

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

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

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
A n h a n g	
Autographe Entwurfspartitur zum <i>Gallimathias musicum</i>	97

VORWORT

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

- I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1–4)
- II: Bühnenerwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchengesamtsätze (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 (KV¹ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen 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 Strichlung; 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 Böghen 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

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 Titel Gallimathias musicum à 2 Violini, 2 Hautb: 2 Corni, Cembalo obligato, 2 fagotti [!], Viola u. Bass. 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 durch:“¹. Genauer erfahren wir fast ein Vierteljahrhundert später aus den biographischen Aufzeichnungen, die Nannerl (inzwischen verheiratete Reichsfreii 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 Installationsfest des Prinzen von Oranien, [so] den 11^{ten} März gehalten wurde“². Und am Rande fügt sie hinzu: „Haag. Componirte der Sohn zu dieser Festivität ein Quodlibet 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 Hagerauer (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 worden⁵. 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 A¹ (Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique; früher Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Slg. Malherbe) und A² (Gemeentemuseum 's-Gravenhage; vormals bei D. F. Scheurleer) zusammensetzt. Besonders in A² ist neben der ungelungen 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 (A¹: Querformat, A²: Hochformat, jeweils ohne erkennbares Wasserzeichen), und mehr noch der verwirrende Umstand, daß auf der ersten Seite von A¹ das autographe Arienfragment KV⁶: 73 D mit dem irrtümlichen Vermerk Johann Anton Andrés Gehört in die Oper *Mitridate*, geschrieben in Mayland 1770⁶ 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 18^e 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 Metastasio's *Artaserse* (II, 11), worauf bereits Charles Malherbe verweist (*Le „Gallimathias 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-

haben zu falschen Schlüssen verleitet⁷. An der unmittelbaren Zusammengehörigkeit der beiden Fragmente kann ebenso wenig ein Zweifel bestehen wie an ihrer vermutlich gleichzeitigen Entstehung⁸; 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 A² 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: *Quottilibet / 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 Wolfgang 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

lich: Er hat offenbar im Vorsatz der Singstimme von KV⁶: 73 D *Soprano / arbate* (statt richtig *arbase*) 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*, 1/39, S. 157 ff. und 2/85, S. 291 f.), danach auch in vorsichtiger Weise von Hermann Abert (*W. A. Mozart*, 7/1, S. 58) übernommen. In Paul Graf Waldersees Bearbeitung des *Ködiel-Verzeichnisses* (KV², 1905) erhalten die Stücke des Fragments A¹, als *Symphonie* [!] deklariert, eine eigene Nummer (Anh. II 100^a). 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 Beendigung 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.

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. Tage da. 9. Tage 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 Entwurfsartitur A¹ und A² 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 A¹ (= S. 2–4 eines Bogens) einigermaßen evident: Nr. 1, 2, 3, 2a, 5a (KV: Nr. 1, 2, 4, 3, *Trio* zu 3). In A² (= 4 Einzelbögen + 1 Lage aus 2¹/₂ 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

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

geführte Problem des *Gallimathias* als abgetan zu betrachten. Ebensovienig wie es ein „Problem“ der authentischen Fassung gibt, gibt es ein solches der authentischen Reihenfolge¹⁰ – 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 A² 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, daß 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 1571¹¹ –, 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: ein 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 Grunde¹². 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 Sauschneidern¹³, das seinerzeit offenbar auch mit weniger derbem Text populär war¹⁴. – 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 angeordnete 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 Auf-führung“ (d. h. mit eindeutiger und ein für allemal fixierter Satzfolge) eine variable 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 ?/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 (?/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).

stellt, weist Erich Schenk¹⁵ Mozarts unmittelbare Quelle nach: eine vierstimmige Bläserbearbeitung des Salzburger Hoftrompeters Bartolomeo aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts¹⁶, die Mozart gekannt haben wird¹⁷. — 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 1759¹⁸ (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-Zitat¹⁹ in Nr. 12, die von Einstein (KV³, S. 49) erwähnte Ähnlichkeit von Nr. 6 mit dem „Gedult beschützt mich“ aus Rathgebers *Tafelkonfekt*²⁰ und jedenfalls auch Schmid's Hinweis auf das schwäbische Volkslied „*Es hat sich halt eröffnet*“ für die Pastorella Nr. 4²¹. Gerade bei diesem Satz — der in A² bezeichnenderweise von Leopold Mozart notiert wurde! — ist die Herkunft vom Trio des ersten Menuetts aus Leopolds *Bauernhochzeit* augenfällig²²; 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“ geführt²³.

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

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 Netti (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.

Lied von der Eitelkeit, konnte keine Konkordanz nachgewiesen werden. Hier scheint der Text²⁴, 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 heutige 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 Satzählung ist in Hauptteil und Anhang grundsätzlich identisch, was die Hauptnummern anlangt; im Anhang

²⁴ Über seine Herkunft war nichts zu ermitteln.

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 Literaturzitierten 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 Stimmvorlagen. 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 sinn-gemäße 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 (63^a = Nr. 2) und die Kassation in D, bestehend aus dem Marsch KV 62 und der Serenade KV 100 (62^a = 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 Faktor

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 (62^a) ohne den Marsch in D KV 62 sowie der Marsch in B zur Kassation KV 99 (63^a). 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 hatte¹. 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 (74^a) und seine Identifizierung mit dem Marsch KV 62 durch Wolfgang Plath² besonders wichtig wurde. Einmal wurde damit die bisher noch in KV³ und KV⁶ als verschollen angezeigte und nur im Incipit bekannte *Cassation (Marcie)* quellenmäßig belegt, andererseits bestand die Möglichkeit, durch Zuordnung des Marsches KV 62 zur Serenade KV 100 (62^a) 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 berührte³. 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 Riemann⁴ 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 (63^a) bringt zwar den autographen Marsch getrennt von den übrigen Sätzen; doch eine jüngere Abschrift vereinigt beides und fordert sogar am Schluß *Marcie da capo*. Die Kassation in D KV 62 und KV 100 (62^a) 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 *Marcie* und den Instrumentenangaben 2 Clarini, 2 Cornu, Oboa 1^{mo}, Oboa 2^{da}, Violino 1^{mo}, Violino 2^{do}, Baßo, ferner *la viola unisono col Basso*. Die Angaben wurden wieder gestrichen, weil ein Einschub von 24 Takten nachkomponiert wurde. Ursprünglich aber war die *Marcie* 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, 9/1916, S. 532.

Serenade, ferner keinerlei autographe Hinweise auf den zugehörigen Marsch aufweisen⁵.

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 *Cassation*. 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 *Marche*, 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 Violinen 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 Violinen, 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 reliktiert 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.

derartige Vorgänge meist unter Hinzufügung einer Paukenstimme, die den sinfonischen Charakter noch betont⁸.

