

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

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

Serie X: Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 3-5: SONSTIGE BEARBEITUNGEN,
ERGÄNZUNGEN, ÜBERTRAGUNGEN
BAND 2:
BEARBEITUNGEN UND ERGÄNZUNGEN
VON WERKEN VERSCHIEDENER KOMPONISTEN



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG

2010

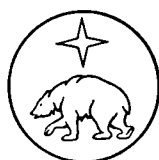
WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 3-5: SONSTIGE BEARBEITUNGEN,
ERGÄNZUNGEN, ÜBERTRAGUNGEN
BAND 2:
BEARBEITUNGEN UND ERGÄNZUNGEN
VON WERKEN VERSCHIEDENER KOMPONISTEN

VORGELEGT VON
DIETRICH BERKE, ANKE BÖDEKER UND FAYE FERGUSON
FERTIGGESTELLT VON ULRICH LEISINGER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG

BA 4614

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Wolfgang Rehm

Redaktion:

Miriam Pfadt · Till Reininghaus

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Alle Rechte vorbehalten / 2010 / Printed in Germany
© 2010 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Notensatz: Edition Litmus (Helmut Schmidinger), Wels
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten

ISMN 979-0-006-54696-1 (Kartoniert)

ISMN 979-0-006-54697-8 (Leinen)

ISMN 979-0-006-54698-5 (Halbleder)

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

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Komitee für Salzburger Kulturschätze

Stadt Wien

Union der deutschen Akademien der Wissenschaften
vertreten durch die

Akademie der Wissenschaften und Literatur · Mainz,
aus Mitteln des

Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn/Berlin,
und des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft,
Forschung und Kunst.

Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kunst, Wien.

Die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg dankt außerdem
dem Packard Humanities Institute, Los Altos, California,
für die großzügige Förderung der Redaktionsarbeiten am vorliegenden Band.

INHALT

Zur Edition	VII
Abkürzungsverzeichnis zur Literatur	VIII
Vorwort	XI
Faksimile: 1. „Freundinnen Jesu!“ – „Ich folge dir, verkklärter Held“ (Carl Philipp Emanuel Bach) KV Anh. 1098/19 (KV ⁶ 537 ^d), Autograph	XXXII
Faksimile: Auszierungen von der Hand von Leopold Mozart und Wolfgang Amadeus Mozart zu verschiedenen, teilweise nichtidentifizierten Opernarien (erwähnt bei KV ³⁻⁶ 293 ^e)	XXXII
Faksimile: 4. „Cara, la dolce fiamma“ (Johann Christian Bach). Auszierung der Gesangstimme KV ³ 293 ^e /1. Handschrift von Wolfgang Amadeus und Maria Anna Mozart	XXXIII
Faksimile: 4. „Cara, la dolce fiamma“ (Johann Christian Bach). Auszierung der Gesangstimme KV ³ 293 ^e /1 und Auszierungen zu zwei weiteren Arien von Johann Christian Bach und mutmaßlich von Antonio Sacchini. Handschrift von Leopold Mozart KV ³⁻⁶ 293 ^e /2 und 3	XXXIV
Dietrich Berke in memoriam	XXXV
1. „Freundinnen Jesu!“ – „Ich folge dir, verkklärter Held“ (Carl Philipp Emanuel Bach) KV Anh. 1098/19 (KV ⁶ 537 ^d)	3
2. „Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir“ (aus dem Opern-Pasticcio „Der Stein der Weisen“) KV 625 (592 ^a)	14
3. „Cara, sarò fedele“ (Joseph Haydn) KV deest (KV ⁶ bei 506 ^a /4)	21
4. „Cara, la dolce fiamma“ (Johann Christian Bach) KV ³ 293 ^e /1 (KV ⁶ 293 ^e /1)	24
5. Ballo gavotte (Christoph Willibald Gluck) KV ⁶ 626 ^b /28	28
6. Sinfonie in G (Johann Michael Haydn) KV 444 (425 ^a ; KV ⁶ 425 ^a und Anh. A 53)	30
7. Konzert in e für Violine und Orchester (Giovanni Battista Viotti) KV 470 ^a	42
8. Fünf Fugen (Johann Sebastian Bach) KV 405	101
9. Fuge (Fragment) (Johann Sebastian Bach) KV deest	113
10. Fuge in F (Fragment) (Georg Friedrich Händel) KV deest	115
11. Andantino in Es (Christoph Willibald Gluck) KV 236 (588 ^b)	116
12. Adagio in F für Klavier (unbekannte Herkunft) KV ³ Anh. 206 ^a (KV ⁶ Anh. A 65) ..	117
Anhang	
1. Missa in C (Georg von Reutter d. J.) KV deest	123
2. „Triumph! Triumph!“ (Carl Philipp Emanuel Bach) KV deest	128
3. „Gott fährt auf mit Jauchzen“ (Carl Philipp Emanuel Bach) KV deest	129
Kritischer Bericht	131

ZUR EDITION

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

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

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigelegt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnoten bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

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

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

Abteilung 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels:

Band 1: *Acis und Galatea* KV 566

Band 2: *Der Messias* KV 572

Band 3: *Das Alexander-Fest* KV 591

Band 4: *Ode auf St. Caecilia* KV 592

Abteilung 2: Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten: Klavierkonzerte und Kadenzen (ein Band):

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

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

C. Kadenzen Mozarts zu fremden Klavierkonzerten

Abteilung 3–5: Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen:

Band 1: *Sakramentslitanei* in D von Leopold Mozart

Band 1a: *Lauretanische Litanei* in Es von Leopold Mozart

Band 2: Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten

Band 3: Übertragungen von Werken verschiedener Komponisten

Die Editionsleitung

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS ZUR LITERATUR

- Bauer-Deutsch = *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch* (4 Textbände = Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Bauer-Deutsch V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Bauer-Deutsch VII, Kassel etc. 1975), Einführung und Ergänzungen von Ulrich Konrad (VIII, Kassel etc. 2006); Taschenbuch-Ausgabe (Bände I–VIII), Kassel etc. und München 2005
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, zweite überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990
- FbWV = *Verzeichnis sämtlicher Werke Johann Jacob Frobergers* (Siegfried Rampe; in Vorbereitung)
- Hob. = *Hoboken-Verzeichnis: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, 3 Bände, Mainz 1957, 1971 und 1978
- HWV = *Händel-Handbuch*. Herausgegeben vom Kuratorium der Georg-Friedrich-Händel-Stiftung von Dr. Walter Eisen und Dr. Margret Eisen [...] Gleichzeitig Supplement zu *Hallische Händel-Ausgabe*, Band 1: [...] *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke*; Band 2 *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik*; Band 3 *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticci und Fragmente*, von Bernd Baselt, Kassel und Leipzig 1978, 1984 und 1986
- KV = Köchel-Verzeichnis: Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*. Die Auflagen werden durch hochgestellte Ziffern 1, 2, 3, 3a (= Auflage 1947 mit Supplement) und 6 bezeichnet.
- MGG² = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, *Sachteil* 1–9, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 1994–1998; *Personenteil* 1–17, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar

- 1999–2007; *Supplement*, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 2008
- MH = [Johann] Michael Haydn Werkverzeichnis (siehe SherWV)
- Mjb = *Mozart-Jahrbuch*, 1950 ff.
- New Grove = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, herausgegeben von Stanley Sadie, London 2002
- NMA = *Neue Mozart-Ausgabe*, Kassel etc. 1955 ff.
- ÖMZ = *Österreichische Musikzeitschrift*, 1946 ff.
- Op. inc. = *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988. Bericht [...]*, herausgegeben von Hanspeter Bennis, Gabriele Buschmeier, Georg Feder, Klaus Hofmann und Wolfgang Plath, Stuttgart 1991
- PlathMS = Wolfgang Plath, *Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze*, herausgegeben von Marianne Danckwardt (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg* 9), Kassel etc. 1991
- RISM = *Internationales Quellenlexikon der Musik*. Herausgegeben von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, Serie A/I: *Einzeldrucke vor 1800*, 14 Bände, Kassel etc. 1971–1999
- SherWV = Charles H. Sherman and T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Styvesant/NY 1993 (= *Thematic Catalogues*, no. 17)
- TysonS = Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/MA und London 1987
- TysonWK = *Neue Mozart-Ausgabe, Serie X, Werkgruppe 33, Abteilung 2: Wasserzeichen-Katalog* von Alan Tyson. 2 Bände: *Abbildungen und Textband*, Kassel etc. 1992
- Wq = Alfred Wotquenne, *Catalogue thématique des œuvres de Charles-Philippe-Emmanuel Bach*, Brüssel und Leipzig 1904
- WSF = Théodore de Wyzewa/Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, 5 Bände (Werknummern), Paris 1912, ²1936 (Bände 1–2), 1936–1946 (Bände 3–5)

VORWORT

I. ALLGEMEINES

Die Kompositionen der beiden Schlußbände der NMA-Werkgruppe 28: *Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen fremder Werke* gliedern sich in *Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten* (Band 2) und in *Übertragungen von Werken verschiedener Komponisten* (Band 3). Die Zuweisung einzelner Stücke zur Gruppe der Bearbeitungen im engeren Sinne und zu der Gruppe der Übertragungen, worunter im vorliegenden Fall Abschriften ohne substantielle Veränderung der Vorlagen zu verstehen sind, mag in Einzelfällen der Kritik ausgesetzt sein, denn die Trennlinie zwischen Bearbeitung und Übertragung oder Abschrift ist durchaus fließend. Zwar folgt die Aufteilung der Stücke auf die beiden Schlußbände der Werkgruppe 28 durchaus urheberrechtlichen Grundsätzen, nach denen sich eine Bearbeitung durch einen eigenschöpferischen Charakter ausweist und ihr deshalb Werkstatus zukommt. Reine Kopien, auch solche mit geringfügigen Veränderungen und Umgestaltungen der Vorlagen, können dagegen nicht als Bearbeitungen gelten und darum auch keinen eigenen Werkstatus beanspruchen. Das alles schließt nicht aus, daß die Lösung von Abgrenzungsfragen zwischen Abschrift und eigenschöpferischer Bearbeitung in Einzelfällen auf erhebliche Schwierigkeiten stoßen kann. Es besteht Anlaß zu der Vermutung, daß Mozart selbst seinen Bearbeitungen keinen expliziten Werkstatus zuerkannt hat. In seinem *Eigenhändigen Werkverzeichnis*, das er seit Februar 1784 geführt hat¹, sind nicht einmal die Bearbeitungen seiner eigenen Bläserserenade in c KV 388 (384^a) zum Streichquintett KV 406 (516^b) und der Messe in c KV 427 (417^a) zur Kantate *Davide penitente* KV 469 eingetragen. Die vier Händel-Bearbeitungen werden dort lediglich in der Art von Fußnoten angeführt, jeweils am Seitenende und ohne Incipits, gleichsam als Rechenschaftsbericht über zusätzlich geleistete Arbeit; aus der Liste seiner „Werke“ wollte er sie aber offensichtlich fernhalten². Allem Anschein nach nehmen die Bearbeitungen in Mozarts Werkvorstellungen einen Sonderstatus ein, was sich entsprechend auch in der Systematik der NMA widerspiegelt, die Mozarts Bearbeitungen fremder Werke im Supplement, also außerhalb des Hauptcorpus, untergebracht hat.

¹ NMA X/33/Abteilung 1: *Eigenhändiges Werkverzeichnis* (Albi Rosenthal, Alan Tyson).

² Vgl. zu diesen Fragen auch Dietrich Berke, Artikel *Philologie*, in: *Mozart Handbuch*, herausgegeben von Silke Leopold unter Mitarbeit von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe, Kassel etc. und Stuttgart 2005, S. 676–691, hier S. 677.

Anders als die bereits erschienenen Bände der Werkgruppe 28, die entweder jeweils nur ein einzelnes Werk enthalten oder zumindest ein einheitliches Repertoire³, vermittelt der Inhalt der beiden Schlußbände jeweils ein buntes und vielgestaltiges Bild. Die Anordnung der Stücke innerhalb der Bände orientiert sich jeweils an der Einteilung der NMA in Serien und Werkgruppen: Am Anfang jedes Bandes stehen Kompositionen aus dem Bereich der geistlichen Musik (Serie I), am Schluß Kompositionen aus dem Bereich der Klaviermusik (Serie IX). Maßgeblich ist dabei die Gestalt des jeweiligen Werkes, die sie als Bearbeitung angenommen hat, nicht etwa die Besetzung der Vorlage. So ist beispielsweise Klaviermusik, die Mozart für Streichquartett bearbeitet hat, der NMA-Serie VIII, Werkgruppe 20, Abteilung 1, zugeordnet und nicht der Serie IX.

II. ZU VERLORENEN ODER ZUR EDITION IN DER NMA NICHT VORGESEHENEN BEARBEITUNGEN UND ERGÄNZUNGEN

Über die im vorliegenden Band edierten Kompositionen hinaus sind vorab einige Stücke zu behandeln, die dem hier vorgelegten Repertoire zuzurechnen wären, jedoch als verloren zu gelten haben oder aus anderen Gründen nicht zur Edition innerhalb der NMA vorgeesehen sind.

1. *Missa in g* von Benedikt Schack KV^{3a} 235^f (KV⁶ Anh. C 1.02)

Vincent Novello brachte 1829 von seiner Reise nach Europa, die ihn unter anderem nach Salzburg zu Constanze Nissen und zu Mozarts Schwester Nannerl führte, die Kopie einer *Missa in g* von Benedikt Schack (1758–1826) mit, die er in München gehört hatte⁴. Nach der Rückkehr veröffentlichte er 1831 einen Klavierauszug der Messe in der Reihe *Periodical Collection of Sacred Music* als Nr. 4 mit dem Vermerk „*Composed by Benedetto Schak with Additions by Mozart. From the Manu-*

³ NMA X/28/Abteilung 1: *Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels* · Bände 1–4 (Andreas Holschneider), NMA X/28/Abteilung 2: *Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten. Klavierkonzerte und Kadenzten* (Walter Gerstenberg und Eduard Reeser) mit *Kritischem Bericht* (Martina Hochreiter, fertiggestellt von Ulrich Leisinger) und NMA X/28/Abteilung 3–5/Band 1: *Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart* (Walter Senn) und NMA X/28/Abteilung 3–5/Band 1a: *Lauretanische Litanei in Es von Leopold Mozart* (Ernst Hintermaier).

⁴ Zu den biographischen Daten von Komponisten vgl. die einschlägigen Lexika (MGG² und New Grove²).

script Score in the Cathedral at Munich and never before published. London“⁵. Wolfgang Plath hält hierzu fest⁶: Ob [Mozart] auch, wie Vincent Novello, vermutete, Zusätze in einer Messe Schacks vornahm (KV^[3a] Anh. 235^f = KV^[6] Anh. C 1.02), könnte nur nach Auffindung des Originalmanuskripts verifiziert werden. Die in Novellos Druckausgabe vorliegende Komposition selbst erlaubt keinerlei Vermutungen über diese Frage.

Die älteste greifbare Quelle der Messe, eine Stimmenabschrift, stammt aus der Zeit um 1820 – und nicht einmal von Schacks eigener Hand, so daß auch sie keine Rückschlüsse auf etwaige Eingriffe Mozarts zuläßt⁷. Der Bericht in den Reiseaufzeichnungen von Mary und Vincent Novello läßt vielmehr vermuten, daß Novello einem Mißverständnis unterlag: Beim Anhören der Messe Schacks am 12. Juli 1829 fühlte er sich an Mozart erinnert, so daß er sich eine Kopie erbat. Der Domkapellmeister Anton Schröfl (1774–1846) und sein Sohn Johann Baptist (1803–1834), der das Amt des Chordirektors an der Frauenkirche bekleidete, verschafften ihm eine Kopie und berichteten ihm auch einiges über das Verhältnis des am 10. Dezember 1826 verstorbenen Schack zu Mozart⁸, was Novello zu der Annahme verleitet haben mag, Mozart habe in Schacks Messe bearbeitend eingegriffen⁹.

2. Acht Stücke in ein Miserere von Ignaz Holzbauer KV Anh. 1 (KV⁶ 297a)

Mozart berichtet darüber in der Nachschrift eines Briefes seiner Mutter an den Vater in Salzburg vom 5. April 1778 aus Paris¹⁰:

der H: kapellmeister Holzbauer hat ein Miserere hergeschickt. weil aber zu Mannheim die Chör schwach und schlecht besetzt sind, hier aber starck und gut, so hätte seine Chöre keinen Effect gemacht. so hat M^f: le gros | Directeur von Concert spirituel | mich ersucht, andere Chöre zu machen. der anfangs Chör bleibt vom Holzbauer. Quoniam iniquitatem meam ego C[ogno]s[co]: ist der Erste von mir. *Allegro*. Der 2.^{te} Adagio:

Ecce enim in iniquitatibus. dann All.^o Ecce enim veritatem dilexisti bis zum oßa humiliata.

dann ein Andante auf sop: tenor und Baß: *sol.* Cor mundum crea und Redde mihi laetitiam, aber All.^o bis ad te Convertentur. dan habe ich ein Recitativ für eine Baßisten gemacht. libera me de sanguinibus. weil eine Baßaria von holzbauer darauf folgt. Domine, labia mea.

weil nun sacrificium Deo spiritus eine aria andante für Raff, mit oboe und fagott Solo ist, so habe ich ein kleins Recitativ. quoniam si voluisses, auch mit concertirender oboe und fagott darzu gemacht. denn man liebt izt die Recitativ hier. benigne fac, bis Muri jerusalem Andante moderato. Chor. dann Tunc acceptabis, bis super altare tuo vitulos, allegro, und tenor solo | le gros | und Chor zugleich. finis.

Demnach sollte das *Miserere* von Ignaz Jakob Holzbauer (1711–1783) in der Karwoche 1778 innerhalb der seinerzeit weltberühmten *Concerts spirituels* unter Leitung von Joseph Le Gros (Legros, 1739–1793), der auch Sänger (Tenor) war, aufgeführt werden, doch enthielt das in Mannheim komponierte Werk den dortigen Verhältnissen entsprechend nur sehr kurze und wohl auch zu schlichte Chorsätze, die den Pariser Ansprüchen nicht genügten. Aufgrund der überaus präzisen Auskünfte in Mozarts Brief konnte Robert Münster wenigstens das gemeinte *Miserere* Holzbauers und auch die Sätze daraus, die durch Mozarts Neukompositionen ersetzt werden sollten, sicher identifizieren¹¹. Das Werk ist auch tatsächlich in Paris aufgeführt worden, allerdings stark gekürzt, wie Mozart am 1. Mai 1778 dem Vater nach Salzburg berichtet:

das muß ich ihnen geschwind im vorbey gehen sagen, daß meine Chör=arbeit so zu sagen umsonst war. denn das miserere von holzbauer ist ohnedieß lang, und hat nicht gefallen, mithin hat man anstatt 4 nur 2 Chör von mir gemacht. und folglich das beste ausgelassen. das hat aber nicht viell zu sagen gehabt, den vielle haben nicht gewust, daß etwas von mir dabey ist, und vielle haben mich auch gar nicht gekannt.

Über den Verbleib von Mozarts Partitur der Stücke oder des originalen Aufführungsmaterials ist nichts bekannt.

3. Oratorium Judas Maccabäus von Georg Friedrich Händel HWV 63

Nach alter Überlieferung galt die aus dem Umkreis Baron van Swietens stammende deutsche Fassung von Georg Friedrich Händels *Judas Maccabäus* mit erweiterter Bläserbesetzung als eine Bearbeitung Mozarts. Der diplomatische Befund der Quellen¹² sowie Befragun-

⁵ Exemplar: The British Library London, Signatur: R.M.14.f.13.(7.).

