

Mozarts »Là ci darem la mano« als thematische Vorlage. Die Variationen op. 2 von Frédéric Chopin und die *Réminiscences de Don Juan* S 418 von Franz Liszt im Vergleich

Im 19. Jahrhundert spiegeln sich die gesellschaftlichen Veränderungen und das Streben nach nationaler Identität deutlich wider. Zudem erlebte in dieser Periode der Musiksalon seine Blütezeit, in dem sich Bearbeitungen großer Beliebtheit erfreuten. Die Studie gliedert sich in drei Hauptteile: Den Ausgangspunkt bildet W.A. Mozarts Duettino »Là ci darem la mano« aus *Don Giovanni* KV 527, das unter anderem für Klavierwerke von Frédéric Chopin und Franz Liszt als Thema diente. Der zweite Teil widmet sich der Analyse von Chopins Variationen in B-Dur op. 2 sowie Liszts *Réminiscences de Don Juan* S 418; nach Beschreibung der Form wird gezeigt, dass die Variationenform unterschiedliche Herangehensweisen an das Mozart'sche Thema sowie verschiedene Arten von Veränderungen ermöglicht. Obwohl die Komponisten dasselbe Thema verwendeten, ist der Unterschied in ihrer musikalischen Sprache deutlich zu erkennen: Chopins brillanter Stil und die klassische Form des Werkes stehen in Kontrast zur ausgebildeten Virtuosität von Liszts Entwicklungsform. Der dritte Teil befasst sich mit Überlegungen zum Stil, zur Kompositionstechnik und zur Rolle des Instruments in den beiden behandelten Klavierwerken.

The 19th century clearly reflects social change and a quest for national identity. Additionally, the period proved to be the golden age of the musical salon, where, among other things, arrangements were popular. This paper is divided into three main parts: The starting point is W.A. Mozart's duettino »Là ci darem la mano« from *Don Giovanni*, K. 527, which, among others, served as a thematic basis for piano works by Frédéric Chopin and Franz Liszt. The second part focuses on an analysis of Chopin's Variations in B-flat major, op. 2 and Liszt's *Réminiscences de Don Juan*, S 418, showing the form of the variations, the different approaches to Mozart's theme, and its potential for variation. Although the composers used the same theme, the differences in their musical language are obvious: Chopin's brilliant style and the classical form of his composition contrast with the full virtuosity of Liszt's developmental form. The third part deals with considerations on style, compositional technique, and the role of the instrument in the two piano works under discussion.

Das 19. Jahrhundert markierte nicht nur in der Weltgeschichte, sondern auch in der Musikgeschichte einen außergewöhnlichen Zeitraum, den unter anderem gesellschaftliche Veränderungen und das Streben nach nationaler Identität maßgeblich prägten. Zugleich entwickelten sich in der Kunst, vor allem in der Musik, neue Strömungen. Der literarische und musikalische Salon erlebte seine Blütezeit.¹ Die in ganz Europa, insbesondere in Städten wie Paris, Wien, London und Warschau, verbreitete Institution trug wesentlich zur Verbreitung und Nachfrage nach Bearbeitungen populärer Werke bei. Nicht alle konnten es sich leisten, in die Oper zu gehen oder ein größeres Ensemble von Musiker*innen zu beschäftigen beziehungsweise einzuladen, um Werke, die in Mode waren, aufzuführen. Immer häufiger entstanden Klavierauszüge von großen Bühnen- und Symphoniewerken sowie Transkriptionen für Kammermusikensembles. Einige von ihnen zeichneten sich durch Vereinfachungen aus, um den technischen Möglichkeiten des größeren Teils der musizierenden Dilettant*innen gerecht zu werden.² So kann die Salonmusik als eine der ersten Formen funktionaler Musik verstanden werden.³ Einer der Komponisten, dessen Werke für diese Art von Arrangements am häufigsten ausgewählt wurden, war Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791).

Der vorliegende Aufsatz ist zwei besonderen Bearbeitungen von W.A. Mozarts Duett »Là ci darem la mano« aus der Oper *Don Giovanni* KV 527 gewidmet: den Variationen in B-Dur für Klavier und Orchester über »Là ci darem la mano« op. 2, KKp 6–15, von Frédéric (Fryderyk) Chopin (1810–1849) sowie den *Réminiscences de Don Juan* S 418 von Franz (Ferenc) Liszt (1811–1886). Das Besondere an diesen Bearbeitungen ist, dass es sich jeweils nicht um eine reine Transkription des Originalwerks für eine andere Besetzung handelt, sondern um eine Veränderung des Themas mithilfe der Variationstechnik. Obwohl die oben genannten Werke vierzehn Jahre auseinanderliegen und diametral entgegengesetzte Herangehensweisen an Mozarts Thema zeigen, entsprechen sie beide den formalen Prinzipien des Themas und der Ästhetik ihrer Zeit.

1 Vgl. Peter E. Gradenwitz, *Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Stuttgart: Steiner 1991, S. 24 f.

2 Vgl. Andreas Ballstaedt/Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart: Steiner 1989 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28), zugl. Diss., Univ. Freiburg i. Br. 1986, S. 256–262 und S. 342.