Aus dieser Sicht wird es möglich, die Zugehörigkeit des Marsches KV 62 zu den serenadennahen Sätzen von KV 100 (62^a) zu erörtern. Daß zu KV 100 (62^a) 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 (62^a) 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 (62^a), 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 (62^a) durch den Zusatz *1^{ma} Viola unisono col Basso* gefordert wird. Daß es sich in KV 62 tatsächlich um eine Besetzung mit zwei Violinen gehandelt hat, geht aus der selbständigen Stimmführung ab Takt 13 hervor, eine Tatsache, die wiederum mit der doppelten Violinenbesetzung von KV 100 (62^a) 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 (62^a) aufweist, wie auch umgekehrt die autograph angedeutete Behandlung der Viola ihre Bestätigung im Marsch erfährt, dürfte eine eindeutige, quellenmäßig belegte und berechnete Zuordnung gegeben sein. KV 62 erscheint nicht in der Originalgestalt, sondern in einer überarbeiteten Operfassung, bildet aber mit KV 100 (62^a) 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* nachweisen⁹. Die Vermutung, daß auch die Kassationen gleichen Zwecken dienten, liegt nahe. So führt Carl Bär¹⁰ folgende Werke als *Finalmusiken* an: KV 63, KV 99 (63^a), KV 100 (62^a), KV 185 (167^a), KV 203 (189^b), KV 204 (213^a), KV 251, KV 320. Dazu kommt noch die Haffner-Serenade KV 250 (248^b) 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.

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 waren¹¹. Aus späterer Zeit wissen wir genau aus den Tagebüchern von Nannerl und Schiedenhofen über den Verlauf der Veranstaltungen Bescheid¹². 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 $\frac{3}{4}$ 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 Aufführungspraxis¹⁷. 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 erklingen sein, wobei eine mehrfache Besetzung der übrigen Streicher noch problematisch bleibt. Bär¹⁸ weist dabei auf einen „Hiatus“ zwischen Kontra-

baß 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 (KV³, S. 105). „daß Leopold M. zwei so umfangreiche und stark besetzte Werke im Verzeichniß bestimmt angeführt hätte“. Infolgedessen stellen Abert und Einstein (KV³) 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 *Protocolium 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.

6. August 1769: „*Hodie fuit musica finalis D. Logi-
corum 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 Buch-
staben „*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 Final-
musik des jugendlichen Mozart vermerkt. Läßt man
diese Prämisse gelten, dann wird der Weg frei für eine
andere Zuordnung. Danach dürfte es sich bei der Auf-
führung 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 Gesamt-
konzeption spricht durchaus dafür, daß die beiden Kas-
sationen in so enger zeitlicher Nachbarschaft aufge-
führt wurden. Die Kassation KV 100 (62^a) besitzt mit
Oboen, Flöten, Trompeten eine ganz andere Struktur,
die sich schwerlich in Übereinstimmung mit den Wün-
schen der gleichberechtigten Logiker und Physiker brin-
gen läßt. Wenn also KV 63 und KV 99 (63^a) am 6. und
8. August 1769 erklangen, dann dürfte ihre Kompo-
sition unmittelbar zuvor, also im (Früh-)„Sommer
1769“ erfolgt sein.

Bei der Kassation KV 100 (62^a) mit einer mehr sere-
nadenhaften 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 unbe-
soldeten 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 Kas-
sationen 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 Jahres-
schluß 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 Durch-
führung 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 be-
obachtet, wie nach gebundenen die folgende, in ihrem
Wert gekürzte Note durch Strich bezeichnet ist, Ketten-
bildungen dagegen vorwiegend mit Punkten gekenn-
zeichnet sind. Gerade der Strich dient oft der Hervor-
hebung einzelner Noten, wie die Autographe belegen.

*

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.

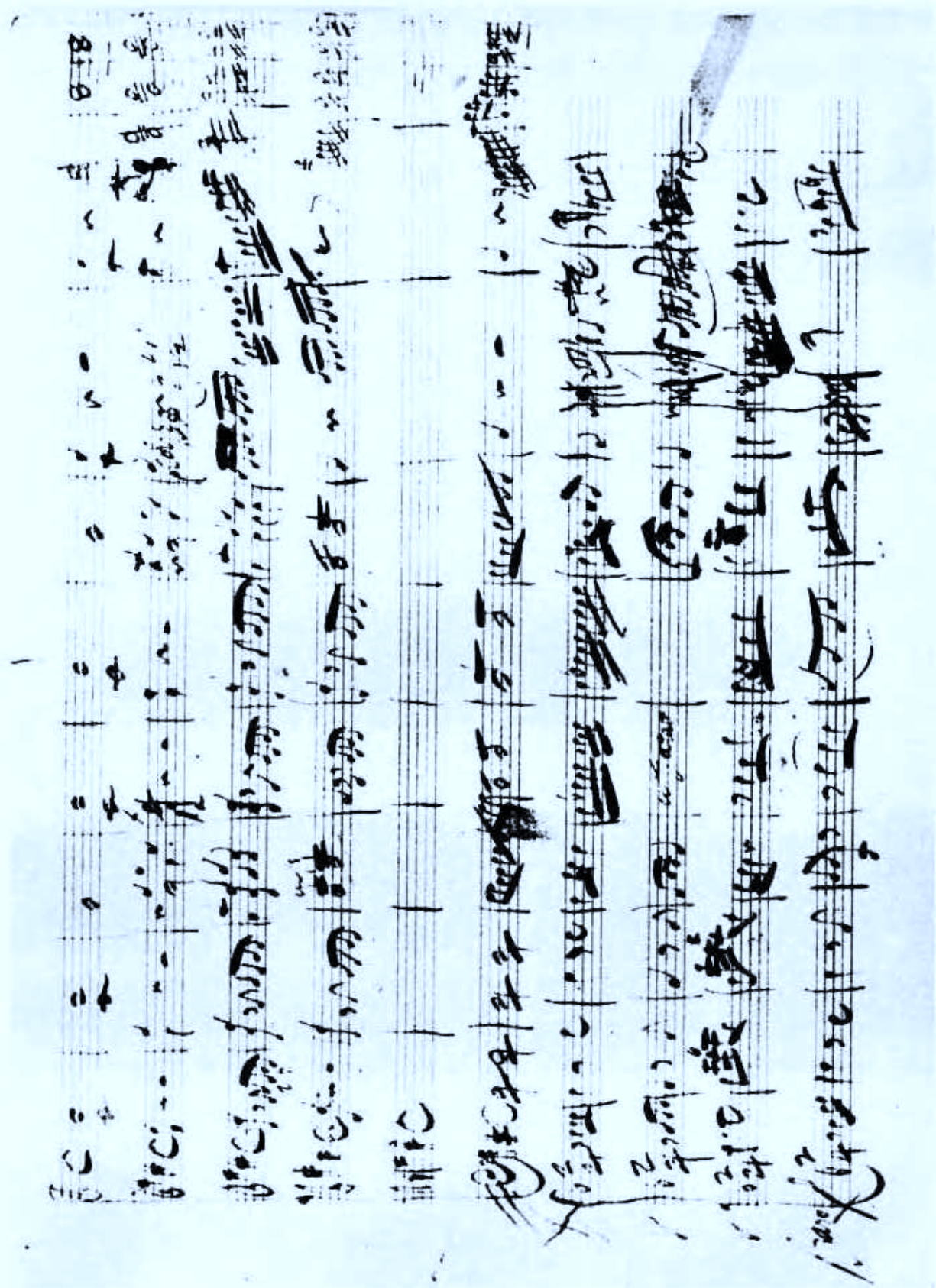
Im Finale der Kassation KV 63 hat sich die Frage der Teilrepetitionen nicht restlos klären lassen. Im Autograph setzt Mozart nach Takt 8 nicht :||, sondern :||: Die Takte 33–40 werden nicht ausnotiert, sondern