⁶ Wolfgang Plath, *Zur Echtheitsfrage bei Mozart*, in: PlathMS, S. 179–196, hier S. 193. – Alle Schriften von Plath, die in PlathMS enthalten sind, werden ausschließlich danach zitiert, ohne Verweis auf urspr. Erscheinungsort und -datum.

⁷ Dom zu unserer Lieben Frauen München, Signatur: Mf 1227. Der Titel der Handschrift lautet: *Missa in G mol, à Soprano, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, Viola, 2 Corni, con Organo. Auth. Bened. Schack.*

⁸ Vgl. dazu unten, S. XIV, 6. *Benedikt Schack, Opern.*

⁹ Vgl. Ulrich Leisinger, *The Models for Mozart's Arrangements and Copies of „Foreign“ Works*, in: *Coll'Astuzia, col guidizio. Essays in Honor of Neal Zaslaw*, herausgegeben von Cliff Eisen, Ann Arbor/ Michigan 2009, S. 168–197.

¹⁰ Nachschrift Mozarts zum Brief von Maria Anna Mozart an ihren Mann vom 5. April 1778, in: *Bauer-Deutsch II*, Nr. 440, S. 331. – Belege von Briefzitataten im Haupttext dieses Vorworts erfolgen lediglich mit Nennung des Briefdatums.

¹¹ Vgl. Robert Münster, *Mozart und Holzbauer (Die Miserere-Bearbeitung KV Anh. 1/297a)*, in: Mjb 1959, Salzburg 1960, S. 234–246.

¹² Die insgesamt breite Überlieferung geht von der Partitur S.m. 3239 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien aus. Vgl. zu dieser Quelle und zu den hiervon abhängigen Kopien Andreas Holzsneider, *Die „Judas Macchabäus“-Bearbeitung der Österreichischen*

gen von Zeitzeugen durch Leopold von Sonnleithner¹³ führten aber zu dem Ergebnis, daß die unter Mozarts Namen bekannte Bearbeitung bereits am 21. und 23. März 1779, mithin zwei Jahre vor seiner Übersiedlung nach Wien, durch die dortige Tonkünstler-Societät aufgeführt wurde. Nicht nur die Chronologie, sondern auch die Bearbeitungstechnik, die deutlich von der für Mozarts Händel-Bearbeitungen bezeugten abweicht, schließt eine Beteiligung Mozarts aus; als Bearbeiter ist vielmehr Joseph Starzer (1720–1787) anzusehen. Privataufführungen dieser Fassung sind für die Jahre 1786 und 1794 im Hause van Swietens belegt, weitere öffentliche Aufführungen ab 1806¹⁴. 1820 ist ein gedruckter Klavierauszug dieser Fassung unter dem irreführenden Titel „*Händel's Oratorium Judas Maccabäus, nach Mozart's Bearbeitung*“ bei Johann Anton Böhme in Hamburg im Klavierauszug erschienen¹⁵.

Neue Nahrung hat die Diskussion um den *Judas Maccabäus* durch einen Quellenfund von Rachel Cowgill erhalten, die in den Beständen der Halifax Choral Society eine weitere Mozart zugeschriebene Bearbeitung ermitteln konnte. Diese stammt ursprünglich aus dem Besitz von William Priestley (1779–1861) und wurde der Society 1850 überlassen. In einer Studie versucht Cowgill, diese Fassung vorsichtig mit Mozart in Verbindung zu bringen; sie kann deutlich machen, daß diese Bearbeitung Mozarts authentischen Händel-Bearbeitungen wesentlich näher steht als die bekannte Fassung von 1779¹⁶.

Ihre Vermutung, die Vorlage für die erhaltene Handschrift stehe mit einer geplanten, aber nicht zustande gekommenen Ausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig aus der Zeit um 1820 in Verbindung, erscheint angesichts von Sonnleithners expliziten Hinweisen, daß keines der bei Breitkopf & Härtel verwahrten Manuskripte des *Judas Maccabäus* von der mutmaßlichen Fassung Starzers abweiche¹⁷, wenig plausibel. Überdies ist der stilistische Befund keineswegs eindeutig, so daß Cow-

gill selbst ein ausgesprochen zurückhaltendes Resümee zieht¹⁸:

As we have seen, the case for Mozart's involvement in the Halifax arrangement is plausible, but nothing more than that. If there is material in the score that originated with Mozart it has been obscured, the ideas perhaps in the forms of sketches, annotations, or instructions, having been acted on by another party, who lacked his technical fluency, but followed his *Messiah* arrangement for guidance.

In Ermangelung von nachweislich auf Mozart zurückgehenden Quellen und jeglicher Dokumente aus Mozarts Lebenszeit steht eine Wiedergabe dieser Fassung in der NMA nicht zur Diskussion.

4. Christoph Willibald Gluck, *Konzertschluß zur Ouvertüre von Iphigénie en Aulide* KV³ Anh. 292^a (KV⁶ Anh. C 1.02)

Die Ouvertüre zur Tragédie lyrique *Iphigénie en Aulide* (erste Aufführung am 19. April 1774 in Paris) mündet nach 188 Takten in die *Scène première* des ersten Aktes der Oper. Als Fußnote zu seiner musikalischen Analyse der Ouvertüre und der Oper in seinem Roman *Hildegard von Hohenthal* teilt Wilhelm Heinse 1796 (nicht 1795 wie seit KV³, S. 905, zu lesen ist) mit¹⁹:

Mozart hat, von dieser Ouvertüre entzückt und bezaubert, einen Schluß dazu gemacht, ganz im Geiste Glucks, und wirklich erhaben, zum Triumph über alle Symphonien in Konzerten, die Haydnischen nicht ausgenommen.

Die erste Druckausgabe dieses Schlusses wird von Johann Anton André am 1. Mai 1805 angezeigt, wobei die Ouvertüre allerdings irrtümlich Glucks Oper *Iphigénie en Tauride* (Erstaufführung: 18. Mai 1779 in Paris) zugeordnet wird. Der Titel der Stimmenausgabe lautet²⁰: „*Ouverture a grand orchestre de l'Opera: Iphigénie en Tauride composée par Gluck et sa finale par Mozart*“. Dem Konzertschluß ist weder aus Sicht der Mozart- noch der Gluck-Forschung große Aufmerksamkeit zuteil geworden. Marius Flothuis, der das Thema in seiner Studie *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke* nicht berührt²¹, faßt 1989 im Rahmen der Gluck-

Nationalbibliothek, in: Mjb 1960/61, Salzburg 1961, S. 173–181, vor allem Anmerkung 19 auf S. 181, sowie ergänzend das Vorwort zu NMA X/28/Abteilung 1/Band 1: *Acis und Galatea* (Andreas Holschneider), S. VIII f.

¹³ Leopold Edler von Sonnleithner, *Ueber Mozart's angebliche Bearbeitung und Instrumentirung des Händel'schen Oratorium Judas Maccabäus*, in: *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 18 (1836), S. 242–250.

¹⁴ Vgl. hierzu Hans-Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1988, S. 142.

¹⁵ RISM A/I/4, H 646.

¹⁶ Halifax Choral Society, Signatur: 22/1 bis 22/3, derzeit als Depositum in West Yorkshire Archive Service Calderdale. Vgl. Rachel Cowgill, *An Unknown Handel Arrangement by Mozart?: the Halifax Judas*, in: *The Musical Times* 143 (2002), S. 19–36.

¹⁷ Sonnleithner (wie Anmerkung 13), S. 249 f.

¹⁸ Cowgill (wie Anmerkung 16), S. 36.

¹⁹ Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenthal. Musikalischen Dialoge*, herausgegeben und kommentiert von Werner Keil unter der Mitarbeit von Bettina Petersen, Hildesheim etc. 2002, S. 235.

²⁰ Plattennummer: 1982. Exemplar: Verlagsarchiv André, Offenbach am Main. Vgl. RISM A/I/3, G 2823 (bei den Ausgaben zu *Iphigénie en Tauride*); zur Datierung vgl. Britta Constapel, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur Verlagstätigkeit und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840*, Tutzing 1998, S. 150.

²¹ Marius Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke* (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum* 2), Salzburg 1969 (mit Beilage „Vorwort zur erweiterten Fassung“, 1991).

Gesamtausgabe unter Verweis auf S. X des Vorwortes seiner Edition zusammen²²:

Schon aus sehr früher Zeit liegen mehrere Versuche vor, die Ouverture mit einem Konzertschluß zu versehen. Einige davon sind ziemlich primitiv und beschränken sich auf wenige Takte. Ein etwas ausgedehnter Schluß wurde früh Mozart zugeschrieben [...], doch fehlt jeder Beleg für die Richtigkeit dieser Zuschreibung. Es findet sich weder ein Autograph noch irgendein Hinweis darauf vor Mozarts Tod.

Ein wenig beachteter Dokumentenfund macht die Angelegenheit noch rätselhafter, denn er fällt noch in Mozarts Lebenszeit. Im *Straßburger Wochenblatt* vom 7. April 1786 wird für den Palmsonntag (9. April) ein Liebhaber-Konzert auf dem Saal zum Spiegel „zum Besten der Armen“ angekündigt. Als Nr. 5 erklang damals²³:

Ouvert. aus Iphigenie von Gluck mit einem neuen Schluß von Mozart.

Mit Franz Xaver Richter (1709–1789) und Ignaz Joseph Pleyel (1757–1831) waren zu jener Zeit gleich zwei Musiker maßgeblich an der Organisation des Straßburger Musiklebens beteiligt, die Berührungspunkte zur Familie Mozart aufweisen; immerhin hatte Leopold Mozart Franz Xaver Richter Anfang März 1786, nur wenige Wochen vor dem Straßburger Konzert, in München getroffen. Für die Durchführung der Liebhaber-Konzerte war aber offenbar zunächst Johann Philipp Schönfeld (1742–1790), Vizekapellmeister an der Neuen Kirche in Straßburg, verantwortlich; 1786 trat Ignaz Joseph Pleyel hinzu, der die Konzertreihe 1790 ganz übernahm²⁴. Aufgrund der insgesamt dürftigen Quellenlage muß auf die Wiedergabe des Schlusses in der NMA verzichtet werden; mit Blick auf die frühe Rezeptionsgeschichte Gluck–Mozart ist allerdings noch nicht das letzte Wort gesprochen, solange nicht die Zusammenhänge, die zur Zuschreibung des Schlusses der Ouverture zu *Iphigé-*

nie en Aulide an Mozart geführt haben, plausibel erhellt sind²⁵.

5. Pierre-Alexandre Monsigny, *Arien aus Röschen und Colas*

Mitte der 1950er Jahre ist in der Öffentlichen wissenschaftlichen Bibliothek Leningrad (heute Russische Nationalbibliothek St. Petersburg) ein Einzelblatt aufgetaucht, das Sopranstimmen zu zwei Arien eines zunächst unbekanntem deutschen Singspiels überliefert, mit Textunterlegung in der Handschrift Mozarts²⁶. Nur wenig später hat Ernst Fritz Schmid nachgewiesen, daß die beiden Arien aus dem französischen Singspiel *Rose et Colas* (1764) von Pierre-Alexandre Monsigny (1729–1817), in deutscher Übersetzung *Röschen und Colas* (1772), stammen²⁷. Schmid vermutet, daß Mozart die Textierung gleichsam als Freundschaftsdienst für seine Schwägerin Aloisia Lange vorgenommen haben könnte, die bei einer Aufführung des Singspiels am Wiener Kärntnertheater 1785 vermutlich die Rolle des Röschen gesungen hat.

6. Benedikt Schack, *Opern*

Im Anhang zur Mozart-Biographie von Georg Nikolaus Nissen (1761–1826) wird in einer Anmerkung berichtet:

Oft kam Mozart zu Schack, um ihn zu einem Spaziergange abzuholen, und während Schack sich anleidete, setzte sich Mozart einstweilen an dessen Schreibtisch und componirte hier und da ein Stück in desselben Opern; daher kommen in Schack's Opern mehrere Stellen von Mozart's eigener Hand und Genie vor.²⁸

Der Text steht fast wörtlich bereits in Felix Joseph Lipowskys *Baierischem Musik-Lexikon*, München 1811²⁹. Um welche Opern Schacks es sich dabei handelt, wird nicht gesagt³⁰. Eigenhändige Partituren Schacks zu sei-

²² Marius Flothuis, in: *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke*, begründet von Rudolf Gerber, fortgeführt von Gerhard Croll. Herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abteilung I/Band 5: *Iphigénie en Aulide* (Marius Flothuis), Teilband b, Kassel etc. 1989, S. 578. – Ähnlich zurückhaltend äußert sich Gerhard Croll im Artikel *Gluck, Christoph Willibald*, in: *Das Mozart-Lexikon*, herausgegeben von Gernot Gruber und Joachim Brüggel, Laaber 2005, S. 233–235, hier S. 235, wo die Zuweisung des Konzertschlusses an Mozart als „schwerlich zutreffend“ bezeichnet wird.

²³ François Fuchs, *Mozarts Werke in Straßburg 1778–1789*, in: *Acta Mozartiana* 41 (1994), S. 1–14, hier S. 4.

²⁴ Ebenda, S. 5. Vgl. ergänzend Geneviève Honegger, *Pleyel, Ignace*, in: *Nouveau Dictionnaire de Biographies alsaciennes*, herausgegeben von der Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace (Redaktion: Jean-Pierre Kintz), Band 6, Lieferung 30, Straßburg 1997, S. 3027 f.

²⁵ Vgl. dazu auch: *Ouverture zur Oper Iphigenie in Aulis von Christoph Willibald Gluck. Zwei Ausgaben: a) Mit angeblichem Schluß von W. A. Mozart, b) Bearbeitung von Richard Wagner. Mit Einführung von Wilhelm Altmann*, Leipzig und Wien: Ernst Eulenburg, 1913 (= *Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe* Nr. 676), S. 1–32, ab S. 25 mit dem angeblich von Mozart stammenden Schluß.

²⁶ Vgl. Ernst Fritz Schmid, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, in: *MJb* 1956, Salzburg 1957, S. 35–45, hier S. 42 (mit Faksimile nach S. 40).

²⁷ Vgl. Ernst Fritz Schmid, *Mozart und Monsigny*, in: *MJb* 1957, Salzburg 1958, S. 57–62.

²⁸ Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, Leipzig 1828 (Reprint mit einem Vorwort von Rudolph Angermüller, Hildesheim/New York 1972), *Anhang*, hier Anmerkung auf S. 168 f.

²⁹ Wiedergegeben in *NMA XI/34: Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Otto Erich Deutsch), S. 532.

³⁰ Vgl. hierzu auch David J. Buch, „*Der Stein der Weisen*“, *Mozart, and Collaborative Singspiels at Emanuel Schikaneder's Theater auf der Wieden*, in: *MJb* 2000, Kassel etc. 2002, S. 91–126, hier S. 110 f.

nen Opern sind nach derzeitigem Wissensstand nicht erhalten.

7. Johann Baptist Wendling, Konzert

Auf der großen Mannheim-Paris-Reise (Ende September 1777 bis Mitte Januar 1779) pflegte Mozart freundschaftlichen Umgang mit einigen Mitgliedern der Mannheimer Hofkapelle, unter anderem mit dem Direktor der Instrumentalmusik Christian Cannabich (1731–1798) und dem Flötisten Johann Baptist Wendling (1723–1797), und er dürfte auch die Bekanntschaft mit dem oben bereits genannten Oberkapellmeister Holzbauer gemacht bzw. erneuert haben. Im Brief vom 22. November 1777 an den Vater in Salzburg berichtet er eher beiläufig von der Probe eines Konzerts von Wendling – vermutlich eines Flötenkonzerts – „zu welchen ich ihm die instrumenti gesezt habe“. Mozarts Bearbeitung oder Ergänzung (KV 284^e) ist nicht erhalten, wohl aber mehrere Flötenkonzerte Wendlings in Drucken und zwei in Abschriften, letztere mit reiner Streicherbegleitung. Wenn Mozart also, wie in KV⁶, S. 291, in der Anmerkung zu KV 284^e behauptet, mit „instrumenti“ Bläser gemeint hat, so wäre es sehr wohl denkbar, daß er an der Orchesterbesetzung eines der Konzerte Anteil hat bzw. die Begleitung eines der beiden handschriftlich überlieferten Konzerte Wendlings um (nicht obligate) Bläser für eine bevorstehende Aufführung – denn Mozart spricht ausdrücklich von einer Konzertprobe – ergänzt hat.

8. Joseph Haydn, Streichquartett „op. 17 Nr. 6“

Im Jahr 1962 beschrieb Walter Senn eine Abschrift aus den Beständen des Stiftes Heilig Kreuz in Augsburg, die Joseph Haydns Streichquartett in D „op. 17, No. 6“ (Hob. III:30) mit Einträgen Mozarts überliefert³¹. In jüngster Zeit hat Cliff Eisen dieser Quelle eine kleine Studie mit dem Titel *Mozart Plays Haydn* gewidmet³². Eisens Titelformulierung deutet bereits an, worum es geht: Die Quelle vermittelt Einblicke in Mozarts Aufführungspraxis, in diesem Falle eines fremden Werkes, nicht weniger, aber auch nicht mehr. Denn Mozarts Einträge, nach Eisen entweder aus den Jahren 1773/74 oder auch später (1779/80), betreffen ausschließlich die Dynamik und sind teils editorischer Art – also beispielsweise Ergänzung fehlender Bezeichnungen –, teils spiegeln sie allgemeine aufführungspraktische Gepflogenheiten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wider; darüber hinaus geben sie aber auch Auskunft über Mozarts individuellen Umgang mit diesem Stück. Es handelt sich

³¹ Vgl. Walter Senn, *Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch. Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 62–63 (1962), S. 333–368, hier S. 352.

³² Cliff Eisen, *Mozart Plays Haydn*, in *MJb* 2006, Kassel etc. 2008, S. 409–421, und die dort angegebene Literatur.

also eindeutig – und interessant genug – um eine Interpretation eines fremden Werkes, nicht aber um eine Bearbeitung. Denn Mozart hat die musikalische Substanz von Haydns Werk gänzlich unangetastet gelassen. Von einer Aufnahme in den vorliegenden Band mit Bearbeitungen fremder Werke mußte deshalb Abstand genommen werden.

9. *Sechs (bzw. sieben) Präludien und Fugen aus Klavierwerken von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach, bearbeitet für Streichtrio KV 404^a (No. 7 KV deest)* Die sechs bzw. sieben³³ Stücke waren zu keiner Zeit Bestandteil der Mozart-Überlieferung, auch nicht der apokryphen, denn keine der Quellen, die sie überliefern, nennt Mozart als Verfasser der Arrangements. Mit Mozarts Namen in Verbindung gebracht hat sie indes kein Geringerer als Wilhelm Rust (1822–1892), Haupteditor der sogenannten *Alten Bach-Ausgabe*³⁴, der dort im Vorwort zu Band IX, S. XXVI, erschienen 1860, erstmals die Vermutung geäußert hat, Mozart könne als Autor der Streichtrio-Bearbeitungen in Frage kommen. Rusts Vermutung wurde später aufgegriffen, unter anderem von Ernst Lewicki (1863–1937)³⁵, vor allem aber – und durchaus folgenreich – von Alfred Einstein (1880–1952)³⁶. Da die Zuschreibung an Mozart ohne jeglichen philologischen Rückhalt erfolgen mußte, versuchte Einstein (wie auch andere vor ihm), dem Problem mit Mitteln der Stilkritik beizukommen – bei Bearbeitungen, als in ihrer Substanz fremden Werken, ein besonders heikles Unterfangen, weshalb Einstein seine Untersuchungen auf die Einleitungssätze konzentrierte, von denen zwei nach Bachschen Vorbildern geformt sind, die anderen vier jedoch als freie Kompositionen gelten müssen. Ausgehend von der Frage: „Wenn nicht Mozart – wer dann?“, zieht Einstein aus dem Komponistenkreis um Baron Gottfried van Swieten (1733–1803), dem er die Bearbeitungen zuweist, einzig Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) in Erwägung, um ihn aber sogleich wieder auszuschließen. Also Mozart und kein anderer: Einstein hat die sechs Trio-Bearbeitungen in den Hauptteil der echten Werke Mozarts in das von ihm bearbeitete KV³ aufgenommen und den *Fünf vierstimmigen Fugen* in der Bearbeitung für Streichquartett KV 405 (= Nr. 8 in der vorliegenden Ausgabe) zeitlich

³³ No. 7, eine Bearbeitung der Fuge Nr. 1 in C (BWV 870) für Streichtrio aus Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier* Teil II, ist 1985 als Stimmenabschrift zusammen mit solchen zu No. 1, 2, 3 und 6 aus KV 404^a in das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: P IX 66990, gelangt (freundliche Mitteilung von Otto Biba, Wien).

