

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie VIII

# Kammermusik

WERKGRUPPE 21  
DUOS UND TRIOS FÜR STREICHER UND BLÄSER

VORGELEGT VON  
DIETRICH BERKE UND MARIUS FLOTHUIS



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON  
1975

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm  
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk.

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS  
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND  
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK  
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE  
Éditions Bärenreiter, Tours

SCHWEIZ  
und alle übrigen hier nicht genannten Länder  
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Dietrich Berke und Marius Flothuis,  
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie VIII, Werkgruppe 21.

---

Alle Rechte vorbehalten / 1975 / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind verboten.

## INHALT

Zur Edition . . . . .	VI
Vorwort . . . . .	VII
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 423 . . . . .	XXI
Faksimiles: Blatt 1 <sup>r</sup> und 1 <sup>v</sup> des Autographs von KV 487 (496 <sup>a</sup> ), Nr. 3, 1 und 6 . . . . .	XXII
Faksimiles: Blatt 2 <sup>r</sup> und 2 <sup>v</sup> des Autographs von KV 487 (496 <sup>a</sup> ), Nr. 3, 1 und 6 . . . . .	XXIV
Faksimile: Titelblatt der ältesten Teilquelle (Druck Breitkopf & Härtel Leipzig 1803) von KV 439 <sup>b</sup> . . . . .	XXVI
I. Duos für Streicher und Bläser	
1. Sonate in C für Violine und Baß KV 46 <sup>d</sup> . . . . .	3
2. Sonate in F für Violine und Baß KV 46 <sup>e</sup> . . . . .	5
3. Sonate in B für Fagott und Violoncello KV 292 (196 <sup>c</sup> ) . . . . .	7
4. Duo in G für Violine und Viola KV 423 . . . . .	15
5. Duo in B für Violine und Viola KV 424 . . . . .	33
6. Zwölf Duos für zwei Hörner KV 487 (496 <sup>a</sup> ) . . . . .	49
II. Trios für Streicher und Bläser	
1. Adagio und Menuetto in B für zwei Violinen und Baß KV 266 (271 <sup>f</sup> ) . . . . .	61
2. Fünfundzwanzig Stücke (fünf Divertimenti) für drei Bassetthörner KV 439 <sup>b</sup> . . . . .	67
3. Adagio in F für zwei Bassetthörner und Fagott KV 410 (440 <sup>d</sup> ; KV <sup>o</sup> : 484 <sup>d</sup> ) . . . . .	120
4. Divertimento (Streichtrio) in Es für Violine, Viola und Violoncello KV 563 . . . . .	121
Anhang	
1. Anderer Schlußsatz zu „Divertimento II“ aus KV 439 <sup>b</sup> . . . . .	167
2. Fragment eines ersten Satzes zu einem Trio in G für Violine, Viola und Baß KV Anh. 66 (562 <sup>a</sup> ) . . . . .	170
3. Entwurf eines Triosatzes in C für zwei Violinen und Violoncello, erwähnt bei KV 266 (271 <sup>f</sup> ) . . . . .	174

## ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographe Mozarts – einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

- I: Geistliche Gesangswerke (1–4)
- II: Bühnenwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchensonaten (16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
- VIII: Kammermusik (19–23)
- IX: Klaviermusik (24–27)
- X: Supplement (28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV<sup>1</sup> bzw. KV<sup>3a</sup>) sind in Klammern beigelegt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV<sup>6</sup>) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Beifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüssellage übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  statt  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$ ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[ $\frac{1}{16}$ ]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

## VORWORT

Die Kompositionen des vorliegenden Bandes gehören zwei WerkGattungen an, deren Umriss in der Musikgeschichte niemals jene Deutlichkeit erlangten wie etwa die des Streichquartetts oder der Klaversonate. Das unbegleitete Duo ohne Klavier<sup>1</sup>, dessen Wurzeln bis in die Zeit der frühen Niederländer zurückreichen, hat in seiner Geschichte recht verschiedenartige Ausprägungen gefunden. Es diente u. a. als Unterrichtswerk, aber auch – vor allem im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von Frankreich ausgehend – als Virtuosenstück. Derartig unterschiedliche Funktionen bedingen divergierende Momente, die der Gattung insgesamt eigen sind: Lehrhafte Züge, wie etwa kontrapunktischer Satz, Etüdenhaftigkeit und Virtuosität, die auch in Mozarts Beiträgen zum instrumentalen Duo erkennbar bleiben. Neben Mozart haben Joseph und Michael Haydn, vor allem aber die „Mannheimer“ diese Gattung gepflegt.

Aus Mozarts Beschäftigung mit dem Duo für zwei Streichinstrumente sind zwei Werkpaare auf uns gekommen, die zeitlich weit auseinander liegen und auch sonst nur wenige Gemeinsamkeiten aufweisen: die beiden Sonaten in C und F KV 46<sup>d</sup> und 46<sup>e</sup> (= I/1 und 2), entstanden laut autographe Datierung am 1. September 1768, und die beiden Duos in G und B für Violine und Viola KV 423 und 424 (= I/4 und 5) aus dem Jahre 1783. Zur Gattung „Streichduo“ im engeren Sinne können dabei wohl nur die beiden Duos KV 423 und 424 gezählt werden; die Sonaten KV 46<sup>d</sup> und 46<sup>e</sup> gehören dagegen einem anderen, aus der Generalbaßpraxis herkommenden Traditionszusammenhang an. Die Sonaten KV 46<sup>d</sup> und 46<sup>e</sup> sind im Autograph erhalten (Bayerische Staatsbibliothek München). Hinweise auf die Besetzung fehlen völlig. Schlüsselung (Violinschlüssel für die Oberstimme, Baßschlüssel für die Unterstimme) und Stimmumfang (in der Oberstimme wird das g, der tiefste auf der Violine mögliche Ton, niemals unterschritten, wohl aber als Eckton mehrfach berührt) legen eine Besetzung mit Violine und Baß (Violoncello) nahe. Dafür spricht auch der durchgehend zweistimmige Satz, der sich lediglich in einigen Schlußtaktten in Akkorde ausweitet. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen wer-

den, daß die Unterstimme als unbezifferte Generalbaßstimme anzusehen ist.

Wie in vielen frühen Autographen Mozarts finden sich auch hier korrigierende und ergänzende Eintragungen von der Hand Leopold Mozarts<sup>2</sup>. In KV 46<sup>d</sup> schrieb er zum ersten Satz die Tempoangabe *Allegro*, und im Menuett II stammen die dynamischen Zeichen *fp* vermutlich von seiner Hand. In KV 46<sup>e</sup> hat er ebenfalls die Tempoangabe *Allegro* zum I. Satz geschrieben, außerdem für die Takte 6 bis 7 und 21 auf freiem Raum andere Fassungen notiert, die als *ossia* in die vorliegende Ausgabe mit aufgenommen wurden. Die Satzüberschriften *Menuet 1°* und *Menuet 2°* in KV 46<sup>e</sup> sowie die dynamischen Zeichen *fp* in Menuett II dieser Sonate dürften ebenfalls von Leopold Mozart stammen.

Über den Kompositionsanlaß der beiden Duos für Violine und Viola KV 423 und 424 (= I/4 und 5) haben zwei frühe Biographen Michael Haydns, Franz Joseph Otter<sup>3</sup> und Georg Johann Schinn<sup>4</sup>, in ihrer *Biographischen Skizze von Johann Michael Haydn* (Salzburg 1808) einen Bericht gegeben, auf den sich auch Georg Nikolaus Nissen in seiner Mozartbiographie bezieht. Nissen schreibt:

„Michael Haydn sollte auf höhern Befehl Duetten für Violine und Viola schreiben. Er konnte selbige aber zur bestimmten Zeit nicht liefern, weil ihn eine heftige Krankheit befallen hatte, die ihn nachher länger, als man es vermuthete, zu aller Arbeit unfähig machte. Man drohte ihm über den Aufschub mit Einziehung seiner Besoldung, weil der Gebieter [der Salzburger Erzbischof] von Haydn's Umständen vermuthlich zu wenig unterrichtet, oder durch falsche Berichte hintergangen war. Mozart, der Haydn täglich besuchte, erfuhr dieses, setzte sich nieder und schrieb für den betrubten Freund mit so unausgesetzter Rastlosigkeit, dass die Duetten in wenigen Tagen vollendet waren und unter Michael Haydn's Namen eingereicht werden konnten.

„Noch oft ergötzten wir uns in der spätern Zeit mit diesem vortrefflich gerathenen Liebeswerke, das auch unser Meister als ein Heiligthum im Original aufbewahrte und darum immer Mozart's unsterbliches

<sup>1</sup> Zur geschichtlichen Entwicklung vgl. den Artikel *Duett* von Hans Engel in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (= MGG), hrsg. von Friedrich Blume, 14 Bände, Kassel etc. 1949–1968, Band 3, Sp. 882 ff.

<sup>2</sup> Für die nachfolgenden Angaben danke ich Dr. Wolfgang Plath, Augsburg.

<sup>3</sup> Zur Biographie vgl. den Artikel *Otter* von Hans Jancik in MGG, Band 10, Sp. 476 f.

<sup>4</sup> Zur Biographie vgl. den Artikel *Schinn* von August Scharnagl in MGG, Band 11, Sp. 1729 f.

Andenken ehrte.' So erzählen die Verfasser und Schüler M. Haydn's in dessen biographischer Skizze (Schinn und Otter)."<sup>5</sup>

Vieles spricht dafür, daß diese Geschichte auf Wahrheit beruht. Die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin besitzt in Kopie vier Sonaten für Violine und Viola von Michael Haydn<sup>6</sup>. Diesen vier Sonaten in den Tonarten C, F, D und E hätten sich Mozarts Duos in G und B tonartlich gut eingefügt; aber eben nur tonartlich. Stilistisch fallen Mozarts Duos völlig aus dem von Michael Haydn in den vier Sonaten gesteckten Rahmen. So fehlt bei Haydn beispielsweise weitgehend die kontrapunktische Komponente. Immerhin ist kürzlich eine Quelle bekannt geworden<sup>7</sup>, deren Titelblatt die genannten vier Duo-Sonaten Michael Haydns mit zwei Duetten Mozarts in Verbindung bringt und auch den Salzburger Erzbischof als Widmungsträger nennt. Die Quelle selbst enthält allerdings nur zwei der genannten Duette Haydns (die anderen beiden wurden herausgeschnitten), nicht aber die Duette Mozarts. Die Formulierung auf dem Titelblatt scheint demnach auf eine ältere Quelle zu verweisen, die alle sechs Kompositionen enthalten haben mag. Vielleicht handelte es sich dabei um eine Kopie der Wiener Firma Johann Traeg, die am 18. Juni 1788 folgende Anzeige in der *Wiener Zeitung* erscheinen ließ: „6 detti [sc. Duetti] à Viol. è Viola. Die 4 ersten sind von M. Haydnreich, das 5te und 6te von Mozart, . . .“<sup>8</sup> Der Name Haydnreich dürfte irrtümlich in diese Anzeige geraten sein, denn am 7. Juli 1788 ließ Traeg in der *Wiener Zeitung* nochmals die gleiche Anzeige erscheinen, jetzt jedoch korrekt mit dem Namen „M. Haydn“<sup>9</sup>. Aus Traegs gedrucktem Hauptkatalog (Wien 1799), in dem übrigens der Name Haydnreich nicht auftaucht, geht hervor, daß es sich bei diesen Duetten um geschriebene, nicht gedruckte Materialien handelt. Leider haben sich bis heute keine Traeg-Kopien gefunden.