dal segno (= Takt 1–8) angezeigt. Danach könnte man annehmen, Mozart habe eine Gesamtrepetition der Takte 9–40 (möglicherweise auch mit Binnenrepetitionen) 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 Haubwald



Gallinulus missium KV 32: Beginn des autographen Fragments A¹ (Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique). Vgl. Anhang, Seite 97 (Nr. 1, Takt 1–10) und Seite 98 (Nr. 2, Takt 1–11).

Hand in *Allegro moderato*

Ma. Mozart *Allegro moderato*

4. $\frac{1}{2}$

Gallinariae musicae KV 32 : Seite 1 und 14 des autographen Fragments A² (Samentemuseum 's-Gravenhage). Vgl. Anhang, Seite 107 (Nr. 12, Takt 1–11) und Seite 101 (Nr. 5b).

The image displays two systems of handwritten musical notation. Each system consists of ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The right system has a small '2' written at the top right corner. The handwriting is in black ink on aged paper.

Gallinarius missigen 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).

2. 4. 12.
 Quittlibel
 e Musicum
 2. Violini. 2. Oboe.
 2. Corni. Viola
 Cembalo con Fagotto
 Violone
 } obbligati
 Del Sign. Wolfganggo e Mozart.
 Compositore di G. Anna la Haye
 nel mese di Marzo 1766.

e Notta d'origine danc.
 e Eitelkeit! Eitelkeit!
 Ewiges Verderben! wer alles Versoffen ist, gibt's nichts zu erben
 e Allegro
 Largo
 Andante
 e Nenuck
 e Cembalo solo.

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.

7. *Marcato*
 in *Mozart*
 No. 101.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Kasserion in G KV 63. The page is numbered '7.' in the top left corner. The notation is written on ten staves. The first staff is marked 'Marcato'. There are several annotations and corrections throughout the piece, including 'in Mozart' and 'No. 101.' at the top. A circled 'H' is visible on the right side of the page. The handwriting is dense and shows signs of being a working draft.

Kasserion in G KV 63; Blatt 1^o des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek
 Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 25–27, Takt 1–27.

No. 1. 9tes Pa. 88m. - Quintetten der Musik. vom Mozart und seiner Sauspizist.

176-

Marche

177

1164-9

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

marchia

99

Trombe di F
 Timpani
 Corni di F
 Oboe
 Violini
 Viola
 Contrabbasso

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

10. *Wolfgang Mozart*
176-
176-
176-

Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
Double Bass

Allegro

K. 100

108

108

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

Gallimathias musicum

(Quodlibet)
KV 32*)

Entstanden Den Haag, Anfang März 1766**)

1. Molto Allegro

Obos I, II

Corno I, II
in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

Basso, Fagotto
e Cembalo***)

5

9

*) 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.

2. Andante

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *f*

Basso, Fagotto e Cembalo *p*

7

14

3. Allegro

Oboe I, II *f*

Corno I, II in Re/D *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

Basso, Fagotto e Cembalo *f*

9

Solo

4. Pastorella

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Basso, Fagotto e Cembalo

10

19
Ob. I

Ob. II

29

decrescendo

sempre p

sempre più p

pp

pp

5. Allegro

Oboe I, II

Corno I, II
in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

Basso, Fagotto
e Cembalo

Solo

f

f

f

f

p

f

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

Musical score for piano, measures 9-17. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a treble and bass clef with a grand staff. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Musical score for piano, measures 18-24. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef with a grand staff. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include forte (f), piano (p), and fortissimo (fp). The piece concludes with a double bar line and the instruction *attacca*.

6. Allegretto

Musical score for strings and keyboard, measures 1-8. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a grand staff with four parts: Violino I, Violino II, Viola, and Basso, Fagotto e Cembalo. The Violino I and II parts play a rhythmic accompaniment, while the Viola and Basso parts play a bass line. Dynamics include forte (f).

7

14

21

29

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

38

Musical score for measures 38-43. The score is written for four staves: Treble Clef (Right Hand), Treble Clef (Left Hand), Bass Clef (Right Hand), and Bass Clef (Left Hand). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

7. Allegro

Oboe I, II
Fagotto
Corno I, II in Re/D
Violino I
Violino II
Viola
Basso e Cembalo

Musical score for measures 39-43, starting with the tempo marking "7. Allegro". The score is for a full orchestra. The Oboe I, II and Fagotto parts have a "Solo" marking. The Corno I, II in Re/D part has a "Solo" marking. The Violino I, Violino II, Viola, and Basso e Cembalo parts are marked with a forte "f" dynamic. The music is in 3/8 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

12 Solo Tutti

Musical score for measures 44-49. The score is written for four staves: Treble Clef (Right Hand), Bass Clef (Right Hand), Treble Clef (Left Hand), and Bass Clef (Left Hand). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings "Solo" and "Tutti".

24

Solo *Tutti*

p *f*

Solo *Tutti*

p *f*

Solo *Tutti*

p *f*

Solo *Tutti*

f *p* *f*

8. Molto adagio

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Basso, Fagotto
e Cembalo

p

Ei - tel - keit! Ei - tel - keit! e - wig's Ver - der - ben! wenn all's ver - sof - fen ist, gibts nichts zu er - ben.

Ei - tel - keit! Ei - tel - keit! e - wig's Ver - der - ben! wenn all's ver - sof - fen ist, gibts nichts zu er - ben.

Ei - tel - keit! Ei - tel - keit! e - wig's Ver - der - ben! wenn all's ver - sof - fen ist, gibts nichts zu er - ben.

Ei - tel - keit! Ei - tel - keit! e - wig's Ver - der - ben! wenn all's ver - sof - fen ist, gibts nichts zu er - ben.

