

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

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

Serie X: Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 2: BEARBEITUNGEN VON WERKEN
VERSCHIEDENER KOMPONISTEN
KLAVIERKONZERTE UND KADENZEN



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1964

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 2: BEARBEITUNGEN VON WERKEN
VERSCHIEDENER KOMPONISTEN
KLAVIERKONZERTE UND KADENZEN

VORGELEGT VON WALTER GERSTENBERG
UND EDUARD REESER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

BA 4536

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
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Walter Gerstenberg
und Eduard Reeser, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie X,
Werkgruppe 28, Abteilung 2.

Alle Rechte vorbehalten / 1964 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 1 ^r aus dem Autograph des Konzerts in F KV 37	XX
Faksimile: Blatt 14 ^v aus dem Autograph des Konzerts in F KV 37	XXI
Faksimile: Blatt 1 ^r aus dem Autograph des Konzerts in D KV 40	XXII
Faksimilia: Blatt 1 ^r und Blatt 1 ^v aus dem Autograph des Konzerts in D KV 107 (21b), I	XXIII
Faksimilia: Blatt 13 ^v und Blatt 14 ^r aus dem Autograph des Konzerts in G KV 107 (21b), II	XXIV
Faksimilia: Blatt 18 ^r und Blatt 18 ^v aus dem Autograph des Konzerts in Es KV 107 (21b), III	XXV
Faksimile: Autograph der Kadenzen KV 624 (626a), Anh. K und C	XXVI
Faksimilia: Kopie Leopold Mozarts der Kadenzen KV 624 (626a), Anh. K und C	XXVII
A. Klavierkonzerte (Pasticci) nach Einzelsätzen verschiedener Komponisten	
Konzert in F KV 37	3
Konzert in B KV 39	45
Konzert in D KV 40	84
Konzert in G KV 41	125
B. Klavierkonzerte nach Klaviersonaten Johann Christian Bachs	
Konzert in D nach der Klaviersonate op. V, 2 von Johann Christian Bach KV 107 (21b), I	165
Konzert in G nach der Klaviersonate op. V, 3 von Johann Christian Bach KV 107 (21b), II	187
Konzert in Es nach der Klaviersonate op. V, 4 von Johann Christian Bach KV 107 (21b), III	203
C. Kadenzen Mozarts zu fremden Klavierkonzerten	
1. Kadenz zu einem Klavierkonzert in D unbekannter Herkunft KV ³ : deest	227
2. Kadenz zum zweiten Satz (Andante) eines Klavierkonzerts von Ignaz von Beecke KV 624 (626a), Anh. K	227
3. Kadenz (Fragment) zum ersten Satz eines Klavierkonzerts von Johann Samuel Schroeter (op. III, 4) KV 624 (626a), Anh. D	228
4. Zwei Kadenzen zum ersten und zweiten Satz eines Klavierkonzerts von Johann Samuel Schroeter (op. III, 6) KV 624 (626a), Anh. F und G	229
5. Kadenz zum ersten Satz eines Klavierkonzerts von Johann Samuel Schroe- ter (op. III, 1) KV 624 (626a), Anh. H	229
6. Zwei Kadenzen zum ersten und zweiten Satz eines Klavierkonzerts von Johann Samuel Schroeter (op. III, 3) KV ³ : deest	229

VORWORT

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 (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: Kirchengesamten (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17–18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19–23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24–27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme des betreffenden Werkes bzw. Bandes 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 und nicht zugewiesene Skizzen und Entwürfe*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29: *Werke von zweifelhafter Echtheit*). 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 zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutat und Ergänzungen des Bandbearbeiters in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene 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. Die alten *c*-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade im Vorsatz angegeben. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. ♩ , ♪ statt ♩ , ♪); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ♩ , ♪ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[♩]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von 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 des Bandbearbeiters („Zum vorliegenden Band“) und den Kritischen Bericht.

Die Werkgruppe 28 (*Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*) gliedert sich folgendermaßen auf:

Abteilung 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels

Band 1: *Acis und Galatea* KV 566

Band 2: *Der Messias* KV 572

Band 3: *Das Alexander-Fest* KV 591

Band 4: *Cäcilien-Ode* KV 592

Abteilung 2: Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten

Klavierkonzerte und Kadenzen = ein Band, enthaltend:

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

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

C. Kadenzen Mozarts zu fremden Klavierkonzerten

Abteilung 3: Sonstige Bearbeitungen

Abteilung 4: Ergänzungen

Abteilung 5: Übertragungen

Über Inhalt und Umfang der Abteilungen 3–5, die voraussichtlich insgesamt einen Band ergeben, läßt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nichts Definitives sagen, da die Erforschung dieser einstweilen wenig bekannten Gebiete noch im Gange ist.

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Die „Pasticcio-Konzerte“

Mehr als hundert Jahre sind die Mozart-Kenner der Meinung gewesen, die vier Klavierkonzerte aus dem Jahre 1767 seien als Originalschöpfungen des elfjährigen Wolfgang zu betrachten. Schon Constanze Mozart muß davon überzeugt gewesen sein, da sie sonst J. A. André ohne Zweifel gewarnt hätte, als dieser durch Vertrag vom 8. November 1799 den musikalischen Nachlaß Mozarts käuflich erwarb. Als Franz Gleissner, Korrektor in Andrés Musikaliendruckerei zu Offenbach, im Jahre 1800 den Nachlaß erstmals inventarisierte¹, nahm er die vier Konzerte als Nr. 3 bis 6 in seine Liste auf, gleich nach den im Autograph nicht datierten drei Konzerten „welche Mozart aus Johann [Christian] Bachs Sonaten nahm“ (KV 107/21^b), die zusammen als Nr. 2 erscheinen². Als J. A. André später selbst ein neues „Thematisches Verzeichnis W. A. Mozartscher Manuskripte, chronologisch geordnet von 1764–1784“ anlegte — es wurde 1833 handschriftlich abgeschlossen, blieb aber ungedruckt³ —,

¹ Dieses Verzeichnis, das eine nummerierte Folge von Incipits nebst einem gesonderten Kommentar zu jeder einzelnen Nummer enthält, wurde 1956 von Ernst Fritz Schmid und Volkmar Müller-Deck im Musikarchiv des Verlagshauses Johann André in Offenbach entdeckt. Vgl. Ernst Fritz Schmid, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1956, Salzburg 1957, S. 35–45.

² Die Liste wird eröffnet von dem als „Oratorium“ bezeichneten geistlichen Singspiel *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV 35. Vgl. Faksimile-Seiten bei E. F. Schmid, a. a. O.

³ Seit 1884 im British Museum London (Signatur *Add. Ms. 34. 412*). Vgl. C. B. Oldman, *J. A. André on Mozart's Manuscripts*, in: *Music & Letters* V, April 1924, S. 169–176; Alfred Einstein in der von ihm bearbeiteten dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses (= Köchel-Einstein bzw. KV³), Leipzig 1937, S. XXX bis XXXV.

erhielten die vier Konzerte die Nummern 5–8; die „3 Sonate del Sgr. Giovanni Bach ridotto in Consorti [sic]“ aber wurden von ihm nach Kompositionen aus dem Jahre 1769 als No. 32 eingereiht. Acht Jahre später, ein Jahr vor seinem Tode, entschloß sich André, seine Sammlung von Mozart-Autographen zu verkaufen, und er ließ dazu ein von seinem Amanuensis Heinrich Henkel in systematischer Reihenfolge zusammengestelltes *Thematisches Verzeichnis*⁴ im Druck erscheinen; hier erhielten die vier Konzerte die Nummern 192–195. Nach diesen Nummern zitierte Otto Jahn 1856 im ersten Teil seiner Biographie⁵, deren eigene systematische Werkübersicht die Konzerte als Nr. 98–101 erscheinen läßt. Schließlich erhielten sie 1862 in der ersten Auflage des Köchel-Verzeichnisses⁶ ihre einstweilen endgültige Numerierung, und zwar 37, 39, 40 und 41.

Keiner der hier Genannten hat anscheinend je daran gezweifelt, ob man es hier wirklich mit Originalkompositionen Mozarts zu tun habe. Als Entschuldigung könnte der Umstand angeführt werden, daß (im Gegensatz zu den Konzerten nach Sonaten Johann Christian Bachs) auf den Autographen von KV 37, 39, 40 und 41 jede diesbezügliche Angabe fehlt (wie übrigens auch Wolfgang's Name). Bereits die Tatsache, daß Leopold Mozart in seinem Ende 1768 abgeschlossenen,

⁴ *Thematisches Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart [...] welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt*, Offenbach 1841.

⁵ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Band I, Leipzig 1856, S. 715.

⁶ Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, Leipzig 1862, S. 49, 52–53.

bis zur *Missa brevis in G* KV 49 (47^d) reichenden Verzeichnis der Jugendwerke Wolfgangs⁷ die vier Konzerte nicht aufführt — und zwar in einer Übersicht, in der es von größter Wichtigkeit hätte gewesen sein sollen, die kompositorische Fruchtbarkeit des Wunderkindes so vollständig wie möglich zu dokumentieren —, hätte kritische Forscher stutzig machen können. Hinzu kommt, daß der musikalische Gehalt dieser Konzerte von maßgebenden Kennern vollkommen unterschätzt wurde; das negative Urteil Otto Jahns, wie es 1867 in der zweiten (zweibändigen) Auflage seiner Biographie formuliert worden war — anscheinend nach oberflächlicher Einsicht der damals noch ungedruckten Werke —, blieb jahrzehntelang unwidersprochen⁸: „... die Compositionen erheben sich nicht über das gewöhnliche Niveau und bieten weder von Seiten der Erfindung noch der Technik ein besonderes Interesse.“ Jahn scheint also gar nicht bemerkt zu haben, daß bei diesen Konzerten in stilistischer Hinsicht jedenfalls von einem merkwürdig heterogenen Komplex von musikalischen Substanzen gesprochen werden kann, auch nicht, daß sich unter den zwölf Sätzen Stücke von unbestreitbarer Qualität befinden wie z. B. der Mittelsatz von KV 39, alle drei Sätze von KV 40 oder der Mittelsatz von KV 41.

So wurde es 1908, bis endlich die wirkliche Sachlage enthüllt werden konnte. T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix, denen die Mozart-Forschung so unendlich viel zu verdanken hat, kamen bei den Vorstudien zu ihrem monumentalen Mozart-Werk zum überraschenden Ergebnis, daß der zweite Satz von KV 39 eine Bearbeitung des ersten Satzes der Klaviersonate op. 17, Nr. 2 von Johann Schobert darstellt. In dem Aufsatz, den sie diesem „*maître inconnu de Mozart*“ widmeten⁹, sprachen sie die Vermutung aus, daß auch andere Sätze dieser Konzerte nichts als „*simples adaptations*“ sein dürften, und daß aus diesem Grunde die Konzerte in Leopolds Verzeichnis fehlen. Kurz danach konnten die französischen Forscher berichten¹⁰, daß sie noch

⁷ Verzeichniß alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componirt, und in originali kann aufgezeigt werden, jetzt in der Bibliothèque du Conservatoire de Musique Paris (Collection Malherbe, Signatur Ms 263). Das drei Folioseiten umfassende Dokument war ursprünglich entworfen als Beigabe zu der *Species facti*, welche Leopold am 21. September 1768 dem Kaiser Joseph II. überreichte. Vgl. Köchel-Einstein, S. XXIV–XXV; eine Ausgabe mit hinzugefügten Incipits hat E. H. Müller von Asow eingerichtet (Wien 1956).

