WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie IV

Orchesterwerke

WERKGRUPPE 12:
KASSATIONEN, SERENADEN UND
DIVERTIMENTI FÜR ORCHESTER · BAND 1

VORGELEGT VON GÜNTER HAUSSWALD
UND WOLFGANG PLATH

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1970

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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

Die wissenschaftlichen Editionsarbeiten zu diesem Band wurden gefördert
mit Hilfe der Stiftung Volkswagenwerk.

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Günter Haußwald und Wolfgang Plath, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie IV, Werkgruppe 12, Band 1.

Alle Rechte vorbehalten / 1970 / Printed in Germany

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

INHALT

Vorwort VI

Zum vorliegenden Band VII

Faksimile: Beginn des autographen Fragments A^1 von KV 32 XVIII

Faksimiles: Seite 1 und 14 des autographen Fragments A^2 von KV 32 . . . XIX

Faksimiles: Seite 18 und 19 des autographen Fragments A^2 von KV 32 . . . XX

Faksimiles: Titelblatt und Seite 4 der Violino-I-Stimme aus dem Stimmenmaterial Donaueschingen von KV 32 XXI

Faksimile: Blatt 1^r des Autographs von KV 63 XXII

Faksimile: Blatt 1^r des Autographs zum 1. Satz von KV 99 (63^a) XXIII

Faksimile: Erste Seite des Marsches KV 62 (Kopie Lissabon) XXIV

Faksimile: Blatt 1^r des Autographs von KV 100 (62^a) XXV

Gallimathias musicum (Quodlibet) KV 32 3

Drei Kassationen

1. Kassation in G KV 63 25

2. Kassation in B KV 99 (63^a) 45

3. Kassation in D: Marsch KV 62 und Serenade KV 100 (62^a) 63

Anhang

Autographe Entwurfspartitur zum *Gallimathias musicum* 97

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)

VORWORT

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

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

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

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

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV^3 bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV^6) vermerkt.

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

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

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort des Bandbearbeiters (*„Zum vorliegenden Band"*) und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Zum „Gallimathias musicum"

I. Entstehung, Quellen, Fassungen

In dem 1768 aufgesetzten Verzeichnis der frühesten Werke seines Sohnes vermerkt Leopold Mozart: „*Ein Quodlibet unter dem Titl Gallimathias musicum à 2 Violini, 2 Hautb: 2 Corni, Cembalo obligato, 2 fagotti [!], Viola e Baßo. alle Instrumenten haben ihre Solos, und am Ende ist eine Fuge mit allen Instrumenten über ein holländisches Gesang, |: der Prinz Wilhelm genannt :| angebracht. Componirt für den Prinzen v Oranien durchl:*"[1]. Genaueres erfahren wir fast ein Vierteljahrhundert später aus den biographischen Aufzeichnungen, die Nannerl (inzwischen verheiratete Reichsfreiin von Berchtold zu Sonnenburg) 1792 für Friedrich Schlichtegroll anfertigte. Sie berichtet von ihrer eigenen und Wolfgangs schweren Erkrankung (Den Haag, Herbst 1765) und fährt fort: „*nachdem sich die Kinder erst nach 4 Monat wieder vollkommen erhollten, reisten sie* [d. h. die Familie Mozart] *zu Ende des Monats Jenner 1766 nach Amsterdam, blieben da ein Monat, reisten wieder nach Haag zu dem InstalationsFest des Prinzen von Oranien,* [so] *den 11ten März gehalten wurde*"[2]. Und am Rande fügt sie hinzu: „*Haag. Componirte der Sohn zu dieser Festivetät ein Quotlibet auf alle Instrumenten.* [...]" Tatsächlich dauerten die Festlichkeiten anläßlich der Installation des Prinzen Wilhelm V. von Oranien als Erbstatthalter der Niederlande vom 7. bis 12. März 1766 (die Installation selbst fand am 8. März statt)[3]. Indessen betont auch Leopold Mozart in seinem etwas unklaren Bericht an Lorenz Hagenauer (Brief vom 16. Mai 1766) das Datum des 11. März: „*Wir sind von Amsterdam zu dem Fest des Prinzen von Oranien |: so den 11.ten Merz war, und einige Zeit dauerte :| wieder nach dem Haag gegangen; [...]. Über diess mußte er* [Wolfgang] *zum Concert des Prinzen etwas machen* [= KV 32 ?], *auch für die Princesse arien componiren etc.*"[4] So wird man wohl der allgemeinen Annahme folgen dürfen, wonach um den 11. März 1766 bei Hofe eine Festmusik stattfand, bei der auch Nannerl und Wolfgang mitwirkten; bei dieser Gelegenheit ist dann höchstwahrscheinlich auch das *Gallimathias musicum* KV 32 aufgeführt worden[5]. Das Werk ist also jedenfalls vor diesem Zeitpunkt entstanden, zum Teil vielleicht noch in Amsterdam, da nicht genau bekannt ist, wann die Familie Mozart nach Den Haag zurückreiste. Nur soviel läßt sich zu Entstehungsgeschichte und -anlaß sagen. Daß Wolfgang sein *Gallimathias* späterhin (1770 in Mailand) umgearbeitet, d. h. in eine definitive Form gebracht habe, ist eine Hypothese, die — wie sich aus dem Verlauf der folgenden Erörterungen zeigen wird — von falschen Voraussetzungen ausgeht.

Das Werk ist in vier Handschriften überliefert, die ihrerseits zwei verschiedene Zustände oder Fassungen repräsentieren. Wir unterscheiden dabei:

Einen (teil-)autographen Partiturentwurf, der sich aus den einander ergänzenden Fragmenten A^1 (Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique; früher Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Slg. Malherbe) und A^2 (Gemeentemuseum 's-Gravenhage; vormals bei D. F. Scheurleer) zusammensetzt. Besonders in A^2 ist neben der ungelenken und z. T. recht unsauberen Schrift des 10jährigen Wolfgang ein relativ bedeutender Schriftanteil Vater Leopolds zu beobachten (dazu vgl. weiter unten). Die Tatsache, daß die beiden Fragmente unterschiedliche Papierformate aufweisen (A^1: Querformat, A^2: Hochformat, jeweils ohne erkennbares Wasserzeichen), und mehr noch der verwirrende Umstand, daß auf der ersten Seite von A^1 das autographe Arienfragment KV[6]: 73 D mit dem irrtümlichen Vermerk Johann Anton Andrés *Gehört in die Oper Mitridate, geschrieben in Mayland 1770*[6] notiert ist,

---

[1] *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Bände (= Bauer-Deutsch), Kassel etc. 1962/63, Band I, Nr. 144, S. 288, Zeilen 23—25.

[2] Bauer-Deutsch IV, Nr. 1212, S. 189 f., Zeilen 138, 142—146 (s. auch *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch =*Dokumente*, NMA X/34, Kassel etc. 1961, S. 400).

[3] Deutsch *Dokumente*, S. 51 (zum 7. März 1766). Vgl. dazu ausführlich Daniel François Scheurleer, *Het Muziekleven in Nederland in de tweede Helft der 18e Eeuw*, 's-Gravenhage 1909, S. 331 ff.

[4] Bauer-Deutsch I, Nr. 108, S. 219, Zeilen 9—15. Auf diesen Brief stützen sich offensichtlich die oben zitierten Angaben Nannerls.

[5] Scheurleer (*Het Muziekleven in Nederland* . . ., S. 343 ff.) kann auf Grund der Akten im königlichen Hausarchiv und der Hofhaltungsrechnungen allerdings überhaupt kein eigentliches Festkonzert nachweisen, sondern lediglich einen Hofball (am 28. Februar) und Tafelmusiken am 8., 10. und 12. März, wofür dem Musiker J. J. Muller „*als douceur soo voor hem selve als voor de verdere muzikanten*" die Summe von 1202.5 Gulden ausbezahlt wird. Da lt. Scheurleer am 11. März abends mit Sicherheit kein Konzert stattgefunden haben kann — der Prinz besuchte die Oper —, kommt für eine Aufführung des *Gallimathias* wohl nur eine der genannten (abendlichen) Tafelmusiken in Betracht.

[6] Der Text der Arie entstammt vielmehr Metastasios *Artaserse* (II, 11), worauf bereits Charles Malherbe verweist (*Le „Galimathias musicum" de W. A. Mozart*, in: *Riemann-Festschrift*, Leipzig 1909, S. 472 ff.), ohne daraus die Konsequenz zu ziehen und nun auch Andrés Datierung (die ja nur für den *Mitridate* sinnvoll sein kann) abzulehnen. — Der Irrtum Andrés ist übrigens begreif-

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

haben zu falschen Schlüssen verleitet[7]. An der unmittelbaren Zusammengehörigkeit der beiden Fragmente kann ebenso wenig ein Zweifel bestehen wie an ihrer vermutlich gleichzeitigen Entstehung[8]; für letztere zeugen die chronologischen Merkmale der Handschrift Mozarts.

Wesentlich für die Beurteilung dieses Entwurfs sind die oftmals skizzenhafte Art der Niederschrift (von ihrer Unsauberkeit zu schweigen) und das Fehlen einer erkennbar beabsichtigten Reihenfolge. (Die großenteils losen Einzelbögen des umfangreichen Fragments A^2 sind erst von André durch Paginierung in die heutige Ordnung gebracht worden!) Ist das *Gallimathias* seinerzeit im Haag aufgeführt worden, so muß wohl eine definitive Reinschriftpartitur vorgelegen haben, nach der erst die Stimmen ausgezogen werden konnten. Keines von beiden ist erhalten. Wohl aber existieren zwei andere Stimmenkopien, die ihrerseits auf dieses verschollene Material zurückzuführen sind:

Quelle B: Stimmenkopie in der Fürstl. Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen; der Umschlagtitel lautet: *Quottlibet / Musicum / à / 2. Violini. 2. oboe / 2. Corni, Viola / Cembalo con Fagotto / è / Violone / obligati // Del Sig: Wolfgang Mozart / compositore di 9. Anni à la Haye / nel mese di Marzo 1766.* (Vgl. das obere Faksimile auf S. XXI.)

Quelle C: Stimmenkopie in der Bibliothèque nationale, Département de la Musique, früher Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Slg. Malherbe; ein offenbar hierzu gehöriges Titelblattfragment trägt die Aufschrift: *Gallimathias / Musicum / a / 2. Violini / 2. Hautbois / 2. Corni / Viola / Fagotto / & / Basso / obligati // di Wolfgango Mozart.*

Beide Kopien sind inhaltlich identisch; im Detail zeigen sie wenige, aber doch charakteristische Abweichungen, die eine direkte Abhängigkeit ausschließen. Beide entstammen jedenfalls noch dem 18. Jahrhundert, wenn auch eine genauere Datierung nicht möglich ist. Für ihre Existenz gibt es nur die eine Erklärung: Auf der Rückreise ließ Vater Leopold, aller Wahrscheinlichkeit nach in Paris (Juni 1766) und Donaueschingen (Ende Oktober 1766), das *Gallimathias musicum* nach der mitgeführten Reinschriftpartitur (oder dem originalen Stimmenmaterial?) kopieren und aufführen. Dies kann für Donaueschingen als einigermaßen sicher gelten, denn über den dortigen Aufenthalt berichtet Leopold Mozart am 10. November 1766 Lorenz Hagenauer nach Salzburg: „*Kurz, wir waren 12. Täge da. 9. Täge war Music von 5.Uhr Abends bis 9.Uhr; wir machten allzeit etwas besonderes*"[9].

In der vorliegenden Ausgabe erscheint die Fassung der Quellen B und C im Hauptteil, die der Entwurfspartitur A^1 und A^2 im Anhang. Inhaltlich (die Reihenfolge wird eigens erörtert) unterscheiden sich die beiden Fassungen darin, daß

a. fünf Stücke des Entwurfs in der endgültigen Fassung fehlen: Nr. 2a, 6a und 11a–c der vorliegenden Ausgabe (nach der Zählung in KV: Nr. 3, 7a, 12a–c); eine Streichung ist jedoch nur bei Nr. 11c angedeutet. Andererseits

b. fehlt ein Stück der endgültigen Fassung im Entwurf: Nr. 16 (KV: Nr. 17).

c. Zwei Stücke der endgültigen Fassung (Nr. 5, 8 = KV: Nr. 6, 9) erscheinen im Entwurf in doppelter Version: Nr. 5a und b bzw. 8a und b.

Was die Reihenfolge der Stücke anlangt, so ist sie im Fragment A^1 (= S. 2–4 eines Bogens) einigermaßen evident: Nr. 1, 2, 3, 2a, 5a (KV: Nr. 1, 2, 4, 3, *Trio* zu 3). In A^2 (= 4 Einzelbögen + 1 Lage aus $2^1/_2$ Bögen) erscheint die Folge nach der heutigen Ordnung (Paginierung von André!) recht kompliziert:

Bogen 1 (S. 1–4): Nr. 12, 13, 14, 15
Bogen 2 (S. 5–8): Nr. 9, 10, 11, | 11a–c
Bogen 3 (S. 9–12): Nr. 7, 8a, | 6, 6a
Bogen 4 (S. 13–16): Nr. 4, 5b, | 17 (Beginn)
Bogen 5 f. (S. 17–26): Nr. 17 (Schluß); dazwischen (S. 24) Nr. 8b.

Warum André gerade in dieser Weise ordnete, ist leicht einzusehen: In der Annahme, daß hier ein vollständiger Satzzyklus vorliege, mußte er dem F-dur-Schluß (Nr. 17) einen Beginn in gleicher Tonart entgegenzustellen suchen (Nr. 12). Wir würden eine andere Ordnung vorziehen. Legt man die Bögen 1–3 (wobei Bogen 3 andersherum zu knicken ist) mit der Folge 3–2–1 in den geöffneten Bogen 4, so ergibt sich die genaue Reihenfolge der endgültigen Fassung.

Danach sollte es wohl erlaubt sein, das alte, aber im Grunde bereits von Alfred Einstein (KV³) ad absurdum

lich: Er hat offenbar im Vorsatz der Singstimme von KV⁶: 73 D *Soprano / arbate* (statt richtig *arbace*) gelesen — und ein Arbate kommt in Mozarts *Mitridate* als Sopranrolle vor.

[7] Die Hypothese einer Umarbeitung bzw. Ergänzung des *Gallimathias*, erstmals von Malherbe (a. a. O.) aufgestellt, wird von Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix (*W. A. Mozart*, ²I/39, S. 157 ff. und ²I/85, S. 291 f.), danach auch in vorsichtiger Weise von Hermann Abert (*W. A. Mozart*, ⁷I, S. 58) übernommen. In Paul Graf Waldersees Bearbeitung des *Köchel-Verzeichnisses* (KV². 1905) erhalten die Stücke des Fragments A^1, als *Symphonie* [!] deklariert, eine eigene Nummer (Anh. II 100a). Alfred Einstein (KV³) ist der erste, der demgegenüber den Sachverhalt richtig interpretiert.

[8] Es wäre allerdings möglich, die unterschiedlichen Papierformate mit einem eventuellen Beginn der Arbeit in Amsterdam und ihrer Beendung in Den Haag (s. oben) in Verbindung zu bringen; doch bleibe dies als vage Vermutung dahingestellt. Bei Fragen des Schreibmaterials kann der pure Zufall kaum ausgeschlossen werden.

[9] Bauer-Deutsch I, Nr. 112, S. 231, Zeilen 42–43.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

geführte Problem des *Gallimathias* als abgetan zu betrachten. Ebensowenig wie es ein „Problem" der authentischen Fassung gibt, gibt es ein solches der authentischen Reihenfolge[10] — jedenfalls nicht, bevor glaubhaft dargelegt werden kann, daß (1.) die voneinander unabhängigen Kopien B und C auf a n d e r e als die authentischen Vorlagen im Reisegepäck der Familie Mozart zurückgehen, und daß (2.) die von André vorgenommene Paginierung des Fragments A^2 den Intentionen Mozarts entspricht. Dieser Beweis dürfte schwerfallen.

II. Zur Frage der Abkunft einzelner Stücke

Mit Recht sagt Einstein (KV³, S. 49): „*Über die Abkunft der einzelnen Stücke liegt noch kaum eine Untersuchung vor.*" Damit wird vorausgesetzt, d a ß die einzelnen Stücke eine Abkunft haben; aber genau dies ist die Frage. Sie hängt mit dem Begriff des „Quodlibet" zusammen

Wyzewa und Saint-Foix (I, S. 158 f.) beschreiben das Wesen des *Gallimathias* mit z. T. treffender Formulierung: « *...ce Galimatias est ce que le définit Léopold Mozart dans son catalogue, un ‹ quodlibet ›, à la manière de celui que nous montrent les célèbres variations de Sébastien Bach* [?], *c'est-à-dire un mélange désordonné de fragments d'airs ou de danses empruntés à droite et à gauche, et disposés de manière à produire un effet comique par les rapides contrastes de leur succession.* » (An anderer Stelle, I, S. 291, reden sie übertreibend von « *cette parodie de tous les genres musicaux du temps* ».) Und weiter heißt es (I, S. 159): « *... ainsi les fragments se suivent, dont la plupart, malheureusement, ont été pris nous ne savons où, mais dont pas un seul ne doit être de l'invention de Mozart.* » Dem ist nur insofern zuzustimmen, als der beabsichtigte Witz tatsächlich im bunten Durcheinander heterogener Elemente, in der unerwarteten, oftmals noch durch derbe Effekte unterstrichenen Konfrontation von Gegensätzlichem oder Andersgeartetem liegt. (Auch der oft diskutierte und als nichtauthentisch angezweifelte Verzicht auf tonale Abrundung des Ganzen — F-dur-Schluß bei dominierender D-Tonalität — gehört hierher.) Aber ein Quodlibet im obigen Sinne ist das *Gallimathias* nicht; ob wirklich «*fragments d'airs ou de danses*» verwendet werden, erscheint höchst fraglich, und von Parodie musikalischer Gattungen — selbst nur der Absicht nach — kann wohl keine Rede sein: Es handelt sich um die naive Komposition eines 10jährigen Knaben, nicht um den *Musikalischen Spaß* des späten Mozart. Man wird „*Quodlibet*" in einem sehr viel ursprünglicheren Sinne verstehen müssen —etwa als das „*durcheinander-mischmäsch*" des Rothschen Lexikons von 1571[11] —, um dem Gemeinten nahezukommen. „*Quodlibet*" und „*Gallimathias musicum*" bedeuten dasselbe; Leopold Mozart hat diesen Titel mit Bedacht gewählt. Daß sich dieses musikalische Durcheinander nun aber in jedem Fall aus Präexistentem, Entlehntem zusammensetzen müsse, ist eine ungerechtfertigte Unterstellung a priori. Immerhin: e i n i g e s davon hat sich als präexistent nachweisen lassen.

Es gibt nicht viele sichere Identifizierungen. An erster Stelle zu nennen ist natürlich das berühmte Wilhelmus-Lied (*Wilhelmus van Nassouwe*), dem das Thema zur Schlußfuge (Nr. 17) entnommen ist; es liegt auch den gleichzeitig entstandenen Klaviervariationen KV 25 zu Grunde[12]. Etwa vergleichbar mit der „Licenza" der Opera seria wird hier, aus ganz anderem Zusammenhang heraus, in sozusagen direkter Anrede dem gefeierten Fürsten (zugleich aber auch dem genius loci) die förmliche Huldigung dargebracht. — Nr. 9 ist das Lied von den acht Sauschneidern[13], das seinerzeit offenbar auch mit weniger derbem Text populär war[14]. — Für Nr. 2a, die ausgemerzte erste Pastorella, die nichts weiter als eine Paraphrase des altbekannten „*Resonet in laudibus*" (bzw. „*Joseph, lieber Joseph mein*") dar-

[10] Der erst neuerdings (KV⁶, S. 43 unten) gegen Einstein angedeutete Einwand ist kaum verständlich: Einstein sagt richtig, daß unsere Quellen B und C die endgültige Fassung darstellen, und damit ist für ihn die authentische Satzfolge selbstverständlich gegeben; auf die Frage, ob sich „*aus den beiden Autographen und den Donaueschinger St.* [...] *eine authentische Reihenfolge feststellen*" lasse (KV⁶), geht er überhaupt nicht ein. — Wenn andererseits die Herausgeber von KV⁶ gegenüber der „*integralen Aufführung*" (d. h. mit eindeutig und ein für allemal fixierter Satzfolge) eine v a r i a b l e Satzfolge und -auswahl, „*die weitgehend vom Ort und vom augenblicklichen Bedarf bestimmt wird*", für zumindest möglich halten (S. 44 oben), so sei diese Möglichkeit ohne weiteres zugestanden. Nur bliebe dann zu erklären, warum die beiden Kopien B und C, die sicherlich nicht an demselben Ort entstanden sind, dennoch dieselbe Fassung überliefern, insbesondere warum sie die doch wohl nur im Zusammenhang mit den Haager Feierlichkeiten sinnvolle Huldigungsfuge über das *Wilhelmus*-Lied enthalten.

[11] Vgl. Artikel *Quodlibet* (Kurt Gudewill), in: MGG 10, Sp. 1822.

[12] Näheres zum *Wilhelmus*-Lied bei Abert ⁷/I, S. 57 f.

[13] Dazu Karl M. Klier, *Das Volksliedthema eines Haydn-Capriccios*, in: *Das deutsche Volkslied*, Jg. 34, Wien 1932, S. 88 ff. und 100 ff.

[14] Ernst Fritz Schmid (*L'héritage souabe de Mozart*, in: *Influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart*, hrsg. von André Verchaly, Paris 1956, S. 70 f.) weist das Lied in Valentin Rathgebers *Augsburger Tafelkonfekt* (in: *Das Erbe deutscher Musik* XIX) mit dem Text „*Wann d' Hoffnung nicht wär*" (II, 10) nach; Abert (⁷/I, S. 59) nennt hierfür „*Ich wollt es wäre Nacht*" (vgl. Erk-Böhme II, S. 618 ff.). — Bekanntlich hat auch Joseph Haydn die Weise verwendet (im Menuett des Streichquartetts Hob. III: 18 und im Klaviercapriccio Hob. XVII: 1).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

stellt, weist Erich Schenk[15] Mozarts unmittelbare Quelle nach: eine vierstimmige Bläserbearbeitung des Salzburger Hoftrompeters Bartolomeo aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts[16], die Mozart gekannt haben wird[17]. — Ein letzter und recht frappanter Nachweis ist, wie es scheint, bis jetzt verborgen geblieben: Nr. 14 ist eine bloße Instrumentierung des Klaviermenuetts Nr. 19 aus Nannerls Notenbuch vom Jahre 1759[18] (mit der Anmerkung Leopold Mozarts: *Diesen Menuett hat d Wolfangerl auch im vierten jahr seines alters gelernet.*).

Alle weiteren Nachweise von „Abkünften" sind für sich zu betrachten, denn sie zeigen mehr oder weniger überzeugende Ähnlichkeiten auf, ohne wirklich zu identifizieren. Hierzu gehören das angebliche Händel-Zitat[19] in Nr. 12, die von Einstein (KV³, S. 49) erwähnte Ähnlichkeit von Nr. 6 mit dem *„Gedult beschützet mich"* aus Rathgebers *Tafelkonfekt*[20] und jedenfalls auch Schmids Hinweis auf das schwäbische Volkslied *„Es hat sich halt eröffnet"* für die Pastorella Nr. 4[21]. Gerade bei diesem Satz — der in A² bezeichnenderweise von Leopold Mozart notiert wurde! — ist die Herkunft vom Trio des ersten Menuetts aus Leopolds *Bauernhochzeit* augenfällig[22]; man kann von Teilidentität sprechen. — Wie schon Abert (⁷/I, S. 59) beiläufig bemerkt, weist auch Nr. 11c auf Leopold zurück: Das ganze Stück ist voller Alphornmelodik, und die Hörner sind überdies nach Art des viertönigen „Corno pastoriccio" geführt[23].

Nach Abert (a. a. O.) soll Nr. 5 *„eine noch heute bekannte Schuhplattlerweise"* darstellen; dies hat sich bis jetzt nicht verifizieren lassen. Auch für Nr. 8, das Lied von der Eitelkeit, konnte keine Konkordanz nachgewiesen werden. Hier scheint der Text[24], nicht aber die Melodie präexistent zu sein (vgl. den gerade im Melodischen unsicheren Entwurf Nr. 8a).

Nach all diesem wird jedenfalls eines klar: Das *Gallimathias musicum* ist ein Quodlibet eigener Art. Wenn überhaupt Bekanntes oder Präexistentes verwendet wird, so wohl kaum in der Erwartung, daß es die Zuhörer auch wiedererkennen — vielleicht in Donaueschingen, sicherlich aber nicht in Den Haag und Paris. Für das dortige Publikum dürften diese miteingestreuten süddeutsch-salzburgisch-alpenländischen Klänge eher den Reiz des Exotischen besessen haben. Und so war es wohl auch gemeint: Das Wunderkind aus Salzburg, das mit allerhand drolligen Stücken einem fremden Hofe seine Reverenz erweist.

III. Zur Edition

In der alten Gesamtausgabe (AMA) ist nur das Fragment A² wiedergegeben; der zugehörige Revisionsbericht informiert wenigstens in groben Zügen über den Inhalt der Stimmenkopie C. Die Quellen A¹ und B waren zur Zeit der Redaktion noch nicht bekannt geworden. — Alfred Einstein beabsichtigte eine Ausgabe der von ihm rekonstruierten „endgültigen Fassung"; sie ist jedoch nicht erschienen. So darf die hier vorgelegte Ausgabe den Charakter einer Erstausgabe beanspruchen.

Wie bereits gesagt, bringt der Hauptteil dieser Ausgabe die endgültige Werkfassung, wie sie in den Quellen B und C vorliegt. Als maßgebliche Vorlage wurde in erster Linie Quelle B, die Donaueschinger Kopie, herangezogen: sie scheint ihrer Herkunft nach besser beglaubigt als C (Paris), auch ist sie in einigen Einzelheiten glaubwürdiger. Doch durften beide Kopien als editionspraktische Einheit betrachtet werden, weswegen die gelegentlichen Übernahmen aus C in Normalstich erfolgten; hierüber informiert im einzelnen der Kritische Bericht.

Der Anhang (S. 97 ff.) enthält die Entwurfsfassung der Fragmente A¹ und A², und zwar in einer Anordnung, die der des Hauptteils entspricht. Daß der h e u t i g e Zustand von A² eine andere Reihenfolge bietet (vgl. den Abdruck in AMA), und warum diese als nicht verbindlich angesehen werden konnte, ist oben (S. VIII f.) dargestellt worden.

Die durchweg vom Herausgeber hinzugefügte Satzzählung ist in Hauptteil und Anhang grundsätzlich identisch, was die Hauptnummern anlangt: im Anhang

---

[15] Erich Schenk, *Mozart, incarnation de l'âme autrichienne*, in: *Influences étrangères...*, S. 24. Schenk nennt in diesem Zusammenhang Kliers Aufsatz *Das Kindelwiegen zu Weihnachten*, in: *Das deutsche Volkslied*, Jg. 41, Wien 1939, S. 132.

[16] Manuskript (nach Schenk, a. a. O., S. 25) im Kloster Nonnberg, Salzburg.

[17] Weniger interessant scheint demgegenüber das Kinder- bzw. Wiegenlied *„Eia popeia"*, auf das Ernst Fritz Schmid (a. a. O., S. 72) und Bruno Nettl (*W. A. Mozart*, Fischer-Bücherei Band 106, S. 157) voneinander unabhängig aufmerksam machen.

[18] Vgl. *Leopold Mozart, Nannerl-Notenbuch 1759*, hrsg. von Erich Valentin, München 1956, Nr. 19.

[19] Vgl. Wyzewa und Saint-Foix ²/I, S. 159, Abert ⁷/I, S. 58 f., und ausführlich Walther Siegmund-Schultze, *W. A. Mozart unter dem Einfluß G. Fr. Händels*, in: *Händel-Jahrbuch 1956*, Leipzig 1956, S. 25 f.

[20] *Augsburger Tafelkonfekt*, a. a. O., II, 11.

[21] Schmid, in: *Influences étrangères...*, S. 73.

[22] *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Band XVI (Max Seiffert), S. 144.

[23] Vgl. Leopold Mozarts *Sinfonia Pastorale*, Seiffert, a. a. O., S. XLVI, Them. Verz. 3: 23. Siehe auch KV Anh. 294 (= KV⁶: Anh. C 11.13), *Anmerkung*.

[24] Über seine Herkunft war nichts zu ermitteln.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

mußten darüber hinaus sowohl doppelte Fassungen als auch die später ausgeschiedenen Stücke durch Buchstaben indiziert werden. So ließ es sich nicht vermeiden, daß die hier verwendete Numerierung von der in KV³ und KV⁶ abweicht: In KV wird die ausgeschiedene erste Pastorella regulär als Nr. 3 gezählt, während sie bei uns unter 2a im Anhang steht. Die hieraus resultierende allgemeine Nummernverschiebung möge vom Benutzer insbesondere beim Nachschlagen von Literaturzitaten bedacht werden.

Die Wiedergabe des Notentextes im Anhang entspricht weitgehend der Notierung der Originalmanuskripte (Ausnahmen: moderne Partituranordnung; Ergänzung 1. von fehlenden Schlüsseln, Vorzeichen und Taktzeichen: durch eine nach links offene eckige Klammer; 2. von fehlenden Instrumentenangaben: kursiv; 3. von fehlenden Akzidenzien im fortlaufenden Notentext: über der betreffenden Note.) Hierbei ist zu beachten, daß — wenn nicht anders angegeben — der Grundtext von Mozart stammt; seine eigenen Korrekturen werden durch zusätzliche Kleinstichnoten angezeigt, wogegen Leopold Mozarts Zusätze und Verbesserungen, die sich allerdings nicht immer eindeutig abgrenzen ließen, eckig geklammert erscheinen. Gelegentliches *ColB* (= col Basso) in hohen Instrumenten ist selbstverständlich im Sinne von „col Violino I^mo" bzw. „colla parte" zu verstehen.

Zu behandeln bleiben endlich noch einige vorwiegend aufführungspraktische Spezialfragen.

1. Zur Besetzung: Daß das Fundament entsprechend barocker Übung mit Baß, Fagott und Cembalo zu besetzen ist (wobei „Baß" Kontrabaß mit Violoncello ad libitum bedeuten kann), ergibt sich aus den beiden Stimmenvorlagen. Das Cembalo, das nur in der Nr. 13 solistisch hervortritt, wird demnach im übrigen Generalbaß zu spielen haben, auch wenn die Stimme in den Quellen nicht beziffert ist. Dem Fagott mußte einzig im „Concertino" Nr. 7 und in Nr. 12 ein eigenes System zugewiesen werden.

2. Zur Dynamik: Neben den herkömmlichen dynamischen Zeichen findet häufig die Anweisung *Solo* Verwendung, und zwar fast ausschließlich im Sinne eines gewünschten Hervortretens einzelner Stimmen oder Instrumente (so z. B. bei den Einsätzen der Oboen in Nr. 17, Takt 18 und 24). Ob *Solo* daneben auch solistische Besetzung meinen kann (so besonders in Nr. 12), ist nicht ganz klar; das dürfte wohl auch von der jeweiligen Besetzungsstärke abhängen. — Umgekehrt kann *p* ein nur relatives Zurücktreten einer oder mehrerer Stimmen gegenüber anderen bedeuten; so ist beispielsweise das scheinbar unlogische, zumal danach nicht mehr widerrufene Piano in Nr. 17 (Streicher, Takt 18—21) gegenüber dem Forte-Einsatz der Bläser zu verstehen. Diese dynamischen Markierungen wurden mit all ihrer Inkonsequenz in die Ausgabe übernommen; auf sinngemäße Ergänzungen konnte verzichtet werden. Dem Interpreten von heute, der weiß, mit welchen Mitteln klangliche Transparenz zu erreichen ist, werden die spärlichen Andeutungen des Originals genügen.

3. Fermaten-Auszierungen: Nur im Falle der mit *capriccio* bezeichneten Fermate in Nr. 9 (Takt 17, Violine I) schien es nötig, einen Auszierungsvorschlag beizugeben, der bei der Teilrepetition nach Belieben variiert werden kann. Der — stilsicheren — Improvisationskunst des Solisten sei damit natürlich keine Grenze vorgeschrieben. — Ob die Unison-Fermaten im Übergang Nr. 13/14 eine Improvisation des Solo-Cembalos verlangen, ist eher zu bezweifeln, zumal die Quellen keinen Hinweis geben.

4. Zu Nr. 8 (*„Eitelkeit!"*): Die Vokalschlüssel des Entwurfs (Nr. 8a) deuten ebenso wie die Textierung der beiden Kopien darauf, daß dieses Stück mit vokaler Ausführung rechnet. Allerdings textiert Quelle C nur in den beiden Oboen, wogegen B die Textworte allen beteiligten Stimmen unterlegt. Daß an die zusätzliche Mitwirkung eines Chors gedacht ist, kann wohl ausgeschlossen werden. Es bleibt also die kaum zu entscheidende Frage, ob die Orchestermusiker (soweit ihnen das möglich ist) beim Spielen mitsingen oder aber rein a capella singen sollen. Hier wurde die erstere Möglichkeit vorgezogen.

*

Abschließend sei allen Institutionen und Personen gedankt, deren freundliche Unterstützung diese Ausgabe ermöglicht hat: der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem; dem Haags Gemeentemuseum 's-Gravenhage; der Bibliothèque nationale Paris; der Fürstl. Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen sowie endlich Herrn Dr. Wolfgang Suppan, Freiburg/Br.

Augsburg, im April 1970 Wolfgang Plath

Zu den „Drei Kassationen"

Der vorliegende Band enthält neben dem *Gallimathias musicum* KV 32 die Kassation in G KV 63 (= Nr. 1), die Kassation in B KV 99 (63ª = Nr. 2) und die Kassation in D, bestehend aus dem Marsch KV 62 und der Serenade KV 100 (62ª = Nr. 3). Ihre Zuordnung in die Serie der Orchesterwerke besteht zu Recht, denn konzertierende Solovioline, gelegentlich solistisches Hervortreten von Bläsern erfordern eine mehrfache, mitunter chorische Streicherbesetzung, wie auch die Gesamtstruktur der Werke eine orchestrale Faktur

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

erkennen läßt. Der noch weitgehend ungeklärte Begriff der „Kassation" ist daher für die vorliegenden Fälle bei Mozart als Orchestermusik zu interpretieren.

•

Die Quellenlage ist zwar schmal, doch darf sie als ausreichend gesichert bezeichnet werden. Vollständig im Autograph überliefert ist die Kassation in G KV 63, ferner die Serenade in D KV 100 (62ª) ohne den Marsch in D KV 62 sowie der Marsch in B zur Kassation KV 99 (63ª). Die Eigenschriften Mozarts bedurften sorgfältiger Überprüfung, da sie vom Vater Leopold Mozart durchgesehen wurden und verschiedene Eintragungen von seiner Hand aufweisen. Dazu gehören Werktitel, Tempoangaben, Vorsatzbezeichnungen der Instrumente, dynamische und artikulationsmäßige Verdeutlichungen. Ihre Kennzeichnung mit Sicherheit oder auch nur mutmaßliche Autorschaft wurde erst möglich, nachdem Wolfgang Plath gültige Kriterien für die Handschrift Leopold Mozarts aufgestellt hatte[1]. Er sieht sie in einer *„konservativen Grundhaltung, in barocker Schrifttradition stehend"*, die sich im Schriftbild auswirkt, das *„sauber, ordentlich, nüchtern"* erscheint und *„stets auf eindeutige Lesbarkeit bedacht"* ist, so daß Einzelformen als *„präzise gezeichnet, oft steif, mit Tendenz zur Pedanterie"* sichtbar werden. Die Gegenbegriffe dazu bilden Charakteristika der Schrift Wolfgangs. Die Abhebung der beiden Schriftbilder voneinander beeinflußte maßgebend die Edition, namentlich hinsichtlich der Werktitel, der Dynamik und der Artikulation. (Zu Einzelheiten vgl. den Kritischen Bericht.)

Für die übrigen Sätze standen Abschriften zur Verfügung, von denen die Entdeckung einer *Marcia* im ersten Akt (Nr. 7) der Oper *Mitridate* KV 87 (74ª) und seine Identifizierung mit dem Marsch KV 62 durch Wolfgang Plath[2] besonders wichtig wurde. Einmal wurde damit die bisher noch in KV³ und KV⁶ als verschollen angezeigte und nur im Incipit bekannte *Cassation (Marche)* quellenmäßig belegt, andererseits bestand die Möglichkeit, durch Zuordnung des Marsches KV 62 zur Serenade KV 100 (62ª) erstmals die Kassation in D (= Nr. 3) vollständig vorzulegen. Von den weiteren Abschriften der Kassationen besitzen noch zwei frühe Quellen aus dem österreichischen Raum Bedeutung, so zur Kassation in G KV 63 die unvollständig in Stimmen überlieferte Kopie aus Kremsmünster, vor allem aber die sehr frühe, vollständige Stimmenabschrift aus Lambach, einem Ort, den Leopold Mozart mit seiner Familie auf der Reise nach Wien 1767 berührte[3]. Weitere Abschriften der Kassationen stammen aus jüngerer Zeit (vgl. den Kritischen Bericht).

•

Die Gattungsbezeichnung „Kassation" bedarf der Erörterung. Abert (⁵/I, S. 156, Anm. 4) vermutet dahinter mit Recht *„einen alten Fachausdruck der Musiker"*. Weiter gibt es Erklärungsversuche, nach denen Otto Jahn (³/I, S. 847) das Wort von *„gassatim gehen"* ableitet, während Wyzewa und Saint-Foix (I, S. 201) „zerbrochene" Sinfonien sehen wollen, in die zwischen die einzelnen Sätze Pausen eingeschoben waren. Hugo Riemann[4] verweist mit Hinblick auf den einleitenden Marsch auf die mögliche Verwandtschaft mit dem Wort *cassa* (Trommel). Abert definiert Kassation *„am ehesten als ‚Abschiedsstück'"*. Sicherlich aber wird die „Kassation" auch bestimmt von der Satzfolge und der formalen Struktur der einzelnen Sätze, vom gedanklichen Gehalt und nicht zuletzt vom Anlaß ihrer Entstehung sowie von ihrer Aufführungsmöglichkeit und der damit in Verbindung stehenden Besetzung. Formal fällt bei Mozart auf, daß der einleitende und auch abschließende Marsch auch quellenmäßig an die folgenden serenadenartigen Sätze gebunden ist. So überliefert die Kassation in G KV 63 die Sätze autograph in geschlossener Folge einschließlich des Marsches. Das gilt auch für die alten Abschriften in Stimmen aus Lambach und Kremsmünster. Die Kassation in B KV 99 (63ª) bringt zwar den autographen Marsch getrennt von den übrigen Sätzen; doch eine jüngere Abschrift vereinigt beides und fordert sogar am Schluß *Marche da capo*. Die Kassation in D KV 62 und KV 100 (62ª) vermittelt die serenadenartigen Sätze autograph ohne den Marsch. Innerhalb des letzten Satzes findet sich aber an der Stelle, die ursprünglich wahrscheinlich den Schluß des Werkes bezeichnet, eine siebenzeilige Akkolade mit der Überschrift *Marche* und den Instrumentenangaben *2 Clarini, 2 Cornu, Oboa 1ma, Oboa 2da, Violino 1mo, Violino 2do, Baßo*, ferner *la viola unisono col Basso*. Die Angaben wurden wieder gestrichen, weil ein Einschub von 24 Takten nachkomponiert wurde. Ursprünglich aber war die *Marche* als Abschluß der Kassation vorgesehen. Daß sie dann auch zu Beginn zu stehen hatte, entsprach zeitgenössischem Brauch. Für den Begriff der Kassation bei Mozart hat demnach der Marsch als formal integrierender Bestandteil zu gelten, stärker jedenfalls als bei den späteren Serenaden, die auch meist eine getrennte Überlieferung von Marsch und

[1] *Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1961, S. 82 bis 117.
[2] Vgl. NMA II/5/4, S. XII.
[3] Vgl. Abert (⁵/I, S. 117): *„in Lambach mußten sie beim Prälaten zu Mittag speisen"*.
[4] *Musiklexikon*, ⁸/1916, S. 532.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Serenade, ferner keinerlei autographe Hinweise auf den zugehörigen Marsch aufweisen[5].

NMA kennzeichnet alle drei edierten Werke mit dem normalisierten Werktitel *Kassation*. Sie stützt sich dabei in erster Linie auf einen autographen Brief Mozarts aus Bologna vom 4. August 1770 an Nannerl (beigelegt einem Schreiben Leopold Mozarts an seine Frau vom gleichen Tag), in dem die genannten Werke sämtlich als „*Cassationen*" bezeichnet werden. Wolfgang beantwortet in diesem Brief eine Anfrage seiner Schwester, die offenbar berichtet hatte, daß in Salzburg ein Komponist Kassationen ihres Bruders als seine eigenen ausgegeben habe. Wolfgang lehnt die Unterstellung ab und schreibt: „*Hier habe ich Dein Verlangen vollbracht. Ich glaube schwerlich, daß es einer von mir sein wird; dann wer würde sich denn unterstehen eine Composition, welche der Sohn des Capellmeisters gemacht hat, und dessen Mutter und Schwester da ist, für sich auszugeben?*"[6] Er überschreibt aber den ganzen Passus mit „*Anfänge unterschiedlicher Cassationen*"[7] und teilt dann die Incipits der drei Kassationen KV 63, 99 (63[a]) und 62/100 (62[a]) mit. Dabei gibt er jeweils die Anfangstakte des einleitenden Marsches, sogar mit Dynamik, an: [Nr. 1], Takt 1–3, auf zwei Systemen; [Nr.] 2., Takt 1–4, auf zwei Systemen; [Nr.] 3., Takt 1–4, auf einem System. Obwohl die folgenden Sätze nicht verzeichnet sind, schließt der Werktitel *Cassation* diese mit ein, belegt durch das Autograph KV 63, das einen geschlossenen Ablauf überliefert. Die handschriftlichen Quellen verfahren freilich sehr unterschiedlich hinsichtlich der Werktitel. Bei der Kassation KV 63 wurde das Autograph gar nicht von Mozart überschrieben, Leopold setzt *Marche* darüber, eine fremde Hand *Divertimento*; die Lambacher Abschrift verzeichnet *Caßatio*, Kremsmünster gibt *Serenata* und von anderer Hand *Cassatio*, eine jüngere Quelle *Cassiation*. Bei der Kassation 99 (63[a]) betitelt Leopold den autographen Eröffnungssatz mit *Marche*, Abschriften der weiteren Sätze sprechen von *Cassatio*. Bei der Kassation KV 62 mit KV 100 (62[a]) bleibt die autographe Partitur der serenadenartigen Sätze ohne Titel, ein Tatbestand, der neben anderem für die Zusammengehörigkeit von KV 62 und KV 100 (62[a]) spricht (vgl. weiter unten); die Abschriften werden als *Sinfonia* oder *Divertimento* bezeichnet. Hält man jedoch kompromißlos an der Zugehörigkeit eines Marsches zu den folgenden serenadenartigen Sätzen fest, stützt man sich ferner auf Mozarts eigenhändige briefliche Angaben, so dürfte jeweils die Bezeichnung *Kassation* für alle drei hier vorliegenden Werke zu Recht bestehen.

Die angeschnittenen Probleme berühren bereits die Binnenstruktur der Kassationen. Folgende Verlaufsformen liegen vor:

KV 63: 1. Marche, 2. Allegro, 3. Andante, 4. Menuet/Trio, 5. Adagio, 6. Menuet / Trio, 7. Finale: Allegro assai

KV 99 (63[a]): 1. Marche, 2. Allegro molto, 3. Andante, 4. Menuet / Trio, 5. Andante, 6. Menuet / Trio, 7. Allegro

KV 62 und 100 (62[a]): 1. Marche, 2. Allegro, 3. Andante, 4. Menuetto / Trio, 5. Allegro, 6. Menuetto / Trio, 7. Andante, 8. Menuetto / Trio, 9. Allegro

Ohne in diesem Zusammenhang auf die thematische Struktur und den Eigencharakter der Sätze einzugehen, muß hervorgehoben werden, daß durch Variierung der Besetzung in der Klangstruktur Erscheinungen aufgetreten sind, die auch quellenmäßig ihren Niederschlag gefunden haben. Durch Klangreduktion oder auch Klangentfaltung wird eine Stufung der einzelnen Sätze erzielt, die dann durch ihre Herauslösung neue Werkformen ermöglichen. Als Grundtypus hinsichtlich der Besetzung dürfen im allgemeinen der Marsch, das einleitende Allegro, die Menuettsätze sowie das Finale betrachtet werden, während die langsamen Innensätze und die Trios der Menuette Klangstufung aufweisen, ein Prinzip, das die Kassation mit der Serenade gemeinsam hat. Die Grundsubstanz in KV 63 bilden zwei Oboen, zwei Hörner und Streicher, die in den klanglich variierten Sätzen durch zwei Violen unter Verzicht auf Bläser, im Adagio durch eine konzertierende Violine (*V. solo*), andernorts durch Pizzicato-Effekte oder Sordino-Vorschrift in den Streichern modifiziert wird. Ähnliches gilt auch für die Kassation KV 99 (63[a]). Die Kassation KV 62 und KV 100 (62[a]) kennt zur klanglichen Grundstruktur noch den Zusatz von zwei Trompeten, die das Werk in die Nähe einer Serenade rücken. Die Modifikation klanglicher Art wird erzielt durch solistischen Einsatz von Oboe und Horn, durch doppelte Violen, durch Ersetzung der Oboen durch Flöten im Andante, wiederum gestützt auf Pizzicato in den Streichern.

Wird nun die Kassation mit ihrer serenadenhaften Klangstufung ihres eigentlichen Verwendungszweckes, für den sie komponiert wurde, entzogen, so entfallen die konzertierenden Sätze zugunsten einer Sinfoniefassung, quellenmäßig belegt bei der Kassation KV 62 und KV 100 (62[a]), wo zwei Abschriften auf die Sätze 3 bis 5 zugunsten einer Kurzfassung verzichten, die dann auch als *Sinfonia* oder reliktartig als *Divertimento* bezeichnet wird. Im Bereich der Serenade vollziehen sich

[5] Vgl. NMA IV/12/2 und 3.
[6] Bauer-Deutsch I, Nr. 202, S. 378, Zeilen 67–70.
[7] Ebenda, Zeile 66.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

derartige Vorgänge meist unter Hinzufügung einer Paukenstimme, die den sinfonischen Charakter noch betont[8].

Aus dieser Sicht wird es möglich, die Zugehörigkeit des Marsches KV 62 zu den serenadennahen Sätzen von KV 100 (62ª) zu erörtern. Daß zu KV 100 (62ª) ein Marsch gehört haben muß oder zumindest geplant war, wurde oben bereits anhand des Autographs klargestellt. Daß der Marsch KV 62 als Eröffnungssatz einer Kassation zu gelten hat, ging aus Mozarts Brief aus Bologna hervor. Die Annahme, daß weitere Sätze der von Mozart angeführten Kassation und umgekehrt, daß der im Autograph vorgesehene Marsch zur Serenade verloren gegangen sind, erscheint fragwürdig. Vielmehr hat schon Einstein die Zusammengehörigkeit beider Werke angenommen (KV³, S. 104 f.), doch hat der Hinweis, daß KV 62 *„angeblich für 4 Instrumente"* komponiert worden sei, auch zu der Vermutung geführt, daß es sich bei dem Marsch um eines der *„6 Divertimenti à 4"* gehandelt haben könnte, die Leopold Mozart in seinem Verzeichnis von 1768 anführt. Mit Recht weist Einstein diese Annahme zurück (KV³, S. 105), allerdings mit der Bemerkung, daß Mozart 1770 sicherlich nicht mehr *„diese frühen und vermutlich bescheidenen Stücke"* beachtet habe. Freilich schneidet der Hinweis im Grunde das Kernproblem für die Zuordnung an: die Frage nach der Besetzung. Die neu aufgefundene Quelle des Marsches, nunmehr in extenso zugänglich, bietet eine ausgesprochen sinfonische Besetzung mit zwei Oboen, zwei Hörnern, zwei Trompeten, Pauken, zwei Violinen, Viola und Baß. Sie stimmt mit der Besetzung von KV 100 (62ª) überein, lediglich abweichend in der Mitwirkung der Pauken. Eventuell sich aus diesem Sachverhalt ergebende Bedenken hinsichtlich der Zuordnung des Marsches zur Serenade können aber mit dem Hinweis entkräftet werden, daß dieser Marsch innerhalb der Oper *Mitridate* überliefert ist. Die Hinzufügung von Pauken dort entspricht, genau wie oft bei Sinfoniefassungen von Serenaden, zeitgenössischem Brauch. Mozart hat demnach mit großer Wahrscheinlichkeit den ursprünglichen Marsch der Kassation für die Oper umgearbeitet. Die Verwendung eines Werkes zu verschiedenen Zwecken ist damals durchaus noch üblich. Zumindest wurde eine Paukenstimme hinzugefügt, die durchaus nicht von Mozart stammen muß. In jedem Falle aber entfällt das Kriterium einer ungleichen Besetzung von KV 62 und KV 100 (62ª), das eine Zuordnung hätte erschweren können. Ein weiterer Beleg für die Zusammengehörigkeit beider Werke ist in der Behandlung der Violinpartie zu sehen. Die Quelle des Marsches schreibt *Viola* vor und läßt das System bis Takt 12 leer. Das bedeutet zweifellos eine Colla-parte-Notierung, wie sie andererseits in Mozarts Autograph von KV 100 (62ª) durch den Zusatz 1mo *Viola unisono col Basso* gefordert wird. Daß es sich in KV 62 tatsächlich um eine Besetzung mit zwei Violen gehandelt hat, geht aus der selbständigen Stimmführung ab Takt 13 hervor, eine Tatsache, die wiederum mit der doppelten Violenbesetzung von KV 100 (62ª) übereinstimmt. Da die Identität des Marsches aus *Mitridate* mit dem Marsch KV 62 erwiesen ist, dieser wiederum hinsichtlich der Besetzung wie in der Tonart gemeinsame Charakteristika mit KV 100 (62ª) aufweist, wie auch umgekehrt die autograph angedeutete Behandlung der Viola ihre Bestätigung im Marsch erfährt, dürfte eine eindeutige, quellenmäßig belegte und berechtigte Zuordnung gegeben sein. KV 62 erscheint nicht in der Originalgestalt, sondern in einer überarbeiteten Opernfassung, bildet aber mit KV 100 (62ª) die Kassation in D, die Mozart selbst brieflich anführt. NMA bringt das Werk erstmals in dieser Kombination.

•

Form und Inhalt allein bestimmen noch nicht den Begriff der „Kassation". Genau wie die Serenaden und vielfach auch Divertimenti verdanken die Kassationen ihre Entstehung einem bestimmten Anlaß, der nicht unerheblich ihre musikalische Struktur wie ihre Aufführungspraxis beeinflußt. Es kann sich bei allen drei Werkgattungen um zweckgebundene Huldigungsmusiken handeln, die man dem Salzburger Hof, den Professoren der Universität, bedeutenden oder befreundeten Persönlichkeiten aus Adels- oder Bürgerkreisen darbrachte. In jüngster Zeit konnte die Forschung insbesondere die Verwendung von Serenaden als *Finalmusiken* nachweisen[9]. Die Vermutung, daß auch die Kassationen gleichen Zwecken dienten, liegt nahe. So führt Carl Bär[10] folgende Werke als Finalmusiken an: KV 63, KV 99 (63ª), KV 100 (62ª), KV 185 (167ª), KV 203 (189ᵇ), KV 204 (213ª), KV 251, KV 320. Dazu kommt noch die Haffner-Serenade KV 250 (248ᵇ) als *Final-Musik mit dem Rondeau*, die gleichzeitig zum Polterabend der Hochzeitsfeier von F. X. Späth mit Elisabeth Haffner in Salzburg komponiert wurde.

Bei den Finalmusiken handelt es sich um Veranstaltungen von Studenten der Universität Salzburg. Es war Brauch, nach Abschluß der Studien im August dem Landesfürsten wie den Professoren eine musikalische Huldigung darzubringen. Die Aufgabe fiel dabei den die

[8] Vgl. NMA IV/11/7.

[9] Vgl. hierzu NMA IV/12/2.

[10] *Zum Begriff des „Basso" in Mozarts Serenaden*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1961, S. 135.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

philosophischen Kurse abschließenden „*Logikern*" und „*Physicis*" zu, nachdem man zuvor „*Rhetor*", „*Poet*", „*Syntaxist*" und zu Beginn „*Grammatiker*" gewesen war. Nach bestandenen Examina veranstalteten beide Kurse eigene Finalmusiken. Sie fanden vor dem Schloß Mirabell, der Residenz des Landesfürsten, statt. Dann zog man zum Kollegiumsgebäude, dem Wohnsitz der Professoren, soweit sie Benediktiner waren[11]. Aus späterer Zeit wissen wir genau aus den Tagebüchern von Nannerl und Schiedenhofen über den Verlauf der Veranstaltungen Bescheid[12]. Am anschaulichsten schildert Nannerl die Situation in ihrem Tagebuch vom August 1775: „*d 9ten ist die final musik gewest, sie ist um halb 9 uhr von uns ausgegangen in das mirabell dort hat es gedauert bis 3/4 auf 10 uhr von da zum colegio dort bis nach 11 Uhr gedauert.*"[13] Immer wieder finden wir in den Eintragungen wie „*Nach dem Tisch . . . zur Final Musick*"[14] (Schiedenhofen, 19. August 1777) oder: „*Nachts war die Final-Musik der Logikern*" (Schiedenhofen, 18. August 1776)[15]. Auch die Komponisten werden vielfach genannt, so Hafeneder, Haydn und mehrfach Mozart, so: „*Nach dem Tisch zur Final Musick, die von Mozart war*" (Schiedenhofen, 23. August 1775)[16].

Die Aufführung der Kassationen wird sich unter gleichen Aspekten vollzogen haben. In jedem Falle handelt es sich um nächtliche Freiluftmusiken, demnach um einen beweglichen Klangkörper, der mit einer Aufzugsmusik (Marsch) auftrat, dann zweifellos stehend beim Schein der Fackeln musizierte und mit derselben Abgangsmusik (Marsch) die Huldigungsmusik beendete. Aus dieser Tatsache zieht Carl Bär wichtige Rückschlüsse für die Aufführungspraxis[17]. Bei der Besetzung des Basses, für die Mozart stets nur *Basso* vorschreibt, hält er die Mitwirkung eines Violoncellos, das nur sitzend gespielt werden kann, für ausgeschlossen und interpretiert für die damalige Zeit sicher mit Recht die Angabe *Basso* immer nur als Kontrabaß, da es sich ja stets um eine bewegliche Aufführung im Freien gehandelt hat. In dieser Besetzung dürften daher auch die Kassationen erklungen sein, wobei eine mehrfache Besetzung der übrigen Streicher noch problematisch bleibt. Bär[18] weist dabei auf einen „*Hiatus*" zwischen Kontrabaß und Bratschenlage hin, auf ein „*Loch*" in der Klangfläche, das durch die sechzehnfüßige Klangwirkung des Kontrabasses entsteht. Eine Milderung des Kontrastets sieht er in der Mitwirkung „*einer Gruppe von Bläsern bei den Finalmusiken*", hält aber die klangliche Schärfe für die langsamen Streichersätze voll aufrecht. Demgegenüber entspricht es aber durchaus zeitgenössischem Brauch, für die Baßpartie ein Fagott mit heranzuziehen, das durchaus die Achtfuß-Funktion des fehlenden Violoncellos übernommen haben dürfte. Das würde namentlich für die langsamen Streichersätze das gewünschte Klangbild ergeben haben. Der Begriff *Basso* kann für Freiluftmusik durchaus als „Kontrabaß mit Fagott" interpretiert werden. Ein quellenmäßiger Beleg für die Mitwirkung eines Fagotts *col Baßo* findet sich beispielsweise in der Sinfoniefassung der Serenade KV 204 (213^a). Auch wenn hier sicherlich an eine Aufführung in geschlossenem Raum gedacht ist, klingt doch noch die alte spielmännische Praxis der Intensivierung der Baßlinie durch ein blasendes Instrument nach.

•

Mit der Einordnung der Kassationen in die Gruppe der Finalmusiken wird zugleich die Frage ihrer Datierung aufgeworfen. Daß sie vor 1770 entstanden sein müssen, geht aus Mozarts eigenhändigem Brief vom 4. August 1770 hervor. Wyzewa und Saint-Foix (I, S. 200) setzten die Kassation KV 63 in das Jahr 1769, die Kassationen KV 99 (63^a) und KV 100 (62^a) in die Zeit zwischen Dezember 1766 und Oktober 1767. Sie führen dafür stilistische Gründe an. Schon Abert (^{5}/I, S. 156, Anm. 6) bemerkt, daß hierfür bei einer solchen Werkgattung, die durch äußeren Anlaß, verfügbare und andere Zufälligkeiten bestimmt ist, innere Gründe nicht ausreichen. Einstein wendet sich gleichfalls dagegen und führt an (KV^3, S. 105), „*daß Leopold M. zwei so umfangreiche und stark besetzte Werke im Verzeichniß bestimmt angeführt hätte*". Infolgedessen stellen Abert und Einstein (KV^3) die drei Kassationen in das Jahr 1769 und vermuten eine Entstehung der Werke kurz nach der Rückkehr von der Wiener Reise und vor Aufbruch zur Italienreise, demnach in der Zeit zwischen 5. Januar und 13. Dezember 1769. Für die Einengung der Zeitspanne geben sie (jeweils a. a. O.) weitere quellenmäßig belegte Hinweise. Es steht fest, daß am 6. und 8. August 1769 an der Universität Salzburg zwei Finalmusiken von Mozart aufgeführt wurden. Das *Protocollum Praefecturae Gymnasii Universitatis Salisburgensis* gibt unter dem 6. August 1769 an: „*Dom. Menstrua. Ad noctem musica Ex. D. P. Prof. Logices ab adolescentulo lectissimo Wolfg. Mozart composita.*" Dominikus Hagenauer verzeichnet in seinem Schreibkalender unter dem

[11] Vgl. hierzu NMA IV/12/2, Vorwort.
[12] Vgl. hierzu Deutsch, *Aus Schiedenhofens Tagebuch*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958; ferner: Walter Hummel, *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter*, Salzburg/Stuttgart 1958.
[13] Bauer-Deutsch I, Nr. 319, S. 526, Zeilen 29–31.
[14] Deutsch, a. a. O., S. 24.
[15] Ebenda, S. 21.
[16] Ebenda, S. 19.
[17] A. a. O., S. 139 ff.
[18] A. a. O., S. 141 f.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

6. August 1769: *„Hodie fuit musica finalis D. Logicorum composita a Wolfgango Mozart iuvene."* Das Protokoll vom 8. August lautet: *„Martis. Vacatio. Musica D. D. Physicorum ab eodem adolescente facta."* Damit ist zunächst der Nachweis erbracht, daß am 6. und 8. August 1769 zwei Finalmusiken von Mozart aufgeführt wurden. Bei der Frage, um welche Werke es sich dabei gehandelt hat, interpretiert Einstein die Quelle, wahrscheinlich verleitet durch die Angabe *„Ex. D."*, so, daß er die Tonart D-dur auf die Kassation KV 100 (62[a]) bezieht. Es ist aber möglich, daß die Buchstaben *„Ex. D. P. Prof."*, wie sie die Quelle mehrfach angibt, Auszeichnung und Abkürzungen akademischer Grade darstellen. Es ist wenig wahrscheinlich, daß das offizielle Protokoll die Tonart der aufgeführten Finalmusik des jugendlichen Mozart vermerkt. Läßt man diese Prämisse gelten, dann wird der Weg frei für eine andere Zuordnung. Danach dürfte es sich bei der Aufführung der Finalmusiken am 6. und 8. August 1769 um die Kassationen KV 63 und KV 99 (63[a]) gehandelt haben. Die gleiche Besetzung der Werke, die gleiche Satzzahl, ihre stilistische Verwandtschaft in der Gesamtkonzeption spricht durchaus dafür, daß die beiden Kassationen in so enger zeitlicher Nachbarschaft aufgeführt wurden. Die Kassation KV 100 (62[a]) besitzt mit Oboen, Flöten, Trompeten eine ganz andere Struktur, die sich schwerlich in Übereinstimmung mit den Wünschen der gleichberechtigten Logiker und Physiker bringen läßt. Wenn also KV 63 und KV 99 (63[a]) am 6. und 8. August 1769 erklangen, dann dürfte ihre Komposition unmittelbar zuvor, also im (Früh-)*„Sommer 1769"* erfolgt sein.

Bei der Kassation KV 100 (62[a]) mit einer mehr serenadenhaften Struktur handelt es sich aber um einen viel reicher entwickelten Typ. Wenn sie eine Finalmusik darstellt, dann wohl kaum eine aus dem Jahr 1769, denn es wurden jeweils nur zwei Werke benötigt. Die Kassation in D aber in Übereinstimmung mit Wyzewa und Saint-Foix 1767 anzusetzen, widerspricht ihrer inneren Struktur. Vielmehr ist anzunehmen, daß es sich um eine Huldigungsmusik gehandelt hat, deren Anlaß wir nicht kennen. Da Mozart sie in seinem Brief von 1770 zitiert, er sich offenbar noch genau des Werkes erinnern konnte, bleibt die Annahme einer Entstehung im Jahre 1769 durchaus gegeben. Ob die Kassation als Huldigung für den Erzbischof gedacht gewesen ist, die am 27. Oktober 1769 mit der Ernennung zum unbesoldeten Konzertmeister der Salzburger Hofmusik quittiert wurde, bleibe dahingestellt. Eine zeitlich etwas spätere Komposition als die der beiden Kassationen KV 63 und KV 99 (63[a]) kann schon allein wegen der Einführung konzertierender Bläser-Episoden in drei Sätzen, wegen des Wechsels der Oboen mit Flöten im Andante oder auch auf Grund des fast in italienischem Stil gehaltenen ersten Allegros angenommen werden. Eine Entstehung ebenfalls noch im *„Sommer 1769"* ist jedoch wahrscheinlich.

Die entstehungsgeschichtliche Einordnung der drei Kassationen in das Jahr 1769 entspricht durchaus dem stilistischen Gesamtbild in den Werken dieses Jahres. Hinter Mozart lag die zweite Wiener Reise mit Vater, Mutter und Schwester. Als künstlerischen Ertrag hatte diese Reise neben reichen Instrumentalwerken die Komposition der Opera buffa *La finta semplice* sowie des Singspiels *Bastien und Bastienne* gebracht. Das Salzburger Jahr 1769 führte zur Komposition der beiden Messen KV 65/61[a] (14. Januar 1769) und KV 66 (im Oktober 1769). Die Karnevalszeit in Salzburg bot Anreiz und Gelegenheit zur Komposition zahlreicher Tänze, darunter der *Sieben Menuette mit Trio* für zwei Violinen und Baß, KV 65[a] (61[b]), datiert *den 26 Jener 1769*. Frühjahr und Sommer waren der Komposition der Kassationen gewidmet. Der Herbst des Jahres 1769 steht schon ganz im Zeichen der Vorbereitung für die Italienreise mit dem Vater, die dann noch vor Jahresschluß angetreten wurde und ihren Höhepunkt mit der Uraufführung der Oper *Mitridate, Re di Ponto* in Mailand am 26. Dezember 1771 fand.

•

Für die Edition standen zwar nicht die Originale, stets aber Mikrofilme und Fotokopien zur Verfügung. Über die Quellen selbst unterrichtet der Kritische Bericht. Als Leitquellen dienten die Autographe von KV 63, KV 99 (63[a]) (nur 1. Satz) und KV 100 (62[a]). Für KV 62 und KV 99 (63[a]) (2.—7. Satz) bildeten Abschriften die Primärquelle. Die Redaktion erstreckte sich auf Durchführung von Analogie-Ergänzungen und Angleichungen, auf sparsame freie Ergänzungen, vor allem in der Anfangsdynamik. Tempo und Dynamik bedurften einer exakten Überprüfung, zumal hier viele Angaben von Leopold Mozart stammen. Das gilt in erhöhtem Maße von der Artikulation, die streckenweise angeglichen oder durch Analogie gewonnen werden mußte.

Die sonst so schwierige Unterscheidung von Strich und Punkt in der Artikulation trat dank der Autographe nicht gravierend in Erscheinung. Fast stets wurde beobachtet, wie nach gebundenen die folgende, in ihrem Wert gekürzte Note durch Strich bezeichnet ist, Kettenbildungen dagegen vorwiegend mit Punkten gekennzeichnet sind. Gerade der Strich dient oft der Hervorhebung einzelner Noten, wie die Autographe belegen.

•

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Ein gewisses Problem stellt die Realisierung der originalen Pizzicato-Vorschriften in einigen langsamen Sätzen der drei Kassationen dar: KV 63, Andante; KV 99 (63^a), 1. Andante; KV 100 (62^a), 2. Andante. Die Vorschrift steht jeweils zu Beginn der genannten Sätze und scheint durchgehend Geltung zu haben, da ein Widerruf durch „coll'arco" nirgends erscheint. Andererseits treten im Verlauf der Sätze gelegentlich Legato-Artikulationen bzw. gehaltene Noten auf, die notationsgetreu natürlich nur „coll'arco" ausgeführt werden können. Der Herausgeber konnte sich jedoch nicht dazu entschließen, an solchen scheinbar offenkundigen Stellen „coll'arco"-Anweisungen zu ergänzen, da es zumindest zweifelhaft bleiben muß, ob Mozart einen kleingliedrigen und damit unlogischen Wechsel der Spielanweisungen, wie er sich daraus ergeben würde, wirklich beabsichtigt hat. Eine verbindliche Lösung dieses Problems konnte demnach nicht erreicht werden.

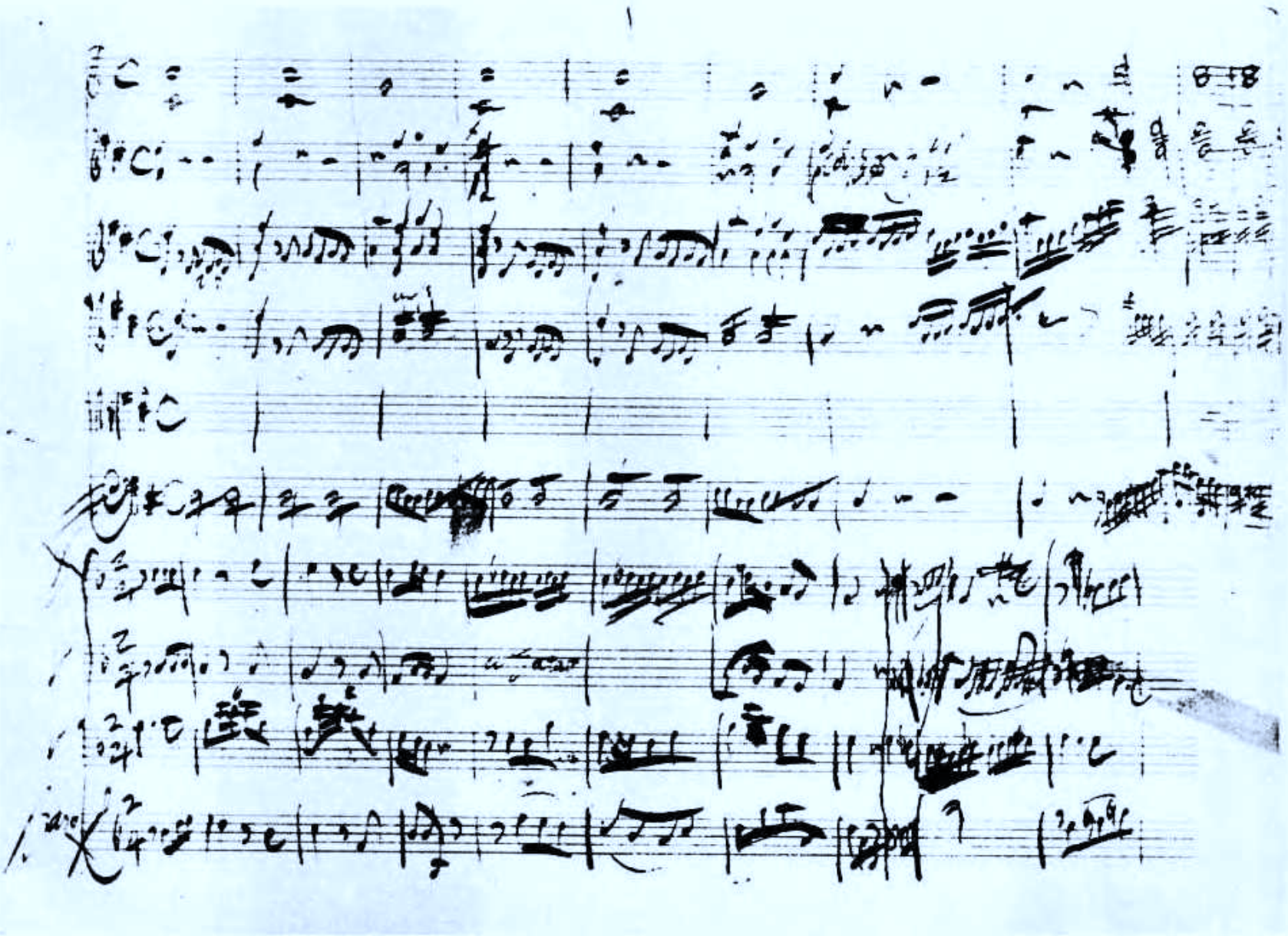
Im Finale der Kassation KV 63 hat sich die Frage der Teilrepetitionen nicht restlos klären lassen. Im Autograph setzt Mozart nach Takt 8 nicht :‖, sondern :‖: Die Takte 33—40 werden nicht ausnotiert, sondern *dal segno* (= Takt 1—8) angezeigt. Danach könnte man annehmen, Mozart habe eine Gesamtrepetition der Takte 9—40 (möglicherweise auch mit Binnenrepetionen) beabsichtigt. Da sich jedoch auf diese Weise eine Disproportion der einzelnen Formteile dieses Satzes ergeben würde — selbst bei einer möglichen Wiederholung der Takte 51—58 bliebe der Da-capo-Teil erheblich kürzer —, schien es ratsam, den Text in der vorliegenden Form wiederzugeben und auf die damit verbundenen Fragen lediglich im Vorwort aufmerksam zu machen.

•

Zum Schluß sei allen Institutionen und Persönlichkeiten gedankt, durch deren Hilfe die Edition der drei Kassationen ermöglicht wurde: der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem, der Bibliotheca de Ajuda Lissabon sowie den Herren Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm (Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe*), die die Drucklegung in entscheidendem Maße gefördert haben.