9. Allegro

Oboe I, II

Corno I, II
in D/C

Violino I

Violino II

Viola

Basso, Fagotto
e Cembalo

Solo

11

10. Largo

Violino I

Violino II

Basso, Fagotto e Cembalo

attacca

11. Allegro

Oboe I, II

Corno I, II in Re/D


Violino I

Violino II

Viola

Basso, Fagotto e Cembalo

Tutti

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

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

12. Andante

Oboe
Fagotto
Violino I
Violino II
Viola
Basso e Cembalo

6

12

attacca
Cembalo solo

*) 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

Obos I, II
 Corno I, II
 in Fa/P
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Cembalo
 Basso
 e Fagotto

Ob. I, II
 Cor. I, II
 V. I
 V. II
 Va.
 B./Fg.
 Cemb.

15. Adagio

Violino I
 Violino II
 Basso, Fagotto
 e Cembalo

*) Zur eventuellen Auszierung der Fermate vgl. Vorwort.

12

sempre più piano

sempre più piano

sempre più piano

attacca

16. Presto

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Basso, Fagotto e Cembalo

f

f

f

f

a2

8

17. Fuga ^{*)}

Oboe I

Oboe II

Corno I, II
in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola

Basso, Fagotto
e Cembalo

7

13

*) 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

Musical score for measures 19-24. The score is in G major (one flat) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand. Measure 19 has a "Solo" marking and a dynamic of "f". Measure 20 has a dynamic of "p". Measure 21 has a dynamic of "p". Measure 22 has a dynamic of "p". Measure 23 has a dynamic of "p". Measure 24 has a dynamic of "p".

25

Musical score for measures 25-30. The score continues in G major and 3/4 time. Measure 25 has a dynamic of "p". Measure 26 has a dynamic of "p". Measure 27 has a dynamic of "p". Measure 28 has a dynamic of "p". Measure 29 has a dynamic of "p". Measure 30 has a dynamic of "p".

31

Musical score for measures 31-36. The score continues in G major and 3/4 time. Measure 31 has a dynamic of "p". Measure 32 has a dynamic of "p". Measure 33 has a dynamic of "p". Measure 34 has a dynamic of "p". Measure 35 has a dynamic of "p". Measure 36 has a dynamic of "p".

38

Musical score for measures 38-43. The score is written for piano and features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain melodic lines with various ornaments and slurs, while the lower staves provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. A trill ornament is marked above a note in measure 41.

44

Musical score for measures 44-50. This section continues the complex texture, with the right hand playing a series of sixteenth-note patterns and the left hand providing a steady accompaniment. The notation includes various articulations and dynamic markings.

51

Musical score for measures 51-56. The score shows a continuation of the musical ideas, with a prominent 'Cemb.' (Cembalo) marking in the lower left. The texture remains dense, with intricate melodic lines and harmonic accompaniment. The piece concludes with a final cadence in measure 56.

51

Tutti Bassi

63

Cemb.

70

Tutti Bassi

76

Musical score for measures 76-82. The score is written for a grand piano with five staves. The top two staves are the right hand, and the bottom three are the left hand. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests. The key signature has one flat (B-flat).

83

Musical score for measures 83-89. The score is written for a grand piano with five staves. The top two staves are the right hand, and the bottom three are the left hand. The music continues with complex rhythmic patterns, including some triplet markings in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

90

Musical score for measures 90-96. The score is written for a grand piano with five staves. The top two staves are the right hand, and the bottom three are the left hand. The music continues with complex rhythmic patterns, including some triplet markings in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

115

p

122

f *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

130

fp *fp*

DREI KASSATIONEN

1. Kassation in G

(Final-Musik)
KV 63

Entstanden Salzburg, vermutlich Sommer 1769*)

MARCHE **)

The musical score is presented in three systems. The first system includes staves for Oboe I, II; Horn I, II in G; Violino I; Violino II; Viola; and Basso. The second system continues the orchestral parts and includes a grand staff for the piano accompaniment. The third system also continues the orchestral and piano parts. Measure numbers 5 and 9 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamics such as *p* and *f* are used throughout the score.

*) 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.

Musical score for measures 13-15. The score is written for a piano and includes two treble clefs and two bass clefs. Measure 13 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment begins with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). A double bar line is present at the end of measure 15.

Musical score for measures 16-20. The score continues with the piano and includes two treble clefs and two bass clefs. Measure 16 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte). A double bar line is present at the end of measure 20.

Musical score for measures 21-25. The score continues with the piano and includes two treble clefs and two bass clefs. Measure 21 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamic markings include *f* (forte). A double bar line is present at the end of measure 25.

27

Musical score for measures 27-32. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) in measures 29, 30, and 31.

33

Musical score for measures 33-36. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamic markings include *f* (forte) in measures 33, 34, and 35.

37

Musical score for measures 37-40. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) in measures 37, 38, and 39.

40

Measures 40-42 of a musical score. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with six staves: two for the vocal line and four for the piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a rapid sixteenth-note pattern and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) in the vocal line and *f* and *f* in the piano accompaniment.

43

Measures 43-45 of a musical score. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with six staves: two for the vocal line and four for the piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a rapid sixteenth-note pattern and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) in the vocal line and *f* and *f* in the piano accompaniment.

46

Measures 46-49 of a musical score. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with six staves: two for the vocal line and four for the piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a rapid sixteenth-note pattern and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) in the vocal line and *p* and *p* in the piano accompaniment.

Allegro

Oboe I, II
f

Corno I, II
in Sol/G
f

Violino I
f

Violino II
f

Viola
f

Basso
f

5

9

13

17

22

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

27

31

35

39

Musical score for measures 39-41. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a steady eighth-note bass line.

42

Musical score for measures 42-45. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a steady eighth-note bass line.

46

Musical score for measures 46-49. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a steady eighth-note bass line.

50

Musical score for measures 50-53. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

54

Musical score for measures 54-58. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with sixteenth-note runs and trills in the right hand, and a rhythmic bass line. Dynamic markings include *fp* and *f*. Trills are indicated with 'tr' above notes.

59

Musical score for measures 59-63. The score concludes with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features sixteenth-note patterns and chords. Dynamic markings include *fp* and *f*. The piece ends with a fermata over the final chord.

Andante

con sordino

tr

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola I *p* pizz. *)

Viola II *p* pizz. *)

Basso *p* pizz. *)

8

15

fp

fp

fp

fp

fp

23


tr

tr

tr

tr

*) Vgl. Vorwort.

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

31 *tr* *tr* *tr* *tr*

System 1 (measures 31-40): This system contains measures 31 through 40. The upper staff features a melodic line with frequent trills, each marked with a 'tr' symbol. The lower staves provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

40 *tr* *tr* *tr* *tr*

System 2 (measures 40-47): This system contains measures 40 through 47. It continues the melodic and accompanimental patterns from the previous system, with trills still present in the upper staff.