³⁴ *Johann Sebastian Bach's Werke*. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851–1899.

³⁵ Vgl. Ernst Lewicki, *Mozarts Verhältnis zu Sebastian Bach*, in: *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin* 2 (1903), S. 163–179.

³⁶ Vgl. Alfred Einstein, *Mozart's Four String Trio Preludes to Fugues of Bach*, in: *The Musical Times* 77 (1936), S. 209–216.

vorangestellt, dabei etwaige Echtheitsbedenken von vornherein ziemlich rigoros abgewehrt:

Es ist gar kein Zweifel, daß diese, obwohl durch ein Autograph nicht beglaubigten Bearbeitungen nur von Mozart stammen können. Nur an Georg Albrechtsberger, dessen sechs Streichquartette op. 21 [...] genau die gleiche Anlage zeigen, könnte noch gedacht werden; doch reicht Albrechtsbergers Erfindung oder Stilgefühl an diese vier Adagios bei weitem nicht heran. (KV³, Anmerkung zu 404^a, S. 513).

KV⁶ hat Einsteins Argumentation fast wörtlich übernommen, ohne weitere Echtheitszweifel geltend zu machen.

Die Echtheitsdebatte zu KV 404^a hat erst mit einem kleinen, aber inhaltsreichen Aufsatz von Andreas Holschneider von 1964 neuen Auftrieb erhalten³⁷. Zwar geht es Holschneider vornehmlich um Quellen- bzw. Vorlagenfragen zu den beiden Zyklen KV 405 und 404^a, doch hat er der Echtheitsfrage zu KV 404^a einen eigenen Abschnitt seiner Arbeit gewidmet. Für ihn ist der Fall KV 404^a „ein Beispiel dafür, wie eine hypothetische Zuweisung im Verlauf der Zeit den Rang einer Tatsache erhalten kann und, obwohl unbewiesen, nun selbst zum Beweis der Echtheit anderer apokrypher Werke herangezogen wird“³⁸. Wengleich Holschneiders Ermittlungen zu den Vorlagen der Bearbeitungen von der neueren Bach-Forschung nicht geteilt werden (vgl. hierzu weiter unten), so bleiben seine Überlegungen zur Echtheit von KV 404^a bis auf den heutigen Tag uneingeschränkt gültig. Anknüpfend an die Fragestellung: „Wenn nicht Mozart – wer dann?“ nennt Holschneider aus dem Komponistenkreis um van Swieten vor allem Joseph Haydn, den Einstein offensichtlich übersehen hatte. Vor allem aber sieht Holschneider die Grenzen der Stilkritik als Instrument zur Lösung von Echtheitsfragen, insbesondere in diesem speziellen Fall, ohne jegliche Illusion: „Eine Stilkritik stößt auf große Schwierigkeiten, da die Einleitungen offenbar bewußt archaisch gehalten sind, der Komponist sich also nicht typisch gibt: er will ja zu Bachs Fugen hinleiten“. Überlegungen von Marius Flothuis gehen in dieselbe Richtung. Er greift vor allem das von Einstein ins Spiel gebrachte Qualitätskriterium auf und konstatiert ziemlich lakonisch: „Die ‚Qualität‘ ist als subjektives Kriterium für wissenschaftliche Zwecke kaum verwendbar“³⁹, zeigt dann aber doch signifikante Qualitätsunterschiede zwischen den vier Einleitungen auf, von denen er einzig die in f-moll Mozart zutraut, aber auch Haydn als Komponisten keinesfalls ausschließt.

Das einzige Kriterium, das die Streichtrio-Bearbeitungen in die Nähe von KV 405 rücken könnte, wäre nach Holschneider, daß in beiden Zyklen für die Fugen aus

dem *Wohltemperierten Klavier* Teil II dieselbe Abschrift als Vorlage gedient hat. Dem hat Alfred Dürr, Herausgeber der beiden Teile des *Wohltemperierten Klaviers* in der *Neuen Bach-Ausgabe* (1989 und 1995), in einem für die Editionsleitung der NMA angefertigten Gutachten von 1992 dezidiert widersprochen. Seinen Darlegungen zufolge läßt sich die Vorlage für die Bearbeitungen nicht eindeutig identifizieren, so daß „die Hypothese einer Autorschaft Mozarts bezüglich KV 404a am Befund der beiden aus dem WK II stammenden Fugen *Fis* [transponiert nach F] und *fis* [transponiert nach g] keinen Rückhalt“ finden kann. Die Quellen zu KV 404^a weisen zwar Lesarten einer spezifisch Wiener Überlieferung des *Wohltemperierten Klaviers* auf. Eine detaillierte Prüfung, wie sie Dürr und Yo Tomita durchgeführt haben⁴⁰, zeigt aber, daß die Vorlage nicht identisch sein kann mit jener, die Mozart für die nachweislich von ihm stammenden Bearbeitungen KV 405 herangezogen hat (vgl. unten).

Da eine Autorschaft Mozarts an den Streichtrio-Bearbeitungen KV 404^a somit quellenmäßig in keiner Weise gestützt werden kann und auch aus Gründen der Stilkritik keine Veranlassung besteht, die Bearbeitungen nur ihm und keinem anderen zuzuschreiben, wird auf eine Edition von KV 404^a im Rahmen der NMA verzichtet.

10. Christian Cannabich, *Recueil des Airs du Ballet und Kontretanz*

In einem Brief an seinen Vater vom 6. Dezember 1777 schreibt Mozart über Cannabich⁴¹:

er muß von allen seinen Baletten ein recueil herausgeben, aber auf das Clavier. Nun kann er ohnmöglich das ding so schreiben, daß es gut herauskömmt und doch leicht ist; zu diesen bin ich ihm, | wie ich es auch mit einem Contredanse schon war | sehr willkommen.

Ein Autograph zu Mozarts Klavierarrangements für Cannabichs *Recueil des Airs du Ballet* ist nicht erhalten, ebensowenig seine Bearbeitung des im Brief genannten Kontretanzes (KV deest). Indes, Mozart sagt im Brief ausdrücklich, Cannabich müsse die Stücke „herausgeben“, also im Druck erscheinen lassen. Robert Münster⁴² hat daraufhin die Publikationen des seinerzeit einzigen Mannheimer Musikverlegers Johann Michael

³⁷ Vgl. Andreas Holschneider, *Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen*, in: *Die Musikforschung* 17 (1964), S. 51–56.

³⁸ Ebenda, S. 53, dort auch das folgende Zitat.

³⁹ Flothuis (wie Anmerkung 21), S. 83 f.

⁴⁰ Vgl. Yo Tomita, *A new light shed on the origin of Mozart's KV 404a und 405 through the recent source study of J. S. Bach's Well-Tempered Clavier II*, Onlinepublikation des Beitrags für die British Musicology Conference in London von 1996 unter <<http://www.qub.ac.uk/~tomita/bmc1996/KV405.html>> (20.10.2010).

⁴¹ Mozart an seinen Vater vom 6. Dezember 1777, in: *Bauer-Deutsch II*, S. 169, Nr. 386.

⁴² Vgl. Robert Münster, *Mozart bearbeitet Cannabich*, in: *Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag*, herausgegeben vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, unter Erich Egg, München und Salzburg 1975, S. 142–157.

Götz auf Werke von Cannabich hin untersucht und ist dabei unter anderem auch auf mehrere Hefte mit Ballettbearbeitungen gestoßen, von denen das vierte mit dem Titel *Recueil des Airs du Ballet / ORPHÉE; / Composés Par / M^R CANNABICH, / Directeur de la Musique Instrumentale / arrangés pour Clavecin, Violon, Viola, et Violoncelle / a Mannheim chez Sr Götz Graveur et Editeur de Musique*⁴³ die in Mozarts Brief erwähnten Bearbeitungen enthalten könnte. Münster hat eine Reihe von Kriterien namhaft gemacht, die auf ein Mitwirken Mozarts an diesen Bearbeitungen hindeuten; doch weiß er sehr wohl, daß sich diese Zuschreibung letztlich nicht beweisen läßt, zumal aus Mozarts Auskünften nicht eindeutig hervorgeht, ob er Cannabichs Sätze für Klavier allein oder für Klavier mit Streichtrio oder sonstige begleitende Instrumente geschrieben hat. Zum Problem dieser Bearbeitung hat 1991 Marius Flothuis Stellung genommen; wichtigstes Gegenargument ist, daß der Druck – der Plattenummer („18“) nach – bereits 1775 erschienen sein muß⁴⁴. Auf eine Übernahme von Münsters Edition von Cannabichs *Recueil des Airs du Ballet „Orphée“* in den vorliegenden Band wurde verzichtet, weil sich aufgrund der Quellenlage eine Mitautorschaft Mozarts nicht beweisen läßt. Von der im Brief ebenfalls genannten Kontretanz-Bearbeitung, von dessen vormaliger Existenz innerhalb der Mozart-Forschung lediglich Joseph Heinz Eibl und Robert Münster Notiz genommen haben, ist weder ein Manuskript noch eine zeitgenössische Druckausgabe nachweisbar⁴⁵.

Bearbeitungen und Ergänzungen dieser Art gehören in einen Problembereich der Mozart-Überlieferung, den Wolfgang Plath im Zusammenhang mit Echtheitsdiskussionen „Gefälligkeitsdienste“ genannt hat⁴⁶. „Veritable Echtheitsprobleme“ (Plath) ergeben sich dabei vor allem dann, wenn der autographe Befund eindeutig für Mozarts Autorschaft zu sprechen scheint, trotz anders lautender dokumentarischer Auskünfte, wie dies bei Mozarts „Gefälligkeiten“ für seinen Wiener Freund Emilian Gottfried von Jacquin (1767–1792) der Fall ist. Betroffen davon sind die Baß-Arie „*Io ti lascio, o cara,*

addio“ KV Anh. 245 (621a)⁴⁷ und die fünf *Notturmi* KV 436–439 und 346 (439a)⁴⁸; vgl. hierzu unten, S. XIX.

11. Johann Jacob Froberger, *Fuge in C (FbWV 201)* KV Anh. 292 (KV⁶ Anh. A 60)

Das Stück ist in zwei Autographen Mozarts überliefert, einmal als Partitur mit der Schlüsselung Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel, 49 Takte lang und am Ende eines Abschnitts mit einer Vollkadenz endend, und einmal unvollständig (bis T. 32) in Klaviernotation. Einen durchaus folgenreichen Zusammenhang zwischen dem Partitur-Autograph der Fuge und dem der Bach-Fugen KV 405 hatte bereits Georg Nikolaus Nissen hergestellt, indem er auf dem Autograph vermerkte: „zu den *Violinfugen*“, gefolgt von seiner stereotypen Echtheitsbestätigung „von Mozart und seine Handschrift“. Vermutlich ist daraufhin das Partitur-Autograph mit dem von KV 405 zusammengelegt worden, entweder noch von Nissen selbst oder erst im Hause André, nachdem Johann Anton André (1775–1842) den Mozart-Nachlaß von Mozarts Witwe Constanze Anfang 1800 erworben hatte⁴⁹. Mozarts Partitur-Autograph entspricht mit Ausnahme der Schlüsselung der Vorlage Frobergers, der, wie andere Komponisten vor und nach ihm, streng polyphone Werke für Tasteninstrumente in Partitur notierte⁵⁰. Mozart hat dies sehr wohl gewußt und sich offenbar zunächst eine Partiturabschrift der Vorlage angefertigt, um sodann das Stück in Klaviernotation umzuschreiben, wie es auch heute jeder Herausgeber solcher Stücke tun würde⁵¹. Es handelt sich also nicht um eine „Übertragung“ in eine andere Besetzung und schon gar nicht um eine Bearbeitung, sondern in beiden Fällen um Abschriften, die entsprechend in NMA X/28/Abteilung 3–5/Band 3 als Nr. 10 ihren Platz finden.

III. ZU IN DER NMA BEREITS ERSCHEINENEN BEARBEITUNGEN UND ERGÄNZUNGEN

Bei einer Reihe von Werken, die bereits in anderen Serien bzw. Werkgruppen der NMA erschienen sind, hat sich später herausgestellt, daß sie entweder in Teilbe-

⁴³ RISM A/II/11, CC 813a. Vgl. Christian Cannabich, *Recueil des Airs du Ballet „Orphée“ (Suite aus dem Ballett „Ulisse e Orphée“)* für Klavier, Violine, Viola und Violoncello bearbeitet von Wolfgang Amadeus Mozart KV 284e Anmerkung, herausgegeben von Robert Münster, Adliswil und Zürich 1973.

⁴⁴ Vgl. Flothuis (wie Anmerkung 21), Supplement 1991, S. 7. Zur Datierung vgl. auch Hans Schneider, *Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740–1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrik*, Tutzing 1989, 1. Bd., S. 64.

⁴⁵ Vgl. den Kommentar zum Brief von Mozart an seinen Vater vom 6. Dezember 1777, in: Bauer-Deutsch V, Nr. 386, S. 452, und Münster (wie Anmerkung 42), S. 156 mit Anmerkung 40.

⁴⁶ Vgl. PlathMS (wie Anmerkung 6), S. 192 f.

⁴⁷ Erschienen in NMA II/7: *Arien · Band 4* (Stefan Kunze), S. 139–142.

⁴⁸ Erschienen in NMA III/9: *Mehrstimmige Gesänge* (C.-G. Stellan Mörner), S. 26–43.

⁴⁹ Vgl. hierzu Wolfgang Plath, *Die ‚sechste‘ Fuge aus Mozarts Bach-Transkriptionen KV 405*, in: *De editione musicas. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Wolfgang Gratzer und Andrea Lindmayr, Laaber 1992, S. 293–303.

⁵⁰ Vgl. Johann Jacob Froberger (1616–1667), *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke I. Libro Secondo (1649)*, herausgegeben von Siegbert Rampe, Kassel etc. 1993, Vorwort, S. VII–XI, und Kritischer Bericht, S. 90.

⁵¹ Vgl. die in der vorherigen Anmerkung genannte Neuausgabe von Siegbert Rampe, S. 23–29.

reichen auf Bearbeitung beruhen oder sogar gänzlich als Bearbeitungen fremder Werke zu gelten haben und darum entsprechend der NMA-Systematik der Werkgruppe 28 hätten zugewiesen werden müssen. Auf einen nochmaligen Abdruck wird aus naheliegenden Gründen verzichtet, doch seien die betreffenden Stücke hier in aller Kürze behandelt.

NMA I/1/Abteilung I, Messen · Band 1: *Missa brevis in G KV 140 (Anh. 235^d; KV⁶ Anh. C 1.12)*

Die NMA-Edition von Walter Senn, der erbittert geführte Echtheitsdebatten vorausgegangen waren, ist 1968 erschienen, wenn auch unter Vorbehalt von Seiten der damaligen Editionsleitung (Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm), denn Senn selbst hatte bereits 1961 nachgewiesen, daß größere Passagen der Messe eng mit Einzelsätzen der Ballettmusik *Le gelosie del Serraglio* KV Anh. 109 (135^a) zusammenhängen, zu der zwar Skizzen Mozarts überliefert sind, die aber ihrerseits auf Ballettsätze von Joseph Starzer (1720–1787) zurückgehen⁵². Wolfgang Plath hat daraus den Schluß gezogen, daß es sich bei dem Werk um eine vermutlich von Mozart angefertigte⁵³ Parodie- oder Pasticcio-Messe auf einzelne Ballettsätze Starzers handelt⁵⁴.

NMA II/4/2: *Betulia liberata* KV 118 (74^c), No. 16 Coro „Lodi al gran Dio“

Gerhard Croll hat 1988 nachgewiesen, daß dieser Schlußchor des Oratoriums „in enger Anlehnung an Michael Haydns Chorsatz ‚Cantate domino‘ aus dem am 31. August 1770 aufgeführten lateinischen Schuldrama ‚Pietas christiana‘“ entstanden ist. Mozart mag dabei „die gekonnt-reizvolle Tonus-peregrinus-Choralbearbeitung des ‚älteren Meisters‘“ gereizt haben, „die der 15jährige Mozart – gleichsam in barocker Tradition und Haltung – notengetreu als vierstimmigen Satz übernahm, diesen mit einem weitgehend neuen, eigenen Orchester-

satz versah und als kontrastierende Sopran-Solo-/Chor-Szene gestaltete“⁵⁵.

NMA II/5/4: *Mitridate, Re di Ponto* KV 87 (74^a), Atto primo, No. 8 Cavata „Se di lauri il crine adorno“

Der 14jährige Mozart hatte mit dieser Cavata offenbar erhebliche Mühe, wie die Existenz von nicht weniger als vier Entwürfen, deren Autographe erhalten sind, nahelegt⁵⁶. Bei dem Stück handelt es sich um die Aufttritts-Arie des seinerzeit berühmten Sängers Guglielmo d’Ettore (um 1740–1771/72), der in der Uraufführung der Oper am 26. Dezember 1770 die Partie des Mitridate gesungen hat und dessen Wünsche Mozart offenbar erst mit dem fünften Anlauf zufriedenstellen konnte. Harrison James Wignall hat 1995 nachgewiesen, daß die Cavata auf eine Komposition über denselben Text von Quirino Gasparini (1721–1778) zurückgeht⁵⁷. In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, daß Mozarts Mitridate-Arie No. 20 aus Atto terzo, „Vado incontro al fato estremo“ (NMA II/5/4, Anhang 10), bei der Uraufführung durch die entsprechende Arie aus Gasparinis gleichnamiger Oper ersetzt worden ist⁵⁸.

NMA II/7, Arien · Band 1 und NMA III/8, Lieder: *jeweils „Ridente la calma“, Arie (Kanzonette) für eine Singstimme mit (arrangierter?) Klavierbegleitung KV 152 (210^a)*

Im Zusammenhang mit der Echtheitsdebatte um diese kleine Kanzonette⁵⁹ hatte bereits Georges de Saint-Foix darauf aufmerksam gemacht, daß dem Stück die Arie „Il mio caro bene attendo sospiro“ von Josef Mysliveček (1737–1781) zugrunde liegt⁶⁰, ein Hinweis, der sowohl in NMA II/7/1 als auch in NMA III/8⁶¹ seltsamerweise

⁵² Vgl. Walter Senn, *Mozarts Skizze der Ballettmusik zu „Le gelosie del Serraglio“* (KV Anh. 109/135^a), in: *Acta Musicologica* 33 (1961), S. 169–192, sowie sein Vorwort zu NMA I/1/Abteilung 1: Messen · Band 1, S. XV. – Zu den Skizzen KV Anh. 109 (135^a) vgl. NMA X/30/3: *Skizzen* (Ulrich Konrad), dort Nr. 10–13 = Skb 1773a (Faksimiles mit Übertragungen und Kritischem Bericht auf S. 6–9); auf einen nochmaligen Abdruck im vorliegenden Band wird verzichtet.