Das erhaltene Autograph von KV 423 und 424 (im Besitz von Robert Owen Lehman, Paris—New York,

deponiert in der Pierpont Morgan Library New York) gibt weitere interessante Hinweise (vgl. das Faksimile auf S. XXI): Es enthält weder einen Datierungsvermerk noch Mozarts autographen Namenszug. Auf der jeweils ersten Seite der beiden Werke stammen bestenfalls die Tempoangaben von Mozarts Hand, nicht jedoch die Bezeichnung *Duetto imo* [bzw. 2<sup>da</sup>] *a. Violino e Viola*, und natürlich auch nicht das *di Mozart* am rechten Rand<sup>10</sup>. Es hat den Anschein, als habe Mozart sein Manuskript so angelegt, daß es einem mehrteiligen Zyklus, von dem bereits vier Einzelwerke vorlagen, mühelos eingefügt und mit den nötigen Angaben versehen werden konnte.

Ob Michael Haydn das Autograph tatsächlich besessen hat, ist anderweitig nicht belegt. In diesem Zusammenhang sind zwei Briefe wichtig, die Mozart seinem Vater im Anschluß an seinen Salzburg-Besuch von Ende Juli bis Ende November 1783 geschrieben hat. Im Brief vom 6. Dezember 1783 bittet er: „. . . schicken sie mir so bald möglich Meinen Idomeneo — die 2 Violin Duetten — und Seb: Bachs fugen — . . .“<sup>11</sup>, und er wiederholt diese Bitte im Brief von 24. Dezember desselben Jahres<sup>12</sup>. Da Mozart in späteren Briefen nicht wieder auf die Angelegenheit zurückkommt, scheint er vom Vater erhalten zu haben, was er wünschte. Vorausgesetzt, daß es sich bei den „2 Violin Duetten“ um KV 423 und 424 handelt, muß vermutet werden, daß Mozart nicht das Autograph — das ja angeblich bei Michael Haydn verblieb —, sondern Kopien erhalten hat. In der Korrespondenz Constanze Mozarts mit ihren Verlegern werden die Duos nicht erwähnt, doch erscheint im handschriftlichen André-Verzeichnis von 1833 als Nachtrag zur Abteilung *Mozart'sche Compositionen nach authentischen Abschriften in Stimmen* als Nr. XVI eine Stimmenkopie von KV 423 und 424, die möglicherweise aus Mozarts Nachlaß stammt<sup>13</sup>.

Die Sonate für Fagott und Violoncello KV 292/196<sup>c</sup> (= I/3) soll Mozart angeblich zusammen mit drei

<sup>5</sup> *Biographie W. A. Mozarts*, Leipzig 1828, S. 476f., Nachdrucke: Hildesheim 1964 und 1972.

<sup>6</sup> Signatur: Mus. ms. 10 280.

<sup>7</sup> Zagreb, Bibliothek des Hrvatski glazbeni zavod / deposit Udina-Algarotti, Hs. XXVII. HH; Besitzer: Verwaltung der Kathedrale in Krk. Für alle Angaben zu dieser Handschrift danke ich Herrn Prof. Dr. Gerhard Croll, Salzburg, und Herrn Prof. Dr. Ladislav Šaban, Zagreb.

<sup>8</sup> *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *Dokumente*, NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 280.

<sup>9</sup> *Dokumente*, S. 281.

<sup>10</sup> Auskunft von Dr. Wolfgang Plath, Augsburg; diese Eintragungen stammen allerdings auch nicht von Michael Haydn, wie Prof. Dr. Gerhard Croll, Salzburg, dem Herausgeber mitteilt.

<sup>11</sup> *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. 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), Band III, Nr. 770, S. 295, Zeilen 88—89.

<sup>12</sup> Bauer-Deutsch III, Nr. 773, S. 299, Zeile 56.

<sup>13</sup> Auskunft von Dr. Wolfgang Plath, Augsburg.

verschollenen Fagott-Konzerten Anfang 1775 in München für Freiherr Thaddäus von Dürniz geschrieben haben<sup>14</sup>. Dokumentarische Belege, die diese Vermutung bestärken könnten, sind nicht bekannt geworden. Auch ist mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß weder KV 292 (196<sup>c</sup>) noch die drei verschollenen Fagottkonzerte in dem erhaltenen Katalog der Sammlung Dürniz<sup>15</sup> verzeichnet sind. Fraglich erscheint auch, ob Mozarts verschollenes Autograph — die Edition in der *Neuen Mozart-Ausgabe* kann sich nur auf den ältesten erhaltenen Druck stützen<sup>16</sup> — für die Unterstimme tatsächlich ein Violoncello vorschreibt, oder ob diese Angabe nicht auf Verlegerwillkür zurückzuführen ist. Denkbar und aufgrund der Stimmführung wahrscheinlicher, wäre jedenfalls auch ein zweites Fagott, wenn man nicht auch bei diesem Werk, ähnlich wie bei KV 46<sup>d</sup> und 46<sup>e</sup>, in der Unterstimme eine unbezifferte Generalbaßstimme zu sehen in Erwägung ziehen will.

Die Editionsgeschichte der Zwölf Duos für zwei Hörner KV 487/496<sup>a</sup> (= I/6) mutet im Rückblick aus heutiger Sicht etwas abenteuerlich an. Köchel verzeichnet in der 1. Auflage seines Verzeichnisses unter Nr. 487: „*Duett für zwei Violinen. Comp. 1786, 27. Februar zu Wien. Fuchs in Hau p. 209. n. 3. — Nicht in Mozarts Verzeichniss.*“ Köchel bemerkt ferner: „*Autograph, Ausgaben und Abschriften unbekannt. Anmerkung: Al. Fuchs, der die Composition dieses Duettes in das Jahr 1786 setzt, gibt das Autograph in ‚Mozart’s Nachlass‘ an. Damit ist wohl, wie öfter in Fuchs Verz., der Nachlass von ‚Wolfg. Mozart Sohn‘ gemeint. Dieser kam bekanntlich in seinen musikalischen Theilen an das Mozarteum in Salzburg und an Frau von Baroni († 1860) in Gratz. An beiden Orten hat er sich nicht vorgefunden (1860).*“ — „*Fuchs in Hau*“ meint den *Catalog sämtlicher Tonwerke von W. A. Mozart verfaßt von Aloys Fuchs, Mitglied der k. k. Hofkapelle, in Wien*<sup>17</sup>. Dieser Katalog wurde nicht, wie in KV<sup>3</sup> S. XXXV (KV<sup>6</sup> S. XXXIX) behauptet, von Dr. Josef Hauer in der Oed von dem Fuchsschen Original abgeschrieben, sondern Hauer erhielt die Abschrift von seinem Freund Dr. Lorenz in Wiener Neustadt,

wie ein mit „*Öd den 18. Juli 1853 / Hauer*“ signierter Vermerk auf dem Titelblatt bezeugt. In der Tat findet sich in dieser Katalog-Abschrift neben dem Incipit von Köchels Nr. 487 der Hinweis „*Autograf Mozarts Nachlaß*“. In dem *Thematischen Verzeichniß der sämtlichen Compositionen von Wolfgang Amadeus Mozart* von Aloys Fuchs aus dem Jahre 1837<sup>18</sup>, also dem Original, nach dem der Katalog Hauers angefertigt wurde, taucht dagegen als Randvermerk auf: „*Aut. b. M. V.*“, was besagen soll: beim Musikverein, d. h. bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wo sich das Autograph der Nummern 1, 3 und 6 in der Tat bis heute befindet. Es handelt sich um zwei beidseitig beschriebene Blätter im Querformat (vgl. die Faksimiles auf S. XXII ff.). Blatt 1<sup>r</sup> enthält in Stimmnotation Nr. 3 Andante, mit dem Vermerk: *Von Wolfgang Amadé Mozart Wien den 27<sup>ten</sup> Jullius 1786 untern Kegelscheiben*. Blatt 1<sup>v</sup> enthält Nr. 1 Allegro, Blatt 2<sup>r</sup> Nr. 6 Menuett mit Trio. Alle übrigen Eintragungen auf diesen Blättern sind nicht autograph<sup>19</sup> (zur Interpretation dieses Sachverhalts vgl. unten). Die alte Mozart-Ausgabe<sup>20</sup> faßte die drei Stücke in Serie XV, Nr. 3 zu einem *Duo für zwei Violinen* zusammen, bemerkt jedoch in einer Anmerkung: „*Aus den drei Schlusstakten des Menuet-Satzes dieses ‚Duo‘ geht hervor, dass Mozart es nicht für 2 Violinen aufgeschrieben hat. Da indess irgend welche Andeutung der Ausführungsmittel fehlt, so glaubte man das Stück gleichwohl an dieser Stelle abdrucken zu sollen, umso mehr als die Parallelstelle im ersten Theil des Menuet-Satzes im Violin-Schlüssel notirt ist, und mit Ausnahme der oberwähnten Stelle das Ganze von allen denkbaren Instrumenten am besten für 2 Violinen ausgeführt werden kann, deren Umfang und Charakter alles übrige entspricht.*“ Die alte Mozart-Ausgabe bringt im Haupttext die betreffenden Takte im Baßschlüssel, gibt aber auf einem darunter kleiner gestochenen System eine um zwei Oktaven höhere Fassung.

Damit hatte Köchels Nr. 487 in die alte Mozart-Ausgabe Eingang gefunden, und zwar als Violin-

<sup>14</sup> Vgl. KV<sup>6</sup>, *Anmerkung* zu 196<sup>c</sup> = 292 und zu 186<sup>e</sup> = 191. Zu Dürniz und dessen Musik-Sammlung vgl. August Scharnagl, *Freiherr Thaddäus von Dürniz. Ein Mozart-Verehrer*, in: *Acta Mozartiana*, 21. Jahrgang 1974, S. 13 ff.

<sup>15</sup> *Catalogue de Musique — appartenante à Mons: le Baron de Dürniz*; vgl. Scharnagl, a. a. O., S. 15.

<sup>16</sup> J. J. Hummel (Berlin), Platten-Nr. 1299, vor 1800 erschienen.

<sup>17</sup> Aufbewahrt in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Signatur: S. m. 4817.

<sup>18</sup> Aufbewahrt in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Signatur: *Kat. mus. 700*.

<sup>19</sup> Die entsprechenden Angaben in KV<sup>6</sup> sind demnach zu korrigieren. Eine vollständige Übertragung der nicht-autographen Teile bringt der Kritische Bericht zum vorliegenden Band.

<sup>20</sup> *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1877 bis 1905.