47 *fp* *fp* *fp* *fp*

System 3 (measures 47-56): This system contains measures 47 through 56. The upper staff shows a change in dynamics, with 'fp' (fortissimo piano) markings appearing in measures 49, 50, 51, and 52. The accompaniment remains consistent.

56 *fp* *fp* *fp* *fp*

System 4 (measures 56-65): This system contains measures 56 through 65. It features 'fp' markings in measures 57, 58, 59, and 60. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

MENUET

Oboue I, II *f* *a2* *fp* *fp*

Corno I, II
in Sol/G *f* *fp* *fp* *fp*

Violino I *f* *fp* *fp*

Violino II *f* *fp* *fp*

Viola *f* *fp*

Basso *f* *fp*

11 *fp* *fp* *a2* *fp* *[J]* *[J]*

22 *[J]* *[J]* *[J]* *[J]*

Detailed description: This is a page of a musical score for a Minuet in G major, Op. 13, No. 1 by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is arranged for a symphony orchestra, including Oboe I and II, Horn I and II in G, Violin I and II, Viola, and Bass. The music is in 3/4 time and G major. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system, starting at measure 11, features a first ending bracket and a dynamic change to fortissimo piano (fp). The third system, starting at measure 22, continues with the first ending bracket and fp dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The page number 36 is in the top left corner.

Trio

Violino I

Violino II

Viola

Basso

12

Menuetto da capo

Adagio

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola I, II

Basso

con sordino

con sordino

p

p

3

ip

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

System 1 (Measures 6-9): The first system of music, starting at measure 6. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef includes a sixteenth-note triplet in measure 6 and a sixteenth-note triplet in measure 7. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2 (Measures 10-13): The second system of music, starting at measure 10. The melody continues with a sixteenth-note triplet in measure 10 and a sixteenth-note triplet in measure 11. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and the bass line in the left hand.

System 3 (Measures 14-18): The third system of music, starting at measure 14. The melody features a sixteenth-note triplet in measure 14 and a sixteenth-note triplet in measure 15. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano) in the left hand at measure 14. The system concludes with a double bar line.

System 4 (Measures 19-22): The fourth system of music, starting at measure 19. The melody includes a sixteenth-note triplet in measure 19 and a sixteenth-note triplet in measure 20. The piano accompaniment features a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) in the right hand at measure 20. The system concludes with a double bar line.

First system of musical notation, measures 22-25. It features a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). Measure 22 includes a trill (tr) and a fermata. Dynamic markings include *f* and *p*. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, measures 26-29. It continues the single melodic line and piano accompaniment. Measure 26 features a trill (tr) and a fermata. Dynamic markings include *f* and *p*. The piano part continues with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, measures 30-33. The melodic line continues with various ornaments and phrasing. The piano accompaniment remains consistent with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* and *p*.

Fourth system of musical notation, measures 34-37. The melodic line concludes with a trill (tr) and a fermata. The piano accompaniment features a more complex texture with sixteenth-note chords in the left hand. Dynamic markings include *f* and *p*.

MENUET

Oboe I, II
Corno I, II
in Sol⁶
Violino I
Violino II
Viola
Basso

9

19

tr

Trio

Musical score for the Trio section, measures 1-8. The score is for five instruments: Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, and Basso. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked *p* (piano) at the beginning of each instrument's part. The word *simile* appears above the Violino I and Violino II parts in measures 6 and 7, indicating a change in articulation or phrasing.

Musical score for the Trio section, measures 9-16. This system continues the piece with measures 9 through 16. The instrumentation remains the same as in the previous system. The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line.

Musical score for the Trio section, measures 17-24. This system continues the piece with measures 17 through 24. The word *simile* is repeated above the Violino I, Violino II, Viola I, and Viola II parts in measures 18 and 19. The piece concludes with a fermata over the final measure (measure 24).

Menuetto da capo

FINALE ^{*)}

Allegro assai

Oboe I, II

Corno I, II
in Sol1G

Violino I

Violino II

Viola

Basso

9

17

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

25

25

p

p

p

p

p

33

33

f

f

f

f

f

41

41

p

p

p

pizzicato

p

pizzicato

p

47

Musical score for measures 47-53. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *coll' arco* with a *f* dynamic marking.

54

Musical score for measures 54-61. The key signature changes to G major (one sharp). The piano part continues with the sixteenth-note pattern in the right hand and eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include *fp* and *fp*.

62

Musical score for measures 62-68. The key signature changes to G minor (three flats). The piano part continues with the sixteenth-note pattern in the right hand and eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include *fp* and *fp*.

2. Kassation in B

KV 99 (63^a)*

Entstanden Salzburg, vermutlich Sommer 1769

MARCHE

Obos I, II

Corno I, II
in Si^b alto/B hoch

Violino I

Violino II

Viola

Basso**)

*) Zur Überlieferung vgl. Vorwort.

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

Musical score system 1, measures 21-27. The system consists of five staves: a single treble staff at the top, a single bass staff below it, and a grand staff (treble and bass) at the bottom. Measure 21 is marked with a '21' and a fermata. Measure 27 contains a piano 'p' dynamic marking. The music features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Musical score system 2, measures 28-35. The system consists of five staves: a single treble staff at the top, a single bass staff below it, and a grand staff (treble and bass) at the bottom. Measure 28 is marked with a '28' and a fermata. Measure 35 contains a piano 'p' dynamic marking. The music continues with intricate rhythmic and melodic lines.

Musical score system 3, measures 36-42. The system consists of five staves: a single treble staff at the top, a single bass staff below it, and a grand staff (treble and bass) at the bottom. Measure 36 is marked with a '36' and a fermata. Measure 42 contains a piano 'p' dynamic marking. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Allegro molto

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

6

10

14

14

19

19

24

24

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

40

Musical score for measures 40-45. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. Trills are marked in the vocal line at measures 43 and 45.

34

Musical score for measures 34-39. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. Trills are marked in the vocal line at measures 37 and 39.

39

Musical score for measures 39-45. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. Trills are marked in the vocal line at measures 41, 43, and 45.

Andante ^{o)}
con sordino

Violino I *p* con sordino

Violino II *p* con sordino

Viola *p* con sordino

Basso *p* pizz.

4

7

10

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

13

Musical score for measures 13-15. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Measure 14 has a repeat sign at the beginning. Measure 15 ends with a double bar line.

16

Musical score for measures 16-18. The score continues from measure 15. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Measure 17 has a repeat sign at the beginning. Measure 18 ends with a double bar line.

19

Musical score for measures 19-22. The score continues from measure 18. Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Measure 20 has a repeat sign at the beginning. Measure 21 has a trill (tr) over the final note. Measure 22 ends with a double bar line.

