WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie IV

Orchesterwerke

WERKGRUPPE 12:
KASSATIONEN, SERENADEN UND
DIVERTIMENTI FÜR ORCHESTER · BAND 2

VORGELEGT VON GÜNTER HAUSSWALD

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK
1961

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

UNITED STATES OF AMERICA
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Günter Haußwald, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie IV, Werkgruppe 12, Band 2.

Alle Rechte vorbehalten / 1961 / Printed in Germany

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

INHALT

Vorwort VI

Zum vorliegenden Band VII

Faksimile: Erste Seite aus dem Autograph des Divertimentos in Es KV 113 (Erste Fassung) XVII

Faksimile: Zweite Seite aus dem autographen Bläserparticell des Divertimentos in Es KV 113 (Zweite Fassung) XVIII

Faksimile: Erste Seite aus dem Autograph des Divertimentos in D KV 131 XIX

Faksimile: Erste Seite aus dem Autograph des zur Serenade in D KV 185 (167a) gehörigen Marsches KV 189 (167b) XX

Faksimile: Erste Seite aus dem Autograph der Serenade in D KV 185 (167a) XXI

Divertimento in Es KV 113 (Erste Fassung) 1

Divertimento in Es KV 113 (Zweite Fassung) 12

Divertimento in D KV 131 29

Serenade in D, bestehend aus Marsch KV 189 (167b) und Serenade KV 185 (167a) 70

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VORWORT

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

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

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

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

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

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beigefügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

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

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

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art, die durch besondere Umstände bedingt sein können, vergleiche man jeweils das Vorwort *„Zum vorliegenden Band"*.

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Das Divertimento in Es KV 113, das Divertimento in D KV 131 und die Serenade in D, bestehend aus KV 189 (167b) und KV 185 (167a), bilden den Inhalt des vorliegenden Bandes. Ihre Zuordnung zur Werkgruppe der Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester[1] ist eindeutig. Zweifel, die hinsichtlich der Werkbezeichnung Divertimento auftauchen könnten, da diese sonst im Bereich solistisch besetzter Kammermusik heimisch zu sein pflegt, werden einerseits durch die orchestrale Faktur der Sätze, andererseits durch reiche Bläserbesetzung, die notwendigerweise chorische Streicher voraussetzt, zerstreut. Bei KV 113 lautet überdies der allerdings von Leopold Mozart ergänzte Werktitel *Concerto à Sia Divertimento à 8*, so daß durch diese Bezeichnung die solistisch konzertante Behandlung einzelner Stimmen unterstrichen wird, die mit Sicherheit einen orchestralen Klanghintergrund bedingen. Es existieren ferner von diesem Werk zwei Fassungen mit mehr oder minder reichem Bläserzusatz, die orchestral besetzte Streicher erfordern. Chorische Streicher verlangt auch KV 131 mit Flöte, Oboe, Fagott und vier Hörnern. Es liegen demnach zwei Orchesterdivertimenti vor, zu denen eine Serenade tritt, die schon der Gattung nach zur Orchestermusik zu zählen ist; dies bestätigt sich auch im vorliegenden Fall, wo der Marsch für Orchester KV 189 (167b) der eigentlichen Serenade für Orchester KV 185 (167a) vorangestellt und so mit dieser zu einer vollständigen Orchesterserenade zusammengefügt wurde.

*

Die Entstehung der drei Werke fällt in die Jahre von 1771 bis 1773, und zwar in die Zeit der zweiten italienischen Reise Mozarts vom 13. August bis 15. Dezember 1771, in die anschließende Salzburger Zeit sowie in die Wiener Reise vom 14. Juli bis 26. September 1773, demnach in eine Periode, in der Mozart besonders der Serenaden- und Divertimento-Komposition aufgeschlossen war, wie weitere Werke dieser Zeit bestätigen. Andererseits fällt sie in eine Zeitspanne, die durch örtliche Voraussetzungen und Bedingungen, wie sie insbesondere Mailand und Salzburg boten, einen Einfluß auf die Gestaltung gerade dieser Formgattung ausübte, sichtbar in Fragen der Besetzung, aber auch spürbar im Anlaß und Zweck der Freiluftmusiken, die vielfach im Auftrag eines Gönners komponiert wurden.

Das Divertimento KV 113 ist in doppelter Gestalt überliefert. Die Erstfassung ist im November 1771 in Mailand entstanden. Das geht mit Sicherheit aus der allerdings von Leopold Mozart hinzugesetzten Partiturüberschrift des Autographs hervor: ... *del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart in milano nel Mese Novemb: 1771*. Den Anlaß zur Komposition kennen wir nicht. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Werk, das im Rahmen einer Akademie am 22. oder 23. November 1771 in Mailand zur Aufführung kam[2]. Leopold Mozart berichtet darüber am nächsten Tag nach Salzburg[3]: „... *gestern machten wir eine starke Musik bey h: von Mayer.*" Zur Datierung der Zweitfassung vgl. weiter unten S. X–XII.

Das Divertimento KV 131 wurde Anfang Juni 1772 in Salzburg komponiert, wie der autographe Titel bestätigt: *Divertimento. de Wolfg: Amadeo Mozart Salisburgo nel mese di* [durchstrichen: *Maggio*] *giugno 1772*. Anlaß und Bestimmung sind unbekannt, ebenso der Name des möglicherweise vorhanden gewesenen Auftraggebers[4].

Die Serenade KV 185 (167a) mit vorangestelltem Marsch KV 189 (167b) weist vermutlich verschiedene Entstehungsschichten auf. Den älteren Teil bilden die Serenadensätze, die auf dem Umschlag der Quelle von der Hand Leopold Mozarts die Aufschrift tragen: *Serenata del Sigre Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Accademico di Bologna e di Verona 1773*. Der ebenfalls von Leopold Mozart über dem Notentext angebrachte Kopftitel lautet: *Serenata del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart accademico di Bologna e di Verona. à Vienna*. Es folgte ursprünglich die Datierung, die jedoch von fremder Hand unkenntlich gemacht wurde. Einstein[5] vermutet folgenden Wortlaut: „*nell' Agosto 1773*". Die Entstehung des Werkes wird durch zwei Briefe Leopold Mozarts weitgehend eingeengt und festgelegt. Dieser schreibt aus Wien am 21. Juli 1773[6]: „*Ich muß schlüssen, dann es ist zeit noch ein paar Zeillen an den jungen H: v Andretter zu schreiben und den Anfang der Final Musik zu schicken.*" Ferner heißt es

[1] Zur Literatur vgl. O. Jahn, *W. A. Mozart*, Band I, Leipzig 1856 u. ö.; H. Abert, *W. A. Mozart*, Band I, Leipzig 1919 u. ö.; T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, *W. A. Mozart* 2 Bände, Paris 1912; L. Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*, 3. Auflage bearbeitet von A. Einstein, Leipzig 1937 (= KV³; erste Auflage, Leipzig 1862 = KV¹; zweite Auflage, Leipzig 1905 = KV²); G. Haußwald, *Mozarts Serenaden*, Leipzig 1951.

[2] Vgl. KV³, S. 170, *Anmerkung*; Wyzewa — St. Foix, a. a. O., Band I, S. 409.

[3] E. H. Müller von Asow, *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart*, Berlin 1942, Band II, S. 132.

[4] Vgl. Abert, a. a. O., Band I, S. 206; Wyzewa—St. Foix, a. a. O., Band I, S. 454.

[5] KV³, S. 231, *Autograph*.

[6] Müller-Asow, a. a. O., Band II, S. 166.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

im Brief vom 12. August 1773 aus Wien[7]: *„wir sind froh, daß die finalmusik gut von statten gegangen, der Wolfg: wird sich bei H: Meissner schon bedancken, unterdessen empf: wir uns."* Daraus kann geschlossen werden, daß die Komposition der Serenade im Juli 1773 begonnen und wohl spätestens Anfang August beendet wurde. Ein Teil wurde sicherlich am 21. Juli von Wien nach Salzburg geschickt; der Rest wird bald gefolgt sein, da am 12. August bereits das Gelingen einer Aufführung in Salzburg von Wien aus vermerkt wird. Das Entstehungsdatum *„August 1775"*, das Sonnleithner[8] 1862 als gesichert angibt, ist nicht haltbar. Vermutlich ist bei der Salzburger Aufführung auch der Marsch mit erklungen, der zwar undatiert ist, jedoch in der Handschrift Mozarts dem Autograph der Serenade vorgebunden ist und spätestens Anfang August 1773 entstanden sein dürfte. KV[1] und Carl Czernys Anmerkungen[8] bestätigen gleichfalls dieses Jahr, im Gegensatz zu Sonnleithner[8], der 1772 angibt. Auf die Tatsache, daß der Marsch *„sehr rasch"* komponiert worden sei, vermutlich bedingt durch eine unmittelbar bevorstehende Aufführung, machen schon Wyzewa und St. Foix aufmerksam[9].

*

Die beiden zitierten Briefe Leopold Mozarts führen zur Erörterung über Anlaß und Zweckbestimmung der Serenade, die vielfach *Antretter-Serenade* genannt wird. Damit wird Bezug genommen auf den Namen einer angesehenen Salzburger Familie, mit der die Familie Mozart befreundet war. Wie Friedrich Breitinger[10] nachgewiesen hat, kann mit dem jungen Herrn Antretter, von dem Leopold Mozart in dem oben genannten Brief vom 21. Juli 1773 schreibt, nur Judas Thaddäus von Antretter gemeint sein, ältester der vier am Leben gebliebenen Söhne aus der zweiten Ehe des Hofkriegsrates und Landschaftskanzlers Johann Ernst von Antretter mit Maria Elisabeth Baumgartner, der Tochter eines Salzburger Kaufmanns. Die Vermutung, daß der jüngere Bruder Kajetan von Antretter, der als Hofkammerbeamter in Salzburg wirkte und später vom Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo 1784 zum Truchseß ernannt wurde, als Auftraggeber für die Serenade in Frage kommt, läßt sich nicht belegen, obwohl eine Bestellung des Werkes bei Mozart zu Kajetans bevorstehendem 15. Geburtstag am 4. August hätte zeitlich möglich sein können. Judas Thaddäus dagegen, der am 28. Oktober 1753 geboren wurde, war damals noch nicht zwanzig Jahre alt. Er dürfte offensichtlich der Besteller der Serenade gewesen sein, aber nicht, wie bisher angenommen[11], zu seiner Hochzeit, sondern, so vermutet Breitinger, zum Namenstag seiner Mutter, am 26. Juli 1773. Breitinger bezieht sich dabei auf einen späteren Brief[12] Leopold Mozarts, den dieser am 25. September 1777 aus Salzburg an Gattin und Sohn nach München richtet und worin es heißt, daß er *„der Andretterin Musik"* durch einen Boten übersenden will. Aus dieser quellenmäßig gewiß eindeutigen Zuordnung der Serenade folgert Breitinger nicht nur das Datum, sondern auch den mutmaßlichen Ort der Uraufführung, als den er die Gasse vor dem Antretterhaus oder vielleicht auch den zugehörigen Hof am Mozartplatz angibt.

Zu dieser These Breitingers, nach der die *Antretter-Serenade* eine Musik zum Namenstag der Mutter Antretters sein soll, nimmt Carl Bär[13] Stellung. Er widerlegt die Auffassung, indem er nachweist, daß die aus Wien geschickten Noten nach der Datierung von L. Mozarts Brief vom 21. Juli bei den Salzburger Postverhältnissen gar nicht rechtzeitig bis zum Namenstag am 26. Juli in Salzburg hätten eintreffen können, sondern frühestens erst am 28. Juli. Ferner macht er darauf aufmerksam, daß Mozart eine so reiche Besetzung mit Oboen, Hörnern und Trompeten niemals für eine Namenstagsmusik verwandt habe. Da aber doch nach L. Mozarts Brief eine Musik für Frau Antretter existiert haben muß, zieht er nach Stil und Besetzung mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit das Divertimento KV 205 (173a) hierfür heran, dessen Entstehung und Aufführung ohne quellenmäßige Beweise bisher nach Wien verlegt wurden.

Eine zweite These zur Entstehung der *Antretter-Serenade*, vertreten von Herbert Klein, geht von der Tatsache aus, daß es sich bei dem Werk um eine „Finalmusik" handelt. Jedenfalls wird es in den zwei bereits zitierten Briefen vom 21. Juli und 12. August 1773, die unmittelbar mit der Entstehungszeit des Werkes verbunden sind, eindeutig als *„Final-Musick"* bzw. *„finalmusik"* bezeichnet. Leopold Mozart spricht dagegen erst in dem ebenfalls schon erwähnten Brief vom 25. September 1777 von *„der Andretterin Musik"*. Es liegt daher nahe, den Verwendungszweck des Werkes in erster Linie als „Finalmusik" zu sehen. Es handelt sich dabei um eine typisch Salzburgische Musizierform, wel-

[7] Müller-Asow, a. a. O., Band II, S. 167.

[8] *Recensionen und Mittheilungen über Theater, Musik und bildende Kunst*, 8. Jg., Wien, Nr. 39 vom 28. September 1862, S. 614; Artikel *Dramatische und musikalische Literatur*, der von Leopold von Sonnleithner eine Besprechung von KV[1] enthält.

[9] Wyzewa — St. Foix, a. a. O., Band II, S. 55.

[10] F. Breitinger, *Mozarts Antretter-Serenade* in: *Salzburger Volksblatt*, Folge 187 vom 13. August 1957.

[11] KV[3], S. 231, *Anmerkung*.

[12] Müller-Asow, a. a. O., Band II, S. 210.

[13] C. Bär, *Zur Andretter-Serenade KV 185* in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 9. Jg., Heft 1/2, Salzburg 1960.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

che die Studenten im Sommer zum Abschluß ihrer Studien durchführten. Aus Nannerls und Schiedenhofens Tagebuch erfahren wir von der Veranstaltung derartiger Finalmusiken.

Bei Schiedenhofen[14] heißt es 1777 unter dem 19. August: *„Nach dem Tisch mit der Schwester und der Frln. v Kranach, dann denen Dauwrawaischen in der Münz zur Final Musick, die von der Composition des Hafeneder ware."* 1776 fand eine Finalmusik am 18. August statt[15]: *„Nachts war die Final-Musik der Logikern vom [Josef] Hafeneder. Ich hörte selbe an beyden Orten* [Mirabell und Kollegiumsgebäude]." Unter dem 19. August liest man[16]: *„. . . . Nach Tisch gienge ich mit meiner Schwester und Grembs zur Final-Musick, die von den Physicis gemacht wurde. Der Marsch war von hiesigen, und die Synfonien von Wiener Haiden."* 1775 hat Mozart selbst eine Finalmusik zu diesem Zweck, und zwar die Serenade in D KV 204 (213[a]), komponiert. Schiedenhofen[17] schreibt unter dem 9. August 1775: *„Nach dem Tisch zur Final Musick, die Mr Mozart componirt hat."* Offenbar ist diese auf dem Mirabellplatz und dem Kollegienplatz wiederholt worden; denn es steht unter dem 23. August 1775[18]: *„Nach dem Tisch zur Final Musick, die von Mozart war."*

Bereits in früherer Zeit fanden derartige Finalmusiken als Serenaden im Schloß Mirabell und im Kollegiumsgebäude der Universität statt und galten als Huldigung für den Landesfürsten, der im Sommer mindestens seit 1745 regelmäßig in Mirabell residierte, aber auch für die Professoren, die, soweit sie Benediktiner waren, im Kollegiumsgebäude wohnten[19]. Nach Forschungen von Herbert Klein gibt eine Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1745 Aufschluß über den Verlauf einer solchen Veranstaltung, die mit gewissen Abweichungen auch noch für spätere Zeit Gültigkeit besessen haben dürfte. Nachdem die Studenten am 1. Juni 1745 am feierlichen Einzug des neu erwählten Erzbischofs (Jakob Ernst Graf Liechtenstein) teilgenommen haben, der sich am Abend nach Mirabell begibt, wo er seinen ständigen Aufenthalt nimmt, heißt es in der Quelle[20]: *Altero die studiosi circa horam 9 noctis rursus armati mit troml und pfeiffen venerunt in Mirabell et ibi concludentes suos musicos ad centum fere in medio fori interioris Celsissimo talem per duas circiter horas fecerunt Musicam, qualis forte iam a multis abhinc annis non fuit audita Salisburgi. Finita musica loco Salve haben sie zugleich das Zindtkraut abgebrendt und ein blindes Salve gegöben cum omnium contento. Circa mediam 11 noctis in ordine militari abiere e Mirabella et rediere ad Collegium academicum et ibidem rursus coram Magf. P. Rectore et PP. Professoribus Musicam suam repetierunt ac sic tandem quieti nocturnae sese dederunt."*

Da das Tagebuch von Schiedenhofen erst 1774 einsetzt, liegen frühere Nachrichten für Mozarts Finalmusiken nicht vor. Es ist jedoch mit ziemlich großer Sicherheit anzunehmen, daß die im Juli 1773 begonnene Serenade in den ersten Augusttagen des Jahres 1773 als studentische Finalmusik zur Aufführung kam[21], wie Leopold Mozarts Angaben bestätigen. Die Sachlage wird noch dadurch erhärtet, daß der Besteller Judas Thaddäus Antretter tatsächlich in diesem Jahre Student in Salzburg gewesen sein muß. Die Serenaden wurden, wie die Tagebucheinträge belegen, von den Studenten der beiden Philosophiekurse an der Salzburger Universität, von den *„Logikern"* und den *„Physicis"* veranstaltet. Obwohl Verzeichnisse von Philosophiestudenten sich nicht erhalten haben, konnte nach den überlieferten Gymnasialkatalogen[22] nachgewiesen werden, daß Judas Thaddäus von Antretter[23] *„im Sommer 1772 seine Gymnasialstudien erfolgreich abschloß, nachdem er 1768/69 Grammatiker, 1769/70 Syntaxist, 1770/71 Poet, 1771/72 Rhetor gewesen war. Wenn er also seine Studien, wie anzunehmen, fortsetzte, muß er 1772/73 Logiker gewesen sein."* Daher ist die von Klein vertretene und auch von Bär gestützte These, daß es sich bei der Serenade KV 185 (167[a]) mit dazugehörigem Marsch KV 189 (167[b]) um eine *„Finalmusik der Logici"* handelt, die in den ersten Augusttagen des Jahres 1773 in Salzburg erstmals aufgeführt wurde, als zutreffend zu bezeichnen.

*

Einer gesonderten Erörterung bedarf die Frage der Zuordnung eines Marsches zu serenadenhaften Formen. Seine Verwendung bei Freiluftmusiken, denen er zum Aufzug und Abgang der Musikanten diente, lag nicht nur in der Praxis der Zeit, sondern dürfte auch in dem suitenartigen Prinzip der Serenade ihre geschichtliche Wurzel haben. Bei Mozart findet sich eine ganze Reihe von Orchestermärschen, die offensichtlich als Einlei-

[14] O. E. Deutsch, *Aus Schiedenhofens Tagebuch* in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 24.
[15] Deutsch, a. a. O., S. 21.
[16] Deutsch, a. a. O., S. 21.
[17] Deutsch, a. a. O., S. 19.
[18] Deutsch, a. a. O., S. 19.
[19] Nach freundlicher Mitteilung von Hofrat Dr. Herbert Klein, Salzburger Landesarchiv.
[20] P. B. Viechter, *Annotationes III*, Stiftsarchiv St. Peter, Salzburg, *Hs. A. 148*, S. 422.
[21] Vgl. auch O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Serie X, Werkgruppe 34 der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA), S. 130.
[22] Salzburger Landesarchiv, Universität, *Hss. 6, 7*.
[23] Nach Forschung und dankenswerter Mitteilung von Hofrat Dr. Herbert Klein, Salzburg.

tungs- und Ausgangsmusiken gedient haben, ohne daß bisher in allen Fällen ein eindeutiger Nachweis über die Zuordnung geführt werden konnte. Immerhin lassen sich mit den Kriterien der übereinstimmenden oder zumindest ähnlichen Besetzung von Marsch und Serenade zuverlässige Anhaltspunkte gewinnen, die eine entsprechende Koordinierung gestatten, wie schon Jahn, Köchel und Abert richtig erkannt haben. Für einen Fall ist quellenmäßig die Verwendung eines Marsches als Serenadeneinleitung belegt.

Nach einem autographen Vermerk wurde der Marsch KV 249, betitelt *Marcia per le Nozze del Sgr. Spath colla Sgra Elisabeta Haffner*, zur Verwendung bei der *Haffner-Serenade* KV 250 (248b) komponiert und auch in diesem Zusammenhang aufgeführt. So darf man mit Recht vermuten, daß auch weitere Märsche eine ähnliche Zweckbestimmung gehabt haben, wobei aber eine gewisse Labilität des Marsches in der Koppelung an die Serenade, eine möglicherweise aushilfsweise anderweitige Verwendung zu erwägen bleibt. In den meisten Fällen aber ergibt sich mit großer Wahrscheinlichkeit durch Entstehungszeit, Art der Überlieferung und Besetzung eine zutreffende Zuordnung. Im Gegensatz zur alten Mozart-Ausgabe, welche die Märsche nur in einem gesonderten Band (Serie X) zusammenfaßt, stellt die *Neue Mozart-Ausgabe* erstmalig, soweit möglich, die Märsche auch vor die jeweiligen Serenadensätze und unterstreicht damit den komplexen Charakter der Form.

Im Rahmen der vorliegenden Werke dieses Bandes dürfte zu dem Divertimento KV 113 kein Marsch existieren, da der konzertante Charakter der Sätze (*„Concerto"*) stärker ein sinfonisches als ein suitenhaftes Gepräge erkennen läßt. Bei dem Divertimento KV 131 vermutet André[24], daß ein Marsch dazu gehört. Ein Beleg dafür läßt sich jedoch bis jetzt nicht erbringen. Bei der Serenade KV 185 (167a) ist die Zugehörigkeit des Marsches KV 189 (167b) jedoch quellenmäßig gesichert; denn das Autograph des Marsches ist dem Autograph der Serenade vorgebunden. Beide Werke faßt Leopold Mozart auf dem Umschlag unter der Bezeichnung *Serenata* zusammen. Tonart und Besetzung stimmen überein, wobei Flöten und Oboen nicht nur zwischen Marsch und Serenade, sondern auch innerhalb der Serenade (Menuetto, Andante grazioso mit Flöten statt Oboen) im Wechsel stehen. Die Gültigkeit der Zuordnung steht damit außer Zweifel.

Schwierigkeiten bereitet lediglich die Frage nach der Beteiligung der Violen, die im Marsch KV 189 (167b) fehlen, in der Serenata KV 185 (167a) dagegen gefordert werden. Möglicherweise ist die autographe Bezeichnung *Baßi* noch im Sinne des Barock als gruppenmäßig besetzt aufzufassen. Das würde bedeuten, daß an eine Mitwirkung von Violoncello und Kontrabaß, sicherlich auch des Fagotts und möglicherweise auch der Viola gedacht ist. Die Viola würde dabei lediglich als baßverstärkendes Element in Erscheinung treten, wobei zwar nicht eine tonlich getreue Übernahme gemeint ist, bedingt durch umfangmäßige Grenzen des Instruments, sondern entweder eine oktavierende Wiedergabe der Baßpartie, wobei allerdings kaum berechtigte Stimmkreuzungen entstehen, oder eine variierende, vom Instrument wie vom Satz her bedingte Gestaltung ins Auge gefaßt werden müßte, eine Tatsache, die notationsmäßig improvisatorisch durchaus noch im Barock, vielfach unter Verwendung des F-Schlüssels, belegt ist. Quellenmäßig ist eine reine baßverstärkende Viola-Stimme mit dem Zusatz *Viola oblig.* beispielsweise in einem Lambacher Stimmensatz von KV 321 nachweisbar[25]. Mit dieser These wäre die Zuordnung des Marsches zur Serenata durch ein weiteres Kriterium gerechtfertigt. Hält man jedoch an dem Gedanken der fehlenden Viola im Marsch fest, so besteht darüber hinaus noch die Vermutung, daß Mozart den Marsch ohne Viola komponiert hat, um ihn auch bei Redouten verwenden zu können, denn die dort gebrauchten Tänze verzichten stets auf die Viola. Der Gedanke einer Mehrzweckverwendung einer so ausgesprochenen Gebrauchsform war auch Mozart nicht fremd, der sich damit einer älteren Praxis anschloß. Die Notwendigkeit einer eigenständigen Viola-Partie im harmonischen, melodischen oder rhythmischen Sinne ist auch von der Gesamtkonzeption her nicht begründet. Ihr Fehlen erschüttert daher nicht die Zuordnung des Marsches zur folgenden Serenata.

*

Eine eingehende Erörterung verlangen die zwei Fassungen des Divertimentos KV 113. Die erste liegt vollständig im Autograph vor, von der zweiten existiert nur eine autographe Bläserpartitur, die in dieser Gestalt nicht aufführungsfähig ist. Es liegt nahe, die Erstfassung als Stammpartitur zu betrachten und die Bläserpartitur als nachkomponierte Zusatzpartitur aufzufassen. Damit werden aber beträchtliche Probleme quellenmäßiger und stilkritischer Art aufgeworfen.

Die Stammpartitur weist folgende Besetzung auf: Streicher, zwei Klarinetten, zwei Hörner; die Bläserpartitur zwei Oboen, zwei Englisch Hörner, zwei Fagotte. Das

[24] *Thematisches Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, ... welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt*, Offenbach 1841 (André-Verz. 51).

[25] Vgl. NMA I/2/2, *Vespern und Vesperpsalmen*, Vorwort, S. XIII.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Besondere der Stammpartitur ist darin zu sehen, daß Mozart hier zum ersten Male in seinem Schaffen Klarinetten verwendet, die es 1771 nicht in Salzburg, wohl aber in Mailand gab. Damit wird die Lokalisierung der Partitur, die schon durch Leopold Mozarts Notiz gegeben war, weiter erhärtet. Das Besondere der Bläserpartitur liegt in der Verwendung von Englisch Hörnern. Mozart kennt sie seit 1768. Er verwendet sie, allerdings nicht transponierend notiert, in der in Wien komponierten Opera buffa *La finta semplice* KV 51 (46a), ferner 1771 in der in Mailand nahezu gleichzeitig zum Divertimento KV 113 entstandenen Serenata teatrale *Ascanio in Alba* KV 111, hier transponiert notiert und als *Serpenti* bezeichnet[26]. Sie finden sich ferner in den beiden Divertimenti KV 186 (159b) und KV 166 (159d), von denen das erste[27] auf Mailänder Papierformat für einen Mailänder Gönner bestimmt gewesen sein mag und im März 1773 in Mailand, vermutlich kurz vor Mozarts Abreise, entstanden ist, während das zweite, mit dem 24. März, Salzburg, datiert, zweifellos noch für die Mailänder Verhältnisse geschrieben ist. Damit wird deutlich, daß die frühe Verwendung von Englisch Hörnern bei Mozart offensichtlich von Mailand aus beeinflußt worden ist.

Die Kombination von Stammpartitur und Bläserpartitur, die für die Realisierung der zweiten Fassung erforderlich ist, liefert zwar den für die Bläserpartitur notwendigen Streicheruntersatz, wirft aber für die Beteiligung der Bläser Zweifel auf. Es ergibt sich folgende Gesamtbesetzung für die Bläser: zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Englisch Hörner, zwei Fagotte, zwei Hörner. Diese Besetzung ist überraschenderweise identisch mit der Besetzung der beiden Divertimenti KV 186 (159b) und KV 166 (159d). Der werkmäßige Beleg dieser Besetzung stellt ein wichtiges Argument für die These dar, daß die Bläserpartitur als Zusatzpartitur zur Stammbesetzung aufzufassen ist, daß also zu den Oboen, Englisch Hörnern und Fagotten eine Mitwirkung von Klarinetten und Hörnern gegeben ist. Eine Untersuchung des Klangbildes führt nämlich zu Beobachtungen, die eine Beteiligung insbesondere der Klarinetten, vielleicht auch der Hörner, fraglich machen könnten, da in gehäufter Weise reine Stimmenverdoppelungen auftreten, die einen massiven Klangcharakter ergeben. So sind z. B. in Satz 1, Takt 1—14 und 20—27 Oboen und Klarinetten identisch. In Takt 15, 16 übernehmen wiederum die Englisch Hörner die tiefere Oktave der Klarinetten. Die Englisch Hörner sind in Takt 6—9 nahezu gleichlautend mit den Hörnern. Derartige Argumente sprechen zweifellos gegen den Gedanken, der Mitwirkung der Bläser aus der Stammpartitur vorbehaltlos zuzustimmen. Doch wird diese Feststellung durch das Klangbild in den beiden Divertimenti KV 186 (159b) und KV 166 (159d) entkräftet, da sich hier gleichfalls ausgesprochene Stimmenverdoppelungen finden. In beiden Werken sind die Oboen weitgehend identisch mit den Englisch Hörnern oder massieren den Klangcharakter durch parallele Stimmführung in der unteren Oktave, vgl. beispielsweise KV 186 (159b) Adagio Takt 1—6, Allegro Takt 1—9; KV 166 (159d), Menuetto Takt 1—8, Andante grazioso Takt 1—12. Mitunter lehnen sich auch Oboen, Klarinetten, Englisch Hörner bis zur Notengleichheit eng aneinander an; vgl. beispielsweise KV 166 (159d), Adagio Takt 1—8, Allegro Takt 1, 2 und 5, 6. Ferner ist spürbar, wie die Klarinetten die Hörner verstärken; vgl. beispielsweise KV 166 (159d), 2. Allegro Takt 8—10. Es scheint also so zu sein, daß in Mozarts frühen Werken mit Klarinetten und Englisch Hörnern noch stark das Bedürfnis zu erkennen ist, klangliche Bindung an die Oboen und Hörner einzugehen, nicht aber in der Behandlung der noch neuen und ungewohnten Instrumente auf Selbständigkeit in der Stimmführung abzuzielen.

Ein Vergleich der Bläserpartien der beiden Fassungen, insbesondere im Hinblick auf die Mitwirkung der Klarinetten, ergab ferner, daß Mozart durchaus vielfach notengetreu die Partien der Klarinetten in die Bläserpartitur der zweiten Fassung übernommen hat. Insofern könnte man damit einen Klarinettenersatz vermuten. Es finden sich aber auch Stellen, wo Mozart über eine Übertragung hinaus das thematische und instrumentationsmäßige Gefüge in der Bläserpartitur reicher entwickelt und organischer gestaltet hat. Man vergleiche beispielsweise in beiden Fassungen Satz 1, Takt 8, wo die Englisch Hörner die Thematik zwingender als die Hörner durchführen, wo die Fagotte die Thematik der Viola aufgreifen. Ferner werden in Satz 1, Takt 14, 15 die Oboen abweichend zu den Klarinetten geführt. Besonders auffällig erscheint, daß Mozart im gleichen Satz, Takt 18, 19 auf eine Übertragung der prekären „liegenden Stimmen" in den Klarinetten verzichtet; ebenso ist dies bei der Parallelstelle Takt 61, 62 der Fall, so daß Mozart offenbar ganz bewußt auch bei der Bläserpartitur die Mitwirkung der Klarinetten voraussetzt, genau so, wie er die „liegenden Stimmen" in den Hörnern Takt 20, 21 bzw. Takt 63, 64 erwartet. In Takt 30, 31 bzw. Takt 34, 35 führt er vollständig neue melodische Gegenstimmen in den Englisch Hörnern ein. Charakteristisch ist ferner, daß Takt 20 und 63 in den

[26] Vgl. die diesbezüglichen Forschungen von L. F. Tagliavini in: NMA II/5/5, *Ascanio in Alba*, Vorwort S. XIII.

[27] Wyzewa — St. Foix, a. a. O., Band I, S. 520.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Klarinetten eine wichtige dynamische Divergenz in beiden Fassungen aufweisen. In der Stammpartitur wird *f* verlangt, da die Klarinetten allein die melodische Entwicklung tragen. In der Bläserpartitur aber wird *p* gefordert, da zu den Klarinetten noch gleichsinnig Oboen und Englisch Hörner hinzutreten, so daß eine genügende Klangrealisation gegeben ist, die ein *f* völlig entbehrlich macht oder sogar unerwünscht erscheinen läßt. In Satz 2, Takt 10 erweitert Mozart das Klangbild in Oboe und Englisch Horn. Takt 19—23 instrumentiert er bei der Übertragung des Klarinettenparts auf Oboen und Englisch Hörner völlig um. Das gilt auch für Satz 3, Takt 1—4 mit sämtlichen Parallelstellen. Satz 4, Takt 128 enthält in der Stammpartitur einen „klanglichen Überhang" in den Hörnern, Violen und Bässen, der in der Bläserpartitur entfällt. Derartige Beobachtungen legen den Gedanken nahe, daß die Bläserpartitur nicht Ersatz, sondern einen Zusatz zu der bestehenden ersten Fassung darstellt. Mit Recht macht André in einem handschriftlichen Zusatz auf dem Autograph aufmerksam, daß es sich bei der Bläserpartitur um eine Hinzufügung handelt, *„so daß das Ganze nunmehr 14 stimmig ist"*.

Offenbar paßte sich Mozart mit dieser Bläserpartitur den besonderen Mailänder Aufführungsverhältnissen an. Möglicherweise hat er das schon ursprünglich für Mailand während der zweiten italienischen Reise komponierte Werk (November 1771) bei seinem späteren Besuch (dritte italienische Reise) wieder mitgebracht und für Mailand nochmals umgearbeitet (etwa Frühjahr 1773). Vielleicht wollte er damit dem anfangs noch nicht so ganz glücklich getroffenen Ideal einer *„starken Musik"* nahekommen, von dem Leopold Mozart in seinem bereits zitierten Brief von 1771 spricht. In Salzburg gab es bis 1777 keine Klarinetten. Wenn man trotz der dargelegten Gründe annimmt, daß es sich bei der Bläserpartitur um eine Einrichtung des Werkes ohne Klarinetten mit Rücksicht auf die Salzburger Verhältnisse handle, so sei auf die Tatsache hingewiesen, daß Mozart in dem Divertimento KV 186 (159b) in einem durchstrichenen Trio die Englisch Hörner, nicht aber die Klarinetten eliminierte. Einstein[28] sieht darin mit Recht eine Anpassung an die Salzburger Verhältnisse. Es ist nicht anzunehmen, daß Mozart eine Bläserfassung für Salzburg herstellte, die in besonderem Maße die Englisch Hörner berücksichtigte, um dafür auf die Klarinetten zu verzichten. Diese Bläserpartitur trägt vielmehr mit dem Einschluß von Klarinetten und Hörnern den Mailänder Verhältnissen Rechnung.

Eng damit im Zusammenhang steht auch die Frage der Datierung der Bläserpartitur. André spricht von einer Ergänzung der Erstfassung in späteren Jahren, Köchel[29] geht von dem Gedanken einer Salzburger Umarbeitung aus und vermutet daher gleichfalls eine wesentlich spätere Entstehung, die dann mit dem Jahre 1777 nach unten begrenzt sein müßte. Vermutlich erfolgte aber die Niederschrift wesentlich früher. Handschriftliche Kriterien des Autographs weisen mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine Entstehung im Frühjahr 1773 hin[30]. Damit rückt ohne Zwang die Bläserpartitur entstehungsgeschichtlich in die Nähe der beiden Divertimenti KV 186 (159b) und KV 166 (159d) aus der Mailänder Zeit, mit denen sie bei Kombinierung mit der Stammpartitur die gleiche Besetzung aufweist und womit trotz aller klanglicher Bedenken eine Mitwirkung von Klarinetten und Hörnern mit Sicherheit anzunehmen ist. Unter Berücksichtigung dieser Zusammenhänge erscheint die Zweitfassung des Orchesterdivertimentos KV 113 im vorliegenden Band.

*

Formale Betrachtungen führen bei dem Orchesterdivertimento KV 113 zu der Erkenntnis, daß dieses *„Concerto"* im viersätzigen zyklischen Ablauf gewissermaßen das Vorbild für spätere kammermusikalische Bläserdivertimenti (KV 213, KV 240, KV 270) darstellt, die gleichsinnige Formverläufe aufweisen. Durch die Viersatzzahl wird unter Verzicht auf weitere Menuette nach Serenadenart die Nähe zur Sinfonie und zum Konzert betont. Das Orchesterdivertimento KV 131 dagegen bringt erstmalig den sechssätzigen Divertimentotyp, wie er sich später in ähnlicher Gestalt bei den gleichfalls mit Bläsern und Streichern besetzten, jedoch kammermusikalisch auszuführenden Divertimenti KV 247, KV 287 (271b) und KV 334 (320b) vorfindet. Beide Orchesterdivertimenti zeigen eine gewisse geistige Verwandtschaft, wobei Einstein[31] mit Recht darauf aufmerksam macht, daß der Mailänder Stil von KV 113 bei KV 131 *„ins Salzburgische"* verwandelt worden sei. Darauf deutet vielleicht die übereinstimmende Gestaltung der beiden Menuette hin. Dort stellt jeweils die Coda eine variierte Wiederholung des Menuetts dar. Konkordanz ist feststellbar zwischen dem ersten Menuett von Divertimento KV 131 und dem Menuett Nr. 6 aus der Tanzsammlung *16 Menuetti di Wolfgango Amadeo Mozart á Salzbourg 1773 nel mese di Decemb:* KV 176. Erster Hinweis hierauf erfolgte von Roland Tenschert[32]. Die Tanzfassung, ohne Violen, aber mit Flöten, Trompeten und Fagott gegenüber der Streicherfassung im Diver-

[28] KV³, S. 215, *Autograph.*

[29] KV³, S. 170, *Autograph.*

[30] Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Wolfgang Plath.

[31] KV³, S. 195, *Anmerkung.*

[32] KV³, S. 246, *Autograph.*

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

timento, weist insbesondere in den Takten 1 bis 8 starke Übereinstimmung auf. Ferner zeigt die Partie des dritten Horns im ersten Trio des ersten Menuetts eine auffallend enge Verwandtschaft mit *P. Valentin Rathgebers Augsburger Tafelkonfekt, Erste Tracht, Nr. 11, „Modicum, ein wenig"* (Textbeginn: *„Alleweil ein wenig lustig"*, Takt 23—28[33]). Es ist durchaus denkbar, daß Mozart bei der Niederschrift des Satzes die Melodie im Ohr hatte. Eine formale Frage wird auch im Allegro assai des sechsten Satzes aufgeworfen. Es ist möglich, daß Mozart in Takt 194 nochmals eine Einschaltung der ersten sechzehn Takte verlangt. Die autographe Notierung dieser Stelle läßt jedoch erhebliche Zweifel zu (vgl. dazu den Kritischen Bericht).

Die Orchesterserenade KV 185 (167[a]) gleicht im Aufbau der Orchesterserenade KV 204 (213[a]). Beide stellen „Finalmusiken" dar, deren Siebensätzigkeit ohne Mitzählung des Marsches durch Ausfall eines dritten Menuetts, das nach achtsätzigem Serenadenbrauch an dritter Satzposition zu stehen hätte, gewährleistet ist. Hier wie dort ist der Wille zum konzertanten Element im zweiten und dritten Satz spürbar, somit an einer Stelle, die im Gesamtablauf bei beiden Werken am ehesten konzertmäßigen Einflüssen offen steht. Diese Tendenz geht im Falle der *Antretter-Serenade* KV 185 (167[a]) so weit, daß für beide Sätze (Andante, Allegro) die mediantische Tonart F-dur im Gegensatz zur Grundtonart D-dur gewählt wird, so daß, vom Gesamtgefüge aus betrachtet, eine gewisse zyklische Labilität oder Herauslösbarkeit der Sätze zu verzeichnen ist. So war es verständlich, daß KV[1] noch die beiden Sätze als gesondertes *„Concert für Violine"* unter die zweifelhaften Werke als Anh. 231 einreihte und auf eine verloren gegangene Quelle bei Breitkopf & Härtel *(Hs. Kat. S. 73)* hinwies, bis dann KV[2] die Identität dieses angeblich verschollenen und zweifelhaften *„Violinkonzertes"* mit den Serenadensätzen KV 185 (167[a]) erkannte. Noch Wyzewa und St. Foix[34] unterstreichen den isolierten Charakter der Sätze durch eine eigene Werknummer (79) und die Bezeichnung *„Petit concerto de violon en fa"*.

*

Hinsichtlich der Authentizität der Quellen ruhen sämtliche Werke dieses Bandes auf autographer Grundlage, so daß die spärlich vorhandenen und späten Abschriften als Sekundärquellen nicht ins Gewicht fallen. Die beiden Autographe KV 113 und KV 131 befinden sich heute in der Universitätsbibliothek Tübingen (Depot der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin)[35] in einem Sammelband zusammen mit dem oben erwähnten Mailänder Bläserdivertimento KV 186 (159[b]). Der *Marche* KV 189 (167[b]) und die *Serenata* KV 185 (167[a]) sind heute in Privatbesitz; zur Geschichte dieser Sammelhandschrift sei auf den Kritischen Bericht verwiesen. Die Autographe KV 113, erste Fassung, KV 189 (167[b]) und KV 185 (167[a]) weisen offensichtlich Eintragungen von der Hand Leopold Mozarts auf. Von ihm stammen die Gattungsbezeichnung *Marche* sowie mehrere Tempoangaben[36]. Daß Vater Leopold die Kompositionen seines Sohnes zumindest in der frühen Zeit durchsah und bereits unmittelbar nach ihrer Entstehung oder auch später dynamische Zeichen eintrug, Retuschen vornahm, auch durch andere Ergänzungen textlicher oder musikalischer Art oder sogar streckenweise durch eigenhändige Niederschrift eingegriffen hat, ist mit Sicherheit anzunehmen. Bereits Franz Giegling[37] hat derartige Vorgänge beobachtet. Der von ihm vertretene „Werkstattgedanke", daß zu Mozarts Zeit noch diese im Barock durchaus übliche Gepflogenheit, die bis zu einem gewissen Grade nicht auf ausschließliche Authentizität des Komponisten abzielt, lebendig war, erfährt hier erneut seine Bestätigung.

Für alle Werke dieses Bandes erfolgte der Erstdruck im Rahmen der alten Mozart-Ausgabe. Die Serenade KV 185 (167[a]) erschien im Januar 1880, der dazugehörige Marsch KV 189 (167[b]) erst im März 1882. Die beiden Divertimenti KV 113 und KV 131 wurden im Februar 1880 veröffentlicht. Weitere praktische Ausgaben kamen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig heraus. Die von Czerny vorher geplanten vierhändigen Ausgaben bei Cranz sind nicht erschienen[38]. Noch 1911 berichtet L. Lewicki[39] von einer Aufführung des Divertimento KV 131 in Dresden unter Ernst von Schuch, das nach 46jähriger Pause aus handschriftlichen, bisher noch ungedruckten Stimmen gespielt wurde. Der Dresdener Mozart-Verein besaß demnach bereits 1865 eine Abschrift des Werkes, die noch nicht wieder ermittelt werden konnte.

*

[33] Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Robert Münster.
[34] Wyzewa — St. Foix, a. a. O., Band II, S. 53.
[35] Zur Quellenbeschreibung vgl. den Kritischen Bericht.
[36] Vgl. hierzu die Fußnoten im Notenteil.
[37] Vgl. F. Giegling, Kritischer Bericht der NMA zur *Schuldigkeit des ersten Gebots* (I/4/1), S. a/5 f.
[38] Vgl. den Kritischen Bericht.
[39] L. Lewicki, *Ein noch nicht in Stimmen gedrucktes Kabinettstück von W. A. Mozart* in: *Neue Musik-Zeitung*, Stuttgart-Leipzig 32. Jg., 1911, Heft 15, S. 323.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Editionstechnisch gesehen, folgt der Druck der autographen Quellen den Richtlinien der *Neuen Mozart-Ausgabe*. Zutaten des Herausgebers beschränken sich im allgemeinen nur auf folgerichtige Verdeutlichung der Dynamik, auf Ergänzung vielfach nur angedeuteter Artikulation und auf Angleichung analoger Stellen. Über Abweichungen gibt der Kritische Bericht Auskunft. Notationsmäßig wurden pochende Achtel ♪ oder „Brillen" ♫ ausgeschrieben, Abbreviaturen bei Sechzehntelbewegung jedoch beibehalten. Die altertümliche Schreibung, durch Punktsetzung die Verlängerung einer Note über den Taktstrich hinaus zu erzielen ♩|., wurde stets im heutigen Sinne aufgelöst ♩|♩ . Beispiele dafür finden sich in KV 131, Satz 1, Takt 16 ff., 65 ff., 69 ff., 73. Die Balkensetzung wurde fast stets beibehalten, nur wo Doppelformen bei gleichen Verhältnissen vorlagen, wurde eine Vereinheitlichung nach überwiegendem Vorbild vorgenommen. Die Behalsung der Noten wurde nach heute gültiger Praxis durchgeführt, wobei in den Violinen und Violen als „Griff" aufzufassende Stellen zusammenhängend behalst wurden. Nur wo eindeutig „Divisi"-Spiel vorlag, verblieb es bei der von Mozart fast stets durchgeführten Doppelbehalsung. Zweifelhafte Stellen werden im Kritischen Bericht erörtert. Hinsichtlich der Bläsernotation ergaben sich insofern Abweichungen, als Mozart Bläserpaare fallweise entweder auf zwei Systemen getrennt oder auf einem System doppelt behalst notiert. Dieses letzte Verfahren wurde durchgehend in der vorliegenden Ausgabe angewandt, so daß die Behalsung entgegen dem Autograph entsprechend der Gebrauchsnotation eingerichtet werden mußte. Dynamik und Artikulation blieben davon unberührt. Jedoch verbirgt sich mitunter hinter dem Zusatz *„a 2"* eine reale Doppelnotation auf zwei Systemen im Original. Mozarts Pausensetzung ist stets genau, so daß sich bei leergelassenen Systemen keinerlei Zweifel über pausierende Instrumente oder *„colla parte"* notierte Stimmen ergaben, wie es etwa die Vorschriften *unis:*, *col Baßo* oder *unisono 8tava Baßo* bestätigen. Notentext wie Pausen wurden in jedem Falle entsprechend ausgestochen. Eine gewisse Schwierigkeit bot auch hier wiederum die artikulationsmäßige Unterscheidung von Strich, Punkt und Keil in den autographen Vorlagen. Im allgemeinen kann gesagt werden, daß der Wille zur Differenzierung in den vorliegenden Quellen stärker und auch konsequenter durchgeführt erscheint, als zunächst erwartet werden konnte. Typische Keilformen treten fast stets in formelhaften Wendungen bei Kombination mit Bindebogen auf, etwa KV 113, 1. Satz, Takt 12 ff. 𝄐 oder in den Bläsern Takt 24 ff. 𝄐 , genauso KV 131, 2. Satz, V. I, Takt 2. Es scheint, daß vielfach der Keil nur singulär zur Kennzeichnung einer Note im Gegensatz zur oft kettenartigen Reihung von Staccato-Punkten auftritt. Stets wurde versucht, die Artikulation den Quellen entsprechend übereinstimmend zu regulieren. Die Akzidentiensetzung richtet sich nach heutiger Praxis, wobei fehlende Vorzeichen ergänzt, Warnungsakzidentien, soweit sie heutigen Bedürfnissen entsprechen, belassen wurden. Verzichtet wurde auf überflüssige Zusatzakzidentien, insonderheit bei mehrfach wiederholten Vorzeichen innerhalb eines Taktes vor der gleichen Note. Frei ergänzte Phrasierung wurde namentlich in Sätzen mit raschen Zeitmaßen für folgende Figur 𝄐 durchgeführt, da eine andere Interpretation kaum möglich ist. Es lassen sich hierfür wie auch für das gleiche Prinzip in langsamen Sätzen autographe Belege erbringen, wenn auch nicht immer im gleichen Werk, so daß dennoch Ergänzung nach Analogie im weiteren Sinne vorliegt. Zu Einzelheiten vgl. den Kritischen Bericht. Frei ergänzte Anfangs-Dynamik, wenn auch sehr sparsam, mußte aus Gründen der Aufführungspraxis namentlich in den Unterteilen der Menuette von Divertimento KV 131 und Serenata KV 185 (167ª) gesetzt werden, da vorwiegend die veränderte Klangstruktur der Trios eine blockartig differenzierte Dynamik mit einschließt. Einzelvermerke hierzu finden sich wiederum im Kritischen Bericht. Schwierigkeiten bereiteten Mozarts autographe Angaben *Viola* oder *Viole*, deren Wortprägung nicht immer eindeutig zu entscheiden ist. Da aber ohnehin die Instrumentenangaben normalisiert sind, wurde die Bezeichnung *Viola* bei einstimmigem und doppelstimmigem Spiel gesetzt. Die Angabe *Viola I, II* erscheint dann, wenn ausgesprochenes Divisi-Spiel vorliegt, wobei mehrgliedrige Sätze als Einheit aufgefaßt wurden. Im Autograph auf zwei Systemen notierte Stimmen, als *Viola I* und *Viola II* bezeichnet, wurden in dieser Gestalt übernommen. Über Mozarts Bezeichnung *Viole* gibt der Kritische Bericht Auskunft.

Bei dem Divertimento KV 113 wurde das vollständige Autograph mit Klarinetten, Hörnern und Streichern als *„Erste Fassung"* bezeichnet und editionsmäßig nach den Richtlinien der NMA behandelt. Für die *„Zweite Fassung"* mußte als maßgeblich die autographe Bläserpartitur mit Oboen, Englisch Hörnern und Fagotten gelten, wobei aber die Streicher, Klarinetten und Hörner aus der Stammpartitur unter Angleichung an die Lesarten der Zusatzpartitur, sofern dies notwendig war, übernommen wurden. Über die daraus resultierenden Abweichungen in den beiden Fassungen hinsichtlich der

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

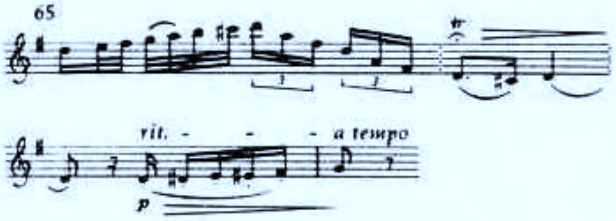
Dynamik, der Artikulation, der Ergänzung von Vorschlägen gibt der Kritische Bericht Auskunft.
Eine satztechnische Unebenheit findet sich in der Serenata KV 185 (167ª), Satz 3, Takt 14 (und damit Takt 70 und 118). Dort ergibt sich zwischen Oboe II und Horn II eine Quintenparallele. Es scheint aber keine Flüchtigkeit in der Notation vorzuliegen, sondern der fragliche Ton im F-Horn (Klang g', Notation d'') wird durch die Viola gestützt und wurde daher belassen.

*

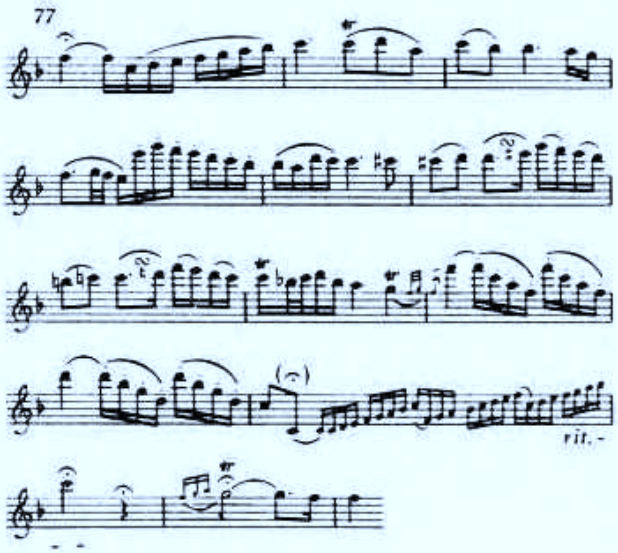
Aufführungspraktisch ist eine mögliche und wünschenswerte Auszierung von Fermaten zu beachten. Sie ist notwendig im Divertimento KV 131, Allegretto, und im Andante der Serenata KV 185 (167ª). Die nachstehenden unverbindlichen Vorschläge stammen von Ernst Hess:

1. Divertimento KV 131, Allegretto, T. 38

2. Divertimento KV 131, Allegretto, T. 65



3. Serenata KV 185 (167ª), Andante, T. 77



Die Ausführung der Vorschläge bereitet gelegentlich Schwierigkeiten, da Mozart stets 𝅘𝅥𝅯(𝅘𝅥𝅰) notiert, ohne Kennzeichnung, ob es sich um einen langen oder kurzen Vorschlag handelt. Die Richtung des Durchstreichens schwankt dabei, ohne daß daraus ein Hinweis für die Art der Interpretation gefolgert werden könnte. Diese ist vermutlich nur aus der melodischen Gesamtstruktur, insonderheit aus der Gestalt der Notengruppe zu gewinnen. Die Ausführung des Sechzehntel-Vorschlags in der Verbindung 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ist mit ziemlicher Sicherheit fast stets als langer Vorschlag zu deuten und entspricht in der Übertragung (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) auch notationsmäßig heutigem Brauch. Es lassen sich jedoch im vorliegenden Band noch weitere Fälle von Sechzehntel-Vorschlägen, insonderheit in Verbindung mit Viertel-Noten nachweisen, die der Erörterung bedürfen:

1. Notation: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮 Übertragung: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮 Interpretationsvorschlag: [𝅘𝅥𝅯]
2. Notation: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅗𝅥 Übertragung: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅗𝅥 Interpretationsvorschlag: [𝅘𝅥𝅯]
3. Notation: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 Übertragung: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 Interpretationsvorschlag: [𝅘𝅥𝅯]
4. Notation: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 Übertragung: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 Interpretationsvorschlag: [𝅘𝅥𝅯]

Im allgemeinen dürfte auch hier die Ausführung als langer Vorschlag im heutigen Sinne Mozarts Willen entsprechen. Fall 1 wurde im Notenteil nicht besonders gekennzeichnet; wohl aber wurden für die Fälle 2–4 unverbindliche Hinweise gegeben, die auch die Einbettung der Figur in den melodischen Gesamtablauf berücksichtigen. Die Interpretation weiterer Vorschläge in wertmäßig größerer Notierung, so beispielsweise 𝅘𝅥𝅯𝅗𝅥 im ersten Trio des zweiten Menuetts der Serenata KV 185 (167ª) kann nach obiger Darlegung sinngemäß geregelt werden. Zu Einzelheiten vgl. den Kritischen Bericht.
Ferner sei auf die Interpretation der mit Keil artikulierten Stellen hingewiesen. Er bedeutet fast nie ein verschärftes Staccato oder einen forcierten Akzent, sondern er erfordert, wie vielfach aus seiner Verknüpfung mit vorangehendem Bindebogen abzuleiten ist, ein betontes Abheben des Tones oder eine plastische Herausarbeitung der Melodiegruppe, die in sinnvollen Bezug zur Gesamtphrase zu stellen ist. In den Blechbläsern wurde eine Angleichung von Ornamentik und Artikulationszeichen nach Analogie der Streicher und Holzbläser weitgehend vermieden, da diese weder den spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments noch vermutlich dem Willen Mozarts entspricht. Die spärlichen autographen Bezeichnungen im Blech sind in sich konsequent und bedürfen kaum einer Ergänzung.
Hinsichtlich der Besetzung sind die original als *Trombe lunghe* bezeichneten Partien in der Serenata KV 185 (167ª) am besten durch Trompeten wiederzugeben. Die

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ältere Instrumenten-Bezeichnung findet sich gleichfalls in der Sinfonie KV 202 (186b)[40]. Ob Mozart darunter eine Sonderform, die etwa in Salzburg oder in Italien gebräuchlich war, verstanden hat, bleibt dahingestellt.

Eine Beteiligung der Fagotte ist nach älterem Brauch unter Verwendung der Baß-Stimme weitgehend anzunehmen. Neben den beiden originalen Fagotten in der bläserbetonten Zweitfassung des Divertimentos KV 113 sowie dem ebenfalls autographen Fagott in einzelnen Sätzen des Divertimentos KV 131 ist darüber hinaus eine Mitwirkung der Fagotte in allen übrigen Sätzen möglich und wünschenswert, sofern diese nicht ausgesprochene Sonderinstrumentation aufweisen[41]. Als solche Fälle haben zu gelten: Divertimento KV 131, erstes Trio des ersten Menuetts (für vier Hörner), Serenata KV 185 (167a), erstes Trio des zweiten Menuetts (für Violino solo, zwei Violinen, Viola); wahrscheinlich auch aus Kontrastgründen von Divertimento KV 131 die beiden Trios des zweiten Menuetts, von Serenata KV 185 (167a) das Trio des ersten Menuetts. Strittig bleibt die Frage bei reinem Streichersatz, wie er im zweiten Satz von KV 131 vorliegt; man wird hier auf die Mitwirkung eines Fagotts aus naheliegenden Gründen verzichten. Jedoch ausgeschlossen ist sie nach zeitgenössischem Brauch nicht.

Bei dem Orchesterdivertimento KV 113 dürfte bei der zweiten Fassung ein stärker als sonst besetztes Streichorchester erforderlich sein, während bei der ersten Fassung dieses weitgehend reduziert werden kann. Es spricht nichts dagegen, wenn in der Orchesterserenade KV 185 (167a) der einleitende Marsch KV 189 (167b) am Schluß wiederholt wird, wodurch der serenadenhafte Charakter mit Aufzugs- und Abgangsmusik unterstrichen wird.

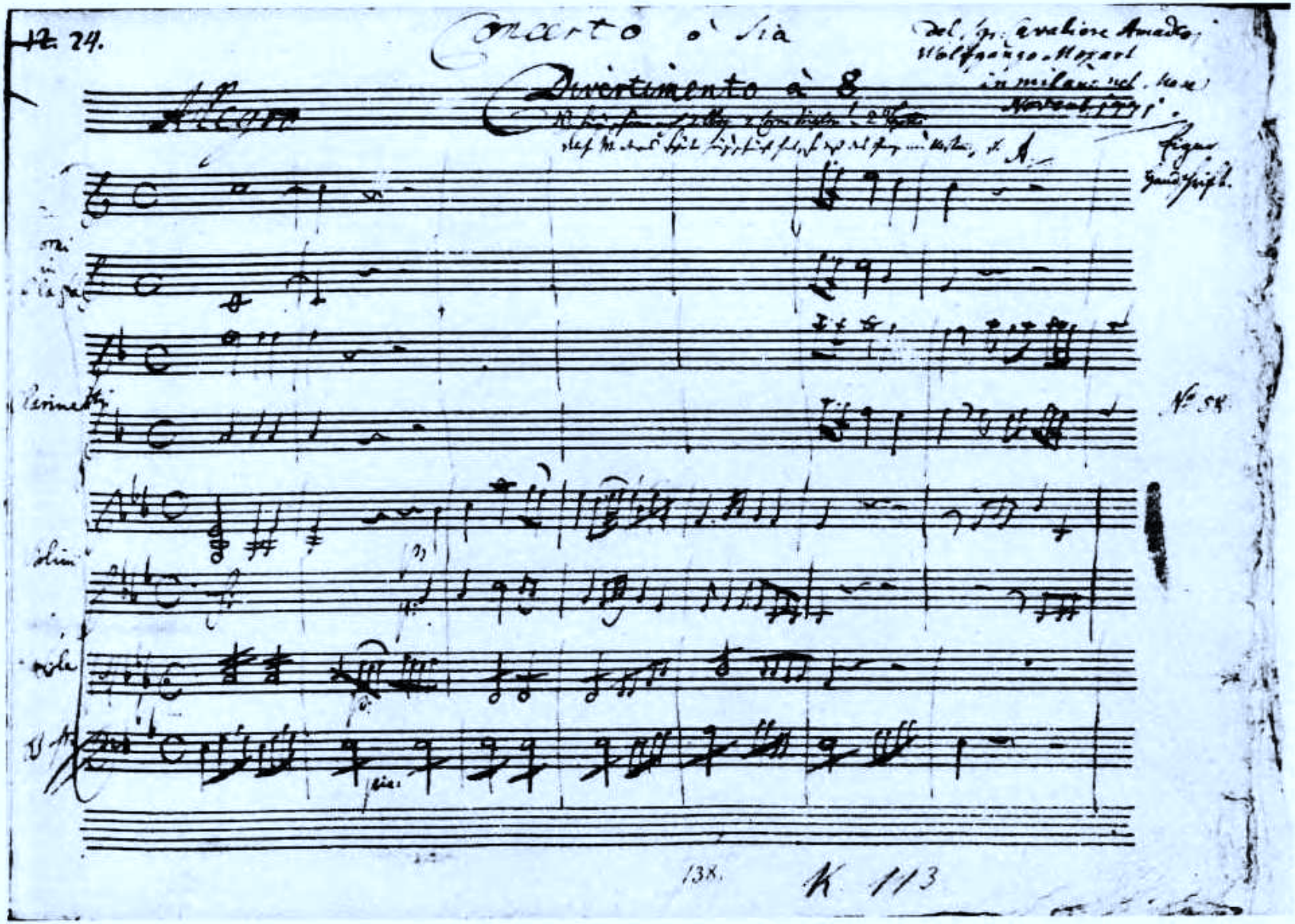
*

Zu danken hat der Herausgeber zahlreichen Bibliotheken, Instituten und deren Leitern, die ihn bei der Beschaffung der Quellen und ihrer Auswertung mit Anregungen weitgehend unterstützt haben, so der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe*, den Herren Dr. Martin Cremer (Westdeutsche Bibliothek Marburg), Hofrat Dr. Herbert Klein (Salzburg), Musikdirektor Ernst Hess (Zürich), Dr. Robert Münster (München), Dr. Rudolf Elvers ((Berlin), Dr. Franz Giegling (Zürich), Dr. Karl-Heinz Köhler (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), Dr. Wilhelm Virneisel (Universitätsbibliothek Tübingen). Insbesondere aber gilt sein Dank dem früh verstorbenen ersten Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Dr. Ernst Fritz Schmid, dessen Forschungen und bereitwillige Hilfe auch diesem Band in reichem Maße zuteil wurden.

Stuttgart, im Februar 1961 Günter Haußwald

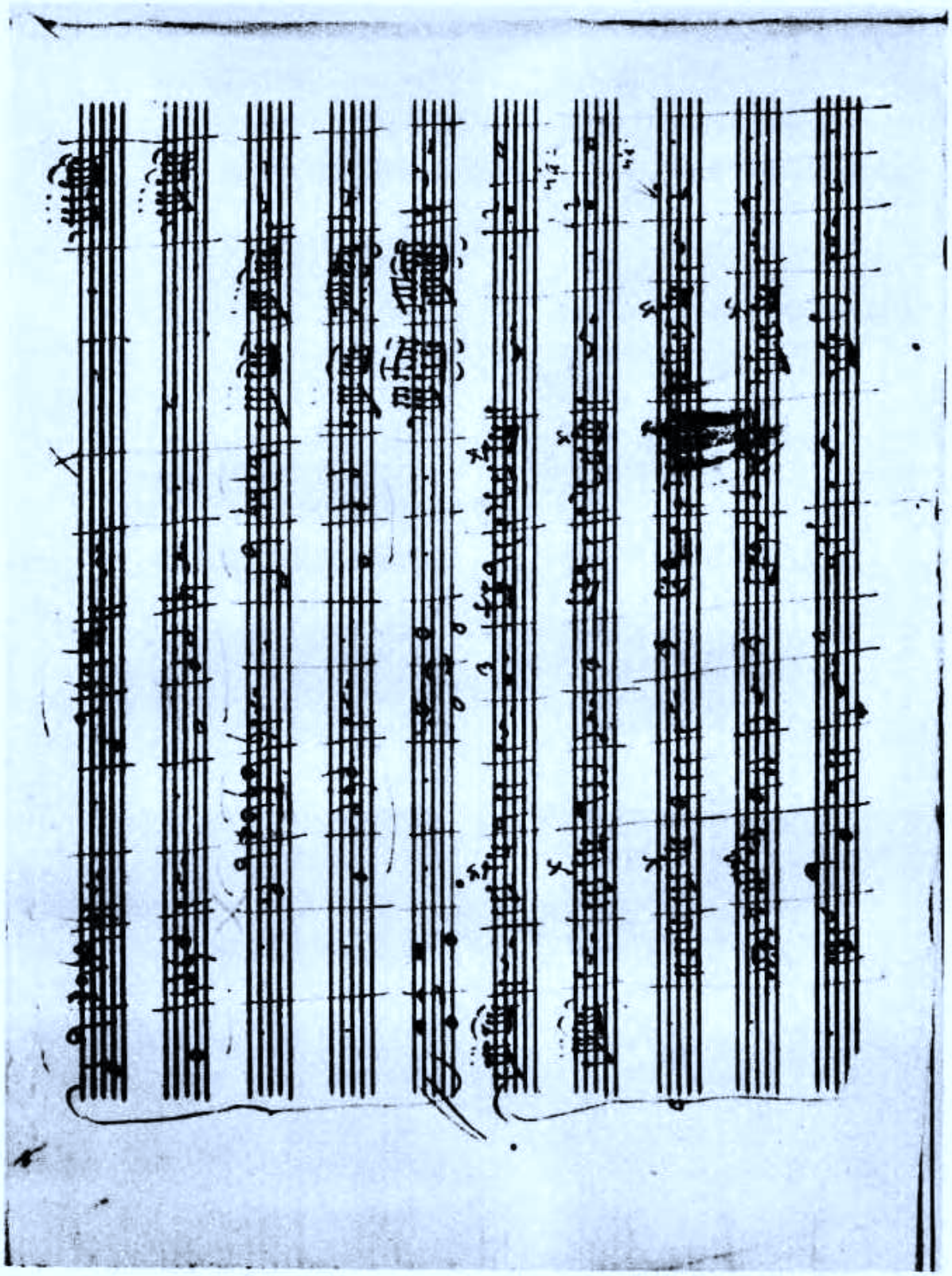
[40] Vgl. NMA, IV/11, *Sinfonien* · *Band* 5, S. 26.
[41] Vgl. NMA, II/5/5, *Ascanio in Alba*, Vorwort, S. XIII.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



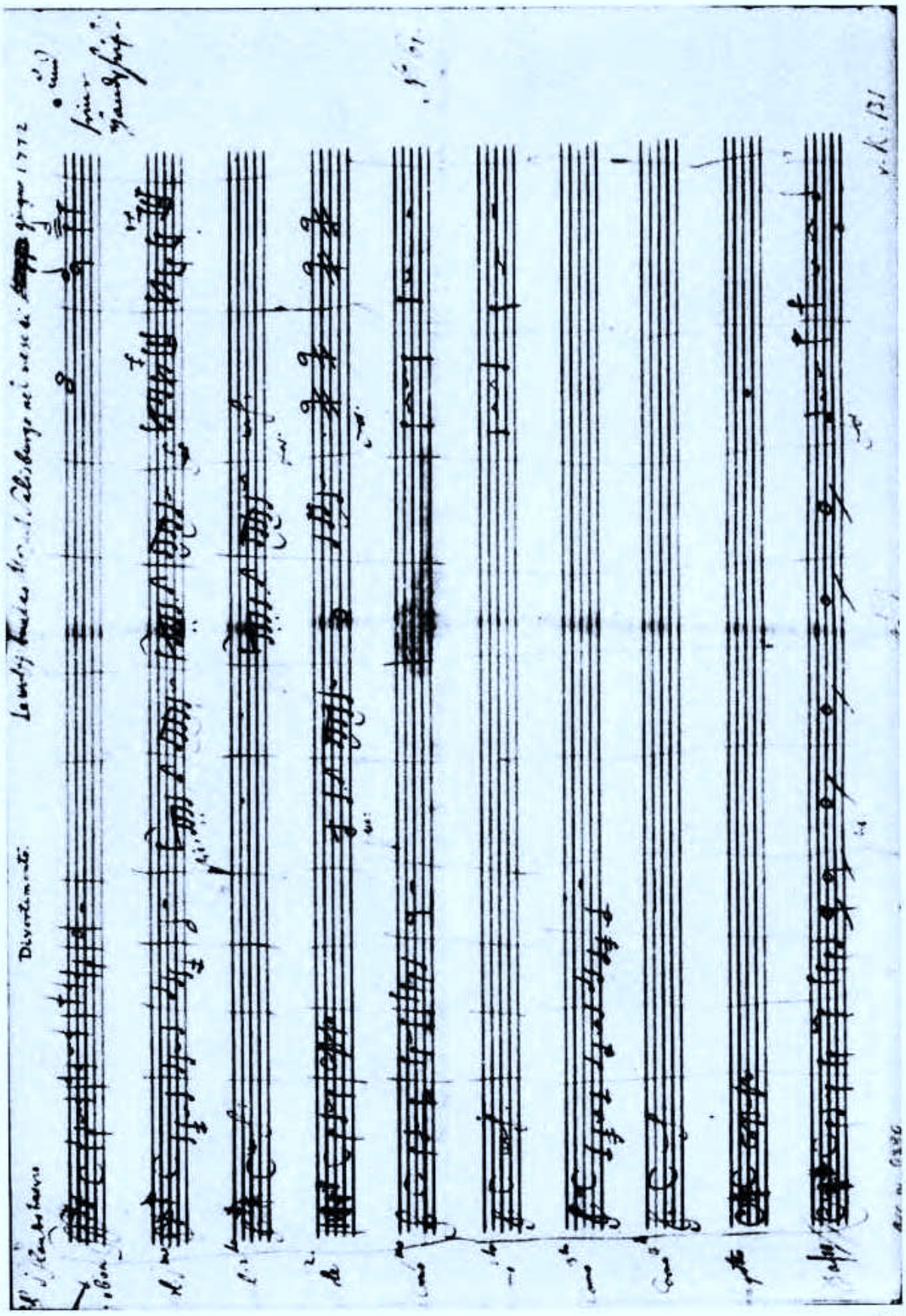
Divertimento in Es KV 113, erste Fassung: Erste Seite der autographen Partitur; Universitätsbibliothek Tübingen, Depot der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Vgl. Seite 1, Takt 1–7.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



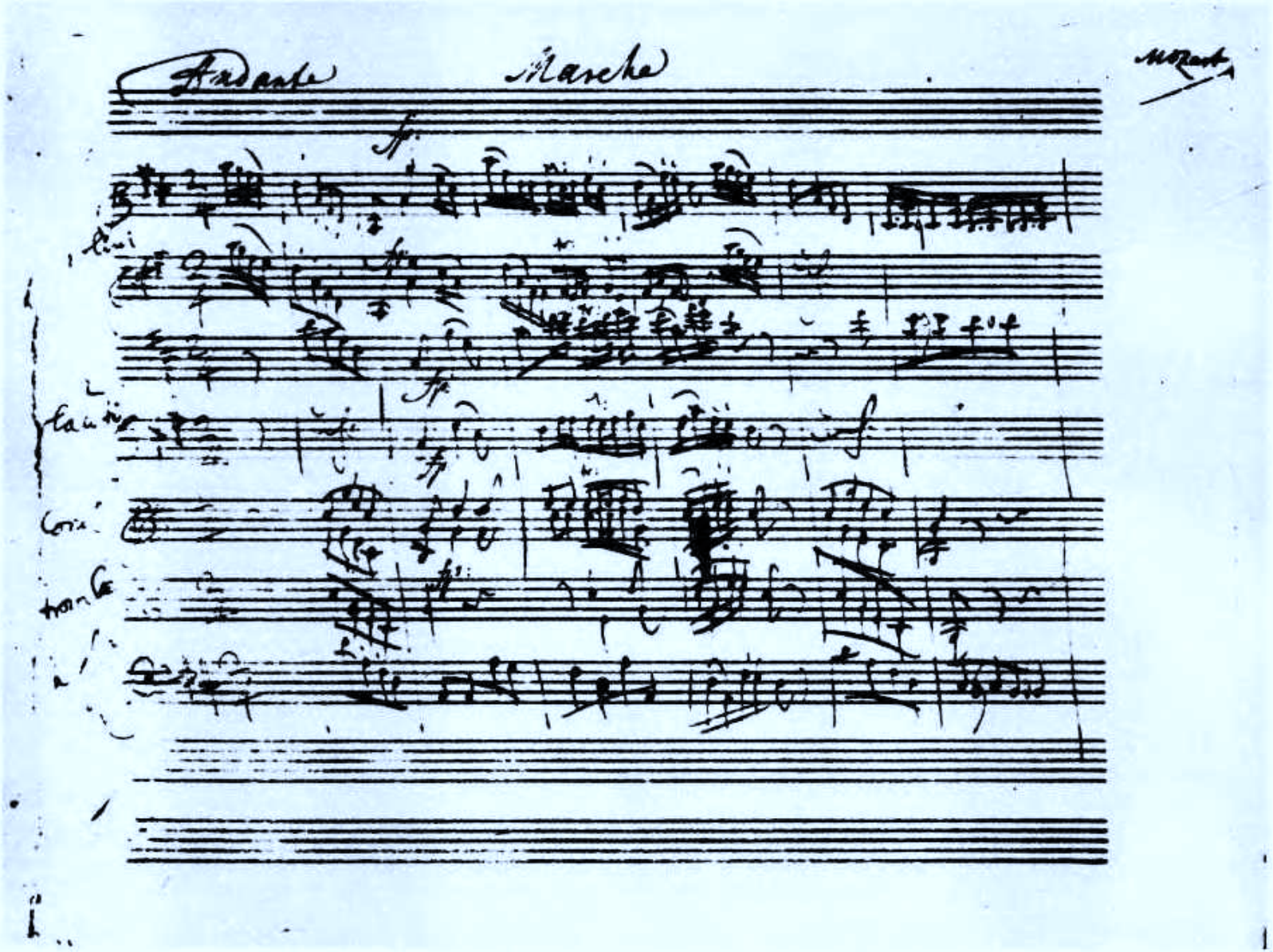
Divertimento in Es KV 113, zweite Fassung: Zweite Seite des autographen Bläserparticells (je zwei Oboen, Englisch Hörner und Fagotte), das der ersten Fassung beiliegt; Universitätsbibliothek Tübingen. Vgl. Seite 14–16, Takt 28–53.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



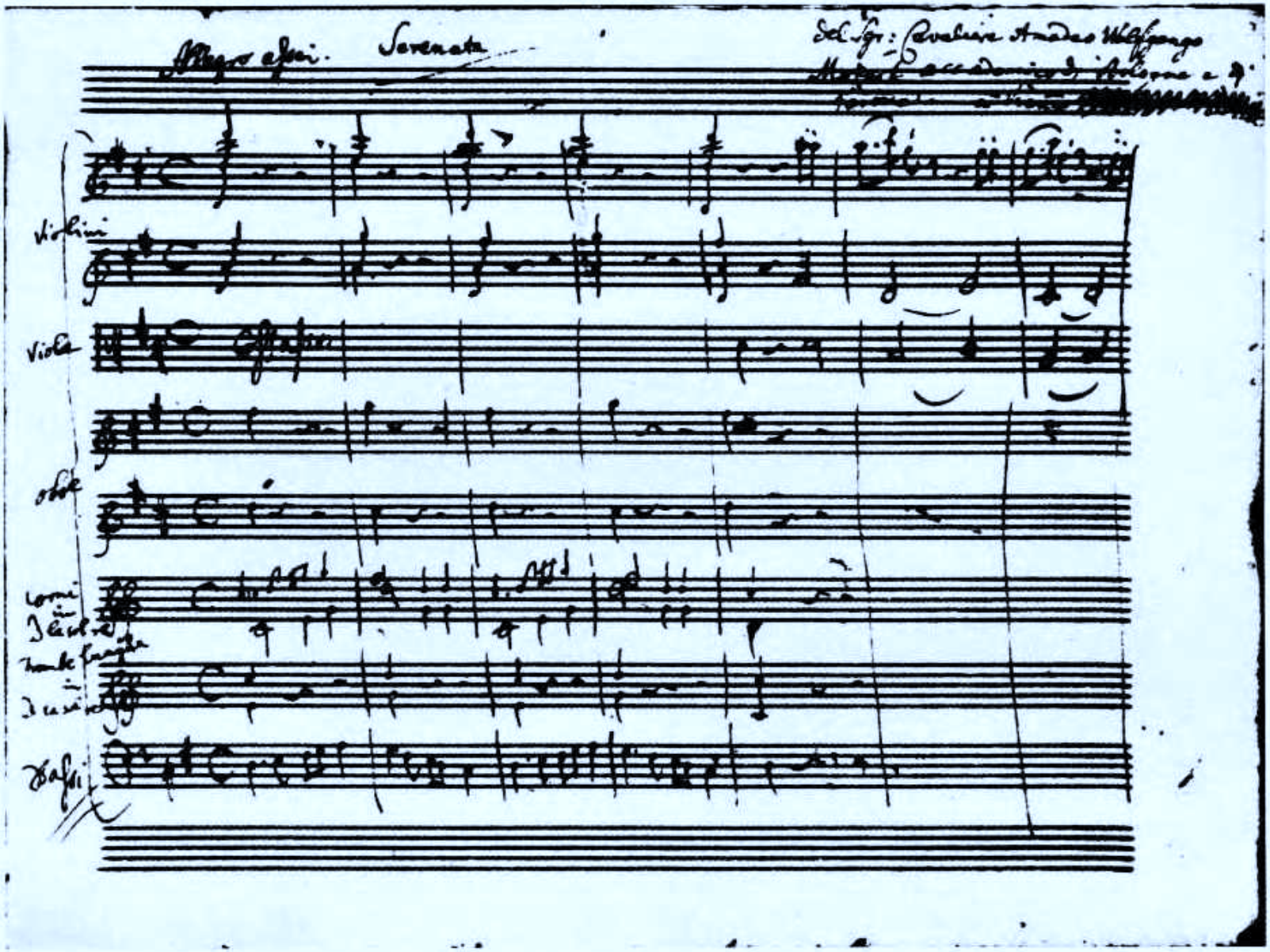
Divertimento in D KV 131: Erste Seite der autographen Partitur; Universitätsbibliothek Tübingen. Vgl. Seite 29, Takt 1–10.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Serenade in D KV 189 (167b) und KV 185 (167a): Erste Seite der autographen Partitur des zur Serenade KV 185 (167a) gehörigen Marsches KV 189 (167b), betitelt *Marche*; Privatbesitz, z. Z. nicht zugänglich. Faksimilewiedergabe nach dem Film im Photogrammarchiv für musikalische Meisterhandschriften bei der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Vgl. Seite 70, Takt 1–6.