Duo, obwohl sich die Herausgeber darüber im klaren waren, daß diese Besetzung ausgeschlossen ist. Eine neue Phase in der Editions-geschichte von KV 487 (496<sup>a</sup>) setzte ein, als man einem offenbar lange bekannten aber kaum beachteten Druck erhöhte Aufmerksamkeit schenkte. In der 3. Auflage von Otto Jahn's Mozart druckte der Herausgeber Hermann Deiters Leopold Mozarts Werkverzeichnis von 1768 ab<sup>21</sup> und gibt zu Leopold Mozarts Angabe „Viele Stücke . . . für 2 Corni di Bassetto“ (vgl. auch KV<sup>8</sup>: 41<sup>b</sup>) folgende Fußnote: „In Paris bei Imbault sind erschienen Douze pièces pour 2 Cors comp. par W. A. Mozart. Op. 46, von welchen ein Exemplar aus der Hof- und Staatsbibliothek zu München dem Herausgeber vorgelegen hat. Von diesen sagt Köchel in einer handschr. Bemerkung: ‚12 ganz unbedeutende Stückchen. Der Herausgeber [Imbault] mag es verantworten, Mozarts Namen damit in Verbindung gebracht zu haben‘. Der Herausgeber [Deiters] theilt diese Ansicht nicht; die kurzen und durchaus anspruchlosen Stücke können nach Gehalt und Form recht wohl aus Mozarts Knabenzeit stammen.“<sup>22</sup> Köchels Notiz ist insofern etwas rätselhaft, als er drei der Stücke unter Nr. 487 in seinem *Chronologisch-thematischen Verzeichnis* führte, und auch Deiters hätte die drei Stücke, die zudem seit 1882 in der alten Mozart-Ausgabe vorlagen, identifizieren können. Erst Paul Graf von Waldersee scheint den Imbault-Druck wirklich ernst genommen zu haben. Er edierte die zwölf Stücke als *Zwölf Duette für 2 Bassethörner* in der alten Mozart-Ausgabe, Serie XXIV, Supplement, Nr. 58. Waldersee hat dieser Edition eine folgenschwere Vorbemerkung vorangestellt, die hier in ihren wesentlichen Teilen, jedoch unter Auslassung bereits bekannter Fakten, zitiert sei: „Vorlage: Eine gedruckte, aus zwei Auflegestimmen bestehende Ausgabe im Besitze der Königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München mit dem Titel: ‚Douze Pièces / pour deux cors / composées / par W. A. Mozart / Opera 46. [. . .] A Paris, chez Imbault Professeur et Editeur de Musique [. . .].‘ Verlagsnummer 785. Die Instrumente sind bezeichnet: Corno Primo und Corno Secondo.

<sup>21</sup> Verzeichniß alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7<sup>ten</sup> Jahre componiert, und in originali kann aufgezeigt werden. In: Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 3. Auflage, 2 Teile, Leipzig 1889 und 1891, II, Beilage XVI; später abgedruckt u. a. in: KV<sup>8</sup>, S. XXV f., Bauer-Deutsch I, Nr. 144, S. 287 ff.

<sup>22</sup> Otto Jahn, *W. A. Mozart*, II, Leipzig 3/1891, S. 828, Anmerkung 17.

Abgesehen vom Inhalte spricht für die Echtheit der Komposition der Umstand, daß drei Duette (Nummer 1, 3 und 6) nachweislich von Mozart komponiert worden sind und in seiner Handschrift sich erhalten haben.“

Es folgen Angaben über das Autograph, unter anderem auch die richtige Lesung des Monatsnamens mit „Jullius“, Waldersee zitiert ferner die oben genannte Anmerkung zur Edition der drei Stücke als Duo für zwei Violinen in Serie XV der alten Mozart-Ausgabe und fährt daran anschließend fort: „Der Münchener Druck, welcher zwei Hörner als ausführende Instrumente nennt, brachte Aufklärung: von allen vorhandenen Hörnerarten [sic!] können einzig und allein die Bassethörner den uns vorliegenden Notensatz ausführen.“

Mit dieser Edition war an die Stelle der Violintheorie die Bassethorntheorie getreten. Aber auch diese Theorie war keineswegs voll befriedigend, denn die zwölf Duos KV 487 (496<sup>a</sup>) weichen von Mozarts sonstiger Schreibweise für das Bassethorn — zumal in den Jahren seiner künstlerischen Reife — nicht unerheblich ab. Da der Imbault-Druck zudem in seinem Titel die Stücke eindeutig *deux cors* zuweist und auch die Stimmen mit *Corno primo* und *Corno secondo* (also nicht etwa, wie üblich, mit „Corno di Bassetto“) bezeichnet sind, mußte zwangsläufig die Frage auftreten, ob diese Stücke nicht doch für Hörner bestimmt sein könnten. Einen ersten Vorstoß in diese Richtung unternahm Alfred Einstein in der von ihm besorgten 3. Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* (KV<sup>3</sup>). Unter Nr. 496<sup>a</sup> = 487 nennt er die Stücke *Zwölf Duo für 2 Hörner*. In der *Anmerkung* verweist er u. a. auf die Violin-Duo-Edition der alten Mozart-Ausgabe, zitiert Waldersees apodiktische Behauptung, einzig und allein Bassethörner könnten die Stücke ausführen, und fährt dann fort: „Es ist jedoch kaum fraglich, daß die Stücke für Hörner gedacht sind; Mozart schreibt für Bassethörner in anderer Art. [. . .] Auf die Verwandtschaft der von Ernst Lewicki herausgegebenen fünf *Divertimenti für 2 Klarinetten und Fagott 439<sup>b</sup>* (*Anh. 229 und Anh. 229<sup>a</sup>*) [= II/2] sei hingewiesen.“ In dem Nachdruck der 3. Auflage des *Köchel-Verzeichnisses*. Mit einem Supplement ‚Berichtigungen und Zusätze‘ (KV<sup>3a</sup>, Ann Arbor 1947) ist Einstein von den eindeutigen Formulierungen aus KV<sup>3</sup> wieder abgerückt. Statt *Zwölf Duo für 2 Hörner* möchte er *Zwölf Duo für 2 Blasinstrumente* einsetzen; in der *Anmerkung* will er den Satz aus KV<sup>3</sup>, mit dem er Waldersees Bassethorntheorie zurückweist, ge-

strichen wissen. KV<sup>6</sup> hat aus KV<sup>3a</sup> die Überschrift *Zwölf Duos für zwei Blasinstrumente* übernommen und nennt „Bassetthörner oder Hörner?“ (in dieser Reihenfolge) als mögliche Instrumente. Im Anschluß an den in der *Anmerkung* wiederum zitierten Satz Waldersees, nur Bassetthörner könnten den „*Notentext ausführen*“ räumen die Herausgeber von KV<sup>6</sup> ein: „*Jedoch ist die Ausführung, virtuose Spieler vorausgesetzt, auf Waldhörnern nicht ausgeschlossen.*“

Für die Entscheidung, in der *Neuen Mozart-Ausgabe* die Zwölf Duos eindeutig als Horn-Duette zu deklarieren, waren philologische und musikalische Erwägungen maßgebend. Die Hypothese, daß es sich bei diesen Stücken um Violin-Duette handeln könnte, gemäß der alten Mozart-Ausgabe, Serie XV, oder um Duette mit anderer Streicherbesetzung kam nicht mehr in Betracht. Baßschlüssel-Notation, mit der bereits die Editoren der alten Mozart-Ausgabe nichts anzufangen wußten, kommt außer in Nr. 6 noch in weiteren Stücken vor (Nr. 2, 7 und 9); ferner erscheint in Nr. 7 ein *fis*, das ebenfalls auf der Violine nicht darstellbar ist. Gerade diese Baßschlüssel-Stellen verweisen eindeutig auf transponierende Instrumente, denn die Stimmen entfernen sich an diesen Stellen um mehr als drei Oktaven voneinander. Eine solche klanglich recht unbefriedigende weite Lage ändert sich unter der Voraussetzung von abwärts (im Baßschlüssel entsprechend aufwärts) transponierenden Instrumenten – z. B. Hörner oder Bassetthörner – um eine ganze Oktave, denn notiert *E + e'* klingt in *Do/C*: *E + e'*; in *Re/D*: *Fis + fis'*; in *Mi<sup>b</sup>/Es*: *G + g'* etc. Diese Überlegungen führen indes bei der Frage: Hörner oder Bassetthörner? nicht weiter.

Für die Frage der Besetzung ist zunächst einmal der Imbault-Druck von ausschlaggebender Bedeutung. Er zeigt in den Nummern 1, 3 und 6 keine nennenswerten Varianten zu Mozarts Autograph, und man darf wohl davon ausgehen, daß er auch bei den übrigen Stücken Mozarts Text getreu wiedergibt. Die Besetzungsangaben sind eindeutig (vgl. oben). Aus diesem Grunde hat eine wissenschaftliche Untersuchung nicht den Beweis zu erbringen, daß mit „*corno*“ „*corno di bassetto*“ gemeint ist, sondern hat die Besetzungsangabe „*corno*“ zunächst einmal wörtlich zu nehmen und alle Beweisgründe auszuschöpfen, die für die Richtigkeit des Quellenbefundes sprechen. Erst wenn stichhaltige Gründe eine Besetzung mit Hörnern zwingend ausschließen, muß der Frage nachgegangen werden, welche anderen Instrumente mit „*cor*“ oder „*corno*“ gemeint sein könnten.

Die Frage nach der Besetzung mit Hörnern muß von den spieltechnischen Möglichkeiten des Horns der Mozartzeit, dem Naturhorn<sup>23</sup>, ausgehen. Die Bassetthorn-Theorie Waldersees hatte ihren Ursprung nicht zuletzt in der geringen Kenntnis des Naturhorns, zu Waldersees Zeit längst abgelöst vom Ventilhorn, auf dem einige Nummern von KV 487 (496<sup>a</sup>) in der Tat nicht darstellbar sind. Das Naturhorn, aus dem älteren *Corno da caccia* entwickelt, hatte um die Mitte des 18. Jahrhunderts spieltechnische Verbesserungen erfahren<sup>24</sup>, die die Ausführung einiger von der Naturtonreihe abweichender chromatischer und diatonischer Töne gestattete. Doch selbst unter diesen Voraussetzungen lassen die Zwölf Duos KV 487 (496<sup>a</sup>) eine Besetzung mit zwei Hörnern in zwei Punkten problematisch erscheinen: In den Nummern 1, 3 und 6 führt die obere Stimme über das *c'''* und *d'''* hinaus bis zum *g'''*. Die Töne *e'''*, *f'''* und *g'''* sind zweifellos selbst für ein Naturhorn ungewöhnlich hoch und kommen in anderen Hornpartien Mozarts nicht vor. Josef Marx hat jedoch im Vorwort seiner praktischen Ausgabe von KV 487 (496<sup>a</sup>)<sup>25</sup> in einem Werk Leopold Mozarts von 1755<sup>26</sup> das *f'''* nachgewiesen, das *g'''* unter Berufung auf Fritz Piersig<sup>27</sup> in einer Komposition des böhmischen Komponisten Johann Dismas Zelenka. Der zweite Grund, der eine Besetzung mit Hörnern problematisch erscheinen läßt, sind einige chromatische und diatonische, ferner einige tiefe Töne, die auf dem Naturhorn nur mit Mühe darstellbar sind. Marx hat die in den Zwölf Duos vorkommenden Töne in eine Skala zusammengefaßt, sie mit einer ebensol-

<sup>23</sup> Zur geschichtlichen Entwicklung des Horns vgl. den Artikel *Horninstrumente*, C. Mittelalter und Neuzeit von Georg Karstädt in MGG, Band 6, Sp. 747 ff.; ferner Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, reprographischer Nachdruck: Hildesheim 1964; Hans Kunitz, *Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch*, Teil VI: Horn, Leipzig, 1957, S. 348 ff.

