

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

IN VERBINDUNG MIT DEN MOZARTSTÄDTEN
AUGSBURG, SALZBURG UND WIEN HERAUSGEGEBEN VON DER
INTERNATIONALEN STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG

Serie X: Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 3-5: SONSTIGE BEARBEITUNGEN,
ERGÄNZUNGEN, ÜBERTRAGUNGEN
BAND 3:
ÜBERTRAGUNGEN
VON WERKEN VERSCHIEDENER KOMPONISTEN



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG

2010

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 3-5: SONSTIGE BEARBEITUNGEN,
ERGÄNZUNGEN, ÜBERTRAGUNGEN
BAND 3:
ÜBERTRAGUNGEN
VON WERKEN VERSCHIEDENER KOMPONISTEN

VORGELEGT VON
DIETRICH BERKE, ANKE BÖDEKER UND FAYE FERGUSON
FERTIGGESTELLT VON ULRICH LEISINGER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG

BA 4620

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Wolfgang Rehm

Redaktion:

Miriam Pfadt · Till Reininghaus

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Alle Rechte vorbehalten / 2010 / Printed in Germany
© 2010 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Notensatz: Edition Litmus (Helmut Schmidinger), Wels
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten

ISMN 979-0-006-54706-7 (Kartoniert)

ISMN 979-0-006-54705-0 (Leinen)

ISMN 979-0-006-54707-4 (Halbleder)

Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe“
wurden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Komitee für Salzburger Kulturschätze

Stadt Wien

Union der deutschen Akademien der Wissenschaften
vertreten durch die

Akademie der Wissenschaften und Literatur · Mainz,
aus Mitteln des

Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn/Berlin,
und des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst.
Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kunst, Wien.

Die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg dankt außerdem
dem Packard Humanities Institute, Los Altos, California,
für die großzügige Förderung der Redaktionsarbeiten am vorliegenden Band.

INHALT

Zur Edition	VII
Abkürzungsverzeichnis zur Literatur	VIII
Vorwort	XI
Faksimile: 8. <i>Memento Domine David</i> (Georg von Reutter d. J.) KV Anh. 22 (KV ³ 93 ^a ; KV ⁶ Anh. A 23). Teilübertragung von Wolfgang Amadeus Mozart (mit Sk 1787 ^l). Autograph	XXVIII
Faksimile: 11. Finale einer Sinfonie in D (Johann Michael Haydn) KV 291 (Anh. 109 ^{XI} ; KV ⁶ Anh. A 52). Autograph	XXIX
Dietrich Berke in memoriam	XXX
1. Kyrie (Georg von Reutter d. J.) KV Anh. 17 (KV ³ 91; KV ⁶ 186 ⁱ)	3
2. Pignus in d (Johann Michael Haydn) KV Anh. 239 (KV ³ Anh. 109 ^{IV} ; KV ⁶ Anh. A 11)	7
3. Pignus in g (Johann Michael Haydn) KV Anh. 240 (KV ³ Anh. 109 ^V ; KV ⁶ Anh. A 12)	12
4. Stabat mater (Eugenio di Ligniville) KV Anh. 238 (KV ³ Anh. 109 ^{II} ; KV ⁶ Anh. A 17)	23
5. Tres sunt (Johann Michael Haydn) KV ⁶ Anh. A 13	34
6. Ave Maria (Johann Michael Haydn) KV ³ Anh. 109 ^{VI} , Nr. 14 (KV ⁶ Anh. A 14)	46
7. De profundis (Georg von Reutter d. J.) KV 93 (KV ⁶ Anh. A 22)	54
8. <i>Memento Domine David</i> (Georg von Reutter d. J.) KV Anh. 22 (KV ³ 93 ^a ; KV ⁶ Anh. A 23)	58
9. <i>Cibavit eos – Sicut erat</i> (Johann Stadlmayr) KV 44 (KV ³ 73 ^u)	60
10. Sinfonie in Es (Karl Friedrich Abel) KV 18 (KV ³ Anh. 109 ^I ; KV ⁶ Anh. A 51)	63
11. Finale einer Sinfonie in D (Johann Michael Haydn) KV 291 (KV ³ Anh. 109 ^{XI} ; KV ⁶ Anh. A 52)	84
12. Fuge in C sopra Ut Re Mi Fa Sol La (Johann Jakob Froberger) KV Anh. 292 (KV ³ Anh. 109 ^{VIII} ; KV ⁶ Anh. A 60)	86
13. Fuge in d (Georg Friedrich Händel) KV deest	91
Anhang	
1. „In te Domine speravi“ (unbekannte Herkunft) KV Anh. 23 (KV ³ 166 ^h ; Fr 1774a) ..	97
2. Miserere (unbekannte Herkunft) KV ⁶ 73 ^u , b	99
3. Langsame Einleitung (Wolfgang Amadeus Mozart zugeschrieben) KV deest	100
4. <i>Sicut erat</i> (Johann Stadlmayr)	102
Kritischer Bericht	105

ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung aufgrund 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 (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) 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-Bezifferung 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 Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. ♩ , ♪ statt ♩ , ♪); 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 ♩ , ♪ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[♩]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnoten 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 Werkgruppe 28 (*Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*) gliedert sich folgendermaßen auf:

Abteilung 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels:

Band 1: *Acis und Galatea* KV 566

Band 2: *Der Messias* KV 572

Band 3: *Das Alexander-Fest* KV 591

Band 4: *Ode auf St. Caecilia* KV 592

Abteilung 2: Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten: Klavierkonzerte und Kadenzen (ein Band):

A. Klavierkonzerte (*Pasticci*) nach Einzelsätzen aus Klaviersonaten verschiedener Komponisten (KV 37 und KV 39–41)

B. Klavierkonzerte nach Klaviersonaten Johann Christian Bachs (KV 107/21^b)

C. Kadenzen Mozarts zu fremden Klavierkonzerten

Abteilung 3–5: Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen:

Band 1: *Sakramentslitanei in D* von Leopold Mozart

Band 1a: *Lauretanische Litanei in Es* von Leopold Mozart

Band 2: Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten

Band 3: Übertragungen von Werken verschiedener Komponisten

Die Editionsleitung

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS ZUR LITERATUR

- Bauer-Deutsch = *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = KV, Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Bauer-Deutsch V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Bauer-Deutsch VII, Kassel etc. MGG² 1975), Einführung und Ergänzungen von Ulrich Konrad (VIII, Kassel etc. 2006); Taschenbuch-Ausgabe (Bände I–VIII), Kassel etc. und München 2005
- FbWV = *Verzeichnis sämtlicher Werke Johann Jacob Frobergers* (Siegbert Rampe; in Vorbereitung)
- HWV = *Händel-Handbuch*. Herausgegeben vom Kuratorium der Georg-Friedrich-Händel-Stiftung von Dr. Walter Eisen und Dr. Margret Eisen [...] Gleichzeitig Supplement zu *Hallsche Händel-Ausgabe*, Band 1: [...] *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke*; Band 2 *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik*; Band 3 *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instru-*
mentalmusik, Pasticci und Fragmente, von Bernd Baselt, Kassel und Leipzig 1978, 1984 und 1986
- = Köchel-Verzeichnis: Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*. Die Auflagen werden durch hochgestellte Ziffern 1, 2, 3, 3a (= Auflage 1947 mit Supplement) und 6 bezeichnet.
- = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, *Sachteil* 1–9, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 1994–1998; *Personenteil* 1–17, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 1999–2007; *Supplement*, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 2008
- = [Johann] Michael Haydn Werkverzeichnis (siehe SherWV)
- = *Mozart-Jahrbuch*, 1950 ff.
- = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, herausgegeben von Stanley Sadie, London 2002
- = *Neue Mozart-Ausgabe*, Kassel etc. 1955 ff.
- = Wolfgang Plath, *Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze*, herausgegeben von Marianne Danckwardt

- (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg* 9), Kassel etc. 1991
- RISM = *Internationales Quellenlexikon der Musik*. Herausgegeben von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, Serie A/I: *Einzeldrucke vor 1800*, 14 Bände, Kassel etc. 1971–1999
- SherWV = Charles H. Sherman and T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Styvesant/ NY 1993 (= *Thematic Catalogues*, no. 17)
- TysonS = Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/MA und London 1987
- TysonWK = *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie X, Werkgruppe 33, Abteilung 2: *Wasserzeichen-Katalog* von Alan Tyson. 2 Bände: *Abbildungen* und *Textband*, Kassel etc. 1992
- Wq = Alfred Wotquenne, *Catalogue thématique des œuvres de Charles-Philippe-Emmanuel Bach*, Brüssel und Leipzig 1904
- WSF = Théodore de Wyzewa/Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, 5 Bände (Werknummern), Paris 1912, 2^e 1936 (Bände 1/2), 1936–1946 (Bände 3–5)

VORWORT

I. ALLGEMEINES

Die Kompositionen der beiden Schlußbände der NMA-Werkgruppe 28: *Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen fremder Werke* gliedern sich in *Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten* (Band 2) und in *Übertragungen von Werken verschiedener Komponisten* (Band 3). Die Zuweisung einzelner Stücke einerseits zur Gruppe der Bearbeitungen im engeren Sinne und andererseits zur Gruppe der Übertragungen, worunter im vorliegenden Fall Abschriften ohne substantielle Veränderung der Vorlagen zu verstehen sind, mag in Einzelfällen der Kritik ausgesetzt sein, denn die Trennlinie zwischen Bearbeitung und Übertragung oder Abschrift ist durchaus fließend. Zwar folgt die Aufteilung der Stücke auf die beiden Bände durchaus urheberrechtlichen Grundsätzen, nach denen sich eine Bearbeitung durch einen eigenschöpferischen Charakter ausweist und ihr deshalb Werkstatus zukommt. Reine Kopien, auch solche mit Auslassungen, geringfügigen Veränderungen und Umgestaltungen der Vorlagen, können dagegen nicht als Bearbeitungen gelten und darum auch keinen eigenen Werkstatus beanspruchen. Das alles schließt nicht aus, daß die Lösung von Abgrenzungsfragen zwischen Abschrift und eigenschöpferischer Bearbeitung in Einzelfällen auf erhebliche Schwierigkeiten stoßen kann.

Anders als die bereits erschienenen Bände der Werkgruppe 28, die entweder jeweils nur ein einzelnes Werk enthalten oder zumindest ein einheitliches Repertoire¹, vermittelt der Inhalt der beiden Schlußbände jeweils ein buntes und vielgestaltiges Bild. Die Anordnung der Stücke innerhalb der Bände orientiert sich jeweils an der Einteilung der NMA in Serien und Werkgruppen: Am Anfang jedes Bandes stehen Kompositionen aus dem Bereich der geistlichen Musik (Serie I), am Schluß Kompositionen aus dem Bereich der Klaviermusik (Serie IX).

Mozarts Übertragungen von Werken anderer Komponisten bieten ein höchst disparates Bild. Grundsätzlich lassen sich bestimmte Gruppen von Übertragungen nach Entstehung und Bestimmung zusammenfassen:

¹ NMA X/28/Abteilung 1: *Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels* · Bände 1–4 (Andreas Holschneider), NMA X/28/Abteilung 2: *Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten. Klavierkonzerte und Kadenzen* (Walter Gerstenberg, Eduard Reeser) mit Kritischem Bericht (Martina Hochreiter, fertiggestellt von Ulrich Leisinger) und NMA X/28/Abteilung 3–5/Band 1: *Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart* (Walter Senn) und NMA X/28/Abteilung 3–5/Band 1a: *Lauretanische Litanei in Es von Leopold Mozart* (Ernst Hintermaier).

1. Gebrauchskopien

Verhältnismäßig klein ist die Zahl an Kopien, die Mozart zum privaten Gebrauch angefertigt hat. Neben der Abel-Sinfonie (= Nr. 10 in der vorliegenden Ausgabe), die sich der Knabe abschreiben durfte, sind in erster Linie die Fugen von Froberger (= Nr. 12) und Händel (= Nr. 13) zu nennen, auch wenn zumindest bei ersterer der Übertragungsprozeß nicht vollständig abgeschlossen wurde.

2. Satzstudien

Die ältere Literatur sah Mozarts Übertragungen von Werken anderer Komponisten vorwiegend als Satzstudien an, mit denen sich Mozart auf für ihn neue musikalische Aufgabenstellungen vorbereitete. Dies gilt uneingeschränkt nur für das *Cibavit eos – Sicut erat* von Johann Stadlmayr (= Nr. 9), mit dem Mozart sich offenbar die historische Notation und den Satzstil der Kirchenmusik des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts anzueignen suchte. Ein Spezialfall ist ferner die verschollene Nachschrift des *Miserere* von Gregorio Allegri (vgl. unten, S. XIII, Nr. 1), bei der es wohl in erster Linie um ein Gedächtnistraining ging und der Reiz des Verbotenen hinzukam, da das Stück gemäß päpstlichem Befehl nicht kopiert werden durfte. Aus den oben angedeuteten Untersuchungen zu Mozarts Vorlagen ergibt sich für das Gros der Stücke jedoch ein anderes Bild: Nur für einen kleinen Teil von Mozarts Übertragungen kann eine Aufführungsabsicht grundsätzlich ausgeschlossen werden. Hierzu gehören in erster Linie das *Kyrie* KV Anh. 17 (KV³ 91; KV⁶ 186ⁱ = Nr. 1) als letzter Teilsatz eines dreiteiligen *Kyrie*-Satzes und das *Stabat mater* von Eugenio di Ligniville KV Anh. 238 (KV³ Anh. 109^{ll}; KV⁶ Anh. A 17 = Nr. 4) als eine über weite Strecken untextierte Teilübertragung. Die Neuerkenntnisse zur Chronologie dieser Abschriften auf der Basis der Arbeiten von Wolfgang Plath und Alan Tyson stehen aber auch hier mit den in der älteren Literatur postulierten Entstehungszusammenhängen in eklatantem Widerspruch².

3. Direktionsparticell

Es fällt auf, daß Mozart den Notentext seiner Vorlagen nur ausnahmsweise vollständig übertragen hat. Die Mehrzahl seiner Übertragungen sind dahingehend unvollständig, daß Mozart von vornherein einzelne Stimmen ausgelassen hat oder entsprechend vorbereitete

² Vgl. insbesondere: PlathMS, TysonWK und TysonS. – Alle Schriften von Plath und Tyson, die in den genannten Aufsatzsammlungen enthalten sind, werden ausschließlich nach diesen zitiert ohne Verweis auf den ursprünglichen Erscheinungsort und -datum.