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)



Serenade in D KV 189 (167b) und KV 185 (167a): Erste Seite der autographen Partitur der Serenade KV 185 (167a), betitelt *Serenata*, welcher der Marsch KV 189 (167b) vorangestellt wurde: Privatbesitz, z. Z. nicht zugänglich. Faksimilewiedergabe nach dem Film im Photogrammarchiv für musikalische Meisterhandschriften bei der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Vgl. Seite 76, Takt 1–7.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

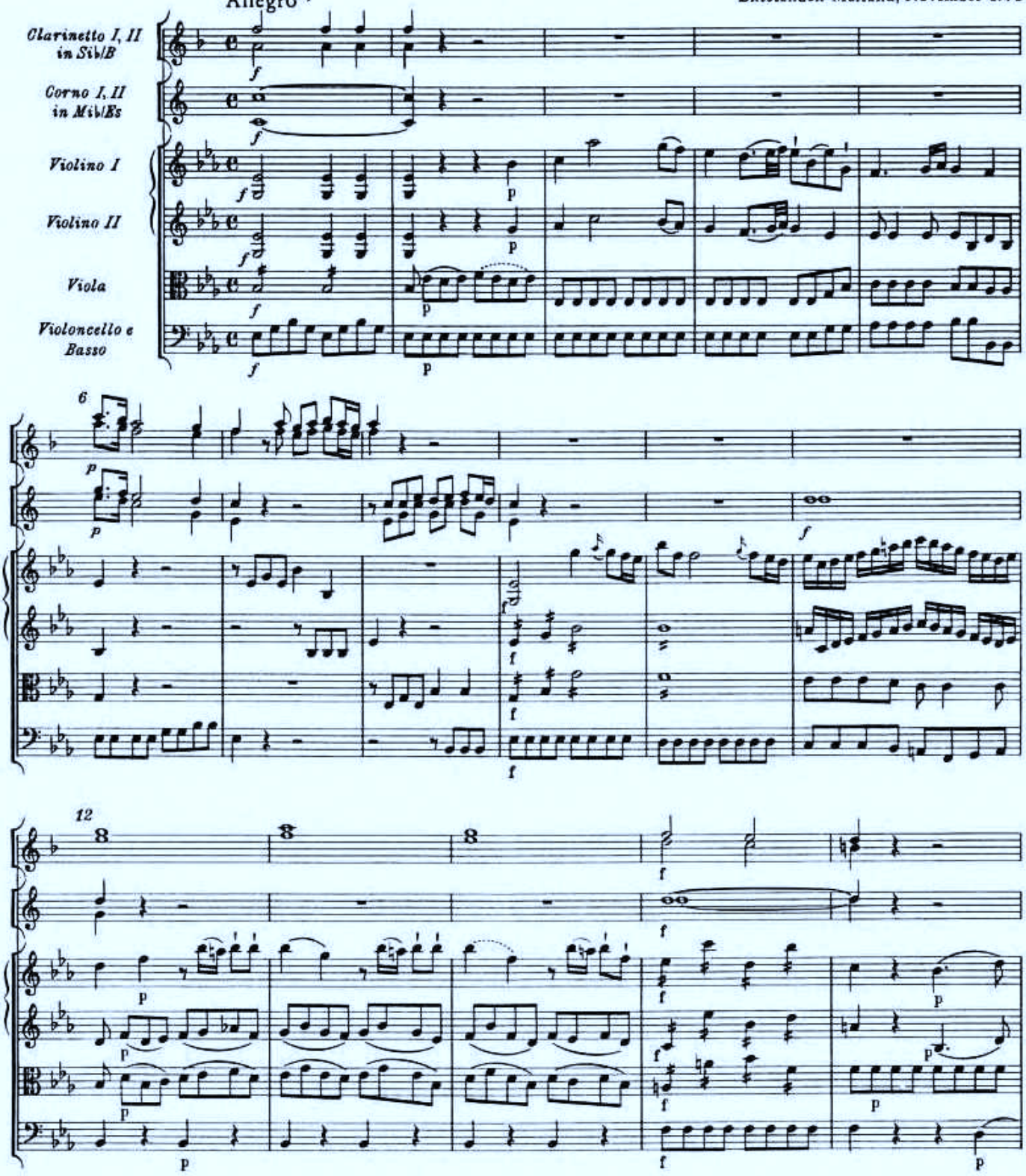
Divertimento in Es

KV 113

Erste Fassung

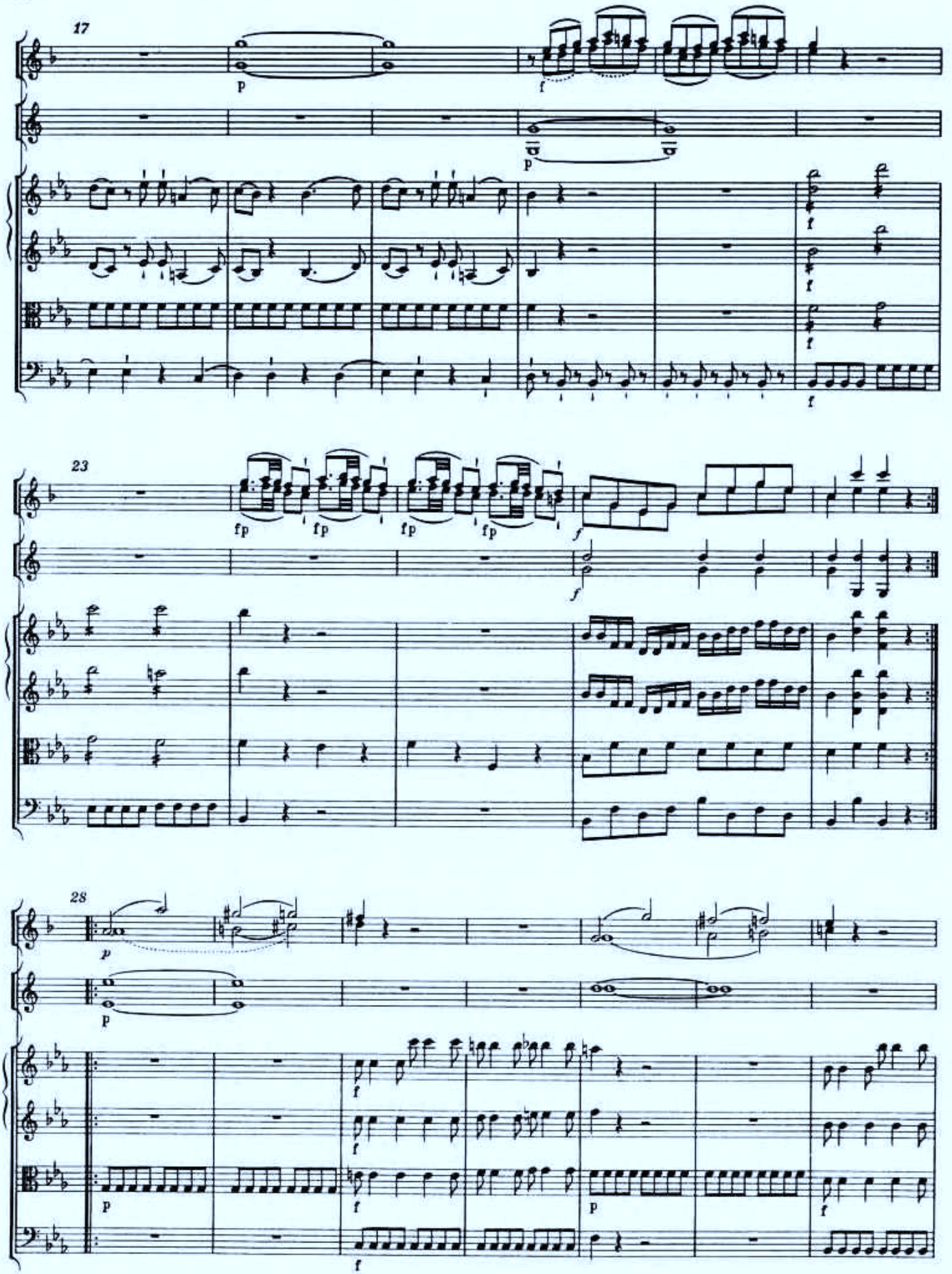
Allegro*)

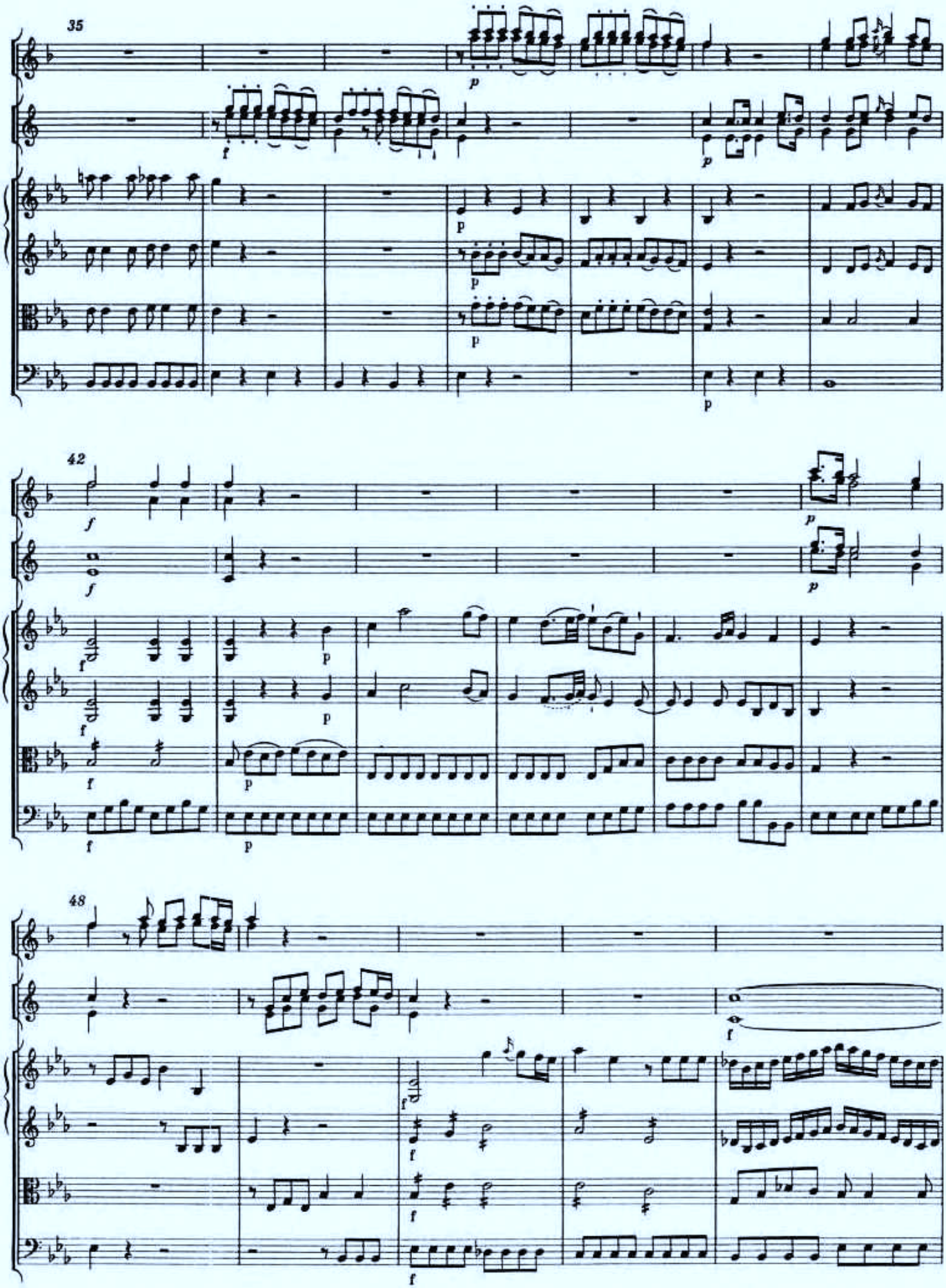
Entstanden Mailand, November 1771

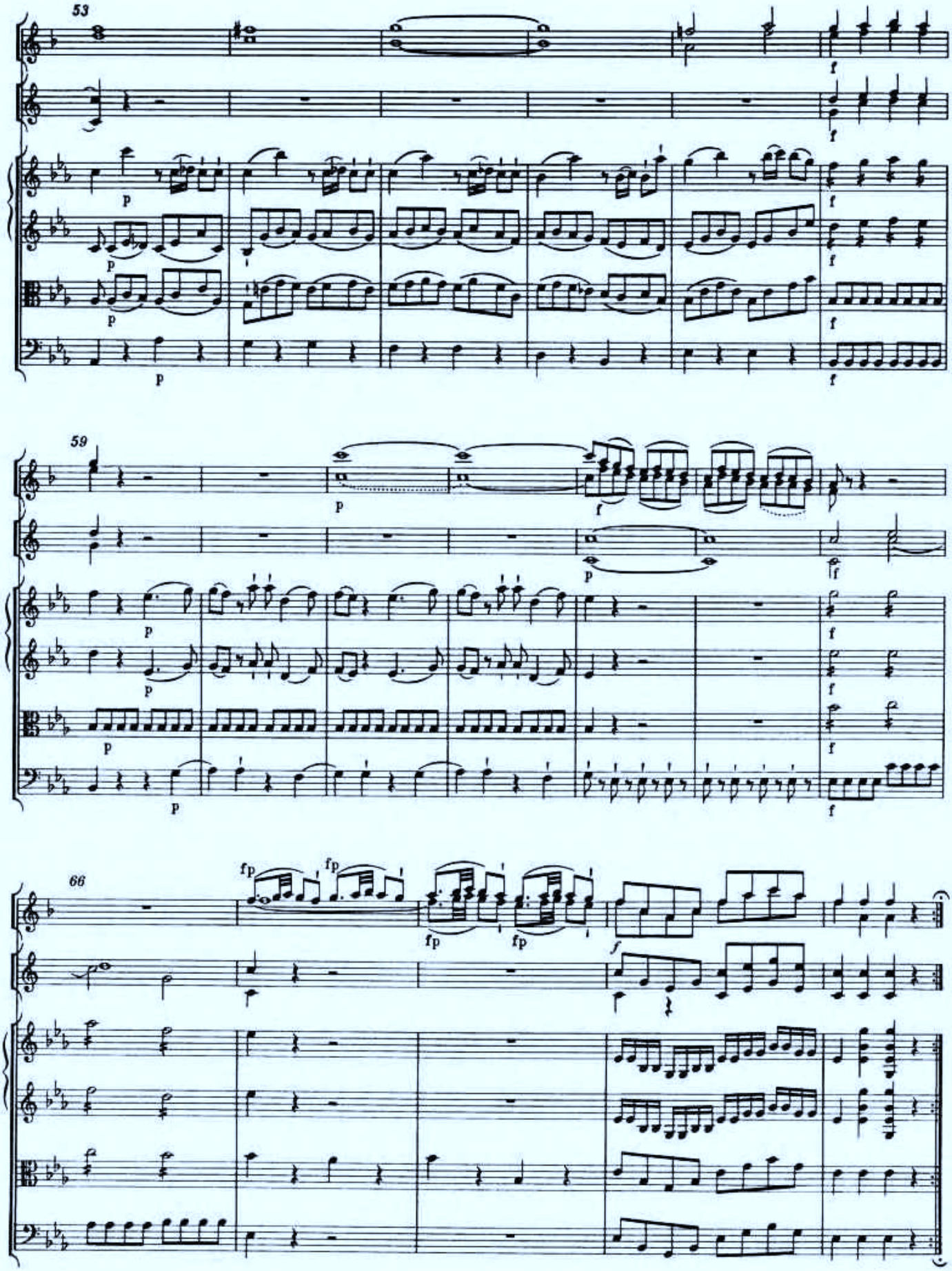


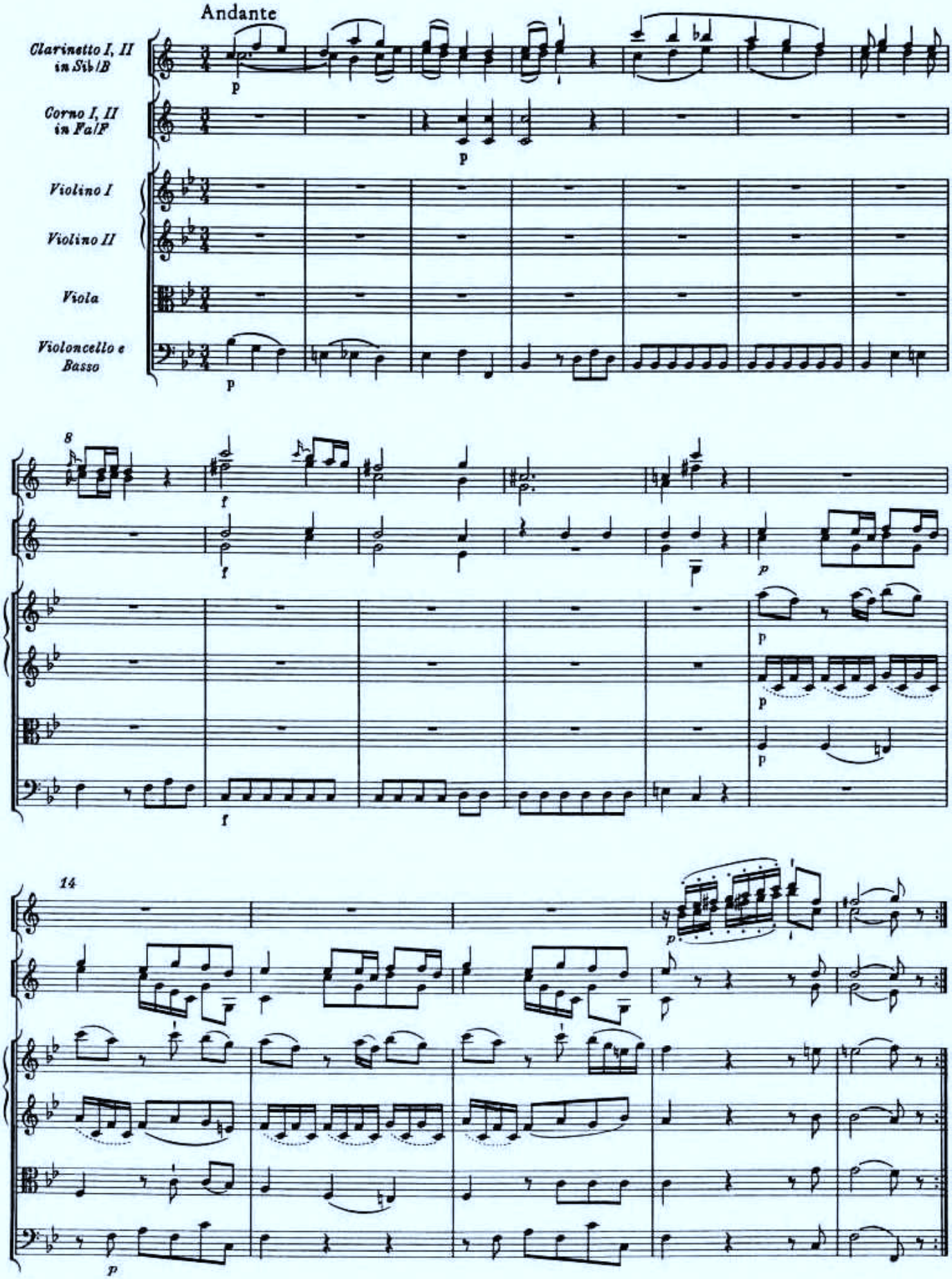
*) Tempo-Angabe im Autograph von Leopold Mozarts Hand; vgl Krit. Bericht.

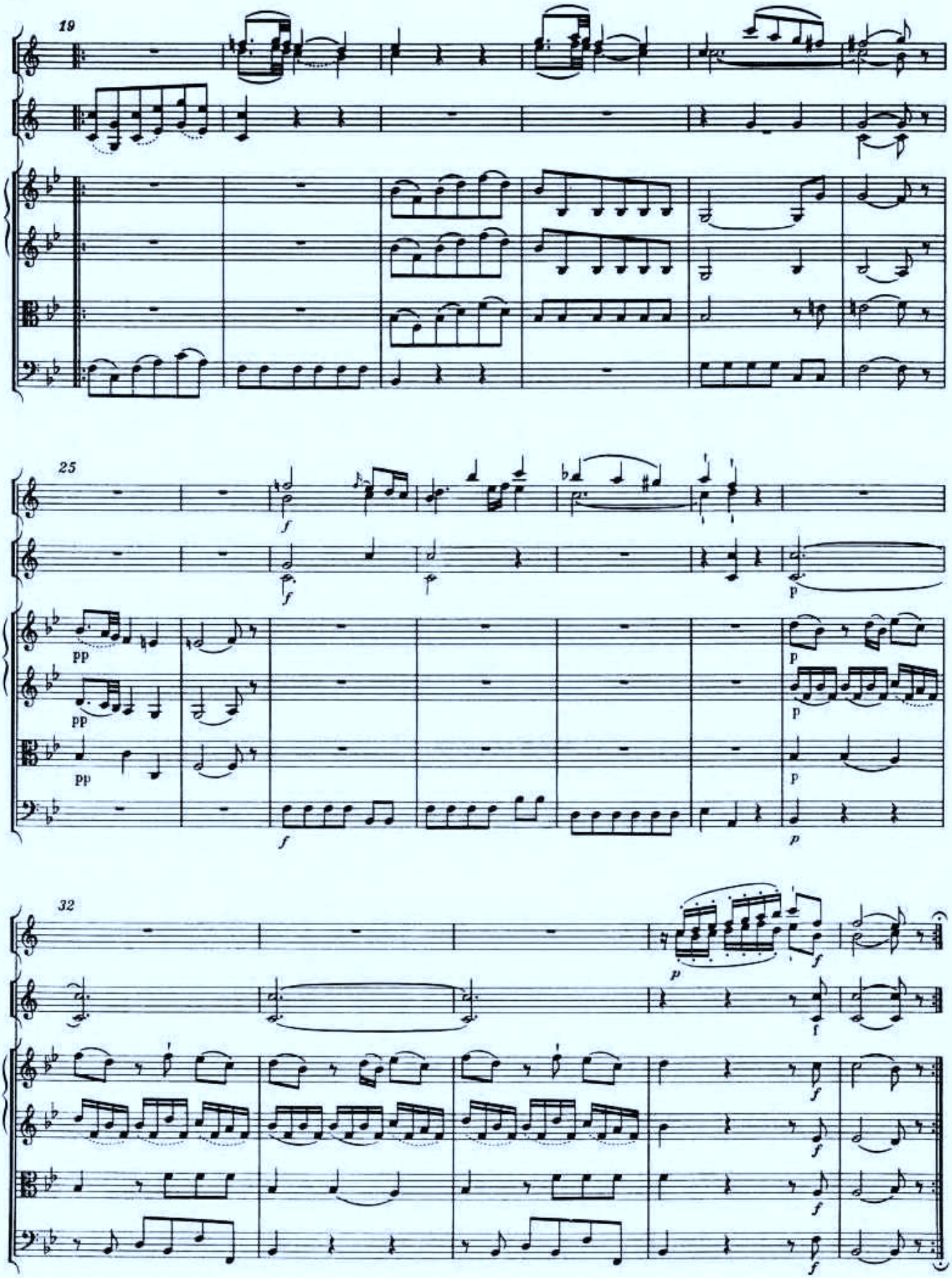
© 1961 by Bärenreiter-Verlag, Kassel


17
23
28

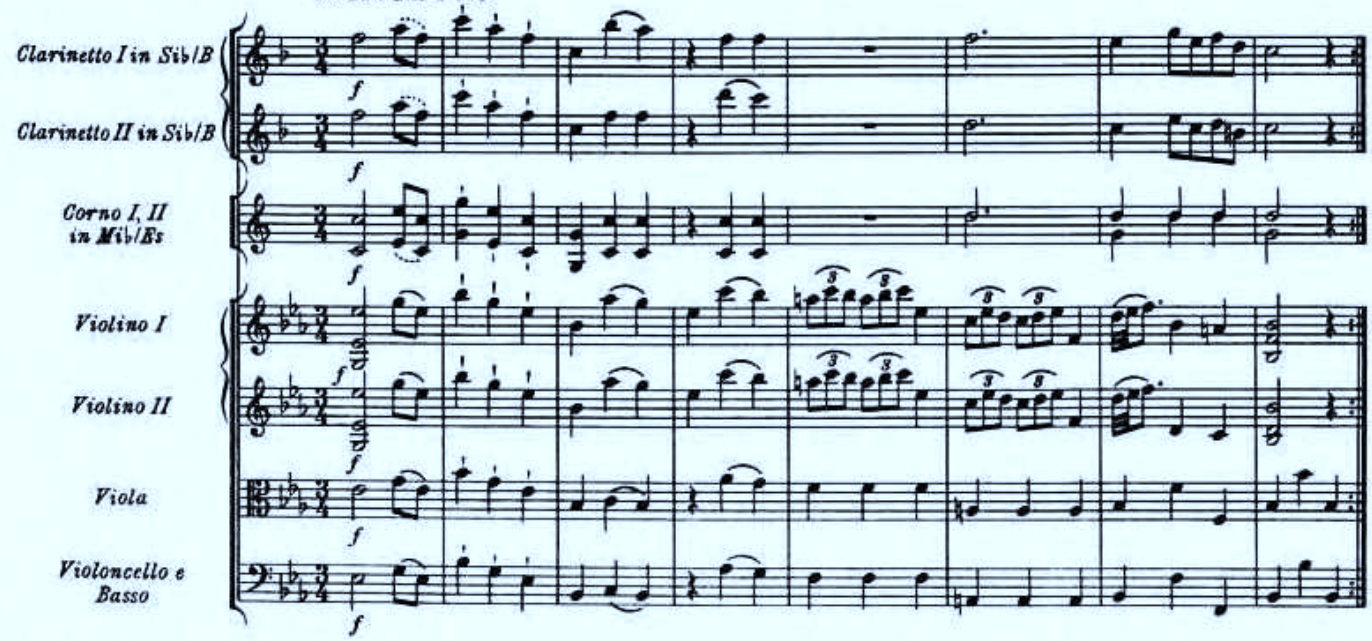

35
42
48

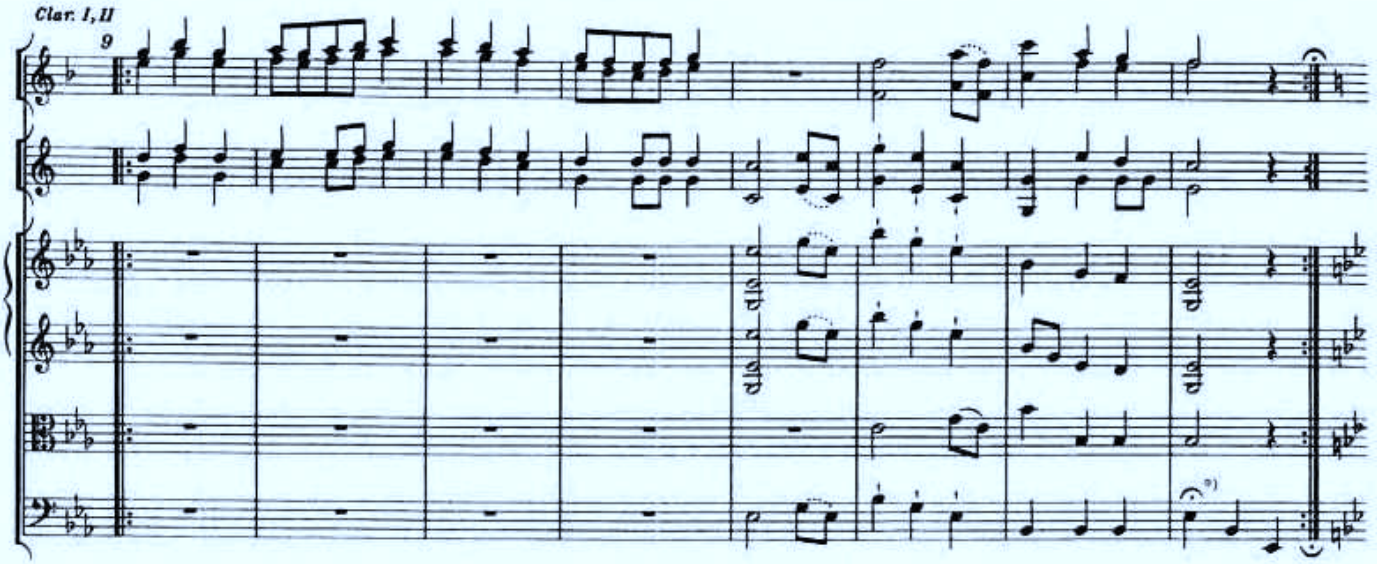

53
59
66
fp
fp
fp
fp


Andante
Clarinetto I, II in Sib/B
Corno I, II in Fa/F
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
p
8
f
14

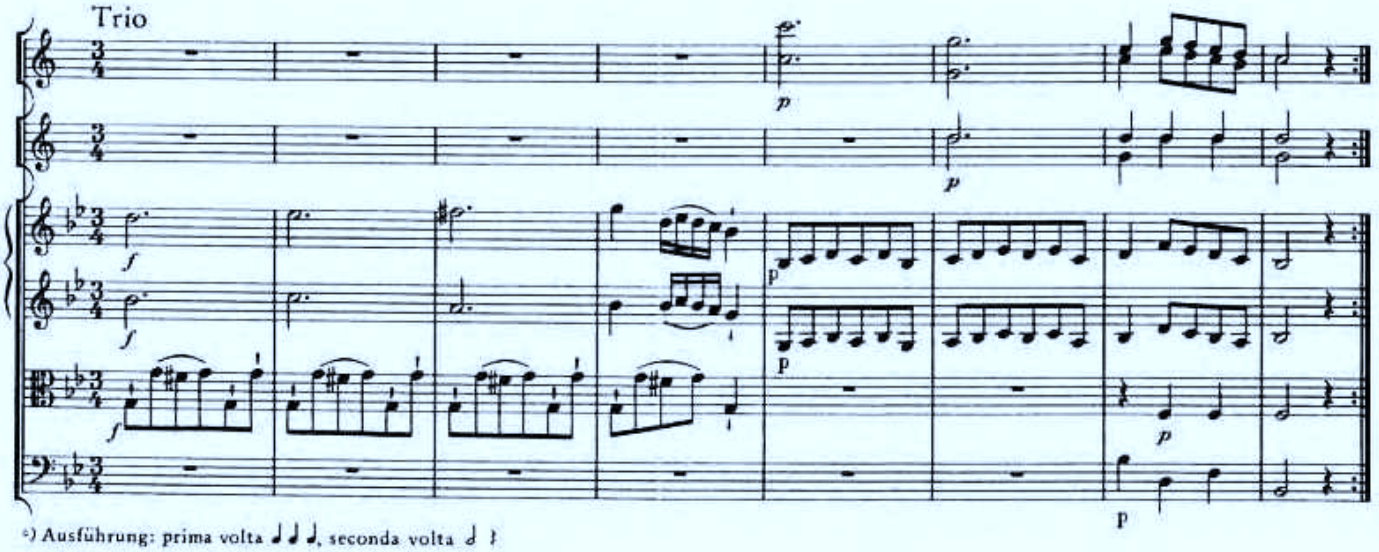

19
25
32

MENUETTO

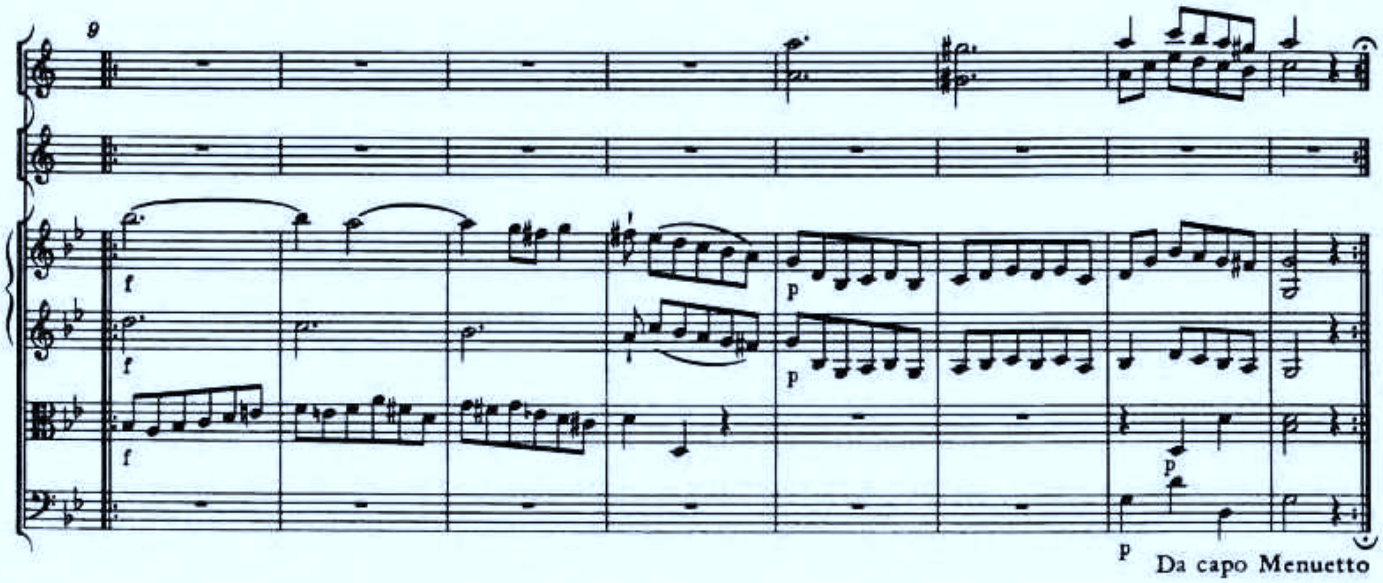


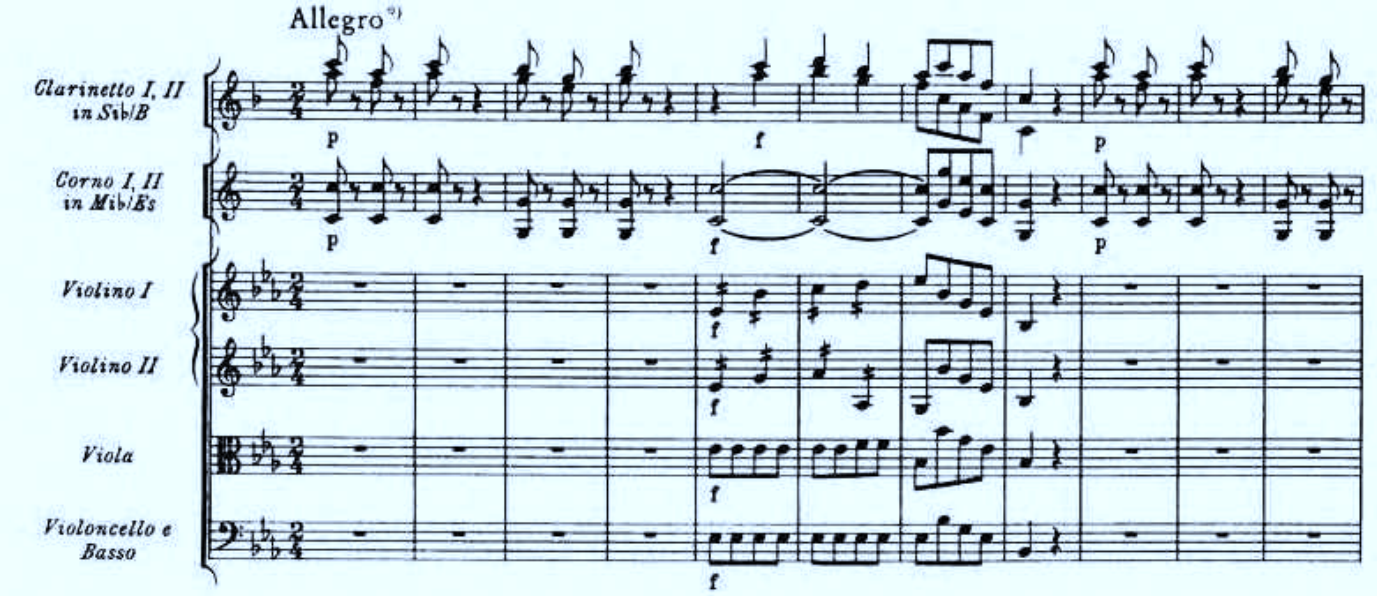


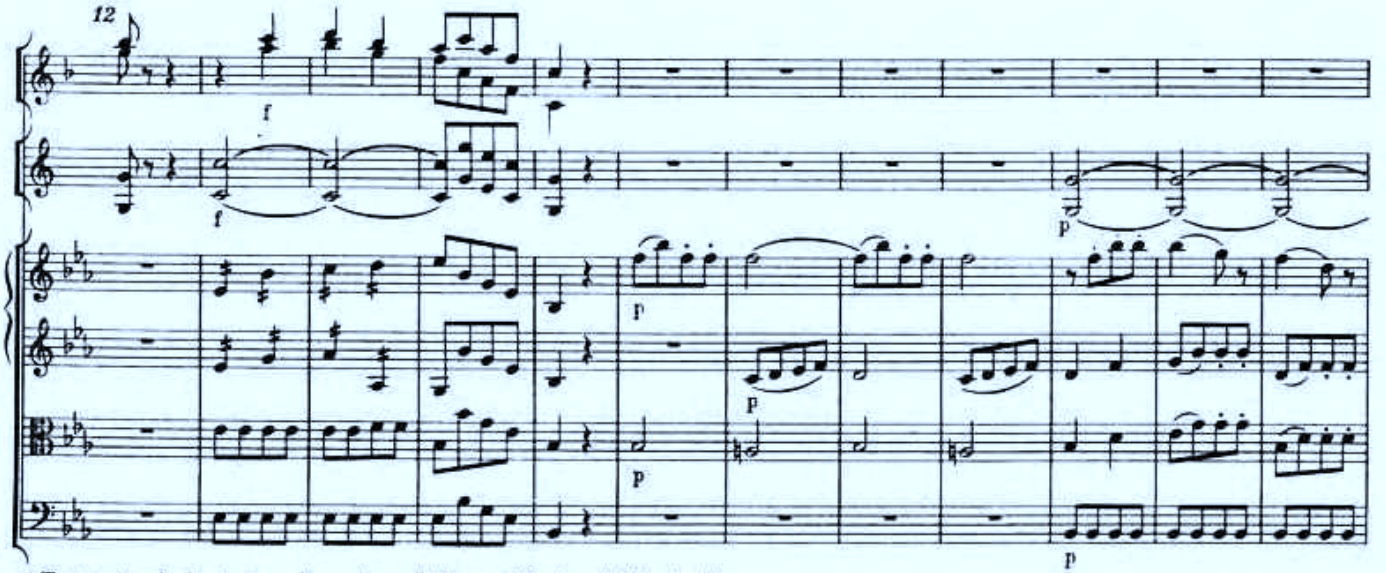
Trio



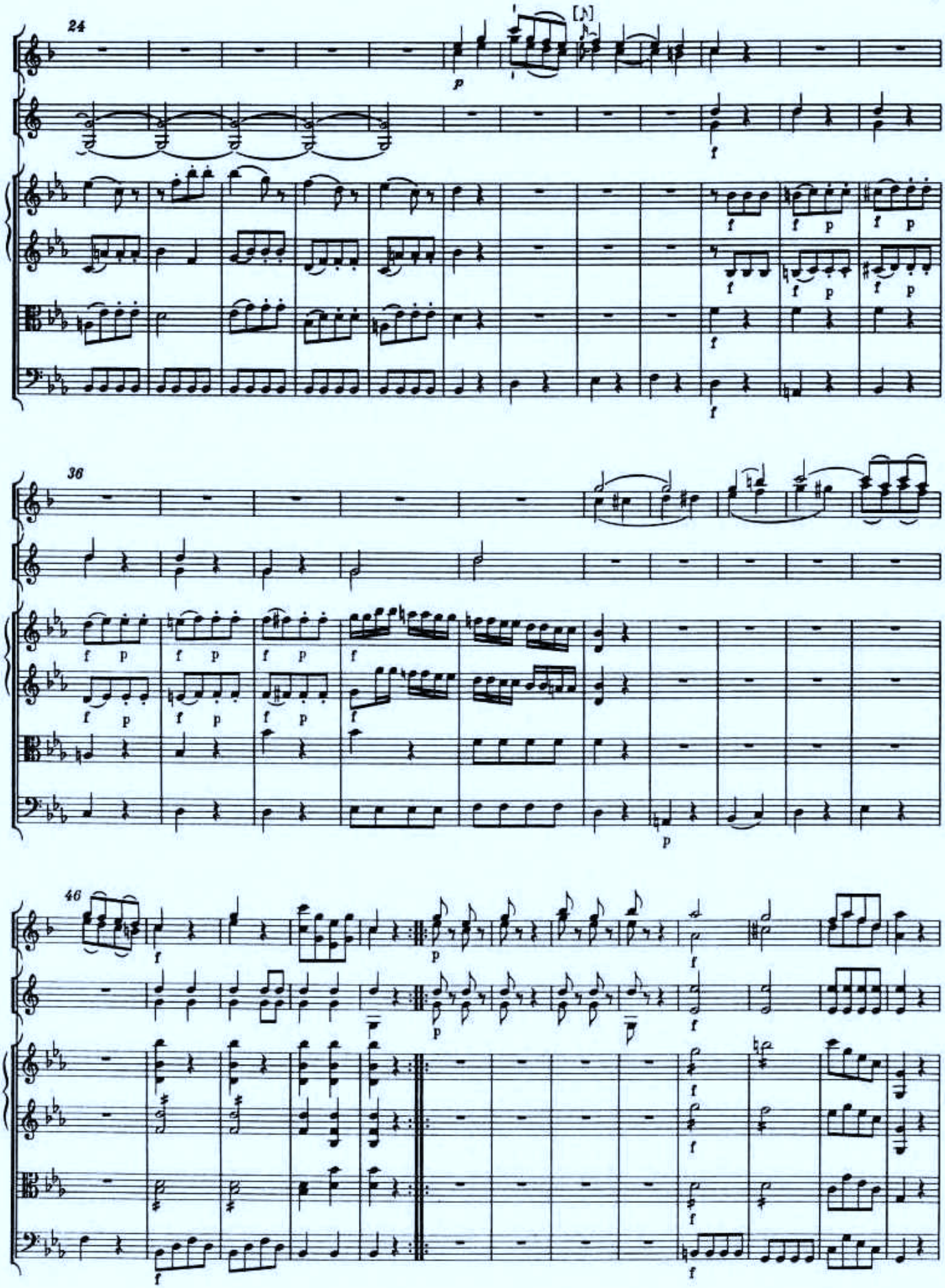
*) Ausführung: prima volta ♩ ♩ ♩, seconda volta 𝅗𝅥 𝄽

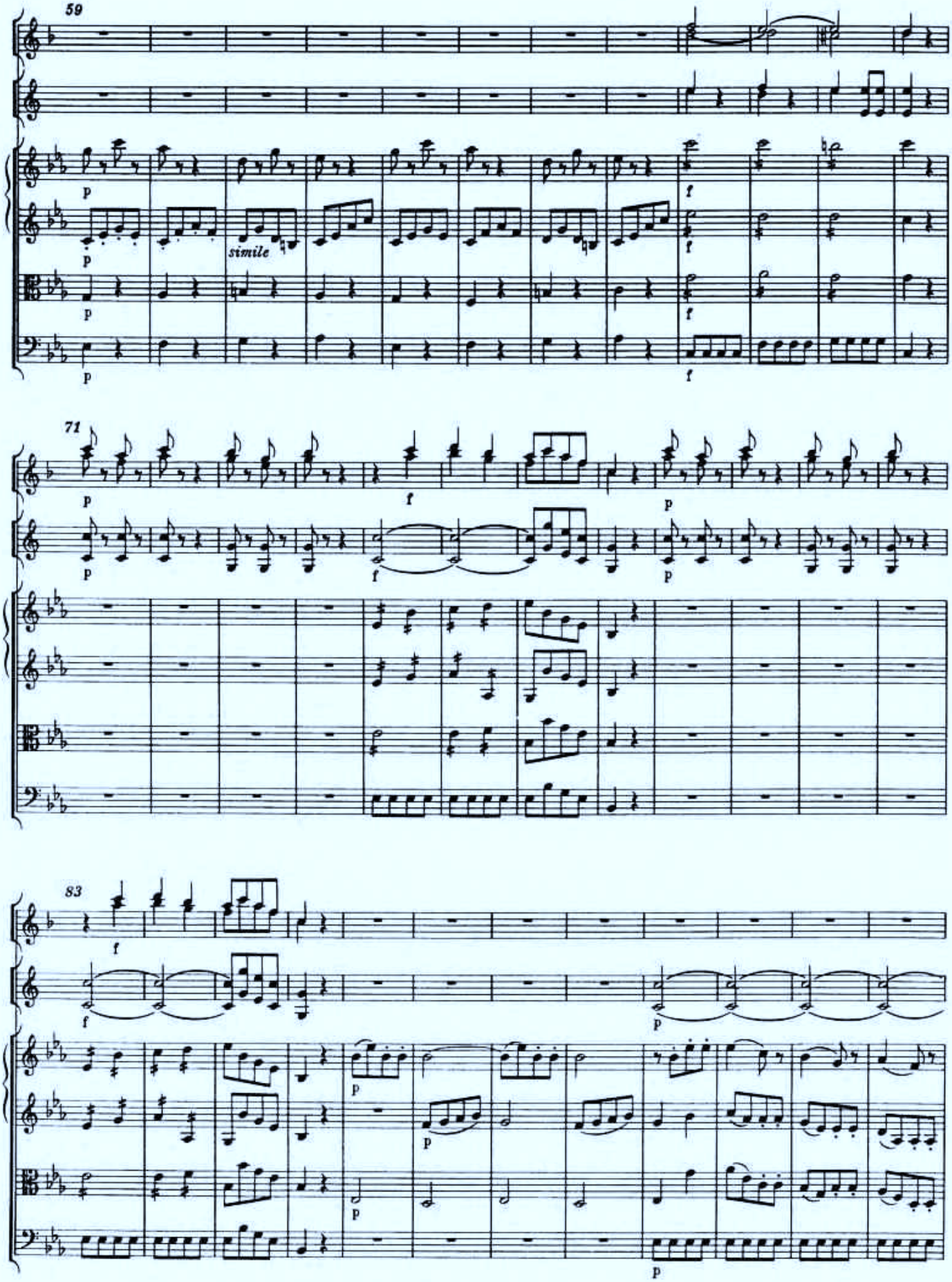




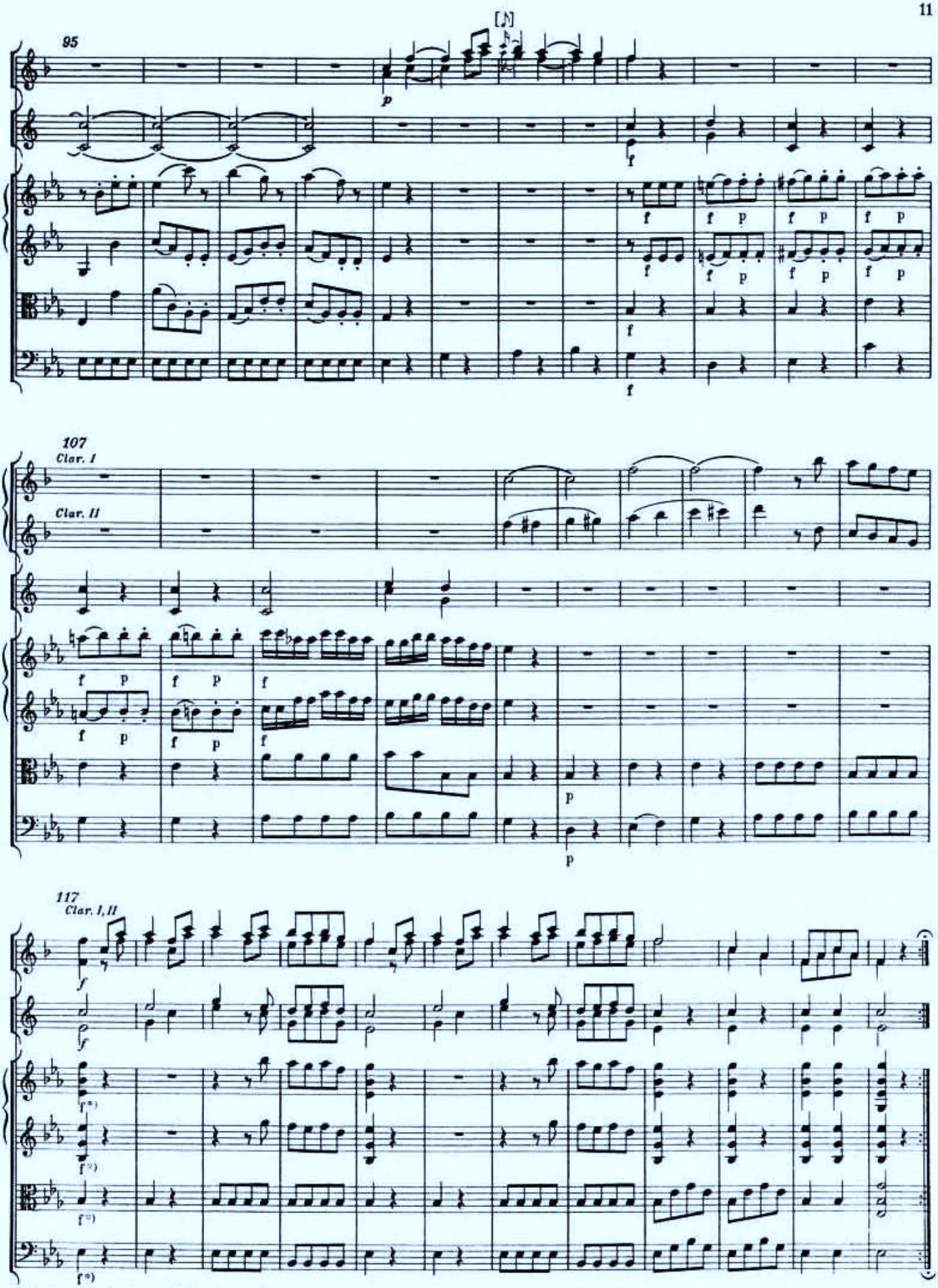


*) Tempo-Angabe im Autograph von Leopold Mozarts Hand; vgl. Krit. Bericht.


24
36
46



Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)



*) Im Autograph f erst ab Takt 125; vgl. Krit. Bericht.

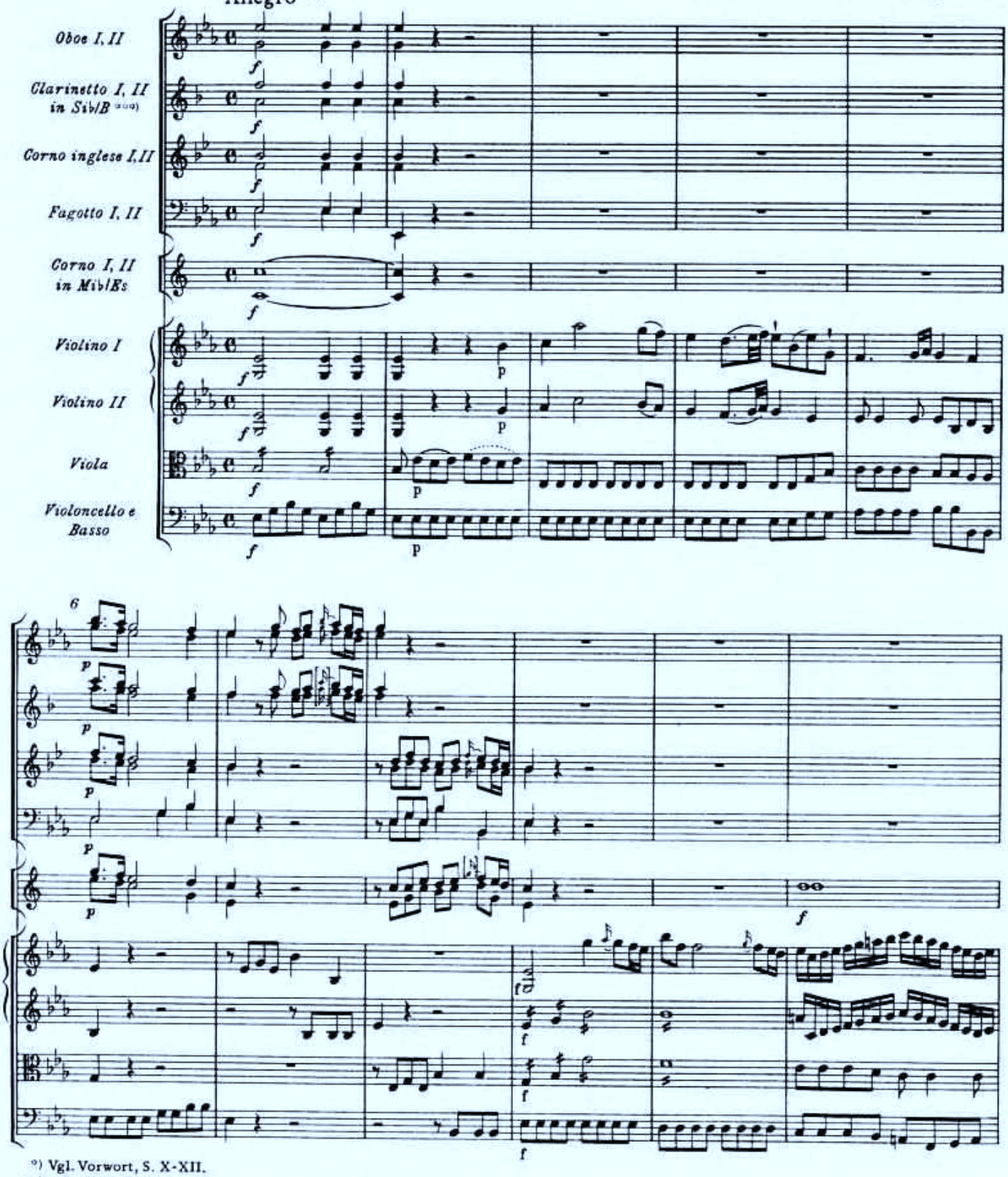
Divertimento in Es

KV 113

Zweite Fassung*)

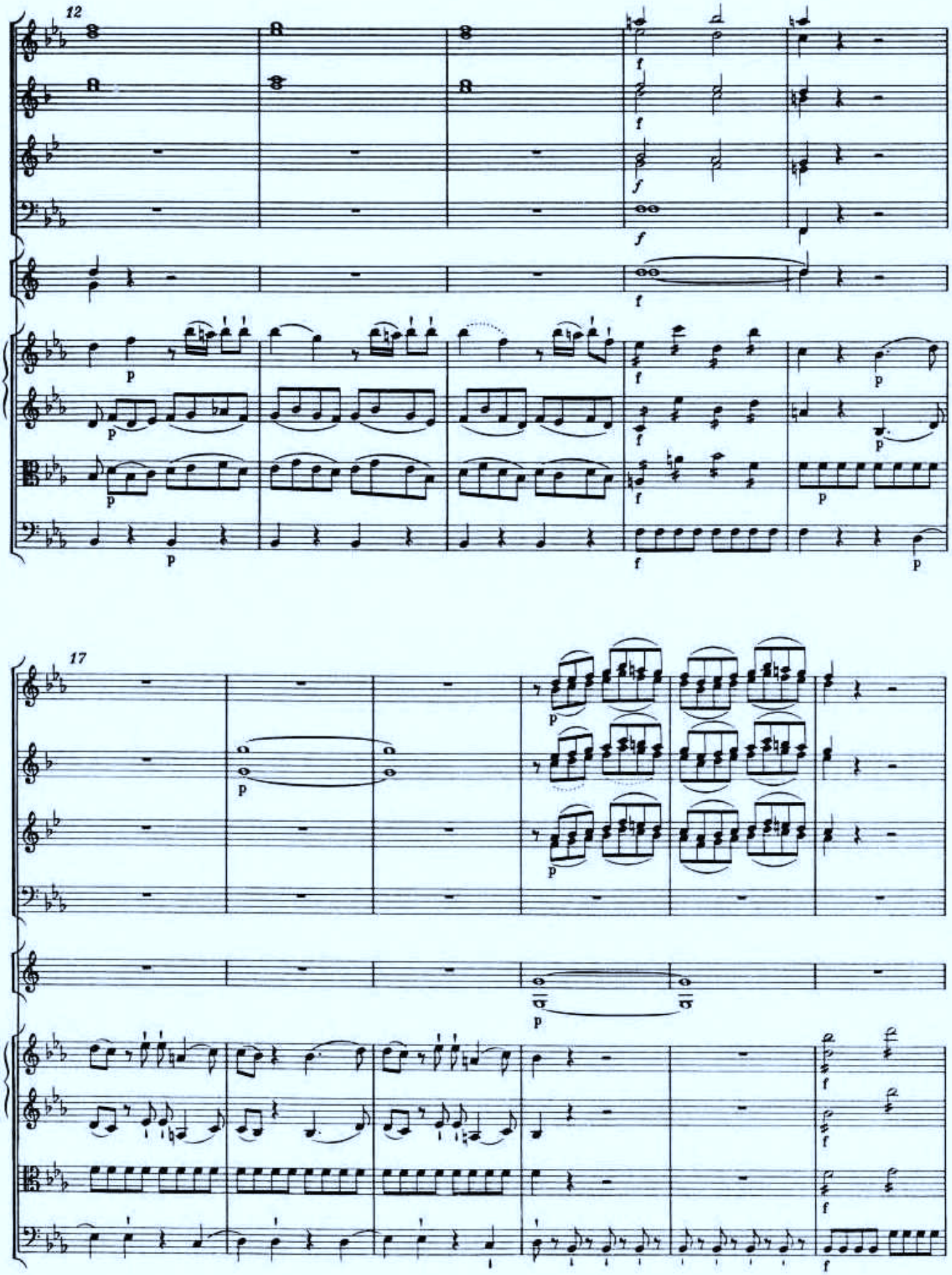
Entstanden wahrscheinlich Frühjahr 1773

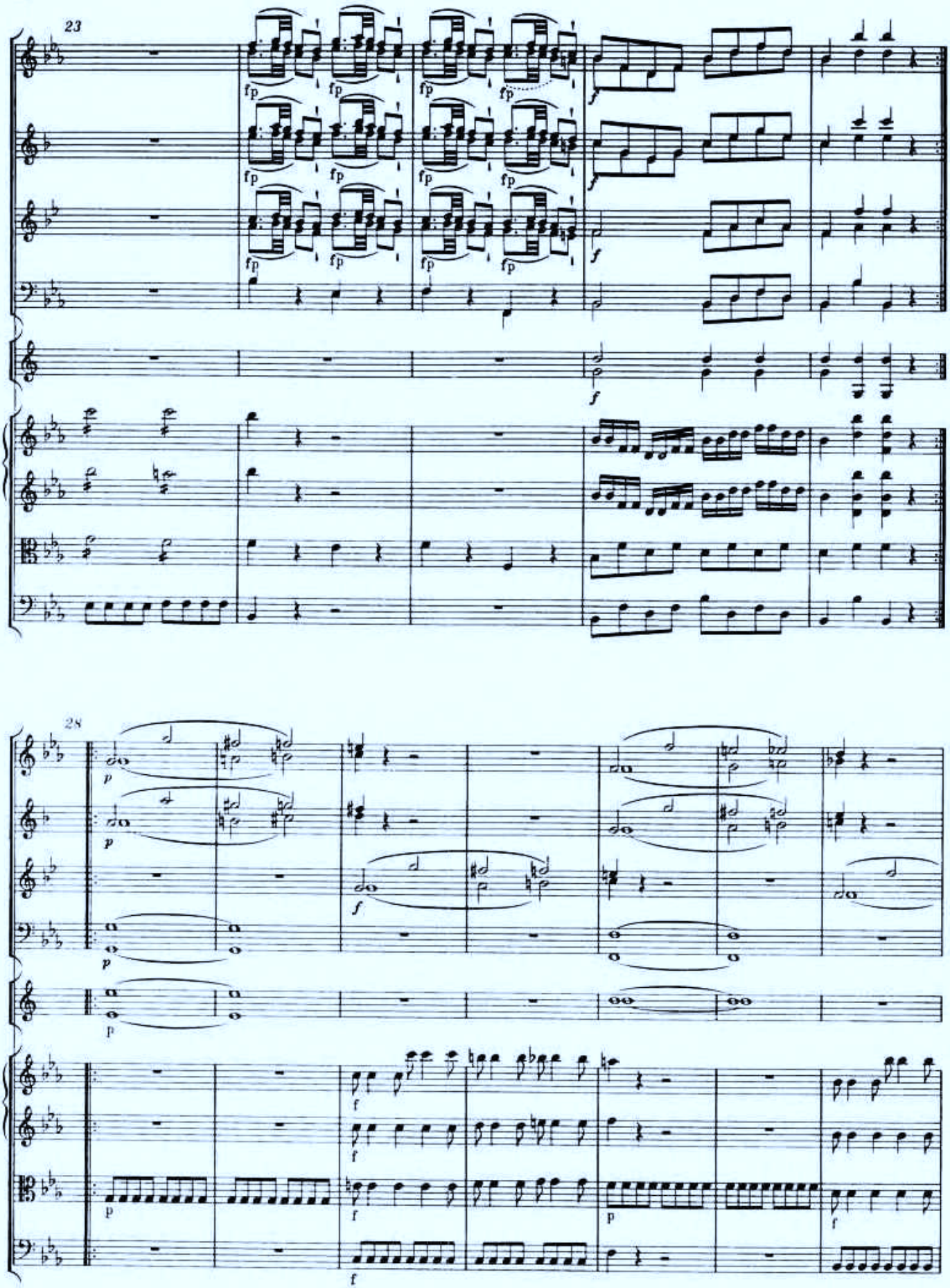
Allegro**)

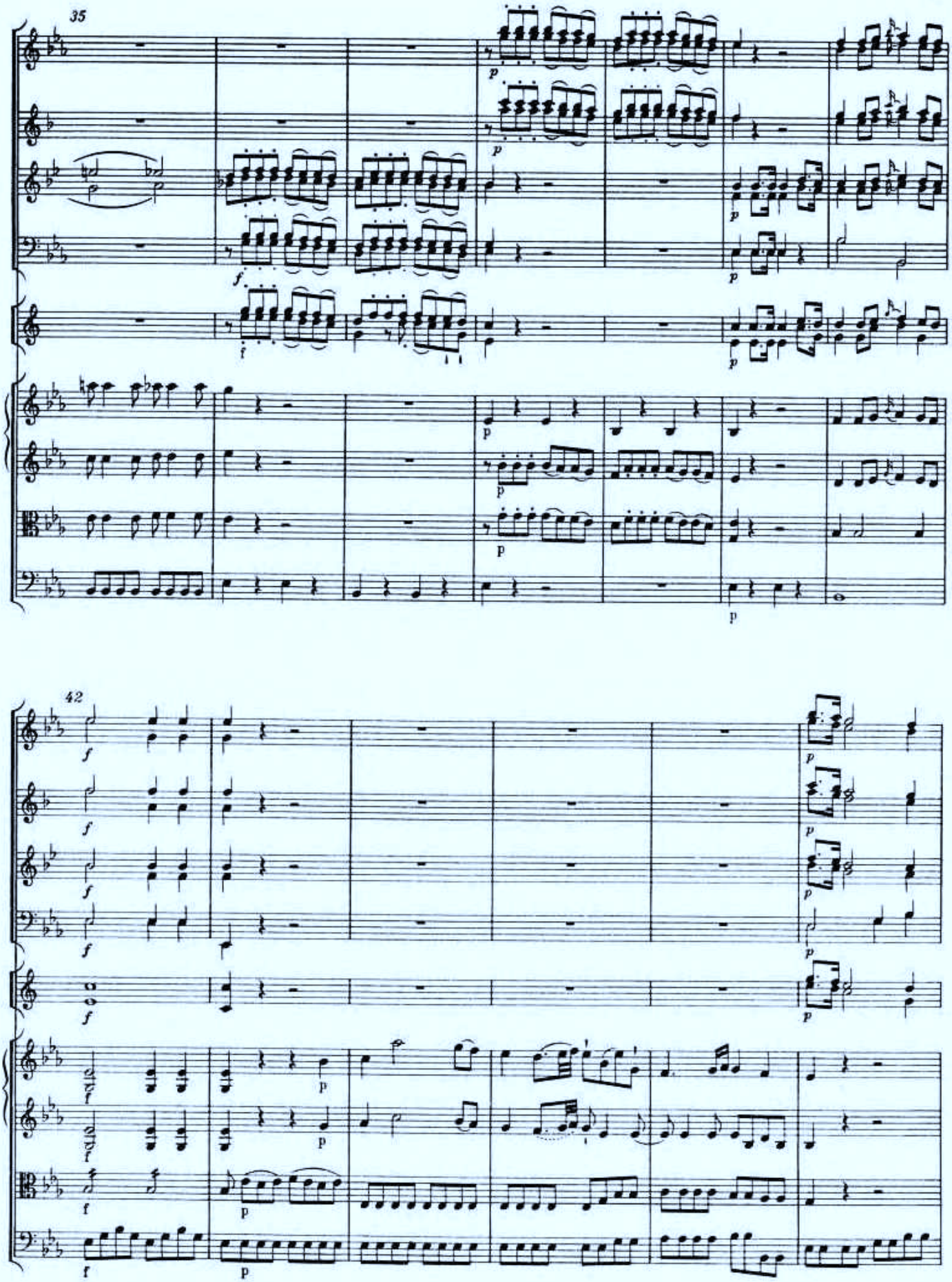


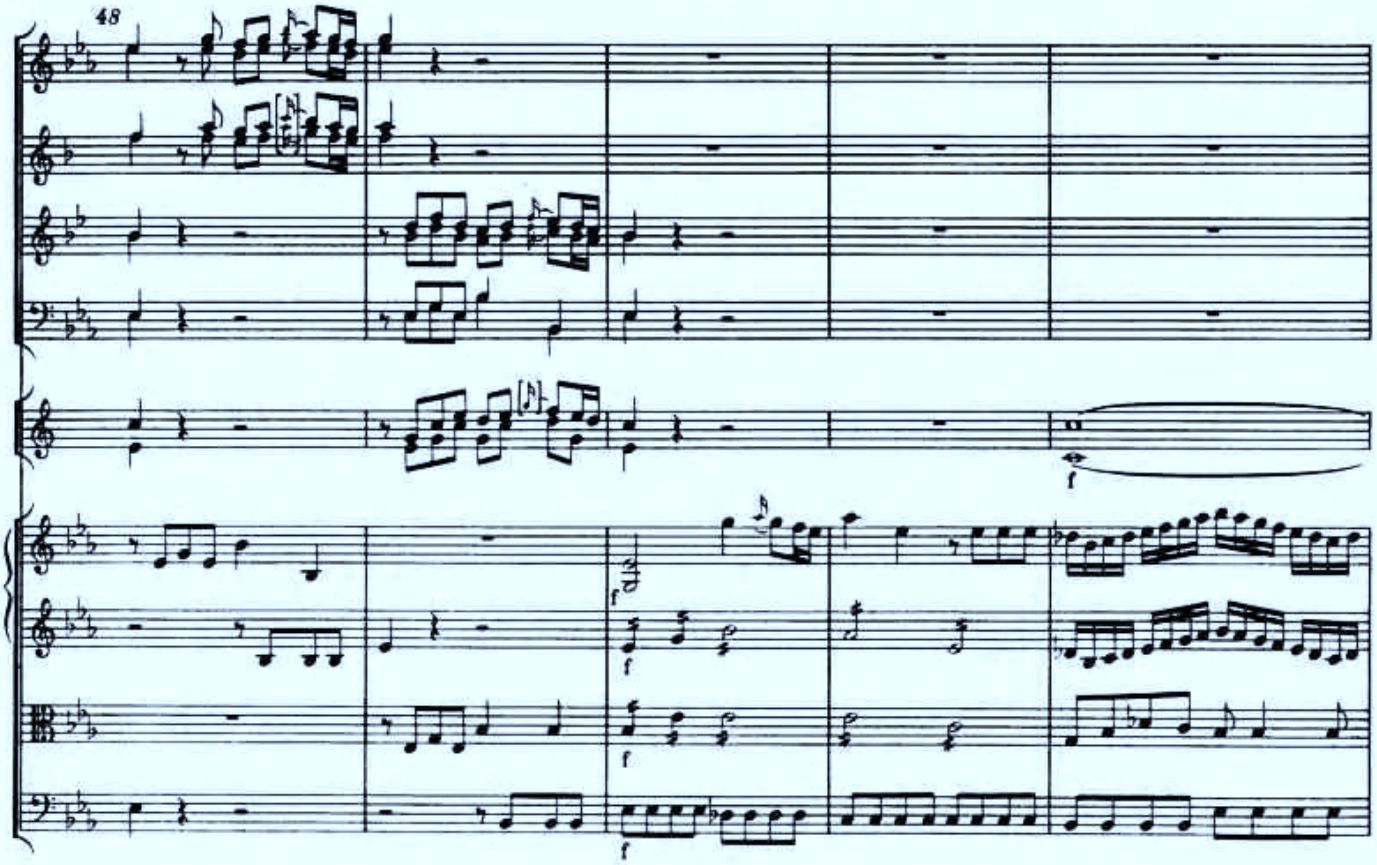
*) Vgl. Vorwort, S. X-XII.
**) Vgl. Krit. Bericht.
***) Die Mitwirkung der Klarinetten in der zweiten Fassung ist problematisch; vgl. dazu Vorwort, S. XI/XII.

