

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche Gesangswerke

WERKGRUPPE 4: ORATORIEN, GEISTLICHE SINGSPIELE
UND KANTATEN

BAND 4: KANTATEN

VORGELEGT VON FRANZ GIEGLING



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1957

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleiter: Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Franz Giegling,
Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie I, Werkgruppe 4, Band 4,

Alle Rechte vorbehalten / 1957 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 5 recto des Autographs von KV 42/35a	X
Faksimile: Erste Seite des Autographs von KV 429/420a (Fragment)	XI
Faksimile: Blatt 9 verso des Autographs von KV 623	XII
Wo bin ich, bitterer Schmerz (Grabmusik) KV 42/35a	1
Kommet her, ihr frechen Sünder KV 146/317b	33
Die Maurerfreude KV 471	35
Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt KV 619	59
Laut verkünde unsre Freude KV 623	65
Anhang:	
Kanzellierte Stelle aus der Grabmusik KV 42/35a	95
Durchstrichene bzw. skizzierte Stelle aus der Kantate KV 619	95
Dir, Seele des Weltalls KV 429/420a (Fragment)	96

VORWORT

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

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

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

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

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

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten

Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beige-fügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

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

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

Der Editionsleiter

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Der vierte Band der Werkgruppe 4 enthält Mozarts Passionskantate „Die Grabmusik“, eine Passionsarie und vier Freimaurer-Kantaten. Während die „Grabmusik“ einziges Stück dieser Gattung geblieben ist, hat Mozart seit seiner Aufnahme in die Loge „Zur Wohltätigkeit“ (am 14. Dezember 1784) nicht weniger als sechs ausgesprochene Freimaurer-Kompositionen geschrieben: „Die Gesellenreise“ KV 468, „Die Maurerfreude“ KV 471, die „Maurerische Trauermusik“ KV 477, zwei Chorlieder „Zerfließet heut', geliebte Brüder“ KV 483 und „Ihr unsre neuen Leiter“ KV 484 und schließlich die „Kleine Freimaurer-Kantate“ KV 623. In gedanklichem Zusammenhang mit der Freimaurerei stehen die übrigen beiden Kantaten dieses Bandes, die bloß als Fragment überlieferte und vielleicht schon 1783 entstandene „Dir, Seele des Weltalls“ KV 429/420a und „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt“ KV 619. Ferner wird man in diesen Kreis vor allem die „Zauberflöte“ und „Thamos, König in Ägypten“ einbeziehen, aber auch Kompositionen wie das Lied „O heiliges Band der Freundschaft“ KV 148/125h oder das Adagio für zwei Klarinetten und drei Bassethörner KV 411/440a samt den beiden Fragmenten KV Anh. 93/440c und 95/440b (vgl. Werkgruppe 17).

Mit den Werken des vorliegenden Bandes wird ein Zeitraum umspannt, der von Mozarts Salzburger Knabenjahren bis zum letzten vollendeten Werk (KV 623) reicht. Diese Tatsache berührt Editionstechnik und Ausführungspraxis in nicht geringem Maße. Mozart gelangt von seiner in gewissen Belangen beinahe fragmentarisch zu nennenden Notierungsweise der frühen Werke erst nach und nach zu einer die Einzelheiten berücksichtigenden Fixierung. Lückenhafte Phrasierung und Artikulation, unzählige „unisono“- und „ottava“-Abkürzungen, aber auch Außerachtlassen der Grundtonart eines Stückes in modulierenden Abschnitten sind ständig anzutreffende Kennzeichen der Handschrift von KV 42. Dennoch darf uns die scheinbare Vollständigkeit, mit der Mozart von der späteren Salzburger Zeit an seine Intentionen zu Papier bringt, nicht über Grundsätzliches der Musik des 18. Jahrhunderts hinwegtäuschen. Gewiß setzt Mozart die Noten selbst mit kaum überbietbarer Genauigkeit. Aber die zusätzlichen Zeichen, welche Phrasierung, Artikulation, Dynamik und Ornamentik betreffen und die man sich erst im 18. Jahrhundert hinzuschreiben anschickte, hat er nicht mit der uns wünschbaren Präzision und Konsequenz notiert. Vor allem bei Bindebogen und Kürzezeichen läßt sich