Systeme leer ließ. Die meisten Übertragungen lassen sich daher am ehesten als Particelle verstehen, bei denen Mozart nur die aus seiner Sicht musikalisch relevanten Stimmen eingetragen hat. In Übereinstimmung mit der ihm eigenen Kompositionsweise handelt es sich dabei um den vollständigen Vokalstimmensatz und den Instrumentalbaß, der in aller Regel beziffert ist. Sonstige Instrumentalstimmen werden hingegen nur dort notiert, wo sie melodisch führen, weil die Singstimmen pausieren. Daß anders als in den eigenen Kompositionen eine nachträgliche Auffüllung der Nebenstimmen gar nicht vorgesehen war, zeigt sich daran, daß Mozart für diese schon bei der Anlage der Partitur keinen Raum ließ: Im *Ave Maria* von Johann Michael Haydn (= Nr. 6) werden die Violinen beispielsweise in den Pausentakten der Singstimmen in deren Systemen eingetragen, und selbst im „*Pignus*“ aus den *Litaniae de venerabili sacramento* in d MH 66 von Johann Michael Haydn (= Nr. 2) hat Mozart beim Einsatz der Violinen die Takte regelmäßig mit Pausen aufgefüllt, auch wenn sie im Original *colla parte* mit den Singstimmen oder selbständig geführt werden. Mozarts Übertragungen sind gewöhnlich nach Stimmensätzen angelegt, selbst wenn ihm – wie im Falle von Kompositionen Johann Michael Haydns beim Salzburg-Aufenthalt 1783 – der Zugang zu Originalpartituren im Prinzip möglich gewesen wäre. Die beiden „*Pignus*“-Sätze belegen eindeutig, daß Mozart sich zuerst Stimmensätze verschaffte, die er nachträglich in Partitur setzen wollte. Da es sich bei seinen Vorlagen um eine gezielte Auswahl von Sätzen, für die eigens Stimmensätze angefertigt wurden, und nicht um vollständige Litaneien handelt, aus denen dann ein Einzelsatz spartiert wurde, muß davon ausgegangen werden, daß Mozart von Anfang an eine Aufführung dieser Stücke plante. Während sich hierfür 1783 mit dem musikalischen Zirkel van Swietens eine konkrete Aufführungssituation festmachen läßt, bleibt gegenwärtig unklar, für welche konkreten Gelegenheiten die Salzburger Kopien von Werken Johann Michael Haydns und Johann Ernst Eberlins, die Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart um 1773 angefertigt haben, oder die Übertragungen von Kompositionen Reutters nach 1787 bestimmt waren. Der fragmentarische Charakter vieler Übertragungen – der „*Pignus*“-Satz aus den *Litaniae de venerabili sacramento* in g MH 228 von Johann Michael Haydn (= Nr. 3), der Psalm *Memento Domine David* von Georg von Reutter d. J. (= Nr. 8), das Finale einer Sinfonie in D von Johann Michael Haydn (= Nr. 11) – erklärt sich dann auch nicht mehr notwendigerweise daraus, daß Mozart seine Kopien zu Studienzwecken angefertigt und sich mit Mustern für genau umrissene kompositorische Aufgaben zufrieden gegeben hat, wie bislang angenommen wurde. Vielmehr ist es denkbar, daß Mozart zur Einstudierung eines Werkes nur ein Particell benötigte und

gelegentlich aus Zeitnot oder wegen wichtigerer Aufgaben dessen Fertigstellung abbrach, ohne daß hierdurch die geplante Aufführung gefährdet war, da die hierfür benötigten Stimmensätze nicht nachträglich nach den Partituren angefertigt werden mußten, sondern bereits vorlagen, ehe Mozart seine Übertragung überhaupt in Angriff nahm. Aus Mozarts Übertragungen lassen sich wegen seines eklektischen Verfahrens keine Aufführungsmaterialien wiederherstellen, wenn die Vorlagen, die er selbst besaß oder auf die er bei Bedarf zugreifen konnte, nicht ebenfalls überliefert sind. In den Fällen, in denen neben Mozarts Übertragungen auch die mutmaßlichen Vorlagen erhalten sind, zeigt sich übrigens, daß er in die Texte der Vorlagen kompositorisch in aller Regel nicht eingegriffen hat: Bei der Übertragung flossen aber seine eigenen Notationsgewohnheiten mit ein; archaisierende Aufzeichnungsformen wie die dorische Notation in Kirchenwerken von Johann Michael Haydn und Georg von Reutter d. J. wurden stillschweigend modernisiert, wobei sich durch die Veränderung der Generalvorzeichnung einzelne redundante Akzidentien eingeschlichen haben. Melismatische Bögen hat Mozart in den Singstimmen konsequenter gesetzt, als sie in den Vorlagen anzutreffen sind.

II. ZU VERLORENEN ODER IM VORLIEGENDEN BAND NICHT ENTHALTENEN ÜBERTRAGUNGEN

Über die im vorliegenden Band edierten Übertragungen hinaus sind vorab einige Stücke zu behandeln, die dem hier edierten Repertoire zuzurechnen wären, jedoch entweder als verloren zu gelten haben oder nicht zur Edition innerhalb der NMA vorgesehen sind bzw. bereits in anderen Werkgruppen der NMA erschienen sind und hier deshalb nicht nochmals zum Abdruck kommen³. In diesem Zusammenhang muß darauf hingewiesen werden, daß namentlich durch die Forschungen von Wolfgang Plath zur Handschrift Leopold Mozarts⁴ eine größere Zahl der in KV⁶ Anh. A aufgelisteten Abschriften heute Leopold Mozart zuzuweisen

³ Zum Forschungsstand vgl. Ulrich Konrad, *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen · Fragmente · Skizzen · Bearbeitungen · Abschriften · Texte*, Kassel etc. 2005, vor allem S. 162–173 (D. *Bearbeitungen fremder Werke*) und S. 214–221 (G. *Eigenhändige Abschriften fremder Werke*). Für die Übertragungen der Salzburger Zeit vgl. auch Cliff Eisen, *The Mozarts' Salzburg Library*, in: *Mozart Studies 2*, herausgegeben von Cliff Eisen, Oxford 1997, S. 85–138, hier S. 104–112.

⁴ Vgl. Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: PlathMS, S. 28–73, sowie derselbe, *Miscellanea Mozartiana I: 1. Nachträge zur Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*, herausgegeben von Walter Gerstenberg, Jan La Rue und Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1963, S. 135–140, hier S. 135–138.

sind. Dies betrifft vor allem Abschriften von Werken Johann Ernst Eberlins⁵.

1. Miserere von Gregorio Allegri KV deest

Mozarts Nachschrift des *Miserere* (50. Psalm in der Zählung der Vulgata) von Gregorio Allegri (1582–1652), das Vater und Sohn Mozart während ihres Rom-Aufenthalts auf der ersten Italienreise in der Karwoche 1770 in der Sixtinischen Kapelle gehört hatten, ist nicht erhalten⁶. Leopold Mozart berichtet im Brief vom 14. April 1770 an Frau und Tochter in Salzburg ausführlich über den Besuch in der Kapelle und dabei vor allem über Mozarts Nachschrift des *Miserere* und die besondere Bewandnis, die es mit dem Stück hat:

du wirst vielleicht oft von dem berühmten *Miserere* in Rom gehört haben, welches so hoch geachtet ist, daß den Musicis der Capellen unter der excommunication verboten ist eine Stimme davon. aus der Capelle weg zu tragen, zu Copieren, oder jemanden zu geben. Allein, wir haben es schon. der Wolf: hat es schon aufgeschrieben, und wir würden es in diesen Briefe nach Salz: geschickt haben, wenn unsere Gegenwarth, es zu machen, nicht nothwendig wäre; allein die Art der production muß mehr dabey thun, als die Composition selbst, folglich werden wir es mit uns nach hause bringen, und weil es eine der Geheimnisse von Rom ist, so wollen wir es nicht in andere Hände lassen, ut non incurremus mediate vel immediate in Censuram Ecclesiae.⁷

Das wahrscheinlich 1638 entstandene *Miserere* Allegris, das 27 Takte umfaßt, die bei der Aufführung mehrfach wiederholt werden, wurde seit 1640 alljährlich in der Karwoche am Mittwoch und am Karfreitag in der Capella Sistina gesungen. Ganz so geheimnisvoll, wie Leopold es darstellt, war es um das Stück zu dieser Zeit übrigens nicht mehr bestellt, denn bereits seit den 1730er Jahren war es in Abschriften verbreitet; 1771 wurde es von Charles Burney (1726–1814) erstmals veröffentlicht⁸.

⁵ Von Leopold Mozarts Hand stammen des weiteren die Übertragungen der folgenden in KV⁶ Anh. A irrtümlich als „W. A. Mozarts eigenhändige Abschriften fremder Werke“ verzeichneten Kompositionen: A 2 (*Lacrimosa* von Johann Ernst Eberlin), A 3 (*Requiem* von Johann Ernst Eberlin), A 5 (*Osanna* von Johann Ernst Eberlin), A 10 (Hymnus „*Adoramus te*“ von Quirino Gasparino), A 71–88 (Kirchenwerke von Johann Michael Haydn und von Johann Ernst Eberlin). Vgl. dazu die einschlägigen Bemerkungen in PlathMS, passim. – Zu den biographischen Daten von Komponisten vgl. die einschlägigen Lexika (MGG² und New Grove²).

⁶ Vgl. dazu Wolfgang Plath, *Kleine Mozartiana: II. Zu Mozarts Niederschrift des „Miserere“ von Allegri*, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Ernst Hertrich und Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 397–406, hier S. 402–406.

⁷ Brief von Leopold Mozart an seine Frau und Tochter vom 14. April 1770, in: Bauer-Deutsch I, Nr. 176, S. 334 f. – Belege von Briefzitate im Haupttext dieses Vorworts erfolgen lediglich mit Nennung des Briefdatums.

⁸ Vgl. den Kommentar zum Brief von Leopold Mozart an seine Frau vom 14. April 1770, in: Bauer-Deutsch V, Nr. 176, S. 247.

2. Sequenz „Lauda Sion“ von Johann Michael Haydn KV⁶ Anh. A 15

Ob eine Mozartsche Abschrift eines „*Lauda Sion*“ von Johann Michael Haydn (1737–1806) wirklich zu den Verlusten gehört, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, denn es steht nicht einmal fest, daß überhaupt jemals eine Abschrift dieses Werks von seiner Hand existiert hat. Wolfgang schreibt am 12. März 1783 aus Wien an seinen Vater: „– das *Lauda Sion* [von Johann Michael Haydn] möchte gar zu gerne hören lassen. – das *tres sunt* muß von meiner hand in partitur geschrieben da seyn.“⁹ Mozarts eigenhändige Abschrift von Johann Michael Haydns „*Tres sunt*“ KV⁶ Anh. A 13 (= Nr. 5) hat sich in der Tat erhalten; von dem „*Lauda Sion*“ sagt er lediglich, daß er es gerne „hören lassen“ möchte – von einer eigenhändigen Abschrift des Stücks ist jedoch nicht die Rede. Ob er es von Leopold überhaupt erhalten hat, ist fraglich. Zwar bestätigt Mozart mit Brief vom 29. März 1783 den Erhalt eines Pakets mit Musik, fügt aber hinzu: „bitte wegen dem *Lauda sion* nicht zu vergessen“¹⁰. In den weiteren Briefen ist von dem Stück dann nicht mehr die Rede, doch läßt der Briefwechsel den Schluß zu, daß das „*Lauda Sion*“ zur Zeit, als Mozart es sich vom Vater erbat, nicht griffbereit vorlag und in Salzburg eine Abschrift erst angefertigt werden mußte. Bei dem „*Lauda Sion*“ handelt es sich um Johann Michael Haydns Sequenz MH 215 aus dem Jahre 1775, auf die der Komponist offenbar besonders stolz war: Auf einem Portrait ließ er sich mit dem Werk abbilden.

3. Kyrie in C von Johann Ernst Eberlin KV 221 (93c; KV⁶ Anh. A 1),

4. Hymnus „*Iustum deduxit*“ von Johann Ernst Eberlin KV 326 (93d; KV⁶ Anh. A 4)

Die beiden Werke von Johann Ernst Eberlin (1702–1762) sind aus der Liste von Mozarts Bearbeitungen oder Abschriften fremder Werke auszuschneiden. Ihre Handschriften aus den Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin befinden sich heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków und standen Wolfgang Plath für seine grundlegende Studie zur Handschrift Leopold Mozarts von 1960/61 nicht zur Verfügung. Plath konnte aber bereits damals aufgrund eines Indizienbeweises die Abschriften beider Stücke mit hoher Wahrscheinlichkeit Leopold Mozart zuweisen¹¹, was sich anhand der seit Ende der 1970er Jahre wieder zugänglichen Bestände in vollem Umfang bestätigt hat.

⁹ Brief von Mozart an seinen Vater vom 12. März 1783, in: Bauer-Deutsch III, Nr. 731, S. 259.

¹⁰ Brief von Mozart an seinen Vater vom 29. März 1783, in: Bauer-Deutsch III, Nr. 734, S. 262.

¹¹ Vgl. PlathMS (wie Anmerkung 4), S. 44 f.

5. *Zémire et Azor* von André-Ernest-Modeste Grétry
Im Verzeichnis von Mozarts Nachlaß steht ohne Nennung des Autors unter Nr. 62: „*Zemire et Azor Comedie Ballet. Mspt. Moz.*“¹². Martin Staehelin hat das zugrundeliegende Werk mit überzeugenden Argumenten als eine Opéra comique von André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813) identifiziert, die im November 1771 in Paris erstmals aufgeführt wurde. In der frühen Überlieferung ist sie explizit als „*Comédie-Ballet*“ bezeichnet¹³. Es besteht kein Anlaß, an der Zuweisung der Handschrift an Mozart zu zweifeln; der Verbleib des Manuskripts und damit sein genauer Inhalt, der bei einem Schätzpreis von 17 Kreuzern schwerlich das ganze Werk umfaßt haben kann, ist aber nicht bekannt. Es liegt nahe, die verlorene Übertragung mit dem Aufenthalt in Paris 1778 in Verbindung zu bringen.

6. Kanonische Studien KV⁶ 73^x und andere frühe Studien

Mozarts Studien (Auflösungen von Rätselkanons und andere Studien), überwiegend im Umkreis von Mozarts Unterricht bei Padre Giambattista Martini (1706–1784) im Jahr 1770 in Bologna entstanden, sind im NMA-Band X/31: *Nachträge · Band 4: Einzelstücke, Skizzen, Varia* (Ulrich Konrad) enthalten.

7. Kanons

Als typisches Studien- und Gebrauchsrepertoire treten bei den Mozart zugeschriebenen Kanons zum Teil erhebliche Echtheitsprobleme auf. In die Überlieferung haben sich einige Werke eingeschlichen, bei denen eine ungünstige Quellenlage eine Aufklärung, wie es zur Fehlzuschreibung an Mozart gekommen ist, verhindert. Cahier XV der *Œuvres Complètes*¹⁴ von Breitkopf & Härtel enthält die beiden von Wenzel Trnka (1739–1791) stammenden Kanons KV 233 und 234, die aufgrund der „*ausgelassenen Texte*“, wie Constanze sie einmal nennt,¹⁵ bereits im Vorwort zu NMA X/28/Abteilung 3–5/Band 2: *Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten* als mögliche Bearbeitungen Mozarts behandelt sind. In Cahier XVI finden sich allein drei, ursprünglich wohl allesamt untextierte unterschobene Kanons: als Nr. 10 der dreistimmige Kanon KV 226 (Anh. 284^d; KV⁶ Anh. C 10.02), der aus

Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* stammt¹⁶, als Nr. 12 der dreistimmige Kanon KV 227 (KV² Anh. 284^b; KV³ Anh. 109^{XII}; KV⁶ Anh. A 31), der unter dem Namen William Byrd (1543–1623) von Johann Mattheson (1681–1764) verbreitet wurde¹⁷, und schließlich als Nr. 16 ein zweistimmiger Instrumentalkanon, den Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) in seiner *Kunst des reinen Satzes* Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) zuschreibt¹⁸. Heft 16 der *Oeuvres Complètes* ist zwar erst 1804 erschienen, als dem Verlag die Quellen aus Mozarts Nachlaß nicht mehr zur Verfügung standen, doch hatte Constanze dem Leipziger Verlagshaus bereits 1799 einige Handschriften überlassen. Hierzu gehörten auch Kanons, auf die sich mehrere Briefe zwischen dem 25. Mai und dem 13. August 1799 beziehen. Der Brief vom 15. Juni 1799 enthielt offenbar als Beilage ein heute verschollenes „*Verzeichniß von Canons mit und ohne Text*“, das Constanze auch vor dem 13. August 1799 zurückerhielt. Da die Ausgabe in Übereinstimmung mit Constanzes Briefen den Kanon „*Nascoso è il mio sol*“ KV 557 nicht enthält, den die Witwe in Wien nicht auftreiben konnte, wohl aber den Kanon „*Alleluja*“ KV 553, steht zu vermuten, daß der Verlag Breitkopf & Härtel für die Erstdrucke von Kanons in den Heften 15 und 16 der *Oeuvres Complètes* keine weiteren Quellen als die von Constanze bereits vermittelten herangezogen hat. Hierauf deutet auch eine *Anmerkung*, die am Ende der beiden Hefte gleichlautend wiedergegeben ist, worin sich der Verlag darauf beruft, daß „*alle nach Mozart's Originalabschrift abgedruckt*“ seien. Allerdings hat Breitkopf & Härtel nicht alle Stücke im Original gesehen: Wie aus Constanzes Schreiben vom 13. August 1799 hervorgeht, hat sie dem Verlagshaus keineswegs nur Autographe, sondern auch Abschriften übersandt:

Sie fangen Ihren brif vom 24 Jul. damit an, daß unter den Canons vieles doppelt ist. dies soll doch kein Vorwurf seyn? Sie sagen, daß Sie das Verzeichniß der Canons nicht mit den Canons selbst verglichen haben. Gewiß haben Sie doch eine Copie behalten. diese wird Sie lehren, daß ausser dem Quartett nicht nur *alle* versprochenen Canons, sondern auch der nicht versprochene: Alleluja, da ist. daß etwas doppelt ist, thut also der Sache nichts, und rührt daher: Zwey Personen gaben mir alles was sie hatten, und so war es natürlich daß der eine mir gab, was der andre mir schon gegeben hatte, oder daß beyde mir einige gaben, die ich schon hatte, und ich gab mir nicht Zeit sie zu copiren.¹⁹

¹² *allzeit ein Buch. Die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts*, herausgegeben von Ulrich Konrad und Martin Staehelin, Weinheim 1991, vor allem S. 17 und S. 103.

