

NMA X/30/1

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 30: STUDIEN, SKIZZEN, ENTWÜRFE, FRAGMENTE, VARIA
BAND 1: THOMAS ATTWOODS THEORIE- UND
KOMPOSITIONSSTUDIEN BEI MOZART



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1965

2. Ex.
L
NMA X/30/1

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X Supplement

WERKGRUPPE 30, BAND 1: THOMAS ATTWOODS THEORIE- UND
KOMPOSITIONSSTUDIEN BEI MOZART

VORGELEGT VON ERICH HERTZMANN (†) UND CECIL B. OLDMAN
FERTIGGESTELLT VON DANIEL HEARTZ UND ALFRED MANN



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

BA 4543

NMA X/30/1

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

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. 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: Daniel Hertz und Alfred Mann.
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie X, Werkgruppe 30, Band 1

Alle Rechte vorbehalten / 1965 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Seite I/24 des Originals	XIX
Faksimile: Seite III/87 des Originals	XX
Faksimile: Seite IV/12 des Originals	XXI
Faksimile: Seite IV/31 des Originals	XXII
Harmonieübungen	3
Kontrapunktübungen	41
Studien im freien Satz	167
Anhang	257

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographie 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: Bühnenwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchensonaten (Werkgruppe 16)
- VII: 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, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), 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 Zutaten 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 (im vorliegenden Band durch Kleinschrift); Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezeichnung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch edige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: sie sind stets kursiv gestochen (geschrieben), wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganzaktspausen 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 transponierender 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 stehend 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all 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 Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen wer-

* Entsprechend auch neuerdings die abweichenden Werknummern nach der sechsten Auflage (Wiesbaden 1964) = KV⁶.

den 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 Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man das Vorwort der Bandbearbeiter („Zum vorliegenden Band“) und den Kritischen Bericht.

Die Werkgruppe 30 (*Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*) vereinigt eine Fülle heterogenen Materials, das Mozart einerseits unter den Aspekten des Lernens und des Lehrens zeigt, das andererseits aber auch Einblick gibt in die verschiedenen Stufen des Kompositionsaktes selbst: seien es Studien über ein satztechnisches Problem, Skizzen oder nicht weitergeführte Kompositionsansätze

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Mit dem vorliegenden Band werden die Harmonie- und Kontrapunktübungen und die Studien im freien Satz, die der englische Komponist Thomas Attwood (1765 bis 1838) als Schüler Mozarts während der Jahre 1785 und 1786 in Wien ausgearbeitet hat, zum erstenmal der Öffentlichkeit übergeben. Diese Arbeiten (zusammengefaßt unter KV³ 506^a) sind nicht die einzigen erhaltenen Aufzeichnungen über Mozarts Lehrtätigkeit¹, aber sie sind die umfassendsten und die bei weitem aufschlußreichsten.

Die schwierigen mit der Übertragung des Manuskripts verbundenen Arbeiten und die Vorbereitungen zum Druck waren von meinem innigst betrauten Freund und Kollegen Erich Hertzmann zum großen Teil abgeschlossen worden, als er unerwartet im März 1963 starb. Die Vollendung und endgültige Revision der Ausgabe sowie verschiedene erforderliche Zusätze wurden von Daniel Hertz und Alfred Mann besorgt, deren Mitarbeit an der Ausgabe sich auch auf den von ihnen unterzeichneten Abschnitt dieser Einleitung (S. XV–XVIII) und auf die Abfassung des gesondert erscheinenden Kritischen Berichts erstreckt.

Die Geschichte des Manuskripts ist verhältnismäßig einfach. Als Attwood im Frühling 1787 nach England zurückkehrte², nahm er es mit und bewahrte es als kostbares Zeugnis seiner Studienzeit bei Mozart bis zu seinem Tod. Als er 1838 starb, ging die Sammlung auf seinen Schüler John — später Sir John — Goss über, der sein Nachfolger als Organist an der Paulskathedrale wurde. Goss hielt das

(Entwürfe und Fragmente). Aber nicht nur dem Inhalt, auch der äußeren Erscheinung nach ist dieses Material verschiedenartig genug: Relativ umfangreichen und in sich abgeschlossenen Manuskripten oder Sammlungen wie z. B. den Klavierbüchern für Nannerl 1759 und für Wolfgang 1762, des weiteren auch Mozarts Unterrichtsstudien mit einzelnen Schülern (u. a. Thomas Attwood, Barbara Plover und Franz Jakob Freystädler) steht eine kaum überschaubare Fülle loser Blätter und vermischter Eintragungen gegenüber, innerhalb deren eine systematische Scheidung nach Inhalt und Zugehörigkeit oftmals nur schwer zu treffen ist. Es schien daher richtig, innerhalb der Werkgruppe 30 auf eine systematische Gliederung des Inhalts zu verzichten und stattdessen die einzelnen Bände (insgesamt etwa 4) in lockerer Folge vorzulegen.

Die Editionsleitung

Manuskript ebenso hoch in Ehren wie Attwood. Noch ehe es in seinen Besitz gelangte, hatte er „with Mr. Attwood's kind permission“ eines der instruktivsten Beispiele — ein Menuett für Streichquartett in C-dur von Attwood mit einer vollständig ausgeführten Korrektur von Mozart³ — am Schluß seiner *Introduction to Harmony and Thorough-Bass* abgedruckt⁴. Goss starb im Jahr 1880; das Manuskript blieb zunächst im Besitz seiner Witwe. Später wurde es von Sir Frederick Bridge (1844–1924) erworben, der damals stellvertretender Organist an der Westminster Abbey war. Bridge hatte bei Goss studiert und das Manuskript im Laufe seiner Studien oft zu Gesicht bekommen. Er war sich der außerordentlichen Bedeutung der Handschrift voll und bewußt. Er selbst betonte, daß sie für ihn beim Planen seiner Schriften über den Kontrapunkt (1878) und den doppelten Kontrapunkt und Kanon (1881) von größtem Wert gewesen sei⁵, und er trug wesentlich dazu bei, sie weiteren Kreisen zugänglich zu machen, indem er eine kurze Beschreibung (mit Beispielen) über die Aufzeichnungen veröffentlichte⁶ und sie zum Gegenstand einer der Vorlesungen machte, die er von Zeit zu Zeit als Gresham Professor of Music hielt. Als Bridge 1924 starb, wurde seine Musikbibliothek versteigert und die Handschrift der Attwoodstudien vom Verfasser dieser Zeilen erworben, der sie auch im Jahre 1925 in einer eingehenden Abhandlung unter dem Titel *Thomas Attwood's Studies with Mozart* in dem *Gedenkbuch* *angeboden an*

³ KV³ 485^a.

⁴ Cramer, Addison & Beale, London 1833, S. 98.

⁵ *A Westminster Pilgrim*, 1919, S. 86.

⁶ *The Musical Times*, Dezember 1891, S. 18 f.

¹ Siehe S. VIII, insbesondere Fußnote 9, und S. X.

² Siehe S. XIV.

Dr. D. F. Scheurleer beschrieb. Dieser Bericht mag hinsichtlich biographischer und anderer Einzelheiten noch von gewissem Wert sein – in fast allen anderen Punkten ist er inzwischen durch Erich Hertzmanns Referat *Mozart and Attwood* überholt worden, das im Dezember 1959 bei der Tagung der American Musicological Society gehalten wurde und im folgenden Jahr im Druck erschien⁷. Obwohl Erich Hertzmann sein Referat nur als vorläufige Untersuchung bezeichnete, faßt es die Ergebnisse überaus sorgfältiger Studien zusammen, und es erschien dem Unterzeichneten sowie der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) angemessen, seinen Wortlaut mit wenigen, geringfügigen Änderungen in dieses Vorwort wie folgt in deutscher Übersetzung einzuschließen⁸:

„Im Sommer des Jahres 1785 kam der junge Engländer Thomas Attwood zu Mozart, um sich in Musiktheorie und Komposition auszubilden. Er war ein Protégé des Prinzen von Wales, der ihm das Studium im Ausland ermöglicht hatte. Ehe er nach Wien ging, hatte er zwei Jahre in Neapel studiert, erst bei Felipe Cinque und dann bei Gaetano Latilla, einem angesehenen und erfolgreichen italienischen Opernkomponisten.

Mozart war damals als führender Komponist in Wien und, bis zu einem gewissen Grade, in der ganzen musikalischen Welt anerkannt. Als Kompositionslehrer war er jedoch nicht gesucht, und keiner von den Schülern, die zu ihm gekommen waren, zeichnete sich durch besondere Begabung aus. Nur wenige seiner Kompositionsschüler lassen sich eindeutig identifizieren. Bei einer seiner Schülerinnen, der Tochter des Herzogs von Guines, brachte ihn die Aufgabe des Unterrichts zur Verzweiflung; seine Briefe aus Paris legen davon beredtes Zeugnis ab. Als eine geschicktere Schülerin erwies sich die Kusine des Abbé Stadler, deren Kompositionsübungen aus dem Jahre 1784 dank der Fürsorge ihres Veters glücklicher-

weise in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien erhalten sind⁹. Auf 26 Seiten dieses Manuskriptes sind Harmonicaufgaben, die keinem offensichtlichen Lehrplan folgen, und einige Kontrapunktübungen elementarster Art enthalten. Soweit wir wissen, war Thomas Attwood der erste und einzige Schüler, der unter Mozarts Anleitung Studien sowohl auf allen Gebieten der Musiktheorie als in der freien Komposition betrieb.