⁵³ Mozarts Autorschaft wird durch eine weitere authentische Stimmenabschrift, die aus dem bayerischen Kloster Seeon stammt und die Robert Münster 1986 entdeckt hat, gestützt; vgl. Robert Münster, *Eine neue Mozart-Quelle. Zur Handschrift der Messe KV 140/Anh. 235d aus Kloster Seeon*, in: *Acta Mozartiana* 33 (1986), S. 19 f.

⁵⁴ Vgl. Wolfgang Plath, *Echtheitsfragen bei Mozart*, in: *Op. inc.*, S. 207–214 und S. 237–284, hier S. 261.

⁵⁵ Gerhard Croll, *Johann Michael Haydn in seinen Beziehungen zu Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *MJb* 1987/88, Kassel etc. 1988, S. 97–106, hier S. 106; vgl. außerdem ausführlich ders., *Im tonus peregrinus. Bemerkungen zur „Betulia liberata“ von Mozart*, in: *Mozart Studien* 2, herausgegeben von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1993, S. 73–89.

⁵⁶ Vgl. NMA II/5/4: *Mitridate, Re di Ponto* (Luigi Ferdinando Tagliavini), Anhang 2, S. 274–278.

⁵⁷ Vgl. Harrison James Wignall, *The Genesis of „Se di lauri“: Mozart’s Drafts and Final Version of Guglielmo d’Ettore’s Entrance Aria from „Mitridate“*, in: *Mozart Studien* 5, herausgegeben von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1995, S. 45–99.

⁵⁸ Vgl. Rita Peiretti, „Vado incontro al fato estremo“: Eine bisher fälschlich Mozart zugeschriebene Arie der Oper „Mitridate, Re di Ponto“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 44 (1996), S. 40 f., sowie den Nachtrag 2003 in der zweiten, durchgesehenen Auflage von NMA II/5/4: *Mitridate, Re di Ponto* (Luigi Ferdinando Tagliavini), S. XXVI.

⁵⁹ Eine knappe Zusammenfassung der divergierenden Ansichten bei Marius Flothuis, *Ridente la calma – Mozart oder Mysliveček?*, in: *MJb* 1971/72, Salzburg 1973, S. 241–243, sowie im Kritischen Bericht zu NMA III/8: *Lieder* (Ernst August Ballin), S. 168 f.

⁶⁰ Vgl. WSF II, S. 432.

⁶¹ Zur Begründung des Doppelabdrucks von KV 152 (210^a) innerhalb der NMA vgl. den Kritischen Bericht zu NMA III/8: *Lieder* (Ernst August Ballin), S. 169, Anmerkung 1.

gänzlich unbeachtet geblieben ist. Erst Marius Flothuis ist diesem Hinweis in einer kleinen Studie nachgegangen⁶². Nach den Untersuchungen von Flothuis hat Mozart Myslivečeks Arie in der Tat einer durchgängigen Bearbeitung unterzogen. Das Stück erscheint bei ihm im $\frac{3}{8}$ - statt im $\frac{3}{4}$ -Takt, und aus der Tempozeichnung *Tempo di Menuetto* wird bei ihm *Larghetto*. Die Orchesterbesetzung der Vorlage mit je zwei Flöten und Hörnern sowie Streichern hat Mozart auf einen Klavierauszug reduziert und das Ganze umtextiert. Gänzlich neu gestaltet hat er den Mittelteil der Arie und die Überleitungspartien, allerdings unter Verwendung motivischen Materials aus der Orchesterbegleitung im Hauptteil der Vorlage. Aus welchem Anlaß Mozart das Stück in dieser Weise bearbeitet hat, ist indes bislang unbekannt geblieben⁶³.

NMA II/7, Arien · Band 4: „*Io ti lascio, oh cara, addio*“, Arie für Baß und Orchester KV Anh. 245 (621^a)

Constanze Mozart hat in zwei Briefen an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig vom 25. Mai und 15. Juni 1799 mit Nachdruck behauptet, die Singstimme der Arie stamme von Mozarts Freund Gottfried von Jacquin, Mozart habe nur die Violinstimmen auf Wunsch Jacquins hinzugesetzt⁶⁴. Dieser Auskunft Constanzes hat die Mozart-Forschung wenig Glauben geschenkt, zumal die Existenz eines Mozartschen Autographs „*die Echtheit der Arie aufs bestimmteste*“ bezeugt⁶⁵. Die Auskünfte von Mozarts Witwe sollten jedoch nicht leichtfertig beiseite geschoben werden, denn Constanze hat sich in Echtheitsfragen nur selten geirrt, wie auch der Fall der unten zu behandelnden *Notturmi* zeigt. Zudem ist das Vorhandensein eines Mozartschen Autographs durchaus kein zwingendes Echtheitskriterium: Es ist sehr wohl denkbar, daß Mozart bei der Instrumentation der Arie die Singstimme mitgeschrieben und dabei womöglich auch leicht überarbeitet hat⁶⁶.

NMA III/9, Mehrstimmige Gesänge: *Sechs Notturmi (Kanzonetten)*, Nr. 1–5

Auch von den fünf *Notturmi* KV 436–439 und 346 (439^a) hat Constanze Mozart behauptet, die Singstimmen

stammten von Jacquin und lediglich die Instrumentalbegleitungen seien von Mozart komponiert⁶⁷. Aussagen, die innerhalb der Mozart-Forschung für einige Verwirrung gesorgt haben⁶⁸. Auf dem Autograph der Begleitstimmen, das 1989 kurzfristig zugänglich war, hat Mozart jedoch eigenhändig vermerkt: „*Dieses ist die Begleitung von den Notturmi, zu denen Jaquin die Singstimmen gesetzt hat*“⁶⁹, womit seine Teil-Autorschaft eindeutig bestätigt ist. Damit rücken diese Stücke aber als „Gefälligkeiten“ Mozarts an seinen Freund gattungsmäßig eindeutig in den Umkreis der Bearbeitungen.

NMA III/10, Kanons: „*Leck mir den Arsch fein recht schön sauber*“ („*Nichts labt mich mehr als Wein*“) KV 233 (382^d) und „*Bei der Hitz im Sommer eß ich*“ („*Essen, Trinken*“) KV 234 (382^e)

Wolfgang Plath konnte für beide Kanons den böhmischen Medizinprofessor und Gelegenheitskomponisten Wenzel Trnka von Krzowitz (1739–1791) als Autor identifizieren⁷⁰. Zwei eng miteinander verbundene Fragen bleiben in Plaths exzellenten Darlegungen, die sich allerdings primär der Echtheitsproblematik widmen, offen: Wie und unter welchen Umständen die Kanons in die Mozart-Überlieferung „*eingeschleust*“ worden sind und wie die Umtextierung der bei Trnka mit seriösen, auf Metastasio zurückgehenden, italienischen Texten versehenen Kanons⁷¹ mit den „unanständigen“ Texten zu deuten ist.

Wolfgang Plath hatte eine Mitteilung Constanze Mozarts vom 25. Februar 1799 an Breitkopf & Härtel offenbar unbeachtet gelassen. Am Ende des Briefes teilt sie ein „*Verzeichnis von Liedern*“ mit, darin als Nr. 21 „*Drey Canons Lek mich im Arsch*“, und fügt hinzu: „*die Canons werde ich ein ander Mal schicken; da sie aber ausgelassene Texte haben, so werden dieselben verändert werden müssen*.“⁷² Ende der 1980er Jahre konnte Michael Ochs in der „*Biblioteca Mozartiana Eric Offenbacher*“ an der Harvard University einen Satz *Oeuvres Complètes* ermitteln, in dem die von Breitkopf unterdrück-

245) und die verschollene Szene für Tenducci (Paris 1778) KV 315b (= Anh. 3), in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 39 (1991), S. 133–158.

⁶⁷ Vgl. den Brief von Constanze Mozart an Johann Anton André vom 31. Mai 1800, in: *Bauer-Deutsch IV*, Nr. 1299, S. 356.

⁶⁸ Vgl. zur Gesamtproblematik NMA III/9: *Mehrstimmige Gesänge* (C.-G. Stellan Mörner), S. VII und XI f., sowie PlathMS (wie Anmerkung 6), S. 193.

⁶⁹ Kritischer Bericht zu NMA III/9: *Mehrstimmige Gesänge* (Holger M. Stüwe), S. 45 ff.

⁷⁰ Vgl. Wolfgang Plath, *Echtheitsfragen bei Mozart*, in: *Op. inc.* (wie Anmerkung 54), S. 237 ff.

⁷¹ Der Kanon KV 233 (382^d) entspricht dem Trnka-Kanon Nr. I, „*Tu sei gelosa, è vero*“, und der Kanon KV 234 (382^e) dem Trnka-Kanon Nr. V, „*Sò che vanti un cor ingrato*“; vgl. Plath (wie vorherige Anmerkung), S. 238.

⁷² Brief von Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel vom 25. Februar 1799, in: *Bauer-Deutsch IV*, Nr. 1236, S. 229.

⁶² Vgl. Marius Flothuis (wie Anmerkung 21) sowie Jean und Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris 1970, S. 745.

⁶³ Vgl. auch Oliver Huck, *Non so più cosa son, cosa faccio? Mozart und das Komponieren in der Pubertät*, in: *MJb* 2006, Kassel etc. 2008, S. 297–307.

⁶⁴ Vgl. den Brief von Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel vom 25. Mai 1799, in: *Bauer-Deutsch IV*, Nr. 1243, S. 241, sowie den Brief von Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel vom 15. Juni 1799, in: *Bauer-Deutsch IV*, Nr. 1245, S. 245.

⁶⁵ KV 6, Anmerkung zu KV 621^a, S. 722, vgl. außerdem das Vorwort zu NMA II/7: *Arien · Band 4* (Stefan Kunze), S. XII.

⁶⁶ Vgl. auch D. Berke (wie Anmerkung 2) sowie Christian Esch, *Michele Mortellari, Johann Christian Bach und Wolfgang Amadé Mozart. Eine neu aufgedeckte Fassung der Arie „Io ti lascio“ KV 621a (= Anh.*

ten „unanständigen“ Texte nachträglich handschriftlich eingetragen worden sind⁷³. Welche Kanons Constanze meint, ist indes unsicher, denn unter den überlieferten Kanons Mozarts (unter Einschluß der beiden Trnka-Kanons) befinden sich nur zwei mit dem anstößigen Beginn, nämlich KV 231 (382^c) und der Trnka-Kanon KV 233 (382^d); die „unanständige“ Devise, wenn auch in sprachlich leicht abgewandelter Form, taucht dann noch einmal innerhalb der Kanontexte zu den Peierl- und Martin- bzw. Jakob-Kanons KV 560^a (KV⁶ 559^a) bzw. KV 560^b (560) auf. Daraus könnte man schließen, daß Constanze Mozart zumindest einen der Trnka-Kanons in Mozarts Nachlaß vorgefunden und als echtes Werk ihres Mannes angesehen hat.

Was nun die „ausgelassenen“ Texte in den beiden Trnka-Kanons betrifft, so kehrt deren Diktion in den Kanons KV 559^a und 560 wieder und begegnet auch in zahllosen Briefstellen Mozarts; ganz unverkennbar deuten sie deshalb auf Mozart als Urheber⁷⁴.

Nimmt man das alles zusammen, so wird man sich des Eindrucks nicht erwehren können, daß es kein anderer als Mozart selbst gewesen ist, der die beiden Trnka-Kanons in die Überlieferung seiner (echten) Werke „eingeschleust“ hat. Kanons dieser Art gehören in die Sphäre der Gesellschaftsmusik; hier geht es nicht um hohe Kunst, sondern um derbe musikalische Unterhaltung im Kreis von Freunden. Es liegt also durchaus im Bereich des Möglichen, daß Mozart die beiden Trnka-Kanons irgendwann in die Hände gefallen sind, er sie mit neuen „ausgelassenen“ Texten unterlegt, dabei die notwendigen rhythmischen Angleichungen vorgenommen hat, die Plath beschreibt, und die Stücke dann in dieser Gestalt im Kreis von Freunden und Bekannten, unter Umständen von diesen selbst, aufgeführt hat bzw. aufführen hat lassen⁷⁵. Zwar ist zuzugestehen, daß es sich bei all dem um eine Hypothese handelt, die jedoch, ließe sie sich verifizieren, auf einige ungelöste Fragen im Zusammenhang mit den beiden Trnka-Kanons verblüffend einfache Antworten zu geben vermöchte. Im weiteren Sinn gehörten dann die Trnka-Kanons als Kontrafakturen in den Bereich von Mozarts „Bearbeitungen fremder Werke“⁷⁶.

⁷³ Vgl. Ochs, „L. m. i. a.“ *Mozart's Suppressed Canon Texts*, in: Mjb 1991 (= Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991), Teilband 1, Kassel etc. 1992, S. 254–261.

⁷⁴ Vgl. auch M. Ochs (wie vorherige Anmerkung), S. 261.

⁷⁵ Unter solchen Voraussetzungen bedürften einige der in KV⁶ Anh. C 10.01–22 aufgeführten „unterschobenen“ Kanons, insbesondere die mit ebenfalls „ausgelassenen“ Texten, nochmaliger Erörterung. – Das Vokalterzett „*Venerabilis barba capucinatorum*“ (in KV³ erwähnt bei Anh. 236; KV⁶ Anh. C 9.07) ist aufgrund eines autographen Entwurfs (Stiftelsen Musikkulturens Främjande Stockholm, Signatur: MMS 1005) für den NMA-Band X/31: *Nachträge · Band 4: Einzelstücke, Skizzen, Varia* (Ulrich Konrad) vorgesehen.

⁷⁶ Vgl. hierzu auch den Kritischen Bericht zu NMA III/10: *Kanons* (Holger M. Stüwe), S. b/9 f.

NMA IV/12, *Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester · Band 6: Fragment eines Divertimentosatzes (?) in D für zwei Soloviolen und Orchester KV Anh. 223^c (KV⁶ Anh. A 50)*

Die Vermutung in KV⁶, S. 762, es sei „nicht ausgeschlossen, daß Mozart einen Instrumental-Satz eines fremden, altklassischen Komponisten abzuschreiben begonnen hat“, weshalb das Stück in den Anhang A verwiesen wurde, läßt sich nach heutigem Wissensstand nicht überzeugend begründen⁷⁷. Ein Abdruck ist im NMA-Band X/31: *Nachträge · Band 4: Einzelstücke, Skizzen, Varia* (Ulrich Konrad)⁷⁸ enthalten.

NMA IV/13/Abteilung 1, *Tänze · Band 1: Sechs Menuette KV 104 (61^e) und Menuett in C KV 618II*

Sowohl die sechs Orchestermenuette KV 104 (61^e) als auch das nur in Klavierfassung überlieferte einzelne Menuett KV 618II galten zur Zeit ihrer Edition im Rahmen der NMA (1961) noch unangefochten als echte Werke Mozarts, doch konnte Walter Senn schon wenig später den Nachweis erbringen, daß die Nummern 1 und 2 aus KV 104 ganz offensichtlich Bearbeitungen von zwei Menuetten Johann Michael Haydns darstellen⁷⁹. Senns aufgrund dieser Entdeckung geäußerte Vermutung, „daß auch unter anderen, insbesondere frühen Menuetten Mozarts Bearbeitungen verborgen sein können“⁸⁰, hat sich durch eine Ende der 1980er Jahre vom Museum Carolino Augusteum in Salzburg (heute: Salzburg Museum) erworbene Sammlung aller *Danzmenuette, des Herrn Michael Haydn zu Salzburg* vollauf bestätigt. Andrea Lindmayr, die die Sammlung erstmals auswerten konnte, hat festgestellt, daß alle sechs Menuette KV 104 nach Vorlagen Johann Michael Haydns bearbeitet sind, wobei Mozart auf drei verschiedene Werkgruppen Haydns zurückgegriffen hat⁸¹. Auch das in einem Autograph Mozarts überlieferte Menuett in C KV 618II ist eine Klavierbearbeitung des ersten Menuetts aus Johann Michael Haydns *Zwölf Orchester-*

⁷⁷ Vgl. PlathMS (wie Anmerkung 6), S. 184.

⁷⁸ Vgl. auch NMA X/30/4: *Fragmente* (Ulrich Konrad), Fr 1773b (Faksimile auf S. 22 f. und Kritischer Bericht auf S. 229).

⁷⁹ Vgl. Walter Senn, *Die Menuette KV 104, Nr. 1 und 2*, in: Mjb 1964, Salzburg 1965, S. 71–82.

⁸⁰ Ebenda, S. 75.

⁸¹ Vgl. Andrea Lindmayr, „Die 6 Menuette von Haydn gefallen mir besser als die ersten 12“. *Neues zu KV 104 (61^e), KV 105 (61^f) und 618II*, in: Mjb 1991, Teilband 1, Kassel etc. 1992, S. 418–430; vgl. auch den Kritischen Bericht zu NMA IV/13/Abteilung 1: *Tänze · Band 1* (Andrea Lindmayr-Brandl), S. a/40 ff. – Im Zuge der Auswertung dieser Tanzsammlung hat sich herausgestellt, daß die *Sechs Menuette KV 105 (61^f)* zur Gänze von Johann Michael Haydn stammen und folglich aus dem Mozartschen Œuvre auszuschließen sind; vgl. auch NMA X/29: *Werke zweifelhafter Echtheit · Band 3* (Dietrich Berke), S. XIV f., und das Vorwort zu NMA X/28/Abteilung 3–5/Band 3: *Übertragungen von Werken verschiedener Komponisten* (Dietrich Berke, Anke Bödeker und Faye Ferguson, fertiggestellt von Ulrich Leisinger), S. XV f.

menuetten MH 136⁸², wobei gegenwärtig noch offen bleiben muß, ob die Klavierfassung von Mozart selbst stammt (was anzunehmen ist) oder ob es sich um die Abschrift eines fremden oder auch vom Komponisten selbst stammenden, d. h. von Johann Michael Haydn, Arrangements handelt⁸³.

NMA VII/17, Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente · Band 1: *Divertimenti in B KV 186 (159^b), in Es KV 166 (159^d) und in C KV 188 (240^b)*

Über den Anteil fremden Materials in den beiden Bläserdivertimenti KV 186 und 188 hat Franz Giegling im NMA-Vorwort, S. IX ff., ausführlich berichtet. Demnach hat Mozart in beiden Stücken auf die Ballettskizze *Le gelosie del Serraglio* KV Anh. 109 (135^a) zurückgegriffen. Das Thema des fünften (letzten) Satzes (Allegro) aus KV 166 ist identisch mit Nr. 31 aus der Ballettskizze, und der 4. Satz aus KV 166 (Adagio) stimmt mit Nr. 30 aus der Ballettskizze überein, allerdings von D-dur nach Es-dur transponiert. Zudem verwendet Mozart im 3. Satz von KV 166 den zweiten Satz (Andantino) einer dreisätzigen Opernsinfonie von Giovanni Paisiello (1740–1816), die dieser als Opern-Ouvertüren zu *Montezuma* (Rom 1772) und *L'innocente fortunata* (Venedig 1773, hier mit anderem Schlußsatz) verwendet hatte; außerdem steht der Satz als Nr. 6 in der Ballettpantomime *Annette et Lubin*, choreographiert von Jean Georges Noverre (1727–1810)⁸⁴. Ob nun auch das Divertimento KV 188 als Bearbeitung anzusehen ist, wie Giegling im Vorwort, S. XI f., andeutet, ist fraglich. Zwar kehrt seine ungewöhnliche Besetzung mit zwei Flöten, fünf Clarini und Pauken in den *Zehn Stücken* gleicher Besetzung KV 187 (159^c; KV⁶ Anh. C 17.12) wieder, die bereits Ernst Fritz Schmid samt und sonders als Bearbeitungen von Sätzen Joseph Starzers und Glucks identifiziert hatte⁸⁵. Die Vermutung, auch KV 188 könne fremdes Material enthalten, die sich allein auf die übereinstimmende Besetzung stützt, wird aber durch keinerlei weitere Indizien bestätigt.