<sup>24</sup> Maßgeblich daran beteiligt war der Dresdner Hofhornist Anton Joseph Hampel; zu dessen Biographie vgl. den Artikel *Hampel* in *Riemann Musik Lexikon*. Zwölfte, völlig neubearbeitete Auflage in 3 Bänden hrsg. von Wilibald Gurlitt, *Personenteil A–K*, Mainz 1959, S. 728.

<sup>25</sup> *Music for Wind Instruments by 18<sup>th</sup> Century Masters*, No. 4: *Wolfgang Amadeus Mozart, Twelve Duos for two French Horns K. 487*, With an Introduction by Josef Marx, New York 1947.

<sup>26</sup> Marx, a. a. O., S. 9; es handelt sich um die *Sinfonia da Camera* für Horn in D, Violine und Streicher, veröffentlicht in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, IX/2, *Ausgewählte Werke von Leopold Mozart*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1908, S. 83 ff. Marx zitiert aus dem ersten Satz dieses Werkes die Takte 5 ff. und 37 ff.

<sup>27</sup> *Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs*, Halle 1927.

chen Skala für die Hornstimme des Quintetts für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott KV 452 verglichen und dabei die Töne E, f' und b' als besonders problematisch und nicht in KV 452 vorkommend bezeichnet<sup>28</sup>. Das E kommt innerhalb von KV 487 (496\*) in den Nummern 2, 6 und 7 vor, sonst nirgends in Mozarts Werk und wohl auch nicht in dem seiner Zeitgenossen. Marx berichtet, Experimente an erhaltenen Naturhörnern hätten gezeigt, daß dieser Ton zu produzieren ist, wenn der Trichter mit der Hand völlig geschlossen (gestopft) und das Instrument mit ganz entspannten Lippen geblasen wird<sup>29</sup>. Das f' weist Marx im Divertimento KV 131 nach; es kommt aber u. a. auch noch in der Serenade KV 375 vor<sup>30</sup>. Das b'' hat Marx bei Mozart sonst nicht nachweisen können, wohl aber in dem schon genannten Werk Leopold Mozarts. Alle anderen chromatischen und diatonischen Töne, die in den Zwölf Duos nicht vorkommen, sind auch sonst bei Mozart nicht nachweisbar und konnten offensichtlich auf dem Naturhorn nicht produziert werden. Besonders diese letzte Tatsache widerlegt die Bassethorn-Theorie, denn das Bassethorn war ein voll chromatisches Instrument, und es ist nicht einzusehen, warum Mozart auch für dieses Instrument Töne ausgespart haben soll, die nur auf dem Naturhorn nicht darstellbar waren. Darüber hinaus behält Einsteins Feststellung in KV<sup>3</sup>, Mozart schreibe für Bassethörner anders, ihre volle Gültigkeit, doch würde es im Rahmen dieses Vorwortes zu weit führen, dies anhand von Vergleichen zu demonstrieren. Der Imbault-Druck gibt keine Stimmung an, die Angabe *Corno I (II) in Mi<sup>b</sup>/Es* in der vorliegenden Partitur ist somit freie Herausgeberzutat aufgrund der Tatsache, daß die Es-Stimmung für das Naturhorn eine der gebräuchlichsten war. Natürlich besteht die Möglichkeit, daß Mozart die Angabe der Stimmung bewußt unterdrückte und die Wahl dem Spieler — nach Maßgabe seines Instrumentes und seines Könnens — anheim stellte.

Marx hat versucht, die Zwölf Duos auch biographisch zu verankern und vermutet in Mozarts langjährigem Freund, dem Hornisten Joseph Leutgeb<sup>31</sup> den Kegelbruder jener denkwürdigen Partie vom 27. Juli 1786, die Mozart auf dem Autograph vermerkte, muß allerdings eingestehen, daß die Frage nach dem 2. Hornisten unlösbar bleibt. Marius Flothuis hat

den Herausgeber auf die Hornisten Karl und Johann Türschmidt<sup>32</sup> hingewiesen. Alle diese Überlegungen sind hypothetisch, doch scheint sicher zu sein, daß die Stücke einem konkreten Anlaß ihre Entstehung verdanken, möglicherweise einer Kegelpartie mit versierten Hornisten, bei der dann die Sprache auf extrem schwere Hornpartien gekommen sein mag. Dieser konkrete Anlaß kann auch die Beschaffenheit des Autographs erklären: Auf der Suche nach Notenpapier fand man zwei Blätter, auf denen Mozart, ohne auf eine günstige Ausnutzung des Platzes zu achten, die drei Stücke notierte. Auf den freigelassenen Systemen der Blätter 1'–2' und der von Mozart nicht beschriebenen Seite 2' mögen dann — vielleicht noch während der Kegelpartie — andere Mitglieder ihre Kompositionsversuche notiert haben. Der nicht-autographe Rest fände so jedenfalls eine plausible Erklärung. Die Erweiterung zum zwölfteiligen Zyklus mag dann später erfolgt sein, wobei Mozart zunächst noch ein weiteres Stück im selben Schwierigkeitsgrad schrieb (Nr. 7), dann jedoch zur „Normalität“ zurückkehrte. Er hat die Stücke übrigens nicht in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen.

Erst die Voraussetzung, daß die Zwölf Duos von Hörnern auszuführen sind, verleiht diesem in seiner musikalischen Substanz anspruchslosen Zyklus einen vernünftigen Stellenwert in Mozarts reifer Schaffensperiode: Die harmlos anmutenden Kompositionen (so harmlos, daß Hermann Deiters und später auch Hermann Abert<sup>33</sup> ihre Entstehung in Mozarts Knabenzeit verlegen wollten) erweisen sich unter diesen Voraussetzungen als ausgepichte Virtuosenstückchen.

\*

Mozarts künstlerische Auseinandersetzung mit dem Instrumental-Trio ohne Klavier hat nur wenige, aber recht unterschiedliche Kompositionen gezeitigt. Das früheste erhaltene Instrumental-Trio ist das Adagio und Menuetto in B KV 266/271' (= II/1), ein relativ unbedeutendes Werkchen, möglicherweise eine Gelegenheitskomposition. Mozarts Schwester Nanerl, nachmals Reichsfreiin von Berchtold zu Sonnenburg, erwähnt in einem Brief vom 8. 2. 1800 an Breitkopf & Härtel in Leipzig: „... , auch habe ich eine ganz kleine Nachtmusik bestehend in 2 violin

<sup>28</sup> Marx, a. a. O., S. 11 f.

<sup>29</sup> Marx, a. a. O., S. 13.

<sup>30</sup> Auskunft von Prof. Dr. Marius Flothuis, Amsterdam.

<sup>31</sup> Zu Leutgeb vgl. Eibl V, S. 76, Kommentar zu Nr. 63/84.

<sup>32</sup> Zur Biographie Karl Türschmidts vgl. den Artikel *Türschmidt* von Georg Karstädt in MGG, Band 13, Sp. 968 f.  
<sup>33</sup> *W. A. Mozart*, 5., vollständig neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns „W. A. Mozart“, 2 Teile, Leipzig 1919 und 1921, II, S. 1048.

und Baſſo, da es aber eine sehr simple composition die er in sehr frühern Jahren gemacht hat, ist, so getraute ich mir nicht solche zu schicken, da sie mir zu unbedeutend schienen“<sup>34</sup>. Hermann Deiters hat diese „Nachtmusik“ mit KV 266 (271<sup>f</sup>) in Verbindung gebracht<sup>35</sup>. Da sich jedoch das Autograph von KV 266 (271<sup>f</sup>) zunächst bei Constanze Mozart und um 1800 bereits bei André befand (vgl. KV<sup>6</sup>, S. 280; heute: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem, Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart, KV 266*), muß Nannerls „Nachtmusik“ als verloren gelten; KV<sup>3–6</sup> ordnet sie als Nr. 41<sup>8</sup> ein.

Sicher ist, daß Mozart mit Werken dieser Besetzung von Jugend auf vertraut war: Leopold Mozart selbst hatte 1740 sechs Triosonaten für zwei Violinen und Baß in Kupfer gestochen und Divertimenti gleicher Besetzung von ihm sind bekannt<sup>36</sup>. Darüber hinaus ist Mozarts frühe Bekanntschaft mit Kompositionen dieser Besetzung auch dokumentarisch belegt<sup>37</sup>. Aufgrund der Schrift und des ungewöhnlichen Papierformats des erhaltenen Autographs von KV 266 (271<sup>f</sup>), das denen von KV 267 (271<sup>c</sup>), 274 (271<sup>d</sup>) und 278 (271<sup>e</sup>) gleicht, datiert KV<sup>6</sup> 271<sup>f</sup> mit „angeblich Frühjahr 1777“. Zu welchem Zweck Mozart die beiden Sätzchen schrieb, ist unbekannt; ganz entfernt besteht die Möglichkeit, daß es sich um eine frühe Freimaurermusik handelt<sup>38</sup>. Mozart ist später auf die Besetzung zwei Violinen und Violoncello nur noch einmal zurückgekommen: In einer bei KV 266 (271<sup>f</sup>) erwähnten Skizze (= Anhang 3) notierte er für diese Besetzung die ersten 11 Takte der ersten Violine. Mit KV 266 (271<sup>f</sup>) hat diese Skizze jedoch nichts zu tun: sie gehört in Mozarts Wiener Schaffenszeit.

In dem Adagio in F für zwei Bassethörner und Fagott KV 410/440<sup>d</sup>/KV<sup>6</sup>: 484<sup>d</sup> (= II/3) sieht Alfred Einstein ebenfalls eine Freimaurer-Musik, Teil eines „instrumentalen Logenrituals“, zu dem auch die fragmentarischen Stücke KV Anh. 95 (484<sup>b</sup>) und

Anh. 93 (484<sup>c</sup>) seiner Meinung nach gehörten<sup>39</sup>. In Breitkopf & Härtels *Œuvres complètes*, Cah. 16, 9 wurde dieses Stück, dessen Autograph erhalten ist (Stockholm, Stiftelsen musikculturens främjande; Captain R. Nydahl), als Kanon in G mit dem Text „Laßt immer in der Jugend Glanz“<sup>40</sup> veröffentlicht und gehört damit zu den von Breitkopf & Härtel nachträglich textierten Kanons Mozarts<sup>41</sup>.

