

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie VII

Ensemblemusik
für größere Solobesetzungen

WERKGRUPPE 17: DIVERTIMENTI UND SERENADEN
FÜR BLASINSTRUMENTE · BAND 2

(KV 361: 12 BLASINSTRUMENTE UND KONTRABASS)

VORGELEGT VON
DANIEL N. LEESON UND NEAL ZASLAW



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1979

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE

Éditions Bärenreiter Tours

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Daniel N. Leeson und Neal Zaslaw,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie VII, Werkgruppe 17, Band 2.

Alle Rechte vorbehalten / 1979 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

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

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Bundesministerium für Forschung und Technologie, Bonn

Stiftung Volkswagenwerk, Hannover

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

Außerdem ist die

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg

zu großem Dank verpflichtet

der IBM Österreich

Internationale Büromaschinen Gesellschaft m. b. H.

für die großzügige Zuwendung zum vorliegenden Band,

der Mozarts Wiener Bläuserserenaden enthält

INHALT

Zur Edition	VII
Vorwort	VIII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 375 (a 6)	XVI
Faksimile: Blatt 7 ^r des Autographs von KV 375 (a 6 und a 8)	XVII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 375 (a 8)	XVIII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 388 (384 ^a)	XIX
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 361 (370 ^a)	XX
Faksimile: Blatt 28 ^r des Autographs von KV 361 (370 ^a)	XXI
Serenade in Es KV 375 (a 6)	3
Serenade in Es KV 375 (a 8)	41
Serenade in c KV 388 (384 ^a)	97
Serenade in B KV 361 (370 ^a)	141
Adagio in B KV 411 (440 ^a ; KV ⁶ : 484 ^a)	223
A n h a n g	
1. Beginn eines langsamen Satzes (Andante?) in Es KV ⁶ : 384 B	233
2. Beginn eines Marsches in B KV 384 ^b	234
3. Beginn eines Allegro (?) in B KV Anh. 96 (196 ^b ; KV ⁶ : 384 ^c)	235
4. Beginn eines Allegro assai in B KV Anh. 95 (440 ^b ; KV ⁶ : 484 ^b)	236
5. Beginn eines Adagio in F KV Anh. 93 (440 ^c ; KV ⁶ : 484 ^c)	237
6. Fragment eines Allegro KV ⁶ : 484 ^e	238
7. Adagio in F (Fragment) KV Anh. 94 (580 ^a)	238
8. Beginn eines ersten (?) Satzes zu einer Serenade (?) in c KV ⁶ : deest	241
9. Melodie-Fragment KV ⁶ : deest (Faksimile und Übertragung)	242

ZUR EDITION

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

- I: Geistliche Gesangswerke (1–4)
- II: Bühnenwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchengesamten (16)
- VII: Ensemblemusik 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-Bezeichnung 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. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

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

Die Editionsleitung

VORWORT

Im April 1782 rief Kaiser Joseph II. ein Bläseroktett ins Leben, das sowohl zur Unterhaltung am Hofe als auch bei öffentlichen Anlässen aufzuspielen hatte. Dieses Ereignis machte bald Schule, und innerhalb weniger Jahre folgte eine Reihe von Mitgliedern des Hochadels dem kaiserlichen Beispiel, was zu einer plötzlichen Nachfrage nach Werken für diese Besetzung führte: Nicht nur Mozart, sondern auch Haydn, Beethoven, Schubert und viele Kleinmeister aus dem Wiener Raum haben Originalkompositionen für Bläseroktett geschrieben; daneben sind Hunderte von Bearbeitungen (vorwiegend von Opern und Ballettmusiken) überliefert¹.

Die gebräuchlichste Besetzung dieser Bläser-Ensembles – und diese Besetzung ist auch gemeint, wenn zu jener Zeit von „Harmonie“ oder „Harmoniemusik“ die Rede ist – bestand aus je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten², wenn auch zumindest ein österreichischer Aristokrat, Fürst Schwarzenberg, eine „Harmonie“ mit Englischhörnern anstelle von Klarinetten unterhielt; daneben sind größere und kleinere Besetzungen solcher „Harmoni Musik“ bekannt. Der prinzipielle akustische Nachteil dieser Ensembles liegt in der Schwäche des Basses, denn den Fagotten fehlt es oftmals an Kraft, die die Brillanz der hohen Blasinstrumente ausgleichen könnte. Mozart war sich dieses Problems ganz offensichtlich bewußt, denn in den Tutti-Passagen seiner „Harmoni Musik“ hat er die beiden Fagotte oftmals im Unisono oder in Oktaven geführt. Eine andere Lösung des Problems bestand darin, die Fagotte durch Hinzuziehung von Kontrafagotten, Posaunen, Serpentin oder (Streich-)Kontrabaß zu verstärken, was entweder durch ausdrückliche Anweisung des Komponisten geschehen konnte oder der Ad-libitum-Praxis der Ausführenden selbst anheimgestellt war. Mozart schreibt einen Kontrabaß in der Serenade in B KV 361 (370*) vor, da in diesem Werk die zusätzliche Beteil-

igung von zwei Bassethörnern und zwei weiteren Hörnern gegenüber der gewöhnlichen Harmoniebesetzung eine entsprechende Verstärkung der tiefen Region verlangt. Ein Ensemble von neun Bläsern mit Streichbaß, das Fürst Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein unterhielt, ist auf einer Silhouette aus dem Jahre 1791 zu sehen³.

In Wien gab es allerdings auch vor der Gründung der kaiserlichen „Harmonie“ Bläserensembles (Burney berichtet darüber bereits ein Jahrzehnt früher⁴): So unterhielt Fürst Schwarzenberg in den späten 1770er Jahren ein Bläser-Sextett, bestehend aus je zwei Oboen, Hörnern und Fagotten, Kardinal Fürst Batthyány zur selben Zeit in Preßburg ein Oktett mit Klarinetten, und es erscheint sogar erwiesen, daß Fürst Liechtenstein früher als der Kaiser die Idee hatte, eine eigene „Harmonie“ zu gründen, doch steht außer Frage, daß die vom Kaiser begründete „Harmonie“ den Zeitgeschmack stark beeinflußt hat. Kurz nachdem der Kaiser seine „Harmonie“ ins Leben gerufen hatte, bildete auch sein Bruder Erzherzog Maximilian Franz ein ähnliches Ensemble. Fürst Schwarzenberg engagierte zu seinen sechs Bläsern zwei weitere, und um die Mitte der 1780er Jahre gab es „Harmonie“-Ensembles in den Palais der Fürsten Grassalkovics, Esterházy und Lobkowitz sowie der Grafen Kinsky und Pachta. In den beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts erreichte diese Bewegung dann ihren Höhepunkt, doch durch die napoleonische Bedrohung fand der österreichische Adel weder Zeit noch Möglichkeit, weiterhin eigene „Harmonie“-Ensembles zu unterhalten, so daß das Interesse an dieser Art von Bläsermusik rasch wieder verschwand⁵.

