WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie IV

Orchesterwerke

WERKGRUPPE 12:
KASSATIONEN, SERENADEN UND
DIVERTIMENTI FÜR ORCHESTER · BAND 4

VORGELEGT VON
WALTER SENN

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1977

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk.

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE
Éditions Bärenreiter, Tours

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Walter Senn,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie IV, Werkgruppe 12, Band 4.

Alle Rechte vorbehalten / 1977 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

INHALT

Zur Edition VI

Vorwort VII

Faksimile: Blatt 1^{r} des Autographs von KV 249 XV

Faksimile: Blatt 1^{r} des Autographs von KV 250 (248^{b}) . . . XVI

Faksimile: Blatt 8^{v} des Autographs von KV 250 (248^{b}) . . . XVII

Faksimile: Blatt 29^{v} des Autographs von KV 250 (248^{b}) . . . XVIII

Serenade in D („Haffner-Serenade"): Marsch KV 249 und Serenade KV 250 (248^{b})

MARCIA 3

SERENATA

Allegro maestoso — Allegro molto 8

Andante 33

Menuetto 48

Rondeau 51

Menuetto galante 85

Andante 91

Menuetto 112

Adagio — Allegro assai 118

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ZUR EDITION

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

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

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

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

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

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV³ᵃ) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

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

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

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

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VORWORT

Die „Haffner-Serenade" KV 250 (248b) erscheint im vorliegenden Band der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) erstmals im Zusammenhang mit der dazugehörigen *Marcia* KV 249[1]. Dies entspricht der Praxis, wie sie die NMA in den bereits erschienenen ersten drei Bänden der Werkgruppe *Kassationen, Serenaden, Divertimenti* (Serie IV, Werkgruppe 12) sowie in VII/18 *Divertimenti für 5—7 Streich- und Blasinstrumente* angewendet hat. Unter dem übergeordneten Titel „Serenade", „Kassation" oder „Divertimento" faßt sie jeweils den Marsch, soweit er zu ermitteln ist, und das nachfolgende mehrsätzige Hauptwerk zusammen, nennt jedoch beide unter Angabe der KV-Nummern in einem Untertitel. Die NMA unterscheidet sich damit von der alten Gesamtausgabe der Werke Mozarts (AMA), die die einzeln überlieferten Märsche lediglich in einem gesonderten Band (Serie X) zusammenfaßte. Demgegenüber ist die NMA bemüht, den ursprünglichen Zusammenhang von Marsch und Serenade oder Divertimento nach Möglichkeit wiederherzustellen, trägt jedoch der separaten Überlieferung der Märsche und damit deren prinzipiellen Austauschbarkeit dadurch Rechnung, daß sie die einzeln überlieferten und mit Serenaden oder Divertimenti im Zusammenhang stehenden Märsche neben den selbständigen Märschen in Serie IV, Werkgruppe 13 (Abteilung 2) nochmals zum Abdruck bringt. Die isolierte Quellenlage der Märsche erschwert nicht selten eine eindeutige Zuordnung zum Hauptwerk. Lediglich die Autographe des Marsches KV 189 (167b) und der Serenade KV 185 (167a) waren zusammengebunden und mit einem Umschlag versehen, der in der Handschrift Leopold Mozarts den Titel *Serenata* trägt (vgl. NMA IV/12/Band 2, S. X). In anderen Fällen mußten gleiche oder zumindest ähnliche Besetzung oder übereinstimmende Datierung als Kriterien für die Koordinierung dienen. Die Zugehörigkeit der *Marcia* KV 249 zur „Haffner-Serenade" KV 250 (248b) ist demgegenüber durch einander entsprechende Legenden zum jeweiligen Titel der Autographe hinsichtlich des Kompositionsanlasses gesichert (siehe unten). Der Marsch, den die Musiker auf dem Weg vom Platz, an dem sie sich versammelten, zu dem Ort, an dem die Serenade erklang, spielten, ist sicherlich ein integrierender Bestandteil des Werkes hinsichtlich seiner ursprünglichen Zweckbestimmung als im Freien auszuführende Huldigungsmusik. Musikalisch steht er jedoch zum Hauptwerk in keiner engeren Beziehung. Dieser gleichsam neutrale Inhalt der Märsche gestattete es daher in der Praxis, daß der gleiche Marsch zu verschiedenen Gelegenheiten im Zusammenhang mit anderen Serenaden oder Divertimenti verwendet werden konnte (vgl. S. X). Die Märsche erhielten so ihre eigene Überlieferungsgeschichte und dementsprechend auch eigene KV-Nummern.

*

Die Serenade war ihrer Funktion nach eine abendliche oder nächtliche Freiluftmusik, eine Huldigungskomposition zu einem besonderen feierlichen Anlaß (mit Gesang und Orchester bei festlichen Anlässen an Fürstenhöfen auch *Serenata teatrale* o. ä. genannt). Im 17. Jahrhundert konnte *Serenada* auch der Einleitungssatz oder der Titel einer Suite von 4 bis 14 Stimmen sein[2]. Einflüsse auf die spätere Serenade oder „Nachtmusik" gingen jedenfalls auch von der Suite aus; in Ballettsuiten, z. B. von Heinrich Franz Biber, sind sogar konzertante Partien für Violine eingeführt. Die Geschichte der Serenade als Musizierform des „Ständchen" im 18. Jahrhundert zu verfolgen, wird u. a. dadurch erschwert, daß es sich um Gebrauchsmusik handelte — nach Friedrich Wilhelm Marpurg[3] wird eine Serenade *„nur einmal*

[1] Zur Literatur: Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 1. Teil, Leipzig 1856, S. 569 ff.; Hermann Abert, *W. A. Mozart*, 1. Teil, Leipzig ^{6}/1923, S. 504 f.; Théodore de Wyzewa et Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, 2. Band, Paris 1936, S. 309—321 (hier sind die konzertanten Sätze, 2—4, noch gesondert behandelt); Hans Hoffmann, *Über die Mozartschen Serenaden und Divertimenti*, in: *Mozart-Jahrbuch* III, 1929, S. 60—79; Günter Haußwald, *Mozarts Serenaden*, Leipzig 1951, Nachdruck Wilhelmshaven 1975 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 34); Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 6. Auflage, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden 1964. (Die Auflagen werden durch hochgestellte Ziffern bezeichnet.)

[2] Paul Nettl, *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 8, 1921, S. 134, 156, 162, 164; angeführt werden mit Serenade bezeichnete Kompositionen aus dem Repertoire der Kapelle des Fürstbischofs Karl von Liechtenstein-Castelcorno in Olmütz (1664—1694), von Heinrich Franz Biber (1673), Johann Jakob Prinner, Johann Heinrich Schmelzer und P. J. Weiwanowsky. — Adolf Sandberger, *Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München 1921, S. 234, verweist ferner auf den Begriff „Serenade" bei Johann Jakob Walther (1688), August Kühnel (1698) und Johann Joseph Fux (1707).

[3] *Fortsetzung der vermischten Gedanken*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 3. Band, Berlin 1757, S. 44.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

aufgeführt"; zwangsläufig hat dieser Umstand erhebliche Verluste in der Überlieferung zur Folge. Die Serenade ist ferner keine eigenständige, einer spezifischen Entwicklung folgende musikalische Form oder Kompositionsgattung, sondern vielschichtig und von unterschiedlichen lokalen Traditionen geprägt (vgl. hierzu auch die Vorworte zu NMA IV/12/Band 1–3 sowie zu NMA VII/18).

Die Salzburger Serenaden zeichnen sich durch folgende Charakteristika aus: sechs bis neun Sätze, darunter bis zu drei Menuette mit jeweils stark kontrastierendem Trio; zwei bis drei konzertante Sätze; kammermusikalische Partien; reiche Besetzung: neben Streichern (häufig mit geteilten Violen) sind Holz- und Blechbläser mit bis zu zehn Instrumenten vertreten; homophoner Satz mit klanglicher Differenzierung durch flächenmäßige Abstufungen, daneben häufige Unisono-Führungen. — Einflüsse auf die Serenadenkomposition dürften auch von Heinrich Franz Biber ausgegangen sein, der 1670 aus Olmütz nach Salzburg gekommen war und hier später zum Hofkapellmeister vorrückte (1684 bis 1704). Seine „Nachtwächterserenade" (1673) ist jedenfalls bereits Salzburger Milieu entsprungen.

Oscar Lee Gibson[4] deutet erstmals die mögliche Sonderstellung Salzburgs in der Serenadenkomposition des 18. Jahrhunderts an. Tatsächlich reichen aber ähnlich gestaltete Werke über Österreich (Wien?) und über Süddeutschland hinaus. In Bayern ist nach der Mitte des 18. Jahrhunderts neben Kompositionen *„a più Stromenti"* ein Typus von kleiner besetzten und kürzeren Werken nachweisbar[5], anscheinend die Weiterbildung einer älteren Überlieferung. Daß in Wien offenbar eine eigene Tradition bestanden hatte, zeigen Mozarts Wiener Nachtmusiken KV 361 (370[a]), 375, 388 (384[a]) und 525. Im Zuge des gegen das Jahrhundertende hin deutlich werdenden Wandels im gesellschaftlichen Leben, in dem neben der Oper die Hausmusik und das öffentliche Konzert das Hauptinteresse beanspruchten, mündet die Serenade in die Sphäre der Kammermusik, wie bei Mozart selbst, Divertimento KV 563, bei Beethoven, Serenaden op. 8 (umgearbeitet zum Notturno op. 42) und op. 25, bei Schubert, Oktett (D 803), u. a. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß Mozart seine eigene Bläserserenade in c für je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte KV 388 (384[a]) zum Streichquintett KV 406 (516[b]) umgearbeitet hat. —

Großer Verbreitung erfreuten sich in Wien Kompositionen von Kleinmeistern, die vielleicht noch eine ältere volkstümliche Tradition weiterführten, z. B. von Leonhard von Call (ca. 1768–1815), dessen Serenaden meist mit Gitarre, ein bis drei Streichinstrumenten, dazu auch Flöte, oder mit Gitarre und Flöte besetzt sind[6].

Im 18. Jahrhundert waren in Salzburg Aufführungen von Serenaden sehr beliebt. Vor 1757 hatte Leopold Mozart bereits über 30 „große" Werke dieser Gattung komponiert[7]. In einem Brief, vom 10. April 1755, machte er dem Verleger seiner Violinschule, Johann Jakob Lotter in Augsburg, bemerkenswerte Mitteilungen über zwei Serenaden[8]:

„die erste á 2 Violini 2 Hautbois, 2 corni, 2 Clarini, 2 fagotti, viola et Baßo alles obligat. die Hautbois, das Clarin und Corno nicht weniger die 2 fagotti haben ihre zwischen Solo. Man darf aber nicht denken, daß etwa die fagott etwas schweres haben, Nein! sie haben nur gewisse artige zwischenspiele. *die zweyte Serenat.* bestehet in 2 Violinen, 2 Hautbois, 2 Corni, 2 clarini, viola e Baßo. Hier haben die Hautb:, und nicht die fagott artige Zwischenspiele, die Corni und das Clarino 1mo ihre Solos. Beyde Serenaten sind Prächtige, haben viele, und durchaus fröhliche Stücke, die mit Abwechselung der Instrumente immer etwas besonderes vortragen."

In diesen Beschreibungen zeichnet sich der „Salzburger" Typus ab: die große Besetzung, die Vielsätzigkeit, die konzertanten Episoden und der Abwechslungsreichtum. Mozarts Schwester, Nannerl[9], und Joachim Ferdinand von Schiedenhofen[10] erwähnen in ihren Tagebüchern mehrmals „Finalmusiken", Sere-

[4] *The Serenades and Divertimenti of Mozart*, Phil. Diss. North Texas State College 1960 (mschr.), S. 7 f.

[5] Reimund Hess, *Serenade, Cassation, Notturno und Divertimento bei Michael Haydn*, Phil. Diss. Mainz 1963, S. 53.

[6] Johann Gänsbacher komponierte zwischen 1810 und 1814 auch in Innsbruck Serenaden in ähnlicher Besetzung.

[7] *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der Musik Sr. Hochfürstlich Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahr 1757*, in: Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 3. Band, Berlin 1757, S. 185.

[8] *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), aufgrund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Register zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975): Bauer-Deutsch I, Nr. 1, S. 3, Zeilen 17–25.

[9] *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang Amadeus*, vorgelegt und bearbeitet im Auftrag der Internationalen Stiftung Mozarteum von Walter Hummel, Salzburg/Stuttgart 1958; auch in Bauer-Deutsch I–III.

[10] Otto Erich Deutsch, *Aus Schiedenhofens Tagebuch*, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 15–24. — Josef Joachim Ferdinand von Schiedenhofen war fürsterzbischöflicher Hofrat und später Landschaftskanzler.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

naden, die von den Studenten der Vorbereitungskurse an der Universität, Logik und Physik, zuerst vor dem Landesherrn, dem Fürsterzbischof, dann vor der Universität für die Professoren veranstaltet wurden, und auch andere abendliche Darbietungen, meist anläßlich der Namenstage von Frauen prominenter Persönlichkeiten. Anschaulich schildert Leopold Mozart die Probe und die Aufführung einer etwas verunglückten Nachtmusik (10., 11. Juni 1778) einer *Compagnie des Amateurs* unter der Leitung des Johann Rudolph Grafen Czernin in zwei Briefen an Frau und Sohn in Mannheim[11]:

„Über morgen ist *Antonia*, du bist nun weg! wer wird der Gräfin [d. i. Antonia Lodron] eine Nachtmusik machen? — wer? — *La Compagnie des Amateurs*. graf *Czernin* und *Kolb* sind die *2 Violini principali* mit erstaunlichen Solos, die Composition ist — die *Allegro* und *adagio* vom Hafeneder, die *Menuet* 3 Trio vom *Czernin NB* alles *neu Componiert*. der Marche vom Hafeneder, aber auch alles schlecht, gestohlen, *Hickl Hackl* bis in Himmel! *falsch* — wie die Welt! *NB* Cussetti ist waldhornist, Cavaliers und Hofräth alles geht mit dem Marsch, *(ausgenommen ich nicht)* weil ich so *unglücklich bin und meine gedächtniß zum auswendig lernen verlohren habe!* [d. i. offensichtlich eine Ausrede] Gestern war die erbärmliche Probe *bey uns*. *NB* die erste Musik wird bey der gräfin von Lizow [d. i. Antonia Lützow], und dann erst die zweyte — eine alte Hafeneder Cassation bey der Ernstin [d. i. Antonia Lodron] gemacht, auwehe, auwehe! das spritzt!"

Am 29. Juni berichtet Leopold Mozart:

„Ich hab euch von einer *Czerninischen Nachtmusik den 11 Junii* geschrieben. diese hat ein traurig-lächerlich, Eselhaftes End genommen. Czernin wollte es den näm:[lichen] Abend der gräfin Lodron, und auch seiner Schwester machen. Nun war schon die erste Narrheit, daß er solche zu erst seiner Schwester machte und hinnach erst zur Lodronin gieng, da nicht nur eine Landmarschallin der Schlossoberstin weit vorgehet, sondern auch die grafin Lizow als *Schwester* nach ihrer angebohrnen Bescheidenheit einer fremden Dame diese Ehre willigst gelassen hätte. die zwote Narrheit war aber noch unbegreiflicher. die Musik nahm bey der Lodroninen ihren Anfang, — Czernin schaute auf die Fenster hinauf, dann schrie er *Durchaus* [d. h. ohne Wiederholung]. dann kam *Menuet und Trio:* nur *einmahl*, dann ein *Adagio*, das spielte er mit allem fleiß abscheulich schlecht — sprach immer mit dem hinter ihm stehenden Brunetti, schrie laut *durchaus:* und dann allons! marche! und gieng mit der Musik im Augenblick davon, so, wie ieder machen würde und könnte, wenn er einer Person durch eine Nachtmusik eine öffentliche Unehre erweisen wollte, da die halbe Statt zugegen ware. und warumb? — *weil er sich einbildete die Gräfin wäre nicht am fenster*, in welcher vorgefasster Meinung ihn Brunetti besterkte: da doch die Gräfin mit dem Domdechant fürst Breiner am Fenster waren und von allen andern Leuten gesehen wurden."

Von den zahlreichen Abendmusiken, die in Salzburgs engen Gassen oder auf Plätzen erklungen sind, ist der Großteil der Noten nicht mehr erhalten. Die 1757 genannten über 30 großen Serenaden Leopold Mozarts, der in der Folgezeit wohl noch weitere komponiert haben wird, sind ebenso verschollen, wie die des in den Tagebüchern öfter genannten Josef Hafeneder. Von Michael Haydn blieben nur drei Serenaden erhalten[12]. Lediglich Wolfgang Amadeus Mozart bildet eine Ausnahme, der auch „Gebrauchsmusik" in eine hohe künstlerische Sphäre gehoben hat; daher blieben auch seine Nachtmusiken der Nachwelt erhalten (wobei Verluste allerdings nicht ganz auszuschließen sind).

*

Siegmund Haffner, einer alteingesessenen Familie in Jenbach (Tirol) entstammend, 1733 zum Bürger in Salzburg aufgenommen, führte hier ein großes Handelsunternehmen (Faktorei), durch das er zum wohlhabendsten Bürger der Stadt wurde; insbesondere durch sein Wirken für die Öffentlichkeit erwarb er sich ein hohes Ansehen[13]; 1768 zum Bürgermeister gewählt, hatte er dieses Amt bis zu seinem Tod, 1772, inne. Er hinterließ vier Töchter und einen Sohn, Siegmund (1756–1787), der sich durch große Wohltätigkeit und Stiftungen verdient machte; 1782 verlieh ihm der Kaiser den Reichsritterstand mit dem Prädikat „von Innbachhausen" (Innbach, d. i. der alte Name für Jenbach)[14]. Als 1776 die Vermählung seiner Schwester Marie Elisabeth (1753–1781) mit dem aus Lana (Südtirol) stammenden Kaufmann

[11] Bauer-Deutsch II, Nr. 452, S. 374 f., Zeilen 199–210; Nr. 457, S. 383, Zeilen 121–139.

[12] Hess, a. a. O., S. 38 f.

[13] H. Tusch, *Siegmund Haffner. Ein berühmter Jenbacher*, in: *Schlern-Schriften* 101, Innsbruck 1953, S. 229. Vgl. auch Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 7. Band, Wien 1861, S. 191 ff.

[14] Aus Anlaß seiner Nobilitierung komponierte Mozart eine Festmusik (Serenade), deren verkürzte viersätzige Fassung als „Haffner-Sinfonie" KV 385 überliefert ist; vgl. NMA IV/11: *Sinfonien · Band 6*, vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling und Friedrich Schnapp.

Franz Xaver Späth (1750—1808)[15] bevorstand, beauftragte Siegmund Haffner d. J. den gleichaltrigen, wohl mit ihm näher bekannten Mozart, für den Vorabend der Hochzeit, den 21. Juli, eine „Brautmusik" zu komponieren. Auf dem Autograph von KV 250 steht unter der Überschrift *Serenata* von der Hand Leopold Mozarts: *per lo Sposalizio del Sigr. Spath colla Sig*[ra]*: Elisabetta Haffner* (später ausgestrichen, vgl. das Faksimile auf S. XVI). Offenbar in Eile nachkomponiert ist der kurze Marsch KV 249, auf dessen Manuskript der Vater die analoge Legende (*Nozze* statt *Sposalizio*), ferner die Datierung der Komposition, 20. Juli 1776 sowie *prodotto 21 luglio* vermerkte (vgl. das Faksimile auf S. XV). Es spricht für die Routine der Musiker, daß diese den Marsch — inzwischen mußten noch aus der Partitur die Stimmen herausgeschrieben werden — schon am nächsten Abend auswendig, wie es üblich war, produzieren konnten. Schiedenhofen, der zur Gesellschaft Haffners d. J. gehörte, berichtet zum 21. Juli[16]: *„Nach dem essen gienge ich zur Braut Musick, die der junge Hr. Hafner seiner Schwester Liserl machen ließe. Sie war von Mozart, und wurde im Garten Haus bey Loreto gemacht"* (der Garten Haffners lag in der Paris Lodron-Gasse[17]; das Gartenhaus steht noch heute[18]).

Im Mozartschen Briefwechsel und in Nannerls Tagebuch finden sich noch einige Erwähnungen der Haffner-Serenade. Auf der Reise nach Paris (1777—1779) hatte Mozart auch das Aufführungsmaterial zur *„Hafnermusik"* in seinem Gepäck. Dies erfährt man aus dem Brief des Vaters, vom 11. Dezember 1778 nach Mannheim, in dem dieser u. a. schreibt[19]: *„war dann in Manheimm nicht möglich die Hafnermusik . . . aufzuführen?"* Ob hier bereits die in NMA IV/11: *Sinfonien · Band 7* edierte Sinfoniefassung, mit den Sätzen 1 und 5—8[20], gemeint war, ist nicht zu entscheiden. Von einer Salzburger Aufführung, möglicherweise der Serenade, ist im Tagebuch Nannerls berichtet, in das Wolfgang Amadeus am 24. September 1779 schrieb[21]: *„um 9 uhr auf dem Colegiplatz beym H: Dell* [d. i. Johann Baptist Döll, Repetitor für Jurastudenten[22]] *auf der gasse eine Nachtmusique. den Marsch von der letzten finalmusique* [d. i. einer der beiden Märsche KV 335/320[a] zur Serenade KV 320, datiert 3. August 1779]. *lustig sein die schwobemedle* [ob die Nennung dieses Volksliedes einen musikalischen Bezug hat, ist nicht festgestellt]. *und die Hafnermusick."* Am 18. März 1780 schreibt Wolfgang Amadeus in Nannerls Tagebuch das scherzhafte Programm für *„die zweyte schlackademie — 1:' Eine Sinfonie |: nemlich die haffner Musique | "*. Wo die Akademie stattgefunden hat, ist nicht bekannt, vielleicht im Saal des Tanzmeisterhauses. Zur Darbietung gelangte möglicherweise die oben genannte Sinfoniefassung. — Als Mozart in Eile an der für die Nobilitierung Siegmund Haffners d. J. bestimmte Serenade arbeitete, deren verkürzte viersätzige Fassung als „Haffner-Sinfonie" KV 385 überliefert ist, schrieb er am 27. Juli 1782 an seinen Vater[23]:

„Mittwoch den 31:ten schicke ich die 2 Menuett das Andante und lezte stück — kann ich — so schicke auch einen Marche — wo nicht so müssen sie halt den von der Hafner Musique |: der *sehr* unbekannt ist :| machen —" (folgt Incipit).

Aus der letzten Bemerkung ist zu schließen, daß wohl die „Haffner-Serenade" KV 250 (248[b]), nicht aber der dazugehörige Marsch KV 249 (wie am 24. September 1779, siehe oben), des öfteren in Salzburg aufgeführt worden war.

*

Die „Haffner-Serenade" nimmt im Schaffen des Meisters einen bedeutenden Platz ein; sie ist, wie sich H. C. Robbins Landon äußerte[24], *„Mozarts erstes großes Orchesterwerk, in dem höchstes technisches Vermögen und musikalisches Genie eine vollkommene Einheit bilden"*. Auch äußerlich zeigt sich, daß Mozart mit der Komposition etwas ganz Besonderes bieten wollte: das Werk ist mit seinen breit ausgeführten acht Sätzen nicht nur die umfang-

[15] Nach Schiedenhofen (Deutsch, a. a. O., S. 21) habe Späth *„die Zezzische Handlung gekaufet"*; es dürfte die Seiden- und Wollwarenhandlung des Johann Bernhard Zezi gewesen sein (über diese Familie vgl. Eibl V, S. 283, zu Nr. 216/64). — Gregor Späth (ca. 1660—1733), ein Bruder des Großvaters von Franz Xaver Späth, war 1676—1689 und 1692—1733 Trompeter und Geiger im Stift Neustift bei Brixen, in der Zwischenzeit beim Chor der Pfarrkirche von Bozen.

[16] Deutsch, a. a. O., S. 21.

[17] Heinrich Franz Biber besaß ebenfalls einen Garten *„unweith unser lieben Frawen Closter zu Loretho"*, vielleicht den gleichen wie die Familie Haffner. Paul Nettl, *H. F. Biber von Bibern*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 24, 1960, S. 67.

[18] Abbildung in: *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von Otto Erich Deutsch (= NMA X/32), Kassel etc. 1961, Nr. 276.

[19] Bauer-Deutsch II, Nr. 389, S. 183, Zeilen 54—55.

[20] Vgl. Haußwald, Vorwort zu NMA IV/11: *Sinfonien · Band 7*, S. VII.

[21] Zitiert nach Bauer-Deutsch II, Nr. 527, S. 554, Zeilen 42—45 und III, Nr. 529, S. 3, Zeile 3.

[22] Eibl V, S. 590, zu Nr. 527/43.

[23] Bauer-Deutsch III, Nr. 680, S. 215, Zeilen 6—8.

[24] In: *Mozart Aspekte*, hrsg. von Paul Schaller und Hans Kühner, Olten und Freiburg im Breisgau 1950, Abschnitt *Die Sinfonien*, S. 51.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

reichste Serenade[25], sondern mit 13 Instrumenten, je zwei Oboen, die mit Flöten abwechseln, Fagotten, Hörnern und Trompeten sowie Streichern (Violine I, II, Viola I, II, Kontrabaß), auch die am reichsten besetzte. Hermann Abert[26] bezeichnet sie als *„ein richtiges musikalisches Festgedicht, bald hochpathetisch, bald liebenswürdig verbindlich, bald geistvoll plaudernd, aber stets mit dem schuldigen Respekt vor den zu Feiernden"*.

Der Marsch KV 249, der als Auf- und Abzugsmusik gespielt wurde, hat zwar die übliche Teilung durch Wiederholungszeichen, ist formal aber modifiziert dreiteilig; bei der Takt 21 einsetzenden Reprise fehlen die ersten vier Takte des Beginns. Mit seinen punktierten Rhythmen erinnert er an die französische Ouvertüre. Der erste Satz der Serenade, eingeleitet von einem durch Kontrastwirkungen spannungsgeladenen Allegro maestoso, orchestral, gravitätisch, ist dualistisch nach der klassischen Anlage der Sonatenform gestaltet; die Coda bringt nach dem Hauptthema und eingestreuten, die Spannung verstärkenden Pausen eine Schlußbestätigung, die mit der ersten Wendung aus der Einleitung geistvoll endigt. Unisonoführungen und häufige Klanggruppenkontraste sind typische Elemente der Serenadenkomposition. Völlig kontrastierend das folgende Andante (2. Satz): von Violino principale geführt, erklingt hier eine intime, bisweilen von Zartheit erfüllte Ständchenmusik. Nach Ritornellprinzip aufgebaut, umschließen drei Tutti zwei Soloteile, in denen Gedanken aus dem ersten Tutti auftauchen und auf diese Weise zu einer Konzentration der Gesamtanlage beitragen. Vom 3. Satz schreibt Abert[27]: *„Nur einmal — und das ist für Mozarts besondere innere Anteilnahme an diesem Werk bezeichnend — mischt sich ein trüber, ja finsterer Gast in den Festreigen: in dem genialen G moll-Menuett, das plötzlich wieder die ganze dunkle, pessimistische Seite von Mozarts Seelenleben enthüllt."* Formal bemerkenswert ist, daß die vier verschiedenen Formglieder des ersten Teiles in der Reprise nicht in der gleichen Reihenfolge erscheinen; das erste Formglied wird an den Schluß gestellt. Das Trio, zwar in G-dur, wirkt durch den reduzierten Klangapparat nur gedämpft aufhellend: die Solovioline wird lediglich von Flöten, Fagotten und Hörnern begleitet. Das *Rondeau* (4. Satz), nach Abert zwar *„ins Überlange"* gehend, ist in seiner Konzeption ein Meisterstück von Mozarts spielerischer Formgestaltung und -vereinheitlichung. Während in der üblichen Rondoform das Ritornell den Hauptgedanken und die Episoden (Couplets) die Nebengedanken repräsentieren, stellt hier Mozart eine innere Verbindung dadurch her, daß er die Episoden als vier Variationen des Hauptgedankens zwischen die fünf Ritornelle hineinstellt. Konzertantes Prinzip, Variation und Rondoform durchdringen einander[28]. Mit dem Rondo endigt der konzertante Teil der Serenade. Der 5. Satz ist als *Menuetto galante* bezeichnet — hinter der selten anzutreffenden Beifügung „galante" verbirgt sich vielleicht ein Typus, oder sie soll nur den Gegensatz von „empfindsam" ausdrücken. Zierlich, gefällig, aber doch etwas unpersönlich, mit dynamischen Kontrasten ist das Menuett gestaltet. Ein Stimmungsumschwung, der vielleicht witzig-pointiert wirken soll, setzt mit dem Trio ein: parallele Molltonart und das auf die Streicher reduzierte Orchester, dessen geteilte Violen nach Haußwald[29] eine *„Tiefenspannung"* hervorrufen. Im anmutigen, z. T. kammermusikalisch wirkenden Andante (6. Satz) offenbart sich wieder Mozarts Freude am Spiel mit der Form. Rondo, von dessen Ritornell der zweite Teil öfter als der Hauptgedanke erscheint, und Variation, z. T. mit durchführungsartigen Erweiterungen, sind zu einem formal etwas uneinheitlichen Ganzen verwoben. Ohne daß die musikalische Wirkung dadurch etwa problematisch würde, wird der Eindruck einer Improvisation erweckt. In Gegensatz dazu tritt das dritte Menuett (7. Satz) mit seiner klaren Gliederung. Diesen in der Serenade im allgemeinen eine dominierende Stellung einnehmenden hochstilisierten Tanz verbinden zwei Trios (von Mozart nur noch in den Serenaden KV 185/167[a] und KV 320 sowie im Divertimento KV 563 eingeführt). Im ersten ist der Klang auf Flöte und Fagott, als gekoppelte Außenstimmen, sowie Streicher reduziert. An die im Trio II von den Flöten *forte* vorgetragene Hauptmelodie, rhythmisch profiliert von einer Trompete, schließt sich das übrige Orchester *piano*, mit wenigen betonten Auflichtungen, begleitend an. Der Klangkontrast wird hier nicht durch Gegenüberstellung bewirkt, sondern vollzieht sich simultan im gleichen Raum. Großformal erscheint dieser Satz in der Gestalt eines Rondos: Menuett — Trio I — Menuett — Trio II — Menuett. Das Finale (8. Satz) eröffnet ein Adagio: *piano*, von wenigen Akzenten aufgehellt, klingt es wie ein nachdenk-

[25] Ursprünglich hatte Mozart einen noch größeren Umfang für den 6. Satz (Andante) vorgesehen. Hier ist im Autograph die Blattzählung nach 56 mit 66 fortgesetzt; demnach sind 20 Seiten entfernt worden (siehe den Kritischen Bericht).

[26] A. a. O., 1. Teil, S. 504.

[27] Ebenda.

[28] Haußwald, *Serenaden*, a. a. O., S. 130.

[29] Ebenda, S. 70, 73.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

liches, fast wehmütiges Intermezzo. Mit einem völligen Stimmungswandel setzt dann das Allegro assai ein, das in festlicher Gehobenheit heiter, geradezu übermütig dahinströmt. Flächenhaft, statisch folgen die meist kurzen Abschnitte in rastloser Bewegung aufeinander. Ein durchführungsartiger Teil nach der Exposition mündet unerwartet in einen neuen Gedanken, nach dem dann die Reprise einsetzt. Sonatenform, in der auf einen Kontrast des Seitensatzes verzichtet wird, und Rondo vermengen sich in der Architektur dieses freudig bewegten, wie ein „Kehraus" wirkenden Satzes.

*

Für die Edition standen die Autographen des Marsches (Bibliothèque de l'Institut de France Paris) und der Serenade (Schweizer Privatbesitz) zur Verfügung (Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht). Stimmenkopien der beiden Kompositionen sind nicht bekannt, wohl aber waren von der Sinfonie-Fassung (siehe oben) zahlreiche Abschriften aus dem Ende des 18. und aus dem 19. Jahrhundert verbreitet (siehe Kritischer Bericht zu NMA IV/11/7, Nr. 2). Obwohl darunter eine Stimmenabschrift mit Eintragungen von Vater und Sohn Mozart überliefert ist (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung), wurde dieses Exemplar im Hinblick darauf, daß es sich bei den Eintragungen von Vater und Sohn Mozart um spätere Korrekturen handelt und daß mitunter Dynamik und Artikulation gegenüber dem Autograph divergieren, für die Edition nicht herangezogen.

*

Die acht Bläser, je zwei Oboen, die mit Flöten abwechseln, Fagotte, Hörner und Trompeten, erfordern eine mehrfache Besetzung der Streicher. Von der „Haffner-Serenade" ist zwar keine Stimmenabschrift bekannt, die über die ungefähre Anzahl der Streicher Auskunft geben könnte, wohl aber von der Serenade KV 320[30], die von der Hand eines Kopisten stammt, der für Mozart tätig gewesen war. Da aber in dieser Fassung Trompeten und Pauken fehlen, kann das Aufführungsmaterial nur bedingt zu einem Vergleich herangezogen werden. Unter den 15 Auflagestimmen sind je zwei Exemplare für Violine I und II sowie für Violone vorhanden. Demnach standen je vier Geiger an den Pulten der ersten und zweiten Violine, und der Kontrabaß war wohl nur durch zwei Spieler vertreten, da die zweite Stimme des Violone für den Dirigenten bestimmt gewesen sein dürfte. Obwohl die Violen mehrmals geteilt sind, ist lediglich eine Stimmenabschrift für zwei Musiker bestimmt. Violoncello fehlt; die Lücke zwischen Kontrabaß und Viola füllen die Fagotte oder die Hörner aus, die den 8-Fuß vertreten[31]. In den Autographen von KV 249 und 250 (248b) fehlt ebenfalls jeder Hinweis auf die Mitwirkung eines Violoncellos. Bemerkenswert ist, daß Mozart in der Partitur der *Marcia* KV 249 zuerst *Bassi* geschrieben und dann in *Basso* korrigiert hat (vgl. das Faksimile auf S. XV); auf Blatt 3v des Autographs steht zu Beginn vor dem untersten System der Akkolade: *2 Fagotti/col/Basso*. Demnach hatte sich beim Marsch nur ein Kontrabassist zu beteiligen, und zwar mit einem kleineren, leichter tragbaren Instrument, in der Musikantensprache als „Bassettl" bezeichnet. Wenn im Autograph der Serenade KV 250 (248b) kein eigenes System für Fagotti ausgeschrieben ist, gehört es zu den Selbstverständlichkeiten der Aufführungspraxis damaliger Zeit, daß diese Instrumente den Part der *Bassi* mitzuspielen hatten. So hat Mozart im ersten Satz von KV 250 (248b) die Mitwirkung der Fagotte bis T. 126 nicht eigens vermerkt, ab T. 127 jedoch die Fagotte, da sie von hier ab obligat geführt sind, auf einem System unterhalb der Baßlinie notiert und zur Verdeutlichung die Stimmenbezeichnungen *violoni* und *2 fagotti* eingetragen (vgl. das Faksimile auf S. XVII). Für die Realisierung der Baßlinie von Salzburger Orchesterserenaden war ein Violoncello nicht vorgesehen. Die seit dem 19. Jahrhundert üblich gewordene und auch heute selbstverständliche Mitwirkung dieses Instruments kann nicht Anspruch auf eine authentische Gültigkeit des Mozartschen Klangbildes erheben[32].

*

Für die solistischen Sätze, die, vom Gesamtgefüge aus betrachtet, einen isolierten Charakter aufweisen, verwendete Mozart in der „Posthorn-Serenade" KV

[30] Aus dem Bestand des einstigen „Dommusikverein und Mozarteum" in Salzburg; bei deren Trennung, 1881, ging die Stimmenkopie an die Internationale Stiftung Mozarteum über; jetzt in deren Bibliothek, Signatur: *O 1*.

[31] Im Aufführungsmaterial für den Salzburger Dom sind aus dieser Zeit ebenfalls keine Stimmen für Violoncello vorhanden (von seltenen Werken mit solistischen Partien abgesehen); die „Bassi" wurden, neben der Orgel, von Violone und Fagott ausgeführt. — Vincent und Mary Novello, die 1829 Salzburg besuchten, bemerkten, daß bei der Aufführung einer Messe im Dom wohl ein Kontrabaß, aber kein Violoncello im Chor mitwirkte; Vincent und Mary Novello, *Eine Wallfahrt zu Mozart*, hrsg. von Nerina Medici di Marignano und Rosemarie Hughes, deutsche Übertragung von Ernst Roth, Bonn 1959, S. 97.

[32] Vgl. dazu Carl Bär, *Zum Begriff des „Basso" in Mozarts Serenaden*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1962, S. 133—155.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

320, 3. und 4. Satz, die Überschrift *Concertante* (in einer Stimmenabschrift aus Mozarts Hand *Sinfonia Concertante*) — die gleiche Bezeichnung ist sinngemäß auch für den 2. bis 4. Satz von KV 250 (248[b]) anwendbar. Hier schreibt Mozart, wie in dieser Zeit noch üblich, beim Einsetzen des Violino principale auch für alle übrigen Stimmen *Solo* und nach dessen Beendigung *Tutti* vor. Damit soll nicht nur eine äußerliche Unterscheidung zwischen dem reinen Orchestersatz und dem vom Orchester begleiteten Soloinstrument gegeben, sondern auch auf die klangliche Differenzierung der Solo- und Tutti-Abschnitte im Sinn barocker Spielpraxis hingewiesen werden.

Dynamische Zeichen am Beginn der Sätze oder Abschnitte fehlen in den Autographen, wenn nach alter Praxis der Forte-Charakter als selbstverständlich vorausgesetzt ist. An diesen Stellen ist in der Ausgabe *f* ergänzt (kursiv). Von einer Ergänzung der von Mozart für Violino principale nicht vorgeschriebenen Dynamik, die dem Interpreten überlassen ist, wurde jedoch abgesehen. Zwei- und mehrstimmige Akkorde in Violine I und II sind teils einfach, teils doppelt bzw. mehrfach behalst. Da Mozart ein divisi-Spiel nicht beabsichtigte, wurde einfach behalst. Die im Marsch und in allen Sätzen der Serenade gebrauchte Vorzeichnung *Viole* (für ein System) weist auf eine Mehrfachbesetzung des Instruments hin: zweistimmige Partien sind nicht als Doppelgriffe, die z. T. auf dem Instrument gar nicht realisierbar wären, sondern geteilt auszuführen. In der Ausgabe wurde daher vor die Akkolade für dieses System *Viola I, II* gesetzt. Die Notierung der Vorschläge läßt nicht immer eindeutig erkennen, ob diese lang oder kurz zu spielen sind. In der Regel sind Vorschläge, die den halben Wert der Hauptnote besitzen, lang zu spielen (z. B. 1. Satz, Takte 150, 154, 158, Violine I: Achtel vor Viertel; 2. Satz, Takt 10, Violine I: Zweiunddreißigstel vor Sechzehntel). Im 7. Satz (Trio II), Takte 7, 9, 11, 23, Violine I, II, stehen zwar Sechzehntel-Vorschläge vor einer Achtelnote; aber mit Rücksicht darauf, daß in den folgenden Takten ein Sechzehntel-Vorschlag vor einer Viertelnote steht, sind auch die vorhergehenden Vorschläge als kurz zu interpretieren. Kurz auszuführende Vorschläge sind dann beabsichtigt, wenn deren Wert kürzer als die Hälfte der Hauptnote ist (z. B. 1. Satz, Takt 203, Violine I und 2. Satz, Takt 47, Violino principale: Sechzehntel vor Viertel). Ein Sechzehntel-Vorschlag vor einer punktierten Achtelnote ist ebenfalls als kurz anzusehen (8. Satz, Takte 272, 276, 278, Violine I). Wird die Interpretation eines Vorschlags in eckigen Klammern über dem System angebracht, so gilt diese auch für mehrere, in der Bedeutung gleiche aufeinanderfolgende Vorschläge.

*

Mozart schrieb als Staccatozeichen Striche von unterschiedlicher Länge, die von etwa fünf Millimetern über kürzere, dickere, auch von links schräg abwärts verlaufende, bis zur Punktform reichen können. Wiederholt wurde bemängelt[33], daß in Notendrucken bis zum beginnenden 19. Jahrhundert willkürlich Punkte oder Striche gesetzt sind. Doch mit Unrecht: denn noch Heinrich Christoph Koch schreibt 1802[34], es sei zu bedauern, daß, da *„man sich doch einmal zweyerley Zeichen"* für das Staccato bedient, *„man nicht darinne überein gekommen ist, welches von diesen beyden Zeichen einen höhern oder schärfern Grad des Abstoßens anzeigen soll"*[35]. Leopold Mozart[36] kennt als Zeichen für Staccato nur den Strich und erläutert dazu: die Noten müssen *„recht abgestossen, und eine von der andern abgesöndert vorgetragen"* werden. Punkte stehen ausschließlich über oder unter einer Folge von Noten, zu denen ein Bogen gesetzt ist. In diesem Fall sind die Noten mit *„wenigem Nachdruck in etwas von einander unterschieden"* zu spielen. Stehen unter einem Bogen Striche statt Punkten, werden die Noten *„mit einem starken Abstoße von einander abgesöndert"*. Der Strich als Staccatozeichen wird auch in anderen Schulwerken verwendet, z. B. von Johann Friedrich Reichardt[37], Daniel Gottlob Türk[38], selbst noch von Louis Spohr[39]. Die Bedeutung der Striche erläutert Johann Joachim Quantz[40]: *„Wenn über etlichen Noten Strichelchen stehen, müssen dieselben halb so lange klingen, als sie an und vor sich gelten. Steht aber nur über einer Note, auf welche etliche von geringerer Geltung folgen, ein Strichelchen: so bedeutet solches, nicht nur daß die Note halb so kurz seyn soll; sondern daß sie auch*

---

[33] So z. B. von Hermann Keller, in: *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart*, hrsg. von Hans Albrecht, Kassel etc. 1957, S. 17.

[34] *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, S. 42.

[35] Vgl. David D. Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, Mainz 1971, S. 297 f., S. 463 ff.

[36] *Gründliche Violinschule*, Augsburg [3]/1787, S. 44 f.

[37] *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, Berlin und Leipzig 1776, S. 25.

[38] *Anweisung zum Generalbaßspielen*, Halle und Leipzig [2]/1800, S. 329 f., Wien [3]/1822, S. 289.

[39] *Violinschule*, Wien (1832), S. 30, 32 (soll eine Note mit Strich betont werden, so steht darunter oder darüber das Zeichen >).

[40] *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin [3]/1789, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Hans-Peter Schmitz, Kassel und Basel 1953, S. 201.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

zugleich, mit dem Bogen, durch einen Druck markiret werden muß." In der Zeichensetzung bestanden örtliche Unterschiede; daß auch Punkte für Staccato verwendet werden konnten, bestätigt Quantz[41]: „*Wenn über den Noten Puncte stehen, so müssen solche mit einem kurzen Bogen tockiret, oder gestoßen, aber nicht abgesetzet werden. Stehet über den Puncten noch ein Bogen, so müssen die Noten, so viel deren sind, in einem Bogenstriche genommen, und mit einem Drucke markiret werden.*" Uneinheitlichkeit über die Bedeutung bzw. Ausführung der Artikulationszeichen Strich und Punkt herrschte noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Während Koch (siehe oben) keinen Unterschied anzuführen weiß, schreibt Louis Adam[42], daß Viertelnoten mit Strichen als Sechzehntel, mit Punkten als Achtel zu spielen sind. Nach Adolf Bernhard Marx[43] werden hingegen Noten mit Strichen auf den halben Wert, mit Punkten auf zwei Drittel des Wertes reduziert. Daß der Strich zugleich eine Betonung bzw. einen Ausdrucksfaktor anzeigen soll, ist, von der Bemerkung bei Quantz abgesehen, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht eindeutig gefordert[44]. Aus allen Äußerungen geht hervor, daß die Staccatozeichen nichts anderes zu bedeuten haben, als daß die Noten gegeneinander abgesetzt, voneinander abgestoßen, also gekürzt werden sollen. Daneben ist noch hervorzuheben, daß das Staccato der Streicher im 18. Jahrhundert wegen der Darmbesaitung der Instrumente und wegen der schwächeren Spannung des Bogens, dem die Triebkraft des modernen Bogens fehlte, wesentlich weicher und zarter geklungen hat.

Vor dem Hintergrund der Äußerungen in alten Schulwerken stehen Mozarts unterschiedlich geformte Artikulationszeichen. Alfred Einstein[45] gelangte zur Überzeugung: „*Was das Staccatozeichen anlangt, so hat Mozart grundsätzlich nur den Staccatokeil* [d. h. Strich] *angewendet und den Staccatopunkt nicht beabsichtigt.*" „*Wo sich bei Mozart der Punkt findet, ist es zunächst wohl nur Flüchtigkeit der Feder, aber bei der gewöhnlich sehr raschen Niederschrift wird schließlich der Punkt die Regel, der Keil die Ausnahme.*" Dieser Ansicht schloß sich u. a. auch Paul Mies[46] an, der mit Nachdruck darauf hinwies, daß die Variabilität der Mozartschen Artikulationszeichen durch den „Schreibfaktor", durch die Handstellung Mozarts und deren Veränderung beim Notenschreiben, bedingt ist.

Die Editionsleitung der NMA vertritt hingegen die dualistische Anschauung, Mozart habe bewußt zwei Zeichen mit unterschiedlicher Bedeutung für das Staccato gebraucht, denen möglicherweise zwei getrennte Willensmeinungen und auch Ausdrucksabsichten innewohnen können. Daher wurde (wie in den meisten bisherigen Bänden der NMA) auch in diesem Band entsprechend den Autographen versucht, zwischen Staccato-Punkt und Staccato-Strich zu unterscheiden, wobei in Zweifelsfällen dem Strich der Vorzug gegeben wurde. Über aller Bedeutung bzw. Interpretation dieser Artikulationszeichen steht jedoch ein Wort von Paul Mies[47]: „*Der Spieler muß mit Kenntnis und Feingefühl dem Inhalt der musikalischen Gestalt folgen.*"

*

Der Herausgeber hat die angenehme Pflicht, seinen besonderen Dank auszusprechen: dem Schweizer Besitzer des Autographs der Serenade, der Bibliothèque de l'Institut de France Paris, Herrn Prof. Heinrich Gies (Innsbruck), den Herren Dr. Dietrich Berke und Dr. Wolfgang Rehm von der Editionsleitung der NMA. Den Herren Prof. Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Karl Heinz Füssl (Wien) sei für ihre Hilfe beim Lesen der Korrekturen herzlich gedankt.

Igls bei Innsbruck, im September 1976

Walter Senn

[41] A. a. O., S. 151 f. — Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, ²/1762, S. 125, schreibt ebenfalls, daß das Abstoßen durch „*Strichelgen als auch durch Puncte bezeichnet*" werde. — Boyden, a. a. O., S. 466: „*Manche Partituren, besonders französische, verwenden . . . den Punkt, wo es üblicher wäre, den Strich zu schreiben.*"

[42] *Pianoforteschule des Conservatoriums der Musik in Paris*, Bonn und Köln (1802).

[43] *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig ⁴/1850, S. 90.

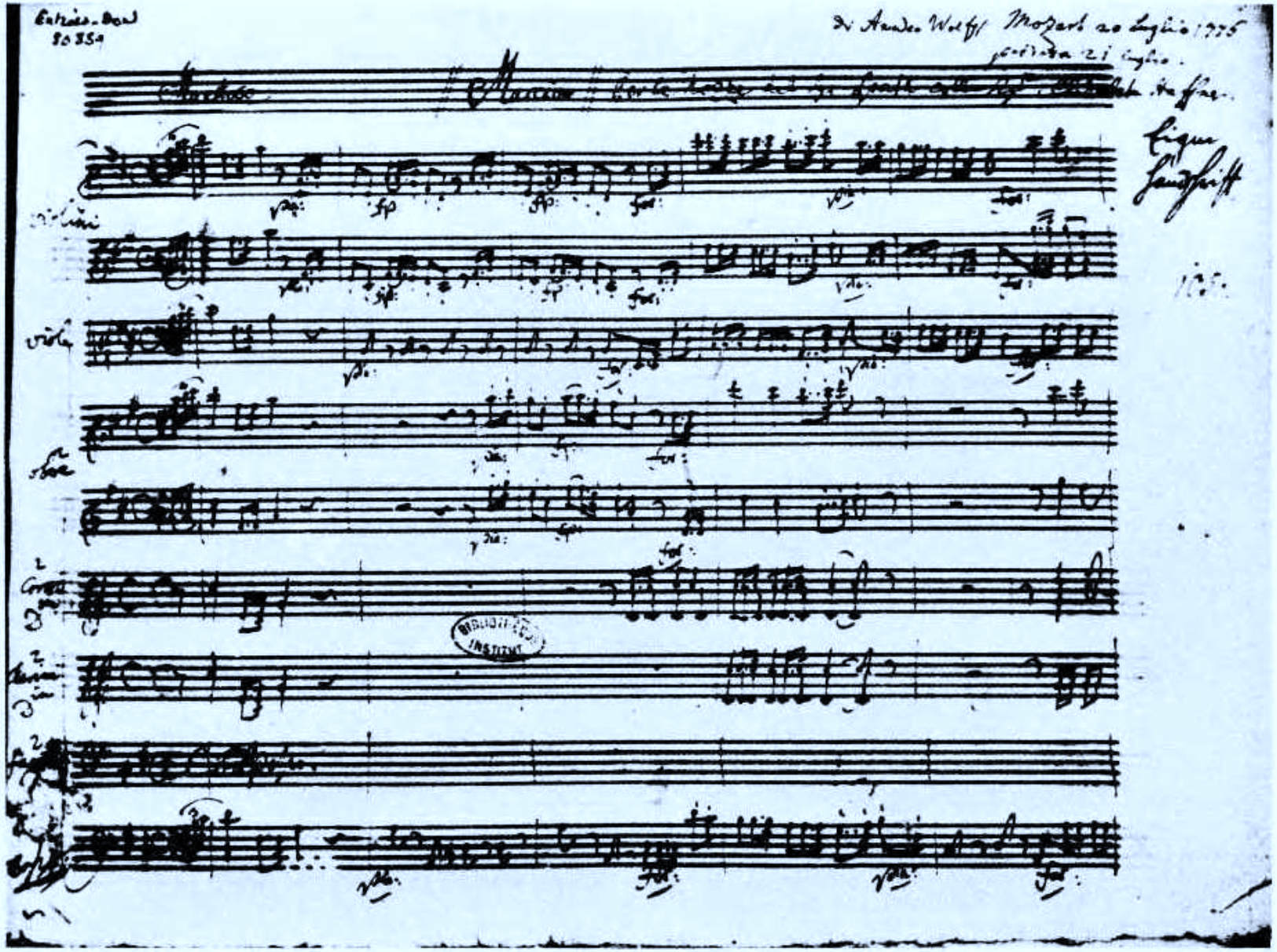
[44] Justin Heinrich Knecht schreibt zwar, daß Noten mit Strichen „*lang und scharf abgestoßen*", mit Punkten „*kurz und niedlich abgestupft werden sollen*"; ob aber „Abstoßen", ein Wort, das auch Leopold Mozart u. a. gebrauchte, einen Akzent bedeutet, geht daraus nicht hervor. *Knechts allgemeiner Musikalischer Katechismus oder kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre* etc., Freiburg i. Br. 1816, S. 48.

[45] KV³, S. XLIII.

[46] Paul Mies, *Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Die Musikforschung* XI, 1958, S. 442 ff.

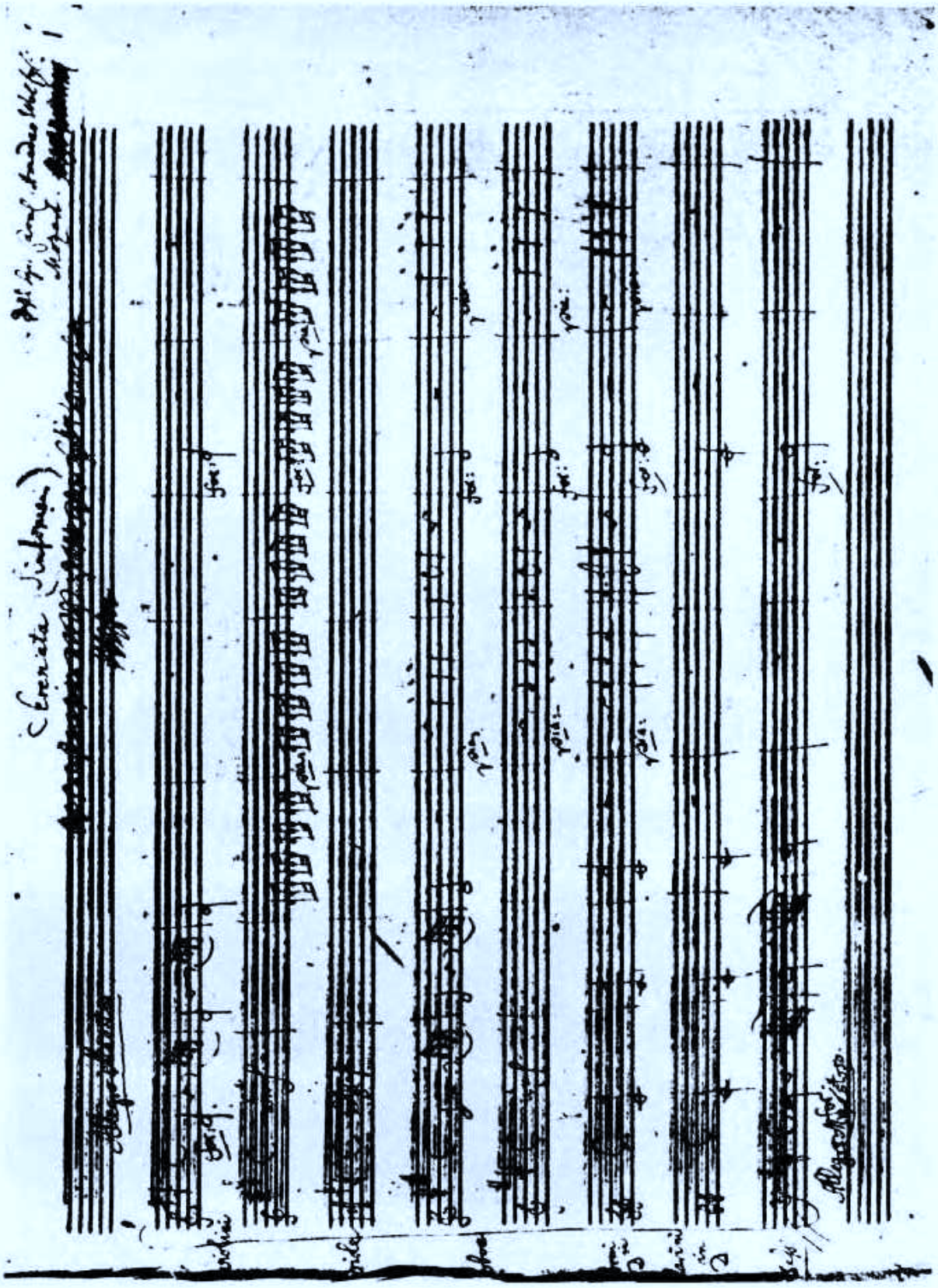
[47] A. a. O., S. 452.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



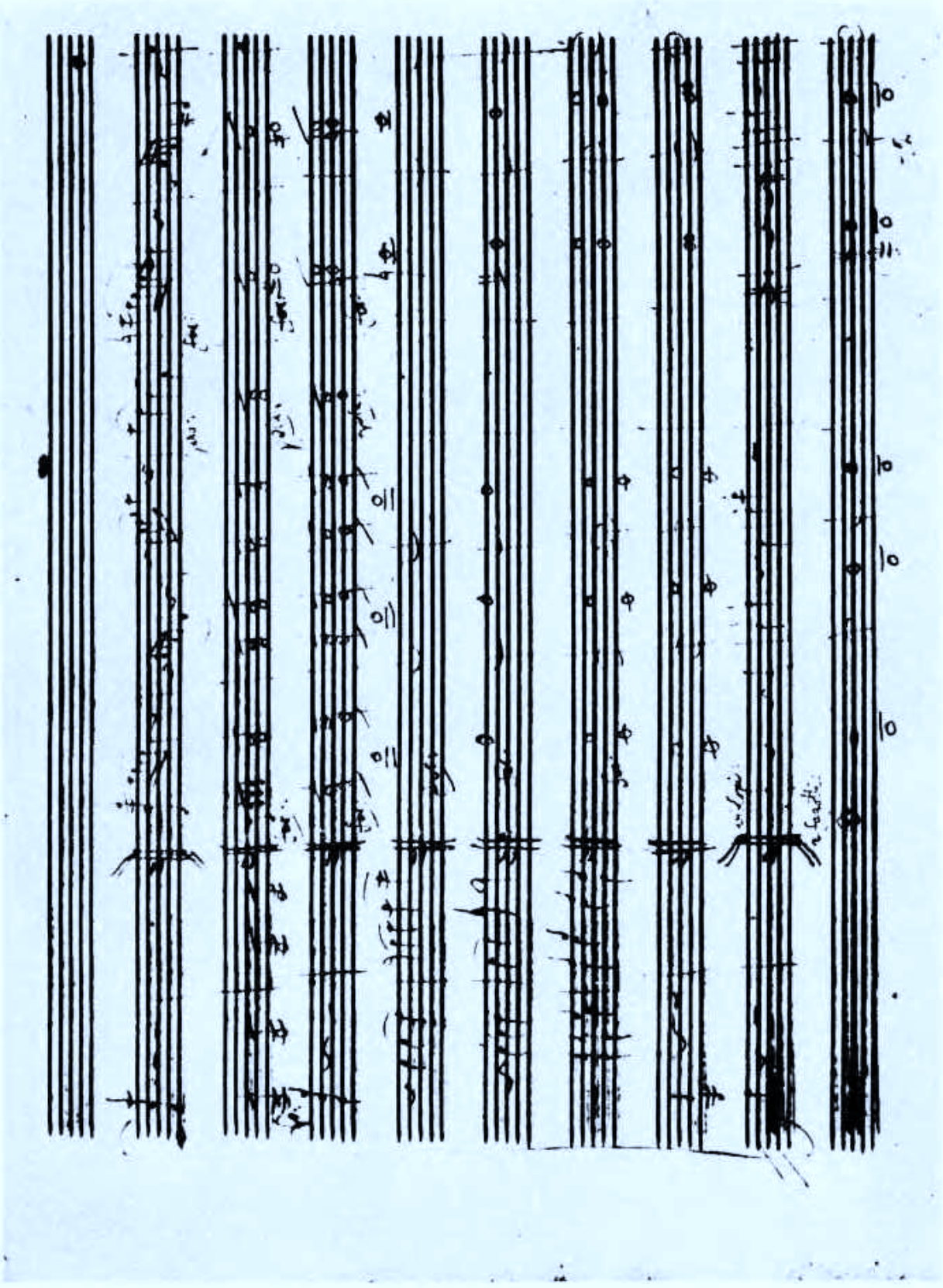
Marcia KV 249: Blatt 1[r] des Autographs (Bibliothèque de l'Institut de France Paris). Vgl. Seite 3, Takt 1–5, und Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)



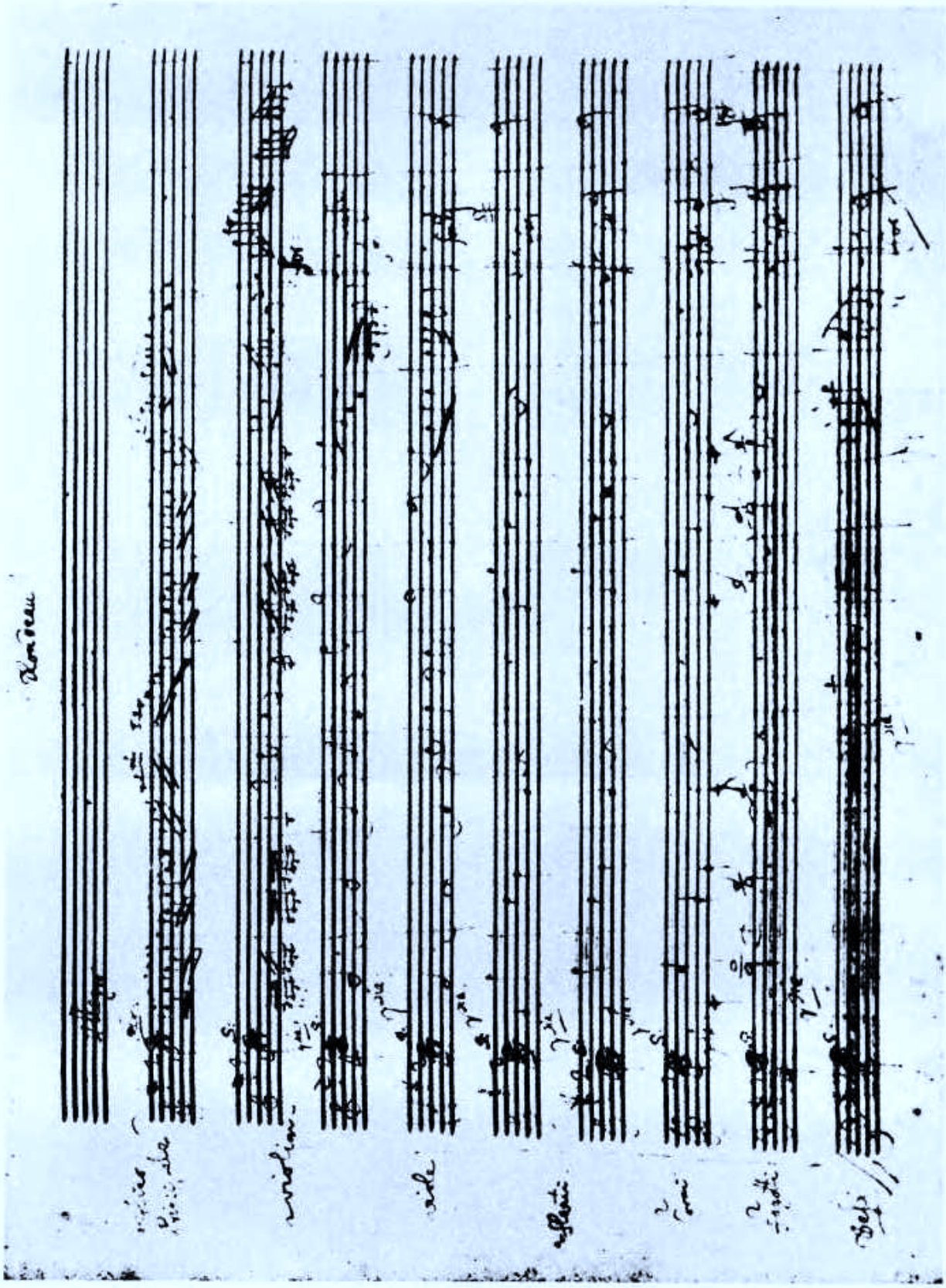
Serenata KV 250 (248b): Blatt 1r des Autographs (Schweizer Privatbesitz). Vgl. Seite 8, Takt 1–7, und Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Serenata KV 250 (248b): Blatt 8v des Autographs. Vgl. Seite 19–20, Takt 125–132, und Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Serenata KV 250 (248b); Blatt 29v des Autographs, Beginn des *Rondeau* (4. Satz). Vgl. Seite 51.
Takt 1–10.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Serenade in D

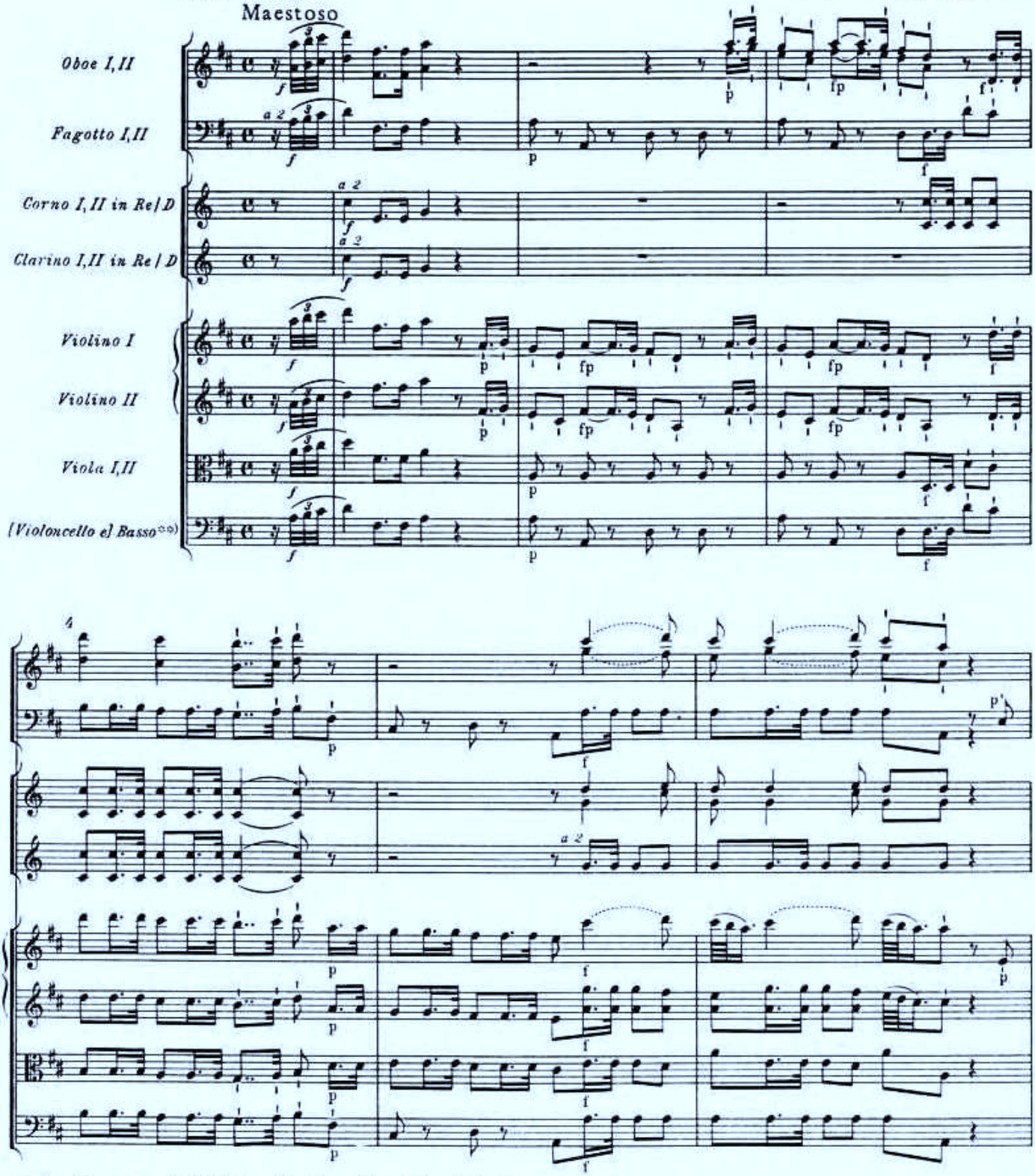
Marsch KV 249 und Serenade KV 250 (248b)*)

(„Haffner-Serenade")

MARCIA

Datiert Salzburg, 20. Juli 1776

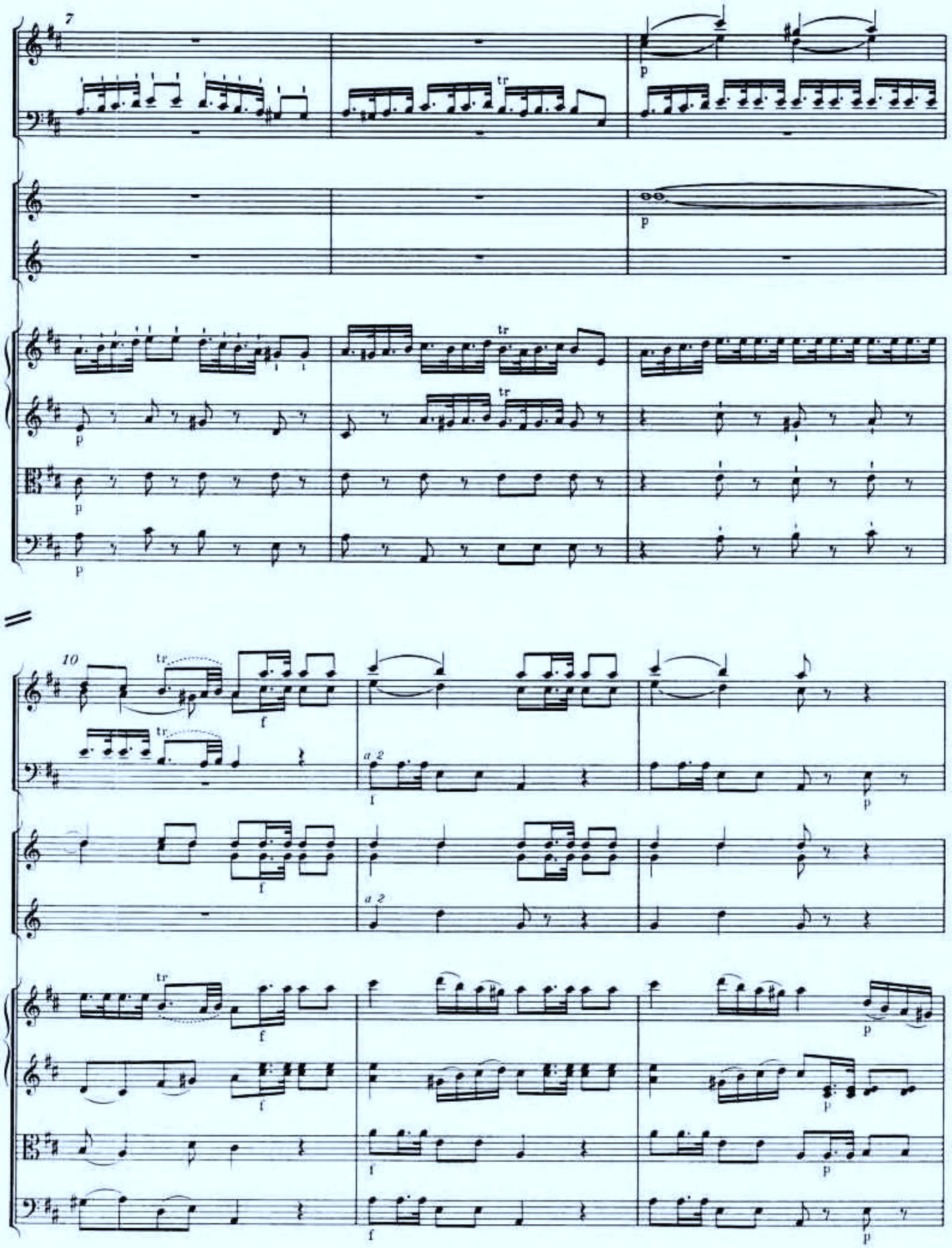
Maestoso

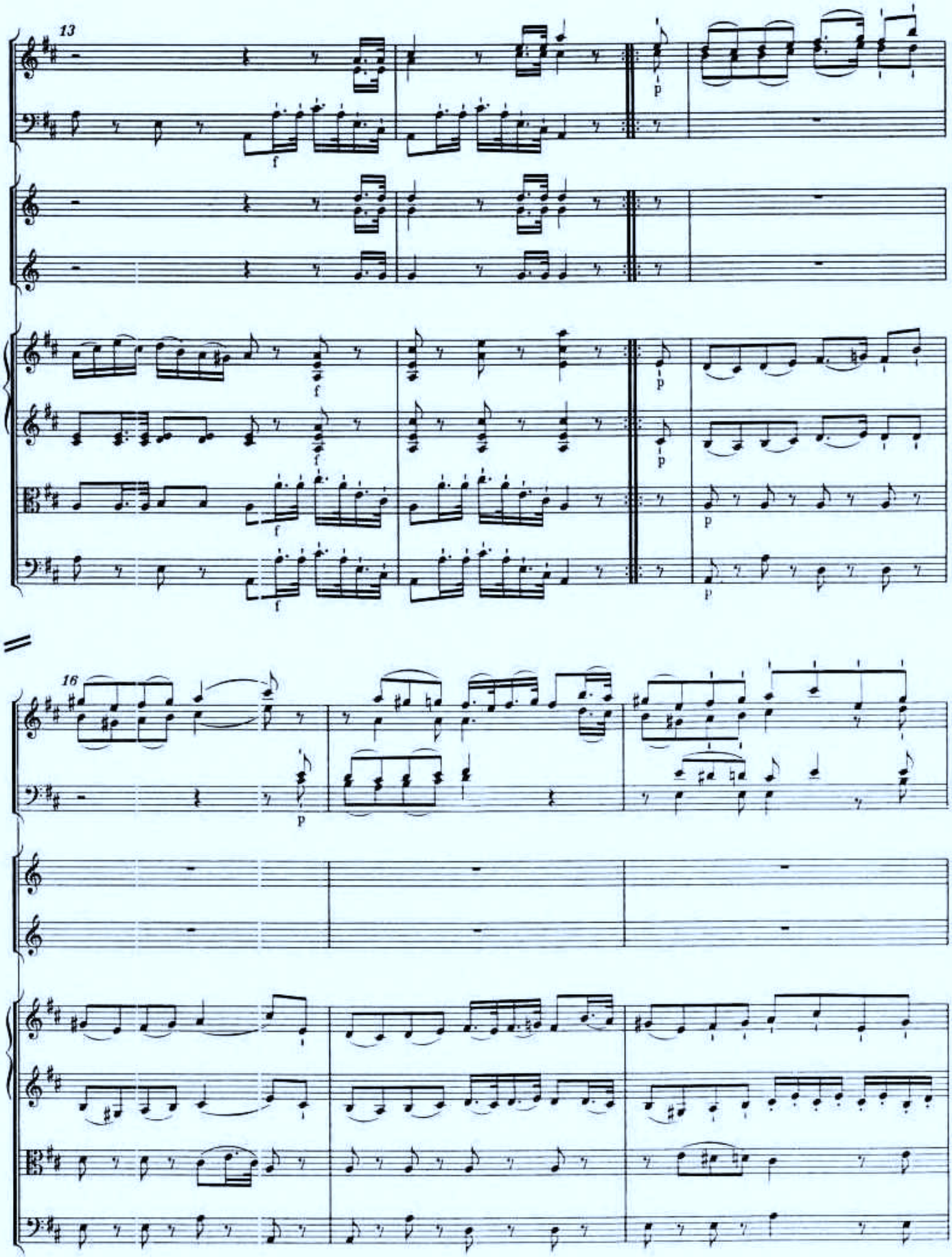


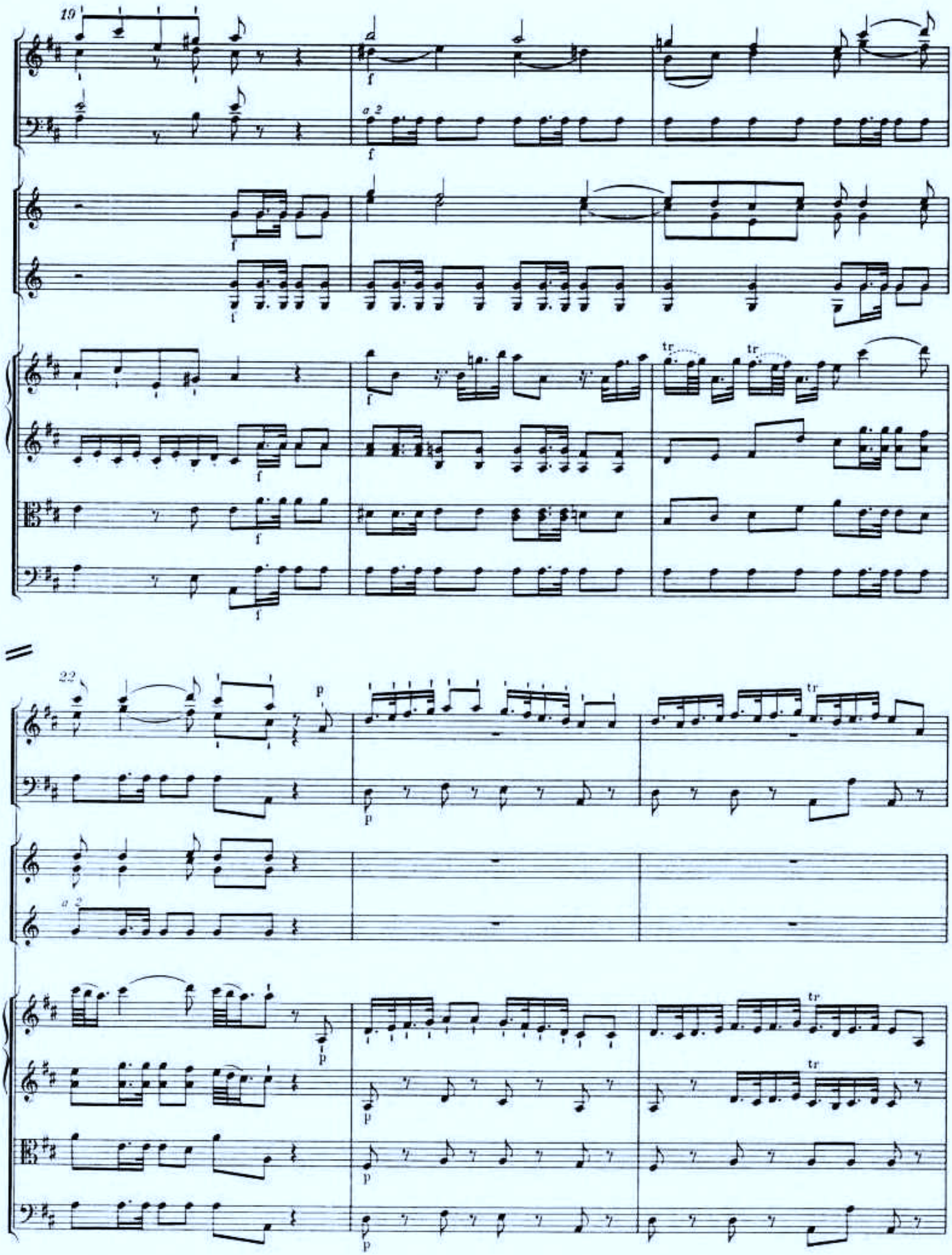
*) Zur Zusammengehörigkeit von Marsch und Serenade vgl. Vorwort.

