

W. A. Mozarts kompositorische Entwicklung
im Kontext der Notenbücher

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät I
der
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

vorgelegt
von
Günther Molz
aus
Höchberg

2006

Erstgutachter: Prof. Dr. Ulrich Konrad

Zweitgutachter: Prof. Dr. Bernhard Janz

Tag des Kolloquiums: 20. Dezember 2006

Für Felix und Christoph

Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
Deutsch Dok.	Otto Erich Deutsch (Hg.), Mozart: Die Dokumente seines Lebens, Kassel etc. 1961 (NMA X/34)
Dpbg.	Doppelbogen
DTB	Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Leipzig 1900ff., hier insbesondere: 9. Jahrgang, Bd. 2: Ausgewählte Werke von Leopold Mozart, eingeleitet und hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1908.
EP	Eröffnungssphrase
FP	Fortspinnungsphrase
JAMS	Journal of the American Musicological Society
KB	Neue Mozart-Ausgabe, Kassel etc. 1955ff., Kritischer Bericht, Serie IX/27: Klavierstücke, Bd. 1 u. 2 (W. Plath), vorgelegt von W. Rehm, Kassel, Basel, London, New York, 2000.
Köchel	Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, Leipzig 1862, Wiesbaden ⁶ 1964. Angegeben werden in der Regel die Nummern der ursprünglichen Zählung; lediglich die Nummern, die einen Buchstabenzusatz enthalten, werden nach der 6. Auflage zitiert.
LM	Leopold Mozart (Schreiber bzw. Kopistenangabe)
MBA	Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (Kassel etc. 1975).
MGG ²	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet v. Friedrich Blume, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1994ff.
MJb	Mozart-Jahrbuch, 1950ff.
MP	Modulationsphrase
NG	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. v. Stanley Sadie, London 1980.
NG ²	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. Ausgabe, hrsg. v. Stanley Sadie, London 2001.
Nissen B	Georg Nikolaus Nissen: Biographie W. A. Mozarts, Leipzig 1828, Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1972.
NMA	Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie I bis X, Kassel 1955ff.
T.	Takt
WAM	Wolfgang Amadé Mozart (Schreiber bzw. Kopistenangabe)
WSF	Theodore de Wyzewa et Georges de Saint-Foix, Wolfgang Amédee Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, 5 Bde., Paris 1912–1946, hier jeweils Bd. 1.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
A. Grundlagen	7
Mozarts Frühwerk im Blick der Forschung	7
<i>Allgemeine Bemerkungen zum Stand der Forschung</i>	7
<i>Die Erschließung der Quellen des Frühwerks</i>	9
Das Nannerl-Notenbuch	13
Das Londoner Skizzenbuch.....	14
<i>Sekundärliteratur</i>	15
Ältere Biographik	15
Stilanalysen	18
Erträge der neueren Forschung	22
Leopold Mozart als Erzieher	24
Das Wunderkind-Phänomen in der Forschung	26
<i>Ziele und Methoden dieser Untersuchung</i>	28
Problematik und Aufgabenstellung.....	28
Methodik und Eingrenzung des Arbeitsfeldes	29
Gang der Untersuchung.....	29
Methodische Feststellungen	31
Bemerkungen zur Methodik der Stilanalyse	34
Die Notenbücher als Quellen für Mozarts Frühwerk.....	40
<i>Das Nannerl-Notenbuch</i>	40
Der heutige Zustand des Notenbuches	41
Überlegungen zum Originalzustand.....	47
Der Inhalt des Notenbuches	50
Parallelüberlieferungen zum Nannerl-Notenbuch.....	52
<i>Das Londoner Skizzenbuch</i>	56
Geschichte und Bedeutung der Quelle	56
Zustand und Inhalt.....	57
Zur Datierung des Londoner Skizzenbuchs	59
B. Mozarts musikalische Entwicklung bis um 1764	61
Leopold Mozart – der ›gelehrte Musicus‹.....	61
<i>Der Hofmusiker als Komponist und Lehrer</i>	62
<i>Leopold Mozarts Violinschule und musikalische Bildung im 18. Jahrhundert</i>	68

»so zu sagen spielend« – Mozart am Klavier.....	78
<i>Unterricht »nachts um 9 Uhr«</i>	80
<i>Mozarts erste Spielstücke</i>	84
»Del Signore Wolfgang Mozart« – In einem Jahr zum Komponisten.....	94
<i>KV 1^a – Ein misslungenes Menuett?</i>	94
<i>KV 1^b – Form als Auf und Ab</i>	100
<i>KV 1^c und 1^d – Sang und Bändigung</i>	103
<i>Mit ersten Kompositionen hinaus in die Welt</i>	107
Das Handwerk der Musik: Nichts als Menuette.....	109
<i>Das Menuett als Paradigma</i>	109
<i>In gelenkten Bahnen: Das Menuett KV 2 und das Allegro KV 3.</i>	109
<i>Unterricht in Komposition: Die Menuette KV 4, 5 und 6</i>	113
<i>Das Handwerk der Musik: Das Prinzip der Variation</i>	115
<i>Ein Ritterschlag und neue Ziele</i>	121
Von Wien nach Paris.....	122
<i>»geigte dann wieder in seiner Phantasie fort« – Der Komponist pausiert</i>	122
<i>Das Notenbuch füllt sich – Herbst 1763 bis Frühjahr 1764</i>	128
Die Eroberung von Paris	128
Das Allegro in C, später KV 6, 1. Satz, vom 14. Oktober 1763	131
Das Andante in F, später KV 6, 2. Satz, verm. Oktober 1763	133
Das Menuett in C, nachher Menuett I, KV 6, 3. Satz, verm. Oktober 1763	134
Das Allegro in B, später KV 8, 1. Satz, vom 21. November 1763	135
Das Menuett in D KV 7, 30. November 1763.....	138
<i>Möglichkeiten, Herausforderungen und Anregungen in Paris</i>	138
Mozarts Formgebung in den Violinsonaten KV 6 – 9	138
Der »sonderbare goût«: Das Andante KV 9.....	139
Begegnungen in Paris: Eckard und Schobert	142
Wann wird Wolfgang ein Komponist?.....	145
Eindrücke in London: Vom Kontretanz zur Sinfonie	146
<i>Bleistiftstumpf und Tintenklecks – Wolfgang schreibt selbständig</i>	146
Schreiben, Fehler und Reflexion.....	148
Liste der Schreibfehler im Londoner Skizzenbuch	149
<i>Werkkreise und Kompositionsstrategien im Londoner Skizzenbuch</i>	150
<i>Neues auf sicherem Grund: die kleinen Sätze KV 15^a–15^o (Nr. 1–14)</i>	153
1. Allegro in F KV 15 ^a	153

2. Andantino in C KV 15 ^b	156
3. Menuetto in G KV 15 ^c	157
4. Rondeau in D KV 15 ^d	158
5. Contredanse in G KV 15 ^e	159
6. Menuett in C KV 15 ^f	160
7. Entwurf eines Präludiums (?) in G KV 15 ^g	161
8. Contredanse in F KV 15 ^h	165
9. und 10. Menuetto in A KV 15 ⁱ und Minore in a KV 15 ^k	166
11. Contredanse con minore in A KV 15 ^l	167
12. Menuetto in F KV 15 ^m	167
13. Andante in C KV 15 ⁿ	168
14. Andante in D KV 15 ^o	169
<i>Das neue Ziel der Zyklenbildung: KV 15^p–15^{dd} und KV 15^{hh} (Nr. 15–29 und Nr. 33)..</i>	<i>170</i>
15. Sonatensatz in g KV 15 ^p	170
16. Andante in B KV 15 ^q	173
17. (Andante?) in g KV 15 ^r	174
18. Rondeau mit minore in C KV 15 ^s	175
19. Sonatensatz in F KV 15 ^t	176
20. Siciliano in d KV 15 ^u	178
21. Sonaten-Finalsatz in F KV 15 ^v	181
22. Allemande in B KV 15 ^w	183
23. Sonaten-Finalsatz in F KV 15 ^x	183
24. Menuetto in G KV 15 ^y	184
25. Gigue in c KV 15 ^z	185
26. Finalsatz in B KV 15 ^{aa}	188
27. Finalsatz in D KV 15 ^{bb}	188
28. Tempo di menuetto in Es KV 15 ^{cc}	190
29. Andante/Entwurf eines Sinfoniesatzes in As KV 15 ^{dd}	192
<i>Bekanntes auf höherer Stufe: KV 15^{ee}–15ⁿⁿ (Nr. 30–48)</i>	<i>193</i>
30. Menuetto in Es KV 15 ^{ee} und 31. Menuetto in As KV 15 ^{ff}	193
32. Contredanse en rondeau in B KV 15 ^{gg}	194
33. Rondeau in F KV 15 ^{hh}	195
34. Andante in B KV 15 ⁱⁱ	196
35. Sonatensatz in Es KV 15 ^{kk}	198
36. Presto in B KV 15 ^{ll}	201

37. Andante in Es KV 15 ^{mm}	201
38. Sonatensatz-Fragment (?) in F KV 15 ⁿⁿ	202
<i>Verschiedene Anfänge: Die Menuettsätze KV 15^{oo} bis 15^{rr} (Nr. 39 bis 42) und das</i>	
<i>Fugenfragment KV 15^{ss} (Nr. 43)</i>	<i>203</i>
39. Menuett in F KV 15 ^{oo}	203
40. Menuett in B KV 15 ^{pp}	203
41. Menuett in Es KV 15 ^{qq}	204
42. Menuett-Fragment in C KV 15 ^{rr}	204
43. Fuga-Fragment in C KV 15 ^{ss}	205
<i>Mozart wird selbständig</i>	<i>207</i>
Experimente und ungestümes Wachstum	207
Begegnung mit Johann Christian Bach	211
Zum Verhältnis der Londoner Skizzen zur Sinfonie KV 16	213
Das Londoner Skizzenbuch als Zeugnis selbständiger Übung	216
Nachträge: Einzelwerke des Nannerlbuches im Umkreis des Londoner Skizzenbuchs	217
<i>Die Menuette KV 1 bzw. 1^e und 1^f, verm. 1764</i>	<i>217</i>
<i>Das Klavierstück in C KV 9^a (5^a) und das B-Dur-Fragment KV 9^b (5^b), beide vermutlich</i>	<i>1764</i>
<i>1764</i>	<i>221</i>
C. Werke, die im Spielen entstehen – Mozarts musikalische und kompositorische	
Entwicklung im Kontext der beiden Notenbücher	224
Eine außergewöhnliche Konstellation	224
Das Spiel der Musik und Mozarts frühe Musiksprache	235
Ein Schlußwort: Begabung als Auftrag	243
Abbildungsverzeichnis	249
Bildnachweis	250
Verzeichnis der verwendeten Literatur	251
1. Gesamt- und Einzelausgaben	251
2. Quellenschriften und biographische Zeugnisse	252
3. Sekundärliteratur	253
3. Tonträger	260
Anhang: Datierung der frühesten Werke W. A. Mozarts	261

Vorwort

»Im Grunde aber sind wir alle kollektive Wesen, wir mögen uns stellen wie wir wollen. Denn wie wenig es haben und sind wir, das wir im reinsten Sinne unser Eigentum nennen! Wir müssen alle empfangen und lernen, sowohl von denen, die vor uns waren, als von denen, die mit uns sind. Selbst das größte Genie würde nicht weit kommen, wenn es alles seinem eigenen Innern verdanken wollte.«
– J.W. Goethe (Gespräche mit Eckermann, 17. Februar 1832)

Die Faszination W. A. Mozarts ist heute, 250 Jahre nach seiner Geburt, ungebrochen, und man mag es durchaus begrüßen, daß sich das allgemeine Interesse am Schaffen des ›Klassikers‹ wieder stärker dem Frühwerk, den Kompositionen des ›Wunderkinds‹ zuwendet. Gleichwohl ist selbst an jüngeren Aufnahmen¹, die Wolfgang Mozarts früheste erhaltene Werke interpretieren, also jene Werke, die im sogenannten Notenbuch für Nannerl und dem sogenannten Londoner Skizzenbuch überliefert werden, festzustellen, daß ein angemessener Umgang mit den Schöpfungen des Kindes noch schwerfällt. Da versetzen einerseits die Verleger und die Interpreten – trotz der genauesten Datierungsangaben der NMA! – Kompositionen, die Mozart mit acht Jahren (oder später) schrieb, in das Jahr 1761 oder fühlen sich andererseits bemüßigt, an den Werken Verbesserungen und Ergänzungen vorzunehmen und sie frisch und modern auf einem Konzertflügel als genialische Werke zu interpretieren. Diese Beispiele deuten bereits an, daß zwischen dem Bild Mozarts, das (auch unter den Musikern) vorherrscht, und dem wissenschaftlichen Blick des Historikers auf das Phänomen des jungen Wolfgang Mozart als Element der Zeitgeschichte mitunter große Diskrepanzen bestehen. Das bedeutet, daß sogar heute, nach knapp 200 Jahren wissenschaftlicher Beschäftigung mit Leben und Werk des vergötterten Komponisten, auch ein vermeintlich unvoreingenommener Blick auf Mozart stets Gefahr läuft, uneingestandenem Vorurteilen zu erliegen.

Im folgenden unternehme ich daher den Versuch, die bisherige Forschung zur Entwicklung des ›wunderkindlichen‹ Komponisten anhand einer Betrachtung der beiden erhaltenen frühesten Notenbücher zu bündeln und zu fokussieren. Diese im wesentlichen werkanalytische Vorgehensweise, freilich auf der Basis der bisher geleisteten quellenkritischen Forschungserträge, wäre unvollständig, wenn sie nicht gleichzeitig auch versuchte, auf den Quellen und zeitgenössischen Berichten beruhende verbindliche Aussagen über die Entwicklung der all-

¹ Vgl. die Einspielungen von Bernard Brauchli: W. A. Mozart: The Nannerl's Notebook, Stradivarius, CD STR 33547 und Hans-Udo Kreuels: W. A. Mozart: The London Sketchbook, Naxos, CD 8.554769.

gemeinen musikalischen Fähigkeiten Wolfgang Mozarts zu machen. Damit kann diese Arbeit nicht nur dem Musikhistoriker oder dem ausübenden Musiker neue Einblicke in die Wurzeln und das Denken einer musikalischen Ausnahmeerscheinung wie Mozart verschaffen, sondern mag vielleicht auch dem Pädagogen einige wertvolle Anregungen für den Unterricht geben. In beider Hinsicht sollten uns W. A. Mozarts früheste Kompositionen willkommenen Anlaß und Anstoß geben, Mozarts Schaffen als lebendiges Gut und Auftrag weiterzugeben.

Ich danke all jenen, die das Entstehen dieser Arbeit nach Kräften unterstützten. Zuallererst meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Ulrich Konrad und Herrn Prof. Dr. Friedhelm Brusniak, Würzburg, die mich bei der Themeneingrenzung sowie der Ausarbeitung berieten. Herrn Roland Biener, Berlin, danke ich von ganzem Herzen für seine unschätzbaren Anregungen und die sorgfältige Durchsicht des Manuskripts, Herrn Dr. Erich Tremmel, Augsburg, für seine Beratung in methodischen Fragen, Herrn Dr. Diether Steppuhn, Würzburg, für seine herzliche und motivierende Unterstützung und die stets anregenden Gespräche über die Musik Wolfgang Amadé Mozarts und Antonio Rosettis. Der größte Dank gebührt schließlich meiner Frau, ohne deren Beistand und Geduld das gesamte Unternehmen in dieser Form wohl nie gelungen wäre.

Würzburg im Juli 2006

Günther Molz

A. Grundlagen

Mozarts Frühwerk im Blick der Forschung

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz wonach du angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.²
– J. W. Goethe

Allgemeine Bemerkungen zum Stand der Forschung

Die Geschichte der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem historischen Phänomen Mozart ist eine wechselvolle Geschichte von Zufällen, Glücksfällen, Fälschungen, ideologischen Grabenkämpfen, eklatanten Fehlschlüssen, aber auch von Abenteuern und wissenschaftlichen Höchstleistungen. Die Geschichte der Forschung spiegelt zweifelsohne das jeweilige Mozart-Bild der Forscher wider, ein Bild, das nur zu häufig von Wunschvorstellungen überlagert wird. So wurde vor einiger Zeit sogar versucht, den vermeintlichen Makel heiterer Obszönität auf dem glänzend-verklärten Mozartbild (siehe hierzu etwa die Originaltexte der Kanons »O du eselhafter Peierl« KV 559^a oder »Bona nox, bist a recta Ox« KV 561) dadurch zu beheben, daß man aus der Ferne eine Erkrankung Mozarts diagnostizierte: Mozart habe am sogenannten Tourette-Syndrom gelitten, einer psychischen Erkrankung, die bei den Betroffenen schwere physiologische »Tics« auslöst, also unkontrollierte Bewegungen des Körpers, Augenzucken etc. bis hin zu zwanghaften Äußerungen und obszönen Handlungen von der Echopraxie bis zur Koprovalie.³

Eingedenk der ungebrochenen Faszination des Genies, die sich auch in solchen abseitigen Erklärungsversuchen manifestiert, ist es erstaunlich, daß sich trotz des allgemein sehr großen biographischen und musikanalytischen Interesses an Mozart seine früheste musikalische Entwicklung und sein Frühwerk eher am Rande der wissenschaftlichen Betrachtung befanden. Die Breite der musikwissenschaftlichen Forschung – die mittlerweile mehr als 20.000 selbständige Veröffentlichungen umfaßt – widmete sich vor allem seinem Spätwerk (wenn man

² Johann Wolfgang v. Goethe: Gedichte, hrsg. und kommentiert v. Erich Trunz, München 1999, S. 359.

³ Vgl. Stefan Schaub: Mozart und das Tourette-Syndrom, in: Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft, Jg. 41 (1994), Heft I/II, S. 15–20.

diesen Begriff eingedenk der relativ kurzen Lebensspanne Mozarts überhaupt gebrauchen will); oder wie es Ernst Lichtenhahn in einem Aufsatz treffend formulierte: »Der kleine Mozart steht im Schatten des großen.«⁴ Darüber hinaus ist es ebenso erstaunlich, daß bislang auch die einfache Frage, über welche musikalischen Fähigkeiten Mozart wann genau verfügte, bis jetzt nicht verbindlich beantwortet wurde. Dies erstaunt um so mehr, als seit der Ausgabe der Briefe durch Bauer-Deutsch und der Sammlung der Dokumente genügend Quellenmaterial zugänglich ist, um eine Chronologie der musikalischen Entwicklung W. A. Mozarts in ihren Grundzügen zu entwerfen. Dem stand jedoch bis in die jüngste Vergangenheit die unausgesprochene Grundannahme entgegen, daß Mozart ein Wunderkind ›sui generis‹ darstellt, das ›Genie‹ schlechthin, das voraussetzungslos schafft und alles bereits kann, bevor es ihm ein Lehrer beibringen könnte. Ein solches ›Wunder‹ wäre schlechterdings unerklärbar und unbeschreibbar. Was aber wäre nun, wenn W. A. Mozart bereits im Dezember 1765 während seiner schweren Erkrankung an Bauchtyphus in Den Haag gestorben wäre und sich aus dem Nachlaß Leopolds neben den Briefen der Europareise nur eine kleine Kiste mit ein paar Notenbüchern, ein paar gedruckten Violin- und Triosonaten und ein paar Klavierstücke erhalten hätten? Wie präsentiert sich das Bild Mozarts, wenn wir versuchen, die musikalischen Quellen der Frühzeit Mozarts zu ordnen und zueinander in Beziehung zu setzen? Welches historische Phänomen steckt in Wahrheit hinter dem überkommenen Bild des Wunderkinds?

Dieses relativ geringe Interesse am Frühwerk Mozarts ist im wesentlichen auf zwei Ursachen zurückzuführen. Erstens erschienen der Forschung diese frühesten Werke nur als eine Art ›Kuriosa‹: sie wurden als nicht weiter hinterfragbare, spontane und unmittelbare Äußerungen eines Wunderkinds, sozusagen als ›wunderbare‹ Produkte angesehen, die jedoch (paradoxiertweise) wegen ihrer geringen Größe und ihres eher schlicht erscheinenden musikalischen Gehalts qualitativ keineswegs mit den späten Werken des Erwachsenen zu vergleichen sind. Zweitens führte diese schon früh von Zeitgenossen vorgenommene und später übernommene Einschätzung dazu, daß große Teile dieser Werke mitsamt ihren Quellen zunächst aus dem historischen Bewußtsein verschwanden.

Der wesentliche positive Nebeneffekt der Mozartverehrung des neunzehnten Jahrhunderts besteht jedoch darin, daß gleichwohl ein großer Umfang der frühen Quellen für die Nachwelt erhalten blieb und damit heute der Forschung zugänglich ist. Im Gegensatz zu anderen ›großen‹ klassischen Komponisten, bei denen entsprechende Zeugnisse fehlen, bietet sich nun aufgrund dieser einzigartigen Quellenlage – dem Bestand des sog. Notenbuch Nannerls und

⁴ Ernst Lichtenhahn, » ... que cet enfant ne me fasse tourner la tête ... «, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hrsg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 20.

dem Londoner Skizzenbuch mit insgesamt ca. 60 Kompositionen W. A. Mozarts aus den Jahren 1761 bis 1765 – die einmalige Gelegenheit, die Anfänge einer historischen musikalischen Ausnahmeerscheinung und ihr Werden zu untersuchen.

Die Schwester Maria Anna, das ›Nannerl‹, hatte unglücklicherweise selbst (wenn auch unabsichtlich) dazu beigetragen, daß sich die Quellenlage für beinahe zwei Jahrhunderte verwirrte, indem sie die frühesten Kompositionen Wolfgangs, die der Vater zur Dokumentation der außergewöhnlichen Begabung seines Sohnes in ihr Klavierbuch eingetragen hatte, aus dem in ihrem Besitz verbliebenen Notenbuch heraustrennte und freigiebig an Freunde verschenkte oder an Interessenten verkaufte. Die ältesten und wichtigsten Werke in diesem Zusammenhang (KV 1^a–1^d) tauchten erst in den 1950er Jahren wieder in der Öffentlichkeit auf. Erst seit relativ wenigen Jahrzehnten sind also wichtige Teile des Frühwerks W. A. Mozarts wieder zugänglich und seit ihrer Edition im Rahmen der NMA auch wissenschaftlich erschlossen.⁵ So ist es nicht verwunderlich, daß Aussagen über Mozarts Frühwerk und seine frühe musikalische Entwicklung bis heute zwangsläufig unvollständig, sogar fehlerhaft und widersprüchlich bleiben mußten, trotz der in ihren Anfängen einzigartig umfangreichen Quellenlage und trotz all jener deutlichen Hinweise, die Mozarts Schwester und andere Zeitgenossen selbst schriftlich festgehalten haben. Aufgrund dieser Probleme soll bei der folgenden Übersicht über die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Mozarts Frühwerk zunächst von den musikalischen Quellen bis 1764 die Rede sein, bevor nach einem Blick auf die Erträge der Biographie und der Werkanalyse schließlich im letzten Schritt Anknüpfungspunkte, Ziele und Methoden der vorliegenden Arbeit umrissen werden sollen.

Die Erschließung der Quellen des Frühwerks

Die Gründe für die bis heute als unzureichend zu bewertende wissenschaftliche Aufarbeitung der Erstlingswerke Mozarts sind also vielfältig. Sehen wir einmal von einem zu konstatierenden gewissen mangelndem Interesse der Forschung ab, sich mit Werken zu befassen, die nicht den ›Stempel des Göttlichen‹ an sich tragen, so haben diese Gründe vorwiegend mit anhaltenden Problemen in den Bereichen der Quellenüberlieferung und der Methodik zu tun – und freilich auch mit den sich aus eben diesen Problemen ergebenden eklatanten Irrtümern und Fehleinschätzungen. Ein näherer Blick auf die Quellen- und Forschungsgeschichte ist darum an dieser Stelle sinnvoll.

⁵ Vgl. Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27: Klavierstücke, Bd. 1: Die Notenbücher, vorgelegt von Wolfgang Plath, Kassel etc. 1982. Hierzu auch der Kritische Bericht (im folgenden: KB), Serie IX/27: Klavierstücke, Bd. 1 u. 2 (W. Plath), vorgelegt von W. Rehm, Kassel etc. 2000.

Der wichtigste und handgreifliche Grund für diese Forschungslücke liegt gleichzeitig in ihrem wichtigsten Ausgangspunkt, nämlich der Überlieferungsgeschichte des Nannerl-Notenbuches, das die frühesten Werke des Wunderkinds enthält. Wolfgang's Schwester hatte dieses Notenbuch wahrscheinlich im Alter von acht Jahren zu ihrem Namenstag (dem Annentag am 26. Juli⁶ 1759) erhalten. Das Buch enthielt eine Reihe Eintragungen einfacher und fortgeschrittener Klavierstücke, nach denen Leopold Mozart sie in der Folgezeit im Klavierspiel unterrichtete. Später diente das Nannerl-Notenbuch nicht nur auch der Unterweisung ihres Bruders Wolfgang, was der Vater stolz bei verschiedenen Stücken mit Datum vermerkte; sobald der Sohn damit begann, selbst kleine Musikstücke zu gestalten, schrieb Leopold diese Werke nach und nach auf den freien Seiten des Notenbuches auf. Das Notenbuch begleitete die Mozarts als Notensammlung, Unterrichtsmaterial und Eintragungsort für die frühesten Kompositionen Wolfgang's nicht nur nach München und Wien, sondern auch auf der großen Europareise bis Paris und London. Sobald Wolfgang selbständig schreiben konnte, trug schließlich auch er von eigener Hand einige Kompositionen ein.

Das Notenbuch verblieb dann in Maria Annas Besitz. Einige Zeit nach Mozarts Tod trennte sie einige Blätter mit Kompositionen ihres Bruders heraus und verschenkte oder verkaufte sie weiter. So aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen, ging das Wissen über ihre Herkunft, Bedeutung und ihren ursprünglichen Zusammenhang rasch verloren. Als Ludwig Ritter von Köchel sein chronologisches Verzeichnis der Werke Mozarts begann, waren ihm wesentliche Teile des Notenbuches nicht zugänglich, sodaß er als früheste Werke die Menuette KV 1 (heute KV 1^e und 1^f) und KV 2 ansah.⁷ Selbst heute bleibt das Nannerl-Notenbuch ein Torso, über dessen Originalgestalt wir keine letzte Gewißheit mehr erlangen können.

Ein weiteres, wesentliches Problem bestand lange Zeit in dem unkritischen Umgang der älteren Mozart-Forschung mit den Quellen und der Frage nach deren tatsächlicher Aussagekraft. Das ist nicht weiter verwunderlich, standen doch von Anfang an die Musik und das Werk Mozarts und seine stilistische Entwicklung im Zentrum des Interesses. So suchte man vor allem mittels stilkritischer Überlegungen oder über die Feststellung von Zeugenaussagen zu Aussagen zu gelangen, wie es etwa der Vermerk »unterschriebene bezeugt daß dieses Stuck von ihrem Bruder componirt und selbst geschrieben wurde in seinem 5te[n] Jahr. M. A. Fr.

⁶ P. Eder nennt fälschlicherweise den 26. Juni 1759. Vgl. P. Eder, a.a.O., 2001, S. 73.

⁷ Vgl. Köchel⁶, S. 3.

von Berchtold Sonnenburg gebohrne Mozart«⁸ auf dem angeblichen Autograph⁹ von KV 1 beispielhaft zeigt.

In der Folge führte diese Vorgehensweise in eine Krise, die zu Beginn der Editionsarbeit der NMA seit den 1950er Jahren die Frage nach den eigentlichen Grundlagen und Methoden der Mozart-Forschung aufwarf. Die Editionsleitung der NMA sah sich daher gezwungen, die Erträge der bisherigen Forschung kritisch zu hinterfragen und mittels eines souveränen kritischen Umgangs mit der Gesamtheit der Quellen auf eine neue Grundlage zu stellen. Im Zentrum dieses positivistischen Ansatzes stand der ordnende, kombinierende und auch diskursiv interpretierende Umgang mit den Quellen, kurz: »Das methodisch bewußte Unternehmen, dem Forschungsmaterial auf jede nur erdenkliche Weise ein Höchstmaß an verlässlichen Informationen abzugewinnen«¹⁰, ohne jedoch diese Fakten für das letztmöglich Erreichbare in der Wissenschaft zu halten. In seinem grundlegenden und richtungsweisenden Referat »Über den gegenwärtigen Stand der Mozart-Forschung« konnte Wolfgang Plath daher auch auf wichtige, bislang (insbesondere aufgrund mangelnder Quellenkritik) vernachlässigte Forschungsbereiche hinweisen. So werde in »jeder künftigen Biographie ... der Doppelaspekt ›Mozart als Schüler‹ und ›Mozart als Lehrer‹ völlig neu auszuführen sein.«¹¹ Außerdem merkte Plath an, daß eine umfassende Arbeit über Leopold Mozart dringend benötigt werde¹², waren doch die verschiedenen Rollen des Vaters in ihrer Bedeutung für die Entwicklung des Sohnes keineswegs so klar, wie das bis anhin vermutet wurde.

Aufgrund der Forschungserträge der NMA mußten daher zahlreiche Aussagen der älteren Forschung revidiert werden, beispielsweise in der wichtigen Frage, welche Werke tatsächlich von Wolfgang und welche von seinem Vater niedergeschrieben wurden. So führten schriftchronologische Untersuchungen zu zahlreichen z. T. auch folgenschweren Neuerkenntnissen. Das Nannerl-Notenbuch beispielsweise »stellt geradezu ein Kompendium der Notenschrift Leopolds dar«¹³, wobei Leopold Mozart und sein Sohn keineswegs die einzigen sind, die darin als Schreiber auftauchen.¹⁴ Des weiteren gelang es Wolfgang Plath, das lange Zeit als echt angesehene sogenannte Notenbuch von 1762 als untergeschobene zeitgenössische Quelle zu entlarven. Dieses Notenbuch, das eine Sammlung barocker Tänze, Spielstücke und geistlicher Lieder umfaßt, wurde ursprünglich aufgrund eines Widmungseintrages mit dem Wortlaut »Meinem lieben Sohn Wolfgang / Amadée zu seinem Sechsten Namens- / Tage von seinem

⁸ Köchel⁶, a. a. O.

⁹ Vgl. Wolfgang Plath: Beiträge zur Mozart-Autographie I: die Handschrift Leopold Mozarts, in: MJB 1960/61, S. 94.

¹⁰ Wolfgang Plath: Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung?, in: Ders.: Mozart-Schriften, ausgewählte Aufsätze, hrsg. v. Marianne Danckwardt, Kassel u. a. 1991, S. 204.

¹¹ W. Plath: Der gegenwärtige Stand der Mozart-Forschung [1964], in: Mozart-Schriften, a. a. O., S. 83.

¹² W. Plath, a. a. O.

¹³ W. Plath: Beiträge zur Mozart-Autographie I, Die Handschrift Leopold Mozarts, in: Mozart-Schriften, a. a. O., S. 30.

¹⁴ W. Plath, a. a. O.

Vater / Leopold Mozart / Salzburg 31 Okt. 1762.«¹⁵ als Unterrichtswerk von der Hand des Vaters angesehen. W. Plath kam jedoch aufgrund seiner schriftchronologischen Untersuchungen zur Entwicklung der Handschriften Leopold Mozarts und seines Sohnes zu dem überzeugenden Schluß, daß es sich bei diesem Widmungseintrag um »eine plumpe Fälschung«¹⁶ handelt. Seltsamerweise sehen sogar noch neuere Veröffentlichungen das untergeschobene Notenbuch von 1762 zu unrecht als original an.¹⁷

Überhaupt herrschte in der älteren Mozart-Forschung auch ein gewisser Irrglauben hinsichtlich der Frage, wie viele Notenbücher mit Kompositionen Mozarts während der ersten Europareise in Gebrauch waren. Über die beiden genannten und hier im Zusammenhang untersuchten Bücher hinaus war man von der Existenz eines weiteren, eines dritten (aber leider unauffindbaren) Bandes, der sog. ›Capricci‹ KV 32^a, überzeugt.¹⁸ Man erschloß die Existenz dieses Bandes aus Mitteilungen Constanze Mozarts an Breitkopf und Härtel und an J. A. André, dem sie am 4. Oktober 1800 schrieb: »Ich habe noch ein kleines Büchlein mit der Aufschrift Capricci, das ich ihnen leihen kann, wenn sie wollen, worin vielleicht das all[er]erste, was er componirt hat, oder wenigstens was zu gleicher Zeit als seine ersten Sachen von 1765 oder 1766, componirt ist.«¹⁹ Aufgrund dieser Mitteilungen nahm man an, daß aus dem Jahr 1764 ein zweites Londoner Skizzenbuch mit der Aufschrift »Capricci di W. Mozart a Londra nel mese Decembre 1764«²⁰ existierte, das verschiedene kleinere Kompositionen und die Arie »Quel destrier che all'albergo è vicino« enthalten sollte.²¹ Doch wenn tatsächlich insgesamt drei Notenbücher existiert haben sollten, warum erwähnte Leopold Mozart in seinem »Verzeichniz / alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit / seinem 7ten jahre componiert und in originali / kann aufgezeigt werden.«²² nur »2 [!] geschriebene Bücher, mit Clavierstücken, die er in London, Holland &c: nach und nach componirt«²³?

Wolfgang Plath hat im Vorwort zu seiner Edition der Notenbücher diese Punkte ausgiebig diskutiert und kam zu dem abschließenden Ergebnis: »Ob es zwei oder drei Notenbücher gegeben hat, ein oder zwei Londoner Skizzenbücher, läßt sich befriedigend und mit sauberer Methode gar nicht entscheiden. Abseits von jeglicher exakter Beweisführung aber bleibt der dringende Verdacht, daß die beiden Londoner Skizzenbücher in Wirklichkeit in e i n e s zusammenfallen.«²⁴ Wir nehmen hier deswegen an, daß es sich auch bei dem angeblichen zwei-

¹⁵ Zitiert nach W. Plath: Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung? In: Mozart-Schriften, a. a. O., S. 197.

¹⁶ W. Plath: Vorwort zur NMA IX 27, Bd. 1, S. IX.

¹⁷ So beispielsweise Konrad Küster: W. A. Mozart und seine Zeit, Laaber 2001, S. 90.

¹⁸ Vgl. Köchel, S. 44.

¹⁹ MBA IV, Brief vom 4. Oktober 1800, S. 329

²⁰ Köchel, a. a. O. S. 44.

²¹ Köchel, a. a. O. Siehe auch: Joseph Heinz Eibl: Wolfgang Amadeus Mozart. Chronik eines Lebens, Kassel u.a., 2. Aufl. 1991, S. 25.

²² Köchel, Vorwort zur dritten Auflage, S. XXV.

²³ Köchel, a. a. O., S. XXVI.

²⁴ W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XII. Hervorhebungen im Original gesperrt gesetzt.

ten Londoner Skizzenbuch um eine Mystifikation handelt. Immerhin, wenn Constanze Mozart (was sehr wahrscheinlich ist) tatsächlich das bekannte Londoner Skizzenbuch und seine ursprüngliche originale Aufschrift fehlerlos mitteilt, dann gibt sie uns zumindest einen Fingerzeig auf seine mögliche Datierung oder Fertigstellung »Dezember 1764«²⁵.

Das Nannerl-Notenbuch

Vermutlich in der ersten Hälfte des Jahres 1759 begann Leopold Mozart für seine nun achtjährige Tochter ein Notenbuch mit Klavierstücken zusammenzustellen, das sogenannte Notenbuch für Nannerl. Dieses Unterrichtsbuch der Schwester Mozarts stellt in der Mozartforschung eine Quelle ersten Ranges dar; enthält es doch neben einer Reihe von Unterrichtsstücken die ersten Kompositionen bzw. Improvisationen des jungen Knaben, die der Vater aufzeichnete, weil sein Sohn noch nicht schreiben konnte und auch erste eigenhändig notierte Werke Wolfgangs²⁶. Die einzigartige Bedeutung des Nannerl-Notenbuches besteht nicht nur darin, »daß Wolfgang die darin niedergelegten Stücke in frühestem Alter, manche davon bereits im *4ten Jahr* [Hervorhebung original] spielen konnte, sondern daß diese ihm als Muster für seine ersten Versuche dienten, sich selbständig musikalisch auszudrücken.«²⁷ Nach Maria Annas Tod gelangte ihr Notenbuch (oder genauer: was davon übrig war) über ihren Neffen Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844) in den Besitz der Baronin Josephine di Cavalcabò. 1864 schenkte die Großherzogin Helene Pawlowna das unvollständige Buch dem Mozarteum Salzburg.²⁸

Im ursprünglichen Editionsplan der NMA war es keineswegs vorgesehen gewesen, den Notenbüchern der Geschwister Mozart einen eigenen Band zu widmen, schließlich enthielt das Nannerlbuch eine große Anzahl »nicht-mozartischer« Sätze. Letztlich entschied man sich für ein Abweichen von den üblichen Vorgaben, denn mußte »nicht der ganze Komplex des »frühesten Mozart« seinem Wesen, seiner Herkunft nach unverstündlich bleiben, wenn man ihn aus dem lebendigen Zusammenhang all der kleinen und größeren Spielstückchen fremder Kompositionen, mit denen der Knabe spielend aufwuchs, die er nachzuahmen begann und ebenso spielend überflügelte, säuberlich herauspräparierte? Bedeutete nicht der Verzicht auf die Notenbücher als ein jeweils Ganzes zugleich den Verzicht auf den Sinn, und konnte sich eine Gesamtausgabe mit erklärten Ambitionen so etwas überhaupt leisten?«²⁹ Aus diesen Gründen – und auch aufgrund der Entlarvung des gefälschten Notenbuches von 1762 – ent-

²⁵ W. Plath, a. a. O.

²⁶ Nach Plaths Feststellung existiert kein Autograph Wolfgangs vor 1764. Vgl. W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XXI.

²⁷ P. Petrus Eder OSB: Nannerl Mozarts Notenbuch von 1759 und bisher unbeachtete Parallelüberlieferungen, in: Mozart-Studien. Hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 3, Tutzing 1993, S. 37.

²⁸ Vgl. Köchel, S. 1.

²⁹ W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. IX.

schied man sich für die Einreihung des kompletten bekannten Bestands der Notenbücher als Band 1 der Werkgruppe der Klavierstücke. Dieser umfassende Band erschien 1982. Die Erstellung des kritischen Berichts dauerte wesentlich länger. Der Edition der NMA waren einige kleinere Veröffentlichungen vorangegangen, die Einzelstücke des Nannerlbuches (insbesondere Faksimilia der neu aufgetauchten frühesten Werke KV 1^a–1^e) enthielten.³⁰

Bereits wenige Jahre vor Erscheinen der Notenbücher im Rahmen der NMA hatte Alan Tyson einen Rekonstruktionsversuch des Nannerl-Notenbuches vorgelegt.³¹ Hier ging es Tyson darum, die Form des originalen Notenbuches vor seiner Ausbeutung zu erschließen, um abschätzen zu können, wie viele ursprünglich zum Notenbuch gehörige Blätter fehlten.³² Auf Tysons Ergebnisse wird im entsprechenden Kapitel zum Aufbau des Nannerlbuches näher eingegangen werden.

Das Londoner Skizzenbuch

Auch das sogenannte Londoner Skizzenbuch hat eine bewegte Geschichte hinter sich.³³ Nachgewiesen ist es 1830 im Besitz Felix Mendelssohns, der in einem Brief an Karl Klingemann am 10. Februar 1830 mitteilt: »Heut vor 8 Tagen war mein Geburtstag ... Heinrich Beer [schenkte mir] ein musikalisches Skizzenbuch von Mozart aus seiner Jugend ... «³⁴ Heinrich Beer hatte das Skizzenbuch vermutlich bei einem Aufenthalt in Salzburg aus dem Besitz Mariannes erworben. Ernst von Mendelssohn-Bartholdy verehrte das Notenbuch 1908 zusammen mit anderen Autographen dem deutschen Kaiser, der es an die damalige Königliche Bibliothek überwies. Aus dem Bestand der Preußischen Staatsbibliothek war es dann seit dem Ende des 2. Weltkriegs verschollen. Heute befindet sich das Buch in der Biblioteka Jagiellonska Kraków.

Rudolph Genée machte 1898 als erster auf das Skizzenbuch aufmerksam und teilte einige Stücke daraus in Übertragung (KV 15^a, 15^b, 15^p zur Hälfte, 15^m, 16 Takte von 15^s, 15^r, 15^x, 15^{ff}, 15^{ll}) und Faksimile (15^z, 15^{ff}, 15^{gg}, 15^{hh}) mit.³⁵ Ein Jahrzehnt später ließ Georg Schünemann eine erste praktische Ausgabe folgen. Diese Ausgabe charakterisiert im Jahr 1909 die überlieferten Werke trotz einiger editorischer Mängel sehr genau: »Vergleicht man aber diese Stücke mit Mozarts vorangehenden Werken, so überraschen der musikalische Gehalt, die Ge-

³⁰ Vgl. Edward J. Dent, Erich Valentin: Der früheste Mozart, hrsg. in Verbindung mit H. J. Lauffer von der Deutschen Mozart-Gesellschaft. München 1956.

³¹ Alan Tyson: A Reconstruction of Nannerl Mozart's Music Book (Notenbuch), in: Music and Letters, Bd. LX, October 1979, Nr. 4, S. 389–400. Dieser Aufsatz erschien unverändert nochmals in der Aufsatzsammlung A. Tyson: Mozart Studies of the autograph scores, Cambridge 1987. S. d. die Seiten 61–72.

³² Vgl. A. Tyson 1979, a. a. O., S. 390.

³³ Vgl. Köchel, S. 17.

³⁴ Felix Mendelssohn-Bartholdy: Briefwechsel, Essen 1909, S. 75, zit. nach Köchel, S. 17.

³⁵ In der Beilage zum 5. Heft der Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde (Februar 1898) und in der Zeitschrift für Bücherfreunde 1898/99 (darin KV 15^{ec} und der Beginn von KV 15^a als Faksimile).

dankfülle und der Ideenreichtum, den Mozart gerade in diesem kleinen Rahmen entfaltet. Er schreibt zierliche kleine Menuetten, Allegros, Prestos, Adagios, ja sogar ein Präludium (Nr. 7 für Orgel?) und eine richtige leibhaftige Fuge. (...) Auch Sinfonien [!] und kanonische Führungen entwirft er, kurz: *Mozart versucht sich in diesem Buch an allen möglichen, ihm bekannten Instrumentalformen.* [Hervorhebung im Original gesperrt gesetzt.]³⁶

Sekundärliteratur

Ältere Biographik

Das klare Bild, das Nannerl von ihrem Bruder überlieferte, wurde von späteren Biographen aufgrund vorgefaßter Meinungen, einiger widersprüchlicher Quellen und unzureichender Quellenbetrachtung zunehmend verdunkelt. Der Mythos des Wunderkinds, das beeindruckende Bild des quasi bereits perfekten Musikers, der alles bereits beherrschte *bevor* sein Vater daranging, ihn zu unterrichten, hat die Frühzeit Wolfgang Amadé Mozarts verklärt und eine kritisch-wissenschaftliche Analyse der näheren Entwicklung seiner musikalischen Fähigkeiten (gelinde gesagt) zumindestens erschwert – trotz der recht großen Menge an sich gegenseitig ergänzenden Zeugnissen, angefangen von den Notenbüchern bis hin zu Berichten von Zeitgenossen.

Die verschiedenen Mozart-Biographen – von G. N. Nissen, O. Jahn, H. Abert, T. de Wyzewa und G. de St. Foix bis hin zu A. Einstein und B. Paumgartner – haben sich immer wieder auch dem Jugend- bzw. Frühwerk zugewandt, soweit es ihnen in Quellen zugänglich war und es den Zielen ihrer Arbeiten entsprach. Es ist daher erstaunlich, daß trotz eindeutiger Angaben von der Hand Leopold Mozarts und der Schwester Maria Anna noch immer über die zeitliche Entwicklung der Fähigkeiten Wolfgangs in der Masse der Literatur Uneinigkeit herrscht. Bereits Wolfgangs erster großer Biograph G. N. Nissen hatte ursprünglich in seiner Biographie »noch ein besonderes Capitel der allmäligen Ausbildung Mozart's und dem stufenweisen Gange seines Genie's«³⁷ widmen wollen. Dazu kam es bedauerlicherweise nicht mehr, da Nissen am 24. März 1826 verstarb und seine Mozart-Biographie postum veröffentlicht wurde.

Unverkennbar ist bei vielen Biographen die Tendenz festzustellen, Wolfgangs musikalische Fähigkeiten vom Musizieren über das Komponieren bis hin zum Notenschreiben möglichst früh anzusetzen. So äußert beispielsweise Paumgartner, der »dreijährige Knabe vermochte bereits leichte Klavierstückchen ohne Anstrengung in etwa einer halben Stunde auswendig zu

³⁶ Georg Schünemann (Hrsg.): Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. Zum ersten Male vollständig und kritisch herausgegeben von ..., Leipzig 1909, S. VII. Ich werde auf Schünemanns Feststellungen bzgl. der Begriffe »Präludium« und »Sinfonien« bei den Analysen der entsprechenden Werke zurückkommen.

³⁷ Nissen B, S. XI f.

spielen (...) Auch zur Geige scheint er damals schon im kindlichen Spiele gegriffen zu haben.«³⁸. Insbesondere die zeitliche Einordnung jener Frühwerke Mozarts, von denen kein Entstehungsdatum überliefert ist, scheint generell dazu zu tendieren, sie so früh als möglich zu datieren. Die Einordnungen dieser Werke im Köchelverzeichnis beruhen daher nahezu alle auf der falschen Grundannahme, daß Mozart (gemäß den eher fragwürdigen Anekdoten J. A. Schachtners³⁹) bereits mit vier Jahren lesen und auch bereits schreiben konnte; dafür gibt es jedoch nicht einen einzigen Beweis, im Gegenteil: Die Summe der Quellen und der Augenzeugenberichte legt eine andere, natürlichere Entwicklung der Fähigkeiten Wolfgang Mozarts nahe, wie hier noch auszuführen sein wird.

Wegen seiner komplexen Überlieferungsgeschichte hat das Notenbuch für Nannerl auf die Biographik einen vergleichsweise geringen Einfluß ausgeübt. Die Biographen nach Nissen wandten sich verständlicherweise lieber anderen Aspekten zu. So bezeichnet beispielsweise H. Abert die Übungsstücke des Notenbuchs als »Handstücke«, die »den Schülern zur Erholung« dienen sollen und identifiziert richtig ihre unterschiedlichen Schreiber: »von der Hand des Vaters und musikalischer Hausfreunde«. Fasziniert von dem angeblichen »Notenbuch von 1762« widmet er sich jedoch über vier Seiten der ausführlichen Besprechung dieser »Quelle«⁴⁰ und entdeckt deren Spuren – fälschlicherweise! – in KV 2, 4 und 5.⁴¹

Umfassende vergleichende Analysen aller bekannten Werke aus der Zeit von 1761 bis 1764 wurden erstmals von Theodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix in Angriff genommen. Sie unterteilten das ihnen bekannte Werk Mozarts der Jahre bis 1767 in neun Perioden ein.⁴² Die erste Periode der »ersten Unterrichtsstunden«⁴³ reicht von 1756 (!) bis 1762 und umfaßt in ihren Augen die Werke KV 2 bis 6. Die zweite, die »Wunderkind«-Periode, reicht von 1762 bis 1763. In diese Zeit legen sie die Werke KV 1, 6, 8, 9^a und 9^b. Die weiteren sieben Perioden bis 1767 ordnen sie äußerlich nach den Aufenthaltsorten der großen Europareise und der Weiterreise von Salzburg nach Wien. Sie umfassen die ersten Etappen der großen Reise (1763), Paris (1763/64), London und Chelsea (1764), London und J. C. Bach (1765), Holland (1765/66), Paris und zurück (1766/67), schließlich Salzburg und Wien (1767).

Für das Londoner Skizzenbuch legen Wyzewa/St.-Foix die Entstehung der ersten 25 (mit Bleistift geschriebenen) Stücke in die Zeit zwischen April und Dezember 1764.⁴⁴ Die letzten

³⁸ Bernhard Paumgartner: Mozart. Berlin und Zürich ⁶1967, S. 101.

³⁹ Vgl. Deutsch Dok., S. 395–398.

⁴⁰ Vgl. Hermann Abert: W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Bd. 1, Leipzig 1919, ⁷1955, S. 26–29.

⁴¹ H. Abert, a. a. O., S. 26.

⁴² Vgl. WSF, S. 1–169, passim.

⁴³ Vgl. WSF, S. 1.

⁴⁴ Vgl. WSF S. 23.

18 Werke (mit Tinte geschrieben) setzen sie für die Zeit von Januar bis Juli 1765 an.⁴⁵ Einstein ordnete dagegen in seiner Überarbeitung des Köchelverzeichnisses alle 43 Sätze hintereinander an, »da es ziemlich vergebliche Mühe wäre, ihre genaue Entstehungszeit feststellen zu wollen.«⁴⁶ Waldersee hatte in Köchel² nur neun Stücke (15a, 15b, 15p, 15m, 15t, 15x, 15r, 15ff, 15ll) thematisch aufgenommen und unter Anh. 109b eingereiht.⁴⁷

A. Einstein machte Wyzewa/St.-Foix und ihrer Biographie trotz aller Bewunderung ihrer Gesamtleistung den Vorwurf, daß ihre Arbeit »manchmal zu rationalistisch ausgefallen scheint«⁴⁸. Das größte Manko der Untersuchungen von Wyzewa/St.-Foix besteht jedoch darin – ganz abgesehen von ihren genauen und der Mozart-Forschung stets neue Impulse gebenden Analysen –, daß sie ihre Schlußfolgerungen (wie auch Einstein) bisweilen auf unzureichenden Quellenkenntnissen aufbauten. Beispielsweise erkennen auch sie nicht die Handschrift des Vaters und verwechseln sie mit der Wolfgangs. Die von Mozart eigenhändig eingetragenen Stücke siedeln sie daher methodisch durchaus anfechtbar in der Zeit bis November 1763 (bis zum Menuett in D KV 7) an. So reduziert sich der Beitrag von Wyzewa/St.-Foix trotz ihrer Beobachtungsfülle auf einen rein qualitativen: es werden hier mit großer musikalischer Sachkenntnis und einem großem Vergleichsmaterial im Hintergrund Analysen vorgenommen, jedoch gleichzeitig die chronologische Abfolge der Werke (in Teilen eklatant) verkannt, wodurch Aussagen über die musikalische Entwicklung Mozarts zwangsläufig fehlerhaft bleiben. So gelingt es ihnen auch nicht, bei aller Bezugnahme zu möglichen Vorbildern und Zitaten, wesentliche Charakteristika des frühesten Mozartschen Komponierens herauszuarbeiten.

Alfred Einstein selbst legte großen Wert auf die Betrachtung stilistischer Eigenarten. Seine Beobachtungen führten ihn schließlich zur Formulierung einer »Sprungbrett-Theorie« oder »Theorie des künstlerischen Anlaufs«⁴⁹. Diese Theorie versucht, den Gebrauch von Modellen im Schaffen Mozarts zu beschreiben: »Mozart benutzt seine Modelle quasi als Sprungbrett – er fliegt höher und kommt weiter.«⁵⁰ Einstein bezieht seine Idee sowohl auf Mozarts eigene Fragmente wie auf äußere Modelle bzw. Werke anderer Komponisten. So vermutete Einstein, daß Mozart zunächst Vorbilder nutzt, dann »mehr die eigenen Einfälle«⁵¹. Aufgrund dieser Annahme begann Einstein damit, bei der Einordnung der Fragmente Mozarts diese bei äußeren Ähnlichkeiten methodisch auf andere, datierte Fragmente und abgeschlossene Werke zu beziehen und rückte sie auf diese Weise in deren zeitliche Nähe. Dies führte dann auf der Ba-

⁴⁵ Vgl. Köchel, S. 17.

⁴⁶ Köchel, S. 17.

⁴⁷ Köchel, S. 17.

⁴⁸ Alfred Einstein: Mozart. Sein Charakter, sein Werk. Zürich u. a. 1953, S. 259.

⁴⁹ KV³, S. XL.

⁵⁰ A. Einstein, a. a. O., S. 148.

⁵¹ A. Einstein, a. a. O., S. 167.

sis innerer stilistischer Ähnlichkeiten in KV³ zu einigen Umdatierungen und Neubezeichnungen, z. B. KV 593^a/593. Wolfgang Plath wies bereits 1964 darauf hin, diese Theorie »könnte sich als willkürliche Konstruktion erweisen«⁵². Einsteins »Sprungbrett«-Theorie wurde schließlich in den 70er Jahren durch quellenkritische Forschungserträge, besonders im Bereich der Chronologie, z. B. durch Tysons codicologische Untersuchungen, erschüttert, als sich schließlich herausstellte, daß etwa drei Viertel aller Fragmente falsch zugewiesen worden waren.

Stilanalysen

Das überkommene Bild des frühen Mozart konnte sich erst von 1956 an wandeln, als vier eindeutig »früheste Werke« der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. »Bis dahin war das Mozart-Bild von dem Gedanken aus entwickelt worden, daß sein Schaffen von den beiden Menuetten KV 1 ausgegangen sei, (...) die, wenn sie Erstlinge wären, durchaus als genial erschienen.«⁵³ Die biographische und die werkanalytische Forschung reagierte allerdings sehr zaghaft auf die Entdeckung der vier Werke KV 1^a-1^d. Die Ausgabe des Köchelverzeichnisses von 1964 ließ die beiden vormals als KV 1 bezeichneten Sätze nun als KV⁶ 1^e-1^f direkt dieser Vierergruppe folgen, dabei hätten bereits hier methodische Mängel ins Auge stechen müssen und sich wichtige Fragen der Chronologie ergeben können. Etwa dahingehend, wie plausibel ein unmittelbares Aufeinanderfolgen dieser Sätze hinsichtlich ihrer Komposition erscheint, oder wann Mozart denn nun selbst schreiben lernte und welche seiner Kompositionen von ihm selbst und welche von seinem Vater aufgeschrieben wurden. Man schien jedoch möglichst lange den gewohnten Vorstellungen anhängen zu wollen.⁵⁴

In direkter Auseinandersetzung mit den Forschungen WSFs unternahm Dominique-René de Lerma ein halbes Jahrhundert später einen frühen und sehr umfassenden Versuch, die Entwicklung des Frühwerks W. A. Mozarts auf Vorbilder zu beziehen. In seiner Dissertationsschrift⁵⁵ wagt de Lerma eine Zusammenschau aller Werke Mozarts, die in seinem ersten Schaffensjahrzehnt entstanden. Es geht de Lerma vornehmlich um die Feststellung möglicher stilistischer Einflüsse und deren Auswirkungen im Werk Mozarts. Sein Ziel ist es, die Einflüsse der Werke festzustellen, mit denen Mozart bis zum Ende der ersten großen Reise in Berührung kam. Das heißt aber auch, daß er der erzieherischen Rolle Leopolds keine besondere Beachtung schenkt. Ohne Frage handelte es sich dabei um ein ehrgeiziges und ernstzunehmendes Unterfangen, das zu diesem frühen Zeitpunkt freilich problematisch bleiben muß-

⁵² W. Plath: Der gegenwärtige Stand der Mozart-Forschung, in: Mozart-Schriften, a. a. O., S. 85.

⁵³ K. Küster a. a. O., S. 42f.

⁵⁴ Vgl. K. Küster a. a. O., S. 45.

⁵⁵ D. R. de Lerma: Wolfgang Amadeus Mozart. The works and influences of his first ten years, Phil. Diss. Indiana University 1958 (mschr.)

te, da trotz der weitgehenden Kenntnis der wichtigsten Werke Mozarts noch keine ausreichenden quellenkritischen Forschungsergebnisse vorlagen, die diese Quellen in eine gesicherte zeitliche Abfolge hätten bringen können. So gelangen de Lerma zwar zahlreiche exakte Einzelbeobachtungen, Teilbereiche seiner Stiluntersuchung stehen jedoch auf tönernen Füßen und seine Aussagen über Mozarts Entwicklung bleiben in wesentlichen Punkten anzuzweifeln. Immerhin sind seine analytischen Beobachtungen trotz aller Gedrängtheit von solcher Qualität, daß er z. B. bei der Betrachtung des auch von ihm noch als echt eingeschätzten Notenbuches für Wolfgang⁵⁶ feststellte, daß die darin überlieferten Werke keinen sichtbaren Einfluß auf Wolfgangs kompositorische Entwicklung hinterließen. Plaths Entlarvung des Notenbuches von 1762 als eine »plumpe Fälschung« erschütterte die stilistische Forschung in diesem Bereich schwer.

De Lerma, der vor Plaths Feststellung ebenfalls von der Echtheit des Buches in seiner Funktion als Unterrichtswerk für den kleinen Wolfgang überzeugt war, stellte zu Ende seiner eingehenden stilistischen Untersuchung⁵⁷ dieses Buches ein wenig gewunden fest: »While it [das Notenbuch von 1762] may have had no immediate effect on his writing, (...) the boy had begun to understand matters of musical taste and judgement – that core of his genius, a foundation which never weakened.«⁵⁸ Damit lieferte er bereits Ende der 50er Jahre einige Indizien für W. Plaths spätere Entlarvung des Notenbuches als Fälschung. Es muß jedoch angemerkt werden, daß bereits Wyzewa/St.-Foix Bedenken an der Echtheit des Notenbuches für Wolfgang äußerten.⁵⁹ Man hielt jedoch nur zu gerne am Glauben fest, denn das Buch paßte gerade in musikalischer Hinsicht sehr gut zu dem vorgefaßten Bild, das man von Leopold Mozart als strengem, pedantischen und rückwärtsgewandten Erzieher bereits besaß; denn das angebliche Notenbuch für Wolfgang ist sorgfältig und mit allergrößter Genauigkeit angefertigt und wirkt mit seinen veralteten Stücken ein wenig »hausbacken«.⁶⁰ Es enthält zahlreiche Suiten, die eine ganze Bandbreite von Tänzen und Stilen abdecken. Am häufigsten finden sich darin Menuette und Arien, des weiteren Polonaisen, verschiedene Tänze, Märsche und Fantasien.⁶¹ Viele dieser Werke waren zum Zeitpunkt der Wien-Reise bereits an die 30 Jahre alt.⁶²

Die Hauptleistung de Lermas besteht darin, einen stringenten Überblick über das Frühwerk Mozarts zu geben und es auch auf mögliche Bezugnahmen zu Vorbildern zu untersuchen, auch wenn er feststellte, daß Mozart sich zwar sehr wohl von den Werken anderer Komponi-

⁵⁶ Siehe auch D. R. de Lerma: Händel-Spuren im Notenbuch Leopold Mozarts, in: Acta Mozartiana, Heft I, 5. Jg. (1958), S. 15f.

⁵⁷ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 68–105.

⁵⁸ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 105.

⁵⁹ Vgl. WSF, S. 25.

⁶⁰ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 70.

⁶¹ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 76.

⁶² Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 103. Siehe hierzu auch A. Einstein, a. a. O., S. 113. und H. Abert: Leopold Mozarts Notenbuch von 1762, in: Gluck-Jahrbuch, Bd. 3, 1917, S. S. 80.

sten anregen ließ, die Einflüsse auf seine Werke jedoch eher allgemeiner Art blieben.⁶³ D. R. de Lermas zentrale Aussage bezüglich Mozarts Entwicklung lautet: »from the music to which he was exposed ... he drew, modified and reworked the language and ideas until they became a part of his own musical thinking.«⁶⁴ Ausgehend von der Feststellung, daß ein Kind so gut wie nie vollkommen bewußt und exakt Dinge nachahmt, um zu lernen, gelangt de Lerma im Verlauf seiner Werkbetrachtungen und Vergleiche schließlich zu dem Urteil, daß für Mozart bewußte Nachahmung (»imitation«) letzten Endes keine große Rolle spielte. D. R. de Lerma betont aber, daß vor allem die Begegnung mit fremden Werken Mozarts Originalität gefördert habe: »Certainly Mozart was influencend – no one can deny that – but the influences result not so much in copying or imitating, as in stimulating original thought.«⁶⁵

Angesichts der Anzahl der von ihm untersuchten Werke und ihrer möglichen Vorlagen ist es kein Wunder, daß de Lermas werkanalytische Aussagen knapp bleiben. So stellt er meist den großformalen Ablauf fest, ohne weiterführende Aussagen zu treffen. Gegenüber Wyzewa/St.-Foix leistet de Lermas Untersuchung jedoch einige substantielle Fortschritte. Er bezieht als erster die vormals unbekanntenen Werke KV 1^a–1^e in die Analysen ein. Der wesentliche Fortschritt gegenüber Wyzewa/St.-Foix besteht jedoch darin, daß er die Feststellung eines »Zitates« bzw. einer »Ähnlichkeit« oder »Reminiszenz« nicht als Wert an sich begreift. Damit gelingt es ihm in seiner analytischen Studie, gewisse Parallelen zwischen den Werken Mozarts und seiner Zeitgenossen bzw. möglichen Vorbilder aufzuzeigen.

Es ließe sich nun nach knapp einem halben Jahrhundert leicht behaupten, daß D. R. de Lermas Dissertation schlichtweg veraltet ist; ein solcher Vorwurf würde jedoch verkennen, daß viele der damals für gesichert geltenden Details erst einige Zeit später aufgrund eingehender quellenkritischer Forschung zurechtgerückt werden konnten. Fraglos bleiben in de Lermas Untersuchung einige Punkte ungeklärt. So wiederholt auch de Lerma die von Maria Anna über Niemetschek und andere mitgeteilte Aussage, Mozart habe sich, sobald er mit Musik in Berührung kam, nur noch allein mit ihr beschäftigt.⁶⁶ Ein Klischee, das aber bereits durch Daines Barringtons zeitgenössischen Bericht zumindest relativiert wird. Auch de Lerma klärt nicht, wann Wolfgang Notenlesen und -schreiben erlernte und erkennt auch nicht, daß Wolfgang, da er eben noch nicht lesen konnte, seine ersten Stücke hörend nachspielend eingeübt hat, wodurch sich rhythmische Differenzierungen und Schwierigkeiten relativieren.⁶⁷ Generell verkennt er den offenen Charakter und sukzessive Entstehungsweise des Nannerl-

⁶³ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 280f.

⁶⁴ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 2.

⁶⁵ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 280.

⁶⁶ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 5.

⁶⁷ Vgl. de Lermas Tabelle auf S. 12.

Notenbuches; infolgedessen unterschätzt er damit auch die Bedeutung des Notenbuches im Zusammenhang mit einer direkten Unterweisung durch Leopold Mozart.⁶⁸ Das führt beispielsweise dazu, daß de Lerma die musikalischen Zusammenhänge zwischen den Menuetten KV 3, 4, 5 und insbesondere dem Schlußsatz von KV 31 nicht in ihrer ganzen Tiefe erkennt.

Mit seiner Untersuchung hebt sich de Lerma alles in allem jedoch wohltuend von der Breite der stilanalytischen Forschung ab. Dieser stellt sich nämlich ein grundlegendes Problem: Aufgrund fehlender Maßstäbe – man weiß nicht so recht, wie man mit offensichtlichen Satzfehlern Mozarts umgehen und wie man seine frühesten Werke werten soll – suchte man vornehmlich Bezüge zwischen frühen und späten Werken oder betonte so weit als möglich das Ungewöhnliche und Herausragende seiner Schöpfungen. De Lerma verengte den Fokus jedoch zeitlich und räumlich auf naheliegendere Vergleichspunkte, leider zu einem Zeitpunkt, als ein solches Vorhaben methodisch noch nicht zu leisten war.

Auch W. Osthoff will »das Einmalige einer Anlage zeigen.«⁶⁹ Kennzeichnend für diese Betrachtungsweise – und allgemein typisch für die analytische Betrachtung des Frühwerks in der Breite der Forschung – ist die direkte Gegenüberstellung von Frühwerken mit Beispielen des Spätwerks. Von KV 1^e verweist Osthoff auf das Terzettino »Soave sia il vento« aus »Così fan tutte« KV 588 (1790) und das Trio des Streichquintetts C-Dur KV 515 (1787).⁷⁰ Abgesehen von der einfachen Frage, was mit einem solchen Vergleich über die (banale) Feststellung einer gewissen biographischen Kontinuität hinaus überhaupt an Erkenntnisgewinn zu erzielen ist, eröffnet sich hier methodisch das Problem, daß sich der Betrachter »naturgemäß«, d. h. genauer gesagt seinen Begegnungsweg mit Mozarts Musik nachvollziehend, vom Früheren an das Spätere erinnert fühlt. Ein allzu verständliches Verhalten, das jedoch zwei folgenschwere Implikationen mit sich bringt. Erstens konstruiert dieses Verfahren Zusammenhänge zwischen zeitlich weit auseinanderliegenden Werken, die, abgesehen von einer gewissen Motivverwandtschaft oder in einigen oberflächlichen Momenten zwar gewisse Ähnlichkeiten aufweisen, über welche hinaus jedoch keine weiteren Zusammenhänge bestehen. Zweitens betonen sie nur die große Entfernung zwischen diesen und jenen, was nicht selten eine gewisse Geringschätzung der frühen Werke nach sich zieht.

Das Wesentliche dieser Betrachtungsweise ist jedoch, daß hier die Beobachtung von Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten im Sinne einer »Natur« interpretiert, die sich darin zeigt. In die-

⁶⁸ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 43.

⁶⁹ Wolfgang Osthoff: Die Musik des frühesten Mozart, in: Wolfgang Lipp (Hrsg.): Wolfgang Amadeus Mozart. Genie und Musik, Würzburg 1992, S. 9.

⁷⁰ Vgl. W. Osthoff, a. a. O., S. 12.

sem Sinn ist auch Goethes Gedicht »Daimon« aus den »Urworten«⁷¹ zu verstehen. Da sich diese Entsprechungen ausschließlich im Bereich von Motiven und melodischen Wendungen zeigen – man denke nur einmal an das Tetrachordmotiv c'-d'-f'-e und all seine Transpositionen⁷² – und Fragen nach deren Verwendung in Satzabläufen gar nicht erst gestellt werden, weil die Unterschiede ganz einfach zu groß wären, ist der Erkenntnisgewinn dieser Beobachtungen in den meisten Fällen eher gering.⁷³

Diese Vorgehensweise (ich scheue mich, sie ›Technik‹ oder gar ›Methode‹ zu nennen) des Vergleiches eines frühen Einzelwerks Mozarts mit einem seiner späten Meisterwerke (wenn etwa auf die melodische Übereinstimmung von KV 1^c und der Arie Papagenos »Ein Mädchen oder Weibchen« aus der »Zauberflöte« KV 620 hingewiesen wird) scheint bei der Betrachtung von Mozarts Frühwerk sehr gängig zu sein. Was ist jedoch mit solchen Vergleichen gewonnen? Nicht viel mehr, als eine gewisse Bestätigung der biographischen Kontinuität des Genialen bei gleichzeitiger Betonung des großen qualitativen Abstands zwischen Frühwerk und Spätwerk zuungunsten des Frühwerks als einfacher, kindlicher Schöpfungen. In der Übersteigerung jedoch erscheinen solche (recht häufig anzutreffenden) Koinzidenzen vielleicht gar als Ausdruck einer Art ›göttlicher Medien‹-Funktion: Die göttlichen Ideen (Melodien) seien präexistent und Mozart ist nur ein willenloses Medium des Unnennbaren, das sie quasi wie ein Lautsprecher ausspucken muß.

Doch sind nicht auch andere Schlußfolgerungen möglich? Keiner mag daran zweifeln, daß Wolfgang Amadé Mozarts Anlagen und seine Begabung einzigartig waren. Das muß jedoch nicht zwangsläufig heißen, daß die Ausformung seines Talents stets unwandelbar, unbeeinflussbar, gleichförmig und ohne Hindernisse verlief. Die neuere Mozart-Forschung hat sich in den letzten Jahren mit Erfolg solchen Fragen zugewandt.

Erträge der neueren Forschung

Unter dem Einfluß der Forschungserträge der NMA – und insbesondere der philologischen Arbeiten W. Plaths – trat seit den 1980er Jahren ein spürbarer Wandel innerhalb der Mozart-Forschung ein. In jüngster Zeit haben insbesondere Ulrich Konrad⁷⁴ und Konrad Küster wesentlich zur Konturierung des historischen Mozartbildes beigetragen. In seiner 2001 erschie-

⁷¹ Vgl. J. W. Goethe, Gedichte, a. a. O.

⁷² Vgl. Joachim Brügge: Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts. Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der »Kleinen Nachtmusik« KV 525 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 121), Wilhelmshaven 1995. S. 24f.

⁷³ Bei der Untersuchung eines ausreichend großen Repertoires lassen sich allenfalls mit einigem Gewinn Feststellungen über die Häufigkeit der Verwendung bestimmter Phrasen und damit auch über Kennzeichen eines Stilwandels treffen. Siehe hierzu insbesondere von Robert O. Gjerdingen: A classic turn of phrase: music and the psychology of convention. Philadelphia 1988, sowie: A musical schema. Structure and style change, 1720–1900 (= Dissertationsschrift der University of Philadelphia), Philadelphia 1984.

⁷⁴ Ulrich Konrad: Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen, in: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, Nr. 201, Göttingen 1992.

nenen Monographie »Mozart und seine Zeit« unternahm Konrad Küster – und das erstmals auf weitgehend gesicherter Quellenlage – den Versuch, Wolfgang Amadé Mozarts individuelle Ausbildung als Komponist bis 1766 in Einzeletappen darzustellen, denn »jene Basis bestimmte – wie nicht anders vorstellbar – lebenslang seinen Zugang zu dem jeweils Neuen, wenn er es in seinen Stilbegriff integrieren wollte.«⁷⁵ Im Zentrum seiner Betrachtung steht dabei die formale Entwicklung der Kompositionen Mozarts, und Küster versucht diese insbesondere nach syntaktischen Gesichtspunkten zu untersuchen. Küster beschränkt dabei seine Analysen auf die ursprünglich im Rahmen des Nannerl-Notenbuches überlieferten Werke, die Kopfsätze und einige wenige andere Sätze der Pariser Violinsonaten sowie Mozarts frühe Sinfonik; das immerhin 43 Sätze (inklusive einiger Fragmente) umfassende Corpus des Londoner Skizzenbuches klammert er seltsamerweise – und methodisch nicht ganz nachvollziehbar (s. u.) – aus.

An Küsters Ausführungen bleibt positiv zu bewerten, daß er (etwa im Gegensatz zu de Lerma) versucht, Mozarts Frühwerk zu analysieren, ohne es an Formmodellen der Formenlehren des ausklingenden 19. Jahrhunderts zu messen oder gar auf programmmusikalische Fragestellungen zu beziehen, indem er es im Hinblick auf seine »Grammatik« untersucht.⁷⁶ In der Abkehr von Analysemethoden, deren Hauptaugenmerk auf thematisch-inhaltlicher Kennzeichnung formaler Abschnitte beruht, folgt Küster damit im wesentlichen Anregungen W. Buddays, der als erster die Bedeutung der zeitgenössischen musiktheoretischen Werke Joseph Riepels und Heinrich Christoph Kochs für eine adäquate analytische Betrachtung von Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert umfassend dargestellt hat.⁷⁷

Dabei gelingt es Küster, Mozarts Werke als Herausforderungen darzustellen, indem er besondere Gewichtungprobleme beschreibt, die sich für Mozart aus der Gestaltung ergeben. Diese Betrachtungsweise bleibt in der Darstellung jedoch nicht unproblematisch, da sie aufseiten Wolfgang Mozarts sehr stark eine überaus bedachte, planende Gestaltungsabsicht suggeriert, die so jedoch nicht unbedingt vorgelegen haben muß. Auch läßt Küsters am großformalen Ablauf geschultes Augenmerk gelegentlich Details außer acht, etwa die Gestaltung von Bausteinen und dabei insbesondere die Frage, wie aus dem Kleinen die Großform erwächst oder Mozarts Anknüpfen an unmittelbare Vorbilder (z. B. bei KV 2). Neu und anregend an Küsters

⁷⁵ K. Küster a. a. O., S. 14.

⁷⁶ Vgl. K. Küster a. a. O., S. 73f.

⁷⁷ Vgl. Wolfgang Budday: Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. Kassel u.a. 1983. Siehe auch W. Budday: Harmonielehre Wiener Klassik: Theorie – Satztechnik – Werkanalyse, Stuttgart 1987.

Betrachtungsweise ist aber auch, daß er der erzieherischen Rolle Leopold Mozarts eine größere Bedeutung beimißt (s. u.) als noch die ältere Forschung.⁷⁸

Leopold Mozart als Erzieher

Seit den 1960er Jahren vollzieht sich im Hinblick auf Leopold Mozart allmählich eine Neuorientierung in der Forschung: »Aufgrund eingehender Handschriften- und Echtheitsuntersuchungen begann sich die Erkenntnis durchzusetzen, daß M. kein ›mediokrer‹ sondern in Wirklichkeit ein bedeutender Komponist war, der allerdings auf sehr unterschiedlichem Niveau komponierte, je nach Anlaß und Besteller. So konnte es letztlich auch nicht überraschen, daß eine Anzahl von ehemals Wolfgang zugeschriebenen Werken sich als Kompositionen des Vaters entpuppten.«⁷⁹

Diese Einschätzung Wolfgang Plaths in seinem Beitrag zur NDB griff aufgrund der quellenkritischen Erträge seinerzeit weiter aus, als es das allgemeine Bild Leopold Mozarts eigentlich zuließ. Noch 1990 beschrieb V. Braunbehrens den Stand der Leopold-Mozart-Forschung mit den Worten: »(...) als Vater ist das Bild Leopold Mozarts in mannigfaltiger Weise ausgeleuchtet worden, als Musiker ist er bis heute ein Unbekannter. Ein großer Teil seiner Musik ist verschollen, und was sich erhalten hat, ist oft nur in Abschriften einiger Klöster vorhanden, das Wenigste gedruckt.«⁸⁰

So ist es nicht verwunderlich, daß einerseits eine adäquate Bewertung des instrumentalen Schaffens Leopold Mozarts noch aussteht oder erst im Werden begriffen ist, andererseits aber beispielsweise soziologische Untersuchungen seine Rolle sehr eingehend und kritisch bedenken. Beispielsweise charakterisiert R. Schenda Leopold Mozart auf der Reise nach Paris treffend als »Mittelwesen [sic]« in allen Lebenslagen – obwohl die Bezeichnung ›Mittlerwesen‹ wohl angemessener wäre. Leopold erscheint hier als Patriarch und Mittelpunkt seiner Familie, als »geschäftstüchtiger Impresario vermittelt er seine Kunst-Kinder an ein kunstliebendes Publikum aus Adelskreisen«, denn als »ungesicherter Mittelbürger steht er in ständigem Konflikt mit seinem Status, den er in Richtung auf den Adel anzuheben sucht.«⁸¹ Wie andere Autoren geht jedoch auch Schenda so weit, von Leopold Mozarts »Mittelmäßigkeit«⁸² zu reden,

⁷⁸ Ausnahmen hierzu bilden die frühe Bestandsaufnahme durch Franz Posch: Leopold Mozart als Mensch, Vater und Erzieher der Aufklärung, in: Neues Mozart-Jahrbuch, hrsg. v. E. Valentin, Regensburg 1941, S. 49–78, sowie Erich Valentin: Leopold Mozart. Frankfurt a. M. 1998. Siehe hierzu auch Alfred Mann: Theory and practice. The great composer as student and teacher, New York u.a. 1987 und Alfred Mann: Leopold Mozart als Lehrer seines Sohnes, in: MJB 1989/90, S. 31–35. Allmählich ist auch ein wachsendes Interesse sowohl an Mozarts Rolle als Schüler wie auch als Lehrer festzustellen. Siehe hierzu insbesondere Hellmut Federhofer: Barbara Ployers und Franz Jakob Freystädters Theorie- und Kompositionsstudium bei Mozart, Basel u.a. 1989.

⁷⁹ W. Plath: Art. ›Leopold Mozart‹, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 18, Berlin 1997, S. 239.

⁸⁰ V. Braunbehrens und K. H. Jürgens: Mozart. Lebensbilder, Bergisch-Gladbach 1990, S. 14.

⁸¹ Rudolf Schenda: Leopold Mozart: Vermittler-Wesen, Diplomat, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 36.

⁸² A. a. O.

wobei er jedoch die Frage, inwiefern der junge Wolfgang die Mittelmäßigkeit seines Vaters gespürt oder gar darunter gelitten haben könnte, offen läßt.

Die oft erwähnte ›Mediokrität‹ Leopold Mozarts als Komponist gilt verständlicherweise zwar unter Musikern und Musikwissenschaftlern in weiten Kreisen als *common sense*, Wolfgang Plath hat jedoch in seinem Festvortrag zur Gründung der ILMG ausgeführt, daß eine solche Einschätzung Leopolds zwar verständlich, aber dennoch aller Wahrscheinlichkeit nach weder Leopold Mozarts wahren Leistungen als Vater und Erzieher noch als Musiker und Komponist gerecht werden. Der Grundfehler liegt – so Plath – in der Tatsache, daß Leopold stets nur mit seinem Sohn verglichen wurde: »Zwar können und dürfen wir Leopold Mozart mit Michael Haydn vergleichen (...), das ist so als hielten wir einen Gegenstand ins Licht, um ihn besser sehen zu können. Wollten wir ihn aber mit Wolfgang Amadé vergleichen, so wäre das, als hielten wir denselben Gegenstand gegen die Sonne: wir würden geblendet, müßten die Augen schließen und könnten überhaupt nichts mehr sehen.«⁸³

Daher ist die Annahme eines eklatanten Qualitätsunterschiedes zwischen den Kompositionen Leopold Mozarts und denen seines jungen Sohnes keineswegs ausgemacht. Erwähnen möchte ich in diesem Zusammenhang nur die Sinfonie in D KV 81, die lediglich aufgrund einer handschriftlichen Autorenangabe auf einem Stimmensatzkopie als Werk Wolfgangs angesehen wird, obwohl dieselbe Sinfonie in einem Katalog von Breitkopf und Härtel noch 1775 als Werk des Vaters angeboten wird.⁸⁴

Wichtiger noch als die Frage nach den musikalischen Fähigkeiten Leopold Mozarts ist jedoch die Frage nach seinen Fähigkeiten als Lehrer seiner Kinder. Verschiedene Forscher charakterisieren Leopold Mozart immer wieder als strengen Erzieher.⁸⁵ Zum Beweis greifen sie, mangels anderer Belege, gerne auf ein Zitat aus der Violinschule zurück: »Hier sind die Stücke zur Übung. Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie nämlich zu machen.«⁸⁶ Hier jedoch zeigt sich schon ein wichtiges Detail von Leopold Mozarts pädagogischer Rolle: Er mag ein strenger Erzieher gewesen sein, in dem Sinn, daß er seine Kinder förderte, indem er sie forderte und nicht *unterforderte*; ein strenger Erzieher nach der Art eines Zuchtmeisters scheint er überhaupt nicht gewesen zu sein, wie wir anhand verschiedener Beobachtungen noch zeigen werden. Das widerspricht freilich wiederum einem weiteren Klischee der Mozart-Forschung, nämlich dem der tragischen Konfliktsituation zwi-

⁸³ W. Plath: Leopold Mozart 1987, in: Leopold Mozart und Augsburg, hrsg. von der Mozartgemeinde Augsburg, Augsburg 1987, S. 22.

⁸⁴ Vgl. NMA IV/11, Bd. 2, S. Xf.

⁸⁵ Vgl. Florian Langeegger: Mozart, das junge Genie und seine Entfaltungsbedingungen, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 25f. und Günther Bittner: Wolfgang Amadeus Mozart – Die Erziehung eines Genies, in: Wolfgang Lipp (Hrsg.): Wolfgang Amadeus Mozart. Genie und Musik, Würzburg 1992, S. 41.

⁸⁶ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 90.

schen dem geschäftstüchtigen, herrischen und strengen Vater einerseits und dem genialen, um Freiheit und Selbständigkeit ringenden Sohn andererseits. So skizziert G. Bittner exemplarisch eine tragische Grundsituation zwischen Vater und Sohn und betont, daß »Mozarts Künstlerexistenz ... durch den *väterlichen Zuchtmeister* ... einerseits ermöglicht, andererseits zerstört worden ist. [Hervorhebungen im Original kursiv gesetzt.]«⁸⁷ Am gleichen Ort bemerkt Bittner, nicht weniger plakativ, »das notwendige Scheitern jeder Erziehung eines genialen Menschen«⁸⁸. Eine solche Sicht auf den Vater ist natürlich auch durch dessen schwierige Rolle während der unglücklich verlaufenden zweiten Paris-Reise des Sohnes verstellt; noch entlarvender ist freilich Bittners Gedanke, daß Leopold Mozart von vornherein mit seinem Erziehungsvorhaben scheitern *mußte*, denn die Erziehung eines Genies gilt Bittner schlichtweg als ein Ding der Unmöglichkeit (was allerdings wiederum nichts über die generelle pädagogische Befähigung Leopold Mozarts aussagt). Da sich das Bild des strengen Erziehers zu unrecht hartnäckig hält und überdies die Frage nach Leopold Mozarts grundsätzlichen Zielen, Erfahrungen und Fähigkeiten als Musikpädagoge natürlich nicht von W. A. Mozarts Frühwerk getrennt bleiben kann, werden wir an entsprechender Stelle anhand eines Kapitels über Leopold Mozarts Violinschule eben darauf zurückkommen.

Das Wunderkind-Phänomen in der Forschung

Mozart gilt gemeinhin als »das Wunderkind par excellence«⁸⁹ und damit zugleich als Inbegriff des musikalischen Genies. Gleichwohl bleibt festzuhalten, daß sowohl die Historische und Systematische Musikwissenschaft als auch die Musikpädagogik in der Forschung das Wunderkind-Phänomen im Allgemeinen »vernachlässigt oder gar ausgeblendet«⁹⁰ haben. Dies erklärt sich nach Hans Günther Bastian vornehmlich »aus dem empirisch kaum auflösbaren Dualismus von Anlage- und Umweltprägung einer musikalischen Begabung.«⁹¹

In seiner Dissertation zählte G.H. Stevens von der Antike bis zur Gegenwart zwar ca. 700 musikalische Frühbegabungen⁹², während jedoch das Mittelalter nur in Ausnahmen von außergewöhnlich begabten Kindern berichtet, findet sich das Phänomen konzertierender Kinder erst ab etwa 1750 im öffentlichen Musikleben und erst das 19. Jahrhundert verzeichnete einen regelrechten Boom musikalischer Wunderkinder, was zweifelsohne mit dem sich wandelnden Künstlerbegriff, weg vom Handwerker, hin zum Genie, das gottähnlich schafft und größte Originalität besitzt, zusammenhängt.

⁸⁷ G. Bittner, a. a. O., S. 27.

⁸⁸ A. a. O., S. 32.

⁸⁹ H. G. Bastian, a. a. O., Sp. 2069.

⁹⁰ H. G. Bastian, a. a. O., Sp. 2071.

⁹¹ H. G. Bastian, a. a. O.

⁹² Vgl. G.H. Stevens: Das Wunderkind in der Musikgeschichte, Diss. Münster (mschr.) 1982 und H. G. Bastian, a. a. O., Sp. 2070.

Die Mozart-Rezeption des 19. Jahrhunderts bildet zweifelsohne den Hintergrund für den nun einsetzenden ausgesprochenen Wunderkind-Boom.⁹³ H.G. Bastian versteht diesen Boom jedoch auch aus den Tendenzen des Jahrhunderts zur ökonomischer Ausbeutung und Kinderarbeit.⁹⁴ Während dieses Phänomen zu seiner Blütezeit zweifelsfrei auch im Zusammenhang steht mit dem sich etablierenden Konzertwesen des aufstrebenden Bürgertums, bleibt für das 18. Jahrhundert festzuhalten, daß die musikalischen Frühbegabungen insbesondere auch deswegen ein so großes Aufsehen erregten, weil sie in einer erklärt rationalistisch ausgerichteten Epoche eben nicht direkt verständlich und erklärbar erschienen und deswegen je nach bevorzugtem Erklärungsmodell des Betrachters einmal als göttliches Wunder, ein andermal als Wunder der Natur oder schlicht als Genies bezeichnet wurden.

„Der Geniebegriff des 18. Jahrhunderts impliziert, daß das Genie (...) keinen anderen Gesetzen gehorcht mit Ausnahme der eigenen.“⁹⁵ Wie die hier vorgelegte Darstellung noch zeigen wird, ist deshalb der Geniebegriff des 18. Jahrhunderts im Rahmen des Frühwerks nicht ohne weiteres auf Mozart anzuwenden. Die hier vorgenommenen Analysen der frühesten erhaltenen Werke Mozarts werden nämlich deutlich machen, daß diese Werke durchweg Elemente aufweisen, die zeigen, wie der junge Komponist sich darum bemüht, durch Nachahmung und Aneignung die Gesetze der Musik, wie er sie in den Werken, denen er begegnet, vorfindet, zu erkennen, umzusetzen und zu erlernen. Mozart folgte damit nicht »eigenen Gesetzen«, sondern versuchte als lernendes Kind eindeutig, die ihn umgebenden musikalischen Eindrücke zu verarbeiten und nachzubilden. Mozart lernte also durch die Regelmäßigkeit der Musik die Regeln der Musik.

Zudem stellte Hans Günther Bastian in den Erhebungen zu seiner Studie »Leben für Musik« 1989 fest: »Bei genauer und versuchter objektiver Betrachtung stellt sich oftmals heraus, daß der Lebensweg eines sog. ›Wunderkinds‹ durchaus ›normaler‹ ist als vorher angenommen. Bei aller Genialität und naturgegebenen Veranlagung entwickeln sich Begabungen nicht von selbst, vielmehr bedarf es der eigenen Anstrengung ebenso wie eines fürsorglichen ›Coachings‹ durch Eltern und Lehrer.«⁹⁶ Ohne »Ehrgeiz, Ausdauer, Kontinuität, Stabilität, ja Wille bis zur Besessenheit«⁹⁷ aber wird aus einer Ausnahmebegabung auch keine herausragende Künstlerexistenz. Auch das Wunderkind »par excellence« Mozart ist – wie hier im Bereich seiner frühesten Entwicklung gezeigt werden kann – eine deutliche Bestätigung dieser Aussage.

⁹³ Ein frühes und tragisches Beispiel dafür bietet Ludwig van Beethovens Biographie.

⁹⁴ Vgl. H. G. Bastian, a. a. O., Sp. 2070.

⁹⁵ H. G. Bastian, a. a. O., Sp. 2068f.

⁹⁶ H. G. Bastian, a. a. O., Sp. 2072

⁹⁷ H. G. Bastian, a. a. O.

Ziele und Methoden dieser Untersuchung

Problematik und Aufgabenstellung

Das wesentliche Vorurteil über das Wunderkind Mozart besteht in der Annahme, Wolfgang sei ein voraussetzungsloses Genie; ein Bild, das besonders von Schachtners überlieferten Anekdoten geprägt wurde. In allen diesen Schilderungen entsteht der Eindruck, Wolfgang könne etwas, ohne es eigens gelernt zu haben, sei es das Klavier- oder das Violinspiel, das Notenlesen oder das Improvisieren. Bezeichnenderweise taucht der Vater niemals aktiv (z. B. als Erzieher seines Sohnes) sondern stets passiv und in nachgeordneter Rolle auf. Leopold Mozart erscheint als derjenigen, der seinem Sohn nichts zutraut, ihn vom Musizieren abhält oder von den ihn überrumpelnden, wunderbaren Leistungen seines Sohnes zu Tränen gerührt ist.

Dieses Bild korrespondiert bestens mit dem Mythos vom mühelosen Komponisten, der ›im Kopf komponiert‹ und dann in einem einzigen Arbeitsgang die perfekte Komposition niederschreibt. Beide Mythen berühren sich darin, daß sie die Person Mozart dämonisieren, indem sie Mozart in den Bereich des göttlichen und unerklärlichen Wunders entrücken. Das Genie erscheint so lediglich als ein Medium, als ein Gefäß, in das irgendeine unbegreifliche Macht die Botschaft, die Komposition oder die Musikalität hineingießt. Weitere Mythen arbeiten diesem Bild des voraussetzungslosen Genies zu oder sind mit ihm austauschbar, etwa das Bild des quasi autistischen ›idiot savant‹, dem alles andere unwichtig ist als seine Hauptbegabung und der darin zwar unerklärliche Höchstleistungen erbringt, jedoch in anderen Bereichen völlig unfähig bleibt oder nicht einmal durchschnittliches zustande bringt⁹⁸, oder die Vorstellung des vor der Zeit reifenden Wunderkinds, des bereits vor der Zeit Erwachsenen, dem die Kindheit abhanden gekommen ist oder gestohlen wurde; eine Art krankhaft deformierte Persönlichkeit.

Bei allen diesen Mythen handelt es sich lediglich um griffige Bilder, Klischees, freilich mit der Funktion, daß sie mit ihrer irrationalen Erklärung das überkommene, so schön einfache und einleuchtende Bild des unerklärbaren Wunderkinds und Wunders bewahren, allerdings um den Preis, daß sie uns den Zugang zu Wolfgang Amadé Mozart als historischer Person erschweren, indem sie den Blick auf die lebendige (und freilich komplexe) Wahrheit verstellen. Denn diese Ansichten entheben den so beschriebenen Gegenstand a priori seiner Erklärbarkeit, wenn man unter ›erklären‹ (im Sinne Francis Bacons) versteht, etwas aus seinen Bedingungen nachzuerzeugen, es in Gedanken neu entstehen zu lassen.⁹⁹ Der kritische Blick des Historikers auf die Quellen hat indessen schon manche der Mozart-Mythen als solche entlarvt

⁹⁸ Vgl. Robert Kail: Gedächtnisentwicklung bei Kindern. Heidelberg, Berlin, New York, 1991. S. 122.

⁹⁹ Vgl. Georgi Schischkoff (Hrsg.): Philosophisches Wörterbuch, 21. Auflage, Stuttgart 1982, S. 53f.

und ihre Grundlagen relativiert, die des ›Kopfkomponisten‹¹⁰⁰ ebenso wie die Legende des Giftmordes¹⁰¹. Der prüfende Blick in die Quellen wird uns auch für die Frühzeit Mozarts eines zeigen: kaum eines dieser Vorurteile trifft zu.

Die bereits genannten Vorurteile verhindern in Bezug auf Mozarts musikalische Hochbegabung grundsätzlich dreierlei Fragestellungen: 1. Welche Fortschritte macht Wolfgang beim Musikhören? Wie vollzieht sich Wolfgangs musikalische Entwicklung? 2. Welche Rolle spielt dabei seine Umwelt, sein Vater, seine Schwester etc.? 3. Ist es möglich, Mozarts Musiksprache in ihrer Entwicklung näher zu beschreiben und in ihr individuelle Züge zu entdecken? Diese Fragen stelle ich daher ins Zentrum meiner Untersuchung. Damit verfolge ich im großen und ganzen drei Ziele. Ich werde

1. einen Überblick geben über den Rahmen, in dem sich Wolfgangs früheste musikalische Entwicklung vollzieht, und zwar aufgrund der quellenkritisch gesicherten Basis der beiden erhaltenen Notenbücher.

2. versuchen, die musikalische Entwicklung Wolfgang Mozarts anhand der darin erhaltenen Musikwerke in ihren Grundzügen nachzuvollziehen. Das bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als den jungen Mozart in seiner Entwicklung ernst zu nehmen und zu versuchen, das Fortschreiten seiner kompositorischen Fähigkeiten so weit als möglich zu verstehen.

3. eine Antwort auf die Frage versuchen, ob bereits in diesem Zeitabschnitt von einer spezifisch Mozartschen ›Musiksprache‹ gesprochen werden kann, und welchem Regelwerk diese Sprache eventuell folgt. Dabei soll freilich keine übermäßige Systematisierung des musikalischen Reichtums vorgenommen werden, sondern es geht mir vornehmlich darum – wenn möglich – einige individuelle Züge des kindlichen Mozartschen Komponierens zu umreißen.

Methodik und Eingrenzung des Arbeitsfeldes

Gang der Untersuchung

Angesichts dieser Hindernisse wäre es nicht erstaunlich, daß Mozarts musikalische Anfänge so sehr im Dunkeln liegen und bislang nur wenig Interesse der Musikforschung gefunden haben. Wir verfügen jedoch über eine ausreichende, ja sogar große Anzahl von Quellen, die es uns ermöglichen, Licht in das Dunkel der Anfänge zu tragen. Daß dies bislang noch nicht in ausreichendem Umfang geschehen ist, liegt in den Problemen der Überlieferung und der teilweise ungesicherten Methode begründet, also einerseits in der Lückenhaftigkeit und Hetero-

¹⁰⁰ Vgl. Ulrich Konrad: Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen, in: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, Nr. 201, Göttingen 1992.

¹⁰¹ Vgl. Hans Bankl: Mozarts Tod – Fakten und Legenden, in: Zaubertöne. Mozart in Wien, Katalog zur 139. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1990, S. 538–541.

genität des Quellenmaterials sowie andererseits in seiner über einen langen Zeitraum unsystematischen Auswertung, die generell aus einer allgemeinen methodischen Unsicherheit im Umgang mit den Quellen resultiert, mit der Hinterfragung der Quellen nach gesicherten Informationen und ihrer Interpretation. Diese Gründe führen einen ganzen Komplex von Problemen mit sich, denen nur durch klare Trennung der jeweiligen Erkenntnisschritte und Methoden begegnet werden kann. Dementsprechend folge ich auf den Erträgen der NMA aufbauend grundsätzlich folgenden Schritten:

1. Betrachtung der Quellen im Hinblick auf ihre historisch-kritische Erschließung
2. Zusammenfassung der Ergebnisse der Quellenforschung und zeitliche Einordnung der Musikwerke in ihren Entstehungskontext aufgrund der quellenkritischen Betrachtung. Das Ziel hierbei liegt darin, möglichst gesicherte Aussagen über die Werkchronologie zu treffen.
3. Fortschreitende vergleichende Analyse der Kompositionen Mozarts und evtl. einiger unmittelbarer Vorbilder, insbesondere nach den Gesichtspunkten Form- und Phrasenbildung, Faßlichkeit, Lernzuwachs und Individualität. Dabei ist jedoch auch nach den jeweiligen Kontexten der Werke zu fragen, mit dem Ziel, Aussagen über Art und Fortschreiten der kompositorischen Fähigkeiten Mozarts im Rahmen der Notenbücher vorzunehmen.
4. Zusammenfassung der gewonnenen Detailkenntnisse nach allgemeinen Gesichtspunkten, v. a. im Hinblick auf die Chronologie der Entwicklung der musikalischen Fähigkeiten W. A. Mozarts sowie mögliche Charakteristika seiner individuellen Musiksprache. Am Rande sollen die Ergebnisse hier auch unter musikpädagogischen Gesichtspunkten bewertet werden.

Die wichtigste, grundlegende Voraussetzung für diese Herangehensweise ist der Notentext; für gesicherte Aussagen über die Entwicklung der musikalischen Fähigkeiten Wolfgangs sind daher vorab gewisse Fragestellungen nach Entstehungszeitraum und -kontext der überlieferten Notentexte zu beantworten, weswegen den Analyse-Kapiteln jeweils ein entsprechender quellenkritischer Abschnitt vorangestellt wird.

Ergänzen möchte ich diese im wesentlichen musikanalytische Vorgehensweise durch die Klärung des pädagogischen Rahmens, in dem sich die frühe musikalische Ausbildung W. A. Mozarts vollzieht. In einem einleitenden Kapitel wird daher zunächst umrissen, über welche musikpädagogischen Fähigkeiten und Erfahrungen Leopold Mozart um 1756 verfügt und welche Ziele er verfolgt. Dies soll anhand einer Sichtung zentraler Aussagen der Violinschule Leopold Mozarts geleistet werden. Dabei wird sich zeigen, daß etwa Konrad Küsters in ihren Grundzügen durchaus richtige Einschätzung der Violinschule Leopold Mozarts dennoch zu

kurz greift. Es ist zweifellos richtig, daß es sich um ein »elementares Werk«¹⁰² handelt und daß der einleitende musikhistorische Abriß »zeittypisch rudimentär« bleibt. Gleichwohl wäre es falsch, das persönliche Profil des Klavierunterrichts, den Leopold seinen Kindern erteilte, völlig von den pädagogischen Zielsetzungen der Violinschule abzukoppeln oder sogar als »etwas radikal Neues«¹⁰³ davon abzuheben. Dem widersprechen auch weitere Quellenfunde¹⁰⁴. Im Gegenteil wird anhand dieser Vorbetrachtung später festzustellen sein, daß sich Leopold Mozarts Ansprüche an eine gelungene musikalische Bildung in seinen Kindern auf das schönste (wenn auch für ihn auf sehr überraschende Weise) erfüllte. Ich werde daher versuchen, die wesentlichen Ziele Leopold Mozarts als Pädagoge benennen, so wie sie sich in der Violinschule zeigen. In einem abschließenden Kapitel soll gefragt werden, inwiefern die Rolle Leopold Mozarts einen Einfluß auf die Musiksprache seines Sohnes hatte.

Methodische Feststellungen

Aufgrund methodischer Probleme im Umgang mit den musikalischen Quellen, insbesondere hinsichtlich ihrer Datierung, Urheberschaft und Echtheit, ist die musikanalytische Auseinandersetzung mit Mozarts Frühwerk nicht weit gediehen. Das New Grove Dictionary of Music and Musicians stellt diesbezüglich fest: »Accounts of Mozart's early stylistic development often fail to take these problems into consideration: demonstrably authentic works are often compared with, and analysed alongside, works only insecurely attributed to Mozart. The inevitable result is a patchwork story of progression and regression.«¹⁰⁵ Daraus ergibt sich die logische Konsequenz, daß alle musikalischen und stilistischen Erwägungen und Aussagen über die Chronologie der Entwicklung Mozarts selbstverständlich nur auf dem gesicherten Boden der Quellenkritik durchgeführt werden können.

Bei der zeitlichen Einordnung undatierter bzw. undatierbarer Werke kann nur aufgrund von sinnvollen Vergleichen eine Abschätzung vorgenommen werden. Sicher datierte Werke liefern dabei stilistische Anhaltspunkte, einen Werkkontext. Werke, die aufgrund mangelnder Angaben nur mit einem terminus post/ante quem eingeordnet werden können bzw. sich nicht genau datieren lassen, können daher aufgrund eines bloßen Werkvergleichs einem solchen Kontext niemals mit endgültiger Sicherheit zugeordnet werden.

Im Kern beschränke ich daher meine Analysen auf Mozarts Werke aus dem Notenbuch für Nannerl und dem Londoner Skizzenbuch. Ich werde also die Pariser und Londoner Violinsonaten generell aussparen, da in diesen Werken aufgrund des Fehlens von Autographen nicht

¹⁰² K. Küster, a. a. O., S. 54.

¹⁰³ A. a. O.

¹⁰⁴ Vgl. P. Eder, a. a. O.

¹⁰⁵ Art. Wolfgang Amadeus Mozart, in: NG², Bd. 17, S. 295.

festgestellt werden kann, wie groß Leopold Mozarts Anteil bei der Komposition, Zusammenstellung, Korrektur und Bearbeitung dieser Werke war. Paumgartner weist auf eben diesen Umstand hin, wenn er sich so begeistert über das Londoner Skizzenbuch äußert. Daran fasziniert ihn trotz aller einzelner Satzmängel »die Sicherheit einer zuweilen traumhaft unfehlbaren Gestaltungskraft. Das Studium dieses unmittelbaren, freizügigen Skizzenbuches ist daher noch anregender als manche der ausgeglichenen Kompositionen Wolfgangs aus derselben Epoche, in denen wir, vergleichend, der Mitarbeit und der einschränkenden Kontrolle des Vaters einen weiteren Spielraum eingestehen müssen, als man bisher glauben mochte.«¹⁰⁶

Es liegt nahe, die beiden Notenbücher in einen Zusammenhang zu stellen, da sie sich wechselseitig ergänzen. Das Nannerlbuch umfaßt inhaltlich die Spielstücke des Unterrichts und damit also auch die frühesten Vorbilder für die kompositorischen Gehversuche Wolfgangs, schließlich enthält es auch frühe Improvisationen (KV 1^a, 1^b) und kleine Kompositionen (KV 1^c bis 1^d) Wolfgangs, die vom Vater sporadisch in das Notenbuch eingetragen wurden. Später, als Wolfgang selbst mit Tinte und Feder umgehen konnte hat er auch eigenhändig Werke darin eingetragen, bis das Notenbuch (wohl spätestens ab 1766) nicht mehr gebraucht wurde. Nannerls Notenbuch umfaßt daher eine relativ kleine Menge von Mozartschen Kompositionen, die insgesamt aus einem relativ großen Zeitraum stammen. Demgegenüber versammelt das Londoner Skizzenbuch eine große Menge (über 40) kleine bis größere Sätze, die in nur wenigen Wochen oder Monaten während des Jahres 1764 aufgeschrieben wurden. Alle diese Sätze wurden von Wolfgang selbständig und ohne irgendeine erkennbare Beteiligung des Vaters in das Buch eingetragen. Das unversehrt gebliebene Londoner Skizzenbuch bildet daher gewissermaßen einen Fokus auf Wolfgangs musikalisches Denken und Können zu einem bestimmten Zeitpunkt während des Londoner Aufenthaltes ab, während im Gegensatz dazu das Nannerl-Notenbuch sozusagen den musikalischen Weg bis London hin beschreibt (und vielleicht auch ein wenig die Zeit danach).

Eine Beschränkung auf die beiden Notenbücher ist auch vor allem deswegen sinnvoll, weil im Nannerl-Notenbuch und im Londoner Skizzenbuch die Anteile von Vater und Sohn an den Werken deutlich zu unterscheiden sind. Über die Pariser Violinsonaten als ganzes läßt sich eine solche Feststellung nicht sicher treffen, da lediglich einige wenige ihrer Sätze in Vorformen auch im Nannerl-Notenbuch überliefert sind, weitere Autographe jedoch fehlen. Auch gibt es zu bedenken, daß Leopold in einem Brief mitteilt, daß er Fehler seines »Herrn Sohnes« korrigierte, einige jedoch im Druck stehen geblieben sind.¹⁰⁷ Aus der Tatsache des Feh-

¹⁰⁶ B. Paumgartner, a. a. O., S. 105.