Die Beliebtheit der „Harmoni Musik“ basiert mit auf der Tatsache, daß sie auch Eingang in andere

³ Otto Erich Deutsch, *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern (Neue Mozart-Ausgabe = NMA X/32)*, Kassel etc. 1961, S. 141, Nr. 286.

⁴ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, London 1773, Band 1, S. 330 f. Burney beschreibt hier eine „Harmoni Musik“, die in seinem Quartier, dem Wiener Gasthof „Zum Goldenen Ochsen“, Tafelmusik spielte.

⁵ Zeichen des Verfalls der fürstlichen Musikkapellen, die auf wirtschaftliche Schwierigkeiten zurückzuführen sind, konnte man schon 1796 feststellen. Vgl. dazu das Kapitel *Herrschaftliche Hauskapellen und Harmonien*, in: Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Wien 1796. Mit Nachwort und Register von Otto Biba, München-Salzburg 1976, S. 77–78 (*Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Band 1).

¹ Die beste bisherige zusammenfassende Studie über dieses Thema ist die Arbeit von Roger Hellyer, *„Harmoni Musik“: Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Phil. Diss. (masch.), Oxford University 1975.

² Daniel N. Leeson und David Whitwell, *Mozart's 'Spurious' Wind Octets*, in: *Music & Letters* 53 (1972), S. 379–381. „Harmonie“ bedeutete stets Instrumentenpaare, auch wenn ein Paar dieselbe Stimme zu spielen hatte. Flöten wurden fast nie verwandt. Diese Charakteristika waren in allen Ländern, in denen es Harmonie Musik gab, bekannt und allgemein gültig: „Armonia“ (Deutschland außerhalb Österreichs), „Harmony Music“ (Nordamerika) und „Musique d'Harmonie“, „Pièce d'Harmonie“ oder „Morceau d'Harmonie“ (Frankreich). In England hat es diese Ensemble-Art ebenfalls gegeben, doch wurde sie „Military Music“ genannt.

soziale Schichten gefunden haben: So konnten Gasthausbesitzer eine „Harmoniemusik“ zur Unterhaltung bei der Tafel engagieren; man konnte „Harmoniemusiken“ für bestimmte gesellschaftliche Veranstaltungen bestellen, und viele stellunglose Musiker schlossen sich zu solchen Bläsergruppen zusammen und machten Straßenmusik: Sie zogen von einem Platz zum anderen und sammelten von den Passanten.

Angesichts eines so großen Bedarfs an „Harmoniemusik“ ist es erstaunlich, daß von Mozart nicht mehr Werke dieser Besetzung überliefert sind. Drei Fragmente (KV^a: 384 B, KV 384^b, KV Anh. 96/196^b; KV^b: 384^c = Anhang 1–3 dieses Bandes) legen die Vermutung nahe, daß Mozart zu einem bestimmten Zeitpunkt die Absicht gehabt hat, ein weiteres Werk für „Harmonie“ zu schreiben⁶. Einige andere Bläseroktette, die unter Mozarts Namen überliefert sind, werfen Echtheitsfragen auf. Falls Mozart für sie als Autor überhaupt in Frage kommt, müssen sie aus stilistischen Gründen in die Vor-Wiener Epoche gesetzt werden⁷. Die Mitteilung Franz Xaver Niemtschek in einem Brief von 1810 über eine „Sammlung von 6 Parthien für Harmonie Musik à 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotten, die Mozart für die Harmonie des Fürst: Schwarzenberg schrieb, und die noch nicht gestochen sind“⁸, muß auf einem Irrtum beruhen, denn Schwarzenbergs Bläserensemble hatte keine Klarinetten⁹. Möglicherweise handelt es sich um Bearbeitungen der Divertimenti KV 213, 240, 252 (240^a), 253, 270 und 289 (271^b), von deren Veröffentlichung durch André in Offenbach (um 1801) Niemtschek vielleicht noch keine Kenntnis hatte. Schließlich hatte Mozart die Absicht, Stücke aus *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 „auf die harmonie“ zu setzen; er wollte es selbst tun, weil er befürchtete, es komme ihm „einer bevor“ und hätte statt seiner „den Profit davon“¹⁰, doch ist eine solche Bearbeitung aus Mozarts Feder nicht überliefert.

⁶ Marius Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*, Salzburg 1969, S. 24, Fußnote 1 (*Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Band 2).

⁷ Leeson-Whitwell, a. a. O., S. 377–399. – Die Diskussion dieser Fragen ist dem Vorwort in NMA VII/17: *Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente. Band 1*, vorbehalten.

⁸ Rudolph Angermüller und Sibylle Dahms-Schneider, *Neue Briefe und Dokumente zu Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg [1971], S. 235–236.

⁹ Roger Hellyer, *Mozart's Harmoniemusik*, in: *The Music Review* 34 (1973), No. 2, S. 147–148.

¹⁰ Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Textbände (= Bauer–Deutsch I–IV), Kassel etc. 1962/63; III, Nr. 677, S. 213, Zeilen 33–35.

Jedenfalls sind wir nicht sicher, ob es gerechtfertigt erscheint, Mozart mit der anonymen zeitgenössischen „Harmoniemusik“ aus der *Entführung* in Verbindung zu bringen¹¹: Möglicherweise ist diese Bearbeitung das Werk von Johann Went¹², einem Klarinettenisten und Bearbeiter aus dem 18. Jahrhundert. So kennen wir, alles in allem, aus Mozarts Wiener Zeit nur drei Meisterwerke für „Harmonie“-Besetzung, eines davon in zwei Fassungen.

