
Das Wunder wird offenbar

Der Sohn war damals drey Jahr alt, als der Vatter seine siebenjährige Tochter anfieng auf dem Clavier zu unterweisen.

So Nannerl in ihren Materialien für einen Nachruf von 1792.²³ Das dürfte im Frühjahr 1759 gewesen sein, als die Schwester – geboren am 31. Juli 1751 – noch nicht acht und der Bruder – geboren am 27. Januar 1756 – bereits drei war.

Der Knab zeugte gleich sein von Gott ihm zugeworfenes ausserordentliches Talent, Er unterhielte sich oft lange Zeit bey dem Clavier mit zusammen suchen der Terzen^a, welche er immer anstimmte, und sein Wohlgefallen verrieth daß es wohl klang.

Eines ist klar: Wolfgang wollte von sich aus Musik machen, es hat ihn niemand dazu gezwungen, auch später nicht, das bezeugt Nannerl ebenfalls.²⁴

Er wurde weder zum componiren, noch zum spielen gar niemahls gezwungen, in Gegentheile mußte man ihn immer davon abhalten, er würde sonst tag und Nacht bey dem Clavier oder bey dem componiren sitzen geblieben seyn.

19

Natürlich tat Wolfgang auch anderes, als sich einzig mit Musik zu beschäftigen, doch schrieb er später selbst an seinen Vater, er sei voll von Musik: » – sie wissen daß ich so zu sagen in der Musique stecke – daß ich den ganzen Tag damit umgehe – daß ich gern speculire – studiere – überlege.«²⁵ Und sogar als Nannerl in Den Haag auf den Tod krank war und die Eltern ihr Trost zusprachen, fügte Leopold hinzu: »da entzwischen der Wolfgangl im anderen Zimmer sich mit seiner Musique unterhielt.«²⁶

Im vierten Jahr seines Alters, fieng sein Vatter so zu sagen spielend an ihm auf dem Clavier einige Menuet und Stücke zu lehren.

Daß der Musikunterricht anhand von Menuetten begonnen wurde, ist nichts Außergewöhnliches, daß er dagegen »so zu sagen spielend« erfolgte, sehr wohl. Ein solch spielerischer Unterricht erinnert an die natürlich-kindgemäßen Erziehungsideen Rousseaus, und in diesem Sinne war Leopold in seiner Zeit ein außergewöhnlicher Pädagoge. Denn gerade bei Wunderkindern sah die Realität oft ganz anders aus. So bewegte etwa das Schicksal von Nicolas Zygmuntowsky die Gemüter, der – 1771 geboren – sich bereits mit vier Jahren »bei Großen mit Beifall auf der Viola, die er auf Art des Violoncells spielte,

a: Terzen sind auf der CD unter anderem im Trio, 21'0"50 in den Violinen zu hören.

hören ließ; man setzte ihn, weil er sonst von den Anwesenden nicht wäre gesehen worden, auf den Tisch, gab ihm eine Bratsche, auf welcher er seine gelernten Stücke meisterhaft vortrug«. Der Verfasser des Berichts, ein Wiener Arzt und Musiker, fügte hinzu, daß der Kleine von seinem Vater aus Gewinnsucht wie ein Pudel abgerichtet und durch Hunger und Prügel zu Höchstleistungen getrieben worden sei. Mit elf Jahren sei er körperlich und seelisch verbraucht gewesen und gestorben.²⁷ Wolfgang hatte dieses Wunderkind 1777 in Salzburg gehört und traf ihn 1778 in Paris wieder: »der kleine violoncellist zygmontofsky und sein schlechter vatter ist hier.«²⁸

Leopold war alles andere als ein »schlechter vatter«, es wurde eher bemerkt, daß er allzu liebevoll mit seinen Kindern umgehe. Der Komponist Johann Adolph Hasse befürchtete gar, daß er Wolfgangs Talent verderben könnte: »Das ist gewiss: Wenn er nach Massgabe seines Alters die gebührenden Fortschritte macht, wird er ein Wunder werden, vorausgesetzt daß der Vater ihn nicht zu sehr verhätschelt und ihn nicht verdirbt mit Beweihräucherung und übertriebenem Lob; das ist meine einzige Befürchtung.«²⁹

Es kostete sowohl seinem Vater als diesem Kinde so wenig Mühe, daß es in einer Stunde ein Stück, und in einer halben Stunde einen Menuet so leicht lernte, daß es solches dann ohne Fehler, mit der vollkomsten Nettigkeit, und auf das genaueste auf dem tact spielte.