NMA VIII/20/Abteilung 2, Quartette mit einem Blasinstrument: *Flötenquartett in A KV 298*

Das Werk ist nicht als „viertes“ Flötenquartett für den holländischen Liebhaberflötisten Ferdinand Dejean 1778 in Mannheim, sondern erst um 1786 in Wien ent-

standen. Jaroslav Pohanka schreibt dazu im Vorwort auf S. VIII:

Zu dieser Annahme [der Datierung auf 1786] gelangte bereits 1939 Georges de Saint-Foix [*W.A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, Band IV, 1939, S. 307 ff.], der früher [1920] schon nachgewiesen hatte, daß das Werk in der seinerzeit beliebten Modeform der „Quatuors d'airs dialogués“, d. h. also unter Benutzung bzw. Variierung fremder Melodien komponiert ist. So zeigt das Variationsthema des ersten Satzes große Ähnlichkeit, zumal in den Anfangstakten, mit Franz Anton Hoffmeisters Lied *An die Natur*; das dem Menuett-Trio zugrunde liegende Thema stellt eine Bearbeitung des altfranzösischen Rondeaux „*Il a des bottes, des bottes Bastien*“ dar, während das Thema des dritten Satzes endlich aus Giovanni Paisiellos Oper *Le Gare generose* stammt. Paisiellos Oper, im Frühjahr 1786 in Neapel uraufgeführt, erlebte ihre erste Aufführung in Wien am 1. September 1786.

Abgesehen von dem wertvollen Datierungshinweis (nach dem 1. September 1786) verdeutlicht die Beschreibung der besonderen Machart des Werkes seine Zugehörigkeit zumindest zum Umkreis der Mozart-schen Bearbeitungen fremder Werke.

NMA IX/27/2, Klavierstücke: *Klavierstück in F KV 33B*

Wie im Vorwort zum Notenband ausgeführt ist, notierte Mozart das 26taktige Klavierstück mit Bleistift auf der Rückseite eines Zirkulars, in dem Hans Conrad Ott zu zwei Konzerten Mozarts im Zürcher Musikkollegium einlud⁸⁶. Wie Neal A. Zaslaw gezeigt hat, ist das Stück im süddeutsch-österreichischen Raum auch als anonymes Lautenstück mit dem Titel „Pimpinella“ überliefert, das der junge Mozart bei dieser Gelegenheit offenbar auf dem Klavier gespielt und für Ott aufgezeichnet hat⁸⁷. Damit bestätigen sich die Vorbehalte von Bernhard Paumgartner, der bei der Begutachtung des neu aufgefundenen Stücks festgehalten hatte⁸⁸:

Ein Kontretanzthema, [...], wobei ich nach der Themenkonstruktion der Meinung Ausdruck geben möchte, daß es ein von Mozart gehörtes (oder gelesenes), vielleicht leicht umgebildetes, doch nicht ein Stück seiner eigensten Erfindung ist.

⁸² Vgl. Kritischer Bericht zu NMA IV/13/Abteilung 1: *Tänze · Band 1* (Andrea Lindmayr-Brandl), S. a195 f.

⁸³ Vgl. auch NMA X/29: *Werke zweifelhafter Echtheit · Band 3* (Dietrich Berke), S. XV.

⁸⁴ Vgl. hierzu auch NMA VII/17: *Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente · Band 1* (Franz Giegling), S. IX, Anmerkung 13, und Flothuis (wie Anmerkung 21), Supplement 1991, S. 8.

⁸⁵ Ernst Fritz Schmid, *Gluck – Starzer – Mozart*, in: *Zeitschrift für Musik* 104 (1937), S. 1198–1209, hier S. 1198; vgl. auch zu Nr. 5 im vorliegenden Band, unten S. XXV f.

⁸⁶ NMA IX/27: *Klavierstücke · Band 2* (Wolfgang Plath, 1982), S. XI f. Vgl. Leonhard Caflisch und Max Fehr, *Der junge Mozart in Zürich. Ein Beitrag zur Mozart-Biographie auf Grund bisher unbekannter Dokumente*, Zürich 1952 (= 140. *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1952*), S. 13–15 (mit Faksimile zwischen S. 14 und 15).

⁸⁷ Neal A. Zaslaw, *Mozart the Borrower*, in: *MJb* 2006, Kassel etc. 2008, S. 355–366, hier S. 359 f. Zaslaw führt Handschriften in Krefsmünster, Ebenthal und anderen Orten an, wobei noch zu prüfen ist, ob alle Quellen dasselbe Werk bzw. dieselbe Werfassung überliefern.

⁸⁸ Caflisch und Fehr (wie Anmerkung 86), S. 14.

IV. ZU DEN BEARBEITUNGEN UND ERGÄNZUNGEN IM VORLIEGENDEN BAND

1. „Freundinnen Jesu!“ – „Ich folge dir, verkklärter Held“ (Carl Philipp Emanuel Bach) KV Anh. 1098/19 (KV⁶ 537^d)

Über die Aufführungen von Carl Philipp Emanuel Bachs Oratorium *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* 1788 in Wien berichtet Johann Nikolaus Forkels *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789* folgendes⁸⁹:

Wien, am 26sten Febr. 1788. An diesem Tage und am 4ten März wurde Ramlers Cantate, *die Auferstehung und Himmelfahrt Christi* nach der vortreflichen Composition des unvergleichlichen Hamburger *Bachs*, bey dem Grafen *Johann Esterhazy*, von einem Orchester von 86 Personen in Gegenwart und unter Leitung des großen Kenners der Tonkunst, des Freyherrn *von Swieten*, mit dem allgemeinsten Beyfall aller vornehmen Anwesenden aufgeführt. Der Kaiserl. Königl. Capellmeister, Hr. *Mozart* taktirte, und hatte die Partitur, und der Kaiserl. Königl. Capellmeister, Hr. *Umlauff* spielte den Flügel. Die Ausführung war desto vortreflicher, da zwey Hauptproben vorher gegangen waren. In der Aufführung am 4ten März ließ der Hr. Graf das in Kupfer gestochene Bildniß des Hrn. Capellmeist. *Bach* im Saale herumgehen. Die anwesenden Fürstinnen und Gräfinnen und der ganze sehr glänzende Adel bewunderten den großen Componisten, und es erfolgte ein hohes Vivat, und eine dreyfache, laute Beyfallsbezeugung. Unter den Sängern waren *Madam Lange*, der Tenorist *Adamberger*, der Bassist *Saale*, 30 Choristen e[t] c. Am 7ten wurde das nemliche Stück im Kais. Königl. Hof-National-Theater aufgeführt.

Carl Philipp Emanuel Bachs Oratorium *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* ist in einer ersten Fassung 1774 entstanden, wurde bis 1778 überarbeitet und in dieser Gestalt spätestens 1783 erstmals in Hamburg aufgeführt; im Druck ist es 1787 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Mozart hat für die Tenor-Arie „*Ich folge dir, verkklärter Held*“, deren Begleitung bei Bach mit Streichern und konzertierender Trompete besetzt ist, die Trompetenstimme umgearbeitet, und zwar für Flöte, Oboe und Trompete. Mozarts Autograph ist erhalten⁹⁰, doch gibt es hier zunächst keine Hinweise darauf, daß Mozart die Umarbeitung der Arie für die Wiener Aufführung des Oratoriums von 1788 vorgenommen hat; Papier und Wasserzeichen weist Alan Tyson in Autographen aus der Zeit Salzburg/München 1780/81 nach. Neben dem Autograph existiert allerdings eine zweite authentische Quelle, eine Partiturnote im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, mit autographen Eintragungen Mozarts sowohl in dem

der Arie vorausgehenden Rezitativ als auch in der Arie selbst. Beide Quellen zeigen Mozarts reife Schrift, nicht die der Jahre 1780/81. Dem widerspricht der „frühe“ Papierbefund nur scheinbar: Die Bearbeitung ist auf einem Einzelblatt notiert, das Mozart irgendwann von einem handelsüblichen Doppelblatt bzw. aus einer Lage abgetrennt und zur späteren Verwendung beiseite gelegt haben mag. Da Mozart selbst im Autograph auf die Seitenzahl der Arie in der erst 1787 gedruckten Partitur verweist, darf mit Sicherheit angenommen werden, daß er die Bearbeitung für die Wiener Oratorien-Aufführung von 1788 vornahm, deren Hintergründe Andreas Holschneider dargestellt hat⁹¹.

Holschneider macht auch darauf aufmerksam, daß Mozart einige Generalbaßziffern in der unbezifferten Generalbaßstimme nachgetragen hat, obwohl nicht er, sondern Ignaz Umlauff die Aufführung am Cembalo begleitet hat⁹².

In den zugehörigen Aufführungsmaterialien finden sich, worauf Holschneider ebenfalls hinweist, weitere Bearbeitungsspuren, deren Urheber mangels autographischer Quellen nicht zu ermitteln ist⁹³. Die Baß-Arie „*Willkommen, Heiland!*“ im zweiten Teil des Oratoriums wurde aus aufführungspraktischen Gründen von As-dur nach G-dur transponiert, wobei es müßig ist, darüber zu spekulieren, ob die Transposition aus Rücksicht auf die Streicher, den Fagottisten oder den Bassisten erfolgt ist. Daß jeder geübte Kopist diese Änderung auf eine entsprechende Anweisung hin ad hoc vornehmen konnte, versteht sich von selbst, weswegen sich eine Wiedergabe der transponierten Arie in der NMA erübrigt. Die Partie der ersten Trompete erwies sich auch im Chor „*Triumph! Triumph!*“ als zu anspruchsvoll für die im Clarinblasen ungeübten Wiener Trompeter. Holschneider teilt in seinem Artikel die vereinfachte Fassung der ersten Trompete mit (er hat allerdings übersehen, daß gleichzeitig auch die Stimme der zweiten Trompete verändert werden mußte, um Einklangsparellen zu vermeiden). An zwei Stellen, die Holschneider ebenfalls dokumentiert hat, sind – ähnlich wie in der nachweislich von Mozart bearbeiteten Arie „*Ich folge dir, verkklärter Held*“ – solistische Aufgaben, die Bach den Trompeten zugewiesen hat, auf die Holzbläser verteilt. Da die Änderungen sinngemäß gleichartig wie in der Arie „*Ich folge dir, verkklärter Held*“ vorgenommen wurden, ist nicht auszuschließen, daß auch dieser Bearbeitungsschritt auf Mozart zurückgeht. Die Änderungen in den Stimmen sind daher im Anhang

⁸⁹ Zitiert nach NMA XI/34: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Otto Erich Deutsch), S. 273.

⁹⁰ Zu den Quellen der hier vorgelegten Werke sei generell auf den Kritischen Bericht am Ende des Bandes verwiesen.

⁹¹ Vgl. Andreas Holschneider, *C. Ph. E. Bachs Kantate „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und Mozarts Aufführung des Jahres 1788*, in: *MJb* 1968-1970, Salzburg 1970, S. 264-280.

⁹² Ebenda, S. 273. Vgl. dazu auch unten den Kritischen Bericht, S. 138, vor allem Anmerkung 5.

⁹³ Ebenda, S. 267-273.

dieses Bandes dokumentiert, auch wenn kein autographes Material vorhanden ist⁹⁴.

2. „Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir“ KV 625 (592^a) Die Oper *Der Stein der Weisen* auf ein Libretto von Emanuel Schikaneder (1751–1812) ist eine Gemeinschaftsarbeit der Komponisten Franz Xaver Gerl (1764–1827), Johann Baptist Henneberg (1768–1822), Benedikt Schack (1758–1826) und Mozart. Schikaneder hat den Stoff dieser Oper der Sammlung *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* (Winterthur 1786–1789) von Christoph Martin Wieland (1733–1813) entnommen und später für sein Libretto zu Mozarts *Zauberflöte* ebenfalls diese Sammlung als Quelle herangezogen, wenn auch nicht als einzige. *Der Stein der Weisen* ist am 11. September 1790 in Schikaneders Freihaus Theater auf der Wieden erstmals in Szene gegangen, in demselben Theater, in dem fast genau ein Jahr später Mozarts *Zauberflöte* ihre Uraufführung erlebte.

Der Stein der Weisen ist in mehreren Abschriften vollständig überliefert, die offenbar unabhängig voneinander auf ein und dieselbe Vorlage zurückgehen. Ob Mozarts Anteil an dem Gemeinschaftswerk über seinen Beitrag zum Duett „Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir“ in der vierten Szene des zweiten Aktes hinausgegangen ist, wie David J. Buch, gestützt auf Angaben in einer der Abschriften, vermutet hat⁹⁵, muß nach den Überlegungen von Faye Ferguson – als Replik auf die Darlegungen Buchs – bezweifelt werden⁹⁶. Sicher, und durch ein (Teil)-Autograph beglaubigt, ist einzig Mozarts Beitrag zum Duett „Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir“. Dabei handelt es sich um ein Mischautograph, in dem außer Mozarts Hand die eines unbekanntes Kopisten zu erkennen ist. Der Befund des Teilautographs läßt vermuten, daß Mozart in eine Komposition, von der Singstimme und Teile der Orchesterbegleitung existierten, korrigierend und ergänzend eingegriffen hat. Er hat das Duett nicht in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen⁹⁷, was ebenfalls auf eine Bearbeitung hindeutet.

3. „Cara, sarò fedele“ (Joseph Haydn) KV deest (KV⁶ bei 506^a/4)⁹⁸

Joseph Haydns Oper *Armida* ist 1782 entstanden und erlebte ihre Uraufführung am 26. Februar 1784 zur

Spielzeiteröffnung des Hoftheaters von Fürst Nikolaus II. Esterházy in Eisenstadt⁹⁹. Einige Nummern der Oper (nicht das ganze Werk) sind ab 1787 im Klavierauszug erschienen. Das Duett „Cara, sarò fedele“ umfaßt in Haydns Original rund 200 Takte, von denen Mozart nur rund 25 bearbeitet hat. Dabei handelt es sich ausschließlich um Koloratur-Passagen, die Mozart teils erweitert, teils gekürzt, durchweg aber vereinfacht hat. Notiert hat er seine Veränderungen auf einem Einzelblatt in Partitur (Streicher, Singstimmen und Baß), das Wolfgang Plath bereits 1965 in der Universitätsbibliothek Bonn entdeckt hatte und identifizieren konnte¹⁰⁰. Alan Tyson weist das Papier des Autographs in datierten Wiener Autographen ab 1786 nach, womit ein Anhaltspunkt für die ungefähre Datierung der Bearbeitung mit 1786 oder später gegeben ist. Zu welchem Anlaß Mozart das Duett bearbeitet hat und nach welcher Vorlage, ist unbekannt, doch belegt die Existenz einer Abschrift, die Mozarts Anweisungen umsetzt, ziemlich eindeutig eine beabsichtigte Aufführung, vielleicht in Liebhaberkreisen.

Die vorliegende Ausgabe beschränkt sich auf die Wiedergabe der von Mozart bearbeiteten Takte mit der zum besseren Vergleich darunter gesetzten Haydnschen Originalfassung¹⁰¹.

4. „Cara, la dolce fiamma“ (Johann Christian Bach) KV³ 293^e/1 (KV⁶ 293^e/1)

Die Auszierungen und Gesangskadenzen, die im KV erstmals bei der Revision Alfred Einsteins im Jahre 1937 eine eigene Werknummer erhielten (KV³, S. 363 f.), haben sich als ein besonders tückisches Problem der Überlieferungsgeschichte herausgestellt¹⁰². Es ähnelt auf den ersten Blick dem der Kadenzen zu fremden Klavierkonzerten, da es sich hierbei um die Fixierung von Auszierungen handelt, wie sie üblicherweise improvisiert wurden. Die Auszierungen sind damit immer in Verbindung zu ihren Vorlagen zu sehen. Bei den Werken fremder Komponisten sind heute aber nur noch die Auszierungen und Kadenzen der Familie Mozart erhalten, während die aus ihrem Besitz stammenden Vorlagen nicht mehr ermittelt werden können; nur zum Teil konnten wenigstens Konkordanzen festgestellt werden.

⁹⁹ Vgl. Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 234.

¹⁰⁰ Wolfgang Plath hat darüber 1970 im Joseph-Haydn-Institut Köln einen Vortrag gehalten, der aber nicht gedruckt vorliegt.

¹⁰¹ Vgl. auch Ulrich Konrad, *Mozart als Bearbeiter eigener und fremder Opern*, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*. In Verbindung mit Armin Raab und Christine Siegert herausgegeben von Ulrich Konrad, Tutzing 2007 (*Würzburger musikhistorische Beiträge*, Band 27), S. 281 bis 304, insbesondere S. 291–304.

¹⁰² Für Informationen und Hinweise sei Neal A. Zaslaw (Ithaca/NY) herzlich gedankt.

⁹⁴ Vgl., S. 128: Anhang: 2. „Triumph! Triumph!“ aus „Die Auferstehung und Himmelfahrt“ von Carl Philipp Emanuel Bach Wq 240.

⁹⁵ Vgl. Buch (wie Anmerkung 30). Vollständige Ausgabe: Emanuel Schikaneder, Johann Baptist Henneberg, Benedikt Schack, Franz Xaver Gerl, Wolfgang Amadeus Mozart: *Der Stein der Weisen*, herausgegeben von David J. Buch, Middleton/WI 2007.

⁹⁶ Vgl. Faye Ferguson, *Interpreting the Source Tradition of ‚Stein der Weisen‘*, in: *MJb* 2000, Kassel etc. 2002, S. 127–144.

⁹⁷ Vgl. hierzu auch oben, S. XI mit Anmerkung 2.

⁹⁸ Das Werk wird auch bei KV³ 506^a genannt.

Anders als die Kadenzen zu fremden Klavierkonzerten haben die vokalen Auszierungen eindeutig auch Studiencharakter, denn zur selben Arie liegen zum Teil mehrere alternative Auszierungen und diese überdies noch in unterschiedlichen Fassungen vor.

Schriftstudien von Wolfgang Plath haben gezeigt, daß die von Einstein für Mozart reklamierten „19“ Gesangskadenzen nur zum kleineren Teil von Wolfgang, zum größeren Teil jedoch von anderen Familienmitgliedern geschrieben wurden.

Von den drei Quellen, die das ohnehin nicht zusammengehörende Repertoire überliefern, erweist sich eine als durchgängig von Leopold geschrieben. An den beiden anderen ist Wolfgang als Schreiber beteiligt, wenn auch nicht als Hauptschreiber.