Obwohl Mozart sich zu dieser Zeit nicht in schlechten Verhältnissen befand¹⁰, war der Unterrichtsverdienst eine willkommene Einnahme. Aber nicht aus diesem Grund allein nahm er Attwood als Schüler an. Mozart war sich der Begabung des angehenden jungen Komponisten bewußt, und er schätzte seine Bescheidenheit und Offenheit. Michael Kelly, der bei der Uraufführung des *Figaro* im Jahre 1786 die Partien des Bartolo und des Basilio sang, zitiert in seinen *Reminiscences* eine Bemerkung Mozarts, die durchaus überzeugend klingt: „Attwood is a young man for whom I have a sincere affection and esteem, he conducts himself with great propriety, and I feel much pleasure in telling you that he partakes more of my style than any scholar I ever had, and I predict that he will prove a sound musician.“ Attwoods Aufenthalt in Wien von August 1785 bis Februar 1787 fiel in eine äußerst ertragreiche Schaffensperiode Mozarts; von den Werken dieser Jahre seien nur genannt: fünf Konzerte (vier Klavierkonzerte und ein Hornkonzert), drei Klaviertrios, zwei Klavierquartette, eine Symphonie (die Prager), ein Streichquartett, eine Klaviersonate zu vier Händen, dazu der *Schauspieldirektor* und *Le Nozze di Figaro*. Außerdem studierte Mozart die *Figaro*-Aufführungen ein, gab eine Anzahl öffentlicher Konzerte und spielte in Soireen für seine fürstlichen Gönner. Es erscheint kaum glaublich, daß er bei all dieser Tätigkeit noch Zeit hatte, Schulbeispiele und bezifferte Bässe für Attwood auszuschreiben. Fehler in den Übungen anzustreichen und zu verbessern und Grundregeln des Kontrapunkts

⁷ In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XII, Nos. 2–3 (1959), S. 178–184.

⁸ Die originalen Fußnoten aus dem Referat von E. Hertzmann sind bei dem folgenden Abdruck in die laufende Fußnotenzählung mit einbezogen, jedoch durch „[E. H.]“ jeweils am Schluß bezeichnet, um sie von denen des Unterzeichneten abzuheben.

⁹ Siehe Robert Lach, W. A. Mozart als Theoretiker, in: *Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Wien 1918. — Die Schülerin ist unterschiedlich als „Kusine“ oder als „Nichte“ des Abbé Stadler beschrieben. Unsere früheste Quelle (Nissen: *Biographie W. A. Mozarts*, 1829, S. 671) hat „Cousine“, und da Nissen Abbé Stadler gut gekannt und ihn vermutlich von seiner „Cousine“ hat erzählen hören, sollte man seiner Angabe folgen. Das schließt jedoch nicht die Möglichkeit aus, daß der Verwandtschaftsgrad sehr weitläufig oder der Altersunterschied groß genug war, um die Bezeichnung „Nichte“ ebenso gut zu verwenden wie „Cousine“. Die Annahme, daß die Schülerin mit Barbara („Babette“) Ployer identisch sein könnte, für die Mozart die Klavierkonzerte KV 449 und 453 schrieb, wurde von

Lach verworfen, jedoch durch einen Eintrag Stadlers in Barbara Ployers Stammbuch bekräftigt; dort unterschreibt Stadler selbst als „Fidelissimo Cagnio Massimiliano Stadler Abbate Commentatorio“ (vgl. R. Tenschert in *Die Musik*, Okt. 1929, S. 18). Es ist weiterhin darauf hinzuweisen, daß Mozart in das Stammbuch einen kurzen Marsch — überschrieben „Marcia funebre Del Sig. Maestro Contrapunto“ — eingetragen hat (KV 453a). Das jetzt verschollene, früher im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg befindliche Stammbuch scheint Lach unbekannt gewesen zu sein. Barbara Ployer selbst bleibt eine etwas dunkle Figur; ihre Abstammung ist noch ungewiß, und es ist nicht bekannt, in welcher Weise sie mit Franz Cajetan von Ployer, der am 28. Juni 1787 einige schmeißelnde Zeilen in lateinischer Sprache in Mozarts Stammbuch geschrieben hat, verwandt war.

¹⁰ Er erhielt 450 Gulden für den *Figaro* — eine Summe, von der er beinahe eine ganze Jahresmiete bestreiten konnte. Für diese und andere biographische Einzelheiten bin ich Herrn Prof. Otto Erich Deutsch, Wien, und Miss Emily Anderson (?), London, zu Dank verpflichtet. [E. H.]

zu notieren. Doch ist alles dies ersichtlich aus dem Manuskript der Attwood-Studien, das uns erhalten geblieben ist.

Im 19. Jahrhundert wurde das Manuskript als Kuriosität oder lediglich als Beispiel eines typischen Theorielehrgangs angesehen. Abgesehen von gelegentlichen Hinweisen in englischen Musikzeitschriften und von der Veröffentlichung einiger Beispiele ist es nicht besonders beachtet worden, bis Oldman es 1925 in seinem Beitrag zum *Gedenkboek Scheurleer* eingehend behandelte¹¹. Neben einer sorgfältigen Beschreibung des Inhalts gab Oldman Aufschluß über wichtige Einzelheiten und ging mit wissenschaftlicher Genauigkeit auf verschiedene grundlegende Probleme ein, die mit dem Manuskript im Zusammenhang stehen.

In seiner gegenwärtigen Form besteht das Manuskript aus 144 Blättern – Einzel- oder Doppelbogen, von denen manche zu zweien und dreien zusammengebunden sind. Nur 267 Seiten enthalten Noten und Text, 12 davon in Mozarts Handschrift. Von den übrigen 255 Seiten sind 140 ausschließlich von Attwood beschrieben; 115 weisen beide Handschriften auf¹². Die Blätter messen ca. 22,5 x 32,5 cm im Querformat, und die Einzelseite umfaßt 12, seltener 10 Zeilen. Der Zustand des Manuskripts läßt manches zu wünschen übrig; Ränder und Ecken sind vielfach beschädigt; einige der Blätter sind schon völliger Zersetzung bedrohlich nahe, andere sind in der Mitte geknickt, da Attwood sie anscheinend zusammenfaltete, um sie auf dem Wege zum Unterricht in die Rocktasche zu stecken. Das brüchige Papier ist stark vergilbt; einige Seiten sind dunkel geworden und andere haben Wasser- oder Wachsflücke bekommen. Die Teile I, II und III, die Harmonie- und Kontrapunktübungen enthalten, sind nur lose zusammengebunden. Die Spuren zahlreicher Nadelstiche weisen darauf hin, daß die Bogen wiederholt von unerfahrener Hand geheftet wurden. Infolge dieses schlechten Einbands haben sich viele Blätter, die ursprünglich zusammengebunden waren, gelöst. Attwood sowie Goss und Bridge benutzten das Manuskript mit ihren Schülern in Theorieunterricht, und anscheinend sind die drei Teile zu Zwecken der Unterweisung getrennt gebunden worden. Bridge [recte Goss] numerierte die Seiten dieser Teile und versah zur größeren Übersichtlichkeit das Deckblatt jedes einzelnen Teils mit einem Inhaltsverzeichnis.

Teil IV besteht aus 59 ungehefteten Blättern, die keiner besonderen Anordnung

zu folgen scheinen und Attwoods Übungen in der freien Komposition enthalten. Als Oldman diese Blätter mit Bleistiftzahlen versah, hatte er keine Numerierung im Sinn, die der zeitlichen Folge entspricht, in der die einzelnen Übungen entstanden sind. Man wird eine befriedigendere Anordnung erreichen können, wenn man berücksichtigt, daß Attwoods Handschrift noch nicht ausgereift war und daher einige wesentliche Wandlungen aufweist. Ich kann vorderhand nicht mit Bestimmtheit angeben, in welcher Reihenfolge die Stücke geschrieben wurden. Doch habe ich die Überzeugung gewonnen, daß, obgleich die Übungen überwiegend unter Mozarts Anleitung entstanden sind, einige vor Attwoods Aufenthalt in Wien und andere nach seiner Rückkunft in London entstanden sind. Jan LaRue hat diese Annahme aufgrund seiner Spezialkenntnisse von Papiersorten und Wasserzeichen des 18. Jahrhunderts bestätigen können¹³. Seiner Meinung nach enthält Teil IV zwölf Blätter, die in Neapel hergestellt worden sind, und zwei, die aus London stammen und das Wasserzeichen von John Taylor, einem zwischen 1787 und 1795 in London tätigen Papierhändler, enthalten. Der Rest von Teil IV und die übrigen drei Teile sind auf Papier geschrieben, das zu der fraglichen Zeit in Wien gebräuchlich war.

Das Manuskript ist in seiner gegenwärtigen Form unvollständig. Einzelblätter tauchten gelegentlich bei Handschriftenauktionen auf. In den ersten drei Teilen scheint die Behandlung mancher musiktheoretischer Fragen zu fehlen, die Mozart als gewissenhafter Lehrer kaum ausgelassen haben dürfte. Einige Kontrapunktregeln, die auf englisch in Attwoods Handschrift erscheinen, müssen nach verlorengegangenen italienischen Vorlagen Mozarts niedergeschrieben worden sein. Wesentlicher sind die Lücken in Teil IV, in dem viele der längeren Kompositionen unvollständig sind und am Ende des Bogens abbrechen. Es ist undenkbar, daß Attwood es sich zum Prinzip machte, mit der Arbeit aufzuhören, sobald er einen neuen Bogen nehmen mußte, oder daß er das Interesse an einer Komposition verlor, wenn er das Ende einer Seite erreichte¹⁴.

Die zahlreichen Korrekturen von Lehrer und Schüler verleihen dem Manuskript ein sehr unsauberes Aussehen. Ohne die Ziffern, die in den Harmonie- und Kompositionsübungen die Akkorde und in den Kontrapunktstudien die Intervalle bezeichnen, würde es oft unmöglich sein, die Noten zu erkennen. Und selbst mit

¹¹ Der Anstell von Goss und Bridge an der Geschichte des Manuskripts wird von E. Hertzmann in einer vorangehenden kurzen Erklärung der Besitzerchronologie erwähnt, die hier ausgelassen wurde.

¹² Diese Angaben sind nicht als definitiv anzusehen, da ich dieselben Verbesserungen einmal Mozart, dann aber wieder Attwood zuschreibe. Oft ist es schwierig, wenn nicht unmöglich, die beiden Handschriften zu unterscheiden [E. H.].

