

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 12 (1992)
Rubrik: Frühe Schaffensprozesse und Wirkungskreise

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Mozarts frühe Sinfonien und ihre Londoner Vorbilder

Überlegungen zum Verhältnis Mozart – Abel – J.C. Bach

WOLFGANG GERSTHOFER

Karl Friedrich Abel und Johann Christian Bach, die beiden mitteldeutschen Musiker, waren zweifellos die dominanten Figuren im Londoner Instrumentalmusikleben zur Zeit des Aufenthalts der Familie Mozart. Die von ihnen (ab 1765) veranstalteten Konzertreihen, die sogenannten Bach-Abel-Konzerte, stellen einen wesentlichen Faktor in der städtischen Musikkultur der britischen Metropole dar. Dass Mozart, der just in London seine erste Sinfonie schreibt, von der Musik dieser beiden Meister deutliche Eindrücke und Anregungen für sein eigenes Schaffen empfangt, ist unbestritten. Ich möchte im folgenden dieses Verhältnis von Mozarts frühen Sinfonien zur Londoner Sinfonik eines Abel und eines Bach anhand einer Reihe von Beispielen näher zu beleuchten versuchen.

Zunächst zu den Anfängen von Abels Es-Dur-Sinfonie op.7/6 und Mozarts D-Dur-Sinfonie KV 19. Die Ähnlichkeiten in kompositionstechnischer – weniger in motivischer – Hinsicht sind unverkennbar. Beide Sätze prägen den, wie ich das nennen möchte, antithetischen Eröffnungstypus aus. Sie beginnen jeweils mit einem Viertakter, der in sich dynamisch kontrastierend ist: ein markanter Forte-Teil, dann Piano-Motivik (wobei hier auch im Rhythmisch-Motivischen und in der instrumentalen Struktur deutliche Parallelen bestehen). Die Kontraste fügen sich zu einer Viertaktgruppe zusammen, die als ganzes wiederholt wird. Mozart hat diese Abel-Sinfonie zu Studienzwecken eigenhändig kopiert, weshalb sie bis in unser Jahrhundert hinein als KV 18 unter Mozarts Sinfonien figurierte (und in der Alten Mozart-Ausgabe gut greifbar ist). Eine unmittelbare Beziehung lässt sich somit auch an äusseren Umständen festmachen. Die Nähe der Eröffnung von KV 19 zu Abel wird auch – dies kann ich hier nur andeuten¹ – spürbar im Blick auf den Beginn der ersten Mozart-Sinfonie KV 16, der ebenfalls mit jenen dynamischen Kontrasten arbeitet, jedoch auf eine andere – sehr viel weniger zeittypische – Weise. Und Abels Vorbild mag Mozart in KV 19 dann zu einer deutlich konventionelleren, der zeitgenössischen sinfonischen Sprache gemässen Lösung des antithetischen Eröffnungstypus veranlasst haben.

Eine zweite Gegenüberstellung bezieht Ausschnitte aus langsamen Sätzen ein. Eine eintaktige Figur wird je imitatorisch behandelt, wird am Ende des ersten Satzteils im zweiten Satz von Abels op.4/1 von oben nach unten, zu Beginn des zweiten Satzteils im Andante von KV 19 – motivisch praktisch identisch – von unten nach oben durch den Streichersatz geführt:

¹ Detailliert habe ich das Verhältnis der Eröffnungen von KV 16 und KV 19 (sowie von Abels op.7/6) zueinander behandelt im Eingangskapitel meiner Dissertation *Die frühen Sinfonien W.A. Mozarts (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik*. Phil.Diss. Heidelberg 1991 (im folgenden *Die frühen Sinfonien*), S. 21 – 34.

15

Notenspiel 1 Abel op.4/1, 2. Satz

20

Notenspiel 2 KV 19, 2. Satz

Fassen wir nun den Seitensatz von KV 19a/I (s. Notenspiel 4) ins Auge. Nach der Zäsur von T. 18 beginnt er mit einem Viertakter, der gewissermassen den bei Abel und in KV 19 gesehenen Kontrast umkehrt: zuerst eine zweitaktige Piano-Geste, dann der Einfall des ganzen Orchesters mit einem Forte-Zweitakter. Der Viertakter wird wiederholt, wobei allerdings diese Wiederholung mit dem nächsten Tuttinglied verschränkt ist. Der vierte Takt (also T. 22 im ersten Viertakter), der den Viertakter mit einer Tonika-Markierung harmonisch abschloss, entfällt nun, stattdessen tritt in T. 26 der erste Takt einer neuen Taktgruppe ein (die zur Schlussgruppenkadenzierung ausholt). Solche syntaktischen Strukturen – 4 + 3 verschränkte Wiederholung – sind auch für Abelsche Seitensätze des öfteren anzutreffen, freilich ohne jenes kontrastierende Gepräge. Bei Abel haben wir meist 7taktige Piano-Flächen. Ein Beispiel dieser Struktur mit einem wesentlich kontrastierenden Viertakter können wir jedoch bei Johann Christian Bach ausfindig machen, im Kopfsatz von op.9/3 (1763), dort allerdings nicht als Seitensatz sondern noch als Hauptsatzbestandteil:

6

12

Notenbeispiel 3 J.C. Bach op.9/3, 1. Satz

17

23

Notenbeispiel 4 KV 19a, 1. Satz

Beide Stellen ähneln sich deutlich in der instrumentalen Faktur. Die Piano-Teile sind jeweils in der typischen Trio-Struktur gehalten: Achtelrepetitionen der Bratschen und terzengeführte Violinen. Beim Forte-Einsatz Trommelbass und liegende Bläser. Und ähnlich ist auch die harmonische Disposition der Viertakter. Tonikaorgelpunkt im Piano-Teil mit in der Tonika verankerter Motivik. Der kräftige Tuttiimpuls verbindet sich mit der Setzung des Dominantklangs (bei Bach weiterhin über Tonikagrundton), der den ganzen dritten Takt hindurch festgehalten wird. Im vierten Takt schliesslich die Lösung in den Tonikaklang und dessen nachdrückliche Bestätigung.

Ein Viertaktbaustein in KV 22/I (T. 19 – 22) weist weitgehende Ähnlichkeit zu einem im Kopfsatz (T. 17 – 20) von Bachs op.3/5² auf (vgl. die entsprechenden Takte von Notenbeispiel 5 und 6). Beide Male ist der Viertakter über einem Dominantorgelpunkt errichtet³, stellt er eine 2 + 2-Wiederholung dar und bedient sich des (für Piano-Abschnitte) typischen Trio-Satzes (vgl. oben). In beiden Viertaktern wird jeweils der Beginn der einzelnen Zweitakter durch einen Forte-Schlag des ganzen Orchesters akzentuiert (bei Mozart – dies der einzige, unerhebliche, instrumentatorische Unterschied – klingen die Hörner den ganzen Zweitakter, ins Piano zurückgenommen, hindurch). Freilich beziehen sich die Struktur- und Fakturparallelen auf relativ allgemeine Merkmale, ein solcher Viertakttypus ist als sozusagen «genormter Baustein» in der Musiksprache der Zeit denkbar. Auffällig jedoch ist die prinzipielle Übereinstimmung in der Verlaufseinbindung – die Viertakter setzen nach einer Zäsur an und münden in ein Forte-Glied – und vor allem in der Verwendung des Viertakters im zweiten Satzteil: dort erscheint er in beiden Fällen zweimal unmittelbar hintereinander, je auf verschiedenen, eine Quinte auseinanderliegenden tonalen Ebenen (Bach, T. 89 – 92: F-Dur, T. 93 – 96: B-Dur; Mozart, T. 65 – 68: f-moll, T. 69 – 72: B-Dur)⁴.

Was aber unterscheidet Mozarts ganz frühe Sinfonik von seinen Londoner Vorbildern, insbesondere von Johann Christian Bach? Auch dieser bisher (in der Literatur) viel zu wenig beachteten Frage müssen wir uns hier zuwenden. Bleiben wir bei den eben herangezogenen Kopfsätzen aus Bachs op.3/5 und Mozarts KV 22 und betrachten einen grösseren Ausschnitt derselben:

2 Bachs op.3 wurde 1765 gedruckt.

3 In KV 22 ist die Stelle auf die Dominanttonart zu beziehen, in Bachs op.3/5 noch auf die Grundtonart.

4 Die Quintversetzung hat in beiden Sätzen, auf je verschiedene Weise allerdings, mit der Situation um den Reprisesbeginn zu tun.

Allegro

2 Oboi

2 Corni in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

a2

p

p

p

p

p

6/5 7/5

5

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

6 9 6 *cresc.* 5 7

9

f

f

f

f

f

6/4 7/2

28

7 6 7

32

6 4 6 9 5 5 5 5 6 5 3

36

a a2

6 4 5

Notenbeispiel 5 J. C. Bach op.3/5, 1. Satz

Allegro

Oboe I, II
Corno I, II
in Sib basso / B tief*

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso ***)
(Cembalo)

f p P fp f tr P f tr P f P f P

6 5 6 7 5 - 6 5 6 7

4 3 4 2 3 - 4 3 4 2

f p P fp f tr P f tr P f P f P

5 - 6 5 6 7 5 - 6 5 6 7 5 tasto solo

10

p cresc.

crescendo tr cresc. f

crescendo cresc. f

crescendo cresc. f

28

33

37

Notensystem 6 KV 22, 1. Satz

In der ersten Expositionshälfte findet sich beidemal eine Crescendopartie. Zwar eröffnet sie bei Bach den Satz und schliesst bei Mozart hingegen an den eröffnenden (hauptthematischen) Achttakter an, kommt ihr mithin verschiedenes formales Gewicht zu, doch sind die beiden Partien durch die dynamische Funktion der Steigerung, durch das Sich Entfalten von Crescendo-Technik, hinreichend sinnvoll vergleichbar, um eventuelle Unterschiede in der Art (und Dichte) des Komponierens aufdecken zu können. Bachs Partie ist in ihrer Gestaltung deutlich komplexer, vielschichtiger. Die Steigerungsvorgänge spielen sich (gleichzeitig) auf mehreren Ebenen ab. Einmal auf der instrumentalen, bis T. 6 wird in kontinuierlicher klanglicher Akkumulation das Instrumentarium aufgefüllt. Weitere Effekte, in instrumentatorischer Hinsicht, sind im Übergang der Violinen von Synkopen zu Sechzehnteltremoli mit T. 5, in der Verstärkung der Bässe durch die Bratschen mit T. 7 und – als letztes (unverbrauchtes) Steigerungsmittel auftretend – in der rhythmischen Belebung der Hornstimmen in T. 8 festzustellen. Dazu kommen Beschleunigungsmomente im (diastematischen) Verlauf der Oberstimme (1. Violine). T. 5 setzt die aufsteigende Terzenschachtelung des ersten Viertakters fort, der Terzsprung erfolgt nun schon nach einem halben Takt. T. 6 verzichtet auf die Weiterführung des Terzsprungmusters, die Oberstimme steigt linear weiter (man kann die Folge d(– e(der Primgeigen auch als Verkürzung des Musters interpretieren: von den erwarteten Terzen b* – d(und c(– e(sind eben nur die jeweils oberen Töne übriggeblieben). Und auch im Metrisch-Harmonischen gibt es Verkürzungsprozesse (die freilich mit den anderen Momenten zusammenhängen: alles greift ineinander). Der ganze Achttakter gliedert sich durch die Setzung der Tonikaklänge (T. 1, 5 und 7) in 4 + 2 + 2 Takte. Entsprechend ist auch der harmonische Rhythmus beschleunigt. Die 2 + 1 + 1-Folge von Tonika-, Subdominant- und Dominantharmonie im ersten Viertakter (in sich schon ein dynamisches Muster!) wird zu einer 1 + 1/2 + 1/2-Folge in T. 5/6 und in T. 7/8. Das Verhältnis des Zweitakters T. 7/8 zum Eröffnungsviertakter (T. 1 – 4) bezeugt die äusserst sinnreiche Steigerungsdisposition dieser Crescendo-Partie. In T. 7/8 scheint das Terzsprungmuster der Oberstimme wieder auf⁵, mit den gleichen Tonstufen, und auch die Akkordformen des harmonischen Verlaufs sind dieselben wie in T. 1 – 4: Die Verdichtungsvorgänge von T. 5/6 (s.o.) haben gewissermassen zu einer komprimierten Version des ersten Viertakters (in höherer Oktavlage) geführt (T. 7/8).