⁸ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Band I, Leipzig ²/1867, S. 62.

⁹ T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, *Un maître inconnu de Mozart*, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* X, 1908–1909, S. 35–41.

¹⁰ T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, *Les premiers concerts de Mozart*, ebenda, S. 139–140.

fünf weitere Sätze hatten identifizieren können, und zwar als Bearbeitungen von Sonatensätzen von Leontzi Honauer (4) und Johann Gottfried Eckard (1). Als 1912 der erste Band ihres Standardwerkes *W. A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité* erschien, waren von den sechs übrig gebliebenen Sätzen vier Hermann Friedrich Raupach zugeschrieben. Nur der zweite Satz von KV 37 und das Finale von KV 40 konnten damals noch nicht identifiziert werden; erst 1937 konnte Alfred Einstein in der dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses auf Grund einer Mitteilung von Erwin Bodky feststellen, daß der Schlußsatz von KV 40 auf ein Klavierstück von Carl Philipp Emanuel Bach zurückgeht.

Obschon die Pasticcio-Konzerte erst im Frühsommer 1767 in Salzburg entstanden sind, spiegeln sie doch die Pariser Erlebnisse aus den Jahren 1763–1764 und 1766 wider. Am 19. November 1763 war Leopold Mozart mit seiner Familie in Paris angekommen, und er konnte sich bald ein Bild vom Musikleben in der französischen Hauptstadt machen, wobei sein Interesse sich namentlich auf die Instrumentalmusik, insbesondere auf die Klaviermusik, richtete. Seine Eindrücke hat er in einem an Maria Theresia Hagenauer nach Salzburg gerichteten Brief vom 1. Februar niedergelegt; aus diesem Brief sei folgender Passus zitiert, der uns sofort in medias res bringt¹¹: „—hier ist ein beständiger Krieg zwischen der Italiänischen und französischen Musik. die ganze franz: Music ist keinen T—werth; man fangt aber nun an grausam abzuändern: die franzosen fangen nun an stark zu wanken, und es wird in 10 bis 15 Jahren der französische Geschmack, wie hoffe, völlig erlöschen. die teutschen spielen in Herausgaabe ihrer Composition dem Meister. darunter Mr: Schobert — Mr: Eckard. Mr: Hannauer fürs Clavier, Mr: Hochbrucker und Mr: Mayr für die Harpfe sehr beliebt sind. Mr: le grand ein franz: Clavierist hat seinen goût gänzlich verlassen, und seine Sonaten sind nach unserem geschmact. Mr: Schobert. Mr: Eckard, Mr: Le grand und Mr: Hochbrucker haben ihre gestochne Sonaten alle zu uns gebracht und meinen Kindern verehret.“

Wir können annehmen, daß Leopolds Urteil stark beeinflußt war durch seinen vielseitig orientierten Gönner Melchior Grimm, den scharfsinnigen, stark antifranzösisch eingestellten Chronisten — „*dieser mein grosser Freund, von dem ich hier alles habe*“,

¹¹ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (= Bauer-Deutsch), Band I, Kassel etc. 1962, Nr. 80, S. 126, Zeile 144–154.

„ein gelehrter Mann und ein grosser Menschenfreund“, wie Leopold am 1. April 1764 an Lorenz Hagenauer schreibt¹² —, der einen Mittelpunkt im Kreis der deutschen Emigranten darstellte, die sich um 1760 in großer Zahl in Paris niedergelassen hatten.

Der erste deutsche Musiker, dem Leopold Mozart in Paris begegnete, war Johann Gottfried Eckard (geb. 1735 in Augsburg, gest. 1809 in Paris), „*Virtueux du clavessin*“, wie ihn Leopold in seinen Reisenotizen erwähnt¹³. Eckard, der seit 1758 in Paris lebte, hatte dort 1763 seine *Six Sonates pour le clavecin, Oeuvre I* erscheinen lassen, mit einem *Avertissement*, worin er diese Sonaten ausdrücklich auch für das Klavichord und das Pianoforte bestimmte und dazu dynamische Zeichen („*aussi souvent les doux, et les fort*“) angegeben hatte — das erste Mal in der französischen Klavierliteratur¹⁴.

„*Mr=Schoberth* † *Claviceniste chez le Prince Conti*.“ ist der zweite Komponistname, der in den Pariser Reisenotizen auftritt¹⁵. Johann Schobert, um 1740 wahrscheinlich in Schlesien geboren und am 28. August 1767 in Paris an den Folgen einer Pilzvergiftung gestorben, muß sich ebenfalls kurz vor 1760 in Paris niedergelassen und bald danach angefangen haben, Sonaten, Konzerte und Sinfonien mit obligatem Klavier drucken zu lassen. Sein Opus XVII (*IV Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon*), dem der Mittelsatz von KV 39 entnommen ist, scheint erst nach seinem Tode herausgegeben worden zu sein¹⁶; de Wyzewa und de Saint-Foix vermuteten daher, daß in diesem Falle Wolfgang keinen Druck, sondern nur eine Handschrift zur Verfügung gehabt hätte¹⁷, was mir aber doch unwahrscheinlich vorkommt. Die Mozarts waren nämlich auf Schobert gar nicht gut zu sprechen, wie aus Leopolds Brief vom 1. Februar 1764 zu erkennen ist¹⁸: „*Mein Mädli spielt die schwersten Stücke, die wir itzt von Schoberth und Eckard etc. haben, darunter die Eckardischen Stücke noch die schwereren sind mit einer unglaublichen Deutlichkeit, und so, daß der niedertrechtige Schoberth seine Eyfer-*

sucht und seinen Neid nicht bergen kann und sich bey Mr. Eckard, der ein ehrlicher Mann ist, und bey vielen Leuten zum Gelächter macht. [. .] Mr: Schoberth ist gar nicht derjenige, der er seyn soll. Er schmeichelt ins Gesicht, und ist der fälscheste Mensch; Seine Religion aber ist nach der Mode. Gott bekehre ihn!“ Es ist wohl kaum anzunehmen, daß sich bei einer derartigen (in diesem Ausmaß vermutlich nicht gerechtfertigten) Antipathie ein freundschaftlicher Umgang herstellen lassen, was eine Voraussetzung sein müßte für die Annahme, daß Schobert den Mozarts vor ihrer endgültigen Rückreise aus Paris am 9. Juli 1766 ein handschriftliches Sonatenheft überreicht haben würde. Ich bin vielmehr davon überzeugt, daß dieses Opus XVII damals doch schon gedruckt vorlag.

„*Mr: Hannauer*“ (= Leontzi Honauer) sind die Mozarts erst während ihres zweiten Pariser Aufenthaltes persönlich begegnet¹⁹, obschon sie seinen Namen schon vorher kannten (siehe oben). Honauer, der um 1735 vermutlich in Straßburg geboren war (Sterbedatum und -ort sind bis jetzt unbekannt), stand seit etwa 1761 im Dienst des Prinzen Louis de Rohan, dem seine in diesem Jahre erschienenen *Six Sonates pour le clavecin, Livre premier* gewidmet sind²⁰; auch die *Six Sonates pour le clavecin, Livre second* waren schon erschienen, als die Mozarts in Paris ankamen.

Der einzige deutsche Sonatenkomponist, den Leopold Mozart in seinem Brief vom 1. Februar 1764 noch nicht nennt, ist Hermann Friedrich Raupach (geb. 1728 in Stralsund, gest. 1778 in St. Petersburg); mit ihm kamen die Mozarts erst 1766, vielleicht gleichzeitig mit Honauer, zusammen²¹. Daß dieses Zusammensein für Wolfgang mehr bedeutet haben muß als die Begegnung mit vielen anderen Musikern in dieser Zeit, ist aus diesbezüglichen Mitteilungen Grimms in der *Correspondance littéraire* vom 15. Juli 1766 abzuleiten: „*A Londres, [J. C.] Bach le prenait entre ses genoux, et ils jouaient ainsi de tête alternativement sur le même clavecin deux heures de suite en présence du roi et de la reine. Ici il a subi la même épreuve avec Mr. Raupach, habile musicien qui a été longtemps à Pétersbourg, et qui improvise avec une grande supériorité.*“²² Aus den *Six Sonates pour le Clavecin avec accompagnement de Violon, Oeuvre I*, die 1765 in

¹² Bauer-Deutsch I, Nr. 83, S. 141, Zeile 121 ff.

¹³ Bauer-Deutsch I, Nr. 74, S. 117, Zeile 7–8.

¹⁴ Vgl. die Neuausgabe von E. Reeser: *Johann Gottfried Eckard — Oeuvres complètes pour le clavecin ou le pianoforte*, Amsterdam-Basel-Kassel 1956; ders., Artikel *Eckard*, in: MGG, Band 3, Spalte 1086–1090.

¹⁵ Bauer-Deutsch I, Nr. 74, S. 117, Zeile 9–10.

¹⁶ Jedenfalls fehlt auf dem Titelblatt des Pariser Erstdrucks die übliche Bezeichnung „*chez l'auteur*“. Vgl. *Ausgewählte Werke von Johann Schobert*, hrsg. von Hugo Riemann (DDT, 1. Folge, Band XXXIX, Leipzig 1909), S. XIX.

¹⁷ T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, *W.-A. Mozart*, Band I, Paris 2/1936, S. 190.

¹⁸ Bauer-Deutsch I, Nr. 80, S. 126–127, Zeile 168–176.

¹⁹ Bauer-Deutsch I, Nr. 110, S. 227, Zeile 6.

²⁰ Vgl. E. Reeser, Artikel *Honauer*, in: MGG, Band 6, Spalte 681–684.

²¹ Bauer-Deutsch I, Nr. 110, S. 227, Zeile 6.

²² Zitiert in: *Mozart — Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (*Neue Mozart-Ausgabe X/34*), S. 55.

Paris bei De la Chevardière erschienen sind²³ — sie wurden am 7. Oktober 1765 im *Avantcoureur* angekündigt²⁴ —, hat Wolfgang nicht weniger als vier Sätze für seine Pasticcio-Konzerte benutzt.

Es ist begreiflich, daß man zur Identifizierung des Mittelsatzes von KV 37 in erster Linie bei den bereits genannten Komponisten auf die Suche gegangen ist und erst danach bei den anderen Musikern, die Leopold in seinem Brief vom 1. Februar 1764 erwähnt. Den Harfenisten Christian Hochbrucker (geb. 1753 in Tagmersheim, gest. 1799 in London), von dem 1762 bei Huberty in Paris *Six Sonates pour la Harpe, Oeuvre I* erschienen waren, hatten die Mozarts schon am Anfang ihres ersten Pariser Aufenthaltes kennengelernt²⁵; ohne Zweifel waren es diese Sonaten, die Hochbrucker kurz nachher den Kindern verehrte (siehe oben). „Mr: Mayr“ (= Philippe-Jacques Meyer, geb. 1737 in Straßburg, gest. 1819 in London) wird zwar in den Reisenotizen nicht genannt, doch werden Leopold und Wolfgang wahrscheinlich Meyers 1763 bei De la Chevardière erschienenen *Essai sur la vraie manière de jouer la Harpe avec une Méthode pour l'accorder, Oeuvre I* eingesehen haben²⁶. Auch kommt in Betracht „Mr: le grand“; mit diesem Namen kann, wie Jean Bonfils und H. A. Durand haben feststellen können²⁷, nur Jean-Pierre LeGrand (geb. 1734 in Tarbes, gest. 1809 in Marseille) gemeint sein. Von ihm ist 1763 ein *Premier Livre des Sonates de Clavecin* erschienen (bis jetzt ist kein Exemplar dieses Druckes aufgefunden worden), und vermutlich ist er auch der Autor des Sonatensatzes, welcher unter diesem Namen in die *XX Sonate da vari autori* aufgenommen wurde, die Venier im Jahre 1760 publizierte²⁸. — Aber man könnte auch an einen Mann wie Christoph Schaffrath denken (geb. 1709 zu Hohenstein an der Elbe, gest. 1763 in Berlin), der ebenfalls mit einem Sonatensatz in dem genannten Sammelband von Venier vertreten ist²⁹, oder an die Komponisten, die, ebenso wie Leopold Mozart selbst³⁰, Beiträge für Haffners *Oeuvres*

Mêlées geliefert haben. Der Umstand, daß als Schlußsatz von KV 40 ein Klavierstück von Carl Philipp Emanuel Bach — und zwar *La Boehmer*³¹ — bearbeitet worden ist, deutet an, daß man sich nicht ausschließlich auf den Kreis der Pariser Kleinmeister beschränken sollte. Jedenfalls haben verschiedene Nachforschungen (u. a. von Vladimir Fédorov in der so reichhaltigen Bibliothek des Pariser Conservatoire de Musique) bis jetzt kein positives Ergebnis gezeitigt.

