

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie IV

Orchesterwerke

WERKGRUPPE 13: TÄNZE UND MÄRSCH
ABTEILUNG 1: TÄNZE · BAND 1

VORGELEGT VON RUDOLF ELVERS



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1961

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

UNITED STATES OF AMERICA
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Rudolf Elvers, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie IV, Werkgruppe 13, Abteilung 1, Band 1

Alle Rechte vorbehalten / 1961 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Erste Seite des Autographs der Sieben Menuette KV 65 ^a (61 ^b)	XVI
Faksimile: Erste Seite des Pariser Autographs der Zwanzig Menuette KV 103 (61 ^d)	XVII
Faksimile: Erste Seite des Autographs der Sechzehn Menuette KV 176	XVIII
Faksimile: Erste Seite des Autographs der Vier Kontretänze KV 267 (271 ^c)	XIX
Faksimile: Autographe Fragmente zu den Klavierfassungen von KV 176	XX
Sieben Menuette für zwei Violinen, Violoncello und Baß KV 65 ^a (61 ^b)	1
Kontretanz in B für zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Violinen, Violoncello und Baß KV 123 (73 ^g)	7
Menuett in Es für zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Violinen, Violoncello und Baß KV 122 (73 ^t)	10
Zwanzig Menuette für zwei Oboen (oder Flöten), zwei Hörner (oder Trompeten), zwei Violinen, Violoncello und Baß KV 103 (61 ^d)	
I. Folge: Zwölf Menuette in der Ordnung letzter Hand	11
II. Folge: Acht Menuette aus der ursprünglichen Reihe	23
Sechs Menuette für zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Trompeten, Piccoloflöte (nur in den Trios), zwei Violinen, Violoncello und Baß KV 104 (61 ^e)	28
Sechs Menuette für zwei Oboen, zwei Hörner, Flöte (nur in den Trios), zwei Violinen, Violoncello und Baß KV 105 (61 ^f)	34
Sechs Menuette für zwei Oboen (oder Flöten), zwei Hörner (oder Trompeten), zwei Violinen, Violoncello und Baß KV 61 ^h	40
Sechs Menuette für zwei Oboen, zwei Trompeten (oder Hörner), Flöte (nur in den Trios), zwei Violinen, Violoncello und Baß KV 164 (130 ^a)	45
Sechzehn Menuette für zwei Oboen (oder Flöten), Fagott, zwei Hörner (oder Trompeten), zwei Violinen, Violoncello und Baß KV 176	51
Vier Kontretänze für zwei Oboen (oder Flöte), Fagott, zwei Hörner, zwei Violinen, Violoncello und Baß KV 101 (250 ^a)	67
Vier Kontretänze für zwei Oboen (oder Flöte), Fagott, zwei Hörner, zwei Violinen, Violoncello und Baß KV 267 (271 ^c)	71
Anhang	
I: Orchesterfassungen	
1. Ergänzungen, Varianten und Entwürfe zu KV 103 (61 ^d)	78
2. Skizze zu einem Kontretanz „le mottet“ (?), Faksimile und Übertragung	79
3. Trios zu den Menuetten No. 1 und No. 2 aus KV 176 in veränderten Fassungen	79
II: Klavierfassungen	
1. Zwölf Menuette aus KV 103 (61 ^d) in der Ordnung letzter Hand	80
2. Menuett in C KV 61 ^g II	92
3. Menuett in D KV 94 (73 ^h)	93
4. Elf Menuette aus KV 176	94
5. Kontretänze für Johann Rudolf Graf Czernin KV deest	102
6. Acht Menuette KV 315 ^a (315 ^g)	105

VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten. Sie erscheint in zehn Serien, die sich in insgesamt 35 Werkgruppen gliedern.

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

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Entwürfe und Skizzen vollendeter Werke werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlußbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen. Nachweisbar verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X, wo u. a. auch Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien ihren Platz finden. Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.

Über die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen unterrichtet die Lesartenübersicht des Kritischen Berichtes. Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreiche Varianten werden im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beigelegt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, einzelne Notenköpfe (ausgenommen die Vorschlagsnoten) und sonstige Zeichen (Vorzeichen, Keile [Striche], Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen vor kleinsten Noten [Vorschlagsnoten etc.], Schlüssel, Vorschlagsnoten, Bezifferung, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Eindeutig in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel und ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem überwiegenden 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. Die alten Chorschlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angeben. Mozarts Notierung der Vorschläge (♯, ♮) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibung (♯, ♮) übertragen; über problematische Stellen äußern sich Band-Vorwort und Kritischer Bericht. Die kleinen Bindebogen von Vorschlag zu Hauptnote und von Trillernote zu Nachschlag sind, wo fehlend, grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Haltebogen bei paarig auf einem System notierten Instrumenten (z. B. Oboen, Hörner) und bei Streicher-Doppelgriffen, die in den Quellen meist nur einfach erscheinen, sind stillschweigend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeutung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for:* und *pia:* etc. Die Gesangstexte wurden der heute üblichen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Musikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Ausführung zu geben.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art, die durch besondere Umstände bedingt sein können, vergleiche man jeweils das Vorwort „Zur vorliegenden Band“.

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

„Es wurde getanzt, ich tanzte aber nur 4 Menuets, und um 11 uhr war ich wieder in meinem Zimmer; denn es ware, unter so viell Frauenzimmer, eine einzige welche auf dem Tacte Tanzte, und diese war made-moiselle Käser“ — so schreibt Mozart am 6. Oktober 1777 aus München an seinen Vater und zeigt mit dieser Bemerkung, daß er ein guter Tänzer gewesen sein muß. Er ist auch ein leidenschaftlicher Tänzer gewesen, heißt es doch in seinem Brief aus Wien vom 22. Januar 1783, ebenfalls an Leopold Mozart gerichtet: „— vergangene Woche habe ich in meiner Wohnung einen Ball gegeben. — versteht sich aber die chapeaux haben Jeder 2 Gulden bezahlt. — wir haben abends um 6 uhr angefangen und um 7 uhr aufgehört; — was nur eine Stunde? — Nein Nein — Morgens um 7 Uhr.“ Noch oft ist in den Briefen Mozarts vom Tanz und von der Tanzmusik die Rede, deren Formen — vornehmlich die des Menuetts — diskutiert werden und auch im Kompositionsunterricht Verwendung finden¹.

Es ist daher auch nicht weiter verwunderlich, daß die Tanzmusik in ihrer echten Form, als nämlich „aus dem Augenblick für den Augenblick“ entstanden, im Gesamtschaffen Mozarts einen kräftigen Niederschlag gefunden hat. Eigentümlich bleibt aber zu beobachten, wie weitgehend unbekannt ein großer Teil seiner Tänze geblieben ist. Dies gilt nicht für die in den Wiener Jahren geschriebenen Bündel von Menuetten, Deutschen und Kontretänzen: sie wurden — etwa seit der Mitte der achtziger Jahre — meistens sofort gedruckt und fanden noch zu Mozarts Lebzeiten Verbreitung, nach seinem Tode viele Nachdrucker. Ihre nahezu vollständige Aufnahme in die alte Gesamtausgabe der Werke Mozarts und die damit verbundene Erreichbarkeit von Aufführungsmaterialien diente der Praxis zur Genüge, so daß die Tänze der späten Wiener Jahre oft genug in den Programmen sinfonischer Orchester vorkommen.

Die Musikwissenschaft hat sich nur gelegentlich und sehr am Rande mit dieser Gebrauchsmusik Mozarts beschäftigt. Otto Keller kann in seiner Bibliographie (Berlin 1927) nur acht zum Thema gehörende Aufsätze und Rezensionen anführen, in neuerer Zeit haben Hans Engel und Paul Nettl² zusammenfassendere Beiträge geliefert, die jedoch auch durchweg nur auf Mozarts

Ballett-Kompositionen und wiederum auf die späte Tanzmusik eingehen. Erst 1956 hat Hans Engel dann einige Tänze aus der frühen Salzburger Zeit eingehender behandelt³, offensichtlich auf Grund der umfangreichen Abschriftensammlung aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, die z. T. wichtige Quellen für Mozarts frühe Tanzmusik sind und z. Z. in der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwahrt werden, und auf Grund der seit 1938 sporadisch im Druck erschienenen ersten Veröffentlichungen dieser Tanzmusik.