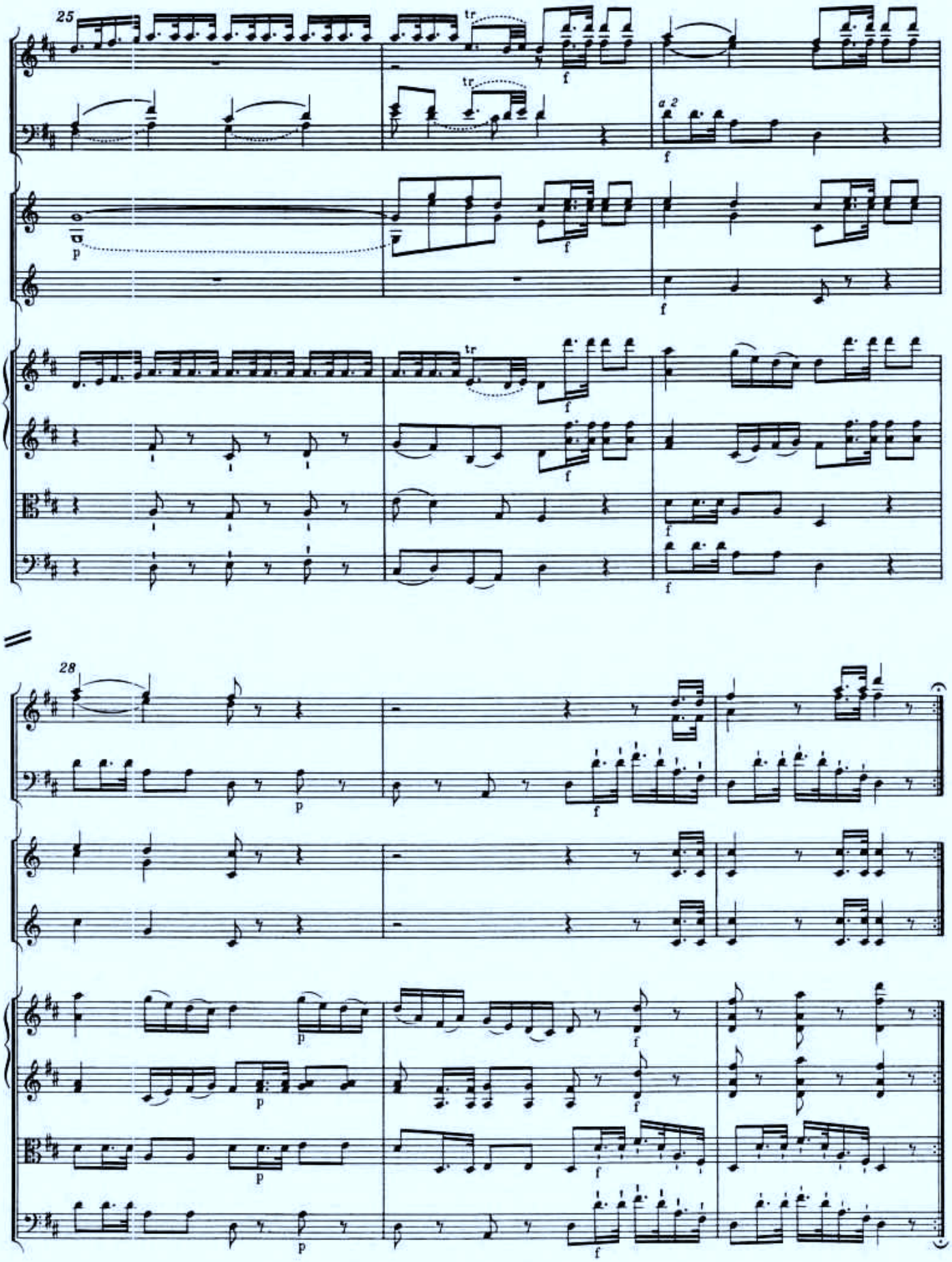
**) Im Autograph „Bassi"; vgl. Vorwort.

© 1977 by Bärenreiter-Verlag, Kassel


7
10
tr
p
f
a 2


13
16

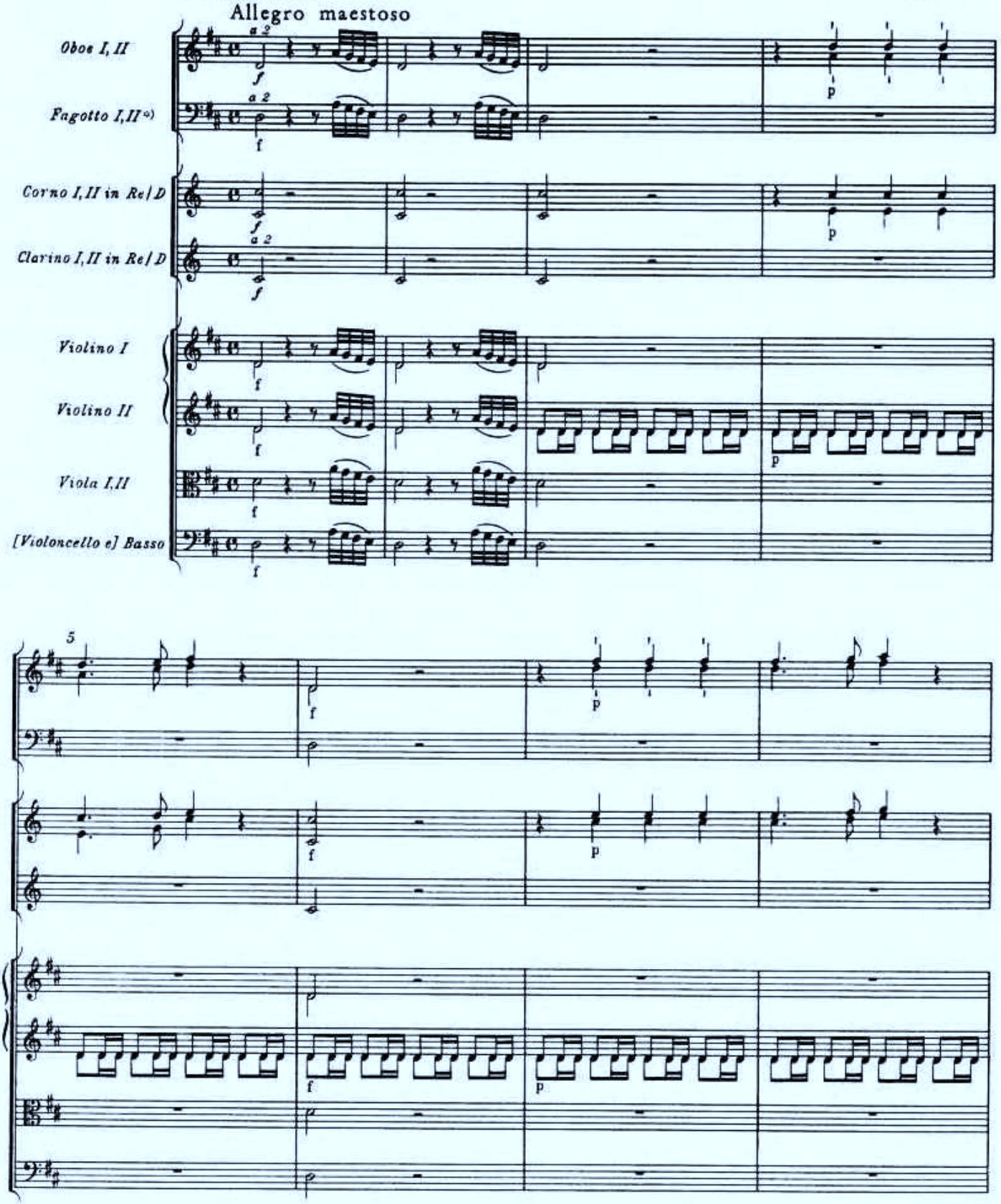

19
a 2
22
a 2


25
tr
f
a 2
p
28

SERENATA

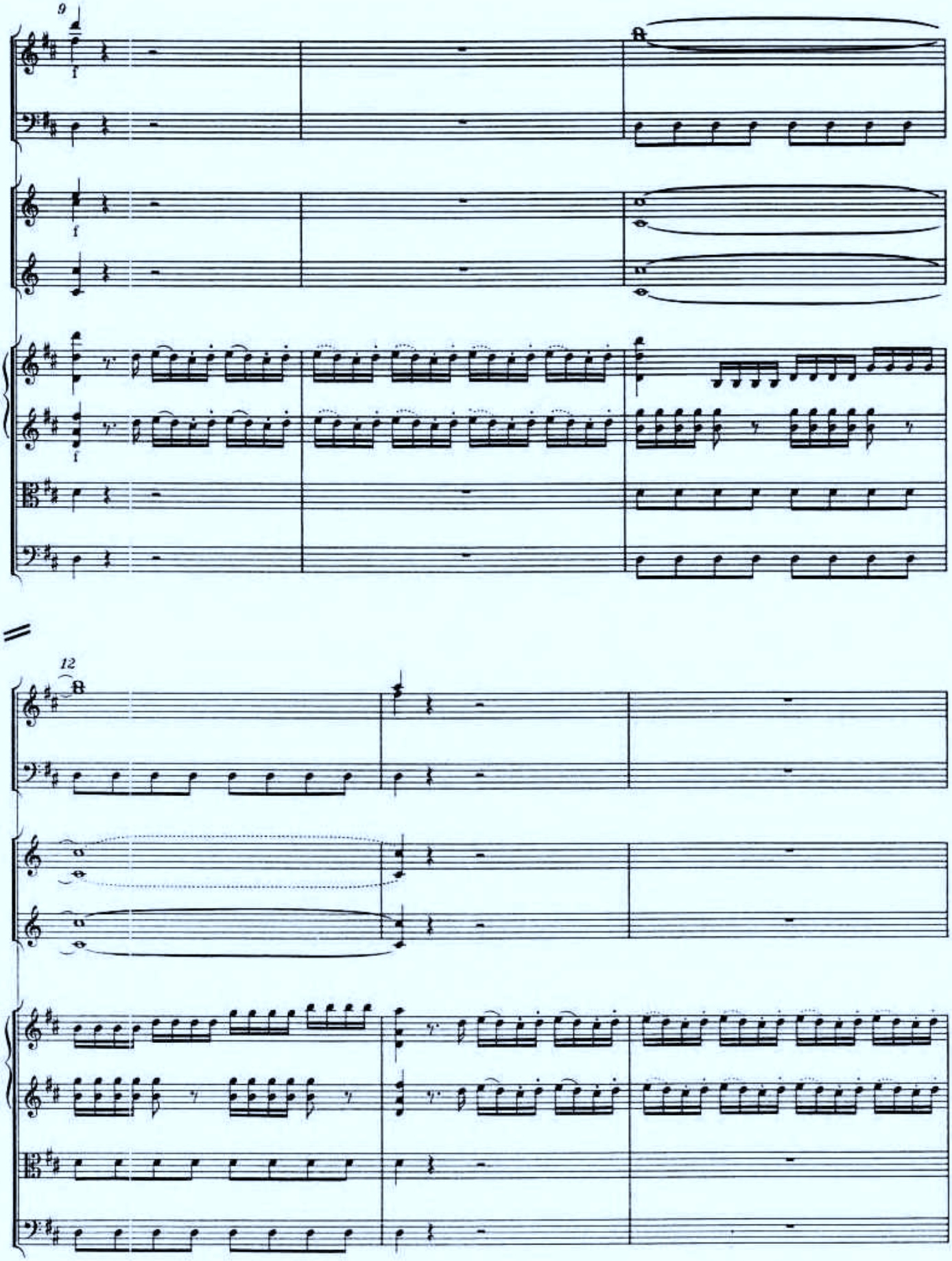
Datiert Salzburg, Juli 1776

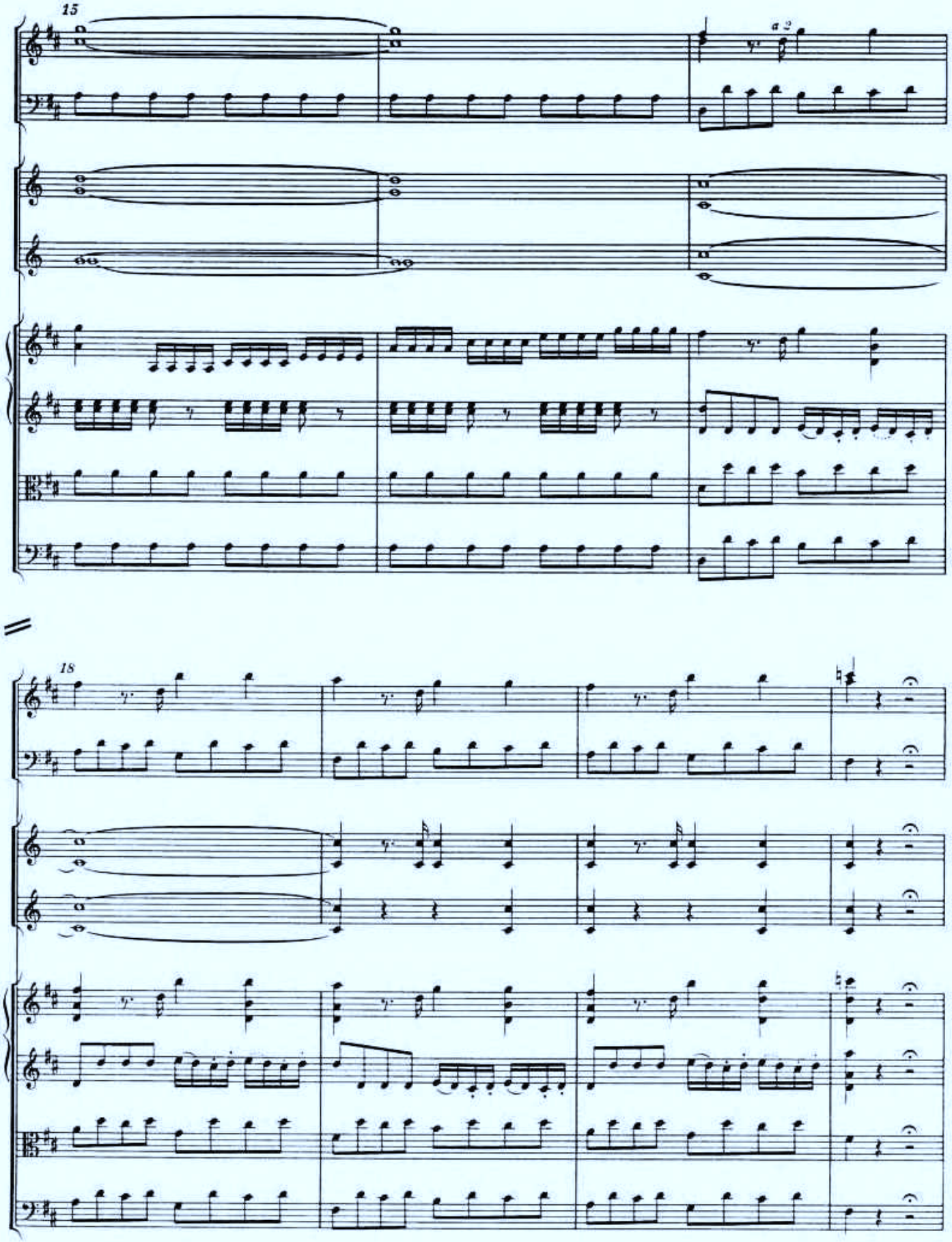
Allegro maestoso

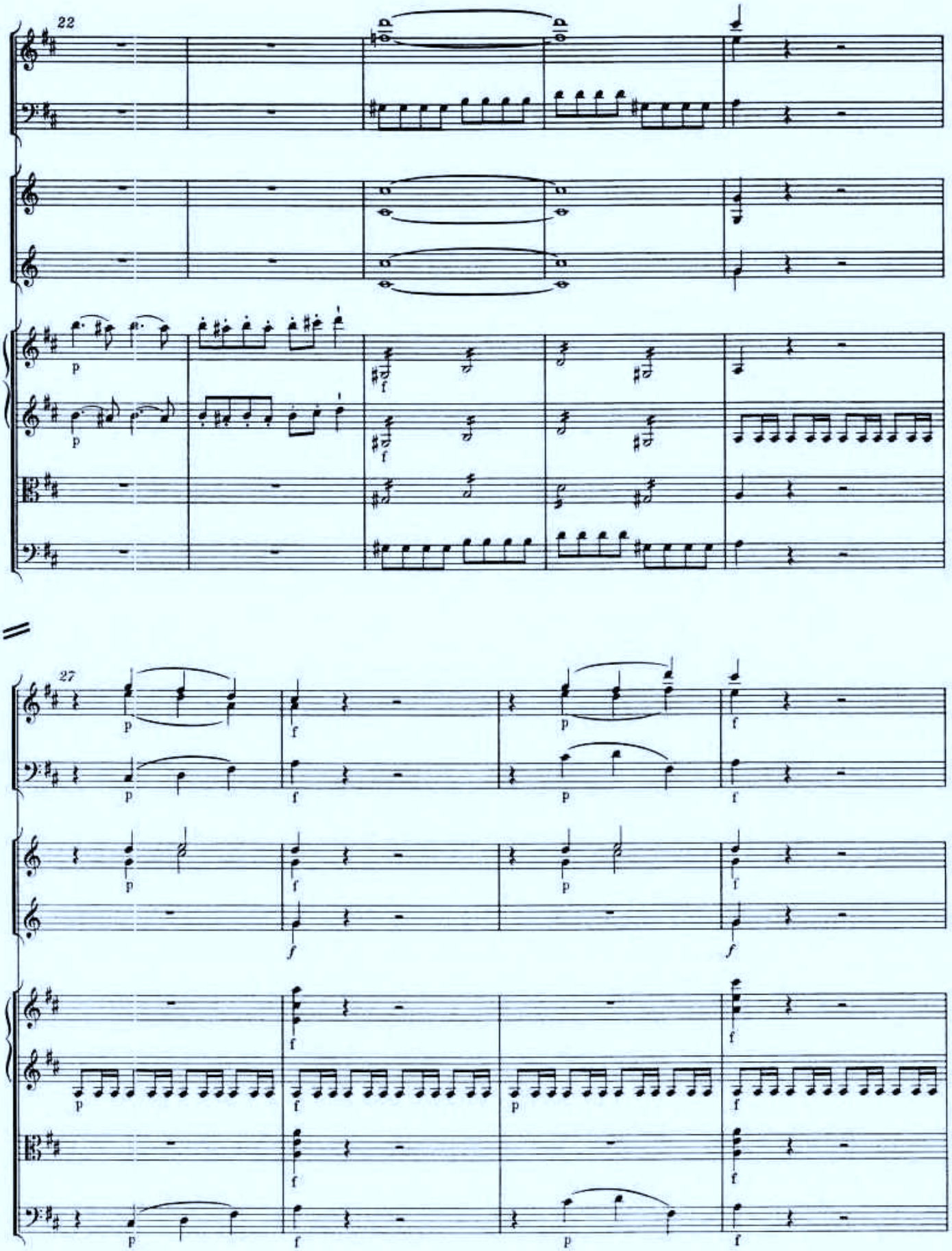


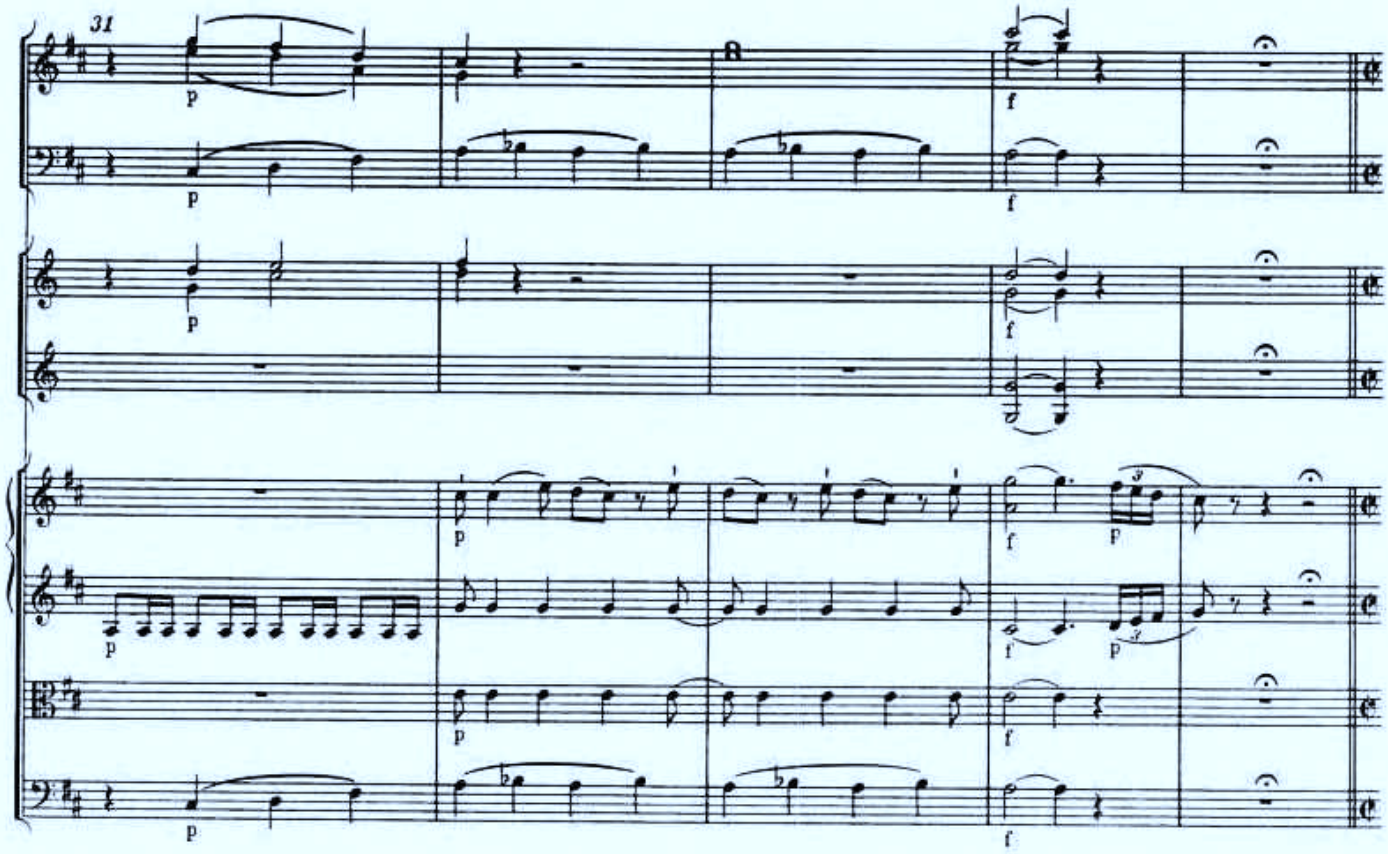
a) Zur Mitwirkung der Fagotte in diesem Satz vgl. Vorwort.