*

Serenade in Es KV 375 (a 6): Anders als bei den übrigen Werken des vorliegenden Bandes sind Zeit, Ort und Anlaß der Komposition von KV 375 in der ersten Fassung für Bläsersextett genau bekannt. Am 6. Oktober 1781 schreibt Mozart an seinen Vater, daß er nicht in der Lage sei, so viel an der *Entführung aus dem Serail* zu arbeiten, wie er wünsche, doch schreibe er „freylich unterdessen andere sachen . . .“¹³. Aus einem anderen Brief an seinen Vater vom 3. November 1781 erfahren wir von einem der Projekte, die Mozart beschäftigten. In dem Brief, in dem er berichtet, wie er seinen Namenstag verbracht hatte, schreibt er:

„ . . . auf die Nacht um 11 uhr bekam ich eine NachtMusick von 2 clarinetten, 2 Horn, und 2 Fagott – und zwar von meiner eigenen composition. – diese Musick hatte ich auf den thesaria tag [15. Oktober 1781] – für die schwester der fr: v: Hickl, oder schwägerin des H: v: Hickl |:Hofmaler:| gemacht; alwo sie auch wirklich das erstemal ist productirt worden. – die 6 Herrn die solche exequirn sind arme schlucker, die aber ganz Hüpsch zusammen blasen; besonders der erste clarinettist und die 2 Waldhornisten. – die haubtursache aber warum ich sie gemacht, war, um dem H: v: strack |:welcher täglich dahin kömmt:| etwas von mir hören zu lassen. und deswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig geschrieben. – sie hat auch allen beyfallerhalten. – Man hat sie in der thesaria nacht an dreyerley örter gemacht. – denn wie sie wo damit fertig waren, so hat man sie wieder wo anders hingeführt und bezahlt. – die Herrn also haben sich die hausthüre öfnen lassen, und

¹¹ Wir beziehen uns hier auf die *Bläserbearbeitung aus der Zeit Mozarts*, hrsg. von Franz Giegling, Kassel etc. 1958 (BA 3697); vgl. auch KV^a, S. 782f., Anhang B zu 384. Flothuis, a. a. O., S. 41–42.

¹² Vgl. Roger Hellyer, *The Transcriptions for Harmonie of 'Die Entführung aus dem Serail'*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* (1975/76), Band 102, und David Whitwell, *A Case for the Authenticity of Mozart's Arrangement of 'Die Entführung aus dem Serail' for Wind Instruments*, in: *The Instrumentalist* (November 1969), S. 40–43.

¹³ Bauer–Deutsch III, Nr. 631, S. 165, Zeile 36.

nachdem sie sich mitten im Hof rangirt, mich, da ich mich eben entkleiden wollte, mit dem Ersten E B accord auf die angenehmste art von der Welt über-rascht.“¹⁴

Die autographe Partitur der Sextettfassung von KV 375 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung) diente der vorliegenden Ausgabe als einzige Quelle; nur zur Lösung unklarer und problematischer Stellen wurde das Autograph der Oktettfassung mit herangezogen. Das Autograph des Sextetts ist mit großer Sorgfalt geschrieben; es enthält weniger Korrekturen und Änderungen als die Autographe der Serenaden KV 361 (370^a) und 388 (384^a), und es hat den Anschein, als beziehe sich Mozarts Feststellung, er habe „auch ein wenig vernünftig geschrieben“, nicht nur auf den musikalischen Einfall, sondern auch auf das äußere Erscheinungsbild der Partitur.

Serenade in Es KV 375 (a 8): In einem Brief an seinen Vater vom 27. Juli 1782 schreibt Mozart: „ich habe geschwind eine Nacht Musique machen müssen, aber nur auf harmonie“¹⁵. Die Mozart-Forschung hat bisher diese Bemerkung auf die Serenade in c KV 388 (384^a) bezogen, doch ist diese Zuschreibung von Marius Flothuis angezweifelt worden. Nachtmusik, so führt Flothuis aus, sei Musik für öffentliche Anlässe gewesen, während der ernste Charakter der c-moll-Serenade eher darauf schließen lasse, daß das Werk für Kenner und Liebhaber bestimmt gewesen sei¹⁶. Nach Meinung von Flothuis ist die Hypothese wahrscheinlicher, daß Mozart sich mit seinen Bemerkungen auf die Oktettfassung von KV 375 bezogen habe, die er Ende Juli 1782 in aller Eile zu einem nicht bekannten Anlaß geschaffen hat. Bereits Hermann Abert hat vermutet, daß die Oktettfassung von KV 375 Ende Juli 1782 entstanden sei¹⁷.

Das Autograph der Oktettfassung von KV 375 wurde im 19. Jahrhundert mit dem Autograph der Sextettfassung in einen Band zusammengebunden und befindet sich deshalb ebenfalls in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung). Mozarts Eile hat im Autograph deutliche Spuren hinterlassen. Die Sätze 1, 3 und 5 hat er in voller Partitur neu ausgeschrieben und dabei die Oboen derart kunstvoll in das Gefüge der Sätze eingebaut, daß man niemals erraten würde, daß sie ursprünglich nicht zur Grundkonzeption gehört

haben. Mozart hat außerdem zahlreiche Verbesserungen an Artikulation, Dynamik und am Notentext selbst vorgenommen. Am Schluß des langsamen Satzes hat Mozart lediglich einen Takt hinzugefügt; dagegen erfährt der Schlußsatz durch eine Erweiterung von sieben Takten bedeutendere strukturelle Veränderungen.

Anders als in den Sätzen 1, 3 und 5 hat Mozart in den Sätzen 2 und 4 der bereits existierenden Partitur der Sextettfassung die Oboen hinzugefügt, und zwar nur in den Tutti-Passagen, in denen sie die Stimmen der Klarinetten entweder im Unisono oder in der Oktave verdoppeln. Mozart ging dabei recht rationell vor, denn er notierte in diesen beiden Menuetten die zusätzlichen Oboen für die Oktettfassung auf leeren Systemen des Autographs der Sextettfassung (vgl. das Faksimile auf S. XVII). Nur an zwei Stellen hielt es Mozart für nötig, in den ursprünglichen Text einzugreifen (erstes Menuett: Takt 1–4 und Parallelstelle Takt 21–24 in den Klarinetten, und im Trio desselben Satzes: Takt 28 im ersten Fagott). Ergebnis dieser Arbeitsmethode Mozarts ist, daß das Autograph der Sextettfassung auch die autographe Fassung der Menuette für die Oktettfassung enthält, während im Autograph der Oktettfassung diese beiden Sätze nur in einer Abschrift überliefert sind¹⁸. Für wen die Oktettfassung von KV 375 bestimmt war, wissen wir nicht. Einen Hinweis bietet möglicherweise Mozarts Brief vom 23. Januar 1782 an den Vater, in dem es heißt: „... der Junge fürst liechtenstein,|: er will es aber noch nicht wissen lassen:| dieser will eine Harmonie Musick aufnehmen, zu welcher ich die stücke setzen soll“¹⁹. Es könnte also sein, daß Mozart die Bearbeitung für Liechtensteins neugegründetes Ensemble vorgenommen hat. Johann Friedrich Reichardt mag dieses Werk bei seinem Besuch im Sommer 1783 in Wien gehört haben, denn er schreibt in seiner Autobiographie (in der dritten Person):

„Das Gespräch [mit dem Kaiser und seinem Bruder] lenkte sich zuletzt auf die Harmonie-Musik, aus lauter Blas-Instrumenten bestehend, die damals in Wien mit grosser Vollkommenheit ausgeübt wurde. Beyde Herrn, der Kaiser und sein Bruder, hatten jeder ihre vollständige Harmonie, und da sie hörten, daß Reichardt davon sehr eingenommen war, verhießen sie ihm, solche eines Morgens in dem kleinen Redoutensaale vereinigt hören zu lassen. Das geschah denn auch, und gewährte einen recht entzückenden Genuss. Stimmung, Vortrag, alles war rein und

¹⁴ Bauer–Deutsch III, Nr. 638, S. 171–172, Zeilen 10–25.