Denn erst 1937, als die dritte, von Alfred Einstein bearbeitete Auflage von Köchels Verzeichnis erschien (KV³), wurden die Schleier, die über der bis etwa 1777 komponierten Tanzmusik Mozarts lagen, mehr gelüftet. Die Quellenlage war damals kompliziert genug und ist es bis heute geblieben. Es scheinen nämlich die meisten der Autographe der im vorliegenden Band veröffentlichten Tänze einstmals in einer Hand gewesen zu sein. Es sind dies: *Zwanzig Menuette* KV 103 (61d), *Sechs Menuette* KV 104 (61e), *Sechs Menuette* KV 105 (61f), *Zwei Menuette* KV 618, *Sechs Menuette* KV 164 (130a), *Sechzehn Menuette* KV 176, die — einschließlich der Klavierfassungen zu KV 103 (61d) und zu KV 176 — entweder von Konstanze Mozart oder von ihrer Schwägerin Maria Anna⁴ an Mozarts Sohn Wolfgang Amadeus gekommen sind, der sie testamentarisch an Josephine von Baroni-Cavalcabò vermachte⁵, nach deren Tod sie weitervererbt wurden. Aber bei jedem Besitzer spalteten sich einzelne Blätter aus den Konvoluten oder ganze Konvolute ab: so das erste Blatt von KV 176, das Josephine von Baroni-Cavalcabò 1858 verschenkte, so die Blätter mit den Menuetten No. 3/4 und No. 5/6 aus KV 164 (130a), um nur zwei Beispiele anzuführen. Zu den oben angeführten Menuetten können auch noch der *Kontretanz* KV 123 (73b) und das *Menuett* KV 122 (73t) gehört haben, als deren frühester Besitzer Aloys Fuchs nachweisbar ist. Fuchs kopierte noch zu Lebzeiten von Mozarts Sohn Wolfgang Amadeus die in dessen Besitz befindlichen Autographe, so daß die Vermutung naheliegt, er könnte beide Handschriften von ihm — oder später von Frau von Baroni? — erhalten

³ H. Engel: *The smaller orchestral works*, in: *The Mozart Companion*, ed. by H. C. R. Landon & D. Mitchell, London/New York 1956, S. 138—155.

⁴ Vgl. R. Elvers, *Bemerkungen zum Autograph der Menuette KV 103 (61d) und seiner Abschriften*, in: *Mozart-Jahrbuch 1958*, Salzburg 1959, S. 66 ff.

⁵ Vgl. W. Hummel, *W. A. Mozarts Söhne*, Kassel/Basel 1956, S. 324 ff.

¹ Eine Übersicht aller diesbezüglichen Briefstellen wird im Kritischen Bericht gegeben.

² H. Engel, *Der Tanz in Mozarts Kompositionen*, in: *Mozart-Jahrbuch 1952*, Salzburg 1953, S. 29—39; Paul Nettl, *Tanz und Tanzmusik*, in: *Mozart-Aspekte*, hrsg. von P. Schaller und H. Kühner, Olten, Freiburg/Br. (1956), S. 145—162.

haben. Ähnlich mag es sich mit den *Sieben Menuetten* KV 65^a (61b) verhalten haben, deren Autograph zuerst 1864 in Wien (Privatbesitz) nachweisbar ist.

Johann Anton André erhielt von Konstanze die *Vier Kontretänze* KV 101 (250^a) und die *Vier Kontretänze* KV 267 (271c)⁶.

Lediglich die Provenienz der *Sedix Menuette* KV 61h konnte nicht geklärt werden, da deren Autograph noch immer als verschollen gelten muß; auch die einzig erhaltene zeitgenössische Abschrift ist leider durch die Wirren des letzten Krieges verlorengegangen.

Um so erfreulicher bleibt es, daß — nicht zuletzt durch das Jubiläumsjahr 1956 — eine Anzahl von Autographen, die in KV³ noch als unbekannt angeführt wurden, wieder ausfindig gemacht werden konnten. Zu ihnen gesellte sich das Fragment einer zeitgenössischen Kopie der bisher völlig unbekannt gebliebenen Folge von Kontretänzen für den Grafen Johann Rudolf Czernin.

Somit wird im vorliegenden Band nun zum erstenmal die uns überlieferte Tanzmusik Mozarts von ihren ersten Anfängen bis zum Ende der siebziger Jahre vorgelegt; der folgende zweite Band wird mit den noch in die Salzburger Jahre fallenden Menuetten KV 363 eröffnet, denen dann alle Tänze aus der Wiener Zeit folgen. Von den hier abgedruckten Werken wurden in der alten Gesamtausgabe lediglich veröffentlicht: *Kontretanz* KV 123 (73g), *Menuett* KV 122 (73t), *Sedix Menuette* KV 164 (130^a), *Vier Kontretänze* KV 101 (250^a), *Vier Kontretänze* KV 267 (271c), *Menuett* KV 94 (73h).

So groß der Zuwachs im Vergleich mit den im vorliegenden Band veröffentlichten Werken auch sein mag, die gesamte frühe Tanzmusik Mozarts kann noch immer nicht vollständig nachgewiesen werden. Weiterhin nur bibliographisch bekannt geblieben sind die unter KV 41d zusammengefaßten „viele Menueten mit allerhand Instrumenten“, wie sie Leopold Mozart in sein „Verzeichniß...“ von 1768 aufgenommen hat. Sodann mußte das Menuett KV 61g I ausgeschieden werden, da es offensichtlich eine verworfene Fassung zum Menuett der Sinfonie KV 114 ist; schon das Vorkommen der Viola in der Orchesterbesetzung weist es als nicht zur Tanzmusik gehörig aus. Auch die in KV³, S. 96, in der Anmerkung zu den Menuetten KV 65^a (61b) erwähnten vier Menuette für erste Violine und Baß (ohne ausgeführte zweite Violine) wurden nicht aufgenommen, sondern gelangen in der Werkgruppe 29 (*Werke von*

zweifelhafter Echtheit) zum Abdruck. Schließlich konnte auch auf die „5 Ländler für Josepha Gall“ (für Klavier), angezeigt in KV³, S. 247 oben, verzichtet werden, denn nach eingehender Prüfung des nicht von Mozart stammenden Manuskriptes, das seit 1949 wieder im Autographenhandel auftauchte, verwies Ernst Heß diese Kompositionen in die Reihe der unterschobenen Werke⁷.

Nicht aufgenommen wurde schließlich auch das Menuett KV 64, obgleich das Autograph, einstmals bei August André, inzwischen wieder zum Vorschein gekommen ist. Wie ein von der Editionsleitung angestellter Schriftvergleich überraschend ergab, stammt die Niederschrift (der ein originales Autorschaftszeugnis fehlt) jedoch durchaus von der Hand Leopold Mozarts. Da einerseits die Beschaffenheit einiger Korrekturen darauf weist, daß der Schreiber zugleich auch der Komponist des Stückes gewesen sein dürfte, andererseits eine von diesem Manuskript unabhängige Überlieferung nicht ermittelt werden konnte, schien es geboten, KV 64 als zumindest zweifelhaft der Werkgruppe 29 zuzuweisen. Für den vorliegenden Band konnte ferner ein autographes Blatt Mozarts nicht benutzt werden, da es seit seiner Versteigerung 1908 sich in unbekanntem Privatbesitz befinden muß oder verschollen ist. Es handelt sich um das in KV³, S. 102, in der Anmerkung zu den Menuetten KV 61g erwähnte Blatt aus der Auktion 92 (8./9. Mai 1908), Nr. 121, der Firma Börner mit Menuett 1 und Trio, Trio zu No. 3, Menuett 4 und Trio. Es soll aus dem Nachlaß der Frau von Baroni stammen und könnte wegen seiner Besetzung (zwei Violinen und Baß) vielleicht zu den summarisch genannten Menuetten KV 41^d gehören.