Während die bisher besprochenen Trio-Kompositionen des vorliegenden Bandes als Gelegenheitswerke eine Art gattungsmäßigen Sonderstatus führen, steht das Divertimento in Es KV 563 (= II/4) und mit ihm das Trio-Fragment in G KV Anh. 66/562<sup>e</sup> (= Anhang 2) in dem Traditionszusammenhang der Gattung „Streichtrio“, und zwar in der speziellen Wiener Tradition, die den vielsätzigen Divertimento-Typus auf diese Besetzung anwandte. Der Begriff „Trio“<sup>42</sup> ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem in Verleger-Katalogen als Sammelbegriff für dreistimmig komponierte Werke benutzt worden<sup>43</sup>, er bezeichnet darüberhinaus als Oberbegriff auch noch die ältere Triosonate und Kirchentriosonate<sup>44</sup>. Erst im 19. Jahrhundert erlangte der Begriff gattungsmäßige Eindeutigkeit.

<sup>39</sup> Mozart. *Sein Charakter, sein Werk*, Neue Ausgabe, Frankfurt 1968, S. 367.

<sup>40</sup> Der Textdichter ist unbekannt. Franz Schubert hat KV 410 (440<sup>d</sup>; KV<sup>6</sup>: 484<sup>d</sup>) in der textierten G-dur-Fassung sowie den Kanon KV 230 (382<sup>b</sup>) mit dem von Breitkopf unterlegten Hölty-Text „Selig alle, die im Herrn entschliefen“ abgeschrieben. Die beiden Kanons, die sowohl bei Otto Erich Deutsch, *Schubert. Thematic Catalogue of all his Works*, London 1951, unter den Nr. 92 und 127 als auch in der *Neuen Schubert-Ausgabe*, Serie III, Band 4: *Mehrstimmige Gesänge für gleiche Stimmen ohne Begleitung*, vorgelegt von Dietrich Berke, Kassel etc. 1974, als verschollene Kompositionen Schubert geführt werden, konnten inzwischen anhand eines erst kürzlich bekannt gewordenen alten Incipitverzeichnisses Schubertscher Kompositionen eindeutig identifiziert werden.

<sup>41</sup> Zu den Kanons Mozarts vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* III/10: *Kanons*, vorgelegt von Albert Dunning, Kassel etc. 1974; da KV 410 (440<sup>d</sup>; KV<sup>6</sup>: 484<sup>d</sup>) kein reiner Kanon ist, wurde es seiner Besetzung gemäß den Kompositionen des vorliegenden Bandes zugewiesen.

<sup>42</sup> Zur geschichtlichen Entwicklung vgl. den Artikel *Trio, B. Streichtrio*, von Hubert Unverricht in MGG, Band 13, Sp. 689 ff.; ders., *Geschichte des Streichtrios*, Tutzing 1969.

<sup>43</sup> Der Begriff taucht auch als Titel in Drucken auf; so heißt der Erstdruck von Mozarts Divertimento KV 563 bei Artaria & Co., erschienen Wien und Mainz 1792: *Gran Trio per Violino, Viola, e Basso Composto dal Sig. W. A. Mozart Opera 19* (Platten-Nr. 368).

<sup>44</sup> Zu Mozarts Kirchensonaten vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* VI/16: *Sonaten für Orgel und Orchester*, vorgelegt von Mino E. Dounias, Kassel etc. 1957. Dieser Band enthält auch die Kirchensonaten KV 67–69 (41<sup>b–k</sup>), die der Besetzung nach (zwei Violinen, unbefizzter Baß) den Kompositionen des vorliegenden Bandes zuzählen wären, wenn nicht Form und musikalischer Gehalt sie eindeutig als eine frühe Gruppe

<sup>34</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1280, S. 312, Zeilen 21–24.

<sup>35</sup> Otto Jahn, *W. A. Mozart*, I, Leipzig 3/1889, S. 355, Anmerkung 54.

<sup>36</sup> Vgl. die Auswahl in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* IX/2, S. 37 ff.

<sup>37</sup> Vgl. den Bericht von Johann Andreas Schachtner für Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg, Bauer-Deutsch IV, Nr. 1210, S. 182, Zeilen 93 ff.

<sup>38</sup> Hierfür sprechen auch einige auffallende Parallelen zu dem Lied *Lobgesang auf die feierliche Johannilogie*, KV 148 (125<sup>b</sup>); vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* III/8: *Lieder*, vorgelegt von Ernst August Ballin, Kassel etc. 1963, S. 4 f. Vgl. insbesondere T. 36, Violino II, im Adagio mit dem Anfang dieses Liedes.

Mozart hat zur Gattung „Streichtrio“ nur ein einziges vollständiges Werk, das Divertimento in Es KV 563 beigesteuert. Ein zweites Trio in G KV Anh. 66 (562<sup>e</sup>) ist Torso geblieben: Mozart notierte von diesem Werk, dessen Autograph im Fitzwilliam Museum Cambridge aufbewahrt wird, nur Exposition und Durchführungsbeginn eines ersten Allegro-Satzes. Alfred Einstein sieht in diesem Fragment einen „Vorläufer“ von KV 563: „... ein wirklicher Vorläufer ist jedoch nur das Fragment KV 562<sup>e</sup> (= Anh. 66) in G-dur, das vermutlich als ‚Sprungbrett‘ zu KV 563 gedient hat. Es war ihm zu klein in der Anlage, er wollte offenbar für seinen Freund und Logenbruder Michael Puchberg, der ihm so oft aus der Verlegenheit geholfen hatte, und für die Nachwelt oder Ewigkeit etwas Bedeutsameres schreiben.“<sup>45</sup> An anderer Stelle räumt Einstein jedoch ein: „Für uns ist es der Beginn eines Meisterwerks, wir begreifen nicht, daß Mozart es nicht über sich gebracht hat, es abzuschließen, was für ihn eine Arbeit weniger Stunden gewesen wäre. Aber es ist wahrscheinlich, daß er es zugunsten des Divertimento in Es (K. V. 563) liegen ließ, eines seiner herrlichsten Werke: nunmehr war es ihm in zu kleinen Dimensionen angelegt, und er hatte alles gesagt, was er in dieser Form und Besetzung zu sagen hatte.“<sup>46</sup> Einsteins Überlegungen basieren auf der Voraussetzung, daß ein Fragment in jedem Falle dem vollendeten Werk vorausgeht, eine Voraussetzung, die im Hinblick auf KV Anh. 66 (562<sup>e</sup>) jeglicher Grundlage entbehrt, denn das Fragment ist nicht datiert. Genausogut kann es nach KV 563 als zweites Werk einer möglicherweise geplanten Reihe von Streichtrios entstanden sein, zu der es dann — aus welchen Gründen auch immer — nicht mehr gekommen ist. Was Einstein über die angeblich zu klein geratenen „Dimensionen“ des G-dur-Trio sagt, ist teils unbegründet, teils falsch. Das Fragment hat keinen autographen Titel und enthält auch sonst keine Angaben, die auf die geplante Satzzahl schließen ließen. Ob Mozart also ein zwei- oder dreisätziges Werk plante oder eines, das dem vielsätzigen Divertimento-Typ folgt, wie KV 563, ist völlig offen. Das, was Mozart niederschrieb, ist die Exposition eines Sonatenhauptsatzes, eines Form-

typus, mit dem er auch das Divertimento KV 563 eröffnet. In der „Dimension“ ist die Exposition von KV Anh. 66 (562<sup>e</sup>) sogar noch weiter angelegt, denn mit 91 Takten übertrifft sie die des ersten Satzes von KV 563 um 18 Takte. Einsteins Vorläufer-Theorie ist auf dieses Fragment nicht anwendbar: Wir haben in ihm das Bruchstück eines zweiten, KV 563 durchaus ebenbürtigen Streichtrios Mozarts zu sehen, eine Komposition aus seinen späten Jahren, von der wir nicht wissen, wann genau sie entstanden ist.

Das Divertimento in Es KV 563 steht in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis unter dem 27. September 1788 als *Ein Divertimento à 1 violino, 1 viola, e violoncello: di sei Pezzi*:<sup>47</sup>. Auf seiner Berlinreise vom 8. April bis 4. Juni 1789 setzte er das Werk auf das Programm eines Konzerts in Dresden am 16. April und schreibt danach seiner Frau: „... ich gab bei dieser kleinen Musik das Trio welches ich Hr. v. Puchberg schrieb, — es wurde so ganz hörbar executirt“<sup>48</sup>; begeistert war Mozart also von dieser Aufführung nicht. Er erwähnt das Werk noch einmal in einem Brief an Puchberg selbst um den 8. April 1790: „Morgen freytag hat mich graf Hadick gebeten ihm das Stadlers Quintett, und das Trio so ich für Sie geschrieben, hören zu machen, ich bin so frey Sie dazu einzuladen; ...“<sup>49</sup>. Die Dresdner und die zuletzt genannte Wiener Aufführung sind die beiden einzigen zu Mozarts Lebzeiten, von denen wir wissen.

Das Autograph ist verschollen. Die alte Mozart-Ausgabe gibt im *Revisionsbericht* zu den Serien XII–XXII lediglich eine summarische Liste der „Originalhandschriften“ die angeblich als „Redaktionsvorlagen“ benutzt wurden. In dieser Liste nennt der Revisionsbericht „Mr. Pole, Esq. F. R. S. London“ als den Besitzer des Autographs. Nachforschungen, die A. Hyatt King auf Anregung der Editionsleitung in England durchführte, klärten zwar die Identität des William Pole, eines bekannten Wissenschaftlers, gestorben 1900, doch blieb die Suche nach dem Autograph bislang ohne Erfolg. Wenngleich aufgrund der sehr sparsamen Mitteilungen des Revisionsberichts nicht sicher ist, ob die alte Mozart-Ausgabe das Autograph tatsächlich benutzt hat, so

Mozartscher „Epistelsonaten“ auswies; vgl. das Vorwort von Minos E. Dounias zu *Neue Mozart-Ausgabe* VI/16, S. VII.

<sup>45</sup> Mozart. *Sein Charakter, sein Werk*, S. 204. Zu Puchberg vgl. Eibl VI, S. 359 f., Kommentar zu Nr. 1067, und S. 367 ff., Kommentar zu Nr. 1076.

<sup>46</sup> Einstein, a. a. O., S. 156.

<sup>47</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1083, S. 74.

<sup>48</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1094, S. 83, Zeilen 22–24. — Ob Mozart mit dem „Trio welches ich Hr. v. Puchberg schrieb“ wirklich KV 563 oder aber das Klaviertrio KV 542 gemeint hat, ist eine offene Frage; vgl. hierzu auch *Neue Mozart-Ausgabe* VIII/22/2: *Klaviertrios*, vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1966, S. XII.