Mozarts Crescendo-Sechstakter in KV 22/I (T. 9 – 14) ist wesentlich einfacher gebaut. Stetig steigt das kleine Trillermotiv der Violinen (ab Taktende 9) jeden halben Takt eine Stufe höher über dem gleichmässigen Trommelbass der Violen und Bässe. Mittel der Steigerungsbildung ist hier fast ausschliesslich jene melodisch-lineare Entwicklung, zu Impulsen durch Momente der Faktur (die Streicher halten je konstant an ihrer Figurierung fest) kommt es nicht, ohne Verdichtungen und Beschleunigungen läuft Mozarts Steigerung «glatt» ab. (Lediglich die allmähliche Instrumentenzunahme trägt zu einer Abstufung bei, aber auch dies nicht mit der Konsequenz der Bachschen Partie).

Man kann die aufgezeigten Differenzen zwischen den beiden Crescendopartien darauf zurückzuführen suchen, dass hier eben – entsprechend den formalen Funktionen – zwei verschiedene Arten von Crescendo vorlägen, ein individualisiertes als Satzeröffnung bei Bach (sozusagen thematische Funktion mitübernehmend) und ein konventio-

5 Zusammen mit der raumgreifenden Bassgeste ergibt sich hier eine markante Gegenbewegung, ein «rasantes» Auseinanderstreben der Aussenstimmen; ein Ruck geht durch den Satz, T.7 stellt in seiner deutlichen Gestik gewissermassen einen neuen, entschiedenen Aufbruch (zum Höhepunkt) dar.

nelleres als «reines» Zwischenstück (nach thematischer Satzeröffnung) bei Mozart. Doch spiegelt sich in den Differenzen auch (und vor allem) – so denke ich – die (unterschiedliche) kompositorische Reife beider Komponisten. Der Bachsche Achtakter zeugt schlichtweg von einem differenzierteren Komponieren⁶, 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. Der Blick auf die jeweilige Fortführung der Crescendopartien erhärtet eine solche Einschätzung. In beiden Sätzen schlägt mit Erreichen des Steigerungshöhepunkts die «Gangart» des Basses um, von laufenden Bässen zu Trommelbässen bei Bach, von Trommelbässen zu harmoniezerlegender Achtelbewegung bei Mozart. In Akkordschläge und Zäsur läuft die Entwicklung in Bachs op.3/5 nach acht, in KV 22 schon nach vier Takten aus (hierauf folgen jeweils die oben beschriebenen 2 + 2-Glieder). Im Bachschen Satz fangen fünf Takte «brodelndes Tutti» (T. 9 – 13) mit einer rhythmisch lebendigen Halbtaktfigur in den 1. Violinen, die über T-Orgelpunkt einen Kadenzablauf beschreiben, gewissermassen die in der grossen Steigerung des Anfangs aufgebaute Spannung ab; bei Mozart fehlt diese Phase eigentlich, hier wird sogleich auf die Akkordschläge zugesteuert – die 1 + 1-Wiederholung T. 15/16 entspricht in gewisser Weise Bachs 1 + 1-Wiederholung T. 14/15 direkt vor den Akkordschlägen –, der Höhepunkt der Crescendo-Entwicklung wird kaum ausgespielt, die Spannung «verpufft» rasch. In der Gesamtanlage (bis zur Zäsur) ist Bachs Abschnitt somit besser austariert, überdies in sich bewegter, kontrastreicher. Seine Verlaufsabfolge erweist sich mithin als wirkungsvoller.

Auch die Passage nach dem 2 + 2-(Piano-)Glieder bei Bach, der Tuttiabschnitt T. 21ff also, zeigt, wie der Londoner Meister Verlaufsbeziehungen zu schaffen, grössere Bögen zu spannen weiss. Der Viertakter T. 17 – 20 ist – wie gesagt – noch auf die Grundtonart zu beziehen, fungiert keineswegs als Seitensatz (wie Mozarts analoges Gebilde), sondern noch als Hauptsatzbestandteil bzw. als Anknüpfungspunkt für die grosse Tutti-Entwicklung bis T. 39, auf dessen Ganzschlusszäsur nun erst als Seitensatz zu betrachtende – freilich wenig profilierte – Piano-Motivik folgt. Diese ausgedehnte Überleitungspassage (T. 21 – 39) ist sozusagen von einem durchgehenden, drängenden Zug durchpulst. «Rastlose» Bässe und rhythmisch aktives Oberstimmenmaterial sind zum einen dafür verantwortlich. Ebenso wichtig aber ist die grossräumige melodisch-lineare Disposition, die übergreifende «Bewegungsregie». Der erste Zweitakter fixiert in den Violinen den Dominantgrundton, sein Bass durchmisst aufsteigend eine Quinte, von der grundständigen Dominanthermonie zu Beginn von T. 21 über chromatischen Durchgang schliesslich in den Doppeldominantgrundton von Taktbeginn 23 gelangend. Der folgende Viertakter hält in den Oberstimmen hauptsächlich die Dominantquinte fest, welche – harmonisch – abwechselnd als Bestandteil der Doppeldominant- und Dominanthermonie eingesetzt wird. Der gleichmässige Harmoniewechsel ist als D/T-Alternation auf der neuen tonalen Ebenen (Seitensatztonart) verstehbar, ein erstes «Anreissen» des neuen Tonartbereichs. Das nächste Glied (T. 27 – 32), der zentrale Sechstakter des Abschnitts, setzt nach dem melodisch eher starren vorausgegangenen Sechstakter (T. 21 – 26) eine melodische Steigerung in Gang: ein eintaktiges, von einer Sechzehnteldrehfigur initiiertes Violinmotiv steigt (ebenso wie die jenes Violinmotiv unterstützenden Bäs-

⁶ Eine noch ausführlichere Analyse des Bachschen Eröffnungsaachtackers findet sich in *Die frühen Sinfonien*, S. 143 – 145.

se) Takt für Takt um eine Melodiestufe nach oben. Bemerkenswert auch, wie dieses Motiv sich gleichsam an die Oberfläche arbeitet: auf h' in den 2. Violinen beginnend (T. 27), von höheren Synkopen in den 1. Violinen überformt; im vierten Takt (T. 30) auf die Primgeigen überspringend, welche ihre Synkopenachse an die Sekundgeigen – eine Quint tiefer – abgeben. Mit der melodischen geht auch eine syntaktische Dynamisierung einher, die feste 2 + 2-Wiederholung von T. 23 – 26 wird von einer 6x1-Struktur gefolgt. Harmonisch lässt sich der Sechstakter im Prinzip als eine grosse D/T-Fortschreitung (in der Dominanttonart) sehen, indem man die Nebenstufen des zweiten und fünften Taktes (T. 28 und T. 31) als Durchgangsharmonien begreift (das übergeordnete V/I-Gerüst ist an den synkopischen Liegetönen der Violinen am deutlichsten ablesbar). Im sich anschließenden Glied T. 33ff antwortet dem Aufstieg, der sich im a'' der 1. Violinen zu Beginn von T. 33 vollendet (die letzte Eintaktfigur in T. 32 begann mit dem g''), eine fallende Gesamttendenz. Synkopisch gegeneinander versetzte, halbtaktweise absteigende Linien der tremolierten Violinen über laufenden Bässen konstituieren das altbekannte Vorhalts-/Dissonanzenketten-Modell. Das Modell mündet schliesslich (Taktmitte 36) in eine Vollkadenz (endgültige Definierung der neuen Tonart) mit nachfolgender Zäsur (T. 39). Die Violinen beenden den Tuttiabschnitt in T. 39 knapp zwei Oktaven unter der Hochlage von T. 32/33, auf dem selben eingestrichenen c, mit dem sie den Abschnitt in T. 21 begannen. Ein spannungsreicher Bogen wurde hier – über knapp zwanzig Takte – geschlagen.

Bögen solcher Art sucht man in der Exposition von KV 22/I – wie auch in den anderen sinfonischen Kopfsatzexpositionen der grossen Westreise – vergebens. Mozarts Überleitungen sind nicht nur kurzatmiger, sondern auch sozusagen «additiver» gebaut. Die einzelnen Glieder werden gewissermassen blockhaft nebeneinandergesetzt – 3x2 + 2 Takte in KV 16/I z.B. oder, wie gesehen, 6 (cresc.) + 4 Takte in KV 22/I –, ohne dass sie so deutlich aufeinander Bezug nehmen (wie in Bachs op.3/5 oder auch – z.T. noch subtiler – in op.3/1 und op.3/6). Auch bei der weiteren Betrachtung von Mozarts Exposition der B-Dur-Sinfonie KV 22 fällt die relative «Autonomie» der einzelnen Bauelemente auf. Nach dem 2 + 2-Glied T. 19 – 22, welches wir oben in Parallele zu einem ähnlichen Glied in Bachs Exposition aus op.3/5 setzten, kommt es zu einer sehr regelmässigen Reihung viertaktiger Einheiten: 4 + 4 Echo-Wiederholung im Piano in T. 23 – 30, 4 + 4 Wiederholung (mit ganz leichten Modifikationen) in typischer Schlussgruppenfaktur in T. 31 – 38: statisch tremolierende Violinen über motivisch bewegten Bässen. Beide Wiederholungsgruppen gestalten ihre Viertakter aus kleineren Einheiten heraus, einer halbtaktigen Achtelfigur der Violinen in T. 23ff bzw. einer Eintaktfigur der Bässe (samt Bratschen) in T. 31ff. Diese Figuren besetzen jeweils die harmonischen Stationen eines Kadenzablaufs. Da beide Viertaktsubstanzen kadenzierende Akkordfolgen zur harmonischen Grundlage haben, laufen ab T. 23 vier Viertaktkadenzierungen nacheinander ab, was die ganze Passage wohl ein wenig «steif», allzu regelmässig abgespult, wirken lässt. Überhaupt sticht für die ganze Exposition die fast durchgängige Viertaktstrukturierung ins Auge, einzig das Crescendoglied T. 9ff fällt mit seinen sechs Takten aus dem «quadratischen» Rahmen, fügt sich nicht dem Viertaktmass. Bachs Exposition aus der F-Dur-Sinfonie op.3/5 ist diesbezüglich weit weniger regelmässig strukturiert, verfährt im Taktgruppenbau weniger schematisch. Schon der zweite Achtakter des Satzes (T. 9 – 16) gliedert sich in materialer Hinsicht nicht in 4 + 4, sondern in 5 + 3 Takte. Der oben analysierte 19taktige Tuttiabschnitt T. 21ff ist in 6 (2 + 4) + 6 + 7 (3½ + 3½ wenn man nach der Faktur geht) Takte aufzuteilen. Auch der nach der Zäsur

von T. 39 folgende Piano-Abschnitt (T. 40ff) und das (kurze) Schlusstutti der Exposition (T. 46ff) sind Sechstakter.