*

Die nunmehr in erster Zusammenfassung vorliegende große Zahl von Mozarts frühen Tanzkompositionen vermag den uns bisher gebotenen Blick in die kompositorische Werkstatt des jungen Meisters außerordentlich zu erweitern. Erstaunlich bleibt die bunte Fülle von vornehmlich Menuetten, die zwar gattungsgeschichtlich ihren Höhepunkt schon überschritten haben, in deren Komposition als Gebrauchsmusiken für Bälle und Redouten sich der junge Mozart jedoch mit besonderer Hingabe geübt zu haben scheint. Denn diese Menuette dürfen gleichsam als sein Experimentierfeld für Rhythmik, Ornamentik, Dynamik und Instrumentation betrachtet werden. Schon in KV 65^a (61b) durchbricht er die stereotype 8 + 8taktige Form: im Menuett No. 2 werden 4 Takte eingeschoben (T. 9–12), im Trio ver-

⁶ Es sind dies die No. 149 und No. 261 in dem von Heinrich Henkel verfertigten *Thematischen Verzeichnisse derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart . . . welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt*, Offenbach 1841.

⁷ Vgl. E. Heß, *Über einige zweifelhafte Werke Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1956*, Salzburg 1957, S. 100 f.

schleiert er sie durch 6+10 Takte. Die folgenden No. 3, 4, 5 und 7 bestätigen gleichsam das im 2. Menuett Angewandte, während in No. 6 der Einschub von 4 Takten (nach den ersten 8) kühn auf 8 erweitert wird, so daß das Menuett 24 Takte umfaßt. Entsprechend verlängert wird auch dessen Trio, wie schon vorher das Trio zu No. 4 mit 8+16 Takten sein Menuett (8+12 Takte) an Länge übertrifft.

Die Abweichungen von der Regel werden zur Regel: in KV 103 (61d) setzt sich die No. 1 aus 10+14 Takten zusammen, Menuett No. 3 umfaßt sogar 22 (10+12) Takte, ebenso die No. 7, während Menuett 9 seine 24 Takte aus 12+12 gewinnt. Sogar 8+10 Takte kommen vor (KV 61h, No. 5 und 6; KV 176, No. 7) — um hiermit den Reigen dieser Beispiele zu schließen.

Auch die melodische Erfindungskraft des jungen Mozart läßt sich an den hier vorliegenden Werken gut studieren. Weit ausgreifende Motivik, das Spiel mit und die Umspielung von weiten Intervallen⁸ kommen ebenso vor wie in sich ruhende, beinahe wie absichtslos dahingetupfte Melodik⁹ oder der strömende Gesang der Violinen¹⁰ oder Bläser¹¹.

Die stereotype Menuett-Rhythmik weiß Mozart mit immer neuen Glanzlichtern zu versehen. Als hervorragendes Beispiel darf hier auf das Menuett No. 11 aus KV 103 (61d) hingewiesen werden. In den ersten acht Takten ist die Rhythmik bei allen Instrumenten verschieden: während zum gleichförmig dahinschreitenden Baß die Flöten Haltetöne haben, geben die Hörner den Menuett-Takt an, die Violine I spielt energische Triolen auf unbetonte Takteile, die Violine II hält einen hartnäckigen Gegenrhythmus. Erst beim Abschluß des A-Teiles finden sich alle gemeinsam zusammen, um beim Weitergang gleich wieder — nun mit vertauschten Rollen — auseinanderzustreben. Von Takt 9—12 übernehmen die Bässe das Triolen-Motiv, die Violinen halten den Menuett-Takt; von Takt 13 an wird dann das zu Beginn erprobte Verfahren wieder aufgenommen. Ähnlich mit dem Vorangegangenen ist der Anfang vom Menuett No. 9, KV 176. Eine so durchgehend punktierte Rhythmik, wie sie aus der gleichen Sammlung die No. 10 beherrscht, ist seltener zu beobachten, hingegen die für den Ländler typische Run-ta-ta-Begleitung häufiger: im Trio von No. 2 aus KV 103 (61d), im Trio von

No. 6 aus KV 104 (61e), im Trio zu No. 3 aus KV 164 (130a).

Immer gewandter wird bei zunehmender Routine die Satzweise Mozarts. Kommen z. B. in KV 65a (61b) noch verhältnismäßig wenig Pausen vor, so ändert sich dieses Bild jedoch in den späteren Gruppen. Aber schon in den Takten 9—13 im Trio von No. 6 aus KV 65a (61b) zeigen die 1. Violinen latente Zweistimmigkeit, und im Menuett No. 15 aus KV 103 (61d) wandert die Melodie (Violine I, T. 1—4) später in den Baß (T. 9—12) — schüchterne Anfänge, den Kontrapunkt in die Gebrauchsmusik einzubeziehen. Im Menuett No. 4 aus KV 105 (61f), T. 9—14, wird sogar das Motiv der Violine I im Baß nach zwei Takten kanonisch weitergeführt. Im Menuett No. 4 aus KV 61h spielt Mozart mit Oktav-Rufen, die zudem noch mit „entgegengesetzter“ Dynamik bestückt sind. Der Anfang des Trios zu No. 5 aus KV 164 (130a) gibt sich wieder quasi kanonisch, im Trio zum Menuett No. 1 aus KV 176 versucht dann die Violine II die Violine I zu imitieren. Das Trio von No. 12 und das Menuett No. 13 aus KV 176 zeigen uns erste Höhepunkte bemerkenswert durchbrochener Arbeit.

Daß bei zunehmender Fertigkeit in der Komposition gelegentlich satztechnische Unebenheiten stehen bleiben, sei am Rande vermerkt. So finden sich z. B. parallele Quinten in:

- | | |
|--------------|--|
| KV 65a (61b) | No. 2, Trio, T. 10: Zwischen Violine II und Bässen |
| KV 103 (61d) | No. 10, Trio, T. 12: Zwischen Violine I und II
No. 13, Trio, T. 12: Zwischen Violine II und Baß
No. 17, Menuett, T. 5—6: Zwischen Violine II und Bässen
No. 18, Menuett, T. 12: Zwischen Violine I/II und Baß
No. 20, Menuett, T. 1 mit Auftakt: Zwischen Violine I und Oboe I |
| KV 176 | No. 1, Menuett, T. 5—6: Zwischen Trompete I und Baß
No. 3, Menuett, T. 15: Zwischen Horn I und Baß |

Die große Eile, mit der oft viele der Tänze niedergeschrieben wurden — das Autograph von KV 103 (61d) bietet hier gutes Anschauungsmaterial — kann für derartige Trübungen der Grund gewesen sein.

*

⁸ Beispiele: KV 65a (61b) No. 7; KV 103 (61d) No. 3, No. 7, No. 15, No. 16, No. 17; KV 104 (61e) No. 3; KV 176 No. 2, No. 6.

⁹ Beispiele: KV 103 (61d) No. 1, Trio, T. 1—8; KV 105 (61f) No. 5, Trio, T. 1—8; KV 176 No. 8, Trio.

¹⁰ Beispiele: KV 103 (61d) No. 10, Trio, T. 1—6; KV 164 (130a) No. 1, Trio.

¹¹ Beispiel: KV 176, No. 9, Trio.