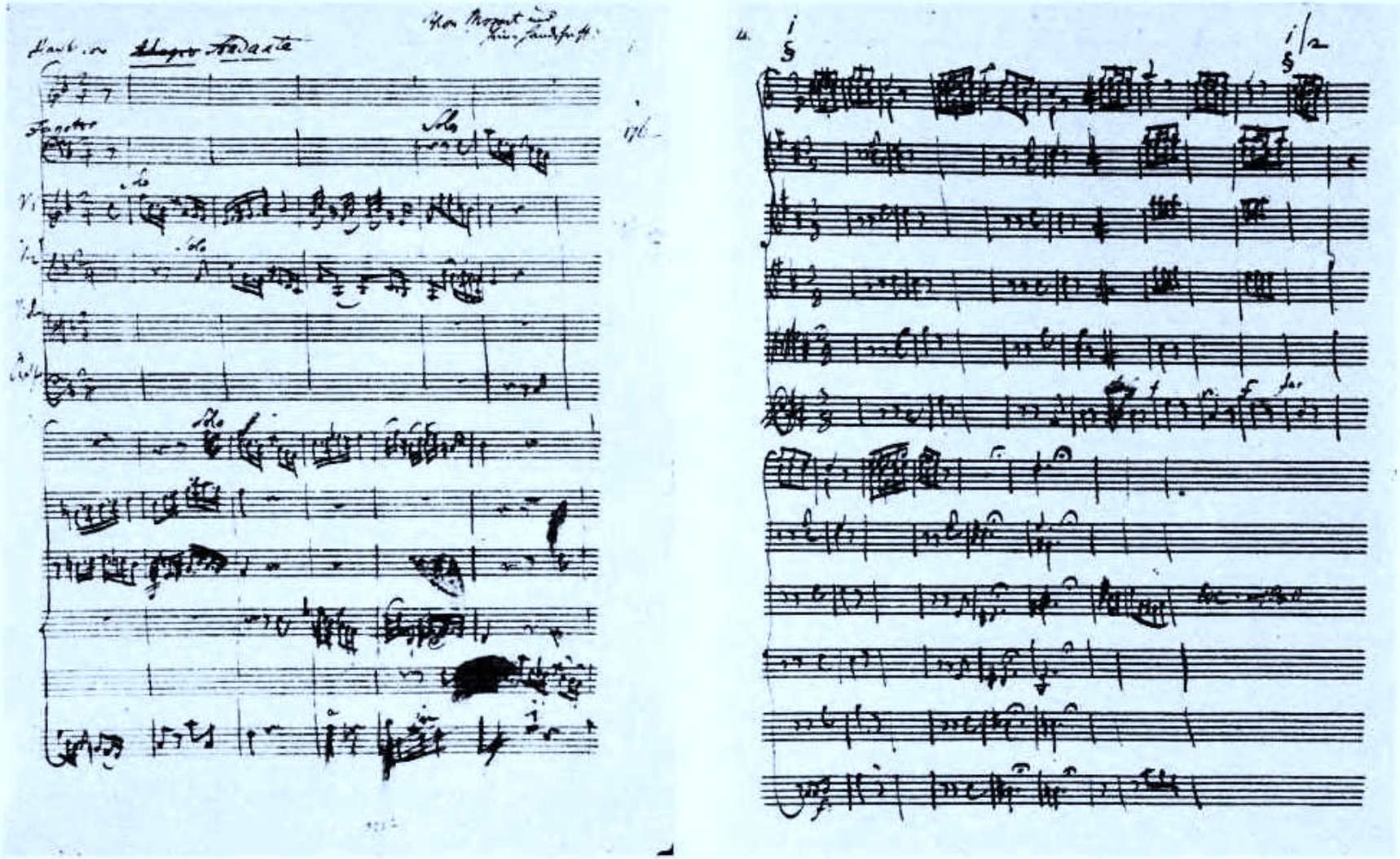
Stuttgart, im April 1970 Günter Haußwald

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



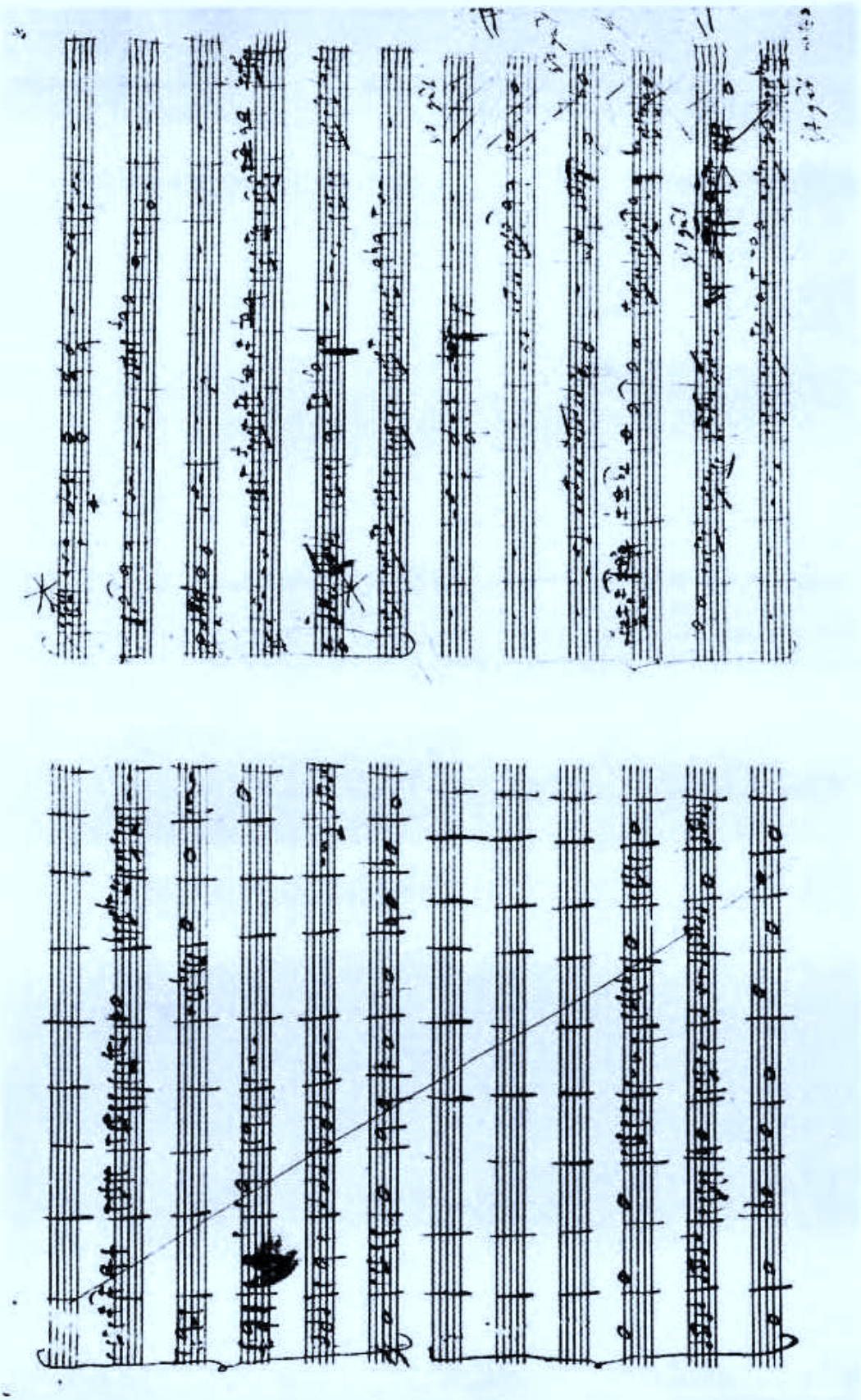
Gallimathias musicum KV 32: Beginn des autographen Fragments A^1 (Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique). Vgl. Anhang, Seite 97 (Nr. 1, Takt 1–10) und Seite 98 (Nr. 2, Takt 1–11).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



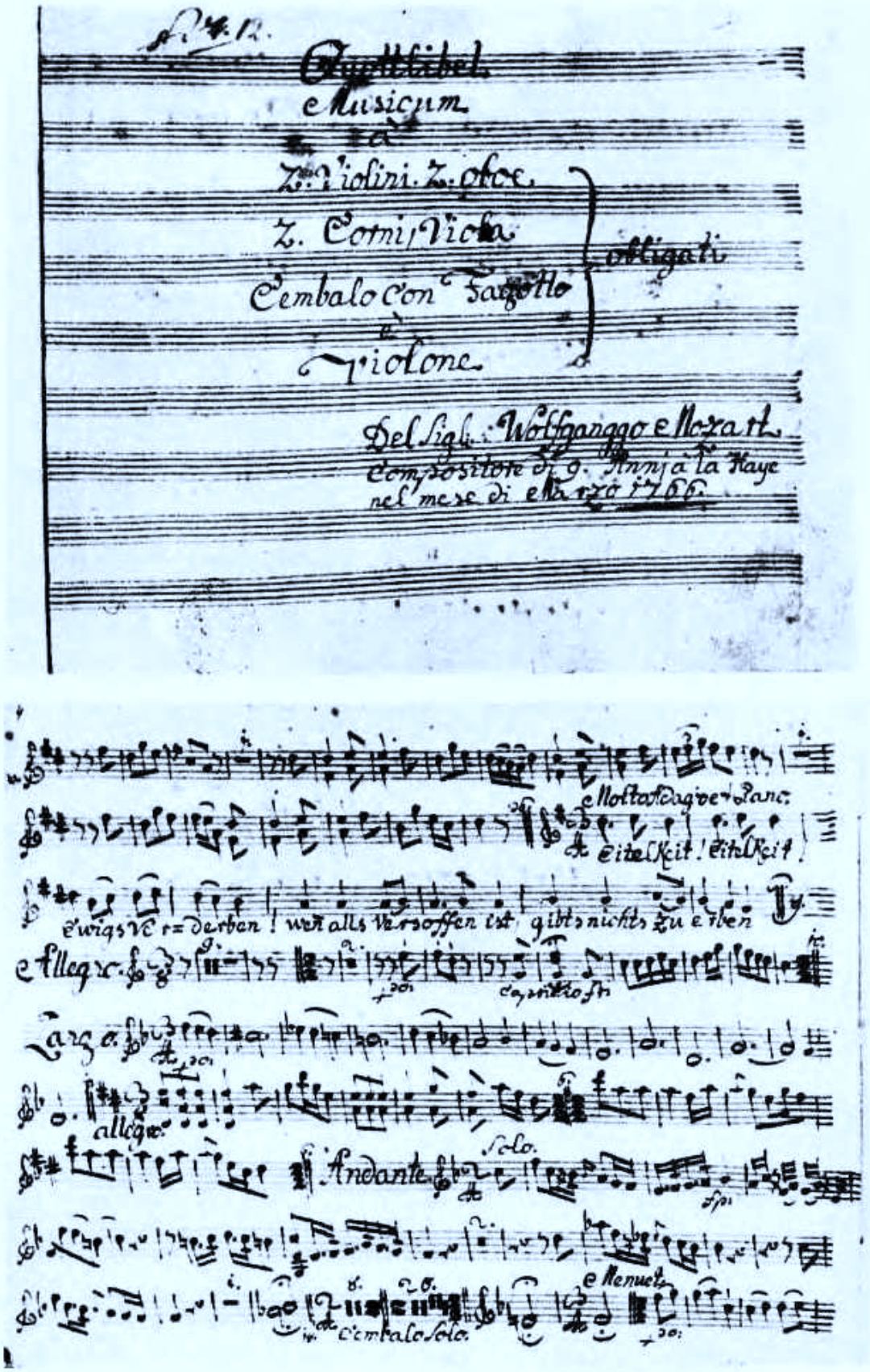
Gallimathias musicum KV 32: Seite 1 und 14 des autographen Fragments A^2 (Gemeentemuseum 's-Gravenhage). Vgl. Anhang, Seite 107 (Nr. 12, Takt 1–11) und Seite 101 (Nr. 5b).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



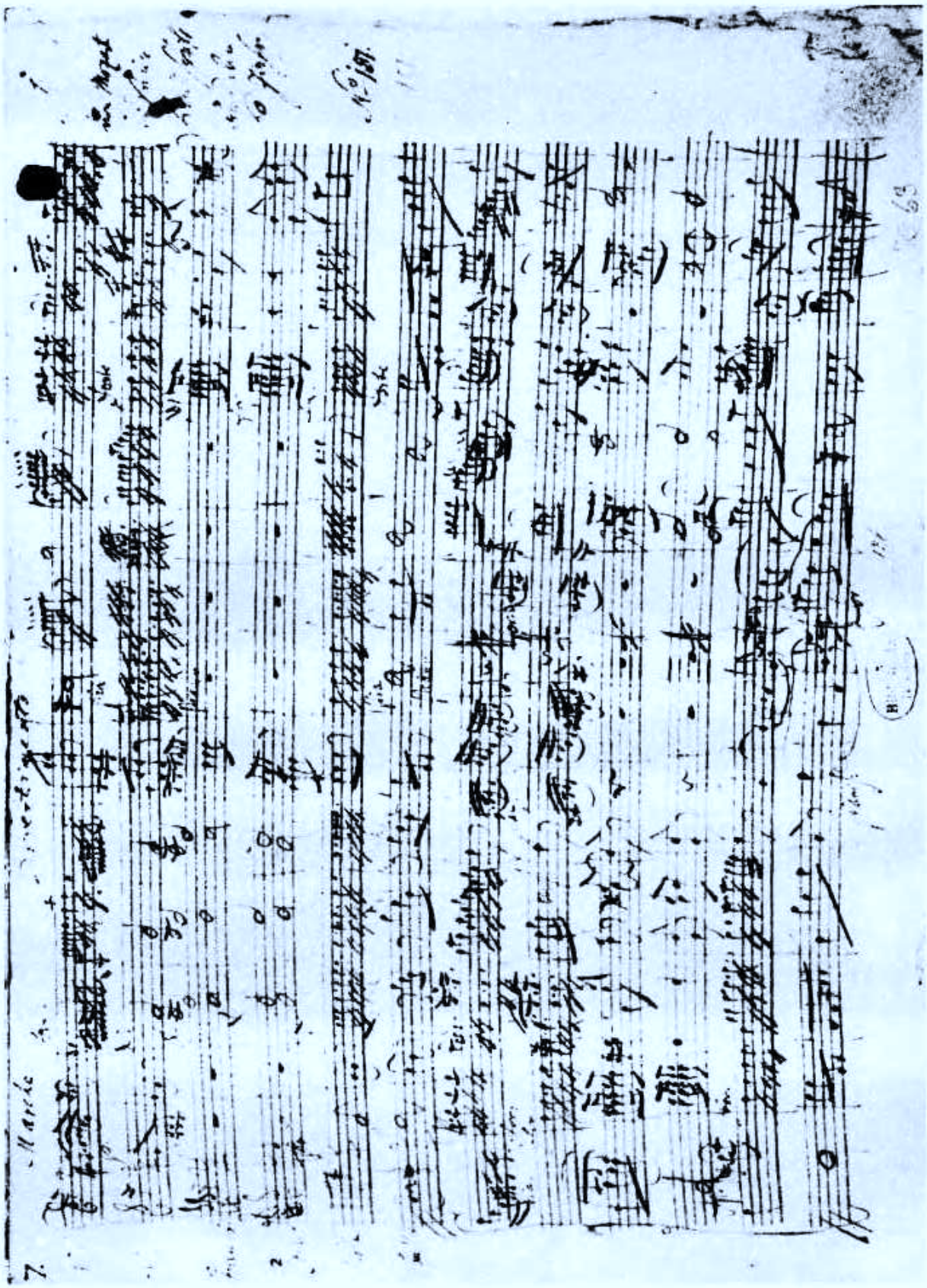
Gallimathias musicum KV 32: Seite 18 und 19 des autographen Fragments A². Vgl. Seite 111–112 (Nr. 17, Takt 46'–63') und Seite 113–114 (Nr. 17, Takt 45–64).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



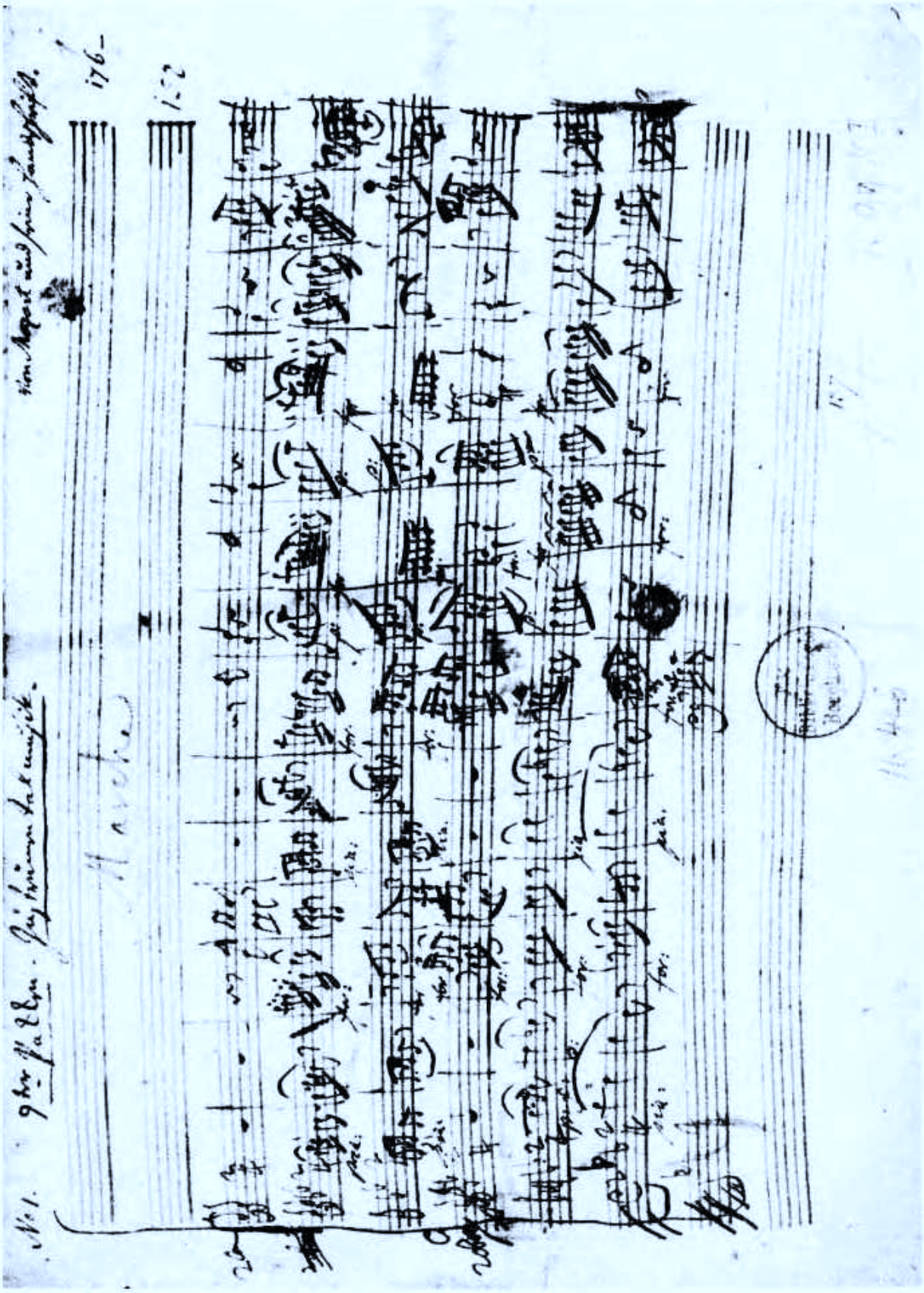
Gallimathias musicum KV 32: Titelblatt und Seite 4 der Violino-I-Stimme aus der Stimmenkopie im Besitz der Fürstl. Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen (Quelle B). Vgl. Seite 9–14.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



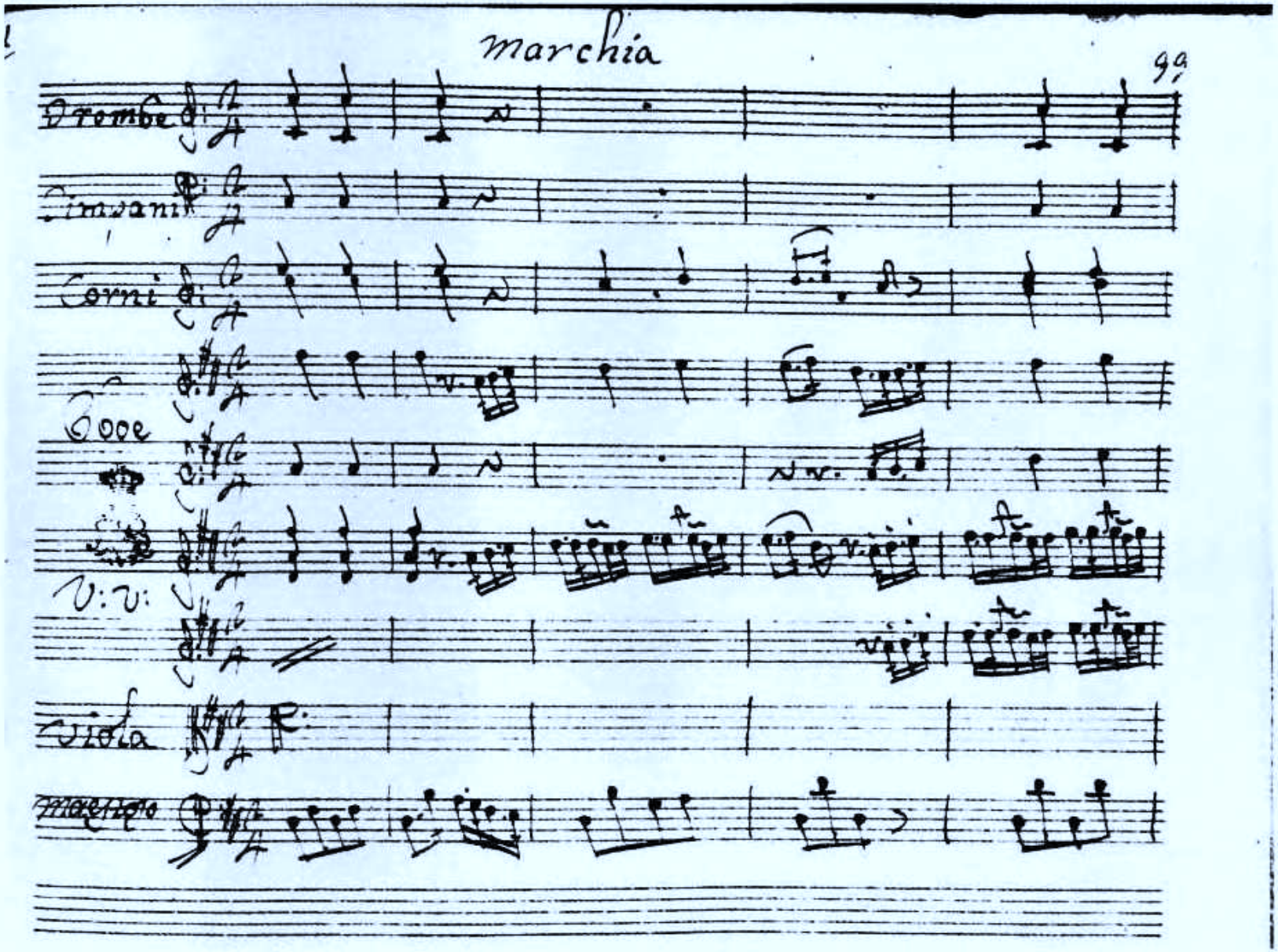
Kassation in G KV 63: Blatt 1r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 25–27, Takt 1–27.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



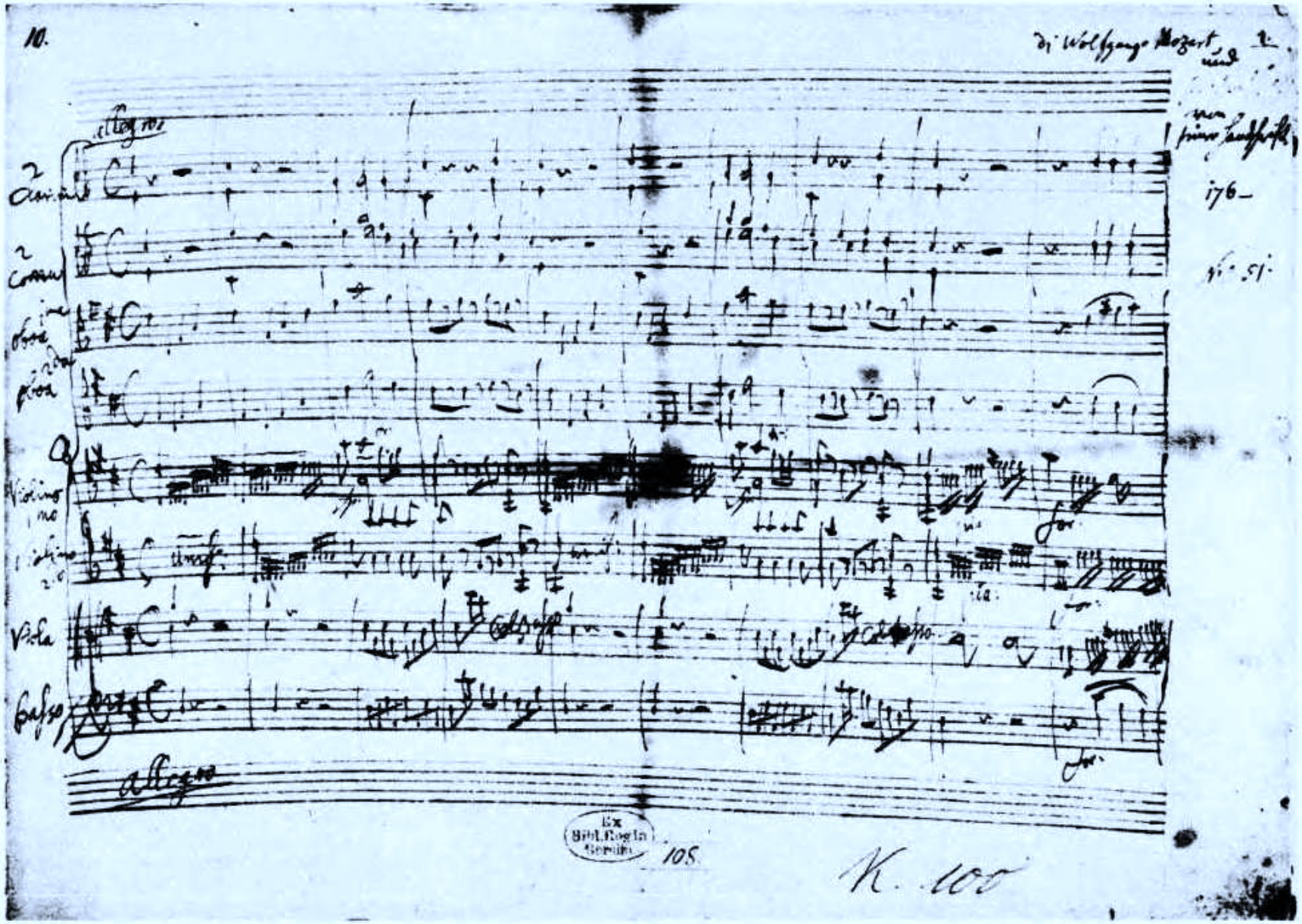
Kassation in B KV 99 (63ª): Blatt 1ʳ des Autographs zum 1. Satz (*Marcia*) aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 45, Takt 1–14.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Kassation in D: KV 62 und KV 100 (62a): Erste Seite der *Marcia* aus der Partiturabschrift des *Mitridate* KV 87 (74a) im Besitz der Biblioteca de Ajuda Lissabon (zur Identität der *Marcia* aus dem *Mitridate* [= Atto I/No. 7] mit dem Marsch KV 62 vgl. Vorwort). Vgl. Seite 63, Takt 1–5.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Kassation in D: KV 62 und KV 100 (62ª): Blatt 1ʳ des Serenaden-Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 67, Takt 1—10.

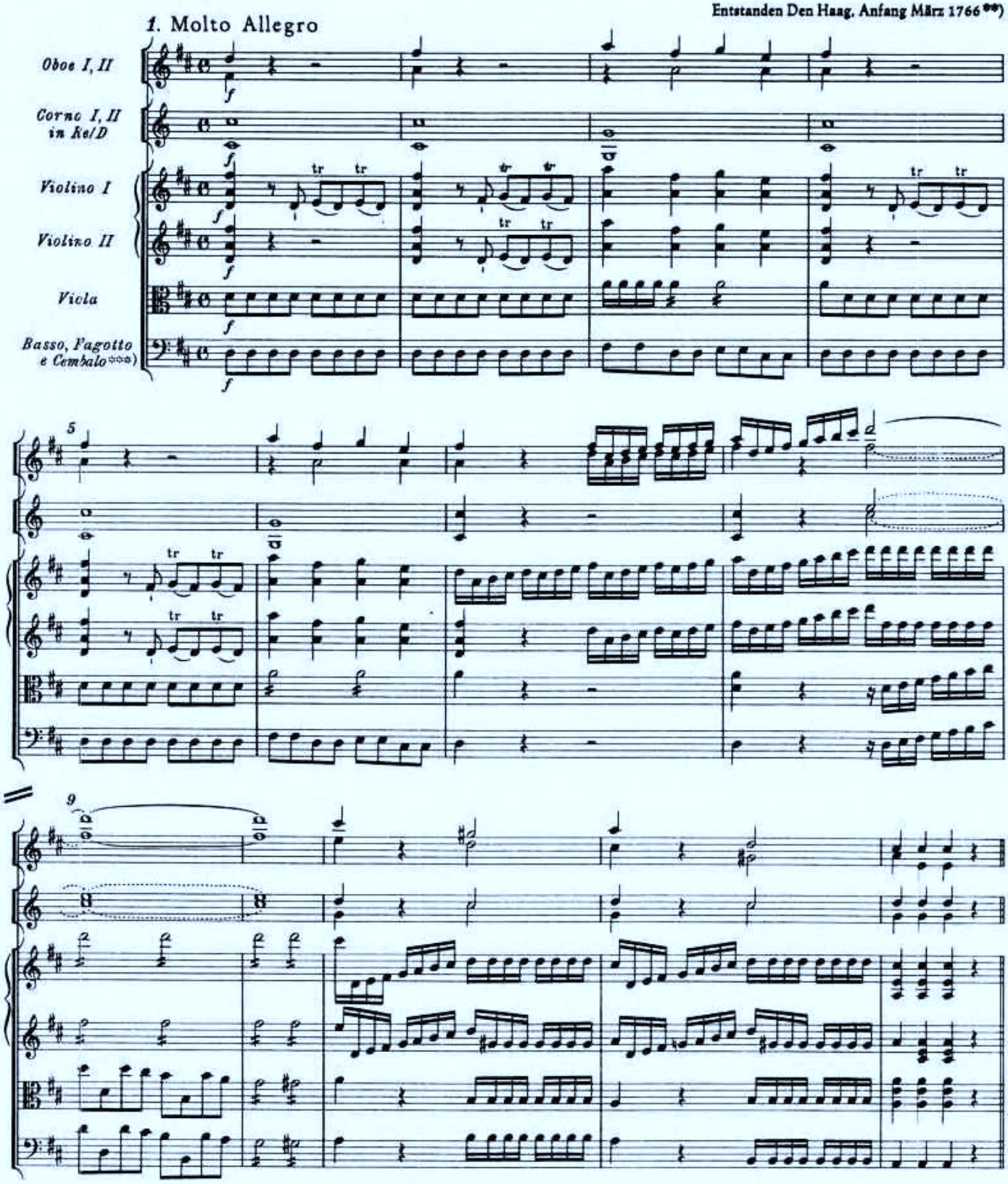
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Gallimathias musicum

(Quodlibet)
KV 32*)

Entstanden Den Haag, Anfang März 1766**)

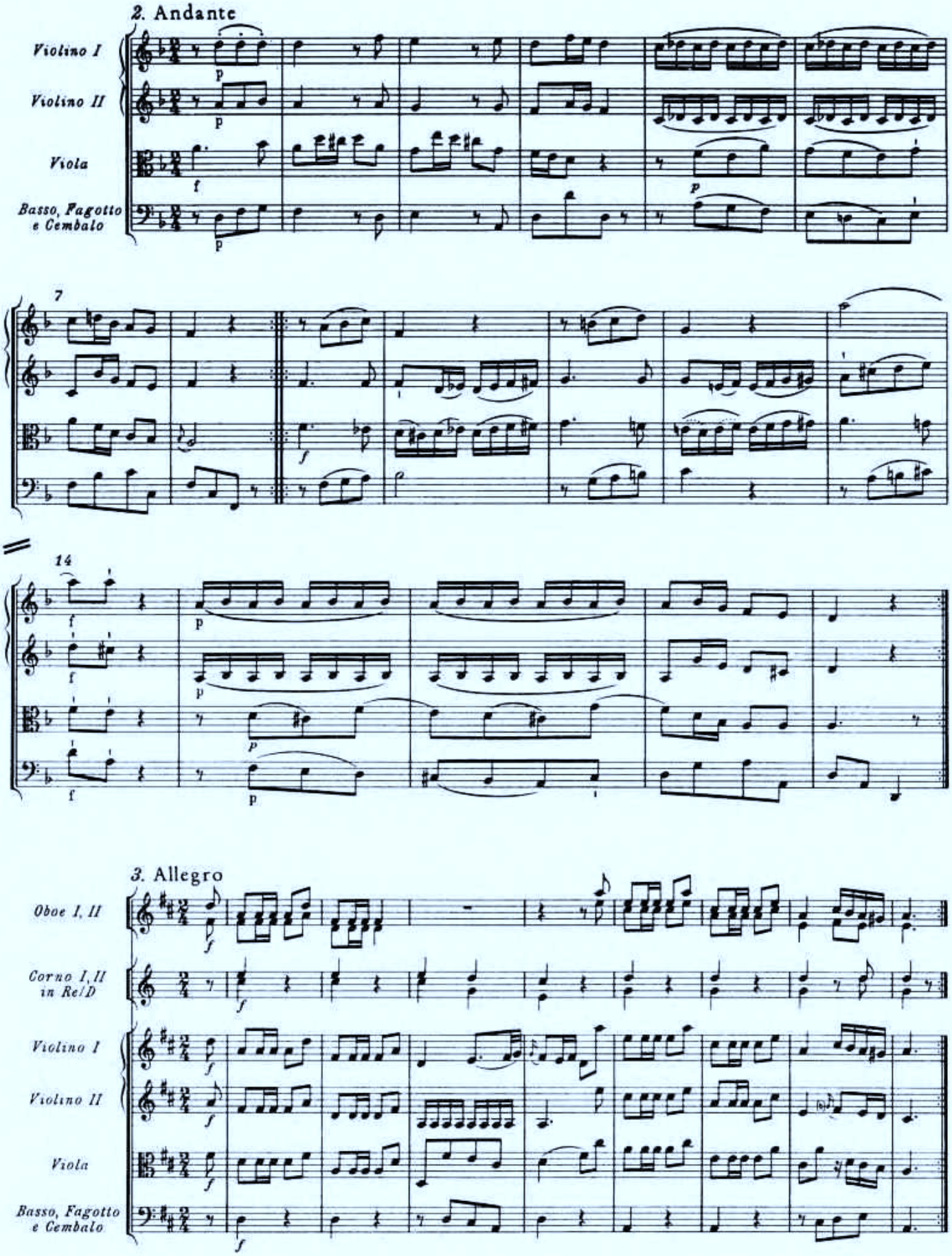
1. Molto Allegro

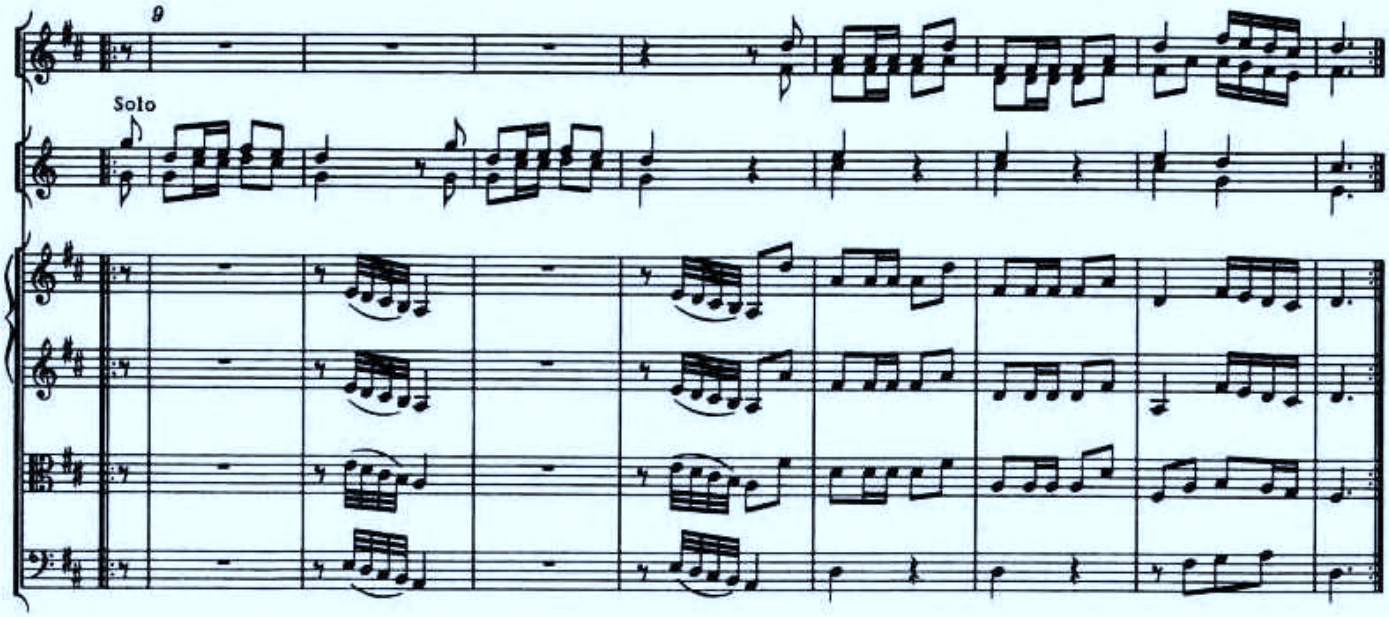


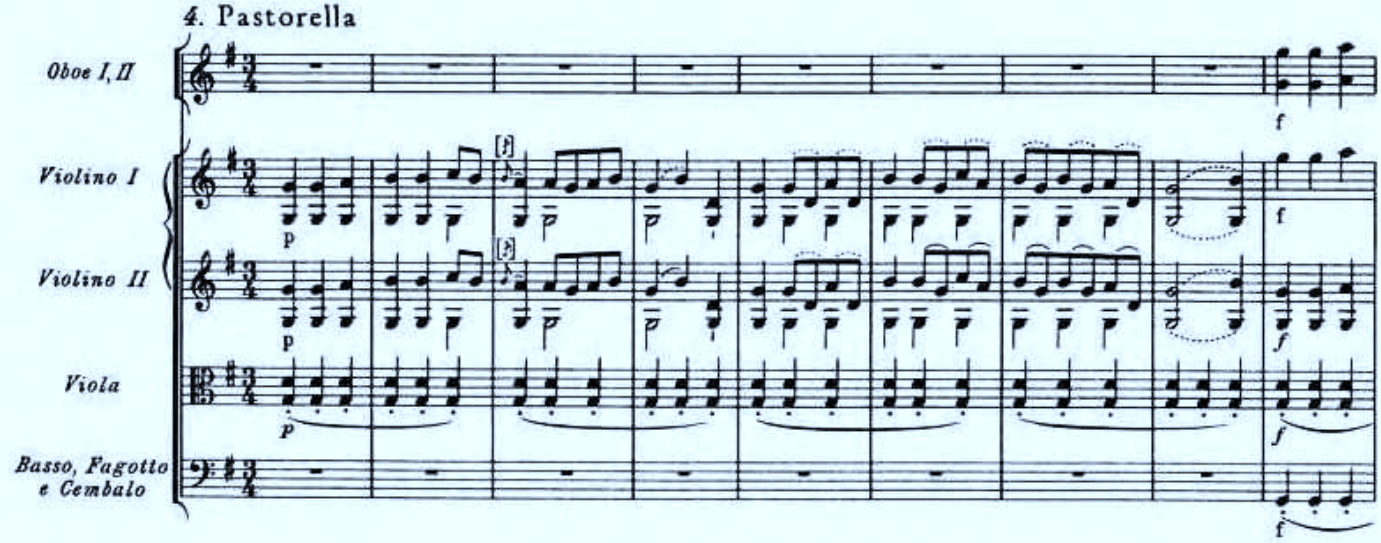
*) Eine autographe Entwurfspartitur ist im Anhang, S. 97–117, wiedergegeben.
**) Zur Entstehung von KV 32 und zur Redaktion der hier abgedruckten Fassung vgl. Vorwort.
***) Zur Besetzung vgl. Vorwort.

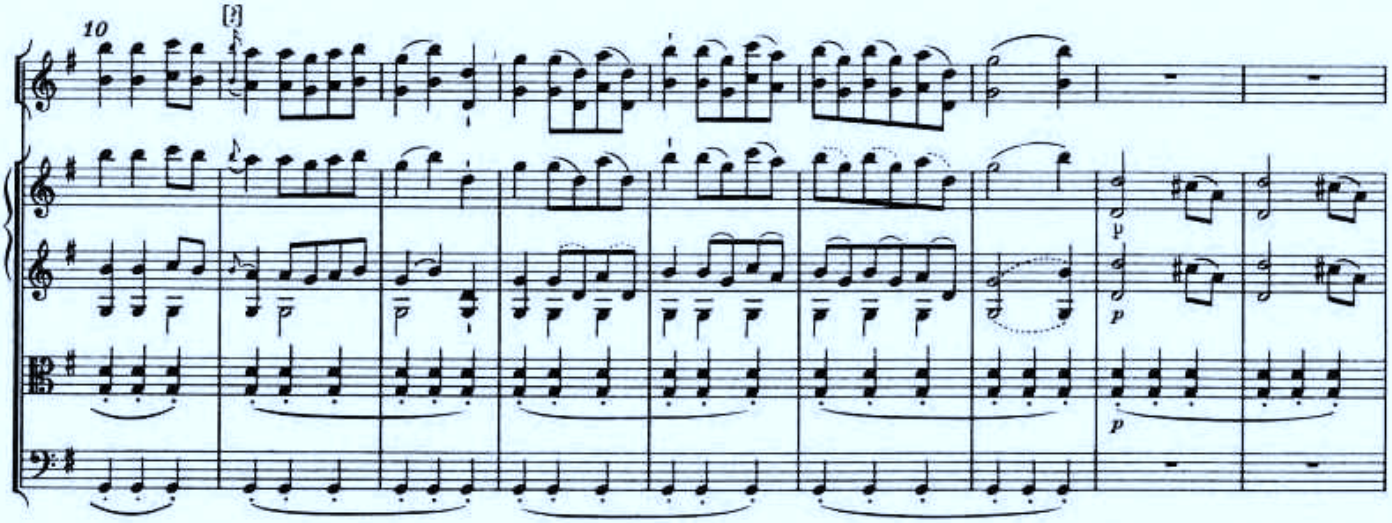
© 1970 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

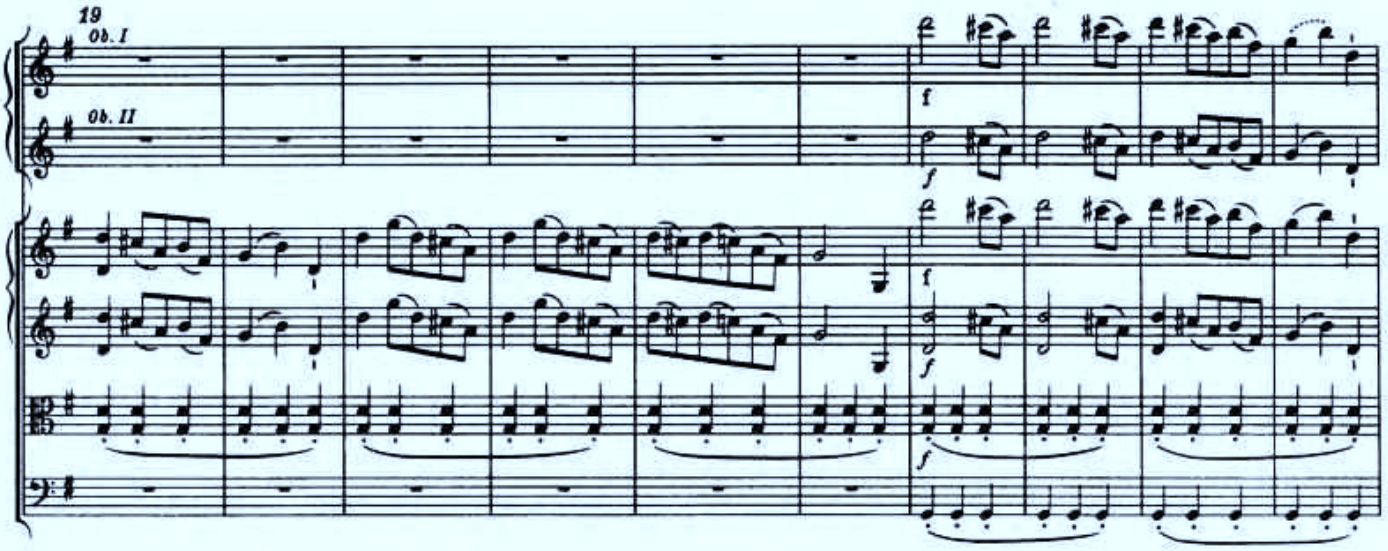
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

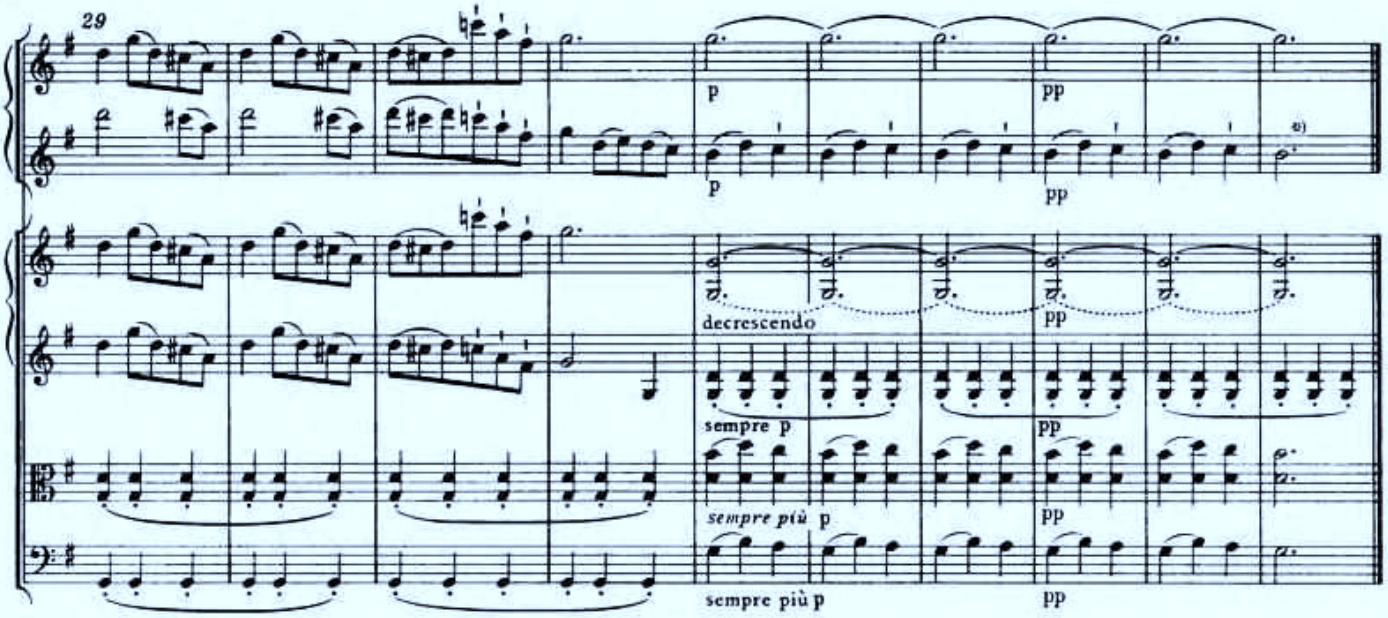

2. Andante
Violino I
Violino II
Viola
Basso, Fagotto e Cembalo
7
14
3. Allegro
Oboe I, II
Corno I, II in Re/D
Violino I
Violino II
Viola
Basso, Fagotto e Cembalo

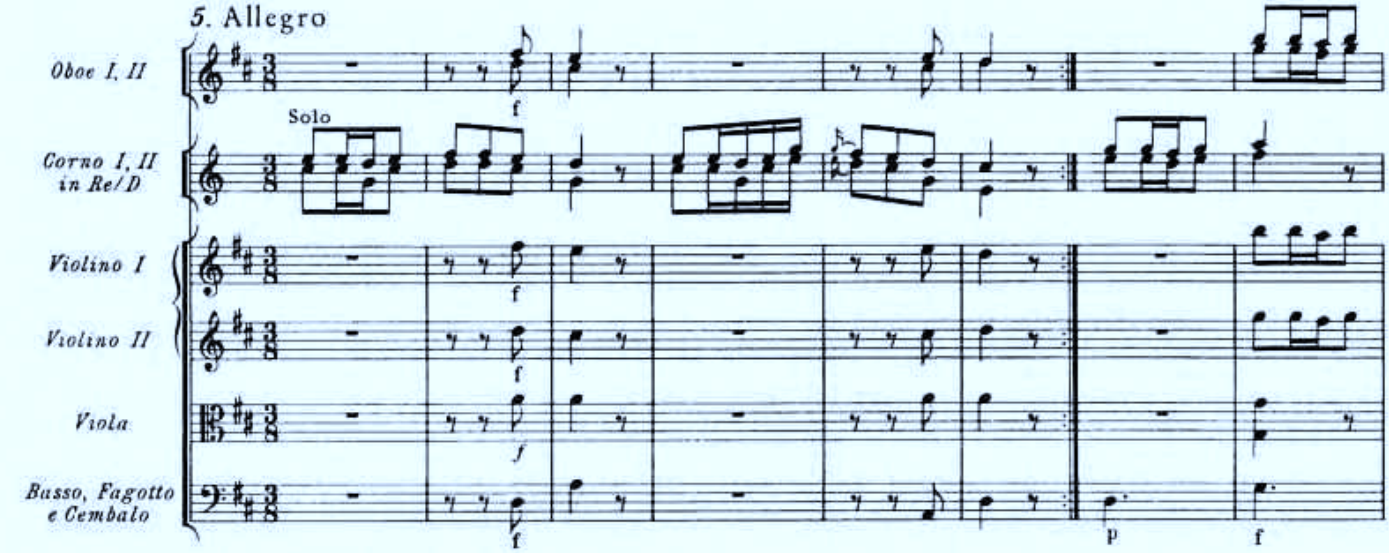

9
Solo


4. Pastorella
Oboe I, II
Violino I
Violino II
Viola
Basso, Fagotto e Cembalo
f
p

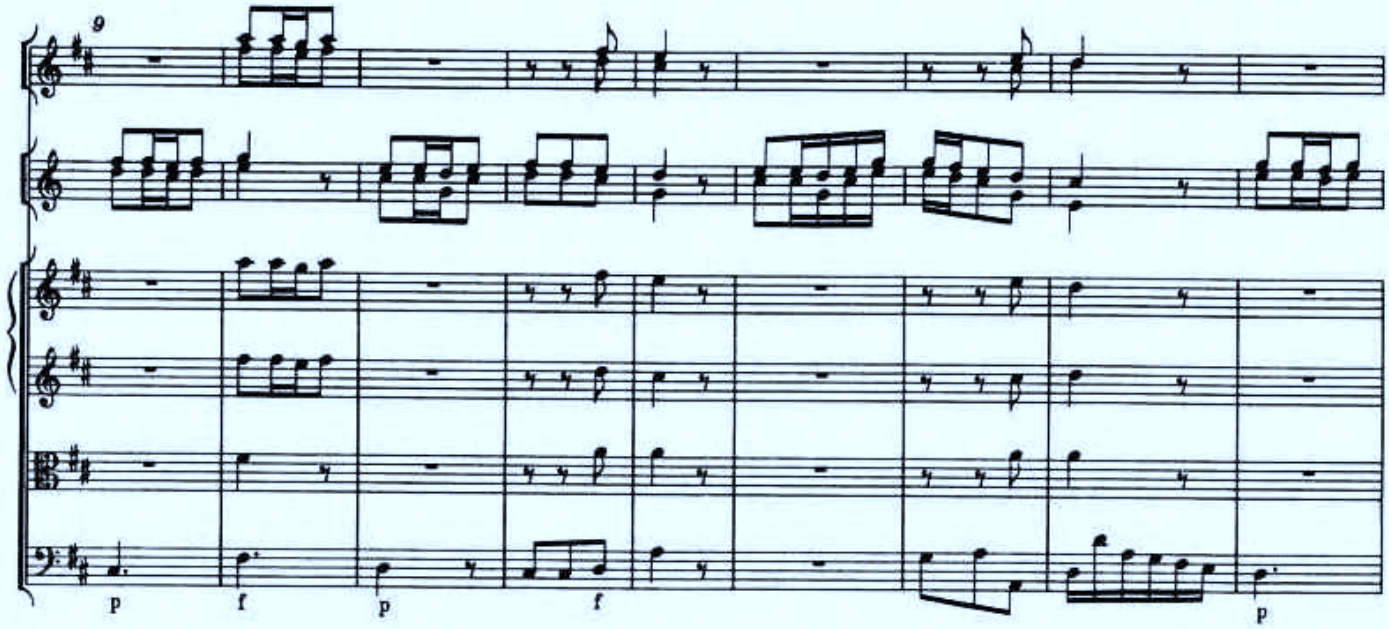

10
p

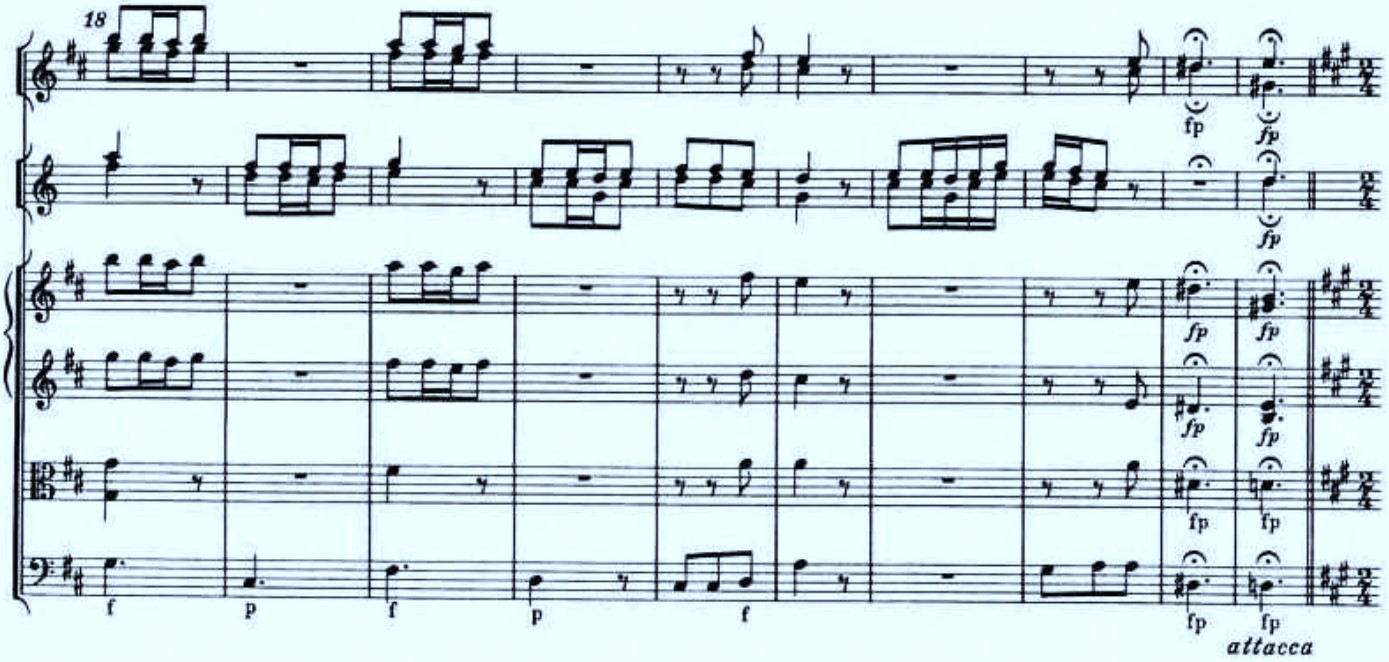


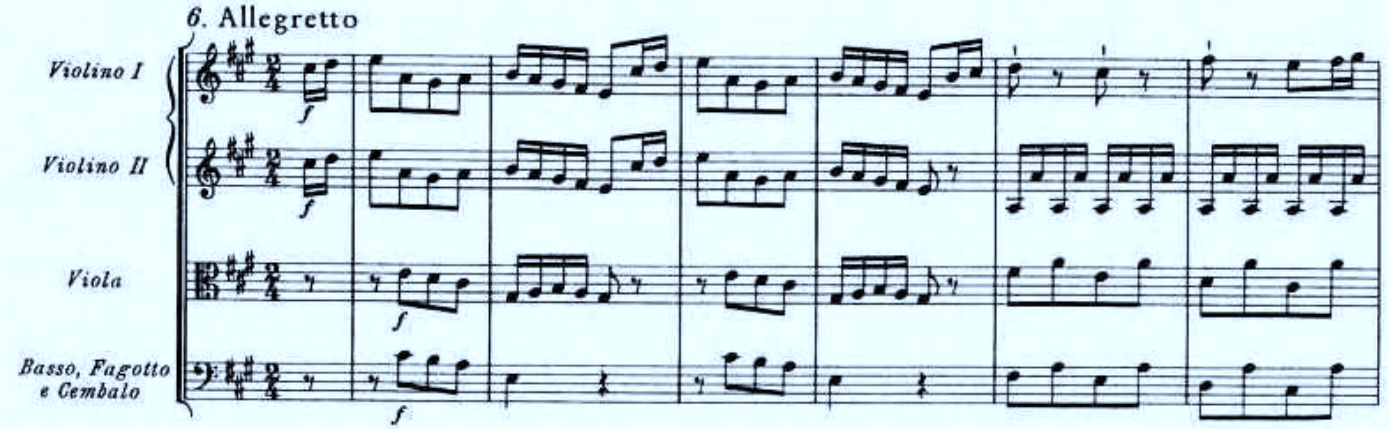


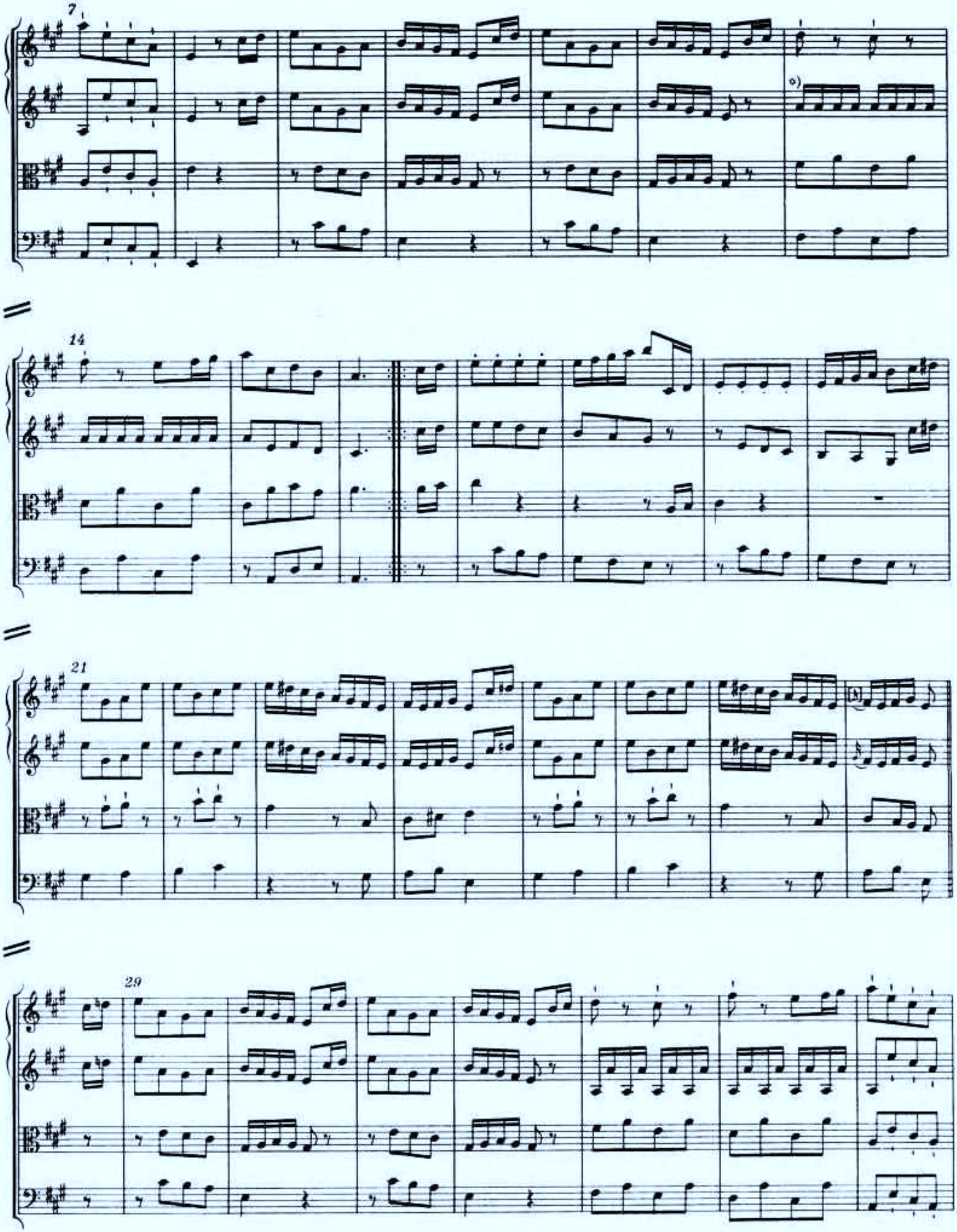


*) Zu T. 38 in Oboe II vgl. Krit. Bericht.

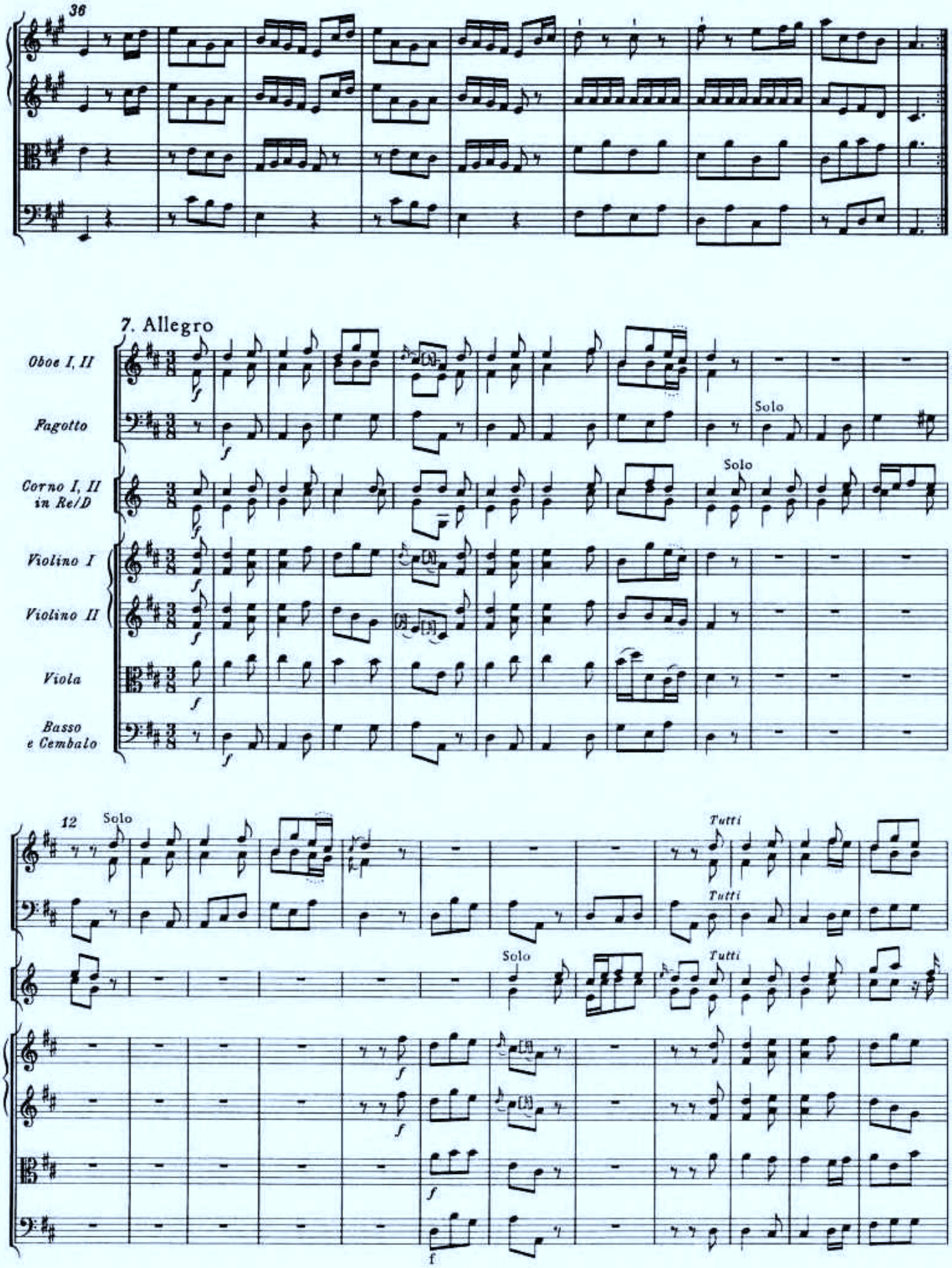

9
p
f
p
f
p

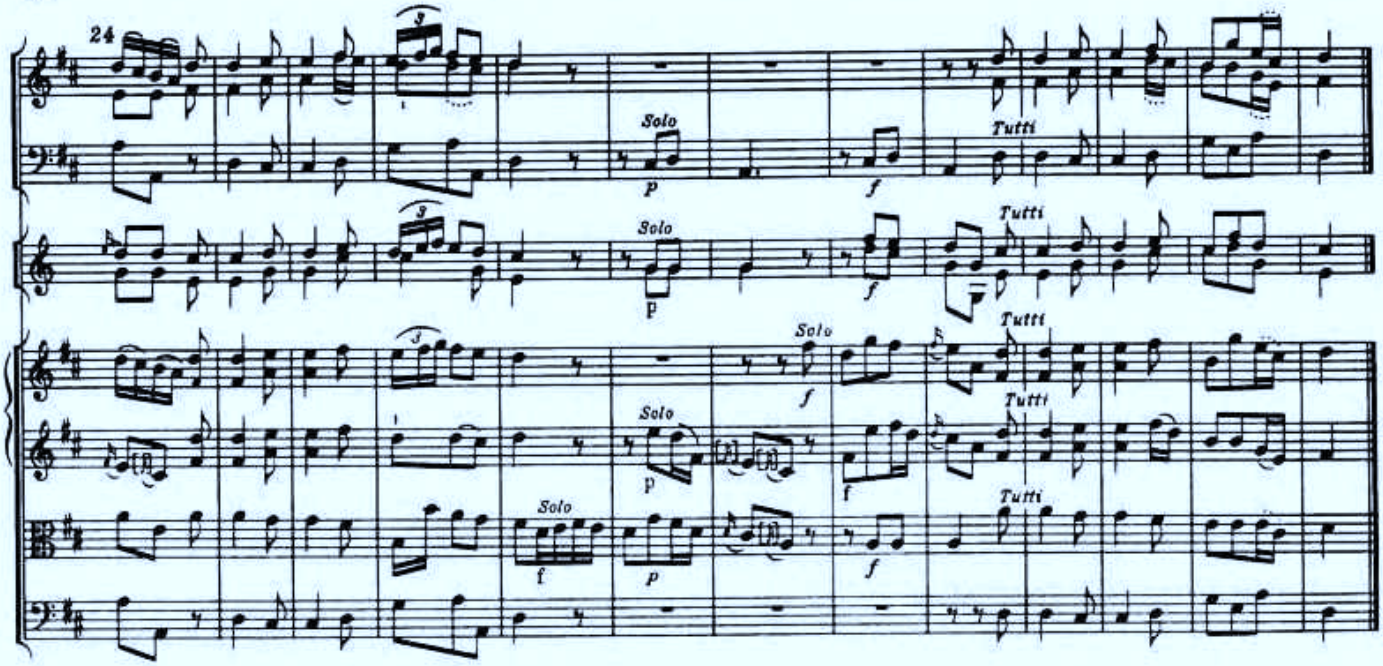

18
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
f
p
f
p
f
attacca


6. Allegretto
Violino I
Violino II
Viola
Basso, Fagotto e Cembalo
f
f
f
f

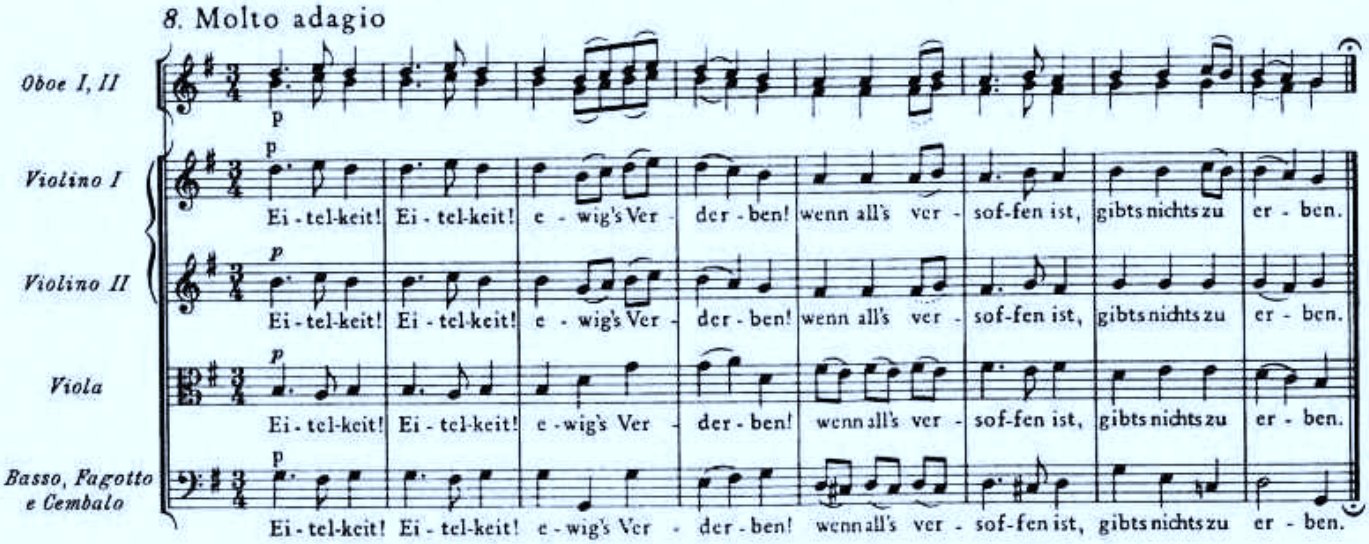


*) T. 13–14 (und entsprechend T. 41–42). Violine II: Ausführung wie T. 5–6 (und entsprechend T. 33–34) gemeint?