Auf unsere bisherigen Ausführungen rückblickend lässt sich wohl die These vertreten, 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 Verlaufszusammenhangs, in der Interaktion der Glieder untereinander – bzw. dort, wo es um «mehrschichtiges» Komponieren ging – seinen Vorbildern weniger gut nachzueifern vermochte. Eine so differenziert konzipierte Steigerung wie zu Beginn des Kopfsatzes von Johann Christian Bachs Sinfonie op.3/5 etwa oder einen solch weitgespannten Tuttibogen wie in T. 21ff desselben Satzes konnte der neun- oder zehnjährige Mozart offensichtlich nicht in seine Sprache umsetzen, noch nicht.

Auch in langsamen Sätzen lassen sich Unterschiede ähnlicher Art zwischen Bach und Mozart entdecken. Der Vergleich von zwei langsamen Mollsätzen, dem Andante aus Bachs Es-Dur-Sinfonie op.6/5 (1766 im Breitkopf-Katalog) und dem Andante aus KV 22 – beides Sätze in der Mollparallele und mit voller Bläserbesetzung (2 Oboen, 2 Hörner) –, erbringt vor allem, dass Bach einen durchgehenden melodischen Fluss erzielt, während bei Mozart der Satzfluss stets nur für einige wenige Takte trägt.⁷ Dieses g-moll-Andante des noch Neunjährigen besticht sicherlich durch den expressiven Mollton und seine stellenweise ausgeprägte Chromatik. Doch, hinsichtlich des Zusammenhalts jener ausdrucksstarken Partikel, des Fortgangs des Satzes werden – besonders wenn man das Bachsche Andante im Auge behält – seine «Schwächen» deutlich; überdeutlich werden Zäsuren durch einen klobigen Unisono-Abstieg markiert (T. 9/10, T. 30/31, T. 36/37), immer wieder bedarf es – nicht nur nach jenen Unisono-Formeln – neuer Kraft-Anstöße, um den Satz in Gang zu halten (z.B. T. 17, T. 22 etc.). Es scheint, dass der junge Komponist sein Ausdrucksstreben formal noch nicht ganz zu bewältigen verstand. Eine solche Inhalts-Form-Divergenz besteht bei unserem Londoner Meister nicht. Bachs Mollsatz ist im Ton vielleicht eine Spur verhaltener, eher ernst-elegisch, in der Harmonik zunächst einfacher: die Chromatik wird für das letzte Satzviertel aufgespart (wo sie in T. 50ff wirkungsvoll zum Einsatz gelangt). An den Übergängen T. 8/9 oder T. 14/15 etwa lässt sich studieren, wie die Verlaufsspannung weit weniger absinkt als an den entsprechenden Punkten im Mozart-Satz. Aus wesentlich kleineren (meist nur eintaktigen) Figuren baut Bach ein gleichwohl einheitlicheres, «fliessenderes» Ganzes denn Mozart. Nicht zuletzt sind es auch die Oboen mit ihren breiten zugesetzten Linien, die melodische Weiträumigkeit stiften.

Das Andante der ersten Sinfonie aus Mozarts nächster Sinfoniegruppe, aus der der Wienreise von 1767/68 zugehörigen Gruppe, kann in Hinsicht des Verlaufsflusses als ein «Fortschritt» begriffen werden. Die F-Dur-Sinfonie KV 43 entstand im Herbst 1767, die Substanz des Andantes reicht freilich weiter zurück, sie entstammt dem Duett Nr.8 «Natus cadit, atque Deus ...» aus der lateinischen Komödie *Apollo et Hyacinthus*, die im

7 Breiter ausgeführt (mit Notenbeispielen) ist dieser Vergleich in *Die frühen Sinfonien*, S. 151 – 155. – Als weiteres Beispiel für Bachs «weiten Atem» kann der Seitensatz des Kopfsatzes von op.6/5 dienen, eine reichgestaltete, gleichwohl einheitlich wirkende 15taktige Piano-Fläche von hohem klanglichen Reiz; Mozarts Seitensätze in den Londoner und Haager Sinfonien sind kleinteiliger und heterogener, erst mit einem Seitensatz wie jenem aus KV 74/I (1770?) ist in klanglicher Hinsicht, mit dem 12taktigen aus KV 130/I (1772) in Hinsicht der Weiträumigkeit ein wirkliches Gegenstück bei Mozart gegeben, vgl. *Die frühen Sinfonien*, S. 147ff.

Mai 1767 in Salzburg erstaufgeführt wurde⁸. Knapp anderthalb Jahre trennen somit diese Musik vom g-moll-Andante aus KV 22. Durtonart und das den ganzen Satz über beibehaltene Fakturmodell mögen die Aufgabe, einen stets weitertragenden Satzfluss zu schaffen, erleichtert haben, doch wird man die überaus gelungene Lösung (jener Aufgabe) auch dem inzwischen weiterentwickelten kompositorischen Vermögen des jungen Mozart zuschreiben dürfen. Ein dem Andante aus KV 43 vom Satzbild her vergleichbarer Bach-Satz ist etwa das Andantino aus op.3/4:

Andantino, sempre piano

2 Ob.

VI. I

VI. II

Vla

Vc. e Basso

staccato assai

pizz.

pizz.

tr

arco

6 6 7

6 4 5 6 6

11 6 6 5 7 5 7

4 3_q 3_q 3 3_q

Notenbeispiel 7 J.C. Bach op.3/4, 2. Satz

8 Vgl. Roland Tenschert, *Das Duett Nr. 8 aus Mozarts «Apollo et Hyacinthus» und das Andante aus der Sinfonie KV.43. Vergleichende Studie*, in: *MJb* 1958, S. 59 – 65.

Andante *)

Flauto I, II

Corno I, II
in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violoncello
e Basso

6

12

*) Zu diesem Satz vgl. Vorwort.

Notenbeispiel 8 KV 43, 2. Satz

Die serenadenhafte Instrumental-Faktur mit Pizzicato-Bässen und einer konstanten Mittelstimmenbegleitung in rascheren Notenwerten (oft harmoniezerlegend) ist ein verbreiteter Typus⁹ (für langsame Sätze). Mozart arbeitet in seinem Satz grösstenteils mit

⁹ Ein weiteres Bach-Beispiel in der G-Dur-Sinfonie op.8/2, dort auch mit geteilten Violinen wie in KV 43/II.

zweitaktigen Elementen, Bach weitgehend (wie wir das schon in op.6/5 sahen) mit eintaktigen. Von einer mechanischen Zweitaktreihe, eine bei der «Fakturvorgabe» durchaus denkbare «Gefahr», ist Mozarts Andante – und das macht, neben dem sanglichen Melos der thematischen Erfindung, seine Qualität aus – freilich weit entfernt. An den ersten, in typischer 2 + 2-Korrespondenzstruktur (T/D⁷ – D⁷/T, mit Vorhalten im jeweils zweiten Takt) errichteten Viertakter schliesst sich ein Zweitakter (T. 5/6), der das vorgegebene Oberstimmenmodell melodisch variiert (sekundenweise aufsteigendes Sechzehntelpaar statt fallender Terz, Weitung der weiblichen Endung) und der erstmals die Subdominante (T. 5 über T-Orgelpunkt)¹⁰ einbringt. Die Wiederholung dieses Zweiers in T. 7/8 ist – als gleichsam retardierendes Moment – ein erster «Eingriff», einer allzu regelmässigen Abwicklung des Satzes entgegenzuwirken. Noch stärker offenbart sich dieses Bestreben mit dem Ansatz der nächsten Taktgruppe T. 9ff. Wie aus dem Nichts taucht die langsam (in Viertelnoten) fallende chromatische Linie der 1. Violinen von T. 9/10 auf, ihr Eintritt ist sofort durch den plötzlichen doppeldominantischen verminderten Akkord (T. 8 noch Tonika!), dem auf dem zweiten Taktachtel von T. 9 die verminderte Septim hinzugefügt wird, herausgehoben. Auch klanglich ist die Stelle durch die hohe Gegenstimme der 1. Flöte (die 2. verdoppelt die chromatische Violinlinie) betont¹¹; überhaupt generieren die Flöten, obzwar in den vorausgegangenen Takten auch schon mit langen Noten im Einsatz, eine neue Klangqualität: in T. 9/10 sind sie mehr als nur Klangverstärkung, ihr Klang gewinnt hier gewissermassen an Körperlichkeit. Es ist dies, der Einsatz T. 9, einer der (wohl wenigen) Augenblicke im Frühwerk Mozarts (sagen wir vor 1770), wo wir bereits den «ganzen Mozart» vor uns zu haben glauben. Ein völlig unvermutetes «Aufblühen», wie es beim späteren Mozart öfters mit Bläserereinsätzen bzw. neuen melodisch-motivischen Impulsen verbunden ist. Dieses «Diskontinuierliche» (Georgiades) – die chromatisch fallende Linie T. 9/10 ist ein im Satzverlauf vollkommen neues melodisches Element – verursacht nun keineswegs den Eindruck des Unorganischen; die Stelle fällt nicht aus dem Rahmen (wie hingegen manche Exzentrizitäten eines Carl Phillip Emanuel Bach), fügt sich dem Verlauf ein. Einmal knüpft das fis'' an den letzten Melodieton von T. 8, g'', direkt an, und die chromatische Linie setzt überhaupt die fallende Bewegung von T. 8 – verlangsamt – fort. Zum anderen wird T. 9/10 nahtlos mit einer Weiterführung verbunden (T. 11/12), die den fallenden Bewegungszug vollendet und die vor allem mit dem thematischen Material des Satzes assoziiert ist. T. 11 greift das rhythmische Muster von T. 1, 3, 5, bzw. 7 auf (melodisch die Folge in T. 5 bzw. 7 umkehrend). Nach den ersten vier deutlich zäsurierten Zweitaktern (T. 1 – 8) bildet T. 9 – 12 eine zusammenhängende viertaktige Einheit, damit wird der erste grössere Abschnitt des Satzes bis zum Halbschluss von T. 12 gleichsam zusammenfassend abgerundet. Die weibliche Endung von T. 12 ist gegenüber jenen von T. 2, 4 etc. verkürzt, der Schlussston der Phrase tritt schon auf der zweiten Achtel des Taktes (in T. 2, 4, 6, 8 auf der dritten) ein. In den sich anschliessenden Zweitaktern (T. 13/14 und 15/16) ist nämlich festzustellen. Eine weitere Verdichtung gegenüber dem Ausgangsmodell (T. 1/2), die durch die Schlussverkürzung in T. 12 gewissermassen vorbereitet ist, besteht darin, dass das Sechzehntelpaar im ersten Takt der Zweitakter nun (T. 13 u. T. 15) bereits auf der zweiten Achtel (statt auf der vierten)

10 Vgl. auch die gleiche T^S|T-Fortschreitung an vergleichbarer Stelle, im Anschluss an die erste harmonische Entspannung, in Bachs Andantino aus op.3/4 (T. 7/8).