Die Auszierungen und Gesangskadenzen zur Arie „*Cara, la dolce fiamma*“ von Johann Christian Bach sind in einer aus zwei aneinandergeklebten Blättern bestehenden Quelle überliefert: Nach den Beobachtungen von Wolfgang Plath „*stammen auf der ersten Seite des ersten Blattes nur die beiden obersten Akkoladen und im weiteren nur der unterlegte Worttext von Wolfgang (auf S. 2: nur der Worttext, und auch der nur bis zur Mitte der vorletzten Akkolade; das zweite Blatt [= No. 14 aus KV 135: ausgezierte Singstimme zu „Ah se a morir mi chiama“] zeigt überhaupt keine Eintragungen Wolfgangs). Die zweite Schreiberhand, in ihrem Duktus auffällig steif (aber nicht ungeübt), glaubt der Verfasser auf Grund der ihm zur Verfügung stehenden Vergleichsunterlagen mit Wolfgangs Schwester Nannerl identifizieren zu dürfen*“¹⁰³. Vermutlich handelt es sich hierbei um die Kadenzen, um deren Nachsendung Mozart seinen Vater im Brief vom 14. Februar 1778 aus Mannheim bittet:

dann bitte ich die in lezten briefe angemerckten arien nicht zu vergessen. Wenn ich mich nicht irre, so sind auch Cadenzen da die ich einmahl aufgesetzt habe, und aufs wenigste ein *aria Cantabile* mit ausgesetzten gusto? – das bittete ich mir an ersten aus. Das ist so ein exercitium für die weberin.¹⁰⁴

Mozart oder seine Schwester, vielleicht auch beide gemeinschaftlich, schrieben diese Auszierungen und Kadenzen zu einer Arie aus Johann Christian Bachs *Adriano in Siria*. Wenngleich der autographe Befund nicht eindeutig ist und einiges dafür spricht, daß nicht Mozart selbst, sondern seine Schwester zumindest als Mitautorin der Arien-Bearbeitungen und Kadenzen anzusehen ist, wurden sie doch in den vorliegenden Band mit aufgenommen, vor allem deshalb, weil Nannerl vermutlich nach dem auf den ersten beiden Akkoladen von Mozart

vorgegebenen Muster unter seiner Aufsicht gearbeitet hat¹⁰⁵. Nannerl lag allerdings eine Vorlage vor, die sie ins Reine schrieb, wie aus einigen Korrekturen hervorgeht, die ausschließlich dazu dienten, die verschiedenen Fassungen zu parallelisieren.

Ein Manuskript von Leopolds Hand enthält nicht nur die Auszierungen zu Bachs Arie „*Cara, la dolce fiamma*“, sondern zusätzlich auch solche zur Arie „*O nel sen di qualche stella*“ aus Bachs *Catone in Utica* und zu einer weiteren Arie, die nur mit ihrem Titel „*Quel caro amabil volto*“ bezeichnet wird und als deren Komponist Antonio Sacchini vermutet wird. Ein Abdruck im Rahmen der NMA wäre nicht gerechtfertigt, da zu den Auszierungen der beiden letztgenannten Arien kein Hinweis vorliegt, daß Wolfgang Amadeus Mozart an ihrer Verfertigung beteiligt war. Als pragmatische Lösung sind die beiden Seiten, ebenso wie die von Wolfgang geschriebene Fassung, im Faksimile wiedergegeben¹⁰⁶; auf diese Weise sind auch die nicht unerheblichen Unterschiede zwischen Leopolds Kopie und der Fassung Wolfgang/Nannerl der Arie „*Cara, la dolce fiamma*“ dokumentiert, ohne den Kritischen Bericht unnötig zu belasten.

Der Verbleib eines dritten Blattes mit Kadenzen, das Einstein in Zusammenhang mit KV 293^e nennt, ist zur Zeit nicht bekannt¹⁰⁷. Es liegt der Editionsleitung der NMA aber in einer alten Photographie vor, nach der auch dieses Blatt im Faksimile wiedergegeben werden kann¹⁰⁸. Als Hauptschreiber läßt sich unschwer Leopold erkennen, worauf Wolfgang Plath bereits im MJB 1971/72 hingewiesen hat¹⁰⁹. Es handelt sich um ein querformatiges, in der Mitte einfach gefaltetes, 12zeilig rastriertes Einzelblatt, dessen Format und Wasserzeichen nicht ermittelt werden konnten; die Rückseite ist allem Anschein nach unbeschrieben. Auf dem 11. und 12. System hat Aloys Fuchs im Jahre 1847 eine Schreiberbestimmung vorgenommen, die allerdings ebenso unzutreffend ist wie das Resultat eines Handschriften-

¹⁰⁵ Zu den auf dem zweiten (angeklebten) Blatt der Quelle notierten Auszierungen der Arie No. 14 „*Ah se a morir mi chiama*“ aus *Lucio Silla* KV 135 vgl. NMA II/517: *Lucio Silla* (Kathleen Kuzmick Hansell), S. 471–484 (Teilband 2) und S. XLII (Teilband 1), sowie den Kritischen Bericht (Kathleen Kuzmick Hansell und Martina Hochreiter), S. 56 f.

¹⁰⁶ Vgl. unten, S. XXXIII bzw. XXXIV.

¹⁰⁷ Provenienz: Eugen Mecklenburg Berlin (1859, Kat. 4) – Horace de Landau Florenz – Jenny Finaly Florenz (nachweisbar 1903) – unbekannter Privatbesitz London (nachweisbar 1948) – englischer oder deutscher Privatbesitz – Stargardt (Kat. 599, 1972, Nr. 710, mit Faksimile auf S. 177) – amerikanischer Privatbesitz. Fremdaufschriften: Numerierungen mit Rotstift 2 (über dem 1. System) und 3, letztere mit Rotstift mehrfach durchstrichen (über dem 3. System); Tonartenangaben von Aloys Fuchs *a minor* (über dem 1. System), *F* vor dem mit einer Klammer verbundenen 3. und 4. System, *D* vor dem mit einer Klammer verbundenen 5. und 6. System.

¹⁰⁸ Vgl. unten, S. XXXII.

¹⁰⁹ PlathMS (wie Anmerkung 6), S. 180.

¹⁰³ Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: PlathMS, S. 28–73, hier S. 47.

¹⁰⁴ Nachschrift Mozarts vom 14. Februar 1778 zum Brief von Maria Anna Mozart an ihren Mann vom 13. Februar 1778, in: Bauer-Deutsch II, Nr. 423, S. 282.

vergleichs, den Siegfried Dehn als Kustos der Königlichen Bibliothek Berlin vier Jahre später durchgeführt hat¹¹⁰.

Das Blatt hat folgenden Inhalt:

1. System: Kadenz in a-moll mit zwei alternativen Abschlüssen, wohl zum Schluß des 2. Teils der Arie „*Se tronca un ramo*“ aus einer nicht identifizierten Vertonung von Pietro Metastasio's *Demofonte* (Atto secondo, Scena 3)
2. System: leer
3. System: Kadenz in F-dur mit drei alternativen Abschlüssen, wohl zum Schluß des 1. Teils der genannten Arie „*Se tronca un ramo*“¹¹¹
4. System: alternative Kadenz zur selben Arie
- 5.-6. System: zwei alternative Kadenzen in D-dur, mutmaßlich zum Abschluß des 1. Teils der Arie „*Per lei fra l'armi dorme il guerriero*“¹¹² aus einer nicht identifizierten Vertonung von *Demofonte* (Atto primo, Scena 3)
7. System leer, mit Ausnahme eines stark verblaßten Sopranschlüssels von fremder Hand am Beginn des Systems¹¹³



8.-9. System: zwei alternative, untextierte Kadenzen in C-dur zu einer Sopranarie offenbar von der Hand Wolfgang Amadeus Mozarts

10. System: untextierte Kadenz zu einer Sopran-Arie in F-dur von der Hand Leopold Mozarts. „F“ [= Tonartangabe], wohl von der Hand von Aloys Fuchs vor dem System

11.-12. System leer

Entgegen der von Plath dezidiert vertretenen Meinung stammen demnach nicht alle Eintragungen auf dem Blatt von Leopold Mozart¹¹⁴, vielmehr ist Wolfgang Amadeus Mozart Schreiber der beiden alternativen Kadenzen auf den Systemen 8 und 9. Tiefgreifende Korrekturen und Verweise durch Striche weisen ihn eindeutig auch als deren Urheber aus. Ob sich die Kadenz auf eine eigene oder eine fremde Arie bezieht, bleibt angesichts der wenig individuellen Gestaltung offen. Die Kürze der Eintragung und das Fehlen externer Hinweise erlauben nur mit Vorbehalt eine Datierung auf etwa 1773–1775. Die beiden autographen Notenzeilen lauten in diplomatischer Übertragung:

5. *Ballo gavotte* (Christoph Willibald Gluck) KV⁶ 626^b/28

Die Bearbeitung gehört mit einiger Sicherheit zu den in KV¹⁻³ als zehnsätziges *Divertimento* KV 187 (159^c) geführten Stücken, von denen in der betreffenden Quelle¹¹⁵ die Nummern 6 und 8 fehlen. Bereits 1937 konnte Ernst Fritz Schmid den Nachweis erbringen, daß alle acht überlieferten Kompositionen als Bearbeitungen zu gelten haben, und zwar die Nummern 1–5 nach Sätzen von Joseph Starzer, die übrigen nach solchen von Christoph Willibald Gluck¹¹⁶. Zudem hat Wolfgang Plath Leopold Mozart ohne jeden Zweifel als Schreiber aller acht zu diesem Zeitpunkt bekannten Partituren identifiziert¹¹⁷. Wenn Plath dazu schreibt: „Die einzige für jetzt nachweisbare Beziehung zu Wolfgang beruht in der exzentrischen Besetzung (2 Flöten, 5 Trompeten, 4 Pauken), die sich fast identisch wiederfindet in KV 188/240^b, dessen Echtheit über allen Zweifel erhaben ist“, so ist diese Feststellung mit dem 1962 bekannt gewordenen Autograph des *Ballo gavotte* KV⁶ 626^b/28 zum Teil überholt.

¹¹⁰ Der Eintrag lautet: „daß vorstehende Cadenzen, sowohl Noten= als Text=Schrift von der Hand des / berühmten Tondichters W. A. Mozart, geschrieben sind, bestätigt hiermit / 22 / ii / 1847.“ daneben: „Aloys Fuchs. / Mitglied der k.k. Hofkapelle.“; unzutreffende Bestätigung von Siegfried Wilhelm Dehn: diese Handschrift stimmt genau mit den von Mozart / in der mus. Abth[eilung] der Königl. Bibl. zu Berlin befindlichen / Handschriften, deren Originalität unzweifelhaft ist, genau / überein. Berlin 10/12 51. Prf. S. W. Dehn. Custos der K. Bibliothek. Dehns fehlerhafte Expertise bezieht sich allein auf den Handschriftenbefund, nicht wie in KV³, S. 364, – wenn auch unter Vorbehalt – behauptet wird, auf eine angebliche „Übereinstimmung mit einer Abschrift in der Preußischen Staatsbibliothek“.

¹¹¹ Identifizierung durch Neal A. Zaslav.

¹¹² Identifizierung durch Ulrich Leisinger.

¹¹³ Ein entsprechender Sopranschlüssel steht auch am Beginn des 9. Systems.

¹¹⁴ PlathMS (wie Anmerkung 6), S. 180.

¹¹⁵ Aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków.

¹¹⁶ Vgl. Ernst Fritz Schmid (wie Anmerkung 85).

¹¹⁷ Vgl. PlathMS (wie Anmerkung 103), S. 45 f.

Die Bearbeiter von KV⁶, S. 880, haben das bis dahin unbekannte Stück in den Hauptteil gestellt und die anderen acht im Anhang C, *Zweifelhafte und unterschobene Werke*, untergebracht, dabei jedoch die Autorschaft aller neun greifbaren Bearbeitungen aus dem Komplex der *Zehn Stücke* offen gelassen:

Aus den bis jetzt vorliegenden Quellen ergeben sich grundsätzlich zwei Möglichkeiten: Wolfgang könnte sämtliche zehn Stücke bearbeitet haben, und Vater Leopold hätte sie abgeschrieben, wobei von den Stücken 1–5, 7, 9 und 10 seine Kopie auf uns gekommen wäre; oder aber Vater und Sohn hätten sich in die Arbeit geteilt. Das vor kurzem wieder an die Öffentlichkeit gelangte Blatt mit Nr. 8 (s. 626b/28) unterstützt beide Möglichkeiten. Nr. 6 dieser Reihe ist nach wie vor verschollen.

Der *Ballo gavotte* KV⁶ 626^b/28 ist, wie bereits gesagt, in einem Autograph Mozarts überliefert. Schrift und Papierbefund legen eine Entstehung 1773 in Salzburg nahe und bestätigen damit zugleich die traditionelle Datierung der *Zehn Stücke*. Die 16 Takte lange Komposition ist eine Bearbeitung der Gavotte in G aus dem Ballett Nr. 15 gegen Ende des dritten Aktes von Christoph Willibald Glucks Oper *Paride ed Elena*, die am 3. November 1770 in Wien uraufgeführt worden war; der Erstdruck ist noch im selben Jahr erschienen¹¹⁸. Daß Mozarts Bearbeitung ursprünglich zu der Zehnerreihe KV 187 (159^c) gehört hat, dürfte sicher sein. Das Autograph trägt die Nummer „8“; zwar enthält es keine Instrumentenbezeichnung, doch ist gerade dies ein weiteres Indiz für die Zugehörigkeit zur ursprünglichen Zehnerreihe: Leopold Mozart hatte nur bei der ersten Nummer die Instrumente benannt, bei den übrigen nicht, was nur bedeuten kann, daß diese Besetzung unverändert auch für alle anderen Nummern, darunter eben auch die Nummer „8“, gilt.

Die Editionsleitung der NMA hat sich entschlossen, aus dem Gesamtkomplex der *Zehn Stücke* lediglich den in Mozarts Handschrift überlieferten *Ballo gavotte* KV⁶ 626^b/28 in die Werkgruppe 28 der NMA aufzunehmen, nicht aber die in Leopold Mozarts Handschrift überlieferten acht Bearbeitungen KV⁶ Anh. C 17.12. Das sollte aber nicht darüber hinweg täuschen, daß durch das Bekanntwerden von Mozarts Autograph des *Ballo gavotte* der Gesamtkomplex der *Zehn Stücke* einer authentischen Werküberlieferung Mozarts bedeutsam näher gerückt ist und die Frage der Autorschaft oder Mitautorschaft an diesen Bearbeitungen weiterer Untersuchungen bedarf. Offen ist auch nach wie vor die Frage, zu welchem Anlaß diese in ihrer Besetzung ex-

orbitanten Stücke (unter Einschluß von KV 188/240^b) bearbeitet bzw. komponiert worden sind¹¹⁹.

6. Sinfonie in G (Johann Michael Haydn) KV 444 (425^a) [Einleitung] und KV⁶ Anh. A 53 [Abschrift]

Das Werk wird in KV⁶ entsprechend seiner Systematik zweimal geführt, und zwar im Hauptteil unter KV 425^a (444) als *Einleitung zu einer Sinfonie von Michael Haydn* und dann nochmals im Anhang A: *Mozarts eigenhändige Abschriften fremder Werke* unter KV⁶ Anh. A 53 als *Sinfonie von Michael Haydn*. In der Tat besteht Mozarts selbständiger Beitrag zu dem dreisätzigen Werk höchstens in der 20 Takte langen Einleitung (*Adagio maestoso*) zum ersten Satz; der Satz selbst (*Allegro con spirito*) und die ersten 23 Takte des zweiten Satzes (*Andante sostenuto*) hat Mozart in Partitur geschrieben¹²⁰; danach bricht in der Quelle seine Handschrift ab; der Schreiber des gesamten Restes ist nicht identifiziert. Papier- und Wasserzeichenbefund in Mozarts Autograph lassen auf eine Entstehung 1784 in Wien schließen.

Nach welcher Vorlage Mozart gearbeitet hat, ist nicht bekannt. Johann Michael Haydns Autograph der Sinfonie ist erhalten und mit 23. Mai 1783 datiert, kann aber Mozarts Abschrift schwerlich unmittelbar zu Grunde gelegen haben. Über den Anlaß der Bearbeitung bzw. der Abschrift ist in KV³⁻⁶, „Anmerkung“ zu 425a = 444 zu lesen:

Für dasselbe Konzert beim Grafen Thun in Linz, für das die C-dur-Sinfonie 425 geschrieben ist, hat Mozart die Stimmen (!) einer Sinfonie von Michael Haydn auszuschreiben begonnen, deren Partitur er vermutlich von Salzburg mitgenommen hatte, und ein einleitendes Adagio dazukomponiert. (KV⁶, S. 465)

Für diese im Brustton der Überzeugung behaupteten „Tatsachen“ über den Anlaß der Bearbeitung gibt es, das sei mit Nachdruck festgestellt, keinen einzigen dokumentarischen Beleg. Mozart fuhr im Oktober 1783 von seinem Salzburg-Besuch aus zusammen mit seiner Frau Constanze nach Wien, machte in Linz Station und wurde vom „alten Grafen Thun“ zu einer musikalischen Akademie aufgefordert bzw. eingeladen. Im Brief vom 31. Oktober schreibt er dem Vater: „weil ich keine einzige Simphonie bey mir habe, so schreibe ich über hals und kopf an einer Neuen“¹²¹, nach einhelliger Ansicht der Mozart-Forschung die sogenannte „Linzer Sinfonie“

¹¹⁹ Franz Giegling, der Herausgeber des Divertimentos KV 188 (240^b) in NMA VII/17/1, hat die bereits früher geäußerte Vermutung aufgegriffen, es könne sich bei allen Stücken mit dieser ungewöhnlichen Besetzung um Musik zu Pferdeballetten handeln; vgl. NMA VII/17: *Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente* · Band 1 (Franz Giegling), S. VIII f.

¹²⁰ Vgl. hierzu auch Flothuis (wie Anmerkung 21), Supplement 1991, S. 4–5.

¹²¹ Brief von Mozart an seinen Vater vom 31. Oktober 1783, in: Bauer-Deutsch III, Nr. 766, S. 291.

¹¹⁸ RISM A/I/3, G 2876.

in C KV 425 (deren Autograph allerdings verschollen ist). Nimmt man Mozarts Mitteilung wörtlich, so hat er tatsächlich „keine einzige“ Sinfonie bei sich mitgeführt, und da er nicht schreibt, „keine eigene“ Sinfonie, so dürfte er auch keine Sinfonie Haydns im Gepäck gehabt haben. Auch der Befund von Papier und Wasserzeichen spricht eher für eine Entstehung im Frühjahr 1784. Da das Autograph der Einleitung aufgrund der Kürze des Teilsatzes keine Korrekturen aufweist, die zwingend auf eine Kompositionsniederschrift deuten, und diese auch keine eindeutigen Kennzeichen für Mozarts Personalstil aufweist, ist die Zuweisung der Einleitung an Mozart zwar sehr wahrscheinlich, aber nicht über jeden Zweifel erhaben.

7. Konzert in e für Violine und Orchester (Giovanni Battista Viotti) KV 470^a

Das Violinkonzert in e von Giovanni Battista Viotti (1755–1824) ist Mitte der 1780er Jahre, während der Pariser Zeit des Komponisten, entstanden und kam 1789/90¹²² bei Boyer in Paris im Druck heraus; ein weiterer Stimmendruck erschien unter anderem 1821 bei André in Offenbach am Main. Mozart hat nur in den beiden Ecksätzen Trompeten und Pauken hinzugefügt (die Originalbesetzung besteht aus je zwei Oboen und Hörnern sowie Streichern)¹²³. Bandherausgeber und NMA-Editionsleitung haben sich jedoch entschlossen, das vollständige Konzert, d. h. einschließlich des von Mozart nicht bearbeiteten langsamen Satzes, im vorliegenden Band zu publizieren.