© 1977 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

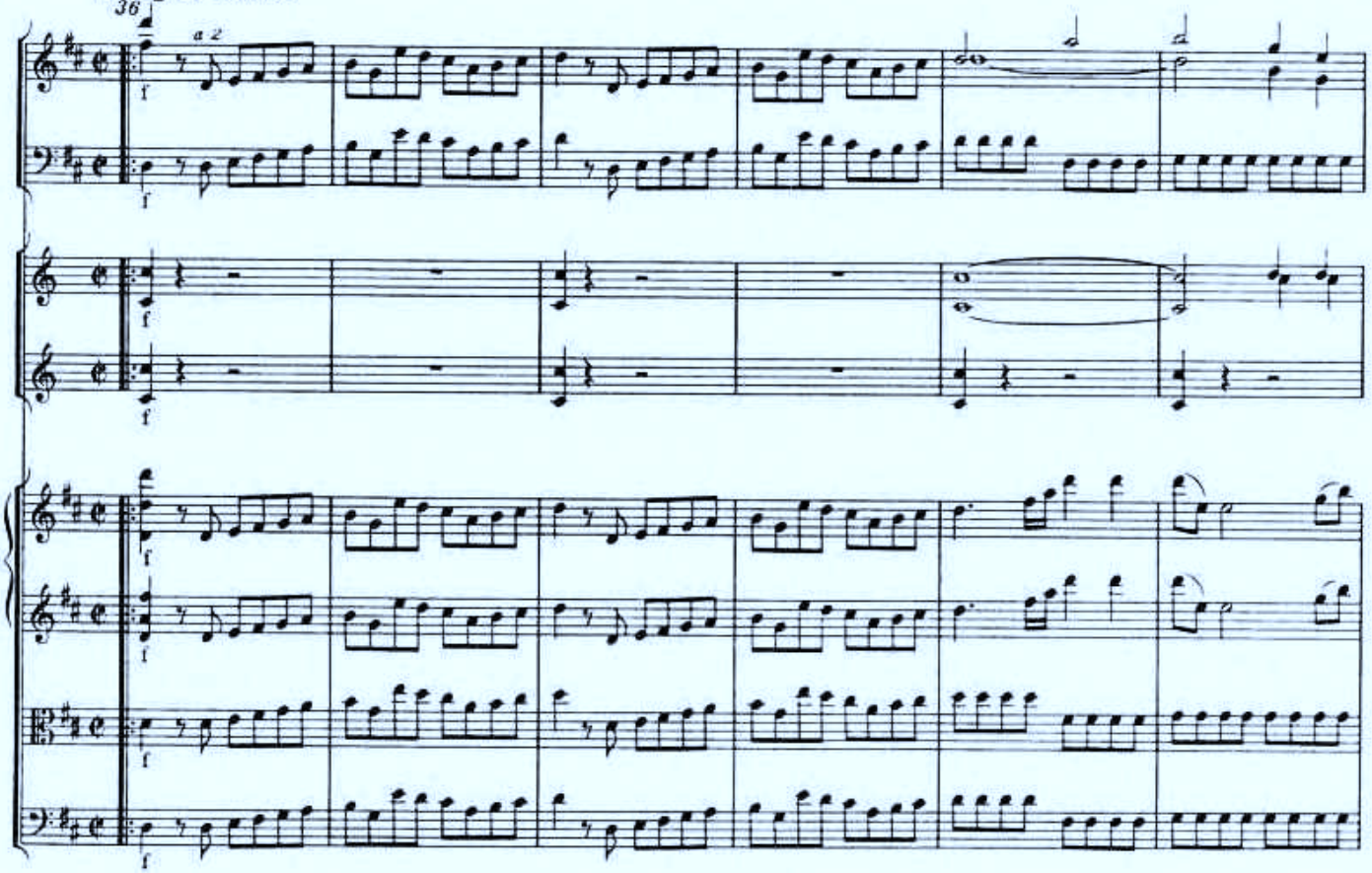

9
f
f
f
12

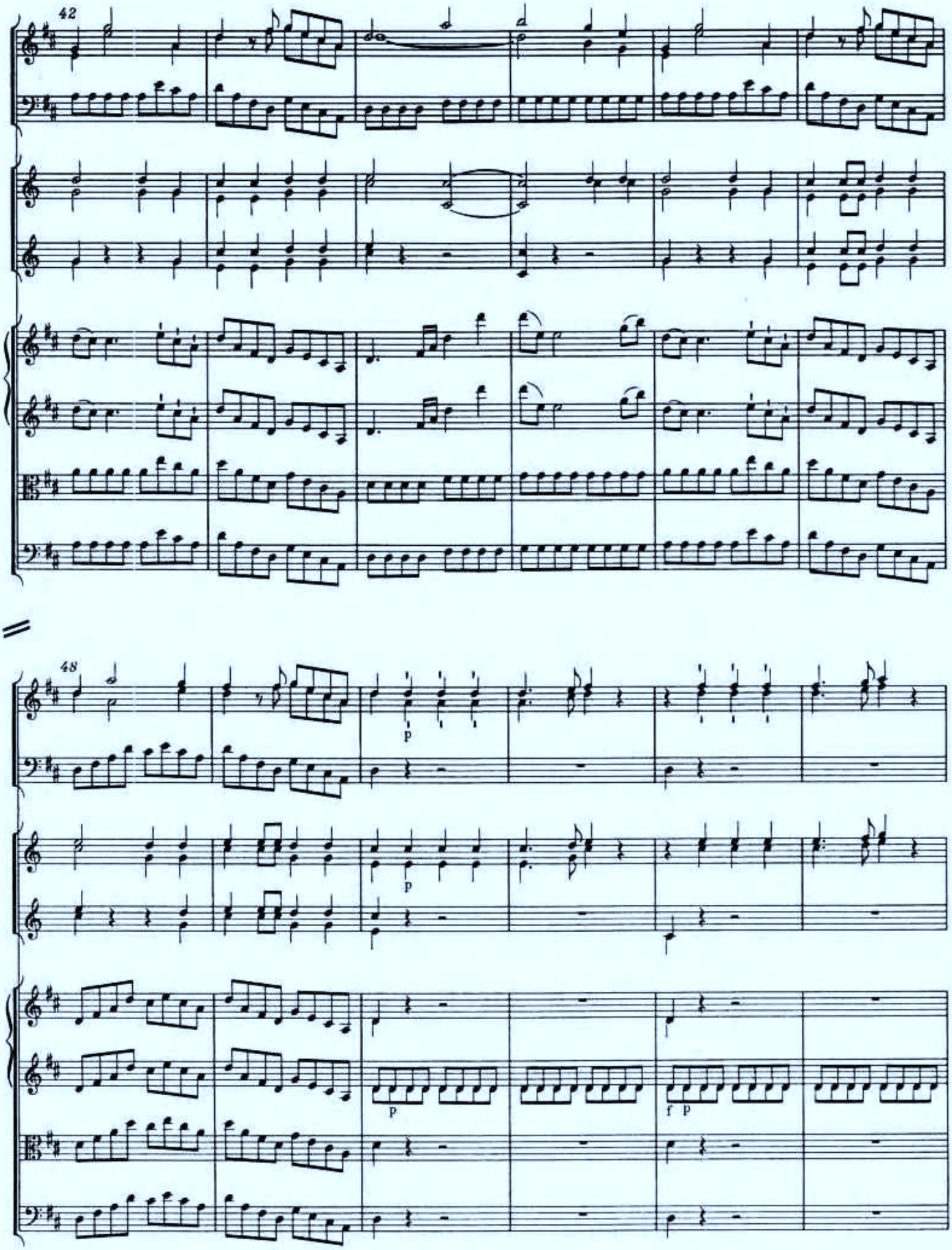

15
a 2
18

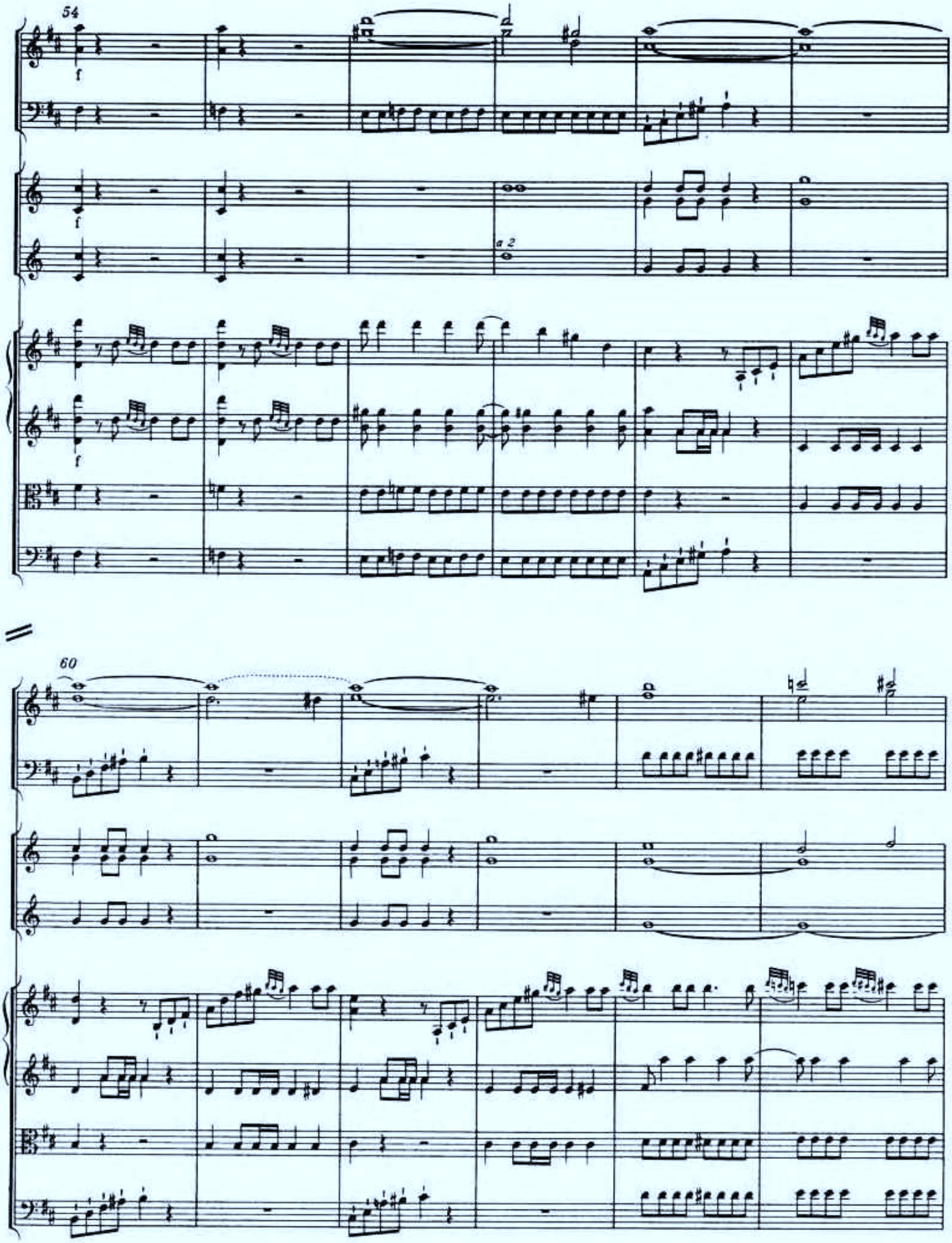

22
27

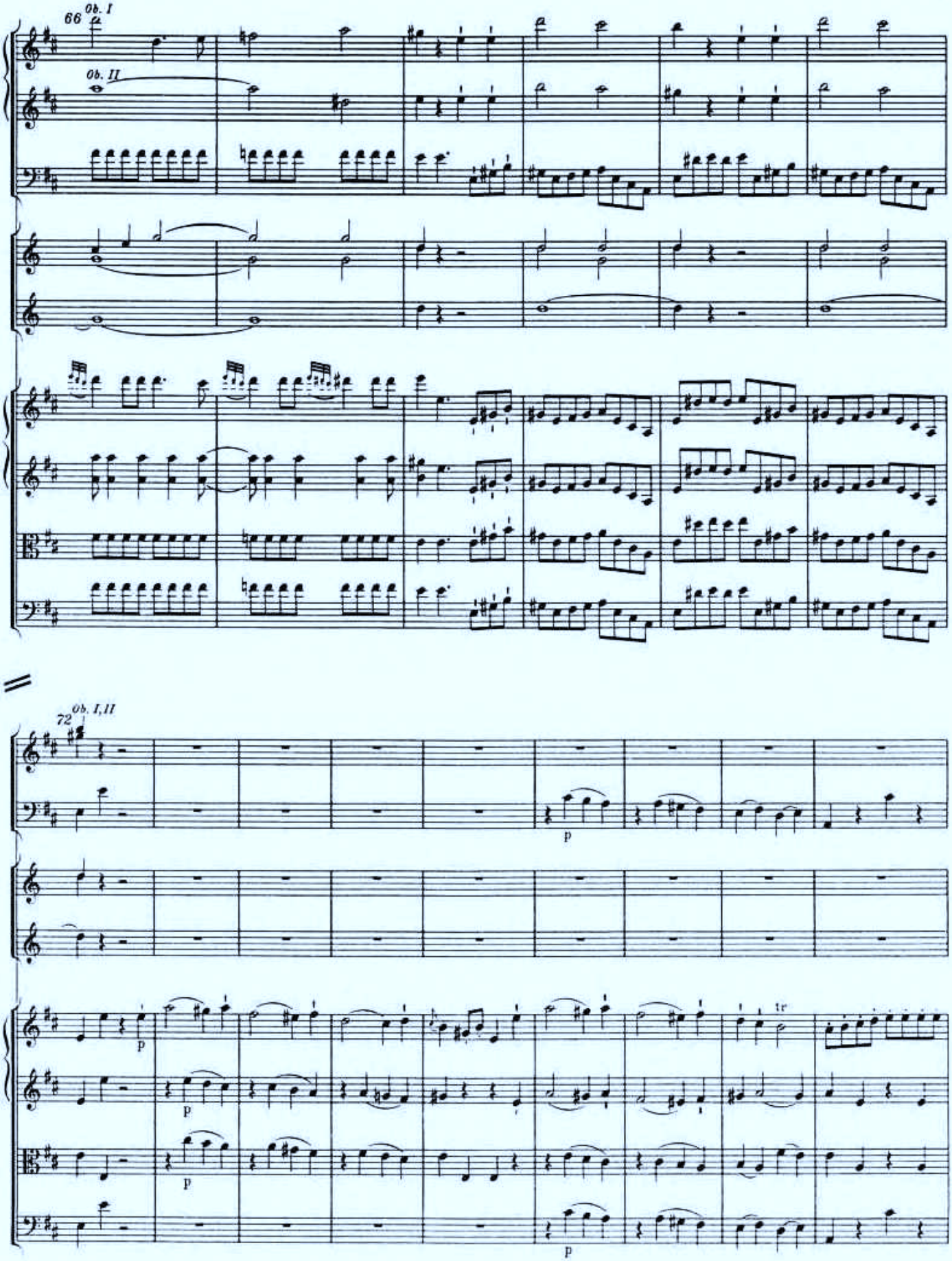


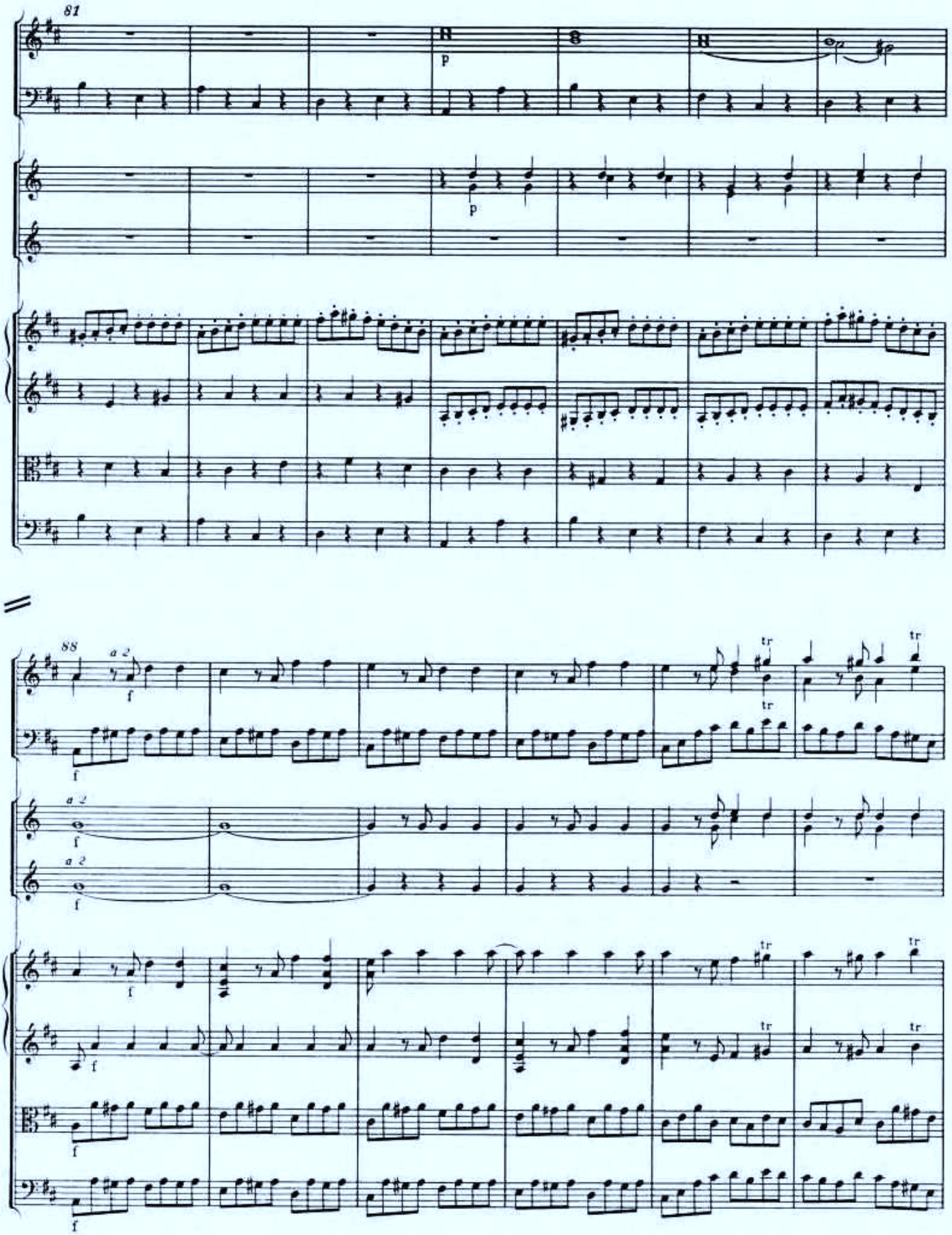
Allegro molto

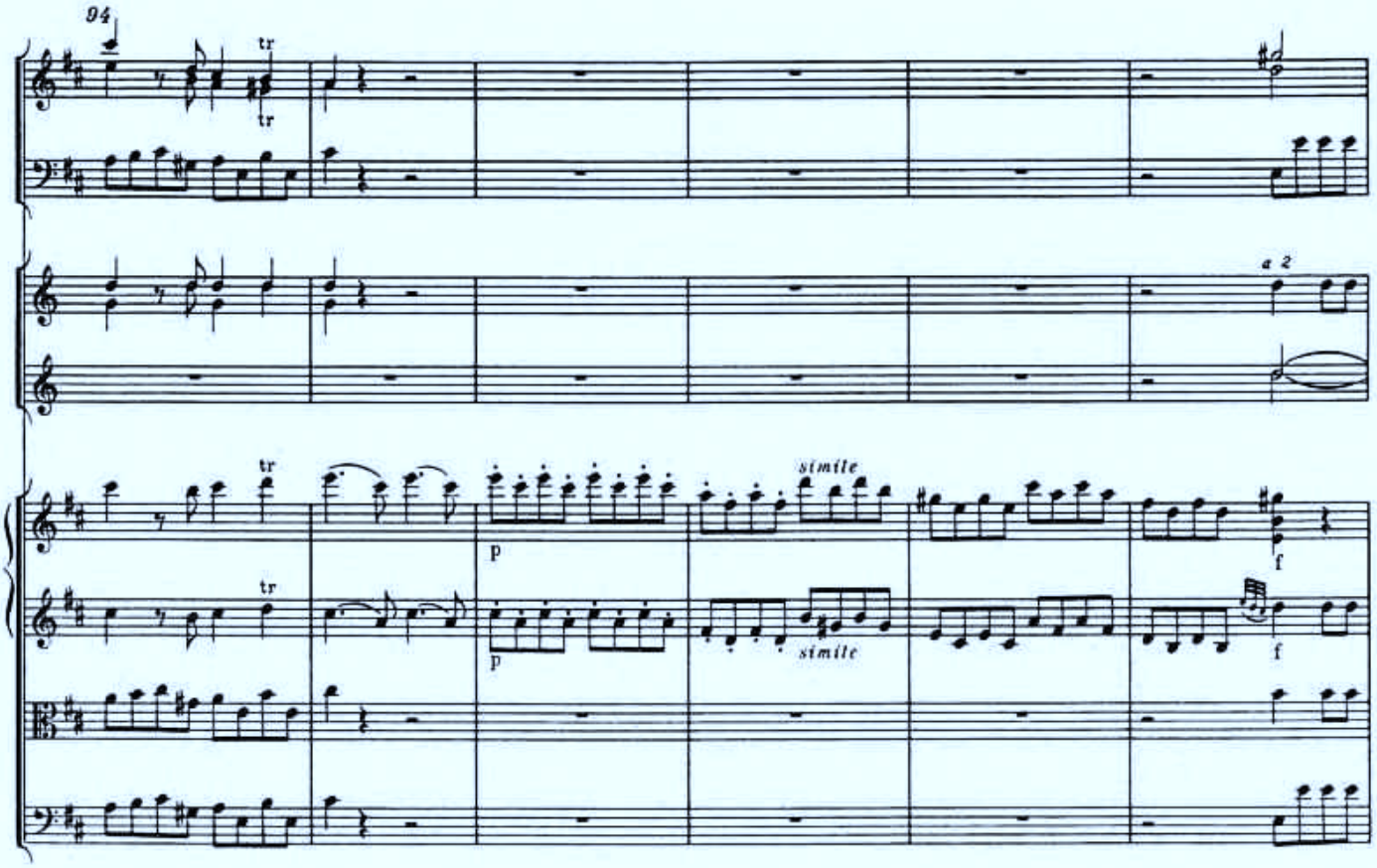


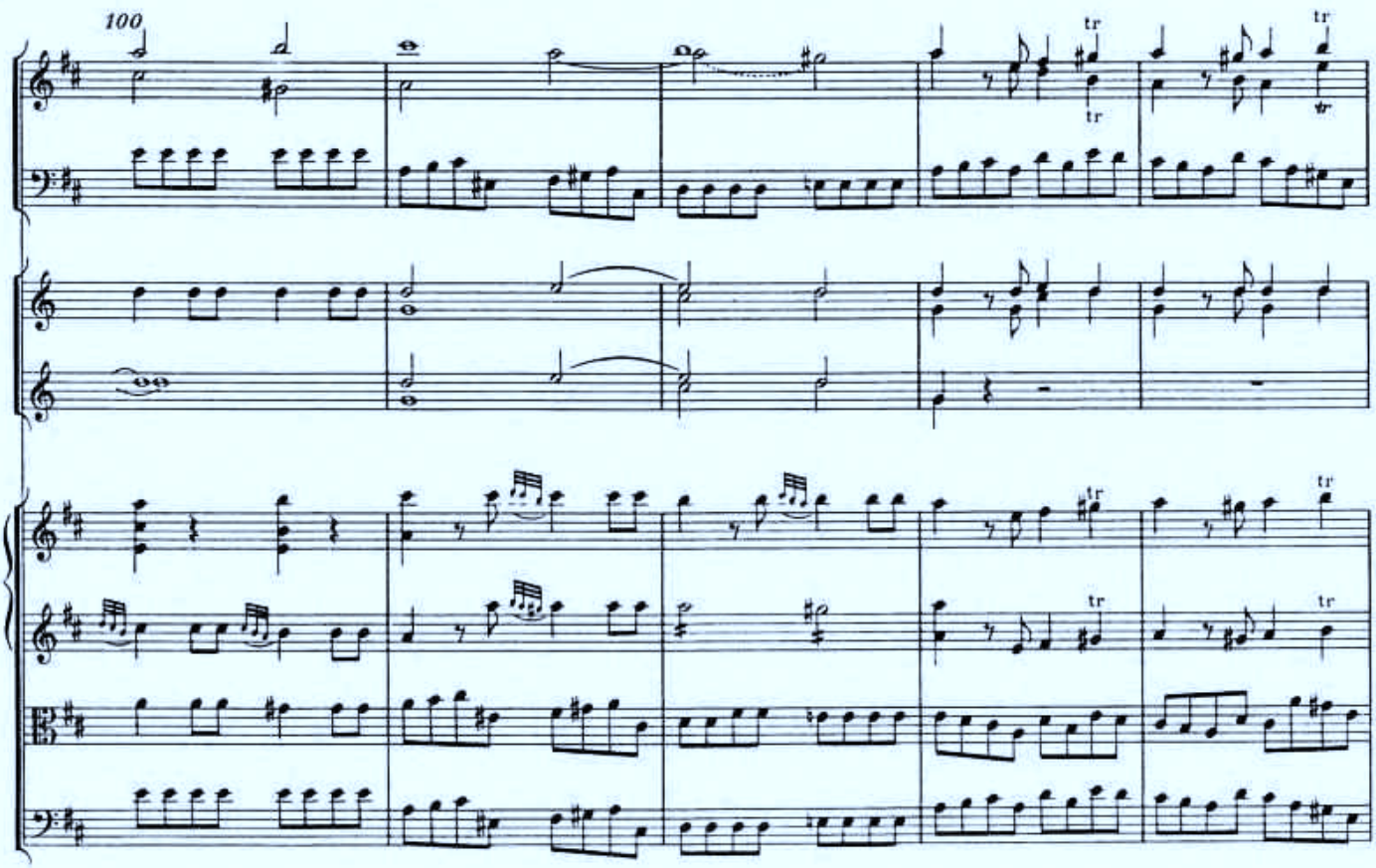

42
48
p
p
p
f p

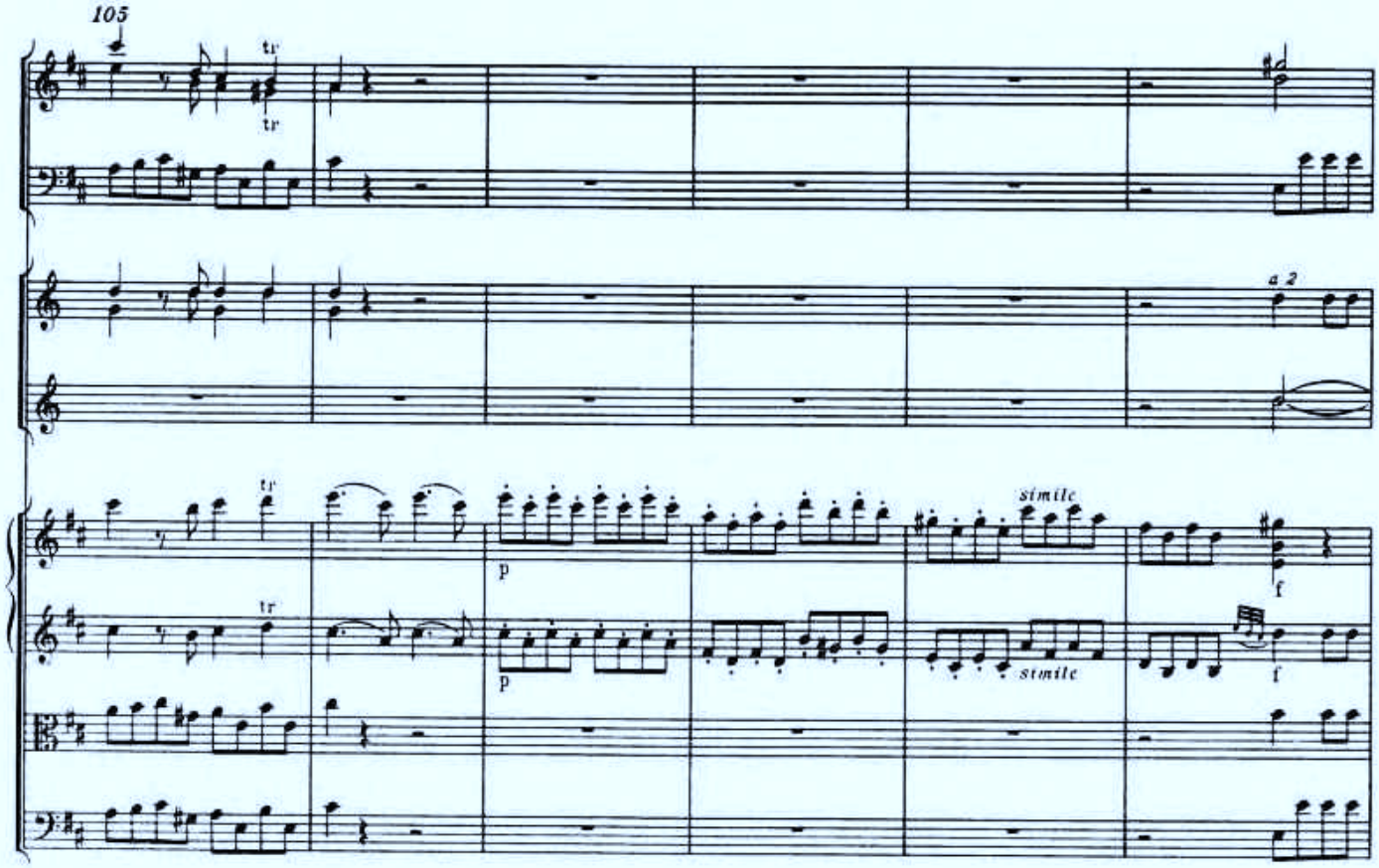

54
f
f
a 2
f
60

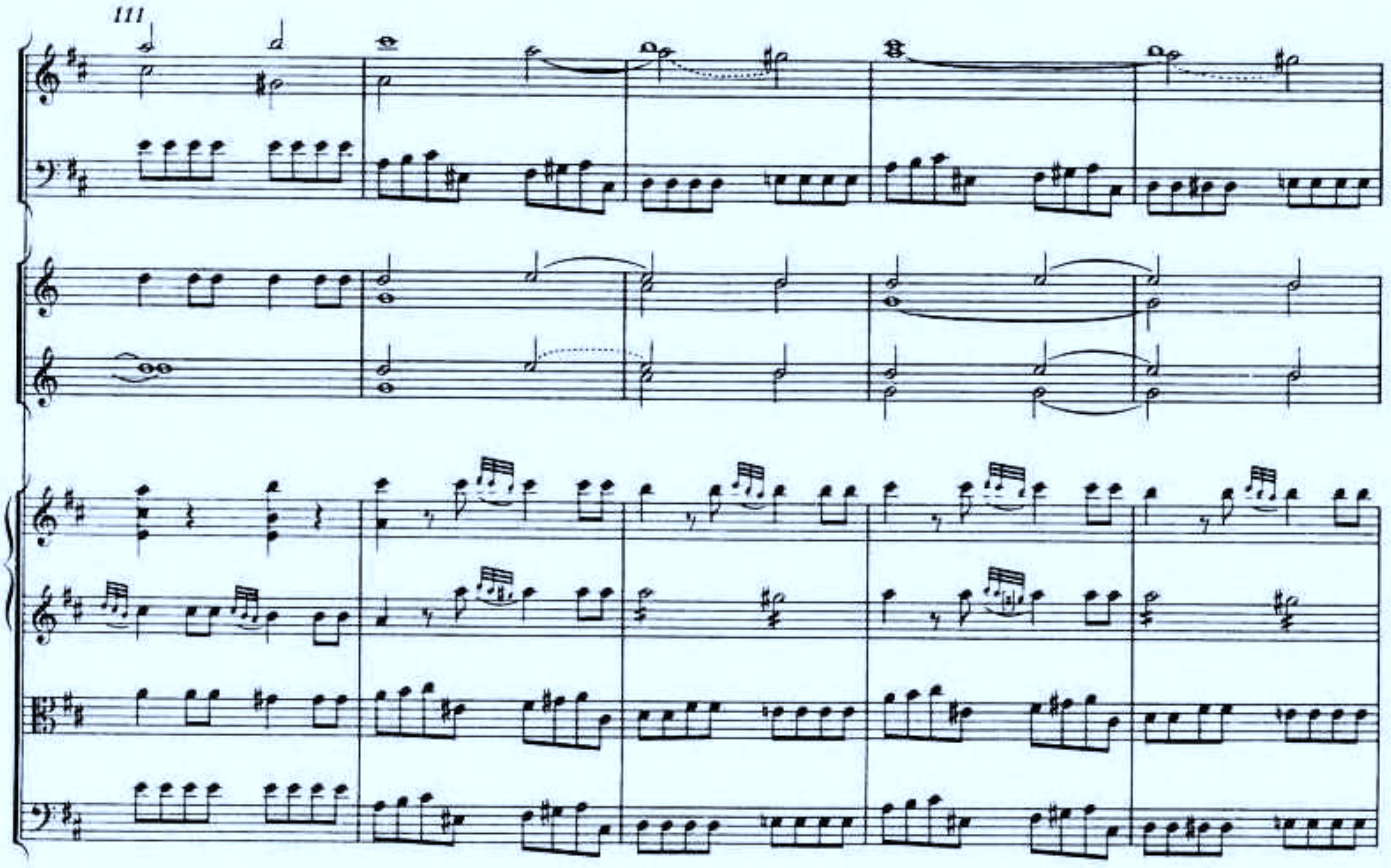

66
Ob. I
Ob. II
72
Ob. I,II
p
tr

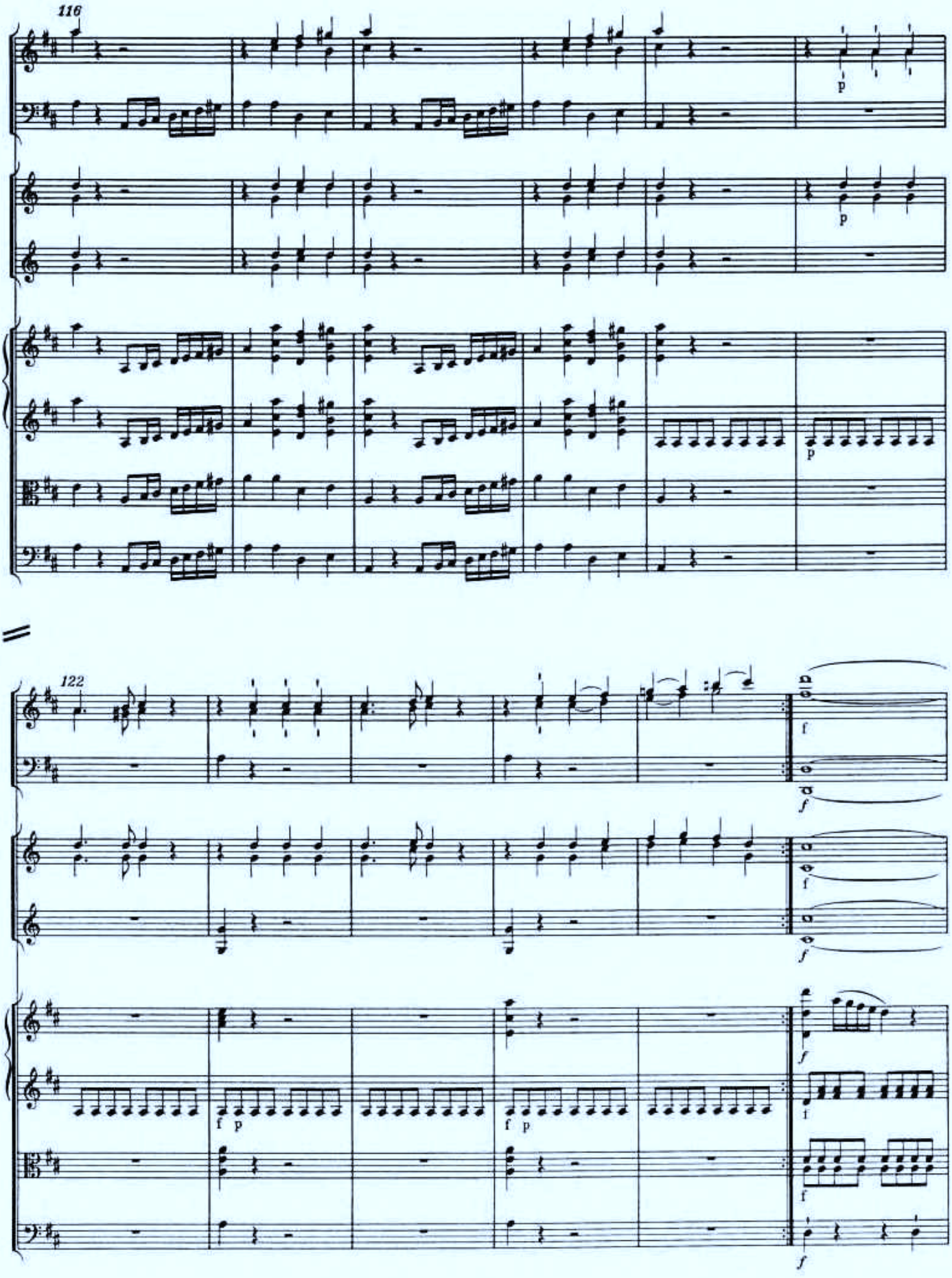

81
p
p
88
a 2
f
tr
a 2
f
a 2
f
f
f
f

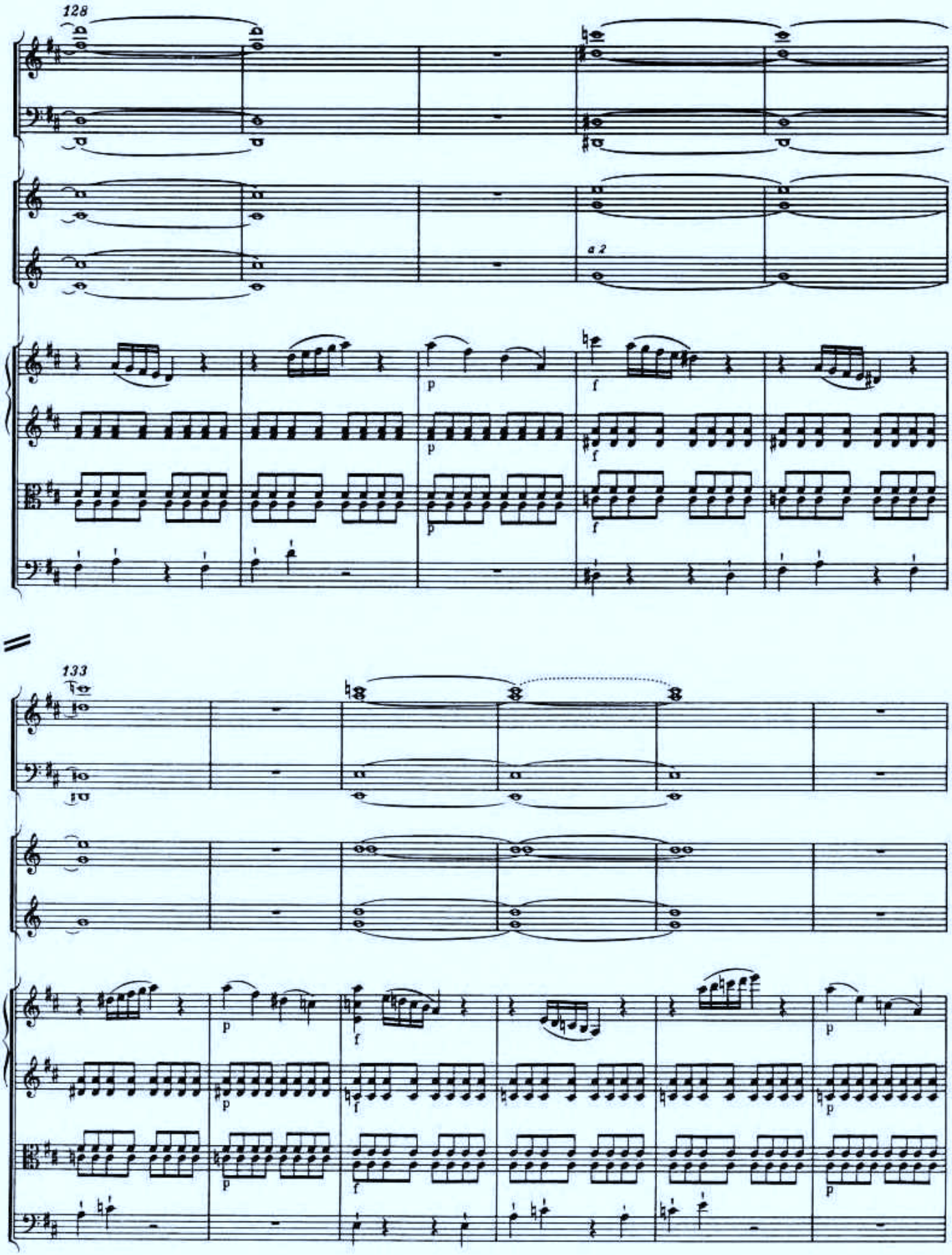

94
tr
tr
a 2
tr
simile
p
f
tr
p
simile
f

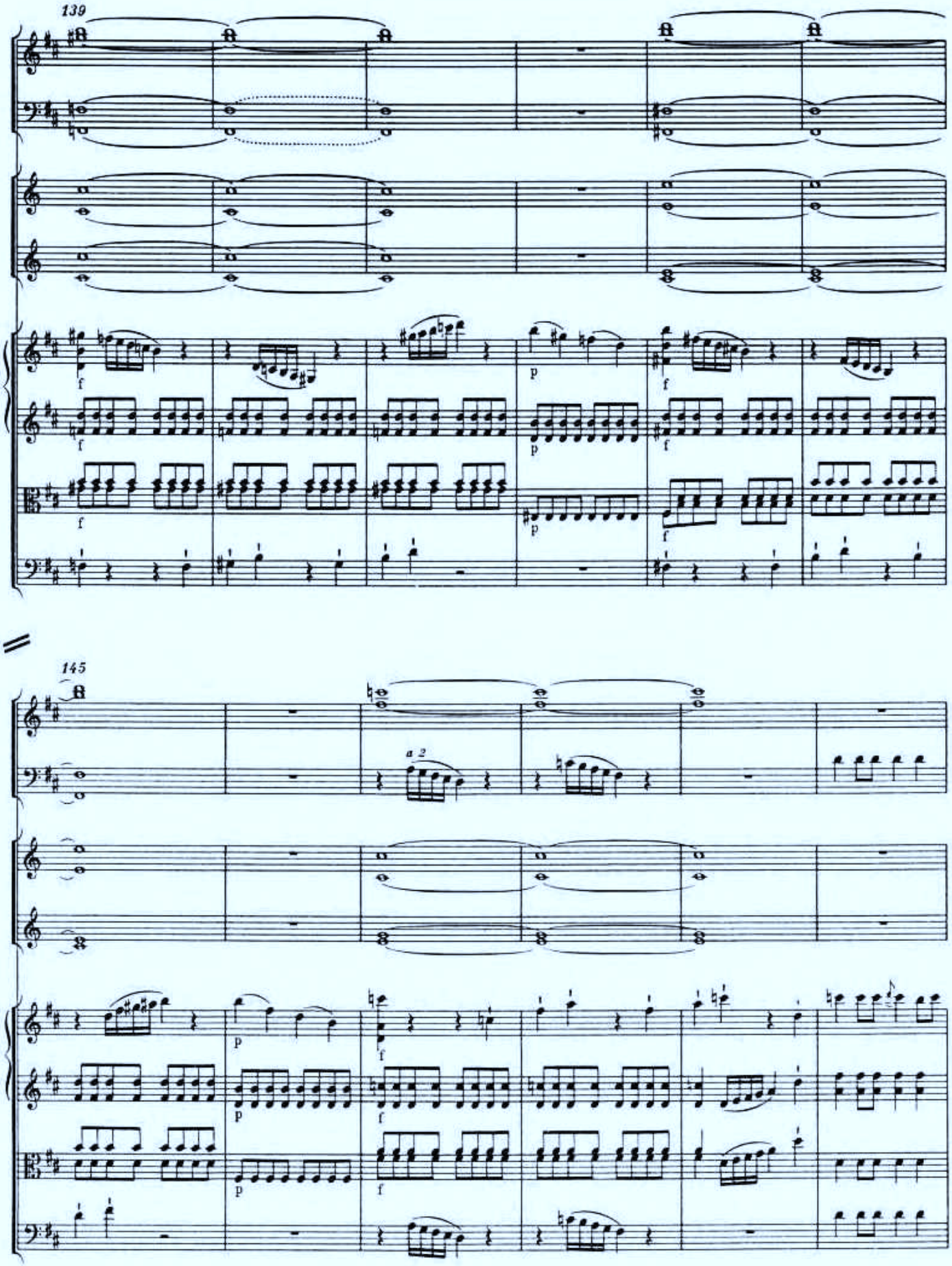

100
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

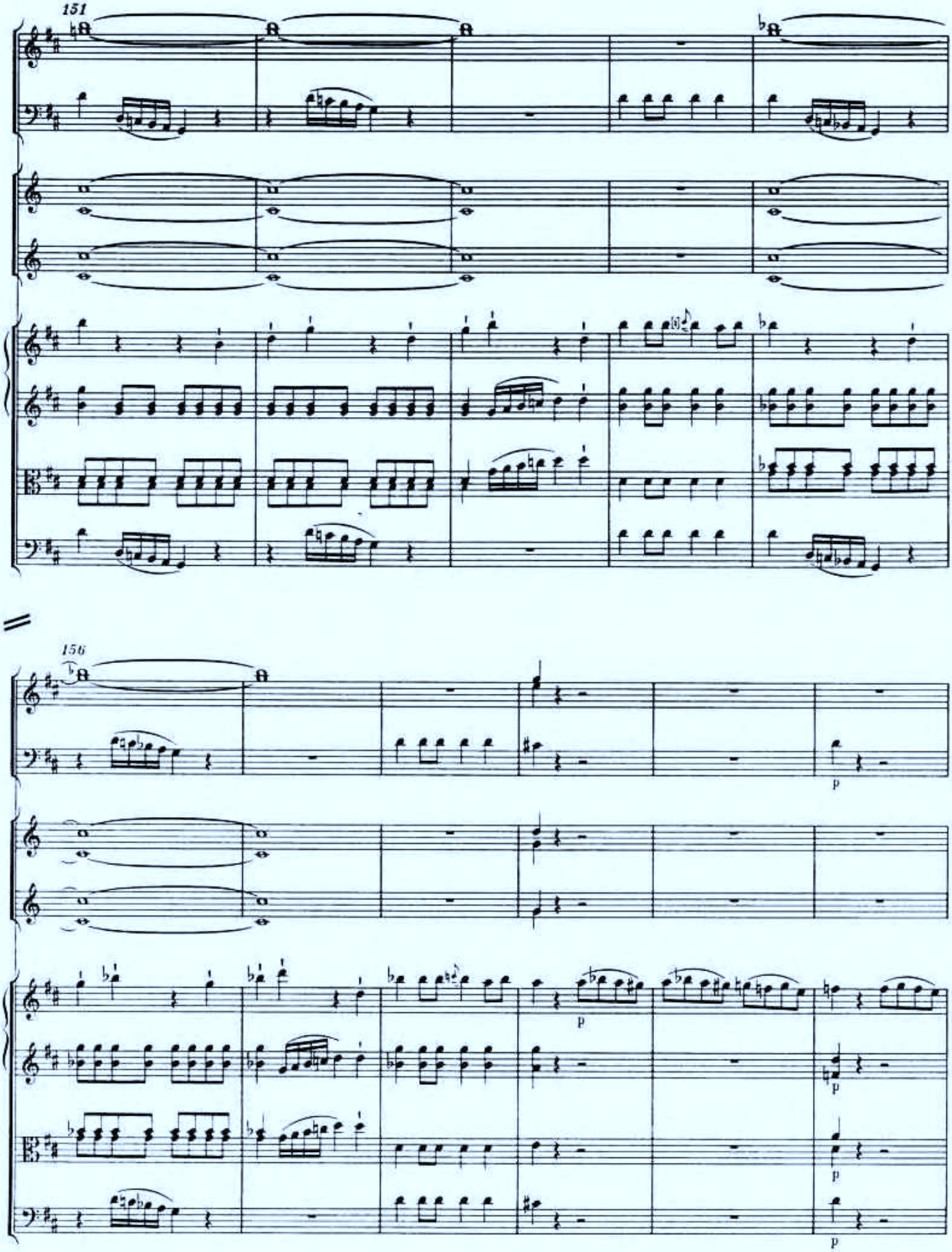

105
tr
tr
a 2
tr
tr
p
p
simile
simile
f
f

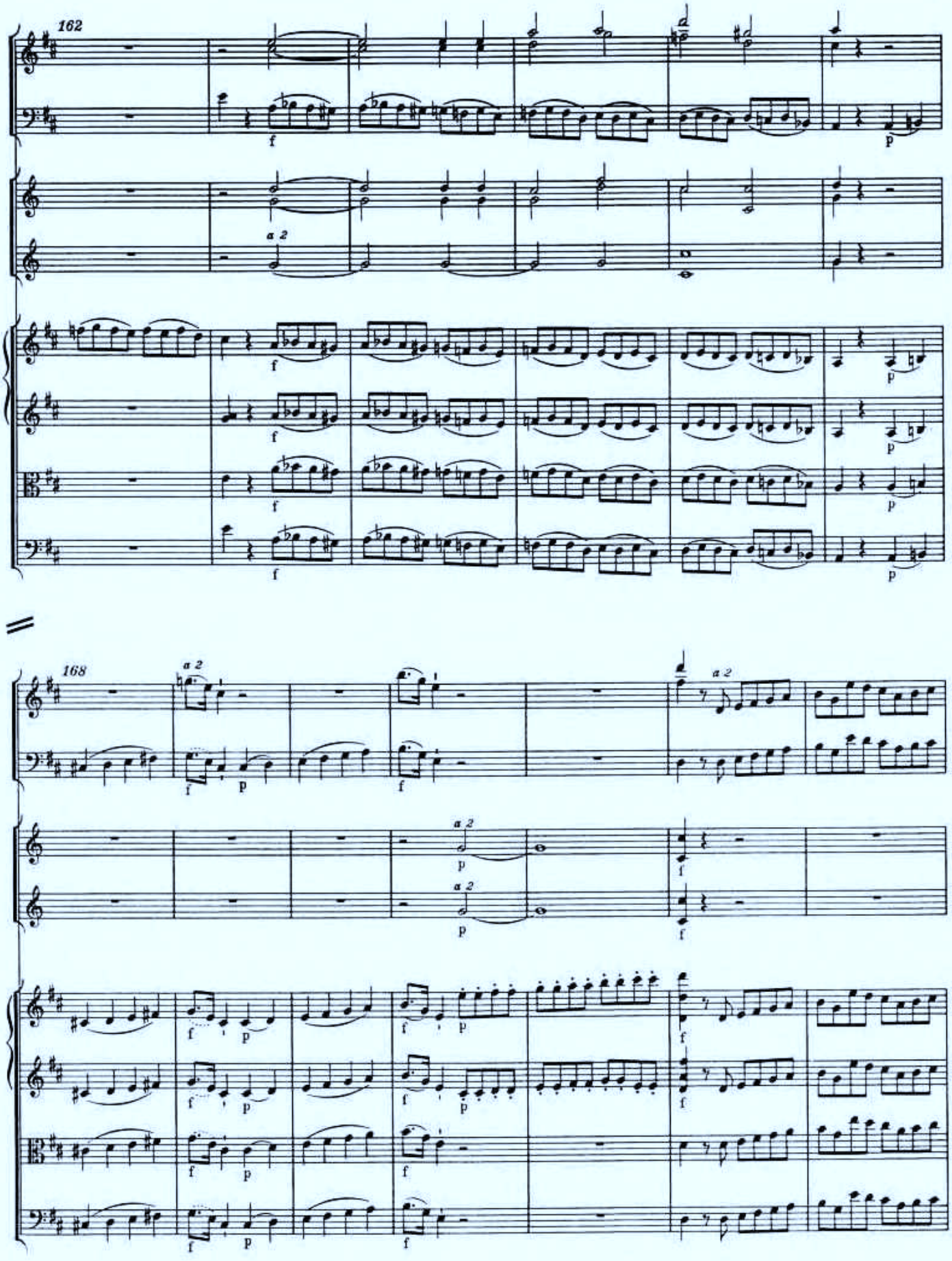

111

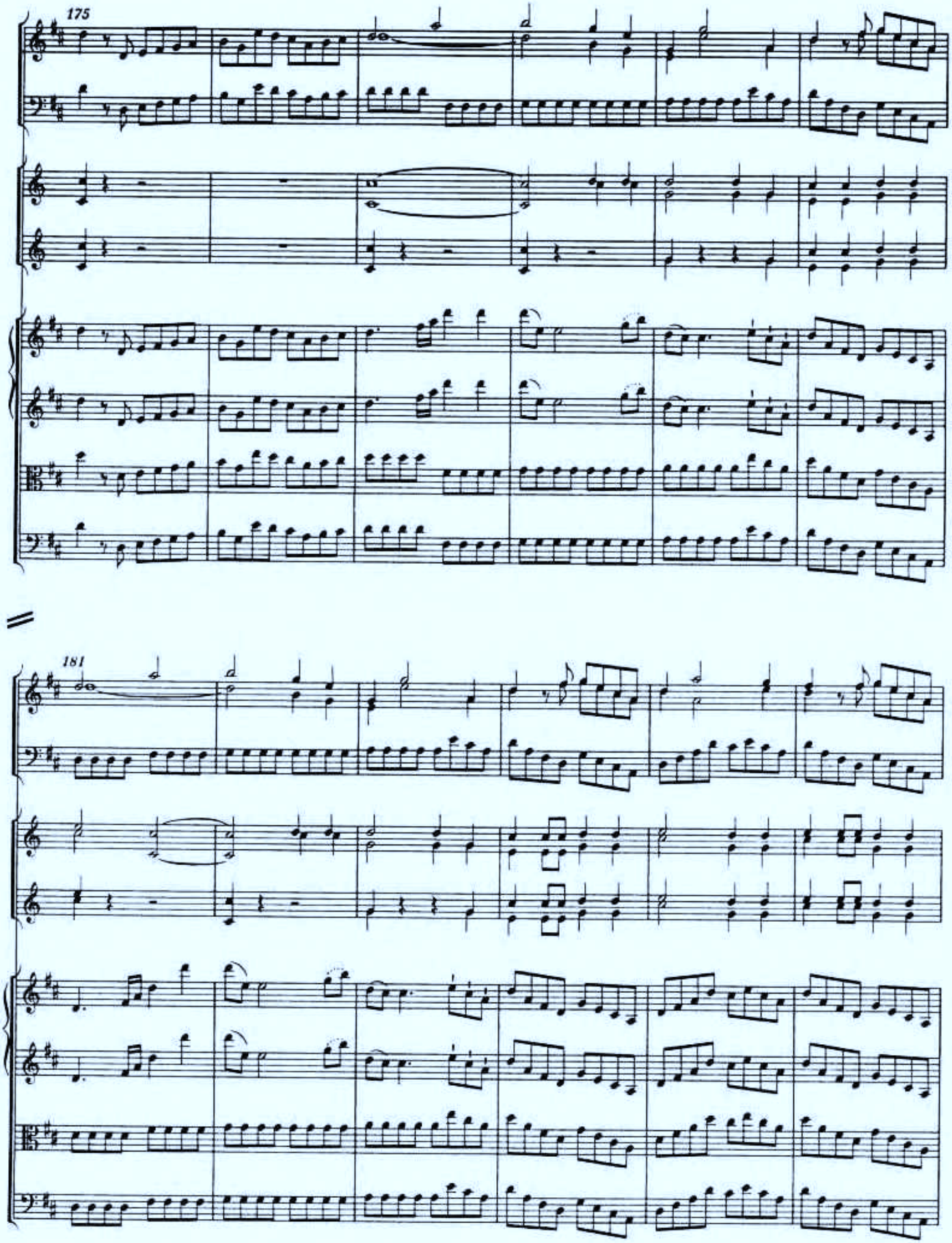

116
p
p
p
122
f
f
f
f p
f p
f
f
f
f

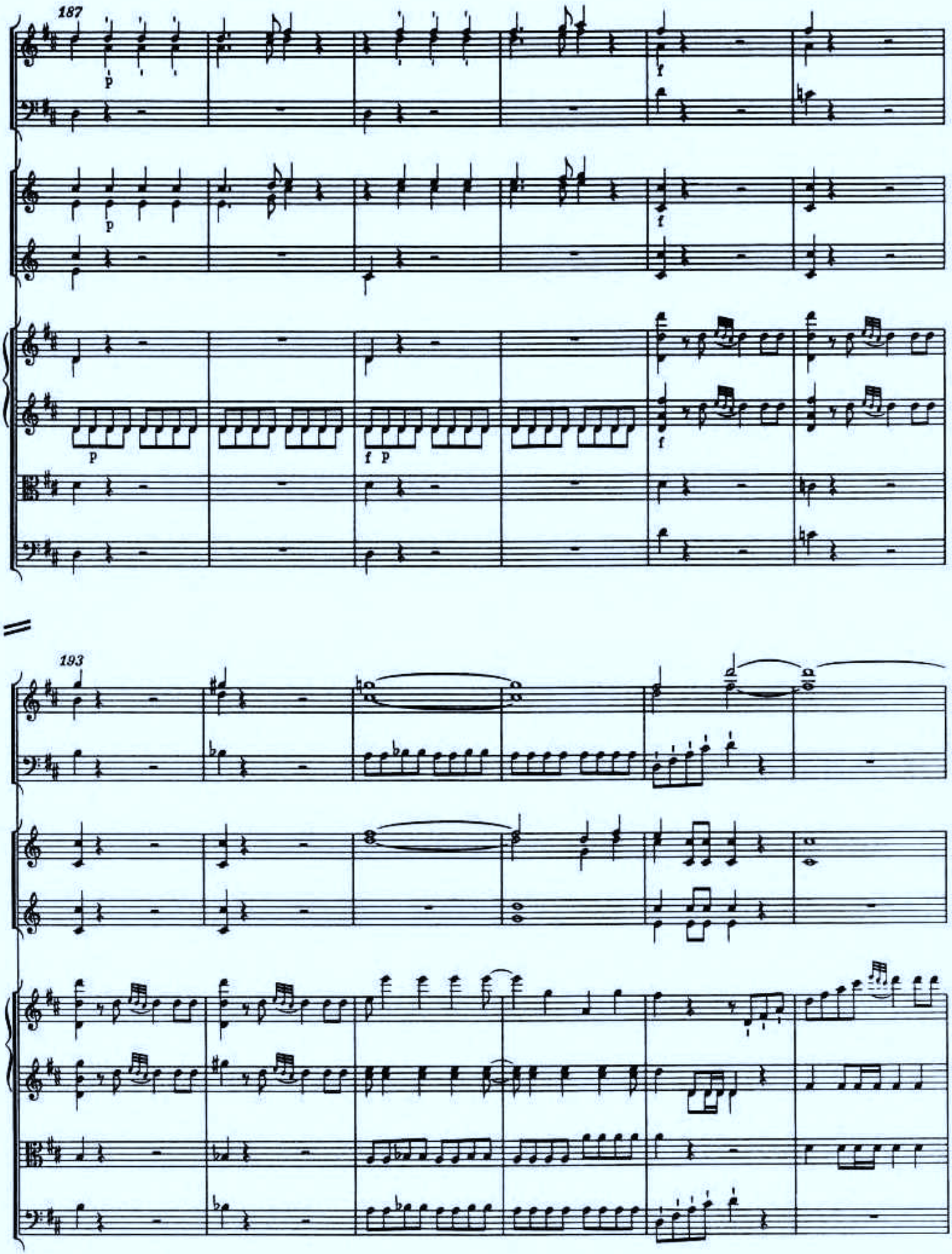

128
a 2
133

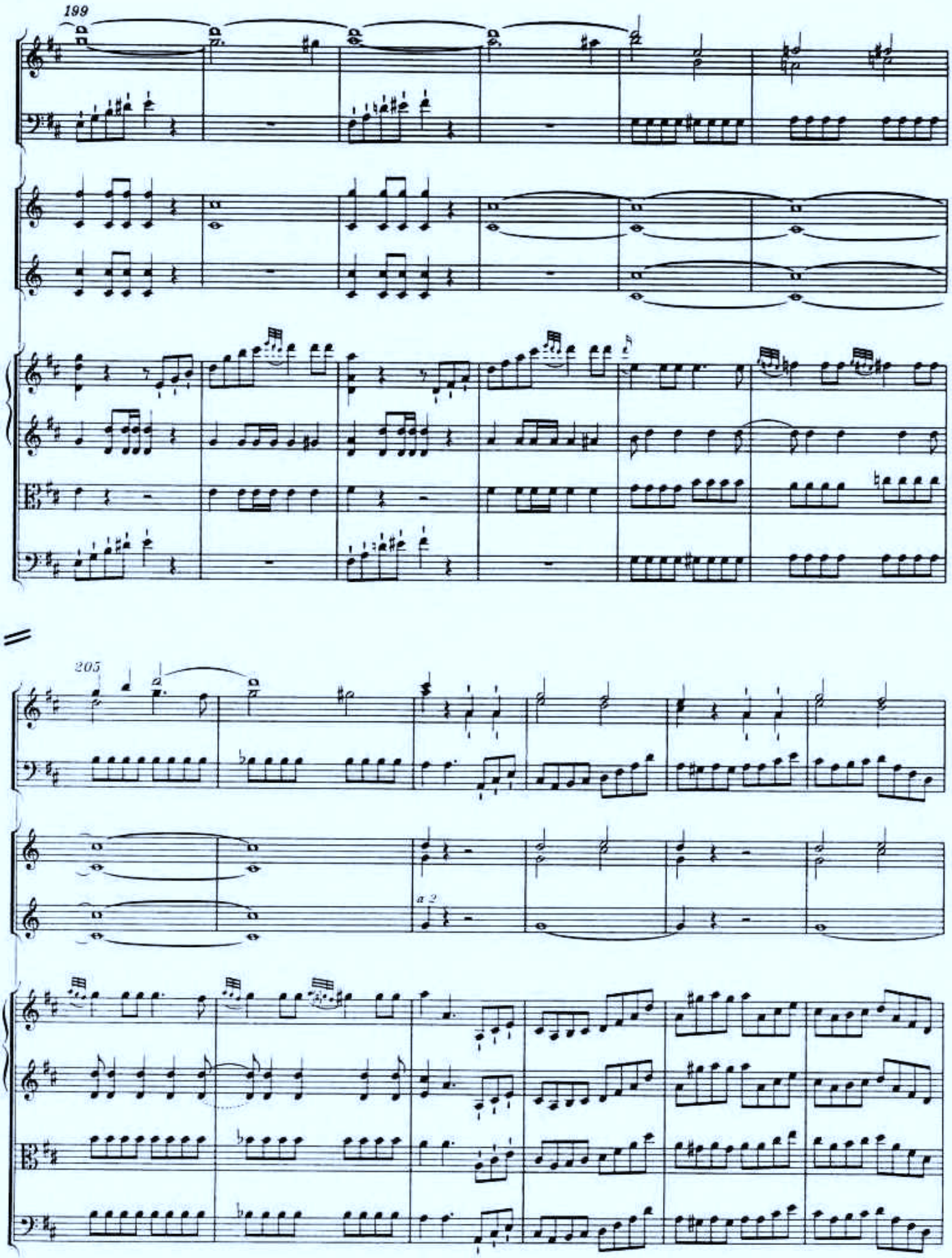

139
145
a 2

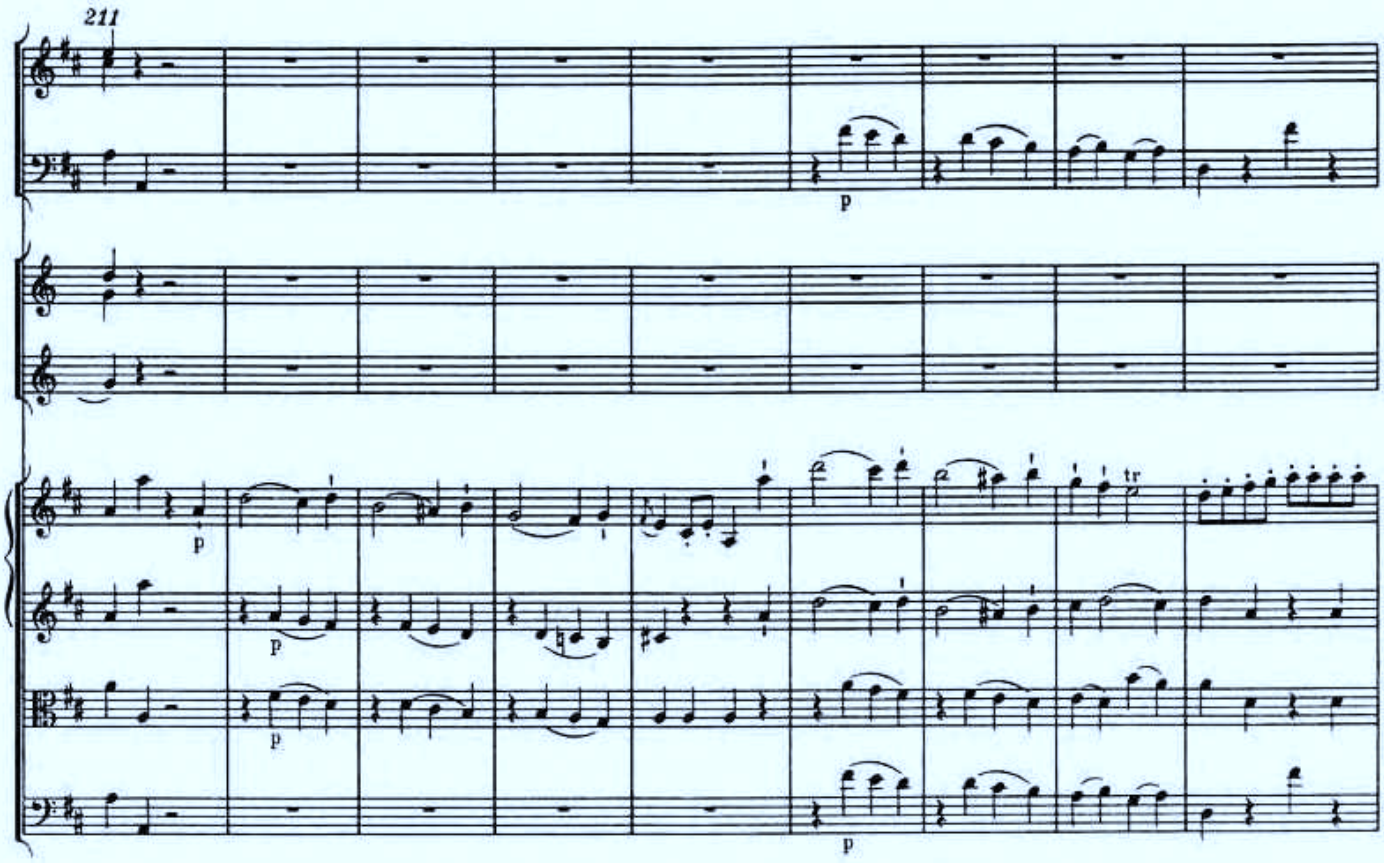

151
156
p
p
p
p
p

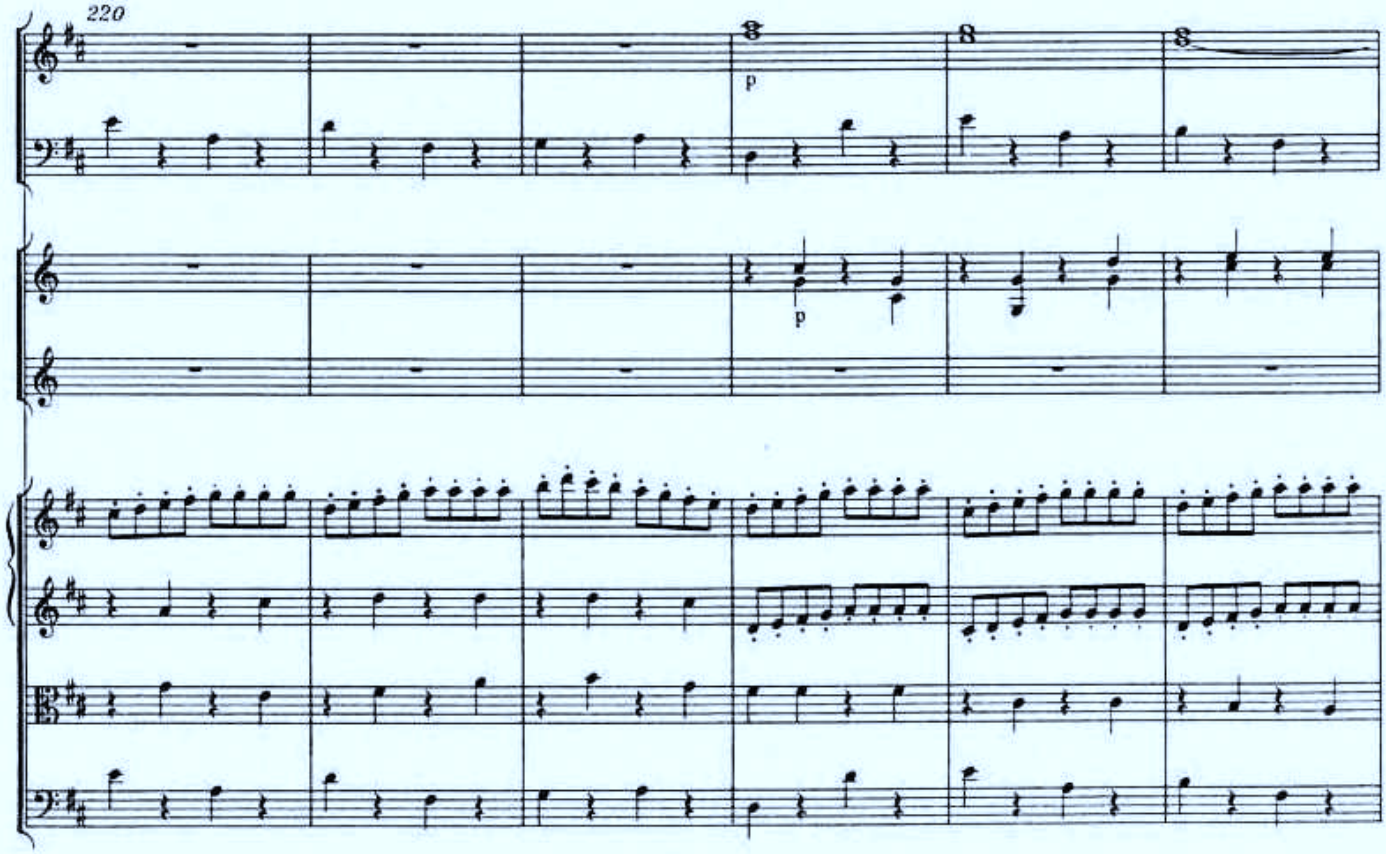

162
a 2
168
a 2

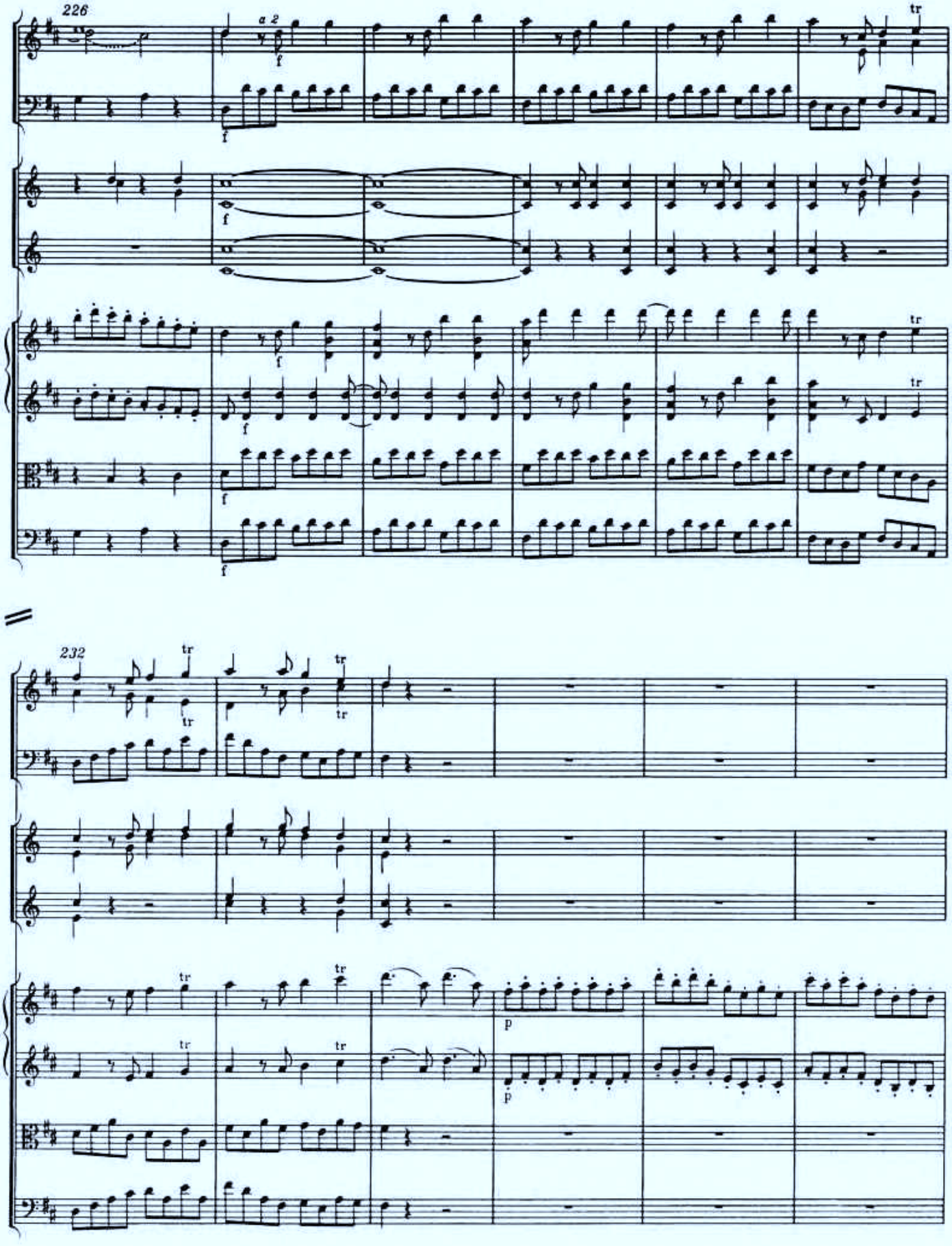

175
181

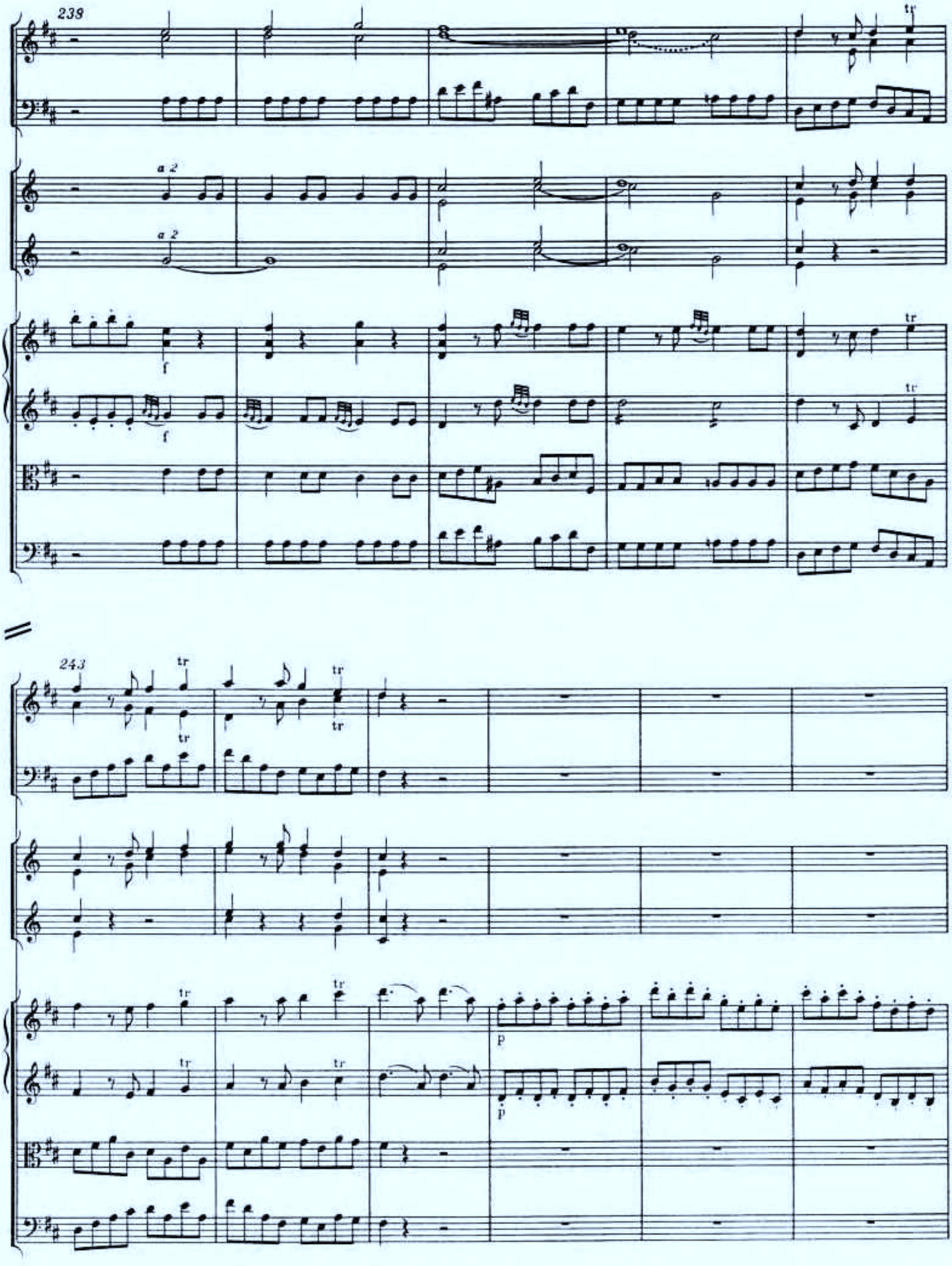

187
193

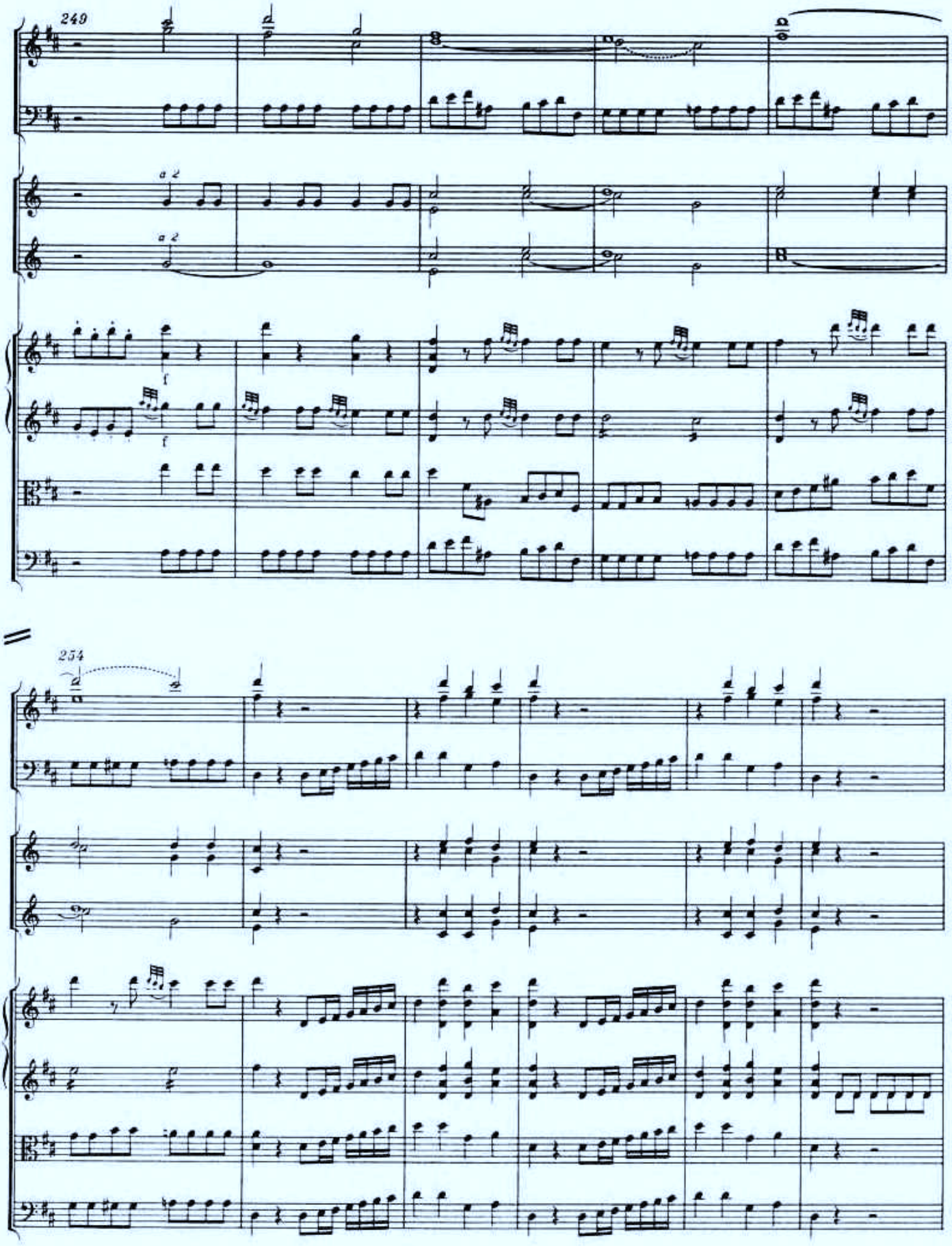

199
205
a 2

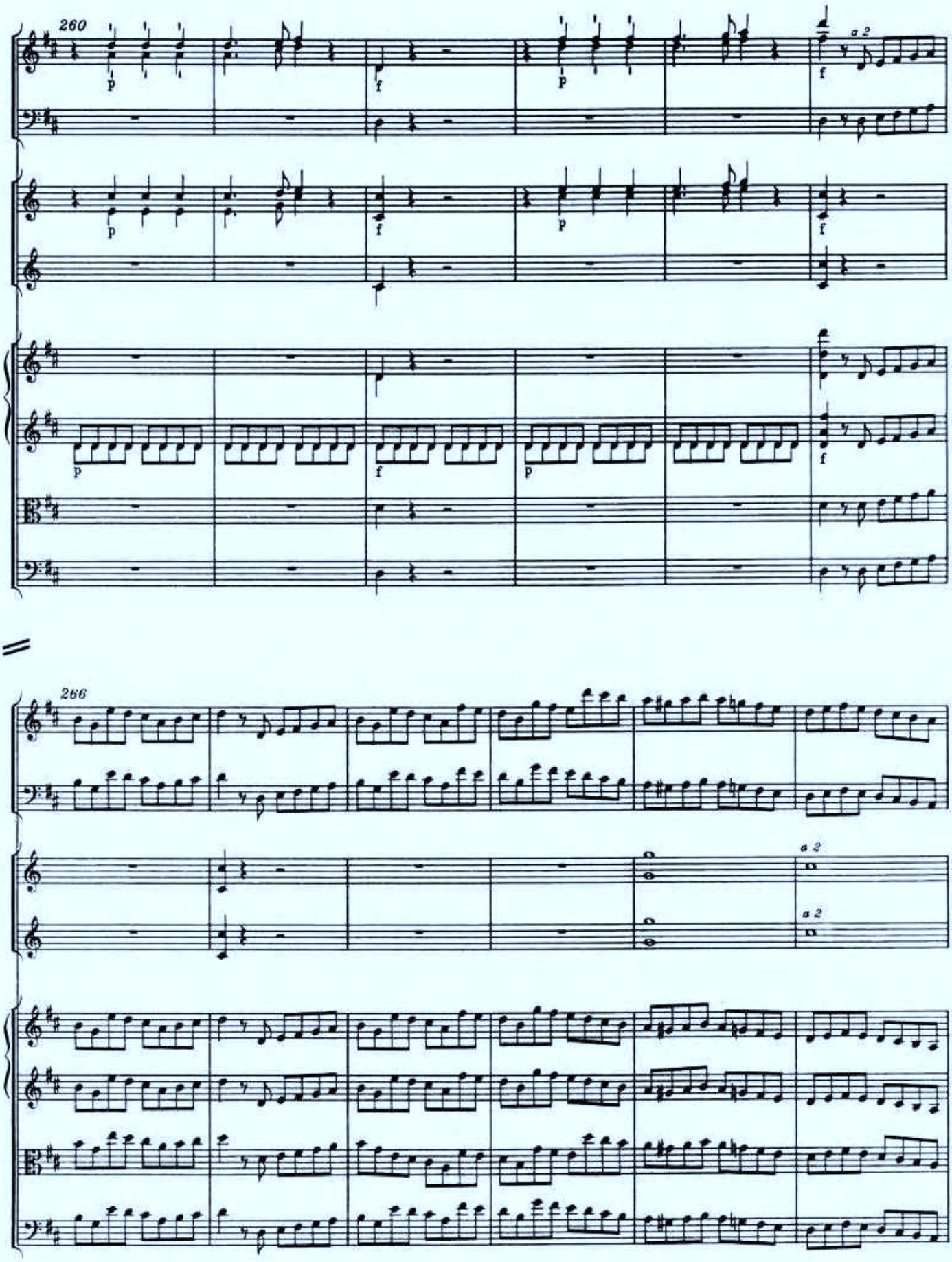

211
p
p
p
p
p

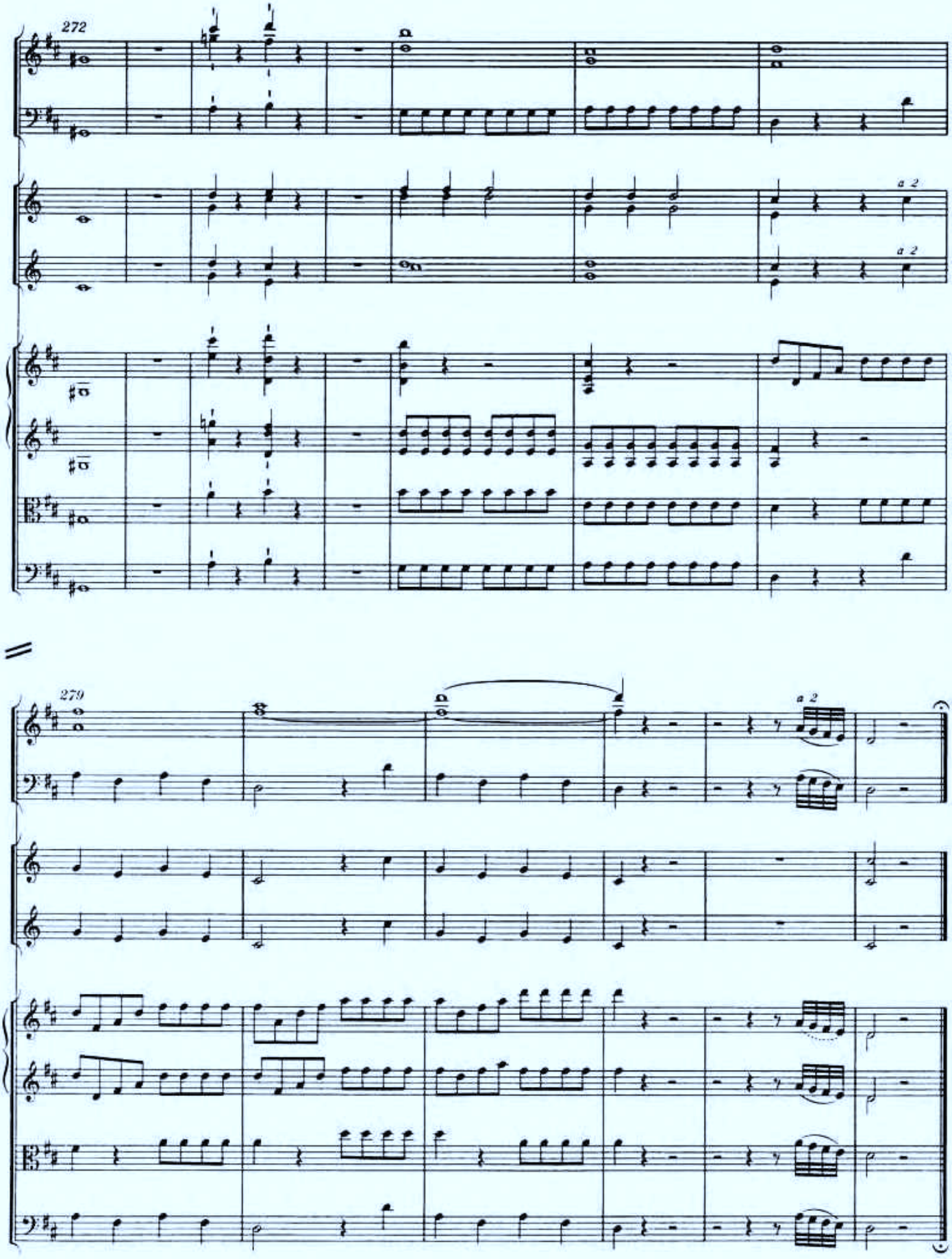

220
p
p

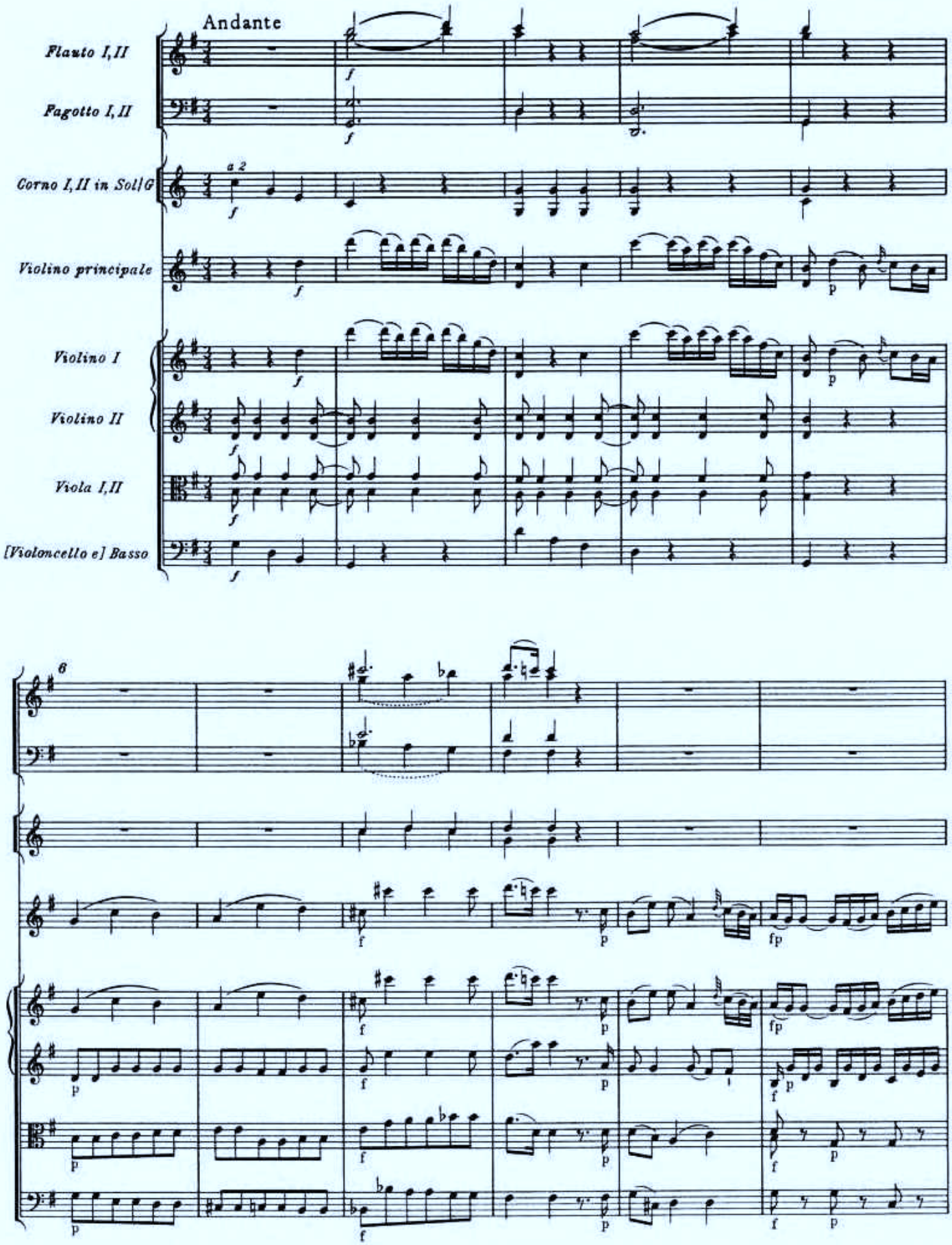

226
a 2
232

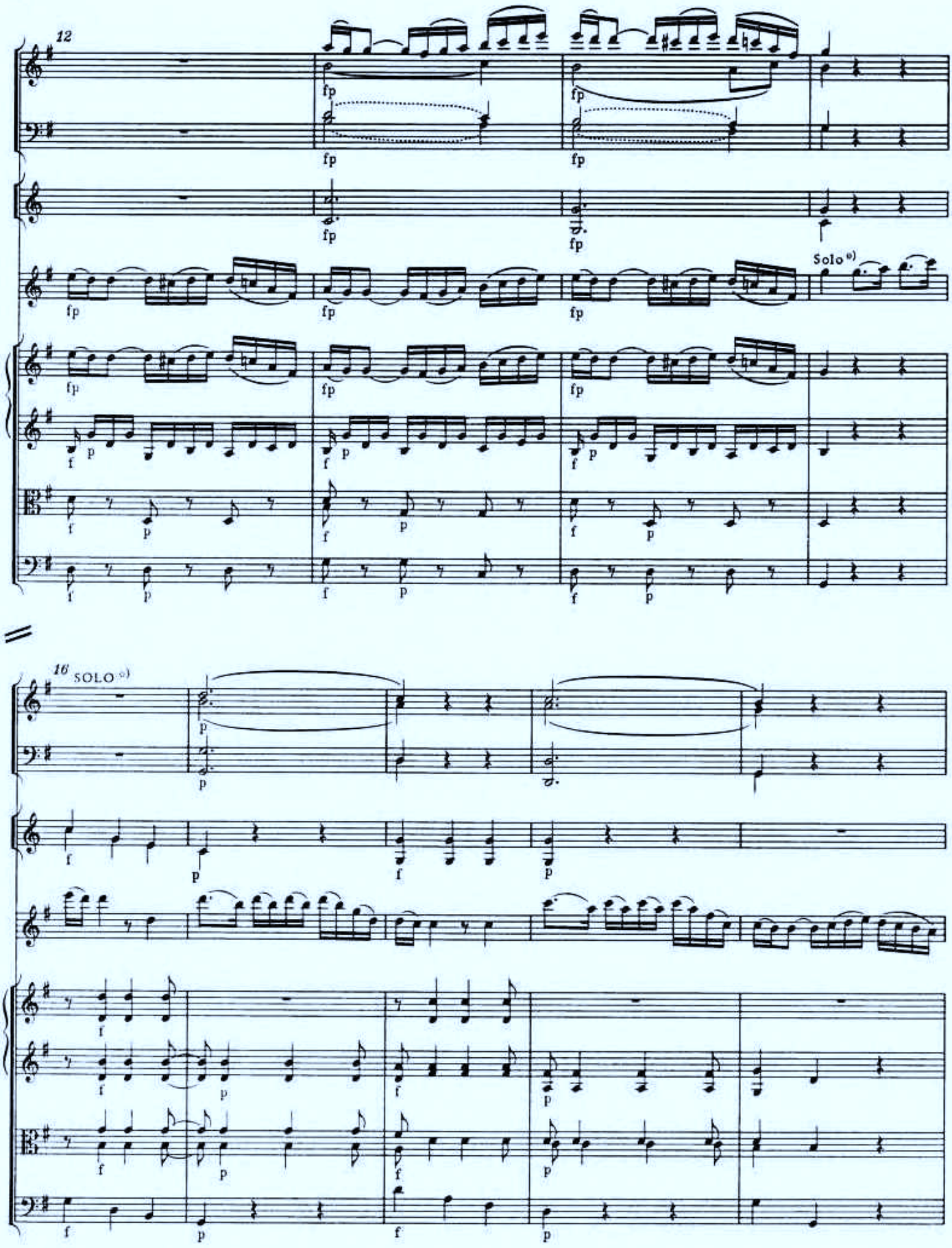

239
a 2
a 2
f
f
tr
243
p
p


249
a 2
a 2
f
f
254

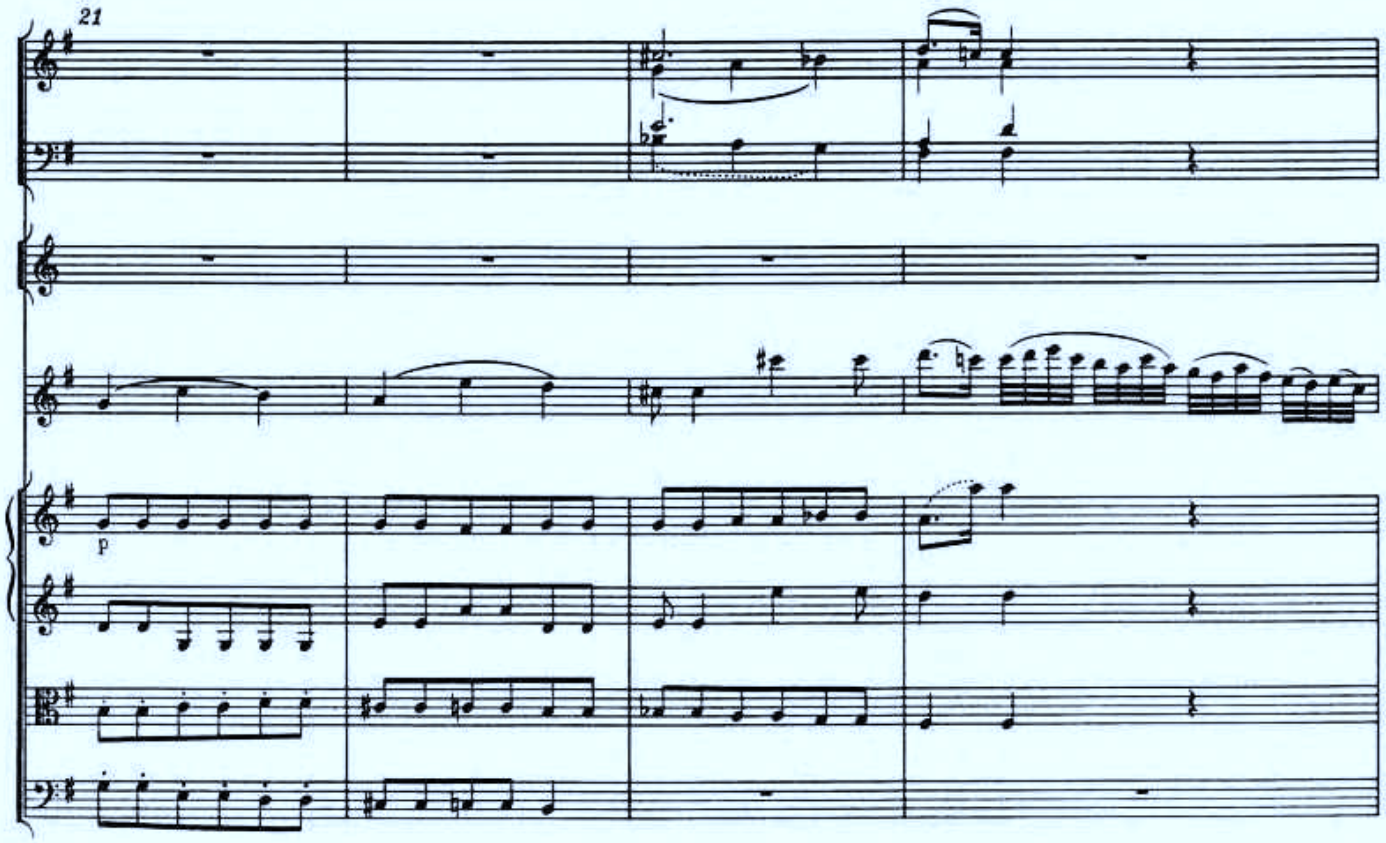

260
a 2
266
a 2
a 2

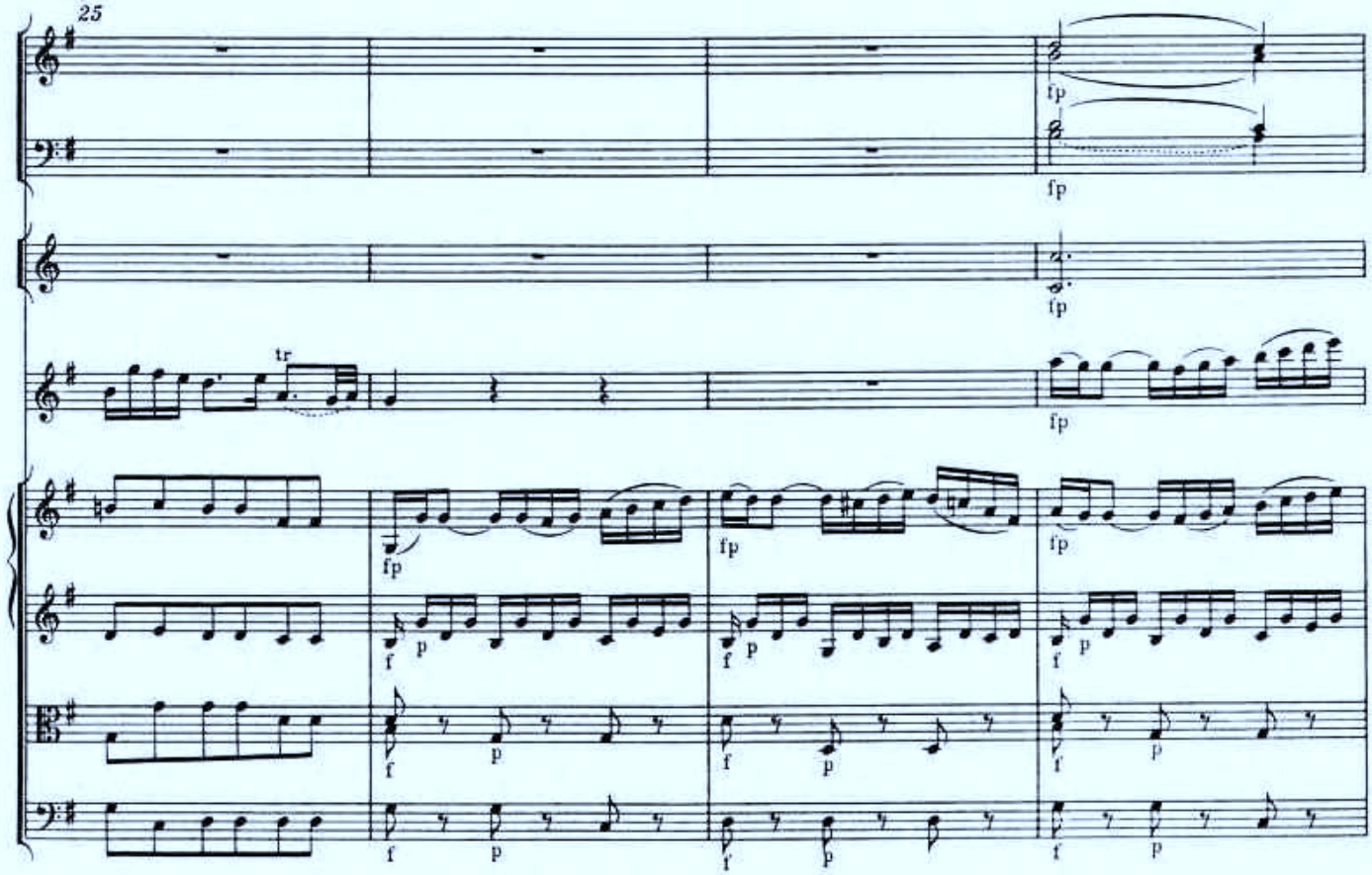

272
a 2
a 2
279
a 2

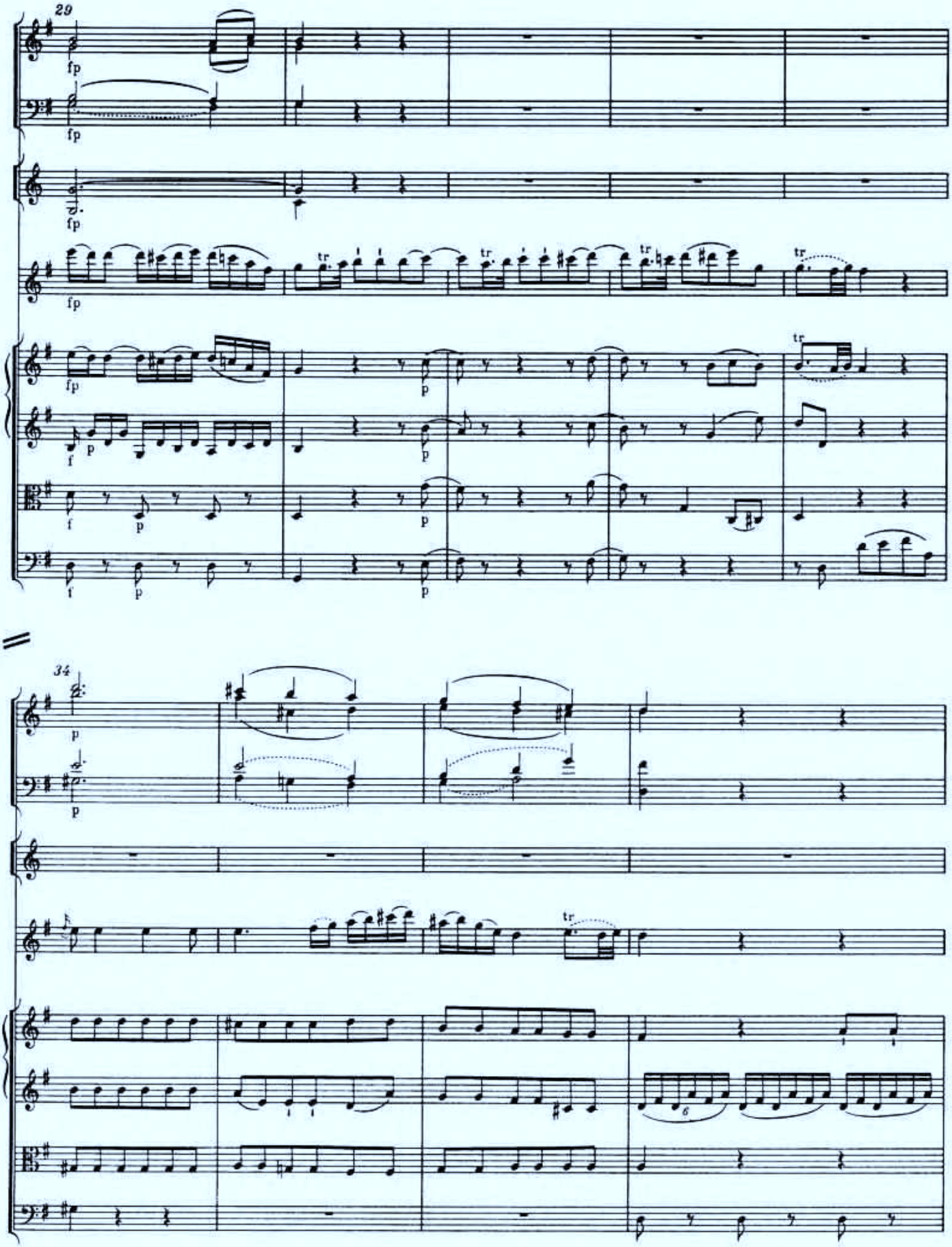

Andante
Flauto I,II
Fagotto I,II
Corno I,II in Sol[G
a 2
Violino principale
Violino I
Violino II
Viola I,II
[Violoncello e] Basso
6

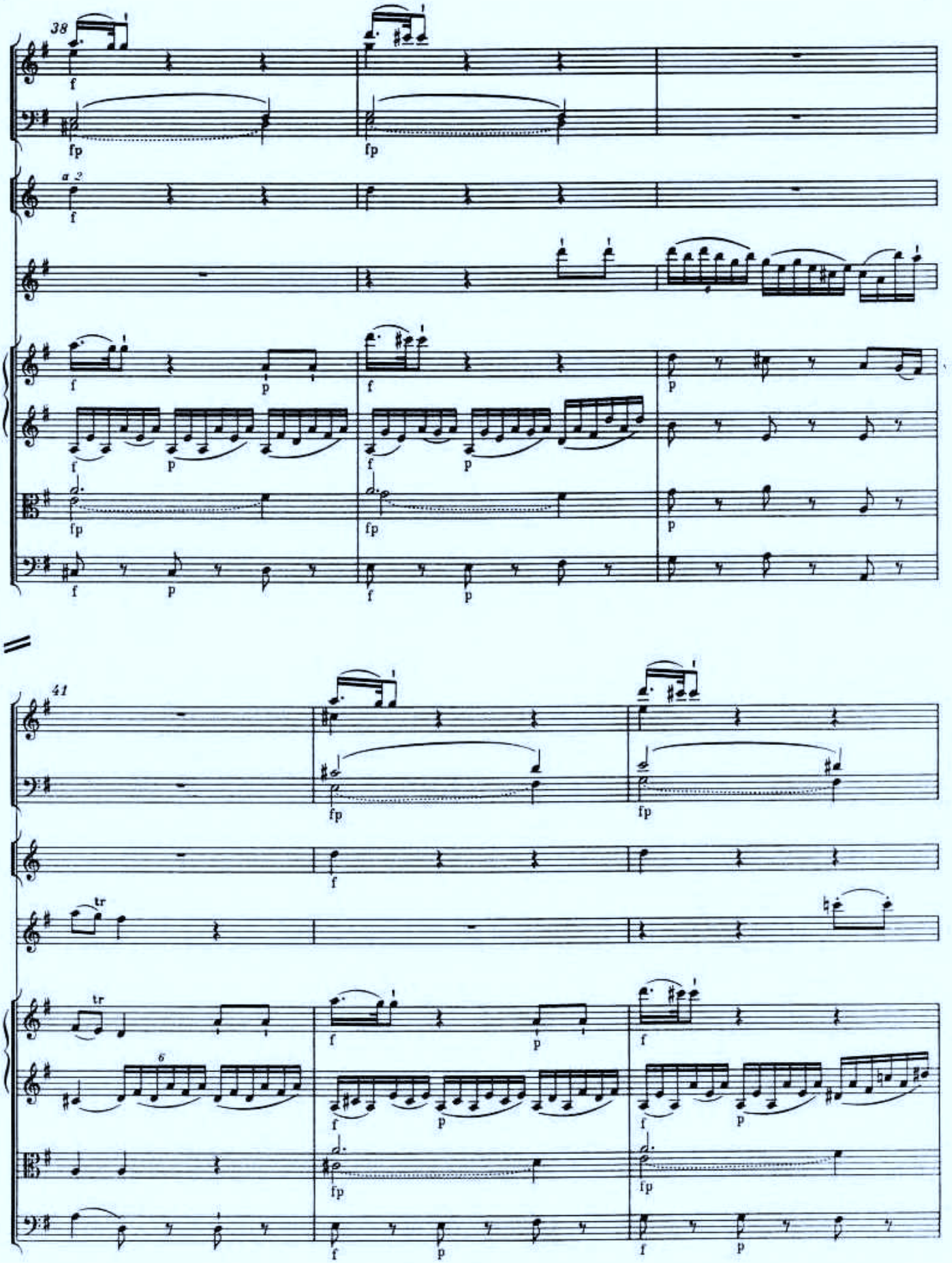


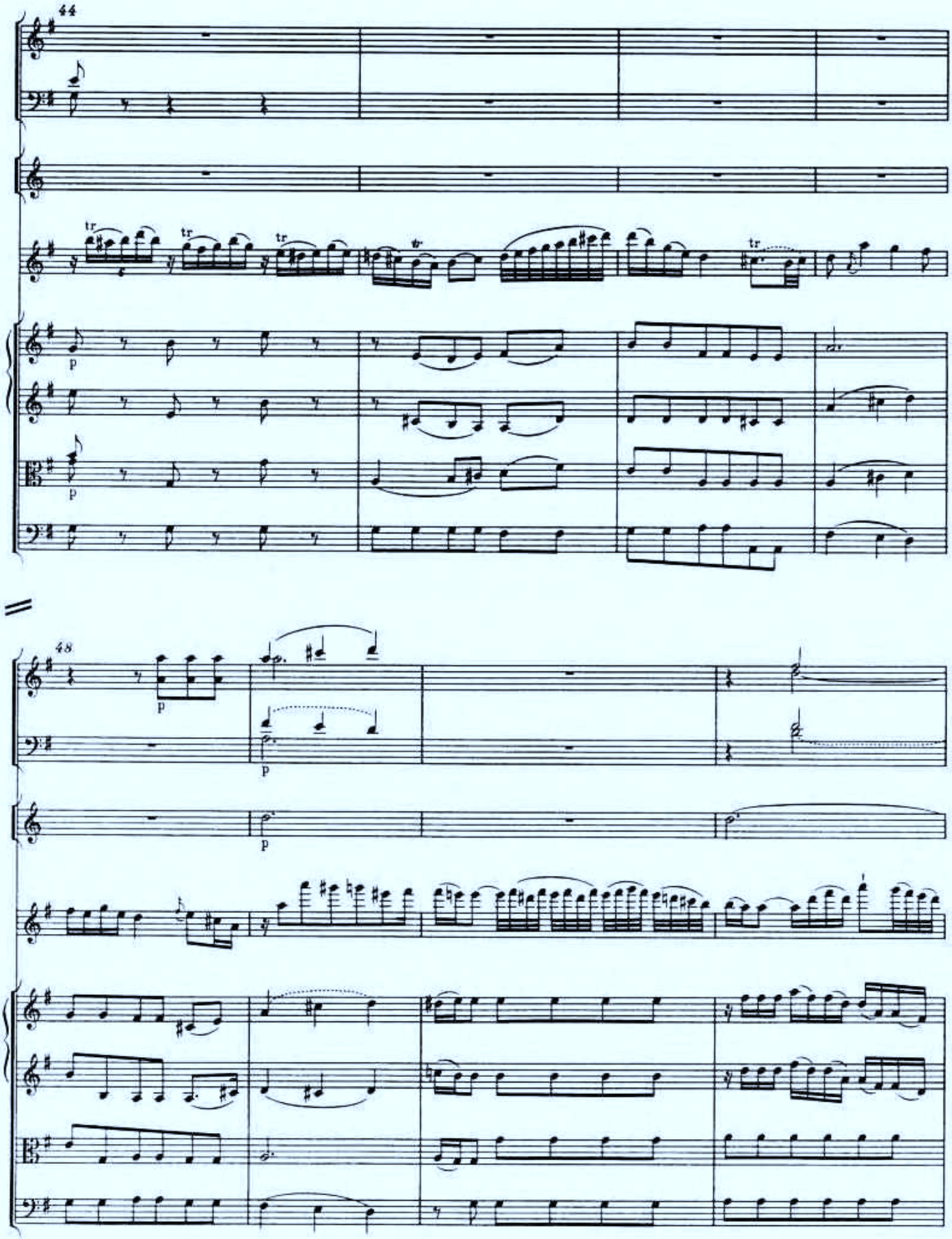
*) Zur Bedeutung von Solo und Tutti vgl. Vorwort.