3 Vgl. ebd., S. 4.

Ausgangspunkt: *Don Giovanni* KV 527

Das Duetтино »Là ci darem la mano«⁴ bildet die 7. Nummer einer der meist-aufgeführten Opern von W. A. Mozart – *Don Giovanni* KV 527 – und ist in der Tonart A-Dur gehalten. Es beginnt mit der Aufforderung Don Giovannis »Là ci darem la mano, là mi dirai di sì« [»Dort werden wir uns die Hand geben, dort wirst du ja zu mir sagen«⁵], der Zerlina mit diesem trügerischen Eheversprechen auf sein Schloss locken möchte. Das achttaktige Thema basiert auf der Kadenz der Haupttonart (die ersten vier Takte: Abschluss auf der Dominante E-Dur, die zweiten vier: Auflösung auf der Tonika A-Dur). Die Einfachheit der melodischen Linie und der Rhythmik lässt das Publikum zum Beobachter werden – nicht nur einer bestimmten musikalischen Aufführung, sondern auch einer dramatischen Situation, die dem wirklichen Leben entnommen sein könnte. Zugleich aber zeigt sich Mozarts Talent durch seine organisch anmutende, man könnte sagen: »wahrheitsgetreue« Musik, die gerade in seinen Opern eng mit dem Leben verbunden ist. Die Einheit in der Vielfalt lässt sich leicht an Zerlinas Antwort erkennen, die auf demselben Tonmaterial wie der Einsatz Don Giovannis basiert; zugleich wird diese Antwort jedoch mit einem Auftakt und subtilen Verzierungen (Appoggiaturen) angereichert. Außerdem verlängert Mozart Zerlinas Replik um zwei Takte, wodurch die Symmetrie des Aufbaus gestört wird. Diese kleinen Änderungen sind jedoch Teil des Charakters der Figur, sie »runden« Zerlinas musikalische Sprache ab. Laut Ecaterina Banciu könnte dieser Vorgang die Unentschlossenheit zwischen scheinbar unschuldiger Verliebtheit und Zerlinas Treue zu Masetto symbolisieren.⁶ Nicht nur für die Dramatik der Szene und die psychologischen Eigenschaften der Figuren ist diese Behandlung von Bedeutung, sondern sie ergibt sich auch aus der Prosodie und dem Rhythmus des italienischen Textes. Die Begleitung des ersten Teils des Duettts ist ebenfalls charakteristisch: sie besteht aus einzelnen Bassnoten und

4 Alle Taktangaben zu Mozarts Originalkomposition beziehen sich auf: Wolfgang Plath/Wolfgang Rehm (Hg.), Wolfgang Amadeus Mozart, *Bühnenwerke: Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1968 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/5/17), No. 7: *Duetтино*, S. 111–116; vgl. auch <https://dme.mozarteum.at/nmaonline/> (Stand 26.08.2024).

5 Deutsche Übersetzung des vertonten Textes der Wiener Fassung, in: Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg (Hg.), *Mozart-Libretti – Online-Edition*, <https://dme.mozarteum.at/libretti-edition/single.php?idwnma=6065&v=531> (Stand 26.08.2024).

6 Vgl. Ecaterina Banciu, *The obsession with a theme: »Là ci darem la mano« by Mozart*, in: *Lucrări de muzicologie* 25 (2010), H. 2, S. 31–51, hier S. 37, https://musicologypapers.editura.mediamusica.ro/images/Reviste/MP_25-2_03_Ecaterina_Banciu.pdf (Stand 07.06.2023).

einfachen Akkorden auf ›und‹, die das Stück harmonisieren. Ergänzt wird diese Konstellation durch die Einwürfe von Bläsergruppen. Das Ergebnis ist ein serenadenähnlicher Charakter.

In Takt 19 beginnt der B-Teil in der Dominanttonart E-Dur, die durch ausgehaltene Noten im Bass (*e* und Leitton *dis*) zusätzlich betont wird. Die Dynamik und das Tempo der Ereignisse nehmen zu, was sich auch auf musikalischer Ebene bemerkbar macht. Die bisherige Regelmäßigkeit der Äußerungen gehört nunmehr der Vergangenheit an und schafft Raum für den Dialog der Figuren. Seine Struktur ist in dem nachstehenden Schema dargestellt:

$$B: 2+2 + 2+3 + 2$$

Besonders zu beachten ist die Chromatik (*ais–a–gis*), mit der Zerlinas Melodielinie endet. In Kombination mit den Worten »Presto, non son più forte« [»bald bin ich nicht mehr stark«⁷] ergibt dies einen phänomenalen Effekt der Verbindung von Inhalt, Musik und Affekt, der durch eine gedrängte Form der rhetorischen Figur Pathopoeia, die Leiden versinnbildlicht, noch verstärkt wird (T. 25–28).

Die zunehmend geschwächte Willenskraft von Zerlina spiegelt sich in den späteren Takten in der Unterbrechung einer gleichmäßigen chromatischen Abfolge wider und endet mit dem ›Sieg‹ von Don Giovannis Charme über ihr Zögern, der zusammen mit Zerlina singt: »Andiam, andiam, mio bene, a ristorar le pene d'un innocente amor« [»Gehn wir, gehn wir, mein Leben, um die Schmerzen einer unschuldigen Liebe zu stillen«⁸] (T. 50–78). Mozart konstruiert diese Bekräftigung des Aufbruchs (»Andiam...«) als Coda des Duetts. Er trennt sie von diesem nicht nur durch den Tempowechsel von *Andante* zu *Allegro*, sondern auch durch Verwendung des $\frac{6}{8}$ -Takts, der den tänzerischen Charakter der Coda bestimmt.⁹ Letzterer wird vor allem durch die Hinzufügung von Siciliano-Rhythmen hervorgehoben. Im Orchester ist eine Wiederbelebung der musikalischen Bewegung zu beobachten; zum ersten Mal in dieser Nummer verdoppeln die Instrumente gelegentlich die Melodielinie von Zerlina (Flöten und Fagotte ab T. 50). Das Duett schließt, kurz und triumphal, mit einem Tutti des Orchesters (T. 79–82).

⁷ Mozart-Libretti, wie Anm. 5.