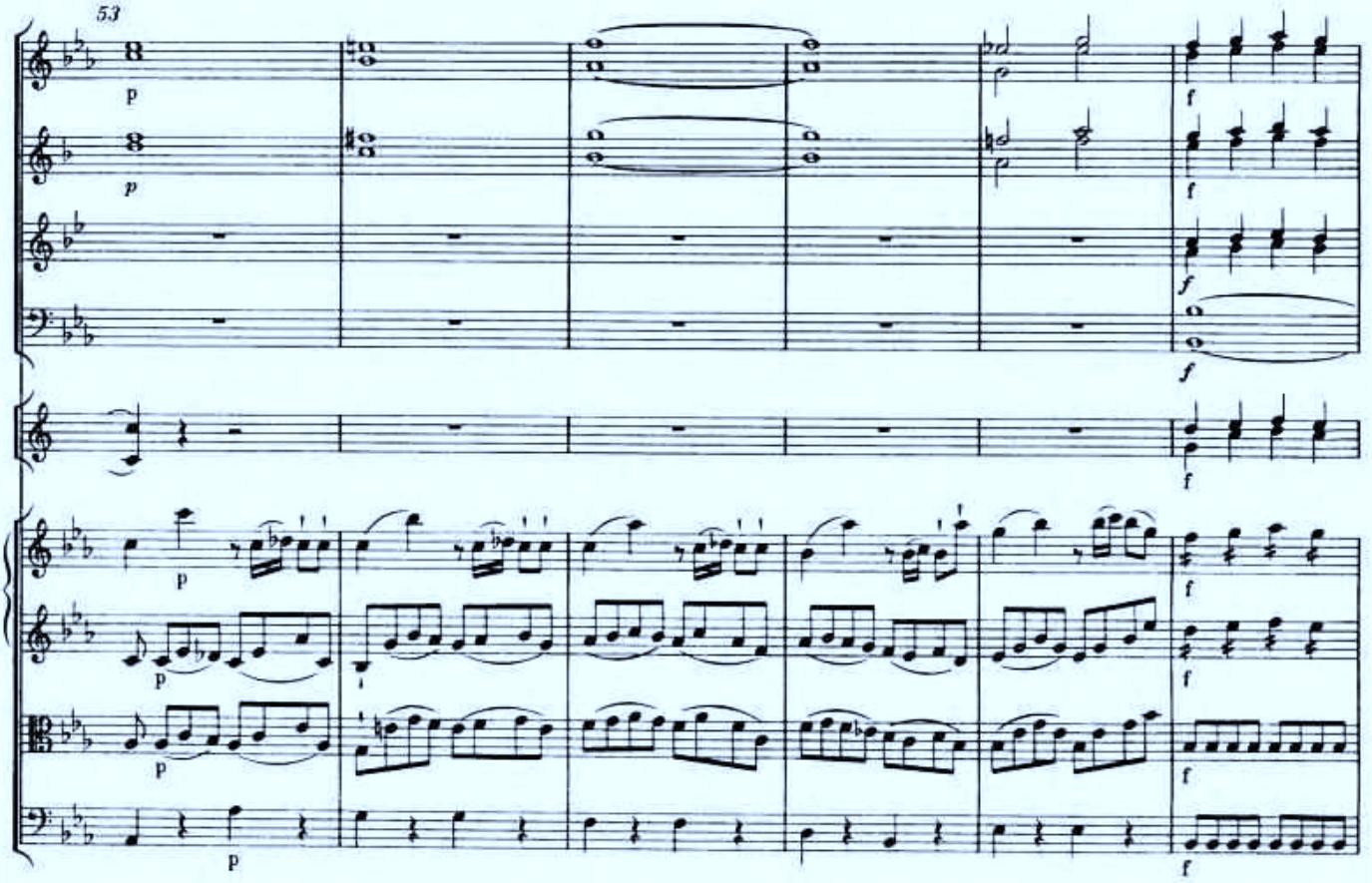
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

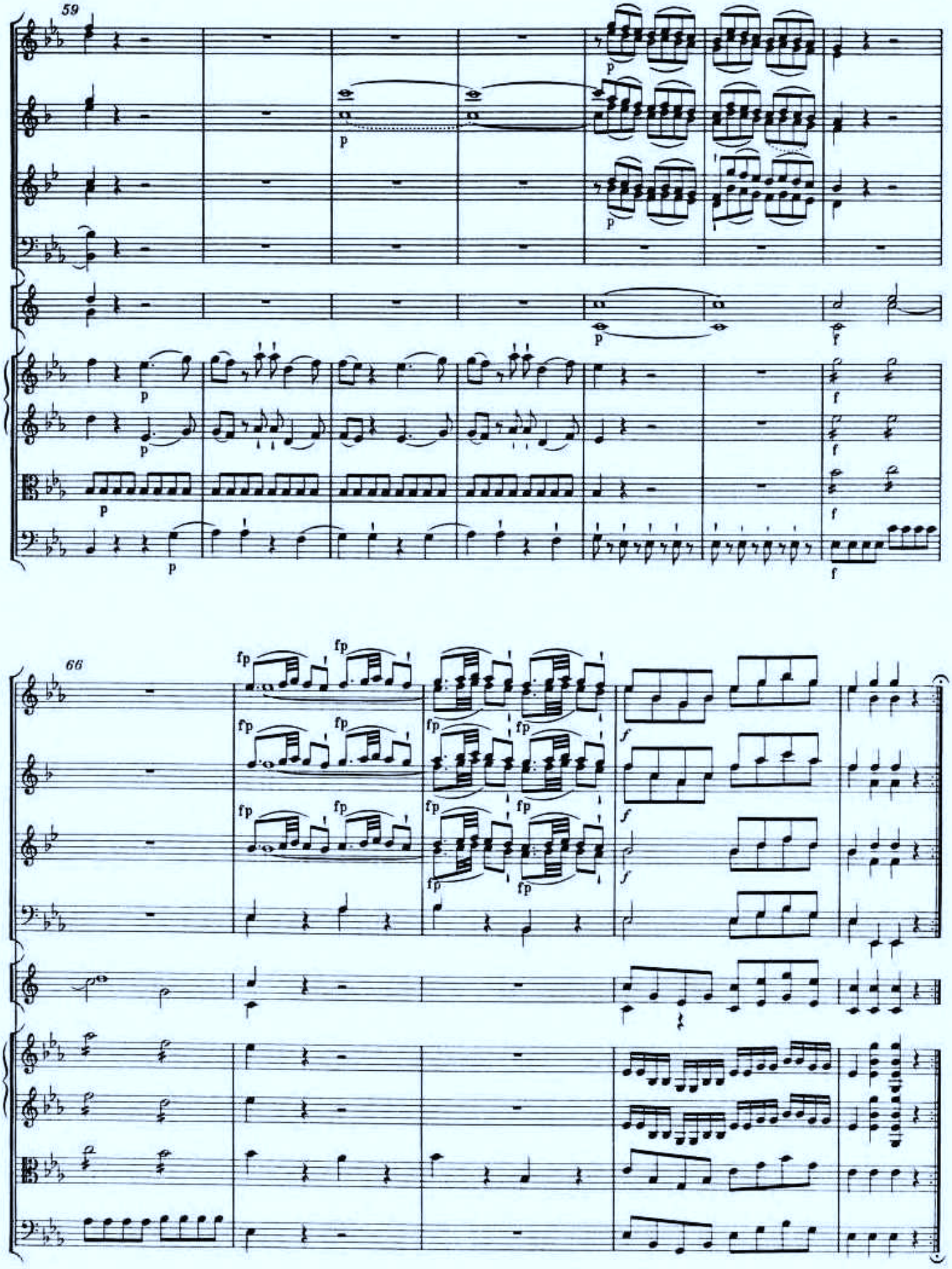

12
17

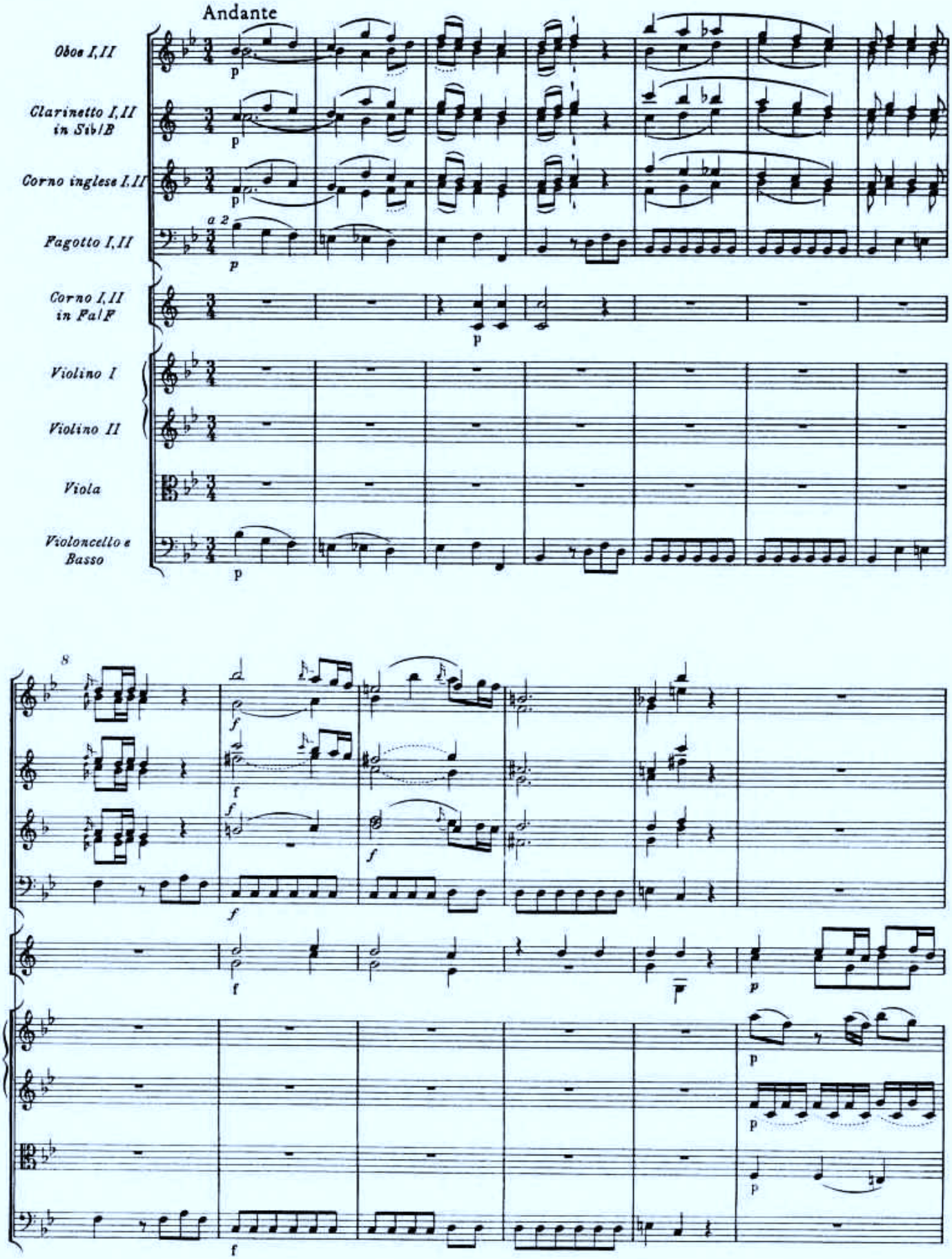

23
fp
f
28
p
f

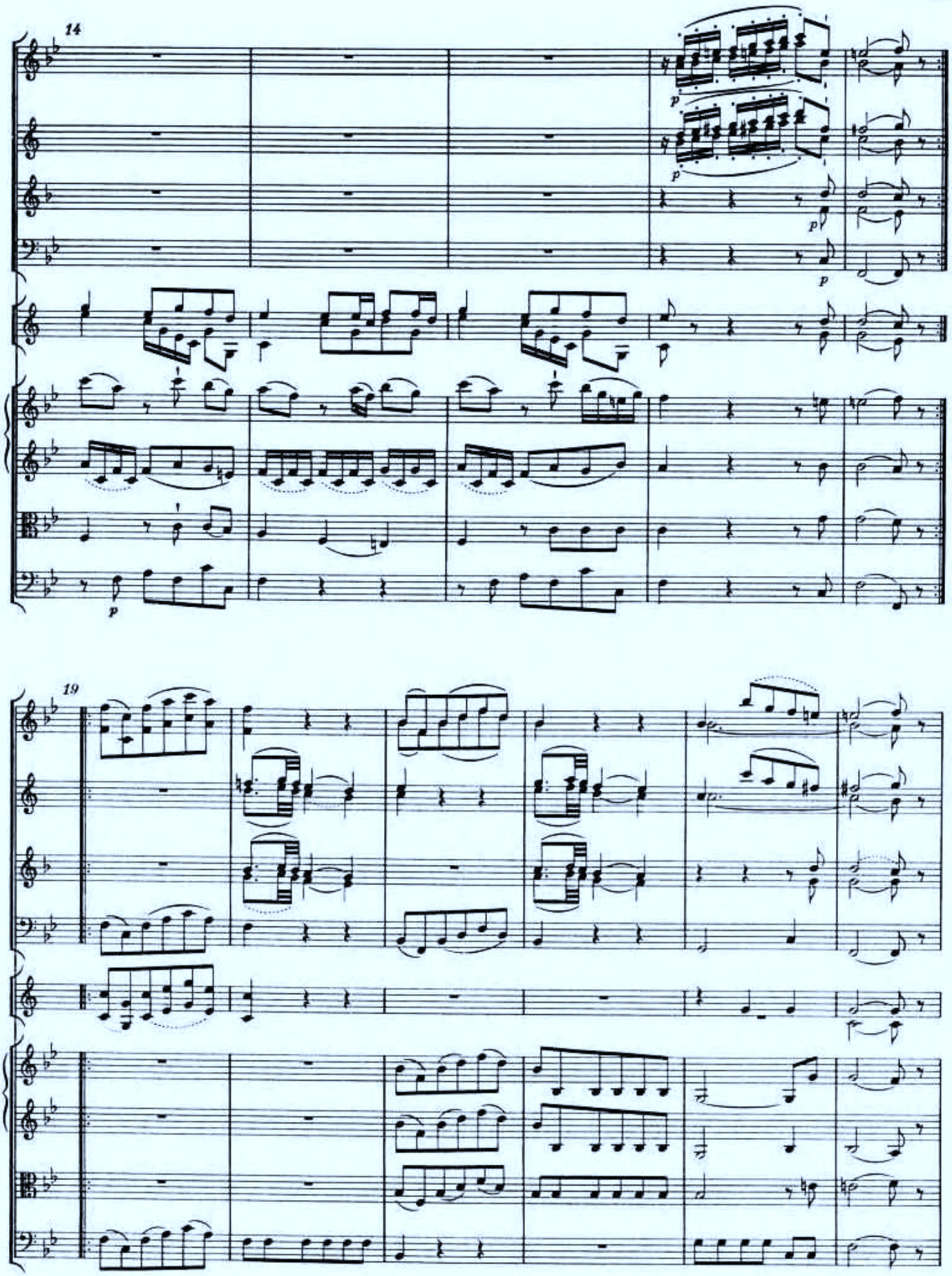

35
42

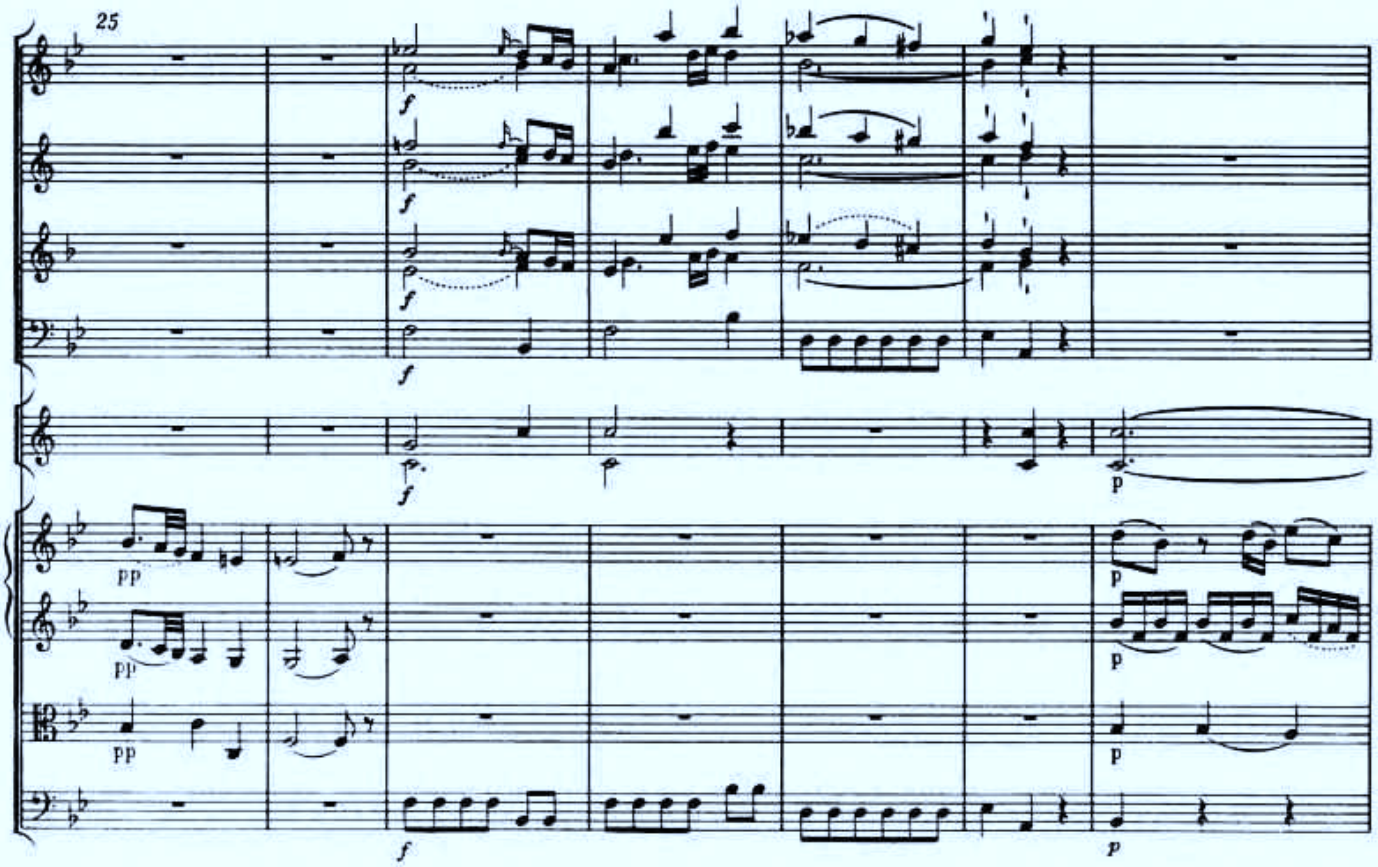

48
f
f
f
f
f

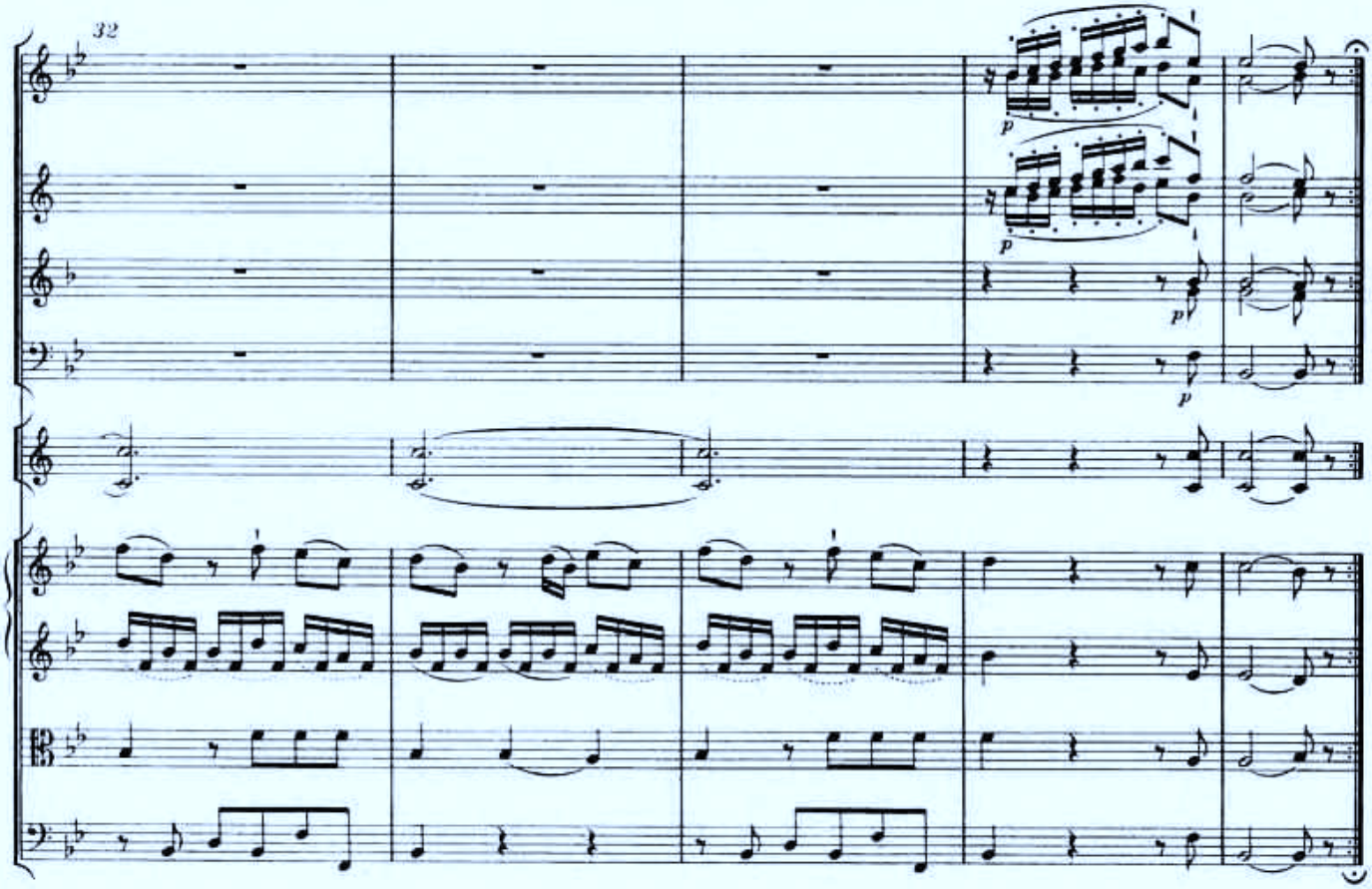

53
p
p
f
f
f
f
p
p
p
p
f
f
f
f


59
p
66
fp
f

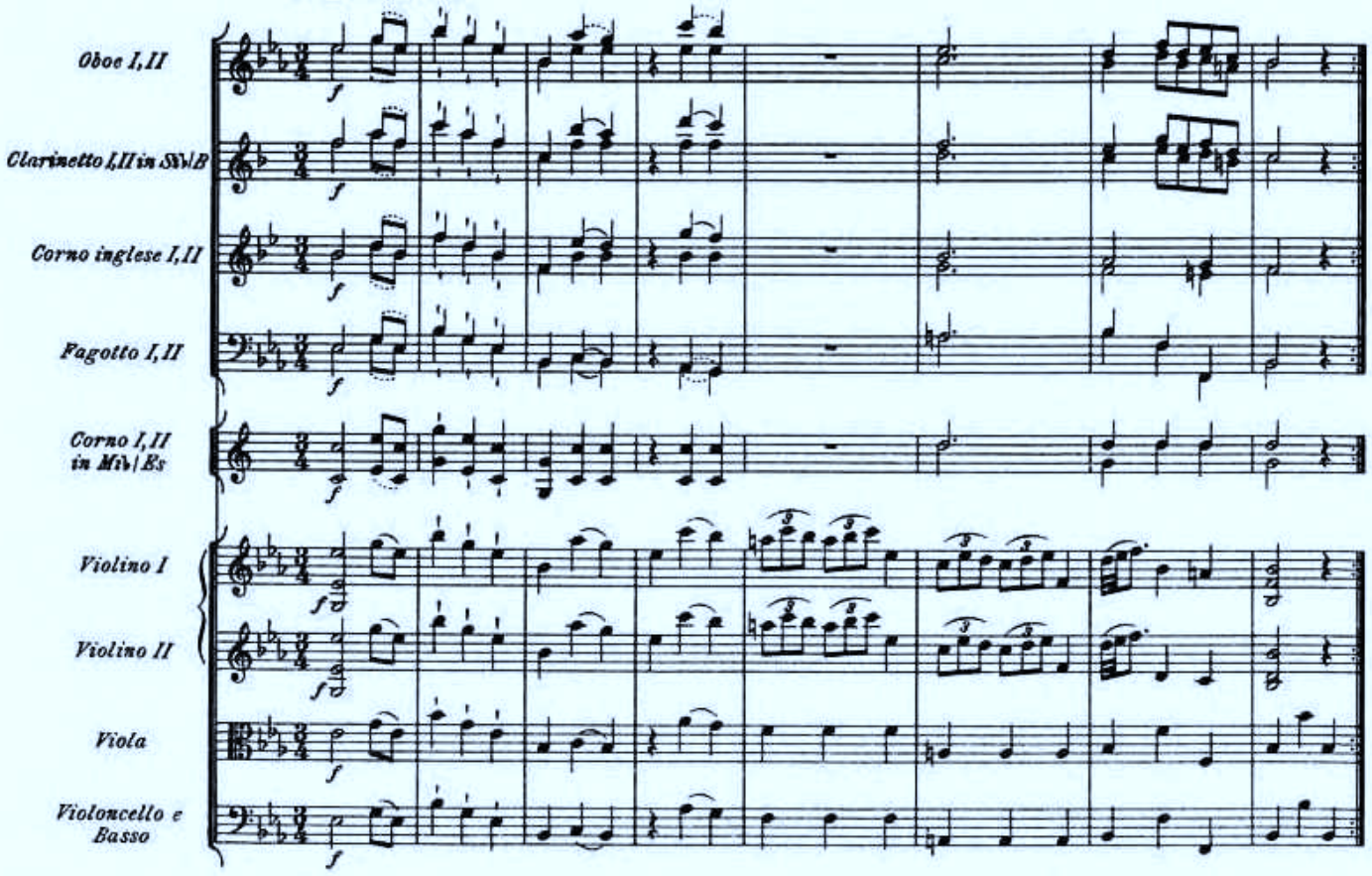

Andante
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Sib/B
Corno inglese I, II
Fagotto I, II
a 2
Corno I, II in Fa/F
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
8

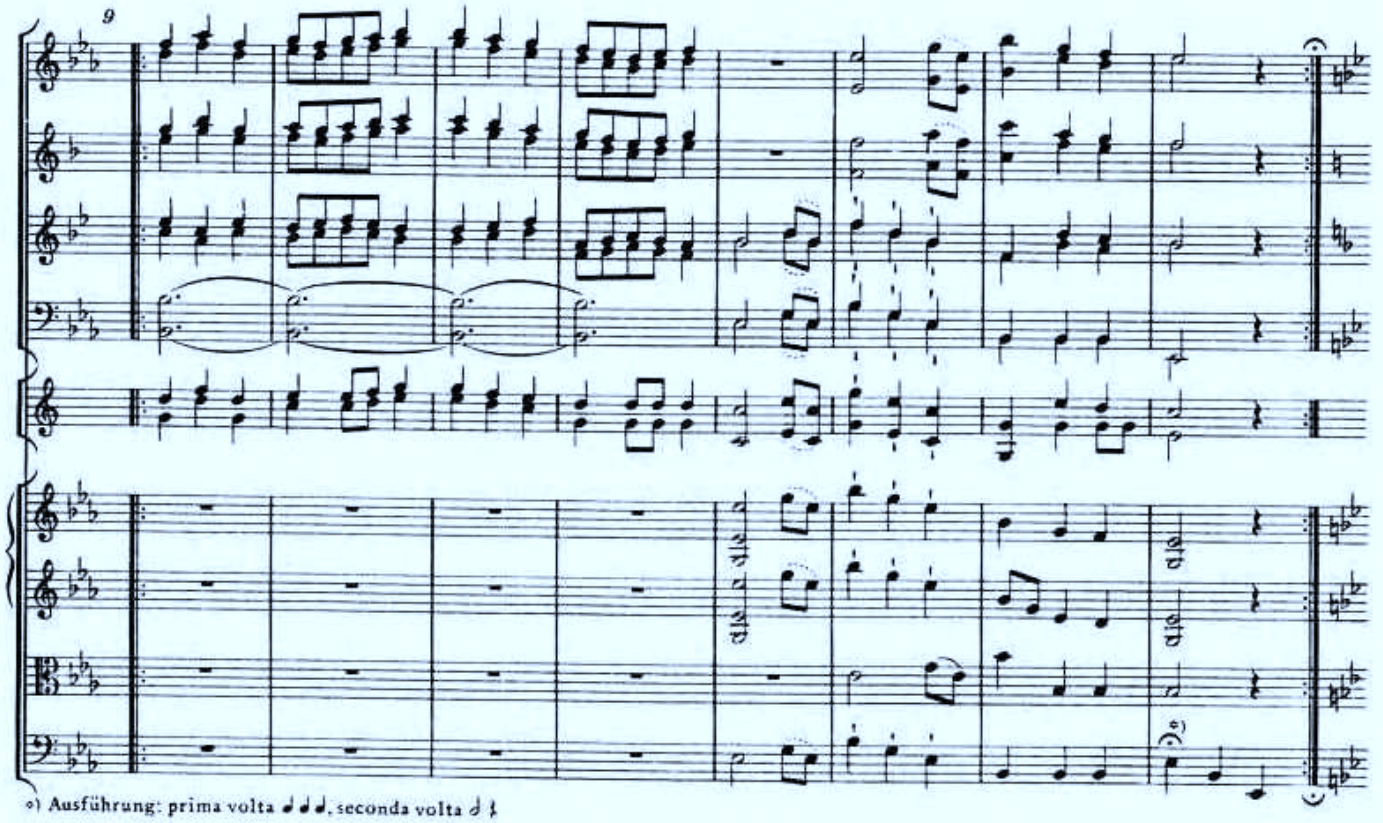

14
19


25
f
pp
p

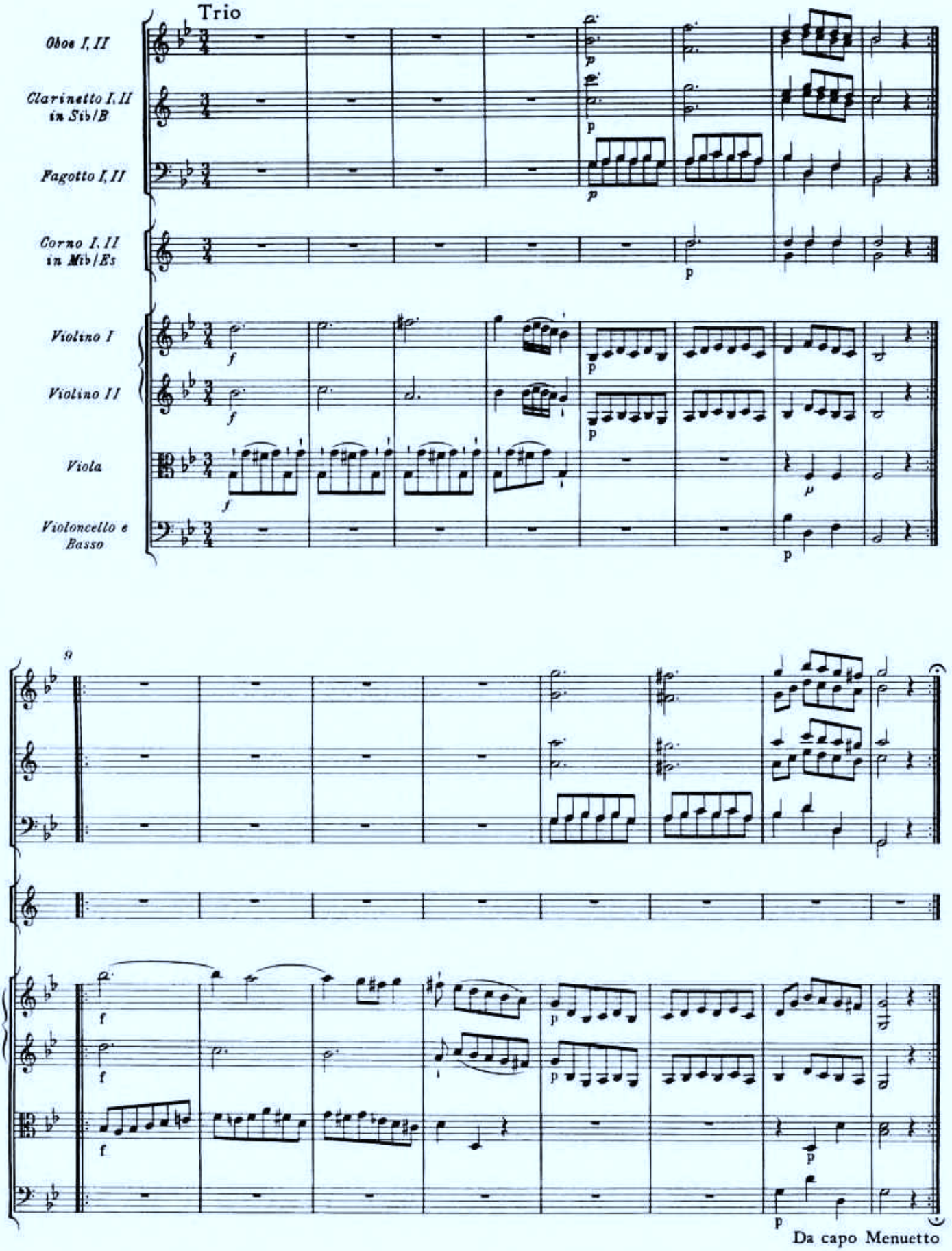

32
p

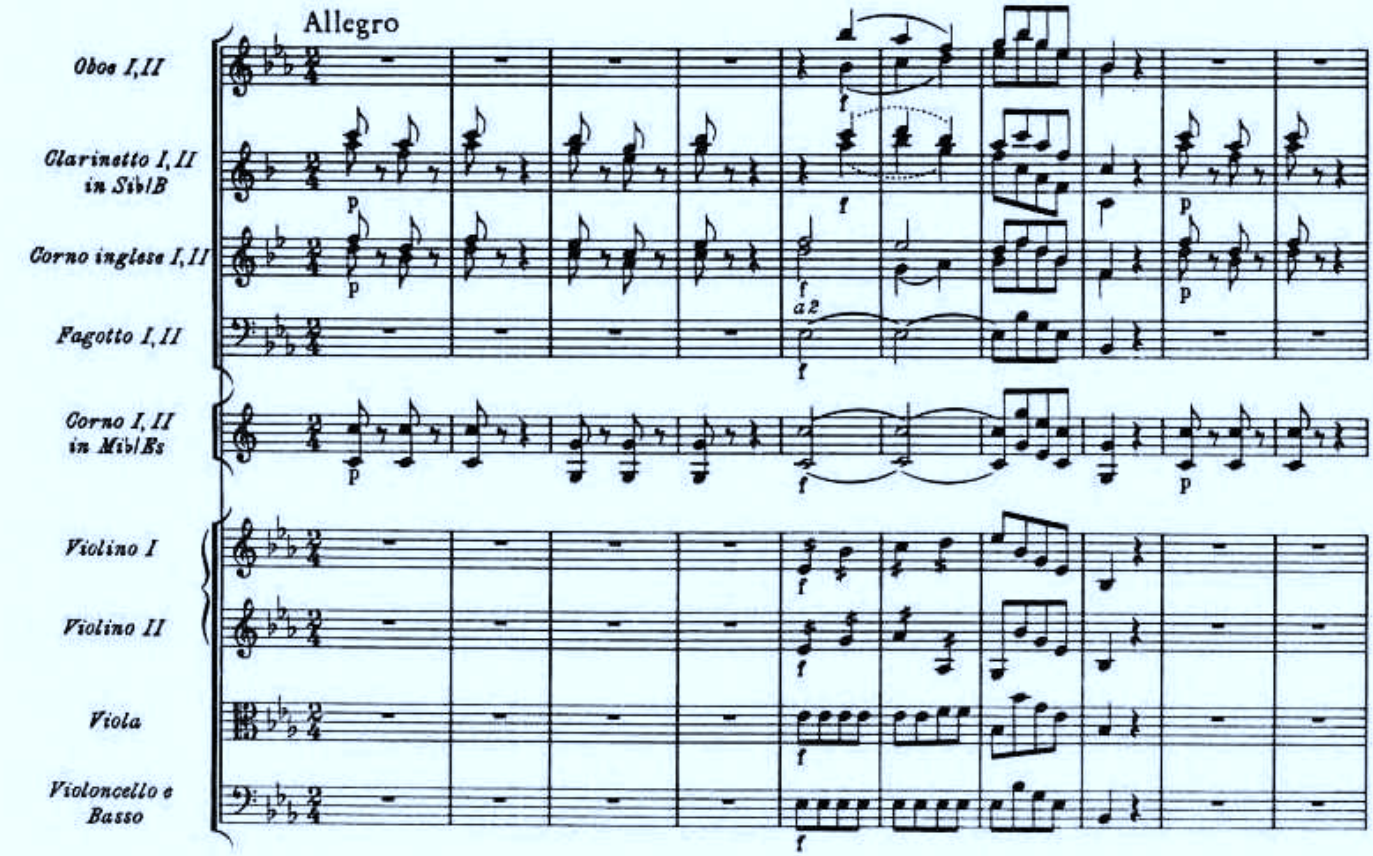
MENUETTO

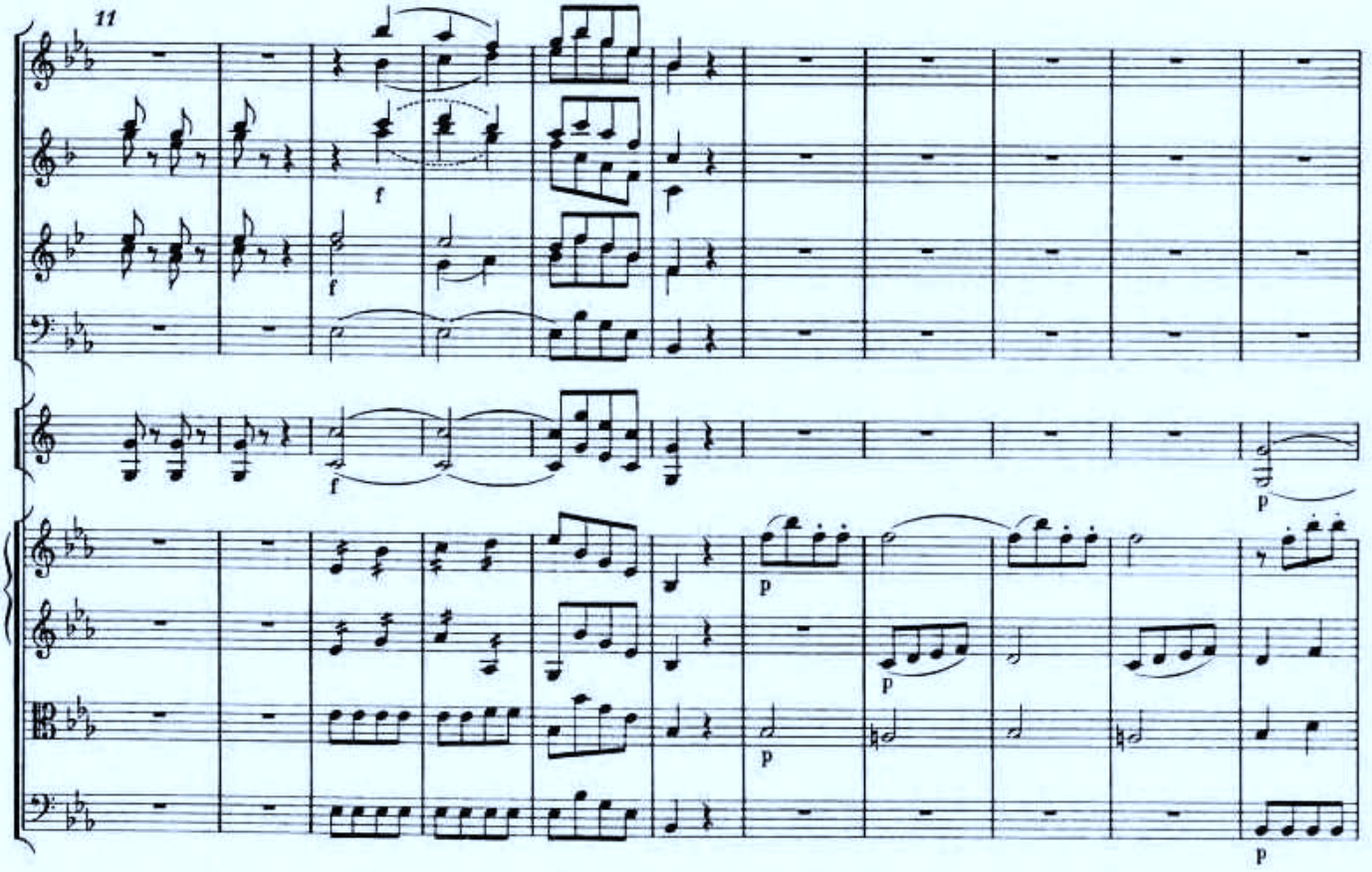


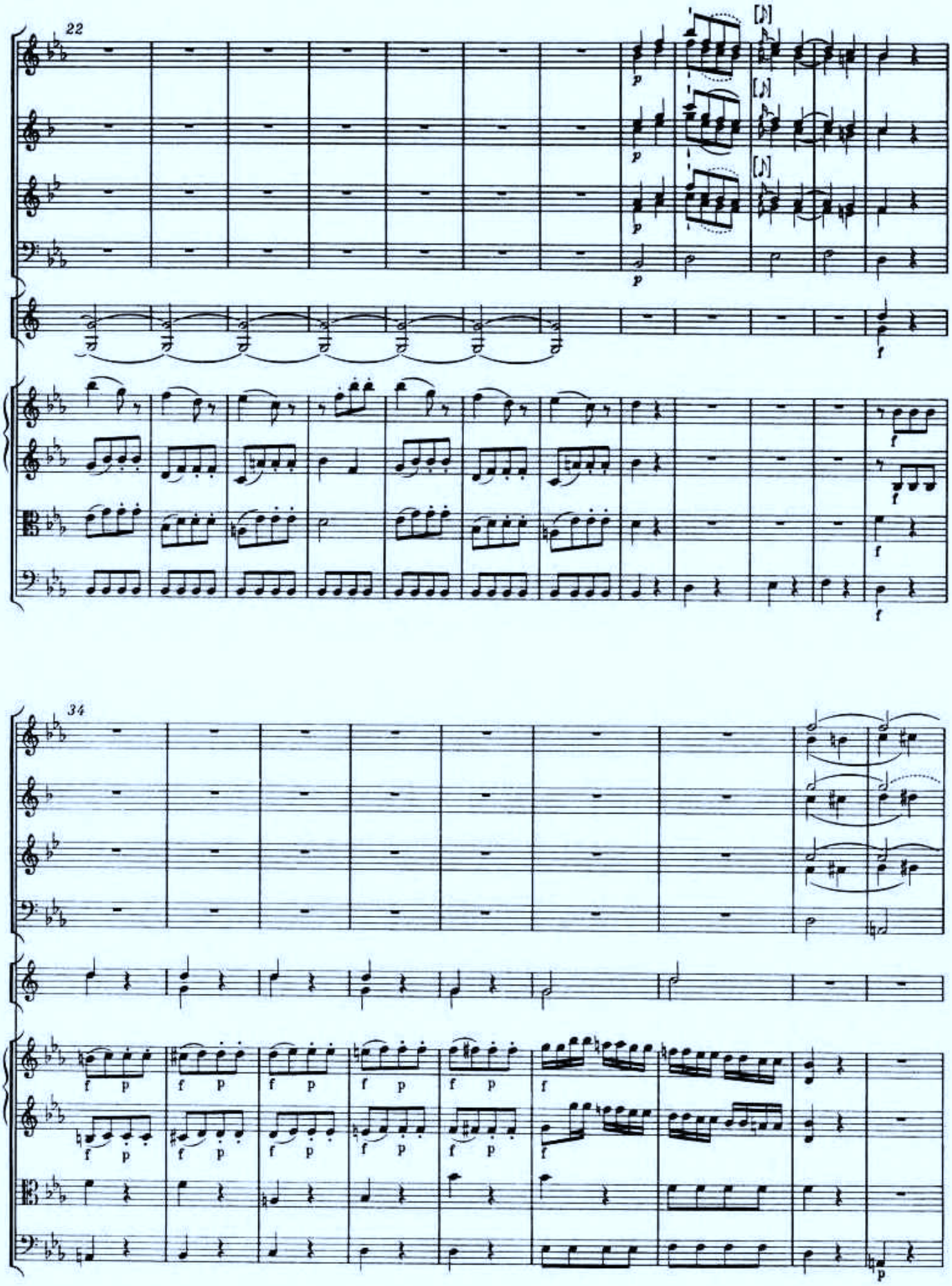


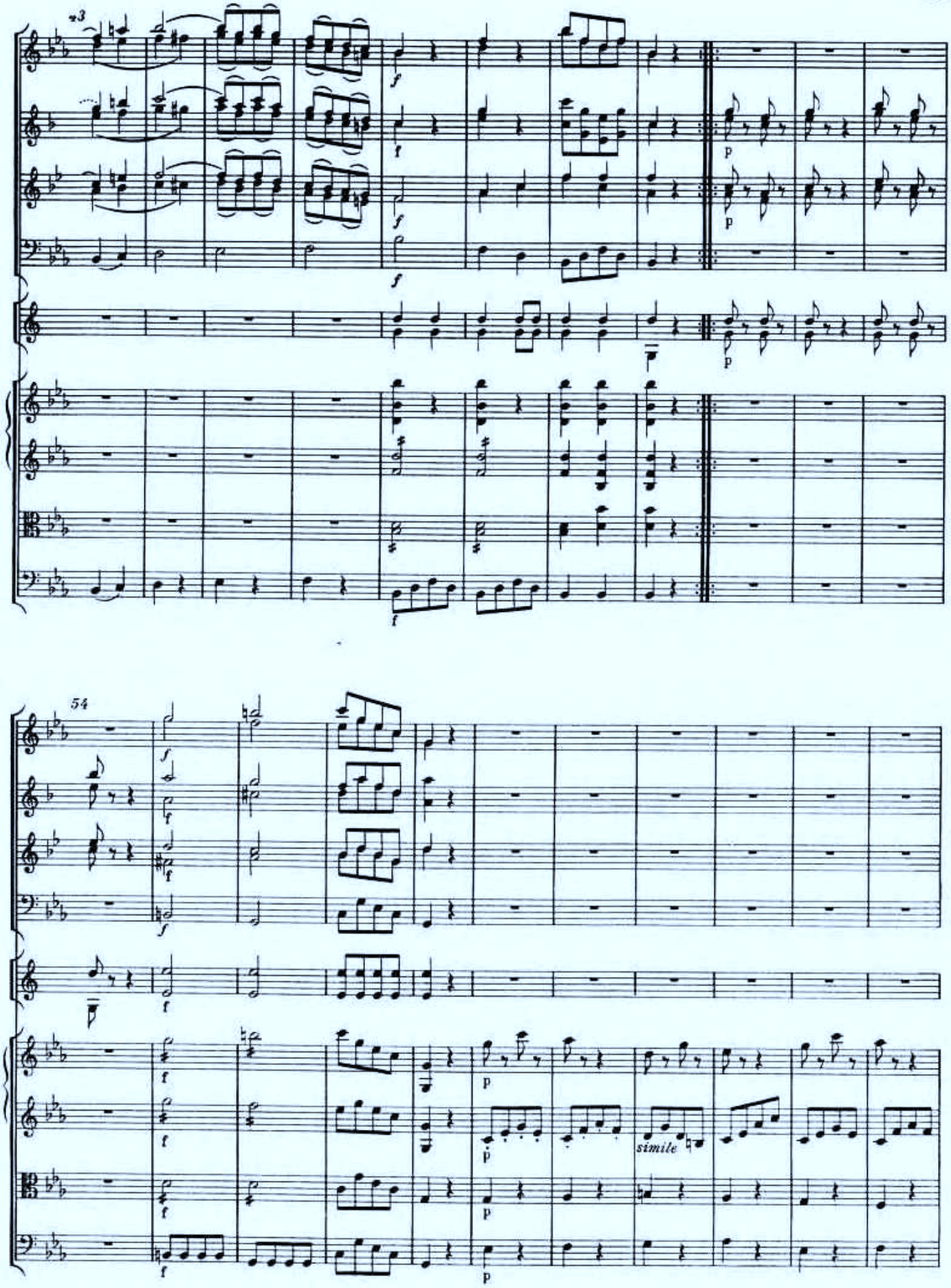
°) Ausführung: prima volta 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥, seconda volta 𝅗𝅥 𝄽

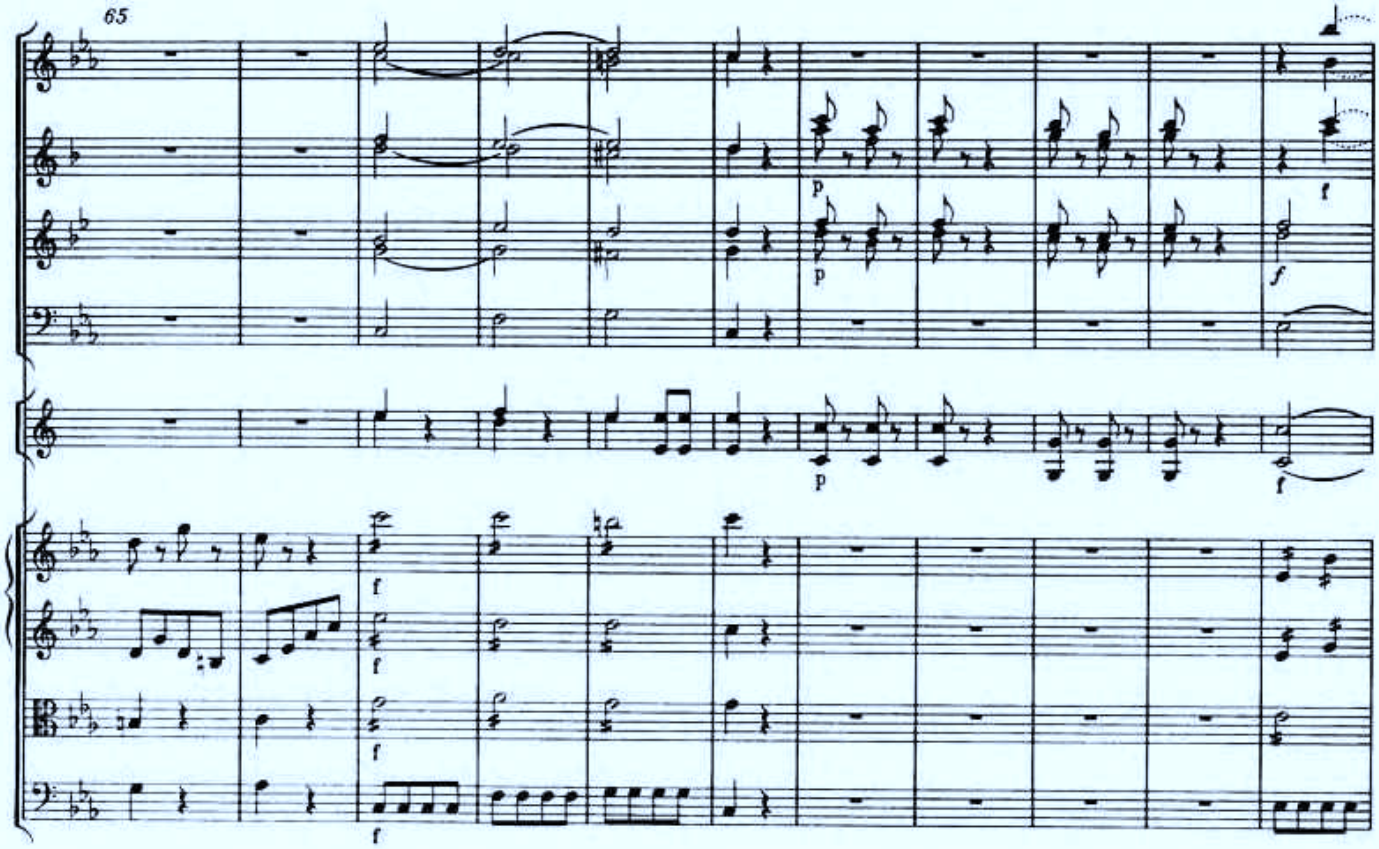

Trio
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Sib/B
Fagotto I, II
Corno I, II in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
9
Da capo Menuetto

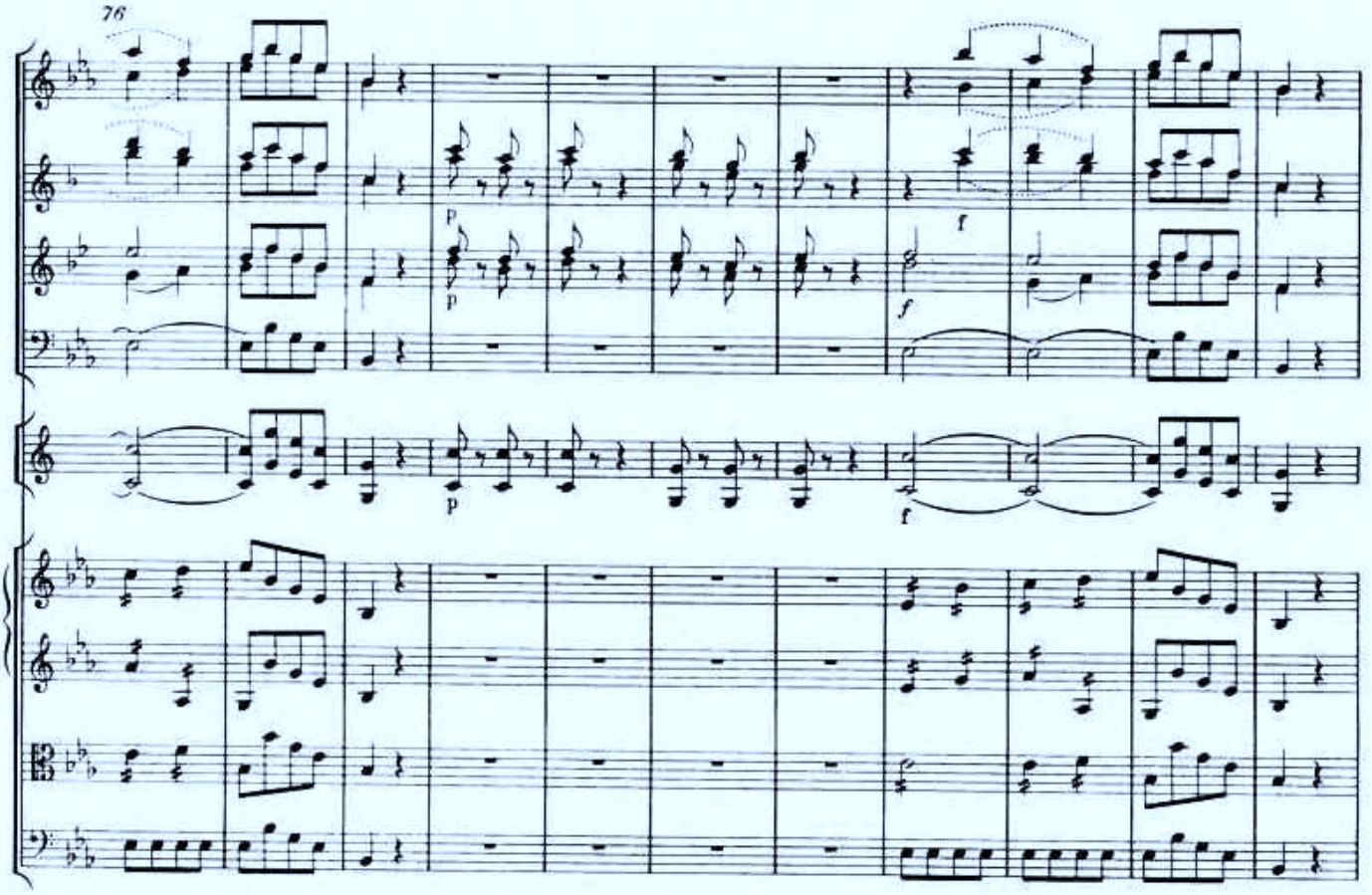

Allegro
Oboe I,II
Clarinetto I,II in Sib/B
Corno inglese I,II
Fagotto I,II
Corno I,II in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
a 2

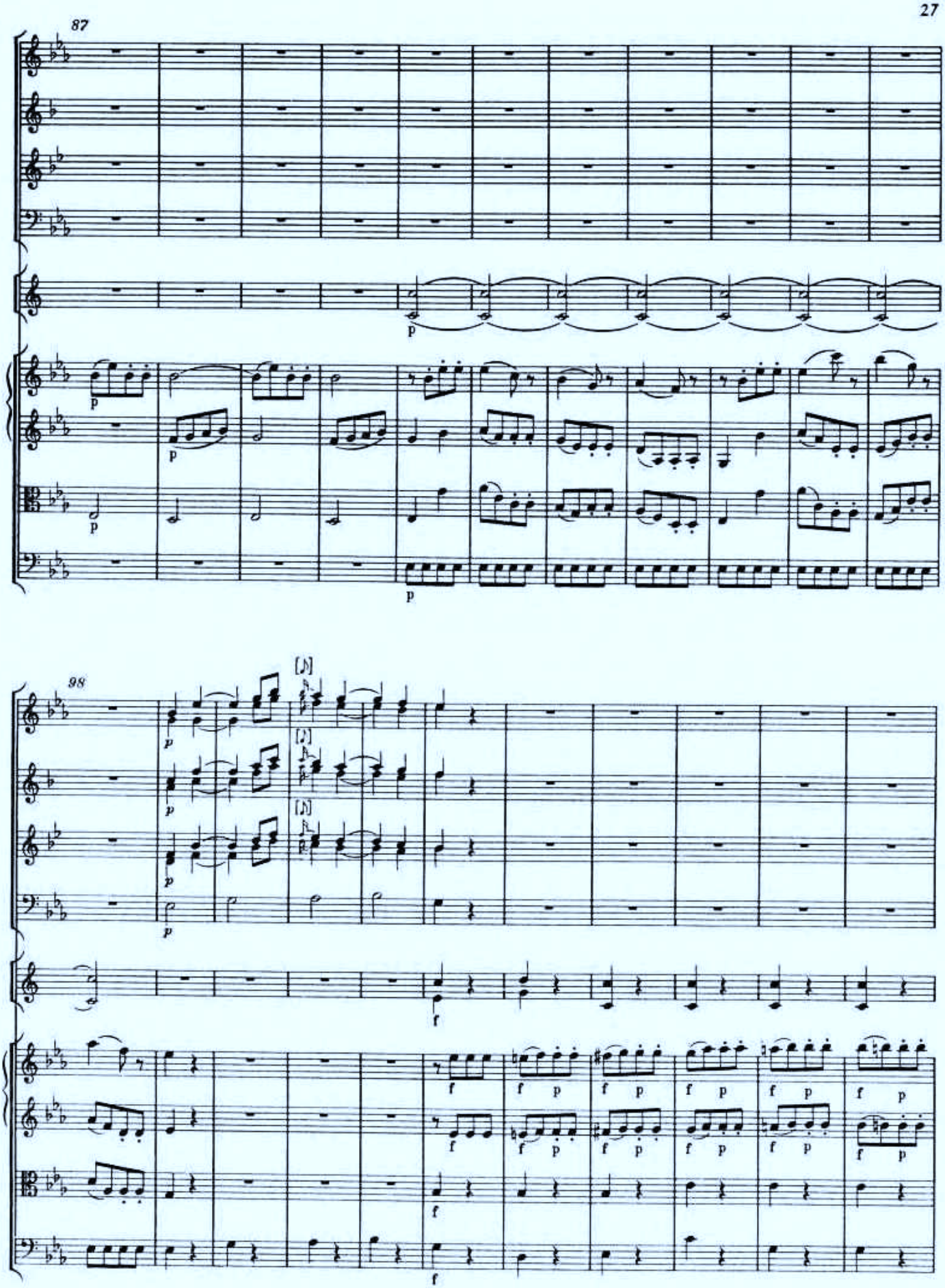

11

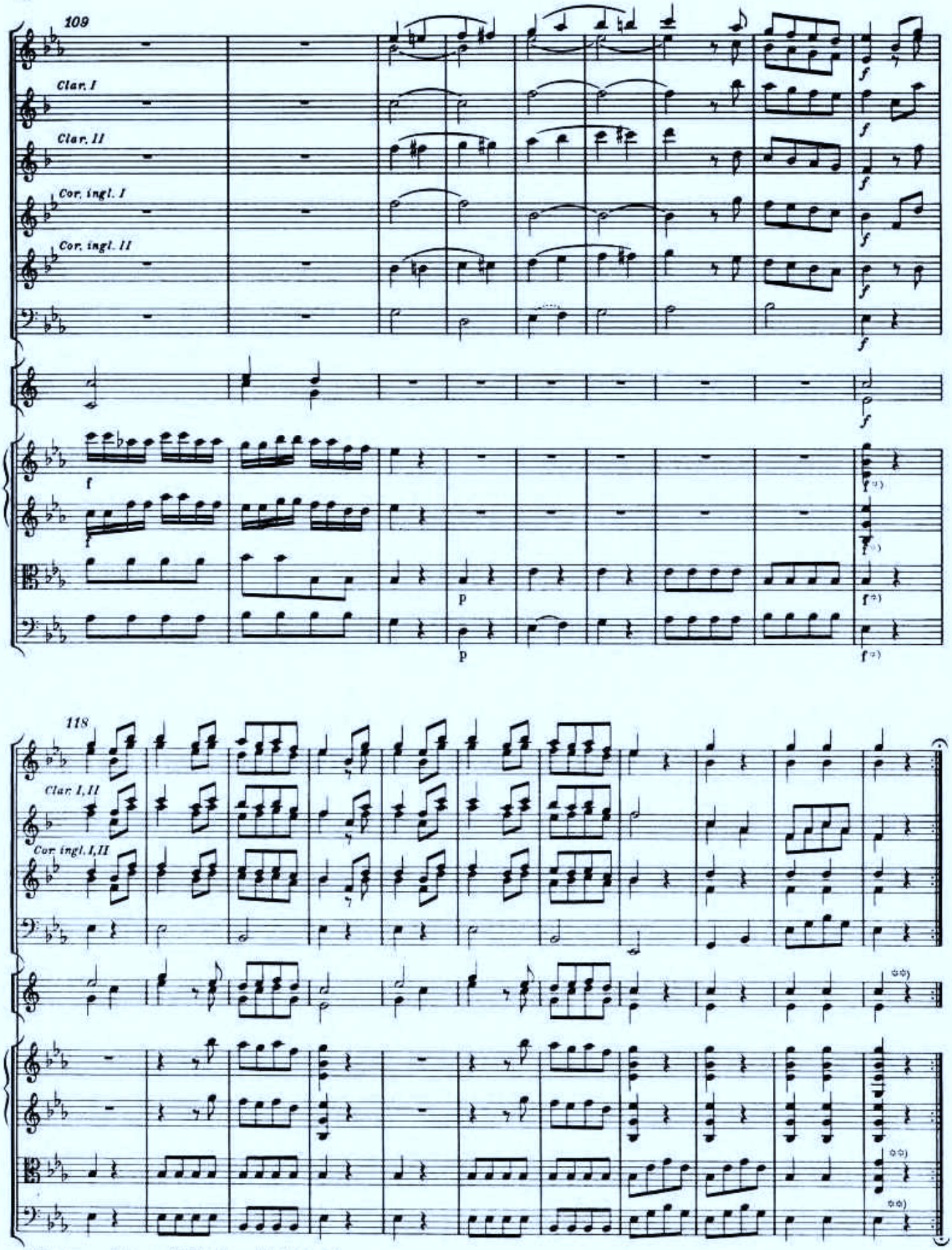

22
34


43
54
simile


65
p
p
f
p
f
f
f
f
f


76
p
p
f
f
p
f


87
98



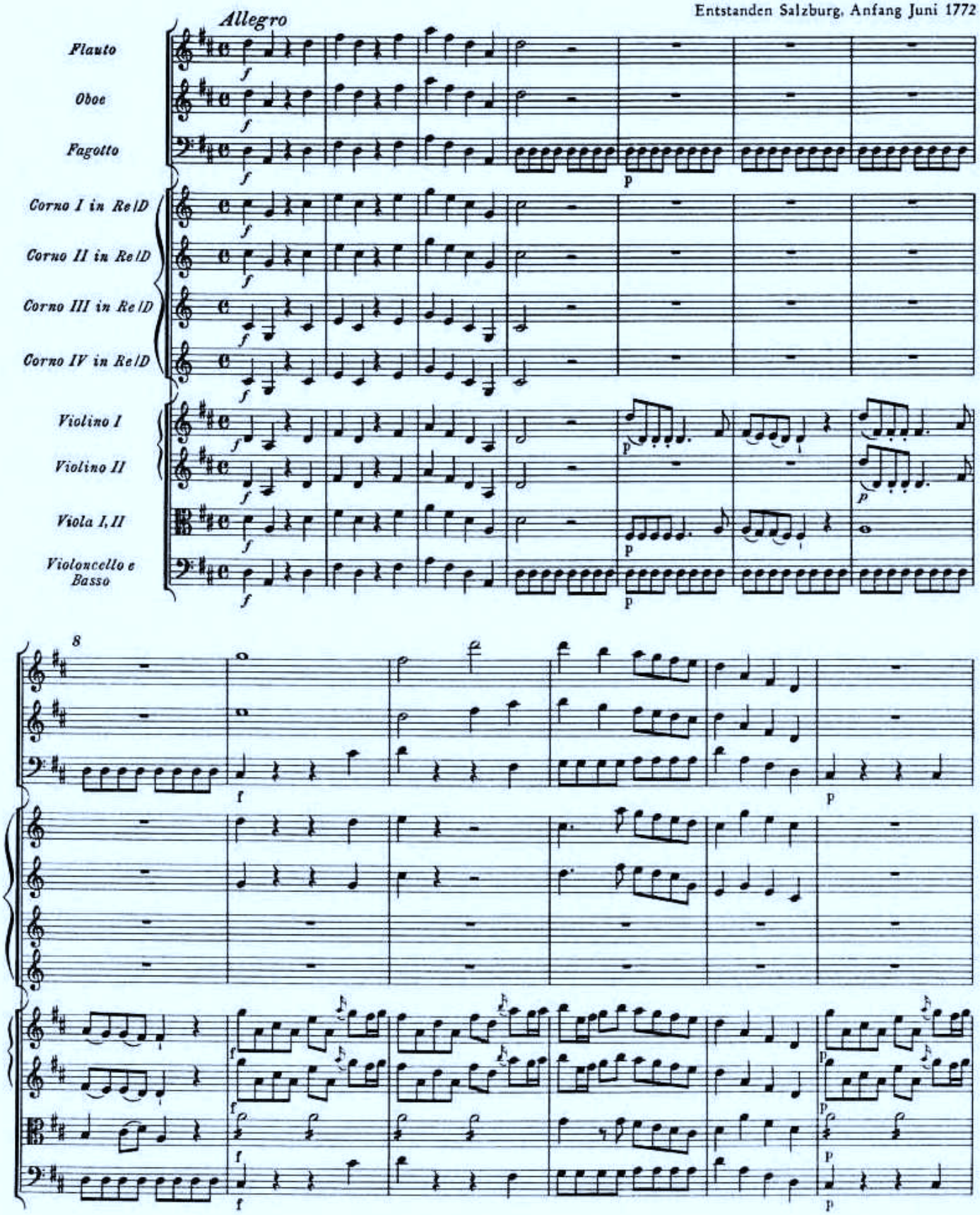
*)Im Autograph f erst ab Takt 125: vgl. Krit. Bericht.

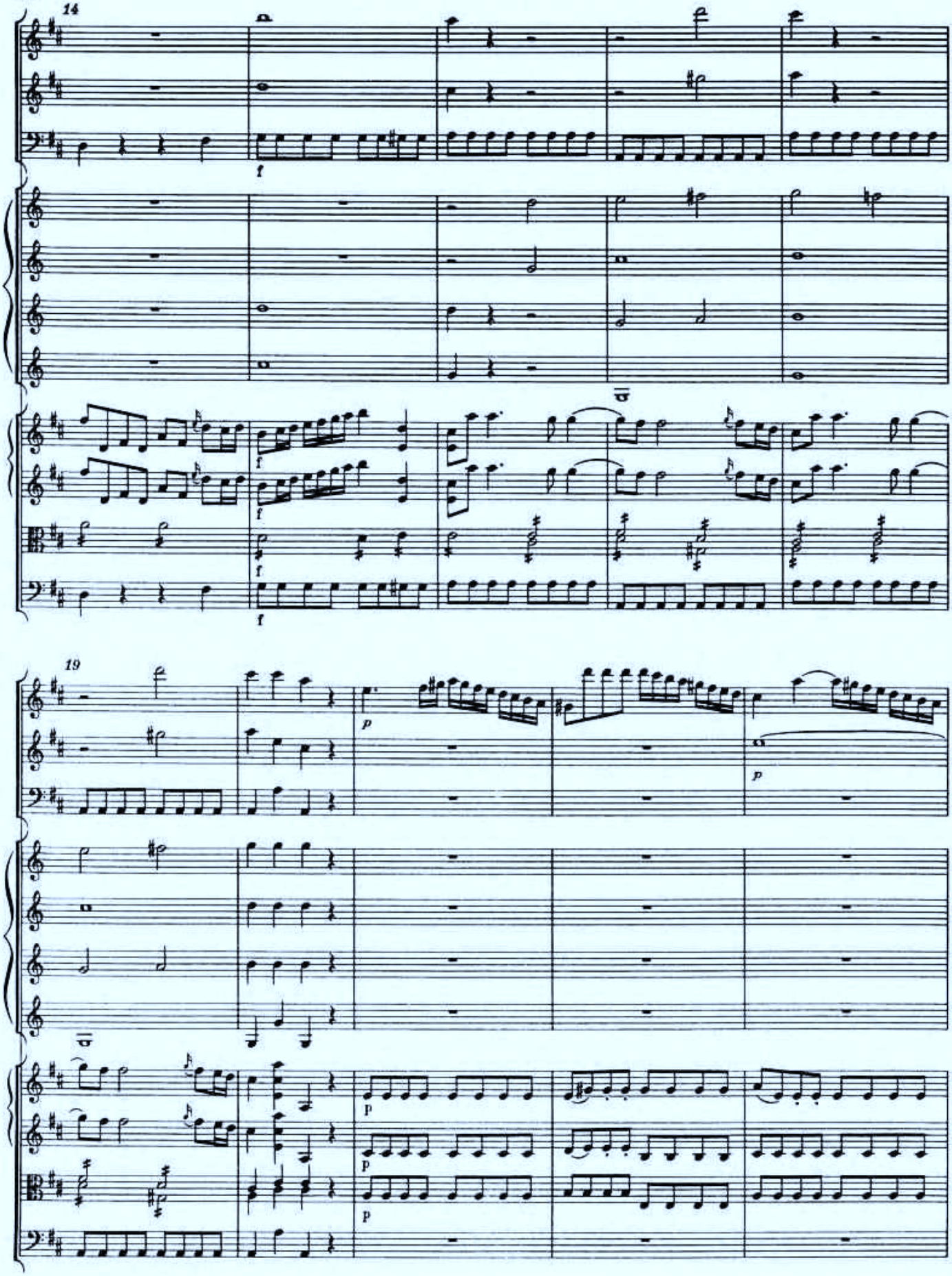
**)Vgl. Vorwort, S. XII, und Krit. Bericht.