¹⁵ Bauer–Deutsch III, Nr. 680, S. 214, Zeilen 4–5.

¹⁶ Flothuis, a. a. O., S. 22–25.

¹⁷ Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Band I, Leipzig 7/1955, S. 739.

¹⁸ Hellyer teilt uns brieflich mit, daß er der Meinung sei, die Abschrift der Oktett-Menuette sei von der Hand Anton Stadlers.

¹⁹ Bauer–Deutsch III, Nr. 660, S. 194, Zeilen 26–28.

übereinstimmend: einige Sätze von Mozart waren auch wunderschön. Von Haydn kam leider nichts vor.“²⁰

Die vorliegende Ausgabe der Oktettfassung von KV 375 basiert für die Sätze 1, 3 und 5 einzig auf dem Autograph und zieht nur an problematischen Stellen das Autograph der Sextettfassung mit zu Rate. Für die Sätze 2 und 4 verwendet sie ausschließlich das Autograph der Sextettfassung mit den dort hinzugefügten Oboen (zu Einzelheiten vgl. den Kritischen Bericht).

Serenade in c KV 388 (384^a): Falls sich Mozarts oben bereits zitierte Bemerkung in seinem Brief vom 27. Juli 1782 nicht auf KV 388 (384^a) beziehen sollte, wäre der traditionellen Datierung dieses Werkes – „wahrscheinlich gegen Ende Juli 1782 in Wien“ (KV⁶, S. 413) – die Basis entzogen. KV 388 (384^a) steht abseits von den übrigen Mozartschen Werken für Bläser und sprengt mit seinem anspruchsvollen Ernst die üblichen Grenzen des Genres, eine Tatsache, die Mozart selbst erkannt haben mag, und die seinen Entschluß, das Werk in vier statt in fünf Sätzen zu konzipieren und es später zum Streichquintett KV 406 (516^b) umzuarbeiten, mitbestimmt haben mag.

Das Autograph von KV 388 (384^a) befindet sich ebenfalls in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung). In die rechte obere Ecke der ersten Seite schrieb Mozart: *di Wolfgang Amadeo Mozartmp / 1782*; unmittelbar darunter ist das Datum wiederholt, wahrscheinlich von der Hand Georg Nikolaus Nissens^{20a} (vgl. das Faksimile auf S. XIX). Mozarts Datierungsvermerk „1782“ ist zwar eindeutig, doch hat beispielsweise Marius Flothuis bemerkt, daß Teile dieser Serenade mit anderen, späteren c-moll-Werken Mozarts (vorwiegend aus dem Jahre 1783) stilistisch eng verwandt sind, etwa mit KV 396 (385^f), KV 426, KV Anh. 44 (426^a) und KV 427 (417^a)²¹. Unabhängig von dieser Beobachtung hat Alan Tyson bei seinen Arbeiten an Papier und Wasserzeichen von Autographen Mozarts aus der Wiener Periode jedoch festgestellt, daß das Papier des Autographs von KV 388 (384^a) zum größten Teil einer Sorte zugehört, die man auch bei anderen Mozart-Autographen aus dem Jahr 1782 findet, etwa bei KV 440 (383^h), KV 384, KV 389 (384 A), 384 B und KV 385; dagegen enthält ein

Bogen des Autographs von KV 388 (384^a) ein Wasserzeichen, das auch bei Werken aus der 400er Gruppe des *Köchel-Verzeichnisses* vorkommt²². Angesichts dieser Tatsachen kann lediglich konstatiert werden, daß KV 388 (384^a) zwar eindeutig mit „1782“ von Mozart datiert ist, daß aber eine spätere Entstehungszeit nicht ausgeschlossen werden kann.

Während die Autographie beider Fassungen von KV 375 keine Titel tragen, ist KV 388 (384^a) von Mozarts Hand mit *Serenada* überschrieben (siehe das Faksimile auf S. XIX). Dieser Titel wurde über einen anderen früheren Titel geschrieben, der nur durch Vergrößerung und ultraviolette Fotografie entziffert werden konnte: *Parthia*. Nach Heinrich Christoph Kochs Definition von 1802 ist „*Parthia*“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Instrumentalsuite, in der sich Tanzsätze mit Sätzen ohne tänzerischen Charakter mischen: „*Anjetzt giebt man den Namen Parthie (Parthia oder Partita) denjenigen Tonstücken, die für mehrere Arten von Blasinstrumenten gesetzt sind, in welchen aber, außer der Menuet, selten andere charakteristische Tanzmelodien vorkommen.*“²³

Die vorliegende Ausgabe von KV 388 (384^a) basiert auf dem Autograph, dessen letzte Seite allerdings schon früh verlorengegangen sein muß und durch eine mangelhafte Abschrift ersetzt worden ist. Betroffen von diesem Verlust sind die Takte 230 bis 252 des letzten Satzes. Die Abschrift enthält bedenkliche Ungereimtheiten in der Artikulation; außerdem ist der Schlußakkord, bei dem die Terz fehlt, ungewöhnlich auf die Instrumente verteilt. Deshalb wurden diese letzten Takte in enger Anlehnung an das in der British Library London befindliche Autograph der Quintett-Fassung KV 406 (516^b) ediert (zu Einzelheiten vgl. den Kritischen Bericht).

Serenade in B KV 361 (370^a): Hinsichtlich der Entstehungszeit von KV 361 (370^a) hat es verschiedene Auslegungen gegeben: Die Zuordnung „*München 1780*“ – so KV¹ – ist falsch und sollte nicht länger übernommen werden. Alfred Einsteins Entstehungsvermerk in KV³ „*Komponiert im ersten Halbjahr 1781 in München und Wien*“ geht auf seine falsche Interpretation der auf dem Autograph von fremder Hand eingetragenen Jahreszahl zurück (vgl. dazu weiter unten). Die Meinung, KV 361 (370^a) sei bei Mozarts Hochzeitsessen, also am 4. August 1782,

²⁰ *Bruchstücke aus Reichardts Autobiographie*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (1813), 13. 10. 1813, Spalten 667–668.