Wolfgang las noch keine Noten, sondern Leopold spielte ihm Stücke aus dem Notenbuch vor, das er 1759 für Nannerl angelegt hatte. Über deren Reihenfolge³⁰ sind wir vom stolzen Vater informiert – es sind seine ersten erhaltenen Notizen zu Wolfgang seit der brieflichen Geburtsanzeige: »Diese vorhergehenden 8 Menueten hat d. Wolfgangerl im 4^{ten} Jahr gelernet«, heißt es nach den ersten acht Nummern. Das gilt auch für das auf Track [41](#) eingespielte Menuett Nr. 19 sowie für ein Allegro – vielleicht das erste »Stück« nach den Menuetten. Mit dem vierten Jahr ist das Jahr nach dem vierten Geburtstag gemeint, wie der Eintrag zum Scherzo Nr. 31 zeigt: »dieß Stück hat der Wolfgangerl den 24^{ten} Januarij 1761, 3 Tage vor seinem 5^{ten} Jahr nachts um 9 uhr bis halbe 10 uhr gelernet.« Zwei Tage später lernte er das Menuett Nr. 11 »um halbe 10 nachts in einer halben stund«.

Von seiner Kindheit an spielte und componirte er an liebsten bey der Nacht und in der frühe. wenn er sich nachts um 9 uhr zum Clavier setzte so brachte man ihn vor zwölfe nacht nicht vom Clavier. ich glaube er würde die ganze Nacht gespielt haben.³¹

Weitere Daten sind der 4. und der 6. Februar 1761: ein Marsch und ein Scherzo; es ging also zusehends weg von den Menuetten.



21

Zu diesem Zeitpunkt war sich Leopold längst im klaren über das »von Gott ihm zugeworfene ausserordentliche Talent« seines Sohnes. Und für Wolfgang war es ein Glücksfall, daß er in seinem Vater einen ausgezeichneten Musikpädagogen hatte, der weit über die Musik hinaus gebildet, belesen und an allem interessiert war, sei es Politik, Wirtschaft, Wissenschaft oder Kunst. Leopold besaß eine wache Beobachtungsgabe und Menschenkenntnis und konnte sich über manches ereifern. Und das nicht ohne Selbstironie, etwa wenn er in der Einleitung seiner Violinschule das untere Ende der Violine abhandelt und sich dabei in einen hitzigen Exkurs über Sein und Schein hineinsteigert.³²

Am äussersten Ende bemühen sich die Geigenmacher theils eine zierliche schneckenförmige Krümmung; theils einen wohl gearbeiteten Löwenkopf anzubringen. Ja sie halten sich über dergleichen Auszierungen oft mehr auf, als über dem Hauptwerke selbst: Daraus denn folget, daß auch die Violin, wer sollte es meynen! dem allgemeinen Betrug des äusserlichen Scheines unterworfen ist. Wer den Vogel nach den Federn, und das Pferd nach der Decke schätzt, der wird auch unfehlbar die Violin nach dem Glanze und der Farbe des Firnisses beurtheilen, ohne das Verhältniß der Haupttheile genau zu untersuchen. Also machen es nämlich alle diejenigen, welche ihre Augen, und nicht das Gehirn zum Richter wählen. Der schön gekraußte Löwenkopf kann eben so wenig den Klang der Geige, als eine aufgethürmte Quarreperücke die Vernunft seines lebendigen Perückenstockes bessern. Und dennoch wird manche Violin nur des guten Ansehens wegen geschätzt; und wie oft sind nicht das Kleid, das Geld, der Staat, sonderbar aber die geknüppte Perücke jene Verdienste, die manchen – – – zum Gelehrten, zum

Galimathias musicum KV 32

Zum Werk

Über Entstehungszeit und Zweck des Galimathias sind wir bestens informiert:⁹⁹

16. Mai 1766

Leopold Mozart, Paris, an Lorenz Hagenauer (9)

Wir sind von Amsterdam zu dem Fest des Prinzen von Oranien (so den 11.^{ten} Merz war, und einige Zeit dauerte) wieder nach dem Haag gegangen; wo man unsern kleinen Compositeur ersuchte, 6. Sonaten für das Clavier mit dem Accompagnement einer Violin für die Schwester des Prinzen, nämlich für die Princesse von Nassau Weilburg zu verfertigen, die auch gleich graviert worden.^a Über diess muste er zum Concert des Prinzen etwas machen.