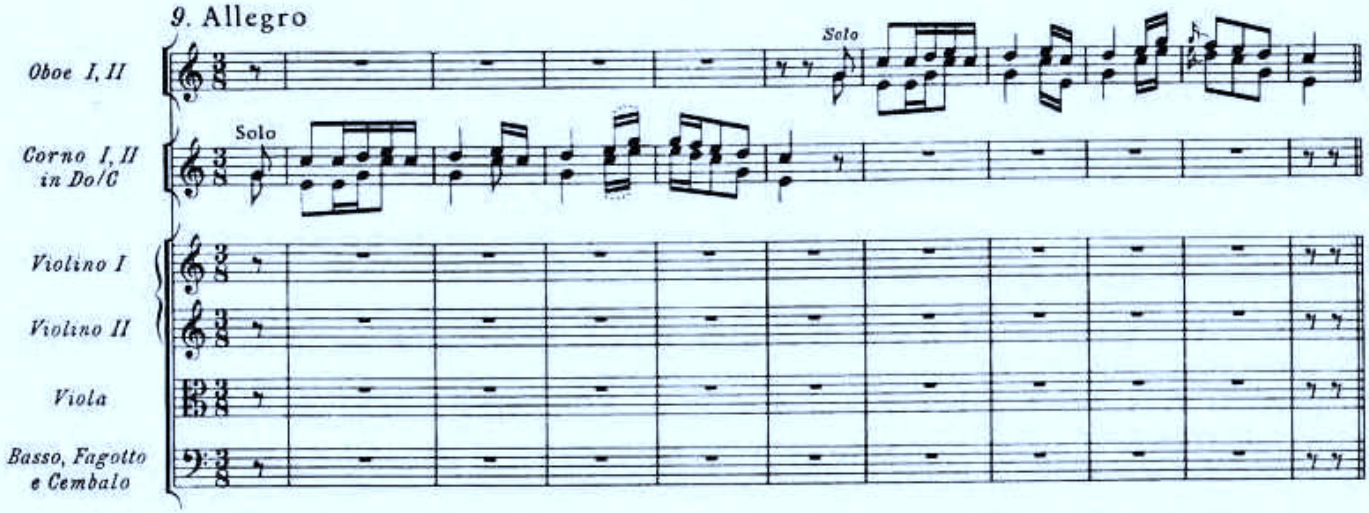

36
7. Allegro
Oboe I, II
Fagotto
Corno I, II in Re/D
Violino I
Violino II
Viola
Basso e Cembalo
Solo
12
Tutti

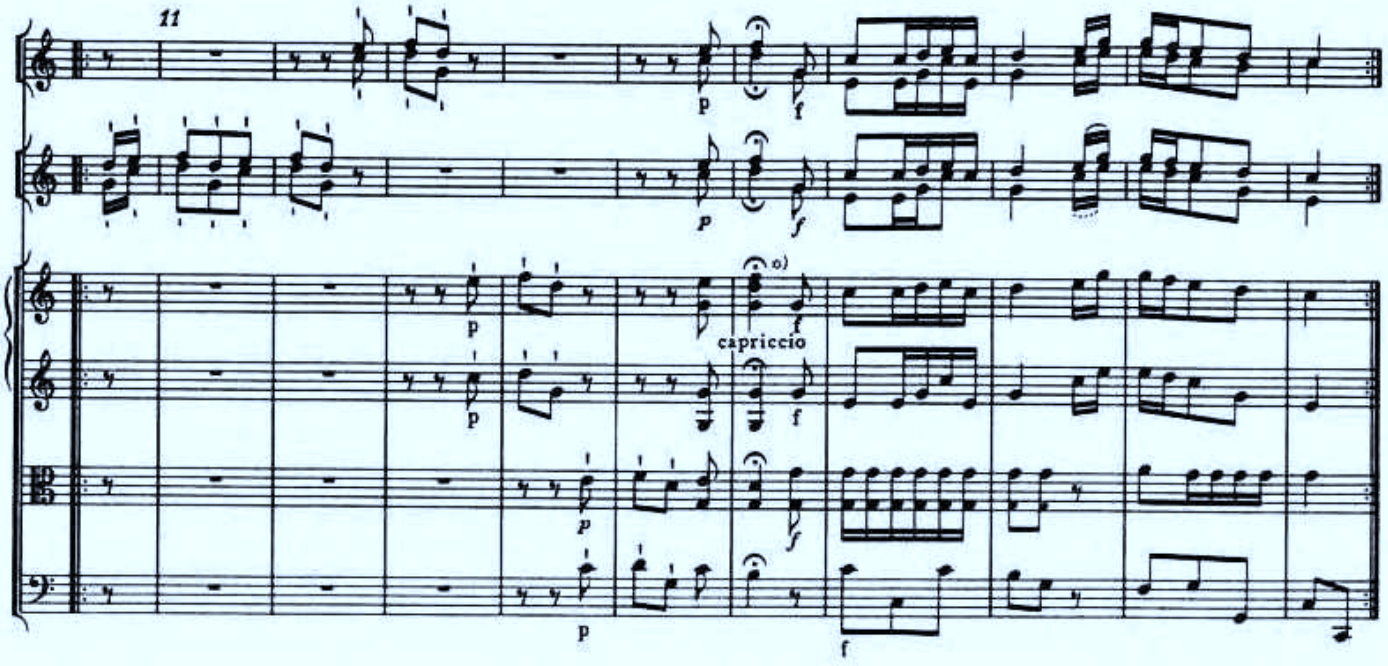


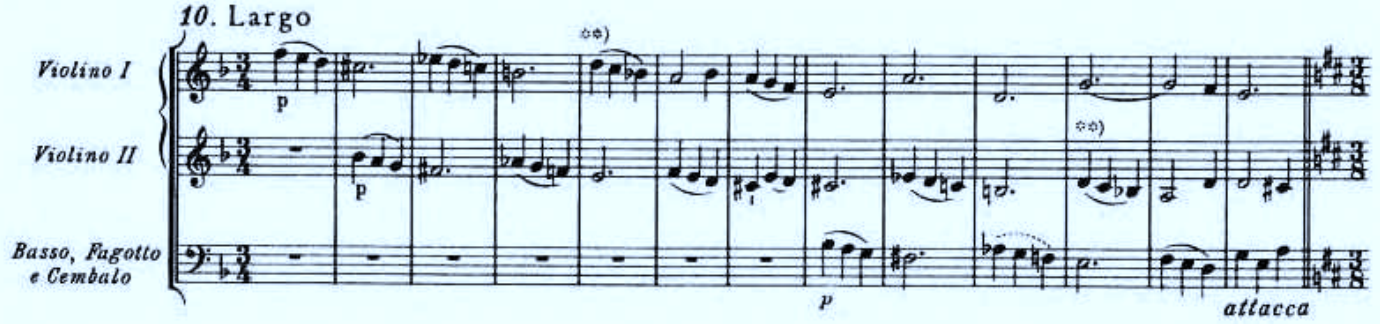
8. Molto adagio

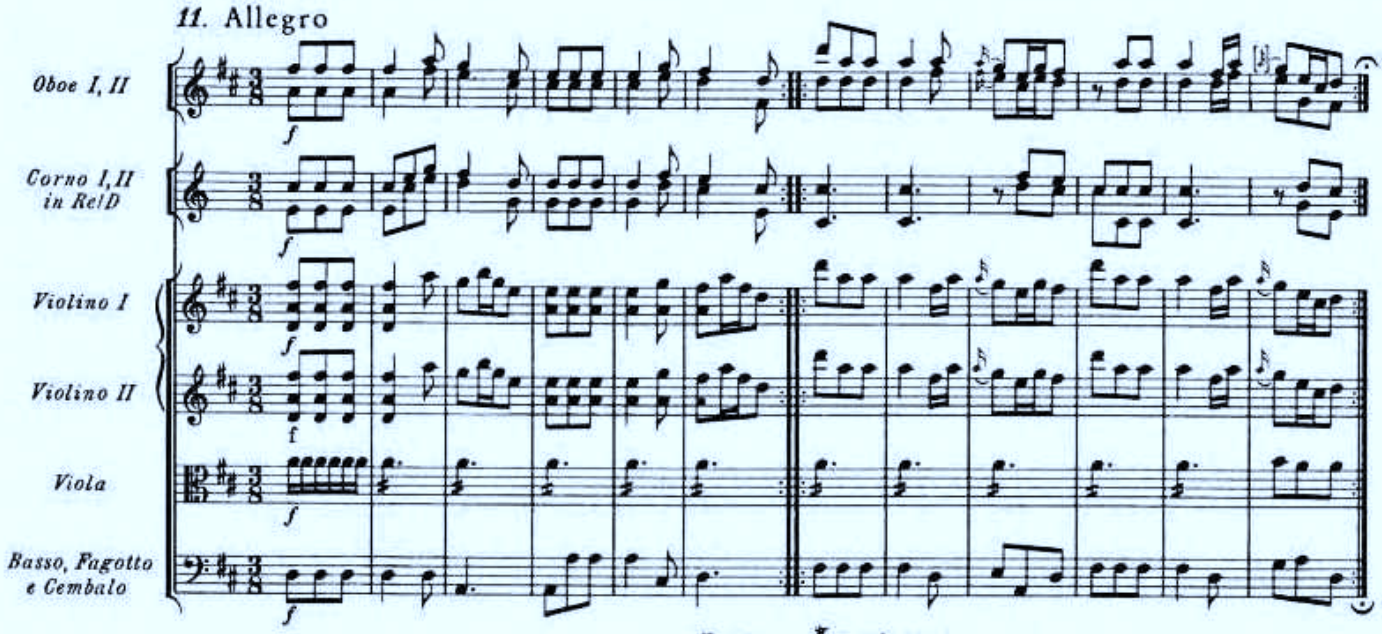


9. Allegro





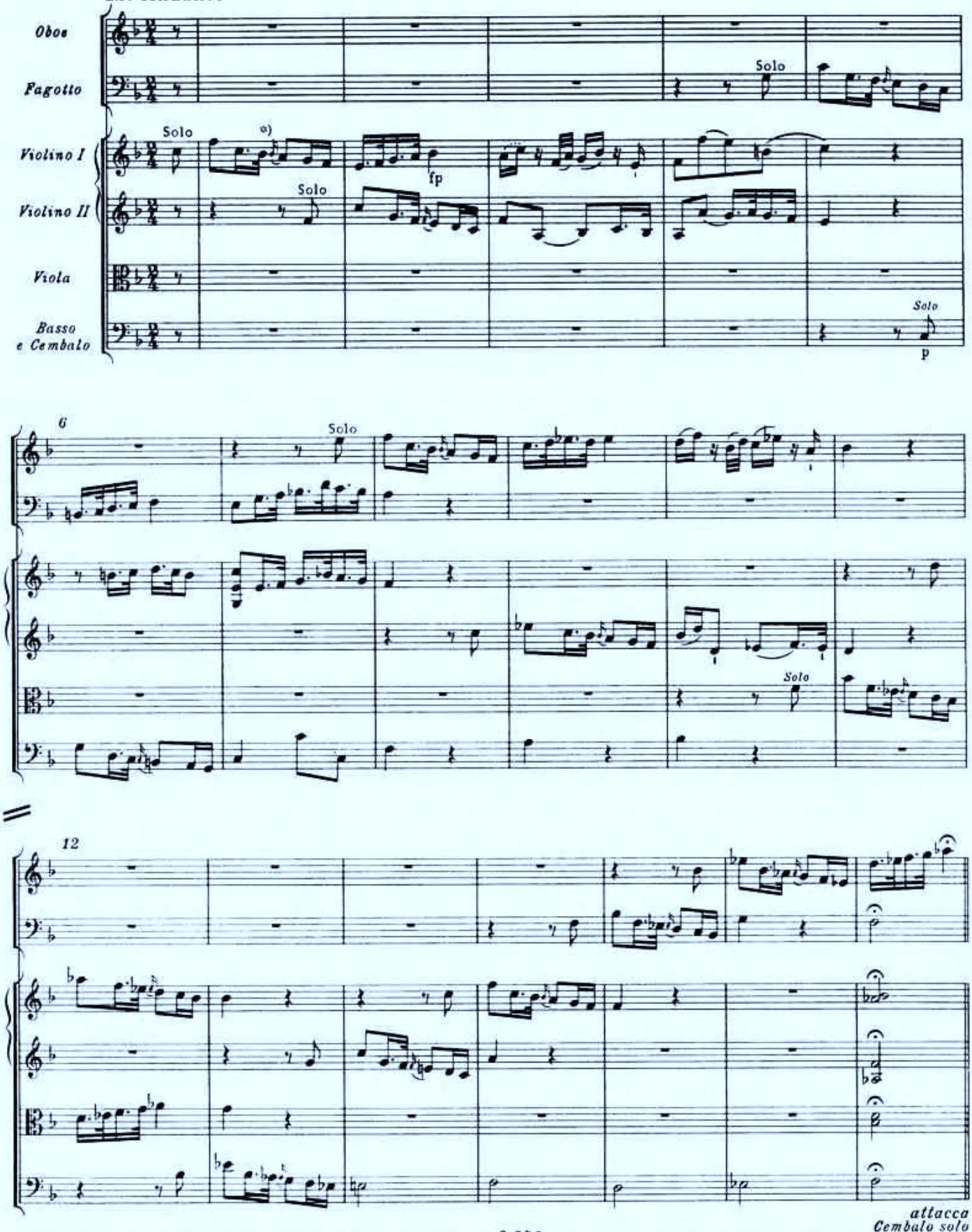




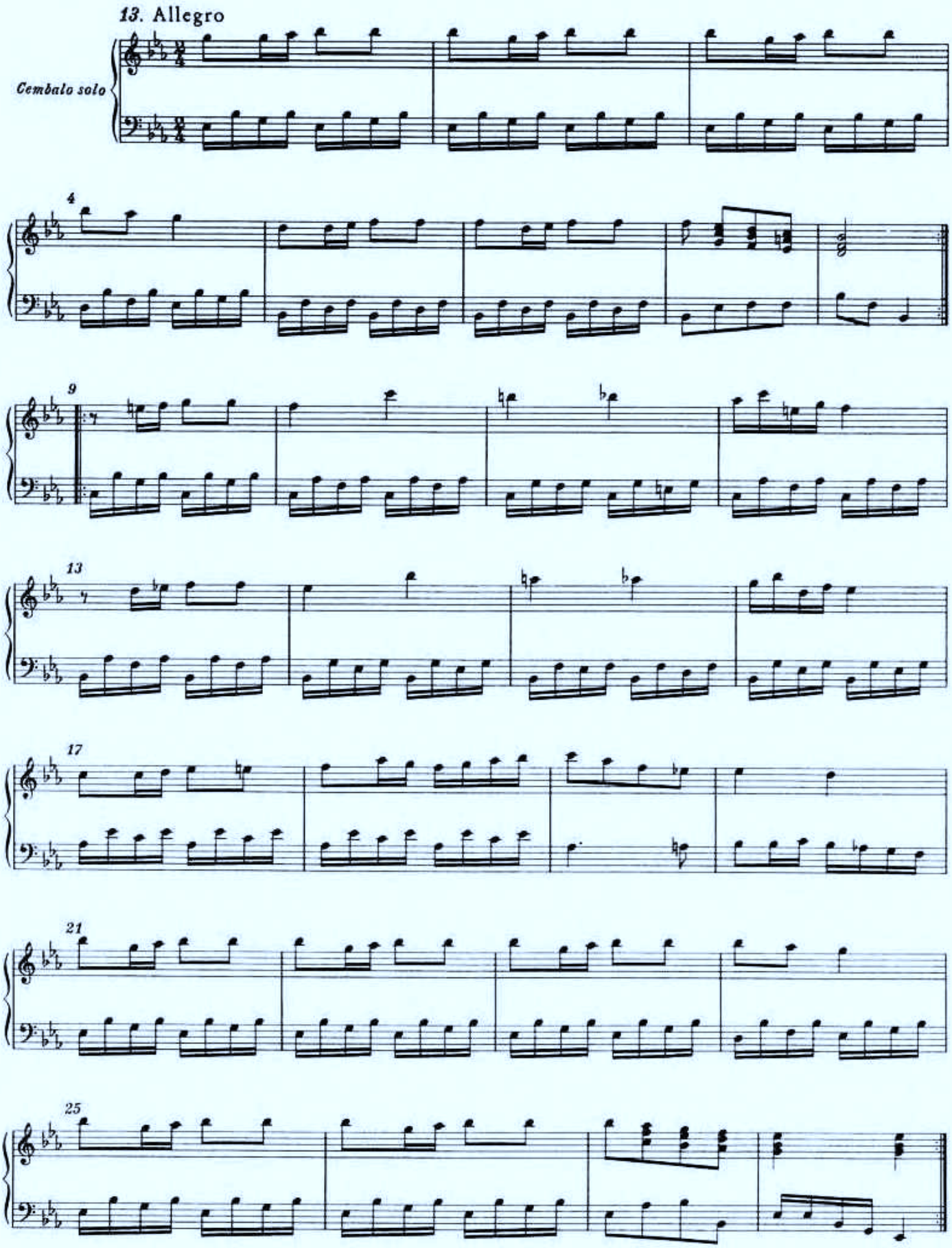
*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate („capriccio"):

**) T. 5, Violine I, und T. 11, Violine II, 1. Viertel: möglicherweise des'' bzw. des' gemeint.

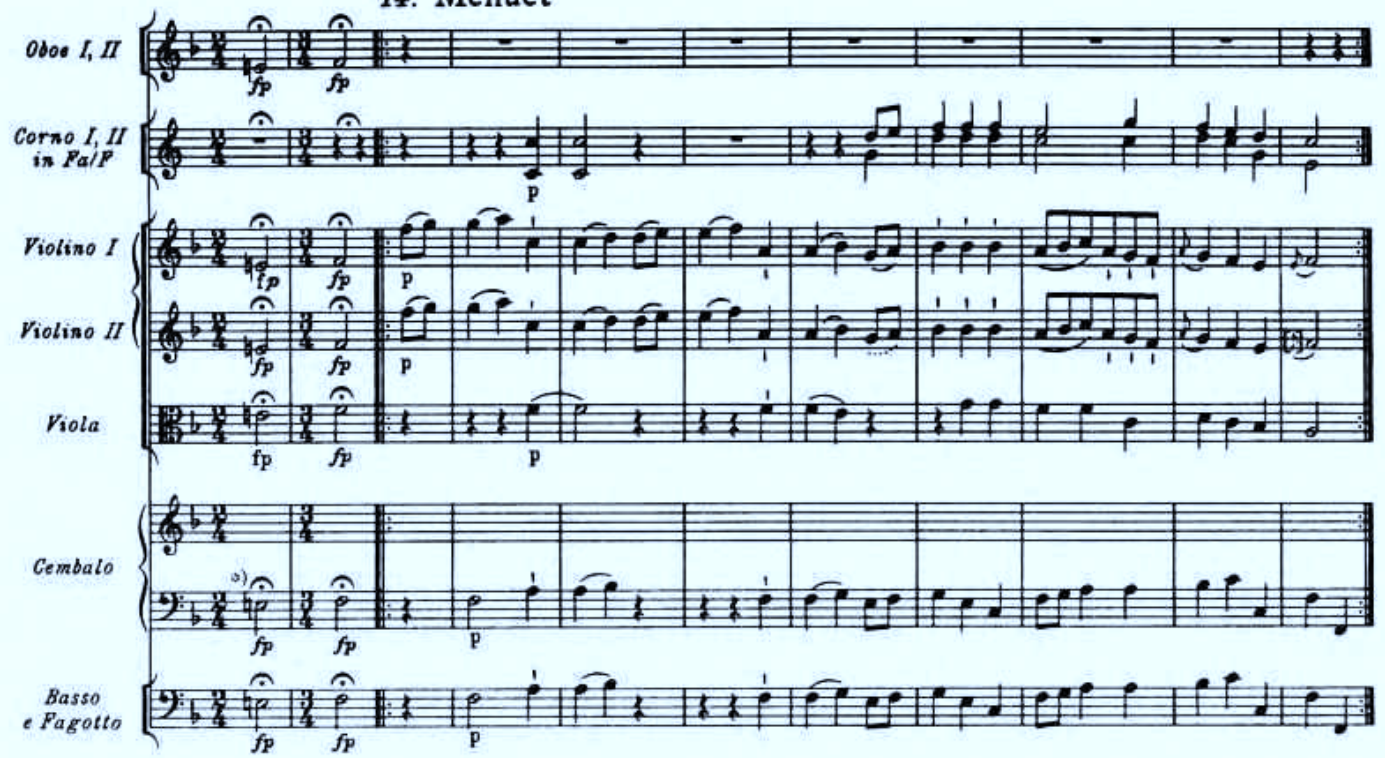
12. Andante

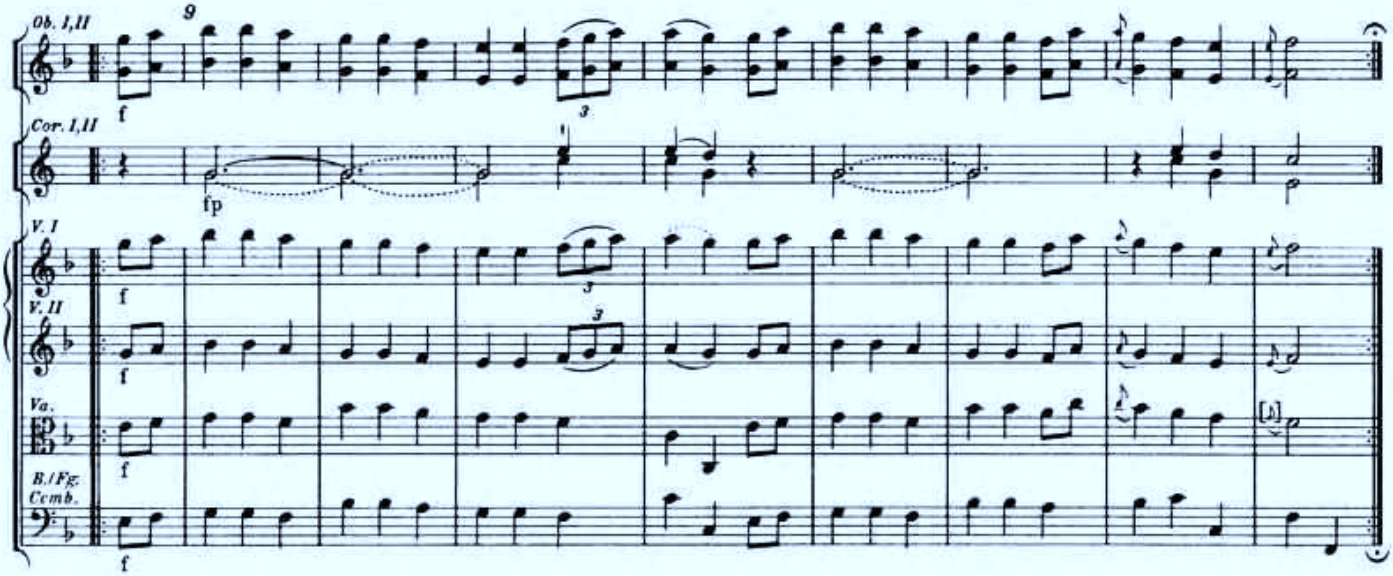


*) Die punktierte Figur des Themenkopfes wird in den Vorlagen gelegentlich auch notiert, was als Hinweis zur Ausführung gelten kann.

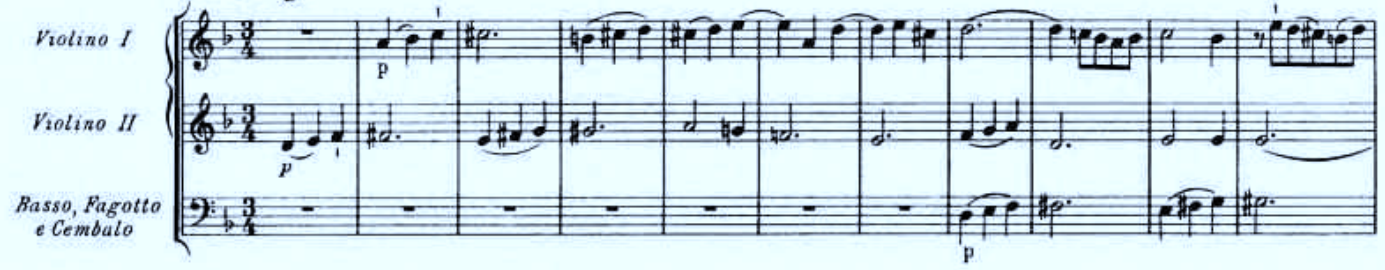

13. Allegro
Cembalo solo
4
9
13
17
21
25

14. Menuet

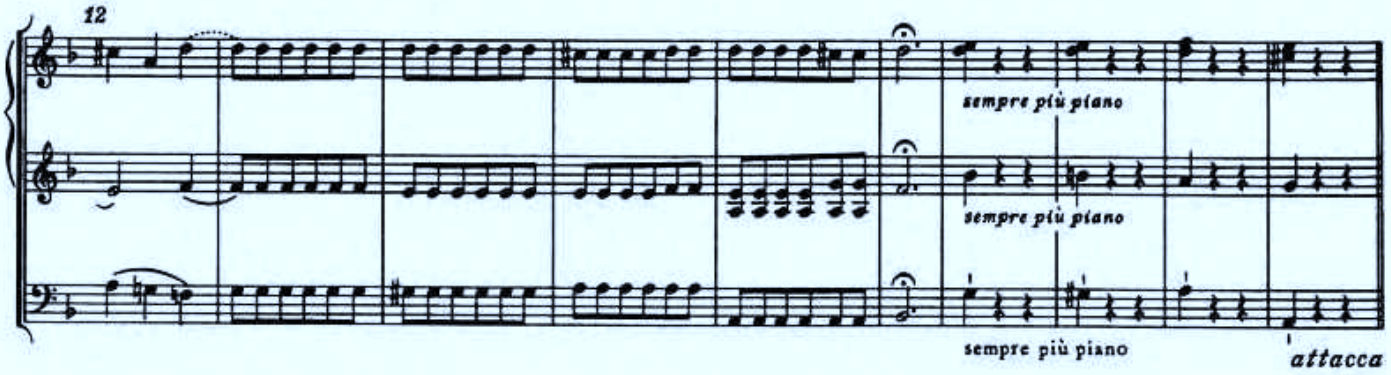


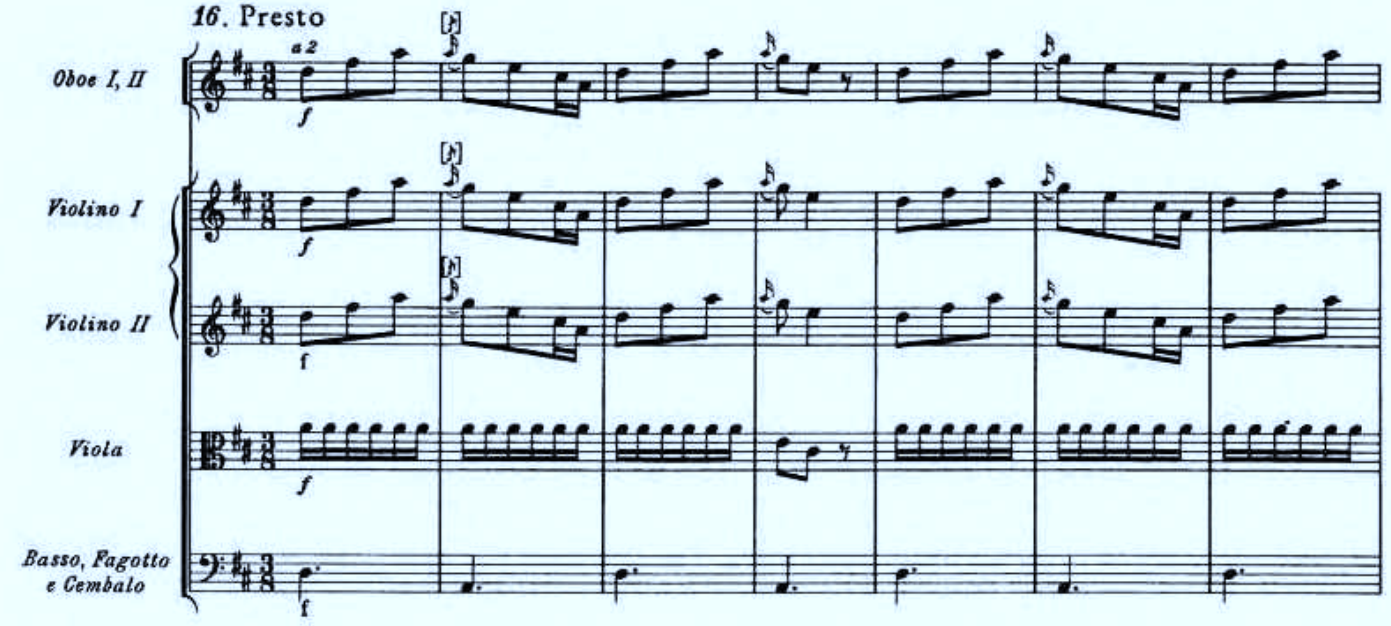


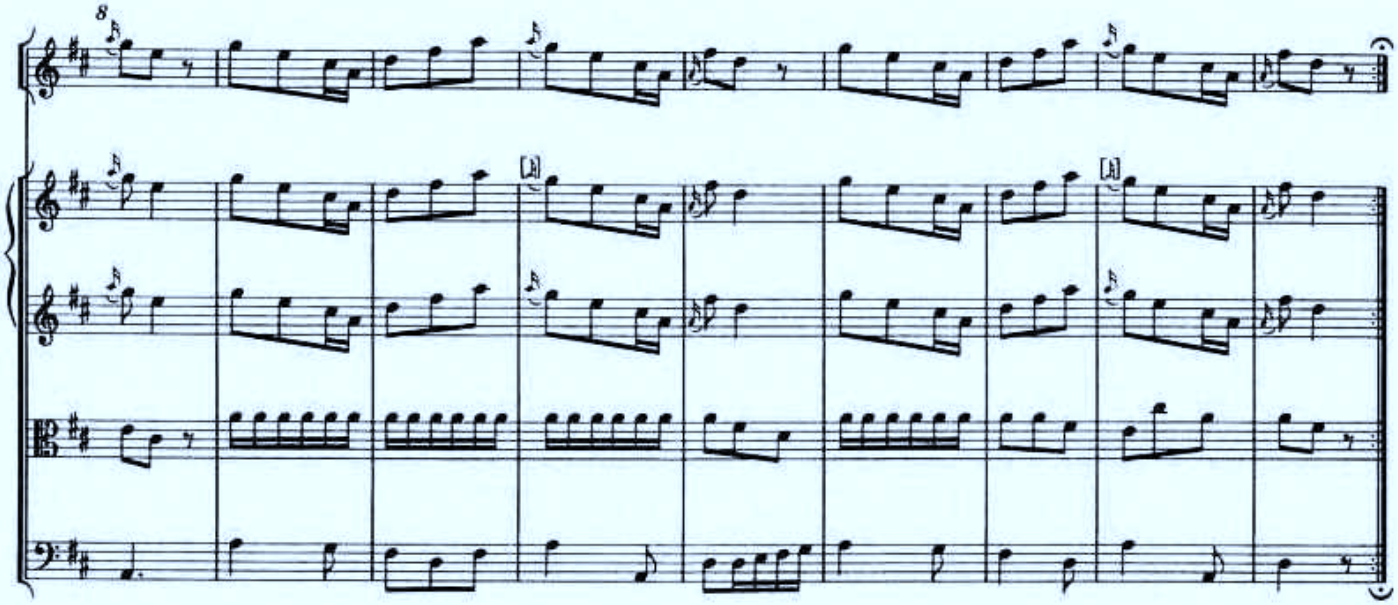
15. Adagio

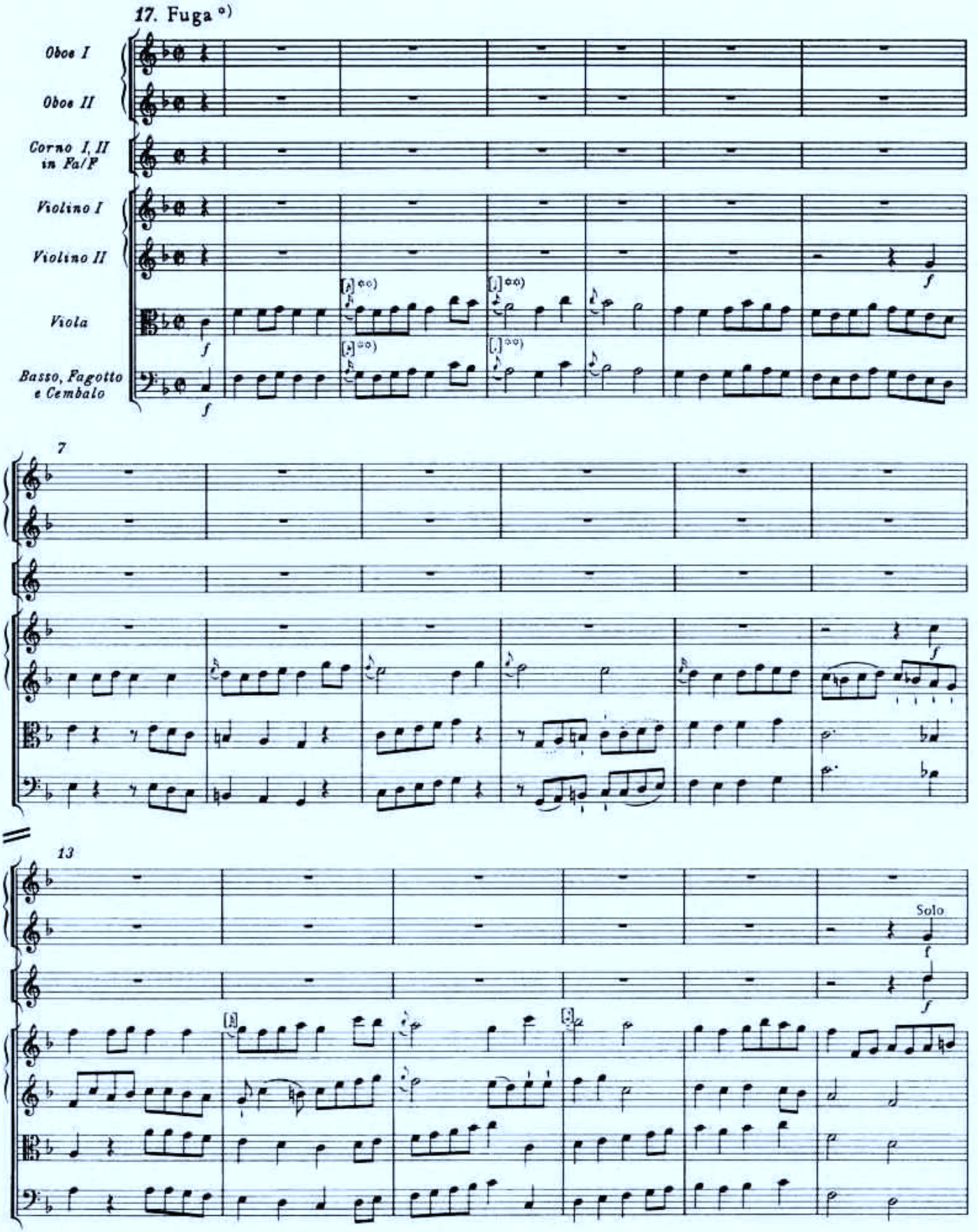


*) Zur eventuellen Auszierung der Fermate vgl. Vorwort.

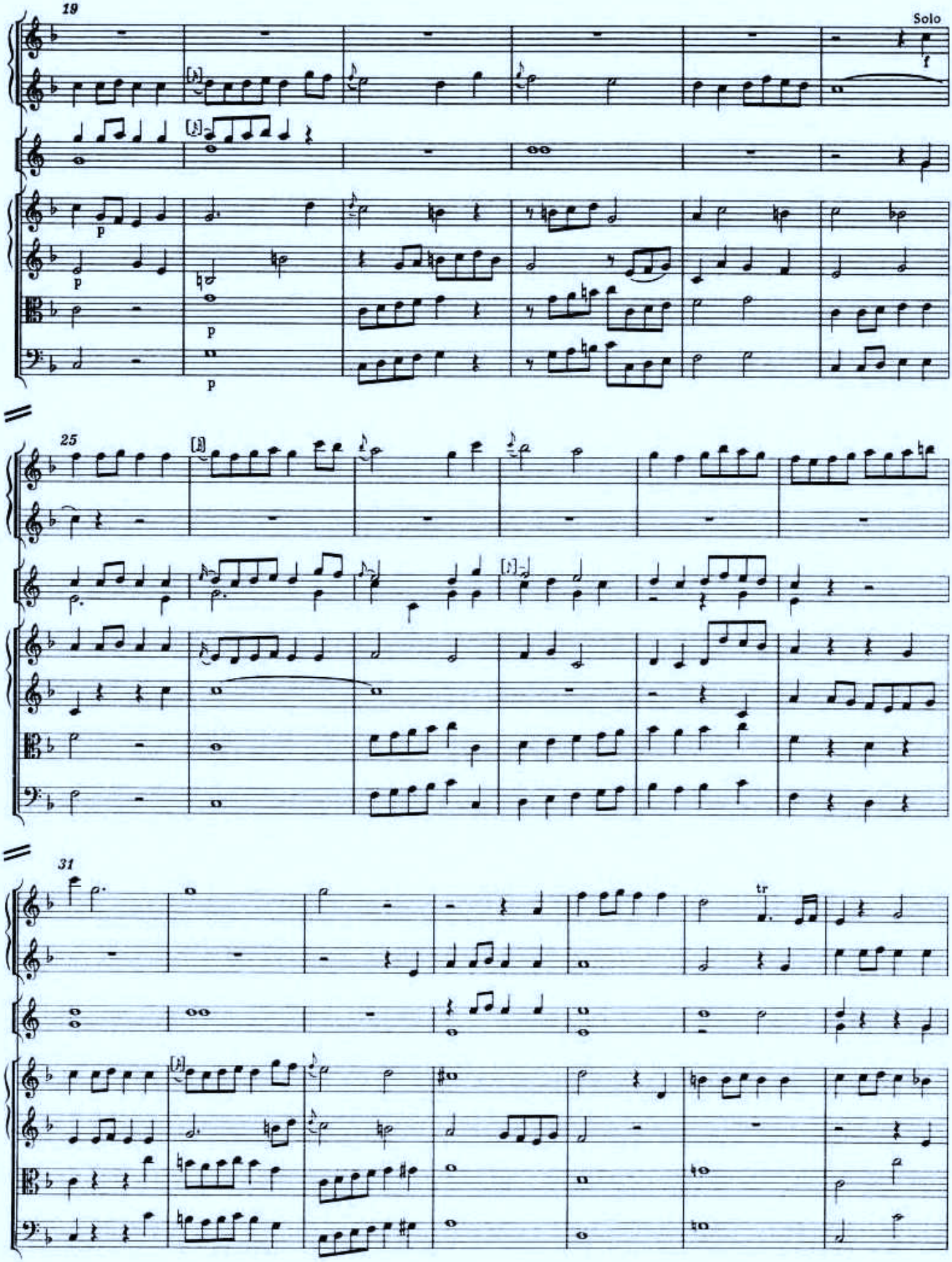

12
sempre più piano
sempre più piano
sempre più piano
attacca

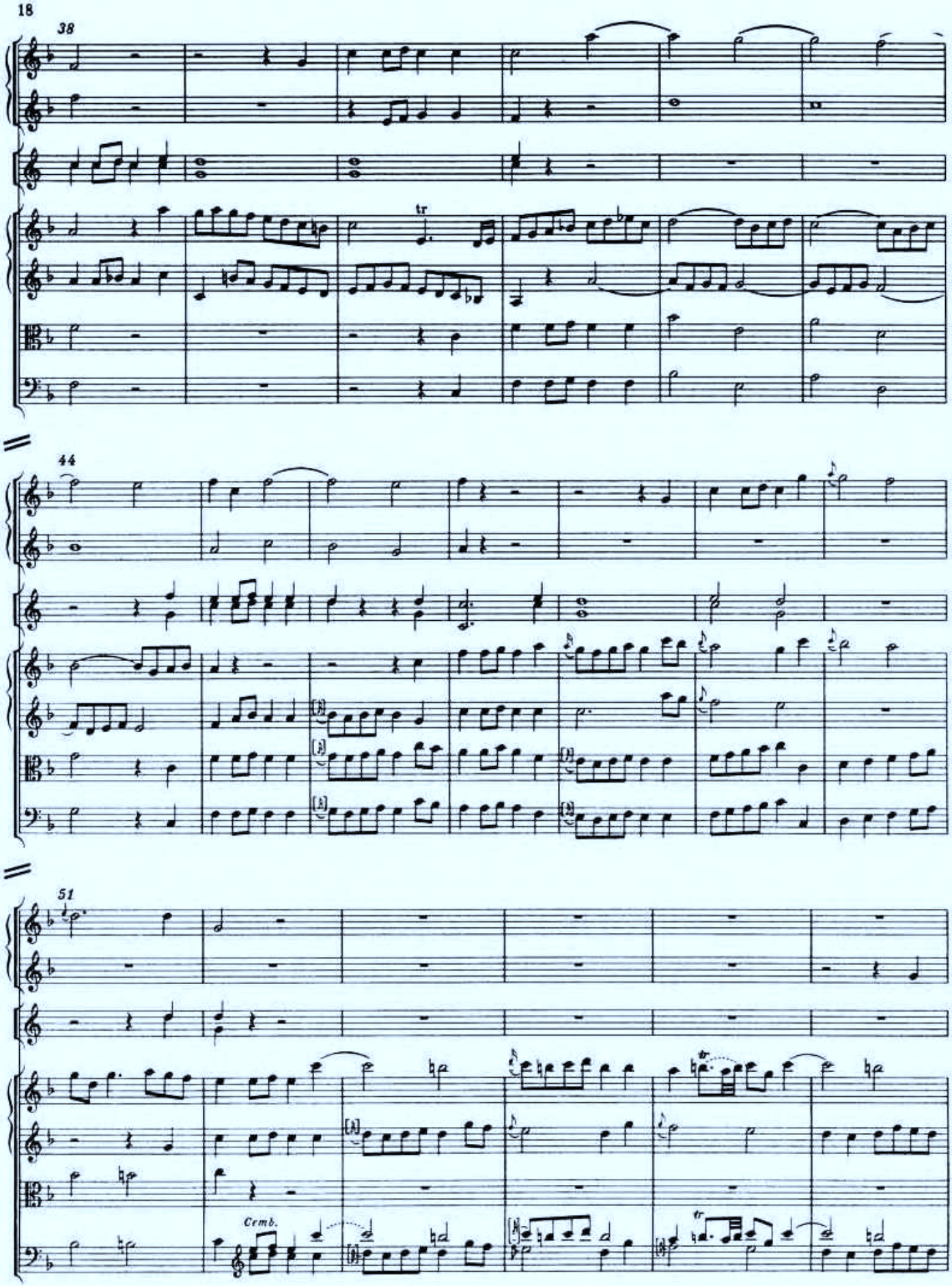

16. Presto
Oboe I, II
a 2
Violino I
Violino II
Viola
Basso, Fagotto e Cembalo
f

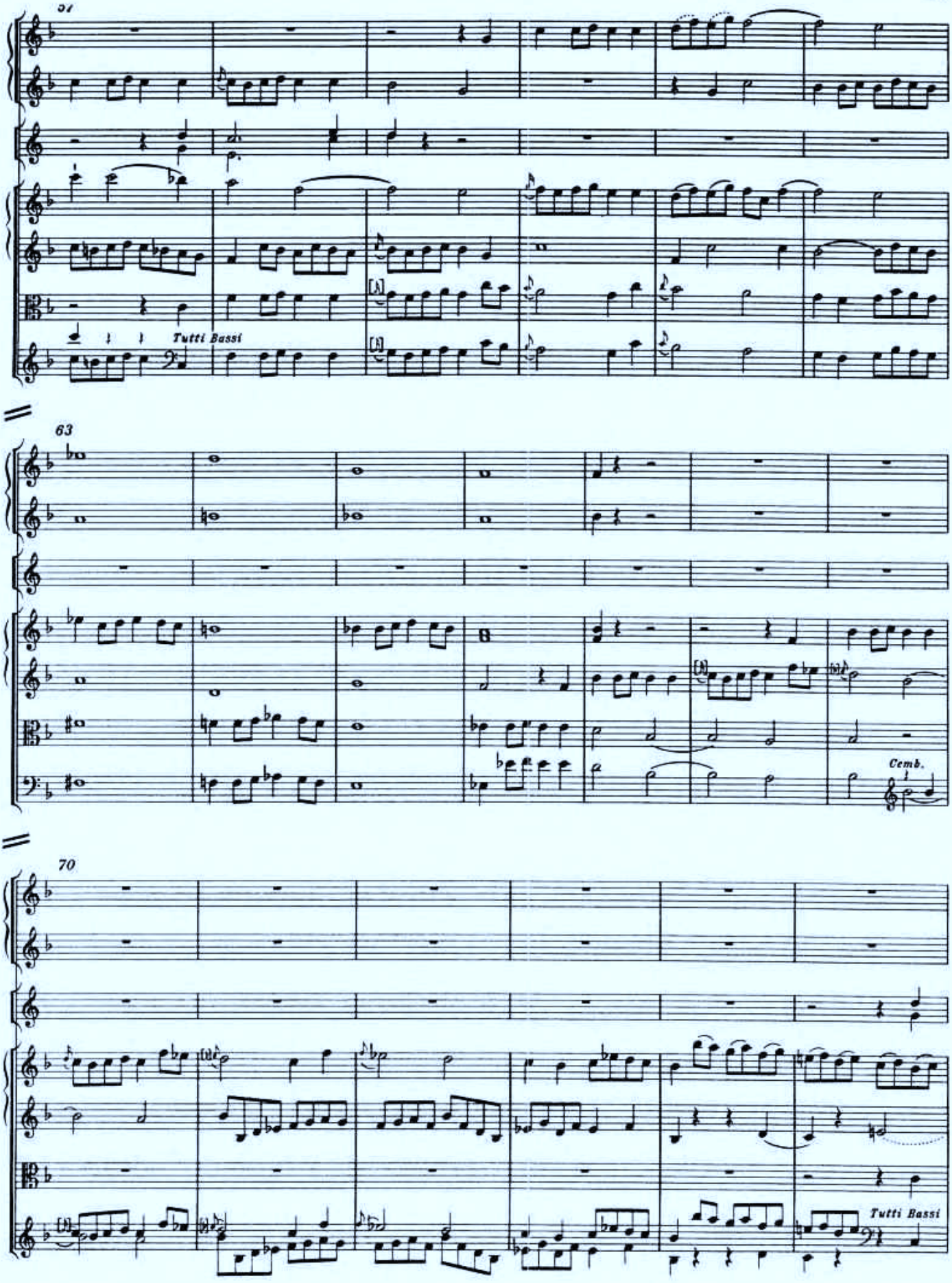

8

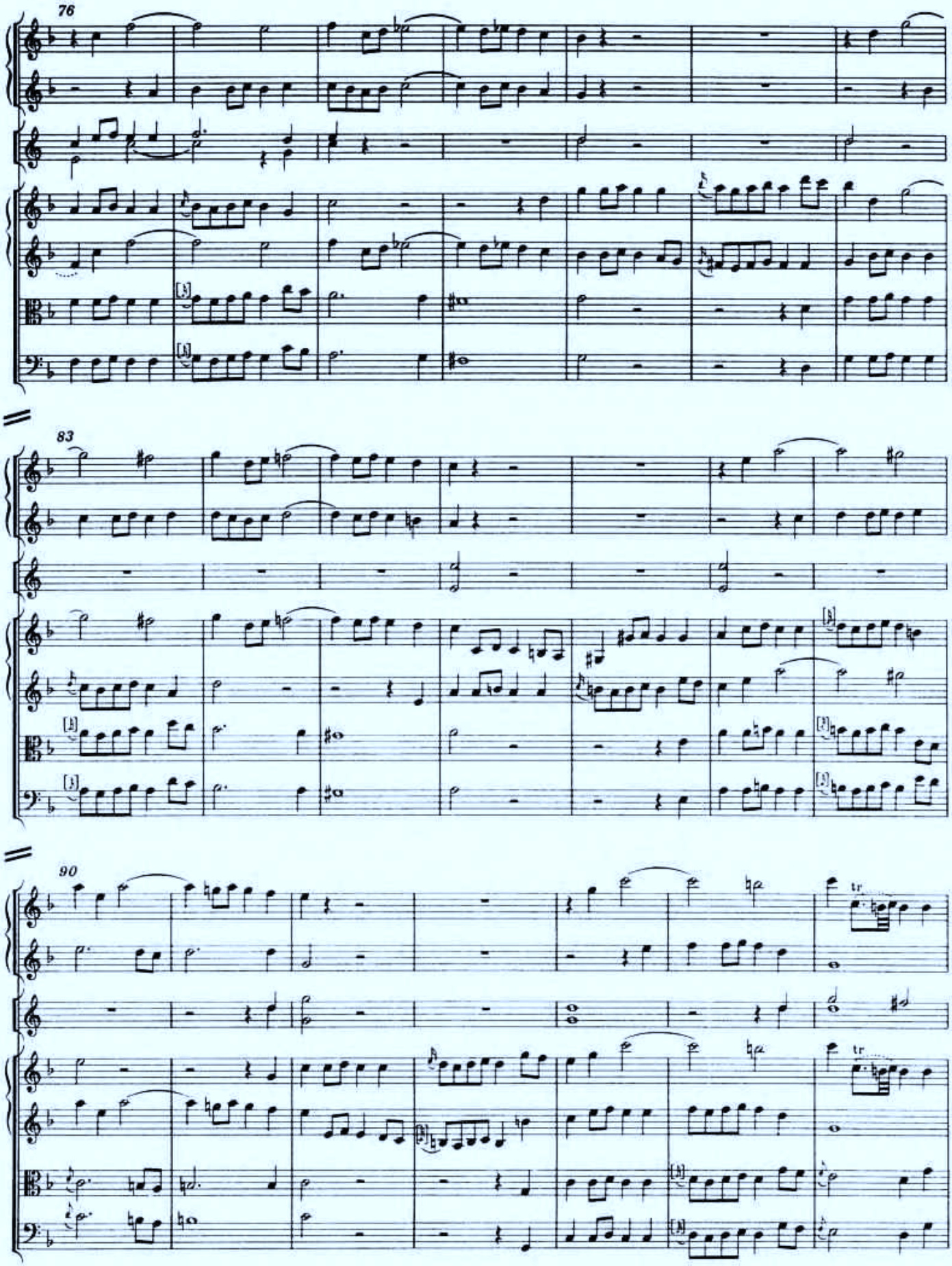


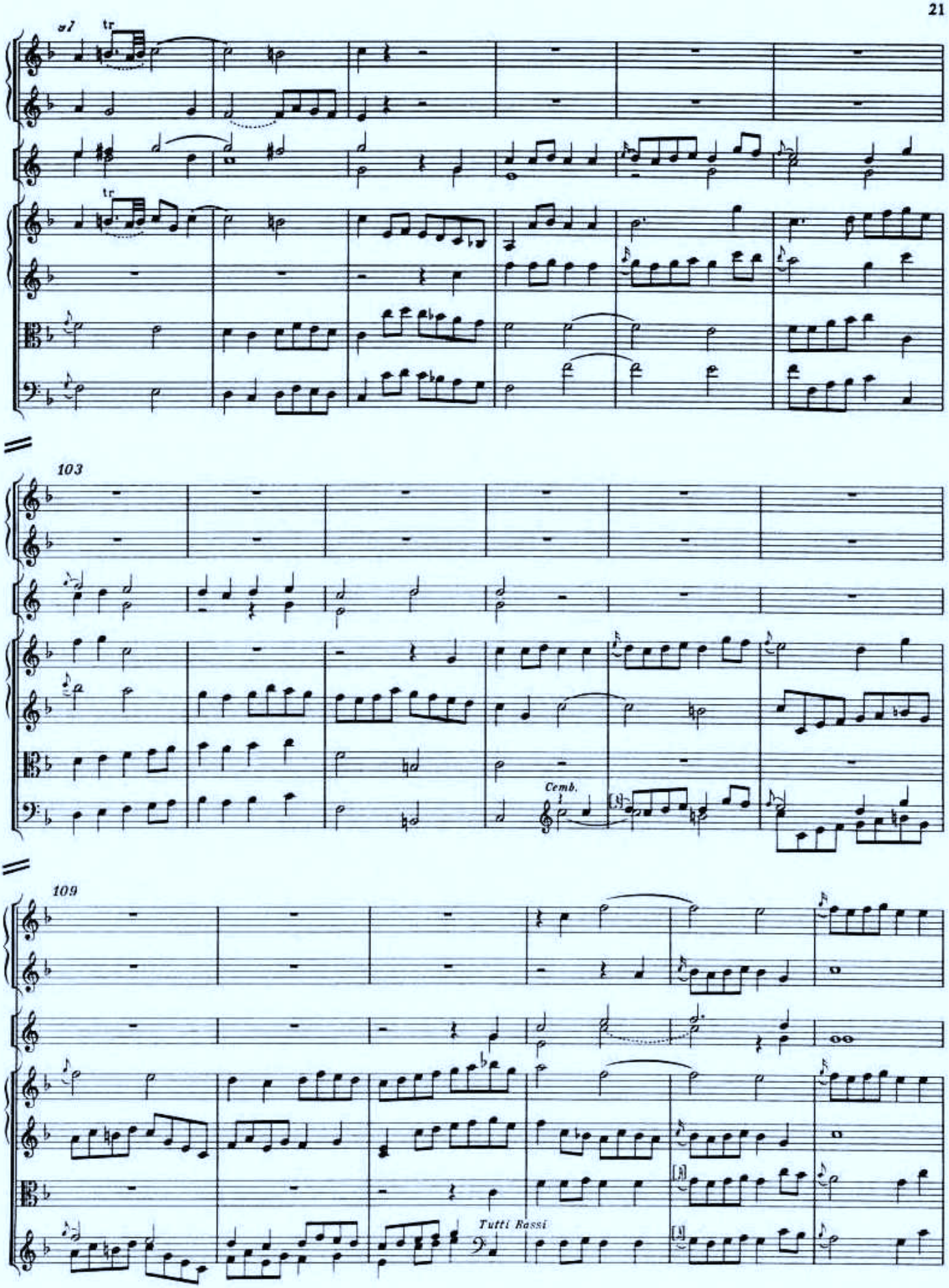
*) Zur Dynamik in diesem Satz und zu „Solo" in den Bläsern (T. 18, 24) vgl. Vorwort.
**) Entsprechende Ausführung der Vorschläge im ganzen Satz.

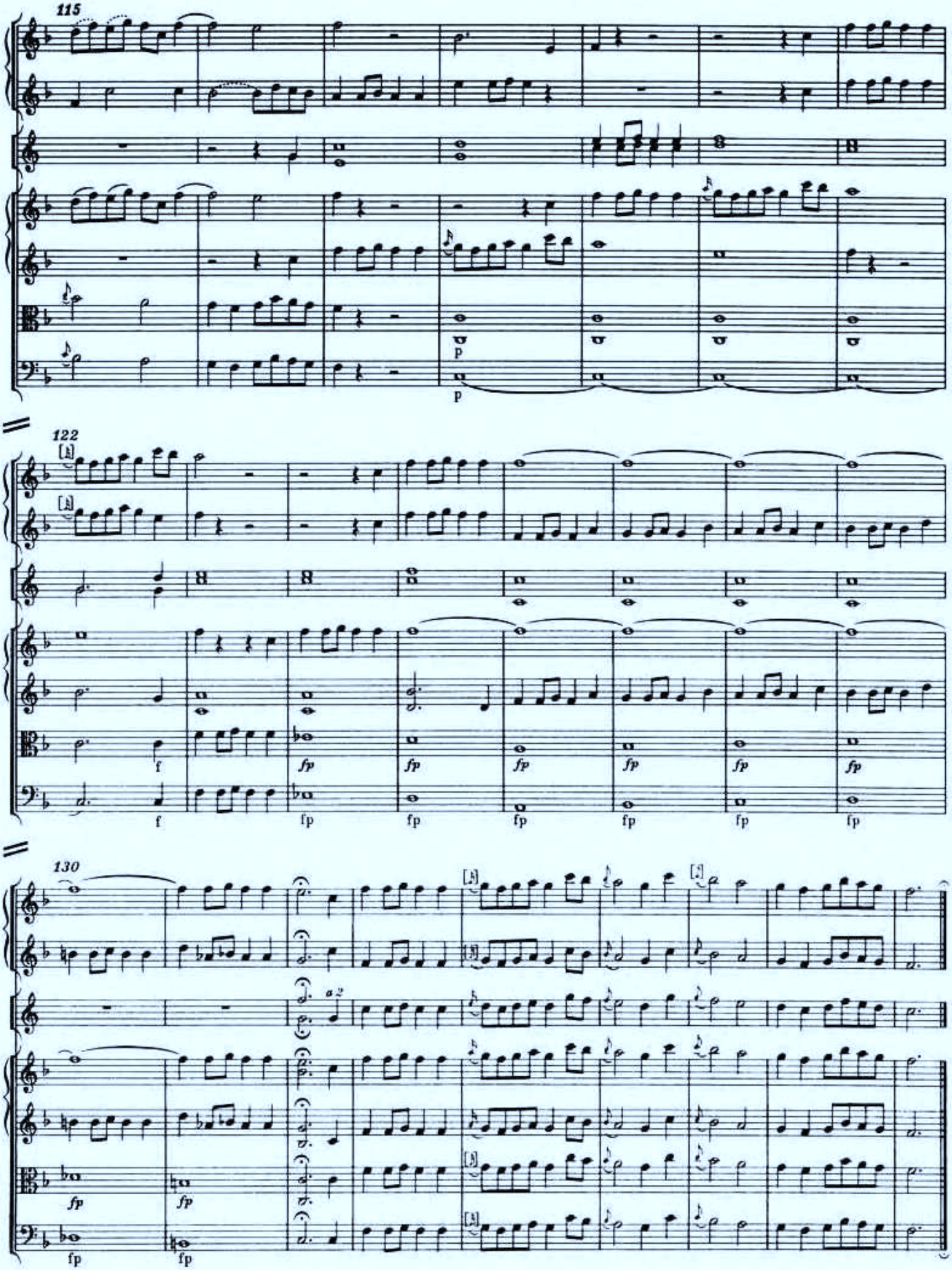

19
Solo
f
p
p
p
25
31
tr


38
tr
44
51
Cemb.
tr


57
Tutti Bassi
63
Cemb.
70
Tutti Bassi


76
83
90
tr
tr


tr
tr
103
Cemb.
109
Tutti Bassi


115
p
122
f
fp
130
a 2
fp

DREI KASSATIONEN

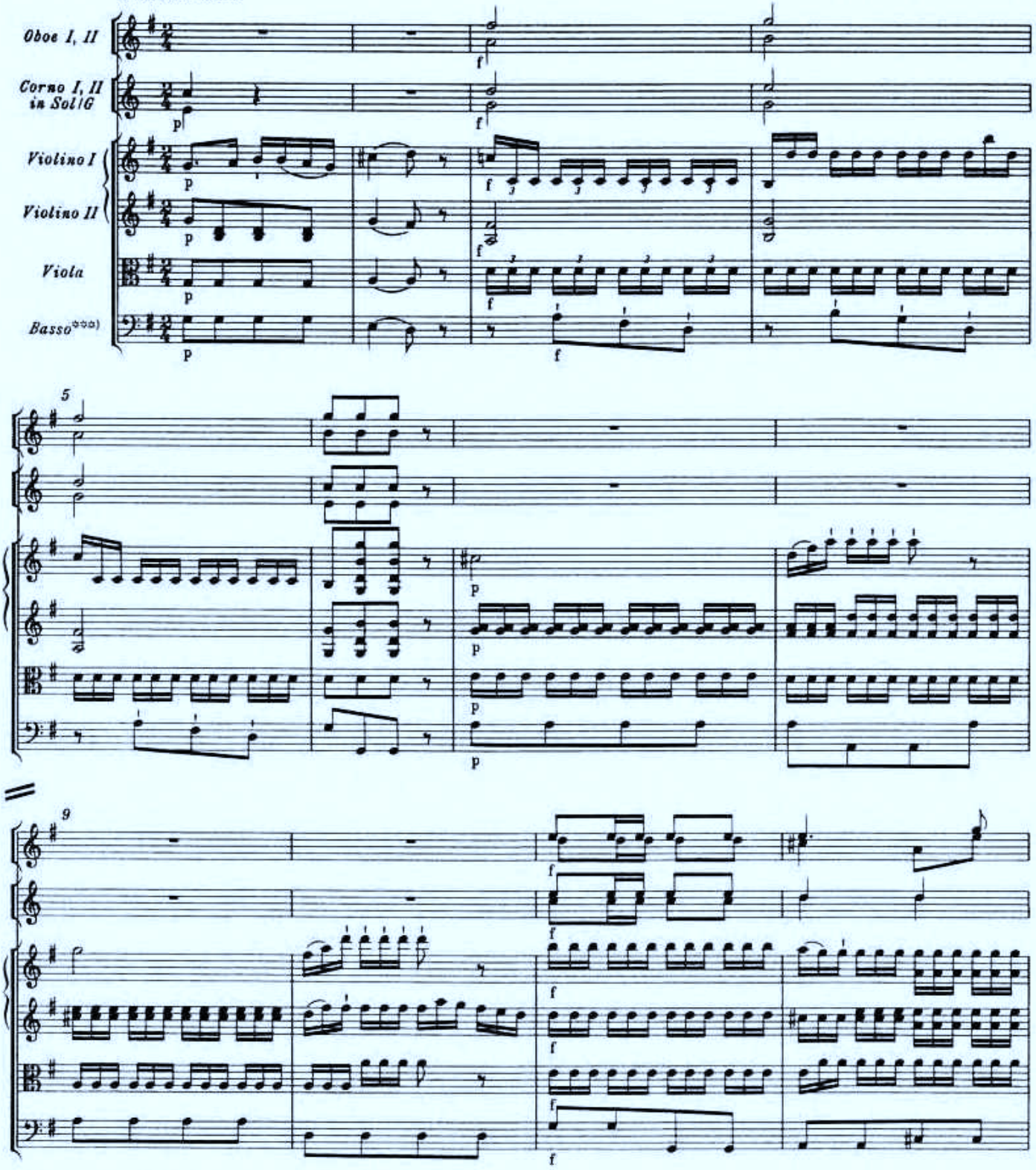
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

1. Kassation in G

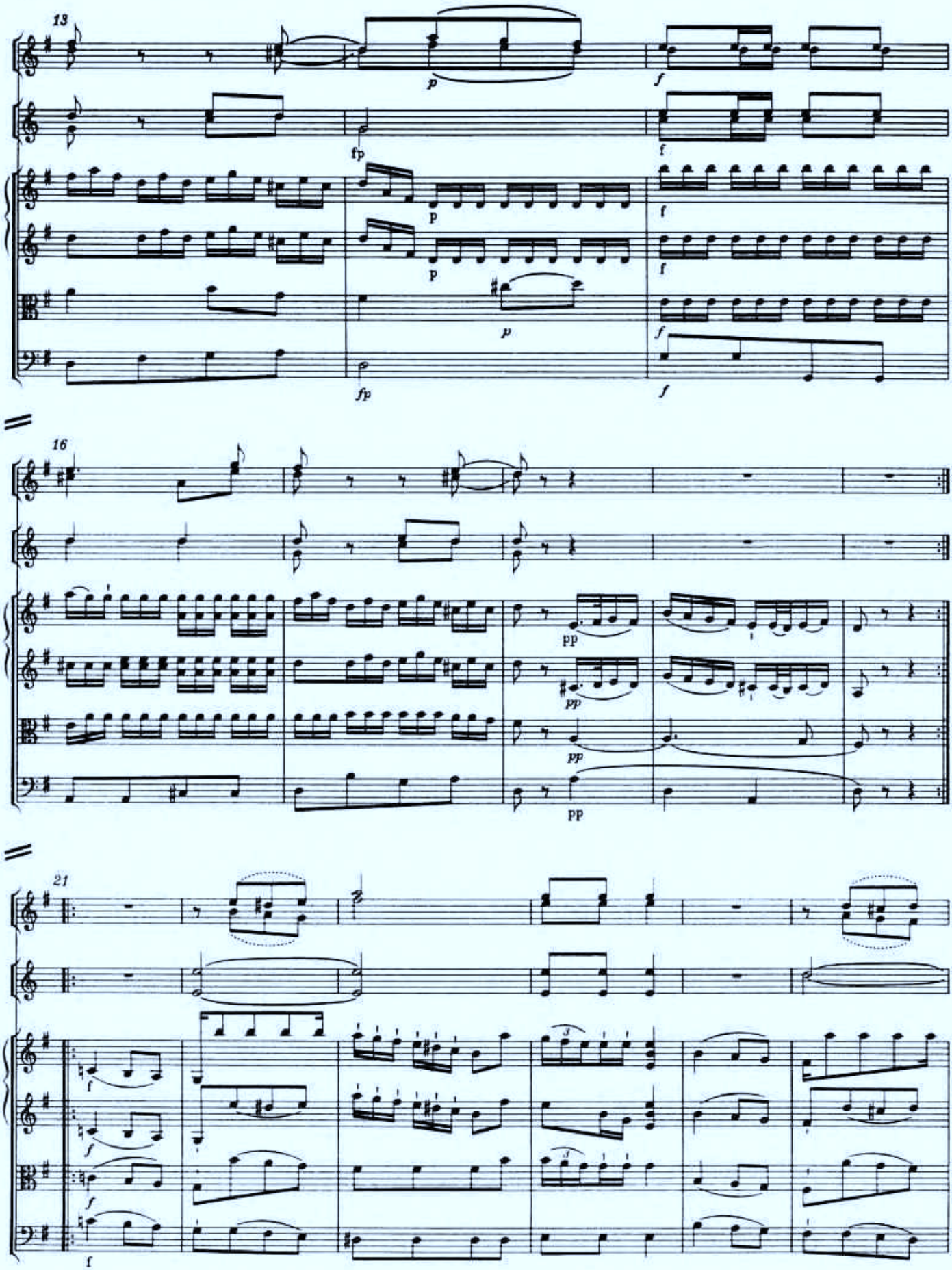
(Final-Musik)
KV 63

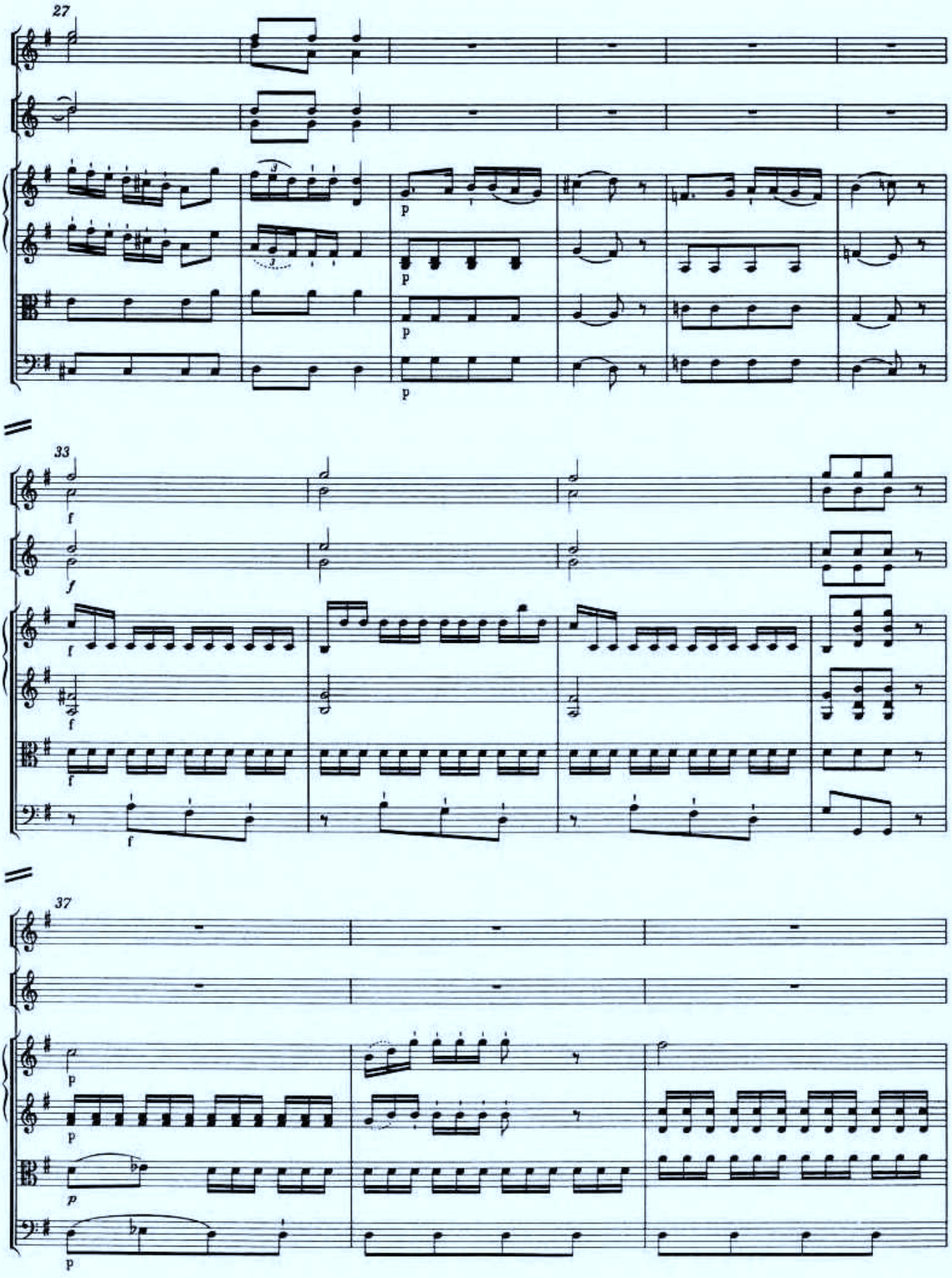
MARCHE **)

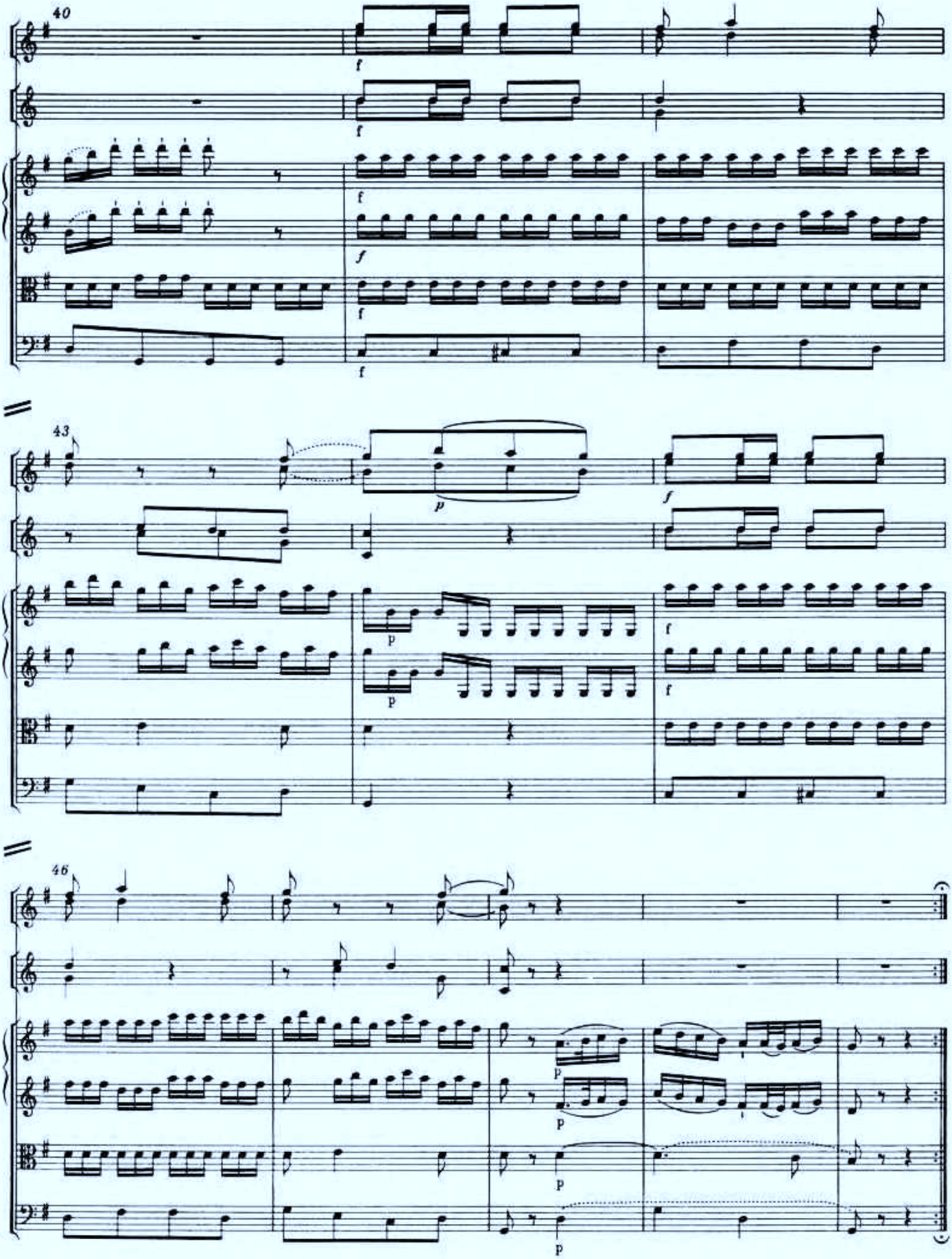
Entstanden Salzburg, vermutlich Sommer 1769 *)

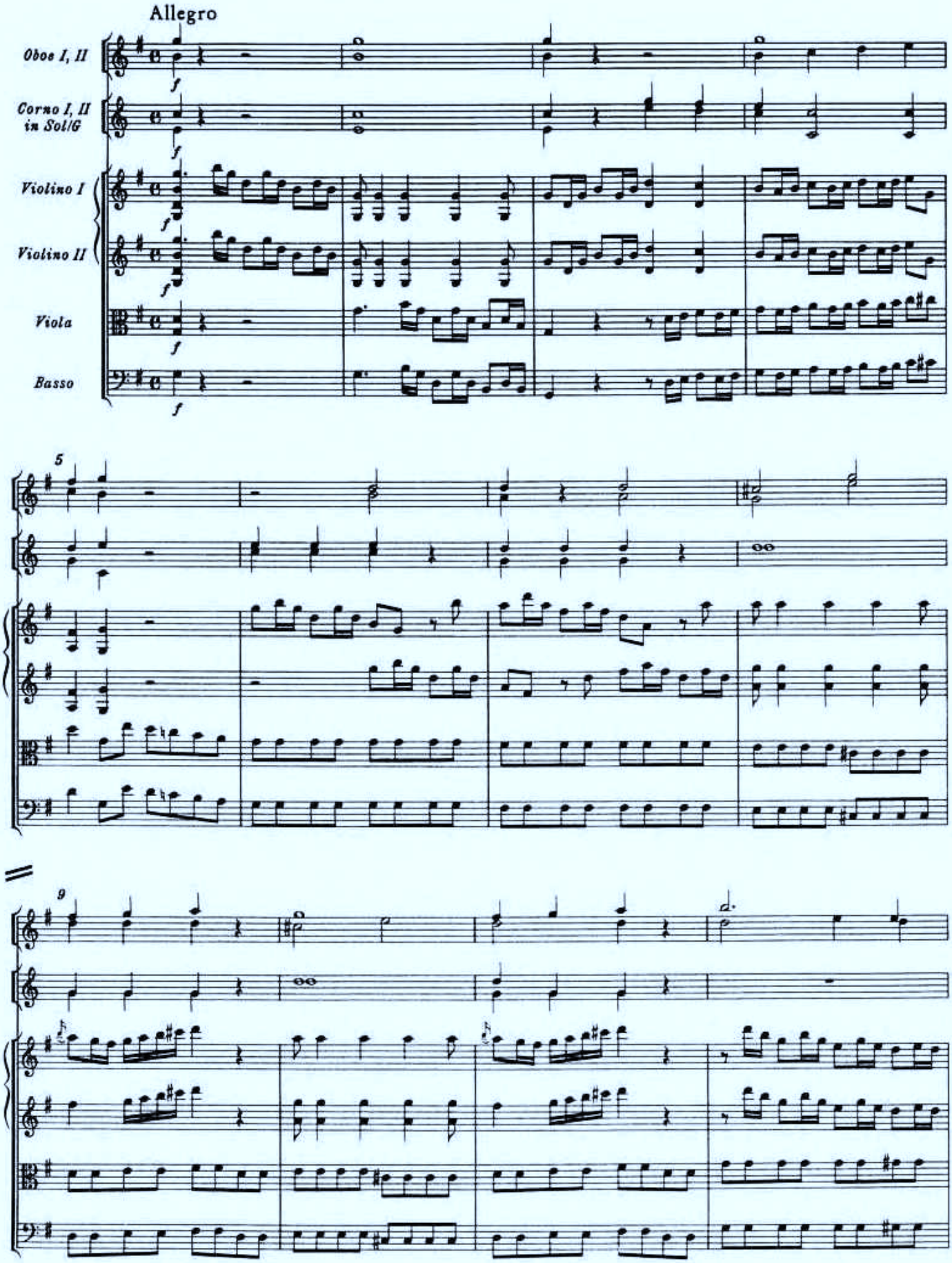


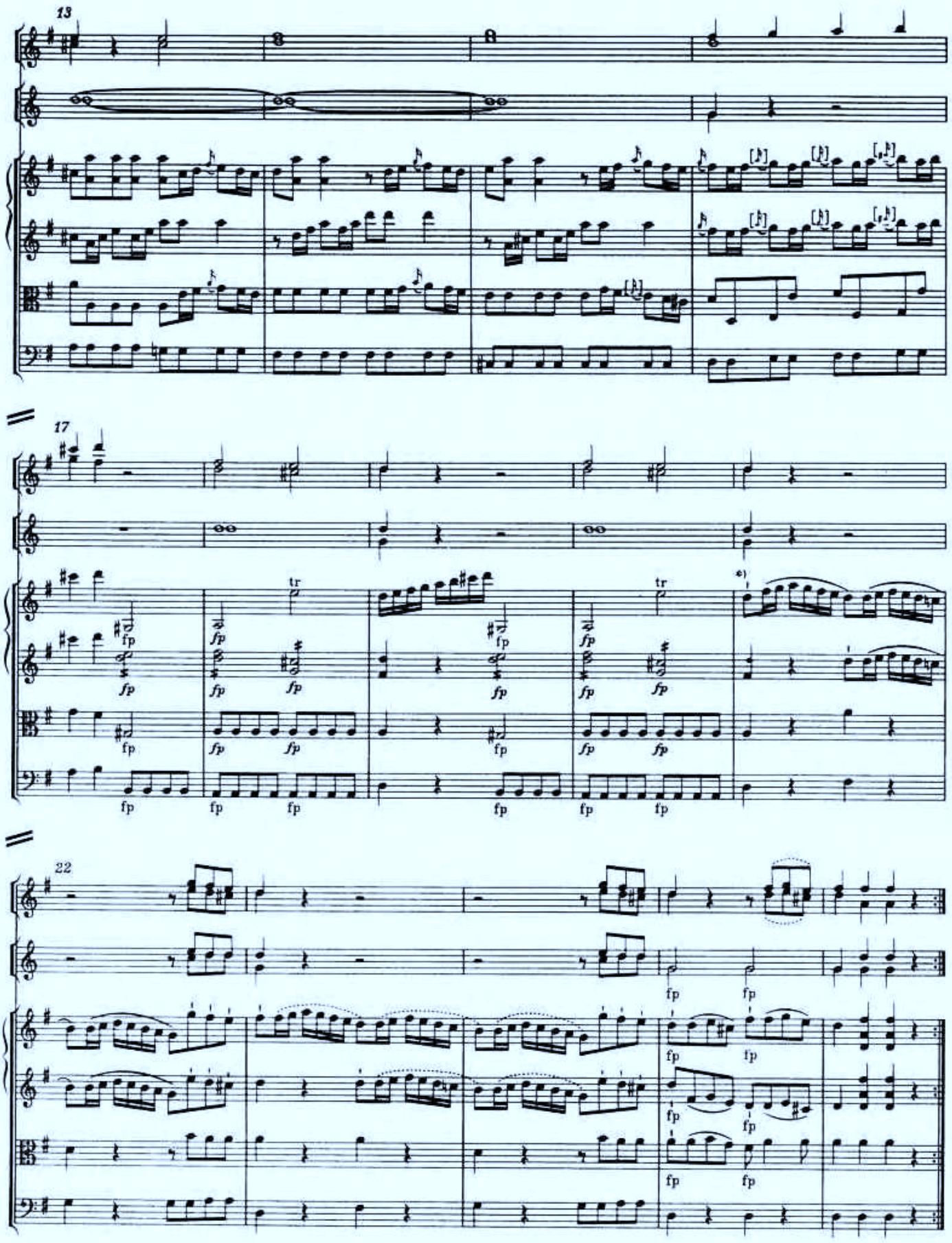
*) Zur Datierung der drei Kassationen dieses Bandes vgl. Vorwort.
**) Satzüberschrift von Leopold Mozarts Hand; zu dessen Schriftanteil an den drei Kassationen dieses Bandes vgl. Krit. Bericht.
***) Vermutliche Besetzung: Kontrabaß mit Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.