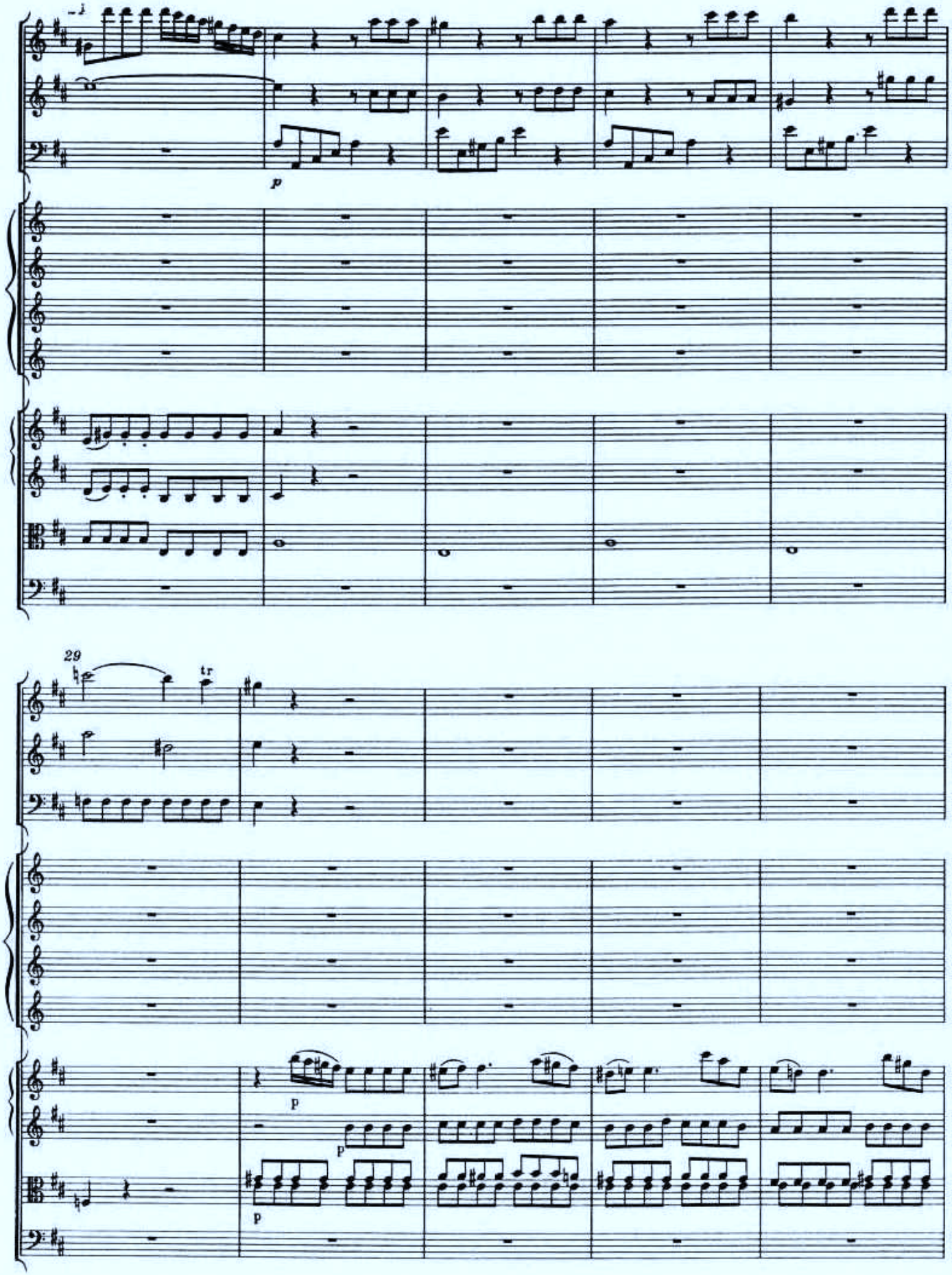
Divertimento in D

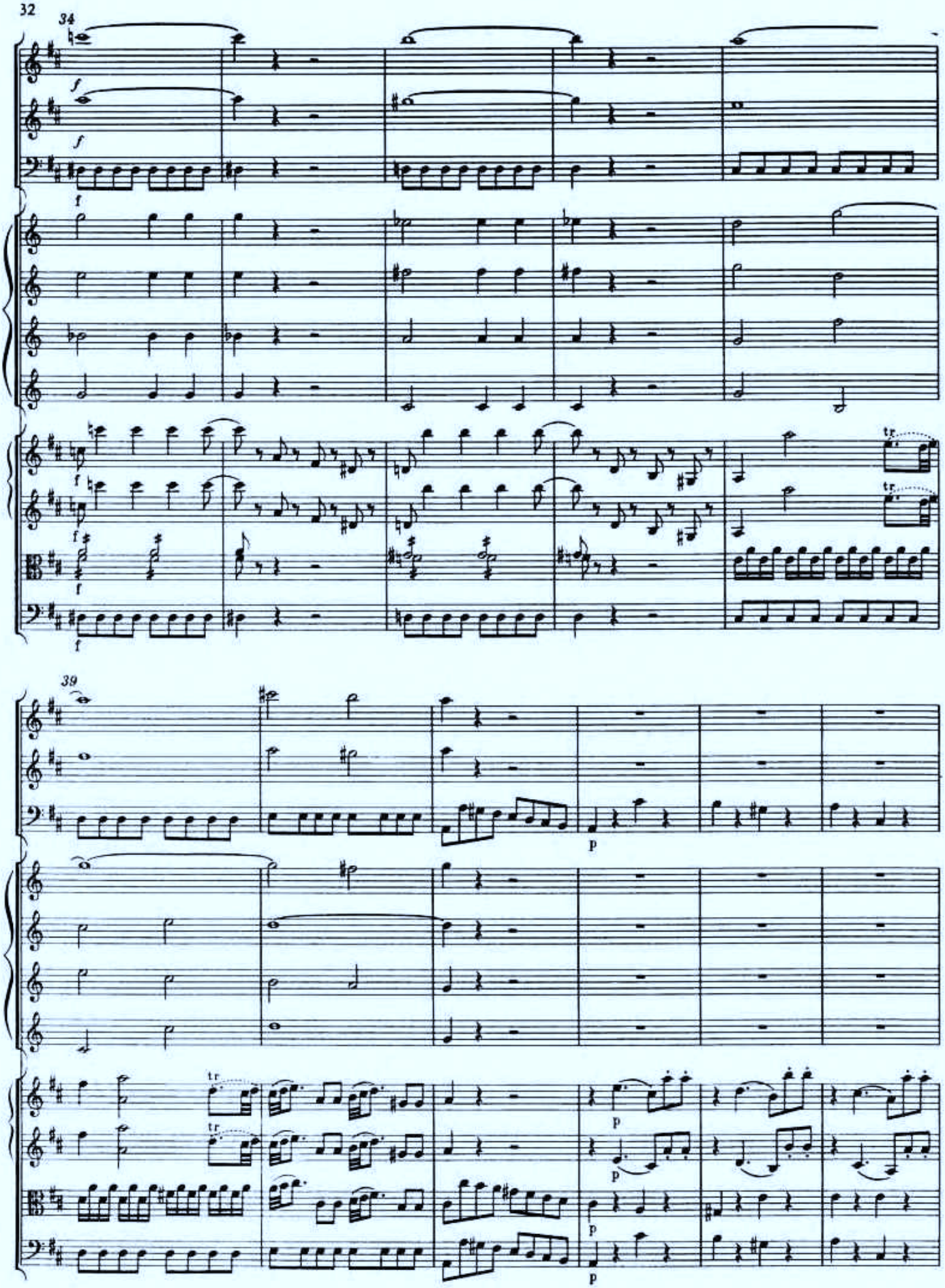
KV 131

Entstanden Salzburg, Anfang Juni 1772

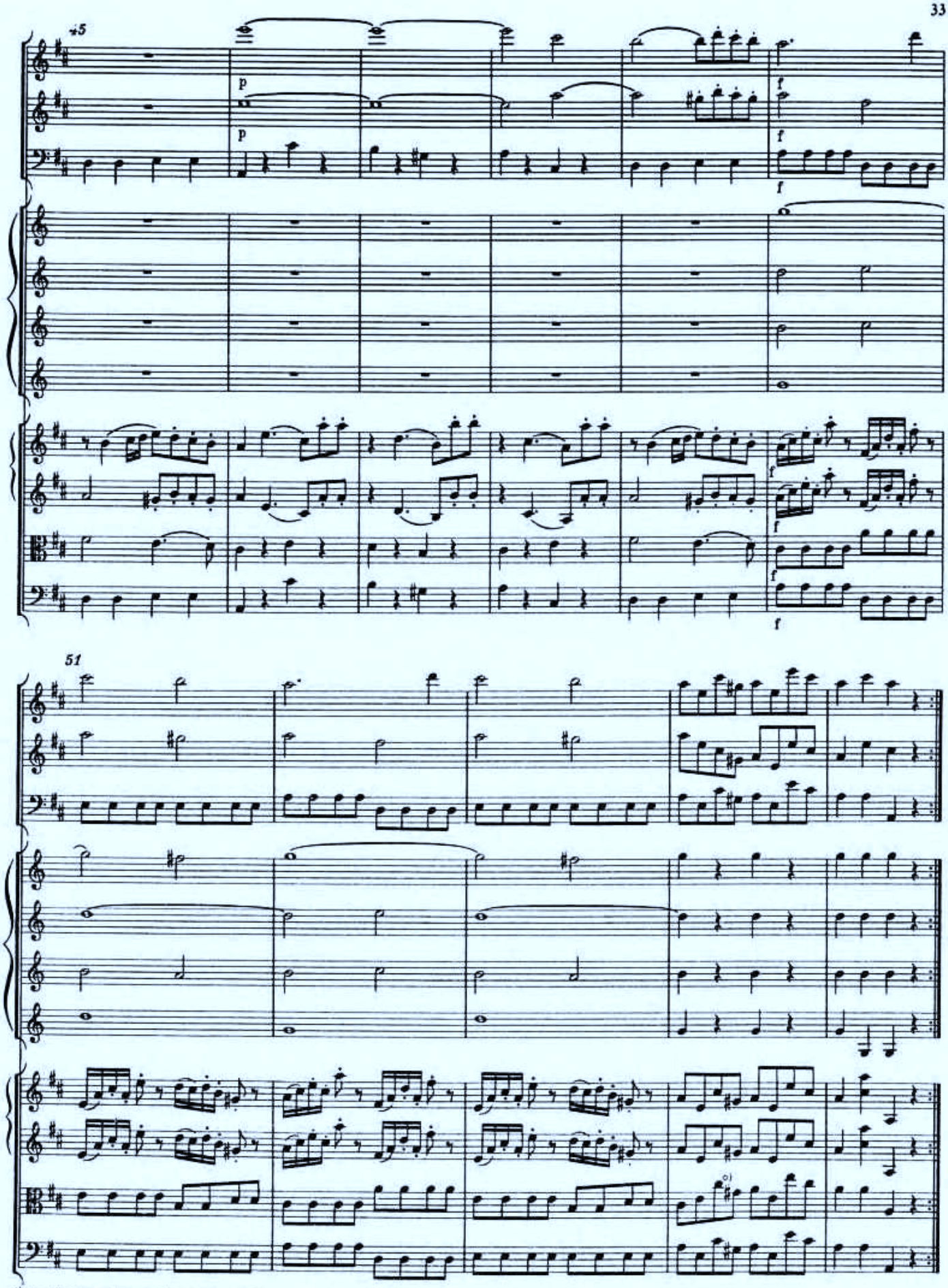



14
f
19
p

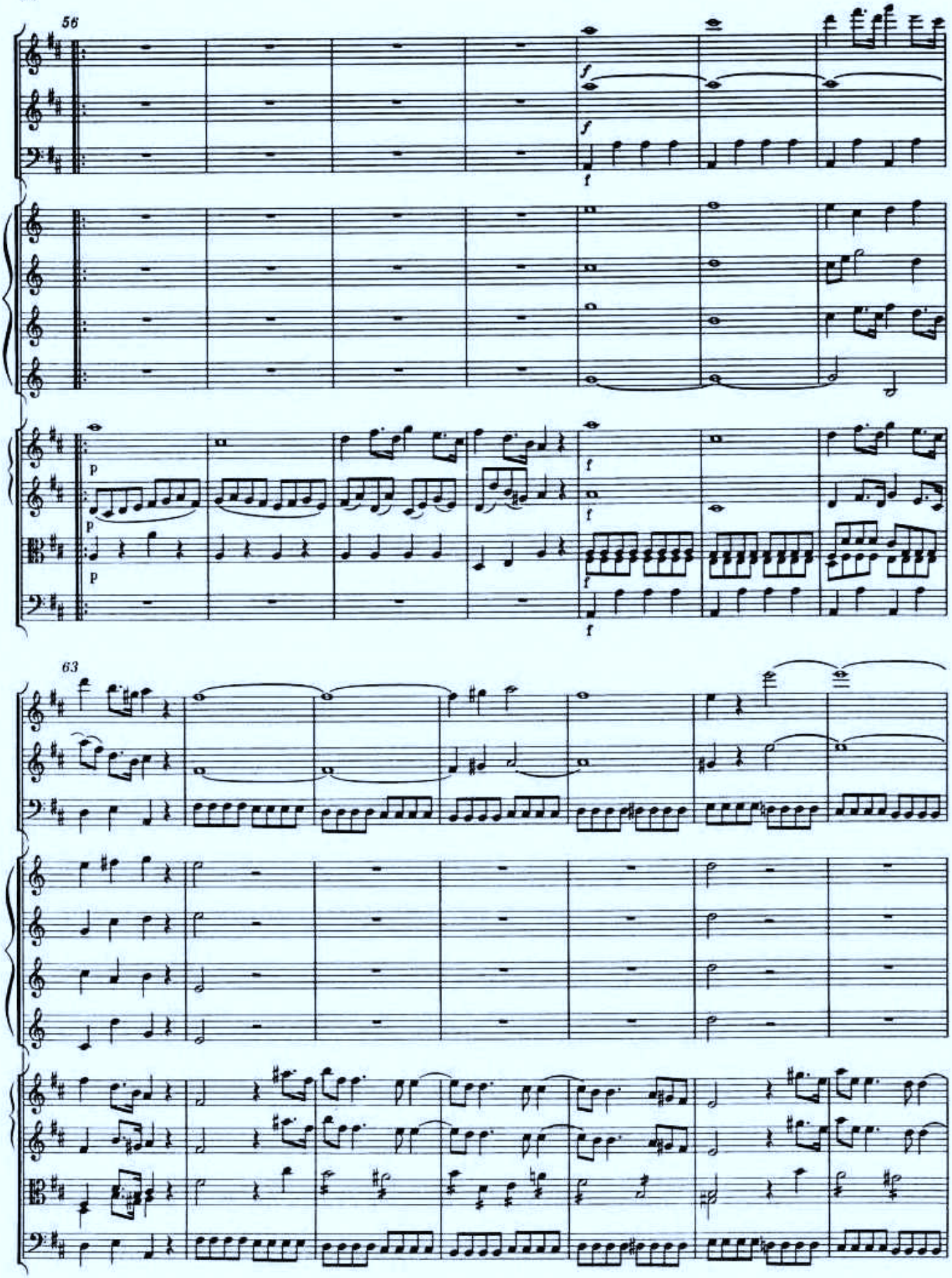

p
29
tr
p
p
p

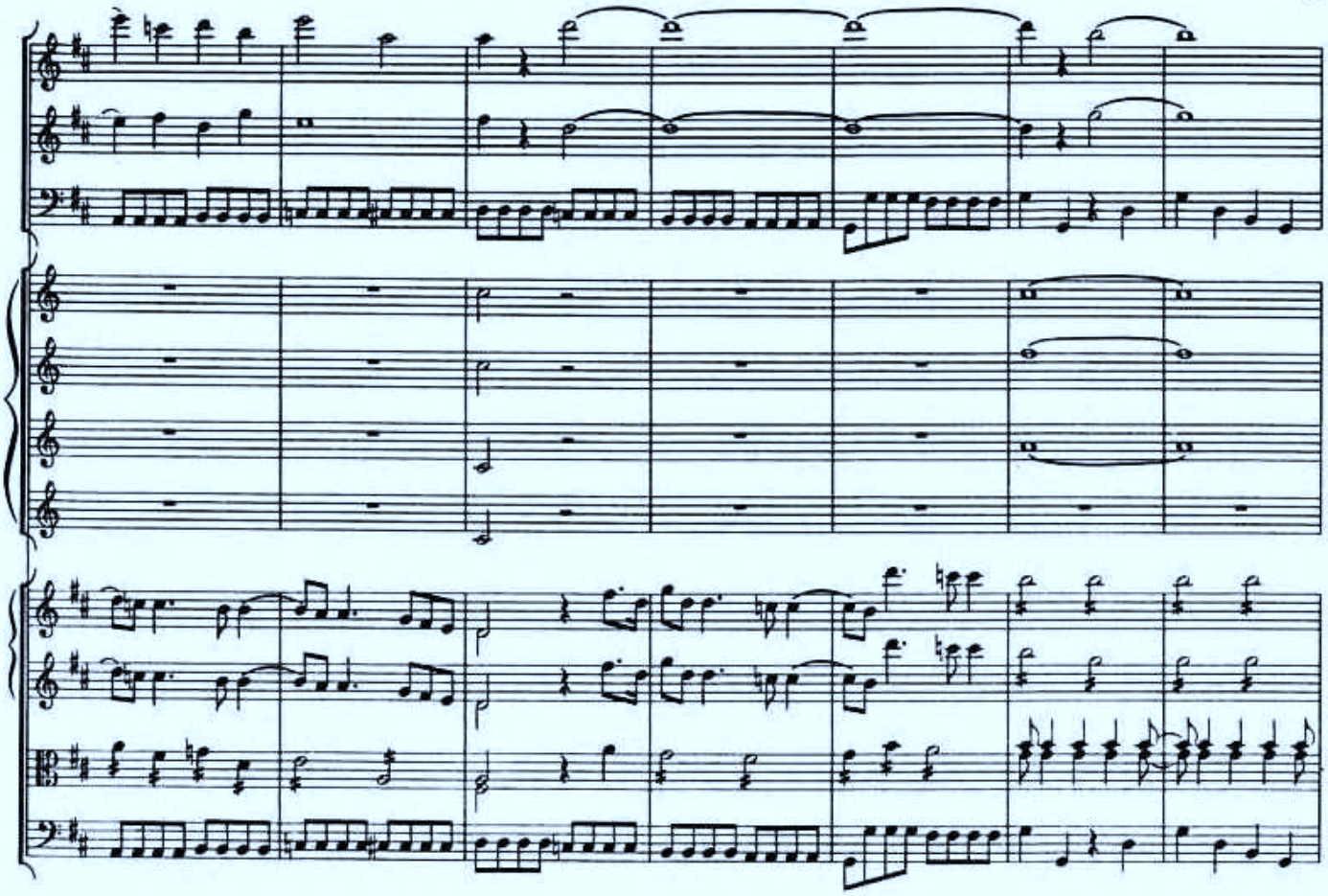


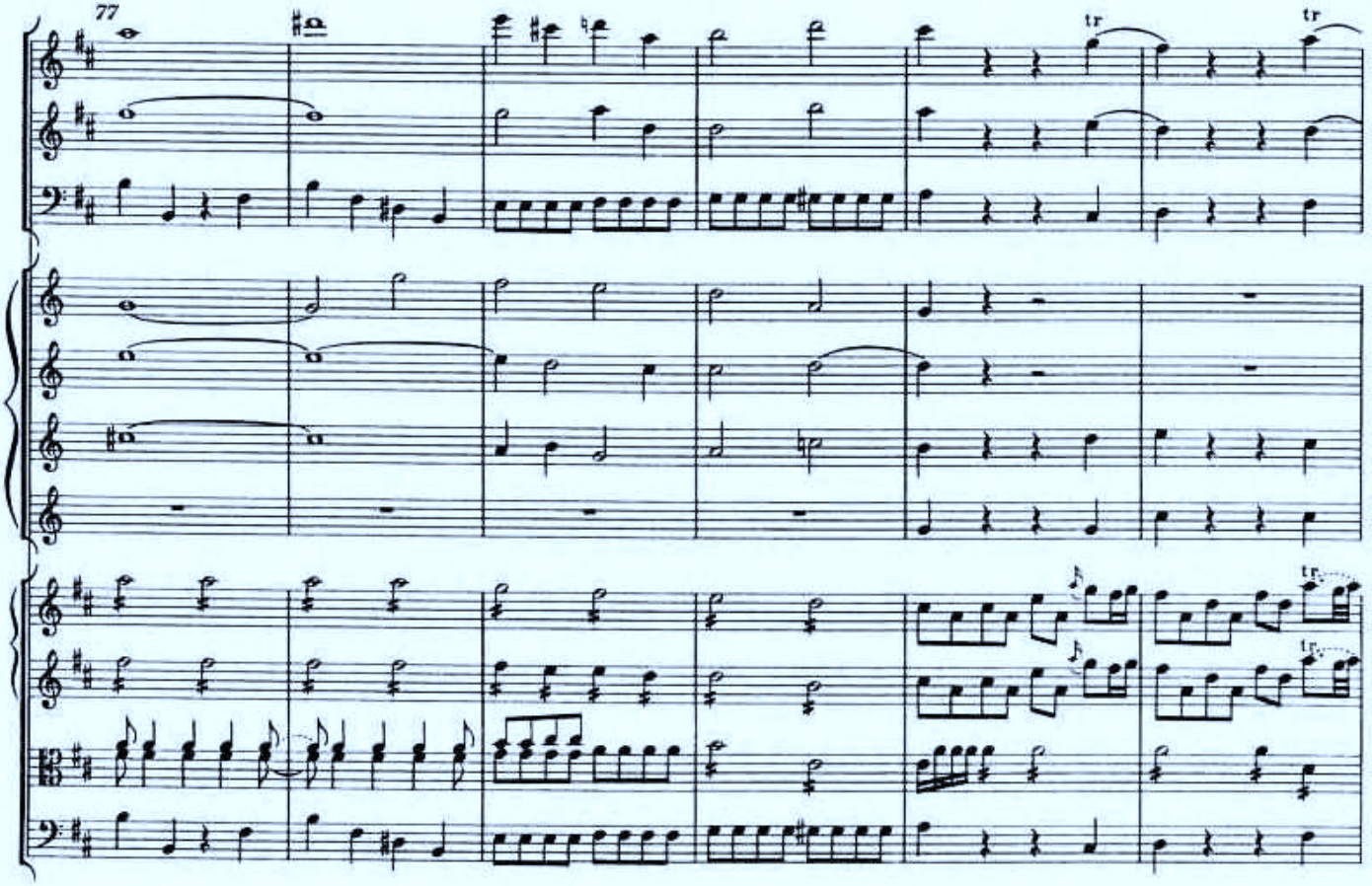
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

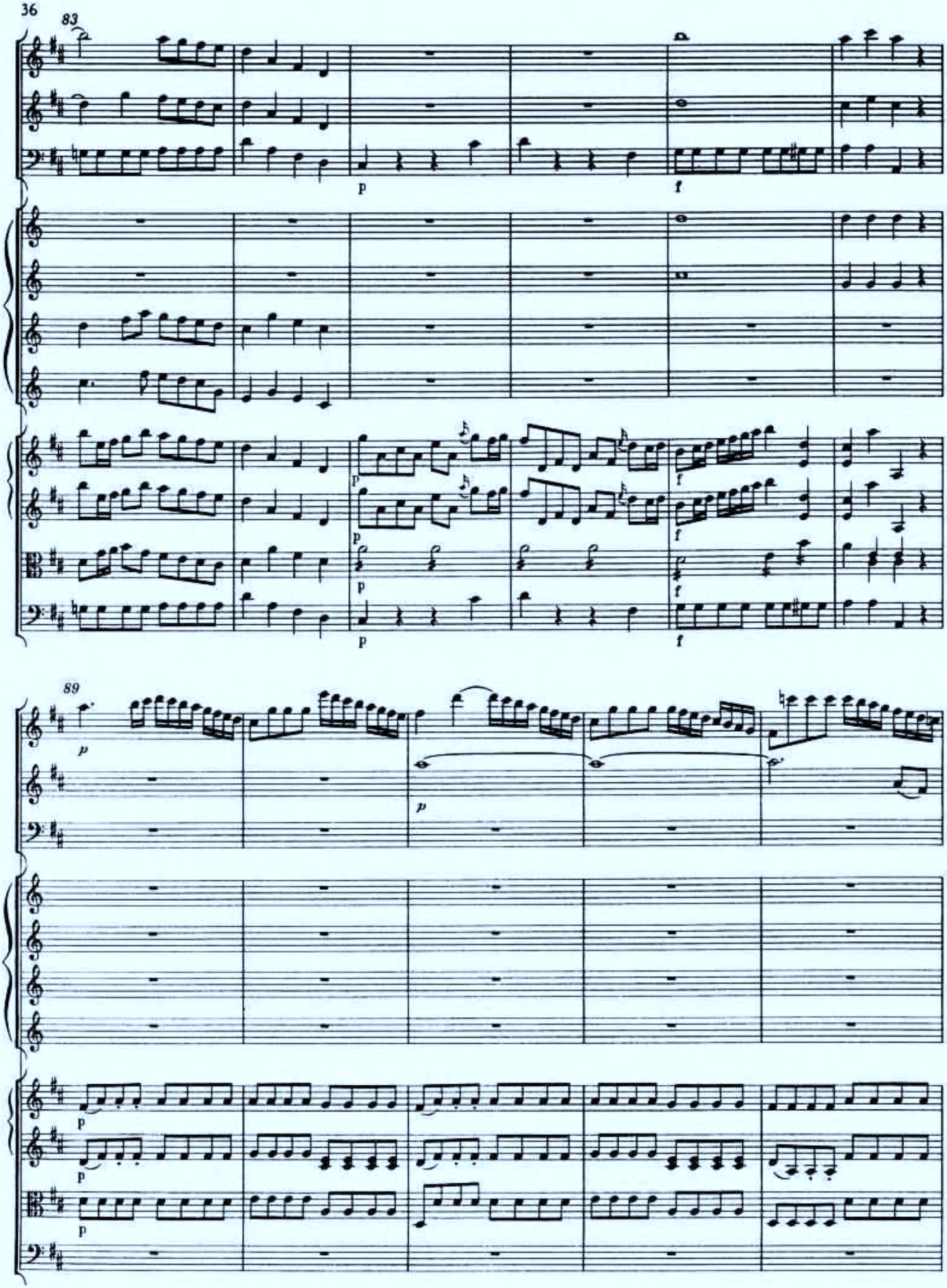


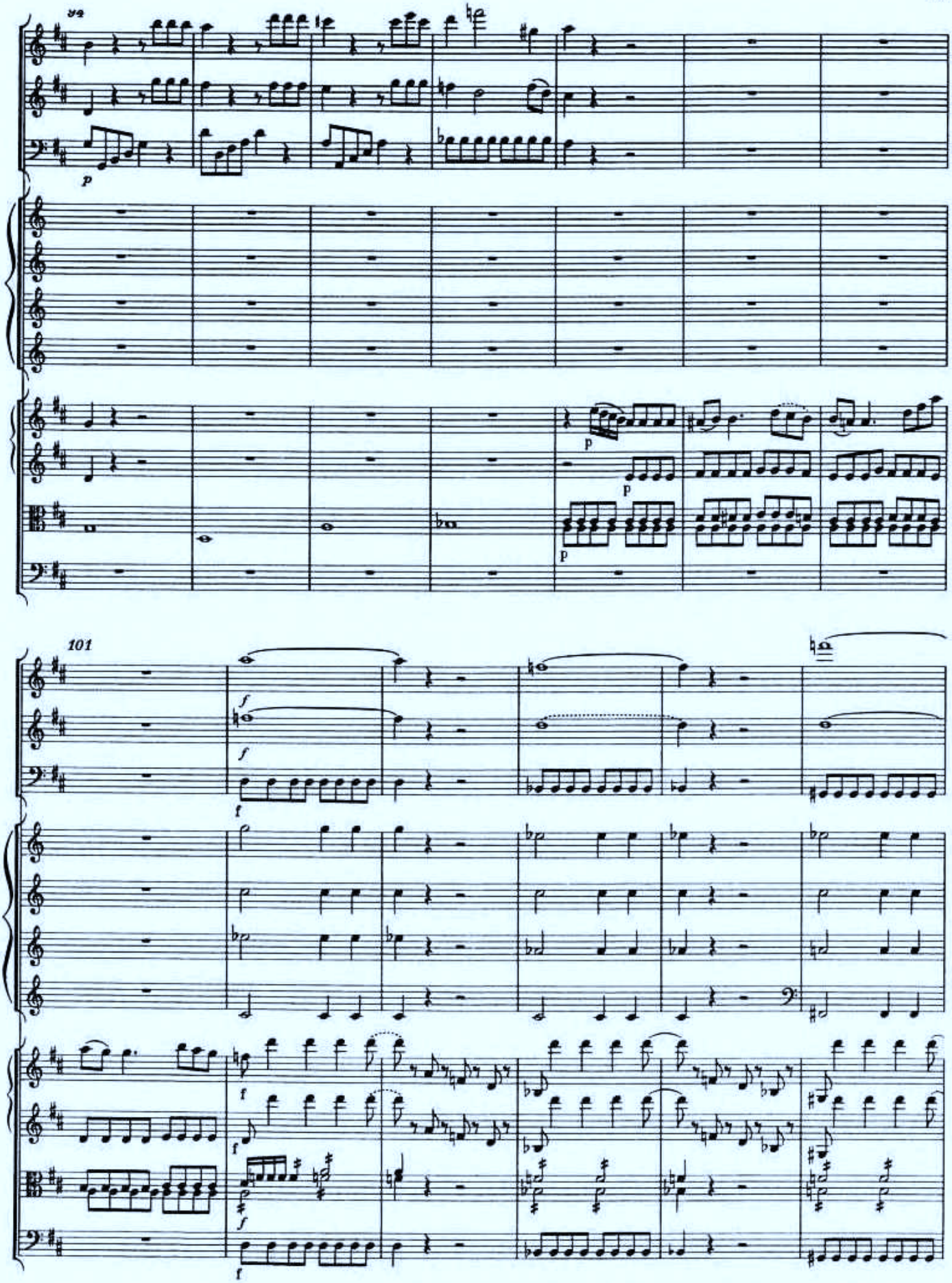
a) Im Autograph a; vgl. Krit. Bericht.

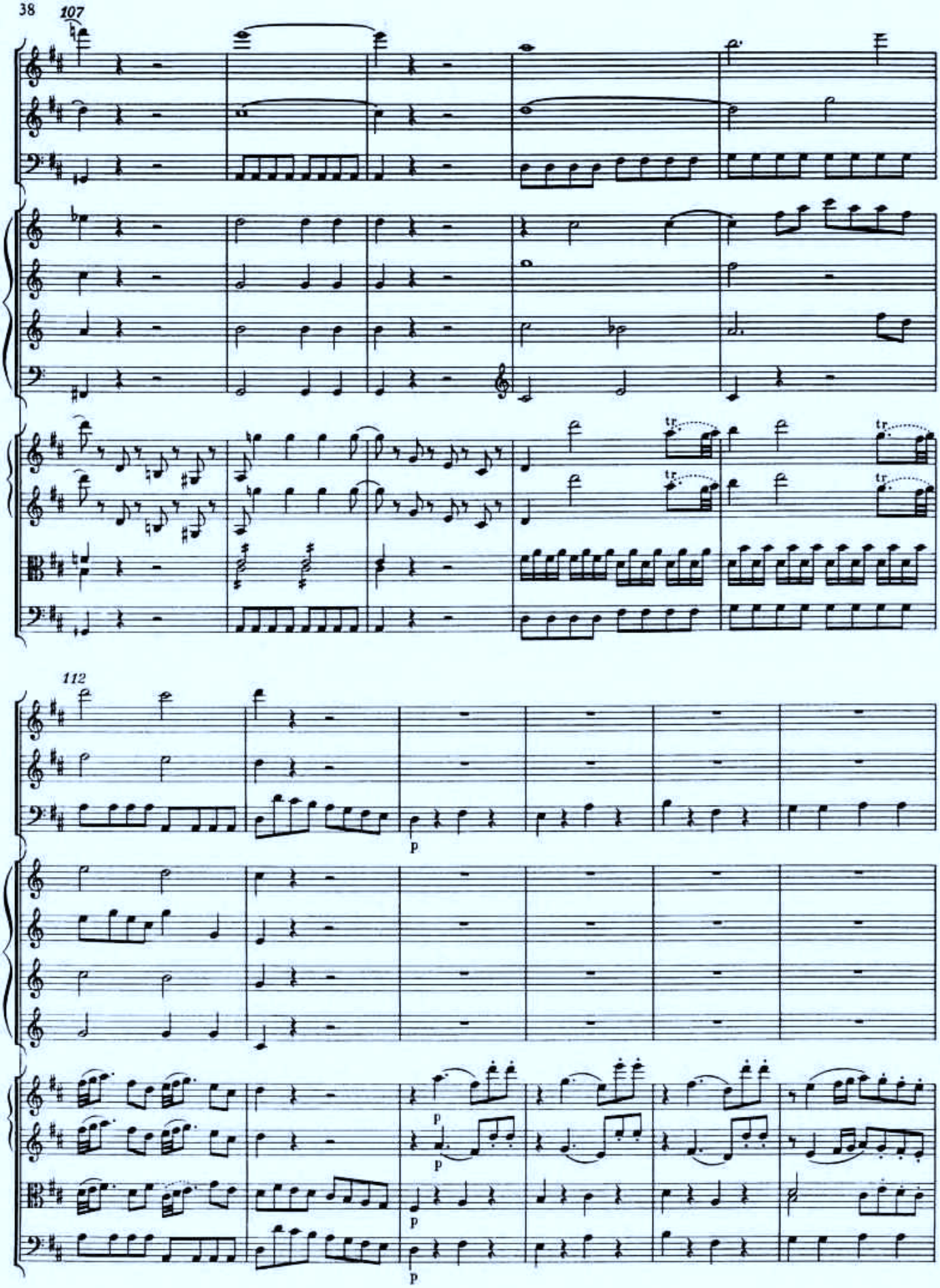

56
f
f
f
p
p
p
f
f
f
63

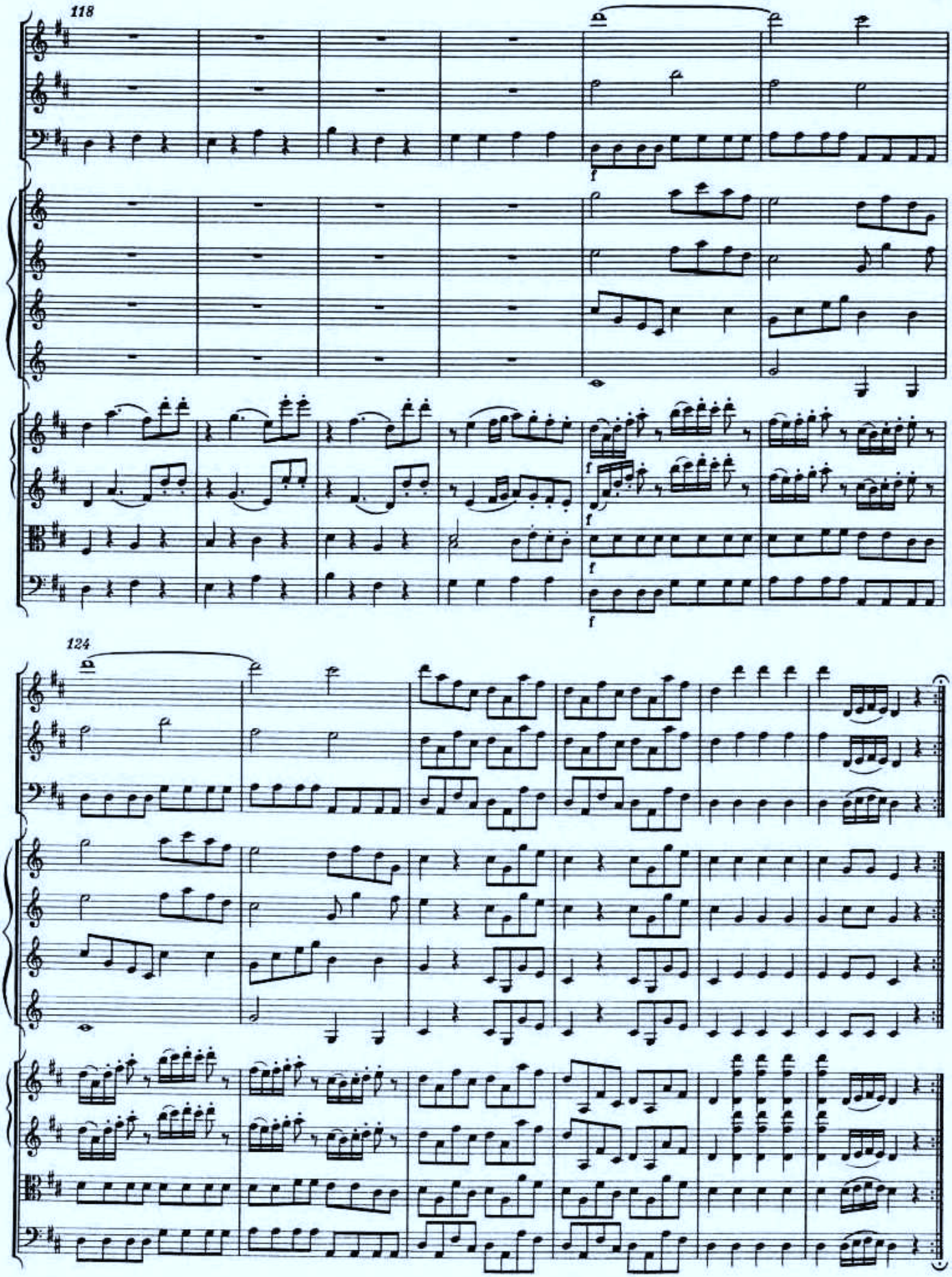


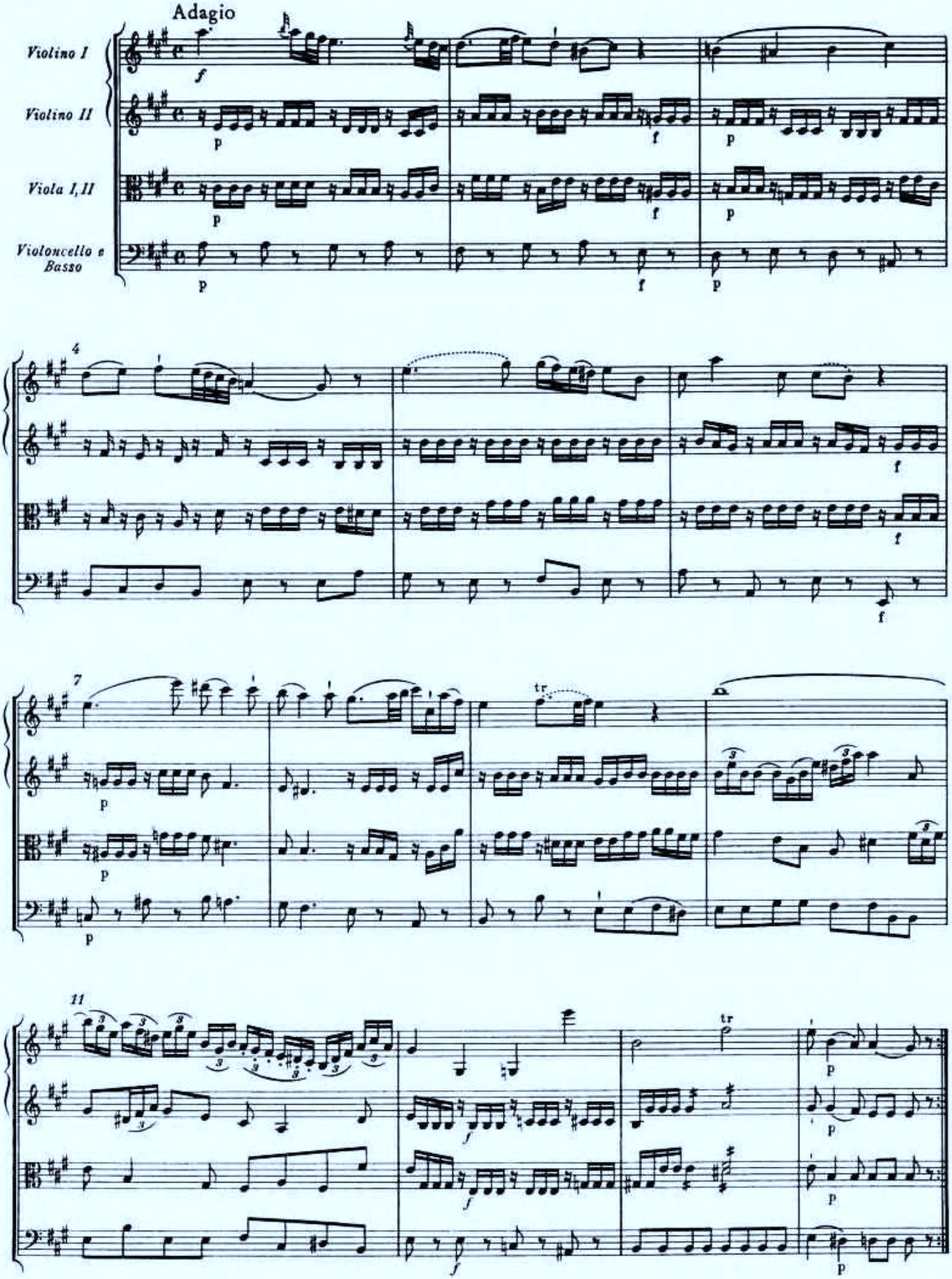

77
tr
tr
tr
tr

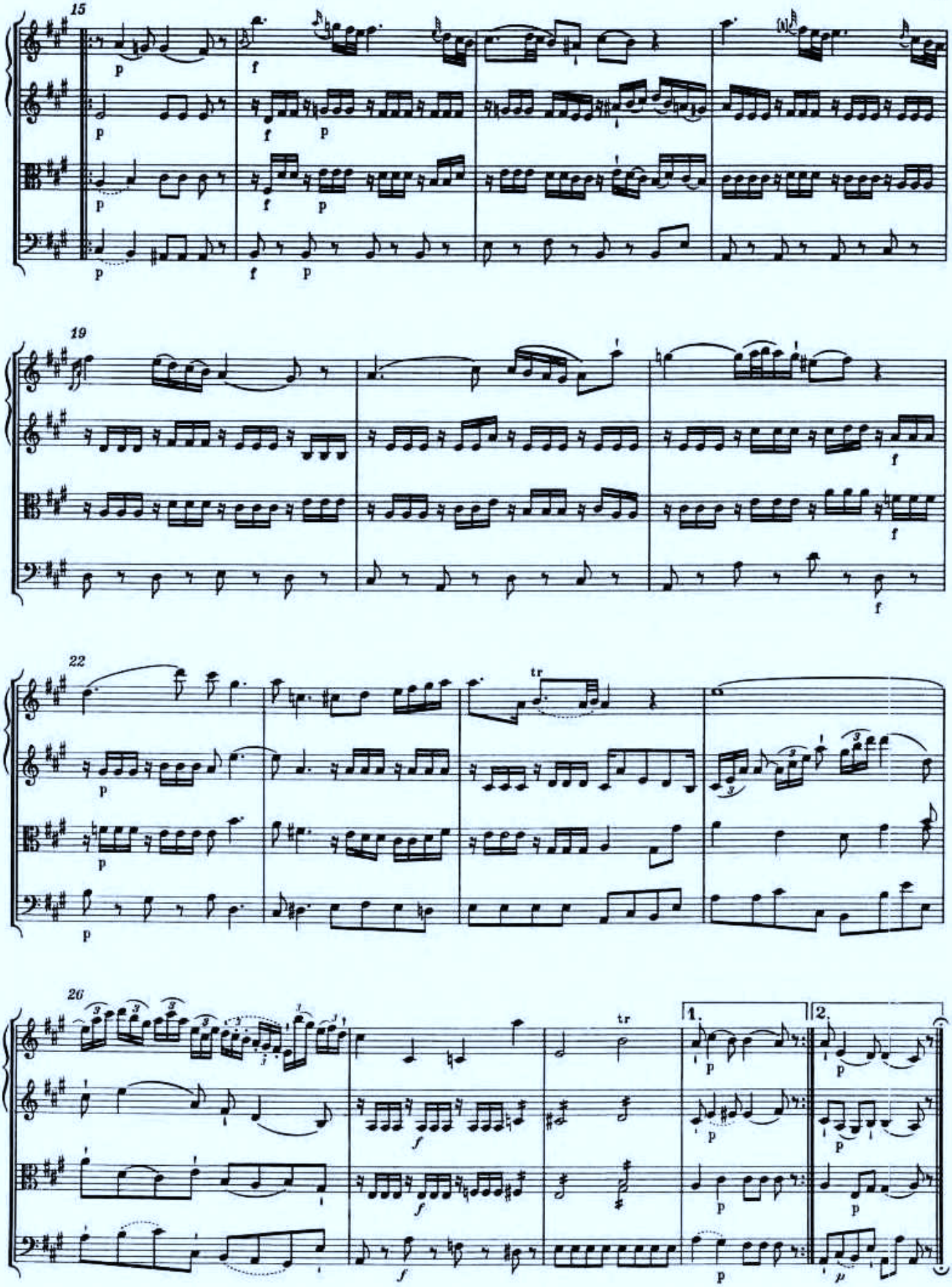

83
p
f
89
p


92
p
p
p
p
101
f
f
f
f
f
f
f

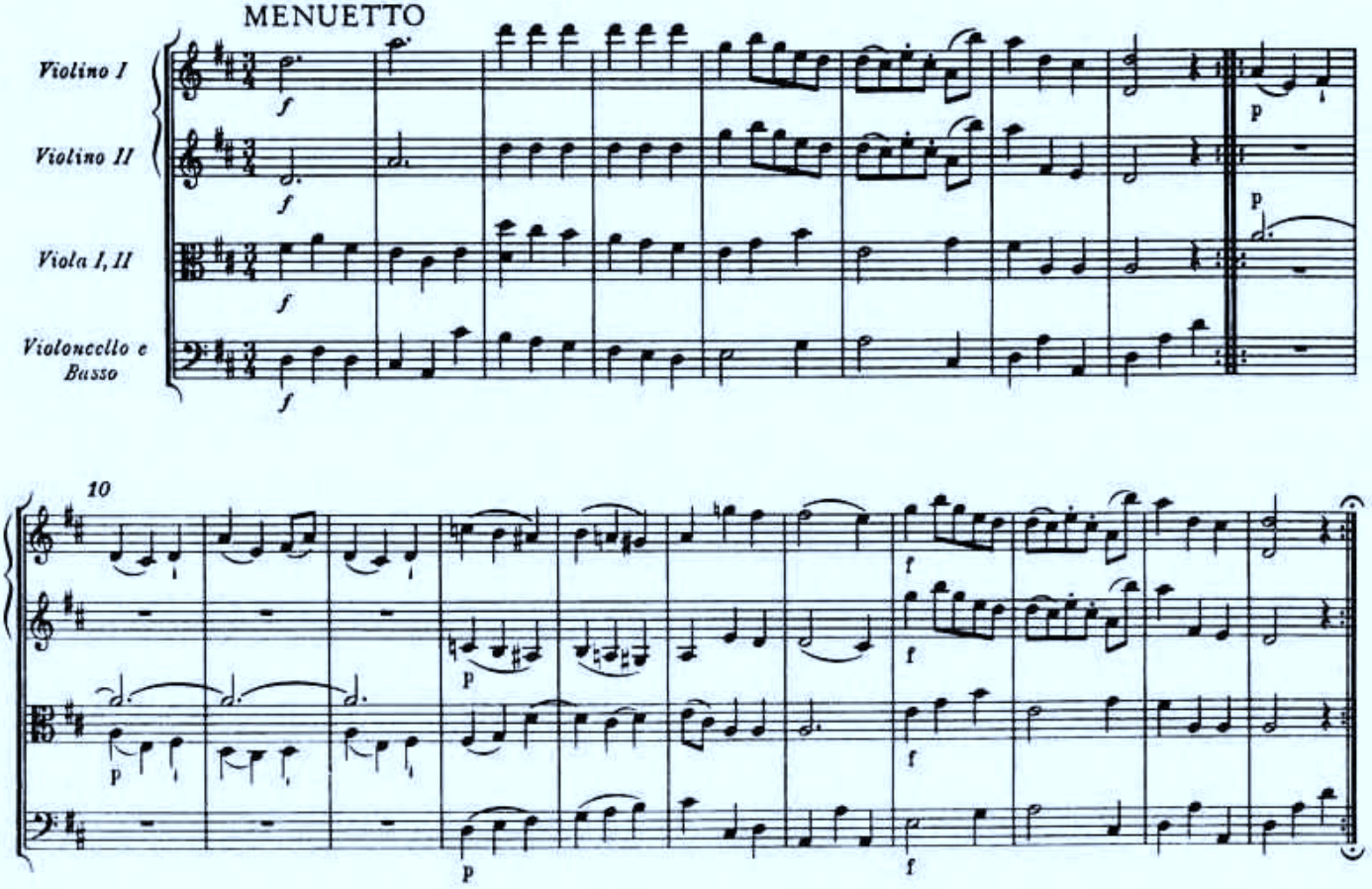

107
112
tr
tr
tr
tr
p
p
p
p
p


118
f
124

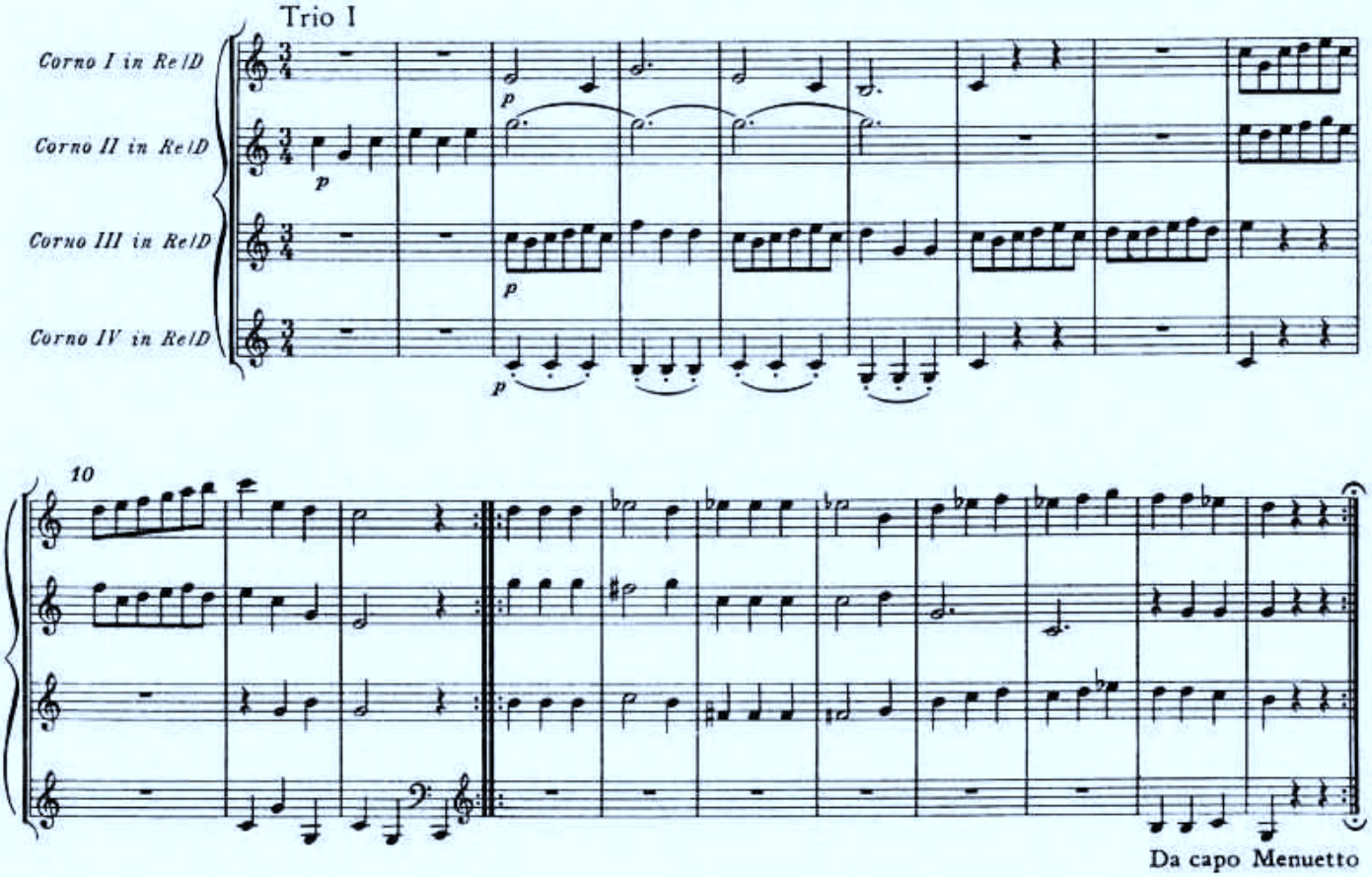

Adagio
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
4
7
11
tr


15
19
22
tr
26
tr
1.
2.

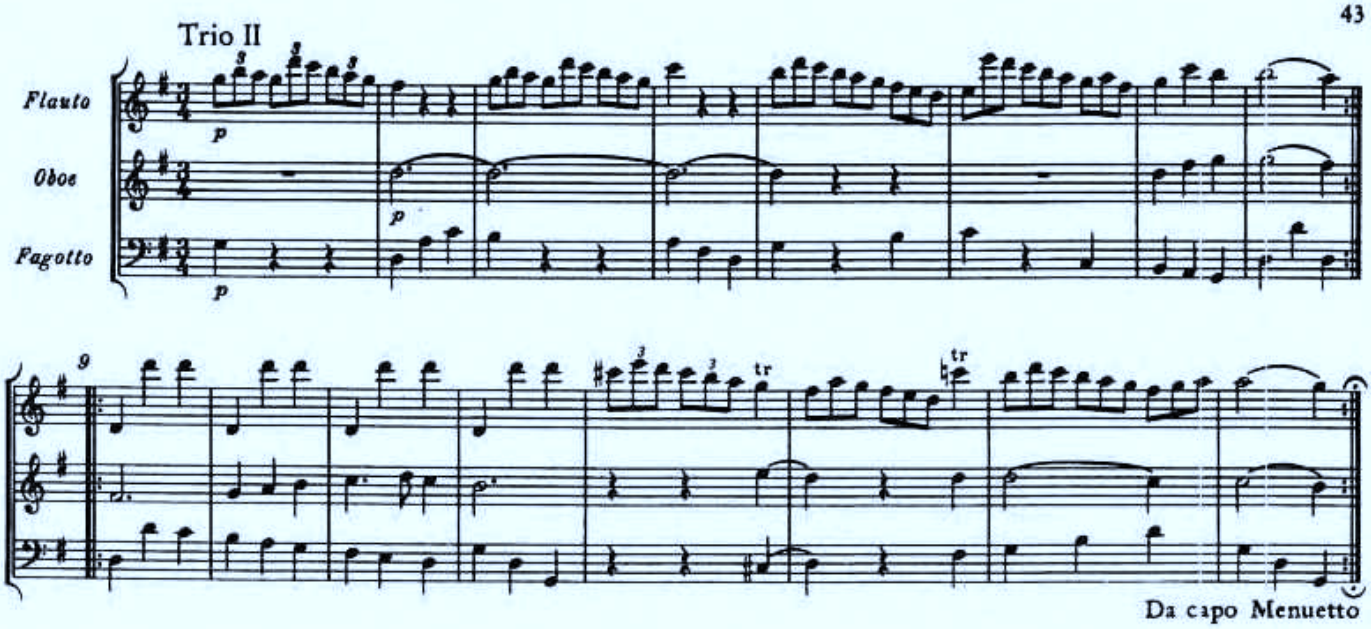
MENUETTO

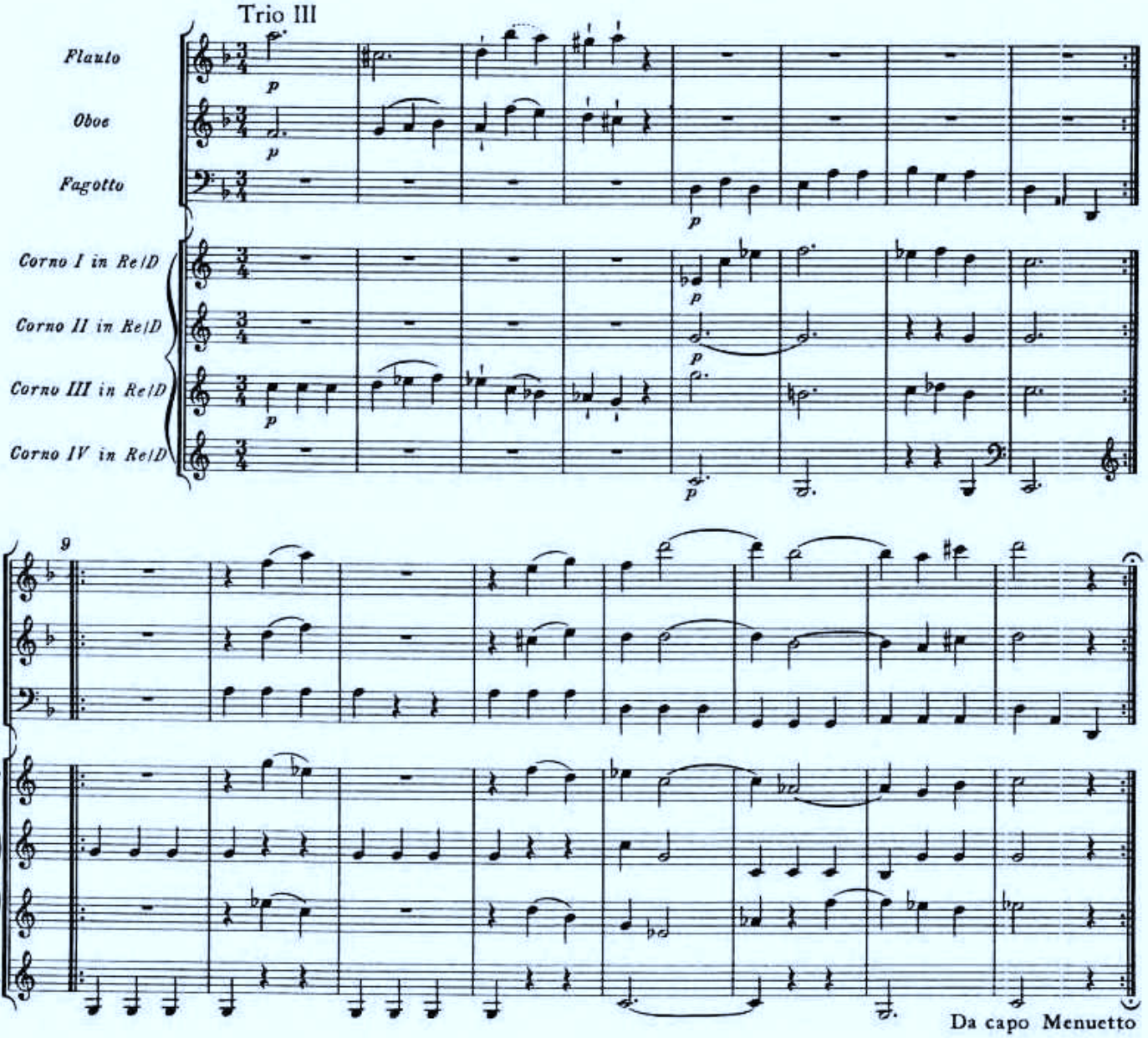


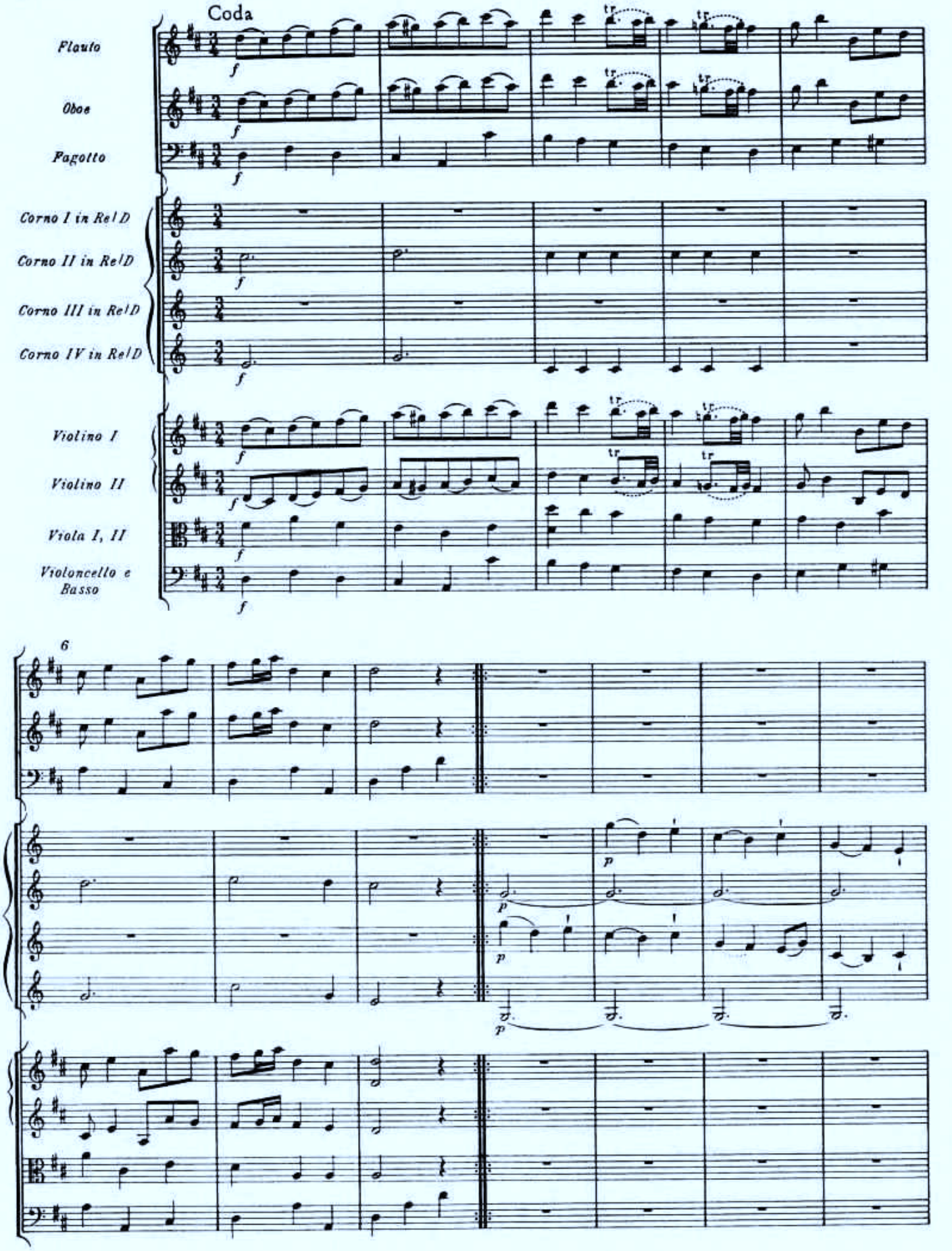
Trio I

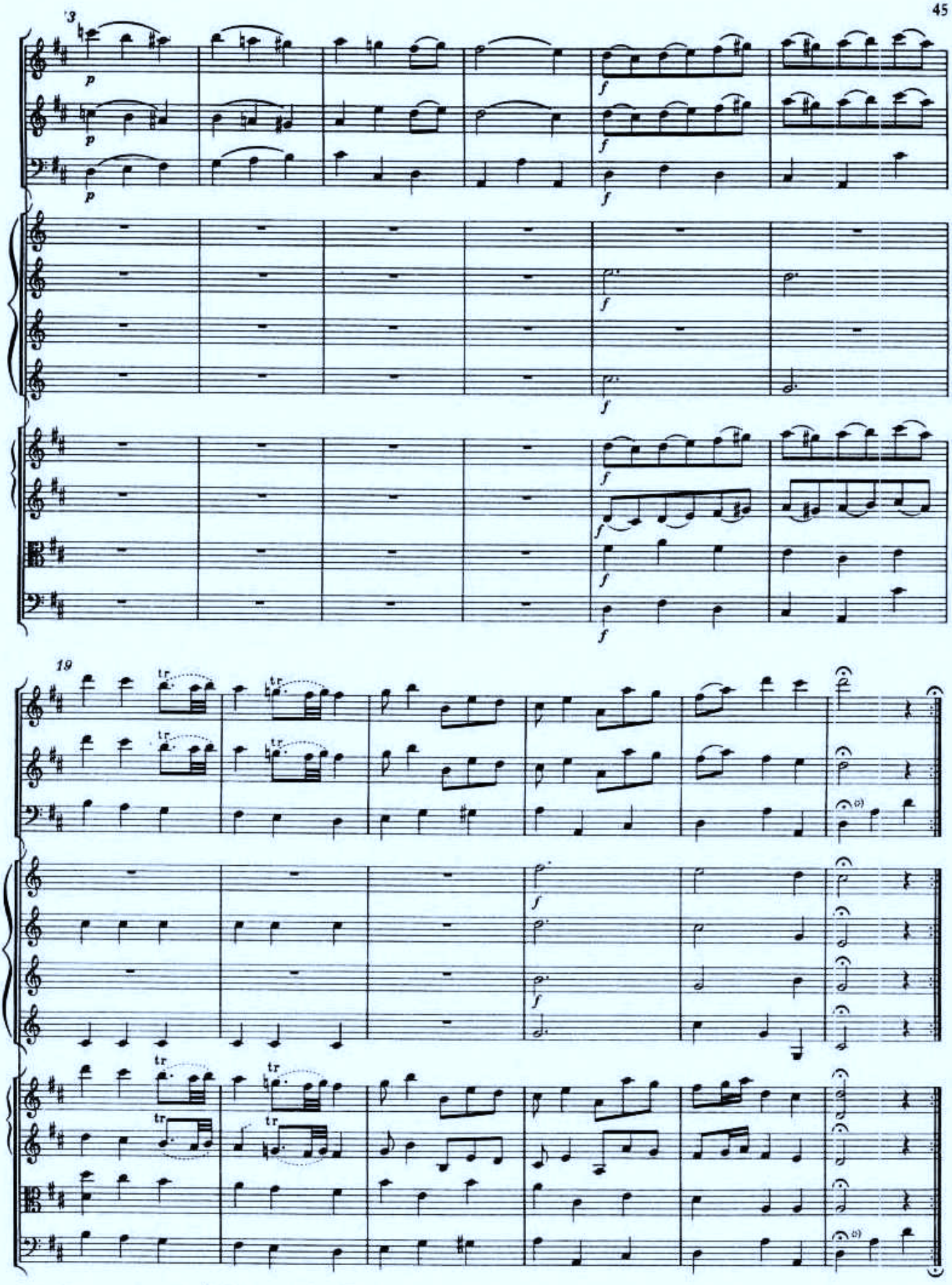


Da capo Menuetto

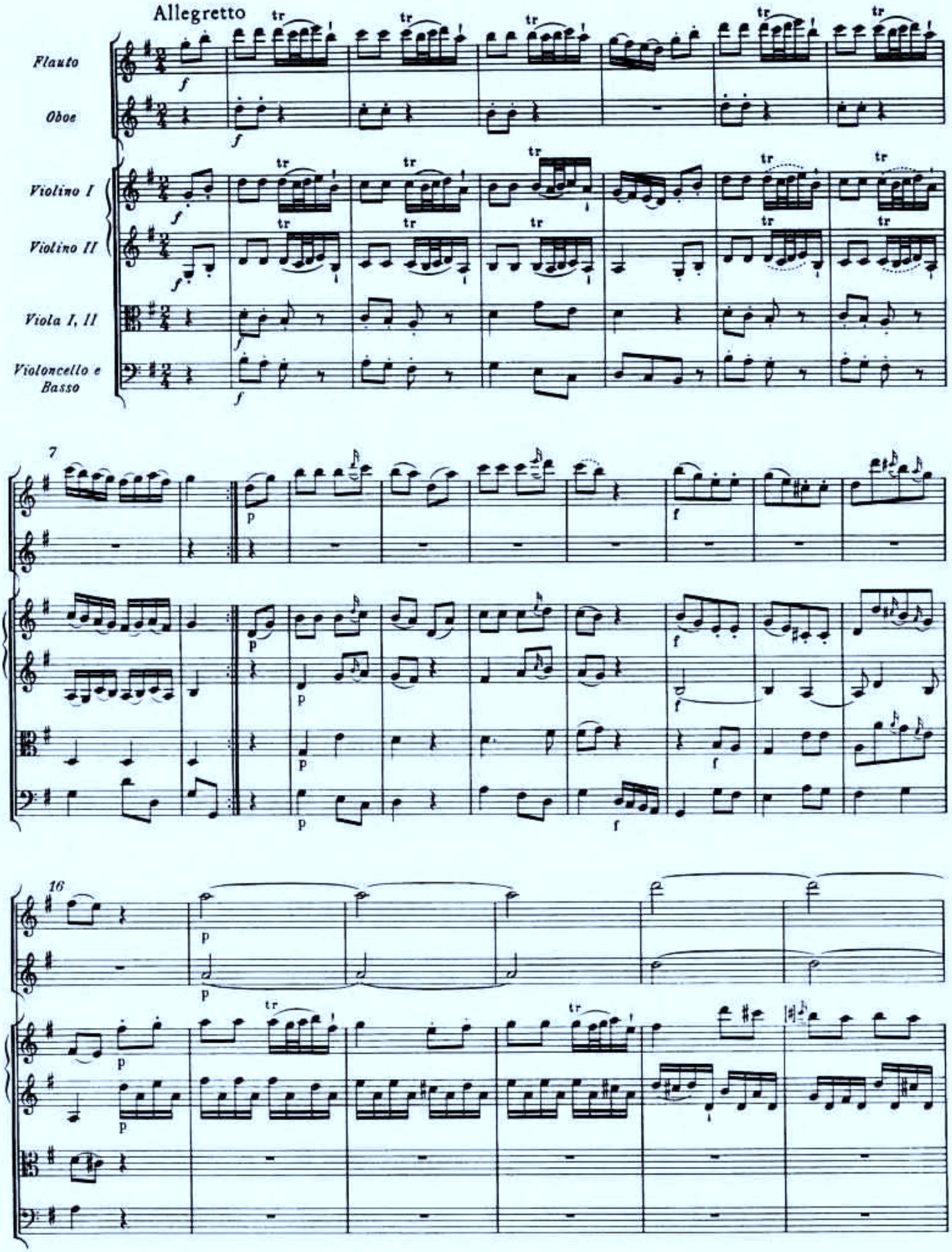

Trio II
Flauto
Oboe
Fagotto
Da capo Menuetto

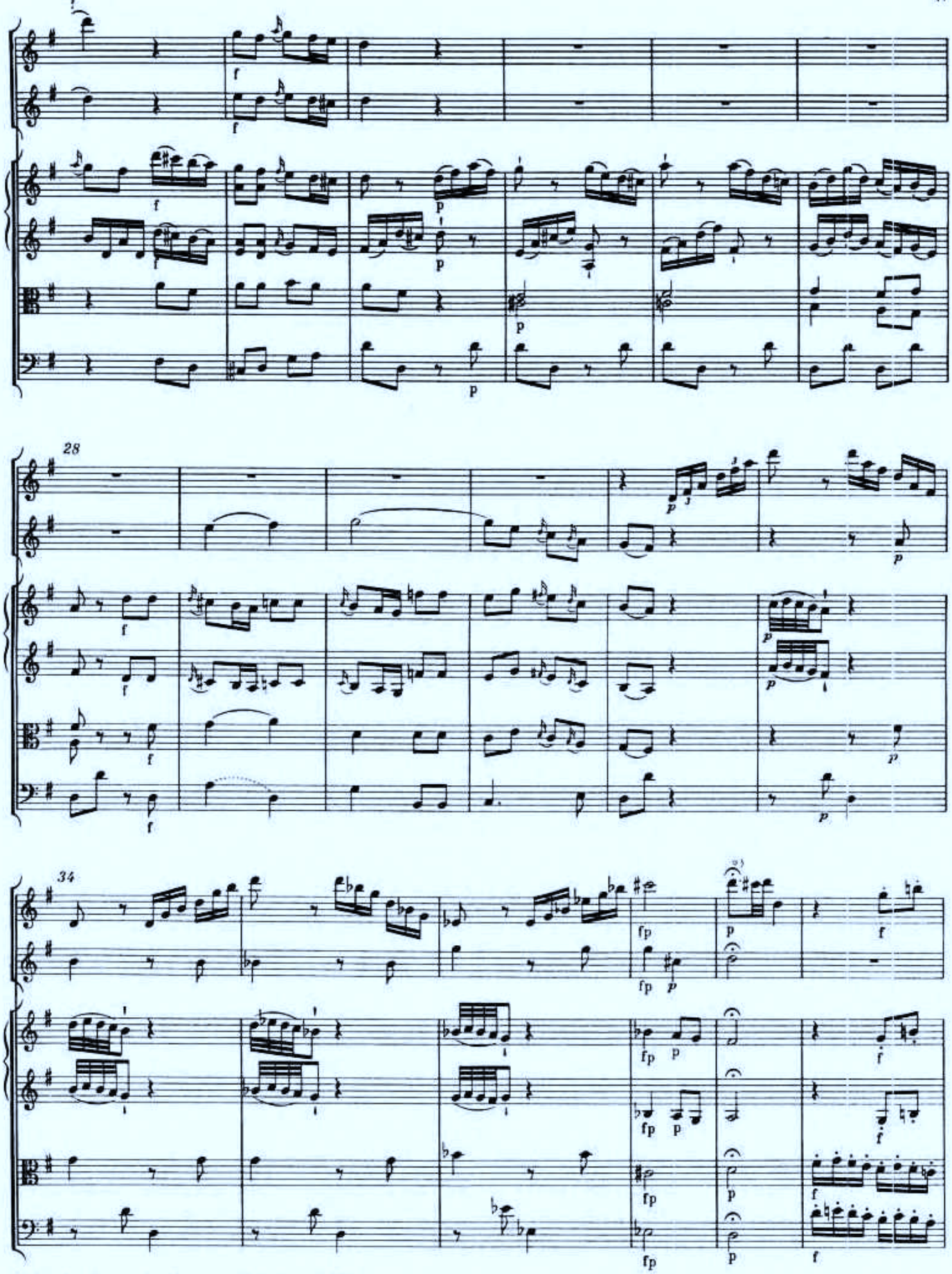

Trio III
Flauto
Oboe
Fagotto
Corno I in Re/D
Corno II in Re/D
Corno III in Re/D
Corno IV in Re/D
Da capo Menuetto


Coda
Flauto
Oboe
Fagotto
Corno I in Re/D
Corno II in Re/D
Corno III in Re/D
Corno IV in Re/D
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
6

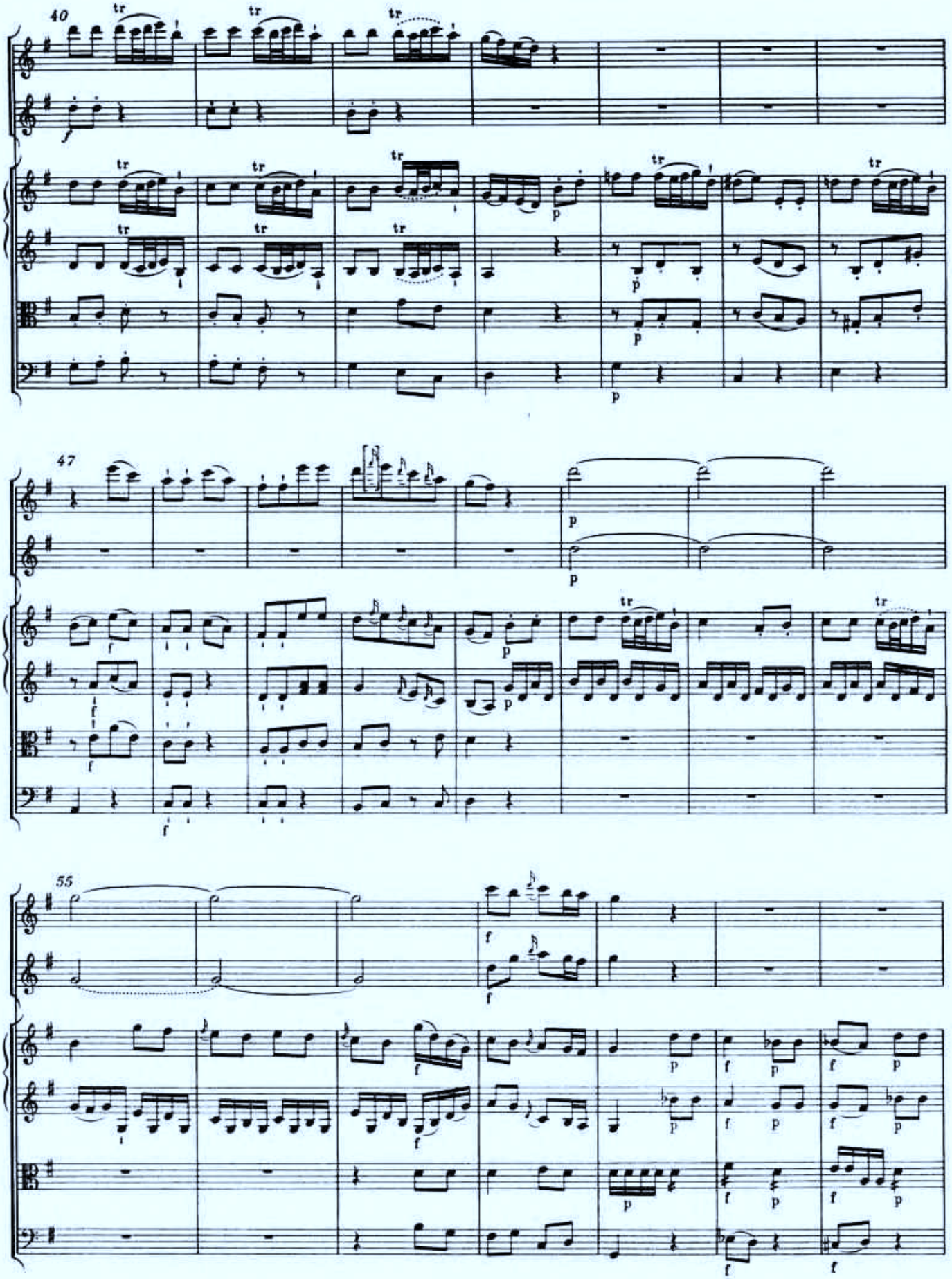


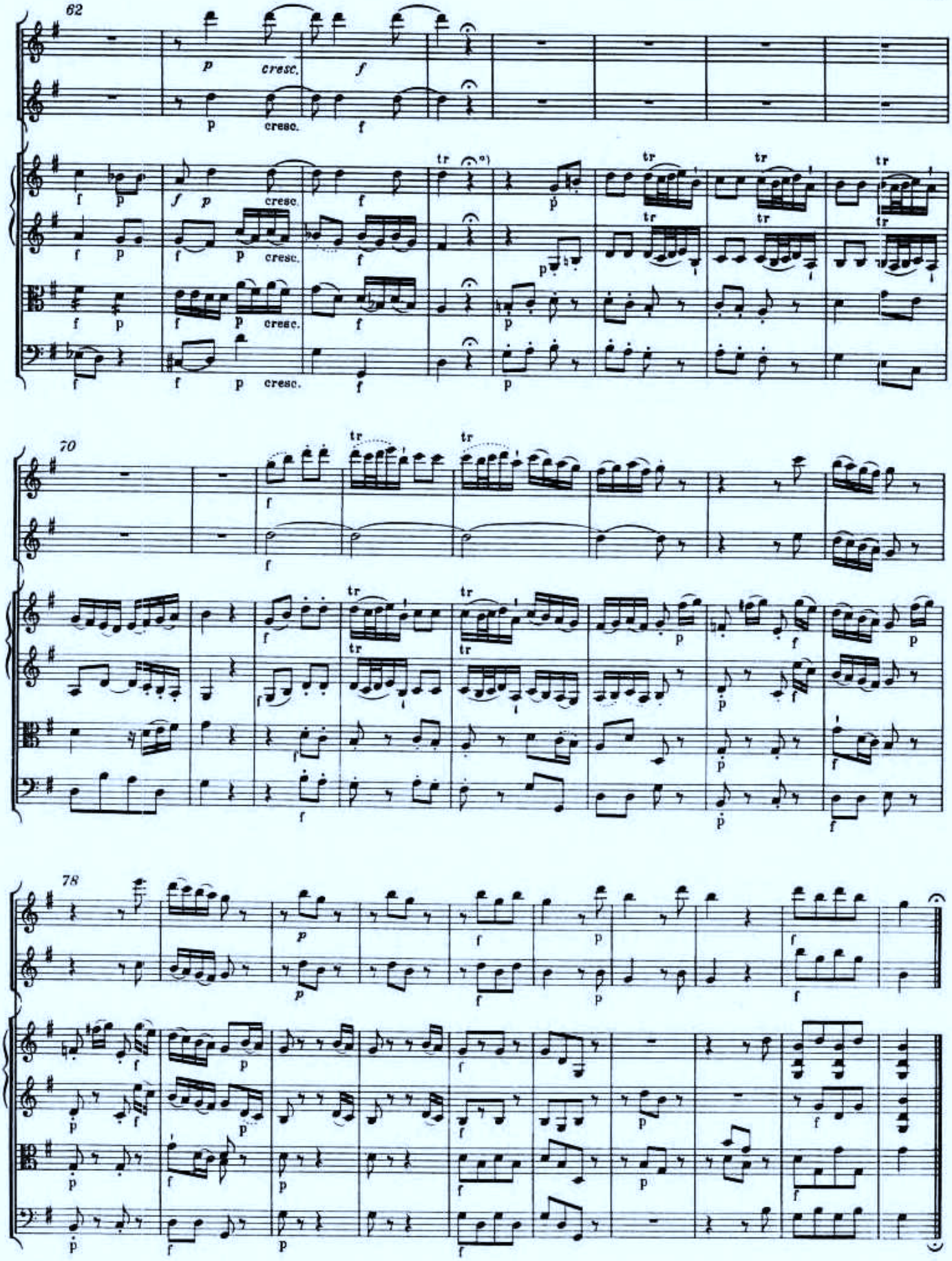
*) Ausführung: prima volta ♩ ♩ ♩, seconda volta 𝅗𝅥 𝄽


Allegretto
Flauto
Oboe
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
7
16



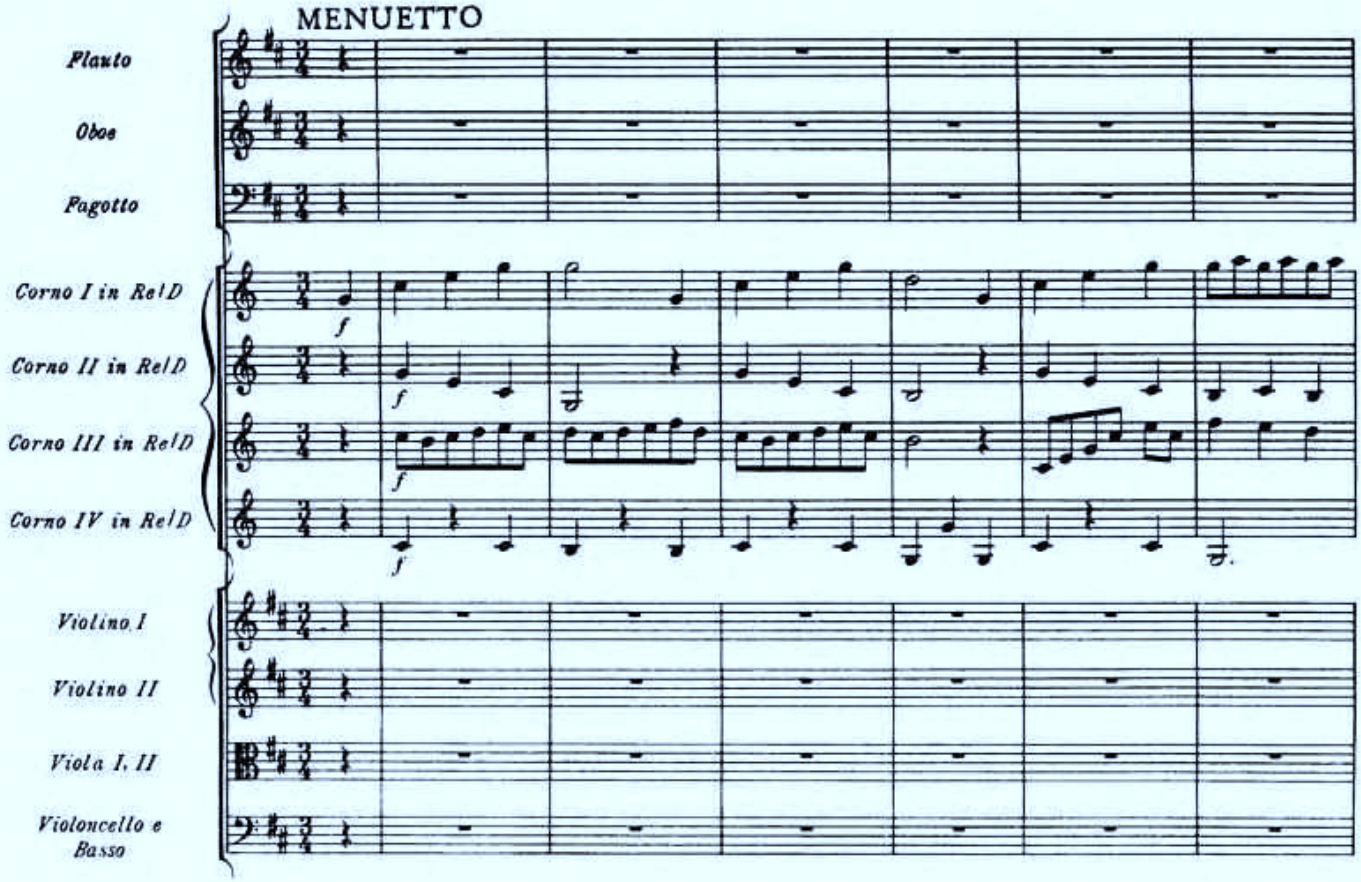
*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.