<sup>49</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1121, S. 105, Zeilen 10–12.

muß die alte Mozart-Ausgabe heute doch als zweite Hauptquelle für eine Neuedition gelten. Erste Hauptquelle und damit Leitquelle für die Neuausgabe ist der Erstdruck von Artaria aus dem Jahre 1792<sup>50</sup>. Ein Vergleich zwischen Erstdruck und alter Mozart-Ausgabe ergibt vor allem Abweichungen in Artikulation und Dynamik: Insgesamt zeigt die alte Mozart-Ausgabe eine größere Zahl dynamischer und artikulatorischer Zeichen als der Druck. Damit dürfte erfahrungsgemäß der Druck dem verlorenen Original näher stehen als die alte Mozart-Ausgabe. Auf der anderen Seite schienen manche Lesarten der alten Mozart-Ausgabe für die Neuausgabe wichtig zu sein. Da aufgrund dieser Quellsituation eine Rekonstruktion von Mozarts originalen Bezeichnungen völlig illusorisch ist, wurde für dieses Werk auf die sonst in der *Neuen Mozart-Ausgabe* übliche typographische Unterscheidung zwischen Original und Herausgeberzutat verzichtet. Über alle Einzelheiten der Edition unterrichtet ausführlich der Kritische Bericht. An dieser Stelle sei jedoch auf die Problematik der Dynamik im zweiten Satz hingewiesen: Im Druck hat einzig die Stimme des Violoncello in Takt 66 ein vereinzelt und ziemlich unmotiviertes *f*, das man wohl für ein Versehen des Stechers halten muß. Im übrigen ist der Satz im Erstdruck ganz ohne Dynamik. Dagegen hat die alte Mozart-Ausgabe den Satz ausdynamisiert, ein Verfahren, daß sicherlich als reine Herausgeberzutat zu werten ist. In der *Neuen Mozart-Ausgabe* wurde darum der Satz ohne jegliche Dynamik wiedergegeben. Nicht zuletzt hat sich der Herausgeber hierzu aus musikalischen Überlegungen entschlossen: Die Dynamik dieses Satzes ergibt sich gleichsam von selbst: *piano* ist sicherlich Grunddynamik, doch darf man davon ausgehen, daß in Takt 30 ff. und entsprechend in

Takt 97 ff. *forte* zu spielen ist, das dann langsam abklingt. Eine Ausdynamisierung nach der alten Mozart-Ausgabe kann nach Meinung des Herausgebers nicht Mozarts Intentionen entsprechen, bedeutete darüberhinaus eine allzu willkürliche Festlegung und damit nicht Interpretationshilfe, sondern Interpretationseinengung.

Die beiden Hauptquellen von KV 563 haben im ganzen Werk grundsätzlich Staccato-Punkte, keine Staccato-Striche. Gemäß dieses Quellenbefundes wurde auch bei der Neuedition des Werkes in der *Neuen Mozart-Ausgabe* nur der Staccato-Punkt verwendet, auch an solchen Stellen, an denen Mozarts Schreibweise aus der Reifezeit Striche vermuten läßt. Daß Mozart in dem (verschollenen) Autograph zwischen Strich und Punkt unterschieden hat, scheint sicher zu sein. Hierfür spricht vor allem das Incipit im eigenhändigen Verzeichnis: Zum 3. und 4. Viertel in Takt 5 (erster Satz) stehen im Violoncello eindeutig Staccato-Striche.

\*

Der Herausgeber dankt abschließend allen, die am Zustandekommen dieser Edition mitgewirkt haben: allen im Vorwort und im Kritischen Bericht genannten Persönlichkeiten und Institutionen als den Besitzern des Quellenmaterials; den Kollegen in der Editionsleitung Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm für jederzeit gewährte Hilfe und Unterstützung; Prof. Dr. Gerhard Croll/Salzburg, Prof. Dr. Marius Flothuis/Amsterdam und Prof. Dr. Ladislav Šaban/Zagreb für wichtige sachliche Hinweise; Mr. A. Hyatt King/London für seine Bemühungen um das Autograph von KV 563; den Damen Dr. Ruth Blume und Dorrit Hasselblatt/Kassel für die praktische Erprobung der Kompositionen anhand der Korrekturabzüge; Herrn Karl Heinz Füssl/Wien für seine Hilfe beim Lesen der Korrekturen.

Kassel, im Mai 1974

Dietrich Berke

<sup>50</sup> Vgl. Fußnote 43.

\*

\*

\*

„Unordnung und spätes Leid“ — so könnte ein Herausgeber, frei nach Thomas Mann, sagen, wenn er sich anschickt, Mozarts dreistimmige Bläsersätze KV 439<sup>b</sup> (= II/2) zu edieren. Alle Quellen und dokumentarischen Belege ergeben zusammen „Unordnung“, und „spätes Leid“ wird daher dem zuteil, der hier Ordnung schaffen möchte — und muß.

Ein Autograph Mozarts zu KV 439<sup>b</sup> ist nicht bekannt. Der früheste Beleg für Stücke dieser Art ist ein Brief Constanze Mozarts an den Verleger Johann Anton André in Offenbach vom 31. Mai 1800, in dem sie schreibt: „Mit dem Clarinettisten Stadler dem älteren muß wegen solcher Sachen gesprochen werden. Dieser hat mehrere im Original gehabt, und hat noch unbekannt Trio's für Bassethörner in Copie. Er behauptet, daß ihm sein Coffre, worin diese Sachen waren, im Reich gestohlen worden sind“<sup>1</sup>. Da Constanze von „Copie“ spricht, war ihr schon zu dieser Zeit kein Autograph solcher „Trio's für Bassethörner“ mehr bekannt. Die ältesten Quellen, die diese Stücke unter Mozarts Namen teilweise oder ganz überliefern, sind Drucke vom Beginn des 19. Jahrhunderts (vgl. weiter unten). Diese ungünstige Überlieferungslage läßt die Frage nach der Echtheit von KV 439<sup>b</sup> aufkommen, doch die Qualität einer Mehrzahl der unter KV 439<sup>b</sup> zusammengefaßten Stücke und insbesondere ihre stilistische Verwandtschaft mit den *Sechs Notturmi* (Kanzonetten) für zwei Soprane und Baß mit Begleitung von drei Bassethörnern (bzw. zwei Klarinetten und Bassethorn)<sup>2</sup> lassen an Mozarts Autorschaft kaum Zweifel; die Identität von KV 439<sup>b</sup> mit den von Constanze genannten „Trio's für Bassethörner“ ist deshalb in Betracht zu ziehen, sofern ihre Behauptung von der Existenz solcher Stücke zutrifft. Für KV 439<sup>b</sup> käme außer Mozart nur ein Komponist in Frage, der mit dem Charakter und der Technik des Bassethorns vertraut war, also aus Mozarts Umkreis z. B. Anton Stadler, von dem in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 18 Stücke für drei Bassethörner überliefert sind. Musikalische Faktur und Satztechnik dieser Stücke sind jedoch nicht mit der Qualität von KV 439<sup>b</sup> zu vergleichen.

Stadler kommt somit als Komponist von KV 439<sup>b</sup> nicht in Frage, und wenn schon Mozarts Autorschaft quellenkritisch nicht eindeutig zu belegen ist, so schließen doch musikalischer Gehalt und technische Vollendung einen Komponisten zweiten Ranges aus.

Über die Datierung von KV 439<sup>b</sup> fehlen verlässliche Angaben. In der bisherigen Mozartliteratur wurde die Zeit der frühen Wiener Jahre um 1783–1785 angenommen: In dieser Zeit unterhielt Mozart Beziehungen zu bedeutenden Wiener Klarinettisten, wie den Brüdern Johann und Anton Stadler, und da die Stücke in Mozarts Anfang 1784 begonnenem eigenhändigen Werkverzeichnis fehlen, hielt Alfred Einstein eine Entstehung im Jahre 1783 für möglich (KV<sup>3</sup>). Andererseits läßt die bereits angesprochene stilistische Nähe zu den für den Freundeskreis um die Familie Jacquin komponierten *Sechs Notturmi* (Kanzonetten) an den weiteren und für diese Ausgabe angenommenen Entstehungszeitraum „zwischen 1783 und 1788“ denken, denn das letzte dieser *Notturmi*, die Canzonetta „*Più non si trovano*“ hat Mozart am 16. Juli 1788 in sein Werkverzeichnis eingetragen<sup>3</sup>. Für eine spätere Entstehungszeit von KV 439<sup>b</sup> sprechen ferner Anklänge an die *Zauberflöte* — man vergleiche Nr. 19 (in *Divertimento IV*) mit dem Priestermarsch — und die notengetreue Übereinstimmung der ersten beiden Durchführungstakte von Nr. 11 (in *Divertimento III*) mit dem Anfangsmotiv des vermutlich Ende 1789 komponierten Streichquartettfragments KV Anh. 74 (587<sup>a</sup>).

\*

Die älteste Teilquelle für KV 439<sup>b</sup> ist ein Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig, aus dem Jahre 1803 (*Petites Pièces Pour Deux Cors de Bassette et Basson par W. A. MOZART. Livr. I. . .*); er enthält das *Divertimento II*<sup>4</sup>, allerdings ohne das einleitende Allegro und mit einem anderen Schlußsatz an Stelle des Rondo (Nr. 10), somit also vier Stücke (= KV<sup>1</sup> Anh. 229), von denen drei, nämlich Nr. 7–9, im wesentlichen mit der späteren Überlieferung übereinstimmen, während das vierte schon Ernst Lewicki<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Vgl. NMA III/9, Vorwort, S. XII.

<sup>4</sup> Wenngleich Breitkopf-Härtel's Alter handschriftlicher Catalog von W. A. Mozarts Original-Compositionen. Abschrift (Gesellschaft der Musikfreunde Wien) unter der Rubrik *Flöten Concerte* [sic] an 5. Stelle (ohne Incipit und Herkunftsnachweis) „XXV [sic] pieces p. 3 Corni di Bassetto o 2 Clarinetti, Fag. e Violoncello“ verzeichnet, so scheint die Breitkopf-Ausgabe von 1803 über das erste Heft nicht hinausgekommen zu sein (vgl. Krit. Bericht).

<sup>5</sup> Vgl. Vorwort zur alten Mozart-Ausgabe (AMA), Serie 24, 62 (Leipzig 1905).

<sup>1</sup> Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände, Kassel etc. 1971), Band IV, Nr. 1299, S. 356, Zeilen 138–141.

<sup>2</sup> KV 436–439, KV 346 (439<sup>a</sup>) und KV 549 in: *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) III/9.

als „offenbar gefälscht“ bezeichnet hat, da es „stark gegen die anderen drei abfällt“. Wenngleich dieser von Lewicki mit Recht konstatierte Qualitätsabfall kein eindeutiger Beweis gegen Mozarts Autorschaft ist, so wurde das Stück doch in den Anhang (Nr. 1) dieses Bandes verwiesen. (Die Edition dort folgt dem Breitkopf-Druck, jedoch wurden offensichtliche Stichfehler korrigiert; vgl. Krit. Bericht.)

Die Hauptquelle für alle 25 unter KV 439<sup>b</sup> zusammengefaßten Nummern bildet ein Stimmendruck von N. Simrock, Bonn (*Trois Serenades pour deux Clarinettes et Basson, Composées par W. A. MOZART. Livre I [bzw. II] Prix 5 Francs . . .*). Die Preisangabe in Francs weist darauf hin, daß die Ausgabe nicht früher als 1806 erschienen sein kann (KV<sup>b</sup>: „um 1813“). Mit den Ausgaben von Breitkopf und Simrock sind die heute noch greifbaren Quellen, die für KV 439<sup>b</sup> Bläserbesetzung vorschreiben, erschöpft. Neben diesen beiden Drucken sind zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Reihe weiterer Ausgaben für andere Besetzungen (Streicher, Klavier u. a.) erschienen, die zum Teil einleuchtende, für die vorliegende Edition herangezogene Lesarten aufweisen (dazu und zu diesen Ausgaben selbst vgl. Krit. Bericht).