zuweilen schwer Flüchtigkeit von Absicht unterscheiden. Es wäre müßig, sich daran zu stoßen. Eine gewisse sorglose Notation gehört mit zur musikalischen Praxis und erklärt sich aus dem improvisatorischen Charakter dieses Jahrhunderts. Sie wurde durch die lebendige Tradition ergänzt und vervollkommen. Es wäre einem Sakrileg jedem ausübenden Musiker gegenüber gleichgekommen, hätte man alle Feinheiten der Ausführung festlegen wollen, wie es seit dem 19. Jahrhundert bis heute in steigendem Maße geübt wird. Dasselbe gilt für die Ornamentik, angefangen beim Vorschlag, über den Triller, den Doppelschlag bis zu den willkürlichen Auszierungen einer melodischen Linie. Sie läßt sich letzten Endes nicht vollständig in reale Notenwerte auflösen und deuten, weil mehrere veränderliche Faktoren zu berücksichtigen sind, wie Raum, Instrument, Geschicklichkeit des Spielers oder Sängers, Affekt des Textes usw. Wenn die zahlreichen zeitgenössischen „Versuche“ aufführungspraktischer Anweisungen sich auch im Grundsätzlichen einig sind, so weichen sie doch in den feineren Deutungen oft erheblich voneinander ab, freilich nicht ohne sich in geschickter Weise auf deutschen, französischen oder italienischen „gusto“ berufend. Mozart gehört allen drei musikalischen Kulturkreisen an, und seine frühen Salzburger Jahre sind erst noch von der barocken Überlieferung gekennzeichnet. Man wird deshalb in jedem einzelnen Fall sorgfältig Entstehungszeit und Stil eines Stückes prüfen, bevor man sich zu bestimmten Ornamenten entschließt. Wenn in diesem Band besonders häufig auf die korrekte Ausführung der Appoggiatur hingewiesen wird, so deshalb, weil dieser stilistisch so wichtige Gesangsvorhalt des 18. Jahrhunderts in der Praxis noch immer viel zu wenig beachtet wird. Ausführungsmöglichkeiten von Vorschlägen werden in der Regel nur mitgeteilt, wenn besondere Verhältnisse dies erfordern. Im allgemeinen soll der Vorschlag rhythmisch so ausgeführt werden, wie er notiert ist, während jeweilen die Länge der Hauptnote den entsprechenden Betrag einbüßt. Ein besonders schwieriges Problem bilden Mozarts Staccatozeichen. Alfred Einstein behandelt sie eingehend in der 3. Auflage des Köchelverzeichnis und im Vorwort zu seiner Ausgabe von Mozarts „Zehn berühmten Streichquartetten“ (London o. J., Novello). Er führt dort aus, daß Mozart von Haus aus als Kürzezeichen nur den Strich kennt, wie er auch bei den meisten Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts üblich ist. Den Punkt wenden Vater und Sohn Mozart in der Regel nur beim Portato an (♩). Nun hat aber die Schnell-