¹³ Damit dürfte das gleichnamige Ballett von Joseph Mazzinghi, das erst am 13. Februar 1787 in London uraufgeführt wurde, ausscheiden. Vgl. zu diesem Werk den Artikel *Mazzinghi, Joseph*, in: *New Grove*², Band 16, S. 192 f.

¹⁴ *XII Sonatines pour le Piano-forte avec accompagnement de Violon et VI Canons par W. A. Mozart. Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic. XV. [1804].*

¹⁵ Brief von Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel vom 25. Februar 1799, in: *Bauer-Deutsch IV*, Nr. 1236, S. 229.

¹⁶ Wiedergegeben bei Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, Band 1, S. 386.

¹⁷ Wiedergegeben bei Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 409.

¹⁸ Aus Wq 121. Wiedergegeben bei Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Band 2, Teil 2, Breslau 1776, S. 225 (die Quellenangabe in KV⁶, S. 856: „II, S. 325“, ist irreführend).

¹⁹ Brief von Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel vom 13. August 1799, in: *Bauer-Deutsch IV*, Nr. 1253, S. 263.

Unter diesen Umständen ist heute nicht mehr auszumachen, ob die fraglichen Kanons KV 226, 227 und 235, die alle in theoretischen Schriften bereits gedruckt waren, ursprünglich überhaupt in Übertragungen Mozarts in seinem Nachlaß vorlagen²⁰ oder ob Constanze sie erst 1799 irrtümlich zusammen mit echten Werken von Freunden erhielt²¹. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch die beiden untextierten Kanons KV 562^a und KV 562^b, von denen zumindest der zweite nachweislich von Johann Michael Haydn stammt („Adam hat 7 Söhne“ MH 699)²². KV 562^a ist in NMA III/20: *Kanons* (Albert Dunning) auf S. 98 abgedruckt, wohingegen dort auf die Wiedergabe von KV 562^b verzichtet wurde. Wegen seines unverkennbaren Studiencharakters ist dieser Kanon ebenso wie Mozarts untextierter Entwurf zu einer Terzett-Bearbeitung des verschiedenen Autoren zugeschriebenen scherzhaften Stücks „*Venerabilis barba capuccinorum*“ (in KV³ erwähnt bei Anh. 236; KV⁶ Anh. C 9.07) im NMA-Band X/31: *Nachträge · Band 4: Einzelstücke, Skizzen, Varia* (Ulrich Konrad) enthalten²³.

8. *Sinfonie in G von Johann Michael Haydn KV 444 (425^a; KV⁶ Anh. 53) mit einer langsamen Einleitung von Mozart KV 444 (425^a)*

Während seines Aufenthalts in Salzburg dürfte Mozart die dort im Mai 1783 entstandene Sinfonie in G MH 334 von Johann Michael Haydn kennengelernt und davon wahrscheinlich auch eine heute verschollene Stimmenabschrift nach Wien mitgenommen haben. Mozart fertigte bald eine Spartierung an, brach aber mitten im langsamen Satz ab und ließ die Kopiaturnote von einem professionellen Schreiber ergänzen; da die Quelle auch eine langsame Einleitung von Mozarts Hand enthält, die anderweitig nicht überliefert ist, also mutmaßlich von Mozart selbst stammt, wird die Sinfonie Haydns, soweit Mozart sie übertragen hat, mit der vorangestellten Einleitung als Nr. 6 in NMA X/28/Abteilung 3-5/

Band 2: *Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten*, S. 30–41, wiedergegeben.

9. *Sechs Menuette KV 105 (61^f) = NMA IV/13/Abteilung 1: Tänze · Band 1*

Zur Zeit der Edition des ersten Tänze-Bandes der NMA (Rudolf Elvers, 1961) galten die *Sechs Menuette* KV 105 (61^f) völlig unangefochten als echte Werke Mozarts – und zwar trotz der etwas unsicheren Quellenlage: Sie sind unter Mozarts Namen lediglich in Abschriften überliefert; ein Teilautograph, angeblich einst im Besitz von Josephine Baroni-Calvalcábó, gilt seit langem als verschollen²⁴. Erste Hinweise auf engere Beziehungen zwischen Menuetten Mozarts und Johann Michael Haydns finden sich indes bereits im Briefwechsel Mozarts mit seiner Schwester Nannerl von der großen Italienreise 1769 bis 1771, wo mehrfach von Menuetten Johann Michael Haydns in Serien à 6 und à 12 die Rede ist, zu denen Mozart Klavierauszüge schreiben sollte²⁵. In der Tat befindet sich unter den Mozartiana des Stifters Alex Cohen, die Ende 1969 in die Jewish National & University Library Jerusalem gelangt sind, ein schlichter Klavierauszug der Menuette KV 105 (61^f) in der Handschrift Nannerl Mozarts, den diese selbst mit „del signor [Johann Michael] haiden“ überschrieben hat²⁶. Unabhängig davon, ob Mozart oder ein anderer Salzburger Musiker diesen Klavierauszug verfaßt hat, stellt sich damit unausweichlich die Autorenfrage für die *Sechs Menuette* KV 105 (61^f). Diese hat Ende der 1980er Jahre mit dem Erwerb einer Sammlung aller *Danzmenuette, des Herrn Michael Haydn zu Salzburg* durch das Museum Carolino Augusteum in Salzburg (heute: Salzburg Museum), die Andrea Lindmayr 1991 erstmals auswerten konnte²⁷, eine eindeutige Antwort erhalten: Die unter Mozarts Namen überlieferten Menuette KV 105 (61^f) sind als geschlossene Sechsergruppe ein Werk Johann Michael Haydns. Sollte also jemals ein Autograph Mozarts zu dieser Klavierfassung existiert haben, so wäre es als Abschrift zu klassifizieren; falls hingegen Mozart (und nicht etwa seine Schwester) die Stücke für Klavier eingerichtet hat, wäre der Klavierauszug der Tänze den Bearbeitungen zuzuordnen²⁸.

²⁰ Für die einstige Existenz eines Autographs zu diesem Kanon gibt es – entgegen KV³, S. 843, Anmerkung zu Anh. 109^{XII} = Anh. 284^b – keinen hinreichend sicheren Nachweis, der die Einordnung unter die eigenhändigen Abschriften Mozarts rechtfertigen würde.

²¹ Zum Kanon in G KV Anh. 93 (Anh. 109^X; KV⁶ Anh. A 30) von Johann Philipp Kirnberger vgl. unten, S. XVI f.: 13. *Skizzenhafte Aufzeichnungen*.

²² Vgl. Gerhard Croll, *Kanons von Michael Haydn*, in: *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*, herausgegeben von Heinrich Hüschen, Köln 1973, S. 64–69, vor allem S. 66.

²³ Zu Mozarts Fassung von „*Venerabilis barba capuccinorum*“ vgl. Wolfgang Plath, *Zur Echtheitsfrage bei Mozart*, in: PlathMS, S. 179–196, hier S. 184, der auf das Autograph in der Stiftelsen Musikkulturens Främjande Stockholm, Signatur: MMS 1005, hinweist, und ausführlich Neal Zaslaw, *Bearding Ritter von Köchel in His Lair*, in: *Words about Mozart. Essays in Honour of Stanley Sadie*, herausgegeben von R. Allen Brown, Stanley Sadie, Dorothea Link und Judith Nagley, London 2005, S. 139–152 (mit Faksimile des Autographs auf S. 149).

²⁴ Vgl. den Kritischen Bericht zu NMA IV/13/Abteilung 1: *Tänze · Band 1* (Andrea Lindmayr-Brandl), S. a/46.

²⁵ Vgl. die Briefe vom 24. März bis 3. November 1770, in: Bauer-Deutsch I, Nr. 170–217, S. 323–401, passim.

²⁶ Vgl. Wolfgang Plath, *Zur Echtheitsfrage bei Mozart*, in: PlathMS (wie Anmerkung 23), S. 191.

²⁷ Andrea Lindmayr, „Die 6 Menuett von Haydn gefallen mir besser als die ersten 12“. Neues zu KV 104 (61e), KV 105 (61f) und KV 61g II, in: MJB 1991 (= *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg* 1991), Teilband 1, Kassel etc. 1992, S. 418–430.

²⁸ Zum Komplex der frühen Menuette vgl. auch das Vorwort zu NMA X/28/Abteilung 3–5/Band 2: *Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten* (Dietrich Berke, Anke Bödeker und Faye Ferguson, fertiggestellt von Ulrich Leisinger), S. XX.

10. *Menuett in Es KV 122 (73^t) = NMA IV/13/Abteilung 1: Tänze · Band 1*

Nach Walter Senn handelt es sich bei dem in einem Autograph Mozarts überlieferten Stück wahrscheinlich nicht um eine eigene Komposition, sondern um ein „*Menuett, welchen Mr. Pick auf dem Theater tanzte*“, das in Mozarts Brief an die Schwester aus Bologna vom 24. März 1770 genannt wird und als dessen Autor er Florian Deller oder Joseph Starzer vermutet²⁹:

Auf's nächste werde ich Dir ein Menuett, welchen Mr. Pick auf dem Theater tanzte, schicken, und welchen dann in feste di ballo zu Mailand alle Leute tanzten, nur damit Du daraus siehst, wie langsam die Leute tanzten. Der Menuett an sich selbst ist sehr schön. Er ist natürlich von Wien, also gewiß von Teller oder von Starzer. Er hat viele Noten. Warum? weil es ein theatralischer Menuett ist, der langsam geht. Die Menuette aber von Mailand oder die wälschen haben viele Noten, gehen langsam und viel Takte. Z. B. der erste Theil hat 16, der zweyte 20 auch 24 Takte.³⁰

Die einzige erhaltene Quelle dürfte, wie aus einer Nachschrift hervorgeht, in der Leopold um die Zusendung eines Exemplar der Violinschule für Pater Martini bittet, ein Einschluß zum Brief vom 27. März 1770 gewesen sein³¹. Leopold spricht dort in sinngemäßer Übereinstimmung mit seinem Sohn von dem „*Menuet, so M: Pick auf dem Theater in Mayland gedanzet hat*“. Eine Autorschaft Mozarts schließt Senn aus.

11. *Rondeau in G für Klavier und Violine von Louise-Maria-Thérèse-Bathilde d'Orléans KV deest*

Louise-Maria-Thérèse-Bathilde d'Orléans (1750–1822) hat das von ihr komponierte, nur 32 Takte umfassende Werk Wolfgang Amadeus Mozart während der großen Paris/London-Reise (1763–1766) gewidmet, und Georg Nikolaus Nissen hat es in seiner Mozart-Biographie veröffentlicht³². Zu dem Stück existieren, wie Rudolph Angermüller gezeigt hat, weitere handschriftliche Quellen: einmal das Autograph der Komponistin selbst³³, sodann eine angeblich eigenhändige Abschrift Mozarts (Original in deutschem Privatbesitz) und hiernach eine Abschrift von der Hand Nissens, die als Vorlage für den

Erstdruck diente³⁴. Es muß allerdings nachdrücklich festgestellt werden, daß die angebliche Mozart-Abschrift weder von der Hand Wolfgangs noch von der Leopold Mozarts stammt, wie das bei Angermüller mitgeteilte Faksimile deutlich zeigt; aufgrund der biographischen Umstände (Hand eines ungeübten Schreibers, Überlieferung im Besitz der Familie) käme allenfalls Mozarts Schwester Nannerl als Schreiberin in Betracht, für die bislang keine sicheren Zeugnisse ihrer Notenschrift aus der Zeit der großen Westreise nachgewiesen sind.

12. *Zwei kleine Fugen (Versetten) für Orgel KV 154^a (Anh. 109^{VIII}; KV⁶ Anh. A 61/62) = NMA IX/27: Klavierstücke · Band 2*

Sowohl Alfred Einstein in KV³ als auch die Herausgeber von KV⁶ waren davon ausgegangen, daß es sich bei den kleinen Stücken nicht um Eigenkompositionen Mozarts, sondern um Abschriften fremder Werke handeln müsse. Wolfgang Plath hat dagegen die beiden Versetten in NMA IX/27/2 als mutmaßlich echte Werke Mozarts ediert und seine Entscheidung ausführlich und überzeugend begründet³⁵.

13. *Skizzenhafte Aufzeichnungen*

Eine Reihe nur in Skizzenschrift überlieferter Abschriften Mozarts sind bereits in NMA XI/30/3: *Skizzen* (Ulrich Konrad) in Faksimile und diplomatischer Übertragung aufgenommen worden; sie kommen hier nicht nochmals zum Abdruck. Im einzelnen handelt es sich um folgende Stücke (zitiert nach Skb-Nummern):

1. Georg Friedrich Händel (1685–1759), Chaconne in G aus HWV 442, Skizze 30,2 = Skb 1782b;
2. Georg Friedrich Händel, Bruchstück aus *Joshua* HWV 64, Skizze 86,4 = Skb 1788a;
3. Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), Kanon in G KV Anh. 93 (Anh. 109^x; KV⁶ Anh. A 30), Skizze 29,2 = Skb 1782b;
4. [Anonymus], Menuett in D KV 94, Skizze 4/5,1 = Skb 1772a.

Konrad hält auch den Beginn einer vierstimmigen Fuge KV⁶ 417B, 6, Skizze 47,5 = Skb 1783c für die Abschrift eines Fremdwerks: „*Ob es sich um ein Werk Mozarts oder vielleicht um die Kopie einer Fugenexposition eines anderen Komponisten handelt, bleibt ungeklärt*“³⁶. Musi-

²⁹ Vgl. Walter Senn, *Das Menuett KV 122/73^t – eine Komposition Mozarts?*, in: *Acta Mozartiana* 8 (1961), S. 46–52.

³⁰ Brief von Mozart an seine Schwester vom 24. März 1770, in: *Bauer-Deutsch I*, Nr. 168, S. 323.

³¹ Brief von Leopold Mozart an seine Frau vom 27. März 1770, in: *Bauer-Deutsch I*, Nr. 171, S. 330.

³² Vgl. Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, Leipzig 1828 (Reprint, mit einem Vorwort von Rudolph Angermüller, Hildesheim und New York 1972), *Anhang*, S. 114–116.

³³ Bibliothèque nationale de France Paris, Département de la Musique, Signatur: Ms 2237.

³⁴ Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bestand: *Nissen Collectaneen*. – Vgl. Rudolph Angermüller, *Das Wunderkind in Paris: Ein unbekanntes Mozart-Autograph und seine Geschichte*, in: *Mozart Studien* 11, herausgegeben von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2002, S. 189–199, mit Faksimile auf S. 193 f.

³⁵ Vgl. NMA IX/27/2: *Klavierstücke* (Wolfgang Plath), Vorwort, S. XIX.