¹⁰⁷ MBA, Brief vom 3. Dezember 1764, S. 177f.

lens anderer handschriftlicher Quellen der Pariser Violinsonaten läßt sich daher nur der Schluß ziehen, daß wir anhand der gedruckt überlieferten Werke selbst nicht genau sagen können welche Anteile vom Sohn oder vom Vater stammen. Daher kann man nur feststellen, daß diese Sonaten zwar zu einem nicht näher bestimmbar aber vermutlich doch großen Anteil auf der Erfindung Wolfgangs beruhen, jedoch weitestgehend durch Leopold von Fehlern und Unebenheiten bereinigt wurden, eine Arbeitsteilung, die in dieser Form auch noch beim »Galimathias musicum« KV 32 vorliegt.

Da die Fakten, die die musikalischen Fähigkeiten Mozarts in ihrer chronologischen Ordnung in der Literatur nur selten exakt und im Zusammenhang dargestellt werden, sollen sie hier in den Gang der Darstellung miteinbezogen werden. Denn sogar in der neueren Literatur schreiben sich ältere eklatante Fehler fort. So heißt es z. B. bei Bittner, Wolfgang spiele mit drei Jahren Klavierstücke¹⁰⁸ und weiterhin – unter völliger Ignorierung der historischen Tatsachen –, daß er »nach dem fünften Jahr seine ersten Kompositionen *selbst* im Notenheft aufzuzeichnen begann.«¹⁰⁹ Dabei haben schriftchronologische Untersuchungen ergeben, daß eigenhändige Werke Wolfgangs erst ab 1764 überliefert sind, obwohl sie bereits Ende 1763 im Bereich seiner Möglichkeiten liegen.

Es wäre zwar überaus faszinierend und auch wünschenswert gewesen, eine solche Untersuchung in einem umfassenderen biographischen Rahmen durchzuführen, dies ist aber aufgrund der Quellenvielfalt nur sehr schwer und methodisch nicht mehr sicher zu leisten. In Bezug auf die weitere Forschung kann jedoch festgestellt werden, daß die hier vorliegende Betrachtung der beiden Notenbücher eine Lücke schließt: Die Pariser Werke und die Zeit danach werden durch die Untersuchung von K. Küster¹¹⁰ und insbesondere gattungsbezogene Untersuchungen¹¹¹ abgedeckt. Eine Betrachtung etwa des »Galimathias musicum« KV 32 wäre zwar ebenfalls sehr reizvoll gewesen, hätte jedoch den Rahmen einer Dissertation gesprengt. Zudem liegt der »Galimathias« zeitlich bereits recht weit vom Londoner Skizzenbuch entfernt und zeigt eine neue, besondere Qualität in der Zusammenarbeit zwischen Vater und Sohn. Ihm soll deshalb eine spätere eigenständige Darstellung vorbehalten bleiben.

¹⁰⁸ Vgl. G. Bittner, a. a. O., S. 27.

¹⁰⁹ A. a. O., Hervorhebungen von mir. G. M.

¹¹⁰ Vgl. K. Küster, a. a. O.

¹¹¹ Siehe hierzu beispielsweise Wolfgang Gersthofer: Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik = Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bd. 10. Kassel u. a. 1993 und Jürgen Hunkemöller: W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3, hrsg. von Reinhold Hammerstein), Bern und München 1970 und Ludwig Finscher: Mozarts Violinsonaten. Winterthur 2003.

Bemerkungen zur Methodik der Stilanalyse

Daß Mozart in der Frühzeit seines Musikerlebens neben der Musik seines Vaters natürlich auch Werke von J. E. Eberlin, A. C. Adlgasser und M. Haydn kennenlernte, daß sie ihn vielleicht sogar ebenso beeindruckten, ist mehr als wahrscheinlich. Interessanter jedoch als jedes nachgewiesene ›Zitat‹ und jede ›Entsprechung‹, wichtiger als jede ›Reminiszenz‹ an Werke anderer Komponisten ist die Frage, welche Regeln Mozart aus diesem Fundus seiner Erfahrungen herausfiltert, welche *Strategien* er entwickelt, um Musik selbständig zu schaffen.¹¹² Dieses Grundanliegen ist mit dem hier zu betrachtenden in den Notenbüchern überlieferten Frühwerk zu leisten. Daraus ergibt sich die methodische Vereinfachung, daß nicht allzuweit über Mozarts unmittelbare Umwelt hinausgegangen werden muß, d. h. bei unserer Untersuchung wird es genügen, zum Vergleich etwa nur Übungsstücke des Nannerl-Notenbuches bzw. Einzelwerke etwa von J. C. Bach oder J. Schobert heranzuziehen. Die wesentlichen Fragen werden daher aus Mozarts Musik selbst zu beantworten sein.

Freilich ist die klangliche Umwelt Mozarts von der Zeit seiner Hörfähigkeit an bis zu der Zeit seiner ersten musikalischen Nachschöpfungen am Instrument in ihrem ganzen Umfang natürlich weder rekonstruierbar noch in ihrer ganzen Fülle auszuloten. Eine an sanglichen Vorbildern orientierte Schöpfung wie KV 1^c könnte selbstverständlich eine direkte Übernahme eines Volkslieds sein (wie es E. Valentin vermutet¹¹³) – was natürlich die Frage aufwerfen würde, warum Leopold Mozart sich dann überhaupt die Mühe gemacht haben sollte, das »Werk« aufzuschreiben –, sie könnte nur teilweise aber auch genausogut vollständig selbst erfunden sein. Gleichwohl zeigt KV 1^c, daß und wie Mozart zu dieser Zeit lernte und meint wie Musik gestaltet wird; mit seinen Mitteln in der Nachahmung die Form zu wahren und zu erfüllen. Ob es zu diesem Werk aber genaue oder teilweise Entsprechungen gibt, vielleicht sogar genau identifizierbare Vorlagen, ist eigentlich unerheblich, da selbst eine eventuell tatsächlich vorliegende Ähnlichkeit allein noch immer keinen direkten Beweis für eine direkte Abhängigkeit darstellt.¹¹⁴ Dies ist auch deswegen ohne weitere Bedeutung, weil in meiner Untersuchung die Fortschritte und Entwicklungen Mozarts innerhalb des überlieferten Oeuvres und unmittelbaren Kontextes erkannt und dargestellt werden sollen, um qualitativ zu zeigen, wie sich Mozarts musikalisches Denken entwickelt. Ich möchte daher über die Formanalyse hinausgreifend jeweils versuchen herauszustellen, was die jeweiligen Kernbedingungen und Hauptvoraussetzungen von Wolfgangs Musik sind. Darüber hinaus soll jedoch auch immer wieder zu-

¹¹² Dazu wurde ich nicht unerheblich durch das Lehrbuch von Cook angeregt. Siehe hierzu Nicholas Cook: *Analysis through Composition, Principles of the Classical Style*, New York 1996.

¹¹³ Vgl. Erich Valentin (Hrsg.): *Wolfgang Amadeus Mozarts erste Klavierkompositionen, Wilhelmshafen etc.* 1969, S. 12.

¹¹⁴ Wir bewegen uns methodisch bei der Betrachtung aller von Leopold Mozart niedergeschriebenen Werke Wolfgangs ohnehin auf unsicherem Terrain. Deshalb werde ich immer wieder auf den Hintergrund dieser Niederschriften und die möglichen Motive Leopold Mozarts zu sprechen kommen.

sammenfassend gefragt werden, welche übergeordnete Ziele und Strategien sich hinter den musikalischen und später auch schriftlichen Äußerungen verbergen könnten. Bei KV 1^a greifen beispielsweise folgende Vorstellungen: Musik ist Aneinanderreihung, Musik ist Melodie, Musik ist Spiel mit zwei Händen in Parallelbewegung. Da in diesem Bereich natürlich weder exakt gemessen noch bewiesen werden kann, gilt für solche Überlegungen natürlich, daß sie der weiteren Diskussion offenstehen.

Meine Herangehensweise an Mozarts Frühwerk ist daher verglichen etwa mit derjenigen de Lermas eine grundsätzlich andere; de Lerma begreift Form statisch und modellhaft, was ihm seine große vergleichende Arbeit sehr erleichterte. Ich jedoch verstehe die musikalische Form als eine Art Rahmen, den Wolfgang adhoc prozessiv mit wechselnden Elementen und auf verschiedene Weisen sinnvoll ›füllen‹ kann. Um die Gestaltungsweise des jungen Mozart adäquat zu beschreiben, kann man beispielsweise das Formmodell des Sonatenhauptsatzes durch eine Art Satz von Spielregeln, die den sinnvollen Umgang mit musikalischen Elementen steuern, ersetzen, und man erhält damit ein Instrumentarium, das die zu untersuchenden Sätze besser beschreibt. Vornehmlich geht es mir jedoch nicht um die Ableitung allgemeingültiger Regeln, sondern es geht mir in erster Linie darum, die Fortschritte (den aktiven Anteil), die Mozart von Stück zu Stück macht, zu benennen, und erst in zweiter Linie darum, Ablaufmodelle und eventuelle Rückgriffe Mozarts auf andere identifizierbare Werke festzustellen. Wenn von solchen kontextuellen Bezügen zu reden ist, wird auch immer deren Ausmaß ihrer Wahrscheinlichkeit und die möglichen Beweggründe für ein solches Haftenbleiben im Gedächtnis mitbedacht werden müssen.

Im Vergleich etwa mit Küsters analytischer Darstellung erwies es sich daher als nötig und unumgänglich, zwar die Musik zu analysieren, aber auch, sie in einen größeren Kontext zu stellen – teilweise über den musikalischen Rahmen hinaus. Diese Fragestellungen reichen sowohl in die Geschichte als auch in die Pädagogik hinein, bleiben also methodisch weit schwerer zu fassen und damit zum Teil sicher auch Sache der Argumentation und Interpretation. Trotzdem habe ich mich in meiner Untersuchung nicht auf die Analyse allein beschränkt, da, wie sich zeigte, gerade das ›dazwischen‹ wesentlich zum Verständnis der musikalischen Entwicklung Mozarts beiträgt.

Meine besondere Vorgehensweise besteht darin, in Anknüpfung an die Untersuchung Küsters und de Lermas die Musikwerke ausgehend von den Quellen zu betrachten, zu analysieren und dabei auch in einen angemessenen Kontext zu stellen. Küster verwendet in seiner Untersuchung fast ausschließlich Beispiele aus dem Nannerlbuch, auf das Londoner Skizzenbuch geht er nicht ein. Seine Ergebnisse aufgreifend soll die Betrachtung hier für die Werke des

Londoner Skizzenbuches fortgeführt werden. Gerade die Frage nach einer angemessenen Bezugnahme und sinnvollen Vergleichen zur besseren Konturierung der Einzelwerke erwies sich bei der Auseinandersetzung mit der Literatur geradezu als elementar, weshalb ich mich generell beschränke und über ein sehr eng gestecktes Umfeld selten hinausgehen werde und meine Betrachtungen stets im Rahmen der Quelle selbst belasse. Ausgehend von den Quellen, den in ihnen überlieferten und datierten Notentexten und den Analysen kann auf diese Weise rein deduktiv das Bild des lernenden Wunderkinds entwickelt werden. Dieses Bild kann dann mit weiteren biographischen Quellen in Bezug gesetzt und mit der bisherigen Forschung abgeglichen werden.

Meine Analysen der im Nannerl-Notenbuch und im Londoner Skizzenbuch überlieferten Werke Mozarts umfassen jeweils die Feststellung von Tonart, Länge, Aufbau, Phrasierung, Harmonik und versuchen auch, intertextuelle Bezüge innerhalb der Quelle (soweit sie zeitlich und räumlich naheliegen) festzustellen. Folgende Fragen stehen daher im Mittelpunkt der Analysen: Wie bildet Mozart musikalische Einheiten? Gibt es Zusammenhänge zwischen Phrasenbildung und Harmonik? Wie geht Mozart in Wiederholungen mit Phrasen um? Wie bildet er aus Motiven und Phrasen größere Formen? Zielpunkt dieser Fragen ist die Überlegung, welche Spielregeln der jeweiligen musikalischen Äußerung zugrundeliegen, sowohl in den Vorbildern und Nachahmungen wie auch in dezidierten Eigenschöpfungen.

Hinsichtlich der zu verwendenden Terminologie steht es außer Frage, daß das Frühwerk Mozarts nur abseits der normativen Formmodelle beschrieben werden kann, welche die musikalische Formenlehre des 19. Jahrhunderts bereitstellte.¹¹⁵ Daraus ergibt sich eine gewisse methodische Notwendigkeit, auf Begriffe (insofern sie normativ gebraucht werden) wie ›Sonatenhauptsatzform‹, ›Themendualismus‹ und ›Durchführung‹ grundsätzlich zu verzichten oder sehr vorsichtig mit ihnen umzugehen, da sie mitunter Bezugsebenen schaffen, die für die Gedankengänge eines Wunderkinds aller Wahrscheinlichkeit nach gar keine Rolle spielten.¹¹⁶ Dies ist jedoch mit einigen Schwierigkeiten verbunden. Nach welchen Kriterien ist nun sinnvollerweise vorzugehen, welche Begriffe können angemessen verwendet werden? Die Antwort auf diese Frage ergab sich erst im Lauf der Analyse, wobei sich herausstellte, daß die zu beobachtenden Sachverhalte und Entwicklungsschritte in der Musik sehr gut mit Begriffen wie ›Gesetztes‹, ›Spielregeln‹, ›Modell‹, ›Baustein‹ und andere, in der musikalischen Analyse geläufige wie ›Phrase‹, ›Funktion im Satz‹, oder ›Kontrast‹ beschrieben werden können. Es

¹¹⁵ Vgl. Budday 1983, a. a. O., S. 9. Siehe ganz grundsätzlich zu diesem Problem: Ulrich Leisinger: Was sind musikalische Gedanken? In: AfMw, 47. Jahrg., Heft 2. (1990), S. 103–119.

¹¹⁶ Zentrale Begriffe unserer tonalen Analyse-Methoden (Funktionsharmonische Analyse) stammen zwar geschichtlich aus eben dem Zeitraum (ab Mitte 18. Jahrhundert, aber ein Musiker der Zeit arbeitete nicht mit diesen Begriffen, lehnte sie mitunter sogar ab wie J. S. Bach. Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet v. Friedrich Blume, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 4, Sp. 142.

war also nicht notwendig, erst ein grundsätzlich neues Denk- oder Analysemodell zu entwerfen, das die Werke in ihrer Gesamtheit faßbar machen könnte.¹¹⁷

Insbesondere die Benennung von Phrasen nach ihrer Funktion im Satzganzen (z. B. als ›Eröffnungsphrase‹ oder als ›Fortspinnungs-‹ und ›Modulationsphrase‹) erwies sich als sinnvoll. Ich verwende den Ausdruck Phrase hierbei in Anlehnung an Hugo Riemann »zur Bezeichnung der selbständig aufzufassenden und vorzutragenden Glieder einer Melodie«¹¹⁸ oder von musikalischen Gedanken. Je nach Art ihrer Ausdehnung können solche Phrasen einzelne Taktglieder, mehrere Taktgruppen, Halbsätze oder auch ganze Perioden umfassen.¹¹⁹ Der besondere Vorteil in der Verwendung des Phrasenbegriffs liegt m. E. darin, daß die Bezeichnung ›Phrase‹ einerseits einen musikalischen Baustein genauer umreißt als der Begriff der ›Phase‹, die je nach Einschätzung sehr verschieden stark ausgedehnt sein kann, und daß andererseits damit Begriffe wie Themeneinsatz, Durchführung und Reprise, die besser bei deziert thematisch arbeitenden Satzformen verwendet werden, vermieden werden können.¹²⁰

Eine solche Unterteilung erwies sich bei der Analyse der hier zu betrachtenden Kompositionen als hilfreich, da hiermit die Erfindung, Verwendung, Reihung, Wiederholung und Veränderung von Bausteinen leicht beschrieben werden kann. Insbesondere je nach Art der Funktion der Phrasen im Satzablauf, gerade in Verbindung mit ihrer harmonischen Funktion, können hier leicht bestimmte Phrasentypen unterschieden werden. So kennzeichne ich bei den hier vorgenommenen Analysen beispielsweise Eröffnungsphrasen, die den Beginn eines Satzes markieren und auch in Reprise wiederholt und variiert werden können, Fortspinnungsphrasen, die an vorheriges anknüpfen und überleiten, Modulationsphrasen, innerhalb deren Verlauf eine etablierte Tonart verlassen oder infragegestellt wird. Somit wird es leicht möglich, den Verlauf eines Satzes als Abfolge verschiedener Phrasen und ggf. deren tonale Transposition darzustellen.¹²¹

Ein weiteres wesentliches Problem der Analyse besteht darin, daß bei analytischen Vergleichen und Bezugnahmen häufig auch vom Kontext bzw. der Funktion der zu analysierenden Werke abstrahiert wird. Aufgrund einer solchen Abstraktion läuft man leicht Gefahr, falsche Maßstäbe anzusetzen. Im direkten stilistischen Vergleich kleiner Formen verbergen sich daher mitunter ganze Bündel methodischer Fallstricke. Das sei hier kurz an einem Beispiel er-

¹¹⁷ Vgl. K. Küster, a. a. O., S. 46f. Ein solcher Versuch schiene mir auch angesichts des erstaunlichen Reichtums dieser Musik vergebliche Liebesmüh'.

¹¹⁸ Hugo Riemann: Vademecum der Phrasierung, Leipzig 1900, S. 1.

¹¹⁹ Vgl. Art. Phrasierung, in: Brockhaus Riemann Musiklexikon, hrsg. v. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 3, Mainz 1979, S. 299.

¹²⁰ Vgl. U. Leisinger, a. a. O., S. 103.

¹²¹ Mit diesem Ansatz folge ich im wesentlichen Buddays Anregungen hinsichtlich einer »interpunktisch-rhythmischen Betrachtung« (W. Budday 1983, a. a. O., S. 19), der seine Untersuchungsweise einerseits aus der Beschäftigung mit den theoretischen Werken Riepels und Kochs und andererseits aus seinen Analysen einer großen Anzahl von Klavierwerken aus den Jahren 1750–1790 gewinnt.

läutert. So stellen Wyzewa/St.-Foix das erste Menuett des Nannerl-Notenbuches dem damals noch als KV 1 geltenden Menuett gegenüber. In diesem Vergleich wirkt das eine Menuett, von dem sie annehmen, es sei eine Komposition Leopold Mozarts (was – wie wir heute wissen – nicht einmal gesichert ist), sehr einfach, um nicht zu sagen ›mittelmäßig‹, das andere geradezu blendend, das strahlende Produkt eines Genies. Es liegt auf der Hand, daß ein solcher Vergleich nur dazu dient, das vorgefaßte Bild der Mediokrität Leopold Mozarts zu bestätigen und die Leistungen seines Sohnes davon abzuheben. Die völlige Abstraktion des ersten Menuetts aus seinem pädagogischen Kontext – immerhin eröffnet es als allererstes Spielstück Leopold Mozarts regulären Klavierunterricht – verhindert Aussagen darüber, wie sich die Entwicklung abgespielt hat. Aufgrund der seit Wyzewa/St.-Foix gänzlich veränderten Quellen- und Forschungslage können wir heute versuchen, solche Vergleiche angemessen, d. h. ihren Kontext berücksichtigend, durchführen und damit zu ganz anderen qualitativen Aussagen gelangen, himmelweit entfernt von simplen ›gut‹/›schlecht‹-Unterscheidungen. Auf das genannte Beispiel bezogen bliebe als einziges Resultat festzustellen, daß Leopold Mozart angemessenes Unterrichtsmaterial verwendete, wobei wir nicht einmal wissen, ob er es selbst komponierte oder aus verschiedenen Gründen einfach auf bereits vorhandenes Material zurückgriff, wofür ebenfalls einiges spricht (s. u.), und daß KV 1 stilistisch so weit davon entfernt ist, daß ein direkter Vergleich müßig erscheint.

Die Aufzeichnungen des Londoner Notenbuches stellen denjenigen, der sich mit den Werken beschäftigt, vor ein ähnliches Problem. Nicht selten ist aus dem Notentext nicht sicher erschließbar, was Mozart mit seiner Niederschrift wirklich gemeint hat. Es besteht eine Diskrepanz, eine Lücke zwischen Mozarts Vorstellungen und deren Niederschrift. Dies liegt in der Grundsituation seiner Aufzeichnungen begründet; handelt es sich doch um private Notate, erste selbständige Niederschriften von Improvisationen, Einfällen und Kompositionen, die eben nicht vom Vater korrigiert werden und – wenn es stimmt, daß Leopold Mozart zu dieser Zeit schwer erkrankt war – auch nicht in einer Art Unterrichtssituation mit dem Vater entstanden. Überdies gibt es keine gesicherten Belege dafür, daß diese Werke jemals vor Publikum aufgeführt wurden. Da Wolfgang außer dem Notentext selbst keine Hinweise auf Gattungen und Besetzungen gibt, ist der Sinn seiner Notate (insbesondere wenn sie auch noch fehlerhaft oder unvollständig sind) nicht immer eindeutig. Aus dieser besonderen Situation ergibt sich für die Methodik der Analyse ein ähnliches Problem wie für die vorher vom Vater niedergeschriebenen Kompositionen Wolfgangs: Der Notentext kann ebenfalls nicht als sakrosankt betrachtet werden, da er auch etwas anderes meinen könnte. Dieses ›Gemeinte‹ bleibt also nur indirekt zu erschließen. Gleichwohl besteht ein wichtiger qualitativer Unterschied: Jene vom Vater notierten Stücke stellen uns vor die grundsätzliche Frage, in welchem Kontext, in wel-

cher Spiel- bzw. Unterrichtssituation sie entstanden; diese lassen uns über den Kontext hinaus fragen nach den besonderen musikalischen Vorstellungen des jungen Komponisten.

Das Ziel dieser Analysen besteht also darin, das Frühwerk Mozarts soweit als irgend möglich aus seinen eigenen Voraussetzungen und Spielregeln heraus zu verstehen; Spielregeln, die Mozart zum Teil aus der Begegnung mit anderen Werken und in der Unterweisung durch seinen Vater erlernte und formte, aber auch solche, die er selbst im Spielen und Fantasieren erfand, erprobte, verbesserte oder wieder verwarf. In diesem Zusammenhang verwenden Küster und andere die Begriffe Grammatik bzw. ›Syntax‹ und (bezogen auf die musikalischen Phänomene) auch den Begriff ›Klangsyntax‹.¹²² Küster versteht darunter im wesentlichen formale Konzepte, nach denen Wolfgang seine Kompositionen gestaltet. Sein Ziel ist es, eine musikalische Elementargrammatik für die Werke Mozarts im Rahmen des Nannerl-Notenbuches abzuleiten. Der Begriff einer ›musikalischen Grammatik‹ und seine ihm verwandten Begriffe liefern einige sehr interessante Anregungen für das analytische Vorgehen, stellen jedoch für den Bereich der Musik – ganz im Gegensatz etwa zu den bekannten Sprachgrammatiken – keine eigenen kohärenten Systeme dar. Bei der Anwendung des Grammatik-Begriffes auf die Musik des 18. Jahrhunderts entstünden hier bereits gravierende Probleme bei der einfachen Frage, ob sich ein Begriff wie derjenige einer ›Vokabel‹ überhaupt auf Musik übertragen bzw. wie er sich fassen ließe. Der Begriff der Klangsyntax wird hier deswegen weder eigens definiert, noch analytisch verwendet.

Die Aufgabe dieser Untersuchung muß es daher sein, insbesondere die qualitative Entwicklung der Musik Mozarts, wie sie sich in den Notenbüchern abzeichnet, so genau als möglich nachzuzeichnen und auch ihre Brüche, Widersprüche, Fortschritte und Probleme zu benennen. Umfassende musikalische Konzepte, wie sie sich in der gleichartigen Gestaltung von Satzverläufen zeigen, sind selbstverständlich prinzipiell stets ähnliche Abstraktionen wie sie beispielsweise auch das Modell der Sonatenhauptsatzform darstellt. Mozarts musikalische Konzepte (beispielsweise seine Vorstellungen eines Satzverlaufes, von Harmonik, Motivik etc.) lassen sich selbstverständlich letztlich nicht direkt und auch nicht mit absoluter Sicherheit entwickeln. Grundsätzlich folge ich jedoch dem Gedanken, daß diese Konzepte sich als Abstraktionen umsomehr an den realen Sachverhalt annähern, je einfacher und einleuchtender sie sind. Bezogen auf das Beispiel harmonischer Fortschreitungen heißt dies, daß beispielsweise einfache Transpositionen in der Analyse auch als solche kenntlich gemacht werden.

¹²² Küster, a. a. O., S. 47. Siehe auch: Peter Faltin: Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehalts, in: AfMw, XXXIV. Jg. 1977, Heft 1. S. 1–19, Joachim Brügge: Typus und Modell in den Klaviersonaten W. A. Mozarts, in: Mozart-Studien, 2. Jg. 1993, Bd. 3, S. 143–189, ders.: Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts. Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der »Kleinen Nachtmusik« KV 525 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 121), Wilhelmshaven 1995., Christoph-Hellmut Mahling: Typus und Modell in Opern Mozarts, in: MJB 1968/70, Salzburg 1970, S. 145–159 und Hermann Beck: Harmonisch-melodische Modelle bei Mozart, in: MJB 1967, Salzburg 1968, S. 90–100.

Letztenendes soll meine Analyse der Frühwerke gleichermaßen Wolfgangs Vorbedingungen und die sich entwickelnden Konzepte des Wunderkinds deutlich machen; eine Idee, die dem überkommenen Mozartbild neue Facetten eröffnet. Ernst Lichtenhahn formulierte es so: »Das Bild vom spielenden Kind ist vom erhabenen und abgeklärten Klassiker weit entfernt. Es wäre wohl nicht unangemessen, dieses frühe Bild stärker in den Vordergrund zu rücken, d. h. auch den späten Mozart gelegentlich mehr in seinem Lichte zu sehen. – Was freilich nicht heißen muss, in die Wunschvorstellung vom Kindmanne zu verfallen, die nach Hildesheimer das sentimentale populäre Mozartbild prägt. Vielmehr soll es heißen, Mozart in dem Sinne im Lichte des Spielerischen zu sehen, welcher einschließt, was dessen erwachsene Korrelate sind: das Kühne, das Überraschende, das Experimentelle, das Unkonventionelle.«¹²³ Hier, wenn es um die frühesten Werke des Wolfgang Mozart geht, soll jedoch nicht zuallererst das Unkonventionelle der Musik Mozarts im Sinne Lichtenhahns als bewußt intendiertes oder gar auführerisches »Spiel gegen die Konvention«¹²⁴ aufgefaßt werden, sondern es soll vielmehr gezeigt werden, wie sich Mozart in seinen kompositorischen Gehversuchen auf spielerische und unbefangene Weise allmählich (und mit zum Teil unkonventionellen Mitteln) an die Konvention, an den Musikstil seiner Zeit annähert. Die Möglichkeiten des Wunderkinds auf diesem Weg sind ungemein vielgestaltig und bleiben stets variabel. Erst am Ende, wenn wir anhand der in den Notenbüchern überlieferten Kompositionen und Übungsmaterialien Wolfgangs erste Schritte auf seinem persönlichen Entwicklungsweg als Musiker mitvollzogen haben, können wir uns wieder der Frage zuwenden, worin denn nun das Einzigartige Mozarts besteht, was seine ›Natur‹ im Goethe'schen Sinn ausmacht.

Die Notenbücher als Quellen für Mozarts Frühwerk

Das Nannerl-Notenbuch

»Denn dieser Saamen hatte das richtige Verhältnis mit der Erde, in die er geworfen ward.«¹²⁵

In den späteren Kapiteln werden die näheren Umstände der Entstehung des Notenbuches für Nannerl umrissen und Überlegungen darüber angestellt, wie Nannerls und Wolfgangs Anfangsgründe des Klavierspiels und der Klavierunterricht durch den Vater ausgesehen haben mögen. Dazu ist es unumgänglich, sich zunächst der Frage zuzuwenden, wie das Notenbuch

¹²³ E. Lichtenhahn, a. a. O., S. 21.

¹²⁴ E. Lichtenhahn, ebda.

¹²⁵ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., 1. Hauptstück, S. 31.

ursprünglich ausgesehen haben mag und welche Werke überhaupt darin eingetragen waren. Betrachten wir daher zunächst den gegenwärtigen Zustand der Quelle.

Der heutige Zustand des Notenbuches

Der heutige Zustand des Nannerl-Notenbuches ist das Resultat seiner wechselvollen Geschichte von den Anfängen der Mozart-Verehrung bis zur unmittelbaren Gegenwart der Mozart-Forschung. Die Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg verwahrt ein Konvolut von 36 Blättern ohne Signatur. Bei diesem Konvolut handelt es sich um die Überreste des ursprünglichen und später ausgebeuteten Notenbuches für Nannerl. Wenn hier also immer wieder vom Notenbuch für Nannerl die Rede ist, dann sind stets »auch die ursprünglich dazugehörigen, von Nannerl Mozart herausgetrennten und verschenkten Blätter«¹²⁶ mitgemeint.

Das Notenbuch, das Leopold Mozart seiner Tochter schenkte, trägt auf der Vorderseite des Deckels ein weißes Etikett, auf das Leopold mit Tinte eingetragen hat: »Pour le / Clavecin / ce Livre appartient à Mademoiselle / Marie Anne / Mozartin¹²⁷ / 1759.« Diese Jahreszahl hat Leopold auf dem am Vorderdeckel angeklebten Vorsatzpapier wiederholt.¹²⁸ Der Einband weist (wie das gesamte Notenbuch) starke Gebrauchsspuren auf; der Halblederband trägt lederne, stark abgeriebene Stoßecken, die untere Ecke des hinteren Deckels ist ausgerissen. Das braune Glanzpapier, mit dem er beklebt ist, hat ebenfalls unter dem Gebrauch stark gelitten. Der Buchrücken trägt vier leicht gerundete Bünde. Die Fadenheftung der Lagen war bereits vor der Auflösung der Bindung stark gelockert, heute sind die Lagen geöffnet (s. u.). An den Buchdeckeln ist je ein Vor- und Nachsatzblatt mit Gegenblatt befestigt.¹²⁹ Die Blätter des Buches sind stark fleckig, darunter sind auch Wasserflecken und Verschmutzungen. Besonders die Seiten 60 und 61 sind stark nachgebräunt und abgerieben. Hin und wieder schlägt auch die Tinte durch.¹³⁰

Im Nannerlbuch konnten von den Herausgebern der NMA insgesamt drei verschiedene Schreiber festgestellt werden. Von den insgesamt 62 erhaltenen Stücken (inklusive einer Intervalltabelle) sind etwas mehr als die Hälfte (nämlich 35 Nummern) von der Hand Leopold Mozarts eingetragen, darunter auch Stücke, die Wolfgang komponierte als er noch nicht schreiben konnte. Der spätere Salzburger Hofkopist Richard Estlinger (ca. 1720–1791) schrieb 21 Stücke in das Notenbuch, zwei stammen von der Hand eines unbekanntes »Gast-

¹²⁶ P. Eder, a. a. O., Fußnote, S. 38.

¹²⁷ Das »in« wurde nachträglich eingefügt.

¹²⁸ KB, S. 20.

¹²⁹ KB, a. a. O.

¹³⁰ KB, S. 20f.

schreibers«. Cliff Eisen bezeichnet Richard Estlinger, der die Mozarts 1762 auch auf ihrer Reise nach Wien begleitete, als Leopold Mozarts ›bevorzugten Kopisten‹¹³¹. Leopold kannte Estlinger vermutlich seit der Zeit von Estlingers Einschreibung an der Salzburger Universität 1737. 1760 übernahm Estlinger am Salzburger Hof einen Posten als Violonist und Kopist. 1780 rückte er nach dem Ableben Maximilian Raabs zum ersten Kopisten auf.¹³² Eisen identifizierte die Handschrift Estlingers in zahlreichen Werk-Manuskripten Leopold Mozarts.¹³³ Womit läßt sich diese wechselnde Schreiberfolge erklären? Leopold hätte das Notenbuch allein und ohne Hilfe nach Vorlagen zusammenstellen können. Wie und warum kommt R. Estlinger als Kopist ins Spiel? Eine Begründung dafür könnte sein, daß Leopold Mozart das Notenbuch rechtzeitig zum Namenstag der Tochter fertigstellen wollte; aus Zeitnot heraus könnte er Estlinger gebeten haben, ihm bei der Reinschrift (von welchen Vorlagen auch immer) zu helfen, wobei sich die weiteren Fragen ergeben, ob die Auswahl der Abschriften allein von Leopold Mozart getroffen wurde und nach welchen Kriterien sie vorgenommen wurde.

Die verschiedenen Schreiber sind recht gut voneinander zu unterscheiden: Leopold und Wolfgang verwenden schwarze Tinte; Estlinger bei den Stücken 1–19 dunkle Tinte in breiter, aufgelockerter Schrift, bei den späteren eine feinere Feder in schwarzer Schrift. Nach der Seite 57 (dem Presto in A) taucht Estlinger nicht mehr als Schreiber auf. Die von einem unbekanntem Schreiber eingetragenen Stücke erscheinen in dunkler Tinte und zeigen eine »typische Kopistenschrift«¹³⁴. Der Schriftbefund des Notenbuches ergibt also, daß selbst die frühen, ersten Spiel- und Übungsstücke für Nannerl, die Menuette, nicht alle von Leopold Mozart aufgezeichnet wurden, sondern auch von dem späteren Hofkopisten Richard Estlinger geschrieben wurden. Das Notenbuch wurde also bereits in seiner frühesten Form sukzessive von verschiedenen Schreibern angelegt bzw. fortgesetzt. Von Wolfgang Mozart selbst wurden lediglich fünf Sätze eigenhändig eingetragen.¹³⁵ Damit enthielt das Notenbuch vor der ›Ausbeutung‹ (und eingedenk der verlorenen Seiten) mindestens neunzehn Werke bzw. Einzelsätze von der Komposition Wolfgangs.

Als Quellen für die Edition der im Notenbuch überlieferten Klavierstücke dienten der NMA zum einen das Original (A), bestehend aus dem teilweise ausgebeuteten Konvolut (A I) und verschiedenen Einzelstücken aus dem ursprünglichen Bestand des Notenbuches (A/II^{1–7}), zum

¹³¹ Vgl. Cliff Eisen: *The symphonies of Leopold Mozart and their Relationship to the early symphonies of Wolfgang Amadeus Mozart: A bibliographical and stylistic study*, Phil. Diss. Cornell Univ. 1986 (mschr.), S. 21.

¹³² Vgl. E. Hintermaier, a. a. O., S. 91–93.

¹³³ C. Eisen, a. a. O.

¹³⁴ KB, S. 21.

¹³⁵ Die Werke KV 2, 5, 9^a, 1^e und 1^f. Vgl. KB, S. 19.

anderen Abschriften von A I (die Quellen B–F).¹³⁶ Die Einzelblätter des Notenbuches haben ein Querformat von ca. 29,6 x 21 cm und sind jeweils achtzeilig rastriert. Am Beginn und am Ende der Rastrierung verlaufen vertikal 1 mm breite Knicke durch das Papier. Die Seiten 14, 18, 21 und 37 sind leer. Die restlichen Seiten enthalten an Musikstücken die Nummern 1–22, 23 (nur T. 1–29) und 25–52 der Neuen Mozart-Ausgabe.¹³⁷ Auf dem hinteren Innendeckel vermerkte Angermüller: »36 Blatt / 3 [!] unbeschrieb Seiten / 69 [!] Seiten handschriftlich.« sowie »neu paginiert am 28.7.82 (Angermüller)«. ¹³⁸ Dieser Seitenzählung folgt auch der kritische Bericht der NMA. Die nachstehenden Tabellen geben eine umfassende Übersicht über das ausgebeutete Konvolut und seine weiteren vormals ihm zugehörigen bekannten Teile. Die Spalte »Datierung u. Bemerkungen« erwähnt autographe Datierungen (Schätzungen in Klammern). Die Seitenzählung folgt der NMA bzw. ist damit gleichlautend der Angermüllers. Die Variationen Nr. 39 und das Presto in A Nr. 43 wurden von Estlinger wahrscheinlich erst zu späterer Zeit nachgetragen.¹³⁹

Übersicht: Quelle A/I, das ausgebeutete Nannerl-Notenbuch (Konvolut), Salzburg (o. Sign.)

Die Abkürzungen folgen dem Kritischen Bericht der NMA und bezeichnen: k (Kalligraphie), g (Gebrauchsschrift), f (flüchtige Notation mit zahlreichen Korrekturen), n (neue Form des Baßschlüssels).

Nr. (NMA)/Werk(teil) und Tonart	Seite der Quelle	Schreiber ¹⁴⁰	genannter Komponist	Datierung u. Bemerkungen
1. Menuett in C	1	Estlinger		
2. Menuett in F	1	Estlinger		
3. Menuett in C	2	Estlinger		
4. Menuett in G	2	Estlinger		
5. Menuett in F	3	Estlinger		
6. Menuett in F	3	Estlinger		
7. Menuett in D	4	Estlinger		
8. Menuett in F	4	Estlinger		
9. Menuett in A	5	LM ^k		
10. Menuett in D	5	LM ^k		
11. Menuett in F, Trio	6–7	Estlinger		
12. Menuett in A	7	LM ^g		
13. Menuett in A	8	LM ^g		
14. Menuett in E	8	LM ^g		
15. Menuett in E	9	LM ^k		
16. Menuett in C	9	Estlinger		
17. Menuett in F, Trio	10	LM ^k		
18. Menuett in F, Trio	11	LM ^k		
19. Menuett in F	12	Estlinger ⁿ		instr. in KV 32
leer	13			
(20.) Klavierstück in C KV 9 ^a	14–15	WAM	WAM	verm. London 1764 ¹⁴¹

¹³⁶ KB, S. 19–40.

¹³⁷ KB, S. 19f.

¹³⁸ KB, S. 20.

¹³⁹ Dies legt Estlingers Verwendung einer neuen Form des Baßschlüssels nahe. Vgl. KB, S. 22.

¹⁴⁰ Vgl. KB, S. 22–34.

¹⁴¹ Nach W. Plath typisch für das Jahr 1764, vgl. Vorwort zur NMA IX/27/1, S. XVIII.

(21.) Menuett in C mit Trio	16–17	Gast		
leer	18			
(22.) Marsch in F (I)	19	Estlinger		
(23.) Marsch in F (II) [erster Teil]	20	Estlinger		
<i>fehlende Seiten</i>				
leer	21			
(25.) Andante in F KV 6, 2 (Klavierfassung)	22–23	LM ^f	WAM	verm. Brüssel, Okt. 1763
(26.) Menuett in C KV 6, Men. I (Klavierfassung)	23	LM ^g	WAM	verm. Brüssel, Okt. 1763
(27.) Allegro in C	24–25	Estlinger		
(28.) Allegro in F	26–27	Estlinger		
(29.) Klavierstück in F	28–29	Estlinger		
(30.) Allegro in G	30–31	Estlinger		
(31.) Scherzo in C	32	Estlinger	Wagenseil	
(32.) Scherzo in F	33	Estlinger		
(33.) Allegro in F	34	LM ^k		
(34.) Allegro in C	35–36	LM ^k		
leer	37			
(35.) Tempo di Menuetto in F	38–39	Gast		
(36.) Allegro moderato in F	40–41	Estlinger		
(37.) Andante in B	42–43	LM ^k		
(38.) Andante in C	44–45	LM ^g		
(39.) Arietta con var. in A	46–52	Estlinger ⁿ	C. P. E. Bach	
(40.) Allegro in C	52–53	LM ^k		
(41.) Allegro in G	54–55	LM ^k		
(42.) Allegro in g	55	LM ^k		
(43.) Presto in A	56–57	Estlinger ⁿ	J. N. Tischer	
(44.) Polonaise in F	57	LM ^g		
(45.) Allegro in e	58–59	LM ^g	J. J. Agrell	
(46.) Allegro in C KV 6, 1. (Klavierfassung)	60–61	LM ^f	WAM	Brüssel, 14. Okt. 1763 (bes. eng notiert)
(47.) Menuett in D KV 7, Men. I (Klavierfassung)	62	LM ^f	WAM	Paris, 30. Nov. 1763
(48.) Menuett in F KV 6, Men. II, (Klavierfassung)	63	LM ^g	WAM	16. Juli 1762 (Trio aus der Serenata in D von LM)
(49.) Menuett in F KV 4	64	LM ^g	WAM	11. Mai 1762
<i>fehlende Seiten</i>				
(50.) Klavierstück in G Fragment	65	LM ^f		
(51.) Konzertsatz in G	66–71	LM ^{g+f}		
(52.) Fünf technische Übungen	71–72	LM ^k		

Die folgenden Tabellen geben den Inhalt der das Nannerl-Notenbuch ergänzenden Quellen wieder, also Blätter und Werke, die zum ursprünglichen Bestand des Notenbuchs zu zählen sind.¹⁴²

Quelle A/II¹: Leopold Mozarts Niederschrift der Klavierfassung der Violinsonate in B KV 8 (Kopfsatz), Bibliothèque nationale de France, Paris, Département de la Musique, Signatur: Ms. 238

¹⁴² Vgl. KB, S. 35–39.

Seiten	Inhalt der Seite Werk(teil) und Tonart	Schreiber	Komponist	Datierung u. Bemerkungen
A/II ¹ , S. 1r	Marsch in F (II) [Ende]	(Estlinger)*		(Anschluß an Nummer 23 des Notenbuchs)
A/II ¹ , S. 1v	(24.) Allegro in B KV 8, I.	LM ^f	WAM	»di Wolfgango Mozart/à Paris le 21 Novb: 1763«
A/II ¹ , S. 2r	(KV 8)	"	"	
A/II ¹ , S. 2v	(KV 8 Ende)	"	"	

* Dieser Befund spricht gegen eine mögliche Zuschreibung dieses Marsches an Wolfgang, wie sie beispielsweise Valentin¹⁴³ versucht! Siehe hierzu auch die Bemerkungen zu KV 1^b in Kapitel 5.

Quelle A/II²: KV 1^a–1^d, The Pierpont Morgan Library, New York, Signatur: Cary 201

Die Sätze KV 1^a–1^d sind auf zwei Blättern überliefert, die 1960 durch S. Orlinick, New York, verkauft wurden. Die Blätter stammen aus altem Londoner Familienbesitz.¹⁴⁴ Alan Tyson hat bereits 1979 in seinem Rekonstruktionsversuch des Nannerl-Buches darauf hingewiesen, daß die Faksimile-Reproduktionen in Edward J. Dent und Erich Valentin: Der früheste Mozart, München 1956 in einer falschen Reihenfolge wiedergegeben sind, wodurch an beiden Blättern die Rückseiten vertauscht werden. Dieser Fehler setzt sich in späteren Ausgaben fort.¹⁴⁵

Seite	Inhalt der Seite Werk(teil) und Tonart	Schreiber	Komponist	Datierung u. Bemerkungen
A/II ² , S. 1r	(53.) KV 1^a (Andante in C)	LM ^f	WAM	Feb.–Apr. 1761
	(54.) KV 1^b (Presto in C)	LM ^f	WAM	"
A/II ² , S. 1v	(Ende des Presto in C)			"
	(55.) KV 1^c	LM ^g	WAM	11. Dez. 1761
A/II ² , S. 2r	(56.) KV 1^d	LM ^k	WAM	16. Dez. 1761
A/II ² , S. 2v	(57.) Intervalltabelle	LM ^k		

Quelle A/II⁷: Klavierstück in B Fragment KV 9^b (5^b), Schweizer Privatbesitz¹⁴⁶

Das Autograph dieses Werkes KV 9^b (5^b) ist verloren.¹⁴⁷ Ein Faksimile der vier beschriebene Seiten umfassenden Quelle wurde in Max Glonnars Salzburger Mozartalbum (Salzburg o. J.) veröffentlicht. Schon in seinem Vorwort vom 5. Dezember 1871 bezeichnet F.X. Jelinek die Quelle als aus dem Notenbuch herausgeschnitten. 1880 befand sich die Quelle im Besitz des Laibacher Theatersekretärs Carl Hager (Kopiaturnotiz von Prof. Dr. Ferdinand Bischoff)

¹⁴³ Vgl. E. Valentin: Wolfgang Amadeus Mozarts erste Klavierkompositionen, Wilhelmshafen etc. 1969, S. 12.

¹⁴⁴ Köchel, S. 1.

¹⁴⁵ Vgl. KB, S. 36 sowie E. Valentin, a. a. O.

¹⁴⁶ Vgl. KB, S. 38.

¹⁴⁷ Vgl. Köchel, S. 7.

und ging später in den Besitz Bischoffs über. Seitdem ist ihr Verbleib unbekannt.¹⁴⁸ Eine Seite tauchte 1973 bei einer Auktion auf und befindet sich heute in Privatbesitz.¹⁴⁹

Seiten	Inhalt der Seite Werk(teil) und Tonart	Schreiber	Komponist	Datierung u. Bemerkungen
A/II ⁷ , S. 1r	(64.) Klavierstück in B Fragment KV 9^b (5^b)	WAM	WAM	verm. 1764 (mögl. Gegenblatt zu Blatt 59/60, also Anschluß an S. 64)
A/II ⁷ , S. 1v	(Forts.)	"	"	
A/II ⁷ , S. 2r	(Forts.)	"	"	
A/II ⁷ , S. 2v	(Ende)	"	"	

Quelle A/II⁴: Allegro in B KV 3, Universitätsbibliothek Leipzig, Sammlung Taut (o. Sign.)

Das Blatt mit der Datierung auf den 4. März 1762 stammt aus dem Besitz von Sigismund Thalberg und gelangte später in Aloys Fuchs' Sammlung, der dann irrigerweise annahm, das Blatt zeige die »Composition und Notenschrift vom 6jähr Mozart.«¹⁵⁰ Da das Manuskript von KV 3 beschnitten wurde und spätere Beschreibungen dementsprechend stets von einer sechszeiligen Rastrierung sprechen, wurde es lange nicht als ursprünglich zum Nannerlbuch gehörig erkannt, da dieses ja durchgehend acht Zeilen pro Seite aufweist.

Seiten	Inhalt der Seite Werk(teil) und Tonart	Schreiber	Komponist	Datierung u. Bemerkungen
A/II4 r	(59.) Allegro in B KV 3	LM ^e	WAM	4. März 1762
A/II4 v	(60.) 3 GB-Übungen	LM ^f		

Quelle A/II³ und A/II⁵ (Nissen B): Menuette in F KV 2 und 5, Original(e) verloren

Wir wissen aus G.N. Nissens Biographie auch von einigen wenigen Werken Mozarts, die ursprünglich zum Bestand des Nannerl-Notenbuches gehörten und im Besitz Nissens waren, deren Originale jedoch verschollen sind.¹⁵¹ So schreibt Nissen in seiner Biographie: »Von diesen [vom Vater notierte Kompositionen] besitze ich aus demselben Buche fünf, wovon die älteste vom Jänner 1762 und noch drey größere aus dem Jahre 1763. Die Schwester besitzt das ganze Buch und bewahret diese kostbare Reliquie auf.«¹⁵²

--	--	--	--	--

¹⁴⁸ W. Plath: Gefälschte Mozart-Autographe (II): Der Fall Jelinek, in: Mozart-Schriften, a. a. O., S. 313.

¹⁴⁹ Vgl. A. Tyson 1987, a. a. O., S. 67.

¹⁵⁰ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 42 und Köchel S. 5.

¹⁵¹ Vgl. A. Tyson 1987, a. a. O., S. 67f.

¹⁵² Nissen B, S. 15.

Seiten	Inhalt der Quelle Werk(teil) und Tonart	Schreiber	Komponist	Datierung u. Bemerkungen
A/II ³ (Nissen B)	(58.) Menuett in F KV 2	verm. LM	WAM	Januar 1762 Nr. 15 der Beilage zu S. 15
A/II ⁵ (Nissen B)	(61.) Menuett in F KV 5	verm. LM	WAM	5. Juli 1762 Nr. 18 der Beilage zu S. 15

**Quelle A/II⁶: Menuett mit Trio in C KV 1^e/1^f, Museum Carolino Augusteum Salzburg, Signatur:
Hs 2472¹⁵³**

Seiten	Inhalt der Quelle Werk(teil) und Tonart	Schreiber	Komponist	Datierung u. Bemerkungen
A/II6 r	(62.) Menuett mit Trio in C KV 1^e/1^f	WAM	WAM	verm. 1764 Tinte wässrig (durchschlagend!)
A/II6 v	leer			

Überlegungen zum Originalzustand

Nach dem Wiederauftauchen verschiedener Blätter erhob sich die Frage, wo sie sich ursprünglich im Notenbuch befunden haben mögen. Im Frühjahr 2000 entschloß sich die Editionsleitung der NMA daher dazu, die ursprüngliche Bindung des Notenbuches aufzulösen. Man versprach sich davon die Aufklärung der ursprünglichen Lagenordnung. Heute liegen die Blätter lose in der alten Bindung.¹⁵⁴ Sicher bleibt festzuhalten, daß die ursprüngliche Form des Notenbuches nicht mehr vollständig rekonstruiert sondern nurmehr abgeschätzt werden kann. Eine solche Abschätzung soll im folgenden anhand der Lagenordnungen, Blattstümpfe und anderer Hinweise innerhalb der Quellen versucht werden.

Zwischen Vor- und Endsatz des Notenbuches befinden sich heute noch neun zum Teil unvollständige Lagen, bestehend aus Doppelblättern, die teilweise zweifach und dreifach ineinander gelegt wurden. Die genaue Abfolge der Lagen gibt die Tabelle wieder. An diesen Lagen wurden Seiten abgetrennt. Bei der dritten und der siebten Lage fehlen die letzten zwei Blätter, bei der achten Lage die ersten beiden. Am 28. Juli 1982 hatte Rudolph Angermüller das derart unvollständige Notenbuch mit einer durchgängigen Seitenzählung versehen und kam dabei auf 72 Seiten (s. Spalte 2 der nachfolgenden Übersicht).

Wenn wir annehmen, daß die noch vorhandenen ergänzenden Blätter der Quellen, die vom philologischen Befund her dem Notenbuch sicher einmal angehört haben, in den heutigen Torso eingepaßt werden können, so kommen wir rasch zu der zunächst paradox erscheinenden Feststellung, daß in den ergänzenden Quellen mehr Blätter vorhanden sind, als im Torso

¹⁵³ Vgl. KB, S. 37.

¹⁵⁴ KB, S. 21.

des Notenbuchs an den Blattstümpfen erkennbar fehlen. Wie ist das möglich? Der erste Befund ging stillschweigend davon aus, daß alle fehlenden Blätter *herausgeschnitten* wurden und daß *keine komplette Lage von Doppelblättern fehlte*, was bedeuten würde, daß das Notenbuch damit ursprünglich insgesamt 84 Seiten umfaßte, von denen nun 12 Seiten (also 6 Blätter) fehlen. Es sind in den ergänzenden Quellen jedoch insgesamt 8 Blätter erhalten. Von mindestens einem weiteren Blatt (oder zwei), das wahrscheinlich ebenfalls dazu gehörte, jedoch verlorengegangen ist, wissen wir sicher. Darauf waren die beiden F-dur-Menuette KV 2 und KV 5 notiert, die Nissen in seiner Biographie mitteilt. Das Notenbuch muß damit also ursprünglich wesentlich mehr als 84 Seiten umfaßt haben.¹⁵⁵

Wenn man nun einen regelmäßigen Lagenaufbau des Notenbuches voraussetzt, kann aus dem obigen Befund nur gefolgert werden, daß über die offensichtlich von den noch im Torso vorhandenen Lagen herausgeschnittenen Blättern hinaus noch mindestens eine ganze Lage, vermutlich die letzte der Lagen mit drei Doppelbögen, aus dem Original entfernt wurde. Der folgende teilweise Rekonstruktionsversuch, der versucht, den Notenbuch-Torso und die erhaltenen ergänzenden Teile wieder zusammenzufügen und die ursprüngliche Lagenanordnung und Inhaltsabfolge des Notenbuchs so weit als möglich wieder herzustellen, geht von dieser Annahme aus.¹⁵⁶ Wo sich die restlichen dann noch fehlenden Seiten heute befinden oder ob es sie überhaupt noch gibt, ist nicht zu beantworten; darüber, was auf diesen Seiten gestanden haben könnte, können nur Mutmaßungen angestellt werden.

Dieser Rekonstruktionsversuch stützt sich auf die Angaben des Kritischen Berichts der NMA¹⁵⁷ und geht – in Ergänzung dazu – von folgenden grundsätzlichen Prämissen aus:

1. Im Konvolut des Mozarteums fehlen (erkennbar an den Blattstümpfen) sechs Blätter.
2. In den bekannten ergänzenden Quellen, die alle nachweislich zum Bestand des Nannerl-Notenbuches zu zählen sind, sind jedoch 8 Blätter vorhanden. Hinzuzuzählen sind des weiteren verlorengegangene Quellen, die mindestens ein Blatt (wahrscheinlich zwei) umfassen.¹⁵⁸
3. Es handelte sich um ein professionell gebundenes Notenbuch mit regelmäßiger und symmetrischer Lagenabfolge.

Leopold Mozarts Vater war zwar Buchbinder¹⁵⁹, doch auch wenn A. Tyson zurecht betont, es handle sich um ein »professionally made book«¹⁶⁰, brauchen wir nicht so weit zu gehen und

¹⁵⁵ Vgl. KB, S. 35.

¹⁵⁶ Die NMA weist zwar selbst auf diesen Sachverhalt der überzähligen Blätter hin, bezieht dies jedoch nicht in ihre Überlegungen zum Originalzustand der Quelle ein. Vgl. KB, S. 21.

¹⁵⁷ Vgl. KB, a. a. O.

¹⁵⁸ Vgl. KB, S. 35.

¹⁵⁹ Deutsch Dok., S. 3.

¹⁶⁰ A. Tyson 1979, a. a. O., S. 392 sowie A. Tyson 1987, S. 64.

anzunehmen, Leopold habe das Notenbuch selbst verfertigt und gebunden. Es genügt, daß er mit seinen erfahrenen Augen Wert auf eine gute Ausführung legte; es sollte ja ein Buch für einen auf mehrere Jahre hin angelegten täglichen Gebrauch sein.

Mit den vorhandenen ergänzenden Quellen A/II¹ bis A/II⁷ können im Konvolut zwei Lücken mit Sicherheit geschlossen werden.¹⁶¹ Die Quelle A/II¹ fügt sich inhaltlich wie formal nahtlos der Lücke ab Bll. 19/20 ein und vervollständigt damit den Marsch in F (II). Quelle A/II² zeigt die passenden Blattstümpfe zu den Gegenblättern der Bll. 65–68 und vervollständigt damit die letzte Lage von zwei Doppelblättern. Für die letzten fehlenden Seiten davor können nur Abschätzungen vorgenommen werden, denn die Quellen A/II⁴ und A/II⁷ kommen jeweils beide als Gegenblätter zu Bll. 57/58 bzw. 59/60 in Frage, eventuell auch die Quellen A/II³ und A/II⁵. Mit etwas größerer Wahrscheinlichkeit gehören die vier Seiten der Quelle A/II⁷ hierher, doch auch wenn wir uns für eine andere der genannten Möglichkeiten entscheiden, müssen wir die Blätter der restlichen Quellen dann als ursprüngliche Bestandteile einer heute im Konvolut komplett fehlenden Lage betrachten – ein logisch zwingender Schluß, der jedoch von der NMA nicht in aller Konsequenz vollzogen wurde¹⁶².

Aufgrund der auf den verbliebenen Seiten des Notenbuches ungebrochenen sowohl inhaltlichen wie formalen Kontinuität muß sich diese fehlende Lage nach den Gegenblättern zu Bll. 57/58 bzw. 59/60 und vor den Gegenblättern zu Bll. 65–68 befunden haben. Die genaue Abfolge der erhaltenen Blätter innerhalb dieser fehlenden Lage kann jedoch nicht mehr mit letzter Sicherheit festgestellt werden, da noch weitere Blätter fehlen.

Werfen wir nun einen Blick auf unsere Teilrekonstruktion¹⁶³ (s. Übersicht). Danach hätte das Notenbuch ursprünglich aus 48 Blättern in 10 Lagen bestanden. Zwei große Lücken entstanden durch das Heraustrennen zum einen der heutigen Quelle A/II¹ nach den Bll. 19/20 und zum anderen der Quellen A/II² bis A/II⁷ zwischen Bll. 63/64 und Bll. 65/66 des heutigen Konvolutes, wobei die zweite Lücke u.a. eine komplette Lage aus dem Notenbuch entfernte. Aufgrund dieses Verlustes kann hier anhand der Blattstümpfe lediglich die Quelle A/II² zweifelsfrei als Gegenblätter der Bll. 65/66 exakt zugeordnet werden. Die folgende Übersicht stellt diesen Sachverhalt nochmals dar.

¹⁶¹ Vgl. KB, S. 21.

¹⁶² Vgl. KB S. 21 und insbes. S. 35. Die NMA weist ausdrücklich darauf hin, daß „der Standort von wenigstens zwei (oder vier?) Blättern im Konvolut A/I nicht eruierbar ist“ (KB, S. 35) und das, obwohl Wasserzeichen, Blattausmaße und Schriftbefunde diese Blätter als ursprünglich zu A/I zugehörig ausweisen. Dieser vermeintliche Widerspruch kann aber leicht durch die Annahme des Verlusts einer kompletten Lage aufgelöst werden.

¹⁶³ Ich ergänze hiermit die Angaben der NMA lediglich in dem Punkt, daß die nicht mehr exakt einzuordnenden originalen Bestandteile des Notenbuches A/II³, A/II⁴ oder A/II⁷, A/II⁵ und A/II⁶ ursprünglich eine komplette zusammenhängende Lage gebildet haben müssen. Vgl. KB, S. 21 und S. 35 sowie Tyson 1987, a. a. O., S. 71.

Übersicht: Versuch einer Teilrekonstruktion

Lage	Seitenzählung nach Angermüller	fehlende Blätter der jeweiligen Lage	ergänzende Quellen
1 Doppelblatt	1–4	–	
2 Doppelblätter	5–12	–	
3 Doppelblätter	13–20	die letzten zwei Blätter der Lage*	A/II¹ Gegenblätter zu 13–16
dito	21–32	–	
dito	33–44	–	
dito	45–56	–	
dito	57–64	die letzten zwei Blätter der Lage (4 Seiten)	A/II ^{7***} vermutlich Gegenblätter zu 57–60
3 Doppelblätter?		die ganze Lage (12 Seiten)	A/II ^{3, 4, 5, 6***}
2 Doppelblätter	65–68	die ersten zwei Blätter der Lage (4 Seiten)	A/II² Gegenblätter zu 65–68
1 Doppelblatt	69–72	–	

Fett gesetzte ergänzende Quellen passen sich inhaltlich bzw. vom Papierbefund her (Gegenblätter, Schnittkanten o. ä.) sicher an dieser Lücke ein.

* Daß nach Bl. 19/20 eine komplette zusätzliche Lage dreier Doppelblätter fehlen könnte, ist aufgrund inhaltlicher und philologischer Überlegungen auszuschließen.

** An dieser Stelle könnte auch A/II⁴ stehen, A/II⁷ müßte dann an entsprechender Stelle in der nächsten Zeile eingepaßt werden.

*** Ohne daß sich die genaue Abfolge dieser Teile bzw. Einzelblätter mehr mit Sicherheit bestimmen ließe, da weitere Blätter fehlen.

Der Inhalt des Notenbuches

Anhand dieses Rekonstruktionsversuches kann nun die Abfolge der Eintragungen und die Geschichte des Notenbuches genauer beschrieben werden. Es lassen sich zunächst deutlich mehrere Schichten der Eintragungen erkennen. Erstens eine Art ›Urzustand‹ des Notenbuches, der alle für den regulären Klavierunterricht Maria Annas gedachten Spielstücke umfaßte, also die eröffnende Reihe von leichten und sich im Schwierigkeitsgrad steigernden Menuetten, einige Märsche, viele größere und schwerere Spielstücke. Zweitens weitere Eintragungen durch Leopold Mozart und von fremder Hand, die zum einen weitere Spielstücke und Unterrichtsmaterial wie Generalbaßübungen, eine Intervalltabelle und Spielübungen umfassen sowie schließlich Leopold Mozarts Eintragung der frühesten Kompositionen Wolfgangs aus einer Zeit, als dieser noch nicht schreiben konnte. Die dritte und letzte Eintragungsschicht umfaßt Werke, die Wolfgang eigenhändig niederschrieb. Die nachstehende Übersicht ordnet diese Eintragungen zeitlich an.

Eintragungsunterscheidungen im Nannerlbuch

– vermutlich ursprünglicher Bestand in Salzburg von 1759 und ggf. Nachträge (1760) betreffend den Unterricht der Schwester

- datierte Nachträge Leopold Mozarts (1761–1763, solange Wolfgang noch nicht oder nicht ausreichend schreiben konnte)
- undatierte Nachträge Wolfgangs (vermutlich 1764 und/oder später)
- sonstige undatierte Einträge (etwa der Einzelsatz durch den Gastschreiber)

Leopold Mozart und Richard Estlinger legten das Nannerl-Notenbuch wohlüberlegt an. Getrennt von Leerseiten lassen sich drei bzw. vier Abschnitte unterscheiden: 1. eine Reihe von neunzehn Menuetten in aufsteigendem Schwierigkeitsgrad, gedacht für den beginnenden Schüler (NMA 1–19), 2. ein großes Menuett mit minore-Trio und zwei Märsche (NMA 21–23), 3. freie Stücke »in bewußt unterschiedlichen Tempi und Taktarten«¹⁶⁴ ohne technische Progression, »zur Vorführung stilistischer Möglichkeiten der Gattung Klavierstück«¹⁶⁵ (NMA 27–45), schließlich konzertante und virtuose Stücke (NMA 50 und 51). Zwischen diesen Abschnitten – wobei noch die Frage offen bleibt in welchem Zeitraum (wenige Wochen oder gar Jahre?) die Teile nachgetragen wurden – blieben mehrere Doppelseiten frei, damit bei Bedarf im Unterricht verschiedenes nach- oder eingetragen werden konnte, etwa Generalbaßübungen (NMA 60), technische bzw. Fingerübungen (NMA 52), Angaben zur Musiktheorie (NMA 57) und was sonst noch in den Blickfeld des Unterrichts geraten konnte.

Sobald Wolfgang zu improvisieren begann, nutzte Leopold Mozart die freien Blätter auch dazu, die Schöpfungen seines Sohnes einzutragen. Diese Nachträge geschahen nur bedingt systematisch, d. h. solange der Platz reichte. Sobald Wolfgang selbst gut genug schreiben konnte trug auch er einige Stücke ein. Obwohl Grimm für Dezember 1763 festhält, daß Wolfgang Noten schreiben kann, gilt Wolfgang Plaths Feststellung, daß sich keine Autographe von Wolfgangs Hand vor 1764 erhalten haben. Der späteste datierte Eintrag innerhalb des Notenbuches überhaupt stammt vom 30.11.1763 (das Menuett in D KV 7) und ist von der Hand Leopolds.

Vollzieht man den Gang dieser Eintragungen anhand der vorhergehenden Tabelle zeitlich nach, so erscheint die rekonstruierte Abfolge der Niederschriften sehr überzeugend. Demnach hat Leopold bei seinen später vorgenommenen Werk-Eintragungen in das Notenbuch ab Frühjahr 1761 zunächst auf den leeren Seiten im hinteren Teil des Notenbuches begonnen und ging dann allmählich zu den vorderen Seiten über, bis er schließlich weiter vorne zwischen den älteren Eintragungen Lücken auffüllen mußte. Schließlich nahm Sohn Wolfgang dann von eigener Hand über das gesamte Notenbuch verteilt Eintragungen auf den letzten verblie-

¹⁶⁴ P. Eder 1993, a. a. O. , S. 38.

¹⁶⁵ P. Eder 1993, a. a. O.

benen leeren Seiten vor. Spätestens nach der Rückkehr von der großen Reise nach Salzburg wurde das Nannerlbuch nicht mehr praktisch benötigt und nurmehr für Dokumentationszwecke verwahrt. Insgesamt enthielt es an Kompositionen Wolfgangs 18 Einzelsätze, vier davon von Mozarts eigener Hand eingetragen, die restlichen (bis zum 30. November 1763) alle von der Hand des Vaters.

Kompositionen Mozarts im Nannerlbuch, in chronologischer Ordnung

Datierung	Stück	Schreiber	Seite (Bereich) des Notenbuches
Jan. – April 1761	(53.) KV 1 ^a (Andante in C)	LM ^{IK}	(zwischen Bll. 63/64 und 65/66)
Jan. – April 1761	(54.) KV 1 ^b (Allegro in C)	LM ^f	– „ –
11. 12. 1761	(55.) KV 1 ^c	LM ^g	– „ –
16. 12. 1761	(56.) KV 1 ^d	LM ^K	– „ –
Januar 1762	(58.) KV 2 (Menuett in F)	LM	– „ –
4. 3. 1762	(59.) KV 3 (Allegro in B)	LM	– „ –
11. 5. 1762	(49.) KV 4 (Menuett in F)	LM	64
5. 7. 1762	(61.) KV 5 (Menuett in F)	LM	– „ –
16. 7. 1762	(48.) KV 6, 3 [Menuett in F (Trio)]	LM	63
14. 10. 1763	(46.) KV 6, 1 (Allegro in C)	LM ^{IK}	60–61
Oktober 1763	(25.) KV 6, 2 (Andante in F)	LM ^{IK}	22–23
Oktober 1763	(26.) KV 6, 3 (Menuett in C)	LM ^g	23
21. 11. 1763	(24.) KV 8, 1 (Allegro in B)	LM ^{IK}	(zwischen Bll. 19/20 und 21/22)
30. 11. 1763	(47.) KV 7 (Menuett in D)	LM ^{IK}	62
verm. 1764	(20.) KV 5 ^a 9 ^a (Klavierstück in C)	WAM	14–15
verm. 1764	(64.) KV 5 ^b 9 ^b (Klavierstück in B, Fragm.)	WAM	(zwischen Bll. 63/64 und 65/66)
verm. 1764	(62.) KV 1 ^e /1 ^f (Menuett u. Trio in C)	WAM	– „ –

Parallelüberlieferungen zum Nannerl-Notenbuch

Erstaunlicherweise ist das Nannerlbuch keineswegs die einzige Quelle für Mozarts frühe musikalische Erfahrungen. Eder hat 1993 auf interessante Parallelüberlieferungen zum Nannerl-Notenbuch hingewiesen¹⁶⁶ und 2001 um weitere Konkordanzen ergänzt.¹⁶⁷ Er identifizierte bislang neun Noten- bzw. Klavierbüchlein von etwa 1760 bis um 1785, die Wolfgangs Unterrichtsbuch aufgrund von Konkordanzen zum Nannerl-Notenbuch oder auffälliger Ähnlichkeiten untereinander in neuem Licht erscheinen lassen. Es handelt sich um

1. das Klavierbüchlein des Johann Georg Alt (um 1760)
2. das Notenbüchlein des Felix Millbacher (1778 oder früher)
3. ein Notenbuchfragment (1770)
4. die Divertimenta des Sebastian Prixner (um 1770)

¹⁶⁶ P. Eder 1993, a. a. O., S. 37–43.

¹⁶⁷ P. Eder 2001, a.a.O., S. 73–83.

5. das Übungsheft des Aloysius Steiner (um 1785)
6. das Klavierbüchlein des P. Benedikt Kaml (1773)
7. das Schlagbuch der Frau Cäcilia (nach 1760)
8. das Schlagbuch der Johanna Antonia von Langenmantel (1766)
9. ein Notenbuch unbekannter Provenienz, das dem Millbachers sehr ähnelt

Das Klavierbüchlein des Studenten Johann Georg Alt hat sich in der Bibliothek des Benediktinerklosters St. Peter in Salzburg erhalten. Alt, Sohn des erzbischöflichen Trabanten Matthias Alt, wurde am 23. Oktober 1752 geboren. Mit 20 Jahren trat er in das Benediktinerkloster ein. Seine Ausbildung erhielt er – »soweit bekannt«¹⁶⁸ – nicht im erzbischöflichen Kapellhaus oder der St. Petrischen Stiftsmusik. Das Büchlein mißt 16 mal 21 Zentimeter, umfaßt 162 Seiten Halbfranzband. Der Deckel ist beklebt mit Kleisterpapier, Rücken und Ecken bestehen aus Pergament. Der Besitztvermerk lautet »Hic liber spectat ad Joannem / Georgium Alt« – man beachte den in der Übersetzung gleichlautenden Besitzvermerk des Nannerl-Notenbuches »ce livre appartient à Mademoiselle / Marie Anne / Mozartin«: hier das Latein der kirchlichen Sphäre, dort das Französisch der adeligen Welt und des gehobenen Bürger-tums. Vermutlich entstand Alts Büchlein vor 1770. Leider ist es nicht vollständig erhalten.¹⁶⁹

Eder weist darauf hin, daß die Sammlung in der Anlage »auffällig«¹⁷⁰ dem Nannerl-Notenbuch ähnelt. Die Einträge stammen von einem unbekanntem, aber geübten Schreiber. Sämtliche Stücke bis auf die Nummern 58 bis 69 sind anonym überliefert. Der Inhalt umfaßt 14 Menuette und andere kleine Tänze, zwei Gavotten und ein Pastorello. Eine Aria ist eingefügt, Des weiteren tanz- und liedmäßige Stücke sowie drei Allegro-Sätze mit 58, 58 und 44 Takten. In einem zweiten Teil finden sich zwei Versettenreihen in den 8 Kirchentönen. Angaben zu Komponisten fehlen vollkommen; Eder konnte jedoch die Salzburger J. E. Eberlin und Matthäus Gugl ermitteln. Ganze fünf Werke teilt Alts Notenbüchlein mit dem Notenbuch für Nannerl, nämlich dessen Nummern 2, 6, 8, 16 und 32 (s. Tabelle Konkordanzen).¹⁷¹

Ein weiteres, späteres Notenbuch, das Notenbuch des Felix Millbacher (1778 oder früher angelegt), ähnelt dem »Klavierbüchl« Alts außergewöhnlich stark. Die Maße und die äußere Erscheinung des Büchlein sind völlig gleich – 48 Stücke beider Bücher sind identisch! – und es handelt sich um den gleichen Schreiber. Autorenangaben fehlen auch hier. Millbachers Büchlein ist ebenfalls in zwei Teile gegliedert. Der erste umfaßt Versetten (ebenfalls von Eberlin

¹⁶⁸ P. Eder 1993, a. a. O., S. 39.

¹⁶⁹ P. Eder 1993, a. a. O., S. 39f.

¹⁷⁰ P. Eder 1993, a. a. O., S. 40.

¹⁷¹ P. Eder 1993, a. a. O.

und Gugl, 36 davon auch bei Alt), der zweite Teil beinhaltet 22 Tänze und Aria, von denen 12 identisch sind mit Stücken in Alts Klavierbüchl. Interessanterweise zeigt es keinerlei gemeinsame Stücke mit dem Nannerl-Notenbuch.

Ein drittes, unvollständig erhaltenes Notenbuch eines Ungenannten (ca. 1770 zeigt zu den beiden vorhergehenden Büchern parallele Anlage: ebenfalls eine zweiteilige Gliederung, gleicher Schreiber. Die einzige Abweichung zeigt sich im geringen Umfang: 16 Klavierstücke und ein Versettenzyklus. Drei lose Blätter [3a] von der Hand des gleichen Schreibers sind vermutlich dazugehörig. Dieses Notenbuchfragment zeigt zwei mit dem Nannerl-Buch gemeinsame Werke. Dessen Andante (37.) erscheint darin als Nummer 6. (hier als »Aria«) und das Scherzo »del Sgr. Wagenseil« als anonymes 3/8-Menuett (auf Blatt 1v). Mittlerweile konnte Eder den Schreiber dieser drei Notenbücher identifizieren. Es handelt sich um den Salzburger Hof- und Domorganisten Franz Ignaz Lipp, den Schwiegervater Johann Michael Haydns.¹⁷²

Ein viertes Notenbuch, betitelt »Divertimenta« des P. Sebastian Prixner (um 1770), das in der Abtei St. Walburg in Eichstätt aufbewahrt wird, zeigt zwei Konkordanzen zum Nannerl-Buch. Das Andante in B (37.) ist auf den Seiten 28v bis 29r notiert, die Variationen (39.) erscheinen auf den seiten 87r bis 90r und tragen hier den Vermerk »Variationes del Sig. Kyffner«. Eder vermutet hinter dieser Angabe den Cembalisten Johann Jakob Paul Kyffner (1727–1786), der ab 1755 bei den Fürsten Thurn und Taxis diente.¹⁷³

Das späteste von Eder genannte Notenbuch mit Entsprechungen zum Nannerl-Buch, das Übungsheft des Aloysius Steiner (um 1785) zeigt eine ganz andere Anlage, ist moderner im Aufbau und der Art der enthaltenen Stücke, zudem weist es Fingersätze auf. Hier finden sich vier Werke des Nannerl-Buches wieder. Das Menuett in F (2.) erscheint hier als Nummer 5. Das Menuett in F (6.) und das Menuett in C (16.) werden zu einer Nummer (10.), einem Menuett und Trio, zusammengefaßt. Die Arietta in A (39.) erscheint als Nummer 56, als Thema der A-Dur-Variationen. Die Lesarten dieser Konkordanzen sind nicht konstant; es handelte sich um lebendiges Unterrichtsmaterial.¹⁷⁴

Weitere Konkordanzen finden sich im Klavierbüchlein des P. Benedikt Kaml von 1773 (Salzburg, Erzabtei St. Peter Ntb36), das nur 12 Seiten umfaßt, und in drei Notenbüchern aus dem Stift Nonnberg (XIX.14, XIX.36, XIX.37), die zeitlich wohl dem Notenbuch Millbachers an die Seite gestellt werden dürfen.

¹⁷² Vgl. P. Eder 2001, a. a. O., S. 75.

¹⁷³ P. Eder 1993, a. a. O., S. 42.

¹⁷⁴ P. Eder 1993, a. a. O., S. 44.

Tabelle: Konkordanzen zum Nannerl-Notenbuch

Nannerl (1759)	Alt (um 1770)	Prixner (um 1770)	Fragment (vor 1768, mit losen Blättern)	Steiner (um 1785)	Kaml und andere
2. Menuett in F	9.			5.	S. 6
6. Menuett in F	17.			10.	S. 7
8. Menuett in F	38.				
16. Menuett in C	40.			10.: Trio	S. 7, XIX.14
(31.) Scherzo in C			(1v)		
(32.) Scherzo in F	27.				S. 16
(37.) Andante in B		f. 28v–29r	6.		
(39.) Arietta in A		f. 87r–90r		56.	

Diese Übereinstimmungen zeigen, daß »Leopold Mozart aus einem in Salzburg allgemein zur Verfügung stehenden Fundus an Klavierstücken geschöpft hat, von dem bis jetzt wenig bekannt war.«¹⁷⁵ Aus Inhalt und Aussehen der Notenbücher erkennt Eder, daß sie »nicht unmittelbar voneinander abhängig« sind. Sie könnten daher indirekt auf eine andere gemeinsame Quelle zurückgehen. Im Zentrum dieser Beziehungen darf man das fürsterzbischöfliche Kapellhaus und einen dort wirkenden Pädagogen und evtl. Komponisten vermuten, vielleicht Joseph Georg Paris¹⁷⁶ oder dessen Nachfolger Anton Cajetan Adlgasser, am wahrscheinlichsten jedoch Ernst Eberlin¹⁷⁷. Jedenfalls läßt sich »die ab und zu geäußerte Vermutung, Leopold Mozart sei der Komponist der Menuettreihe 1–19 im Nannerl-Notenbuch, (...) in diesem Umfang nicht halten.«¹⁷⁸ Vielmehr hat Leopold in Zusammenarbeit mit Estlinger auf einen Fundus aktueller Spiel- und Ausbildungsstücke zurückgegriffen, wahrscheinlich sogar auf eine oder mehrere schon bestehende Vorlagen, die sie dann sukzessive in das Notenbuch für Nannerl kopierten. Wahrscheinlich hat Leopold Mozart den Rahmen der ihm als Quelle dienende(n) Vorlage(n) nicht unwesentlich erweitert und ergänzt.

Die Notenbücher zeigen also jeweils ganz unterschiedliche Charaktere. Maria Anna hatte einen erfahrenen, systematisch vorgehenden Pädagogen und Komponisten als Lehrer. Johann Georg Alts Lehrer ist unbekannt. Millbachers Unterricht gedieh nicht weit, während Steiners Unterricht konzeptlos und zufällig erscheint.¹⁷⁹ Eder faßt zusammen: »Somit gibt es nichts, was dem Nannerl-Notenbuch gleichwertig an die Seite zu stellen wäre. Der Unterschied besteht aber nur in der konsequenten Durchführung eines pädagogischen Ansatzes, nicht im

¹⁷⁵ P. Eder 1993, a. a. O., S. 38.

¹⁷⁶ E. Hintermaier, a. a. O., S. 313.

¹⁷⁷ Vgl. P. Eder 2001, S. 80f.

¹⁷⁸ P. Eder 1993, a. a. O., S. 44.

¹⁷⁹ P. Eder 1993, a. a. O., S. 51.

Repertoire.«¹⁸⁰ Hinter diesem konsequenten pädagogischen Ansatz steht natürlich Leopold Mozart. Zu den späteren Notenbüchern ergeben sich noch weitere Unterschiede. So ist Nannerls Übungsbuch klar gedacht als Werk für die bürgerliche Tochter (nicht umsonst erscheint die Widmung auf Französisch und nicht im Latein der Kirche). Ein weiterer grundsätzlicher Unterschied, die Eintragung besonders virtuoser Spielstücke (wie beispielsweise Nr. 35, 50 und 51), ergab sich jedoch erst im Lauf der Zeit.

Wir können nun feststellen, daß sich im Nannerl-Notenbuch, soweit es aus seinem Torso und ergänzenden Quellen rekonstruiert werden kann, verschiedene Schichten und Funktionen überlagern, da es zu verschiedenen Zeiten jeweils unterschiedlichen Zwecken diene. Ursprünglich wurde es von Leopold Mozart in Zusammenarbeit mit Richard Estlinger als Unterrichtsbuch für die Tochter Anna Maria angelegt. Bei dieser Anlage griffen Leopold und Estlinger – wie es andere Notenbücher der Zeit, die entsprechende Konkordanzen aufweisen, nahelegen – auf einen bestimmten Fundus an Werken (sozusagen ›vor der Haustür‹) aus dem Repertoire des Salzburger Kapellhauses zurück.¹⁸¹ Indirekt handelte es sich sogar um Augsburger Repertoire, das über Eberlin in Salzburg zu Unterrichtszwecken Eingang gefunden hatte.¹⁸² In dieser Funktion als Unterrichtsbuch wurde das Notenbuch auch gebraucht; zunächst zur Unterrichtung der Schwester, dann trat das musikalische Interesse Wolfgangs und dessen Unterweisung hinzu, worüber der Vater auch Mitteilungen über den Fortschritt des Unterrichts bei den entsprechenden gelernten Spielstücken einträgt. In einer späteren Schicht diene das Notenbuch dann dem Vater zur Niederschrift einiger Improvisationen und Kompositionen seines Sohnes. In einer letzten Schicht verwendete Wolfgang, der inzwischen selbstständig schreiben konnte, es für eigene Notizen. Dazwischen hat das Notenbuch mit Sicherheit bei Auftritten auch als Spielbuch gedient.¹⁸³

Das Londoner Skizzenbuch

Geschichte und Bedeutung der Quelle

Das sogenannte Londoner Skizzenbuch hat wie das Nannerlbuch eine bewegte, wenn auch weniger leidvolle Geschichte hinter sich.¹⁸⁴ Nachgewiesen ist es 1830 im Besitz Felix Mendelssohns, der in einem Brief an Karl Klingemann vom 10. Februar 1830 mitteilt: »Heut

¹⁸⁰ A. a. O., S. 51.

¹⁸¹ Dieser Befund wurde jüngst durch die Veröffentlichung einer Sammlung Salzburger Klaviermusik bestätigt. Vgl. Petrus Eder OSB (Hrsg.): Salzburger Klaviermusik des 18. Jahrhunderts (= Denkmäler der Musik in Salzburg, Bd. 16), Salzburg 2005. Die hier veröffentlichten teils anonym in weiteren Notenbüchern überlieferten Stücke und Sonaten, Suiten, Einzelsätze und begleiteten Klaviersonaten zeigen musikalisch und technisch musikalisch und spieltechnisch eine enge Verwandtschaft mit den Sätzen des Nannerl-Notenbuches.

¹⁸² Vgl. P. Eder 2001, S. 80f.

¹⁸³ Die ›Wagenseil‹-Anekdote scheint dies zwar für den ersten Auftritt am Wiener Hof 1762 zu belegen, jedoch besteht bei einer Aufführung des Scherzo-Satzes von S. 32 des Nannerlbuches gar nicht die Notwendigkeit umzublättern. Vgl. Deutsch Dok., S. 399.

¹⁸⁴ Vgl. im folgenden Köchel, S. 17.

vor 8 Tagen war mein Geburtstag ... Heinrich Beer [schenkte mir] ein musikalisches Skizzenbuch von Mozart aus seiner Jugend ... «¹⁸⁵ Heinrich Beer (1794–1842), ein von geradezu zwanghafter Sammelleidenschaft getriebener jüngerer Bruder Giacomo Meyerbeers, hatte das Skizzenbuch vermutlich bei einem Aufenthalt in Salzburg aus dem Besitz Maria Annas erworben.¹⁸⁶ Das Buch blieb in Mendelssohnschem Familienbesitz, geriet in Vergessenheit und damit aus dem Blick der Forschung.¹⁸⁷ Ernst von Mendelssohn-Bartholdy verehrte das Notenbuch 1908 zusammen mit anderen Autographen Kaiser Wilhelm II., der es an die damalige Königliche Bibliothek Berlin überwies. Aus dem Bestand der Preußischen Staatsbibliothek war es dann seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verschollen.

Das Londoner Skizzenbuch ist neben dem Nannerlbuch die umfassendste Quelle für die frühesten Kompositionen W. A. Mozarts. Es enthält eine Reihe sichtlich rasch aufs Papier geworfener Kompositionen und Kompositionsübungen: Erste, nur wenige Takte umfassende autographe Fragmente – die frühesten überhaupt von Mozarts Hand – ebenso wie ausgewachsene Instrumentalsätze von sinfonischen Dimensionen, allesamt in Klaviernotation geschrieben – bis auf die letzte Eintragung, das Fragment einer Chorfüge. B. Paumgartner charakterisierte diese Werke als »Klavierstücke in kleinster, geschickt abgerundeter Form, galante Menuette, Kontertänze, Rondeaux, Sätze nach Art eines Sicilianos oder einer Gigue, aber auch Eingangs- und Finalsätze einer Sonate, einige davon (Nr. 23, 29, 35) zweifellos für Orchester entworfen, daneben Klavierminiaturen von feiner durchsichtiger Faktur, Scarlattischer Transparenz nicht unwürdig«¹⁸⁸. Keines der 43 von Mozart selbst im Notenbuch eingetragenen Stücke diente späterhin als Rohmaterial für eine Überarbeitung¹⁸⁹, keines wurde vom Vater jemals korrigiert oder abgeschrieben. Es sieht so aus, als versammelte das Skizzenbuch lediglich Werke, die Mozart rein aus eigenem Interesse für seinen Privatgebrauch und für sein Privatvergnügen anfertigte. Das Skizzenbuch gibt uns daher die einmalige Gelegenheit, direkten Einblick in die Werkstatt und in die Gedankenwelt des achtjährigen Komponisten zu nehmen.

Zustand und Inhalt

Das Original des Londoner Skizzenbuches befindet sich heute in der Biblioteka Jagiellónska Kraków (Signatur Mus. ms. autogr. W. A. Mozart Anh. 109b, früher Preußische Staatsbibliothek Berlin). Es handelt sich dabei um ein kleines 98 Seiten umfassendes, allseits

¹⁸⁵ Karl Klingemann (Hrsg.). Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London. Essen 1909, S. 75.

¹⁸⁶ Vgl. W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XXIII.

¹⁸⁷ Vgl. W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XXIII.

¹⁸⁸ B. Paumgartner, S. 105.

¹⁸⁹ WSF, S. 115.

beschnittenes Notenbuch im Querformat (14,4 x 20,5 cm).¹⁹⁰ Die Seiten sind sechszeilig rastriert. Anders als das Notenbuch für Nannerl ist das Londoner Skizzenbuch vollständig erhalten, wie eine Lagenuntersuchung ergab. Das Buch besteht aus einem Einzelblatt (S. 1/2) und sechs Quaternia mit jeweils vier Doppelblättern, die die Seiten 3–18, 19–34, 35–50, 51–66, 67–82 und 83–98 umfassen. Auf seinem Titelblatt (S. 1) trägt es den handschriftlichen Vermerk (vermutlich Leopold Mozarts) »di Wolfgango Mozart / à Londra / 1764«¹⁹¹ Das Notenbuch ist generell in gutem Zustand, lediglich das Titelblatt und die Seite 3, also die erste Seite des Handschriften-Corpus, sind stark gebräunt. Auch das Schlußblatt weist an den Rändern Verfärbungen auf.¹⁹² Nachstehende Tabelle gibt eine Übersicht über die im Notenbuch niedergeschriebenen Werke, deren Tonart, Taktangabe und Umfang. Die in den folgenden Satzüberschriften gebrauchten Bezeichnungen als »Allegro«, »Finalsatz« o.ä. gehen original nicht auf Mozart zurück, sondern sind charakterisierende Bezeichnungen von Wyzewa/St.-Foix (oder in Anlehnung an diese von mir). Lediglich die Bezeichnung »Presto« (Nr. 36, KV 15^{ll}) stammt original von Mozart.

W. A. Mozarts Londoner Skizzenbuch – Inhaltsübersicht

KV	Satzbezeichnung	Tonart	Metrum	Taktanzahl	Seite
	(Leopolds Aufschrift)				1
KV 15 ^a	1. (Allegro)	F	3/8	14 : 24	3
KV 15 ^b	2. (Andantino)	C	2/4	8 : 16	5
KV 15 ^c	3. (Menuetto)	G	3/4	8 : 12	6
KV 15 ^d	4. (Rondeau)	D/d	6/8	8 10 D.C.	7
KV 15 ^e	5. (Contredanse)	G	2/4	8 : 8	8
KV 15 ^f	6. (Menuett)	C	3/4	8 : 10	9
KV 15 ^g	7. (Präludium)	G/e/G	4/4	12 + 6	10
KV 15 ^h	8. (Contredanse)	F/d	2/4	6 + 6 12 D.C.	11
KV 15 ⁱ	9. (Menuetto)	A	3/4	8 : 8	12
KV 15 ^k	10. (Minore zu vorherigem)	a	3/4	8 : 10	12
KV 15 ^l	11. (Contredanse con minore)	A/a/A	2/4	16 8 8	13
KV 15 ^m	12. (Menuetto)	F	3/4	10 : 10	15
KV 15 ⁿ	13. (Andante)	C	C	10 : 8	16
KV 15 ^o	14. (Andante)	D	2/4	13 : 9	18
KV 15 ^p	15. (Sonatensatz)	g	3/4 (Cor.)	33 : 39	22
KV 15 ^q	16. (Andante)	B	2/4	16 : 16	29
KV 15 ^r	17. (Andante)	g	3/8	36 : 39	31
KV 15 ^s	18. (Rondeau mit minore)	C/a	3/8	12 : 13	35
KV 15 ^t	19. (Sonatensatz)	F	3/4	55 : 43	36
KV 15 ^u	20. (Siciliano)	d	6/8	15 : 19	42
KV 15 ^v	21. (Sonaten-Finalsatz)	F	2/4	47 : 56	44
KV 15 ^w	22. (Allemande)	B	C	10 : 22	49
KV 15 ^x	23. (Sonaten-Finalsatz)	F	2/4	54	52
KV 15 ^y	24. (Menuetto)	G	3/4	10 : 10	54
KV 15 ^z	25. (Gigue)	c	6/8	37 : 24	55
KV 15 ^{aa}	26. (Finalsatz)	B	2/4	28 : 23	59
KV 15 ^{bb}	27. (Finalsatz)	D	6/8	19 : 13	61
KV 15 ^{cc}	28. (Tempo di menuetto)	Es	3/4	29 : 32	63
KV 15 ^{dd}	29. (Andante/Entw. Sinf.satz)	As	alla breve (Cor.)	19 : 34	66

¹⁹⁰ Vgl. hier und im folgenden KB, S. 69f.

¹⁹¹ Vgl. KB, S. 69

¹⁹² Vgl. KB, S. 70.

KV 15 ^{ee}	30. (Menuetto)	Es	3/4	8 : 8	69
KV 15 ^{ff}	31. (Menuetto)	As	3/4	8 : 8	70
KV 15 ^{gg}	32. (Contredanse en rondeau)	B	2/4	1 x 8 + 3 x 8 = 56	71
KV 15 ^{hh}	33. (Rondeau)	F	3/8	16 48 (D.C. al Fine)	72
KV 15 ⁱⁱ	34. (Andante)	B	2/4	17 : 26	74
KV 15 ^{kk}	35. (Sonatensatz)	Es	alla breve	17 : 15	76
KV 15 ^{ll}	36. <u>Presto</u>	B	3/8	18 : 10	78
KV 15 ^{mm}	37. (Andante)	Es	2/4	8 : 4 D.C.	79
KV 15 ⁿⁿ	38. (Sonatensatz-Fragment?)	F	4/4	3	80
	(leer)				81
KV 15 ^{oo}	39. (Menuetto)	F	3/4	8 : 10	82
KV 15 ^{pp}	40. (Menuetto)	B	3/4	8 : 12	83
KV 15 ^{qq}	41. (Menuetto)	Es	3/4	16	84
KV 15 ^{rr}	42. (Menuetto Fragment)	C	3/4	8 : 4...	85
KV 15 ^{ss}	43. (Fuga Fragment)	C	alla breve	23...	86–89
	(leer)				90–98

T. de Wyzewa und St. Foix bemerkten zu den Werken, »il s'agit là d'exercices, écrits expressément pour habituer l'enfant à tous les genres divers de la composition musicale.«¹⁹³ Tatsächlich überrascht bereits an dieser Aufstellung die ungeheuer große Bandbreite der Formen und der verwendeten Tonarten.¹⁹⁴ Die Stücke reichen von kleinen Tanzformen über amorphe Improvisationen und kontrapunktische Versuche hin zu ausgewachsenen, an Sonaten erinnernde Sätze.

Zur Datierung des Londoner Skizzenbuchs

Es sind keine Zeugnisse vorhanden, die uns darüber sichere Auskunft geben könnten, wann genau Wolfgang das Skizzenbuch von seinem Vater bekam (die Angabe »à Londra / 1764« ist sehr vage und scheint erst nachträglich angebracht worden zu sein) und welche Absicht Leopold Mozart damit verfolgte. Im allgemeinen herrscht in der Mozart-Forschung die Ansicht, Mozart habe das Skizzenbuch wahrscheinlich während der Krankheit seines Vaters Ende August 1764 in Chelsea benutzt.

Maria Anna teilte 1799 für Friedrich Schlichtegrolls Nekrolog aus der Erinnerung eine Episode mit, die genau diese Situation beschreibt, sich jedoch wörtlich nicht auf das Skizzenbuch sondern auf ein anderes Werk bezieht: »In London, wo unser Vater auf dem Tod krank lag, durften wir kein Clavier berühren, um sich also zu beschäftigen, componirte er seine erste Sinfonie mit allen Instrumenten Trompeten und Pauken, ich musste sie ihm neben seiner abschreiben, indem er sie componirte und ich sie abschrieb, sagte er zu mir, er mahne [= ermahne] mich, daß ich dem Waldhorn etwas zu thun gebe.«¹⁹⁵ Diese Sinfonie ist nicht

¹⁹³ WSF, S. 113.

¹⁹⁴ Vgl. D. R. de Lerma: Tabelle S. 176.

¹⁹⁵ MBA IV, S. 297.

erhalten, jedoch vermutet man dahinter die Sinfonie in Es-Dur KV 16¹⁹⁶ (obwohl KV 16 mit Trompeten und Pauken und nicht mit Horn besetzt ist). Wenn wir Maria Annas Worte richtig verstehen, dann »componirte« Wolfgang die Sinfonie »mit allen Instrumenten« in einer Partitur und die Schwester schrieb die Stimmen d. h. die Einzelstimmen ab.

Wolfgang Plath hat in seinem Vorwort zur Edition des Londoner Skizzenbuches diesen Datierungsversuchen mit guten Argumenten widersprochen: »die Tatsache, daß das Wunderkind nun selbst schreiben konnte, veranlaßte den Vater, ein neues Notenbuch eigens für Wolfgang anzulegen. Dieses Buch war nicht nur persönliches Eigentum des Achtjährigen, sondern stellte auch, einem Tagebuch vergleichbar, seinen privatesten Bezirk dar, den die anderen, d. h. der Vater und die Schwester, streng respektierten. Das und nicht etwa Leopold Mozarts Erkrankung im Juli des Jahres 1764 dürfte der eigentliche Grund dafür sein, daß in diesem Londoner Skizzenbuch wirklich keine einzige Note von fremder Hand enthalten ist. (...) Es zeugt von Weisheit, daß der Vater den Sohn in seinem Buche gewähren ließ, und von Klugheit, daß er darauf bestand, daß da – zunächst wenigstens nur mit Bleistift gearbeitet wurde.«¹⁹⁷ Es ist durchaus denkbar, daß Leopold seinem Sohn – wie dreieinhalb Jahre zuvor der Schwester – zu dessen Namenstag ein Notenbuch schenkte, nun jedoch eines, das entsprechend der besonderen Begabung Wolfgangs dazu gedacht war, von Wolfgang selbständig angefüllt zu werden. Da jedoch entsprechende Eintragungen – eine Widmung o.ä. – fehlen (die Bleistiftaufschrift des Vaters kann auch später vorgenommen worden sein), ist es ebenso denkbar, daß Wolfgang selbständig zum Notenpapier griff und der Vater es ihm nicht verwehrte.

¹⁹⁶ Vgl. W. Gersthofer, Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772): Aspekte frühklassischer Sinfonik, Salzburg u. Kassel etc 1993 (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 10), S. 37–43.

¹⁹⁷ W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XXII.

B. Mozarts musikalische Entwicklung bis um 1764

Leopold Mozart – der ›gelehrte Musicus‹

»Ho fatto qui conoscenza con un tal Mr: Mozard, Maestro di Capella del Vescovo di Salisburgo, Uomo di spirito, fino, e di mondo; e che credo sappia ben il fatto suo si nella Musica, come in altre cose.«¹⁹⁸

»un padre, che ha il merito di aver saputo formar, e dar una si bella educazione a un figlio«¹⁹⁹
– J.A. Hasse über Leopold Mozart

Der Versuch einer genauen Nachzeichnung der musikalischen Entwicklung Mozarts wäre zwangsläufig unvollkommen, klammerte man die Person des Vaters aus. Im folgenden soll daher die Bedeutung Leopold Mozarts als musikalischer Erzieher seiner Kinder betont werden, indem seine Bedeutung als Komponist und seine Fähigkeiten und Zielsetzungen als Musiker und Erzieher in aller Kürze umrissen werden.

Leopolds Rolle als Erzieher seiner Kinder wurde wie diejenige des Komponisten lange Zeit nicht angemessen gewürdigt. Im Lichte insbesondere des späten Briefwechsels zwischen Vater und Sohn wurde seine Rolle allzu sehr auf die Figur des tragisch scheiternden und misanthropischen Vaters reduziert; dabei erfüllte er doch sehr viele unterschiedliche Rollen. Da war er zunächst einmal Musiker in Salzburg, spielte Violine und Klavier²⁰⁰, war Komponist aller gebräuchlichen Arten von Musik, dann auch Musiklehrer, Verfasser einer Violinschule, natürlich auch Vater und – was uns in diesem Rahmen besonders interessiert – auch der Lehrer seiner Kinder. Auf der großen Europareise fungierte Leopold nicht nur als Vater, Lehrer und Erzieher, er war außerdem Privatsekretär, Impresario, Propagandist, Reiseorganisator, schließlich auch Korrektor und Kopist der Werke seines Sohnes. Darüber hinaus war Leopold Mozart ganz im Sinne der Aufklärung umfassend philosophisch, wissenschaftlich und politisch höchst interessiert. Er stand in Kontakt mit Gellert und war Mitglied der Mitzlerschen ›Societät der musicalischen Wissenschaften‹. Es ist naheliegend anzunehmen, daß diese vielfältigen Erfahrungen auch auf irgendeine Weise in Leopold Mozarts Erziehungsmethoden

¹⁹⁸ Deutsch Dok., S. 84.

¹⁹⁹ Deutsch Dok., S. 85.

²⁰⁰ Damit ist zu Leopold Mozarts Zeit hauptsächlich Cembalo, Clavichord oder Hammerklavier gemeint.

hineinwirken. Mit diesem Kapitel will ich daher ein Schlaglicht werfen auf Leopolds Erfahrungen als Musiker und Erzieher vor Beginn der musikalischen Ausbildung seines Sohnes.

Leopold Mozarts spätere Lebensgeschichte im Zusammenhang mit Wolfgang Amadé ist nur zu sehr bekannt; nicht nur Anekdoten und Legenden, auch die ältere Mozart-Biographik, haben durch ihre Beschränkung auf Leopold Mozarts zweite Lebenshälfte lange den Blick auf seine umfangreiche und vielschichtige Persönlichkeit verstellt. Es verwundert daher nicht, daß nicht nur seine Stellung als Komponist in Teilbereichen mittlerweile einer Neubewertung unterzogen werden muss²⁰¹; auch eine Einschätzung seiner Fähigkeiten als musikalischer Erzieher mag zu einer schärferen Konturierung seines Bildes beitragen.

Der Hofmusiker als Komponist und Lehrer

Der Komponist Leopold Mozart wurde stets im Spiegelbild seines Sohnes betrachtet und an diesem gemessen. Infolgedessen konstruierte man den Vater in eine Gegensatz-Funktion hinein, entwickelte ihn als Gegenbild seines Sohnes. Erscheint der Sohn genial und einfallsreich, so ist der Vater langweilig, schreibt der Sohn galante und individuelle Werke, so folgt der Vater einer »trockenen Kompositionsweise«²⁰² und mahnt seinen Sohn zum »populare«.

Daß sich die Mozart-Forschung über Leopold Mozart als Komponisten auf diese Weise für lange Zeit ein ungenaues Bild machte, hat der Fall der sogenannten »Lambacher Sinfonien« seinerzeit deutlich gezeigt. Im Kern ging es bei dieser über Jahrzehnte hinweg ausgetragenen Kontroverse um Zweifel an der ursprünglichen Datierung und der Urheberschaft der beiden Sinfonien KV⁶ 45a (Anh. 221) und Eisen G 16.²⁰³ Anna Amalia Abert hatte aufgrund stilistischer Überlegungen angezweifelt, daß Sinfonie KV⁶ 45a (Anh. 221) tatsächlich von Wolfgang stamme und deswegen angenommen, das Titelblatt der Werke sei vom Kopisten versehentlich vertauscht worden, die »bessere« (Neue Lambacher-) Sinfonie sei »als Werk Wolfgangs, die »schlechtere« (Alte Lambacher) als das Leopold Mozarts zu sehen.«²⁰⁴

Diese These A. A. Aberts wurde durch die Entdeckung eines weiteren, von Leopold datierten und Wolfgangs Urheberschaft zugewiesenen authentischen Stimmensatzes widerlegt, der 1980 von der Bayerischen Staatsbibliothek München erworben werden konnte. Die fragliche

²⁰¹ Vgl. Roland Biener: Über handschriftliche Quellen zum sinfonischen Schaffen Leopold Mozarts. Archivalisch-historische Untersuchungen. Magisterarbeit im Fach Musikwissenschaft. Lehrstuhl für Musikwissenschaft, Fachbereich Altertumswissenschaften der Freien Universität Berlin, Januar 1998 (mschr.).

²⁰² B. Paumgartner, a. a. O., S. 122.

²⁰³ Literatur (Auswahl): A. A. Abert: Methoden der Mozart-Forschung, in: Mozart-Jahrbuch 1964, Salzburg 1965, S. 22–27, dieselbe: Stilistischer Befund und Quellenlage. Zu Mozarts Lambacher Sinfonie KV Anh. 221=45a, in: Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag, hrsg. von H. Heussner, Kassel u. a. 1964, S. 43–57, J. P. Larsen: Über die Möglichkeiten einer musikalischen Echtheitsbestimmung für Werke aus der Zeit Haydns und Mozarts, in: MJB 1971/72, S. 7ff., W. Plath: Zur Echtheitsfrage bei Mozart, in: Mozart-Jahrbuch 1971/72, S. 23f., G. Allroggen: Mozarts Lambacher Sinfonie. Gedanken zur musikalischen Stilkritik, in: Th. Kohlhasse und V. Scherliess (Hrsg.): Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 7ff., und derselbe: Vorwort zur NMA Serie IV/11, Bd. 1, S. XI/XII.

²⁰⁴ Ebenda, S. 26.

Sinfonie KV⁶ 45a (Anh. 221) wird hierbei in das Jahr 1766 vordatiert, woraus sich die stilistischen Unterschiede zu Wolfgang Mozarts Werken aus dem Jahr 1768 erklären lassen. Gerhard Allroggen schloß daher die Diskussion qualitativ zugunsten Leopold Mozarts ab: »Die sogenannte ›Neue Lambacher Sinfonie‹ ist die G-dur-Sinfonie von Leopold Mozart, die sogenannte ›Alte Lambacher Sinfonie‹ ist die G-dur-Sinfonie KV 45^a von Wolfgang Amadeus Mozart.«²⁰⁵

Der Fall der Lambacher Sinfonien bewies deutlich, daß verlässliche Aussagen über Autorschaft und Werkchronologie allein auf der Basis der Quellen und nicht aufgrund stilistischer Überlegungen zu treffen sind.

In Bezug auf Leopold Mozart hatte sich A. A. Abert mit ihrem Fehltril auf ein einigermaßen begründetes Paradigma der Mozart-Forschung gestützt: Leopold Mozart war bekannt als Komponist vornehmlich leichter und kleinerer Instrumentalmusiken, Kompositionen wie der »musicalischen Schlittenfahrt«, der »Bauernhochzeit« und der Cassation in G (welche die sog. ›Kindersinfonie‹ enthält). Diese Werke wurden von Musikern wie Forschern in gewisser Hinsicht freilich nicht zu unrecht als minderwertig gegenüber den Schöpfungen des Sohnes angesehen.