Daß dieser eine Satz ausnahmsweise³² auf eine ungedruckte Komposition zurückgehen sollte, wie dies de Wyzewa und de Saint-Foix angenommen haben — und dabei dachten sie in erster Linie an den in ihren Augen alle Pariser Klavieristen weit überragenden Johann Schobert³³ —, kommt mir ziemlich unwahrscheinlich vor; auch die Möglichkeit, daß Leopold in diesem Falle einen eigenen (ungedruckten) Sonatensatz beigeleitet habe, ist schon stilistisch wenig plausibel, und daß das Stück von Wolfgang persönlich komponiert worden ist (entweder als Sonatensatz oder gleich als Konzertsatz), kann meines Erachtens ausgeschlossen werden.

Zusammenfassend sei die Folge der im vorliegenden Band veröffentlichten Pasticcio-Konzerte in nachstehender Tabelle übersichtlich dargestellt:

1. KV 37

Allegro C, F-dur. Nach RAUPACH, Op. I No. 5, erster Satz. (Original-Tempo: *Allegro di molto*).

Andante $\frac{3}{4}$, F-dur. Nach einem Sonatensatz unbekannter Herkunft.

Rondo $\frac{3}{4}$, F-dur. Nach HONAUER, Op. II No. 3, erster Satz³⁴. (Original-Tempo: *Allegro*).

2. KV 39

Allegro spiritoso C, B-dur. Nach RAUPACH, Op. I No. 1, erster Satz. (Original-Tempo: *Allegro moderato*).

Andante C, F-dur. Nach SCHOBERT, Op. XVII No. 2, erster Satz³⁵. (Original-Tempo: *Andante poco allegro*).

²³ Also nicht „etwa 1762“, wie Edwin J. Simon in seinem Artikel *Raupach* in MGG, Band 9, Spalte 51, behauptet.

²⁴ Cari Johansson, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm 1955, Textband S. 72.

²⁵ Bauer-Deutsch I, Nr. 74, S. 117, Zeile 17–18.

²⁶ F. Vernillat, Artikel *Ph.-J. Meyer*, in: MGG, Band 9, Spalte 247; Cari Johansson, a. a. O., S. 69.

²⁷ J. Bonfils et H. A. Durand; Artikel *LeGrand*, in: *Encyclopédie de la Musique*, Band III, Fasquelle, Paris 1961, S. 55–56.

²⁸ *XX Sonate per cembalo composte da Vari Autori. Opera seconda*, S. 2–3: „Sonata I Dell. Sig.^r Le Grand“.

²⁹ A. a. O., S. 24: „Sonata XX Dell. S.^r Schaffrath“.

³⁰ Drei Klavier-Sonaten Leopold Mozarts sind aufgenommen im 5., 6. und 9. Teil der *Oeuvres mêlées*, hrsg. von J. U. Haffner, Nürnberg 1758 bis um 1763.

³¹ Erschienen in: *Musikalisches Allerley. Erste Sammlung*, Berlin 1761, S. 18. Vgl. Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, S. 48.

³² Vorausgesetzt, daß Schoberts Opus XVII schon gedruckt vorlag, als die Mozarts sich von Paris verabschiedeten.

³³ T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, *W.-A. Mozart*, Band I, S. 190.

³⁴ Nicht Op. I, Nr. 3, wie bei de Wyzewa et de Saint-Foix, a. a. O., S. 189, Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Band I, Leipzig 6/1923, S. 114, und Köchel-Einstein, S. 60.

³⁵ Neuausgabe von de Wyzewa und de Saint-Foix (ohne begleitende Violinstimme) zusammen mit Mozarts Fassung bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908; komplett bei E. Reeser, *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart*, Rotterdam 1939, Anh. S. 46–48.

Molto allegro $\frac{3}{4}$, B-dur. Nach RAUPACH, Op. I No. 1, dritter Satz. (Original-Tempo: Allegro assai).

3. KV 40

Allegro maestoso C, D-dur. Nach HONAUER, Op. II No. 1, erster Satz. (Original-Tempo: Allegro Pomposo).

Andante $\frac{3}{4}$, A-dur. Nach ECKARD, Op. I No. 4, einziger Satz³⁶. (Original-Tempo: Andantino).

Presto $\frac{3}{8}$, D-dur. Nach C. PH. E. BACH, *La Boehmer* (Wq 117). (Original-Tempo: Prestissimo).

4. KV 41

Allegro $\frac{3}{4}$, G-dur. Nach HONAUER, Op. I No. 1, erster Satz.

Andante $\frac{2}{4}$, g-moll. Nach RAUPACH, Op. I No. 1, zweiter Satz. (Original-Tempo: Andantino).

Molto allegro $\frac{3}{4}$, G-dur. Nach HONAUER, Op. I No. 1, dritter Satz. (Original-Tempo: Allegro assai).

Bevor wir uns den Autographen dieser Konzerte zuwenden, soll noch kurz auf die Existenz eines vor wenigen Jahren aufgefundenen „Pasticcio-Konzertes“ in G-dur hingewiesen werden, dessen bisher einzige bekannte Quelle sich handschriftlich im Archiv des Schlosses Kremsier/ČSSR (Signatur II F 94) befindet. Dieses dreisätzigige *Concerto per il Cembalo, Violino Primo, Violino 2 do, Viola obl. e Bahso Del Signor Amadeo Mozart* zeigt am Anfang des zweiten Satzes die Überschrift: *Adagio variato. Del Concerto de Masi*. Wer mit diesem Namen gemeint ist, muß noch ungeklärt bleiben. Ein Masi wird in Mozarts Brief vom 26. Januar 1770 aus Mailand genannt; die *Sei Concerti per Cembalo e Orch.* von P. Felice Masi (aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Marburg, Signatur Mus. Ms. 13820) enthalten aber keine Modellstücke zu diesem Konzert. Der dritte Satz übrigens geht laut Mitteilung von Prof. Dr. L. F. Tagliavini, Bologna, auf Domenico Scarlatti zurück (Nr. 2 der *Essercisi per Gravicembalo* = Nr. 388 der Longo'schen Ausgabe, Band VIII, S. 135). Das Manuskript ist weder von Wolfgang noch von Leopold geschrieben; diese Tatsache genügt aber nicht, um dieses Konzert als nicht authentisch zu betrachten; schwerwiegender ist der Umstand, daß die Konzertform auffallend primitiv und geradezu dilettantisch gestaltet ist und daß der Orchestersatz nach dem Urteil von Musikdirektor Ernst Hess, Zürich, der die Partitur eingehend untersucht hat, zahlreiche schlechte und ungeschickte Stellen enthält, wie sie Mozart niemals, selbst nicht in seiner frühesten Jugend, geschrieben hat. Im Kritischen Be-

³⁶ Neuausgabe in: J. G. Eckard — *Oeuvres complètes etc.*, S. 39–41.

richt wird auf die problematische Zuschreibung dieses Werkes näher eingegangen werden; an dieser Stelle aber möchte ich doch schon jetzt die Überzeugung aussprechen, daß das Konzert nicht von Mozart stammt.

*

Die vier Konzerte, die 1877 in der alten Mozart-Gesamtausgabe erstmals gedruckt wurden³⁷, sind uns in einer einzigen handschriftlichen Quelle überliefert³⁸; alle vier Werke tragen den Titel *Concerto per il Clavicembalo* und sind rechts oben von Leopold Mozart — nicht von Wolfgang, wie Einstein meint³⁹! — genau datiert: KV 37 *nel Aprile 1767*, KV 39 *in Junio 1767*, KV 40 und 41 *in Julio 1767*. Schon Otto Jahn hatte bemerkt, daß diese Quelle nur in geringem Maße als Autograph zu bewerten, sondern „zum grossen Theil von der Hand des Vaters geschrieben“ ist⁴⁰; er schloß daran aber sogleich die kühne Folgerung: „... der aber nur den Abschreiber gemacht hat, indem Wolfgang gelegentlich mit ihm abwechselt.“ Aus derartigen „gemischten Autographen“ läßt sich kaum mit Sicherheit ablesen, auf welche Weise sie zustande gekommen sind. Es ist Wolfgang Plath zu verdanken, daß wir die Handschriften von Vater und Sohn jetzt mit einiger Genauigkeit voneinander unterscheiden können⁴¹. Auf Grund seiner Untersuchungen mußte Plath sich im Falle der Pasticcio-Konzerte fragen, ob man wirklich annehmen sollte, Leopold habe aus einem nicht erhaltenen Konzept Wolfgangs kopiert⁴². Ich kann mir aber nicht vorstellen, daß dies der Fall gewesen sein könnte; im ersten und zweiten Satz von KV 37 hat Leopold verschiedene Male Wolfgangs ursprüngliche Notierung durchgestrichen und durch eine verbesserte Fassung ersetzt (vgl. im Notentext S. 19, T. 157 und 159; S. 22–23, T. 19–27; S. 25, T. 44–45 und 49; S. 26, T. 54–55), was doch unnötig gewesen wäre, wenn ihm ein Konzept Wolfgangs zur Verfügung gestanden hätte. Ich möchte also für die zweite von Plath formulierte Möglichkeit plädieren, nämlich daß „diese vier Pasticci eine gemeinschaftliche Bearbeitung (d. h. nicht nur Niederschrift) von Vater und Sohn darstellen“⁴³. Diese Möglichkeit

³⁷ Serie XVI, Band I, Nr. 1–4.

³⁸ Seit 1860 in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Marburg/Lahn.

³⁹ Köchel-Einstein, S. 60.

⁴⁰ O. Jahn, a. a. O., Band I, S. 715.

⁴¹ Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie. I. Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960–1961*, Salzburg 1962, S. 82–117. — Die Ergebnisse seiner Untersuchungen mit Bezug auf die Pasticcio-Konzerte werden im Kritischen Bericht eingehend erörtert.

⁴² Plath, a. a. O., S. 98.