³⁶ Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992, S. 153, entsprechend auch derselbe, *Mozart-Werkverzeichnis* (wie Anmerkung 3), S. 221.

kalischer Befund und Schriftcharakter vermögen diesen Echtheitsvorbehalt, der im Kritischen Bericht zu NMA X/31/3: *Skizzen*, S. 26, auch nicht wiederholt wird, nicht zu stützen³⁷.

III. ZU ÜBERTRAGUNGEN VON INCIPITS UND AUSSCHNITTEN FREMDER WERKE IN BRIEFEN UND SONSTIGEN AUFZEICHNUNGEN

Es ist davon auszugehen, daß Mozart Werkanfänge, die durch Briefe und sonstige Aufzeichnungen überliefert sind, in der Regel aus dem Gedächtnis niedergeschrieben hat, ohne Vorlagen zu konsultieren. Soweit der Kontext bekannt ist, ergibt sich, daß die Familie Mozart keineswegs immer auch Exemplare der angesprochenen Musikalien besessen hat. In Briefen Mozarts werden überhaupt nur dreimal musikalische Incipits fremder Werke wiedergegeben; die wenigen übrigen Incipits beziehen sich auf eigene Kompositionen³⁸.

1. Gesangskadenz der Sängerin Lucrezia Agujari, genannt Bastardella

In seinem Brief vom 24. März 1770 berichtet Mozart über die Bekanntschaft mit der Sängerin Lucrezia Agujari (1746–1783), genannt La Bastardella, und teilt seiner Schwester eine Kadenz mit, die sie in seiner Gegenwart gesungen habe:

Zu Parma lernten wir eine Sängerin kennen, und hörten sie auch recht schön in ihrem eigenen Hause, nämlich die berühmte Bastardella, welche 1) eine schöne Stimme, 2) eine

galante Gurgel, 3) ein ungläubliche Höhe hat. Folgende Töne und Passagen hat sie in meiner Gegenwart gesungen.³⁹

The musical notation consists of six staves of music in G major, 3/4 time. The first staff shows a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The second staff continues the melody with a trill. The third staff has a measure number '6' and a trill. The fourth staff has a measure number '9' and a trill. The fifth staff has a measure number '15' and a trill. The sixth staff has a measure number '18' and a trill. The seventh staff has a measure number '20' and a trill.

2. Sinfonie in C von Joseph Misliveček

In der Nachschrift zu Leopolds Brief an seine Frau vom 22. Dezember 1770 teilt Wolfgang ein Sinfonie-Incipit mit und erkundigt sich bei seiner Schwester:

Sinfonia

The musical notation shows the beginning of the Symphony in C by Joseph Misliveček. It consists of three staves of music in C major, 3/4 time. The first staff is the melody, the second is the bass line, and the third is the middle line. The notation includes a measure number '3'.

frag nach ob sie zu salzbourg diese sinfonia von Mislivecek haben oder nicht, dan wan sie es nicht haben, so werden wir sie mitbringen.⁴⁰

³⁷ Das Blatt Skb 1783c befindet sich seit 2007 als Dauerleihgabe in der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Robert Levin hat die Skizze bei seiner Vervollständigung der c-Moll-Messe KV 427 für das „*Et unam sanctam*“ herangezogen. Vgl. *Wolfgang Amadeus Mozart: Missa in c KV 427*, ergänzt und herausgegeben von Robert D. Levin, Stuttgart 2005, S. VI f. und S. 186–195, vor allem S. 191–194.

³⁸ Vgl. den Brief von Leopold Mozart an seine Frau vom 4. August 1770, in: Bauer-Deutsch I, Nr. 202, S. 378 („*Anfänge unterschiedlicher Cassationen*“); Brief von Mozart an seinen Vater vom 27. Juli 1782, in: Bauer-Deutsch III, Nr. 680, S. 215 (Marsch aus der „*Hafner Musique*“ KV 249); Brief von Mozart an seinen Vater vom 4. Januar 1783, in: Bauer-Deutsch III, Nr. 719, S. 248 (Incipits verschiedener Sinfonien, mit Faksimile auf S. 224 = Tafel 6); Brief von Mozart an Sebastian Winter vom 8. August 1786, in: Bauer-Deutsch III, Nr. 974, S. 566f. (Verkaufsangebot an den Fürstlich-Fürstenbergischen Hof in Donaueschingen). – Zu nennen ist schließlich auch der nur durch Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798, S. 59, dokumentierte Eintrag aus Mozarts Ausgabenbuch vom 27. Mai 1784 mit dem Rondothema aus dem Klavierkonzert in G KV 453 in der Bearbeitung durch „*Vogel Stahl!*“; vgl. dazu den Eintrag, in: Bauer-Deutsch III, Nr. 794, S. 317.

³⁹ Brief von Mozart an seine Schwester vom 24. März 1770, in: Bauer-Deutsch I, Nr. 168, S. 324; das Original des Briefes ist verschollen. Als Vorlage für die Edition dient der Erstdruck bei Nissen, *Biographie W. A. Mozart's* (wie Anmerkung 32), S. 184–186. Die Singstimme ist dort im Sopranschlüssel notiert.

⁴⁰ Nachschrift Mozarts an seine Schwester im Brief von Leopold Mozart an seine Frau, in: Bauer-Deutsch I, Nr. 224, S. 411.

Bei der Sinfonie von Josef Mysliveček (1737–1781) handelt es sich um die Ouvertüre zur Oper *Demofonte*⁴¹. Eine Salzburger Quelle des Werkes ist nicht bekannt.

3. Acht Menuette KV 315^a (3158), No. 8, Trio = NMA IX/27: Klavierstücke · Band 2

Im Brief vom 2. Dezember 1780 hatte Leopold Mozart beiläufig über die geplante Hochzeit der jungen Gräfin Maria Aloisia (Louise) Lodron mit deren älterem und offenbar sehr beliebtem entfernten Verwandten Nikolaus Sebastian Lodron (1719–1792) berichtet:

Noch etwas neues! – ein 61 jähriger Hochzeiter, | aber nicht ich :) und eine 19 jährige Braut. und wer denn? – der dicke Hofmarchal gr: Lodron wird die Comtesse Louise Lodron, die beym gr Arco ist, hayrathen. Wir bekommen also eine Clavierspielerin und Liebhaberin und der Erzbischof einen CapitalHirschen mehr ins Land.⁴²

In seinem Antwortschreiben vom 5. Dezember 1780 aus München greift Mozart die Anspielung auf den „CapitalHirschen“ auf:

wegen der lieben, Jungen, schönen, geschickten, vernünftigen frl: Louise Lodron ist mir sehr leid daß sie einem solchen Wanst zu theile wird – sie wird wohl vermuthlich den Anfang des zweyten theils von den Menuett



den ich vom Bach gelernt, mit ihm wacker spielen – denn – zu dem Ausgang wird er wohl nicht viel Nutz seyn – wenigstens sehr unbequem. – der Peperl Lodron meine Empfehlung, und ich lasse von herzen Condoliren daß ihr ihre schwester den guten bitten weg geschnapt hat.⁴³

Der „Anfang des zweyten theils von den Menuett“, dessen Kenntnis Mozart bei seinem Vater voraussetzte, wurde mit seinen „Hornquinten“ in Musikerkreisen offenbar als derb-erotische Anspielung verstanden:



Aus diesen Bemerkungen läßt sich zwar über die eheliche Treue der Lodron-Tochter nichts ableiten, da die Hochzeit nicht zustande kam⁴⁴, wohl aber der Schluß ziehen, daß es sich bei dem Trio um die Abschrift eines Stückes von Johann Christian Bach (1735–1782) handeln könnte, das bislang allerdings anderweitig nicht nachgewiesen ist⁴⁵. Strenggenommen besagt „den ich vom Bach gelernt“ auch nicht, wer der Urheber dieses musikalischen Scherzes ist, sondern nur, wer ihn Mozart erstmals mitgeteilt hat. In der NMA ist das Stück – nicht zuletzt in Ermangelung einer eigenen KV-Nummer – im traditionellen Zusammenhang mit den *Acht Menuetten* KV 315^a (3158) belassen worden. Es wurde zuerst in NMA IV/13/Abteilung 1: *Tänze · Band 1* (Rudolf Elvers) wiedergegeben; beim unveränderten Wiederabdruck in NMA IX/27: *Klavierstücke · Band 2* hielt Wolfgang Plath – unter Verweis auf Vorbehalte Rudolf Elvers' im Vorwort zu NMA IV/13/Abteilung 1, S. XIV – kritisch fest: „Schließlich wäre noch zu sagen, daß das angebliche Trio des letzten Menuetts aus KV 315^a (3158) [...] entgegen der Vermutung Alfred Einsteins (KV³ [...]) mit dem übrigen Zyklus nichts zu tun hat, sondern aus wesentlich späterer Zeit stammt.“⁴⁶ Die Autorenfrage wird hier aber nicht berührt. Plath datiert das Autograph des Einzelsatzes auf 1779/80⁴⁷; das Wasserzeichen (wohl TysonWK 33), das über einen langen Zeitraum (1774–1787) in Gebrauch war, gibt keinen Aufschluß, ob Mozart das Menuett vor oder erst nach dem Briefwechsel mit dem Vater aufgezeichnet hat.

4. Incipits von *Divertimenti* oder *Cassationen* KV deest (erwähnt bei KV 223; KV³ 166^e)

Auf der letzten Seite des Autographs zum *Osanna* in C KV 223 (KV³ 166^e) finden sich einzeilige Incipits zu vier nicht identifizierten Instrumentalwerken, die – wie der als letztes mitgeteilte Marsch suggeriert – wahrschein-

⁴¹ Zur Identifizierung vgl. Neal Zaslaw: *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford 21991, S. 162 ff. Vgl. auch: *Supplemento VIII dei catalogi delle sinfonie [...] che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf*, Leipzig 1773, S. 3, vgl. dazu *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, herausgegeben und eingeleitet von Barry S. Brooks, New York 1966, S. 482.

⁴² Brief von Leopold Mozart an seinen Sohn vom 2. Dezember 1780, in: Bauer-Deutsch III, Nr. 551, S. 42. – Zu den biographischen Daten vgl. *Salzburger Mozart-Lexikon*, Redaktion Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller unter Mitarbeit von Andrea Blöchl-Köstner, Bad Honnef 2005, S. 268 f.

⁴³ Brief von Mozart an seinen Vater vom 5. Dezember 1780, in: Bauer-Deutsch III, Nr. 555, S. 48 f. Zitiert nach dem Original.

⁴⁴ Brief von Leopold Mozart an seinen Sohn vom 13. Januar 1781, in: Bauer-Deutsch III, Nr. 579, S. 88 f.: „Nun ist es mit des Hofmarschalls Hayrath gänzlich aus. Er hat sich erklärt, daß er nicht mehr Hayrathen will. Kurtz, es ist aus! alle Vernünftigen sind frohe, und lachen.“

⁴⁵ Vgl. Kritischer Bericht zu NMA IV/13/Abteilung 1: *Tänze · Band 1* (Andrea Lindmayr), S. a/15, sowie Ernest Warburton, *The Collected Works of Johann Christian Bach 1735–1782*, Vol. 48.1: *Thematic Catalogue*, New York und London 1999, S. 479: YA 46 (Minuet in C major).

⁴⁶ NMA IX/27: *Klavierstücke · Band 2* (Wolfgang Plath), S. XXIII.

⁴⁷ Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780*, in: PlathMS, S. 221–265, S. 241.

lich zu Divertimenti oder Cassationen gehören⁴⁸. In KV³ ist das erste, im Original deutlich ausgestrichene Incipit nicht wiedergegeben.

1

4

2

3

4

7

Marschia

4

Ob es sich hierbei um fremde oder um verlorene, eventuell sogar nur „geplante“ eigene Werke handelt, kann wegen des Fehlens von Konkordanzen nicht ermittelt werden. Der Schriftbefund verweist nach Ulrich Konrad auf die Zeit um 1769⁴⁹; sollten sich diese Incipits auf eigene Kompositionen beziehen, so wäre immerhin merkwürdig, daß keines davon im Brief vom 4. August 1770 wieder auftaucht, in dem Mozart seiner Schwester die „Anfänge unterschiedlicher Cassationen“ von seiner Komposition (KV 63, 99 und 62/100) mitteilt, als sie den Verdacht ausgesprochen hatte, ein in Salzburg gehörtes Werk sei vorsätzlich unter fremdem Namen gespielt worden⁵⁰. Keines der Incipits des Blatts von 1769 steht in C-dur, so daß auch kein Zusammenhang mit der im Brief vom 18. August 1771 erwähnten verschollenen „kleinen Cassation vom Wolfgg ex C“ (KV deest) besteht⁵¹.

⁴⁸ Konrad, *Mozarts Schaffensweise* (wie Anmerkung 36), S. 216 f. (dort als „Sk 1769b“ bezeichnet, aber in NMA XI/31/3: *Skizzen* nicht aufgenommen).

⁴⁹ Die Incipits werden bei PlathMS (wie Anmerkung 47), S. 248, in Zusammenhang mit dem *Osanna* KV 223 (KV³ 166^e) nicht erwähnt. Das Papier weist ein singuläres Wasserzeichen auf, das keine Rückschlüsse auf die Datierung zuläßt; vgl. TysonWK Anh. III.

⁵⁰ Beilage Mozarts an seine Schwester im Brief von Leopold Mozart an seine Frau vom 4. August 1770, in: Bauer-Deutsch I, Nr. 202, S. 378.

⁵¹ Brief von Leopold Mozart an seine Frau vom 18. August 1771, in: Bauer-Deutsch I, Nr. 241, S. 430.

5. Incipits von drei Sinfonien Joseph Haydns

Bei seiner Revision des KV ordnete Alfred Einstein „Vier Incipits von Sinfonie- und Konzertsätzen“, die sich auf einem Blatt der Library of the Historical Society of Pennsylvania in Philadelphia finden⁵², in KV³ mit der mutmaßlichen Entstehungszeit „1782/83 in Wien“ unter der Nummer 387^d ein. Das Wasserzeichen des Autographs⁵³ verweist aber auf die Zeit um 1784. Noch vor Drucklegung der Neuauflage erkannte Einstein, daß drei der Incipits zwar von Mozarts Hand stammen, sich aber nicht auf eigene Werke beziehen:

[KV] 387^d. Die Nummer ist zu streichen und in den Anhang II^a unter die eigenhändigen Abschriften zu setzen. Ich sehe nachträglich, daß das Incipit der Nr. 1 identisch ist mit dem des Allegro aus Jos. Haydns vor 1782 entstandener Sinfonie op. 18, 1 (G.-A. Nr. 75); Nr. 2 mit dem des ersten Allegro der von Haydn 1772 komponierten Sinfonie G.-A. Nr. 47; Nr. 3 mit dem ersten Allegro der 1777 komponierten Sinfonie Haydns G.-A. Nr. 62. Es ist anzunehmen, daß auch das vierte Incipit nicht von Mozart stammt. Vermutlich hat er die Anfänge für ein oder das andre seiner Konzertprogramme zusammengeschrieben⁵⁴.

Die Incipits der drei Haydn-Sinfonien lauten in diplomatischer Übertragung:

Sinfonia.
V. I. J. Haydn, Hob. I:75

1

pia: for.

V. I. J. Haydn, Hob. I:47

2

Corni in g pia:

V. I. J. Haydn, Hob. I:62

3

pia: etc.

Entgegen der erstmals von Einstein vertretenen Ansicht gehört das als KV³ 387^d/[4] verzeichnete Incipit nicht in denselben Kontext: Während die drei Haydn-Incipits untereinander stehen und von „1“ bis „3“ durchgezählt

⁵² Historical Society of Pennsylvania Philadelphia, Signatur: *Simon Gratz Collection, Case 13, Box 11*. Das Blatt enthält auch den Eingang KV 624 (626^a), Nr. 2f (KV⁶ 626^a, I. Teil, Nr. 13), der zum langsamen Satz des Klavierkonzerts in C KV 415 (und nicht wie in KV³-6 irrtümlich vermerkt zum „Lützow“-Konzert KV 246) gehört. – Vgl. den Kritischen Bericht zu NMA V/15: *Klavierkonzerte · Band 3* (Christoph Wolff), S. c/51, sowie NMA XI/31/3: *Nachträge: Klaviermusik* (Faye Ferguson und Wolfgang Rehm), S. XIII.