⁸ Ebd.

⁹ Der tänzerische Charakter des Duettings wurde ausführlich diskutiert in: Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart. Le nozze di Figaro & Don Giovanni*, Chicago, IL / London: University of Chicago Press 1983, S. 262–267.

Unabhängig von der Thematik der vorliegenden Studie ist die Veranschaulichung des sozialen Wandels in Mozarts Opern erwähnenswert. Wie in der früheren Oper *Le nozze di Figaro* wird auch in *Don Giovanni* die Rolle der Anführerin trotz der Anwesenheit anderer adeliger Figuren einem einfachen Mädchen – Zerlina – anvertraut. Diese Behandlung war in der Tat in der Realität der damaligen Welt kaum vorstellbar und zeigt die Innovation des Komponisten nicht nur in musikalischer Hinsicht.

Mozarts Duettino war eine Inspiration für nachfolgende Komponistengenerationen, unter anderem für Chopin und Liszt. Ihre sich mit Mozarts Vorlage auseinandersetzenden Werke passen in besonderer Weise zum Thema »Bearbeitungen« – sie verwenden die Variationenform:

»Die Variation als Veränderung eines Gegebenen ist ein Grundprinzip musikalischer und künstlerischer Gestaltung, dessen sich die Musik auf jeder Stufe ihrer Entwicklung bedient. Erst im engeren Sinn des Wortes, etwa als notiertes Thema mit Variationen, bezeichnet Variation in der europäischen Musikkultur vom 16. Jh. an auch einen Formtypus, der allerdings gegenüber freieren Formen (z. B. Variations-Suite, Variations-Canzone, Variations-Rondo) keineswegs immer streng abzugrenzen ist. Im 18. und 19. Jh. erscheint die Variationsreihe gewöhnlich als sukzessive Abfolge variiertter Fassungen eines vorangestellten Themas. Als Thema kann ein kurzes melodisches Motiv, ein harmonisches Schema oder eine ausgedehnte Melodie dienen [...].«¹⁰

»Eine Variationsreihe entsteht, wenn ein musikalisch mehr oder weniger in sich geschlossener Abschnitt mehrmals nacheinander in variiertter Gestalt wiederholt wird.«¹¹

Wie Halina Goldberg betont, waren Themen aus Opern von Mozart, Rossini, Auber und Weber eine große Inspirationsquelle für die Komposition von Variationen und Fantasien.¹² Im Falle von Chopin und Liszt waren sie jedoch nicht wirklich für das allgemeine Publikum oder den damals allseits beliebten musikalischen Salon der Dilettant*innen (bei dem oft die »höheren Töchter« die Hauptaufführenden waren) bestimmt, sondern für den Klaviervirtuos*innen.

10 Kurt von Fischer/Stefan Drees, Art. *Variation* (1998/2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12035> (Stand 26.08.2024), I.1. *Phänomenbeschreibung*.

11 Ebd., I.3. *Systematisches*.

12 Vgl. Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw*, New York: Oxford University Press 2008, S. 85.

Chopin, Variationen op. 2, KKp 6–15

Chopins Opus 2¹³ wurde 1827 geschrieben, als er noch Student an der Warschauer Musikschule (Szkola Główna Muzyki w Warszawie) war. Das Werk weist eine klassische Form auf: Introduction, Thema, fünf Variationen und Finale. Obwohl es vom ›Stil brillant‹ – in diesem Fall in der wienerischen, Hummel'schen Variante¹⁴ – dominiert wird, kündigt sich hier bereits der reife, romantische Personalstil des Komponisten an.

Die Introduction (*Largo*) wirkt wie eine ausgeschriebene Improvisation. Der Charakter dieses Teils unterscheidet sich deutlich von Mozarts Original und verleiht ihm etwas für die Romantik charakteristisch Geheimnisvolles. Das Hauptmotiv dieses Satzes basiert nur auf den ersten Noten von »*Là ci darem la mano*« (siehe Bsp. 1). Spuren von Polyphonie und Imitation finden sich hier, vor allem in den Anfangstakten des Orchesters.¹⁵ Diese Imitation »bardziej przypomina poetycką grę antycypacji i echa niż praktykę kontrapunktu« [»ähnelt jedoch eher dem poetischen Spiel von Antizipation und Echo als der Praxis des Kontrapunkts«].¹⁶

Largo

Bsp. 1: Chopin, Variationen op. 2, Thema, T. 1–6¹⁷

13 Ignacy Jan Paderewski (Hg.), Fryderyk Chopin, *Variations sur »La ci darem la mano« de »Don Juan« de Mozart op. 2*, Krakau: PWM 1961 (alle Taktangaben beziehen sich auf diese Ausgabe); vgl. auch Jan Ekier (Hg.), Fryderyk Chopin, *Wariacje op. 2*, Krakau: PWM 2018 (National Edition 17A).

14 Vgl. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Krakau: PWM 2005, S. 379.

15 Vgl. ebd., S. 315.

16 Ebd. Wenn nicht anders angegeben, sind alle Zitate aus dem Polnischen sowie Englischen von M. Kawa übersetzt; bei allen Zitaten entspricht die Schreibweise dem Original, S. 510.

17 Alle Notenbeispiele sind von M. Kawa transkribiert.

Der nostalgische Charakter wird durch *poco più mosso* und den plötzlichen Wechsel der Tonart von B-Dur nach b-Moll unterbrochen. Ab Takt 51 bemerkt man eine Rückkehr zur Dur-Tonart und eine Art Beruhigung – eine Vorbereitung auf das Thema.