ligkeit, mit der Mozart Noten und Zeichen niederschrieb, in vielen Fällen den Strich zu einem Punkt verkleinert. Außerdem läßt sich in der Handschrift oft schwer die Grenze zwischen Punkt und Strich ziehen. So gerät man gern in Versuchung, eine gewollte Differenzierung der Kürzezeichen anzunehmen und gewisse Kürzezeichen als Ausdruckszeichen zu interpretieren. Diese feinen und feinsten Unterscheidungen der Handschrift können jedoch unmöglich im Stich und Druck wiedergegeben werden. Es könnte dies höchstens Aufgabe einer diplomatischen oder faksimilierten Ausgabe sein. Nachdem nun kürzlich Wilhelm Fischer im dritten Band der Sinfonien (Werkgruppe 11) mit Recht festgestellt hat, daß Mozart „anscheinend unterschiedslos Keile und Punkte nebeneinander“ verwendet und „ein Prinzip nicht erkennbar“ sei, konnte ich es aus wissenschaftlichen und aus musikalischen Gründen nicht verantworten, den zuerst eingeschlagenen Weg einer Differenzierung nach Strich bzw. Keil und Punkt weiterzuverfolgen. Dies um so weniger, als der tropfenförmige Strich, bzw. später der Keil, im 19. Jahrhundert eine schwere Akzentbedeutung erhalten hat, die mit Mozarts Kürzezeichen nicht übereinstimmt. Ich habe mich daher entschlossen, generell Punkte zu setzen. Einzig in den wenigen Fällen, wo eindeutig Nachdruck oder leichter Akzent gefordert wird — die „Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe“ (AMA) behält sich seinerzeit z. B. in der „Grabmusik“ mit $>$ —, habe ich den Strich belassen. Es betrifft dies Seite 5, Takt 63 und 74 (vgl. Faksimile S. X, Takt 5). Im übrigen deutet Mozart Akzente mit *fp* oder *sfp* an, *f* und *p* manchmal getrennt unter verschiedenen Noten stehend. Hin und wieder kommt es vor, daß Mozart im gleichen Akkord *sfp* für die Streicher verlangt, den Bläsern aber bloß *fp* vorschreibt; z. B. in KV 623, S. 76/77, T. 35 ff. (vgl. Faksimile S. XII), S. 79, T. 72 ff. und S. 87, T. 94. Eine Stelle mit abweichender Dynamik findet sich zudem in KV 42/35a, S. 9, T. 136 und 138. Zusammentreffende Halte- und Bindebogen (\frown) wurden in allen Fällen in der originalen Form wiedergegeben.

Bemerkungen zu den einzelnen Werken

KV 42/35a: Mozart hat dieses Stück vermutlich für eine Andacht vor dem „Heiligen Grab“ einer Salzburger Kirche geschrieben, vielleicht für den Dom. Das „Heilige Grab“ ist eine plastische oder reliefartige Darstellung des Felsengraves oder zuweilen auch der Grablegung Christi. Es befindet sich in katholischen Kirchen in einer Seitenkapelle oder an der Seite des Hochaltars. Zwischen Karfreitag und Auferstehungsfeier zieht es die besondere Aufmerksamkeit der Gläubigen auf sich. Offenbar hervorgegangen aus den mittelalter-

lichen Mysterienspielen pflegt man, meist am Karfreitag, eine allegorische Szene vor dem „Heiligen Grab“ aufzuführen. Im Barock wurde diese, wie bei der „*rap-presentazione sacra*“, mit großem szenischen und musikalischen Aufwand ausgebaut. Ob auch noch Mozarts „Grabmusik“ seinerzeit dramatisch dargestellt wurde, entzieht sich vorerhand unserer Kenntnis, da bisher die diesbezüglichen aufführungspraktischen Verhältnisse noch nicht untersucht worden sind.

Das an barocken Wendungen reiche Werk mit seinen Schilderungen im Gewande der dritten Person, mit seiner affektgerechten und oratorisch strengen Vertonung des Textes — Eigenschaften, die es mit dem kurz zuvor entstandenen geistlichen Singpiel „Die Schuldigkeit des ersten Gebots“ KV 35 teilt — erinnert an die Salzburger Komponisten Eberlin und Adlgasser, aber auch an italienische Vorbilder. Man wird daher die Ornamente, vor allem die langen Vorschläge, eher nach barocker Praxis ausführen. In der g-moll-Arie wird man z. B. Takt 13 (S. 13) und Takt 32 (S. 14) in den Violinen \frown als \frown spielen, analog der ausgeschriebenen Stelle Takt 34. In Takt 15 dürfte, ähnlich wie in Takt 38, \frown als \frown rhythmisiertem barocker Gepflogenheit am nächsten kommen. Wenn im allgemeinen die in der Vorlage häufig nicht gesetzten kleinen Bindebogen zwischen Vorschlag und Hauptnote stillschweigend ergänzt wurden, so wurden sie in den oben zitierten Takten 13 und 32 aus Analogie zu Takt 34 absichtlich weggelassen.