⁵³ TysonWK 72.

⁵⁴ KV³, *Berichtigungen und Zusätze*, S. 1009.

sind, steht der vierte Eintrag rechts daneben und ist in Mozarts typischer Skizzenschrift gehalten. Als mutmaßliche Kompositionsskizze zu einem nicht realisierten Werk ist er für den NMA-Band X/31: *Nachträge · Band 4: Einzelstücke, Skizzen, Varia* (Ulrich Konrad) vorgesehen⁵⁵.

IV. ZU DEN ÜBERTRAGUNGEN IM VORLIEGENDEN BAND

1. *Kyrie* (Georg von Reutter d. J.) KV Anh. 17 (KV³ 91; KV⁶ 186i)

In allen Auflagen des KV wird das Stück als echtes, wenn auch fragmentarisches Werk Mozarts geführt; die Datierung schwankt zwischen 1770 (KV¹) und „angeblich 1774“ (KV³⁻⁶). Ein Autograph war nicht bekannt, ist jedoch 1982 kurzzeitig wieder aufgetaucht⁵⁶. Monika Holl ist der Nachweis gelungen, daß es sich bei dem Stück nicht um eine Originalkomposition Mozarts handelt, sondern um die Teilübertragung des *Kyrie II* einer Messe von Georg von Reutter (1708–1772); sie datiert die Handschrift aufgrund von Hinweisen Wolfgang Plaths zum Schriftbefund auf „um 1788“⁵⁷. Dem entspricht auch der Befund der Papiersorte des Autographs, die Alan Tyson ab 1787 nachweist⁵⁸. Das vorzeitige Abbrechen der Continuo-Stimme bietet einen sicheren – aber lange Zeit übersehenen – Hinweis darauf, daß es sich nicht um eine Eigenkomposition Mozarts, sondern um eine Übertragung handelt, und läßt zudem vermuten, daß Mozart einen Stimmensatz spartiert hat. Deutliche Abweichungen in der Bezifferung schließen aus, daß es sich dabei um den heute noch nachweisbaren Stimmensatz aus der Wiener Hofkapelle gehandelt hat.

⁵⁵ Vgl. auch Ulrich Konrad, *Rezeption, Innovation, Individuation. „Intertextualität“ zwischen der Symphonie Nr. 75 von Joseph Haydn und dem Klavierkonzert KV 450 von Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well unter Mitarbeit von Signe Røtter, Kassel etc. 2001, S. 149–167, vor allem S. 153 f.

⁵⁶ Vgl. den Stargardt-Katalog 626 (Versteigerung am 8./9. Juni 1982), Nr. 694. Die Handschrift ist in deutschen Privatbesitz gelangt und stand für die NMA nicht zur Verfügung; vgl. dazu unten den Kritischen Bericht, S. 111 f.

⁵⁷ Monika Holl, *Nochmals: „Mozart hat kopiert!“*, in: *Acta Mozartiana* 30 (1983), S. 33–36.

⁵⁸ Zu den Wasserzeichen der Papiersorten in Mozarts Autographen vgl. jeweils unten im Kritischen Bericht, S. 111–153, zu den einzelnen Werken. An Ort und Stelle verzeichnet werden nur Informationen, die über den Stand von TysonWK (*Textband*) hinausgehen.

2. „*Pignus*“ in d (Johann Michael Haydn) KV Anh. 239 (KV³ Anh. 109^{IV}; KV⁶ Anh. A 11)

3. „*Pignus*“ in g (Johann Michael Haydn) KV Anh. 240 (KV³ Anh. 109^V; KV⁶ Anh. A 12)

Die in KV³⁻⁶ vertretene Vermutung, die beiden Stücke habe Mozart als „*Studien zu seinen Litaniae de venerabili altaris sacramento* [KV 125] kopiert“, läßt sich nicht aufrecht erhalten: Die Originalhandschrift zu KV 125 ist mit 1772 datiert, während Tyson das Papier des Autographs zu KV⁶ Anh. A 12 für „*Steyr/Linz 1783*“ nachweist⁵⁹. Das Wasserzeichen im Autograph von KV⁶ Anh. A 11 deutet ebenfalls auf 1783. Dies könnte auf einen Zusammenhang mit Mozarts Brief an den Vater vom 4. Januar 1783 weisen, wo er sich nach Fugen in Kirchenkompositionen Johann Michael Haydns erkundigt:

sagen sie mir, sind in des Haydn letzten Amts, oder Vesper, oder in beydn, fugen von wichtigkeit? – dann würden sie mich sehr verbinden, wenn sie mir beyde sachen so nach und nach in die spart setzn liessen.⁶⁰

Gegen diese zunächst naheliegende Vermutung spricht aber der Befund von Mozarts unmittelbaren Vorlagen für die beiden Litanei-Sätze: Es handelt sich um Teilabschriften in Stimmen, die jeweils nur den fugierten „*Pignus*“-Satz umfaßt haben. Der Stimmensatz zum „*Pignus*“ aus den *Litaniae de venerabili sacramento* in g MH 228 ist allem Anschein nach von einem Salzburger Kopisten angefertigt worden⁶¹; der entsprechende Stimmensatz zum „*Pignus*“ aus den *Litaniae de venerabili sacramento* in d MH 66 ist heute zwar nicht mehr greifbar, konnte aber im 19. Jahrhundert im Hause André noch für eine Spartierung verwendet werden, die dann nachträglich mit den Lesarten von Mozarts fragmentarischer Übertragung überschrieben wurde⁶². Beim Transkriptionsvorgang hat Mozart die dorische Notation der Vorlage aufgegeben und durch die moderne Tonartenvorzeichnung ersetzt.

Die Übertragung der beiden „*Pignus*“-Sätze steht somit in engem Zusammenhang mit Mozarts Salzburg-Besuch 1783; es ist möglich, daß er sich dabei die Stimmenabschriften ohne Wissen des Komponisten verschafft hat. Johann Michael Haydns Eigenschrift und der autorisierte Stimmensatz der *Litaniae de venerabili*

⁵⁹ Zu den Datierungen vgl. auch Alan Tyson, *Proposed New Dates for Many Works and Fragments Written by Mozart from March 1781 to December 1791*, in: *Mozart Studies*, herausgegeben von Cliff Eisen, Oxford 1991, S. 213–226, hier S. 216 (zur Sonate in B KV 333/315f, deren Autograph dasselbe Wasserzeichen wie KV⁶ Anh. 12 aufweist).

⁶⁰ Brief von Mozart an seinen Vater vom 4. Januar 1783, in: Bauer-Deutsch III, Nr. 719, S. 248.

⁶¹ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. 10226*.

⁶² Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, Abteilung Musik, Theater, Film, Signatur: *Mus. Hs. 631*.

li sacramento in g MH 228 im Stift St. Peter in Salzburg weichen nämlich deutlich von Mozarts Fassung ab⁶³; daß die Änderungen auf Mozart zurückgehen, ist angesichts der erhaltenen Stimmenabschrift, die er als Vorlage verwendet hat, auszuschließen. Die Anfertigung zusätzlicher Spartierungen, die sich auf die wichtigsten Stimmen – Singstimmen und Instrumentalbaß – beschränken, kann nach dem Wasserzeichenbefund zu KV⁶ Anh. A 12 erst auf der Rückreise nach Wien begonnen worden sein⁶⁴. Sie belegt, daß Mozart Auführungen der Sätze unmittelbar nach seiner Rückkunft – wahrscheinlich im Kreise van Swietens – nach den aus Salzburg mitgebrachten Stimmensätzen wenigstens geplant hat⁶⁵.

4. *Stabat mater* (Eugenio di Ligniville) KV⁶ Anh. 238 (KV³ Anh. 109^{II}; KV⁶ Anh. A 17)

Das Autograph von Mozarts unvollständiger Übertragung des *Stabat mater* von Eugenio di Ligniville (1727–1778) stand der Forschung seit dem 19. Jahrhundert jeweils nur kurz zur Einsicht zur Verfügung, so daß in den verschiedenen Auflagen des KV die Angaben über den Inhalt der Handschrift, ja selbst das erstmals in KV³ mitgeteilte Incipit fehlerhaft sind und über die Entstehung nur Vermutungen getroffen werden konnten. Auf der Basis von Leopold Mozarts Brief an seine Frau vom 3. April 1770, in dem er von einer Begegnung mit Ligniville, dem Musikintendanten des Großherzogs der Toskana Peter Leopold, berichtet, wird die Abschrift traditionell in das Frühjahr 1770 verlegt⁶⁶. Schrift- und Papierbefund des Autographs⁶⁷, das sich heute in Privatbesitz in London befindet, belegen jedoch, daß die Übertragung erst nach der letzten Italienreise von 1773 vorgenommen worden sein kann. Mit der Neudatierung auf 1773 entfällt allerdings jede plausibel erscheinende Erklärung, aus welchem Anlaß Mozart die Übertragung angefertigt hat. Trotz der Auslassung von einigen Takten im ersten Teilsatz spricht grundsätzlich nichts gegen die Annahme, daß Mozart seine Übertra-

gung nach einem Exemplar des Erstdrucks (Bologna oder Florenz um 1767) vorgenommen haben kann.

5. *Tres sunt* (Johann Michael Haydn) KV⁶ Anh. A 13
Aufschriften auf Mozarts Autograph sind lange Zeit dahingehend mißverstanden worden, daß es sich bei der Quelle⁶⁸, die über das Hofkapellarchiv in die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek eingegangen ist, um eine Eigenschaft Johann Michael Haydns handele, wohingegen Mozarts Abschriften von Haydns *Tres sunt* und *Lauda Sion*, die im oben (S. XIII) zitierten Brief vom 12. März 1783 genannt sind, nach KV³ (S. 841) als „verloren“ galten. Erst 1956 konnte Karl Pfannhauser Mozart als den Schreiber der Handschrift des Offertoriums identifizieren⁶⁹. Mozarts Brief vom 12. März 1783 nennt eine ganze Reihe von Werken, eigene und solche Haydns, die er Baron Gottfried van Swieten (1733–1803) „hören lassen“ will. Der Brief sei hier etwas ausführlicher zitiert, weil er den Kontext aufzeigt, in dem Mozart die Werke Haydns zu Gehör gebracht hat:

– mit dieser gelegenheit könnten sie mir wohl noch was mit-schicken. – zum beyspiell; meine Messen in Partitur – meine 2 Vespem in Partitur – daß ist alles nur, um es dem B: van suiten hören zu lassen. – er singt den Discant, ich den alt |: und spiele zugleich :| Starzer den Tenor – der Junge Teyber aus italien den Baß. – und unterdessen das *tres sunt* vom Haydn – [...] ⁷⁰

Mozart hat die Trompeten- und Paukenstimmen von Haydns Original nicht übertragen und in seiner autographen Partitur hierfür auch keine Systeme freigelassen. Die Vorlage, nach der er gearbeitet hat, ist nicht bekannt, doch muß die Niederschrift, die nach Papier- und Wasserzeichenbefund in die Salzburger Zeit um 1773 fällt, bald nach der Erstaufführung von Haydns Offertorium, dessen Eigenschaft mit dem 7. Juni 1772 datiert ist, erfolgt sein.

6. *Ave Maria* (Johann Michael Haydn) KV³ Anh. 109^{VI}, Nr. 14 (KV⁶ Anh. A 14)

Die Abschrift ist in einem Abschriften-Konvolut der British Library London mit insgesamt 19 Kompositionen von Johann Michael Haydn und Johann Ernst Eberlin überliefert. Nr. 14 *Ave Maria* von Johann Michael Haydn ist das einzige Stück der Sammlung in der Hand von Wolfgang Amadeus Mozart; alle anderen Einträge stammen „ohne jede Ausnahme“ von der Hand Leopold Mozarts⁷¹. Die Abschrift umfaßt nur den Vokalstim-

⁶³ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. autogr. J. M. Haydn 8 (= Quelle V¹; vgl. unten im Kritischen Bericht), und Stift St. Peter Salzburg, Musikalienarchiv, Signatur: Hay 1220.1 (= Quelle V²).

⁶⁴ Vgl. TysonWK (Textband), S. XXIII f.; vgl. auch Wolfgang Plath, *Der gegenwärtige Stand der Mozart-Forschung*, in: PlathMS, S. 78–86, hier S. 83, sowie PlathMS (wie Anmerkung 23), S. 191.

⁶⁵ Vgl. dazu auch unten, S. XXI f., 5. *Tres sunt* (Johann Michael Haydn) KV⁶ Anh. A 13 bzw. S. XXII, 6. *Ave Maria* (Johann Michael Haydn) KV³ Anh. 109^{VI}, Nr. 14 (KV⁶ Anh. A 14).

⁶⁶ Brief von Leopold Mozart an seine Frau vom 3. April 1770, in: Bauer Deutsch I, Nr. 173, S. 331.

⁶⁷ TysonWK Nr. 31.

⁶⁸ Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, Signatur: S.m. 34233.

⁶⁹ Vgl. KV⁶, Anmerkung zu KV Anh. A 13, S. 758.

⁷⁰ Brief von Mozart an seinen Vater vom 12. März 1783, in: Bauer Deutsch III, Nr. 731, S. 259.

⁷¹ Vgl. PlathMS (wie Anmerkung 4), S. 49 f.

mensatz und den Baß, wohingegen die Orchesterbegleitung nur dort angedeutet wird, wo die Singstimmen Pausen aufweisen. Möglicherweise hat Mozart die Abschrift zunächst ohne Text gelassen, denn Leopold Mozart hat Tutti-Soli-Anweisungen und den Vokaltext geschrieben, wobei er ungewöhnlich viele Korrekturen in der Textunterlegung vornehmen mußte. Die Datierung in KV³, S. 837: „Kopiert * Frühjahr 1773 in Salzburg“, wird durch den Befund der Papiersorte, die Tyson ab 1773 in Salzburg nachweist⁷², bestätigt.

7. *De profundis* (Georg von Reutter d. J.) KV 93 (KV⁶ Anh. A 22)

8. *Memento Domine David* (Georg von Reutter d. J.) KV Anh. 22 (KV³ 93^a; KV⁶ Anh. A 23)

Alfred Einstein hatte mit Blick auf den Psalm *De profundis* KV 93 bereits beobachtet: „Die Anlage entspricht genau einigen der Motetten von Eberlin und Michael Haydn, die sich Mozart im Frühjahr oder Sommer 1773 kopiert hat“⁷³; Einstein erkannte auch richtig die enge Beziehung zu dem von Mozart unvollständig übertragenen Psalm *Memento Domine David* KV Anh. 22, den er in KV³ mit der mutmaßlichen Entstehung „im Sommer 1771 in Salzburg“ unter der Nummer 93^a neu einordnete. Weiterreichende Konsequenzen im Hinblick auf die Echtheit hatte Einstein allerdings nicht gezogen. Karl Pfannhauser konnte 1953 für beide Stücke Georg von Reutter als den Komponisten von Mozarts Vorlage ermitteln⁷⁴. Schrift- und Papierbefund machen deutlich, daß die traditionelle Datierung auf die frühen 1770er Jahre unhaltbar ist; vielmehr gehören beide Übertragungen in Mozarts letzte Wiener Jahre ab 1787⁷⁵. Die beiden Psalmen von Reutter sind gewöhnlich gemeinsam überliefert, da sie für zwei aufeinanderfolgende Festtage, den ersten bzw. zweiten Weihnachtstag, bestimmt sind. Sie wurden von der Wiener Hofkapelle seit 1757 regelmäßig aufgeführt. Die originalen Aufführungsmaterialien des Hofes sind erhalten; sie erlauben den Schluß, daß Mozart eine andere Abschrift als Vorlage verwendet hat. Die Stimmen aus der Hofkapelle sind in dorischer Notation aufgezeichnet, auch weicht dort die Bezifferung des Psalms *De profundis* deutlich von der Mozarts ab.