Mozarts Autograph der Trompeten- und Paukenstimmen ist erhalten und kann dem Schriftbefund nach nicht vor 1787 entstanden sein¹²⁴. Das Autograph hat Alan Tyson für seinen Wasserzeichen-Katalog nicht zur Verfügung gestanden. Nach Manfred Hermann Schmid läßt sich in dem Papier möglicherweise Tysons Wasserzeichen Nr. 100 erkennen, das in Papieren ab 1789 nachweisbar ist¹²⁵. Dies würde die mutmaßliche Entstehungszeit „um 1790“ von Mozarts Ergänzung bestätigen: Wenn sie, wie anzunehmen ist, nach dem Boyer-Druck erfolgte, kann sie ohnehin nicht vor 1789 entstanden sein.

¹²² Zur Datierung vgl. Chappell White, *Giovanni Battista Viotti (1755–1824). A Thematic Catalogue of his Works*, New York 1985, S. 19.

¹²³ Zu einer ausführlichen Beschreibung von Mozarts Bearbeitungstechnik vgl. Manfred Hermann Schmid, *Ein Violinkonzert von Viotti als Herausforderung für Mozart und Haydn*, in: *Mozart Studien 5*, herausgegeben von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1995, S. 149–171, hier S. 153–164.

¹²⁴ Zum Schriftbefund vgl. die Expertise von Wolfgang Plath, angeführt bei Manfred Hermann Schmid (wie vorherige Anmerkung), S. 150 mit Anmerkung 6.

¹²⁵ Vgl. Manfred Hermann Schmid (wie Anmerkung 123), S. 150.

8. Fünf Fugen (Johann Sebastian Bach) KV 405

Über die Entstehung der Streichquartett-Transkriptionen von fünf Fugen aus Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier* Teil II liegen uns außer Mozarts Autograph keine weiteren gesicherten authentischen Dokumente vor. Papier und Wasserzeichen des Autographs weist Alan Tyson ab 1781 nach, doch hat Mozart Papiere dieses Typs nachweislich bis 1784 benutzt. Vermutlich sind die Transkriptionen 1782 oder 1783 entstanden, zu einer Zeit also, da Mozart intensiven Umgang mit Baron Gottfried van Swieten pflegte. Möglicherweise hatte er sie zum Besuch seines Vaters mit nach Salzburg genommen (Ende Juli bis Ende November 1783), denn mit Brief vom 6. Dezember 1783, nach der Rückkehr nach Wien, bittet er den Vater: „ich bitte sie aber schicken sie mir so bald möglich [...] Seb: Bachs fugen“ und wiederholt diese Bitte im Brief vom 24. Dezember: „bitte nochmal mir [...] Bachs fugen [...] zu schicken“. Es ist anzunehmen, daß Mozart damit die von ihm verfaßten Transkriptionen gemeint hat.

Der II. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach entstand 1744, die erste Druckausgabe erschien erst 1801. Mozart hat aus der Sammlung die Fugen Nr. 2 in c (BWV 871), Nr. 5 in D (BWV 874), Nr. 7 in Es (BWV 876), Nr. 8 in dis (BWV 877; transponiert nach d) und Nr. 9 in E (BWV 878), d. h. die ersten vierstimmigen Fugen der Sammlung, für Streichquartett transkribiert. Als Vorlage dienten eine oder mehrere Abschriften Wiener Provenienz, die nur die Fugen, nicht die dazu gehörigen Präludien enthalten. Die Mozart-Forschung ist bisher davon ausgegangen, daß eine jetzt in der Bibliothek des Baldwin-Wallace-College Berea (Ohio) aufbewahrte Abschrift die Vorlage gebildet hat¹²⁶. Diese Annahme wird von Alfred Dürr, dem Herausgeber des *Wohltemperierten Klaviers* im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe*, in dieser Ausschließlichkeit nicht bestätigt; seiner Meinung nach kommen auch zwei andere Wiener Abschriften des *Wohltemperierten Klaviers* Teil II (ebenfalls ohne die Präludien) aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als Vorlagen, eventuell auch als zusätzliche Quellen, in Betracht¹²⁷.

Die Erstausgabe von Mozarts Bach-Transkriptionen hatte der Offenbacher Verleger Johann Anton André, der 1799/1800 von Mozarts Witwe Constanze den musikalischen Nachlaß erworben hatte, auf dem Titelblatt der Partitur-Ausgabe von neun „berühmten“ Streichquartetten Mozarts angezeigt: „In demselben Verlag erschien: Mozart, W. A. 6[!] Fugen von J. S. Bach für 2 Vio-

¹²⁶ Vgl. Warren Kirkendale, *KV 405: Ein unveröffentlichtes Mozart-Autograph*, in: *MJb* 1962/63, Salzburg 1964, S. 140–155, hier S. 141, sowie A. Holschneider (wie Anmerkung 37).

¹²⁷ Schriftliche Mitteilung von Alfred Dürr (Göttingen) an die NMA-Editionsleitung vom 10. Juli 1992.

linen, A.[lto] & V[iolonce]llo. *bearb. Partitur.*“ Offenbar ist diese Ausgabe jedoch nie erschienen, und auch die Anzeige selbst hat André nicht wiederholt. Erst 1964 konnte Warren Kirkendale die fünf Bach-Transkriptionen nach dem in amerikanischem Privatbesitz befindlichen Autograph Mozarts erstmals veröffentlichen¹²⁸. Und was die „sechste Fuge“ angeht (André bietet ja sechs statt fünf Fugen an), so hat die Frage danach in der Mozart-Forschung mehrfach Federn in Bewegung gesetzt¹²⁹.

Die Mozart-Forschung war längere Zeit der Überzeugung, Mozart habe in Bachs Originaltext an verschiedenen Stellen bearbeitend eingegriffen, doch hat Warren Kirkendale die Abweichungen zwischen Mozarts Transkriptionen und Bachs Text des Erstdrucks auf die vermutlich von Mozart verwendete Vorlage zurückgeführt¹³⁰. Einer der ersten, die offenbar erkannt haben, daß Mozarts Arbeit sich auf eine Übertragung von Bachs Klaviersatz auf die Besetzung mit Streichquartett beschränkt hat, scheint Abbé Maximilian Stadler (1748–1833) gewesen zu sein. In Mozarts Autograph ist von Stadlers Hand zur c-moll-Fuge zu lesen: „*Bachs Klavierfugen von Mozart übersetzt für 2 Violinen Viola e Basso*“. Das Wort „übersetzt“ wird auch bei ähnlich formulierten Überschriften zu den Fugen in Es (KV 405/2) und E (KV 405/3) verwendet.

Zu weiteren Einzelheiten der Überlieferung von KV 405 vgl. im vorliegenden Band auch die folgenden Bemerkungen zu Nr. 9.

9. *Fuge (Fragment) (Johann Sebastian Bach) KV deest*
1966 entdeckte Gerhard Croll im Karteikatalog Mährischer Musikalien im Mährischen Museum Brünn die unter den Anonymi katalogisierte handschriftliche Partitur einer *Fuge von S. Bach aus c-moll 3/2 für Violinquartett*. Bei näherem Hinsehen entpuppte sich die Handschrift als ein Autograph Mozarts, enthaltend drei Fragmente „aus verschiedenen unbekanntenen Werken von Mozart“, darunter 39 Takte einer Fuge für Streichquartett von Mozarts Hand, weitergeführt von Abbé Maximilian Stadler. Diese erwies sich als Streichquartett-Bearbeitung der Fuge Nr. 22 in b (transponiert nach c) aus Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier Teil II*¹³¹. Croll hat diese Fuge als „sechste“ Fuge zu Mo-

zarts Bach-Transkriptionen KV 405 angesehen, sich dabei aber nicht auf den philologischen Befund bezogen: Seiner Meinung nach gehört das von ihm entdeckte Mozart-Autograph „nicht in das eine Einheit bildende Autograph von KV 405: mit dem erheblich größeren Querformat von ca. 20,3 x 30 cm (KV 405: ca. 17,4 x 24,5 cm) steht es für sich da“¹³². Croll hat das Autograph von KV 405 nicht selbst gesehen, sondern bezieht sich auf die (irreführenden) Angaben von Kirkendale, der seinerseits nach eigenem Bekunden seine Edition nicht nach dem Autograph selbst, sondern nach Filmen angefertigt hat¹³³. Heute wissen wir, daß sowohl die Autographe von KV 405 als auch das der Fuge nach BWV 891 (KV deest) demselben Papier-Typus angehören, das in den Jahren 1781 bis 1784 in Gebrauch war¹³⁴. Aufgrund dieses philologischen Befundes liegt es nahe, zwischen den *Fünf Fugen* KV 405 und Crolls Neuentdeckung als „sechster“ Fuge in der Tat eine sehr enge Verbindung zu sehen. Ob Mozart selbst die Absicht hatte, mit seinen Fugentranskriptionen einen „klassischen“ Sechserzyklus zu schaffen und womöglich zu publizieren und der von Gerhard Croll entdeckte (und von Stadler vollendete) Torso KV deest die „sechste“ Fuge hätte bilden sollen, was angesichts des oben beschriebenen autographen Befundes durchaus naheliegt, muß allerdings offenbleiben¹³⁵.

10. *Fuge in F (Fragment) (Georg Friedrich Händel) KV deest*

Die Vorlage für Mozarts fragmentarische Bearbeitung bildet der vierte Satz in Georg Friedrich Händels Suite Nr. 2 in F (HWV 427) aus der ersten Sammlung *Pièces pour le Clavecin*, erstmals erschienen 1720 in London. Händel hatte die um 1710 komponierte Suite um 1717/18 für den Druck revidiert¹³⁶. Aus der Tatsache, daß Mozart aus der fünfsätzigen Suite lediglich die 51 Takte lange Fuge (4. Satz) zur Bearbeitung herangezogen hat, rückt auch diese Fugbearbeitung in den Zusammenhang der Bearbeitungen Bachscher Fugen, die sicherlich für

KV 414 (386^a; KV⁶ 385^P) sowie um den Beginn (zehn Takte) eines Streichquartettsatzes in E KV deest; vgl. TysonWK, *Textband*, S. 27 (Wz. 58), sowie NMA X/30/4: *Fragmente* (Ulrich Konrad), Fr 1782r, Faksimile S. 89 und Kritischer Bericht S. 242 f.

¹²⁸ Croll (wie Anmerkung 131), S. 509.

¹²⁹ Vgl. W. Kirkendale (wie Anmerkung 126), S. 141 mit Anmerkung 12.

¹³⁰ Vgl. TysonWK, *Textband*, S. XXIII, hier die Einzelbemerkungen zu Wasserzeichen Nr. 58.

¹³¹ Vgl. hierzu auch die Gegenposition zu Crolls Argumentation von Wolfgang Plath (wie Anmerkung 49).

¹³² Vgl. HWV, Band 3, S. 214 f., sowie *Hallsche Händel-Ausgabe*. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Serie IV, Band 1: *Klavierwerke 1* (Neuausgabe von Terence Best), Kassel etc. 1993, *Vorwort*. Vgl. auch Hans Joachim Marx: *Eine Fuge Händels in der Instrumentierung Mozarts (KV deest)*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 4 (1991), S. 249–253, und Flothuis (wie Anmerkung 21), Supplement 1991, S. 15.

¹²⁸ Vgl. W. Kirkendale (wie Anmerkung 126), Edition der Fugen, S. 144–155.

¹²⁹ Vgl. hier die Bemerkungen zu Nr. 9 sowie in NMA X/28/Abteilung 3-5/Band 3: *Übertragungen von Werken verschiedener Komponisten* (Dietrich Berke, Anke Bödeker und Faye Ferguson, fertiggestellt von Ulrich Leisinger), 12. *Fuge in C sopra Ut Re Mi Fa Sol La (Johann Jakob Froberger) KV Anh. 292 (KV⁶ Anh. A 60)*.

¹³⁰ Vgl. W. Kirkendale (wie Anmerkung 126), S. 142 f.

¹³¹ Vgl. Gerhard Croll, *Eine neuentdeckte Bach-Fuge für Streichquartett von Mozart*, in: *ÖMZ* 21 (1966), S. 508–514. Bei den anderen beiden Fragmenten handelt es sich um den gestrichenen Entwurf einer achttaktigen Passage aus dem dritten Satz des Klavierkonzerts in A

Aufführungen in Konzerten bei Gottfried van Swieten vorgesehen waren. Dem entspricht auch die Datierung des Papiers, das Alan Tyson ab 1782 nachweist. Anders als die Bachschen Fugen weist die Händel-Bearbeitung dezidierte Artikulationsangaben auf. Ob diese aufführungspraktische Zusätze Mozarts sind oder in seiner – nicht ermittelten – Vorlage standen, ist nicht bekannt.

11. *Andantino in Es (Christoph Willibald Gluck)*
KV 236 (588^b)

Vorlage für Mozarts Bearbeitung ist die Arie „*Non vi turbate, no*“ aus der zweiten Szene des zweiten Aktes der italienischen Fassung von Christoph Willibald Glucks Oper *Alceste*, die am 26. Dezember 1767 in Wien uraufgeführt wurde und deren Partitur 1769 erstmals im Druck erschienen ist¹³⁷. Mozarts Autograph ist erhalten und dürfte 1782 oder etwas später geschrieben worden sein, nicht jedoch erst 1790, wie Alfred Einstein in KV³ angenommen hatte. Auf der Rückseite des Blattes befindet sich eine mehrstimmige Verlaufsskizze zum Duett „*Così si fa*“ (Auretta/Chichibio) aus dem Opern-Fragment *L'oca del Cairo* KV 422, die Ulrich Konrad mit 1783 datiert¹³⁸. Ob diese Datierung auch für die umseitig notierte Gluck-Bearbeitung gilt, kann nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden, da Mozart nicht mehr benötigte und nur zum Teil beschriebene Einzelblätter ganz offensichtlich zur späteren Wiederverwendung beiseite legte. Zu welchem Zweck Mozart die Gluck-Arie bearbeitet hat, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, möglicherweise aber als Thema für einen Variationenzyklus¹³⁹, der dann aber nicht schriftlich fixiert oder überhaupt nicht realisiert worden ist.

12. *Adagio in F für Klavier KV³ Anh. 206^a*
(KV⁶ Anh. A 65)

Eine Vorlage für das kurze Klavierstück, das merkwürdigerweise in zwei nicht genau übereinstimmenden Fassungen, einmal von der Hand Wolfgangs, einmal von der Leopold Mozarts überliefert ist, konnte bislang nicht ermittelt werden. Alfred Einstein sah in ihm „eine Jugendarbeit (oder Abschrift nach C. Ph. Em. Bach?) [...] die in unmittelbarem Zusammenhang steht mit dem verlorenen Klavierkonzert 43^c“ (KV³, S. 859). Einsteins Hinweis erweist sich – wie so oft – als nur teilweise zutreffend, denn die von ihm unter KV³ 43^c zusammengefaßten Stücke gehören eindeutig nicht zusammen. Für das Klavierkonzert in G, von dem nur das Incipit des ersten Satzes und eine Verlaufsskizze Leopolds bekannt sind,

ist aus heutiger Sicht klarzustellen, daß Wolfgang Amadeus Mozart „als Komponist [...] keinesfalls in Betracht kommt“, vielmehr ist nach Plaths Erkenntnissen von Leopolds Autorschaft auszugehen¹⁴⁰. Einstein meinte aber wahrscheinlich ohnehin den langsamen Konzertsatz in D, von dem nur die stark verzierte Klavierstimme erhalten ist. Wie sich unlängst gezeigt hat, handelt es sich hierbei in der Tat um die Auszierung eines fremden Stücks, nämlich um jenes „*Andante di Beecke*“, für das Mozart auch die Kadenz KV 624 (KV⁶ 626^a), II. Teil, K geschrieben hat¹⁴¹. Rückschlüsse auf den Autor des Adagio in F sind mit dieser Identifizierung nicht möglich. Ernst Fritz Schmid hielt an dem Bearbeitungscharakter des Stücks fest:

Vermutlich handelt es sich um die Komposition eines Zeitgenossen, möglicherweise Karl Philipp Emanuel Bachs, die Mozart in dieser, von ihm selbst mit den üppigsten Vortragsmanieren ausgezierten Fassung niederschrieb, vielleicht zur Wiedergabe in einem seiner Konzerte. Der Handschrift nach stammt die Niederschrift aus Mozarts Wiener Zeit.¹⁴²

Der Datierung widerspricht allerdings der Befund von Papier und Wasserzeichen, der eine Entstehung um 1773 nahelegt. Neal Zaslaw, der die autographe Quelle beschrieben und das seltsame Stück erstmals herausgegeben hat, macht mit Recht darauf aufmerksam, daß die allgemein akzeptierte Vorstellung, bei dem Stück handele es sich um eine von Mozart ornamentierte Fremdkomposition, eine durch nichts bewiesene Hypothese ist und daß Mozart das Stück sehr wohl auch selbst komponiert haben kann¹⁴³.

Wie Robert D. Levin zu bedenken gibt (freundliche Mitteilung vom 18. Januar 2011), widersprechen getreue Wiederholungen dem improvisatorischen Charakter einer Auszierung. Vielmehr ist anzunehmen, daß beide Teile des Satzes (T. 1–18 bzw. T. 19–36) zunächst in einer einfacheren Fassung des Komponisten erklangen, die aber nicht erhalten oder nicht identifiziert ist. Hierauf deutet auch die Tatsache, daß Mozart nur eine *seconda volta* notiert hat; diese leitet allem Anschein nach von der Auszierung des ersten Teils in den zweiten Teil des ursprünglichen Satzes über, der aber weder

¹⁴⁰ Vgl. PlathMS (wie Anmerkung 103), S. 41.

¹⁴¹ Vgl. Kritischer Bericht zu NMA X/28/Abteilung 2: *Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten · Klavierkonzerte und Kadenzen* (Martina Hochreiter, fertiggestellt von Ulrich Leisinger), S. 14. Da die Auszierung zum „*Andante di Beecke*“ nur in der Handschrift Leopold Mozarts überliefert ist und somit kein Nachweis für Wolfgangs Beteiligung vorliegt, wird vom Abdruck in der NMA abgesehen. Die Auszierung ist aber durch zwei Faksimile-Ausgaben gut dokumentiert; vgl. den Kritischen Bericht zu NMA X/28/Abteilung 2, S. 131, Anmerkung 82.

¹⁴² Ernst Fritz Schmid (wie Anmerkung 26), S. 44 f.

¹⁴³ Vgl. Neal Zaslaw, *Taking a Lesson From Mozart. The First Edition of an Unknown Mozart Adagio*, in: *Keyboard Classics* 1992, S. 12–15 und S. 42 f., hier S. 42.

¹³⁷ Zu Glucks *Alceste* vgl. die umfassende Darstellung von Gerhard Croll in: *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke* (wie Anmerkung 22), Abteilung I, Band 3: *Alceste* (Gerhard Croll), Teilband b, Kassel etc. 2005.

¹³⁸ Vgl. NMA X/30/3: *Skizzen* (Ulrich Konrad), Nr. 57A = Skb 1783 (Faksimile mit Übertragung und Kritischer Bericht auf S. 31).

¹³⁹ Vgl. KV⁶, Anmerkung zu KV 588^b = KV¹ 236, S. 672.

von Wolfgang noch von Leopold Mozart zusammen mit der Auszierung aufgezeichnet wurde.

Anhang

Im Anhang des Bandes werden Exzerpte aus zwei Werken wiedergegeben, bei denen auf Grund der derzeitigen Quellenlage nicht sicher auszumachen ist, ob es sich tatsächlich um Bearbeitungen Mozarts handelt.