Aufführungspraktischen Gewohnheiten der Zeit entsprechend sollte die Singstimme in der ersten Arie in Takt 114 (Seite 7) und bei der Parallelstelle Takt 192 (Seite 11) eine kurze Kadenz ausführen, etwa in folgender Art:



Die Mitwirkung von Fagott und Orgel (Positiv) ist in den stärker besetzten Teilen durchaus zu empfehlen. Eine starre Vorschrift ist indessen aus den erwähnten Gründen unangebracht. Man tut aber gut, wenn man bei Pianostellen und wo keine Bläser mitwirken Fagott und Orgel pausieren läßt. Doch bestimmen weitgehend akustische Verhältnisse und Qualität des Instruments die genaueren Abgrenzungen. Als Quelle lag das Autograph in der Photokopie des „Archivs für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften an der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek“ vor. Wie im Kritischen Bericht näher ausgeführt wird, soll Mozart Rezitativ „O lobenswerter

Sinn" und Chor „Jesu, wahrer Gottessohn“ 1775 oder 1776 zur bereits 1767 entstandenen „Grabmusik“ hinzukomponiert haben. Als Textdichter kämen J. A. Wimmer oder J. A. Schachtner in Frage.

KV 146/317b: Mozarts letzter Beitrag zur Passionsmusik bildet die Arie „Kommet her, ihr frechen Sünder“. Da man das Stück für eine Einlage in ein deutsches geistliches Oratorium hält (vgl. KV, 3. Aufl., S. 402), so liegt es nahe, es in diesem Band unterzubringen. Als alleinige Vorlage diente eine zeitgenössische Stimmenabschrift aus der Bayrischen Staatsbibliothek in München.

KV 471: Der Erstdruck dieses Werkes (Wien 1785 bei Pasquale Artaria), die einzige Quelle, vermittelt außer der Partitur auch einen Klavierauszug, welcher dort zwischen Solotenor und Instrumentalbaß eingefügt ist. Seine Authentizität ist nicht vollständig gesichert. Es sind Anzeichen vorhanden, die sowohl für wie gegen Mozarts Autorschaft sprechen. Es wird wohl kaum möglich sein, einen endgültigen Entscheid darüber zu fällen, da das Autograph schon zu Lebzeiten Mozarts verschwunden ist. Um zur weiteren wissenschaftlichen Abklärung ein möglichst getreues Bild dieses Klavierauszuges zu geben, wurde die Notengruppierung durch Balken- und Fahnensetzung sowie die Verteilung auf die beiden Systeme genau nach dem Original vorgenommen. Näheres wird im Kritischen Bericht ausgeführt. In der ersten Arie könnte allenfalls die erste Fermate im Tenor (Seite 37, Takt 36) auf folgende Weise ausgeziert werden:



KV 619: Außer dem in der Universitätsbibliothek Uppsala aufbewahrten Autograph wurden der Erstdruck von 1792 und eine alte Abschrift aus dem Stift Kremsmünster als Quellen herangezogen.

KV 623: Der Schlugesang „Laßt uns mit geschlungenen Händen, Brüder, diese Arbeit enden unter frohem Jubelschall“ steht weder im Autograph noch in verschiedenen Abschriften (vgl. Krit. Bericht), sondern nur im Erstdruck. Da außerdem einige Zweifel an seiner Echtheit aufgetaucht sind, wurde er von der Kantate getrennt und erscheint in Serie X, Werkgruppe 29. An Quellen standen für KV 623 zur Verfügung: das im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien stehende Autograph, die 1792 in Wien gedruckte Erstausgabe, eine alte Partiturabschrift des Stiftes Melk und der um 1817 in Bonn veröffentlichte Stimmendruck von N. Simrock.