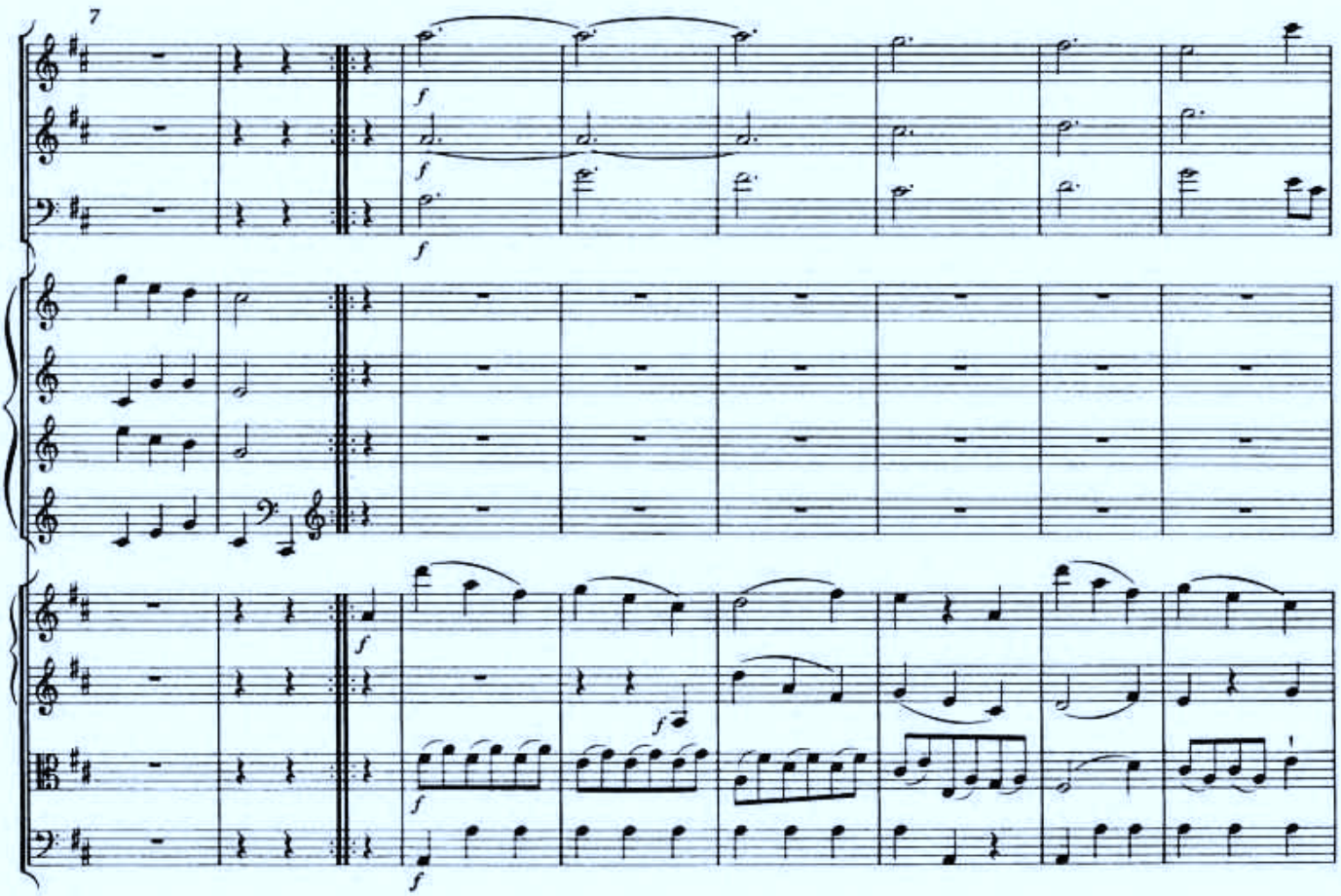

40
47
55

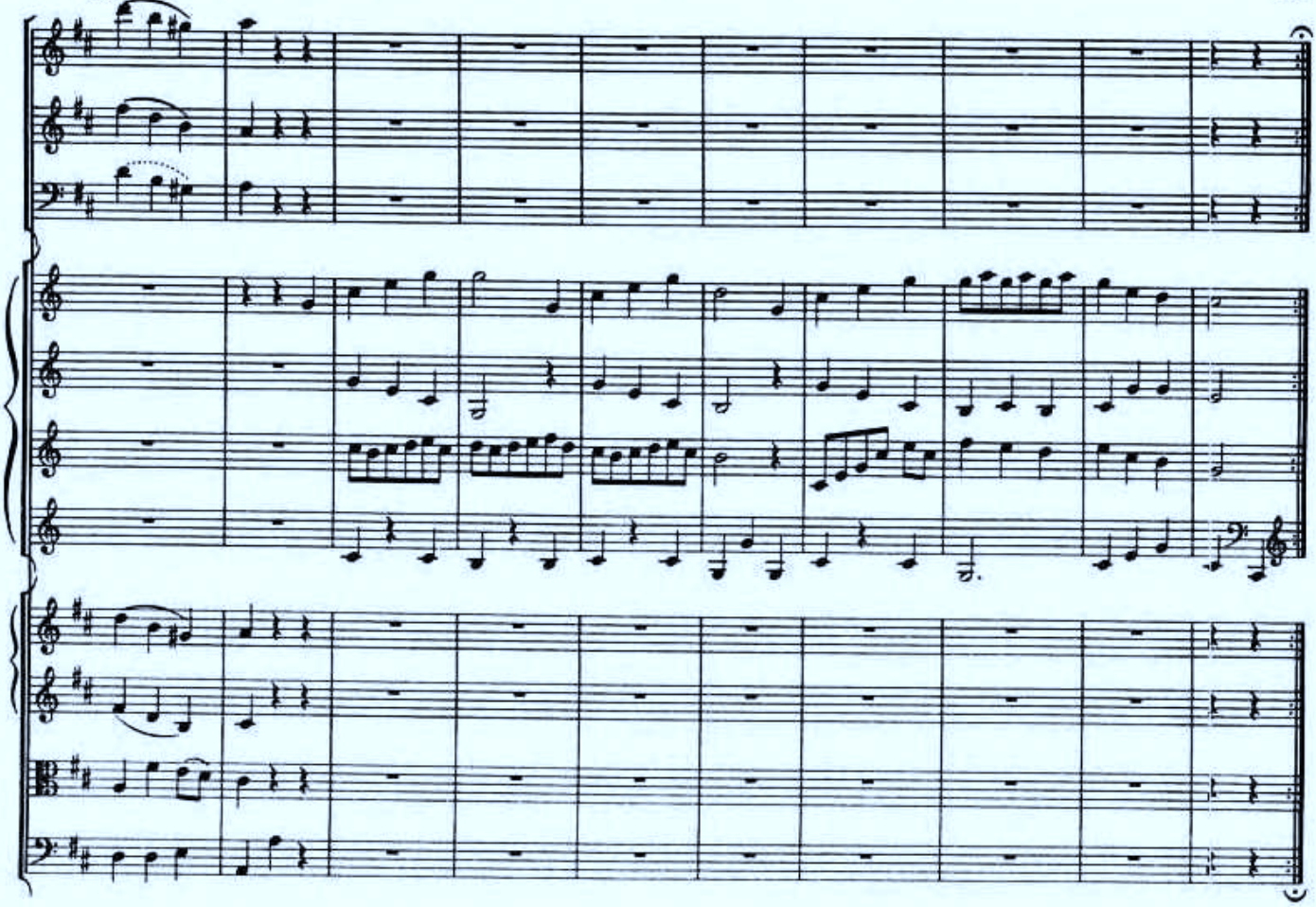


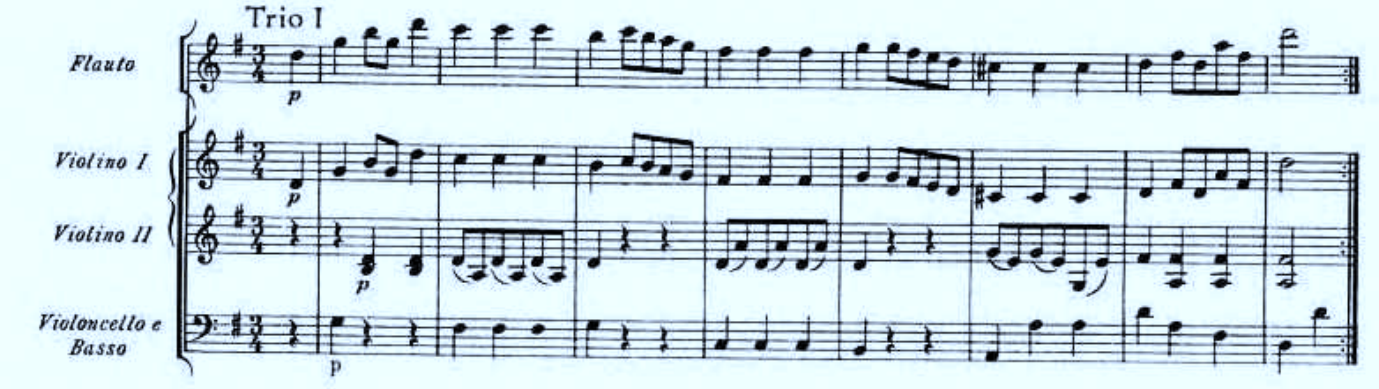
*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.

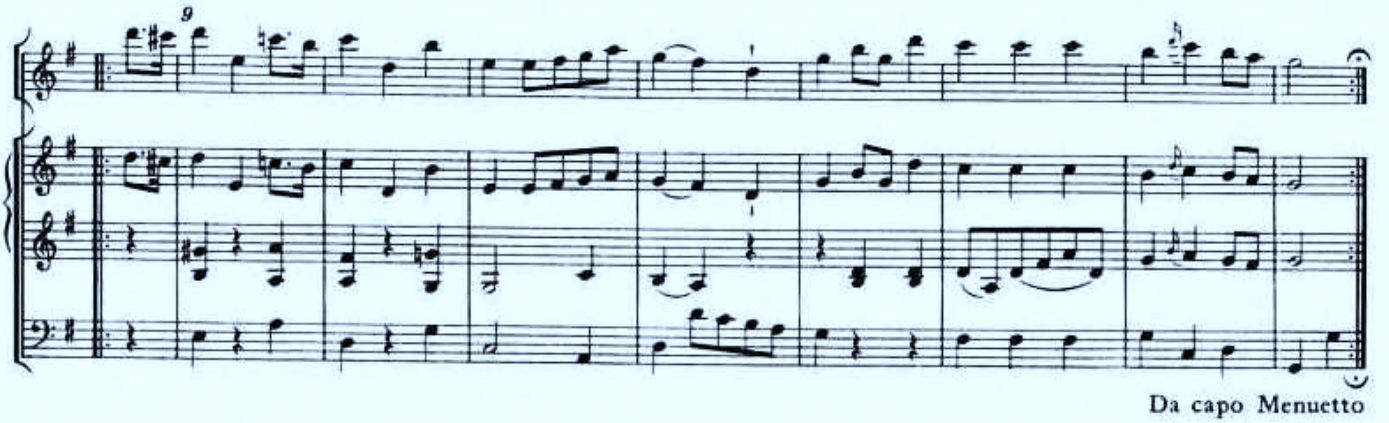
MENUETTO


Flauto
Oboe
Fagotto
Corno I in ReID
Corno II in ReID
Corno III in ReID
Corno IV in ReID
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso

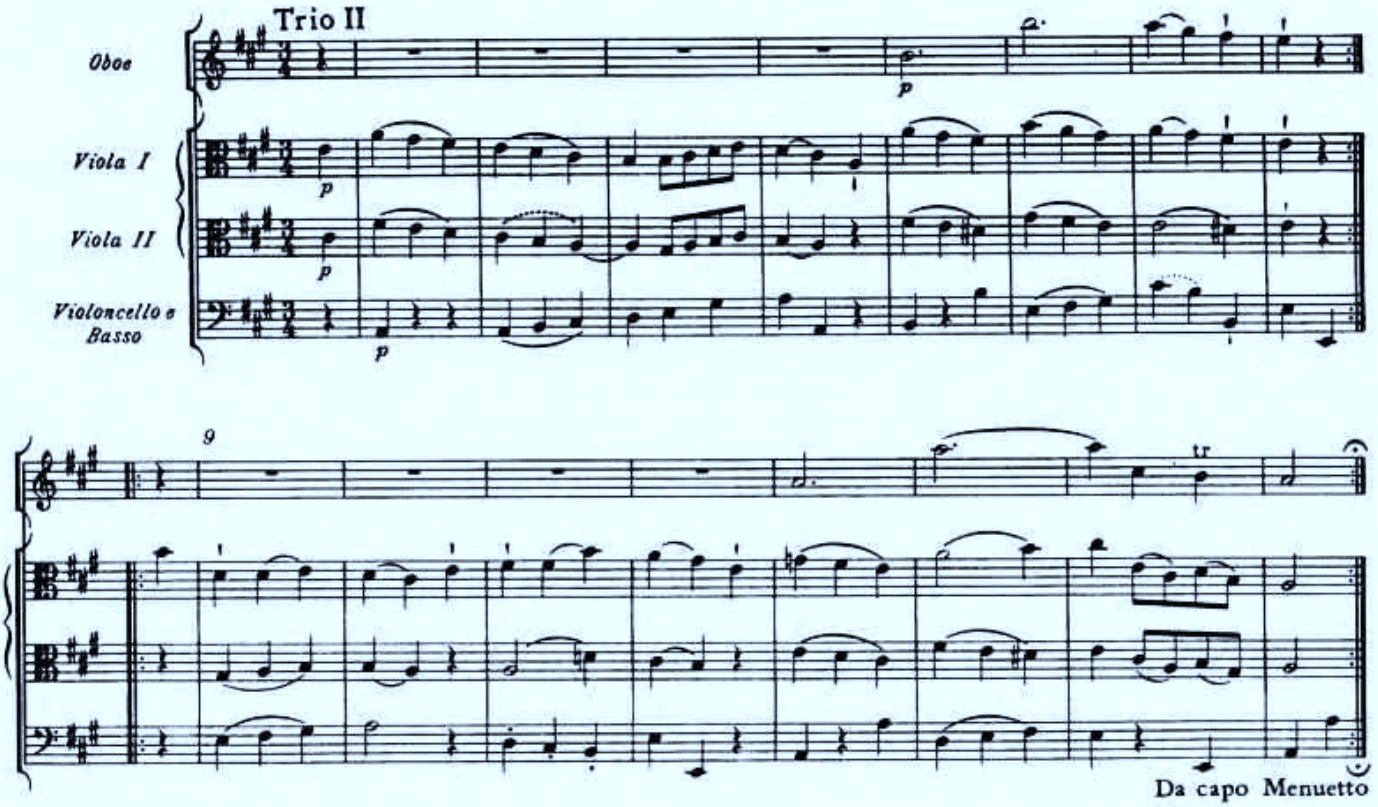

7

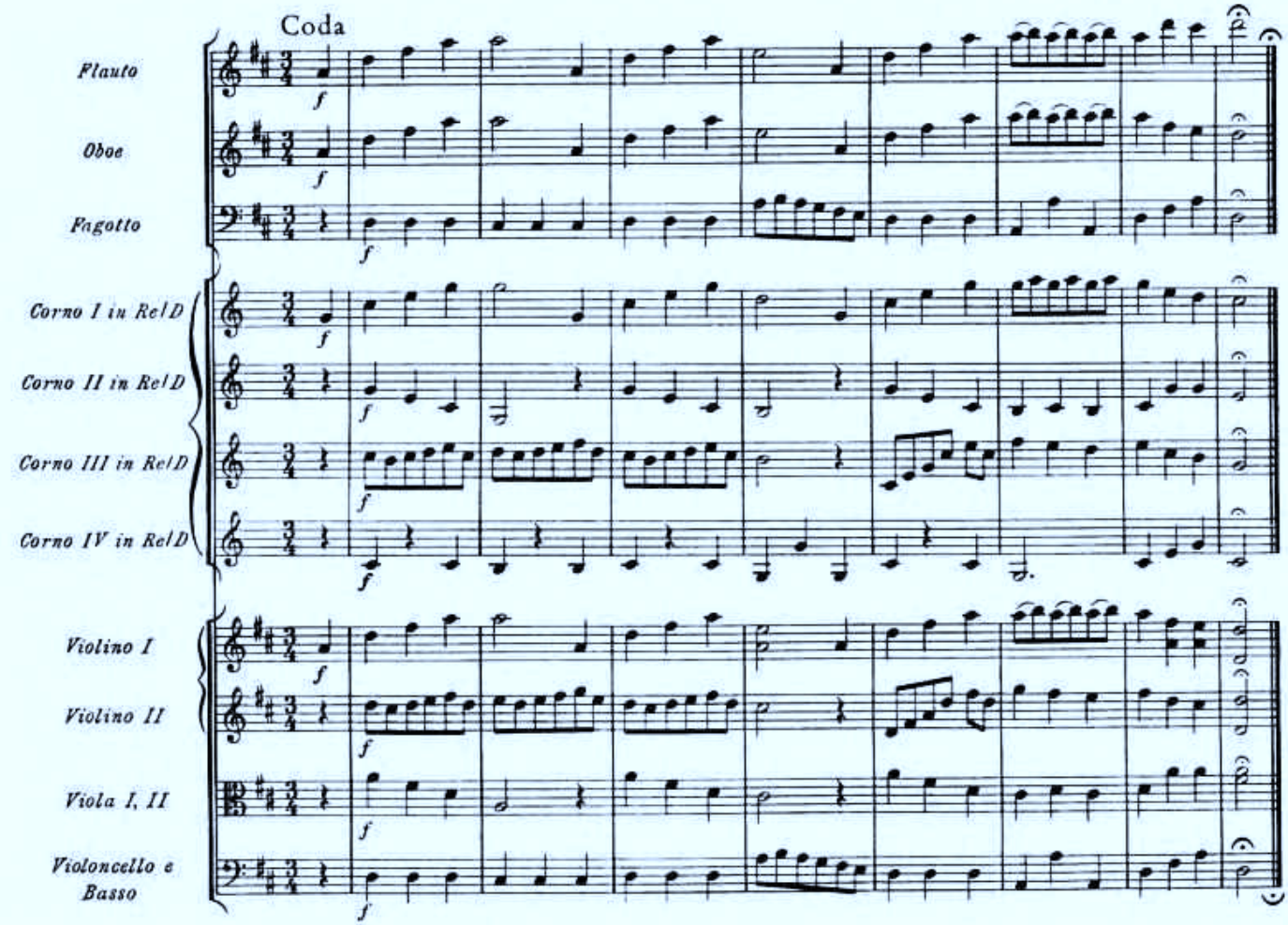


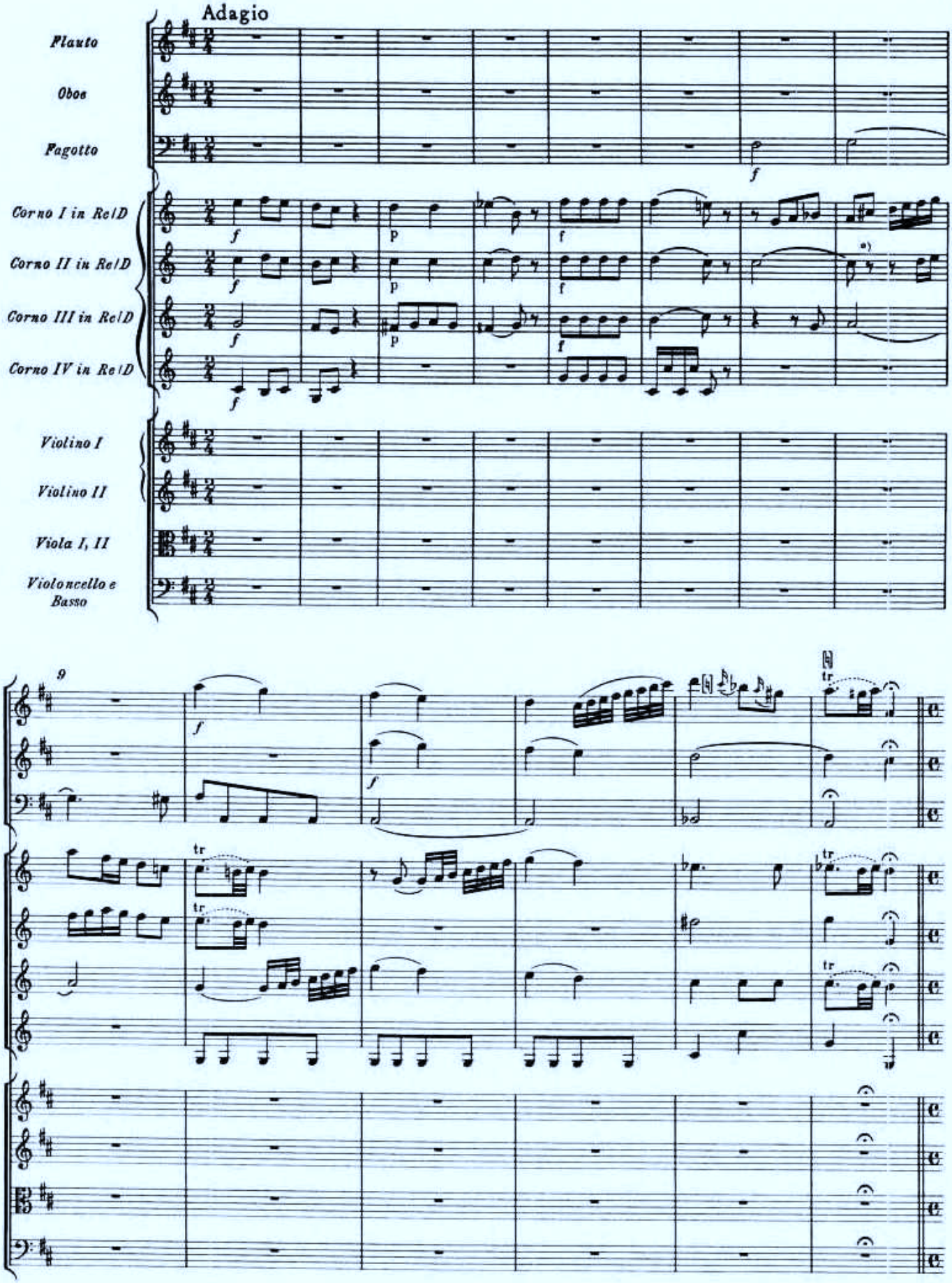




Da capo Menuetto

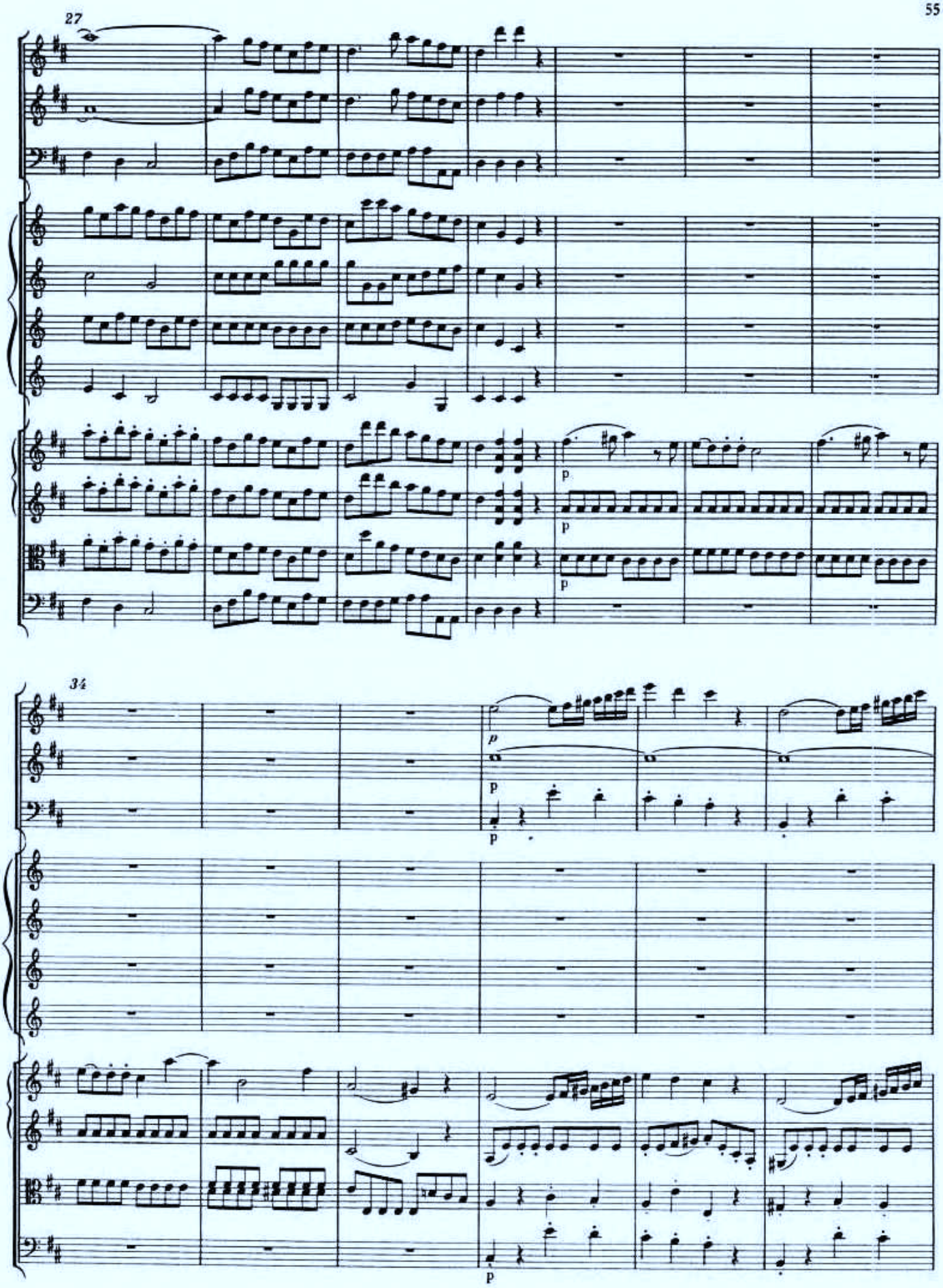

Trio II
Oboe
Viola I
Viola II
Violoncello e Basso
p
9
tr
Da capo Menuetto

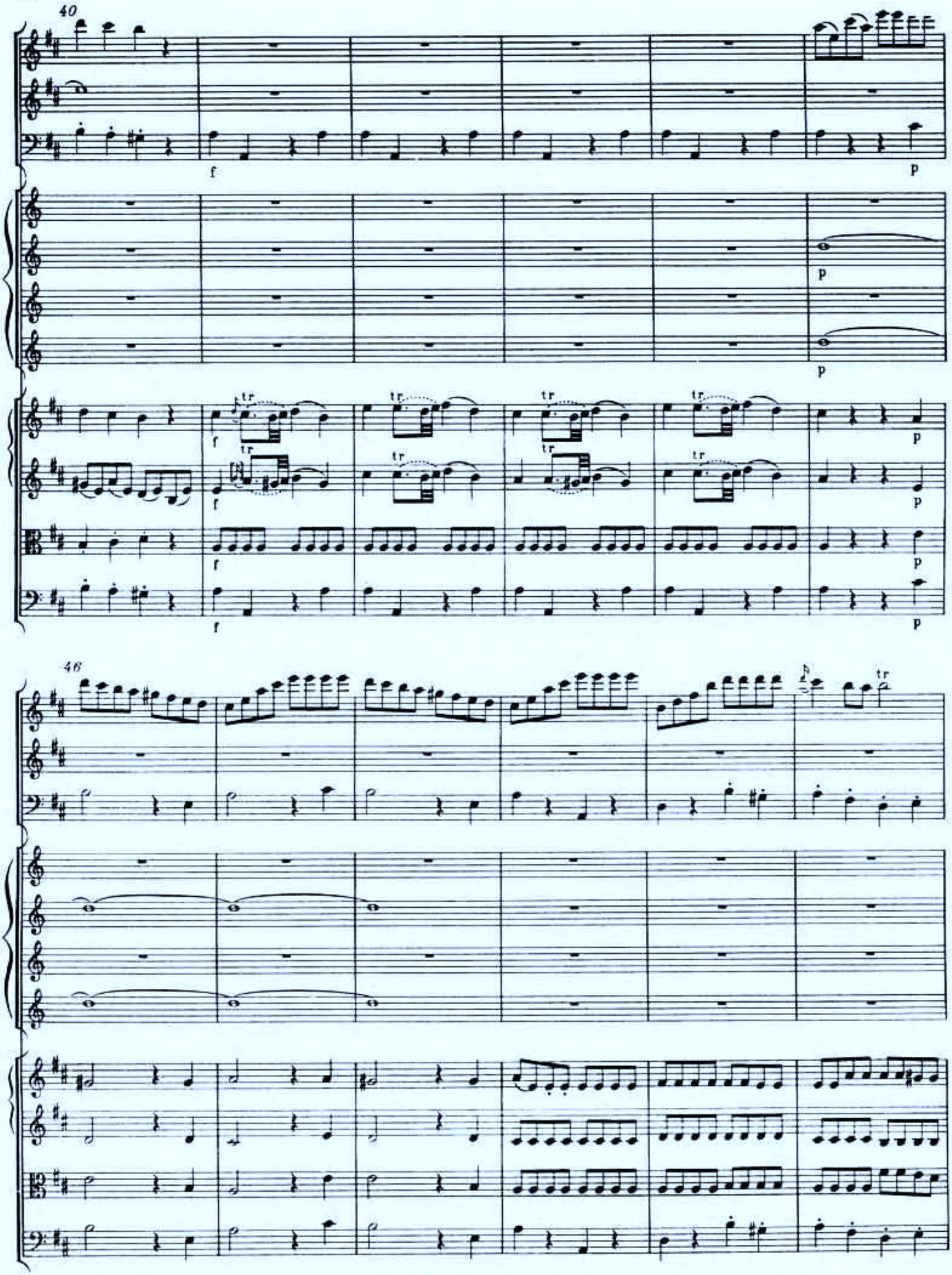

Coda
Flauto
Oboe
Fagotto
Corno I in Re/D
Corno II in Re/D
Corno III in Re/D
Corno IV in Re/D
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
f

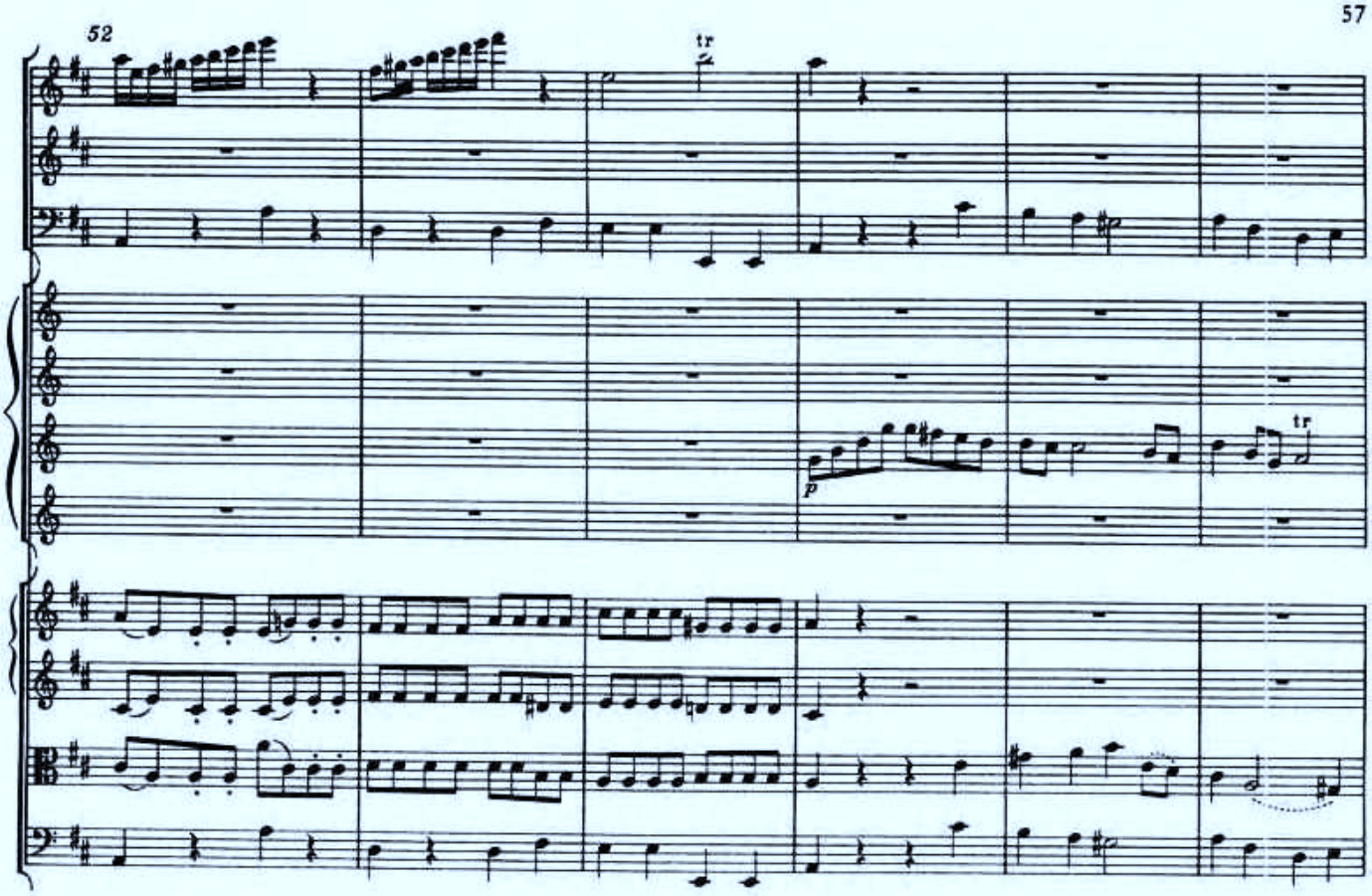


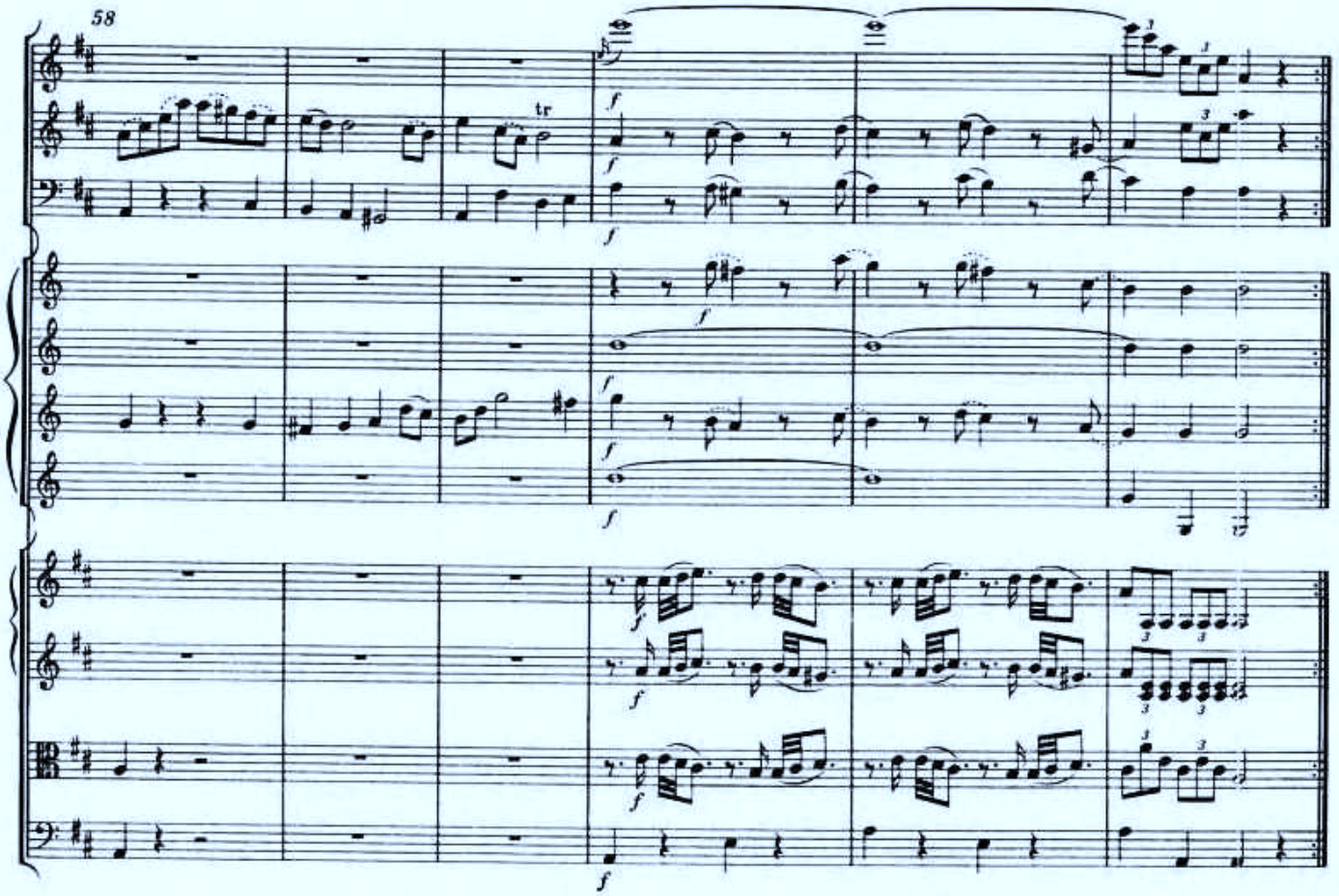
*) Vgl. Krit. Bericht.

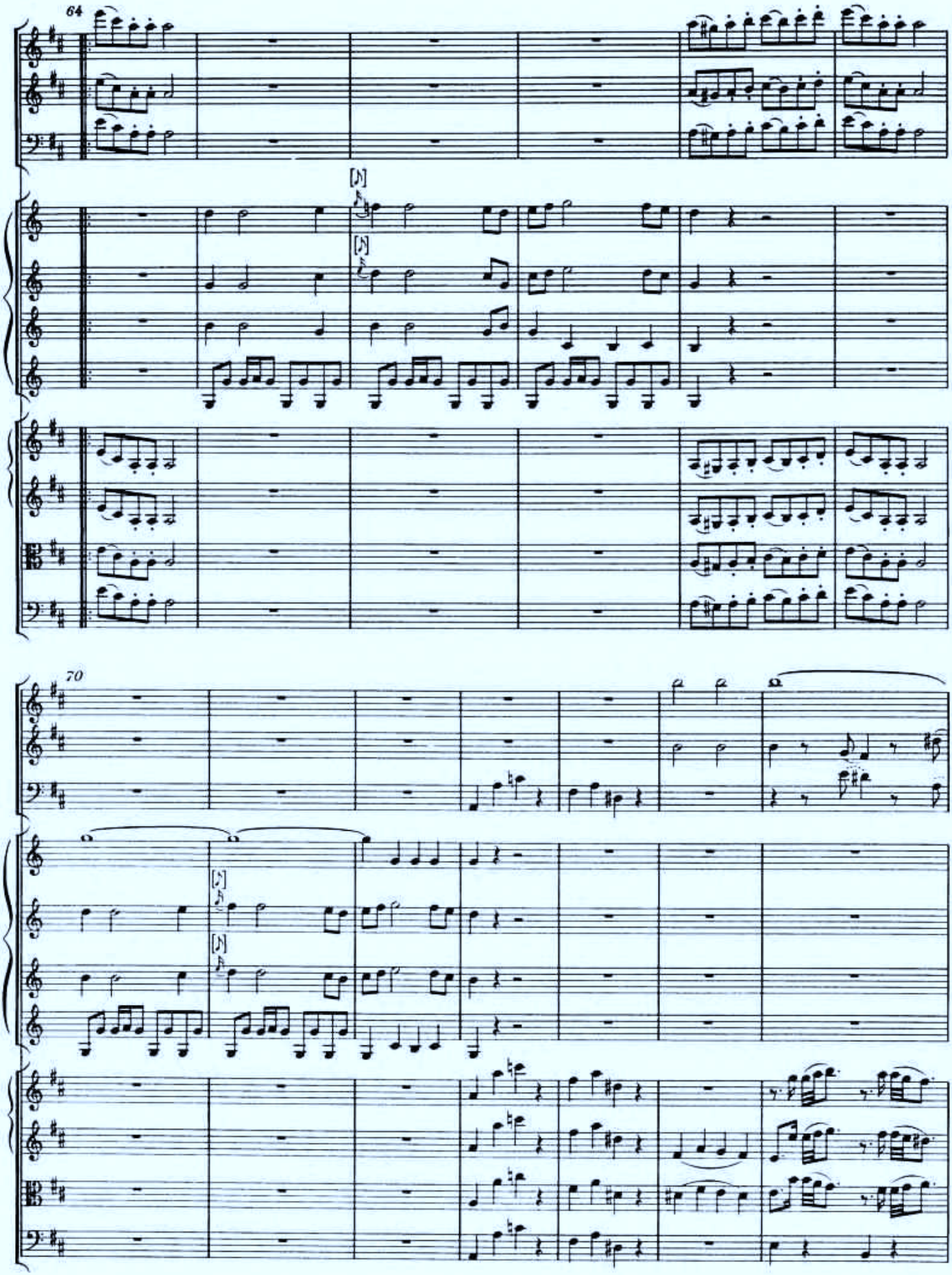
*) Vgl. Krit. Bericht.