a: KV 26–31

Nannerls biographischen Notizen¹⁰⁰ ist zu entnehmen, daß mit »etwas« der Galimathias gemeint war: »Haag. Componirte der Sohn zu dieser Festivetät ein Quotlibet auf alle Instrumenten.« »Diese Festivetät« waren die mehrtägigen Installationsfeierlichkeiten von Prinz Willem V. von Oranien; er wurde mit seinem achtzehnten Geburtstag mündig und damit Erbstatthalter der Niederlande. Wolfgang lieferte dazu einen ganzen Strauß verschiedenster kurzer Musikstücke, deren Melodien er zum Teil übernommen und zum Teil selbst komponiert hatte. Deshalb der Titel: »Galimathias« heißt leeres Geschwätz, Kauderwelsch – damit ist hier die lose Folge der siebzehn Stücke gemeint, während der Untertitel »Quodlibet« – was gefällt – auf die Verwendung fremder Melodien hinweist. Die Installation selbst war am 8. März, am 11. ging der Prinz in die Oper und ein eigentliches Konzert fand nicht statt. Aber es sind Tafelmusiken am 8., 10. und 12. März dokumentiert, und der Galimathias dürfte bei einer von ihnen auf dem Programm gestanden sein. Was auch dem unterhaltenden Charakter der Musik entspricht.

54

Zwei Jahre später trug Leopold Mozart das Werk ausführlich in das Verzeichnis ein, das er für den Zwölfjährigen anlegte¹⁰¹: »Ein Quodlibet unter dem Titl Gallimathias musicum à 2 Violini, 2 Hautb: 2 Corni, Cembalo obligato, 2 fagotti, Viola e Baßo. alle Instrumenten haben ihre Solos, und am Ende ist eine Fuge mit allen Instrumenten über ein holländisches Gesang (der Prinz Wilhelm genannt) angebracht. Componirt für den Prinzen von Oranien durchl:« Die hier genannte Besetzung entspricht weitgehend dem Standard: zwei Oboen, zwei Hörner, 1. und 2. Violinen, Bratschen und Baß. Mit »Baß« sind Violoncelli, Kontrabässe sowie manchmal die Fagotte gemeint. Sie spielen alle dieselben Noten, wobei die Kontrabässe eine Oktave tiefer klingen als die Violoncelli und Fagotte. »Cembalo obligato« bedeutet, daß das Cembalo obligatorisch dazugehört – es wurde sicher vom »kleinen Compositeur« gespielt, der von da aus als »maestro al cimbalo« auch das Orchester leitete. Das war damals üblich und wurde seinerzeit etwa in der Werbung für Wolfgang's Konzert in Frankfurt angekündigt.^b

b: siehe S. 42

Wolfgang schrieb den Galimathias unter Aufsicht Leopolds zuerst als Entwurf; Abb. 8 gibt den Beginn des Werks wieder. Er verwendete einen querformatigen Papierbogen mit zehn Notensystemen, der einmal senkrecht gefaltet wurde, so daß vier Seiten entstanden. Auf der ersten Seite ist eine andere Komposition notiert; die Abbildung zeigt Seite zwei:

Galimathias
musicum KV 32
Zum Werk

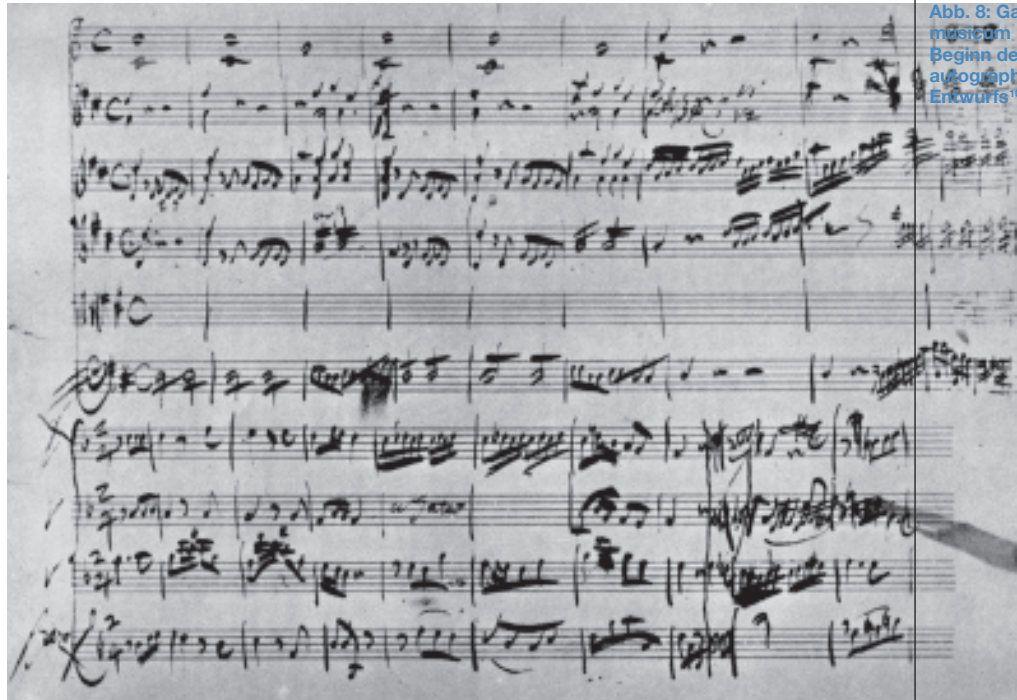


Abb. 8: Galimathias
musicum KV 32,
Beginn des
autographen
Entwurfs¹⁰²

55

In den sechs oberen Zeilen hat Wolfgang die ersten Takte von Nr. 1 notiert – das Stück geht dann auf der dritten Seite weiter; dasselbe gilt für die Nr. 2, deren Beginn auf den unteren vier Zeilen steht. Es ist dem Entwurf förmlich anzusehen, daß es schnell gehen mußte, sei dies nun aus Zeitmangel oder wegen der inspirierten Aufregung des »kleinen Compositeurs«: Die Noten eilen dahin und sind zum Teil verschmiert. Alles Selbstverständliche ist weggelassen. So fehlen bei den ersten sechs Zeilen links die Angaben der Instrumente, es sind von oben nach unten 1) die beiden Hörner (in D, deshalb keine Vorzeichen), 2) die beiden Oboen, 3) und 4) erste und zweite Violine – bis hierher stehen alle im Violinschlüssel –, 5) Bratsche (im Bratschenschlüssel; die Zeile ist leer, weil die Bratsche meist die Noten der Baßstimme übernimmt) und 6) Baß (im Baßschlüssel). Vorzeichen (zwei # für D-Dur) und Takt (C für Viervierteltakt) können zu Beginn nicht weggelassen werden. Weil in Nr. 2 die Instrumente ändern, steht vor den zweiten vier Zeilen drei Mal ein »V« für Violino, Violino, Viola; dann »Basso«. Die Notenschlüssel sind weggelassen, aber auch hier stehen das Vorzeichen (ein b für d-Moll) und der Zweivierteltakt.

- 1
- Nr. 1: Molto allegro, D-Dur, Viervierteltakt
Besetzung: zwei Oboen, zwei Hörner, 1. und 2. Violinen, Bratschen, Violoncelli, Kontrabässe, Fagotte, Cembalo.
- 0'01 Das Stück beginnt mit einem lauten Akkordschlag in allen Instrumenten: D-Dur, die Grundtonart wird vorgestellt, wie es sich gehört, 0'02 gefolgt von einem tiefer liegenden Wirbel in den 1. Violinen. Das Ganze nochmals, diesmal spielen die 1. Violinen den Wirbel etwas höher und die 2. Violinen begleiten untendran – eine Steigerung, aber innerhalb des einen Akkords. 0'04 folgen vier Akkordschläge – das »eins, zwei, drei, vier« des Viervierteltakts; sie schließen diesen Anfang ab. Er wird
- 0'06 nochmals genau gleich wiederholt. Die Bässe legen von Beginn weg unter alles einen pochenden Rhythmus – doppelt so schnell wie die vier Akkordschläge von 0'04; er verleiht dem Stück einen energiegeladenen Drive.
- 0'11 Die 1. Violinen fliegen auf – ihr Tempo ist nochmals doppelt so schnell wie das Pochen der Bässe, die 2. Violinen folgen ihnen sogleich nach, zusammen mit den Oboen, wie das schon im Entwurf in Worten notiert ist. Und wenn sie 0'13 ihren höchsten Ton erreicht haben – ein d, den Grundton dieser Tonart –, werden auch die Bratschen und Bässe vom Aufflugeffekt erfaßt und sausen in die Höhe, um 0'14 durch den Klangraum niederzusteigen und
- 0'17 auf einem neuen Akkord zu landen (A-Dur), gegen den die Violinen noch zweimal anrennen, bis er zum Stillstand kommt. Ein Stillstand, der Erwartung bedeutet, denn daß jetzt etwas folgen muß, ist klar, und der letzte Akkord, zweimal wiederholt, wirkt wie eine offene Tür. Dieses »Molto allegro« zieht so schnell vorbei, daß man kaum mitkommt, und das ist auch die Absicht: Die Leute sollen aufmerksam werden und hinhören. Man hat solche Anfänge auch schon mit dem Vorhang verglichen, der vor Beginn eines Stücks hochgezogen wird. Und das war damals noch nötiger als heute, denn das adelige Publikum war es nicht gewohnt, während der Musik zu schweigen, das sieht man deutlich in van Meytens' Theaterbild^a. Es brauchte eine Initialzündung, um diese Hörerschaft zu gewinnen.
- 2
- Nr. 2: Andante, d-Moll, Zweivierteltakt
Besetzung: Streicher, Cembalo.
- 0'00 Und was kommt, ist eine Überraschung: eine leise, melancholische Melodie in den Bratschen.