Man muß und kann dieses Bild jedoch ein wenig differenzieren. Bei den genannten Werken handelt es sich nämlich nur auf dem ersten Blick um Programmmusik. Auf dem zweiten Blick erkennt man die starke Ausrichtung dieser Werke auf ihre Adressaten, d. h. ihre potentiellen Käufer: Musiker und Zuhörer. Musik ist für Leopold Mozart eine »prachtige vorm von kunst, maar binnen de sociale kontekst; een middel om in je onderhoud te voorzien.«²⁰⁶ Die musikalische Schlittenfahrt aus Wolfgangs Geburtsjahr beispielsweise ist gedacht für die Aufführung bei Faschingsfeiern, bei privaten oder öffentlichen Gesellschaften, am besten im Gasthaus. Musik ist für Leopold Mozart also ganz einfach eine Handwerkskunst, die ihren Markt hat und auch ihre Zielgruppe. Damit begreift und komponiert Leopold Musik für bestimmte Funktionen in der Gesellschaft, handle es sich um Hofmusiken, Serenaden, Final- und Tanzmusiken oder um Kirchenmusik. Leopold Mozarts Musik isoliert von ihrem Gebrauchswert und ihrer sozialen Funktion²⁰⁷ zu betrachten oder nur einen dieser Bereiche als stellvertretend oder symptomatisch für sein ganzes Œuvre zu bewerten, führt damit zwangsläufig zu einem unzulänglichen Verständnis der Fähigkeiten ihres Komponisten. Es ist daher eigentlich kein Wunder, daß gerade in den letzten Jahren Leopold Mozart als Komponist qualitativ hochste-

²⁰⁵ G. Allroggen: Vorwort in: NMA IV/11, Bd. 1, Kassel u. a. 1984, S. XII.

²⁰⁶ Fania Chapiro: Mozart als leerling, in: Pro Mozart. Aspecten van zijn leven en werk, hrsg. von Herman Passchier und Arie Peddemors, Kampen 1994, S. 14.

²⁰⁷ Die Folgen dieser Haltung für das Werk des Sohnes harren weiterer Untersuchung.

hender Kirchenmusikwerke wiederentdeckt wurde. Neuere Einschätzungen teilen daher diese Geringschätzung der Kompositionen Leopold Mozarts nicht mehr: »The ›popular‹ bias affects only a small part of Leopold Mozart's output and is of little significance.«²⁰⁸

Es ist nämlich eine Tatsache, daß Leopold über den Zeitraum von gut 20 Jahren hinweg ein sehr fleißiger und auch beliebter Komponist gewesen zu sein scheint, dessen Werk eine große Spannweite verschiedener Gattungen umfasste. Dabei gelang es ihm sogar, sich über einen verhältnismäßig langen Zeitraum hinweg ganz auf der Höhe der Zeit zu halten und sogar eigene Wege zu beschreiten: »Leopold Mozart gehörte im deutschsprachigen Raum zu den ersten Komponisten, die eigenständige, von Bühnenwerken unabhängige Sinfonien komponierten und hier durchaus in Satz und Besetzung experimentierten.«²⁰⁹ Seine Sinfonien sind »generally finely wrought; the most mature of them stylistically approximate other German symphonies by composers a generation younger [!] than Leopold.«²¹⁰ Leopold Mozart galt daher nicht zu unrecht als »the leading symphonist in the archdiocese«²¹¹. Sein Ruf drang daher weit über das Erzbistum Salzburg hinaus: »Even before its [der Violinschule] publication, however, Mozart was already well-known. His works circulated widely in German-speaking Europe«²¹². Nicht ohne Grund wurde Leopold Mozart bereits 1755, also noch vor der Veröffentlichung seiner Violinschule, zur Aufnahme in Lorenz Mizlers »Societät der musicalischen Wissenschaften« vorgeschlagen.

Von 1740 an – in diesem Jahr beginnt er mit den ›Sonate sei per chiesa e da camera‹ – bis 1762 entstand das Gros seines Schaffens. Im Jahr 1775 erscheint er das letzte Mal mit einem Werk in Breitkopfs Verlagskatalogen.²¹³ An dieser Übersicht wird deutlich, daß ab der Zeit der großen Reisen mit seinen Kindern Leopolds Schaffen zwangsläufig in den Hintergrund tritt. Immerhin hat er noch mindestens bis zum Anfang der 70er Jahre komponiert, also bis ins beachtliche Alter von 52 Jahren. Die vorhandenen Quellen können die Frage, ob Leopold Mozart wirklich zu komponieren aufhörte als sei Sohn seine Karriere begann, nicht schlüssig beantworten.²¹⁴ Kurz nach 1760 gab Leopold, so berichtet seine Tochter in ihren Aufzeichnungen für Friedrich Schlichtegroll, »die Unterweisung auf der Violin und das Componiren ganz auf, um alle von seinem Dienste freye Zeit auf die musikalische Erziehung dieser zwey

²⁰⁸ Art. Leopold Mozart, in: NG², Bd. 17, S. 272.

²⁰⁹ Roland Biener: Johann Georg Leopold Mozart, in: Ingeborg Allihn (Hg.): Barockmusikführer, Instrumentalmusik 1550–1770, Kassel 2001, S. 310f.

²¹⁰ Art. Leopold Mozart, in: NG², a. a. O., S. 272.

²¹¹ Art. Wolfgang Amadeus Mozart, in: NG², a. a. O., S. 296.

²¹² Art. Leopold Mozart, in: NG², a. a. O., S. 270.

²¹³ Art. Leopold Mozart, in: NG, Bd. 12, S. 676. Die Einträge des Supplements X (1775) der Verlagskataloge von Breitkopf und Härtel weisen Leopold als Komponisten der Wolfgang zugeschriebenen Sinfonien in D KV 81 (73l) und KV 84 (73q) aus. Vgl. NMA IV/11, Bd. 2, S. XXIV.

²¹⁴ NG², Art. Leopold Mozart, Bd. 17, S. 271f.

Kinder zu wenden«.²¹⁵ Leopold hat jedoch weiter komponiert – Mariannes Mitteilung bezieht sich also (wie sie es ja wortwörtlich selbst sagt!) hauptsächlich auf die *Freistellung Leopolds von den Diensten am Salzburger Hof*, denn diese ruhten ja de facto für die Dauern der großen Reisen –, seine späteste datierte Komposition (die Sinfonie in D-Dur, Nr. 25) stammt aus dem Jahr 1771.²¹⁶

Leopold Mozarts Œuvre umfaßt etwa 60 Sinfonien, mehrere Konzerte und Divertimenti, 6 Triosonaten, zwölf Violinduos sowie 3 Klaviersonaten (um 1760–1764), auch zahlreiche Kirchenwerke und Schuloern. Cliff Eisen hat wie Wolfgang Plath²¹⁷ darauf hingewiesen, daß wir über das genaue Ausmaß von Leopold Mozarts Schaffen nicht mit letzter Sicherheit im Klaren sind, weshalb Neu- und Wiederentdeckungen im Bereich des Möglichen liegen: »If still more Leopold Mozart symphonies are to be discovered, they will probably be found among the uncertain symphonies attributed to Wolfgang.«²¹⁸

Über Leopold Mozarts eigene musikalische Ausbildung ist nichts näheres bekannt. Mit seinem Übertritt in das Augsburger Lyzeum ab 1726/27 scheint er neben dem Gesang auch Violine und Clavier gelernt zu haben. Lediglich die Namen seiner Lehrer sind überliefert, dazu zählen etwa Heinrich Sebastian Awerth, der Präfekt des Seminars St. Joseph, oder die geistlichen Herren Joseph Müller und Johann Michael Hochwanger. Von besonderer Bedeutung war für Leopold Mozart der Irseer Benediktiner-Prior Meinrad Spieß, mit dem er auch in späterer Zeit Kontakt hielt. Über den genauen Verlauf der musikalischen Ausbildung Leopold Mozarts besitzen wir jedoch keine Informationen.

Die näheren Gründe Leopolds für sein plötzliches Ausscheiden aus der Universität sind unbekannt. Aus irgendeinem Grund mag Leopold sich nicht mehr als für das Studium der Theologie bzw. für das Priesteramt geeignet gehalten haben. Mit einiger Überzeugungskraft dürfen wir hier eine Leidenschaft vermuten. Nach Leopolds Abgang von der Salzburger Universität im Jahr 1739 wegen ungenügendem Vorlesungsbesuch, und das nur ein Jahr nachdem er den akademischen Grad eines Baccalaureus der Philosophie sogar mit öffentlicher Belobigung erhalten hatte²¹⁹, schien er sich nun konsequent und zielstrebig auf die Musik zu werfen. Aus seiner Stellung als Kammerdiener bei Johann Baptist Graf von Thurn-Valsássina und Taxis heraus trat er als Komponist an die breite Öffentlichkeit. 1740 veröffentlichte Leopold seine 6

²¹⁵ Deutsch Dok., S. 398.

²¹⁶ Vgl. W. Plath: Art. Leopold Mozart, in: Neue Deutsche Biographie, a. a. O., S. 239.

²¹⁷ Vgl. W. Plath, a. a. O., und ders.: Leopold Mozart 1987, in: Mozart-Schriften, S. 387.

²¹⁸ C. Eisen, a. a. O., S. 172. W. Plath (a. a. O.) nennt hierzu als mögliche Beispiele die Sinfonien KV⁶ 84 und im geistlichen Bereich die Messen KV⁶ 115 und 116; vgl. auch das Vorwort von G. Allroggen zu NMA IV/11: Sinfonien, Bd. 2, Kassel u. a. 1985, S. IXff.

²¹⁹ Die Gründe für den Abbruch seiner Studien bleiben im Dunkeln, dürfen jedoch im Zusammenhang mit seinen Fähigkeiten als Musiker, der Aussicht einer Anstellung als Hofmusiker sowie mit grundsätzlichen Zweifeln an seiner Eignung für das Priesteramt gesehen werden.

Triosonaten »per chiesa e da camera«²²⁰ als sein Opus I. In der Folgezeit entstanden lateinische Schulopern (von denen sich nur die Texte erhalten haben) und vor allem geistliche Musik: Kantaten, Oratorien, Passionsmusiken.

Vermutlich bereits während seines Studiums scheint Leopold Kontakte zu Musikern der Hofkapelle geknüpft zu haben. Die Hofmusik des Fürsterzbistums Salzburg bestand aus den Hofmusikern im engeren Sinn, also den Streichern und den Trompetern und Paukern, sowie den Dommusikern und den Kapellknaben.²²¹ Die Hofkapellen jener Zeit – und die Salzburger Hofkapelle machte da keine Ausnahme – beschränkten sich nicht allein auf die Musikausübung. Auch die Förderung des Nachwuchses, der Sängerknaben und Instrumentalisten, fiel (wenn auch zu einem viel geringeren Teil) in ihr Aufgabengebiet. Während die Sängerknaben in Salzburg am Kapellhaus ihren kostenlosen Unterricht in Gesang, Violine, Orgel und Italienisch erhielten, wurden besonders geeigneten Mitgliedern der Hofkapelle auch Instrumentalschüler (»Scholaren«) zum Unterricht anvertraut.²²² »Die Lehrer erhielten für ihre Tätigkeit ein Extraentgelt, für das sie aber nicht nur zum Unterricht, sondern überhaupt zum Lebensunterhalt der Knaben verpflichtet waren, das heißt, die Schüler lebten im Hause des Lehrers (was im übrigen auch außerhalb der Kapellen üblich war ...)«²²³. »Weitere übliche Nebenverdienste waren das Spielen in anderen Kirchen (»kirchliche Accidentien«), Aufführungen in der Universität, Serenaden, Notenkopieren und Musikalienvertrieb. Die alte Universität sowie die (Stadt-)Klöster, waren den Musikern gegenüber sehr gastfreundlich. Wir finden in den Protokollen immer wieder vermerkt, daß Hofmusiker an den Festtafeln der theologischen Fakultät gern gesehene Gäste waren.«²²⁴ Bei diesen Gelegenheiten wird auch Leopold Mozart bereits als Student Mitglieder der Salzburger Hofkapelle kennengelernt haben.

Ab 1744 unterrichtete Leopold Mozart Kapellknaben im Violinspiel. Klavierunterricht dagegen gab er offiziell (d. h. im Rahmen seiner Amtspflichten) erst ab 1777. Es ist wahrscheinlich, daß Leopold in den zehn Jahren vor der Geburt seines Sohnes Wolfgang auch privat Klavier unterrichtete, gesichert ist dies allerdings nicht. Das Jahr 1747 wurde im doppelten Sinn für Leopold Mozart bedeutsam. Zum einen erhielt er nun eine voll besoldete Stelle als Violinist an der Salzburger Hofkapelle, seine materielle Existenz war damit endlich gesichert, sodaß er nun Anna Maria Walburga Pertl, die Tochter des Salzburger Juristen und »wirklichen Hofkammersekretärs« Wolfgang Nikolaus Pertl, ehelichen konnte. Seine Erfahrungen

²²⁰ NG², Bd. 17, Art. Leopold Mozart, S. 273.

²²¹ Vgl. Werner Rainer: Zum Sozialstatus des Berufsmusikers im 18. Jahrhundert am Beispiel der Salzburger Hofmusik, in: Genie und Alltag. Bürgerliche Kultur zur Mozartzeit, hrsg. von Gunda Barth-Scalmani, Brigitte Mazohl-Wallnig und Ernst Wangemann, Salzburg, Wien 1994, S. 247.

²²² Vgl. Theophil Antonicek: Musik in Pädagogik und Unterricht des 18. Jahrhunderts, in: Genie und Alltag, a. a. O., S. 297.

²²³ T. Antonicek, a. a. O.

²²⁴ W. Rainer, a. a. O., S. 252f.

als Violinist der Hofkapelle und Violinlehrer führten ihn schließlich zur Veröffentlichung seiner Violinschule im Jahr 1756 – dem Geburtsjahr seines Sohnes Wolfgang Theophil. Für die Zeit direkt nach der Geburt Wolfgangs berichtet Leopold Mozart in einem Brief an seinen Verleger Lotter: »ich kann sie versichern, daß ich so viel zu thun habe, daß ich manchmal nicht weis wo mir der Kopf stehet. nicht wegen vielem Componieren, sondern wegen vielen Scholaren und den opern bey Hofe. Und das wissen sie auch, daß wann die Frau Wöchnerin ist, daß immer iemand kömmt der einem die Zeit wegstihlt. Dergleichen Historien nehmen Geld und Zeit weg.«²²⁵ Ab dem Herbst des Jahres war Leopold Mozart schließlich offiziell als Violinlehrer am Kapellhaus angestellt, und zwar vom 13. November 1756 bis zum 21. Juni 1768 (später nochmals vom 18. Januar 1784 bis zum 28. Mai 1787).²²⁶ Während Leopolds Reisen übernahm Wenzel Hebelt diese Aufgabe.²²⁷ Leopolds Vorgänger als Violinlehrer waren Johann Georg Vogtenhueber (von spätestens 1753 bis zum 6. September 1756)²²⁸ und Johann Paul Schorn (von spätestens 1717 bis 1758)²²⁹. Als Klavierlehrer dienten am Kapellhaus zu dieser Zeit Joseph Georg Paris (von 1732 bis 1760)²³⁰ und Anton Cajetan Adlgasser (von 1760 bis 1777).²³¹ J. Dominikus Meissner unterrichtete hier von 1751 bis 1770 Figuralgesang.²³²

Die Violinschule und sein Ruf als Komponist scheinen Leopolds weiteren Aufstieg in der Hierarchie der Musiker am Salzburger Hof gefördert zu haben. In Jahresfrist erhielt Leopold nun den Titel eines »Hof- u. Cammer-Componisten« verliehen, noch ein Jahr später stieg er zum »2. Violinisten«²³³ der Hofkapelle auf. Ab 1759/60 widmete sich Leopold neben seinen vielen Diensten für den Salzburger Hof nun zunehmend mit Eifer und Vergnügen der Ausbildung seiner Kinder. Ab der Zeit seiner großen Europa-Reisen geriet seine Laufbahn dann allerdings ins Stocken. Zwar wurde Leopold Mozart 1763 noch Vizekapellmeister, doch seine langjährige Abwesenheit auf den großen Reisen mit seinen Kindern entfremdeten ihn zunehmend vom Salzburger Hof und seinem obersten Brotherren, sodaß Leopold sein ursprüngliches Ziel, das Amt des Kapellmeisters der Salzburger Hofkapelle, niemals erreichen sollte. Auch diese Enttäuschung mag – neben dem Tod seiner Frau und der andauernden ungesicherten Künstlerexistenz seines Sohnes – zu seiner Altersverbitterung beigetragen haben.

²²⁵ Brief vom 12. Februar 1756, Deutsch Dok., S. 12

²²⁶ Ernst Hintermaier: Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal, Diss. Salzburg 1972 (mschr.), S. 290.

²²⁷ E. Hintermaier, a. a. O., S. 170.

²²⁸ E. Hintermaier, a. a. O., S. 447.

²²⁹ E. Hintermaier, a. a. O., S. 390.

²³⁰ E. Hintermaier, a. a. O., S. 313.

²³¹ E. Hintermaier, a. a. O., S. 3.

²³² E. Hintermaier, a. a. O., S. 278.

²³³ Vgl. NG², S. 270.

Im folgenden soll nun die Frage ins Zentrum gerückt werden, über welche Erfahrungen als Musiklehrer Leopold Mozart verfügte und welchen Zielsetzungen und Methoden er folgte, unmittelbar bevor er die musikalische Erziehung seiner beiden Kinder Maria Anna und Wolfgang in die Hand nahm. Die wesentliche Quelle für diese Betrachtung ist Leopold Mozarts 1756 bei Lotter in Augsburg erschienene Violinschule. Etwa ein halbes Dutzend Jahre Erfahrung im Unterrichten sind in Mozarts Instrumentalschule eingeflossen. Wie stellt sich Leopold Mozart in seiner Violinschule als Pädagoge dar? Was sind seine grundlegenden Ziele als Musiklehrer, was ist sein Ideal?

Leopold Mozarts Violinschule und musikalische Bildung im 18. Jahrhundert²³⁴

Leopold Mozart ist mit der Veröffentlichung seiner Violinschule der dritte in der Reihe von Verfassern grundlegender Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts. Ihr voller (und für damalige Gepflogenheiten sehr griffiger) Titel lautet »Versuch einer gründlichen Violinschule / entworfen / und mit 4. Kupfertafeln samt einer Tabelle / versehen / von / Leopold Mozart / hochfürstl. Salzburgischen Cammermusik. / In Verlag des Verfassers. / Augsburg, / gedruckt bei Johann Jacob Lotter, 1756.« Nur wenige Jahre zuvor, 1752, hatte Johann Joachim Quantz in Berlin seinen »Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen« veröffentlicht, ein gewichtiges und für Leopold Mozart vorbildliches Werk²³⁵. In achtzehn Hauptstücken plus ausführlichem Register behandelt Quantz darin musikalische Fragen von der Spieltechnik bis hin zur Musikästhetik und der Bewertung musikalischer Leistungen. Kurz darauf, 1753, erschien in Berlin der erste Teil von Carl Philipp Emanuel Bachs »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«, der zweite Teil dieses Lehrwerks folgte erst 1762.

Bereits in den Titeln dieser epochalen Werke des Instrumentalunterrichts der drei zentralen Instrumentengruppen des 18. Jahrhunderts deuten sich Unterschiede in den Grundhaltungen der Verfasser an. Das Wort, das im Titel der Violinschule im Vergleich zu den Titeln von Quantz und Bach auffällt, ist das Wörtchen ›gründlich‹ im Sinne von ›grundlegend‹, ›fundamental‹ und ›umfassend‹. Johann Joachim Quantz spricht lediglich sachlich von einer ›Anweisung‹. C.P.E. Bach geht da schon weiter und spricht von der ›wahren Art‹ des Klavierspiels, was impliziert, dass es für ihn nur eine richtige Art des Klavierspiels geben kann.

²³⁴ Dieses Kapitel ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags unter dem ursprünglichen Titel »Die Violinschule Leopold Mozarts als Geschmacksbildungslehre«, gehalten im Rahmen des 2. Kolloquiums der ILMG am 6. November 1999 im Mozarthaus Augsburg.

²³⁵ Nach Konrad Küster weist eine Briefstelle aus dem Jahr 1752 darauf hin, daß Leopolds Violinschule unter dem direkten Einfluß der Flötenschule Johann Joachim Quantz' stand. Vgl. Küster: S. 54, Anmerkung Nr. 9.

Was meint Mozart mit der Bezeichnung ›gründlich‹? Im Vorbericht benennt er es genauer: »Den Grund zur guten Spielart überhaupts habe ich hier geleyet; das wird mir niemand absprechen. Dieß allein war auch itzt meine Absicht.«²³⁶ Mithin scheint Leopold Mozart weniger die Bedeutung ›bis auf den Grund gehend, genau, gewissenhaft‹ vorzuschweben sondern vielmehr die Vorstellung von der Bereitstellung eines elementaren Fundaments, auf dem die musikalische Ausbildung ›gründen‹ kann. Kurz darauf fährt Leopold fort, er veröffentliche sein Lehrwerk »nicht nur zum Nutzen der Schüler, und zum Behufe der Lehrmeister, sondern um alle diejenigen zu bekehren, die durch schlechte Unterweisung ihre Schüler unglücklich machen.«²³⁷ Ähnliche Ziele nennen auch Quantz und Bach. Ihnen allen gemeinsam ist das allgemeine Anliegen, Wissen aus der Musizierpraxis zusammenzufassen und dem musikalischen Liebhaber zur Verfügung zu stellen, mit dem deutlich benannten aufklärerischen Ziel, den Zustand der Musik der Zeit zu heben und zu bessern.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten setzt sich Mozart mit seiner Violinschule von seinen Vorgängern ab, was sich bereits im unterschiedlichen Umfang der Werke andeutet. Verglichen mit Quantz' voluminösem Werk ist Mozarts Violinschule um knapp ein Viertel kürzer und besitzt beinahe nur den halben Umfang von C.P.E. Bachs kompletter Abhandlung. Leopold Mozart begründet diese relative Kürze zum einen mit den Druckkosten; er will seine Schule billig halten, denn, so argumentiert er, »wer hat es nöthiger eine solche Anweisung sich beizuschaffen, als der Dürftige, welcher nicht im Stande ist auf lange Zeit sich einen Lehrmeister zu halten? Stecken nicht oft die besten und die fähigsten Leute in der größten Armuth; die, wenn sie ein taugliches Lehrbuch bey Händen hätten, in gar kurzer Zeit es sehr weit bringen könnten?«²³⁸

Eine solche Ausrichtung auf den materiell minderbemittelten bzw. auf den Autodidakten²³⁹ zeitigt fundamentale Auswirkungen auf die Inhalte seines Lehrwerks. Die Anordnung der zu vermittelnden Inhalte in den 12 Hauptstücken der Violinschule bildet die in Leopold Mozarts Augen ideale Annäherungsweise des Lernenden an das Üben und Musizieren ab: Zuerst braucht man eine gewisse Ahnung von der Sache, dann folgen Theorie und technische Praxis, Werkbetrachtung, Ausübung, Steigerung des Könnens, und – als Krönung der Unterweisung – allgemeine musikalische Überlegungen; das abschließende 12. Hauptstück faßt zusammen: »Von dem richtigen Notenlesen und dem guten Vortrage überhaupt«. Damit spiegelt sich die

²³⁶ Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule, Faksimile-Reprint der 1. Auflage 1756, hrsg. v. Greta Moens-Haenen, Kassel u. a. 1995, Vorbericht, S. 4.

²³⁷ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., Vorbericht, S. 5.

²³⁸ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., Vorbericht, S. 4.

²³⁹ Diese Intention Leopolds kann man vielleicht aus seiner eigenen Biographie erklären. Nach dem Tod des Vaters traf Leopold Mozart erstens die Erfahrung bzw. die Bedrohung von finanzieller Not, zweitens bestand, davon abhängig, die Notwendigkeit, sich Kenntnisse, Fähigkeiten und Wissen zum Großteil eigenständig, ohne die Anleitung eines Lehrers anzueignen.

Ausrichtung auf einen Schüler ohne Lehrer auch in Inhalt und Aufbau der Violinschule wider. Leopold Mozart ist weit davon entfernt, eine Instrumentalschule etwa nach Lektionen aufzubauen, wie es dann im 19. Jahrhundert gebräuchlich wird. Er liefert keine Abfolge von Lektionen, die sich im Schwierigkeitsgrad sukzessive steigern, aber auf S. 68 gibt er eine Art elementares Unterrichtsprogramm an: »Wenn man alles versteht (...) so spiele man ... Als-dann wiederhole man ... und versuche ... Endlich nehme man ... und lerne ... rein und richtig abgeigen.«²⁴⁰

Diese besondere und einzigartige Ausrichtung auf den autodidaktisch sich bildenden Schüler hat für Leopold Mozarts Violinschule weitreichende Folgen: sie erfordert, daß alles nötige handwerkliche der Musikausübung mit den beschränkten Mitteln des Buches allein vermittelt werden muß, d. h. allein über den Gebrauch von Wort und Bild. Tatsächlich ist der pädagogische Einsatz von Abbildungen in Mozarts Violinschule besonders auf- und augenfällig. Auf vier Kupfertafeln werden Körper-, Hand- und Bogenhaltungen sinnfällig dargestellt, weil man sie »mit Worten kaum genug erklären kann.«²⁴¹ Der Musikpädagoge Karl Heinrich Ehrenforth bemerkt zum pädagogischen Nutzen dieser Abbildungen: »Die anschaulichen und aufwendig hergestellten Illustrationen von Haltungen und Bogenführungen übertreffen den praktischen Nutzen aller anderen Lehrbücher der Zeit.«²⁴² Auch an anderen Stellen zeigt Leopold solches pädagogisches Geschick. So führt er ein Beispiel an, wie er einem begriffsstutzigen Schüler die Einteilung der Notenwerte in ganze, halbe und Viertelnoten durch einen Vergleich mit Batzen, halben Batzen und Kreuzerstückchen erklärt und kommentiert es so: »Läßt dieses nicht recht lächerlich? Und so lächerlich und einfältig es auch immer klingt, so half es doch: Denn dieser Saamen hatte das richtige Verhältnis mit der Erde, in die er geworfen ward.«²⁴³

Der Pädagoge fragt nach den angemessenen Mitteln, die zur Erreichung eines Zieles nötig sind. Der Autodidakt allerdings fragt darüberhinaus nicht nur ›Wie geht das?‹ oder ›Wie mache ich das am besten?‹ sondern er muß sein eigenes Tun auch hinterfragen – da er die Abwesenheit eines guten Lehrers immer auch als Mangel begreift: ›Mache ich das so richtig?‹ Der kreative und damit positiv wirkende Zweifel, die Skepsis, ist dem Autodidakten – wenn er erfolgreich sein will – damit quasi eingeschrieben. Von dieser ständigen Selbsthinterfragung ist es nur ein kleiner Schritt zur Frage ›Machen die anderen das so richtig?‹, hin zur Kritik an sogenannten und selbsternannten Lehrmeistern. Und an dieser Kritik spart Leopold Mozart keineswegs, er übt sie weidlich aus und führt en passant ihre Spielräume vor.

²⁴⁰ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 68.

²⁴¹ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 53. Die Suche nach der besten angemessenen Methode macht Leopold Mozart hier sozusagen zu einem frühen Vertreter multimedialen Unterrichtes.

²⁴² K.H. Ehrenforth, a.a.O., S. 314.

²⁴³ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., 1. Hauptstück, S. 31.

Immer wieder kollidiert er mit unfähigen Gelehrten und fruchtloser Gelehrsamkeit. Im Vorbericht schon versucht Mozart Einwänden von gelehrter Seite gegen seine Art der Darstellung zuvorzukommen und verteidigt sich: »Wenn ich mich bei der gelehrten Welt entschuldigen sollte: so müßte es nur wegen der Art der Abhandlung und des Vortrages seyn.«²⁴⁴ Denn es »bleibt noch vieles abzuhandeln übrig.«²⁴⁵ Er hat zwar damit durchaus recht, wenn er zugibt, vieles wegzulassen, dennoch wird bald klar, dass Leopold seine Entschuldigung bewußt nur im Konjunktiv formuliert. Beispielsweise in dem Abschnitt »Von dem Tacte, oder musikalischen Zeitmaase« kommt Leopold Mozart auf alte, schon zu seiner Zeit nicht mehr gebräuchliche Taktangaben zu sprechen und spart nicht mit Häme und Spott gegenüber verstaubter Gelehrsamkeit: »Da nun aber solches schimmlichtes Zeug hieher zu schmieren gar zu nichts mehr dienlich ist: so werden die *Liebhaber* an die alten Schriften selbst angewiesen.« [Hervorh. v. Verf.] In einer ergänzenden Fußnote fährt er dann süffisant (und gleichzeitig mit seiner eigenen Gelehrsamkeit kokettierend) fort: »Dergleichen Unterhaltung findet man unter anderem bey dem Glarean (...) [es folgen ausführlich genaue Kapitelangaben]. Man lese auch den Artusi (...) [wiederum Kapitelangaben] und den Froschium (...).«²⁴⁶

Leopold Mozart bemisst also den Wert des zu vermittelnden Wissens eindeutig an seinem Gebrauchswert, an seiner Bedeutung für die Praxis der Gegenwart: »Das Hier und Heute, das ihn leitet, ist die konstante Richtschnur. Eine Fußnote auf der folgenden Seite macht das deutlich: Leopold zählt hier die alten Taktarten auf, die er nicht weiter erläutern mag und deswegen wegläßt: »In meinen Augen sind sie unnützes Zeug; man findet sie in den neueren Stücken wenig oder gar nicht (...). Wer sie liebt, der mag sie mit Haut und Haare nehmen. Ja ich würde den ganzen Tripel [den 3/1-Takt] auch noch großmüthig dazu schenken, wenn er mich nicht noch aus einigen alten Kirchenstücken trotzig anschauete.«²⁴⁷

Dieser Praxisbezug ist sicher keine persönliche Erfindung Leopold Mozarts. Er betont ihn vor allem deshalb, weil er Schüler und Lehrer dazu mahnen will, das Überflüssige wegzulassen. An den Hofkapellen sowie im privaten Unterricht spielte nämlich »das Eingebundensein in die Praxis, der ständige Umgang mit professionellen Musikern der Zeit eine mindestens ebenso große Rolle wie der direkte Unterricht.«²⁴⁸ Das traf im privaten Unterricht allerdings nur für die Scholaren und Lehrlinge zu, und galt nur in Ausnahmefällen auch für den Privatunterricht der »Dilettanten«, der Liebhaber, das heißt der höhergestellten Repräsentanten des Adels und des vermögenden Bürgertums.

²⁴⁴ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., Vorb. S. [3].

²⁴⁵ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., Vorb. S. [4].

²⁴⁶ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 28.

²⁴⁷ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 29.

²⁴⁸ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 298.

Aber vielleicht meint Leopold Mozart mit seinem entschuldigenden Hinweis auf die Art der Abhandlung und des Vortrages noch etwas anderes, nämlich eine gewisse Unsystematik im inhaltlichen Aufbau, aufgrund pädagogischer Rücksichten. Zu Beginn des fünften Hauptstücks verteidigt sich Leopold Mozart: »Es mag etwa einigen scheinen, als wäre gegenwärtige Abhandlung am unrechten Orte angebracht, und hätte dieselbe vielmehr gleich anfangs sollen eingeschaltet werden (...) Doch wenn man erwäget, daß ein Anfänger um zu geigen auch nothwendig eine Strichart wissen muß; und wenn man betrachtet, daß er genug zu thun hat alle die vorgeschrieben nothwendigen Regeln genau zu beobachten, und mit vieler Sorge bald auf den Strich, bald auf die Noten, bald auf den Tact und auf alle die übrigen Zeichen sehen muß: so wird man mirs nicht verargen, daß ich diese Abhandlung hieher ersparet habe.«²⁴⁹ Leopold Mozart weicht also aus sinnvoller erzieherischer Rücksichtnahme von einer idealen Systematik ab. Diese Rücksicht auf den Schüler geht aber nie so weit, dass Leopold etwa Gefahr läuft, seine Schüler zu unterfordern. Vor die Musikstücke der Schule setzt er den etwas maliziösen (und so häufig mißgedeuteten) Kommentar: »Hier sind die Stücke zur Uebung. Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigst zu machen.«²⁵⁰

Als Ziel aller seiner pädagogischen Bemühungen benennt Leopold Mozart am Anfang der Violinschule ganz unmißverständlich »zu einem vollkommenen Grad der musikalischen Wissenschaften zu gelangen.«²⁵¹ Am Ende, zum Schluß des letzten Hauptstücks, formuliert er es bescheidener: »Und alle meine Bemühung (...) zielel dahin: die Anfänger auf den rechten Weg zu bringen, und zur Erkenntnis und Empfindung eines guten musikalischen Geschmacks vorzubereiten.«²⁵² In den Augen Leopold Mozarts gibt es drei Kennzeichen des guten Geschmacks und der vollkommenen musikalischen Wissenschaft:

1. eine »gesunde Beurteilungskraft«²⁵³,
2. der Vorrang der Betrachtung und Reflexion vor der Ausübung,
3. die Kontrolle der praktischen Musikausübung durch den Verstand.

Belege dafür finden sich etwa im 12. Hauptstück: »Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, aufsuchen, und sorgfältig nachsehen, ob nicht eine Passage darinnen steckt, die (...) nicht leicht abzuspielen ist. Man muß sich endlich bey der Aus-

²⁴⁹ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 101.

²⁵⁰ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 90.

²⁵¹ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 20f.

²⁵² L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 264.

²⁵³ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 122.

übung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen (...).«²⁵⁴ Später führt er aus: »Es ist schlecht genug, dass mancher niemals an das denkt, was er wirklich thut, sondern seine Noten nur so wie im Traume wegspielet, oder als wenn er geradezu für sich allein spielete. Ein solcher nimmt es nicht wahr, wenn er gleich ein paar Viertheile im Tacte voraus läuft: und ich wette darauf er würde das Stück um ein paar Tacte eher als andere enden, wenn nicht der Nächste an ihm, oder der Anführer selbst ihm solches erinnerte.«²⁵⁵

Man darf sich darüber wundern, wie Leopold Mozart einem Schüler diese hochgesteckten Ziele beibringen will und ob das überhaupt mit einem Buch allein zu leisten ist. Jedenfalls benutzt Mozart das uralte Verfahren von Vormachen und Nachahmung, ›exemplum‹ und ›imitatio‹. Leopold führt in der Violinschule fast ständig (und dabei doch fast unmerklich) vor, was Geschmack, Erfahrung und Klugheit für ihn bedeuten. Die Erziehung dazu vollzieht sich deswegen fast unmerklich, weil Leopold die Beispiele dafür interessanterweise nicht im Text der Hauptstücke vorgibt, sondern zumeist in den Fußnoten.

Und hier kommt nun ein wichtiges Element der Mozartschen Pädagogik ins Spiel. Die Violinschule strotzt geradezu vor Humor, vor witzigen und erheiternden Formulierungen; bissige Ironie zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk. Das bevorzugte Mittel des Mozartschen Humors ist die Satire, für die sich Leopold ebenfalls schon im Vorbericht damit ›entschuldigt‹, daß er mit ihr keineswegs bestimmte Persönlichkeiten treffen wolle.²⁵⁶ Ziele, auf die Mozart, angetrieben von aufklärerischem Impetus und Moral, seinen Spott und seine Angriffslust lenken kann, findet er denn auch zuhauf: ›Schmierer‹, unfähige Virtuosen und Halbgelehrte. So kämpft er gegen Unfähigkeit²⁵⁷, Unverstand²⁵⁸, Dummheit und Urteil nach dem »äusserlichen Scheine«²⁵⁹, Unmenschlichkeit²⁶⁰. Ironie und entlarvender Humor, rutschen Leopold Mozart manches Mal scheinbar eher ungewollt in die Feder, es ›treibt ihn aus dem Geleise‹²⁶¹; gleichzeitig sind sie aber auch Leopold Mozarts wichtigstes pädagogisches Mittel, denn durch die kontrastvolle Überzeichnung des falschen soll im Lernenden das richtige als Gegenbild des lächerlich gemachten Beispiels von alleine aufstehen.

Gegen Ende der Charakterisierung der musikerzieherischen Zielsetzungen Leopold Mozarts bleibt noch zu fragen in welcher Tradition Leopold steht. Ein kurzer, prägnanter Satz inner-

²⁵⁴ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 255.

²⁵⁵ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 256.

²⁵⁶ Vgl. L. Mozart: Violinschule, a. a. O., Vorbericht [S. 6].

²⁵⁷ Leopold Mozart karikiert beispielsweise eingebildete Virtuosen, die es nicht zuwege bringen, gleichmäßig im Takt zu spielen: Da muß ein geschickter Accompagnist [Begleiter] »manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, biß er [der Virtuose] gleichwohl von seinem Paroxismus [Krampf-Anfall] wieder zu sich kömmt.«, so im 12. Hauptstück, S. 263.

²⁵⁸ etwa übertriebenen Gelehrten-Habitus, der die Wirklichkeit verfehlt: S. 4, Anm. b. Zarge/Sarg.

²⁵⁹ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 5.

²⁶⁰ Leopold Mozart benennt hier auf S. 15, im Geburtsjahr seines Sohnes, mit einer Hellsichtigkeit, die an tragische Ironie grenzt, schon genau die Probleme, unter denen Wolfgang Amadés Künstlerexistenz gegen Ende seines Lebens besonders zu leiden hatte.

²⁶¹ L. Mozart: Violinschule, a. a. O., vgl. S. 5.

halb der Violinschule gibt dazu einen entscheidenden Fingerzeig: »Alle unsere Erkenntnis entsteht von dem Gebrauche der äusserlichen Sinnen.«²⁶² – Mit dieser isolierten philosophischen Sentenz zu Beginn des § 2 des ersten Hauptstückes der Violinschule begründet Leopold Mozart die Verwendung der Notenschrift, mit der »auf unterschiedlichen Klingzeugen nach dem Unterscheid der Zeichen auch verschiedene Töne«²⁶³ hervorgebracht werden können. Sowohl inhaltlich wie in ihrer Ausprägung geht die hier gemachte Aussage auf Thomas von Aquin zurück, der in seinen ›Quaestiones disputatae de veritate‹ (1256/59), bemerkt, nichts sei im Verstand, was nicht vorher in der Wahrnehmung vorhanden gewesen sei: »Nihil est in intellectu, quod non fuerit [sit] prius in sensu.«²⁶⁴ Ein Gedanke, der bereits auf Aristoteles zurückgeht, jedoch für Thomas von Aquin zentrale Bedeutung erlangt. Damit steht Leopold Mozart ganz in scholastischer bzw. nachscholastischer Tradition.²⁶⁵ Deren von Sentenzen und ihrer Diskussion geprägte Schulphilosophie reicht deutlich sichtbar in Leopold Mozarts Violinschule hinein. Die Prüfungsfragen, die Leopold Mozart zu seiner »Zwischenprüfung« an der Salzburger Universität vorgelegt wurden, sind symptomatisch für das Denken und Disputieren der Zeit. Sie lauteten: »Ob den Baccalaren aus dem kürzlich über die Türken erfochtenen Sieg (bei Assow?) eine Ehre erwachse, und: Ob die Logik mit Recht ein Labyrinth genannt werden könne.«²⁶⁶ Zu Leopold Mozarts Zeit waren diese ›disputationes‹ dermaßen beliebt, daß nicht selten deswegen ganze Gelehrtenstreitereien darüber vom Zaun gebrochen wurden.²⁶⁷ Ähnlich verfuhr man auch im Lateinunterricht, indem man beispielsweise eine Sentenz aufgriff, um sie dann umzuformen und in allen möglichen verschiedenen Verästelungen der Grammatik, der Bedeutung und vokabularer Spielräume zu durchdenken.

Ein ähnliches Denken, allerdings im musikalischen Sinn, prägt den Generalbaß- und Kompositionsunterricht der Zeit. Aus den Unterweisungen durch Leopold sind mehrere Beispiele überliefert, die das zeigen. Eines stammt aus dem Unterricht der Schwester, ein anderes zeigt sich im ersten datier- und erkennbaren systematisch zu nennenden Kompositionsunterricht Wolfgangs anhand der Menuette in F KV 4, 5 und 6. Wolfgang Plath hat auf zwei Notenblätter hingewiesen, in denen Spuren des Unterrichts der Schwester durch den Vater überliefert werden. Nach diesen Quellen übte Leopold Mozart mit Maria Anna Variationstechnik und das Generalbaß-Akkompagnement *prima vista*, also das Improvisieren einer Generalbaßbegleitung anhand einer vorgelegten Melodiestimme. Dabei handelte es sich, so Plath, um kei-

²⁶² L. Mozart: Violinschule, a. a. O., S. 21.

²⁶³ A. a. O., S. 21.

²⁶⁴ Zitiert nach Klaus Bartels: *Veni vidi, vici*. München 1993, S. 112.

²⁶⁵ Vgl. Max Wundt: *Die deutsche Schulmetaphysik des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1939 (= Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte; 29) und ders.: *Die deutsche Schulphilosophie im Zeitalter der Aufklärung*, Tübingen 1945 (= Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte; 32).

²⁶⁶ F. Posch, a. a. O., S. 59.

²⁶⁷ Vgl. F. Posch, a. a. O., S. 58f.

nen Kompositionsunterricht im eigentlichen Sinne sondern vielmehr um das »Handwerk eines jeden tüchtigen Pianisten«²⁶⁸. Beide Spieltechniken loten ähnlich den Gepflogenheiten des Lateinunterrichts und des Disputierens die Möglichkeiten ihrer Arbeitsgrundlagen (und das Können des Musikers) aus. Für unsere spätere Betrachtung des Nannerlbuches für und den Unterricht Wolfgangs sollten wir diese Beobachtungen im Kopf behalten.

Die isolierte Sentenz vom Gebrauch der äußeren Sinnen zeigt Leopold Mozart jedoch nicht nur als Traditionalisten, sondern weist zugleich in eine andere Richtung. Das Mozarteum Salzburg verwahrt aus der umfassenden Bibliothek Leopold Mozarts eine frühe deutsche Übersetzung von Jean Jacques Rousseaus idealem Erziehungsroman »Émile ou De L'Éducation«. Wann Leopold Mozart in den Besitz dieser Ausgabe (Jean Jacques Rousseau: Aemil oder Von der Erziehung, Berlin 1762) kam, ist unklar. Leopold Mozart scheint jedoch zumindest mit Rousseauschen Ideen bereits vor der Abfassung seiner Violinschule vertraut gewesen zu sein. Rousseaus ideale Erziehung zielt auf eine Vervollkommnung der Organe der Erkenntnis, da er die richtige Übung der Sinne als das Mittel begreift, mit dem der Weg zur Vernunft geebnet wird.²⁶⁹ Die Aufgabe der Erziehung sieht er darin, »alle Hemmungen der naturgemäßen Entfaltung zu beseitigen und ihr die besten Bedingungen zu bieten.«²⁷⁰ Die wichtigste Aufgabe des Erzieher ist es, das Kind von schädlichen Einflüssen abzuschirmen und adäquaten Einflüssen auszusetzen. Eine Idee, die Leopold Mozart nicht nur in der Violinschule mit dem Mittel der ironischen Übertreibung auf seine Weise umgesetzt hat, sondern die er auf den Reisen zu den Zentren der Musikkultur mit seinen Kindern ganz praktisch beherzigte.²⁷¹

Obwohl Rousseaus »Émile« bereits im Jahr seines Erscheinens übersetzt, rezipiert und diskutiert wurde²⁷², zeitigte dies keinerlei direkten Folgen für die schulische Musikerziehung. Dies ist nicht allzu verwunderlich, widmete Rousseau der Musik und ihrer Rolle in der Erziehung doch nicht mehr als fünf Seiten.²⁷³ Allgemeine Konsequenzen aus Rousseaus Gedankengut ergaben sich für die Schulpädagogik im deutschen Sprachraum erst ab etwa 1770²⁷⁴ und für den Instrumentalunterricht im 18. Jahrhundert – sieht man einmal von den Ansätzen bei Leo-

²⁶⁸ W. Plath: Leopold Mozart und Nannerl: Lehrer und Schülerin, in: Mozart-Schriften, a. a. O., S. 377.

²⁶⁹ Vgl. Art. Émile ou De L'Éducation, in: Kindlers Literatur Lexikon, Band 4, München 1986, S. 3076.

²⁷⁰ Art. Rousseau, in: Schischkoff, a. a. O., S. 599.

²⁷¹ Es braucht nicht eigens betont zu werden, wie sehr der von Wyzewa und St. Foix geäußerte Vorwurf aus der Luft gegriffen ist, Leopold habe Wolfgang von Werken anderer Komponisten aus Eifersucht ferngehalten, und nicht nur weil Wolfgang noch nicht zu ernsthafter Beschäftigung mit Kontrapunkt und fortgeschrittenem harmonischem Denken bereit war (Vgl. WSF, S. 3). Im Gegenteil: »There is no compelling evidence that Mozart was excessively manipulative, intolerant, autocratic or jealous of his son's talent.« (Art. Leopold Mozart, in: NG², Bd. 17, S. 271.).

²⁷² Vgl. Karl Heinrich Ehrenforth: Geschichte der musikalischen Bildung. Mainz 2005, S. 288.

²⁷³ Vgl. K.H. Ehrenforth, a.a.O. S. 284.

²⁷⁴ Vgl. K.H. Ehrenforth, a.a.O., S. 290.

pold Mozart ab – sind solche nicht erkennbar, auch wenn die Geschichte der Instrumentalmusikerziehung bisher noch nicht systematisch aufgearbeitet wurde.²⁷⁵

Wenn wir nun anhand all dieser Beispiele vom Werk auf den Charakter seines Verfassers schließen dürfen, dann präsentiert sich Leopold Mozart insgesamt als erfahrener Pädagoge, als musikalischer Gelehrter, als ein origineller, heiterer, skeptischer, rechnender und berechnender Kopf, ganz auf der Höhe der Zeit, prüfend und verwendend, dabei sogar diplomatisch vermittelnd – von einem ›Misanthropen‹, einem ›Zuchtmeister‹ oder ›Pedanten‹ ist grundsätzlich nichts an ihm zu entdecken: »Hier schreibt einer, der seine Sache versteht, ein klardenkender (›aufgeklärter‹), dabei witziger Kopf, der die Mißstände im Violinspiel und -unterricht seiner Zeit samt ihren Ursachen erkannt hat, der weiß, worauf es ankommt, damit aus einem Anfänger nicht nur ein tüchtiger Violinist, sondern überhaupt ein guter Musiker wird. Hier schreibt ein Mann der Gegenwart und der Praxis, der aber gleichwohl überraschend gründliche Kenntnis in der Musikgeschichte und der älteren musiktheoretischen Literatur besitzt. Vor allem aber: Hier schreibt einer, der mit der deutschen Sprache so glänzend umzugehen versteht, wie kaum ein anderer unter seinen Fachgenossen damals. Die Violinschule Leopold Mozarts hat, abgesehen von ihren speziell fachlichen Meriten, einen allgemein literarischen Rang. Sie besticht den Leser von heute durch ihre Frische, ihre ›Modernität‹ in Haltung, Geist und Sprache, und sie vermittelt ihm zugleich eine lebhaftere Vorstellung von Wesen und Persönlichkeit des Autors: wer so schreibt, muß so sprechen, muß so sein.«²⁷⁶

Leopold Mozart tritt uns in seiner Violinschule als Vollblutlehrer entgegen, der mit großer Selbstbewußtheit seine Ziele und Ideale benennen kann. Das ideale Produkt seiner lebensnahen Pädagogik ist der in den Kompositionswissenschaften erfahrene praktische Musiker, der ›gelehrte Musicus‹. Dieser Idealtypus eines Musikers verfügt über ein Wissen, das seine Kraft vor allem aus dem Zusammenhang mit der lebendigen Musikpraxis bezieht und seine Praxis lenkt. Leopold Mozarts »Versuch einer gründlichen Violinschule« ist damit mehr als nur eine Violinschule, sie ist gleichzeitig eine viel weiterreichende Erziehung, eine Erziehung hin zum positiven Zweifel und zum ›kritischen‹ und selbstbewußten und aufgeklärten Denken in der Musik. Darin zeigt sich die vielseitige Persönlichkeit und der Charakter eines Menschen, dessen Größe und dessen Tragik späterhin darin bestehen sollte, Vater eines als ›Genie‹ apostro-

²⁷⁵ Dies liegt zum einen an der immensen Fülle des hierfür relevanten Materials, zum anderen sind die vermittelten Inhalte und angewandten Methoden nicht nur abhängig von den jeweiligen Musizieridealen der Epoche, sondern gleichfalls abhängig von den unterrichtenden Musikerpersönlichkeiten. Dies gilt umso mehr für das 18. Jahrhundert, in dem die Erteilung von Instrumentalunterricht allenfalls eine Nebentätigkeit ausübender Musiker darstellte und noch keinen eigenen Berufsstand ausbildete; die Entwicklung hin zu einem eigenen Berufszweig mit fachspezifischem Wissen und einer eigenen Berufsausbildung geschah erst in einem langwierigen Prozeß vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. Vgl. Ulrich Mahler: Art. Instrumentalunterricht, in: MGG², Bd. 6, Sp. 1512.

²⁷⁶ W. Plath: Leopold Mozart 1987, in: Mozart-Schriften, a. a. O., S. 381.

phierten Musikers zu sein. Eines Musikers, der nichts anderes ist, als das überragende Produkt der umsichtigen Erziehung seines Vaters zum ›gelehrten Musicus‹.

»so zu sagen spielend« – Mozart am Klavier

»Im vierten Jahr seines Alters, fieng sein Vatter so zu sagen spielend an ihm auf dem Clavier einige Menuet und Stücke zu lehren. Es kostete so wohl seinem Vatter als diesen Kinde so wenig Mühe, daß es in einer Stunde ein Stück, und in einer halben Stunde eine Menuet so leicht lernte, daß es solches dann ohne Fehler, mit der vollkomsten Nettigkeit, und auf das genaueste auf dem Tact spielte.«²⁷⁷

Fassen wir noch einmal zusammen, wie das Notenbuch 1759 an dem Tag ausgesehen haben mag, als Leopold es seiner Tochter Nannerl zum Namenstag schenkte. In seiner Anlage spiegelt sich deutlich ein ausgeprägtes klassifizierendes Denken wider: Es enthielt, fein abgetrennt durch leere Seiten, auf denen bei Bedarf weitere Stücke nachgetragen werden konnten, zunächst eine Reihe Menuette in aufsteigendem Schwierigkeitsgrad, dann ein großes Menuett mit minore-Trio und zwei Märsche, verschiedene hinsichtlich Takt und Umfang frei zusammengestellte Stücke etwa gleichen Schwierigkeitsgrades, und schließlich konzertante und virtuose Stücke. Leopold Mozart ordnete die Spielstücke also nach Gattungen und pädagogischen Gesichtspunkten. Der letzte Satz der Reihe der Unterrichtswerke, ein Allegro in e-Moll von J. J. Agrell, wurde erst später eingetragen. D. R. de Lerma weist darauf hin, daß Leopold diesen Satz ohne irgendwelche Veränderungen nach dem Druck der sechs Sonaten Agrells durch Haffner, Nürnberg (1760) kopierte (darin der dritte Satz der vierten Sonate).²⁷⁸ Sonstiges Unterrichtsmaterial – die Intervalltabelle (57.), modulierende Generalbaßübungen (60.), und diverse technische Übungen (52.) – wurde ebenfalls erst später an entsprechender Stelle des Unterrichts nachgetragen.

Vergleicht man das Nannerl-Notenbuch nun mit anderen zeitgenössischen Notenbüchern gleicher Funktion (s. o.), so zeigt sich deutlich das volle Ausmaß des Konzeptes. Der musikalische Horizont des Nannerl-Notenbuches ist – im Rahmen bürgerlicher Musizierkultur – ungewein weit gesteckt. Die Spielstücke reichen vom schlichten Menuett bis hin zum Konzertsatz. Seine Grundlagen bezieht es aus der unmittelbaren Musikpraxis, der Großteil des Repertoires ist »gängiges Salzburger Unterrichtsmaterial«²⁷⁹ (so z. B. die verwendeten Tanzsätze); das Notenbuch greift jedoch auch weit in die zeitgenössische Klavierliteratur aus und will

²⁷⁷ Deutsch Dok., S. 399.

²⁷⁸ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 15.

²⁷⁹ P. Eder, a. a. O., S. 37

damit eine möglichst breite Fläche klavieristischer Musikpraxis vermitteln, die über den ›normalen Hausgebrauch‹ weit hinausreicht – in seinem Brief vom 8. Juni 1764 schreibt Leopold über seine Tochter, sie zähle zu den ›geschicktesten Spilerinnen in Europa (...), wenn sie gleich nur 12. Jahre hat‹²⁸⁰. Die Grundlage hierfür lieferte ihr Notenbuch, das der Sohn jedoch rasch usurpierte.

Während wir über Nannerls Entwicklung als Pianistin so gut wie nichts aus den Quellen erfahren²⁸¹, sind wir über Wolfgangs pianistische Fortschritte durch Leopold Mozarts Hand recht gut unterrichtet. Leopold bezeichnete die Werke des Notenbuchs, die er seinem jungen Schüler beibrachte, oder zumindest die ersten davon. Auffällig an seinen Aufzeichnungen ist besonders der Wechsel von eher kursorischen, wohl erst aus einigem zeitlichen Abstand aus dem Gedächtnis vorgenommenen Zuschreibungen der Werke, die Wolfgang irgendwann nach seinem vierten Geburtstag lernte, hin zu genauesten Zeitangaben für die gelernten Werke des Frühjahrs 1761 um Wolfgangs fünften Geburtstag.

Übersicht: Wolfgangs gelernte Spielstücke des Nannerlbuches 1760/61

Menuette 1 – 8	1760	»Diese vorhergehende 8 Menuet hat d. Wolfganglerl im 4. Jahr gelernet.«*
(19.) Menuett in F	1760	»Diesen Menuet hat d. Wolfganglerl auch im Vierten Jahr seines alters gelernet.«
(41.) Allegro in G	1760	»Dieß Allegro hat d. Wolfganglerl im 4ten Jahre gelernet.«
(31.) Scherzo in C (Wagenseil)	24. 1. 1761	»Dieß Stück hat der Wolfganglerl den 24ten January 1761, 3 Tage vor seinem 5ten Jahr nachts um 9 Uhr bis halbe 10 uhr gelernet.«
(11.) Menuett und Trio	26. 1. 1761	»Disen Menuet und Trio hat der Wolfganglerl den 26ten January einen Tag vor seinem 5ten Jahr um halbe 10 Uhr nachts in einer halben Stunde gelernet.«
(22.) Marsch in F (I)	4. 2. 1761	»Den 4ten feb: 1761 von Wolfganglerl gelernet.«
(32.) Scherzo in F	6. 2. 1761	»Den 6 ^t feb: 1761 hat dies der Wolfgl. gelernet.«

* Leopold meint ›mit vier Jahren‹, nicht ›mit drei‹.

An dieser Aufstellung mag die Tatsache erstaunen, daß Wolfgang mit vier Jahren bis zum Dezember des Jahres 1760 insgesamt zehn Einzelsätze lernt, bei denen Leopold Mozart es auch nicht einmal für nötig hält, ein genaues Datum anzugeben. Das läßt sich nur damit erklären, daß dieser Unterricht nur sporadisch stattgefunden haben mag, sodaß Leopold Mozart ihm zunächst keine große Bedeutung beimaß. Welches dieser Spielstücke Wolfgang als erstes beherrschte, das vermochte Leopold anscheinend selbst nicht genau anzugeben. Tatsache ist jedenfalls, daß Mozart sein Klavierspiel nicht erst mit einem dieser vom Vater angegebenen Sätze begann, sondern bereits über ein gewisses Maß ›pianistischer Erfahrung‹ verfügte, bevor er sich den Werken des Notenbuchs zuwandte.

²⁸⁰ MBA I, S. 154.

²⁸¹ Vgl. W. Plath: Leopold Mozart und Nannerl: Lehrer und Schülerin, in: Mozart-Schriften, a. a. O., S. 375–378.

Einen interessanten Hinweis auf Wolfgangs forschend-spielerischen Umgang mit einem Tasteninstrument liefert seine Schwester in ihren Erinnerungen: »Der Knab zeugte gleich sein von Gott ihm zugeworfenes ausserordentliches Talent. Er unterhielte sich oft lange Zeit bey dem Clavier mit Zusammensuchen der Terzen, welche er immer anstimmte, und sein Wohlgefallen verrieth daß es wohl klang.«²⁸²

Kann man bei einem solchen Spielen mit den Tasten bereits von ›Klavierspiel‹ reden? Dieser spielerische und erforschende Umgang mit der Tastatur zeigt gleichwohl wichtige, genuin musikalische Elemente: das Hören und Erkennen von Klängen, hier in diesem Fall der Terzen, die in den ersten Stücken des Notenbuches (wie überhaupt in der tonalen Musik) eine grundlegende Rolle haben. Wolfgang drückt nicht einfach unkoordiniert verschiedene Tasten und schlägt auf die Tastatur ein – wie man es allgemein von kleinen Kindern kennt, die das erste Mal auf ein Tasteninstrument treffen –, sondern er geht zielgerichtet und erforschend vor (›Zusammensuchen der Terzen‹), er hört gleichzeitig auf das Ergebnis seiner Handlungen und bewertet diese (›sein Wohlgefallen verrieth daß es wohl klang‹). Wenn wir annehmen, daß Wolfgang zu diesem Terzenspiel durch das Klavierspiel seiner Schwester (oder seines Vaters) angeregt wurde und auch durch die Stücke, die sie übte, dann ist es sogar recht wahrscheinlich, daß er seine Klanguntersuchungen nach ihrem Vorbild sogar mit beiden Händen vornahm: eine Taste drückt er mit einem Finger der einen, eine andere Taste mit dem Finger der anderen Hand. Das würde allerdings bedeuten, daß es sich bei Mozarts frühestem Klavierspiel ›Terzensuche‹ eindeutig bereits um elementares Klavierspiel handelt.

Unterricht »nachts um 9 Uhr«

Zu den Nummern 1–8, 19 und 37 des Nannerlbuches vermerkt Leopold Mozart, diese Stücke habe sein Sohn »im Vierten Jahr seines alters gelernet«²⁸³. Doch wie soll man sich dieses Lernen vorstellen? Der wichtigste Unterschied zum heutigem Klavierunterricht ist vielleicht der, daß Wolfgang Mozart noch nicht lesen kann als er seine ersten Spielstücke lernt, d. h. Wolfgang spielt nach, was ihm am Instrument vorgespielt wird, vor allem aber – das zeigt KV 1^a – spielt Wolfgang auch am Instrument herum und fantasiert. Parallel zu dieser Praxis unterweist Leopold Mozart später seinen Sohn im Lesen, Schreiben, Rechnen, in Musiktheorie (also den Begriffen von Musik) und im Generalbaß. Generalbaß ist für Leopold Mozart aber eine lebendige Praxis, die er auch den Kindern vermittelt, das Handwerk der Musik-Erfindung.

²⁸² Deutsch Dok., S. 398.

²⁸³ NMA IX/27, Bd. 1, S. 7. Der Vater meint damit ›Im vierten Jahr seines Alters‹, also ›mit vier Jahren‹. D. R. de Lerma gibt fälschlicherweise an, Leopold habe nur bei vier Werken des Nannerlbuches vermerkt, daß Wolfgang sie lernte. Er übersieht dabei die Bemerkungen zu den Menuetten. Vgl. D. R. de Lerma S. 9.

Die ersten abgeschlossenen Werke aus dem Notenbuch der Schwester, die Wolfgang Mozart zu spielen lernt, sind die Nummern 1–8 und Nummer 19. Es handelt sich durchweg um Menuette, von denen noch W. Plath vermutete, sie seien von Leopold Mozart komponiert²⁸⁴, Nr. 37 ist ein Andante in B. Diese Menuette sind einfache, für den Anfänger gedachte Werke, leichte Spielstücke einfacher Machart. Ob Wolfgang mit Menuett Nr. 1 oder nicht vielleicht doch schon mit einem späteren begann, ist zwar nicht ganz sicher, zumindest ist es aber sehr wahrscheinlich. Es kann auch nicht genau gesagt werden, welche Rolle Vater Leopold in diesem Frühstadium des Klavierlernens spielte. Denn es ist nicht einmal klar, ob Wolfgang diese Stücke alle tatsächlich im Unterricht durch seinen Vater lernte. Die Tatsache, daß genaue Eintragungen fehlen, läßt anderes vermuten, denn in einem solchen Fall hätte Leopold Mozart allen Grund gehabt, bei einer solchen Unterrichtsleistung seines vierjährigen Sohnes schon bei den ersten Stücken ebensolche stolzen Dateneintragungen anzubringen, wie er sie erst später im Frühjahr 1761 vornimmt. Leopold vermerkt zu den Menuetten 1–8 lediglich kursorisch, daß Wolfgang sie alle »im 4ten Jahr seines Alters gelernet«²⁸⁵ hat. Über die genaue Form dieses Lernens schweigt sich Leopold Mozart aus. Wieso? War er vielleicht an diesem Lernen gar nicht beteiligt? Es ist sehr wahrscheinlich, daß Wolfgang diese ersten Spielstücke, wie Maria Anna berichtet, »sozusagen spielend« im unregelmäßigen Unterricht des Vaters lernte. In diesem Fall jedoch hätte Leopold sicher genauere zeitliche Angaben über die Fortschritte seines Sohnes treffen können. Wesentlich einleuchtender ist jedoch der Gedanke, daß Wolfgang das Notenbuch seiner Schwester »usurpierte (...) und begann, vielleicht auf eigene Faust hin, die Stücke der Reihe nach einzulernen. Wolfgang wurde gleichsam *per imitationem sororis suae* unterrichtet; seine Schwester war gewissermaßen seine klavieristische Lehrerin.«²⁸⁶ Spätestens zu Anfang des Jahres 1761 jedoch hatte Leopold schließlich mit regelmäßigem Musikunterricht begonnen, dessen Fortschritte er dann wenigstens teilweise im Nannerl-Notenbuch dokumentierte und hat vermutlich dann auch aus der Rückschau bei den bis dato beherrschten kleineren Stückchen seinen Vermerk eingetragen. Das bedeutet also, daß auch wenn der Vater viele der Stücke, die Wolfgang zu spielen lernte, im Notenbuch der Schwester genauer bezeichnete, es doch keinen Eintrag und kein Datum gibt, die darauf hinweisen, Wolfgang habe mit einem bestimmten Stück an einem festgesetzten Tag um diese und jene Tageszeit seine musikalische Ausbildung begonnen. Und selbst wenn es eine solche Eintragung gäbe, könnte sie in ihrer Aussagekraft dennoch angezweifelt werden, da die Schwester selbst mit ihrem Bericht von der »Terzensuche« darauf hinweist, daß Wolfgang

²⁸⁴ Vgl. W. Plath, Vorwort, a. a. O., S. XV.

²⁸⁵ Vgl. NMA IX/27, Bd. 1, S. 17. In Deutsch Dok. fehlt dieser Hinweis.

²⁸⁶ Petrus Eder 2001, a. a. O., S. 73.

erstes ›Klavierspiel‹ in einem un gelenkten und selbständigen kindlichen, vormusikalischen Spiel mit der Klaviatur und sich ergebenden Klängen bestand.

Wie dem auch sei, Wolfgang's angehendes Klavierspiel ist auf jeden Fall gekennzeichnet durch ein überaus hohes Maß an Eigenaktivität, das von seiner Umgebung stark unterstützt wurde. Er wird vom Klavierspiel der älteren Schwester angeregt, lernt vermutlich parallel zur, ihr Üben spielerisch nachahmend, folgt ihr so in den Werken nach und schaut ihr vieles ab, tritt mit ihr in eine Art nachahmenden Wettbewerb; der Vater freut sich wohl über das musikalische Kinderspiel seines Sohnes, ›unterrichtet‹ ihn im Verlauf des Jahres 1760 jedenfalls sehr sporadisch, bevor er schließlich damit beginnt, seinen Sohn regelmäßig etwa »um 1/2 10 uhr nachts«, also nach Ende seiner Dienste am Hof²⁸⁷, zu unterweisen – im Herbst und Winter 1760/61 hat der sparsame Hofmusiker Leopold Mozart sogar Kerzenlicht verbrannt, um sein Söhnchen (das eigentlich längst ins Bett gehört hätte) zu unterrichten.

Ein nicht zu verachtendes wesentliches Element kommt dem sich hier frühzeitig offenbarenden Ausdruckswillen Wolfgang's sehr entgegen und hat dieses ungemein früh einsetzende Klavierspiel sehr begünstigt, nämlich das Vorhandensein von Tasteninstrumenten, die auch von kleinen Kinderfingern ohne Schwierigkeiten gespielt werden können. Der für das Spiel eines Cembalos der Zeit oder gar eines Clavichords erforderliche Tastendruck, also der Kraftaufwand der Finger beim Spielen, ist viel geringer als bei einem heutigen Konzertflügel. Ebenso unterscheiden sich diese Instrumente nicht nur hinsichtlich ihres Tonumfanges (s. u.) sondern auch in der Tastenbreite vom modernen Pianoforte. Zwar gab es bereits zur Zeit der musikalischen Gehversuche der Geschwister Mozart Instrumente dieses Namens, jedoch waren diese frühen Hammerklaviere noch nicht weit verbreitet und auch noch nicht gebräuchlich. In Frankreich war das Pianoforte bis 1770 überhaupt nicht bekannt.²⁸⁸

Die Bezeichnung »Pianoforte« reicht weit zurück in die Anfänge des Klavierbaus in Italien. Bartolomeo Cristofori gilt als der eigentliche Erfinder der einfachen Tangenten- oder Hammermechanik. Cristofori bezeichnete seine Instrumente u.a. als »Cimbali con piano e forte«.²⁸⁹

Gottfried Silbermann entwickelte in Sachsen in enger Anlehnung an Cristofori ein eigenes Hammerklaviermodell. Sein erstes »Piano Fort« übergab er 1732 dem sächsischen König.²⁹⁰ Während die Instrumente Cristofori's und seiner Schüler in Italien keine weite Verbreitung fanden, blieb Silbermann's Hammerklavier zumindest unter Musikern bekannt. Johann Seba-

²⁸⁷ Die Abendmusiken bei Hof dauerten von 7 bis 8 1/4 Uhr. Vgl. M. Seiffert in: DTB IX, S. XXV.

²⁸⁸ Vgl. MGG², Sachteil, Bd. 5: Klavier, Sp. 291f.

²⁸⁹ Hubert Henkel, Bach und das Hammerklavier, in: Beiträge zur Bachforschung, Heft 2, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der DDR, Leipzig 1983, S. 56ff.

²⁹⁰ Vgl. MGG², a. a. O.

stian Bach unterzeichnete 1749 eine Quittung für ein »Instrument Piano et Forte genannt«. Dieser Begriff wurde auch für Kleinstpianoforte in Clavichordform (Tonumfang: f° – g'''') verwendet.²⁹¹ Bei ihrem Aufenthalt in London standen den Mozarts neben dem Cembalo auch solche Hammerklavierchen zur Verfügung, da Mitarbeiter Silbermanns infolge des Siebenjährigen Krieges (1756–63) nach England ausgewandert waren. Das Hauptinstrument Wolfgangs auf der großen Reise war jedoch das Clavichord, von dem Leopold Mozart in seinem Brief vom 20. August 1763 an Hagenauer berichtet: »Ich habe ein artiges Clavierl von H. Stein in Augsburg gekauft, welches uns wegen dem Exercitio auf der Reise grosse Dienste thut ... «²⁹² Leopold erstand also bei Johann Andreas Stein in Augsburg ein tragfähiges Reise-Clavichord, damit seine Kinder unterwegs – und das bedeutet natürlich nicht in der holpernden Kutsche, sondern bei Fahrpausen und in Gasthäusern – üben konnten.²⁹³ Daß Wolfgang ein solches Clavichord nicht nur zum »Exerzieren«, sondern auch zum Konzertieren gebrauchte, belegt zumindest ein Brief Wolfgangs vom 23. Oktober 1777.²⁹⁴ Für die 1760er Jahre bleibt festzuhalten, daß Mozart als Tasteninstrumente das Cembalo, das Clavichord und auch das »Piano Forte« (als Hammerklavierchen mit Prellmechanik) zur Verfügung standen. Leopold Mozart konzipierte das Nannerl-Notenbuch allerdings für den Gebrauch auf Cembalo (Tonumfang: F – f''') und dem Clavichord als Hauptübungsinstrument (Tonumfang: C – c''').²⁹⁵ Es ist nicht weiter verwunderlich, »dass W. A. Mozart zumindest bis 1770 sehr viel häufiger auf dem Cembalo gespielt hat, als wir es heute geboten bekommen. Opus IV (KV 26–31), 1766 in Den Haag erschienen, ist mit ›Six Sonates Pour le Clavecin Avec l'Accompagnement, d'un Violon‹ überschrieben. Selbst Opus II, 1781 in Wien erschienen, ist für Cembalo oder Pianoforte in Druck gegeben worden«²⁹⁶. Auf dem Cembalo fällt es einer kleinen Kinderhand natürlich viel leichter, die Musik der Erwachsenen zu spielen, insbesondere, wenn die Stücke zumeist zweistimmig und nur selten akkordisch gesetzt sind. Und wenn Mozart tatsächlich einmal Akkorde greifen muß, die die Spannweite seiner Hände überragen – der Gelehrte Daines Barrington berichtet daß Wolfgang 1764 »kaum eine Quinte auf dem Cembalo greifen konnte«²⁹⁷ –, etwa Oktavparallelen (s. Nr. 19 des Londoner Skizzenbuches), da weiß er sich zu behelfen: »Die Oktav, welche er mit den kurzen Fingerle noch nicht zugleich erspannen konnte, erhupfte er mit artiger Geschwindigkeit und wunderbarer Akkuratesse.«²⁹⁸

²⁹¹ Vgl. Klaus Gernhardt: Möglichkeiten und Grenzen des Gebrauchs und der Restaurierung von historischen Musikinstrumenten aus der Zeit des jungen Mozart, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 47f.

²⁹² MBA I, S. 89.

²⁹³ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 107.

²⁹⁴ MBA II, S. 82.

²⁹⁵ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 13.

²⁹⁶ K. Gernhardt, a. a. O., S. 47.

²⁹⁷ Deutsch Dok., S. 89.

²⁹⁸ Deutsch Dok., S. 440. Aus: Placidus Scharls Erinnerungen, Andechs 1808.

Mozarts erste Spielstücke

Wolfgang Amadé Mozarts musikalische Laufbahn beginnt also mit dem Spielen dieser Menuette auf dem Clavichord zwar ungewöhnlich früh, aber dennoch in gewissem Sinne völlig unspektakulär. Betrachten wir nun die Reihe der ersten Spielstücke, die Wolfgang mit vier Jahren lernt, unter dem Gesichtspunkt, was er an ihnen formal lernen kann.

Die Mehrzahl der Werke im Nannerlbuch sind in Binärform verfaßt, die frühesten Einträge sind formal symmetrisch zweiteilig, ein großer Teil ist mittels »da capo«-Angabe dreiteilig angelegt. Von 41 Stücken modulieren 32 vor dem Wiederholungszeichen in der Mitte deutlich zur Dominante, der Rest setzt dort ebenfalls Modulationen oder Kadenz ein. Bei sechs Einträgen identifiziert D. R. de Lerma zu Beginn des zweiten Teils ein »sequence pattern« mit einem charakteristischen Gebrauch von Doppeldominante und Dominante. Neunmal beginnt der zweite Teil mit einer Wiederholung des ersten Themas auf der Dominante. In den drei aufeinanderfolgenden Menuetten 15 bis 17 taucht an dieser Stelle die Harmoniefolge Dominante – Dominantsept auf, die demselben melodischen Muster folgt.²⁹⁹

Aufgrund dieser stilistischen Gemeinsamkeiten vermutete D. R. de Lerma hinter allen diesen nicht durch eine Autorenangabe zugeschriebenen Stücken auch einen gemeinsamen Komponisten: Leopold Mozart.³⁰⁰ Daß Leopold Mozart eventuell auf andere bereits vorhandene Notenbücher zurückgegriffen haben könnte – wie es Eder neuerdings bestätigte (s. o.) – hielt noch D. R. de Lerma nicht für wahrscheinlich »since original creation would have been of somewhat greater interest, and too, the technical elements therein could be better valued.«³⁰¹ Auch Wolfgang Plath hat bei der Herausgabe des Nannerlbuches noch Leopold Mozart als Komponisten der meisten Stücke angenommen und vermutete hinter dem größten Teil »der 19 Anfangsstücke (...) bloße Klavierreduktionen von Orchestermenuetten Leopold Mozarts«³⁰². Es ist jedoch auch möglich, daß die Stücke für den Unterricht durch Bearbeitung einander angeglichen wurden, eine Methode, die dem planvoll vorgehendem Erzieher Leopold Mozart durchaus zuzutrauen ist. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß die ersten Handstücke ohne größere Veränderungen von Mozart und Estlinger aus einer gemeinsamen Quelle abgeschrieben wurden.

Am Anfang des Notenbuches steht das einfache und sangliche Menuett in C (NMA Nr. 1) mit zwei Stimmen – Melodie und Baß. An Notenwerten kommen in diesem ersten einer ganzen Reihe von Menuetten nur Viertelnoten, punktierte Viertel mit darauffolgendem Achtel plus

²⁹⁹ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 17.

³⁰⁰ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 19.

³⁰¹ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 19.

³⁰² Vgl. W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XVf.

Viertel und punktierte Halbenoten vor. Es ist zweiteilig gebaut, mit jeweils zehn Takten, die wiederholt werden. Der Umfang der Melodien in beiden Händen ist, verglichen mit den ersten Spielstücken heutiger Klavierschulen, überraschend groß und reicht in der linken Hand (bereits in den ersten vier Takten) über zwei Oktaven hinaus: von C bis e'; in der rechten insgesamt knapp eineinhalb Oktaven von g' bis c'''. In der rechten Hand verteilt sich der Tonvorrat freilich. In den ersten vier Takten reicht die Melodie vom höchsten Ton des Clavichords c''' bis zum h' und verweilt dann im Quintraum über d''. Ähnlich verengt sich der Ambitus der Oberstimme im zweiten Teil, weitet sich von der Quinte in Takt 11 über g' bis zur Oktave g'' und pendelt dann von f'' die restlichen Takte hinab bis zum Schlußton c''. Beide Teile sind klar parallel gegliedert, bestehen aus je einem Viertakter plus drei Zweitakttern. Das Ende des ersten Teils bildet ein Halbschluß, das des zweiten eine vollständige Kadenz mit einem charakteristischen Baß (s. Abb. 1).



Abbildung 1: Schließende Kadenzfloskel im Menuett Nr. 1 des Nannerlbuches, T. 19f.

Ebenso klar wie der Aufbau des Menuetts ist auch sein Satz. Das beginnt bereits beim Tonvorrat C-Dur, den »weißen« Tasten der Klaviatur, und reicht bis hinein in die verwendeten Klänge und Bewegungen. Bis auf wenige Ausnahmen (auf dem ersten Schlag und in den Kadenzten T. 3f., T. 19f. und im Binnenschluß T. 9f. bewegen sich Ober- und Unterstimme parallel in Dezimen, im Toneindruck dominieren also Terzzusammenklänge, die Wolfgang in der Beschreibung der Schwester bereits bei seinen ersten Versuchen am Klavier zusammensuchte. Grundlage aller Klangfolgen des Menuettes sind die Hauptstufen und die C-Dur-Kadenz. Kurzzeitig gewinnt zwar der Dominantklang ein Übergewicht (vom Halbschluß bis Takt 13), die Tonart C-Dur wird jedoch niemals verlassen. Besonders augenfällig wird die dem Verständnis sehr entgegenkommende Gliederung, der parallele Bau der beiden Menuettabschnitte, wenn wir den Aufbau des Menuetts nach Phrasengestaltung, rhythmischen Mustern und Kadenzfunktionen untersuchen:

1. Teil: Abstieg der Oberstimme in Vierteln von c''' bis c''; Baß in Terzen (T. 1f.)

Kadenz/Ganzschluß (T. 3f.)

zweitaktiges rhythmisches Muster $\left(\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{♩}}}} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \right) \text{♩}$; der Baß bewegt sich parallel in Terzen (T. 5f.)

sequenzierte Wiederholung des Musters einen Tonschritt tiefer (T. 7f.)

lich versetzt, von der Tonika in die Subdominante (T. 3f.) und wieder zurück. Die Dreiklangsbrechung des melodisch-rhythmischen Musters macht das einfach. Auch gibt es hier nach Beginn des zweiten Teils einen Orgelpunkt auf dem Dominantklang. Ein neuer zweitakter Baustein wird aufgestellt und wiederholt, bevor die letzten vier Takte des Menuetts das Ende des ersten Teils genau wiederholen (sogar mit den Terzverdopplungen zwischen Oberstimme und Baß).

Die nächsten Menuette in C und G – man beachte die rasche Eroberung der ersten drei Tonarten des Quintenzirkels – umfassen wie Menuett Nr. 2 ebenfalls 16 Takte und arbeiten ebenso mit kleinen, jeweils zwei Takte umfassenden Bausteinen. Das Menuett in C bringt jedoch nicht nur besondere Neuerungen wie die tonartfremden Töne cis'' (im Vorhalt zur Sexte d'' der Subdominante) und fis'' im Durchgang von g'' abwärts (T. 9) zu f' oder kurze Vorschläge, sondern verformt und verändert seine Bausteine sogar in den Wiederholungen. Etwa in einzelnen Baßtönen (vgl. T. 1 mit T. 3, T. 9 mit T. 11). Im kontrastierenden Mittelteil wird die Oberstimmenmelodie durch Achtelbewegung variiert und die anschließenden zwei Takte Übergang in die Schlußkadenz in Viertelbewegungen haben nicht mehr viel gemein mit der entsprechenden Stelle T. 5 f. Auch in der Kadenzbehandlung (nun eine Achtelmelodie über dem bekannten Kadenzbaß) werden neue Möglichkeiten aufgezeigt. Das G-Dur-Menuett moduliert sogar zur Mitte in die Dominanttonart über die in Menuett 3 an gleicher Stelle auftauchenden Kadenzfiguren – hier entsprechend als Kadenz in D-Dur, also einen Ganzton höher. Der Beginn des zweiten Teils wiederholt in der erreichten Tonart die ersten vier Takte des Menuetts, aber eben um eine Quinte versetzt. Die letzten vier Takte erreichen wieder die Grundtonart, indem sie die modulierenden Takte 5 bis 8 nun um eine Quarte nach unten versetzt wiederholen. Der Spieler lernt praktisch, daß Modulation einfach durch das Versetzen der Hände geschieht.

Die folgenden vier Menuette (Nr. 5, 6 und 8 in F-Dur, Nr. 7 in D-Dur – noch ein Schritt weiter im Quintenzirkel) nehmen viele der bis jetzt angeführten Merkmale auf, spinnen sie fort und kombinieren sie neu. Das 20taktige Menuett Nr. 5 folgt in seinem Phrasenbau aus 4 + 2 + 2 + 2 Takten in beiden Teilen dem Vorbild des ersten Menuetts. Zu der hier verwendeten (bereits aus den beiden vorhergehenden Menuetten bekannten) Achtel-Kadenzfloskel (s. Abb. 2)



Abbildung 2: Achtelkadenzfloskel aus Menuett Nr. 5 des Nannerlbuches, T. 9f.

tritt nun eine neue Variante hinzu, die in der Oberstimme ebenfalls mit der Terz des Subdominantklangs beginnt und in einer Achteltriolen Dreiklangsbrechung absteigt (T. 3f. u. 13f.). Obwohl die auf diese Triolenkadenz folgenden ›Zweitaktsteinchen‹ in beiden Teilen des Menuetts rhythmisch und melodisch ähnlich gebaut sind und harmonisch jeweils die nachfolgende Tonart ankadenzieren, verfolgen sie doch verschiedene harmonische Ziele. Die Modulation vollzieht sich in ihnen anders, da die Richtung nun wechselt: zuerst ging es eine Quinte hinauf, nun jedoch wieder eine Quinte hinab.

Das harmonische Wechselspiel mit Melodiebausteinen und deren Aneinanderreihung scheint im sechsten Menuett zum eigentlichen Thema des Satzes erhoben zu sein. Die einleitende ganztaktige Achtelfigur erscheint notengetreu im ersten Teil genau dreimal und immer über einem anderen Baß, d. h. in leicht bis stark veränderten unterschiedlichen harmonischen Zusammenhängen. Der kontrastierende Mittelteil bettet die Figur in eine vier Takte umfassende charakteristische sequenzierende Wendung (s. Abb. 3):



Abbildung 3: Sequenzkadenz in Menuett Nr. 6 des Nannerlbuches, T. 9–12.

Diese auffällige Wendung setzt mit dem verminderten Septakkord über der hochalterierten ersten Stufe ein, löst sich in die zweite Stufe auf und wird dann um einen Ganzton nach unten verschoben und wiederholt. Damit wird über die Klangfolge $\text{D}^7\text{-T}$ wieder die Tonika erreicht. Dieser prägnanten Wendung, werden wir noch oft begegnen. Wir wollen sie deswegen ab sofort als ›Sequenz-Kadenz‹ bezeichnen, da hierbei ein sequenzierendes Melodiegeschehen einem feststehenden harmonischen Baßmodell überblendet wird, das mit seiner Klangfolge $(\text{D}^7)\text{-Sp-}\text{D}^7\text{-T}$ mit der barocken Kadenzformel $\text{T-Sp-D}^7\text{-T}$ recht eng verwandt ist.

Das siebte Menuett, in D-Dur, faßt die Möglichkeiten der vorherigen Sätze in freier Form zusammen. Wenn bisher die zwei Teile des Menuetts immer gleichtaktig gebaut waren (8 + 8 oder 10 + 10), so ist nun der zweite Teil länger (8 + 10 Takte), da hier zur Rückmodulation von der Dominante zwei Takte (s. T. 11–15) transponiert wiederholt werden. Die klar unterscheidbaren Bausteine der vorherigen Menuette sind hier zu einer fließenden, phrasenübergreifenden Melodie verkettet (s. Abb. 4).

7. Menuett in D



Abbildung 4: Menuett Nr. 7 aus dem Nannerlbuch.

Interessanterweise schweift die Melodie dieses Menuetts über einem sehr einfachen Baß, der zumeist die jeweilige Tonart über einen Dreiviertelanstieg von der V. Stufe aus ankadenziert. Damit zeigt auch dieses Menuett die Möglichkeit, ein und denselben Baustein auf verschiedene Tonhöhen (Tonarten) zu setzen.³⁰³ Das vorhergehende Menuett zeigte dagegen bereits Ansätze von Variationstechniken im Verhältnis vom variablen Baß zur feststehenden Oberstimme; dies ist dann später im praktischen Kompositionsunterricht die übliche Lehrmethode (s. u.). Die beiden Menuette in F-Dur Nr. 8 und Nr. 19 vervollständigen die Reihe der kleinen Menuette, die Wolfgang nach den Angaben seines Vaters im Verlauf des Jahres 1760 zu spielen lernte und tragen satz- und spieltechnisch nicht mehr viel neues bei. Das 19. Stück des Nannerl-Notenbuchs wurde von R. Estlinger erst deutlich später nachgetragen³⁰⁴; es führt die rechte Hand in Oktaven. Das folgende Menuett (Nr. 21 der NMA – Nr. 20 ist eine später eingetragene Komposition Wolfgangs) verlangt noch größere technische Sicherheit. Dieses Werk, das von einem unbekanntem Gastschreiber notiert wurde, unterscheidet sich auffällig von den umliegenden; es übertrifft nämlich den ansonsten üblichen Tonumfang im Nannerl-Notenbuch um eine große Sekunde.

Es ist einigermaßen verwunderlich, daß Wolfgang und auch Maria Anna zunächst nur Klavierstücke im Dreiermetrum zu spielen lernen. Das wird sich auch bis zum 26. Januar 1761 nicht ändern. Das Allegro in G (Nr. 41, NMA) und das Scherzo in G von Wagenseil, die er bis dahin noch lernt, stehen im Dreiachteltakt, und an diesem Abend bringt Leopold ihm noch

³⁰³ Siehe auch N. Cook, a.a.O., S. 110f., der ebendiese vielfältigen pädagogischen Implikationen für seinen »Classic Composer's Workshop« (a.a.O.) weidlich nutzt. Siehe dort insbesondere die Abbildungen 75 und 76.

³⁰⁴ Dieser Satz wird interessanterweise im »Galimathias musicum« KV 32 instrumentiert.

ein Menuett mit Trio bei. Warum diese Beschränkung auf das Dreiermetrum? Bevor wir uns dieser Frage zuwenden, noch ein kurzer Blick auf Wolfgangs weitere pianistische Ausbildung: Am 4. Februar 1761 lernt Wolfgang von seinem Vater sein erstes Stück im geraden Metrum, den Marsch in F (I) – Nr. 22 NMA –, im Zweivierteltakt. Zwei Tage später folgt bereits wieder ein ausgedehntes Scherzo im Dreivierteltakt. Von den bis dahin gelernten insgesamt vierzehn Stücken sind damit zwei im Dreiachteltakt, zehn Menuette, zwei Scherzi im Dreiachteltakt, ein Scherzo im Dreiviertel und nur ein einziger Marsch im Zweiviertel! Als erfahrener Lehrer würde Leopold dieses Mißverhältnis sicher bald auszugleichen beginnen. Trotzdem dürfen wir uns wundern, warum dieses Mißverhältnis überhaupt erscheint. Es könnte auch sein, daß Wolfgang in dieser Zeit ja noch andere Stücke lernt als nur die vom Vater bezeichneten. Der qualitative Unterschied zwischen der Genauigkeit der Zeitangaben Leopold Mozarts hat vielleicht damit zu tun, daß er sie aus der Rückschau vornimmt, zu einem Zeitpunkt, da er erkennt, daß das Klavierspiel seines Sohnes mehr ist als nur Spielerei, von einer großen Lernbegier getragen ist, mit der Wolfgang sogar die großen Stücke kurz vor seinem 5. Geburtstag leicht bewältigt. Trotzdem: Warum beginnt Leopold das Notenbuch auch in seiner Konzeption mit nichts als Menuetten? Warum lernt Wolfgang zuerst Menuette und dann einen Marsch? Nahm nicht der elementare Kompositionsunterricht mit Menuetten seinen Anfang? Hatte Leopold Mozart dies möglicherweise hier bereits vorzubereiten versucht? Das wäre zwar denkbar, ist jedoch nicht sehr wahrscheinlich, denn das Notenbuch sollte vorrangig zum Klavierlernen dienen und nicht einem Kompositionsunterricht. Eine andere, plausiblere Antwort ist: Alle diese Stücke spiegeln eine musikalisch-gesellschaftliche Lebenswelt wider. Menuette werden bei Hof und im Bürgerhaus getanzt; auch die Kinder lernen sie und begreifen sie so als Musik mit fester gesellschaftlicher Funktion. Ähnlich der Marsch. Eine von A. Schachtner mitgeteilte Anekdote zeigt, daß der kleine Mozart die Musik bereits früh auch in ihren angestammten Funktionen im Spiel nachahmte.³⁰⁵ Zudem scheint Leopold damit der Lernbegier seines Sohnes entgegengekommen zu sein, da Wolfgang – so berichten andere Anekdoten³⁰⁶ – sich immer voll und ganz in eine Sache hineinverteilte, gar nicht genug davon bekam.

Es mag auf den ersten Blick erstaunen, daß Mozart nach Leopolds Hinweis das Allegro in D (NMA Nr. 41), ebenfalls »im vierten Jahre gelernet« hat. Dieses Stück umfasst immerhin 48 Takte und ist damit mehr als doppelt so lang wie die Menuette (wenn auch nur auf dem Papier und nicht direkt in seiner zeitlichen Dauer). Gleichwohl kann es sich der junge Pianist recht

³⁰⁵ Vgl. Deutsch Dok., S. 395.

³⁰⁶ Vgl. Deutsch Dok., S. 398.

leicht merken, da die Teile des Scherzo organisch aneinander anschließen und große Bögen bilden. Der erste Teil besteht aus vier Abschnitten:

4 Takte: 1 + 1 + 2 (Kadenz)

4 Takte aufsteigende Sequenz über aufsteigenden Baß, modulierend nach D-Dur

2 Takte kreisende Wiederholung und leichte Abwandlung des Basses einer eintaktigen Figur (D:) T $\frac{3}{4}$ DD

4 Takte (2 T. absteigender Baß mit nachschlagenden Sechzehnteln + 2 T. Kadenz)

Der zweite Teil ist nichts als eine spielerische Neuordnung dieser und weniger anderer, neuer Bausteine in verschiedenen Tonarten. Zur neuen Verbindung dieser Bausteine wird nicht mehr benötigt als zwei Zweiergruppen (T. 19f., T. 25f.). Der zweite Teil wiederholt zunächst die vier Takte des Beginns auf der erreichten Dominanttonart. Zwei Takte führen zurück nach G-Dur, doch der die Tonart anspielende Sechzehntellauf endet ›knapp daneben‹ auf dem verminderten Septakkord über gis° , womit das bereits aus Menuett Nr. 6 bekannte viertaktige Sequenz-Kadenz-Modell einsetzen kann. Zwei weitere Fülltakte erreichen die Dominante von e-Moll. Es folgen die zwei Takte des Satzanfanges, nun in e-Moll, sowie zwei Takte, die den Takten 9f. nachgebildet sind und das Ende des ersten Teils, beides in e-Moll. Eine kleine Sechzehntelfigur im Baß leitet in Takt 34 über zur exakten Rekapitulation der Sequenz-Kadenz der Takte 21 bis 25. Eine Sechzehnteltriole im Baß (T. 38) hängt die zweite Viertaktgruppe des ersten Teiles an, nun allerdings bezogen auf die Grundtonart B-Dur. Die kleine Kadenzfigur (Subdominantparallele – Dominante) T. 44 bekräftigt die Tonart G und leitet über zum Viertaktschluß (Transposition aus T. 11–14).

Der zweite Teil führt also einen weiteren Baustein in der Form der Sequenz-Kadenz ein und wiederholt die Bausteine des ersten Teiles darum herum in neuen Tonarten und am Ende in der Grundtonart. Der unbekannte Komponist verbindet diesen aus Vier- und Zweitaktern gefügten Bau vor allem über kleine bewegte Überleitungslinien oder durch Sekundschritte.

Ähnlich gebaut und mit seinen sauber abkadenzierenden Viertaktgruppen und wiederholten Zweitaktern sogar noch klarer gegliedert ist das Scherzo in C »del Sgr. Wagenseil« (wie R. Estlinger im Autorenvermerk angibt). Stolz vermerkt Leopold: »Dieß Stück hat der Wolfgang den 24ten January 1761, 3 Täge vor seinem 5^{ten} Jahr nachts um 9 Uhr bis halbe 10 uhr gelernet.«³⁰⁷ Kein Wunder, daß dieses Stück seinem Sohn leicht fiel: Verglichen mit der Nr. 41 bringt es im Ablauf nichts neues – und die Schleiferfigur kannte Wolfgang bereits aus dem 8. Menuett. Daher ist es auch nicht verwunderlich, daß Wolfgang zwei Tage später mit derselben Leichtigkeit und Schnelligkeit das Menuett und Trio in F (NMA Nr. 11) beherrscht.

³⁰⁷ NMA IX/27/1, S. 43.

Auch hier ist die Musik ein Spiel mit faßlichen zwei bis vier Takte umfassenden Bausteinen, die sich leicht durch Versetzen der Hände um eine Quinte nach oben (vgl. T. 1–4 und T. 11–14 des Menuetto) bzw. eine Quarte nach unten (s. Trio, T. 1–6 und 9–14) und wieder zurück in die Ausgangstonart verschieben lassen.

Bei den später gelernten und datierten Stücken verzichtet Leopold von nun an auf die nähere Angabe von Unterrichtszeit und -dauer. Heißt das nun, daß sein Sohn vielleicht länger gebraucht haben mag, den Marsch in F (I) (NMA Nr. 22) – sein erstes bezeugtes Stück im Zweivierteltakt – oder das Scherzo in F (NMA Nr. 32) mit dem Überschlagen der Hände (T. 5–8 u. T. 23–26) zu lernen? Da diese Stücke ansonsten in Länge, Form und spieltechnischen Anforderungen nicht stark von den vorherigen abweichen, ist das eher unwahrscheinlich. Eher wird Leopold die schnelle Auffassungsgabe seines Sohnes nun gewissermaßen als gegeben hingenommen haben, so daß sich von nun an eine besondere schriftliche Bemerkung dazu erübrigt haben mag. Gleichzeitig fühlte Leopold sich wohl nun auch für andere Bereiche der musikalischen Ausbildung pädagogisch angespornt.

Fassen wir einmal kurz zusammen, was Wolfgang im Alter von 4 Jahren nach den Angaben seines Vaters zu spielen lernte: Neun Menuette, ein Allegro in G im Dreiachteltakt, dann in rascher Folge innerhalb zweier Wochen um seinen 5. Geburtstag herum ein Scherzo im Dreiachteltakt, ein Menuett mit Trio, ein Marsch, ein Scherzo im Dreiviertel. Bis zu diesem Zeitpunkt kann Wolfgang noch nicht Notenlesen, er hat diese Stücke hörend, sehend und nachahmend quasi spielerisch und spielend gelernt. Allein der große Zeitraum verglichen mit der Anzahl der Stücke verdeutlicht, daß Leopold im Jahr 1760 noch nicht an einen regelmäßig in kurzen Abständen sich aufbauenden Unterricht dachte. Nun, zu Anfang des Jahres 1761 beherrscht Mozart: Notenwerte bis hin zum Zweiunddreißigstel, gerades und ungerades Metrum (3/4, 3/8, 2/4), er benutzt die gesamte zur Verfügung stehende Klaviatur (C bis c'''), beherrscht die duolische und triolische Teilung von Notenwerten, vielleicht auch bereits einige Verzierungen, Triller und Vorschläge. Akkorde kann er aufgrund seiner kleinen Hände gleichzeitig nur im Rahmen von höchstens einer Quinte anschlagen, was sein Spiel noch reduziert. Die Oktave liegt noch außerhalb der Spannweite seiner Finger (z. B. in Menuett Nr. 19). An Dur-Tonarten hat er bis jetzt F, C, G, D und davon am sichersten F-Dur kennengelernt, an Binnertonarten auch bereits A-Dur, e-Moll und g-Moll, also etwas mehr als ein Drittel der Dur-Tonarten des Quintenzirkels und mehr als die Hälfte der gebräuchlichen Durtonarten der Zeit.

Bereits in diesen Stücken begegnete Wolfgang allerhand ähnlichen Möglichkeiten, Musik zu erfinden, zu gestalten und aus verschiedenen Teilen zu reihen. Alle diese Sätze zeigen das

gleiche Muster der Binär- oder Suitensatzform: Sie bestehen alle aus zwei Teilen, die jeweils wiederholt werden (können), sie beginnen und enden in einer Tonart, verwenden ausschließlich geradtaktigen Bau, die Phrasenbildung bevorzugt Reihungen von Vier- und Zweitakttern. Unter den Klängen dominieren Terzen und die Hauptstufen der Durtonarten. Unter den standardisierten Klangfolgen, die in ihnen auftauchen, ist natürlich die wichtigste die Kadenz. In ihrer einfachsten und häufigsten Form im Dreiermetrum besitzt sie beispielsweise in C-Dur den Baß in Vierteln $f^\circ-g^\circ-G-c^\circ$ (s. nochmals Abb. 1). Darüber folgen aufeinander die Klänge: $S^{(6)}-D_4^6-D_3^5$ | (im Vorhalt: D) T | – natürlich bieten sich hier für die Oberstimme verschiedene Möglichkeiten, diese Klangfolgen melodisch auszuprägen. In Ansätzen sind die Spielstücke auch kleine Exkurse über elementare Variationstechniken und damit sozusagen bereits eine Kompositionslehre *in nuce*: Von Stück zu Stück werden über gleiche Bässe verschiedene Melodien oder unter gleiche Melodien und Melodieteile andere Bässe und Klänge gesetzt. Zu dem genannten Kadenzbaß zeigen die Menuette Nr. 1–8 und 19 nicht weniger als 7 verschiedene Varianten in der Melodiebildung an. Diese Vollkadenz steht ausnahmslos am Ende des Satzes, oft auch am Ende der ersten Phrase oder an Binnenzäsuren. Ähnlich der Kadenz besetzt eine weitere standardisierte Klangfolge fest angestammte Orte im Satzverlauf; die ›Sequenz-Kadenz‹ ($\mathfrak{D}^{7(9)}-Sp-\mathfrak{D}^7-T$) tritt stets unmittelbar zu Beginn des zweiten Teils auf und umfaßt immer 4 bzw. 8 Takte. Das Wechseln der Tonart geschieht fast ausschließlich durch Versetzen der Hände um eine Quarte bzw. Quinte. In Leopold Mozarts Divertimento Militare sive Sinfonia in D, das in Wolfgangs Geburtsjahr entstand, erscheint im zweiten Teil des Kopfsatzes nach einer achttaktigen Rekapitulation des Themas dieselbe Sequenzkadenz.³⁰⁸

Ob Leopold Mozart bereits bei der Zusammenstellung des Notenbuches für seine Tochter die sich hier andeutende Dimension einer Art praktischen Kompositionslehre bewußt intendiert hatte oder ob sich dies aus dem zugrundeliegenden Repertoire eher zufällig ergab, kann aus der Rückschau nicht mit Sicherheit entschieden werden. Doch auch wenn Leopold Mozarts Gedanken tatsächlich auch in diese Richtung gingen, so konnte er doch nicht absehen, wie kräftig diese Saat eines Tages aufgehen sollte. Die frühesten Spielstücke sollten sich seinem Sohn Wolfgang Mozart nämlich als »vorbildhafte Modelle«³⁰⁹ des Komponierens einprägen. Wir werden im Folgenden sehen, inwiefern die verschiedenen sich hier bereits abzeichnenden Spielregeln, die in diesen Sätzen wirken, für Wolfgangs erste Kompositionsversuche von Bedeutung sein werden.

³⁰⁸ Vgl. D. R. de Lerma, S. 47.

³⁰⁹ P. Eder, a. a. O., S. 37.

»Del Signore Wolfgango Mozart« – In einem Jahr zum Komponisten

»Es machte solche Vorschnitte, daß es mit fünf Jahren schon kleine Stückchen komponierte, welche es seinem Vatter vorspielte, der es dann zu Papier setzte.«³¹⁰

»Mozarts überreiche Phantasie war schon in den Kinderjahren, wo sie in gemeinen Menschen noch schlummert, so wach, so lebhaft, vollendete das, was sie einmal ergriffen hatte, schon so, daß man sich nichts Sonderbareres, und in gewissem Betracht, Rührenderes denken kann, als die schwärmerischen Schöpfungen derselben, welche, da der kleine Mensch noch so gar wenig von der wirklichen Welt wußte, himmelweit von dieser entfernt waren.«³¹¹

– Maria Anna Mozart über die ersten
Kompositionen ihres Bruders

KV 1^a – Ein misslungenes Menuett?

Mozarts natürliche kindliche Unbefangenheit trug dazu bei, daß sein erinnerndes Nachspielen von Musik – er konnte ja noch nicht lesen – sehr bald, fast zwangsläufig umschlug: Wolfgang spielte nämlich nicht nur aus dem Gedächtnis nach, sein reges Interesse an dem Musikinstrument seines Vaters und seiner Schwester hatte ihn ja auch bereits sehr früh als eine Art Experimentator an die Tastatur gebracht. Nun, spätestens um seinen fünften Geburtstag, insbesondere nach der Fülle der so rasch im Unterricht seit dem 24. Januar gelernten Stücke, hatte Wolfgang vieles im Kopf und in den Fingern – auch auf der Zunge und als einer der »salii« (Tänzer der Schuloper) auch in den Beinen – und begann also an der Tastatur zu spielen, was ihm so im Kopfe herumging. B. Paumgartner charakterisierte diese Werke mit einiger Sympathie: »Die ersten Kompositionen Wolfgangs sind mit einer Ausnahme kurz, in der Form untadelige Menuettchen, schlichte, ein wenig steife, ein wenig zierliche Melodien über einfachen Baßschritten; ein Stück ist ein kleines dreiteiliges Lied, mit deutlichen Spuren Mozartscher Eigenpersönlichkeit. Die Hand des Lehrers war dabei sichtlich im Spiele.«³¹² Da diese frühen Sätze zur Gänze von Vater Leopold notiert wurden, kann das Ausmaß möglicher Eingriffe Leopolds leider nicht einmal annäherungsweise abgeschätzt werden.

³¹⁰ Deutsch Dok., S. 399.

³¹¹ Deutsch Dok., S. 426.

³¹² Paumgartner, S. 104.