Wenn Adolf Beyschlag in seiner *Ornamentik der Musik* (Leipzig, 2. Aufl. 1953, S. 195) schreibt, daß „kein anderer Komponist ... die Ornamentik mit so liebevoller Sorgfalt behandelt wie Mozart während der Periode seiner Reife, also etwa vom 20. Jahr oder rund vom Werk 250 an“, dann können die vorliegenden Tänze zur Erweiterung unseres Blickfeldes wichtiges Material liefern. Kommt der Triller zunächst nur gelegentlich vor — KV 103 (61d) No. 9, Takt 9, und No. 11, Trio, Takt 15; KV 104 (61e) No. 2, Trio; KV 61h No. 2 und No. 5 —, um später dann gern als quasi Penultima-Triller gebraucht zu werden — KV 176, No. 13, Trio; KV 267 (271c) No. 2 und No. 3; KV 315a (315b) No. 8, Trio —, so präsentiert sich das Trio zu No. 20 aus KV 103 (61d) geradezu als Triller-Übungsstück für Bläser und Streicher. Diese Art der Behandlung taucht dann in den Trios zu No. 6 und No. 15 aus KV 176 noch einmal auf. Höchstes Stadium, im besten Sinne virtuosen Einsatz des Trillers zeigt das Presto No. 3 aus KV 101 (250a).

Im Gegensatz zur relativ vorsichtigen Behandlung des Trillers stehen die zahlreichen Vorschläge, mit denen alle Partituren durchsetzt und übersät sind. Der für die Tänze der späteren Wiener Jahre so charakteristische kurze Vorschlag zur Betonung des schweren Taktteils im $\frac{3}{4}$ -Takt tritt bereits früh auf — KV 103 (61d) No. 2 und No. 17; KV 104 (61e) No. 1, Trio; KV 105 (61f) No. 6, Trio —, gelegentlich wird sogar eine Solostelle durch einen kurzen Sextvorschlag ausgeziert — KV 105 (61f) No. 5, Trio, T. 13 —, während im Menuett No. 12 (T. 2, 4, 6, 8, 13 und 15) der von oben kommende kurze Vorschlag beinahe den Charakter eines Sforzato annimmt. Im Menuett No. 14 aus der gleichen Sammlung wird durch hinzugesetzte Dynamik dieser Befund — bei von unten kommendem Vorschlag — ausdrücklich betont. Lange Vorschläge sind in ihrer Schreibweise in den frühen Tänzen nicht immer so klar notiert wie in KV 103 (61d) No. 1 oder KV 104 (61e) No. 5, Trio; erst mit der Gavotte No. 1 aus KV 101 (250a) setzt der genau bezeichnete Gebrauch ein, wozu hier offensichtlich die „große Notation“ des Alla-breve-Taktes Anlaß gab. Es bleibt überhaupt festzuhalten, daß die Bedeutung von kurzem und langem Vorschlag oft nicht einwandfrei in den Quellen erkennbar ist; im vorliegenden Band wurden, wenn notwendig, durch Zusätze in eckigen Klammern Deutungsversuche unternommen, und zwar in der Regel nur beim ersten Auftreten der betreffenden Figur innerhalb eines Stückes. Mozart ist in der Notierungsweise der Vorschläge oft hastig, inkonsequent, gelegentlich auch nachlässig. Andererseits ist bei Werken, die nur durch Abschriften überliefert sind, hin

und wieder zu beobachten, daß einmal ein Vorschlag genau kopiert, an anderen Stellen aber bereits gedeutet wird. Über diese Abweichungen wird im Kritischen Bericht Auskunft gegeben.

*

Für das neuerdings diskutierte Problem der Bedeutung von Keil oder Strich und Punkt bei Mozart¹² bieten die vorliegenden Werke reiches Anschauungsmaterial. Die Menuette für Streicher KV 65a (61b) zeigen zunächst nur den Keil, allerdings gleich in zweifacher Bedeutung, nämlich als Zeichen für einen Ton, der abgehoben und gestoßen vorgetragen werden soll (No. 1, T. 4–6, 12–14; No. 2, T. 1, 2, 13, 14 — Trio T. 7, 8), und als Zeichen, das einen leichten Akzent fordert (No. 4, Trio, T. 1, 2, 9). In der großen Sammlung KV 103 (61d) werden dann „zum ersten Male alle Artikulationsmöglichkeiten“ für Keil und Punkt angewendet, wie Hubert Unverricht bereits festgestellt hat¹³. Hier tritt zuerst auch die charakteristische Punktierung der Trios auf (Trios zu No. 5, No. 10, No. 12), um sie gegen die schwerer wiegenden Menuette noch leichter und hurtiger erscheinen zu lassen; die Trios zu No. 1 und No. 15 aus KV 176 setzen diese Linie fort. — Die Verbindung von zwei durch Bogen verbundene Noten, denen eine, zwei oder mehr „gestoßene“ folgen, kommt — vor allem in KV 176 — so häufig vor, daß Belegstellen nicht angeführt zu werden brauchen. Hingewiesen sei jedoch noch auf die äußerst sorgfältig mit Punkten und Keilen versehenen Kontretänze. Schon KV 123 (73b) vom Jahre 1770 und aus KV 101 (250a) das Allegro in No. 2 und die Gavotte No. 4 sowie alle vier Kontretänze KV 267 (271c) dürften Musterbeispiele sein für Mozarts Absichten, durch Keil oder Punkt Bestimmtes auszudrücken.

*

In den hier vorgelegten Werken kennt Mozart als dynamische Zeichen nur *p* und *f*, bisweilen auch *fp*; er folgt also noch weitgehend der barocken Praxis, die mit nur wenigen gegensätzlichen dynamischen Stufen auskommt. Mozart scheint jedoch zunächst weitgehend vom „natürlichen“ Klang seines Orchesters auszugehen: wenn Bläser und Streicher zusammen erklingen, ergibt sich ein *forte*, treten die Streicher allein auf, ohne Bläser, klingen sie wie selbstverständlich *piano*. Das Menuett No. 1 aus KV 103 (61d) zeigt dies deutlich: bei Takt 1 braucht kein *f* zu stehen, weil das ganze Orchester — mit aufsteigender Melodieführung! —

¹² Vgl. *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage*, hrsg. von H. Albrecht, Kassel/Basel/London 1957.

¹³ A. a. O., S. 32.

spielt, aber die beiden Takte 5 und 6, nur den Streichern anvertraut, müssen *p* gehalten sein, bei Takt 7 setzen dann alle Instrumente wieder ein im *f*, was nun ausdrücklich angezeigt wird. Entsprechende *Piano*-Stellen sind in den Takten 11/12, 13/14 und 21/22. Die Unisono-Führung des Orchesters in Takt 12/13 muß auch „selbstverständlich“ *forte* bezeichnet werden, analog Takt 11 (mit Auftakt). Ähnlich das Gegeneinander von *p* und *f* in den No. 3, No. 10, No. 12 und No. 16 der gleichen Sammlung. Man vergleiche auch den Kontretanz KV 123 (73⁸), in dem dies Verfahren peinlich genau angewendet wird, oder die No. 5 in KV 164 (130^a); aus KV 176 bieten sich die No. 6, No. 10, No. 12 und No. 15 an.

Jedoch auch das umgekehrte Verfahren kommt vor, indem für Tutti-Stellen — meist als Gegensatz, als Echo — ein *piano* ausdrücklich gefordert wird, z. B.: KV 103 (61^d) No. 2; KV 61^h No. 6, Trio; KV 101 (250^a) No. 1, Takt 25/26; KV 267 (271^c) No. 1, Takt 26—28, No. 2, Takt 25 mit Auftakt bis Takt 28.

Zur nachdrücklichen Betonung des schweren Taktteils eines Menuettes wird gern von Mozart das *fp* benutzt: zuerst in KV 104 (61^e) No. 2 und No. 3, dann in KV 122 (73^t) — hier schon zur Taktverschleierung gebraucht (T. 6—8) —, um schließlich in den Tänzen No. 11 und No. 14 aus KV 176 typische Beispiele zu geben. Verwandt hiermit sind jene Takte, in denen das *p* eindeutig erst mit der zweiten Zählzeit im ³/₄-Takt verbunden wird, während das *f* die schwere erste Zählzeit verstärkt, so in KV 105 (61^f) No. 1, Trio; KV 61^h No. 3, Trio, No. 4; KV 164 (130^a) No. 5.