¹³ Herr Prof. LaRue, New York, hatte die große Freundlichkeit, alle im Manuskript vorkommenden Wasserzeichen zu prüfen, wofür ich ihm hier meinen herzlichsten Dank aussprechen möchte. [E. H.]

¹⁴ Soweit ich es ermitteln konnte, hat Attwood keines dieser Stücke in den Werken, die er nach seiner Rückkehr nach England schrieb, verwertet.

dieser Hilfe bleibt es äußerst schwierig, das Notenbild zu deuten. Viele Seiten sind mit durchgestrichenen Noten, Korrekturen und Tintenflecken so übersät, daß sie es an Wirrwarr nur mit Beethovens Skizzenbüchern aufnehmen können. Eine weitere Schwierigkeit ist die Frage der Unterscheidung von Mozarts und Attwoods Handschrift. Am Anfang, wo Attwoods Schrift noch eine gewisse jugendliche Unbeholfenheit aufweist, ist der Unterschied verhältnismäßig leicht zu erkennen. Doch verwischt er sich mit der Entwicklung seiner Handschrift, die allmählich charakteristische Züge der Handschrift des Lehrers annimmt — ähnlich dem Vorgang, den wir bei den anderen Schülern Mozarts, der Kusine des Abbé Stadler und Süßmayr, verfolgen können.

Dank Attwoods Gewissenhaftigkeit könnte das Manuskript der Teile I, II und III beinahe als Tagebuch angesehen werden. Am Anfang der Seite hat er oft den Wochentag und gelegentlich das Monatsdatum notiert und uns somit eine ungefähre Vorstellung vom Stundenplan und vom Fortschritt von einer Stunde zur anderen gegeben, selbst wenn sich diese Eintragungen, was als wahrscheinlich anzunehmen ist, auf die Zeiten seiner Arbeit zu Hause beziehen. Mit Hilfe einiger Daten und der zahlreichen angegebenen Wochentage ist es möglich, einen Kalender für den größten Teil der Theoriestunden zu rekonstruieren. Zu Beginn müssen die Stunden regelmäßig stattgefunden haben, und der vollständige Harmoniekurs wurde im August und September 1785 durchgenommen. Die Harmonisierung eines gegebenen Basses in Grundakkorden ist mit dem Datum 23. August — dem ersten Datum in Teil I (S. 8 [= S. 13]) — versehen. Der Harmoniekurs muß gegen Ende September abgeschlossen worden sein, denn am 3. September — dem letzten Datum in Teil I — war mehr als das halbe Pensum beendet. In den folgenden Monaten war Mozart vollkommen von seiner eigenen Arbeit in Anspruch genommen. Er begann zu dieser Zeit die Komposition des *Figaro*, die weitläufige Besprechungen mit Da Ponte über Fragen des Textbuches erforderte.

Die Kontrapunktübungen in Teil II und Teil III müssen im Januar 1786 begonnen haben. In rascher Folge wurden die Lektionen von der ersten Gattung des zweistimmigen Kontrapunkts bis zur dritten Gattung des dreistimmigen Kontrapunkts vorgenommen. Die Beispiele zum vierstimmigen Kontrapunkt und zur Fugenlehre enthalten nur wenige Verbesserungen und stellen anscheinend Abschriften von verlorengegangenen Vorlagen dar. Zwischen dem 8. März (Teil III, S. 91 [= S. 126]) und dem 14. August (Teil III, letzte Seite [= S. 163]) sind keine Daten angegeben. Diese Aufstellung verschafft uns zwar keine vollständige Übersicht über die zeitliche Einteilung des Studiengangs, aber sie beweist, daß Mozart schnell und intensiv mit seinem Schüler arbeitete.

Die Harmonieübungen folgen der Unterrichtsweise von Mozarts Vater: schon die Erläuterung der Intervalle von der Prim zur Oktave ist derjenigen ähnlich, die Leopold für seine Kinder ausschrieb¹⁵. Am Anfang sind Attwoods Harmonisierungen der bezifferten Bässe noch ungeschickt und oft geradezu armselig — eine sonderbare Tatsache, wenn man in Betracht zieht, daß er mehrere Jahre in England und Italien studiert hatte¹⁶. Obwohl er zunächst von der Meisterschaft seines Lehrers eingeschüchtert zu sein schien, fing er nach ein paar Wochen an, gute Fortschritte zu machen. Er bereitete sich gewissenhaft auf die Stunden vor, über setzte alle Regeln, die Mozart ihm auf italienisch gab, ins Englische und schrieb die verbesserten Übungen ins Reine.

Entgegen der allgemeinen Annahme war Mozart ein guter Lehrer; er war am Unterricht interessiert und war genau — bisweilen beinahe übergewissenhaft. Er war geduldig genug, Stellen, die verbotene Parallelen enthielten, umzuschreiben und mangelhafte melodische Linien in der Oberstimme oder falsche Fortschreitungen in den Mittelstimmen zu ändern. Seine Einstellung zur Harmonielehre steht der Kirnbergers und somit der Überlieferung von Rameaus Lehre nahe: Akkorde werden nicht in ihrer Abhängigkeit voneinander, sondern als selbständige Einheiten beurteilt. Der Lehrgang beginnt mit der Darstellung von Dreiklängen und ihren Umkehrungen, geht auf die Vorhaltsbehandlung über und führt schließlich zum Sept- und Nonenakkord und ihren Umkehrungen. Obwohl Chromatik und enharmonische Alteration in den fortgeschrittenen Übungen vorkommen, sind keine systematischen Studien zur Modulation vorhanden. Bei allen Aufgaben schrieb Mozart einen bezifferten Baß nieder und ließ ihn dann von Attwood aussetzen. Es erscheint merkwürdig, daß in den Studien zur Harmonielehre keine Übungen zur Harmonisierung einer gegebenen Melodie enthalten sind, zumal solche Übungen im Unterricht der Kusine Stadlers verwendet wurden. Außerdem fehlen jegliche Versuche Attwoods, einen gegebenen Baß zu beziffern oder eigene Baßmelodien zu erfinden; doch ist es wahrscheinlich, daß derartige Übungen auf Blättern verzeichnet waren, die verloren gegangen sind.

Der Unterricht im Kontrapunkt war ausführlicher und systematischer, und jede Kontrapunktgattung ist durch reichliche Beispiele vertreten. Hier hielt Mozarts Unterweisung sich streng an den *Gradus ad Parnassum* von Fux. Dieses Buch, die Bibel aller jungen Komponisten, war die Basis der Unterrichtsmethode seines

¹⁵ Siehe E. J. Dent und E. Valentin, *Der früheste Mozart*, München 1956.

¹⁶ Er soll 1784 eine *Missa Brevis* geschrieben haben, die in der neuesten Ausgabe von Grove's *Dictionary* erwähnt ist, aber vorhanden durch kein Exemplar belegt werden kann. [E. H.]

Vaters gewesen¹⁷. Mozarts eigene Beispiele im zwei- und dreistimmigen Kontrapunkt sind nach den Regeln von Fux verfaßt, die er für seinen Schüler ins Italienische übersetzte. Die einzelnen Gattungen werden jeweils mit einem oder mehreren solcher Musterbeispiele eingeführt — zum Teil einfach aus dem *Gradus ad Parnassum* entlehnt, von dem auch die bekannten cantus firmi übernommen sind. In den Oberstimmen der zwei- und dreistimmigen Übungen erscheinen Ziffern unterhalb der einzelnen Noten, um das Intervallverhältnis zum Baß anzugeben — ein Verfahren, das in der Theorie des 18. Jahrhunderts allgemein gebräuchlich war und es dem Schüler erleichterte, falsche Fortschreitungen zwischen dem Baß und den Oberstimmen zu erkennen.

Mozart nahm die verschiedenen Gattungen zu zwei und drei Stimmen, einschließlich des *contrapunctus floridus*, mit Attwood durch und korrigierte die Übungen aufs sorgfältigste durch knappe Verbesserungen oder auch vollständige Überarbeitungen. Gelegentlich erscheinen sogar drastische Bemerkungen; als Attwood zum Beispiel einmal die c-Schlüssel durcheinanderbrachte, schrieb Mozart an den Rand „*You are an ass*“. Abgesehen von der Korrektur offener Fehler war es Mozart vor allen Dingen um sangbare Linien zu tun: die melodische Gestaltung ist ihm stets besonders wichtig. Seine wiederholte Bemerkung „*non è cantabile*“ ist bezeichnend. Selbst bei Stellen, wo es sich nicht um Abweichungen von den Kontrapunktregeln handelt, brachte er Änderungen an, um eine bessere Melodieführung zu erzielen. Sprünge und gebrochene Akkorde vermied er jedoch nicht, besonders in der dritten Gattung. Obwohl Mozarts Schreibweise im allgemeinen konservativ und konventionell gehalten ist, kommen ungewöhnliche und unerwartete Fortschreitungen sogar in der Baßstimme vor, wodurch auch diese eine sangbare Führung erhält.

In den fortgeschritteneren Kontrapunktstudien werden Mozarts Korrekturen und Erläuterungen karg und sporadisch, und schließlich hören sie vollkommen auf. Attwoods kurze Notizen, wie zum Beispiel „*to ask*“ oder „*bad*“, weisen darauf hin, daß der Unterricht mündlich fortgesetzt wurde. Anscheinend hatte Mozart keine Zeit, diese Übungen vollkommen durchzusehen, sondern er befaßte sich nur mit den Stellen, bei denen sein Schüler auf Schwierigkeiten gestoßen war. In

den vierstimmigen Kontrapunktübungen finden sich mit Ausnahme weniger, geringfügiger Änderungen weder Korrekturen von Mozart noch wesentliche Verbesserungen von Attwood. Jede der fünf Gattungen ist lediglich mit je einer Gruppe vierstimmiger Beispiele vertreten, in denen der cantus firmus der Reihe nach im Sopran, Alt, Tenor und Baß erscheint. Es muß sich hier um Abschriften von Übungen handeln, die Attwood auf seitdem verlorengegangenen Blättern ausgearbeitet hatte. Da es sich hier um Sätze handelt, die einen gewissen Grad von Erfahrung und Reife im Kontrapunkt bezeugen, ist es unwahrscheinlich, daß sie Reinschriften der von Latilla in Neapel gestellten und korrigierten Aufgaben darstellen.