Zwei dieser frühesten Fantasien kurz nach Wolfgangs 5. Geburtstag hat Leopold wohl mehr wegen ihrer Kuriosität als wegen ihrer musikalischen Qualität auf einer leeren Seite im hinteren Teil des Nannerl-Notenbuchs aufgeschrieben und einige Zeit später am Seitenrand (mit Vaterstolz und geradezu buchhalterischer Objektivität) dazu vermerkt: »Des Wolfgangerl Compositiones in den ersten 3 Monaten nach seinem 5^{ten} Jahre«. Bevor wir diese Stücke – KV 1^a und 1^b – genauer betrachten wollen, müssen wir uns das außergewöhnliche dieser Situation vor Augen führen. Leopold bemerkt, daß sein Sohn nicht einfach irgendetwas vor sich hinklimpert oder eines der Stücke, die er bereits gelernt hat und beherrscht, sondern er entdeckt in den Spielereien seines Sohnes zweierlei: Eigenkreativität und durchaus auch Ansätze und Formen von musikalischem Sinn. Zwar rudimentär aber dennoch unüberhörbar. Zwei grundlegende Kennzeichen wären: Zunächst einmal: Abgeschlossenheit und – überaus wichtig für eine Niederschrift – Wiederholbarkeit, denn diese Kennzeichen sind Voraussetzung dafür, diese Stücke tatsächlich aufzeichnen zu können. Indem Leopold sich daran macht, diese Erfindungen seines Sohnes aufzuschreiben, steht er zwar nicht ganz vor den gleichen Problemen wie ein Musikethnologe, der fremde Völker ohne Mittel der modernen Tonaufzeichnung besucht, aber doch fast. Denn sein Sohn hat eben erst begonnen sich in der Sprache der Musik auszudrücken: Seine Sprache ist (noch) nicht die seiner Umwelt sondern lediglich deren kindliche Nachahmung; in diese Sprache mußte sich Leopold erst hineinfinden, sie verstehen und interpretieren, um sie schließlich aufschreiben zu können. Seine Niederschrift gibt ein beredtes Zeugnis von seinen Schwierigkeiten. Wir können daher nicht genau wissen, wie gut es ihm letztenendes gelingt, die Improvisationen oder Kompositionen seines Sohnes exakt wiederzugeben. Hat er etwas verändert, korrigiert oder vielleicht sogar mißverstanden? Vielleicht hat er Wolfgang ja nicht einmal in seinem Fantasieren gestört und ersteinmal heimlich zu Feder, Tinte und dem im Wortsinn naheliegendsten Notenpapier gegriffen, dem Notenbuch der Schwester Maria Anna mit seinen vielen freien Seiten. Daß er aber zum Notenbuch greift – und nicht einfach zu irgendeinem Blatt Notenpapier, von dem er als fleißiger Komponist stets genug im Hause hat – liegt sicher auch daran, daß das Übungsbuch der Schwester von vornherein auf Erweiterungen, Ergänzungen und Einträge angelegt ist. Nach den Fortschritten des Klavierlernens notiert Leopold nun folgerichtig auch Wolfgangs »erste Compositiones«. Weiterhin wäre zu fragen, wie sehr diese (und besonders die später von Leopold Mozart notierten) Stücke tatsächlich in sich fertiggestellt waren, ob es Varianten gab, über die sich Vater und Sohn ausgetauscht haben, kurz: Wie kam es zu ihrer endgültigen Form? Leider sind diese Fragen nicht zu beantworten.³¹³

³¹³ Leopold Mozart könnte diese Niederschriften auch vorgenommen haben, um Wolfgang beim Notenlesenlernen zu unterstützen. Etwa mit

Das Notat von KV 1^a zeigt Vater Leopolds ganze Schwierigkeiten³¹⁴: Über das Stück setzt er die Bezeichnung »andante«. Nach vier Takten setzt er einen Taktwechsel, schreibt weiter, hält inne, korrigiert ihn, schreibt im neuen System weiter, wischt das eben geschriebene aus, notiert es in der nächsten Zeile im Baßschlüssel neu, und so fort.



Abbildung 5: Faksimile der Quelle A/II², S. 1^f.

Die Fülle der Notationsfehler und Umentscheidungen Leopolds legen nahe, daß es sich hier nicht um eine spätere Abschrift oder Reinschrift und auch nicht um eine zeitversetzte Niederschrift aus dem Gedächtnis handelt, sondern wahrscheinlich um ein Notat während des Vorspiels. Leopold konzentrierte sich zuerst darauf, die Komposition vollständig zu fixieren, wobei ihm Flüchtighkeitsfehler und Uneinheitlichkeiten unterliefen, die er aber zunächst in Kauf nahm. Erst in einem zweiten Arbeitsschritt trug er die Verbesserungen und Korrekturen ein, die das Notenbild von der Mitschrift in ein für seine Augen halbwegs ansehnliches Notenbild und eine spielfähige Vorlage transformierten, woraus wir schlußfolgern dürfen, daß Wolfgang ihm seine Komposition nicht nur einmal vorgespielt haben muß – erst dann gilt es auch als eine »echte« Komposition und nicht mehr als Improvisation, wenn sie wiederholbar ist.

dem Hinweis: »So sieht das aus, was du da spielst.«
³¹⁴ Vgl. hier und im folgenden KB, S. 64.

Wir möchten Leopolds Niederschrift aufgrund der Form des Satzes so werten, daß der Vater bei der Komposition des Werkes offensichtlich nicht eingriff und auch nachträglich an seiner Substanz nichts verbesserte. Kritische Anknüpfungspunkte gäbe es in diesen wenigen Takten zuhauf: die Melodie ist stellenweise konturlos, die Oberstimme steigt zu weit in den Baß hinab, dadurch bleibt der Schlußklang harmonisch leer, und die asymmetrische Anlage des Stückes hätte durch Verlängerung der Notenwerte im vorletzten Takt zumindest teilweise ausgeglichen werden können.³¹⁵ Verbesserungen betreffen erkennbar lediglich die Form der *Niederschrift* (vgl. Abb. 5):³¹⁶

Leopold Mozart beginnt im ersten System mit der Niederschrift von Ober- und Unterstimme im Dreivierteltakt, setzt einen Viervierteltaktwechsel³¹⁷ und notiert bis ans Ende des Systems. Er streicht die Sechzehntelgruppe am Ende der zweiten Zeile aus, da er den Takt in dieser Zeile nicht mehr ganz unterbringt. Die Oberstimme (ab T. 8) setzt er in der dritten Zeile des Blattes im Baßschlüssel fort; wischt sie jedoch wieder aus und überschreibt den Baß- mit einem Sopranschlüssel.³¹⁸ In den Baßschlüssel der vierten Zeile schreibt Leopold die Oberstimme nochmals und schweift eine neue Akkolade von dieser Zeile zur nächsten. In diese fünfte Zeile notiert er die Unterstimme komplett. Daraufhin kopiert er die Baßstimme aus der fünften Zeile direkt in die vierte Zeile unter die Oberstimme und wischt die nun überflüssige fünfte Zeile wieder aus. Spätestens jetzt korrigiert Leopold die Angabe des Taktwechsels zu Beginn des fünften Taktes in beiden Zeilen zu 2/4, ergänzt fehlende Taktstriche³¹⁹ und zieht die Akkolade zwischen Zeile 3 und 4 in Zeile 3 nochmals nach.

Der Verlauf dieses kleinen Werkes ist ein bißchen sonderbar: Es beginnt im vertrauten Dreiermetrum mit einer fanfarenhaften Eröffnung in Dreiklangsbrechung (T. 1), die Oberstimme kreist um den mit einem Triller verzierten Quintton mit Oberquart und Untersekunde. Zugleich exponiert dieser Takt 1 das Dominantverhältnis: Tonika (auf eins) und Dominante (zwei/drei). Der Baß will über diesen Rahmen allerdings schon hinaus, gibt auf den Vierteln die Fundamentschritte I–II–V, also der barocken Kadenz. Das d' im »Baß« (II. Stufe) reibt sich im Quartklang mit dem g' der Oberstimme. Die Dominante klingt etwas leer, weil hier die Terz fehlt (Schlag zwei und drei). Takt 2 ist Wiederholung von Takt 1. Die folgenden zwei Takte sind den ersten beiden parallel nachgestaltet. Das Baßfundament in Vierteln ist leicht abgewandelt, I–VII–V (c'–h–g), bleibt aber im gleichen Raum, darüber wieder die

³¹⁵ Vgl. D. R. de Lerma S. 29.

³¹⁶ Vgl. KB, S. 64.

³¹⁷ Die NMA vermutet unter dem korrigierten Taktwechsel einen ursprünglich notierten Dreivierteltakt, aber warum hätte Leopold die Taktangabe des Beginns hier wiederholen sollen? Vgl. KB, S. 64.

³¹⁸ Vgl. KB, S. 64.

³¹⁹ Über den Systemwechsel hinweg hätte sich ohne eine Korrektur der Taktangabe von Vierviertel zu Zweiviertel ein Takt mit insgesamt sechs Vierteln ergeben. Außerdem kommt nun im Zweivierteltakt der Schlußakkord wie üblich auf der Taktein und nicht mehr auf der Zählzeit Drei zu stehen.

Oberstimme mit den Zentraltönen g' und f' auf die Zeiten zwei und drei, die jedoch nun leicht verändert auf Schlag eins mit einem chromatischen Sechzehntelanstieg einsetzt, der von der Tonikaterz aus aufsteigt. Insgesamt sind diese vier Takte eine Reihung und Wiederholung von Bausteinen. Takt eins exponiert einen Baustein, eine Art ›Tonika-Vorhang‹, Takt zwei wiederholt ihn, Takt drei variiert ihn als ›galantes Echo des Vorhangs‹, Takt vier wiederholt das galante Echo und vervollständigt den klaren zweitaktigen Bau.

Dieses klare Bausteingefüge wird nun durch eine Art Fortspinnungsmelodik in beiden Stimmen abgelöst. Eine absteigende, ja ableitende Melodik hebt an, die in breiter Kadenz endet: wegen des eingeschränkten Tonumfangs des ›Claviers‹ verwendet Wolfgang im Baß keinen Oktavsprung zur Unterfütterung des kadenzierenden Quartsextakkordes. Es finden sich außerdem einige offensichtliche ›Satzfehler‹: fehlende Terz und Hornquinten, also verdeckte Quintparallelen c''-g'/e'-c' (Takt 1), verdeckte Quintparallelen auch in Takt 6 und 7, im 2/4-Teil generell kadenzielle Ver(w)irrung, die sich sogar gegen ein regelmäßiges Metrum sträubt. Mit der breiten abschließenden Kadenz (T. 8–10) in KV 1^a weicht Mozart nur knapp einem Halbschluß aus. Diese Kadenz ist also noch lange nicht schulgerecht, sie orientiert sich aber erkennbar an ihren Vorbildern. Auch den Wechsel des Metrums könnte man als ›Fehler‹ bzw. Unvermögen das Taktschema durchzuhalten betrachten. In dem Moment, in dem Wolfgang sich verstärkt auf die Ausführung eines neuen Gestaltungsmittels konzentriert, nämlich auf eine fortgesetzte absteigende Melodie in der Oberstimme, die von einem Baß begleitet wird, gerät er schleichend aus dem Takt. Man kann das Andante deswegen durchaus als ein aus dem Takt geratenes – und damit letztenendes doch ›mißlungenes‹ – Menuett betrachten (s. Abb. 6).



Abbildung 6: KV 1^a als Menuett, das aus dem Takt gerät. Das Satzende hätte rhythmisch leicht korrigiert werden können.

Besonders auffällig ist jedoch das diesem Satz insgesamt als Gestaltungsmodell zugrundeliegende einfache Bewegungsschema, das darin besteht, daß Wolfgang mit beiden Händen in der Mitte der Tastatur beginnt und immer weiter die Klaviatur hinuntersteigt, bis er schließlich

bei C anlangend die letzte und tiefste Taste seines Clavichords niederdrückt. In diesen formgebenden Bewegungsablauf paßt Wolfgang die Klänge und Bausteine ein, die ihm legitim erscheinen. Er beginnt mit dem Dreiermetrum, das er besonders gut beherrscht, bildet zwei-taktige Abschnitte aus Wiederholungen und Kontraste durch im Ausdruck variierte Wiederholung, gestaltet eine fortgesponnene Melodie mit Baß, die ein wenig in nahe Tonarten ausweicht und findet mit einer breiten Kadenz (die nur deswegen im Baß den üblichen Dominant-Oktavsprung wegläßt, weil die Klaviatur für den tiefen Ton nicht ausreicht) einen glücklichen Abschluß in der Ausgangstonart. Es handelt sich also um ein formendes Spiel mit Bausteinen und Partikeln, die elastisch und formbar sind wie Knetmasse. Wolfgang fügt die Teile zusammen und formt sie, bis sie zusammenpassen und klingen. Seine grundsätzliche Idee des Musizierens scheint zu dieser Zeit zu sein: Durch das Drücken der Tasten entstehen Klänge, Melodiebausteine und Melodiestränge, Form entsteht durch reihende Gestaltung und – das ist im Prinzip nicht einmal falsch – durch räumliche Bewegung der Hände über die Tastatur. Die Klänge selbst formen sich dabei nach dem, was er sozusagen »an Spielfiguren in den Fingern hat« und welche ihm als legitim erscheinen. Was dieses Stück vor allem auszeichnet, ist, daß es trotz einiger tonaler Abschweifung tatsächlich in ein und derselben Tonart beginnt und endet, zudem mit einer mustergültigen, ja sogar übertriebenen Kadenzformel.

K. Küster betont vor allem die Unterschiede zwischen KV 1^a und den zuvor gelernten Werken, wenn er feststellt, »von dem differenzierten Regelwerk dieser Musik, die Wolfgang ohne Notenkenntnis gelernt haben muß (...), findet sich nichts in der Komposition KV 1^a wieder.«³²⁰ Küsters Analysen der ersten Werke lassen jedoch diese besondere haptische und motorische Komponente und auch die Besonderheit des Tonumfangs außer acht. Er faßt zusammen: »Mozart kannte also die Techniken der Motivwiederholung und der Motiventwicklung, noch ohne die Motive korrekt bilden zu können; ferner beherrschte er im weitesten Sinne die Techniken der Kadenz: ihre Positionierung, ihre formelhafte Ausgestaltung, sowie das Verhältnis zweier unmittelbar aufeinander folgender Schlußformeln.«³²¹ Angesichts dieses Mißverhältnisses von Formwillen und Umsetzung diagnostiziert Küster in Mozarts Erstling deutliche »Anfangsschwierigkeiten«: Wolfgang verknüpft ein paar musikalische Floskeln – »gemessen an der Kompositionslehre seiner Zeit – ohne Sinn und Verstand«³²².

W. Osthoff sieht in diesem Stück dagegen den »Mutwillen des Kindes« und »Impulse der Freiheit«³²³ wirken: »Der Witz, der dieses früheste Klavierstück würzt, besteht darin, daß Mozart aus der leiernden Wiederholung von Formeln plötzlich ausbricht, indem er nicht nur

³²⁰ K. Küster, a. a. O., S. 57.

³²¹ a. a. O., S. 58.

³²² K. Küster, a. a. O., S. 44.

³²³ Osthoff, S. 16.

die Bewegung der Melodie umbiegt, sondern sogar den Takt wechselt, was er sich später innerhalb einer geschlossenen musikalischen Einheit nie mehr erlaubt hat ...³²⁴ Damit beschreibt Osthoff ausgezeichnet die Wirkung des Sätzchens auf den heutigen Hörer und den Betrachter der Noten; er geht jedoch mit seiner Annahme fehl, dieser ›Witz‹ sei von Wolfgang willentlich beabsichtigt. Das ist schon allein deswegen fraglich, weil Wolfgang den »Taktwechsel« gar nicht notieren konnte – nicht nur weil der Vater das Stück aufschrieb –, sondern weil er zu diesem Zeitpunkt überhaupt keinen Begriff von einem »Taktwechsel« hatte (Taktwechsel konnte er aus den Einzelsätzen der Zeit gar nicht lernen, so etwas gab es höchstens in großangelegten Klavierfantasien, die Wolfgang noch nicht kannte). Vielmehr scheint ihm dieser Taktwechsel als Schönheitsfehler unterlaufen zu sein, ohne daß er es überhaupt bemerkte, weil sein Begriff eines gleichmäßig durchgehaltenen Metrums in dieser besonderen Situation noch nicht ausgeprägt genug war.

KV 1^b – Form als Auf und Ab

Auch bei der Niederschrift von KV 1^b muß sich Vater Leopold während des Schreibens korrigieren. Diese Komposition, die er irgendwann innerhalb der nächsten drei Monate aufzeichnet, vermutlich aber in nicht allzu großem Zeitabstand zur ersten Komposition, plaziert Leopold schreibökonomisch sinnvoll zunächst in die zweite Hälfte des zweiten Systems, direkt im Anschluß an das Ende von KV 1^a. Die Baßstimme verlagert Leopold bereits im dritten Takt aus der oberen Zeile im Sopranschlüssel in die Baßzeile, weshalb die Baßnoten immer mehr Hilfslinien benötigen. Unzufrieden streicht Leopold dann die vier bereits notierten Takte mit raschen und kräftigen Strichen wieder aus und beginnt von neuem, nun auf den letzten beiden Zeilen der Seite. Dann bereitet die Niederschrift ihm keine weiteren Probleme – und das, obwohl das Stück sehr ungewöhnlich gestaltet ist.

In K. Küsters Augen erscheint Mozarts Komposition KV 1^b »in mancher Hinsicht noch weniger profiliert und noch anspruchsloser als die vorige.«³²⁵ Auch D. R. de Lerma charakterisiert diesen Satz zutreffend als »very pragmatic« und stellt fest, »it suggests more a closing than a complete work.«³²⁶ In der Tat erscheint das Werkchen relativ substanzlos: »Knapp gesagt, beruht der musikalische Verlauf dieses Stückes (...) nur darauf, daß eine Komposition irgendwie anfangen muß und dann kadenziert«³²⁷ – ein Urteil, das auch auf KV 1^a zutrifft.

³²⁴ Osthoff, S. 12f.

³²⁵ K. Küster, a. a. O., S. 58.

³²⁶ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 32. Die Wiederholung des ersten E im Baß, die D. R. de Lerma bemängelt (T. 7), rührt von der eine Oktave abwärts versetzten Wiederholung der Takte 4f. her.

³²⁷ Küster a. a. O., S. 59.

Anders als Wolfgang Mozarts ›Erstlingswerk‹ ist das zwölftaktige, vom Vater als »Allegro« bezeichnete Stück KV 1^b metrisch recht sicher im 2/4-Takt ausgeführt – wenn auch nur bedingt klar gegliedert. »Weder die gleichmäßige Grundbewegung, noch die Taktart ist in Frage gestellt, das verändernde Ereignis spielt sich *innerhalb* des Flusses ab.«³²⁸ Anstelle eines zweitaktigen Phrasenbaus wie in so vielen anderen Vorbildern des Nannerl-Notenbuch bevorzugt der junge Improvisator hier allerdings eine reihende Gestaltung und Wiederholung von überdies sehr ähnlichen Bausteinen. Untersucht man den Phrasenbau näher, entdeckt man seltsamerweise Dreitaktbildungen. Viertaktige Perioden sind bis auf den Schluß nicht klar erkennbar. Das Stück gliedert sich in 3 + 2 + 1 + 2 + 4 Takte. Das ist im ganzen Nannerl-Notenbuch ohne Vorbild oder Nachfolger.

Phrasenbau in KV 1^b

T. 1–3	nachschlagende Achtelbewegung, aufsteigende Oberstimme, nachschlagende Baßnoten, sich weitender Ambitus
T. 4–5	absteigende Melodik über Kadenzbaß
T. 6	Trugschluß
T. 7–8	oktavversetzte Wiederholung von T. 4f.
T. 9–12	Auflösung in Tonikaklang und befestigender Schlußklang

Wie schon KV 1^a beginnt auch dieses frühe Werk in einem eng begrenzten Tonraum mittlerer Lage und endet wieder mit dem tiefsten Ton der vorhandenen Klaviatur. Im Gegensatz zu KV 1^a, dessen melodische Bewegung parallel in beiden Händen zunächst einige Takte in der Mitte verharrt und dann nach unten führt, greift die melodische Bewegung der beiden Stimmen hier gleichzeitig nach oben und nach unten aus. Anstelle einer Gestaltung durch vorwiegend räumliche Parallelbewegung der Hände nach links tritt nun eine Bewegung von der Mitte nach rechts und wieder zurück und ein gegenläufiges Ausgreifen nach beiden Seiten. Auch das Aufgreifen und oktavversetzte Wiederholen von einzelnen Takten ist ein starkes musikalisches Gestaltungselement von ebenso großer syntaktischer Bedeutung wie ein Kadenzvorgang. Mozart scheint nun bereits in größeren Verkettungen und Verknüpfungen, Bögen und Bezügen zu denken.

Unverkennbar ist auch ein spielerisches, quasi experimentelles Element in Mozarts Satzgestaltung. Werfen wir einen Blick auf die ersten drei Takte: Spielerisch kommen die nachklappenden Achtel zwischen Oberstimme und Baß dem Kind sicher entgegen und sind vielleicht noch ein Widerhall des Marsches in F-Dur (Nr. 23, NMA). Die Hände wechseln sich beim Spiel dieser Melodie-Stimmen ganz einfach ab. Im ersten Takt bilden diese Achtelsprünge zwischen den beiden Stimmen Terzen, im zweiten Sexten, im dritten Dezimen. Küster sieht in

³²⁸ Osthoff 1992, in Lipp, S. 18.

der Terz-Sext-Bindung zwischen Ober- und Unterstimme sowie in den Kadenzten ein umfassendes »grammatikalisches« Prinzip³²⁹ walten.

Tatsächlich verrät diese Gestaltung ein tieferreichendes und gewissermaßen handwerkliches Klangverständnis, nämlich ein Wissen um den Zusammenhang zwischen Tastenkombinationen und Klängen, da Wolfgang Tastenkombinationen ›permutiert‹: Takt zwei und drei stellen eine Art wiederholten Stimmtausch in Oktavversetzung dar. Die Oberstimme (h'-c'') wird zum Baß (h°-c'), der Baß um eine Oktave nach oben versetzt (d'-e' zu d''-e''). Ähnlich ist auch das Verhältnis von Takt 4 zu Takt 1, auch wenn sich hier die Oberstimme allmählich (in Überleitung zur folgenden Kadenzformel) rhythmisch in Sechzehntel auflockert; und auch der Schluß zeigt dieses Wissen um Tonvertauschungen in einem Klang (vgl. T. 9/10). Der NMA unterlief hier (in Takt 10) ein Lesefehler. Die Töne auf dem ersten Achtel lauten in der rechten Hand richtig c' und e'.³³⁰

Eine harmonische Analyse zeigt zudem wie klar sich Mozart auf die Hauptstufen beschränkt und sie mit einfachen Zweiklängen darstellt – bis auf den überraschenden Effekt des Trugschlusses (den er in der Oberstimme sogar noch mit einer galanten Umspielungsfigur betont. Der harmonische Rhythmus schlägt in Vierteln durch bis zum Tonika-Schluß:

$$\text{T}_3\text{S} \mid \text{D} \text{T}_3 \mid \text{D} \text{T} \mid \text{T}_3\text{S} \mid \text{D}^{65} \text{D}^{43} \mid \text{T}_p \text{T}_3 \mid \text{T}_3\text{S} \mid \text{D}^{65} \text{D}^{43} \mid \text{T} (4 \text{T.}) \parallel$$

Welche Überraschung: Im haptisch-forschenden Spiel mit den Tasten verrät der fünfjährige Mozart bereits ein feines harmonisches Gespür, das sich jedoch nicht im mindesten um die Erfordernis einer geradtaktigen Phrasenbildung schert.

Aufgrund der bereits angedeuteten großen thematischen Ähnlichkeit der Satzanfänge zwischen KV 1^b und dem Marsch in F (Nr. 23, NMA) schloß E. Valentin, auch dieser Marsch sei möglicherweise von Wolfgang komponiert. Dazu bemerkte schon D. R. de Lerma richtig, daß Wolfgang einen solchen ausgedehnten Satz nicht vor 1763 geschrieben haben könnte.³³¹ Ob schon dieser Marsch generell viele Motivähnlichkeiten mit anderen frühen Werken Wolfgangs teilt, gibt es keinerlei äußeren Beweis für Valentins Vermutung. Sie kann jedenfalls leicht durch die Tatsachen entkräftet werden, daß a) jeder Hinweis auf eine Autorschaft Wolfgangs fehlt und b) dieser Marsch nicht einmal von Leopold sondern von Estlinger ins Notenbuch eingetragen wurde, damit zählt er mit Sicherheit nicht zu Wolfgangs ersten Werken. Valentins Hinweis zeigt jedoch qualitativ sehr deutlich wie stark sich Wolfgangs frühes Schaffen an die Vorbilder des Nannerlbuches anlehnt.

³²⁹ Vgl. Küster a. a. O., S. 59.

³³⁰ Vgl. NMA IX/27, Bd. 1, S. 87 sowie KB, S. 219 und den Hinweis bei Osthoff, a. a. O., Fußnote 22, S. 24.

³³¹ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 31.

Bereits in KV³ wurde in den Anmerkungen zu KV 8 auf die Ähnlichkeiten zwischen KV 1^b, der Arie Nr. 6 von KV 46^b (50) und dem Marsch in F (Nr. 23, NMA) des Nannerl-Notenbuchs hingewiesen und eine gemeinsame Autorschaft Wolfgangs vermutet. Wolfgang Plath lehnt dies mit guten Gründen ab »in Anbetracht der Art der Aufzeichnung im Nannerl-Buch bzw. im Pariser Fragment ... Das Stück [Nr. 23, NMA] ist von Leopold *ohne* Autorengabe, dafür in seiner besten Kalligraphie notiert worden – beides bemerkenswerte Umstände, die für keine der nachweislich von Wolfgang herrührenden Kompositionen im Nannerl-Buch zutreffen. Die Ähnlichkeit mit KV 50/46^b, Nr. 6, kann kaum beweiskräftig genannt werden. Auch verrät das reizvolle Stück eine kompositorische Geschicklichkeit, wie sie Wolfgang zu dieser Zeit (ca. 1763/64) noch keineswegs besitzt.«³³²

KV 1^c und 1^d – Sang und Bändigung

Das nächste vom Vater überlieferte Werk, KV 1^c, entsteht erst nach einer langen mehrmonatigen Pause im Dezember 1761. Leopold Mozart verwendet eine relativ dünne Feder, sein Eintrag im Notenbuch ist klar und sicher. Er überschreibt das Werkchen im Zweivierteltakt mit »Allegro« und bringt zwischen den beiden Notenzeilen des Klaviersystems den etwas auftrumpfenden Autorenvermerk an: »[del] Sgr: Wolfgango Mozart 11. Decembris 1761«³³³ – Vater Leopold gewöhnt sich also schnell an das jeweils erreichte Niveau Wolfgangs und erwartet wie im Klavierspiel so auch in der Komposition die nächste Stufe.

Leopold Mozart hat wirklich guten Grund seinen bald sechsjährigen Sohn als »Signore« zu titulieren, denn das zwölftaktige Allegro ist ein zwar kleines aber dennoch vollständiges und gerundetes Werk, das den Satzregeln der Zeit vollauf gerecht wird. Das Liedchen folgt einer AABA-Form. Seine muntere, volksliedhafte³³⁴ Melodie hat schon einige Forscher an Papagenos Arie »Ein Mädchen oder Weibchen« aus der »Zauberflöte« KV 620 erinnert. E. Valentin vermutete, das Thema könnte »aus einem tschechischen Lied, das Mozart gewiß von einem böhmischen Musikanten hörte«³³⁵, stammen.

Der Ablauf ist folgender: Ein bewegter Viertakter, bestehend aus einer zweitaktigen aufsteigenden Phrase und einer absteigenden Kadenzmelodie, die mit einem Sechzehntelauftakt einsetzt, wird mit einem Wiederholungszeichen wiederholt. Der Baß begleitet diese Melodie bis zur schulbuchmäßigen Kadenz in Takt 3 und 4 in Terzen. Vor dem ersten Wiederholungszei-

³³² W. Plath: Beiträge zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts, in: Mozart-Schriften, a. a. O., S. 38.

³³³ Durch das Heraustrennen des Blattes aus dem Notenbuch ist das Possessivpronomen der Autorengabe »del« abgetrennt worden. Reste des »l«-Bogens sind am Blattrand noch zu erkennen.

³³⁴ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 33.

³³⁵ E. Valentin, a. a. O., S. 12.

chen ist Leopold übrigens in der Eile ein Schreibfehler unterlaufen: statt F notiert er E.³³⁶ Der kontrastierende Mittelteil der Takte 5 bis 8, den die Unterstimme ebenfalls austerzt, greift zunächst das Sechzehntelmotiv der vorhergehenden Kadenz auf, wiederholt es zweimal und mündet in einen Halbschluß. Diese beiden Takte 5 und 6 werden sofort wiederholt, worauf das Stückchen mit einer Reprise der ersten vier Takte endet.

Ein Detail soll nicht unerwähnt bleiben: Der Beginn des Liedes ist zwischen Ober- und Unterstimme imitatorisch angelegt. Es beginnt in der Oberstimme mit einem Auftakt und in Takt eins folgt die Unterstimme nach einer Achtelpause ebenfalls mit einem Auftakt (zu Schlag 2). Interessanterweise fehlt diese Imitation bei der Reprise am Liedende (T. 8f.), denn hier beginnt der Baß seine Phrase auf der Takteins und in Takt 8/9 entstehen zwischen den beiden Stimmen Oktavparallelen; ein Satzfehler, der Leopold keineswegs entgangen sein dürfte.³³⁷ Ist diese Imitation nun einfach bloßer Zufall oder doch Absicht? Handelt es sich dabei um die Idee des Sohns oder um die Ausarbeitung des Vaters? Ich stimme – auch wegen der nicht von Leopold korrigierten Oktavparallelen – für die Autorschaft Wolfgangs, auch weil bereits KV 1^b mit nacheinander einsetzenden Händen begann. Daß Wolfgang die Reprise dann leicht anders gestaltet, ist ja kein Fehler sondern vielleicht sogar die erste Regung eines musikalischen Instinktes, den er im Laufe seiner Karriere weiter verfeinern wird und der ihn bei Wiederholungen und Repriseen gerne die Abwechslung suchen läßt.

Wie dem auch sei, ob Mozart diese Melodie selbst erfunden hat – wie es Leopolds Autorenvermerk eigentlich nahelegt – oder ob er sie aus dem Gedächtnis am Instrument nachschöpft, dieses einfache Lied im Volkston ist musikalisch-syntaktisch vollkommen durchgebildet und dürfte damit auch für einen so kritischen Musiker wie Leopold den Charakter einer echten und abgeschlossenen Komposition besessen haben. Das ganze Stück zeigt eine sichere Beherrschung musikalischer Gestaltungsregeln: klare zweitaktige Phrasengliederung, vorbildliche Kadenzvorgänge, das Parallelgehen der beiden Stimmen in Terzen, das klare Tonika/Dominant-Verhältnis, die Ableitung des kontrastierenden Mittelteils aus motivischem Material des Beginns, wodurch der Mittelteil sich flüssig und organisch an die ersten 8 Takte anschließt. Wie lange Mozart daran komponiert hat, ob überhaupt nicht oder ob er lange damit gespielt und improvisiert und es dann dem Vater am Abend vorgeführt hat und ob der Vater darin noch einige Verbesserungen vorgenommen hat, das werden wir nie mit Bestimmtheit sagen können. Mit seiner Form folgt das Allegro KV 1^c jedoch sehr dicht dem

³³⁶ Vgl. Köchel, S. 2.

³³⁷ Vgl. Küster S. 64.

Liedchen »Oragnia figata fa«³³⁸ (ohne KV-Nr.), von dem die Schwester³³⁹ mitteilt: »Er hatte eine so zährliche [sic] Liebe zu seinen Eltern, besonders zu seinen Vater, daß er eine Melodie componirte, die er täglich vor dem schlafen gehen, da ihm sein Vater auf einen Sessel stellen musste vorsang, der Vater musste alzeit die Secund [d. h. die zweite Stimme] dazu singen, und wenn dann diese Feyerlichkeit vorbey war, welche keinen tag durfte unterlassen werden, so küsste er seinen Vater mit innigster Zährlichkeit und legte sich dann mit vieler Zufriedenheit und Ruhe zu bette, da ich diese Melodie im Kopf habe, so habe ich sie Ihnen aufgesetzt, Sie sehen wohl daraus, daß es eine von seinen ersten Compositionen ist. diesen Spas trieb er bis in sein 10tes Jahr.«³⁴⁰ G. N. Nissens Mozart-Biographie stützt sich offensichtlich auf eben diesen Bericht und führt aus: »Die Worte waren ohngefähr: oragna figata fa marina gamina fa.«³⁴¹ Nissen teilt hier auch die Melodie mit:



Abbildung 7: W. A. Mozarts Gutenachtlied »Oragna figata« (o. KV-Nr.), nach Nissen B.

Die enge formale Verwandtschaft des Gutenachtlieds mit KV 1^c ist unverkennbar. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß KV 1^c wie bereits KV 1^a und 1^b in seiner Form von Leopold Mozart weitestgehend unverbessert wiedergegeben wird.

Das Stück, das Leopold bereits fünf Tage später, am 16. Dezember, auf der nächsten freien Seite des Notenbuches einträgt, ist ein ausgewachsenes Menuett von 20 Takten Länge (8 + 12 Takte) und gleichzeitig »Wolfgangs erste modulierende Komposition«³⁴². K. Küster vermutet, daß Leopold Mozart bereits mit diesem Menuett, nur kurze Zeit nach KV 1^c, den Fortgang des Unterrichts damit zu steuern begann, daß er seinem Sohn eine ganz konkrete kompositorische Aufgabe stellte.³⁴³ Interessanterweise kommt das Menuett ohne deutlich konturierte Motive oder Melodieteile aus. Etwa zwei Takte umfassende und doch fließend ineinander übergehende Phrasen, die nicht durch Pausen voneinander getrennt sind, bilden einen Zug durch die ganzen ersten acht Takte. In jedem dieser fließenden Zweitaktartikel ist jedoch ein melodi-

³³⁸ Der Titel bzw. der Gesangstext ist in einer Art sinnlosem und gut singbaren Phantasie-Italienisch gehalten. Wolfgang Amadé bezeichnet im Pariser Briefwechsel mit seinem Vater das Liedchen mit den abweichenden Worten »oragna fiagata fâ« (MBA II, S. 286).

³³⁹ Von dem Lied berichtet auch Leopold Mozart in einem Brief (vgl. MBA II, S. 273). Seltsamerweise fand es bis heute weder Eingang in das Köchelverzeichnis noch in die NMA, dabei dürfte es in etwa zur selben Zeit mit KV 1c, wenn nicht sogar früher entstanden sein.

³⁴⁰ MBA IV, S. 297.

³⁴¹ Nissen B, S. 35.

³⁴² K. Küster, a. a. O., S. 64.

³⁴³ K. Küster, a. a. O., S. 66.

scher Zug abwärts erkennbar. Der höchste Ton der Oberstimme f' ist immer wieder Ausgangspunkt für ein Absinken bis zu a' oder tiefer. Besonders interessant ist das harmonische Geschehen: Zur Eröffnung zwei Takte T-Dreiklang³⁴⁴, dann in Vierteln die Klänge | $\overset{\text{T}}{\underset{3}{\text{S}}}$ D | Tp $\overset{\text{D}}{\underset{3}{\text{T}}}$ |. Darauf folgt in den nächsten beiden Takten eine Modulation zur Dominante über dem verminderten Akkord auf der erhöhten ersten Stufe: $(\text{D}^7)_{\text{D}}^{\text{D}} \overset{\text{D}}{\underset{3}{\text{D}}}$; in Takt 7 schließlich eine Vollkadenz in der erreichten Dominanttonart.

Man kann den zweiten Viertakter dieses A-Teils als freie Paraphrase der ersten vier Takte auffassen. Besonders interessant ist, daß in diesem Modulationsteil das Verlassen der Tonart eben *nicht* durch das räumliche Versetzen der Hände bzw. durch Transposition von Melodien oder Motiven um eine Quarte abwärts bzw. aufwärts geschieht sondern sozusagen durch die Klänge selbst hindurch. In Takt 9 jedoch wird die Grundtonart über die Setzung des D^7 wieder ankadenziert, der sich in Takt 10 schwach in den Quartsextakkord auflöst. Mit seinen Orgelpunkten erinnert das Menuett an viele andere Beispiele des Nannerl-Notenbuches. In Takt 13 wird im Baß (endlich) einmal eine eigenständige Spielfigur erkennbar, die Mozart auch zwei Takte später wiederholt. In Takt 14 in der Oberstimme eine pendelnde Achtelterzfigur, die zwei Takte später ebenfalls wiederholt wird und dort in eine Kadenz überführt, welche jedoch zuerst in einen Trugschluß mündet. Eine abermalige Wiederholung des Kadenzbasses führt daraufhin jedoch in den Ganzschluß. Bemerkenswert ist die sich hier bereits abzeichnende besondere Vorliebe Wolfgangs für die Verwendung der Trugschlußwendung S–D–Tp (vgl. KV 1^b).

Der Weg dorthin ist entsprechend weit. KV 1^a und 1^b ist noch gemeinsam, daß sie nur insofern als Kompositionen bzw. Musikstücke gelten können, als sie beide zwar abgeschlossene Sätze darstellen, jedoch noch weit davon entfernt sind auch nur als einfachste Gebrauchsmusik der Zeit durchzugehen. Dies liegt daran, daß der kindliche Komponist in ihnen sein Endprodukt mehr in einer Art Nachahmung der *Musizierhaltung selbst* gestaltet, und die Form mit zum Teil ausgesprochen unzureichenden musikalischen Elementen erfüllt. Bewundernswert ist an ihnen vor allem der große Ausdruckswille, der gleichermaßen kindliche Ersatzmuster der Formbildung zuläßt und sich durch ›Fehler‹ keineswegs bremsen läßt, da sie von Wolfgang auch gar nicht als solche wahrgenommen werden. Mozart setzt mit allen ihm bis dato zur Verfügung stehenden Mitteln einen musikalischen Kommunikationsprozeß in Gang, sogar schon als ihm das Wissen um die Abläufe, Elemente und Bestandteile ›echter‹ Kompositionen noch fehlt. Die musikalischen Elemente, über die er verfügt, und die Methoden der Musik-

³⁴⁴ Einigermäßen überraschend sind die Oktavgriffe im Baß (T. 1f. und 9f.), die Wolfgang noch gar nicht greifen konnte; sie dürften jedoch – wie entsprechende Stellen in den Menuetten Nr. 2 und Nr. 15 als Vorschläge ausgeführt worden sein.

formung wachsen jedoch von Stück zu Stück an und offensichtliche Fehler treten in KV 1^c und 1^d nicht nur zurück, in ihnen nähert sich Mozart sogar so weit den Erfordernissen des Zeitstils an, daß der Vater ihnen sogar einen gleichsam erwachsenen Autorenvermerk beigibt. Mit dem »Menuetto del Sgr: Wolfgango Mozart« reüssiert Wolfgang erstmals in der für den Kompositionsunterricht so beispielhaften Gattung des Menuetts. Bis hierher hat Mozart von KV 1^a – einem ersten und in gewissem Sinn ›mißlungenem‹ Menuett-Versuch – einen weiten Weg zurückgelegt. Die Bezüge innerhalb der Werke haben sich vervielfältigt, ihr Aufbau hat an Komplexität gewonnen.

Daß Wolfgang Mozart dieses Menuett vielleicht ebenso wie die späteren Menuette KV 4, 5 und 6 (s. u.) nach einem von seinem Vater vorgegebenen Baß gestaltet hat, ist durchaus möglich, zu diesem frühen Zeitpunkt jedoch nicht sehr wahrscheinlich. Immerhin dürfen wir annehmen, daß dieses Menuett bereits das Produkt einer intensiven Unterweisung durch den Vater ist. Wie diese Unterweisung im Detail ausgesehen haben mag, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Eine wesentliche Grundgemeinsamkeit all dieser frühesten Werke ist, daß Leopold Mozart sie notierte, d. h. die Werke entstanden aller Wahrscheinlichkeit nach in einer Art (abstrakt gesagt) »Kommunikationssituation« zwischen dem spielenden Sohn und dem schreibenden Vater. Wie diese Kommunikationssituation jeweils genau aussah wissen wir nicht und werden es auch nie mit Sicherheit wissen; wir brauchen aber auch nicht anzunehmen, daß sie über den Zeitraum eines knappen Jahres immer gleich war. Es liegt nahe, daß sich das Kommunikationsverhältnis zwischen Vater und Sohn über die Monate und von Stück zu Stück wandelte. Zunächst gab Leopold Mozart den interessierten und geduldigen Kopisten ab, der mit der Gewissenhaftigkeit eines Ethnologen zu fixieren suchte, was der Sohn ihm am Instrument vorspielte. Dann wiederum mag ein Stück wie das »del Signore«-Menuett KV 1^d auch das Endprodukt einer länger währenden Unterrichts- bzw. Spielsituation gewesen sein, in der Leopold die Erfindungsgabe seines Sohnes dadurch lenkte, daß er dem angehenden Komponisten Alternativen aufzeigte, andere Lösungen von ihm forderte und dessen Lösungsangebote sogleich bewertete. Das heißt nichts anderes als daß die kompositorische Zusammenarbeit zwischen Vater und Sohn, wie sie etwa von der Zeit der Lambacher Sinfonien bekannt ist, bereits im Verlauf des Jahres 1761 begann, natürlich ohne daß Leopold Mozart zu diesem frühen Zeitpunkt bereits ahnen konnte in welche Richtung ihn sein ›Herr Sohn‹ mit sich fortreißen würde.

Mit ersten Kompositionen hinaus in die Welt

Diese ersten über den Zeitraum von knapp einem Jahr verteilten Stücke zeigen, wie recht Wolfgang's Schwester mit ihrer Einschätzung hat, »daß man sich nichts Sonderbareres, und in

gewissem Betracht, Rührenderes denken kann, als die schwärmerischen Schöpfungen (...), welche, da der kleine Mensch noch so gar wenig von der wirklichen Welt wußte, himmelweit von dieser entfernt waren.«³⁴⁵ Die Schwester erweist sich mit dieser Einschätzung als fundiertere Kritikerin als beispielsweise A. Schachtner. In den Stücken KV 1^a und 1^b waltet ein vollkommen unbefangener, spielerischer Erfindungswillen; erst später in KV 1^c und 1^d gelingt das Aufgreifen und Wiederholen verschiedenartiger Vorbilder, dann jedoch bereits auf einer beeindruckenden Höhe. Die beiden vom Vater mit »del Signore« bezeichneten und geadelten Stücke offenbaren eine perfekte Synthese zwischen den beiden Gestaltungspolen individuelle Erfindung und Orientierung an Vorbildern.

Insgesamt gesehen ist das Repertoire dieser frühesten Kompositionen aus der Zeit bis Dezember 1761 jedoch zu gering, zu disparat und auch zu sehr im Fluß, um daraus bereits feste Elemente einer spezifisch Mozartschen Klangsprache ableiten zu können. Wenn Küster zu den Werken KV 1^c und 1^d richtig bemerkt, für diese sei »nicht etwa die Thematik, sondern die Stimmführung – oder eher: die Führung der Hände«³⁴⁶ konstitutiv, dann gilt das (wie hier dargestellt wurde) natürlich ebenso bereits für KV 1^a und 1^b. Des weiteren stellt Küster fest, daß Wolfgang zu dieser Zeit noch kein Bewußtsein für musikalische Thematik besitzt.³⁴⁷ Erst in den weiteren Kompositionen »wird der allmählich vorliegende Grundwortschatz mit einer weiter reichenden Grammatik kombiniert, die ein eigenständiges Komponieren ermöglicht.«³⁴⁸ Außer Kadenzvorgängen sind noch zu wenige Bausteine oder Satzverlaufsmodelle erkennbar (außer daß Mozart mit Trugschlußwendungen gerne über die klare Kadenz hinaus-schreitet). Alles in allem gelingt es Mozart in dieser frühen Salzburger Zeit jedoch mit seinen wachsenden Mitteln zunehmend, den Tonfall der ihn umgebenden Musik nachzuahmen und eigenständig nachzuschöpfen. Dies sollte ihm als Grundlage sein ganzes Musikerleben lang erhalten bleiben, geschah jedoch nicht unbedingt zufällig oder ist nur seinem Talent allein zuzuschreiben, sondern es verdankt sich wahrscheinlich zu einem Großteil auch dem erzieherischen Gespür des Vaters, der von nun an seinen Sohn mit sicherer Hand in der Komposition unterwies. Küster hat deutlich gemacht, daß die Kompositionen KV 1^c und 1^d sehr wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Aufenthalt am Münchner Kurfürstenhof zu sehen sind. Zur Zeit ihrer Entstehung muß die Reise, die Leopold und seine beiden Kinder in die höchsten diplomatischen Kreise des Münchener Kurfürstenhofes führen sollte, schon in der Vorbereitung gewesen sein. Mit diesem Ziel vor Augen könnte Leopold den Unterricht, dessen vorläu-

³⁴⁵ Deutsch Dok., S. 426.

³⁴⁶ K. Küster, a. a. O., S. 69.

³⁴⁷ K. Küster a. a. O., S. 70.

³⁴⁸ K. Küster a. a. O.

figen Höhepunkt dann KV 1^c und KV 1^d bilden, durchaus beschleunigt haben.³⁴⁹ Zumindest wird Leopold Mozart sehr zufrieden gewesen sein, am 11. Januar 1762, dem Tag der Abreise nach München zwei durchaus präsentierbare »Compositiones« seines Sohnes im Gepäck zu haben.

Das Handwerk der Musik: Nichts als Menuette

Das Menuett als Paradigma

Daß Leopold Mozart an den Beginn seines Unterrichtsbuches für seine Tochter eine ganze Reihe Menuette stellte und daß später im beginnenden Kompositionsunterricht seines Sohnes eine ganze Reihe von Menuetten entsteht, läßt sich auf mehrfache Weise begründen. Das Menuett bildete am vorbildgebenden französischen Hof nach Branle, Courante und Gavotte den Schluß der ständigen Tanzfolge. Als dezidiert höfischer Paartanz mit hochstilisierten Figuren hatte es insbesondere in Deutschland rasch Anklang gefunden und wurde im 18. Jahrhundert (und auch im 19. Jahrhundert) zu Beginn jedes Balles getanzt. So ist es denn auch kein Wunder, daß fast alle Komponisten des 18. Jahrhunderts – auch Beethoven – für den Tanz bestimmte Menuette komponierten.³⁵⁰ Damit ist das Menuett schlechthin die Gebrauchsmusik der Zeit, an der nach dem Vorbild der Eltern selbstverständlich auch Kinder partizipierten.

Zudem drängte sich das Menuett durch seine Kürze und seinen regelmäßigen Bau von zwei Teilen im Dreivierteltakt, die jeweils wiederholt werden, für den beginnenden Klavierunterricht geradezu auf. So ist es denn auch kein Wunder, daß das Menuett damit auch für die zeitgenössische Musiktheorie und den Kompositionsunterricht geradezu ein Paradigma bildete. Dies zeigt sich exemplarisch an Joseph Riepels »Grundregeln zur Tonordnung insgemein« 1755³⁵¹, aber auch an musikalischen Würfelspielen wie J. P. Kirnbergers »Der allzeit fertige Menuetten- und Polonaisenkomponist« 1757.

In gelenkten Bahnen: Das Menuett KV 2 und das Allegro KV 3.

Die frühesten und vermutlich ersten erhaltenen Werke KV 1^a–1^d zeigen wie vielfältig und wandlungsfähig die musikalischen Äußerungsmöglichkeiten Wolfgang Amadé Mozarts in seinem ersten Jahr als Komponist waren. »Wenn Leopold Mozart diese elementaren Erfah-

³⁴⁹ K. Küster, a. a. O., S. 71.

³⁵⁰ Vgl. Art. Menuett, in: Brockhaus Riemann Musiklexikon, hrsg. v. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 3, Mainz 1979, S. 117.

³⁵¹ Vgl. W. Budday 1983, a. a. O., S. 82f.

rungen seines Sohnes fortentwickeln wollte, mußte er dem Wildwuchs zwar Einhalt gebieten, die konkreten Ergebnisse aber aufgreifen und so die freie Phantasie in geregelte Bahnen lenken.«³⁵² Wie geschickt dies Leopold gelang, zeigen die nachfolgenden Werke.

Das Autograph des F-Dur-Menuetts KV 2 ist verschollen, das Werk selbst ist nur in G.N. Nissens Biographie überliefert.³⁵³ Es gehört aber nach Nissens Angaben eindeutig zum Bestand des Nannerl-Notenbuchs. Lange Zeit wurde das Menuett als Mozarts erste Komposition angesehen, v. a. aufgrund seiner Einfachheit, Motivik und Ähnlichkeit zu den Menuetten Leopolds (d. h. den Menuetten des Nannerlbuchs), bis die Blätter mit KV 1^a–1^d auftauchten. Das Menuett KV 2 steht formal noch in engem Zusammenhang mit dem Menuett KV 1^d. Es umfaßt bereits 24 Takte und ist klar in rhythmisch gleich gestalteten Viertaktphrasen aufgebaut. Der rhythmischen Gestaltung der Oberstimme des Menuetts liegt ein rhythmisches Muster zugrunde (zwei Achtel plus zwei Viertel), das geradezu penetrant verwendet wird. Das Muster zieht sich immer durch zwei Takte und wird von einer Vorhaltbildung (Halbe – Viertel) über dem phrasenschließenden Akkord bestimmt. Wegen seiner Länge ist KV 2 womöglich in die Nähe von KV 3 zu rücken, das im März 1762 entstand. Die besondere, ja ungewöhnliche Länge des zweiten Teiles wird durch zwei Elemente hervorgerufen: durch den Einsatz der Sequenzkadenz und die Verwendung eines Trugschlusses. Wieder ist es der verminderte Septakkord über der hochalterierten ersten Stufe, der von Takt 9 in die zweite Stufe aufgelöst wird. Darauf folgt eine Kadenz zu dieser Molltonika (g-Moll). Die nächsten vier Takte sind eine Transposition dieses viertaktigen Modells um einen diatonischen Schritt abwärts. Dies führt in der Verschiebung zu einem verminderten Akkord mit kleiner Septime (e^o g b d) in T. 13 über der VII. Stufe. Mit der Reprise des viertaktigen Satzanfanges könnte das Menuett auch schließen, Mozart verwendet jedoch erneut einen Trugschluß (wie auch in KV 5 und dem zweiten Menuett von KV 6), dieses Mal sogar mit einer Fermate versehen. Das macht für die Schlußbildung eine abermalige und nun korrekte Wiederholung des Satzbeginns nötig. Der Trugschluß wird hier, so Küster, »in ein weiter gehendes Konzept eingebaut«³⁵⁴. Er befindet sich im Vordersatz, »als Nachsatz figuriert – mit prinzipiell gleicher Musik – seine musikalisch notwendige Richtigstellung.«³⁵⁵ D. R. de Lerma merkt dazu an: »There is no precedent for such harmony in the Nannerl Notebook, in fact the deceptive cadence appears quite rarely.«³⁵⁶ Er wies auch darauf hin, daß in Leopold Mozarts ›Divertimento Militare sive Sin-

³⁵² K. Küster, a. a. O., S. 53.

³⁵³ Nissen B, Beilage zu S. 15, Nr. 15.

³⁵⁴ K. Küster, a. a. O., S. 73.

³⁵⁵ K. Küster, a. a. O.

³⁵⁶ D. R. de Lerma S. 42.

fonia in D«, die in Wolfgangs Geburtsjahr entstand, im zweiten Teil des Kopfsatzes nach einer achttaktigen Rekapitulation des Themas dieselbe Sequenzkadenz erscheint.³⁵⁷

Doch auch wenn der Trugschluß im Nannerl-Notenbuch nur selten gebraucht wird (z. B. in Nr. 40, T. 7) so ist seine harmonische Wendung doch klanglich so auffällig, daß es nicht weiter verwundert, wenn Wolfgang an deren Gebrauch so sehr Gefallen findet. Er merkt sich diese Wendung – wie auch die Sequenzkadenz – besonders gut und lernt sie richtig einzusetzen. Interessant ist vor allem die Vergrößerung des Sequenz-Kadenz-Modells von vier auf acht Takte. Die Takte fünf bis acht erinnern mit ihrer aufsteigenden Akkordmelodik über einem Dominantorgelpunkt deutlich an andere Vorbilder des Nannerl-Notenbuches.

Trotz der überraschenden Wirkung dieses Klangs nach dem Wiederholungszeichen ist Küsters Urteil, »nur durch entsprechende Erfahrung und ein weitreichendes Wissen um das Sequenzieren in Stufen« könne sich Mozart »die erforderliche Souveränität erworben haben«³⁵⁸, zu relativieren. Für die Verwendung dieser Kadenzgestalt reichten »beschränkte« Kenntnisse völlig aus, etwa das Nachspielen der Sätze 6, 21 (Trio) und 22; Beispiele für die stufenweise aufwärts führende Sequenzierung bieten ausgiebig die Menuette 12, 13 und 14 des Notenbuchs.

Küster sieht den Einsatz der Stufensequenz³⁵⁹, wie er sie nennt, trotz dieser Vorbilder als typisch improvisatorisches Element, das aus der Verschiebung beider Hände auf der Klaviatur um einen Tastenabstand nach links resultiert (freilich bei entsprechender Angleichung der Intervalle an die weißen und schwarzen Tasten). Für verwunderlich hält Küster lediglich den Gebrauch eines verminderten Septakkordes zu Beginn der Sequenz, da dieser den geringen harmonischen Spielraum der Werke überschreitet. Aufgrund der bereits erwähnten vielen vorbildhaften Analogstellen für dieses Klangmuster kann ich Küsters Enthusiasmus über den »außerordentlich vorausschauend«³⁶⁰ konzipierten Achttakter nicht vollkommen teilen. Festzustellen bleibt jedoch die zunehmende Souveränität Wolfgangs beim selbständigen Gebrauch des Sequenzmodells und seine sich verfeinernde Fähigkeit, das vorgegebene und relativ starre Gerüst melodisch zu überformen.

Das Allegro in B-Dur KV 3 »del Sgr: Wolfgango Mozart 1762 den 4^{ten} Marty« zeigt wie KV 2 eine Satzgestaltung durch Wiederholung eines kurzen rhythmischen Modells – allerdings nun in differenzierter Ausprägung. Achtelrepetitionen formen den Satz. Absteigende akkordische Achtel eröffnen ihn, die von einer sanft ansteigenden Achtelbewegung, die zum Volltakt

³⁵⁷ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 47.

³⁵⁸ K. Küster, a. a. O., S. 76.

³⁵⁹ K. Küster, a. a. O., S. 75.

³⁶⁰ K. Küster, a. a. O.

auf der Tonika innehält, beantwortet wird. Diese Antwort wird sogleich im Echo wiederholt. In den zweiten sechs Takten moduliert Wolfgang in die Dominante, weshalb er sogleich die eröffnende Achtelfigur in die Dominanttonart überführt. Auch diese Phrase wird von einem aufsteigenden Achtelmotiv beantwortet. Leicht variiert mit Sechzehntelumspielungen wird dieses Antwortmotiv wiederholt und bildet so das Ende des ersten Teils. Ihren galanten Charakter erhält diese Figur besonders durch die Umspielung der Obersekunde der neuen Tonika mit dem darunterliegenden Halbton (g' fis' g' fis' g' a' | f). Interessanterweise unterscheidet sich der Baß hier nicht vom ersten Takt, trotzdem ist diese Wendung nun als Trugschlußfigur zu verstehen, da sie sich nun nicht mehr auf die Tonika B-Dur bezieht, sondern die Dominante ansteuert. Küster bemerkt dazu, mit diesem Trugschluß »verbindet sich der eigentlich interessante, neue Aspekt dieses Werks. Denn auffällig ist, daß Mozarts Melodiebögen in den Außenteilen nicht mehr viertaktig, sondern sechstaktig sind. Die Viertaktperiodik wird also überformt, und zwar aktiv – nicht eher versehentlich wie im Allegro KV 1^b ... «³⁶¹

Der kontrastierende Mittelteil dieses Allegro wird auf ähnliche Weise gestaltet wie in KV 2, nämlich mit einer erweiterten Sequenz-Kadenz, die ebenfalls insgesamt acht Takte umfaßt. Mozart greift zwar auf das einleitende Achtelmodell zurück, läßt es aber volltaktig enden und beginnt in Takt 13 den Septakkord, einem verminderten Akkord über der hochalterierten Tonika (h°), deutet ihn aber durch eine absteigende Viertelbewegung im Baß g° f° e° h c zu einer Zwischendominante zur zweiten Stufe um (G-Dur-Septakkord zu c-Moll). Ab Takt 17 erfolgt die Sequenz einen Schritt tiefer und gelangt dementsprechend über den Dominantseptakkord zur Tonika.

Interessant ist auch der Satzschluß. Zunächst wiederholt Mozart die ersten sechs Takte und fügt dann als variierendes Satzende die letzten vier Takte des A-Teiles in den Grundton transponiert an, in der rechten Hand um eine Quarte nach oben, im Baß um eine Quinte nach unten. Alles in allem zeigt dieser Satz ein stärkeres Wissen um den kontrastiven Einsatz kleiner rhythmischer Modelle, den Gebrauch der Sequenzkadenz als kontrastierenden Mittelteil und die Wiederholung eines Teiles in einer anderen Tonart. Küster betont, daß Mozart hier erstmals auf Musik zurückgreift, die zuvor in einer anderen Quintlage erklingen ist: »Es setzt zunehmend musikalisches Erinnerungsvermögen und strukturelles Denken voraus, daß Mozart sich bei der Improvisation nun über einen größeren Abschnitt hinweg sogar auf bereits Präsentiertes beziehen konnte.«³⁶² Auch dieser Satz wurde von Leopold Mozart notiert und

³⁶¹ K. Küster, a. a. O., S. 77.

³⁶² K. Küster, a. a. O., S. 78.

abermals tituliert der Vater seinen Sohn anerkennend als ›Signore‹, als den ›Herrn Komponisten‹.³⁶³

Unterricht in Komposition: Die Menuette KV 4, 5 und 6

Daß Leopold Mozart bald damit begann, seinen Sohn verstärkt in Komposition zu unterrichten, zeigt die Reihe von Menuetten in F-Dur KV 4, 5, und 6. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß diese drei Menuette ein ihnen gemeinsam zugrunde liegendes Baßmodell aufweisen oder danach komponiert wurden. Dieses Baßmodell stammt vermutlich von Leopold Mozart oder wurde von ihm als Unterrichtsmaterial ausgewählt. Wir müssen uns den Unterricht so vorstellen, daß Leopold seinem Sohn vorführte, wie sich zu ein und demselben Baß immer wieder eine neue Melodie erfinden läßt. Der Vater brachte also seinem Sohn diesen Baß oder ein Menuett mit diesem Baß bei³⁶⁴, stellte ihm dann nach und nach die Aufgabe, neue Melodien dazu zu erfinden. Dies dürfte sich in der Reihe des Unterrichts eher unregelmäßig – je nach der Freizeit des Hofmusikers Leopold – zugetragen haben, vielleicht ergab sich dieses Ziel, mehrere Menuette über einem bestimmten Baß-Schema zu konzipieren sogar erst während des Unterrichts, sozusagen ›en passant‹, etwa nach der Komposition von KV 4 am »11^{ten} May: 1762«³⁶⁵.

Das erste der Reihe, KV 4, ein 26taktiges Menuett von geradem Periodenbau, beginnt mit einer viertaktigen Eröffnungsphrase, die in einer Vollkadenz endet. Wolfgang moduliert dann zur Dominanttonart am Ende des ersten Teiles und setzt zu Beginn des zweiten Teiles wieder mit der Tonika ein. Über die Hinzufügung der leiterfremden kleinen Septime wird diese Tonika zwischendominantisch umgedeutet, führt zur Subdominante, dann über den Durakkord über der zweiten Stufe (ebenfalls als dominantischer Septakkord) hin zur Dominante. Darauf fährt der Satz wieder in der Grundtonart F-Dur fort. Diese sequenzierende Klangfolge T⁽⁷⁾–S–^D_D–D verwendet übrigens das Menuett in E (NMA Nr. 14) des Nannerl-Notenbuches ebenso an entsprechender Stelle zur Satzmitte, womit die Wurzeln dieses Baßmodells auch in das Nannerlbuch (und damit in die Salzburger Region?) reichen. In der Mitte des zweiten Teiles von KV 4 setzt Mozart reizvolle Echo-Wiederholungen des Kopfmotivs zwischen Sopranlage und Baß (T. 15ff.), bevor er dann mit einer um eine Quinte abwärts verschobenen Rekapitulation des Endes aus dem ersten Teil sein Menuett abschließt.

Das Menuett KV 4 vom 11. Mai 1762 hat einen qualitativ gleichwertigen Nachfolger im Menuett KV 5 vom 5. Juli 1762. Es ist uns nur aus Nissens Biographie bekannt; das Autograph

³⁶³ Vgl. W. Plath: Beiträge zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts, in: Mozart-Schriften, a. a. O., 37.

³⁶⁴ Es ist wohl eher unwahrscheinlich, daß das ganze Menuett KV 4 inklusive Baß vollständig von Wolfgang komponiert wurde.

³⁶⁵ NMA IX/27, Bd. 1, S. 77.

selbst ist verschollen. Man kann aber annehmen, daß es ebenfalls von Leopold Mozart im Nannerlbuch aufgeschrieben wurde. Das Menuett verwendet deutlich erkennbar einen dem Menuett KV 4 sehr ähnlichen, zum Großteil sogar identischen Baß. Doch bereits an der Taktzahl (22 T.) ist erkennbar, daß Mozart diesen Satz anders gestaltet. Die wesentlichen Unterschiede bestehen zum einen im Wegfall des Echo-Motivs ab T. 15 (statt dessen erfolgt der direkte Anschluß der transponierten Endungs- bzw. Fortspinnungsfigur) und zum anderen im Einschub eines Trugschlusses im drittletzten Takt.

Nur wenige Tage später entsteht das Menuett KV 6, das dem Menuett KV 5 in der Form bis ins Detail folgt. Leopold hat es am 16. Juli 1762 in Salzburg aufgeschrieben und eindeutig als Komposition seines Sohnes – »di Wolfgango Mozart« – bezeichnet (Nr. 48 der NMA). Der Baß ist, abgesehen von einigen abweichenden Notenwerten (z. B. hier Viertelnote, dort Achtelnote plus Achtelpause) im wesentlichen derselbe, ja sogar der Ablauf stimmt mit KV 5 taktgenau überein. Ein einziger Unterschied zeigt sich lediglich im Umgang mit der Oberstimme. Man vergleiche etwa in KV 6 die Takte 5f. mit T. 7f. wo über gleichem Baß die Melodie um eine Quarte nach oben transponiert wiederholt wird und sich aus diesem Zusammenspiel von transponiert wiederholter Melodie und exakt wiederholtem Baß leichte harmonische Veränderungen im Zusammenklang ergeben. Wolfgang Plath hat in seinem Vorwort der Edition der Sätze des Nannerl-Notenbuches darauf hingewiesen, daß dieses Menuett eine Sonderstellung einnimmt, da es »nicht mehr mit dem Clavichord (Tonumfang: C – c''), sondern bereits mit einem großen Flügel bzw. Cembalo (F – f'')«³⁶⁶ rechnet.

Wie ist nun diese Reihe von Menuetten zu verstehen? Offensichtlich kann nicht direkt von der Erfüllung einer konkret gestellten Kompositionsaufgabe gesprochen werden. Zwar ist den drei Menuetten ein gleicher Baß zugrundegelegt, der jedoch im jeweiligen Endergebnis verändert wurde. Diese Veränderungen müssen nicht unbedingt von Leopold Mozart vorgegeben worden sein, denn die Umsetzung der Kompositionsaufgabe erfolgte nicht auf dem Papier und blieb damit auch variabel. Wolfgang konnte zwar spätestens seit dem Beginn des Jahres 1762 oder seit Mai Noten lesen – im Violin- (Sopran-?) und im Baßschlüssel – er konnte jedoch noch nicht schreiben. Wenn der Vater ihm also eine Melodie vorgab, so hat der Sohn sie noch immer praktisch aus dem Gedächtnis am Instrument ausgeführt. Das bedeutet, daß Wolfgang sich den Baß oder das Menuettmodell merkte und dazu allmählich immer neue Melodien erfand. Im Fall von KV 6 mag es sogar sein, daß er sich an den vorhergehenden Satz erinnerte und ihn in veränderter melodischer Ausprägung ›neu‹ schuf.

³⁶⁶ W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XIX.

K. Küster scheint in seiner Analyse der Sätze KV 4 bis 6 zu übersehen, daß es sich bei diesen Sätzen nicht um Kompositionen Wolfgangs im eigentlichen Sinne handelt, sondern eigentlich um Melodieerfindungsübungen über einen gemeinsamen zugrundegelegten Baß.³⁶⁷ Im Gegenteil versucht Küster, eine Autorschaft Wolfgangs für den Ablauf dieser Menuette daraus abzuleiten, daß Wolfgang für deren Komposition aus der Erinnerung nur auf einige wenige andere Vorbilder des Nannerlbuches hätte zurückgreifen müssen (so die Nr. 11 und Nr. 14 hinsichtlich des Aufbaus vor dem Doppelstrich, des Gebrauchs der Doppeldominante sowie der Stufensequenz). Dies ist insofern problematisch, als ein solcher Rückgriff auf Vorbilder genausogut von Leopold Mozart bei der Wahl des Unterrichtsmaterials hätte vorgenommen werden können.³⁶⁸ In letzterem Fall bestätigte sich nur das geschickte pädagogische Vorgehen des Vaters, der auf der Basis bekannter Elemente von seinem Sohn neue Leistungen fordert. Doch auch wenn der Menuettbaß oder das erste Menuett dieser Reihe tatsächlich ganz von Wolfgang stammen sollte, sind die nachfolgenden Menuette mit größter Wahrscheinlichkeit doch auf Geheiß des Vaters nachkomponiert worden.

Das Handwerk der Musik: Das Prinzip der Variation

Es ist also nicht sehr wahrscheinlich, daß Wolfgang die Menuette KV 4, 5 und 6 rein zufällig über einen ähnlichen Baß gestaltete, gehörte doch die Bewältigung einer solchen Kompositionsaufgabe zu den unabdingbaren Bestandteilen eines geregelten Kompositionsunterrichts und zum Handwerkszeug eines Komponisten. Es wurde bereits auf prinzipielle Ähnlichkeiten zwischen beispielsweise dem Umgang mit Sätzen im Lateinunterricht und den Kompositionsaufgaben des Musikunterrichtes hingewiesen. Wenn im Lateinunterricht eine Satz in alle ihre grammatischen Bestandteile zerlegt und umgeformt wird, so geschieht hier in den Menuetten KV 4–6 über gleichen (oder treffender: ähnlichen) Baß ähnliches. An ein und demselben Material wird die Fähigkeit zur Durchdringung und sinnvollen Abänderung des Materials geschult. Zu späterer Zeit hat Wolfgang Mozart in seiner Eigenschaft als Kompositionslehrer ebenfalls auf diese Technik zurückgegriffen.³⁶⁹

Wie gut Wolfgang dieses handwerkliche Prinzip mit der Zeit verinnerlichte, zeigt sich an einem Variationsatz, der nur wenige Jahre später, noch auf der großen Europa-Reise entsteht. Im Februar 1766 komponiert Mozart in Den Haag eine Violinsonate, die mit einem Variationsatz über ein menuettartiges Thema in B-Dur beginnt (KV 31). Dieses Thema ist ganz deutlich ein Wiederhall der Menuettenreihe KV 4 bis 6, wenn auch in stark reduzierter und

³⁶⁷ Vgl. K. Küster, a. a. O., S. 78–83. Auch D. R. de Lerma konnte die näheren Hintergründe der Bezüge zwischen den Menuetten KV 4, 5 und 6 noch nicht beschreiben, da er deren zeitlichen Abstand nicht berücksichtigt. Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 43ff.

³⁶⁸ Vgl. K. Küster, a. a. O., S. 82f.

³⁶⁹ Vgl. MBA III, S. 357 und S. 364.

abgewandelter Form. Transponiert man das Thema von B- nach F-Dur, lassen sich die melodischen und syntaktischen Entsprechungen leicht darstellen (s. Abb. 8).

The image displays a musical score for three variations of a minuet by Mozart, labeled KV 4, KV 5, and KV 6, along with a transposed version labeled KV 31* for VI and Kl. The score is written in 3/4 time and features a common bass line across all parts. The top part is marked with 'tr' (trills). The score is organized into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is KV 4, the second is KV 5, the third is KV 6, and the fourth is KV 31* for VI and Kl. The bass line is consistent across all variations, while the treble part varies significantly between them. The KV 31* version is marked as a transposition of the original minuet (KV 4) from B-Dur to F-Dur.

* 2. Satz, Tempo di Minuetto (transponiert von B-Dur nach F-Dur)

Abbildung 8: Menuette Mozarts über den gleichen Baß: KV 4, 5, 6 und KV 31.

KV 4
 KV 5
 KV 6
 KV 31

This musical score consists of four systems, each representing a different piece or variation. The notation is primarily in treble and bass clefs. The first system (KV 4) features a complex melodic line with trills and ornaments. The second system (KV 5) shows a more rhythmic and melodic progression. The third system (KV 6) includes a section with a trill and a final flourish. The fourth system (KV 31) is a shorter piece with a trill and a concluding cadence.

Am Variationssatz von KV 31 wird deutlich wie ein wesentlicher Bestandteil des praktischen Unterrichts Leopold Mozarts im Werk des Sohnes in ein *Gestaltungsprinzip* umschlägt. Noch bei KV 4 und 5 bestand die Aufgabe darin, über einem gelernten Menuetten-Baß Melodien zu erfinden, nach dessen Modell verschiedene Tanzsätze zu komponieren. Mozart erhebt nun in KV 31 dieses Unterrichtsmodell zu einem Gestaltungsprinzip, indem er über Reflexe des erinnerten Baßmodells vom Sommer 1762 gleich eine ganze Variationenreihe schreibt. Es besteht natürlich auch die Möglichkeit, daß Leopold auch bei der Komposition dieses Variationssatzes pädagogisch mitgewirkt hat, vielleicht stellte er sogar selbst das Variationsthema. Sein Sohn löste jedenfalls auch diese Kompositionsaufgabe souverän – Variationstechniken und das Thema bzw. der zugrundeliegende Baß waren ihm ja bereits vertraut.³⁷⁰

Alle diese Menuettformen und auch das Variationsthema folgen einem kleinen Satz von Regeln, die sich in zwei Geltungsbereiche einteilen lassen. Der erste Bereich stellt gewissermaßen ›kleine Regeln‹ für die Möglichkeiten der unmittelbaren Abfolge von Bausteinen und kleinsten Phrasierungseinheiten dar, der zweite Bereich regelt die Wiederverwendung dieser Bausteine in der großen Form, im Satzablauf (s. Grafik). Während der erste Regelsatz insbesondere die Abfolge der kleinteiligen melodisch-harmonischen Gestalten regelt, sorgen die Regeln des zweiten Bereichs für den Bau des zweiten Teils durch Rückgriffe auf bereits gesetzte Abschnitte des ersten Teils. Diese Regeln sagen jedoch wohlgermerkt nichts darüber aus, wie die Bausteine selbst (z. B. Eröffnungsphrasen, Modulationsphrasen und Binnenkadenzen) gestaltet oder gefunden werden und schon gar nichts darüber ob sie Wolfgang selbst bewußt waren; die Regeln beziehen sich lediglich auf den sinnvollen Umgang mit diesen Bausteinen.

›Spielregeln‹ in KV 4, 5, 6,3 (Trio) und KV 31,1

›Kleine‹ Wiederholungs- und Anknüpfungsregeln	›Große‹ Wiederholungsregeln
a) Wiederhole die Phrase unmittelbar b) Spiele die Phrase einen Ganzton höher c) Versetze um eine Oktave nach unten d) Versetze um eine Oktave nach oben e) Setze einen Trugschluß	1. Wiederhole variierend die Eröffnungsphrase 2. Wiederhole die Eröffnungsphrase 3. Wiederhole die Modulationsphrase versetzt 4. Schließe den Satz mit der versetzten Binnenkadenz

Mozart verwendet in jedem dieser Menuette jeweils drei, vier verschiedene Bausteine, die er nach bis zu vier großen und bis zu fünf kleinen Wiederholungsregeln aneinanderreicht. Die

³⁷⁰ Auch der benachbarte ›Galimathias musicum‹ KV 32 ist durchaus unter pädagogischen Gesichtspunkten zu sehen. Mozart nutzt eine große Freiheit in der Kombination verschiedenster Faktoren (homophone und polyphone Stücke, Tanzstücke, Divertimentocharakter, Tonartenfolgen, Instrumentierungen, ernster und heiterer Stil usw.), doch zuletzt greift der Vater korrigierend und glättend ein, bezieht das Werk auf Publikum und Aufführbarkeit, vgl. E. Hintermaier (für G. Hausswald) und W. Plath: Kritischer Bericht zur NMA IV/12: Kassationen, Serenaden und Divertimenti, für Orchester, Bd. 1, S. a/26–34. Interessant ist auch die Frage, warum das 19. Menuett des Nannerl-Notenbuches im Galimathias ebenfalls wieder auftaucht. Handelt es sich um einen Zufall oder unbewußte Nachschöpfung? Oder wurde es eventuell vom Vater als Instrumentationsübung ausgewählt? Waren andere Sätze von Wolfgang vielleicht schon ›verbraucht‹?

einzelnen Menuette gebrauchen folgende der oben aufgelisteten Regeln (vgl. auch die Notenübersicht):

KV 4: 1–4, a–d.

KV 5: 1, 3, 4, a, b, d, e.

KV 6: 1, 3, 4, a, b, d, e.

KV 31, 1: 1, 3, 4, b.

Natürlich hat Mozart diese Regeln nicht selbst erfunden, vielmehr gaben das ursprüngliche Menuettmodell und der Baß zunächst einen gewissen (und wie man sieht, auch sehr umfassenden) Satz an Regeln vor, ebenso wie alle bis dahin bereits gelernten anderen Sätze des Notenbuches oder auch ganz allgemein Mozarts bisherige Hörerfahrung. Für den eher unwahrscheinlichen Fall, daß die verschiedenen Varianten der Baßgestalten nicht auf Mozarts Initiative zurückgehen, sondern von Leopold Mozart absichtlich in allmählich abgewandelter Form vorgegeben wurden, würde das bedeuten, daß Mozart anhand der verschiedenen Bässe selbst sinnvolle Möglichkeiten der Phrasenabfolgen entdecken sollte und damit erst einübt. Damit wären die hier angeführten Regeln vom Material strikt vorgegeben, und Mozart müßte anhand seiner Einübung dieser Modelle, deren Gültigkeit er wie beim Spracherwerb fraglos anerkennt, die in ihnen vorgegebenen Regeln erst noch abstrahieren, soweit er sie noch nicht aus anderen Musikstücken bereits kennt.

Viel wahrscheinlicher ist es jedoch, daß Mozart nach der Aufgabenstellung seines Vaters mehrfach auf ein und dasselbe Baßmodell zurückgreift. Er hält sich jedoch nicht notengetreu an den vorgegebenen Baß, sondern gestaltet das gesamte Menuett immer differenzierter und feingliedriger aus, nach selbst entdeckten Möglichkeiten, die er (wie beispielsweise der Trugschluß) auch in anderen Sätzen bereits erprobte. Für diesen Fall beweist die Tatsache, daß Mozart von KV 4 zu KV 5 bzw. KV 6 und auch zum Variationsthema von KV 31 jeweils eine andere Auswahl aus dem Regelsatz trifft, daß er bereits souverän über verschiedene Satzmöglichkeiten verfügt. Wenn wir uns für diese Möglichkeit entscheiden, dann bedeutet das, daß Mozart bereits in diesem frühen Stadium seines Komponierens selbständige Entscheidungen fällt. So weist etwa seine eigenmächtige Abwandlung des Bassmodells durch Einfügung eines Trugschlusses auf ein zunehmend verfeinertes musikalisches Gespür hin. Damit zeigt sich, daß sich die konkrete Vorlage eines Baßmodells in Mozarts Gedächtnis als sinnvolle Abfolge bestimmter Einheiten ablagerte. Mit diesen Einheiten und gewissen Vorstellungen von Veränderungsmöglichkeiten – Spielregeln, wie wir sie hier ansatzweise zu entwerfen versuchten und wie sie das Nannerl-Notenbuch in noch größerer Zahl zur Verfügung stellte – fiel es Wolfgang leicht, die gestellte Aufgabe zu lösen; das Baßmodell wurde ihm quasi zur musikalischen Spielweise.

K. Küster entwirft für die vor Juli 1762 entstandene Kompositionen des jungen Mozart ein Vierphasenmodell.³⁷¹ Die Phasen 1 und 2 stehen vor dem Doppelstrich und umfassen eine Eröffnungsperiode (in der Tempo, Tonart, Taktart und Thematik vorgestellt werden) sowie eine harmonisch entwickelnde Periode. Beide kadenzieren, Phase 2 kann auch einen Halbschluß oder eine zusätzliche Schlußwendung in der Zieltonart der Entwicklung anbringen (ab KV 3). Nach dem Doppelstrich folgt in Phase 3 ein Binnenglied, zunächst nur mit aufschiebender Wirkung (KV 1^c, 1^d), später auch in der Form einer absteigenden (und noch später aufsteigenden) Stufensequenz. Phase 4, der Schluß, bietet Mozart viele verschiedene Möglichkeiten. Er kann durch eine genaue Wiederholung der Phase 1, des Anfangsteiles (KV 1^d) gebildet werden oder ganz unabhängig davon (KV 1^d). Möglich ist aber auch eine (meist variierte) Wiederholung der Phase 1 verbunden mit einer tonartlichen Variation von Phase 2 oder allein die tonale Versetzung von Phase 2.

Ein Ritterschlag und neue Ziele

Auf den ersten Blick mag es erstaunen, daß dieses Menuett KV 6 – wie zu sehen war, das Ende einer Reihe von Menuettkompositionsübungen – als Tanzsatz auch in einem Divertimento Leopold Mozarts (das vermutlich im August 1762 komponiert wurde³⁷²) instrumentiert und dort transponiert überliefert wird.³⁷³ Aus dem Gang unserer Darstellung sollte bereits klar geworden sein, daß es eher unwahrscheinlich ist, daß Leopold seinem Sohn im Nannerlbuch eine seiner eigenen Komposition untergeschoben hat, und noch unwahrscheinlicher, daß er sie seinem Sohn ›entwendete‹, um sie für ein eigenes Orchesterwerk zu gebrauchen. Viel einleuchtender ist der Gedanke Wolfgang Plaths, daß Leopold mit der Verwendung dieser Komposition in einem Auftragswerk das Talent seines Sohnes angemessen und publikumswirksam darstellen wollte.³⁷⁴ Diese Aufnahme einer Komposition seines Sohnes, eines Menuetts, das als Ziel- oder vorläufiges Endprodukt pädagogischen Planens und Vorgehens entstanden war, in ein öffentliches Werk kommt einem kompositorischen Ritterschlag gleich: »es ist schon mehr als eine gönnerhafte Gebärde: es bedeutet kollegiales Lob, sozusagen die Anerkennung als Fach- und Zunftgenosse, wenn Vater Leopold diesen Satz in seine große Serenade aufnimmt. Ein stolzer und bewegender Augenblick für beide.«³⁷⁵ Wolfgang Mozart tritt nun mit seiner Begabung nach den Erfolgen in München und Wien an die Öffentlichkeit des Salzbur-

³⁷¹ K. Küster, a. a. O., s. d. Tabelle S. 84. Methodisch muß jedoch bei allen diesen Formalabstraktionen die Frage gestellt werden, ob jeweils ein einziges Beispiel zum Nachweis eines Modells genügt.

³⁷² Vgl. W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XIX.

³⁷³ Vgl. NMA IX/27, Bd. 1, S. 171f.

³⁷⁴ Vgl. W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XIX.

³⁷⁵ W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XIX.

ger Hofes und wird damit offiziell von seinem Vater in den Rang eines Musikers und Komponisten erhoben.

Wahrscheinlich wurde die Serenade im Rahmen der täglichen und außerordentlichen Hofmusiken uraufgeführt, höchstwahrscheinlich im Verlauf der Monate August/September, also noch vor der Abreise der Familie nach Wien am 18. September, dann sozusagen als ein Testlauf vor den Auftritten am Wiener Hof. Es wäre möglich, daß sich die von W. Plath imaginierte Szene hier in ähnlicher Form abspielte: »man muß nicht über unzulässig viel Phantasie verfügen, um sich vorstellen zu können, wie der Vizekapellmeister Leopold Mozart die festliche Aufführung seiner neuen Serenata auf einmal unterbricht und sagt: ›Was Sie da eben gehört haben und so hübsch fanden, war nicht von mir, sondern von meinem kleinen Sohn. Der wird Ihnen jetzt spielen, wie er sich das Stück zuerst am Klavier gedacht hat ... < «³⁷⁶

Doch mit diesem Höhepunkt, einem kompositorischen Ritterschlag, ist das Ende der Geschichte dieses Menuetts noch nicht erreicht. Sie reicht viel weiter: In Paris oder noch unterwegs dorthin wird der Satz um eine Violinstimme ergänzt und als zweiter Satz in die Violinsonate in C KV 6 übernommen, womit also von der Komposition nach vorgegebenen Bässen der Schritt getan wird zur Ausarbeitung eines Satzes und zur Zusammenstellung mit weiteren Sätzen zu einem mehrsätzigen Werk sowie zur letztgültigen Form der Veröffentlichung im Druck. Dort in Paris wird sich zu Beginn des Jahres 1764 mit dem Erscheinen des ›Opus I‹ der Kreis vorerst schließen, den Leopold Mozart mit der Menuettenreihe im Frühling 1762 begonnen hatte, indem Wolfgang dann mit einem kompletten Satz von Violinsonaten (inklusive dem Menuett KV 6) hochhoffiziell in den Kreis der professionellen Komponisten aufgenommen wird.

Von Wien nach Paris

»geigte dann wieder in seiner Phantasie fort« – Der Komponist pausiert

In seiner Untersuchung möglicher stilistischer Einflüsse auf Mozarts Frühwerk stellte D. R. de Lerma für das Jahr 1763 fest: »music which was written after the stay in Vienna does not show any evidence of new influences«.³⁷⁷ Das ist vor allem deswegen nicht weiter verwunderlich, weil Wolfgang eine lange Kompositionspause einlegt. Das letzte datierte Werk des Jahres 1762 ist das Menuett KV 6, das Leopold vermutlich noch im gleichen Sommer in sei-

³⁷⁶ W. Plath, Vorwort, a. a. O., S. XIX.

³⁷⁷ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 65.

ner Serenata instrumentiert. Die nächsten Werke (das Allegro in C KV 6, 1, das Andante KV 6, 2 und das Menuett KV 6, 3) stammen jedoch erst vom Oktober – des nächsten Jahres! Es klafft also zwischen dem Sommer 1762 und dem Herbst 1763 eine Lücke. K. Küster erklärt dies damit, daß es im Rahmen dieses Unterrichts einen Punkt gegeben haben muß, »von dem an die Musikmitschriften des Vaters für eine gewisse Zeit nur noch den Unterricht selbst spiegeln, nicht mehr aber auch umfassend den Stand der eigenschöpferisch-musikalischen Fähigkeiten seines Sohnes.«³⁷⁸ Küster setzt diesen Punkt verständlicherweise bereits vor der Wien-Reise an.³⁷⁹ Ab nun läßt sich also die Entwicklung der improvisatorischen und kompositorischen Fähigkeiten Wolfgangs nicht mehr Schritt für Schritt an den einzelnen Werken nachvollziehen. Die erhaltenen Sätze geben also lediglich Auskunft über die zwischenzeitlich erklommenen Stufen, denn nur diese waren dem Pädagogen Leopold Mozart wichtig und der Dokumentation wert.

So schmerzlich diese Überlieferungslücke auch ist, so verständlich ist sie doch. Die Niederschriften der vorhergegangenen Kompositionen haben dadurch, daß sie zeitlich so gedrängt auftraten, gezeigt, daß Leopold Mozart mit ihnen immer eine bestimmte Aufgabe verband. Der Vater hielt in der Folgezeit nicht mehr alles, was sein Sohn so auf dem Klavier vor sich hin spielte, fantasierte und improvisierte, auch für Wert, es aufzuschreiben. Tätig wurde er als Chronist insbesondere dann, wenn wichtige Aufgaben anstanden: um erste ›Kompositionen‹ festzuhalten, um die erste Reise nach München vorzubereiten oder um – im Herbst des Jahres 1763, bereits auf der Reise – auf die Veröffentlichung von Violinsonaten in Paris hinzuwirken. Wir erkennen daran die besondere Beziehung zwischen dem Lehrer-Vater und dem Schüler-Sohn.³⁸⁰

In Wien ging es freilich nicht darum, Wolfgang als Komponisten groß herauszubringen, sondern das Ziel war es, seine ungewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten im Klavierspiel darzustellen. Allein davon berichten auch die Quellen³⁸¹: Von einem Knaben, der Klavier spielt, wobei sich aufgrund des geringen Alters Wolfgangs das Interesse mehr auf den Wunderkind-Aspekt und die Artistik verlagert. Die Musik selbst bleibt unerheblich. So stellte Franz I. nach dem Bericht Mariannes (sowie Niemetschek³⁸² und Schlichtegroll³⁸³) beim ersten Konzert am Kaiserhof Wolfgang die Aufgabe, die Tastatur beim Spiel mit einem Tuch zu verdecken: »Der Kaiser [sic] Franz sagte unter anderm zu dem Sohn es wäre keine Kunst mit allen Fin-

³⁷⁸ K. Küster, a. a. O., S. 92.

³⁷⁹ K. Küster a. a. O., S. 92.

³⁸⁰ J. A. Hasses Dictum des ›vergötterten Sohnes‹ vom 23. März 1771 trifft also zu dieser Zeit nicht zu. Vgl. Deutsch Dok., S. 120f.

³⁸¹ Vgl. Deutsch Dok., S. 16–21.

³⁸² Vgl. Franz Xaver Niemetschek: Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben, Prag 1798, 1808, S. 16.

³⁸³ Vgl. T. Schlichtegroll: Nekrolog auf das Jahr 1791, Gotha 1793, Faksimile-Reprint, Kassel und Basel 1954, S. 82.

gern zu spielen, aber dieß wäre es erst künstlich, wenn man das Clavier bedeckte. Darauf spielte das Kind gleich mit einem Finger mit der größten Fertigkeit – ließ sich die Claves bedecken und spielte darauf, als wenn er es schon oft genug geübet hätte.«³⁸⁴

Dieses Schaustück wurde dann später auf den Reisen bis 1765 immer wieder vorgeführt. Das stellte Wolfgang natürlich nicht vor irgendwelche Probleme, da sein motorisch-musikalisches Gedächtnis bereits so ausgeprägt war, daß er die Tasten längst blind finden konnte.³⁸⁵ Man darf annehmen, daß ein großer Teil (wenn nicht gar alles) der bei den Konzerten der Wienreise aufgeführten Musik aus dem Nannerlbuch stammte. In Wien selbst hätte nämlich gar nicht genügend Zeit dafür bestanden, neue Werke aus anderen Quellen einzustudieren, da innerhalb von 13 Tagen mindestens 16 Konzerte gegeben wurden. Bei dem »Konzert«³⁸⁶ von Wagen-seil, das Wolfgang bei seinem ersten Auftreten am Wiener Hof vorführte, könnte es sich um das Scherzo (Nr. 27) des Nannerl-Notenbuchs handeln.³⁸⁷

Für die Zeit nach der Rückkehr aus Wien dürfen wir daher aus der Abwesenheit schriftlicher Quellen nicht schließen, Leopold habe seine Kinder nicht weiter unterwiesen. Es bedeutet auch nicht, daß Leopold Mozart für einige Zeit keine Veranlassung dazu sah, mit Wolfgang Kompositionen schriftlich auszuarbeiten – das kann er durchaus auch mit losen Blättern Notenpapier getan haben –, sondern nur, daß er keinen Grund dazu sah, bestimmte Kompositionen im Nannerlbuch aufzuschreiben. Es gibt aber einige Hinweise darauf, womit Leopold Mozart seine Kinder in dieser Zeit beschäftigt haben dürfte. Bereits vor der Wien-Reise wird er damit begonnen haben, auch die anderen Bereiche – Fingerfertigkeit, Praxis des Generalbasses und vielleicht sogar Musiktheorie (in ihrer elementarsten Form) – zu erschließen.

In Bezug auf das ›Exercieren‹, also das Steigern der Fingerfertigkeit, berichtet Wolfgangs Schwester: »Von exercieren auf dem Clavier wie er einmahl über 7 Jahre hatte weis ich gar nichts, denn sein Exercieren bestand darinnen das er immer sich muste hören lassen, daß ihm immer sachen vorgelegt wurden, die er vom blat wek spielen muste, und dieses war sein exercieren.«³⁸⁸ Wenn wir Maria Anna beim Wort nehmen, heißt das, daß Wolfgang Übungen wie die ›Fünf technischen Übungen‹ (Nr. 52 NMA) des Notenbuches bis Ende 1762/Anfang 1763 – also noch vor der Wien-Reise von September 1762 bis Januar 1763 – eingeübt haben muß. Das ist durchaus möglich – lediglich die Oktaven im Baß der zweiten Übung sowie die Haltenoten und Akkordgriffe der fünften Übung wären ihm wegen seiner kleinen Hände unmöglich

³⁸⁴ Deutsch Dok., S. 399.

³⁸⁵ Daher gehört – historisch gesehen – die in Milos Formans Film ›Amadeus‹ so eindrucksvoll dargestellte Szene, in der der vierjährige Mozart mit verbundenen Augen das Andante KV 6/2 musiziert, in allen Punkten der Darstellung in das Reich der Fiktion.

³⁸⁶ MBA IV/1213, S. 201.

³⁸⁷ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 63.

³⁸⁸ MBA IV/1213, S. 201.

auszuführen gewesen. W. Plath bemerkt dazu: »Studien solcher und ähnlicher Art wurden im Normalfalle auf losen Blättern notiert und kaum über den aktuellen Gebrauch hinaus aufbewahrt – weswegen wir uns heute nur mit Mühe vorstellen können, wie es damals im Klavierunterricht eigentlich zugegangen ist. Die zufällig auf der Schlußseite von Nannerls Notenbuch eingetragenen Übungen geben uns einige Auskunft über den Klavierlehrer Leopold Mozart; zugleich erinnern sie uns an etwas, das wir nur zu gern vergessen möchten: daß auch Wunderkinder haben üben müssen.«³⁸⁹

Weitere Berichte zeigen ebenfalls, daß Wolfgang keineswegs untätig blieb. So berichten die Salzburger Hofdiarien von einer Aufführung am 28. Februar 1763, am Tag der Beförderung Leopold Mozarts zum 2. Kapellmeister, also knapp zwei Monate nach der Rückkehr der Familie aus Wien, bei der »sich auch zur besonderen Verwunderung des neuen H: vice Capellmeister sein Söhnndl von 7 Jahr und Tochter 10 Jahr [haben] auf dem Instrument hören lassen, der sohn gleichfalls auch auf der Violin, so vill man immer von ihm hat verhoffen können ...«³⁹⁰

Wolfgang spielt also mittlerweile neben Clavichord und Cembalo auch Violine; vermutlich kam er dazu über ein Kinderinstrument, das ihm auf der Wienreise geschenkt worden war, auf dem er dann – wie es J. A. Schachtner in einigen Anekdoten berichtet – innerhalb weniger Wochen und Monate »rein und sauber«³⁹¹ spielen lernte. Zwar überschrieb Schachtner selbst diese Anekdoten, die er 1792 auf Wunsch Maria Annas mitteilte, mit den Worten »Einige sonderbare Wunderwürdigkeiten von seinem 4 bis 5jährigen Alter, auf deren Wahrhaftigkeit ich schwören könnte«, die Summe der Quellen und Zeugnisse, aber auch Schachtners eigene Bezugnahmen innerhalb der Texte auf die Wienreise sprechen gegen seine Datierung in die Jahre 1760/1761 und für einen Zeitraum unmittelbar nach der Rückkehr aus Wien am 12. Januar 1763 und der Gelenkerkrankung Wolfgangs Ende Januar 1763 und vor dem Aufbruch zur großen Reise. Wolfgang war zum Zeitpunkt der hier berichteten Geschehnisse also bereits sieben Jahre alt.

»Noch Eins: Gnädige Frau! sie wissen sich zu erinnern, daß ich eine sehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl, wegen seinem sanften und vollem Ton immer Buttergeige nannte. Einsmals, bald nachdem sie von Wien zurückkamen geigte er darauf, und konnte meine Geige nicht genug loben, nach ein oder zween Tagen kam ich wieder ihn zu besuchen, und traf ihn, als er sich eben mit seiner eigenen Geige unterhielt an, so gleich sprach er: Was macht Ihre Buttergeige? geigte dann wieder in seiner Phantasie fort, endlich dacht er ein bi-

³⁸⁹ W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XX.

³⁹⁰ Deutsch Dok, S. 21f.

³⁹¹ Deutsch Dok., S. 397.

schen nach, und sagte zu mir, Hr. Schachtner, ihre Geige ist um einen halben 4^{tel} Ton tiefer gestimmt als meine da, wenn Sie sie doch so gestimmt liessen, wie sie war, als ich das letzte mal drauf spielte. ich lachte darüber, aber [der] Papa, der das ausserordentliche Tönegefühl und Gedächtniß dieses Kinds kannte, bath mich meine Geige zu hohlen, und zu sehen, ob er recht hätte, ich thats, und richtig wars.«³⁹²

Das musikalische Spiel in der Art eines ›learning by doing‹, das freie Fantasieren am Instrument praktizierte Wolfgang also auch an der Violine. Und zwar mit so großem Erfolg, daß er sich bereits Ende Februar bei der Hofmusik ›präsentieren‹ konnte. Wir möchten daher Schachtners Mitteilung, daß Wolfgangs Umwelt von seinen unvorbereitet auftauchenden Violin-Kenntnissen und Fähigkeiten im Vom-Blatt-Spiel überrascht wurde, Glauben schenken:

»Einige Zeit vor diesem, die nächsten Tage, als sie von Wien zurückkamen, und Wolfgang eine kleine Geige, die er als Geschenk zu Wien kriegte, mitbrachte, kamm unser ehemalige sehr gute Geiger H: Wentzl seel. der ein Anfänger in der Composition war, er brachte 6 Trio mit, die er in Abwesenheit des H: Papa verfertigt hatte, und bath H: Papa um seine Erinnerung hierüber, wir spielten diese Trio, der Papa spielte mit der Viola den Baß, der Wenzl das erste Violin, und ich sollte das 2^{te} Violin spielen, Wolfgangl bath, daß er das 2^{te} Violin spielen dürfte, der Papa aber verwieß ihm seine närrische bitte, weil er noch nicht die geringste Anweisung in der Violin hatte, und Papa glaubte, daß er nicht mindeste zu leisten im Stand wäre. Wolfgang sagte, Um ein 2^{tes} Violin zu spielen braucht es ja wohl nicht, erst gelernt zu haben, und als der Papa darauf bestand, daß er gleich fortgehen , und uns nicht weiter beunruhigen sollte, fieng Wolfgang an bitterlich zu weinen und trollte sich mit seinem Geigerl weg. Ich bath, daß man ihn mit mir möchte spielen lassen, endlich sagte Papa, geig mit H: Schachtner, aber so still, daß man dich nicht hört, sonst musst du fort, das geschah. Wolfgang geigte mit mir, bald merkte ich mit Erstaunen, daß ich da ganz überflüssig seye, ich legte still meine Geige weg, und sah Ihren H: Papa an, dem bei dieser Scene Thränen der Bewunderung und des Trostes über die Wangen rollten, und so spielte er alle 6 Trio. Als wir fertig waren wurde Wolfgang durch unseren Beyfall so kühn, daß er behauptete auch das 1 Violin spielen zu können. Wir machten zum Spaße einen Versuch, und wir mussten uns fast zu Tode lachen, als er auch dieß, wie wohl mit lauter unrechten und unregelmässigen Applicaturen doch so spielte, daß er doch nie ganz stecken blieb.«³⁹³

Diese plötzliche Fähigkeit, der Violine richtige Töne und Melodien zu entlocken, wurde natürlich von Wolfgangs mittlerweile zutage tretendem absoluten Gehör nicht nur begünstigt,

³⁹² Deutsch Dok., S. 396f.

³⁹³ Deutsch Dok., S. 397.

sondern auch getragen. Es liegt nahe, daß der Vater dieses unregelmäßige Violinspiel rasch in geordnete Bahnen lenkte, sodaß Wolfgang innerhalb weniger Wochen und Tage schon am Salzburger Hof auftreten konnte. Es ist daher auch nicht gänzlich überraschend, sondern paßt sehr gut in die sanfte Lenkung der Ausbildung seines Sohnes durch Ausnutzung seiner Interessen, daß die nächsten Kompositionen Mozarts, die unter dem kritischen Blick und vermutlich auf Anregung des Vaters entstehen, Violinsonaten sind.

In den weiteren vier Monaten, die von Reisevorbereitungen geprägt sind, erhält Wolfgang vermutlich auch Schreibunterricht, d. h. er könnte nun auch damit begonnen haben, Musik selbständig auf dem Papier festzuhalten. Logischerweise wäre dann die von Schachtner mitgeteilte ›Klavierkonzert-Anekdote‹ noch vor dem Aufbruch zur großen Reise am 9. Juni 1763 einzuordnen. Die Anekdote, wonach Wolfgang als er das Rechnen lernte »Tisch, Sessel und Wände«³⁹⁴ beschrieb, kann sich auch in diesem Zeitraum zugetragen haben.

Eigenschriftliche Quellen von Wolfgangs Hand sind aus dieser Zeit nicht erhalten, weswegen über den Zeitpunkt des Unterrichtsbeginns keine Angaben gemacht werden können. Daraus und aus der Tatsache, daß Vater und Sohn noch eine Zeitlang weiter an der Praxis des Notendiktats festhalten, läßt sich jedenfalls nicht zwingend folgern, daß Mozart zu dieser Zeit noch *nicht* schreiben kann. Fest steht lediglich, daß erstmals Melchior Grimm Ende des Jahres 1763 von Mozarts Fähigkeiten im Notenschreiben berichtet und Wolfgangs Notenschrift in London bereits recht flüssig und routiniert wirkt (s. u.).

Ein kleines Bild von der Hand des Salzburger Malers und Freskantens Franz Nikolaus Streicher (1738–1811), das jedoch bislang von der Forschung wenig beachtet wurde, paßt sehr gut in den hier skizzierten Zeitraum, in dem Wolfgang sich mit seinen Fähigkeiten allmählich und zunehmend selbstbewußt der Öffentlichkeit präsentiert (s. Abb. 9). Es zeigt einen pausbackigen Knaben mit Perücke, Zopf und Galarock, den Blick zum Betrachter gewendet, die linke Hand an der Tastatur, die rechte Hand an einem aufgeschlagenen Notenbuch. Die kolorierte Bleistiftzeichnung von etwa 1763 ist um 1890 bei Konsul F. Bamberg, Messina, nachgewiesen.³⁹⁵ Vielleicht handelt es sich hier um eine zeitgenössische Abbildung Wolfgangs am Clavichord. Das abgebildete Notenbuch wäre dann wohl das Buch von Nannerl. Ob das Bildnis von Leopold Mozart in Auftrag gegeben wurde bzw. in welchem Zusammenhang es von F. N. Streicher (dessen Sohn übrigens im gleichen Jahr wie Wolfgang zur Welt kam) angefertigt wurde, ist nicht bekannt.

³⁹⁴ Deutsch Dok., S. 398.

³⁹⁵ Vgl. NMA X/32: Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern, Kassel u. a. 1961, hier eingereiht unter den angeblichen Mozart-Bildnissen, Nr. 607, S. 369.



Abbildung 9: Angeblich Wolfgang Mozart am Clavichord, kolorierte Bleistiftzeichnung von F. N. Streicher, ca. 1763.

Das Notenbuch füllt sich – Herbst 1763 bis Frühjahr 1764

Die Eroberung von Paris

Am 9. Juni 1763 brach die Familie Mozart zu ihrer großen Europa-Reise auf, die fast dreieinhalb Jahre dauern und sie aus dem kaiserlichen Österreich bis nach Paris und London bringen sollte. Der größte Erfolg Mozarts beim Pariser Aufenthalt besteht in der Herausgabe seines ›Opus I‹ und ›Opus II‹, einer Zusammenstellung von jeweils zwei Violinsonaten KV 6 und 7, sowie KV 8 und 9. Bei der Violinsonate KV 6 handelt es sich also um Wolfgangs erstes gedrucktes Werk, das Opus I/1. Leopold berichtet davon im Brief vom 1. Februar 1764 an Frau Hagenauer: »Nun sind 4 Sonaten von Mr: Wolfgang beym stechen ... «³⁹⁶ Die datierten Eintragungen einzelner Klavierfassungen von Sätzen, die später zu den Violinsonaten zusammengestellt und überarbeitet wurden, lassen vermuten, daß Leopold erst auf der Reise den Entschluß faßte, seinen Sohn in Paris gewissermaßen mit einem Paukenschlag der europäischen Musikwelt und der Welt des Adels vorzustellen.

Da sich die Autographe zu den Violinsonaten nicht erhalten haben, ist es unmöglich abzuschätzen, wieviel der Vater zu der Komposition dieser Sonaten beigetragen hat. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er nicht nur von Wolfgang komponierte Einzelsätze korrigierte und Fehler seines Sohnes darin ausbesserte, sondern die Einzelsätze auch zu den kompletten Sonaten zusammenstellte und für einige auch die Violinstimme anfertigte. Am 3. Dezember 1764 schrieb Leopold aus London an Hagenauer (über das Menuett II der Violinsonate KV 9):

³⁹⁶ MBA I, S. 126. Siehe auch den Brief vom 22. Februar 1764, MBA I, S. 130.

»Mir ist leid, daß einige Fehler in Stechen, und in der Verbesserung, nach geschehener correctur stehen geblieben ... daß sonderheitlich in œuvre II in dem aller letzten trio 3 quinten mit der violin stehen geblieben, die mein Junger Herr gemacht, ich dann corrigiert, und die alte Md: vendomme aber hat stehen lassen. Eines theils ist es eine Probe, daß unser Wolfgang er selbst gemacht hat ... «³⁹⁷ Leider äußert sich Leopold hier nicht genauer (er sagt eben nicht »daß unser Wolfgang *alles* selbst gemacht hat«). Wyzewa/St.-Foix gaben den nachträglich den Klaviersätzen hinzugefügten Violinstimmen in ihrer Werkchronologie eine eigene Nummer.³⁹⁸ Freilich können wir nicht vollkommen sicher sein, daß nicht doch einige Stimmen von Leopold angefertigt wurden.