9. *Cibavit eos – Sicut erat* (Johann Stadlmayr) KV 44 (KV³ 73^u)

Der Introitus *Cibavit eos* ist in einem Autograph Mozarts überliefert, doch hat bereits Philipp Spitta anlässlich der Veröffentlichung in der *Alten Mozart-Ausgabe* 1888 (Serie 24, Nr. 31) die Echtheit des Stücks in Zweifel gezogen. Hellmut Federhofer hat aufgrund einer eingehenden musikalischen Analyse erstmals die Ansicht vertreten, daß es sich um eine Abschrift handelt, dabei allerdings nicht ausgeschlossen, daß ihr eine ältere von Padre Martini durchkorrigierte Arbeit Mozarts zugrunde liegen könnte⁷⁶. In seine Edition der *Kleineren Kirchenwerke* von 1963 (NMA I/3) hat Federhofer das Stück jedenfalls nicht aufgenommen und es in die NMA-Werkgruppe 29 (*Werke zweifelhafter Echtheit*) verwiesen. Ernst Hintermaier ist 1991 der Nachweis gelungen, daß es sich bei KV 44 (73^u) tatsächlich um die Abschrift eines fremden Werkes handelt, und zwar um einen Introitus aus der *Musica super cantum gregorianum* von Johann Stadlmayr (um 1570–1648), der zum Fronleichnamfest und zum 2. Pfingsttag gesungen werden konnte. Stadlmayrs umfangreiche Sammlung von Introitus-Kompositionen für das ganze Kirchenjahr ist in Salzburg in einer monumentalen Ingrossierung erhalten, die auf 1626 datiert ist⁷⁷. Introitus-Kompositionen von Stadlmayr blieben bis in die Mozart-Zeit im Aufführungsrepertoire der Salzburger Hofkapelle. Mozarts Übertragung dürfte mit ziemlicher Sicherheit 1769 oder 1770 in Salzburg entstanden sein; jedenfalls legen Papier- und Schriftbefund diese Datierung nahe⁷⁸. Als Vorlage diente ein Stimmensatz in weißer Mensuralnotation mit Ligaturen, aber ohne Mensurstriche. Die Gebrauchskopien des 17. und 18. Jahrhunderts aus der Musikaliensammlung des Salzburger Hofes, die bereits in „moderner“ Notation aufgezeichnet sind, scheiden daher – entgegen einer Annahme Hintermaiers – als Modell aus. Da für Salzburg im 18. Jahrhundert kein Exemplar des Erstdrucks von 1625/26, der in handlichen Stimmbüchern angelegt war, nachgewiesen ist, mußte Mozart nach den Ingrossierungen des Salzburger Doms gearbeitet haben. Unter diesen Umständen kann er die Übertragung wohl erst nach seiner Berufung in den Hofdienst im Oktober 1769 vorgenommen haben. Hintermaier macht in seiner Studie deutlich, daß sich Mozart hier vermutlich erstmals mit der Übertragung mensural notierter Musik und mit den Regeln

⁷² Vgl. TysonWK Nr. 31.

⁷³ KV³, Anmerkung zu KV 93, S. 156.

⁷⁴ Vgl. Karl Pfannhauser, *Mozart hat kopiert*, in: *Die österreichische Furche*, Wien 29. August 1953, sowie in: *Acta Mozartiana* I (1954), S. 21–25.

⁷⁵ TysonWK 95; vgl. dazu auch PlathMS (wie Anmerkung 64), S. 83.

⁷⁶ Vgl. Hellmut Federhofer, *Probleme der Echtheitsbestimmung der kleinen kirchenmusikalischen Werke W. A. Mozarts*, in: MJB 1958, Salzburg 1959, S. 101 f.

⁷⁷ Vgl. Ernst Hintermaier, *Zur Urhebererschaft des Introitus „Cibavit eos“ KV 44 (73u). Mozarts mißglückter Transkriptionsversuch einer mensural notierten Musik*, in: MJB 1991 (wie Anmerkung 27), S. 509–517.

⁷⁸ Vgl. TysonWK Nr. 13 sowie PlathMS (wie Anmerkung 47), S. 229.

des strengen Satzes auseinandergesetzt hat. In Übereinstimmung mit der kirchenmusikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts hat Mozart den fünfstimmigen Satz Stadlmayrs durch Auslassung der *Quinta vox* auf vier Stimmen reduziert. Die mensurale Notation, in der er das Stück vorfand, war ihm aber offenbar fremd: An der Transkription der im *tempus perfectum* notierten kleinen Doxologie „*Sicut erat*“ ist er gescheitert und hat seine Arbeit abgebrochen. Im Anhang der Edition (vgl. unten, S. 102 f.) wird Stadlmayrs *Sicut erat*, das im Neudruck nicht vorliegt, wiedergegeben, um einen Vergleich mit Mozarts unvollständiger und unvollkommener Übertragung zu ermöglichen.

10. *Sinfonie in Es (Karl Friedrich Abel) KV 18 (KV³ Anh. 109^I; KV⁶ Anh. A 51)*

Mozart hat die Sinfonie Karl Friedrich Abels (1723–1787) während seiner Europareise von 1763 bis 1766, die ihn auch nach London führte, abgeschrieben. Dieser Datierung entspricht auch der Befund des Papiers, das Tyson 1764 in London nachweist⁷⁹. Nach Wolfgang Plath stammen die Instrumentenangabe sowie Schlüsselung, Takt- und Tonartenvorzeichnung der ersten Akkolade von der Hand Leopold Mozarts⁸⁰. Laut KV⁶ hat Mozart „als Vorlage vermutlich die Hs. Abels selbst vor Augen gehabt, [...]“⁸¹. Abels Sinfonien [= Sinfonien Op. 7] sind erst 1766, und zwar in abweichender Besetzung, gedruckt worden; das Ersetzen von Klarinetten durch Oboen ist in Druckausgaben um 1760/70 jedoch nicht ungewöhnlich⁸². Auch Mozarts Partituranordnung mit geteiltem System für Fagott und Baß, die aus den gedruckten Quellen nicht abgeleitet werden kann, spricht dafür, daß Abel dem jungen Mozart und seinem Vater seine Eigenschrift zum Abschreiben überließ.

11. *Finale einer Sinfonie in D (Johann Michael Haydn) KV 291 (KV³ Anh. 109^{XI}; KV⁶ Anh. A 52)*

Mozart hat lediglich den Beginn des Fugen-Finales (45 Takte) abgeschrieben, danach bricht seine Übertragung ab. Wann und zu welchem Zweck Mozart die Abschrift begonnen hat, ist ungewiß. Der Papierbefund verweist wieder auf „*Steyr/Linz 1783*“⁸³. Ob die Abschrift jedoch mit Mozarts Akademie vom 4. November 1783 in Linz in Zusammenhang steht, wie Tyson suggeriert, muß offen bleiben⁸⁴. Wegen der Kürze der Aufzeich-

nung ist nicht mehr feststellbar, ob Mozart nach einer Partitur oder einem Stimmensatz gearbeitet hat.

Später hat Simon Sechter (1788–1867) das Stück mit einer Adagio-Einleitung versehen und Mozarts Fragment ab Takt 46 mit 253 Takten zum Abschluß gebracht. Er nähert sich damit den Proportionen von Johann Michael Haydns Vorlage, die 309 Takte umfaßt, auffallend an. Haydns Original kann ihm aber nicht bekannt gewesen sein, sonst hätte sich die Frage einer Ergänzung überhaupt nicht gestellt. Sechter hat außerdem die Besetzung um Blasinstrumente erweitert (KV⁶, Anmerkung zu Anh. A 52, S. 763). Die zusammen mit Sechters Ergänzung der Fuge in mehreren Abschriften überlieferte langsame Einleitung von 13 Takten, die in einem Teil der Quellen explizit Mozart zugeschrieben ist, wird im Anhang des Bandes (vgl. unten, S. 100 f.) wiedergegeben, da trotz des Fehlens autographischer Quellen die Autorschaft Mozarts nicht vollständig ausgeschlossen werden kann⁸⁵.

12. *Fuge in C sopra Ut Re Mi Fa Sol La (Johann Jakob Froberger) KV Anh. 292 (KV³ Anh. 109^{VIII}; KV⁶ Anh. A 60)*

Das Stück von Johann Jakob Froberger (1616–1667) ist in zwei Autographen Mozarts überliefert, in einem Partitur-Autograph von 49 Takten Länge und unvollständig (32 Takte) in einem Autograph in Klaviernotation. Bei der Ordnung des Mozart-Nachlasses durch Georg Nikolaus Nissen und Abbé Maximilian Stadler im Hinblick auf den in Aussicht genommenen Nachlaß-Verkauf hat Nissen auf dem Partitur-Autograph von KV Anh. 292 den irreführenden Vermerk angebracht: „zu den Violinfugen“, gefolgt von seiner stereotypen Echtheitsbestätigung „von Mozart und seine Handschrift“. Vermutlich ist daraufhin das Partitur-Autograph der Froberger-Abschrift mit dem der Fugentranskriptionen KV 405 nach Johann Sebastian Bach zusammengelegt worden, wobei davon auszugehen ist, daß das Autograph von KV 405 damals anders angeordnet war als heute bzw. zu der Zeit, als Warren Kirkendale es beschrieben hat (vgl. NMA X/28/Abteilung 3–5/Band 2, Vorwort, S. XXVII, und Kritischer Bericht, S. 159 f.): Es besteht aus zwei ineinander gelegten Doppelblättern und einem in der Mitte eingelegtem Einzelblatt, die aber zu der Zeit, als André das Autograph erwarb, hintereinander, also Doppelblatt 1 – Einzelblatt – Doppelblatt 2, gelegen haben müssen. Sie hatten somit zusammen mit der Froberger-Fuge als zusätzlichem erstem Doppelblatt ein vierteiliges Autograph gebildet, mit Aufschriften von Stadler und Nissen auf den jeweils ersten Seiten, die bereits Hinweise auf Johann Sebastian Bach enthalten,

⁷⁹ TysonWK Nr. 3.

⁸⁰ Vgl. PlathMS (wie Anmerkung 4), S. 49.

⁸¹ KV⁶, Anmerkung zu KV Anh. A 51, S. 762.

⁸² Vgl. z. B. die Sinfonien op. 9 bzw. op. 21 Warb C 17–19 von Johann Christian Bach; vgl. hierzu Ernest Warburton, *The Collected Works of Johann Christian Bach*, Vol. 48.I (wie Anmerkung 45), S. 92–95.

⁸³ TysonWK Nr. 68.

⁸⁴ Vgl. Alan Tyson, *Proposed New Dates* (wie Anmerkung 59), S. 219 f.

⁸⁵ Vgl. dazu unten, S. XXV f.: *Anhang: 3. Langsame Einleitung zum Finale einer Sinfonie in D von Michael Haydn KV deest (erwähnt bei KV 291; Anh. 109^{XI}; KV⁶ Anh. A 52).*

und einer Lagen-Zählung (unter Einbeziehung des Einzelblattes) von „1“ bis „4“. In dieser Gestalt dürfte das Gesamtautograph von KV Anh. 292 und KV 405 bei dem Verkauf des Mozart-Nachlasses in den Besitz von Johann Anton André gelangt sein (das Autograph mit dem Klavierarrangement blieb im oder gelangte in den Besitz von Stadler), und entsprechend hatte es Franz Gleissner in sein Verzeichnis der durch André erworbenen Mozartiana aufgenommen. Im Kommentar seines Verzeichnisses findet sich der Hinweis: „*Vier fugen a 2 Violini, Viola, è Basso, nach Bachs Klaviersonaten*“. Den Aufschriften auf den jeweils ersten Seiten folgend war er bei der flüchtigen Katalogisierung des Handschriftenbestands von vier statt sechs Fugen ausgegangen. Daß Gleissner als Vorlagen „*Bachs Klaviersonaten*“ nennt, erklärt Wolfgang Plath mit einem „*Analogieschluß*“⁸⁶: Offenbar hatte er die Klavierkonzerte nach Klaviersonaten Johann Christian Bachs KV 107 vor Augen und folgerte daraus, auch die Fugen müßten nach Klaviersonaten des jüngsten Bach-Sohnes angefertigt worden sein. Später hat André indes sehr wohl erkannt, daß in dem Autograph (unter Einschluß der Froberger-Fuge) nicht nur vier, sondern sechs Transkriptionen enthalten sind. Daß die Vorlagen dazu von Johann Sebastian Bach stammen, geht aus Stadlers Eintragungen auf dem Manuskript von KV 405 hervor. Sicher identifiziert hat André die Fugen vermutlich jedoch erst, nachdem der Erstdruck des *Wohltemperierten Klaviers* bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig 1801 bzw. 1802 erschienen war: Fünf der Fugen konnte André sicher zuordnen, hinsichtlich der „sechsten“ Fuge tappte er aber gänzlich im Dunkeln. Auch die höchst ungewöhnliche Schlüsselung (Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) dürfte ihn irritiert haben. André hat jedenfalls das Autograph der Froberger-Abschrift von dem der fünf Bach-Fugen KV 405 getrennt und es, in Unkenntnis jeglicher Vorlage, in seinem handschriftlichen Verzeichnis von 1833 als eigenes Werk Mozarts geführt. Der dazugehörige Kommentar verrät einiges von der Irritation, die das seltsame Stück bei André ausgelöst hat:

*4 stimmige Fuge für Discant, Alt, Tenor u. Baß, aber nicht für Singstimmen. Der eigentliche Anfang des 1ten Wiederschlags tritt erst beim Alt ein, und der Baß trägt das Thema nun [recte: nur] als Einleitung vor, sofern man diese Composition wirklich als Fuge betrachten will*⁸⁷.

Mit Stadler hat André hinsichtlich der rätselhaften „sechsten“ Fuge mit Sicherheit keinen Kontakt gehabt, denn Stadler (gestorben 1833) hatte nachträglich Froberger als Autor für das in seinem Besitz befindliche Klavier-

arrangement identifiziert⁸⁸. Die Existenz zweier Autographe erklärt sich aus der ungewöhnlichen Notierung der Vorlage, die Mozart verwendet hat: Der Erstdruck der Froberger-Fuge in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (Rom 1650) ist als Partitur angelegt und in Schlüsseln notiert, die im 18. Jahrhundert zum Teil nicht mehr gebräuchlich waren: Violinschlüssel (G2), Mezzosopranschlüssel (C2), Altschlüssel (C3) und Bariton-schlüssel (F3). Charakteristische Terzversehen weisen darauf hin, daß Mozart nach dem Erstdruck gearbeitet hat, wobei er im ersten Schritt eine Partitur in moderneren Schlüsseln anlegte, die er dann in Klaviernotation zusammenzufassen suchte. Mozart hat in der Partiturnotation Frobergers umfangreiche Fuge nicht vollständig übertragen, sondern nur den in sich geschlossenen Anfangsteil abgeschrieben, an den sich im Original ein zweiter Teil mit neuen Motiven anschließt. Von den 49 Takten, die er in Partitur abgeschrieben hatte, hat er schließlich nur 32 Takte in Klaviernotation übertragen⁸⁹. Offenbar verlor er die Lust an der zwei Systeme umfassenden Aufzeichnung, als er erkennen mußte, daß sich die Stimmen nicht wie geplant paarweise auf den beiden Systemen unterbringen ließen⁹⁰.