13
16
21

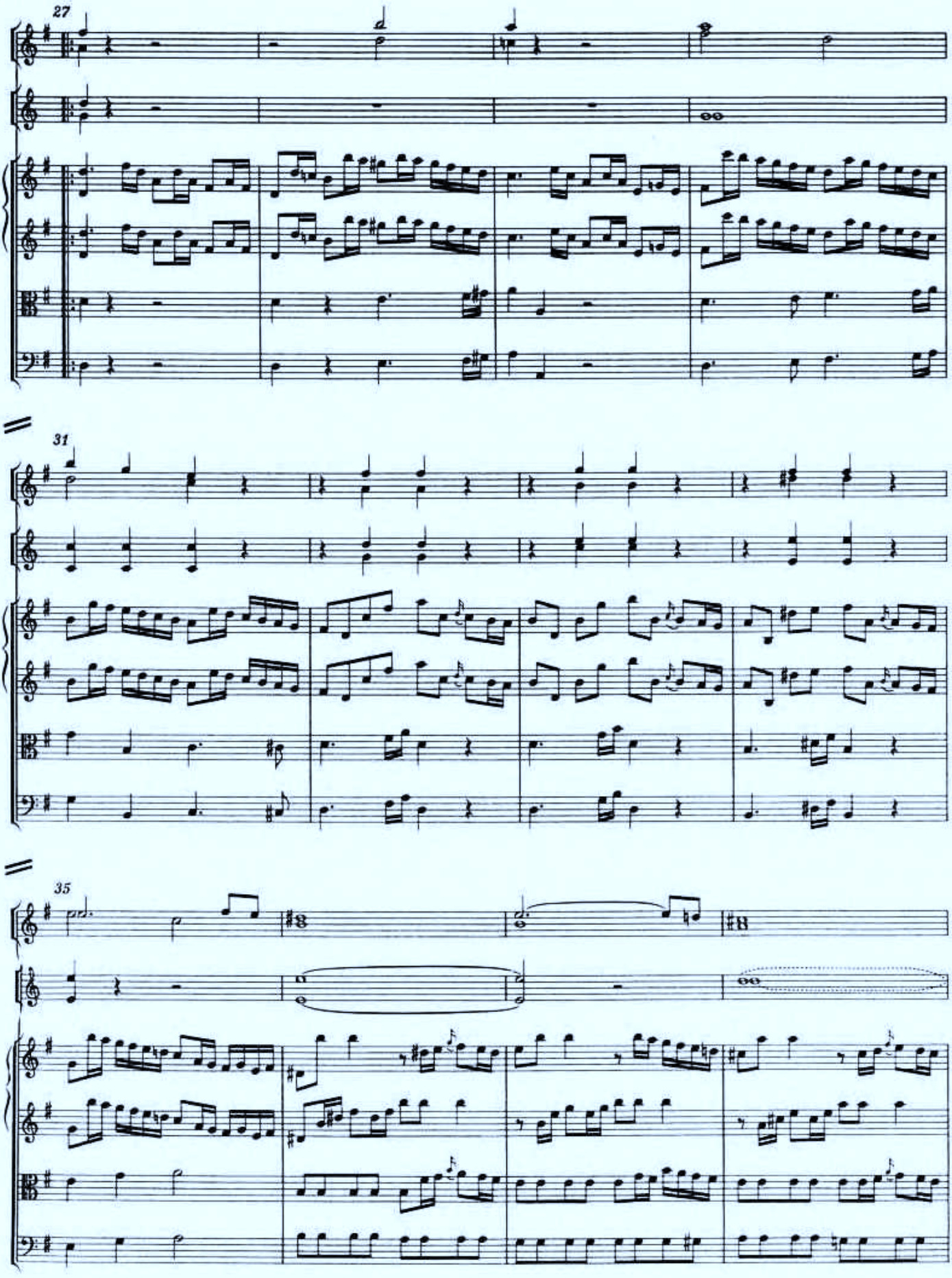

27
33
37

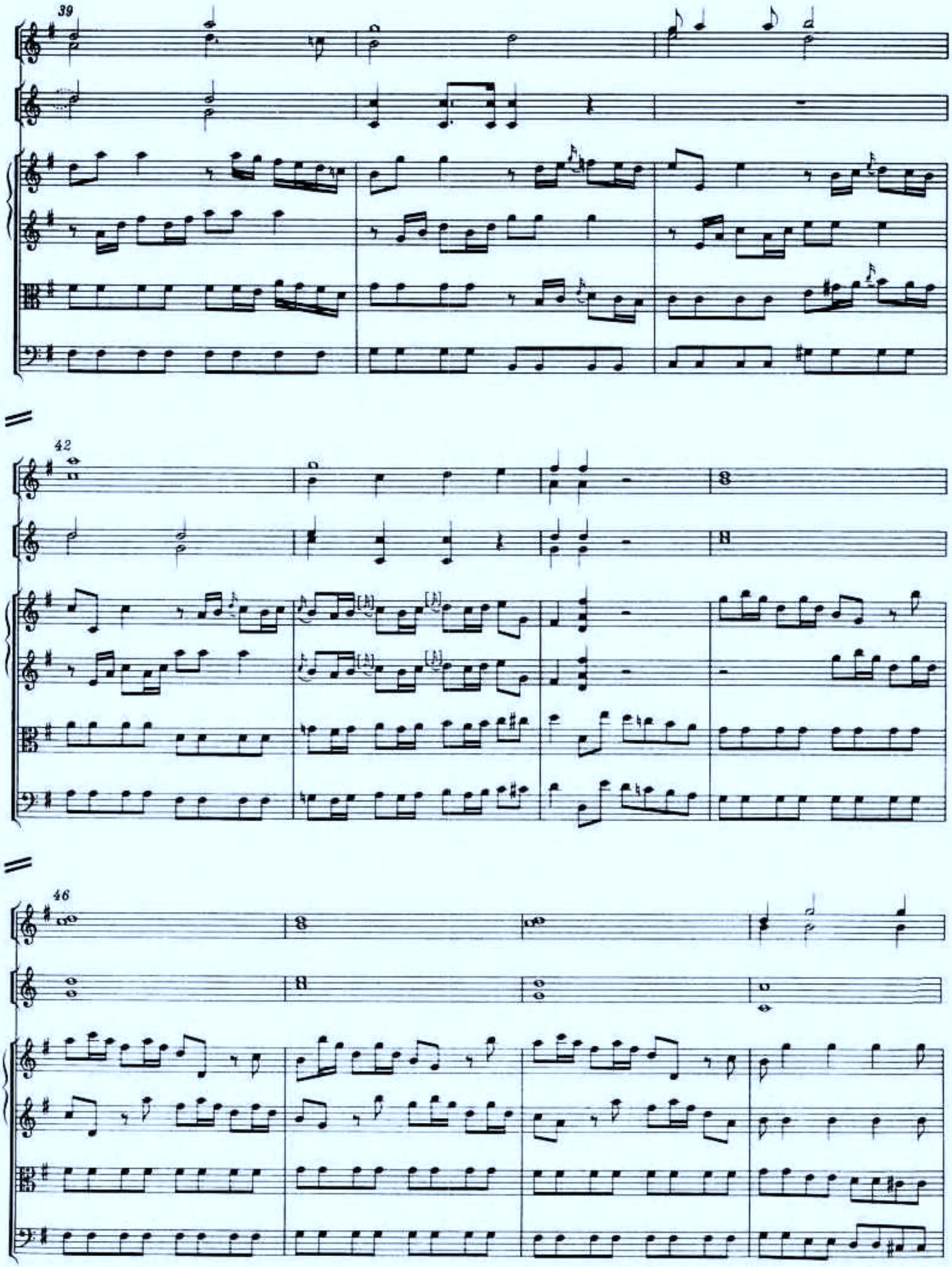

40
43
46


Allegro
Oboe I, II
Corno I, II in Sol/G
Violino I
Violino II
Viola
Basso
f
5
9

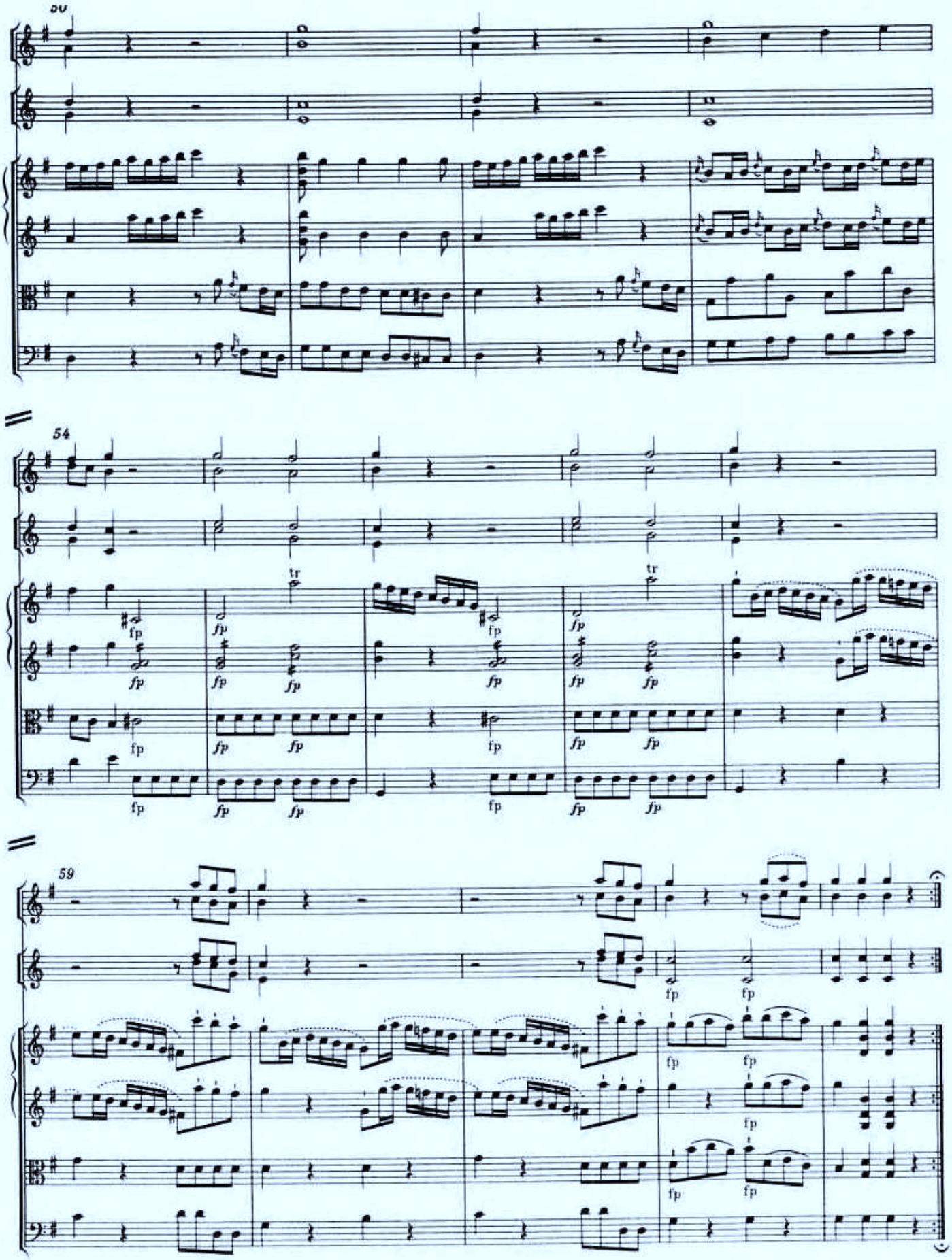


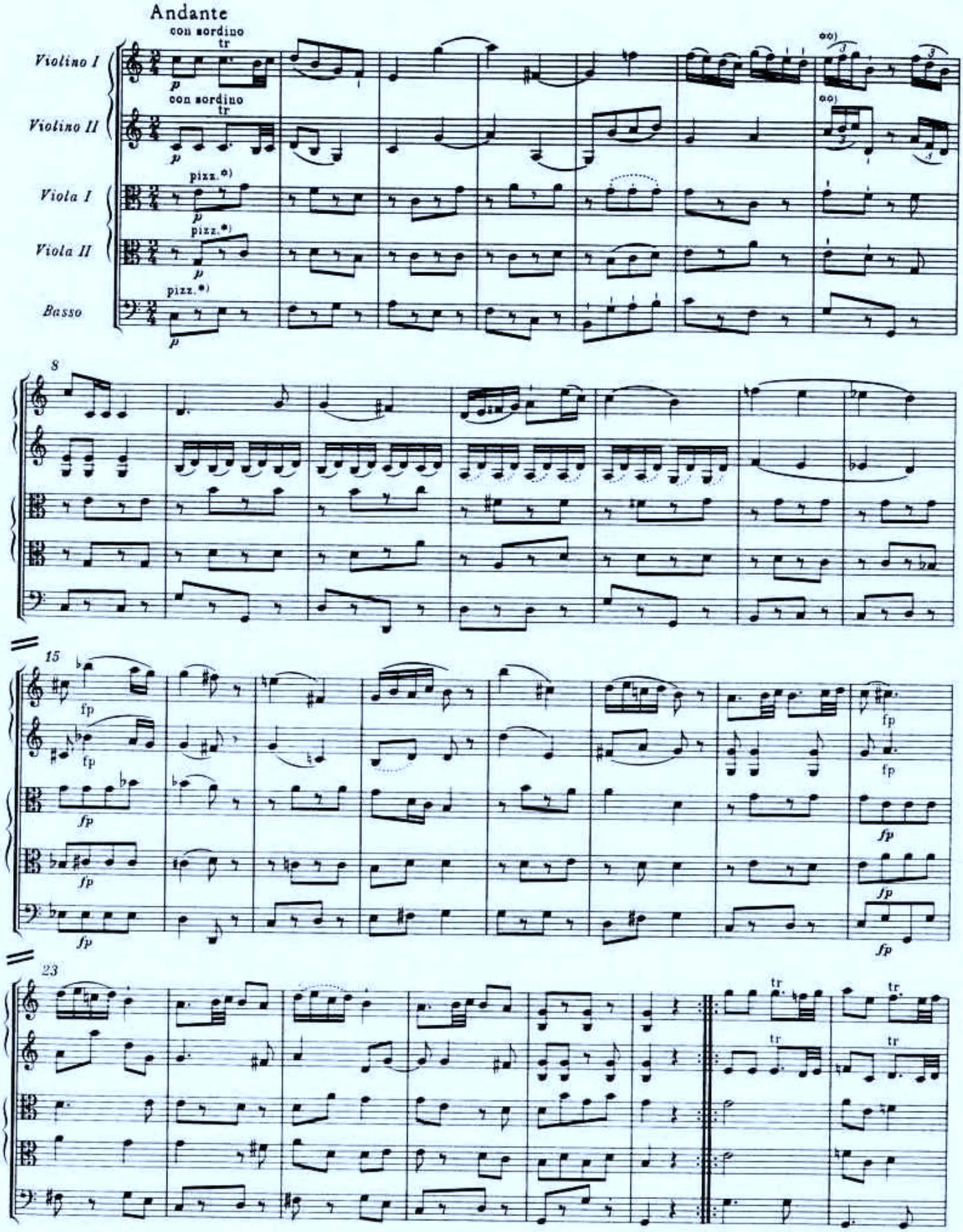
*) T. 21 f., Violine I. II: Artikulation von Mozart (?) nachträglich eingetragen; vgl. Krit. Bericht.


27
31
35



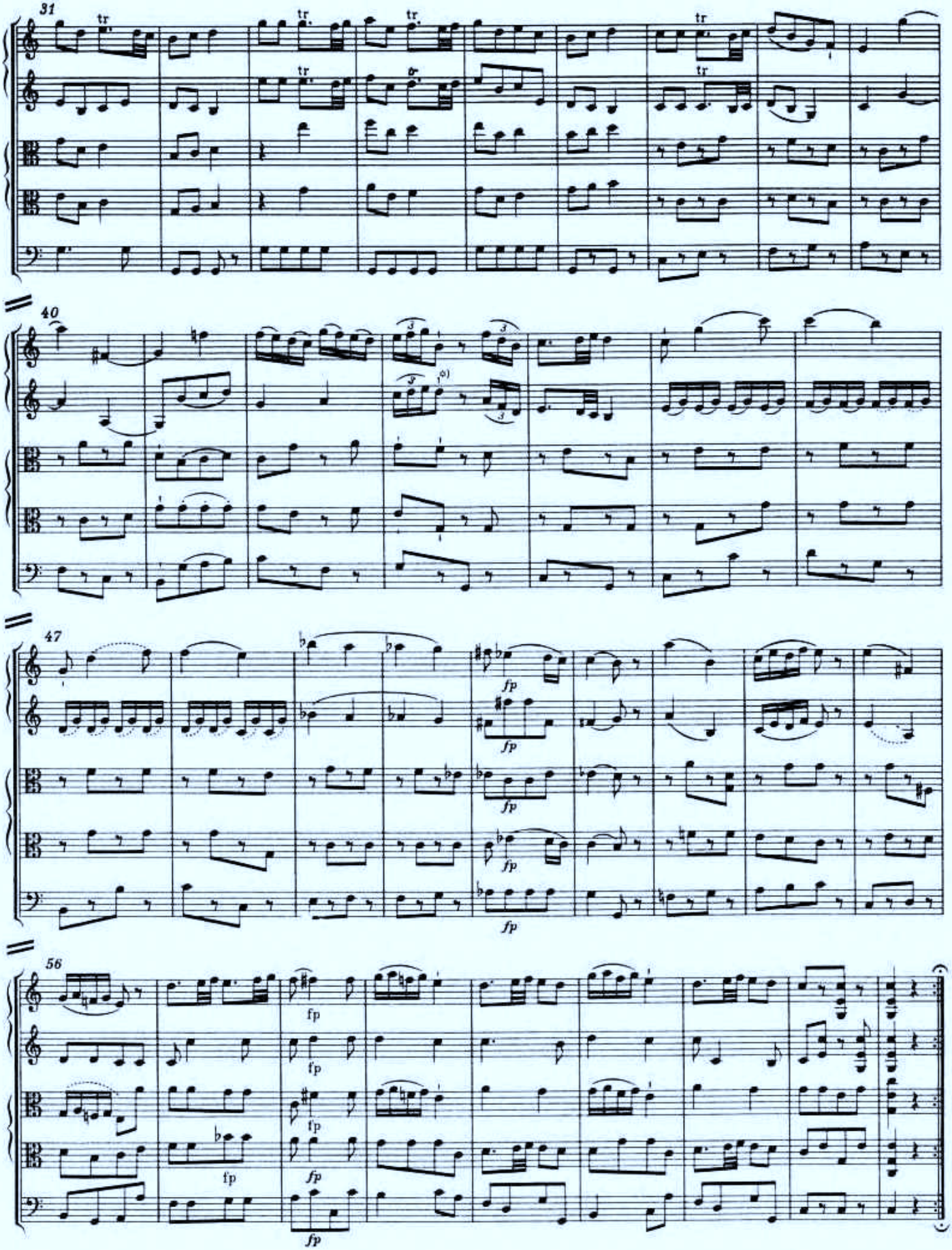
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


50
54
59
tr
fp

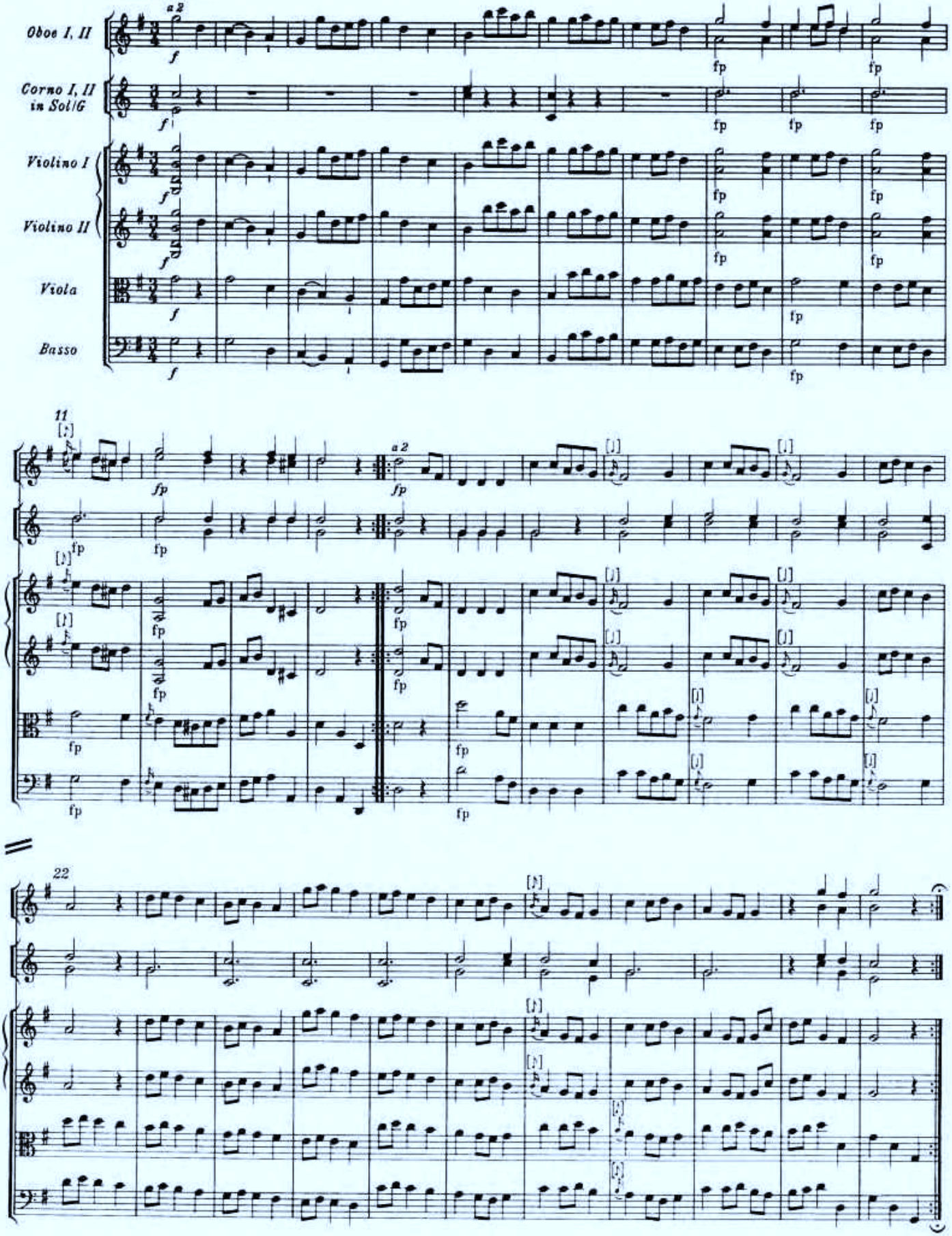


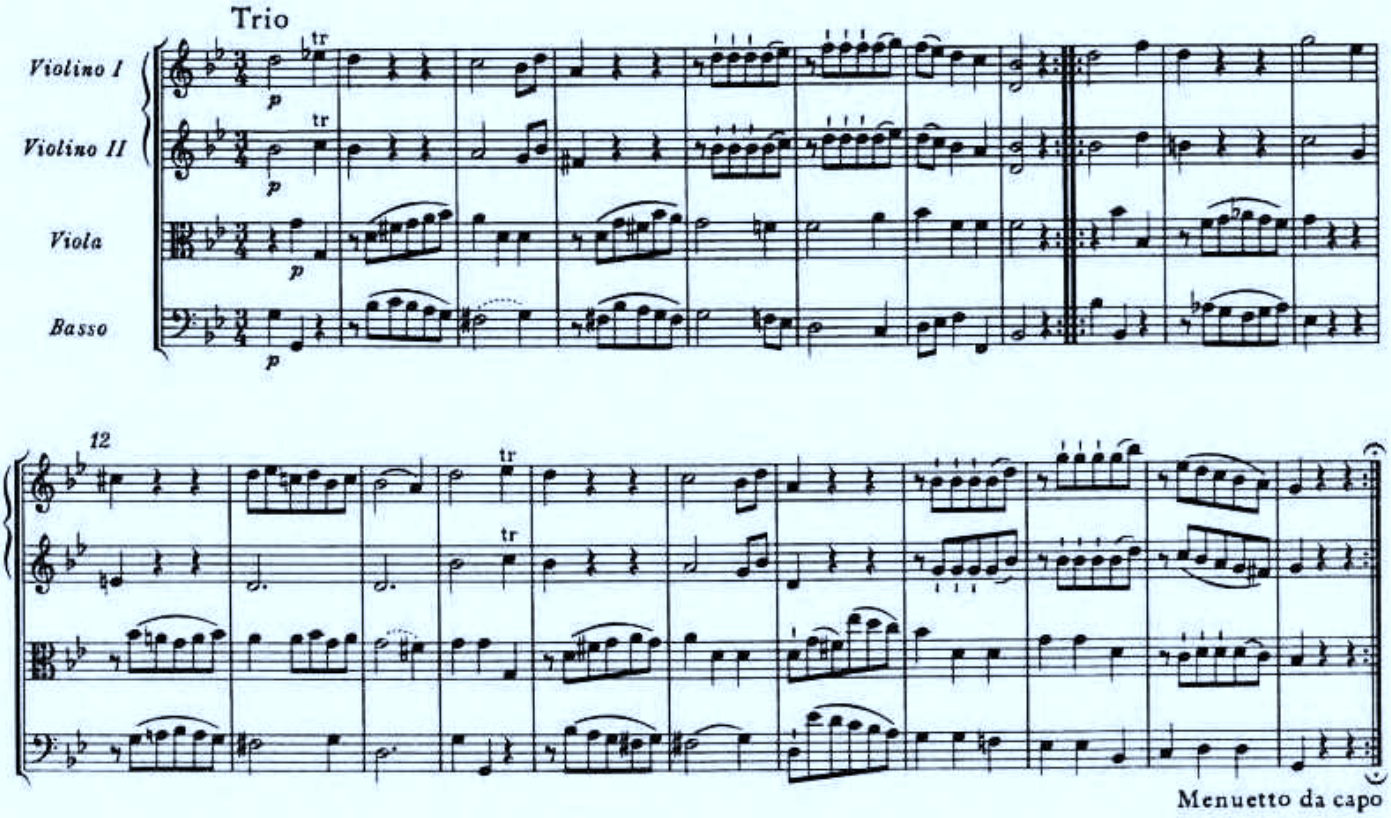
*) Vgl. Vorwort.
**) T. 7 (und entsprechend T. 43), Violine I, II, 1. Achtel: Die Triolen sind hier möglicherweise als Schleifer ( ) auszuführen; vgl. Krit. Bericht.

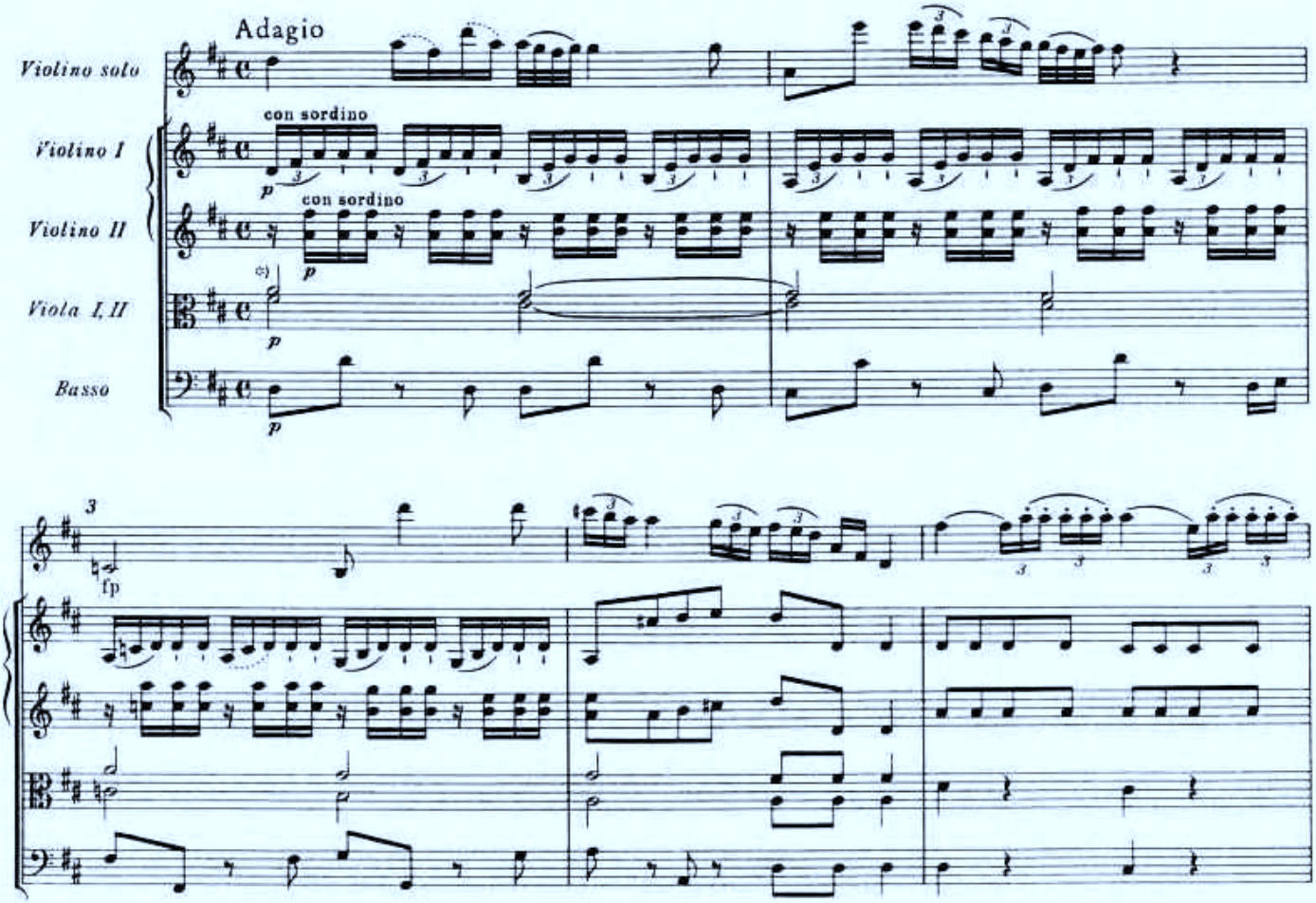
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


31
40
47
56
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp

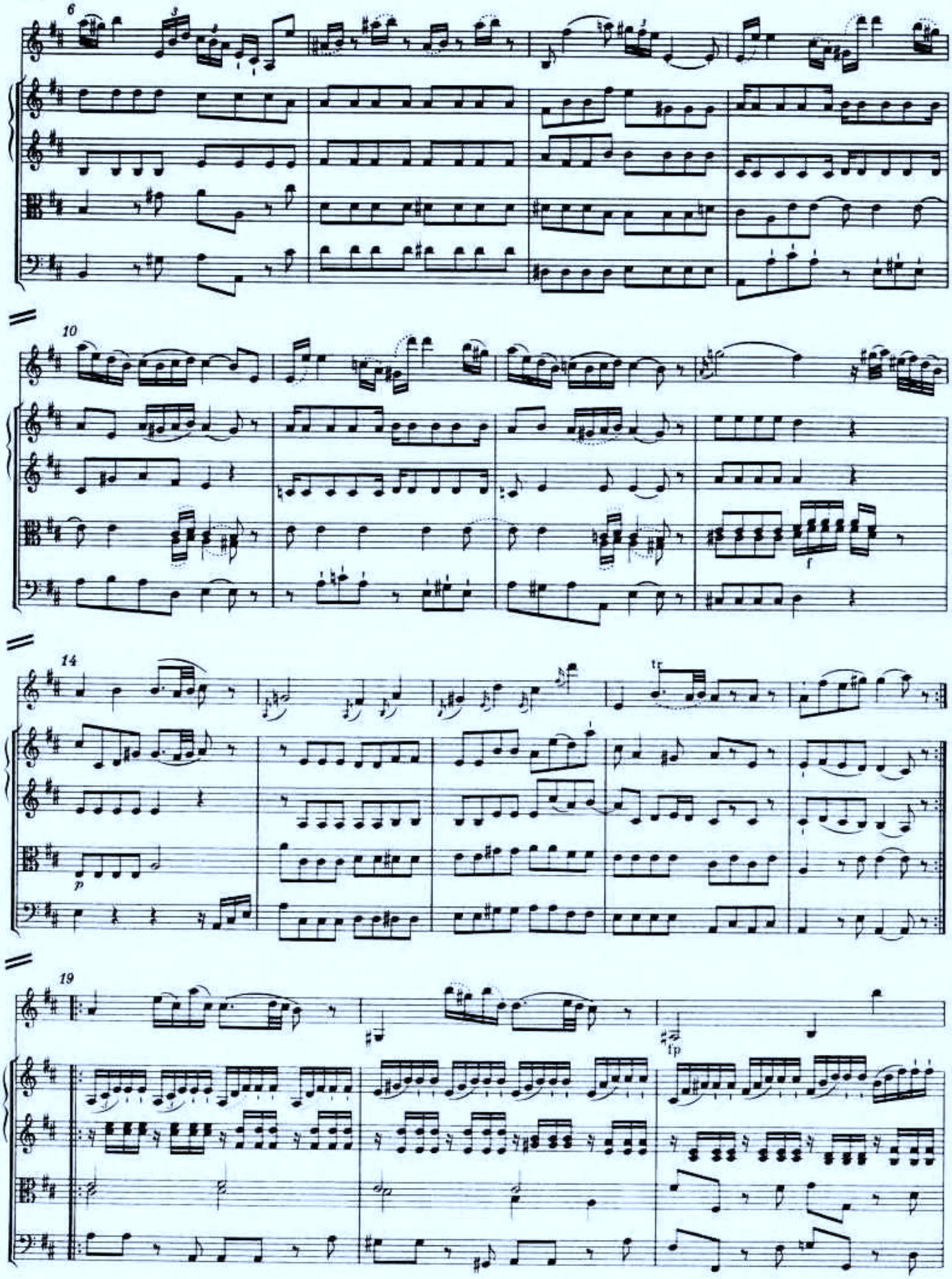
MENUET

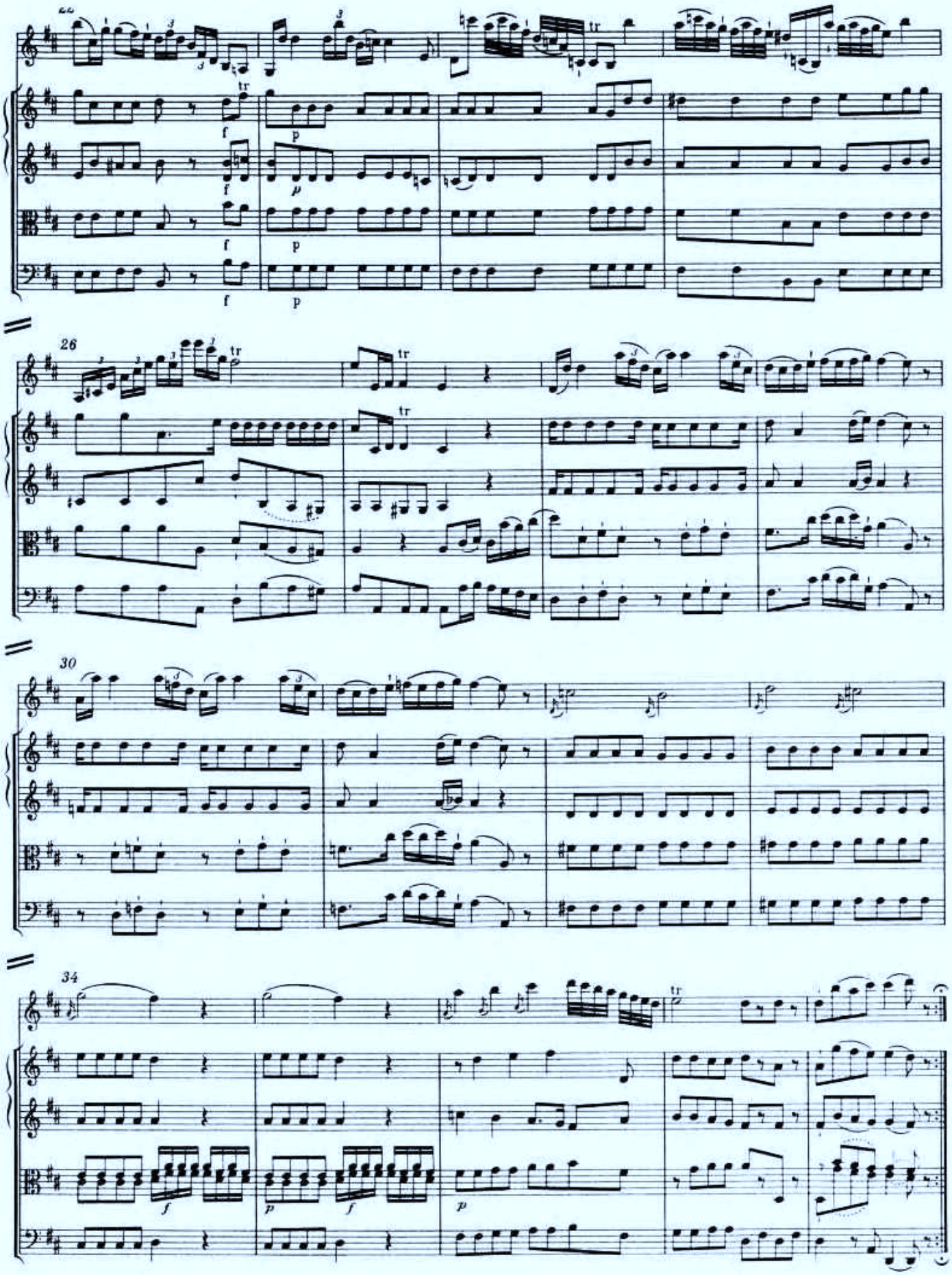

Oboe I, II
Corno I, II in Sol/G
Violino I
Violino II
Viola
Basso
a 2
11
22



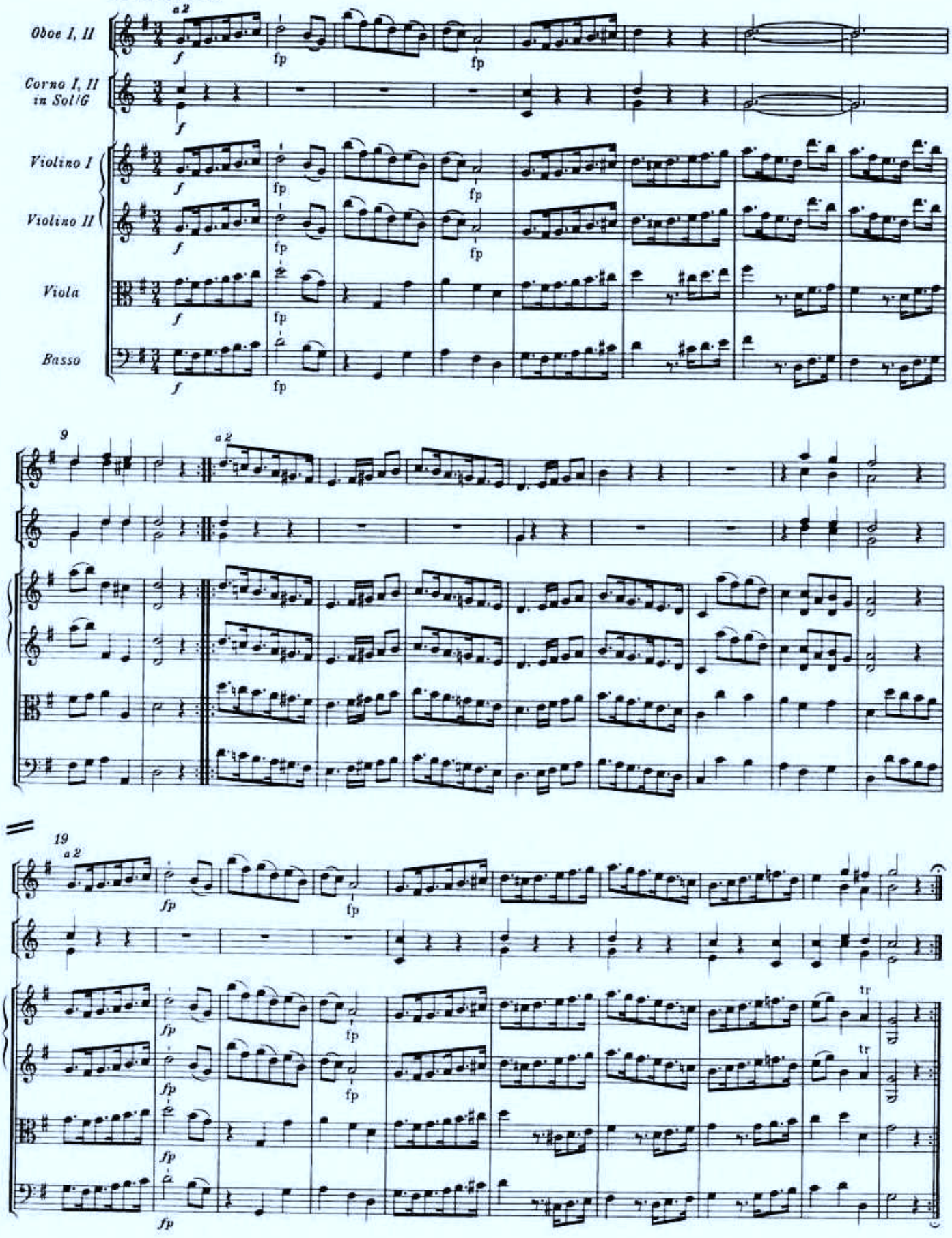


*) Viola, I, II eventuell ebenfalls con sordino.

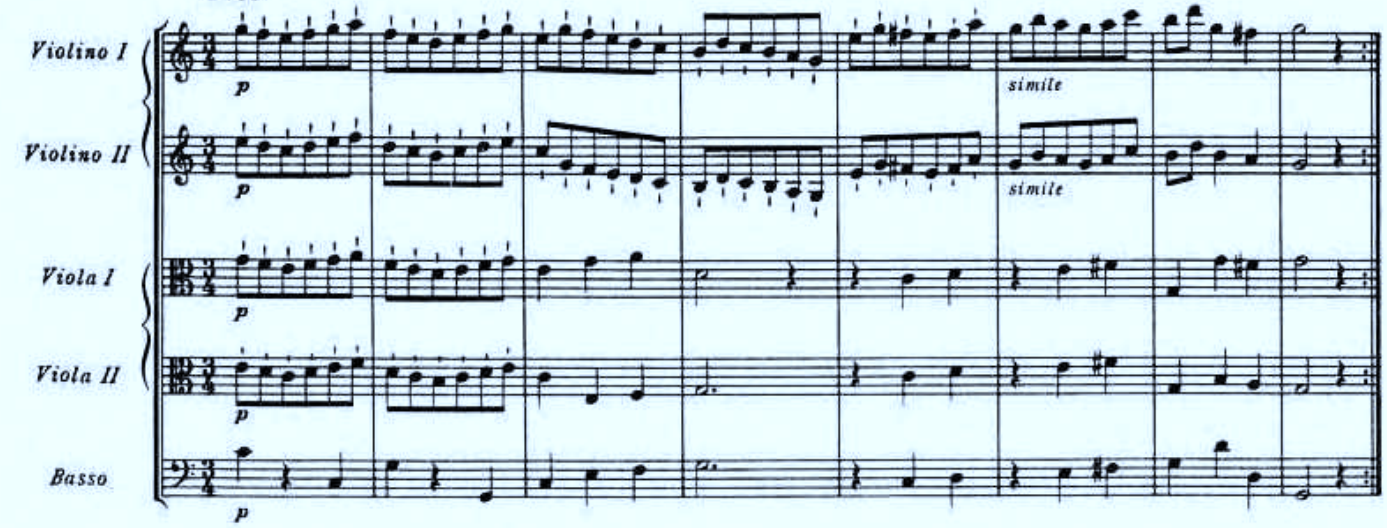

6
10
14
p
19
tp

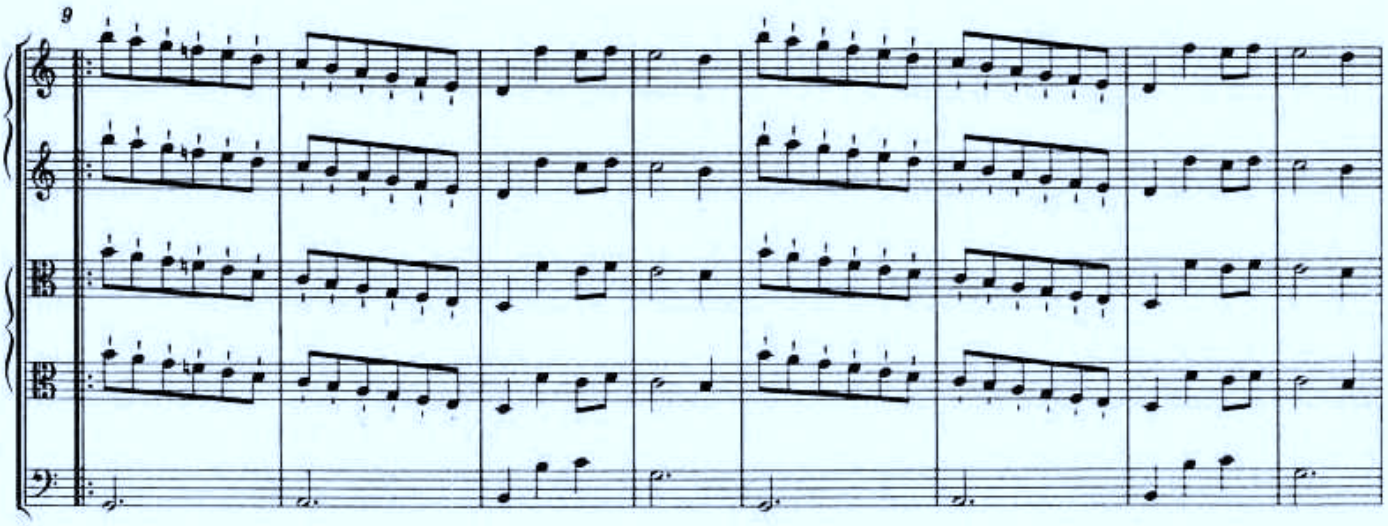


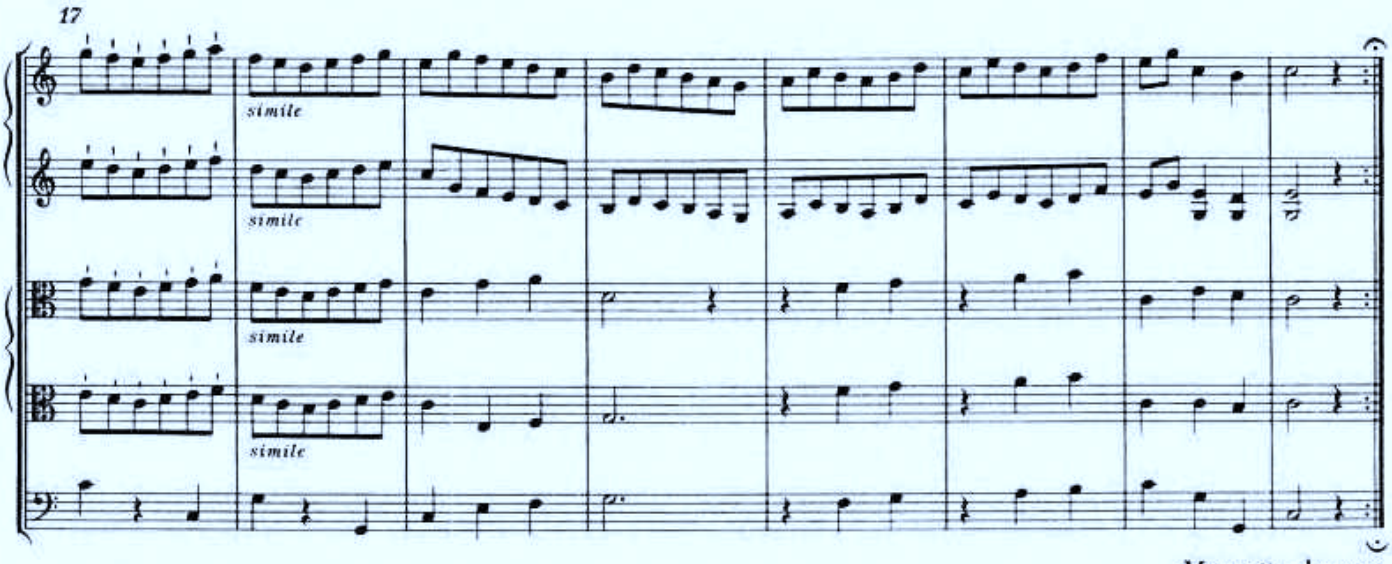
MENUET


Oboe I, II
Corno I, II in Sol/G
Violino I
Violino II
Viola
Basso
a 2
f
fp
9
19
tr

Trio



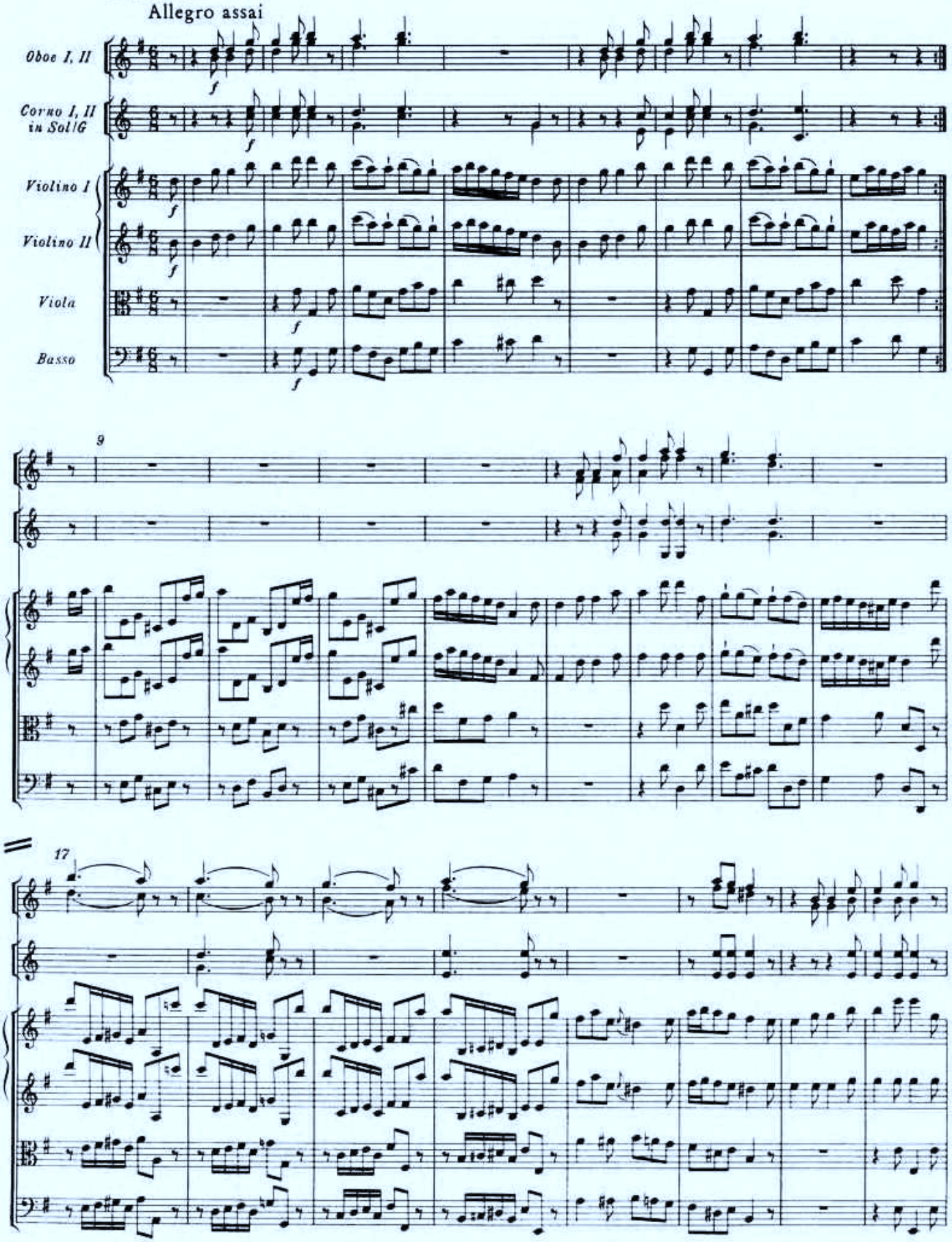




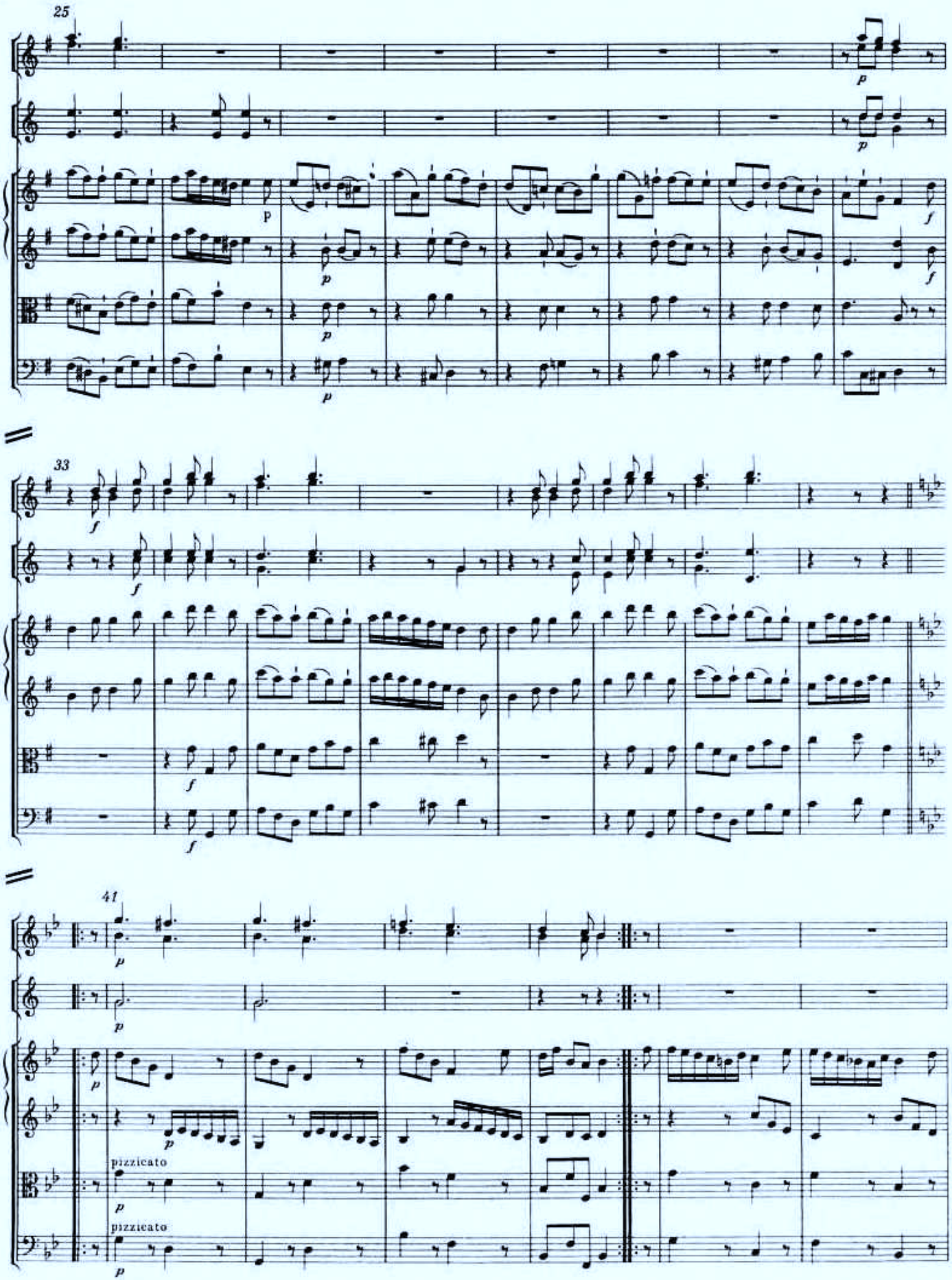
Menuetto da capo

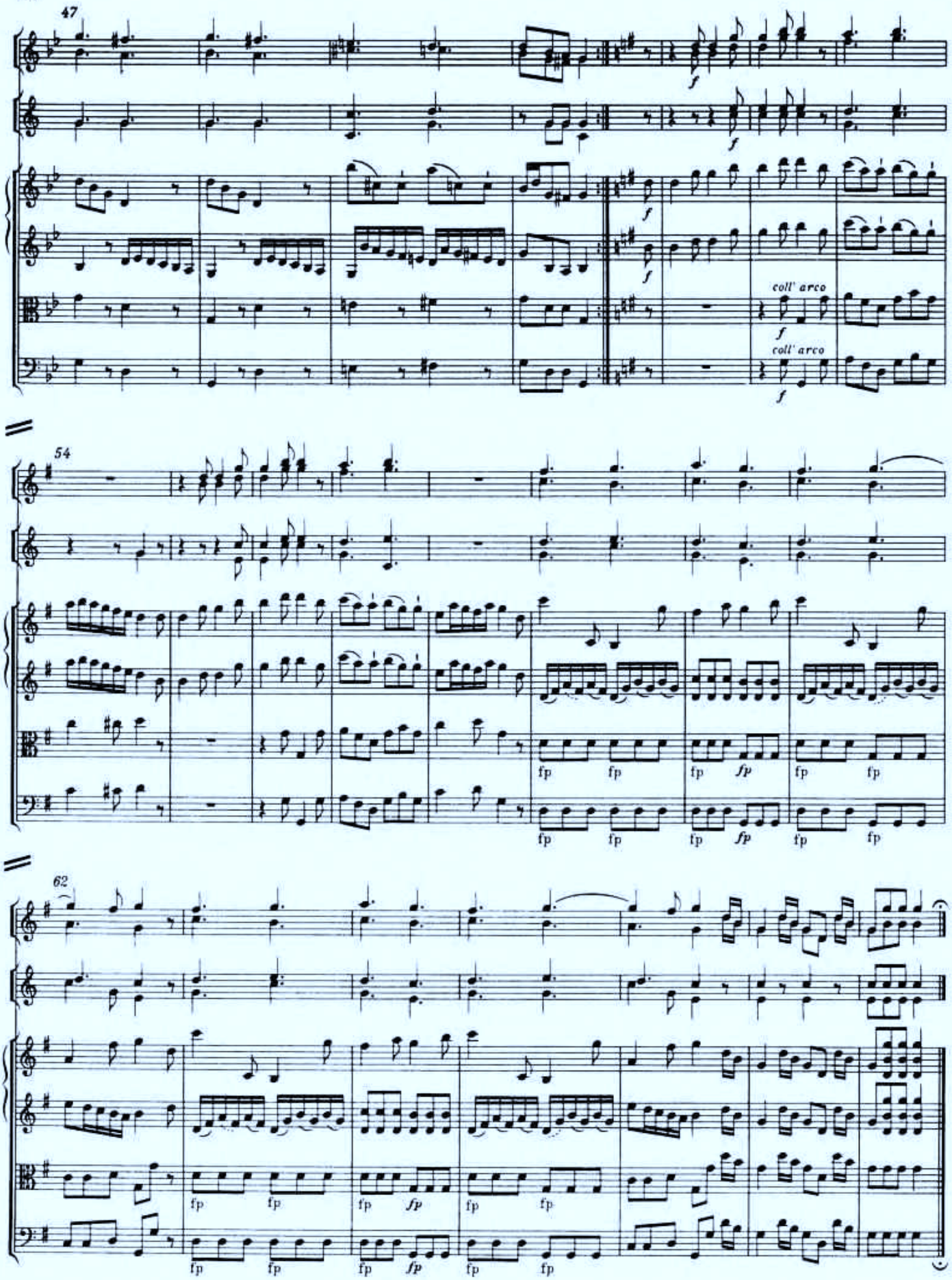
FINALE *)

Allegro assai



*) Zur Frage der Teilrepetitionen und des Da capo T. 51 ff. vgl. Vorwort.

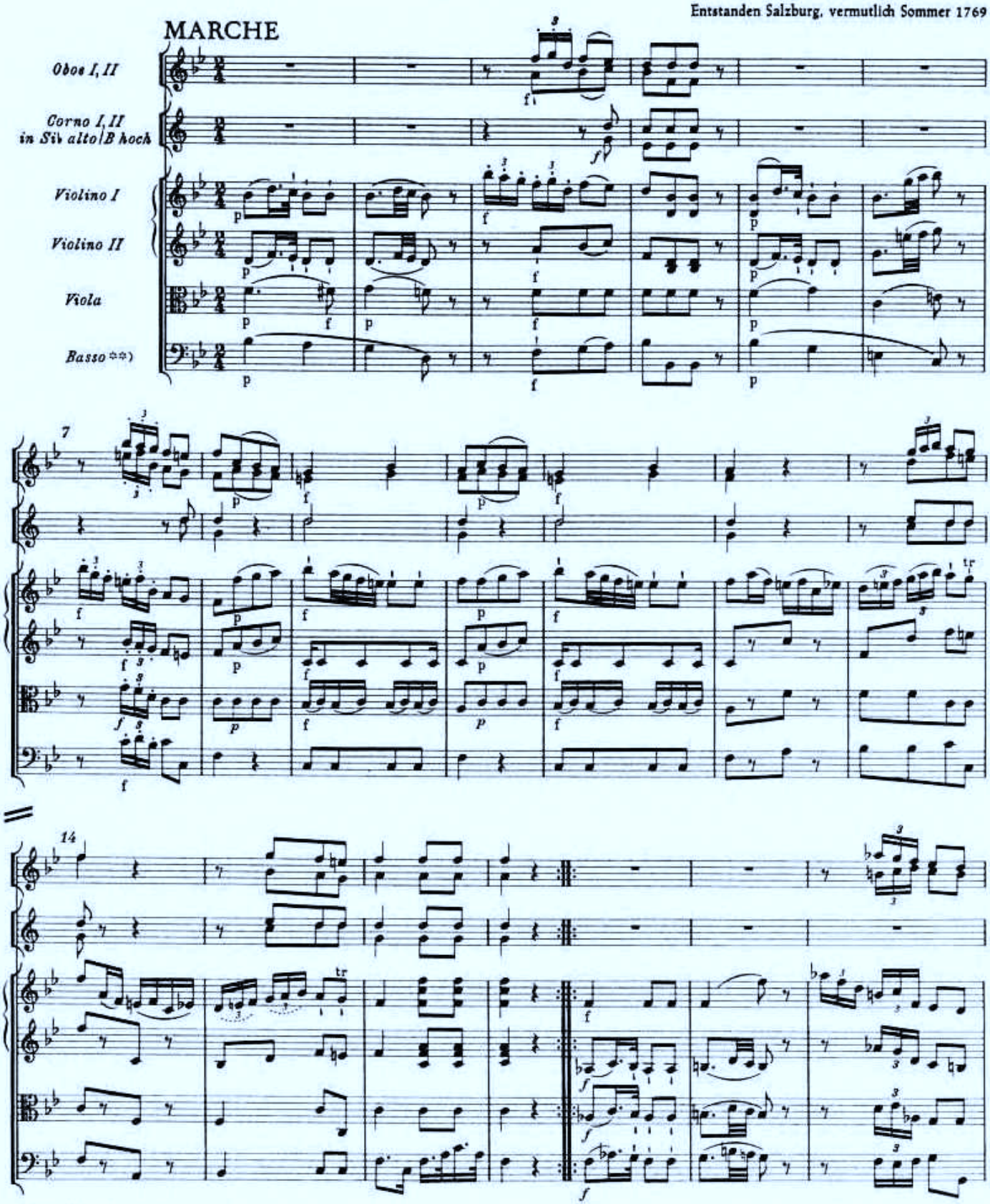

25
33
41
pizzicato
pizzicato


47
coll' arco
coll' arco
54
62

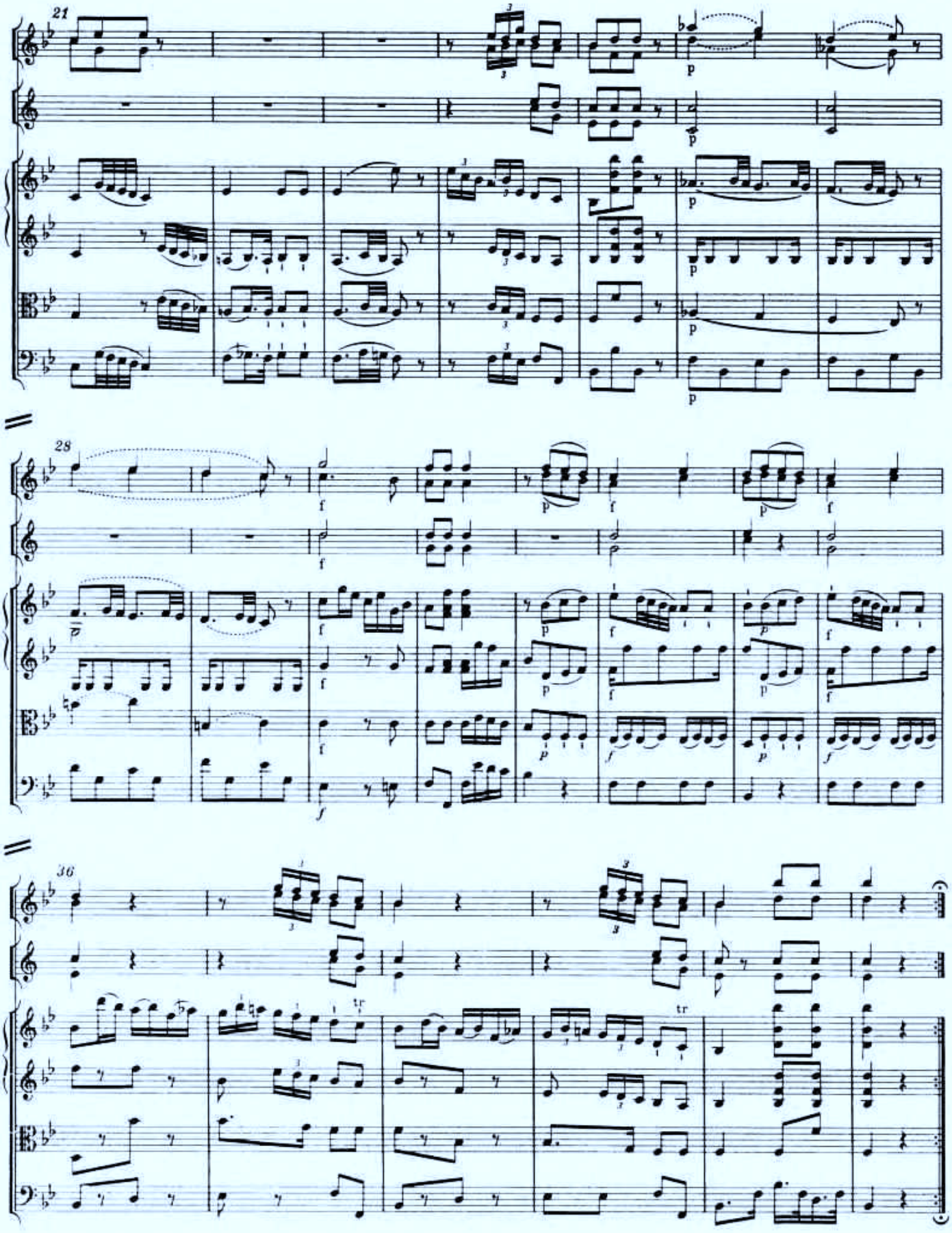
2. Kassation in B

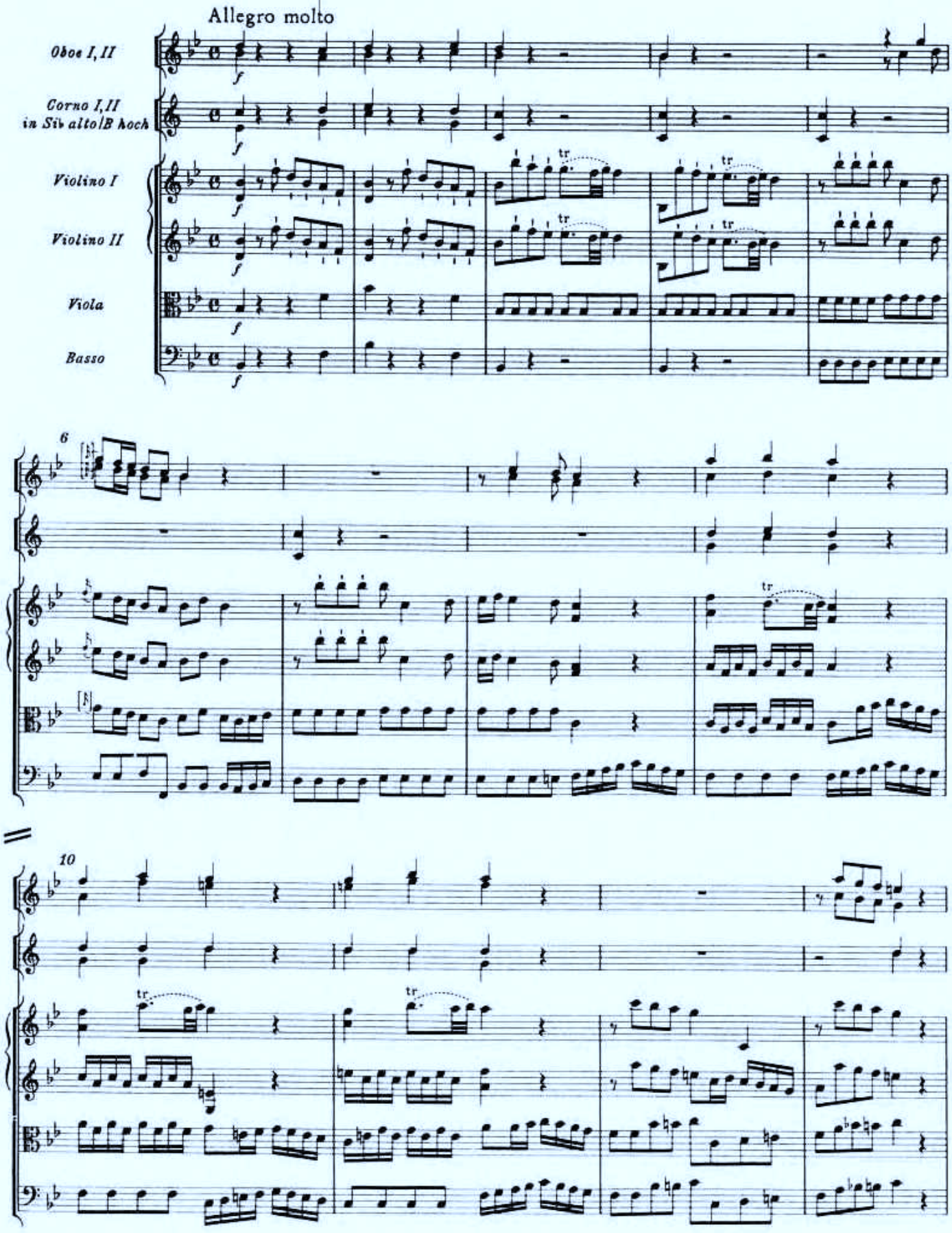
KV 99 (63ª)*)

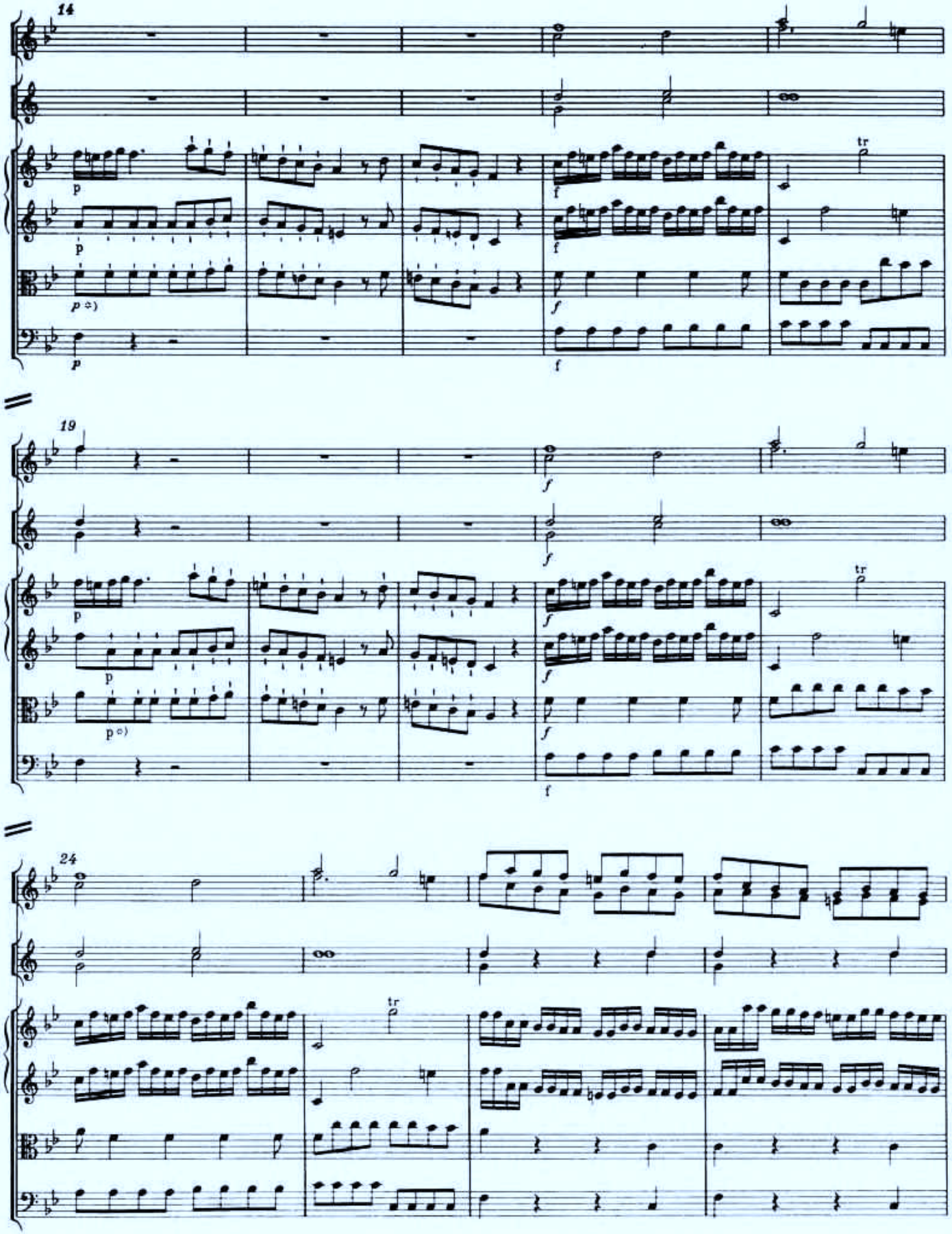
Entstanden Salzburg, vermutlich Sommer 1769



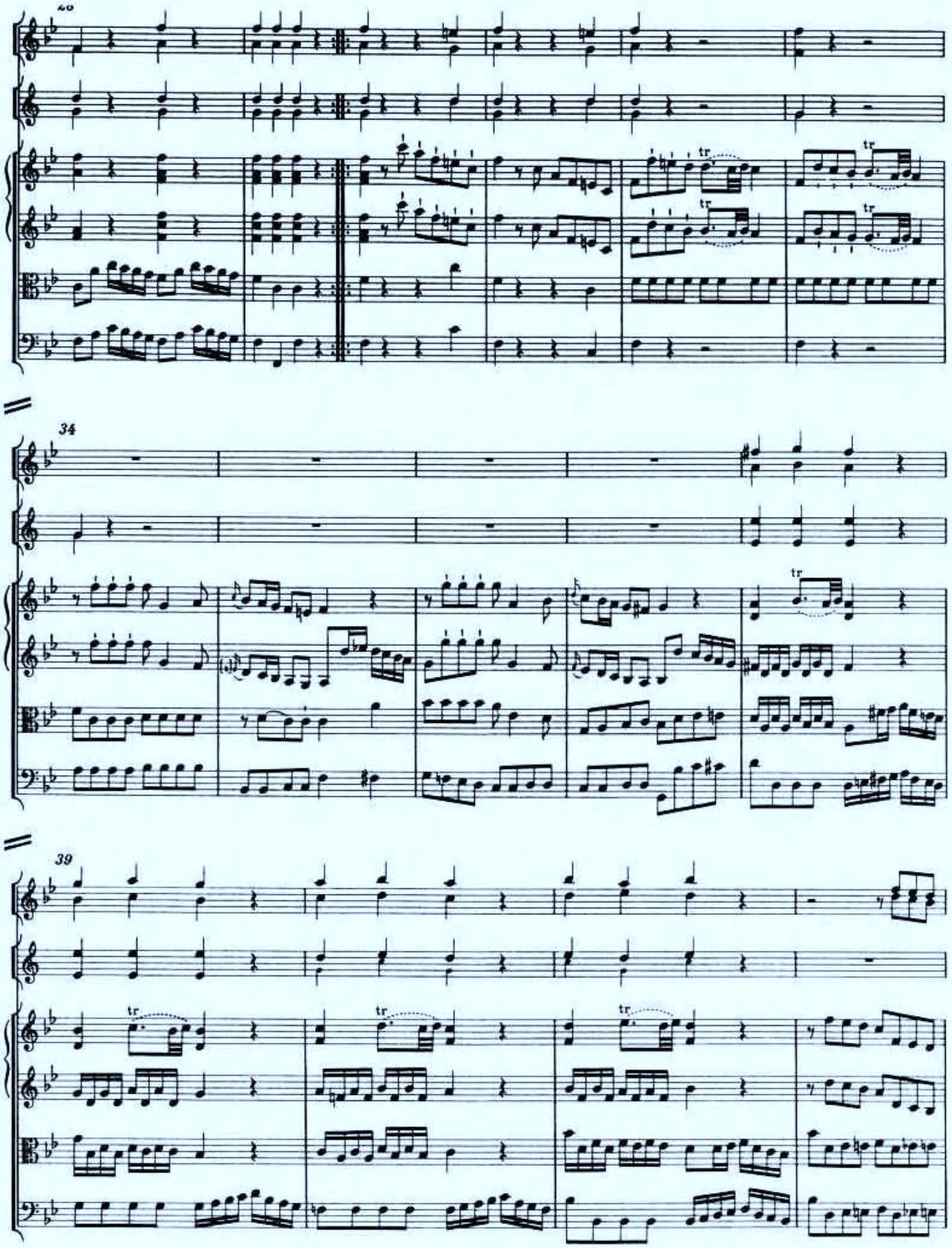
*) Zur Überlieferung vgl. Vorwort.
**) Vermutliche Besetzung: Kontrabaß mit Fagott ad lib.: vgl. Vorwort.