⁴³ Plath, a. a. O., S. 98.

wird zur Wahrscheinlichkeit durch den Umstand, daß Plath die Konzerte nach Johann Christian Bach (KV 107/21^b) aus graphologischen Gründen jedenfalls später als 1770 ansetzen möchte⁴⁴. Somit stellen also die vier Pasticcio-Konzerte, nicht die drei Bach-Bearbeitungen, Wolfgangs erste Beschäftigung mit der Konzertform dar, und da ist es selbstverständlich, daß Leopold seinem elfjährigen Sohn in dieser Situation behilflich sein wollte. Schließlich sollte auch nicht die Möglichkeit außer acht gelassen werden, daß es sich hier um eine sehr eilige termingebundene Arbeit zu einem bestimmten Aufführungsanlaß gehandelt hat und Leopolds großer Schrift- (und Bearbeitungs-?)anteil einfach aus Zeitmangel zu erklären ist.

Unter diesen Umständen ist es unmöglich, festzustellen, wer die verschiedenen Sonatensätze ausgewählt hat, Leopold oder Wolfgang. Es war schon de Wyzewa und de Saint-Foix aufgefallen, daß nicht weniger als acht von insgesamt zwölf Sonatensätzen von den am wenigsten hervorragenden der Pariser Kleinmeister stammen: Honauer und Raupach. Die französischen Forscher glaubten, dies aus der Tatsache erklären zu können, daß Wolfgang diesen beiden Komponisten erst am Ende seines Pariser Aufenthaltes persönlich begegnet war und daß ihre Musik ihn dadurch lebhafter interessierte als z. B. die viel originelleren Sonaten von Eckard und Schobert, deren Bekanntschaft er mehr als drei Jahre zuvor gemacht hatte⁴⁵. Das wäre also ein Argument für die Annahme, daß Wolfgang die Wahl selbst getroffen hat. Jedenfalls gibt es zu denken (was auch schon Plath getan hat⁴⁶), daß Leopold — anders als bei KV 107 (21^b) — auf eine Autorenangabe verzichtete.

An dieser Stelle muß ich mich stilkritischer und formalanalytischer Betrachtungen enthalten⁴⁷. Doch möchte ich darauf hinweisen, daß die Ansicht de Wyzewas und de Saint-Foix⁴⁸ von der angeblichen Primitivität der Bearbeitung der Johann-Christian-Bach-Konzerte gegenüber der Pasticcio-Konzerte nicht haltbar ist, abgesehen von der Instrumentation, die in der nur mit Streichern besetzten Partitur von KV 107 (21^b) naturgemäß einfacher ist als in KV 37, 39, 40 und 41.

Wir können annehmen, daß die Pasticcio-Konzerte dazu bestimmt waren, von Wolfgang während des

Aufenthaltes in Wien vorgetragen zu werden, wohin Leopold mit seiner Familie im September 1767 gereist war. Ob sie wirklich gespielt worden sind, ist nicht mit Bestimmtheit festzustellen. Es ist denkbar, daß dies in Brünn geschehen ist, wo die Mozarts im Oktober 1767 ihre Zuflucht nahmen, als in Wien eine Blatternepidemie ausgebrochen war; der Sternberger Propst Aurelius Augustinus notiert nämlich am 30. Dezember 1767 in seinem Tagebuch, er habe einem Konzert „in Domo civitatis, Taverna dicta“ beigewohnt, „in qua puer Salisburgensis 11. annorum, et soror sua 15. annorum in ala, aliis Brunansibus diverso instrumentorum genere illum et illam associantibus /: accompagnier :/ ad omnium admirationem produxit“⁴⁹. Daß hierbei von einer Orchesterbegleitung die Rede ist, geht aus einem Gesuch hervor, das der Turmkapellmeister Abraham Fischer 1768 an den Brünnener Magistrat richtete und in dem er sich auf ein günstiges Urteil Leopold Mozarts berief: „Kapellmeister von Salzburg Herr Mozart war mit hiesigem Orchester vollkommen zufrieden und hätte nicht geglaubt, daß meine Gesellen bei der ersten Prob so gut accompagniren würden“⁵⁰.

Wie dem auch sei, daß Wolfgang die Konzerte auch später noch vorgetragen hat, wird wahrscheinlich gemacht durch den Umstand, daß eine nachkomponierte Kadenz zum ersten Satz von KV 40 — *Zum ersten Stück vom Concert aus dem D pastigio* [sic], wie in Wolfgangs Handschrift auf dem Autograph zu lesen ist — überliefert ist. Dieses Autograph, das bei Köchel-Einstein unter der Nummer 624 (626^a), Anh. C, registriert ist⁵¹, kann jetzt ziemlich genau datiert werden; ursprünglich war es nämlich Teil eines größeren Blattes, auf dem eine Kadenz Mozarts (KV 624/626^a, Anh. K) zu einem Klavierkonzert von Ignaz von Beecke (vgl. unten, S. XIII, und im Notenteil, S. 227–228) und ein Menuett für Streichquartett notiert waren und das Constanze Mozart 1835 zerschnitten hat, um die Bruchstücke getrennt verschenken zu können⁵². Seit 1956 liegt das Blatt (wenigstens in Photomontage) wieder vollständig vor⁵³. Nun hat Ernst Fritz Schmid nachweisen können, daß der Menuett-Satz nicht zum Streichquartett KV 590 gehört — wie Einstein auf Grund einer

⁴⁴ Plath, a. a. O., S. 96.

⁴⁵ T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, *W.-A. Mozart*, Band I, S. 188, Anmerkung 2.

⁴⁶ Plath, a. a. O., S. 98.

⁴⁷ Vgl. Edwin J. Simon, *Sonata into Concerto. A Study of Mozart's first seven concertos*, in: *Acta Musicologica*, XXXI, 1959, S. 170–185.

⁴⁸ De Wyzewa et de Saint-Foix, a. a. O., Band I, S. 161, Anmerkung 1.

⁴⁹ *Mozart — Die Dokumente seines Lebens*, S. 72.

⁵⁰ Ebenda, S. 72.

⁵¹ Es befindet sich jetzt im British Museum London (Signatur Add. 47873); vgl. die Beschreibung bei A. Hyatt King, *Mozart in Retrospect*, London 1955, S. 89.

⁵² Das andere Bruchstück befindet sich gegenwärtig im Besitz von Rudolf F. Kallir, New York. — Vgl. E. F. Schmid, *Schicksale einer Mozart-Handschrift*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958, S. 43–56.

⁵³ Vgl. das Faksimile auf S. XXVI.

unbegründeten Zuschreibung in einem Wiener Antiquariatskatalog aus dem Jahre 1928 in der dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses behauptet hatte⁵⁴ —, sondern als ein selbständiges Stück zu bewerten ist, das stilistisch in die Nähe der im August oder September 1773 entstandenen Wiener Streichquartette KV 168 und 173 gehört. Schmid war der Meinung, daß es sich hier um die Niederschrift einer früheren Version des Menuetts von KV 168 handele⁵⁵, und er gab dem Satz daher die vorläufige Nummer 168^a. Schmid vermutet, daß Mozart sowohl sein Konzert KV 40 als auch jenes Konzert von Beecke bei seinem Aufenthalt in Wien im Sommer oder Herbst des Jahres 1773 vorzutrug und daß er für diesen Anlaß die beiden Kadenzniederschriften⁵⁶, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich.

Es sollte uns nicht verwundern, daß keine weiteren Kadenzniederschriften oder Eingänge zu diesen Konzerten überliefert sind, da es bekannt ist, daß Mozart nur selten Kadenzniederschriften und Eingänge mitkomponierte, um bei Aufführungen, an denen er selbst als Solist mitwirkte, seine improvisierende Phantasie nicht im voraus bändigen zu müssen. Wenn er Kadenzniederschriften nachkomponierte, geschah dies wohl im Hinblick auf eine Drucklegung oder eine Aufführung ohne seine Mitwirkung. Jedenfalls ist an Abschriften Leopold Mozarts (der gelegentlich auch Kadenzniederschriften seines Sohnes kopierte), was die Pasticcio-Konzerte anbelangt, bis jetzt nichts weiter zum Vorschein gekommen als eine Kopie eben desselben Blattes, das später von Constanze zerschnitten wurde, also von der Kadenz zu KV 40 und von der zum Beecke-Konzert (das Streichquartett-Menuett hat Leopold nicht mitkopiert)⁵⁷, was die Vermutung erhärten könnte, daß Wolfgang zu den anderen Konzerten keine Kadenzniederschriften notiert hat.

Die in der vorliegenden Ausgabe fehlenden Kadenzniederschriften und Eingänge wird der Ausführende also selbst improvisieren (oder vorher komponieren) müssen. Die diesbezüglichen Stellen sind in den Autographen und Drucken stets durch Fermaten gekennzeichnet. Steht die Fermate über einem Quartsextakkord, so hat der Solist eine Kadenz anzubringen, die motivisch Bezug nehmen soll auf das im Satz verarbeitete Material; steht sie über einem Halbschluß, der als Dominante für den folgenden Abschnitt fungiert, so folgt ein Eingang, der erstens viel kürzer sein kann als eine Kadenz, und zweitens nur aus Läufen, Sprüngen oder Arabesken bestehen soll, also keinen Zusammenhang mit der Thematik des Satzes aufzuweisen hat.

⁵⁴ Köchel-Einstein, S. 753 und 824.

⁵⁵ Schmid, a. a. O., S. 55.

⁵⁶ Schmid, a. a. O., S. 52.

⁵⁷ Vgl. die Faksimilia auf S. XXVII.

Die Kadenzniederschriften zu fremden Klavierkonzerten

Zu den interessantesten Aspekten von Mozarts Persönlichkeit gehört sein Verhältnis zu zeitgenössischen Komponisten. Gegenüber einer unbegrenzten Bewunderung wie z. B. für Johann Christian Bach oder Joseph Haydn steht eine ebenso unbegrenzte Geringschätzung wie für Carl und Anton Stamitz oder Muzio Clementi. Im allgemeinen war Mozart in seinem Urteil über andere Komponisten äußerst kritisch — sofern er nicht für jemanden ins „Schwärmen“ geriet —, und in dieser Hinsicht kam sein Charakter dem seines Vaters ohne Zweifel recht nahe. Es muß denn auch als ein Zeichen von positiver Wertung betrachtet werden, wenn Mozart bereit war, Konzerte anderer Komponisten öffentlich vorzutragen und dafür selbst Kadenzniederschriften zu schreiben. Was davon erhalten geblieben ist, bezieht sich hauptsächlich auf zwei Komponisten: Ignaz von Beecke (geb. 1733 in Wimpfen, gest. 1803 in Wallerstein) und Johann Samuel Schroeter (geb. 1752 in Warschau, gest. 1788 in London). Mit Beecke war Mozart schon 1766 in Paris in Kontakt gekommen, wie wir Leopolds Reisenotizen entnehmen können⁵⁸. Im Winter 1774/75 haben beide in München eine Art Wettkampf im Klavierspiel abgehalten, worüber Christian Friedrich Schubarts *Deutsche Chronik* vom 17. April 1775 berichtet⁵⁹. Das Klavierkonzert Beeckes, auf das sich Mozarts Kadenz KV 624 (626^a), Anh. K, bezieht — das Autograph (es befindet sich heute im Besitz von Mr. Rudolf F. Kallir, New York) trägt die Aufschrift: *Zum Andante von Beeckè* —, konnte bis jetzt nicht aufgefunden werden. E. F. Schmid hat darauf hingewiesen⁶⁰, daß Mozart mit seiner Kadenz für den langsamen Satz des bewußten Konzerts seinem Kollegen Beecke ein Kompliment hat machen wollen, indem er eine Stileigentümlichkeit verwendete, für welche Beecke in seiner Zeit bekannt war, nämlich das (vielleicht auf C. Ph. E. Bach zurückgehende) Instrumentalrezitativ. Die Übereinstimmung zwischen Mozarts Kadenz und dem von Schmid zitierten Fragment aus Beeckes Klavierkonzert Nr. 4 in B, wovon sich eine Stimmenkopie mit eigenhändigen Eintragungen des Komponisten im Fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Musikarchiv auf Schloß Harburg befindet, ist auffallend. Wie oben argumentiert wurde, muß diese Kadenz im Sommer oder Herbst 1773 in Wien entstanden sein, was nicht ausschließen würde, daß Mozart vier Jahre später, als er in Augsburg weilte, nach einem Besuch in Hohen-Altheim, dem Lustschloß des Fürsten Kraft Ernst von

⁵⁸ Bauer-Deutsch I, Nr. 110, S. 227, Zeile 7.