Für die im Gegensatz zu den Menuetten durchweg schwächer besetzten Trios scheint für Mozart als „dynamische Grundhaltung“ weitgehend das *piano* der richtige Stärkegrad zu sein. Die Reduzierung des Orchesters auf nur Streicher oder Streicher mit Holzbläsern, z. T. sogar solistisch, ergibt jenes „natürliche“ *piano*, so daß viele Trios überhaupt nicht mit dynamischen Zeichen versehen werden¹⁴. Sobald jedoch die besondere Struktur eines Trios von diesem Schema abweicht, setzte Mozart seine Bezeichnungen genau, z. B. in No. 7 aus KV 103 (61^d); ebenfalls im Trio zu No. 11, das ausdrücklich mit *p* versehen wird, wohl weil das dichte, chromatisch getrübe Satzgefüge schon optisch zu lauterem Spiel auffordern würde, ebenso im Streicher-Trio zu No. 14, in dem ohne hinzugefügte Dynamik der

Wille des Komponisten unklar bleiben würde. Das Gleiche gilt für das Trio zu No. 6 in KV 61^h, da hier die Stufungen Streicher — Bläser — Tutti verwischt sind. Im Trio zu No. 4 in KV 164 (130^a) erhalten halbe Noten auf leichte Takteinheiten eine Hervorhebung durch *fp* (Takt 9 und 11). Auch der volle Orchestereinsatz im Trio zu No. 11 in KV 176 müßte — zumal das vorangegangene Menuett *piano* geendet hat — eigentlich im *forte* beginnen, aber hier wird nun die Dynamik von Mozart sozusagen umgekehrt: das Tutti des Trios wird mit *p* (Takt 1—8, 13—20), das abgesetzte Streichorchester mit *f* (Takt 9—12) versehen.

Die Forderung, daß ein Menuett beim ersten Spielen *forte*, bei der Wiederholung jedoch *piano* gespielt werden soll, treffen wir nur bei den Streicher-Menuetten No. 14, 17 und 19 in KV 103 (61^d). Im Autograph heißt es nachdrücklich bei No. 14: „Dieser Menuetto wird daß erste mahl forte das zweyte mahl piano gespielt.“ Bei den No. 17 und No. 19 findet sich die Anweisung „Dieser Menuett wird gespielt wie der N: 3“ bzw. „Dieser wird gespielt wie N. 10 und N. 3“¹⁵.

Die nur für Streicher geschriebenen Menuette KV 65^a (61^b) sind frei von dynamischen Zusätzen mit Ausnahme zweier Stellen: im Trio zu No. 4, Takt 12, fordert Mozart durch *f* die Hervorhebung einer winzigen Überleitung, in No. 5, ab Takt 5, den leisen Kontrast zum offensichtlichen *Fort*-Beginn unisono.

*

Augenfällig wird die Bedeutung der hier vorgelegten Tänze als Instrumentationsschule für den jungen Mozart, wenn wir einen Blick auf seine Orchesterbesetzung werfen. Er scheint hier die Behandlung, den Gebrauch und die Mischung von Bläsern und Streichern nach vielen Richtungen hin zu erproben, wofür sich diese kurzen Stücke auch vortrefflich eignen. Zunächst beginnt er mit vergleichsweise harmlosen Menuetten, die nur für Streicher bestimmt sind, hat jedoch vielleicht schon in den bislang noch als verloren zu betrachtenden „vielen Menuetten mit allerhand Instrumenten“, KV 41^d, allererste Versuche unternommen. Doch die beiden Reihen der Menuette KV 103 (61^d) — über die Reihenfolge vgl. man die speziellen Hinweise zu dieser Gruppe, Seite XIII f. — zeigen uns schon ein recht buntes Bild. Unter den Holzbläsern figurieren die Oboen an erster Stelle, sie werden nur in den Menuetten No. 6, 8 und 11 von den Flöten abgelöst. Diese dürfen in den gleichen Menuetten auch

¹⁴ KV 103 (61^d) die Trios zu No. 1 bis No. 6, No. 8 bis No. 10, No. 12, No. 13, No. 20; KV 104 (61^e) Trios zu No. 1, No. 2, No. 5, No. 6; KV 105 (61^f) Trios zu No. 2, No. 4 bis 6; KV 61^h Trios zu No. 2, No. 5; KV 164 (130^a) Trios zu No. 1 bis No. 3, No. 5, No. 6; KV 176 Trios zu No. 1, No. 2, No. 6, No. 8, No. 9, No. 14 bis 16.

¹⁵ Die „N: 3“ und „N. 10“ sind in der vorliegenden Ausgabe die No. 14 und No. 17. Mozart bezieht seine Zahlen auf eine frühere Ordnung, die er später zugunsten einer „Fassung letzter Hand“ aufgegeben hat. Vgl. den Kritischen Bericht und weiter unten S. XIII/XIV die speziellen Hinweise zu KV 103 (61^d).

stets im Trio mitspielen, was den Oboen nur in den Trios des Eröffnungs- und Finalmenuetts (I. Folge, No. 1 und No. 12) gestattet ist. Hingegen wechseln die Blechblasinstrumente Trompete und Horn kontinuierlich von Menuett zu Menuett, ausgenommen in No. 11, da — wie anzunehmen ist — die Trompeten der abschließenden No. 12, mit den beiden Oboen im Trio, besonderen und nachdrücklichen Schlußcharakter verleihen sollen. Die Führung der Bläser ist noch recht stereotyp, die unentbehrlichen Streicher — ohne Viola, die als Mittelstimmeninstrument von der Tanzmusik dieser Zeit ausgespart wird — müssen mehr Aufgaben lösen. Auffällig bleibt aber, daß Mozart bei der endgültigen Redaktion dieser Gruppe alle nur für Streicher geschriebenen Menuette verworfen hat (II. Folge, No. 14, 15 und 17–19).

In KV 104 (61e) treten die „*Trombe lunghe*“ neu auf, die später auch in der Sinfonie KV 202 (186b) wiederkehren¹⁶. In den Trios zu No. 2, 5 und 6 finden sich zum ersten Mal Piccolo-Flöten. Die Oboe versucht in No. 4 obligat zu werden, wohl weil in diesem Tanz die Blechbläser fehlen.

Die Menuette KV 105 (61f) sind ganz einheitlich besetzt: in den Menuetten mit Oboen, Hörnern und Streichern, in den Trios mit Flöte und Streichern. Das läßt sich nur hier unter den Tänzen dieser Zeit beobachten, denn in KV 61h herrschen wieder die vielfältigsten Zusammenstellungen, während in KV 164 (130a) das Instrumentations-Bild noch einmal etwas ruhiger gemalt wird: No. 1–3 und No. 4–6 sind in sich gleich besetzt, alle Trios — wie die in KV 105 (61f) — mit einer Flöte und Streichern.

Auch die Kontretänze haben alle ein in sich geschlossenes Instrumentations-Gewand mit Oboen, Hörnern und Streichern, lediglich die langsameren Tänze verlangen andere Farben (Andantino No. 2 in KV 101/250a; Gavotte No. 2 in KV 267/271e).

Noch einmal aber zeigt sich dann Mozarts Instrumentierung von Tänzen kaleidoskopartig schillernd in den *Sechzehn Menuetten* KV 176. Vor allem in der Behandlung der Bläser scheint der junge Meister so viel Routine gewonnen zu haben, daß er für viele Trios das vollständige Instrumentarium der zu ihnen gehörenden Menuette übernimmt (Trios zu No. 2, 5, 11, 12, 13, 15 u. 16) oder es nur gering reduziert (Trio zu No. 9). In No. 9 und im Trio zu No. 14 emanzipiert sich jetzt das Fagott, indem es aus seiner baßbezogenen Fundamentstellung ausbricht und mit zum Melodieträger wird. Mozart notiert es zwar noch im Basso-System in den beiden genannten Stücken, gibt ihm aber eine selbständige, vom Streich-

baß losgelöste Notierung. Damit darf aber die Mitwirkung des Fagotts als Baßinstrument bei allen Menuetten in KV 176 mit Sicherheit angenommen werden, so daß es in der vorliegenden Ausgabe auch regelmäßig in den Besetzungsangaben zu KV 176 vor den einzelnen Menuetten angeführt wurde. Das gleiche gilt mutatis mutandis auch für KV 101 (250a) und KV 267 (271e).