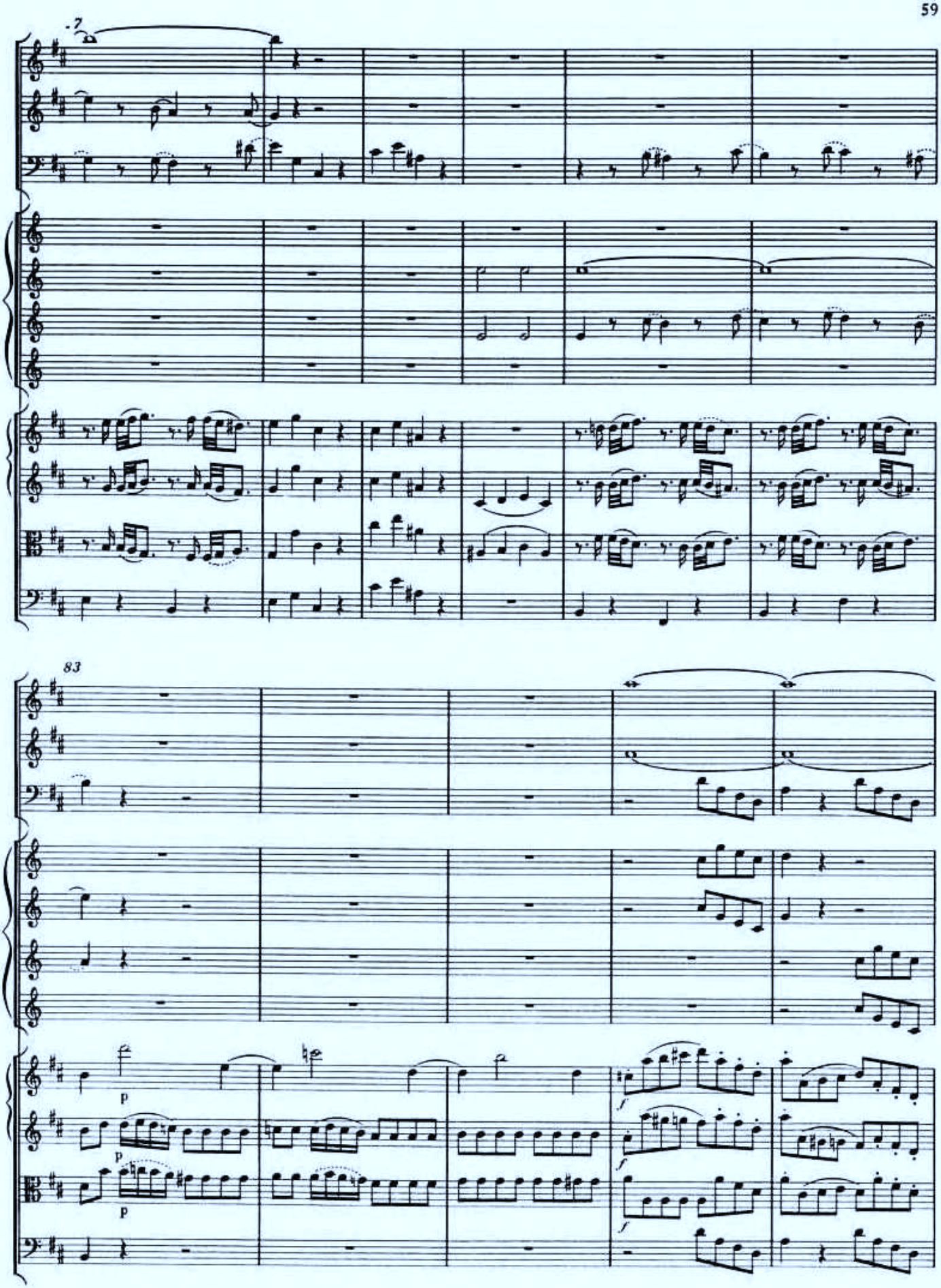

27
p
p
p
34
p
p
p

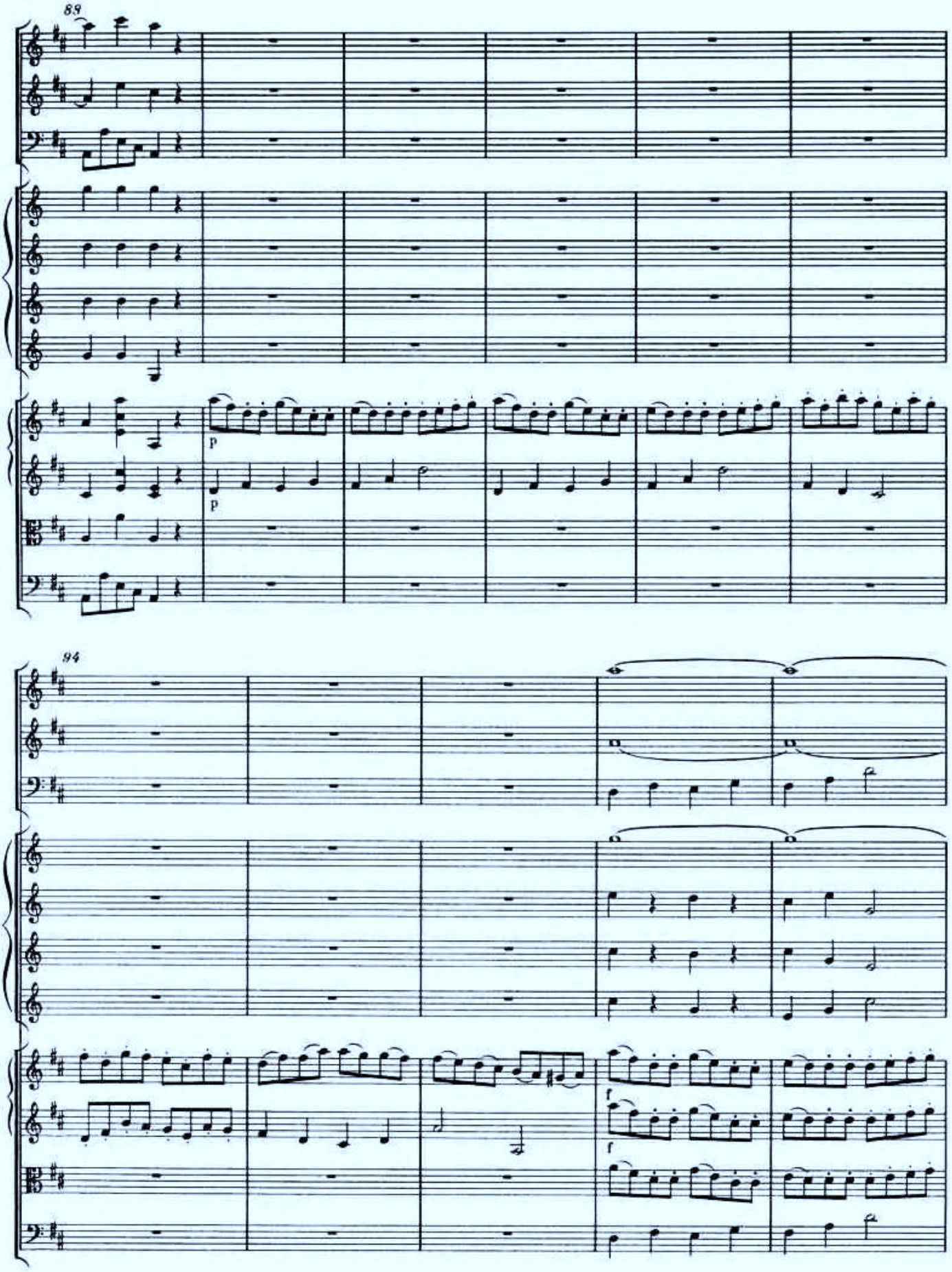

40
f
p
tr
46

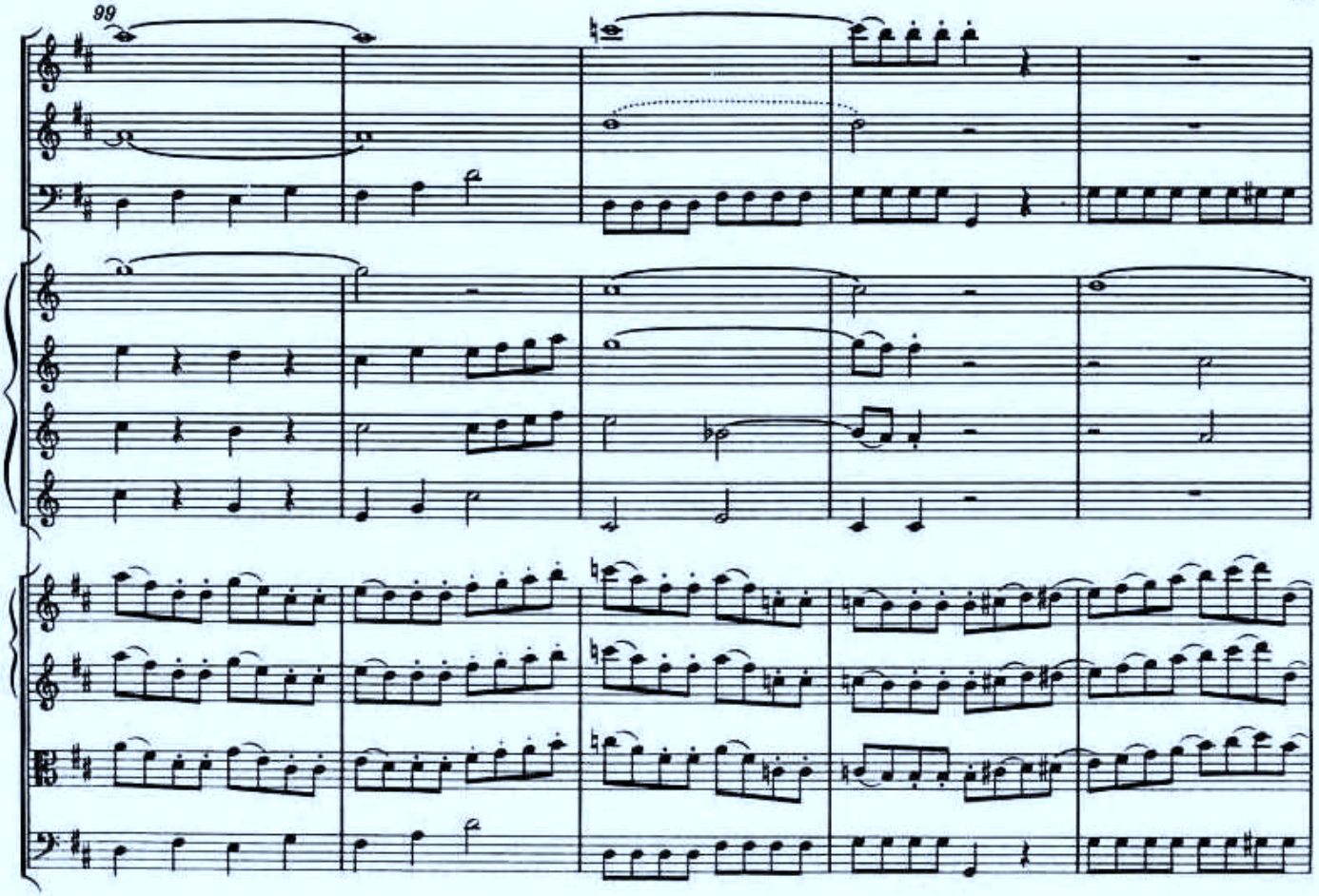

52
tr
p
tr

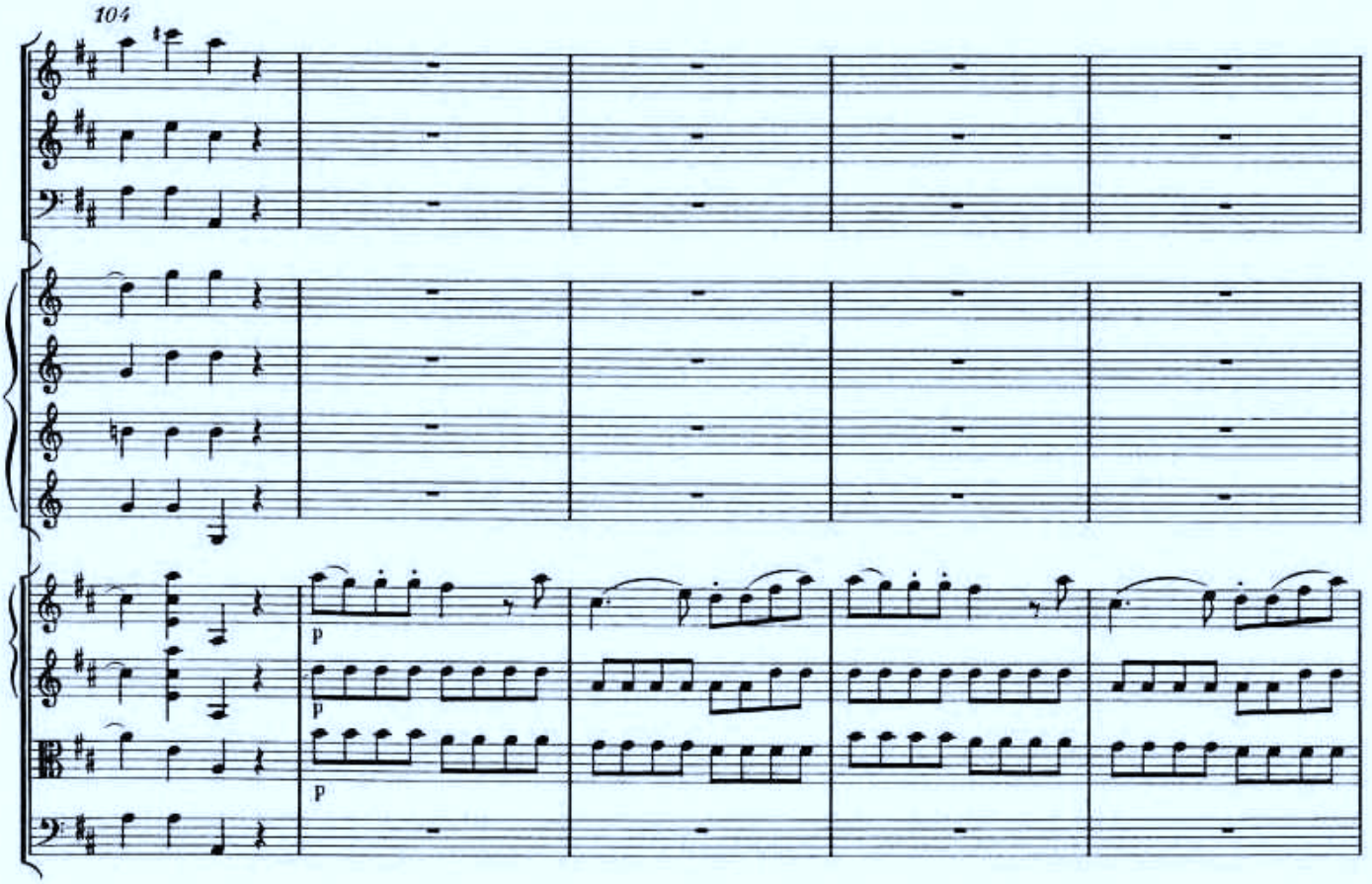

58
tr
f

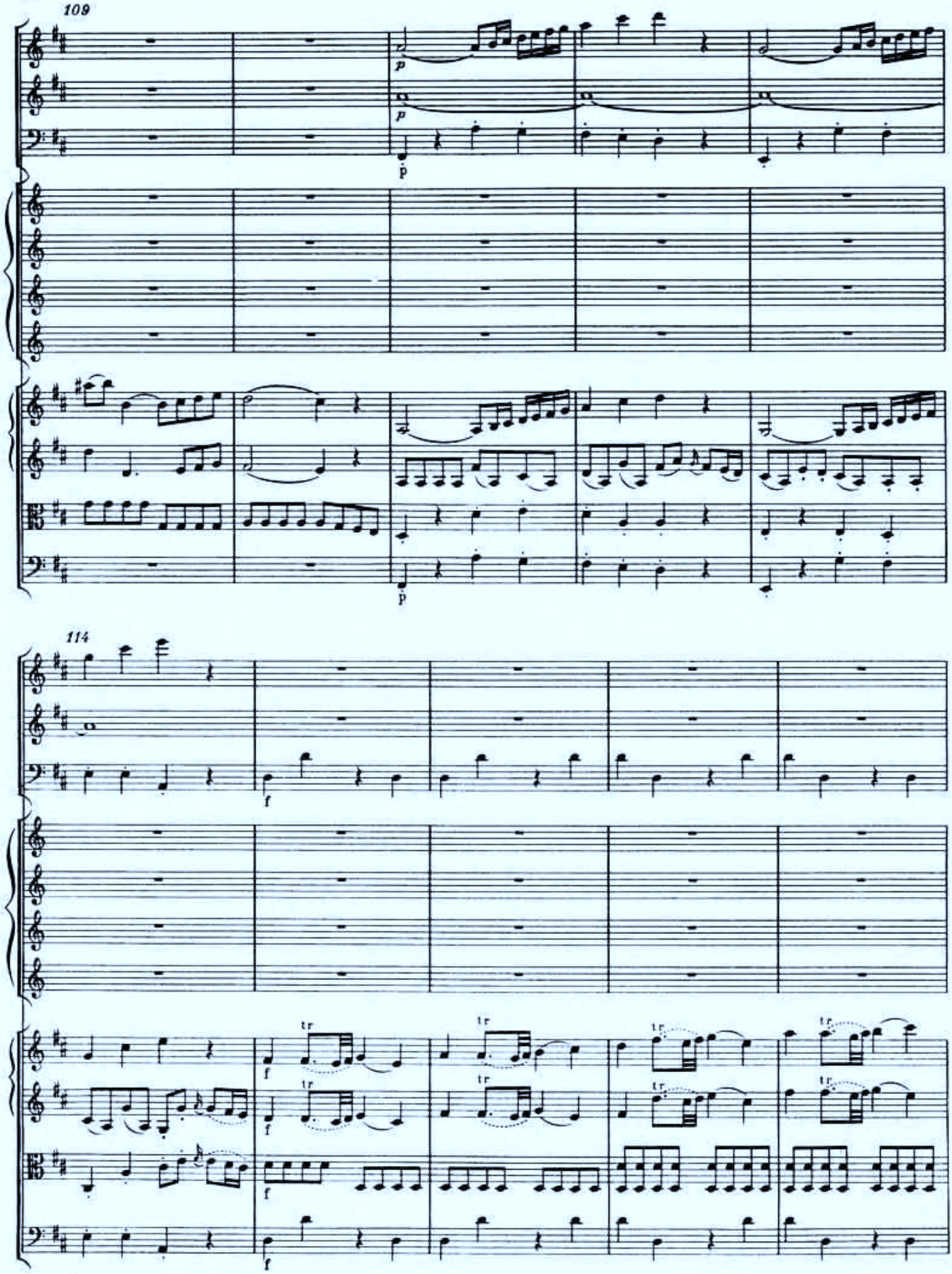

64
70

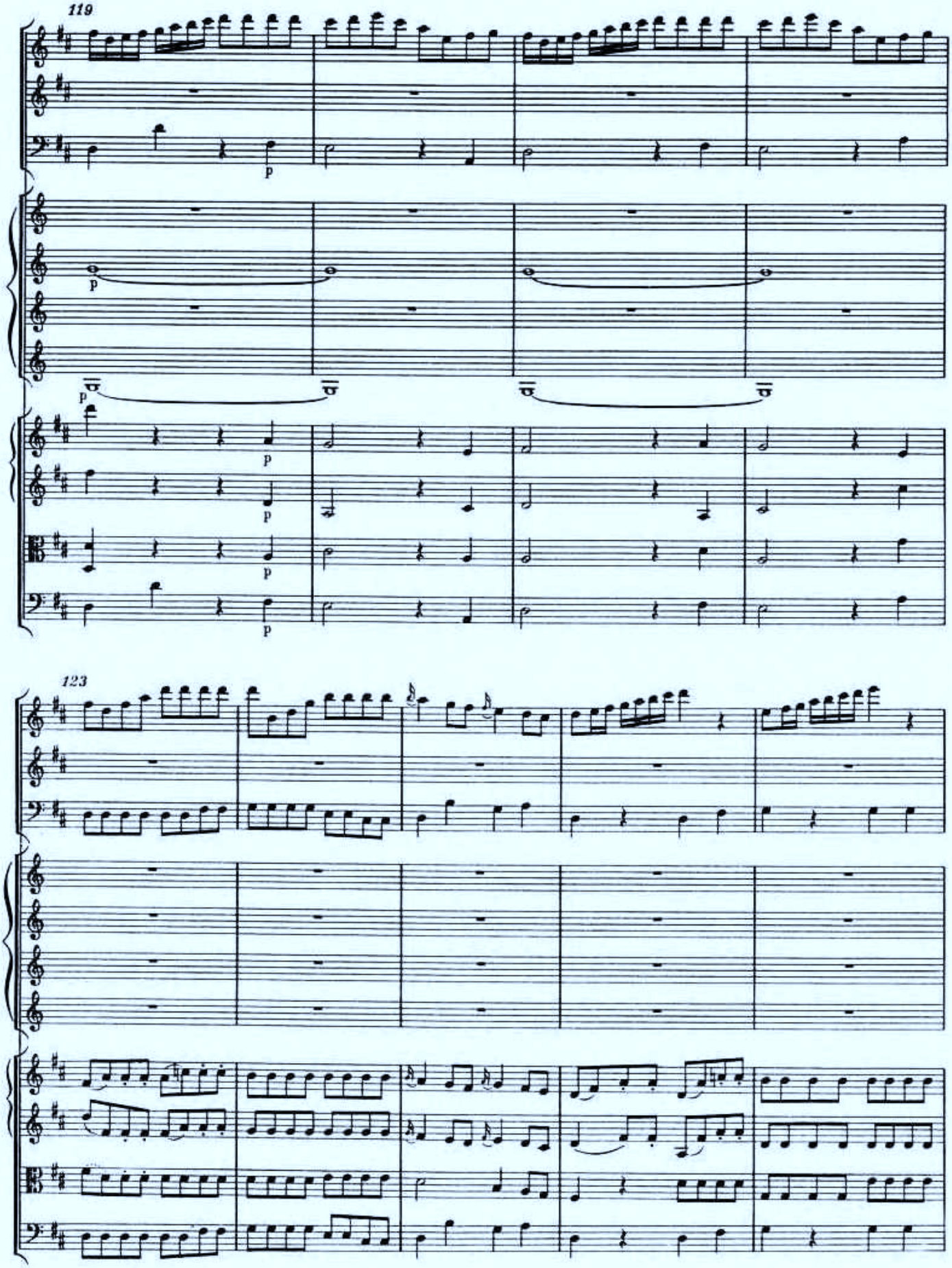

7
83
p
p
p
f
f
f

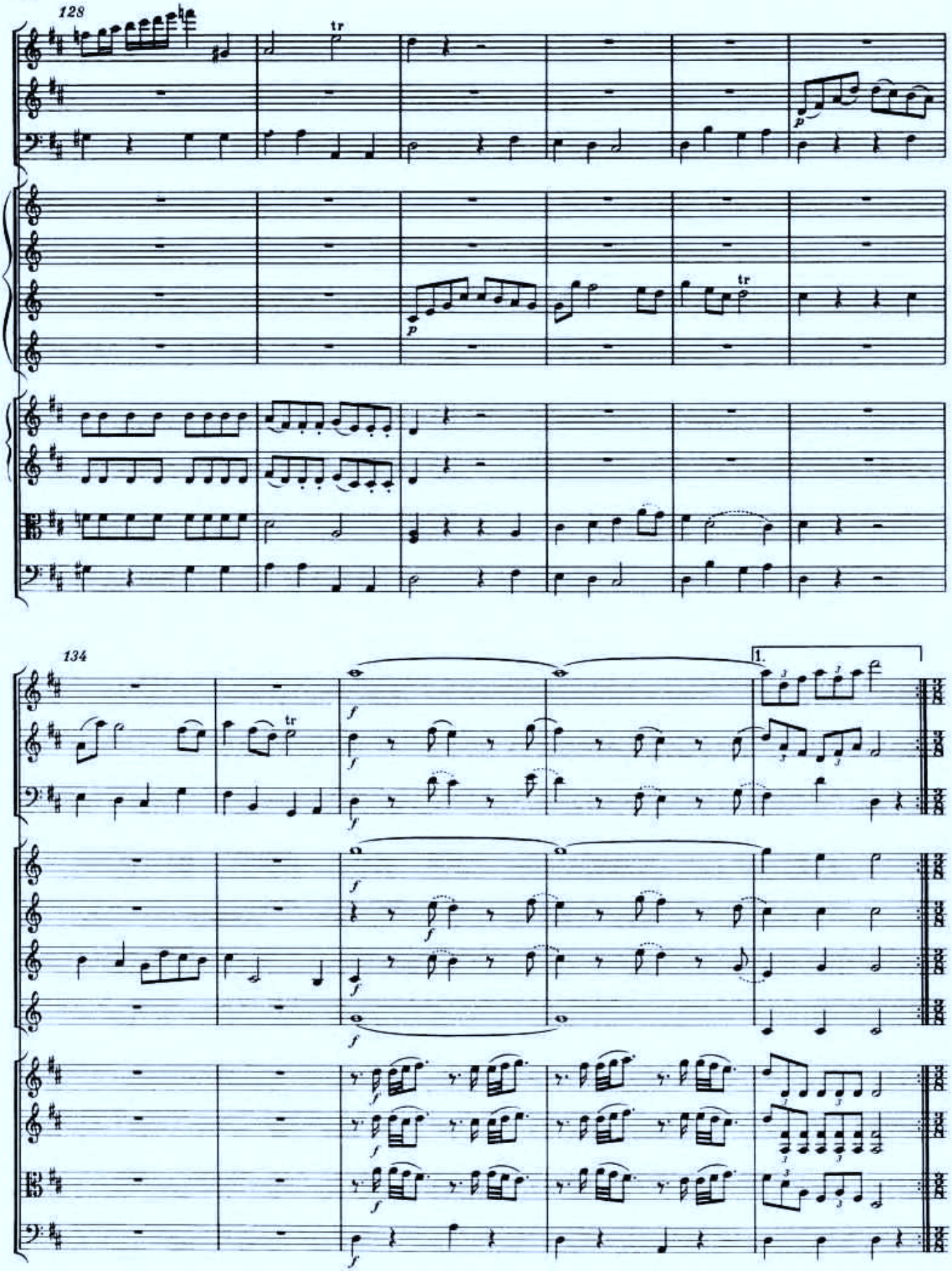

89
p
p
94
f
f

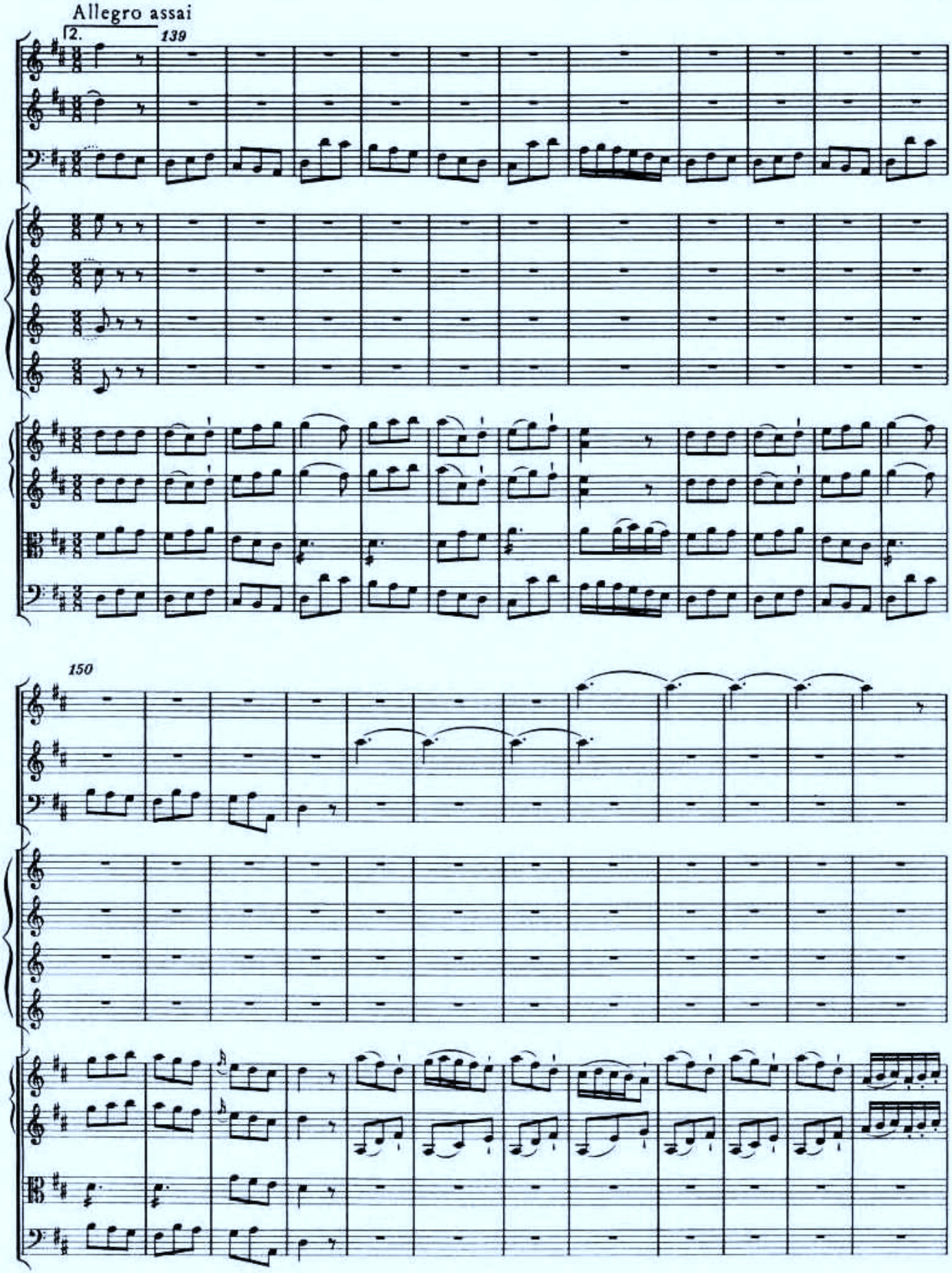

99

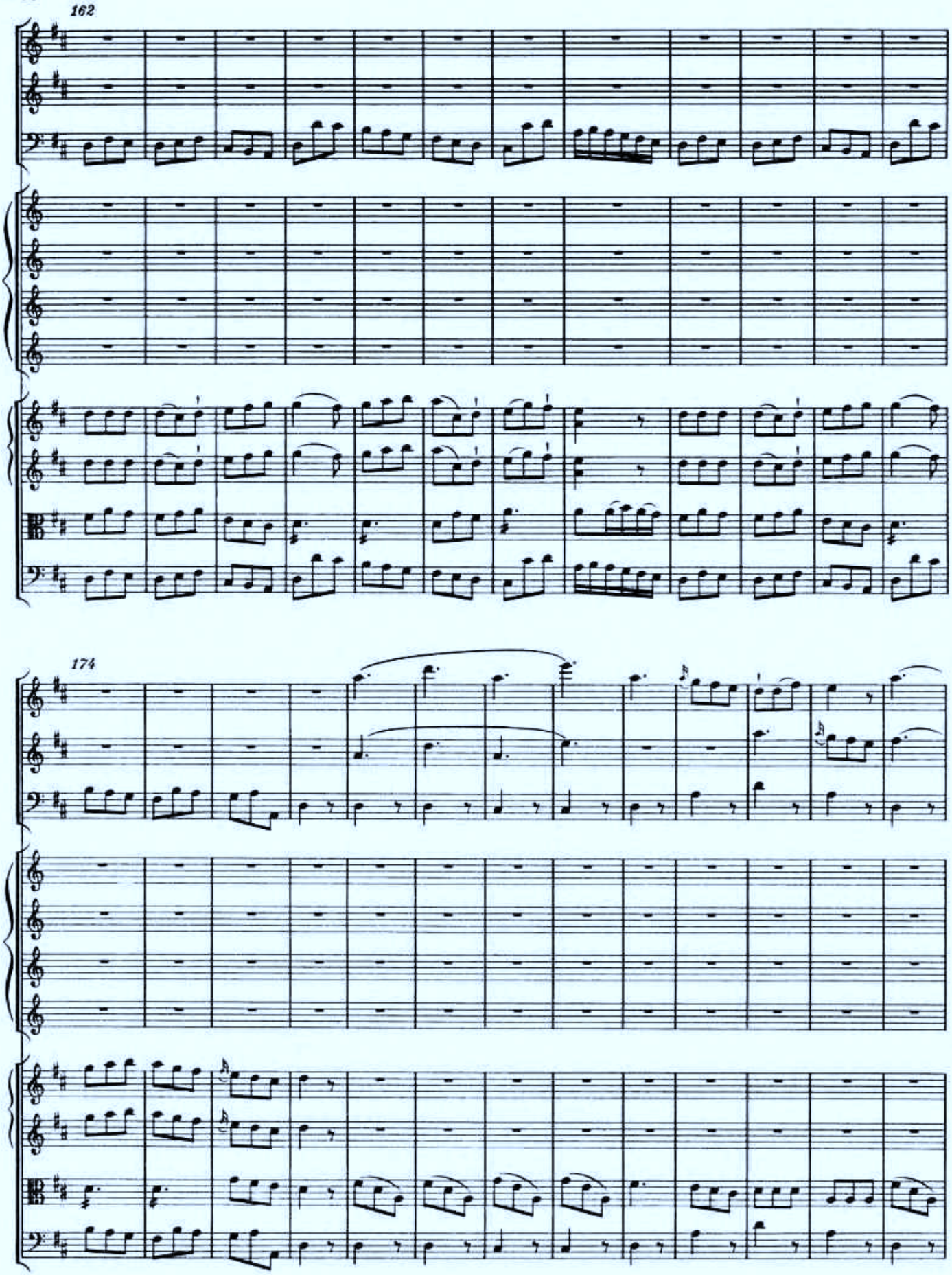

104
p
p
p


109
114


119
p
p
p
p
p
p
123


128
tr
p
tr
134
tr
f
1.


Allegro assai
2.
139
150

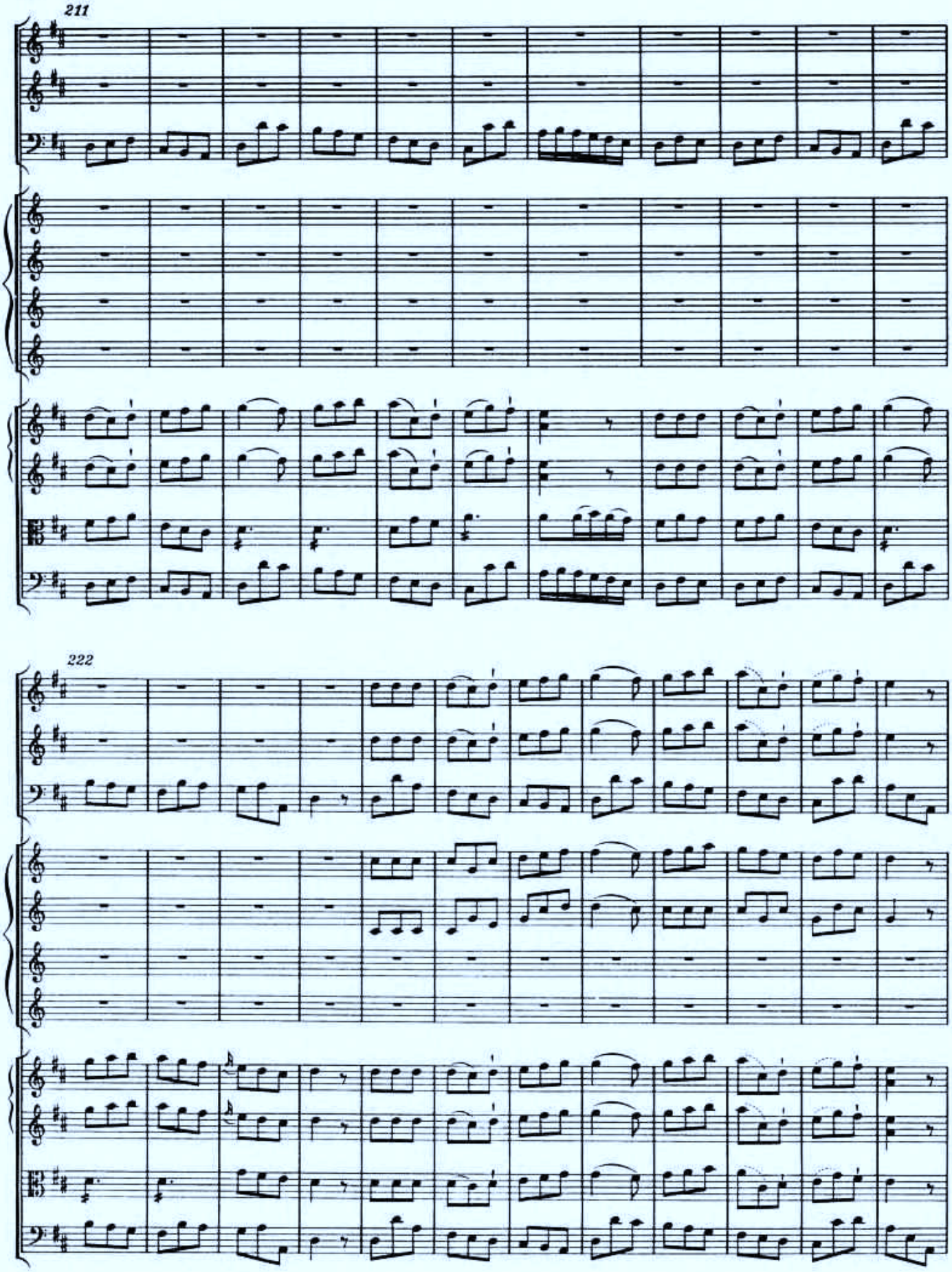

162
174

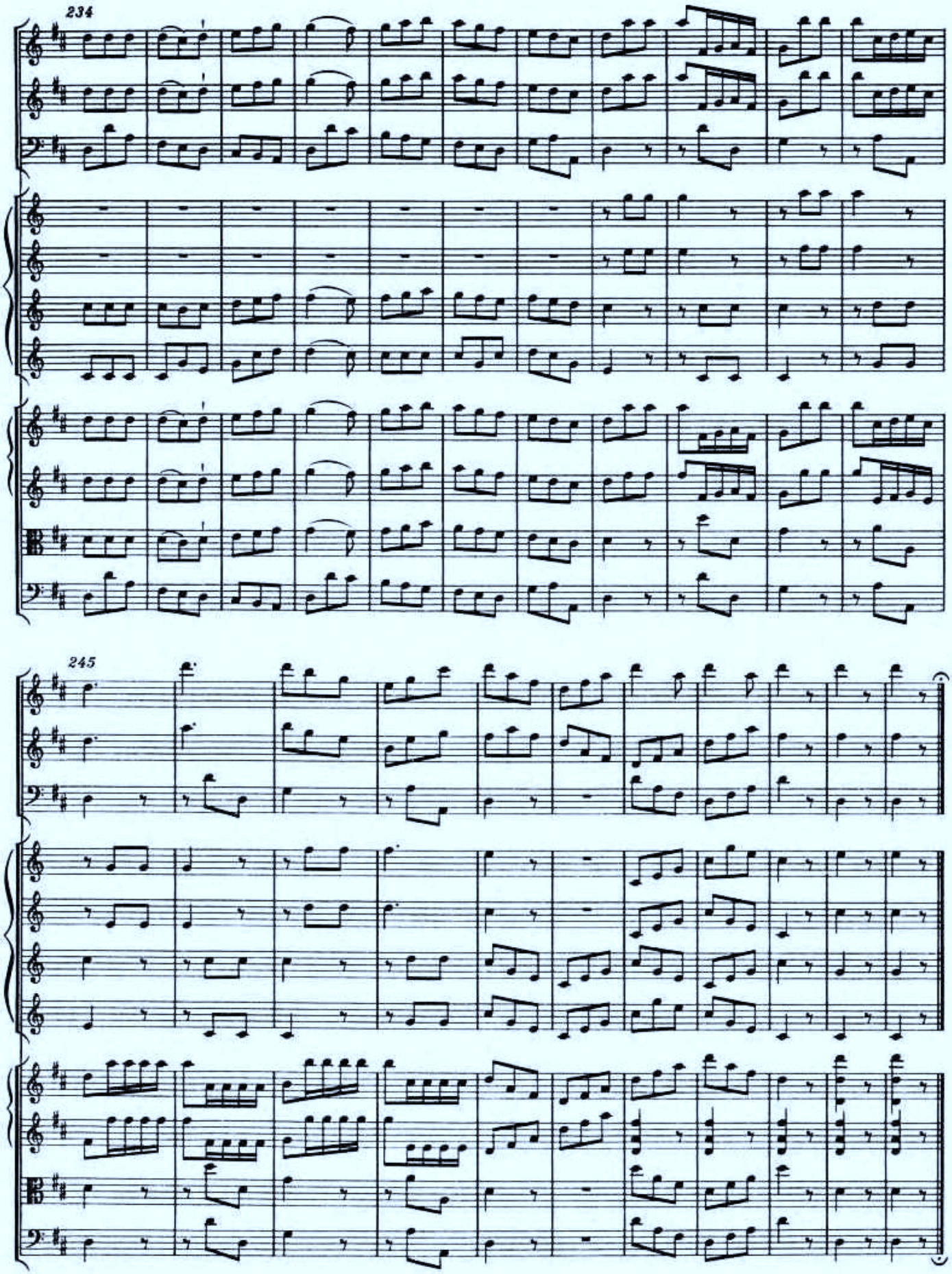
187

a)

199

a) Vgl. Vorwort, S. XIII, und Krit. Bericht.


211
222


234
245

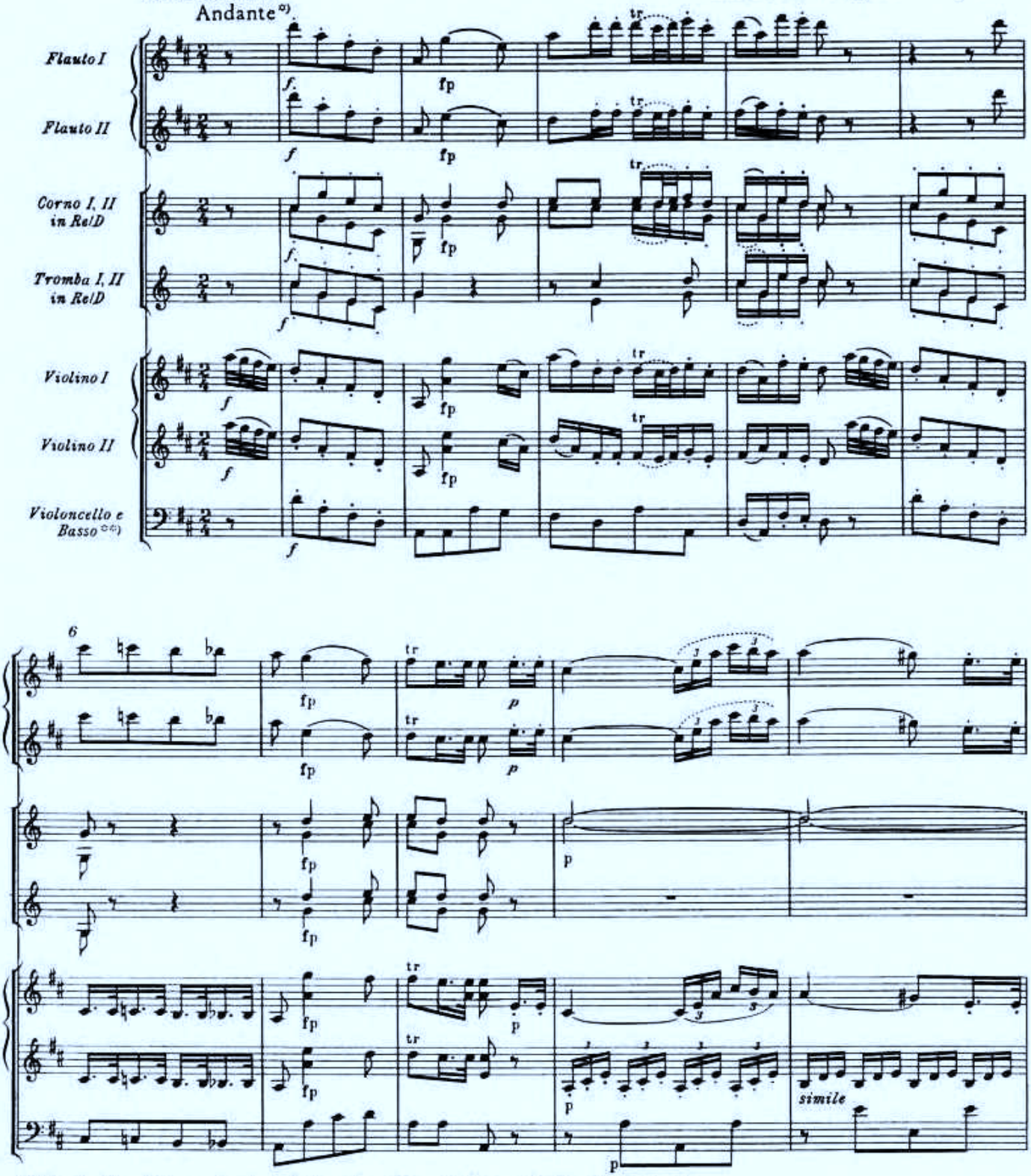
Serenade in D

Marsch KV 189 (167b) und Serenade KV 185 (167a)

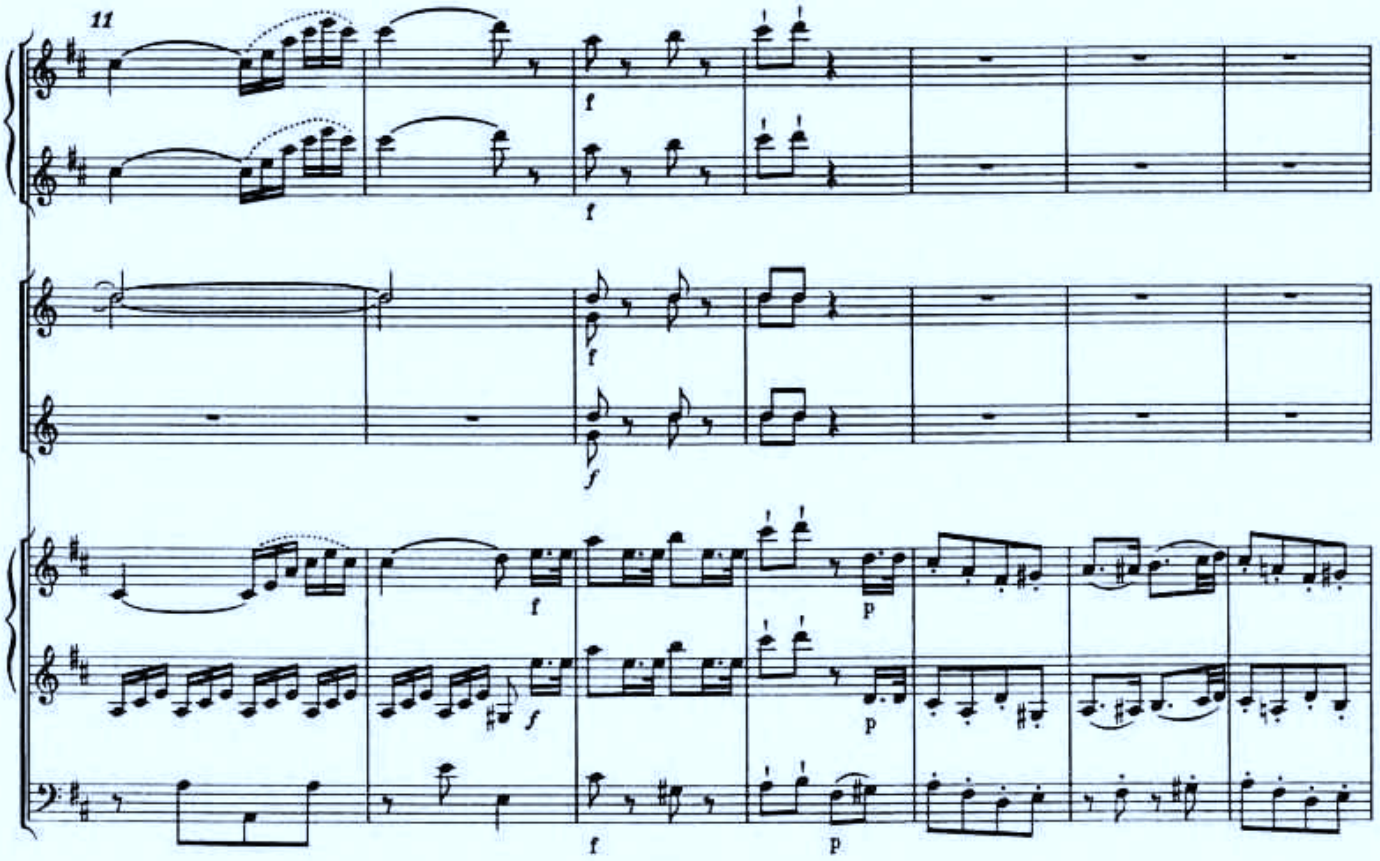
MARCHE*)

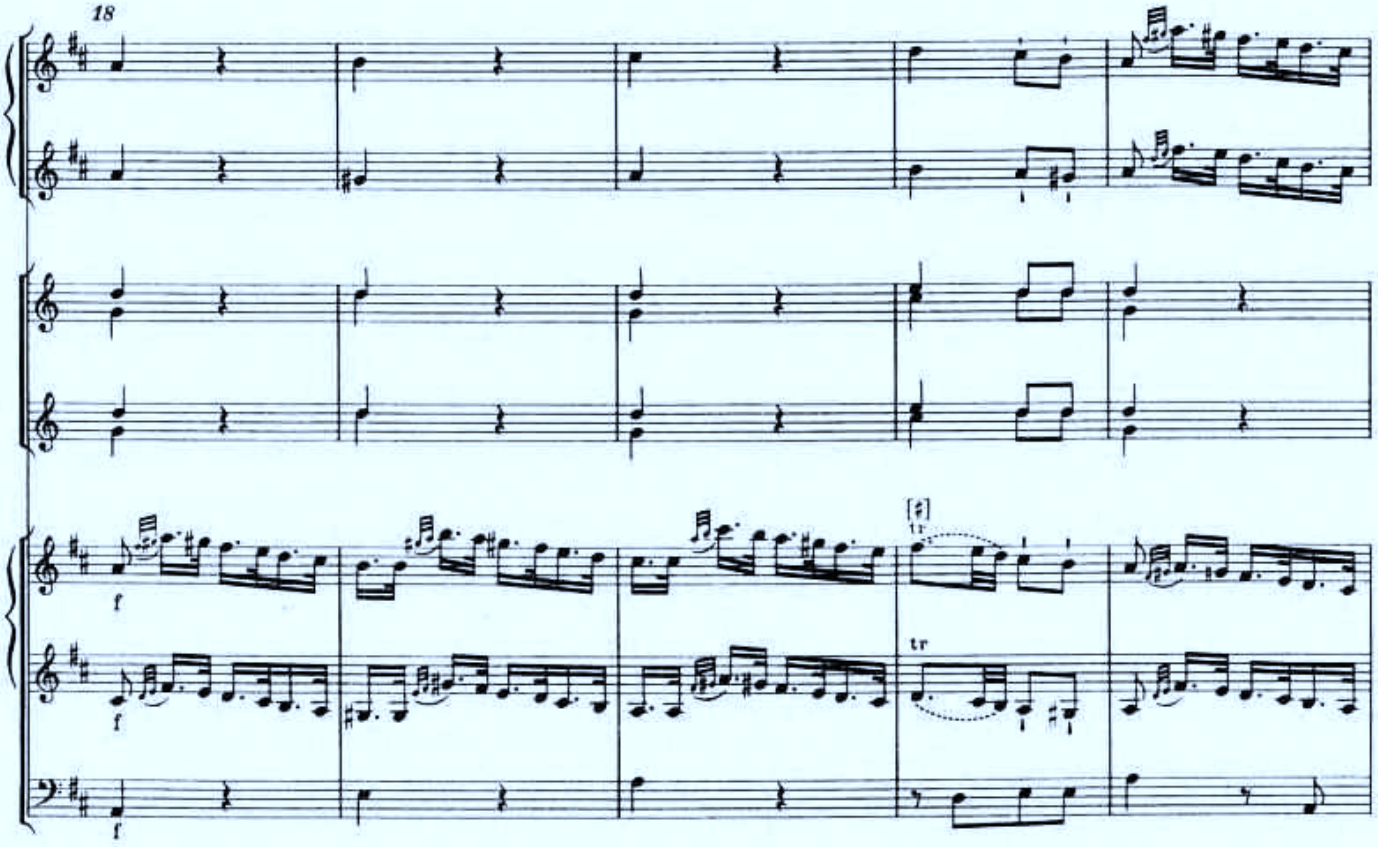
Andante*)

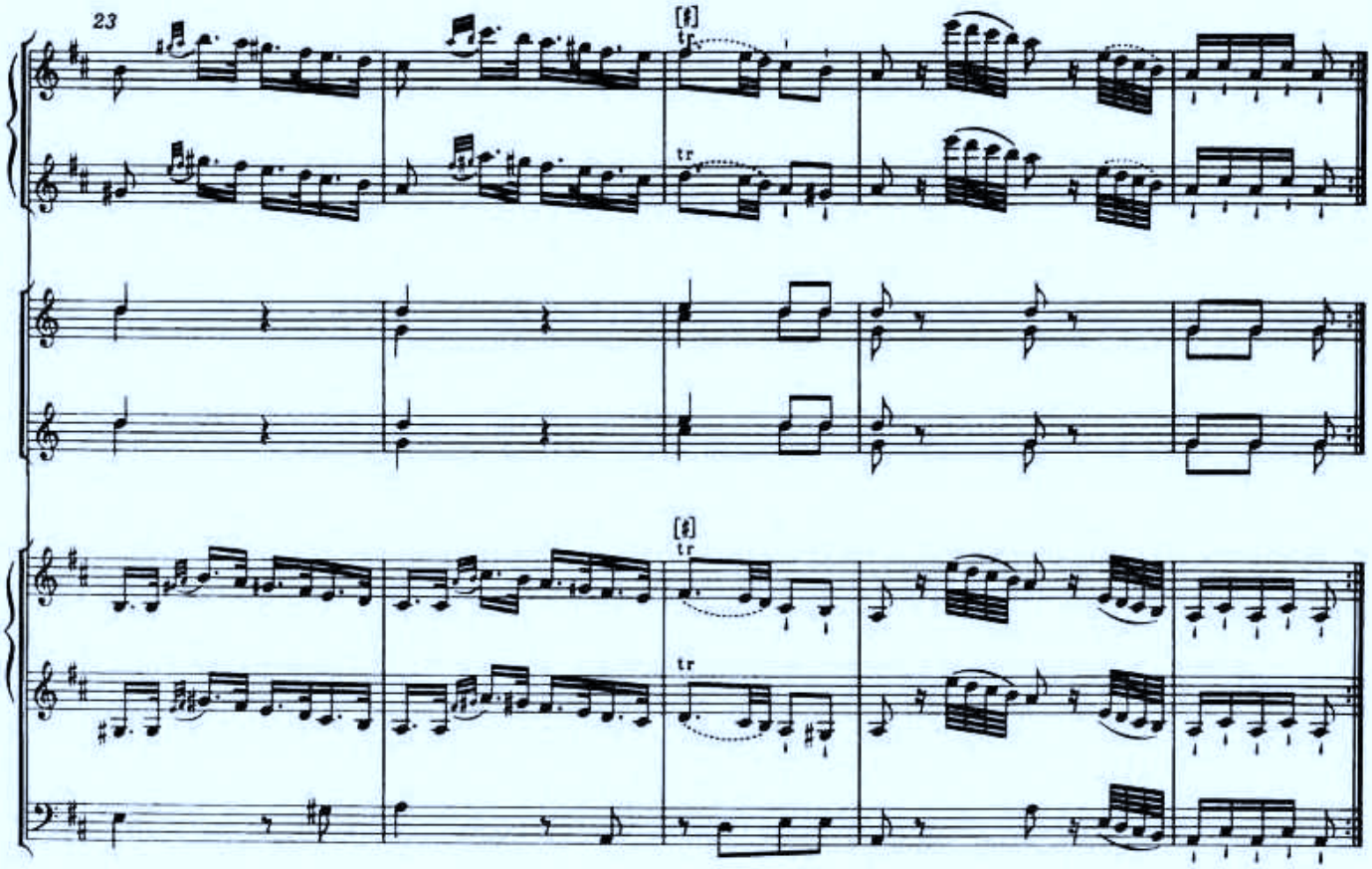
Entstanden Wien, Juli und August 1773

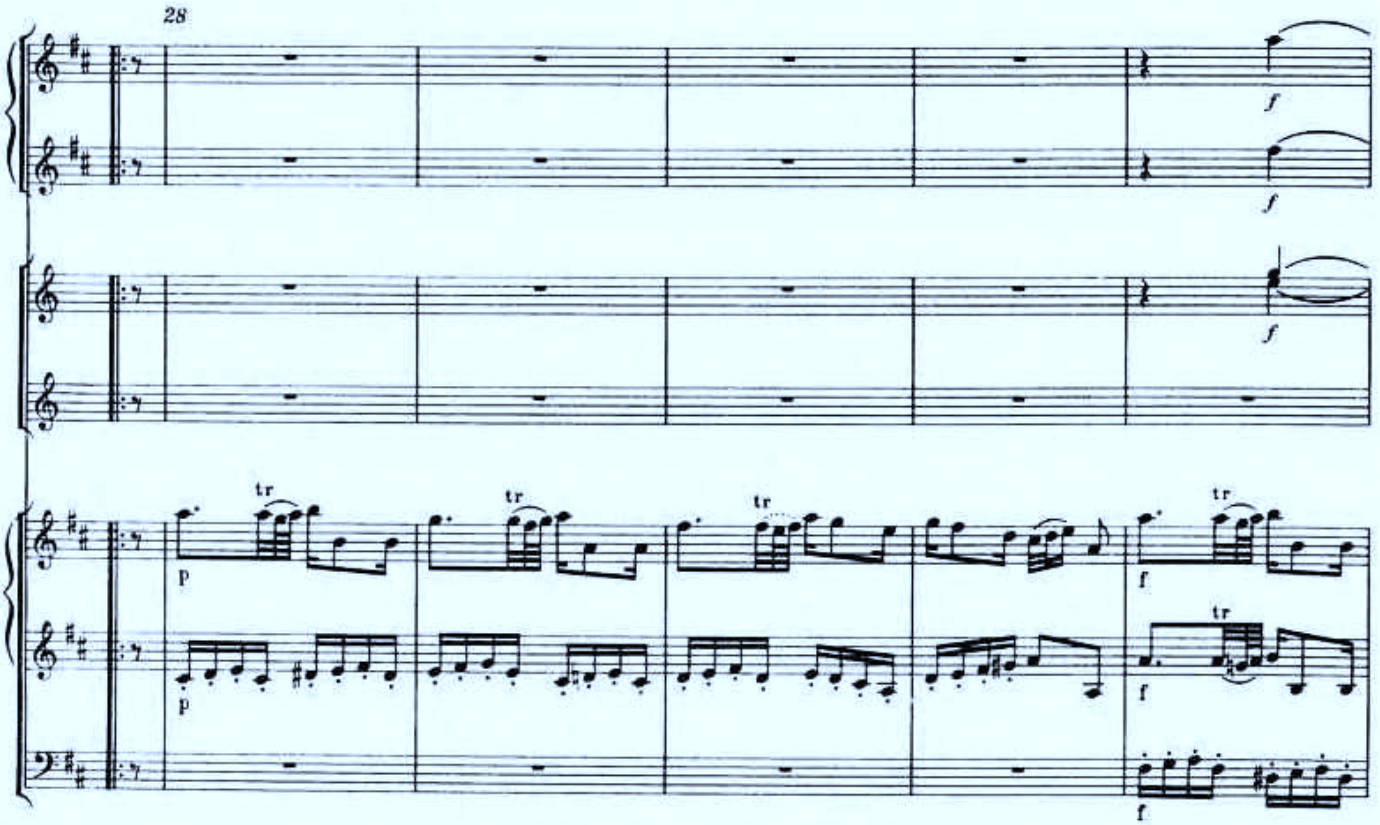


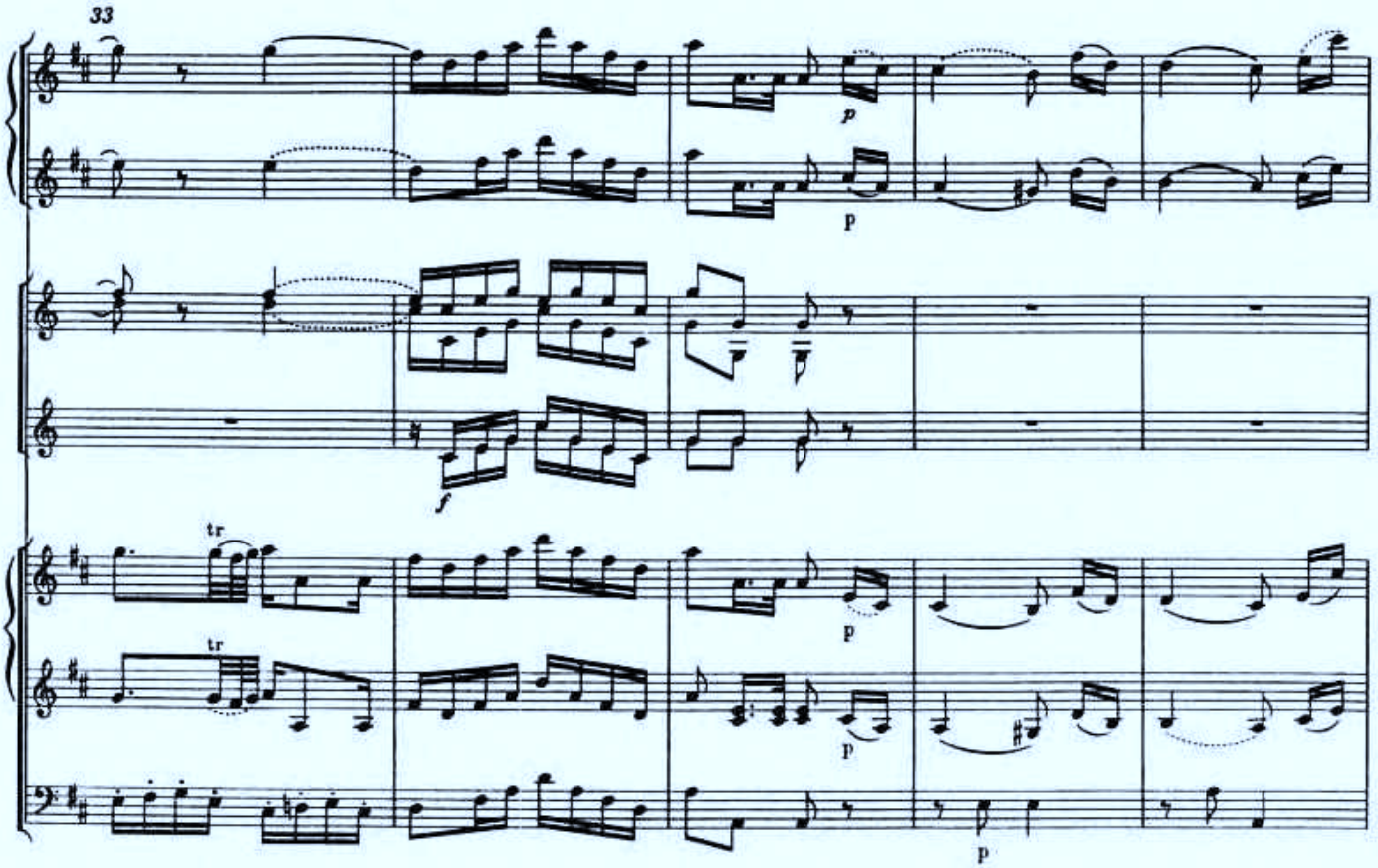
*) Überschrift und Tempo-Angabe im Autograph von Leopold Mozarts Hand; vgl. Krit. Bericht.
**) Zur Frage etwaiger Beteiligung der Violen vgl. Vorwort, S. X.

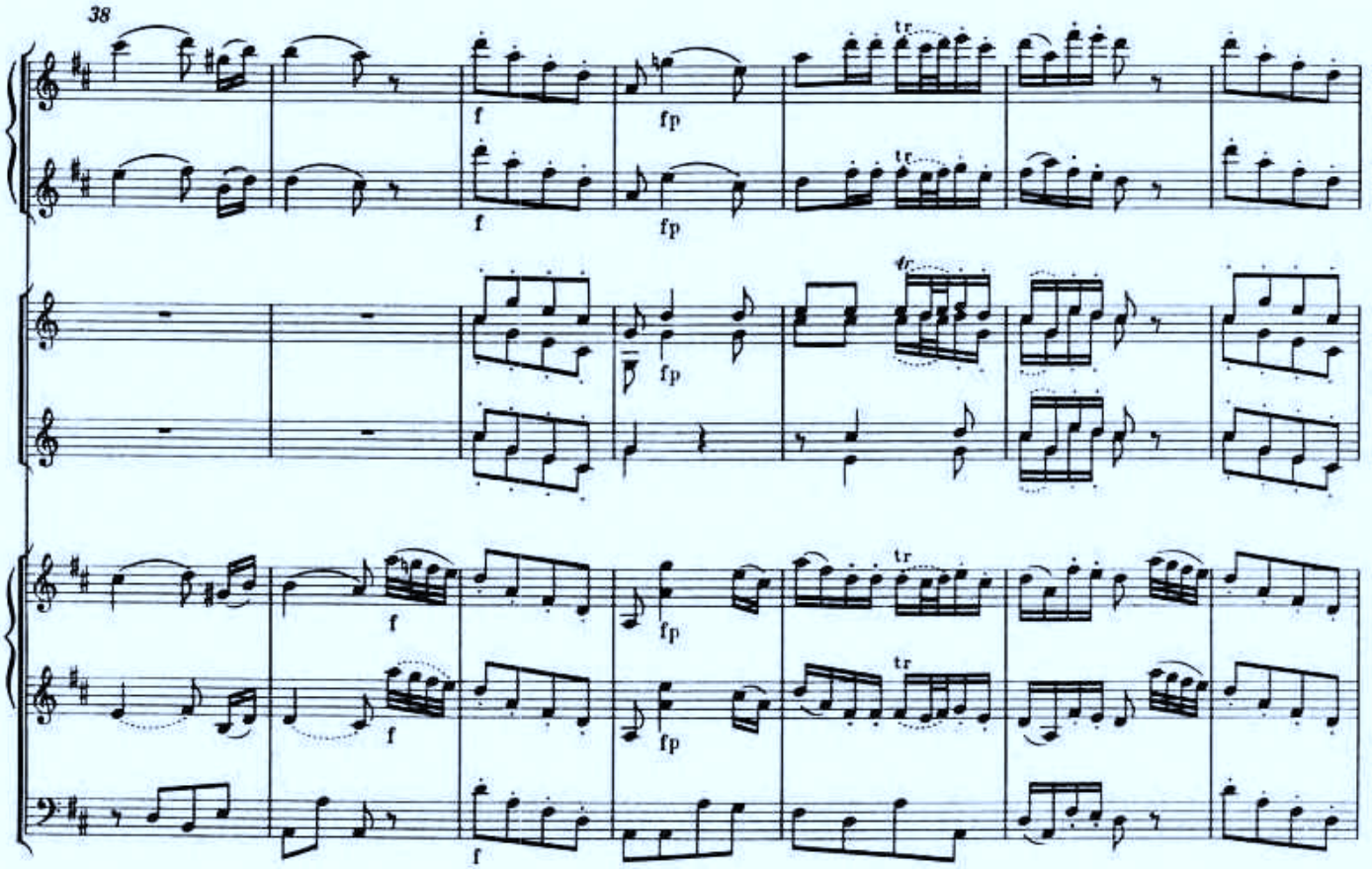

11
f
f
f
f
f
p
f
p
f
p

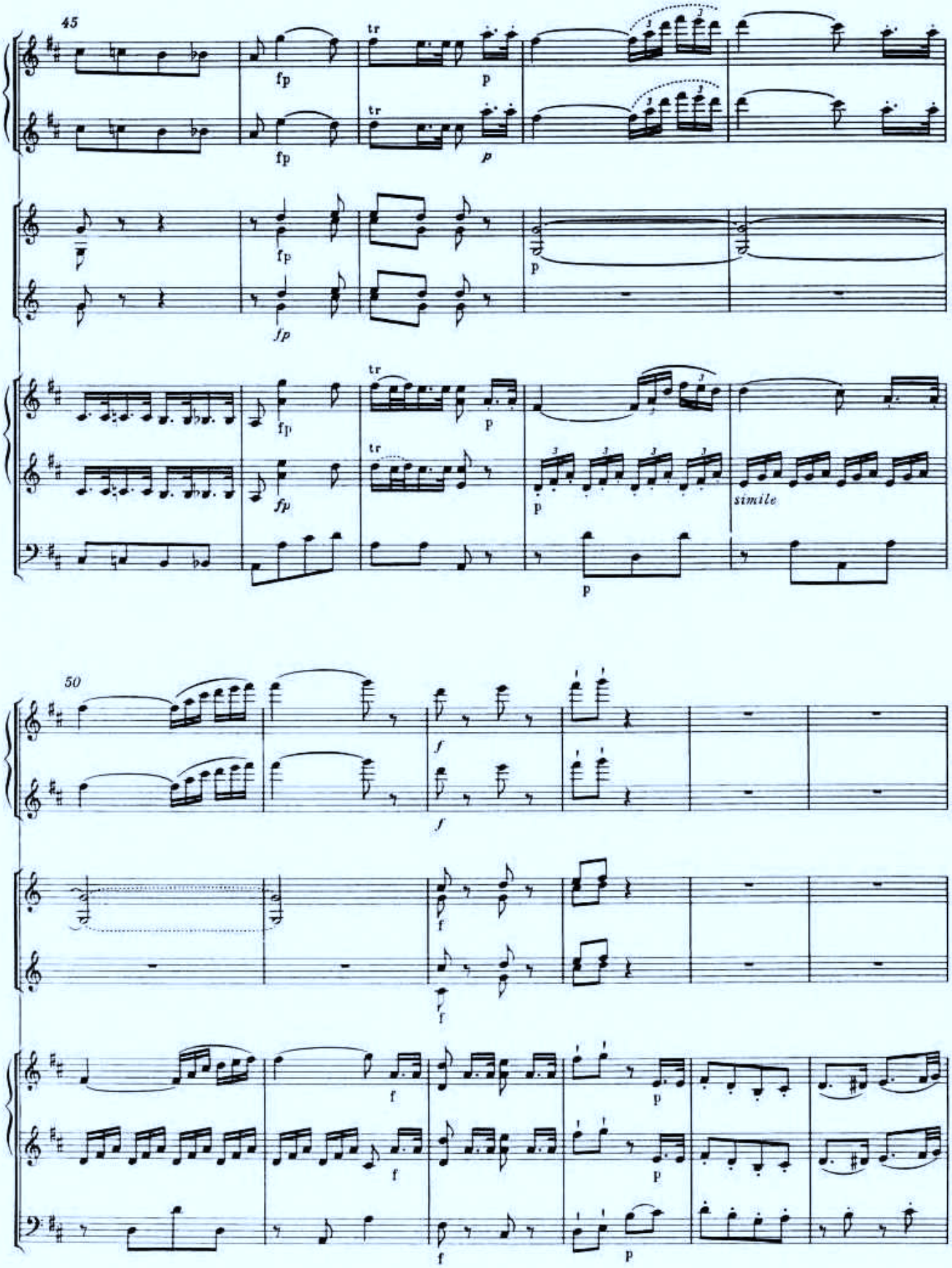

18
f
f
f
[♯]
tr
tr

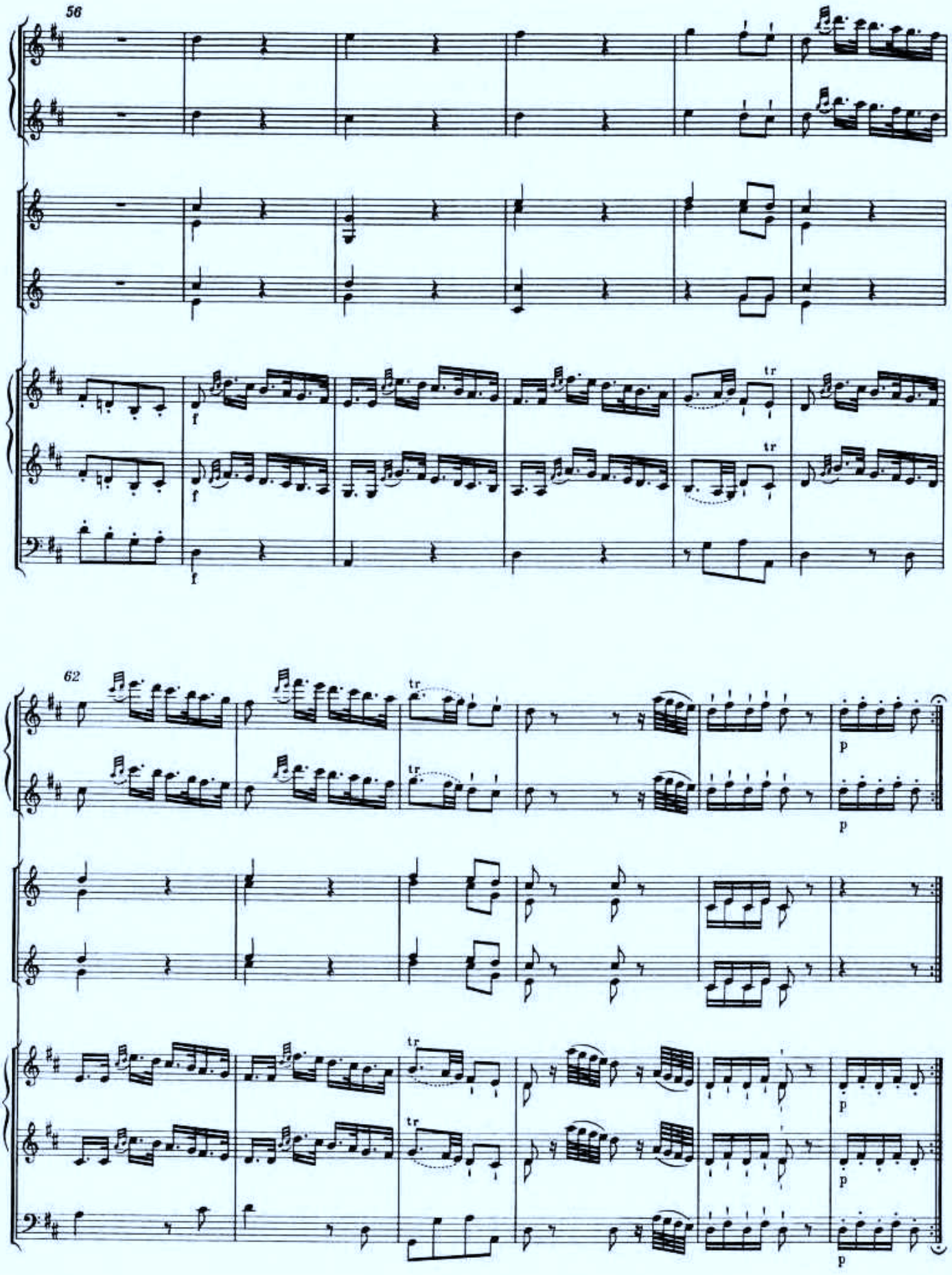

23
tr
tr
tr
tr


28
f
f
f
tr
tr
tr
tr
p
p
f
f
f


33
p
p
f
tr
tr
p
p
p

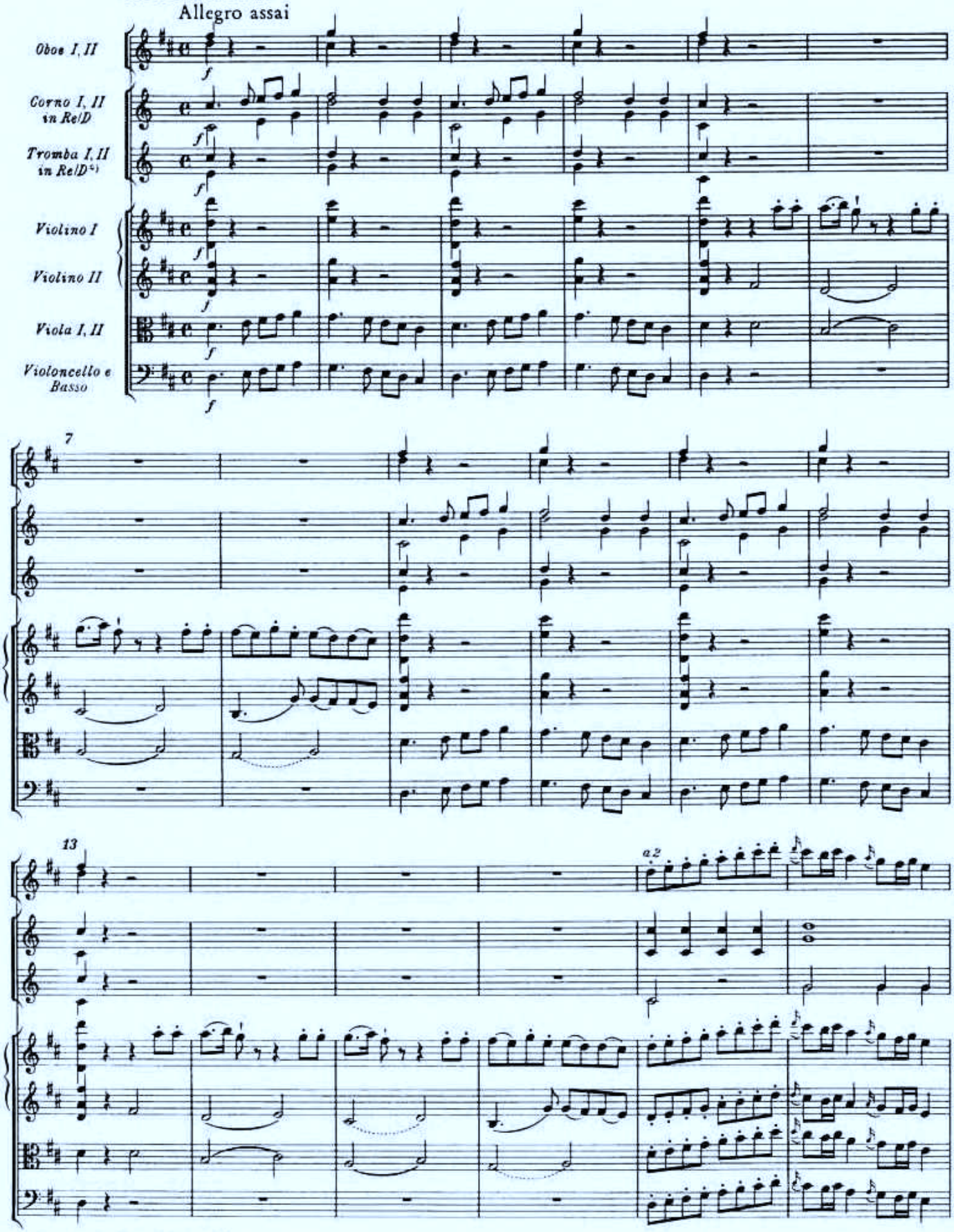

38
f
fp
f
fp
fp
f
fp
f
fp
f


45
tr
fp
p
fp
p
fp
p
fp
tr
fp
p
tr
fp
p
simile
p
50
f
f
f
f
f
f
p
p
f
p

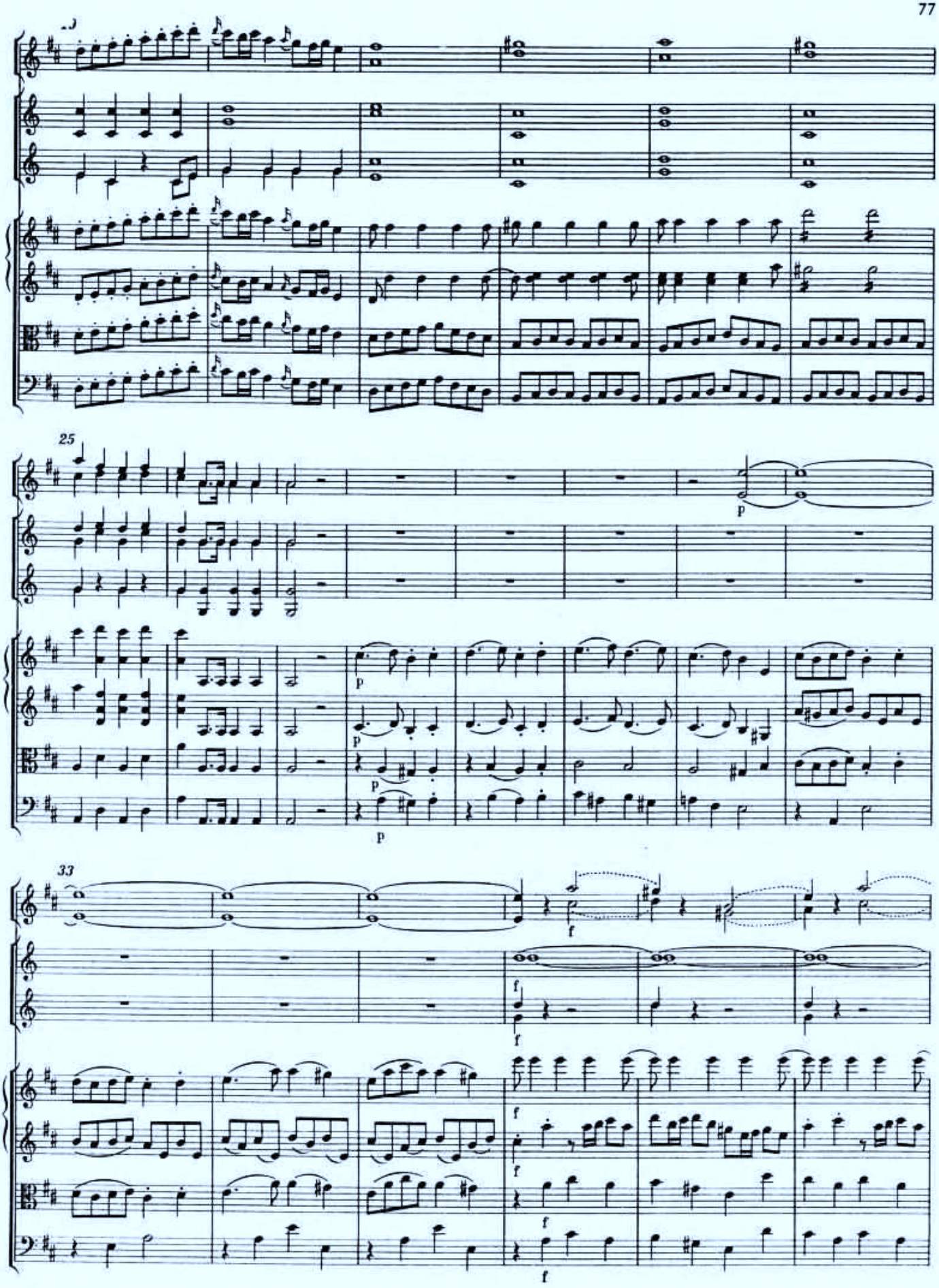

56
f
f
f
tr
tr
62
tr
tr
p
p
p
p
p

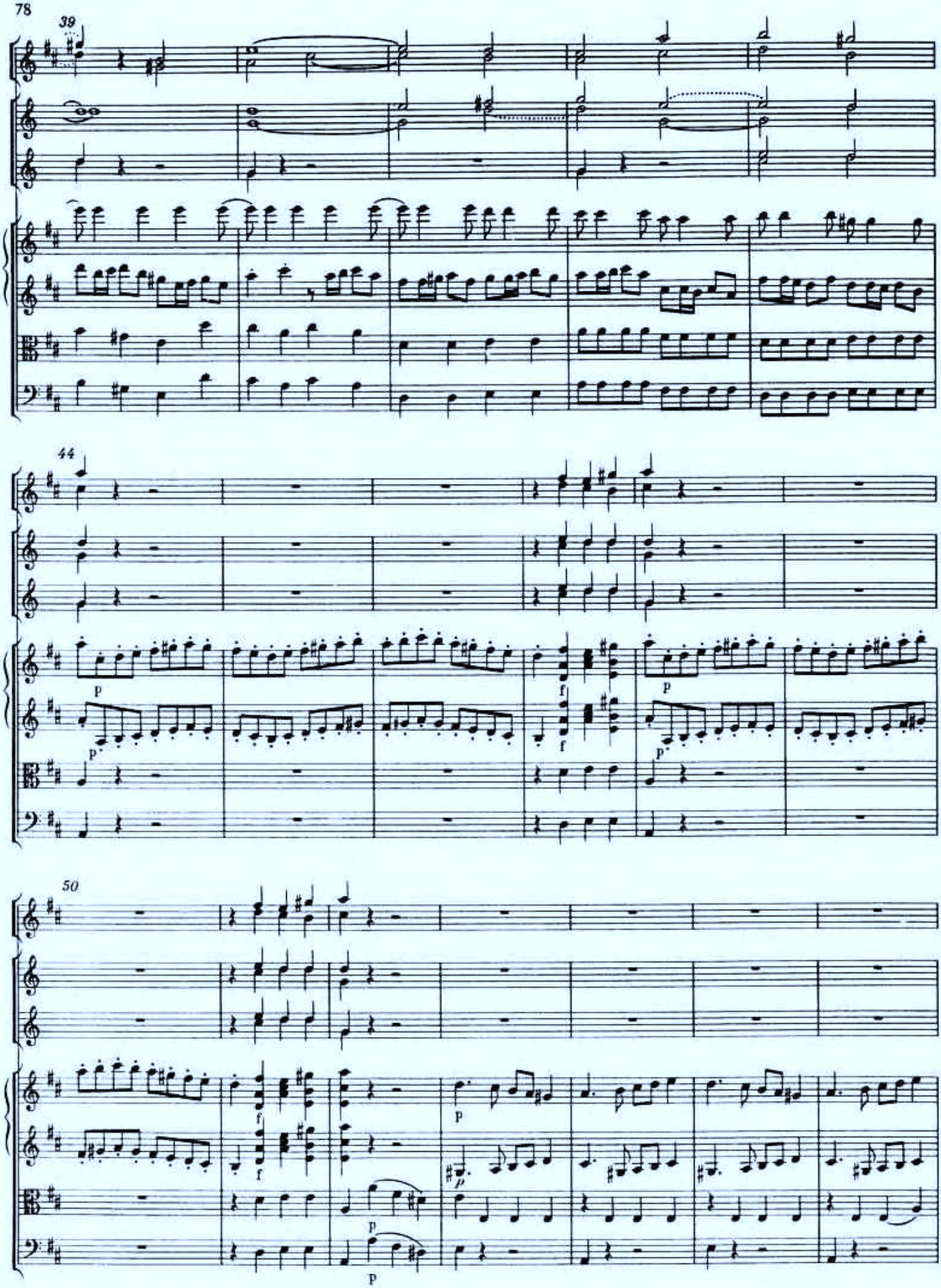
SERENATA

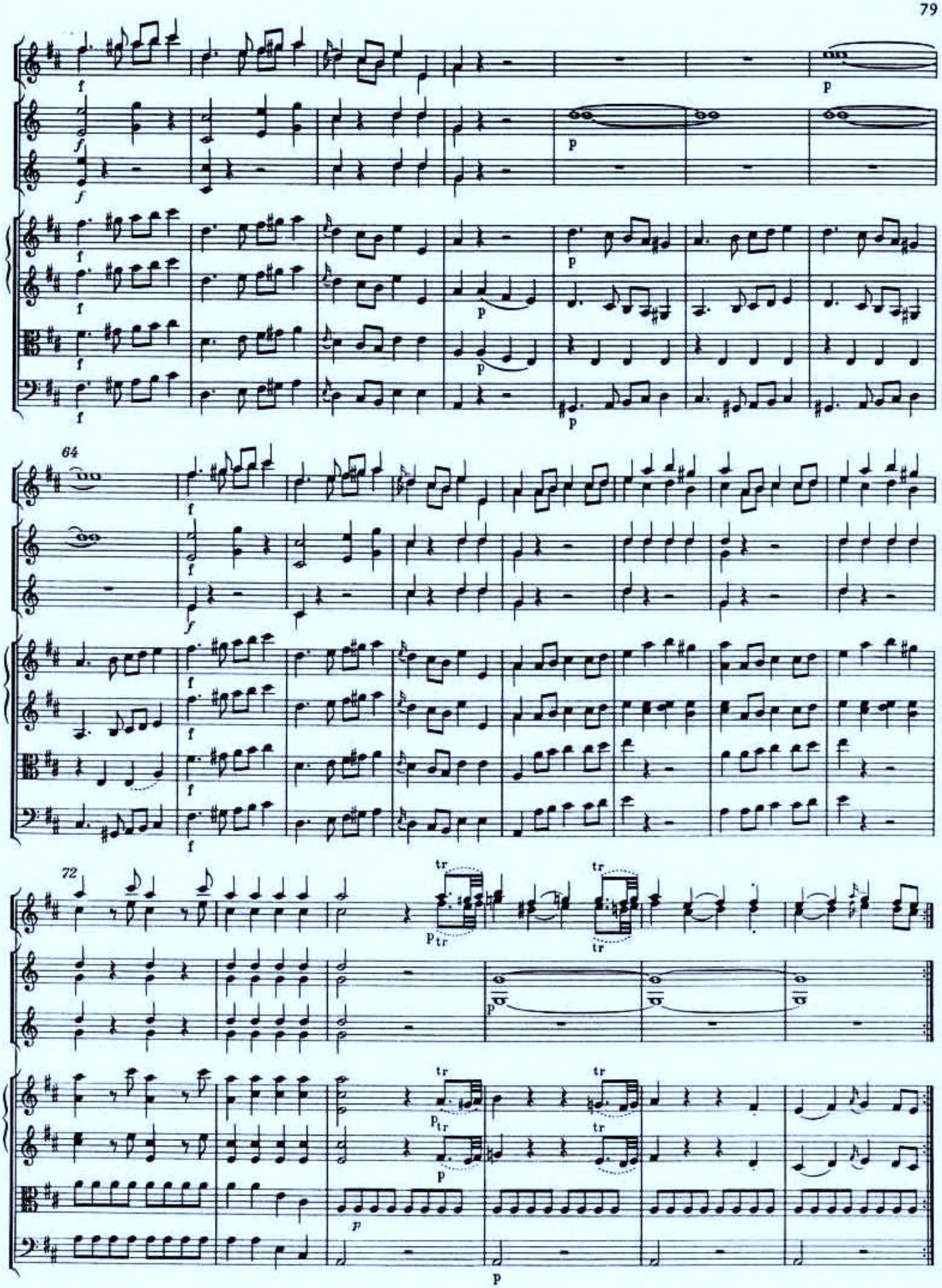
Allegro assai

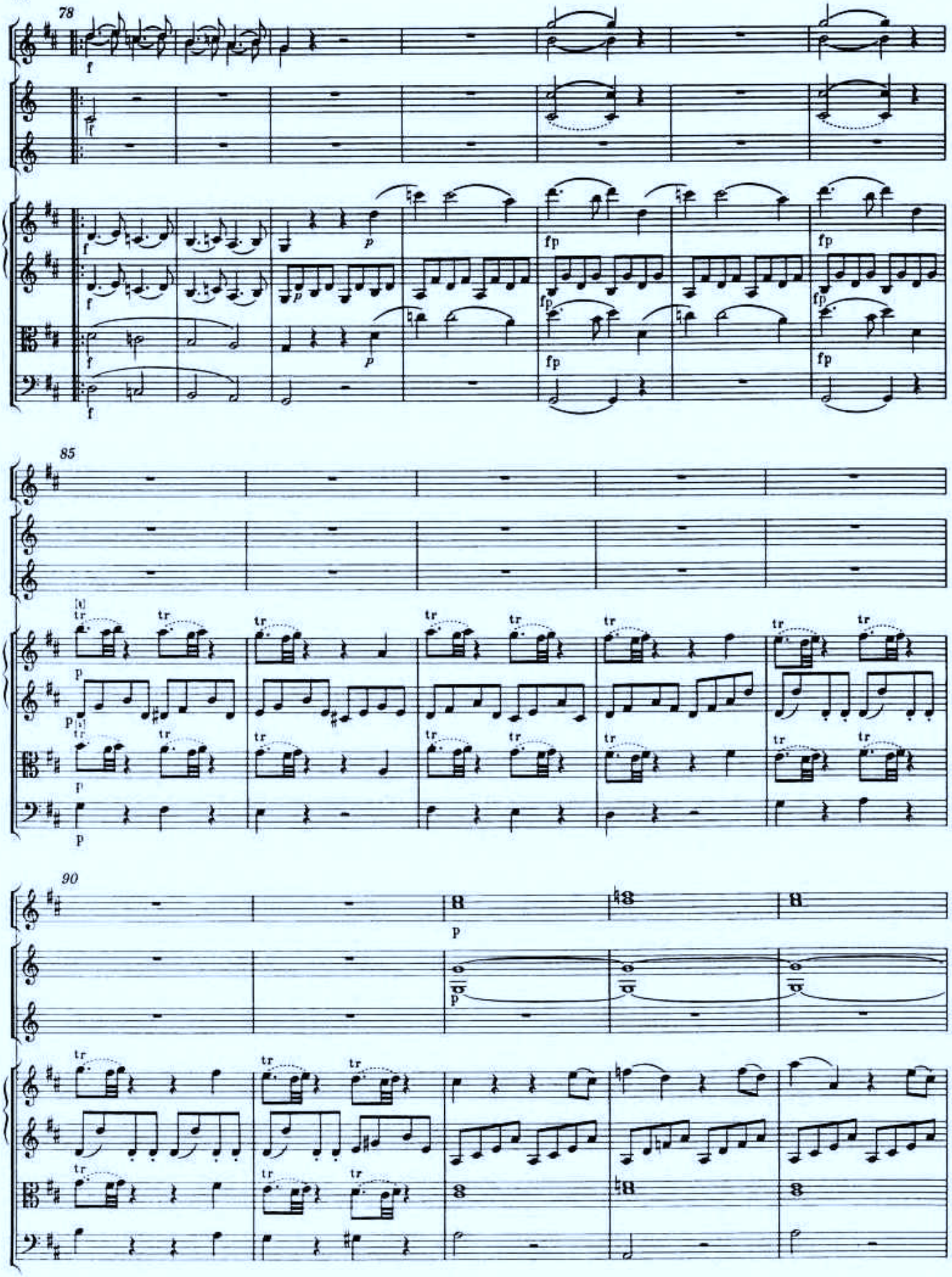


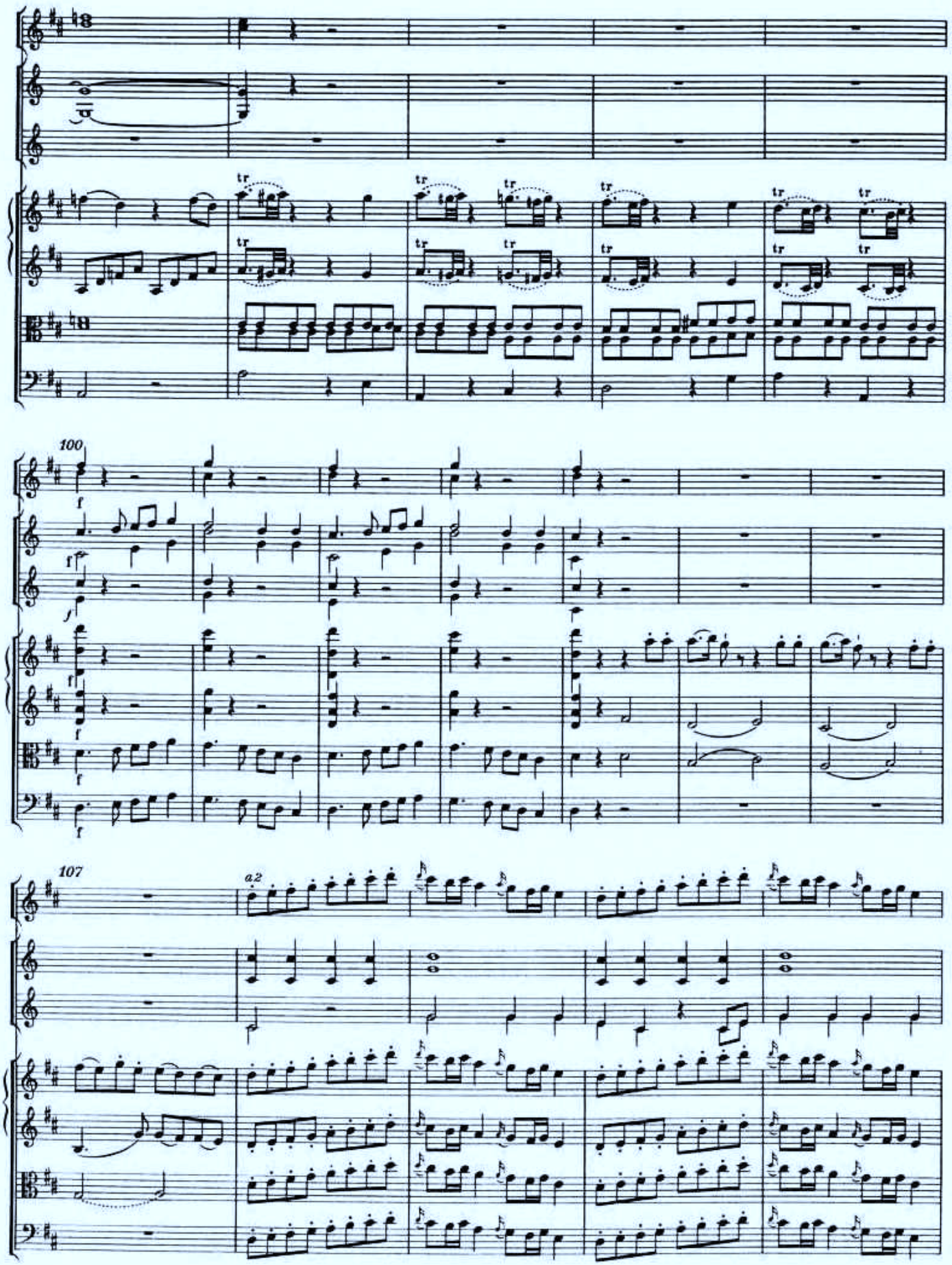
[9]) Autograph: „Trombe lunghe".