⁵⁹ *Mozart — Die Dokumente seines Lebens*, S. 138.

⁶⁰ Schmid, a. a. O., S. 48—49.

Oettingen-Wallerstein (bei dem Beecke als Musik-Intendant im Dienst war), nicht viel Gutes an seinen Vater über ihn schreiben konnte: „... da spielte ich just eine sonate Prima vista vom Becché, die ziemlich schwer war, miserable al solito; was sich da der H: Capellmeister und organist verkreuzigte, ist nicht zu beschreiben“⁶¹. Nichtsdestoweniger sind Mozart und Beecke in freundschaftlicher Verbindung miteinander geblieben, und sie sollen noch im Oktober 1790 in Mainz zusammen ein für Klavier vierhändig arrangiertes Klavierkonzert Mozarts gespielt haben⁶².

Dagegen hat Mozart Johann Samuel Schroeter — der seit 1772 als Klavierspieler und -komponist in London lebte, wo er schon 1788, fast gleichaltrig mit Mozart, starb — nicht persönlich gekannt. Sein Name begegnet in der Familienkorrespondenz zum ersten Male in Mozarts Brief vom 3. Juli 1778 aus Paris an seinen Vater: „schreiben Sie mir doch ob sie die Concerte von Schrötter zu Salzbourg haben? — die Sonaten von hüllandel? — ich wollte sie kaufen, und ihnen überschicken. beide oeuvre sind sehr schön...“⁶³. Leopold besaß tatsächlich ein Konzert von Schroeter: „ex Eb“, wie er am 20. Juli 1778 seinem Sohne schrieb⁶⁴; am 10. Dezember 1778 berichtete er ihm überdies, daß „... Sgr. Ceccarelli . . . das erste Concert von Schrötter ex F . . .“ bei Nannerl (also in Salzburg) einstudiert⁶⁵. Nun stehen von den *Six Concertos op. III* von Schroeter das erste Konzert in F und das sechste in Es; diese Konzerte sind 1774 in London gedruckt⁶⁶, aber schon im nächsten Jahr ist bei Le Menu & Boyer eine französische Edition erschienen, welche in den *Annales, affiches et avis divers* vom 27. Februar 1775 angekündigt wurde⁶⁷, kurz darauf gefolgt von einem Druck von Venier⁶⁸. Es ist kein Zweifel, daß Wolfgang 1778 in Paris eine dieser Ausgaben in Händen gehabt hat, und vielleicht desgleichen auch Leopold in Salzburg.

Wir können annehmen, daß Mozart erst nach seiner Rückkehr nach Salzburg, also nach dem 15. Januar 1779, seine erhalten gebliebenen Kadenz für eine

Anzahl von Schroeters Konzerten aus Op. III geschrieben hat. Auf der Rückseite nämlich des jetzt in der Sammlung Malherbe (Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Paris) aufbewahrten Autographs der Kadenz zum ersten Satz des Konzerts Nr. 4 (KV 624/626^a, Anh. D) befindet sich eine Skizze zur Arie Nr. 6 aus dem Singspiel *Zaide* KV 344 (336^b), an dem Mozart 1779/80 arbeitete. Die Identifizierung dieser Kadenz — im Anhang dieses Bandes als Nr. 3 abgedruckt (S. 227–228) — ist G. de Saint-Foix zu verdanken⁶⁹; und ebenso die der Kadenz zum ersten und zweiten Satz aus Schroeters Op. III, Nr. 6, und zum ersten Satz aus Op. III, Nr. 1 (KV 624/626^a, Anh. F, G und H). Leider sind die Autographe dieser drei Kadenz, die 1935 von D. Salomon in Berlin (Katalog 100, Nr. 3352) angeboten und von W. Poseck in Berlin erworben wurden und danach in den Besitz von W. Neumann in London gelangten, heute verschollen; es sind auch keine Abschriften oder Fotokopien bekannt geworden, so daß wir gezwungen sind, im Teil C dieses Bandes nur die Incipits abzudrucken, wie sie bei Köchel-Einstein, S. 823–824, wiedergegeben sind.

Dagegen ist es mir möglich, zwei weitere Kadenz Mozarts zu identifizieren, die Ernst Fritz Schmid 1956 in der Bibliothek des Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand (Fond. Nosedà, Nr. 6162/12269, f. 12) entdeckte und im *Mozart-Jahrbuch* 1956 als Faksimile publizierte⁷⁰. Wiederum erwies sich Schroeters Op. III als eine Fundgrube, denn diesmal ist es das dritte Konzert dieser Serie, das Mozart der Mühe für wert erachtete, es mit Kadenz zu versehen, und zwar zum ersten und zweiten Satz. Sie sind im Teil C unseres Bandes als Nr. 6 abgedruckt (S. 229–230).

Problematischer ist die Sachlage bei der ersten Kadenz des Teiles C (S. 227), die merkwürdigweise der Mozart-Forschung bis vor kurzem entgangen war, ob schon sich ihre Niederschrift auf der Rückseite des letzten beschriebenen Blattes des Autographs von KV 40 befindet! Es handelt sich hier um eine ursprünglich wohl von Mozart mit Bleistift notierte Kadenz, welche später von Leopold mit Tinte teilweise nachgezogen und ergänzt wurde. Man könnte vermuten, daß diese Kadenz — die übrigens im Autograph etliche kaum leserliche Stellen enthält — zu KV 40 gehört, zumal sie am Schluß nach D-dur zu kadenzieren scheint⁷¹; aber

⁶¹ Bauer-Deutsch II, Kassel etc. 1962, Nr. 352, S. 69, Zeile 44–47.

⁶² A. Hyatt King, *Mozart in Retrospect*, S. 258, der sich auf eine diesbezügliche Mitteilung bei E. J. Lipowsky, *Bairisches Musiklexikon*, München 1811, S. 16, beruft.

⁶³ Bauer-Deutsch II, Nr. 458, S. 390, Zeile 100–102.

⁶⁴ Bauer-Deutsch II, Nr. 467, S. 413, Zeile 37.

⁶⁵ Bauer-Deutsch II, Nr. 509, S. 519, Zeile 61 ff.

⁶⁶ *Six Concertos / for the / Harpsichord, or Piano Forte: / With an Accompaniment for / Two Violins, and a Bass / Composed and dedicated to / Her Grace the Dutches of Ancaster. / By / J. S. Schroeter / Opera III / Price 10s6d / London: Printed for and sold by W. Napier, Strand. /*

⁶⁷ Cari Johansson, a. a. O., S. 115.

⁶⁸ Ebenda, S. 167.

⁶⁹ Köchel-Einstein, S. 823.

⁷⁰ E. F. Schmid, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1956, Salzburg 1957, nach S. 40.

⁷¹ Es wäre meines Erachtens logischer, das Fragment in d-moll zu deuten, wenn Mozart nicht ausdrücklich \flat für das f im ersten Akkord $gis+d+f$ notiert hätte. Merkwürdig ist übrigens, daß Leopold an dieser Stelle auch die krassen Oktavparallelen $gis—a$ gewissenhaft nachgezogen hat!

das zwischen Drei- und Vier-Vierteltakt schwankende Metrum paßt zu keinem der drei Sätze. So bleibt wohl kaum etwas anderes übrig, als diese rätselhafte Kadenz für ein Klavierkonzert eines anderen Komponisten in Anspruch zu nehmen; als Datierung möchte ich allenfalls dasselbe Jahr 1767 beibehalten, in dem auch das Konzert KV 40 entstanden ist.

Was schließlich die anderen Kadenzen Mozarts zu fremden Klavierkonzerten anbelangt, die bei Köchel-Einstein unter Nr. 624 (626^a), Anhang, aufgeführt sind, sei im Anschluß an die diesbezüglichen Ausführungen von Wolfgang Rehm im Vorwort zum Band *Klavierkonzerte* 8⁷² darauf hingewiesen, daß — wie Wolfgang Plath unlängst feststellen konnte⁷³ — die von Einstein unter Anh. L beschriebenen „2 *Cadenzen*“ identisch sind mit einer von Leopold Mozart angefertigten Kopie der Klavierkonzert-Kadenzen KV 624 (626^a), Anh. C und K, wovon oben auf S. XIII schon die Rede war.

*

Die Edition der hier zum Abdruck kommenden Konzerte und Kadenzen folgt im allgemeinen der in den bisher im Rahmen der NMA erschienenen Klavierkonzert-Bänden geübten Praxis. Grundlage bilden also die Autographe, die übrigens in diesem Fall die einzige Quelle darstellen (mit Ausnahme der beiden Kadenzen KV 624/626^a, Anh. C und K, die auch in einer Abschrift Leopold Mozarts vorliegen); jedoch ist den Gepflogenheiten der heutigen Notierungsweise Rechnung getragen worden, namentlich was die bei Mozart üblichen Abkürzungen anbelangt. Die von ihm häufig in abgekürzter Form notierten pochenden Achtel sind hier durchweg ausgeschrieben, pochende Sechzehntel entsprechend der Vorlage meist abreviiert wiedergegeben, die fast überall in den Autographen fehlenden Ganztaktpausen stillschweigend ergänzt; kleinere von Wolfgang oder Leopold versehentlich weggelassene Pausenwerte wurden dagegen durch Kleinstich kenntlich gemacht. Vorsichtsvorzeichen (Warnakzidenzien) wurden, wo sie entbehrlich erschienen, weggelassen, und die mehrfache Behalsung von Zwei- und Mehrklängen, bei Mozart auch im homophonen Satz üblich, wurde nach den modernen Gepflogenheiten reduziert. Vorschlagsnoten wurden durchweg aus Mozarts Notierungsweise in die heutige Schreibweise übertragen (vgl. dazu das Vorwort der Editionsleitung, S. VI); an bedeutungsmäßig zweifelhaften Stellen ist über die betreffende Vorschlagsnote

⁷² NMA V/15/8, S. XX.

⁷³ W. Plath, *Miscellanea Mozartiana I*, in: *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*, Kassel etc. 1963, S. 137–138.

eine Interpretation in eckigen Klammern und im Kleinstich darübersetzt. Obschon eine genaue Unterscheidung der Artikulationszeichen Punkt und Strich (Keil) in den Autographen oft gewisse Schwierigkeiten bereitet, wurde in der vorliegenden Ausgabe doch eine befriedigende Lösung zu geben versucht. Übrigens sei zu diesem Problem auf das bekannte Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung sowie auf die sich daran anschließende Literatur verwiesen⁷⁴.