*

Diese allgemeinen Bemerkungen zu den Werken des vorliegenden Bandes, die nur als erste Hinweise gemeint sind, können nicht abgeschlossen werden, bevor nicht noch auf die hier mit Ausnahme von KV 315a (315g) zum erstenmal abgedruckten Klavierfassungen Mozarts eingegangen ist. Unsere Kenntnis des Kapitels „Mozart als Bearbeiter eigener Werke“ ist sehr lückenhaft und dunkel. Bekannt ist, daß Mozart von vielen Orchesterfassungen seiner Tanzmusik selbst Klavierauszüge angefertigt hat. Außer den hier vorgelegten Stücken lassen sich Autographe, z. T. bruchstückhaft, vorerst nur nachweisen für KV 408 I (383eI), KV 509 und KV 534. Nahezu ausnahmslos jedoch kommen von allen Tänzen Mozarts, die im folgenden Band dieser Ausgabe vorgelegt werden, also fast ausschließlich in den späteren Wiener Jahren komponiert wurden, frühe Drucke und Abschriften vor, von denen durchaus nicht immer gesagt werden kann, ob deren Klavierfassungen wirklich von Mozart selbst primär stammen.

Auch von den hier abgedruckten Klavierfassungen liegen nur winzige Bruchstücke im Autograph vor, zu KV 176 gehörend und im Faksimile auf Seite XX abgebildet. Da sich die Klavierfassungen von KV 176 und KV 103 (61d), wie sie hier vorgelegt werden, bereits in frühen Abschriften finden, die nachweislich angefertigt wurden, als fast alle frühen Tänze Mozarts, also Orchester- und Klavierfassungen, wie oben bereits erwähnt, in einer Hand waren (entweder bei Konstanze oder Maria Anna, jedenfalls bevor sie an Mozarts Sohn Wolfgang Amadeus weitergegeben wurden), ist mit absoluter Sicherheit anzunehmen, daß auch die Klavierfassung von KV 103 (61d) von Mozart selbst herrührt, zumal der Klavierauszug nur die „Fassung letzter Hand“ der Menuette bietet, die aus dem Autograph der Orchesterfassung erst rekonstruiert werden mußte.

Durch Autographe sind weiterhin belegt KV 61gII und KV 94 (73h); dasjenige von KV 315a (315g) ist leider vorläufig noch verschollen, stand für die vorliegende Ausgabe aber in einer Fotokopie zur Verfügung. Die bisher völlig unbekanntenen Kontretänze für den Grafen Czernin dürfen hingegen als einer der bedeutendsten Erträge des Jubiläumsjahres 1956 gebucht werden, wurden sie doch in diesem Jahr entdeckt und danach in

¹⁶ Vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) IV/11/5, S. 26.

einem repräsentativen, Mozart gewidmeten Bildband z. T. abgebildet¹⁷. Auf dem Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Köln, Juni 1958, stellte darauf Marius Flothuis die Tänze in einem Referat zuerst der Wissenschaft vor und publizierte nur wenig später einen ersten hinweisenden Artikel¹⁸. Leider haben sich von der Abschrift, die diese Klavierfassungen vermittelt, nur das erste und letzte Blatt erhalten, so daß von den ursprünglich vorhandenen 12 Nummern nur No. 1, 2, 3 (teilweise) und 12 uns zunächst bekannt geworden sind. Es bleibt aber zu hoffen, daß in absehbarer Zeit die vollständige Folge der Tänze nach einer sekundären Quelle wieder zugänglich wird. Denn auf dem Umschlag, in dem sich der Rest der Ur-Abschrift befindet, ist vermerkt worden, daß der Prager Nationalökonom und Kunsthistoriker Dr. Edmund Schebek († 1896 in Prag) nach der einst vollständig vorhanden gewesenen Ur-Abschrift eine Kopie angefertigt hat¹⁹.

Unter den Klavierfassungen befinden sich auch solche, für die die orchestralen Originalfassungen verloren gegangen sind. So muß z. B. für das Menuett in D KV 94 (73h) eine instrumentierte Fassung existiert haben, auf die die unklavieristischen Dezimen in Takt 10/11 hinweisen. Ebenso ist anzunehmen, daß Partiturvorlagen der No. 1 und 3 aus den Tänzen für den Grafen Czernin einst vorhanden gewesen sind, da sich die No. 2 und 12 in KV 101 (250a) finden. Nicht anders wird es mit den acht Menuetten KV 315^a (315g) gewesen sein.

Besondere Hinweise zu den einzelnen Werken

KV 65^a (61b) *Sieben Menuette*: Da sich in der Kirchen- und Tanzmusik Mozarts, besonders in der frühen Zeit, das Fagott als Bestandteil der Baßgruppe von selbst versteht, sogar in reinen Streicherstücken, ist es bei Aufführungen mit einzusetzen. Dies gilt auch für alle folgenden Tanz-Zyklen bis zu KV 176, in dem Mozart es ausdrücklich vorschreibt, da es sich jetzt verselbständigt. Ebenso ist es wahrscheinlich, daß auch ein Cembalo als Continuo mitgewirkt hat.

KV 103 (61d) *Zwanzig Menuette*: Von Alfred Einstein sind diese und die folgenden Gruppen — KV 104 (61e), KV 105 (61f) und KV 61^h — summarisch in die Kar-

nevalszeit 1769 verwiesen worden. Die genaue Datierung aller dieser Tänze muß weiterhin problematisch bleiben, da nur das Autograph von KV 103 (61d) und ein Teilautograph von 104 (61e) bekannt sind. Durch Schriftvergleiche ließ sich festhalten, daß die beiden zuletzt genannten Gruppen frühestens im Spätsommer oder Herbst des Jahres 1770 komponiert sein können. Vielleicht läßt sich auch eine der Gruppen in Beziehung setzen zu den Menuetten, die Mozart für eine Akademie komponiert hat und in der Nachschrift des Briefes seines Vaters vom 13. September 1771 anführt. Wie schon Alfred Einstein erwähnt hat, müßten diese Menuette dann zwischen den beiden italienischen Reisen 1771 in Salzburg entstanden sein²⁰. Auch die Nennung des Fräuleins von Mölk in diesem Zusammenhang durch Mozart könnte darauf hindeuten, daß Menuette für sie geschrieben wurden.

Alle diese Beziehungen, die durch Mangel an Quellen vorerst nicht weiter verfolgt werden können, lassen es ratsam erscheinen, die genannten vier Gruppen als zunächst „wahrscheinlich 1771/1772 komponiert“ anzusetzen. Hierfür spricht auch, daß in der Reife der Idee und Faktur zwischen den am 26. Januar 1769 beendeten Menuetten KV 65^a (61b) und den Tänzen von KV 103 (61d) ein so großer Unterschied besteht, daß eine benachbarte Entstehung nicht glaubwürdig erscheint.

Den rasch niedergeschriebenen Stücken KV 103 (61d) hat Mozart erst nachträglich eine logische Ordnung gegeben. Es lassen sich zumindest zwei Versuche einer Redaktion beobachten, denen dann noch ein dritter Versuch folgte, aus der die „Fassung letzter Hand“ erwuchs, die im vorliegenden Band die No. 1—12 umfaßt. Die überschüssigen Stücke wurden von Mozart kanzelliert, für ihre Anordnung läßt sich kein verbindlicher Maßstab treffen, sie wurde hier nach einer möglichst sinnvollen Tonartenfolge der einzelnen Menuette getroffen. Es muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß der Befund des Autographs offen läßt, ob die Trios zu No. 14 und 15 überhaupt als Trios gelten können, sie dürfen auch als Menuette gelten — oder sind als Trios vertauschbar. Ebenso kann die No. 18 durchaus als Trio zu No. 17 oder 19 gebraucht werden.