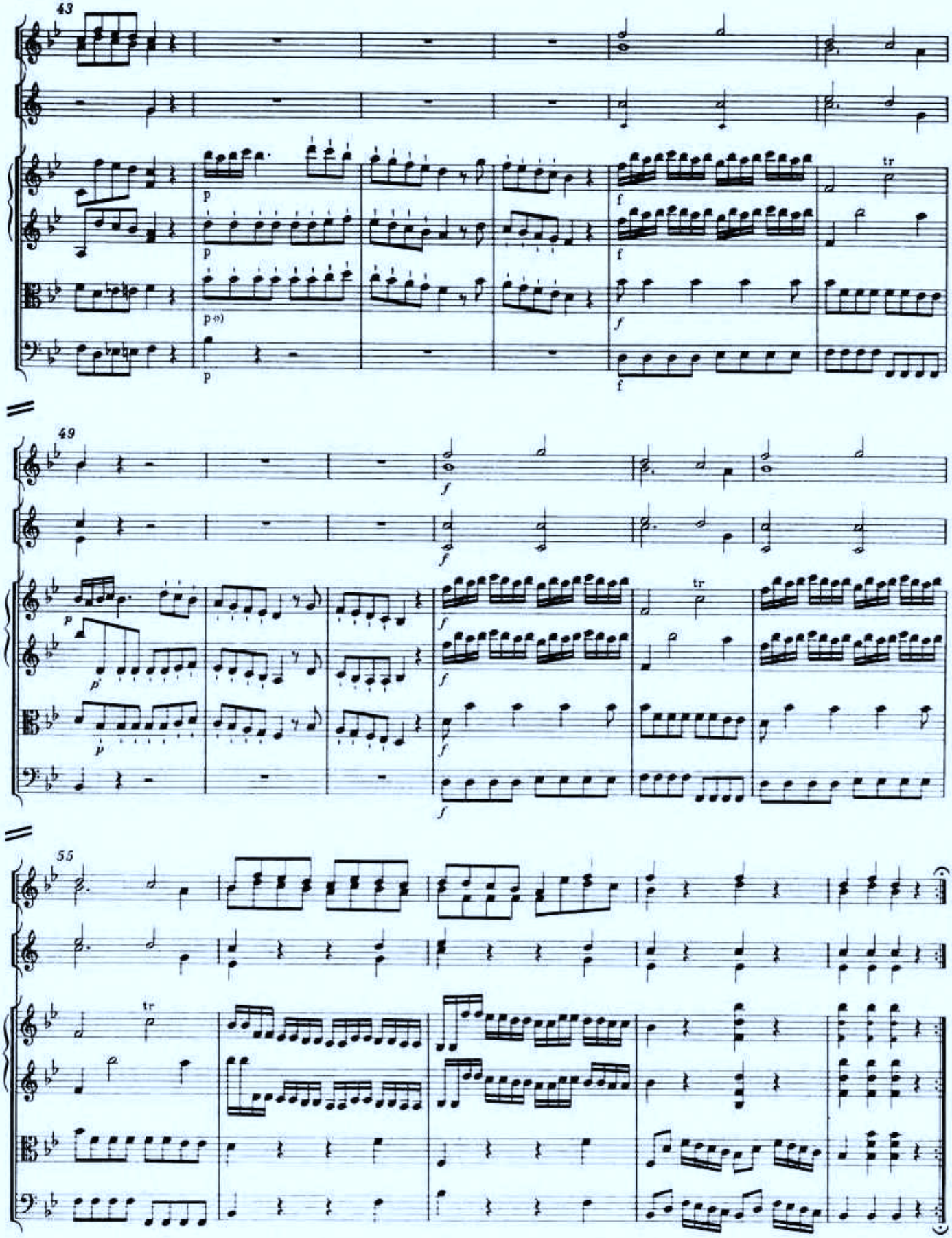

21
28
36
tr
tr


Allegro molto
Oboe I, II
Corno I, II
in Sib alto/B hoch
Violino I
Violino II
Viola
Basso
6
10

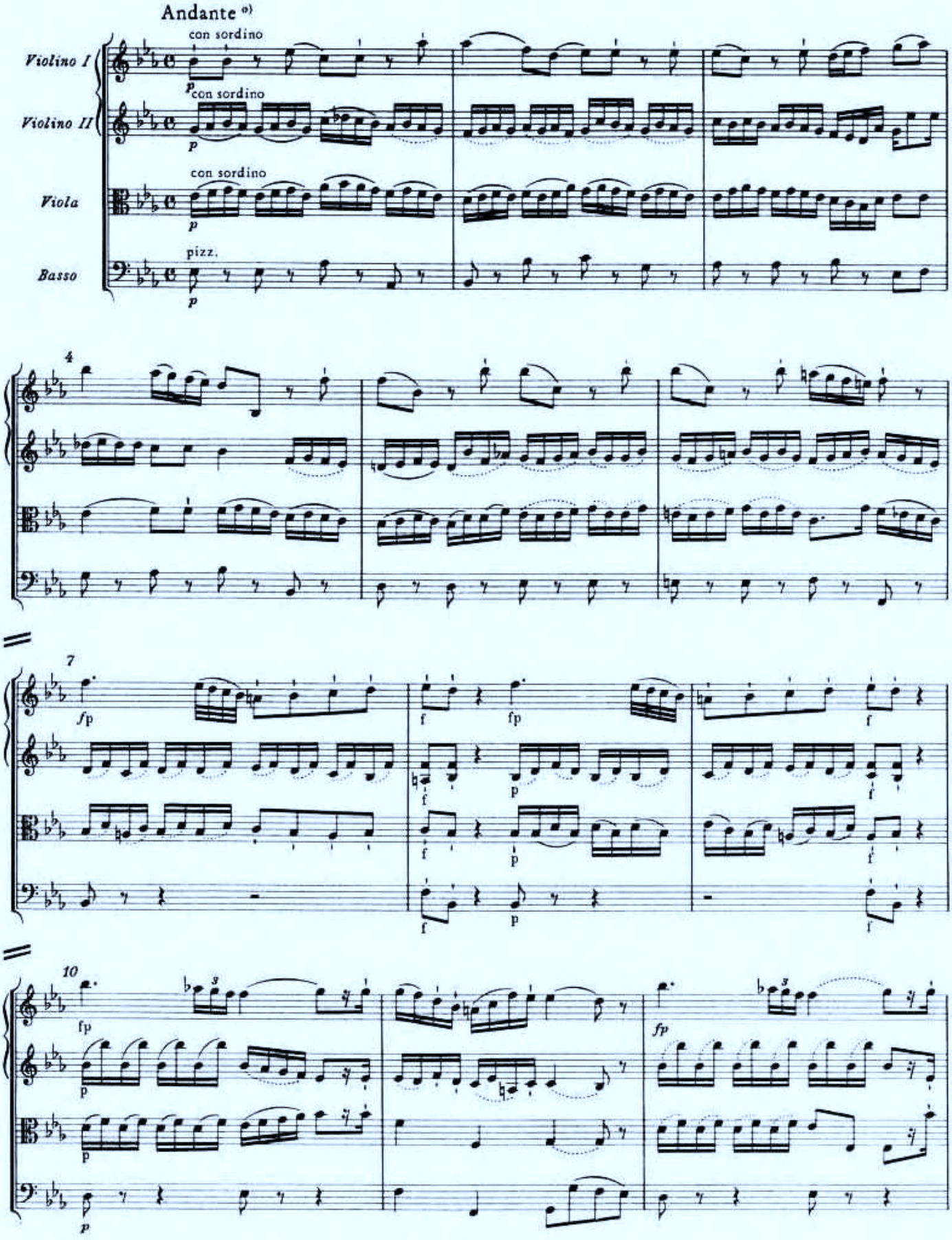


*) T. 19, Viola: in der Vorlage f statt p (was allenfalls im Sinne eines gewissen Hervortretens verstanden werden könnte).

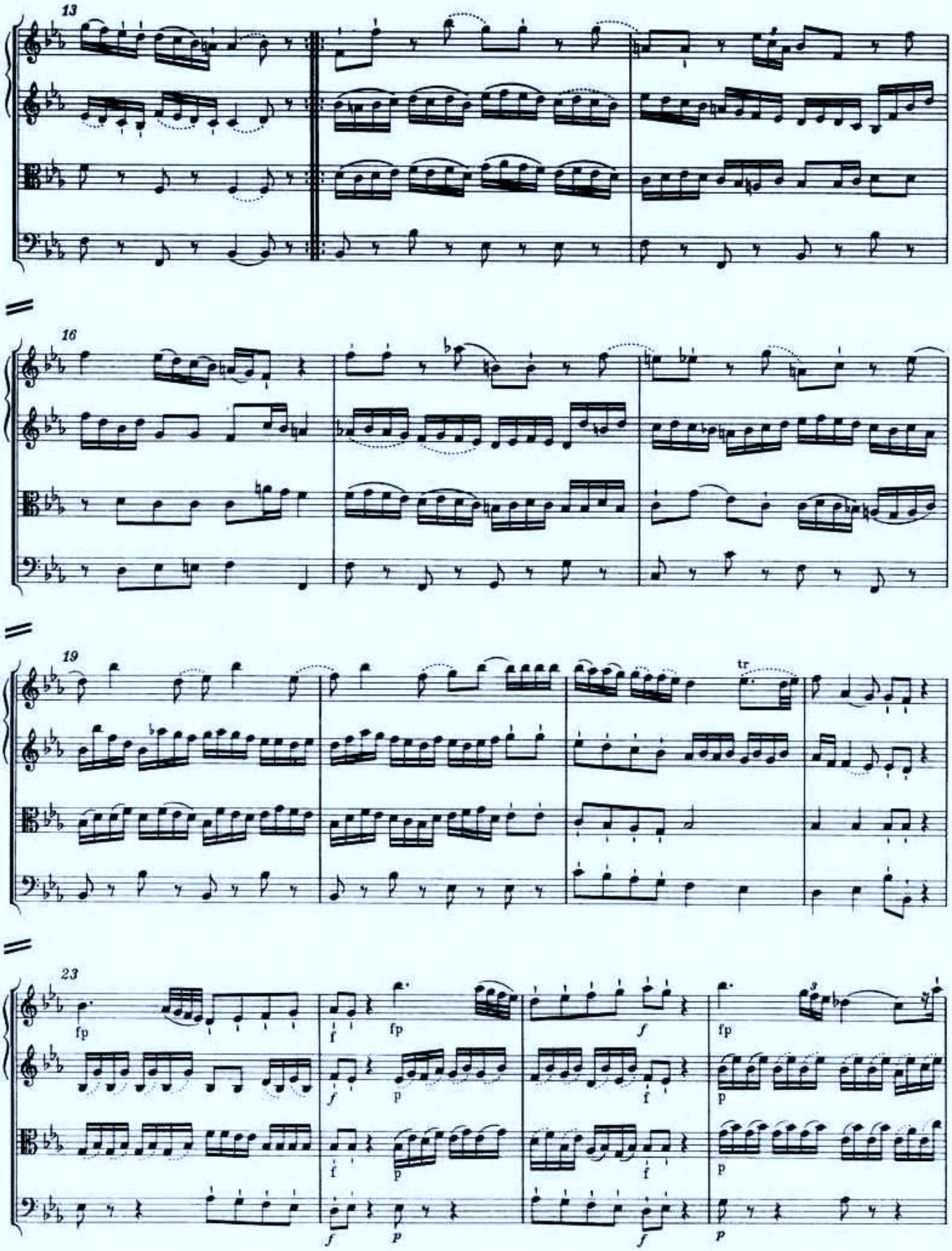

28
34
39

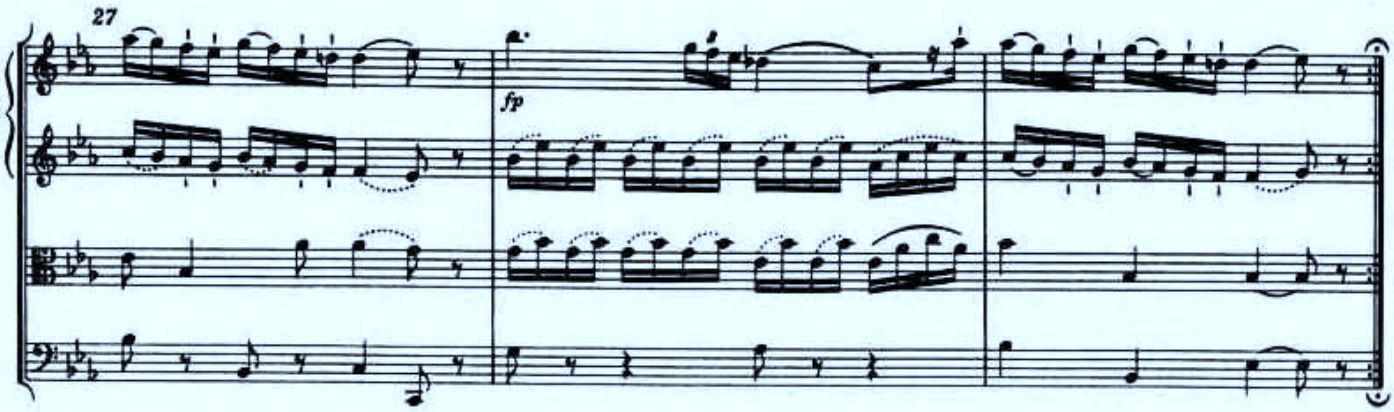


*) T. 44, Viola: in der Vorlage f statt p; vgl. Fußnote zu T. 19 (S. 48).

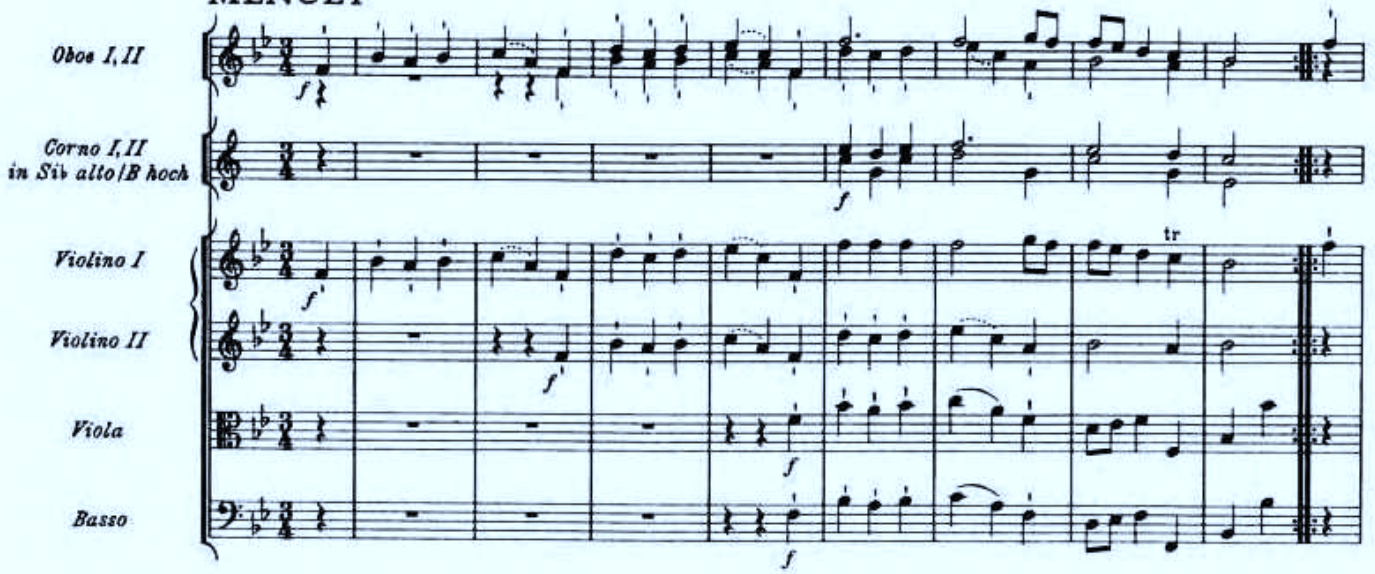


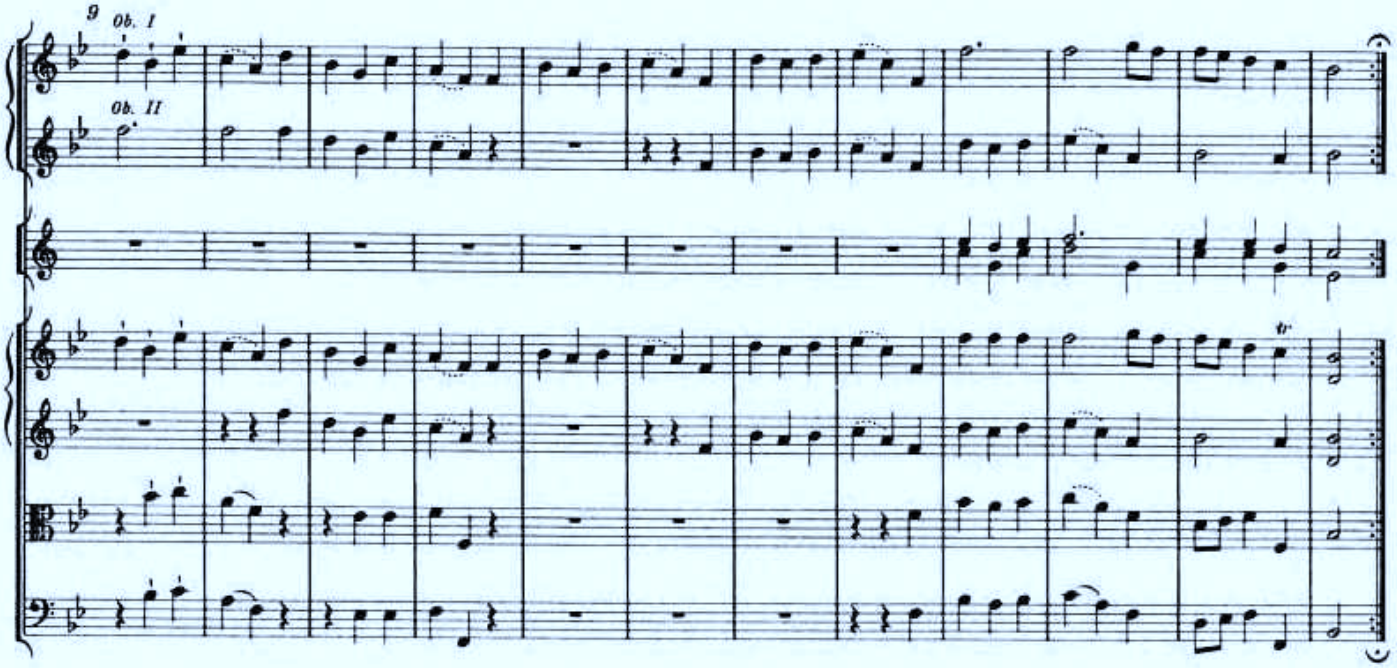
*) Zur Artikulation der Mittelstimmen und zur Pizzicato-Vorschrift des Basses vgl. Vorwort.

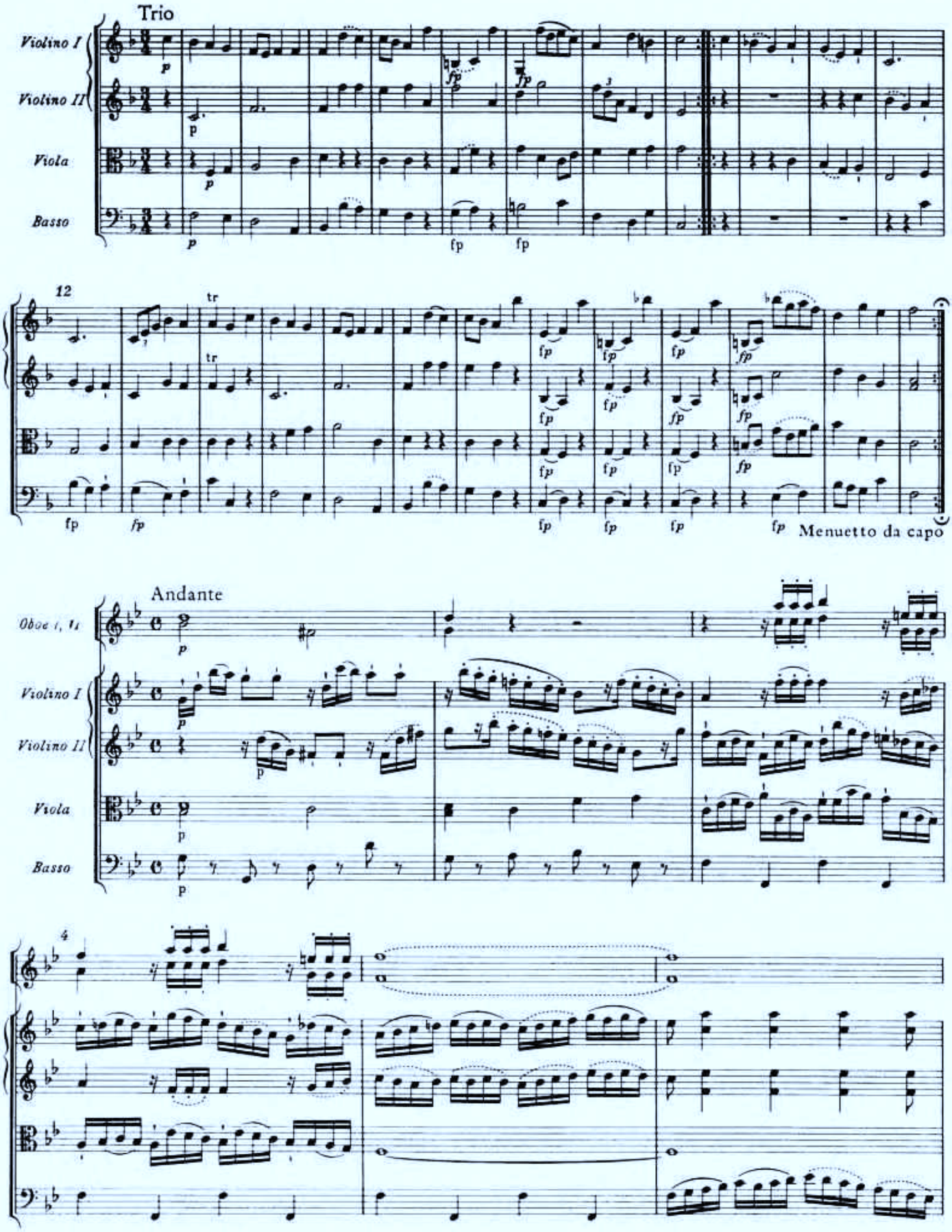

13
16
19
tr
23
fp
f
p

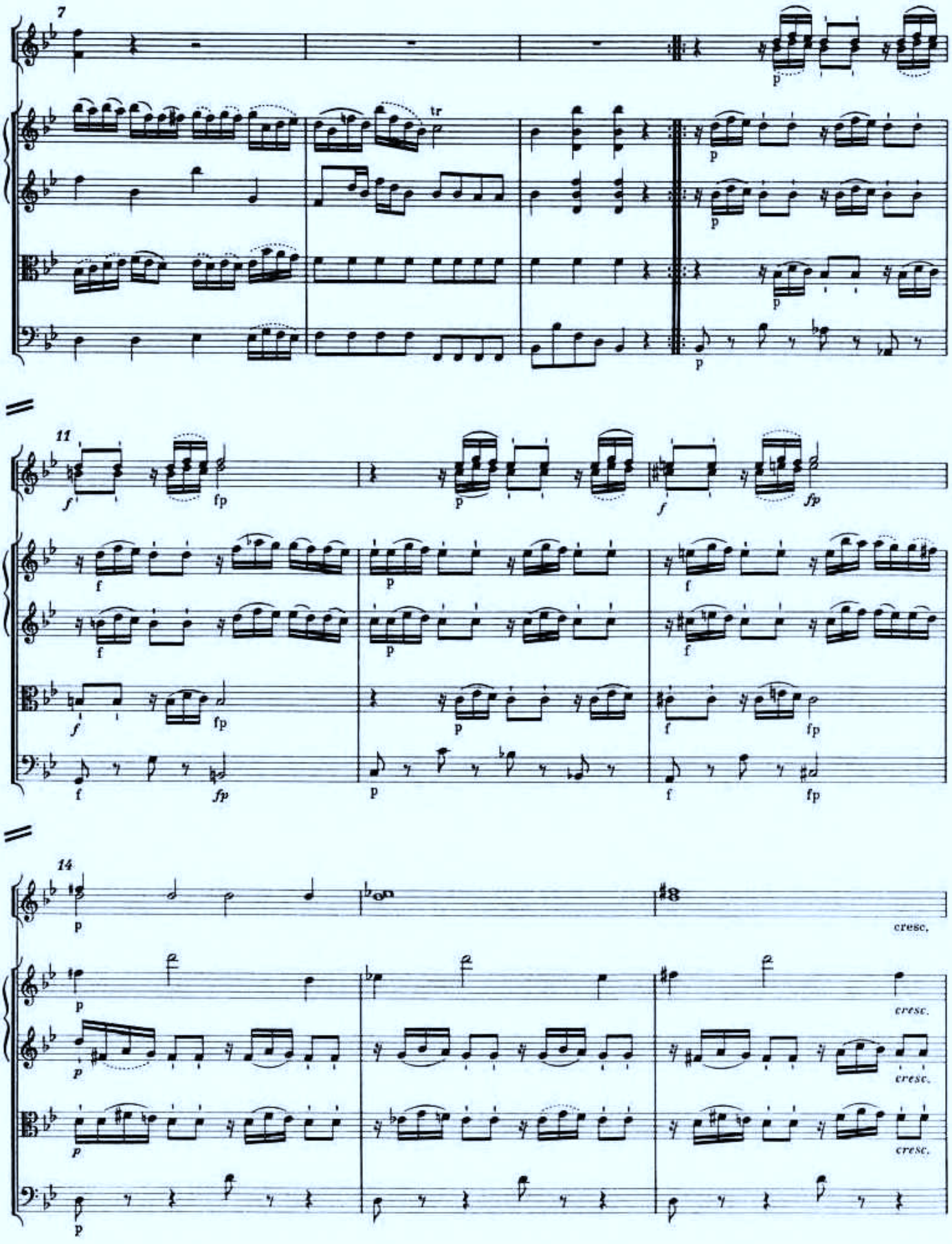

27
fp

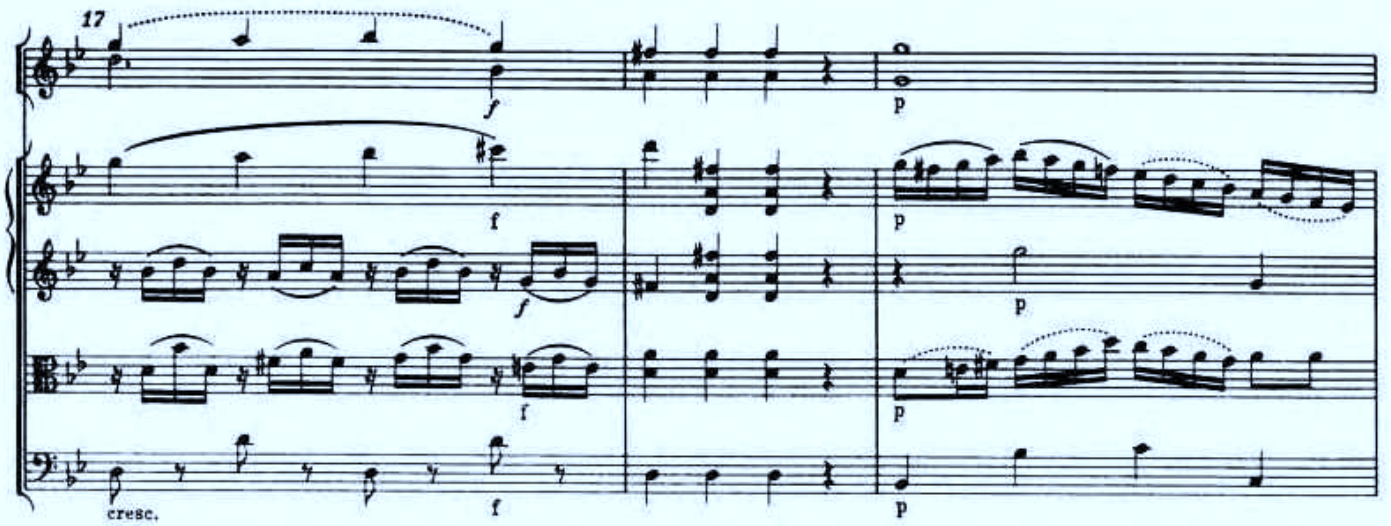
MENUET

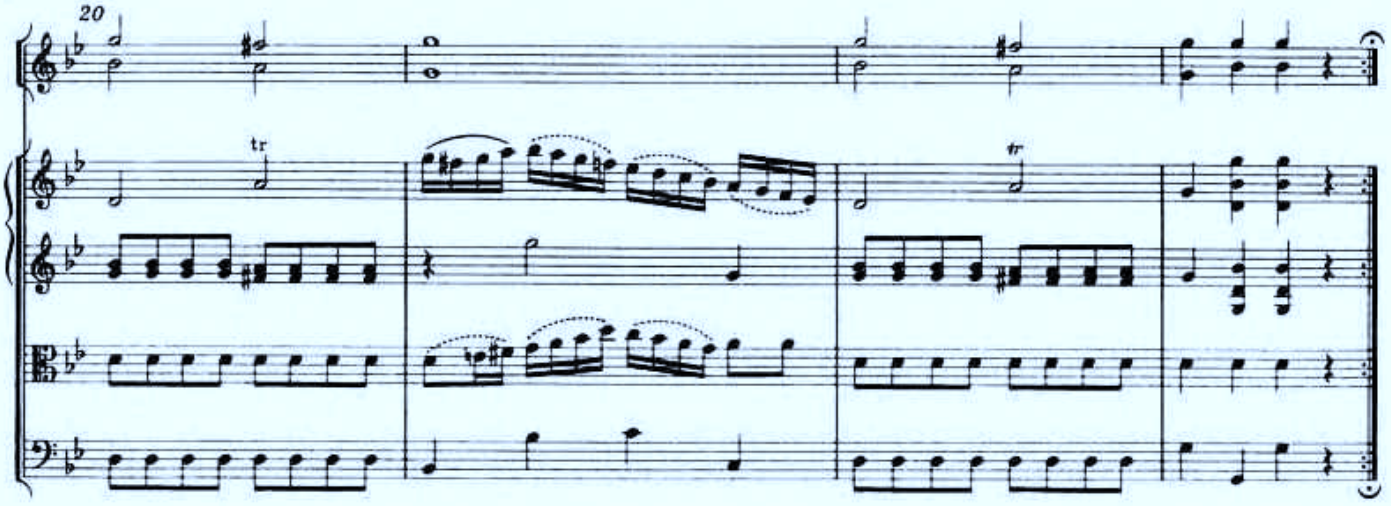

Oboe I, II
Corno I, II
in Sib alto/B hoch
Violino I
Violino II
Viola
Basso
f
tr


9
Ob. I
Ob. II
tr

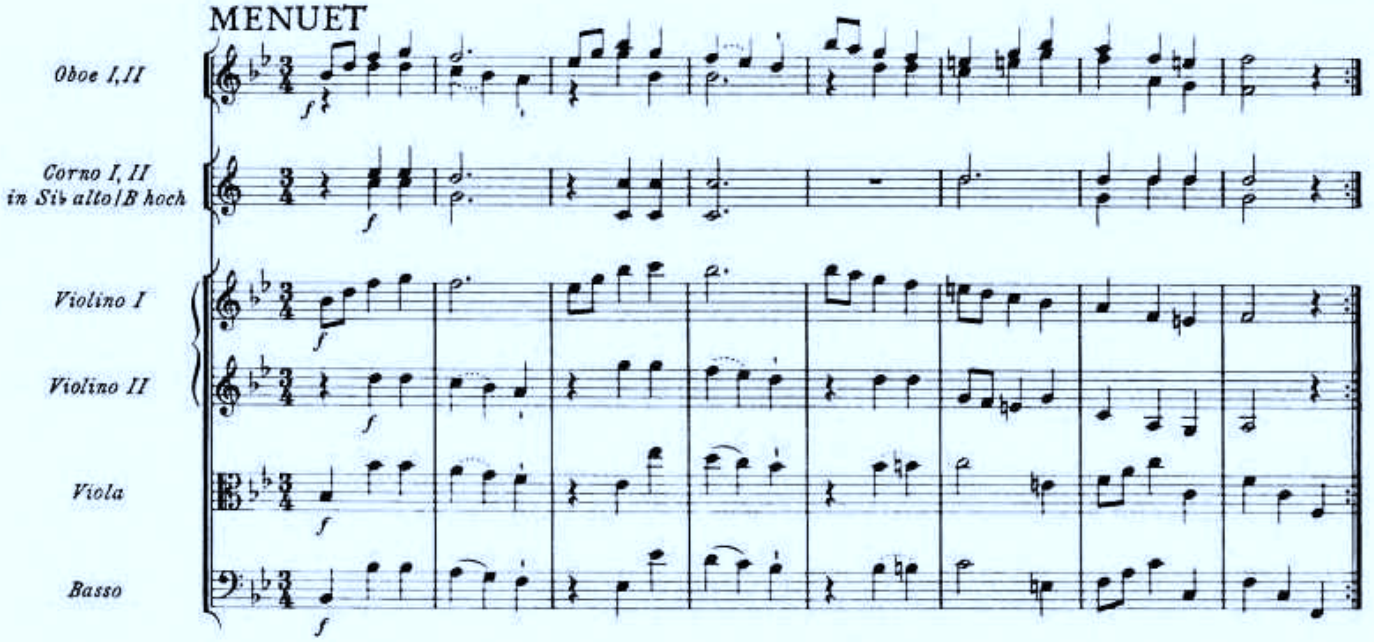

Trio
Violino I
Violino II
Viola
Basso
12
Menuetto da capo
Andante
Oboe I, II
Violino I
Violino II
Viola
Basso
4

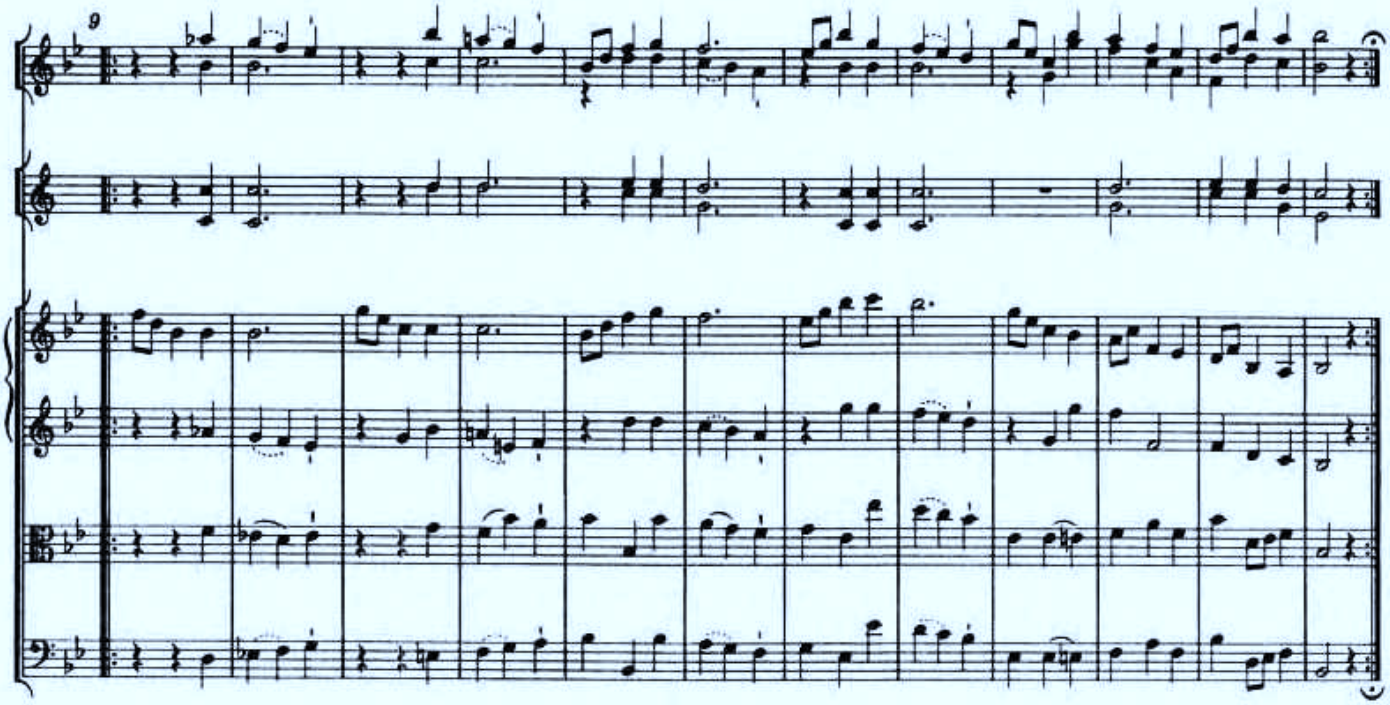

7
tr
p
11
f
fp
p
f
fp
14
p
cresc.

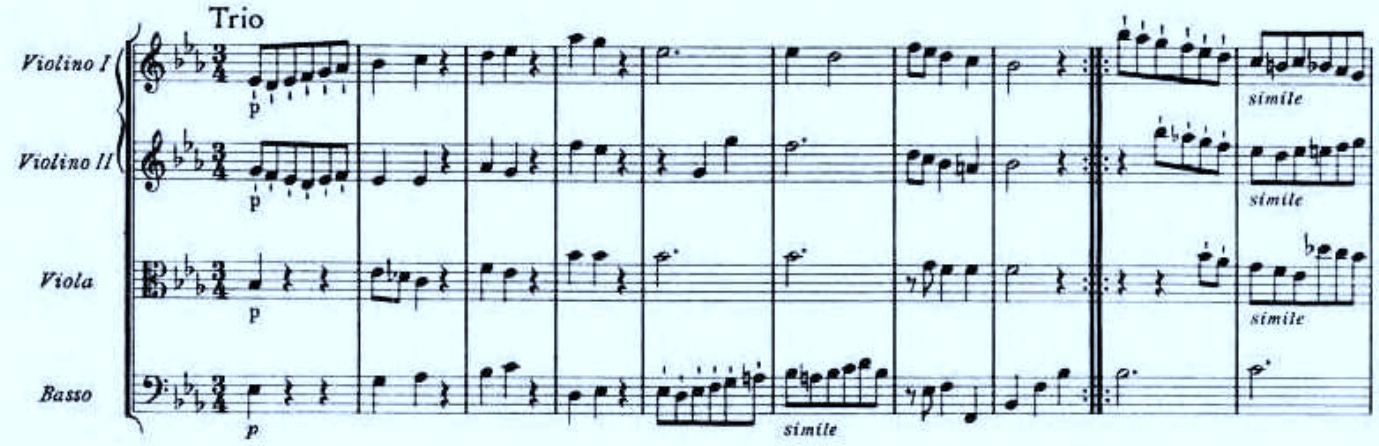

17
cresc.

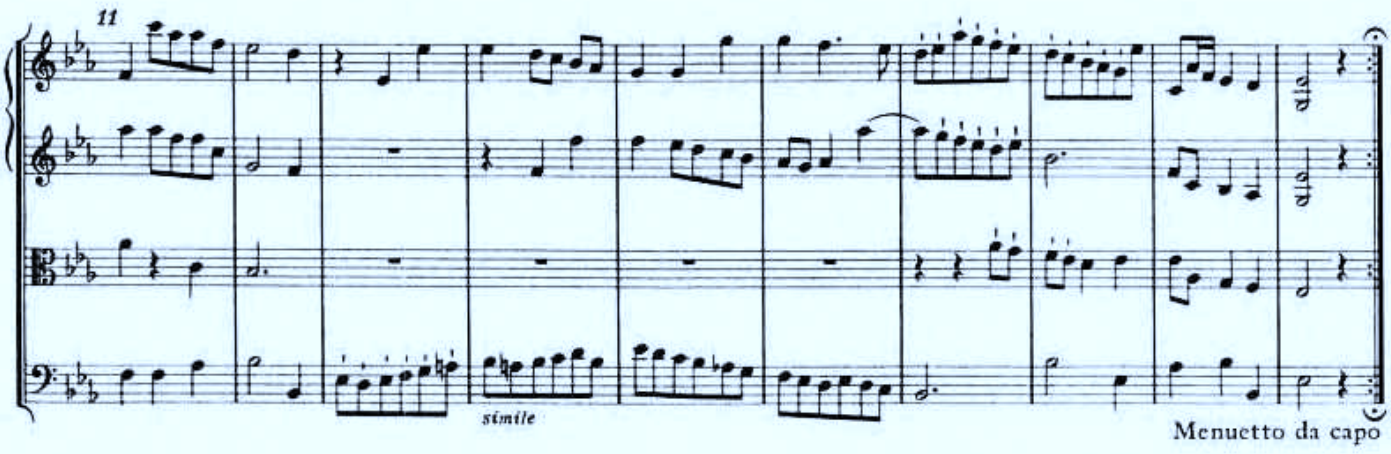

20
tr

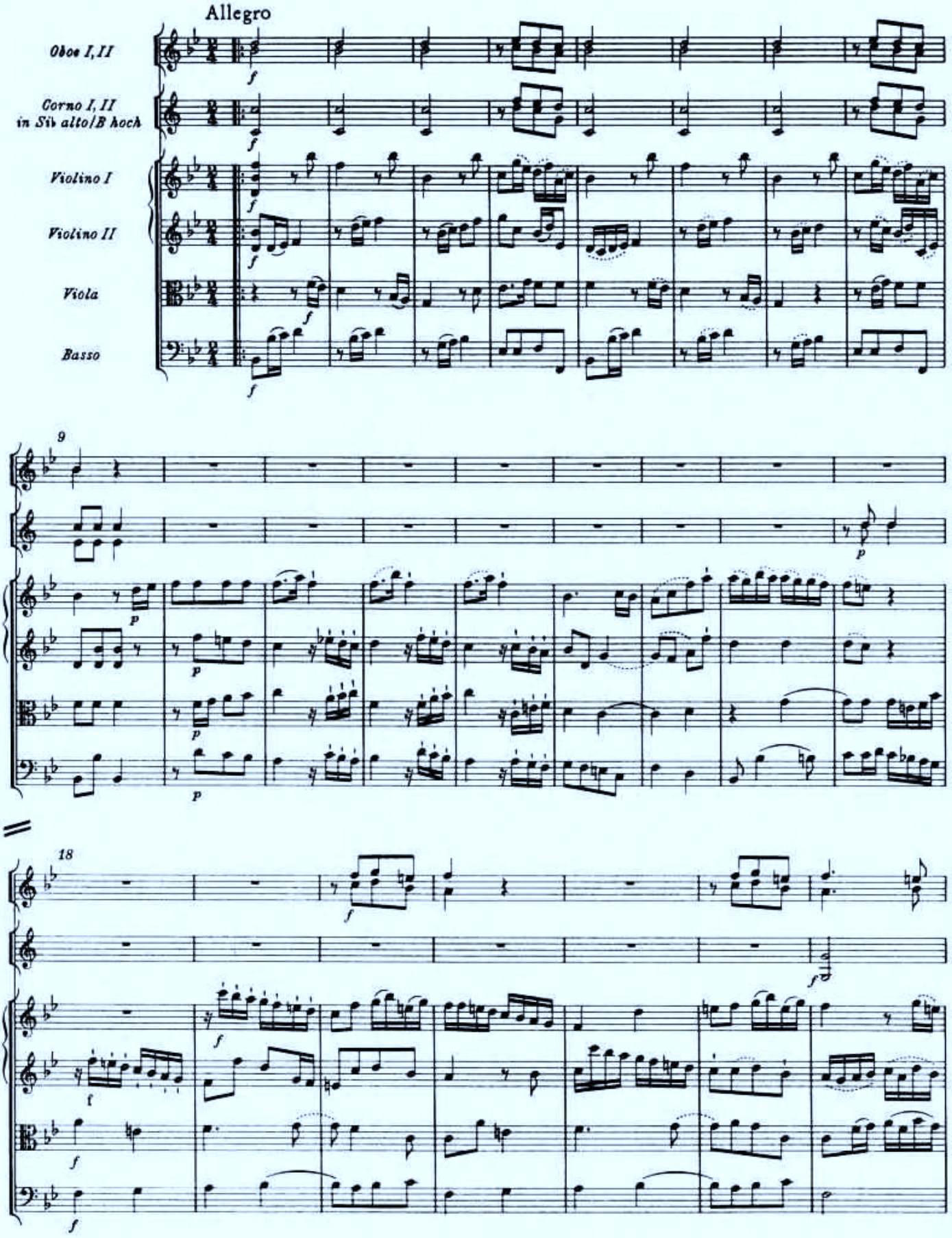
MENUET

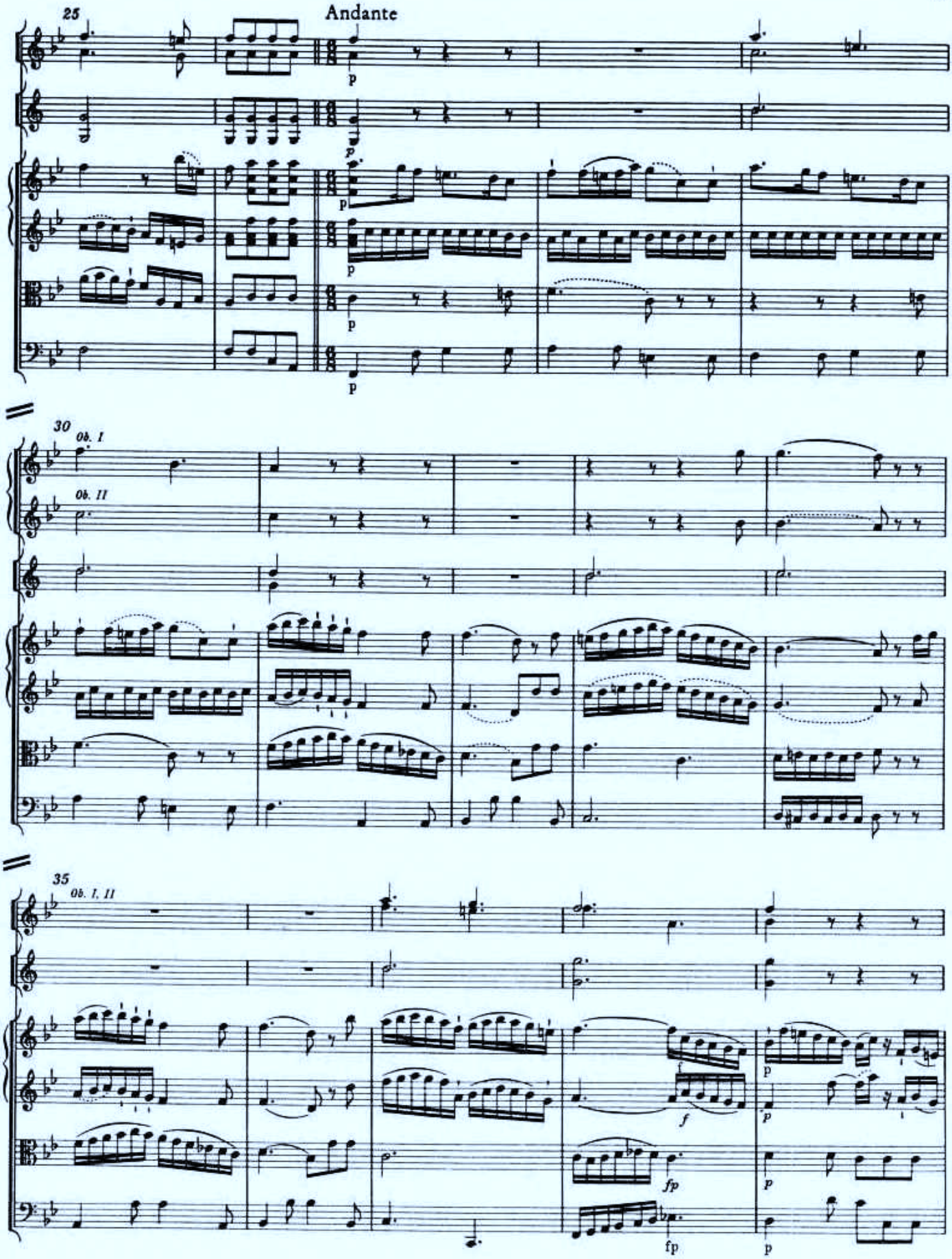

Oboe I, II
Corno I, II
in Sib alto/B hoch
Violino I
Violino II
Viola
Basso

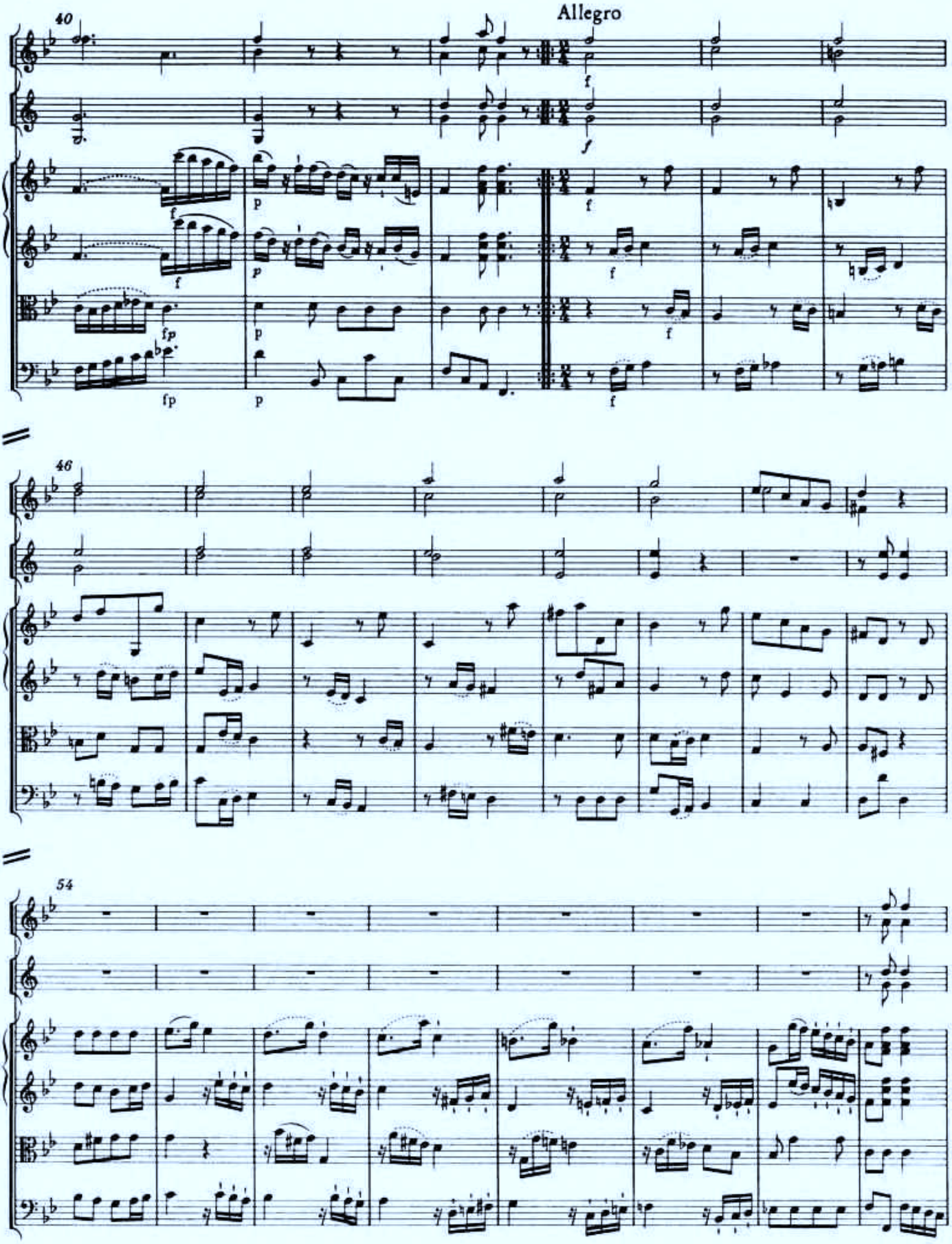

9

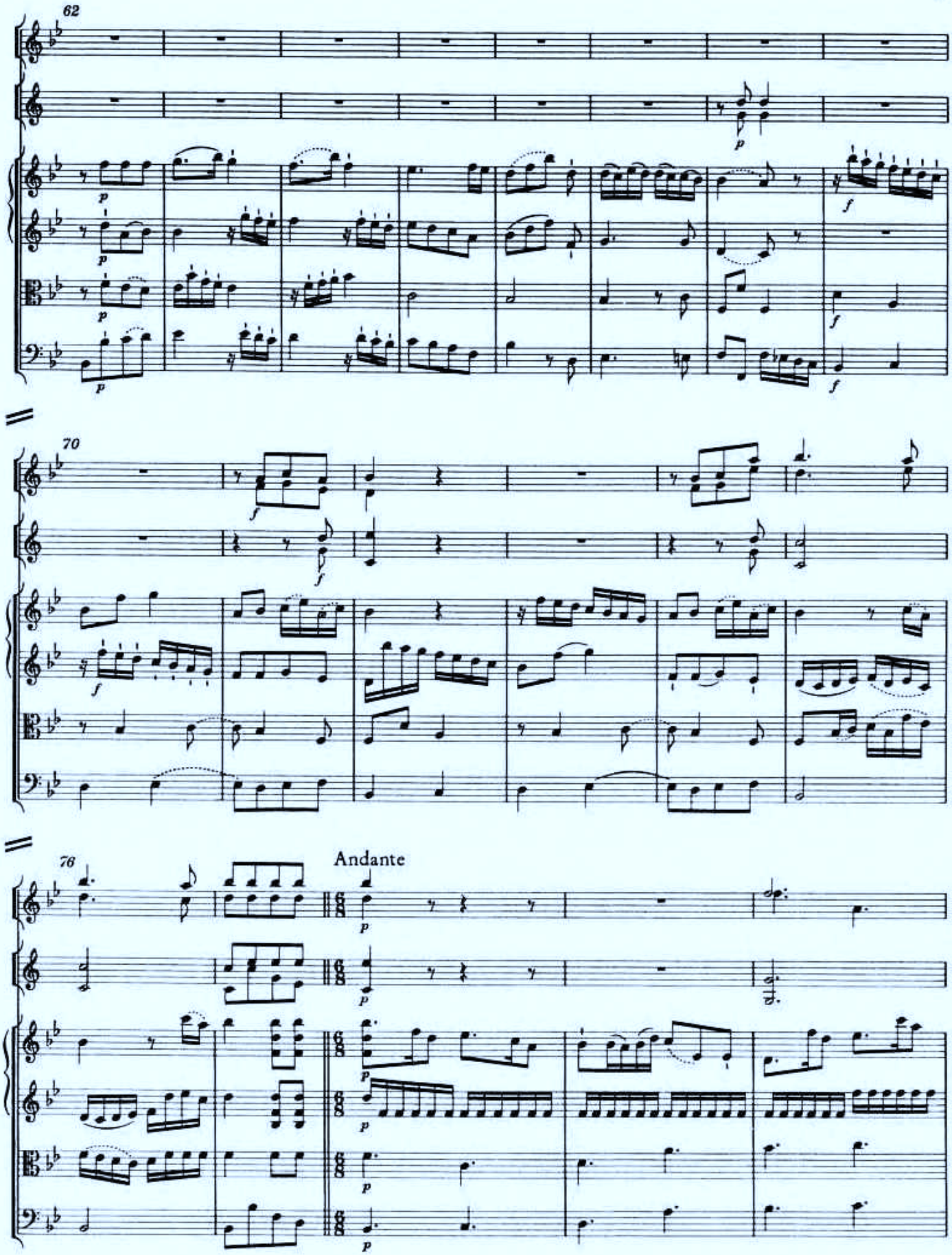

Trio
Violino I
Violino II
Viola
Basso
p
simile

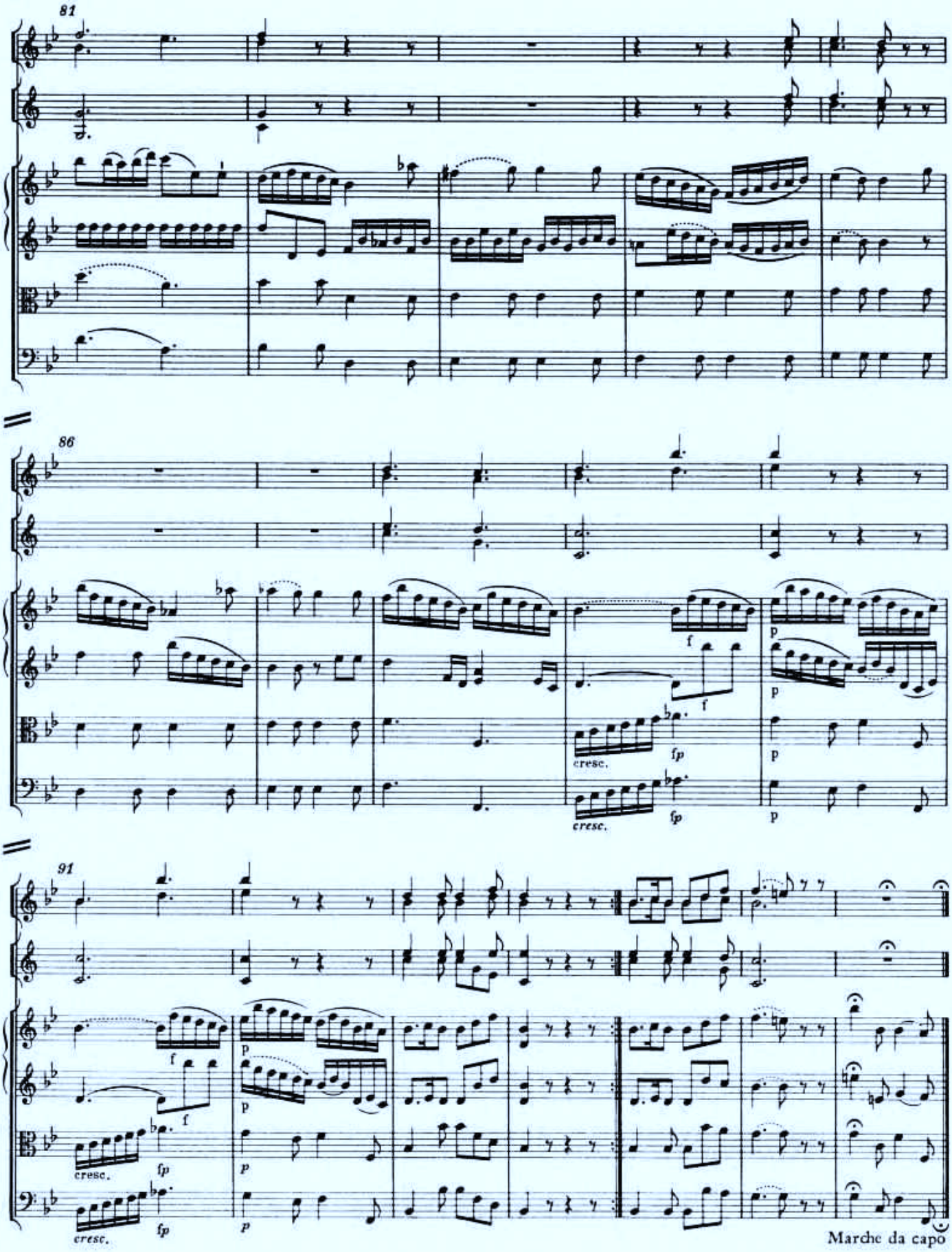

11
simile
Menuetto da capo


Allegro
Oboe I, II
Corno I, II
in Sib alto/B hoch
Violino I
Violino II
Viola
Basso
9
18


25
Andante
30
Ob. I
Ob. II
35
Ob. I, II


40
Allegro
46
54


62
70
76
Andante


81
86
91
f
p
cresc.
fp
Marche da capo

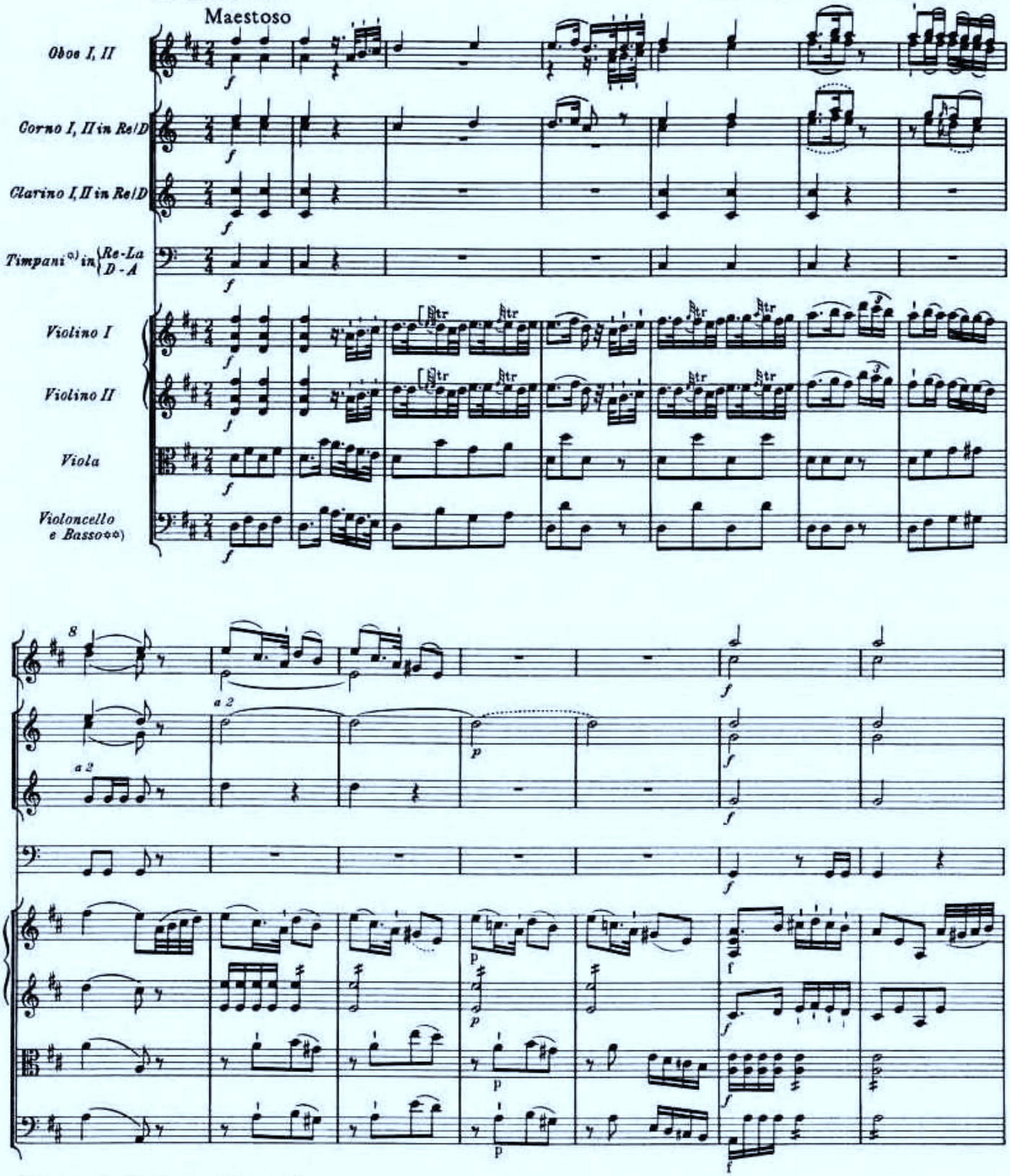
3. Kassation in D

Marsch KV 62 und Serenade KV 100 (62ª)

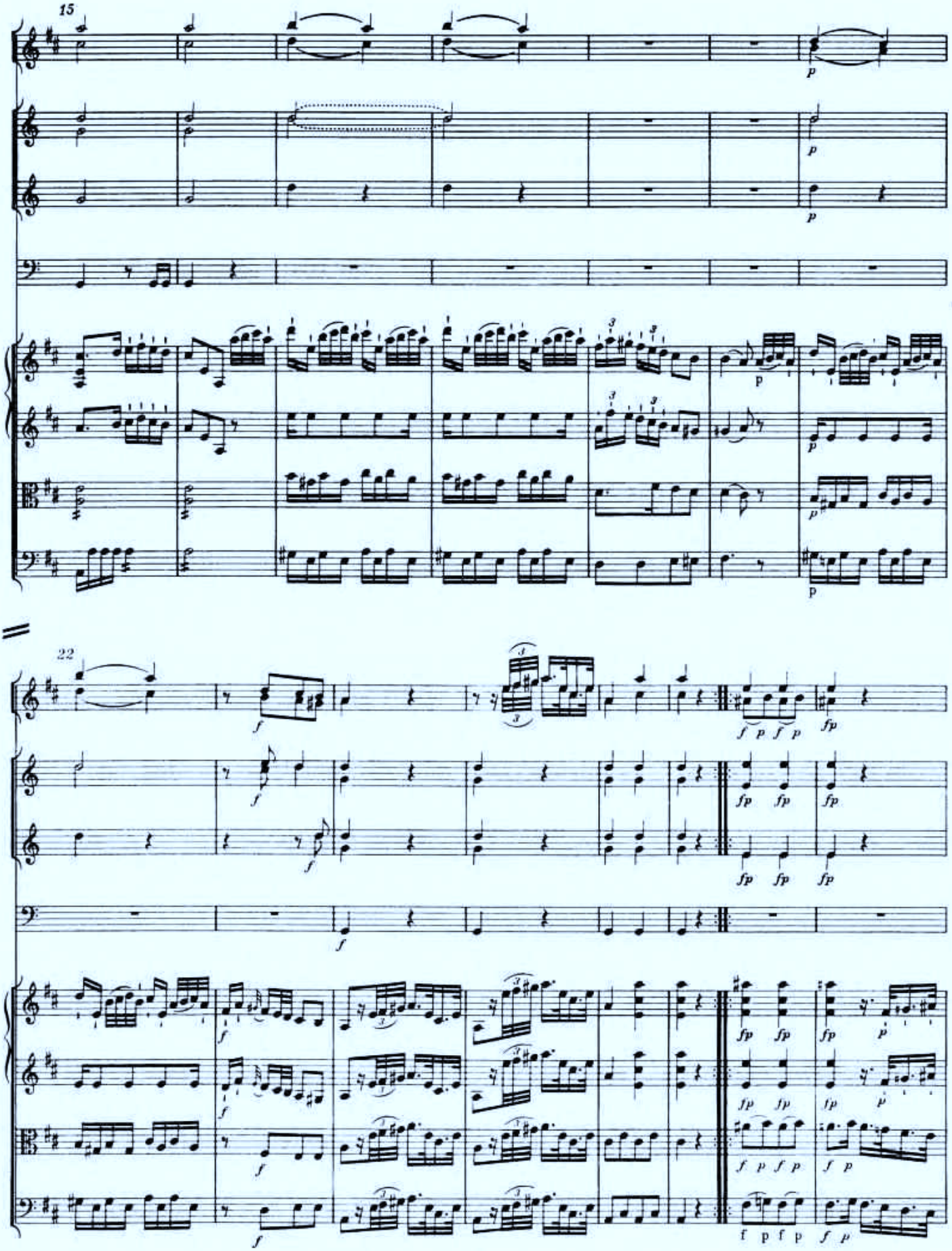
MARCHE

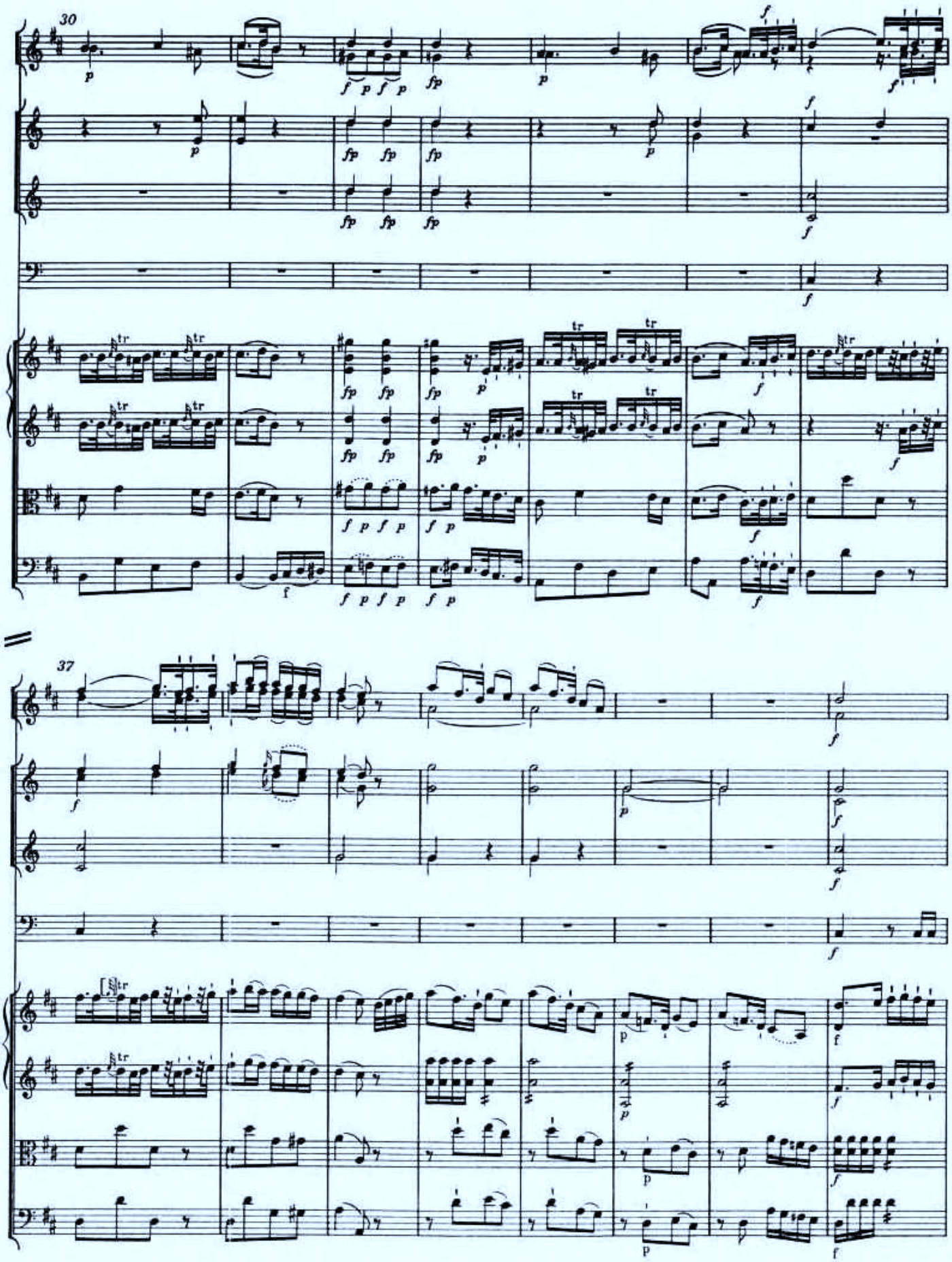
Entstanden Salzburg, vermutlich Sommer 1769

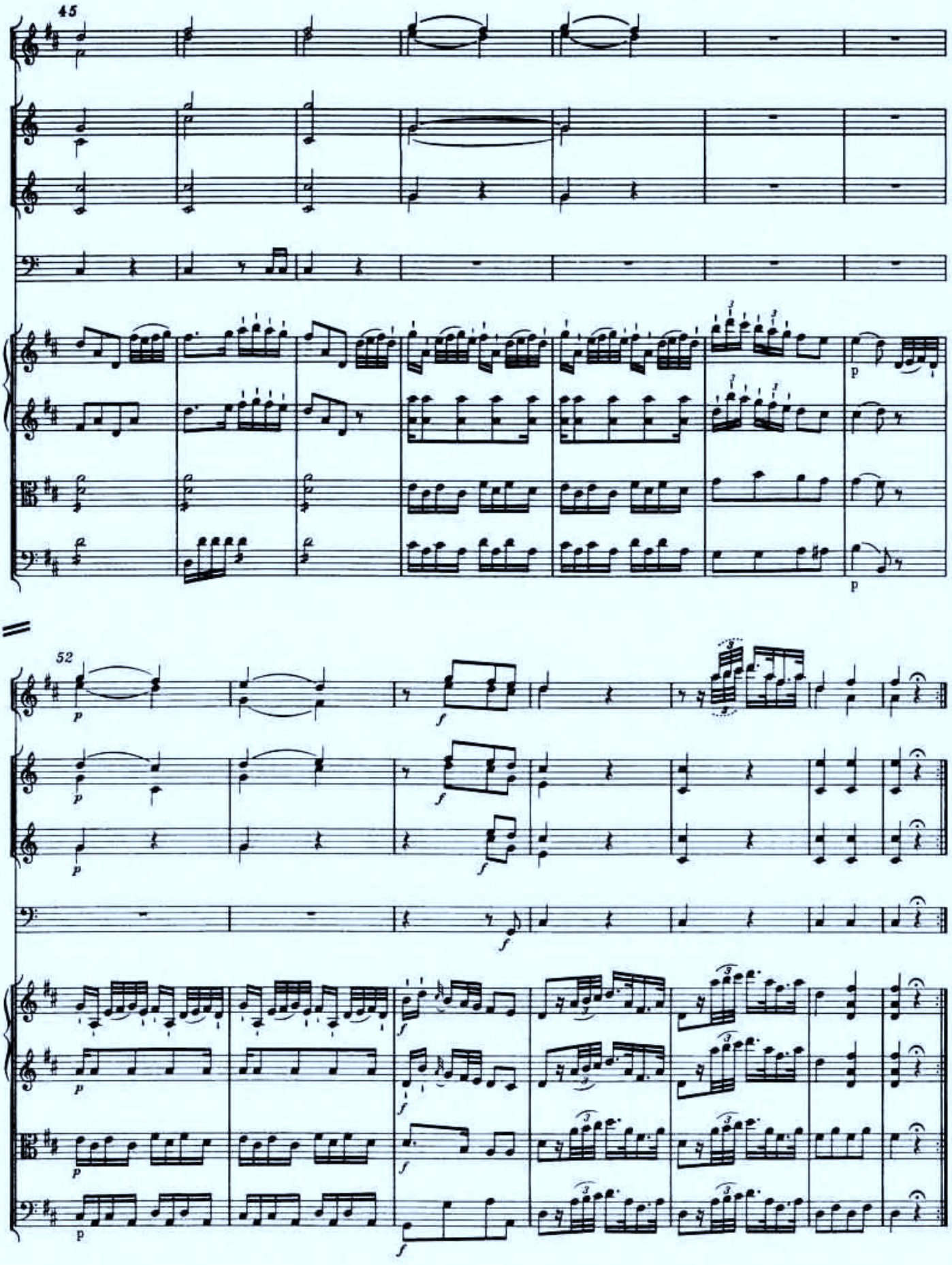
Maestoso



*) Zur Frage der Mitwirkung von Pauken vgl. Vorwort.
**) Vermutliche Besetzung: Kontrabaß mit Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