Der letzte Abschnitt der Kontrapunktübungen umfaßt Studien im Kanon und in der Fuge. Oldman stellte in seiner Abhandlung im *Gedenckboek Scheyler* die Vermutung auf, daß es sich hier um Werke von Mozart handle. Von den neunzehn Kanons konnte ich dreizehn nachweisen, die unter KV 507, 508, 508a und 515b aufgeführt sind; die übrigen sechs wiesen genügend Ähnlichkeit mit Mozarts Stil auf, um sie ihm zuzuschreiben. Durch einen glücklichen Zufall fand ich jedoch das Autograph in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin auf einem Blatt, das Alfred Einstein entgangen sein muß. Attwood kopierte einfach diese Kanons von Mozart, und dasselbe trifft möglicherweise auch auf einige der zwei-, drei- und vierstimmigen Fugen zu, deren Verfasser ich einstweilen nicht bestimmen kann.

Teil IV, der keine offensichtliche Gliederung erkennen läßt, umfaßt äußerst interessantes, aber auch äußerst problematisches Material — Kompositionsstudien, deren chronologische Anordnung nicht bestimmt werden kann. Der Umstand, daß er zwölf Bogen von grobfaserigem neapolitanischem Papier mit vier- und fünfstimmigen Fugenexpositionen im strengen Satz enthält, läßt eine Mitteilung von Edward Holmes in seinem *Life of Mozart* (1845) plausibel erscheinen. Er berichtet eine Begebenheit, die sich vielleicht auf Attwoods eigene Angaben stützt: „*Soon after Attwood's arrival he showed a book of sonatas or lessons to the great composer who glanced at them, and said, I should have begun thus; in another place, this would have been my mode of proceeding.*“ Wenn dieser Bericht auf Wahrheit beruht, würde er die Vermutung bestätigen, daß die Fugenstudien im Unterricht bei Latilla entstanden sind. Dies würde auch den jugendlichen Charakter der Handschrift und die konservative Prägung der Stücke erklären.

Zu den Studien bei Mozart gehört dagegen eine Anzahl Blätter in Teil IV, die Beispiele der Vorhaltsbehandlung und des *basse fondamentale* enthalten, sowie zwei-, drei- und vierstimmige Bearbeitungen einer gegebenen Melodie mit Begleitfiguren im Baß, die jeweils in Vierteln, Achteln und Sechzehnteln geführt sind.

¹⁷ Ein Exemplar des *Gradus ad Parnassum* mit dem Vermerk „1746 Ex Libris Leopoldi Mozart“ ist erhalten (siehe O. E. Deutsch, *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, NMA X/32, Kassel etc. 1961, S. 31). Es ist anzunehmen, daß Mozart durch Anregung seines Vaters mit dem Text des *Gradus* vertraut war und daß er auch von Martini und Haydn wieder auf das Werk hingewiesen wurde. Dafür, daß der junge Mozart schon systematisch von Leopold nach der Fuxschen Lehrweise unterrichtet worden war, fehlen allerdings die Belege; siehe Krit. Bericht.

Mit Ausnahme einiger Orchestersätze befaßt sich der Rest von Teil IV mit Kompositionsstudien für Streichquartett. Eine der ersten Aufgaben ist ein kleines Menuett, von dem Mozart die erste Hälfte schrieb, um es Attwood dann beenden zu lassen¹⁸. Nur wenige Sätze sind „allegro“ und kommen der Struktur der Sonatenform nahe, und auch diese zeigen nur wenige Spuren der Durchführungstechnik. Die meisten sind Menuette streng periodischer Form, deren Länge zwischen 16 und 32 Takten schwankt. Die langsamen Sätze, die großenteils unvollständig sind, enthalten im allgemeinen sehr wenige Verbesserungen von Mozart und sind auch in der Stimmführung weniger sorgfältig ausgearbeitet. In den Menuetten erwies sich Attwood dagegen als geschickter Schüler, sobald er einmal die erste Unbeholfenheit überwunden hatte. Seine Gewandtheit im Erfinden von Melodien, die sich zu stimmiger Behandlung eignen, wuchs, und die Bässe bedurften nur selten Mozarts Verbesserung. Die Mittelstimmen bereiteten ihm allerdings mehr Schwierigkeiten, besonders wenn er sich mit Mozarts feinfühligere Imitationstechnik zu messen versuchte.

Diese kleinen Stücke, deren musikalischer Eigenwert gering ist, ähneln den Menuetten und Kontretänen KV 461, 462 und 463 aus dem Jahre 1784 in Stil und Form, nur daß Attwoods Einfällen die herzhaft Frische und Männlichkeit der Mozartschen Erfindung fehlt. Die Neigung zu reichlicher Chromatik — die bei Mozart selbst um die Mitte der achtziger Jahre mehr als zu anderen Zeiten hervortritt — und die weitgehende Auszierung durch Vorschläge verleihen Attwoods Musik eine gewisse sentimentale Haltung. Er war in dieser Beziehung noch dem Zeitalter der Empfindsamkeit und des *style galant* verbunden, über das Mozart schon hinausgewachsen war.

Daß Mozart sich der bescheidenen Versuche seines Schülers mit so großer Sorgfalt annahm, spricht stark für seine menschlichen und pädagogischen Eigenschaften. Er brachte seine Verbesserungen soweit wie möglich im Notentext selbst an, indem er Attwoods falsche Noten ausstrich und seine eigenen darüber schrieb. Häufiger jedoch trug er die Verbesserung am Ende der Seite oder gelegentlich auch auf einem gesonderten Blatt ein. Der klaren Verständlichkeit halber bediente er sich einer Reihe von Zeichen: quer durchstrichener Kreise, Doppelkreuze und besonders oft kleiner lateinischer Buchstaben. Wo irgend möglich übernahm Mozart Attwoods Melodien und behielt die Baßlinie bei. Seinem Prinzip der Harmonielehre folgend, sah er auf vollständige Akkorde, um einen vollklingenden Satz zu erhalten.

¹⁸ Ähnlich war er als Lehrer der Tochter des Herzogs von Guines verfahren, anscheinend jedoch mit wenig Erfolg. [E. H.]

Sprünge vermied er nicht, sofern sie zu einem besseren Klang oder zu einer besseren melodischen Linie beitrugen. Oft lockerte er den bei Attwood kompakt gehaltenen Satz durch imitatorische Andeutungen auf, wodurch selbst uninteressantere Melodien eine gewisse Grazie erhielten. Seine Fähigkeit, Rat zu schaffen, erscheint unerschöpflich. Wenn man die Versuche des jungen, nicht talentlosen Mannes mit Mozarts Verbesserungen vergleicht, die anscheinend ganz mühelos gemacht wurden, kann man sich immer wieder über sein Genie staunen. Es ist dies eines der lohnendsten Ergebnisse der Arbeit am Manuskript.

Für Attwood, Mozarts begabtesten Schüler, war der Unterricht von entscheidendem Einfluß: Die Musik und die Persönlichkeit seines Lehrers machten einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn. Mozart seinerseits fühlte sich von Attwoods Begabung angezogen, und durch Attwoods Aufgeschlossenheit und seinen persönlichen Charme entwickelte sich ein herzliches Verhältnis zwischen ihnen. Noch in einem Brief aus dem Jahre 1821 spricht Constanze von den schönen Stunden, die Attwood mit der Familie in dem (später so benannten) Figaro-Haus in der Schulerstraße in Wien zugebracht hatte, und versicherte ihm ihrer Freundschaft.

Kurz nach seiner Rückkehr nach London im März 1787 veröffentlichte Attwood zwei Hefte Klaviertrios, die in der Themengestaltung Ähnlichkeit mit Mozarts Schreibweise zeigen¹⁹. In diesen Werken versuchte Attwood sich im Stil von Mozarts großen Klaviertrios KV 496, KV 502 und besonders KV 498, in denen sich die gegenseitige Ablösung der Instrumente mit der der musikalischen Ideen die Waage hält.

In den folgenden Jahren (1792–1825) schrieb Attwood Musik zu 33 Bühnenwerken. Diese gehören der Gattung des „pasticcio“ an und machen weitgehenden Gebrauch von Werken anderer Komponisten, unter ihnen Mozart²⁰. Von 1796

¹⁹ a. *Three trios for the pianoforte or harpsichord; with accompaniments for a violin and violoncello ad libitum*. Op. 1^{ma}. Longman & Broderip (um 1787?).

b. *Three sonatas for the pianoforte or harpsichord; with accompaniments for a violin and violoncello ad libitum*. Op. 2^a. Longman & Broderip (1791). Ein Trio in B-dur, das 1789 als No. 5 im zweiten Band von Storace's *Collection of Original Harpsichord Music* erschien und dessen erster Satz eine besondere Ähnlichkeit mit dem ersten Satz von Mozarts Klaviertriosonate in B-dur KV 333 (315c) aufweist, ist mit keinem der Werke in den oben aufgeführten Bänden identisch.