^{20a} Die Identifikation der verschiedenen Schriftanteile in Autographen von Werken des vorliegenden Bandes stammt von Wolfgang Plath, Augsburg.

²¹ Flothuis, a. a. O., S. 25.

²² Wir danken Alan Tyson für die großzügige Bereitstellung seiner Forschungsergebnisse, die von der University of California Press als Monographie veröffentlicht werden sollen.

²³ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Spalte 1463 (Faksimile-Nachdruck: Hildesheim 1964).

aufgeführt worden, geht auf eine an sich schon zweifelhafte Mitteilung Georg Nikolaus Nissens zurück, die später auch noch fehlinterpretiert worden ist²⁴. Die Annahme, daß die sieben Sätze des Werkes ursprünglich zwei Werke von vier und drei Sätzen gebildet haben, kann anhand des in der Library of Congress Washington D.C. befindlichen Autographs²⁵ selbst widerlegt werden. Der Titel *gran Partita* auf der ersten Seite des Autographs (vgl. das Faksimile auf S. XX) schließlich wurde wahrscheinlich lange nach Mozarts Tod niedergeschrieben und hat folglich mit Mozart selbst nichts zu tun²⁶. Das früheste eindeutige Dokument zu KV 361 (370*) ist eine Ankündigung im *Wienerblättchen* vom 23. März 1784:

„Musikalische Akademie.

Heut wird Herr Stadler der ältere in wirklichen Diensten Sr. Majestät des Kaisers, im k.k. National-Hoftheater eine musikalische Akademie zu seinem Vortheil geben, wobey unter anderen gut gewählten Stücken eine große blasende Musik von ganz besonderer Art, von der Composition des Hrn. Mozart gegeben wird.“²⁷

Eine Identifikation der „großen blasenden Musik von ganz besonderer Art“ erlauben die Memoiren des Johann Friedrich Schink, der bei Stadlers Konzert anwesend war:

„Musikalische Akademie von Stadler, Virtuos auf dem Klarinet.

Sollst meinen Dank haben, braver Virtuos! was du mit deinem Instrument beginnst, das hört' ich noch nie. Hätt's nicht gedacht, daß ein Klarinet menschliche Stimme so täuschend nachahmen könnte, als du sie nachahmst. Hat doch dein Instrument einen Ton so weich, so lieblich, daß ihm Niemand widerstehn kann, der ein Herz hat, und das hab' ich, lieber Virtuos; habe Dank!

Hab' auch heut eine Musik gehört mit Blasinstrumenten, von Herrn Mozart, in vier Sätzen – herrlich und hehr! Sie bestand aus dreizehn Instrumenten, als vier

Corni, zwei Oboi, zwei Fagotti, zwei Clarinetti, zwei Basset-Corni, ein Contre-Violon, und saß bei jedem Instrument ein Meister – o es tat eine Wirkung – herrlich und groß, trefflich und hehr!“²⁸

Das Datum 1780 auf dem Autograph (vgl. das Faksimile auf S. XX) von der Hand Johann Anton Andrés erweist sich bei näherer Betrachtung als Korrektur, und zwar möglicherweise aus 1781, mit Sicherheit aber zunächst aus 177– (ebenfalls von Andrés Hand), demnach also entstanden in den 1770er Jahren. Daß die Datierung mit 1780–1781 für KV 361 (370*) zu früh angesetzt ist, wurde bereits in mehreren Abhandlungen dargelegt²⁹. Aufgrund unserer bisherigen Kenntnisse gibt es keine Gründe, das Werk früher als mit Ende 1783 oder Anfang 1784 zu datieren³⁰. Einiges spricht dafür, daß Mozart diese Serenade möglicherweise gleichzeitig mit der Komposition des Klavierkonzertes für Babette Ployer (in Es, KV 449) begonnen und unmittelbar nach diesem Konzert vollendet hat³¹.

Einzelbemerkungen zu KV 361 (370*): 1. In der Regel wird das Vortragszeichen *sf* stets auf eine einzige Note bezogen, in KV 361 (370*) – und auch in anderen Werken Mozarts – gibt es indes Stellen, die zeigen, daß sich *sf* auch auf mehrere Noten beziehen kann (so etwa in den Takten 19 bis 22 aus dem Trio I zum ersten Menuett: S. 165). Einen Hinweis auf Mozarts Absichten gibt Daniel Gottlob Türk, wenn er *sf* als „... stark vorgetragen, den Ton gleichsam mit Gewalt herausgepreszt; (bezieht sich oft nur auf die Note, wobey es steht.)“³² interpretiert. Was bei Türk

²⁴ Dokumente, S. 206. Demnach sind bei der Akademie nur vier Sätze aus KV 361 aufgeführt worden.

²⁵ Zum Beispiel bei Whitwell, a. a. O., S. 42, und Flothuis, a. a. O., S. 39.

²⁶ Zur Datierung vgl. Leeson-Whitwell, *Concerning Mozart's Serenade* . . . , a. a. O. – Nicht alle Schlüsse hinsichtlich der Datierung erfahren durch die Wasserzeichen der beiden Papiersorten des Autographs von KV 361 (370*) unbedingt eine Unterstützung: Laut brieflicher Mitteilung von Alan Tyson wurde bis jetzt die erste der beiden Papiersorten noch in keinem anderen Mozart-Autograph gefunden, von dem man annimmt, es sei später als 1781 geschrieben worden. Die zweite Papiersorte verwendete Mozart über mehrere Jahre hinweg, und sie ist deshalb ungeeignet, uns bei einer genaueren Datierung des Werkes zu helfen. Roger Hellyer schließlich hat uns mitgeteilt, daß die Rastrierung dieser zweiten Papiersorte aus KV 361 (370*) Ähnlichkeiten mit der Rastrierung auf dem Autograph der Sextettfassung von KV 375 aufweist, doch führt auch dieser Hinweis im Hinblick auf eine präzise Datierung von KV 361 (370*) nicht weiter.

²⁷ KV 361 (370*) könnte eines der Werke sein, auf welches sich Mozart in seinem Brief vom 10. Februar 1784 bezieht, wenn er seinem Vater im Zusammenhang mit der nicht vollendeten *Oca del Cairo* KV 422 schreibt: „Ich habe dermalen sachen zu schreiben, die mir in diesen augenblick geld eintragen, – später nicht.“ (Bauer-Deutsch III, Nr. 775, S. 300, Zeilen 21–22).