11 In der Duett-Fassung gab es noch keine Flöten, Mozart hat hier im Sinfoniesatz die Wirkung der Stelle durch die Holzblasertöne noch erhöht.

anzutreffen ist (d.h. die lange punktierte Viertel zu Taktbeginn weichen muss). Die Gestalt von T. 15/16 ist über die «Zwischenstation» T. 11/12 noch auf die Ausgangsgestalt T. 1/2 bezogen, das ist eines der Mittel, mit dem Kontinuität des Verlaufs über grössere Strecken erzeugt wird.

In Bachs erstem Satzabschnitt (T. 1 – 12) gründet der Zusammenhang in der Aneinanderreihung auftaktiger Eintaktfiguren, wobei durch die rhythmische und melodische Mannigfaltigkeit derselben eine gewisse Lebendigkeit des Verlaufs erreicht wird. Nun steht – anders als im Vergleichspaar KV 22 – Bach op.6/5 – der Mozartsche Satz (KV 43/II) dem Bachschen (Andantino op.3/4) in der Geschlossenheit des Ablaufs nicht nach. Eine technische Gemeinsamkeit in der Zusammenhaltsbildung zeigt sich jeweils in der Mitte des ersten Wiederholungsteils. Das erste dezidiert neues Material enthaltende Glied (Mozart T. 17ff, Bach T. 13ff) wird jeweils durch schon im Takt zuvor einsetzende Holzbläseroktaven mit dem je Vorausgegangenen klanglich verzahnt. Das wahrhaftig erstaunliche Sinfonie-Andante aus KV 43 gehört wohl zu den besten musikalischen Äusserungen des Kindes Mozart, es mag als der bis dahin mozartischste Sinfoniesatz angesehen werden.

Abschliessend wollen wir einen grossen Sprung im Sinfonieschaffen des jungen Mozart machen und uns nochmals einer Kopfsatzexposition zuwenden, um zu sehen, wie der Sechzehnjährige nun diesen komplexeren Formorganismus (komplexer als in den eben behandelten langsamen Sätzen) gestaltet. Als Vergleichsobjekt zu den Londoner und Haager Sinfonien bietet sich der Kopfsatz der G-Dur-Sinfonie KV 129 (Mai 1772) besonders an. Denn der Satz steht in der musikalischen Sprache dem Londoner Bach durchaus nahe. Alfred Einstein meinte gar, dass er «unter Johann Christians Einfluss schon in London oder im Haag geschrieben sein könnte»¹². Das freilich trifft bestenfalls an der Oberfläche zu, ein genauere Blick auf den Satz lässt in manchen Details der Formung sehr wohl die spürbar gereifte Hand des jugendlichen Komponisten erkennen. Drei Punkte dieser Exposition seien hier speziell erwähnt:

12 Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, [Taschenbuchausgabe] Frankfurt am Main 1978, S. 220.

Allegro

Oboi
f

Corni in Sol \flat
f

Violino I
f
tr

Violino II
f
tr

Viola
f

Violoncello
Basso
f

6

11

16

Musical score for measures 16-21. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

22

Musical score for measures 22-27. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

28

Musical score for measures 28-33. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *p cresc.* (piano crescendo), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo).

33

37

41

Der Abschnitt zwischen der 4 + 4-Wiederholung des Satzanfangs und der Zäsur T. 17, die Überleitung also, nimmt mit neun Takten (T. 9 – 17) keineswegs einen grösseren Raum ein als die analogen Partien in Mozarts ganz früher Sinfonik (KV 16/I: 8 Takte, KV 19/I: 12 Takte, KV 19a/I: 10 Takte). Diese neun Takte sind jedoch weit differenzierter durchgeformt, der Halbschluss am Ausgang des Neuntakters wird durch einen vielfältig abgestuften Verlauf wirklich als Ziel erreicht¹³, während die Halbschlussblöcke (bzw. -takte) der frühen Sinfonien, etwa in KV 16 oder KV 22, etwas weniger motiviert wirkten, weniger fest im Verlauf verankert schienen. Die planvolle Taktgruppenverdichtung in T. 9 – 15 aus KV 129/I (4 - 2 - 1) etwa wird man in der Londoner und Haager Zeit Mozarts nicht finden. Der Einzeltakt¹⁴ T. 15 fungiert hier gewissermassen als Drehscheibe, die in den Halbschlussblock T. 16/17 hineinlenkt.

Auch der Seitensatz hätte vom Neun- oder Zehnjährigen so noch nicht erfunden werden können. Über diese Eleganz, diese «Biagsamkeit» der Melodik und Konstruktion, die sich in der zur lombardischen Motivik tretenden, fein geschwungenen Gegenlinie (T. 21/22 sowie T. 23/24) oder in der freien Erweiterungswendung T. 25 (man beachte auch den melodischen Eigenimpuls des Basses) bekundet, verfügte der Mozart der Westreise noch nicht. Im übrigen greift dieser Seitensatz in der Tat eine Technik Johann Christian Bachs auf: das Wandern eines Motivs oder -komplexes (in KV 129/I zweitaktige lombardische Motivgruppe), wobei im Verlaufe diese Wandertätigkeit in einer anderen Stimme ein neuer motivischer Impuls hinzutritt (vgl. z.B. T. 10ff im Kopfsatz von Bachs op.3/1 mit «wanderndem « Pfundnotenmotiv).

Das wiederholte Kadenzierungsglied in der Schlussgruppe von KV 129/I (T. 35 – 40) kann man mit der kadenzierenden 4 + 4-Wiederholung am Ende der Exposition von KV 22/I (T. 31ff, s.o.) vergleichen. Zwar ist die Faktur in KV 129/I eine andere, aber in der motivischen Organisation gibt es durchaus Parallelen. In beiden Gliedern werden die Harmoniestationen jeweils durch Eintaktfiguren (die in ihrer zweiten Takthälfte rhythmisch aktiver sich geben) bezeichnet. Der Kadenzablauf ist in KV 129, da die Tonika-parallelle nicht einbezogen wird, nur dreitaktig (incl. der Dominantstation). Bemerkenswert ist weiterhin, wie die dominantische Station im späteren Werk motivisch behandelt wird. Während nämlich in KV 22/I die Dominante ganz regelmässig wie die anderen Stationen mit dem vollen Eintaktmuster der Bässe besetzt wird (T. 34 und 38), findet in der G-Dur-Sinfonie in jenen (dominantischen) Takten (T. 37 und 40) sozusagen eine Beschleunigung des Musters statt: die rhythmisch bewegte Figur aus der zweiten Takthälfte der vorausgegangenen Takte erscheint zweimal im Takt, die harmonische Zweiteilung des Taktes (in dominantischen Quartsextvorhalt und dessen Auflösung in den Dominantseptakkord) in der Materials substanz greifbar machend. (In KV 22/I hat der Quartvorhalt keine Auswirkungen auf den motivischen Ablauf.) Diesen so unscheinbaren Detailunterschied halte ich für nicht ganz belanglos, er sagt wohl etwas über den jeweiligen «Stand des Komponierens». In KV 129/I intensiviert Mozart durch eine wirkungsvolle Koordination der verschiedenen Parameter, durch die Koordination von harmonischem und motivischen Rhythmus, die Zielgerichtetheit kadentiellen Ablaufs; 1765 war sein kompositorisches Denken in dieser Richtung noch nicht so weit ausgebildet (um solches komponieren zu können). Die Kadenzierungsfunktion des 3 + 3-Glieds im G-

13 Sehr ausführlich wird dies nachgezeichnet in *Die frühen Sinfonien*, S. 317 – 320.

14 Einen ähnlich funktionierenden Eintakter trifft man etwa in Abels op.7/4 (Kopfsatz, T. 17 mit ganz ähnlicher Bassbewegung wie bei Mozart) an.

Dur-Satz von 1772 ist auch dadurch unterstrichen und verstärkt (gegenüber T. 31ff in KV 22/I), dass nun kein wiederholter Kadenzablauf vorausgeht (wie dies mit T. 23ff in KV 22/I geschah, vgl. oben). T. 35ff in KV 129/I wird eindeutig als *das* Kadenzglied (der Schlussgruppe) ausgezeichnet.

Differenziert hat sich im Vergleich zur Exposition von KV 22/I neben den formalen Funktionen auch die Taktgruppenstruktur. In der Exposition von KV 129/I herrscht nun keineswegs ein strenger Viertaktfluss, immer wieder wird «quadratisches» Mass durchbrochen: man sehe den Neuntakter der Überleitung (T. 9 – 17), das letzte, dreitaktige, (offene) Seitensatzglied (T. 23 – 25), den anschliessenden Crescendo-Fünftakter (T. 26 – 30) oder die eben besprochene Wiederholungsgruppe aus offenen Dreitakttern (T. 35 – 40). Insofern ergibt sich ein ähnlich vielfältig-lebendiges Bild wie in der oben betrachteten Bach-Exposition¹⁵.

Im Kopfsatz der G-Dur-Sinfonie KV 129, in dem eine – wie ich glaube: bewusste – stilistische Nähe zu Johann Christian Bach nicht zu übersehen ist, bewegt sich Mozart nun auch auf der kompositorischen Qualitätsebene des verehrten Londoner Bachs. 1772 ist er fähig, Bachsches nicht nur (äusserlich) nachzuahmen, sondern Bachschen «Geist» in seinen Möglichkeiten und Nuancen wirklich zu erfassen und sich – auf gleichem Niveau – anzuverwandeln. Der sechzehnjährige Mozart ist jetzt ein dem Londoner Meister ebenbürtiger Schüler.

15 Eine grosse Tutti-Entwicklung (s.o) fehlt in der eher knapp gehaltenen Mozart-Exposition (KV 129) allerdings, eine solche ist aber in einem anderen sinfonischen Werk des Jahres 1772 zu finden, im Kopfsatz der D-Dur-Sinfonie KV 133 (T. 14 – 42!).

Nochmals zur Sinfonie B-Dur KV 74g = Anh. 216

GERHARD ALLROGGEN

In seiner Monographie über Mozarts Sinfonien¹ hat Neal Zaslaw bei Besprechung der Sinfonie KV 74g in freundlicher Weise meines alten Aufsatzes² über diesen Gegenstand gedacht und seinen Inhalt zustimmend referiert³. Zwischen den Zeilen freilich kann man den an die Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe und an den Herausgeber des Bandes IV/11/2 der NMA gerichteten Vorwurf lesen, dass bei der Neuausgabe der Sinfonien Mozarts nicht die Konsequenzen aus jenem Aufsatz gezogen wurden⁴.