\*

Ebenso wie für die AMA (Ernst Lewicki) muß auch für die NMA der Simrock-Druck die Hauptquelle sein, da er, wie bereits gesagt, als einziger sämtliche 25 Nummern enthält, daneben war für die Nummern 7–9 (in *Divertimento II*) natürlich auch die Ausgabe von Breitkopf & Härtel heranzuziehen.

Simrock hat die 25 Stücke sowohl von 1–25 durchnummeriert als auch gleichzeitig zu „Serenaden“ zusammengefaßt, für die Serenaden I–IV mit durchaus einleuchtender Satzfolge; in unbefriedigender Satzfolge bietet Simrock jedoch die Serenade V (*Divertimento V* unserer Ausgabe): Adagio – Menuetto (mit Trio) – Adagio – Romance (alle in B-dur) – Polonaise (in Es-dur). Diese Satzfolge kann von Mozart niemals beabsichtigt gewesen sein und auch die von Lewicki (AMA) vorgenommene Umstellung von Romance und Polonaise führt zu keinem befriedigenden Ergebnis. Entweder hat Mozart nicht an eine Zusammenstellung zu Serenaden gedacht, sondern an eine lose Folge kleinerer Stücke – worauf ja Simrocks Einzelnumerierung und Breitkopfs handschriftlicher Katalog (vgl. Anmerkung 4) hinweisen –, oder Mozart plante die übliche Reihe von sechs Serenaden. In diesem Fall wären die letzten fünf Stücke (= Nr. 21–25) als Bestandteil von zwei

unvollständig gebliebenen Serenaden anzusehen. Für die These einer Folge von Einzelstücken spricht die Kürze des Allegros Nr. 6 als Anfangssatz von Serenade II (= *Divertimento II* unserer Ausgabe): Mozart konzipierte Anfangssätze zyklischer Werke in der Regel großräumiger. Die satztechnische Unbeholfenheit der Polonaise (Nr. 25) könnte – und dies spricht wiederum für die These von zwei fragmentarisch gebliebenen Serenaden – damit erklärt werden, daß das Stück selbst Fragment geblieben ist und von anderer Hand mehr schlecht als recht ergänzt worden ist. Auch Simrock wollte mit seinem Druck, dem Usus der Zeit folgend, eine Sammlung von sechs Serenaden anbieten: Er fügte als Serenade VI Bläserbearbeitungen von Nummern aus *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* hinzu, die bestimmt nicht von Mozart selbst stammen. Bezeichnenderweise ist die erste dieser Bearbeitungen das für Wien 1789 nachkomponierte Rondo der Susanna „*Al desio di chi t'adora*“ KV 577, das im Original zwei konzertierende Bassethörner enthält.

\*

Die AMA verwendet statt der Gattungsbezeichnung *Serenade* willkürlich den allerdings verwandten Begriff *Divertimento*, der auch in sekundärem Quellenmaterial (vgl. Krit. Bericht) nirgends begegnet, und zählt die Stücke pro *Divertimento*. Die NMA folgt Simrock in der Anordnung und Einzelnummerierung der 25 Stücke und übernimmt darüber hinaus, da in der Mozartliteratur unter diesem Begriff eingeführt, die Bezeichnung *Divertimento*.

Die AMA folgte dem Simrock-Druck in der Besetzung der Stücke für zwei Klarinetten und Fagott. Dem steht jedoch die Tatsache entgegen, daß es fünf Dokumente gibt, die zum überwiegenden Teil älter sind als der Simrock-Druck und in denen von einer Besetzung für zwei Bassethörner und ein Baßinstrument bzw. von drei Bassethörnern die Rede ist:

1. Constances oben schon zitierter Brief vom 31. Mai 1800 an Johann Anton André,
2. der ebenfalls schon erwähnte alte handschriftliche Breitkopf-Katalog (vgl. Anmerkung 4),
3. der Breitkopf-Druck von 1803,
4. der Nachtrag 1804 zum Hauptkatalog 1799 von Johann Traeg, Wien, in dem es auf Seite 15 unter Nummer 348 heißt: „Mozart W. A. *Petites pieces pour 2 Cors de Bassette et Basse . . .*“, und
5. das *Verzeichnis geschriebener und gedruckter Musikalien . . ., welche am 1. Juni 1836 . . . von*

*Breitkopf & Härtel . . . verkauft werden sollen, in dem auf Seite 164, Abteilung 55, Für das Bassethorn, viermal genannt werden: „Mozart, pet. Pièces Liv. I“ (wohl eindeutig ein Hinweis auf den Breitkopf-Druck von 1803).*

Es fehlt also nicht an Hinweisen auf eine Besetzung mit Bassethörnern, und zwar in den ältesten Quellen und dokumentarischen Belegen. Daß Ausgaben mit alternativen oder für abweichende Besetzungen erschienen, kann verschiedene Gründe haben: Entweder stand für diese Ausgaben das Autograph nicht zur Verfügung oder sie fußen auf Quellen, in denen Instrumentenangaben fehlen (wobei jedoch die Notation mehrere Besetzungen zuließ). Zudem liegt es auf der Hand, daß die Verleger den Stücken durch alternative oder abweichende Besetzung eine größere Verbreitung sichern wollten, denn ein Ensemble von drei Klarinetten- bzw. Bassethornspielern stand vermutlich nicht immer zur Verfügung. So lebten von den vier Klarinettenisten, mit denen Mozart um 1785 verkehrte, nämlich den Brüdern Anton und Johann Stadler sowie Anton David und Vinzenz Springer, schon 1804 zwei (Johann Stadler und Anton David) nicht mehr<sup>6</sup>.

Michael Whewell ist als erster auf den Gedanken gekommen, in KV 439<sup>b</sup> die Fagottstimme für Bassethorn umzuschreiben<sup>7</sup>. Auch die NMA schreibt die Fagottstimme für Bassethorn um, bietet damit die 25 Stücke entsprechend den oben angeführten Dokumenten in der Besetzung für drei Bassethörner, geht aber insofern über Whewell hinaus, als sie auf der Grundlage der bei Breitkopf überlieferten

drei Stücke untersucht, inwieweit die Fagottstimme des Simrock-Druckes als Bearbeitung einer ursprünglichen Bassethornstimme zu gelten hat. Der Herausgeber ging dabei von folgenden Überlegungen aus:

1. Der Breitkopf-Druck von 1803 bezeichnet die Unterstimme, die aber nirgends unter das tiefe C hinabsteigt, mit „Basson“ (Titel) bzw. „Fagotto“ (Stimme), und notiert alle drei Stimmen in C. Diese Notation setzt voraus, daß entweder drei nicht-transponierende Instrumente gemeint sind oder drei Instrumente, die in derselben Weise transponieren.

2. Für eine Besetzung mit drei Bassethörnern sprechen satztechnische Gründe: Bei einer Rekonstruktion bleiben dabei die Oberstimmen nahezu unverändert<sup>8</sup>, und die Stücke klingen gemäß der gebräuchlichsten Stimmung der Bassethörner in F. Für die Unterstimme, die durchgehend im Baßschlüssel notiert ist, ergibt sich – da das Bassethorn bei der Annahme einer F-Transposition im Baßschlüssel normalerweise eine Quarte tiefer notiert wird – eine engere Lage und damit ein befriedigenderer Zusammenklang aller Stimmen.

Einzeluntersuchungen des Herausgebers haben ergeben: Auffällig schlechte Stimmführungen, zum Teil bedingt durch unbefriedigende Stimmlagen, ferner gewisse dem Fagott unangemessene Begleitfiguren u. a. m. weisen unverkennbar darauf hin, daß die Fagottstimme des Simrock-Druckes in der Tat als Bearbeitung einer früheren Bassethornstimme anzusehen ist. Nicht zuletzt spricht hierfür auch der Vergleich mit den drei Stücken des Breitkopf-Druckes (Nr. 7, 8 und 9 in *Divertimento II*), die unverändert in die NMA übernommen werden konnten und an mehreren Stellen bessere Lesarten als im Simrock-Druck aufweisen. Einen in Einzelheiten gehenden Rekonstruktionsbericht bietet der Kritische Bericht.

\*

Angesichts der ungünstigen Quellsituation wurde bei der Edition von KV 439<sup>b</sup> von der sonst in der NMA üblichen typographischen Differenzierung zwischen Original und Herausgeberzutat ebenso abgesehen wie von der Kennzeichnung der durch

<sup>6</sup> Über die Lebensdaten von Springer und David gibt die einschlägige Literatur entweder keine oder einander widersprechende Informationen. Nach Mitteilung von Ulrich Rau, der z. Z. an einer Studie über die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik arbeitet, wurde Anton David 1730 in Offenburg/Baden geboren und starb am 5. April 1796 in Löwenberg/Schlesien. Sein Schüler Vinzenz Springer wurde 1756 oder 1757 in Jungbunzlau/Böhmen geboren; er starb nach 1800 in Böhmen. Anton Stadler lebte von 1753 bis 1812, Johann Stadler von 1755 bis 1804. Aus der umfangreichen Literatur über die Klarinette, das Bassethorn und die Spieler dieser Instrumente seien hier erwähnt: Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their history*, London 1957; Jiří Kratochvíl, *Betrachtungen über die Urfassung des Konzerts für Klarinette und des Quintetts für Klarinette und Streicher von W. A. Mozart*, in: Bericht über die Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozarts, Prag 1956; F. Geoffrey Rendall, *The Clarinet*, London / New York 3/1971 (rev. Philip Bate); Josef Saam, *Das Bassethorn. Seine Erfindung und Weiterbildung*, Mainz 1971; Pamela Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past*, London 1971.

<sup>7</sup> Vgl. Michael Whewell, *Mozart's Bassethorn Trios*, in: *The Musical Times* Jg. 103, Jan. 1962, p. 19.

<sup>8</sup> An folgenden Stellen waren in der zweiten Bassethornstimme gegenüber der AMA und damit dem Simrock-Druck dennoch Retuschen notwendig:

Nr. 4 (in *Divertimento I*), Trio, T. 2–6, 18–22.

Nr. 5 (in *Divertimento I*), T. 89–92, 106–107.

Nr. 10 (in *Divertimento II*), T. 16–22, 100–104.

Nr. 16 (in *Divertimento IV*), T. 26–28, 71–74.

Nr. 17 (in *Divertimento IV*), T. 24–26.

Nr. 22 (in *Divertimento V*), Trio, T. 1–20.

Nr. 25 (in *Divertimento V*), T. 15.

die Rekonstruktion für drei Bassethörner bedingten Eingriffe des Herausgebers (zu Einzelheiten vgl. Krit. Bericht). Der Simrock-Druck unterscheidet zwar zwischen den Staccato-Zeichen Strich und Punkt, jedoch so willkürlich und unlogisch, daß eine Vereinheitlichung im Sinne des Staccato-Punktes ratsam erschien. Die teilweise überladene dynamische Zeichensetzung bei Simrock wurde reduziert, die für Mozart untypischen Crescendo- und Decrescendo-Gabeln nicht übernommen bzw. durch die Angabe *cresc.* ersetzt.