²⁸ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Leipzig und Halle 1789, S. 116 (Faksimile-Nachdruck: Kassel etc. 1968).

²⁴ Vgl. Neal Zaslaw (Besprechung von Mozart. Briefe und Aufzeichnungen) in: *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978), S. 368 f.

²⁵ Faksimile-Ausgabe: *Gran Partita, K. 361 by Wolfgang Amadeus Mozart. A Facsimile of the Holograph in the Whittall Foundation Collection. With an Introduction by Alfred Einstein*, Library of Congress, Washington 1976; zu beziehen durch den Superintendent of Documents, United States Government, Printing Office, Washington, D.C. (Stock Number 030-007-00005-1).

²⁶ Daniel N. Leeson & David Whitwell, *Concerning Mozart's Serenade in B_♭ for Thirteen Instruments, KV 361 (370*)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel 1978, S. 97–130, hier S. 109.

²⁷ Otto Erich Deutsch, Mozart. *Die Dokumente seines Lebens* (= NMA X/34, im folgenden abgekürzt *Dokumente*), Kassel etc. 1961, S. 198.

nicht direkt ausgedrückt ist, hat Thomas Busby deutlicher formuliert: „*SFORZATO (Ital.) An expression apprizing the performer, that the note or passage to which it refers is to be emphatically given.*“³³

2. Mozart hat den fünften Satz, die Romanze, abgekürzt notiert: Einem 24taktigen Adagio in zwei zu wiederholenden Teilen folgt ein 63taktiges Allegretto. Am Schluß des Allegretto (Blatt 30^v des Autographs) schreibt Mozart viermal untereinander: *Da capo senza repliche* (gemeint ist das Adagio). Darauf folgt eine 19taktige Coda (Blatt 31^{r+v} des Autographs). Mozart hat also nur drei der insgesamt vier Abschnitte des Satzes (Adagio – Allegretto – Adagio – Coda) ausgeschrieben. Der Übergang vom Adagio zum Allegretto (T. 24/25) und entsprechend vom wiederholten Adagio in die Coda (T. 111/112) ist im Autograph nicht eindeutig: Es hat nämlich den Anschein, als habe Mozart ursprünglich Takt 24 des Adagio als „prima volta“ notiert (vgl. das Faksimile auf S. XXI). Dies würde bedeuten, daß bei der Wiederholung von Teil II des Adagio (= T. 9–24) beim Übergang in das Allegretto Takt 24 übersprungen wird, und ebenso beim Übergang des ohne Wiederholungen gespielten Adagio in die Coda entsprechend Takt 111. Gegen eine solche Auffassung spricht einmal, daß Mozart offensichtlich bemüht war, das Voltenzeichen wieder zu tilgen, denn es erscheint blasser als seine Umgebung und scheint verwischt: Offensichtlich wollte es Mozart eliminieren, als die Tinte noch naß war. Aus musikalischen Gründen jedoch erscheint ein Überspringen von Takt 24 ausgeschlossen, da dadurch die Fortführung vor allem der hohen Bläser unbefriedigend ist. Dies gilt nicht in gleichem Maße für Takt 111, so daß die Frage, ob sich Mozarts mögliche Voltannotierung nur auf diesen Takt bezieht und er nicht doch weggelassen werden sollte, philologisch und musikalisch nicht eindeutig beantwortet werden kann. – Die vorliegende Ausgabe von KV 361 (370^a) basiert auf dem Autograph als einziger Quelle.

Adagio in B KV 411 (440^a; KV⁶: 484^a): Dieses Adagio ist eines von mehreren Stücken, die Mozart höchstwahrscheinlich für die ausgezeichneten Berufsklarinetten Anton David, Vincent Springer und die Brüder Stadler geschrieben hat; erstere waren auch Mitglieder seiner Freimaurer-Loge. Das Autograph,

³³ Thomas Busby, *A Musical Manual or Technical Directory*, London 1828, S. 155. Vgl. Johann Ernst Häusner, *Musikalisches Lexikon*, Meißner 1833, Band II, S. 116–117: „*Sforzando oder Sforzato . . . verstärkt, plötzlich sehr stark; bezieht sich auf eine Note oder einen Griff . . .*“

ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin, ist zur Zeit nicht zugänglich. Die vorliegende Edition folgt deshalb drei Ausgaben aus dem 19. Jahrhundert, denen das Autograph zur Verfügung gestanden hat³⁴. Die Mozart-Forschung datiert dieses Werk unterschiedlich: Die Spanne reicht von 1782 bis 1790. Da diese Angaben zur Zeit anhand des Autographs nicht überprüft werden können, halten wir vorläufig – und mit allem Vorbehalt – an dem in KV⁶ gegebenen Entstehungsvermerk „*vermutlich Wien, Ende 1785*“ fest.

Anhang

Die fragmentarischen Sätze Nr. 1–3, KV⁶: 384 B, KV 384^b und KV Anh. 96 (196^g; KV⁶: 384^c) werden im *Köchel-Verzeichnis* (6. Auflage) dem Jahre 1782 zugewiesen, einer Zeit also, in der sich Mozart intensiv mit „Harmoniemusik“ beschäftigte. Zweifellos stellen sie, wie Marius Flothuis vermutet³⁵, Ansätze zu einer weiteren Serenade in B für acht Bläser dar. Der Anlaß zu diesem Werk und der Grund, warum es unvollendet blieb, sind nicht bekannt. Für die vorliegende Edition standen die Autographe – Gesellschaft der Musikfreunde Wien (KV⁶: 384 B), Dr. Georg Walter, Zürich (KV 384^b), und Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (KV⁶: 384^c) – zur Verfügung.

Eine Anzahl von Werken Mozarts, die Bassetthörner enthalten, verdanken ihre Entstehung dem Wiener Aufenthalt von Anton David und Vincent Springer³⁶ (ca. Ende 1783 bis Ende 1785). Von den folgenden Werken kommen hierfür einige – wenn auch nicht alle – in Frage: KV 346 (439^a), 361 (370^a), 410 (484^d), 411 (484^a), 436–439, 477 (479^a), KV Anh. 54 (452^a) und KV 439^b, außerdem die im Anhang dieses Bandes

³⁴ Offenbach: J. André, AMA Serie 10/16; eine Bearbeitung des Satzes für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncello wurde von André (Offenbach) veröffentlicht (zu näheren Einzelheiten vgl. Krit. Bericht).

³⁵ Vgl. Anmerkung 6.