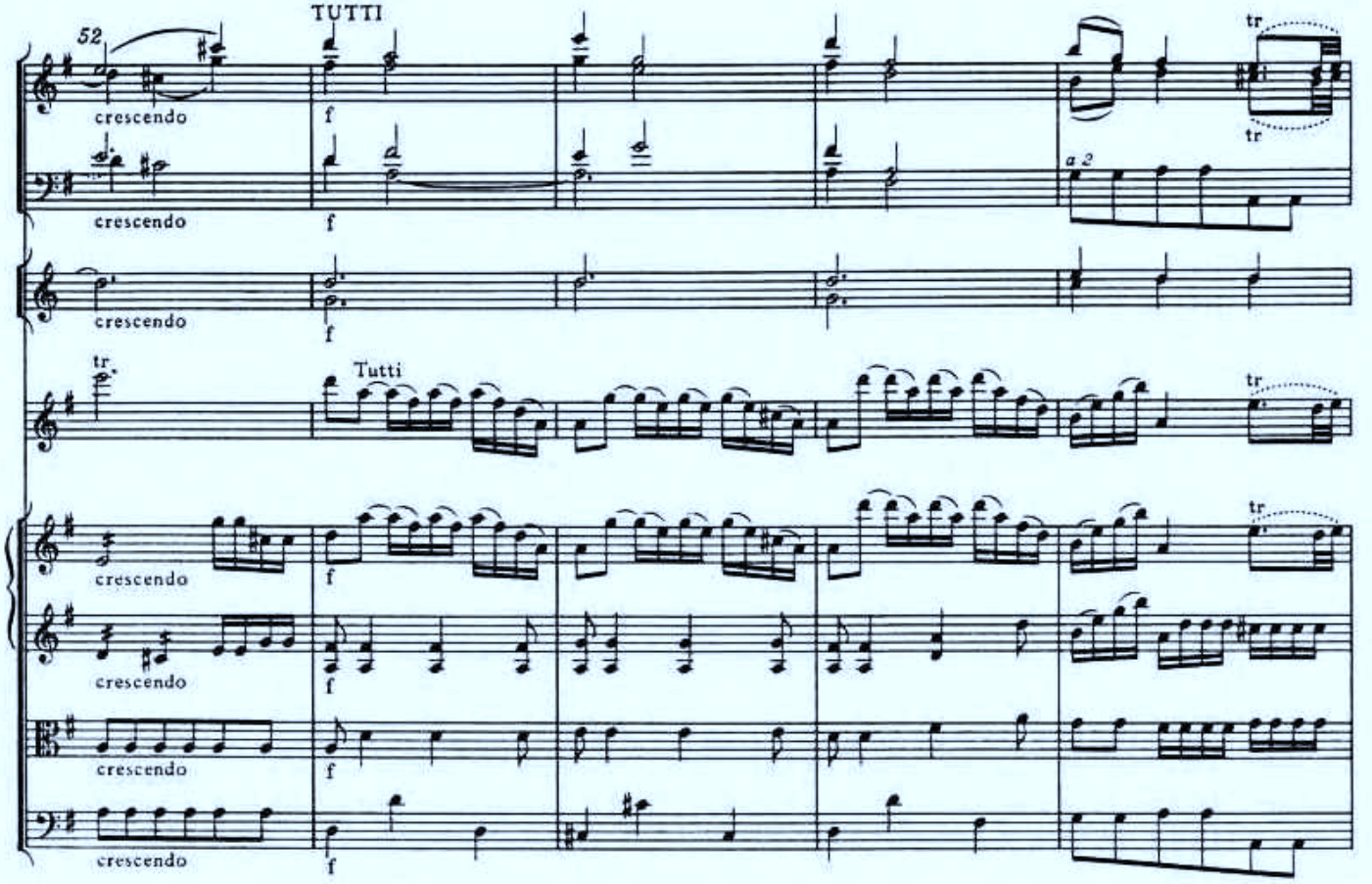

21
p

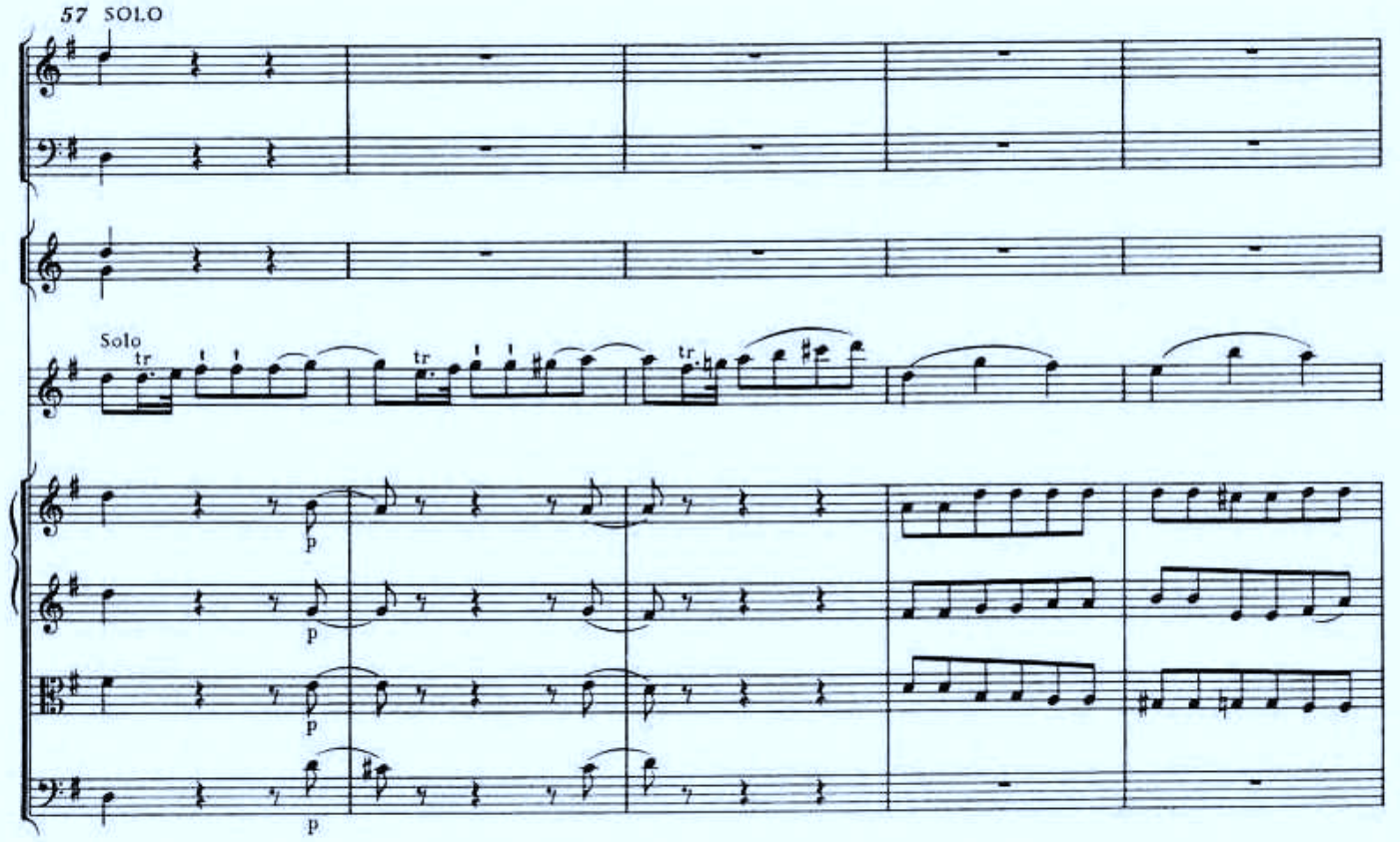

25
tr
fp
f
p

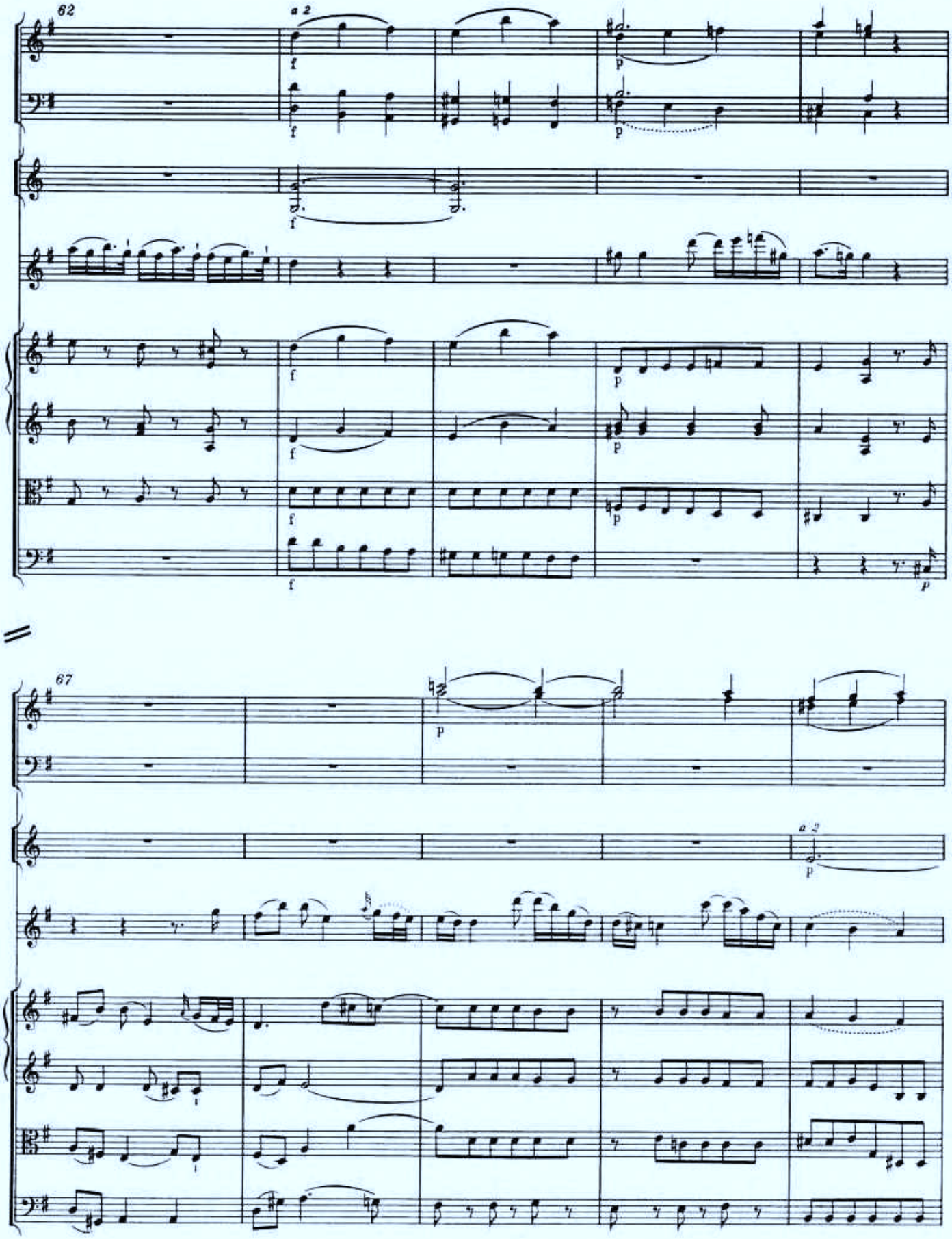

29
fp
fp
fp
fp
tr
tr
tr
tr
fp
p
f
p
f
p
f
p
34
p
p
tr
6

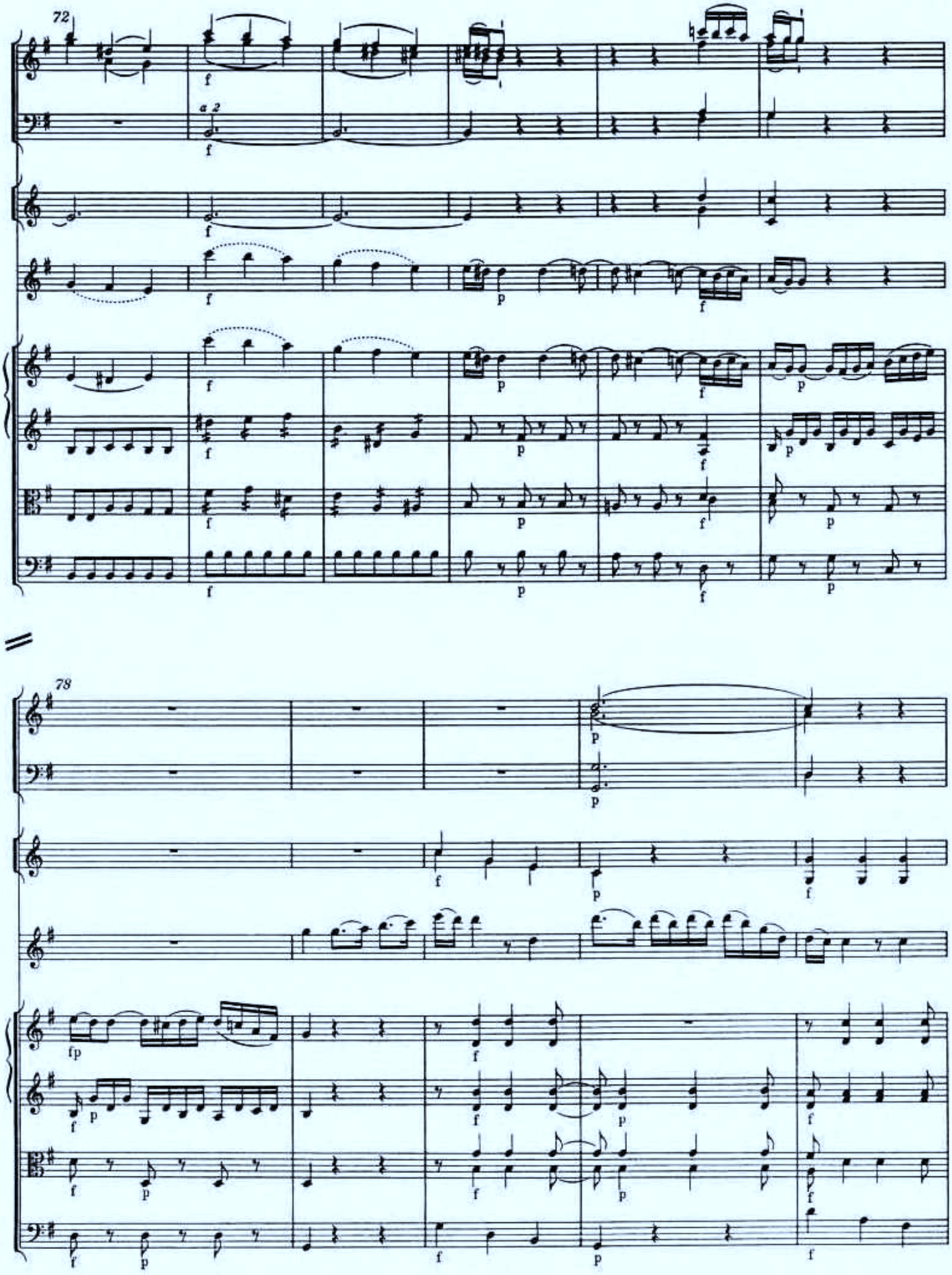

38
a 2
41
tr
6

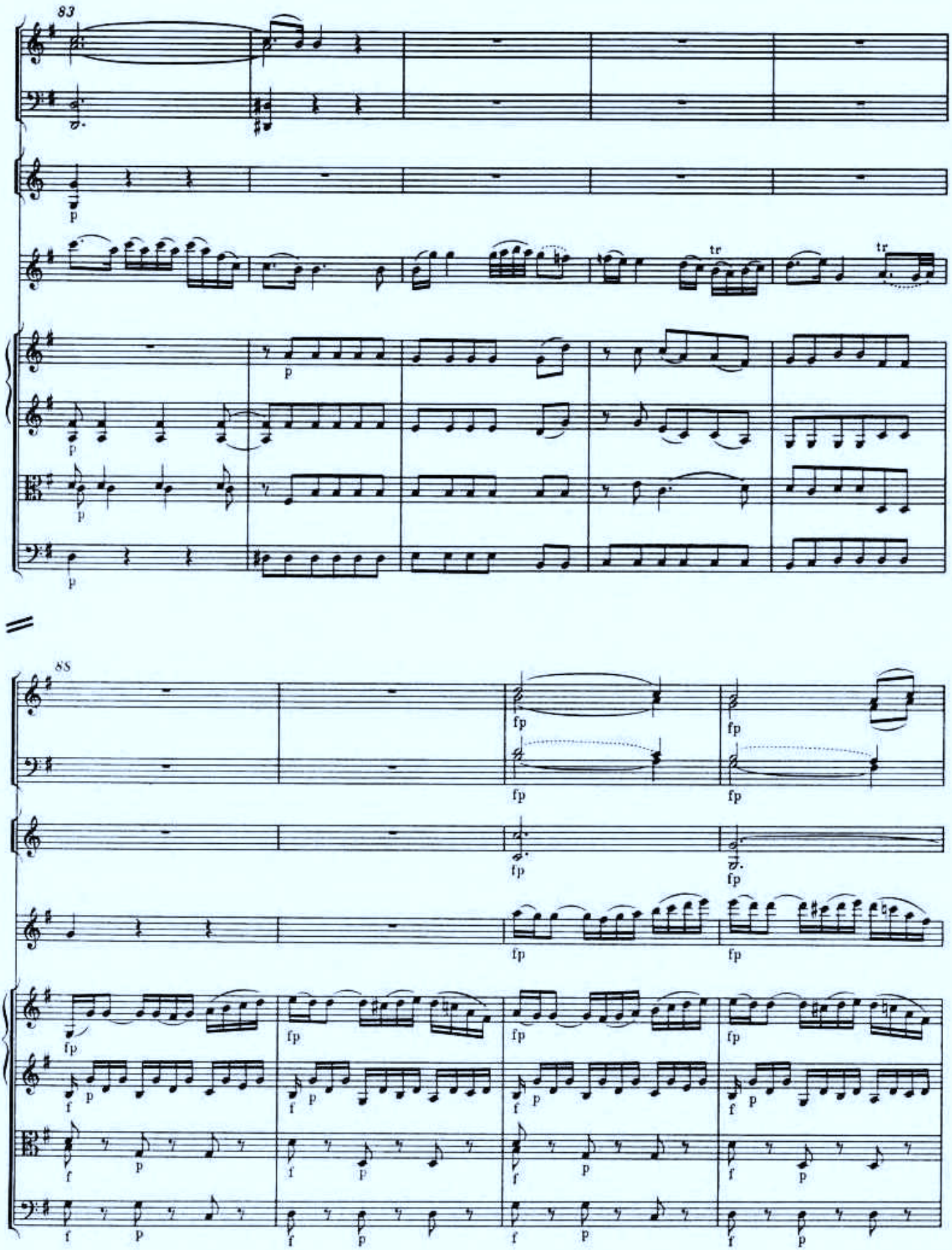

44
tr
tr
tr
tr
p
p
48
p
p

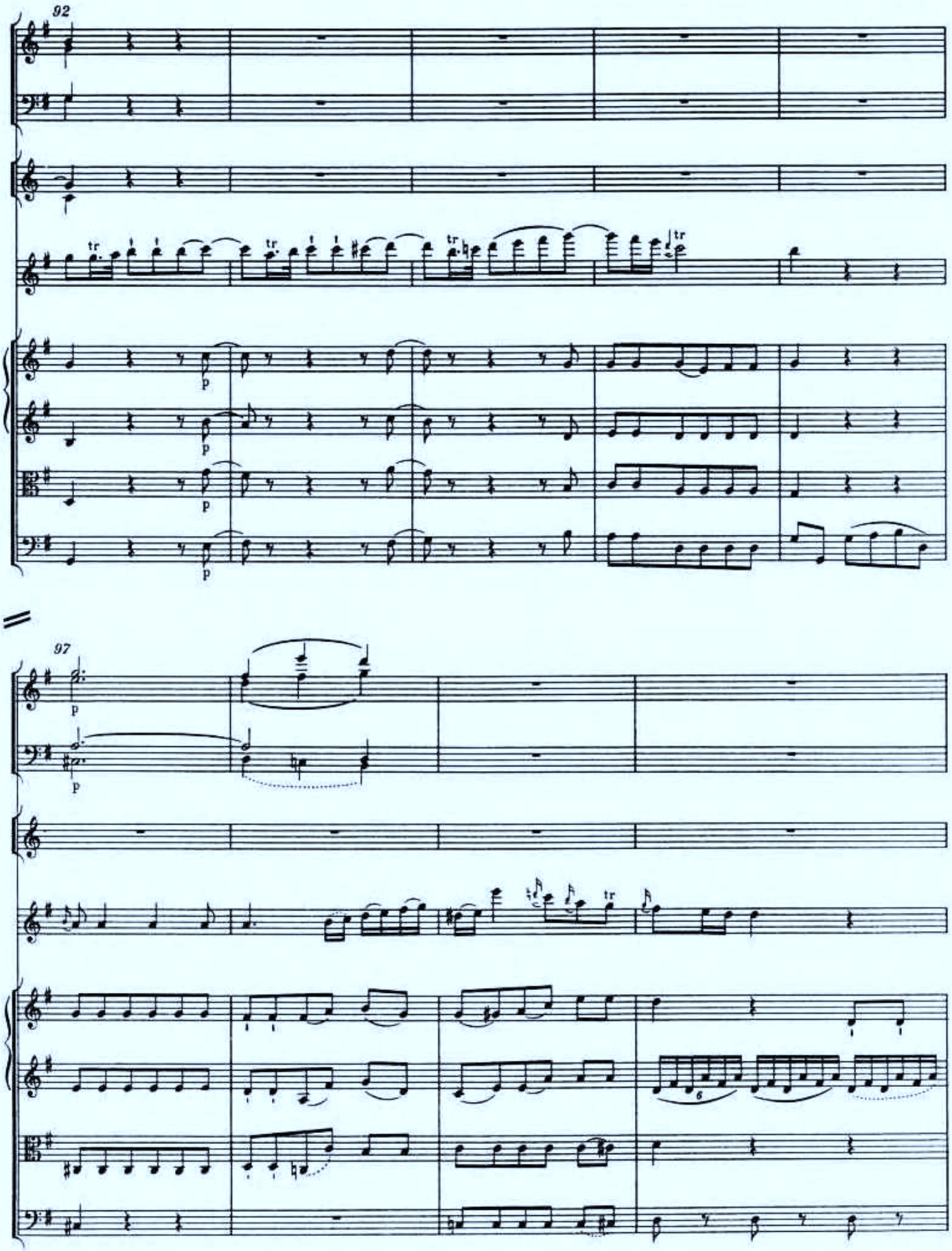

52
TUTTI
crescendo
f
tr
a 2
Tutti

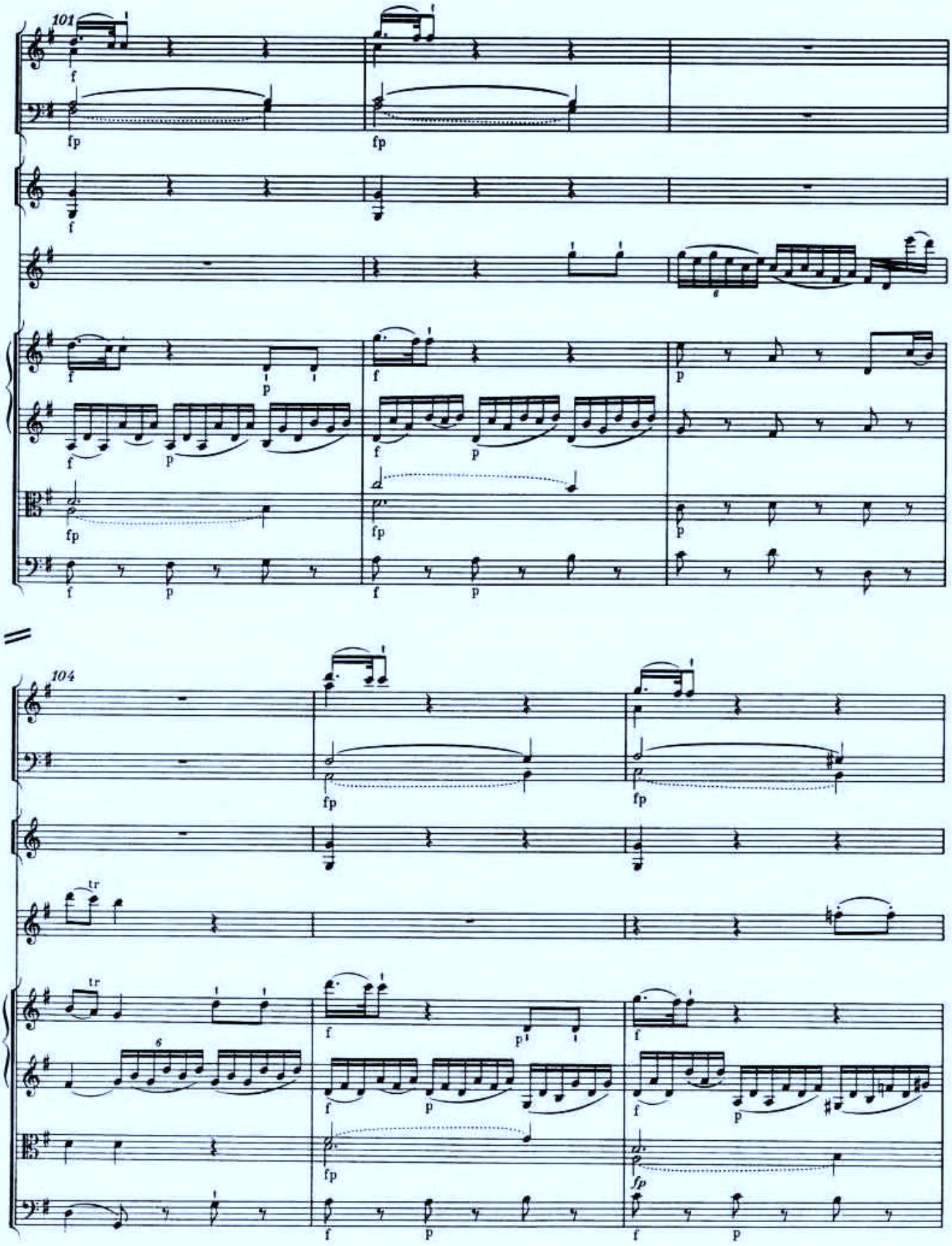

57 SOLO
Solo
tr
p

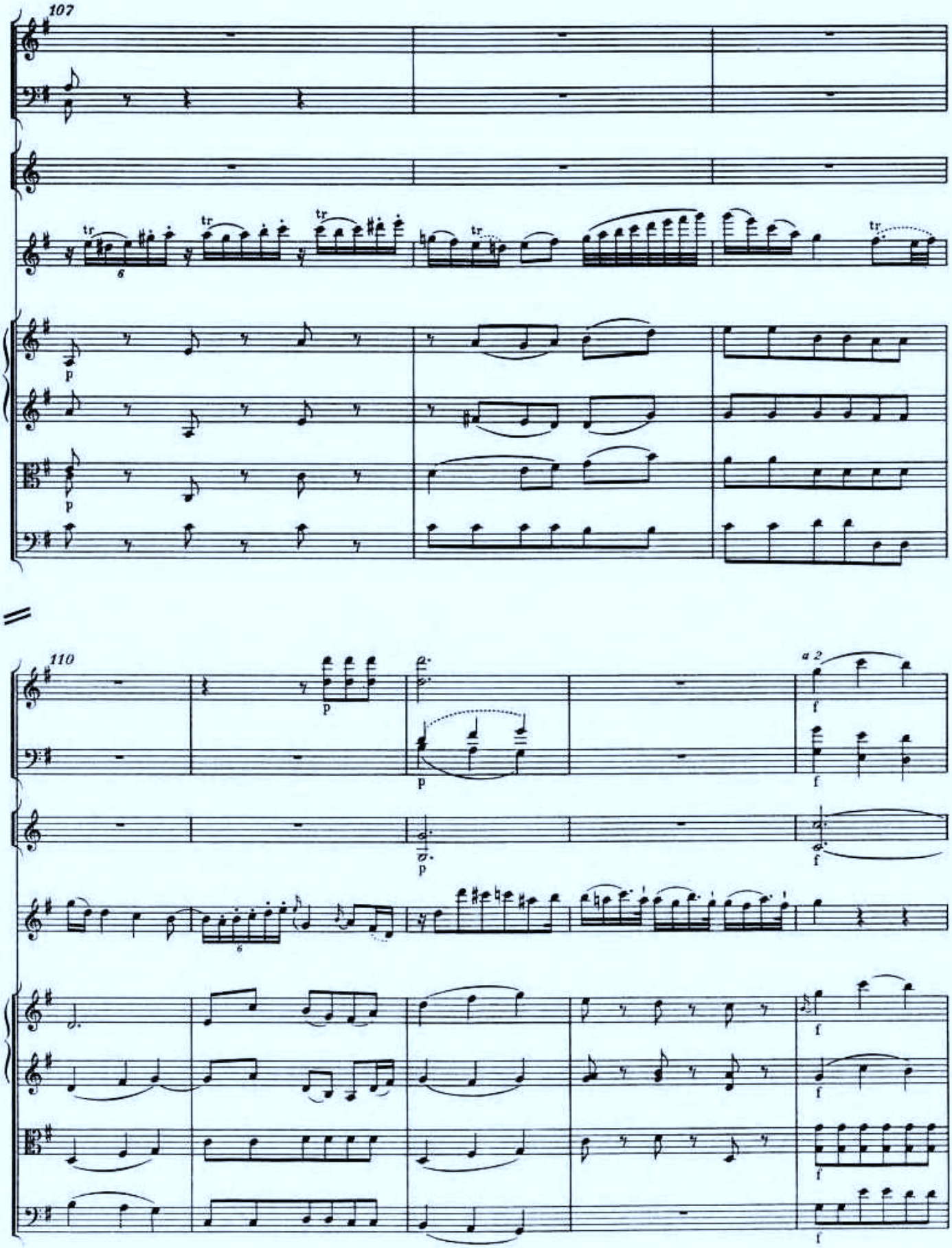

62
a 2
67
a 2

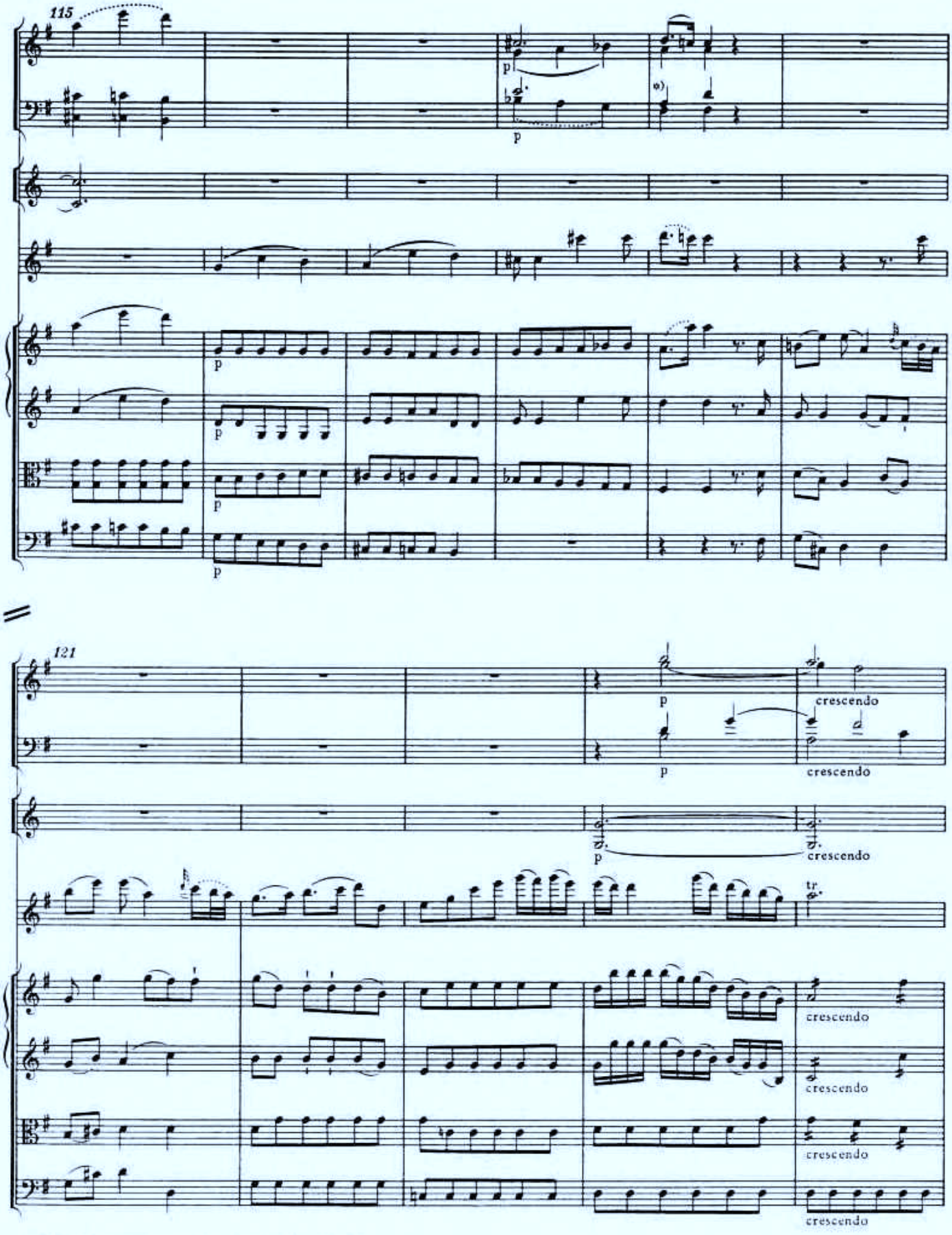

72
a 2
78


83
tr
tr
88
fp
f
p

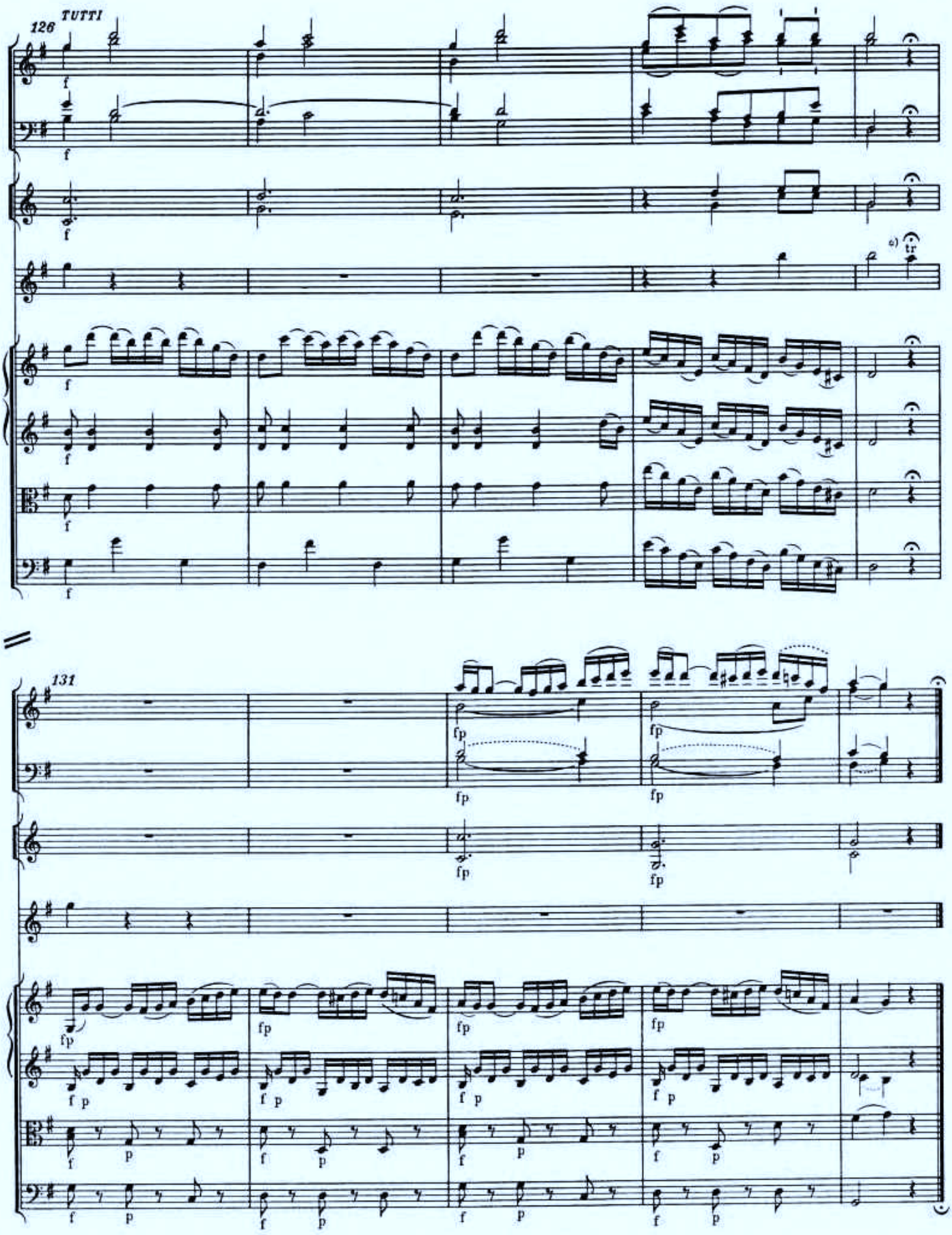

92
97


101
104
tr
tr


107
tr
6
p
110
a 2
f

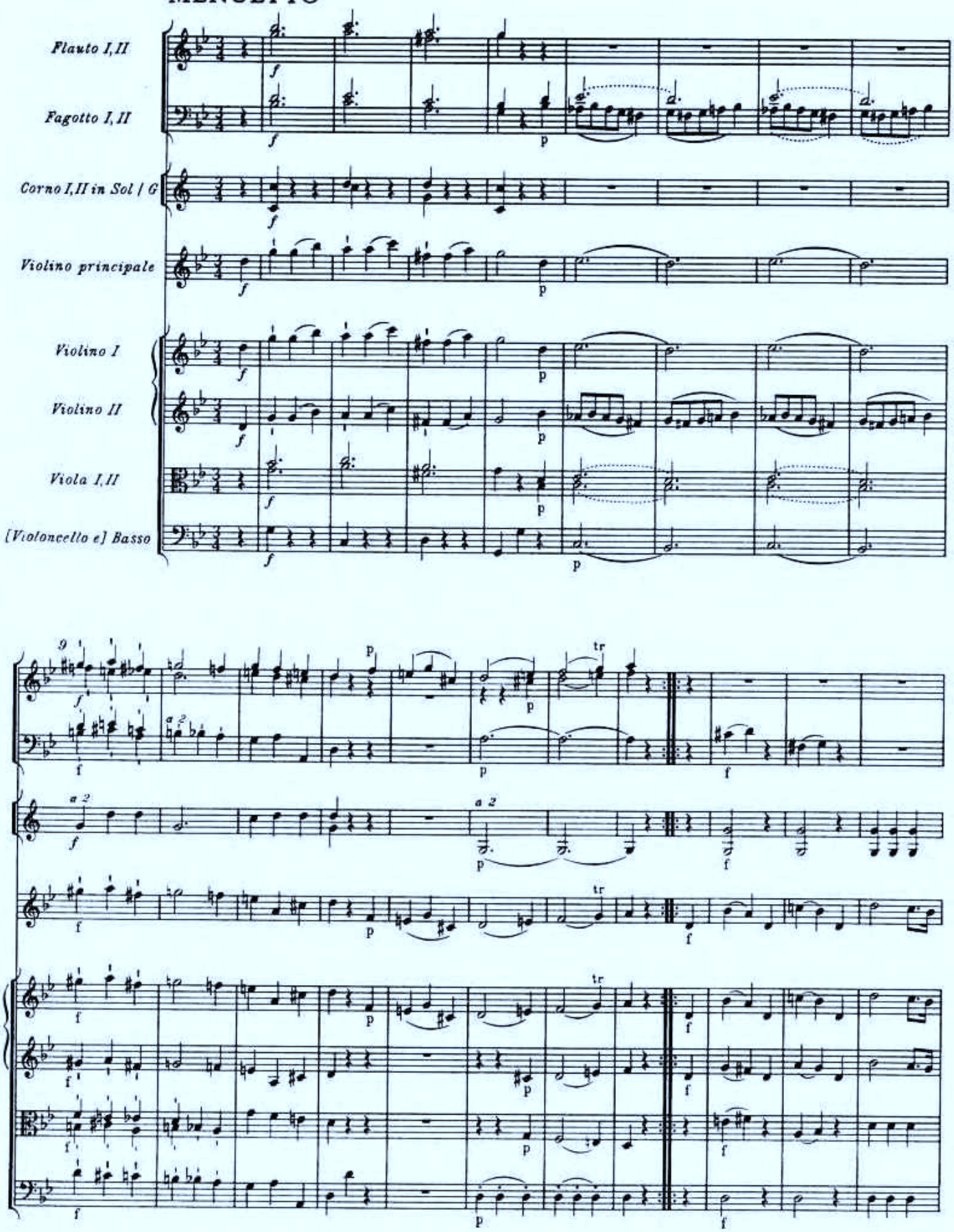


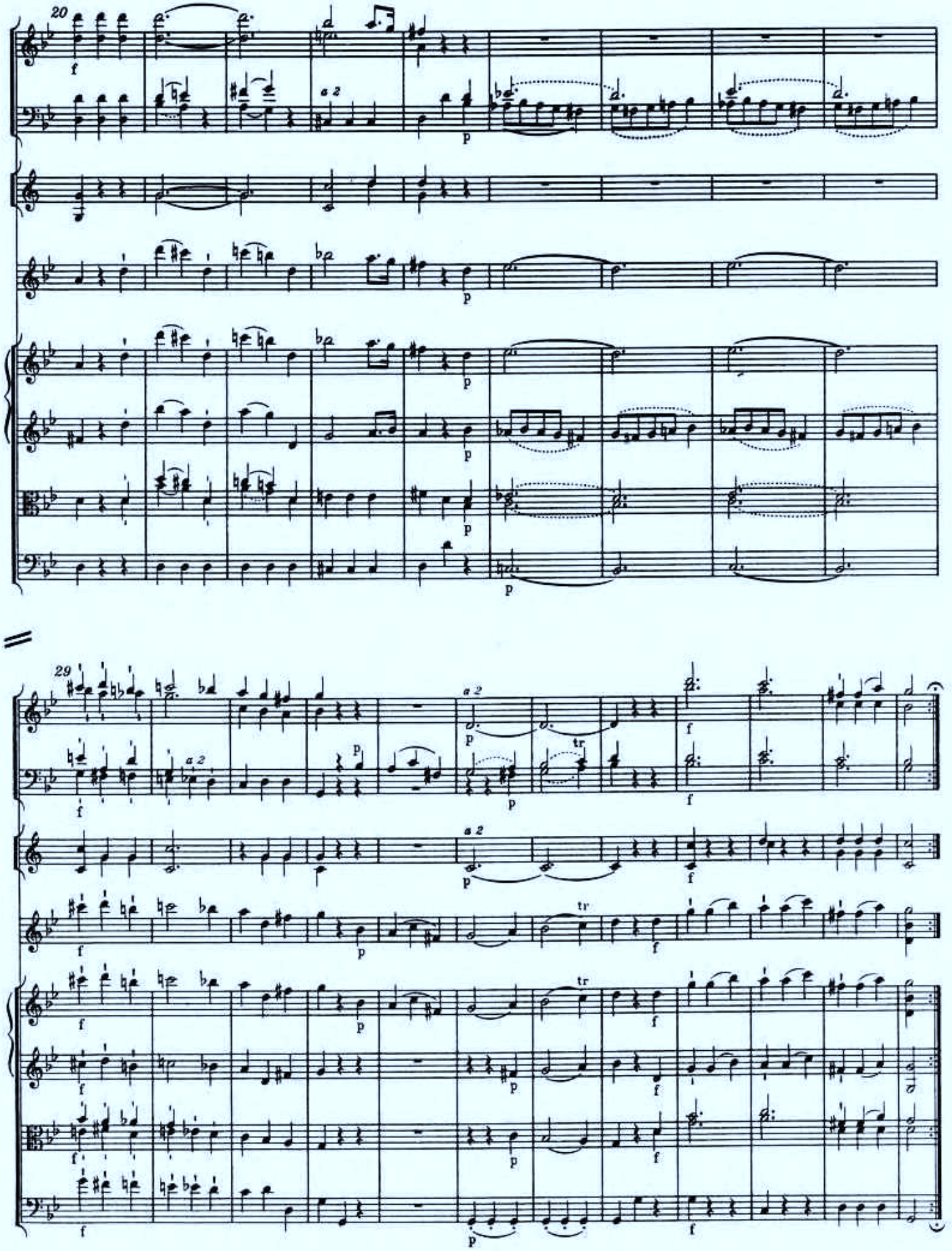
*) T. 119, Fagott I, erstes Viertel: ossia d'; vgl. T. 9.

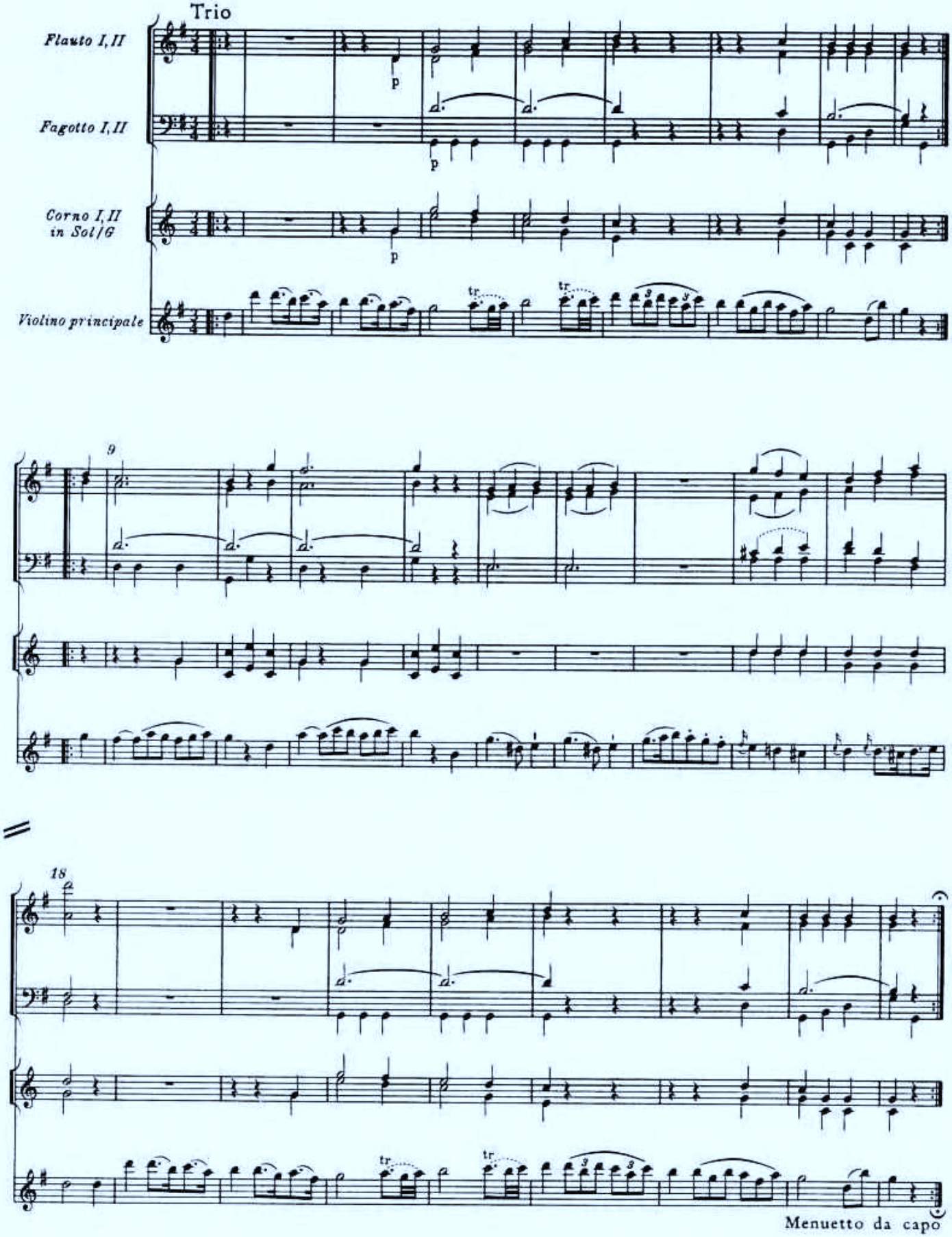


°) T. 130, Violino principale: Hier ist eine Kadenz zu spielen.

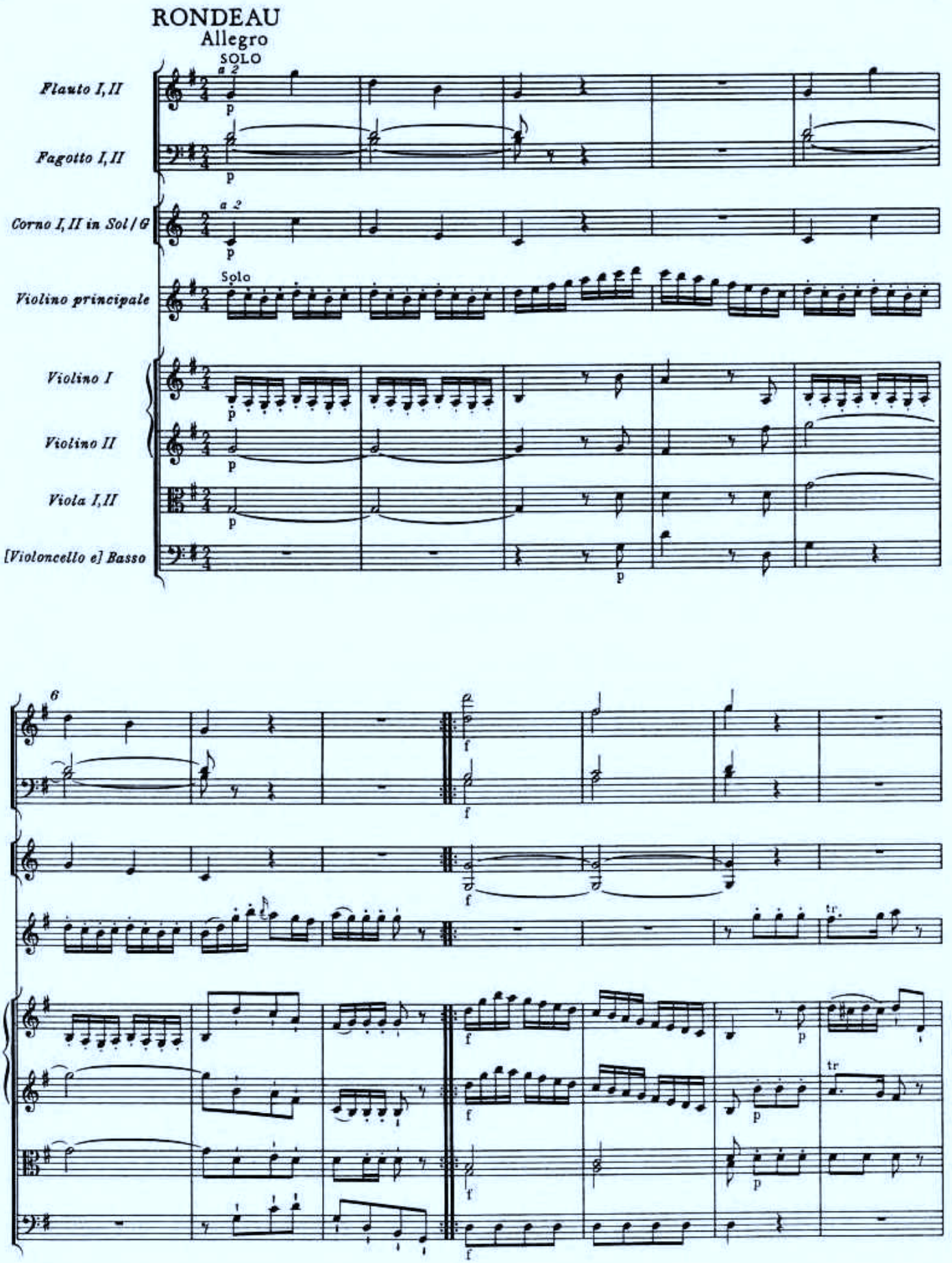
MENUETTO

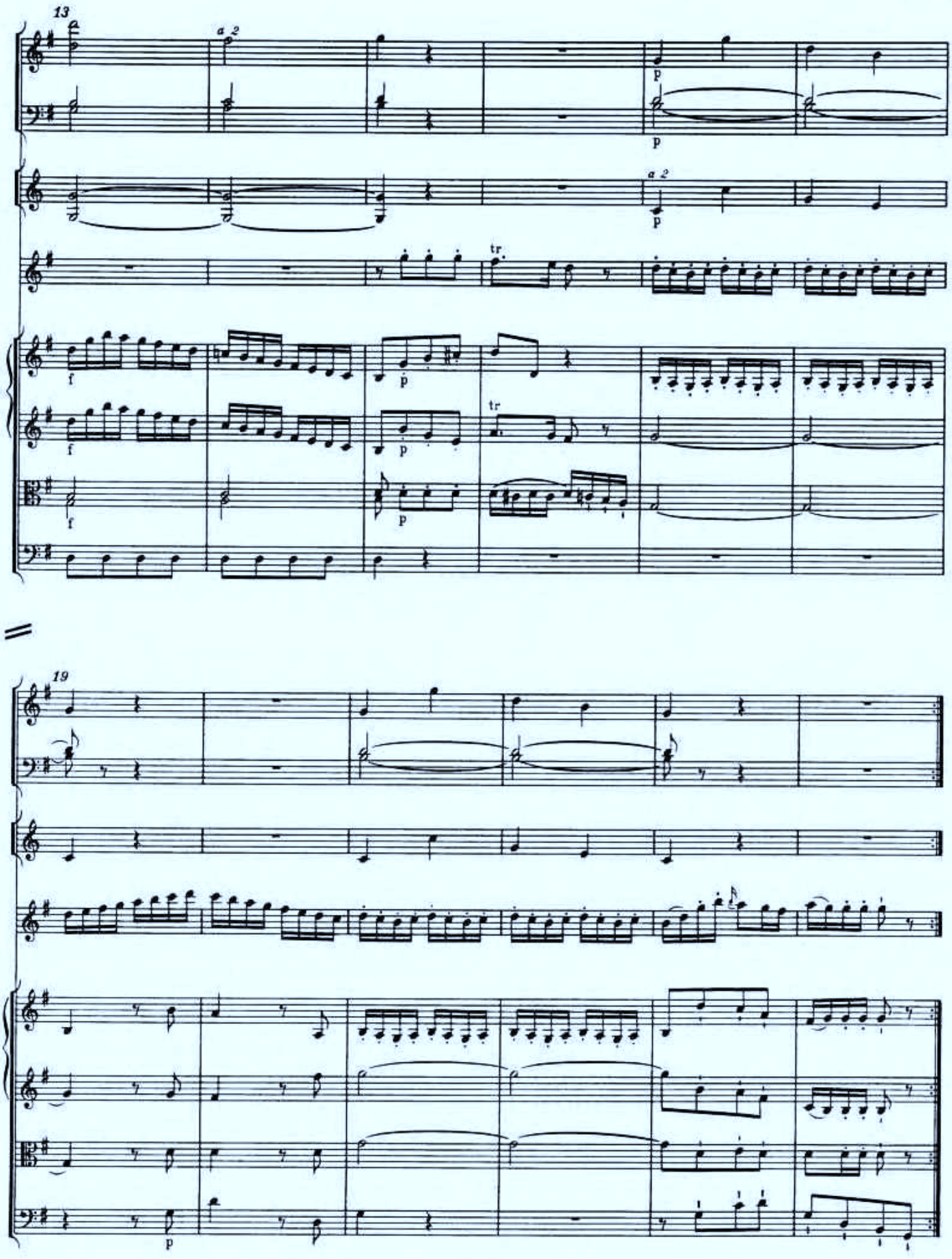

Flauto I,II
Fagotto I,II
Corno I,II in Sol / G
Violino principale
Violino I
Violino II
Viola I,II
[Violoncello e] Basso
a 2
tr

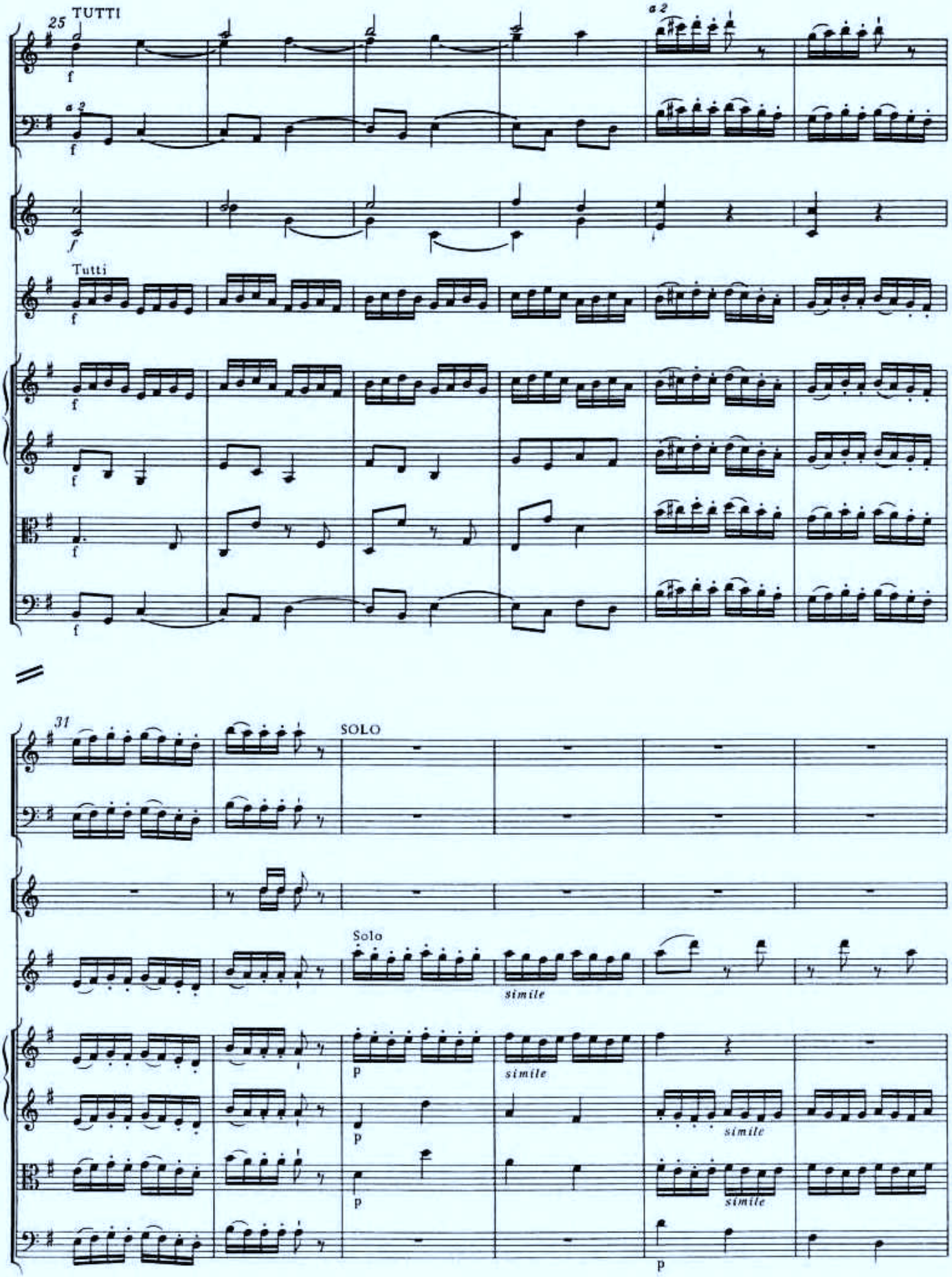

20
a 2
29
a 2
tr

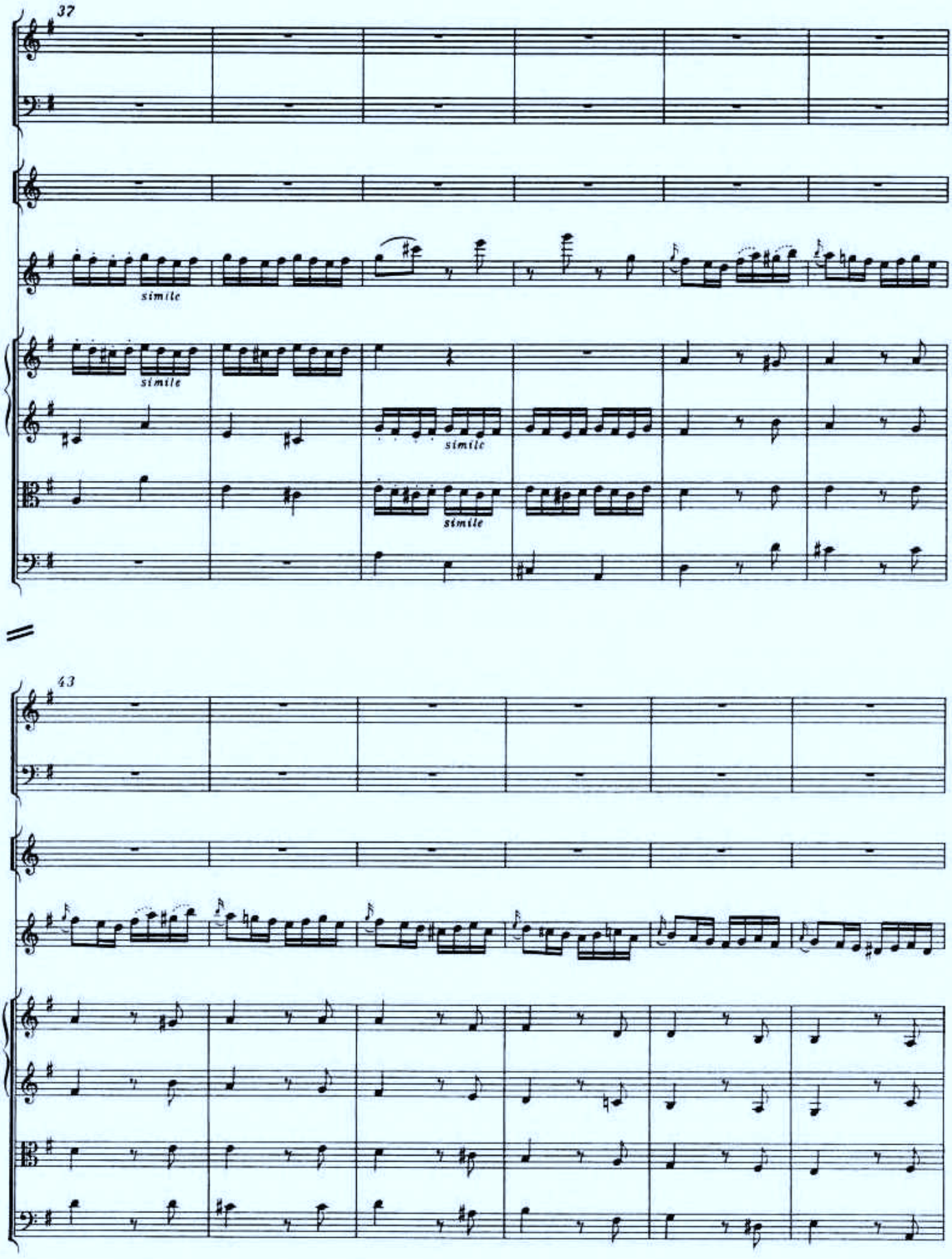


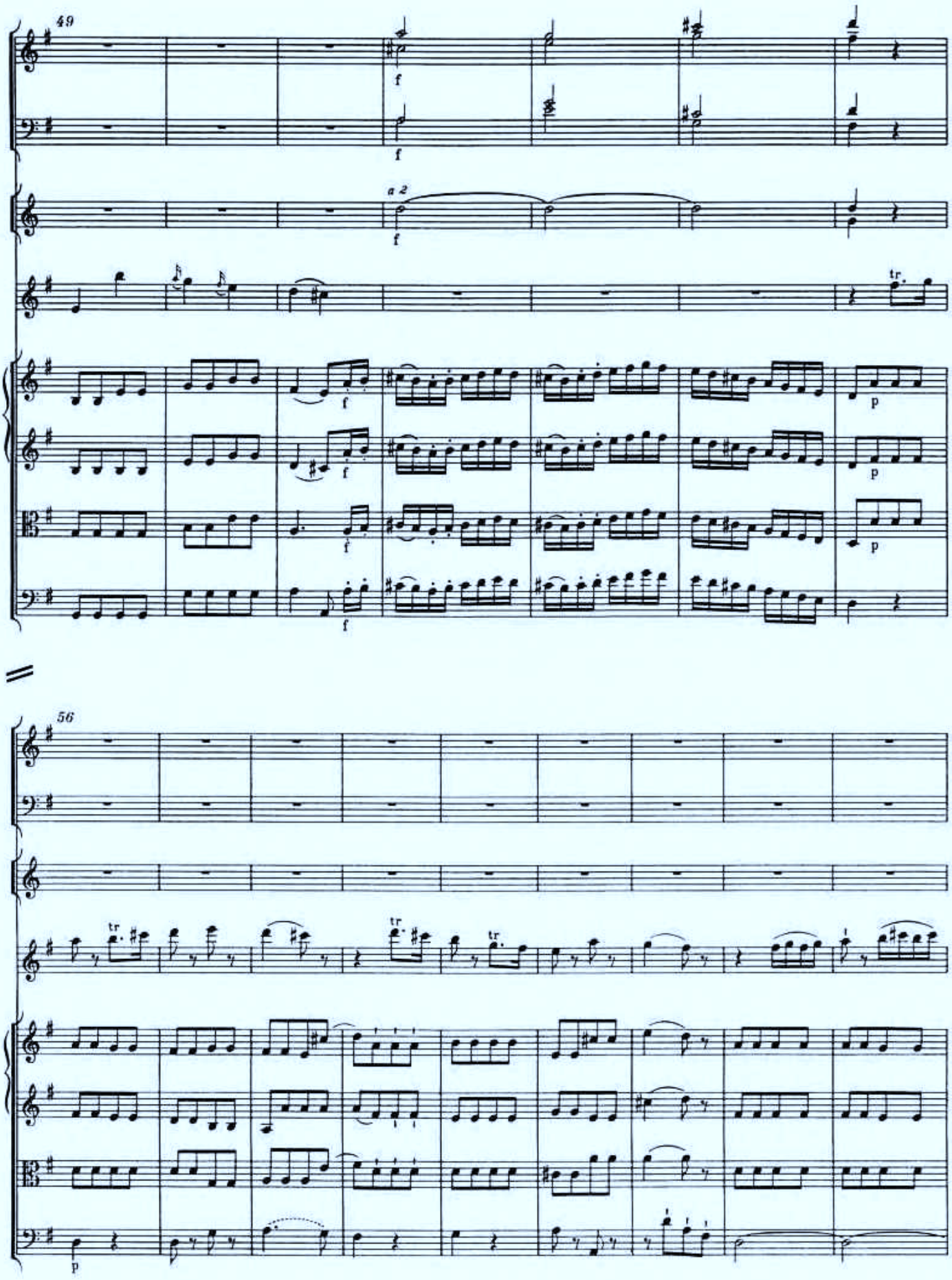
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

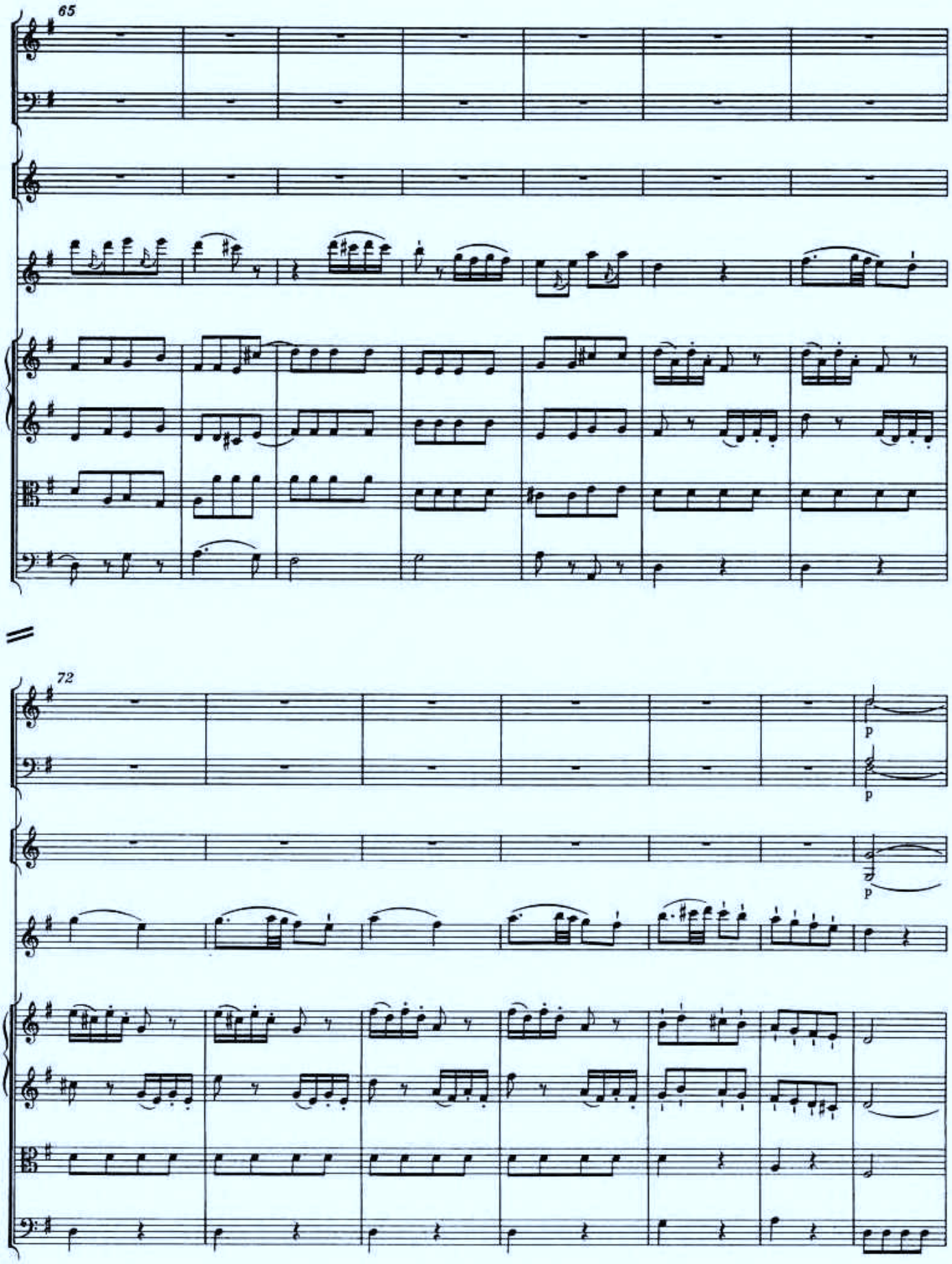

RONDEAU
Allegro
SOLO
a 2
Flauto I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Sol / G
Solo
Violino principale
Violino I
Violino II
Viola I, II
[Violoncello e] Basso
6
tr

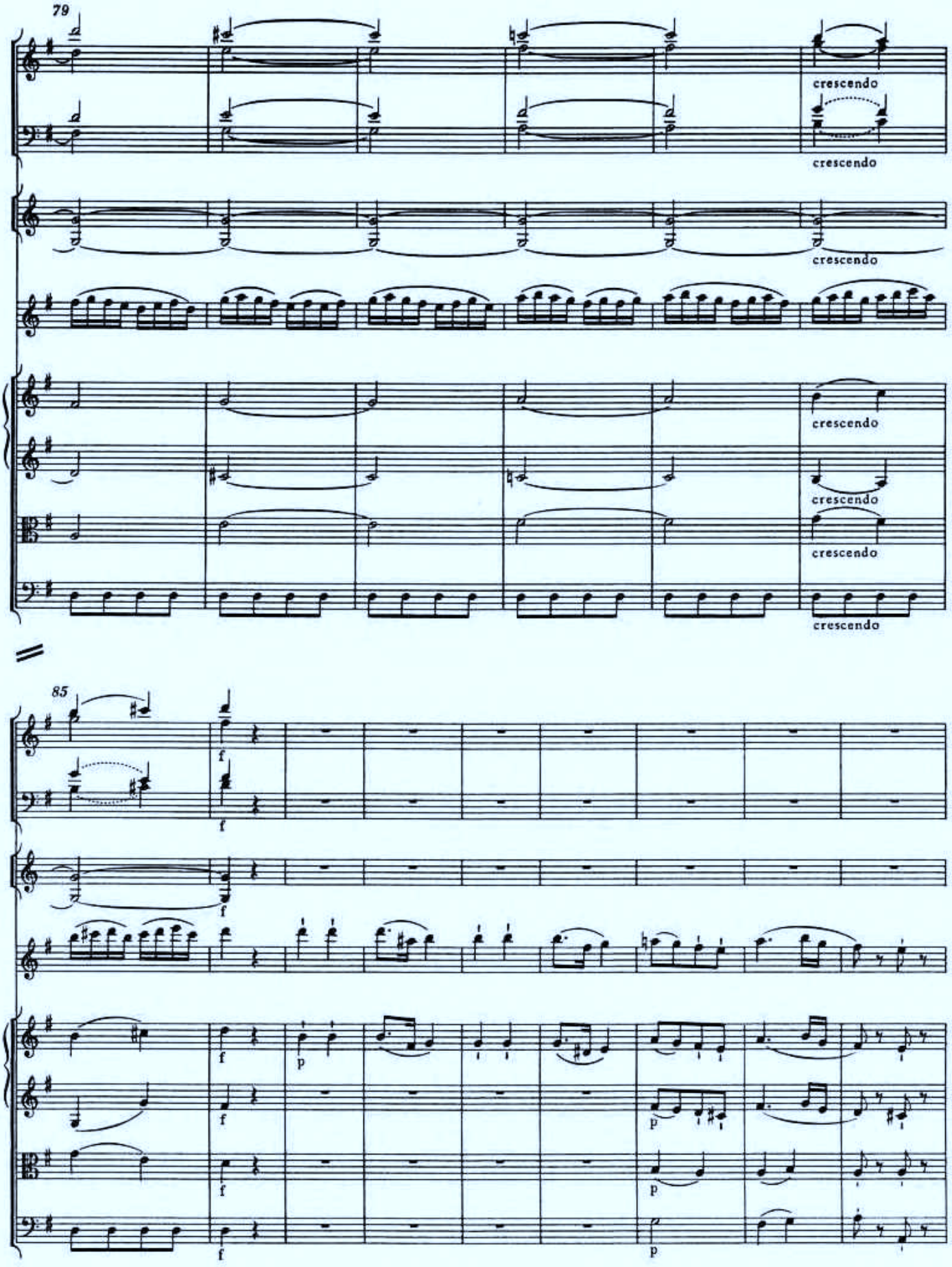

13
a 2
p
tr
f
19

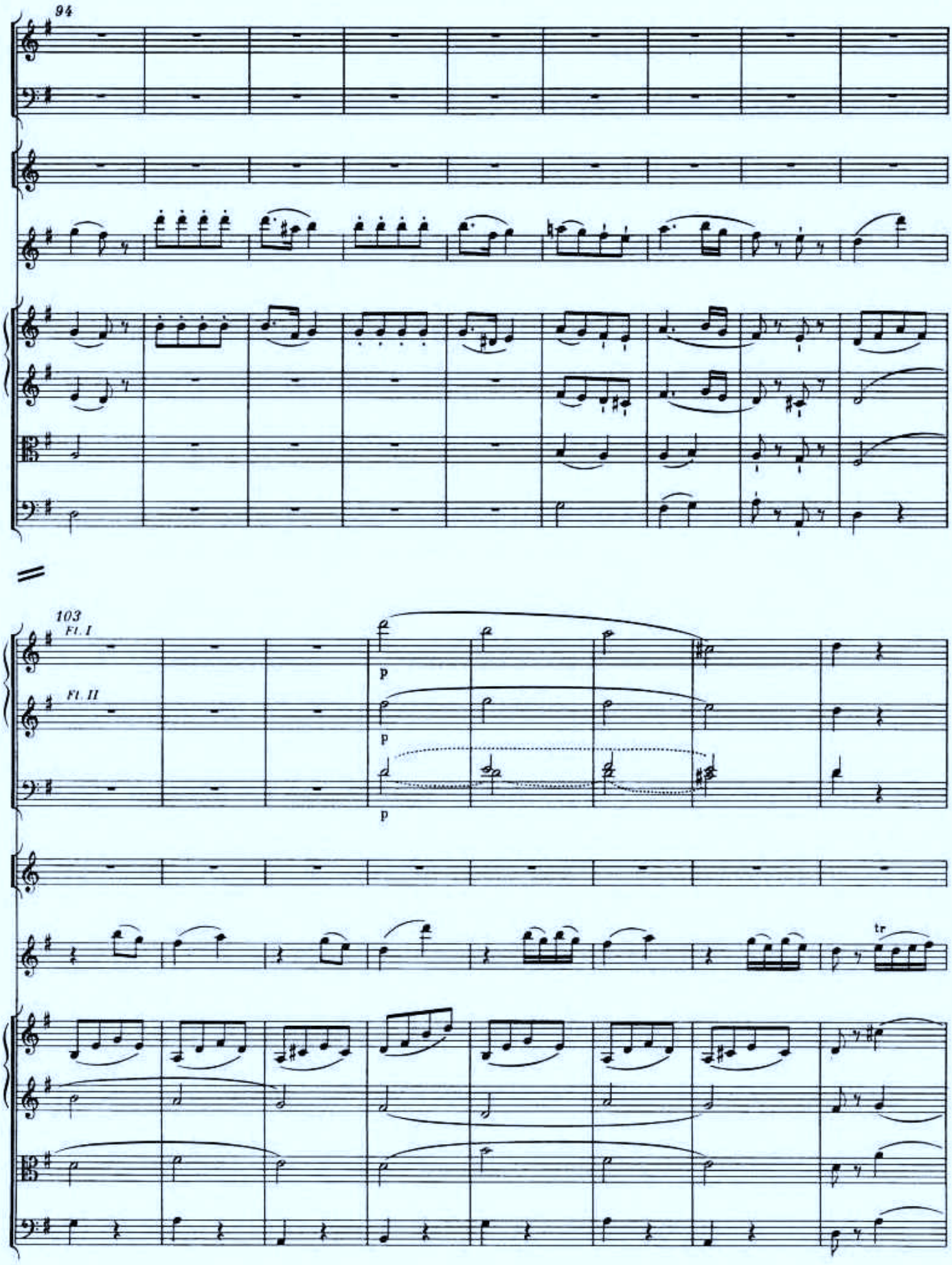

25
TUTTI
a 2
f
Tutti
31
SOLO
Solo
simile
p

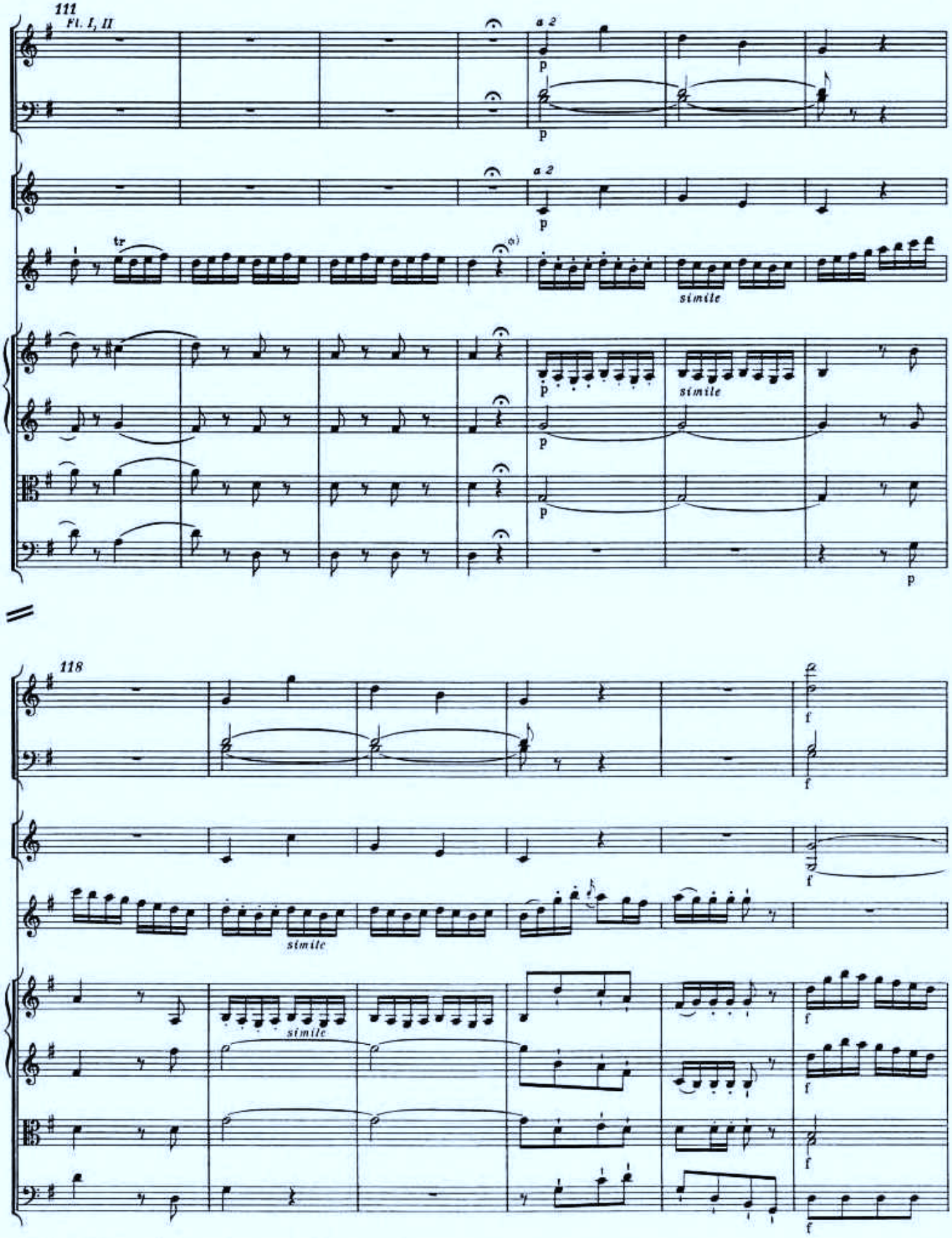

37
simile
simile
simile
simile
43


49
a 2
56

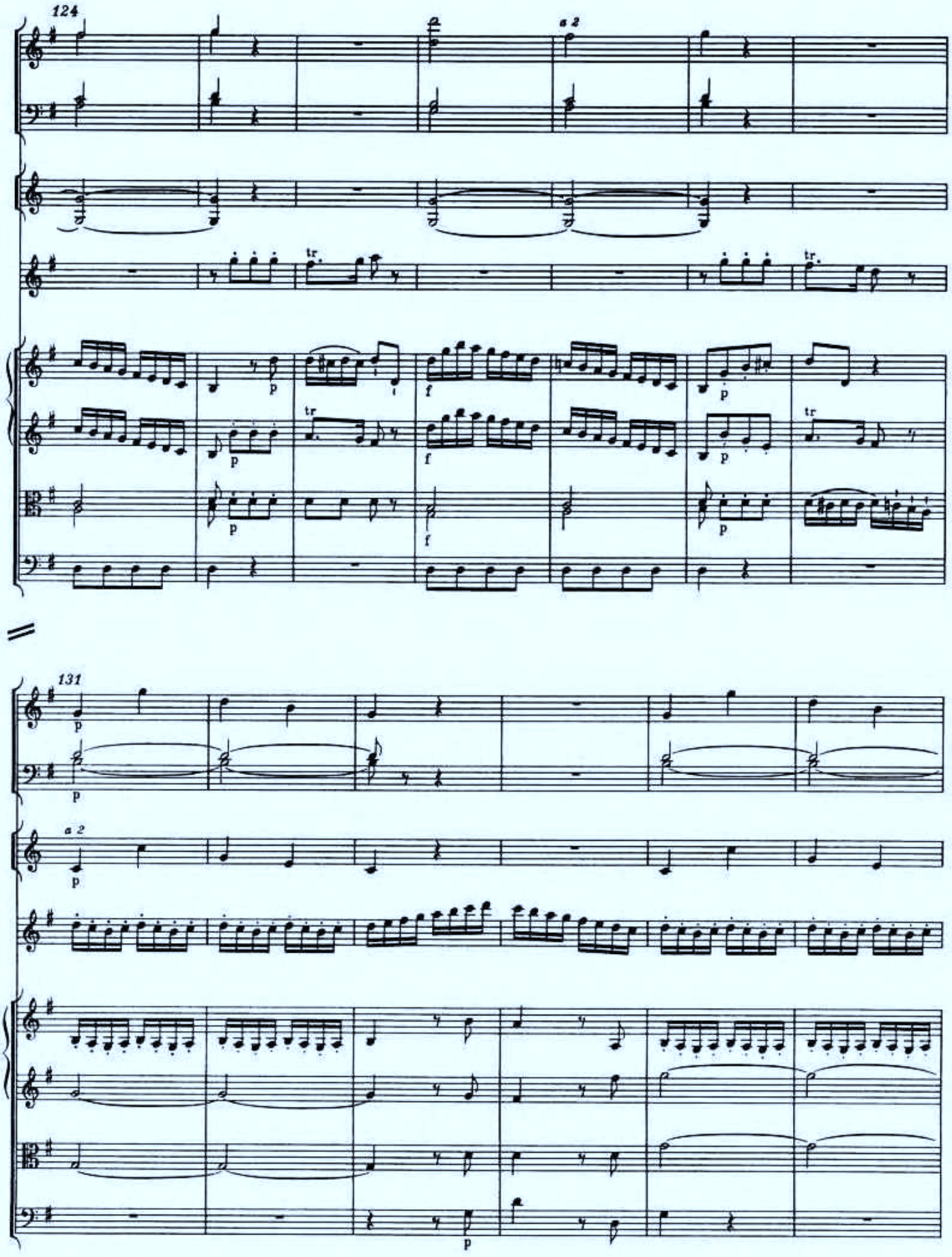

65
72
p
p
p

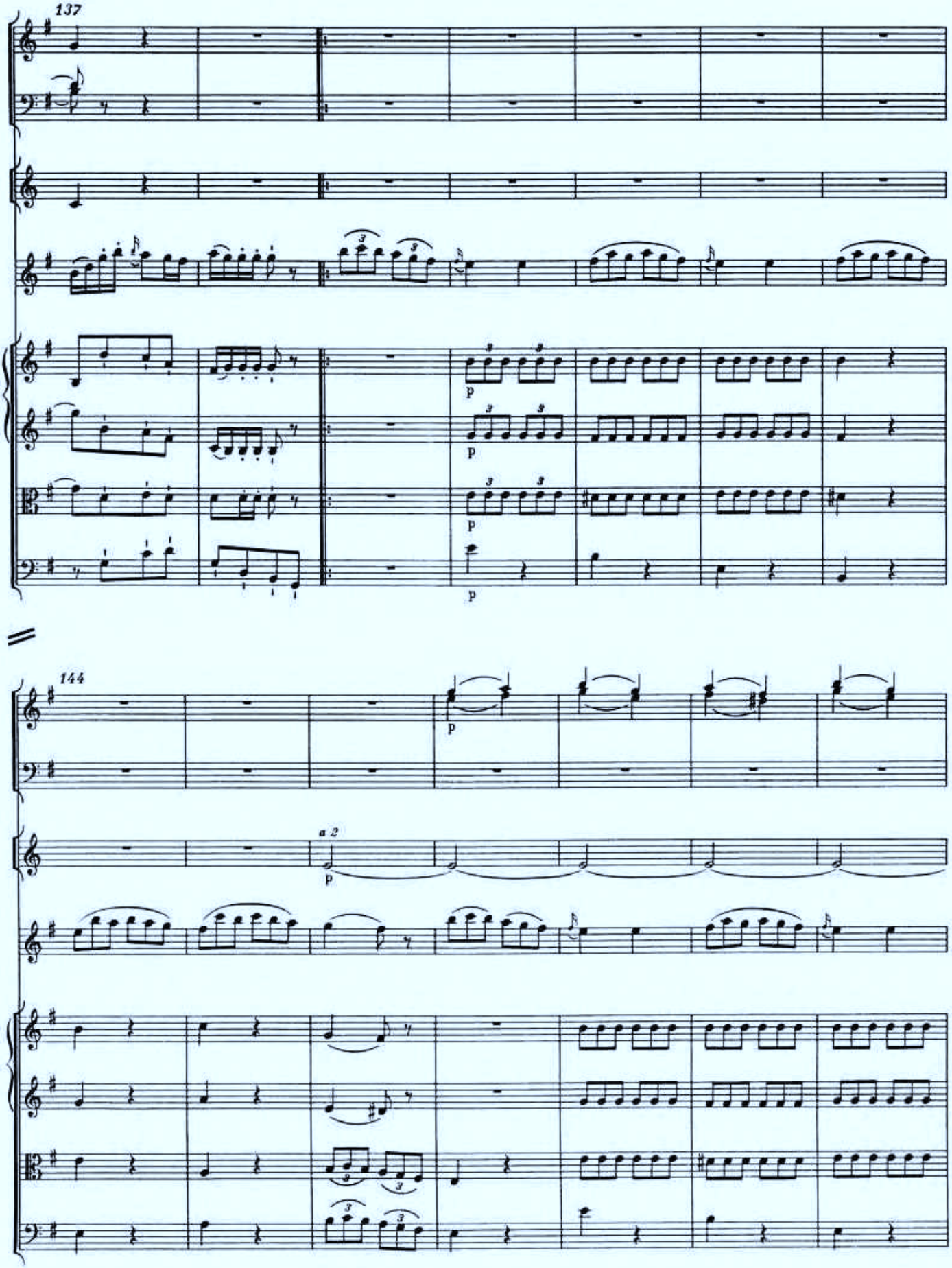

79
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
85
f
f
f
f
f
p
f
p
f
p
f
p