- 0'09 Die Violinen antworten mit einem schwebenden Motiv, das
0'14 zu einem beruhigenden Abschluß führt (F-Dur).
- 0'18 Dieser ganze Teil wird wiederholt – man ist geneigt, mit dem
deutlich hörbaren Puls auf vier zu zählen. Zählt man jedoch
doppelt so langsam auf zwei, wird das gemessene, ernste
Schreiten spürbar: Andante. Das probiert man am besten
aus.
- 0'36 Im zweiten Teil werden die Gefühle intensiver, die
Bratschenmelodie, unterstützt von Violinen und Baß, steigt
0'41 einen Ton höher, 0'45 noch einen – den seufzen die
1. Violinen in hoher Lage mit.
- 0'48 Bedeutungsvoll, mit verhaltenem Pathos bricht die Melodie
ab, und aus der Stille heraus übernehmen 0'50 die Violinen
wieder und führen den Teil mit ihrem schwebenden Motiv
zu Ende.
- 0'59 Auch dieser Teil wird wiederholt – empfindsame Musik,
voller Melancholie, Seufzen, Innehalten, schwebendem
Verklingen.

3

Nr. 3: Allegro, D-Dur, Zweivierteltakt

Besetzung: zwei Oboen, zwei Hörner, Streicher, Fagott,
Cembalo.

Nochmals ein überraschender Stimmungswechsel:
glänzende Fanfaren,

0'00 zuerst D-Dur, 0'04 das höhere A-Dur.

0'09 Auch dies wird wiederholt. Der Zweivierteltakt entspricht
einem stampfenden Schritt, ziemlich genau doppelt so
schnell wie das Andante von Nr. 2 – das gäbe einen guten
Marsch ab.

0'17 Nun kommen echte Hornfanfaren, 0'19 fahren die Streicher
miteinander rabiat dazwischen, 0'20 das Ganze als Echo
nochmals, und 0'21 macht der allererste Beginn (0'00) auch
den Schluß.

0'26 Dieser Teil wird ebenfalls wiederholt.

Die Nr. 1–3 bilden eine Einheit: Ihre Satzfolge schnell –
langsam – schnell ist diejenige der italienischen
Opernouvertüre, selbst wenn die Dimensionen hier winzig
sind. Wie in der Oper dienen auch diese drei Sätzlein der
Eröffnung. Solche Ouvertüren wurden auch »Sinfonia«
genannt und konnten unabhängig von einer Oper als
selbständige Instrumentalstücke fungieren: Mozarts erste
Symphonien^a entsprechen dieser dreisätzigen Form, wenn
auch in anderen Größenordnungen.

a: siehe S. 48

4

Nr. 4: Pastorella, G-Dur, Dreivierteltakt

Besetzung: zwei Oboen, Streicher, Cembalo.

Der nächste Satz bringt etwas gänzlich Neues: Er stammt
aus Leopolds Symphonie D-Dur »Bauernhochzeit« von 1755;
dort bildet er das Trio zum Menuett. Das Original (höre
Track 38) steht in einer anderen Tonart (D-Dur) und ist