Das auf Seite 78 im Anhang dieses Bandes abgedruckte Trio in C-dur läßt sich nicht mit Sicherheit zum Menuett No. 12 stellen. Hingegen gehören die auf der gleichen Seite abgedruckten Takte 9—16 durchaus als eine erste Fassung zum Trio zu No. 13. In den Anhang verwiesen wurde auch der Entwurf zu einem Menuett in C-dur, das — bei abweichender Instrumentierung — mit dem

¹⁷ Erste Seite der Abschrift abgebildet in: *Mozart und Prag*, hrsg. von A. Buchner u. a., Prag (1958). Das Faksimile befindet sich auf dem unpaginierten Blatt 29v des Bildeils.

¹⁸ M. Flothuis, *Mozarts Contradans voor Graaf Czernin*, in: *Mens en Melodie*, Jg. 1958, S. 379 f.

¹⁹ Für diese Hinweise bin ich Herrn Dr. E. F. Schmid zu besonderem Dank verpflichtet.

²⁰ Vgl. KV³, S. 152, bei KV 75.

Beginn des Menuetts in der Sinfonie KV 73 (75a) identisch ist²¹.

KV 104 (61e) und KV 105 (61f): Zur Datierung vgl. die Bemerkungen zu KV 103 (61d) und KV 61 g II.

KV 61h, *Sixs Menuette*: Da die einzige primäre Quelle, eine Abschrift aus dem Besitz des Stiftes St. Peter in Salzburg, seit 1945 verschollen ist, folgt die vorliegende Ausgabe dem Erstdruck (Mozart-Jahrbuch I, 1923, Seite 27f.) und den Stimmen, die für die Erstaufführung 1923 durch Friedrich Frischenschlager nach der Abschrift im Stift St. Peter ausgezogen wurden. Zur Datierung vgl. die Bemerkungen zu KV 103 (61d).

KV 101 (250a), *Vier Kontretänze*: Im Partiturotograph ist das System der Violine I fast durchweg — ausgenommen die beiden ersten Repetitionsteile von Nr. 1 — von Leopold Mozart geschrieben. Die Vermutung liegt demnach nahe, daß alle vier Stücke die gemeinschaftliche Arbeit von Vater und Sohn darstellen.

Skizze zu einem Kontretanz „le motter“ (?): Diese Skizze ist nicht mit dem im April 1770 entstandenen Kontretanz KV 123 (73g) in Verbindung zu bringen. Sie findet sich nämlich auf einem Blatt mit kanonischen Studien Mozarts, unmittelbar über ihr eine Lösung des Kanons „*Incipientesque canunt Deae et finientes carmen*“ aus dem 2. Teil von Giambattista Martinis *Storia della musica* (Seite 326). Vater und Sohn Mozart erhielten im Sommer 1770 die ersten beiden Bände dieser Musikgeschichte vom Autor geschenkt, als sie in Bologna weilten. Wolfgang Mozart beschäftigte sich in jenen Tagen oft mit der Auflösung der in der *Storia della musica* enthaltenen Kanons²². Zu diesen Studien scheint das Blatt, auf dem sich die Kontretanz-Skizze befindet, auch zu gehören, so daß als vermutliche Entstehungszeit der Herbst 1770 angenommen werden darf²³.

KV 61 g II, *Menuett in C*: Das uns erhaltene Autograph der Klavierfassung deutet, wie sich durch Schriftvergleich erweisen läßt, auf ca. 1769/70 (oder früher) als Zeit der Niederschrift hin. Während eine Orchesterfassung zum Menuett nicht überliefert ist, erscheint das Trio instrumentiert als Trio zum Menuett Nr. 3 von KV 104 (61e) wieder. In diesem Fall ist also die Orchesterfassung mit Sicherheit später (Ende 1770 oder später) anzusetzen als die Fassung für Klavier. Dennoch könnte freilich

auch KV 61 g II seinerseits, und zwar Menuett und Trio, wiederum auf eine erste, nicht erhaltene Orchesterfassung aus noch früherer Zeit zurückgehen.

KV 176, *Klavierfassungen*: Die im Klavierauszug fehlenden Menuette No. 7–11 sind — nach dem Quellenbefund zu urteilen — niemals für ein Tasteninstrument eingerichtet worden.

Kontretänze für den Grafen Czernin: Graf Prokop Adalbert Czernin hatte Ende 1776 für Mozart eine Jahresrente ausgesetzt mit der Verpflichtung, Kompositionen für seine Kapelle zu schreiben²⁴. Es ist somit möglich, daß Mozart, im Rahmen dieser Kompositionsverpflichtungen, die Tänze im Januar 1777 geschrieben hat und daß die Aufführung Anfang Februar durch den jungen Grafen Johann Rudolf Czernin beim Salzburger Karneval erfolgen sollte, was durch den plötzlichen Tod des alten Grafen Prokop Adalbert am 31. Januar 1777 vereitelt wurde²⁵. Mozart kann bei der Komposition auf bereits vorhandene Stücke zurückgegriffen haben, worauf die No. 2 und 12 dieser Tänze schließen lassen, die beide aus KV 101 (250a) stammen.

KV 315a (315g), *Acht Menuette*: Von diesen Tänzen stand nur eine Fotokopie der beschriebenen Seiten des Autographs, das noch als verschollen betrachtet werden muß, zur Verfügung, mit Ausnahme des Trios zu No. 8. Der Handschrift nach dürften die Stücke spätestens 1779 entstanden sein, stilistisch machen sie jedoch einen recht primitiven Eindruck gegenüber den anderen Klavierfassungen dieses Bandes. Eine abweichende Handschrift zeigt das erhaltene Autograph vom Trio zu No. 8, für dessen Figurenwerk im 2. Teil sich weder in KV 315a (315g) noch in den anderen Klavierfassungen Entsprechungen finden lassen. Vielleicht ist dieses Trio zu No. 8 überhaupt das Schlußblatt („*Finis coronat opus*“) einer ganz anderen, heute noch verschollenen Tänzereihe? Das läßt sich vorerst nicht entscheiden, und somit ist dieser Gruppe — mit den erwähnten starken Vorbehalten — bis zur weiteren Klärung der durch Alfred Einstein zugewiesene Platz im Gesamtschaffen Mozarts noch einzuräumen.

*

Zu den im Vorwort (S. VI) angeführten Hinweisen zur Editionstechnik bleibt noch hinzuzufügen, daß sich Zutaten und Ergänzungen auf das unbedingt Nötige

²¹ Vgl. hierzu E. F. Schmid, *Zur Entstehungszeit von Mozarts italienischen Sinfonien*, in: Mozart-Jahrbuch 1958, Salzburg 1959, S. 75.

²² Solche Auflösungen sind von A. Einstein in KV³ bei KV 1668 und KV Anh. 109^d genannt.

²³ Zu Mozarts Kanonaufösungen aus Martinis *Storia della musica* vgl. E. Heß, *Über einige zweifelhafte Werke Mozarts*, in: Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg 1957, S. 112 ff.

²⁴ Dies ist durch einen Brief von Karl Freiherr von Petermann an den Grafen belegt, den Dr. E. F. Schmid im Oktober 1958 im Czernin-Archiv in Neuhaus/Böhmen entdeckt hat. Der Brief ist auszugsweise in NMA X/34, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, S. 141, veröffentlicht.

²⁵ Vgl. hierzu O. E. Deutsch, *Aus Schiedenhofens Tagebuch*, in: Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg 1958, S. 22 oben.

beschränken: Abbraviaturen pochender Achtel wurden im allgemeinen ausgeschrieben, die Schlußfermaten einheitlich gesetzt, auch wenn sie in den Vorlagen fehlen, und die Vermerke „*Menuetto da capo*“ normalisiert, da Mozart sie in allen nur möglichen Varianten benutzt und gelegentlich — wie in KV 103 (61^d) — sogar Buchstabenspiele mit ihnen treibt. Ihre autographen Fassungen sind aus dem Kritischen Bericht zu ersehen.