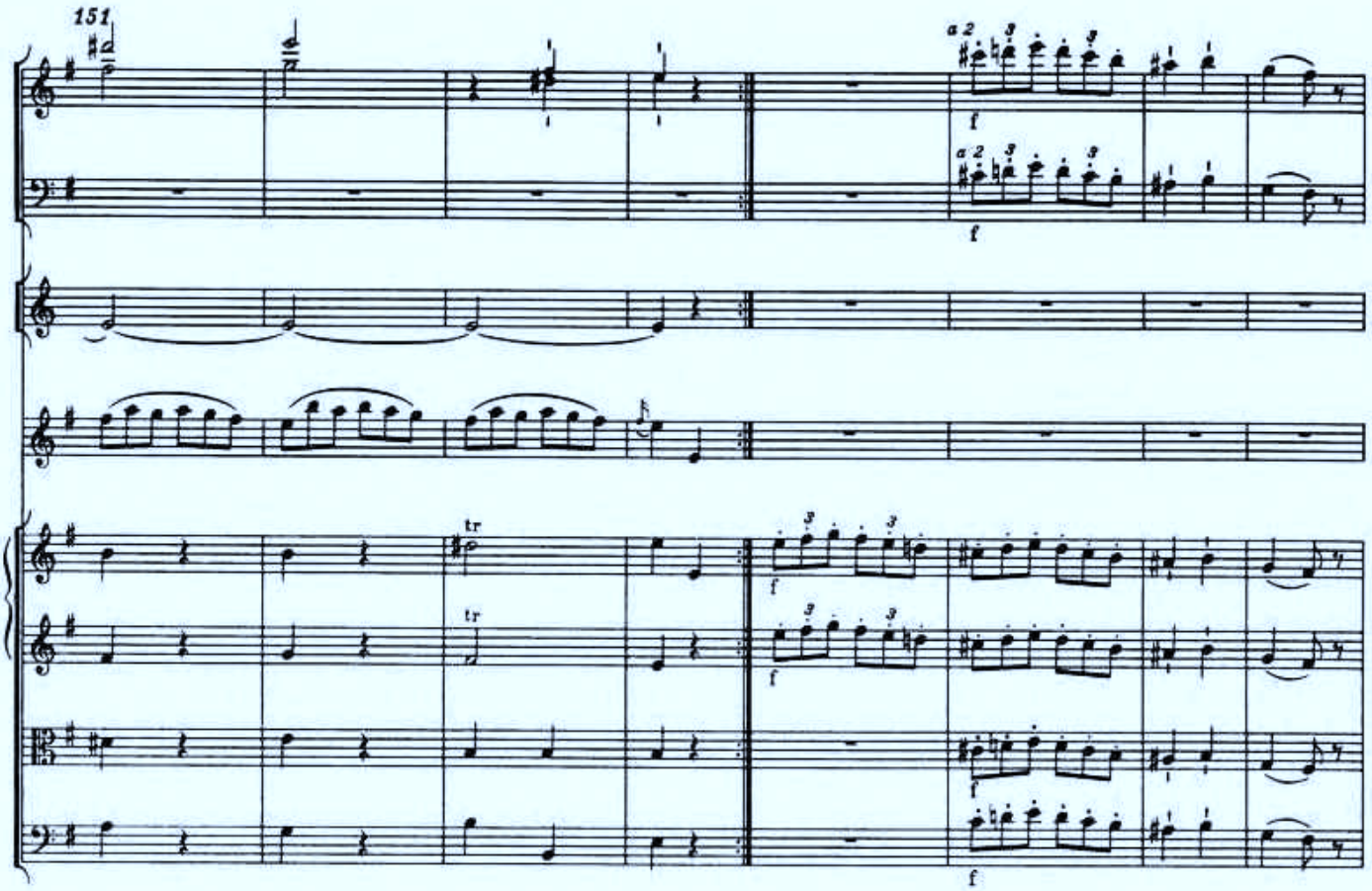

94
103
Fl. I
Fl. II
p
p
p
tr

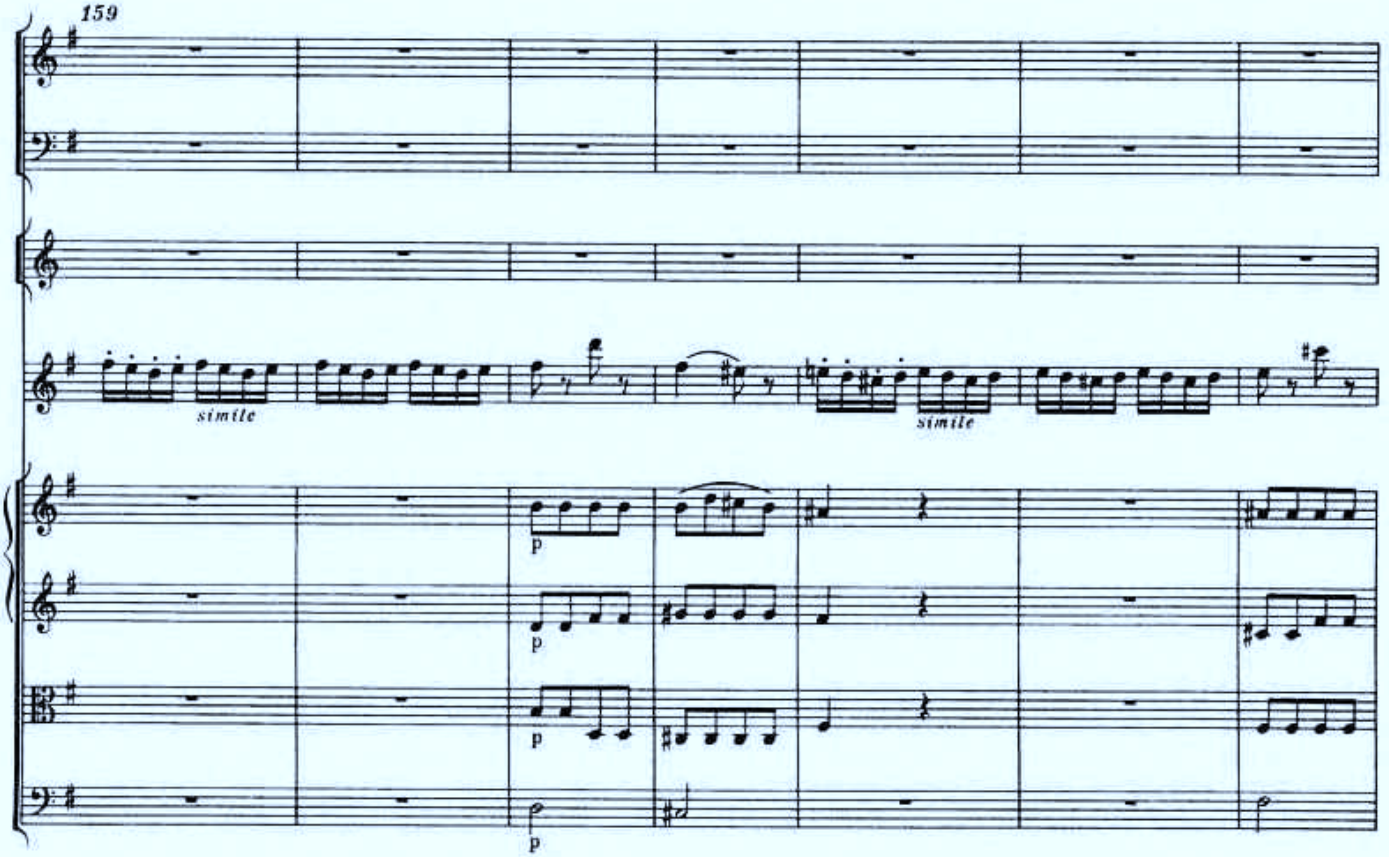


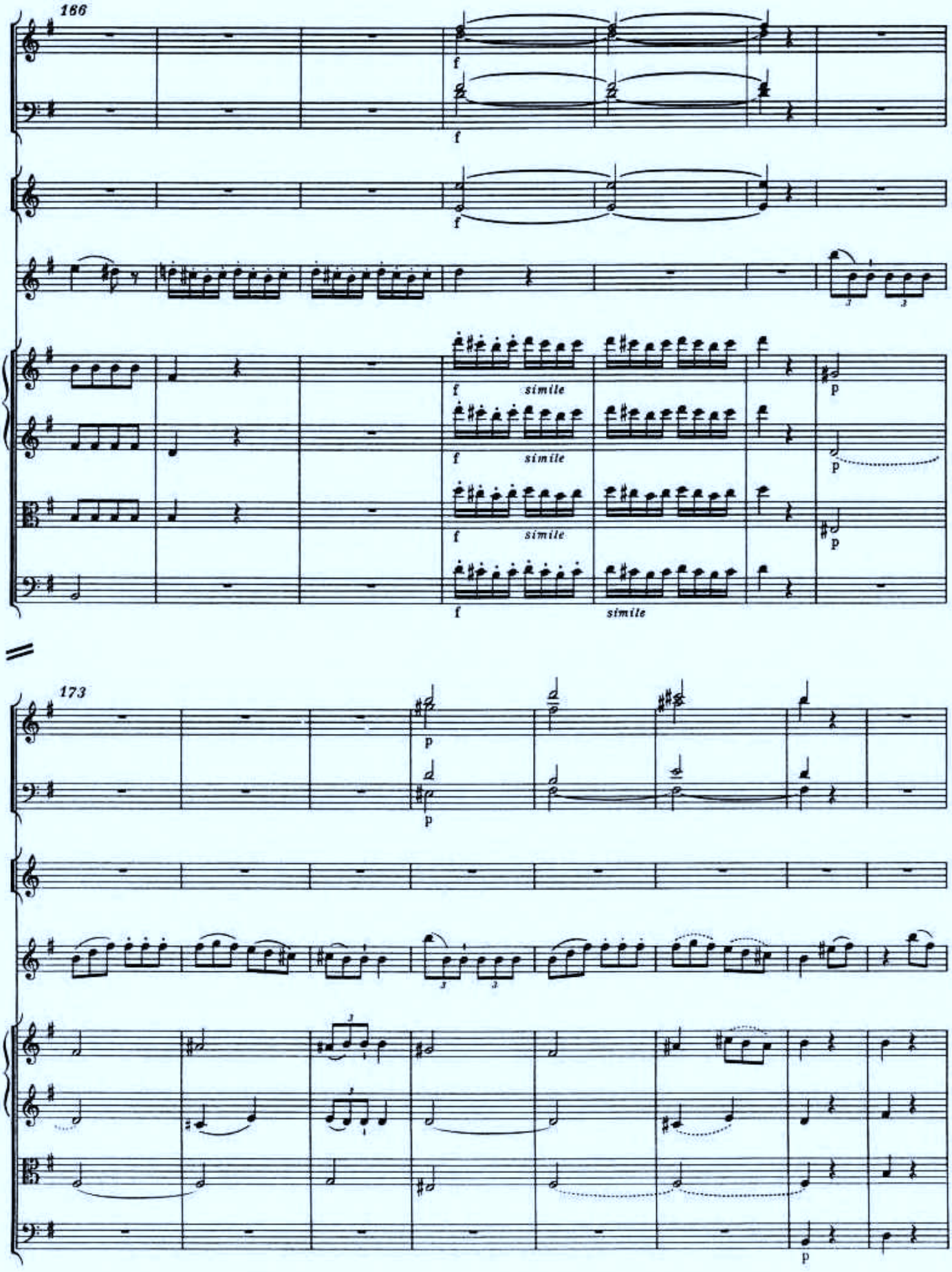
°) T. 114, Violino principale: Hier ist ein Eingang zu spielen.

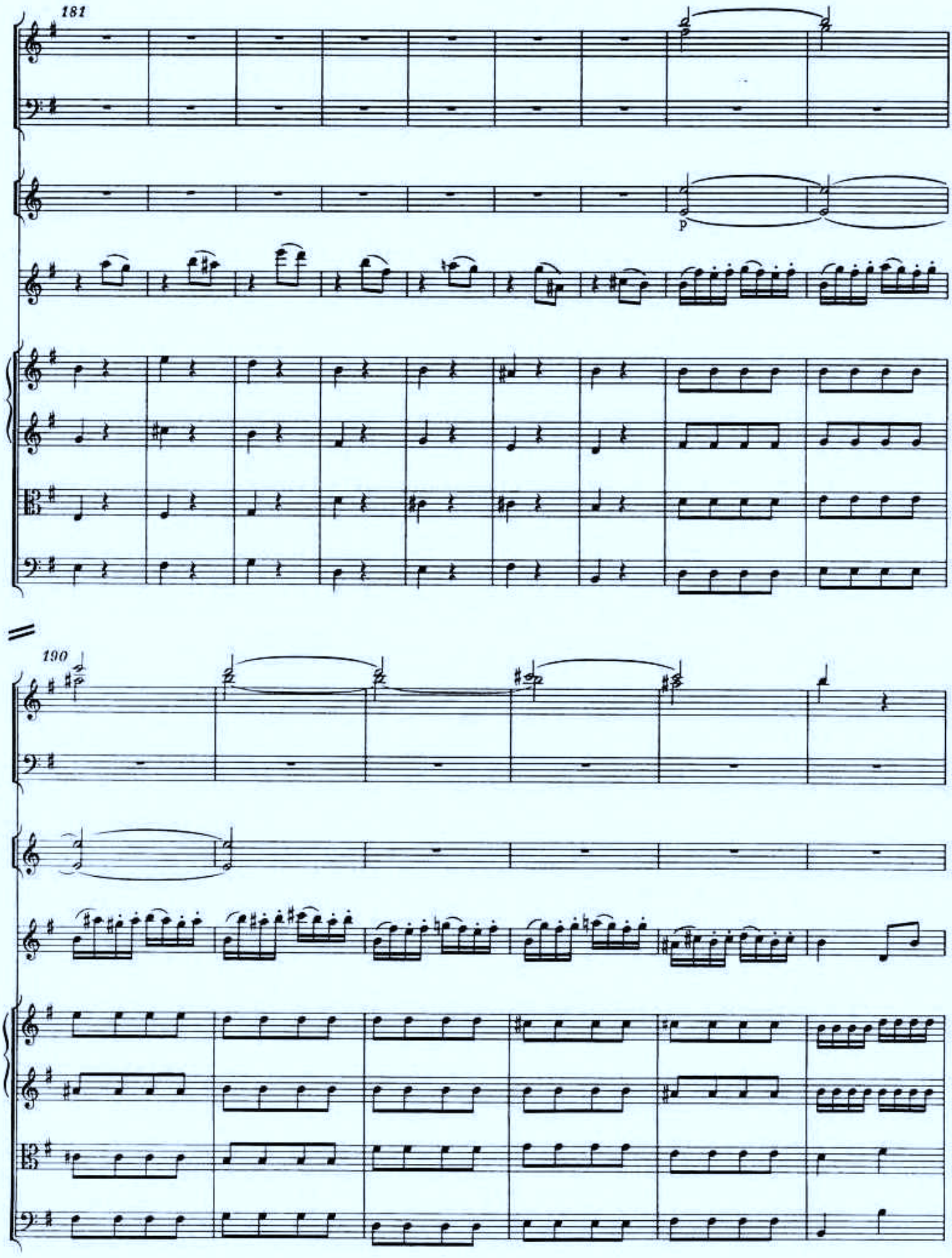

124
a 2
tr.
p
f
131
a 2

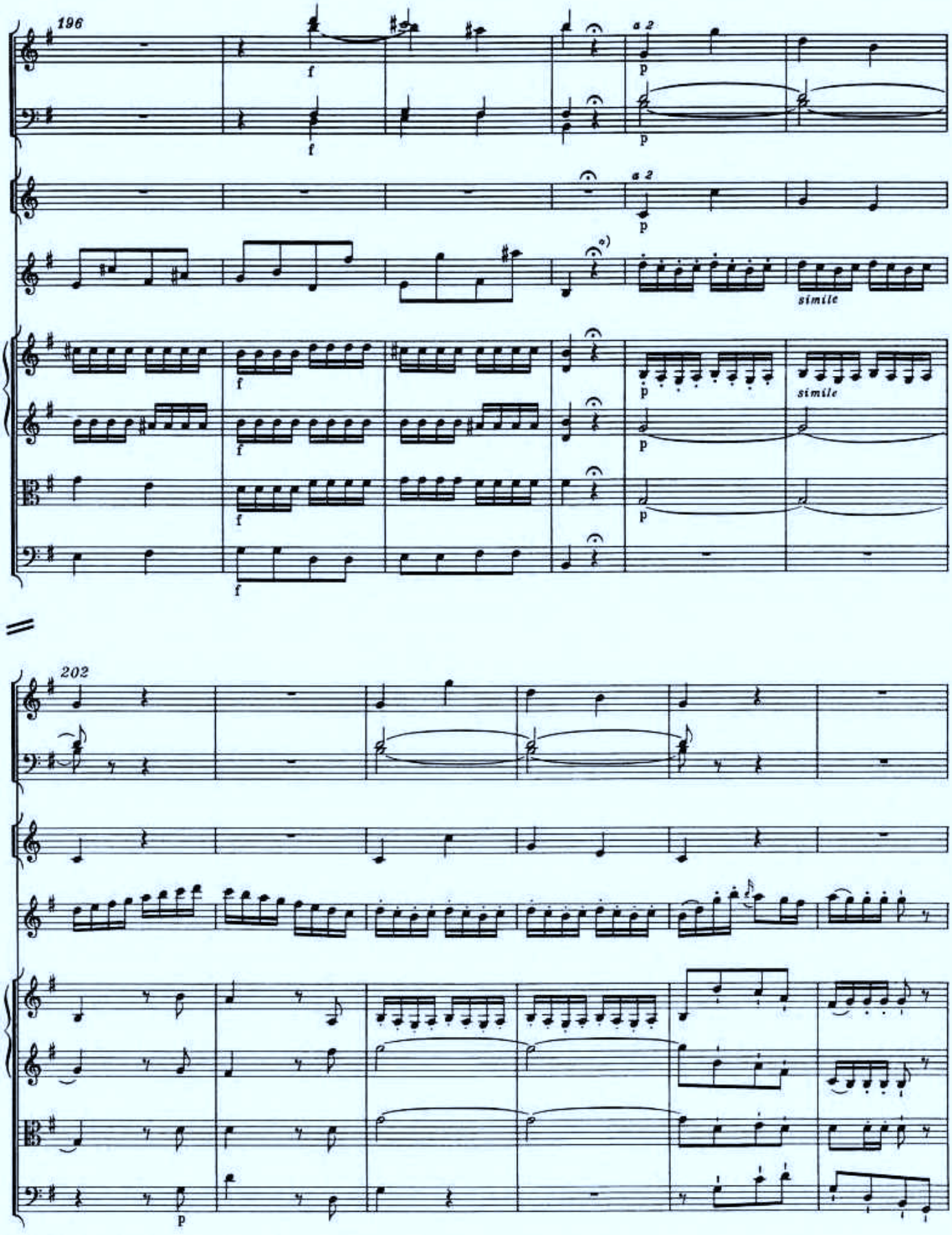

137
p
144
a 2
p


151
a 2
f
tr
f

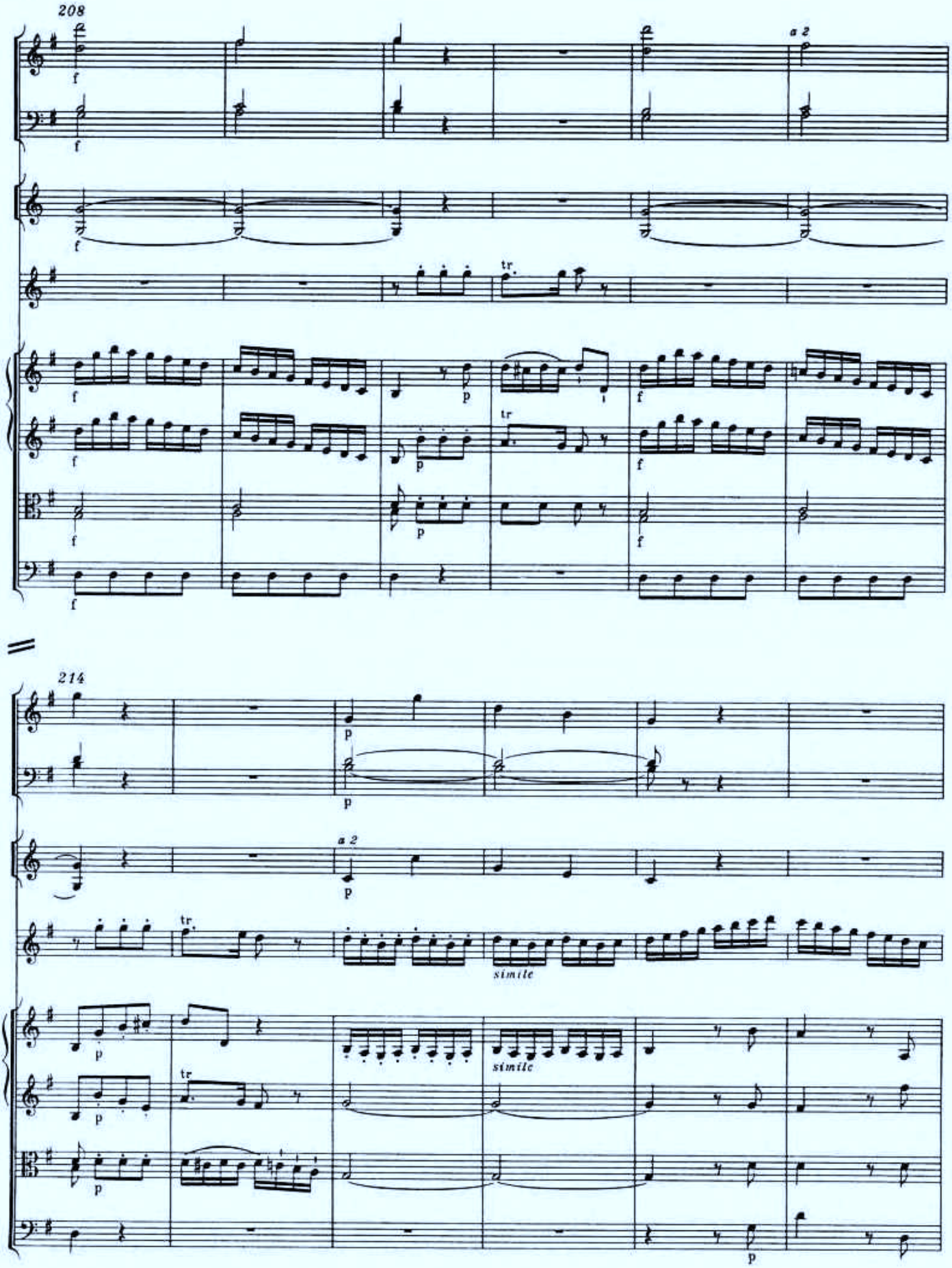

159
simile
simile
p

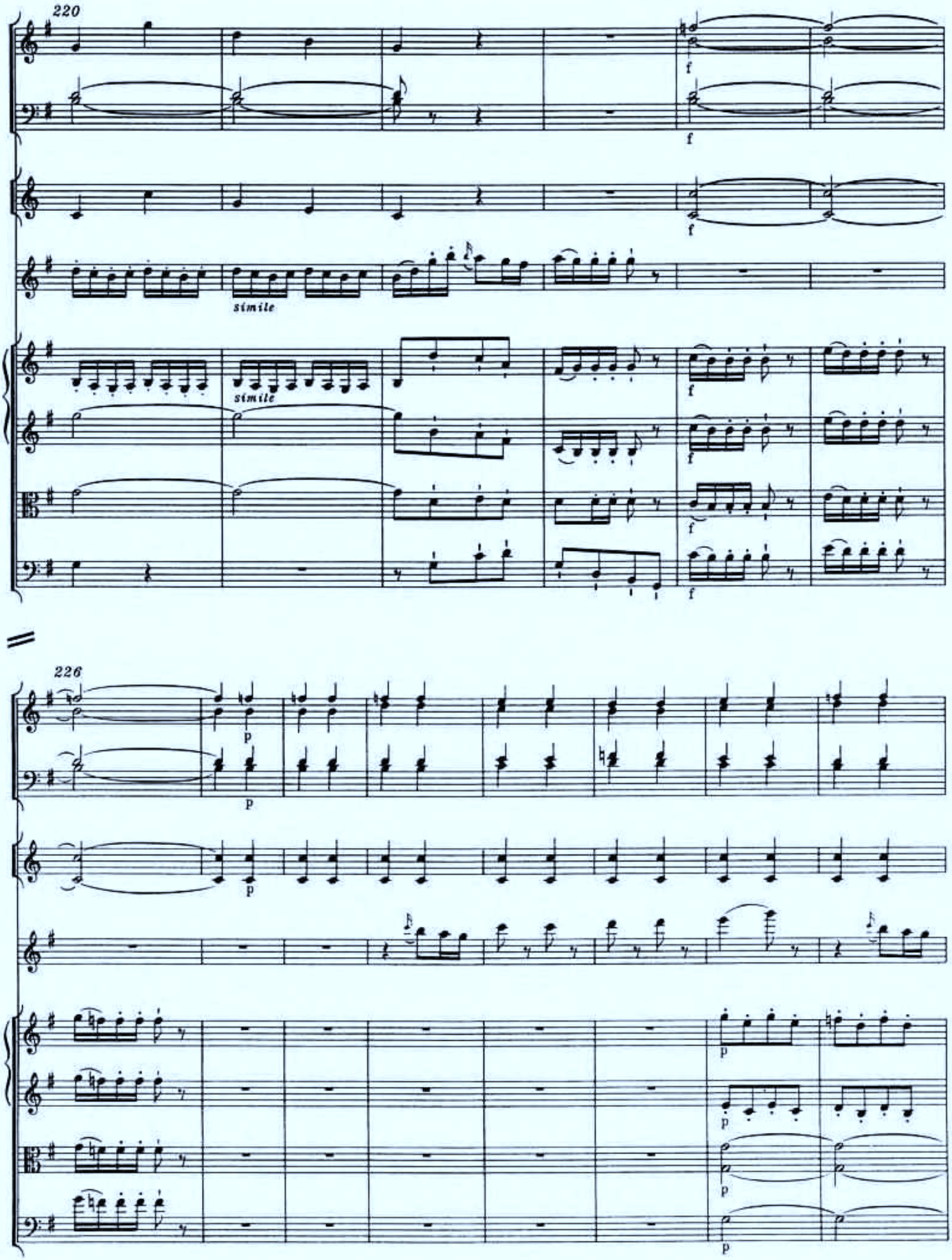

166
f
simile
p
173

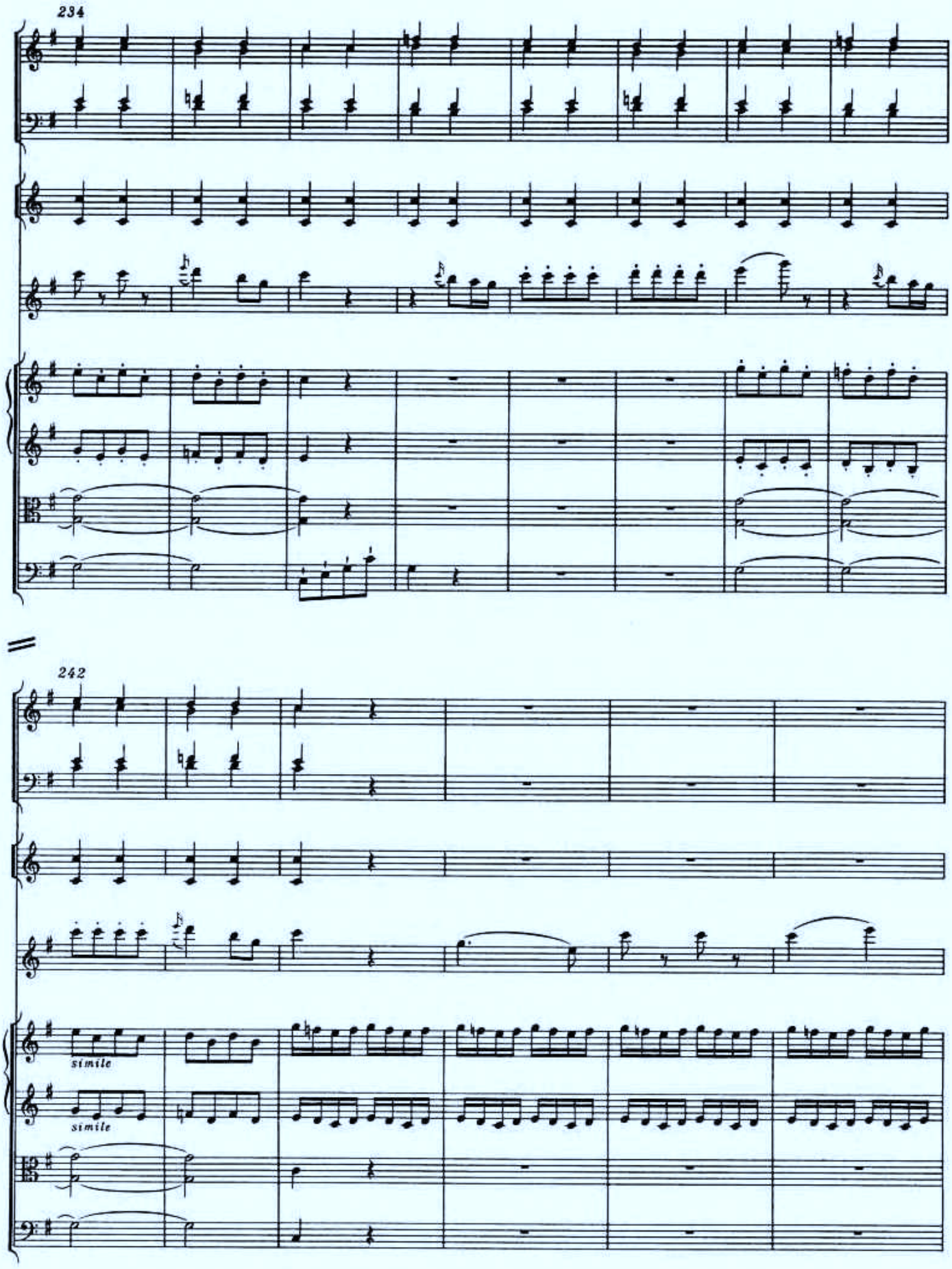

181
p
190

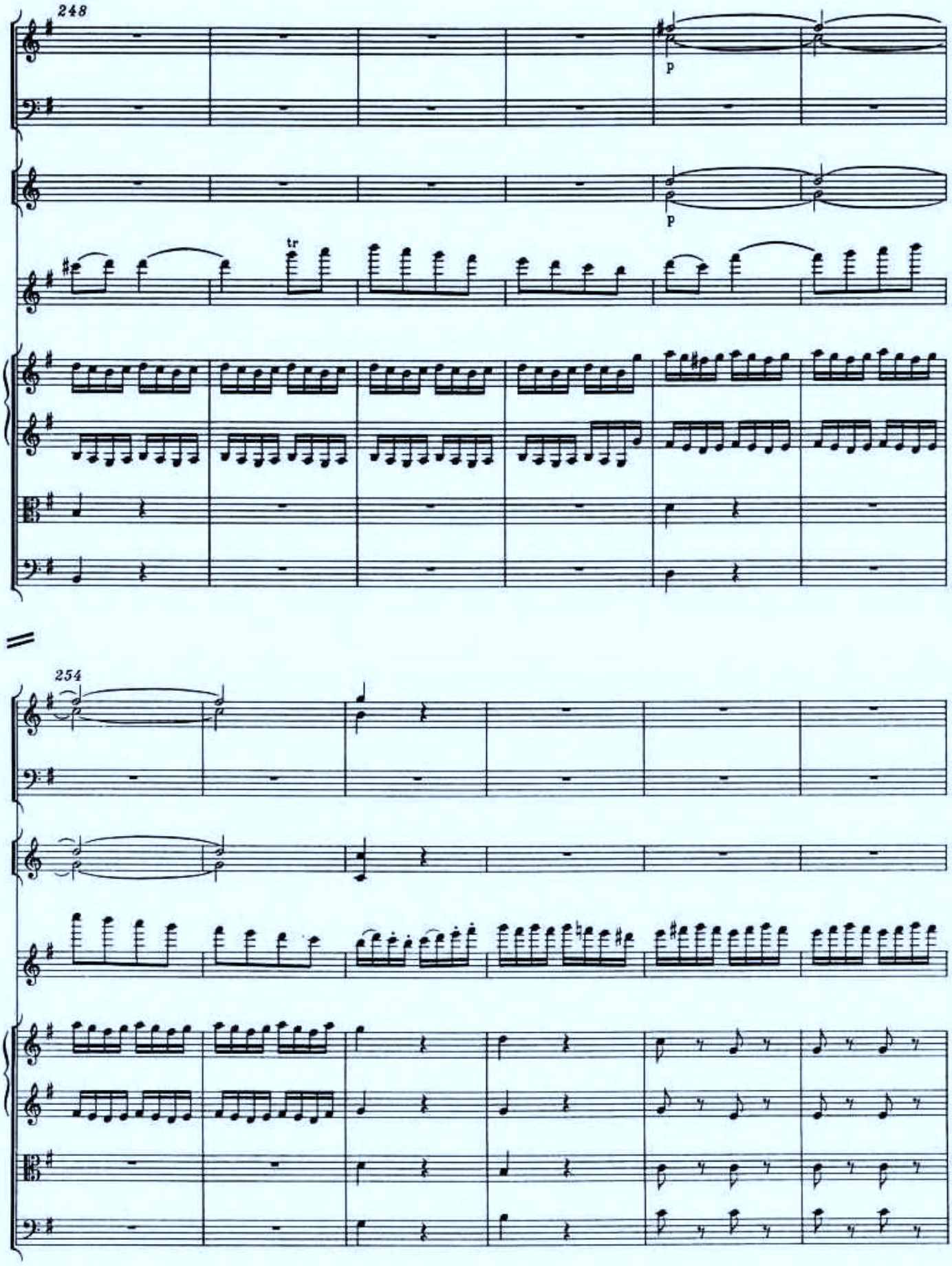


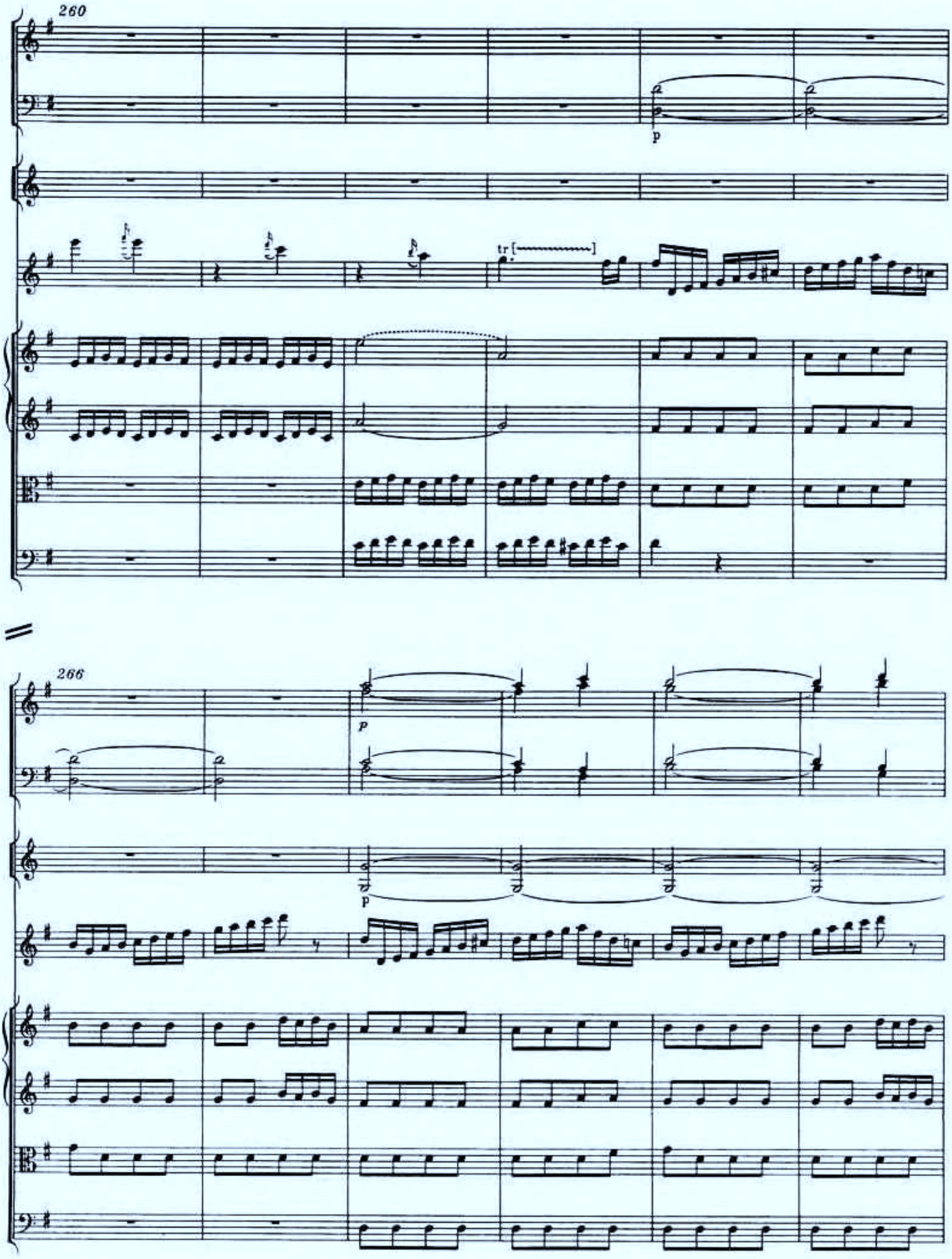
*) T. 199, Violino principale: Hier ist ein Eingang zu spielen.

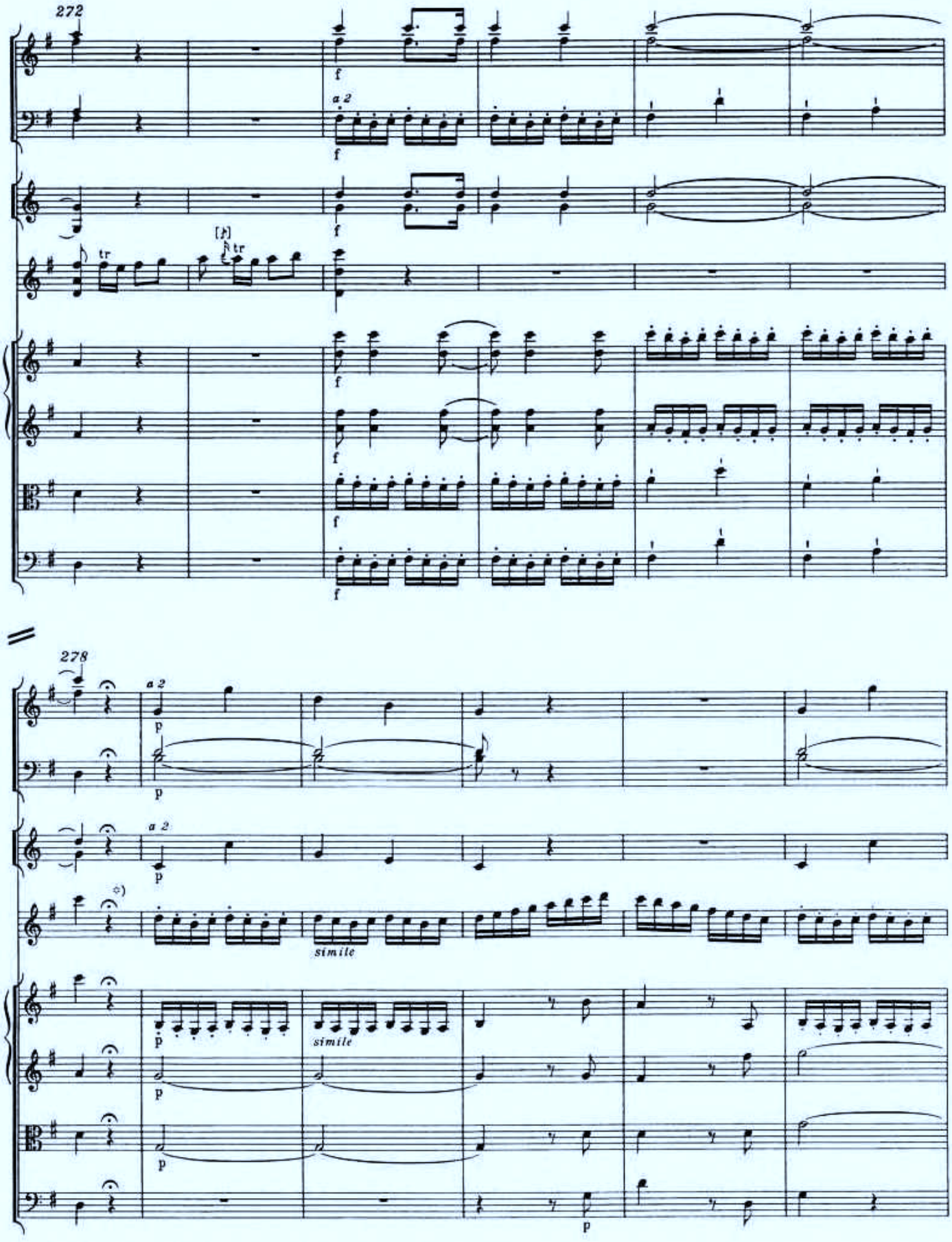

208
a 2
tr.
214
a 2
simile
simile


220
simile
simile
226

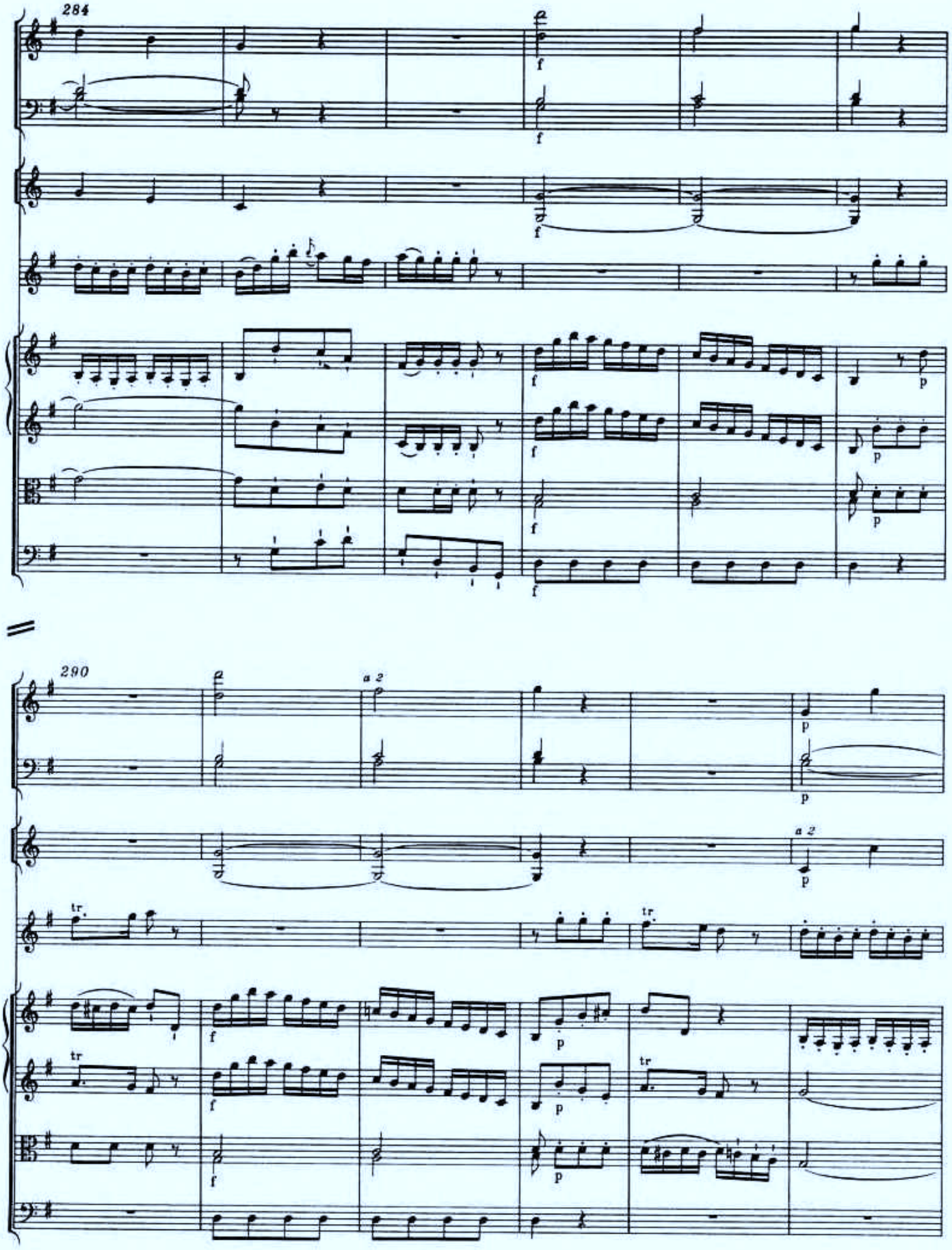

234
242
simile
simile

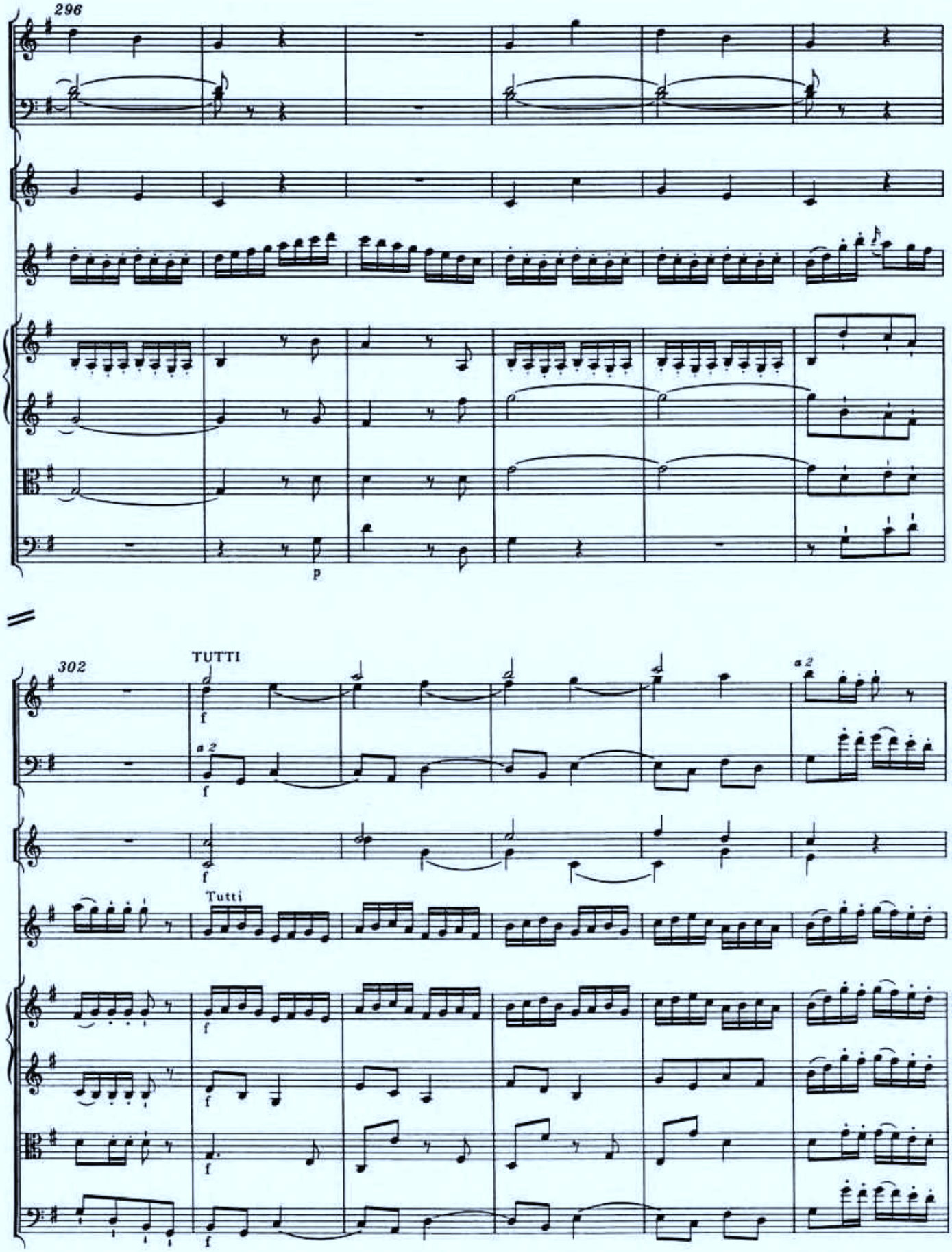

248
p
p
tr
254

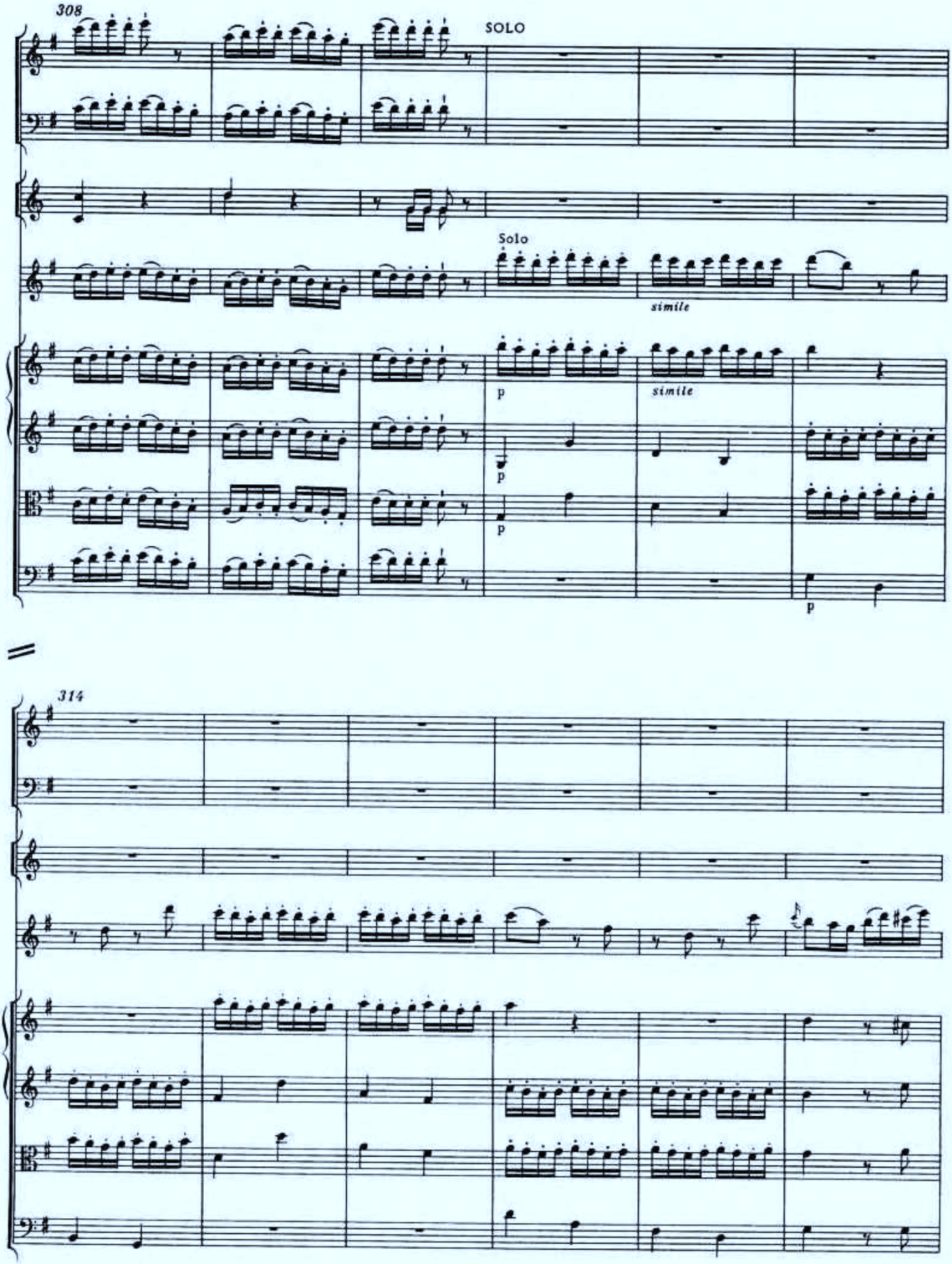

260
p
tr
266
p
p

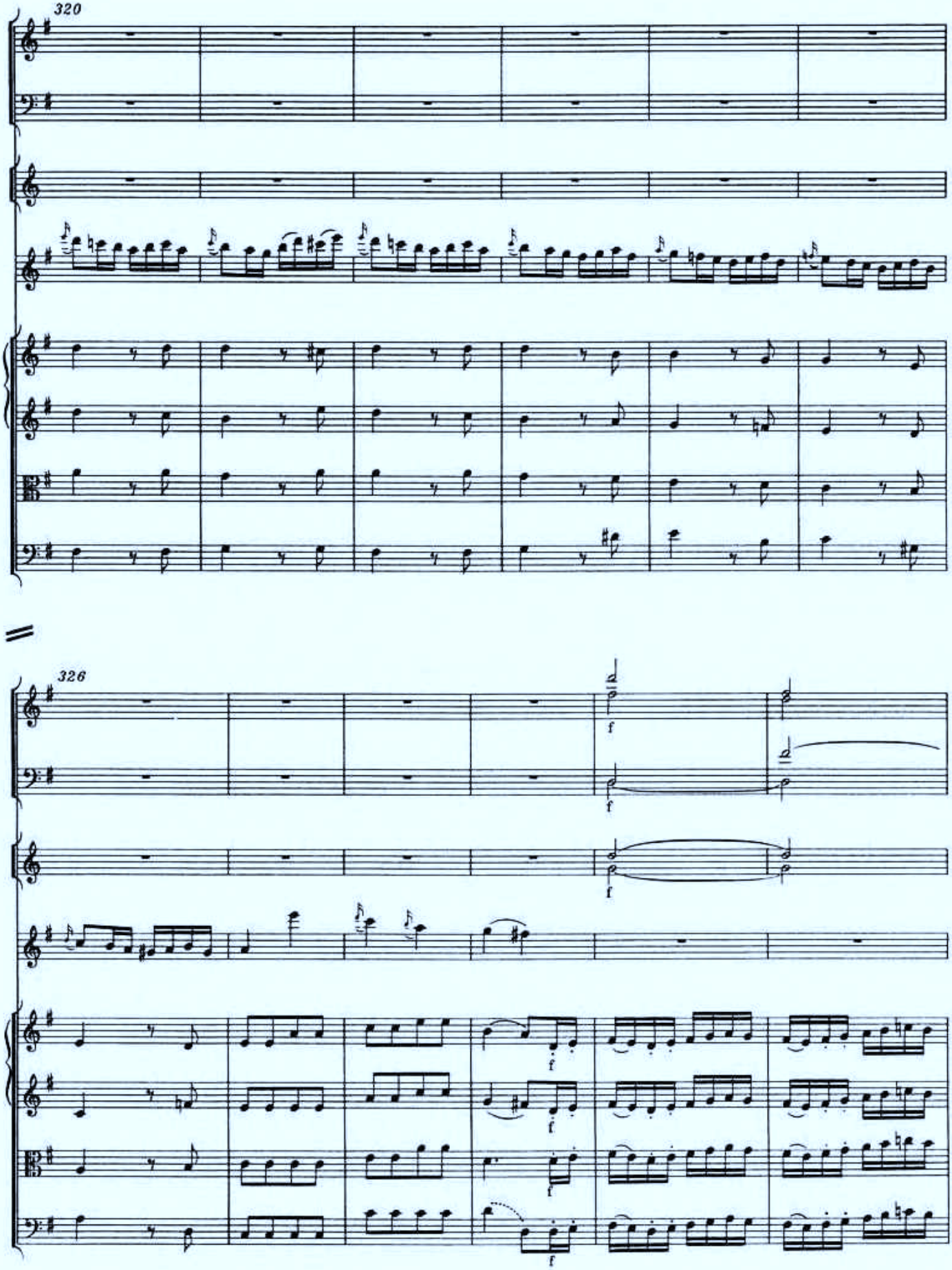


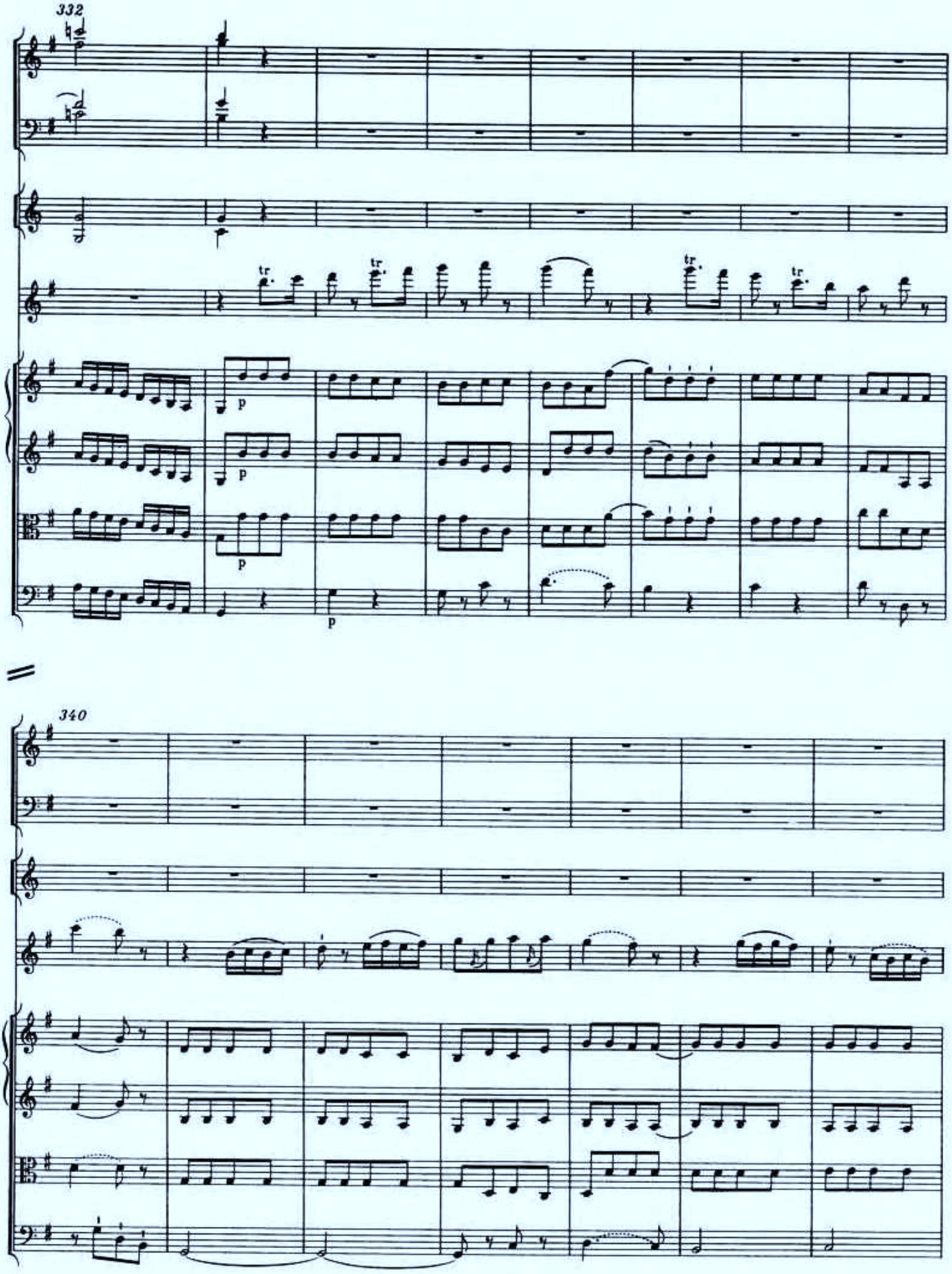
*) T. 278, Violino principale: Hier ist ein Eingang zu spielen.

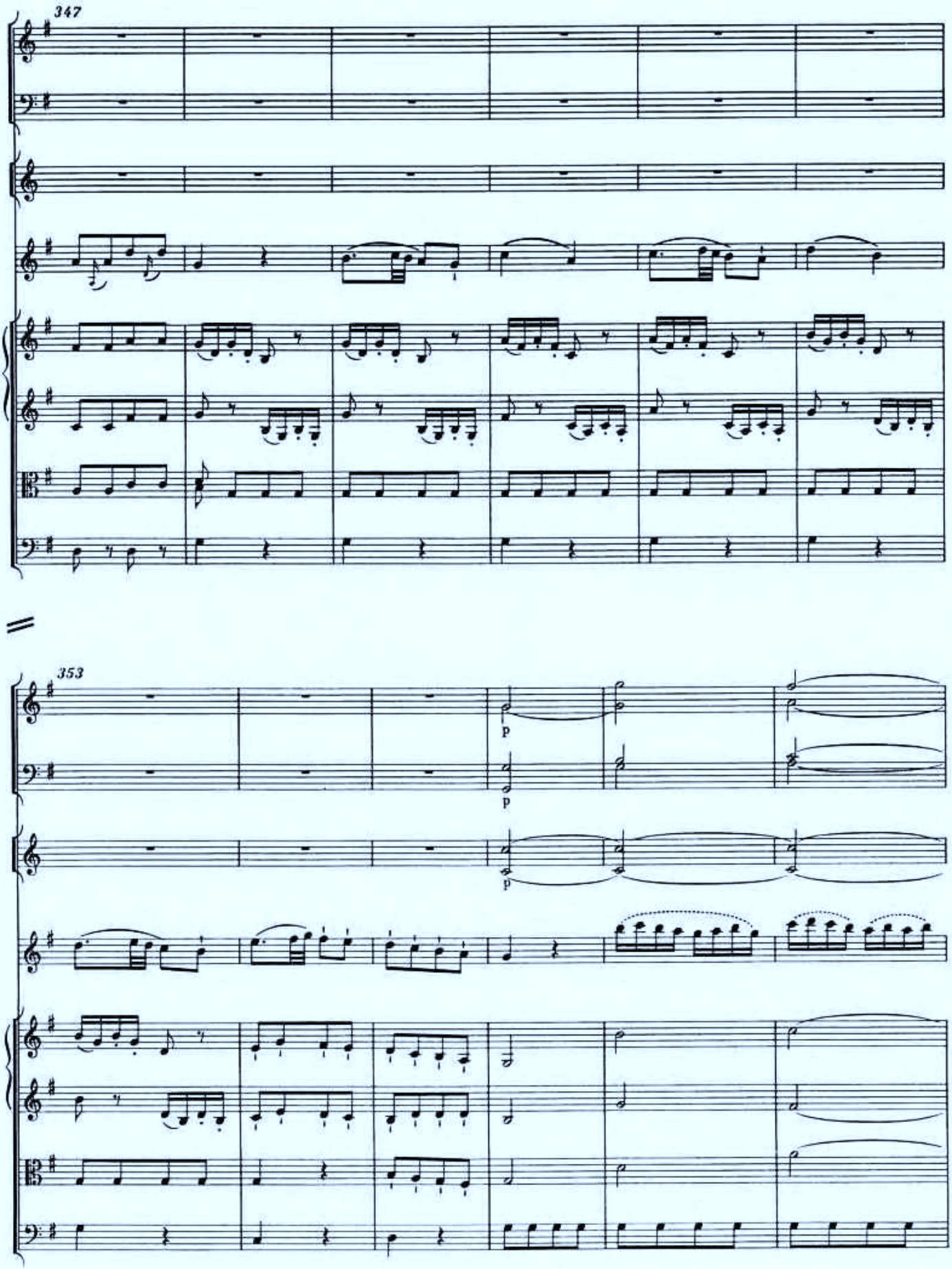

284
290
a 2
tr.