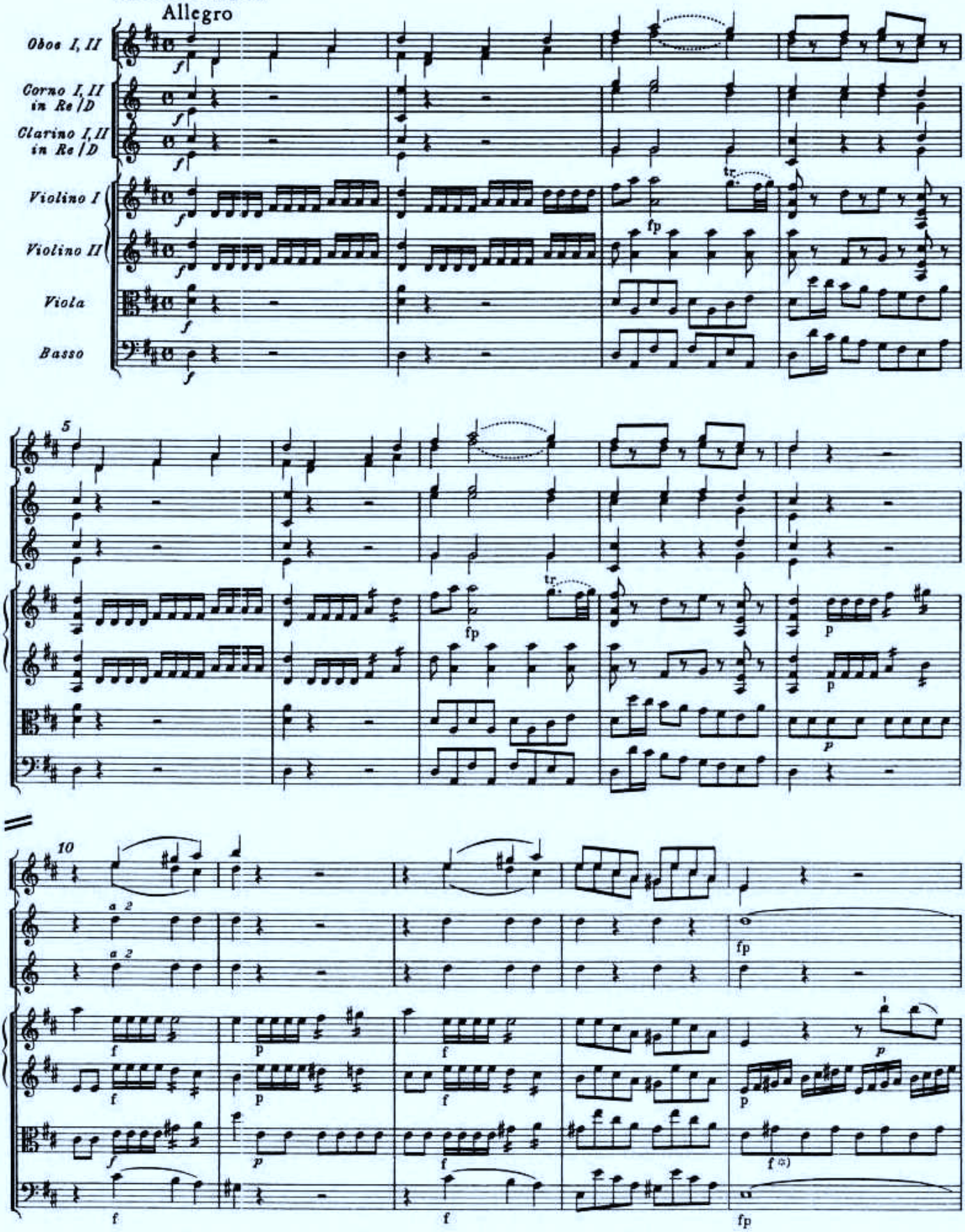

15
22


30
37

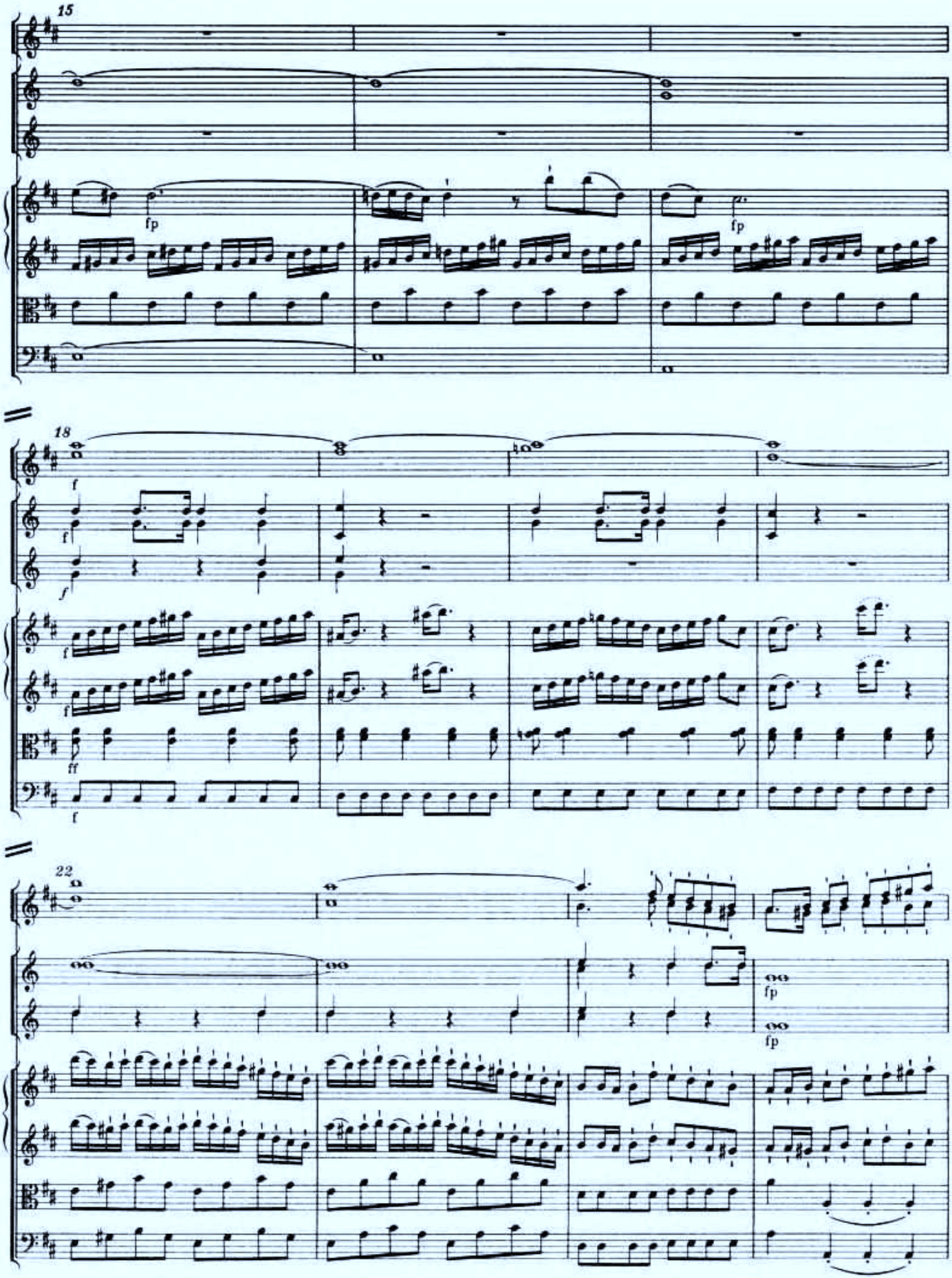

45
52

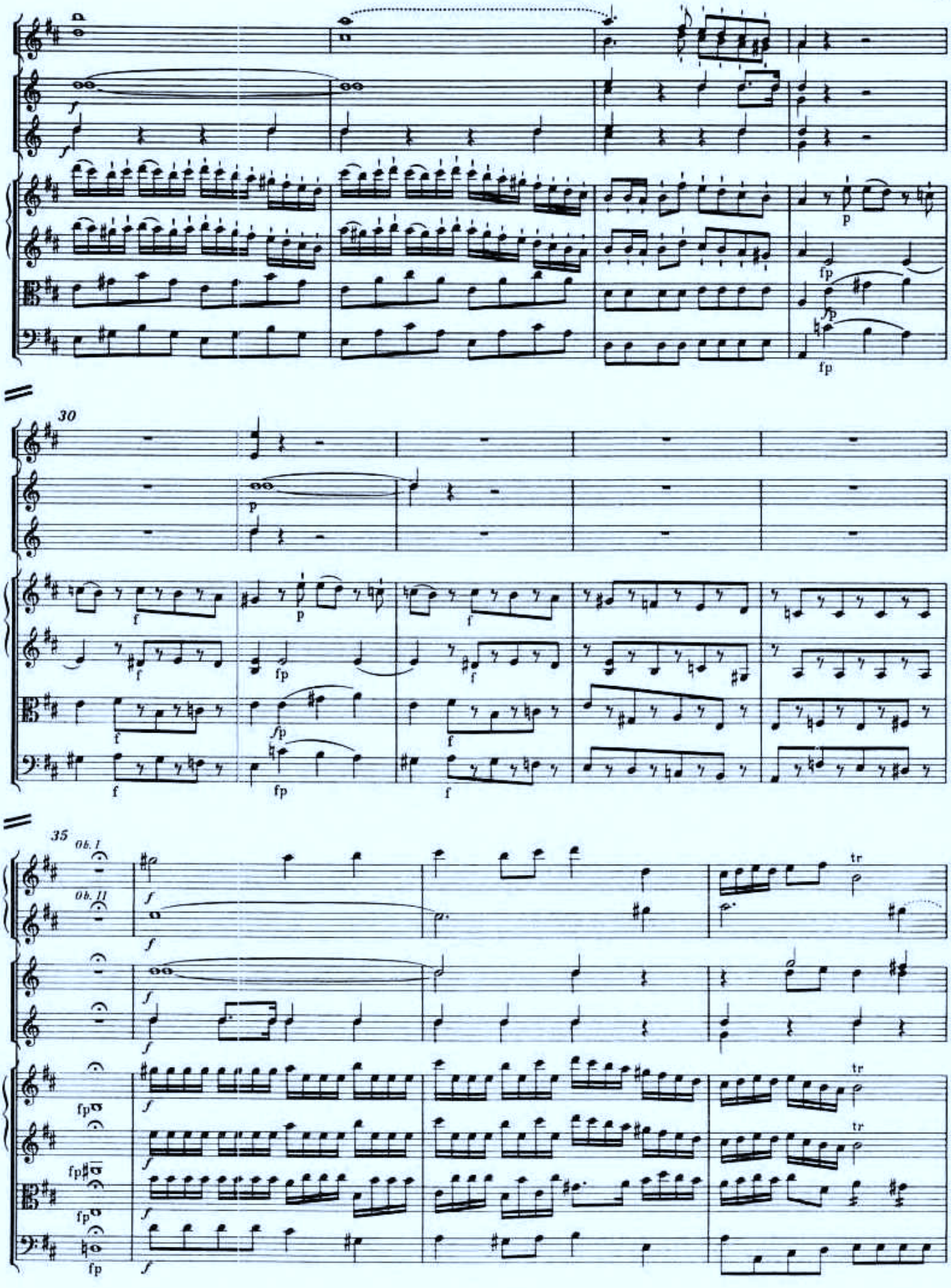
SERENATA

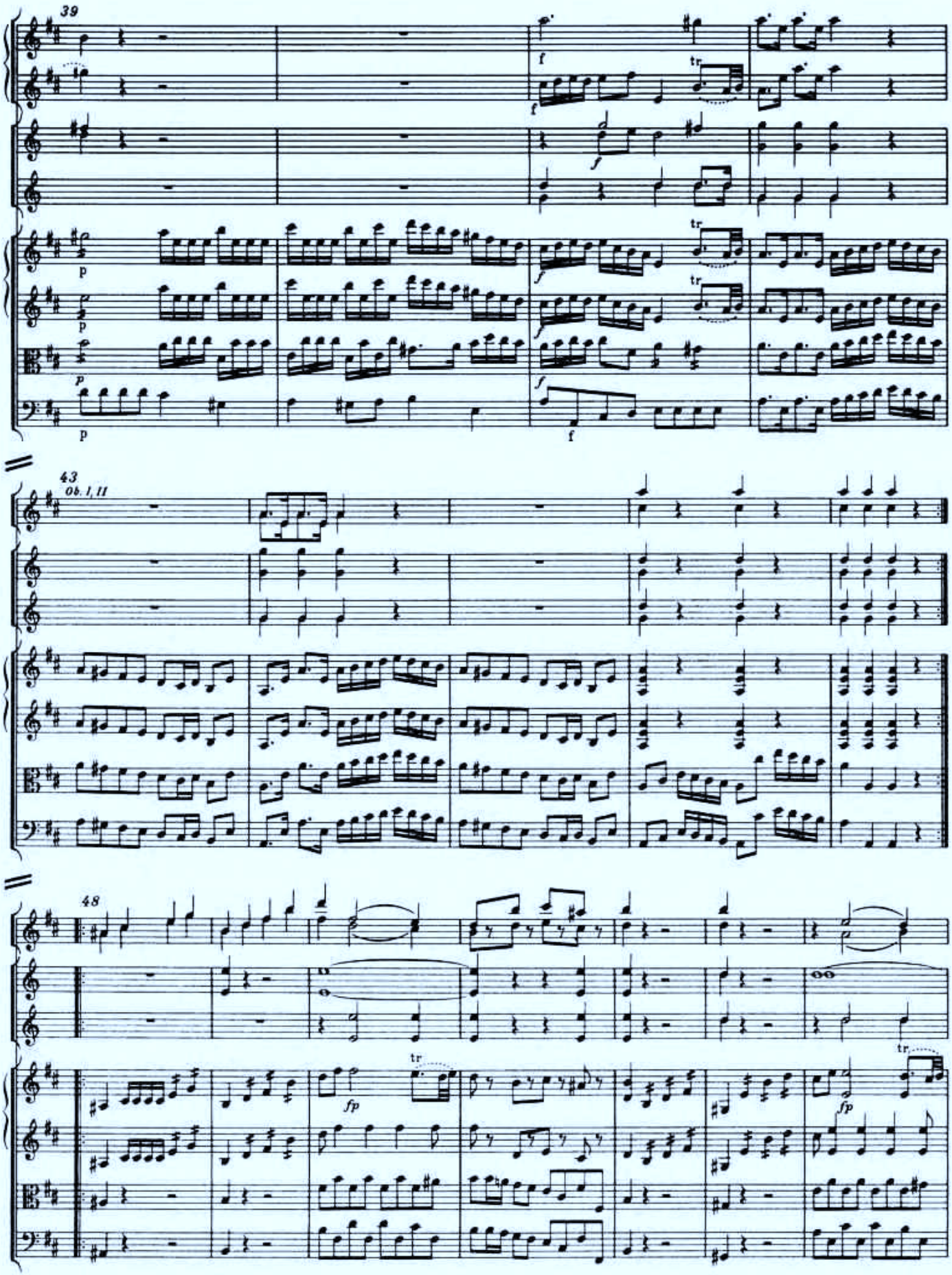
Allegro

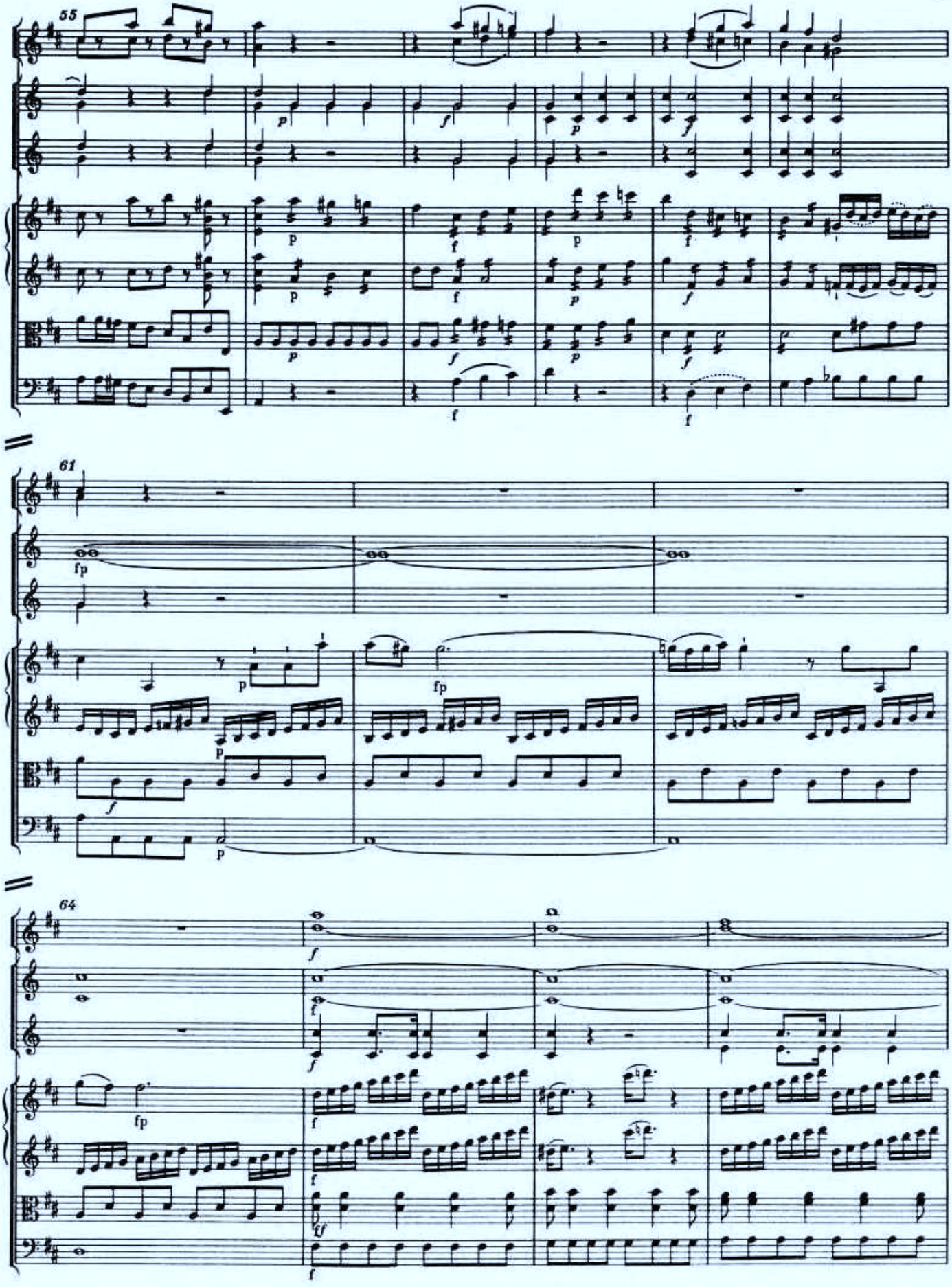


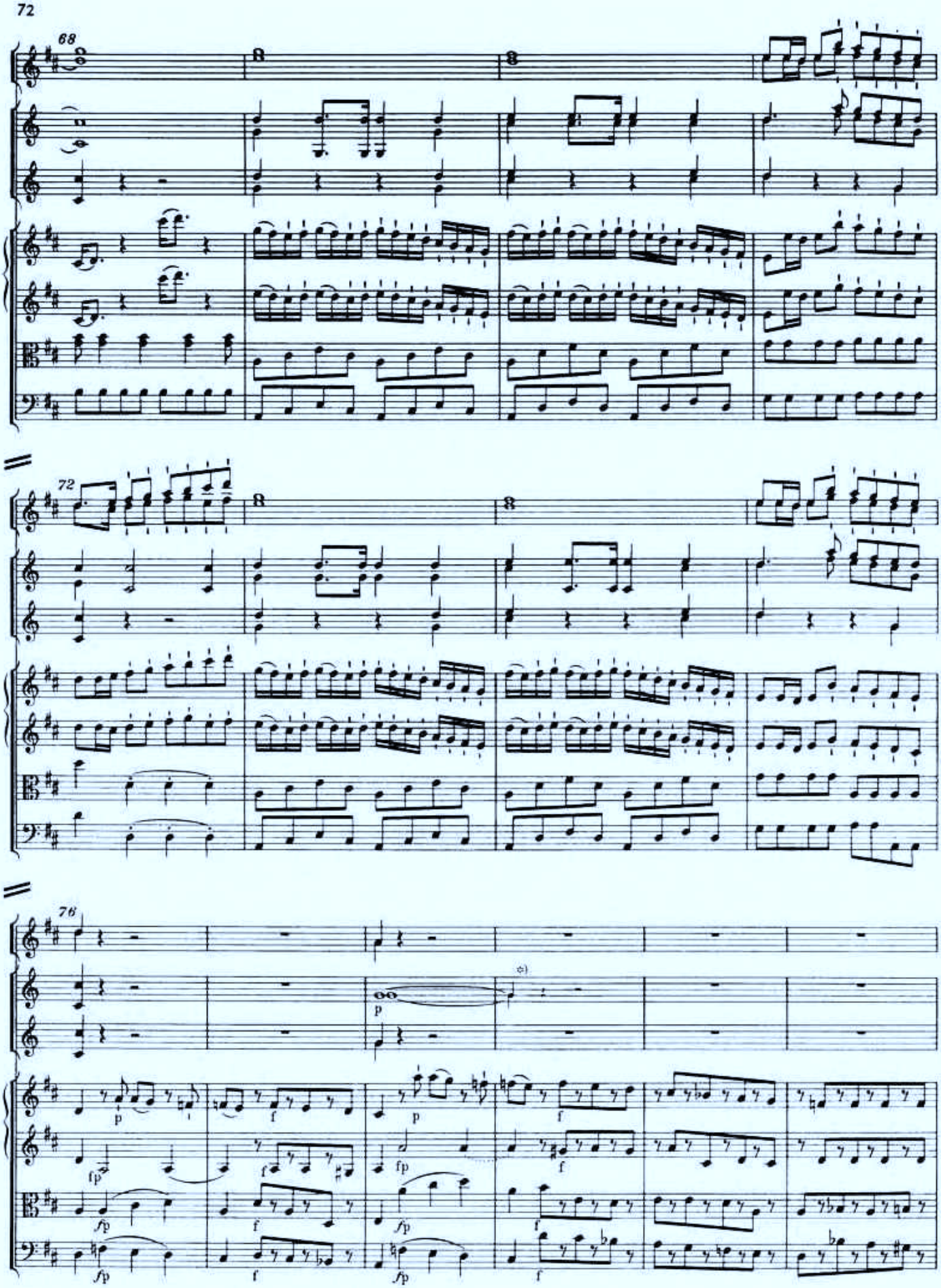
*) T. 14 und 18: Die im Autograph ausdrücklich vermerkte Sonderdynamik der Viola (ergänzt in T. 61 und 65) fordert ein deutliches Hervortreten der Begleitfigur.


15
fp
fp
18
f
f
f
f
f
ff
f
22
fp
fp

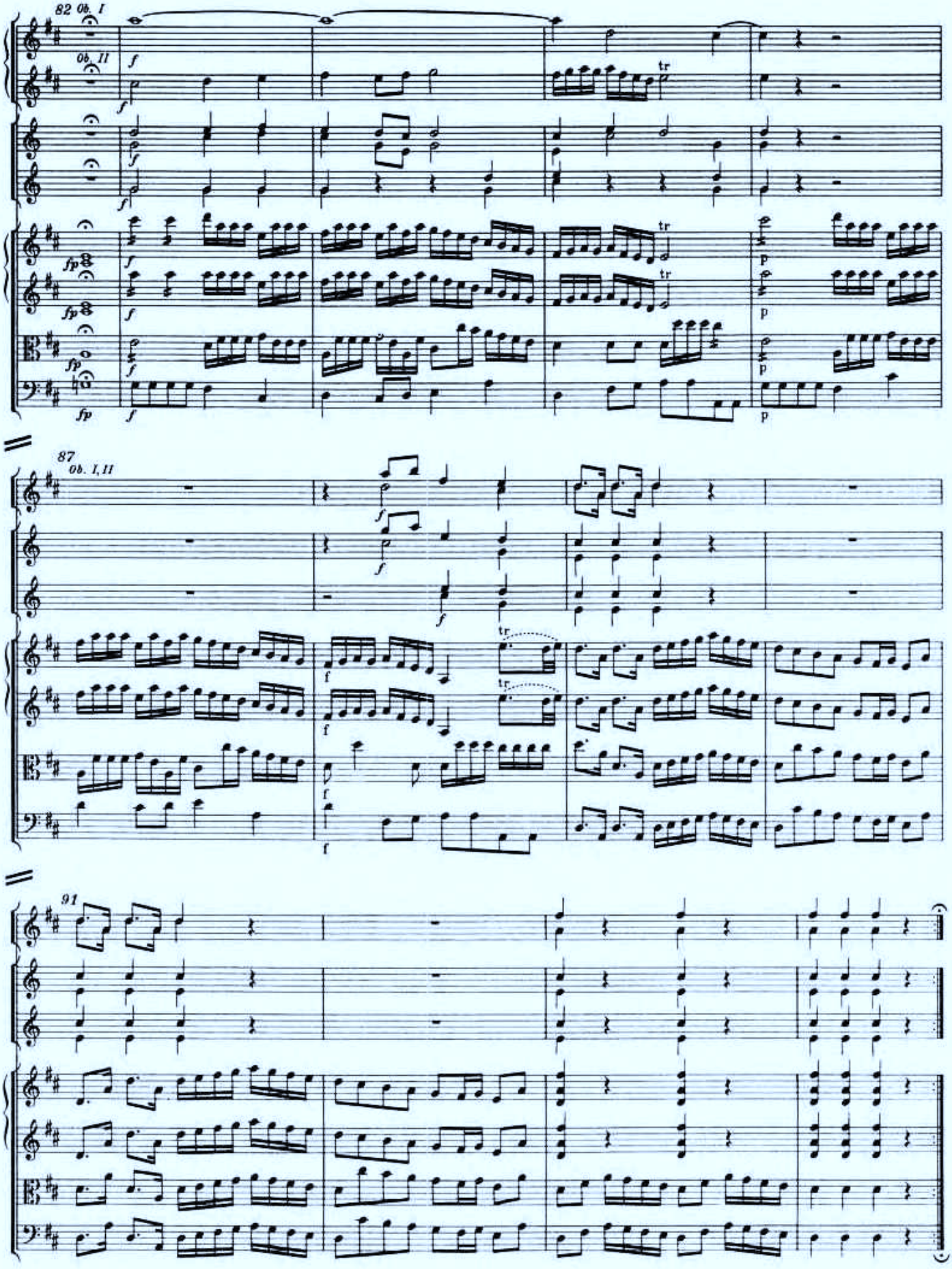

30
35
Ob. I
Ob. II
tr

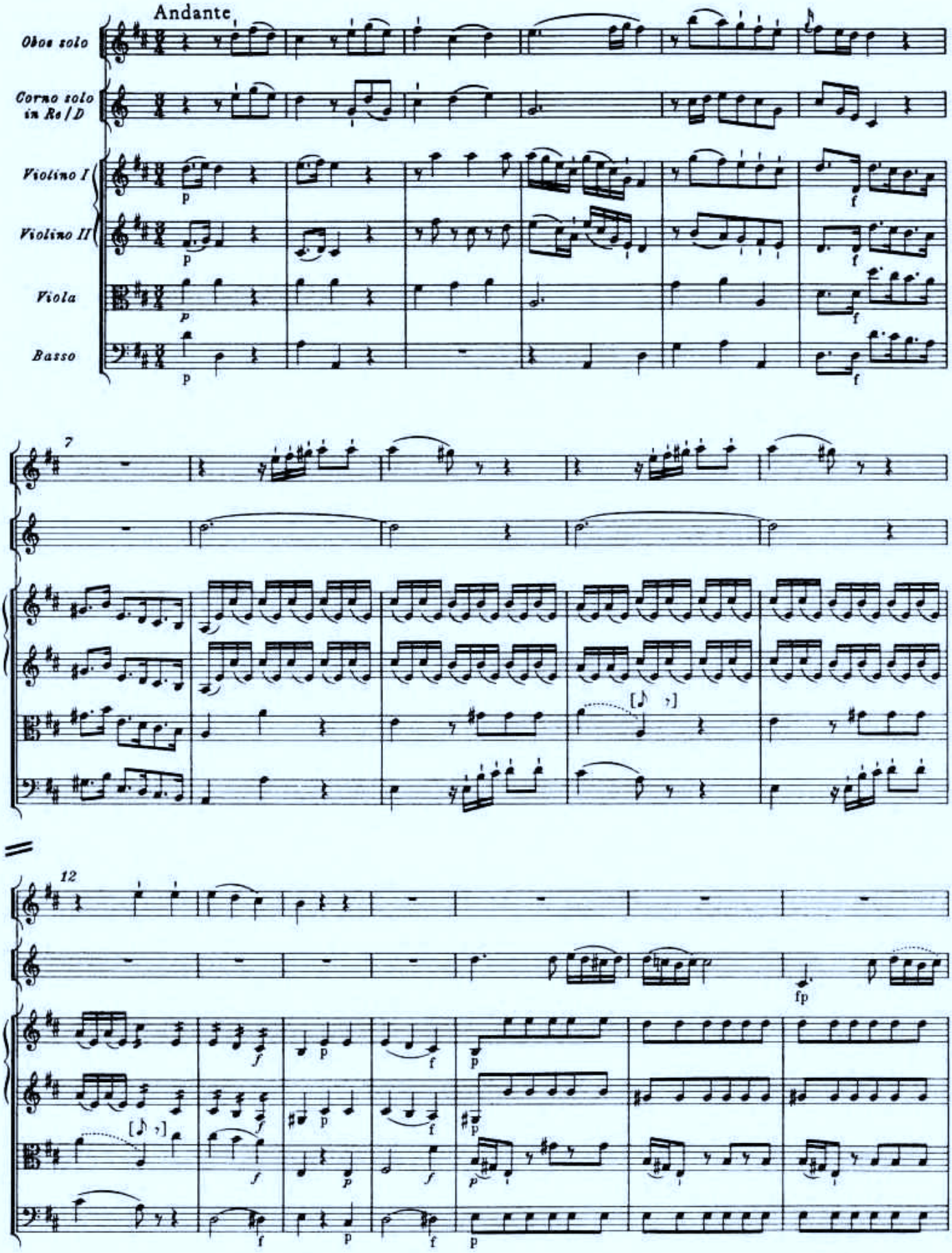

39
43
Ob. I, II
48

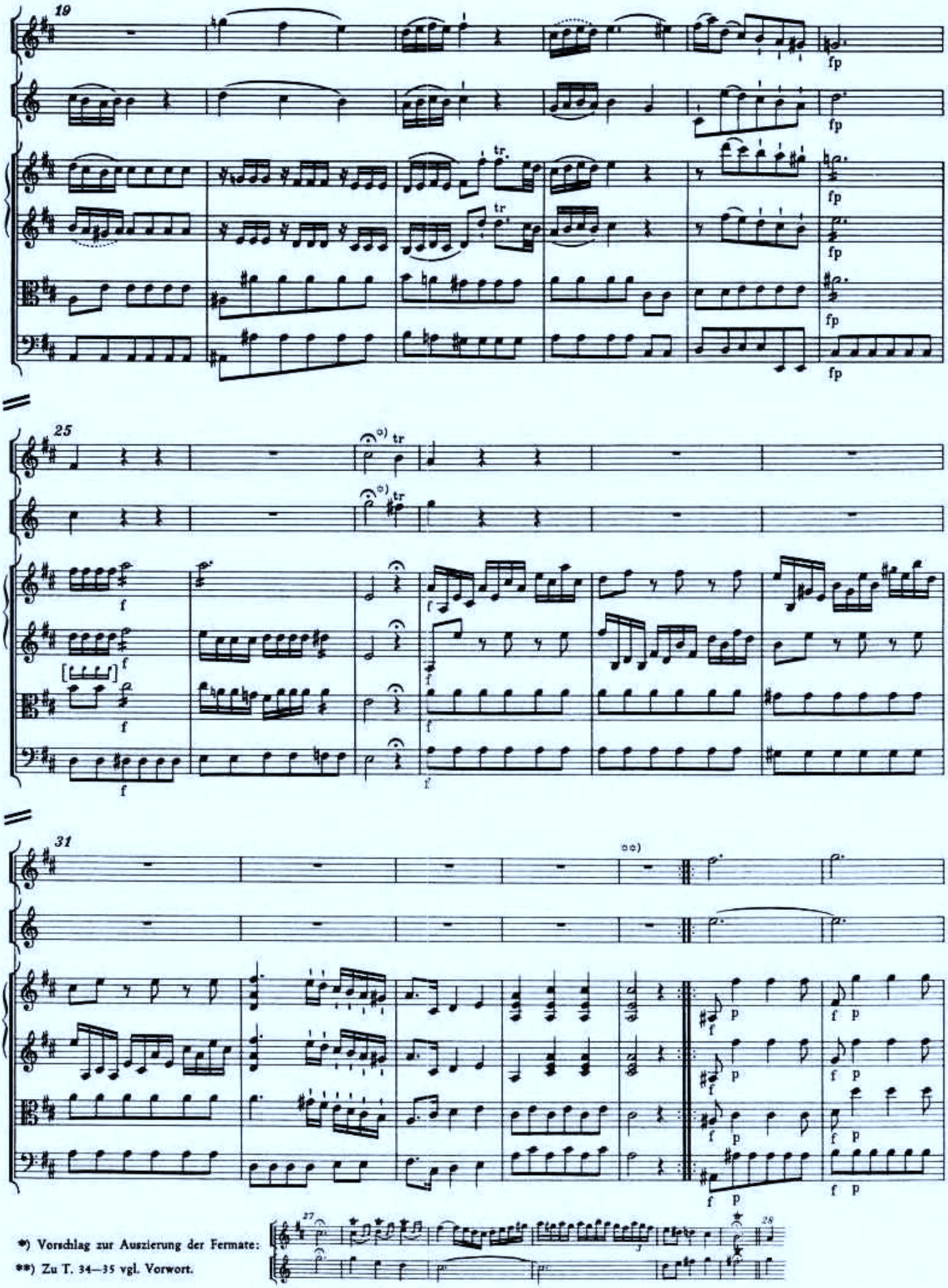

55
61
64

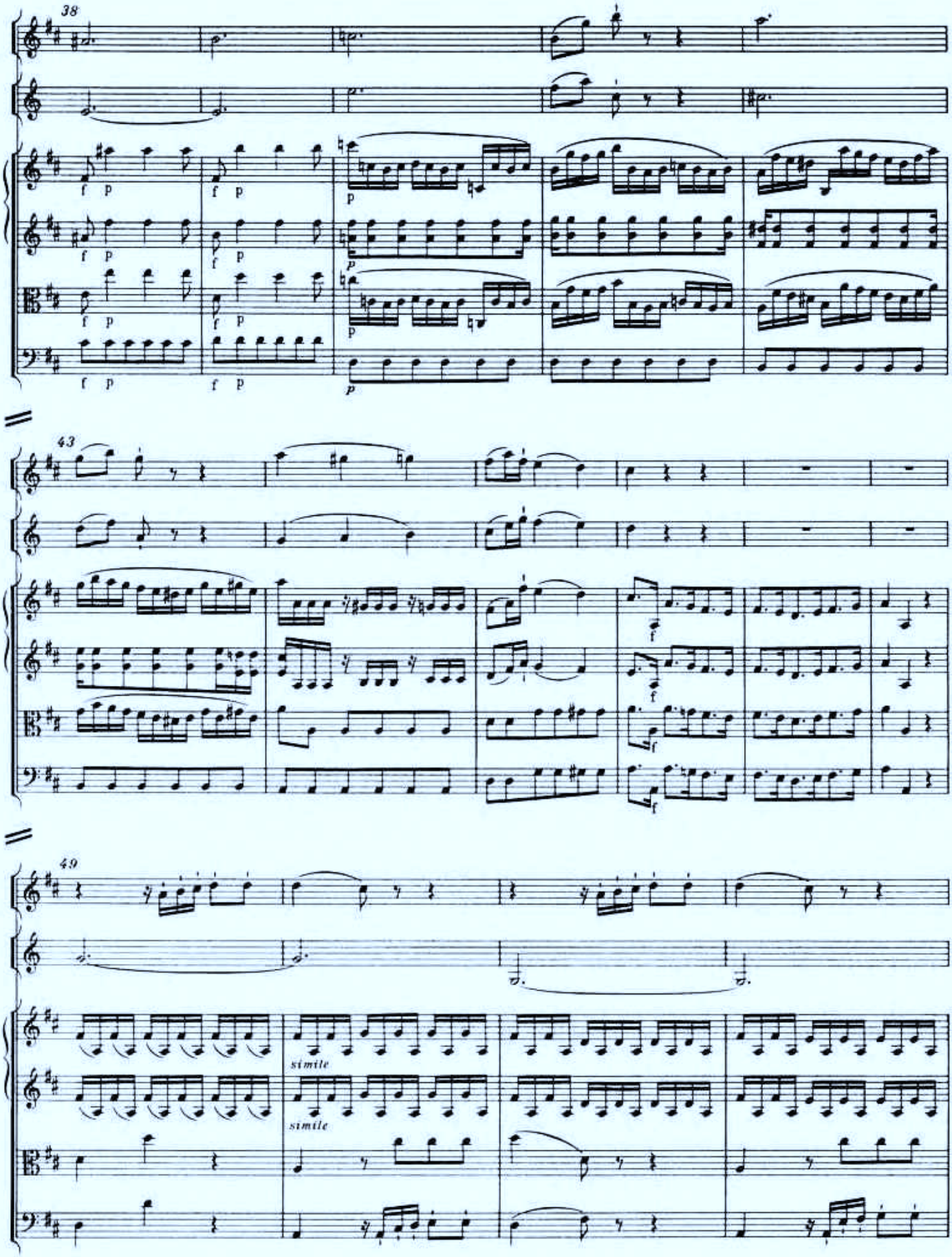


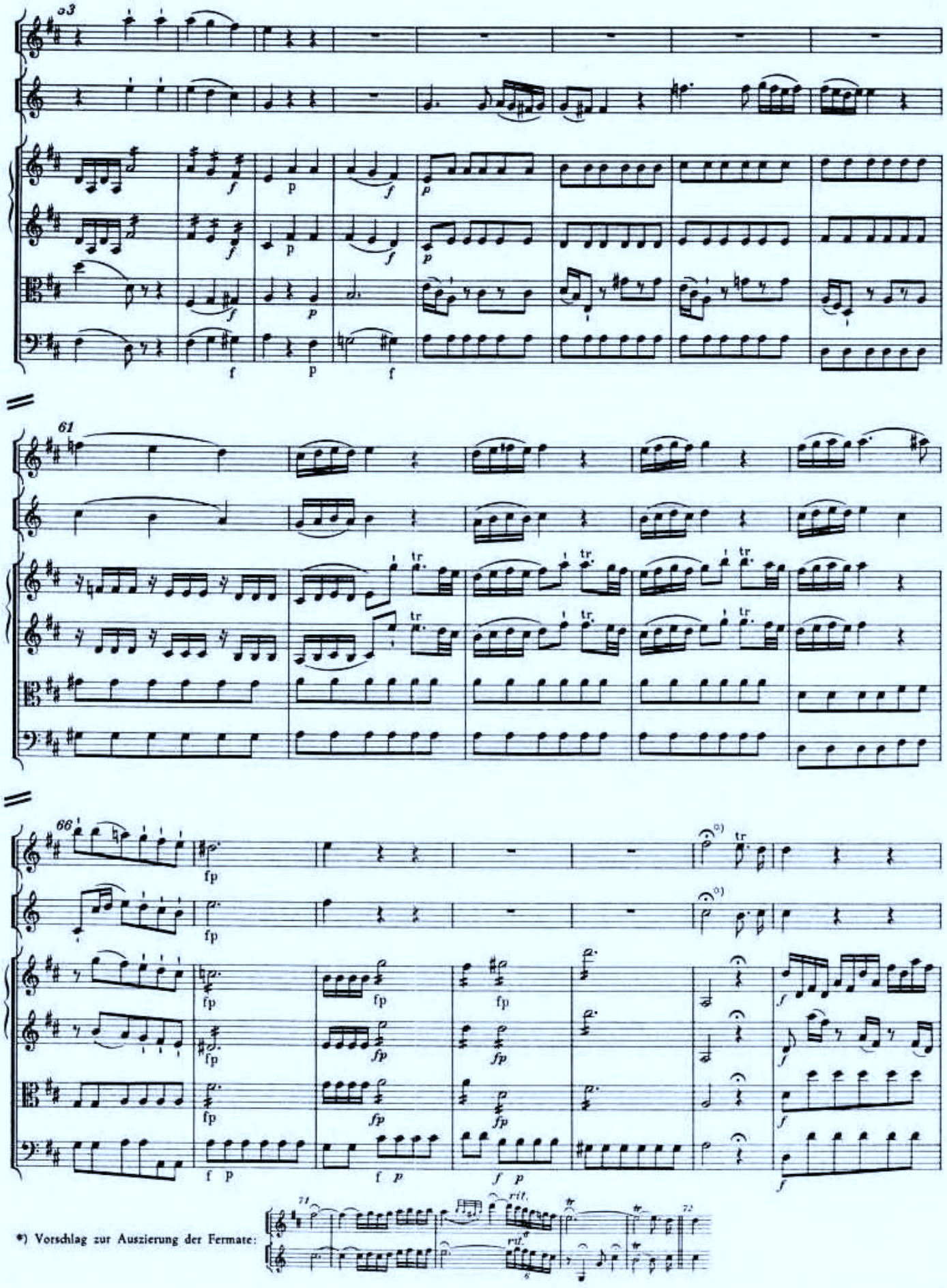
*) T. 79, Hörner: im Autograph Ganztaktpause; vgl. auch Krit. Bericht.

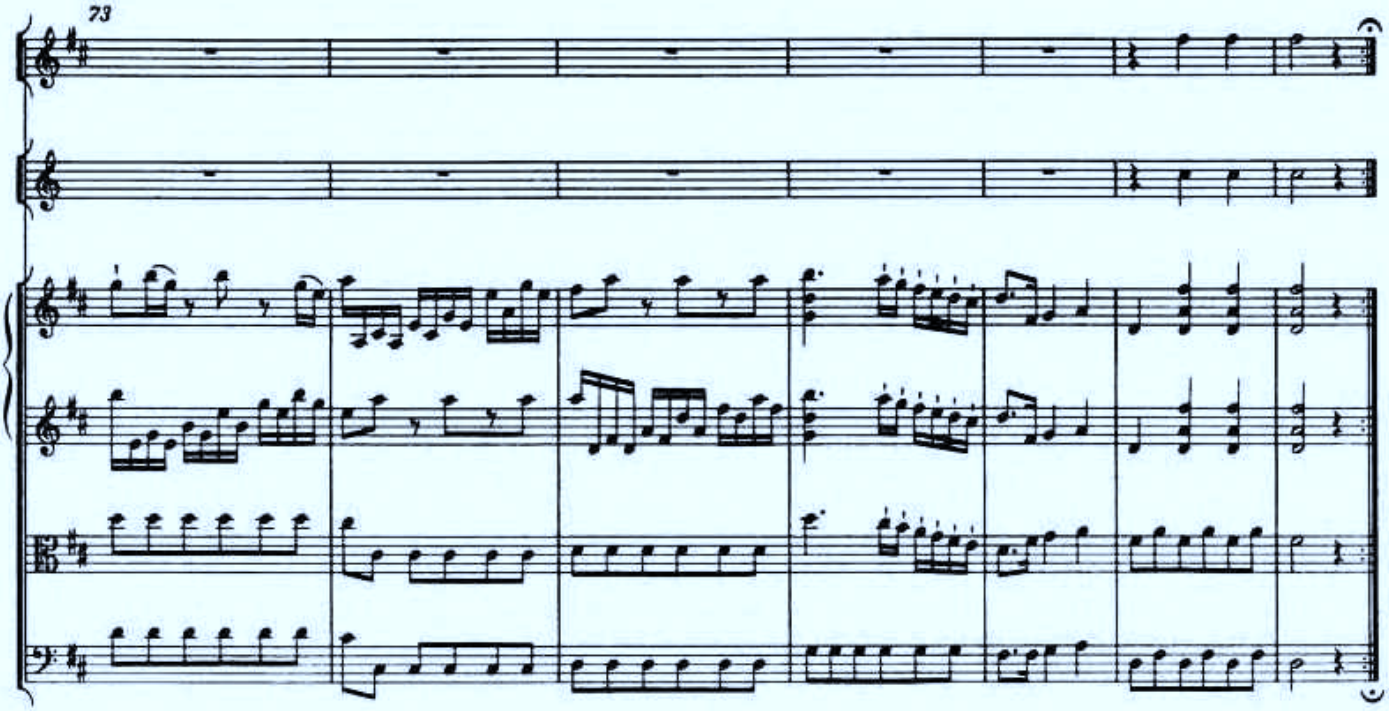

82
Ob. I
Ob. II
87
Ob. I, II
91


Andante
Oboe solo
Corno solo in Re / D
Violino I
Violino II
Viola
Basso
7
12

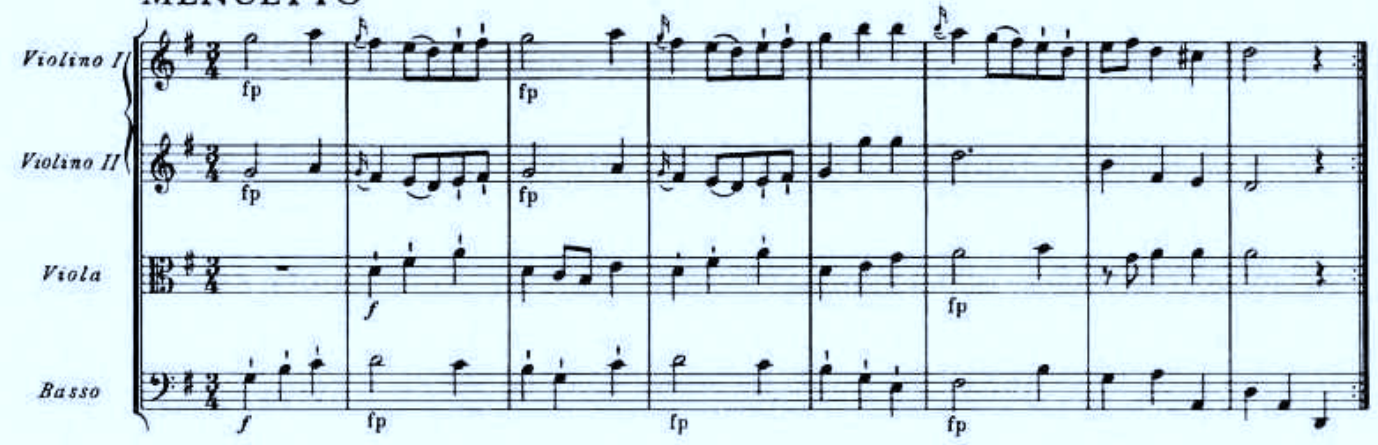

19
fp
25
tr
f
31
p
*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:
**) Zu T. 34–35 vgl. Vorwort.

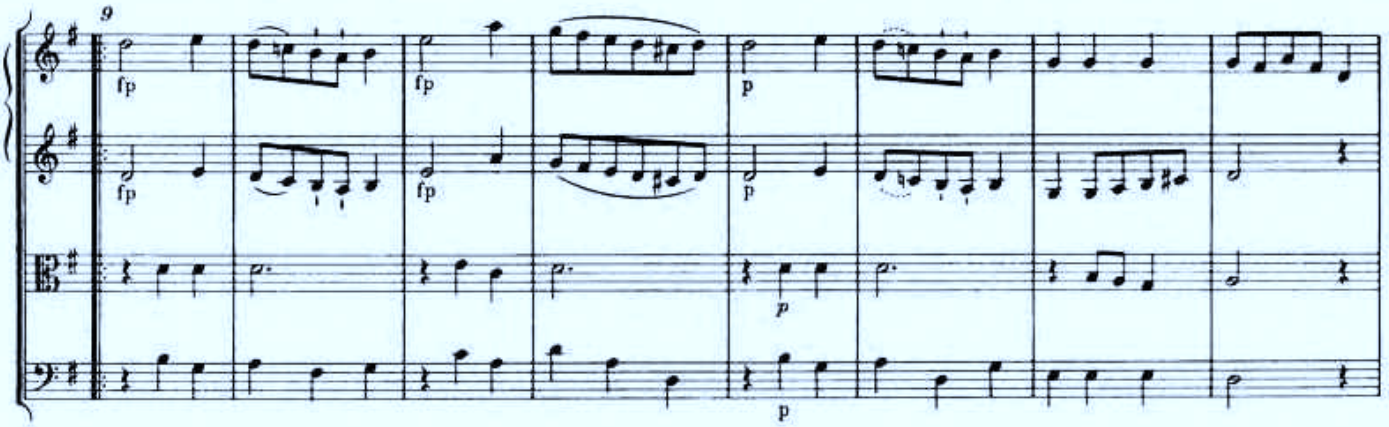

38
43
49
simile
simile

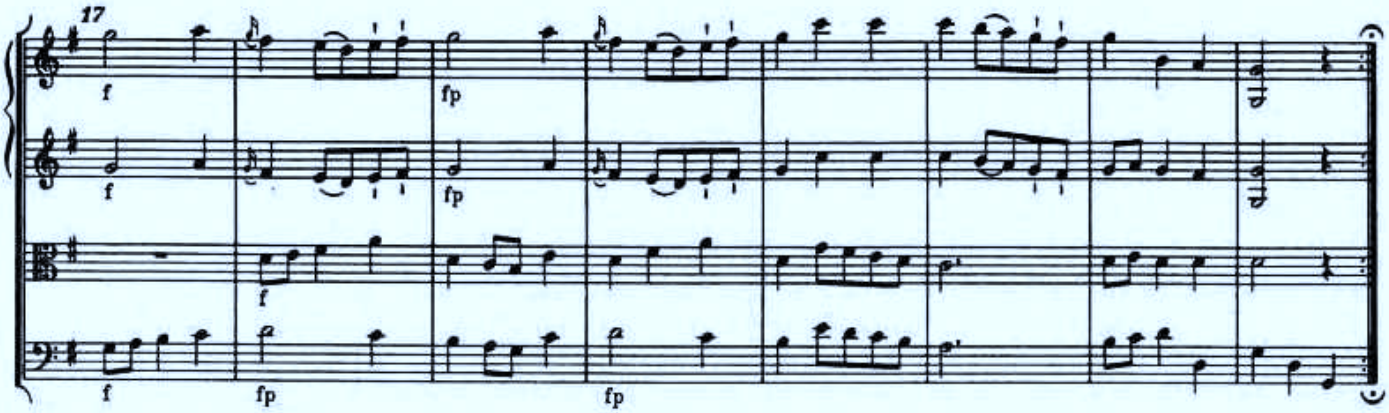

53
61
66
rit.
*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

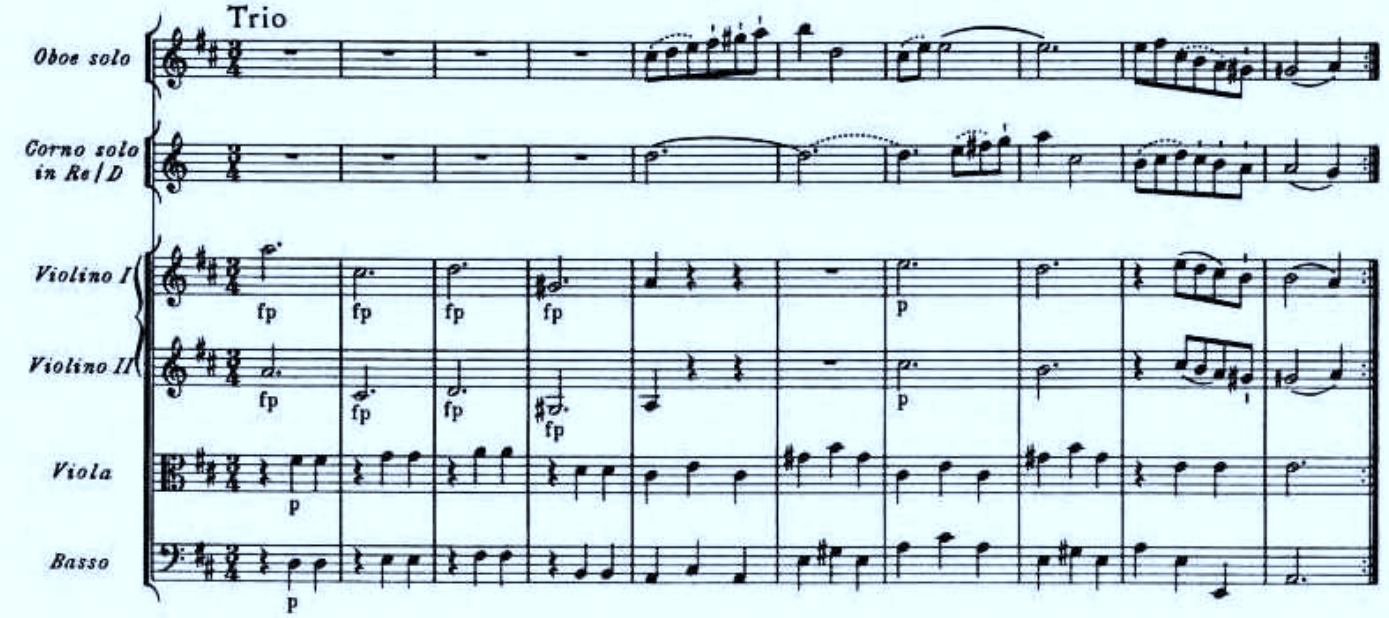


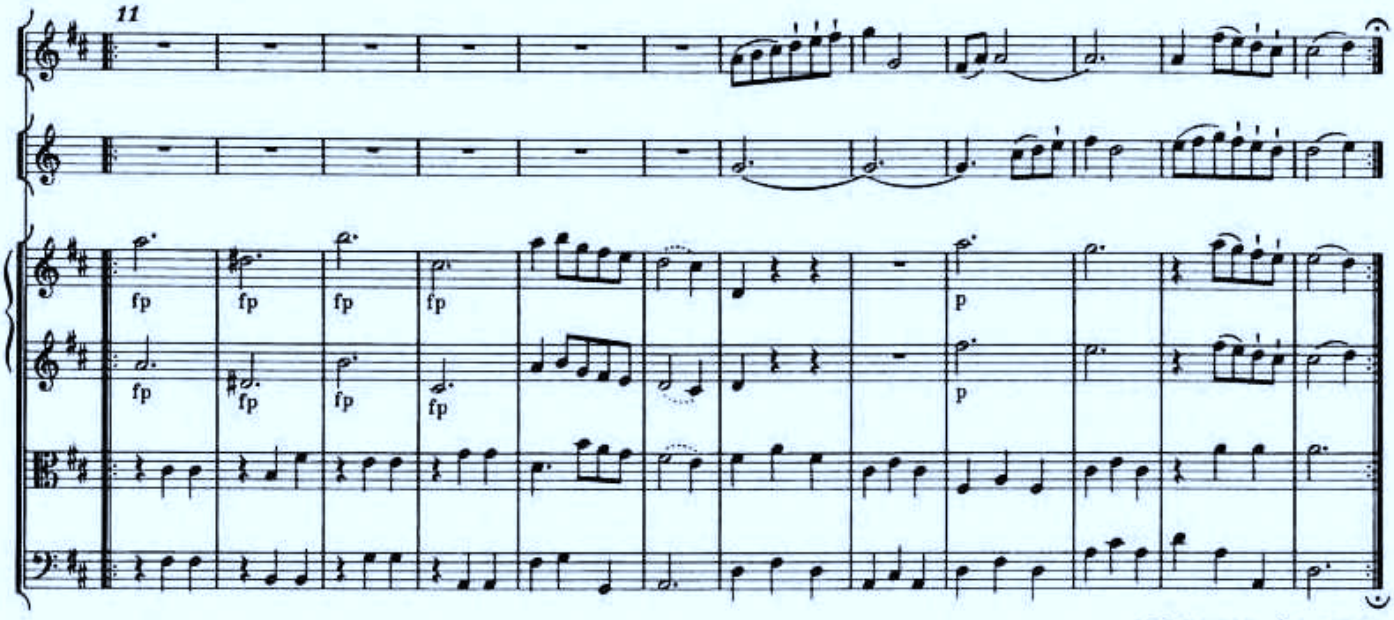
MENUETTO



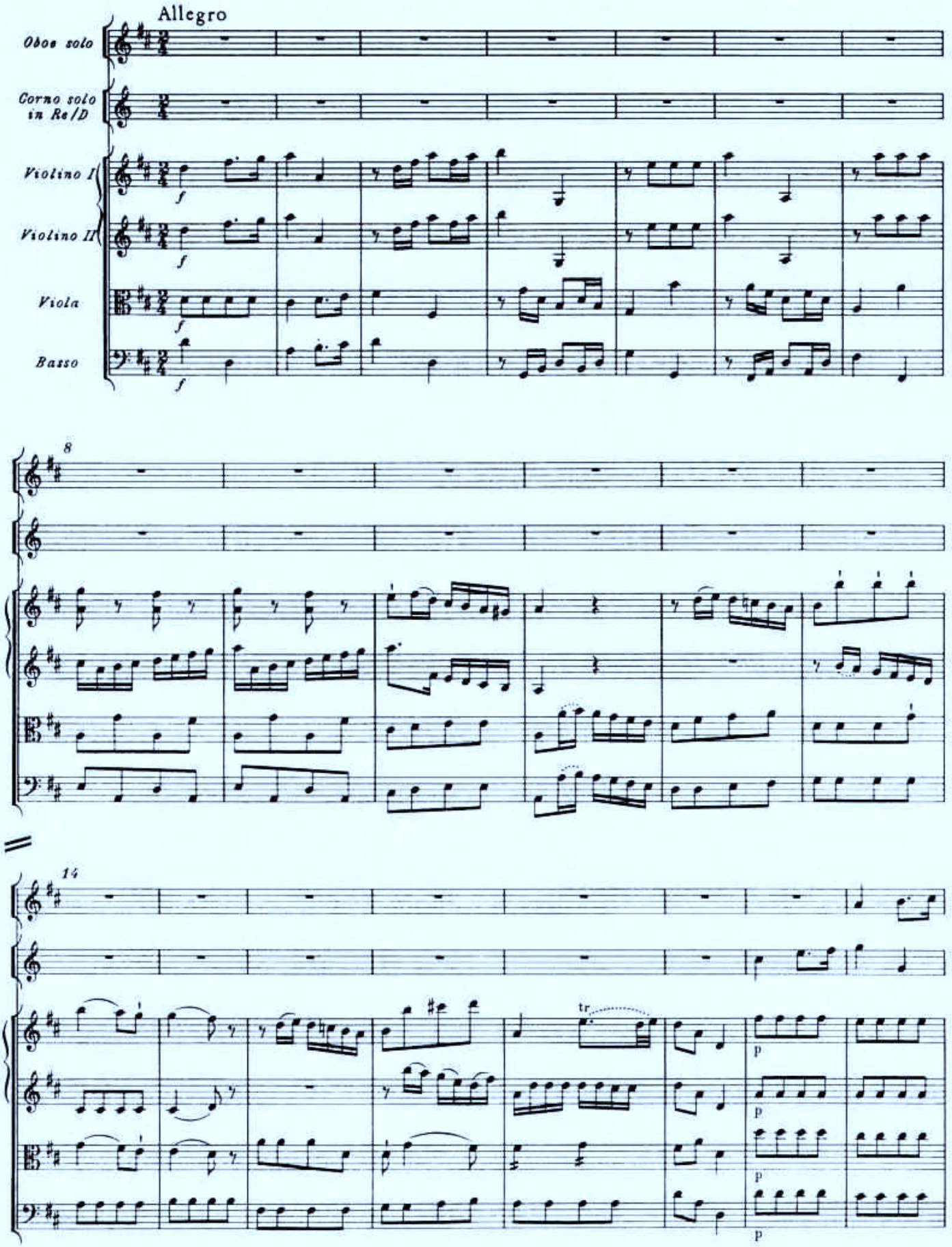


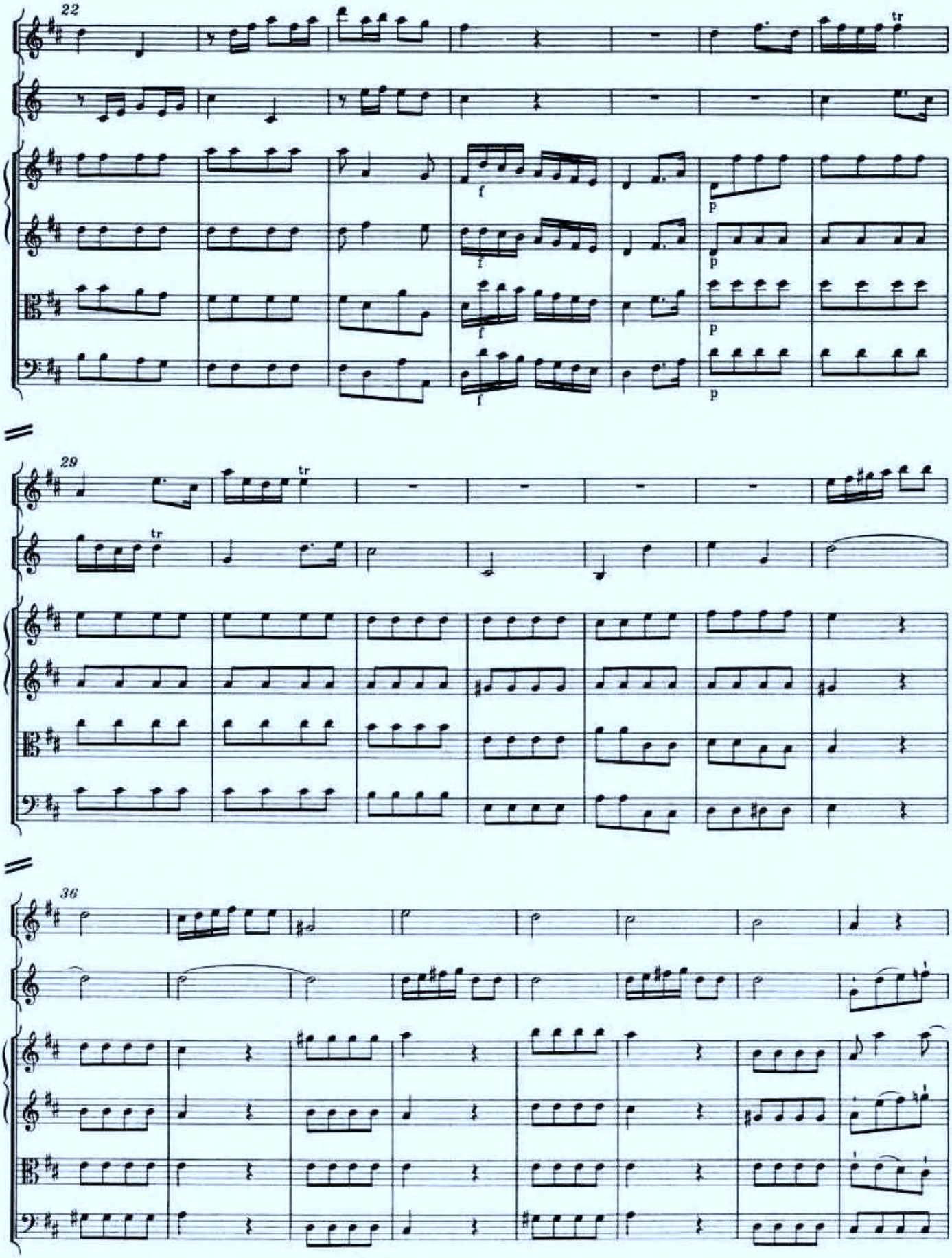


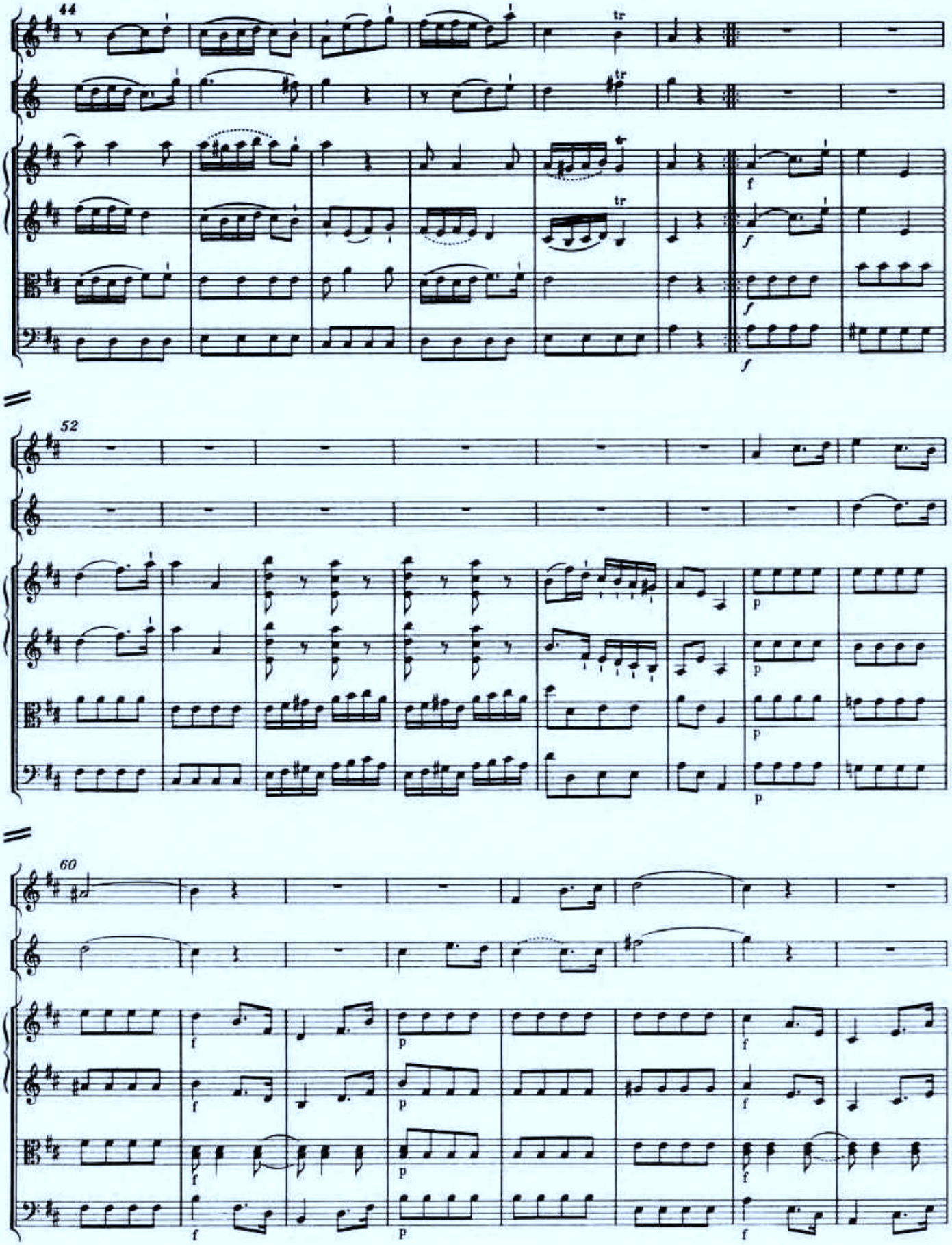


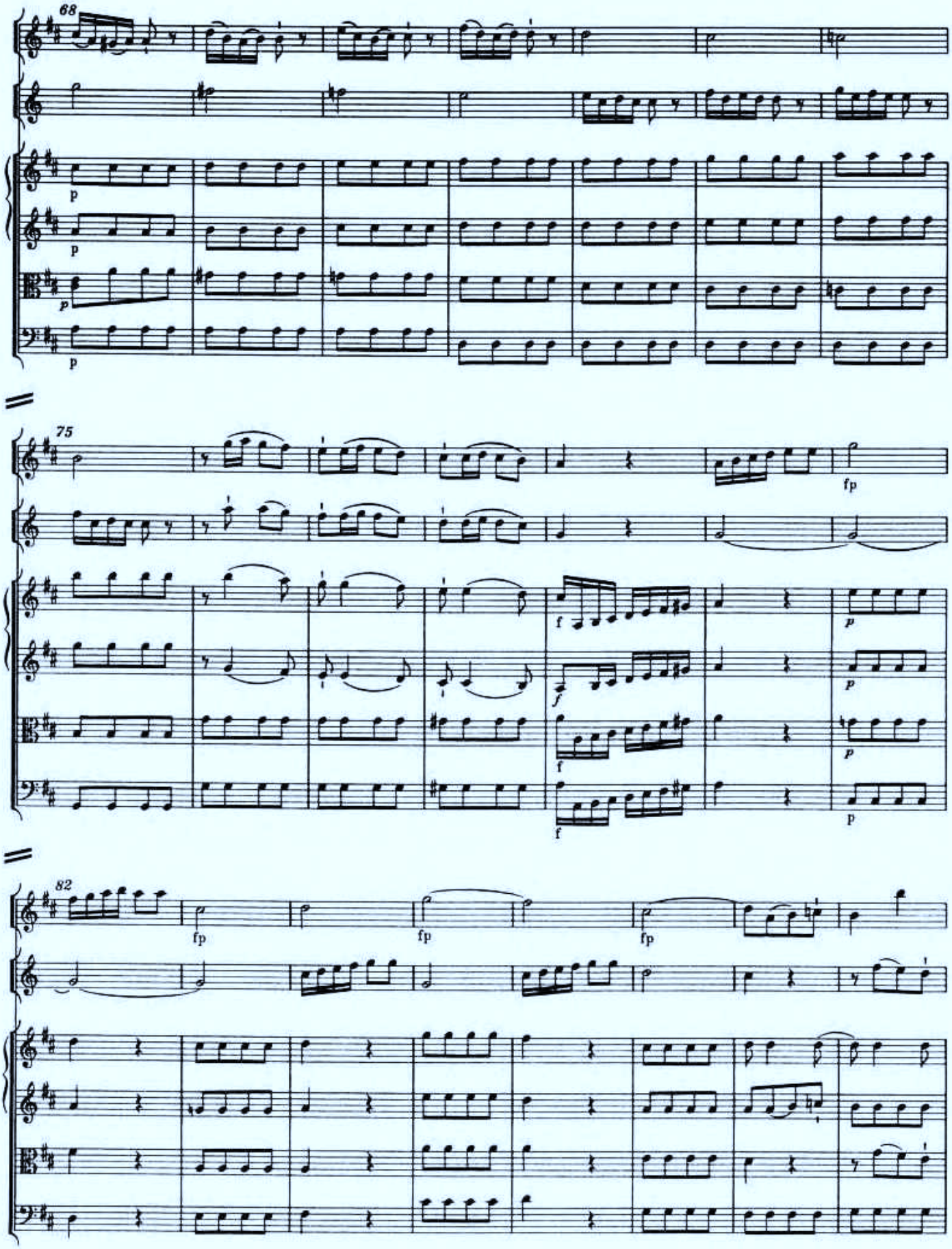


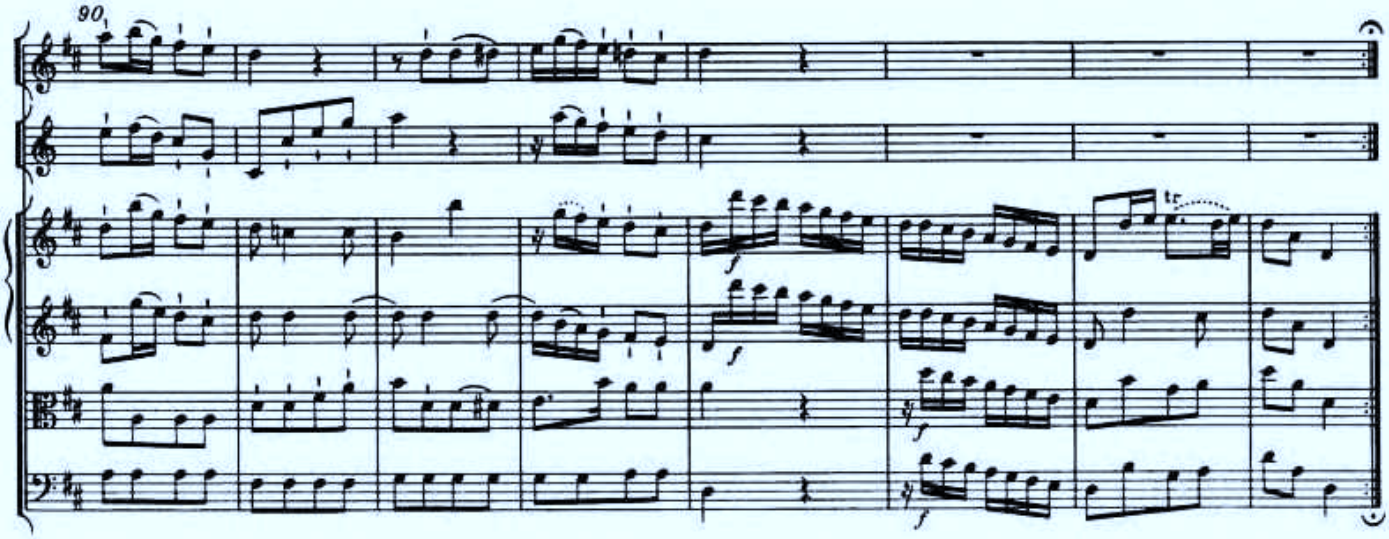
Menuetto da capo


Allegro
Oboe solo
Corno solo in Re/D
Violino I
Violino II
Viola
Basso
f
8
14
tr
p