Zdzisław Jachimecki beschrieb die Introduktion mit den folgenden Worten:

»[...] w śmiałym skrócie zarys dramatu, [zderzenie] obu biegunów opery Mozarta: wesołego i romantyczno-demonicznego. Kto zna dobrze Don Juana rozumie wysmienicie, co tu Chopin chciał wyrazić.«

[> (...) in einem mutigen Umriss des Dramas, ein (Aufeinandertreffen) der beiden Pole der Mozart-Oper: des Heiteren und des Romantisch-Dämonischen. Wer Don Juan gut kennt, versteht sehr gut, was Chopin hier ausdrücken wollte.}]¹⁸

Das Thema der Variationen über »Là ci darem la mano« wird von dem erst siebzehnjährigen Komponisten zwar recht getreu wiedergegeben, an subtilen Änderungen mangelt es jedoch nicht. Die Tempobezeichnung *Andante* ist *Allegretto* gewichen, und die ursprüngliche, hellere Tonart A-Dur ist durch das verhaltenere B-Dur ersetzt worden. Das Thema hat die Form A B A + Orchesterritornell. Der Komponist verzichtet damit auf die in Mozarts Werk vorhandene Coda. Chopin lässt Zerlinas Melodie (mit dem Auftakt) vom Soloklavier *mezza voce*, *semplice* vortragen, der er durch zusätzliche punktierte Rhythmen einen tänzerischeren Charakter verleiht.

Im B-Teil (Thema, u. a. T. 21, dann wieder im A-Teil, T. 31) kann man Verzierungen beobachten, die für Chopins Gestaltung der melodischen Linien charakteristisch sind. Gekrönt wird das Ganze von einem Orchestertutti, das die Rolle eines wiederkehrenden Ritornells einnimmt. Laut Mieczysław Tomaszewski unterscheidet es sich qualitativ von der in den Variationen zu Tage tretenden Kunstfertigkeit.¹⁹ Das Ritornell trennt die einzelnen Variationen, betont die Architektur des Stücks und hatte in den 1830er-Jahren noch eine dritte Funktion: es bildete – in Chopins Fall – den Hintergrund für den Applaus.

»Als ich mich auf der Bühne zeigte, rief man Bravo; nach jeder Variation gab es einen solchen Beifall, daß ich das Tutti des Orchesters nicht gehört habe. Nach

18 Zit. nach Mieczysław Tomaszewski, *Cykl audycji »Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie«, Polskie Radio, Program II*, https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/15_variations-in-b-flat-major-on-a-theme-from-mozarts-don-giovanni-la-ci-darem-la-mano (Stand 26.08.2024).

19 Vgl. ebd.

Schluß wurde so viel geklatscht, daß ich ein zweites Mal herauskommen und mich verneigen mußte.«²⁰

Die erste Variation (*Brillante*) zitiert das Thema in nahezu unverändertem Umfang. Der Komponist spielt damit und zeigt es in verschiedenen Registern seines Instruments. Virtuose Effekte werden durch die triolische Mittelstimme erzielt. Der B-Teil (ab T. 10) ist durch thematische Vereinfachung gekennzeichnet, dennoch ist das Thema deutlich wahrnehmbar.

In der zweiten Variation, *Veloce, ma accuratamente* überschrieben, ist das Thema diminuiert. Das Soloklavier wird in Zweiunddreißigstelnoten in parallelen Oktaven geführt. Während sich die Entwicklung des Themas vom Original entfernt, nähert sich die Orchesterbegleitung ihm an. Besonders auffällig ist dies bei den *pizzicato* gespielten Achtern.

Sempre sostenuto lautet die Vortragsbezeichnung für die dritte Variation aus Opus 2. Das klar vorgegebene Thema wird durch eine Begleitung der linken Hand ergänzt, die in ihrer Form einen Vorgeschmack auf die *Études* op. 10 (beispielsweise Nr. 12) gibt. Die anfängliche Spielanweisung *preciso* wird jedoch bald durch *legatissimo* ersetzt. Dies ist die einzige Variation des Zyklus, die das Soloklavier zur Gänze allein bestreitet.

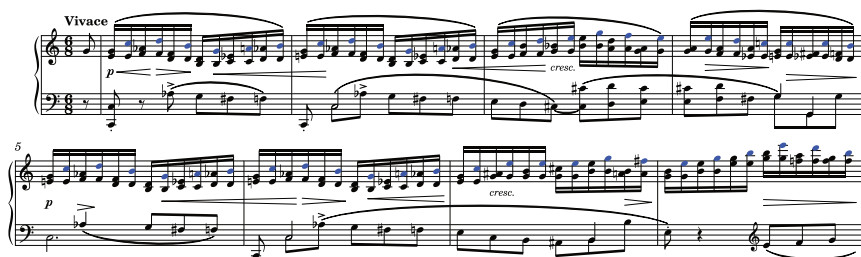
Die Faktur der vierten, *con bravura* zu spielenden Variation in der zweiten, gültigen Fassung – Chopin hat hier eine erste Version durchgestrichen – erinnert an Violin-Capricci (siehe Bsp. 2). Eine weitere Analogie ergibt sich, wenn man diese Variation mit der Étüde in C-Dur op. 10, Nr. 7, vergleicht, wo die Melodie ebenfalls auf die zweite und vierte Sechzehntel der Gruppe zu liegen kommt (siehe Bsp. 3).



Bsp. 2: Chopin, Variationen op. 2, Var. 4, T. 1–6²¹

20 Frédéric Chopin an seine Angehörigen, Wien, 12. August 1829, zitiert nach Alexander von Guttry (Hg.), Frédéric Chopin, *Gesammelte Briefe*, München: Georg Müller Verlag 1928, S. 54–55.