Die Klavierpartie ist in den Autographen der *Pasticcio*-Konzerte durchweg mit dem Wort *Cembalo* bezeichnet in Übereinstimmung mit den Sonatenmodellen, wo überall das „*Clavecin*“ vorgeschrieben ist. Mozart hatte in Salzburg für Konzertzwecke auch nur ein Cembalo zur Verfügung; doch dürften ihm die Möglichkeiten des neuen Pianoforte schon damals nicht unbekannt gewesen sein, wenn wir bedenken, daß Johann Gottfried Eckard seine Sonaten Op. I laut der gedruckten Vorrede ausdrücklich auch für das Pianoforte bestimmt hatte und daß Johann Christian Bach in den sechziger Jahren in London als einflußreicher Propagandist des Hammerklaviers galt. Obschon der Stil dieser Klaviermusik dem Pianoforte bestimmt nicht widerstrebt, wäre doch einer Aufführung auf dem Cembalo der Vorzug zu geben.

Der noch zu Mozarts Zeit übliche Brauch, in den Tutti-Partien das Solo-Klavier als Continuo-Instrument mitspielen zu lassen⁷⁵, ist für die heutige Musizierpraxis nicht mehr zu empfehlen; nichtsdestoweniger ist die von Mozart notierte Klavierstimme mit ihrer authentischen Bezifferung in die vorliegende Ausgabe übernommen worden; die hierfür im Original zumeist verwendete Abkürzung *colB.* (= *col Basso*) wurde überall ausgeschrieben, und auch die dynamischen Zeichen, wie sie in der Streichbaßstimme vorkommen, wurden hinzugefügt.

Wie schon vorher besprochen wurde (siehe oben, S. XI), hat Leopold im ersten und zweiten Satz von KV 37 einige Verbesserungen in Wolfgangs Notentext vorgenommen; in der vorliegenden Ausgabe sind die Verbesserungen im Haupttext wiedergegeben, Wolfgangs ursprüngliche Fassungen dagegen unter dem

⁷⁴ Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage, im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Hans Albrecht, Kassel etc. 1957; Ewald Zimmermann, *Das Mozart-Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung*, in: *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, Bonn 1957, S. 400–408; Paul Mies, *Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Die Musikforschung* XI, 1958, S. 426–452.

⁷⁵ Vgl. dazu Paul Badura-Skoda, *Über das Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958, S. 96–107.

System notiert. Im zweiten Satz T. 34–35 hat Leopold anscheinend vergessen, die vorher an der Parallelstelle (T. 19–20) von ihm verbesserte Baßführung aufs neue einzutragen; es wird daher empfohlen, dort die unten auf S. 24 angegebene Ossia-Fassung zu spielen.

Im ersten Satz von KV 40 ist die vermutlich 1773 nachkomponierte Kadenz KV 624 (626^a), Anh. C (siehe oben, S. XII), in den Haupttext auf S. 101 eingefügt. Dazu mußten in der Klavierstimme einige Änderungen vorgenommen werden, und zwar in T. 145, wo im Original in der rechten Hand eine ganze Note e'' mit Triller notiert ist anstatt eines Quartsextakkordes, und in T. 146, wo zum Abschluß des vorangehenden Dominant-Septimakkordes ein fis' in der rechten Hand hinzugefügt wurde. In dieser Kadenz ließen sich die im Original (auch in Leopold Mozarts Abschrift) fehlenden Taktstriche leicht in gestrichelter Form einfügen. In den im Teil C aufgenommenen Kadenz Nr. 1 und 2 aber habe ich von einer derartigen Taktstrichergängung abgesehen, weil in beiden Fällen metrische Unregelmäßigkeiten auftreten würden. In der Kadenz zum Beecke-Konzert habe ich Wolfgang Autograph in der Pausensetzung an Leopolds korrek-

tere Abschrift angeglichen; auch die auf S. 228 über dem System angebrachten Appoggiaturen stammen von Leopold. Nähere Angaben hierzu sind dem Kritischen Bericht zu entnehmen.

*

Für freundliche Mithilfe bei der vorliegenden Edition hat der Bearbeiter an dieser Stelle zu danken: dem Bibliothekar der Bibliothèque du Conservatoire de Musique Paris, Herrn Vladimir Féodorov, dem ersten Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Dr. Ernst Fritz Schmid †, Herrn Musikdirektor Ernst Hess, Zürich, Herrn Max Reis, Zürich, Mr. Rudolf F. Kallir, New York, meinen Mitarbeitern im Institut für Musikwissenschaft der Universität Utrecht, Herrn Alfons Annegarn und Frau Metha-Machteld van Petersen-van Delft, und vor allem den Herren der jetzigen Editionsleitung der NMA, Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm, deren profunde Kenntnisse auch auf dem in diesem Band erfaßten Stoffgebiet der Mozart-Forschung überall ihre Spuren hinterlassen haben.

Bilthoven, im Dezember 1963

Eduard Reeser

* * *

Die Konzerte nach Johann Christian Bach
Jede musikalische Epoche pflegt einen Kreis von Instrumenten zu entwickeln, der seine Klangvorstellung verwirklicht und repräsentiert. Stil und Instrument stehen, gebend und nehmend, in enger Beziehung und in stetem Austausch. Dies Verhältnis zu beobachten, geben insbesondere Zeiten des Übergangs oder einer Krise reiche Gelegenheit, und zwar auf beiden Seiten, für die musikalische Struktur wie für die Klangmittel, sie darzustellen.

In den ersten beiden Lebensjahrzehnten des jungen Mozart bestätigt vor allem das Klavier diese Erfahrung. Indem es sich mehrfach fruchtbar wandelt und den neuen Typus des Pianoforte hervorbringt, verändert es seine Rolle und Aufgabe im Haushalt der Musik; die Stellung eines Baßinstrumentes bleibt ihm erhalten, der sinnlich sensiblere Ton, die Fähigkeit, ihn individuell abzustufen und zu nuancieren, führt es über bisher gültige Grenzen hinaus und läßt es mehr und mehr Spielgefährte der Streichinstrumente werden, mit welchen es sich je und je zusammenschließt und mischt. Zeugnis hierüber legen in dieser Periode die eigentümlich verschlungenen Wege beinahe aller Musizierformen ab, die vom Klavier ausgehen und sich seiner bedienen, nämlich ebenso die (begleitete)

Klaviersonate wie die Ensembles als Duo, Trio oder Quartett. Dank seiner Kantabilität spinnen sich weiterhin Fäden zu Opernarien und Lied. Bald sollte ein Zeitalter des Arrangements und der Bearbeitung anbrechen, welches das Modeinstrument vollends in den Mittelpunkt rückt.

In diesem geschichtlichen Zusammenhang hat man jene drei Klavierkonzerte zu sehen, welche die Mozarts, der Vater Leopold und sein Sohn Wolfgang, nach Klaviersonaten Johann Christian Bachs, in gemeinsamer Arbeit, wie noch darzulegen sein wird, arrangiert haben. Bekanntlich hat Wolfgang Amadeus Mozart diesen jüngsten Sohn Johann Sebastian Bachs so geschätzt, ja verehrt und geliebt, wie kaum einen anderen Musiker. Die Kunst Johann Christians, den das Wunderkind 1764 bei seinem Aufenthalt in London kennengelernt hatte, berührt Mozart tief und hat ihn sein Lebtag begleitet. Immer wieder begegnet der Name des Mailänder oder Londoner Bach in der Korrespondenz der Familie Mozart, und die Wissenschaft hat sorgfältig den zahllosen Nachklängen und Reminiszenzen seiner Musik im Lebenswerk Mozarts nachgespürt.

Théodore de Wyzewa und George de Saint-Foix haben das Verdienst, in ihrer bahnbrechenden Schilderung

der *Vie musicale* Mozarts (fünf Bände, 1912–1946) insbesondere auch dies Verhältnis geklärt zu haben¹; Oskar Fleischer und Max Schwarz², aber auch Hugo Riemann und seine Schule hatten die Wege vorbereitet. Endlich haben die Monographien Hermann Aberts und Alfred Einsteins das Bild Johann Christian Bachs ihrer Darstellung charakteristisch verwoben. Kantabilität und formale Abrundung des Instrumentalsatzes sind die geheimen Ziele einer Musik, die den jungen Mozart anzieht und fasziniert. Charles Burney entwirft aus intimer Kenntnis Johann Christian Bachs ein farbiges Bild seiner künstlerischen Entwicklung. Er erwähnt das Studium bei seinem Bruder Carl Philipp Emanuel und fährt fort³:

“... under whom he became a fine performer on keyed-instruments; but on quitting him and going to Italy, where his chief study was the composition of vocal Music, he assured me, that during many years he made little use of a harpsichord or piano forte but to compose for or accompany a voice. When he arrived in England, his style of playing was so much admired, that he recovered many of the losses his hand had sustained by disuse, and by being constantly cramped and crippled with a pen; but he never was able to reinstate it with force and readiness sufficient for great difficulties; and in general his compositions for the piano forte are such as ladies can execute with little trouble; and the allegros rather resemble bravura songs, than instrumental pieces for the display of great execution. On which account, they lose much of their effect when played without the accompaniments, which are admirable, and so masterly and interesting to an audience, that want of hand, or complication in the harpsichord part, is never discovered.”

Eduard Reeser hat vorstehend angedeutet, daß man die Konzerte nach Johann Christian Bach von Anfang an in Verbindung mit den Pasticcio-Konzerten gesehen und so verzeichnet hat⁴. Dieser Überlieferung schließt sich Köchel im Jahre 1862 an und reiht die drei Konzerte „dem Charakter der Handschrift nach“ als Nr. 107 unter das hypothetische Datum 1770 ein, deutet dabei freilich das *Giovanni Bach* des Originaltitels (siehe Faksimile, S. XXIII/1) als Abkürzung des väterlichen Namens Johann Sebastian, eine Annahme,

die Waldersee in der zweiten Auflage von Köchels Verzeichnis (1905) korrigieren möchte⁵. Wyzewa und Saint-Foix, die die Herkunft der Konzerte aus der Klaviermusik Johann Christian Bachs nachweisen, meinten, diese aus stilistischen Gründen früher datieren zu sollen, und schlugen dafür die Zeit von 1765/66 vor⁶, während sich Vater und Sohn Mozart in London und im Haag aufhielten. Da aber die zugrunde liegenden Klaviersonaten Johann Christian Bachs erst um 1768 im Druck veröffentlicht wurden⁷, und zwar als die Nummern 2, 3 und 4 des Opus V, nahm man an, Mozart habe sie als Manuskript des Komponisten erhalten. Diese Datierung greift Alfred Einstein in der dritten Auflage des „Köchel“ (1937) auf und teilt den Konzerten die frühe Werknummer 21^b zu. Im fünften Band des großen Mozart-Werkes hat sich George de Saint-Foix selbst widerrufen und ist nun der Überzeugung⁸, „que la transcription date d'une période très postérieure à l'enfance de Mozart: le maître n'a évidemment pas conçu cet arrangement comme ayant un but d'enseignement, mais plutôt comme un témoignage de son admiration constante pour cette œuvre d'un de ses maîtres les plus aimés, œuvre qu'il a dû très souvent interpréter lui-même sous cette forme nouvelle.“ Die alte Mozart-Gesamtausgabe hat die Konzerte überhaupt unberücksichtigt gelassen. Erst 1932 sind sie in einer praktischen Ausgabe des Verlages Schott, besorgt von Heinrich Wollheim, publiziert worden.