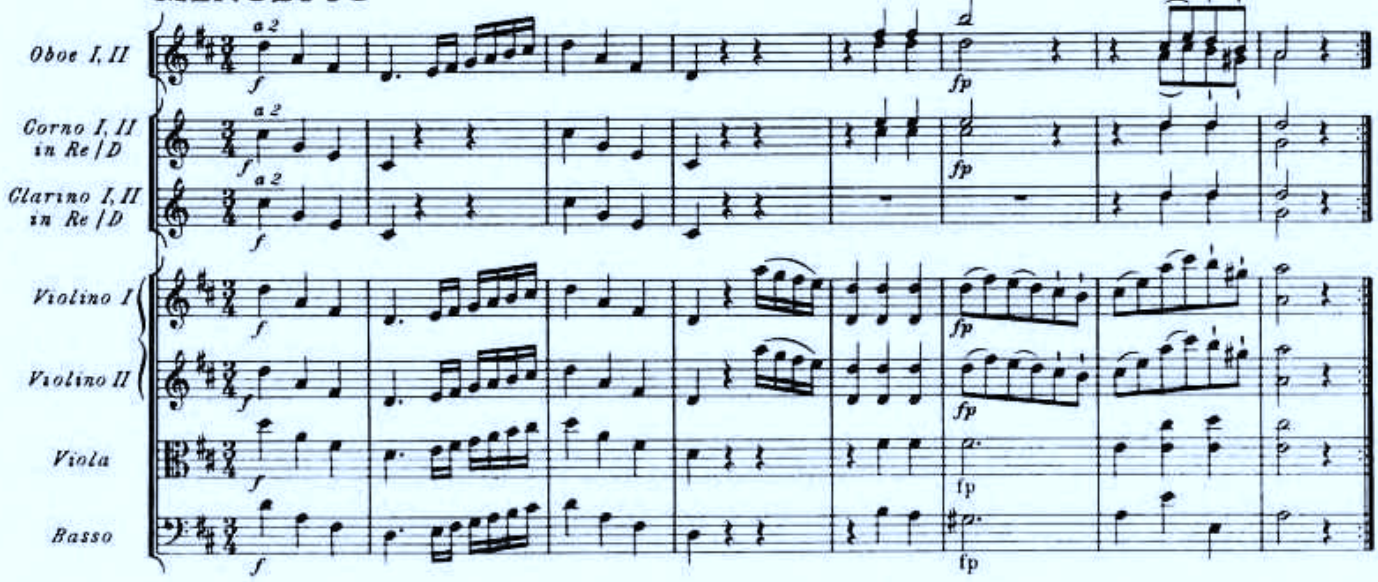

22
tr
f
p
29
tr
36

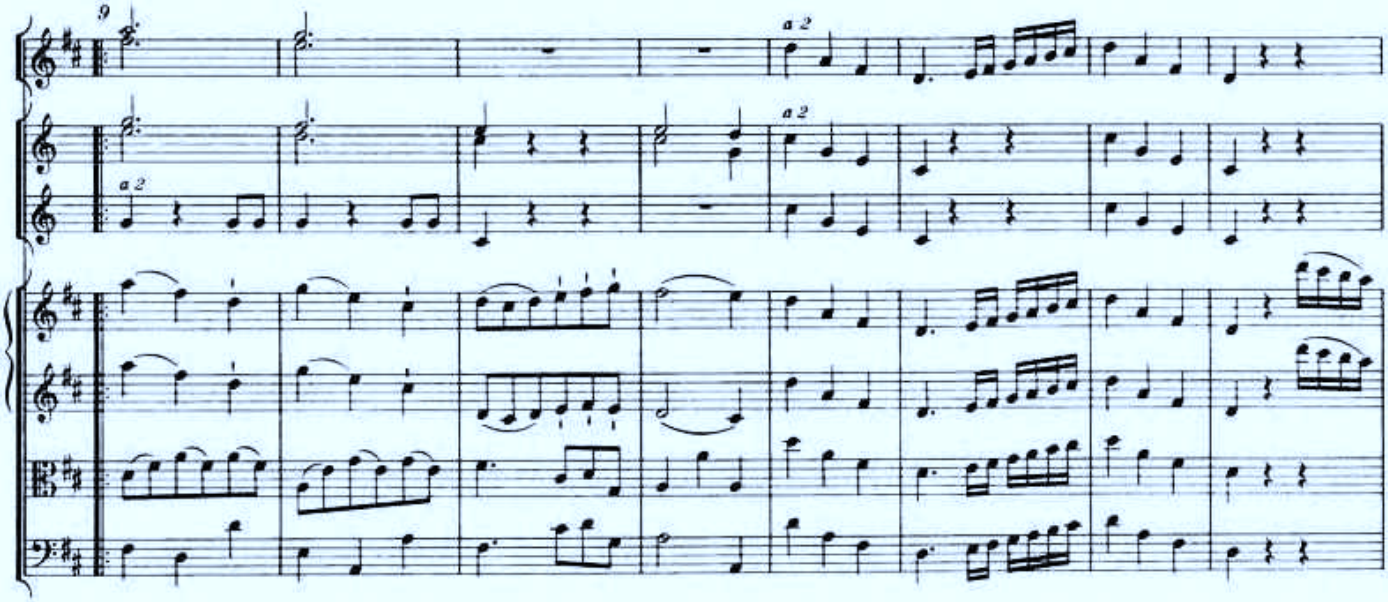

44
tr
tr
tr
f
f
f
52
p
p
p
p
60
f
f
f
p
p
p
f
f
f

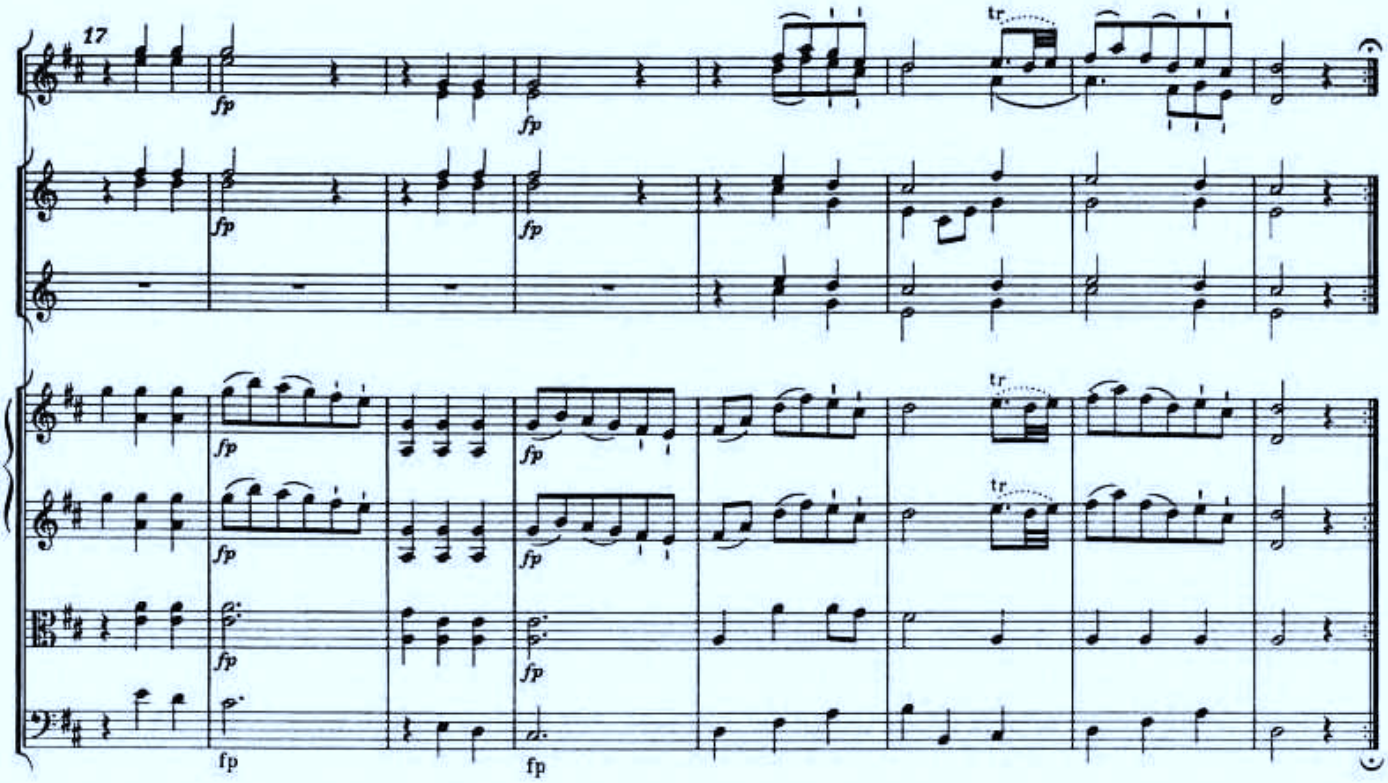

68
p
p
p
p
75
fp
f
f
f
p
p
p
p
82
fp
fp
fp

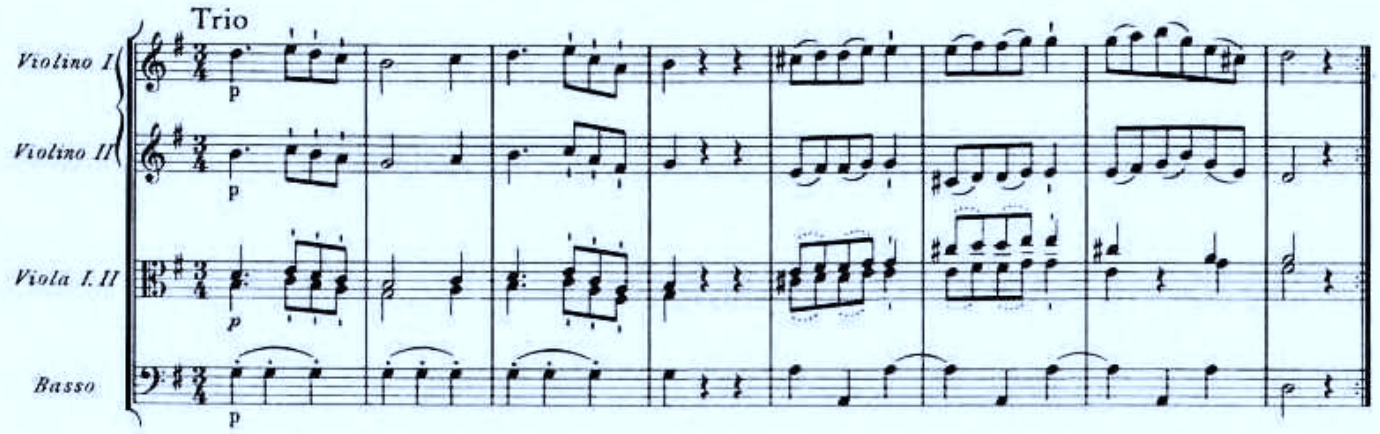

90

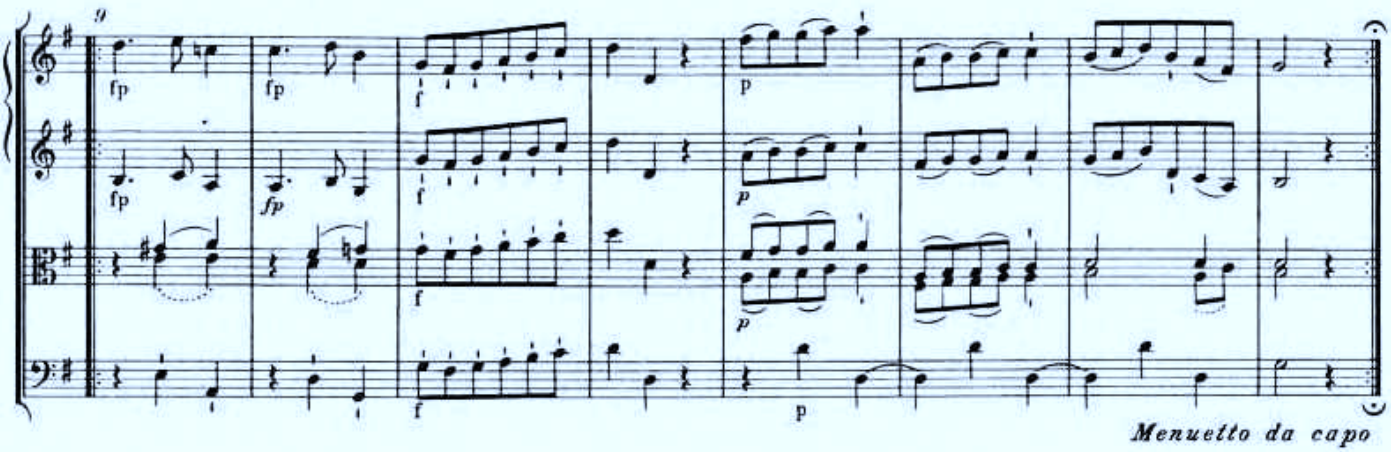
MENUETTO

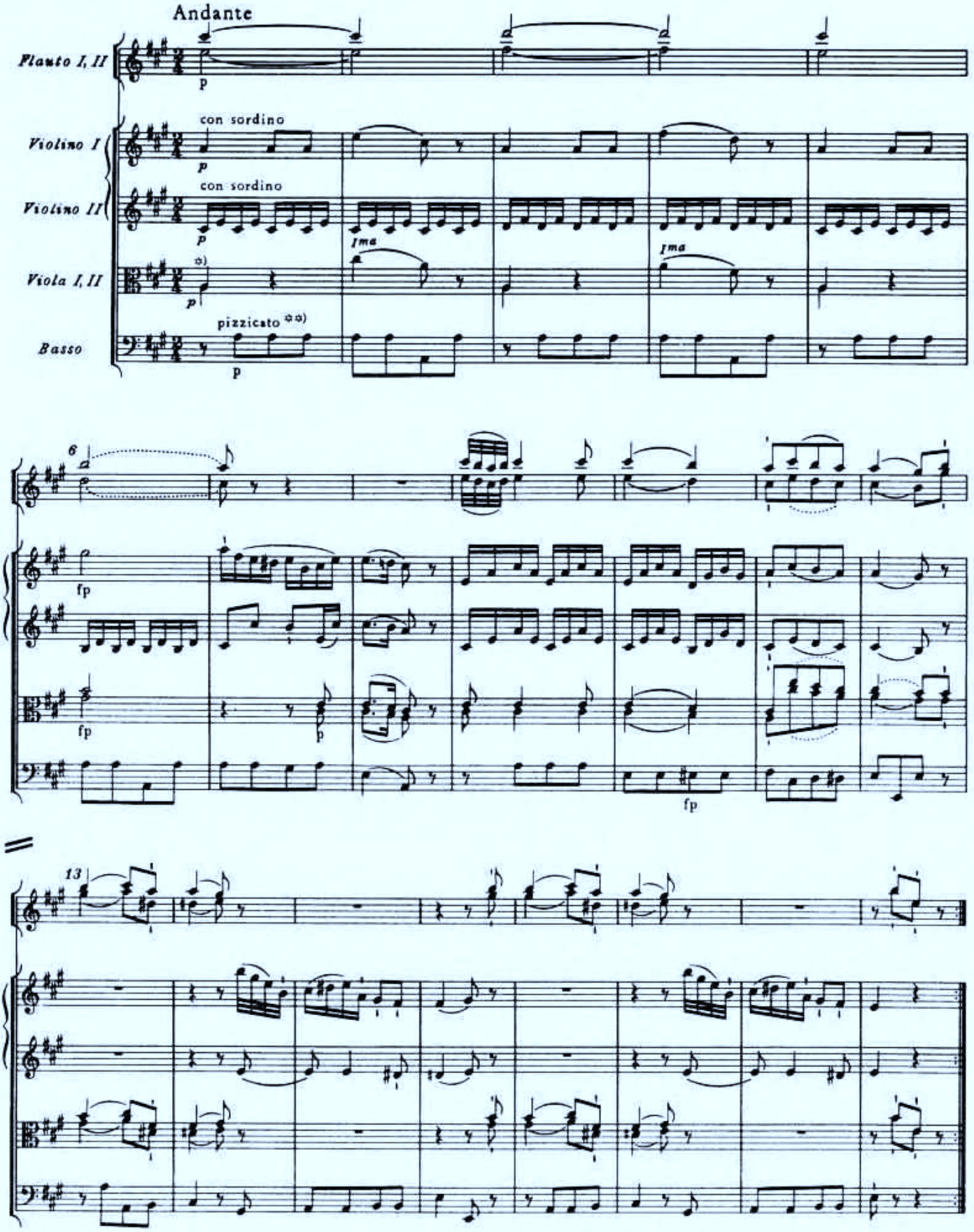

Oboe I, II
Corno I, II in Re / D
Clarino I, II in Re / D
Violino I
Violino II
Viola
Basso
a 2
f
fp


9
a 2

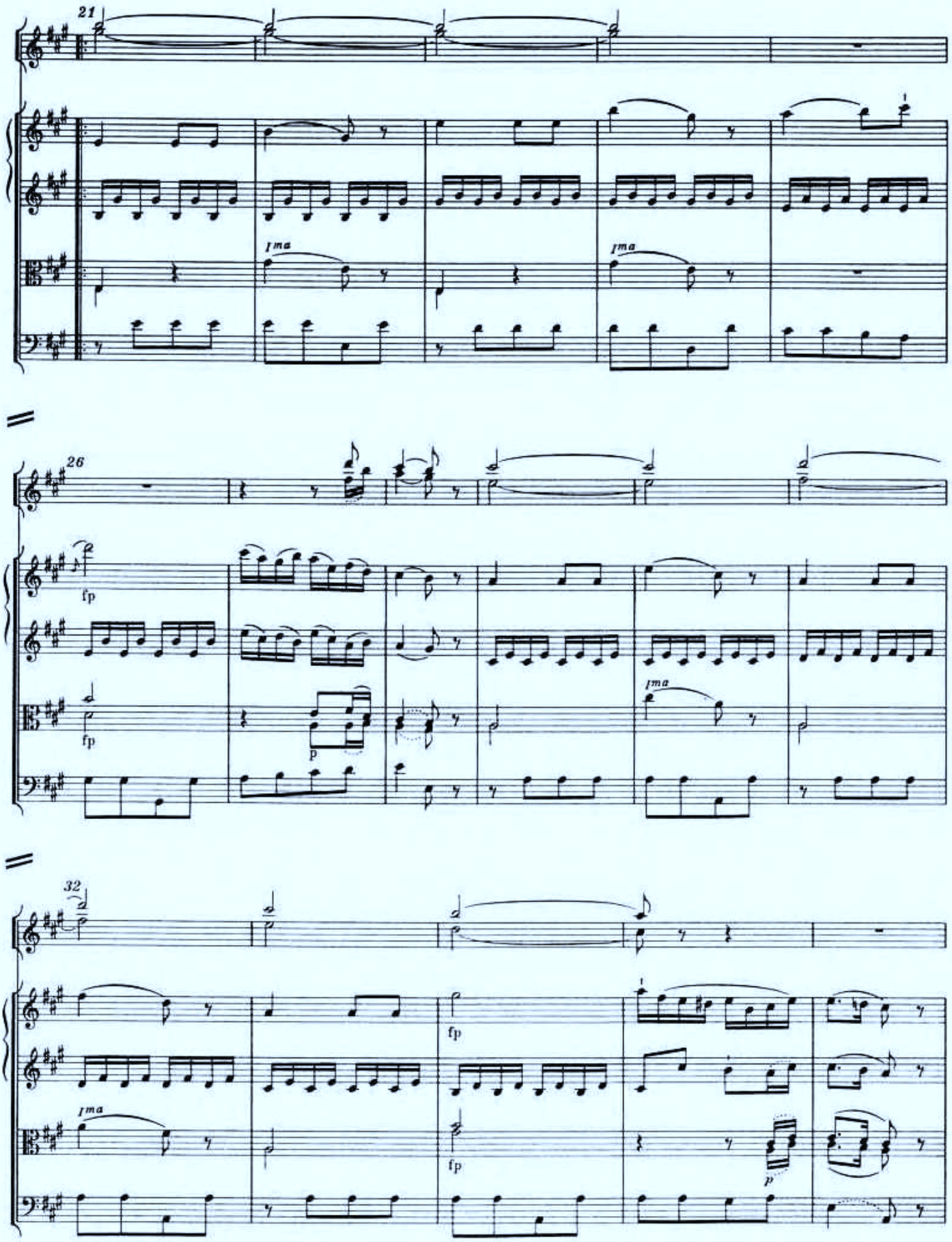

17
fp
tr

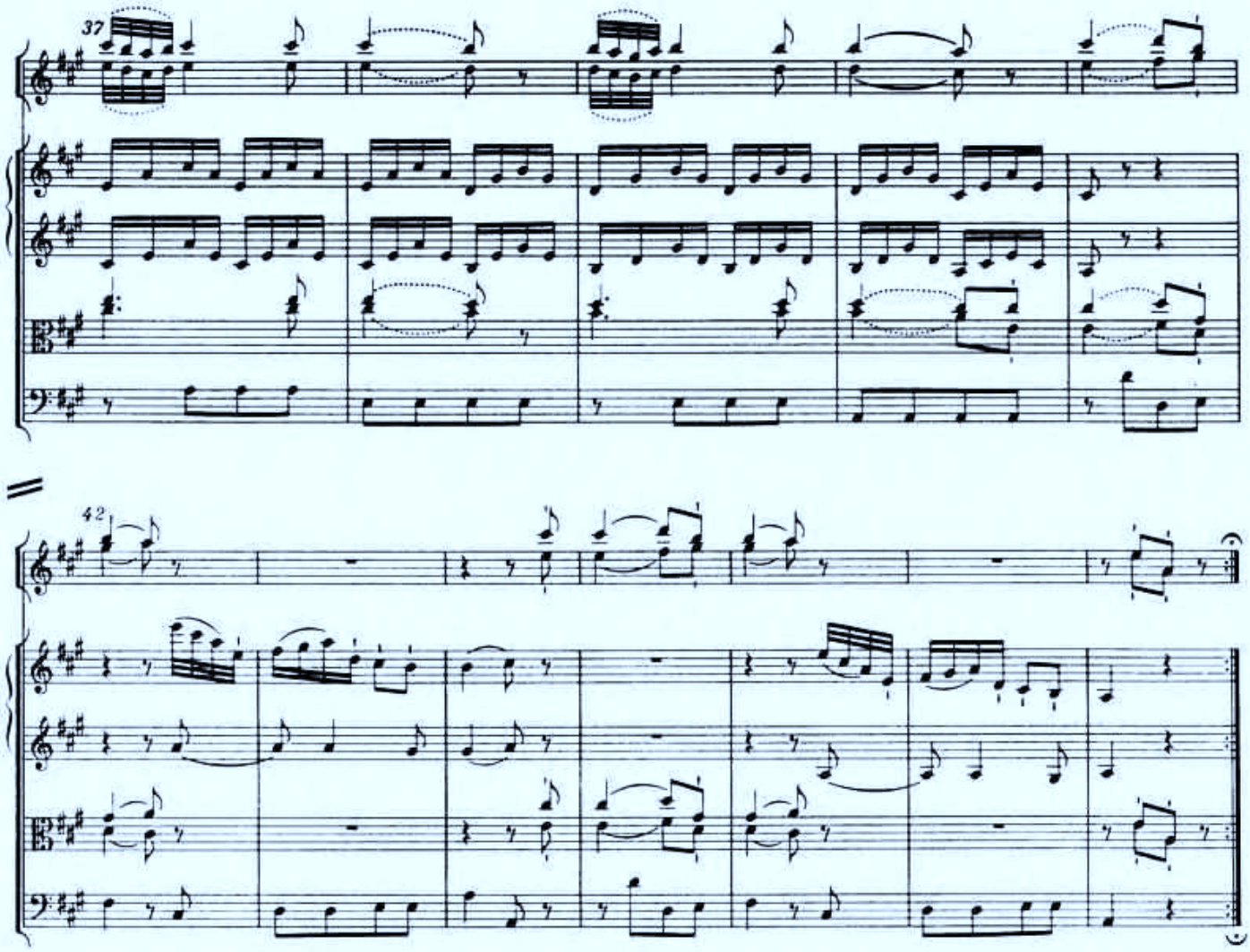

Trio
Violino I
Violino II
Viola I. II
Basso
p

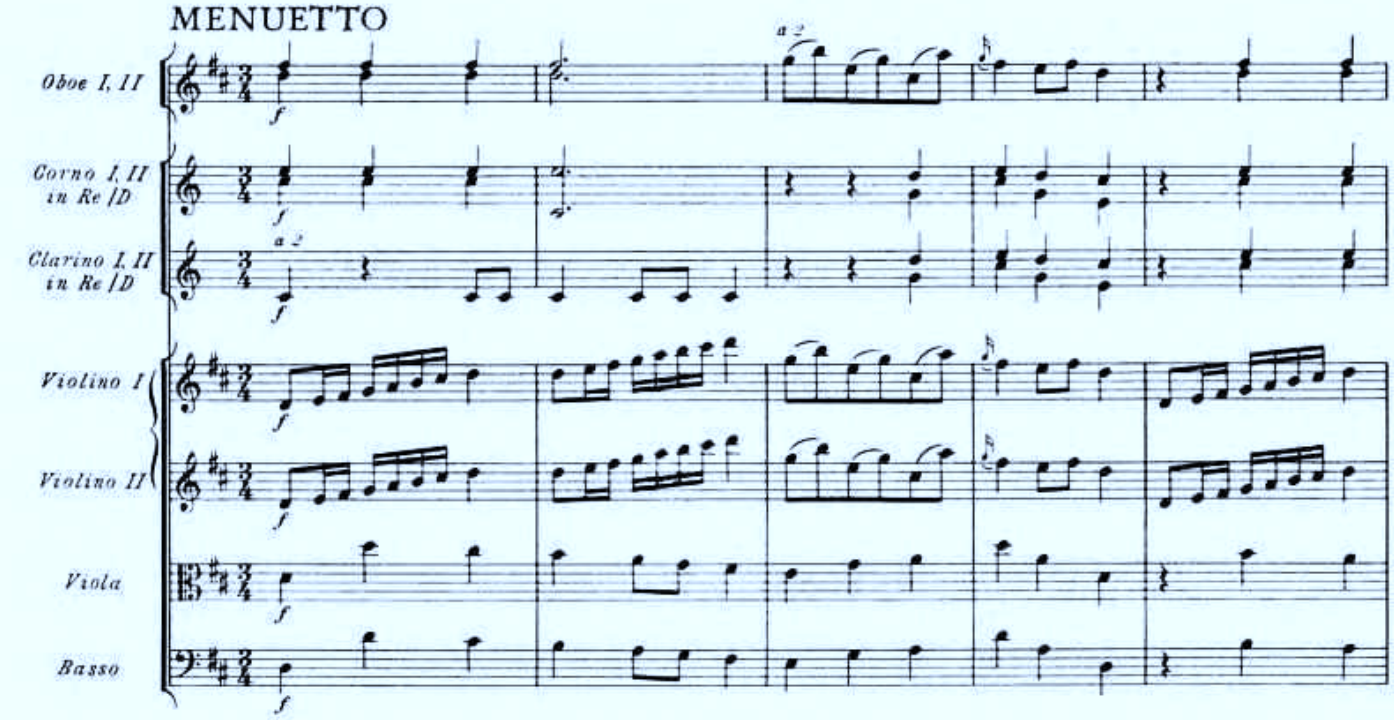

9
fp
f
p
Menuetto da capo

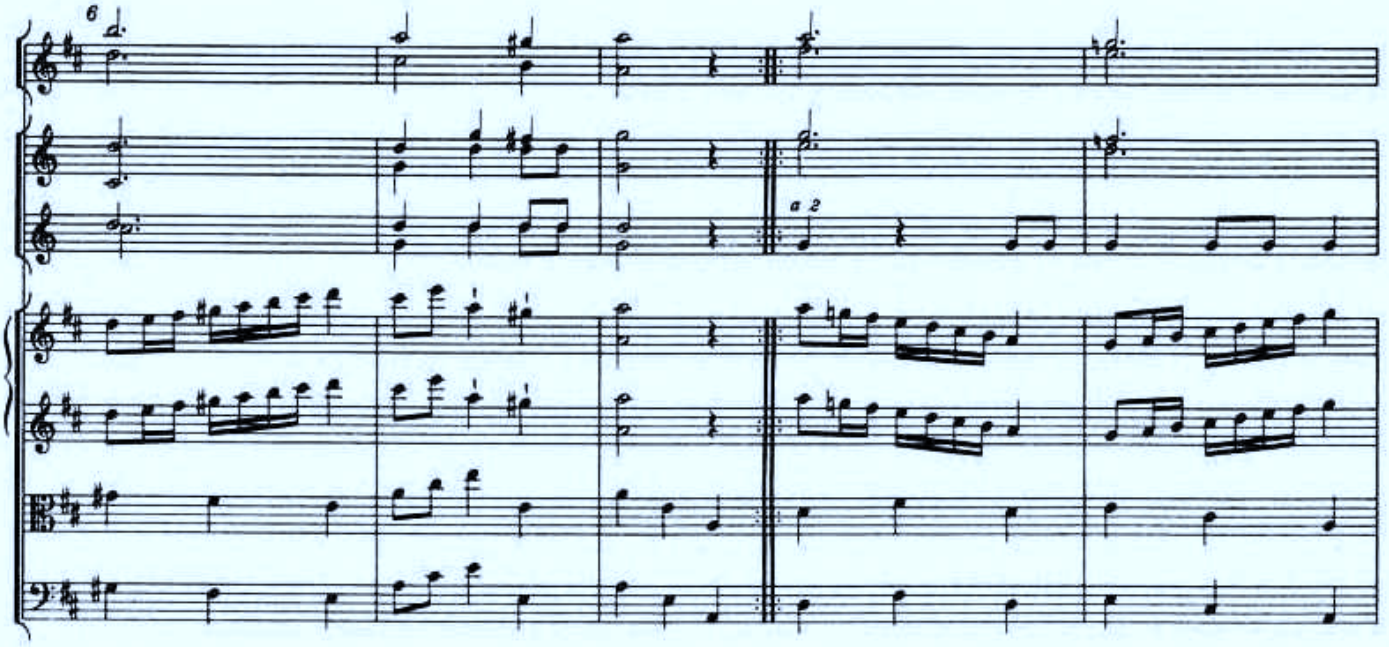


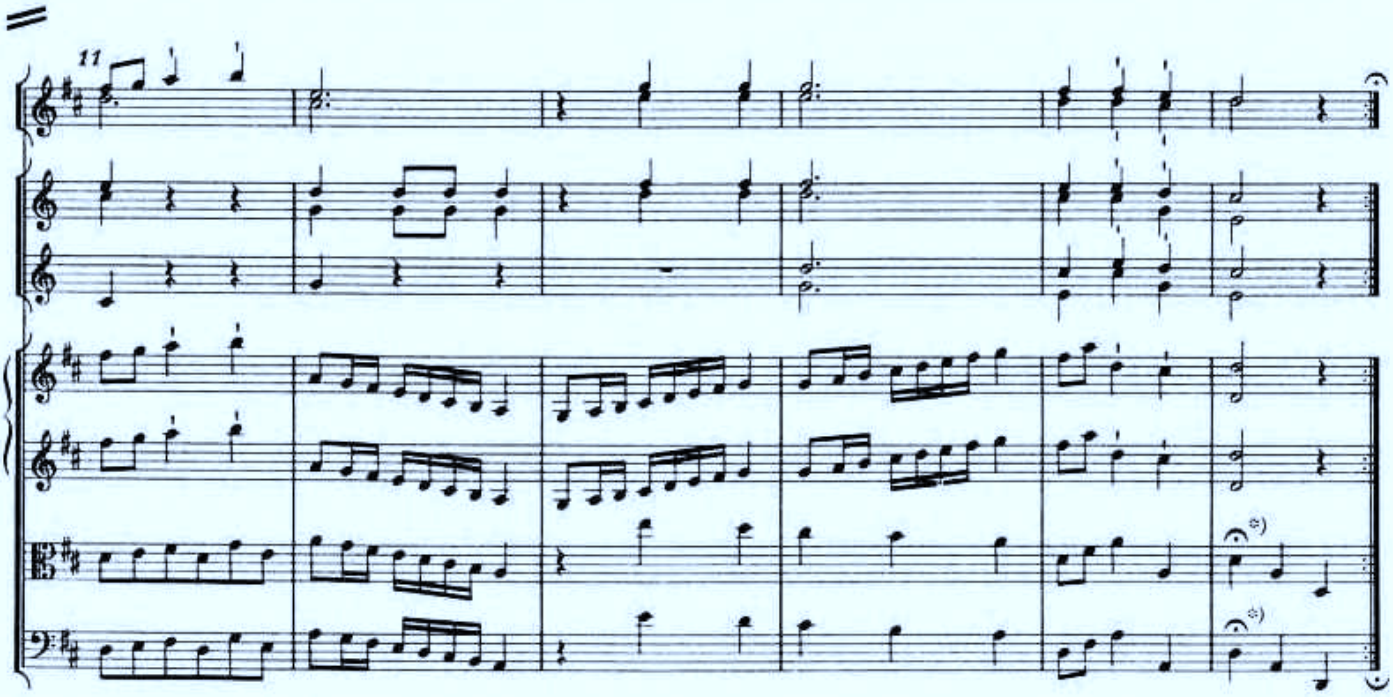
*) Viola I, II eventuell ebenfalls con sordino.
**) Vgl. Vorwort.

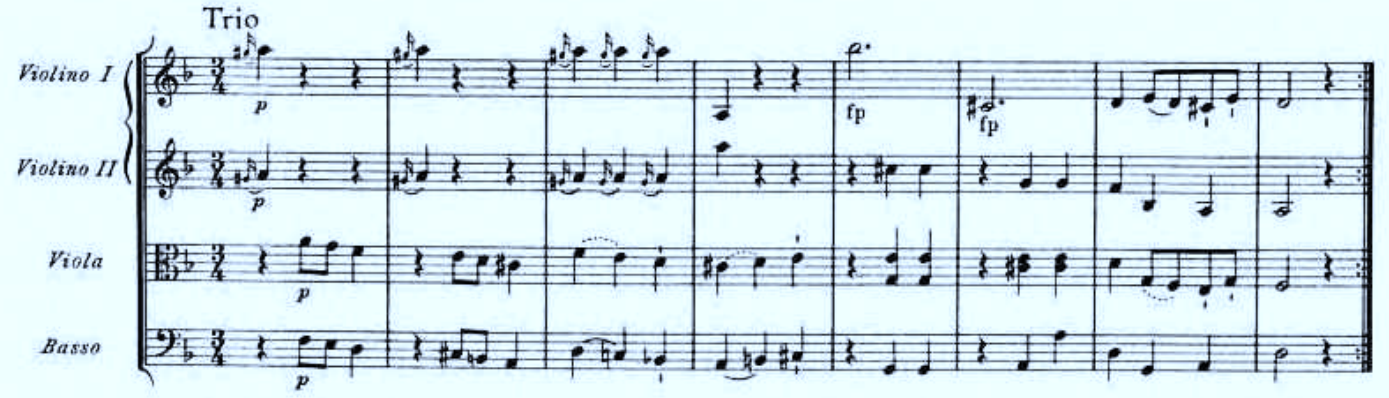

21
26
32
fp
p


37
42

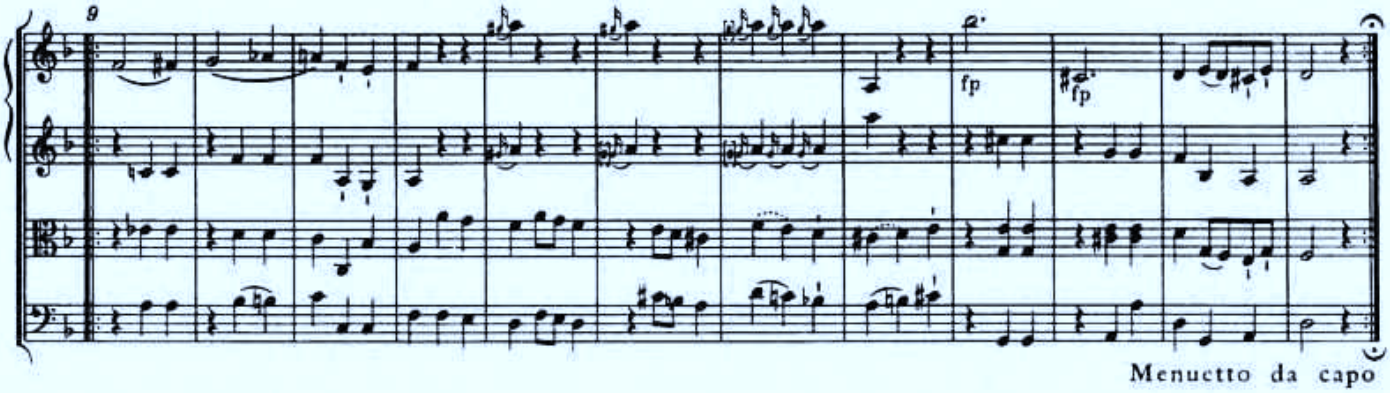

MENUETTO
Oboe I, II
Corno I, II in Re/D
Clarino I, II in Re/D
Violino I
Violino II
Viola
Basso
a 2
a 2
f



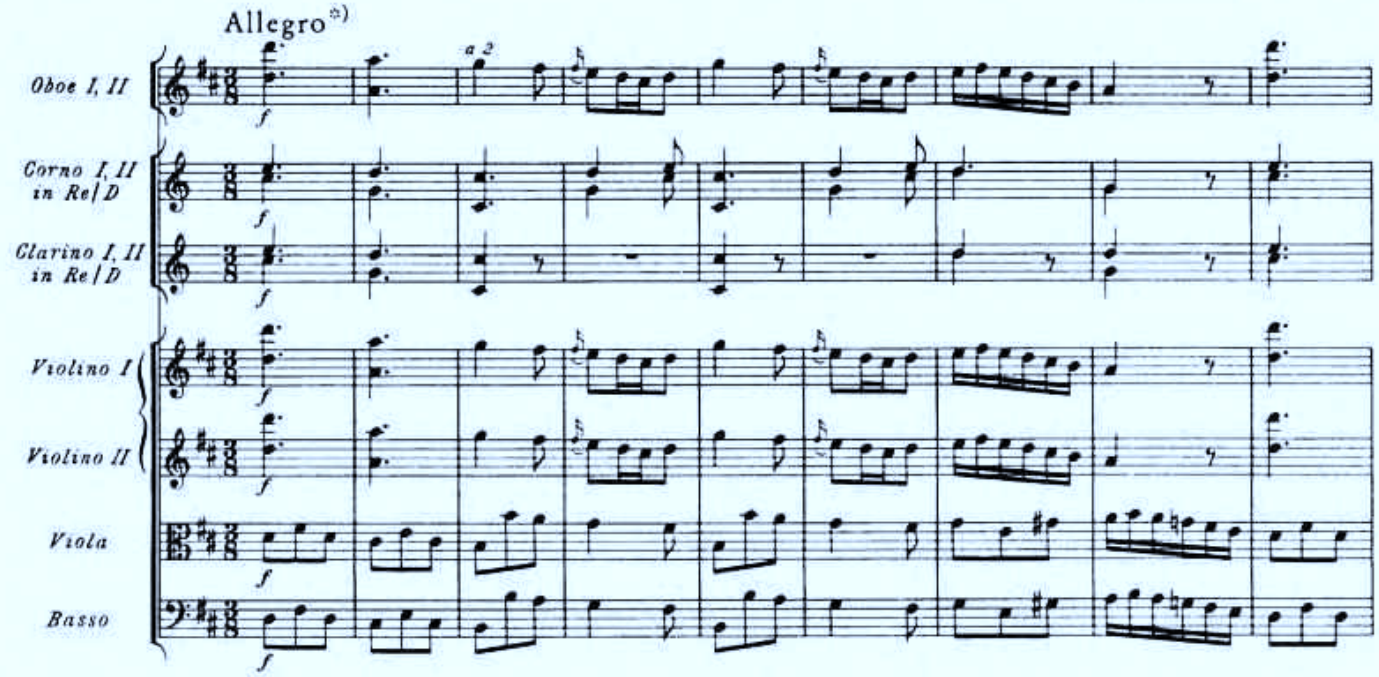


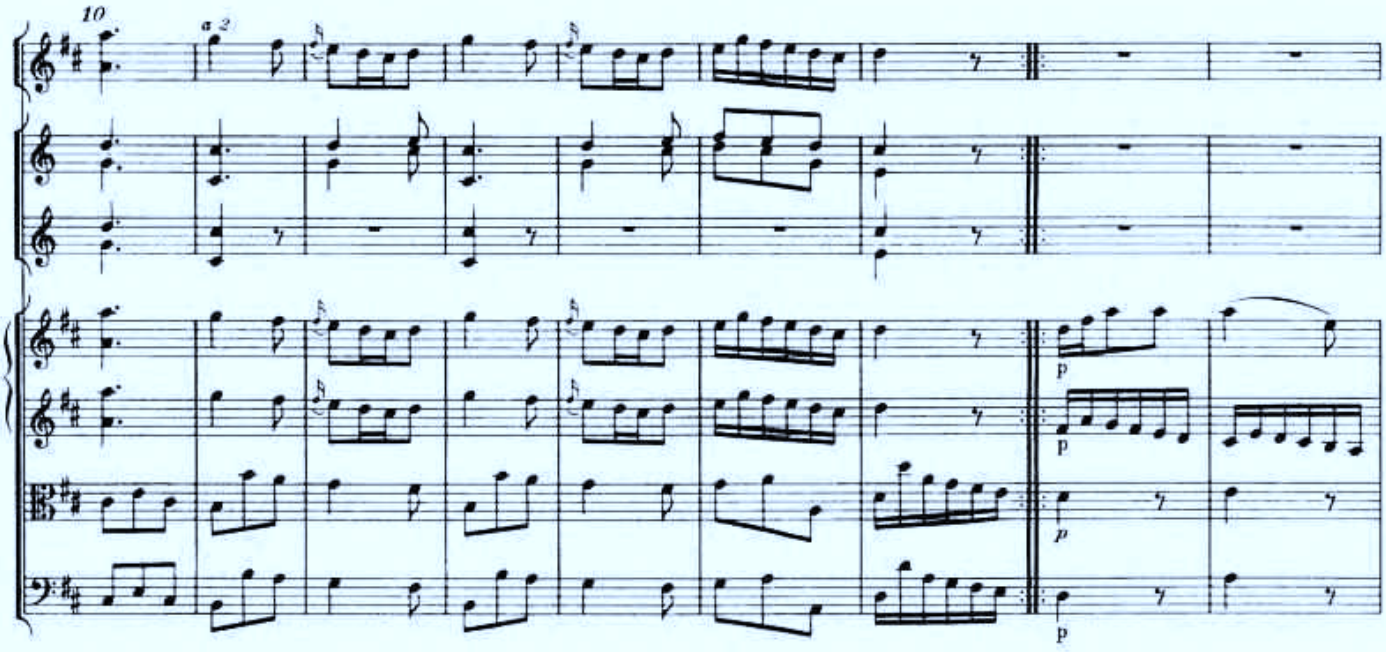


*) T. 16. Viola und Baß, seconda volta: 𝅗𝅥 𝅘𝅥

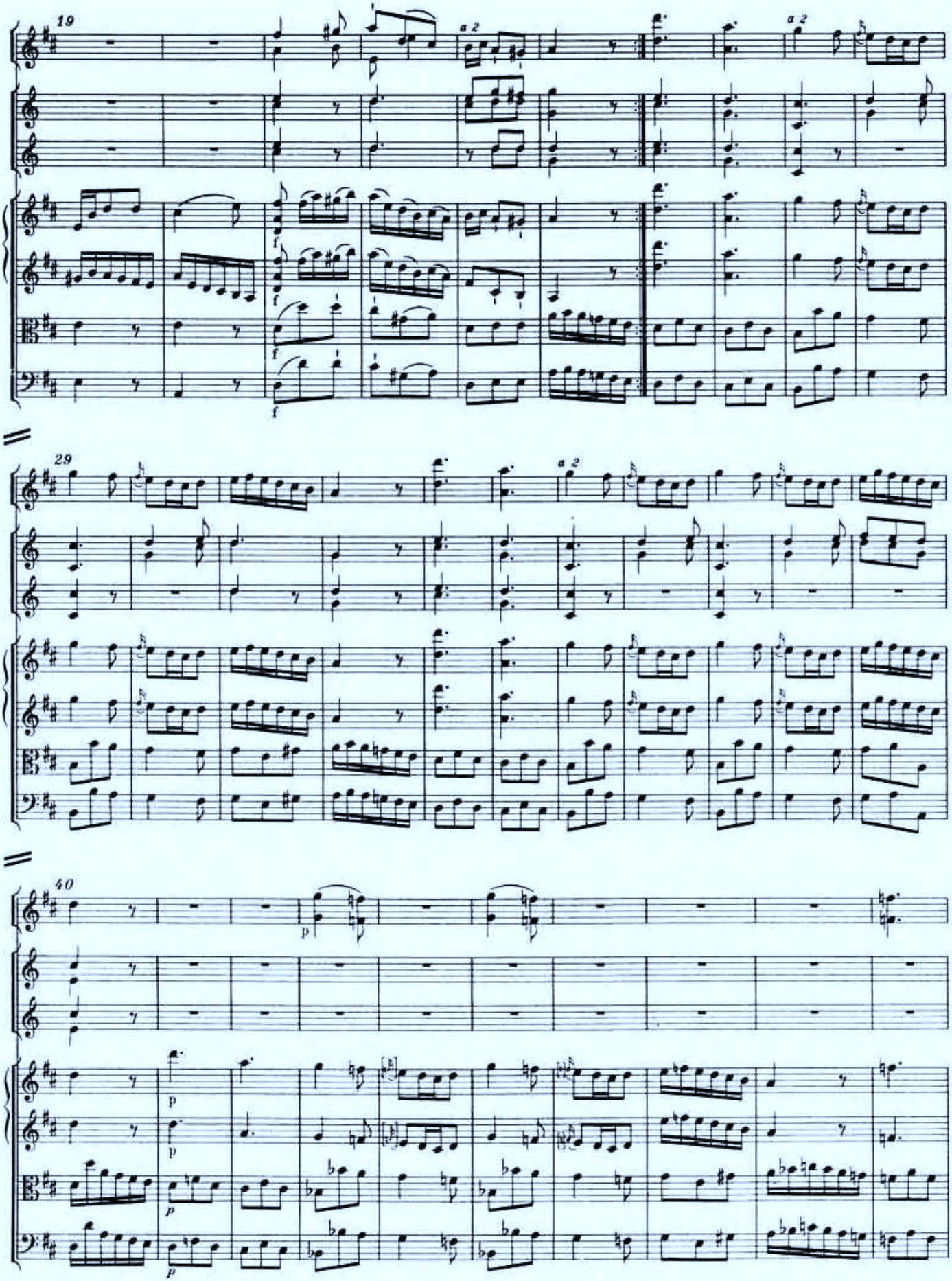


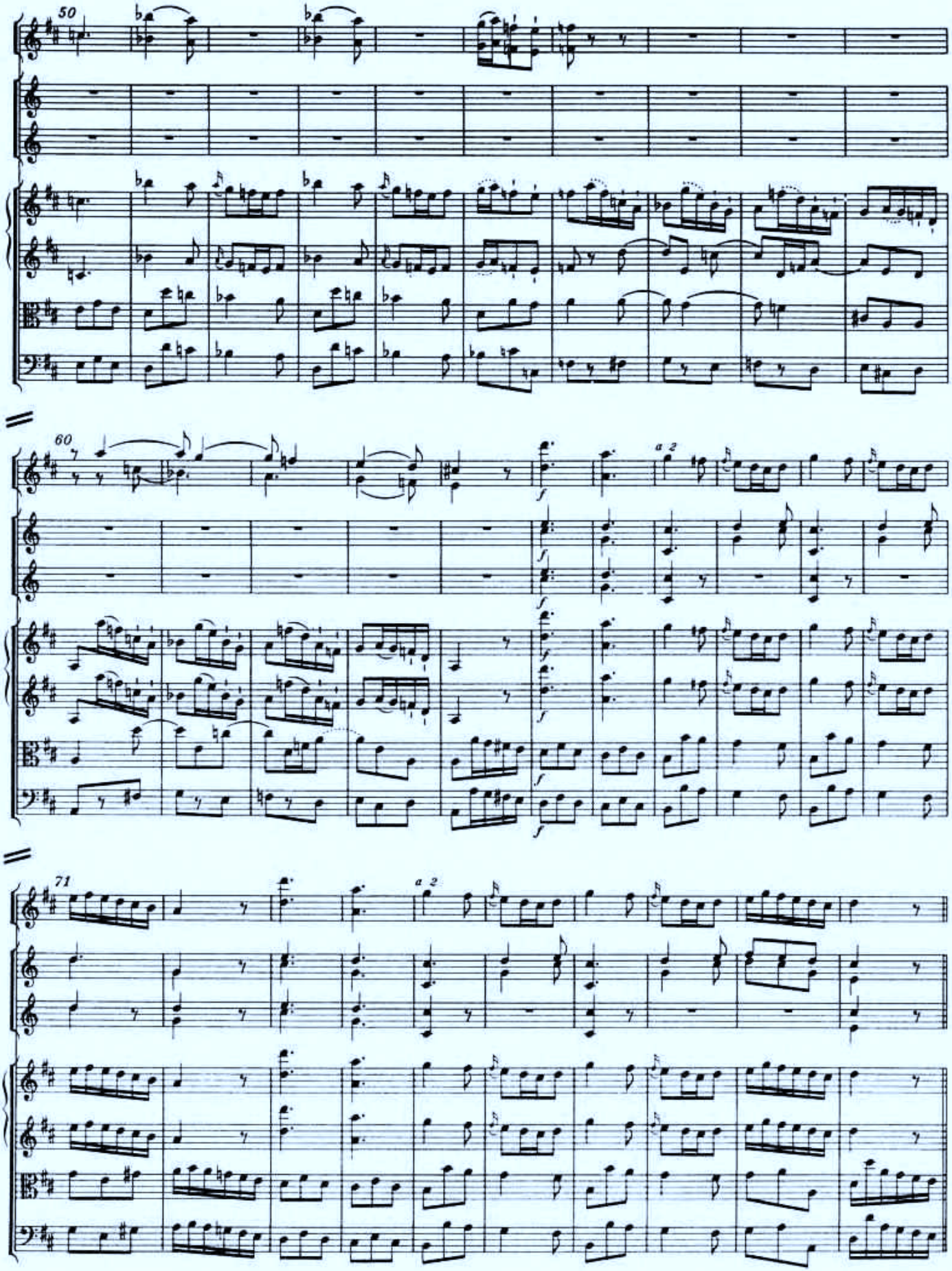
Menuetto da capo



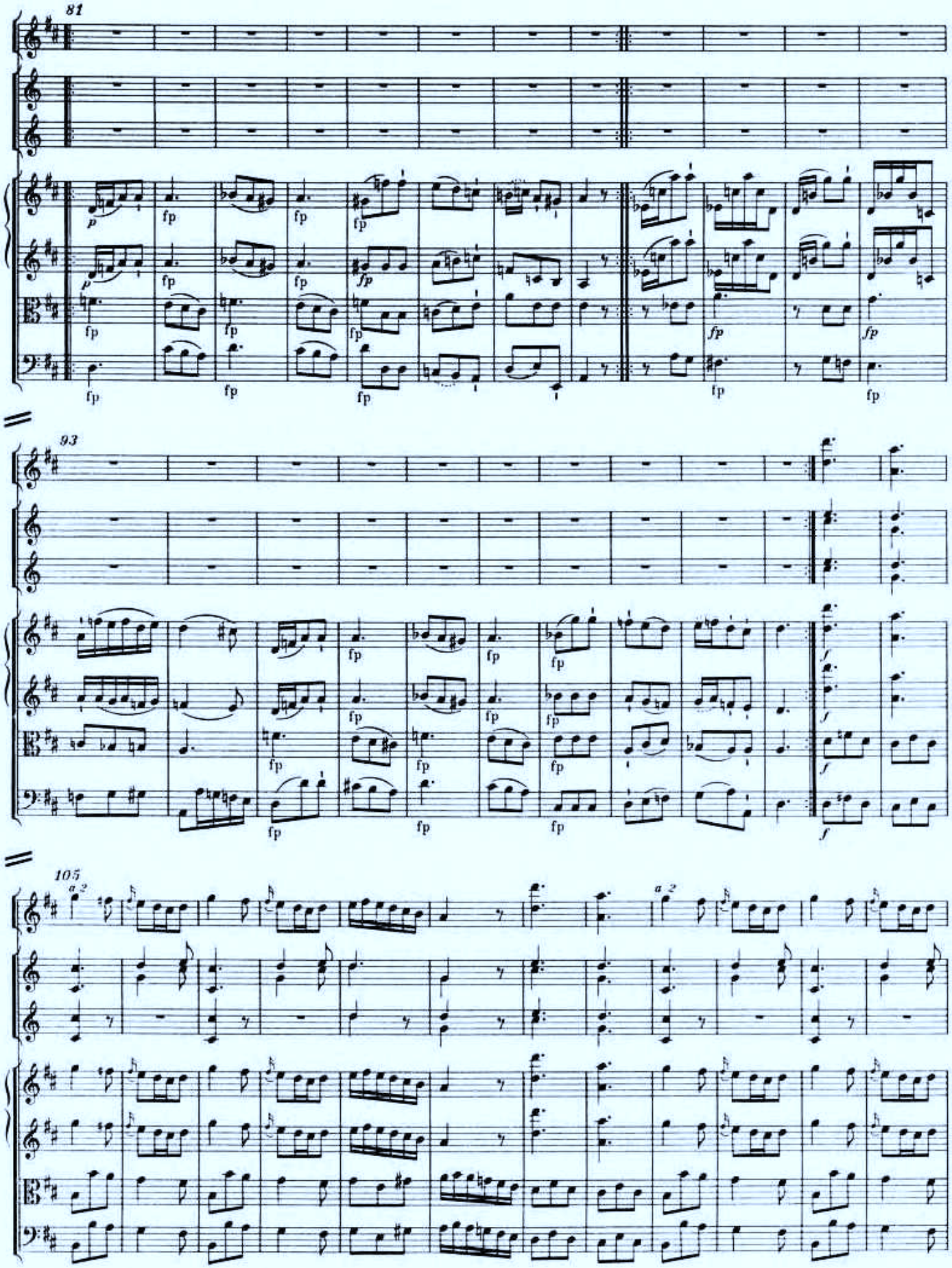


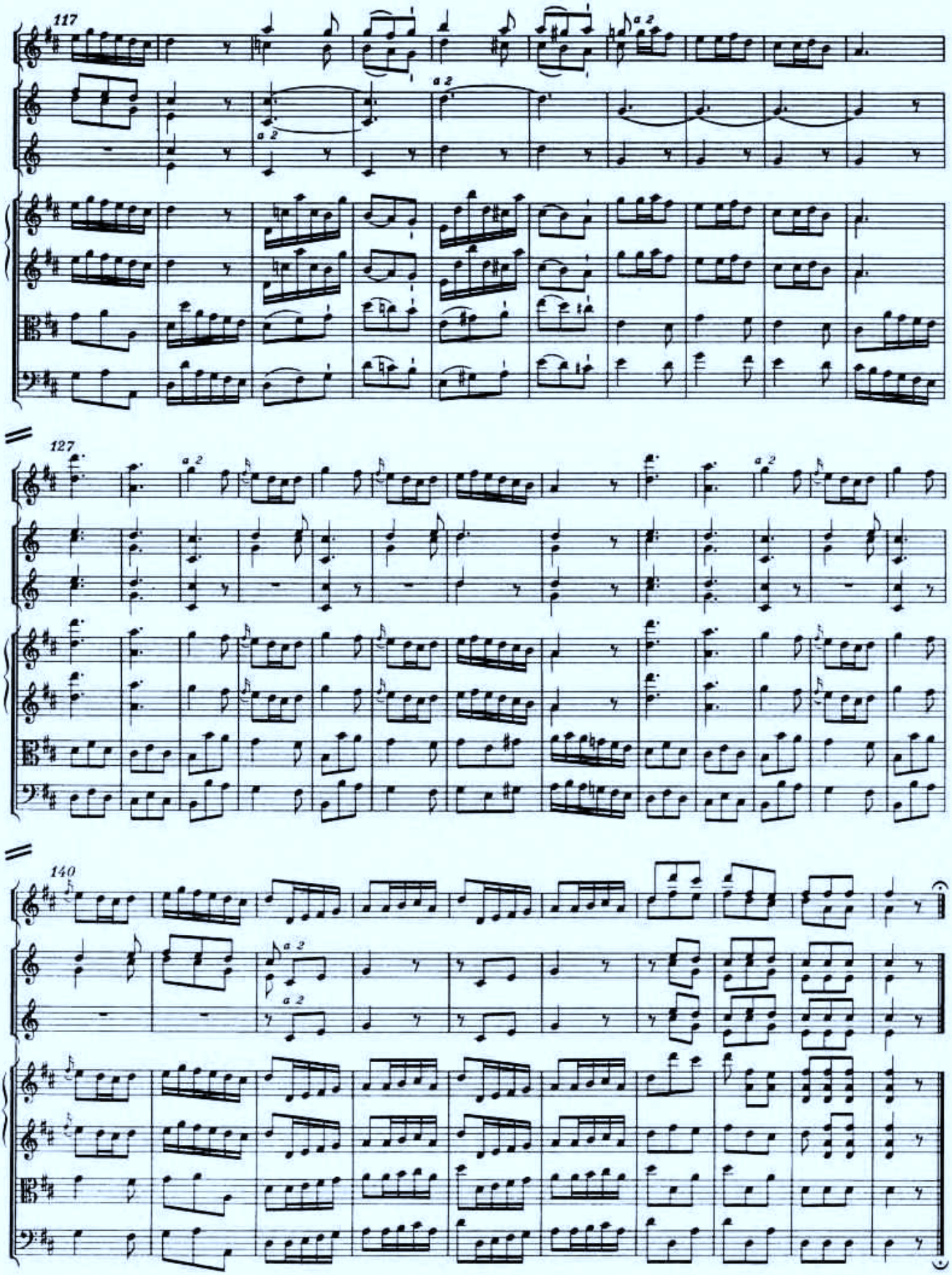
*) Zur autographen Notierung dieses Satzes vgl. Krit. Bericht.


19
a 2
a 2
f
f
f
f
29
a 2
40
p
p
p
p



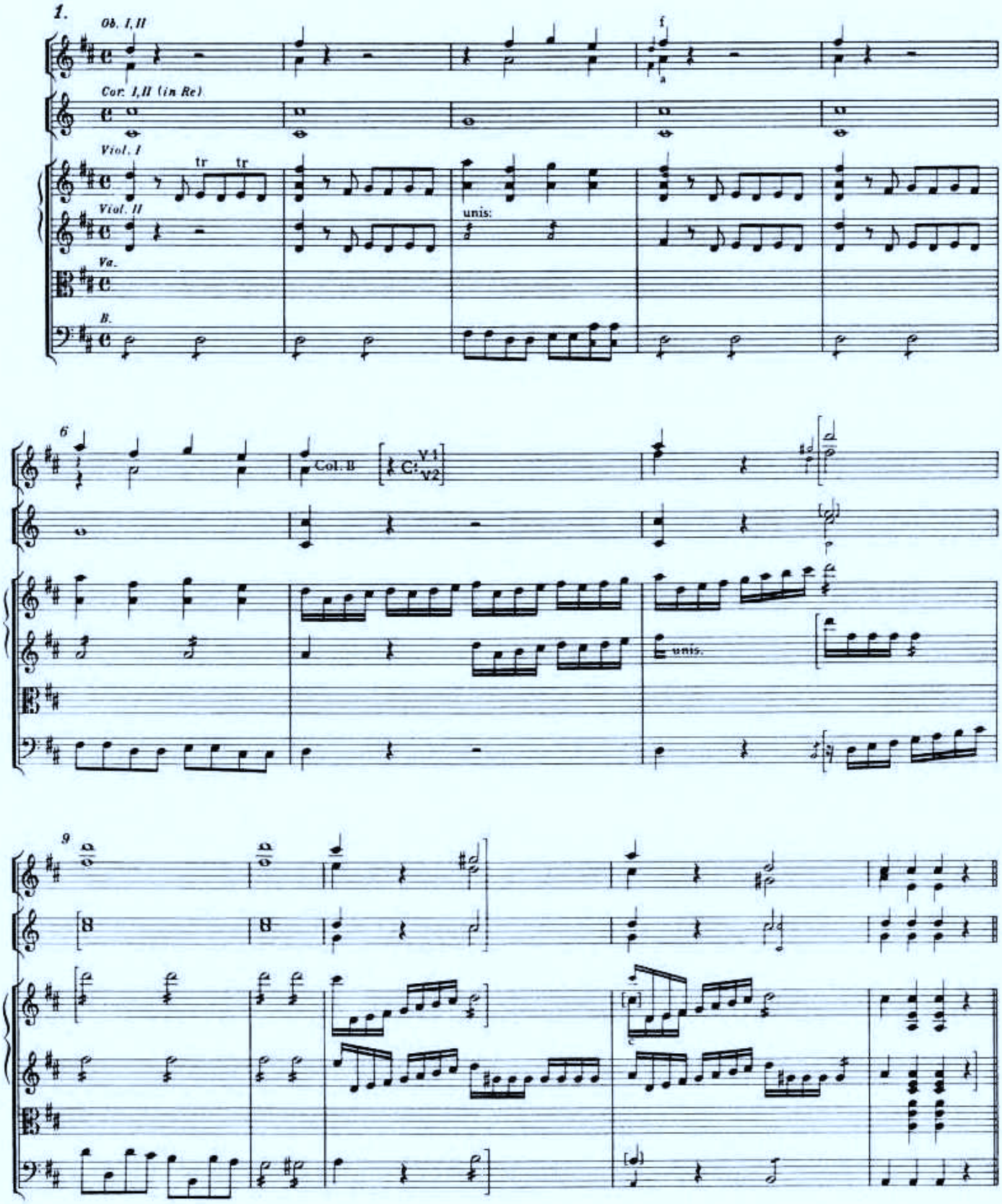
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


81
93
105
a 2
a 2

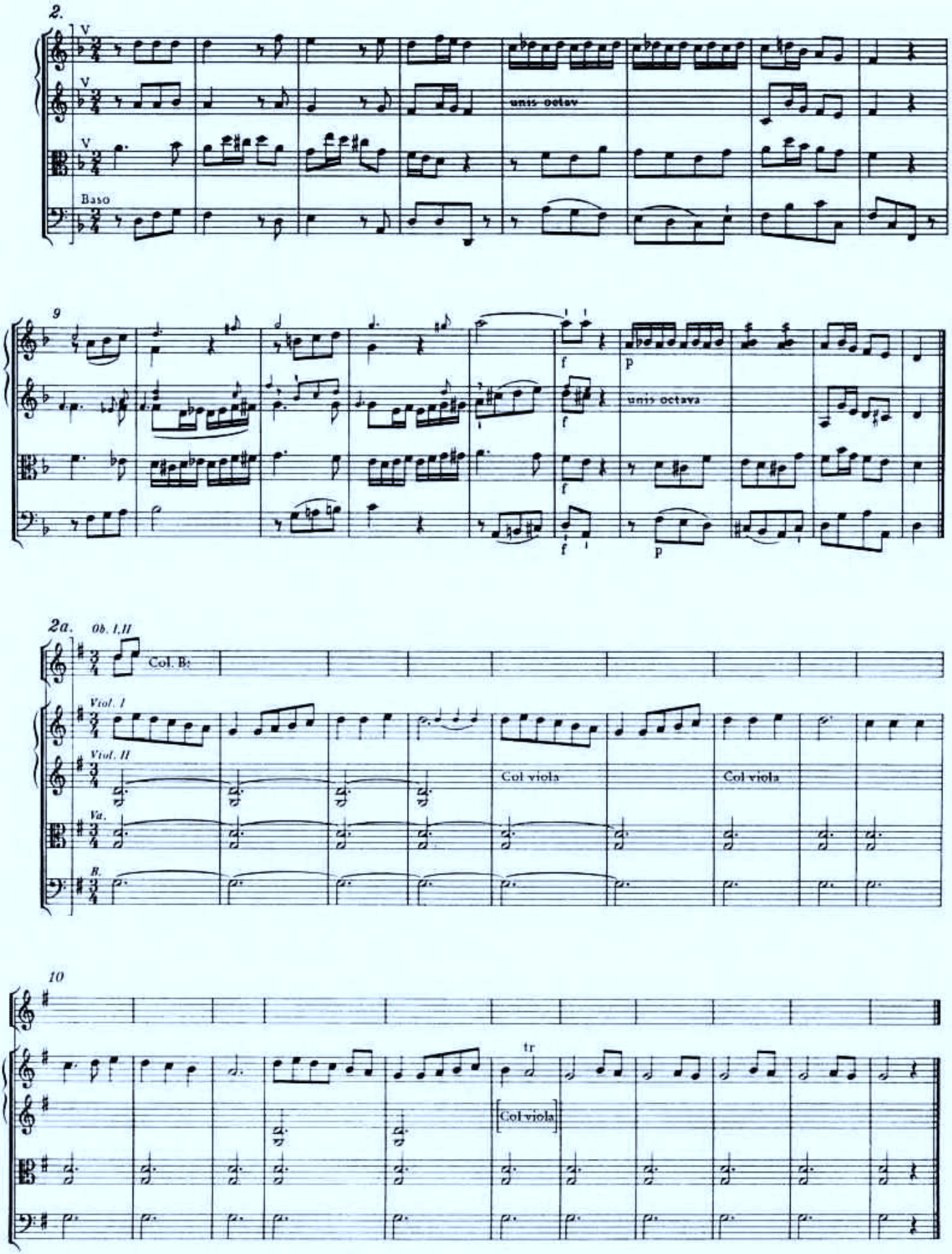

117
a 2
127
a 2
140
a 2

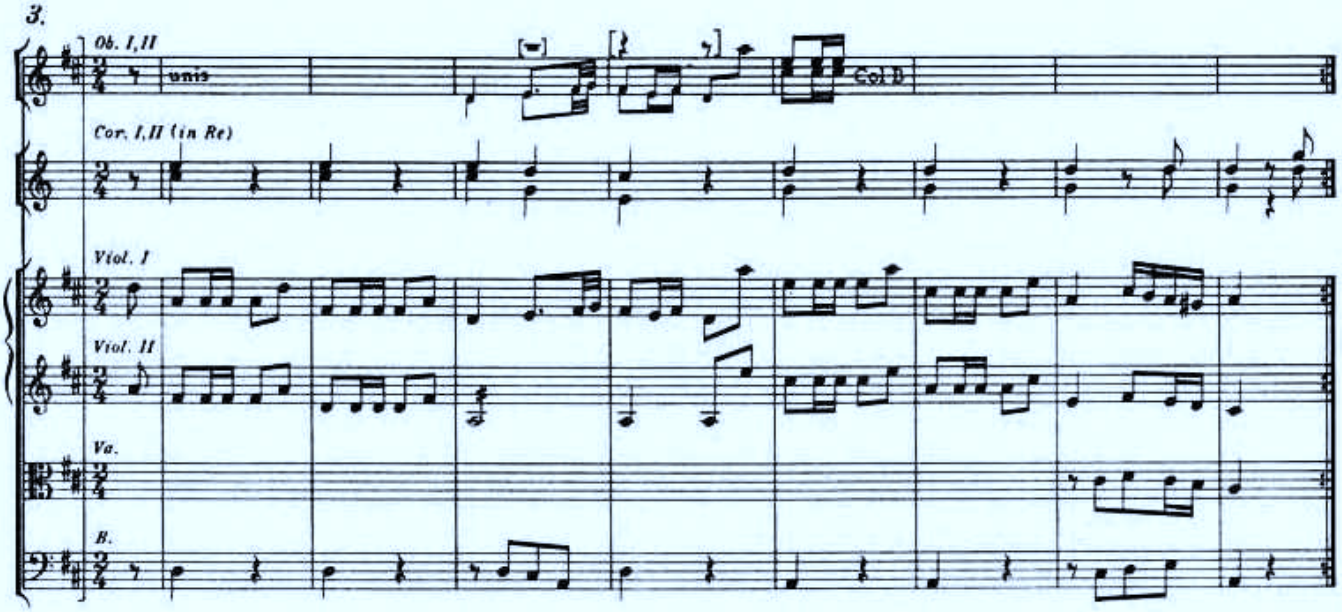
ANHANG

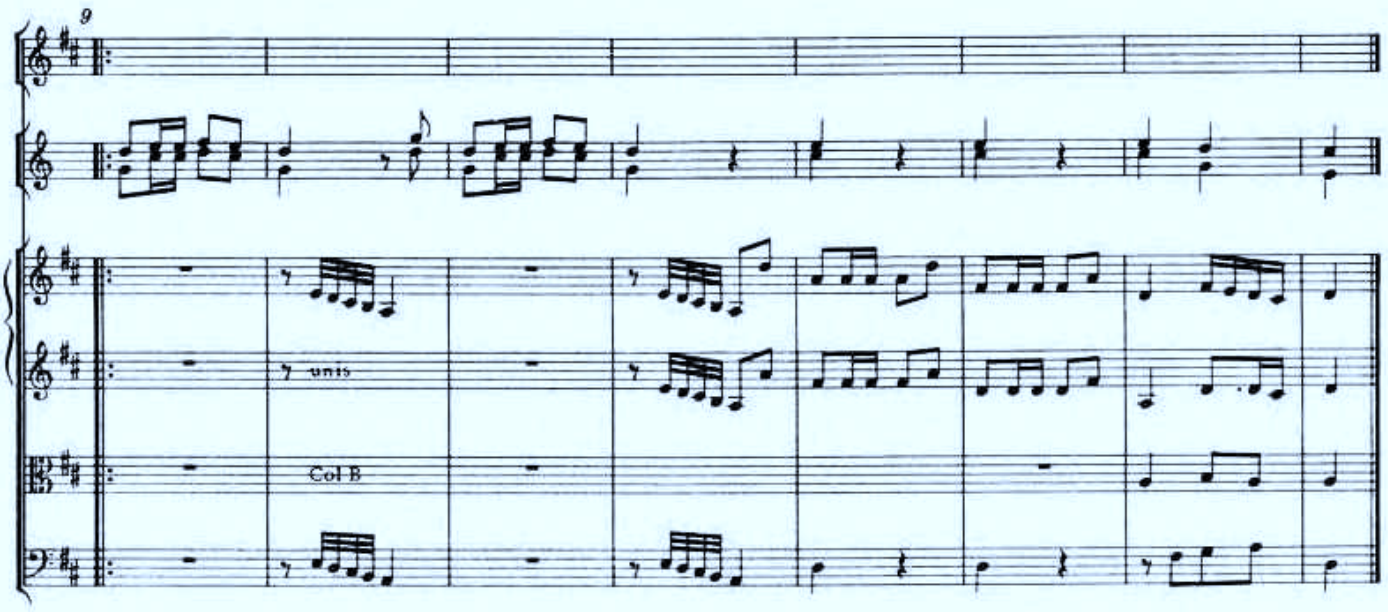
Autographe Entwurfspartitur zum »Gallimathias musicum«*)

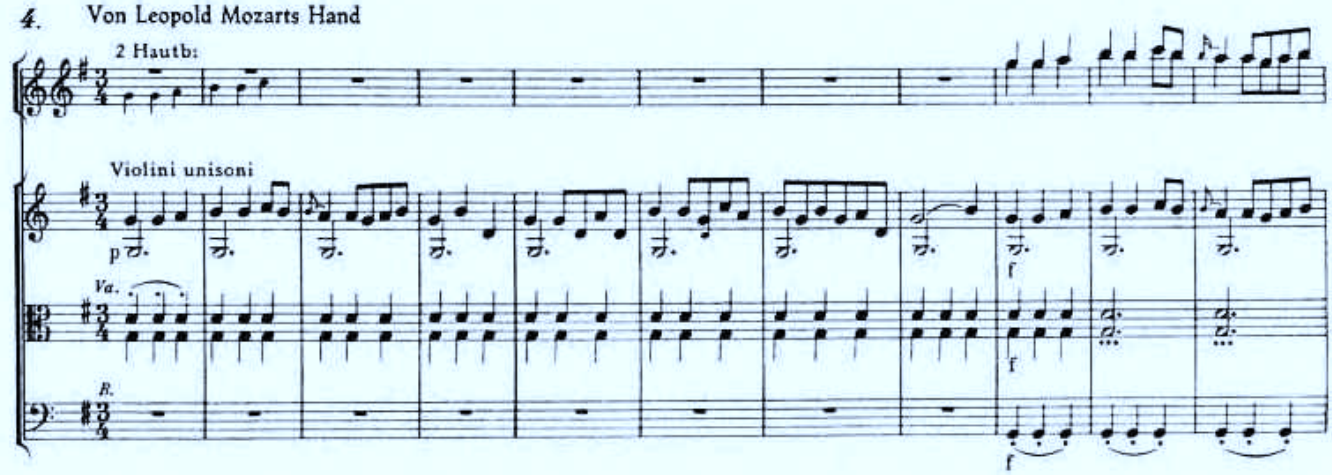


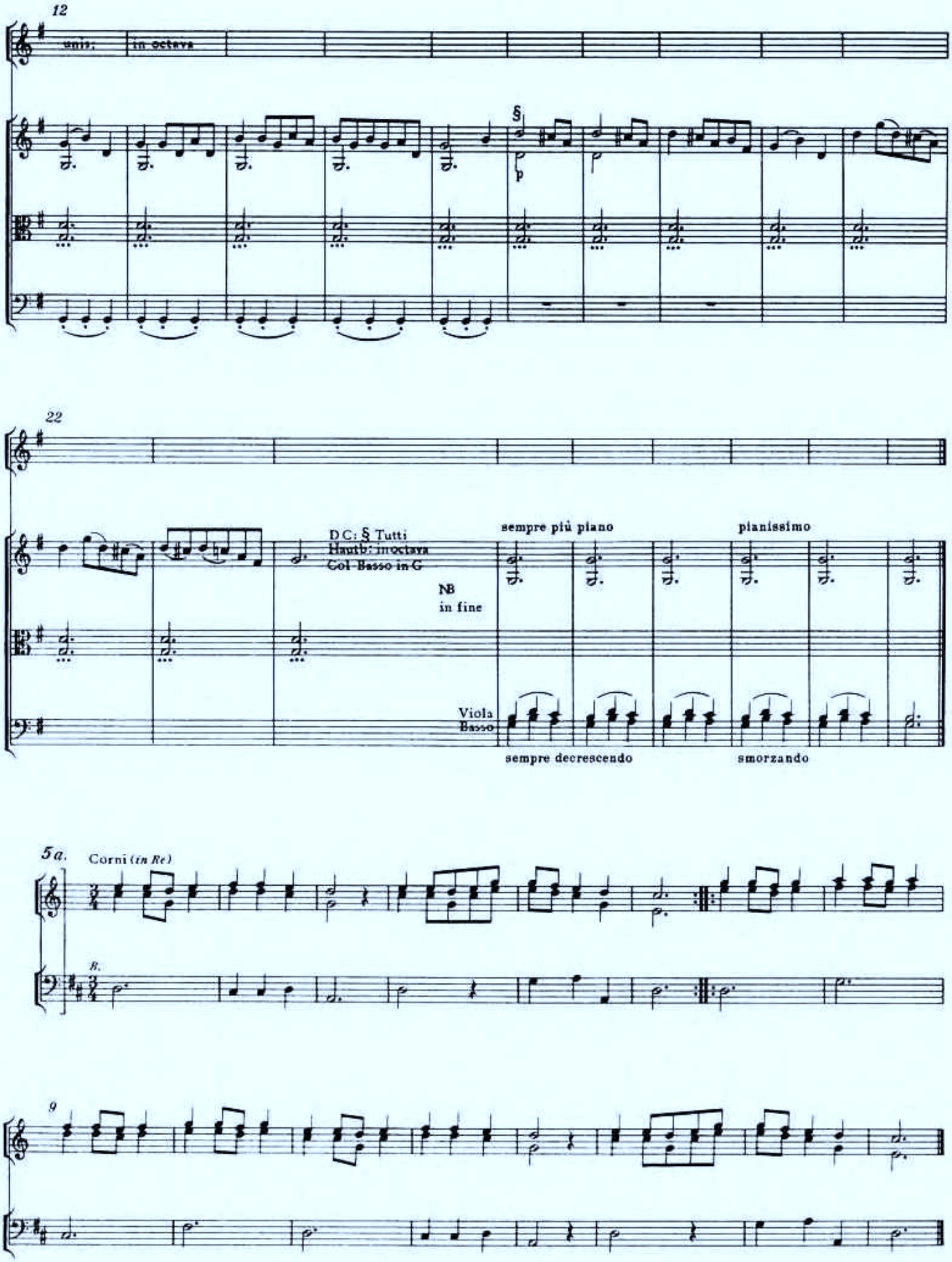
*) Vgl. Vorwort, wo insbesondere auch die typographische Differenzierung der vorliegenden Wiedergabe erläutert ist.