²⁰ In Attwoods Bearbeitung hatten die Engländer die Arie „*Now più andrai*“ 1792, zwanzig Jahre vor der ersten Figaro-Aufführung in London, auf englisch gehört. [E. H.] — Bei der Beurteilung von Attwoods Bühnenmusik muß nicht nur die Form des „pasticcio“ bedacht werden, sondern auch die Tatsache, daß sie — sieben der Werke ausgenommen — für „Zugaben“ geschrieben wurde, die zur Darbietung gelangen, wenn das Theaterspublikum die eigentliche Abendaufführung hinter sich hatte. Die erste Aufführung von *Britain's Brave Tars* (1797) erfolgte zum Beispiel nach einer Vorstellung von Shakespeares *Romeo and Julia*. Nur ein Teil dieser Werke wurde — zumeist unvollständig — in Klavierausgaben veröffentlicht.

an schrieb er außerdem viele geistliche Werke, von denen einige noch heute im englischen Gottesdienst verwendet werden. In den Liedern und geistlichen Chorwerken, die ich durchgesehen habe, sind die Melodien immer gefällig und äußerst sangbar, und der Einfluß von Mozarts Unterweisung ist stets bemerkbar. Er bekleidete verschiedene Stellungen am Hofe²¹ und war über vierzig Jahre lang Organist an der Paulskathedrale. Im Londoner Musikleben nahm er eine prominente Stellung als Komponist und als ausübender Künstler ein und vertrat auch moderne Bestrebungen wie die Bachrenaissance und die Verbreitung der deutschen Romantik. Die Begebenheiten, die Michael Kelly dreißig Jahre später in seinen phantasievollen *Reminiscences* aufzeichnete, sind mehr amüsant als glaubhaft — doch wenn Mozart wirklich der Meinung Ausdruck gegeben hat, er könne voraussagen, „that he [Attwood] will prove a sound musician“, so hat sich seine Voraussage bewahrheitet.“ (Soweit Erich Hertzmanns Ausführungen.)

*

Es ist zu bedauern, daß Attwood keine Erinnerungen hinterlassen hat, nicht nur, weil sie uns einen frischen Eindruck seiner Studien bei Mozart vermittelt hätten, sondern auch, weil sie über andere Perioden seines Lebens, die bisher noch unerforscht sind, Auskunft hätten geben können. Die wichtigsten Anhaltspunkte sind uns bekannt. Attwood wurde am 23. November 1765, oder kurz zuvor, in London geboren und an diesem Tage in der Kirche St. Martin's in the Fields getauft²². Er war der Sohn des gleichnamigen Thomas Attwood (ca. 1740—1825), der in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* lakonisch als „trumpeter, viola player and coal merchant“ bezeichnet wird, in Wirklichkeit aber einen höheren Rang einnahm, als man nach dieser Beschreibung vermutet. Er wurde Hofmusiker unter George III im Dezember 1770 und blieb Mitglied der Hofkapelle bis zu seinem Tode. Zweifellos ermöglichte es ihm seine Stellung am Hofe, für seinen neunjährigen Sohn die Wahl in den Knabenchor der Königlichen Kapelle zu erwirken. Als Mitglied der Kapelle erhielt der junge Attwood Unterricht von dem königlichen Chormeister Dr. James Nares (bis Juni 1780) und seinem Nachfolger Dr. Edmund Ayrton (vom Juli 1780 an). Nach dem Stimmwechsel wurde er mit der Stellung eines Pagen im Gefolge des Prinzen von Wales,

des nachmaligen Königs George IV, betraut — eine Stellung, die oft mit musikalischen Pflichten verbunden war und die er jedenfalls bis 1796 innehatte.

Ein entscheidender Wechsel in Attwoods Leben fiel in das Jahr 1783. Bei einem Konzert im Buckingham House wurde der Prinz von seiner Begabung so beeindruckt, daß er ihm das Studium im Ausland ermöglichte. Eine Beschreibung der Einzelheiten des Konzerts ist nicht erhalten, aber wir wissen, daß Attwood darin als Cembalist mitwirkte. Vermutlich hat seine Geschicklichkeit im Generalbaßspiel oder sogar in der freien Improvisation den Prinzen von seiner kompositorischen Begabung überzeugt, denn er wurde nicht zur Weiterbildung als ausübender Musiker, sondern zum Kompositionsstudium nach Italien gesandt. Er ging nach Neapel und blieb dort zwei Jahre, zunächst als Schüler von Felice Cinque, über den so gut wie nichts bekannt ist, und später als Schüler von Gaetano Latilla (1711—1791), der nicht nur eine führende Stellung unter den neueren Komponisten der neapolitanischen Oper behauptete, sondern auch ein hochangesehener Kontrapunktlehrer war²³. Wir wissen nicht, ob Attwood ursprünglich beabsichtigt hatte, nur nach Italien zu gehen, oder ob er sich mit dem Gedanken trug, seine Studien in Österreich fortzusetzen²⁴. Soviel ist gewiß, daß er in der ersten Hälfte des Jahres 1785 Neapel verließ und auf dem Umweg über Stuttgart, wo er einen Freund besuchte, nach Wien reiste. Er hatte sich vorgenommen, seine Ausbildung unter keinem Geringeren als Mozart zu vollenden. Nach der Aussage seines Freundes G. G. Ferrari, mit dem er zusammen in Neapel studiert hatte, kam er unmittelbar nach der Veröffentlichung der sechs Haydn gewidmeten Streichquartette von Mozart in Wien an. Dieser Zeitpunkt ist jedoch um wenigstens einen Monat zu spät angesetzt. Die *Artaria*-Ausgabe wurde nicht vor dem 18. September 1785 angezeigt; Attwood hatte jedoch schon im August angefangen, Stunden bei Mozart zu nehmen.

Was hatte Attwood in Italien gelernt? In Anbetracht der elementaren Übungen, mit denen er bei Mozart begann, liegt der Schluß nahe, daß er sehr wenig gelernt hatte. Andererseits liegt Material (zum Teil von Erich Hertzmann zitiert) vor, aus dem ersichtlich ist, daß Attwood kein Anfänger mehr war. Aber Mozart muß sich gesagt haben, er könne der Aufgabe nicht wirklich gerecht werden, ohne

²¹ Die bekanntesten seiner Werke sind die Krönungshymnen für George IV und William IV. [E. H.]

²² Das Taufdatum wurde zuerst in W. Barclay Squires Beitrag über Attwood im *Dictionary of National Biography* (1885) erwähnt. In früheren biographischen Notizen, einschließlich derer, die zu Attwoods Lebzeiten veröffentlicht wurden, ist vielfach das Jahr 1767 als sein Geburtsjahr angegeben.

²³ Eine amüsante Beschreibung der Persönlichkeit Latillas ist in den *Aneddoti piacevoli e interessanti* von G. G. Ferrari (London 1830) enthalten; siehe besonders S. 134—137. Attwood bewog Ferrari, das Studium bei Paestello abzubrechen und Schüler von Latilla zu werden.

²⁴ William Ayrton schrieb in seinem Nachruf auf Attwood im *Gentleman's Magazine* (Mai 1836): „perceiving the decline of the Italian school and foreseeing the ascendancy of that of Germany, he [Attwood] proceeded to Vienna and immediately became a pupil of Mozart.“

wieder zum Anfang zurückzukehren und den Unterricht auf seine Weise aufzubauen, und Attwood muß einige Zeit gebraucht haben, sich auf eine neue und wahrscheinlich ungewohnte Arbeitsweise umzustellen.

Wie dem auch sei, die Art und Weise seiner Studien bei Mozart ist im Notentext und Kritischen Bericht des vorliegenden Bandes hinlänglich dargestellt. Was noch weiterer Anmerkungen bedarf, ist die spätere Laufbahn Attwoods. Er verließ Wien in der letzten Februarwoche des Jahres 1787 in der Begleitung von Michael Kelly, Anna Storace, ihrer Mutter und ihrem Bruder Stephen²⁵. Die Fahrt ging über Salzburg (wo die Reisenden Leopold Mozart besuchten)²⁶, München, Augsburg, Ulm, Stuttgart, Paris, Boulogne, Dover und Canterbury. Kelly war am 18. März wieder in London, Anna Storace am 26., und es ist anzunehmen, daß Attwoods Rückkehr im selben Monat erfolgt ist²⁷. Die erste Anerkennung, die ihm auf Grund seiner erweiterten musikalischen Erfahrung zuteil wurde, war die Ernennung zum Kammermusiker im Gefolge seines Gönners, des Prinzen von Wales. Die Stellung war jedoch nicht von langer Dauer, da die verzweifelte finanzielle Lage des Prinzen bald zur Auflösung seiner Privatkapelle führte. Inzwischen hatte Attwood jedoch den Dienst als Page im Gefolge des Prinzen fortgesetzt und sich auch einen Namen durch die Veröffentlichung einiger seiner Kompositionen²⁸ und durch gelegentliches Auftreten in öffentlichen Konzerten gemacht. Dann wurde ihm bald eine neue Stellung am Hofe zuteil. Im Dezember 1791 wurde er nach der Vermählung des Herzogs von York mit der ältesten Tochter des Königs von Preußen zum Musikmeister der Herzogin bestellt – eine Aufgabe, die sich bald als keineswegs leicht herausstellte. Immerhin brachte er am 18. Oktober 1792 als erstes seiner zahlreichen Bühnenwerke *The Prisoner* im Königlichen Theater am Haymarket heraus. Durch den Erfolg des Werkes zweifellos ermutigt, verheiratete er sich im folgenden Jahre mit Mary Denton, der einzigen Tochter von Matthew Denton Esq. aus Stotfold in Bedfordshire. Die Ehe war glücklich, obwohl zwei der sechs Kinder zu Attwoods Lebzeiten unter besonders tragischen Umständen starben²⁹. Im

April 1795 heiratete auch Attwoods Gönner, der Prinz von Wales, und Attwood wurde damit beauftragt, die Prinzessin (Caroline, eine geborene Prinzessin von Braunschweig) zu unterrichten. Er soll dem Unterricht viel Zeit und Sorgfalt gewidmet haben. Die Differenzen, die zwischen dem Prinzen und der Prinzessin entstanden und schließlich zum öffentlichen Skandal führten, brachten Attwood in mancherlei Verlegenheit, aber er hatte wenigstens die Genugtuung, aus der Prinzessin eine enthusiastische Mozartverehrerin gemacht zu haben³⁰.