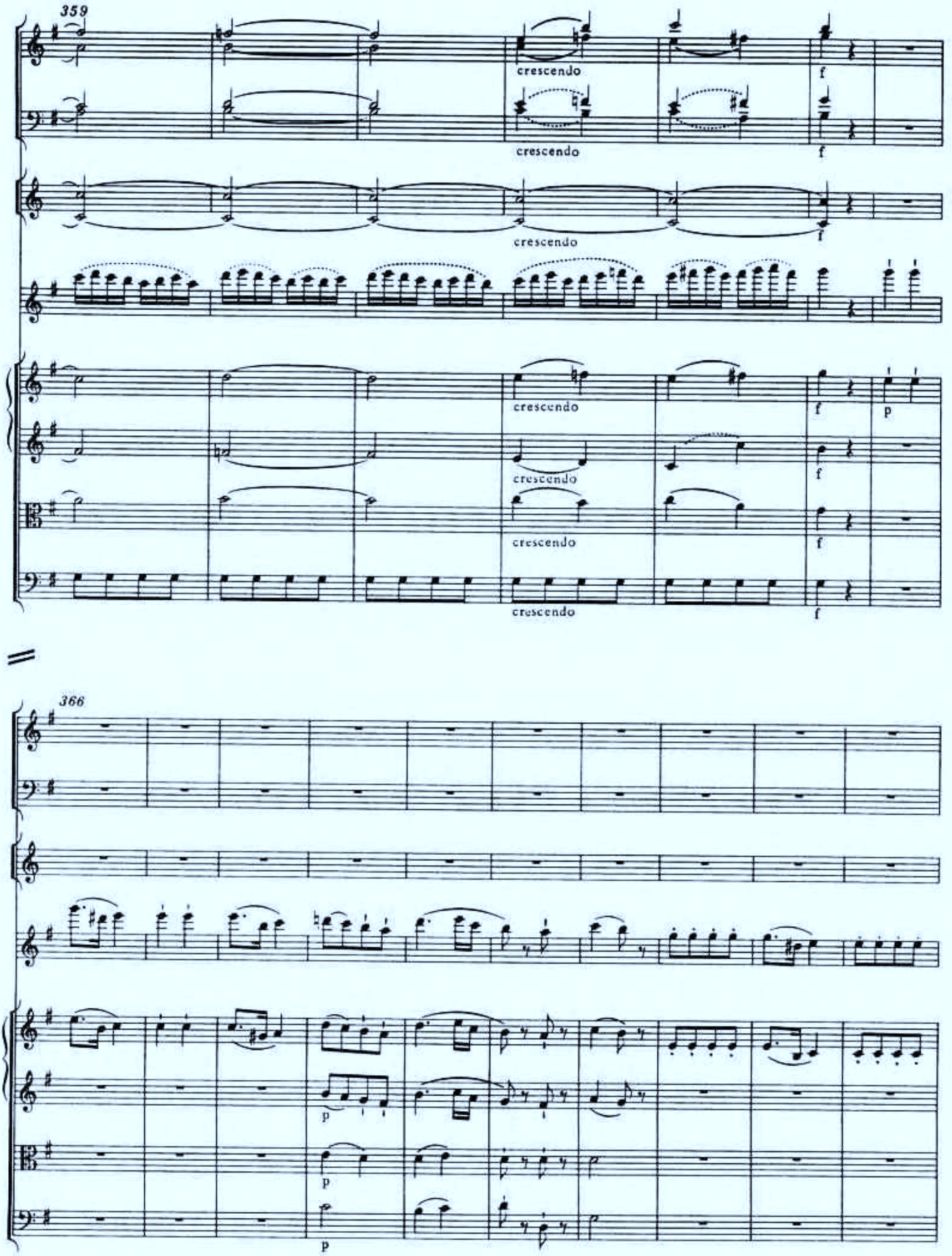

296
p
302
TUTTI
f
a 2
Tutti

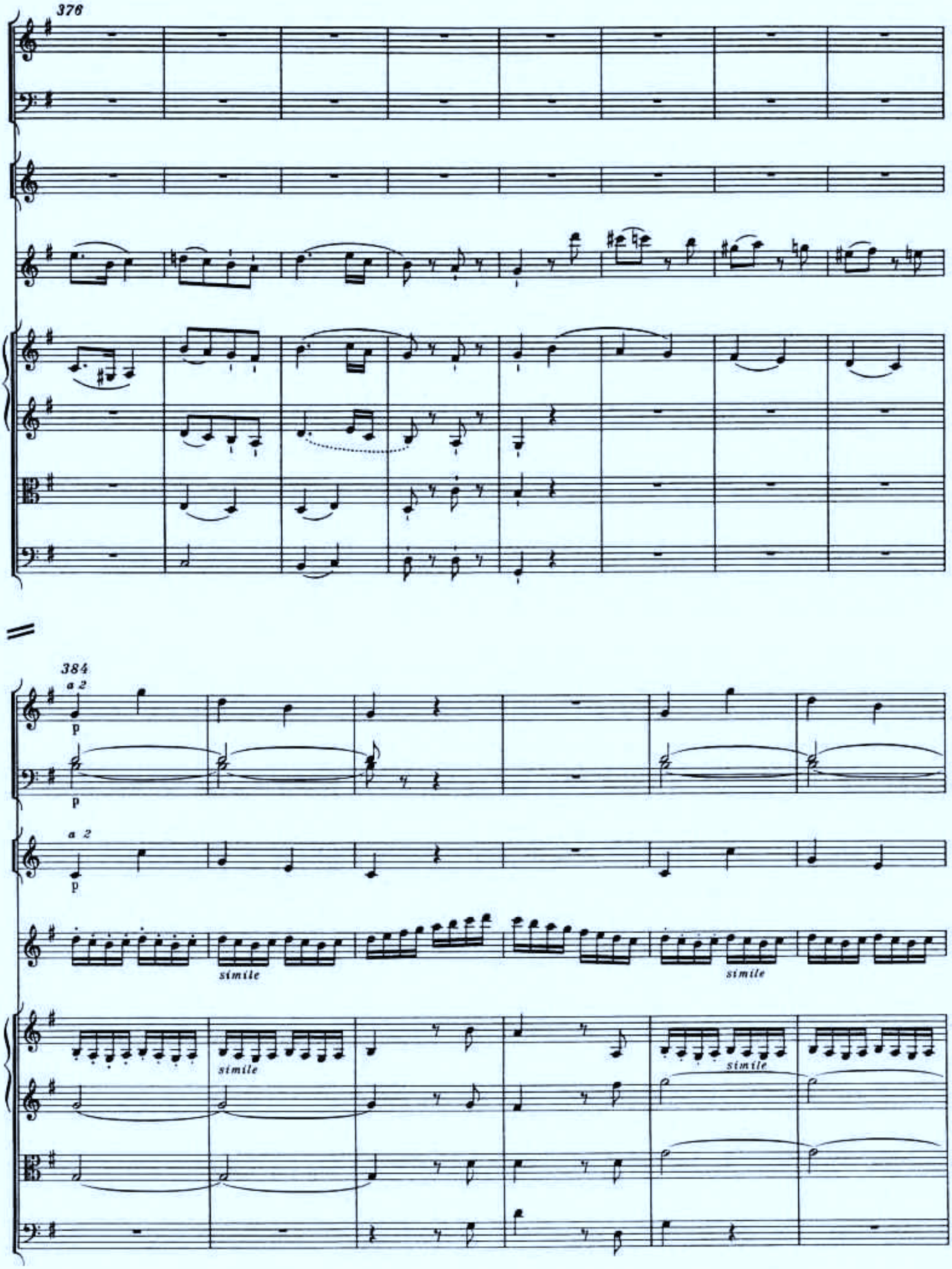

308
SOLO
Solo
simile
simile
p
p
p
p
314

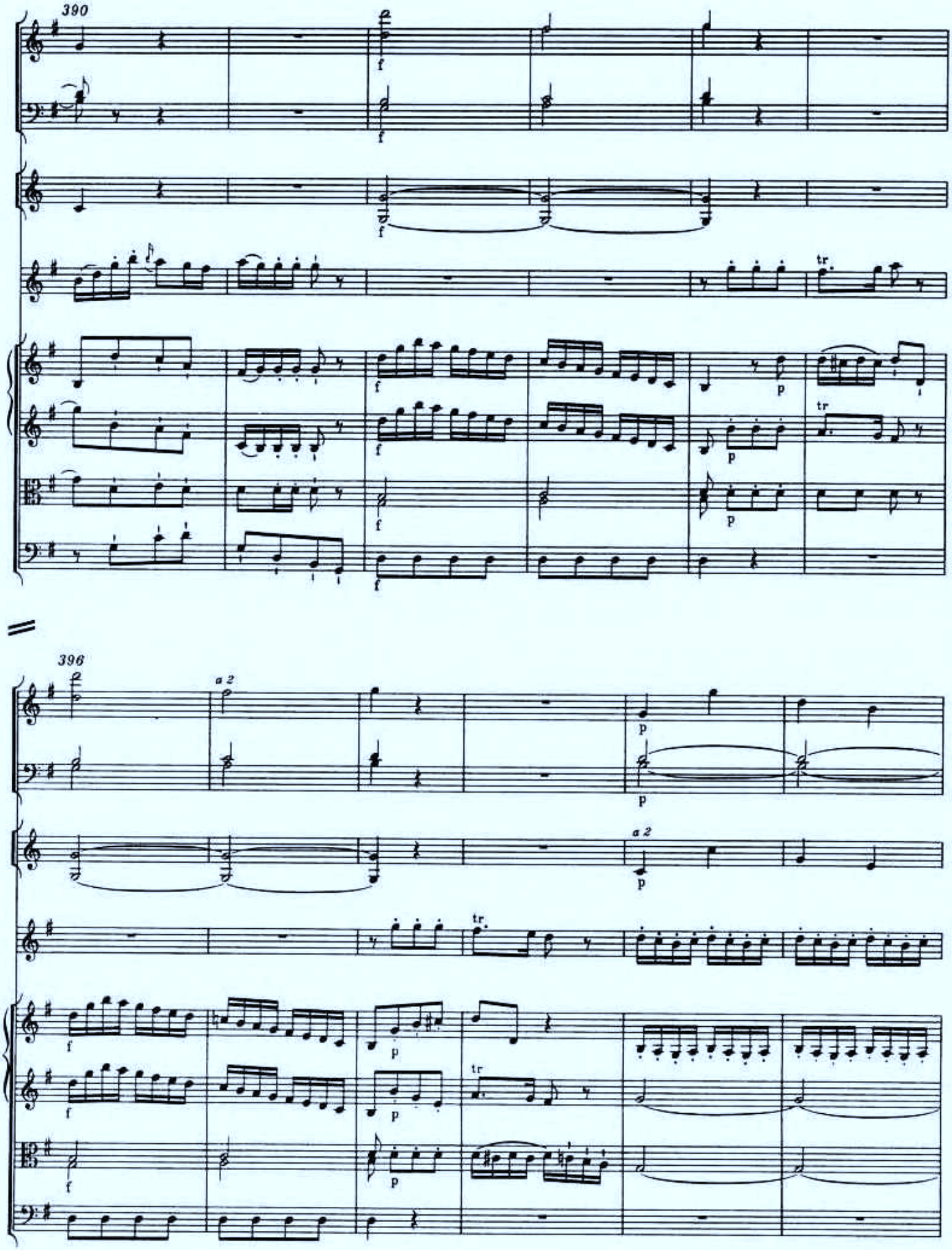

320
326
f
f
f
f
f
f

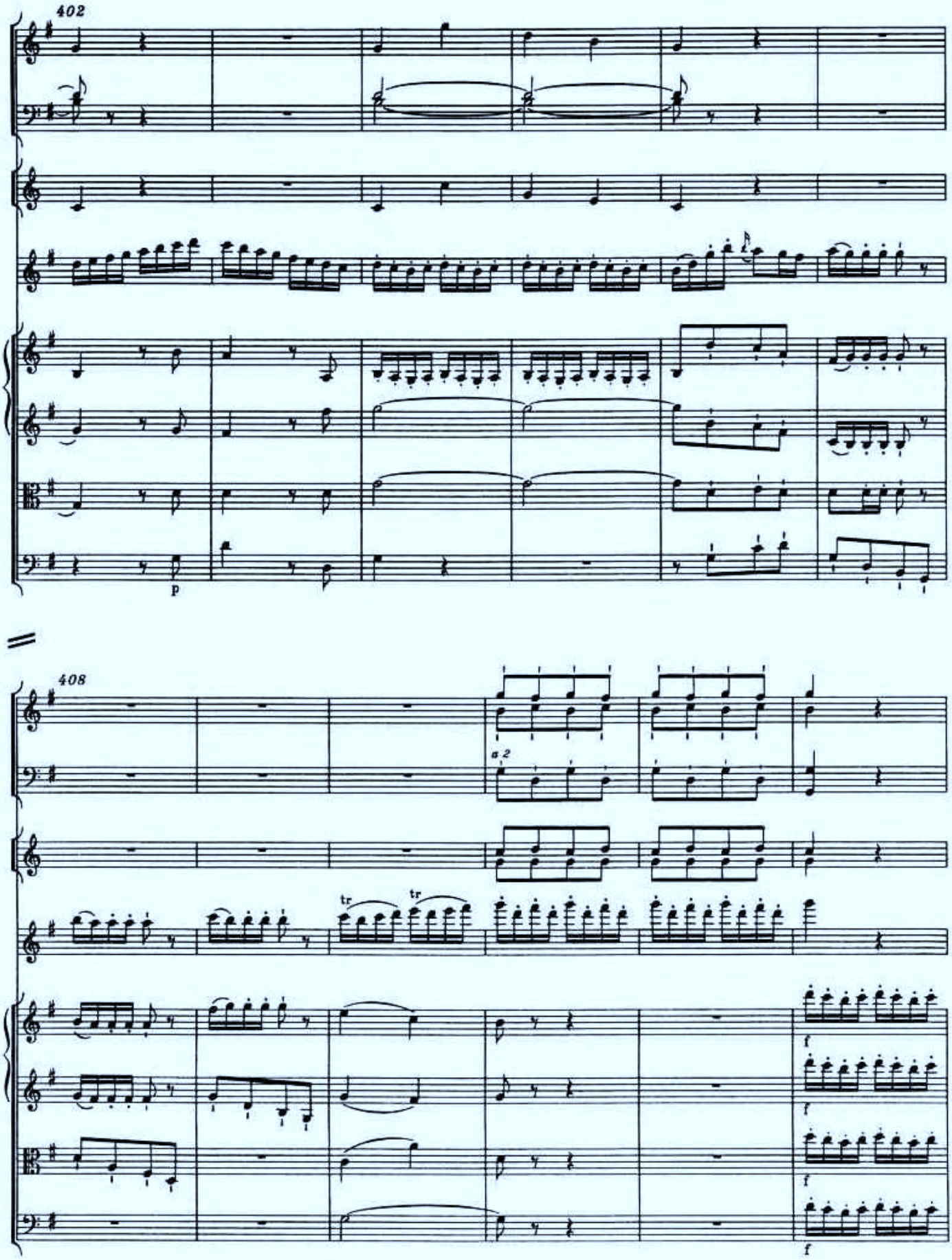

332
tr.
p
340

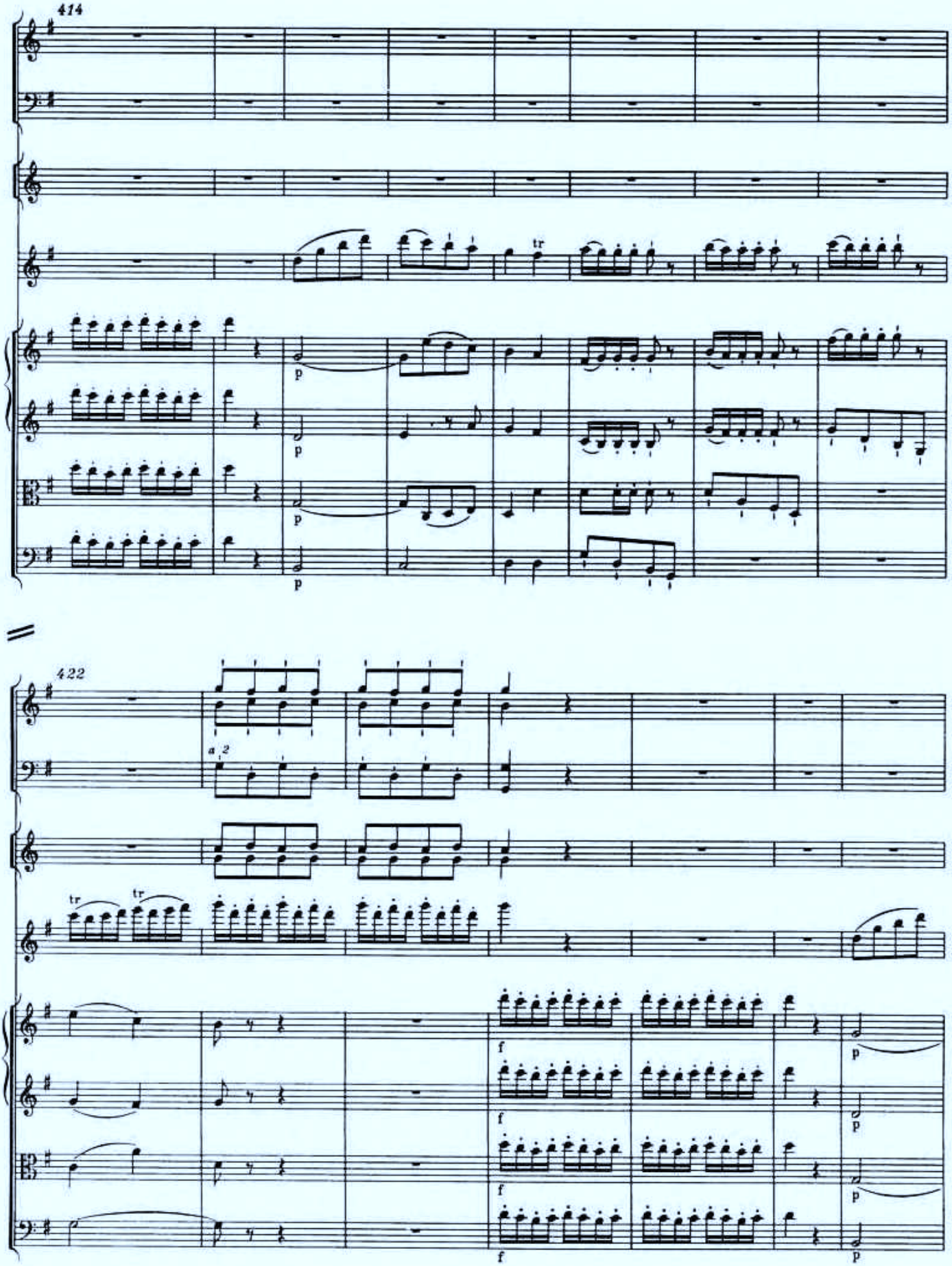

347
353
p
p
p

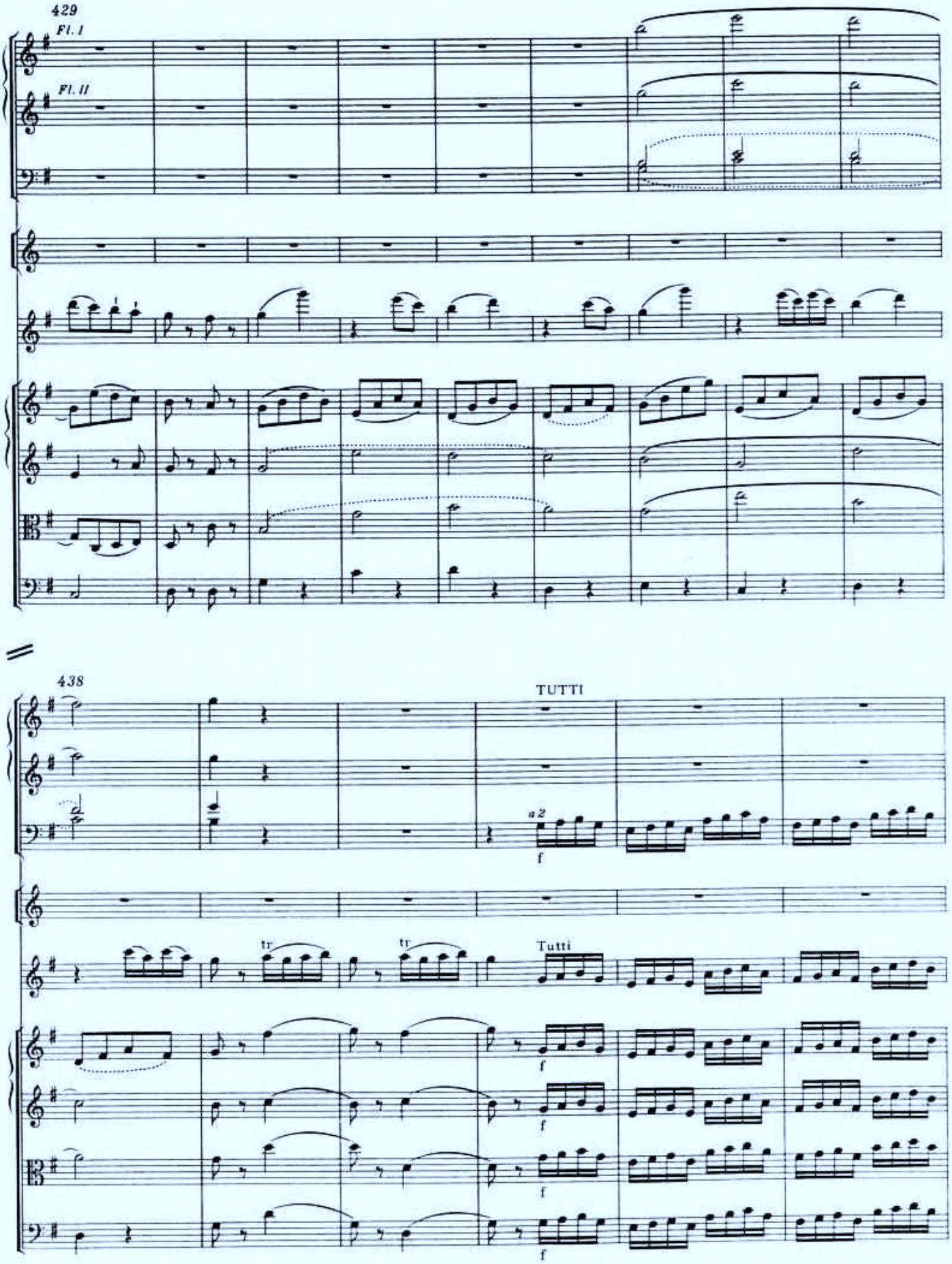

359
crescendo
f
366
p

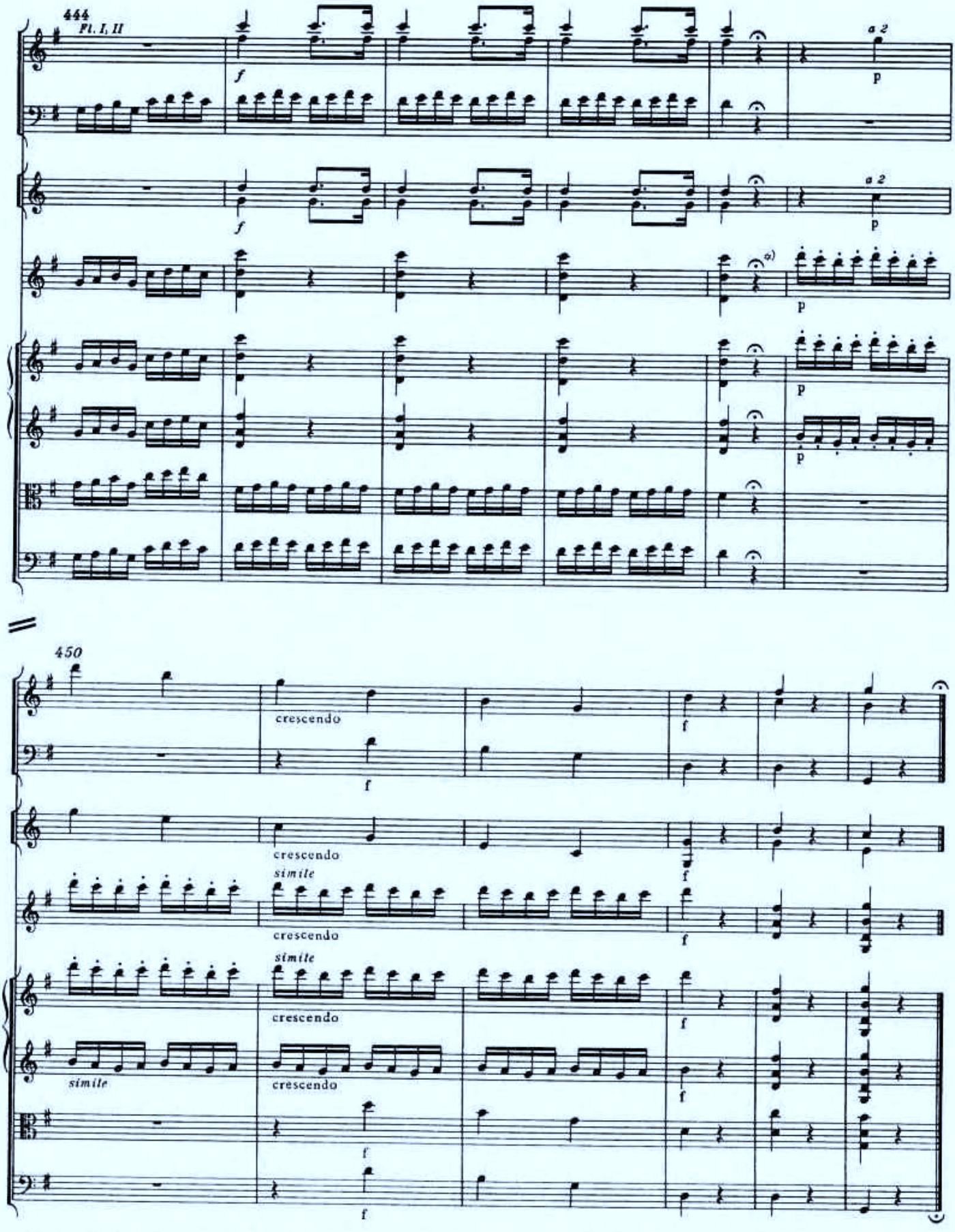

376
384
a 2
p
a 2
p
simile
simile
simile
simile


390
396
a 2
a 2


402
p
408
a 2
tr
tr
f
f
f
f

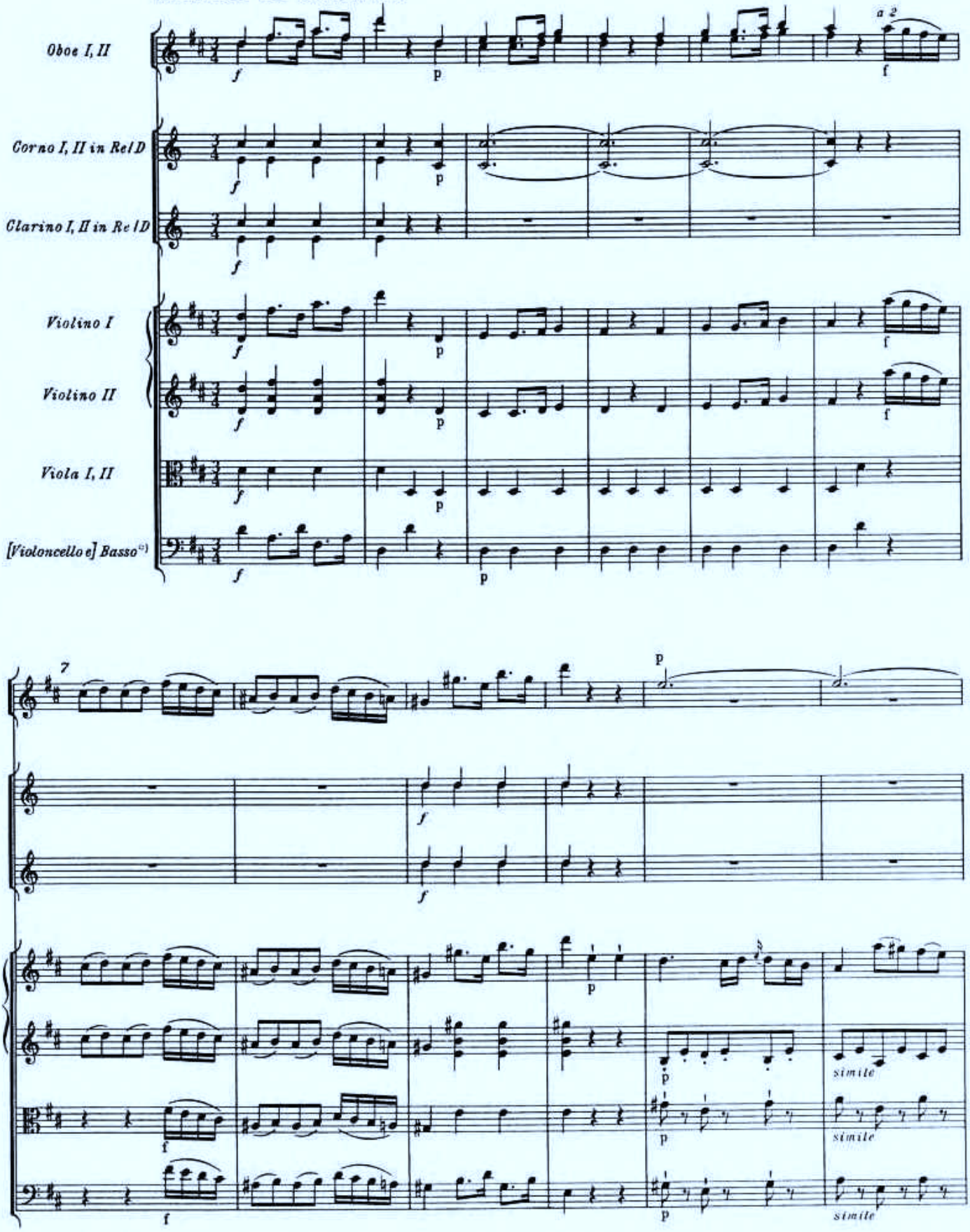

414
422
a 2
tr
tr
tr
p
f


429
Fl. I
Fl. II
438
TUTTI
a 2
f
tr
tr
Tutti
f
f
f
f

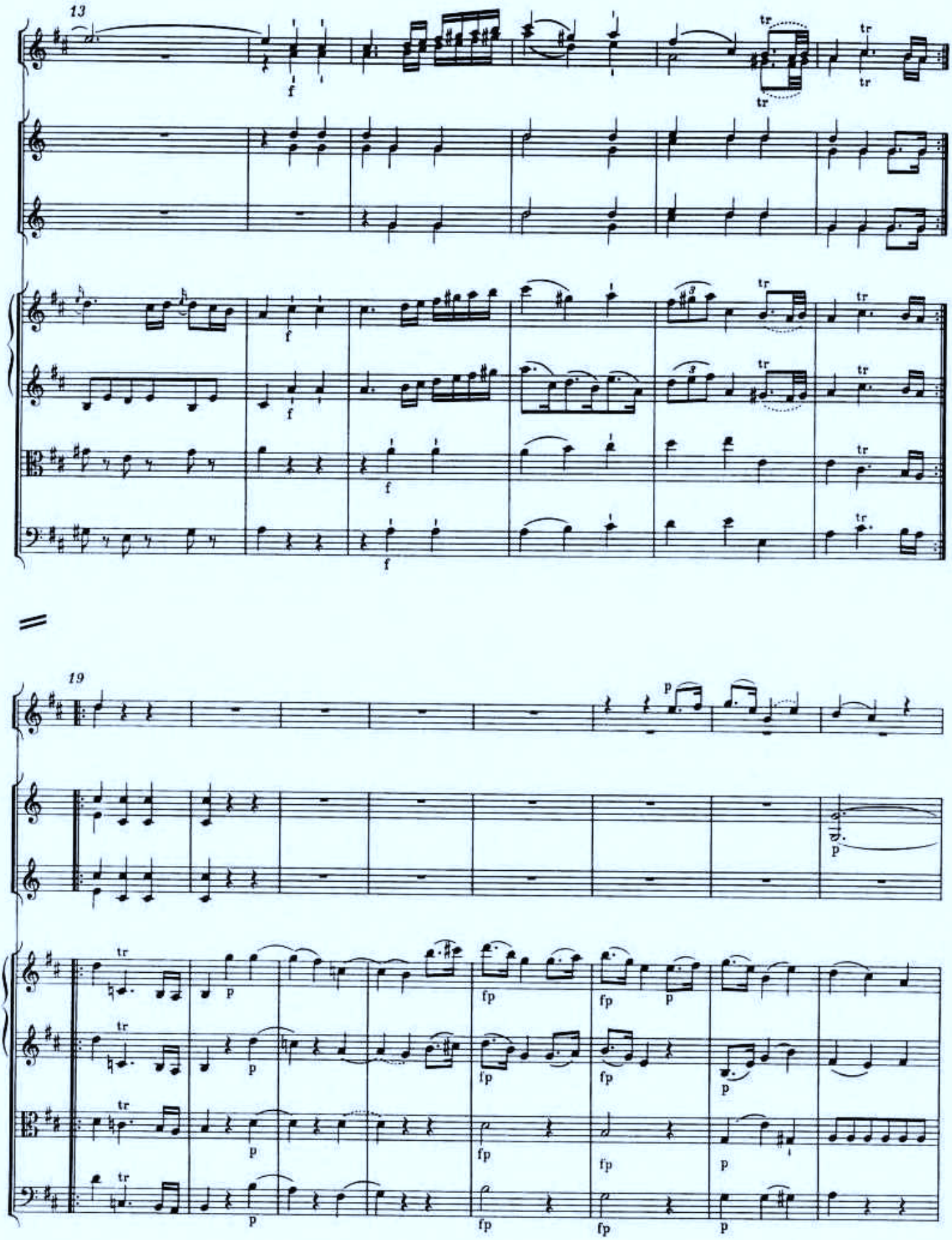


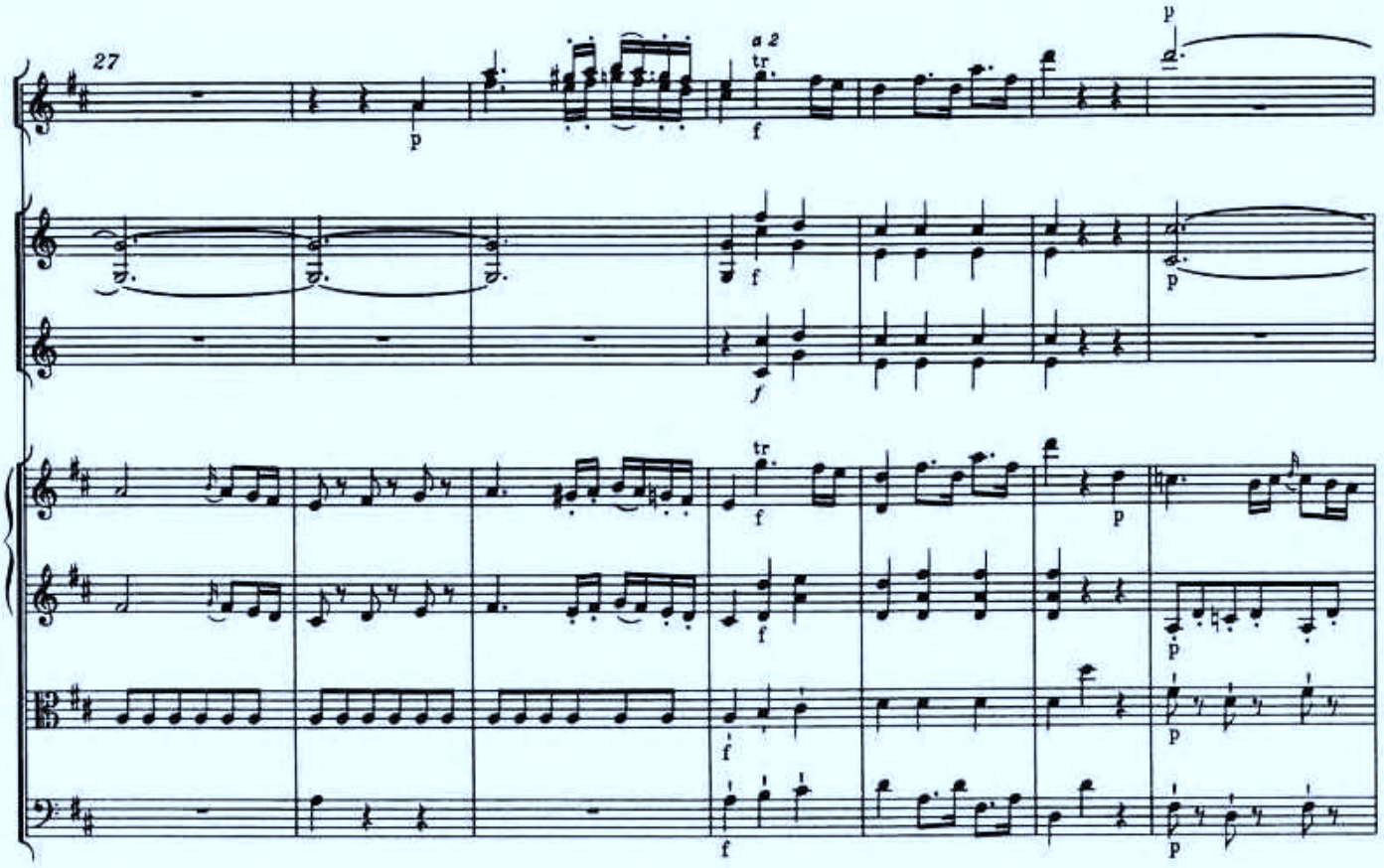
a) T. 448, Violino principale: Hier ist ein Eingang zu spielen.

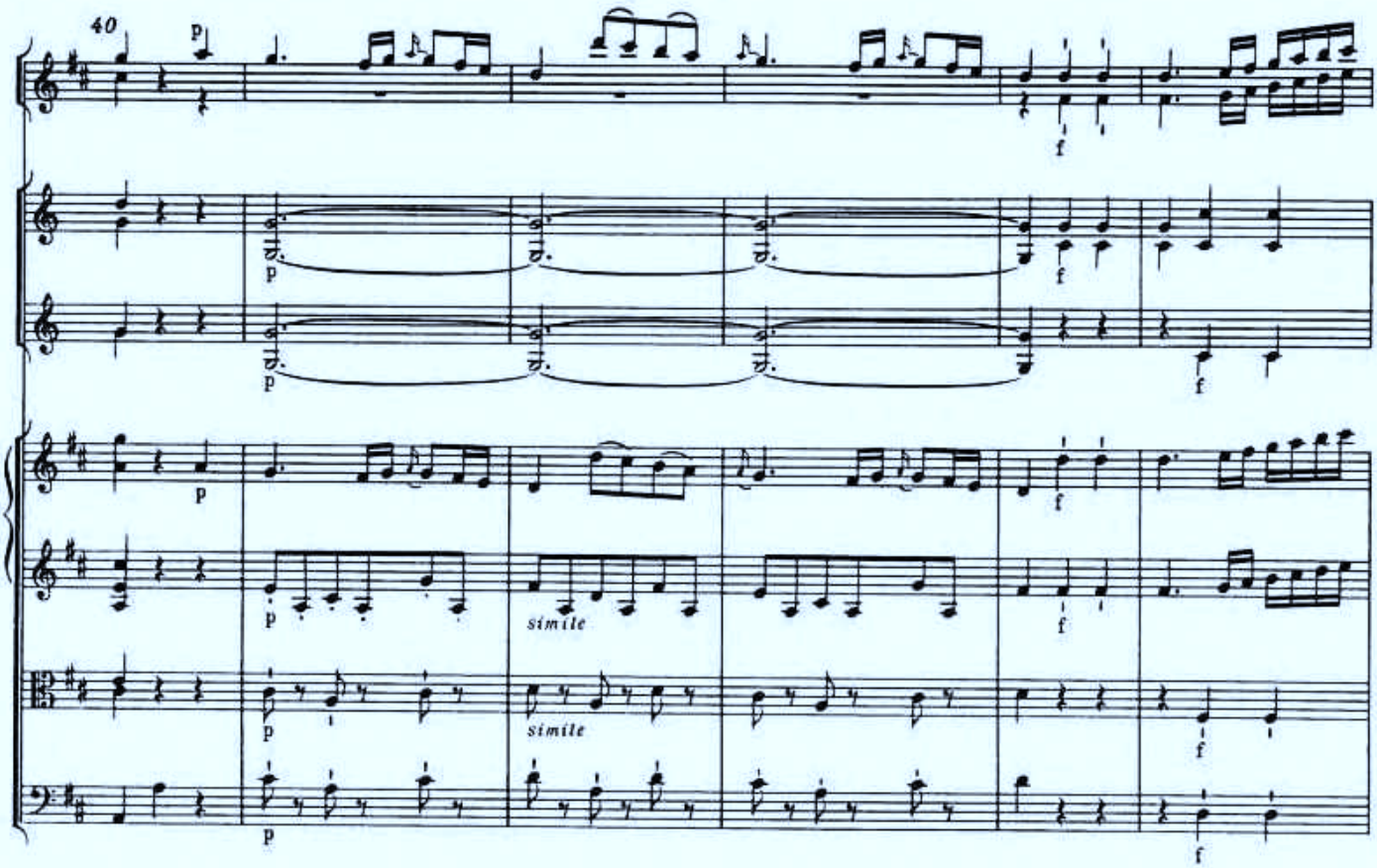
MENUETTO GALANTE

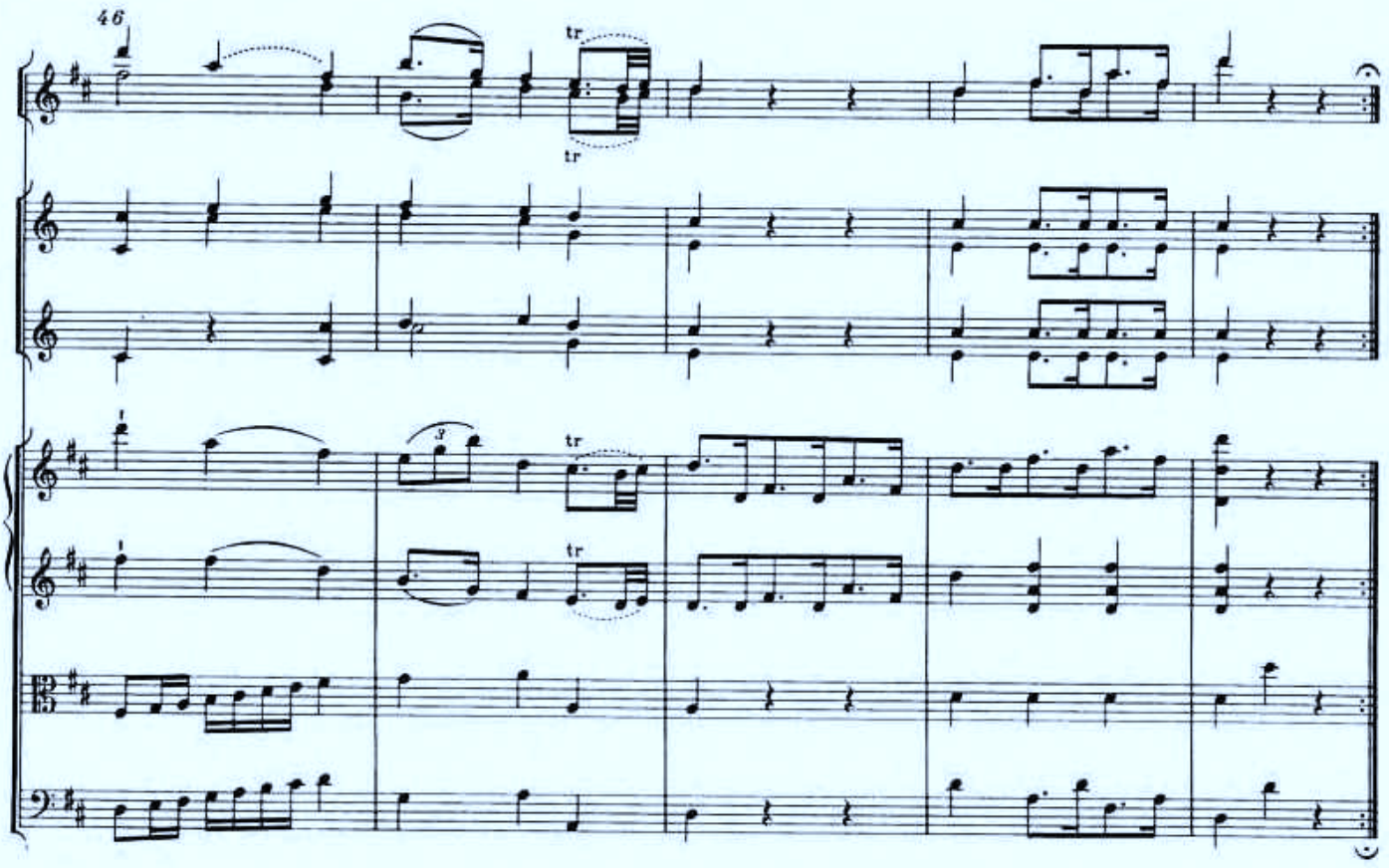


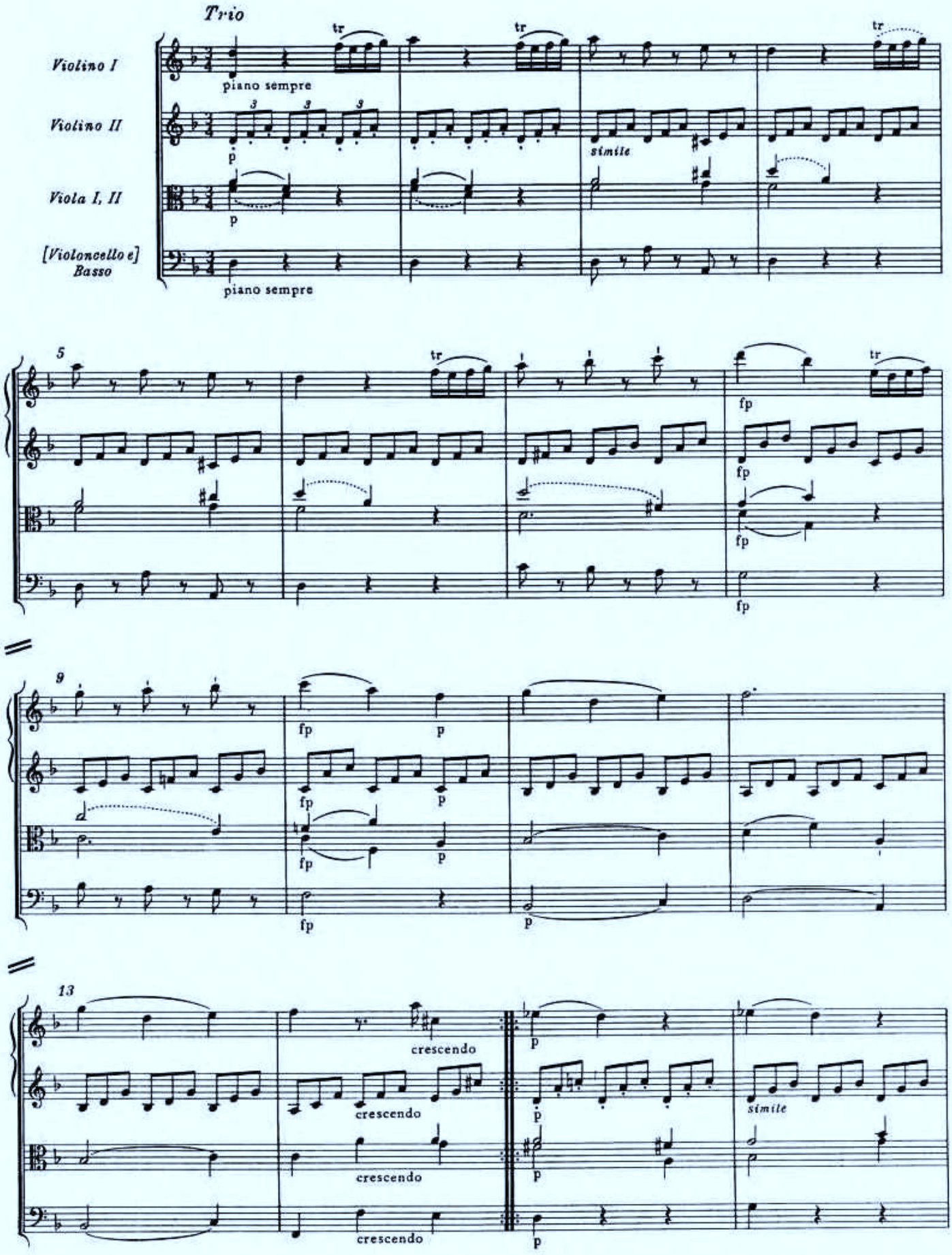
°) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

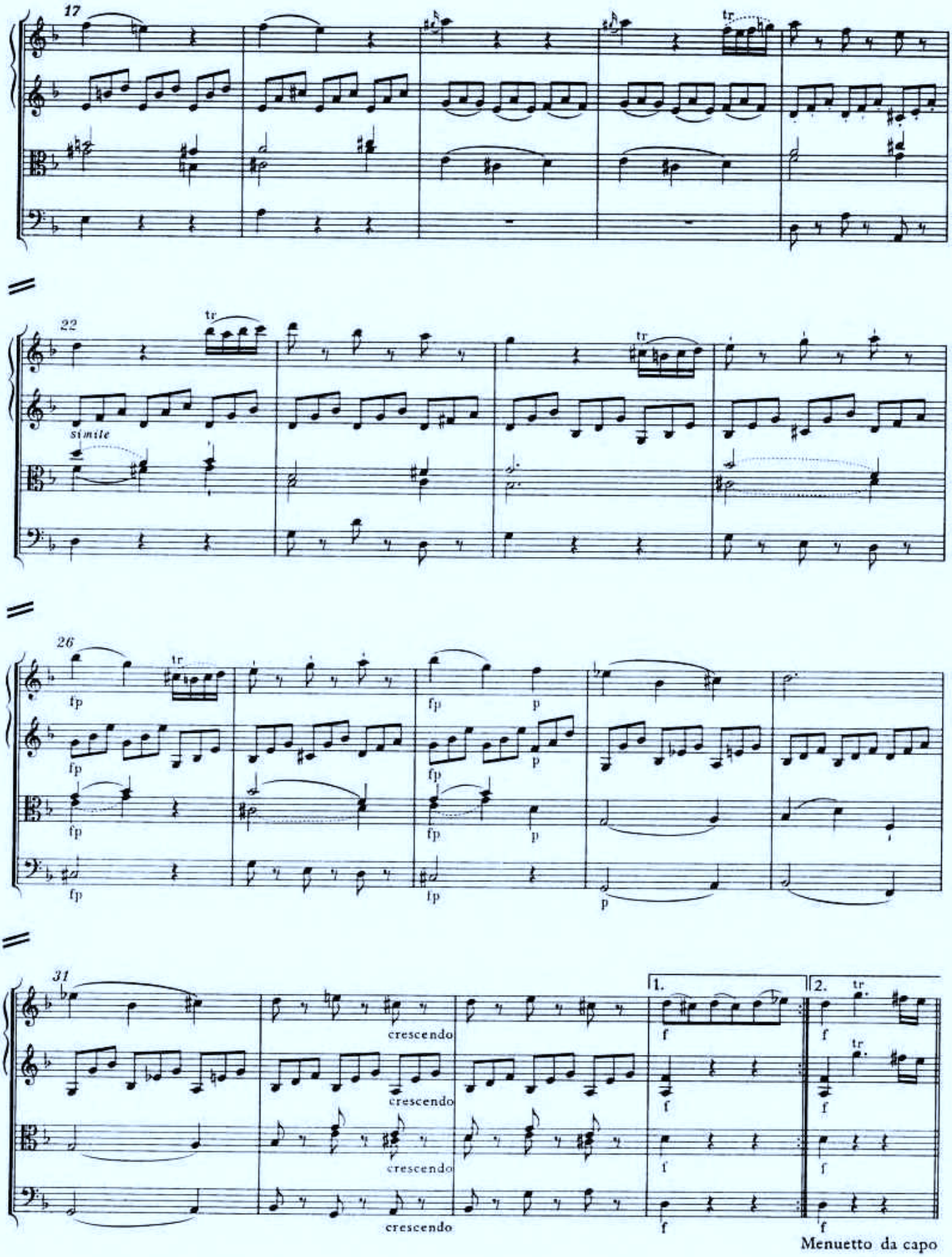

13
19

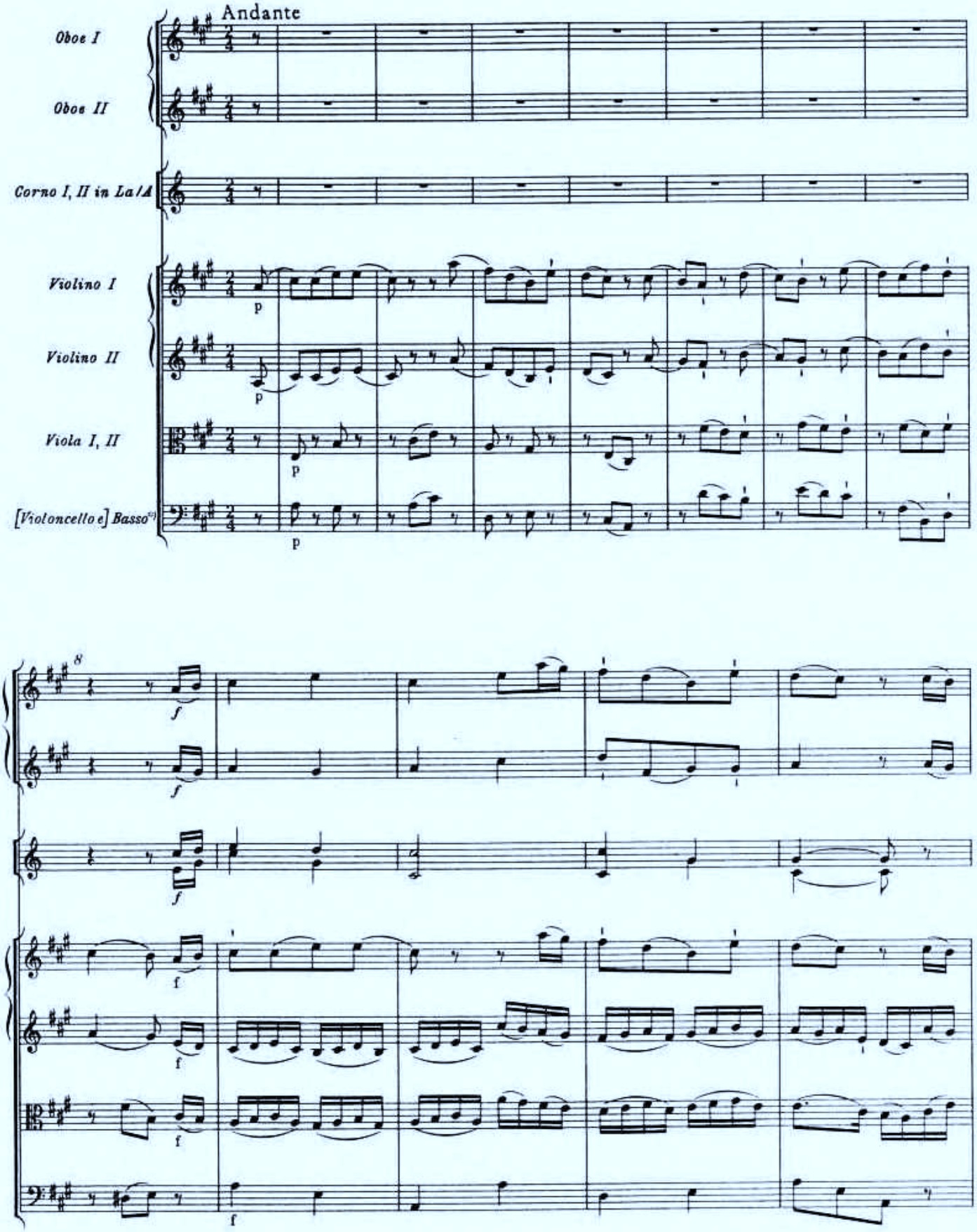

27
a 2
tr
p
f
simile
simile
simile


40
p
f
simile
simile

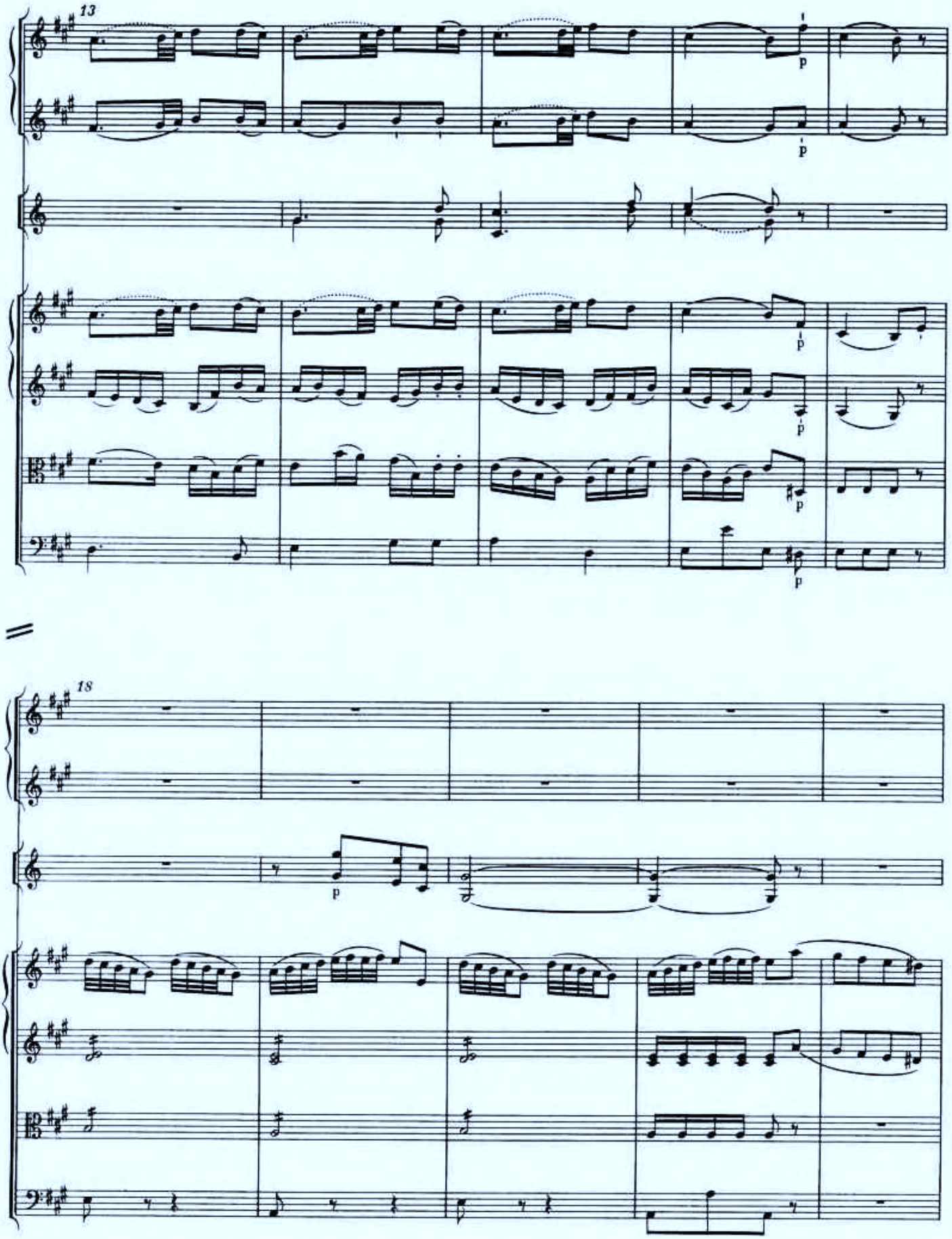

46
tr
tr
tr
tr

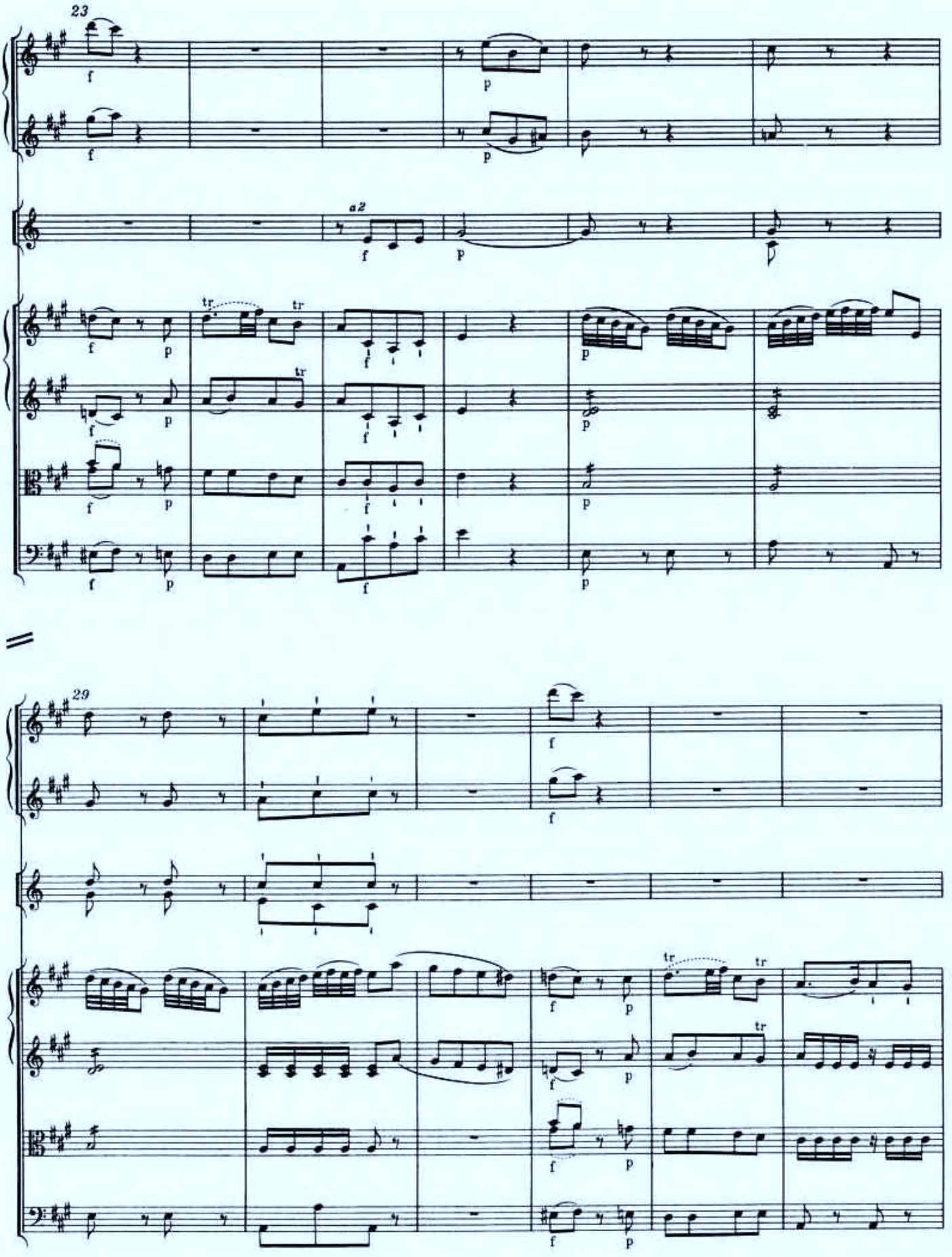

Trio
Violino I
Violino II
Viola I, II
[Violoncello e] Basso
piano sempre
piano sempre
simile
tr
p
fp
crescendo
simile

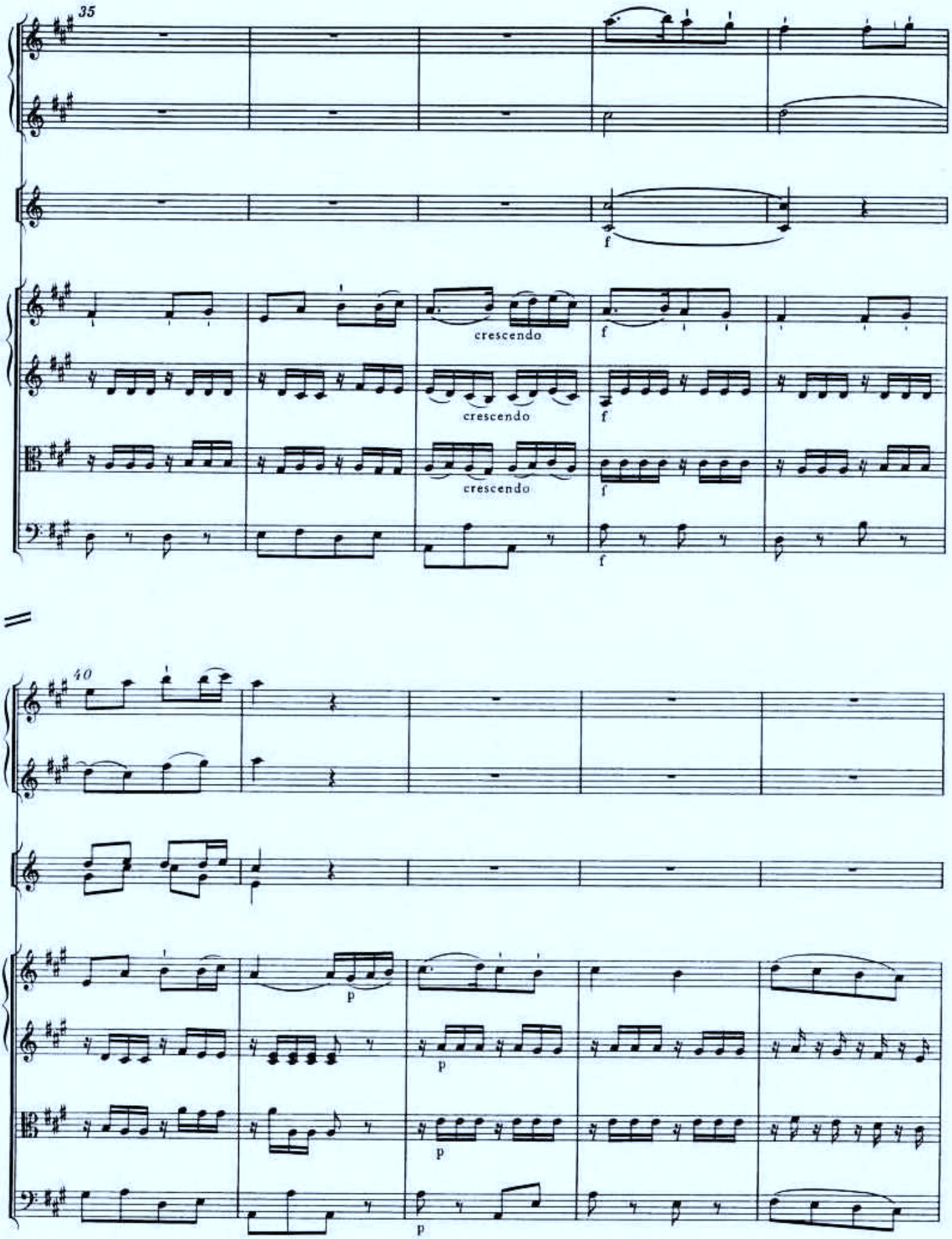

17
tr
22
tr
simile
tr
26
tr
fp
p
31
crescendo
1.
2.
f
Menuetto da capo



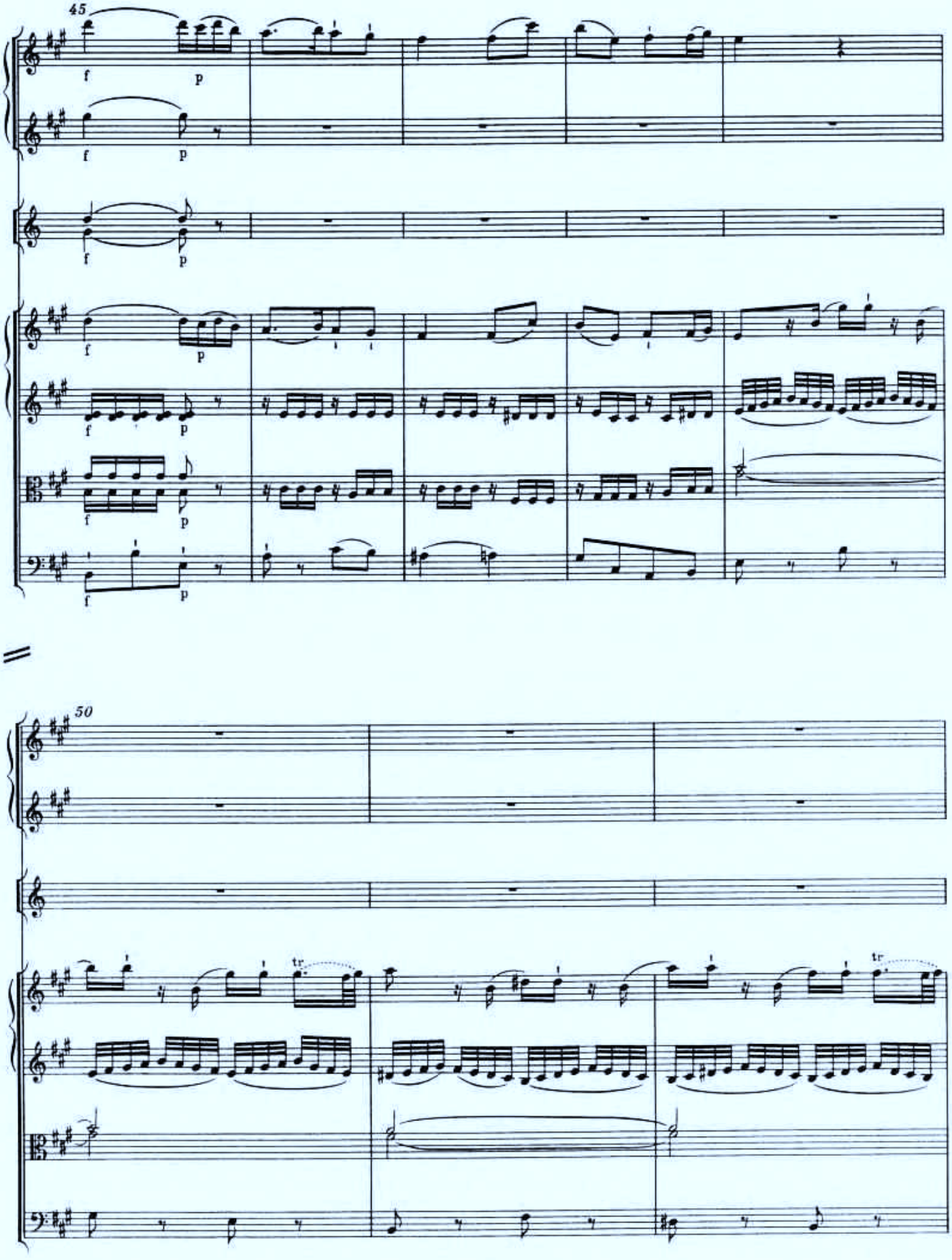
*) Fagotto ad lib.; vgl. Vorwort.

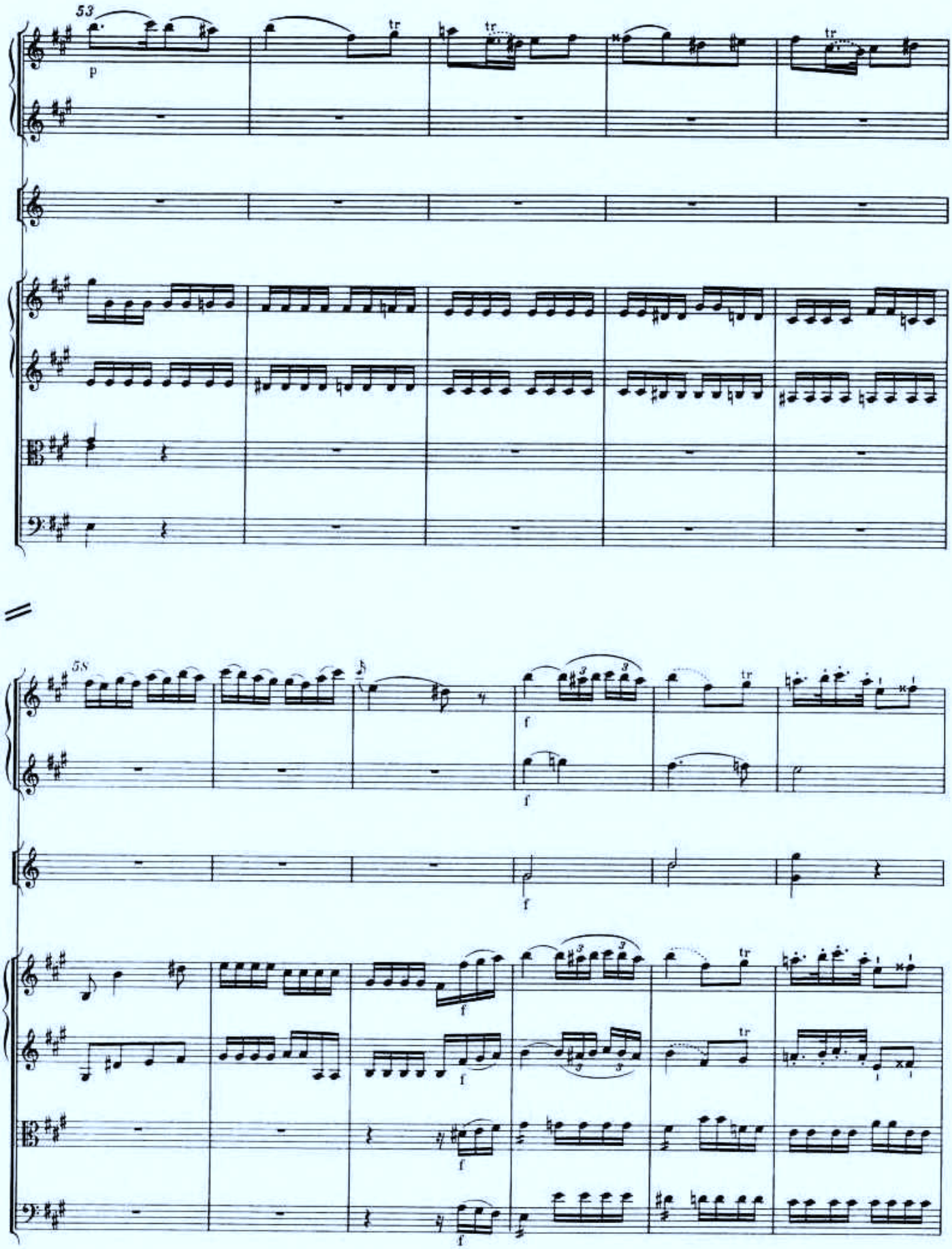

13
18

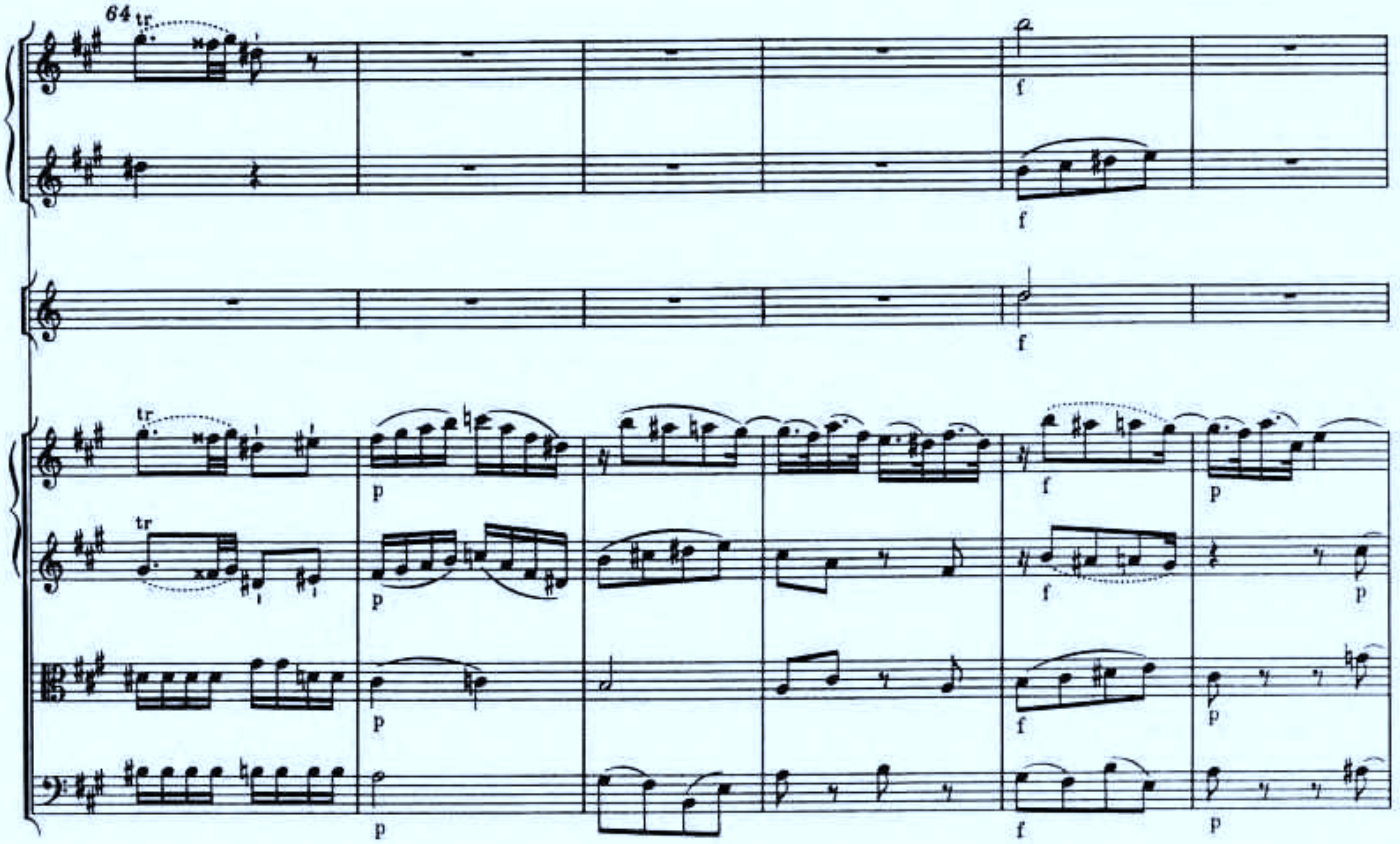

23
a2
29

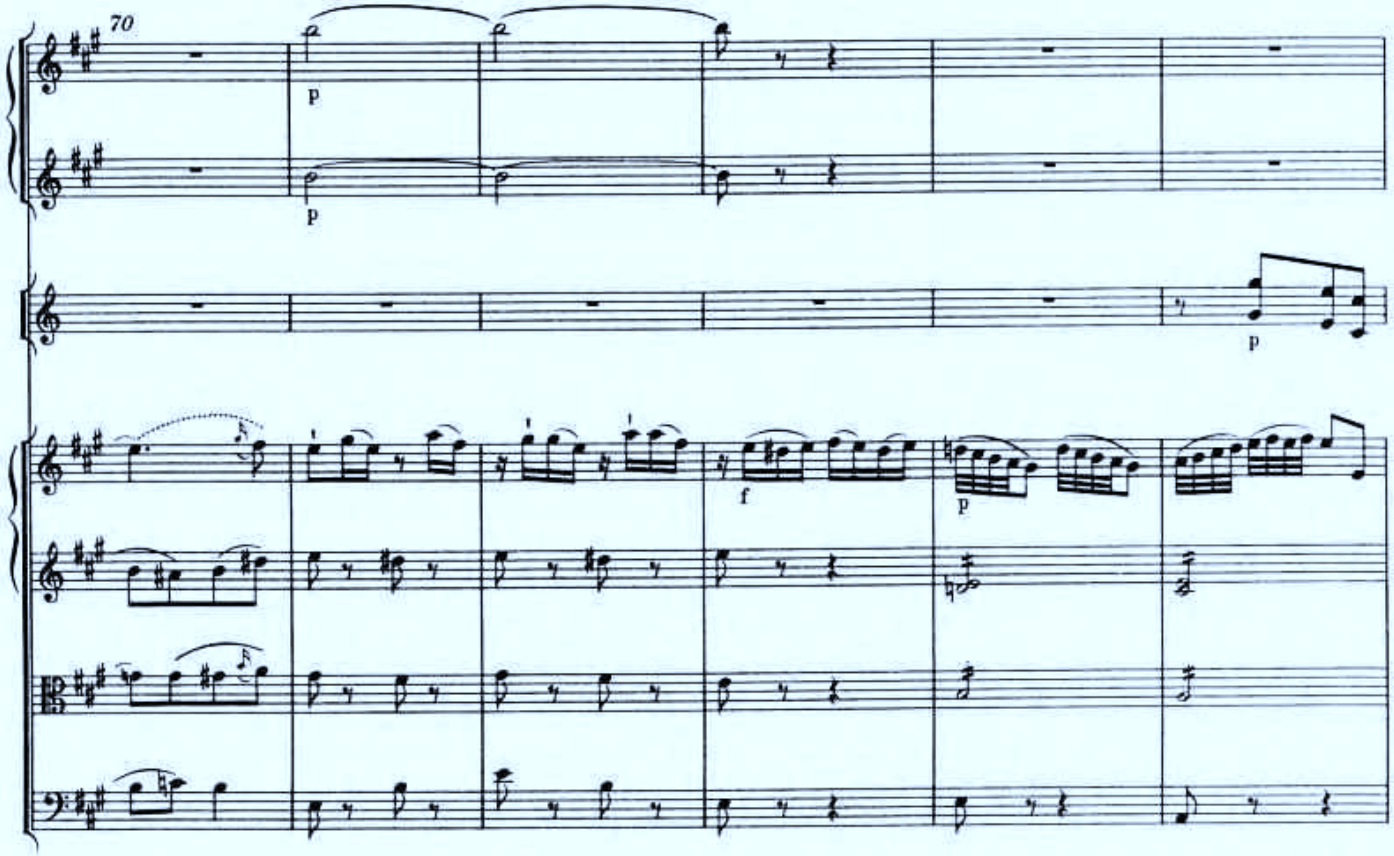


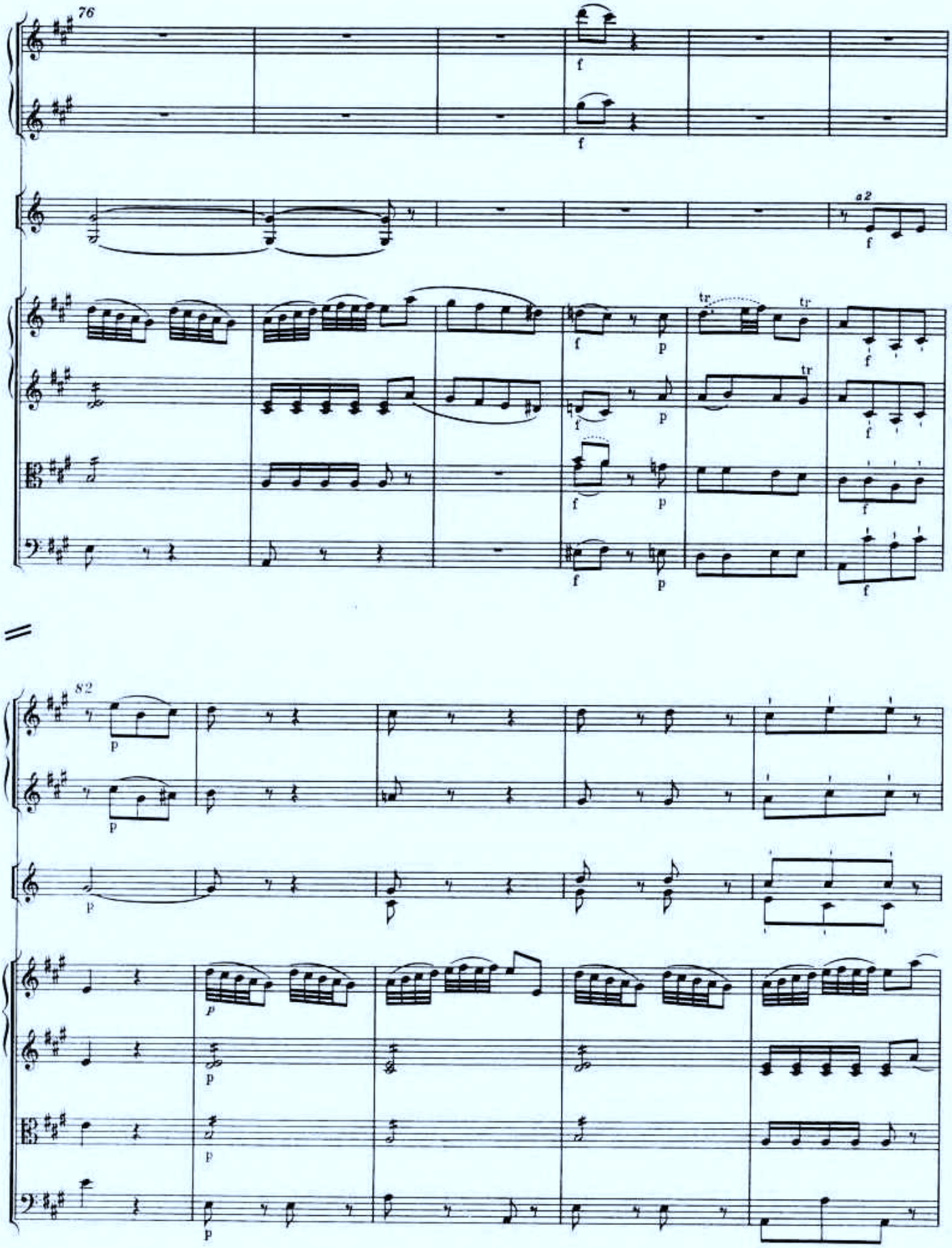
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