³⁶ Genaue Daten des Aufenthaltes von David und Springer in Wien sind nicht bekannt. Fest steht, daß die beiden Anfang 1783 zusammen mit K. Franz Dworschack, einem tschechischen Klarinettenisten, Bassetthornisten und Fagottisten, eine Konzertreise durch Deutschland unternommen haben, auf der sie unter anderem Davids Trios für Bassetthörner, eine damals sehr beliebte Besetzung, spielten. Nachweislich waren er und Springer in Wien wieder gegen Ende des Jahres 1785 zu hören, als im Oktober und Dezember jenes Jahres die Wiener Freimaurer-Logen „Zu den drei Adlern“, „Zur Palme“ und „Zur gekrönten Hoffnung“ mehrere Wohltätigkeitskonzerte zu Gunsten der beiden veranstalteten. Die Zeitspanne Mitte/Ende 1783 bis gegen Ende 1785 entspricht fast genau jener Zeit, in der Mozart die meisten seiner Werke, die mehrere Bassetthörner enthalten, geschrieben hat, eine Koinzidenz, die nicht übersehen werden sollte. Zu David und Springer vgl. die Biographie von Pamela Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, London 1977, S. 81f. und 245f.

enthaltenen Fragmente Nr. 4–6, KV Anh. 95 (440^b; KV⁶: 484^b), KV Anh. 93 (440^c; KV⁶: 484^c) und KV 484^e. Vom Allegro KV 484^e (= Nr. 6) ist bis heute nur eine autographe Einzelstimme *Corno di Bassetto 1*:^{mo} überliefert. Daraus ist zu schließen, daß zur Besetzung dieses Werkes zumindest ein weiteres Bassethorn gehört haben muß. Außerdem muß das Stück vollständig gewesen sein, denn Mozart hätte wohl kaum Stimmen aus einem unvollständigen Werk kopiert. Als Vorlagen für alle drei Nummern standen wiederum die Autographe – Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (KV 484^b und KV 484^c) und ein Faksimile des Autographs im Katalog von Christian Nebehay, Liste 29, Wien 1951 (KV 484^e) – zur Verfügung (das Autograph des zuletzt genannten Fragments befindet sich in unbekanntem Privatbesitz). Wolfgang Plath (Augsburg) verweist auf die Ähnlichkeit des Fragments Nr. 5 (KV 484^c) mit dem angeblichen Orgelwerk-Fragment KV 615^a von 1791 hin, was bedeuten würde, daß KV 484^c wesentlich später entstanden sein könnte. Obwohl nach Meinung von Plath KV 615^a als Bläserstück überzeugender wirkt, wird dieses Fragment nach seiner herkömmlichen Bestimmung in NMA IX/27: *Einzelstücke für Klavier, für Glasharmonika und für Orgelwalze* (Teilband 2) eingereiht.

Das Autograph von Nr. 7, Adagio in F KV Anh. 94 (580^a), läßt erkennen, daß Mozart das Werk im wesentlichen fertig komponiert hat. Mozart ist aber nicht dazu gekommen, die Begleitstimmen im zweiten Teil des Stückes niederzuschreiben; es gibt mehrere moderne Ausgaben, in denen die fehlenden Stimmen ergänzt worden sind³⁷. Dieses Werk für vier Instrumente (eine Instrumentenzuweisung von Mozarts Hand fehlt im Autograph) wurde lange Zeit als *Adagio für Englischhorn* bezeichnet, da im Autograph über der ersten Akkolade *Corno inglese* steht, allerdings von der Hand Georg Nikolaus Nissens. Eine neuere Analyse von Marius Flothuis bringt aber überzeugendere Argumente dafür, daß das Werk für eine Klarinette (in B oder, weniger wahrscheinlich, in

C) und drei Bassethörner (in F oder, weniger wahrscheinlich, in G) geschrieben worden ist³⁸. Eine solche Instrumentation würde die satztechnischen und klanglichen Probleme lösen, die in diesem Stück bei fast jeder Kombination von Englischhorn und drei begleitenden Instrumenten auftreten, deutet dann allerdings auf eine frühere Entstehungszeit hin, als in KV⁶ – sicherlich aufgrund der thematischen Nähe des Fragments zum *Ave verum corpus* KV 618 – mit „angeblich September 1789 in Wien“ vorgeschlagen wird. In bezug auf David und Springer käme der Zeitraum Ende 1783 bis Ende 1785 in Frage. – Die vorliegende Edition stützt sich auf das Autograph (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg).

Das zweitaktige Fragment KV deest (= Nr. 8) steht auf Blatt 8^v des Autographs der Serenade in c KV 388 (384^a). Die sonst leere Seite ist die Verso-Seite des Blattes, auf dessen Vorderseite Mozart das *Trio in canone al roverscio* der Serenade notiert hat. Darauf folgt auf Blatt 9^r der Beginn des Schlußsatzes, woraus abgeleitet werden könnte, daß Mozart für KV 388 (384^a) ursprünglich einen anderen Schlußsatz geplant hatte; doch hat das zweitaktige Fragment eher den Charakter eines ersten Satzes.

Das Melodiefragment KV deest (= Nr. 9, Faksimile und Übertragung) ist auf Blatt 6^r von KV 375 (a 6) überliefert, d. h. Mozart notierte die letzten neun Takte des ersten Satzes aus der Sextettfassung von KV 375 auf einem Blatt, das er schon früher verwendet hatte und das bereits folgende Eintragungen enthielt:

1. Eine Akkoladenklammer vor den Systemen 1–11 des 12zeilig rastrierten Papiers,
2. eine Aufteilung der elfzeiligen Akkolade in acht Takte,
3. eine Teilung des vierten Taktes durch \sharp in allen Systemen,
4. acht Takte Noten im obersten System (= Nr. 9).

Bei der Niederschrift der Schlußtakete des ersten Satzes von KV 375 verfuhr Mozart dann folgendermaßen:

1. Er kanzellierte das Melodiefragment (= Nr. 9) im obersten System,
2. er kanzellierte \sharp im 2. System und setzte einen einfachen Taktstrich daneben; in den Systemen 3–6 veränderte er die Wiederholungszeichen in einfache Taktstriche,

³⁷ Vgl. dazu folgende Ausgaben: 1. Edition Kneusslin (No. 17, 1959) für *Corno inglese*, 2 Corni in C-basso (oder Corni di bassetto oder 2 Clarinetti) und Fagotto, ergänzt von Ernst Hess; 2. Musikverlag Hans Sikorski (Ed. Nr. 757, 1970) für Englisch Horn, 2 Bassethörner und Fagotto, herausgegeben und bearbeitet von Johannes Wojciechowski; 3. Edition Eulenburg (GM 813, 1977) für Oboe, Flöte oder Klarinette und Klavier (Orgel), ergänzt von Franz Beyer. Außerdem hat Bernhard Paumgartner eine Ergänzung im *Mozart-Jahrbuch 1923* vorgeschlagen; eine Ergänzung in einer Bearbeitung für Oboe und Streicher (nach G transponiert) befindet sich in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Signatur: Mus. ms. 15386.