Da die Autographe und andere Quellenmaterialien weit verstreut sind, bin ich für die Überlassung von Filmen und Fotokopien und für Hinweise und Auskünfte dankbar verpflichtet: Maja von Arx, Niederlinsbach / Schweiz, Margarethe Hummel / Florenz, Dr. Hedwig Kraus / Wien, Anna Mondolfi / Neapel, Prof. Friedrich Frischenschlager / Salzburg, Ernst Heß / Zürich, Graf Dr. C. G. Stellan Mörner / Stockholm, Dr. Hans Moldenhauer, Spokane/USA, Dr. Robert Münster / München, Nicolas Rauch / Genf, Prof. Dr. Géza Rech / Salzburg, Dr. Wilhelm Virneisel / Tübingen, Prof. Bruno Walter.

Beverly Hills/USA; ferner folgenden Archiven und Bibliotheken: Archiv Sr. Exzellenz des Grafen Czernin, Neuhaus/Böhmen; Bibliothèque du Conservatoire National de Musique / Paris, The British Museum / London, Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella / Neapel, Fitzwilliam Museum / Cambridge, Institut de France / Paris, National-Bibliothek / Wien, Public Library / New York, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde / Wien, Sammlungen der Internationalen Stiftung Mozarteum / Salzburg, Stadtbibliothek / Wien, Universitäts-Bibliothek (Depot der ehemal. Preuß. Staatsbibliothek) / Tübingen, Westdeutsche Bibliothek / Marburg. Besonderen Dank schulde ich dem verstorbenen Editionsleiter, Herrn Dr. Ernst Fritz Schmid sowie der jetzigen Editionsleitung (Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm) für ihre unermüdliche Unterstützung und Hilfsbereitschaft.

Berlin, im August 1960

Rudolf Elvers

Handwritten musical score for Menuett and Trio, KV 654 (61b) by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written on ten staves. The first staff is labeled "Hornete" and the second "Klarinet". The music is in a single system. A circular stamp from the Nationalbibliothek Wien is visible on the right side of the page.

Sieher Menuette KV 654 (61b): Erste Seite nach dem im Besitz der National-Bibliothek, Wien, befindlichen Autograph (vgl. Seite 1: Menuett und Trio No. 1, und Seite 2: Menuett No. 2, Takt 1-6).

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A circular library stamp is visible on the right side of the page.

Zwanzig Menuette KV 103 (61^b): Erste Seite nach dem im Besitz der Bibliothèque du Conservatoire National de Musique, Paris, befindlichen Autograph (Blatt 2 recto des ursprünglichen Autographs) (vgl. Seite 23; Menuett No. 13, und Seite 11; Trio zu No. 1).

18. Menuetti di Wolfgang Amadeus Mozart a Salzburg 1789 autografo
L. 3000

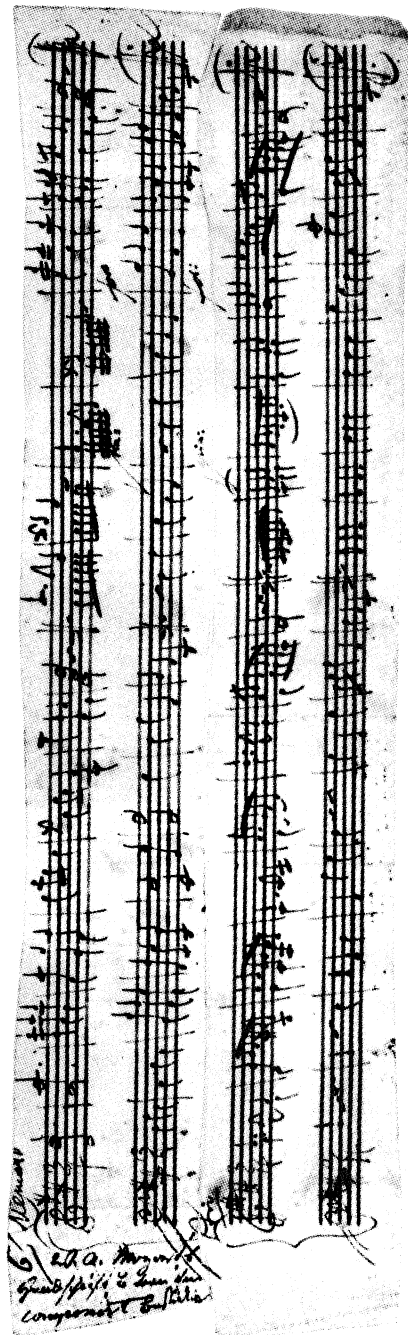
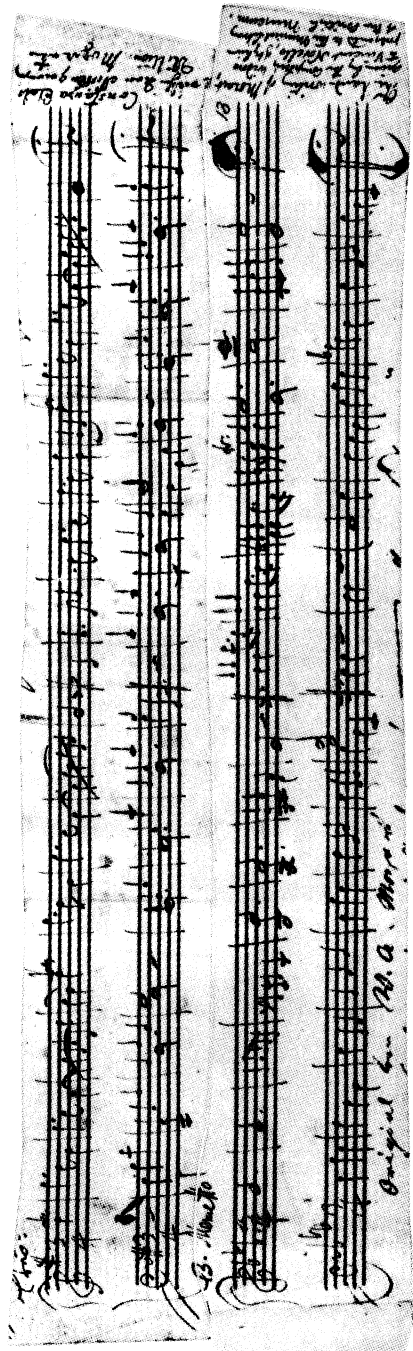
The image shows a page of handwritten musical notation for 18 Minuettes by Wolfgang Amadeus Mozart. The manuscript is written on ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. There are several annotations in the left margin, including the number '18' and the title 'Menuetti di Wolfgang Amadeus Mozart a Salzburg 1789 autografo'. A circular library stamp is visible on the fifth staff. The page is numbered '18' in the top left corner and 'Ms. 233' in the bottom right corner.

Sedzimir Menietta KV 176: Erste Seite nach dem im Besitz der Bibliothèque du Conservatoire National de musique, Paris, befindlichen Autograph (vgl. Seite 51: Menuett und Trio No. 1).

No. 9.
 178
 Contredanze von Mozart und sein Schüler.
 177-

p 20
 p 21
 38

Vier Kontretänze KV 267 (271^c): Erste Seite nach dem im Besitz des Fitzwilliam Museum, Cambridge, befindlichen Autograph (vgl. Seite 71, Takt 1–25).



Bruchstücke von den Klavierfassungen der Menuette KV 176 nach den im Mozarteum, Salzburg (Trio zu No. 2, Menuett No. 6), und im British Museum, London (Menuett No. 3, Trio zu No. 6), befindlichen autographen Fragmenten; Fotomontage (vgl. Seite 95 und 97).