23

Musical score for measures 23-26. The score continues from measure 22. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Measure 24 has a repeat sign at the beginning. Measure 25 has a trill (tr) over the final note. Measure 26 ends with a double bar line. Dynamics markings include *fp*, *f*, *p*, and *f*.

27

fp

This block contains a piano score for measures 27 through 30. It features four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (tenor and bass clefs). The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The first measure is marked with the number '27'. The dynamic marking *fp* (fortissimo piano) is placed above the first measure of the right hand. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

MENUET

Obos I, II

Corno I, II
in Siv' alto/B hoch

Violino I

Violino II

Viola

Basso

This block contains an orchestral score for measures 1 through 8 of a Minuet. The score is arranged in a system with six staves: Oboes I and II, Horns I and II (in alto/B high), Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The dynamic marking *f* (forte) is used throughout. The Oboe I part has a trill (tr) in the final measure. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

9 Ob. I

Ob. II

This block contains an orchestral score for measures 9 through 16 of the Minuet. It features two oboe staves (Ob. I and Ob. II) and a piano accompaniment consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Bass). The music continues in the same 3/4 time signature and key signature. The dynamic marking *f* is maintained. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

Trio

Violino I
Violino II
Viola
Basso

12

fp fp fp fp fp fp fp fp

Menuetto da capo

Andante

Oboe I, II
Violino I
Violino II
Viola
Basso

fp fp fp fp fp fp fp fp

7

7

11

11

14

14

17

cresc.

f *p* *f* *p*

20

tr *p* *f* *p*

MENUET

Oboe I, II

Corno I, II
in Si^b alto/B hoch

Violino I

Violino II

Viola

Basso

f *f* *f* *f* *f* *f*

9

Trio

Violino I

Violino II

Viola

Basso

p

simile

11

simile

Menuetto da capo

Allegro

Oboe I, II

Corno I, II
in Si^b alto/B hoch

Violino I

Violino II

Viola

Basso

9

18

25 *Andante*

pp

p

p

p

30 *Ob. I*

Ob. II

p

fp

p

35 *Ob. I, II*

p

fp

f

p

fp

p

Allegro

Musical score for measures 40-45. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. Dynamics include *fp*, *p*, and *f*. A double bar line is present at the end of measure 45.

Musical score for measures 46-53. The score continues in the same key signature and time signature. The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note figure in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *f*. A double bar line is present at the end of measure 53.

Musical score for measures 54-60. The score continues in the same key signature and time signature. The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note figure in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *f*. A double bar line is present at the end of measure 60.

62

Musical score for measures 62-69. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The upper staves show vocal lines with rests.

70

Musical score for measures 70-76. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a prominent melodic line in the right hand with dynamic markings of *f* (forte). The upper staves show vocal lines with rests.

76 *Andante*

Musical score for measures 76-83. The tempo is marked *Andante*. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings of *p* (piano). The upper staves show vocal lines with rests.

81

86

91

Marche da capo

3. Kassation in D

Marsch KV 62 und Serenade KV 100 (62*)

MARCHE

Entstanden Salzburg, vermutlich Sommer 1769

Maestoso

Oboe I, II

Corno I, II in Re/D

Clarin I, II in Re/D

Timpani^{o)} in $\left. \begin{matrix} \text{Re-La} \\ \text{D-A} \end{matrix} \right\}$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso^{o)}

*) Zur Frage der Mitwirkung von Pauken vgl. Vorwort.

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

15

Musical score for measures 15-21. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with slurs and a piano accompaniment with intricate sixteenth-note patterns. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*f*).

22

Musical score for measures 22-28. The score continues in G major and 4/4 time. It includes a double bar line at measure 27. Dynamics include fortissimo (*f*), fortissimo piano (*fp*), and piano (*p*).

30

Musical score for measures 30-36. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. Dynamics include *p*, *f*, *fp*, and *f*. Trills are present in the top staff.

Musical score for measures 37-43. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. Dynamics include *fp*, *p*, and *f*. Trills are present in the top staff.

37

Musical score for measures 44-50. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score for measures 51-57. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. Dynamics include *p* and *f*. Trills are present in the top staff.

45

52

SERENATA

Allegro

Obos I, II
 Corno I, II in Re/D
 Clarino I, II in Re/D
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Basso

The first system of the score shows the beginning of the piece. The Oboe I and II parts have a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The Horns and Clarinets provide harmonic support. The Violins play a rhythmic pattern of eighth notes, with the first violin part featuring a trill (*tr.*) and a dynamic change to *fp* (fortissimo piano). The Viola and Bass parts provide a steady accompaniment.

The second system continues the musical development. The Oboe part has a dynamic change to *p* (piano). The Violino I part has a dynamic change to *f* (forte). The Viola part has a dynamic change to *p* (piano). The Bass part has a dynamic change to *f* (forte).

The third system shows further dynamics. The Oboe part has a dynamic change to *f* (forte). The Violino I part has a dynamic change to *p* (piano). The Viola part has a dynamic change to *f* (forte). The Bass part has a dynamic change to *f* (forte). The system ends with a dynamic change to *fp* (fortissimo piano).

* 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

18

22

First system of musical notation, measures 25-29. It features a woodwind part with a long note in the first measure, a string part with a long note, and a piano part with a complex rhythmic pattern. Dynamics include *f*, *p*, *fp*, and *fp*.

Second system of musical notation, measures 30-34. The woodwind part has rests, while the string and piano parts continue with rhythmic patterns. Dynamics include *p*, *f*, *fp*, and *f*.

Third system of musical notation, measures 35-39. It includes parts for Oboe I and Oboe II, strings, and piano. The piano part features a complex rhythmic pattern. Dynamics include *f*, *fp*, and *f*. Trills (*tr*) are marked in the woodwind and piano parts.

39

39

p *f* *tr*

43

Ob. I, II

43

Ob. I, II

p *f* *tr*

48

48

fp *tr* *fp* *tr*

Musical score for measures 55-60. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The vocal line is marked with *ff* and features a melodic line with some grace notes.

Musical score for measures 61-63. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte). The vocal line is marked with *fp* and features a melodic line with some grace notes.

Musical score for measures 64-66. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte). The vocal line is marked with *fp* and features a melodic line with some grace notes.