Einzige Quelle der Konzerte ist eine aus 24 Blättern im Querformat bestehende Handschrift der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Neuerdings ist es Wolfgang Plath gelungen, die Entstehungsgeschichte dieses Doppelautographs ein Stück weit aufzuhellen⁹. Er sieht in dem Manuskript den „klassischen Fall eines ‚gemischten‘ Autographs“, indem nämlich beide, Leopold wie sein Sohn, in getrennten Parten daran gearbeitet haben: Wolfgang hat die drei Streicherstimmen hinzugefügt, der Vater aber ist Schreiber der meisten übrigen Teile; er hat vor allem die – im großen gesehen unveränderten – Bachschen Klavierparte eingetragen (weiter die Generalbaßziffern und andere Vortragszeichen, vgl. den Kritischen Bericht). Überraschenderweise scheint dies nachträglich geschehen zu sein, nachdem also Wolfgang den „kon-

¹ Vgl. auch vorstehend Eduard Reeser, S. VII f.

² Oskar Fleischer, *Mozart*, Berlin 1900; Max Schwarz, *Johann Christian Bach*, in: *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Jahrgang II, 1900–1901, S. 401–454.

³ Charles Burney, *A General History of Music*, IV, London 1789, S. 866.

⁴ Siehe S. VII des vorliegenden Bandes und die dazugehörigen Anmerkungen. In dem 1841 gedruckten Verzeichnis führt André auf S. 58 die drei Konzerte nach Bach unter der Nummer 218 an.

⁵ Vgl. die Register der beiden ersten Auflagen von Köchels Verzeichnis.

⁶ A. a. O., I, 1912, S. 160 f.

⁷ Vgl. *The British Union Catalogue of early Music*, I, London 1957, S. 76; ferner den Thematischen Katalog bei Charles Sanford Terry, *Johann Christian Bach*, London 1929, S. 338–340.

⁸ A. a. O., S. 306.

⁹ In der oben von E. Reeser in Anm. 41 genannten Abhandlung.

zertanten“ Grundriß der einzelnen Sätze fixiert hatte. Denn nur so ist zu erklären, daß der Schreiber Leopold wiederholt Mühe hat, die Klavierstimme auf dem zur Verfügung stehenden Raum unterzubringen (siehe Faksimile, S. XXV/1). Die minuziöse Kritik der Handschrift beider Mozarts gibt der ursprünglichen Datierung Köchels wieder ihr Recht. Plath folgert, das Autograph sei frühestens Ende 1770 geschrieben, „wahrscheinlich aber noch später“ (das heißt unbedingt nach den Pasticcio-Konzerten, vgl. vorstehend Eduard Reeser, S. XI f.).

Die spezielle Frage nach Anlaß und Verwendung der Konzerte muß vorläufig unbeantwortet bleiben. Man könnte an die italienischen Reisen zu Beginn der siebziger Jahre denken; in Mailand, das Johann Christian ungefähr acht Jahre zuvor verlassen hatte, haben sich die Mozarts lange Monate aufgehalten (vom Januar bis in den März 1770 und wiederum vom Oktober bis zum Februar 1771, während der zweiten Reise im zweiten Jahre vom August bis in den Dezember). Auch erwähnt Leopold in einem am 10. Februar 1770 in Mailand geschriebenen Brief den Tod jenes Marquese Litta, der Johann Christian Bachs Gönner und Förderer gewesen war. Daß jedenfalls Mozart die Konzerte, deren Autograph ein für diese Jahre charakteristisches Salzburger Wasserzeichen zeigt (Medaillon mit „Wildem Mann und Keule“), als Repertoire-Stück im musikalischen Reisegepäck mitgeführt und bei zahlreichen Gelegenheiten vorgetragen, sie vielleicht auch im Unterricht benutzt hat, ist um so eher anzunehmen, als die beiden Kadenzen zum ersten Konzert (KV 624/626^a, Anh. A und B, ehemals im Besitz der Preussischen Staatsbibliothek, gegenwärtig verschollen; nach Köchel-Einstein Autograph) offensichtlich einer späteren Zeit zugehören. Sie sind lediglich in einer Kopie Leopold Mozarts erhalten (siehe das Faksimile im *Mozart-Jahrbuch* 1953 nach S. 148), die unserer Ausgabe als Vorlage gedient hat¹⁰. Der Kritische Bericht verzeichnet die geringfügigen Veränderungen der autographen Notation, welche die Einfügung beider Kadenzen in die Partitur des ersten Konzertes fordert. Für die Konzerte Nr. 2 und 3 fehlen authentische Kadenzen; Vorbilder und Muster für die Improvisation finden sich besonders auch in Teil C des vorliegenden Bandes.

Die bisherige Literatur hat die Sonaten-Konzerte wegen ihrer angeblichen Primitivität kaum beachtet; übereinstimmend spricht man von einem ungemein einfachen Verfahren und von Armut der Ausarbeitung.

¹⁰ Vgl. Hans Moldenhauer, *Ein neuentdecktes Mozart-Autograph*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1953, S. 143–149; dazu *Mozart-Jahrbuch* 1956, S. 44, Anm. 24, und *Mozart-Jahrbuch* 1957, S. 57, Anm. 1.

Dagegen wäre zu sagen, daß das von nur drei Streicherstimmen begleitete Solokonzert damals einen eigenen, kammermusikalisch intimen Typus repräsentiert; ihm gehört unter anderem ein großer Teil der Klavierkonzerte Johann Christian Bachs an, und es scheint, Mozart habe den Typus auch in späteren Jahren keineswegs geringgeschätzt¹¹. Bezeichnend genug schreibt ein Kritiker des Jahres 1779 in anderem Zusammenhang¹²: „Man darf die Konzerten nur mit zwei Geigen begleiten lassen, und willkürlich ein Violoncell beigegeben. Die Bratsche ist wohl zu entbehren, sie zeichnet sich so im Ganzen aus, daß man glaubt, sie spiele Solo.“

Die angeblich primitive Faktur dieser Arrangements kann also weder ein Kriterium der Chronologie noch gar des Wertes solcher Musik sein, sondern man wird sie als Ausdruck einer besonderen Bestimmung zu verstehen haben. Das Klavier überschreitet die Grenzen der Tastatur und wächst in die variablen Klangkörper der Ensembles hinein. Diesen allgemein zu beobachtenden Prozeß ergänzt Mozarts Entdeckung, daß sich Klaviersonaten mit leichter Hand zu Konzerten umformen lassen. Denn man wird, wie bereits erwähnt, die konzertante Umschmelzung dem jüngeren Mozart zuschreiben haben. Da Johann Christian Bachs Sonaten im Neudruck leicht zu erreichen sind¹³, genüge an dieser Stelle ein allgemeiner Hinweis auf die Prinzipien der Adaption. Ein erstaunlicher Formsinn hat dabei gewaltet¹⁴, wie er unmöglich einem Kinde zu eigen sein kann. Kompositorischer Hauptkomplex der ersten Sätze ist jeweils das einleitende Tutti. Zwischen Übernahme der Vorlage, freien Zwischen- und Schlußpartien und transponierten Mittelsätzen verläuft es; dabei ist es — im zweiten und dritten Konzert — offensichtlich Mozarts Absicht, einen thematischen Dualismus über die Vorlage hinaus anzudeuten und zu suggerieren. Wie unschematisch der junge Mozart transkribiert, ist auf den ersten Blick zu erkennen. In der Regel sind die Sätze dabei an Umfang gewachsen, mit zwei Ausnahmen: der Variationsatz des zweiten Konzertes hat die Taktzahl seiner Vorlage, und das Rondo-Allegretto des dritten Konzertes ist gar

¹¹ Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter — Sein Werk*, Stockholm 1947, S. 395–397.

¹² Abt Vogler in: *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, II, Mannheim 1779 f., S. 42; vgl. Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig 1927, S. 152, Anm. 4.

¹³ Vgl. *Johann Christian Bach. Zehn Klavier-Sonaten*, hrsg. von Ludwig Landshoff, Leipzig, C. F. Peters o. J. Landshoffs wertvolle Einführung verdient besondere Beachtung.

¹⁴ Vgl. die oben von E. Reeser in Anm. 47 genannte Studie von Edwin J. Simon.

um 12 Takte knapper als Johann Christian Bachs Sonatensatz.

Welche Vorlage Vater und Sohn bei der gemeinsamen Arbeit benutzt haben, ist kaum zu entscheiden. Auf eine Handschrift deutet einmal die Veränderung der Tempovorschriften im ersten Konzert, weiter die Umstellung der Variationen 1 und 2 gegenüber den Druckausgaben der Sonate hin, besonders aber die Tatsache, daß sich Leopold beim Kopieren der Klavierstimme mancherlei willkürliche Veränderung erlaubt (vgl. den Kritischen Bericht). Verzierungszeichen der Quelle sind, soweit nicht Verschreibung, getreu übernommen, damit auch die auffällige synonyme Notierung Mordent = Triller. Leopold schreibt regelmäßig Mordente, Wolfgang Triller. Hier und dort haben wir einen Auflösungsvorschlag in eckigen Klammern über das originale Zeichen gesetzt. Die Generalbaßziffern der Tutti notiert die Quelle in der Regel beim Streichbaß; gleichwohl richten sie sich an den Klaviersolisten, nicht etwa an einen besonderen Continuo-Spieler¹⁵. Die Originalnotierung des Variationsthemas im zweiten Konzert (siehe Faksimilia auf S. XXIV) setzt Ziffern, obgleich der Solopart gleichzeitig den Klaviersatz der Vorlage übernimmt. Sollte etwa das Klavier ursprünglich beim Vortrag des Themas pausieren? Folgt Leopold lediglich einer Schreibtradition, oder wollte er so einen besonderen Charakter dieses „Tutti“ anzeigen? Daß das originale *Cembalo* der Partitur die Verwendung eines

¹⁵ Vgl. Hermann Beck, *Das Soloinstrument im Tutti des Konzerts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Die Musikforschung* XIV, 1961, S. 427–435.

anderen Klavierinstrumentes keineswegs ausschließt, vor allem die des Pianoforte, ist aus der Geschichte des Mozartschen Klavierkonzertes bekannt. Die Ausführung des „Basso“ wird man mit dem Blick auf die kammermusikalisch durchsichtige Faktur der Konzerte eher dem Violoncello als dem Kontrabaß anvertrauen. Daher sollten auch die beiden Violinpulte in der Regel nur einfach besetzt werden.

Der Unterscheidung kurzer und langer Vorschläge, die das Autograph gleichförmig notiert, wie der Interpretation zeitüblicher melodischer Formeln dienen Auflösungsvorschläge des Bearbeiters, ebenso bei ungenauer Notierung der Vorlage. Offensichtlich ist das Autograph in einiger Eile zu Papier gebracht; es weist zahlreiche Rasuren, Flüchtigkeiten und Inkonsistenzen auf. Im einzelnen ist hierüber der Kritische Bericht zu vergleichen.

*

Grundlegend für unsere Edition war die Klärung der Schreiberfrage. Daher gilt der erste Dank des Bearbeiters Dr. Wolfgang Plath, der ihn, ebenso wie sein Kollege Dr. Wolfgang Rehm, überdies in zahlreichen Fragen beraten hat. Das freundliche Entgegenkommen Dr. Wilhelm Virneisels ließ den Bearbeiter die gegenwärtig in Tübingen liegende Originalhandschrift der Konzerte wiederholt einsehen. Zu danken ist auch noch Herrn Dr. Hans Moldenhauer, Spokane (Wash./USA).