Wesentlich wichtiger für Attwoods Zukunft wurden zwei Aufträge, die er erfreulicherweise im Jahre 1796 erhielt. Zu Anfang des Jahres wurde er Organist an der Paulskathedrale als Nachfolger von John Jones (gestorben am 17. Februar 1796), dem Komponisten des Kirchengesangs, der 1791 einen so tiefen Eindruck auf Haydn bei der Aufführung durch die Charity Children in St. Paul's gemacht hatte. Danach, im Oktober 1796, wurde Attwood als Nachfolger von T. S. Dupuis (gestorben am 17. Juli 1796) zum Hofkomponisten der königlichen Kapelle ernannt³¹. Beide Stellungen versah er bis an sein Lebensende. Für St. Paul's und die königliche Kapelle schrieb er die Werke, durch die sein Name vor allem heute noch bekannt ist. Doch vernachlässigte er über der Ausübung dieser neuen Pflichten seine Arbeit als Bühnenkomponist keineswegs. Von den 34 dramatischen Werken, zu denen er Musik schrieb, wurden nur acht zwischen den Jahren 1792 und 1796 zur Aufführung gebracht, aber in das Jahr 1797 fielen nicht weniger als fünf und in das Jahr 1798 weitere fünf Aufführungen. 1799 verringerte sich die Zahl auf drei, 1800 stieg sie wieder auf fünf, und erst danach wird die Anzahl kleiner und der Zwischenraum zwischen einzelnen Werken größer: 1801 (2), 1806/07 (je 1), 1816/17 (je 1), 1820 (1), 1825 (1). Im Jahre 1820 bestieg Attwoods Gönner als König George IV den Thron, und Attwood komponierte für den Krönungsgottesdienst (Juli 1821) in der Westminster Abbey eine Festhymne, die eines seiner am größten angelegten und erfolgreichsten Werke war. Kurz darauf wurde er mit dem Organistenamt an der Königlichen Privatkapelle zu Brighton betraut. Nun blieb ihm offensichtlich nur noch wenig Zeit für die Bühnenarbeit. Außerdem war er inzwischen schon stark mit der Arbeit für die Philharmonic Society beschäftigt, die 1813 ins Leben gerufen worden war und zu deren dreißig Gründungsmitgliedern er

²⁵ Am 23. Februar gab Anna Storace eine Abschiedsakademie im Kärtner-Theater. Über Einzelheiten der Heimreise siehe Michael Kellys *Reminiscences* und besonders *The Life of Michael Kelly* von S. M. Ellis (1930), S. 127–132.

²⁶ Siehe Leopold Mozarts Brief vom 1.–2. März 1787 an seine Tochter.

²⁷ Die Angabe, daß Attwood nach der Abreise von Wien einige der „most celebrated cities of France and Italy“ besucht habe (William Bingley, in seinem anonym erscheinenden Beitrag zur *Musical Biography*, 1814) scheint unbegründet. Attwoods Name erscheint in der am 4. April 1787 in *The World* abgedruckten Subskribentenliste zur Händel-Ausgabe von Arnold.

²⁸ Siehe Fußnote 19.

²⁹ Sein ältester Sohn, Thomas, der den Rang eines Leutnants in der englischen Armee bekleidete, wurde 1821 in Spanien ermordet.

³⁰ Siehe Burneys Bericht über ein von ihr veranstaltetes Konzert (Juli 1799?), der in den *Memoirs of Dr. Burney* von Fanny Burney (1832, Band 3, S. 197) zitiert ist. Das Programm bestand fast ausschließlich aus Werken von Mozart.

³¹ Wie Edward Taylor (der Attwood in den letzten zehn Jahren seines Lebens persönlich kannte) berichtet, hatte Attwood viel unter der Willkür von Vorgesetzten im Königlichen Kirchenchor zu leiden (siehe den Beitrag über Attwood im *Biographical Dictionary of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 1844).

gehörte. Er war nicht nur Vorsitzender der Society im Jahr 1814 und dann wieder von 1816 bis 1820 und ein Jahr lang auch ihr Schatzmeister, sondern er dirigierte von 1816 bis 1832 auch viele der von der Society veranstalteten Konzerte. Er scheint vor allem immer dann herangezogen worden zu sein, wenn es sich um Werke von Mozart und Beethovens handelte. Er dirigierte alle späten Symphonien von Mozart und führte am 15. April 1816 Beethovens *Fünfte Symphonie* zum ersten Mal in England auf.

Während seiner Tätigkeit für die Philharmonic Society war Attwood gelegentlich durch die Arbeit für wenigstens vier weitere musikalische Gesellschaften in Anspruch genommen: die Concoctores Sodales, die Society of Harmonists, die Vocal Concerts und die British Concerts. Das besondere Interesse dieser Gesellschaften galt dem in England außerordentlich beliebten „Glee“, und Attwood schrieb eine stattliche Anzahl von Werken in dieser Form, von denen viele eine ausgesprochene Volkstümlichkeit erlangten. Eine Auswahl der besten veröffentlichte er 1827.

Wir müssen uns mit einer kurzen Zusammenfassung der übrigen Daten von Attwoods Lebensgeschichte begnügen. Er wurde mit zwei weiteren öffentlichen Ämtern beauftragt. Im Dezember 1825 übernahm er die Stellung seines verstorbenen Vaters als Hofmusiker, und 1836 wurde er der Nachfolger von John Stafford Smith (gestorben am 21. September 1836) als Organist der Königlichen Kapelle. Zwischen diesen beiden Berufungen (1829) wurde ihm die große Freude zuteil, den jungen Mendelssohn auf seiner ersten Englandreise willkommen zu heißen. Trotz des großen Altersunterschiedes entwickelte sich zwischen den beiden Musikern eine herzliche Freundschaft, die durch Mendelssohns zweiten Besuch im Jahre 1832 vertieft wurde und bis zu Attwoods Tod fortdauerte. In den Briefen Mendelssohns finden wir die lebhaftesten Schilderungen vom Wesen des alternden, aber immer noch geistig frischen Attwood.

Im Jahre 1831 wurde er wiederum dazu aufgefordert, eine Festhymne zu komponieren, und zwar zur Krönung von König William IV, und noch einmal wurde er dem feierlichen Auftrag in schönster Weise gerecht. Im Laufe der nächsten fünf Jahre schrieb er noch einige kleinere Werke. Kurz nach Weihnachten 1837 überfiel ihn eine schwere Krankheit, die – zumal er sich einer strengen Behandlung widersetzte – wenige Monate später zu seinem Tode führte.

Als er am 28. März 1838 auf seinem Wohnsitz im Cheyne Walk zu Chelsea starb, hinterließ er eine dritte Krönungshymne, die zur Thronbesteigung von Königin Victoria im folgenden Juni in Auftrag gegeben worden war. Er wurde mit großen

Ehren unter der Orgel der Paulskathedrale beigesetzt, und die Werke, die er 1796 komponierte und die bei der Trauerfeier für Nelson 1805 erklangen – *Magnificat* und *Nunc Dimittis* in F – „wurden bei seiner Beerdigung gesungen.“

Attwoods Tätigkeit als Komponist umspannt einen Zeitraum von fast genau einem halben Jahrhundert. Niemand hat bisher eine kritische Untersuchung der kompositorischen Leistung von Attwood auf Grund einer Prüfung seines reichhaltigen und weitverzweigten Lebenswerkes vorgenommen. Aber schon eine oberflächliche Betrachtung genügt, um zu zeigen, daß er in seiner Arbeit – abgesehen vielleicht von den frühesten Anfängen – durchaus kein sklavische Nachahmer seines Meisters Mozart gewesen ist. Was Mozart ihm gab, war die Grundlage zur Ausübung seines Handwerks, und es ist das handwerkliche Können, das in allem, was Attwood schrieb, immer wieder hervortritt. Dies zeigt sich nicht nur in kontrapunktischen Feinheiten von solch großangelegten Werken wie den beiden Krönungshymnen³², sondern auch in vielen glücklichen Wendungen bis in die kleinsten Glee- und Liedkompositionen hinein. Sein Werk mag gelegentlich farblos erscheinen, aber es ist nie kunstlos, und darin wirkt immer wieder das Vorbild seines Lehrers Mozart nach.

London, im September 1964

Cecil B. Oldman
(Übersetzung: Alfred Mann)

*

Das im Notentext des vorliegenden Bandes wiedergegebene Mozartautograph war nur in allgemeinen Umrissen erkannt worden, als Erich Hertzmann im Sommer 1958 begann, die in vielen Punkten so schwer zu identifizierenden Handschriften von Lehrer und Schüler getrennt zu notieren: die Handschrift Mozarts in roter und die Attwoods in schwarzer Farbe. Die Arbeit dieser Übertragung, aus der eine Fülle kritischer Anmerkungen erwuchs, stützte sich nicht nur im einzelnen auf eine neue Untersuchung des Manuskripts, sondern auch allgemein auf die langjährige Beschäftigung mit Mozarts Arbeitsweise, deren Ergebnisse zum Teil in Erich Hertzmanns Studie *Mozart's Creative Process*³³ niedergelegt worden sind. Es ist einer Reihe von Freunden vergönnt gewesen, an dem Fragenkomplex dieser Forschungstätigkeit lernend und mitarbeitend teilzunehmen. Durch die lebhafteste, liebenswürdige Persönlichkeit Erich Hertzmanns, die ihn stets gleichermaßen

³² Es sei besonders auf die Verwendung der Melodien „God save the King“ und „Rule, Britannia“ in diesen beiden Werken hingewiesen.