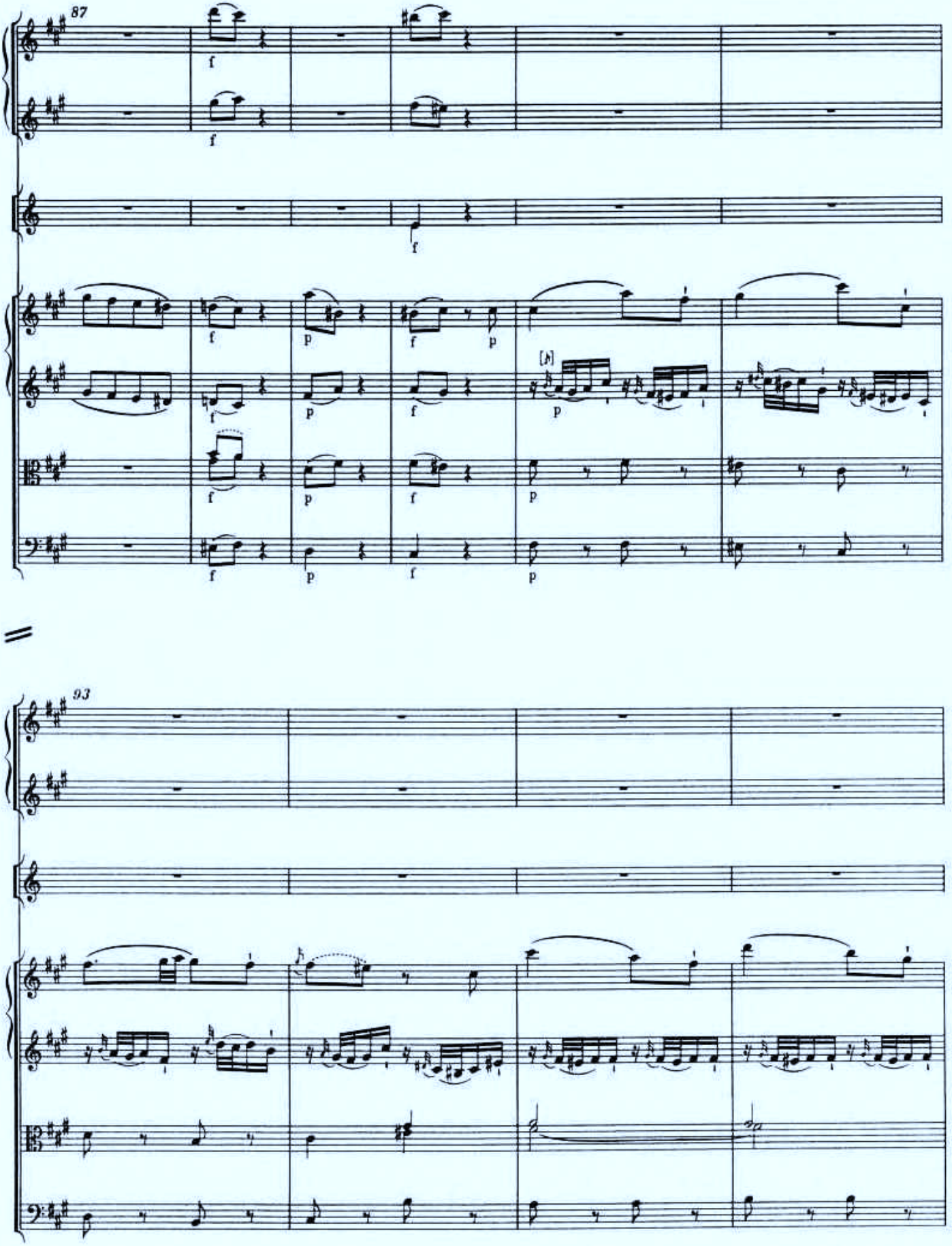

45
50
tr
tr

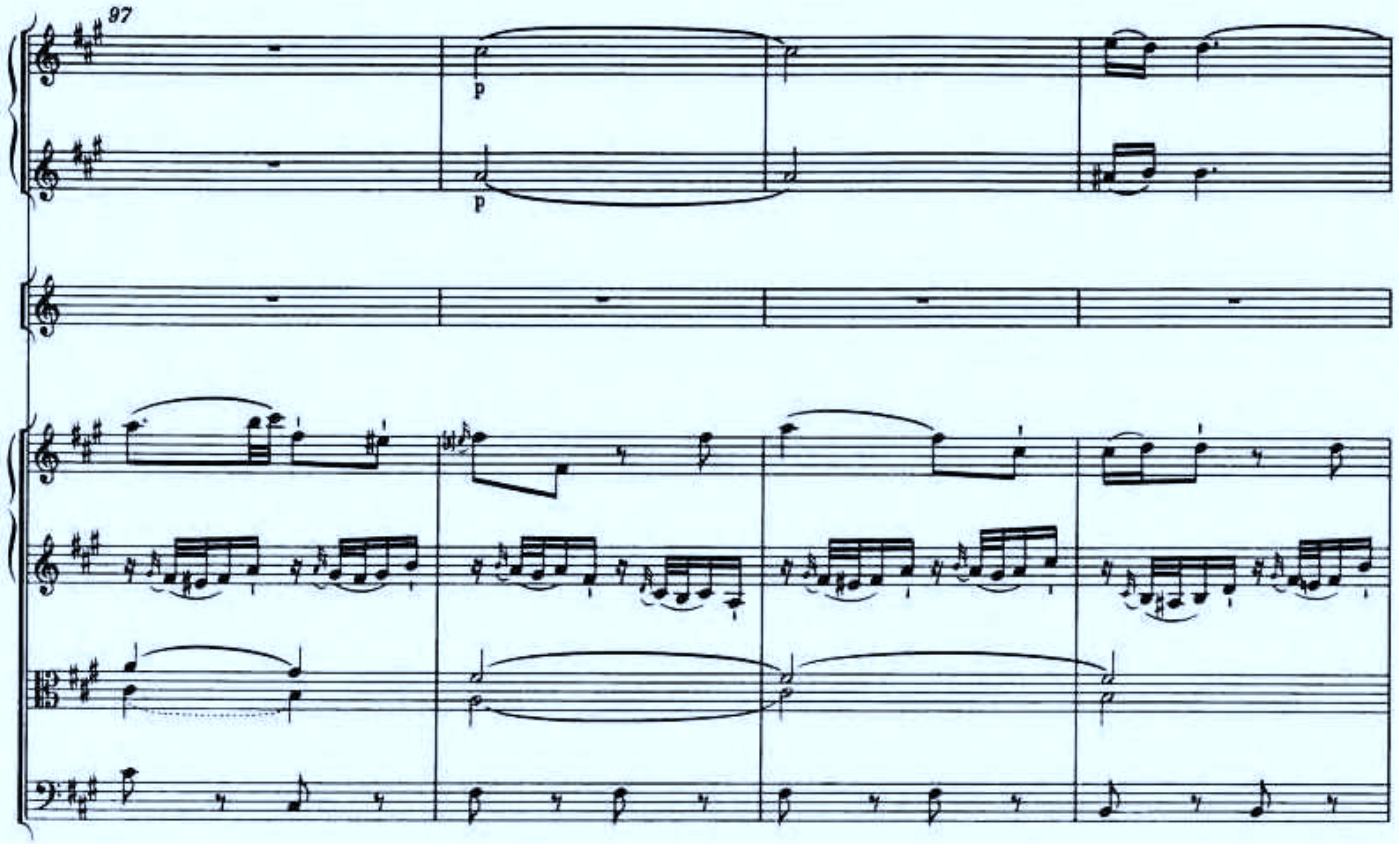

53
p
tr
tr
tr
58
f
f
f
f
f
f
tr
tr

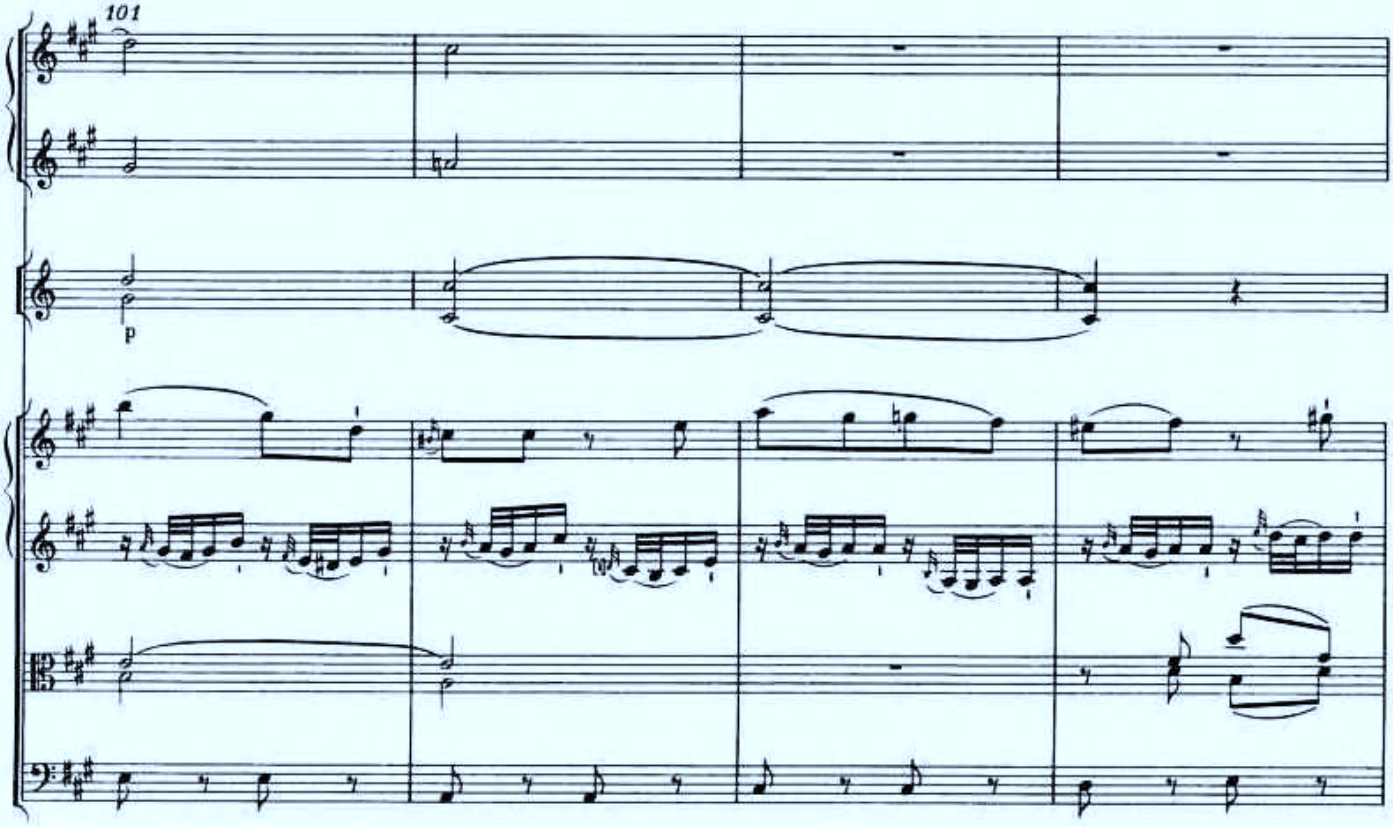

64
tr
f
p

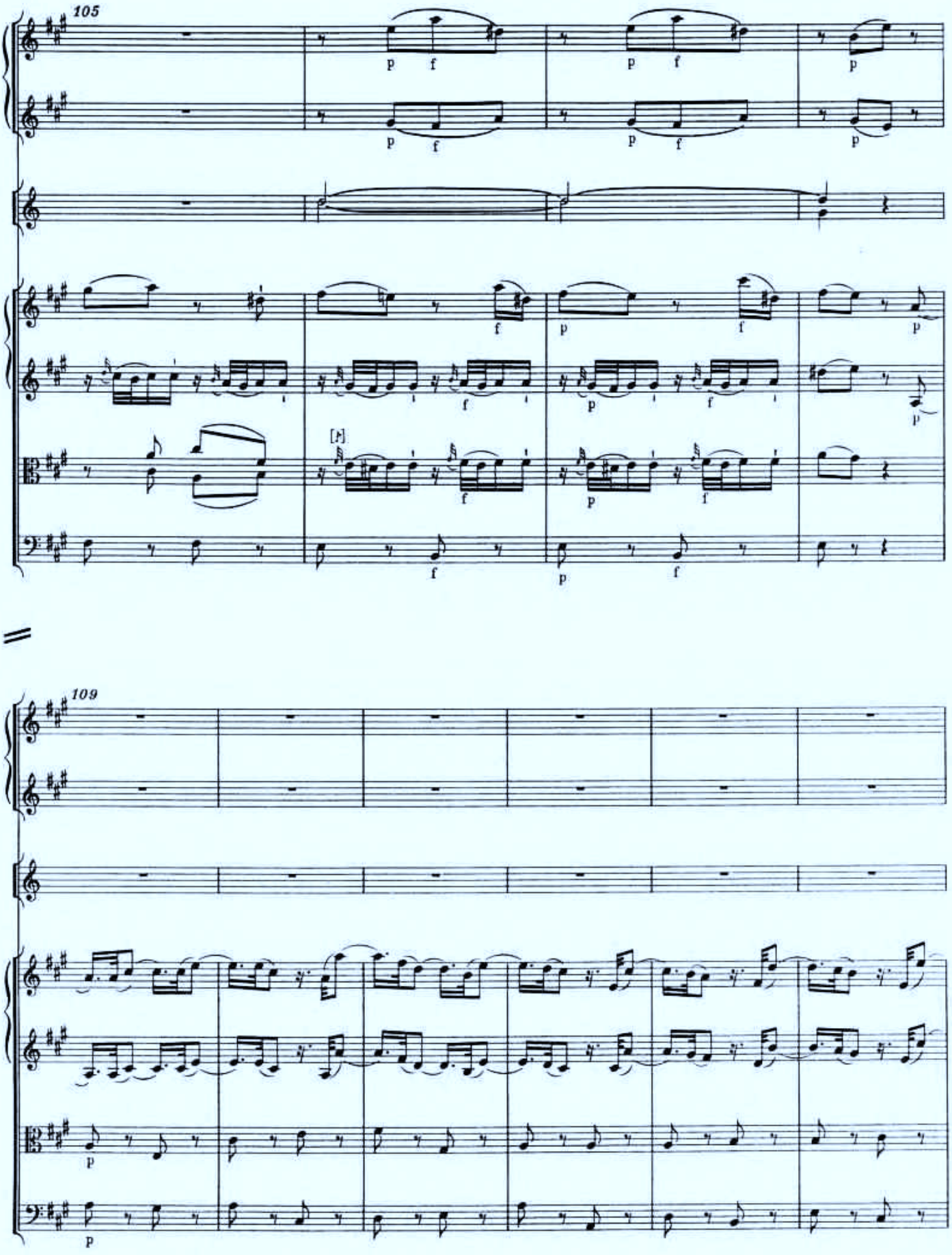

70
p
f

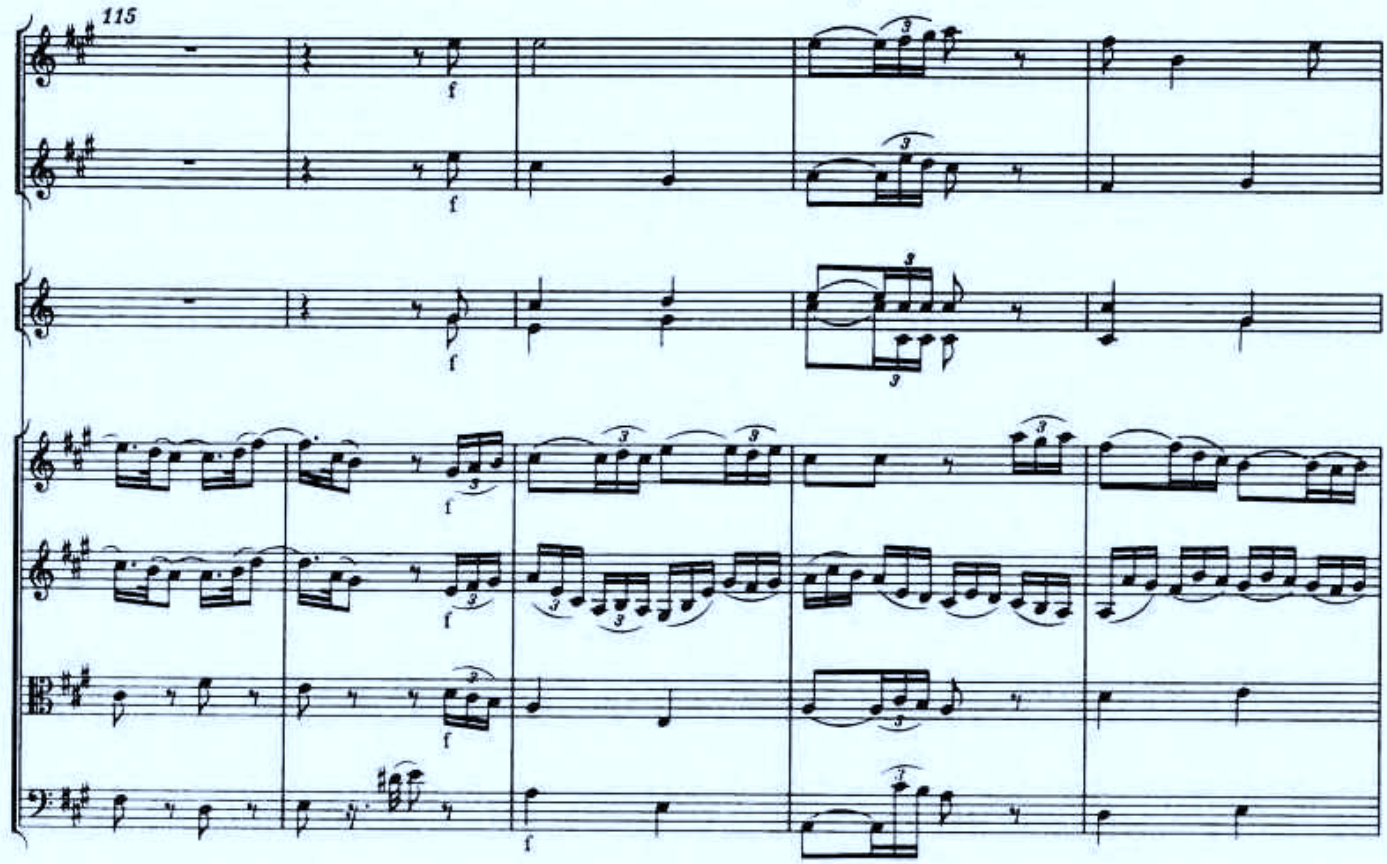

76
a2
82

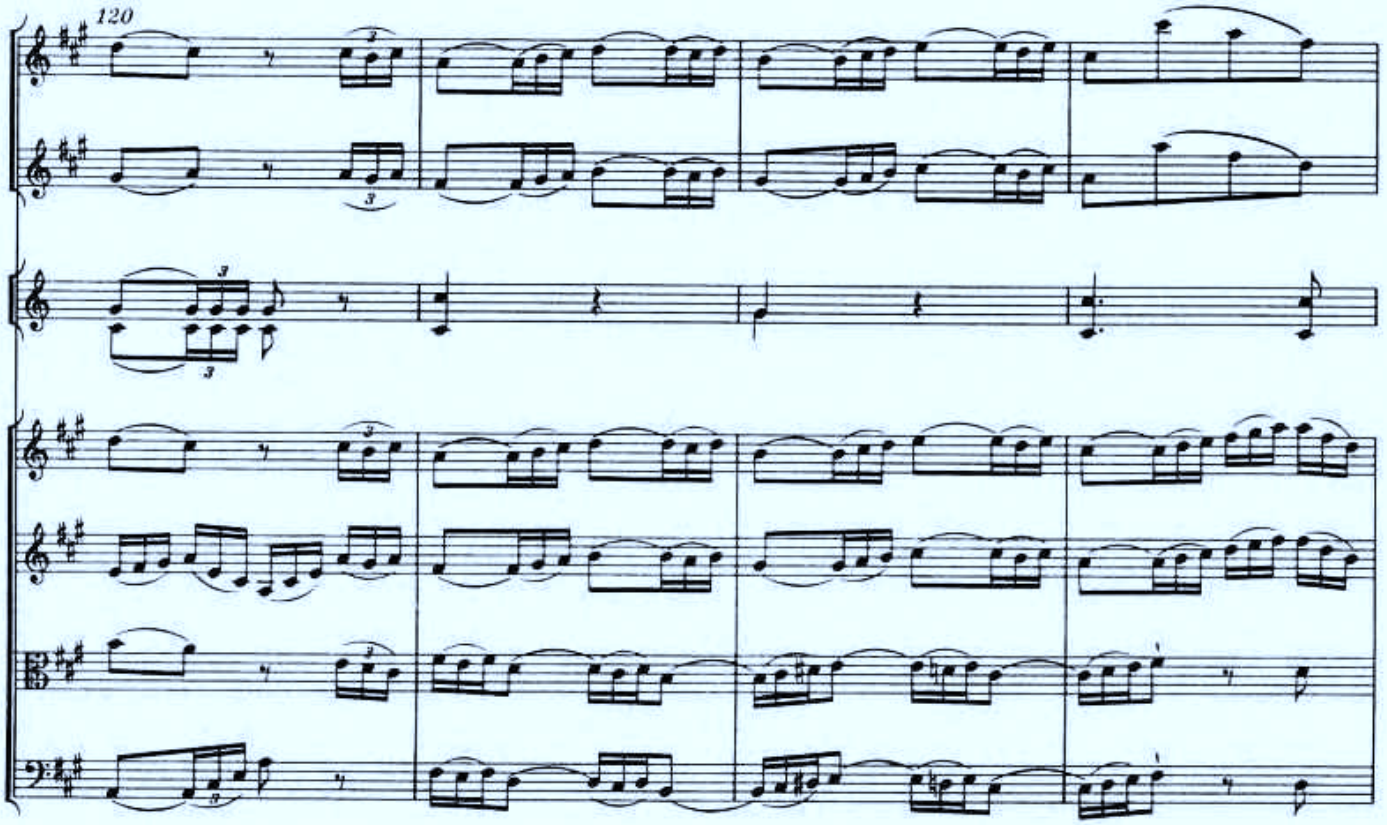

87
93

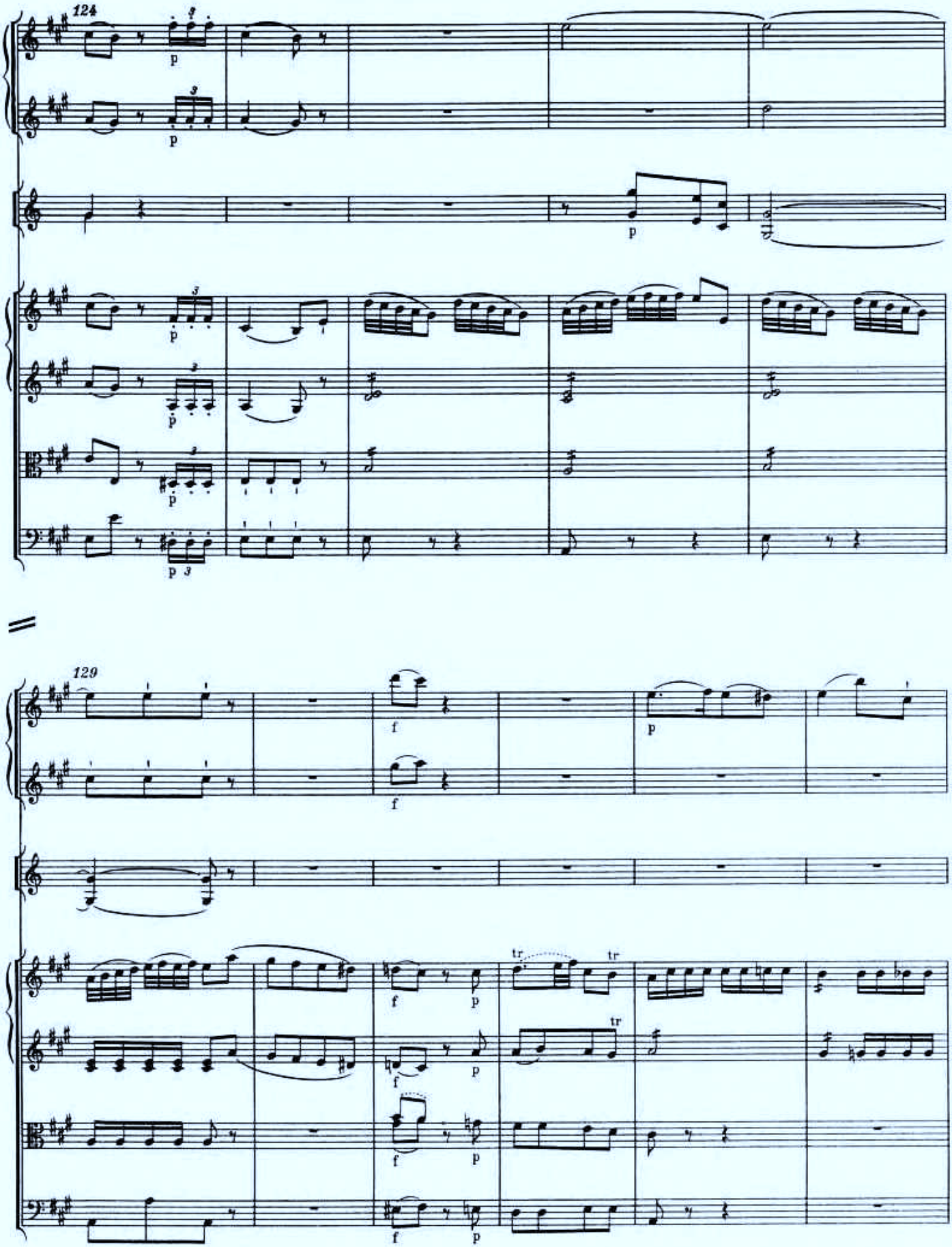

97
p
p

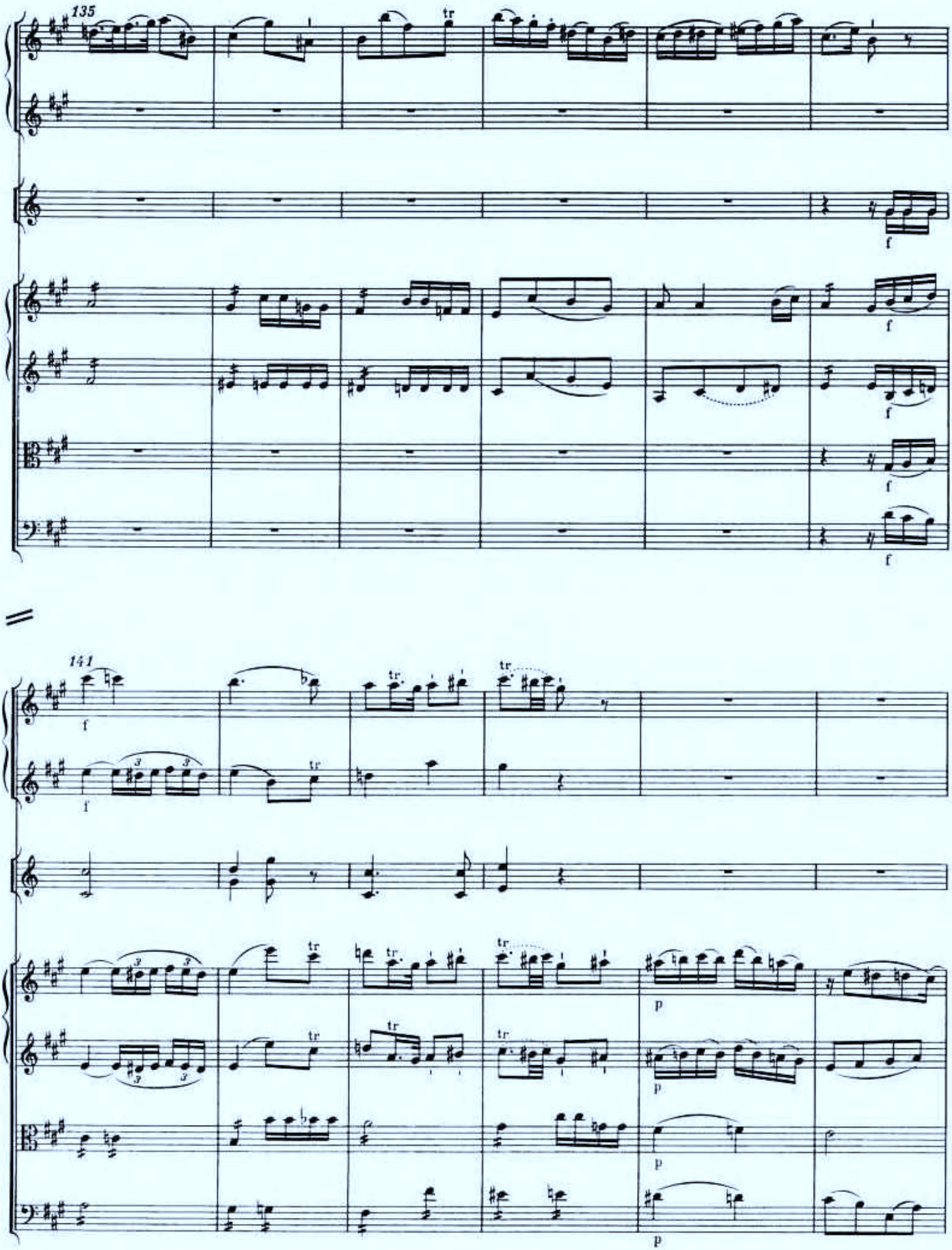

101
p

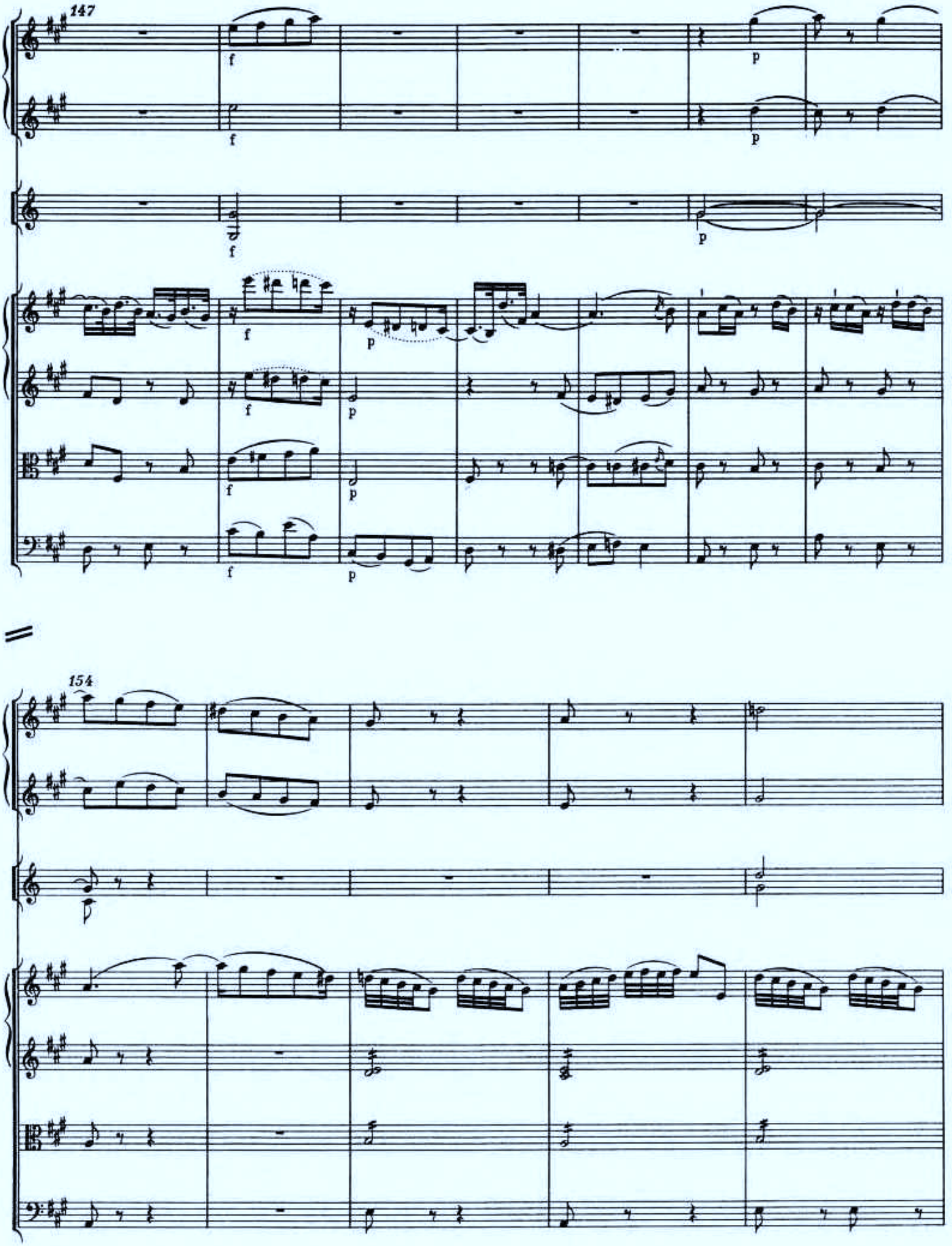

105
109

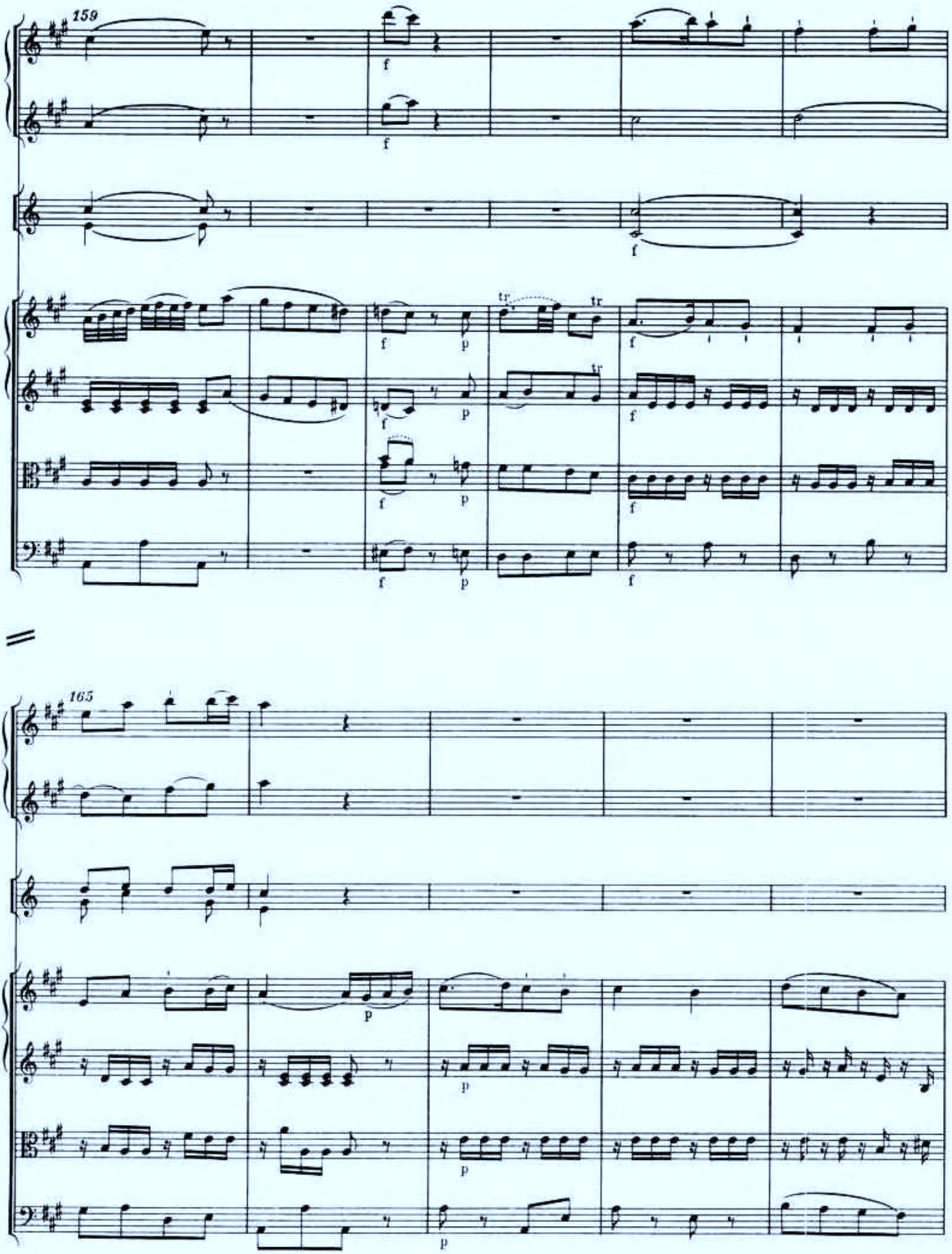

115
f

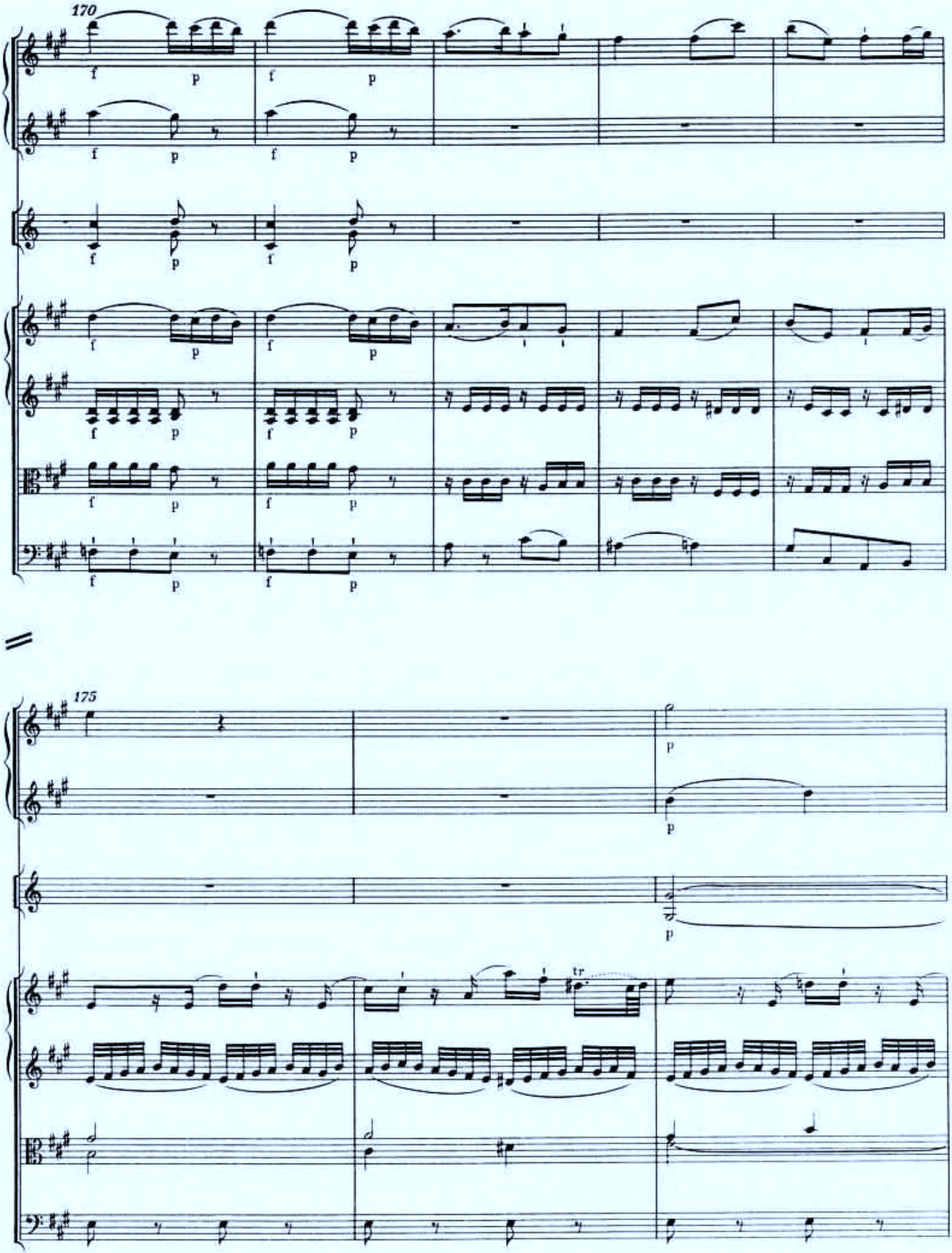

120

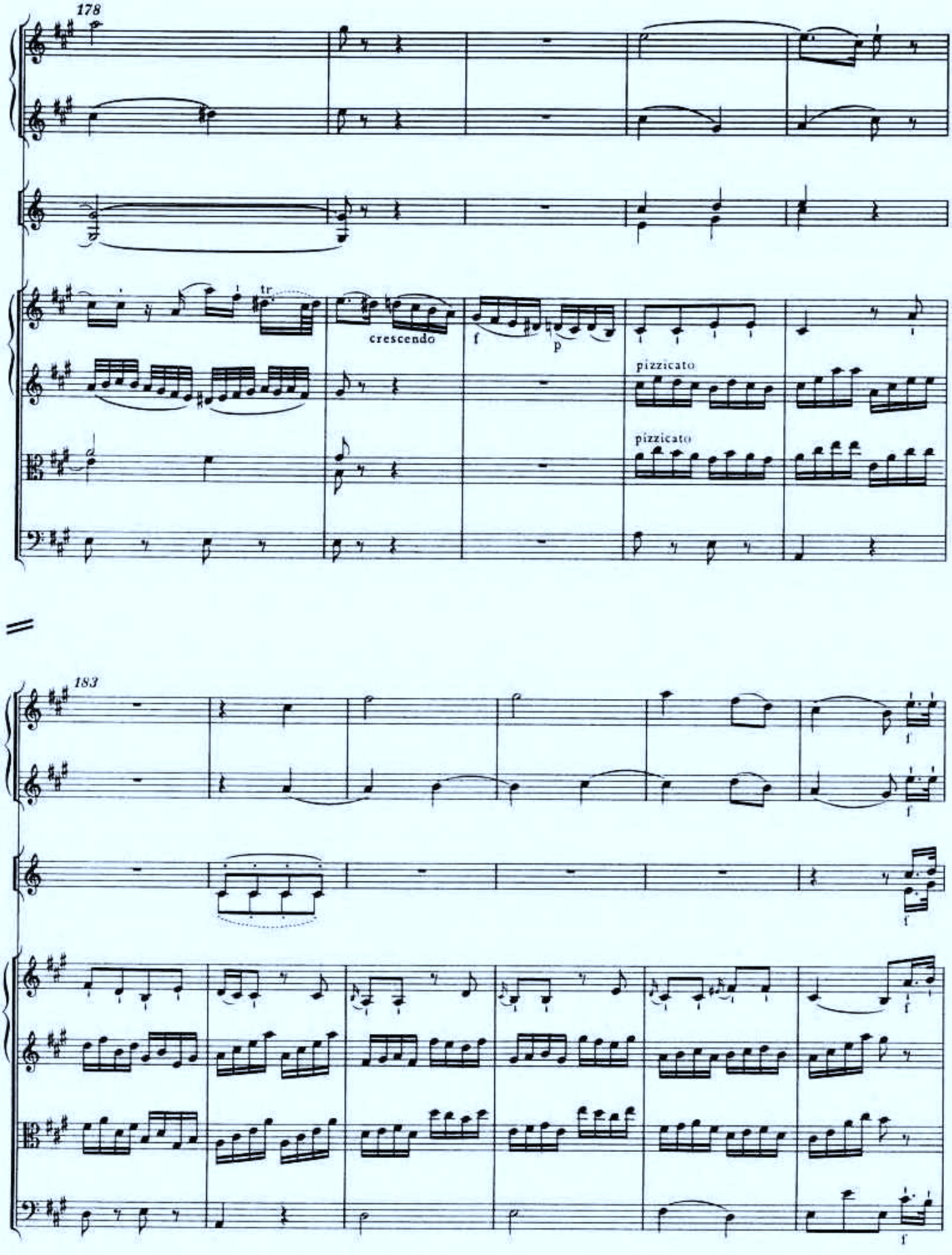

124
129

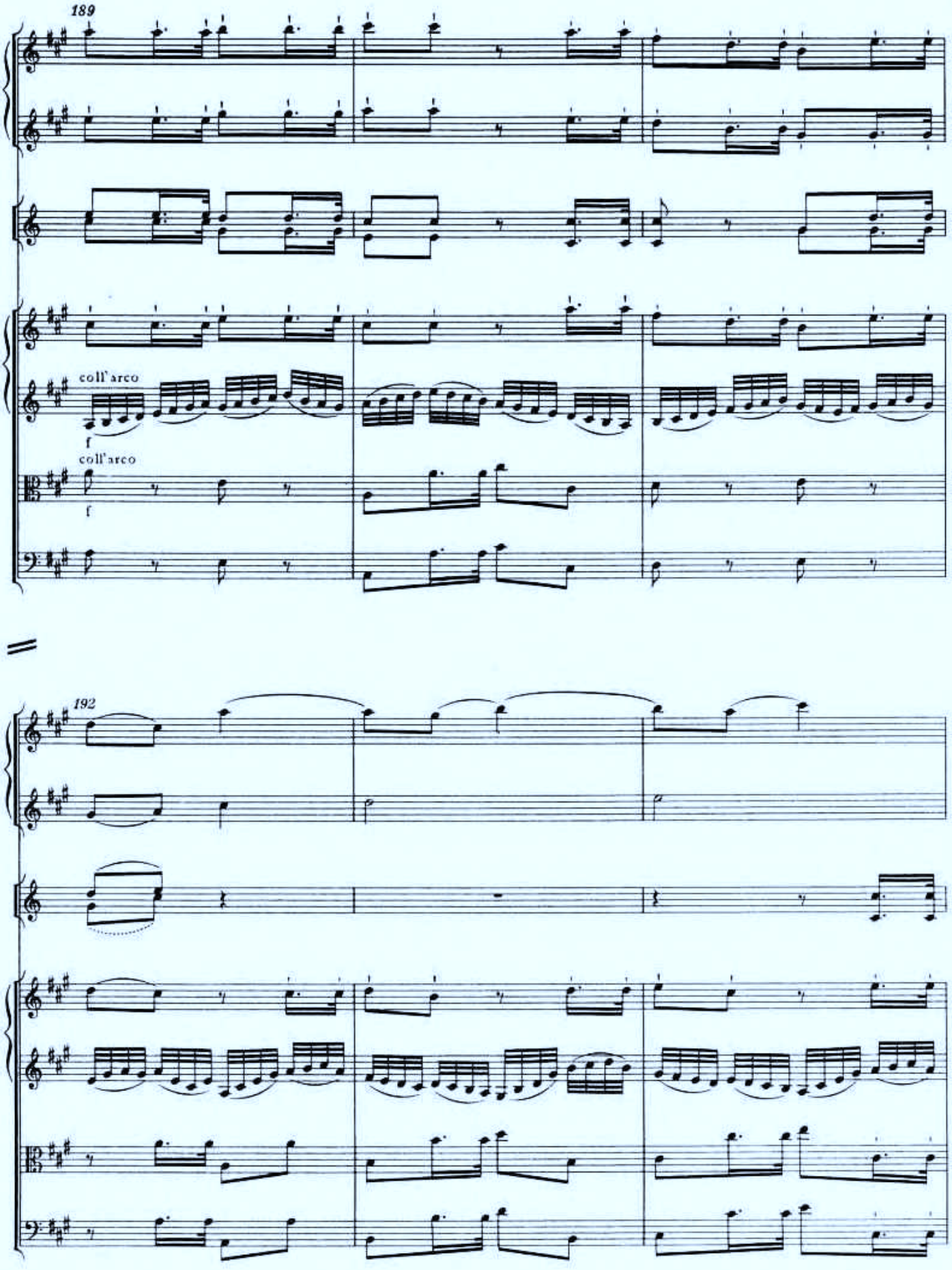

135
141

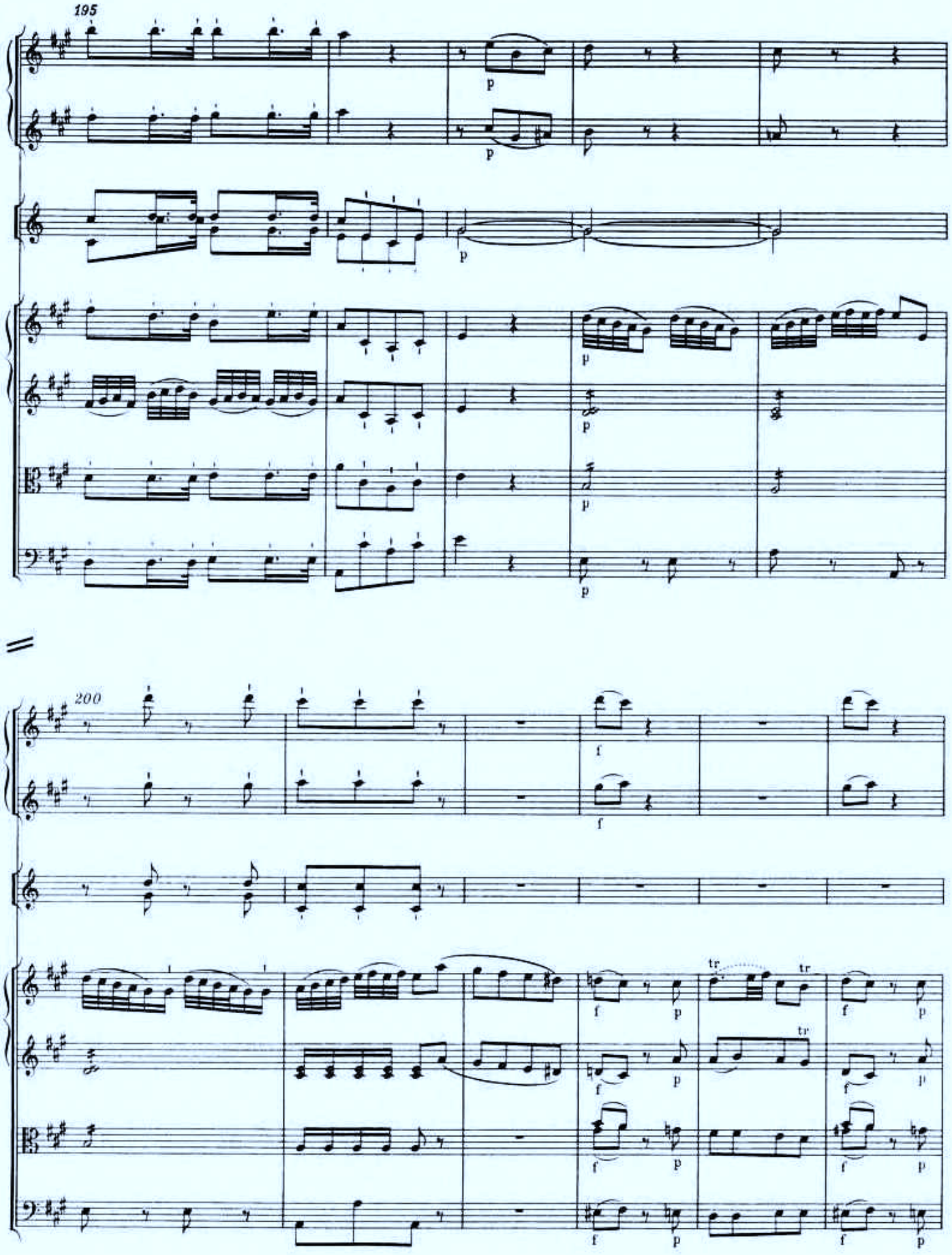

147
154

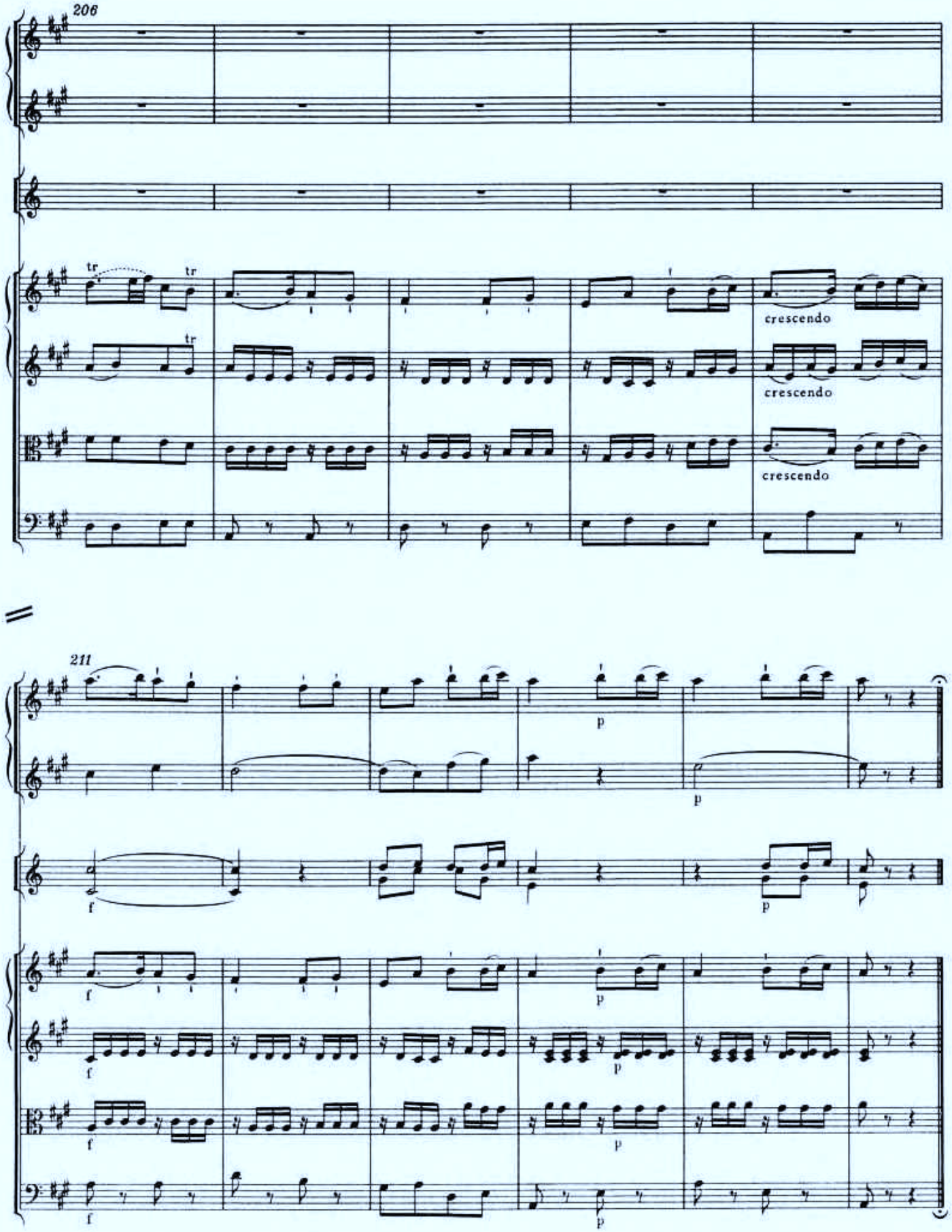

159
165


170
175
tr

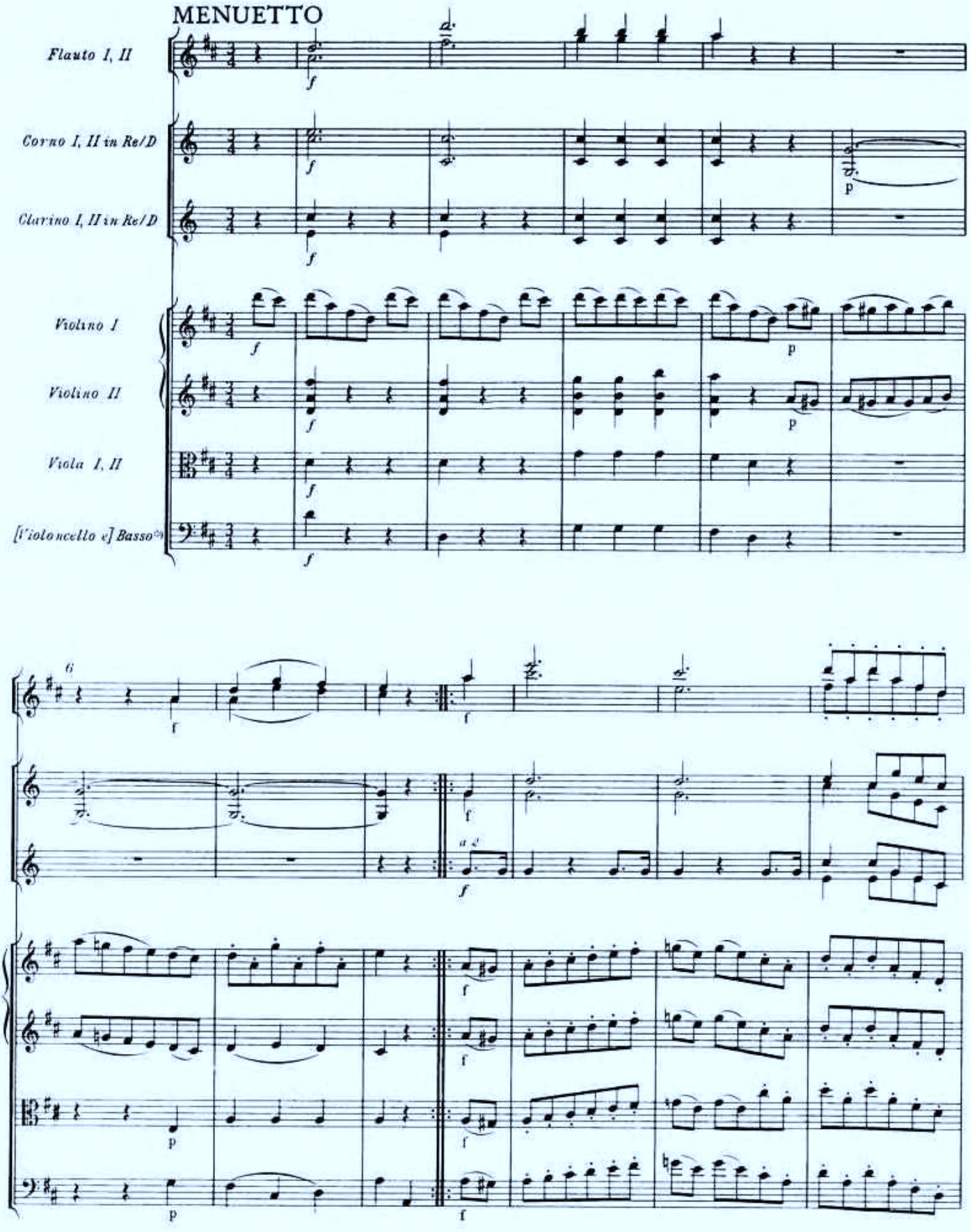

178
tr
crescendo
f
p
pizzicato
pizzicato
183
f
f
f
f


189
coll'arco
f
coll'arco
f
192


195
200

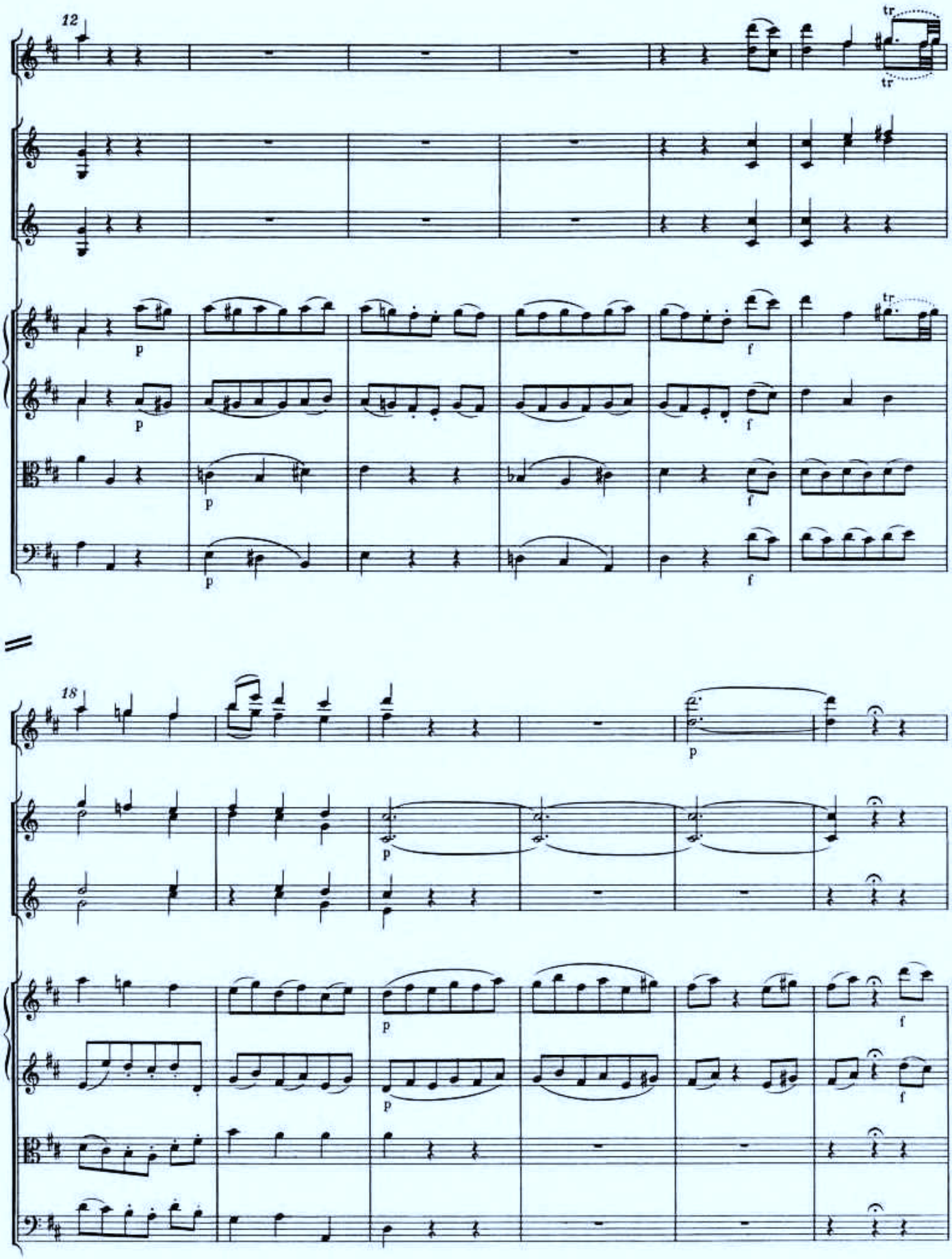

206
tr
tr
tr
crescendo
crescendo
crescendo
211
f
p
p
f
p
f
f
p
f
p
f
p

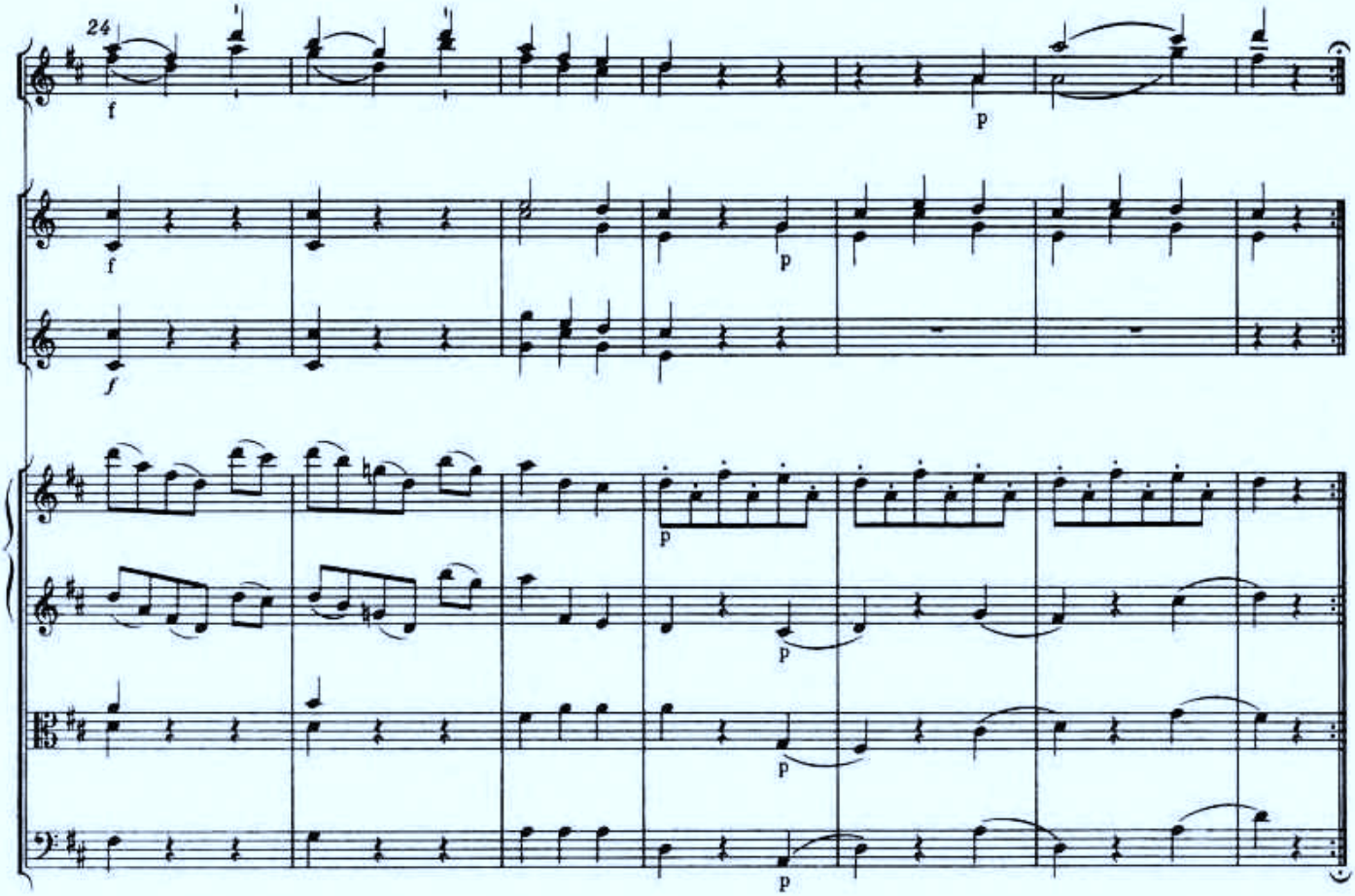
MENUETTO

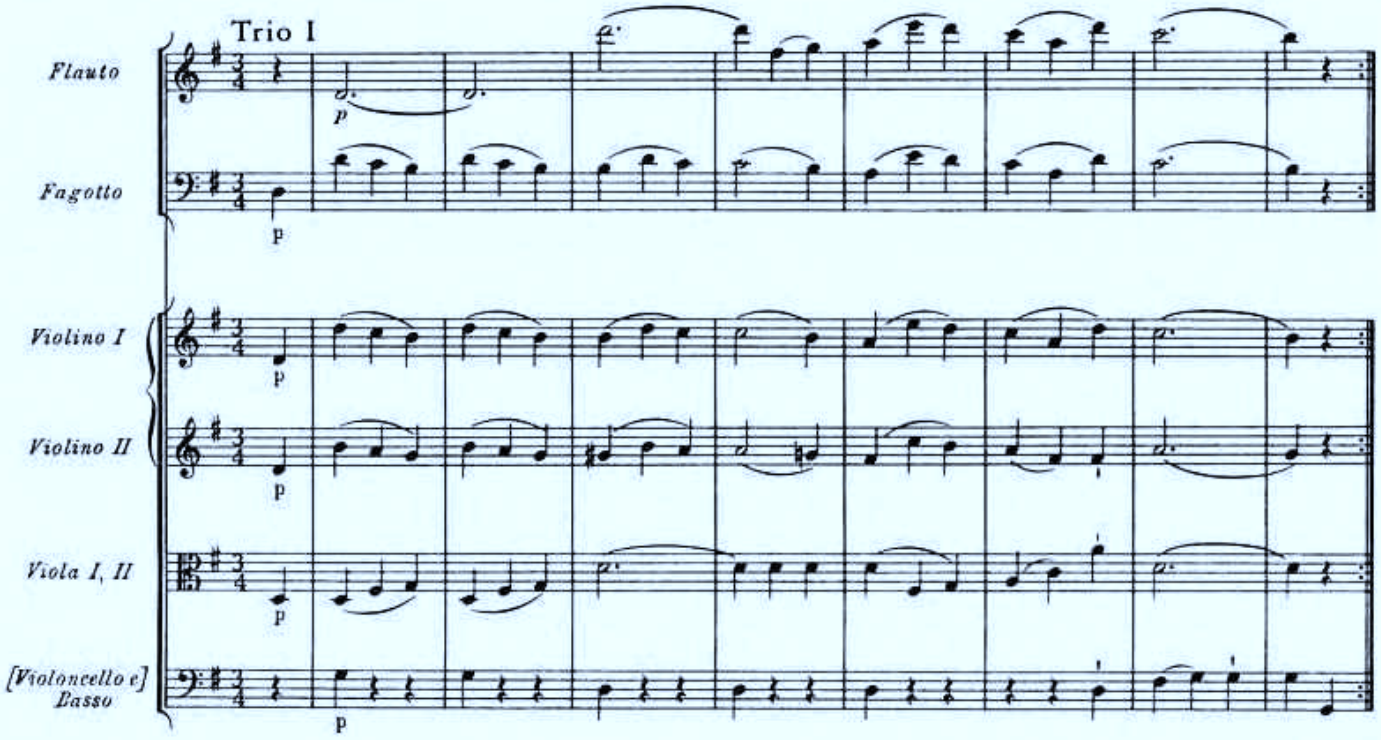


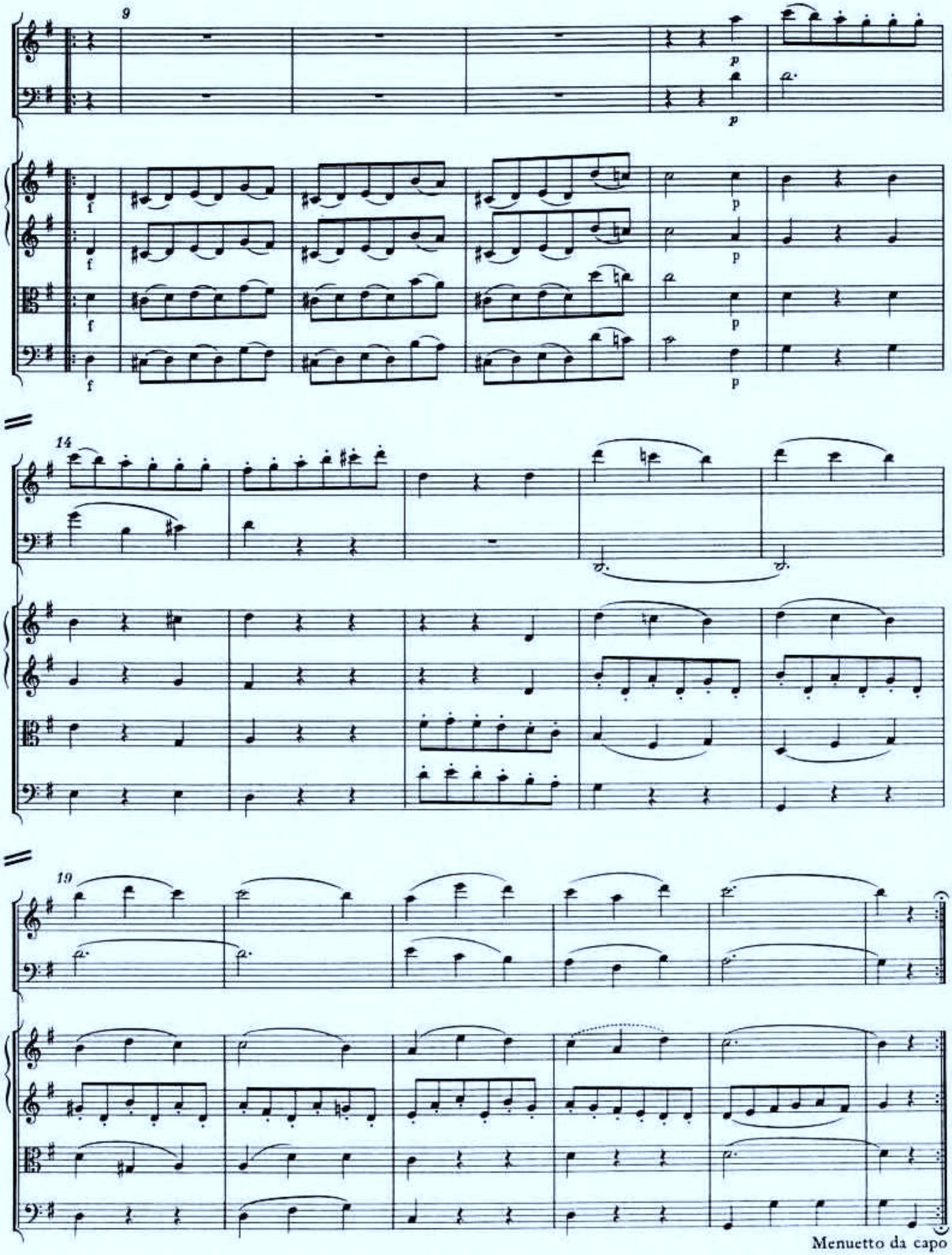
*) Fagott ad lib., vgl. Vorwort.