Zugespitzt formuliert lautete die These zu KV 74g im Jahre 1974 folgendermassen: Wenn man sich entschliesst, auf Grund der zweifelhaften Quellenlage diese Sinfonie als nicht hinreichend beglaubigt anzusehen und sie deshalb aus der Gesamtausgabe fernzuhalten, so muss dieses Argument mit derselben Konsequenz auch für die Sinfonien KV 42a = 76, 45b, 73m = 95, 75 und 111b = 96 gelten.

Tatsächlich enthält die Neuausgabe⁵ alle soeben aufgezählten Sinfonien, wenn auch mit unterschiedlichen in den Vorworten dargelegten Vorbehalten, nicht jedoch die Sinfonie KV 74g. Es ist aber zu bedenken, dass jene These auf der Voraussetzung beruhte, die Quellenlage sei für alle sechs erwähnten Sinfonien gleich⁶. Von dieser Prämisse musste ich im Jahre 1974 ausgehen; inzwischen kann sie nicht mehr gelten, wie im Vorwort zur Neuausgabe dargelegt wurde⁷. Zur Sinfonie KV 74g haben wir überhaupt keine zeitgenössische Quelle zur Verfügung; der Text liegt lediglich in dem Partiturdruk des Jahres 1910 vor⁸. Welche Vorlage die ungenannten Herausgeber zur Verfügung hatten, wissen wir nicht. Angeblich war es eine Handschrift aus dem Besitz der Preussischen Staatsbibliothek Berlin⁹. Eine solche Handschrift hat aber dort offenbar niemals existiert¹⁰.

Man kann daraus unterschiedliche Vermutungen ableiten. Entweder hat es eine solche Quelle niemals gegeben, und die Sinfonie KV 74g ist ein in moderner Zeit unterschobe-

1 Neal Zaslaw: *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*. Oxford 1989.

2 Gerhard Allroggen: Zur Frage der Echtheit der Sinfonie KV Anh. 216 = 74g, in: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Hrsg. von Gerhard Croll. (=Wege der Forschung Bd. CCXXXIII.) Darmstadt 1977. S. 462-473. Ausserdem in: *Analecta musicologica*. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 18: Colloquium «Mozart und Italien» (Rom 1974). Köln 1978. S. 237-245.

3 Zaslaw, a. a. O., S. 153f.

4 a. a. O., S. 154.

5 Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 11: Sinfonien. Band 1 und 2. Vorgelegt von Gerhard Allroggen. Kassel 1984 bzw. 1985.

6 Vgl. *Zur Echtheit ...* a. a. O., S. 472 bzw. 245.

7 NMA IV/11/2, S. IX und X.

8 Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek Nr. 2152, zugleich im Supplement der Alten Mozart-Ausgabe.

9 Vgl. T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix: *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité*. Bd I, S. 373; Hermann Abert: *W.A. Mozart*. Bd I, S. 343, Anmerkung 5; Ludwig Ritter von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts*. Dritte Auflage bearbeitet von Alfred Einstein. S. 151. – Wyzewa und Saint-Foix sprechen von einer Partitur, Einstein spricht von Stimmen, die angeblich in Berlin aufgefunden worden seien.

10 Vgl. NMA IV/11/2, S. IX.

nes Werk¹¹, oder – und das erscheint als die wahrscheinlichere Alternative – es lag eine Verwechslung mit Stimmen aus dem im letzten Krieg zum grössten Teil vernichteten Archiv des Verlags Breitkopf & Härtel in Leipzig vor.

Jedenfalls ist die Quellenlage für KV 74g noch erheblich schlechter als im Jahre 1974 vorausgesetzt worden war. Es erwachsen aber zusätzliche Bedenken gegen die Echtheit dieser Sinfonie aus stilistischen Befunden, die im folgenden erörtert werden sollen.

In der bisherigen Literatur¹² über KV 74g herrscht Einigkeit darüber, dass diese Sinfonie, vorausgesetzt sie stamme von W. A. Mozart, nicht später als 1771 anzusetzen sei. Diese Einigkeit beruht darauf, dass die von Wyzewa und Saint-Foix gebotene Hypothese, das Stück sei ein Reflex der ersten Italien-Reise¹³, entweder ausdrücklich akzeptiert wurde oder doch unwidersprochen blieb. Zaslav¹⁴ hält die Frage der Datierung ausdrücklich offen; er bespricht das Stück in dem von ihm «Lambach and Salzburg (1769)» überschriebenen Kapitel und weist auf die Ähnlichkeit des ersten Satzes mit dem von KV 48 (Ende 1768) hin.

Obwohl die hypothetische Datierung von KV 74g in den Sommer 1771 im grossen Ganzen plausibel erscheint, wirft sie doch Fragen auf, die Zweifel an der Echtheit aufkommen lassen können. So gehört zu den Vorzügen des Werks eine gewisse Eleganz der Melodik und eine Delikatesse des Klangs, wie sie sich Mozart erst später, in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre, erworben hat. Andererseits weist die Komposition Schwächen auf, die dazu im Widerspruch stehen, und die auch seinen Sinfonien zu Anfang der siebziger Jahre fremd sind. Dazu gehört im ersten Satz nach dem nur 16 Takte umfassenden Mittelteil die recht ungelenke Rückführung zum Repriseneintritt (Takte 86-89):

82



Notenbeispiel 1

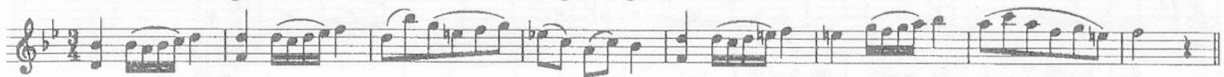
11 Diese Denkmöglichkeit hat in der Diskussion des vorliegenden Referats beim Zürcher Kolloquium überraschend Anhänger gefunden, denen die Vorstellung, jemand habe aus ähnlichen Motiven wie seiner Zeit Marius Casadesus im Falle des Violinkonzerts KV Anh. 294a die Musikwelt mit einer gut gemachten Stilkopie düpierten wollen, nicht unsympathisch war.

12 Vgl. den Überblick bei Zaslav, a. a. O., S. 152.

13 WSF I, S. 374.

14 a. a. O., S. 152.

Weiter wäre die erste Periode des Menuetts zu nennen, in deren erster Hälfte die Oberstimme zu einem Halbschluss auf der V. Stufe drängt, der melodisch gewaltsam und metrisch ungeschickt zur I. Stufe abgebogen wird:



Notenbeispiel 2

Anstössig erscheint schliesslich im Finale bei der Scheinreprise innerhalb der Durchführung die Passage T. 68-73:

Notenbeispiel 3

Bedenklicher der Querstand in T. 72, der ja durch die Unisono-Führung der Streicher bedingt ist, also nur auf dem Papier existiert, sind die verdeckten Quinten der Aussenstimmen im dreistimmigen Satz T. 68/69, ein Satzfehler, der durch den Stimmtausch der Oboen nur notdürftig bemäntelt wird. Auch sonst treten in dieser Partitur sehr häufig auch unnötige, weil funktionslose Stimmkreuzungen zwischen erster und zweiter Oboe auf, wie man sie – zumindest in dieser Häufung – bei Mozart sonst nicht findet.

Gegen die Echtheit scheint schliesslich zu sprechen, dass der Komponist von KV 74g den auffälligen – und gelungenen – Versuch unternommen hat, durch ein gemeinsames Motiv, den Sekundschritt, die Aussensätze sowie das Menuett miteinander zu verketteten.

Das Motiv der fallenden Sekunde ist bereits Bestandteil des Kopfthemas des ersten Satzes:



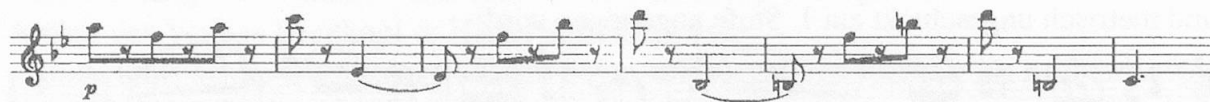
Notenbeispiel 4

Es tritt dann an wichtigen Stellen des Satzes wieder in Erscheinung, so im Seitensatz (Takte 29-34):



Notenbeispiel 5

Bei der Wiederholung dieses Gedankens in den Takten 36-42 wird die fallende Sekunde in eine steigende Sekunde verändert,



Notensbeispiel 6

bevor im unmittelbaren Anschluss der Beginn der Schlussgruppe (Takte 42-48) rhythmisch und diastematisch wieder auf den Beginn des Satzes rekuriert:

Notensbeispiel 7

Die im Verlauf der Schlussgruppe auftretenden Sekundschritte der Takte 59/60 und 65/66 sind zwar konventionell, aber gerade im Zusammenhang *dieses* Satzes gleichwohl auffällig.

Das neue Thema des Mittelteils (Takte 70-86) ist wieder durch die fallende Sekunde geprägt:



Notensbeispiel 8

Die Reprise folgt getreu der Exposition; der Nachweis der entsprechenden Stellen kann unterbleiben.

Im Hauptsatz des Menuetts findet sich das Sekund-Motiv nicht in der melodieführenden Stimme, sondern nur – primär harmonisch bedingt – im Bass und den Oboen. Es ist aber immerhin durch die vorgeschriebene Artikulation herausgehoben. Um so auffälliger tritt es dafür im Trio in Erscheinung, wo es in nur wenigen Takten (7 und 8, 13-16 und den beiden Schlusstakten) nicht gegenwärtig ist:

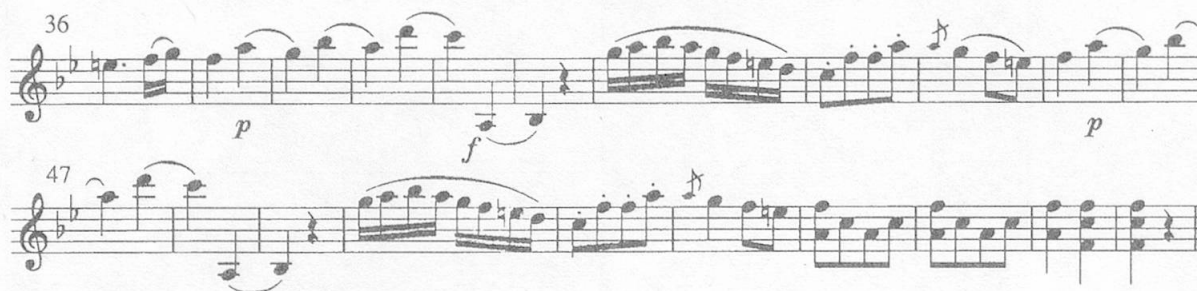
Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Basso

Notenbeispiel 9

Auch das Kopffthema des Finales ist durch Sekundschritte geprägt:

Notenbeispiel 10

Im Seitensatz erscheint es nur in der unteren Mittelstimme (Takte 27 und 35), exponiert aber in dem das erste Thema aufgreifenden Epilog (Takte 37-41 sowie 45-49):



Notenspiel 11

In dem kurzen ersten Teil der Durchführung werden Motive des ersten Themas abgespalten, und zwar gerade die beiden Sekundschritte (Takte 57-60):



Notenspiel 12

Die sich anschliessende Scheinreprise mit erstem und zweitem Thema (Takte 65-94) beginnt selbstverständlich wieder mit den Sekund-Motiven. Diese Stelle enthält die bereits in anderem Zusammenhang diskutierten harmonischen Besonderheiten (vgl. Notenspiel 3).