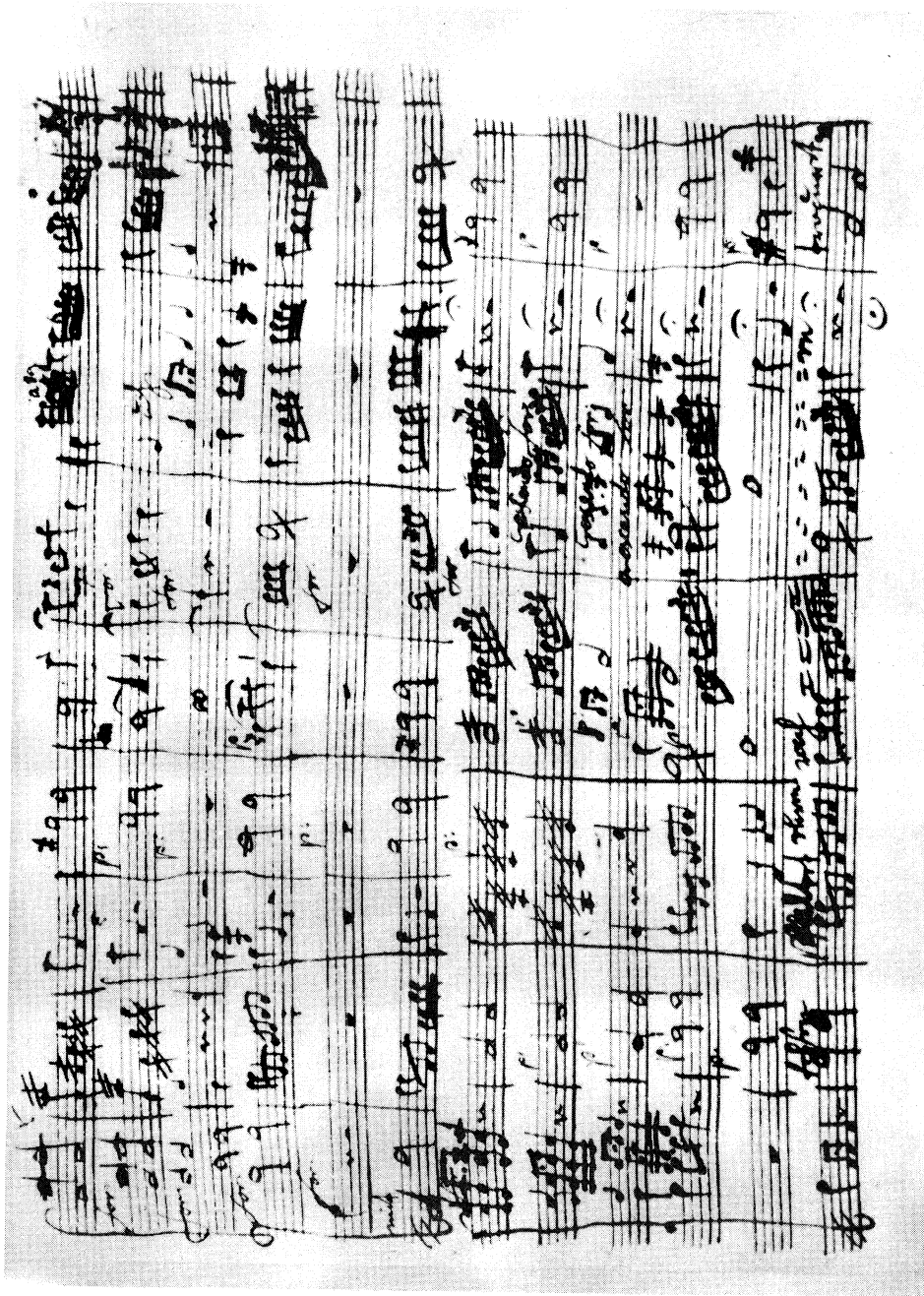
Will man am Schluß des Rezitativs vor dem F-dur-Duett das Zusammentreffen von Tenor und Baß auf der Quarte vermeiden, so tut man gut, die Auflösung der Appoggiatur im Tenor zu verzögern, so daß die Ausführung dieser Stelle etwa so lautet:

KV 429/420a: Von dieser Kantate, deren Textdichter wir nicht kennen, ist uns von Mozart nur die vorliegende zweiteilige Partiturskizze überliefert (vgl. Facsimile S. XI). Der dritte Teil bricht nach 17 Takten ab. Die seinerzeit in der AMA Serie 24, Supplement unter Nr. 36a und 36b wiedergegebenen Fassungen für Klavier bzw. Orchester stammen beide nicht von Mozart und mußten deshalb aus der NMA ausgeschieden werden. Sie rühren möglicherweise von Abbé Maximilian Stadler her (1748–1833). Einzelheiten werden im Kritischen Bericht ausgeführt.

Folgende Persönlichkeiten, Bibliotheken und Archive haben durch Quellenbeschaffung und Auskünfte zum vorliegenden Band beigetragen, wofür ihnen an dieser Stelle besonders gedankt sei: Österreichische Nationalbibliothek Wien (Hofrat Prof. Dr. L. Nowak), Gesellschaft der Musikfreunde Wien (Frau Dr. Hedwig Kraus), Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg (Dr. G. Rech), Stiftsbibliothek St. Florian (Dr. F. Linninger), Stiftsbibliothek Kremsmünster (Dr. P. Altman Kellner), Stiftsbibliothek Melk (Prof. Ad. Trittinger), Deutsche Staatsbibliothek Berlin (Dr. W. Virneisel), Bayrische Staatsbibliothek München (Dr. J. Klingensbeck und Dr. H. Halm), Christian-Weise-Bibliothek Zittau, Nationalbibliothek Budapest, Universitätsbibliothek Uppsala, Freimaurer-Archiv Stockholm, Universitätsbibliothek Basel, Zentralbibliothek Zürich (Dr. P. Sieber); Prof. O. E. Deutsch, Wien; Dr. R. Engländer, Uppsala; E. Hess, Zürich; H. Hinterberger, Wien; Dr. A. Kunze, Groß-Schönau (Sachsen); H. C. Robbins Landon, Wien; Graf Dr. C.-G. Stellan Mörner, Stockholm; Prof. Dr. K. Pfannhauser, Wien; Frau Herta Schetelich, Leipzig; Dr. Schlechte, Dresden; Dr. E. F. Schmid, Augsburg.