³⁸ Marius Flothuis, *Mozarts ‚Adagio für Englischhorn‘*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 15 (1967), Heft 1/2, S. 1–3.

3. er verkürzte die Akkoladenklammer auf die Systeme 2–6,
4. er wiederholte vor der verkürzten Akkoladenklammer die Bezeichnung der auf dieser Seite anders angeordneten Instrumente (2/*Clarinetti*, 2/*Corni*, 2/*fagotti* statt der in KV 375 [a 6] üblichen Reihenfolge *Corni*, *Clarinetti*, *Fagotti*) und notierte die Schlußakte des letzten Satzes von KV 375 (a 6).

Robert Levin und Marius Flothuis sind unabhängig voneinander zu derselben Deutung des Melodiefragments gekommen; beide vertreten die Meinung, daß es sich um die Skizze zu einer Variation aus dem sechsten Satz von KV 361 (370^a) handeln könnte, die Mozart jedoch wegen der zu großen rhythmischen Ähnlichkeit mit dem Adagio desselben Werkes nicht weitergeführt hat. Diese Hypothese bildet eine von mehreren möglichen Erklärungen zur Herkunft des Melodiefragments, doch sei mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß die immanente Harmonik des Melodiefragments in keiner Weise der Harmonik des Themas oder einer der Variationen aus dem sechsten Satz von KV 361 (370^a) entspricht. Darüber hinaus würde sie zu dem Schluß zwingen, daß KV 361 vor oder zumindest gleichzeitig mit KV 375 (a 6) entstan-

den sein müßte – eine Folgerung, die mit unserer oben dargelegten Datierung von KV 361 nicht in Einklang zu bringen ist.

*

An dieser Ausgabe haben wir viele Jahre gearbeitet; ohne die geduldige Mitarbeit und Hilfe vieler Kollegen wäre sie nicht zustande gekommen. Großzügige Unterstützungen erfuhren wir von Josef Marx und Robert D. Levin/New York City, Marius Flothuis/Amsterdam, Roger Hellyer und Alan Tyson/London, Karl Heinz Füssl/Wien sowie von der Editionsleitung der NMA (besonders von Wolfgang Rehm). Wir danken auch William Lichtenwanger, früher Library of Congress/Washington D.C., und Rudolf Elvers/Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (West) für ihre verständnisvolle Hilfe während unserer Einsichtnahme in die Autographe.

Los Altos / California und Daniel N. Leeson
Ithaca / New York, im Sommer 1978 Neal Zaslaw
(Übersetzung: Editionsleitung)

no 12.

Mr. Mozart und sein fünfjährigk. Kind

1781.

Original aut. aus dem Original.

218

Handwritten musical score for a serenade, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as clefs, time signatures, and articulation marks. There are also some handwritten annotations and numbers scattered throughout the page, including '218' and '375'.

Serenade in Es KV 375 (a 6): Blatt 1^r des Autographs (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung). Vgl. Seite 3-4, Takt 1-18.

Handwritten musical score for a Minuetto. The score consists of ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second staff is marked 'Cresc.' and contains a melodic line. The third staff is marked 'Cresc.' and contains a melodic line. The fourth staff is marked 'pizz.' and contains a rhythmic pattern. The fifth staff is marked 'Cresc.' and contains a melodic line. The sixth staff is marked 'pizz.' and contains a rhythmic pattern. The seventh staff is marked 'Cresc.' and contains a melodic line. The eighth staff is marked 'pizz.' and contains a rhythmic pattern. The ninth staff is marked 'Cresc.' and contains a melodic line. The tenth staff is marked 'Cresc.' and contains a melodic line. The score is written in ink on aged paper.

Serenade in Es KV 375 (a 6 und a 8): Blatt 7^r des Autographs. Vgl. Seite 18–19 (Menuetto) und Seite 64–65 (Menuetto) sowie Vorwort.

v. 11. *Allegretto*
 Corni
 Clarinetto
 Fagotto
 Trombe
 Tromboni
 Timpani
 Violini
 Violoncelli
 Contrabbassi

No. 1024 in G major
 1782: Wien.
 218
 167. 375

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The notation is arranged in staves, with various instruments listed on the left side. The score includes notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and numbers scattered throughout the page, such as 'No. 1024 in G major', '1782: Wien.', '218', and '167. 375'.

Serenade in Es KV 375 (a 8): Blatt 1^r des Autographs (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung). Vgl. Seite 41–42, Takt 1–19.

Handwritten musical score for Serenade in c KV 388 (384*). The page shows ten staves of music. The first staff is marked "Allegro" and "No. 8.". The second staff is marked "Clematis". The third staff is marked "Allegro". The fourth staff is marked "Clematis". The fifth staff is marked "Allegro". The sixth staff is marked "Clematis". The seventh staff is marked "Allegro". The eighth staff is marked "Clematis". The ninth staff is marked "Allegro". The tenth staff is marked "Clematis". The page is numbered "166." and "388" in the bottom right corner. There are handwritten notes at the top: "Lyon", "Spanghell", "Kant. 18", "alt. 17. 18. 19." and "219".

Serenade in c KV 388 (384*): Blatt 1^r des Autographs (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung). Vgl. Seite 97-98, Takt 1-22.

N. 23. *See die! Wolfgang Mozart.*
Figur
aus der
1780.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, there is a title 'N. 23.' followed by 'See die! Wolfgang Mozart.' and some additional notes: 'Figur', 'aus der', and '1780.'. The music consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. There are several instances of crossed-out or heavily scribbled-out passages. At the bottom right, the name 'Lauer' is written in a cursive hand. The page number '222' is visible in the bottom right corner.

Serenade in B, KV. 361 (370*): Blatt 1^r des Autographs (Music Division of the Library of Congress Washington, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection). Vgl. Seite 141-142, Takt 1-5.

54

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript for a string quartet. It consists of ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). There are also some markings that appear to be 'cresc. for' and 'p. cresc.' written vertically. The handwriting is in black ink on aged paper. At the top left, the number '54' is written. The music is arranged in a system with ten staves, and there are some corrections and scribbles throughout the piece.

Serenade in B KV 361 (370*): Blatt 28^r des Autographs. Vgl. Seite 184–185, Takt 22–30 bzw. Seite 191, Takt 109–111 (mit Fußnote zu Takt III) und Vorwort.