In dieser Sinfonie sind mithin durch Substanzgemeinschaft zwischen den einzelnen Sätzen Verknüpfungen der Teile miteinander vorgenommen worden, die dem jungen Mozart in dieser auffälligen Häufung ganz fremd sind, ja, die er sogar zu vermeiden suchte. Dies wird an dem gestrichenen Menuett der Sinfonie in A-Dur KV 114 deutlich, wo er einen ganz ausgeführten 22 Takte umfassenden Hauptsatz wieder ausgestrichen und durch eine neue Komposition ersetzt hat¹⁵, offenbar deshalb, weil er deutliche Substanzgemeinschaft mit dem langsamen Satz¹⁶ aufwies.



Notenspiel 13

Es liegt auf der Hand, dass die Fragen, die mit der Sinfonie KV 74g zusammenhängen, nicht abschliessend diskutiert werden können, solange nicht die dem Erstdruck zu Grunde liegende Quelle bekannt ist. Insofern können auch die vorstehenden Darlegungen nicht das letzte Wort in dieser Sache sein. Es lag mir aber daran, Neal Zaslaw's milden Vorwurf der Inkonsequenz zu diskutieren, und die im Vorwort zum zweiten Sinfonieband der Neuen Mozart-Ausgabe nur angedeuteten Bedenken etwas näher auszuführen.

15 Siehe NMA IV/11/2, S. 199.

16 Ebenda, S. 172ff.

«In età di non ancor 13 anni» Mozarts erstes Auftreten in Italien

GERHARD CROLL

Unser Thema zitiert eine Falschmeldung. Sie stammt aus dem ersten Pressebericht, der über die erste Italienreise des Wunderkindes und jungen musikalischen Genies aus Salzburg erschienen ist¹:

«VERONA 9. Gennajo.

Questa Città non può non annunziare il valor portentoso, che in età di non ancor 13. anni, ha nella musica il giovanetto Tedesco Sig. Amadeo Wolfgango Mozart, nativo di Salisburgo, e figlio dell'attuale Maestro di Cappella di Sua Altezza Reverendissima Monsignore Arcivescovo Principe di Salisburgo suddetto. Eppo giovane nello scorso Venerdì, 5. dell'andante, in una sala della Nobile Accademia Filarmonica, in faccia alla pubblica Rappresentanza, ed a copiosissimo concorso di Nobiltà dell'uno, e l'altro sesso, ha date tali prove di sua perizia nell'arte predetta, che ha fatto stordire. Egli, fra una scelta adunanza di valenti Professori, ha saputo, prima d'ogn'altra cosa, esporre una bellissima sinfonia d'introduzione di composizione sua, che ha meritato tutto l'applauso. Indi ha egregiamente sonato a prima vista un concerto di cembalo, e successivamente altre sonate a lui novissime. Poi sopra quattro versi esibitigli, ha composta sul fatto un'aria d'ottimo gusto nell'atto stesso di cantarla. Un Soggetto, ed un Finale progettatogli, egli mirabilmente concertò sulle migliori leggi dell'arte. Suonò all'improvviso assai bene un Trio del Bocherini. Compose benissimo in partitura un Sentimento datogli sul violino da un Professore. In somma sì in questa, che in altre occasioni, esposto a' più ardui cimenti, gli ha tutti superati con indicibil valore, e quindi con universale ammirazione specialmente de' Dilettanti; tra' quali i Signori Lugiat, che, dopo aver goduti, e fatti ad altri godere più saggi maravigliosi dell'abilità di tal giovine, hanno infino voluto farlo ritrarre in tela al naturale, per serbarne eterna memoria. Né è già nuovo questo pensiero; imperciocchè, da che egli va girando per entro l'Europa col Padre suo, per dar pruova di se, ha tanta meraviglia eccitata in ogni parte, fino dalla tenera età di 7.anni, che se ne serba tuttavia il ritratto in Vienna, in Parigi, dove sono anche i ritratti di tutta la sua Famiglia, in Olanda, ed in Londra, in cui si collocò esso ritratto suo nell'insigne Museo Britannico con una iscrizione, che celebrava la stupenda sua bravura nella musia nella verde età d'anni 8., che soli allora contava. Noi per tanto non dubitiamo, che nel proseguimento del suo viaggio, che ora fa per l'Italia, non sia per apportare eguale stupore dovunque si recherà, massimamente agli Esperti, ed Intelligenti.»

Schon bei Nissen zitiert², wurde der in Mantua erschienene Bericht über Wolfgang's erstes öffentliches Konzert in Verona von Ernst Fritz Schmid 1955 erstmals im richtigen und vollen Wortlaut wiedergegeben³.

1 *Gazzetta di Mantova*, Mantova per l'Erede di Alberto Pazzoni. Nr.2, 12.1.1770, S.4. Ein Faksimile des Berichtes in der von Guglielmo Barblan und Andrea Della Corte zum Mozartjahr 1956 herausgegebenen Publikation *Mozart in Italia*. (Milano) (1965), Tav.VI (zwischen S.48/49), mit falschem Erscheinungsdatum in der Bildunterschrift (19. statt 12. Januar).

2 Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W.A.Mozarts*. Leipzig 1828, S.169 f.

Leopold Mozart hatte diesen in der Ausgabe vom 12.1.1770 in der Gazzetta di Mantova erschienenen Bericht über den Veroneser Aufenthalt der Mozarts – auf den weiteren Inhalt des Berichts kommen wir später zu sprechen – schon am 11.(!) 1.1770 in Mantua in Händen. Und er gab dazu in einem Brief nach Salzburg⁴ sofort zwei Richtigstellungen: erstens stimme die auf ihn selbst bezogene Angabe «Maestro di Cappella (!) di Sua Altezza Reverendissima Monsignore Arcivescovo Principe di Salisburgo» so ja nicht (Leopold Mozart war Konzertmeister, nicht Kapellmeister in Salzburg), und zweitens müsse es für Wolfgang richtig «im Alter von noch nicht 14 (statt 13) Jahren» heissen. Der dann folgende Satz in Leopold Mozarts Brief klingt in unseren Ohren höchst aktuell, hat er doch Gültigkeit behalten, heute wie damals: «Allein, du weist wie es geht, die Zeitungsschreiber schreiben, w i e es ihnen einfällt, und w a s ihnen einfällt.» (Sperrungen vom Autor). Nachdenklich macht uns allerdings mehr noch die Tatsache, dass andere im zitierten Pressebericht enthaltene Mitteilungen – die genauen Angaben über die in Wien, Paris, Holland und in London befindlichen Mozart-Porträts – doch wohl nur von Leopold Mozart selbst stammen können. Er hatte also offensichtlich zumindest indirekten Kontakt mit dem Berichtersteller. Diese Annahme liegt ganz auf der Linie der Planungen und Absichten, die Leopold Mozart mit der Reise nach Italien verband. Wir erinnern uns hier der frühesten diesbezüglichen Äusserungen von ihm, die uns überliefert sind. Sie haben für unser Thema besondere Bedeutung.

Die erste stammt aus seinem am 16. August 1766 in Lyon, auf der Rückreise von London, an Lorenz Hagenauer geschriebenen Brief⁵. Es läge doch buchstäblich nahe, von hier aus «der Nase nach, nach Italien zu gehen» und über Turin und Venedig heimzureisen. Und Leopold Mozart fragt rhetorisch: «Ist nicht ietzt noch die Zeit, wo die Jugend der Kinder alles in Verwunderung setzet?» Wir hören deutlich die Sorge heraus: Bald ist es damit (zumindest bei Nannerl) vorbei. Man reiste bekanntlich dann doch, wie verabredet, über die Schweiz und Deutschland zurück und liess Italien rechts liegen.

Leopolds zweite Äusserung über eine Reise nach Italien ist für unseren Zusammenhang noch interessanter. Am 11. Mai 1768 – also fast zwei Jahre später, Nannerl ist inzwischen beinahe siebzehn Jahre und nun gar nicht mehr im Gespräch, Wolfgang ist zwölf –, aus Wien schreibt Vater Leopold im Frühjahr 1768, wieder an Hagenauer⁶, wenn er, Leopold Mozart, alle Umstände in Erwägung ziehe, könne die geplante Italienreise «nun nicht mehr verschoben ... werden». Und er nennt auch den dafür gewiss entscheidenden Umstand: jetzt bald müsse man reisen und nicht so lange warten, «bis der Wolfgang in die Jahre und denjenigen Wachsthum kommt, die seinen Verdiensten die Verwunderung entziehen.» «Verwunderung», dasselbe Wort wie 1766 und der gleiche Zusammenhang, nur dass es jetzt «nur noch» um Wolfgang geht.

3 Ernst Fritz Schmid, *Auf Mozarts Spuren in Italien*, in: *Mozart-Jahrbuch 1955*, Salzburg 1956, S.17-48, bes.S.17 f.

4 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer-Deutsch I-IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI. Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975); Bauer-Deutsch I, Nr. 155, S.304, Zeile 20-27. Hier und bei den folgenden Zitaten aus der Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen Mozarts sei stets auch auf die zugehörigen Kommentare verwiesen.

5 Bauer-Deutsch I, Nr. 111, S.229, Zeile 45-55.

6 Bauer-Deutsch I, Nr. 132, S.264, Zeile 17-28.

Leopold Mozart zog alles ins Kalkül (und man kann ihm dies ohne weiteres als krasse Gewinnsucht und Eigennutz anlasten): Mit dem Wunderkind Wolfgang war es leichter (und lukrativer) Aufsehen zu erregen, als mit einem Jugendlichen, einem jungen Mann. Aber damit macht man es sich Leopold Mozart gegenüber allzu leicht. Zweifellos waren dies seine Gedanken und sie beeinflussten seine Planungen. Aber väterliche Sorgen sprachen ebenso stark mit. Das eigentliche Ziel der Reise nach Italien war für Leopold Mozart die Existenzsicherung für seinen Sohn in dem Musikland Europas, im Land der Oper, in Italien. Leopold wusste, dass mit Konzerten in Italien nicht (viel) zu verdienen war. Aber eine scrittura, und dann eine Anstellung an einem der habsburgisch regierten Höfe in Italien, in Florenz oder in Mailand vor allem, mit Hilfe des «Vorschubs», den ihm der Kaiser in Wien eben (im Frühjahr 1768) persönlich in Aussicht gestellt, ja zugesagt hatte: Auf diesem Wege «soll mein Kind(!) ... mit starken schritten forteilen» –, an seiner, des Vaters Hand, von ihm geleitet.