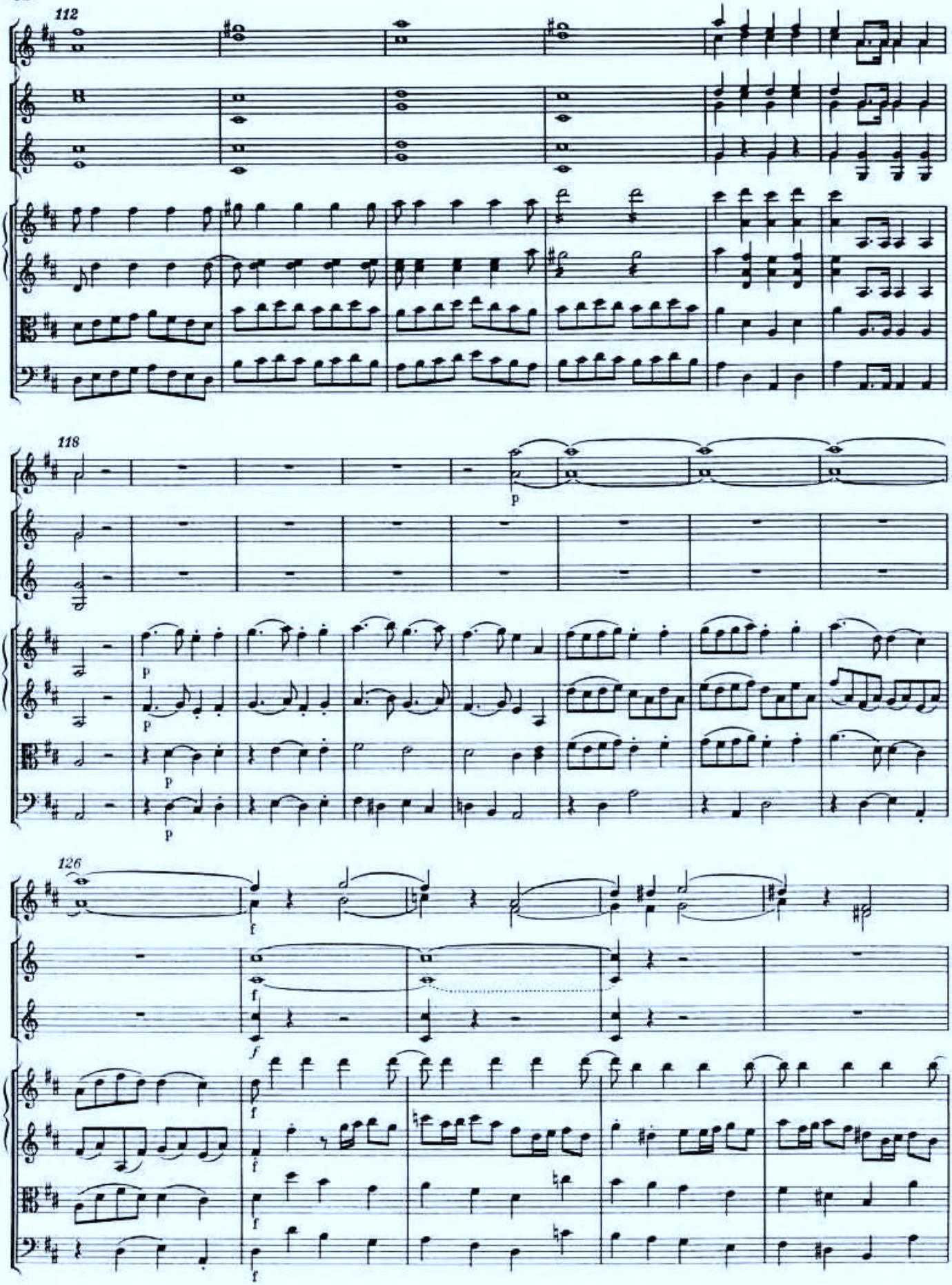

25
p
p
p
p
33
f
f
f
f
f

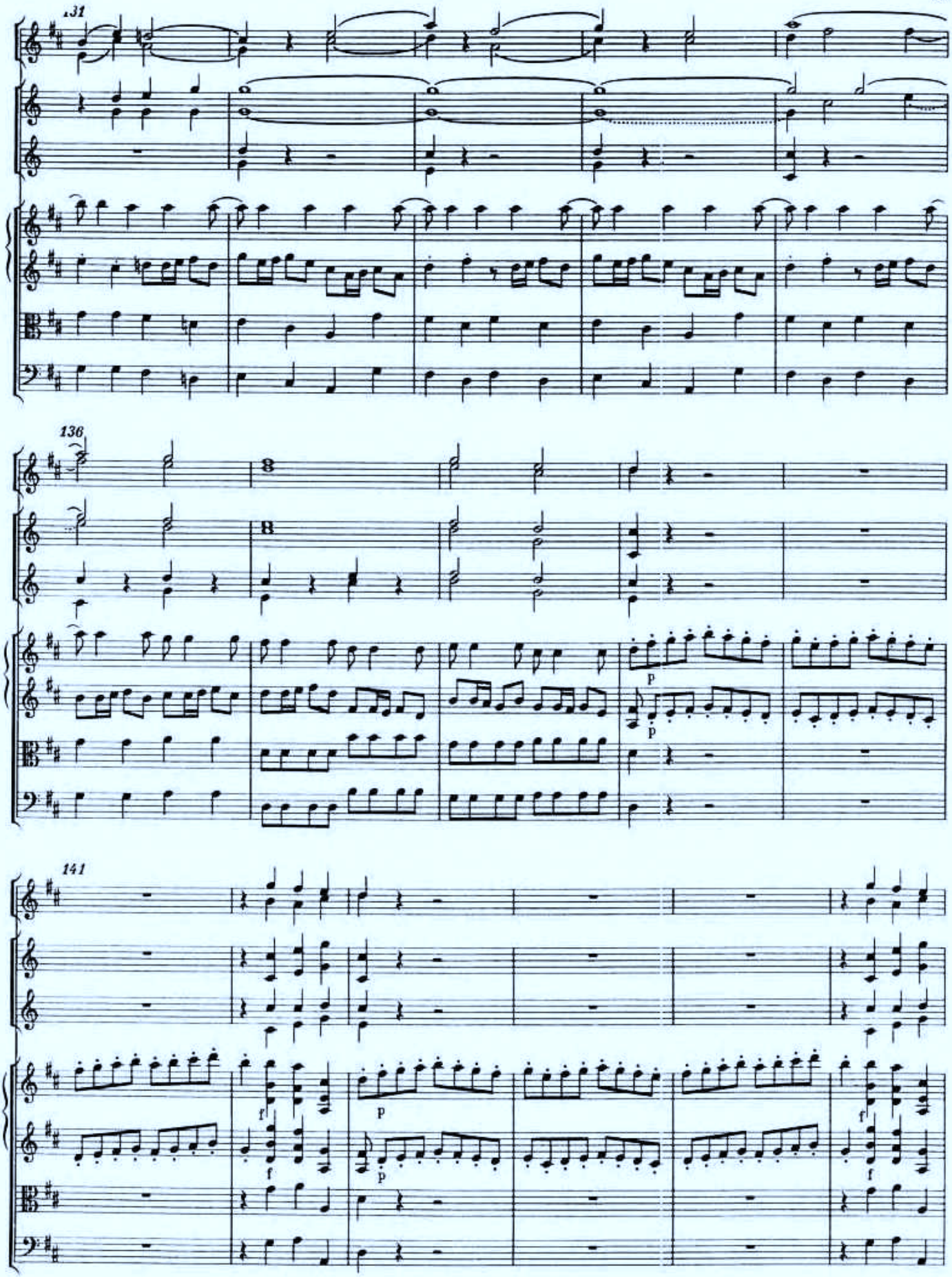

39
44
50
p
f
p
f
p
f
p
p

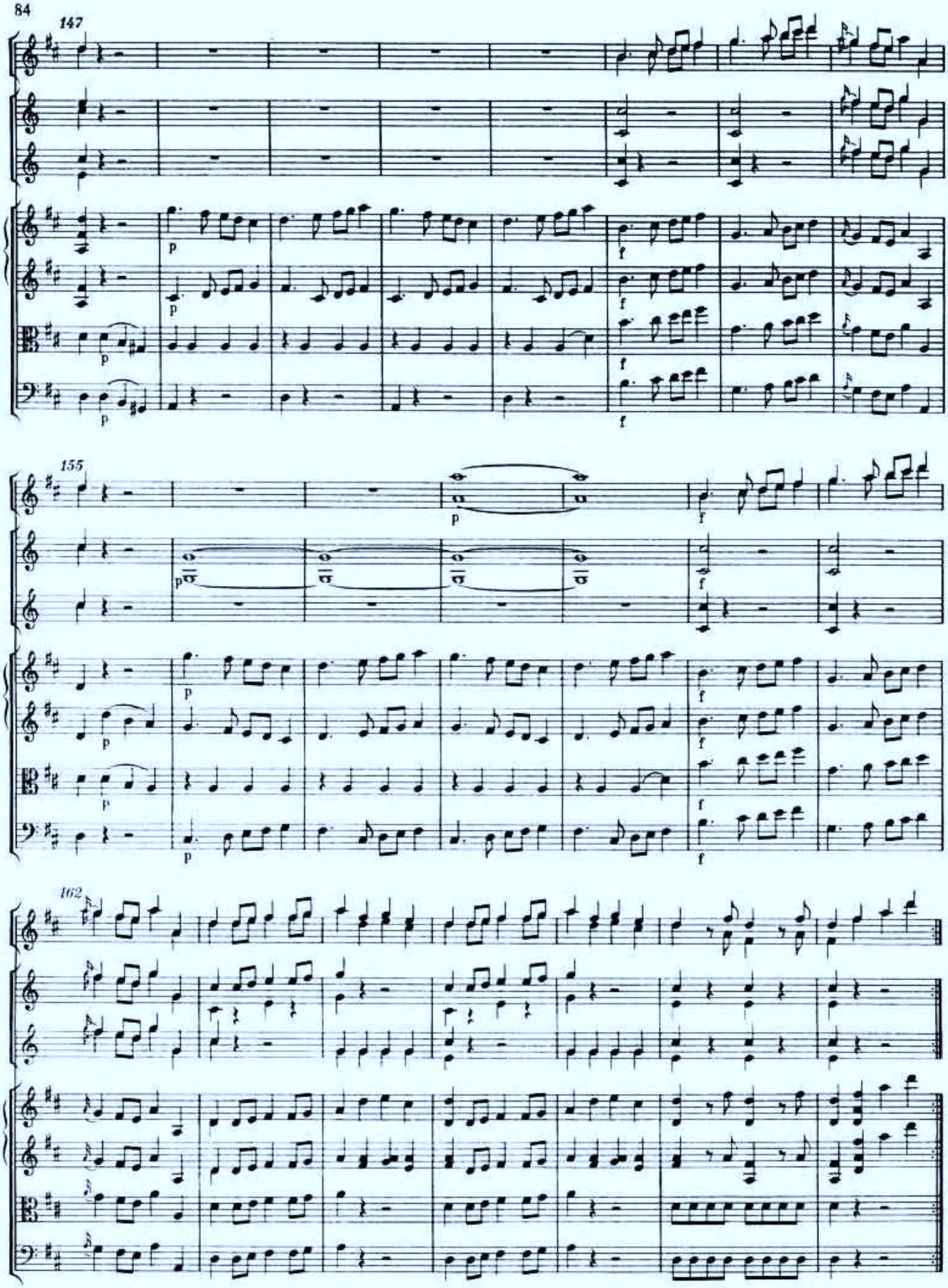


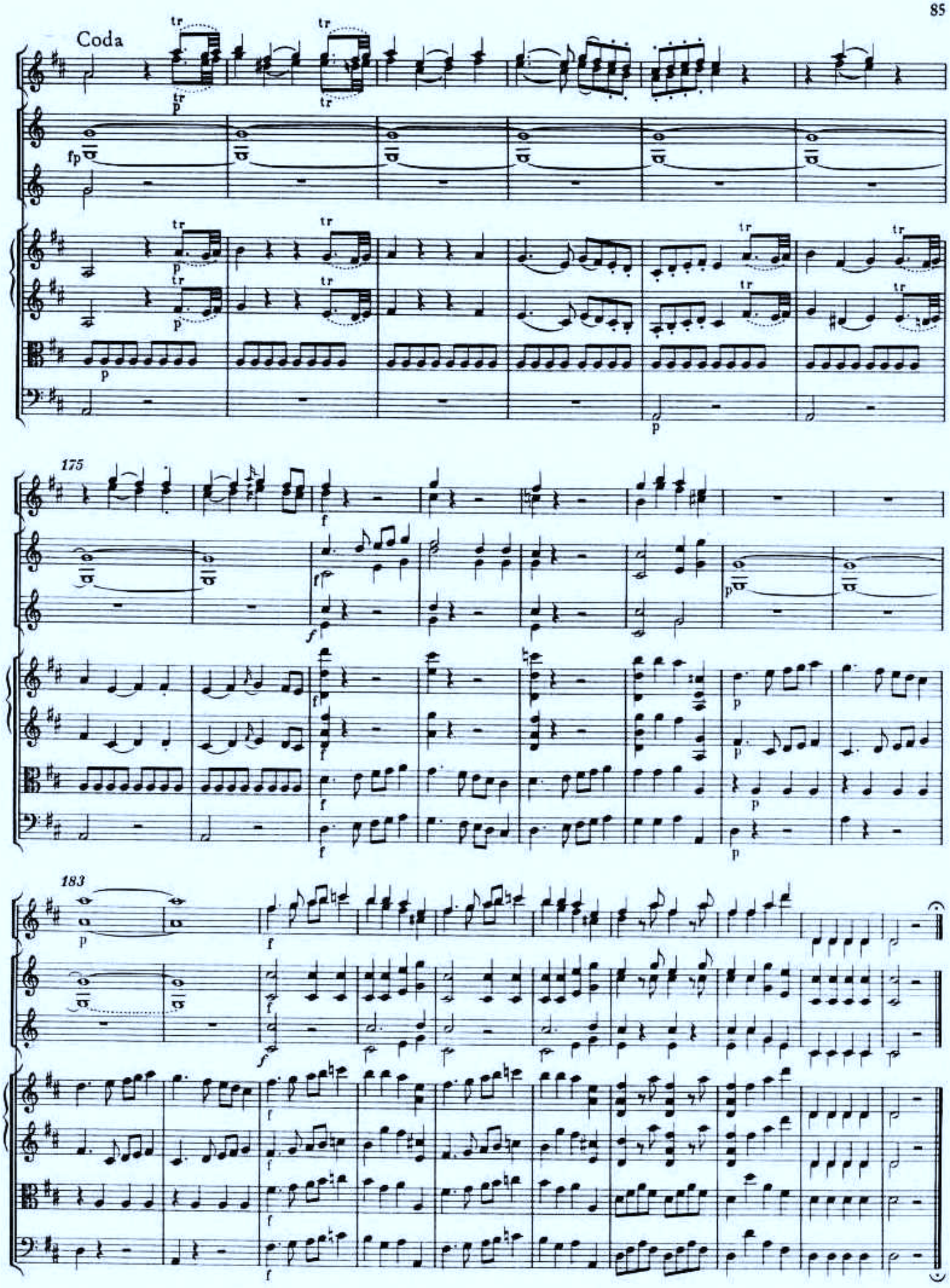

78
85
90

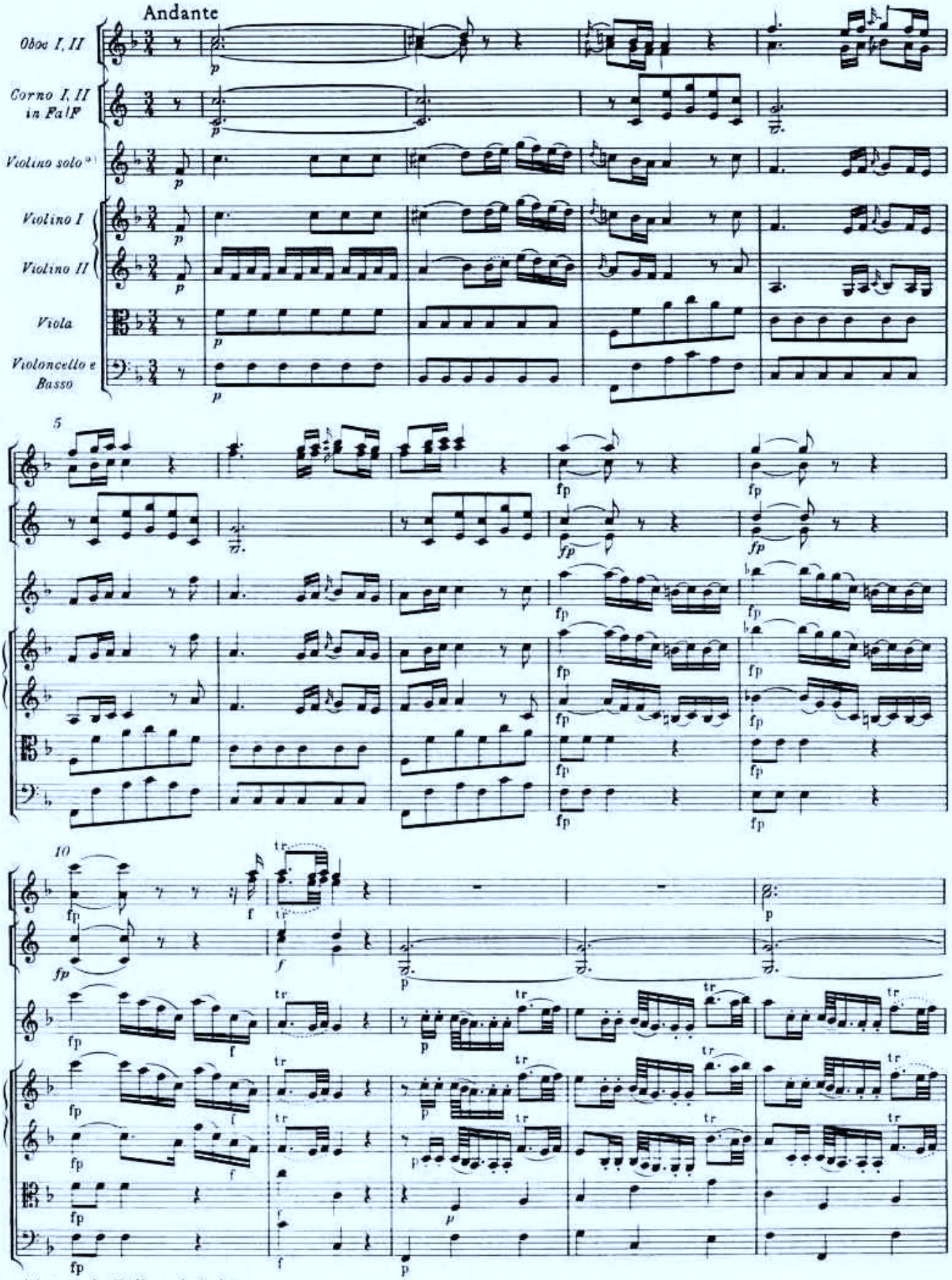

100
107
a2


112
118
126

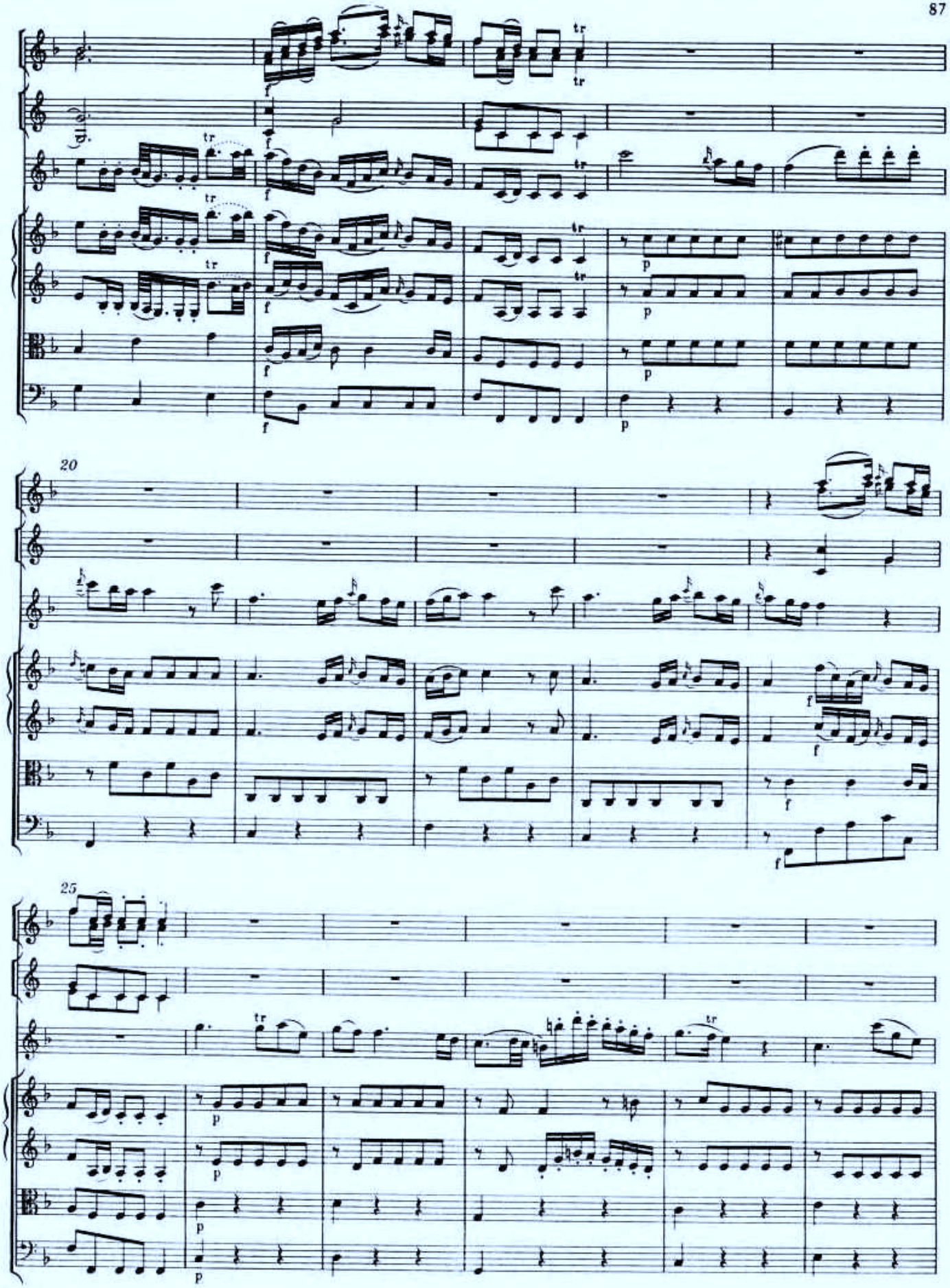

131
136
p
p
141
f
p
f
f

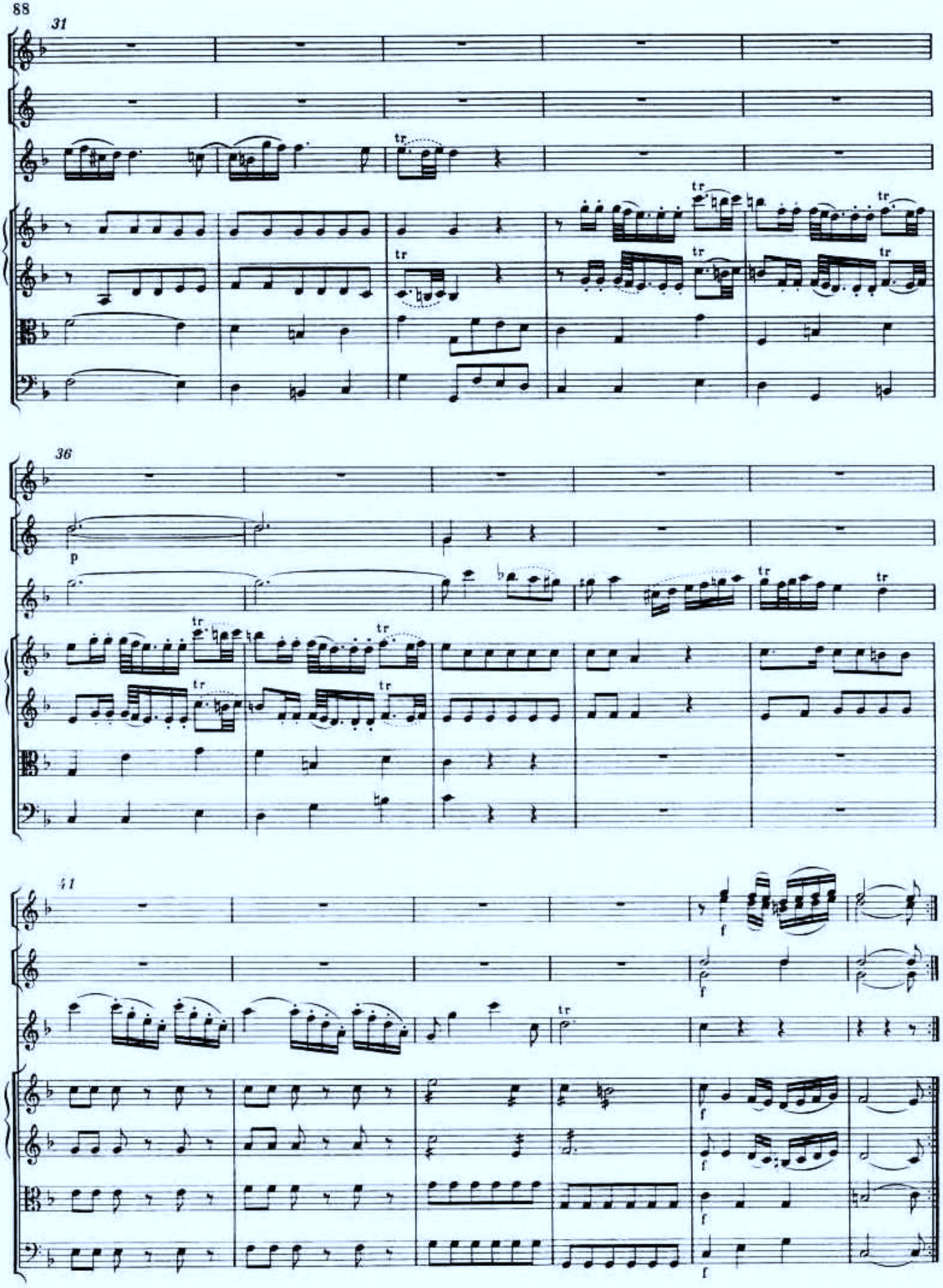

147
155
162

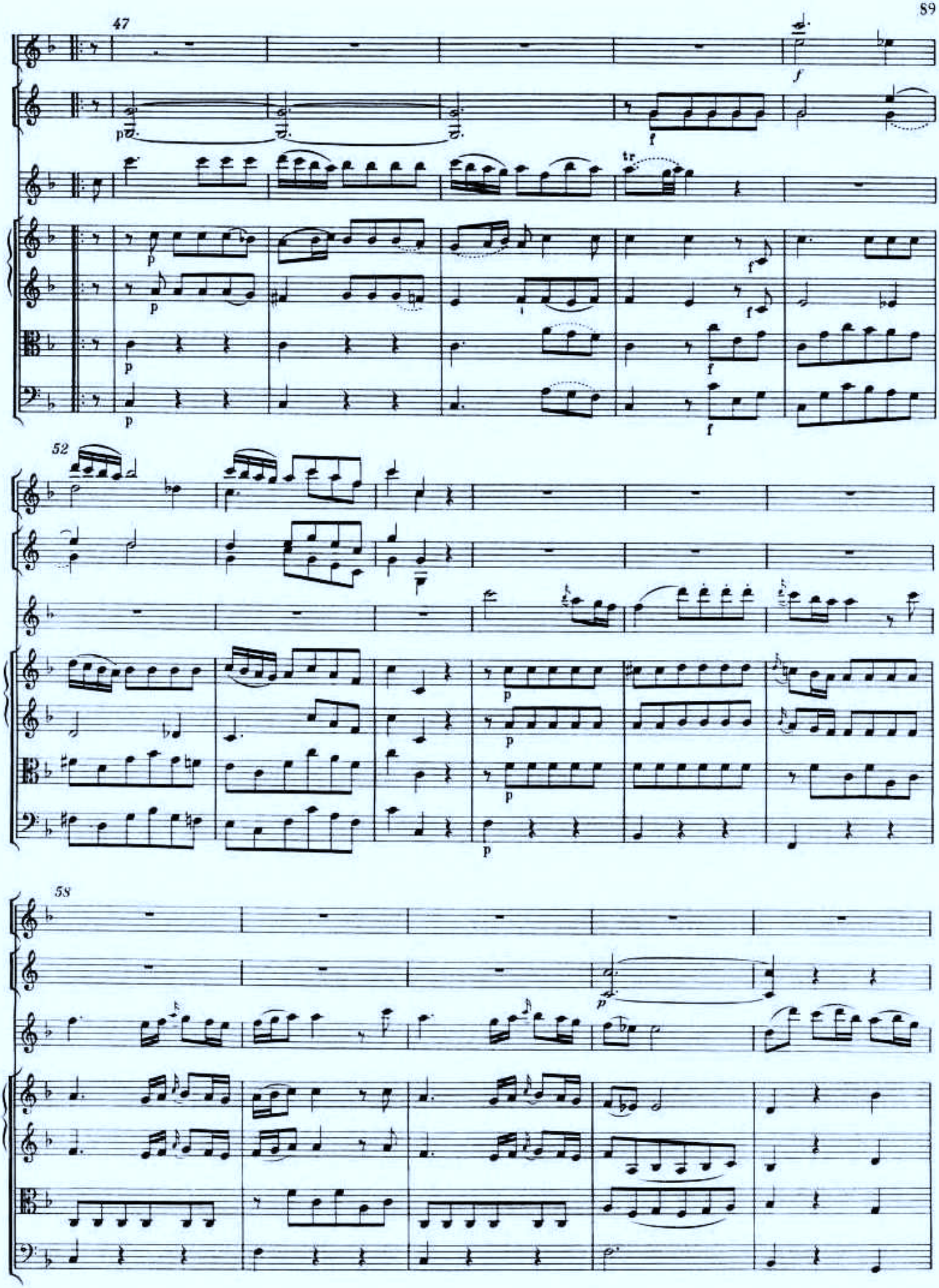

Coda
175
183

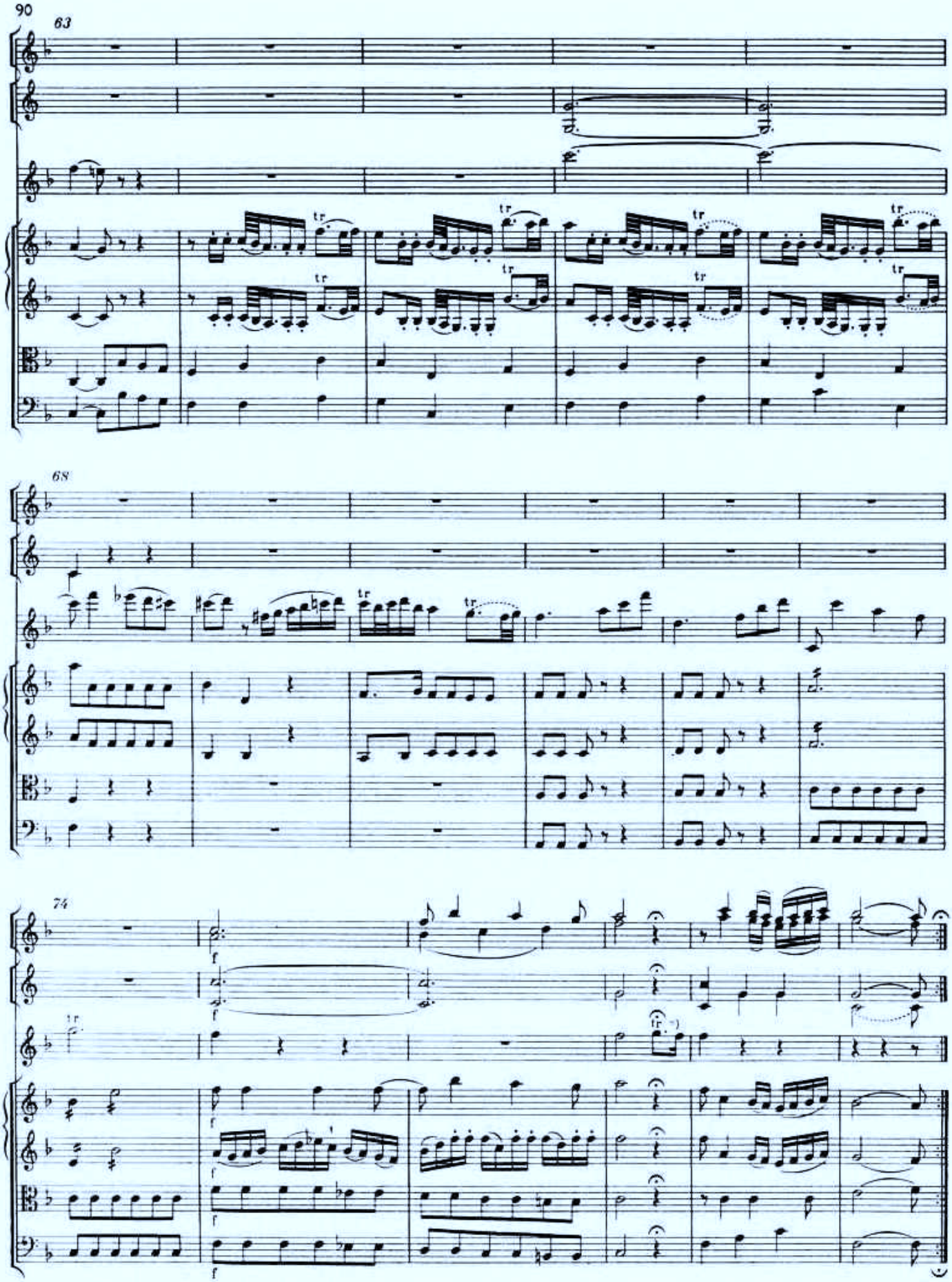


a) Autograph: „Violino principale".

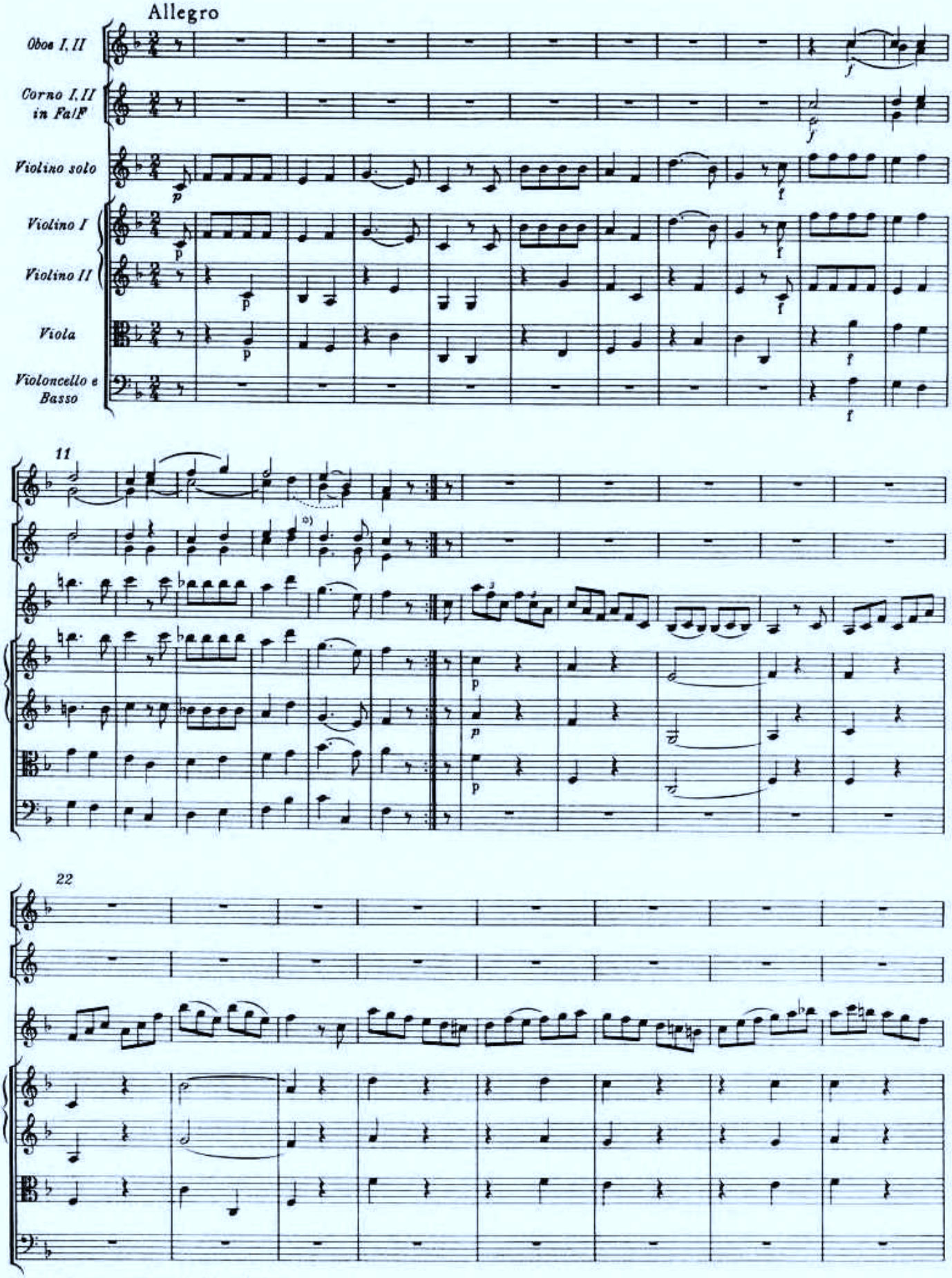

20
25


31
36
41
p
f
tr

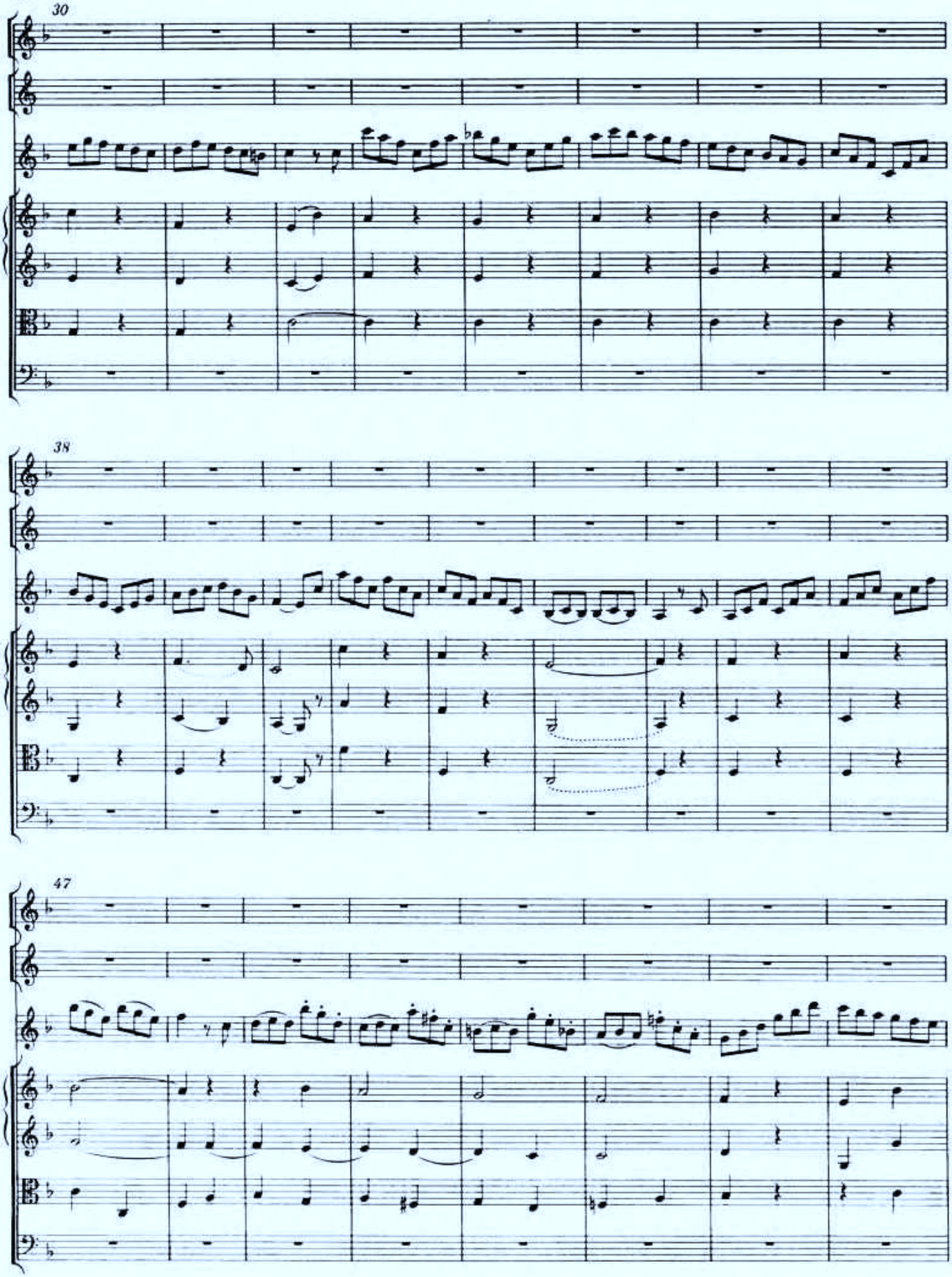

47
52
58

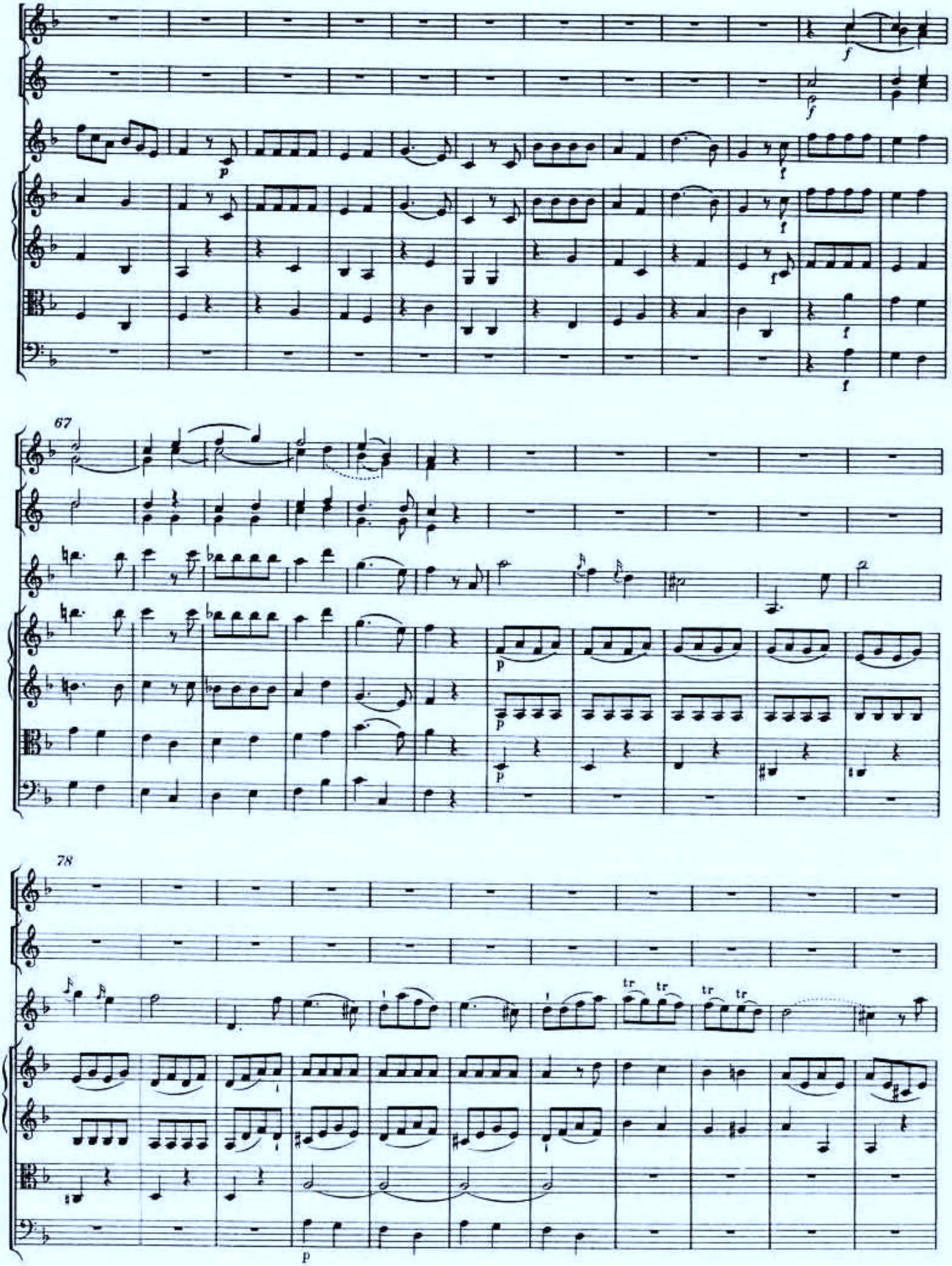


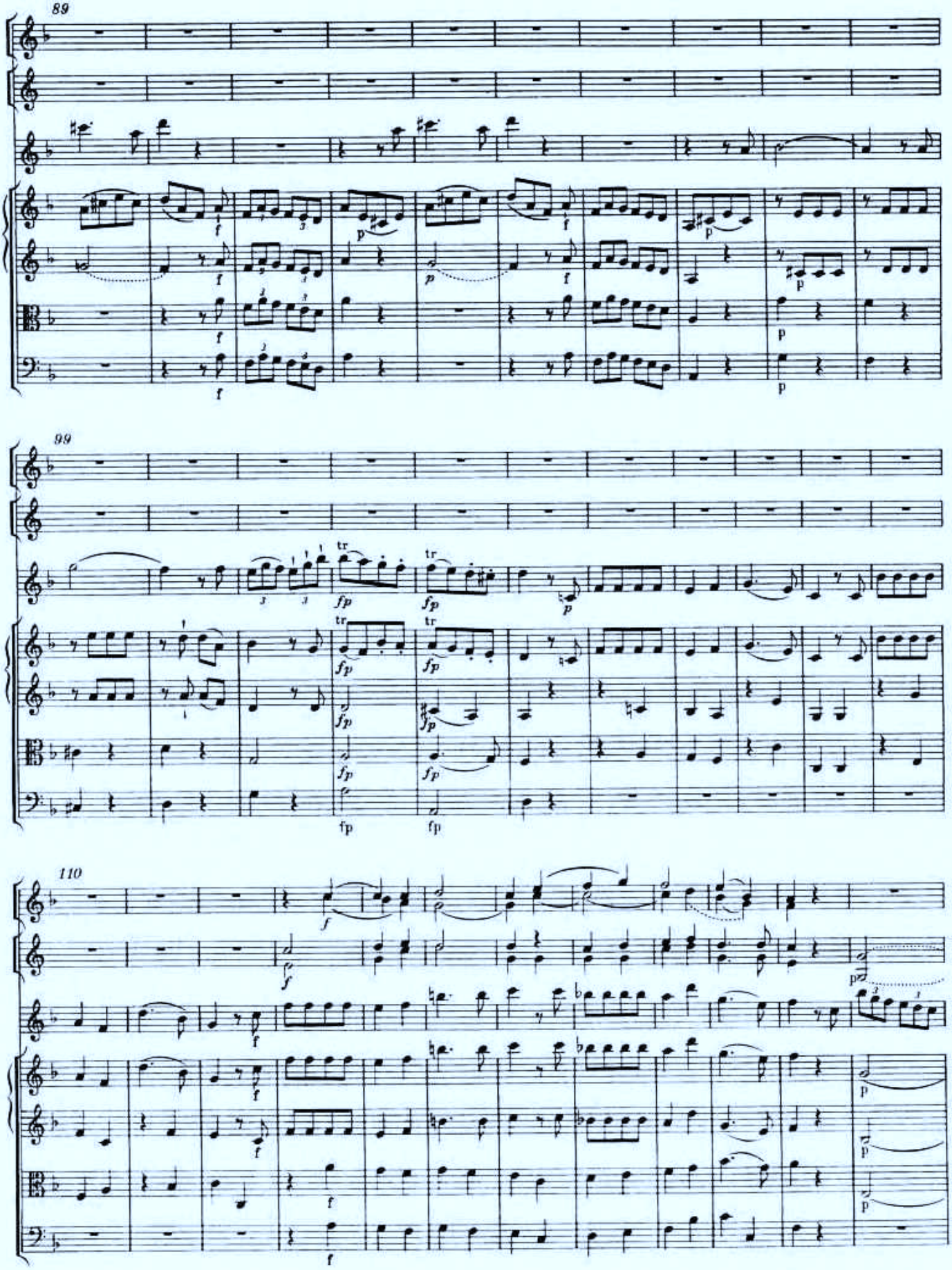
*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.

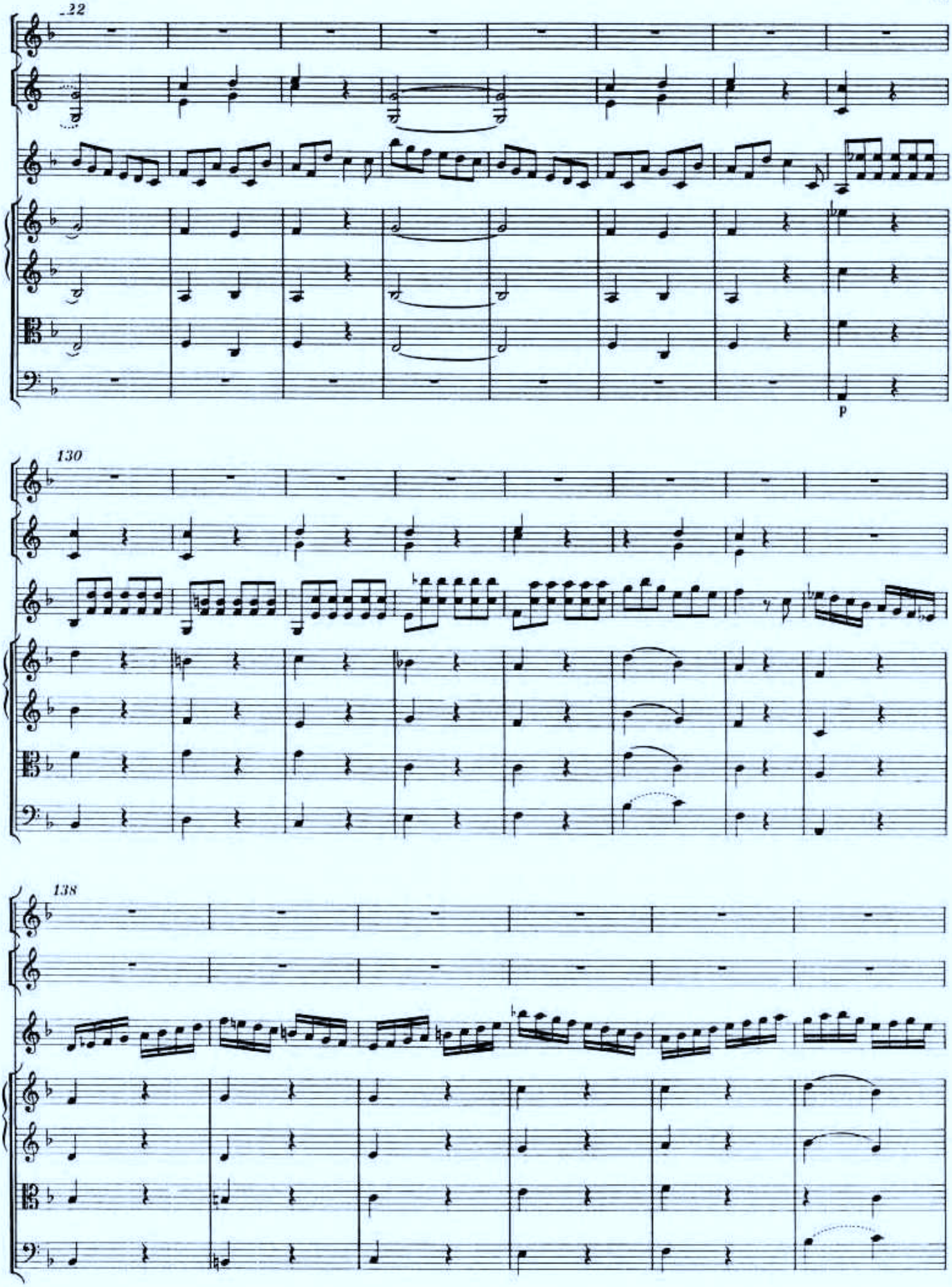


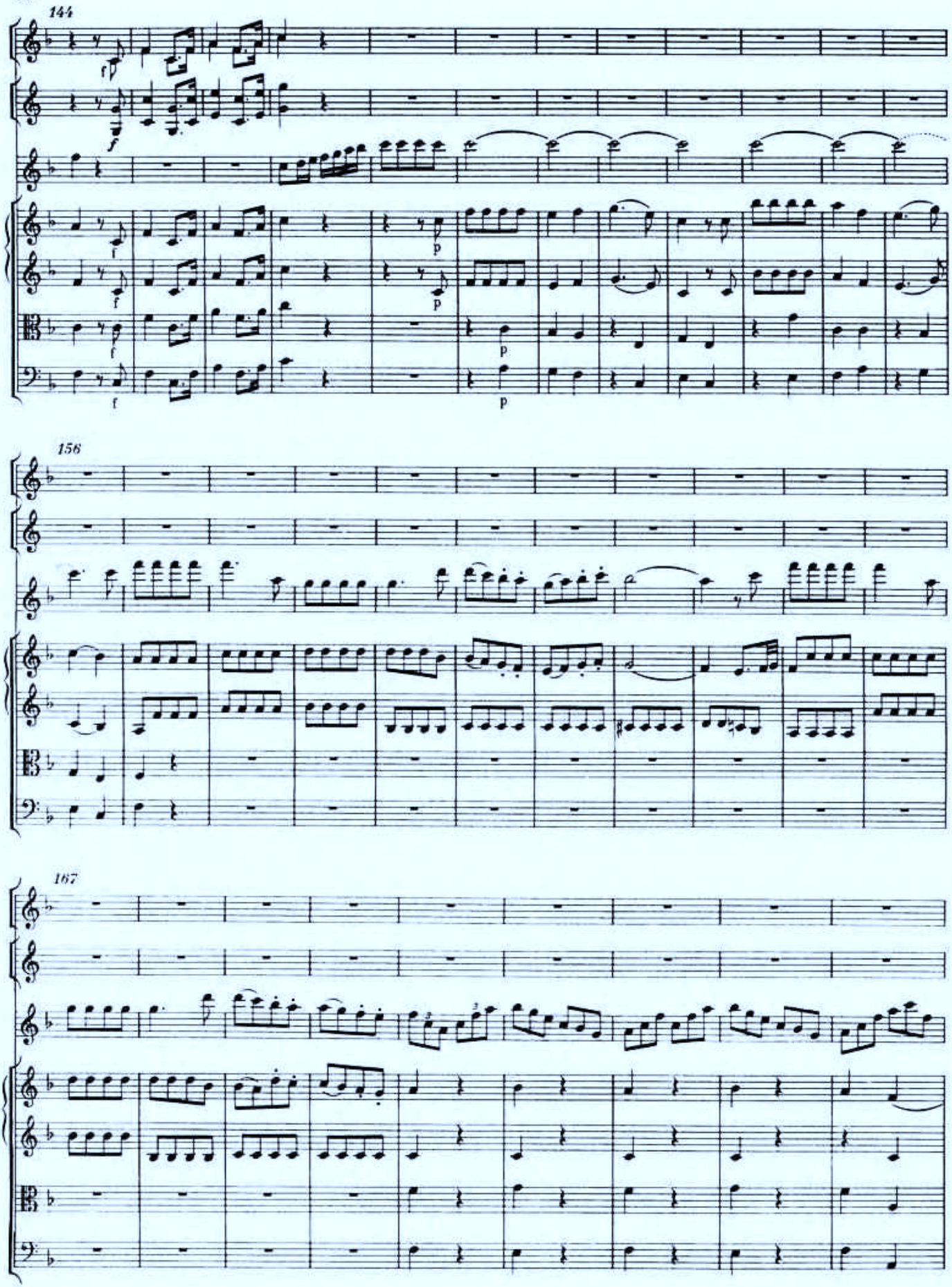
a) Vgl. Vorwort, S. XV, und Krit. Bericht.

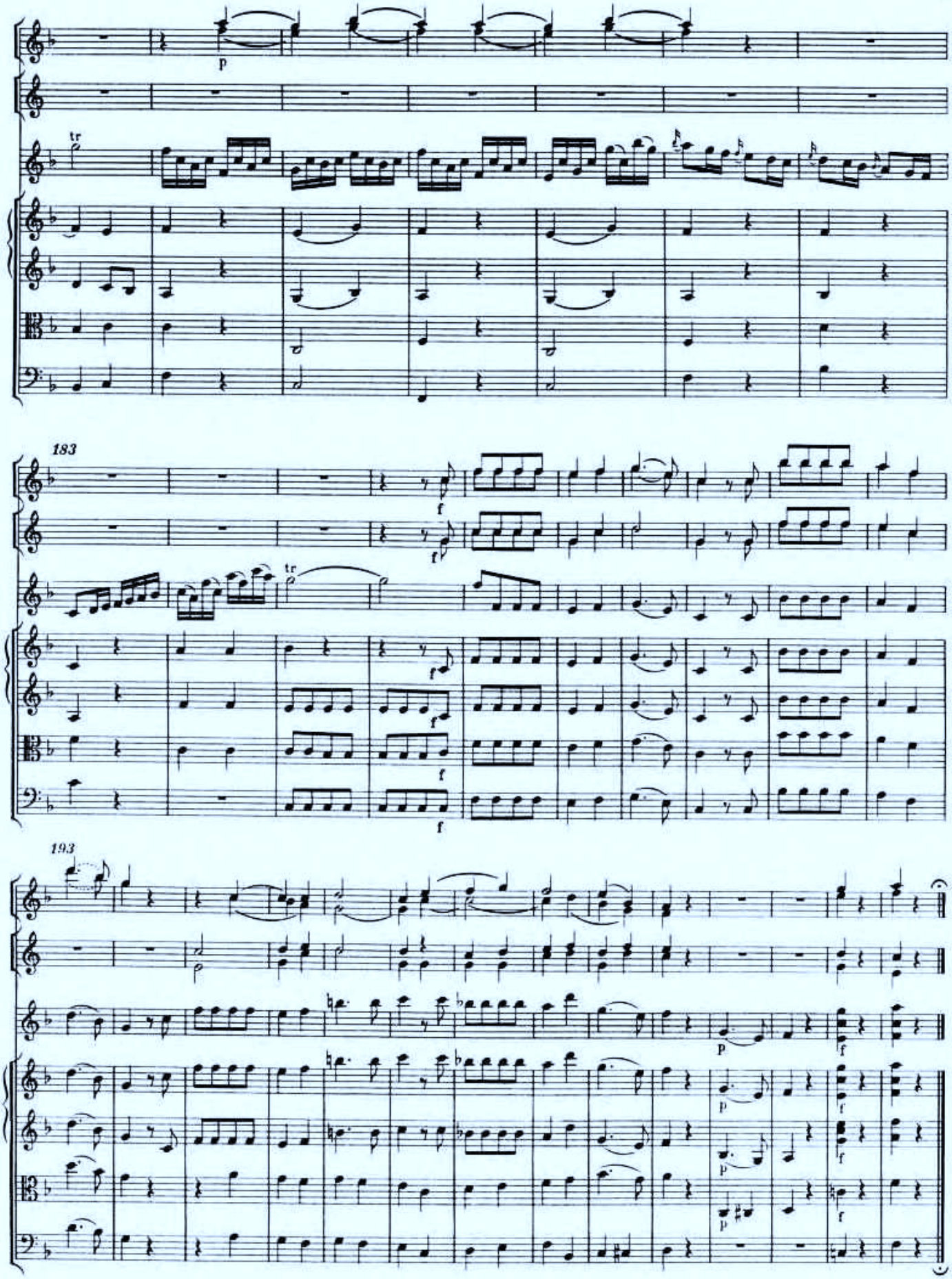

30
38
47

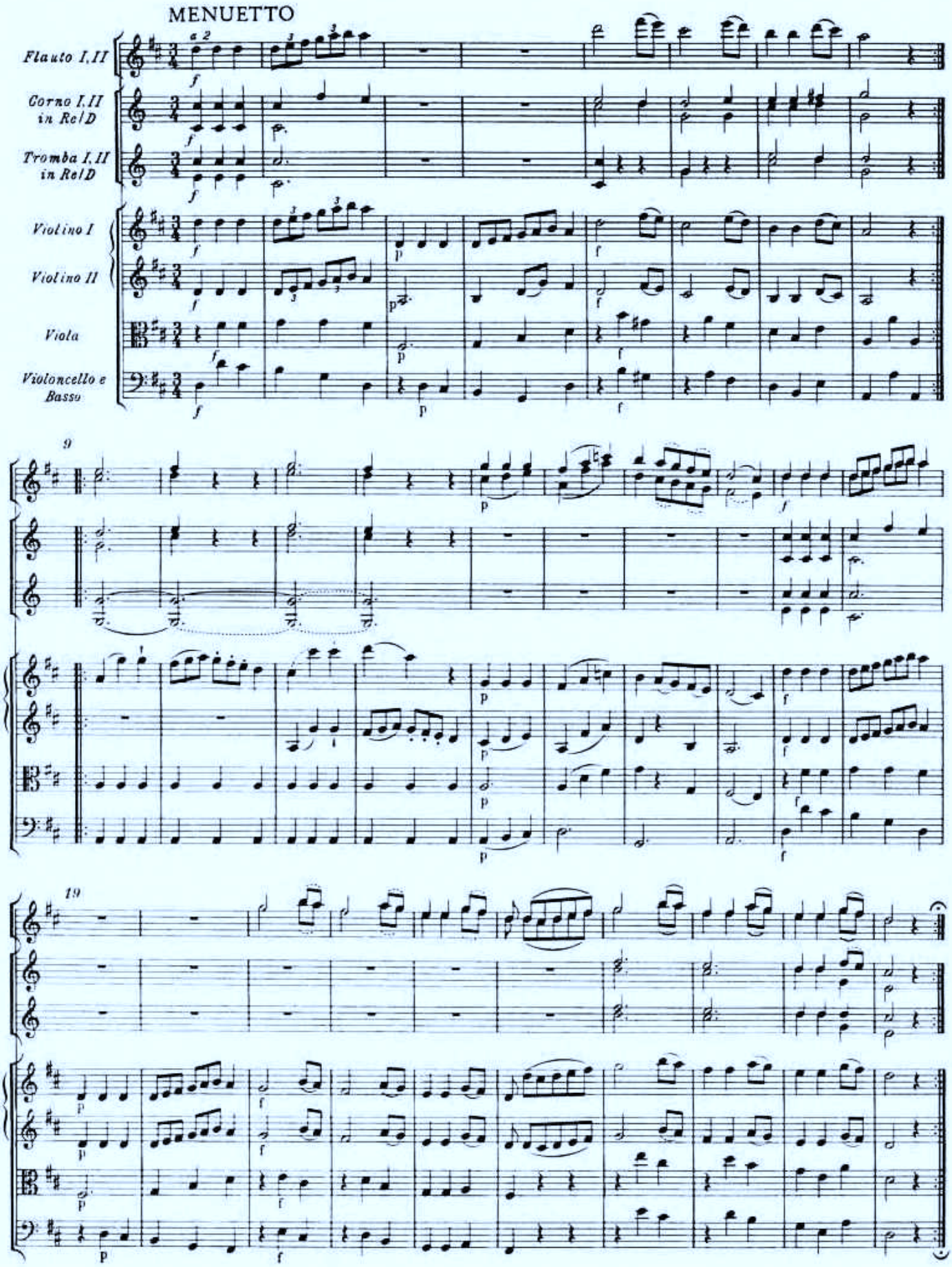

67
78
tr
tr
tr
tr

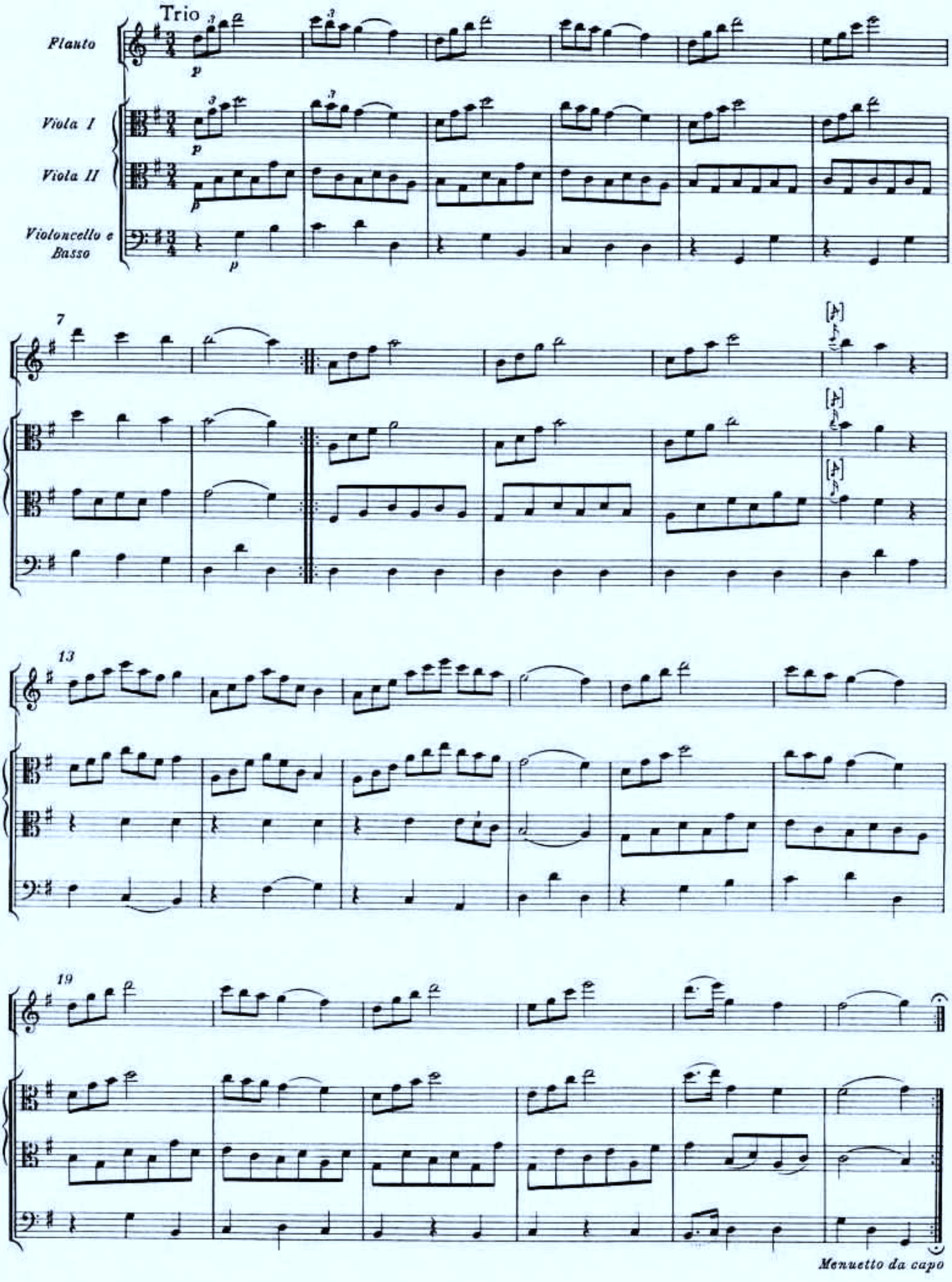

89
99
110

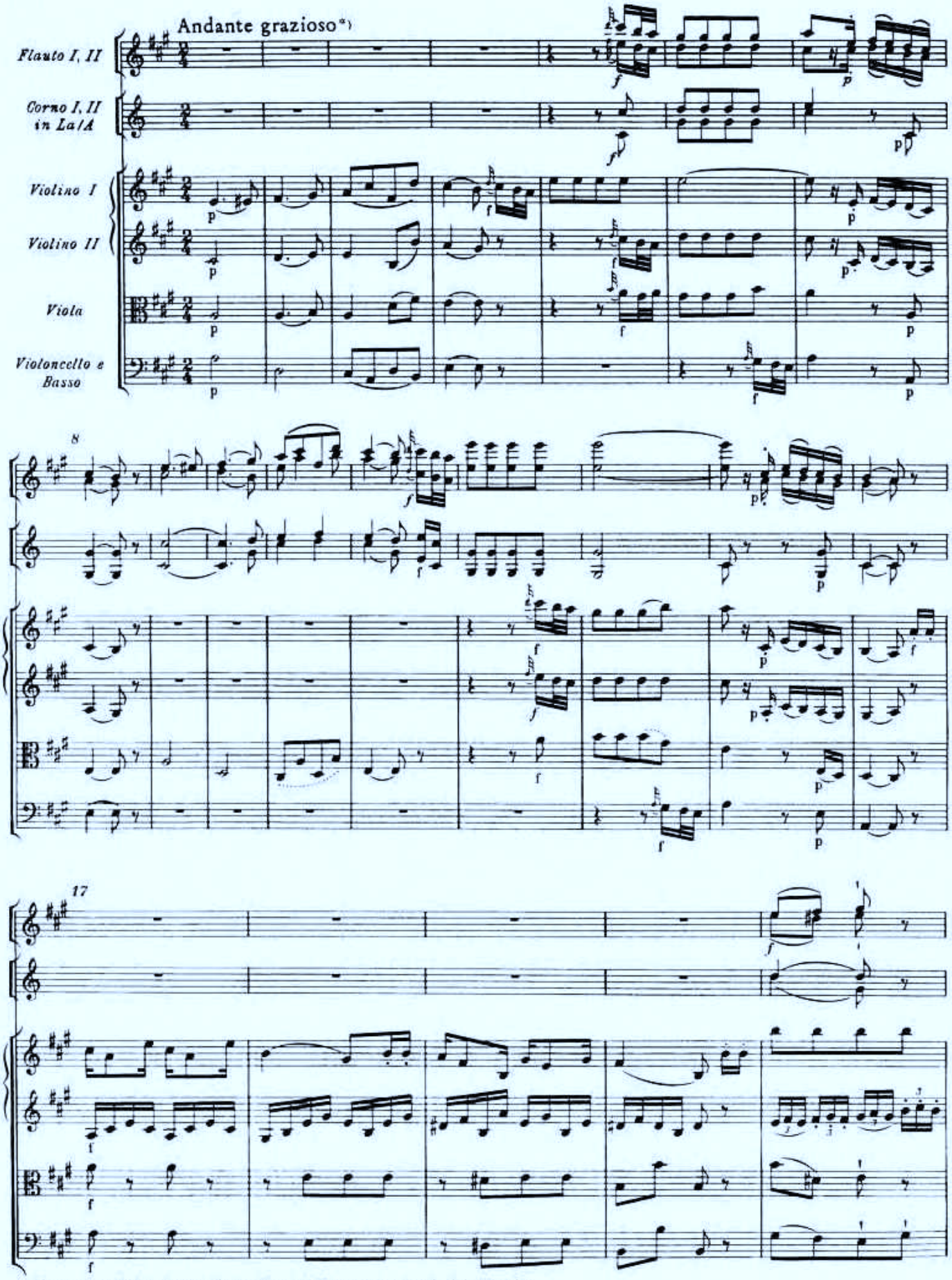

22
p
130
138


144
156
167

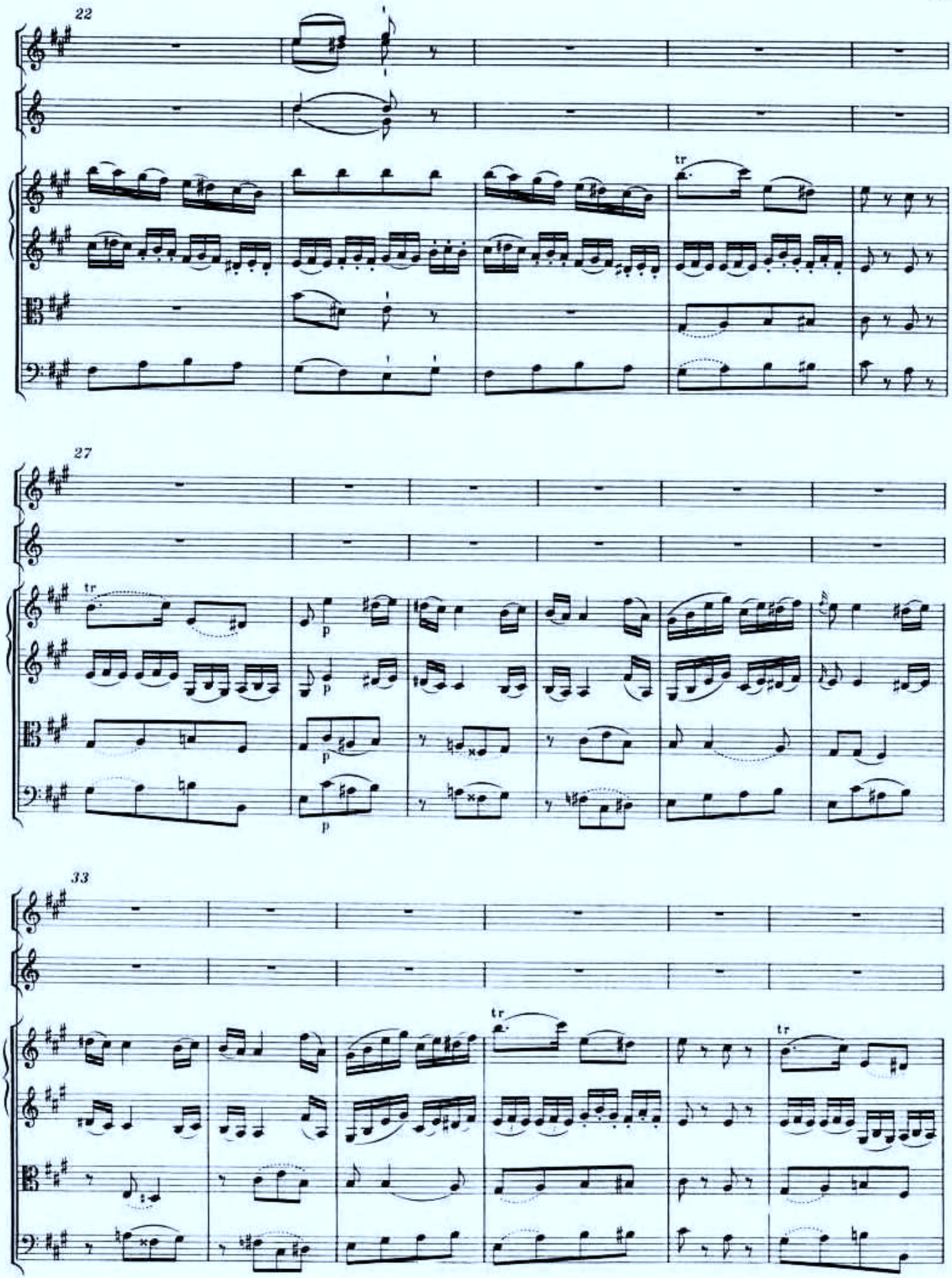

183
193

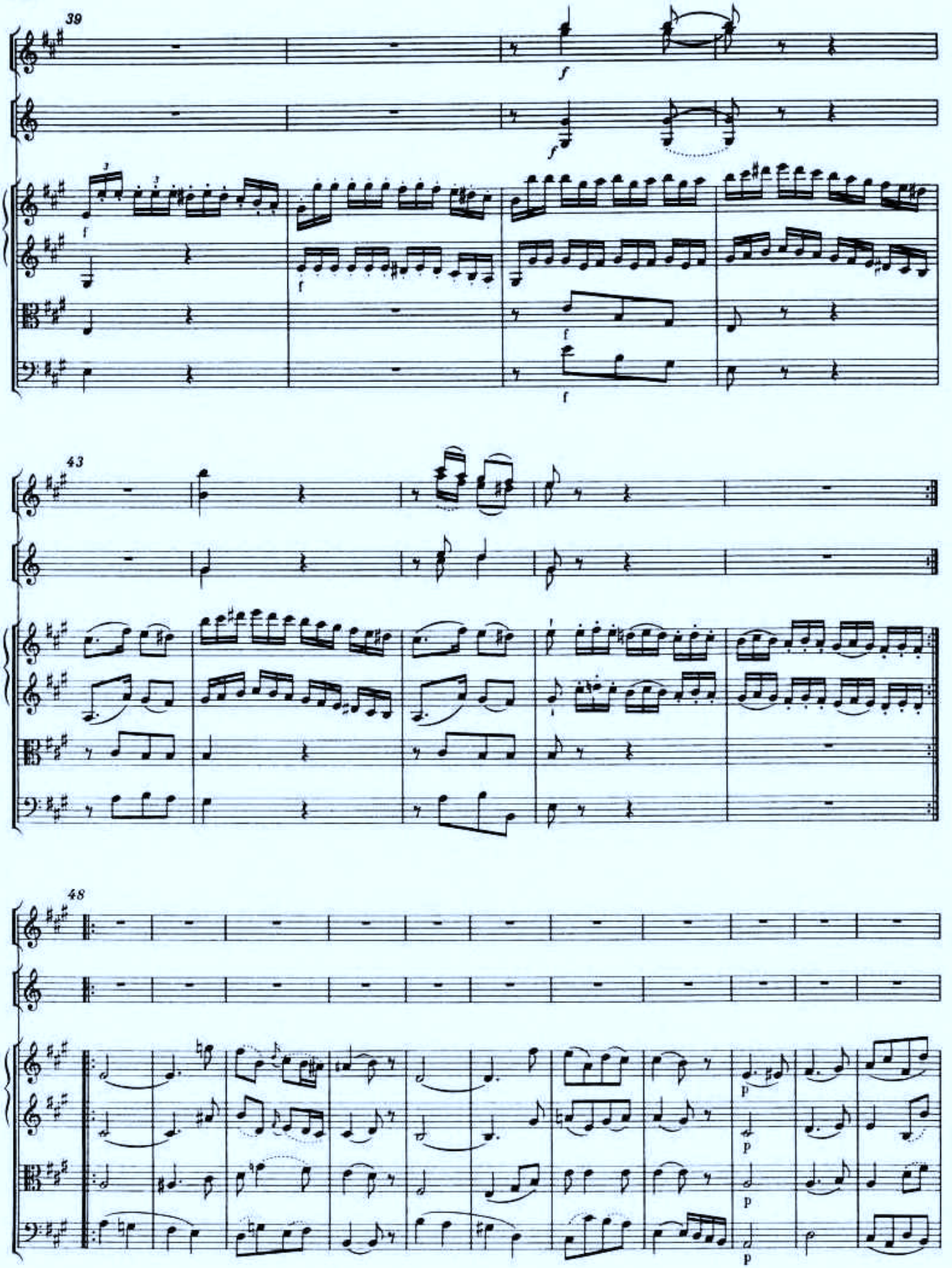

MENUETTO
Flauto I, II
Corno I, II in Re/D
Tromba I, II in Re/D
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
9
19