68

72

76

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

82 Ob. I

Ob. II

f

tr

fp

f

p

87 Ob. I, II

f

tr

91

Andante

Oboe solo

Corno solo in Re / D

Violino I

Violino II

Viola

Basso

7

12

19

fp

fp

fp

fp

fp

25

f

f

f

f

f

31

p

f p

f p

f p

f p

f p

f p

*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

**) Zu T. 34–35 vgl. Vorwort.

f

p

38

38

f p *f p* *p*

f p *f p* *p*

f p *f p* *p*

f p *f p* *p*

43

43

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

49

49

simile

simile

53

f *p* *f* *p*

61

f *p*

66

fp *fp* *fp* *fp* *f*

*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

71 *rit.* 72

73

MENUETTO

Violino I
Violino II
Viola
Basso

9

17

f *fp* *f* *fp* *f* *fp*

Trio

Oboe solo
Corno solo in Re/D
Violino I *fp* *fp* *fp* *fp* *p*
Violino II *fp* *fp* *fp* *fp* *p*
Viola *p*
Basso *p*

11

fp *fp* *fp* *fp* *p* *p*

Menuetto da capo

Allegro

Obos solo

Corno solo
in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

Basso

8

14

22

tr

f

p

p

p

29

tr

f

p

36

f

p

Musical score for measures 44-51. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with trills (tr) and a piano accompaniment with various dynamics including *f* and *f*.

Musical score for measures 52-59. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment with dynamics including *p*.

Musical score for measures 60-67. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment with dynamics including *f* and *p*.

Musical score for measures 68-74. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a similar pattern in the left hand. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 68, followed by a series of eighth-note runs. Dynamics include *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano).

Musical score for measures 75-81. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), and *p* (piano).

Musical score for measures 82-88. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *p* (piano).

90

MENUETTO

Oboe I, II
 Corno I, II
 in Re / D
 Clarino I, II
 in Re / D
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Basso

9

Musical score for piano and strings, measures 17-24. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a trill in measure 24 and string parts with *fp* dynamics. The piano part has a trill in measure 24.

Trio

Musical score for Violino I, Violino II, Viola I/II, and Basso, measures 17-24. The score is in G major and 3/4 time. It features a Trio section with *p* dynamics. The Violino I and II parts have a trill in measure 24.

Musical score for piano and strings, measures 9-16. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a trill in measure 16 and string parts with *fp* dynamics. The piano part has a trill in measure 16.

Menuetto da capo

Andante

Flauto I, II
p

Violino I
con sordino
p

Violino II
con sordino
p

Viola I, II
p
pizzicato **)

Basso
p

6

fp

fp

fp

13

*) Viola I, II eventuell ebenfalls con sordino.

***) Vgl. Vorwort.

21

I ma

I ma

26

I ma

32

I ma

37

42

MENUETTO

Oboe I, II

Corno I, II
in Re / D

Clarino I, II
in Re / D

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Trio

Violino I *p* *fp* *fp*

Violino II *p*

Viola *p*

Basso *p*

*) T. 16, Viola und Baß, seconda volta: ♩ ♯

9

fp *#fp*

Minuetto da capo

Allegro ^{a)}

Oboe I, II

Corno I, II
in Re/D

Clarinete I, II
in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

Basso

f

a²

f

f

f

f

f

f

10

a²

p

p

p

p

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

19

Measures 19-28 of a musical score. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with multiple voices and piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with a 'f' dynamic marking. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a '2' marking above it. The piano accompaniment consists of several voices, including a treble clef voice with a 'f' dynamic marking and a bass clef voice with a 'f' dynamic marking. The music is in a 4/4 time signature.

29

Measures 29-39 of a musical score. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with multiple voices and piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with a 'f' dynamic marking. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a '2' marking above it. The piano accompaniment consists of several voices, including a treble clef voice with a 'f' dynamic marking and a bass clef voice with a 'f' dynamic marking. The music is in a 4/4 time signature.

40

Measures 40-49 of a musical score. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with multiple voices and piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with a 'p' dynamic marking. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a '2' marking above it. The piano accompaniment consists of several voices, including a treble clef voice with a 'p' dynamic marking and a bass clef voice with a 'p' dynamic marking. The music is in a 4/4 time signature.

50

60

71

81

Musical score for measures 81-92. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano introduction with dynamic markings *p* and *fp*. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat signs.

93

Musical score for measures 93-104. The score continues from measure 93. It features a piano introduction with dynamic markings *fp* and *f*. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat signs.

105

Musical score for measures 105-116. The score continues from measure 105. It features a piano introduction with dynamic markings *f* and *fp*. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat signs.

117

First system of musical notation, measures 117-126. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 117 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal parts feature melodic lines with some grace notes and slurs. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

127

Second system of musical notation, measures 127-139. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music continues in the same key and time signature. The vocal parts have more sustained notes and some grace notes. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern with some melodic movement in the right hand and a steady bass line.

140

Third system of musical notation, measures 140-148. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music continues in the same key and time signature. The vocal parts show more melodic activity with some grace notes. The piano accompaniment has a more complex rhythmic texture with sixteenth notes in the right hand and a steady bass line.

ANHANG

Autographe Entwurfspartitur zum »Gallimathias musicum« *)

1.

The musical score is written for a symphony orchestra. It consists of three systems of staves. The first system includes parts for Oboe I and II, Cor I and II (in Re), Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The second system includes parts for Clarinet Bb and Violin I. The third system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The score is in 4/4 time and G major. It features various musical notations such as trills (tr), unison (unis.), and dynamic markings like *f*. The score is numbered 1, 6, and 9 at the beginning of each system.

Ob. I, II

Cor. I, II (in Re)

Viol. I

Viol. II

Va.

B.

6

Col. B [Cl. V1, V2]

unis.

9

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

2.

V

V

V

Basso

unis octav

9

V

V

V

Basso

unis octava

f

p

2a. Ob. I, II

Col. B.

Viol. I

Viol. II

Va.

B.

Col viola

Col viola

10

tr

Col viola

3.

Ob. I, II
unis

Cor. I, II (in Re)

Viol. I

Viol. II

Va.

B.

9

4. Von Leopold Mozarts Hand

2 Hautb:

Violini unisoni

Va.

B.

12

unis. in octava

22

D.C. $\text{\$}$ Tutti
Hautb: in octava
Col-Basso in G

sempre più piano

pianissimo

NB
in fine

Viola
Basso

sempre decrescendo

smorzando

5a. Corni (in Re)

9

5b. $\frac{1}{2}$ ♩
Ob. I, II
Cor. I, II (in Re)
Viol. I
Viol. II
Va.
B.

10 $\frac{1}{2}$ ♩ $\frac{1}{2}$ ♩

6. Allegretto
Viol. I
Viol. II
Va.
B.

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

10

Col Basso

[Col Basso]

Detailed description: This system contains measures 10 through 18. It features a grand staff with four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the basso continuo (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piano part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The basso continuo part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A double bar line with repeat dots is placed after measure 18.

19

unis

Da capo

Detailed description: This system contains measures 19 through 27. It features a grand staff with four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the basso continuo (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piano part continues with a melodic line. The basso continuo part continues with a rhythmic accompaniment. The word "Da capo" is written at the end of the system.

6a. Cor. I, II (in Re)

[sic]

Viol. I

Viol. II unis

Va. Col B

B.