³³ In: *The Musical Quarterly* Vol. XLIII, No. 2 (1957), S. 187–200.

intensiv mit Arbeit und Umwelt verband, wurden Kollegen und Schüler immer wieder aktiv in seinen Aufgabenkreis hineingezogen. Den zahlreichen Besprechungen mit Oliver Strunk ist es daher im wesentlichen zu verdanken, daß die bei der Übertragung des Manuskripts gesammelten Erkenntnisse in der oben in deutscher Übersetzung wiedergegebenen Studie *Mozart and Attwood* aufgezeichnet wurden, wie es denn auch auf Paul Henry Langs Einfluß zurückzuführen ist, daß die Studie *Mozart's Creative Process* zur druckfertigen Form gelangte. In die Arbeit der Übertragung selbst, bei der Frau Evelyn Hertzmann unermüdlige Hilfe leistete, waren neben den Mitgliedern des musikwissenschaftlichen Seminars an der Columbia University in den Jahren 1958 bis 1962 vor allem William Mitchell und die beiden Unterzeichneten einbezogen. Nach dem Tode Erich Hertzmanns übernahm zunächst William Mitchell, als der dem Verstorbenen amtlich Nahestehende, das umfangreiche Arbeitsmaterial, das dann im Auftrag der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg und unter dankenswerter Beratung mit Dr. Oldman sowie den hier Genannten von den Unterzeichneten fertiggestellt wurde.

Bei der Übernahme des Manuskripts verstand es sich von selbst, daß die Forschungsergebnisse Erich Hertzmanns im Prinzip unangetastet blieben. Die Aufgaben der beiden Unterzeichneten wurden so eingeteilt, daß Daniel Hertz in der Fertigstellung der Teile I = *Harmonieübungen* (S. 3–38) und IV = *Studien im freien Satz* sowie den Anhang (S. 167–279) und Alfred Mann die Fertigstellung der Teile II und III = *Kontrapunktübungen* (S. 41–163) und zugleich die Verantwortung für die deutsche Abfassung des gesamten Textes übernahm. Doch wurden alle generell wichtigen Einzelheiten in gemeinsamer Arbeit behandelt.

Das Vorwort der Editionsleitung (Seite VI), das jedem und somit auch dem vorliegenden Band der NMA vorangestellt wird, hat grundsätzliche Geltung auch für die Edition von *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*: Jedoch ist zu bedenken, daß die Veröffentlichung eines derartigen Manuskripts nur dann sinnvoll ist, wenn der Benutzer in die Lage versetzt wird, sozusagen auf den ersten Blick den konkreten Gang des Unterrichts und insbesondere das korrigierende Eingreifen des Lehrers in die Niederschrift des Schülers zu verfolgen. Aus diesem Grunde wurde in Abweichung von der sonstigen Praxis in den Notenbänden der NMA eine Editionsweise angewandt, die den Besonderheiten des Manuskripts, soweit es die typographische Darstellung (Notenschrift statt -stich), Rechnung trägt: Die Ausgabe gibt den Inhalt des Manuskripts in nahezu allen Einzelheiten originalgetreu wieder, vor allem also die

räumliche Anordnung der einzelnen Eintragungen auf jeder Seite. (Die Seiten 144, 146–149, 152–154, 163, 171, 176, 179, 180, 186, 189, 191–193, 198, 202, 217, 220, 221, 225, 228, 230, 232, 233, 244, 246, 249, 250, 253–254, 264, 276–279 mußten aus diesen Gründen in einem kleineren Grad gedruckt werden, so daß in jedem Fall der gesamte Text einer Seite des Manuskripts auf der entsprechenden Seite des vorliegenden Bandes wiedergegeben werden konnte.) Die außerordentlich zahlreichen Korrekturen wurden — wenn auch in stilisierter Form — als solche gekennzeichnet. Was schließlich die Wiedergabe der Schriftanteile Attwoods und Mozarts anbelangt, so hätte eine rein typographische Unterscheidung (etwa Klammerung oder Groß-Klein-Differenzierung) nicht eine solche Klarheit ergeben, wie sie der Zweifarbendruck bieten kann. In der vorliegenden Ausgabe wurde daher, in Anlehnung an die Übertragung Hertzmanns, der Schriftanteil Attwoods wahr und der Mozarts rot gedruckt. (Über die Schwierigkeit einer solchen Unterscheidung bis ins letzte Detail vgl. oben S. IX.f.; in den wenigen zuletzt verbliebenen Zweifelsfällen wurde die Entscheidung zugunsten des Schriftanteils Attwoods getroffen.)

Die von Goss eingeführte Reihenfolge der Seiten wurde in der jeweils im Bund des Bandes gedruckten Paginierung der Teile I (*Harmonieübungen*), II und III (*Kontrapunktübungen*) wiedergegeben (I/1 etc., II/1 etc., III/65 etc.). In der fortlaufenden Paginierung ist versucht worden, die originale Reihenfolge der Blätter wiederherzustellen. Dabei wurden Attwoods Abschriften von verbesserten Übungen und Musterbeispielen möglichst in direktem Zusammenhang mit den Vorlagen eingereiht (in Fällen, wo Abschriften von Beispielen aus verschiedenen Studienabschnitten auf einer Seite zusammengestellt sind, erscheint die Abschriftseite immer im Anschluß an die letzte Vorlage). Weitere Berichtigungen der Anordnung ergaben sich ebenfalls aus dem Zusammenhang, beispielsweise in den Kontrapunktübungen aus der in Fuxens *Gradus ad Parnassum* festgelegten Folge der *cantus firmi*, die Mozart übernahm.

Daß es sich bei der Trennung von Teil II und III um eine willkürliche Einteilung handelte, die wahrscheinlich nur einem zweckgemäßen Format zuliebe getroffen war, ist schon dadurch angedeutet, daß Goss die Paginierung von Teil II und Teil III fortlaufend eintrug, während er die Paginierung von Teil I getrennt angegeben hatte. Goss war es anscheinend darum zu tun gewesen, eine bereits vorhandene Anordnung in Seitenzahlen zu fixieren. Aus den ausführlichen Inhaltsangaben auf den von ihm geschriebenen Deckblättern geht hervor, daß er sich über die gelegentliche Widersinnigkeit der Paginierung im klaren war, und in

selben Anmerkungen finden sich die ersten Ansätze einer kritischen Herausgeber-tätigkeit, so z. B. auf dem Deckblatt für Teil II:

1st species a 3 ----- 41. to 64. (also 14. 15. 16.)
 2^d ----- 17. 18 (see also another Parcel)
 No. 3

Remarks & Examples by Mozart

1.st species a 2 page 1, 2, 3 |||, 7, 8.

Um den Text des vorliegenden Bandes nicht zu komplizieren, ist die Wiedergabe soweit wie möglich auf die Handschriften Mozarts und Atwoods beschränkt worden; einige nicht auf den Lehrgang bezogene Eintragungen fremder Hand erscheinen in eckigen Klammern. Die Zusätze von Goss, einschließlich seiner Inhaltsangaben auf den Deckblättern, sind ebenso wie die Kommentierung der Bandbearbeiter weitgehendst in den Kritischen Bericht verlegt worden.

Bemerkungen der Bandbearbeiter wurden nur dort hinzugefügt, wo es sich um zum unmittelbaren Verständnis der originalgetreuen Wiedergabe nötige Angaben handelte. Vor allem bedurften Zeilen- und Seitenübergänge sowie Hinweise auf Verbesserungen und Neufassungen gelegentlich ergänzender Erklärungen. Die Zusätze sind jeweils in der im Editionsleitungs-Vorwort (Seite VI, Spalte 2) erläuterten Form gekennzeichnet worden, wobei folgende Ausnahmen zu vermerken sind: Fehlende Ganztaktpausen wurden im vorliegenden Band in kleiner Type angegeben, fehlende Einzelbuchstaben und Ziffern in eckigen Klammern; Bemerkungen der Bandbearbeiter im Notentext, wie etwa „sic“, und Hinweise auf andere Seiten erscheinen in eckigen Klammern und kursiv; die in der NMA übliche Taktzählung zu Beginn jeder Accolade wurde nur auf Sätze von entsprechender Länge angewandt (bei kürzeren Beispielen wurde die Zählung fünftaktweise angegeben, wenn dies der Übersichtlichkeit halber erwünscht schien; in den übrigen Fällen fiel sie fort). Der Gebrauch der alten Chorschlüssel wurde — zumal wegen seiner besonderen Bedeutung für den strengen Satz (Betonung der Stimm-individualität und der natürlichen Stimmumfänge) — beibehalten. Fehlende Schlüssel und Tonartenvorzeichnungen wurden in eckigen Klammern, offenbar fehlende Akzidenzien wie in der NMA üblich im Kleindruck angegeben. Die Geltung von Akzidenzien war im Original jedoch an manchen Stellen augenscheinlich auf mehrere Takte bestimmt. In Fällen dieser Art sind im allgemeinen keine Berichtigungen vorgenommen worden, wie denn auch offensichtliche Fehler, die bei genauerer Durchsicht von Lehrer und Schüler zweifellos berücksichtigt worden wären, ohne Kommentar abgedruckt wurden. Nur wo es sich wiederum um Fragen

der zum Verständnis des Originaltextes nötigen Klarheit handelt, wurden an derartigen Stellen besondere Hinweise hinzugefügt.

Aus demselben Grunde wurden die cantus firmi in den Kontrapunktübungen in jedem Falle bezeichnet („c. f.“, wenn sich im Original keine Eintragung befand; „C. F.“, wo die Eintragung in dieser Form von Goss vorhanden war; Mozarts eigene Angabe zu Anfang der Kontrapunktbeispiele erscheint als „Canto fermo“). In zwei Einzelheiten, in denen die Aufzeichnungen zur Kontrapunktlehre Konventionen der zeitgenössischen Notation folgen, bleibt die Klarheit der Wiedergabe allerdings zu einem gewissen Grade erschwert: Bei den zweistimmigen Kontrapunktübungen ist der als Unter- und Oberstimme benutzte cantus firmus für je zwei Beispiele in den meisten Fällen nur einmal ausgeschrieben worden, so daß scheinbar dreistimmige Beispiele entstehen; und in den späteren Beispielen erscheinen die originalen Ziffern für einfache und zusammengesetzte Intervalle oft vertauscht (siehe dazu auch den Kritischen Bericht).