Jedenfalls hat Wolfgang also noch bei Entstehung und Vervollständigung der Violinsonate Op. II/2 KV 9 einige Schwierigkeiten damit, seinen Klaviersatz um eine Violinstimme zu ergänzen. Erst langsam schreitet er über den Klaviersatz hinaus. Daraus folgt, daß Wolfgang an der Ausarbeitung der Violinstimmen insgesamt zumindest beteiligt war und Leopold diese Ausarbeitung überwachte. Immerhin dürfen wir annehmen, daß Leopold seinem Sohn keine seiner eigenen Kompositionen unterschob. Dafür zog Leopold jedoch alles heran, was aus dem bisherigen Œuvre seines Sohnes zu Veröffentlichung im Druck taugte. So ist es nicht verwunderlich, daß sich zu einigen der Sonaten Einzelsätze erhalten haben, Vorformen, die in das Notenbuch eingetragen wurden. Dazu zählt auch das bereits besprochene Menuett KV 6, 3 (Menuett II), das Leopold für eine Serenade am Salzburger Hof in eine seiner eigenen Kompositionen eingebettet hatte. Dessen Entstehungsgeschichte reicht am weitesten zurück; man kann deswegen jedoch nicht behaupten, daß sich die »Komposition« der ersten Sonate Mozarts über zwei Jahre hinzog, da im Sommer 1762 noch lange nicht der Plan bestand, dieses Menuett als Bestandteil einer Violinsonate zu komponieren. Vielmehr baut Leopold das Menuett als Trio in die Violinsonate Op. I/1 ein, weil er es tatsächlich als erste meisterhafte Komposition seines Sohnes ansah. Damit ist die Altersangabe Wolfgangs in der Widmung des Erstdrucks »Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg / Agé de Sept ans«³⁹⁹ nicht einmal eine Untertreibung, da die Sätze des Opus I/1 (und vielleicht sogar der nachkomponierte vierte Satz) tatsächlich entstanden waren *bevor* Wolfgang acht Jahre alt war.

Aus diesem Hinweis Leopold Mozarts wird auch ersichtlich, daß Wolfgang im Februar 1764 nun selbständig schreiben kann und zwar so gut, daß er nicht nur zu einem auskomponierten Klaviersatz eine ergänzende Violinstimme verfassen kann, sondern diese Stimme sogar so gut (und lesbar) schreibt, daß sie von einem Kopisten oder Notenstecher (»Md: Vendomme«) ge-

³⁹⁷ Deutsch Dok., S. 177f.

³⁹⁸ Vgl. WSF S. 43f. und S. 86f.

³⁹⁹ NMA VIII/23, S. XIX.

lesen werden konnte. Den Geigen-Anekdoten Schachtners und auch den Berichten der Wienreise 1762/63 zufolge können wir mit einiger Sicherheit entnehmen, daß Wolfgang bereits zu Ende des Jahres 1762 zumindest rudimentär (und mit zunehmendem Geschick) das Notenlesen beherrschte – immerhin bat er bei dem Konzert vor Kaiser Franz I. dessen Hofkomponisten G. C. Wagenseil zu sich, damit der ihm die Noten »umwenden«⁴⁰⁰ könne.⁴⁰¹

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Wolfgang nun, etwa ein Jahr später, mittlerweile nicht mehr auf das Notendiktat angewiesen war, sondern seine Kompositionen selbständig zu Papier bringen konnte. K. Küster vermutet daher, daß den Stücken im Nannerl-Notenbuch, die als Reinschriften des Vaters erscheinen, »andere, verschollene Manuskripte vorausgegangen sein«⁴⁰² müssen – »gleichviel, ob vom Sohn, vom Vater oder von beiden in wechselnden Anteilen geschrieben.«⁴⁰³ Mit den Reinschriften im Notenbuch, die Leopold zum Teil in Kalligraphie (von den vermutlich noch ungelungenen oder unleserlichen Vorlagen Wolfgangs) anfertigte, wollte er eindeutig die weiteren Fortschritte seines Sohnes dokumentieren, da das Nannerlbuch bis jetzt alle Kompositionen Wolfgangs versammelte.

Daß Leopold nicht alle Sätze der vier entstehenden Violinsonaten in das Nannerlbuch eintrug, mag mit Platzgründen zu tun haben. Es ist allerdings auffällig, daß lediglich von der ersten Sonate der Violinsonaten des Opus I die Vorformen (Klavierfassungen) im Notenbuch überliefert sind.⁴⁰⁴ Erst später entsteht aus den einzelnen Sätzen durch Hinzufügung einer Violinstimme die eigentliche Violinsonate. Dazu zählen das Allegro in C KV 6, 1, das Andante in F KV 6, 2 und das Menuett I in C KV 6, 3 – das F-Dur-Menuett, das als Trio zu KV 6, 3 dient, befand sich bereits seit über einem Jahr darin. Der vierte Satz, das C-Dur-Allegro KV 6, 4 wurde erst im Januar 1764 nachkomponiert, dann aber von Leopold – warum nur? – nicht mehr ins Notenbuch eingetragen. Köchel⁶ gibt – ohne die Quelle näher zu bezeichnen – fälschlicherweise an, es sei autograph (115 T.).⁴⁰⁵

Zum kompositorischen Niveau dieser Einzelsätze merkt Hunkemöller an, der »Zustand der Klavierstücke vor der Redaktion entspricht ungefähr dem der Londoner Sätze, so daß anzunehmen ist, daß mit dieser Überarbeitung eine Gemeinschaftsarbeit von Vater und Sohn vorliegt.«⁴⁰⁶ Dabei wurden die Klavierstücke »im großen und ganzen mit nur geringfügigen Änderungen als Klavierpart der Sonaten übernommen. Die Veränderungen sind durchweg nicht

⁴⁰⁰ MBA IV/1213, S. 201.

⁴⁰¹ Dieses »Umwenden« stellt allerdings die Vermutung in Frage, daß Wolfgang das Scherzo Nr. 31 von Wagenseil aus dem Notenbuch musizierte. Der Satz ist komplett auf einer Seite notiert; ein Umblättern erübrigt sich also. Also doch ein Hinweis darauf, daß Wolfgang bereits andere Stücke beherrschte?

⁴⁰² K. Küster, a. a. O., S. 98.

⁴⁰³ K. Küster, a. a. O., S. 98. a. a. O.

⁴⁰⁴ Abermals ein Hinweis auf Leopold Mozarts sowohl planvolles als auch ökonomisches Vorgehen?

⁴⁰⁵ Vgl. Köchel, S. 8. und KB NMA VIII/23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine, Bd. 1 und 2 (Eduard Reeser), Kassel u.a. 1977, S. 23.

⁴⁰⁶ J. Hunkemöller, a. a. O., S. 67.

durch die hinzutretende Violine bedingt (...), sie geschehen vielmehr aus Gründen einer weiteren Durchgestaltung: Improvisatorisches wird zugunsten formaler Arbeit verändert, satztechnische Ungeschicklichkeiten werden beseitigt und intendierte Wirkungen konsequenter realisiert.«⁴⁰⁷ Zu der Frage, ob und in welchem Umfang die Erstlingswerke für Violine und Klavier von Leopold Mozart mitgestaltet worden sind, stellt Hunkemöller zusammenfassend fest, daß sich dies weder „detailliert erweisen noch eindeutig erschließen“⁴⁰⁸ läßt, sondern allenfalls abgeschätzt werden kann. Die tatsächliche kompositorische Leistung Mozarts sei lediglich aus einem Vergleich mit den Sätzen des Londoner Skizzenbuches zu erschließen, »aber die sich daraus ergebende Diskrepanz zwischen dem Niveau der Sonaten op. I bis IV und der vermutlichen Leistung Mozarts wird durch die vom Vater bezugte Hilfe erklärt.«⁴⁰⁹ So kommt Hunkemöller zu dem Schluß, daß die »Kooperation zwischen Vater und Sohn in einer geschickten methodischen Leitung und Überwachung durch den Vater bestanden haben muß, die die überragende Bildungs- und Aufnahmefähigkeit seines Sohnes zur Voraussetzung hat.«⁴¹⁰ Wenden wir nun unser Augenmerk auf den musikalischen Gehalt jener Sätze des Opus I und des Opus II, die das Nannerlbuch überliefert.

Das Allegro in C, später KV 6, 1. Satz, vom 14. Oktober 1763

Das Allegro in C, das später zum ersten Satz der Violinsonate KV 6 erweitert wurde, ist ebenso wie das später entstandene Allegro in B der Violinsonate KV 8 schon in seiner Grundform überraschend. Der Satz umfaßt volle 56 Takte (26 + 30 Takte), ist also – verglichen mit den vorher entstandenen Sätzen, die bereits über Monate zurückliegen, ungemein groß. Aus der Faktur des Satzes dürfen wir vermuten, daß Leopold Mozart seinem Sohn bei seiner Komposition in irgendeiner Weise helfend, wahrscheinlich sogar verbessernd zur Seite stand, denn nichts, rein gar nichts bleibt darin dem Zufall überlassen, oder, um es anders auszudrücken: Mit einer Genauigkeit, die an Akribie grenzt, spult der Komponist Gedanken, die er im ersten Teil aufeinander folgen ließ, auch im zweiten Teil ab, so exakt, als stelle er verschiedenfarbige Klötzchen hintereinander. Dies hat das C-Dur-Allegro mit dem B-Dur-Allegro ebenso gemeinsam sowie das durchlaufende Band des Albertibasses, das in der linken Hand stets den harmonischen Hintergrund klarstellt, vor dem dann die einfachen melodischen Gestalten der Oberstimme vorüberziehen. Dieses »gleichbleibende Begleitungsmoment kommt in Mozarts älteren Kompositionen nicht vor.«⁴¹¹

⁴⁰⁷ J. Hunkemöller, a. a. O., S. 23.

⁴⁰⁸ J. Hunkemöller, a. a. O., S. 68.

⁴⁰⁹ J. Hunkemöller, a. a. O., S. 68.

⁴¹⁰ J. Hunkemöller, a. a. O., S. 68.

⁴¹¹ K. Küster, a. a. O., S. 129.

K. Küster bezeichnet diesen Satz in seinem Aufbau als »unübersichtlich«⁴¹², was einmal damit zusammenhängt, daß in diesem Satz starke Taktverschränkungen vorgenommen werden, andererseits aus der Machart der musikalischen Gedanken resultiert. Diese Gedanken sind meist kleinmotivisch und umfassen ein oder höchstens zwei Takte. Den Beginn dominiert ein Eröffnungsmotiv mit einer abtaktigen Trillerfigur, auf die zwei Staccato-Viertel folgen. Die ersten Takte exponieren dieses Motiv auf der Tonika, jedoch taktweise immer eine Terz höher einsetzend. Im dritten Takt ist es auf der Quinte des Akkords angelangt und wird mit einer absteigenden Kadenzmelodie über der Verbindung D-T in Takt vier zu einer zweitaktigen Phrase ergänzt. Deren unmittelbare Wiederholung (T. 5f.) endet mit einer kleinen, aber bedeutsamen Abweichung (vgl. T. 6 mit T. 4: letztes Viertel c' statt g'), da hiermit die Tonika stärker bekräftigt wird als zwei Takte zuvor. Nun setzt unmittelbar eine Modulationsphrase (T. 7f. und ihre Wiederholung T. 9f.) ein, die G-Dur ankadenziert. Küster bemerkt dazu: »Deutlich erkennbar ist, daß Mozart die in KV 8 erkennbare Technik, die Startfläche auszuweiten, in Brüssel noch kaum beherrscht haben kann: Er schließt nur im Kopfsatz der Sonate KV 6 die harmonische Öffnung unmittelbar an die Startformel an.«⁴¹³ Ab Takt 11 beginnt nun im Seitensatz ein ähnliches Spiel wie in den ersten vier Takten. Ein neues Taktmotiv aus Achteln und Pausen wird wiederholt und setzt Takt für Takt eine Terz höher ein, jedoch nicht über einer ausgebreiteten Tonika, sondern über der Klangfolge T S | D Tp | D T | (♯⁷) D |. Der Schluß des ersten Teils setzt dieses Spiel ab Takt 15 mit einem neuen galanteren Taktmotiv über der Klangfolge D-T fort, das stets wiederholt wird (Ausnahme: T. 16). Ab Takt 19 erklingt dieses Motiv variiert und verkürzt auf verschiedenen Stufen und sequenziert. Als Endmotiv erscheinen aufspringende Sechzehntelterzen, die über den Hauptstufen zunächst in einen Trugschluß (T. 25) münden, bevor sie auf der G-Dur-Tonika schließen.

Der Beginn des zweiten Teils bis hin zu Takt 40 rekapituliert das Kopfmotiv. Zunächst bis Takt 32 in deutlichem Rückgriff auf die ersten sechs Takte. Eine kleine Sechzehntelwendung im Baß leitet von G-Dur nach C-Dur. Nun wird das Motiv in einen Dominantseptklang (T. 33–35) figuriert und aufgelöst nach F-Dur (T. 36). Es folgt eine genaue Wiederholung dieser Takte um eine Tonstufe höher, womit G-Dur erreicht wird (T. 40). Darauf kann nun eine eigentümlich genaue Quint/Quart-Transposition des Seitensatzes ab T. 11 anschließen, in der sogar die Varianten der Motivveränderungen (vgl. T. 46 mit T. 16 und 52 mit 22) einander entsprechen – sogar der besondere Trugschluß-Effekt wird haargenau wiederholt und nutzt sich damit ein wenig ab.

⁴¹² K. Küster, a. a. O., S. 129.

⁴¹³ K. Küster, a. a. O., S. 124.

Es ist klar erkennbar, daß der Komponist dem Problem der Beherrschung eines großformatigen Satzes dadurch beizukommen versucht, daß er Klang- und Tonartflächen etabliert, über die er in einer Art ›Girlandenstruktur‹ Motivbausteine verbreitet. Der Einförmigkeit dieser Gestaltungsweise sucht er bisweilen dadurch zu entkommen, daß er die Bausteine gelegentlich melodisch variiert oder durch neue ersetzt. Die takt- und motivgenaue Wiederholung der 16 Schlußakte des ersten Teils am Satzende ohne eine einzige musikalische Veränderung⁴¹⁴ könnten darauf hindeuten, daß der Komponist (oder Editor?) nicht rein aus dem Gedächtnis arbeitete, sondern das bisherige einfach transponierend abschrieb. In KV 8 wird sich diese Technik ändern. In KV 6 schließt Mozart die harmonische Öffnung direkt an die Eröffnungssphrase an; in KV 8 dagegen wird ein eigener Modulationsabschnitt angefügt und so die Satzdimension wesentlich erweitert.⁴¹⁵

Das Andante in F, später KV 6, 2. Satz, verm. Oktober 1763

Bei diesem Andante handelt es sich um den ersten umfangreichen langsamen Satz aus Wolfgangs Komposition seit KV 1^a. Bislang hatte sich Wolfgang an kleine Formen gehalten und diese mit einigen wenigen Bausteinen angefüllt. Die besondere Aufgabe, die sich nun dem jungen Komponisten stellt, besteht darin, einen von der Zeitdimension her umfangreichen Tonsatz sinnvoll zu erfüllen. In den bisher komponierten Sätzen standen Wolfgang im wesentlichen drei Wege offen:

1. freie Aneinanderreihung verschiedener kleiner Bausteine (Reihungsform), z. B. KV 1^a,
2. Frei fließende (schweifende) Verkettung unselbständiger Bausteine, z. B. Beginn KV 1^b und 1^d
3. Variierende Wiederholung eines oder mehrerer rhythmischer Modelle z. B. KV 3, später auch in KV 2, 1^e und 1^f

Im Umgang mit dem Menuettbaß-Modell von KV 4 hat Wolfgang zudem ein Gespür dafür entwickelt, kleinere Bausteine sinnvoll zu wiederholen und in einen geregelten Modulations- oder Satzverlauf zu integrieren. Nun, im Andante, das später als langsamer Satz in die Violinsonate KV 6 eingearbeitet wurde, gelingt Wolfgang ein vom Ausdruck her geschlossener, gleichförmiger (um nicht zu sagen ›langweiliger‹) Satz. Ein in Sechzehnteln figurierender Albertibaß läuft bis auf wenige Unterbrechungen in Takt 23 (= Binnenzäsur am Wiederholungszeichen) und Takt 30 (modulierender Baßlauf abwärts) durch. Darüber legt Wolfgang bis Takt 16 keine zusammenhängende Melodie, sondern Melodiestückchen, die alle nach dem

⁴¹⁴ Spätere eigenhändige Kompositionen Wolfgang Mozarts zeigen eine solche Genauigkeit nicht.

⁴¹⁵ Vgl. K. Küster, a. a. O., S. 124.

Vorbild des ersten Taktes – zwei Achtel, Sechzehntelpause plus drei Sechzehntel (zunächst in absteigender Akkordbrechung) – gestaltet sind; eine Melodiebildung, die uns in zahlreichen Werken Leopold Mozarts entgegentritt.⁴¹⁶ Allein der harmonische Verlauf des Albertibasses sorgt hier für den Zusammenhalt eines Satzes, der aus der variierenden Wiederholung eines lediglich einen einzigen Takt umfassenden Modells besteht. Während zu Beginn der geradtaktige Satzbau eher schwach erkennbar ist, gelingt Wolfgang ab Takt 12 bis zur Binnenkadenz durch Wiederholung einer zwei Takte umfassenden harmonischen Wendung ($\overset{D}{D}-D$) eine Vergrößerung der Phrasenbögen auf zwei plus zwei Takte.

Der ganze Satz wirkt auf den heutigen Hörer durch seine Eintönigkeit vielleicht ein wenig seltsam. Wolfgang erfüllt nämlich mit einem eintaktigen Rhythmusmodell ein zeitlich auf 48 Takte gedehntes Satzmodell der Form ||: Eröffnung – Modulation zur D – Kadenz – Binnen-coda :||: Eröffnungsteil in der D – Sequenzkadenz – in die T versetzter Modulationsabschnitt – in die T versetzte Kadenz – in die T versetzte Coda :||. Damit das Modell nicht allzu starr durchlaufen wird, bringt Mozart allmählich kleine Veränderungen an. So wandelt sich in Takt 9 die Achtel-Tonwiederholung des Grundmodells in einen seufzermotivischen Vorschlag und auch die breiten Viertel der Kadenzfloskel Takt 17 durchbrechen den starren Satzverlauf. Der Zweiunddreißigstelauftakt zu Takt 19 ist eine weitere belebende rhythmische Variante des Grundmusters. Zwei weitere Ereignisse lockern im zweiten Teil den Satzverlauf auf. In Takt 30 setzt Wolfgang einen Baßlauf, der die Binnentonika zur Dominante der Grundtonart umdeutet, um dann sein erprobtes Sequenzkadenz-Schema anfügen zu können und durchbricht damit den starren Albertibaß der linken Hand. Auch das Sequenz-Schema ist durch eine Zwischendominante in Takt 32 etwas variiert. Eine Wiederholung der Kadenzfloskel bestärkt am Ende zusätzlich die erreichte Grundtonart.

In diesem Andante-Satz sehen wir Mozart erneut eine Aufgabe – ›Gestalte einen längeren langsamen Satz!‹ – mit bisher erprobten einfachen, jedoch noch nicht ganz hinreichenden Mitteln lösen. Und die Lösung der Aufgabe gelingt ihm auch, wenn auch auf eine noch unbeholfene, uninspiriert und mechanisch anmutende Weise. Erst nach und nach wird sich Wolfgang auf diesem noch unbekanntem Terrain größere Freiräume erobern.

Das Menuett in C, nachher Menuett I, KV 6, 3. Satz, verm. Oktober 1763

Wenn dieses Menuett ganz und gar von Mozart komponiert worden sein sollte, ohne Zutun des Vaters, dann würde sich darin zeigen, welche stilistische Sicherheit Wolfgang in dieser

⁴¹⁶ Vgl. etwa das Andante der Sinfonia in D Eisen D22 (vermutlich um 1755 entstanden). Siehe hierzu: Leopold Mozart: Sinfonia in G, Sinfonia in D, hrsg. v. Roland Biener (= Bd. 4 der Documenta Augustana, Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg, hrsg. v. Sabine Doering-Manteuffel und Wolfgang E. J. Weber), Augsburg 2000, S. 32ff.

Gattung zwischenzeitlich erreicht hat. Der Satz wurde im Anschluß an das Andante in F im Notenbuch aufgezeichnet, entstand also wahrscheinlich im Zusammenhang mit diesem im Herbst 1763.

Das durchgängig zweistimmig gesetzte Menuett ist geradezu schulbuchmäßig gebaut, mit je acht Takten in seinen beiden Wiederholungsteilen. Folgende Tabelle gibt eine rasche Übersicht über Tonartverlauf sowie Abfolge und Wiederholung einzelner Phrasen (Klammern deuten auf melodische Variation bei weitgehender rhythmischer Entsprechung bzw. Wiederholung oder Transposition bereits gesetzter Gestalten).

Tabelle – Phrasengeschehen und Harmonik des Menuett in C KV 6

Takt	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–12	13–14	15–16
Phrase/ Geschehen	EP	(Eröffnungssphrase, Sequenz 1 Stufe höher)	MP	Achtel-Kad.	(EP)	(EP, Stufe tiefer)	(MP)	(Achtel-Kad.)
Dominante			S–D ⁷	S–D ₄ ⁶ –D ₃ ⁵ –T	T–D			
Tonika	T–D	D–T				D ⁷ –T	S–D ⁷	S–D ₄ ⁶ –D ₃ ⁵ –T

Diese Ebenmäßigkeit, gepaart mit chromatischen Achtelvorhalten und Durchgangsnoten (T. 2 und 9 bzw. T. 6 und 14), sowie die enge rhythmische Verwandtschaft von Eröffnungs- und Modulationsphrasen machen dieses kleine Menuett zu einer runden Sache: Wie auf einer Perlschnur aufgereiht hängen die musikalischen Gedanken aneinander und sind verkettet, bilden einen das ganze Menuett überragenden Bogen. Diese Flüssigkeit und Leichtigkeit hat das Menuett mit anderen, vermutlich späteren Menuettschöpfungen Wolfgangs wie KV 1^e und 1^f gemein. Hier wie dort greifen in der Modulationsphrase sogar rhythmische Beschleunigungen (in KV 1^e sogar duolische Durchbrechung des Dreiermetrums).

Das Allegro in B, später KV 8, 1. Satz, vom 21. November 1763

Der mit 29 und 40 Takten sehr große Allegro-Satz in B KV 8 teilt mit dem C-Dur-Allegro KV 6 viele Gemeinsamkeiten. Am auffälligsten ist dabei sicher der durchlaufende Albertibaß, jedoch reichen die Parallelen bis weit in die Faktur und den Aufbau des Satzes hinein.

Den Beginn dominiert ein Auftaktmotiv in Achteln, das Quint- und Grundton der Tonika akzentuiert (T. 2 mit drei Achteln Auftakt). Mehrfach wiederholt und mit einem kadenzierenden Achtelabstieg verknüpft, formt sich daraus ein erster Viertakter (T. 1–4). Seine Wiederholung wendet sich expressiv in die Mollvariante. Die neue Tonika-Schlußfloskel aus Takt 7 (auf

dem ersten Viertel) wird daraufhin ab Takt 9 vier Takte lang auf einem Tonika-Albertibaß Ton für Ton durch die Töne des Akkords nach oben bis zur Oktave b'' verschoben und wieder zurück, in Takt 13f. ab c'' weiter abwärts über einer D/D⁷-Klangfläche. Ein Takt mit leichten Anklängen an das Eröffnungsmotiv leitet über T-S-D^D zur Dominante in Takt 16, die in einem Marschsignal-Rhythmus den Fluß der Sechzehntelbewegung unterbricht. Ab hier setzt der Seitensatz ein, der – wie in KV 6 – mit zwei Motivbereichen ausgefüllt wird. In einem ersten Bereich wird die Modulation zur Dominante vollzogen (T. 17f.) und bestätigt (T. 19–22). Hier prägt zunächst eine abtaktige Sechzehntelumspielungsfigur das melodische Geschehen. In Takt 17 und 18 geht sie jeweils einer Seufzerfigur voraus. Dann wird sie von einer kombinierten Sechzehntel-Trillerfigur mit Akkordbrechungsfigur abgelöst, die über dem Kadenzgeschehen T-S-D absteigt und zunächst in einen Trugschluß auf der Tonikaparallele mündet (T. 19f.), in der Wiederholung schließlich die Tonika erreicht (T. 22). Ab dieser Tonika beginnt der Schlußteil, der sich vom vorherigen insbesondere dadurch abhebt, daß der Albertibaß zugunsten eines rhythmischen Wechselspiels zwischen den Händen abgelöst wird. Kleingliedrige Umspielungsfiguren dominieren nun das Geschehen. Der Baß setzt damit bis Takt 26 einen ausgezierten ›Orgelpunkt‹ über F, während die rechte Hand die Sechzehntel des Basses mit ähnlichen Umspielungsfiguren beantwortet und mit Leitton- und Gleittonauflösungen den harmonischen Ablauf klarstellt: T⁷-S | D⁷-T (T. 23f. und 25f.). Eine F-Dur-Kadenz mit Trugschluß und Richtigstellung – nun wieder über Albertibässen – und eine oktavversetzte Wiederholung einer Schlußklang-Akkordierung rundet den ersten Teil ab. Die Melodik über diesem Kadenzgeschehen erinnert sehr stark an die Parallelstelle in KV 6 (s.d. T. 53–56):

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled 'KV 8', shows measures 27 through 30. It features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody in the right hand consists of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with similar rhythmic patterns. The bottom excerpt, labeled 'KV 6', shows measures 53 through 56. It also has a treble clef, one flat key signature, and a 2/4 time signature. The melodic and bass lines in this excerpt are highly similar to those in KV 8, illustrating the parallelism mentioned in the text.

Abbildung 10: KV 8, T. 27f. und KV 6, T. 53–56.

Der gesamte Teil nach dem ›bifocal close‹⁴¹⁷ (T. 17–29) dient Wolfgang in bewährter Quart- und Quintversetzung auch im zweiten Teil als Schlußabschnitt.⁴¹⁸ Allein aus dieser Feststellung wird bereits ersichtlich, daß der Beginn des zweiten Teils außergewöhnlich umfangreich geraten ist. Das hängt damit zusammen, daß Mozart tatsächlich einen eigenen Durchführungsabschnitt gestaltet (T. 30–46) und ab Takt 47 eine Reprise mit dem Anfangsthema einsetzt.

Die Durchführung rekapituliert zunächst den Satzbeginn in F-Dur, verkürzt ihn jedoch auf einen Viertakter durch Auslassung eines Achtelmotivs (vgl. T. 30–33 mit T. 1–5). Nach einer Phrasenwiederholung gelangt Wolfgang wieder auf eine Tonikafläche, auf der er wieder die Schlußfloskel durch die Akkordtöne schiebt (vgl. T. 36f. mit 9f.). In der Wiederholung dieser Figur unterlegt er sie jedoch im Baß mit der großen Sekunde Es und eröffnet damit die Modulation zu einer neuen Binnentonart. Nach der gleichen Motivverrückung in einem D-Dur-Septakkord kann Wolfgang als Intermezzo eine zweitaktige g-Moll-Phrase anschließen, die er wiederholt. Ein Übergangstakt (T. 46) beendet diese Episode und leitet im Albertibaß mittels eines Sextakkordes F-Dur zur Grundtonart des Satzes zurück.

Diese anschließende Reprise ist jedoch insofern verkürzt, als sie eine Wiederholung des Themas in Moll wegläßt. Statt dessen weicht sie kurz nach c-Moll aus und schließt direkt den zweiten Motivbereich an (T. 51–54). Dessen Spielfiguren bindet Mozart jedoch in einem zweitaktigen Kadenzvorgang (T. 51f.) melodisch zusammen, den er sogleich sequenziert (T. 53f.) und damit wieder in seine Grundtonart zurückkehrt, an die der Satzschluß (s.o.) anknüpfen kann.

Der Blick auf die Details⁴¹⁹ in der Machart dieses Satzes zeigt trotz aller auffälliger Gemeinsamkeiten mit dem Allegro KV 6, daß Wolfgang zwar noch immer sehr ökonomisch den musikalischen Gedankengang des ersten Teils im zweiten rekapituliert; daß er nun jedoch freier mit seinem Material umgeht. Verglichen mit dem C-Dur-Allegro, das aufgrund seiner Kleinmotivik doch sehr mechanisch wirkt, entwickelt das B-Dur-Allegro einen größeren Zug und zeigt zunehmende melodische Eleganz. Auch hier in KV 8, 1 kann jedoch »keine Rede« von einem sonatenhaften »Hauptthema«⁴²⁰ sein. Statt dessen gestaltet Mozart musikalische Abschnitte klar erkennbar nach ihren jeweiligen Funktionen.⁴²¹

⁴¹⁷ Vgl. Robert S. Winter, *The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style*, in: JAMS, Summer 1989, Vol. XLII. Nr. 2, S. 275–337.

⁴¹⁸ Mozart wiederholt hierbei jedoch die eröffnenden Takte (vgl. T. 55–58 mit T. 17f.) und verlängert damit diesen Bereich um zwei Takte. Auch setzt er in T. 60 statt eines Trugschlusses einen Ganzschluß.

⁴¹⁹ Siehe die vorherige Anmerkung.

⁴²⁰ K. Küster, a. a. O., S. 111.

⁴²¹ Vgl. K. Küster, a. a. O., S. 114.

Insgesamt lassen die starken Ähnlichkeiten der beiden Allegro-Sätze KV 6 und 8 einen ähnlichen Entstehungszusammenhang vermuten wie bereits bei KV 4–6⁴²² – natürlich nicht in der Form, daß hier gemeinsame Bässe vorgegeben wurden, sondern lediglich darin, daß Wolfgang komponieren unter der Aufsicht des Vaters stand, der sehr darauf geachtet haben mag, daß Wolfgang in jenen Sätzen, die ihm sozusagen als Eintrittskarte in die Welt der ›gedruckten‹ Komponisten dienen sollten, ein bestimmtes Niveau erreichte und auch bewahrte.

Das Menuett in D KV 7, 30. November 1763

Bei diesem Satz, der bereits am 30. November 1763 in Paris entstand, handelt es sich um den letzten erhaltenen, den Leopold vollständig für seinen Sohn notierte. Das grazile Menuett besteht aus 10 + 12 Takten. Der erste Teil ist aus einer viertaktigen Eröffnungssphrase über Albertibässen gebildet und kadenziert in der Grundtonart. Eine zweitaktige Modulationsphrase schließt sich daran an, die Mozart wiederholt und in eine zweitaktige Dominantkadenz überführt. Der zweite Teil zeigt einen freien Umgang mit dem Material des ersten Teils. Der Beginn rekapituliert die ersten beiden Takte in Dominanttransposition eine Quarte tiefer und wendet den A-Dur-Klang mit der kleinen Septime g' in Takt 13 wieder in die Grundtonart. Es schließt eine | S | T |-Wendung an, die Wolfgang sogleich einmal wiederholt und noch ein drittes Mal dazu ansetzt, sie dann jedoch in Takt 20 melodisch mit absteigenden Vierteln fortsetzt, um nach diesem glatten Übergang mit einem melodischen Rückgriff auf die erste Kadenz den Satz zu beschließen.

Erkennbar ist an diesem Menuett die zunehmende Souveränität im Umgang mit den Melodiebausteinen. Sie werden meist wiederholt und leicht verknüpft in andere Bausteine übergeführt. Besonders einfach und wirkungsvoll gelingt Wolfgang dies ab Takt 14 mit der Wiederholung der kurzen | S | T |-Phrase und ihrer Anbindung an die Schlußkadenz. In Takt 8/9 gelingt ihm der Übergang von der wiederholten Modulationsphrase zur Binnenkadenz sogar noch unmerklicher, da ihm hier die Einfügung eines einzigen Achtels e'' am Taktende dazu genügt.

Möglichkeiten, Herausforderungen und Anregungen in Paris

Mozarts Formgebung in den Violinsonaten KV 6 – 9

Die Sonaten der meisten Komponisten der Zeit gebrauchen die Binärform (barocke Tanzform), mit bisweilen zwei Themen und der charakteristischen Modulation zur Dominante am Ende des ersten Teils. Die Durchführungen sind üblicherweise nur kurz und überleitend.

⁴²² Auch dort wurde Wolfgangs Melodik zusehends freier und bewegter.

Wolfgang folgt mit seinen Werken bereits ab KV 2 ganz dieser Konvention. Von den originalen Schöpfungen eines C.P.E. Bach besitzt er noch keine Kenntnis und ist von diesen auch noch weit entfernt. Die Sonatenkonzepte⁴²³, »die Leopold Mozart seinem Sohn vermittelte, sind demnach von einem Bewußtsein für zweiteilige Anlage (...) und klarem, ganz einfachem Modulationsgang getragen. Jede Änderung, die sein Sohn daraufhin vornahm, hat diese Grundlage relativiert, in Frage gestellt oder gar zu beseitigen gedroht.«⁴²⁴

Küsters Einschätzung läßt sich an dem Andante aus KV 9 gut verdeutlichen. Ich bin der Meinung, daß es sich bei diesem Andante um den Satz handelt, den Leopold Mozart meint, wenn er in seinem Brief vom 1. Februar 1764 an Frau Hagenauer sagt: »Sie werden seiner Zeit hören wie gut diese Sonaten sind; ein Andante ist dabei von einem ganz sonderbaren goût.«⁴²⁵ Darin zeigt sich exemplarisch wie Wolfgang mit seinen noch relativ einfachen Mitteln versucht, die Komposition eines ihm noch neuen und ungewohnten Satzschemas zu bewältigen, eines Modells, das über die ihm bislang geläufigen Modelle hinausgeht.

Auch Kurt von Fischer vermutet hinter diesem Andante das »eigenartig kontrast- und überraschungsreiche Andante [im Original kursiv gesetzt] der Sonate KV 9«⁴²⁶. Die Autoren der 6. Auflage des Köchelverzeichnisses beziehen Leopolds Hinweis auf das ungewöhnliche Adagio von KV 7.⁴²⁷ Aber warum auch sollte sich Leopold Mozart, der bei seiner Wortwahl stets sehr bedacht war, ausgerechnet bei diesem Verweis auf eines der frisch gedruckten Werke seines Sohnes geirrt haben? Er muß damit gerechnet haben, daß die Briefempfänger (und alle weiteren Leser) seine Worte am erwähnten Objekt genau nachvollziehen wollten, denn die Briefe oder Teile daraus waren von Leopold auch zur Weiterverbreitung in Salzburg intendiert, und er hätte daher ein ›Adagio‹ mit Sicherheit nicht als ›Andante‹ bezeichnet.

Der ›sonderbare goût‹: Das Andante KV 9

Äußerlich betrachtet ist an diesem Andante nichts spektakuläres zu entdecken: Ein Dreiviertelsatz in C-Dur, ein A-Teil mit 24 Takten, ein B-Teil mit ausgedehnten 37 Takten. Die Reprise rekapituliert (ab T. 48) taktgenau den gesamten A-Teil. An musikalischen Gedanken herrschen Zweitaktphrasen vor. Das eigentlich Besondere an diesem Satz ist genaugenommen sein Thema: Eine sangliche Eröffnungssphrase im Piano sinkt in einer leichten Pendelbewegung von der Tonika-Quinte ab und endet im Seufzermotiv f''-e''; seltsamerweise harmonisch unvollkommen: nicht auf der Tonika, sondern im Trugschluß, der Tonikaparallele. In-

⁴²³ Vgl. Leopold Mozarts Sinfonien sowie die Salzburger Sinfonien der Zeit; weniger jedoch Leopold Mozarts Klaviersonaten. Siehe hierzu Seiffert DTB IX.

⁴²⁴ K. Küster, a. a. O., S. 132.

⁴²⁵ MBA, Brief vom 1./2. Februar 1764, S. 126.

⁴²⁶ Kurt von Fischer, a. a. O., S. 42.

⁴²⁷ Vgl. Köchel⁶, S. 10.

teressanterweise verdoppelt die Violine bis Takt 6 zunächst nur die tiefste Stimme, den Baß des Satzes. In diesen sechs Takten wendet sich der Baß jedesmal vom Tonika-Grundton (T. 1 u. 5) bzw. der Terz (T. 3) hinauf zur sechsten Stufe, auch in die Eröffnungsphrase unmittelbar kontrastierenden *f*-Unisono (T. 3f.), was – da bislang als Harmonien lediglich Tonika und Dominantseptakkord (allerdings ohne Leitton!) erklingen sind und die Subdominante weggelassen wurde – die Tonart und damit auch den Ausdruckscharakter dieses Satzbeginns ungewiss, schwebend, kurz: *sonderbar* macht. Dreimal bleiben die Phrasen gleichsam in der Luft hängen. Erst die Takte 7 und 8 wenden sich mit einer Vollkadenz über S-D₄₃⁶⁵⁷ zur klargestellten Tonika. In den folgenden Phrasen wendet sich Mozart allmählich zur Dominanttonart. Ein kleines Seufzermotiv wiederholt er über T und D (T. 9f.) und schließt eine Modulationsphrase in G-Dur (Sp-D⁷-T) an. In der anschließenden Wiederholung dieser vier Takte intensiviert er sogar noch die rhythmische Bewegung dieser Phrasen, indem er Achtel zu Triolen beschleunigt. Diesen Abschnitt beendet er in Takt 14f. mit einer klaren G-Dur-Kadenz auf die gleiche Weise wie in Takt 7f. Den neuen Tonika-Grundton zögert er jedoch mit einem Sekundvorhalt hinaus und läßt dann eben darauf eine *Mannheimer Rakete* einsetzen: acht aufsteigende *Staccato*-Sechzehntel in der G-Dur-Skala – ein starker Kontrast zu dem verklungenen und so sanglichen Modulationsabschnitt. Aber Mozart weiß diesen Überraschungseffekt noch zu steigern: Im folgenden Takt läßt er dieselbe Phrase in derselben Skala eine Terz tiefer einsetzen und schickt ihr, wie im Takt zuvor einen Vorhalt in der kleinen Untersekunde voraus. Daraus resultiert aber nun eine Art melodischer Querstand *dis'-e'-e'-fis'-g'-a'-h'-c''-d''(!)-e*. In einer weiteren, zweiten Verschiebung der *Rakete* in Takt 18 setzt die Phrase eine Quarte tiefer ein und ruft zwischen Sekundvorhalt *ais*^o und dem rasch folgenden Skalenton *a* ein ähnliches melodisches Unbehagen hervor. Immerhin geht diese letzte Skala bruchlos in eine G-Dur-Kadenz über – Mozart hat die Einsatzöne dieser kontrastierenden Oktaven also durchaus geschickt und vorausschauend gewählt. Den Zielpunkt dieser Kadenz macht er mittels eines Vorhalts wie in Takt 16 sogleich zum Beginn der Wiederholung dieses Skalenspiels, was freilich den besonderen melodischen Charakter dieses Abschnitts keineswegs verbessert.

Der kontrastierende Mittelteil ist mit 23 Takten ungewöhnlich lang geraten, was wohl auch damit zusammenhängt, daß Mozart hier im Bereich der Harmonik sehr ungewöhnlich vorgeht. Nachdem am Doppelstrich ganz konventionell G-Dur erreicht war, setzt Wolfgang nun unvermittelt mit einem *forte*-Unisono ein, das auf d-Moll weist, und in dem er auch kadenziiert (T. 29f.). Dieses melodisch auffällige Eröffnungsmotiv nach dem Doppelstrich wird uns auch im Londoner Skizzenbuch (Nr. 6, KV 15^f) an vergleichbarer Stelle wieder entgegentreten. Die sequenzierte Wiederholung dieses Abschnitts ab T. 31 einen Ganzton tiefer zeigt freilich, daß Wolfgang hier abermals auf ein altes bewährtes Gestaltungsmodell zurückgreift,

nämlich auf das der Sequenzkadenz, nur ist es diesmal auf mehr als 10 Takte gestreckt. Auch erfüllt Wolfgang es nicht sklavisch, sondern hebt es an seinem Ende aus: Statt in C-Dur zu kadenzieren verharrt er auf der Dominante (T. 36), und sequenziert nun im Klavier das Eröffnungsmotiv von F-Dur ausgehend (T. 37f.) zweimal in Sekunden nach oben, über G-Dur (T. 39f.) und a-Moll (T. 41f.), die begleitende Violine unterlegt das Geschehen mit einem aufgeregten synkopierten Rhythmus. Aufsteigende chromatische Sechzehntellinien schleifen in der Oberstimme jeweils neu den nächsten Sequenzeinsatz an. Ab Takt 42 bleibt Mozart noch ein wenig im erreichten a-Moll und läßt nun die Bewegungsrichtung wechselnd im Baß eine chromatische Linie von a° bis e° (T.45) absteigen, die er jeweils mit Sept- und Sextakkorden ausharmonisiert. Eine a-Moll-Vollkadenz (T. 46f.) nach dem Vorbild der ersten C-Dur Kadenz (s. T. 7f.) beendet den Durchführungsabschnitt.

Auf ein melodisches Detail in der Reprise sei besonders hingewiesen. Ein einziges Mal ›be-gradigt‹ Mozart die *forte*-Unisono-Phrase des Satzbeginns, indem er statt wie stets zuvor vom g° so seltsam zum a° aufzusteigen eine Oktave zum G hinabspringt. Ein Ton, der alles verändert und auf einem Schlag das seltsam unbestimmte Kreisen um die Tonikaparallele durch die Bestätigung der Dominante ersetzt. Soll das vielleicht eine späte Richtigstellung des Satzbeginns sein? Wohl eher nicht, obwohl er hier genausogut eine Kadenzformel hätte setzen können. Nach diesem Dominantdoppelpunkt kann Wolfgang in seiner Grundtonart weiterfahren und schließt hier als Satzende die Takte 9 bis 24 des ersten Teils in Quint/Quartversetzung an.

Wir können also festhalten: Mozart erfüllt hier – formal geradezu mustergültig – eine für ihn neue Satzform, nämlich die des ausgedehnten langsamen Satzes. Ihm gelingt dies mit einer Aneinanderreihung verschiedener musikalischer Gedanken, ganz nach den Vorbildern anderer Sätze. In seiner Strenge in der Erfüllung des großformalen Ablaufs – kaum ein Gedanke des ersten Teils wird bei seiner Rekapitulation und Anpassung an die Tonarten des Satzverlaufs verändert oder ersetzt – erinnert dieser Satz an Wolfgangs erste große Allegro-Sätze (s. o. KV 6 und KV 8). Die Elemente, die Wolfgang dafür verwendet, sind jedoch in ihrer Zusammenstellung aufgrund ihrer melodischen und charakteristischen tonalen Wirkung z. T. problematisch. Die beiden auffälligsten Problembereiche betreffen das tonale Zusammenwirken kleiner zwei- und eintaktiger Bausteine (s. T. 1–6 und 16–22), die folgerichtig, ja sogar logisch verkettet werden.

Es ist kein Wunder, daß Vater Leopold diesen Satz mit der Charakterisierung *sonderbar* belegt. Aber ebenso ist es kein Wunder, daß Leopold Mozart am Satzcharakter nichts weiter änderte, denn dafür hätte er vielleicht zu tief in die melodischen Strukturen eingreifen müssen, und das konnte oder wollte er wohl nicht, denn bei einer solchen Verbesserung wäre es

bereits nicht mehr um greifbare Satzfehler wie Quintparallelen oder Querstände gegangen sondern vielmehr um grundsätzliche Fragen des musikalischen Geschmacks, also auch um die Widerspiegelung musikalischer Erfahrung. Es gilt hier also der ausdrückliche Hinweis Leopold Mozarts, daß man an diesem seltsamen Satz hören kann, »daß Wolfgang es selbst gemacht hat.«⁴²⁸

Hunkemöller beschreibt diese besondere Rolle Leopold Mozarts folgendermaßen und ist dabei der festen Überzeugung, daß »die Vorstellung vom korrigierenden Vater gleichwohl einer Nuancierung bedarf: Die in den vorliegenden Arbeiten [den Pariser Violinsonaten] konstatierte Entwicklung und der Einfluß der genannten Vorbilder setzen Bewußtsein, Initiative und eine nicht zu unterschätzende Aktivität des Sohnes voraus, etwas, was durch den Vater letztlich akzeptiert wird. Leopold überwacht dabei die kompositorische Entwicklung seines Sohnes, er greift ein, wo er es für erforderlich hält, und übernimmt schließlich die letzte Korrektur.«⁴²⁹

Begegnungen in Paris: Eckard und Schobert

Parallel mit den Herausforderungen, die sich Wolfgang mit dem Komponieren großer Sätze stellte, bezog er auch wesentliche Anregungen aus der Begegnung mit Komponistenpersönlichkeiten wie J. Schobert und J. G. Eckard und deren Werken. Leopold berichtet: »Mr: Schobert, Mr: Eckard, Mr: Le grand und Mr: Hochbrucker haben ihre gestochne Sonaten alle zu uns gebracht und meinen Kindern verehret ...«⁴³⁰

Das Köchelverzeichnis vermerkt hierzu: »Mozart ist bei der Neuerung, nur zwei (statt sechs) Sonaten unter einer Opus-Nummer zu vereinigen, dem Vorbild Jean Schoberts gefolgt. Das Menuett I ist das letzte Stück, das er ins Notenbuch der Marianne eingetragen hat [falsch!]. Die Sonate ist also später komponiert als das erste Allegro von [KV] 8.«⁴³¹ Der Menuettsatz wurde jedoch von Leopold notiert.⁴³²

Wolfgang hörte Joh. Gottfried Eckards Op. 1 in Brüssel, wo es im Mai 1763 veröffentlicht worden war.⁴³³ D. R. de Lerma entdeckte, daß eine charakteristische Kadenzfigur des Schlusses aus Eckards Finale der Sonate I von Mozart in KV 6, KV 26 und dem Galimathias musicum KV 32 deutlich nachempfunden wird.⁴³⁴ De Lerma konnte jedoch keinen irgendwie gear-

⁴²⁸ Deutsch Dok., S. 177f.

⁴²⁹ J. Hunkemöller, a. a. O., S. 67.

⁴³⁰ MBA, Brief vom 1. Februar 1764, S. 126.

⁴³¹ Köchel, S. 10.

⁴³² A.a.O.

⁴³³ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 141.

⁴³⁴ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 144.

teten Einfluß der Werke Eckhards auf Mozarts Formbildung erkennen.⁴³⁵ Dafür konstatiert er aber deutliche Bezüge zwischen dem Schlußsatz von KV 6 und dem Finale der ersten Sonate aus Schoberts Opus 2⁴³⁶ sowie dem Schlußsatz von Schoberts C-Dur-Sonate Op. I/2⁴³⁷, ohne diese jedoch genauer zu benennen. Es scheint allerdings so, als würde Wolfgang nicht in den großen Konzepten der Formgestaltung von diesen Komponisten und ihren Werken Anregungen beziehen, sondern vielmehr in allgemeinen Kennzeichen, die den Ausdruck eines Stückes betreffen und in kleinen mehr melodischen Details, das heißt bei der Gestaltung kleinerer Bausteine.

Charles Burney merkte in seiner Musikgeschichte zu J. Schobert an, es sei dessen besonderes Verdienst, den symphonischen oder modernen Ouvertürenstil auf das Cembalo übertragen zu haben, der durch den Wechsel von Licht und Schatten, Aufregung und Ruhe, orchestrale Effekte imitiere.⁴³⁸ B. Paumgartner führt aus: »Sein [Schoberts] Klavierstil wirkte als ein völlig Neuartiges auf den kleinen Wolfgang, mehr noch die inneren Merkmale seiner Musik, eine glühende Empfindungssprache der Allegrothemen und die Neigung zu unvermittelten Stimmungsgegensätzen.«⁴³⁹ Vieles in der Musik Schoberts hat Wolfgang offensichtlich so beeindruckt, daß er es in seinen Werken aufgriff⁴⁴⁰ – an den Mollsätzen des Londoner Skizzenbuches wird dies besonders deutlich werden (s. u.). Über die Pariser Violinsonaten äußert A. Einstein, sie »folgen im äußern Gewand und in der inneren Haltung vor allem dem Modell Schoberts. Aber die Nachahmung (...) enthält sich gewisser Virtuositäten und Überschwenglichkeiten Schoberts, der mehr war als ein Pariser Modekomponist. (...) Schoberts Kunst hat Tiefen und Überraschungen, die ein Knabe von acht Jahren nicht verstehen und nachahmen konnte«⁴⁴¹. Bei näherem Vergleich entsprechender Werke scheinen es seltsamerweise tatsächlich sehr konkrete Beispiele Schobertscher Kompositionen gewesen zu sein, die Wolfgang am nachhaltigsten beeindruckten und dann im Londoner Skizzenbuch deutlich nachklingen sollten.⁴⁴²

Solche Übernahmen und bezugnehmenden Neuschöpfungen fallen Wolfgang zunehmend leicht, denn er hat nicht nur das absolute Gehör, sondern geradezu ein »schöpferisches Ohr«. Seine differenzierende Wahrnehmung befähigt ihn dazu, (nicht nur) aus den Werken Schoberts auffällige Elemente zu isolieren und sich anzueignen. Dementsprechend kann Mozart

⁴³⁵ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 129.

⁴³⁶ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 135.

⁴³⁷ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 160.

⁴³⁸ Vgl. Charles Burney, *A General History of Music*, Bd. II, hrsg. v. F. Mercer, Baden-Baden 1958, S. 956f.

⁴³⁹ B. Paumgartner, a. a. O., S. 119.

⁴⁴⁰ Auch später griff Mozart gelegentlich auf Werke Schoberts zurück, so beispielsweise in seinem *Pasticcio-Konzert* KV 39 von 1767, dessen Mittelsatz eine Orchesterfassung (!) des *Andante poco allegro* aus Schoberts op. XVII, 2 darstellt.

⁴⁴¹ A. Einstein, a. a. O., S. 140f.

⁴⁴² S. u., KV 15^u und auch KV 15^{kk}.

nun den Rahmen eines Satzes, seine Großform, immer differenzierter (er)füllen. In den verschiedenen Gattungen vollzieht sich das allerdings noch unterschiedlich schnell. Mit Menuetten hat Wolfgang die meiste Erfahrung, langsame Sätze dagegen fallen ihm noch schwer, da er in ihnen aus einer größeren Zahl von kleinteiligen Bausteinen zeitlich größere zusammenhängende Einheiten bilden muß, wobei es ihm nicht immer gelingt, sinnvolle kontrastreiche Bausteine zu gestalten.

Zur Vergrößerung des Umfangs seiner Sätze gibt Mozart in den Pariser Sonaten die Kopplung von Wiederholung des Eröffnungsmotivs mit der Modulation auf. Statt dessen bildet er analog zum ersten Teil nun in der zweiten Hälfte ebenfalls eine stabile Eröffnung und gestaltet die Rückmodulation als eigenen Abschnitt.⁴⁴³ Daneben verfügt Mozart mittlerweile auch über die Fähigkeit, Bausteine der Musik zu verwenden, sie selbst zu erfinden und in das geordnete Gefüge eines Satzes einzubetten. Die Bausteine können dementsprechend beliebig gestaltet und dem Satzablauf passend umgeformt werden. Zudem differenziert Wolfgang zunehmend klarer nach den Funktionen eines Abschnitts. Nicht immer gerät ihm dabei ein Baustein völlig; Beispiele hierfür bietet – wie bereits beschrieben – das Andante aus KV 9.

Über das Lernen von Formen hinausgehend erobert Wolfgang sich nun Gattungen und Zyklen, wobei ihm zugute kommt, daß er nun nicht mehr nur hörend wahrnimmt, sondern mittlerweile auch Noten lesen kann. Alle diese Erfolge verdankt Mozart auch seinem Vater, jedoch weniger durch seine direkte Unterweisung und Belehrung, als vielmehr durch Forderung, Förderung der Selbstreflexion (was, wie das Beispiel der »Quinten, die mein Herr Sohn hat stehen lassen« zeigt, hin und wieder noch mißlingen kann), durch Belohnung mit Anerkennung, insbesondere aber durch die durchaus prunkvolle Einführung Wolfgangs in den großen Kreis der erwachsenen Musiker. Die Begegnung mit bekannten Komponisten und deren Werken gewissermaßen »auf gleicher Augenhöhe« sowie das Verfassen oder Zusammenstellen eigener mehrsätziger Kammermusikwerke aus allmählich entstandenen Einzelsätzen dürften Wolfgang einen immensen Motivationsschub verschafft haben, der sich nach der Ankunft in London – wie noch zu sehen sein wird – schließlich im Londoner Skizzenbuch Bahn brechen wird.

Mit einiger Sicherheit läßt sich über die Entstehung der Pariser Violinsonaten daher sagen, daß sie Wolfgang vor allem gezeigt haben, daß 1. größere Satzdimensionen neue Gestaltungsweisen erfordern, 2. Einzelsätze zu Werkzyklen zusammengesetzt werden können, und 3. satztechnisch zwischen Klavier und anderen Instrumenten (wie der begleitenden Violinstimme) unterschieden werden muß. Mithin stellen die Pariser Violinsonaten vielleicht weni-

⁴⁴³ Vgl. K. Küster, a. a. O., S. 119.

ger eine Zusammenfassung oder Darstellung der Fähigkeiten Mozarts zu dieser Zeit dar als vielmehr einen wesentlichen Anstoß durch das Erproben und praktische Durchdenken der Erfordernisse einer neuen Gattung, selbst wenn diese Übung Wolfgangs Horizont in einigen Bereichen noch weit überstiegen haben mag und er dieser Aufgabe ohne die ordnende Hand und die Anleitung seines Vaters kaum gewachsen gewesen wäre.

Wann wird Wolfgang ein Komponist?

Wann kann man nun davon sprechen, daß Wolfgang Mozart selbständig ›komponierte‹? Wenn wir den Begriff ›Komposition‹ etwas genauer fassen, können wir das sehr genau beantworten. Landläufig versteht man unter Komponieren das Verfertigen einer Komposition, also das Niederschreiben eines Musikstücks. Wir können daher zwischen dem Improvisieren und dem Komponieren unterscheiden. Das erstere geschieht frei am Instrument, das letztere schließt den Akt des Schreibens mit ein. Friedrich Melchior von Grimm berichtet vom 1. Dezember 1763, daß Wolfgang an diesem Tag selbständig und ohne ans Klavier zu gehen den korrekten Baß unter eine vorgegebene Menuett-Melodie setzen kann.⁴⁴⁴ Theoretisch liegt das selbständige Komponieren Ende des Jahres 1763 zwar im Bereich der Möglichkeiten Wolfgangs, es sind jedoch keine datierten Quellen vorhanden, die solches für diese Zeit belegen. Es spricht alles dafür, daß Wolfgang noch immer – auch wenn er bereits schreiben kann – nach den Vorgaben seines Vaters arbeitet, der die Ziele setzt und den Rahmen vorgibt, den Wolfgang ausfüllt.

Bis zu den in London entstehenden Werken KV 15^a–15^{ss} (oder bis KV 5^a 9^a, KV 5^b 9^b, KV 1^e/1^f und KV 16, je nachdem welches dieser undatierten Werke man früher ansetzt) haben sich keine Autographe Wolfgangs erhalten. Erst das im Verlauf einiger Monate (oder Wochen) des Jahres 1764 angefüllte Londoner Skizzenbuch, dem wir uns im nächsten Kapitel zuwenden werden, zeigt in großem Umfang Wolfgangs Schreibfähigkeiten und Kompositionen, in die Leopold überhaupt nicht mit ordnender Hand eingegriffen hat. Im Verlauf des neuen Jahres 1764 wird Wolfgang also endlich als »selbständiger Komponist« greifbar – und zwar als Komponist, der auch selbständig entscheidet, welche Werke und Gattungen er in Angriff nehmen will – allerdings erst *nachdem* er in Paris mit der Veröffentlichung seiner Violinsonaten als solcher an die Öffentlichkeit getreten ist.

⁴⁴⁴ Deutsch Dok., S. 27f.

Eindrücke in London: Vom Kontretanz zur Sinfonie

»das, was er gewust, da wir aus Salzburg abgereist, ist ein purer Schatten gegen demjenigen, was er jetzt weis. Es übersteigt alle Einbildungskraft. (...) und daß mein Bub, Kurz zu sagen, alles in diesem seinen 8. jährigen Alter weis, was man von einem Manne von 40. Jahren fordern kann. mit kurzem: wer es nicht sieht und hört, kann es nicht glauben. Sie selbst, alle in Salzburg wissen nichts davon: denn die Sache ist nun etwas ganz anders.«⁴⁴⁵

Bleistiftstumpf und Tintenklecks – Wolfgang schreibt selbständig

Daß es sich bei dem Skizzenbuch um einen rein privaten Bezirk handelte, äußert sich nicht nur in der Tatsache, daß kein anderer als Mozart selbst darin Musikstücke eingetragen und verbessert hat, sowie darin, daß kein einziges Stück aus dem Londoner Skizzenbuch später in ›offiziellen‹ Kompositionen Verwendung gefunden hat, nicht einmal im Galimathias musicum KV 32, der unter großem Zeitdruck angefertigt wurde. Plath erkennt deshalb an den Werken des Skizzenbuches einen grundlegenden Wandel des Arbeitsverhältnisses zwischen Vater und Sohn. Ab nun stammt die Rohpartitur einer Komposition von Wolfgang. Die Bearbeitung, Ergänzung und Neufassung der Komposition wird dann vom Vater vorgenommen.⁴⁴⁶

Bereits mit der ersten eigenhändigen Komposition im Londoner Skizzenbuch drängt sich jedem Leser oder Interpreten die Frage auf, was der junge Komponist denn nun eigentlich meint, wenn er etwas aufschreibt. Die Kluft der Unsicherheit, die sich hier zwischen der schriftlichen Fixierung und dem flüchtigen Klangprodukt oder einer festen Vorstellung von einem Musikstück auftut hat viele naheliegenden Ursachen, die alle zusammengenommen uns nur wieder vor Augen führen, welche herausragende Leistung der Achtjährige hier Seite für Seite vollbringt. Er kann bereits mit Bleistift und später auch mit der Feder umgehen, schreibt selbständig und ohne Hilfe, d. h. ohne Korrekturen durch den Vater, Musikstücke nieder, die ihm gerade so im Kopf herumgehen oder die er vielleicht sogar sich nur im Kopf vorstellt, wenn wir der Geschichte um die schwere Erkrankung Leopolds partout in diesen Zusammenhang bringen wollen – ganz von der Hand weisen läßt sie sich nicht. Das vielleicht wesentlichste Verständnisproblem, das uns heute mit der ganzen Reihe der Stücke des

⁴⁴⁵ Leopold Mozart in seinem Brief vom 28. Mai 1764. MBA I, S. 151f.

⁴⁴⁶ Vgl. W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XXII.

Londoner Skizzenbuches beschäftigt, liegt in der teilweisen Ungenauigkeit oder Unvollständigkeit der Aufzeichnungen begründet, das uns über die Absichten des jungen Komponisten bisweilen im Dunkeln läßt. Wofür und zu welchem Zweck schrieb Wolfgang diese 43 Kompositionen und Fragmente auf? Diese Frage soll uns eingangs ein wenig beschäftigen.

Bei den Eintragungen Leopolds in das Nannerl-Notenbuch ist der Sachverhalt noch klar. So notiert Leopold beispielsweise KV 1^a vornehmlich als Kuriosum, als dokumentationswürdige Besonderheit im Heranwachsen seines Sohnes (vielleicht sogar nur, um seinem Söhnchen, der ihm etwas ›vorkomponierte‹, einen spielerischen Gefallen zu tun). Ansonsten schreibt Leopold Mozart – Papier ist teuer – für den Gebrauch, zur Fixierung und für den Anlaß, damit eine eigens komponierte Idee später wiedergegeben werden kann. Setzen wir das Kriterium der Niederschrift (und damit ihre Wiederholbarkeit) als Definitionsmerkmal für eine Komposition, ergänzt um das Kriterium der Selbständigkeit des Arbeitens, so müssen wir uns nun fragen, welche der erhaltenen Kompositionen Wolfgang Mozarts demnach als Kompositionen gelten können.

Auch wenn, wie bereits erwähnt, nichts davon bekannt ist, daß diese Sätze zu irgendeiner späteren Zeit verwendet wurden⁴⁴⁷, dürfen wir doch annehmen, daß Wolfgang die Musik, die er hier notierte, auch für vollgültige Kompositionen hielt und nicht allein für ›Übungen‹, sei es in verschiedenen Stilen oder im Schreiben selbst. Sicher übte sich Wolfgang hier auch im Notenschreiben, zunächst mit dem Bleistift, später mit der Feder – seine Schreibfehler zeigen dies eindringlich –, aber dieses ›Üben‹ war nicht das Ziel seiner Unternehmungen, sondern es geschah eher beiläufig; im Mittelpunkt stand ihm stets das Komponieren von Musik, also das Erfinden, Fixieren und Ausarbeiten musikalischer Gedanken in zeit- und ortsüblichen Formen (von denen ihm einige noch nicht geläufig waren) für eine mögliche spätere Wiedergabe.⁴⁴⁸

Der auffällig große Variantenreichtum bei den verwendeten verschiedenen Schreibweisen für ein und den selben Rhythmus innerhalb eines einzigen Satzes mag dies bestätigen. Wie seine Zeitgenossen in der Orthographie – man denke an J. W. Goethes verschiedene Schreibungen seines eigenen Namens – legt Wolfgang keinen sonderlichen Wert auf ein vereinheitlichendes Schriftbild. Ein Beispiel: Im ersten Satz des Skizzenbuchs KV 15^a schreibt Mozart beim insgesamt fünfmaligen Auftreten der viertaktigen eröffnenden Phrase (T. 1–4) in der Begleitung

⁴⁴⁷ Vgl. W. Plath, Vorwort, a. a. O., S. XXII. Die Blätter zeigen keine Spuren einer Einrichtung für die Wiedergabe und nur selten eine Korrektur.

⁴⁴⁸ Vielleicht wollte er dem erkrankten Vater nach dessen Genesung beweisen, wie fleißig er sich im Schreiben und Komponieren geübt hatte.

ebenso viele verschiedene Rhythmisierungen aus⁴⁴⁹, ja, es könnte sogar sein, daß er aus spielerischem Übermut diese Begleitung mit Bedacht und voller Absicht so uneinheitlich gestaltete und sich an diesen verschiedenen und jeweils genau notierten Varianten sogar erfreute. Dieses Beispiel zeigt uns überdies, daß Mozarts Schreiben seinem musikalischen Denken oder der Vorstellung von Musik stets nachgeordnet war. Damit tritt uns Mozart im Londoner Skizzenbuch erstmals vollgültig als selbständiger Komponist entgegen, der musikalische Gedanken nach eigenen Vorstellungen ausarbeitet und ohne fremde Hilfe aufs Papier bringt.

Schreiben, Fehler und Reflexion

Von den 98 Seiten des Londoner Skizzenbuchs sind die Seiten 3 bis 89 von Wolfgang Amadé Mozart vollkommen selbständig beschrieben. Mehr als die Hälfte der Stücke, die er in sein Skizzenbuch notiert, schreibt er mit Bleistift auf, so die Nummern 1 bis 27 auf den Seiten 3 bis 62 der Quelle. Für die restlichen Stücke ab Seite 63 verwendet Wolfgang dann Tinte. Die Notate mit Bleistift sind teilweise stark abgerieben und nur schwach erkennbar, da Wolfgang auch mit einem stumpfen oder gar bis aufs Holz abgeriebenen Stift weiterschrieb. Hin und wieder hat Wolfgang mit Tinte an den Bleistifteintragungen auch Korrekturen vorgenommen.⁴⁵⁰ Da die Tintenfarbe konstant bleibt, dürfen wir annehmen, daß die Eintragungen über einen vergleichsweise geringen Zeitraum vorgenommen wurden. Generell schreibt Wolfgang drei Akkoladen pro Seite und geht erst bei den letzten Eintragungen dazu über, neue Werke jeweils auch auf einer neuen Seite beginnen zu lassen. Dieses papiersparende Arbeiten dürfte Wolfgang seinem Vater und den Eintragungen im Nannerlbuch abgeschaut haben. Lediglich das letzte eingetragene und nicht vollendete Werk, das Fugenfragment (Nr. 43) fällt aufgrund seiner Machart sowie seiner Notation gänzlich aus dem Rahmen des Skizzenbuches und dürfte daher um einiges später als die vorherigen Sätze eingetragen worden sein.

In der nachstehenden Übersicht sind alle typischen Fehler versammelt, die Wolfgang unterlaufen. Viele dieser Schreibfehler sind keineswegs untypisch für ein achtjähriges Kind; vergleichbare Fehler würden heute auch einem Zweitklässler unterlaufen.⁴⁵¹ Was jedoch vollkommen überrascht, ist die Flüssigkeit und Dynamik der Musiknotation. Von der ersten Seite des Skizzenbuches an, gerade auf den Seiten, die mit Bleistift ausnotiert wurden, wirkt die Schreibung der Musiksymbole, wenn nicht routiniert, so doch immerhin gewandt und durchgängig wie mit einer verblüffenden Geschwindigkeit aufs Papier geworfen.

⁴⁴⁹ Vgl. jeweils den Baß der Takte 1–4 mit 7–10, 15–18, 23–36 und 31–34.

⁴⁵⁰ So bei KV 15q: in T. 27 (Veränderung der Baßmelodie) auf Seite 30 der Quelle und in KV 15t, T. 25–27 (Verdeutlichung der Zweiunddreißigstel, S. 37), T. 57 (Nachtrag eines Auflösungszeichens) und T. 60 (Ergänzung einer Fermate, S. 37), T. 68 (ergänzt Auflösungszeichen) und T. 72f. (Korrektur von Melodie und Baß, S. 39f. der Quelle).

⁴⁵¹ Ich danke herzlich Frau Dr. Iris Tappe vom Lehrinstitut für Orthographie und Schreibtechnik Würzburg für diesen Hinweis.

Schreibschwierigkeiten

nachgekratzte Mittelstimme (Nr. 2)

Ungenauigkeiten

ungenau, schwache bzw. unsaubere Notation, Kleckse (Nr. 10, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21)

ungenaueres staccato-Zeichen (Nr. 1)

redundante Vorzeichnung (Nr. 12, 19)

Punkte vergessen (Nr. 26)

Sonderformen (mehrfach auftretende eigene Schreibweisen)

Schluß ohne Wiederholungszeichen (alle Werke)

falsche Reihenfolge der Vorzeichen (Nr. 9, 11, 16, 17, 22, 25, 28, 29)

falscher Rhythmus (Nr. 20)

Oktavtremoli in der Richtung verkehrt (Nr. 23)

einfach durchgestrichener Hals einer Doppelpunktierten Halben als Abkürzung für 6 Achtel (Nr. 28)

Korrekturen

Stimmkorrektur Mittelstimme (Nr. 2, 6, 7, 15)

Korrektur einer Baßstimme (Nr. 4, 13, 15–17, 19f., 22–25, 28 f.)

Verbesserung zu vieler Fähnchen (Nr. 6, 16, 28)

Streichungen (Nr. 12, 28, 37)

Korrektur von Hilfslinien (Nr. 13)

Korrektur der Oberstimme (Nr. 13, 15–17, 19, 21–23, 25f., 28f.)

Korrektur einer Pause (Nr. 14)

Schreibfehler (K.: gleicher Fehler selbst korrigiert)

Auflösungszeichen statt eines Kreuzes (Nr. 10)

falsch gesetzter Notenkopf (Nr. 2, 5, 17)

verkehrte Halsrichtung (Nr. 2, 13)

falsch gesetzter Taktstrich, wg. Akkolade o.ä. (Nr. 4, 13, 20)

zu viele/zu wenige Hilfslinien (Nr. 7, 12, 28)

Versetzungszeichen unvollständig (Nr. 12)

Verwechslung von Viertel- und Achtelpausen und umgekehrt (Nr. 13)

Verschreiben im Terzabstand (Nr. 13)

zu wenige/zu viele Fähnchen an Noten/Pausen (Nr. 14, 16, 22, 25)

falscher Notenwert (Nr. 14)

Doch nicht nur beim Schreiben unterlaufen Wolfgang einige Fehler, auch beim Komponieren: »Nicht einmal auf sein inneres Ohr konnte er sich damals fest verlassen (...). Es finden sich (...) zahlreiche Satzfehler, und zwar meist da, wo es sich um verwickeltere kontrapunktische und harmonische Aufgaben handelt.«⁴⁵³ In einer Fußnote verweist Abert hier explizit auf die die Fuga Nr. 43 sowie die Nummern 7, 10, 15, 19, 20, 21 »u.a.m.«⁴⁵⁴

einige Satzfehler

Oktavparallelen (Nr. 3, T. 6)

⁴⁵² Hier nach Kategorien geordnet, vgl. KB, S. 73ff.

⁴⁵³ H. Abert, a. a. O., S. 52.

⁴⁵⁴ H. Abert, a. a. O., S. 52, Anm. 4.

Septime nicht aufgelöst (Nr. 35, T. 23)
Querstand (Nr. 43, T. 10)

Vollkommen fehlerfrei notiert Wolfgang beispielsweise die Nr. 39: Er wiederholt hier extra sogar eine verkleckste Viertelpause oberhalb der Zeile. Ansonsten macht Wolfgang auch fast niemals Phrasierungsangaben und setzt keine Tempo- und dynamische Bezeichnungen. Zahlreiche Fehler und Unstimmigkeiten zeigen sich auch immer wieder in der Harmonik. Gegenüber Konkordanzstellen innerhalb eines Satzes notiert er gelegentlich auch die Mittelstimmen unvollständig, indem er die Takte nicht komplett ausfüllt.

Werkkreise und Kompositionsstrategien im Londoner Skizzenbuch

Mozart beginnt nicht nur damit, selbständig große Satzabläufe zu erproben, es hat auch den Anschein, als stelle er auch mehrere Sätze zu ersten Satzzyklen, sprich zu Sonaten (oder auch sinfonischen Entwürfen?) zusammen. Tonartenfolgen und Satzcharaktere legen eine solche Vermutung nahe. Ich werde bei der Besprechung der Werke dementsprechend einzelne Gruppen bilden.

Anhand der folgenden Übersicht erscheint es plausibel, daß sich Mozart nicht nur voll und ganz in das komponierende Schreiben vertieft, sondern daß er über weite Strecken (d.h. über die Komposition eines einzelnen Satzes hinaus) übergeordnete Ziele verfolgt. Mozart folgt keinem übergeordneten Konzept, es lassen sich jedoch verschiedene Stränge oder Themenkreise erkennen, die allmählich einen roten Faden entwickeln. Auf der Ebene der einzelnen Sätze bewegt sich Mozart von kurzen Tanzsätzen und tanzartigen Formmodellen fort, hin zu ausgedehnten Sinfonie- und Sonatensätzen. Gleichzeitig weist die Reihenfolge der Einzelsätze auf eine zielgerichtete Anordnung hin, die bereits das Bestreben erkennen lassen, über den Einzelsatz hinaus zu gehen und mehrsätzliche Werke selbständig zu komponieren. Unter den 43 Einzelsätzen lassen sich etwa drei oder sogar vier Gruppen erkennen, die bereits in der Aufeinanderfolge ihrer Tonarten und Satzcharaktere als erste Versuche von Zyklenbildungen gewertet werden können. So etwa deutlich erkennbar eine Satzfolge in g-Moll (Nr. 15–17, KV 15^{p-r}), eine in F (Nr. 19–21, KV 15^{t-v}), hierauf sogar zwei Sätze, die als Alternativen für die vorhergehenden Sätze, den langsamen Mittelsatz und den Finalsatz, fungieren können (Nr. 22 f., KV 15^w und 15^x) und zwei Satzfolgen in Es (Nr. 28–31, KV 15^{cc}–15^{ff} und Nr. 35–37, KV 15^{kk}–15^{mm}).

Auch die anderen Sätze bilden in der Reihe ihres Entstehens im Skizzenbuch sozusagen Themenkreise aus. Bei der ersten Gruppe handelt es sich um verschiedene kleinere Tanzsätze (Nr. 1 – 11, KV 15^{a-l}) unter denen Mozart sich auch mit kontrapunktischen Satzmodellen (Nr. 7 und 8) und Mollmittelteilen (Nr. 9 bis 11 und Nr. 18) beschäftigt. Anschließend wendet er

sich langsamen Sätzen zu (Nr. 12 – 14). Die Nummern 24 bis 27 (KV 15^{y-bb}) und 32 bis 34 (KV 15^{gg-ii}) umfassen verschiedene langsame und Finalsätze. Eine letzte Gruppe enthält drei Menuette in im Quintenzirkel absteigenden B-Tonarten und ein Menuettfragment in C (Nr. 39 – 42, KV 15^{oo-rr}). Das Fragment einer Chor-Fuga (Nr. 43, KV 15^{rr}) ist der letzte Eintrag des Londoner Skizzenbuches.

Ich schlage insgesamt folgende Einteilung der Sätze des Londoner Skizzenbuches in ›Themenkreise‹ oder in ›Kompositionsinteressen‹ Wolfgangs vor:

a) Verschiedene Tanzsätze

1. (Allegro) in F KV 15^a
2. (Andantino) in C KV 15^b
3. (Menuetto) in G KV 15^c
4. (Rondeau) in D KV 15^d
5. (Contredanse) in G KV 15^e
6. (Menuett) in C KV 15^f
7. (Rezitativ?) in G KV 15^g
8. (Contredanse) in F KV 15^h
9. (Menuetto) in A KV 15ⁱ und 10. (Menuetto) in a KV 15^k
11. (Contredanse con minore) in A KV 15^l

b) Langsame Satzcharaktere

12. (Menuetto) in F KV 15^m
13. (Andante) in C KV 15ⁿ
14. (Andante) in D KV 15^o

c) Sonaten-Entwürfe und Einzelsätze

1. Sonate in g
 15. (Sonatensatz) in g KV 15^p
 16. (Andante) in B KV 15^q
 17. (Andante) in g KV 15^r
 18. (Rondeau mit minore) in C/a KV 15^s
2. Sonate in F
 19. (Sonatensatz) in F KV 15^t
 20. (Siciliano) in d KV 15^u
 21. (Sonaten-Finalsatz) in F KV 15^v
3. Alternativ-Sätze einer Sonate in F
 22. (Allemande) in B KV 15^w
 23. (Sonaten-Finalsatz) in F KV 15^x
4. Vermischte Sonaten- und Finalsätze
 24. (Menuetto) in G KV 15^y
 25. (Gigue) in c KV 15^z
 26. (Finalsatz) in B KV 15^{aa}

27. (Finalsatz) in D KV 15^{bb}

5. Sonate oder Sinfonie in Es

28. (Tempo di menuetto) in Es KV 15^{cc}

29. (Andante) in As KV 15^{dd}

30. (Menuetto) in Es KV 15^{ee}

31. (Menuetto) in As KV 15^{ff}

6. Vermischte Sonaten- und Finalsätze

32. (Contredanse en rondeau) in B KV 15^{gg}

33. (Rondeau) in F KV 15^{hh}

34. (Andante) in B KV 15ⁱⁱ

7. Vermischte Sonaten bzw. Sinfoniesätze

35. (Sonaten/Sinfoniesatz) in Es KV 15^{kk}

36. *Presto* in B KV 15^{ll}

37. (Andante) in Es KV 15^{mm}

38. (Sonatensatz-Fragment?) in F KV 15ⁿⁿ

d) Menuette

39. (Tempo di menuetto) in F KV 15^{oo}

40. (Menuetto) in B KV 15^{pp}

41. (Menuetto) in Es KV 15^{qq}

42. (Menuetto Fragment) in C KV 15^{rr}

e) Chor-Fuga

43. (Fuga Fragment) in C KV 15^{ss}

Was die Fragmente im letzten Drittel des Skizzenbuches betrifft, so ist es zwar müßig zu überlegen wie Mozart sie weitergeführt hätte oder warum er ihre Niederschrift abbrach, doch gerade dies wäre nach den sehr gelungenen Stücken davor spannend. Warum ist er auf einmal nicht mehr damit zufrieden, oder besser: warum hält er die Vollendung nicht für nötig?⁴⁵⁵

Fragmente dieser Art, also Sätze, die im musikalischen Verlauf (oder exakter während der Niederschrift) einfach abbrechen, enthält das Londoner Skizzenbuch insgesamt drei (KV 15ⁿⁿ, KV 15^{rr} und 15^{ss}), merkwürdigerweise gerade gegen Ende des Buches. Es wäre umgekehrt zu erwarten gewesen. Vermutlich markieren diese Sätze jeweils das Ende einer ganzen Schreibsitzung Wolfgangs und damit auch das Ende eines besonderen Interessenkreises (wobei über den Umfang einer Schreibsitzung nur spekuliert werden kann). Neben diesen Fragmenten gibt es jedoch auch Sätze, die zwar insofern vollständig sind, als sie Anfang, Mitte und Ende besitzen, jedoch gibt es innerhalb ihres musikalischen Verlaufs Fehlstellen, an

⁴⁵⁵ Im Fall der Menuette Nr. 39 bis 41 und dem Menuett-Fragment Nr. 42 gebe ich ganz persönlich der Vorstellung den Vorzug, daß Wolfgang zunächst den Plan gefaßt hatte, eine Gruppe von sechs Menuetten in verschiedenen Tonarten des Quintenzirkels zu schreiben. Er gruppiert sie nach Tonarten, zunächst absteigend in den B-Tonarten des Quintenzirkels, doch als er mit dem vierten Menuett, dem Menuett in C, gerade die im Quintenzirkel aufsteigende Tonartenreihe eröffnet, bricht er kurz nach dem Doppelstrich ab.

denen Mozarts Notation offensichtlich hinter seiner Imagination zurückbleibt oder Bereiche, an denen aus der Notation das ursprünglich vorgestellte nicht mehr eindeutig erschlossen werden kann (s. u. KV 15^g und den ›Pausensatz‹ KV 15^{dd}).

Neues auf sicherem Grund: die kleinen Sätze KV 15^a–15^o (Nr. 1–14)

Im Londoner Skizzenbuch schreibt Wolfgang also erstmals selbständig und ohne die Aufsicht seines Vaters seine Improvisationen, Vorstellungen und Ideen nieder, er komponiert. Das äußert sich erstens klar und deutlich erkennbar in der Schrift und den haptischen Vorgängen des Schreibens, Ausstreichens und Verbesserns; zweitens natürlich in der Musik selbst. Und hier stellt sich bereits mangels Kriterien und Vergleichsmöglichkeiten die Frage, was denn genau das ›Kindliche‹ dieser Werke ausmacht, ob und wie es sich in den Werken niederschlägt, daß ihr Verfasser ein achtjähriger Knabe ist. Klar ins Auge springt zunächst die Kürze vieler Sätze. Die meisten abgeschlossenen Sätze umfassen ca. 20 Takte, die kleinsten 16 Takte (KV 15^e und 15ⁱ). Eine Ausnahme davon bildet lediglich der erste eingetragene Satz KV 15^a mit 38 Takten – allerdings nur auf dem Papier, da die Taktart bereits sehr kleinteilig gewählt ist (Dreiachtel), die erklingende Länge ist damit etwa vergleichbar. Daraus folgt, daß Wolfgang die Werke des Skizzenbuches innerhalb einiger Stunden oder über wenige Tage verteilt geschrieben haben kann.

Bei den verschiedenen Gattungen greift Wolfgang gerne auf die Kleinformen, insbesondere Tänze zurück. Hier dominiert die Menuettform. Im gesamten Londoner Skizzenbuch findet sich mehr als ein Viertel Sätze im Takt, Umfang und Charakter des Menuetts. Hinzu kommen einige Kontretänze; Rondeaux sind mit einer Anzahl von drei Werken gering vertreten. Die restlichen Werke verteilen sich etwa zu gleichen Teilen auf Sonatenhauptsätze, langsame Sätze und verschiedene Einzelsätze und Fragmente. Bei den zugrundeliegenden Formen überwiegen daher klar die zweiteiligen sowie die Dacapo-Form (Nr. 4, 8, 11). Ausnahmen hiervon bilden lediglich der seltsame präludierende Satz Nr. 7 sowie der Sonatenfinalsatz in F (Nr. 23) und das Chorfugen-Fragment (Nr. 43). Als Grundtonarten verwendet Wolfgang im gesamten Londoner Skizzenbuch alle Vorzeichnungen von bis zu vier b bis zu drei #. Unter den ersten vierzehn Sätzen beschränkt er sich auf die Tonarten zwischen F-Dur und A-Dur. Bei den Taktangaben herrscht ebenfalls eine große Vielfalt: 3/8, 6/8, 2/4, 3/4, 4/4, Zweier- und Dreiermetren halten sich in der Verteilung die Waage.

1. Allegro in F KV 15^a

Bereits der erste im Londoner Skizzenbuch eingetragene Einzelsatz verblüfft: Der Tanzsatz im Dreiachteltakt ist musikalisch gut durchgebildet und seine Niederschrift zeugt von

keinerlei kompositorischen Problemen. Es handelt sich hier mitnichten um einen tastenden oder zaghaften Versuch; Wolfgang zeigt hier vielmehr bereits einige Erfahrung und Routine. Allerdings mehr in der Musik selbst, als im Akt des Schreibens. Noch verwendet Wolfgang den Bleistift, und das auf einigermaßen brachiale Weise. Die Mine ist bis auf den Stumpf abgeschrieben und bisweilen kratzt Wolfgang seine Noten ganz einfach mit dem blanken Holz ins Papier. Der erste Eintrag enthält so gut wie keine Schreibfehler oder Korrekturen. Lediglich das Staccato T. 22f. ist ungenau und schwach ausgeschrieben, und am Ende des Satzes notiert Wolfgang (wie im gesamten Skizzenbuch) nur einen Schlußstrich und keine Wiederholungszeichen.

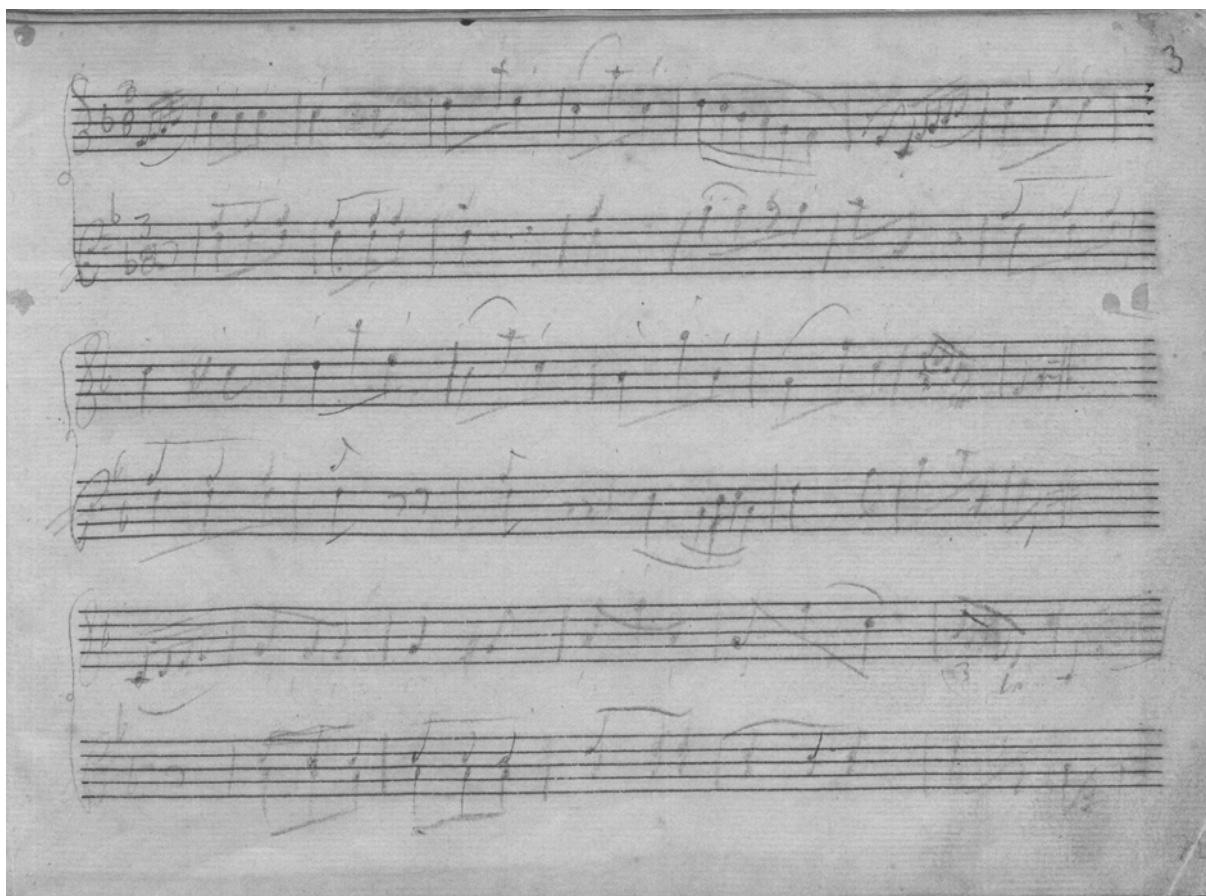


Abbildung 11: Faksimile des Autographs von KV 15^a, Londoner Skizzenbuch, S. 3.

Der tänzerische Satz im 3/8-Takt wirkt völlig souverän, ja bei einer konsequenten Vereinheitlichung der bereits angesprochenen Unterschiede in Phrasierung und Rhythmisierung der Begleitung würde er sogar glatt und routiniert wirken. Das liegt vor allem an seiner quasi monothematischen Gestaltung, denn außer der viertaktigen Eröffnungssphrase besitzt der Satz nur Variationen (T. 21–24), Motivfortspinnungen (T. 11f.) und Kadenzfloskeln. Und sogar diese eine Eröffnungssphrase hat noch ihre Vorbilder im Nannerlbuch (s.d. das Trio der Nummer 11 und Nummer 17), teilt mit diesen Sätzen die harmonische Öffnung zur Subdominante. Abwechslungsreich und kurzweilig wirkt der Satz

vor allem wegen der Erfindungskraft mit der Mozart die Eröffnungssphrase fortführt und schließt. So vervollständigt er die vier Takte mal zu einem sechs Takte und mal acht Takte umfassenden Bogen. Sogar die bekannte Sequenzkadenz im Mittelteil gestaltet er im motivischen Rückgriff auf diese Phrase.

In dieser Gestaltung äußert sich ein schon überaus geschärftes musikalisches Gespür und Empfinden. Einfache Elemente werden in klare Abläufe und erprobte harmonische Wendungen eingepaßt. Beachtenswert ist dabei ein besonderes Spannungsverhältnis zwischen Tempo und Prägnanz (Unverwechselbarkeit der Gestalt). So nimmt bis zu den Halb- und Ganzschlüssen zwar der Fluß der Bewegung immer mehr zu, gleichzeitig nimmt der klare Umriß der Phrasen ab, sie geraten ins Fließen. Darüberhinaus nimmt jedoch im ersten Teil die Taktordnung zu. Der Halbschluß (T. 5f.) beendet einen sechstaktigen Bogen – übrigens mit dem gleichen Melodiebaustein wie in KV 15^d (T.4)⁴⁵⁶ – das ist ungewöhnlich, weil nicht ganz ebenmäßig. Über die Verlängerung der Fortspinnungssequenz ergänzt Wolfgang den Bogen in der unmittelbaren Wiederholung jedoch zur vollwertigen Achttaktgestalt, auch wenn sie innerlich immer noch ein wenig unorthodox gestaltet ist. Der gesamte erste Teil ist somit gleichzeitig reihende Anordnung von Phrasen verschiedener Funktion, zunächst in geringerer (Sechstakter, Halbschluß) dann ein vollkommener (Achttakter, Ganzschluß) Ordnung. Alles in allem ist das einfach, klar und übersichtlich gesetzt. Von besonderem Reiz ist jedoch die einheitliche Gestaltung des ganzen ersten Teils. Alle Elemente greifen ineinander, der musikalische Fluß wird nirgends gebremst: Zwei Takte Eröffnungsmotiv, zwei Takte abwärts sequenzierendes Fortspinnungsmotiv, zwei Takte Halbschluß, Wiederholung von Eröffnungsmotiv und Fortspinnung, dann weitere Sequenzierung des Fortspinnungsmotivs, Vollkadenz.

Der 38 Takte umfassende Satz folgt in seinem weiteren Ablauf einigen einfachen Regeln in der Verwendung des eingeführten Materials. Die Reprise ab Takt 17 wiederholt den gesamten ersten Teil von Takt 1 bis zum Wiederholungszeichen, wobei es nicht nötig ist, Teile davon zu transponieren, da Wolfgang es im ersten Teil zur Satzmitte hin vermeidet zu modulieren. Auf diese Weise gestaltet Wolfgang im Skizzenbuch nur noch den direkt anschließenden Satz. Auch der Beginn des zweiten Teils erscheint lapidar. Nach dem Wiederholungszeichen versetzt Wolfgang einfach die eröffnenden vier Takte um eine Quarte nach unten in die Dominante und beendet sie mit einem Ganzschluß (T. 15 f.). Kurz verarbeitet er dann noch das Eröffnungsmotiv in der Sequenzkadenz-Formel (T. 16 f.), womit die Rückmodulation auch schon vollzogen ist. Hier kann die Reprise des A-Teils nahtlos einsetzen.

⁴⁵⁶ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 177.

2. Andantino in C KV 15^b

Auch dieser Satz muß wie der erste in einem einzigen Arbeitsgang niedergeschrieben worden sein. Wolfgang nahm darin Verbesserungen vor und korrigierte in den Takten 1/2 und 5 die Mittelstimmen, aus den Tönen e' – f' wurde g' – g'. In Takt 16 sind in der rechten Hand die ersten zwei Achtel a° und gis° stark nachgekratzt. Eine ursprüngliche Lesart ist nicht zu erkennen. Gleichwohl überrascht auch hier die insgesamt geringe Anzahl der Schreibfehler.

Der zweite Satz des Londoner Skizzenbuches operiert zwar ähnlich wie der erste mit öffnenden und schließenden Phrasen und verwendet als Schlußbildung ebenso die Wiederholung des gesamten ersten Teils.

Auch KV 15^b folgt wie KV 15^a einem zweiteiligen Formablauf A:||: BA, in dem A direkt übernommen werden kann. Der Aufbau von A folgt dem Schema von Frage und Antwort

EP EP' FP + Halbschluß EP EP' FP + Ganzschluß

Damit unterscheidet sich KV 15^b auch nicht wesentlich von Nr. 37 KV 15^{mm}, mit dem der Satz sogar die Eröffnungsphrase gemeinsam hat (s. Abb. 12).

KV Anh. 109b Nr. 2 (15b)

KV 15^{mm}

Abbildung 12: Eröffnungsphrasen von KV 15^b und KV 15^{mm}, jeweils T. 1–4.

Im Durchführungs- bzw. kontrastierenden Mittelteil nach dem Wiederholungszeichen versucht Mozart etwas anderes als den Einsatz eines Harmonie-Schemas. Betrachten wir diese Takte 9–16. Ohne eigene Modulation beginnt und schließt dieser Teil direkt in der parallelen Molltonart. In seiner Reihung von Zweitaktern öffnet sich dieser Teil in einer harmonischen Bewegung von der Molltonika ausgehend und erreicht sie erst wieder am Ende von Takt 16. Den harmonischen Verlauf dieses Abschnitts intensiviert Mozart in den vier mittleren Takten mittels Chromatik. Die Grundstellung der Molltonika bleibt ausgespart, stattdessen erscheint nach der Dominante in Takt 14 die Tonikaparallele. In der Oberstimme nimmt außerdem die rhythmische Bewegung zu und auch die Mittelstimmen werden mittels Achtelnebennoten und

Durchgängen bewegter, bis in den Takten 15 und 16 die Sechzehntel der Oberstimme nach drei Zählzeiten endlich in den Grundton münden (s. Abb. 13).



Abbildung 13: KV 15^b, T. 9–16

Es handelt sich sozusagen um eine reihend fortgesetzte Variation über einem (zwei Takte umfassenden) Baß c–(cis)–d–e–f – Mozarts bevorzugter Trugschlußwendung. Zusammenhalt mit dem Eröffnungsteil bezieht dieser Mittelteil vor allem aus der Motivübernahme der Sechzehntelbewegung vom Baß (T. 2 und T. 6) in die Oberstimme (T. 9) und den Gebrauch des Sechzehntelabstiegs von a'' (T. 2) in Takt 11. Diese Melodiestücke stehen aber jeweils in einem gänzlich neuen harmonischen Zusammenhang. Wie auch in Nr. 1 KV 15^a unterscheiden sich die entsprechenden Repräsententeile nur in einigen oberflächlichen Details, die der Wiederholung gleichwohl den Reiz der Abwechslung hinzufügen – diese Technik wird Mozart dauerhaft erhaltenbleiben.

3. Menuetto in G KV 15^c

Bei KV 15^c handelt es sich um ein zweistimmiges, rasch durchlaufendes Menuett von 8 plus 12 Takten. In der Oberstimme läuft eine motorische Achtelbewegung durch und wird nur an den Enden der viertaktigen Phrasen verlangsamt. Mozart formt darin Viertaktphrasen, die er durch Versetzung und Variation in die jeweils im Satzablauf nötige Tonart verschiebt, wobei ihm in der Eile eine Oktavparallele unterläuft (T.6). Nach dem eröffnendem Viertaktbogen folgen zwei Takte Sequenzierung einer Achtelfortspinnung plus Kadenz in der Dominanttonart. Der Durchführungsteil beginnt und endet zwar auf dem D-Klang, bekräftigt aber bereits wieder die Grundtonart. Die Reprise verwendet vier Takte des Beginns. Die folgenden vier Takte müßte Wolfgang jedoch um eine Quinte abwärts oder eine Quarte aufwärts transponieren, um in der Grundtonart abzuschließen. Tatsächlich ist der erste Takt dieser letzten Viertaktgruppe bereits nicht mehr die genaue Transposition von Takt 5. Im Baß

schon (mit leichten Anpassungen im Schlußtakt), doch in der Oberstimme folgt Wolfgang bereits ab dem zweiten Achtel nurmehr der Bewegungsrichtung der korrespondierenden Vorlage und spinnt sie dann in freier Paraphrase und mit einer anderen Kadenzformel fort.

Fünf Phrasenabschnitte sind erkennbar. Wie in den anderen formvollendeten Menuetten (vgl. KV 1^e/1^f) geschieht auch hier der tonale Zusammenschluß der Bausteine (d.h. die Erfüllung des Formverlaufs) durch Verlagerung der einzelnen Bausteine in die verschiedenen Tonarten, wobei Wolfgang bei der Rekapitulation der Finalphrase (vgl. T. 17–20 mit T. 5–8) durch die Wahl einer anderen Achtelmelodie in T. 18 und einer anderen Kadenzmelodie über dem versetzten Baßmodell gleichzeitig die Wiederholung der Oktavparallele zwischen Baß und Oberstimme vermeidet und dem ungewöhnlichen Non-Klang über der Dominante ausweicht (vgl. T. 7, 2. Viertel).⁴⁵⁷

Neben der gelungenen musikalischen Gestaltung fasziniert auch die Sicherheit der Aufzeichnung. Wolfgang unterliefen bei der Niederschrift nur wenige kleine Fehler. So notierte er in Takt 7 Achtel statt Viertel (mit dem Holzstumpf seines Bleistiftes) und in Takt 12 schrieb er in der Unterstimme eine Halbenote und eine Viertelpause, was genaugenommen keinen Fehler, sondern nur eine Uneinheitlichkeit in der Notation darstellt – und diese Uneinheitlichkeit ist, positiv formuliert als Abwechslungsreichtum, ein erkennbares Prinzip der Musik Wolfgangs. Auch die Mittel- oder Durchführungsphrase (T. 9–12) ist eine Neuerfindung, knüpft jedoch an die Achtelmelodiegestaltung in den Takten 5 und 6 an. Sie gehört tonal bereits wieder zur Grundtonart, obwohl sie mit dem D-Klang beginnt und endet. Bereits Schlag 2 (T. 9) weist mit dem Gleitton c eindeutig nach G-Dur, ebenso T. 10 (Schlag 3) und 11 (Schlag 1, 2 und 3). Die beiden Außenstimmen bewegen sich außerhalb des Kadenzgeschehens bevorzugt in Terz- und Sextparallelen.

4. Rondeau in D KV 15^d

KV 15^d ist ein heiterer, 8 Takte langer rondeauartiger Da-Capo-Satz im Sechsstel-Takt mit einem 10taktigen Minore-Mittelteil. Wolfgang wagt immer mehr Abwechslung im Klaviersatz. Bisweilen erweitert er das Baß-Oberstimmen-Gerüst auf drei bis vier Stimmen. Der D.C.-Teil umfaßt 8 Takte nach dem erprobten Frage-Antwort-Schema

EP* + Halbschluß + EP* + Ganzschluß

*in Form einer Motivsequenz über Albertibaß

⁴⁵⁷ Bemerkungen zur tonalen Unschärfe: Siehe hier im Satz Nr. 3 KV 15^c: T. 5f. gehört zur T-Tonart: T|D|T oder zur D-Tonart: S|T|S. Erst die nachfolgende Kadenz stellt den tonalen Bezug klar.

wobei Wolfgang hier in der Wiederholung (vgl. T. 7 mit T. 3) dadurch Abwechslung erzielt, daß er rhythmisch variiert (er verändert drei Achtel in Viertel plus Achtel) und eine zweite Stimme in Terzen und Sexten einfügt.

Der Minore-Teil geht von der gleichen Lage und demselben Auftakt aus, nun jedoch in Moll (T. 9). Interessant ist hier das besondere melodische Anknüpfen an den D.C.-Teil: die jeweils ersten Töne der Takte 1f. und 9f. sind – mutatis mutandis – gleich. Wie in einem Negativ ist nun der Satzcharakter gewendet. Der Sechzehntelpuls des Albertibasses schlägt nun in der Oberstimme über Vierteln und Achteln des Basses fort. Der Minore-Teil setzt auch die Dreistimmigkeit des Rondeaus – wie in einer Art Trio-Teil – fort (T. 9–12), ja erweitert sie stellenweise im akordischen Satz bis zur Vierstimmigkeit (T. 12–14).

Im harmonischen Verlauf wendet Wolfgang bereits ab Takt 10 das Moll ins parallele Dur und beendet so die Viertaktphrase (T. 12). Vor einem angedeuteten Wiederholungszeichen hängt er jedoch an diese vier Takte eine Art kleiner ruhiger Coda an, mit einem T–S–T-Pendel über dem Tonika-Orgelpunkt, das geradezu wie Hörnerklang erscheint. Die vier Takte nach diesem Wiederholungszeichen wenden sich kontrastreich und effektiv wieder ins d-Moll: Der Achtelauftakt mündet in eine barock kadenzierende Figur, die einmalig aufwärts sequenziert (15f.). Darunter schreitet der Baß in Halbtonschritten fort. Dies ist übrigens eine interessante Fortentwicklung des Sequenz-Kadenz-Modells: Zwischendominanten führen weiter zur Dominante und von dort zur Molltonika. In diesen zwei Takten, in denen Wolfgang durch chromatische Aufwärtsbewegung des Baßes von der Durtonika wieder nach d-Moll zurückmoduliert, fühlt er sich anscheinend in der Zweistimmigkeit doch sicherer, gleichzeitig ist dies zur Vierstimmigkeit des vorausgegangen ›Hornsatzes‹ jedoch ein reizvoller Kontrast. Zwei Takte aus Sechzehntelmelodik und Achtelkadenzfigur in d-Moll (ähnlich T. 11f.) beschließen den Mittelteil und zeigen wieder akkordische Füllung mit einer einfachen Mittelstimme.

5. Contredanse in G KV 15^e

Ein gravitatischer Contredanse oder Country Dance im Zweivierteltakt von 16 Takten Länge. Er zeigt eine klare Bausteingliederung und besitzt einen die Dominante ankadenzierenden A-Teil.

Takt	1–2	3–4	5	6	7–8	9–10	11–12	13–14*	15–16
Phrase/ Geschehen	EP	(EP Variante)	Modulations- phrase/ Baustein	(Whl.)	Kadenz- Melodie	Durchf. Motiv	(Sequenz des Mo- tivs)	(Transpos. von T. 5–8)	
Dominante			T	T	D T				

Tonika T-D|T T₄⁶-T₂^{7<}|T D D D_D|D T-sP|sP D⁷-T|T T|T D|T

*Schreibfehler im Vergleich zu T. 5f.

Für die letzten vier Takte hat der Herausgeber aus guten Gründen für die Baßstimme eine Alternative angegeben⁴⁵⁸, weil die Mittelstimme von der Parallelstelle abweicht und darüber hinaus sogar Quintparallelen (T. 13 und 14, jew. 3. und 4. Sechzehntel) aus der abweichenden Stimmführung zwischen den Oberstimmen entstehen.

6. Menuett in C KV 15^f

Charakteristische Merkmale dieses C-Dur-Menuetts aus 8 plus 10 Takten sind seine Sechzehntel und punktierten Rhythmen. Der Rhythmus des Themas erinnert an Nr. 2. KV 15^b Besonders auffällig ist die unabhängige Führung der Hände⁴⁵⁹; der Baß ist melodisch sehr bewegt gestaltet und gewinnt damit an Kontur. H. Abert wies darauf hin, der fünfte Takt f. gleiche G.F. Händels »For unto us a child is born« (The Messiah, Nr. 12, vgl. dort T. 26 f. des Chors).⁴⁶⁰ Eine zufällige Ähnlichkeit? Marianne berichtete: »Sowohl in Paris als in London legte man dem Sohn verschiedene schwere Stücke vom Bach, Hendl, Paradies, und andern Meistern vor, und alles spielte er nicht nur allein vom Blat wek, sondern mit dem angemessenen Tempo und Nettigkeit.«⁴⁶¹

Der A-Teil moduliert wieder einmal zur Dominante. Im Gegensatz zu vielen vorherigen Sätzen gewinnt hier jedoch keiner der Phrasenbausteine eine so scharfe Physiognomie, daß Wolfgang im B-Teil auch darauf zurückgriffe. Statt dessen gestaltet Wolfgang den zweiten Teil nach dem kontrastierenden Mittelteil (T. 9–12) durch sehr freien Rückgriff auf rhythmische und nicht unbedingt melodische Gestalten (vgl. T. 13–88 mit 3–8). Der Kontrastteil, der mit seinem A-Dur-Septakkord, den Sechzehnteln und der kleinen Mollsexta im Baß recht dramatisch wirkt, steht etwas unvermittelt in d-Moll. Die Rückmodulation gelingt Wolfgang einfach und lapidar mit einem verminderten Septakkord (T. 12, 3. Viertel) als Doppeldominante.

⁴⁵⁸ Vgl. NMA IX/27, Bd. 1, S. 103.