13. Fuge in d (Georg Friedrich Händel) KV deest

Der Verbleib des Autographs der von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart angefertigten Abschrift dieser Klavierfuge Händels (2. Satz aus der großen Cembalo-Suite Nr. 3 HWV 428) ist nicht bekannt, doch hat sich im Wiener Photogramm-Archiv wenigstens eine Reproduktion aus der Zeit um 1930 erhalten. Dadurch sind aufgrund der Schrift Anhaltspunkte für den Entstehungszeitraum der Abschrift gegeben. Anders als bei den Bearbeitungen Mozarts nach Johann Sebastian Bach KV 405 und Georg Friedrich Händel (Fuge in F KV deest, nach dem 4. Satz aus der Suite Nr. 3 HWV 427)⁹¹, die um 1782 Aufführungen im Hause Gottfried van Swietens entstanden sind, liegt der Anlaß für die Abschrift dieser Fuge im Dunkeln. Wolfgang Plath datiert die Schrift mit 1776/77; die Abschrift wäre demnach also noch in Mozarts Salzburger Zeit entstanden⁹². Die Übertragung haben Vater und Sohn arbeitsteilig

⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 302.

⁸⁹ Vgl. hierzu auch Marius Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke* (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum* 2), Salzburg 1969 (mit Vorwort zur erweiterten Fassung, 1991), Vorwort zur erweiterten Fassung, S. 8–10.

⁹⁰ Vgl. auch das Vorwort zu NMA XI/28/Abteilung 3–5/Band 2: *Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten* (Dietrich Berke, Anke Bödeker und Faye Ferguson, fertiggestellt von Ulrich Leisinger), S. XVII.

⁹¹ Vgl. NMA XI/28/Abteilung 3–5/Band 2: *Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten* (Dietrich Berke, Anke Bödeker und Faye Ferguson, fertiggestellt von Ulrich Leisinger), Nr. 9 und 10.

⁹² PlathMS (wie Anmerkung 47), S. 249 und 256.

⁸⁶ Wolfgang Plath, Die „sechste“ Fuge aus Mozarts Bach-Transkriptionen KV 405, in: *De editione musicas. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Wolfgang Gratzner und Andrea Lindmayr, Laaber 1992, S. 293–303, S. 302.

⁸⁷ Ebenda, S. 297 f.

übernommen. Der Vater überließ seinem Sohn am Ende der ersten Seite das weitere Abschreiben; während Leopolds Anteil als Reinschrift angelegt ist, nimmt Wolfgang's Fortsetzung rasch Gebrauchsschriftcharakter an. Als Vorlage diente den Mozarts wohl nicht der Erstdruck, der bereits 1720 in London erschienen war, sondern eine handschriftliche Sonderüberlieferung in Österreich.

*

ANHANG

Bei den drei ersten Stücken des Anhangs ist der Quellenbefund nicht eindeutig; an vierter Stelle gelangt die oben bereits genannte Übertragung des vollständigen *Sicut erat* aus Stadlmayr's *Musica super cantum gregorianum* zum Abdruck.

1. „*In te Domine speravi*“ (unbekannte Herkunft) KV Anh. 23 (KV³ 166^h; Fr 1774a)

Hellmut Federhofer hatte 1963 in NMA I/3: *Kleinere Kirchenwerke* diesen Psalm aufgrund eigener älterer Studien zusammen mit dem Introitus *Cibavit eos* KV 44 (73^u) wegen erheblicher Echtheitszweifel in die NMA-Werkgruppe 29: *Werke zweifelhafter Echtheit* verwiesen⁹³. KV 44 (73^u) ist inzwischen als Mozarts Abschrift eines Werkes von Johann Stadlmayr (um 1570–1648) identifiziert worden (vgl. oben, S. XXII f., zu Nr. 9 *Cibavit eos*); für die Fragment gebliebene Psalmvertonung⁹⁴ KV Anh. 23 (166^h) konnte jedoch bisher keine Vorlage nachgewiesen werden. Mozarts Niederschrift ist praktisch korrekturfrei, was eher für die Übertragung eines Fremdwerks spricht; auch ist der Verzicht auf eine instrumentale Baßstimme im kirchenmusikalischen Schaffen Mozarts ungewöhnlich. Ein Zusammenhang mit dem *Te Deum* KV 141 (66^b), dessen Autograph verschollen ist, so daß die Datierung des Werkes nicht gesichert ist, dürfte nicht bestehen. Auffällig ist aber hier wie dort die Wortrepetition „*non, non confundar*“, die nicht allgemein üblich ist. Ein Faksimile von Mozarts Autograph ist in NMA X/30/4: *Fragmente* (Ulrich Konrad) als Fr 1774a auf S. 23 f. abgedruckt.

2. *Miserere* (unbekannte Herkunft) (KV⁶ 73^u, b)

In Mozarts autographischer Übertragung des Introitus *Cibavit eos* und der zugehörigen Doxologie *Sicut erat*⁹⁵ findet sich im unmittelbaren Anschluß an die beiden Stadlmayr-Stücke ein zwölftaktiges, homophones *Miserere*, das erstmals bei Einstein unter KV³ 73^u beiläufig, doch ohne Incipit Erwähnung findet. Der Handschrift nach ist die Niederschrift des Stücks gleichfalls um 1770 anzusetzen⁹⁶. Angesichts der Kürze des Satzes führen weder das reinschriftliche Erscheinungsbild noch stilkritische Analysen weiter. Der Kontext und die kompakte Kompositionsweise lassen an die Übertragung eines fremden Werkes denken, doch kann Mozarts Autorschaft nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden: Unter den Salzburger Meistern käme wohl in erster Linie Johann Ernst Eberlin in Betracht. Da aber keine Konkordanzen bekannt sind, wird das Stück nur im Anhang wiedergegeben.

3. *Langsame Einleitung* (Wolfgang Amadeus Mozart zugeschrieben) KV *deest* (erwähnt bei KV 291; Anh. 109^{XI}; KV⁶ Anh. A 52)

Angesichts des Umfangs von 45 Takten ist der Vermerk „58 bars.“ von fremder Hand auf Mozarts Autograph der unvollständigen Übertragung des Finales der Sinfonie in D MH 287 von Johann Michael Haydn⁹⁷, das John Ella (1802–1888) 1846 in Wien erworben hat⁹⁸, irritierend. In der unvollständigen Übertragung des Fugen-Finales KV 291 kann schwerlich ein Einzelblatt mit 13 weiteren Takten verlorengegangen sein, da die letzte Seite des Doppelblatts, auf dem Mozart seine Aufzeichnung begonnen hat, zur Niederschrift des Fragments gar nicht genutzt wurde. Zur Erklärung bieten sich zwei Alternativen an: Entweder ging der Übertragung ein weiteres, im 19. Jahrhundert separiertes Mozart-Autograph voraus. Denkbar ist aber auch, daß die fehlenden Takte ursprünglich auf Mozarts Autograph standen. Auf Blatt 2 von Mozarts Übertragung sind nämlich die beiden oberen Systeme abgeschnitten. Diese beiden Systeme könnten eine 13-taktige Melodieskizze – für eine Partituraufzeichnung gibt es keinen Raum – enthalten haben, die aber nicht erhalten oder nicht identifiziert ist.

Die Taktangabe auf dem Autograph wird sinngemäß bestätigt durch einen Vermerk von Aloys Fuchs in einer aus seinem Besitz stammenden Abschrift, die sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kultur-

⁹³ Vgl. Hellmut Federhofer (wie Anmerkung 76) sowie NMA I/3: *Kleinere Kirchenwerke* (Hellmut Federhofer), Vorwort, S. VII, und NMA X/29/3: *Orchesterwerke und Lieder* (Dietrich Berke), Vorwort, S. XIX.

⁹⁴ Psalm 70,1 in der Zählung der Vulgata; im 18. Jahrhundert üblicherweise Bestandteil von *Te Deum*-Kompositionen.

⁹⁵ Vgl. oben, XXII f.: 9. *Cibavit eos* – *Sicut erat* (Johann Stadlmayr) KV 44 (KV³ 73^u).

⁹⁶ Vgl. PlathMS (wie Anmerkung 47), S. 229 f.

⁹⁷ Vgl. oben, S. XXIII f.: 11. *Finale einer Sinfonie in D* (Johann Michael Haydn) KV 291 (KV³ Anh. 109^{XI}; KV⁶ Anh. A 52).

⁹⁸ The British Library London, Signatur: Loan 79.6.

besitz befindet⁹⁹: „*Introduction und Fuge / fürs / ganze Orchester / D. # / componirt / bis zum 58. ten Takt / von / Wolfgang Amadeus Mozart / und / fortgesetzt von dem k. k. Hoforganisten Simon Sechter in Wien [...]*“. Hier ist offenbar die langsame Einleitung von 13 Takten mitgerechnet, die bei Fuchs vor dem Fugen-Finale steht. Die im KV nur beiläufig erwähnte Einleitung kann in der durch Fuchs und in mehreren verwandten Abschriften überlieferten Form keinesfalls auf Mozart zurückgehen: Der Bläusersatz mit zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Hörnern und zwei Fagotten ist uninspiriert und teilweise satztechnisch mangelhaft. Die beiden Fagott- und Flötenstimmen umschlingen einander in einer Weise, wie sie in authentischen Kompositionen der Wiener Zeit nicht belegt ist. Man wäre geneigt, die gesamte Einleitung als unterschoben zu deklarieren, wenn nicht die Originalhandschrift von Sechters Ergänzung, datiert 10. April 1828, überliefert wäre (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien). Sie enthält präzise Angaben von Sechter, nämlich „*Fugato Mozart*“ am Beginn der Fuge sowie die Bemerkungen „*Sechter instrumentirt*“ bei T. 27 und „*Sechter ganz vollendet*“ bei T. 45. Auch Sechters Handschrift enthält die langsame Einleitung, die hier mit der expliziten Zuweisung „*Adagio Mozart*“ versehen ist. Angesichts der präzisen Angaben im *Fugato*, die durch den Befund von Mozarts Autograph bestätigt werden, muß davon ausgegangen werden, daß Sechter davon überzeugt war, daß die langsame Einleitung von Mozart stammt. Die Instrumentation der in Sechters Eigenschrift überlieferten Fassung der Einleitung weicht von den übrigen Quellen in bezeichnender Weise ab: Bei Sechter hatte sie ursprünglich nur eine Flöten- und eine Fagottstimme. Sie enthält weder die problematische Stimmen von Flauto II und Fagotto II noch die Hornstimmen. Die durch die übrigen Quellen überlieferte Gestalt ist demnach eine spätere Einrichtung, die wohl von Sechter selbst stammt, mit der die Besetzung von Einleitung und Fuge aneinander angepaßt werden sollten. Warum diese 13 Takte heute im Autograph nicht mehr enthalten sind, bleibt unerklärlich. Auch wenn die Annahme verlockend ist, daß Mozart eine neukomponierte Einleitung seiner Abschrift der Fuge voranstellen wollte, schließt der Unterschied in der Instrumentierung einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Fuge wohl aus. Auch wäre der Halbschluß auf Fis vor dem Einsatz des *Fugato* in D-dur doch recht ungewöhnlich. Dennoch ist es möglich, daß die durch Sechter überlieferte Einleitung in ihrer ursprünglichen Gestalt ein sonst nicht dokumentiertes Werk Mozarts überliefert, weswegen sie im Anhang, S. 100 f., wiedergegeben wird. Allerdings dürfte es sich

dabei eher um ein von Sechter ergänztes Fragment oder um eine Skizze als um eine von Mozart in allen Details ausgeführte Komposition gehandelt haben. Ohne Kenntnis von Sechters Vorlage sind nicht nur die Zugehörigkeit der Einleitung zum Fugen-Finale, sondern auch die Datierung nicht gesichert.

V. ZUR EDITION DER ÜBERTRAGUNGEN IM VORLIEGENDEN BAND

Aus den Eigenheiten der Überlieferung ergeben sich für die hier vorzulegende Edition der Übertragungen von Werken fremder Komponisten folgende Besonderheiten, die teils die Benennung der Kompositionen, teils die Form der Wiedergabe betreffen. In Übereinstimmung mit dem in der NMA eingeführten Sprachgebrauch werden alle Quellen von Mozarts Hand als „*Autographe*“ bezeichnet, unabhängig davon, welchen kompositorischen Anteil er an den jeweiligen Werken hat. Die Kompositions-niederschriften der fremden Komponisten unter den Vorlagen werden hingegen als „*Eigenhändige Partitur von ...*“ bezeichnet, um Verwechslungen vorzubeugen¹⁰⁰. Bei den unvollständigen Übertragungen wird differenziert, ob es sich um Auswahlkopien handelt, bei der Teilsätze oder einzelne Stimmen vorsätzlich weggelassen wurden, oder ob die Niederschrift unvollendet abbricht. Erstere werden als „*Teilübertragungen*“ bezeichnet, während letztere – denen unter den eigenen Kompositionen Mozarts die Fragmente entsprechen würden – als „*unvollständig*“ klassifiziert werden. In einer Reihe von Fällen – dem Psalm *Memento Domine David* von Georg von Reutter d. J. (= Nr. 8), dem „*Pignus*“-Satz aus den *Litaniae de venerabili sacramento* in g MH 66 von Johann Michael Haydn (= Nr. 3), dem Teilsatz „*Sicut erat*“ von Johann Stadlmayr (bei Nr. 9), dem Finale einer Sinfonie in D von Johann Michael Haydn (= Nr. 11) – kommt es vor, daß Teilübertragungen vorzeitig abbrechen, also zugleich „*Teilübertragung*“ und „*unvollständig*“ sind. Da die Entscheidung, Stimmen oder Werkteile auszulassen, dem eher zufälligen vorzeitigen Abbruch werkgenetisch vorausgeht, werden auch diese Fragmente zu den Teilübertragungen gerechnet.

In der NMA-Werkgruppe 28 gilt das Hauptaugenmerk den Werkgestalten, wie sie von Mozart überliefert sind, unabhängig von den Intentionen der fremden Komponisten in den jeweiligen Vorlagen. Es handelt sich deshalb primär um Quelleneditionen und nicht um Werkeditionen der Vorlagen. Weitere Quellen zu den originalen Kompositionen wurden jedoch zur Bestimmung von Abhängigkeitsverhältnissen und zur Ermittlung etwaiger Vorlagen herangezogen. Im allgemeinen wur-

⁹⁹ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. 15353*, S. 17–51 (vgl. dazu unten den Kritischen Bericht, S. 144 f.: Quelle C2).

¹⁰⁰ Vgl. dazu unten, Kritischer Bericht, S. 111: Anmerkung 1.

den dabei auch signifikante Abweichungen zwischen Mozarts Übertragung und der Parallelüberlieferung dokumentiert. Vorlagen wurden aber nur in Ausnahmefällen, die im Kritischen Bericht einzeln angeführt sind – etwa bei Unklarheiten in den Mozart-Autographen, die aus Nachlässigkeiten der Niederschrift oder aus undeutlichen Korrekturen resultieren –, auch zur Textrevision herangezogen.