21 In der Transkription wurde der Orchesterpart ausgelassen.



Bsp. 3: Chopin, Etüde op. 10, Nr. 7, T. 1–8

Das bisher fast unveränderte Ritornell entführt die Zuhörer*innen gleichsam in eine andere Welt, als ob es die nächste – die fünfte – Variation in b-Moll bereits vorwegnähme. Diese, ein *Adagio*, ersetzt das traditionelle *Minore*; es hat, in Anlehnung an Tomaszewski, den Charakter einer »Transgression« und kann hermeneutisch interpretiert werden, indem es sich auf bestimmte Szenen der Oper bezieht.²² Robert Schumann (1810–1856) beschrieb diese Variation als

»frech und keck [...], obgleich das Adagio aus B moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt – schlimm ist's freylich und schön, dass Leporello hinter dem Gebückten lauscht, lacht und spottet und dass Oboen und Clarinetten zauberisch locken und herausquellen und dass das aufgeblühte B dur den ersten Kuss der Liebe recht bezeichnet.«²³

Das *Adagio* beginnt mit einer eigenen Introduktion. Die Eröffnungskadenz, die den Eintritt des Klaviers im ersten Satz des Konzerts in e-Moll op. 11 vorwegnimmt, erinnert in ihrer Dramatik an die ersten Takte der Commendatore-Szene aus KV 527. Die Überraschung liegt jedoch in der Auflösung der F-Dur-Dominante nicht nach b-Moll, sondern nach Des-Dur, in der Chopin das charakteristische Motiv präsentiert. Erst danach kehrt er (kurz) nach b-Moll zurück. Ab Takt 10 dieser Variation führt der Komponist *Cantabile e molto legato* eine wundersame, berührende und intime Melodie ein, die von der auf einem charakteristischen Ostinato-Rhythmus basierenden Begleitung getragen wird. Beim Hören entsteht der Eindruck, in einer Aura des Unheimlichen zu schweben. Diese Elemente werden später nicht nur

22 Vgl. Tomaszewski, wie Anm. 14, S. 379.

23 K. [sic; R.] Schumann, *Ein Opus II*. [betreffend »Là ci darem la mano, varié pour le Piano-forte par Frédéric Chopin, Opus 2«], in: AmZ 33, Nr. 49 (7. Dezember 1831), Sp. 805–808 bzw. –811, hier Sp. 807 f.

in den *Nocturnes*, sondern auch in der *Barcarolle* in Fis-Dur op. 60 weiterentwickelt. Opus 2 ist Chopins erste Komposition für Klavier und Orchester, welches sparsam in den Mitteln eingesetzt wird – oft reduziert auf ein Streichercontinuo (mit Ausnahme der Ecksätze, in denen häufig dialogisch angelegte Passagen vorkommen).²⁴

Eine Änderung des Charakters wird durch das Finale *Alla Polacca* eingeleitet, das im $\frac{3}{4}$ -Takt und – wie in der Überschrift angegeben – im Rhythmus einer Polonaise gehalten ist. Es führt die letzte Variation ein, die zur Gattung der charakteristischen Variationen gehört. Die Wahl des polnischen Nationaltanzes erfolgte nicht nur aus patriotischen Motiven – die Polonaise gehörte damals zu den Standardtänzen in Europa.

Der Komponist unterzieht hier das Thema aus Mozarts Oper einer weiteren Diminution. Trotz der vielen Figurationen und Verzierungen im ›Stil brillant‹, die mit jeder Wiederholung an Intensität gewinnen, kann das Publikum das zugrunde liegende Original leicht erkennen. Ab Takt 51 des Finales führt Chopin Modulationen ein, die auch in seinen Konzerten für die Vorbereitung der eigentlichen Coda charakteristisch sind. Neben einer »Parade virtuoser Pyrotechnik«²⁵ wird das Thema zum letzten Mal in der höchsten Stimme angedeutet (T. 101–105).

Chopins Variationen op. 2 waren ein großer Erfolg in Wien. Sowohl der Komponist des *Kreisleriana* als auch Friedrich Wieck (1785–1876) priesen das Werk in den höchsten Tönen. Während Schumanns Meinung durch seine Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*²⁶ einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde, ist eine Rezension von Wieck, die Chopin in einem Brief an seinen Freund und zugleich Widmungsträger des Werkes – Titus Woyciechowski (1808–1879) – übersendete, besonders erwähnenswert:²⁷

»[...] über die ich vor einigen Tagen aus Kassel von einem über diese Variationen [op. 2] enthusiastierten Deutschen [Wieck] eine zehn Bogen starke Rezension erhalten habe, worin er nach riesigen Einleitungen jene Takt für Takt zergliedert – und erklärt, es wären nicht Variationen wie andere, sondern ein phantastisches ›Tableau‹. – Von der zweiten Variation sagt er, Don Juan laufe mit Leporello umher, von der dritten, er umarme Zerline, indes Mazetto in der linken Hand sich darüber

24 Vgl. Tomaszewski, wie Anm. 14, S. 510.

25 Ebd., S. 379.

26 Schumann, wie Anm. 23.

27 Es könnte sich um die Rezension handeln, die Wieck an die AmZ gesendet und die diese nicht abgedruckt hatte, vgl. ebd., Sp. 811.