Zu erwähnen ist ferner noch eine besonders interessante Situation, die dadurch in der Kontrapunktlehre entsteht, daß Mozart sowohl Schüler- wie Schulbeispiele verbessert. Seine Änderungen beschränken sich nicht auf die Übungen von Attwood, sondern erstrecken sich auch auf Sätze, die er selbst als Musterbeispiele aus Fuxens *Gradus ad Parnassum* anführt. In diesen Fällen wurde die ursprüngliche Gestalt der Beispiele von Fux durch hinzugefügte eckige Noten in Kleindruck angedeutet. Mozarts Verwendung und Abwandlung des Fuxschen Textes und Stils bildet einen der wichtigsten Kommentare zur Kontrapunktpraxis, der im Kritischen Bericht ausführlicher gewürdigt werden wird.

In Teil IV und im Anhang lagen editionstechnische Probleme anderer Art und besonderer Schwierigkeit vor. Hier war bisher kein ins einzelne gehender Versuch unternommen worden, den ausschließlich aus ungebundenen Blättern bestehenden Inhalt zu ordnen. Die Paginierung, die Dr. Oldman 1924 nach Erwerb des Manuskripts eintrug, entsprach der Reihenfolge, in der die Seiten sich zu der Zeit befanden. Erich Hertzmann wandte sich kurz vor seinem Tode noch einmal der besonderen Aufgabe zu, diesen Teil logisch anzuordnen. Doch sind keine Aufzeichnungen darüber vorhanden, ob er zu neuen Schlüssen gelangt war. Für die jetzige Disposition des Materials und Paginierung muß demnach Daniel Hertz volle Verantwortung übernehmen, und der Benutzer des Bandes sei von vornherein darauf hingewiesen, daß das hier vorliegende Ergebnis notwendigerweise zum großen Teil auf Hypothese beruht (die Paginierung von Hertz ist, wie die von Goss in Teil I–III, im Bund verzeichnet [IV/1 etc., Anhang I/1 etc.] und ist von Dr. Oldman in das Original übertragen worden). Ein Stipendium der Uni-

versität Princeton ermöglichte es, eine ausgedehnte Arbeitsperiode während des Jahres 1963/64 ausschließlich dem Studium der im Teil IV enthaltenen Kompositionen und ihrer Chronologie zu widmen. Da ein detaillierter Bericht im gegenwärtigen Zusammenhang zu weit führen würde, sei nur kurz auf die Methode des Editionsverfahrens für diesen Teil hingewiesen.

Äußere Anhaltspunkte wie Vergleiche der Handschrift, des Papiers und des Notentextes boten anfängliche Hilfe, aber ungleich wichtiger waren innere Anhaltspunkte wie z. B. die Art der gestellten Aufgaben, die Art der Fehler und Verbesserungen und Attwoods Fortschritt im allgemeinen. Zunächst war es nötig, einige Seiten auszumerzen, die in das Manuskript geraten waren, aber keine Beziehung zum Studium bei Mozart aufwiesen. Die Kontrapunktübungen, die auf den im Anhang I wiedergegebenen sechs Doppelblättern erscheinen, enthalten keine Korrekturen Mozarts. Doch bedürfen viele Takte der Korrektur — Verstöße gegen die Grundregeln der Stimmführung, wie Einklangs-, Quinten- und Oktavparallelen, sowie andere Unebenheiten im Satz treten in großer Zahl auf. Es ist anzunehmen, daß diese Übungen aus der Zeit von Attwoods Aufenthalt in Neapel in den Jahren 1784 und 1785 stammen (vgl. oben S. XI). Auf zwei Einzelblättern befinden sich Skizzen für verschiedene spätere Arbeiten Attwoods, darunter ein Teil des *Nunc Dimittis*, das im Jahre 1796 vollendet wurde (Anhang II).

Ohne diese nicht zum Studiengang gehörigen Blätter umfaßt der Abschnitt der erhaltenen freien Kompositionsstudien beinahe neunzig Seiten. Aus dem Umstand, daß viele der Sätze unvollständig sind, läßt sich schließen, daß es sich hierbei nur um ungefähr die Hälfte des ursprünglichen Pensums handelt; durch den offenbaren Verlust gestaltete sich die Frage einer sinnvollen Anordnung besonders schwierig. Die Untersuchung ergab, daß drei verschiedene Gruppen von Arbeiten vorliegen. Obwohl die Reihenfolge innerhalb dieser Gruppen nicht in jedem Falle klar gestellt werden konnte, war es möglich, auf Grund des vorhandenen Materials die Folge der Gruppen selbst mit Sicherheit festzulegen. Die Übungen, die sich mit dem *basse fondamentale* befassen, müssen im Herbst 1785 geschrieben worden sein, wie aus dem deutlichen Zusammenhang mit den Aufgaben zur Harmonielehre in Teil I hervorgeht. Die anderen Sätze, die jetzt mit ihnen zusammen in Teil IV erscheinen (auf den ersten dreißig Seiten), können sowohl aus stilistischen Gründen als auch aus Gründen der äußeren Erscheinung zu dem Anfangsstadium des Unterrichts gerechnet werden. Die Einordnung einer mittleren Gruppe beruht auf der Zusammenstellung ähnlicher kurzer Sätze, vor allem Menuette, bei denen sich Attwoods wachsende Beherrschung der Kontrapunktik in an sich homophon angelegten Formen zeigt. Durch einen glücklichen Zufall, eine Überschneidung mit

Teil III (S. 197 und S. 201), konnte die Entstehungszeit dieser Gruppe auf die Mitte des Jahres 1786 angesetzt werden, nach Abschluß des Kontrapunktstudiums, aber noch vor Ende des Sommers. Noch glücklicher war der Fund einer direkten Entlehnung aus Mozarts Sonate F-dur für Klavier zu vier Händen (KV 497), die Anfang August 1786 vollendet wurde, so daß also auf die Entstehung der letzten Gruppe (etwa von S. 220 ab) gegen Ende des Jahres 1786 geschlossen werden kann. Zu Abschluß seiner Studien schrieb Attwood vollständige Streichquartettsätze und andere längere Werke, und dieser Umstand, sowie andere direkte Beziehungen zu Mozarts eigener Arbeit, erwiesen sich nicht zuletzt als wichtige Hilfe zur Anordnung.

Ein Blatt, das im Laufe der Zeit vom Manuskript der Attwoodstudien getrennt worden war, ist in Übertragung von Daniel Heartz an geeigneter Stelle von Teil IV eingefügt worden²⁴. Dieses Blatt (= S. 253–254), jetzt in Privatbesitz, enthält Mozarts Korrektur zu einem Streichquartett in G von Attwood. Die Fähigkeit des Schülers hatte am Ende seiner Studien einen solchen Grad erreicht, daß die Korrekturen noch von Einstein für Skizzen zu einem Werk Mozarts gehalten und mit der Nummer KV 465^a versehen worden waren. Um anzudeuten, daß die beiden Seiten nicht in der Dr. Oldman gehörenden Handschrift enthalten sind, wurden die betreffenden Seitenzahlen in der Bundpaginierung in eckige Klammern gesetzt.

Vacatseiten des Originals wurden in der vorliegenden Ausgabe nicht berücksichtigt. Alle weiteren Erklärungen, einschließlich der genaueren Bestimmung der von Attwood vermerkten Daten, blieben dem Kritischen Bericht vorbehalten.

*

Für manchen Rat zu Einzelheiten des Editionsverfahrens sei der Editionsleitung der NMA an dieser Stelle herzlicher Dank ausgesprochen; für wichtige Hinweise zur Abfassung des deutschen Textes sei den Herren Dr. Emanuel Winternitz, New York, und Joachim Stave, Hamburg, gedankt; und endlich ist es den Unterzeichneten eine angenehme Pflicht, dem Council of the Humanities an der Universität Princeton, dem American Council of Learned Societies und dem Rutgers University Research Council für ihre Unterstützung der Arbeit an der vorliegenden Ausgabe ihren Dank zum Ausdruck zu bringen.

Berkeley, California, und
New Brunswick, New Jersey, im Juni 1965

Daniel Heartz
Alfred Mann

²⁴ Ein weiteres Einzelblatt (KV^a 506a, Nr. 4) hat nach Feststellung der Editionsleitung nichts mit den Attwoodstudien zu tun; es enthält vielmehr Ossia-Fassungen Mozarts zum Duett Nr. 12 b aus Haydns *Oper Armida* (vgl. Joseph Haydn, *Werke*, XXV/12, München-Duisburg 1965).

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. At the top center, the number '24' and the identifier 'NMA X/30/1' are written. The page contains several systems of musical staves. The first system has a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes notes, rests, and various accidentals. There are several annotations in red ink, including a circled 'D' and some markings that look like 'f' and 'p'. The second system continues the notation and includes the handwritten text: 'This after noon I am not at home, therefore I give you to come to morrow at three o'clock. Mozart's help.' Below this, there is a phrase 'I am home of mind' written in a cursive hand. The third system shows more musical notation with some corrections and markings. The fourth system continues with more notes and rests. The paper shows signs of age, with some foxing and staining, particularly around the edges and in the middle section.

3.^a *Principale* 3
Wald

GNMA X/30/1

*il tempo si accel. molto
dopo l'aria*

travando di tempo

*non è cantabile, anzi è una
scelta di spolia. - qual è
il testo? non lo so, ma è
la nota prima del secondo f.
zuppa molto.*

*non è
cantabile
anzi è
una scelta
di spolia*

back

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are some annotations in the right margin, including the number '2a' and some illegible markings. The paper shows signs of age and wear.

12

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation includes various note values, rests, and clefs. There are several instances of correction and deletion, particularly in the middle and lower sections. Some staves have numbers written below them, possibly indicating fingerings or measure numbers. The paper shows signs of age and wear.