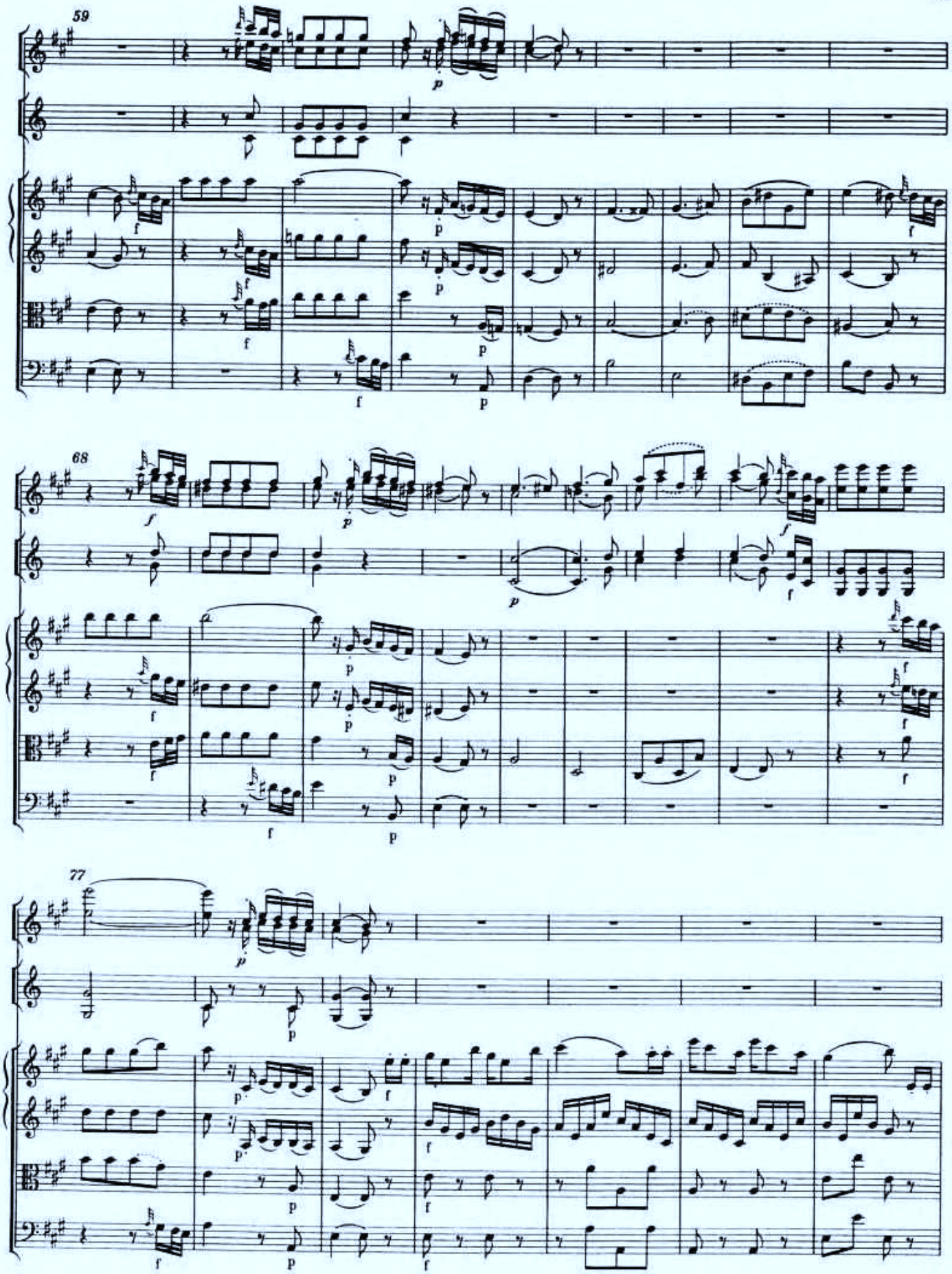

Trio
Flauto
Viola I
Viola II
Violoncello e Basso
p
7
13
19
Menuetto da capo

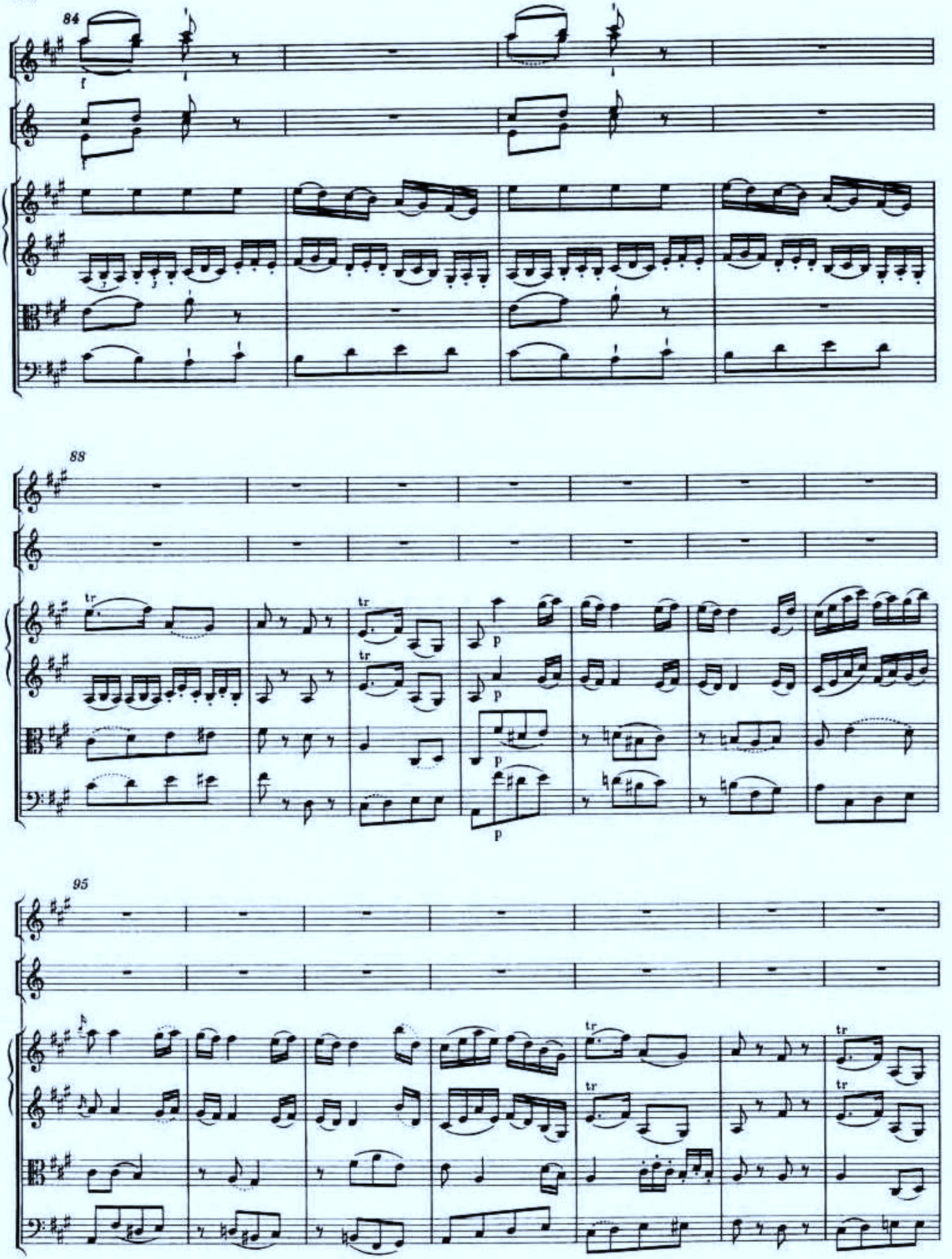


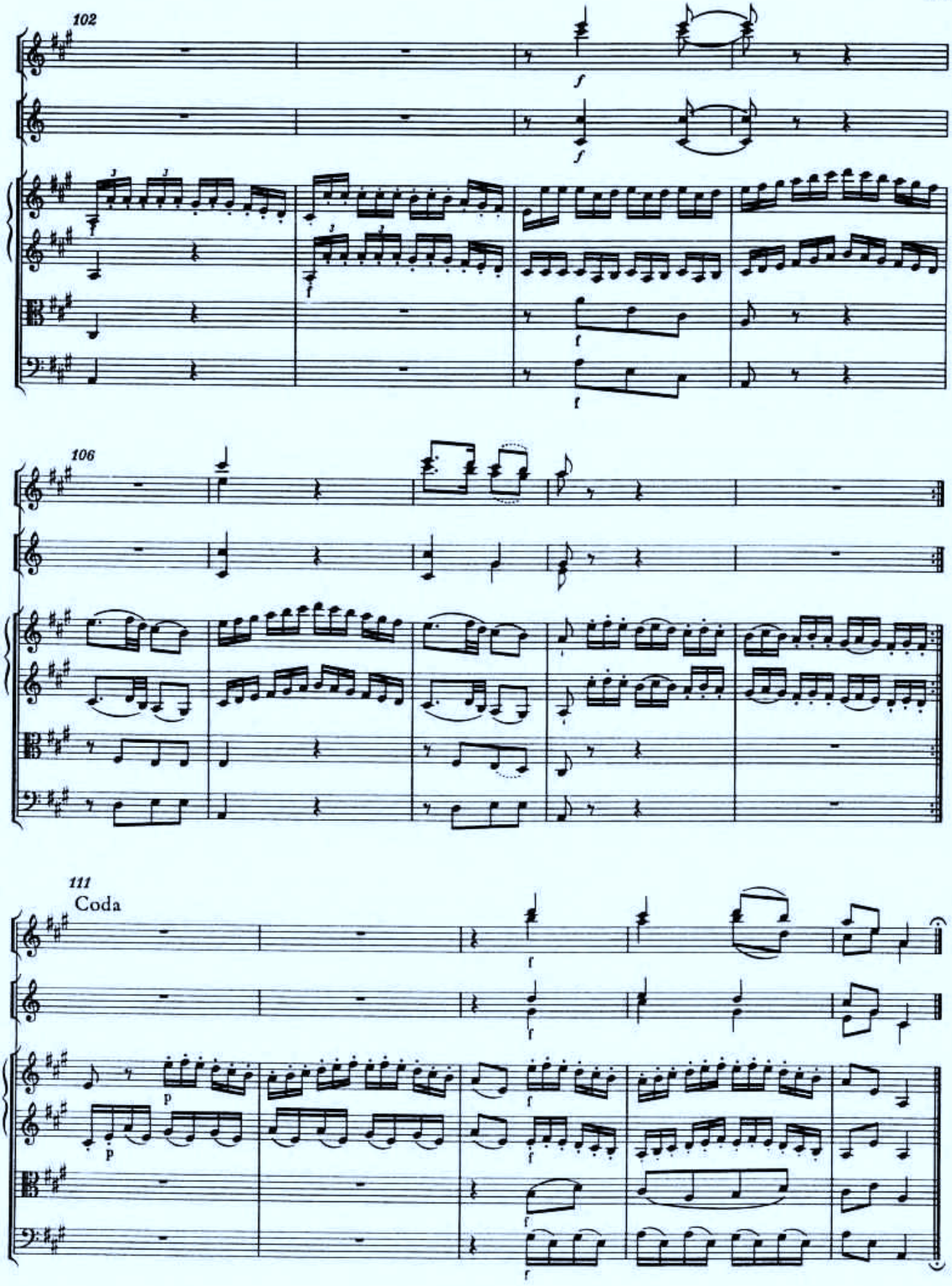
*) Tempo-Angabe im Autograph von Leopold Mozarts Hand; vgl. Krit. Bericht.

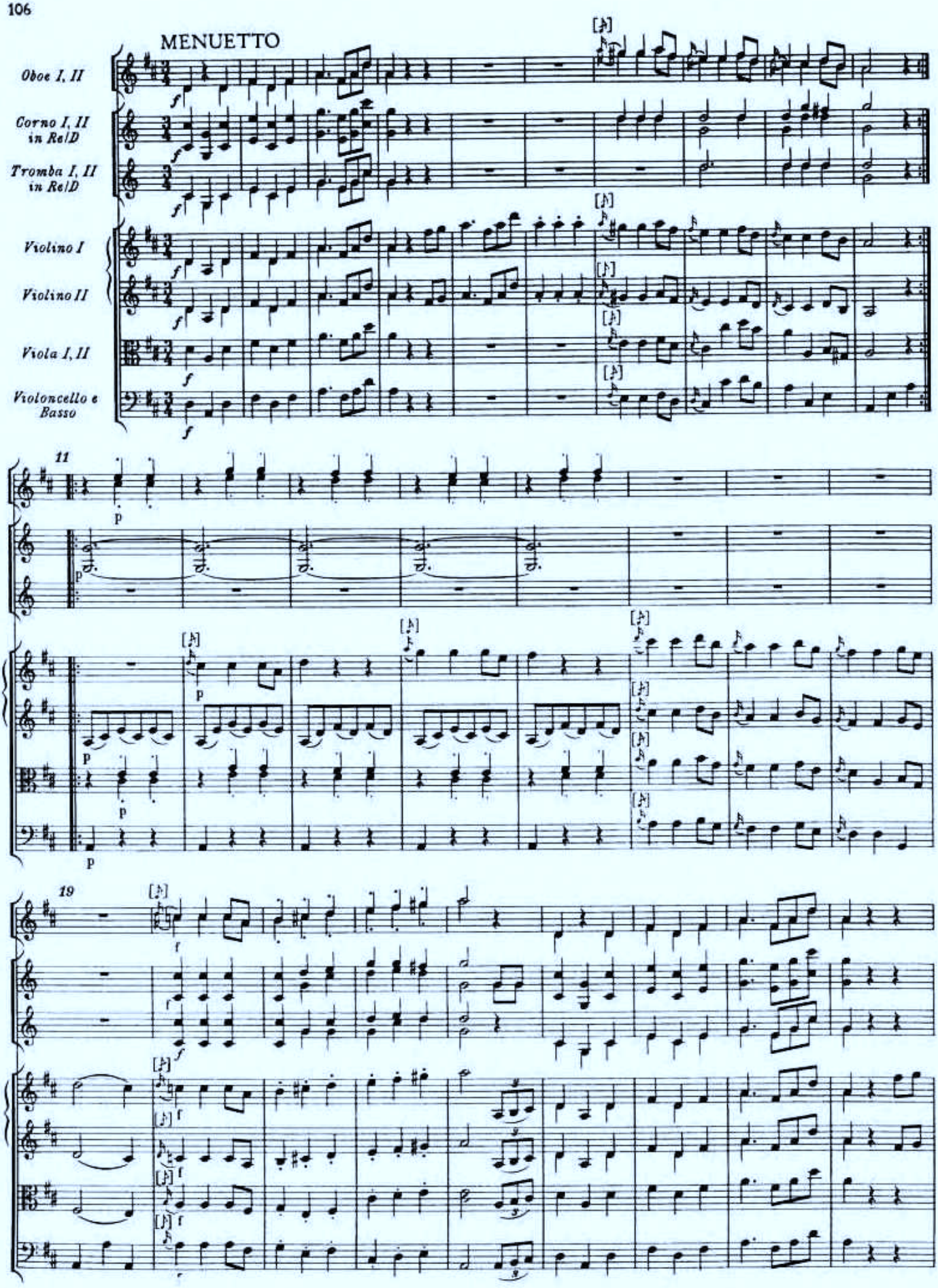

22
tr
27
tr
p
p
p
33
tr
tr

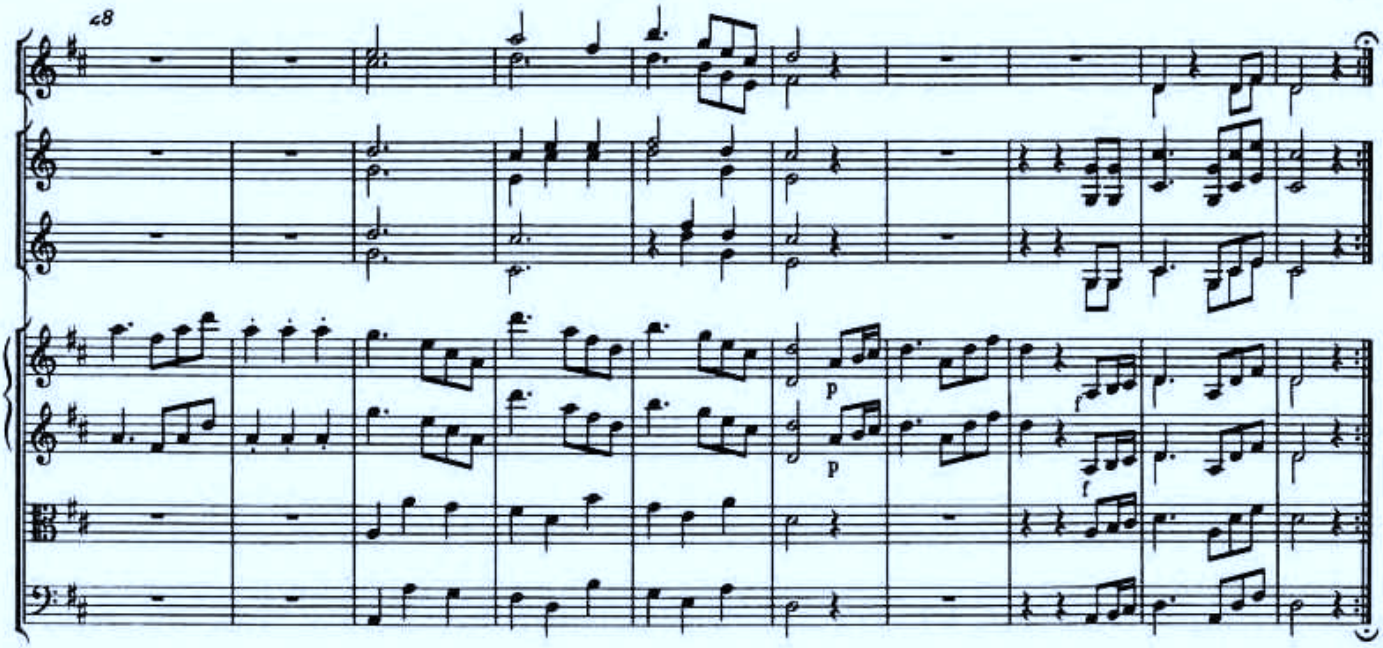

39
43
48


59
68
77

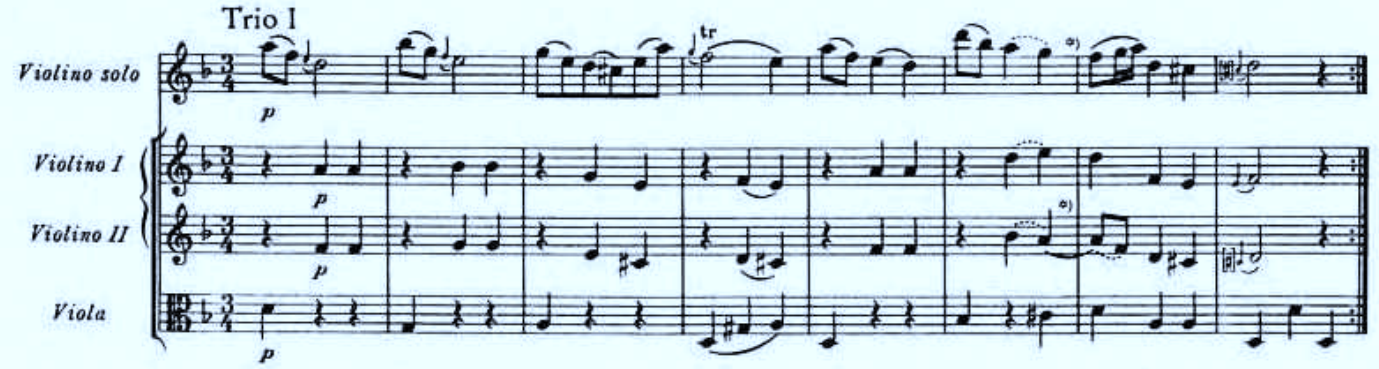

84
f
88
tr
p
95
tr

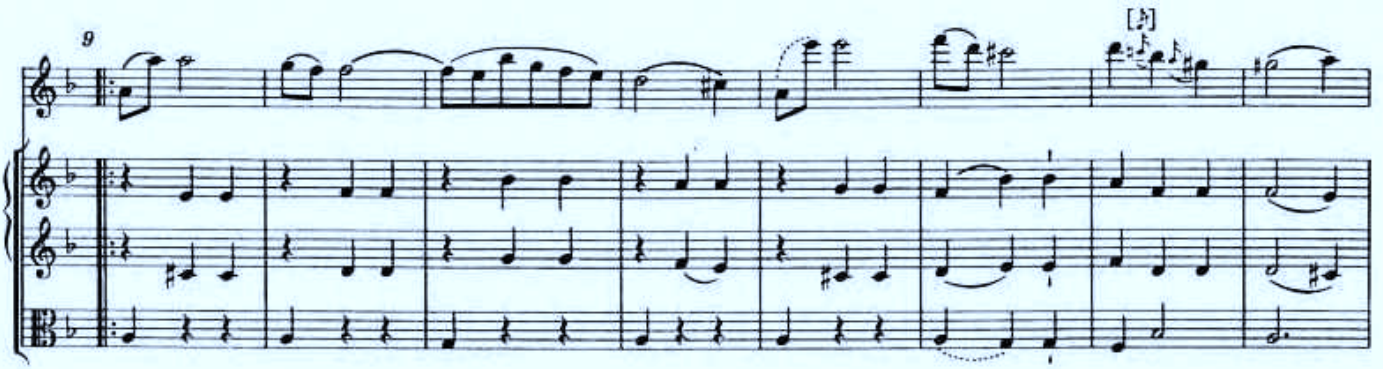

102
106
111
Coda

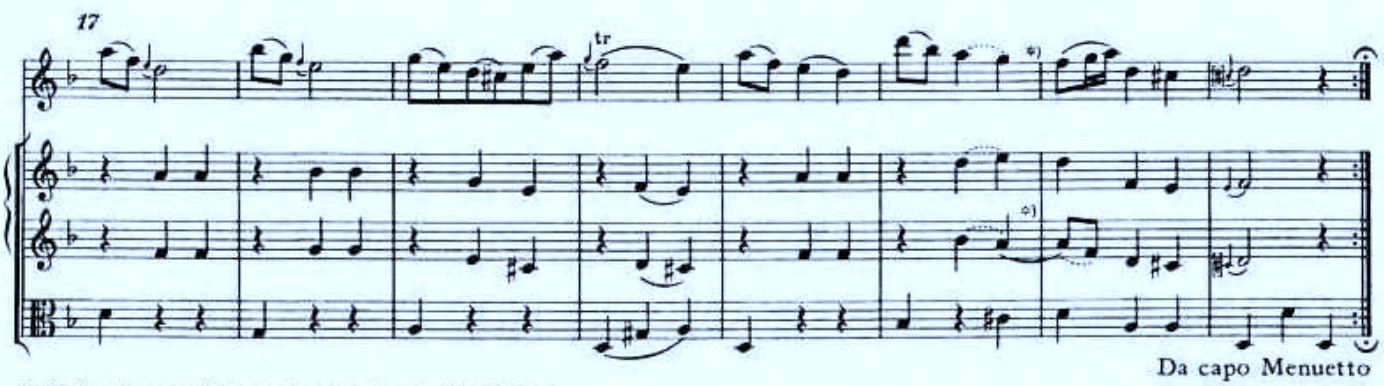

MENUETTO
Oboe I, II
Corno I, II in Re/D
Tromba I, II in Re/D
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
11
19



Trio I

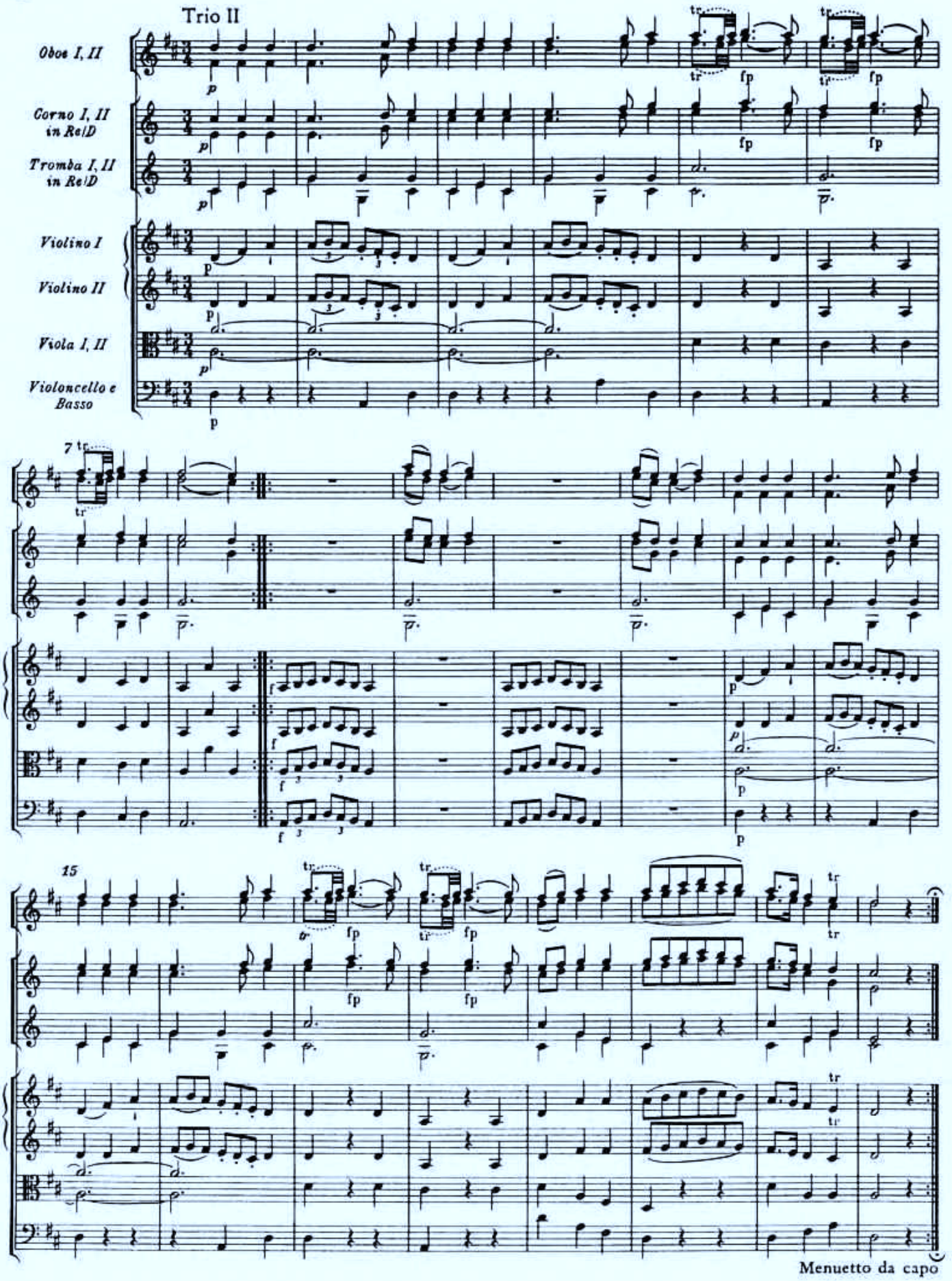


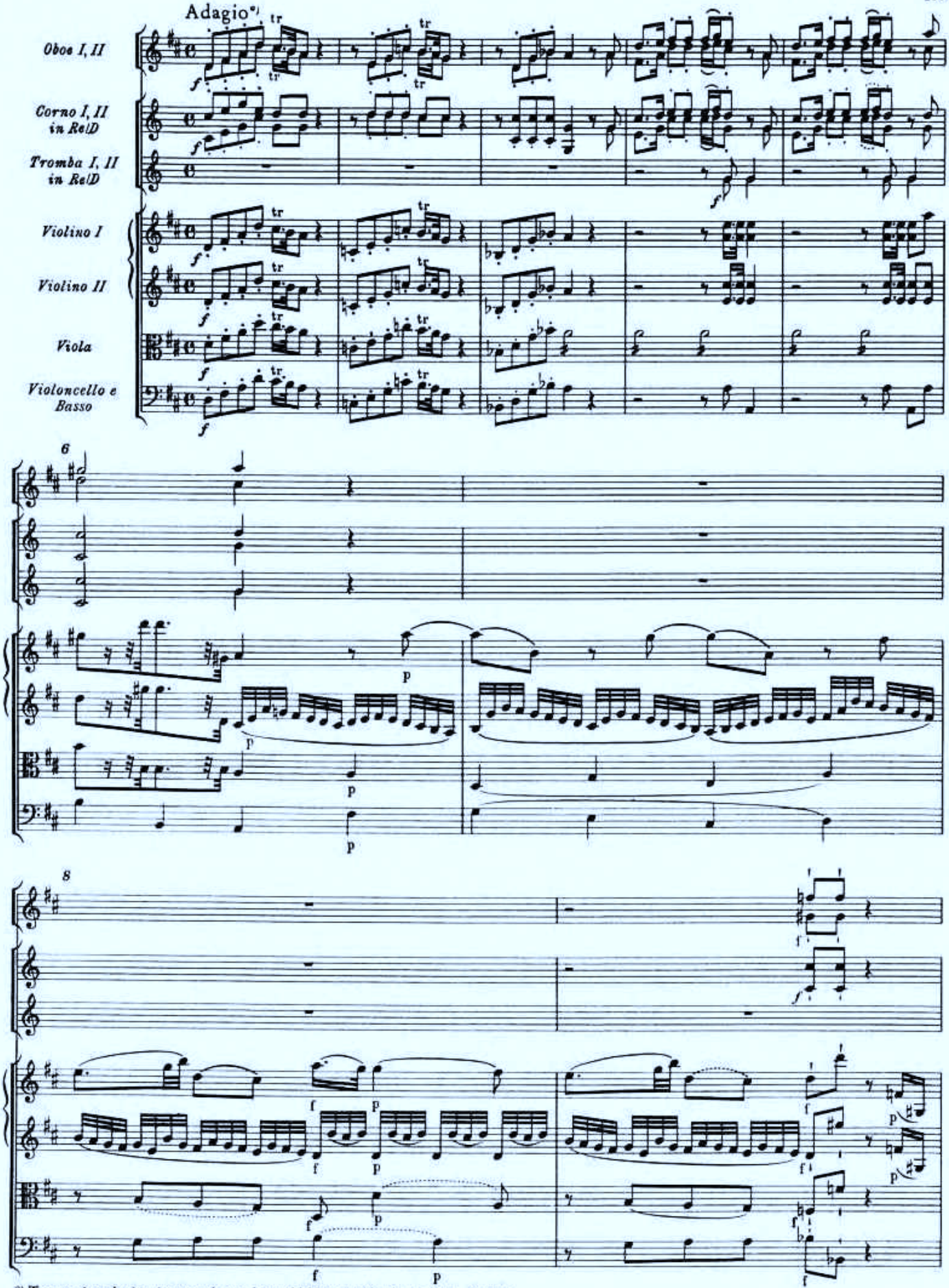




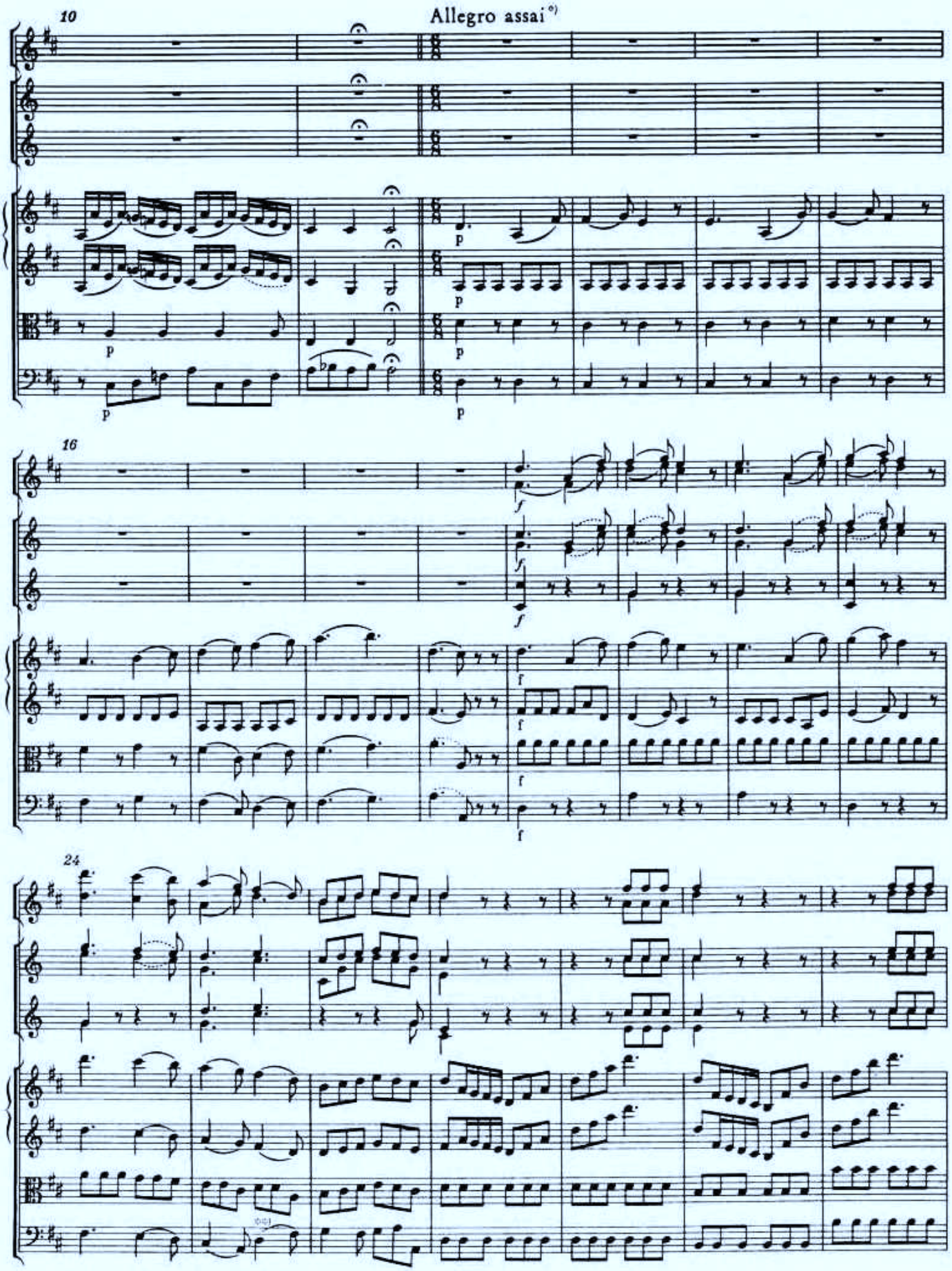
Da capo Menuetto

*) Die Septimenparallelen im Autograph; vgl. Krit. Bericht.

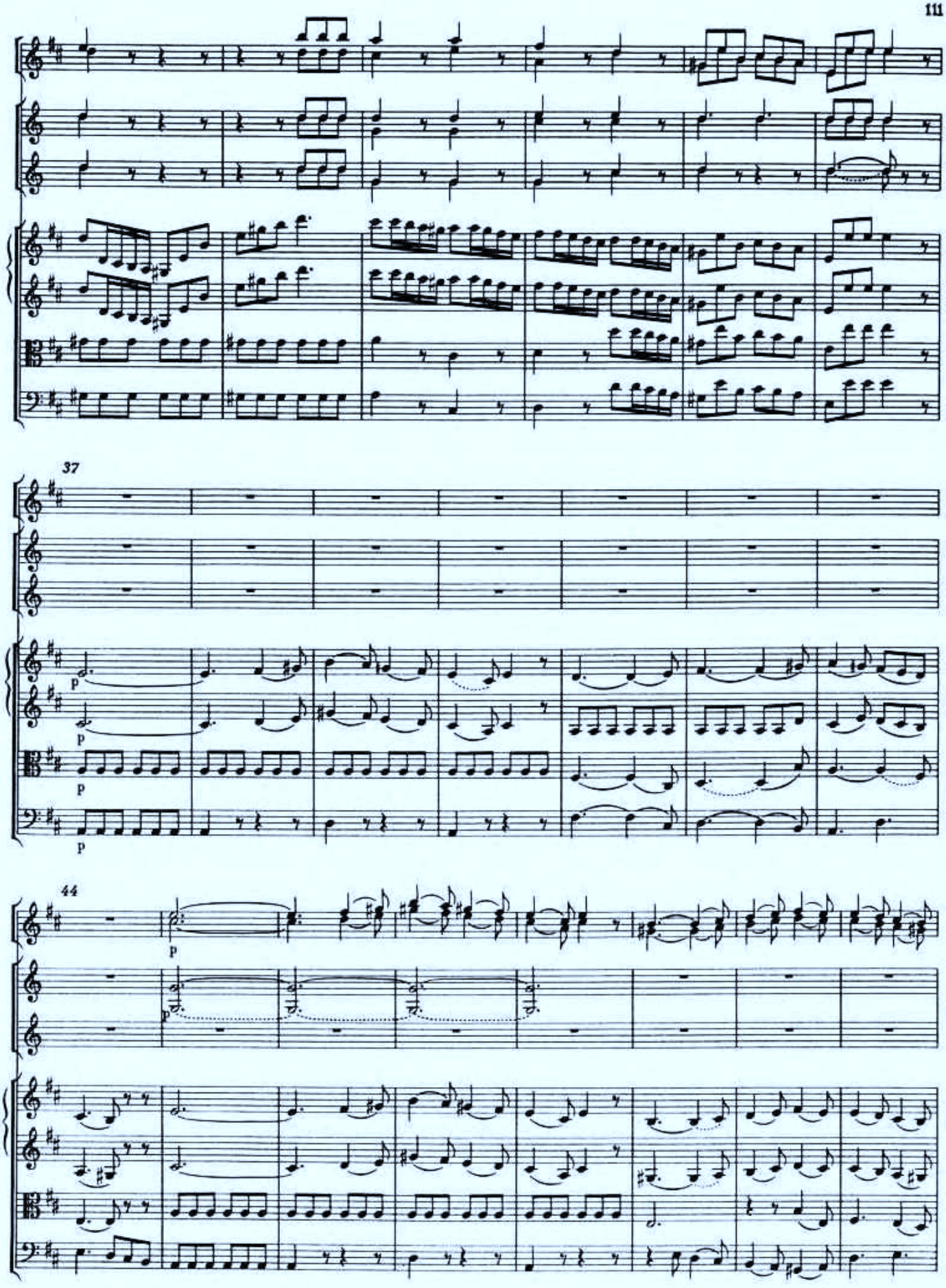

Trio II
Oboe I, II
Corno I, II in Re/D
Tromba I, II in Re/D
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso
7
15
Menuetto da capo

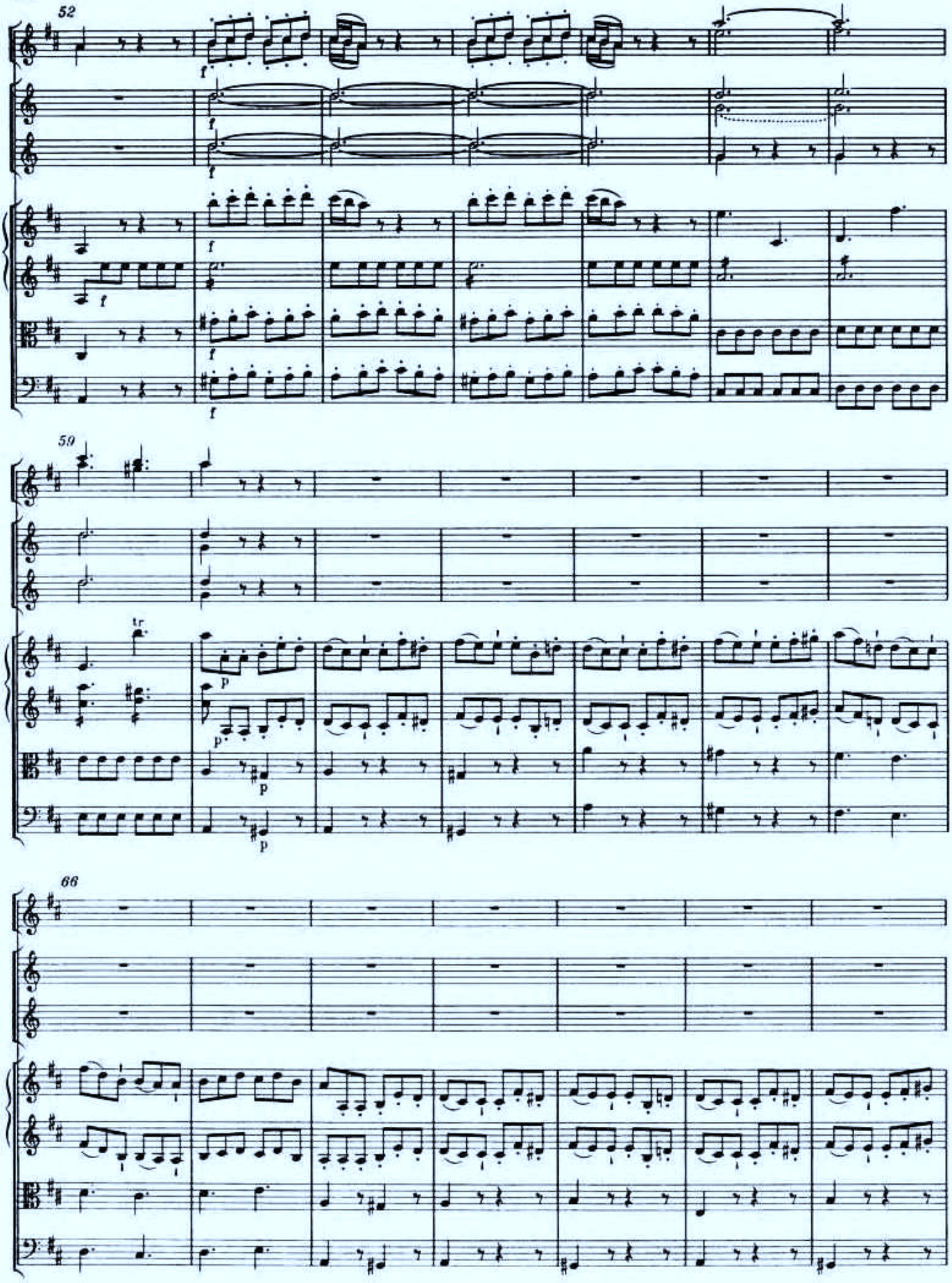


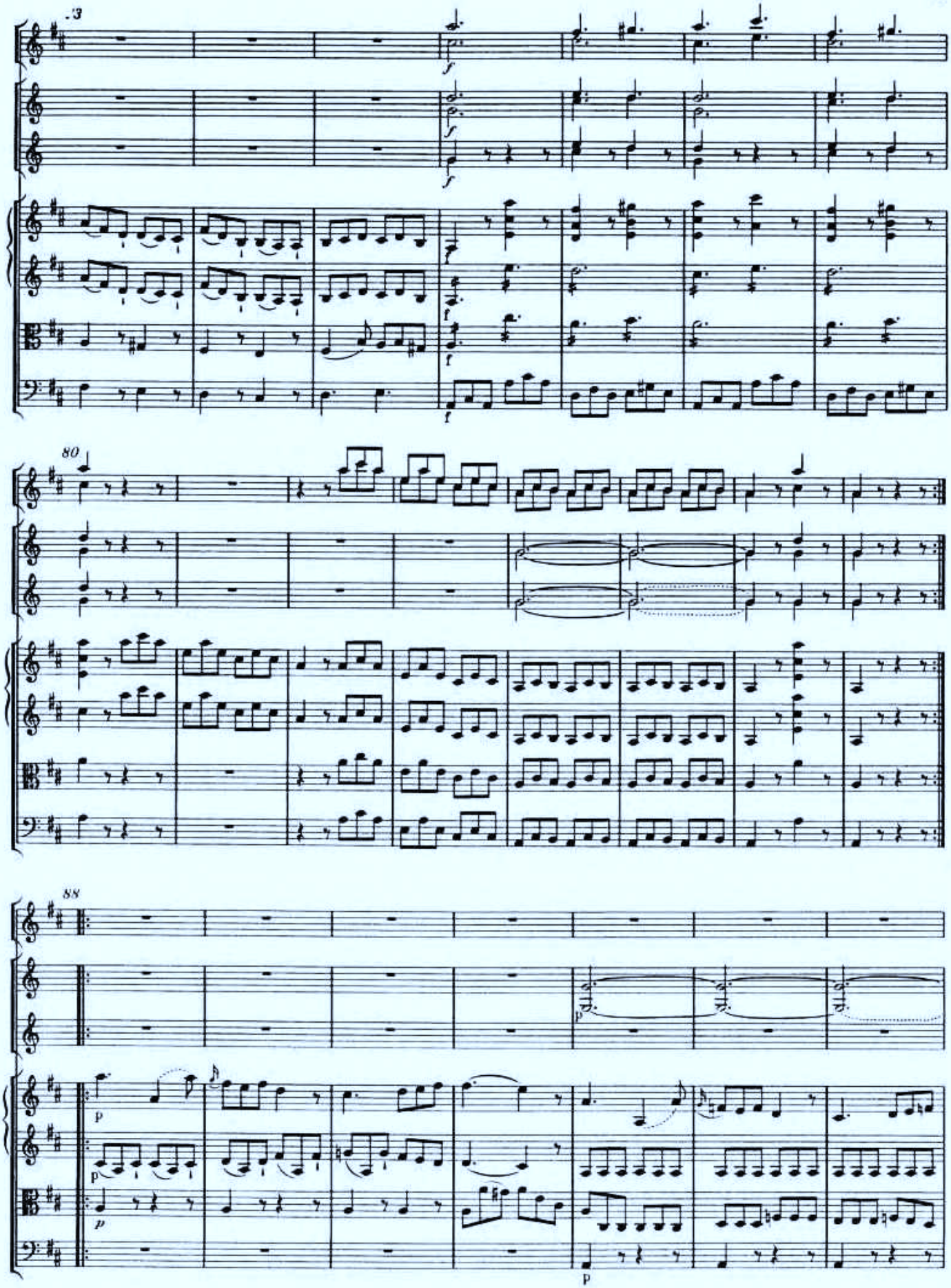
*) Tempo-Angabe im Autograph von Leopold Mozarts Hand; vgl. Krit. Bericht.

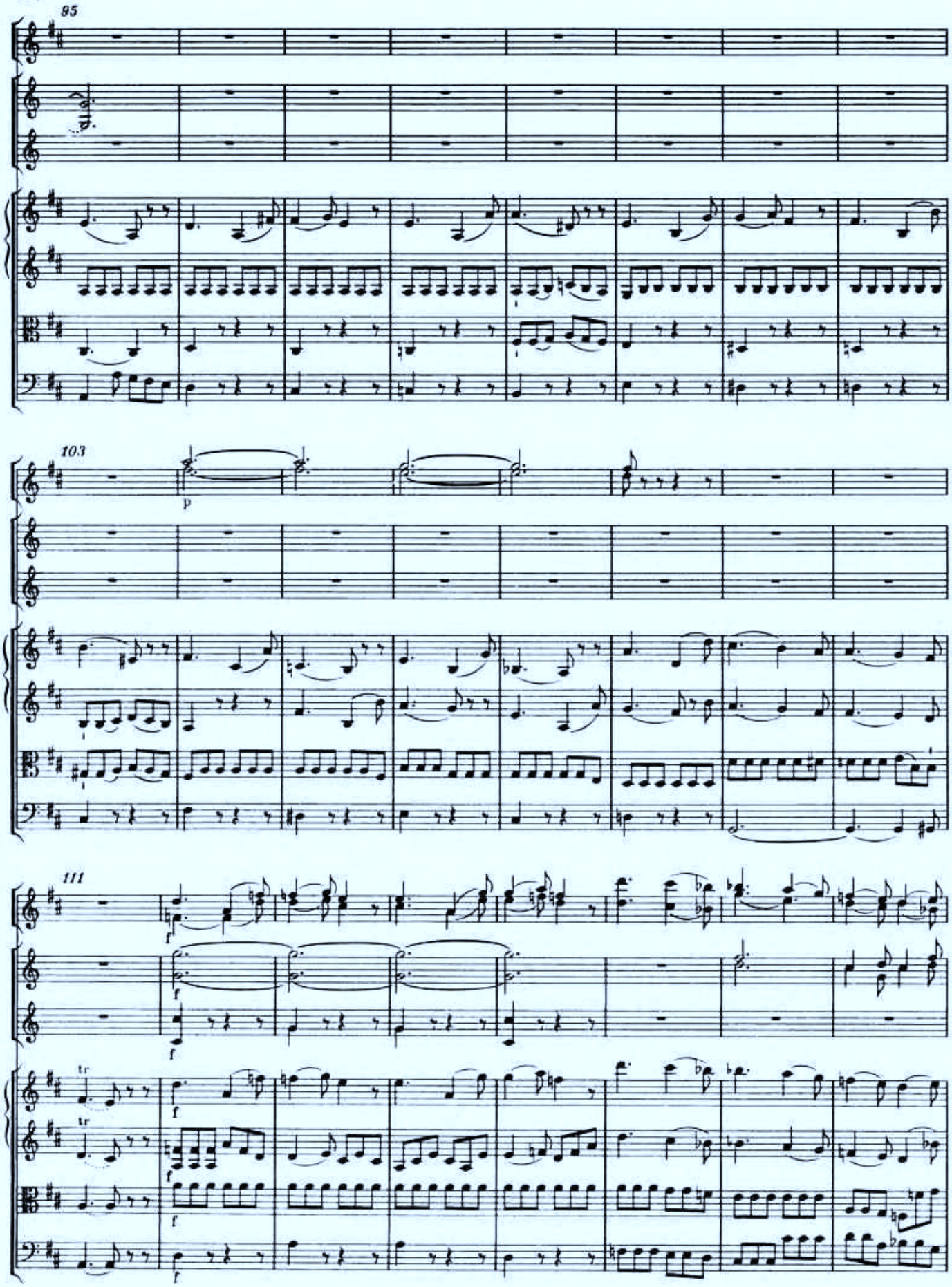


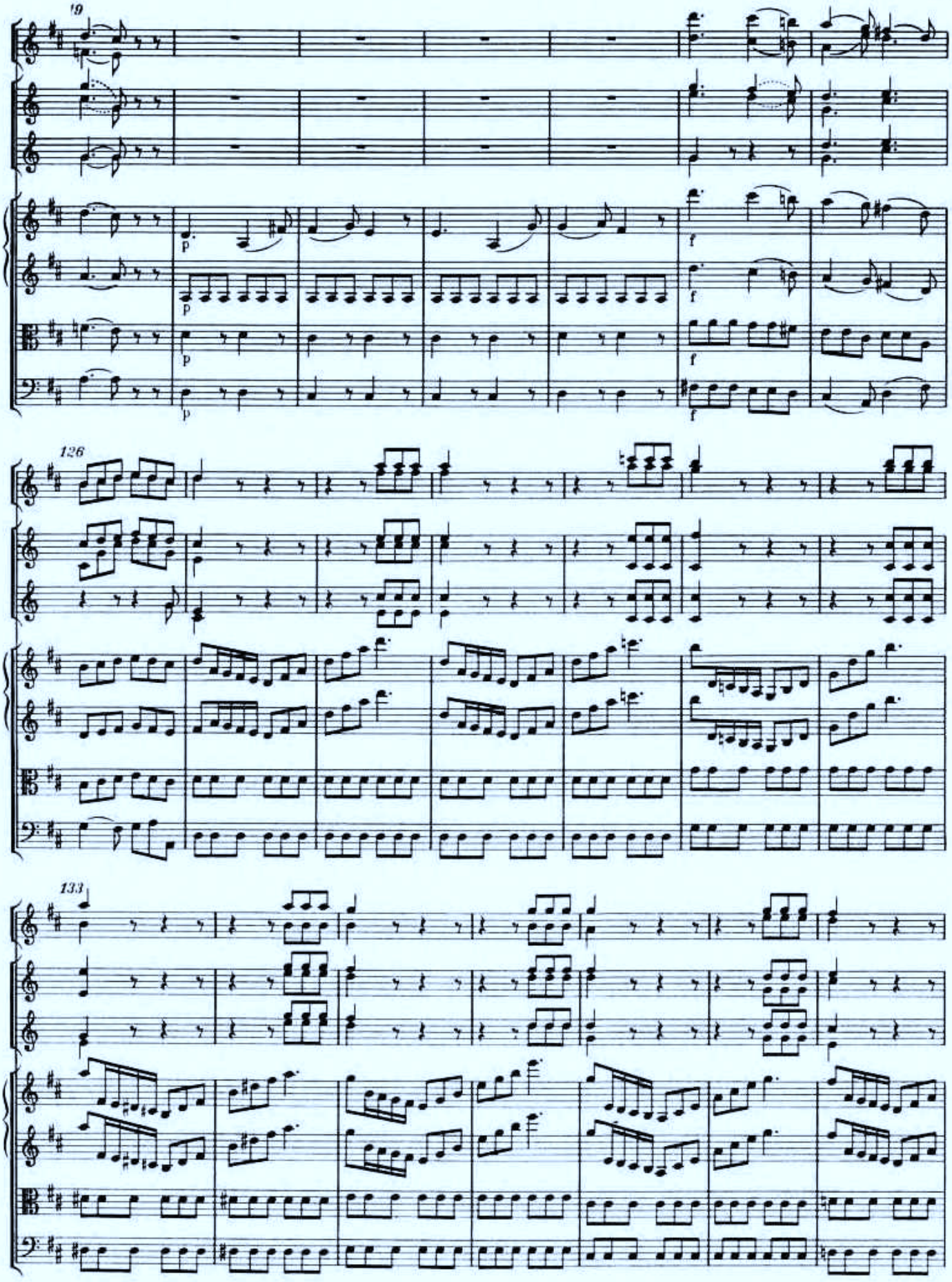
*) Tempo-Angabe im Autograph von Leopold Mozarts Hand; vgl. Krit. Bericht.
**) Im Autograph H; vgl. Krit. Bericht.

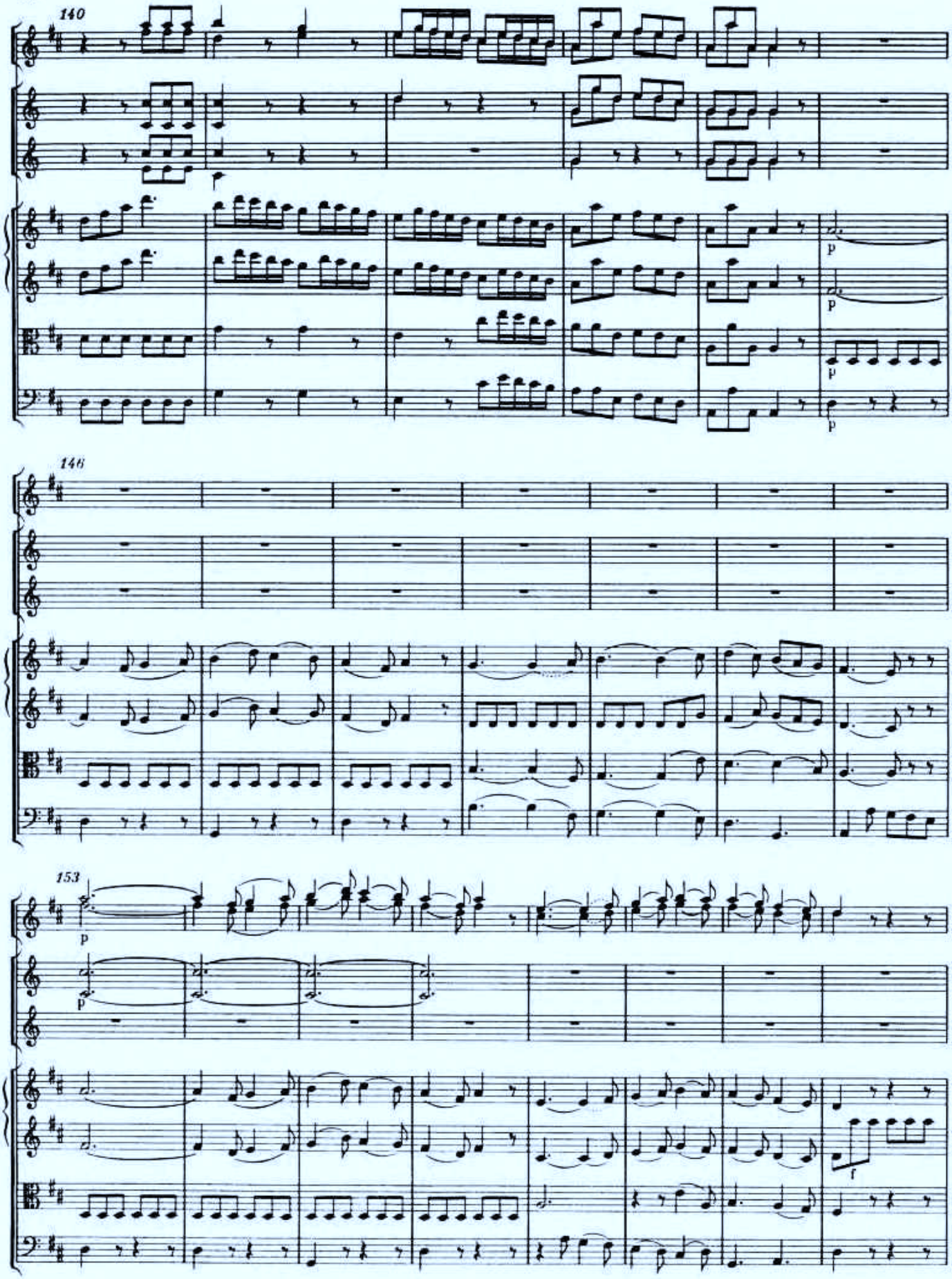

37
p
p
p
p
44
p
p

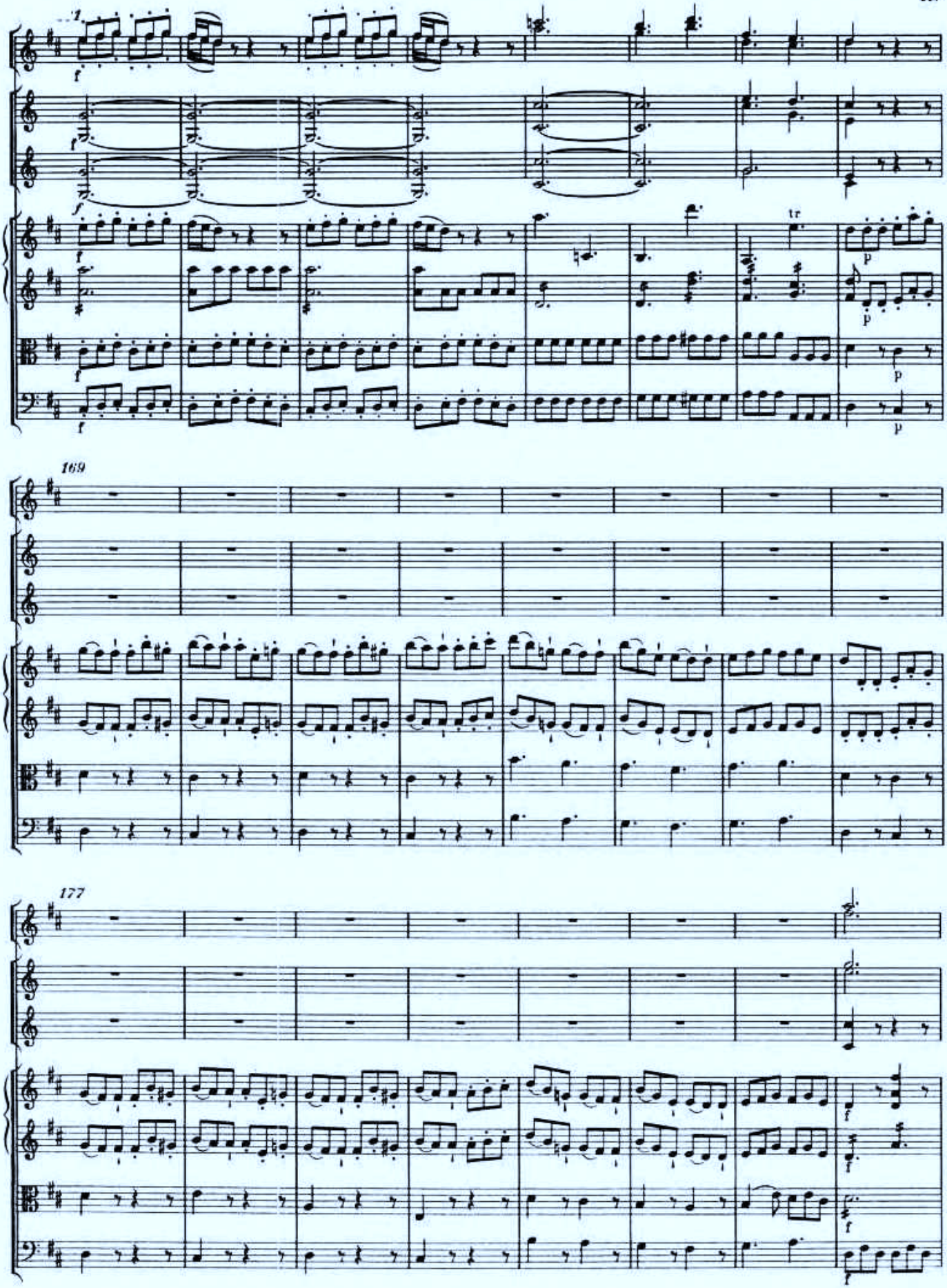

52
59
66


13
80
88


95
103
p
111
f
tr


19
126
133

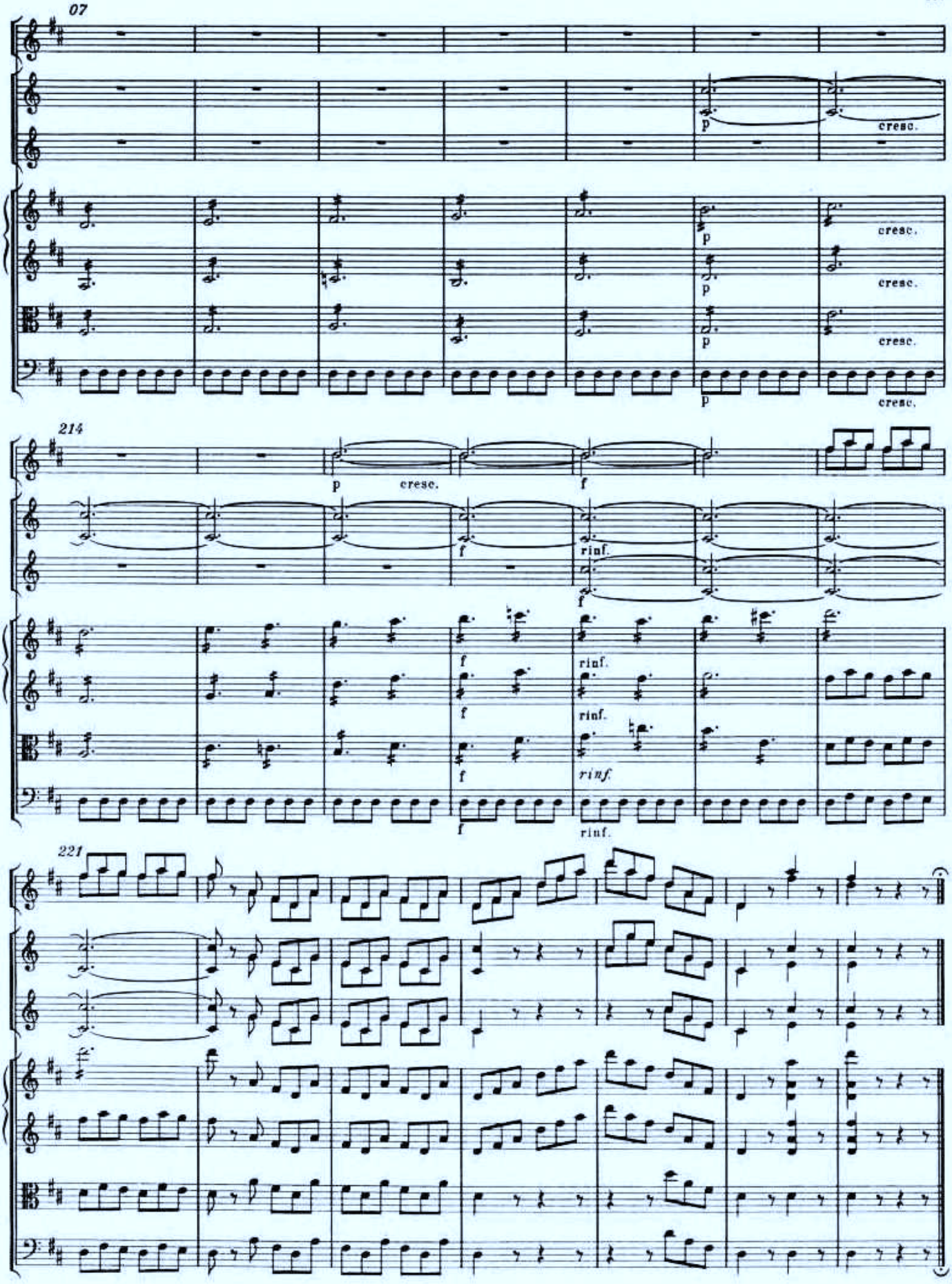

140
p
p
p
p
146
153
p
p
f


169
177

185

193

200 Coda


07
p
cresc.
214
rinf.
221