ärgerer, und von dem Adagio fünfter Takt sagt er, Don Juan küsste Zerline, in Des-dur.«²⁸

Mit der Entfaltung von Chopins kompositorischer Meisterschaft entwickelte sich auch seine Variationstechnik weiter. In seinen frühen Werken dieser Gattung – den Variationen op. 2, den Variationen in B-Dur für Klavier über das Thema des Rondos »Je vends des scapulaires« aus der Oper *Ludovic* von Herold und Halévy op. 12 und den erst postum veröffentlichten Variationen in E-Dur für Klavier über das Lied *Der Schweizerbub* (»Steh' auf, steh' auf, o du Schweitzer Bub«) KKp 925–927 (um 1824/25), den Variationen in D-Dur für Klavier zu vier Händen über ein italienisches Lied (1826) oder den Variationen in E-Dur für Flöte und Klavier über »Non più mesta« aus der Oper *La Cenerentola* von Rossini KKp 1392 – beschränkt sich die Technik oft auf melodische Verzierungen (dank zahlreicher Figurationen) und rhythmische Diminutionen. Die Figuration wird durch die Freilegung von Fremdtönen und Chromatik intensiviert. Stärkere Abweichungen können in Chopins Beitrag zur unter der Ägide von Liszt entstandenen Gemeinschaftskomposition, dem Variationszyklus *Hexameron* über ein Marschthema aus der Oper *I puritani* von Vincenzo Bellini (1801–1835), der Variation Nr. 6 in E-Dur KKp 903 und 904, beobachtet werden. Diese Technik ist unter anderem in der *Fantasie* op. 13, in der *Berceuse* op. 57 und in der *Ballade* op. 52 zu hören.²⁹

Liszt, *Réminiscences de Don Juan* S 418

Die *Réminiscences de Don Juan* S 418³⁰ von Franz Liszt aus dem Jahr 1841 sind ein völlig anders geartetes Beispiel für eine Bearbeitung, die nicht nur ein Thema, sondern mehrere Fragmente aus *Don Giovanni* behandelt. In der vorliegenden Untersuchung soll der Schwerpunkt jedoch ausschließlich auf der Entwicklung des Themas »Là ci darem la mano« liegen.

28 Frédéric Chopin an Titus Woyciechowski in Poturzyn, Paris, 12. Dezember 1831, zitiert nach: Guttry (Hg.), wie Anm. 20, S. 170.

29 Vgl. Tomaszewski, wie Anm. 14, S. 381.

30 Franz Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, Leipzig: Edition Peters 1917 (alle Angaben beziehen sich auf diese Ausgabe).

Grant Hiroshima zufolge ist der Begriff ›réminiscence‹ viel persönlicher und subjektiver als ›Paraphrase‹ oder ›Transkription‹.³¹ Das Werk beginnt mit einem Zitat aus der Ouvertüre, das mit virtuosen Figuren voller Tremoli, kleiner Motive und Arpeggi aufgefüllt ist, die die emotionale Ebene der auf diesem Material basierenden Commendatore-Arie hervorheben. In den Takten 56–67 beruhigt sich der Sturm der Klänge, um in Takt 68 das Thema des Duettino »Là ci darem la mano« zu präsentieren. Es fällt unmittelbar auf, dass Liszt das Thema sehr genau zitiert und nahezu einen Klavierauszug des Mozart-Duetts erstellt. Seine Änderungen bestehen oft nur in der Anpassung des musikalischen Materials an die Möglichkeiten des Instruments und an die Bequemlichkeit des Spiels, beispielsweise in Gestalt von Arpeggi (z. B. die A-Dur-Akkorde in Takt 68) und der Hinzufügung einer Verzierung (ausnotiert als Quintole) in Takt 74 (siehe Bsp. 4). Im Gegensatz zu Chopin bleibt Liszt der Struktur der Nummer und der Tonart A-Dur treu; die Melodielinien entsprechen denen, die nacheinander von Don Giovanni und Zerlina gesungen werden. Ein charakteristisches Merkmal dieses wie auch vieler anderer seiner Werke ist die häufige Hinzufügung von Eingängen – selbst im Thema, das nur der Ausgangspunkt für Variationen ist –, beispielsweise in den Takten 106, 116, 135 etc. Anders als Chopin hat Liszt auf Mozarts Coda des Duetts (»Andiam, andiam, mio bene«) nicht verzichtet.



Bsp. 4: Liszt, *Réminiscences de Don Juan* S 418, T. 68–78³²

Wie bereits Chopin greift Liszt in der ersten Variation zur klassischen Variationstechnik. Das Thema ist diminuiert, basiert aber auf musikalischem Originalmaterial. Chromatische Passagen werden als kleine Veränderungen

31 Vgl. Grant Hiroshima, *Franz Liszt. Reminiscences of »Don Juan«*, S 418, <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/3059> (Stand 26.08.2024).

32 Pedalmarkierungen wurden aus Gründen der Lesbarkeit nicht abgebildet.

eingeflochten, beispielsweise in Takt 154 und 157. Ab Takt 159, wo in der Vorlage Zerlina einsetzt, dient dem Komponisten als Variationsmittel eine *figuration brillante*. Der B-Teil (ab dem Auftakt zum T. 173) wird durch das Spiel in parallelen Terzen entwickelt und zu einer Kadenz-Abfolge von Dreiklängen erweitert. Der wiederkehrende A-Teil wird durch parallele Oktaven im Bass und volle Akkorde in der rechten Hand variiert. Nach der Coda (»Andiam ...«) folgt eine ausgedehnte *Cadenza ad libitum* (ab T. 213).

Die zweite Variation bringt eine neue Idee. Bezeichnet als *Tempo giusto*, greift sie zu einem polyphonen Mittel der musikalischen Ausgestaltung: der Imitation. Der Charakter dieses Quasi-Fugatos wird durch punktierte Rhythmen und scharfe Artikulation – *spiccato* – unterstrichen.³³ Zugleich mit der Imitation setzt Liszt auch das *Stretto* (im Sinne einer Engführung) ein und präsentiert fast gleichzeitig zwei Darstellungen des Themas. Der B-Teil (ab T. 274) ist ebenfalls verkürzt, basiert aber wie in der früheren Variante auf einem Terz-Fundament. Die Wiederkehr des A-Teils (ab T. 289) bringt eine vertraute Oktaventwicklung des *Spiccato*-Motivs.