Leopold Mozart hat also – im Frühjahr 1768 – den bevorstehenden Schritt vom Kind zum Knaben und zum jungen Mann vor Augen. Das, was wir Pubertät nennen, trat bei Wolfgang erst ca. zwei Jahre später ein: Während der ersten Italienreise geriet Wolfgang plötzlich ins Wachsen, der Stimmbruch trat ein, Konsequenzen auch für das häusliche Familienleben zeichneten sich schliesslich angesichts der Rückkehr nach Salzburg ab. Dazu einige Zitate aus Vater Leopolds Briefen aus Italien nach Salzburg, die uns Wolfgangs körperliches Wachstum und die verschiedenen Konsequenzen recht drastisch vor Augen führen:

Leopold Mozart an seine Frau

Bologna, 21. Juli 1770⁷

«... Wenn der Wolfg: so fortwächst, so wird er zimmlich gross nach Hause kommen. das düchene neue kleid, so zu Salz: gemacht worden, wird er nächsten winter nicht mehr tragen, es war die Veste letzten winter schon zu klein...»

Bologna, 25. August 1770⁸

«... So bald in Mayland bin, muss ich die Halsbindl und Hemder des Wolfg: alle fast ändern lassen, bis dahin muss er gedult haben [...] Du dürfst dir ihn aber desswegen eben nicht gar so gross vorstellen, genug, dass alle glieder grösser und stärker werden. Stimme zum singen hat er itzt gar keine: diese ist völlig weg; er hat weder Diefe noch Höhe, und nicht 5 reine Töne. Diess ist etwas, das ihn sehr verdriesst, dann er kann seine eigene Sachen nicht singen, die er doch manchmal selbst singen möchte...»

Mailand, 15. Dezember 1770⁹

«... sehe dich um eine gute Leinwand um zu Hemder; indem, so bald wir, mit gottes Hilfe, ankommen, gleich für den Don Amadeo müssen Hemder gemacht werden, sie sind alle zu kurz und werden kaum die Zeit unserer nach Haus kunft ausdauern können, da die Ermel aller zu kurz sind...»

Mailand, 22. Dezember 1770¹⁰

«... ihr könnt euch den Wolfg: in einem Roth Scarlatin kleid mit goldenen Borden, himmelblauen attlas futter vorstellen. heut fängt der schneider an zu arbeiten, diess kleid wird er die ersten 3 täge, da er beym Clavier sitzt, tragen. dasjenige, so zu Salz.

7 Bauer-Deutsch I, Nr.199, S.371, Zeile 59-62.

8 Bauer-Deutsch I, Nr.205, S.384, Zeile 43-53.

9 Bauer-Deutsch I, Nr.223, S.409, Zeile 36-39.

10 Bauer-Deutsch I, Nr.224, S.411, Zeile 41-45.

gemacht worden, ist um eine stehende Hand zu kurz, und allerdings zu enge und zu klein...»

Mailand, 12. Januar 1771¹¹

«... Ich mache dir nochmals die Erinnerung für Leinwand zu Hemmder besorgt zu seyn, dann nun lasse ich die Ärmel unterdessen anstücken, damit wir wenigstens noch bis nach Hause uns mit seinen kleinen Hemmtern behelfen können...»

Venedig, 20. Februar 1771¹²

«... Ich hätte bald geschrieben: zu Hause! allein mir ist beygefallen, dass wir zu Hause nicht wohnen können. du must mir also schreiben, ob wir bey dem Sailerwirt, bey dem Stern, oder bey dem Saulentzl einlogieren sollen. Ich glaube es wird am besten seyn ich nehme meine Wohnung im Löchl, so habe alsdann nicht weit ins Hagenauer Haus. So, wie wir wie die Soldaten unter einander schliefen, können wir nicht mehr seyn; der Wolfgang ist nicht mehr 7 Jahre alt etc...»

Demgegenüber, gleichsam als Kontrapunkt unterlegt, gleichzeitige Äußerungen aus der kindlichen Erlebnissphäre Wolfgangs, mitgeteilt in seinen Briefen oder Postscripta an Mutter und Schwester:

Wolfgang an seine Mutter:

Wörgl, 14. Dezember 1769¹³

«... Allerliebste mama. Mein Herz ist völlig entzückt, aus lauter Vergnügen, weil mir auf dieser Reise so lustig ist, weil es so warm ist in den Wagen, und weil unser Gutscher ein galanter Kerl ist, welcher, wenn es der Weg ein bisschen zulässt so geschwind fährt...»

Wolfgang an seine Schwester

Wörgl, 14. Dezember 1769¹⁴

«... il sig: hornung dimanda in vece mia se lui non hà creduto una volta ancora che fossi io in letto in vece tua...»

Bologna, 21. August 1770¹⁵

«... Ich bin auch noch lebendig, und zwar sehr lustig. heünte kam mir die Lust auf einen Esel zu reiten, dan in Italien ist es der Brauch...»

Bologna, 6. Oktober 1770¹⁶

«... Ich wünsche, dass ich bald könnte die Pertelzkammersinfonien hören, und etwa ein Trompeterl oder Pfeifferl darzu blasen...»

Über die bei Eibl nachzulesenden Kommentare hinaus bedarf Wolfgangs in italienischer Sprache an Nannerl übermittelte Bitte und deren Vorgeschichte für unseren Zusammenhang einer Erläuterung. Eibl kommentiert diesen Satz: «Die Anspielung ist nicht mehr verständlich.» Versuchen wir zunächst, uns die «Personen der Handlung» zu vergegenwärtigen, denn es geht ja ganz offensichtlich um so etwas wie eine «Szene», die sich da zuhause bei den Mozarts abgespielt hat. Neben den Geschwistern Nannerl und Wolfgang ist die Rede von «Signor Hornung», über den wir in Eibls Kommentar (und mehr noch bei Ernst Hintermaier¹⁷) erfahren, dass es sich um Joseph von Arimathia Hornung handelt, einen aus Schwaben stammenden Bassisten, der auch Tenor singen

11 Bauer-Deutsch I, Nr.228, S.415, Zeile 8-11.

12 Bauer-Deutsch I, Nr.232, S.240, Zeile 20-26.

13 Bauer-Deutsch I, Nr.147, S.292 f., Zeile 24-28.

14 Bauer-Deutsch I, Nr.147, S.293, Zeile 46-48.

15 Bauer-Deutsch I, Nr.204, S.382, Zeile 36-38.

16 Bauer-Deutsch I, Nr.212, S.395, Zeile 37-39.

17 Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*. Phil.Diss. Salzburg 1972 (masch.), bes. S.188 f.

konnte, also einen grossen Umfang hatte: tatsächlich war er ein Bass-Buffer. Was war da nun geschehen beim übermütig-kindlichen Spiel der Mozart-Geschwister und «Signor Hornung»? Manche Eltern mögen sich erinnern an solches Verstecken- und Suchen-Spielen zuhause: Man versteckte sich, gerne unter der Bettdecke in einem Bett der Geschwister oder auch der Eltern, jemand anderer suchte und musste nun raten, wer da versteckt war (und der möglichst keinen verräterischen Laut von sich gab). Solch eine Situation beim übermütigen Spiel von Bruder und Schwester steht hier wohl in Rede, und vermutlich kam dabei jener Hornung in die Mozart-Wohnung und beteiligte sich, zum Gaudium der Kinder; und offenbar hat er sich geirrt und angenommen, dass Wolfgang sich, wohl in Nannerls Bett, versteckt hatte –, oder hatte Hornung nur so getan als ob, um dem kleinen Wolfgang den Spass nicht zu verderben?

Kindliche Spiele, über die, wenn wir es recht verstehen, ganz kindlich-belustigt aus der Erinnerung berichtet wird. Der eben noch dreizehnjährige Wolfgang Amadeus Mozart auf der Reise nach Italien, das Wunderkind.

Hier richtet sich unser Blick auf «das schönste Jugendbildnis Wolfgangs»¹⁸, das sogenannte Veroneser Porträt. Die im Jahre 1956 im Bärenreiter-Verlag Kassel im Originalformat erschienene farbige Reproduktion hat dieses Bild allgemein bekannt gemacht. Das Originalgemälde befindet sich in der Sammlung Alfred Cortot und wird – nach erfolgter Restaurierung – in der Salzburger Landesausstellung 1991 *Mozart. Bilder und Klänge* erstmals öffentlich ausgestellt.

Entstanden ist das Bild in den letzten Tagen des Veroneser Aufenthaltes, der – vom 27.12.1769 bis 10.1.1770 – zwei Wochen umfasste. Wolfgang, «in età di non ancor 14(!) anni», war in jenen Tagen mit zwei Konzerten besonders starken Belastungen ausgesetzt. Mindestens zweimal sass er (am 6. und 7. Jänner) mehrere Stunden Modell. Von Überanstrengung oder gar Ermüdung lässt uns der Künstler nichts spüren. Das Stadium des sich vom Wunderkind zum Jüngling, zum jungen Mann wandelnden Knaben, der erfüllt ist von einem alle und alles überragenden musikalischen Genie, dieser Zustand scheint uns hier wie in einer Momentaufnahme erfasst zu sein¹⁹.

Auf die Frage nach dem Maler des Bildes – Gianbettino Cignaroli (1706-1770), oder dessen Neffe Saverio Dalla Rosa (1745-1821), oder beide zusammen in Gemeinschaftsarbeit – und die damit verbundene Diskussion, die insbesondere seit den Studien und Publikationen von Raffaello Brenzoni²⁰ entstanden ist, kann hier nicht näher eingegangen werden²¹. Uns interessiert jetzt vor allem das – seit der 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses als *Allegro für Klavier KV 72a* bekannte – Musikstück, die gemalte Musik, d.h. die auf dem Notenpult des Cembalos sicht- und lesbaren beiden Notenseiten

18 Bernhard Paumgartner, *Mozart*. (Zürich) (6/1967), darin das Kapitel «Mozartbildnisse», S.530-534, bes. S.531.

19 Die Begegnung mit dem Original – gemeinsam mit M.Jean Cortot – bestätigte dies und machte zutiefst betroffen. Ein für unsere Studien wichtiges Detail ist am Original deutlich sichtbar: ein Tintenfass mit Feder.

20 Genannt seien hier nur dessen erste und letzte einschlägige Publikationen: Raffaello Brenzoni, *Un ritratto di Saverio Dalla Rosa*, in: *Per l'arte sacra*. Milano 1935; ders., *Nell'entusiasmo di Verona*, in: *Mozart in Italia. I Viaggi e le Lettere*. Hrsg. von Guglielmo Barblan und Andrea Della Corte, (Milano) (1956), S.46-56.

21 Hingewiesen sei auf eine in Vorbereitung befindliche Publikation der *Fondazione Wolfgang Amadeus Mozart De Pizzini von Hohenbrunn* (Ala) zum Veroneser Mozartporträt (mit Beiträgen von Daniel Hertz und Gerhard Croll), die 1992 erscheinen soll.

(vgl. Bsp.1). Wir erkennen, dass die sorgsam abgebildete Musik dort, wo rechts der Bildrand ist, nicht vollständig ist, Fortsetzung und Schluss fehlen.