Zürich, im Januar 1957

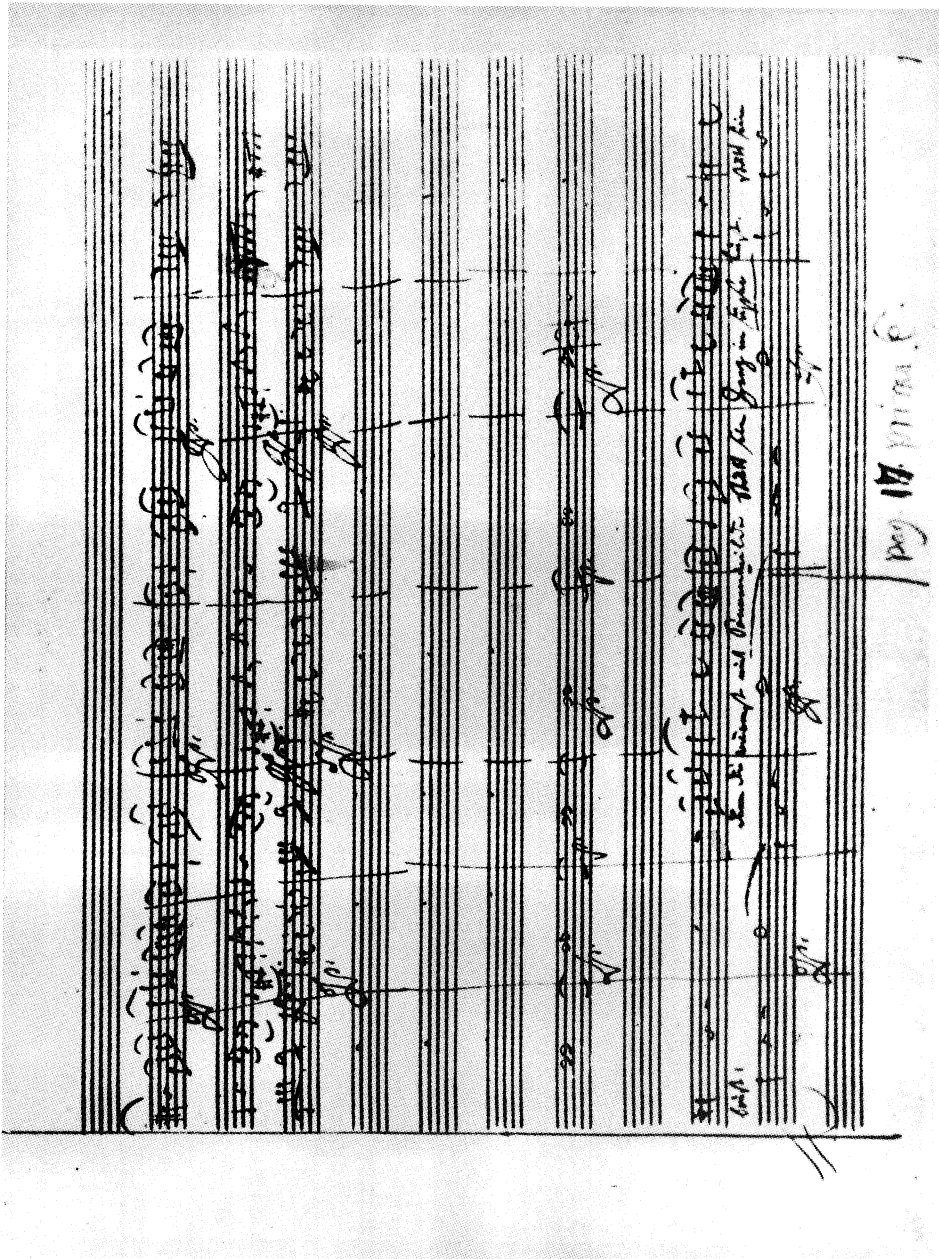
Franz Giegling



Blatt 5 recto der „Grabmusik“ (KV 42/35a) nach der in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien aufbewahren Photokopie (vgl. S. 5, Takte 59–73).

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and some text. The notation includes notes, rests, and clefs. The text includes the number "1. 40" and various instrument labels such as "Violoncelle", "Violon", "2. Violon", "2. Oboe", "1. Basson", "2. Basson", "2. Clarinet", "2. Fagott", and "2. Horn". There are also some handwritten annotations and a date "1783" at the top right.

Erste Seite der Partiturskizze von der Fragment gebliebenen Kantate „Dir, Seele des Weltalls“ KV 429/420a nach der in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien aufbewahrten Photokopie (vgl. Anhang S. 96, Takte 1—8).



Blatt 9 verso der „Kleinen Freimaurer-Kantate“ (KV 623) nach dem in der Gesellschaft der Musikfreunde Wien aufbewahrten Autograph (vgl. S. 76/77, Takte 34–40).