In der folgenden ausgedehnten Kadenz kann der*die aufmerksame Hörer*in ein Motiv nicht nur aus Mozarts Oper, sondern vor allem aus Liszts Etüde *Wilde Jagd*³⁴ heraushören.

Diese *Cadenza* führt zum Schlussteil des Werks – *Presto* –, der die sogenannte Champagner-Arie Don Giovannis zitiert. Das Werk schließt mit einer ausgedehnten Coda voller virtuoser Figurationen und Oktaven.

*

Die vorliegende Analyse hat gezeigt, dass diese beiden Variationenwerke von Chopin und Liszt diametral entgegengesetzt angelegt sind. Dabei geht es nicht nur um Probleme des kompositorischen Stils und der Technik, sondern vor allem um die Untersuchung der unterschiedlichen Interpretationen des Themas sowie der Rolle des Instruments bei der Gestaltung der musikalischen Darstellung. Angesichts dessen stellt sich auch die Frage, ob ein solcher Vergleich zwischen Werken, die zwar dasselbe ›Programm‹ aufgreifen, es aber aus zwei völlig verschiedenen Blickwinkeln betrachten, überhaupt sinnvoll und zielführend sein kann. Hätte man aber ähnliche Zweifel, wenn es sich bei den Vergleichsobjekten nicht um musikalische Werke, sondern

33 In Anbetracht des charakteristischen Rhythmus liegt ein Vergleich mit Klavierwerken Robert Schumanns, beispielsweise mit den *Gesängen der Frühe* op. 133, Nr. 3, nahe.

34 Vgl. Liszt, *Réminiscences de Don Juan* S 418, T. 301–312, mit Liszt, *Études d'exécution transcendante* S 139 – *Wilde Jagd*, T. 190–193.

um Skulpturen oder Gemälde handeln würde? Würde etwa ein*e Kunst-historiker*in die Möglichkeit eines analytischen Vergleichs der unterschiedlichen Interpretationen des ›David‹-Themas von Michelangelo (1475–1564) und Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) ablehnen?

Stil

Auf die unterschiedliche Entstehungszeit der beiden Werke wurde bereits hingewiesen. Sie gehören jeweils nicht in die reife Schaffensperiode der Komponisten, sondern sind die Frucht ihrer frühen Jahre, erwachsen zugleich aus einem Kult der Virtuosität. Im Fall von Chopin tritt seine Vorliebe für die klassische Tradition, die ihm während seiner Studien bei Józef Elsner (1769–1854) gleichsam eingetrichtert wurde, in den Vordergrund. Das zeigt sich vor allem in seinem Umgang mit der Struktur. Die Architektur des Werkes, seine Dramaturgie, ist bis ins Detail durchdacht und gibt dem Komponisten die Möglichkeit, nicht nur seine pianistischen, sondern auch seine kompositorischen Fähigkeiten zu zeigen. Im gesamten Opus 2 ist ein deutliches Streben nach einem Gleichgewicht zwischen Form und Ausdruck, zwischen klassischem und neuem, romantischem Denken zu erkennen.

Der entgegengesetzte Ansatz kennzeichnet das Werk von Liszt. Vom Charakter her von seinen Konzerten abgeleitet, sei es formal oder in Bezug auf den Kunstsalon, suggeriert das Stück, eine aufgeschriebene Improvisation zu sein. Das Werk folgt nicht einer klassischen Form, sondern vermittelt im Gegenteil sogar den Eindruck, mit der Tradition brechen zu wollen. Liszt nutzt die aufeinanderfolgenden Themen der Mozart-Oper als Material, um seine pianistischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen.

Kompositionstechnik

Chopin, der für sein Improvisationstalent bekannt war, entschied sich für die Variationsform, die ihm freie Hand bei der Wahl der pianistischen Vortrags- und Ausdrucksmittel ließ. Das Werk ist ein Beispiel für die symbiotische Verbindung der klassischen Form mit einer Vielzahl an musikalischen Ideen, die die einzelnen Variationen des Zyklus bestimmen. In Ästhetik und Ausdruck setzt es den Gedanken von Mozarts Klaviervariationen fort: Jedes aufeinanderfolgende Kettenglied präsentiert das Thema in anderem Licht, in anderer Form und mit anderem Charakter, ohne dabei den Gesamtaus-

druck, die Form des Werks oder sein Thema zu stören. Dieses Phänomen lässt sich anhand der berühmten Spiegelgalerie im Château de Versailles veranschaulichen. Schon allein für sich genommen ist sie eine architektonische Perle, aber um ihre Stellung im Palast zu verstehen und sie in einer transzendentalen Dimension zu »durchschreiten«, muss man sie auf die anderen Räume beziehen, die auf der gleichen Achse liegen: auf einer Seite der Raum des Krieges und auf der anderen Seite der Raum des Friedens. Die Besucher*innen haben also ständig die Möglichkeit, nicht nur physisch und geistig die Achse der Räume zu durchschreiten, sondern können auch jederzeit zurückzublicken. Diese Rolle zeigt sich in den einzelnen Variationen von Chopin, die jeweils ein in sich geschlossenes Ganzes darstellen, wobei das Thema die Achse ist, die die aufeinanderfolgenden Glieder verbindet.