1. *Missa in C* (Georg von Reutter d. J.) KV deest

In einem Aufsatz über den Musikalienkatalog aus dem Jahre 1788 und die Altbestände des Salzburger Domarchivs (heute: Archiv der Erzdiözese Salzburg) wies Walter Senn 1971/72 auf eine Paukenstimme von der Hand Mozarts mit Eintragungen Leopolds in einem Stimmensatz zu einer Messe von Georg von Reutter d. J. hin¹⁴⁴. Obgleich Senn die entsprechende Seite auch im Faksimile wiedergab, wurde der Fund in der Mozart-Forschung nicht rezipiert. Reutters Messe ist zwar auch andernorts überliefert; dennoch läßt sich aufgrund der derzeitigen Quellenlage nicht sicher ausmachen, ob es sich bei der Paukenstimme um die Abschrift eines originalen Parts, also um eine Übertragung, oder um eine von Wolfgang hinzukomponierte Stimme, d. h. um eine Ergänzung, handelt. Reutters Messe liegt in verschiedenen Fassungen – ohne Trompeten und Pauken, mit zwei und mit vier Trompeten und Pauken, mit und ohne obligate Orgel – vor, wobei zum Teil auch die Taktzahlen der einzelnen Sätze differieren. Diese Verwirrung schlägt sich auch im Werkverzeichnis von Norbert Hofer nieder, wo das Werk in der Werkgruppe „Messen“ unter zwei verschiedenen Nummern (Nr. 23 und 44) geführt wird¹⁴⁵.

Andante Georg Reutter d. J.

V. I

4 Sopr.

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

Bislang konnte in den Konkordanzquellen, die aufgrund langjährigen Gebrauchs häufig unvollständig überliefert sind, keine Paukenstimme nachgewiesen werden, die der von Mozart geschriebenen entspricht, so daß es sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Ergänzung und nicht bloß um eine Übertragung Mozarts handelt. Für diese Annahme spricht insbesondere, daß

¹⁴⁴ Walter Senn, *Der Catalogus Musicalis des Salzburger Doms (1788)*, in: *MJb* 1971/72, Salzburg 1973, 182–196, hier S. 185 f. (mit Faksimile des Autographs auf S. 186).

¹⁴⁵ Norbert Hofer, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Georg Reutter jun.*, Typoskript [um 1946], Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, Signatur: S.m. 28992.

die Trompeten auf dem Titelblatt des Salzburger Stimmensatzes ausdrücklich als „2 Clarini non obligati“ bezeichnet werden und dort das Vorhandensein einer Paukenstimme nicht einmal als Nachtrag vermerkt wird. Wenn auch ein Abdruck der vollständigen Messe im Rahmen der NMA nicht angemessen erscheint, wurden der von Mozart um 1776 hinzukomponierten oder wenigstens kopierten Paukenstimme die beiden allem Anschein nach von Reutter stammenden Trompetenpartien zur Orientierung beigelegt.

2. „Triumph! Triumph!“ (Carl Philipp Emanuel Bach) KV deest

3. „Gott führet auf mit Jauchzen“ (Carl Philipp Emanuel Bach) KV deest

Wie in Zusammenhang mit Mozarts Bearbeitung der Sopran-Arie „Ich folge dir, verklärter Held“ bereits ausgeführt¹⁴⁶, weist das Wiener Aufführungsmaterial gegenüber der 1787 gedruckten Originalpartitur auch in anderen Sätzen Änderungen auf. Die Vereinfachung der Trompetenstimmen im Chor „Triumph! Triumph!“ folgt denselben Prinzipien, wie sich am Autograph zur Arie beobachten läßt: Die Stimme wird deutlich tiefer gelegt und schwierige Passagen werden auf andere Blasinstrumente übertragen. Ähnlich werden im Schlußchor „Gott führet auf mit Jauchzen“ an drei Stellen die obligaten Trompetenstimmen in exponierter Lage durch hinzukomponierte Bläserstimmen gestützt. In Ermangelung dokumentarischer Belege ist aber nicht gesichert, daß die Eingriffe von niemand anderem als von Mozart stammen können, weswegen auch ein Abdruck des vollständigen Chorsatzes im Rahmen der NMA nicht angemessen wäre.

V. ZUR EDITION DER BEARBEITUNGEN UND ERGÄNZUNGEN IM VORLIEGENDEN BAND

Aufgrund der speziellen Überlieferung ergeben sich für die hier vorzulegende Edition der *Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten* einige Besonderheiten, die teils die Benennung der Kompositionen, teils die Form der Wiedergabe betreffen. In Übereinstimmung mit dem in der NMA eingeführten Sprachgebrauch werden im Band alle Quellen von Mozarts Hand als „Autographe“ bezeichnet, unabhängig davon, welchen kompositorischen Anteil Mozart an den jeweiligen Werken hat. Die Kompositionsniederschriften der fremden Komponisten unter den Vorlagen werden hingegen als „Eigenhändige Partitur von ...“ bezeichnet, um Verwechslungen vorzubeugen¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Vgl. oben, S. XXIf.: 1. „Freundinnen Jesu“ – „Ich folge dir, verklärter Held“ (Carl Philipp Emanuel Bach) KV Anh. 1098/19 (KV⁶ 537^d).

¹⁴⁷ Vgl. dazu unten den Kritischen Bericht, S. 137, Anmerkung 1.

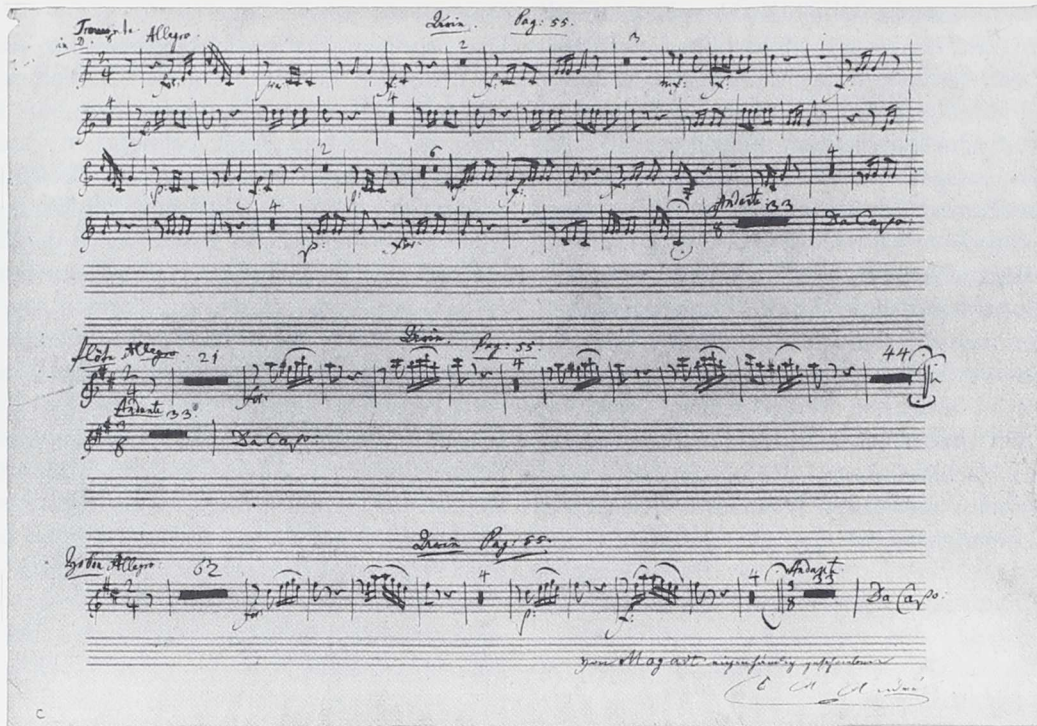
In der NMA-Werkgruppe 28 gilt das Hauptaugenmerk den Werkgestalten, wie sie von Mozart überliefert sind, unabhängig von den Intentionen der fremden Komponisten in den jeweiligen Vorlagen. Es handelt sich deshalb primär um Quelleneditionen und nicht um Werkeditionen der Vorlagen. Weitere Quellen zu den originalen Kompositionen wurden jedoch zur Bestimmung von Abhängigkeitsverhältnissen und zur Ermittlung etwaiger Vorlagen herangezogen. Im allgemeinen wurden dabei auch signifikante Abweichungen zwischen Mozarts Übertragung und der Parallelüberlieferung dokumentiert. Vorlagen wurden aber nur in Ausnahmefällen, die im Kritischen Bericht einzeln angeführt sind – etwa bei Unklarheiten in den Mozart-Autographen, die aus Nachlässigkeiten der Niederschrift oder aus undeutlichen Korrekturen resultieren –, auch zur Textrevision herangezogen.

DANK

Die Bandherausgeber danken allen im Vorwort und im Kritischen Bericht genannten Bibliotheken, Archiven und Privatpersonen für die Erlaubnis zur Benutzung der in ihrem Besitz befindlichen Quellen. Iacopo Cividini, Julia Doht, Christoph Großpietsch, Anja Morgenstern, Miriam Pfadt und Till Reininghaus (alle Salzburg) haben in der Schlußphase der Edition tatkräftig mitgewirkt. Für Rat, Hilfe und weitere Hinweise ist darüber hinaus zu danken: Reinhild Aigner (Wien), Chris Banks (London), Axel Beer (Mainz), Otto Biba (Wien), David Black (Cambridge), Alfred Dürr (Göttingen), Pater Petrus Eder OSB (Salzburg), Ulrich Konrad (Würzburg), Christian Leitmeir (London), Robert D. Levin (Cambridge/MA), Elisabeth Rothmund (Paris), Helmut Schmidinger (Wels), Ruth Seehaber (Weimar/Warschau), Neal Zaslaw (Ithaca/NY) und last but not least Wolfgang Rehm (Hallein/Salzburg).

Zierenberg und Salzburg,
im Sommer 2009

Dietrich Berke
Ulrich Leisinger



1. „Freundinnen Jesu!“ – „Ich folge dir, verklärter Held“ (Carl Philipp Emanuel Bach). Konzertierende Trompetenstimme bearbeitet für Flöte, Oboe und Trompete von Wolfgang Amadeus Mozart, KV Anh. 1098/19 (KV⁶ 537d), Autograph. Amerikanischer Privatbesitz: vgl. S. XXII f, S. 3–13 und S. 137 f.



Auszierungen von der Hand von Leopold Mozart (1., 3.–6. und 10. System) und Wolfgang Amadeus Mozart (8. und 9. System) zu verschiedenen, teilweise nichtidentifizierten Opernarien (erwähnt bei KV³⁻⁶ 293e). Amerikanischer Privatbesitz: vgl. S. XXIII ff.

Handwritten musical score for the first system of "Cara la dolce fiamma" by Johann Christian Bach. The score is written on eight staves. The top staff is the vocal line, and the lower staves are the accompaniment. The lyrics are in Italian and include: "Cara la dol - ce fiam - ma del al - ma - mia - tu - sci - del al - ma - mia - tu - sci", "ca - ra la dol - ce fiam - ma del al - ma - mia - tu - sci - del al - ma - mia - tu - sci", "e negli affet - ti miei co - state og - nor sa - rò. Ca - ra la dol - ce fiam - ma", "e negli affet - ti miei co - state og - nor sa - rò. Ca - ra la dol - ce fiam - ma", "del al - ma - mia - tu - sci", "del al - ma - mia - tu - sci", "del al - ma - mia - tu - sci", "del al - ma - mia - tu - sci", "del al - ma - mia - tu - sci".

Handwritten musical score for the second system of "Cara la dolce fiamma" by Johann Christian Bach. The score is written on eight staves. The top staff is the vocal line, and the lower staves are the accompaniment. The lyrics are in Italian and include: "Or - ti ca - ra la dol - ce fiam - ma del al - ma - mia - tu - sci", "e negli affet - ti miei co - state og - nor sa - rò", "ca - ra la dol - ce fiam - ma", "del al - ma - mia - tu - sci", "del al - ma - mia - tu - sci", "del al - ma - mia - tu - sci", "del al - ma - mia - tu - sci", "del al - ma - mia - tu - sci".

4. „Cara, la dolce fiamma“ (Johann Christian Bach). Auszierungen der Gesangstimme KV³ 293^e/I.
 Handschrift von Wolfgang Amadeus Mozart (Notenschrift nur recto, 1.–2. Akkolade,
 Textschrift, recto, 1. Akkolade, bis verso, 4. Akkolade, Beginn) und
 Maria Anna („Nannerl“) Mozart (Notenschrift ab recto, 3. Akkolade; Textschrift ab verso,
 4. Akkolade nach dem Doppelstrich).
 Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg: vgl. S. XXIII ff., S. 24–27 und S. 146 f.

Cara la dolce fiamma
 Fiamma di Bach
 Costante
 grazie
 cambio

J. C. Bach's handschrift
 J. C. Bach

Quel caro amico bello
 La va
 ga sua bella
 anch'io
 venno
 Se m'atten
 a mia bella anch'io
 venno

M. Sacchini

4. „Cara, la dolce fiamma“ (Johann Christian Bach). Auszierung der Gesangstimme KV³ 293^e/1 (recto) und Auszierungen zu zwei weiteren Arien von Johann Christian Bach und mutmaßlich von Antonio Sacchini KV³⁻⁶ 293^e/2 und 3 (verso). Handschrift von Leopold Mozart. Staats- und Stadtbibliothek Augsburg; vgl. S. XXIII ff., S. 24–27 und S. 146 f.

DIETRICH BERKE IN MEMORIAM

Die Beteiligung an den beiden Bänden NMA X/28/ Abteilung 3-5/Band 2: *Bearbeitungen und Ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten* und NMA X/28/ Abteilung 3-5/Band 3: *Übertragungen von Werken verschiedener Komponisten* ist das Vermächtnis, das Dietrich Berke der *Neuen Mozart-Ausgabe* und somit der Mozart-Forschung hinterläßt.

Der am 26. Februar 1938 in Castrop-Rauxel geborene Dietrich Berke wurde 1966 in Würzburg mit *Studien zur mehrstimmigen französischen Messenkomposition des 14. Jahrhunderts* promoviert und ist am 16. Oktober 2010 nach kurzer Krankheit in Kassel einem schweren und heimtückischen Leiden erlegen.

Dietrich Berkes weitreichende, sich über viele Jahrzehnte erstreckende Wirkungskraft, die in weite Gebiete des Faches Musikwissenschaft hin ausgestrahlt hat, wird ohne Zweifel an verschiedenen Stellen gewürdigt werden. An dieser Stelle ist über seine lange Teilhabe und kraftvolle Rolle bei der *Neuen Mozart-Ausgabe* zu sprechen, die 1955 zu erscheinen begann und im Jahr 2007 ihr offizielles Ende gefunden hat. Dietrich Berke war am 1. Juni 1969 in den Bärenreiter-Verlag Kassel eingetreten, in dem er zunächst wissenschaftlicher Lektor, 1985 bis 1998 Cheflektor und bis zu seiner Pensionierung am 30. Juni 2002 noch einmal wissenschaftlicher Lektor des Verlages der *Neuen Mozart-Ausgabe* war. Schon im September 1970 hat ihn die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg als Herausgeberin der Ausgabe damit beauftragt, für die damalige Editionsleitung einzelne Arbeiten zu übernehmen. Drei Jahre später, 1973, wurde Dietrich Berke von der Stiftung in die Editionsleitung der NMA berufen, der er (seit 2007 nominell) bis zu seinem Tod angehört hat. Für sein Engagement und für seine Verdienste um die Mozart-Forschung ist Berke in Österreich mehrfach ausgezeichnet und 1975 in das damalige „Zentralinstitut für Mozart-Forschung“ (heute: „Akademie für Mozart-Forschung“) berufen worden. Neben seiner jahrzehntelangen Präsenz für Fortgang und Überwachung der Editionsarbeiten – und Dietrich Berke war ein mit allem erforderlichen Wissen ausgestatteter, gleichermaßen liebenswürdiger wie in der Sache unerbittlicher „Lektor“ – hat er bald auch selbst mehrere Bände wissenschaftlich betreut und dabei alle vorgegebenen Stadien bis hin zur drucktechnischen Produktion meisterhaft bewerkstelligt. Hier ist zunächst Mozarts erste Münchner Oper *La finta giardiniera* zu nennen: In ihren beiden Versionen mußte sie 1978 (zusammen mit Rudolph Angermüller) als NMA II/5/8 auf einer als besonders ungünstig zu bezeichnenden Quellenbasis ediert werden. Bis zum Erscheinen des Kritischen Berichts, den Berke im Jahre 2004 allein vorlegte, hatte sich die Quellensituation wesentlich verbessert. Im letzten Dezennium der NMA hat sich Dietrich Berke, nachdem er schon 1975 zusammen mit Marius Flothuis den Band NMA VIII/21: *Duos und Trios*

für *Streicher und Bläser* betreut hatte, verschiedenen Supplement-Bänden gewidmet, hier vor allem dem dritten Band der Werke zweifelhafter Echtheit NMA X/29/3: *Orchesterwerke und Lieder* (im Druck vorgelegt 2000). Er hat auch Kritische Berichte zu wesentlich früher erschienenen Editionen anderer Kollegen verfaßt und sich dabei mit großer Energie und in selbstloser Weise eingeschaltet. Hervorzuheben ist hier vor allem der Bericht zum *Requiem* (NMA I/1/Abteilung 2/Band 1 und 2; erschienen 2007), für den Berke zusammen mit Christoph Wolff, unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, verantwortlich zeichnete. Nicht zuletzt war Dietrich Berke dann Mitautor und Mitherausgeber einer umfangreichen Broschüre mit dem Titel *Die Neue Mozart-Ausgabe. Texte, Bilder, Chronik 1955 bis 2007*, im Druck vorgelegt zum offiziellen Abschluß der Ausgabe am 17. Juni 2007 und jedem Subskribenten der Ausgabe zugesandt.

Bleibt neben der Legion von Dietrich Berkes wissenschaftlichen Mozartiana in Lexika, Zeitschriften und an vielen anderen Orten noch ein besonderes „opus magnum mozartianum“, eine späte „Beigabe“ für die NMA, zu erwähnen: Gemeint ist die von David W. Packard und Christoph Wolff ins Leben gerufene Edition *Mozart Operas in Facsimile* mit der Wiedergabe der Originalhandschriften von Mozarts sieben großen Opern. Für dieses Projekt hat sich Dietrich Berke als Generalherausgeber in den Jahren 2002 bis 2009 mit aller Kraft und mit nie versagender Verve eingesetzt – eine Großtat, die ohne seine in jahrzehntelangem Wirken „Pro Mozart“ erworbenen Kenntnisse in sachlicher wie in praktischer Hinsicht nicht denkbar gewesen wäre.

Für sein eingangs angesprochenes NMA-Vermächtnis hat Dietrich Berke noch kurz vor seinem Tod die kollationierte Fahnenkorrektur erhalten. Er konnte jedoch den Inhalt der Sendung aus Salzburg in Zierenberg/Kassel, wo er seit 1990 mit seiner Frau lebte, lediglich zur Kenntnis nehmen, hat von uns aber wenige Tage vor seinem Tod die Versicherung erhalten, daß für die unmittelbar bevorstehende Drucklegung der Bände alle noch notwendigen Korrekturen in der bei der NMA üblichen Weise und damit in seinem Sinn ausgeführt und überwacht werden.

Diese beiden gewichtigen Bände im NMA-Supplement, an denen sein Herz ganz besonders hing, werden für immer mit dem Namen „Dietrich Berke“ verbunden bleiben und damit das Andenken an einen besonders treuen Freund, an einen unvergessenen Kollegen, an einen bedeutenden Mozart-Forscher bewahren helfen.

Hallein/Salzburg, am 29. Oktober 2010

Für die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg
Wolfgang Rehm
(1969 bis 2010 Weggefährte von Dietrich Berke)