Die AMA hat in den Nummern 11 und 16 (in *Divertimento III* und *IV*) nach der Durchführung die Wiederholung der ersten Themengruppe entgegen den Quellen ausgestochen, dies jedoch wohl nicht ganz zu Recht, da in beiden Fällen die Durchführung mit derselben Formel schließt wie die erste Themengruppe. Zudem ist es in solchen kurzen Stücken

nicht ungewöhnlich, daß die Reprise gleich mit dem zweiten Thema einsetzt. Da es sich aber nicht einwandfrei entscheiden läßt, ob diese Takte fortgelassen werden sollen oder nicht, hat die NMA sie — ebenso wie die AMA — ausgestochen, jedoch *Vi-de*-Zeichen eingesetzt; es bleibt demnach den Ausführenden überlassen, sie zu spielen oder zu überspringen.

\*

Der Herausgeber hat die angenehme Pflicht, allen, die an der Edition von KV 439<sup>b</sup> behilflich gewesen sind, seinen Dank auszusprechen: der Editionsleitung der NMA, Frau Dr. Hedwig Mitringer/Wien sowie den Herren Kees Hartvelt/Bussum (Niederlande), Ulrich Rau/Limbach (Saar) und Karl Heinz Füssl/Wien.

Amsterdam, März 1974

Marius Flothuis



Handwritten musical score for Duo in G for Violin and Viola, page 17. The score is written on ten staves. The first staff is labeled 'Violin' and the second 'Viola'. The music is in G major and 1/4 time. The notation is dense and includes various ornaments and slurs. The page is numbered '17' in the top right corner.

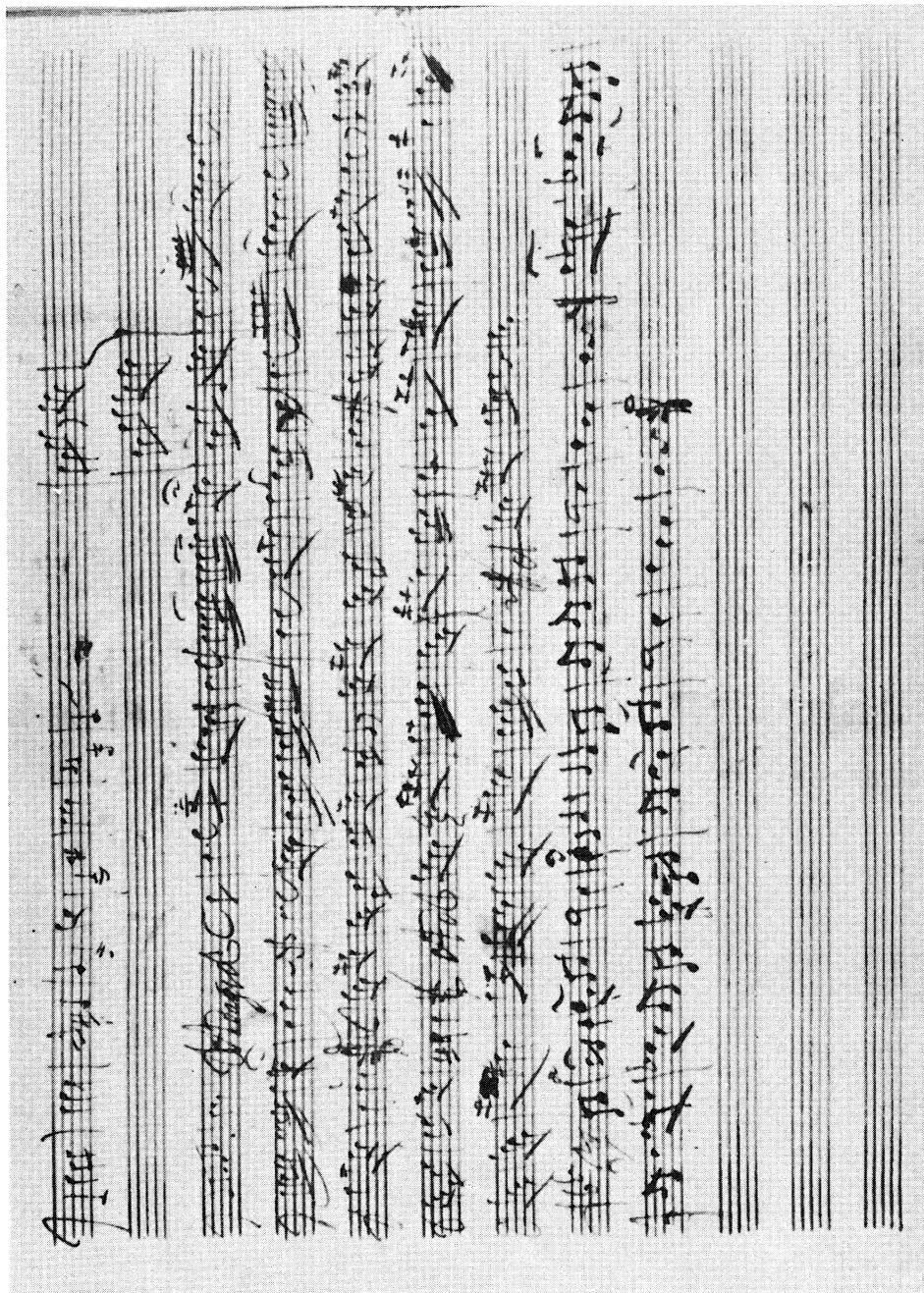
Duo in G für Violine und Viola KV 423 = 1/4: Blatt 17 des Autographs im Besitz von Robert Owen Lehmann, Paris—New York, deponiert in der Pierpont Morgan Library New York. Vgl. Seite 15–17, Takt 1–42 und Vorwort.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and appears to be a complex piece, possibly a fugue or a highly technical exercise. The staves are numbered 1 through 10 from top to bottom. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and clefs. On the left side of the page, there is a vertical column of handwritten text, which is largely illegible due to the cursive and slanted handwriting. The word "Adante" is written at the bottom of the page, centered under the final staff. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

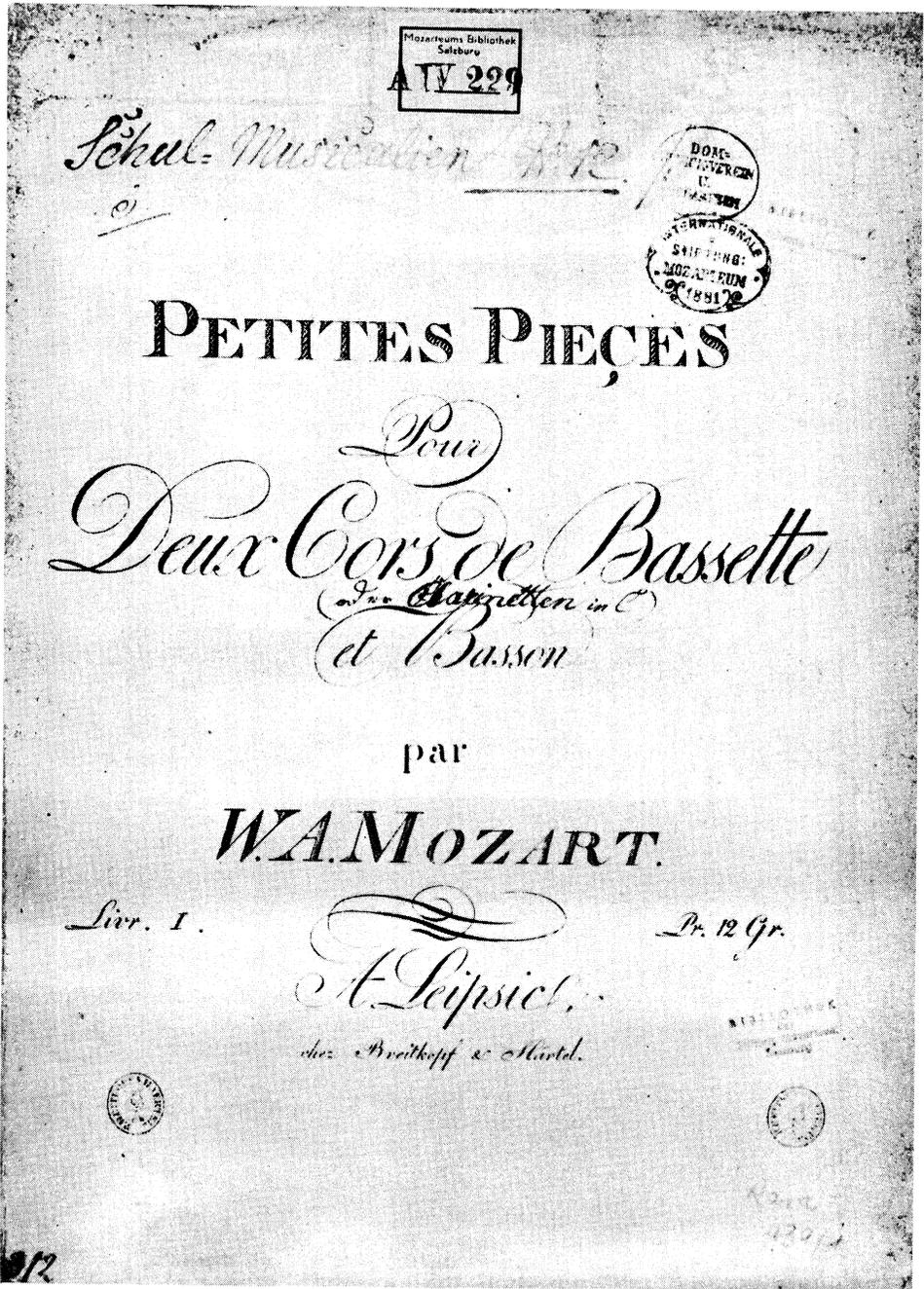
The image shows a page of handwritten musical notation, likely a duet for two voices. It consists of twelve staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and ornaments. The manuscript is written in dark ink on aged paper.

Zwölf Duos für zwei Hörner KV 487 (496\*) = 1/6: Blatt I<sup>r</sup> und I<sup>v</sup> des Autographs zu den Nummern 3, 1 und 6 im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Vgl. Seite 50 (Nr. 3) und Seite 49 (Nr. 1); zu den nicht-autographen Teilen auf beiden Seiten vgl. Vorwort.

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is in black ink on aged paper. The first staff is labeled "Cantatas" in a cursive hand. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several bar lines and dynamic markings throughout the score. The handwriting is characteristic of the 18th or 19th century.



Zwölf Duos für zwei Hörner KV 487 (496<sup>a</sup>) = 1/6: Blatt 2r und 2v des Autographs zu den Nummern 3, 1 und 6 im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Vgl. Seite 52–53 (Nr. 6); zu den nicht-autographen Teilen auf beiden Seiten vgl. Vorwort.



Fünfundzwanzig Stücke (fünf Divertimenti) für drei Bassethörner KV 439<sup>b</sup> = II/2: Titelblatt der ältesten Teilquelle, erschienen 1803 als *Petites Pièces Pour Deux Cors de Bassette et Basson* . . . bei Breitkopf & Härtel Leipzig. Exemplar: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg. Vgl. Vorwort.