Detailed description: This system contains measures 28 through 36. It features a grand staff with five staves: two for the strings (Violin I and Violin II), one for the Viola, one for the Cello/Bass (Col B), and one for the Bassoon (B.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The strings play a rhythmic accompaniment. The Viola part has a melodic line. The Cello/Bass part has a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a melodic line. The word "[sic]" is written below the first measure.

9

Detailed description: This system contains measures 37 through 45. It features a grand staff with four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the basso continuo (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piano part has a melodic line. The basso continuo part has a rhythmic accompaniment.

7. *Ob. I, II* Solo

Cor. I, II (in Re) Solo

Viol. I

Viol. II *unis*

Va.

Col. B

R. *fagot* Solo

13 *violino*

Solo *tutti*

tutti

tutti *fagot* *tutti*

[c] [B]

25 [NB]

Solo *tutti*

Solo *[f]* *fagot* *[d]* *Col. B* *tutti*

[c]

8a. Erster Entwurf Mozarts

Musical score for the first draft by Mozart, featuring four staves. The top staff is marked with dynamics *S.*, *f*, and *g*. The second staff has dynamics *d*, *d*, *f*, *d*, *e*, and *d*. The third staff is marked with *z.*. The bottom staff is marked with *B.*. The score includes various articulations and dynamics throughout.

8b. Endgültige Fassung Leopold Mozarts*)

Musical score for the final version by Leopold Mozart, featuring four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The score includes various articulations and dynamics throughout.

9. ²⁰¹

Musical score for the final version by Leopold Mozart, featuring staves for Oboe I, Cor I, Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The score includes various articulations and dynamics throughout.

Musical score for the final version by Leopold Mozart, featuring staves for Oboe I, Cor I, Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The score includes various articulations and dynamics throughout.

*) In der Accolade oben zusätzlich zwei Leersysteme (= Oboe I, II?) mit Taktstrichen.

**) Ganztaktpausen, Repetitionszeichen und Taktstriche weitgehend von Leopold Mozarts Hand.

10. [Adagio]

Musical score for measures 10, featuring Violin I, Violin II, and Bass. The tempo is Adagio. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part provides harmonic support. The Bass part has a steady accompaniment.

11. [Molto Allegro]

Musical score for measures 11, featuring Oboe I/II, Cor I/II (in Re), Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The tempo is Molto Allegro. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The Oboe and Cor parts have a rhythmic, eighth-note pattern. The Violin I part has a similar rhythmic pattern. The Violin II part has a sustained accompaniment. The Viola and Bass parts provide harmonic support.

11a.

Musical score for measures 11a, featuring Violin I, Violin II, and Bass. The tempo is Molto Allegro. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part provides harmonic support. The Bass part has a steady accompaniment.

12

Musical score for measures 12, featuring Violin I, Violin II, and Bass. The tempo is Molto Allegro. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The Violin I part has a melodic line with trills. The Violin II part provides harmonic support. The Bass part has a steady accompaniment.

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

11b.

Viol. I

Viol. II

B.

Musical score for measures 11b, featuring Violin I, Violin II, and Bass. The score is in G major and 2/4 time. Violin I plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Violin II and Bass provide harmonic support with rhythmic patterns.

9

Musical score for measures 9-10, featuring Violin I, Violin II, and Bass. The score continues the melodic and harmonic development from the previous section.

11c.

Cor. pastoriecio *)*p*

Viol. I

con sordini

Viol. II

Va.

B.

Musical score for measures 11c, featuring Cor Anglais, Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The Cor Anglais part is marked *p* and *con sordini*. The Violin I part is also marked *con sordini*. The Viola and Bass parts provide a steady harmonic accompaniment.

11

Musical score for measures 11, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The score continues the melodic and harmonic development from the previous section.

*) Vgl. Vorwort.

12. [Adagio Andante]

Hautb: Solo

Fagotto

Solo

V. 1 [Solo]

V. 2 Solo

Viola

Basso

6 [Solo]

12

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-5) shows the woodwinds and strings. The second system (measures 6-11) continues the woodwind and string parts. The third system (measures 12-15) concludes the section. The woodwinds and Violin I have prominent solo passages. The strings provide harmonic support with various textures.

13. *Cemb.*

7

15

22

31

14. [Menuet]

Ob. I, II [fp]

Cor. I, II (in F) [p]

Viol. I p

Viol. II [p]

Vcllo [fp]

Cello/Bass [fp] p

9

unio

[f]

[f]

[f]

15. Adagio

Viol. I

Viol. II

B.

10

[fp]

[p]

[pp]

[f]

p

[PF]

[a]

[k]

[fp]

p

17

Ob. I

Ob. II

Cor. I, II (in Fa)

Viol. I

Viol. II

[Viola col Basso]

[g f e d]

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

8

15

22

30

38

Vi.º

Ursprüngliches Konzept Mozarts

45^º

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

53°

61°

69°

tr

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The first system is marked with a measure number of 53. The second system is marked with a measure number of 61. The third system is marked with a measure number of 69. A diagonal line is drawn across the page, starting from the top left and extending towards the bottom right, passing through the middle of the score. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a trill (tr) in the final measure of the third system.

78°

83°

Leopold Mozarts Ausarbeitung *)

- de 45

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

59

59

60

60

ist gut

ist gut

ist gut

ist gut

ist gut

68

68

ist gut

75

Musical score for measures 75-81. The score is written for a grand piano with three systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The second system consists of a grand staff and a single bass clef staff. The third system consists of a grand staff. The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

82

Musical score for measures 82-88. The score is written for a grand piano with three systems of staves. The first system consists of a grand staff and a single treble clef staff. The second system consists of a grand staff and a single bass clef staff. The third system consists of a grand staff. The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

89

Musical score for measures 89-95. The score is written for a grand piano with three systems of staves. The first system consists of a grand staff and a single treble clef staff. The second system consists of a grand staff and a single bass clef staff. The third system consists of a grand staff. The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

96

Musical score for measures 96-101. The score is written for a grand piano with three systems of staves. The first system (measures 96-97) features a treble clef with a trill (tr) and a slur. The second system (measures 98-99) continues the melodic line with a slur. The third system (measures 100-101) shows a more active bass line with eighth notes and a final chord.

102

Musical score for measures 102-107. The score is written for a grand piano with three systems of staves. The first system (measures 102-103) shows a treble clef with a whole rest. The second system (measures 104-105) features a treble clef with a series of chords. The third system (measures 106-107) shows a treble clef with a series of chords and a final chord.

108

Musical score for measures 108-113. The score is written for a grand piano with three systems of staves. The first system (measures 108-109) shows a treble clef with a whole rest. The second system (measures 110-111) features a treble clef with a series of chords. The third system (measures 112-113) shows a treble clef with a series of chords and a final chord.

114

116 a

b

c

brass

d

e

117

p

p

123

Col Vo 1mo

Col Vo 2ndo

c)

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