⁴⁵⁹ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 178.

⁴⁶⁰ H. Abert, a. a. O., S. 53.

⁴⁶¹ MBA IV, S. 188.

7. Entwurf eines Präludiums (?) in G KV 15⁸

Bereits Georg Schünemann hat in diesem Satz ein »Präludium (... für Orgel?)« vermutet⁴⁶², eine Idee, die später von H. Dennerlein⁴⁶³ aufgenommen wurde. B. Paumgartner hat dem jedoch widersprochen und reihte dieses Stück unter die »Seltsamkeiten« ein, nannte es den »verwirrte[n] Versuch eines Präludiums (...) wohl nicht für die Orgel!«⁴⁶⁴ – ohne näher auszuführen, was ihn zu diesem Urteil bewegte. Zweifellos »handelt es sich um eines der ganz wenigen Dokumente, die über Mozarts Reaktionen auf etwas ihm zuvor völlig Unbekanntes berichten.«⁴⁶⁵

Das Autograph des in seiner Deutung nicht unproblematischen Werkes zeigt eine sehr rasche und dynamische Niederschrift. Die Noten, besonders zu Beginn des imitatorischen zweiten Abschnitts, wirken rasch und sicher aufs Papier geworfen, so als wäre der Schreiber sehr davon überzeugt, was er da notiert. Gleichwohl bereitet das Stück einem Editor einige Schwierigkeiten. Das geringste Problem besteht noch darin, daß Wolfgang im Baßsystem häufig die oberste Note falsch, nämlich mit einer Hilfslinie zuviel notiert, was folgerichtig in der NMA korrigiert wurde. Bei näherer Betrachtung unterläuft Wolfgang hier jedoch kein Schreibfehler im eigentlichen Sinn, sondern er folgt hier konsequent einer Eigenart, die wohl im Zusammenhang steht mit der zum Teil sehr auffälligen Notierung der Akkorde in Schräglage (so in T. 2–4, 5–11).

Dies müssen wir wohl als Versuch Mozarts interpretieren, ein Arpeggio zu notieren, dessen genaue Ausführung wir aber nurmehr erraten können. Auffällig an dieser Notation von Ganznoten ist einerseits, daß die Akkordtöne der rechten und der linken Hand nicht senkrecht übereinander stehen, sondern leicht versetzt und damit bis auf wenige Ausnahmen graphisch die Form eines >>< bilden, andererseits auch, daß Mozart in der linken Hand die Töne eben nicht akkordisch, sondern melodisch notiert; melodisch an sich richtig gesetzte Hilfslinien scheinen so auf den ersten Blick zunächst überflüssig zu sein. Wolfgang notiert also in Takt 3 in der linken Hand zunächst mit einer Hilfslinie ein d' und darüber ein fis', unter das er (wie in der melodischen Notation richtig) zwei Hilfslinien setzt. Das fis' sieht nun aus wie ein regulär im Akkord notiertes a'. Ebenso verfährt er in den Folgetakten⁴⁶⁶ (s. auch die folgende Abb.).

⁴⁶² A. a. O., S. VII.

⁴⁶³ Hanns Dennerlein: Mozart und die Orgel, in: MJB 1958, S. 81f.

⁴⁶⁴ B. Paumgartner, a. a. O., S. 105.

⁴⁶⁵ B. Paumgartner, a. a. O.

⁴⁶⁶ In T. 6 wird der Unterschied zwischen Mozarts seiner melodischen Arpeggio(?) -Notation und der Akkord-Notation sehr deutlich. Man vergleiche in der linken Hand T. 3 (gis° h d f[is]!) mit T. 6 (g° h d f).

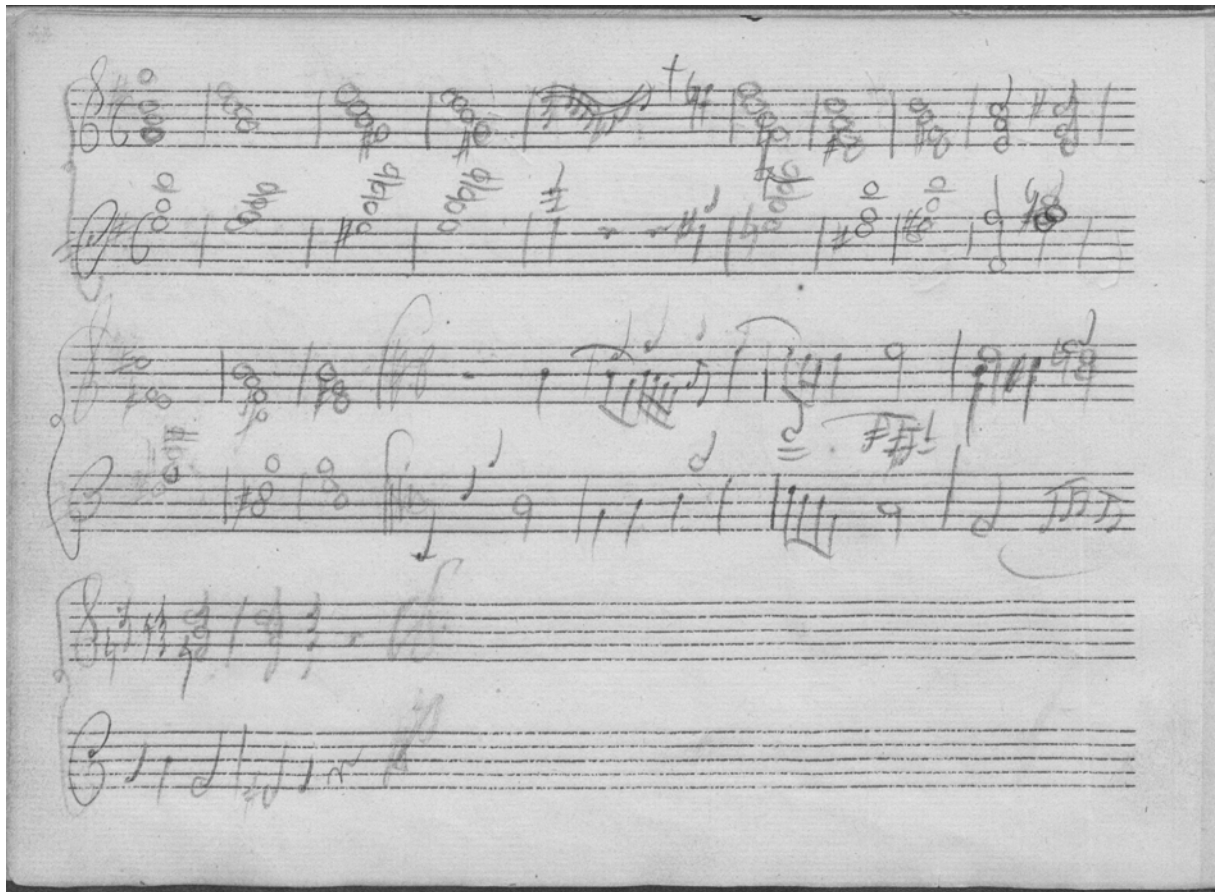


Abbildung 14: Faksimile der Niederschrift von KV 15^s im Londoner Skizzenbuch.

Das Werkchen KV 15^s umfaßt nicht mehr als 18 Takte, schweift jedoch trotz seiner geringen Größe durch mehrere Tonarten. Es beginnt mit Akkordfigurationen in G-Dur und kadenziiert in T. 10 zu E-Dur ab. In Takt 11 setzt dann in E-Moll ein kontrapunktisch frei fantasierender Satz ein, der sich harmonisch mehrdeutig wieder nach G-Dur zurücktastet. Obwohl das Sätzchen in vielerlei Hinsicht ungewöhnlich ist, zeigt es einige wesentliche, typische Merkmale: Es beginnt und endet im gleichen Ton, den Wolfgang jedoch zuletzt mit brachialen Mitteln erreicht. Die Mitte steht in der Mollparallele. Die Rückmodulation verwendet – folgt man dem Vorschlag der Herausgeber – wieder Wolfgangs bewährtes Verfahren der Sequenzkadenz.

Die Deutung des Sätzchens bleibt, wie Wolfgang Plath feststellte, problematisch: »Die Akkordfolgen des Anfangsteils sind zwar hart und befremdend, knüpfen letztlich aber doch an der typischen ›Überraschungsharmonik‹ der freien Klavierphantasie um 1760 an; was sich aber im nachfolgenden Imitationssatz tut, entbehrt – wie in Takt 16 – des musikalischen

Sinns. Wahrscheinlich hat Mozart etwas ganz anderes gemeint, als er niedergeschrieben hat; aber was das Gemeinte ist, läßt sich nicht erraten. «⁴⁶⁷

Die Probleme beginnen bereits bei den vollgriffigen Akkorde in ganzen Noten. Soll man sie in Sechzehnteln oder Achteln ausfigurieren oder arpeggieren? Die ausnotierte Figur in T. 5 deutet in diese Richtung, sie soll aber offensichtlich auch vom übrigen abweichen. Von noch größerem Interesse ist jedoch die Frage nach Wolfgangs Verwendung der Versetzungszeichen. Die Notation ist nämlich nicht eindeutig. Bereits im dritten Takt stellt sich das Problem: Nach der Vorzeichnung, die nachträglich hinzugefügt wurde, gilt eigentlich fis, da es nicht aufgelöst ist. Nach dem Kontext jedoch ist ein aufgelöstes f plausibler (als verminderter Septakkord im Durchgang zum verminderten Quintsextakkord). In Takt 6 ist die Sache klar. Wolfgang hat das fis in der linken Hand aufgelöst und in der rechten Hand nicht eigens aufgelöst, weil es unmittelbar im Takt davor bereits aufgelöst ist. Gleich im darauffolgenden Takt stimmen die Versetzungszeichen wieder. Eindeutig zeigt Wolfgang in beiden Systemen fis an. Weitere Unschärfen bestehen in Takt 9 (wahrscheinlich g und nicht gis) und Takt 11 (fis?). Und weitere Verwirrung bereitet uns die Frage, ob Wolfgang zu Beginn des Kontrapunkt-Abschnittes tatsächlich e-Moll meint, wie die Vorzeichnung vermuten läßt, oder doch vielleicht E-Dur, was zumindest der Schlußakkord der Einleitung nahelegt. Auch der Kontrapunktteil stellt den Interpreten vor diese Fragen. Wenn das Auflösungszeichen vor dem g' in T. 17 einen Sinn haben soll, dann muß vorher gis erklingen sein. Aber wo? W. Plath schlug als Herausgeber deswegen in T. 16 ein Gis im Baß vor. In den Mittelstimmen hatte Wolfgang als Tenorstimme den Durchgang g'-a'-h' notiert, dann jedoch gestrichen. Es gilt die Feststellung: »no amount of editing can mollify the strange progressions of this short piece. (...) the work is simply faulty.«⁴⁶⁸ Eine ganz und gar verfahrenere Situation, vor der man »ratlos die Arme sinken lassen muß.«⁴⁶⁹

Ein weiteres grundsätzliches Problem des Satzes besteht darin, daß er von Wolfgang am Klavier in dieser Form gar nicht musiziert werden konnte. Im zweiten Teil liegen der Baß bzw. die Oberstimme und die Mittelstimme zu weit auseinander, als daß Wolfgang sie tatsächlich auch greifen konnte. Man muß jedoch deswegen (und wegen der in der rechten und linken Hand gemeinsamen Töne vom Beginn) nicht wie Schünemann an eine zwingende Verwendung der Orgel denken. Vielleicht komponierte Wolfgang hier (und in anderen Sätzen des Skizzenbuches) ohne Instrument, nur mit Papier und Bleistift⁴⁷⁰, und im Eifer der

⁴⁶⁷ W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XXIV.

⁴⁶⁸ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 178.

⁴⁶⁹ W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XXVII.

⁴⁷⁰ Damit erhielt die Idee der Einbettung des Londoner Skizzenbuches in den Zeitraum der schweren Erkrankung Leopold Mozarts wieder Auftrieb.

Komposition störte es ihn nicht, ob man das überhaupt greifen konnte, was er da aufs Papier zu bannen versuchte. Auch könnte es sein, daß Mozart hier gar nicht für das Klavier komponiert, sondern daß er Instrumentalstimmen in Particell aufzeichnet.

Aufgrund dieser Beobachtung und auch anhand der Melodiefloskel in T. 5, wie sie im Rezitativ häufig in einer Gesangspause oder zwischen zwei Textphrasen eingefügt wird, deutet K. Küster diesen ungewöhnlichen und problematischen Satz als Mozarts »ältesten erhaltenen Versuch (...), ein Accompagnato-Rezitativ zu schreiben«⁴⁷¹ – wenn auch ohne Text. Vielleicht handelt es sich hier tatsächlich um den ersten Niederschlag jener Ideen, von denen Leopold im Brief vom 28. Mai 1764 berichtet: Wolfgang habe »ietzt immer eine Opera im Kopf, die er mit lauter jungen Leuten in Salzburg aufführen will.«⁴⁷² Tatsächlich jedoch ist Wolfgang noch weit davon entfernt, überhaupt nur erste Arien zu schreiben. Die frühesten erhaltenen (KV 21 und 23) entstehen erst auf der Rückreise nach Salzburg in Den Haag. Doch wenn auch weitere Versuche an operntauglichen Werken fehlen, so gibt es immerhin Hinweise darauf, daß Wolfgang sich musikalisch mit Opern-Musik beschäftigte und sie auch improvisierte. Beispielsweise zeigte die Untersuchung durch Daines Barrington, »that even in his extemporisations he [Mozart] stayed within the form of his subject, and shaped the melodic and harmonic materials according to the affection of the pseudo-italian text.«⁴⁷³ Bei jener Begegnung mit dem Gelehrten, der das Phänomen des Wunderkinds auf die Probe stellen sollte, extemporierte Wolfgang verschiedene Werke. Barrington berichtet: »Finding that he was in good humour, and as it were inspired, I then desired him to compose a *Song of Rage*, such as might be proper for the opera stage. The boy again looked back with much archness, and began five or six lines of a jargon recitative proper to precede a *Song of Anger*. This lasted also about the same time with the *Song of Love*; and in the middle of it, he had worked himself up to such a pitch, that he beat his harpsichord like a person possessed, rising sometimes in his chair. The word he pitched upon for this second contemporary composition was, *Perfido*. After this he played a difficult lesson, which he had finished a day ort wo before: his execution was amazing, considering that his little fingers could scarcely reach a fifth on the harpsichord.«⁴⁷⁴ In diesem Zusammenhang erscheint die Deutung Küsters überzeugend. Danach könnte der Satz insgesamt fünf bis sechs Verse eines Rezitativs aufnehmen – einen Vers bis zu den Sechzehnteln (T. 5), einen zweiten bis zu den halben Noten (T. 9), einen dritten bis zum Doppelstrich (T. 12) und zwei bis drei weitere Verse in einer Art ariosem Schluß (T. 13–

⁴⁷¹ K. Küster, a. a. O., S. 185.

⁴⁷² MBA I, S. 152.

⁴⁷³ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 164.

⁴⁷⁴ Deutsch Dok., S. 89.

18).⁴⁷⁵ Für Küsters Deutung des Satzes als *Accompagnato-Rezitativ* spricht auch die abwechslungsreiche Harmonik⁴⁷⁶, andererseits deutet die in beiden Händen (T. 1–12) vollgriffige Harmonik wieder eher auf eine Ausführung als *Secco-Rezitativ*. Küster relativiert seine Interpretation schließlich dahingehend, daß Mozart hier versuchte, »in seinem privaten Skizzenbuch Konsequenzen aus der Begegnung mit der Rezitativik zu ziehen; diese war mit seinen aus Tanzsätzen gewonnenen Techniken nicht zu fassen.«⁴⁷⁷ Da jedoch außer den allgemeinen Kennzeichen in Gestus und Harmonik die wichtigsten Kennzeichen eines Rezitativs, nämlich ein zugrundeliegender Text und eine Gesangsstimme fehlen, muß auch eine solche Interpretation die nur schwer auflösbaren Widersprüche des Werkes bestehen lassen. »Das Stück kann in dieser Gestalt kaum musiziert werden.«⁴⁷⁸

8. *Contredanse in F KV 15^h*

Dieser 24 Takte (eigentlich 36 Takte) umfassende Satz ist – wie der vorhergehende – ein Versuch mit selbständig geführten Stimmen. Der erste Teil (T. 1–12) unterscheidet streng drei in weiter Lage gesetzte Stimmen (zwei Oberstimmen und den Baß), die gemeinsam zunächst zur Dominante (Halbschluß, T. 6), dann zur Tonika (Vollkadenz, T.11/12) abkadenzieren. An diesen Teil schließt ein aus drei Viertaktern gestalteter Mollteil an, der wieder in einfacher pianistischer Zweistimmigkeit bzw. in dreistimmig akkordischem Satz geformt ist. Der imitatorische Teil wird nach der originalen Angabe »Da capo« wiederholt.

Phrasenfunktion und harmonischer Verlauf in KV 15^h

Takt	1–5	5–6	7–11	11–12	13–16	17–20	21–24
Phrase/ Geschehen	EP-Motiv in Imitation	Halbschluß	(EP-Motiv in Imitation)	Kadenz	2stg. kontrap. Durchführungsteil	akkord. Satz mit Nachschlagston	Moll-Ende
Dominante		... \mathbb{D}^7 T					
Tonika	T T D T S \mathbb{D}_b D	T T D T S D T		T S \mathbb{D}^7 T	
Molltonika					t D sP D		\mathbb{D}^7 t–D t

Der *Contredanse* in F-Dur setzt also das besondere Interesse Wolfgangs an kontrapunktischer Gestaltung des vorherigen »Präludiums« in sehr leichter Weise fort. Ein Imitationsmotiv setzt im Taktabstand absteigend in den drei Stimmen ein. Nach dem Modell von Frage und Antwort beendet Wolfgang diese Imitationsrunde einmal mit einem Halbschluß (T. 5f.), beim

⁴⁷⁵ Vgl. K. Küster, a. a. O., S. 185.

⁴⁷⁶ C.P.E. Bach vermerkt 1762 in seinem »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«: »Die Rezitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechselungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropft. Man suchte, ohne mehrtheils die geringste Ursache zu haben, in diesen harmonischen Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hielt die natürlichen Abwechselungen in der Harmonie für zu platt im Recitativ. (...) Der Accompagnist darf also bey der Abfertigung der Recitative von der jetzigen Art nicht so sehr mehr schwitzen wie vordem.« (C.P.E. Bach, a. a. O., S. 313).

⁴⁷⁷ K. Küster, a. a. O., S. 185.

⁴⁷⁸ W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XXIV.

zweiten Mal mit einem Ganzschluß (T. 11f.). Der Mittelteil steht in der parallelen Molltonart. Das Denken in einzelnen Stimmen äußert sich nur in selbständigem Wechselspiel zwischen Ober- und Unterstimme. Die Achtelbewegungen springen vier Takte lang zwischen den Händen hin und her. Es folgen vier Takte einer Nachschlagskadenz in F-Dur. Zwei Takte akkordische Achtelrepetitionen und ein Halbenotenakkord auf der siebten Stufe führen zurück nach d-Moll, zu dessen Bestätigung Wolfgang abschließend nur drei Schläge t–D–t benötigt. Ungewöhnlich deutlich hat Wolfgang sogar das Da Capo hier angegeben. Besonders reizvoll ist der taktweise Wechsel von Achtelbewegungen zwischen Oberstimme und Baß in den Takten 13 bis 16 – Wolfgang denkt und gestaltet bereits sehr gewandt und abwechslungsreich mit Kontrasten und melodischen Nachahmungen.

9. und 10. Menuetto in A KV 15ⁱ und Minore in a KV 15^k

Gegenüber dem vorhergehenden Satz ist der Bau der Menuette 9 und 10 in A-Dur und a-Moll – weshalb man sie als Menuetto con minore deuten kann⁴⁷⁹ – klar und ebenmäßig. Acht plus acht Takte, zunächst eine Viertaktphrase, bestehend aus einer zweimaligen Verlagerung eines eintaktigen rhythmischen Modells über demselben T-Baß mit Zäsur, dann Sequenz einer neuen eintaktigen Figur (5f.) plus eine Halbschlußbildung. Auch im zweiten Teil moduliert Wolfgang nicht, sondern bleibt in A-Dur, färbt es im Baß nur ein wenig chromatisch ein (T. 9f.). In Takt 10 intensiviert Wolfgang die Achtel der aufsteigenden Melodie T. 9 in der Wiederholung zu Triolen. Der letzte Viertakter rekapituliert den zweiten, endet ihn jedoch nun mit einer Vollkadenz.

Das a-Moll-Menuett schlägt gegenüber dem klar in einer Tonart verharrenden Menuett in A-Dur einige harmonische Kapriolen. So steht der zweite Viertakter ungewöhnlicherweise in F-Dur. Der zweite Teil beginnt mit einem d-Moll-Akkord



Abbildung 15: Beginn des zweiten Abschnitts in KV 15^k, T. 9–13.

und schiebt sich chromatisch durch ein starres rhythmisch-melodisches Gerüst verschiedenster Akkorde | d D⁷ | g E⁷ | A⁽⁷⁾ | d | D H⁷ |. In Takt 13 kommt es auf diese Weise

⁴⁷⁹ Das Köchelverzeichnis verfährt hier inkonsequent. Wie bei KV 15ⁱ und 15^k hätte man auch das Minuetto mit Minore KV 15ⁱ und 15^k unter einer Nummer zusammenfassen müssen, da es ebenso auf einer Seite notiert ist.

zu einem abrupten Moment größter harmonischer Orientierungslosigkeit: Wolfgang setzt einen H-Dur-Septakkord ohne Grundton. Doch auch hier vollzieht der Komponist die nötige Auflösung rasch und lapidar: der Folgetakt führt uns über eine Rekapitulation von Takt 2 (mit leicht verändertem Baß) nach C-Dur und eine anschließende freie Wiederholung des zweiten Viertakters aus Teil A, nun jedoch in der Grundtonart, wieder nach a-Moll.

d-Moll – F-Dur :||: d-Moll – 2 T. MP – a-Moll

Diese freie Neuordnung von Elementen des ersten Teils im zweiten Teil ist durchaus frappierend und faszinierend.

11. Contredanse con minore in A KV 15^l

Diesen Satz scheint Wolfgang besonders rasch aufs Papier geworfen zu haben. Der Contredanse erscheint bis auf den zweiteiligen Minore-Abschnitt recht lapidar: Teil A wiederholt ein zweitaktiges Eröffnungsmotiv (T.1–4), es folgt ein Antwortmotiv in absteigender Tonleitermelodik mit einem im Baß weiblich endenden Ganzschluß (T. 5–8). Der gesamte Bogen wird wiederholt (T. 9–16), im letzten Takt des Bogens leiten Achtel im Baß zur Wiederholung bzw. zum Minore-Teil. Die von Wolfgang notierte Baßstimme findet weder in der Wiederholung noch im anschließenden Minore-Beginn den richtigen Anschlußton, hier müssen bei einem Vortrag Anpassungen in der Oktavlage des folgenden Baßtons oder in der Achtelüberleitung vorgenommen werden (vgl. den Ausführungsvorschlag der NMA, S. 108).

Der zweiteilige Minore-Teil besteht aus 8 + 8 jeweils zu wiederholenden Takten. Der zweite Teil stellt nichts anderes dar als eine Umwandlung des ersten, auf der gleichen rhythmischen Gestalt:

1. a-Moll – E-Dur

2. A-Dur* – a-Moll *mit Mollsubdominante: T | d | $\frac{D}{D}$ | D

Der Vordersatz folgt jeweils der Form einer Nachschlagskadenz, der Nachsatz bringt jeweils ein beschleunigtes T–D|D–T-Pendel über dem Grundton als Orgelpunkt. Mozarts Methode der Komposition scheint hier darin bestanden zu haben, einfach schnell zu spielen und dann das Gespielte rasch aufzuschreiben – wenn nicht gar sich das Gespielte einfach *nur* vorzustellen und dabei rasch aufzuschreiben.

12. Menuetto in F KV 15^m

Dies ist ein vom Ablauf her sehr einfaches Menuett, welches das altbekannte Reihungsschema wiederaufgreift und daher in seinem schlichten und klaren Ablauf an

zahlreiche verwandte Vorbilder des Nannerl-Notenbuches erinnert. Mozart verfährt hier souverän mit den Tonarten und den kontrastreich durchgebildeten musikalischen Gestalten.

Das kleine, durchwegs kantabel gestaltete Menuett beginnt mit einer stark von Triolen geprägten Eröffnungssphrase, die rasch den Oktavraum aufwärts und abwärts durchheilt. Modulationsphrase und Kadenz jedoch überraschen den Hörer mit virtuosem Gepränge (T. 5f. und Wiederholung) und dem Übergreifen und Versetzen der Hände in Takt 5 bis 8. Die Sechzehntelfiguren in den Kadenzen sind mit ihren in Sekundvorhalten ausfigurierten Kadenzmelodien über der S-D-T-Verbindung deutlich dem virtuoson Stil Schoberts nachgeschöpft. Auch dieses Menuett ist damit gewissermaßen ein gelungenes Schaustück⁴⁸⁰.

13. Andante in C KV 15ⁿ

In diesem Satz – seinem ersten selbständig komponierten in einem gemäßigtem Tempo – unterläuft Wolfgang ein grober Schnitzer, der die Herausgeber der NMA dazu veranlaßt hat, deutliche Korrekturen am Notentext anzuzeigen. Auf den ersten Blick ist dieser Fehler nicht gleich erkennbar und ein wenig unscheinbar. Mozart komponiert im A-Teil und der Reprise ein Viertel zuviel. Das zeigt sich schon darin, daß er im jeweils letzten Takt der Wiederholungsabschnitte vier Viertel auskomponiert obwohl doch jeder Teil zwingend mit einem Viertelauftakt beginnt. Die Herausgeber haben sich daher entschlossen, die sich daraus ergebende Verschiebung des Metrums durch die Notation eines Fünfvierteltaktes in Takt 8 wieder auszugleichen. Wie kommt es jedoch zu diesem überzähligen Schlag? Hat Mozart vielleicht am Ende eine Viertelpause zu viel geschrieben, die man vielleicht einfach weglassen kann? Keineswegs. Mozart unterläuft nämlich eine musikalisch durchaus sinnvolle Taktverschiebung; sie fällt ihm nichteinmal auf, so daß er sie folgerichtig sogar in der Reprise wiederholt.⁴⁸¹

Es liegt hier in gewissem Sinn ein ähnlicher Fall vor wie bei KV 1^a. Dort bereits verließ Wolfgang das einleitende Metrum, als er versuchte, eine fortlaufende Melodie zu bilden. Hier geschieht ähnliches. Die Grundaufgabe dieses langsamen Satzes, das weitausschweifende Singen im langsamen Tempo, ist Wolfgang noch ein bißchen ungewohnt. Das zeigt sich bereits in der Formgebung: im A-Teil 10 T. (5 + 5), im B-Teil 8 T. (3 + 5).

Über einem gehenden Baß in Vierteln und Achteln gestaltet Wolfgang zunächst zwei Takte einer in Sechzehnteln und Achteltriolen bewegten Melodie, dann zwei Takte eines

⁴⁸⁰ Dieses Menuett wurde ebenso wie Nr. 14 (Andante in D KV 15ⁿ) und Nr. 34 (Andante in B KV 15^h) in Tinte von nicht zu identifizierender Hand mit einem ›X‹ markiert. Handelt es sich da eventuell um eine Auswahl repräsentativer Sätze für einen öffentlichen Vortrag?

⁴⁸¹ In der Einspielung des Satzes von Udo Kreuels ist diese Viertelpause weggelassen. Vgl. Track 12 der Aufnahme Naxos CD 8.554769.

Sequenzabsturzes (T. 3f.) und eine solokadenzartige Zäsur auf der Dominante. Nun beginnt der Seitensatz. Ebenfalls über Tonika und Viertelbewegungen im Baß läßt Wolfgang die Triolen in Teilen und Verkettungen fortimpulsieren. In Takt 8 geschieht dann die Verschiebung: Mozart sequenziert klanglich reizvoll das Geschehen vom Ende (letzte zwei Viertel) des vorhergegangenen Taktes und stellt damit die erreichte Seitensatztonart in Frage. Zur Stabilisierung fügt er unmittelbar eine Kadenzformel an (S–D₄⁶ D₃⁵) – wie er sie in jedem Menuett verwendet hätte (nur ohne Oktavsprung) – und gerät just damit aus dem Takt. Da er im Viervierteltakt weiternotiert, kommen nun die Tonikaschwerpunkte immer auf Schlag zwei zu stehen.

Der B-Teil macht Wolfgang keine große Mühe. Er bleibt in G-Dur. Zweieinhalb Takte gehender Viertelbaß mit (anhängenden) Triolenverkettungen und S–T-Schluß in T. 13. Ein Achtelabstieg wendet sich zur Grundtonart, in der Wolfgang nun den Seitensatz samt Schwerpunktverrückung wiederholt. Kleine Abweichungen betreffen lediglich den unmittelbaren Beginn der Reprise und einiger Einzelnoten.

14. Andante in D KV 15^o

Bei dem Andante in D (Nr. 14) handelt es sich um einen der wenigen Sätze des Skizzenbuches in einer Kreuztonart; gegen Ende des Notenbuches wird Wolfgang fast ausschließlich Be-Tonarten schreiben.

Wollte man versuchen zu beweisen, daß Wolfgang seine Reprisen musikalisch aus dem Gedächtnis gestaltet und nicht nach dem bereits fixierten Notenbild entwirft, so lieferte dieser Satz dafür gewichtige Argumente. Mal kommt die Schlußfigur des ersten Teils bzw. der Reprise auf die Eins (T. 12), mal auf die zwei (T. 21) zu stehen, was in der Wiederholung des B-Teiles wiederum zu einer sehr großzügigen Veränderung des Zweivierteltaktes zu einem Dreivierteltakt führt wenn man den durchaus sinnvollen Vortragsempfehlungen der Herausgeber folgt. Diese Takterweiterung fällt bei einer Aufführung aber schon deswegen nicht auf, weil dieser Takt mit seinen in der Oberstimme durchlaufenden Zweiunddreißigsteln als Vierachteltakt (bzw. die erweiterten Stellen als Sechssteltakt wahrgenommen wird – Wolfgang befindet sich noch im Anfangsstadium der Notation, daher fallen ihm diese Mängel gar nicht als solche auf. Diese Metrumsverschiebung in der Reprise ist in diesem Fall (im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen) das Resultat verschiedener musikalischer Gestaltungsweisen in den beiden Wiederholungsteilen.

Teil eins beginnt mit einem eintaktigen Eröffnungsbaustein, den Wolfgang sogleich wiederholt⁴⁸². Wolfgang zitiert hier die Anfangstakte eines Stückes aus dem Nannerlbuch, der Nr. 30 Allegro in G⁴⁸³. Es folgt eine Fortspinnung und Beendigung der Phrase auf der Tonika (Beginn T. 4). Eine nach der Zweiunddreißigstelpause fortführende Modulationsphrase schließt nach $S - \frac{D}{\flat}$ zunächst auf der Dominante; durch Versetzung dieser Phrase um eine Quarte nach unten kadenziert Wolfgang nun die Doppeldominante an (T. 5). Es folgt der Seitensatz (ab T. 6 nach der Pause) mit kurzen galanten, in die Terz vorhaltenden Phrasen, die Wolfgang wiederholt (T. 7/8) und mit einer Vollkadenz abschließt. Diese Phrase in Verbindung mit einer Kadenz-Bildung wird abermals wiederholt, doch um einen glänzenden Abschluß zu bilden, durchbricht Wolfgang die Kadenz und verzögert den T-Schluß mit einem eingeschobenen Takt, der die T vorenthält und über $\frac{T}{\flat} - S$ nochmals die Dominante betont.

Der zweite Teil ist kürzer. Der kontrastive Mittelteil besteht aus nicht mehr als zwei Takten: ein Takt EP auf der Dominante und ein Takt einer undeutenden und rückmodulierenden Halbschlußphrase. Es folgt so etwas wie eine Scheinreprise (1 T. EP., T. 16) die dann neuartig fortgeführt wird und eine Quinte rückmodulierend auf der Subdominante schließt bzw. diese ankadenziert. Unmittelbar einen Ganzton höher sequenziert kehrt Wolfgang doch sofort wieder über die Rückmodulationen im Baß mittels einer Sequenz über $\frac{D}{\flat} - S - \frac{D}{\flat} - D$ zur Tonika zurück. Damit kommt der verschobene Einsatz der Reprise durch die Einfügung des Bausteins ›Aufsteigendes Sequenzmodell‹ in der Durchführung zustande. Nun genügt ihm auch die einmalige Rekapitulation der Takte 9 bis 13 als Schluß.

Das neue Ziel der Zyklenbildung: KV 15^p–15^{dd} und KV 15^{hh} (Nr. 15–29 und Nr. 33)

15. Sonatensatz in g KV 15^p

Es erscheint plausibel, daß Wolfgang die drei hintereinander notierten Sätze Nr. 15 bis 17 als zusammengehöriges Ganzes, als eine komplette Sonate komponierte. In diesem Fall würden der Sonatensatz in g-Moll, das Andante in B-Dur und der g-Moll-Satz im Dreiachteltakt Mozarts ersten selbständig geschaffenen Sonatenentwurf darstellen. Ähnliches dürfen wir in der Folge auch für die Sätze KV 15^p–15^r sowie KV 15^t–15^v (s.o. S. 157f.) annehmen, die bisher noch nicht als zusammengehörige Sonatenentwürfe gedeutet wurden. Wir werden daher im folgenden versuchen, diese Sätze als frühe eigenständige Sonatenkompositionen zu erweisen.

⁴⁸² Man beachte die feine Unterscheidung der Stellung des Motivs zwischen erstem und zweitem Takt. Bei gleicher Oberstimmenmelodik steht im Baß auf der Eins zunächst der Tonikagrundton, dann die Terz.

⁴⁸³ Vgl. W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XIX.

Doch auch abseits dieser aufgrund der Tonartenabfolge und der Satzcharaktere getroffenen Annahme ist der g-Moll-Satz KV 15^P außergewöhnlich: Nicht nur aufgrund seiner Tonart (Wolfgang notierte das Stück übrigens zuerst in G-Dur und trug später – und überdies auch nicht besonders konsequent – die b-Vorzeichen nach.⁴⁸⁴), sondern vor allem wegen seiner Ausmaße. Mit diesen 72 Takten übertrifft Mozart nämlich alles was er zuvor geschrieben hat und unter den Augen seines Vaters komponierte. Doch auch inhaltlich ist der Satz verblüffend, prägt er doch gewisse Stilelemente eines ›Sturm und Drang‹ in der Musik aufgrund seines besonderen Ausdrucksgehaltes geradezu vorbildlich aus. Wuchtige Akkordschläge, antreibende Motorik in Achtelrepetitionen und weitgehende Monothematik, Albertibässe, Tremoli und rauschende Sechzehntel lassen einen Zuhörer auch heute noch staunen. D. R. de Lerma bezeichnete diesen Satz lobend als den befriedigendsten und reifsten – »the most satisfactory and most mature«⁴⁸⁵ – der Werke des Londoner Skizzenbuches. Doch ganz im Gegensatz zu der berausenden romantischen Wirkung dieses Satzes – besonders wenn er auf einem modernen Konzertflügel im entsprechenden Tempo vorgetragen wird⁴⁸⁶ – möchte ich hier weiter der Frage nachgehen, auf welche Weise Mozart diesen großen Satz formt.

Wolfgang reiht vor einem großangelegten rhythmischen Band im Hintergrund ein- oder höchstens zweitaktige, griffige Motivgestalten enger Verwandtschaft aneinander. Ein halbes Dutzend dieser Motive reicht ihm für diese 72 Takte vollkommen aus. Er beginnt mit einem Akkordschlag und repetierendem Achtelauftakt über taktweise chromatisch absteigendem Baß (T. 1–4), erreicht die Dominante, leitet hier über zur Wiederholung dieser fünf Takte (T. 6–10). Nun verlagert sich das Geschehen für sieben (!) Takte in den Baß, das Eröffnungsmotiv wird zu einem zweitaktigen Modulationsmotiv erweitert (durch Anfügung zweier Achtel plus einem Viertel, ggf. im Oktavsprung). Darüber legt die rechte Hand Sechzehntel-Tremoli, die die Wendungen der Baßmelodie jeweils harmonisch ergänzen. Über eine Reihe verschiedener Kontrastklänge erreicht er nochmals einen Zwischenstop auf der Dominante (T. 17). Nun tauschen die Hände die Rollen: T. 18–21: Das Modulationsmotiv wird noch mehr chromatisiert. Graduelle Änderungen liegen ebenfalls im Baß; der liefert nun mit gebrochenen vierstimmigen Akkorden den vollen harmonischen Hintergrund, mündet über T-S-D-T in das zu stabilisierende B-Dur (T. 18–21). Nochmals vier Takte einer sich intensivierenden Störung dieses Hintergrundes durch eine neue Gestalt (auftaktige Achtel in der linken Hand, Albertibaß in Sechzehnteln in der rechten) bringen eine Molleintrübung.

⁴⁸⁴ Vgl. Köchel, S. 21 und KB, S. 81.

⁴⁸⁵ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 181.

⁴⁸⁶ Siehe hierzu die Einspielung durch Udo Kreuels, Naxos CD 8.554769.

Akkordschläge mit Pause auf der Dominante der Durparallele, sogar mit einer Dominantsept im Baß. Eine den Schlußakkord zunächst aufsparende und zuletzt doch setzende Coda rundet den A-Teil ab.

Die Takte 18–33 kehren im B-Teil als Takte 56–72 nur um eine kleine Terz abwärts in die Grundtonart versetzt als Reprise wieder. In der ›Durchführung‹ reiht Wolfgang die melodischen Gestalten des A-Teils in der gleichen Reihenfolge aneinander, allerdings auf wechselndem harmonischem Untergrund: B-Dur und eine Zwischendominante zur aufwärts sequenzierenden Wiederholung. Diese ist jedoch zu 3 + 1 Takten verkürzt und nicht vollständig, da Wolfgang den dominantischen A-Dur-Akkord chromatisch über den Baßabstieg c^o–H–B–A erreicht, statt tonal entsprechend der Parallelstelle (also: c^o–H–A–Gis–A). Wieder folgen vier Takte des Modulationsmotivs. Überraschenderweise unternimmt Wolfgang noch im Umfeld der Wiederannäherung an die Grundtonart noch »einen Schlenker«⁴⁸⁷ nach e-Moll: Über drei Takte mit Zwischendominanten in Secchzehnteltremoli und Achtelrepetitionen erreicht Wolfgang einen Halbschluß zu e-Moll (!), von dem aus er über eine Quintfallsequenz des chromatisierten Modulationsmotivs (e-a-D-g) wieder die Grundtonart erreicht (T. 54). Ein in freiem Material eingeschalteter Takt mit der Doppeldominante leitet für ihn über zum Halbschluß, mit welchem er das gesamte Material des ersten Teiles nun transponiert rekapitulieren kann.

Mit dieser zusammenhängenden, verkettenden Gestaltung erklärt sich weitgehend auch die packende Wirkung dieses Satzes. Eines knüpft an das andere, geht aus diesem hervor. Die Grundlage für diese Gestaltungsweise liegt jedoch in Wolfgangs gesteigertem harmonischem Gespür, das sich hier wesentlich von der Chromatik beflügelt zeigt. Dies ermöglicht ihm zusammen mit seinem – man verzeihe mir hier die etwas paradoxe Wortwahl – ›vorausschauenden‹ Gehör (vgl. die Quintfallsequenz der Durchführung) auch ein rasches und abwechslungsreiches Modulieren durch die Tonarten, deren Abfolge im Satz die Einsatzpunkte des motivischen Geschehens regelt. Darin äußern sich klar die ursprünglichen Spielregeln der kleinen Sätze, die Mozart nun auf große Formen direkt überträgt; die großen Formen werden nun jedoch ›intrikater‹ gefüllt, nämlich mit vielen kleinen Bausteinen. Der Satz zeigt, wie K. Küster anmerkt, »wie vieles er in der Moll-Welt noch kompositorisch ergründen wollte, nachdem in Paris, die ersten knappen Sätze auf diese Weise entstanden waren.«⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ K. Küster, a. a. O., S. 139.

⁴⁸⁸ K. Küster, a. a. O., S. 139.

16. *Andante in B KV 15^q*

Dieser langsame Satz in B-Dur ähnelt in mancher Hinsicht dem langsamen Satz in der gleichen Tonart KV 15ⁱⁱ (Nr. 34). Neben Tonart und Takt entdeckt man auch im Detail viele Ähnlichkeiten. So etwa das jeweilige Eröffnungsmotiv oder daß Wolfgang im Seitensatz über einen breitflächigen Subdominant-Klang eine weitaussingende bewegte Sechzehntelmelodie legt. Das spätere Stück ist – trotz vergleichbaren Umfangs des A-Teils (KV 15^q: 16 T.; KV 15ⁱⁱ: 17 T.) – aufgrund seines zweiten Teils viel größer (insgesamt 43 T., KV 15^q: 32 T.). Bereits im 6. Takt wendet sich die Tonart zur Dominanttonart. Die Takte 1–5 breiten über den gemessen in Vierteln schreitenden Satz eine freie und agile, sangliche Oberstimme, die zwei besondere Charakteristika etabliert. Auf eine ansteigende Melodik in gebrochenen Sechzehntelakkorden bzw. 32tel-Arpeggio und -lauf abwärts folgt jeweils auf die Takteins ein Seufzermotiv in der Form eines abwärts aufgelösten Sekundvorhaltes.

Die auf eine Modulationsphrase (T. 6) folgende schweifende Subdominantmelodik läßt Wolfgang in ein Fermate münden (er notiert zwar mangels Übung und ohne Korrektur durch den Vater die Fermate nach dem zweiten Viertel, jedoch meint er damit nicht eine Pause sondern das Aushalten des $\frac{T}{3}$ -Anklanges).

Eine Vollkadenz mündet daraufhin in einen Trugschluß (T. 10f.), worauf Wolfgang die gesamte Subdominantmelodik samt Fermate und Kadenz noch einmal wiederholen und den Trugschluß breitflächig auflösen kann (T. 12–16). Der zweite Teil birgt gleich zu Beginn eine Überraschung. Wie erwartet erklingt das Kopfmotiv in der erreichten Dominanttonart, doch in tiefer Lage läßt Wolfgang nun nacheinander deutliche Imitationen einsetzen, zunächst in Takt 18 auf der Tonika, dann in Takt 19 auf der Subdominante, die aber auch schon nicht mehr als vollständige Imitation ausgeführt wird, sondern zu einer zu einer kleinen Kadenz und Zäsur auf dem Sextakkord der Tonika ausweitet. Mittels einfacher Umdeutung dieser Binnentonika durch Hinzufügen der Dominantsept auf Schlag zwei des gleichen Taktes gelingt Wolfgang die Rückwendung zur Grundtonart, was er mit einem vollen vierstimmigen Akkord auf der Takteins (T. 21) betont (vermutlich ist dieser Akkord arpeggiert auszuführen).

Was dann ab T. 22 völlig überraschend einsetzt, funktioniert zwar genauso wie der Schlußbereich des ersten Teils, jedoch ersetzt Wolfgang darin die Subdominant-Melodik durch zunächst drei Takte auf dem Viertelschlag aufsteigende Sechzehnteltriolen (T. 23–25) mit denen er harmonisch das erreichte B-Dur nun ein wenig in Frage stellt. Die in die Grundtonart gewendete Schlußfigur samt Fermate aus T. 9 unvermittelt wieder auf, nun jedoch klanglich sozusagen auf beiden Beinen stehend (Tonika in der Grundstellung statt dem Sextakkord), und führt über eine Kadenz wieder in den Trugschluß. Anstelle einer kompletten

Wiederholung von Sechzehntelmotiven und Fermatenaufschwung ab T. 23 reiht Wolfgang daran die Rekapitulation der klanglich stabilen Teile, also unmittelbar die eineinhalb Takte vom Ende Takt 25–T. 26. Die bereits vom Ende des ersten Teils bekannte breite Kadenz schließt auch hier den Satz versöhnlich.

Einstein bemerkte einmal, daß sich in der 1765 in den Haag entstandenen Sinfonie KV 22 als langsamer Satz ein stark chromatisches Andante in g-Moll befindet, »dessen Vorbild kaum bei einem anderen Sinfoniker zu finden ist.«⁴⁸⁹ Jedenfalls hat das Andante des Jahres 1765 einige Vorläufer im Londoner Skizzenbuch.

Es bleibt festzuhalten, daß sich dieser langsame und sehr sangliche Satz mit seinem allgemeinen Grundcharakter und seinen vielen überraschenden, das Satzgefüge durchbrechenden Elementen – Trugschlüsse, Kontrapunktik in der Durchführung, überraschend neue Motivik in der Reprise etc. – sehr gut mit dem vorhergehenden ›Sturm- und Drang‹-Satz in einen Zusammenhang stellen läßt. Ob der nächste Satz ebensogut zu dem sich hier andeutenden ersten selbständigen Sonaten-Vorhaben paßt?

17. (Andante?) in g KV 15^r

Der anschließende Dreiachtelsatz in g-Moll bildet mit seinen 75 Takten Umfang ein angemessenes Gegenstück zum Kopfsatz (Nr. 15) und steht mit seiner abwechslungsreichen Abfolge verschiedener musikalischer Gestalten diesem auch in der Gestaltung in nichts nach. Die Eröffnungssphrase (T. 1–4) verwendet eine bekannte Formel des Barock. Über den Taktharmonien t-s-D-t fließen in der Oberstimme Achtel als Kontrapunkt zu dem bekannten Soggetto über Grundton – kleine Sext – verminderte Septe abwärts – Auflösung in den Grundton (mit dem charakteristischen Abwärtssprung der Septime es'– fis°). Doch bereits in Takt 4 wischt Wolfgang diese Formel rigoros beiseite. In einer Taktverschränkung läßt er hier ein Unisono in Oktaven dazwischenfahren (T. 4f.), das aus Grundton (3. Achtel, g°+g') und Unterquarte (d°+d') besteht, die jeweils von einer kleinen Untersekunde vorgehalten werden. Diese Schläge in Achteln wiederholt Wolfgang und fügt eine zweitaktige Wendung zum Dominantton an. Was in einem Dur-Satz ohne weiteres funktionieren würde, führt hier im Mollsatz jedoch nicht sofort zum gewünschten Resultat. Der Einsatz der parallelen Durtonart B-Dur (T. 10) wirkt hart gegen das vorherige D-Dur. Vier Takte ruhigerer Gestalt mit ebenmäßig gehenden Achteln zunächst in der Oberstimme (T. 11) und dann im Baß (T. 12–14) etablieren die Durparallele. Die nachfolgenden sieben Takte stellen sie dramatisierend wieder in Frage. Vier Takte chromatisches Pendeln mit gebrochenen Oktaven in der Tiefe um

⁴⁸⁹ A. Einstein, a. a. O., S. 258.

den Dominantton F, darüber ein verminderter Septakkord (e°) und eine vermollte Tonika als Quartsextakkord (Takt 15 und 17), in Takt 16 sogar ein Ges-Dur-Septakkord. Ab Takt 18 läßt Wolfgang sogar noch drei Takte Steigerung durch aufspringende Sechzehntelfigurationen in der Oberstimme folgen. Der nach der Molleintrübung und leicht aufhellenden Dur-Dominante (T. 20) den A-Teil schließende 16 Takte fassende Hornquintensatz über dem in Achteln pulsierenden Baß besitzt geradezu sinfonische Qualität.

Diese 16 Takte wird Wolfgang als Coda des B-Teils als beschaulichen und ruhigen Abschluß fast genau ins Moll wenden, denn in der Durchführung wählt Mozart sehr effektvolle Gestaltungsweisen: Zunächst erfolgt kein Rückgriff auf das Eingangs-Soggetto – als sei es ganz vergessen – sondern Mozart setzt acht Takte Sechzehntel-Akkordik über chromatisch absteigenden Baß, in vier plus vier Takten Sequenzierung eine Stufe abwärts (B-Moll – As-Dur). Dann ein Stimmtausch des Geschehens, die Sechzehntel erklingen nun im Baß, die Oberstimme schreitet in den Oktaven-Schlagfiguren aus T. 14 abwärts, dann eine Wiederholung dieser vier Takte ebenfalls im Stimmtausch (T. 49–52). Am Ende dieser Figur ist Wolfgang auf einem C-Dur-Septakkord mit Terz im Baß angelangt, von dem er rasch weiter zur Grundtonart g-Moll gelangen muß. Vier Takte in neuer Gestaltung finden über $s | D \frac{t}{3} | D_3 \frac{t}{3}$ (T. 53–56) den Weg zurück, noch drei Takte modifizierende Rekapitulation der Sechzehntel aus T. 18–20 bereiten mit $t \frac{D}{D} | D_4^6 | D_3^5 |$ den Boden für den Wiedereinsatz des berücksichtigenden Hornquintensatzes, der nun in der Grundtonart in Moll erscheint.

Mit dieser abwechslungsreichen Faktur bildet dieser Satz ein angemessenes Gegenstück zu dem ersten Satz in g-Moll und ist wie dieser sehr ausdrucksstark. Absteigende Chromatik, Stimmkreuzungen, die öffnende und schließende Schlußgruppe, rauschende Sechzehntel etc. charakterisieren diese Sätze als geradezu außergewöhnliche Schöpfung. Kurz, die hintereinanderweg notierten Sätze KV 15^p, 15^q, und 15^r sind im selbständigen Komponieren Wolfgangs ein großer Wurf, sie bilden – trotz einiger Mängel im Detail – seine erste mehrsätzige Sonate⁴⁹⁰ aus einem Guß.

18. Rondeau mit minore in C KV 15^s

Dieser kleine Satz steht nun wieder ganz für sich allein und zeigt seinen Verfasser als Meister der kleinteiligen Fortspinnung. Das 12taktige Rondeau besteht aus drei viertaktigen Abschnitten, von denen die ersten beiden aus variierenden Kleinwiederholungen bestehen. Aus einem Dreiachtel-Fortspinnungsmotiv bildet Wolfgang einen sich harmonisch öffnenden

⁴⁹⁰ Bislang gilt die Sonate in B-Dur KV 10 mit ihren drei Sätzen als Wolfgangs erstes selbständiges Werk. Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 167.

und zum vierten Takt schließenden Bogen. Es folgt ein Fortspinnungsmotiv (T. 5) von einigermaßen seltsamer Faktur; Wolfgang verschiebt nämlich die Terz parallel mit einem chromatischen Durchgang in der Oberstimme nach oben. Zweimal gelangt er so von der $T_3^{(5<)}$ nacheinander zur $S_{3(<)}$ und zur D. Nur in Takt 7 terzt er jedoch den Durchgangston c''' mit dem a° im Baß und mündet in der Oberstimme auf die Eins in den tonartfremden Ton cis''' als chromatischem Vorhalt zu d'''. Diese Dissonanz von der Dauer eines Viertels fällt sehr überraschend in das Ohr des Hörers. Nach diesem Zwischenhalt auf der D_3 beendet Mozart das Rondeau mit Figurationen über der Tonika (9f.) und einer zweitaktigen T–D|T-Verbindung in Achteln.

Als kontrastierenden Mittelteil gestaltet Wolfgang einen 13(!)-taktigen Minore-Teil aus 4 + 4 + 5 Takten. Mit einfachen Mitteln läßt er eine zweitaktige (a-Moll:) t–D-Verbindung mal fortführen und durch Verschiebung der Pause im Baß mal schließen (vgl. T. 13f. mit 15f.). In ganztaktigen Akkorden läßt Wolfgang nun eine harmonische Variante seines beliebten Trugschlußbasses folgen: $t_3 | S |$ und nun statt D | tP | erklingen $D_4^{6<}$ (bzw. $t_3^{5<}$) | s ! Den Beginn dieses akkordischen Abschnitts greift Wolfgang wieder auf, bleibt jedoch nun in harmonisch a-Moll: $t_3 | s | D_{43}^{65} | t$. Da die Dominante nur kurz im Durchgang erscheint (T. 24), betont er die Schlußtonika mit Achtelrepetitionen in T. 24 einem folgenden Akkord, wodurch die bis dahin zweitaktige Gliederung des Satzes ebenfalls reizvoll durchbrochen wird.

Der kleine Satz zeigt deutlich, daß Wolfgangs Fähigkeit der Variation wie des Formablaufs durch kontrastives Gestalten aus einem tiefen Verständnis der Möglichkeiten der Harmonik gespeist wird. Gleichzeitig geht er sowohl souverän als auch ökonomisch mit seinem Material um (s. den überraschenden Vorhalt in T. 8). Das zeigt sich auch in der teilweise Parallelgestaltung von Rondeau- und Mittelteil. Beide beginnen mit je vier Takten Achtelpulsierung und akkordisch bewegtem Fortschreiten.

19. Sonatensatz in F KV 15^t

Auch die Sätze KV 15^t – 15^v können als zusammengehörig betrachtet werden. Der erste Satz in F-Dur entwickelt eine breitflächige Sonatenform von 55 Takten für den A-Teil und insgesamt 98 Takten (!). Das ist nach Takten der zweitgrößte Satz des Londoner Skizzenbuches, nur KV 15^v wird mit 103 Takten noch größer geraten.

Der Satz beginnt mit einer Eröffnungsgruppe von sechs Takten, die unmittelbar wiederholt werden. Daran schließt eine Modulationsphrase von vier Takten an (T. 13–16), die mit einem Halbschluß auf dem C-Dur-Klang endet. Damit hätte Wolfgang die Seitensatztonart bereits in

der üblichen Weise erreicht, doch so einfach macht er es sich nicht. Mit der folgenden Klanggestalt von vier Takten weicht Wolfgang prompt in andere tonale Gefilde aus (nach d-Moll). Diese Klanggestalt wird ab Takt 21 sequenziert wiederholt, allerdings anders weitergeführt. Sie endet nun in einem B-Dur-Dreiklang, was Wolfgang nun ab Takt 25 für g-Moll-Figuren nutzt, die er allerdings wieder in der Grundtonart (!) enden läßt. Dieses F-Dur ist ihm allerdings nur wieder ein erneuter Ausgangs- bzw. Anknüpfungspunkt für eine Modulation in Richtung Dominante. Mit einer sechs Takte umfassenden auf F-Dur beginnenden Quintfallsequenz erreicht Wolfgang in Takt 35 wieder einen C-Dur-Klang. Doch auch diesen, die (endlich) erreichte Seitensatztonart, stellt er sogleich wieder in Frage mit einer vier Takte umfassenden Sequenzkadenz, die sich auf die erreichte Seitensatztonart bezieht. Wolfgang wiederholt sie unmittelbar und variiert sie in der Wiederholung durch Stimmtausch zwischen den Händen. Die Oberstimme setzt darin rauschende Sechzehntel gegen den Baß. Die Wiederholung der Sequenzkadenz bezieht sich jedoch bereits wieder auf F-Dur, worauf Wolfgang zur Bestätigung der Seitensatztonart abermals C-Dur eigenes ansteuern muß. Das gelingt ihm mit einem absteigenden Sechzehntellauf und einer Doppeldominante, die zur Dominante von C-Dur führt (T. 45). Über diesen in Achteln pochenden Basston g° setzt Wolfgang chromatisch absteigende Achtel. Es folgt abermals eine Wiederholung im Stimmtausch (T. 47), aber diesmal bleibt die Tonart festgefügt, die Chromatik führt immer wieder in den Dominantton. Ein unbegleiteter Sechzehntellauf aufwärts steht in klarstem C-Dur. Eine Viertel-Unisono-Bewegung mit den Tönen $f - g - a - a$ stellt quasi nach Art einer Trugschlußbildung die Tonart in Frage. Jedoch nach abermaligem Sechzehntellauf und einer Variante des Viertel-Unisonos (diesmal $f - f_{is} - g$) bleibt die Durtonika des Seitensatzes nun aber bestätigt und wird in den Schlußtakteten noch einmal ausfiguriert und ausgehalten.

Wieder einmal ist der B-Teil kürzer als der A-Teil. Eine Rekapitulation der Eröffnungssphrase auf C-Dur endet auf c. Ab T. 68 folgt eine Wiederholung dieser fünf Takte eine große Sekunde höher beginnend, ist also bezogen auf D-Dur. Ab hier schließt Wolfgang sogleich die Quintfallsequenz an, die er nun auch sofort ohne eine dazwischengeschaltete Sequenzkadenz in die chromatische Viertelkadenz münden läßt. Nun jedoch sind diese Viertel in der Oberstimme ausgeterzt. Tonal hält Wolfgang sich noch alle Möglichkeiten offen. Die erste Phrase endete im D-Dur-Klang, die zweite in einem G-Dur-Klang. Von dort gelangt er nach F-Dur, ganz lapidar mittels eines chromatischen Durchgangstones, vom b zum a, der F-Dur-Terz (ab T. 74), indem er mit rauschenden Sechzehnteln und pochenden Achtelbässen die Grundtonart wieder etablieren will. Er macht dies mit einer breiten T-D-T-Wendung, der er

einen fulminanten Vierundsechzigstellauf aufwärts und eine Grunddreiklangsbrechung abwärts folgen läßt.

Jetzt läßt Wolfgang die Sequenzkadenz wieder aufscheinen. Von T. 79 mit Auftakt bis Takt 82, dann sanglich direkt wiederholt (nicht transponiert), aber wie in Teil A mit Stimmtausch nach den rauschenden Sechzehnteln. Der weitere Satzverlauf orientiert sich nun am wieder direkt am A-Teil. Zusammenfassend läßt sich erkennen: Mozart füllt diesen ausgedehnten Satz mit allerlei kontrastierendem Material an. Kleingliedrige Gestalten werden darin durch harmonisch reichhaltige Klänge geführt, die nur kurzzeitig die jeweils zugrundeliegende Rahmentonart in Frage stellen, sie aber nie verlassen. So bewegt sich der A-Teil lange Zeit in der Grund- und der Seitensatztonart, allerdings mit vielen stark kontrastierend angelegten Binnengliedern.

20. *Siciliano in d KV 15^u*

Wolfgang läßt auf diesen großen Kopfsatz voller galanter Stilelemente einen sanglich-ausdrucksvollen Sechsahtelsatz im Stil eines Siciliano folgen.

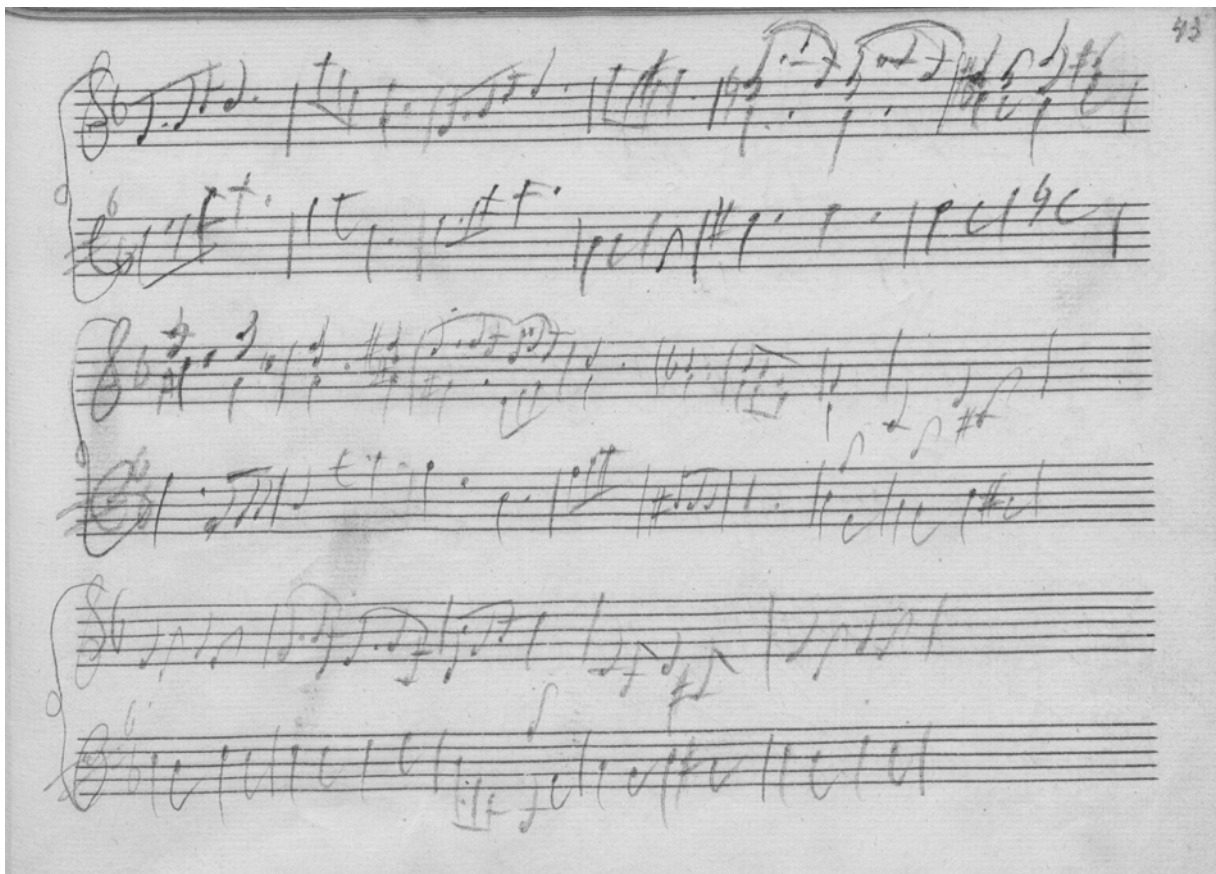



Abbildung 16: Der falsch notierte Siciliano-Rhythmus in KV 15^u.

Daß er dabei den typischen punktierten Siciliano-Rhythmus im gesamten Satz falsch notiert, indem er das Sechzehntel mit dem Achtel vertauscht (s. Abb.), wurde häufig nicht erkannt

und bisweilen sogar als bewußt gesetzte rhythmische Exzentrizität interpretiert, was in der Gegenwart sogar bis in praktische Editionen hineinreicht.⁴⁹¹ So wertete D. R. de Lerma den Notationsfehler Wolfgangs als Beweis für den experimentellen Charakter des Notenbuches⁴⁹² und auch Kurt von Fischer interpretierte diese Schreibform als »originellen Einfall des Knaben«⁴⁹³ sowie als Zeugnis seiner »Fähigkeit, in jedem Moment ins Besondere ausweichen zu können.«⁴⁹⁴ Auch von Fischer nimmt also diese Notierung für bare Münze und versteht sie als eine Art rhythmische Deformation des üblichen Siciliano-Rhythmus. Wir möchten uns hier jedoch der Argumentation Wolfgang Plaths anschließen und diese Sonderschreibung im Zusammenhang mit der Tatsache sehen, daß Wolfgang zu dieser Zeit – wie viele andere, das Schreiben lernende Kinder seines Alters – gelegentlich Elemente in der Schreibung vertauscht und seitenverkehrt notiert. In Bezug auf das (verschollene) Autograph der Arie ›Quel destrier che all'albergo è vicino‹ teilt Maria Anna mit: »Es ist erheiternd daraus zu sehen, daß er zu einer Zeit componirte, da er 20 und 30 – 02 und 03 schrieb: Er hat es selbst paginirt.«⁴⁹⁵ Typisch ist auch Mozarts im Londoner Skizzenbuch zahlreich auftretende Verwechslung der Viertel- und Achtelpausen, die einander spiegelverkehrt entsprechen.⁴⁹⁶ Es kann daher »kein Zweifel darüber bestehen, daß  gemeint ist.«⁴⁹⁷

Der Satz bietet aber noch andere Besonderheiten oder gar ›Absonderlichkeiten‹. Bereits die Aufstellung des Eröffnungsmotivs als Oktav-Unisono (T. 1) ist überaus ungewöhnlich, widerspricht dies doch dem üblicherweise eher zarten Siciliano-Charakter – sie tritt aber nur zu Beginn der beiden Teile auf. In 2 + 2 Takten formt Wolfgang aus diesem Sechsstakt mit öffnender (D_3^7) und schließender Wirkung (D_3^7 -t-D-t) einen Bogen aus Frage und Antwort. Nach diesen vier Takten geradezu vorbildlicher klassischer Eröffnung setzt Wolfgang sogleich die parallele Durtonart des Seitensatzes und imitiert in diesem F-Dur-Klang (T. 5) im Baß auf Schlag 2 die Oberstimme. Eine Modulationsphrase führt innerhalb zweier Takte mit dem Sicilianorhythmus im Baß von der Subdominante über etwas Chromatik zur neuen Dominante im Halbschluß. Ein seltsam klingender kontrastierender Unisono-Teil in einer Reihe ab- und aufsteigender kleiner Terzen (T. 8f.) von zwei Takten mündet in eine klare Vollkadenz (T. 10f.). Die Wiederholung dieser vier Takte beendet den Seitensatz.

⁴⁹¹ Vgl.: Mozart, Wolfgang Amadeus: MasterPiece Mozart – Piano Works, CD-ROM Nr. SDL 1005. Mainz: Schott, o.J.

⁴⁹² Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 182.

⁴⁹³ Kurt von Fischer, a. a. O., S. 42.

⁴⁹⁴ Ebda.

⁴⁹⁵ MBA IV, S. 226.

⁴⁹⁶ In der Schreibpädagogik ist dieses Phänomen, das bei Zweitklässlern nicht selten auftaucht und zumeist nach kurzer Zeit wieder verschwindet, auch als ›Henkeltassen-Syndrom‹ geläufig. Ganz typisch dafür sind etwa Probleme bei der Unterscheidung der Buchstaben ›b‹ und ›d‹ oder ›q‹ und ›p‹.

⁴⁹⁷ NMA IX/27, Bd. 1, S. 128.

Zu Beginn des zweiten Teils wendet Wolfgang die Eröffnungssphrase (1f.) durch die Tonarten: zunächst in einem F-Dur-Bogen (T. 16f.), dann eine Stufe tiefer in g-Moll (T. 18f.) In den nächsten Takten geht es dann recht ungestüm zu: Über verminderten Septakkorden – zunächst (natürlich nach g-Moll, angelehnt an die Sequenzkadenz:) über gis° – und chromatisch aufsteigendem Baß zielt Wolfgang zunächst auf einen Takt A-Dur-Septakkord, die Dominante von d-Moll (T. 23). Hier hätte Wolfgang sogleich die transponierte Schlußgruppe (vgl. T. 27–34 mit T. 8–15) anfügen können, die Molltonika ist ja erreicht. Er setzt jedoch noch drei Takte (T. 24–26), in denen er so sehr verminderte und Septakkorde verwendet, daß in der Oberstimme von Takt 23–25 auf den Schwerpunkten eine veritable Ganztonleiter zu stehen kommt: $fis'' - e'' - d'' - c'' - b'$. Kein Wunder, daß die Molltonika in Takt 26 längst nicht so stabil erscheint wie jene drei Takte zuvor. Deshalb wirkt auch die anschließende Rekapitulation der Kleinterz-Unisono-Phrase nun besonders irritierend – dennoch ist sie durchaus logisch und bezieht sich perfekt auf d-Moll. Deutet man nämlich die Viertelnoten darin als Vorhaltenoten und betrachtet nur die auf sie folgenden Achtel, so bleibt ein typischer D–T-Anstieg im harmonischen Moll stehen: $a^\circ - h^\circ - cis' - d' - e' - f'$. Die jeweiligen Vorhalte (z. B. das c' vor dem h°) setzt Wolfgang regelgerecht nach der Richtung der Auflösung, wodurch es in Takt 31 zu dem Querstand c/cis kommt (übrigens zufälligerweise ein klangliches Pendant des bekannten B-A-C-H-Motives).

Werfen wir zum Vergleich noch einmal einen Blick auf die entsprechende Unisonogruppe des ersten Teils (T. 8f.). Darin entsteht auf den Taktschwerpunkten eine die Tonart destabilisierende aufsteigende Ganztonleiter $es' - f' - g' - a'$. Wie das? Die Erklärung liegt darin, daß Wolfgang teils chromatisch, teils diatonisch moduliert. Die Gestalt bezieht sich grundsätzlich auf Moll, der Seitensatz steht jedoch in Dur. In seiner ersten Form ist das Unisono also ein Kompromiss zwischen den Tonarten, beginnt in f-Moll und führt zur Durterz des Seitensatzes a' ! Eine solche Vorgehensweise mag als unausgegoren oder gar abstrus erscheinen, ist aber dennoch von frappierender Logik. Die Mittel des Achtjährigen sind eben bisweilen reichlich unorthodox (vgl. das Andante von KV 9).

Was mag Wolfgang bewogen haben einen solchen Siciliano-Satz zu komponieren? Im Nannerlbuch findet sich kein Vorbild und auch im Londoner Skizzenbuch ist nichts vergleichbares zu entdecken. Eine verblüffende Gemeinsamkeit besteht jedoch mit einem Satz einer Violinsonate aus Johann Schoberts Opus I. Der langsame Satz der ersten Violinsonate in F-Dur trägt die Bezeichnung »Siciliana« und steht wie Mozarts Satz in d-Moll, der parallelen Molltonart, und exponiert die eröffnende Phrase ebenfalls im Unisono.



Abbildung 17: Beginn des zweiten Satzes von Johann Schoberts Violinsonate op. I/1, Klavierpart, Paris, nach 1760⁴⁹⁸

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Wolfgang diesen Satz kannte und sogar direkt auf ihn Bezug nahm, denn die Mozarts waren nach Leopolds Mitteilung vom 1. Februar 1764 im Besitz der »gestochenen Werke«⁴⁹⁹ J. Schoberts. Ebendiese von Schobert nach 1760 im Selbstverlag in Paris herausgegeben Sonaten, hatten »auf Anhieb reißenden Absatz«⁵⁰⁰ gefunden. Auch deuten stilistische Merkmale früherer⁵⁰¹ und weiterer Sätze des Londoner Skizzenbuches (s.u.) auf die enge Vertrautheit Mozarts mit Schoberts Werken und insbesondere mit Opus I/1.

21. Sonaten-Finalsatz in F KV 15^v

Der im Zweivierteltakt und F-Dur komponierte Satz ist mit seinen insgesamt 104 Takten der umfangreichste des Londoner Skizzenbuches und zählt von seiner Anlage her sicher zu den abwechslungsreichsten, ja man geht nicht einmal zuweit, wenn man ihn als eine Art »Glanznummer« charakterisiert. A. Einstein vermutete darin den Entwurf einer Sinfonie.⁵⁰²

Auch hier gelingt Wolfgang der umfangreiche und abwechslungsreiche Bau über die Reihung vieler verschiedener Gedanken. Im ersten Teil sind es nicht weniger als acht. Den Anfang macht eine zweitaktige Eröffnungsphrase in der Oberstimme über den Taktharmonien $T_3 S^6$, die zunächst über D^7 - Tr^{23} in einer Quinte tiefer versetzt wiederholt (und in der Vorhaltbildung variiert) die erste Viertaktphrase bildet. Der zweite Viertakter wiederholt diesen Eröffnungsbogen der Melodie im Baß mit verkleinerter Sechzehntelbegleitung in der rechten Hand und wendet ihn zum Ganzschluß. In demselben Harmonieschema folgen ebenfalls acht Takte aus 4 (mit Tr -Trugschluß am Ende) plus 4 (Ganzschluß) Takten, diesmal jedoch ohne Stimmtausch im Baß. Die Viertaktphrasen bestehen nun jedoch aus je 2 Takten ansteigendem Beginn und absteigender Kadenzmelodik, diese zumeist mit weiblicher Endung zur Terz, dann mit männlicher auf dem Grundton. Anschließend steuert Wolfgang innerhalb

⁴⁹⁸ Hier wiedergegeben nach Jean Saint-Arroman (Hrsg.): Johann Schobert, Sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, opus 1, 2, 3 et 17, Faksimile-Reprint, Courlay 1995, S. 6.

⁴⁹⁹ MBA, Brief vom 1. Februar 1764, S. 126.

⁵⁰⁰ Arnfried Edler: Schobert, Johann, in MGG², Personenteil, Bd. 11, Sp. 1553.

⁵⁰¹ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 135 und S. 160.

⁵⁰² Vgl. Köchel, S. 23.

von drei Takten mit Auftakt (T. 17–19) über Subdominante – Doppeldominante mit kleiner Septime (T. 18) die Dominante an. Die Takte 20 bis 47 Wolfgang nur mit geringen Veränderungen transponiert auch als Schlußgruppe seines B-Teiles rekapitulieren.

Eine weitere (nun echte) Modulationsphrase [2 + 2 (Sequenz abwärts) + 1 + 2 (Halbschluß in C-Dur)] leitet zur Seitensatz-Tonart über (T. 20–26). Eine motorische Achtelphrase dient Wolfgang für einen imitatorisch gestalteten Kontrastteil (T. 27–36), der abermals auf der D des Seitensatzes schließt. Noch immer wurde der Seitensatz tonal nicht durch eine Kadenz befestigt. Die drei Takte 37 bis 39 scheinen zunächst auf eine klare Tonika hinzuarbeiten, doch Wolfgang schreibt als einen scharfen und dramatischen Moll-Kontrast chromatisch abwärts gleitende verminderte Septakkorde dazwischen. Dieser Bogen beginnt mit einem c-Moll-Akkord als Auftakt zu Takt 40 bzw. Ende von Takt 39 und schließlich in Takt 43 mit zwei Schlägen D7–T. Die Kadenzgruppe der Takte 44 bis 47 bildet dazu so einen unerwarteten Kontrast zum vorherigen Molleinbruch aus, daß diese Stelle wohl nicht nur heute, sondern vielleicht auch damals den Hörer zum Lachen gereizt haben mag.

Die anschließende Durchführung ist abermals voller Kontrasteffekte. Sechzehnteltremoli führen von der Seitensatz-Tonika weg zur Subdominantparallele, absteigende Viertelmelodik scheint d-Moll anzudeuten (T. 51f.) doch fährt Wolfgang sofort mit einem D-Dur-Sechzehntellauf in Oktaven dazwischen. Wieder eine absteigende Mollphrase, wieder ein D-Dur-Klang (T. 57), diesmal als Zwischendominante (mit kleiner Sept) zur Mollsubdominante mit Terz im Baß. In diesen Klang, der mit einer Fermate versehen ist (wie der folgende Dominantseptakkord über Es), also in der Art einer Solokadenz ausgeziert werden soll, löst sich der feste Rhythmus plötzlich zur freien Szene auf. Noch immer läßt uns Wolfgang im ungewissen über die Tonart. Den Septakkord über Es löst er nun dreimal abwärts zu d° auf. Das wirkt klar dominantisch; wir erwarten also bereits g-Moll. Aber dem ist nicht so. Wolfgang spielt mit unserer Erwartung und kadenziert mit der anschließenden viertaktigen Kadenzfigur in aller Breite d-Moll an. Der Baß enthält aber den erwarteten Grundton vor und setzt statt dessen in einer Taktverschränkung sogleich eine variierte Wiederholung dieser Kadenz an. Die Kadenzfloskel der Oberstimme überdehnt Wolfgang in bemerkenswerter Weise auf ganze vier Takte ($D_4^6 | D_4^6 | D_3^5 | D_3^5$), jedoch die endlich erklingende Molltonika d-Moll hält nicht einmal einen Takt (T. 73), bereits mit Schlag zwei moduliert Wolfgang zurück zur Grundtonart (mit einem Sechzehntel-Baßabstieg) und läßt unvermittelt die Eröffnungssphrase (T. 74–77) einsetzen. Dann schließt er sogleich die um eine Quinte abwärts transponierte Schlußgruppe des Taktes 20 an, wodurch der Satz nochmals an Tempo gewinnt. Ab Takt 93 bis 97 variiert Wolfgang nocheinmal tonal. Er wiederholt die entsprechenden Takte nicht quintversetzt sondern einen Ganzton höher (!). Das gibt ihm Gelegenheit für die

Einführung weiterer harmonischer Kontraste, die ebenfalls nochmals die Tonika verschleiern sollen – bis die Schlußakte mit ihrer Dursexta alles wieder klarstellen.

Man darf also auch diesen Satz als eine Art ›Schaustück‹ verstehen: Wolfgang reiht darin verschiedene Gestalten in ähnlicher Bildung aneinander, zeigt ein feines Tonartengeschick und ein großes Geschick in variierender Wiederholung – und schwelgt (vielleicht um Zuhörer zu verblüffen?) im Einsatz harter Kontraste.

22. *Allemande in B KV 15^w*

Dieser gleichsam dramatisierende Ton verkörpert sich auch im langsamen Satz in B-Dur (Nr. 22), der vielleicht als Alternative zu Nr. 20 ebenfalls die Mittelstellung in einer F-Dur-Sonate einnehmen kann. Hier bleibt der dramatische Charakter jedoch ganz auf die Durchführung beschränkt und bricht auch nicht ganz so unvermittelt herein, dafür hält er sich jedoch ebenso hartnäckig, von Takt 13 bis Takt 21, also über fast ein Drittel des ganzen Satzes.

Dabei beginnt Wolfgang den kontrastierenden Mittelteil geradezu vorbildlich mit der Eröffnungssphrase auf der Dominante (F-Dur). Eine neue Modulationsphrase kadenziiert über *fis*^o die 2. Stufe (g-Moll) an (T. 13–15) und schließt mit dem Dominantklang D-Dur im fanfarenhaften Marschrhythmus. Die folgenden sechs Takte sind geprägt von Sechzehnteltremoli der linken Hand und allmählich absteigender Baß-Motivik – quer durch die Tonarten c-Moll (T. 16–19) und d-Moll (T. 20–22). Wolfgang's rasche Rückwendung zur B-Dur-Tonika in Takt 22 nun über die siebte Stufe von B-Dur ist sehr lapidar und von seltsamer Klangwirkung. Die darauf einsetzende Reprise rekapituliert taktgenau den A-Teil, weshalb Wolfgang die dort auf die Dominante bezogenen Takte 5 bis 10 um eine Quarte nach oben versetzt, um in der Grundtonart zu schließen.

Takt	Phrasengeschehen und Tonart
1/2	EP (mit Whl. der Phrase im Baß)
3	FP (T)
4	FP' (D)
5/6	MP + Kadenz
7/8	Whl.

23. *Sonaten-Finalsatz in F KV 15^x*

Dieser »zweifellos für Orchester«⁵⁰³ gedachte Satz mit dem Charakter eines Finalsatzes zählt zu den wenigen Kompositionen des Londoner Skizzenbuches, in denen Wolfgang kein

⁵⁰³ B. Paumgartner, a. a. O., S. 105.

Wiederholungszeichen notiert und damit keiner zweiteiligen Grundform folgt. Wolfgang greift in dieser »Sinfonie-Skizze«⁵⁰⁴ übrigens nochmals das gleiche Thema auf wie in KV 15ⁿ.

Die Gestalt des Satzes ist sehr eigentümlich, da Wolfgang viele kleine und verschiedene Gedanken aufeinander folgen läßt (T. 1–32) und diese dann (alle bis auf Takt 11f. und 20–32) in derselben Reihenfolge wiederholt. Lediglich die Takte 5–12 transponiert er, um damit eine gewisse Abwechslung zu erzielen. Eine wiederholte Kadenzierung mit rauschenden Sechzehnteln und ein Schlußakkord mit überschwenglich nachschlagender Tonikaterz beschließen den unterhaltsamen Satz. Ist dieser Satz vielleicht ein alternatives Finale zu KV 15^v? Oder sind vielleicht KV 15^w und KV 15^x gemeinsam jeweils als Alternative zu den Sätzen 15^u und 15^v zu verstehen? Seine Deutung als Orchesterskizze ist jedoch keinesfalls zwingend. Zwar finden sich durchaus satztechnische Schreibweisen von gewisser orchestraler Wirkung – so beispielsweise der Hornquintensatz in der Oberstimme (T. 1–4 und 33–36), die statischen Baßfiguren (T. 1–4, 5–7, 15–19, 33–35, 37–39 und 47–50), zwei- und dreistimmige imitatorische Abschnitte zumeist zwischen Oberstimme und Baß (T. 9f., 13–19, 26–28 und entsprechende Parallelstellen) –, jedoch bleibt die Faktur des Satzes mit ihrer grundsätzlichen Zweistimmigkeit, die sich nur selten einmal zur Dreistimmigkeit auffächert, meist zu dünn für einen originären Orchestersatz. Gleichwohl ist es nicht unwahrscheinlich, daß Wolfgang mit dieser Komposition durchaus spezifische Eindrücke von Orchesterklang reflektiert.

24. Menuetto in G KV 15^y

Dieses zwanzig Takte umfassende galante Menuett zeigt Mozarts bereits erreichte Versiertheit in der Gestaltung dieser Gattung. Die beiden Teile von jeweils zehn Takten Umfang wirken in ihrer Gestaltung organisch und fließend, dabei arbeiten sie doch mit bekannten Bausteinen und deren Wiederholung. Den Anfang macht eine über vier Takte reichende Eröffnungssphrase, die auf der Dominante schließt. Darauf folgen zwei Takte einer Modulationsphrase, die stets das gleiche eintaktige rhythmische Muster (aufsteigende Achteltriolen plus vier absteigende Achtel) in den beiden Taktharmonien Doppeldominante und Dominante wiederholt. Beide Takte wiederholt Wolfgang unmittelbar in einem Echo und schließt mit einer glatten Kadenzfigur (T. 9f.). Als Kontrasteröffnung des zweiten Abschnitts gestaltet Wolfgang ein taktweises Wechselspiel zwischen linker Hand und rechter Hand. Die erreichte Dominanttonika deutet er sofort in Takt 12 mit der kleinen Septime wieder zur Dominante der Grundtonart um. Wolfgang wiederholt auch dieses Rhythmus-Modell unmittelbar, wendet die Harmonie aber dann im zweiten Takt zur Tonika, woraufhin er das transponierte Modulati-

⁵⁰⁴ Köchel, S. 23.

onspattern des ersten Teils rekapituliert. Allerdings – und das verrät sein ungeheuer gestiegenes Geschick im Umgang mit Klängen und Modulationen – versetzt er diese Phrase nicht in der eingeübten Quint/Quart-Transposition sondern deutet die Akkordfolge des ersten Teils als T⁷ – S um, an welche er dann die regelgerecht eine Quarte aufwärts/Quinte abwärts transponierte Kadenzfigur des ersten Teils anschließt.

Im Gegensatz zu älteren Menuetten ist auch hier wieder die strenge Kopplung zwischen Melodie und Baß aufgegeben. Statt dessen bewegen sich beide Stimmen zumeist auch rhythmisch voneinander unabhängig. Das galante Wechseln zwischen den Achteltriolen und dem Achtelfluß der Oberstimme und die rhythmische Selbständigkeit der Stimmen machen dieses Menuett besonders reizvoll.

25. *Gigue in c KV 15^c*

Der Beginn dieses Satzes läßt eine unmittelbare Begegnung Wolfgangs mit barocken Vorbildern vermuten: ein viertaktiges Thema setzt als Oktavkanon in drei Einsätzen alle zwei Takte (in Oberstimme, Mittelstimme und Baß) ein. Küster bewertet diese kontrapunktische Eröffnung als reines »Mittel zum Zweck: als Technik, einen von thematischen Strukturen geprägten Beginn breiter auszugestalten.«⁵⁰⁵

Mit der Notation des Metrums hat Wolfgang in diesem Satz einige Probleme – ohne es selbst allerdings zu bemerken. Mal umfassen seine Taktstriche statt sechs ganz pragmatisch nur drei Achtel (T. 23), mal sogar neun Achtel (T. 43). Dieser kurzzeitige Verlust des Metrums hat – anders als damals in KV 1^a – nicht damit zu tun, daß besonders ausgeprägte Melodielinien Wolfgang den Faden verlieren lassen, sondern hängt vielmehr mit Wolfgangs Gebrauch von Kadenzvorgängen zusammen, die in ihrer Grundform aber nicht vollkommen in das Satzgeschehen einzupassen sind.

Bei der Reprise der Schlußgruppe (ab T. 46) läßt Wolfgang ihren prägnanten Beginn im Unisono taktgerecht auf der Eins beginnen. Das gelingt ihm jedoch nur, weil er drei Takte vorher de facto einen Neunachteltakt ausführt (T. 43). Diese Takterweiterung ist deswegen nötig, da Wolfgang hier eine g-Moll-Vollkadenz anführt. Der Einsatz des gewohnten Bausteins führt zu einem Schlag zuviel (s. Abb. 18).

⁵⁰⁵ K. Küster, a. a. O., S. 199.



Abbildung 18: Taktverschiebungen in KV 15^z, T. 43–47.

An der entsprechenden Stelle des A-Teils unterläuft Wolfgang ein ähnlicher Fehler, hier bleibt er jedoch im Sechachteltakt, sodaß der Beginn des Unisono-Parts hier auf Schlag Zwei fällt. Über drei Takte hinweg kadenziert er mit Dominantakkordschlägen die Tonika des Seitensatzes an. Den Tonikaakkord hält er nun jedoch zu kurz aus (nur eine punktierte Viertel lang, T. 21) – ganz nach dem aus dem Menuett gewohnten Dreiviertel-Schema.



Abbildung 19: Kadenzschema-Einsatz, Taktverschiebung und Korrektur in KV 15^z, T. 18–24.

Dadurch kommt der Unisonobeginn im Takt 21 falsch zu stehen. Durch die Notation eines kurzen Taktes mit nur drei Achteln ›Füllung‹ (T. 23) verbessert Wolfgang diesen Fehler aber sogleich.

Auch in diesem stark kontrapunktisch gefärbten Satz formt Wolfgang einen kurzen B-Teil (24 Takte) nach einem umfangreichen A-Teil (37 Takte). In der Durchführung zitiert Wolfgang den Themenkopf zwei Takte lang in der Seitensatztonart, beantwortet ihn jedoch sogleich mit einer akkordischen Modulationsphrase hin zur II. Stufe derselben Tonart, nur um sogleich eine die Dominante der Grundtonart ansteuernde Kadenz anzuschließen.



Abbildung 20: Beginn des zweiten Abschnitts in KV 15^z, T. 38–42.

Sein Rückgriff in den Takten 52–61 auf die Takte 28–37 bleibt zwar vom Umfang gleich, prägt sich *en detail* jedoch verschieden aus. Die harmonische Transposition ist sehr genau und auch der durchgehende Sechachtelrhythmus bleibt erhalten. In der durchgehaltenen Dreistimmigkeit kommen erscheinen jedoch die Achtel mal in der Oberstimme statt im Baß. Das zeigt deutlich: Mozart greift in der Erinnerung nicht auf Kleinteile, sondern auf umfassende musikalische Abschnitte zurück.

Werfen wir noch einen Blick auf den langen Modulationsabschnitt des A-Teils (T. 8–17), auf den Wolfgang in der Reprise gar nicht mehr zurückgreift, was den B-Teil so verkürzt. Man bekommt den Eindruck, daß Wolfgang hier nicht zielgerichtet und bedacht moduliert, sondern eher die festgefügte Tonart des Beginns durch kontrastierende Klänge aufweichen oder weiten will. Die eigentliche Modulation vollzieht sich in nur zwei Takten (T. 16f.): (Es-Dur:) | (♯^{79>}) | D |, (s. Abb. 21).



Abbildung 21: Modulation mit dem verminderten Septakkord in KV 15^z, T. 16f.

Die seltsame rhythmische Kontur- und harmonische Ziellosigkeit dieses ganzen Abschnitts wird lediglich durch eine gewisse rhythmisch kontrastierende Funktion abgemildert. Vier Takte lang spielt Wolfgang zunächst die Sechachtelpulsation fort (T. 9–12), verlangsamt sie wieder zu vier Takten im Viertel-Achtel-Rhythmus und schließt mit viereinhalb Takten punktierten Vierteln, worauf der Seitensatz mit seinem Unisono-Kopf nun besonders prägnant einsetzen kann.

Deutlich zeigt dieser Satz Mozarts zunehmende Freiheit in der Gestaltung, besonders in experimentierender Harmonik und fortgeschrittener Kontrapunktik. Wolfgangs Versuch jedoch, gewohnte kadenzuelle Bausteine in einen noch ungewohnten Satzverlauf, in das

Metrum einer ihm noch ungeläufigen Gattung einzupassen, führt zu den problematischen und so auffälligen metrischen Verwerfungen.

26. Finalsatz in B KV 15^{aa}

Wyzewa und St. Foix vermuteten, daß die mit diesem Satz beginnenden letzten 18 mit Tinte geschriebenen Stücke erst Anfang 1765 in London entstanden.⁵⁰⁶ In dem kleinen 28 und 23 Takte im A- und B-Teil umfassenden Satz im Zweivierteltakt zeigt Wolfgang eine schon geradezu routiniert wirkende Fähigkeit zur Balance von Neuem und Bekanntem. Darin setzt, wiederholt, verändert und ersetzt Wolfgang klar erkennbare Bausteine nach Belieben. Im ersten Teil lassen sich fünf Abschnitte bzw. Gedanken unterscheiden:

EP	2 + 2 (Whl.)
FP	2 + 2 (Whl./Sequenz)
MP	4 (Hinwendung zur D des Seitensatzes)
Seitensatzgeschehen	T. 13–16
Schlußgruppe	T. 17–28

Diese Abschnitte gestaltet Wolfgang im B-Teil frei nach bzw. neu. Der kontrastierende Mittelteil beginnt mit der Eröffnungssphrase auf der Dominante [mit erneuertem Baß: nun T | T S D | (T. 29f.) statt T | T D | !]. Die Fortspinnungsphrase reduziert Wolfgang sogar auf einen einzigen Takt (T. 33) und läßt darauf eine neue Modulationsphrase (T. 34–39) folgen. Auch die genaue Rekapitulation der Schlußgruppe variiert Wolfgang durch minimale Änderungen der Melodik (vgl. T. 40 und 42 mit 17 und 19 oder siehe die weibliche Endung von T. 46 und 48 gegenüber der männlichen Oberstimmenmelodie T. 21 und 23).

In diesem kleinen Werk zeigt sich tatsächlich eine ungemein hohe Meisterschaft der Kontrastbildung: Nicht nur wiederholt Wolfgang die wichtigen Formabschnitte Beginn und Schlußgruppe mit leichten Änderungen, auch die jeweils neu gestalteten Modulationsphrasen bzw. Seitensatzgeschehen legt er kontrastiv an: Der ganze erste Teil ist geprägt von großem Oberstimmengeschehen über weiten Strecken von Orgelpunkten. Die Modulationsphrase des zweiten Teils kehrt dieses Verhältnis um: hier schreitet der Baß während die Oberstimme eher verharrt (T. 35–37).

27. Finalsatz in D KV 15^{bb}

Dieser kurze Finalsatz im Sechachteltakt – der letzte Satz, den Wolfgang mit Bleistift im Londoner Skizzenbuch eintrug – ist ebenfalls ungewöhnlich effektiv. Wieder verwendet

⁵⁰⁶ Vgl. WSF, S. 136.

Wolfgang die zweiteilige Form mit 19 plus 13 Takten, wobei der zweite Teil sehr kurz ausfällt, da Wolfgang hier die Neugestaltung des Satzanfangs sehr klein hält. Der Satz beginnt stürmisch: Über einem pochenden Baß-Orgelpunkt des Grundtons setzt Wolfgang Akkordschläge, nach denen er jeweils einen aufstrebenden Sechzehntellauf – eine Mannheimer ›Rakete‹ – emporsausen läßt; übrigens von Takt zu Takt einen Ton höher. Dreimal setzt Wolfgang seine Raketen, dann erklingt im vierten Takt eine S^6 -D-Verbindung in der Grundtonart. Die ankadenzierte Tonika in Takt 5 ist gleichzeitig der Beginn einer Wiederholung der vorherigen Takte; nun erklingen die Raketen aber im Baß, während sich der Viertel-Achtel-Puls in der Oberstimme in Vorhalten und Terzschriften immer weiter emporbewegt. Wieder kommt es nach vier Takten in einer S^6 - D^7 -Kadenz zur Taktverschränkung, indem Wolfgang auf dem Tonikaschluß ein neues Geschehen einsetzen läßt. Diese pochenden Achtel in Tonikamelodik (T. 9) wiederholt Wolfgang unmittelbar im nächsten Takt eine Oktave höher. Mit dem folgenden Takt aufwärtsstrebender Achtelbewegung in D^7 -Grundharmonie steuert Wolfgang bereits die Modulation an. In Takt 12 deutet er nämlich die Dominante zur neuen Tonika um, indem er in den Oberstimmenbewegungen gis'' und gis' als neuen Leitton etabliert. Takt 13 kadenziert mit den neuen S^6 - D^7 -Klängen die Dominanttonart an. Den anschließenden Tonikaklang breitet Wolfgang volle sechs Takte aus, mit durchflirrenden rauschenden Sechzehnteln cis'' - a'' über einer Baßbewegung, die in Achteln zweimal von der Oktave zum Tonika-Grundton hinabsteigt (T. 14f., wiederholt in T. 16f.). Eine unbegleitete Schlußfigur in der Oberstimme (T. 18) und ihre Wiederholung in der Unterstimme (T. 19), die das Geschehen zwar ein wenig beruhigt, aber den treibenden Taktfluß fortsetzt, beendet den ersten Abschnitt. Wieder einmal setzt Wolfgang an den Beginn des zweiten Abschnitts eine Sequenzierung. Trotzdem kann man diese Gestaltung nicht als stereotyp bezeichnen, da er hier eine besondere rhythmische Finesse einbaut. Auf einen Akkordschlag (h-Moll in Oktaven; die NMA schlägt H-Dur vor) läßt Wolfgang nach dem Muster des Satzanfangs einen Sechzehntellauf⁵⁰⁷ folgen und sofort in einer Achtelumspielung auslaufen, die auf Schlag zwei die Terz von e-Moll erreicht. Auf dem nächsten Schlag wiederholt Wolfgang dieses Oberstimmengeschehen von Sechzehntellauf und Achtelumspielung eine Sekunde tiefer über punktierten Vierteln A und a° im Baß, wodurch die gesamte Figur auf einem anderen Taktschwerpunkt zu stehen kommt. Was sich hier nur trocken umschreiben läßt, zeitigt einen fulminante Wirkung: Wolfgang sprengt für drei Takte das Metrum, indem er gekonnt der Erwartung des Hörers zuwiderhandelt. Im Satzanfang wurde dem Hörer sozusagen die Koppelung von Akkordschlag und Raketenflug geradezu eingehämmert; im Eingang des zweiten Teils fügt Wolfgang noch eine ka-

⁵⁰⁷ Wolfgang unterlegt diesen Lauf im Baß mit absteigenden Sechzehnteln; zündet also sozusagen gleichzeitig zwei ›Raketen‹ in verschiedene Richtungen.

denzierende Achtelumspielung ein – damit das harmonische Schema seiner Sequenzkadenz erfüllt wird –, was den ›Raketenstart‹ allerdings verschiebt und damit die Hörerwartung einerseits effektiv durchbricht, andererseits doch wieder erfüllt, da Wolfgang das neue Geschehen ja sofort sequenziert.

In Takt 23 ist bereits wieder die Grundtonart erreicht, auf der Wolfgang (wieder in Taktverschränkung) im Oktavunisono Achtelakkordbrechungen einsetzen läßt und die T zur T⁷ erweitert. Mit zwei Takten einer Halbschlußwendung S-D, die schließlich auf einer punktierten Viertel verharrt, setzt Wolfgang sozusagen einen Doppelpunkt. Nun kann die Wiederholung der Endtakte 14–19 in Quint/Quart-Transposition einsetzen, wobei dem Komponisten im Schlußtakt (verglichen mit den Parallelstellen T. 18f.) ein Schreibfehler (a° statt fis°) unterläuft: Er schreibt die Quinte statt die eigentlich zu imitierende Terz.

Das alles erscheint rasch und unpräventiös – quasi ›al fresco‹ – hingeworfen. Auf ein besonderes Gestaltungsmerkmal sei eigens hingewiesen: die öffnende und schließende Funktion der Bausteine spiegelt sich sogar in der Melodik ihrer Bestandteile. So zeigt hier das Eröffnungsmotiv aufsteigende, die Modulationsphrase richtungswechselnde und die Kadenzphrase eine absteigende Bewegungsrichtung.

28. *Tempo di menuetto in Es KV 15^{cc}*

Ab diesem Satz nimmt Wolfgang alle weiteren Eintragungen in Tinte vor. Man darf daher annehmen, daß ein gewisser zeitlicher Abstand zwischen diesem Satz und den vorherigen besteht. Des weiteren wäre es nicht erstaunlich, wenn sich in den folgenden Sätzen nun auch eine neue Qualität Mozartschen Komponierens ausmachen ließe. Tatsächlich setzt Wolfgang seinen einmal im Skizzenbuch eingeschlagenen Weg fort, daß er zusammengehörige Satzzyklen gestaltet, also mehrere Sätze hintereinander komponiert, die sich von Charakter und Tonartenabfolge aufeinander beziehen lassen. In den folgenden Stücken tritt jedoch ein gänzlich neuer Ton hinzu. Stellvertretend für manchen anderen Satz des Skizzenbuches formulierte W. Plath für das *Tempo di menuetto in Es KV 15^{cc}* in seinem Vorwort der Edition: »Mozart denkt sich hier den Orchesterklang so intensiv, daß er noch aus dem Klavier herauszutönen vermag.«⁵⁰⁸

Der mit 29 + 32 Takten großangelegte Satz ist von Wolfgang doch auf sehr einfache Art und Weise gestaltet, wobei ihn das Metrum des Menuetts und sein Grundcharakter stark beeinflußt haben dürften. In anderen Sätzen, v. a. in Metren, in denen Wolfgang noch nicht so sicher ist (wie etwa dem Sechachteltakt) ist seine Gestaltung unsicherer (s. o.). Ein typisches

⁵⁰⁸ W. Plath, Vorwort, a. a. O., S. XXIII. Plath nennt als Beispiel auch den Satz Nr. 35. KV 15^{kk}.

Merkmal dieses Satzes ist das der abschnittsweisen ein- oder zweitaktigen Setzung von Gedanken und deren unmittelbare Wiederholung oder Transposition. Der Beginn setzt drei Takte einer Tonika-Gestalt: ein Vorhang, eine Akkord-Figurierung und deren Verschiebung im Akkord um eine Terz nach oben. Darauf folgen eine ganze Reihe Zweitakter, teils in unmittelbarer Wiederholung oder Transposition bis zum Seitensatz-Schluß. Auch die Durchführung setzt diese Vorgehensweise fort. Nur die Takte 40 bis 49 durchbrechen die Eintönigkeit dieses Schemas zur Vorbereitung der Schlußgruppen-Reprise mit freischweifender Dramatik (s. Abb. 22).



Abbildung 22: Tempo di menuetto in Es KV 15^{cc}, T. 40–49.

Eine solche Vorgehensweise machte H. Abert dem achtjährigen Wolfgang Mozart zum Vorwurf: »Er verarbeitet sie [die Gedanken] nicht, sondern ersetzt sie, wenn es ihm gutdünkt einfach durch neue. Manchmal tragen diese Sprünge ein geradezu herausforderndes Gepräge, als wollte der von der väterlichen Zucht befreite Knabe einmal tüchtig den Stürmer und Dränger spielen. Zumeist aber tut diese Art des Aneinanderstückelns, die zudem mitunter noch arges Ungeschick verrät, der Einheitlichkeit der Wirkung empfindlich Abbruch.«⁵⁰⁹ Aberts Kritik ist berechtigt, denn tatsächlich stürmt und drängt es in der Musik und bisweilen sorgt dieses herbe Aufeinanderprallen verschiedenster musikalischer Charaktere bei Hörern wie Interpreten für Heiterkeit. Dabei handelt es sich jedoch nicht nur um Ausdruck von

⁵⁰⁹ H. Abert, a. a. O., S. 53.

spielerischer Freiheit, sondern vor allem um Mozarts Methode für den Bau großer musikalischer Formen. Trotz dieser Mängel muß man an diesem Satz aber seine gelungenen Steigerungs- und Entspannungsabfolgen bewundern, die bereits an Orchestersätze denken lassen.

29. *Andante/Entwurf eines Sinfoniesatzes in As KV 15^{dd}*

Diesen großen langsamen Satz – »zweifellos für Orchester«⁵¹⁰ – gestaltet Wolfgang sehr frei im Umgang mit lediglich drei stärker konturierten musikalischen Gedanken. Da ist der Beginn: In der Oberstimme ein aussingender getrillierter Halteton (die Quinte der Tonika), eine galante Umspielung, ein Vorhalt, dann nachklappende Achtel. Darunter sinken Baß und Mittelstimme in Terzen schrittweise über volle zwei Takte zur T hinab (T. 3). Hier setzt bereits die zweite zusammenhängende Gestalt von Gedanken ein: ein rhythmisch sich intensivierender Aufstieg der Oberstimme, der in einem expressiven S-T-Vorhaltsseufzer aushaucht. Danach notiert Wolfgang sechs lange Schläge Pause (T. 4f.). Schließlich setzt ein tiefes Oktavunisono zur Dominante im forte ein, dem in der Höhe noch im selben Takt im piano eine Sechzehntelfigur zur Tonika antwortet. Diese vier Takte wiederholt Wolfgang sogleich als zusammenhängende Gestalt. Nach drei Takten, in denen Wolfgang mit einer absinkenden Melodie zur Dominante moduliert, setzt er einen dritten, den A-Teil beschließenden Gedanken, einen Fermatentakt mit quasi solistischer Auszierung, auf den die Ankadenzierung der Seitentonart folgt. Diese beiden Takte 14f. hat Wolfgang im Nachhinein mit Wiederholungszeichen bezeichnet. Die letzten zwei Takte des A-Teils lassen die neue Tonika ausklingen.

Die großen Pausen, die später noch mehrfach wiederholt werden, bilden das große Fragezeichen bei der Betrachtung dieses Satzes: Was haben sie nur zu bedeuten? Soll hier noch etwas geschehen, das Mozart nicht notierte, sich aber wohl vorstellte? Udo Kreuels hat darauf eine Antwort gesucht und für seine Einspielung der Sätze des Londoner Skizzenbuchs eine Bearbeitung vorgenommen, die diesen Satz als langsamen Satz für Orchester und solistisches Klavier interpretiert. Kreuels füllt dabei die Pausen – sehr reizvoll, wenn auch nicht unanfechtbar – mit Holzbläserimitationen und überleitenden Zutaten.