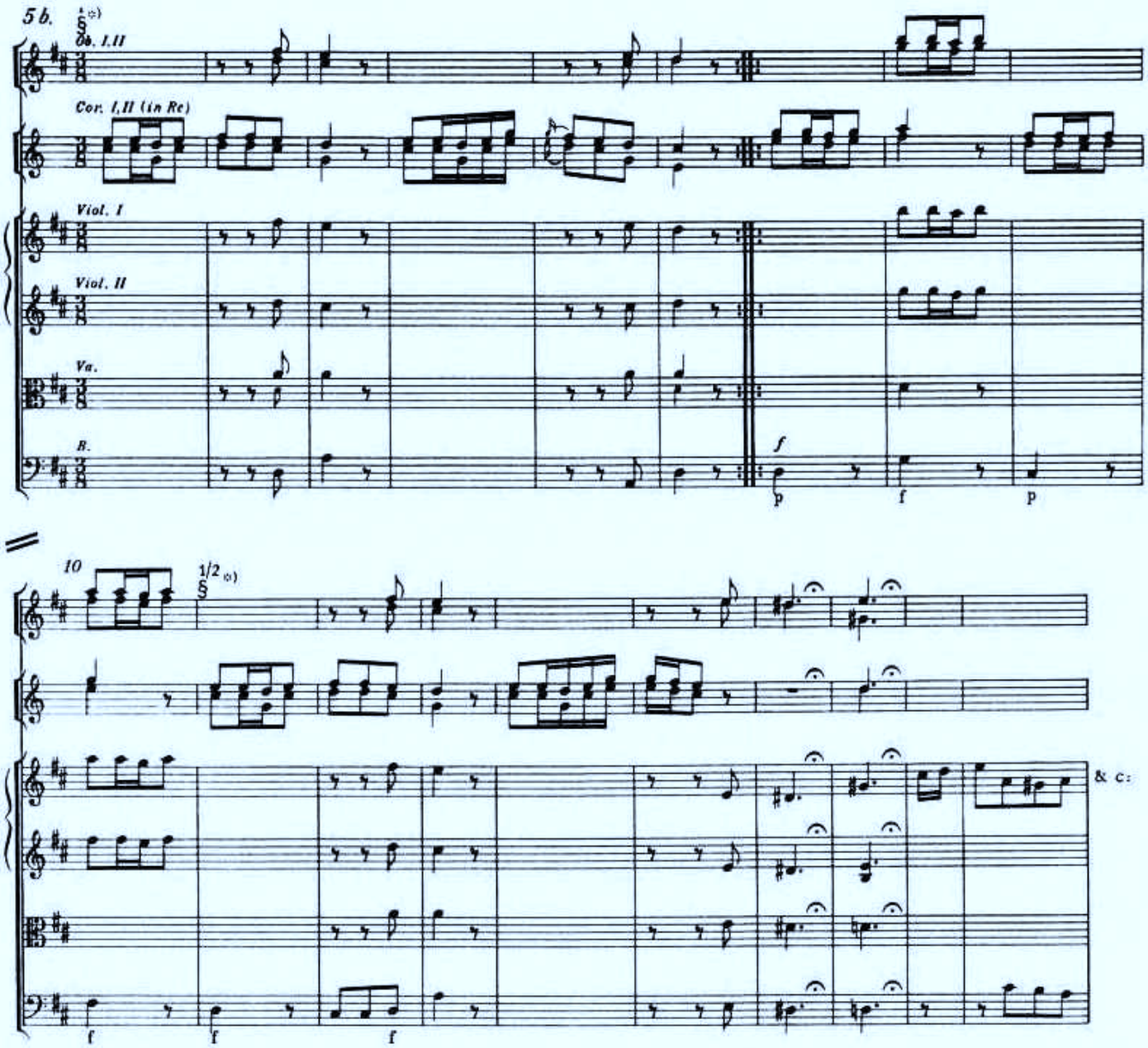

2.
V
V
V
unis octav
Baso
9
f
p
unis octava
f
f
f
p
2a.
Ob. I,II
Col B.
Viol. I
Viol. II
Col viola
Col viola
Va.
B.
10
tr
Col viola

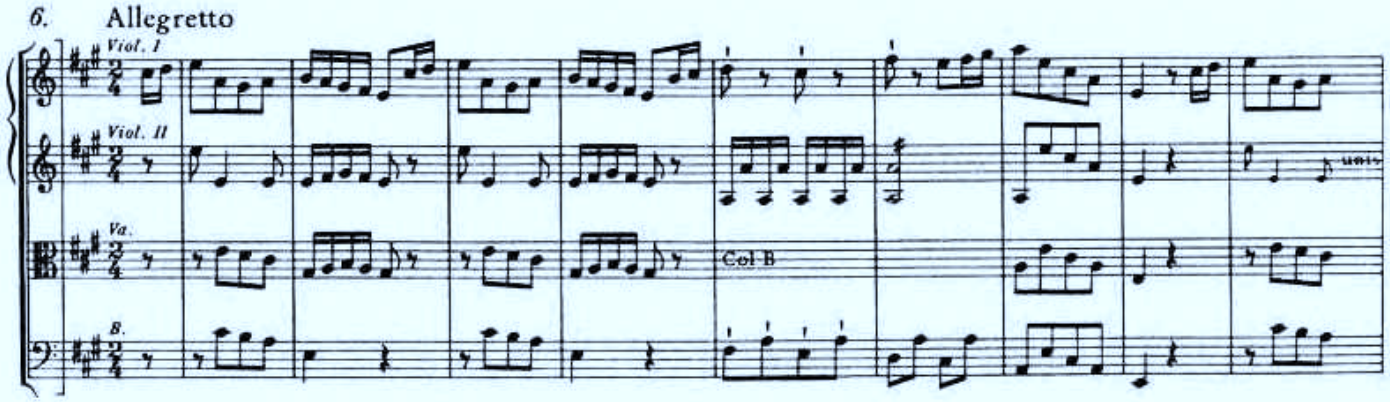

3.
Ob. I,II
unis
Col D
Cor. I,II (in Re)
Viol. I
Viol. II
Va.
B.


9
unis
Col B

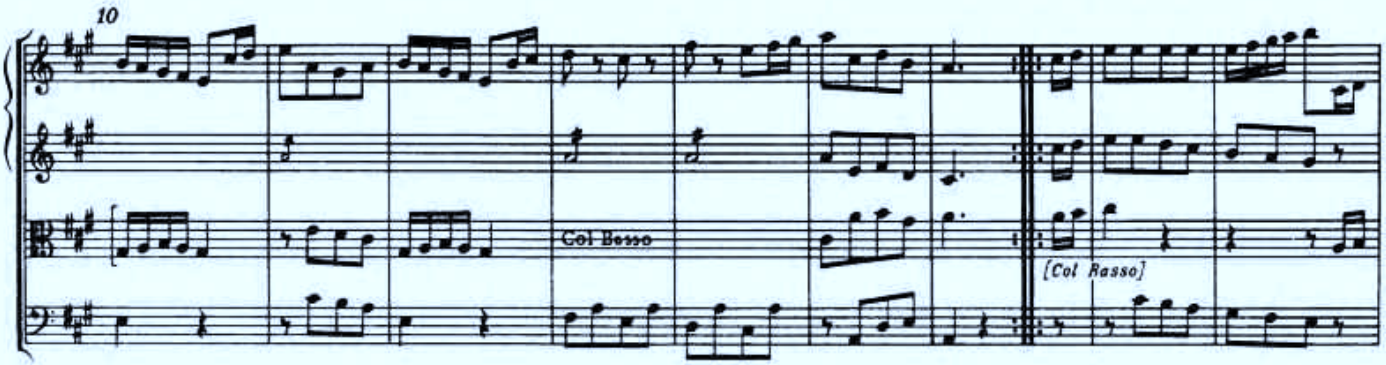

4.
Von Leopold Mozarts Hand
2 Hautb:
Violini unisoni
p
Va.
B.
f
f
f

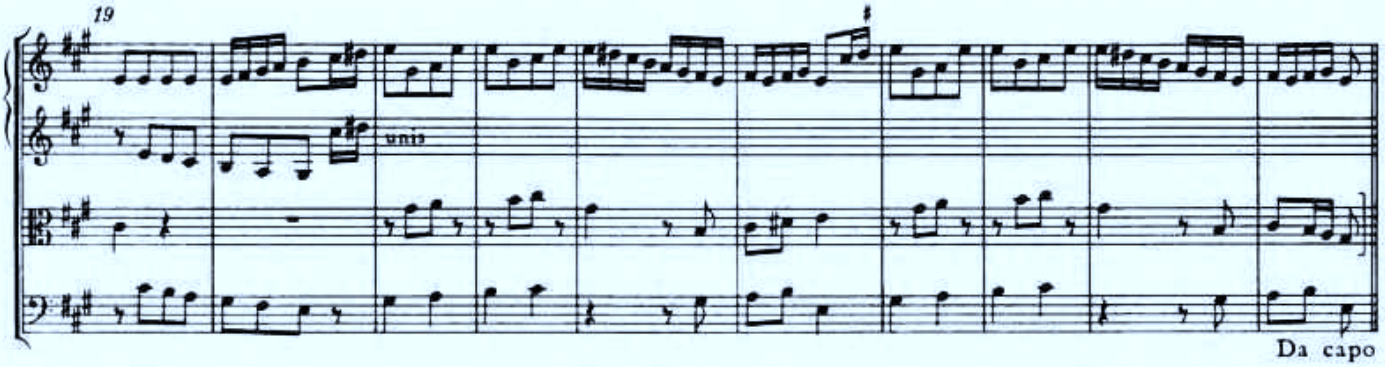

12
unis.
in octava
§
p
22
D C: § Tutti
Hautb: in octava
Col Basso in G
NB
in fine
sempre più piano
pianissimo
Viola
Basso
sempre decrescendo
smorzando
5a.
Corni (in Re)
B.
9

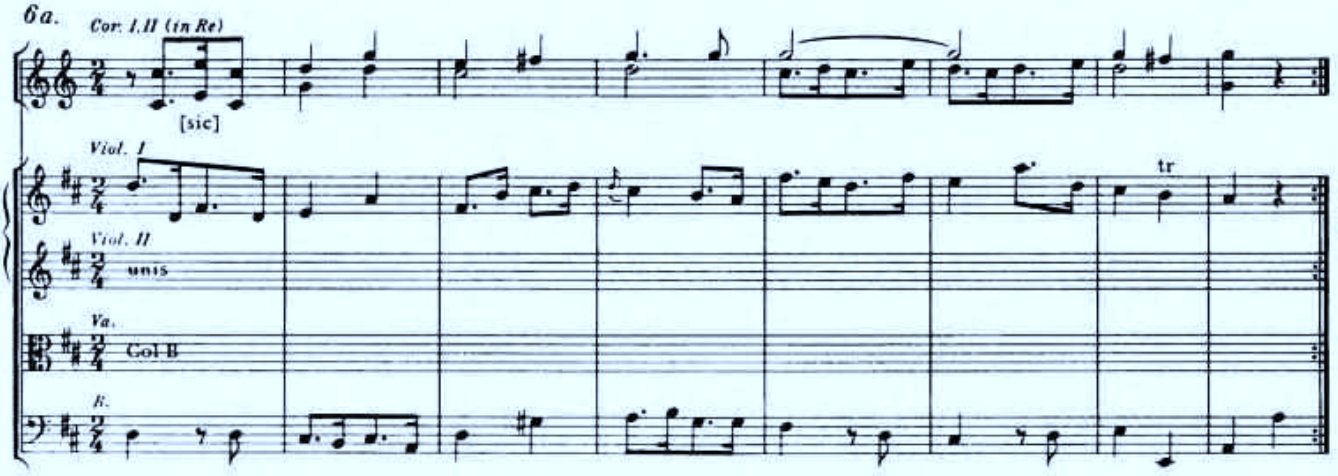


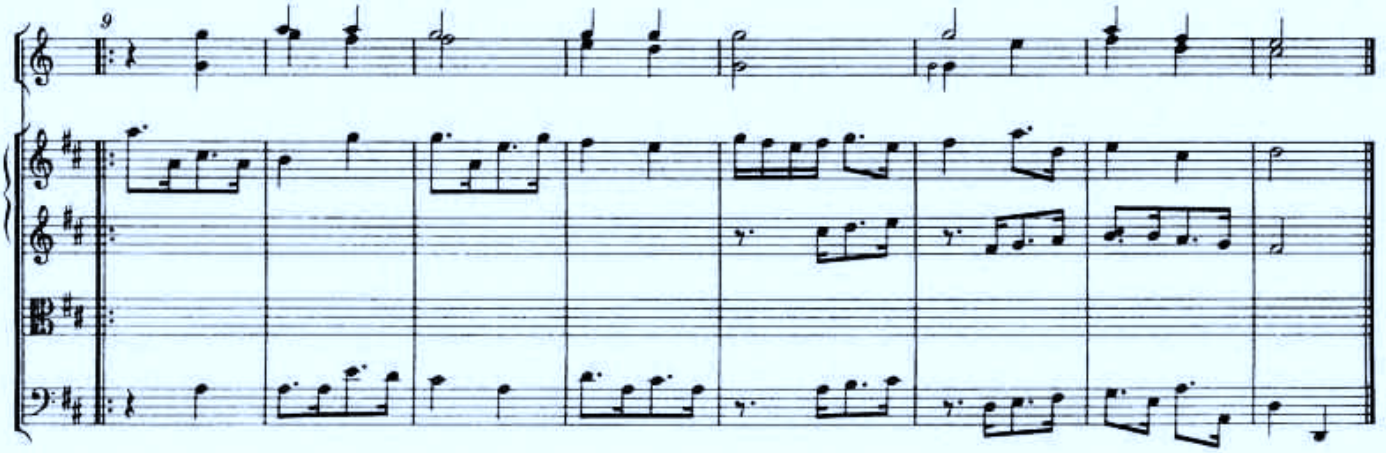


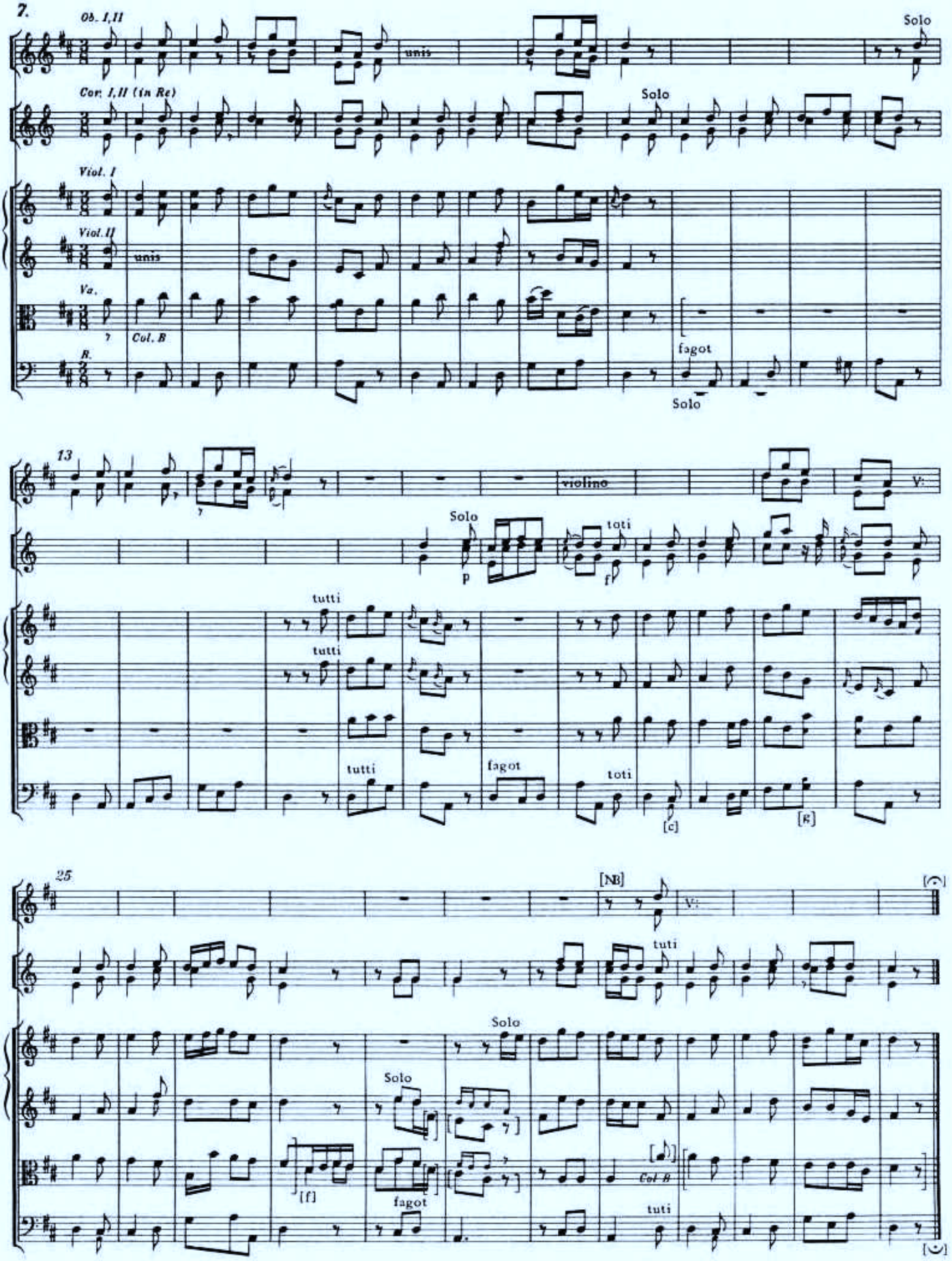
*) Diese Zeilen (Zusätze Leopold Mozarts) sind als Repetitionsanweisung zu verstehen: Nach T. 10 sind in „prima volta" die Takte 1–6 zu wiederholen, wogegen in „seconda volta" T. 11 ff. zu spielen sind.


10
Col Basso
[Col Basso]

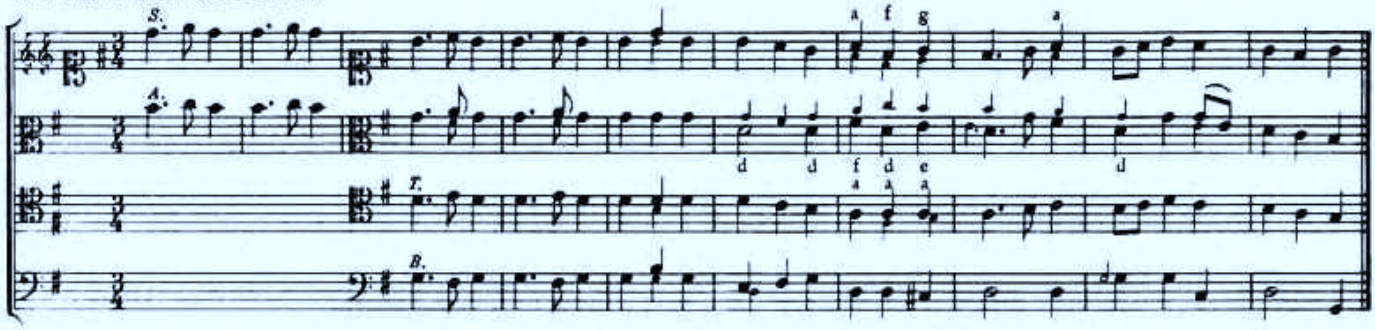

19
unis
Da capo


6a.
Cor. I,II (in Re)
[sic]
Viol. I
Viol. II
unis
Va.
Col B
B.
tr

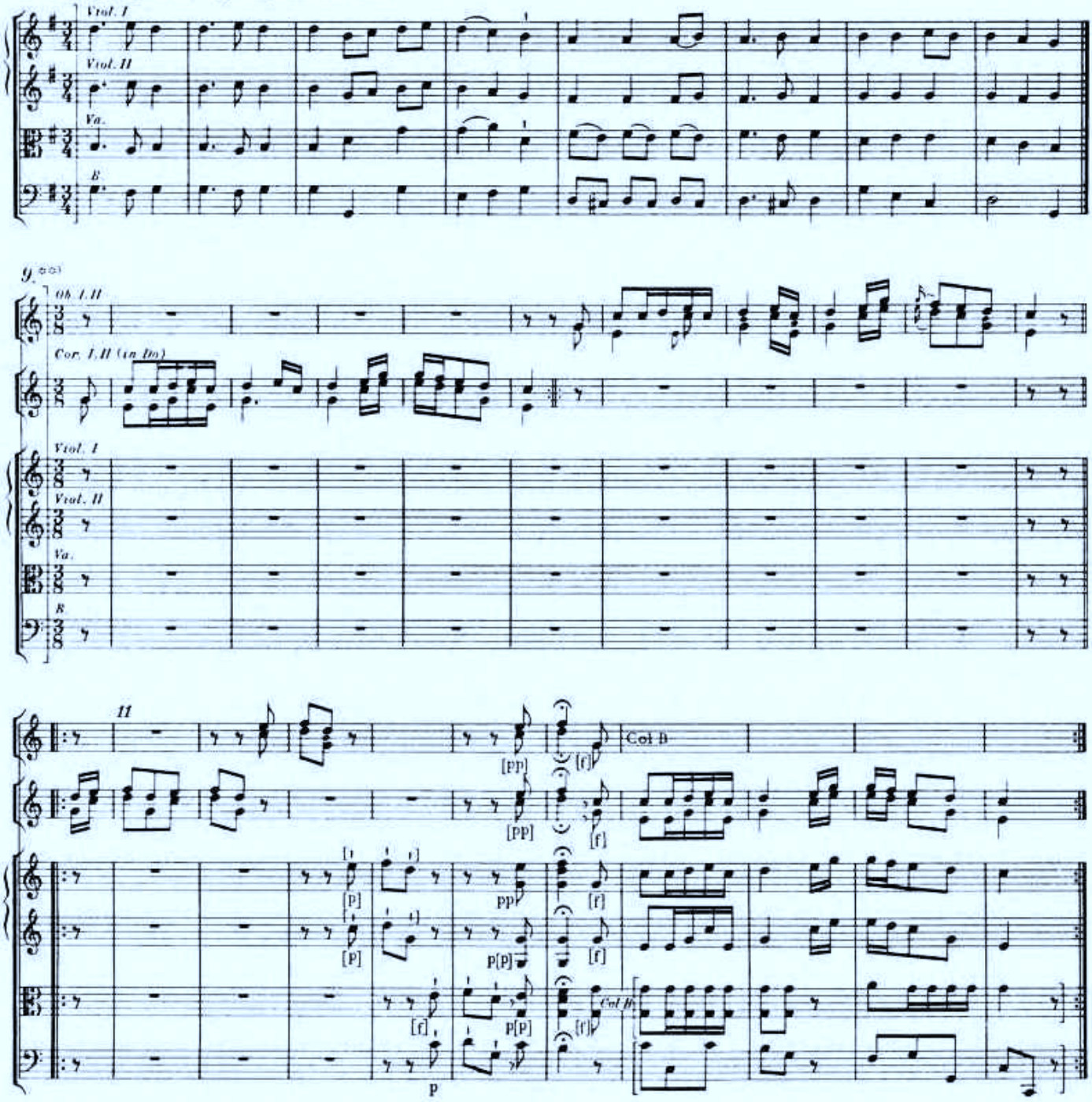

9


7.
Ob. I,II
unis
Solo
Cor. I,II (in Re)
Solo
Viol. I
Viol. II
unis
Va.
Col. B
B.
fagot
Solo
13
violino
V:
Solo
p
toti
f
tutti
tutti
tutti
fagot
toti
[c]
[g]
25
[NB]
V:
tuti
Solo
Solo
[f]
fagot
Col B
tuti

8a. Erster Entwurf Mozarts

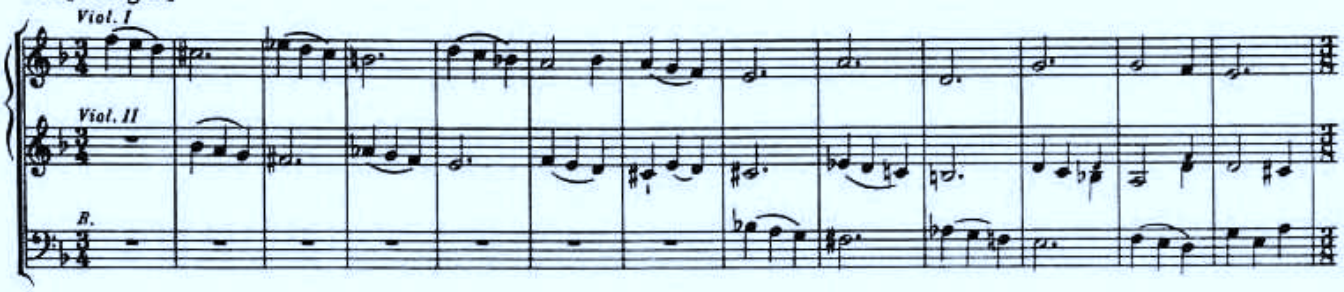


8b. Endgültige Fassung Leopold Mozarts*)

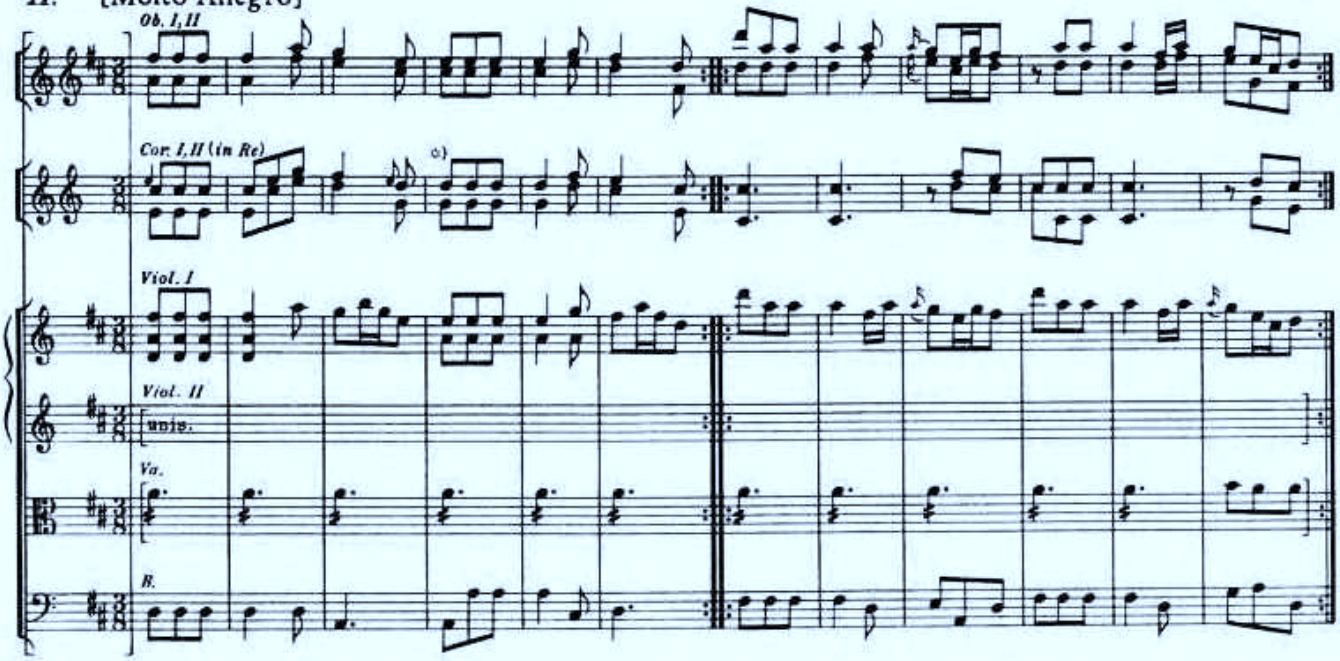


*) In der Accolade oben zusätzlich zwei Leersysteme (= Oboe I, II?) mit Taktstrichen.
**) Ganztaktpausen, Repetitionszeichen und Taktstriche weitgehend von Leopold Mozarts Hand.

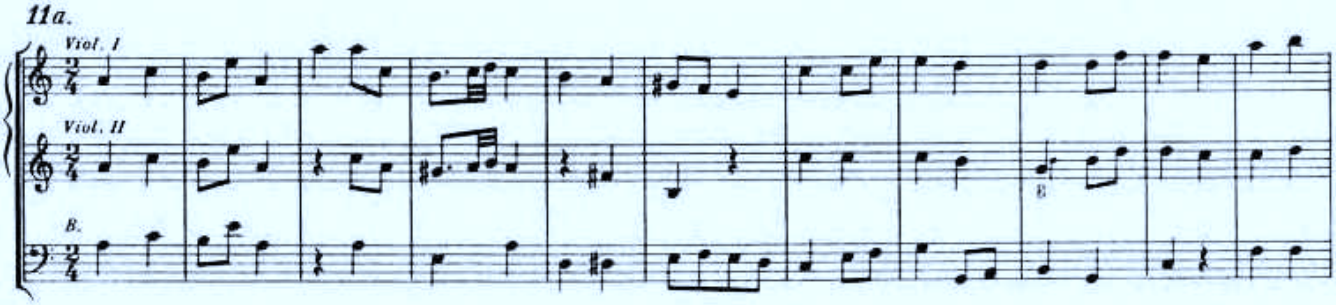
10. [Adagio]



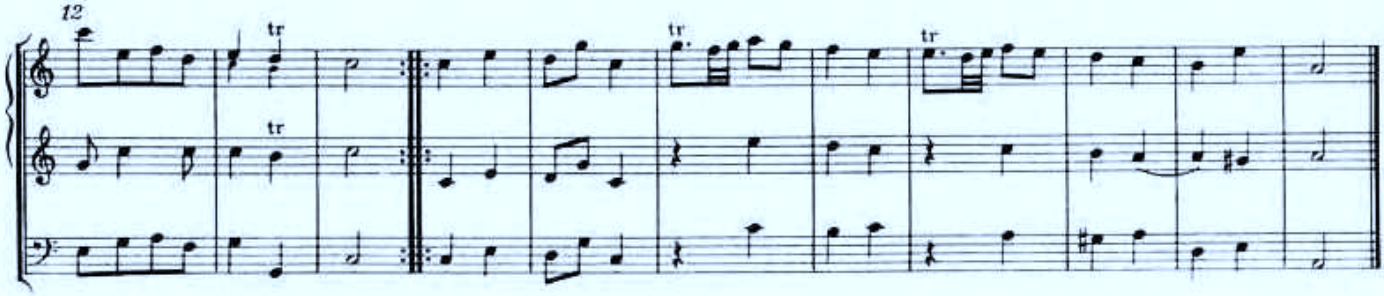
11. [Molto Allegro]



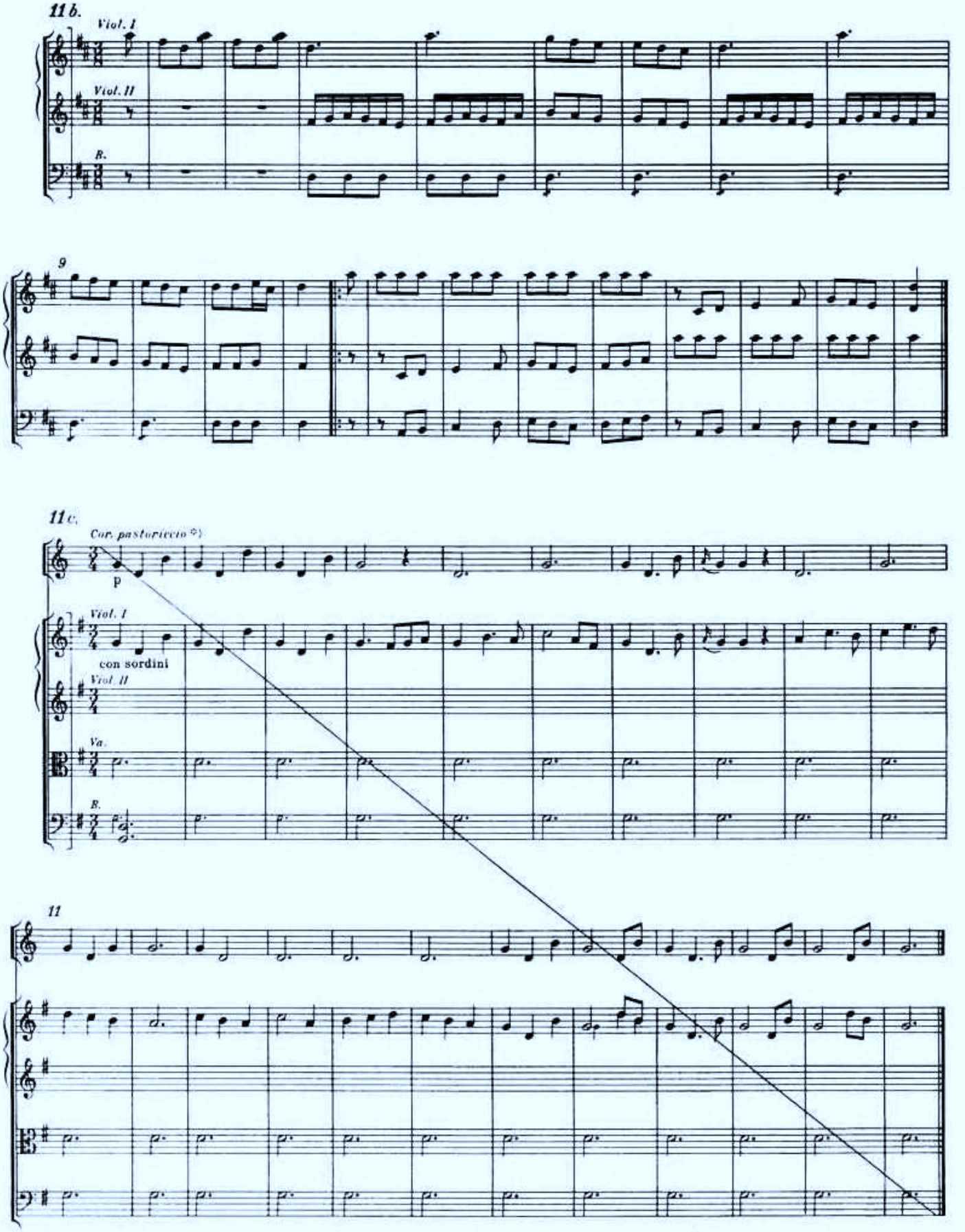
11a.



12

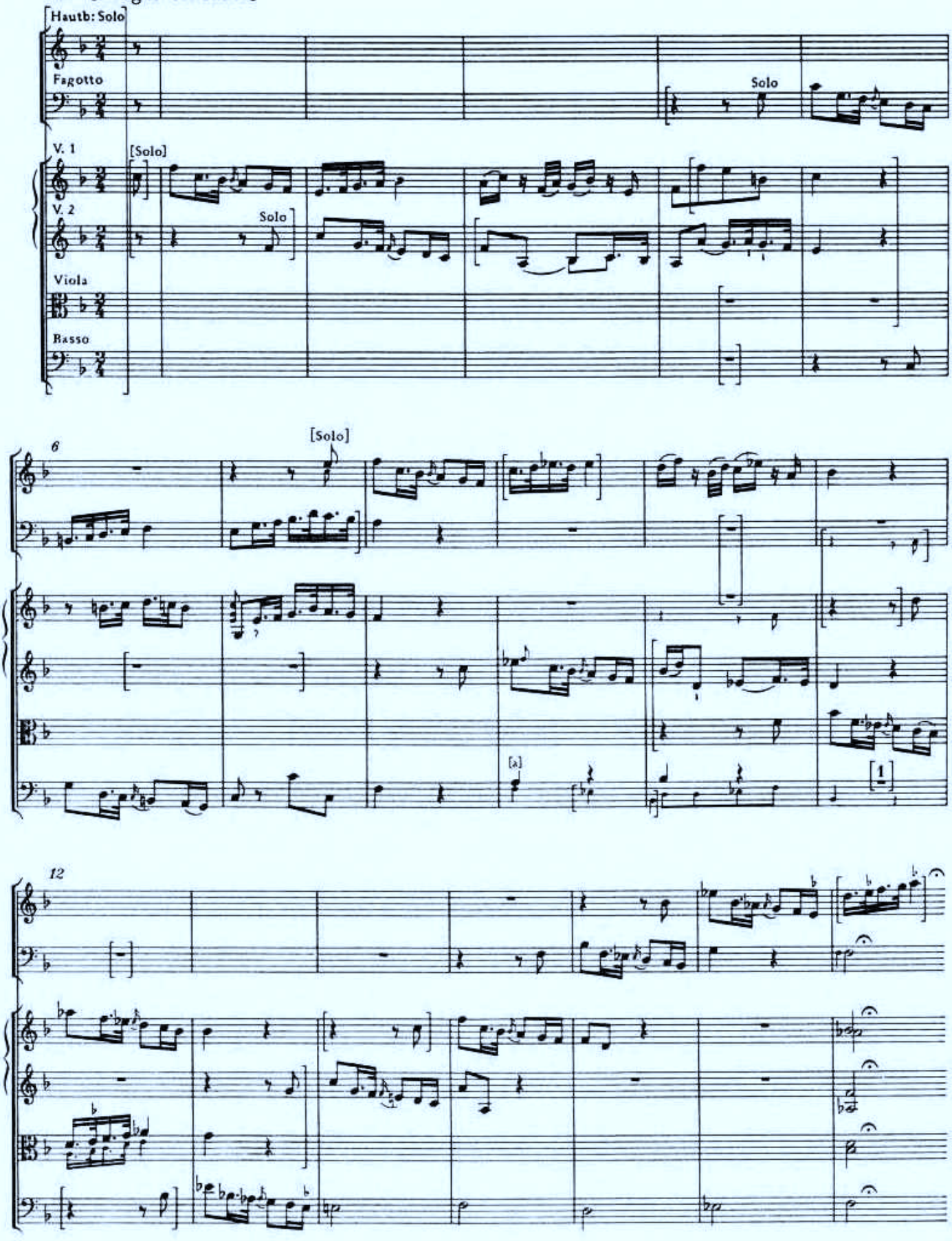


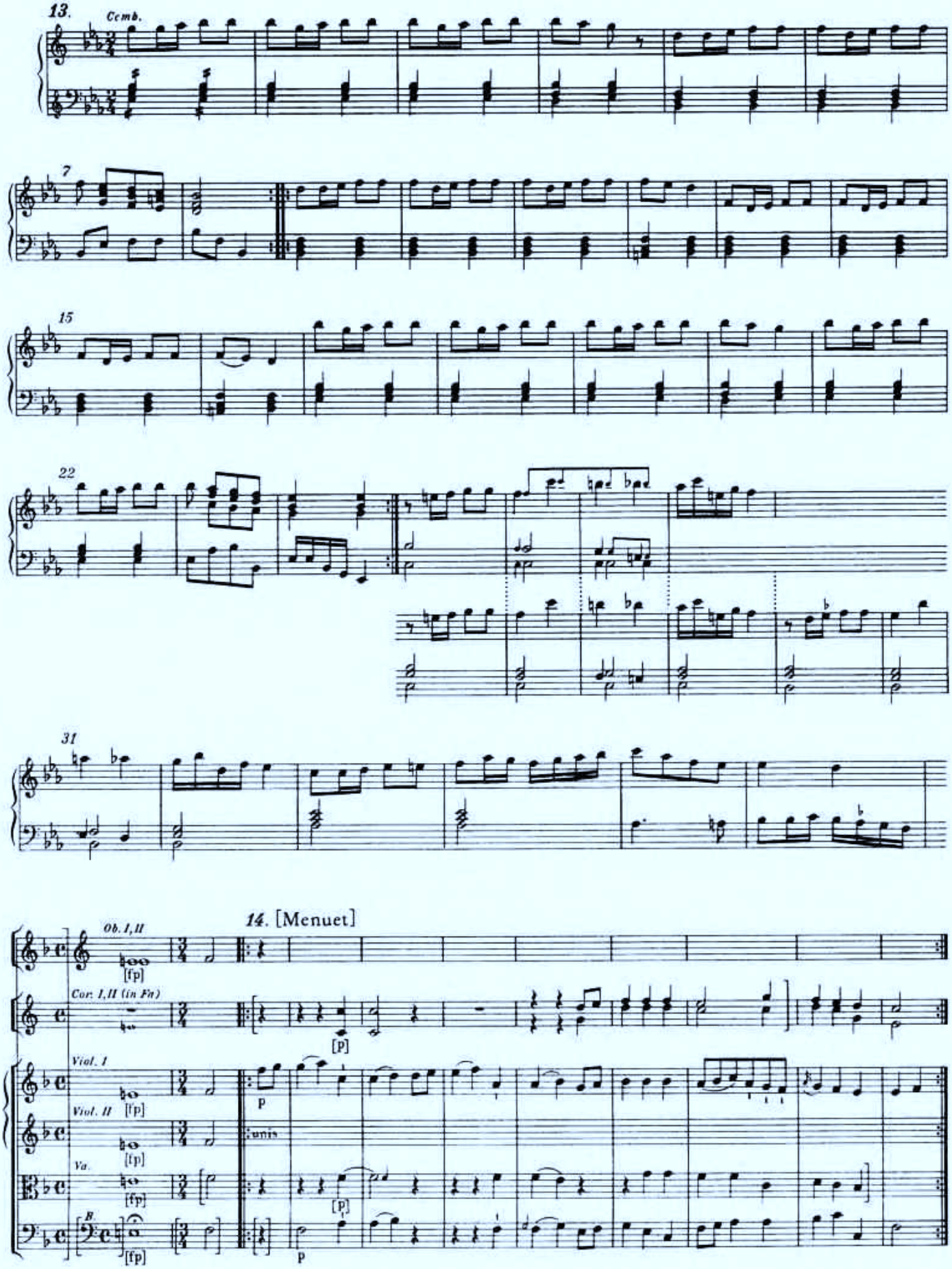
*) T. 4 und 5, Hörner: ursprünglich Wiederholung von T. 1 und 2.

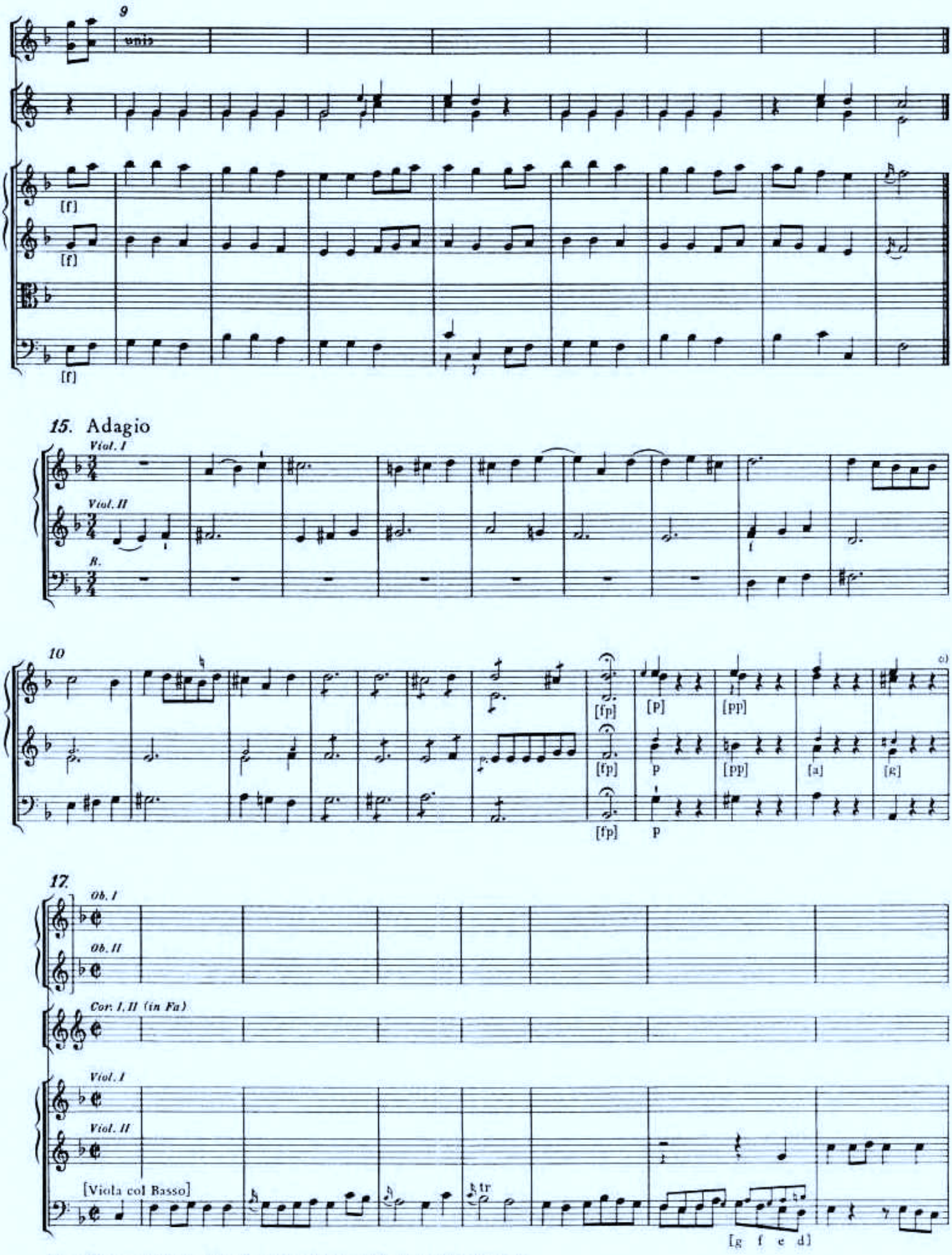

11 b.
Viol. I
Viol. II
B.
9
11 c.
Cor. pastoriccio *)
p
Viol. I
con sordini
Viol. II
Va.
B.
11

*) Vgl. Vorwort.

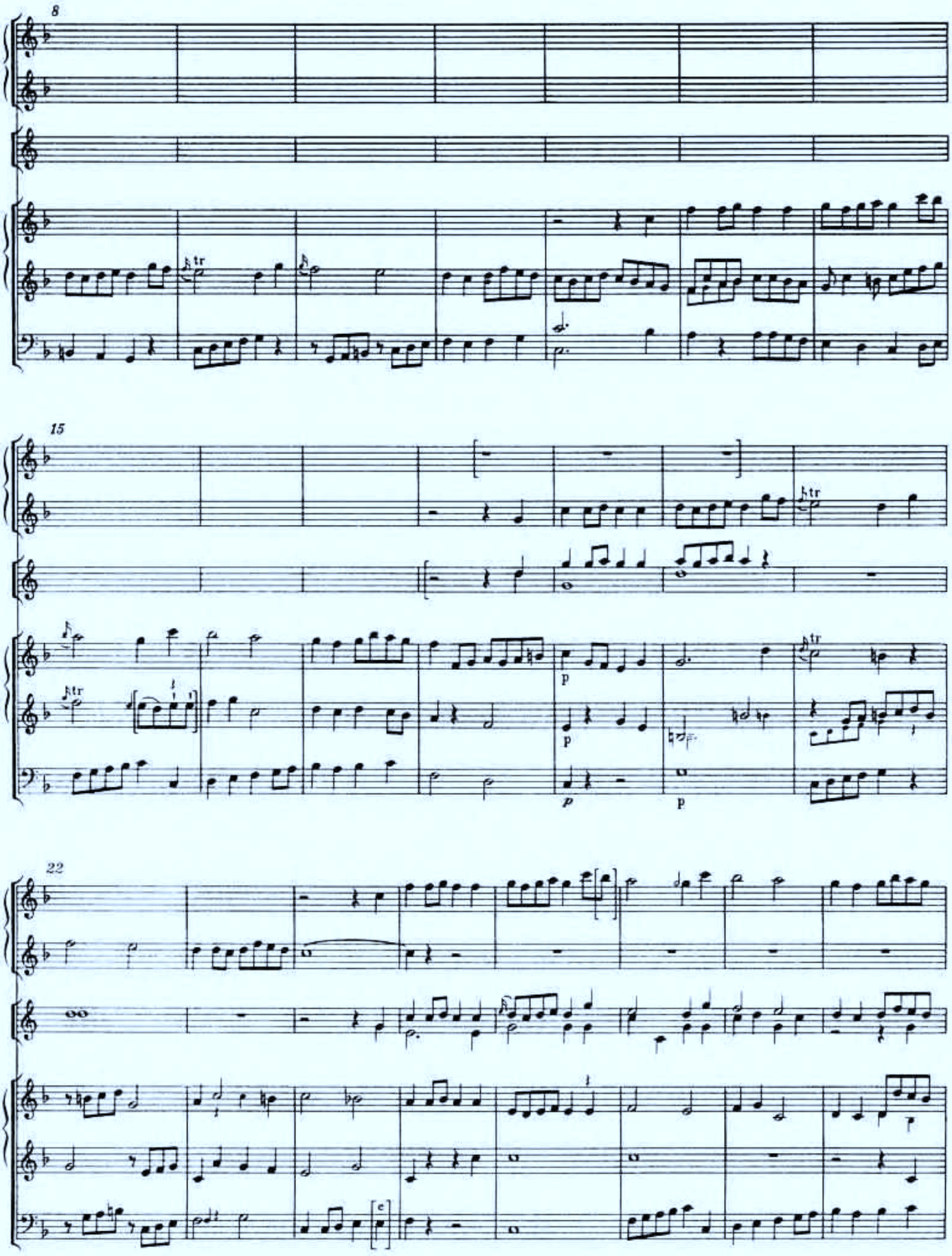
12. [*Adagio* Andante]

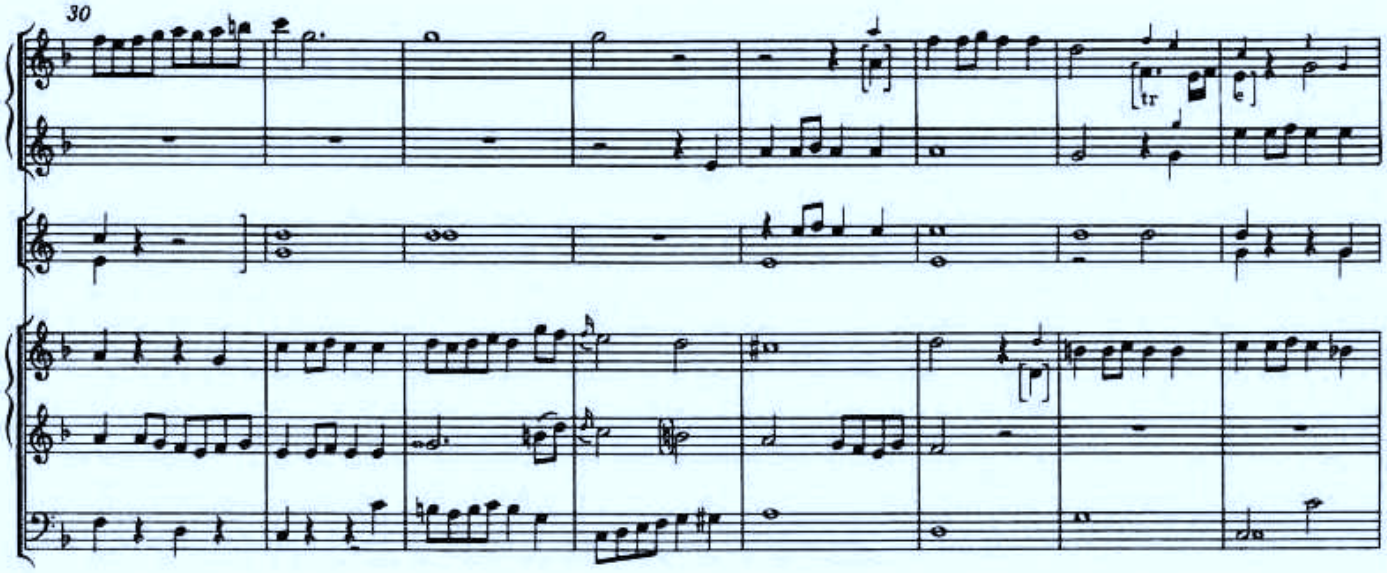


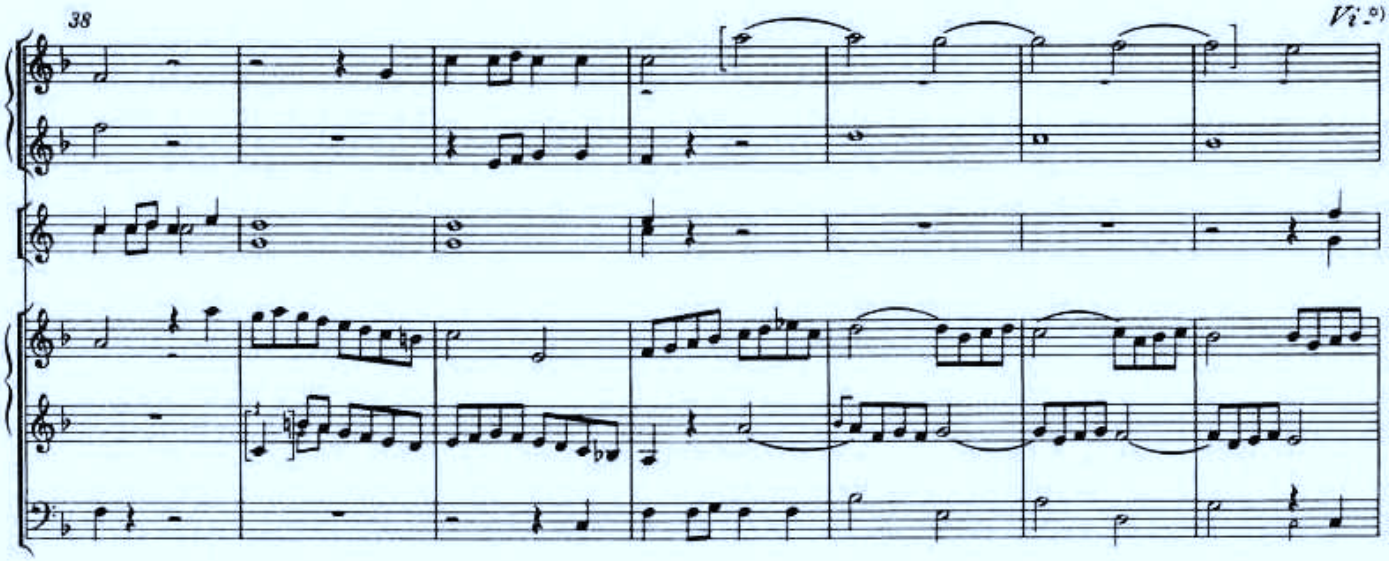

13.
Cemb.
7
15
22
31
14. [Menuet]
Ob. I, II
Cor. I, II (in Fa)
Viol. I
Viol. II
Va.
B.
[fp]
[p]
p
unis



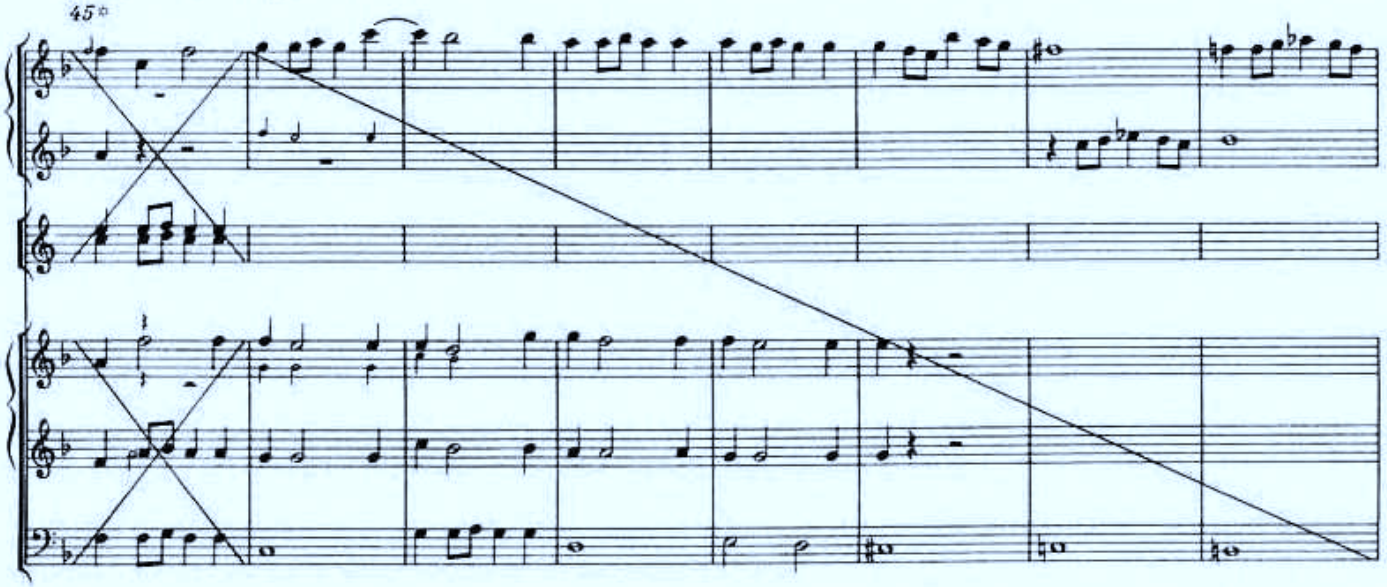
*) = Übergang zu No. 16, die in der autographen Entwurfspartitur nicht erhalten ist.


8
15
22

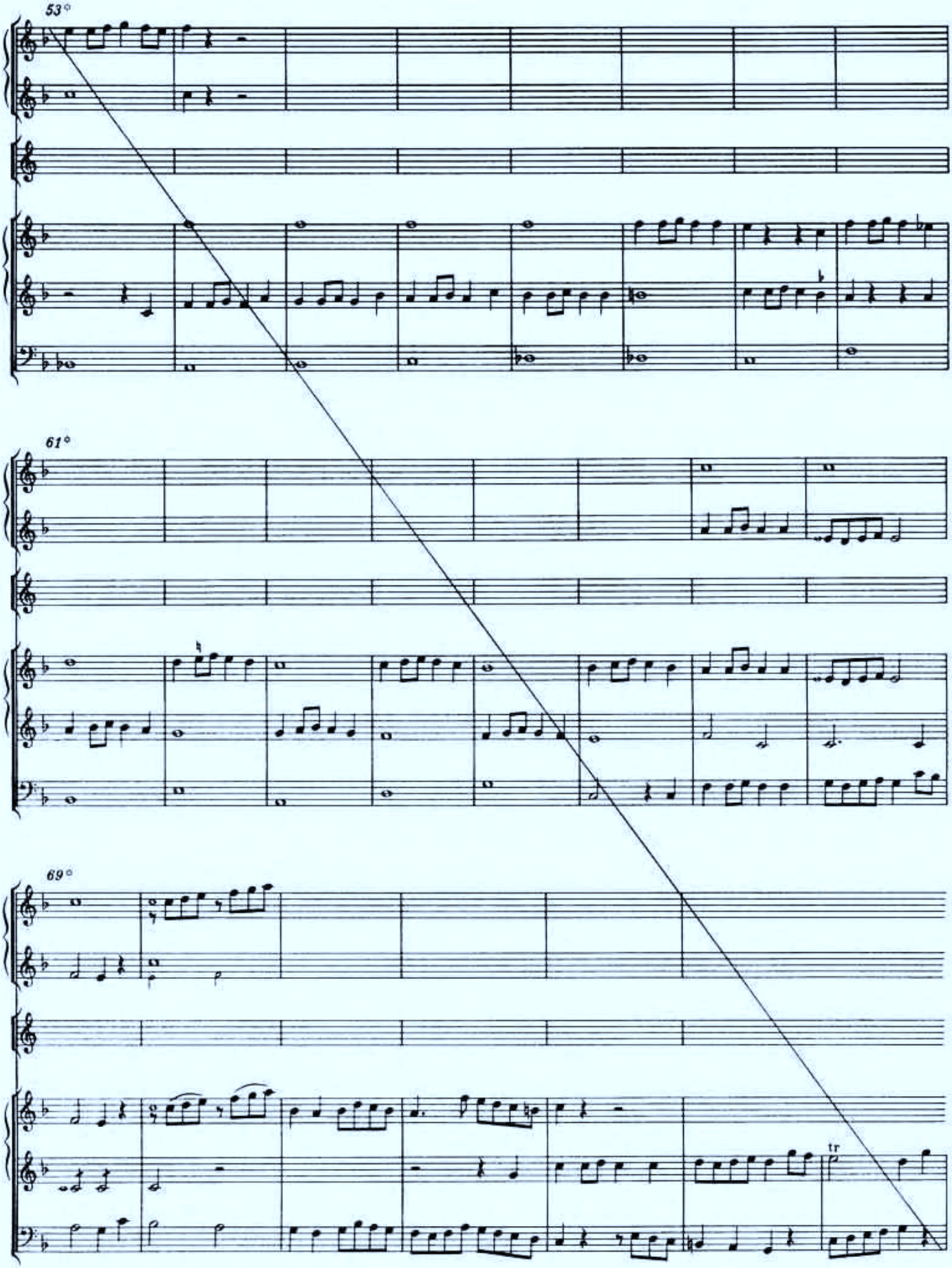


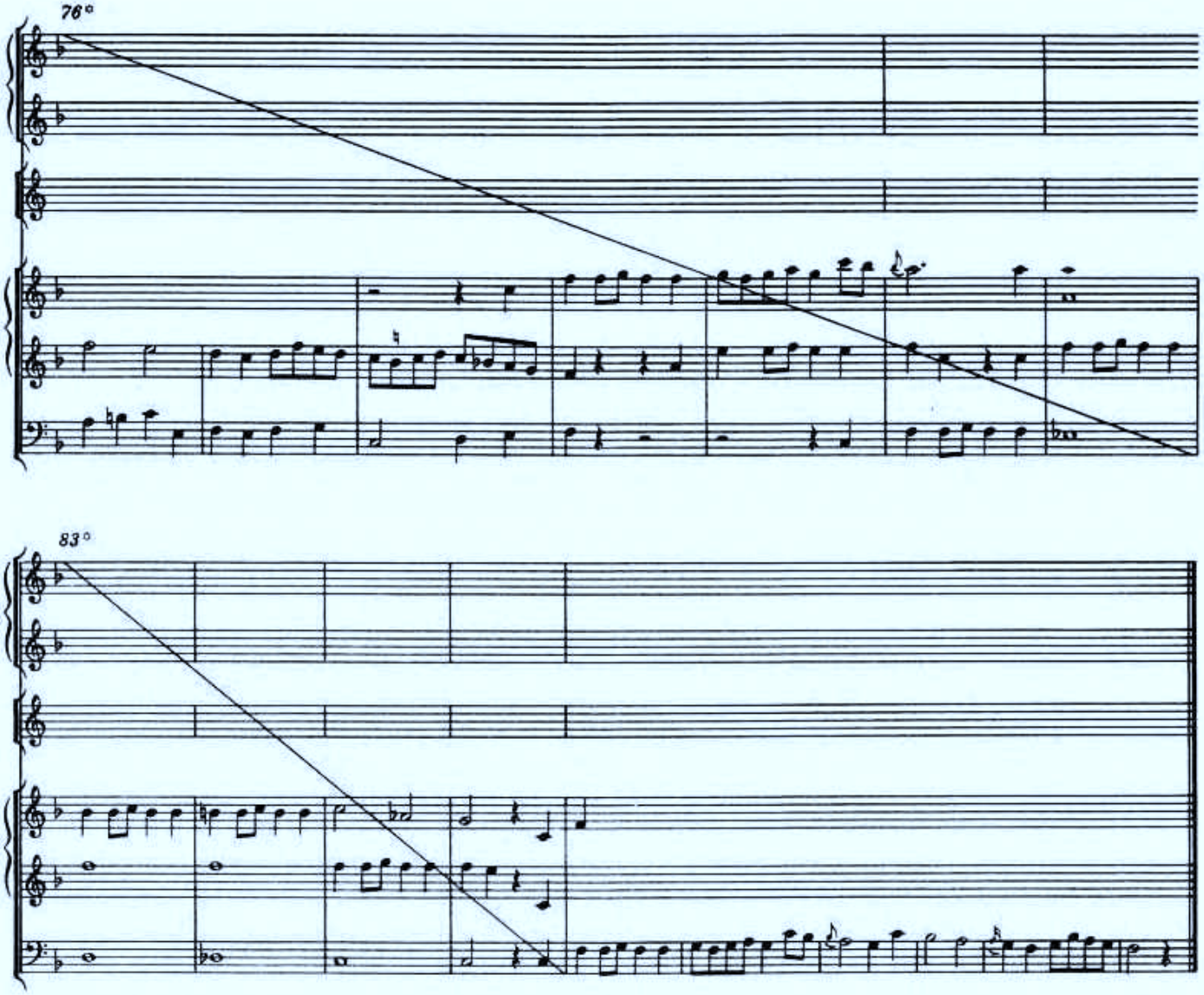


Ursprüngliches Konzept Mozarts

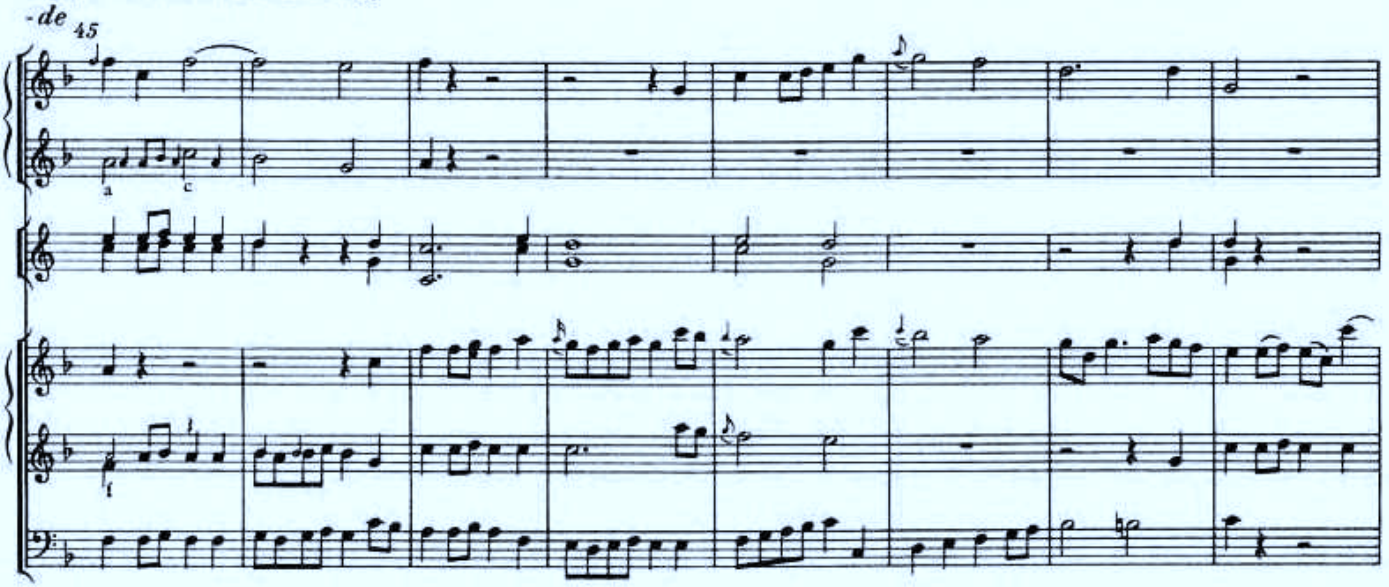


*) Vi-de (T. 44 bzw. S. 113, T. 45) ist Zusatz des Herausgebers.

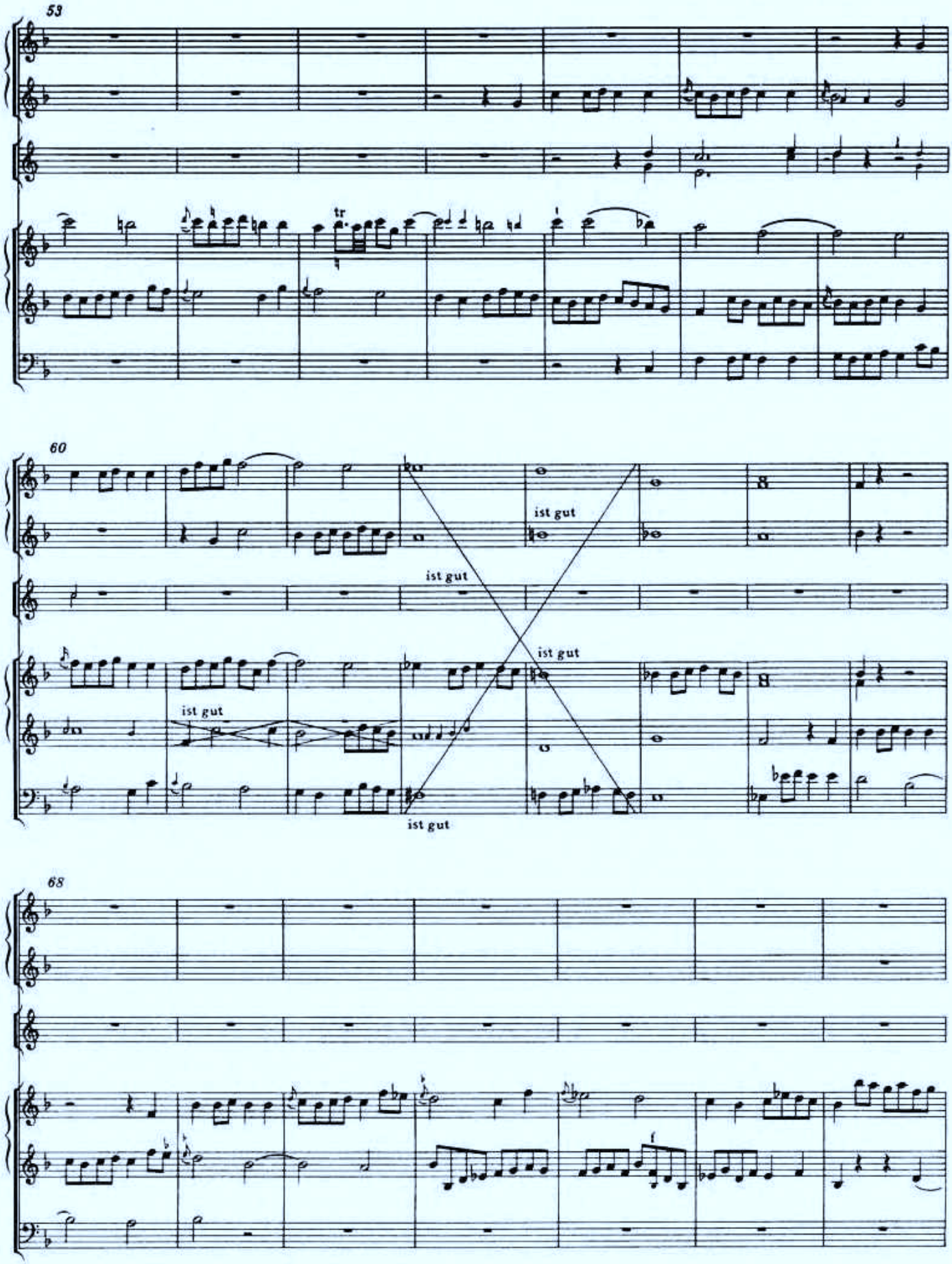

53°
61°
69°
tr

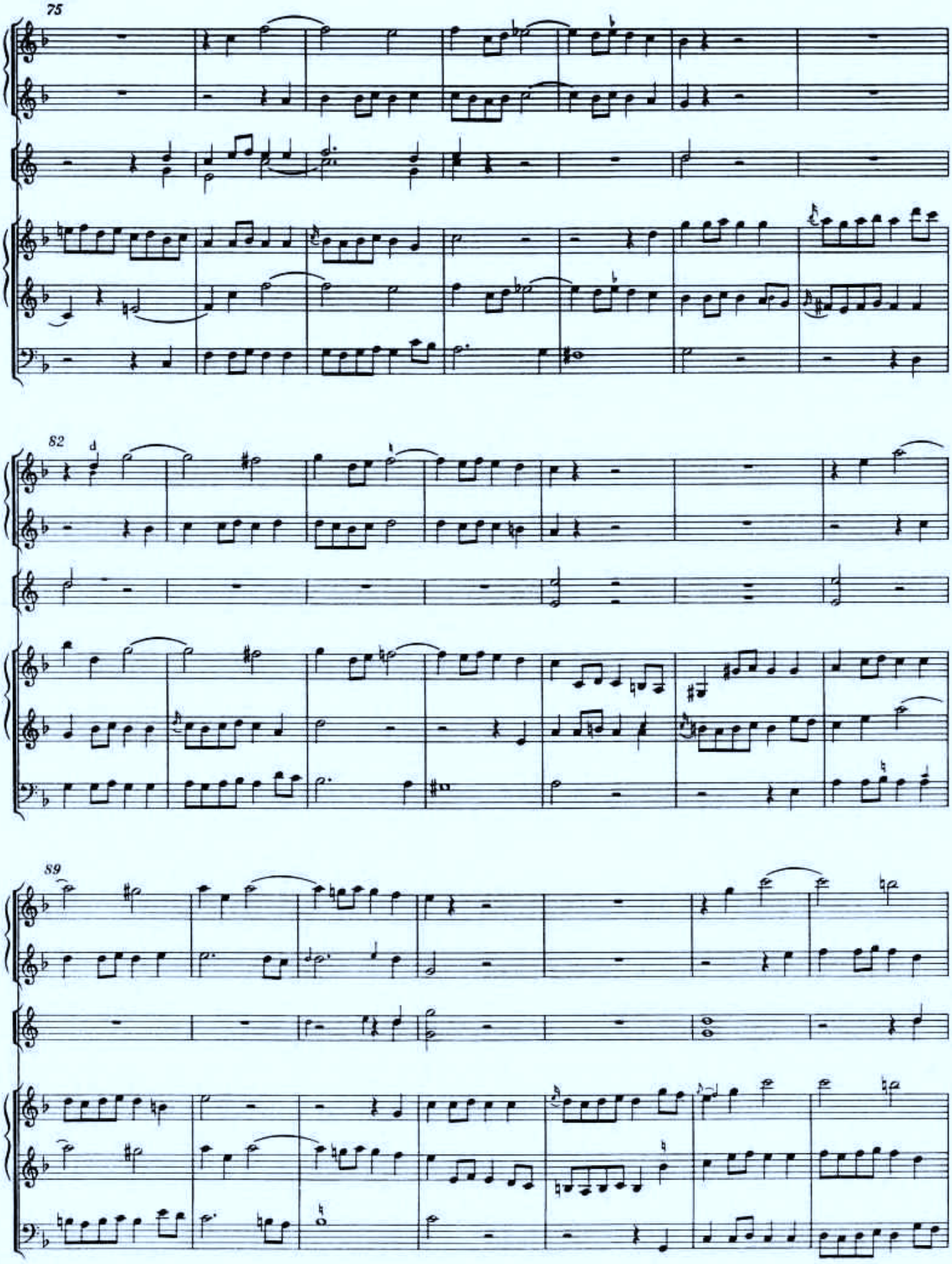


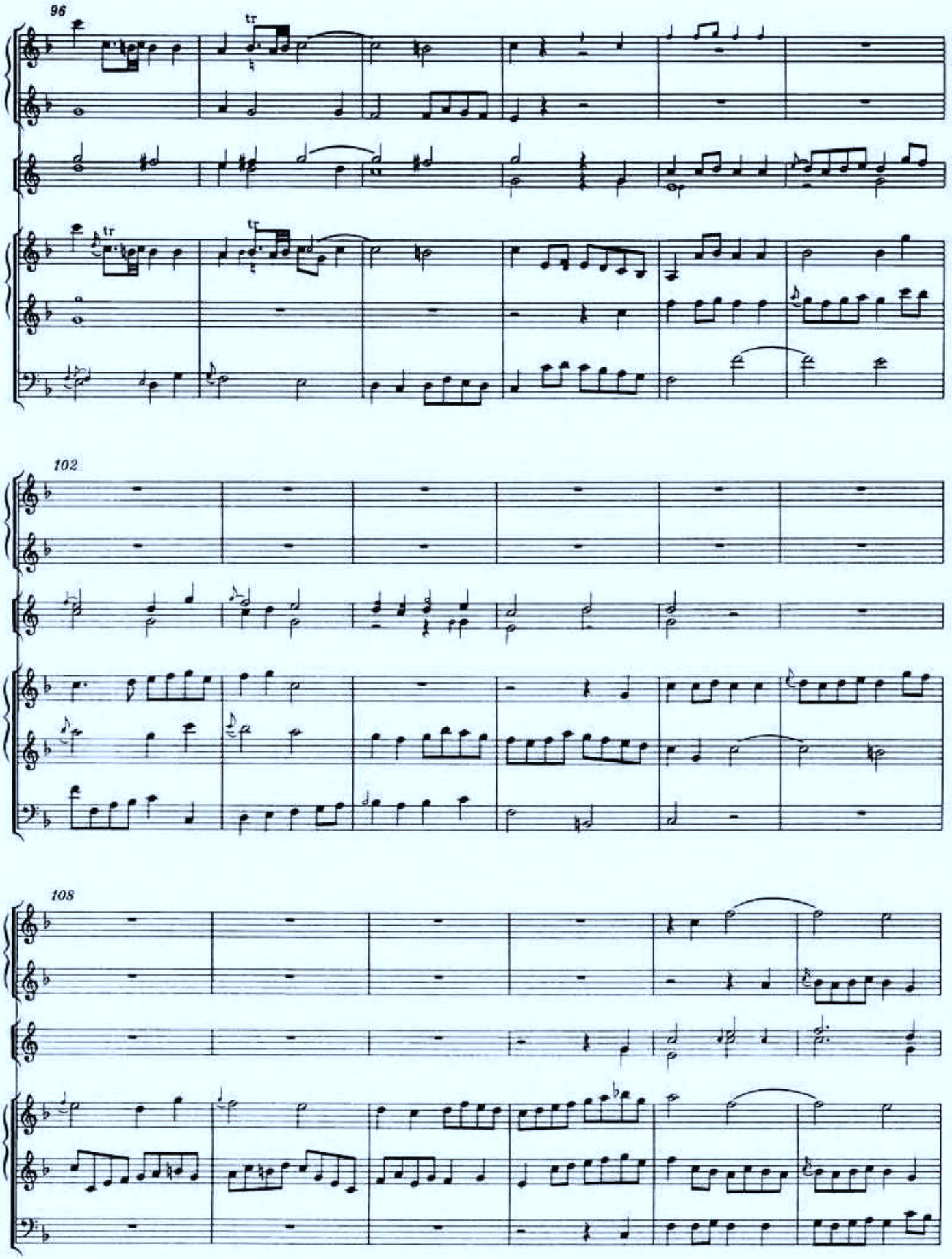
Leopold Mozarts Ausarbeitung *)

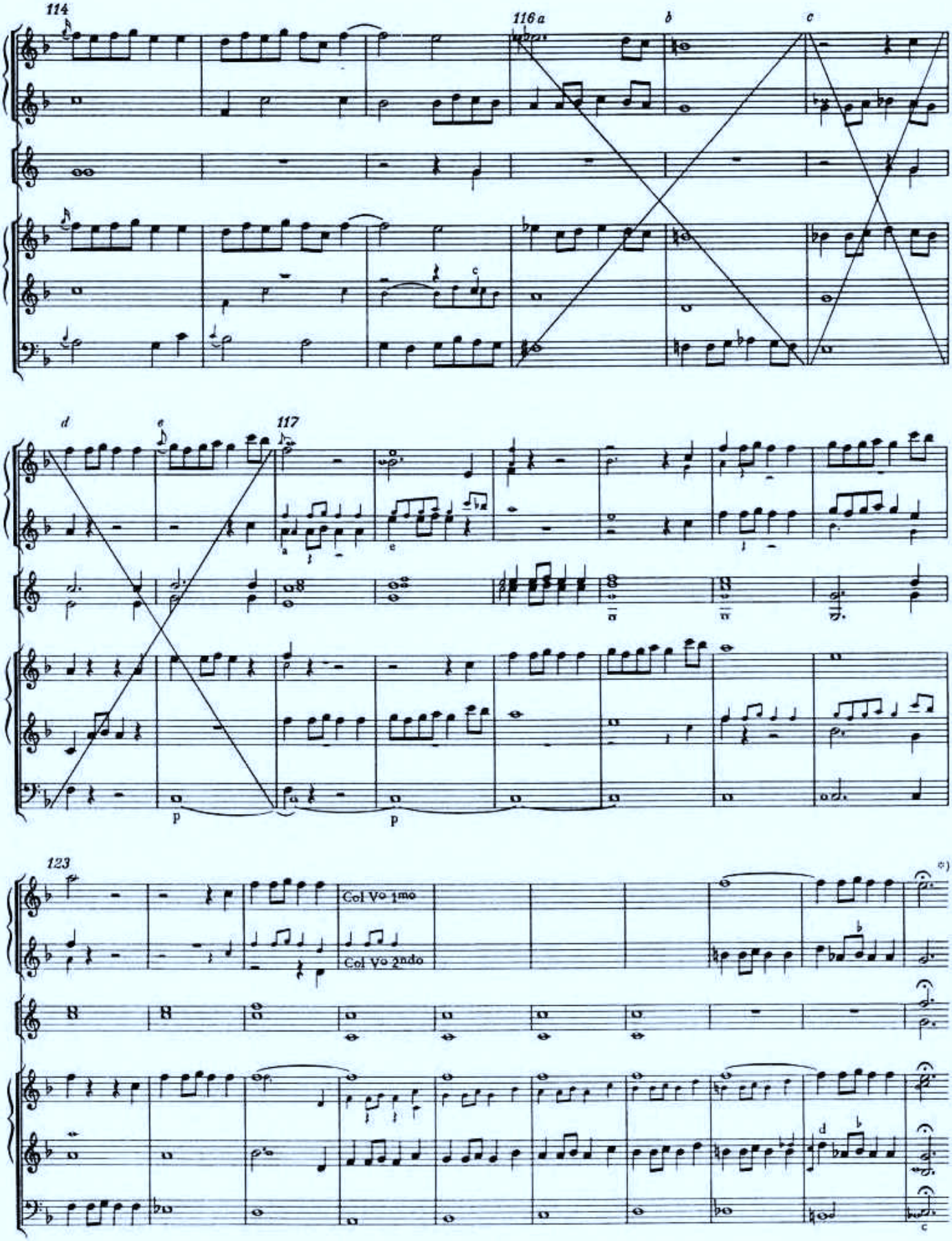


*) T. 45, Violine I, und T. 45/46, Violine II, scheinen noch von Mozart notiert.


53
tr
60
ist gut
ist gut
ist gut
ist gut
ist gut
68


75
82
89


96
tr
tr
tr
102
108



) Fortsetzung auf S. 113: T. 87 (mit Auftakt) ff., also das Schluß-Unisono aus Mozarts ursprünglichem Konzept.