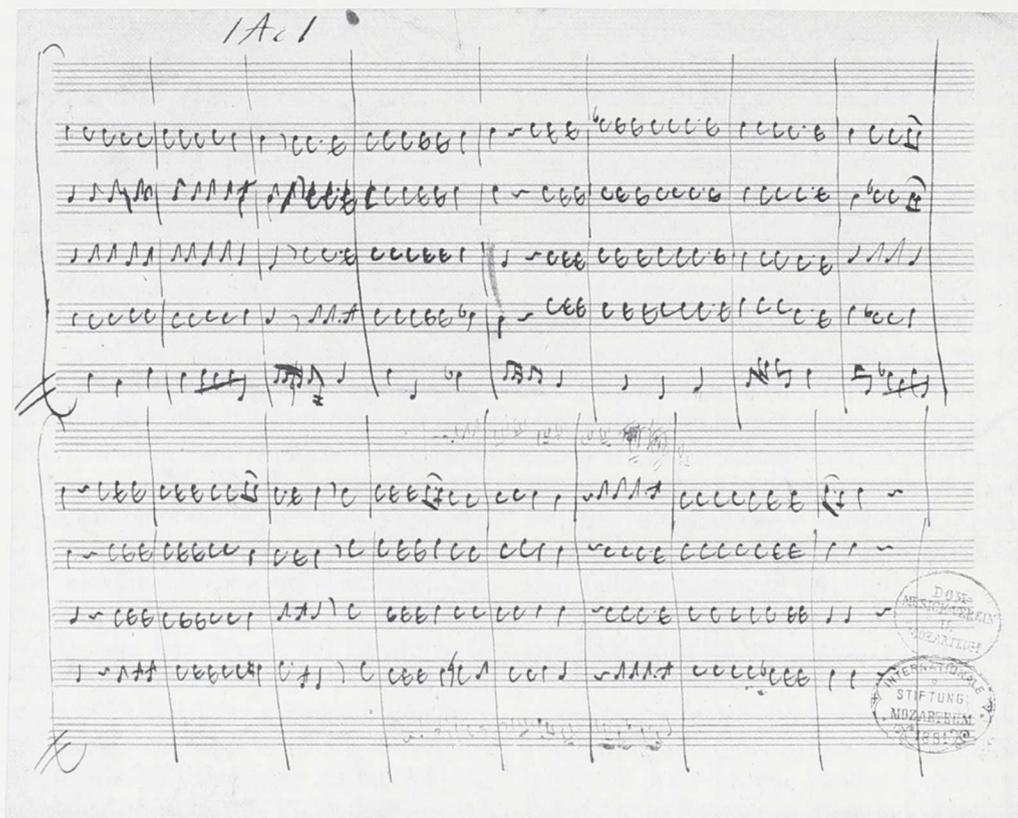
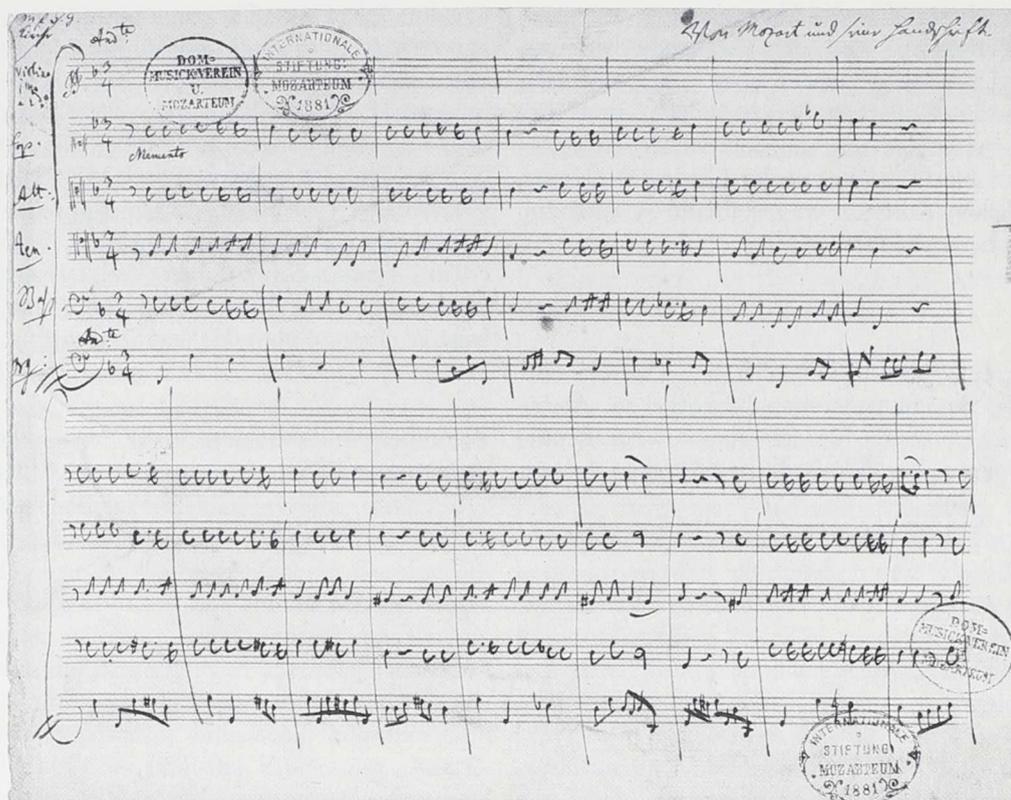
DANK

Die Bandherausgeber danken allen im Vorwort und im Kritischen Bericht genannten Bibliotheken, Archiven und Privatpersonen für die Erlaubnis zur Benutzung der in ihrem Besitz befindlichen Quellen. Iacopo

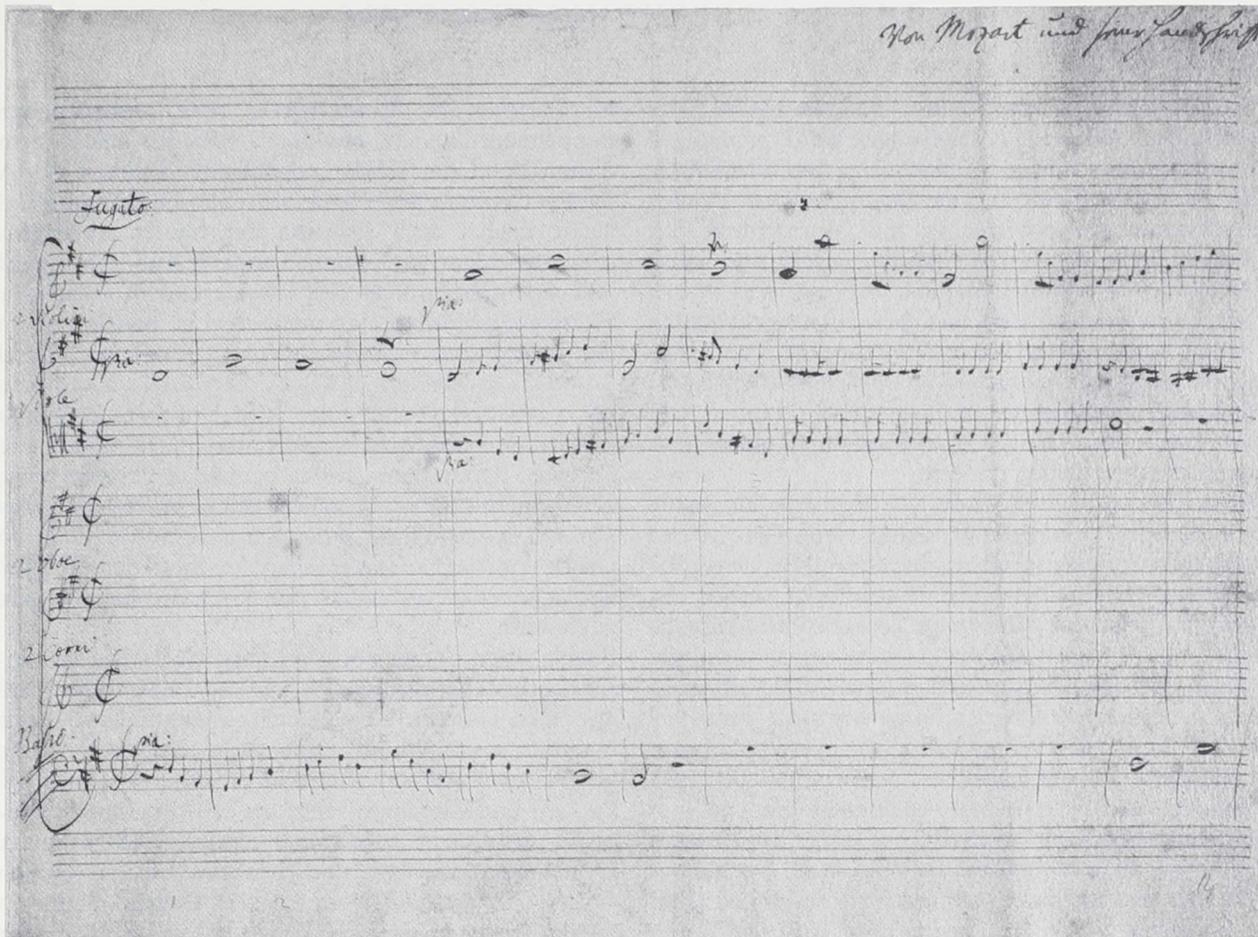
Cividini, Julia Doht, Christoph Großpietsch, Anja Morgenstern, Miriam Pfadt und Till Reininghaus (alle Salzburg) haben in der Schlußphase der Edition tatkräftig mitgewirkt. Für Rat, Hilfe und weitere Hinweise ist darüber hinaus zu danken: Otto Biba (Wien), David Black (Cambridge), Pater Petrus Eder OSB (Salzburg), Ernst Hintermaier (Salzburg), Ulrich Konrad (Würzburg), Robert D. Levin (Cambridge/MA), Jochen Reutter (Wien), Helmut Schmidinger (Wels), Holger M. Stüwe (Liverpool), Neal Zaslaw (Ithaca/NY) und last but not least Wolfgang Rehm (Hallein/Salzburg).

Zierenberg und Salzburg,
im Sommer 2009

Dietrich Berke
Ulrich Leisinger



8. Memento Domine David (Georg von Reutter d. J.) KV Anh. 22 (KV³ 93a; KV⁶ Anh. A 23).
 Teilübertragung von Wolfgang Amadeus Mozart (mit Sk 1787¹ auf verso, 7. und 12. System).
 Autograph. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg; vgl. S. XXII und S. 58 mit S. 132.



11. Finale einer Sinfonie in D (Johann Michael Haydn) KV 291 (Anh. 109^{XI}; KV⁶ Anh. A 52).
Übertragung (unvollständig) von Wolfgang Amadeus Mozart.
Autograph. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg; vgl. S. XXIII und S. 84 mit S. 143 f.

DIETRICH BERKE IN MEMORIAM

Die Beteiligung an den beiden Bänden NMA X/28/Abteilung 3-5/Band 2: *Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten* und NMA X/28/Abteilung 3-5/Band 3: *Übertragungen von Werken verschiedener Komponisten* ist das Vermächtnis, das Dietrich Berke der *Neuen Mozart-Ausgabe* und somit der Mozart-Forschung hinterläßt.

Der am 26. Februar 1938 in Castrop-Rauxel geborene Dietrich Berke wurde 1966 in Würzburg mit *Studien zur mehrstimmigen französischen Messenkomposition des 14. Jahrhunderts* promoviert und ist am 16. Oktober 2010 nach kurzer Krankheit in Kassel einem schweren und heimtückischen Leiden erlegen.

Dietrich Berkes weitreichende, sich über viele Jahrzehnte erstreckende Wirkungskraft, die in weite Gebiete des Faches Musikwissenschaft hin ausgestrahlt hat, wird ohne Zweifel an verschiedenen Stellen gewürdigt werden. An dieser Stelle ist über seine lange Teilhabe und kraftvolle Rolle bei der *Neuen Mozart-Ausgabe* zu sprechen, die 1955 zu erscheinen begann und im Jahr 2007 ihr offizielles Ende gefunden hat. Dietrich Berke war am 1. Juni 1969 in den Bärenreiter-Verlag Kassel eingetreten, in dem er zunächst wissenschaftlicher Lektor, 1985 bis 1998 Cheflektor und bis zu seiner Pensionierung am 30. Juni 2002 noch einmal wissenschaftlicher Lektor des Verlages der *Neuen Mozart-Ausgabe* war. Schon im September 1970 hat ihn die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg als Herausgeberin der Ausgabe damit beauftragt, für die damalige Editionsleitung einzelne Arbeiten zu übernehmen. Drei Jahre später, 1973, wurde Dietrich Berke von der Stiftung in die Editionsleitung der NMA berufen, der er (seit 2007 nominell) bis zu seinem Tod angehört hat. Für sein Engagement und für seine Verdienste um die Mozart-Forschung ist Berke in Österreich mehrfach ausgezeichnet und 1975 in das damalige „Zentralinstitut für Mozart-Forschung“ (heute: „Akademie für Mozart-Forschung“) berufen worden. Neben seiner jahrzehntelangen Präsenz für Fortgang und Überwachung der Editionsarbeiten – und Dietrich Berke war ein mit allem erforderlichen Wissen ausgestatteter, gleichermaßen lebenswürdiger wie in der Sache unerbittlicher „Lektor“ – hat er bald auch selbst mehrere Bände wissenschaftlich betreut und dabei alle vorgegebenen Stadien bis hin zur drucktechnischen Produktion meisterhaft bewerkstelligt. Hier ist zunächst Mozarts erste Münchner Oper *La finta giardiniera* zu nennen: In ihren beiden Versionen mußte sie 1978 (zusammen mit Rudolph Angermüller) als NMA II/5/8 auf einer als besonders ungünstig zu bezeichnenden Quellenbasis ediert werden. Bis zum Erscheinen des Kritischen Berichts, den Berke im Jahre 2004 allein vorlegte, hatte sich die Quellensituation wesentlich verbessert. Im letzten Dezennium der NMA hat sich Dietrich Berke, nachdem er schon 1975 zusammen mit Marius Flothuis den Band NMA VIII/21: *Duos und Trios*

für *Streicher und Bläser* betreut hatte, verschiedenen Supplement-Bänden gewidmet, hier vor allem dem dritten Band der Werke zweifelhafter Echtheit NMA X/29/3: *Orchesterwerke und Lieder* (im Druck vorgelegt 2000). Er hat auch Kritische Berichte zu wesentlich früher erschienenen Editionen anderer Kollegen verfaßt und sich dabei mit großer Energie und in selbstloser Weise eingeschaltet. Hervorzuheben ist hier vor allem der Bericht zum *Requiem* (NMA I/1/Abteilung 2/Band 1 und 2; erschienen 2007), für den Berke zusammen mit Christoph Wolff, unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, verantwortlich zeichnete. Nicht zuletzt war Dietrich Berke dann Mitautor und Mitherausgeber einer umfangreichen Broschüre mit dem Titel *Die Neue Mozart-Ausgabe. Texte, Bilder, Chronik 1955 bis 2007*, im Druck vorgelegt zum offiziellen Abschluß der Ausgabe am 17. Juni 2007 und jedem Subskribenten der Ausgabe zugesandt.

Bleibt neben der Legion von Dietrich Berkes wissenschaftlichen Mozartiana in Lexika, Zeitschriften und an vielen anderen Orten noch ein besonderes „opus magnum mozartianum“, eine späte „Beigabe“ für die NMA, zu erwähnen: Gemeint ist die von David W. Packard und Christoph Wolff ins Leben gerufene Edition *Mozart Operas in Facsimile* mit der Wiedergabe der Originalhandschriften von Mozarts sieben großen Opern. Für dieses Projekt hat sich Dietrich Berke als Generalherausgeber in den Jahren 2002 bis 2009 mit aller Kraft und mit nie versagender Verve eingesetzt – eine Großtat, die ohne seine in jahrzehntelangem Wirken „Pro Mozart“ erworbenen Kenntnisse in sachlicher wie in praktischer Hinsicht nicht denkbar gewesen wäre.

Für sein eingangs angesprochenes NMA-Vermächtnis hat Dietrich Berke noch kurz vor seinem Tod die kollationierte Fahnenkorrektur erhalten. Er konnte jedoch den Inhalt der Sendung aus Salzburg in Zierenberg/Kassel, wo er seit 1990 mit seiner Frau lebte, lediglich zur Kenntnis nehmen, hat von uns aber wenige Tage vor seinem Tod die Versicherung erhalten, daß für die unmittelbar bevorstehende Drucklegung der Bände alle noch notwendigen Korrekturen in der bei der NMA üblichen Weise und damit in seinem Sinn ausgeführt und überwacht werden.

Diese beiden gewichtigen Bände im NMA-Supplement, an denen sein Herz ganz besonders hing, werden für immer mit dem Namen „Dietrich Berke“ verbunden bleiben und damit das Andenken an einen besonders treuen Freund, an einen unvergessenen Kollegen, an einen bedeutenden Mozart-Forscher bewahren helfen.

Hallein/Salzburg, am 29. Oktober 2010

Für die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg
Wolfgang Rehm
(1969 bis 2010 Weggefährte von Dietrich Berke)

XXX