Im zweiten Teil greift Wolfgang im Rahmen des üblichen Satzablaufs recht frei auf diese Gedanken zurück, auch wenn er im großen und ganzen ihre Reihenfolge beibehält. Nach dem Wiederholungszeichen nimmt Wolfgang deutlich auf den Satzanfang bezug, formt ihn jedoch um und erweitert ihn mit neuen, kleinteiligen Elementen auf neun Takte (T. 20–28), in denen Wolfgang zwar kurz nach f-Moll ausweicht, aber rasch wieder zur Dominanttonart Es-Dur

⁵¹⁰ B. Paumgartner, a. a. O., S. 105.

zurückkehrt. In den Takten 29–39 verfährt Wolfgang mit dem ›Pausengedanken‹ ebenso. Zunächst rekapituliert er ihn in Es-Dur (T. 29–32), dann, nach einer unmittelbaren Wiederholung des f-Unisonos schaltet er zweieinhalb modulierende Takte in freier melodisch aussingender Bewegung ein, die in einen As-Dur-Halt münden. Nun wiederholt Wolfgang das vorherige f-Unisono mit p-Antwort eine große Sekunde tiefer gleich zweimal (T. 36f.) und befindet sich damit in Des-Dur (!). Zwei weitere modulierende Takte führen jedoch glücklich zu einem Halbschluß auf Es-Dur, womit Wolfgang in den nächsten Schritten wieder die Grundtonart einsetzen lassen kann. Den Schluß des Satzes bilden leichte Umformungen des Pausengedankens (T. 40–47 vgl. mit T. 3–10) und des Binnenschlusses (vgl. T. 48–53 mit 14–19). Das *forte-piano*-Antwortspiel wiederholt Wolfgang nämlich in einer klanglichen Variante eine Quinte tiefer und die Schlußtake nehmen nur im Gestus (Fermate, Zweiunddreißigstelabwärts, Kadenzvorgang), nicht wortwörtlich auf die Parallelstelle Bezug. Den Schlußakkord muß man sich wohl arpeggiert vorstellen.

Insgesamt bleibt dieser langsame Satz trotz seines eindeutigen Grundcharakters problematisch. Es wäre nicht verwunderlich, wenn Wolfgang tatsächlich an die Beteiligung eines begleitenden Orchesters dachte, das in den Pausen sogar ganz bestimmte Funktionen zu übernehmen hatte. Warum aber schreibt er dies dann nicht auf? Die einzige mögliche Erklärung mag darin bestehen, daß Mozart zu dieser frühen Zeit zwar bereits die Klaviernotation beherrscht, jedoch noch nicht fähig ist, Partituren mit mehreren Stimmen auszuschreiben. Dies würde also bedeuten, daß wir den langsamen Satz als unvollständig ansehen müssten, da seine Gesamtgestalt dem Komponisten bei der Niederschrift zwar klar gewesen sein mag, jedoch von ihm nicht mitgeteilt wurde.

Bekanntes auf höherer Stufe: KV 15^{ee}–15ⁿⁿ (Nr. 30–48)

30. Menuetto in Es KV 15^{ee} und 31. Menuetto in As KV 15^{ff}

Es liegt nahe, die beiden aufeinander folgenden Menuette in Es- und As-Dur KV 15^{ee} und 15^{ff} als Menuett-Trio-Paar zu betrachten. Obwohl sie einander im Bau nahezu vollkommen entsprechen, sind ihre Charaktere grundverschieden. Das Es-Dur-Menuett tritt von Anfang an markig auf. Der Beginn seines B-Teils ist ebenfalls kräftig und greift mit seinen Schzehnteln weit aus. Das vermeintliche Trio in As-Dur ähnelt in seiner sanglichen und kleinförmig wiederholten Melodiegestaltung sowie dem latenten Orgelpunkt ein wenig an eine Musette.

Beide Menuette bestehen aus 8 + 8 Takten, die jeweils in Viertakter untergliedert sind. Der erste Viertakter eine im Halbschluß endende Eröffnungsphrase, der zweite moduliert zur Dominante, der dritte Viertakter bildet einen kontrastierenden Mittelteil aus und schließt auf

der Dominante. Die Schlußgruppe ist eine um eine Quinte abwärts transponierte Rekapitulation der zweiten Vierergruppe. Ab Takt vierzehn führt Wolfgang den Baß eine Oktave höher fort (also eine Quarte höher als zu Beginn).

Ebenso wie in KV 15^{ee} setzt Wolfgang in den Takten 9–12 in der Faktur abweichende kontrastive Abschnitte. In KV 15^{ff} gestaltet er ihn allerdings durch Mollklänge, Imitationen zwischen Oberstimme und Baß (T. 9f.) und thematisch verändertes Wiederaufgreifen (T. 11f.).⁵¹¹

32. *Contredanse en rondeau in B KV 15^{gg}*

Dieser Satz besteht aus dem achttaktigen Thema und dreimal acht Takten ›Füllung‹. Das Rondo-Thema ist vorwiegend dreistimmig gesetzt die restlichen Teile zweistimmig. Das Thema besteht aus zwei parallel gebauten Viertaktern, von denen der erste in der Oberstimme in einer weiblichen Endung auf dem Quintton verharrt; der zweite endet vollgültig mit dem Grundton. Jeder Teil besteht aus einer je zweitaktigen Eröffnungsphrase und Fortspinnungsphrase. Die veränderte Wiederholung der Eröffnungsphrase unterscheidet sich in einigen Details von ihrer ersten Gestalt. In T. 1 wechselt die Oberstimme von f'' zu d'', in Takt 5 umgekehrt, die Mittelstimme spielt in T. 5 feine Achtel, der Baß liegt eine Oktave höher.

Die erste ›Füllung‹ ist sogar noch einfacher: 4 + 4 Takte, der zweite Viertakter vertauscht lediglich Ober- und Unterstimme. Die Gestaltung ist lapidar: zwei Takte Orgelpunkt f°, in Takt 3 und vier sogar mit Triller. Darüber eine chromatisch in Achteln von f'' bis a' und umgekehrt wieder aufsteigende Melodie, wodurch im dritten Takt mit der übermäßigen Sekunde des''-e'' eine Art Zigeunermoll entsteht, eine Melodik, die zusammen mit den Orgelpunkten an eine Musette oder Volksmusik erinnert.

Die beiden anderen Couplets sind von den Noten her identisch; sie unterscheiden sich voneinander lediglich in der Artikulation. Das eine Mal notiert Wolfgang Keile über den Notenköpfen, um ein Staccato oder non legato anzudeuten, das andere Mal faßt er immer zwei Takte unter einem Legatobogen zusammen. Auch diese Couplets bestehen aus wiederholten Phrasen von je vier Takten, von denen die erste im Halbschluß, die zweite im Ganzschluß endet.⁵¹²

⁵¹¹ H. Abert, a. a. O., S. 31, weist auf die Ähnlichkeit des Satzes mit dem ›Veilchen‹ KV 476 hin.

⁵¹² Beide Teile beendet Wolfgang mit einem Sextakkord, d. h. er notiert im Baß die Terz des Akkords – das ist zu Mozarts Zeit aber kein vollgültiger Schlußakkord. Zwar schlägt die NMA hier für die praktische Wiedergabe ossia-Angaben vor, in denen der Baßton von der Mollterz in den Grundton korrigiert wird, ich meine jedoch, daß die Mollterz dieser Binnenschlüsse von Wolfgang so mit voller Absicht notiert wurde – immerhin beginnt und schließt das Rondeau auch mit diesem B.

33. Rondeau in F KV 15^{hh}

In diesem Satz spielt Mozart ein Spiel mit erprobten Mustern und harmonischem Geschehen. Das Rondo im Dreiachteltakt umfaßt 62 auskomponierte Takte und ist Wolfgangs erstes vollständiges Rondo überhaupt. Wolfgang hat am Ende eine »Da capo«-Anweisung gegeben, jedoch kein »al Fine« bezeichnet. Der Satz soll jedoch mit einer Wiederholung des Refrains (T. 1–16) enden und hat damit eine abaca-Form. Der zweistimmige F-Dur-Refrain ist geradezu musterhaft gebaut, mit einem Halbschluß in Takt 8, und einem Ganzschluß in Takt 16. Es beginnt jeweils mit einer Eröffnungsphrase, die in einer Sp-D-T-Kadenz endet (T. 1–4, identisch mit T. 9–12). In der jeweiligen Beantwortung dieser Phrase tauscht Mozart vom einen zum anderen Mal das melodische Geschehen zwischen linker und rechter Hand (vgl. T. 5f. r. H. mit 13f. l. H. und umgekehrt). Im ersten Couplet erhebt er diese Vorgehensweise des Stimmtauschs bei der unmittelbaren Wiederholung kleiner Bausteine zum Gestaltungsprinzip und überformt (bzw. ›streckt‹) damit das hier wieder einmal aufscheinende Modell der Sequenzkadenz (s. T. 17–20 und 21–24) auf doppelte Länge (s. Abb. 23).



Abbildung 23: Die Sequenzkadenz in KV 15^{hh}, T. 17–24.

An diesen (wieder in F-Dur endenden) Teil schließt Wolfgang noch sechs Takte im parallelen d-Moll an. Eine zweitaktige Fortspinnungsphrase mit Achteloktavsprüngen in der rechten Hand über drehenden Sechzehntellinien in der linken wiederholt Wolfgang eine große Sekunde tiefer und bestätigt die Taktharmonien $t | D | D^7 | t |$ mit einer zweitaktigen Kadenz – an die er jedoch im Baß unmittelbar einen hurtig nach F-Dur zurückkehrenden Baßlauf anschließt (T. 30).

Der anschließende Mittelrefrain ist trotz gleicher Eröffnungsphrase, gleichem Stimmtauschgeschehen in der Fortspinnungsphrase und ebenfalls 16taktiger Halbschluß-Ganzschluß-Struktur nicht ganz mit dem Anfangsthema identisch, da Wolfgang in der Baßlinie in Takt 35 die Achtel nun nicht wie zu Beginn in Gegenbewegung, sondern parallel zur Oberstimme

einsetzen läßt. Insgesamt verändert Wolfgang den Baß der Takte 35 bis 38 gegenüber dem Beginn. In der Beantwortung des Halbschlußbogens verfährt Wolfgang dann beim Stimmtausch konsequent, indem er eben den veränderten Baßeinsatz genauestens in der Oberstimme wiederholt (T. 43f.).⁵¹³

Das zweite Couplet wendet F-Dur ins gleichnamige Moll und greift Bewegungsmomente des ersten Couplets auf. Auch hier gestaltet Wolfgang wie bereits im Refrain 8 plus 8 Takte in Frage- (Halbschluß-) und Antwort- (Ganzschluß-)Struktur mit jeweils zwei verschiedenen Motivbausteinen. Das Oberstimmen-Motiv (T. 47f.), das Wolfgang sogleich sequenziert (T. 49f.) ist eng verwandt mit der Fortspinnungsphrase aus Takt 25f. Wolfgang läßt diesen von absteigender Chromatik und Tritonus-Klang geprägten Abschnitt auf einem verminderten Septakkord über es^o enden (T. 50). Zur Beantwortung setzt er in der Oberstimme eine chromatisch gefärbte, aufsteigende Linie entgegen (b'-h'-c''-d''-e''-f''), die den Weg nach f-Moll zurückweist und in einer Halbschlußfloskel endet. Wolfgang unterfüttert die ansteigende Oberstimme mit einer in Halbtonschritten abwärtsschreitenden Baßlinie (d^o-des^o-c^o-H-B, T. 50–52). Die Wiederholung dieser beiden Teile mit einer f-Moll-Kadenz⁵¹⁴ am Ende (T. 61f.) rundet das zweite Couplet ab.

34. *Andante in B KV 15*ⁱⁱ

Der großformatige B-Dur-Satz von 17 plus 26 Takten Länge ist vom Charakter her ein Andante im Zweivierteltakt. Wolfgang zeigt sich darin als ein sehr fortgeschrittener Komponist, der sehr frei mit seinem Material umzugehen weiß und den galanten, sanglichen Ton sehr gut beherrscht. Auch wenn er dabei in der Machart auf bewährte Muster zurückgreift, gelingt es ihm zunehmend, diese Muster melodisch zu überformen.

Im großen und ganzen folgt auch dieser Satz der zweiteiligen Anlage, bei der die Abfolge von Eröffnungs-, Fortspinnungs- und Modulationsphrasen und ihre versetzte Wiederholung und freie Rekapitulation im zweiten Teil den gesamten Satzablauf regeln. Die Eröffnungsphrase umfaßt knapp zwei Takte. Wolfgang führt sie mit einem auftaktigen Fortspinnungsmotiv fort, das er eine Sekunde aufwärts sofort wiederholt (T. 3f.). Eine darauffolgende, sich akkordisch weit auffächernde Kadenz mündet zu Beginn von Takt 6 in den Trugschluß. Danach führt eine kleine Modulationsphrase nach F-Dur, das mit einer breiten Sp⁷-D-T-Kadenz und einer langen abfallenden Oberstimmenlinie bestätigt wird (Ende T. 7 bis Beginn T. 9). Diesen Bereich der Seitentonart breitet Wolfgang nun noch eine kleine Weile aus, zunächst mit kleinteil-

⁵¹³ Dieses Detail ist evtl. auch ein Indiz dafür, daß Wolfgang große Abschnitte aus dem Gedächtnis nach Ähnlichkeit gestaltet und nicht unbedingt nach schriftlicher Identität wiederholt.

⁵¹⁴ Die expressive Oberstimme dieser Kadenzfloskel ist deutlich dem Vorbild J. Schoberts nachgebildet. Über der Klangfolge D-t-s-D|t entfaltet Wolfgang nach einem Sekundvorhalt einen absteigenden, in Sechzehnteln rasch absteigenden verminderten Septakkord.

ligen Zweiunddreißigstel-Girlanden über der Subdominante (T. 10) und einem -Lauf über der Tonika (T. 11), auf den er eine dreistimmige Kadenzfigur folgen läßt (T. 12f.). Eine ruhig über der Tonika aufsteigende und über dem Kadenzbaß S-D⁶⁵-T wieder abfallende Melodielinie (mit einem sehr expressiven übermäßigen Quartvorhalt e'' über dem Subdominantbaß b°) beschließt den Seitensatz.

Im zweiten Teil wird Wolfgang die Takte 10 bis 17 komplett in Quint/Quart-Versetzung als Schlußteil wiederholen. Davor, von der Binnenkadenz an bis Takt 35 rekapituliert er sehr frei und mit großer Fortspinnungs- und Kombinationslust das Material des Satzbeginns. Zunächst die Eröffnungssphrase in der D-Tonart. Das wie zu Beginn daran anschließende Fortspinnungsmotiv wendet Wolfgang jedoch über einem Kadenzbaß in einen Binnenschluß. Wie nun weiter? Galant und sanglich, geradezu arios. Zunächst eine Doppelschlagfigur in der Melodie (T. 22), dann als deren Fortführung ein Sechzehntelaufschwung mit Seufzerfigur (T. 23 mit Auftakt) – Wolfgang deutet hier mit den Klängen c-Moll und D-Dur in Richtung einer g-Moll-Tonika. Diese Seufzerfigur wiederholt Wolfgang sogleich und spinnt sie zu einem kadenzierenden Sechzehntelabstieg aus, der in Takt 25 auf der Tonika g-Moll verharret. Diese gesamte Phrase wiederholt Wolfgang unmittelbar eine große Sekunde tiefer. Der Viertelaufschlag des° im Baß weist deutlich in Richtung f-Moll; Wolfgang erfüllt jedoch diese Erwartung nicht, sondern endet abermals in F-Dur, der Dominanttonart, zudem mit fast derselben Schlußfigur wie sechs Takte zuvor. Man ist versucht, die in Takt 28 in der Grundtonart einsetzende Eröffnungssphrase als Scheinreprise zu bezeichnen, so sehr unterscheiden sich die an sie anschließenden Takte von dem, was Wolfgang am Satzbeginn hier folgen ließ. Verschiedene, terzversetzt und unmittelbar wiederholte auftaktige Seufzerfiguren und Ableitungen davon läßt er für einige Takte c-Moll streifen, bevor er innerhalb zweier Takte wieder mit T-D nach B-Dur zurückfindet und eine Halbschlußwendung setzt, an die mit den Girlanden des ersten Teiles anschließen kann.

An diesem Stück verblüfft besonders die ideenreiche Verkettung seiner Teile; Mozart knüpft besonders im Mittelteil neu an bekanntes an, formt es um, kombiniert zu Satzanfang gemachte Aussagen mit neuem Material. Besonders gut zeigt sich dies an der neuen und besonderen Ausformung des Sequenzkadenzmodells in den Takten 25 bis 28. Dieses Modell steht hier nicht mehr isoliert, als ein eigener Abschnitt, sondern bildet das Ende eines größeren Geschehens, zudem ist der Baß darin nicht mehr schematisch geführt, sondern wird trotz der Sequenzierung der Oberstimme neu ausgeformt, was nochmals unterstreicht, wie Wolfgang jeden Moment seiner Komposition selbst im Rückgriff auf bereits gesetztes und vorhandenes neu erfindet. Auch die Takte 30 bis 35 geben ein gutes Beispiel dieses Erfindungsreichtums und seiner größeren Freiheit im Spiel mit dem musikalischen Material.

35. Sonatensatz in Es KV 15^{kk}

W. Plath zeigte sich von diesem Satz fasziniert – auch wenn das Musikstück Fragen aufwirft: »Und dann ist da noch der herrliche Es-Dur-Satz Nr. 35 (=KV 15^{kk}), der nun wirklich das Klavier transzendiert und ganz etwas anderes meint, aber was? Kammermusik nach Art vielleicht des Adagios aus der Klavier-Violin-Sonate KV 7? Oder eher einen Orchestersatz, das Mittelstück einer Sinfonie?«⁵¹⁵ B. Paumgartner war davon überzeugt, daß dieser Satz »zweifellos für Orchester«⁵¹⁶ geschrieben ist. Für diesen Fall kann man als Vergleichspunkt den langsamen Satz in c-Moll der Sinfonie in Es KV 16 anführen. Die Faktur beider Sätze ist mit dem Nebeneinander von Duolen und Triolen sehr ähnlich; auch dieser Satz bezieht seine große ausdrucksvolle, geschlossene Wirkung von dem rhythmischen Band, von der durchpulsierenden Triolenbewegung. Man beachte außerdem die tonale Verwandtschaft und gewisse Ähnlichkeiten der Melodiebildung im Baß (s. Abb. 24).

Abbildung 24: Londoner Skizzenbuch Nr. 35 KV 15^{kk}, T. 15–17, und KV 16, Beginn des zweiten Satzes.

Seine besondere Ausdrucksstärke bezieht dieser Satz zum einen aus seinem geschlossenen und gleichzeitig doch abwechslungsreichen Bewegungsmoment, zum anderen aus kleinen

⁵¹⁵ W. Plath, Vorwort, a. a. O., S. XXIIIff.

⁵¹⁶ B. Paumgartner, a. a. O., S. 105.

sanglichen Figuren, die jedoch große melodische Bögen aufspannen, sowie eine sehr expressive Harmonik. Die ersten fünf Takte zeigen eine von einfachsten Auftaktbewegungen ausgehende und sich allmählich in Seufzerfiguren intensivierende Oberstimmenmelodik über den Taktharmonien T | D | T | S | T. Melodiever Schärfungen durch Versetzungszeichen in den nun auch triolisch intensivierten Seufzervorhalten erhöhen die Spannung und leiten über den bereits zur Seitentonart zählenden Modulationsharmonien nach B-Dur (T. 10). Diese vier Takte (T. 10–13) bilden eine spannungsvolle Überleitung zur Binnenkadenz und -Coda (T. 14–17). In Takt 14 läßt Wolfgang die Triolen überraschend in der hohen Lage aufscheinen, färbt die neue Tonika mit der Sekunde As dominantisch ein und spreizt den Klaviersatz damit zu seinem größten Ambitus. Diesen Tonikaseptakkord löst Wolfgang in den Subdominantquintsextakkord, läßt kontrastiv das b^o wieder unbegleitet in der Mittellage pochen, worauf er sie in den Takten 12 und 13 wieder in höchste Höhen setzt, in Takt dreizehn sogar in allen drei Stimmen gleichzeitig. Hier ist auch die größte harmonische Spannung erreicht (b^o+e''+des''' in T. 12; a^o+es''+c''' in T. 13). Damit erhält der erste Teil des Satzes einen ungemein ausdrucksvollen harmonischen Zug vom Beginn bis zur Satzmitte.

Auch bei diesem langsamen Satz ist der zweite Teil (15 Takte) kürzer als der erste (17 Takte). Dazu kommt es, weil Mozart den Beginn des zweiten Teils als sehr freie, zwei Takte kürzere Mollparaphrase des Satzbeginns gestaltet (T. 18–24). Weit entfernt Wolfgang sich hier nicht vom Beginn, erreicht c-Moll (T. 19–21), moduliert dann mit einer Sequenzkadenz (T. 21–23) wieder zur Grundtonart Es-Dur: Ein zwischendominantischer C-Dur-Septakkord führt zur 2. Stufe der Grundtonart (T. 21f.), die Oberstimme wird über D-T-Harmoniefolge sequenziert wiederholt, worauf Wolfgang unmittelbar eine Halbschlußfigur (T. 23f.) anschließt, die die sequenzierte Seufzerfigur sogar um ein Achtel verkürzt. An diesen Halbschluß kann er nun die bis auf einige Abweichungen in den Melodiegestalten sinngenaue Rekapitulation der Takte 10 bis 17 als Schlußteil anfügen. Diese Wiederholung der Endtakte des ersten Teiles als Satzschluß zeigt deutlich, wie sich Mozart große Abläufe merkt, sie in der Wiederholung jedoch im Detail jeweils neu ausformt.

Kann man nun bei diesem Satz tatsächlich bereits von einer Komposition für Orchester reden? Die auf der anderen Seite ebenfalls bestehende und ins Auge springende rhythmische Ähnlichkeit dieses Satzes mit dem ersten Satz der Violinsonate in D-Dur op. III von Johann Schobert könnte eher auf eine kammermusikalische Deutung hinzuweisen (s. Abb. 25).



Abbildung 25: Schlußtakte des ersten Satzes der Violinsonate in D, op. I/1 von Johann Schobert
(Klavierpart).⁵¹⁷

Andernfalls legt die musikalische Substanz selbst, insbesondere im Vergleich mit dem langsamen Satz der Sinfonie KV 16 eher eine Deutung als Orchestermusik nahe.

Persönlich neige ich mehr der Ansicht zu, daß dieser Satz eher einen *Reflex von Orchestermusik* darstellt als eine genuine Orchesterkomposition. Gegen eine Deutung des Satzes als Orchestermusik sprechen formale und inhaltliche Gründe. Einerseits ist diese Musik im Klaviersatz notiert und nicht in Partitur; es kann nicht einmal von einem Particell gesprochen werden, da jegliche Hinweise auf eine andere Darstellung als mit Klavier (Instrumentenangaben) fehlen; andererseits ist der Satz trotz seiner beeindruckenden Harmonik zumeist ausgesprochen ›dünn‹, genügt also kaum den Anforderungen eines vielstimmigen Orchesterinstrumentariums. Gleichzeitig scheint Wolfgang's Komposition jedoch deutlich von Orchestermusik inspiriert zu sein und teilt mit dieser ganz allgemeine Charakteristika im Gestus und im Ausdruck (was auch auf den im Beispiel angeführten Satz J. Schoberts zutreffen würde).

Außerdem müssen wir bedenken, daß – vorausgesetzt, wir dürfen Daines Barrington's Mitteilung vorbehaltlos Glauben schenken, Mozart habe zu dieser Zeit »kaum eine Quinte« greifen können – dieser beeindruckende Satz von Wolfgang selbst am Klavier nur mit sehr vielen Schwierigkeiten wie Sprüngen und Wechseln zwischen den Händen hätte dargestellt werden können, da die in der Mitte durchpochenden Achteltriolen im Zusammenhang mit Ober- bzw. Unterstimme nicht durchgehend und in Takt 7 und 11⁵¹⁸ überhaupt nicht ohne Auslassungen zu spielen sind. Wenn Wolfgang jedoch solche für ihn selbst unspielbaren Noten aufschreibt, dann heißt das entweder, daß er bei der Darstellung am Klavier über diese Töne ›hinwegsieht‹ oder sie sogar weglassen müßte oder daß er bei der Komposition des Satzes bereits gar nicht mehr an sein Klavier dachte, sondern doch das Instrumentarium eines Orchesters im Kopf hatte. Oder verlor Mozart einfach während der Komposition die Erfordernisse eines spielbaren Klaviersatzes allmählich aus den Augen? Während Takt 1 und 2 für ihn durchaus spielbar sind, wenn Mozart doch bereits eine *Sexte* greifen kann, müßte er

⁵¹⁷ Hier wiedergegeben nach J. Saint-Arroman (Hrsg.): Johann Schobert, Sonates, a. a. O., S. 5.

⁵¹⁸ Vgl. in NMA IX/27, Bd. 1 den Zusatz der Herausgeber, S. 160.

in den Takten 7 und 9 bis 11 bereits vereinzelt schummeln, bei Takt 19f. jedoch bereits drei Viertel lang hintereinander so viele Töne auslassen und so stark mit der linken Hand vom Baß in die höhere Oktave springen, daß der melodisch ruhevolle Charakter des Satzes in der Darbietung völlig zerstört würde. In Takt 26 hinwiederum, der Parallelstelle von T. 11, läßt Wolfgang in der Notation das erste unspielbare Triolenachtel weg und notiert stattdessen seinen Greifmöglichkeiten entsprechend eine Pause ...

Ist das noch Klaviermusik oder nicht mehr? Die Widersprüche sind nicht befriedigend aufzulösen. Letztlich dürfen wir uns also der Einschätzung W. Plaths anschließen und feststellen, daß der Es-Dur-Satz vom Klavier ausgeht und Wolfgang sich darin unverkennbar in die Richtung von Orchestermusik bewegt und vermutlich neue musikalische Eindrücke darin verarbeitet werden.

36. *Presto in B KV 15^{ll}*

Das Presto im Dreiachteltakt – der einzige Satz im gesamten Londoner Skizzenbuch, den Wolfgang mit einer Tempo- bzw. Charakterangabe versah – ist ebenso rondohaft und leichtfüßig wie er rasch aufs Papier geworfen wurde. Der B-Teil ist mit 10 Takten gegenüber 18 Takten A-Teil unverhältnismäßig kurz; v.a. ist er einfach, ja man möchte beinahe sagen einfallslos gebaut: Vier Takte des Sequenzkadenz-Schemas, daran unmittelbar anschließend (T. 23–Ende) die Quint/Quart-Transposition der Schlußgruppe des A-Teils (T. 13–18), bestehend aus vier Takten Sechzehnteln in Oktaven über Terzbaß in Achteln + 2 Takte Vollkadenz mit Schlußakkord. Die hübsche, an ein Rondothema erinnernde Eröffnungssphrase nach dem Schema a | a | -Phrasenabschluß wiederholt Wolfgang nur, um durch eine Variation ihres Endes die Dominante anzusteuern.

Die anschließende Achtelsequenz bewegt sich zwar ebenfalls klar in der Dominanttonart, doch Wolfgang zögert den die Seitensatztonart bestätigenden Kadenzvorgang noch ganze vier Takte hinaus. Paumgartner bezeichnete die Harmonik dieses Satzes als ›traditionell und solide, die Stimmbildung stabiler‹⁵¹⁹ So entwickelt auch dieser Satz einen harmonischen Zug, der sich jeweils durch einen ganzen Teil des Presto hindurchzieht.

37. *Andante in Es KV 15^{mm}*

Der Aufbau von KV 15^{mm} folgt dem Muster von KV 15^a und 15^b, allerdings dergestalt, daß Mozart ökonomischer mit seinem Material umgeht. Er notiert nur die Teile A und B und sogar jeweils ohne Wiederholungszeichen. Damit wirkt Nr. 37 – und auch wegen seiner

⁵¹⁹ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 184.

leichten, gegenüber KV 15^b abgeklärten Faktur – relativ glatt und arriviert.⁵²⁰ Die Niederschrift verrät Mozarts nachlassendes Interesse an der Komposition dieses Stückchens. In T. 7 und 8 streicht er falsch gesetzte Taktstriche aus, bzw. wischt sie aus. Nach T. 9 sind drei Takte kanzelliert (s. KB S. 96), Wiederholungszeichen fehlen, obwohl (oder vielmehr: weil) ganz klar ist, daß ein Da Capo ausgeführt werden muß. Schlußfermaten und die Da Capo-Angabe fehlen ebenso. Nach den drei ersten ausnotierten Takten des folgenden Stückes (Nr. 38) bricht die Niederschrift sogar ganz ab.

Insbesondere der Mittelteil von KV 15^b ist mit seiner quasi kreisenden, spiralförmigen Ausgestaltung von Interesse. Von einer eintaktigen Phrase in der Mollparallele ausgehend spinnt sich der Mittelteil zu ganzen Takten aus. Wolfgang gestaltet hier eine fortgesetzte variierende Wiederholung: Zunächst eine eintaktige Mollgestalt, die er sogleich wiederholt, dann die Beantwortung mit einer zweitaktigen in den Trugschluß kadenzierenden Gestalt, Variation dieser Gestalt durch Chromatische Durchgangsnoten im Baß und Wechselnoten in der zweiten Stimme, Wiederholung und Mollganzschluß.

38. Sonatensatz-Fragment (?) in F KV 15^m

Die Anmerkung im Köchelverzeichnis weist auf die mögliche Verwandtschaft dieses Fragments mit Johann Schoberts op. XVII Nr. 4, 2. Satz, sowie einer Klaviersonate Leopolds hin (Andante der C-Dur-Sonate in Haffners Œuvres mêlées, um 1760).⁵²¹ Bereits in der ersten vollständigen praktischen Ausgabe des Londoner Skizzenbuches wird vermutet, daß Wolfgang das erste der drei Fragmente nicht zu Ende führte, weil er am 14. Oktober 1763 schon ein ähnliches Thema (in KV 6, 1) behandelt hatte.⁵²²

Wie dem auch sei, weit gedieh das Werkchen nicht, denn das Fragment, vielleicht Mozarts ältestes⁵²³, überliefert nicht einmal ganz drei Takte eines in der Haltung durchaus großangelegten Beginns. Zu einem Albertibaß bewegt sich absteigendes Dreiklangsgepränge, mal im Diskant, dann mit Überschlagen der rechten Hand im Baß, ab dem dritten Takt dann dasselbe von der Tonika auf die Subdominante versetzt. Wir können mit dem inneren Ohr noch einen ganzen Takt vorausahnen, doch das Autograph bricht mit dem Ende des dritten Taktes ab. Der Beginn eines Sonaten-Satzes, vermutlich eines Finalsatzes?

⁵²⁰ Viele Satzelemente tragen dazu bei: schreitende Viertelbegleitung in der linken Hand im A-Teil und auch Dreistimmigkeit. Aufhellung des Satzes durch Zweistimmigkeit, Parallelbewegung und Verlagerung des Ambitus nach oben. Verwendung eines T⁷ als Zwischendominante zur S (T. 3 und 7) sorgen für ein wenig Sentiment.

⁵²¹ Köchel, S. 28.

⁵²² Vgl. G. Schünemann, a. a. O., S. VII. und Nissen B, erste Notenbeilage Nr. 20.

⁵²³ Wenn man nicht bereits Nr. 7 KV 15^e als eine Art Fragment ansehen will, bei dem eine Stimme, nämlich die Gesangsstimme, fehlt.

Verschiedene Anfänge: Die Menuettsätze KV 15^{oo} bis 15^{tr} (Nr. 39 bis 42) und das Fugenfragment KV 15^{ss} (Nr. 43)

Es ist einigermaßen erstaunlich, daß Wolfgang nach den vielfältigen vorhergegangenen Anstrengungen im satzzyklischen und eventuell im kammermusikalischen und orchestralen Bereich nun wieder einfache Menuette schreibt. Jedoch sind diese Menuette nur an der Oberfläche einfach. Innerlich hält sie eine geradezu überraschende Stilsicherheit und ein starker Ordnungswillen zusammen.

Die hinsichtlich Tintenfarbe und Schriftform einheitliche Niederschrift der drei Menuette in F, B und Es KV 15^{oo} bis 15^{tr} und des Menuett-Fragments in C KV 15^{tr} lässt vermuten, daß diese Werke von Mozart im Zusammenhang aufgeschrieben wurden. Die auffällige Abfolge der Tonarten F – B – Es – C läßt zudem hinter dem bloßen Vergnügen an Menuetten bei Wolfgang absichtsvolles Planen vermuten. Zum Vergleich: Johann Christian Bach schließt in seiner ersten Veröffentlichung von Sinfonien (op. 3 aus dem Jahr 1764) sechs Nummern in einer Tonartenfolge zusammen: D, C, B, Es, F, G.⁵²⁴

39. Menuett in F KV 15^{oo}

Dieses Menuett in F-Dur von 8 plus 10 Takten ist durchgehend (bis auf die Austerzung der Oberstimme in T. 3) zweistimmig gesetzt. Es zeigt große rhythmische Kraft⁵²⁵ und beginnt mit einem Unisono mit Auftakt und folgender dreistimmiger Ganzschlußbildung. Darauf folgt eine variierende galante Antwort, die zur D moduliert. Eine Kadenz endet auf C-Dur. Der zweite Teil könnte auch ohne die Unisono-Einschübe, an denen sich die Musik quasi auf der Stelle dreht (T. 11f. und T. 15f.) gespielt werden, wodurch die zugrundeliegende Satzstruktur deutlicher würde, nämlich die aufwärtsstrebende Baßbewegung von a^o – b^o (T. 9f.), b^o – h^o – c' (T. 13f.) plus Kadenz (T. 15f.), über der die Oberstimme eine zweitaktige Phrase zumeist aufwärts sequenziert, hier jedoch nur paraphrasiert (vgl. T. 13f. mit 9f.). Es ist verblüffend wie konsequent diese Einwürfe den ersten Teil des Menuetts reflektieren: Der erste poltert unisono wie T. 1f., der zweite galant, zweistimmig. Dann eine Wiederholung und Transposition um eine Quarte aufwärts (T. 5f.).

40. Menuett in B KV 15^{pp}

Dieses Menuett zeigt ebenfalls einen souveränen Umgang mit dem Material, es ist ein Spiel mit Bausteinen durch deren Transformation. Aus drei Steinen – einer Viertaktphrase a, einem

⁵²⁴ Vgl. Einstein, a. a. O., S. 256 und MGG², Personenteil, Bd. 1: J. C. Bach, Sp. 1371f.

⁵²⁵ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 185.

Sequenzmotiv b und einer Kadenz c – gestaltet Mozart ein volle 20 Takte umfassendes zweistimmiges Menuett.

1. Teil (4 + 4 Takte): a + b + c (F-Dur)

2. Teil: a (in F-Dur) + a (in B-Dur) + b + c (in B-Dur)

Das erscheint einfach, ist aber durchaus raffiniert gestaltet, denn im zweiten Teil wird im Anschluß an die Durchführung durch die Wiederholung der Eröffnungssphrase in der gleichen Tonart wie zu Beginn eine steigernde Wirkung erzielt. Die Reprise erscheint hier nicht als Reprise sondern – dadurch daß zur Satzmitte hin moduliert wurde – als eine Art Fortsetzung der Durchführung.

41. Menuett in Es KV 15⁹⁹

Auch dieses Menuett ist von einfachem, aber souveränem Bau: Eine bewegte Eröffnungssphrase in Achteln setzt ein über Tonika-Subdominante (T. 1f.), dann eine sequenzierende Wiederholung abwärts über Dominante-Tonika (T. 3f.). Es folgt eine Modulationsphrase mit Akkordschlägen bzw. Arpeggien, die Tonika Es-Dur wird durch Hinzufügung der Sexte c'' zum Baß zur Subdominante umgedeutet und in Takt 6 über den F-Dur-Dominantseptakkord mit Sept im Baß auf Schlag zwei B-Dur als Sextakkord angeschlagen. Eine Kadenz B-Dur (T. 7f.) bestätigt das erreichte. Im anschließenden Kontrastteil – hier hat Wolfgang – das Wiederholungszeichen vergessen – kommt es zu einer Kreuzverschiebung der Achtelbewegungen des ersten Taktes zwischen rechter und linker Hand über einer Melodiesequenz über taktweise aufsteigendem Baß: g° – as° – a° – b°. Die Takte 13 bis 16 entsprechen den Takten 5 bis 8 (MP + Kadenz) in linker und rechter Hand jeweils um eine Quarte nach oben bzw. eine Quinte nach oben transponiert.

42. Menuett-Fragment in C KV 15¹⁰⁰

Warum Wolfgang dieses Menuett in der Niederschrift abgebrochen hat, werden wir nie erfahren. Es ist immerhin zu ca. drei Fünfteln fertiggestellt und hätte zuletzt wohl 18 oder 20 Takte umfaßt. Es kann mit seiner Duolenbildung in Takt 5f. eine gewisse Ähnlichkeit mit KV 1 (1^e) nicht verleugnen und auch die melodische Kontur von KV 2 scheint »noch nicht vergessen«⁵²⁶. Deutlicher ist jedoch die thematische Verwandtschaft zum vorhergehenden Menuett, von dessen Kadenzfigur es den Rhythmus und in Teilen auch die Melodik seines Eröffnungsmotivs bezieht.

⁵²⁶ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 185.

Der Durchführungsteil wirkt ebenso vertraut und ist es doch wieder nicht: die vier notierten Takte scheinen eine Sequenzabsicht anzudeuten. Das letzte notierte Achtel c scheint, im Widerspruch zum cis im Takt zuvor wieder in eine ganz andere Richtung deuten zu wollen. Ob und wie diese Sequenz danach weitergeführt werden sollte, bleibt jedoch offen, da der weitere Tonartenverlauf unklar bleibt.

Die durchgehaltene Souveränität der Faktur und Formgebung und auch die Ähnlichkeit der Gestaltung mit den im Nannerlbuch autograph überlieferten Menuetten KV 1^e und 1^f und auch die angedeutete Richtung einer Tonartenabfolge lassen hinter diesen vier Menuetten eine größere gestalterische Absicht erkennen, die jedoch nicht an ihr Ende geführt wurde. Im nächsten, dem letzten Eintrag des Londoner Skizzenbuches wird sich Wolfgangs Formwillen ganz anderen Dingen, nämlich einer ihm bis anhin vollkommen neuen Gattung zuwenden.

43. *Fuga-Fragment in C KV 15^{ss}*

Es ist nicht nur nicht ungewöhnlich, sondern entspricht geradezu dem ad hoc-Charakter des Londoner Skizzenbuches, daß auch das letzte Stück, das Wolfgang eintrug, unvollendet geblieben ist. Vermutlich wurde das Buch abermals nach einer längeren Pause wieder hervorgeholt um – das letzte Mal – darin ein Musikstück aufzuzeichnen. Folgt man der Annahme, daß KV 15^{ss} vor Juli 1765 entstanden ist, so würde es sich dabei um Mozarts früheste erhaltene Notation einer Partitur in Chornotation handeln. Das Incipit im Köchelverzeichnis ist falsch mitgeteilt. Statt A muß die erste Note c^o lauten – dieser Lesefehler verursacht immerhin eine Fehlinterpretation der Grundtonart (fälschlicherweise a-Moll statt C-Dur). D. R. de Lerma nahm daher irrtümlicherweise an, die Fuga stehe in a-Moll.⁵²⁷ Seine Schwierigkeiten⁵²⁸ bei der Analyse dieses Fugenfragments werden daraus verständlich.

Der Komponist macht sich hier an die Skizzierung einer Fuge für vierstimmigen Chor plus Basso Continuo. Man kann diesen Fugenversuch durchaus als Vorstudie für den Vokalsatz »God is our refuge« KV 20 verstehen, deren Autograph dem Londoner Exemplar der Sonate op. I (KV 6) beigegeben ist, das Leopold Mozart 1765 dem British Museum überreichte.⁵²⁹ Wolfgang hat 23 Takte ausgeschrieben (sich allerdings dabei die Pausen vor dem ersten Einsatz der Stimmen gespart), dann bricht die Fuge ab; nach einer vollständigen Exposition und dem ersten Takt einer anschließenden Durchführung. Die regelmäßige Abfolge der

⁵²⁷ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 185f.

⁵²⁸ S. d. a. a. O.

⁵²⁹ Vgl. Köchel, S. 9. In KV 20 erfolgt der Stimmeneinsatz genau komplementär: Sopran, Alt, Tenor, Bass; in KV 15^{ss} ist es genau umgekehrt. Beiden Sätzen ist auch das »nicht-fugische« Denken gemeinsam. Beide Sätze organisieren ihre Stimmen in einem klaren Außenstimmensatz, wobei sich Wolfgang in KV 20 bereits einige Freiheiten herausnimmt und sehr rasch von dem strengen Satzmuster der Fuge abweicht.

Stimmeinsätze und das Fehlen eines Texts verrät mehr den Charakter einer Übung oder Satzaufgabe. Das Thema von fünf Takten Länge wird nacheinander aufwärts in den Stimmen vorgeführt. Erst im Baß, dann in Tenor, Alt und Sopran. Je nach Themeneinsatz variiert der fünfte, der in Richtung Comes- bzw. Dux-Einsatz modulierende Takt des Themas, wobei Wolfgang bereits im zweiten Modulationsabschnitt unmittelbar vor Einsatz der dritten Stimme (Alt) in Takt 10 einen Querstand zwischen Tenor und Baß notiert.

Es ist nicht klar, ob dieses Thema von Mozart selbst stammt; andererseits konnte es bislang aber auch nicht einer anderen Quelle zugeordnet werden. Dabei könnte es sich ja durchaus auch um eine Abschrift zu Studienzwecken handeln. Die wenigen Korrekturen, die Wolfgang selbst anbringt und die Schreibfehler, die er korrigiert, können diese Vermutung jedoch weder bestätigen noch widerlegen. Bemerkenswert an dem Thema sind zum einen seine Händelschen Ausmaße und seine Beweglichkeit sowie schließlich seine harmonische Doppeldeutigkeit. Unbegleitet klingt das Thema in den ersten Takten ein wenig hohl, ja beim Quartsprung abwärts in Takt drei sogar ein wenig seltsam. Das kommt daher, daß in diesen ersten drei Takten der erste Ton als Tonika nicht bestätigt wird; statt dessen erklingt nach dem Oktavsprung ab/aufwärts die Mollterz darunter und die große Sexte. Besonders dieser Sprung $a^\circ - e^\circ$ klingt zunächst seltsam. Im Verlauf der Exposition nutzt Wolfgang diese harmonische Mehrdeutigkeit des Themas nicht aus, sondern stellt es im Zusammenhang der kontrapunktierenden Stimmen immer in einen durtonalen Kontext, der durch die realen Themeneinsätze vorgegeben wird. Erst im vorletzten Takt interpretiert Wolfgang den Einsatzton beim Themeneinsatz im Baß nicht als neues tonales Zentrum sondern als Grundton der Dominante und als Grundlage einer Kadenz der übrigen Stimmen.

Bei der Ausarbeitung bemüht sich Wolfgang um einen abwechslungsreichen und durchsichtigen Satz bei größtmöglicher Selbständigkeit der Stimmen. Den Kontrapunkt gestaltet Wolfgang nie obligat, sondern entwickelt ihn je nach Zusammenhang neu. An klarer Gliederung scheint ihm sehr gelegen zu sein – man beachte nur das Pausieren und sukzessive Wiedereinsetzen der Unterstimme am Ende der Exposition. Seltsam bleibt noch das abrupte Ende des Fragments; es schließt wie abgeschnitten direkt am Taktstrich. Mozart scheint die Arbeit daran rasch abgebrochen und das Notenbuch rasch zugeklappt zu haben, wie der seitenverkehrte Niederschlag der letzten Noten des Eintrags auf der gegenüberliegenden Seite verrät. Den Takt davor hat Wolfgang in allen vier Stimmen noch vollständig und sogar mit Binnenpausen ausgeführt. Das ist einigermaßen verwunderlich; ein durchschnittlicher Kompositionsschüler hätte ja eher die komplette Hauptstimme – an dieser Stelle den Baß – vollständig ausgeführt und daraufhin die restlichen Stimmen dazu gesetzt. Auf diese Art Hilfestellung war Wolfgang offensichtlich nicht angewiesen.

Die Musik des Chorfragments zeigt jedoch deutlich die Schwierigkeiten des geübten Klavierkomponisten im Umgang mit der neuen Werkgattung. Man darf mit K. Küster daran zweifeln, ob es sich hier um echte Vierstimmigkeit handelt.⁵³⁰ Tatsächlich ist dieser Satz eindeutig im Oberstimmen-Baß-Modell des Klaviersatzes gedacht. Paumgartner entdeckt in dem Fugenfragment zudem »technische Übelstände, Satzfehler, Ideensprünge und andere Unvollkommenheiten«⁵³¹ und sieht sie als »Beweis für Lücken im Theoretischen« und als »Unvergorenes aus der Menge der verschiedenen Reiseeindrücke«. Letztenendes bewertet er sie jedoch – im deutlichen Kontrast zu seinen Vorgängern – als positiv: »Es sind Unzulänglichkeiten, die mit der Legende von der wundervoll fertigen Setzkunst des Knaben (...) aufräumen, die klarstellen, daß sich seine Entwicklung in gesunden, natürlichen Bahnen (...) bewegt hat.«⁵³²

Mozart wird selbständig

Experimente und ungestümes Wachstum

» ... ein purer Schatten gegen demjenigen, was er jetzt weiß ... « – während des Londoner Aufenthalts veränderte sich Mozarts »künstlerisches Profil völlig (...): weg vom reinen Klavierkomponisten, in dessen eigenschöpferischem Denken außerdem nur das Instrument des Vaters, die Violine, einen Platz hatte, hin zu Gattungen wie Sinfonie, Arie und schließlich auch Chormusik«⁵³³. Diese Fortschritte brechen sich im Londoner Skizzenbuch ihre Bahn. Sie sind deutlich erkennbare Reflexe der spätestens seit Paris auf Wolfgang einströmenden Eindrücke. Durch nachahmendes Neuschöpfen sucht Wolfgang nun auch die neuen und bisweilen fremdartigen Eindrücke der Musikwelt Londons zu bändigen. Dieses Neuschöpfen beschränkt sich jedoch nicht allein auf Einzelsätze oder Klavierwerke. Tonartenabfolgen, Satzcharaktere und gewisse instrumentenspezifische Schreibweisen deuten darauf hin, daß Wolfgang vermehrt orchestrale Elemente in seine Klaviernotation integriert und sogar ganze Satzzyklen konzipiert.

Die Neuschöpfungen im Londoner Skizzenbuch wurden von Wolfgang sichtbar rasch aufgeschrieben und zeigen nur geringe Korrekturen: »ce sont des exercices rapidement improvisés«⁵³⁴. Doch eine solche Einschätzung, die richtig die Fülle und Bandbreite verschiedenster Werke erkennt, greift noch zu kurz. Bei näherem Blick auf die Werke stört

⁵³⁰ K. Küster, a. a. O., S. 199. Nach den Überleitungstakten 20f. wendet sich die Musik allerdings nicht nach Es-Dur, wie Küster schreibt (diese Tonart taucht überhaupt im gesamten Fragment niemals auf), sondern zurück nach C-Dur.

⁵³¹ B. Paumgartner, a. a. O., S. 105.

⁵³² Ebda.

⁵³³ K. Küster, a. a. O., S. 51.

⁵³⁴ WSF, S. 115.

daran die Formulierung einer Art Aufgabenstellung (Übungen, ›exercices‹, so als habe Wolfgang (vielleicht auch dem Wunsch seines Vaters folgend) von vornherein beschlossen, sich systematisch in den verschiedenen Kompositionsgattungen zu üben. Wenn das sein erklärtes Ziel gewesen wäre, so müsste man im Nachhinein feststellen, daß er dieses Ziel verfehlt. Zu stark ist da nämlich die Beschränkung auf wenige Gattungen und Typen. Trotz einer großen Anzahl von Einzelsätzen sind längst nicht alle wichtigen Arten von Musiksätzen gleich stark vertreten. Man denke nur an die wenigen und unausgegorenen kirchenmusikalischen Sätze und an das Fehlen von Konzertsätzen. Nein, Mozart erobert sich die Musik nicht systematisch nach einem äußeren Plan, sondern experimentell nach inneren Zielsetzungen Ideen und Vorlieben, die – das wird die nähere Betrachtung zeigen – sich im Verlauf der Niederschrift auch immer wieder abrupt wandeln können. Da treffen die Charakterisierungen der Stücke als »petites pièces isolées, écrites par lui pour s'instruire ou pour s'amuser«⁵³⁵ und »une notation évidemment faite par Mozart pour son propre plaisir«⁵³⁶, die ein Komponieren rein aus Interesse und Vergnügen nahelegen, schon besser.

Auch D. R. de Lerma betont wie Wyzewa/St.-Foix den experimentellen Charakter des Skizzenbuches⁵³⁷ und meint, viele der darin enthaltenen Sätze seien nicht mehr als ›Übungen im Material der Komposition«⁵³⁸. D. R. de Lerma charakterisiert damit Wolfgang Mozarts Londoner Skizzenbuch vornehmlich als ein Dokument der Infragestellung, des Experiments, aber auch der Rückbesinnung: »It reflects some dissatisfaction: He becomes bored, momentarily, with the harmonic limitations of his milieu, with the current forms such as the minuet; he tries to enlarge his rhythmic, textural and expressive horizons. After these manifestations of doubt and reaction, he moves back onto his earlier environment, more secure and wiser.«⁵³⁹

Wenn wir diese Aussage D. R. de Lermas auf die Ergebnisse der Analysen beziehen, können wir zudem feststellen, daß es im Frühwerk Wolfgang Mozarts in London im Bereich der Form geradezu zu einer ›Explosion‹ kommt, sowohl was die Ausdehnung der Sätze als auch deren Vielfalt betrifft. Die Einzelsätze nehmen einerseits an Taktumfang deutlich zu, andererseits erprobt Wolfgang in seinem Notenbuch auch die verschiedensten Gattungen (und demgemäß verschiedene Formabläufe). Gleichzeitig erreicht er eine ›Implosion‹ des Gehalts, seine Sätze nehmen im Bereich der Harmonik sowie der Kontrapunktik an Tiefe bei zunehmender oberflächlicher Ebenmäßigkeit zu. Dies zeigen besonders die Kompositionen in

⁵³⁵ WSF, S. 113.

⁵³⁶ WSF, S. 115

⁵³⁷ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 175.

⁵³⁸ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 176.

⁵³⁹ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 186.

der ihm ureigensten Gattung, dem Menuett (s. KV 1 u.a.) – diese Sätze zeigen nach dem ›Sturm und Drang‹ vorheriger Sätze tatsächlich größere Stilsicherheit und Ebenmäßigkeit des Ausdrucks.

So zeigt das Londoner Skizzenbuch Werke verschiedenster Couleur; getragen von Mozarts faszinierendem Eifer, darin selbständig zu komponieren – und das heißt vor allem: selbständig vorgestellte, improvisierte oder entworfene Musik in Notenschrift eigenhändig zu fixieren – wird ihm das Skizzenbuch zur Spielwiese seiner Imagination und seiner Interessen. Alles mögliche probiert er aus: neue Gattungen, die er von Salzburg und Paris noch nicht kannte, mehrstimmiges Komponieren über den zweistimmigen Satz hinaus, sogar kontrapunktische und auch instrumentale Schreibweisen. K. Küster bemerkte auch zutreffend, daß der Gebrauch von Molltonarten in Tanzsätzen um 1760 »eher ungewöhnlich«⁵⁴⁰ ist, und daß sich entsprechend in Mozarts Gesamtwerk ebenfalls vergleichsweise nur wenige Werke in einer Moll-Grundtonart finden. Es unterstreicht die Sonderstellung des Londoner Skizzenbuches, daß sich darin die Molltonarten häufen und auch als Grundtonarten Verwendung finden.

Ich habe im Gang meiner Analysen auch darzustellen versucht, daß Mozart bei der Niederschrift im Londoner Skizzenbuch sehr wahrscheinlich keineswegs nur Einzelwerke verfaßte, sondern nach dem Vorbild der Pariser Erfahrungen nun selbständig ganze Sonaten komponierte, ja sogar instrumentale Schreibweisen oder sogar Orchesterklänge in seiner Klaviernotation darzustellen versucht. Wolfgang Plath hatte dazu im Vorwort seiner Edition des Londoner Skizzenbuches bemerkt: »Man möchte vermuten, daß Mozart in jener Zeit für sich privatim so komponierte, als seien die Elemente der Gattungen und verschiedenen Besetzungen noch nicht geschieden, als ließe sich das alles noch auf dem Klavier darstellen. Vielleicht war es wirklich erst Vater Leopold, der auf die ›richtige‹ instrumentale Einkleidung der Musik seines Sohnes drang?«⁵⁴¹

Ich möchte hier daher deutlich Küsters nicht unbegründeter Aussage widersprechen, Mozarts Kompositionsweise hätte es zur Entstehungszeit der Skizzen des Londoner Skizzenbuches eigentlich nicht zugelassen »sinfonische Sätze zunächst am Klavier zu konzipieren« und auch Küsters Folgerung, man müsse die Sätze des Londoner Skizzenbuches »ohne Umschweife als Klavierwerke ... qualifizieren«⁵⁴². Küsters Urteil beruht im wesentlichen auf seinen Annahmen zur zeitlichen Einordnung des Londoner Skizzenbuches. Wir haben jedoch im Gang unserer Darstellung und Werkbesprechungen bereits gesehen, daß Mozart im Bereich

⁵⁴⁰ K. Küster, a. a. O., S. 137.

⁵⁴¹ W. Plath: Vorwort, a. a. O., S. XXIV.

⁵⁴² K. Küster, a. a. O., S. 165.

der Musik häufig genug Dinge anpackte und dann tatsächlich auch umsetzte, die er eigentlich noch gar nicht beherrschte.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß sich Mozarts kompositorische Entwicklung im Rahmen des Londoner Skizzenbuches deutlich äußert. Mehrere Interessensfelder lassen sich unterscheiden:

1. Das schriftliche Fixieren von Improvisationen, Kompositionen bzw. Ideen
2. Das Komponieren kleinerer Sätze nach erprobten Satzabläufen
3. Das Erproben neuer, auch kontrapunktischer Schreibweisen
4. Das Erproben großer Satzabläufe
5. Die Verbindung mehrerer einzelner großer Sätze zu einem Zyklus
6. Der Drang nach Überwindung des Klaviersatzes – noch ohne über das dazu nötige Wissen und die praktischen Fähigkeiten zu verfügen.

Alle diese Interessengebiete folgen mehr oder weniger (und sich teilweise überlappend) abschnittsweise aufeinander oder durchdringen einander. Interessant ist jedoch (und deutlich erkennbar) wie Mozart nach Bewältigung einer bestimmten Aufgabenstellung bzw. beim Wechsel auf ein neues Interessensgebiet vorherige errungene Problemlösungen nicht einfach aufgibt, sondern im Gegenteil beibehält und in einem neuen Umfeld anwendet (z. B. die Sequenzkadenz, kontrapunktische Schreibweisen im Einzel- und im großen Satz). Mozart erreicht etwa zum zweiten Drittel der Aufzeichnungen ein stilistisches Plateau, von dem aus er im letzten Drittel mit größerer Sicherheit weiter arbeitet, auch wenn er sich dann vermeintlich einfacheren Dingen zuwendet. Es zeigen sich im Londoner Buch jedoch auch Bereiche, die Wolfgang zunächst noch verschlossen bleiben. Das äußert sich im Skizzenbuch deutlich an jenen Sätzen, die zwar im Klaviersatz notiert sind, jedoch klanglich auf Orchestermusik hindeuten. Um beispielsweise in diese Welt der Sinfonik vorzustößen, benötigte Mozart doch die Anleitung des Vaters, die ihm offensichtlich während der Niederschrift der 43 Sätze fehlte. So ist Wolfgang im Rahmen der Skizzen noch nicht fähig, Partituren zu schreiben und kann auch noch nicht Stimmen für verschiedene Instrumente im Notenbild aufteilen, sondern er schreibt für sein eigenes Instrument und komponiert dort verschiedene Klangvorstellungen hinein: Hornsatz ebenso wie Orchestersatz, oder er läßt einfach offensichtliche Fehlstellen bestehen, notiert eine oder gar mehrere weitere zum Verständnis des Satzes nötige Stimmen gar nicht aus – so vermutlich geschehen in KV 15^e und 15^{dd}. Vielleicht rechnete Wolfgang ja sogar mit einem weiteren, dann allerdings ausgebliebenen Arbeitsschritt wie nach den Erfahrungen der Pariser Violinsonaten. Erst am

Ende seiner Bemühungen im Skizzenbuch steht das, was ihm zuvor nicht möglich war: eine Partitur. Damit scheint Leopold Mozart mit seiner stolzen Mitteilung vom 28. Mai 1764 ein wenig zu übertreiben, denn zu diesem Zeitpunkt scheinen Wolfgang's Fähigkeiten noch z. B. auf die Kammermusik beschränkt zu sein.

Begegnung mit Johann Christian Bach

Ein weiterer wichtiger Punkt, der für das Verständnis des Londoner Skizzenbuches wesentlich ist, besteht in dem erkennbaren Niederschlag von Stilelementen aus dem Werk Johann Christian Bachs im Londoner Skizzenbuch. Wann genau die Mozarts J. C. Bach während ihres Aufenthalts in England begegnet sind, ist nicht klar. Aufgrund der hohen Stellung Bachs am Londoner Hof ist es eher wahrscheinlich, daß Leopold Mozart seine Kinder dem bekannten Komponisten und »Music Master« der Königin so bald wie möglich vorstellen wollte. Am 27. April 1764 musizierten die Geschwister Mozart das erste Mal bei Hof vor dem Königspaar und nochmals am Abend des 19. Mai. Dabei wurden Wolfgang zum Vorspiel *prima vista* auch Werke von G. C. Wagenseil, J. C. Bach, C. F. Abel und G. F. Händel vorgelegt.⁵⁴³ Spätestens hier begegnete Wolfgang J. C. Bach auch persönlich. Nannerl berichtet in ihren Aufzeichnungen von einer gemeinsamen Improvisation Mozarts und Bachs, in denen sich der erfahrene ältere und der junge kleine Komponist als geradezu wesensverwandt auf einer Höhe zeigen; der genaue Zeitpunkt dieser musikhistorischen Sternstunde wird Maria Anna bedauerlicherweise nicht mitgeteilt. In dem Abschnitt über verschiedene Ereignisse während des England-Aufenthalts notiert sie: »Den 29ten Juny war das Benefit zum Nutzen des hospitals, de femmes en couche. Der Vatter ließ da seinen Sohn ein concert auf der Orgel gratis spielen.« Und fährt nach einem Absatz fort: »Herr Johann Christian Bach lehrmeister der Königin, nahm den Sohn zwischen die Füße, jener spielte etwelche Tact, dann fuhr der andere fort, und so spielten sie eine ganze Sonaten und wer solches nicht sahe, glaubte es wäre solche allein von einem gespielt.«⁵⁴⁴ Bezog sich dieses Zusammenspiel also auf das davor erwähnte Orgelkonzert? Ganz von der Hand zu weisen ist es nicht, eine Begegnung bei Hof erscheint aber wesentlich plausibler. Für ein solches Musizieren hätte es ja nicht einmal der näheren Bekanntschaft mit Bach oder seinen Werken bedurft; Wolfgang hatte bereits in Wien gezeigt, wie unbefangen er mit Kollegen seines Faches umging.

Wolfgang hat also zu jener Zeit nachweislich einige Werke J. C. Bachs gehört und gespielt. Für die Entwicklung von Mozarts früher Sinfonik wurde die Bedeutung der Werke J. C. Bachs bereits vielfach bestätigt. So wies bereits A. Einstein auf die große Vorbildfunktion J.

⁵⁴³ J. H. Eibl: Wolfgang Amadeus Mozart – Chronik eines Lebens, Kassel, 2. Aufl. 1991, S. 24.

⁵⁴⁴ Deutsch Dok., S. 400.

C. Bachs für den jungen Sinfoniekomponisten hin: »Der Sinfoniker Mozart kann zunächst gar nicht anders denken und erfinden als sein Vorbild Johann Christian.«⁵⁴⁵ Einstein verdeutlichte dies an Ähnlichkeiten in der Gestaltung des Themenkopfes, etwa einem ausgeprägten dramatischen Kontrast zwischen forte und piano.⁵⁴⁶ Dasselbe gilt für die Andeutung zweiter sanglicher Themen.⁵⁴⁷ Am stärksten und einleuchtendsten hat W. Gersthofer auf Parallelen zwischen Mozarts früher Sinfonik und der J. C. Bachs hingewiesen, insbesondere in der Einbindung allgemeiner Struktur- und Fakturparallelen – z. B. »genormter« Bausteine, wie etwa charakteristische Viertaktgruppen – in einen gemeinsamen Verlauf.⁵⁴⁸ Dabei vertritt Gersthofer die These, »dass der kleine Mozart in der Gestaltung einzelner Glieder seinen Londoner Lehrmeistern folgte, manche sozusagen lokalen Effekte nachzubilden wusste, dass er aber in Fragen des Verlaufszusammenhanges, in der Interaktion der Glieder untereinander (...) seinen Vorbildern weniger gut nachzueifern vermochte.«⁵⁴⁹ Das gleiche Phänomen konnte hier bereits für Wolfgangs Nachahmung Schobertscher Stilelemente festgestellt werden.

Mozarts Interesse scheint sich in dieser Frühzeit bei der Übernahme von Anregungen also vor allem auf den Baustein, auf das Kleinteil zu konzentrieren. Das genügte vorerst, da Wolfgang das große Schema der Binärform bestens beherrschte. Bei J. C. Bach vorhandene sinfonische Entwicklungsbögen »sucht man in der Exposition von KV 22/I – wie auch in den anderen Kopfsatzexpositionen der großen Westreise – vergebens. Mozarts Überleitungen sind nicht nur kurzatmiger, sondern auch sozusagen »additiver« gebaut. Die einzelnen Glieder werden gewissermaßen blockhaft nebeneinandergesetzt (...).«⁵⁵⁰ Mozart scheint die Bausteine also einfach seinen bewährten Formmustern einzupassen. Beispielsweise sieht Küster im Formablauf des Kopfsatzes der Sinfonie KV 16 »eine ähnliche Konstruktion wie in einem Sonatensatz«⁵⁵¹, wobei Mozart jedoch »einige seiner Pariser Standards aufzugeben scheint: die bruchlose Fortführung der Eröffnung in den Modulationsabschnitt, ebenso die Pendelbewegung, mit der er den Halbschluß fortsetzt. Überhaupt wird kein einziger der Abschnitte von jenem Pendeln als Technik, eine Tonart zu halten, charakterisiert.«⁵⁵² Dies wird natürlich auch davon unterstützt, daß die Fakturunterschiede in den Gattungen um 1760 noch keineswegs so ausgeprägt sind wie einige Jahrzehnte später; man denke hier nur an den

⁵⁴⁵ A. Einstein, a. a. O., S. 256.

⁵⁴⁶ A. Einstein, a. a. O.

⁵⁴⁷ Vgl. NG², Art. Wolfgang Amadeus Mozart, S. 295.

⁵⁴⁸ Vgl. Wolfgang Gersthofer: Mozarts frühe Sinfonien und ihre Londoner Vorbilder. Überlegungen zum Verhältnis Mozart – Abel – J. C. Bach, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 60.

⁵⁴⁹ W. Gersthofer, a. a. O., S. 70

⁵⁵⁰ W. Gersthofer, a. a. O., S. 69.

⁵⁵¹ K. Küster, a. a. O., S. 154.

⁵⁵² K. Küster, a. a. O.

lange Zeit austauschbaren Sprachgebrauch in Werkbezeichnungen wie ›Serenade‹, ›Divertimento‹, ›Sinfonie‹ und ›Sonate‹. Weiter führt Küster zum Kopfsatz von KV 16 aus: »Mozart komponierte in diesem Satz also zunächst nur abstrakte musikalische Funktionen; weder sah er sie in jedem Einzelfall durch Motive repräsentiert, noch hatte er von vornherein auch die Instrumentation im Sinn. Zu beidem zwingt ihn erst die Spezialanforderung der Stufensequenz nach dem Doppelstrich. Daß sich musikalisches Material ›entwickeln‹ könne, ist Mozart noch weitgehend fremd. Ähnliches gilt auch für den Epilog; auch hier ist die Instrumentation nicht durchgängig als geschickt zu bezeichnen.«⁵⁵³

Wir können nun anhand der Londoner Skizzen jedoch feststellen, daß solche Übernahmen sinfonischer Anregungen aus dem Œuvre J. C. Bachs in Mozarts Musiksprache sich nicht nur in Mozarts früher Sinfonik niederschlagen, sondern bereits in den Einzelsätzen und den als Sonatensätzen und instrumental bzw. orchestral gedachten Zyklen greifbar werden. An dieser Stelle mag der Verweis auf oben bereits genannte gemeinsame Elemente wie der Gebrauch des Dreiachteltakts, Satzbezeichnungen und -charaktere wie *Allegro assai*, *Allegro molto* oder *Presto* (*notabene* die einzige originale Satzbezeichnung Mozarts im Skizzenbuch!) und den Gebrauch schneller Schlußsätze, meist in Rondoform, genügen. Hier muß jedoch aufgrund dieser Feststellung nochmals auf eine mögliche Datierung der Londoner Skizzen insbesondere in ihrer Beziehung zu Mozarts früher Sinfonik, hier stellvertretend die erste Sinfonie KV 16, eingegangen werden.

Zum Verhältnis der Londoner Skizzen zur Sinfonie KV 16

K. Küster hält es zwar für möglich, daß Mozart entweder schon vor der Erkrankung Leopolds Zugang zu dem Londoner Skizzenbuch hatte, neigt aber mehr der These zu, daß Leopold »erst nach seiner Krankheitsphase begriff, wie sehr ein solches Buch die kompositorische Entwicklung seines Sohnes fördern könne.«⁵⁵⁴ Mit dieser Einschätzung, die er mit einem allgemeinen Schriftvergleich zwischen KV 16 und KV 15^a etc. begründet, plädiert er für die Entstehung des Londoner Skizzenbuch einige Zeit *nach* der Komposition der Sinfonie in Es-Dur KV 16⁵⁵⁵, die er als jene Sinfonie identifiziert, von der Maria Anna in ihrem Bericht⁵⁵⁶ (s. o.) spricht.

Auch wenn durchaus die Möglichkeit besteht, daß Maria Anna eine andere Sinfonie meint, die dann nicht erhalten geblieben ist, so vermutet K. Küster doch, daß sich die Schwester in

⁵⁵³ K. Küster, a. a. O., S. 156.

⁵⁵⁴ K. Küster, a. a. O., S. 150.

⁵⁵⁵ Vgl. K. Küster, a. a. O., S. 151 sowie K. Küster: Mozart. Eine musikalische Biographie, Kassel u.a. 1990, S. 31. Siehe auch das Faksimile NMA IX/27/1, S. XXXIV–XXXVI und das komplette Faksimile der Sinfonie KV 16, NMA IV/11/1, S. 235–246.

⁵⁵⁶ MBA IV, S. 297.

der Rückschau in der Besetzung geirrt haben muß und deswegen die Sinfonie in Es-Dur KV 16 gemeint ist (die eben nicht mit Hörnern, sondern mit Trompeten und Pauken besetzt ist). Küster versucht diese These mit einem Verweis auf das in seinen Augen ungelinkere Schriftbild der Sinfonie KV 16 zu stützen. Ich teile zwar durchaus Küsters allgemeine Charakterisierung des Schriftbilds der autographen Entwurfspartitur von KV 16, jedoch nicht seine Folgerung daraus, die Entstehung der Sinfonie-Partitur KV 16 müsse »im Prozeß des Schreibenlernens (...) den Eintragungen des Skizzenbuches vorausgegangen sein«⁵⁵⁷. Dies ist, bei einem genaueren Blick in die Eintragungen des Londoner Skizzenbuches sowohl aufgrund schriftchronologischer Erwägungen als auch anhand stilistischer Merkmale zu relativieren. Es sind grundsätzlich drei Möglichkeiten zu unterscheiden: 1. KV 16 (oder die erste Sinfonie) entstand vor den Eintragungen des Londoner Skizzenbuches, 2. KV 16 entstand danach und 3. KV 16 entstand zu einem Zeitpunkt, der irgendwo innerhalb bzw. parallel zur Anlage des Skizzenbuches anzusiedeln ist. Ich möchte hier K. Küsters Ausführungen widersprechen und für die letzten beiden Möglichkeiten einige Argumente anführen.

Zunächst zu den schriftchronologischen Erwägungen. Küster bemerkt, Mozarts Handschrift wirke im Skizzenbuch flüssig und bereits ausgereift, wohingegen im Autograph der Sinfonie KV 16 Mozarts Probleme im Umgang mit Tinte und Feder »unverkennbar«⁵⁵⁸ seien. Küsters Beobachtung ist im wesentlichen richtig, bezieht sich jedoch de facto allein auf den Umgang Wolfgangs mit Tinte und Feder. Im größten Teil des Skizzenbuches, in den ersten zwei Dritteln (das sind 62 Seiten bzw. 27 Nummern), benutzt Wolfgang den wesentlich leichter zu handhabenden Bleistift⁵⁵⁹ und das Schriftbild dieser Sätze zeigt durchweg trotz Wolfgangs offensichtlicher Eile bei der Niederschrift durchaus eine gewisse Erfahrung, ja sogar Routine im Setzen der Häuse, Notenköpfe und Fähnchen, wobei ihm aber noch zahlreiche Schreibfehler (s.o.) unterlaufen. Erst bei den restlichen 16 Nummern verwendet Wolfgang den Gänsekiel, und ab hier zeigen sich – und das ist keineswegs verwunderlich – in seiner Schrift ähnliche Probleme wie im Autograph von KV 16 (s. Abb. 26).

⁵⁵⁷ K. Küster, a. a. O., S. 151.

⁵⁵⁸ K. Küster, a. a. O., a. a. O.

⁵⁵⁹ Küster weist selbst darauf hin, daß bei den Bleistifteintragen nicht die Probleme auftreten, die der Gebrauch des Gänsekiels nach sich zieht, wie beispielsweise das stetige Nachschneiden der Feder und das unkontrollierte Ausfließen der Tinte. Vgl. Küster, a. a. O., S. 151.



Abbildung 26: KV 15^{cc}, der erste Tinteneintrag im Londoner Skizzenbuch.

Führt man die in der Partitur von KV 16 zu konstatierenden Schreibprobleme grundsätzlich auf eine relativ geringe Übung im Umgang mit Tinte und Feder sowie einer neuen Notationsform, nämlich der Partitur, zurück und wertet sie damit nicht als Resultat irgendwelcher begrenzter temporärer Umstände, dann ist die Entstehung von KV 16 frühestens im Umfeld des ersten »Tinten«-Satzes des Skizzenbuches KV 15^{cc}, aber nicht unbedingt auch vor dem ersten »Bleistift«-Satz KV 15^a anzusiedeln. Ein näherer Blick auf die Partitur von KV 16 zeigt zudem, daß die Notenschrift selbst, also die Form der Köpfe, Hälse, Pausen etc. keineswegs hinter den Formgebungen im Londoner Skizzenbuch zurückstehen. Die zu konstatierenden Schreibprobleme beziehen sich vielmehr auf Korrekturen, Streichungen und Kanzellierungen, die sich leicht damit erklären lassen, daß der junge Komponist, der bislang nur in Klaviernotation komponierte, noch unerfahren mit der Anlage einer Stimmenpartitur für ein Orchester ist.

Innere, stilistische Gründe können diesen schriftchronologischen Befund stützen, denn sie sprechen sogar für eine Entstehung der Sinfonie KV 16 erst nach dem letzten »Bleistift«-Satz KV 15^{bb} oder später. Das legen in summa alle jene satztechnischen Detailbeobachtungen nahe, die hier bei der Analyse der Nummern 1 bis 37 des Skizzenbuches näher ausgeführt

wurden (s. d.): so die Ansätze zur Zyklusbildung bzw. -konzeption⁵⁶⁰, Mozarts Gebrauch orchestraler und instrumentaler Schreibweisen, die den Rahmen seiner Klaviersatznotation transzendieren⁵⁶¹ sowie Formabläufe, die als Vorarbeiten sinfonischer Großformen verstanden werden können⁵⁶². Auch die möglicherweise von J. C. Bach angeregten Schreibweisen⁵⁶³ deuten in diese Richtung, aber auch Kennzeichen der Sinfonie KV 16 machen diese Entstehungsfolge wahrscheinlich, denn auf der Basis des Skizzenbuches sind für Wolfgang nun auch Rondo- und andere Formen (etwa ein Anfangssatzschema mit Dreiachteltakt), die sich für die Gestaltung von Schlußsätzen verwenden lassen, keineswegs »neu«⁵⁶⁴ wie Küster meint, sondern bereits ausgiebig erprobt.

Alle diese Punkte machen die Entstehung von KV 16 sozusagen als ›Fluchtpunkt‹ bzw. als Wendepunkt im letzten Drittel des Skizzenbuches wahrscheinlich und könnten auch erklären, warum Wolfgang ab der Nummer 39 des Skizzenbuches die sinfonische Schreibweise plötzlich aufgibt und sich nun gänzlich anderen Dingen zuwendet. Dann würde Wolfgang nämlich wissen, daß Sinfonik in Partitur komponiert und notiert wird und daher solche Entwürfe nicht mehr in Klaviernotation schreiben. So gesehen muß das Londoner Skizzenbuch mit großer Wahrscheinlichkeit vor und nach dem von Nannerl mitgeteilten Geschehen angefüllt worden sein. Das hieße, daß Mozarts selbständige Eintragungen im Skizzenbuch während bzw. bereits vor der Erkrankung seines Vaters kulminierten und ihren Höhepunkt schließlich in der Komposition seiner ersten Sinfonie fanden – ganz unabhängig davon, ob es sich bei dieser tatsächlich um KV 16 oder um eine andere, verlorengegangene handelt.

Das Londoner Skizzenbuch als Zeugnis selbständiger Übung

Grundsätzlich folgt Mozart bei seinen Kompositionen im Londoner Skizzenbuch einer einfachen und elementaren Nachahmungshaltung. Mozart weiß aus eigener Anschauung, was Musiker und Komponisten seiner Zeit machen und wie man komponiert. Er befindet sich sehr bewußt auf dem Weg zu dem Ziel, das ihm deutlich vor Augen schwebt, und er nähert sich diesem in einer Mischung aus einübendem Schreiben, Planung und Festhalten ihn faszinierender Klangeindrücke. Gleichzeitig führen die angedeuteten Themenkreise des Skizzenbuches vor Augen, daß der achtjährige Mozart keineswegs einfach nur aufschrieb, was ihm so in den Sinn kam, sondern er scheint vielmehr spontan selbstgestellten kompositorischen Aufgaben verschiedenen Formats nachgegangen zu sein; er unternahm also

⁵⁶⁰ Vgl. die Sätze Nr. 15–27 (KV 15^p–15^{bb})

⁵⁶¹ Vgl. die Sätze Nr. 7 (KV 15^b), Nr. 29 (KV 15^{dd}) und Nr. 35 (KV 15^{bk}).

⁵⁶² Vgl. etwa die Sätze Nr. 15 KV 15^p, Nr. 18 (KV 15^s), Nr. 33 (KV 15^{hb}) sowie die oben genannten.

⁵⁶³ Vgl. das *Presto* Nr. 36 (KV 15^h).

⁵⁶⁴ Vgl. K. Küster, a. a. O., S. 166.

ein selbständiges Einüben verschiedener Interessensgebiete. Zwar stellen die Sätze des Skizzenbuches in ihrer Reihenfolge vermutlich nur einen relativ kurzen zeitlichen Ausschnitt aus der fortschreitenden Entwicklung Mozarts dar – im Gegensatz zu den Sätzen des Nannerl-Notenbuches – insgesamt läßt die Reihe der Sätze jedoch deutlich den Wechsel der Interessensgebiete und eine fortschreitende Entwicklung erkennen. Am Anfang steht das Niederschreiben und Ausprobieren neuer Einzelsätze und Satzformen – Tänze, ausgefeilte Harmonik und Kontrapunktik, Minore-Teile, langsame Sätze, denen der reisende Musiker in England vermutlich neu begegnet war –, dann folgen zunehmend umfangreichere Sätze und sogar Versuche, mehrere Einzelsätze zu Satzfolgen in verschiedenen Tonarten zusammenzustellen. Damit vollführt Wolfgang selbständig und offenbar ohne eine unmittelbare Lenkung durch den Vater eine Entwicklung, wie sie auch das Nannerlbuch intendiert; ja, die Ähnlichkeit zwischen beiden Büchern ist verblüffend, denn auch im Nannerlbuch stehen am Anfang einfache Tanzsätze und am Ende immer anspruchsvollere Einzelsätze, auch dort sind die Werke nach Themenkreisen zusammengestellt: Menuette, Märsche, zunehmend virtuose Spielstücke.

Mozarts Entwicklung bewegt sich also ganz in den Bahnen und Mechanismen, wie sie ihm der Vater anhand des Nannerlbuchs und im praktischen Unterricht vorgeführt hatte, allerdings – und das ist der prinzipielle Unterschied zwischen den beiden Notenbüchern – zeigt sich Wolfgang nun (mit nur acht Jahren!) bereits in vollen Umrissen als selbstbestimmende und seine Ziele selbstbewußt auswählende Persönlichkeit und keineswegs als bloß passives Objekt pädagogischer Zielvorstellungen oder Vorgaben.

Nachträge: Einzelwerke des Nannerlbuches im Umkreis des Londoner Skizzenbuchs

Die Menuette KV 1 bzw. 1^e und 1^f, verm. 1764

T. Wyzewa und St.-Foix haben für die Menuette KV 1^e und 1^f einen möglichen Entstehungszeitraum zwischen Oktober 1762 und 1763 vorgeschlagen.⁵⁶⁵ H. Abert⁵⁶⁶ und auch A. Einstein⁵⁶⁷ plädieren aus ›inneren‹ Gründen und aufgrund der Zeugenschaft Mariannes auf dem Autograph für das Jahr 1761 oder 1762. Damit rücken sie den Satz zeitlich in die Nähe des F-Dur-Menuetts KV 2, dem er motivisch auch ähnelt. Dieser

⁵⁶⁵ WSF, 28f.

⁵⁶⁶ H. Abert, a. a. O., S. 36, Anm. 3.

⁵⁶⁷ Vgl. Köchel, S. 3.

Datierung (und auch der von Wyzewa/St.-Foix vorgenommenen) stehen aber einige Gründe entgegen. Der gewichtigste Grund für eine Entstehung des Satzes frühestens im November oder Dezember 1763 (oder wahrscheinlich sogar erst im Sommer 1764) liegt in der Tatsache, daß es sich um eines der wenigen echten Autographe Wolfgangs aus dem Zusammenhang des Nannerlbuches handelt.⁵⁶⁸ Keines der sicher datierten zweifelsfreien Autographe Mozarts stammt jedoch aus der Zeit vor 1764. Hinzu kommt in stilistischer Hinsicht noch eine besondere rhythmische Eleganz, wie sie Mozart insbesondere in kleineren Sätzen erst im Londoner Skizzenbuch, also erst in England entfaltet. Zudem ist die auf diesem Notenblatt mitgeteilte Datierung Maria Annas, der Abert, Einstein und Valentin so sehr vertrauen, zumindest fragwürdig. Im Jahr 1815, als Ludwig Ritter von Hartmann das Blatt von Marianne aus dem Notenbuch erhielt, konnte sie selbst vielleicht nicht mehr so sicher darüber Zeugnis ablegen, ob – und vor allem wann – ein bestimmter Notentext – wie dann schließlich auf dem Blatt vermerkt – von ihrem Bruder »selbst geschrieben wurde«⁵⁶⁹. Gerade bei der Datierung kann sie sich – mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Niederschrift des Menuetts – sehr wohl um einige Jahre geirrt haben.

D. R. de Lerma vermutet, daß KV 1^e zwischen dem 16. Dezember 1761 und dem 12. Januar 1762 komponiert wurde.⁵⁷⁰ Auch W. Osthoff setzt für KV 1^e als Entstehungszeit die Jahre 1761 oder 1762 an.⁵⁷¹ An der rhythmischen Gestaltung bewundert er die gegen den Dreivierteltakt arbeitenden reizvollen Zweiviertelgruppen und interpretiert diese als »Aufbegehren« gegen »zeitübliche Symmetrien«⁵⁷². Osthoffs Einschätzung schießt jedoch etwas über das Ziel hinaus; diese Duolen weisen vielmehr darauf hin, daß Wolfgang sich in der Zwischenzeit im Bereich der Menuettkomposition zu einem überaus versierten Könnler herangebildet hat, der die Gepflogenheiten der Zeit kennt und sie sicher umzusetzen weiß.⁵⁷³

Da Wolfgang die Menuette KV 1 bzw. 1^e und 1^f jedoch eigenhändig und ohne Korrekturen des Vaters oder größere Probleme bei der Niederschrift in das Notenbuch eintrug, müssen sie lange nach KV 1^d entstanden sein, nämlich frühestens etwa zur gleichen Zeit wie die Tinteneinträge im Londoner Skizzenbuch. Entgegen der Ansicht der älteren Mozartliteratur ist das G-Dur-Menuett KV 1 (1^e und 1^f) damit nicht das früheste erhaltene Werk Wolfgang Mozarts. Zwischen den ersten Kompositionen KV 1^a–1^d und den Menuetten KV 1 liegen

⁵⁶⁸ Vgl. W. Plath, Beiträge zur Mozart-Autographie I: die Handschrift Leopold Mozarts, in: MJB 1960/61, S. 94.

⁵⁶⁹ Köchel, S. 3.

⁵⁷⁰ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 36.

⁵⁷¹ Vgl. W. Osthoff, a. a. O., S. 10, Fußnote Nr. 6. S. 24.

⁵⁷² W. Osthoff, a. a. O., S. 12.

⁵⁷³ Osthoff hält es außerdem für wahrscheinlich, daß Wolfgang zu KV 1^e durch einen menuettartigen Satz in D-Dur aus dem Nannerl-Notenbuch (Nr. 10) angeregt wurde. Die Bezüge zwischen den Sätzen sind jedoch nicht sehr ausgeprägt, wie W. Osthoff selbst anmerkt (Vgl. Fußnote 7, S. 24). Diese Vermutung dient daher vornehmlich dazu, seine zu frühe Datierung des Satzes mit stilistischen Merkmalen zu stützen.

vermutlich zweieinhalb bis drei Jahre.⁵⁷⁴ Daher werden die Menuette hier ins Umfeld des Londoner Skizzenbuches gerückt. In dem Entstehungszeitraum, der hier vertreten wird, liegt es auch im Bereich des Möglichen, ja, ist es sogar sehr wahrscheinlich, daß dieser Satz zusammen mit KV 1^f ein Menuett-Trio-Paar bildet. Dieser Annahme haben Abert, Einstein⁵⁷⁵ und Valentin⁵⁷⁶ wegen ihrer frühen Datierung widersprochen; vornehmlich aus der richtigen Beobachtung heraus, daß Mozart im Alter von fünf Jahren noch keine Satzteile zu übergreifenden Formen zusammenstellt; bei der hier vorgeschlagenen zeitlichen Einordnung wird eine solche Verbindung aber wieder plausibel. Einstein bezweifelte auch, ob die beiden Sätze KV 1^e und 1^f zusammengehören, hat das »Trio« jedoch unter der Numerierung belassen.⁵⁷⁷

K. Küster wunderte sich an dem sequenzierenden Beginn des G-Dur-Menuetts darüber, daß »Mozart etwas als Werkeröffnung einsetzt, das ansonsten stets nur im Werkinernen eintritt.«⁵⁷⁸ Tatsächlich jedoch ist dieser Sequenzvorgang nur bedingt mit Wolfgangs beliebter Sequenzkadenz zu vergleichen, da beide klanglich verschiedene Vorgänge darstellen. Am Anfang von KV 1^e öffnet sich das Geschehen von der Tonika-Konsonanz her; die Stufensequenz nach dem Doppelstrich arbeitet dagegen dissonant fortführend mit einer Zwischendominante. Die Technik mag sich ähneln, ist klanglich jedoch keineswegs dasselbe. Deutlich wird jedenfalls, »daß der junge Komponist das Einfache bereits als Kunst beherrschte; keineswegs rollt er hier das Maximum des musikalisch Möglichen auf.«⁵⁷⁹

Das sechzehntaktige Menuett in G-Dur KV 1^e zeigt tatsächlich eine meisterliche Behandlung von rhythmischen Motiven mit Modulation und Binnenstruktur. Eine zwei Takte umfassende Phrase liefert das rhythmische Muster, dessen stetige Wiederholung den Satz bestimmt. Im zweiten Viertakter kommt es durch die Aufspaltung des rhythmischen Modells und seine Verkürzung zu der Form zwei Achtel – Viertel – zwei Achtel – Viertel zu einer duolischen Wirkung, einem am Ende eines Menuetteils gern genutzten Effekt. Im siebenten Takt tritt zu dieser rhythmischen Belebung des Satzverlaufes sogar eine Achteltriole hinzu. Der B-Teil des Menuetts verwendet daraufhin das gleiche rhythmische Gerüst der ersten acht Takte. Diese Merkmale eines klar geregelten Satzaufbaus – man beachte den Melodieablauf in Terzen und die rhythmische Eleganz – heben dieses Menuett deutlich ab von den Menuetten, die etwa 1761 bis 1762 entstanden und legen nahe, daß KV 1^e wesentlich später komponiert wurde.

⁵⁷⁴ Vgl. K. Küster, a. a. O., S. 44.

⁵⁷⁵ Köchel, a. a. O.

⁵⁷⁶ Vgl. E. J. Dent und E. Valentin, a. a. O., S. 26f.

⁵⁷⁷ Vgl. Köchel⁶, S. 4.

⁵⁷⁸ K. Küster, a. a. O., S. 93.

⁵⁷⁹ K. Küster, a. a. O., S. 94.

Gleiches gilt für das Menuett in C KV 1^f, von dem nicht ganz klar ist, ob es als eigenständiger Satz oder vielleicht als Trio zu KV 1^e gedacht ist. Seine Ähnlichkeit und Tonartverwandtschaft machen das sehr wahrscheinlich. Auch dieses Menuett folgt in seinem A- und B-Teil einem gleichen rhythmischen Muster und verwendet ebenso gern wie KV 1^e den Auftakt aus zwei Achteln. Eine weitere Übereinstimmung betrifft den Harmonieablauf nach dem Wiederholungszeichen. KV 1^e bringt ebenso wie KV 1^f eine ›Sequenz-Kadenz‹⁵⁸⁰. In KV 1^e wird zunächst über eine Zwischendominante der Mollakkord auf der zweiten Stufe angesteuert (T. 9f.) dann die Tonika über die Dominante (vgl. mit dem bereits erwähnten ›Sequenz-Kadenz‹-Modell). In KV 1^f ist das ähnlich. Auch hier erfolgt über eine Zwischendominante (A-Dur) die Ankadenzierung der zweiten Stufe (d-Moll), dann eine einfache Dominant-Tonika-Verbindung zur Grundtonart C-Dur. Interessant ist in KV 1^f noch die auftaktige Sechzehntelfigur zum Takt 5 in der Oberstimme und im Baß. Diese Figur findet ihre Entsprechung in den Sätzen Nr. 10, 12, 20 (Scherzo) des Nannerlbuches. D. R. de Lerma bemerkte ebenfalls die starke Ähnlichkeit zwischen KV 1^f und dem D-Dur-Menuett Nr. 10 und erkannte darin »the first obvious melodic and formal influence of a known specific on the young boy.«⁵⁸¹ Das ist jedoch wegen der später anzusetzenden Datierung nicht korrekt, und auch weil Wolfgang bereits für die Verwendung von Trugschluß und ›Sequenz-Kadenz‹ auf Vorbilder des Nannerl-Notenbuches zurückgreifen konnte. D. R. de Lerma interpretierte außerdem die Formgebung von KV 1^e als »evidence of an influence whose stereotyped design was broken by experimentation with larger forms and contact with more imaginative composers«⁵⁸², weshalb sein Festhalten an der frühen Datierung etwas überrascht, denn mit größeren Formen befaßte sich Wolfgang nachweislich erst auf dem Weg nach Paris.

K. Küster rückte deshalb KV 1 formal in die Nähe des Menuett I aus KV 6, das vermutlich im Oktober 1763 entstand, und sieht in beiden Menuetten Einflüsse der Schriftlichkeit auf Mozarts musikalische Gestaltung. So sei die Musik in KV 1 »keinesfalls mehr als Parallelverschiebung der Hände zu erklären, sondern nach Kadenzmustern überformt, die aus einer am Schriftlichen orientierten Kompositionspraxis stammen«, denn beispielsweise zu Beginn der zweiten Hälfte des Menuetts aus KV 6 unterfütterte Mozart »die lockere Motivbeziehung der Linien mit einer Kadenz wie auch am Satzanfang; wenn er Motive neuerlich aufgreift, variiert er die Figuration.« Es bleibt aber zu bedenken, daß besondere Formen von Klanglichkeit nicht zwingend auch auf schriftliche Entwürfe hinweisen müssen. Die Veränderung von Motiven bei deren Wiederholung allein deutet nicht schlüssig auf ein

⁵⁸⁰ Wie auch KV 2, 3, 4, 5 und das Menuett II aus KV 6.

⁵⁸¹ D. R. de Lerma, a. a. O., S. 40f.

⁵⁸² D. R. de Lerma, a. a. O., S. 38.

schriftliches Konzipieren im Vorfeld hin. Es könnte sich dabei ganz im Gegenteil auch schlichtweg um ein freies Rekapitulieren aus dem Gedächtnis handeln, das erst während des Schreibens seinen Eingang ins Notenbild fand.

Das Klavierstück in C KV 9^a (5^a) und das B-Dur-Fragment KV 9^b (5^b), beide vermutlich 1764

Wyzewa und St.-Foix⁵⁸³ haben das in ihren Augen »mit kindlich unsicherer Hand«⁵⁸⁴ geschriebene Allegro als den ursprünglichen Finalsatz von op. I/1 (KV 6) angesehen, d. h. als Klavierfassung vor der Ergänzung um eine Violinstimme, was »seinem Charakter jedoch etwas widerspricht.«⁵⁸⁵ In Köchel² gab P. Graf von Waldersee diesem Satz zusammen mit dem Fragment KV 5^b die Nummern 9a und 9b und bezweifelte unter Anh. 203 sogar deren Echtheit.⁵⁸⁶ A. Einstein hingegen datierte beide als selbständige Sätze vor op. I, trotz der Tatsache, daß op. I sogar ältere Sätze enthält. Aus den bereits erwähnten Gründen plädiere ich mit Plath für eine spätere zeitliche Einordnung.⁵⁸⁷ Das klar gebaute und bis auf die arpeggierten Akkorde strikt zweistimmig gehaltene Allegro KV 9^a (5^a) steht ganz in der bekannten ›barocken‹ Sonatenform: ein zweites Thema ist nicht sehr ausgeprägt, eine Durchführung fehlt. An ihrer Stelle steht eine Rekapitulation des eröffnenden Themas auf der Dominante.

Das Andante in B KV 9^b (5^b) zählt neben den Fragmenten des Londoner Skizzenbuchs zu Wolfgangs ersten unvollendet gebliebenen Kompositionen und ist gleichzeitig ein frühes Beispiel für Mozarts Gebrauch der Chromatik (wenn man einmal von KV 1^a absieht).⁵⁸⁸ Das undatierte und heute verschollene Autograph befand sich noch 1872 im Mozarteum, Salzburg.⁵⁸⁹ Aufgrund seiner durchgehaltenen Dreistimmigkeit und seiner Formgebung, die in vielen Merkmalen den Beispielen des Londoner Skizzenbuches folgt, halte ich wie W. Plath eine Grobdatierung in das Jahr 1764 für die plausibelste Lösung.⁵⁹⁰ Wyzewa/St.-Foix werteten das 43 Takte umfassende Fragment, das 5 Takte nach dem Wiederholungszeichen abbricht, als den unvollendeten Anfangssatz einer neuen Sonate.⁵⁹¹ Man muß den Satz aufgrund der Verwendung vieler Zweiunddreißigstelketten, seiner sanglichen Gestaltung, die im A-Teil erst ab Takt 13 zugunsten kleinteiliger Motivwiederholungen aufgegeben wird,

⁵⁸³ WSF, S. 36.

⁵⁸⁴ Köchel, S. 7.

⁵⁸⁵ Köchel, a. a. O. und vgl. H. Abert, a. a. O., S. 47.

⁵⁸⁶ Vgl. Köchel, S. 7.

⁵⁸⁷ Vgl. W. Plath: Beiträge zur Mozart-Autographie I: die Handschrift Leopold Mozarts, MJB 1960/61, S. 82f.

⁵⁸⁸ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 122.

⁵⁸⁹ Vgl. Köchel, S. 7.

⁵⁹⁰ Vgl. NMA IX/27, Bd. 1, S. 95.

⁵⁹¹ Vgl. WSF, S. 45f.

sowie der über einzelne Achtel (!) angegebenen Triller aber eher als Versuch eines langsamen Satzes ansehen.

D. R. de Lerma bezeichnete den ausdrucksstarken und mit klanglichen Ungewöhnlichkeiten ausgestatteten Satz als »aufgegebenes Experiment«⁵⁹² und bewunderte darin mit einem Verweis auf Johann Schobert die ausgeprägte Subjektivität.⁵⁹³ Chromatisches *espressivo* waltet bereits in der viertaktigen Eröffnungssphrase, die sich vom langen Einsatzton b' bis zum c'' in Takt drei aufschwingt, und mit dem f'' über der Tonika schließt. Die Harmonik unterstützt diesen Ausdrucksgehalt sehr einfach mit pochenden Achteln von der Tonika (T. 1f.) zur Subdominante (T. 3) und wieder zurück. Der zweite Viertaktbogen ahmt die Eröffnung im großen und ganzen nach, verstärkt jedoch die Kontraste zwischen Phrasenbeginn und Endbeschleunigung, freilich ohne nochmals so weit in die Höhe auszugreifen: längere Haltenoten, sogar mit Trillern (T. 5f.), dann Zwei- und dreißigstelmelodik, die nur zum g'' aufsteigt und abermals auf der Quinte f'' der Tonika verhält. Unter der liegenden Melodie setzt Wolfgang eine nun taktweise fortschreitende, leichte harmonische Intensivierung (T–Sp–D–T) und färbt sie jeweils auf dem letzten Achtel des Taktes zuerst in der Oberstimme und dann im Baß mit halbtönigen Durchgängen zwischendominantischer Wirkung ein. Die Wiederholung dieser Phrase schließt weiblich in der Oberstimme auf dem Grundton der Tonika. Nun folgt ein Modulationsteil, der die vermollte Dominante ansteuert, und kontrastiv kleinteilig mit Wiederholungen von halbtaktigen Sechzehntelmotiven arbeitet (T. 13–16), der Baß steigt dabei chromatisch gefärbt in Vierteln auf (c–cis–d–d–e–e–f), die Oberstimme fällt am Ende des Viertakters in Takt 16 in f-Moll-Melodik ab. Die folgenden Takte 17 bis 21 verharren im melodisch kreisenden Stillstand zwischen F-Dur und f-Moll: fallende F-Dur-Melodik in der Oberstimme endet wiederholt auf dem Quintton c'' der F-Dur-Tonika, den Wolfgang dreimal wiederholt zur vermollten Sext des'' wendet. Zunächst unterfüttert er diese Mollsext (T. 19 und 21) mit einem verminderten Septakkord über e (ohne die verminderte Quinte), dann folgen, völlig überraschend und das tonale Gefüge verwirrend, absteigende Akkorde: ein Dominantseptakkord über Es, zwei verminderte Septakkorde in chromatischer Rückung über d und des. Nach dem letzten notiert Wolfgang eine Fermate. Zur Rückkehr nach F-Dur genügt ein Takt – eine F-Dur-Vollkadenz mit Schobertschem Oberstimmen-Chroma (Takt 26). Diese Takte 17 bis 26 sollen nach den eingefügten Wiederholungszeichen innerhalb des A-Teiles wiederholt werden. Eine weitere im Original angedeutete Repetition der Takte 17 bis 25 (jeweils in der Taktmitte, also vor dem Beginn der fallenden F-Dur-Figuren und nach dem

⁵⁹² D. R. de Lerma, a. a. O., S. 124.

⁵⁹³ Vgl. D. R. de Lerma, a. a. O., S. 126.

letzten verminderten Septakkord) wurde »anscheinend gestrichen«⁵⁹⁴. Zwei Schlußtakete vor dem Doppelstrich bestätigen mit achtelweisen D⁷-T-Schlägen die Dominant-Tonart. Der Beginn des B-Teils rekapituliert die Eröffnungssphrase und bricht im modulierenden Anschlußtakt ab. Damit ähnelt das B-Dur-Fragment prinzipiell dem C-Dur-Menuett-Fragment KV 15^{tr} des Londoner Skizzenbuchs, das ebenfalls im modulierenden Anfangsbereich des B-Teils endet.

Auch wenn wir D. R. de Lermas Gründe für die Charakterisierung dieses Satzes als Experiment nachvollziehen können, ist dieser Satz doch keineswegs misslungen. Die Chromatik der Takte 17 bis 25 wirkt zwar einerseits hart und befremdlich, andererseits verfügt Wolfgang jedoch auch über ein feines Gespür im Gebrauch gemäßigter Chromatik, wie die zwischendominantischen Durchgänge der Takte 5f. und 9f. sowie 13 bis 16 zeigen. Aufgrund dieser Kennzeichen darf man das B-Dur-Fragment mit einigem Recht den langsamen Sätzen des Londoner Skizzenbuchs (z. B. Nr. 29 KV 15^{dd} und Nr. 35 KV 15^{kk}) an die Seite stellen, wenn nicht gar einen späteren Kompositionszeitraum im weiteren Verlauf des Jahres 1764 ansetzen.

⁵⁹⁴ NMA IX/27, S. 96.

C. Werke, die im Spielen entstehen – Mozarts musikalische und kompositorische Entwicklung im Kontext der beiden Notenbücher

»Nevertheless, the shade of the ›prodigy of Salzburg‹ has come to haunt two centuries of musically talented children and the lids of chocolate boxes.«⁵⁹⁵

Eine außergewöhnliche Konstellation

W. A. Mozart wurde in einen musikalischen Haushalt hineingeboren. Bis zum Jahr 1773 bewohnten die Mozarts eine kleine Wohnung im zweiten Stock des Hauses von Lorenz und Maria Hagenauer.⁵⁹⁶ Der Vater Leopold Mozart war Violinist in der erzbischöflichen Hofkapelle Salzburgs, unterrichtete am Kapellhaus Violine, hatte eine grundlegende Violinschule verfaßt, beherrschte Tasteninstrumente und betreute zur Aufbesserung seines Salärs um das Jahr 1756 herum auch zahlreiche »Scolaren«⁵⁹⁷. Auch die ältere Schwester erhielt ab ihrem achten Lebensjahr vom Vater Unterricht, was in ihrem jüngeren Bruder Wolfgang Amadé vermutlich einigen Anreiz auslöste, es ihr gleichzutun und deswegen ebenfalls immer wieder am ›Clavier‹ (sprich: Clavichord und Cembalo) herumspielte. Diese Musikinstrumente waren für ein selbständiges Erforschen und Spielen stets zugänglich – und vor allem waren sie selbst für die kleinen Kinderhände Wolfgangs leicht zu verwenden: geringer Tonumfang und die Leichtigkeit des Anschlags machten das Spiel mit und von Musik zum – Kinderspiel.

Die Anfänge seines Klavierspiels ebenso wie seine kompositorischen Anfänge werden zum größten Teil in jenen zwei Notenbüchern überliefert, die von 1759 bis etwa 1764 oder etwas später in Gebrauch waren. Das früher angelegte Notenbuch für Nannerl war in seiner Frühform ein besonderes Lehrwerk, das Leopold Mozart für seine Tochter im Rückgriff auf Salzburger Repertoire (wahrscheinlich sogar gebräuchlichem Unterrichtsmaterial) und Klavierwerke zusammengestellt hatte und zusammen mit einem Hausfreund und Kollegen, dem Hofkopisten Richard Estlinger, aus nicht weiter bekannten Vorlagen abschrieb. Zwischen den Teilen des Notenbuches ließen Mozart und Estlinger beim Schreiben zahlreiche Seiten leer,

⁵⁹⁵ H. C. Robbins Landon (Hrsg.): The Mozart Compendium, London 1990, S. 393.

⁵⁹⁶ NG²: Art. Wolfgang Amadeus Mozart, S. 276.

⁵⁹⁷ Vgl. MBA I, Brief vom 26. Januar 1756, S. 31.

die im Verlauf eines weiteren Unterrichts bei Bedarf angefüllt werden sollten. Auf diesen leeren Seiten trug Leopold dann nach und nach Kompositionen seines Sohnes ein und später, als Wolfgang auch schreiben konnte, tat er es selbst. Als das Notenbuch nach der Rückkehr von der großen Europareise nicht mehr benötigt wurde, blieb es im Besitz der Familie und gelangte nach dem Tod des Vaters in den Besitz Mariannes. Im Laufe der Zeit nach dem Ableben Mozarts trennte Marianne einige Blätter mit Werken ihres Bruders aus dem Buch heraus und gab sie an interessierte Musikliebhaber und Freunde weiter. Ihr selbst waren die Eintragungen ihres Bruders bzw. seine von Vater Leopold niedergelegten Kompositionen wichtiger als die Spielstücke, nach denen sie beide das Instrumentalspiel gelernt hatten. Über diese Verluste ging der ursprüngliche Zusammenhang der Werke verloren, und auch die dokumentarischen Absichten Leopold Mozarts wurden verschleiert.⁵⁹⁸ Einige dieser Seiten tauchten nach einiger Zeit wieder auf und konnten als Teile des Nannerlbuches identifiziert werden, manche blieben verschwunden. Aufgrund der Lücken und Fehlstellen kann die letzte, die vollständige Gestalt des Notenbuches nicht mehr mit voller Gültigkeit rekonstruiert werden.