Die Komposition von Liszt ist von anderer Art. Der Hauptgrund dafür ist die bereits erwähnte Freiheit in der Wahl des Materials. Indem er beschließt, über mehrere Fragmente aus *Don Giovanni* zu »improvisieren«, gewinnt Liszt ein höheres Maß an Freiheit als Chopin. Gleichzeitig schränkt die Materialvielfalt die Differenzierungsmöglichkeiten der Variationsform ein. Vielmehr ist S 418 durch eine Entwicklung gekennzeichnet, die auf der Verdeutlichung von Liszts pianistischer Technik und seines musikalischen Einfallsreichtums beruht. Dieser wurde jedoch durch den Wunsch begrenzt, sich in die rationalen Dimensionen des Werks einzufügen. Sein volles Potenzial zeigt Liszt später, unter anderem in den Variationen über *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* S 180.

Die Rolle des Instruments

In der Art der Verwendung des Instruments unterscheiden sich die beiden Kompositionen nicht wesentlich voneinander. In beiden Fällen kann man sehen, wie die volle Farbigkeit und die Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers genutzt werden. Im Fall von Chopin ist eine Tendenz zu erkennen, das Instrument nicht nur den Möglichkeiten des Orchesterapparats, sondern auch dem Wesen und der Farbe der menschlichen Stimme anzunähern. Besonders deutlich wird dies in der Introduction und der *Minore*-Variation, wo der Komponist die lyrische Komponente der melodischen Linie betont, die in Anlehnung an die Gesangslinie gestaltet ist. Die Koloraturfragmente (in Stichnoten) hingegen lassen bereits die Ästhetik der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – den Impressionismus – erahnen.

Das Werk von Liszt zeichnet sich eher durch die orchestrale Behandlung des Instruments und die Suche nach den Farben der einzelnen Instrumente des Orchesterapparats aus – im Gegensatz zu Chopins Komposition, in der der Orchesterpart das Werk mit koloristischen Qualitäten bereichert. Die zahlreichen ›Cadenzen‹ sind ein deutlicher Vorbote eines zukünftigen Musikstils, insbesondere der französischen Musik. Die pianistischen Koloraturen evozieren indirekt die Färbung und das Spiel der Farben, die eng mit der Konzertetüde *La leggierezza* S 144 verbunden sind.

Zusammenfassung

Obwohl die Komponisten das gleiche Thema aufgreifen, sind die Unterschiede in ihrer musikalischen Sprache deutlich erkennbar. Einerseits legt Chopin, ein junger Komponist von nur 17 Jahren, eine eigenständige Bearbeitung des Stücks vor, die sich an den Gestaltungsprinzipien der Klassik orientiert. Dieses Werk zeigt nicht nur sein kompositorisches Potenzial (er komponierte Opus 2 in seinem zweiten Studienjahr bei Elsner), sondern auch die ästhetischen Tendenzen im Warschau der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die klassische Form des Werks bietet einen Rahmen sowie einen Ausgangspunkt für die Phantasie und die pianistischen Fähigkeiten des Komponisten. Hervorzuheben ist die Art und Weise, wie Chopin mit dem Instrument umgeht; er schöpft die sich ihm bietenden Möglichkeiten gründlich aus, jedoch ohne den Versuch, sie zu überschreiten. Obwohl es sich um ein Konzertstück handelt, steht es in der Tradition der polnischen Musiksalons: Es ist bekannt, dass Chopin sein Opus 2 in seinem Familiensalon aufführte.³⁵ Nach dem Repertoire von Chopins späterer Schülerin, der Fürstin Marcelina Czartoryska (1817–1894), geborene Radziwiłł – die ihren Salon zunächst in Wien, später in Paris und Krakau führte³⁶ – zu urteilen, stellte dieses Werk auch für sie keine unerreichbare technische Herausforderung dar.

35 Vgl. Martyna Ćwiek, *Salonik Chopinów – Oddział Muzeum Fryderyka Chopina*, <https://culture.pl/pl/artykul/salonik-chopinow-oddzial-muzeum-fryderyka-chopina> (Version vom 23.02.2012, Stand 26.08.2024).

36 Vgl. Stanisław Tarnowski, *Księżna Marcelina Czartoryska*, Krakau: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej w Krakowie 1895, S. 19; Zbigniew Beiersdorf, *Księżna Marcelina Czartoryska – kapłanka sztuk i filantropka*, in: Zbigniew Baran (Hg.), *Czartoryscy – Polska – Europa. Historia i współczesność*, Krakau: DjaF 2003, S. 238.

Auf der anderen Seite steht Liszt – ein Virtuose, der nicht nur sein Können, sondern auch die Möglichkeiten seines Instruments unter Beweis stellen wollte. Variationstechnisch ist dieses Werk nicht mit den späteren Variationen *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* vergleichbar. Die immer neue Entwicklung des Themas ist nur ein Ausgangspunkt, eine weitere Gelegenheit, seine pianistischen Fähigkeiten zu zeigen (was schon zu dieser Zeit auf Kritik anderer Pianisten, darunter Chopins, stieß)³⁷, wobei ein Übermaß an Virtuosität die Subtilität des Mozart-Originals teilweise zu beeinträchtigen droht. Dennoch sind beide Kompositionen Paradebeispiele für die Möglichkeiten der Bearbeitung von Werken anderer Komponist*innen und entsprechen den kompositorischen und pianistischen Tendenzen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

37 Vgl. Bryce Morrison, *Liszt*, übersetzt aus dem Englischen von E. Gabryś, Krakau: PWM 1999, S. 46; Uta Goebel-Streicher, *Friederike Müller: listy z Paryża 1839–1845. Nauczanie i otoczenie Fryderyka Chopina w świetle korespondencji jego ulubionej uczennicy*, übersetzt aus dem Deutschen von B. Świdarska, Warschau: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2022, S. 112f.