Beispiel 1

Entstanden vor dem 6. Januar 1770

Molto allegro

7

14

20

26

32

Wolfgang Amadeus Mozart, Allegro für Klavier KV 72a

Aus: Neue Mozart-Ausgabe IX/27, 2, S. 169 (Bärenreiter, Kassel)

Gewiss liegt die Annahme nahe, dass Musik, mit der Mozart, spielend am Instrument sitzend, porträtiert wurde, von Mozart ist. Alfred Einstein hat dies als erster ausgesprochen: «Es ist kaum anzunehmen, dass eine andere als eigene Komposition Mozarts auf dem Bild verewigt ist. Vielleicht ist es eins der Orgelstücke, die Mozart in S.Tommaso

spielte²². «Einstein nahm dabei offensichtlich auf die Musik selbst, auf deren Charakter und Stil Bezug. Denn der Anfang mutet wie eine dreistimmige Sonata de Chiesa an, wie ein Trio mit der altmodischen Struktur einer Triosonate all'italiana: zwei gleich hohe (Diskant-) Stimmen über einem gehenden Bass. Die beiden (quasi Violin-)Stimmen ergehen sich in Vorhalten über der Bass-Stimme. Man mag sich (in Moll) an den Anfang des *Stabat mater* von Pergolesi erinnern fühlen. Aber bald, nach vier Takten schon, ändert sich die Satzstruktur, sie wird zweistimmig-galant, mit einer Melodiestimme in Achtelbewegung, die vom Bass in Vierteln begleitet wird, und man denkt nun nicht mehr an eine Orgel, sondern an ein Cembalo, vor allem dann und dort, wo – gegen Ende des Fragments – Akkorde zwischen den beiden Händen abwechseln (T.31 ff.). Die Folge gebundener (Trio-) Satz – galanter Satz liess Wolfgang Plath bei der Ausgabe des Fragments im zweiten Band der Klavierstücke der *Neuen Mozart-Ausgabe (NMA)*²³ davon sprechen, dass erhebliche Bedenken gegen eine Autorschaft Mozarts erhoben werden müssten. Zugleich macht er aber auch geltend, «dass wir über Mozarts Klavierstil um 1770 nichts wissen, weil Klavierkompositionen aus dieser Zeit nicht überliefert sind.» Und Plath resümierte: «Zusammenfassend wäre also etwa zu sagen, dass die Echtheit von KV 72a nicht über jeden Zweifel erhaben scheint, und dass einige Skepsis am Platz ist»²⁴.

Diese Skepsis war wohl begründet. Denn schon zehn Jahre zuvor, auf der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung 1971 in Salzburg, hatte Daniel Hertz in einem dann leider ungedruckt gebliebenen Referat dargelegt, dass seines Erachtens nicht Mozart, sondern eher Baldassare Galuppi der Komponist gewesen sein könnte. Hertz hat seitdem seine Studien – nach einer Bedenkzeit – wieder aufgenommen und sich erneut dem *Molto Allegro KV 72a* zugewandt. Eine überarbeitete Fassung soll 1992 erscheinen²⁵.

Im Zusammenhang mit der eben zitierten Feststellung unserer Unkenntnis über Mozarts Klavierstil um 1770 mangels Klavierkompositionen aus dieser Zeit muss uns ein Bericht über das erste Auftreten des Wunderkindes in einem öffentlichen Konzert auf italienischem Boden besonders interessieren. Weihnachten 1769 hatte sich Wolfgang in einem Privatkonzert in Rovereto vor einem kleinen Kreis geladener Gäste als Klavierspieler «Ehre gemacht»; tags darauf setzte er als Organist in der Kirche S.Marco «ganz Roveredo» in Erstaunen²⁶.

Auch über das erste öffentliche Konzert des Wunderkindes aus Salzburg auf italienischem Boden – es fand am Freitag, den 5.1.1770 «in una gran sala della Nobile Accademia Filarmonica» in Verona statt – hören wir von den Mozarts selbst keine Einzelheiten. Umso dankbarer sind wir für den – von uns eingangs mitgeteilten – ausführlichen und kenntnisreichen Bericht in der *Gazzetta di Mantova*. Man muss diesen oft zitierten Bericht sehr aufmerksam lesen, um alles richtig zu interpretieren. Wenn wir alle Mitteilungen recht verstehen, so hat Wolfgang dieses Konzert mit seinen vielen und abwechslungsreichen Programmpunkten tatsächlich ganz alleine bestritten. Er hat dabei seine

22 *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*. 3.Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein, Leipzig 1937, Anmerkung zur Nr.72a, S.116.

23 Serie IX, Werkgruppe 27, Bd.2, Kassel etc. 1982, S.169, dazu Vorwort S.XXVIII f.

24 Wolfgang Plath, *NMA IX/27,2* S. XXVIII.

25 In der oben Anm. 21 genannten Publikation.

26 Leopold Mozart sagt in seinem brieflichen Bericht nach Salzburg (am 7.1.1770 aus Verona) leider kein Wort über die Musik, die Wolfgang im Hauskonzert bei Baron Todeschi und in der Kirche S.Marco gespielt hat. Zweifellos standen – vor allem in der Kirche – Improvisationen im Vordergrund.

Verwunderung erregenden Fähigkeiten auf verschiedene Weise unter Beweis gestellt: Als Klavierspieler (auf dem Cembalo), als Improvisator, als Partitur- und Blattspieler; als Komponist mit einer einleitend gespielten eigenen «bellissima sinfonia» und mit einer aus dem Stegreif auf einen ihm vorgelegten vierzeiligen Text komponierten Arie, die er sogleich – sich selbst begleitend – sang, mit hoher, noch ungebrochener Kinderstimme! Führt man sich die Programmfolge vor Augen, so erlebte das Veroneser Publikum, aus Bürgern und Adligen beiderlei Geschlechts bestehend, diese Darbietungen:

1. Eine Sinfonie Mozarts,
2. ein ihm unbekanntes Cembalo-Konzert, und
3. (ebenfalls prima vista) mehrere Sonaten anderer Komponisten, dies alles auf dem Cembalo gespielt.
4. Eine aus dem Stegreif zu einer ihm vorgelegten Textstrophe singend und sich selbst begleitend dargebotene (Opern-)Arie;
5. die Verarbeitung zweier Themen hinter- und miteinander, all'improvviso;
6. Vom-Blatt-Spiel, aus der Partitur, eines «modernen» Trios (von Boccherini);
7. ein gegebenes Thema wurde vor aller Augen und Ohren in Partitur gesetzt und sogleich vorgespielt.

Es fällt auf, dass Wolfgang zwar *fremde* Kompositionen, vor allem Sonaten auf dem Cembalo spielte – aus mitgebrachten oder ihm vorgelegten gedruckten und wohl auch handschriftlichen Noten –, aber keine Klaviersonaten eigener Komposition. Wir kennen heute keine Klaviersonaten Mozarts aus dieser frühen Zeit. Schlägt man den ersten Band der Klaviersonaten in der *Neuen Mozart-Ausgabe* auf – ein recht schmaler Band, der aber doch bis 1778 reicht! –, so findet man als erste Sonaten den sogenannten Münchener Zyklus aus dem Jahr 1775: KV 279-284, sechs Sonaten, die, wie Wolfgang Plath aufgezeigt hat, Anfang 1775 in München sehr wahrscheinlich «in einem Zug niedergeschrieben worden sind²⁷».

Ein Fragment einer noch früheren Klavierkomposition – in der *NMA* als *I. Sonatensatz in C KV 6* *deest* erstmals veröffentlicht und von Wolfgang Plath mit der Datierung «Entstanden vermutlich in Salzburg, 1771» versehen²⁸ – muss uns hier besonders interessieren (Bsp. 2).

Zweifellos handelt es sich um den Anfang einer Klaviersonate, ein – unserer bisherigen Kenntnis nach – erster Versuch Mozarts, einen ersten Klaviersonatensatz als Komposition aufs Papier zu bringen. Der Versuch einer Niederschrift, der für sich allein dasteht – und der (doch wohl von Mozart selbst) durchgestrichen, verworfen wurde, vermutlich weil er nichts damit anzufangen bzw. das Niedergeschriebene nicht weiterzuführen wusste. Am Anfang des 25 Takte umfassenden Fragments steht ein zweitaktiger Gedanke. Mozart schreibt $\frac{3}{4}$ -Takt vor und fordert zweifellos ein lebhaftes Tempo, wie die sich anschliessenden zwei Takte mit klavieristischen Spielfiguren bestätigen. Sie beherrschen das Feld bis zum «2.Thema» (T.19), und auch dieses fällt sehr bald – einen

27 *NMA* IX/25,1. Vorgelegt von Wolfgang Plath, Kassel etc. 1986, Vorwort S.XI.

28 *NMA* IX/25,2. Vorgelegt von Wolfgang Plath, Kassel etc. 1986, S.173, dazu Vorwort S.XX f. Dazu vgl. Wolfgang Rehm, *Mozart-Miszelle: Bemerkungen zum Autograph des Schlusschors aus der «Grabmusik» KV 42 (35a)*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, S.321-325 (mit Faksimile des Autographs).

Das Autograph des Schlusschors der *Grabmusik* mit dem voranstehenden Klaviersonatensatz-Fragment ist erst seit knapp zehn Jahren bekannt bzw. zugänglich (in Verwahrung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg).

Beispiel 2

(Allegro assai)

Wolfgang Amadeus Mozart, Sonatensatz in C-dur (KV⁶: deest), Fragment, entstanden vermutlich in Salzburg (oder Italien?) 1771 (1770 ?)

Aus: Neue Mozart-Ausgabe IX/25,2, S. 173. (Bärenreiter, Kassel)

Takt nach dem Ansatz einer «fortspinnenden Wiederholung» – wieder zurück, bricht erneut aus in virtuosos Klavierspiel, in eine Demonstration des spielerischen Könnens mit übergreifender linker Hand in T.25, für dessen Niederschrift die Notenlinien am rechten Rand des Rastrals verlängert werden mussten. Aber hier bricht die Niederschrift ab.

Die Vorstellung hat einiges für sich und sie ist reizvoll, dass wir in diesen 25 Takten notierter Musik etwas von dem festgehalten finden, was – zwischen Improvisation und Komposition stehend – als eigener Beitrag in einem privaten oder öffentlichen Konzert des vierzehnjährigen Klavierspielers Wolfgang Amadeus Mozart erklingen ist und dabei etwa eine halbe Minute ausgemacht hat.²⁹

29 Nachträglich sei auf eine während der Drucklegung dieses Beitrages erschienene Publikation aufmerksam gemacht, die einen Beitrag über Mozart in Verona enthält und mit einem neu aufgefundenen Dokument über dessen erstes Veroneser Konzert am 5.1.1770 bekanntgemacht: *L'Accademia Filarmonica di Verona per il Bicentenario Mozartiano (1791-1991)*, Verona 1991; darin: Carlo Bologna, *Wolfgang Amadeus Mozart, Maestro di Cappella dell'Accademia filarmonica di Verona* S. 7-52 (bes. S.19 f.).