So kompliziert und verworren die Überlieferungsgeschichte des Nannerlbuches auch ist, so erfreulich gestaltet sie sich im Fall des Londoner Skizzenbuches; die Komplexität der Überlieferung ist dabei gleichzeitig ein Spiegel des Inhaltes der verschiedenen Quellen. So deckt das Notenbuch für Nannerl einen relativ großen Zeitraum, insgesamt fünf Jahre, ab, von der Zeit seiner Anlage bis in die Zeit der letzten Einträge (etwa 1765), während das Londoner Skizzenbuch lediglich einen Einblick in einen relativ kurzen Zeitraum im Sommer des Jahres 1764 gibt. Das Nannerlbuch zeigt damit die Entwicklung Wolfgangs über einen langen Zeitraum, umfaßt die Zeit der pianistischen Ausbildung, die ersten Improvisationen und schließlich auch die ersten selbst ohne Mithilfe des Vaters geschriebenen Kompositionen. Wir erfahren damit aus dem Nannerlbuch etwas über die Wurzeln und die erste Entwicklung der Kompositionen Wolfgangs. Das Londoner Skizzenbuch zeigt quasi einen Querschnitt, zu einem Zeitpunkt, zeigt gebündelt die kompositorischen (und graphischen) Fähigkeiten Wolfgangs innerhalb weniger Wochen. Damit ergänzen sich das Londoner Skizzenbuch und das Nannerl-Notenbuch sozusagen komplementär; hier eine inhaltsreiche Momentaufnahme des selbständigen Komponisten, dort seine Entwicklung in einzelnen Marken über Monate und Jahre hinweg.

Das Nannerlbuch folgt einem im weitesten Sinn pädagogischen Konzept, sein Inhalt ist nach pianistischen Gesichtspunkten geordnet (s. o.), lediglich die Kompositionen des Sohnes und verschiedene Unterrichtsmaterialien sind nachträglich in zufälliger Reihenfolge eingetragen

⁵⁹⁸ G. N. Nissen gibt jedoch akribisch genau die Eintragungen der Fortschritte wieder. Vgl. Nissen, Beilagen zu S. 15, Nr. 15.

worden. Das Londoner Skizzenbuch folgt dagegen keinem übergeordneten Konzept. Sein wichtigstes Merkmal ist die völlige Selbständigkeit Mozarts, der unbeaufsichtigt und – das ist ungewöhnlich – völlig ohne Eingriffe des Vaters ›wild drauflos schreibt‹ und komponiert. Gleichwohl lassen sich sogar schon zu dieser Zeit, als Mozart gerade erst selbst fähig ist zu schreiben, bereits Ansätze konzeptueller Überlegungen Mozarts erkennen und bestimmte ›Themenkreise‹ bzw. Ziele seines kompositorischen Interesses klar unterscheiden. Unter anderem beginnt er unter den Eindrücken des Londoner Musiklebens sogar damit, über den Klaviersatz hinauszuschreiten und Orchesterwerke zu entwerfen.

Während die Schwester nun vom Vater angemessen im Klavierspiel unterwiesen wurde und stetige Fortschritte machte, bekam Wolfgang die Früchte dieses Unterrichts mit und drängte sich aus Interesse mit hinein, sodaß der Vater im Verlauf des Jahres 1760 Wolfgang bei Gelegenheit einige Spielstücke, zuerst die leichtesten, später dann größere Einzelsätze, lehrte. Dieser erste Unterricht – die Schwester bezeichnete ihn als »sozusagen spielend«⁵⁹⁹ – stützte sich auf das Unterrichtsbuch Nannerls. Als Leopold Mozart zu ahnen begann, daß sich hier ein ungewöhnliches musikalisches Talent abzeichnete, ging er dazu über im Nannerlbuch die Fortschritte seines Sohnes minutiös zu verzeichnen. In Jahresfrist begann Wolfgang, der ja zur Zeit seines Klavierunterrichts nicht lesen konnte, auch damit, nicht nur die gelernten Stücke auswendig zu spielen, sondern auch, selbst neue Stückchen (oder genauer: kleine Sätzchen, die er selbst als vollgültige Musikstücke empfand) zu improvisieren und zu wiederholen. Der Vater trug diese in seinen Augen höchst bemerkenswerten Zeugnisse der außerordentlichen Begabung seines Sohnes im Nannerlbuch ein und auch spätere, weitere, die schon stärker an die Vorbilder des Nannerlbuches angelehnt waren und datierte sie. Die Reihe der entstehenden Werke legt es nahe, daß Leopold Mozart seinen Sohn nun nicht mehr spielerisch im Klavierspiel, sondern in Grundzügen des Komponierens unterrichtete. Einen ersten Höhepunkt bildet das Menuett KV 1^d, das noch vor der ersten Konzertreise an den Münchener Hof entsteht, ein zweiter gipfelt in dem Menuett KV 6, 3 (Trio), das Leopold Mozart sogar in eine Serenata für den Salzburger Hof übernimmt, um damit seinen Sohn als Ausnahmetalent am Hof einzuführen. Kurz darauf reist die Familie nach Wien.

Von der Rolle des Vaters erhalten wir aus den überlieferten Werken des Sohnes nur einen vagen und indirekten Eindruck. Es ist dabei, als wolle man ein Gesicht rekonstruieren, von dessen Gipsabdruck man nur einige Trümmer besitzt; das Gesamtbild der Züge läßt sich nicht mehr zusammensetzen. Gleichwohl können wir einige Grundlinien skizzieren, die uns das Gesamtbild erahnen lassen. Dieses grundsätzliche Problem der bruchstückhaft verteilten

⁵⁹⁹ Deutsch Dok., S. 400.

Zeugnisse sorgte lange Zeit dafür, daß die Bedeutung des Vaters in der Entwicklung seines berühmten Sohnes nicht richtig erkannt wurde. Viele verschiedene einzelne Zeugnisse weisen zwar darauf hin, daß Leopold Mozart ein guter Musiklehrer und überhaupt ein guter Erzieher war, aber die skizzenhaften Linien ließen es zu, daß das Bild – je nach der Voreinstellung des Betrachters und seiner Betonung verschiedener Charakterzüge der komplexen Persönlichkeit Leopold Mozarts – unterschiedlich gefärbt wurde. Ich will hier nun versuchen, den Beitrag des Vaters zur musikalischen Entwicklung seines Sohnes Wolfgang Amadé Mozart soweit als möglich zu skizzieren – ohne es dabei ideologisch zu färben.

Es ist selbstverständlich, daß Leopold musikalisch in zweierlei Hinsicht auf seinen Sohn Einfluß nahm. Einmal direkt durch den Unterricht und zum anderen mittelbar durch sein Vorbild, d. h. durch sein eigenes Schaffen, seine Werke.⁶⁰⁰ Es ist jedoch überaus schwer, den Umfang in diesen Bereichen genauer zu fassen. Traditionell wurde der Einfluß Leopolds in der Mozart-Forschung als eher marginal eingestuft. So schätzen auch Wyzewa und St. Foix die Wirkung des kompositorischen Werks Leopold Mozarts sehr gering ein: »l'action de l'œuvre musicale de Léopold Mozart sur l'œuvre de son fils n'a même jamais été très considérable, et a cessé très vite, aussitôt que l'enfant a entrevu d'autres œuvres plus vivantes et plus conformes à sa propre nature. Dès son arrivée à Paris, en 1763, nous le verrons s'affranchir définitivement de l'imitation du style de son père.«⁶⁰¹ Hiermit wird zwischen den Zeilen abermals eine Geringschätzung des Komponisten Leopold Mozart angedeutet. Der junge Mozart habe sich »lebendigeren« Werken, solchen die »seiner wahren Natur« angemessener seien, zugewendet und sich vom Stil seines Vaters »befreit«.

An konkreten Einflüssen Leopolds im Frühwerk des Sohnes entdecken sie lediglich, daß Wolfgang Vokalstimmen noch instrumental gestaltet.⁶⁰² »Mais ce que Léopold Mozart a profondément implanté dans le cœur de son fils, ... c'est la conception qu'il s'était faite lui-même du rôle, de l'objet, et des devoirs de la musique.«⁶⁰³ Letztlich ist der Einfluß des Unterrichts durch den Vater größer gewesen als das Vorbild seines Werks⁶⁰⁴ – eine Aussage, die zwar nach entsprechender Aufarbeitung des kompositorischen Schaffens Leopold Mozarts noch einmal überprüft werden sollte, die aber zutreffen dürfte.

Auf der Seite Wolfgangs konstruieren Wyzewa/St. Foix damit eine Art instinktiver innerer Abwehrhaltung gegenüber den (vermeintlich schädlichen) Einflüssen des Vaters: »telle était la force instinctive de ce génie que, dès son enfance, le petit Mozart s'est refusé à l'emploi de

⁶⁰⁰ WSF, S. 3f.

⁶⁰¹ WSF, S. 8.

⁶⁰² Ein Kriterium, das sich allgemein aber sehr häufig findet.

⁶⁰³ WSF, S. 10.

⁶⁰⁴ WSF, S. 9.

la musique pour d'écrire des *Glissades* ou des *Noces villagoises*.⁶⁰⁵ So sehr diese Einschätzungen (verständlicherweise) auch vom Ende, von den späteren großen Werken Wolfgangs gedacht sind, so sehr setzen Wyzewa/St. Foix den Vater Leopold Mozart damit in seiner Rolle als Erzieher seines Sohnes herab. Wyzewa und St. Foix' Buch ist über weite Strecken von geradezu feindseliger Haltung gegenüber Leopold geprägt. Über sein Werk fällen sie symptomatisch das Urteil, es sei zwar handwerklich und technisch erfahren gemacht, gleichzeitig jedoch absolut einfallslos: »Ce qui caracterise essentiellement toutes ces œuvres, c'est d'abord une très remarquable conscience professionnelle, accompagnée de toute la somme de savoir théorique et pratique que requiert la creation d'œuvres répondant aussi bien que possible à leur destination; et c'est en second lieu, un manque absolu d'invention, une impuissance extraordinaire à rien tirer de soi-même, comme aussi à animer d'un semblant de vie des ouvrages patiemment et consciensement élaborés d'après toutes les recettes de leurs genres.«⁶⁰⁶ Und weiter: »Jamais on n'y trouvera ni une idée originale, ni un sentiment un peu profond, ni en qui justifie le savant et consciencieux travail que l'on a devant soi.«⁶⁰⁷

Lediglich Leopold Mozarts Kirchenwerke zeigten höhere Qualität⁶⁰⁸: »Toutes les compositions instrumentales ... révèlent une pauvreté d'invention tout à fait désolante; les morceaux de musiques religieuse, avec une valeur artistique également très faible, attestent du moins une expérience technique très supérieure«⁶⁰⁹. Und hier trifft Leopold noch immer die Feststellung, daß er für Vokalstimmen rein instrumental schreibt.⁶¹⁰ Immerhin habe Leopold »toujours essayé de se conformer aux changements des styles et les procédés que pour la coupe des morceaux.«⁶¹¹ Auch hat Leopold seinen Sohn nicht von anderen Meistern ferngehalten: »tout porte à croire qu'il [Leopold] a laissé son fils parfaitement libre de subir l'influence d'autres maîtres plus fort ou plus en vogue que lui.«⁶¹²

Die gelegentlich geäußerte Vermutung, Leopold könne auf das Talent seines Sohnes eifersüchtig gewesen sein, ist jedoch völlig aus der Luft gegriffen. Sicher schwingt in den verehrenden Bezeichnungen seines Sohnes, wie sie sich in den Briefen und Autorenangaben finden (»mein junger Herr«, »der Meister Wolfgang«, »der große Herr Wolfgang«, »der großmächt-

⁶⁰⁵ WSF, S. 11.

⁶⁰⁶ WSF, S. 7.

⁶⁰⁷ WSF, S. 8.

⁶⁰⁸ Max Seiffert äußert sich mit seiner Einschätzung dagegen relativierend. Vgl. M. Seiffert: Vorwort, DTB IX, S. X und LVf. Die ansonsten einhellige Hochschätzung des Leopold Mozartschen Kirchenwerks scheint ihren Ausgangspunkt beim »unfehlbaren« Sohn Wolfgang genommen zu haben. Siehe hierzu die Briefe Mozarts an seinen Vater vom 29. März und dem 12. April 1783, hier mit seinem Hinweis auf »die wahre Kirchenmusik«.

⁶⁰⁹ WSF, Fußnote auf S. 5.

⁶¹⁰ Vgl. WSF, S. 8.

⁶¹¹ WSF, S. 5.

⁶¹² WSF, S. 9.

ge Wolfgangus« etc.), nicht nur Bewunderung und Hochachtung⁶¹³, sondern auch eine gehörige Portion Ironie mit – aber niemals Überhöhung oder eifersüchtiger Sarkasmus: Leopold Mozart liebte seinen Sohn und schätzte sein Talent sehr hoch ein, doch unterwarf er sich ihm zu dieser Zeit in Belangen der Erziehung und der Musik keineswegs⁶¹⁴, sondern übernahm die verantwortungsvolle Aufgabe, sein begabtes Kind sicher anzuleiten und durch die Welt zu führen.

Leopold Mozart gab seinem Sohn zweifelsohne den Rahmen der musikalischen Erziehung vor; Leopold Mozarts Werke selbst waren deswegen jedoch nicht zwangsläufig der alleinige Inhalt seiner Ausbildung. Wir wissen zwar nicht wie viele oder welches der Werke Leopolds der junge Mozart eigentlich kannte, noch in welchem Umfang; auch wissen wir nicht, was er davon hoch geschätzt hat; daß er jedoch auf irgendeine Art und Weise von ihnen Notiz nahm und sogar Anregungen von ihnen bezogen haben mag, ist sehr wahrscheinlich. Zwischen 1755 und 1765 komponierte Leopold Mozart zahlreiche Sinfonien.⁶¹⁵ Tat er dies am Klavier? Und spielte er vielleicht seinem Sohn diese Kompositionen vor? Es liegt nahe, daß seine Werke auch auf irgendeine Weise für Wolfgang maßgebend wurden. Eine Beantwortung dieser Fragen steht noch aus; sie kann jedoch erst dann ernsthaft angegangen werden, wenn auch Leopold Mozarts Werk in ausreichendem Umfang wissenschaftlich erschlossen ist. Auch ist in diesem Zusammenhang auf die langjährige ›Werkstattgemeinschaft‹ zwischen Vater und Sohn hinzuweisen, wie sie sich an den Autographen früher Werke Wolfgangs aus der Zeit nach den hier besprochenen Werken ablesen läßt, jedoch bereits für die Violinsonaten KV 6, 7 und 8 angenommen werden muß⁶¹⁶. Hier bleibt also noch einiges an Arbeit zu leisten. Man darf jedoch vermuten, daß in Bezug auf das Verhältnis der Werke Leopolds zu denen seines Sohnes vorwiegend Entsprechungen allgemeiner Art aufgezeigt werden können wie sie hier in Bezug auf Jean Schobert und Johann Christian Bach bereits angedeutet wurden.

Den wichtigsten und entscheidenden Einfluß in dieser Frühphase haben sicherlich nicht die Kompositionen sondern die Unterweisung durch den Vater. Während wir anhand der Eintragungen Leopolds in das Nannerlbuch relativ gut über die Inhalte, Fortschritte und Ergebnisse des Unterrichts informiert werden und auch anhand der Violinschule Leopold Mozarts den großen Hintergrund dieser musikalischen Unterweisung abschätzen können, ist es schlechterdings unmöglich, die Art und Weise des Leopold Mozartschen Unterrichts selbst aus den

⁶¹³ Vgl. F. Langegger: Mozart, das junge Genie und seine Entfaltungsbedingungen, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 28.

⁶¹⁴ Wenn Zeitgenossen das z. T. anders gesehen haben, so hängt dies selbstverständlich mit Leopold Mozarts Rolle als Impresario zusammen. Die Wirkung des Wunderkinds und das Aufsehen, das Wolfgang Mozart erregt, ist bei den Auftritten umso größer, je mehr sich der Impresario im Hintergrund hält.

⁶¹⁵ Vgl. Cliff Eisen (Hrsg.): Leopold Mozart, Ausgewählte Werke I, Sinfonien (= Denkmäler der Musik in Salzburg, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg unter der Leitung von Gerhard Croll, Bd. 4), Bad Reichenhall 1990, S. IXff.

⁶¹⁶ Vgl. J. Hunkemöller, a. a. O., S. 67.

Quellen zu eruieren. Hier gilt die allgemeine Feststellung: »Für die Praxis des Unterrichts freilich ist (...) den Lehrbüchern nicht allzuviel zu entnehmen.«⁶¹⁷ Im Zentrum des Unterrichts stand das Instrumentalspiel. Auch hier hat man Leopold Mozart gelegentlich den Vorwurf gemacht, daß Wolfgang eine »einseitige instrumentale Erziehung«⁶¹⁸ erhalten habe. Es sei sozusagen »ein Wunder, daß Mozart auch ein großer Vokalkomponist geworden ist.«⁶¹⁹ Dieser Vorwurf ist leicht zu entkräften. Zunächst einmal war es Wolfgang allein, der von Anfang an stark am Klavierspiel interessiert war, zweitens sorgte der Vater bald auch für einen Ausgleich, unterrichtete ihn im Violinspiel und ließ Wolfgang schließlich in London Gesangsunterricht nehmen. Auch wenn am Anfang in den Quellen die Beispiele instrumentalen Musizierens überwiegen, heißt das nicht, daß Wolfgang nicht auch sang. Seine eigenen Kompositionen KV 1^c und sein Gutenachtlied »Oragna figata fa« (o. KV-Nr.) belegen deutlich seine Inspiration durch und sein Komponieren von Liedformen. Damit konnte Wolfgang innerhalb weniger Jahre wichtige Erfahrungen in allen Bereichen der Musikpraxis gewinnen.

Von zentraler Bedeutung für den Unterricht eines angehenden Musikers und Komponisten war seit je »das Studium bereits vorliegender Kompositionen«⁶²⁰. Von besonderer Effizienz war in diesem Zusammenhang insbesondere das Komponieren nach Modellen, also »das Verfertigen eines Musikstückes nach dem Muster eines bereits vorliegenden, jedoch mit anderem musikalischem Material.«⁶²¹ Dabei wurde zu ein und demselben Stück mal ein neuer Baß unter die Melodie gesetzt, mal eine neue Melodie zum Baß erfunden. Seine Entsprechung findet diese Methode im Lateinunterricht der Zeit, wie ihn auch Leopold Mozart noch während seiner Studienzeit in Salzburg erfahren haben dürfte, bei dem »ein Satz bis in seine letzten Bestandteile zerlegt, diese in alle möglichen Verbindungen und Assoziationen hinterfragt wurden.«⁶²² Es wäre nicht verwunderlich sondern ist vielmehr höchst wahrscheinlich und ganz naheliegend, daß Leopold Mozart eine ebensolche Vorgehensweise auch im Kompositionsunterricht angewandt hat, zumal auch Rousseau im »Émile« gerade zum Musikunterricht entsprechende Anmerkungen gemacht hat: »Lasst euren kleinen Musikus zuerst ganz regelmäßig gut kadenzierte Phrasen üben; dann lasst sie ihn durch eine sehr einfache Modulation miteinander verbinden und schließlich durch korrekte Einleitung festsetzen, was er durch die richtige Wahl der Kadenzten und Pausen erreichte.«⁶²³ Diesen Anspruch erfüllt die Kleinform des Menuetts zu Beginn des Nannerl-Notenbuches auf das beste und wird somit zur Keimzel-

⁶¹⁷ Theophil Antonicek: Musik in Pädagogik und Unterricht des 18. Jahrhunderts, in: Gunda Barth-Scalmani, Brigitte Mazohl-Wallnig, Ernst Wangermann (Hrsg.): Genie und Alltag. Bürgerliche Kultur zur Mozartzeit, Salzburg, Wien 1994, S. 300.

⁶¹⁸ A. Einstein, a. a. O., S. 131.

⁶¹⁹ A. Einstein, a. a. O., S. 131.

⁶²⁰ T. Antonicek, a. a. O., S. 300.

⁶²¹ T. Antonicek a. a. O., S. 300.

⁶²² T. Antonicek a. a. O., S. 301.

⁶²³ Jean Jacques Rousseau: Émile oder über die Erziehung, hrsg. v. Martin Rang, Stuttgart 1976, S. 323.

le des weiteren Erfindens und Unterrichtens. Insbesondere aber die Menuette über gleichen Baß KV 4, 5 und 6,3 (Trio) zeigen exemplarisch das Hinterfragen und Ausreizen aller musikalischen Möglichkeiten. Insbesondere Mozarts Kompositionen von Variationen in KV 31 über einen KV 4 – 6 stark verwandten Baß zeigen deutlich, wie stark die gemachten Erfahrungen in Wolfgang nachwirkten.

Zudem wandte Mozart später selbst diese Technik an, wenn er unterrichtete; freilich neigte er bei solchen Gelegenheiten mitunter dazu, seine Schützlinge zu überfordern. Ein Briefwechsel zwischen Sohn und Vater zeigt dies sehr deutlich. Mozart schreibt am 14. Mai 1778 aus Paris über eine Schülerin: »heute habe ich ihr die 4:te Lection gegeben, und was die Regln der Composition, und das setzen anbelangt, so bin ich so ziemlich mit ihr zufrieden — sie hat mir zu den Ersten Menuett den ich ihr aufgesetzt, ganz gut den Baß dazu gemacht. nun fängt sie schon an 3stimmig zu schreiben, es geht; aber sie Ennuirt sich gleich; aber ich kann ihr nicht helfen; ich kann ohnmöglich weiter schreiten. es ist zu fruh, wenn auch wircklich das genie da wäre, so aber ist leider keines da — man wird alles mit kunst thun müssen. sie hat gar keine gedancken. es kömmt nichts. ich habe es auf alle mögliche art mit ihr Probirt; unter andern kamm mir auch inn sinn, einen ganz simplen Menuett aufzuschreiben, und zu versuchen, ob sie nicht eine Variation darüber machen könnte? — ja, das war umsonst — Nun, dachte ich, sie weis halt nicht, wie und was sie anfangen soll — ich fieng also nur den ersten tact an zu variren, und sagte ihr, sie solle so fortfahren, und bey der idèe bleiben — das gieng endlich so ziemlich. wie das fertig war, so sprach ich zu ihr, sie möchte doch selbst etwas anfangen — Nur die erste stimme, eine Melodie — ja, sie besann sich eine ganze viertl stund — und es kamm nichts, da schrieb ich also 4 täcte von einen Menuett und sagte zu ihr — sehen sie, was ich für ein Esel bin; izt fange ich einen Menuett an, und kann nicht einmahl den Ersten theil zu ende bringen — haben sie doch die Güte und machen sie ihn aus; da glaubte sie das wäre ohnmöglich; Endlich mit vieller mühe — kam etwas an tage; ich war doch froh, das einmal etwas kamm. dann musste sie den Menuett ganz ausmachen — das heist, Nur die Erste stimme, über haus aber habe ich ihr nicht anders anbefohlen, als meine 4 täcte zu verändern, und von ihr etwas zu machen — einen andern anfang zu erfinden — wens schon die nemliche Harmonie ist, wenn Nur die Melodie anderst ist. Nun werde ich morgen sehen, was es ist.«⁶²⁴ Der Vater entgegnet darauf am 28. Mai mit dem Ziel, seinen Sohn und dessen Übermut (auch hier) ein wenig zu bremsen: »Du schreibst, heute habe ich der Mad^{lle} des Herzog die 4^{te} Lection gegeben, und du willst, daß sie schon selbst gedanken aufschreiben soll, — meinst du alle Leute haben dein Genie? — — es wird schon kommen! sie hat ein gut Gedächtniß. eh bien!

⁶²⁴ MBA III, S. 357.

lass sie stehen — oder höflich, applicieren — von Anfang thut es nichts bis das Courage kommt, mit *Variationen* hast du einen guten weeg genohmen, nur fortgefahren!«⁶²⁵

Mißt man Leopold Mozarts Violinschule musiktheoretisch-inhaltlich an ihren Zeitgenossen und versucht sie äußerlich auf Leopold Mozarts Rolle als Lehrer in der musikalischen Erziehung seiner Kinder zu beziehen, so kann durchaus der Eindruck entstehen, es gebe »kein System, das seine Aktivitäten verbindet: weder die Musikerkarriere mit dem Wirken als Violin- und Klavierlehrer (das nur rudimentär auch künstlerische Ambitionen erkennen läßt) noch sein violinpädagogisches Wirken mit dem Klavierunterricht seiner Kinder. Der Begriff ›Zufall‹ für das, was sich in seiner Familie in den 1760er Jahren ereignete, erscheint nicht abwegig.«⁶²⁶ Daher ist K. Küster davon überzeugt, Leopold Mozart habe in seinem Notenbuch für Nannerl die Absicht verfolgt, auf Joseph Riepels ›Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst‹ (Augsburg 1752)⁶²⁷ beruhende Musikkonzepte und Vorstellungen zu vermitteln (beispielsweise die Grundannahme, daß Musikformen im Kern aus 16taktigen Einheiten von vier mal vier Takten zu bilden seien).⁶²⁸ Küster kommt auf diese Weise zu dem Schluß, daß dieses theoretische Konzept Riepels im »pädagogischen Praxistest«⁶²⁹, d. h. der Unterweisung Wolfgangs scheiterte, ja zwangsläufig scheitern mußte, »weil Leopold Mozart sich nicht an die Grundannahmen [Riepels] gehalten, sondern von vornherein ein differenziertes Repertoire zusammengetragen hatte, mit dem das Denkmodell im Unterricht verwässert wurde. (...) Insofern hat Mozart weder das Riepelsche System gelernt, noch die traditionellen Modelle des Komponierens, die sowohl für seinen Vater als auch für Riepel einst der elementare Lernstoff der Musik gewesen waren.«⁶³⁰

Man braucht nicht eigens zu betonen, wie sehr diese Sichtweise hagiographischen Vorstellungen der älteren Mozart-Forschung verpflichtet ist, die Leopold Mozart pauschal als trockenen Theoretiker und einfallslosen Pedanten charakterisieren. Die Schwachstellen der Argumentation Küsters sind offensichtlich. Wenn Leopold Mozart tatsächlich den Grundannahmen Riepels hätte folgen wollen, warum verwendete er dann in seinem Notenbuch für Nannerl nicht klare Beispiele, die Riepels Theorie⁶³¹ nicht in Frage stellen? Sicher ist Riepels Gedankengut auf besondere Art und Weise in Mozarts musikalischer Erziehung fruchtbar geworden. Leopold Mozart schätzte »den Riepel«⁶³², wie er ihn nannte, hoch und muß die Werke Riepels,

⁶²⁵ MBA III, S. 364f.

⁶²⁶ K. Küster, a. a. O., S. 55.

⁶²⁷ Vgl. Art. Joseph Riepel, in: Riemann-Musiklexikon, 12. völlig neu bearbeitete Auflage, hrsg. v. W. Gurlitt, Personenteil L–Z, S. 510.

⁶²⁸ K. Küster, a. a. O., S. 135.

⁶²⁹ K. Küster, a. a. O.

⁶³⁰ K. Küster, a. a. O.

⁶³¹ Überhaupt ist Mozarts Formbildung in den Menuetten so vielgestaltig, daß sie nicht selten Riepelschen Forderungen zuwiderläuft. Vgl. auch W. Budday 1983, a. a. O., S. 133.

⁶³² Vgl. MBA, Bd. 1, S. 501.

die in Dialogform verfaßt ebenfalls speziell auf einen praktischen Unterricht hin konzipiert waren, früh rezipiert haben, nicht zuletzt weil Riepels »Tactordnung« 1752 bei Leopold Mozarts Verleger J. J. Lotter in Augsburg erschienen war. Riepel hatte darin die »neuen kompositorischen Grundlagen als erster beschrieben«⁶³³ und damit Begriffe bereitgestellt, die unmittelbar in den praktischen Unterricht und dessen Konzeption einfließen konnten.⁶³⁴ Gleichwohl lieferte Riepels Musiktheorie allenfalls wichtige Aspekte für Leopold Mozarts Unterrichten und wurde nicht ihr erklärter Inhalt. Denn aus den hier dargestellten Ergebnissen der Quellenkritik und der Tatsache, daß zahlreiche Notenbücher Gemeinsamkeiten mit dem Nannerlbuch aufweisen, zeigt sich klar und deutlich, daß Leopold Mozart als Mann der Praxis und als aus Erfahrung geschulter Instrumentallehrer von vornherein eben nicht *Theorien* umsetzen wollte, sondern seine Kinder ganz konkret an die unmittelbare lebendige Musizierpraxis seiner Zeit heranzuführen wollte, und ihnen deswegen ganz konkrete praktische Aufgaben stellte, die möglichst alle wesentlichen Facetten der bürgerlichen Musikkultur seiner Zeit und Umwelt berührte. Allein dies war sein alleingültiger Unterrichtsinhalt. Theorie – das lehrt die *Violinschule* deutlich – ist in Leopolds Augen stets der Praxis als Dienerin beizuordnen und deswegen bleibt vorrangig allein die gebräuchliche Praxis im Unterricht zu vermitteln. Nur noch aus der Historie bekanntes ist aus Leopold Mozarts Lehrplan gestrichen.⁶³⁵ Insofern verwundert es auch nicht, daß Wolfgang eben nicht die »traditionellen Modelle des Komponierens« lernt, gerade weil Leopold diese als nicht angemessen für den Unterricht erachtet haben mag. Damit entpuppt sich der – in Küsters Argumentation – vermeintliche »Fehler« Leopolds, die Verwendung eines »differenzierten Repertoires« von vornherein eigentlich als sein besonderes Verdienst, indem er dafür sorgte, daß die beiden so unterschiedlichen Begabungen seiner Kinder Wolfgang und Nannerl ganz auf der Höhe der Zeit in ihren jeweiligen Begabungen – hie der Komposition, dort des virtuosen Klavierspiels – reüssieren konnten.

Ein übergeordnetes System ist also in Leopold Mozarts Erziehungsmethoden auf den ersten Blick tatsächlich nicht zu erkennen. Diese Feststellung muß aber nicht automatisch Leopolds Verdienst als Pädagoge schmälern. Die Zielsetzungen der *Violinschule*, besonders das pädagogische Credo, das Leopold darin formuliert, zeigen deutlich, daß Leopold zielgerichtet (sozusagen induktiv), nicht formal-systematisch (deduktiv) denkt. Nachdem er das Ziel erkannt und benannt hat, beginnt er, die möglichen und besten Wege zu diesem Ziel zu suchen (und nicht unbedingt abstrakt entwickelten oder rein traditionellen zu folgen). Bereits hier

⁶³³ W. Budday 1983, a. a. O., S. 14.

⁶³⁴ Vgl. Budday 1983, a. a. O., S. 45.

⁶³⁵ Das gefälschte Notenbuch für Wolfgang hatte mit seinem für die 1760er Jahre überaus rückwärtsgewandten Repertoire – barocke Satzweisen aus einem norddeutsch-protestantischen (!) Umkreis – dieses falsche Bild Leopold Mozarts lange Zeit noch bekräftigt.

beginnt sich die gewundene Bahn abzuzeichnen, der Wolfgang unter der Förderung und Anleitung seines Vaters auf dem Weg nach oben mit seinen ersten Kompositionen folgen wird.

Leopold Mozart folgte also in der Erziehung seiner Kinder keinem äußeren Konzept, dafür aber sehr wohl einem Ideal, nämlich dem Idealbild des gelehrten Musikus, das er in praktischer Umsetzung des Gedankenguts Rousseaus in seiner Violinschule klar definiert hatte. Zu dessen Erreichung ersann er in der Ausbildung seiner Kinder vom jeweils neu erreichten Kenntnisstand stets neue Wege und Methoden; das Ziel behielt er fest vor Augen, auf dem Weg blieb er flexibel und wählte ihn nach den sich jeweils bietenden (und ihm am besten erscheinenden) Möglichkeiten. Ein weiteres wesentliches Prinzip seiner Erziehung scheint die Nutzung der Eigenmotivation des Schülers zu sein. Leopolds Unterricht scheint – ganz nach den Ideen J. J. Rousseaus – ohne großen Druck ausgekommen zu sein. Der unbefangene Umgang der Kinder mit den Größen bei Hof, ihr Auftreten und beispielsweise auch Wolfgangs spielerisches Musizieren mit J. C. Bach, bei dem sie im Wechselspiel gemeinsam eine ganze Sonate improvisieren, alle diese Ereignisse, wären im Korsett eines Drills von Zwang und Schlägen ganz unmöglich gewesen. Die Schwester teilt dies über ihren Bruder voller Bestimmtheit mit: »Er wurde weder zum componiren, noch zum spielen gar niemahls gezwungen, im gegentheil musste man ihn immer davon abhalten, er würde sonst Tag und Nacht bey dem Clavier oder bey dem Componiren sitzen geblieben sein.«⁶³⁶

Eine Mitteilung aus Leopold Mozarts letztem Lebensjahr gibt ein kleines Beispiel für seine erzieherische Vorgehensweise. Er schreibt am 4. Januar 1787 über seinen Enkel: »Der Leopold, der recht lustig ist, nichts als Mo, Mo schreit sooft er eine Schüssel sieht, weil er die Merren |: gelbe Rüben :| am allerliebsten ißt, schickt euch busserl. Er sagt deutlich A, und b. und so lerne ich ihm die Buchstaben im Spaß aussprechen, nicht in der Ordnung, sondern ich versuche es, welcher Buchstabe ihm am leichtesten zu sprechen kommt.«⁶³⁷

Nicht weniger aufmerksam verfolgt Leopold Mozart also die Entwicklung seines Sohnes und dokumentiert sie mit seinen Datierungen und Eintragungen eifrig im Nannerlbuch, dem Unterrichtsbuch der Schwester, das noch viele freie Seiten enthält. Zunehmend greift er in die anfangs ungebändigte Ausdrucksnatur seines Sohnes ein und beginnt allmählich über Generalbaßübungen, Musiklehre und praktische Kompositionsausübungen seinen Sohn zu fordern und zu lenken. Es ist jedoch ein ganz besonderes Kennzeichen dieser Lenkung, daß sie sich nicht in einem konkret zu benennenden Ziel erschöpft, dem alles andere unterzuordnen wäre. Von jedem erreichten Ziel schreiten Leopold und Wolfgang frei zum nächsten, erst noch neu

⁶³⁶ Deutsch Dok., S. 404f.

⁶³⁷ MBA IV, S. 5.

zu bestimmenden Ziel fort. Dieses Ziel wird jeweils erst durch die bereits erreichte Meisterschaft (Fähigkeiten) und von diesem Kenntnisstand aus dann neu erreichbare Ziele definiert. Im Londoner Skizzenbuch scheint Wolfgang nun *erstmalig selbständig* Ziele ins Auge gefaßt und auch *schriftlich eigenständig* umgesetzt zu haben.

Nichtsdestotrotz bleibt festzuhalten: Leopold Mozart wurde sicherlich von der sich äußernden Begabung seines Sohnes gewissermaßen überrollt. Ein gewisses Gefühl der Hilflosigkeit gegenüber diesem Phänomen mag er oft genug gespürt haben. Reagiert hat er darauf jedoch höchst verantwortlich, indem er alles daran setzte, die Persönlichkeiten seiner Kinder ganz im Sinne des Rousseauschen Erziehungsideals zu fördern. Anhand seines Vorgehens, der stetigen Öffnung und Erweiterung der Erfahrungs- und Anwendungsmöglichkeiten, beginnt man zu erkennen, wie klug und weise Leopold Mozart trotz aller Gefahren und Schwierigkeiten handelte, als er das Talent seines Sohnes zu lenken begann und ihn in der Musikwelt Europas einführte. Das größte Verdienst Leopold Mozarts bei der Erziehung und musikalischen Ausbildung seines Sohnes besteht vor allem darin, »daß er nicht versuchte, den Sohn stilistisch an seine eigenen musikalischen Vorstellungen anzupassen, sondern ihn in der Entwicklung seines eigenen Ausdrucks, seiner eigenen Gedanken und persönlichen Gefühlswelt unterstützt und belassen, ihn darin gefördert hat, seine eigene Sprache zu finden.«⁶³⁸

Das Spiel der Musik und Mozarts frühe Musiksprache

»Es sind Unzulänglichkeiten, die mit der Legende von der wundervoll fertigen Setzkunst des Knaben (...) aufräumen, die klarstellen, daß sich seine Entwicklung in gesunden, natürlichen Bahnen (...) bewegt hat.«⁶³⁹

Ich habe im Gang meiner Analysen versucht, die Musik in sinnvolle, leicht zu merkende Einheiten aufzuteilen und den kompletten Satz als Resultat der sinnvollen Verwendung (z. B. Transposition, Veränderung etc.) und Anordnung dieser Teile nach gewissen Regeln darzustellen. Eines läßt sich zusammenfassend deutlich sagen: Mozarts erste und früheste Kompositionen sind zwar weit davon entfernt, »große Musik« zu sein (obwohl manches Werk im Londoner Skizzenbuch aufgrund seiner besonderen Ausdrucksqualitäten ungemein überrascht), in ihrer fortgesetzten Reihe bilden sie jedoch nicht nur einzigartige Belege für Mozarts kompositorische Fähigkeiten zu dieser Zeit, sondern dokumentieren darüberhinaus, wie

⁶³⁸ Volkmar Braunbehrens, Mozart. Ein Lebensbild, Bergisch-Gladbach 1991, S. 28.

⁶³⁹ B. Paumgartner, a. a. O., S. 105.

sich Wolfgang Amadé Mozart die Grundformen der musikalischen Sprache seiner Zeit Schritt für Schritt eroberte.⁶⁴⁰ Zurecht stellt Küster über die frühesten Werke fest: »Praktisch jedes dieser halbwegs sicher datierbaren Stücke erweist sich als Repräsentant einer eigenen, klar definierbaren Stufe in Mozarts kompositorischem Werdegang.«⁶⁴¹

Die einzelnen Schritte sind auf der Basis der chronologisch geordneten Quellen leicht nachzuvollziehen. Die Entwicklung der kompositorischen Fähigkeiten Wolfgang Mozarts vollzieht sich in Stufen und Plateaus. Einzelne Werke zeigen, daß Wolfgang in oder gar mit ihnen eine neue Stufe seines Könnens erreicht (so z. B. KV 1^a–1^d, s. NMA IX/27/1, S. 87f.) andere zeigen dagegen eine gleichmäßige Entwicklungsstufe (z. B. die letzten Menuette des Londoner Skizzenbuchs). Interessanterweise vollziehen sich in der Frühphase die größten und augenfälligsten Entwicklungsschübe im Wechsel der Gattungen, insbesondere beim Übergang von einzelnen Klavierstücken zur Violinsonate sowie zur Komposition von Klaviersonaten und Sinfonien. So überwindet Wolfgang spätestens im Frühjahr 1764 die Beschränkung auf die Komposition für Klavier allein. Das von Leopold Mozart kurzfristig angepeilte und (vermutlich in engster Zusammenarbeit mit seinem Sohn) umgesetzte Ziel der Komposition und Herausgabe der Pariser Violinsonaten bewirkt in Wolfgang einen ungeheuren Motivationschub, der sich dann vollends seine Bahn bricht, als er das Notenschreiben selbständig beherrscht. Das Londoner Skizzenbuch dokumentiert seine Interessen, seine Fortschritte und Entwicklungsstufen deutlichst. Da folgt auf Wolfgangs Bemühen, einzelne neue Formen wie Contre-Tanz, Rondeau und langsame Sätze zu erproben, ganz konsequent sein Schritt zu mehrsätzigen Formen – zunächst Klaviersonaten, dann sogar Entwürfe sinfonieartiger Sätze und deren Abfolge als Zyklus.

Als das besondere Ergebnis der Westeuropa-Reise bleibt festzuhalten, daß sie Wolfgang »vom jugendlichen Klaviermeister zum Allround-Komponisten [sic] werden ließ.«⁶⁴² Wesentliche Schritte dieses Prozesses lassen sich in den Sätzen des Londoner Skizzenbuches, das wahrscheinlich zum Großteil bereits vor der Komposition der Sinfonie in Es KV 16 entstand, nachvollziehen. Hier entwickelt sich Wolfgang Mozart zu einem Komponisten, der auch größere Formen und eine Vielzahl von Gattungen – insbesondere neuer und unbekannter – beherrscht. Der entscheidende Schritt hierzu gelingt ihm bereits im Rahmen des Londoner Skizzenbuches, das in weiten Teilen sowohl musikalisch als auch »schriftpraktisch« eine Art ausgiebige Vorbereitung auf KV 16 darstellt.

⁶⁴⁰ Vgl. K. Küster, a. a. O., S. 42.

⁶⁴¹ K. Küster, a. a. O., S. 46.

⁶⁴² K. Küster, a. a. O., S. 148.

Obwohl die erhaltenen Quellen deutlich zeigen, daß Wolfgang Eigenleistung und sein Anteil an den Kompositionen deutlich überwiegt, weisen bestimmte Werkkontexte und -bezüge innerhalb des Frühwerks darauf hin, daß Wolfgang etwa ab KV 2 – bewußt oder unbewußt – allmählich den pädagogischen Spuren seines Vaters zu folgen beginnt. Zu den verschiedenen Zeiten zeigt sich das in unterschiedlicher Ausprägung. Während früheste Kompositionen lediglich das nachzuahmen versuchen, was Wolfgang umgibt und widerspiegeln, was er unter ›Musizieren‹ versteht (KV 1^a und 1^b), zeigen spätere Kompositionen bereits eine geregelte Form und einen geregelten Ablauf. Das läßt vermuten, daß der Vater bei deren Entstehen in irgendeiner Form (über welche nur Vermutungen angestellt werden können) eine Kontrolle ausübte, sei es durch das Vorführen und Erklären der Möglichkeiten oder durch Korrektur der Werke. Die Reihe der Menuette über einen gemeinsamen Baß (KV 4 – 6, 3 [Trio]), zeigt schließlich, daß Leopold Mozarts praktische Anwendung der üblichen Unterrichtsmethoden (freilich mutatis mutandis auf die Bedürfnisse und Interessen seines Sohnes zugeschnitten) dem angehenden Komponisten zwei grundlegende Erfindungsbereiche eröffnete, indem er darin sicherer wurde: zum einen das Prinzip der variierenden Erfindung über einem Baß, zum andern die Verwendung der Binärform. Die Komposition des Variationssatzes in B-Dur KV 31 1766 in Den Haag über einen Baß, der deutlich auf diese Menuettenreihe zurückgreift, zeigt deutlich, wie stark die Kraft dieser Bereiche ist und welchen Weg Wolfgang innerhalb von vier Jahren zurücklegt. Beide Pole sind unabdingbar für das erfindende, extemporierende Musizieren der Zeit. Die Fähigkeit, nach Belieben über einer Harmonie oder bestimmten Harmoniefolgen immer wieder neue melodische Gestalten zu erfinden, erfüllt die Forderung der Zeit nach dem Originellen, dem Eigenständigen; die Binärform dagegen die nach der ›Wahrung der Form‹. Die Sonaten der meisten Komponisten der Zeit gebrauchen die Binärform (barocke Tanzform), zwei Themen und die charakteristische Modulation zur Dominante am Ende des ersten Teils. Die Durchführungen sind üblicherweise kurz und überleitend. Wolfgang ist mit seinen Werken ab KV 2 ganz dieser Konvention verpflichtet. Von den originellen Schöpfungen eines C. P. E. Bach besitzt er noch keine Kenntnis und ist von diesen auch noch weit entfernt.

Obwohl man generell die Bedeutung von direkter Nachahmung und Imitation individueller Werke für Mozarts frühe Musik zum Großteil infragestellen muß, bleibt doch festzuhalten, daß Mozarts Werk ohne Auseinandersetzung und Begegnung mit der ihn umgebenden Musik selbstverständlich nicht denkbar ist. Es erhebt sich jedoch die Frage, auf welche Weise und in welchem Umfang Nachahmungslernen für ihn bedeutsam ist. Dazu kann nun etwas differenzierter festgestellt werden: Mozart ahmt jeweils dasjenige nach, was für ihn den Reiz des Neuen und Unbekannten in sich trägt. Das können sowohl neue Formen sein (wie es die Fülle

der Kontretänze im Londoner Skizzenbuch zeigt) oder ganz einfach bestimmte melodische Floskeln und Formeln, wie er sie beispielsweise von J. Schobert übernimmt.

Wolfgang läßt sich von den Werken eines J. Schobert und eines J. C. Bach durchaus beeindrucken, allerdings sind es zu dieser frühen Zeit vornehmlich die äußeren Elemente ihrer persönlichen Musiksprache, die Wolfgang in der Folge nachahmt und in seinen eigenen relativ festgefühten Satzablaufskonzepten als Vokabeln einsetzt. Zu späterer Zeit können diese Einflüsse auch ganzen Sätzen ihr besonderes Erscheinungsbild geben, doch in London gibt es noch vieles, was Wolfgangs Horizont (trotz aller Genialität) bei weitem übersteigt. J. C. Bachs Sinfonik etwa – wer wollte sich über diese Einschätzung wundern – »zeugt schlichtweg von einem differenzierteren Komponieren, von einem souverän alle Parameter des musikalischen Satzes handhabenden (und koordinierenden) Komponieren, das dem neunjährigen Mozart in dieser Weise einfach noch nicht zu Gebote stand.«⁶⁴³ Bezogen etwa auf dynamische Steigerungen ist festzustellen, daß sie bei Bach »in ihrer Gestaltung deutlich komplexer, vielschichtiger [sind]. Die Steigerungsvorgänge spielen sich gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen ab.«⁶⁴⁴ W. Gersthofer unterscheidet dabei die instrumentatorischen Effekte, Beschleunigungsmomente und metrisch-harmonische Verkürzungsprozesse. Im Vergleich zu Bach formt Mozart hingegen Steigerungen vornehmlich entlang der melodisch-linearen Entwicklung, »ohne Verdichtungen und Beschleunigungen«⁶⁴⁵. Bach denkt in Prozessen und Entwicklungen, Mozart noch in Abfolgen und Kontrasten. Maria Anna berichtet über die Londoner Zeit in ihren 1792 abgefaßten Erinnerungen von einem Ereignis, das diese vornehmlich reihende Gestaltungsweise Wolfgangs exemplarisch aufzeigt: »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 und wer solches nicht sahe, glaubte es wäre solche allein von einem gespielt«.⁶⁴⁶

Wir sehen daraus, daß Wolfgang nicht direkte Modelle übernimmt oder diese so konkret nachahmt, daß er dahinter verschwände, nein, vielmehr filtert er sich die Modelle eigenständig heraus. Dabei folgt er von Beginn an jeweils seinen Ideen von Musik und dem Musizieren. Da diese von vornherein noch im Aufbau begriffen sind und andere Gewichtungen setzen sowie zum Teil natürlich auch sehr kindlichen Vorstellungen folgen, kommt es dabei immer wieder zu Mißverhältnissen und Disproportionen im konkreten Ergebnis. Das kann einmal ein Menuett sein, dem ein Viertel fehlt (KV 1^a), ein andermal ein langsamer Satz, der aus unausgewogenen Bausteinen zusammengesetzt ist (KV 9,2), oder auch ein meisterhafter Sonaten-

⁶⁴³ W. Gersthofer, a. a. O., S. 68.

⁶⁴⁴ W. Gersthofer, a. a. O., S. 67.

⁶⁴⁵ Ebda.

⁶⁴⁶ Deutsch Dok., S. 400.

entwurf, der sich voll und ganz in kontrastreichen und manchmal übers Ziel hinausschießenden ›Sturm-und Drang‹-Elementen austobt (KV 15^p–15^f).

Diesen Sachverhalt hat bereits A. Einstein qualitativ umrissen: »Bei alledem wäre es ganz falsch, Mozart für einen bloßen Stilnachahmer oder ›Amalgamisten‹ zu halten, oder zu fragen, ob er seine Vorbilder erreicht und übertroffen oder etwa nicht erreicht habe. (...) Mozart adaptiert und amalgamiert seinem Stil nur, was seinem Wesen ganz gemäß ist; alles andere stößt er ab. So unheimlich stark sein Gedächtnis für alles je gehörte ist, seine Treue gegen sich selber ist noch stärker.«⁶⁴⁷ Wir können nun Einsteins sehr allgemeine und etwas blumige Beobachtung konkretisieren: Wolfgang läßt sich bis in die Londoner Zeit von Stilelementen beeindrucken, von Kleinteilen, Floskeln, Bewegungsimpulsen, Klangfarben und Kontrasten. Das sind seine Bausteine, die er sich von seinen Vorbildern ›abschaut‹. Diese Elemente fügt er in seine persönlichen Formgebungsmodelle ein und erprobt sie in eigenen Gestaltungsmustern.

Hinsichtlich des Grades der Annäherung an ein Formideal lassen sich in Mozarts frühem Schaffen gewisse Abstufungen oder viele verschiedene Ebenen der Nachahmung erkennen, die sich zum Teil durchdringen und überlappen:

- untersuchend und experimentierend (z. B. das Zusammensuchen von Terzen oder das Füllen großer Formen mit beherrschbaren Bausteinen)
- körperlich (Bewegung der Hände z. B. KV 1^a, 1^b)
- situativ (z. B. durch die allgemeine Nachahmung der Musizierhaltung: KV 1^a und 1^b)
- klanglich (Orchestermusik)
- formal (kleine Strukturen, große Strukturen, Satzcharakteristika, mehrsätzliche Sonaten etc.)
- reflektierend (z. B. das Einüben neuer Formen, z. B. Kontretänze in England)

Eindrücklich zeigt sich somit in Mozarts frühesten erhaltenen Werken: diese Kompositionen sind durchweg als Reflexe von Sinnkonstruktionen zu verstehen. Diese Sinnkonstruktionen sind keineswegs statisch und unwandelbar, sondern extemporierte, momentane Abbilder der jeweiligen Ideenwelt Mozarts über die Gestaltung von Musik. In dieser Ideenwelt überlagern sich jeweils seine verschiedenen Fähigkeiten und Vorstellungen, angefangen von motorischen Fähigkeiten bis hin zu Zielen und Plänen. Mozarts frühes Komponieren ist damit ein Spiel in Tönen, das über die Freude am Spiel und am Musizieren an sich dazu dient, sich die Regeln der musikalischen Umwelt zusammenzureimen, einzuverleiben und sie zu erproben.

⁶⁴⁷ A. Einstein, S. 257.

Ernst Lichtenhahn hat Wolfgang Mozarts frühes Komponieren als Spiel charakterisiert: »Das Komponieren des Knaben Mozart (...) zeigt sich uns (...) wie ein Spielen mit Bauklötzen, erfüllt von der Spannung, ob z. B. ein längliches Stück, das andere Kinder gerade auf den Boden legen würden, vielleicht auch oben drauf, und nicht genau in der Mitte, zum Stehen gebracht werden kann, ohne daß es herunterfällt.«⁶⁴⁸ Dieses »Spiel mit etwas« ist uns nicht gänzlich unbekannt, denn in viel freierer Form tritt es uns, wenn auch bereits wesentlich später, auch in Mozarts Briefen entgegen. Auch hier rechnete Mozart mit einem Gegenüber, einem Adressaten (etwa dem »Bäsle«) und dessen Erwartungen und möglichen Reaktionen. In seinen Briefscherzen durchbricht Wolfgang die Erwartungshaltung, indem er Gepflogenheiten des Stils oder dem Üblichen auf verschiedenste Arten ironisch zuwiderhandelt.⁶⁴⁹ In diesem rein musikalisch-scherzhaften Sinn will es mir daher nicht einleuchten, hier hinter jedem Scherz »Aufruhr«⁶⁵⁰ wittern zu wollen – das hieße wohl die Psychologisierung zu weit zu treiben.

Von Beginn seiner musikalischen Laufbahn an hat Wolfgang Mozart ein solches Spiel mit und in Tönen praktiziert, ein Spiel, bei dem es darauf ankam, die Regeln, nach denen man Musik praktisch gestalten konnte, zu entdecken, selbst aufzustellen und zu erproben. Untrennbar mit Mozarts Frage nach dem ›Wie es gemacht wird‹ ist die Frage nach dem ›Was da gemacht wird‹ verbunden. Bereits in einer der ersten praktischen Begegnungen Wolfgangs mit den Tasten der Klaviatur, seinem Zusammensuchen der Terzen, wovon die Schwester Jahrzehnte später berichtet, drückt sich dieses spielerische und explorierende Vorgehen Mozarts aus. Er kennt ein ›Was‹ – die Terzklänge – vom Hören und untersucht spielend das ›Wie‹, also welche Tasten er drücken muß; im untersuchenden Spiel von Versuch und Irrtum erkennt Mozart dann, daß er beispielsweise auf den weißen Tasten immer eine Taste und die übernächste darüber oder darunter drücken muß. Wenn er so schließlich einen Terzklang entdeckt, wiedererkennt, und damit bereits Bekanntes selbständig nachschaffen kann, dann verschafft ihm das großes Vergnügen. Auf diese Weise mag Mozart bereits mit beiden Händen das Klavierspiel von Schwester und Vater imitiert haben, was sein baldiges Fortschreiten darin mit Sicherheit begünstigte. Zu diesem frühen Beginn seiner Laufbahn als Musiker formt sich Mozarts Wissen über Musik also nicht in einem theoretisch-systematischen Wissen, sondern er macht sich an seiner bevorzugten Spielweise, der Klaviatur, ›Begriffe‹ im handgreiflichen Wortsinn: Töne entstehen durch das Drücken der Tasten, Terzen und andere Harmonien durch bestimmte Abstände und Kombinationen, ›Musikstücke‹ durch Bewegungsrichtungen

⁶⁴⁸ E. Lichtenhahn, a. a. O., S. 21.

⁶⁴⁹ Vgl. G. Bittner, a. a. O., S. 36f.

⁶⁵⁰ G. Bittner, a. a. O., S. 37.

der Hände und Reihung von Klanggestalten, große Musikstücke durch Reihung von Kontrasten und regelhaften Rückgriffen auf bereits erklangenes, auf Versatzstücke, idiomatische Wendungen (beispielsweise Kadenzformeln), etc.

Aufgrund seiner Analyse der frühesten Variationen Mozarts kam Kurt von Fischer zu der Überzeugung, daß der junge Wolfgang »nicht so sehr nur konkreten Vorbildern ... 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 traditionsgebenden Kontinuität (...).«⁶⁵¹ Genau dies läßt sich mit Fug und Recht auch von den ersten Kompositionen Mozarts sagen. Kurt von Fischer äußert darüber hinaus in diesem Aufsatz, in Mozarts frühen Variationen zeige sich, »gewissermaßen gezähmt durch gattungsspezifische stereotype Formeln, ein spontaner Spieltrieb, verbunden mit der Fähigkeit zu ingeniös musikalischer Adaption.«⁶⁵² Wir können nun von Fischers Feststellung dahingehend ergänzen, daß dieser spontane Spieltrieb eben nicht durch »gattungsspezifische stereotype Formeln« gezähmt wird, sondern, daß der Spieltrieb sich an diesen zunächst entzündet, wobei die Herausforderung des Spiels zualterererst darin besteht, solche Formeln wiederholen zu können und richtig zu gebrauchen, also die Machart und den Einsatz dieser Formeln herauszufinden.

Bei diesem Spiel erhielt Wolfgang auch und gerade von seinem Vater einige Unterstützung. Freilich ist hinsichtlich der Einflußnahme Leopold Mozarts zu konstatieren: »Daß Mozart Floskeln, die er kennengelernt hatte, isolierte und spielerisch neu zusammensetzte, ließ sich aus Sicht eines Pädagogen nicht planen, sondern ergab sich aus einem nur halbwegs bewußten Umgang allein mit dem Instrument.«⁶⁵³ Gleichwohl muß man mit einigem Erstaunen konstatieren, daß dieses explorierende Spiel W. A. Mozarts, das danach fragt *wie* Musik *eigentlich* gemacht ist, in nuce auf geradezu unglaubliche Weise die Verkörperung jenes Ideals vorstellt, das Leopold Mozart in seiner Violinschule umrissen hatte: das Ideal des »gelehrten Musicus«, der nicht einfach nur ohne jeden Begriff von etwas musiziert, sondern musizieren kann und stets weiß, was er da tut. Wolfgang Mozart befindet sich von Anfang an – und wir müssen annehmen: zunächst völlig unbewußt – auf dem Weg zu diesem als Ziel formulierten Ideal des Vaters.

⁶⁵¹ Kurt von Fischer: Spiel und Imagination in den frühesten Variationen des Knaben Mozart, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 37.

⁶⁵² Kurt von Fischer, a. a. O., S. 42.

⁶⁵³ K. Küster, a. a. O., S. 53.

Wir können also festhalten, daß W. A. Mozart am Anfang völlig un gelenkt und frei von erzieherischen Plänen oder Zielsetzungen die Musik für sich entdeckte. Sicher, der Haushalt des Salzburger Hofmusikers und Verfassers einer Violinschule und die Tatsache, daß die ältere Schwester ebenfalls das Musizieren lernte, haben Wolfgangs Eintritt in die Welt der Musik ungemein begünstigt. Die ersten Schritte wie das Zusammensuchen bestimmter Intervalle an der Tastatur und das Nachahmen und Wiederholen der ihn umgebenden Musik kam von Wolfgang allein; »die Basis hatte sich am Klavier fast zufällig ergeben, war daraufhin ungeplant fortentwickelt worden und hatte damit eine überaus individuelle Musiksprache entstehen lassen.«⁶⁵⁴ Was aber, so muß man hier fragen, ist nun das Individuelle dieser Musiksprache? Oder, anders ausgedrückt: Worin unterscheiden sich Mozarts Werke, die im Spielen entstanden, erkennbar von denen seiner Zeitgenossen? Lassen sich für den Zeitraum der beiden Notenbücher solche Unterschiede überhaupt festmachen?

Wie wir gesehen haben, erschließt Mozart sich seine musikalische Originalität durch Neugier, die er vornehmlich an originellen Quellen oder aus der eigenen Erfindung stillt. Die Grundlage dieser Originalität ist Mozarts früh erworbene Kenntnis der Möglichkeiten, einen musikalischen Satz nach Modellen, d. h. vernetzten Regeln der Harmonik, der Variation und gewissen Satzungs- und Wiederholungsregeln sinnvoll zu gestalten. Überformt wird dieses Wissen jedoch auch von Mozarts erstmals in den Londoner Werken faßbar werdendem Mitteilungsbedürfnis (von dem Marianne berichtet), von einer ganz besonderen, »empfindsam« und durchaus auch »originell« zu nennenden Musizierhaltung, die nicht nur eine gewisse Erwartungshaltung im Hörer weckt, sondern mit dieser sogar zu spielen beginnt. Diese besonderen Kennzeichen haben ihre Wurzeln sowohl in Mozart selbst als auch im Umfeld der Salzburger Kinderzeit, das ganz besonders von Mozarts Vater und dessen gründlichen Erfahrungen sowohl als Hof-Violinist, Komponist als auch als Lehrer geprägt wird. Man darf auch nicht übersehen, daß diese frühe Kommunikationssituation sich im Bereich der Musik zu einem Zeitpunkt etabliert, der nicht nur im Falle Mozarts, sondern generell in der kindlichen Entwicklung von fundamentaler Bedeutung für das Gedächtnis, die Sprachentwicklung, das Hörvermögen und musikalische Sonderfähigkeiten wie das absolute Gehör ist.⁶⁵⁵

Auf den ersten Schritten seines musikalischen Weges ging es Wolfgang Mozart sehr wahrscheinlich gar nicht bewußt um ein »eigenes«, selbständiges Musizieren, schon gar nicht um

⁶⁵⁴ K. Küster, a. a. O., S. 200.

⁶⁵⁵ Vgl. Lise Elliott: Was geht da drinnen vor? Die Gehirnentwicklung in den ersten fünf Lebensjahren, Berlin 2001, S. 640f. 95 % aller Musiker mit absolutem Gehör erhielten ihre erste Schulung mit drei bis vier Jahren. Vgl. Eckart Altenmüller: Art. Absolutes Gehör, in: MGG², Sachteil, Bd. 3, Sp. 1102. Bei einer Untersuchung in einer Yamaha-Musikschule entwickelten fast alle der an einem Spezialunterricht teilnehmenden neun- und zehnjährigen Kinder das absolute Gehör. Vgl. K. Miyazaki und Y. Ogawa: The process of acquisition of absolute pitch by children in Yamaha Music School, in: 3rd International Conference for Music Perception and Cognition Proceedings, hrsg. v. Irène Deliège, Université de Liège 1994, S. 135f.

das ›Individuelle‹, sondern vor allem um das praktische Wissen darum, wie ›man‹ etwas macht. Man könnte Mozart in diesem Sinn als ein Kind verstehen, das aufgrund seiner Eindrücke zunächst aus seiner musikalischen Umwelt, später aus der Unterweisung durch den Vater und aus der Begegnung mit Musikern Europas, allmählich, Schritt für Schritt, Theorien entwickelt über die Machart von Musik und diese praktisch erprobt. Mozart befindet sich in dieser frühen Phase seiner Entwicklung auf einem Weg der Annäherung, seiner stufenweisen Annäherung an die Sprache der Musik, von deren Formen er anfangs – wie die Schwester so treffend bemerkte – noch »himmelweit« entfernt war. Eine Annäherung, die ihm immer besser glückte, je weiter er auf seinem Weg voran schritt.

Am beeindruckendsten an Wolfgangs Fortschritten in Richtung dieses musikalischen Ideals ist jedoch, daß er immer wieder Ziele anvisiert, die eigentlich zu hoch gesteckt sind, und vor allem, daß er seine Ziele trotzdem immer wieder erreicht, und das obwohl er eigentlich noch nicht über die nötigen Fähigkeiten dazu verfügt. Egal ob KV 1^a, sein Geigenspiel mit verkehrten Fingersätzen⁶⁵⁶ oder der ›Klaviersonatenentwurf‹ KV 15^p–15^t; stets geht Wolfgang unbekümmert an die Umsetzung seines Zieles. Seine Fortschritte erzielt Wolfgang in der Ausübung und im Voranschreiten gerade dadurch, daß er Aufgaben angeht und anpackt, denen er bislang noch nicht gewachsen ist, von denen er aber überzeugt ist, daß er sie lösen kann. Neues und noch nicht erprobtes wird durch kindliche und bisweilen ›unmusikalische Abkürzungen‹ oder unkonventionelle Methoden in den eigenen Erfahrungshorizont eingebaut, ihm einverleibt. Das eigentlich für diese Ziele notwendige Handwerkszeug wird von ihm erst anschließend in der Folge durch ständige Übung und Wiederholung gefestigt, ergänzt und vervollkommenet.

Der Unterschied zwischen Mozarts frühesten Werken und der musikalischen Umwelt, seine Originalität, liegt damit also nicht im verwendeten Vokabular, nicht in der Formgebung und auch nicht in der Auswahl bestimmter Gattungen. In der Musik, so muß man feststellen, besteht Wolfgangs Individualität zunächst vor allem in seinen *Fehlern* und in seinem beharrlichen und unaufhaltsamen Fortschreiten anhand dieser Fehler über das bisherige hinaus.

Ein Schlußwort: Begabung als Auftrag

Die Jahrhunderte der Beschäftigung mit dem Musiker W. A. Mozart und seinen Werken haben auf eine paradoxe Art und Weise sein Bild gleichermaßen verklärt, wie sie seine histori-

⁶⁵⁶ Deutsch Dok., a. a. O., S. 397.

sche Erscheinung gleichzeitig klarer konturiert haben. Aus der Distanz, die dazu neigt, zu generalisieren und die feinen, bestimmenden und erklärenden Details zu übersehen, ergibt sich so der seltsame Sachverhalt, daß wir zwar über korrekte Fakten der Erscheinung Mozarts verfügen, sie aber aufgrund unseres vorgefaßten Mozartbildes nicht recht zu deuten wissen. So gilt W. A. Mozart besonders Kreativitätsforschern immer wieder als Musterbeispiel des kindlichen Genius. Mit Erstaunen bemerken sie die historisch gesicherten Tatsachen, daß Wolfgang bereits mit 4 Jahren Unterricht vom Vater erhielt und mit acht Jahren seine erste Sinfonie komponierte. Fälschlicherweise betont man jedoch die Voraussetzungslosigkeit seines Könnens. Mozart sei »außergewöhnlich genug« gewesen, »um mit wenig oder sogar ohne Übung und Erfahrung Kompositionen zu schaffen«⁶⁵⁷. Dieses Bild kann so nicht länger bestehen bleiben. Wolfgang Amadé Mozarts Anfänge sind keineswegs so geheimnisumwittert, obskur oder unverständlich, wie man vielleicht vermuten könnte. Im Gegenteil: Es ist ein geradezu einzigartiger Glücksfall der Musikgeschichte, daß wesentliche Phasen dokumentiert sind, sodaß wir bis auf einige Fehlstellen der Überlieferung in der Lage sind, aus den Quellen wesentliche Einsichten in die früheste Entwicklung des Wunderkinds zu gewinnen. Und diese Quellen sprechen eine deutliche Sprache: Sogar das über alle Maßen idealisierte und vergötterte Wunderkind W. A. Mozart hat seine Wurzeln und Vorbedingungen, auch ein W. A. Mozart muß üben und lernen und macht dabei auch Fehler.

Es gibt keinen Zweifel daran, daß Mozart ein hochbegabtes Kind war. Er war es auf jeden Fall, da viele Charakteristika von Hochbegabung auf ihn zutreffen: eine breit angelegte und hohe Intelligenz, großer Lerneifer und Ausdauer beim Lernen, besondere Schnelligkeit der Auffassungsgabe. In diesem Punkt unterscheiden sich hochbegabte Kinder auffällig von normalbegabten, indem sie ganzheitlich lernen, Sachverhalte gesamthaft erfassen.⁶⁵⁸ Auch war die Musik für Wolfgang nicht das einzige Terrain, auf dem sich seine Hochbegabung zeigte, und sogar, daß es ihm nicht ausschließlich um Musik allein ging: »es war ihm fast einerlei, was man ihm zu lernen gab, er wollte nur lernen«⁶⁵⁹, »was man ihm immer zu lernen gab, dem hing er so ganz an, dass er alles übrige, auch so gar die Musik auf die Seite setzte, z. B. als er Rechnen lernte, war Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fussboden voll Ziffern mit der Kreide überschrieben.«⁶⁶⁰ Besonders das Beispiel mit den vollbeschriebenen Zimmerwänden zeigt jedoch auch, daß Wolfgang neu gelernte Fähigkeiten – so sie ihn faszinierten – offensichtlich spielerisch, aber dennoch exzessiv einübte, oder genauer gesagt: ausübte, praktisch erprobte. Dieses spielerische, explorierende Element hat er Zeit seines Lebens beibehalten.

⁶⁵⁷ Robert W. Weisberg: *Kreativität und Begabung: Was wir mit Mozart, Einstein und Picasso gemeinsam haben*, Heidelberg 1989, S. 176f.

⁶⁵⁸ Vgl. F. Langegger, a. a. O., S. 26.

⁶⁵⁹ *Deutsch Dok.*, S. 395.

⁶⁶⁰ *Deutsch Dok.*, S. 397.

Skizzen zeigen es noch aus der Wiener Zeit, als er ein musikalisches Würfelspiel komponierte.⁶⁶¹

Aus sich allein heraus jedoch, ohne die besonderen Umstände, in die er hineingeboren wurde, wäre W. A. Mozart niemals das musikalische Wunderkind geworden. Nicht nur die besonderen Lebensumstände als Kind, das in einem musikalischen Haushalt aufwächst, sondern insbesondere die Ausnahmegestalt des umfassend gebildeten Vaters Leopold Mozart, eines erfahrenen Musikers und Musiklehrers, trug zu dem künstlerischen Höhenflug des Sohnes bei: »Mozart hat eine musikalische Ausbildung erhalten, die ihn von vornherein von seinen Zeitgenossen abgrenzte; nicht erst die Wunderkindreisen, sondern schon die Art und Weise, mit der er die Grundlagen der Musik erschlossen bekam, rückte ihn von den Zeitgenossen ab.«⁶⁶² Bei seiner Entdeckung und Eroberung der Welt der Musik spielte der Vater eine wichtige, wenn nicht gar die tragende Rolle, auch wenn alles darauf hindeutet, daß Leopold Mozart nicht bewußt den Anstoß zu Mozarts frühestem Musizieren gab, sondern daß sein Sohn selbst stets die fordernde Persönlichkeit allen Lernens war.

Es ist ein besonderer Glücksfall der Musikgeschichte – und wieder ist man versucht von einem ›Wunder‹ zu reden –, daß Wolfgang nicht nur in dieser besonderen Familienkonstellation aufwuchs, die seine musikalische Sozialisation beförderte, sondern als Vater einen Violinisten, ein Mitglied der erzbischöflichen Hofkapelle besaß, einen Vater, der darüber hinaus auch über hohe Intelligenz, großes musikalisches Wissen, erzieherisches Gespür und langjährige pädagogische Erfahrung verfügte. Diese beiden aufeinander treffenden musikalischen Welten, hier des suchenden und spielenden Sohnes und dort des gelehrten, praktisch erfahrenen Vaters besaßen damit von vornherein in der Musik einen grundlegenden gemeinsamen Kern, der beide umso fester miteinander verband. Wolfgang wollte das Musikspiel immer besser können und praktisch wissen; Vater Leopold hatte in seiner Violinschule sein Ideal des »gelehrten Musicus« als Zielpunkt aller seiner erzieherischen Bemühungen formuliert, des Musikers, der Können und Wissen auf befruchtende Weise miteinander verbindet. Trotz aller Schwierigkeiten und Mißtöne, die schließlich Vater und Sohn voneinander entfremdeten, bleibt festzuhalten, daß Wolfgang Amadé Mozart als erwachsener Musiker das Musiker-Ideal seines Vaters geradezu vollkommen erfüllte. Allein das Urteil, das Joseph Haydn gegenüber Leopold bei dessen Besuch in Wien über Wolfgang fällte – »Ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne: er hat Geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft.«⁶⁶³ – dürf-

⁶⁶¹ Vgl. KV 516f, insbes. U. Konrad, a. a. O., S. 181f.

⁶⁶² K. Küster, a. a. O., S. 14.

⁶⁶³ Jens Peter Larsen und Georg Feder: Haydn. Stuttgart u. a. 1994, S. 62.

te Leopold Mozart die beste Bestätigung gewesen sein und ihn mit großer Freude und Genugtuung erfüllt haben.⁶⁶⁴ Gleichzeitig war sie für den Vater die beste Bestätigung seines in der Violinschule vorformulierten Bildungsideals.⁶⁶⁵

Diese beiden Pole von Können und Wissen finden sich auch direkt in Mozarts Musik und machen unter ›Kennern und Liebhabern‹ bis heute die Faszination Mozarts aus. Kaum einer hat das besser ausgedrückt als der Komponist Gerhard Wimberger, als er am 27. Januar 1971 in Salzburg die Gedächtnisrede hielt: »Es liegt offenbar eine tiefe Sehnsucht im Menschen, die Spannungen auszugleichen, die Nöte zu überwinden, welche ihnen durch die in ihrer Seele liegende Polarität von ratio und emotio verursacht werden. So suchen sie in den Schöpfungen der Phantasie, in den Kunstwerken nach jener Souveränität der Balance, die ihnen sonst versagt ist. In Mozarts Musik ist sie zu finden ... «⁶⁶⁶ Auch Mozarts früheste Werke werden bereits von diesen Polen geprägt, jedoch finden sie hier – *noch* – nicht zu einem Ausgleich. Vielmehr geben die frühen Werke Antworten (und häufig genug sehr kindliche Antworten) auf verschiedene Fragen des jungen Komponisten: Wie mache ich einen Schluß? Wie komponiert man eine Sonate, eine Sinfonie etc.

Wenn Günther Bittner ausführt: »Das Genie wird nicht erzogen, es erzieht sich allenfalls selbst, und es erzieht seine Mitwelt. Es schafft sich unter unendlichen Mühen die Bedingungen, das Milieu, in dem es leben und arbeiten kann.«⁶⁶⁷, dann stimmt das für den jungen Mozart also nur zum Teil. Wolfgang erzieht sehr wohl seine Umwelt, und zwar indem er wie jedes Kind Bedürfnisse äußert. Im Bereich des Lernens von Musik äußerten sich diese Bedürfnisse, sprich: sein besonderes Interesse an Musik sehr früh und spontan, und der Vater tat sehr gut daran, die sich nach und nach immer deutlicher abzeichnende großartige Begabung seines Sohnes mit Vorsicht und Überlegung zu erhalten, zu fördern, zu lenken und sogar zu dokumentieren. Ganz im Gegensatz zu Bittners weiteren Formulierungen⁶⁶⁸ können wir aus Wolfgangs Erziehung eben *nicht* lernen, »daß die Erziehung eines Genies ein unmöglicher Balance-Akt ist« oder daß sich das Genie nur entfalten kann, wenn es »alle Erziehung in den Wind schlägt, sich gegen alle Väter und Zuchtmeister durchsetzt.«⁶⁶⁹ Dazu bestand in dieser besonderen Vater-Wunderkinder-Konstellation gar kein Anlaß. Statt dessen ist es an der Zeit

⁶⁶⁴ Ob und inwiefern allerdings die soziale Erziehung seines Sohnes als gescheitert bezeichnet werden muß, ist eine Frage, die an anderer Stelle diskutiert werden sollte.

⁶⁶⁵ Tragischerweise kam sie erst zu einem Zeitpunkt, als Leopold Mozart bereits davon überzeugt war, mit der persönlichen Erziehung seines Sohnes gescheitert zu sein.

⁶⁶⁶ Gerhard Wimberger: Gedächtnisrede zum 215. Geburtstag Mozarts, in: Musica, Heft 3, Mai 1971, S. 235. Ich möchte Herrn Dr. Diether Steppuhn, Würzburg, an dieser Stelle herzlich für den Hinweis auf Wimbengers Rede danken.

⁶⁶⁷ G. Bittner, a. a. O., S. 44.

⁶⁶⁸ Ebenda. Bittner argumentiert selbst gegen »Training, Anpassungsdruck, Output, Abforderung von Höchstleistung« (vgl. ebenda), wie er sie in der amerikanischen »Education of gifted children« walten sieht. Bezogen auf Mozart Vater und Sohn sind seine Überlegungen jedoch unzutreffend, da sie von falschen Prämissen ausgehen und auf Fehlinterpretationen beruhen.

⁶⁶⁹ Ebenda.

zu begreifen, daß Lernen – ganz egal ob es dabei um ein Wunderkind geht oder nicht – sich am besten und am kraftvollsten in Bereichen der Freiheit vollzieht, in denen spontane Kreativität möglich ist, Interesse erhalten und gefördert wird und Kenntnisse spielerisch erworben und individuell eingeübt werden können. Dem Vater gelang es auf das glücklichste, seinen Kindern diese Freiräume zu erschließen und ihre Entwicklung in diesen zu lenken und zu fördern. Daher kann es Leopold Mozart gar nicht hoch genug angerechnet werden, daß er seinen Kindern diese Freiräume bereitstellte und dann auf sie Einfluß nahm, indem er jeweils von kleinen zu größeren praktischen Zielen fortschritt, stets mit einem sicheren Gespür dafür, welchen Herausforderungen seine Kinder gewachsen waren. Erinnern wir uns an die Worte des Schweizer Gelehrten Auguste Tissot, der die Mozarts auf der Rückkehr von der ersten großen Europareise kennengelernt hatte: »Es wäre ferner zu wünschen, daß die Väter, deren Kinder besondere Begabungen haben, Herrn Mozart nachahmten, der, weit entfernt, seinen Sohn zur Eile anzutreiben, vielmehr immer sich angestrengt hat, sein Feuer zu dämpfen und ihn zu hindern, sich ihm ganz hinzugeben.«⁶⁷⁰ Auch wenn man diese Worte auch so verstehen kann, als habe Leopold Mozart seinen Sohn eher vom Lernen abhalten wollen (das Gegenteil ist selbstverständlich der Fall – Leopold tat alles, um dieses Lernen zu kanalisieren), so kann man doch der Empfehlung Tissots, Leopold Mozart zum Vorbild zu nehmen, am Ende unserer Untersuchung nur beipflichten.⁶⁷¹

W. A. Mozarts Hochbegabung beruhte nicht auf dämonischem Getriebensein, auf Rebellion gegenüber einem strengen Vater oder gar auf krankhafter Deformation, sondern sie erscheint in erster Linie als ein besonderer Glücksfall der Musikgeschichte, und zwar derart, daß eine außergewöhnliche Hochbegabung in einen Nährboden fiel, der ihr ein geradezu ungehemmtes Wachstum ermöglichte. Für dieses ungehemmte Wachstum bot die Möglichkeit der zwanglosen Entwicklung beste Bedingungen, denn das »Kind fürchtet vor allem aufgezwungene Anstrengungen. Es fürchtet nicht die Anstrengung selbst, ist doch sein ganzes Leben Übung. Es übt die Sprache, das Gehen, das Springen, das Werfen, das Drehen, das Kopfstehen, das Spucken, es übt den ganzen Tag. Aber nicht unter Zwang; denn es sieht Sinn und Zweck dessen, was es tut und ist deswegen bestrebt, es *freiwillig zu tun*. [Hervorhebung original kursiv gesetzt.]«⁶⁷²

Daß bereits die frühe Entwicklung der musikalischen Begabung Mozarts im Spielerischen begründet liegt, d. h. mit Freude, Freiheit, Übermut und dem intensiven und spielerischen

⁶⁷⁰ Vgl. Deutsch Dok., S. 61, Übersetzung zitiert nach: Franz Giegling: Mozart und Gessner. Zum Besuch der Familie Mozart in Zürich, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 109.

⁶⁷¹ Seit einigen Jahren vergibt der Verband deutscher Musikschulen den »Leopold«, einen Preis für besonders für den Musikunterricht geeignete Veröffentlichungen. Diese Auszeichnung trägt ihren Namen also mit voller Berechtigung.

⁶⁷² Erna Czövek: Das Kind und die Musik aus der Sicht des Klavierlehrers, Budapest 1979, S. 28.

Umgang mit dem ›Material‹ (und nicht mit Krankheit oder erzieherischem Zwang) zu tun hat, hat sich im Lauf dieser Untersuchung klar gezeigt. So gesehen war also auch das Wunderkind Wolfgang Mozart ›nur‹ ein ganz normales, einfaches Kind.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Schließende Kadenzfloskel im Menuett Nr. 1 des Nannerlbuches, T. 19f.	85
Abbildung 2: Achtelkadenzfloskel aus Menuett Nr. 5 des Nannerlbuchs, T. 9f.....	87
Abbildung 3: Sequenzkadenz in Menuett Nr. 6 des Nannerlbuches, T. 9–12.	88
Abbildung 4: Menuett Nr. 7 aus dem Nannerlbuch.	89
Abbildung 5: Faksimile der Quelle A/II ² , S. 1 ^f	96
Abbildung 6: KV 1 ^a als Menuett, das aus dem Takt gerät.	98
Abbildung 7: W. A. Mozarts Gutenachtlied »Oragna figata« (o. KV-Nr.), nach Nissen B. .	105
Abbildung 8: Menuette Mozarts über den gleichen Baß: KV 4, 5, 6 und KV 31.....	117
Abbildung 9: Wolfgang Mozart am Clavichord, kolorierte Bleistiftzeichnung von F. N. Streicher, ca. 1763.....	128
Abbildung 10: KV 8, T. 27f. und KV 6, T. 53–56.....	136
Abbildung 11: Faksimile des Autographs von KV 15 ^a , Londoner Skizzenbuch, S. 3.....	154
Abbildung 12: Eröffnungsphrasen von KV 15 ^b und KV 15 ^{mm} , jeweils T. 1–4.	156
Abbildung 13: KV 15 ^b , T. 9–16	157
Abbildung 14: Faksimile der Niederschrift von KV 15 ^g im Londoner Skizzenbuch.	162
Abbildung 15: Beginn des zweiten Abschnitts in KV 15 ^k , T. 9–13.....	166
Abbildung 16: Der falsch notierte Siciliano-Rhythmus in KV 15 ^u	178
Abbildung 17: Beginn des zweiten Satzes von Johann Schoberts Violinsonate op. I/1, Klavierpart.....	181
Abbildung 18: Taktverschiebungen in KV 15 ^z , T. 43–47.....	186
Abbildung 19: Kadenzschema-Einsatz, Taktverschiebung in KV 15 ^z , T. 18–24.	186
Abbildung 20: Beginn des zweiten Abschnitts in KV 15 ^z , T. 38–42.....	187
Abbildung 21: Modulation mit dem verminderten Septakkord in KV 15 ^z , T. 16f.	187
Abbildung 22: Tempo di menuetto in Es KV 15 ^{cc} , T. 40–49.....	191
Abbildung 23: Die Sequenzkadenz in KV 15 ^{hh} , T. 17–24.....	195

Abbildung 24: Londoner Skizzenbuch Nr. 35 KV 15 ^{kk} , T. 15–17, und KV 16, Beginn des zweiten Satzes.	198
Abbildung 25: Schlußakte des ersten Satzes der Violinsonate in D, op. I/1 von Johann Schobert (Klavierpart).....	200
Abbildung 26: KV 15 ^{cc} , der erste Tinteneintrag im Londoner Skizzenbuch.	215

Bildnachweis

Biblioteka Jagiellńska Kraków (Musikabteilung): Abb. 11, 14, 16, 26.

NMA: Abb. 1, 2, 3, 4, 9, 10, 12, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24.

Georg Nikolaus Nissen: Biographie W. A. Mozarts, Leipzig 1828, Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1972: Abb. 7.

Jean Saint-Arroman (Hrsg.): Johann Schobert, Sonates opus 1, 2, 3 et 17, Faksimile-Reprint, Courlay 1995: Abb. 17 und 25.

Erich Valentin (Hrsg.): Wolfgang Amadeus Mozarts erste Klavierkompositionen, Wilhelmshaven etc. 1969: Abb. 5.

Verzeichnis der verwendeten Literatur

1. Gesamt- und Einzelausgaben

Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie I bis X, Kassel 1955ff.

Neue Mozart-Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27: Klavierstücke, Band 1: Die Notenbücher, vorgelegt von Wolfgang Plath, Kassel etc. 1982. Hierzu auch der Kritische Bericht, Serie IX/27: Klavierstücke, Bd. 1 u. 2 (W. Plath), vorgelegt von W. Rehm, Kassel etc. 2000.

Hermann Abert (Hrsg.): Leopold Mozarts Notenbuch von 1762, Leipzig, o. J. (1922).

Roland Biener (Hrsg.): Leopold Mozart: Sinfonia in G, Sinfonia in D (= Dokumenta Augustana, Bd. 4, hrsg. von Sabine Doering-Manteuffel und Wolfgang E. J. Weber), Augsburg 2000.

Edward J. Dent, Erich Valentin: Der früheste Mozart, hrsg. in Verbindung mit H. J. Lauffer von der Deutschen Mozart-Gesellschaft. München 1956.

Petrus Eder OSB (Hrsg.): Salzburger Klaviermusik des 18. Jahrhunderts (= Denkmäler der Musik in Salzburg, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg unter der Leitung von Gerhard Croll, Bd. 16), Salzburg 2005.

Cliff Eisen (Hrsg.): Leopold Mozart, Ausgewählte Werke I, Sinfonien (= Denkmäler der Musik in Salzburg, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg unter der Leitung von Gerhard Croll, Bd. 4), Bad Reichenhall 1990.

Rudolph Genée (Hrsg.): 13 Stücke aus dem Notenskizzenbuch von W. A. Mozart aus London 1764, in: Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin, Beilage zum 5. Heft (Februar 1898).

Rudolph Genée: Mozart als Knabe in London und sein Noten-Skizzenbuch vom Jahre 1764, in: Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin (1898), Heft 5, S. 147ff., und Heft 6, S. 184ff.

Rudolph Genée: Das Notenskizzenbuch Mozarts aus London 1764, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 2 (1898/99), Band 1, Heft 2 (Mai 1898), S. 79–82.

Max Seiffert (Hrsg.): Ausgewählte Werke von Leopold Mozart (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 9. Jahrgang, Bd. 2), Leipzig 1908.

Jean Saint-Arroman (Hrsg.): Johann Schobert, Sonates opus 1, 2, 3 et 17, Faksimile-Reprint, Courlay 1995.

Georg Schünemann (Hrsg.): Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. Zum ersten Male vollständig und kritisch herausgegeben von ..., Leipzig 1909.

Erich Valentin (Hrsg.): Wolfgang Amadeus Mozarts erste Klavierkompositionen, Wilhelms-haven etc. 1969.

2. Quellenschriften und biographische Zeugnisse

Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, Erster und zweiter Teil, Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden ⁶1986.

Charles Burney, A General History of Music, hrsg. v. F. Mercer, Baden-Baden 1958.

Otto Erich Deutsch (Hrsg.): Mozart. Die Dokumente seines Lebens (= NMA Serie X, 34). Kassel/Basel 1961. Addenda und Corrigenda. Zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl. Kassel/Basel 1978.

Otto Erich Deutsch und Maximilian Zenger (Hrsg.): Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern (= NMA Serie X, 32). Kassel/Basel 1961.

Joseph Heinz Eibl: Wolfgang Amadeus Mozart. Chronik eines Lebens, Kassel u.a., 2. Aufl. 1991.

Leopold Mozart: Nachricht von dem gegenwärtigen Zustände der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahre 1757, in: Marpurg, Friedrich W.: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. III/3. Berlin 1757, S. 197.

Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule, Faksimile-Reprint der 1. Auflage 1756, hrsg. v. Greta Moens-Haenen, Kassel u. a. 1995.

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (Kassel etc. 1975).

Franz Xaver Niemetschek: Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben, [Prag 1798/1808], hrsg. und kommentiert von Jost Perfahl, München 1984.

Georg Nikolaus Nissen: Biographie W. A. Mozarts, Leipzig 1828, Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1972.

Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Reprint der Ausgabe Berlin 1752, München, Kassel u. a. 1992.

Jean Jacques Rousseau: Emil oder Von der Erziehung, hrsg. v. Martin Rang, Stuttgart 1963.

Theodor Schlichtegroll: Nekrolog auf das Jahr 1791, Gotha 1793, Faksimile-Reprint, Kassel und Basel 1954.

3. Sekundärliteratur

Anna Amalie Abert: Methoden der Mozart-Forschung, in: Mozart-Jahrbuch 1964, Salzburg 1965, S. 22–27.

Dies.: Stilistischer Befund und Quellenlage. Zu Mozarts Lambacher Sinfonie KV Anh. 221=45a, in: Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag, hrsg. von H. Heussner, Kassel u. a. 1964, S. 43–57.

Hermann Abert: W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, 2 Teile, Leipzig 1919, ⁷1955.

Hermann Abert: Leopold Mozarts Notenbuch von 1762, in: Gluck-Jahrbuch, Bd. 3, 1917, S. 51–87.

Ingeborg Allihn (Hrsg.): Kammermusikführer, Kassel 1998.

Gerhard Allroggen: Mozarts Lambacher Sinfonie. Gedanken zur musikalischen Stilkritik, in: Th. Kohlhase und V. Scherliess (Hrsg.): Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 7–19.

Gerhard Allroggen: Vorwort, in: NMA (Internationale Stiftung Mozarteum: Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.) Serie IV Orchesterwerke. Werkgruppe 11: Sinfonien, Bd. 1, Kassel u. a. 1984, S. VIII–XIII.

Eckart Altenmüller: Art. Absolutes Gehör, in: MGG², Sachteil, Bd. 3, Sp. 1101f.

- Theophil Antonicek: Musik in Pädagogik und Unterricht des 18. Jahrhunderts, in: Gunda Barth-Scalmani, Brigitte Mazohl-Wallnig, Ernst Wangermann (Hrsg.): Genie und Alltag. Bürgerliche Kultur zur Mozartzeit, Salzburg, Wien 1994, S. 295–316.
- Hans Bankl: Mozarts Tod – Fakten und Legenden, in: Zaubertöne. Mozart in Wien, Katalog zur 139. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1990, S. 538–541.
- Klaus Bartels: Veni vidi, vici. München 1993
- Gunda Barth-Scalmani, Brigitte Mazohl-Wallnig, Ernst Wangermann (Hrsg.): Genie und Alltag. Bürgerliche Kultur zur Mozartzeit, Salzburg, Wien 1994.
- Hermann Beck: Harmonisch-melodische Modelle bei Mozart, in: MJB 1967, Salzburg 1968, S. 90–100.
- Hermann Beck: Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 9), Wilhelmshaven ³1981.
- Roland Biener: Über handschriftliche Quellen zum sinfonischen Schaffen Leopold Mozarts. Archivalisch-historische Untersuchungen. Magisterarbeit im Fach Musikwissenschaft. Lehrstuhl für Musikwissenschaft, Fachbereich Altertumswissenschaften der Freien Universität Berlin, Januar 1998 (mschr.).
- Günther Bittner: Wolfgang Amadeus Mozart – Die Erziehung eines Genies, in: Wolfgang Lipp (Hrsg.): Wolfgang Amadeus Mozart. Genie und Musik, Würzburg 1992, S. 27–67.
- Volkmar Braunbehrens und Klaus-Hinrich Jürgens: Mozart. Lebensbilder, Bergisch-Gladbach 1990
- Brockhaus Riemann Musiklexikon, hrsg. v. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, , Mainz 1979
- Joachim Brügge: Typus und Modell in den Klaviersonaten W. A. Mozarts, in: Mozart-Studien, 2. Jg. 1993, Bd. 3, S. 143–189.
- Joachim Brügge: Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts. Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der »Kleinen Nachtmusik« KV 525 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 121), Wilhelmshaven 1995.
- Wolfgang Budday: Harmonielehre Wiener Klassik: Theorie – Satztechnik – Werkanalyse, Stuttgart 1987.

- Wolfgang Budday: Über »Form« und »Inhalt« in Menuetten Mozarts, in: AfMw, 44. Jahrg., Heft 1. (1987), S. 58–89.
- Wolfgang Budday: Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik an Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790). Basel 1983.
- Nicholas Cook: Analysis through composition: Principles of the classical style. New York 1996.
- Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hrsg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992.
- Dominique-René de Lerma: Händel-Spuren im Notenbuch Leopold Mozarts, in: Acta Mozartiana, Heft I, 5. Jg. (1958), S. 15f.
- Dominique-René de Lerma: The Nannerl Notebook, in: The Music Review 19, No. 1 (Februar 1958), S. 1–5 (2).
- Dominique-René de Lerma: Wolfgang Amadeus Mozart – The works and influences of his first 10 years. Phil. Diss. Indiana University 1958 (mschr.).
- Hanns Dennerlein: Mozart und die Orgel, in: MJb 1958. S. 81–89.
- Cornelie Dietrich: Wozu in Tönen denken. Historische und empirische Studien zur bildungstheoretischen Bedeutung musikalischer Autonomie. Hrsg. v. Reinhard Schneider im Auftrag der Gesellschaft für Musikpädagogik/des Verbandes der Musikpädagogen GMP/VMP (= Musik im Diskurs, Bd. 13), Kassel 1998.
- Siegrid Düll u. Otto Neumaier (Hrsg.): Maria Anna Mozart: Die Künstlerin und ihre Zeit, Möhnesee 2001.
- P. Petrus Eder OSB: Neues zu Nannerl Mozarts Notenbuch, in: Maria Anna Mozart: Die Künstlerin und ihre Zeit, hrsg. v. Siegrid Düll u. Otto Neumaier, Möhnesee 2001, S. 73–84.
- P. Petrus Eder OSB: Nannerl Mozarts Notenbuch von 1759 und bisher unbeachtete Parallelüberlieferungen, in: Mozart-Studien, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 3, Tutzing 1993, S. 37–67.
- P. Petrus Eder OSB: Ein Mönch als Zeitgenosse – Salzburg und die Musik zur Mozartzeit wiedergespiegelt im Diarium des P. Beda Hübner, in: Das Benediktinerstift St. Peter, S. 47f.

- Karl Heinrich Ehrenforth: Geschichte der musikalischen Bildung. Mainz 2005.
- Alfred Einstein: Mozart. Sein Charakter, sein Werk. Zürich u. a. 1953.
- Cliff Eisen: The symphonies of Leopold Mozart and their Relationship to the early symphonies of Wolfgang Amadeus Mozart: A bibliographical and stylistic study, Phil. Diss. Cornell Univ. 1986 (mschr.).
- Lise Elliott: Was geht da drinnen vor? Die Gehirnentwicklung in den ersten fünf Lebensjahren, Berlin 2001.
- Peter Faltin: Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehalts, in: AfMw, XXXIV. Jg. 1977, Heft 1, S. 1–19.
- Hellmut Federhofer: Barbara Ployers und Franz Jakob Freystädtlers Theorie- und Kompositionsstudium bei Mozart, Basel u.a. 1989.
- Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet v. Friedrich Blume, zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff.
- Ders.: Mozarts Violinsonaten (=Hundertachtundachtzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich Auf das Jahr 2004.), Winterthur 2003.
- Kurt von Fischer: Spiel und Imagination in den frühesten Variationen des Knaben Mozart, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hrsg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 37–43.
- Klaus Gernhardt: Möglichkeiten und Grenzen des Gebrauchs und der Restaurierung von historischen Musikinstrumenten aus der Zeit des jungen Mozart, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hrsg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 45–53.
- Wolfgang Gersthofer: Mozarts frühe Sinfonien und ihre Londoner Vorbilder. Überlegungen zum Verhältnis Mozart – Abel – J. C. Bach, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hrsg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 57–79.
- Franz Giegling: Mozart und Gessner. Zum Besuch der Familie Mozart in Zürich, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hrsg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 99–109.

- Robert O. Gjerdingen: A classic turn of phrase: music and the psychology of convention. Philadelphia 1988.
- Ders.: A musical schema. Structure and style change, 1720–1900 (= Dissertationsschrift der University of Philadelphia), Philadelphia 1984.
- Johann Wolfgang v. Goethe: Gedichte, hrsg. und kommentiert v. Erich Trunz, München 1999.
- Hubert Henkel, Bach und das Hammerklavier, in: Beiträge zur Bachforschung, Heft 2, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der DDR, Leipzig 1983, S. 56–69.
- Ernst Hintermaier: Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal, Diss. Salzburg 1972 (mschr.).
- Jürgen Hunkemöller: W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3, hrsg. von Reinhold Hammerstein), Bern und München 1970.
- Robert Kail: Gedächtnisentwicklung bei Kindern. Heidelberg, Berlin, New York 1992.
- Karl Klingemann (Hrsg.): Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London. Essen 1909.
- Ulrich Konrad: Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen, in: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, Nr. 201, Göttingen 1992.
- Konrad Küster: Mozart. Eine musikalische Biographie, Kassel 1990.
- Konrad Küster: W. A. Mozart und seine Zeit, Laaber 2001.
- Stefan Kunze: De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge, in Zusammenarbeit mit Erika Kunze hrsg. von Rudolph Bockholdt, Tutzing 1998.
- H. C. Robbins Landon (Hrsg.): The Mozart Compendium, London 1990.
- Florian Langegger: Mozart, das junge Genie und seine Entfaltungsbedingungen, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hrsg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 25–30.
- Jens Peter Larsen: Über die Möglichkeiten einer musikalischen Echtheitsbestimmung für Werke aus der Zeit Haydns und Mozarts, in: MJB 1971/72, Salzburg 1973, S. 7–18.
- Jens Peter Larsen und Georg Feder: Haydn. Stuttgart u. a. 1994.

- Ulrich Leisinger: Was sind musikalische Gedanken? In: AfMw, 47. Jahrg., Heft 2. (1990), S. 103–119.
- Wolfgang Lipp (Hrsg.): Wolfgang Amadeus Mozart. Genie und Musik, Würzburg 1992.
- Ernst Lichtenhahn: »... que cet enfant ne me fasse tourner la tête ...« Zur Eröffnung des Zürcher Symposiums über Mozart, in: Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft), hrsg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 15–19.
- Ulrich Mahler: Art. Instrumentalunterricht, in: MGG², Bd. 6, Sp. 1508–1520.
- Christoph-Hellmut Mahling, Typus und Modell in Opern Mozarts, in: MJb 1968/70, Salzburg 1970, S. 145–159.
- Alfred Mann: Leopold Mozart als Lehrer seines Sohnes, in: MJb 1989/90, S. 31–35.
- Alfred Mann: Theory and practice. The great composer as student and teacher, New York u.a. 1987
- Wolfgang Osthoff: Die Musik des frühesten Mozart, in: Wolfgang Lipp (Hrsg.): Wolfgang Amadeus Mozart. Genie und Musik, Würzburg 1992, S. 9–25.
- Bernhard Paumgartner: Mozart. Berlin und Zürich ⁶1967.
- Wolfgang Plath: Beiträge zur Mozart-Autographie I: die Handschrift Leopold Mozarts, in: MJb 1960/61, S. 82–118, sowie in: Mozart-Schriften, Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Plath, hrsg. von Marianne Danckwardt. Kassel u. a. 1991. S. 28–73.
- Ders.: Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung?, in: MJb 1971/72, S. 337–341.
- Ders.: Leopold Mozart, in: Stanley Sadie (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. XII, London 1980, S. 677–679.
- Ders.: Leopold Mozart, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 18, Berlin 1997, S. 238–240.
- Ders.: Leopold Mozart 1987, in: Leopold Mozart und Augsburg, hrsg. von der Mozartgemeinde Augsburg, Augsburg 1987.
- Ders.: Leopold Mozart und Nannerl: Lehrer und Schülerin, in: Ders.: Mozart-Schriften, Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Plath, hrsg. von Marianne Danckwardt. Kassel u. a. 1991. S. 375–378.
- Ders.: Vorwort zur Neuen Mozart-Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27: Klavierstücke, Band 1: Die Notenbücher, vorgelegt von Wolfgang Plath, Kassel etc. 1982, S. IX–XXVII.

- Ders.: Zur Echtheitsfrage bei Mozart: 2. Leopold Mozart, in: *MJb* 1971/72, S. 20–29.
- Franz Posch: Leopold Mozart als Mensch, Vater und Erzieher der Aufklärung, in: *Neues Mozart-Jahrbuch*, hrsg. v. E. Valentin, Regensburg 1941, S. 49–78.
- Werner Rainer: Zum Sozialstatus des Berufsmusikers im 18. Jahrhundert am Beispiel der Salzburger Hofmusik, in: Gunda Barth-Scalmani, Brigitte Mazohl-Wallnig, Ernst Wangermann (Hrsg.): *Genie und Alltag. Bürgerliche Kultur zur Mozartzeit*, Salzburg, Wien 1994, S. 243–258.
- Hugo Riemann: *Vademecum der Phrasierung*, Leipzig 1900.
- Stefan Schaub: Mozart und das Tourette-Syndrom, in: *Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft*, Jg. 41 (1994), Heft I/II, S. 15–20.
- Rudolf Schenda: Leopold Mozart auf der Reise nach Paris. Ein Versuch aus sozialhistorischer Sicht, in: *Der junge Mozart (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft)*, hrsg. v. d. Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Neue Folge, Bd. 12, Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 31–36.
- Alan Tyson: *Mozart Studies of the autograph scores*, Cambridge 1987.
- Ders.: A Reconstruction of Nannerl Mozart's Music Book (Notenbuch), in: *Music & Letters* LX (1979), S. 389–400.
- Erich Valentin: *Leopold Mozart*. Frankfurt a. M. 1987.
- Robert W. Weisberg: *Kreativität und Begabung: Was wir mit Mozart, Einstein und Picasso gemeinsam haben*, Heidelberg 1989.
- Robert S. Winter: The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style, in: *JAMS*, Vol. XLII (1989), Nr. 2, S. 275–337.
- Max Wundt: *Die deutsche Schulmetaphysik des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1939 (= *Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*; 29)
- Ders.: *Die deutsche Schulphilosophie im Zeitalter der Aufklärung*, Tübingen 1945 (= *Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*; 32).
- Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix: *Wolfgang Amédeé Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre*. 5 Bände, I/II: Paris 1936; III–V: 1936–46.

3. Tonträger

Bernard Brauchli: W. A. Mozart, The Nannerl's Notebook, Stradivarius, CD STR 33547.

Hans-Udo Kreuels: W. A. Mozart, London Sketchbook, Naxos, CD 8.554769.

Anhang: Datierung der frühesten Werke W. A. Mozarts

1761

o. Nr. »Oragna figata fa« (undatiertes Gutenachtlied, bis 1766 in Gebrauch)

1^a, 1^b »in den ersten drei Monaten« nach dem 27. Januar 1761

1^c 11. Dezember 1761

1^d 16. Dezember 1761

1762

2 Salzburg, Januar 1762

3 Salzburg, 4. März 1762

4 Salzburg, 11. Mai 1762

5 Salzburg, 5. Juli 1762

6, 3 II Salzburg, 16. Juli 1762 (Vorform des späteren Sonatensatzes)

1763

6, 1 14. Oktober 1763 in Brüssel

6, 2 verm. Brüssel, Oktober 1763

6, 3 I verm. Brüssel, Oktober 1763

6, 3 II überarbeitet, verm. Brüssel, Oktober 1763

8, 1 Paris, 21. November 1763

7, 3 I Paris, 30. November 1763, dann überarbeitet

1764

7, 1–3 Ende 1763, Anfang 1764 in Paris

6, 4 Paris, Januar 1764

9, 1–3 Anfang 1764

8, 1–3 vor April 1764

5^a (9^a) verm. 1764, da autograph

5^b (9^b) verm. 1764, da autograph

13, 1–3 1764 in Paris und London

10, 1–3 1764 in London

15^a–15^{ss} Sommer 1764 in London, KV 15^{oo}–15^{ss} evtl. auch erst Anf. 1765 bzw. nach KV 16

1=1^e, 1^f verm. 1764, da autograph

11, 1–3 Herbst 1764 in London

12, 1–2 Herbst 1764 in London

14, 1–3 Herbst 1764 in London

15, 1–2 Herbst 1764 in London

16 1764 oder 1765 in London, wahrscheinlich aber im Kontext nach KV 15ⁿⁿ und vor KV 15^{oo}

Lebenslauf

Günther Molz wurde 1971 in Nördlingen geboren. Nach dem Abitur studierte er von 1991 bis 1996 an der Universität Augsburg bei Marianne Danckwardt und Wolfgang Plath Musikwissenschaft. Auf den Zivildienst in Augsburg folgte das Promotionsstudium bei Ulrich Konrad in Würzburg.

Der Verfasser arbeitet als Angestellter in Würzburg.

Versicherung

Ich erkläre hiermit, die vorliegende Arbeit selbständig verfaßt und keine anderen Quellen und Hilfsmittel verwendet zu haben als die im Literaturverzeichnis angegebenen.

Würzburg, Dezember 2004

Günther Molz