Tübingen, im März 1964

Walter Gerstenberg

11.14. Vollständig.

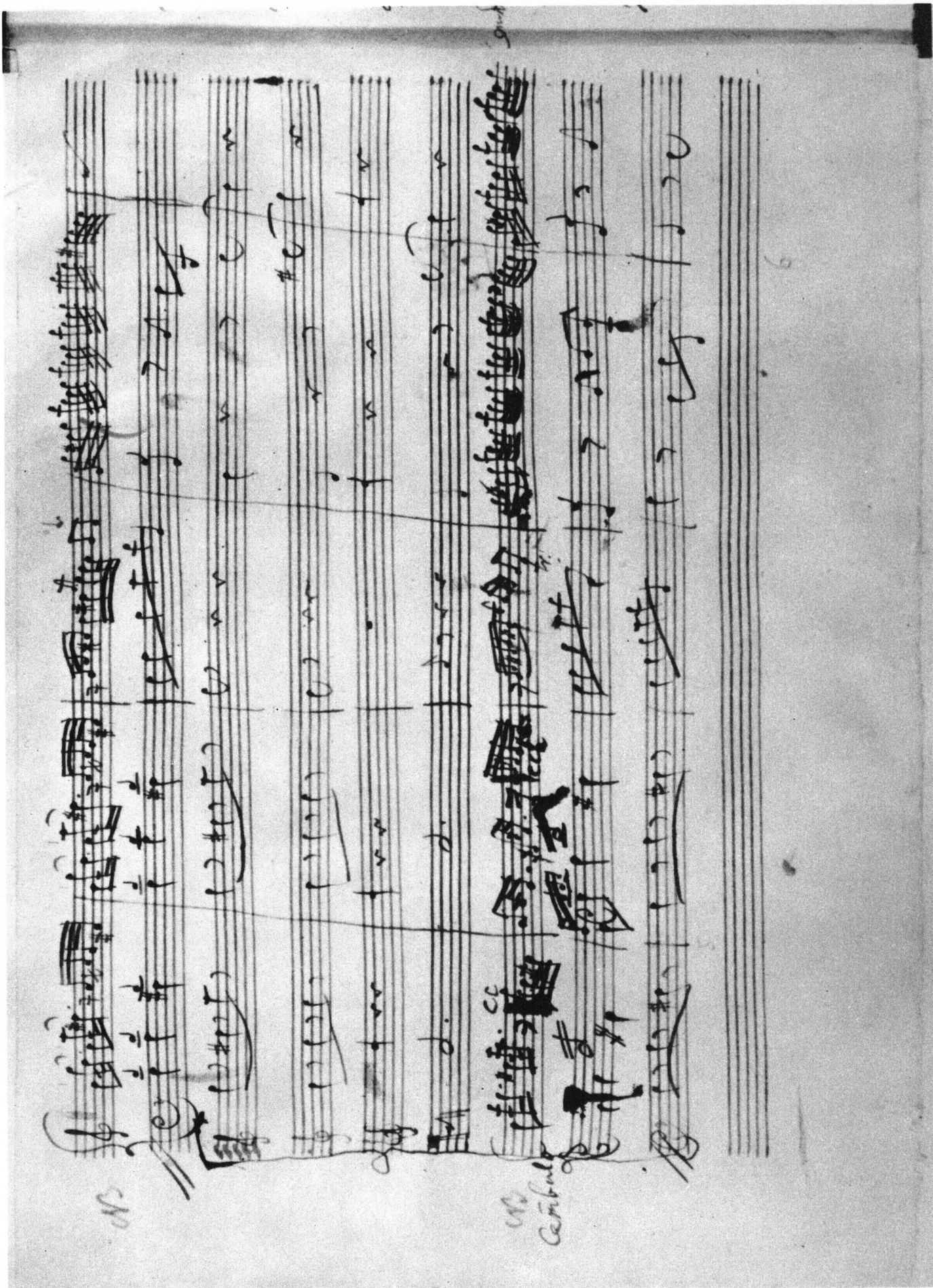
Concerto per il Clarinetto solo

rel. April 1789

von Mozart
im Autogr.

The image shows a page of handwritten musical notation for a clarinet solo. The title at the top left is "11.14. Vollständig." followed by "Concerto per il Clarinetto solo". In the top right corner, there is a date "rel. April 1789" and the name "von Mozart" with "im Autogr." written below it. The music is written on ten staves. The first six staves are for the clarinet, with clefs changing from G-clef to F-clef and back to G-clef. The last four staves are for the basso continuo, with a C-clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "p" and "pp". There are some corrections and erasures throughout the score. A handwritten number "37" is visible in the bottom right corner of the page.

Konzert in F KV 37: Blatt 1^r (Originalformat ca. 23 : 31 cm) aus dem Autograph im Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Marburg; vgl. Seite 3, Takt 1-9. Gemeinsames Autograph von Vater und Sohn Mozart, vgl. *Zum vorliegenden Band*, Seite XII.



Konzert in F KV 37: Blatt 14^v aus dem Autograph im Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Marburg; vgl. Seite 22, Takt 19–23. Gemeinsames Autograph von Vater und Sohn Mozart; vgl. *Zum vorliegenden Band*, Seite XI f.

1314 Concerto per il Clavicembalo. Volpändus in Aulo 1767
 von Mozart
 beim Aufschreib.

Violine
 Viola
 Violoncello
 Contrabasso
 Clavicembalo
 Fagott
 Allegro maestoso

Konzert in D KV 40: Blatt 1^r aus dem Autograph im Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Marburg; vgl. Seite 84, Takt 1-5. Handschrift Leopold Mozarts; vgl. *Zum vorliegenden Band*, Seite XI f.

No. 27. Concerto 1^{mo} *Allegro* *Col Buffo*

Tre Sonate del Sr. Giovanni Bach ridotte in Concerti dal Sr. Amadeo Wolfgang Mozart.

176-

Konzert in D KV 107 (21^b), I: Blatt 1^r und Blatt 1^v (Originalformat ca. 23 : 31 cm) aus dem Autograph im Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Tübingen; vgl. Seite 165–167, Takt 1–38. Gemeinsames Autograph von Vater und Sohn Mozart; vgl. *Zum vorliegenden Band*, Seite XVII f.

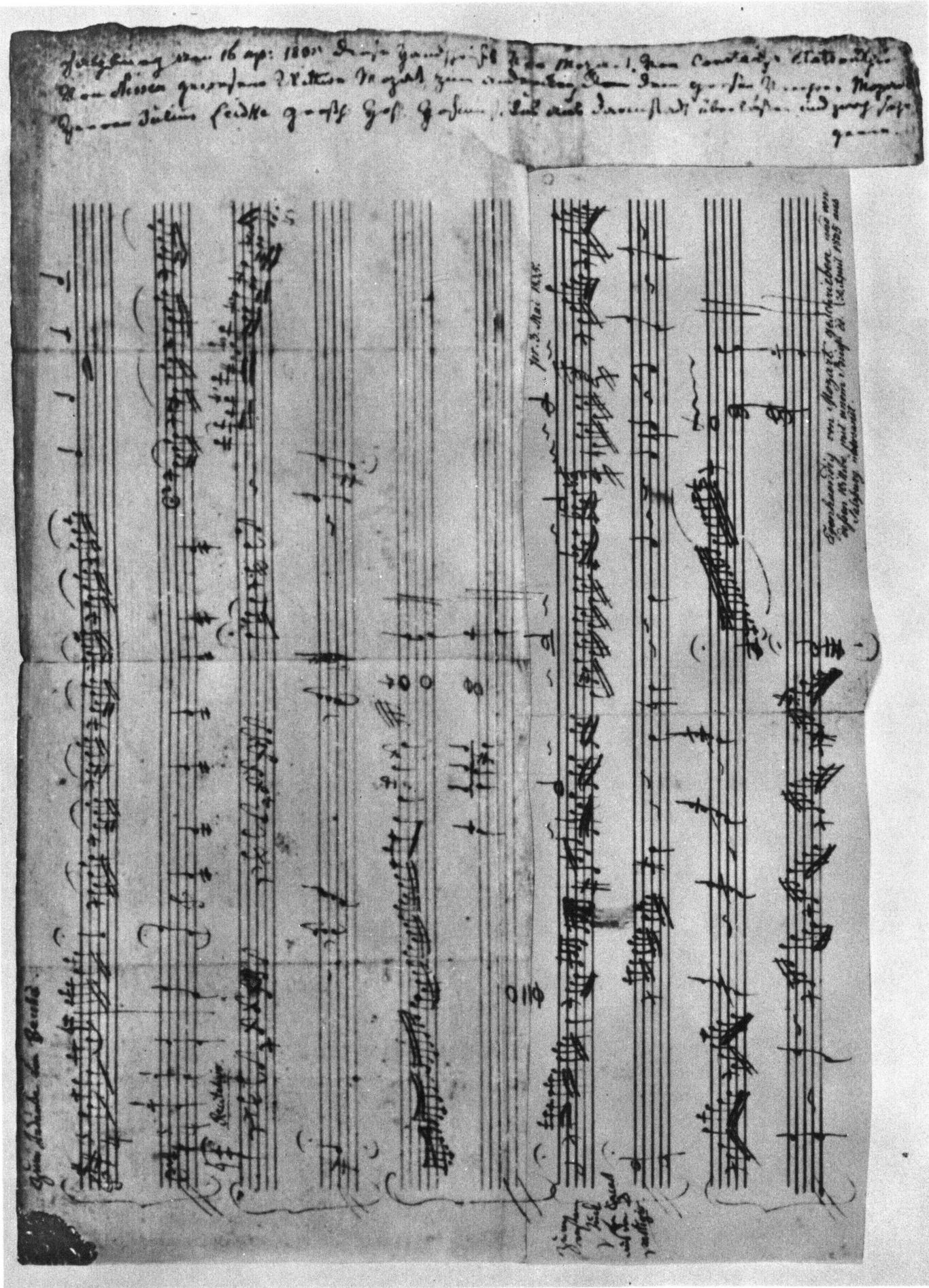
Handwritten musical score for the second movement of Mozart's Concerto in G major, KV 107. The page shows the beginning of the movement with staves for Flute, Violin, Viola, and Bassoon. The tempo is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the first variation of the second movement of Mozart's Concerto in G major, KV 107. The page shows the beginning of the variation with staves for Flute, Violin, Viola, and Bassoon. The tempo is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Konzert in G KV 107 (21^b), II: Blatt 13^v und Blatt 14^r aus dem Autograph im Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Tübingen; vgl. Seite 196–197, Takt 108–112, und Seite 197–198, Thema und Variation I. Gemeinsames Autograph von Vater und Sohn Mozart; vgl. *Zum vorliegenden Band*, Seite XVIII f.



Konzert in Es KV 107 (21^b), III: Blatt 18^r und Blatt 18^v aus dem Autograph im Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Tübingen; vgl. Seite 208–211, Takt 62–92. Gemeinsames Autograph von Vater und Sohn Mozart; vgl. *Zum vorliegenden Band*, Seite XVII f.



Photomontage des von Constanze Mozart zerschnittene Autographs zu den Kadenz KV 624 (626^a), Anh. K und C; oberer Teil (= KV 624/626^a, Anh. K) im Besitz von Rudolf F. Kallir, New York; unterer Teil (= KV 624/626^a, Anh. C) im Besitz des British Museum London; vgl. Seite 101, Takt 145 und Takt [1] – [10], Seite 227–228, und *Zum vorliegenden Band*, Seite XIII.



Kadenzen KV 624 (626^a), Anh. K und C: Kopie Leopold Mozarts im Besitz von Max Reis, Zürich.