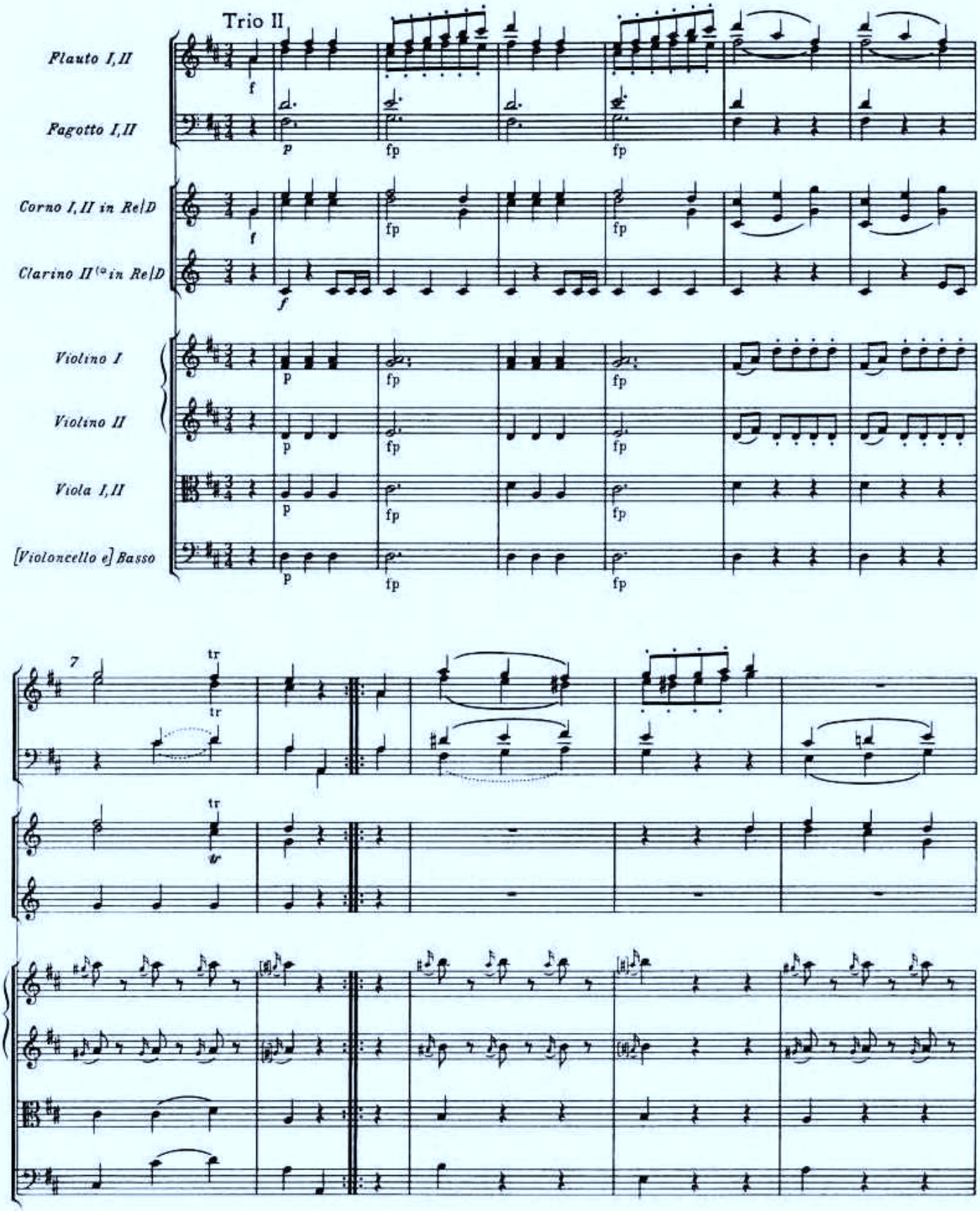
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


12
tr
tr
p
f
18
p
f

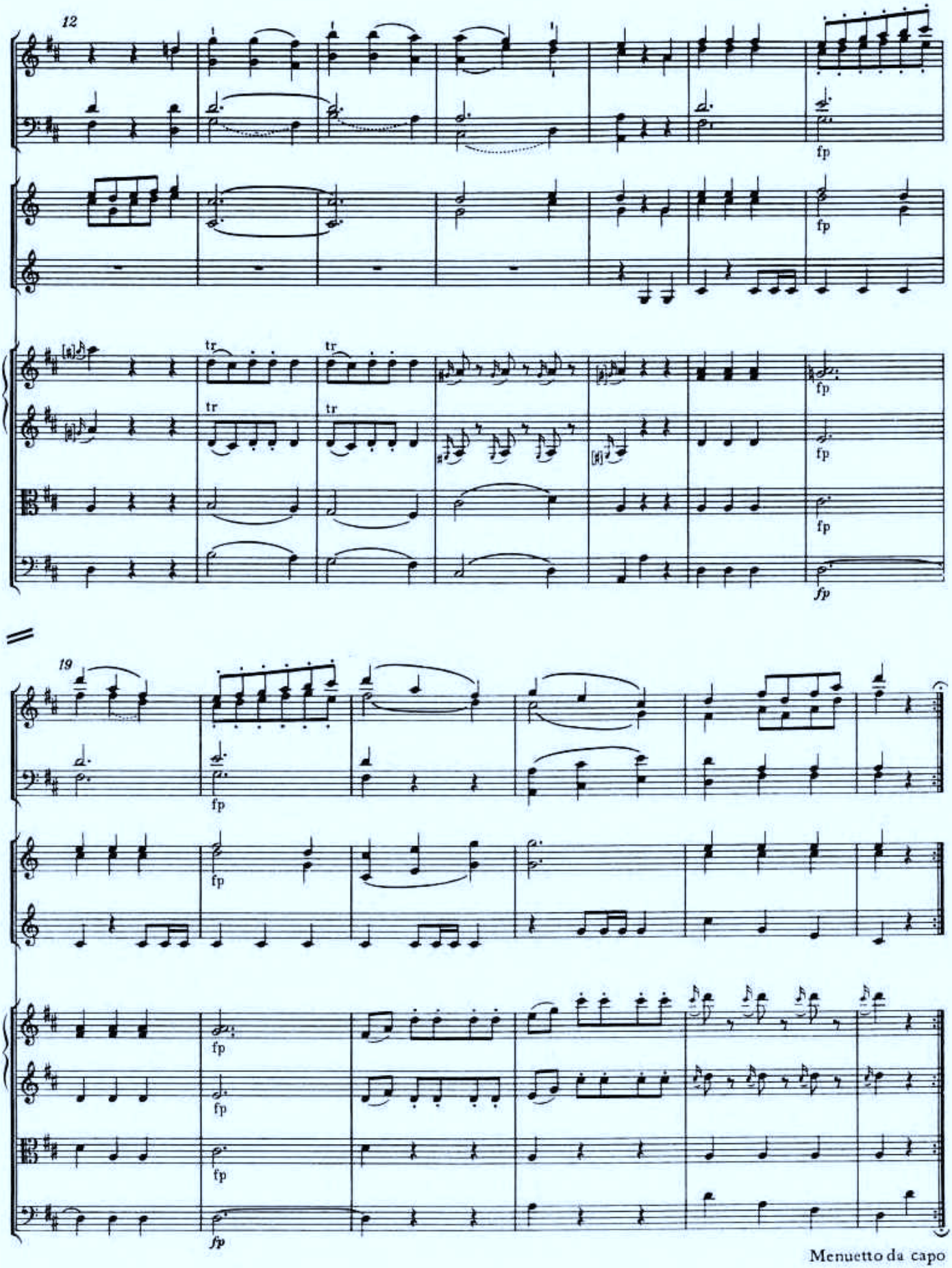

24
f
p
f
p
f
p
p
p
p

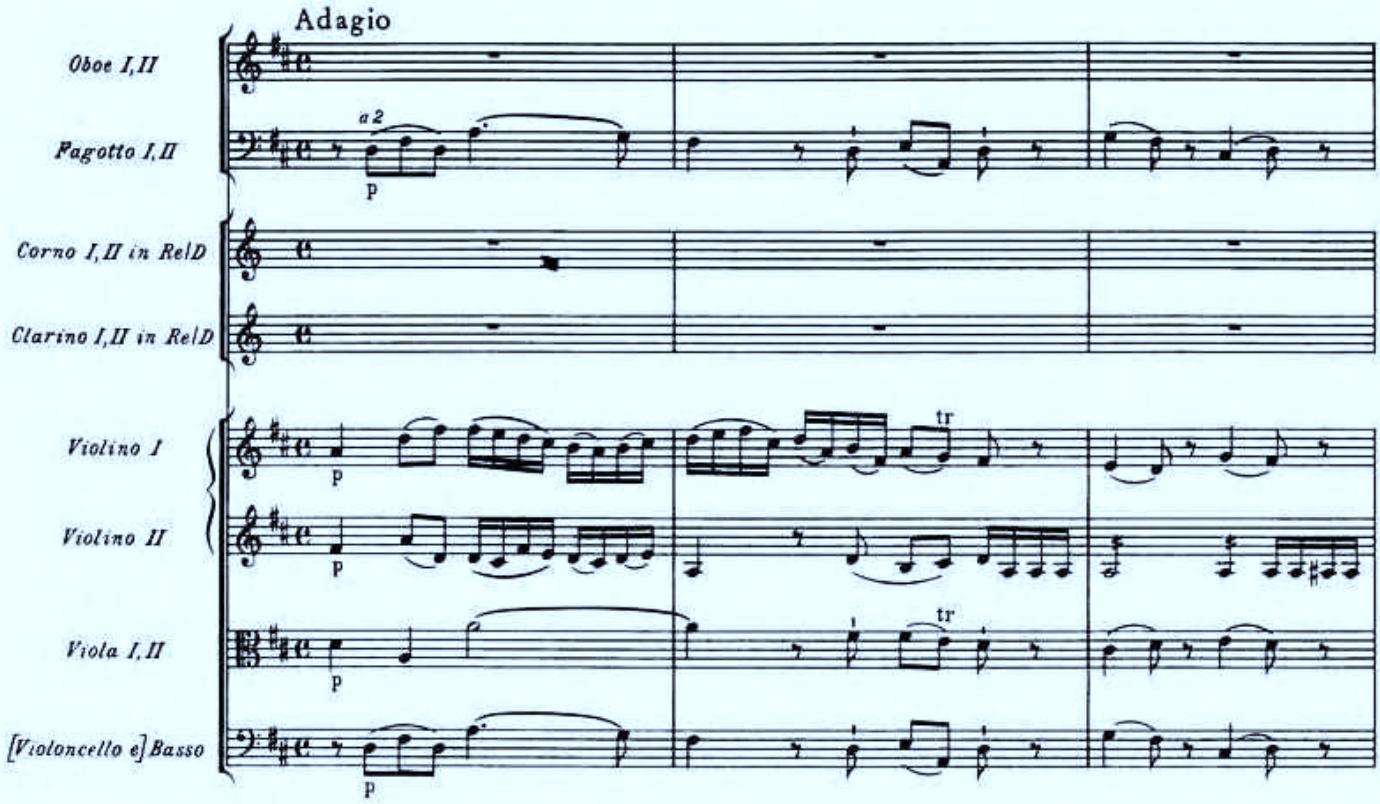

Trio I
Flauto
Fagotto
Violino I
Violino II
Viola I, II
[Violoncello e] Basso
p
p
p
p
p
p

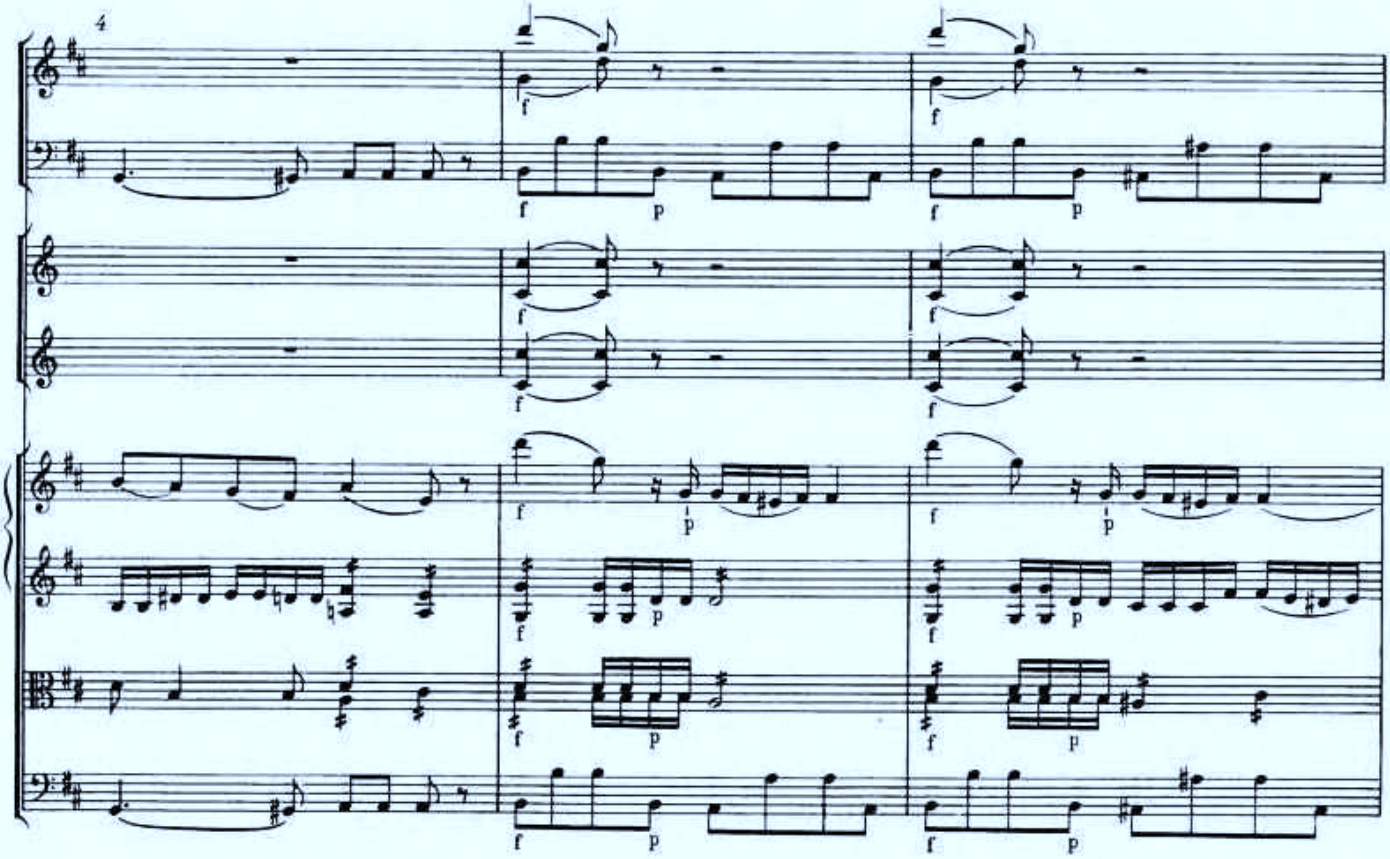

9
14
19
Menuetto da capo

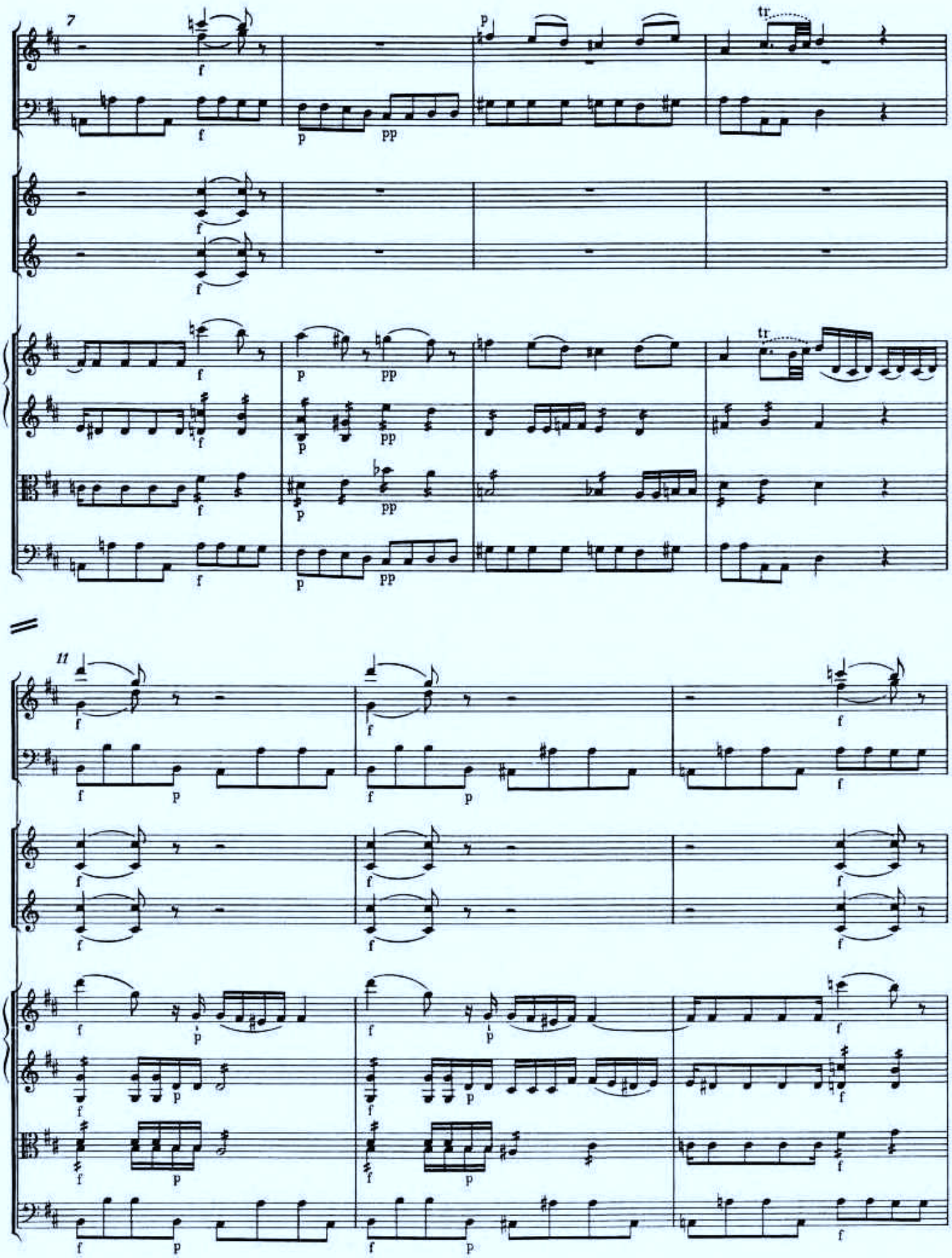


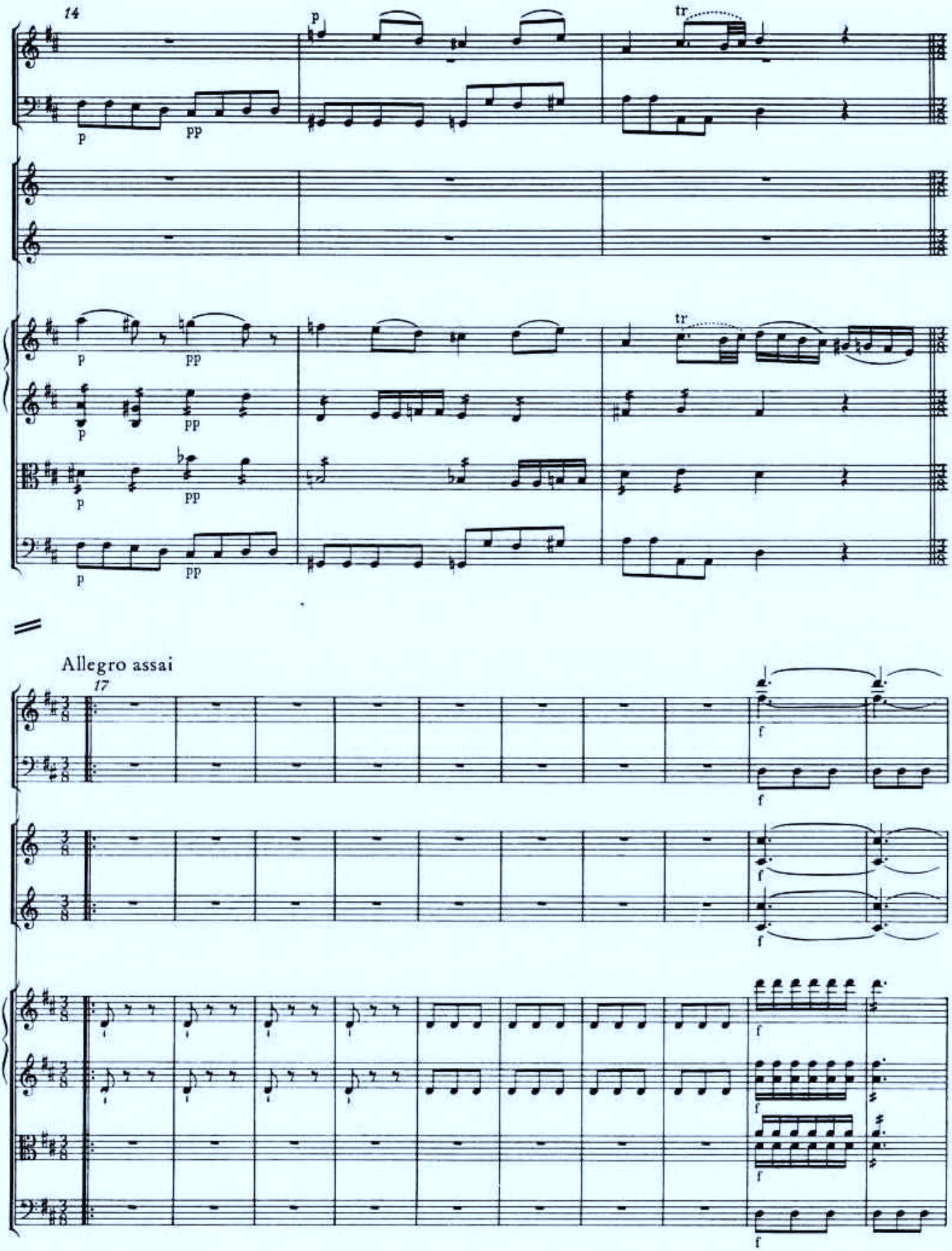
[o] Im Autograph: „clarino 1[mo] tace."

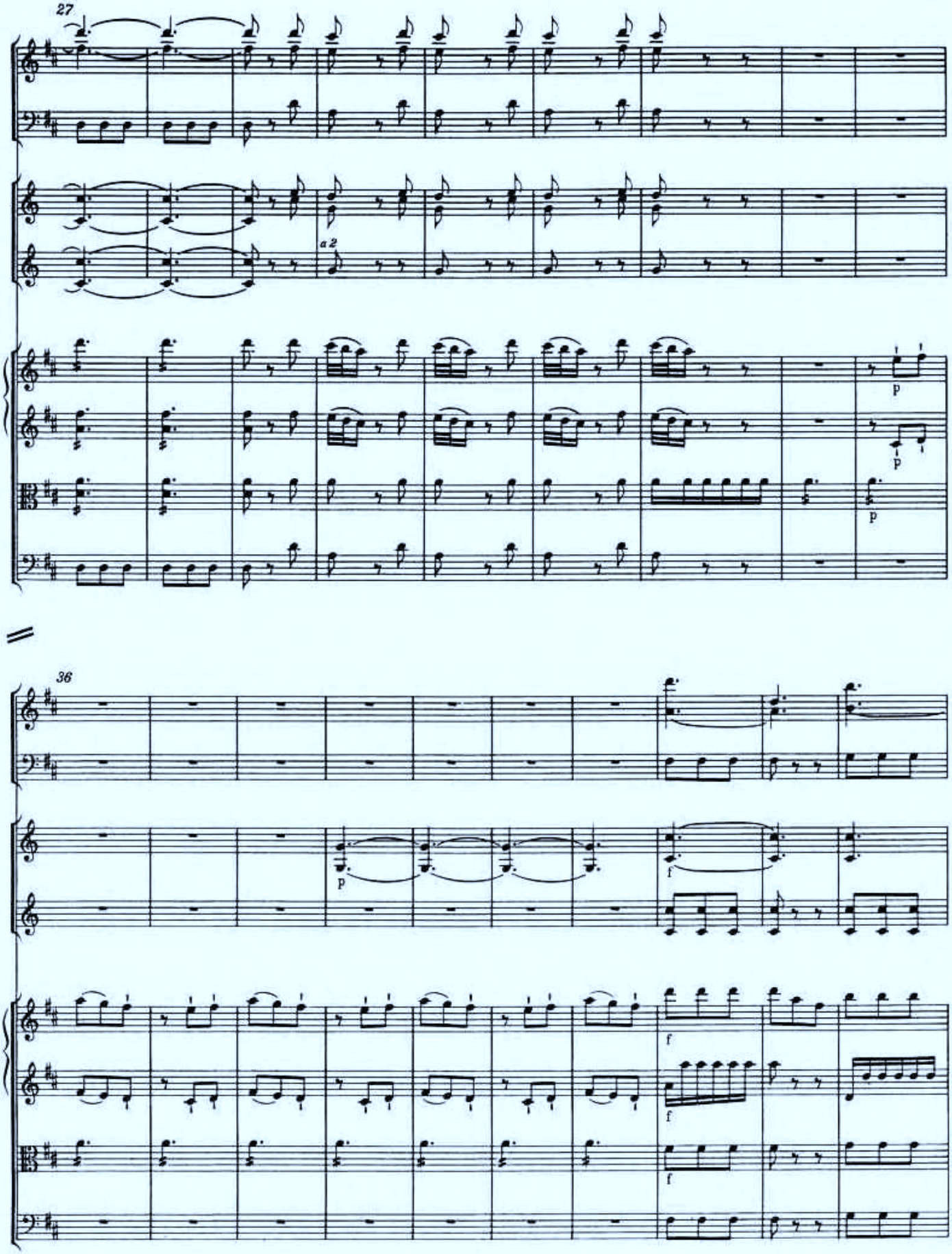

12
fp
tr
19
Menuetto da capo

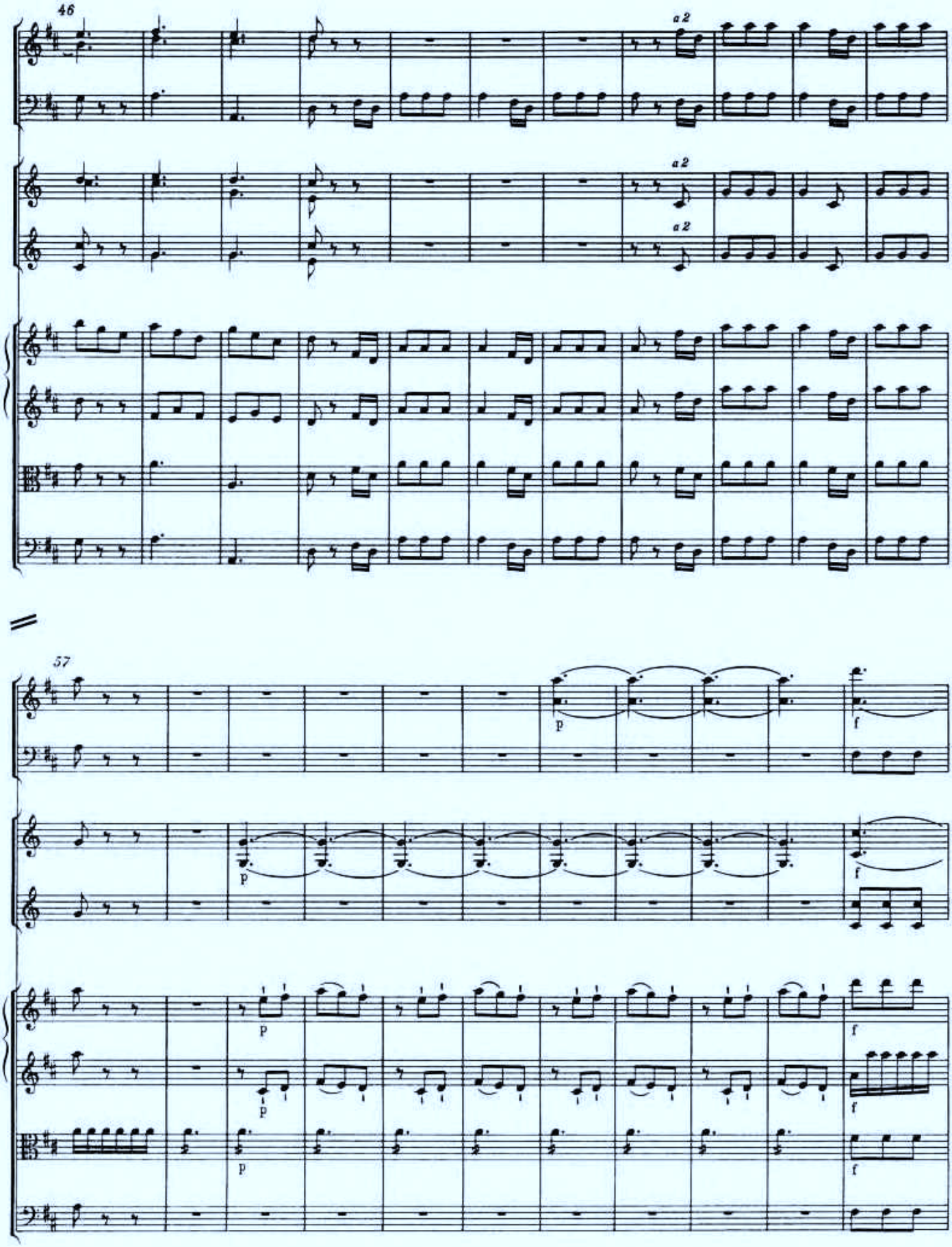

Adagio
Oboe I,II
Fagotto I,II
a 2
p
Corno I,II in RelD
Clarino I,II in RelD
Violino I
Violino II
Viola I,II
[Violoncello e] Basso
tr

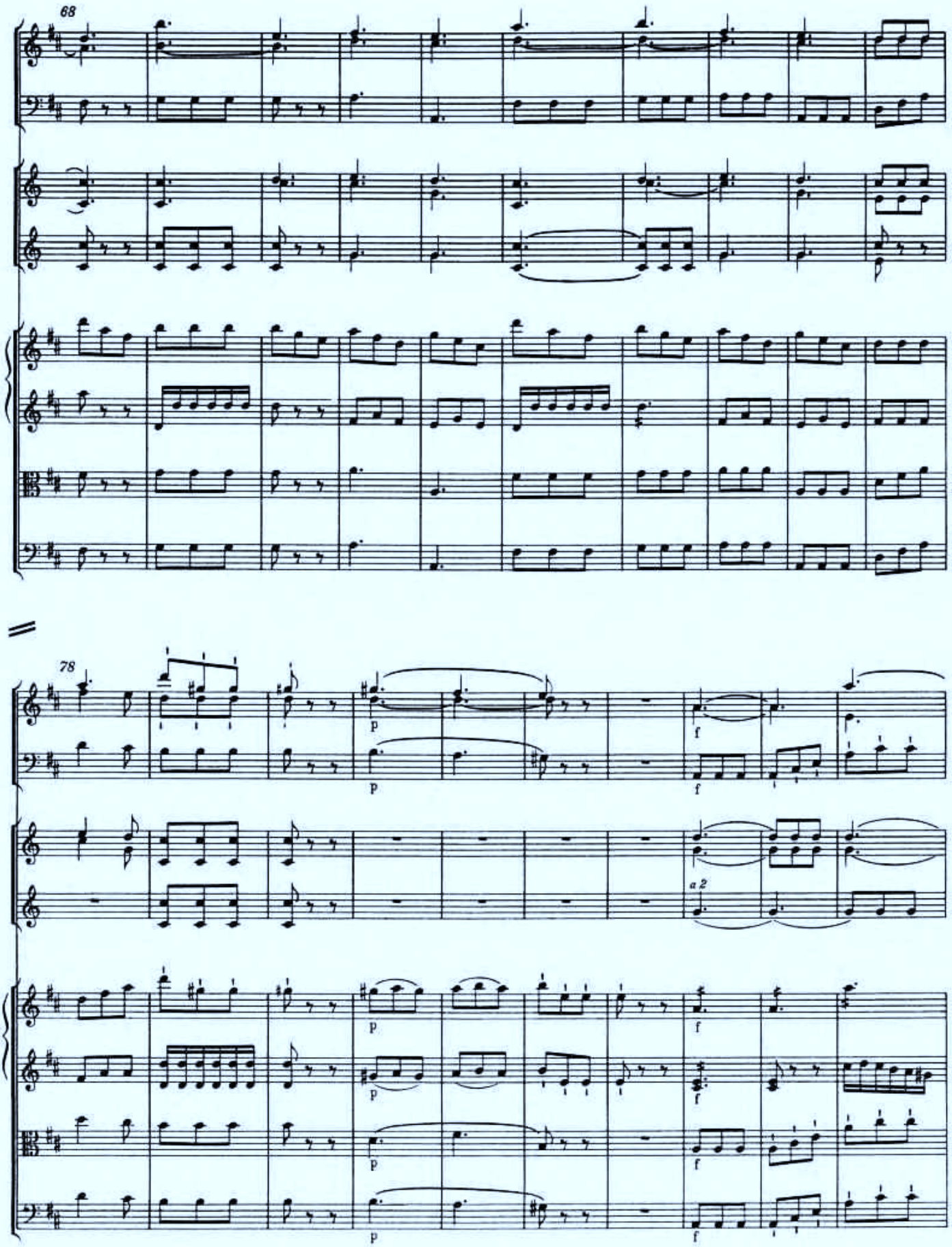

4
f
p

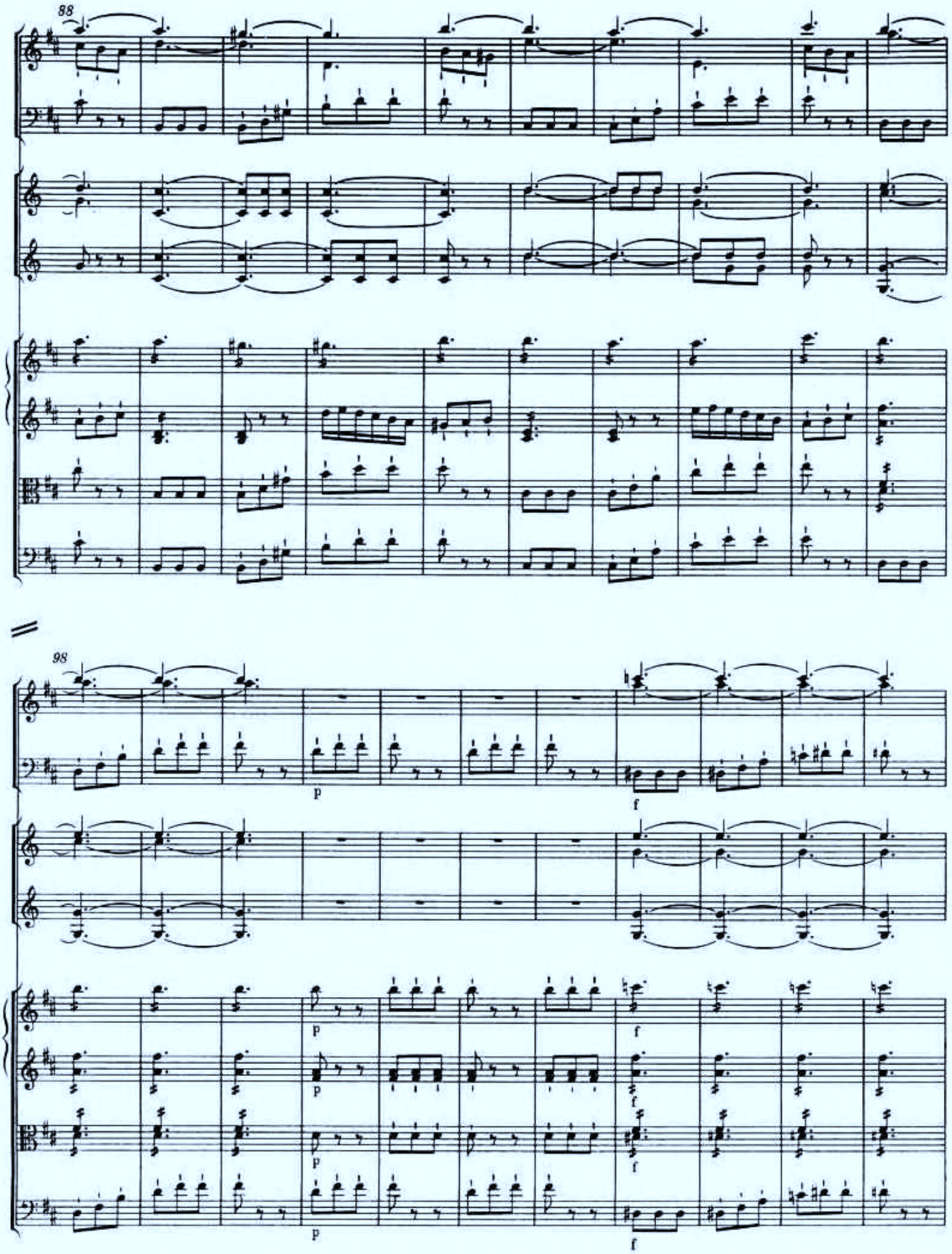

7
tr
11

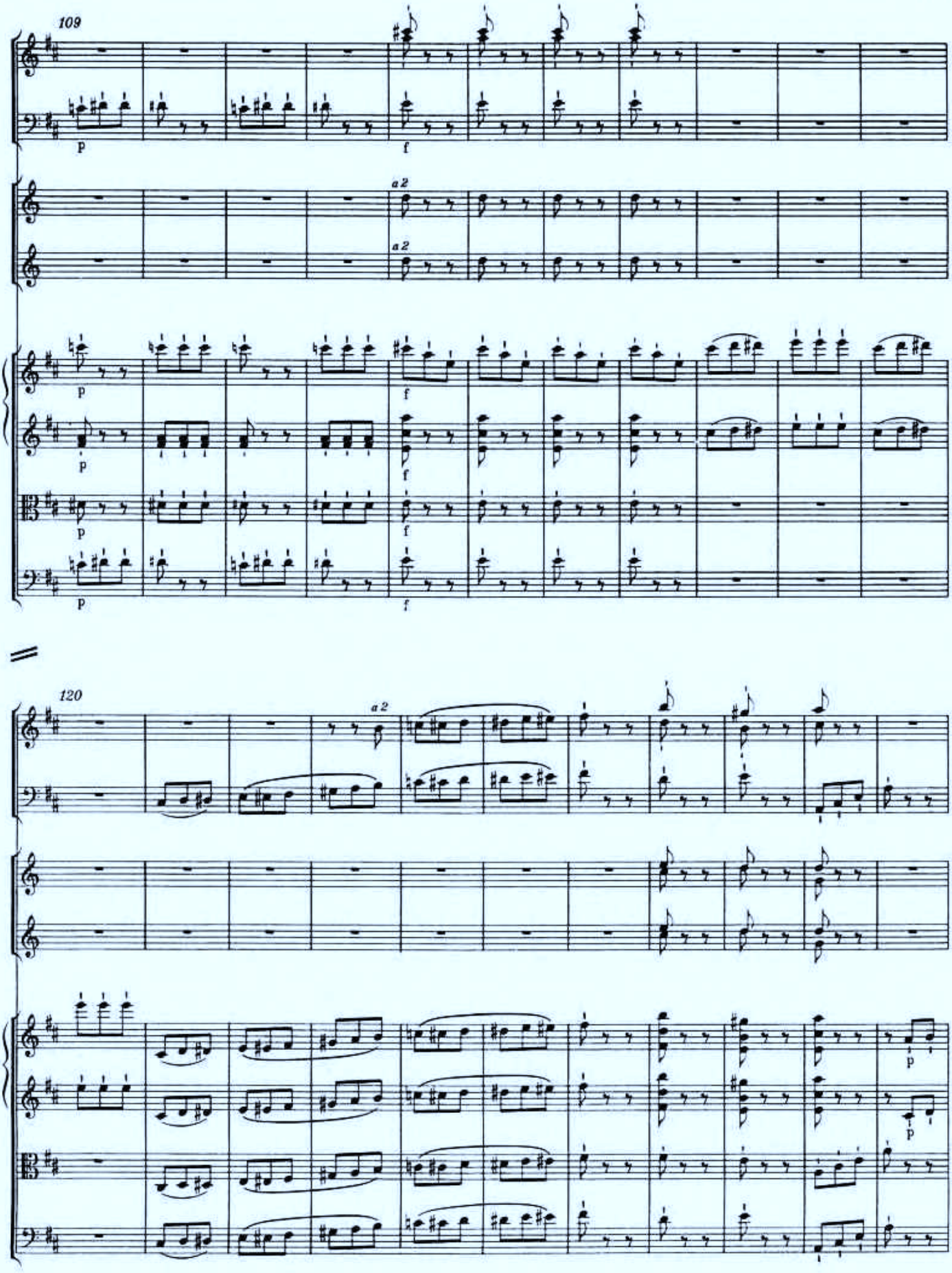

14
p
tr
pp
Allegro assai
17
f

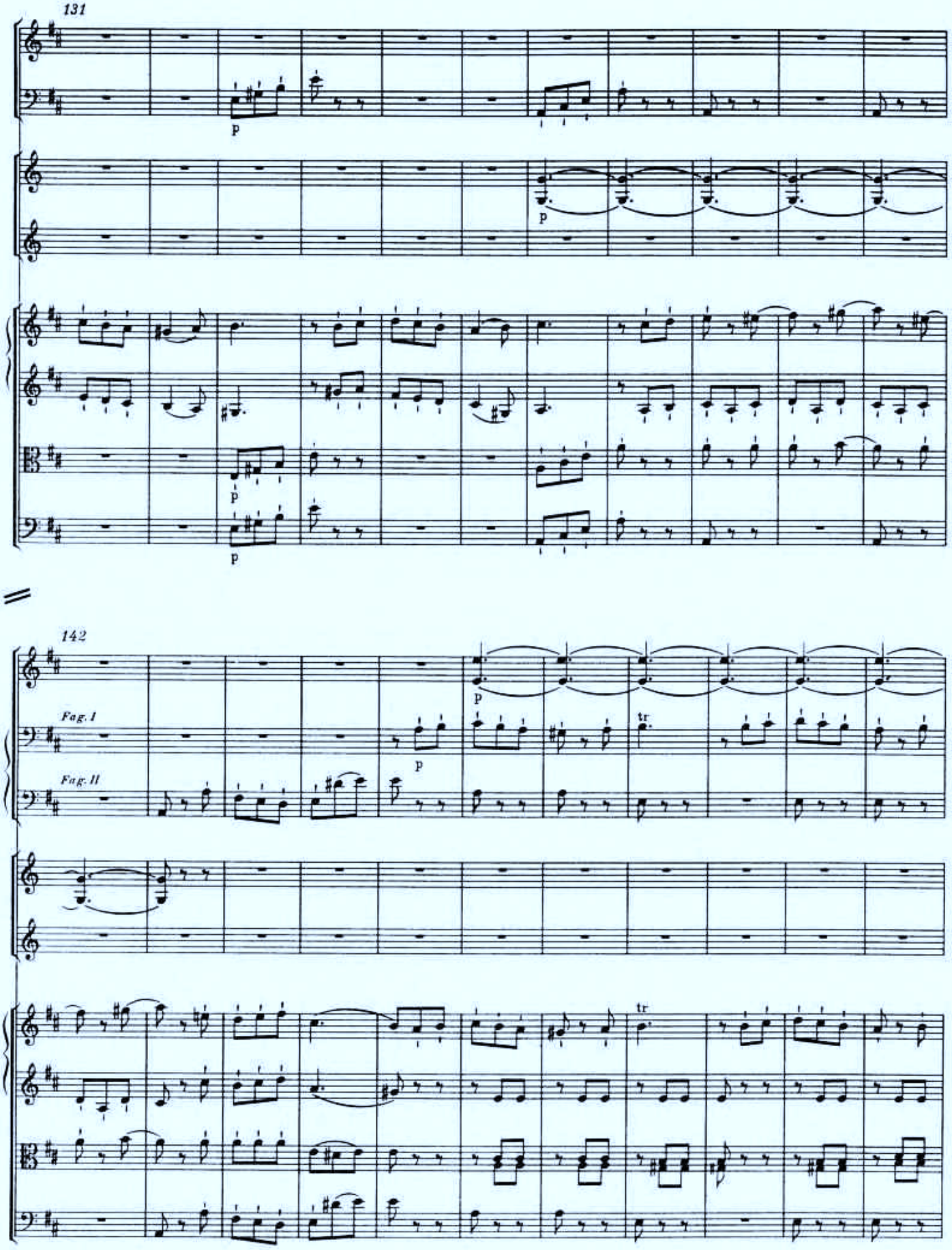

27
a 2
p
p
p
36
p
f
f
f
f

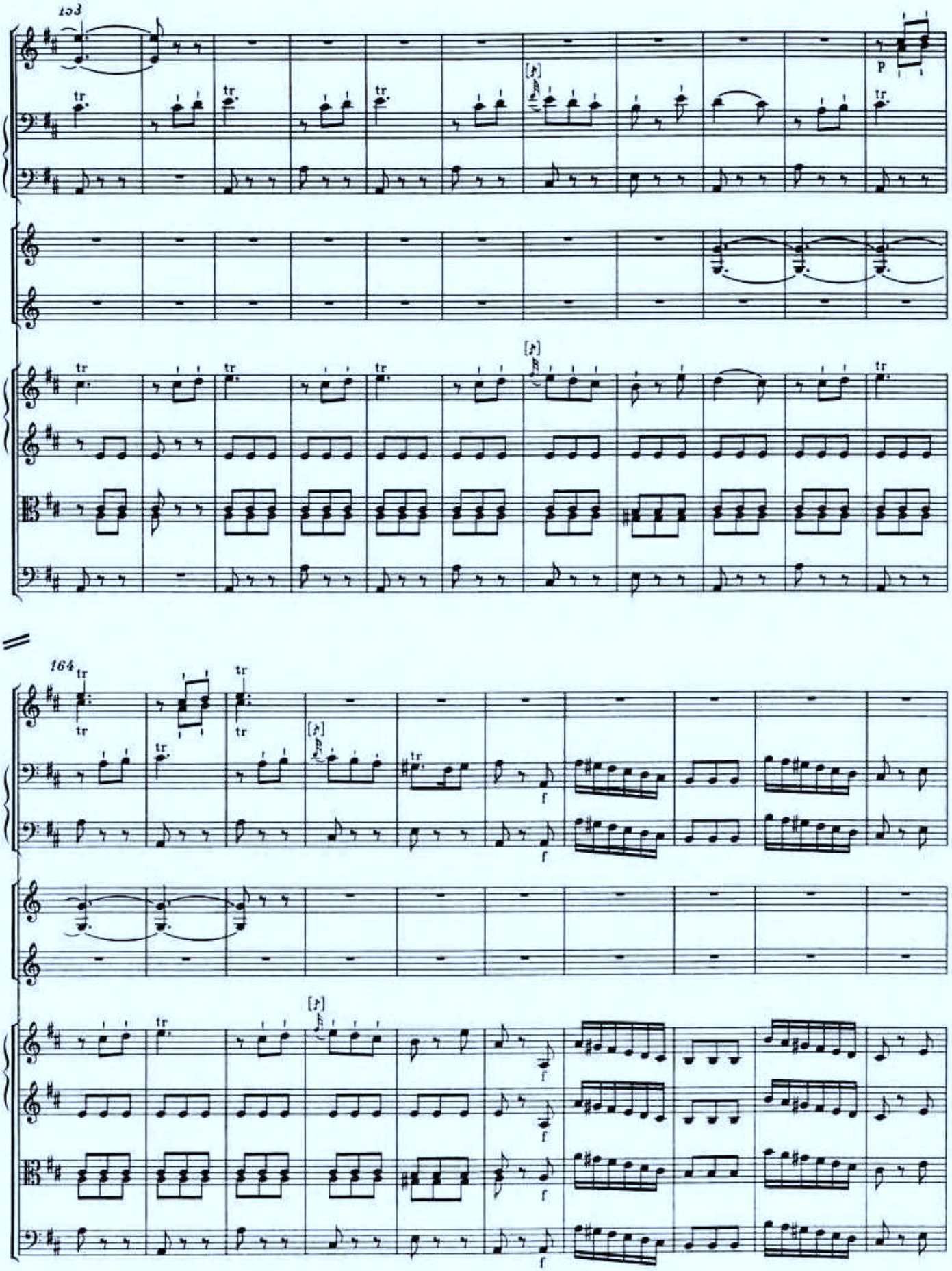

46
a 2
a 2
a 2
57
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f

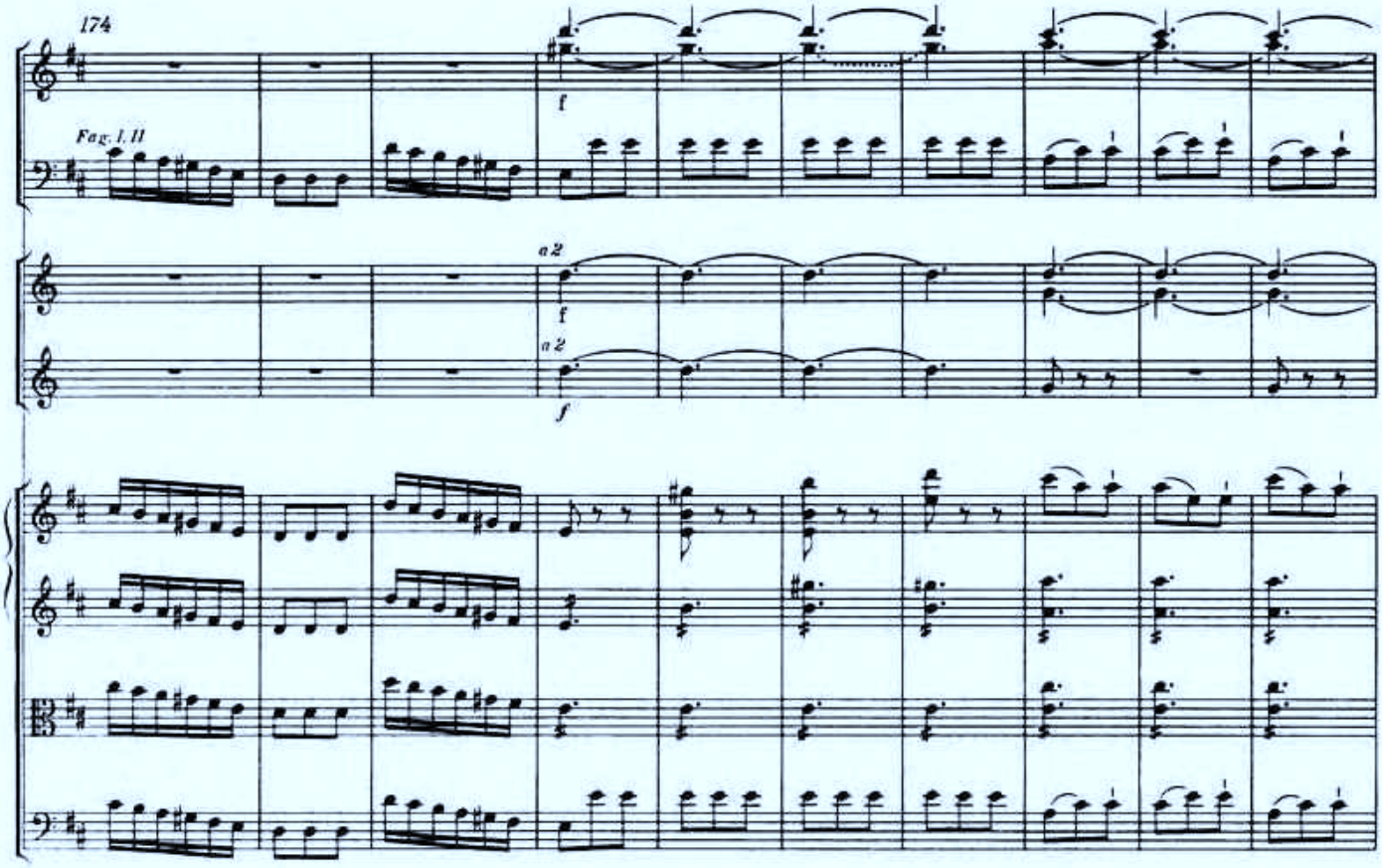

68
78
p
f
a 2

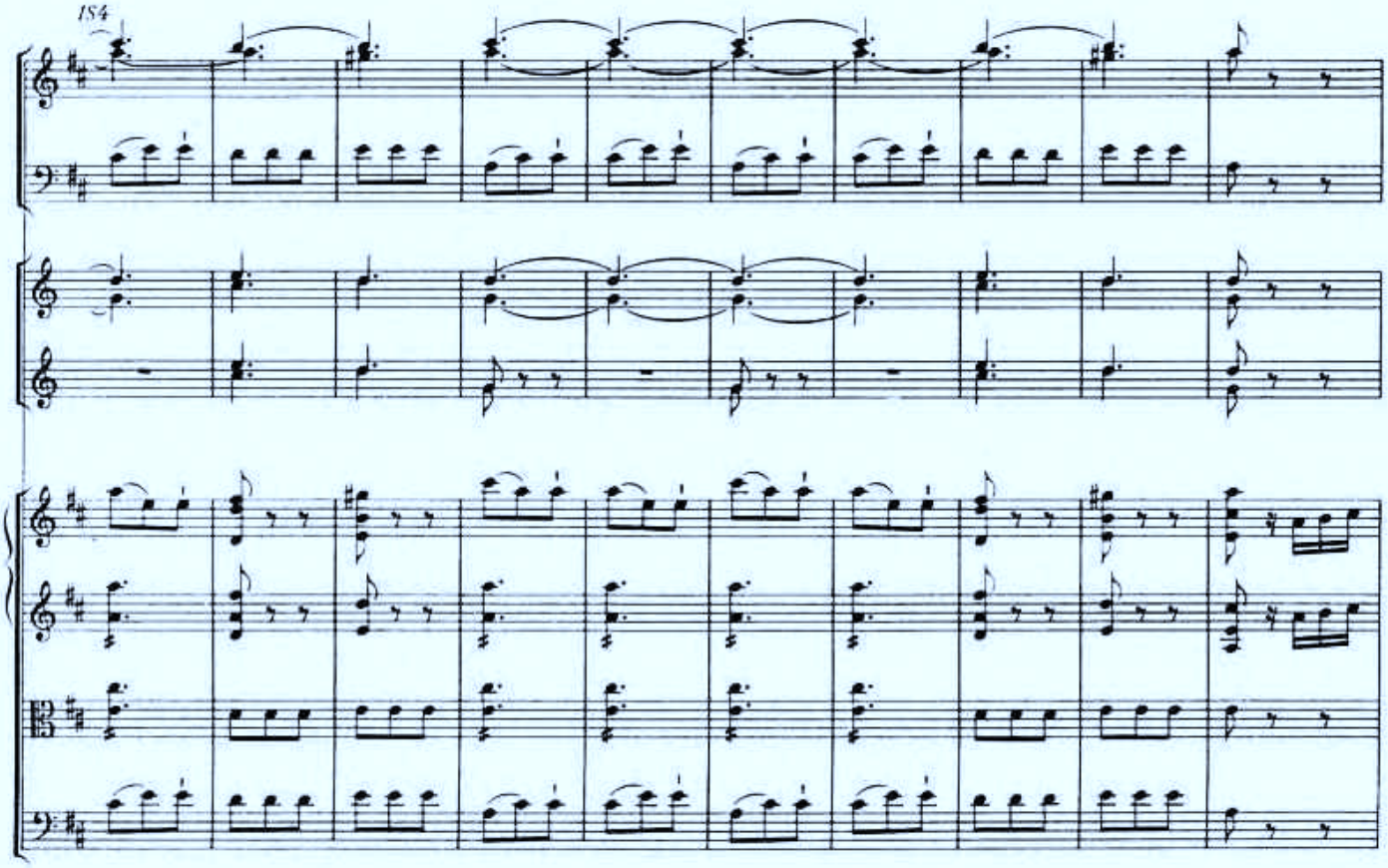

88
98
p
f

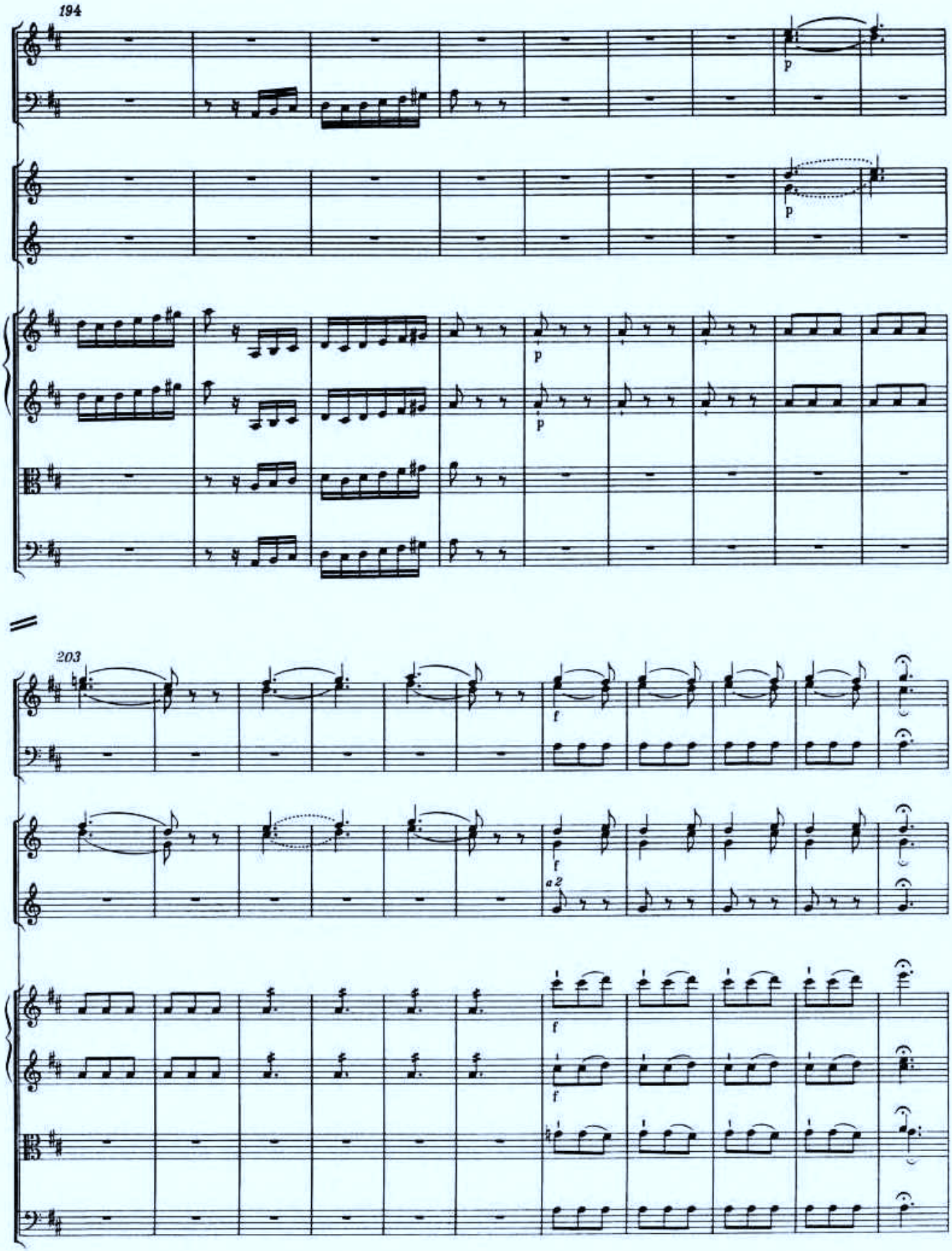

109
a 2
a 2
120
a 2

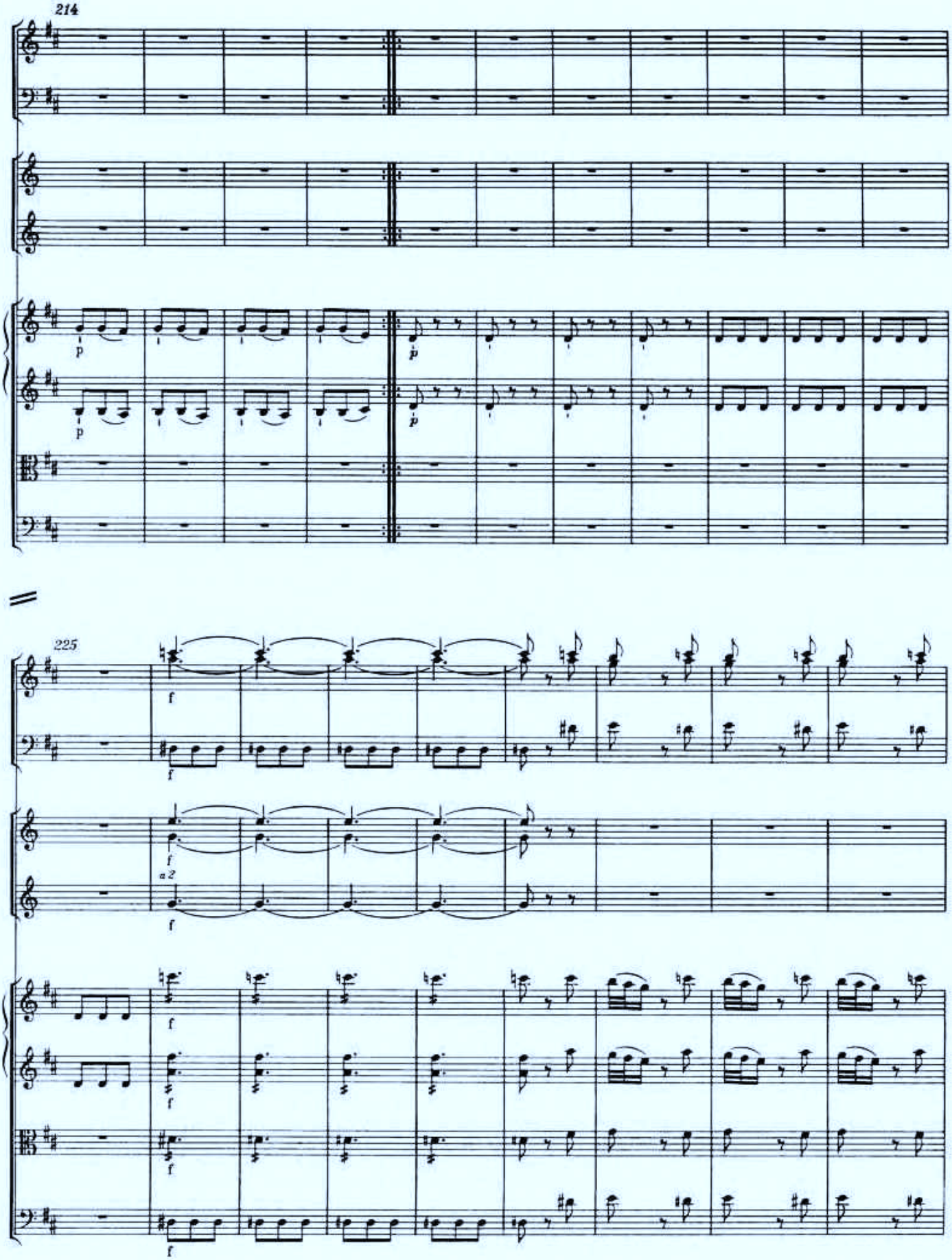

131
p
p
p
p
142
Fag. I
Fag. II
p
p
tr
tr

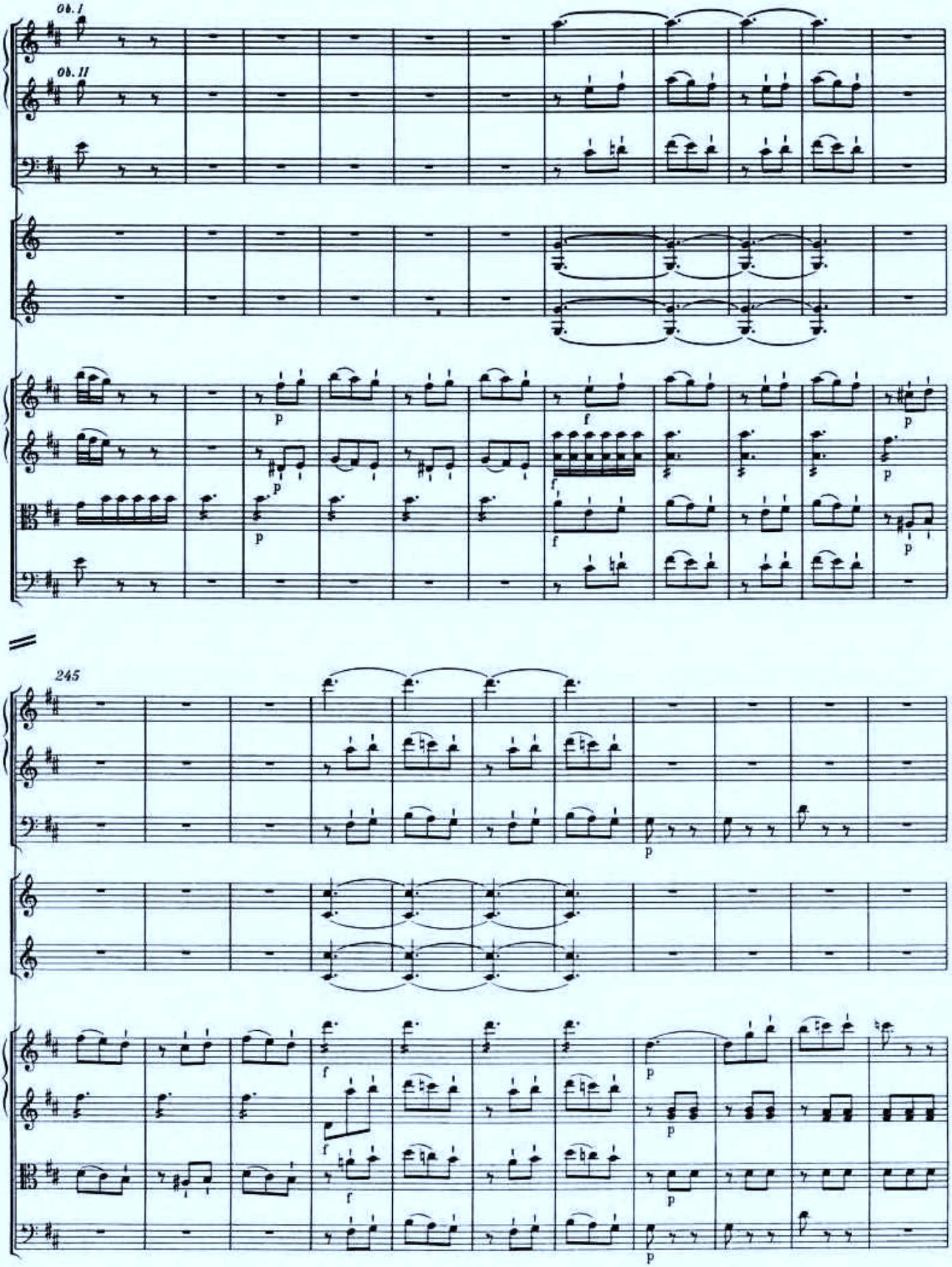

153
tr
p
164
f

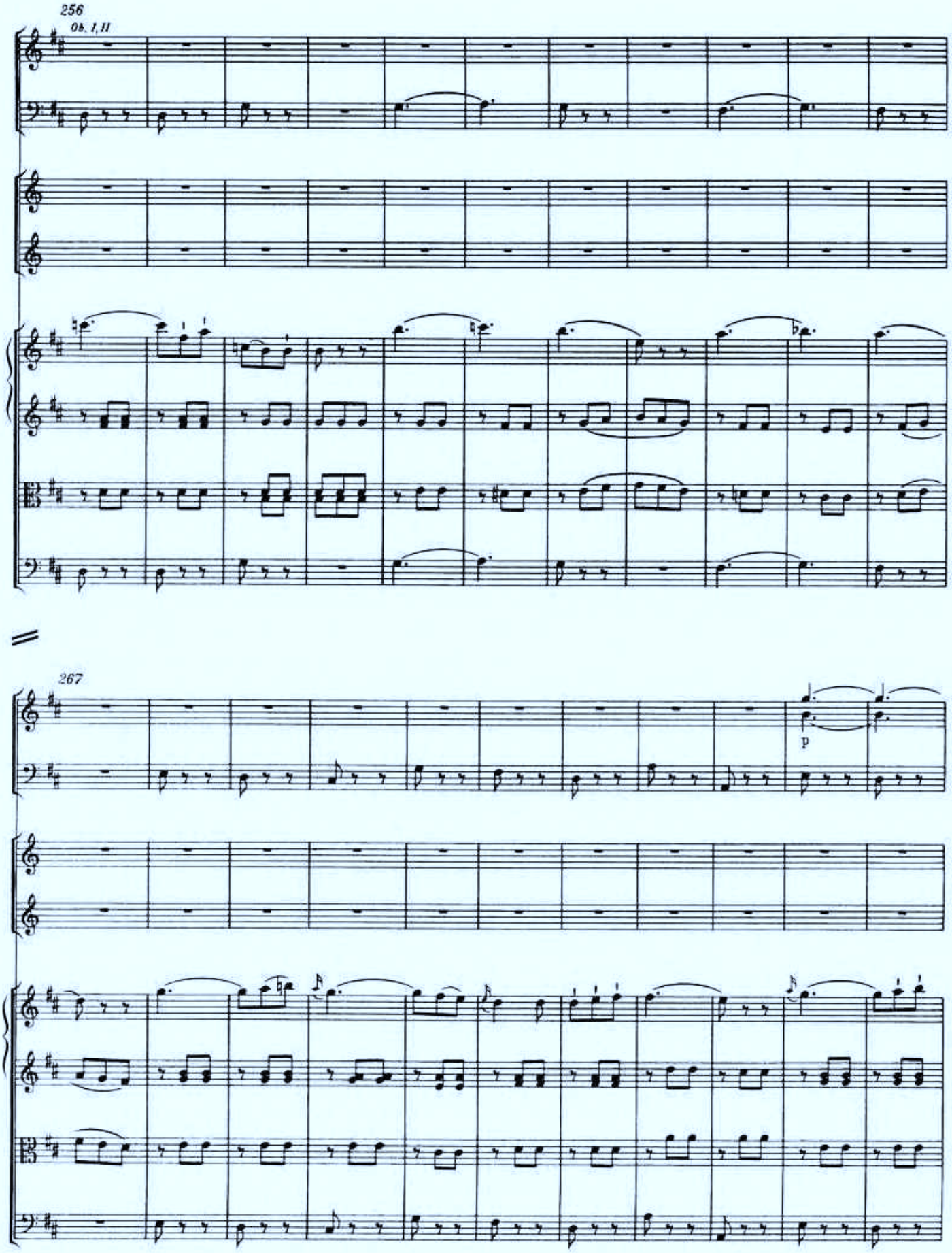

174
Fag. I, II
f
a 2
f
a 2
f

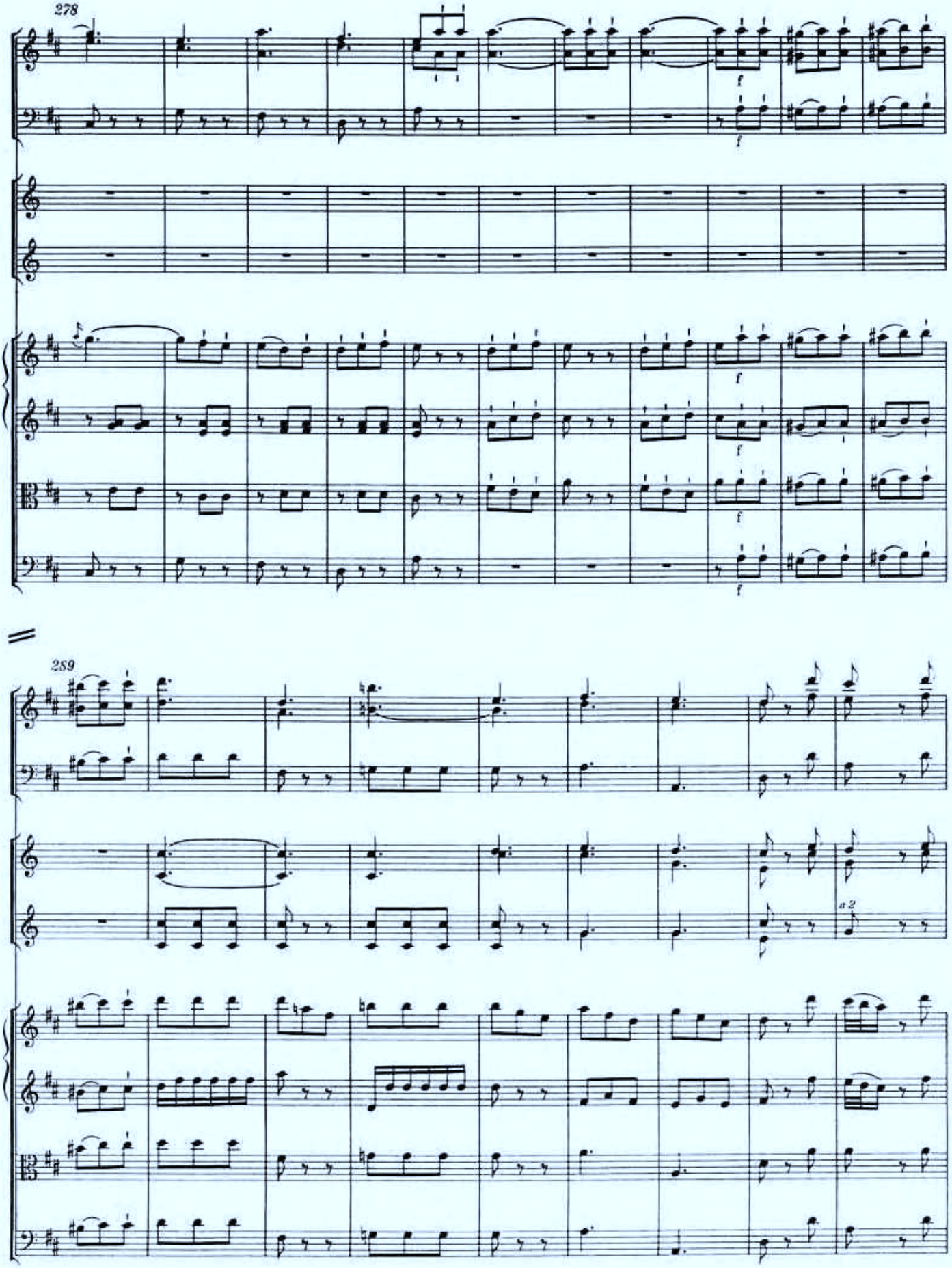

184

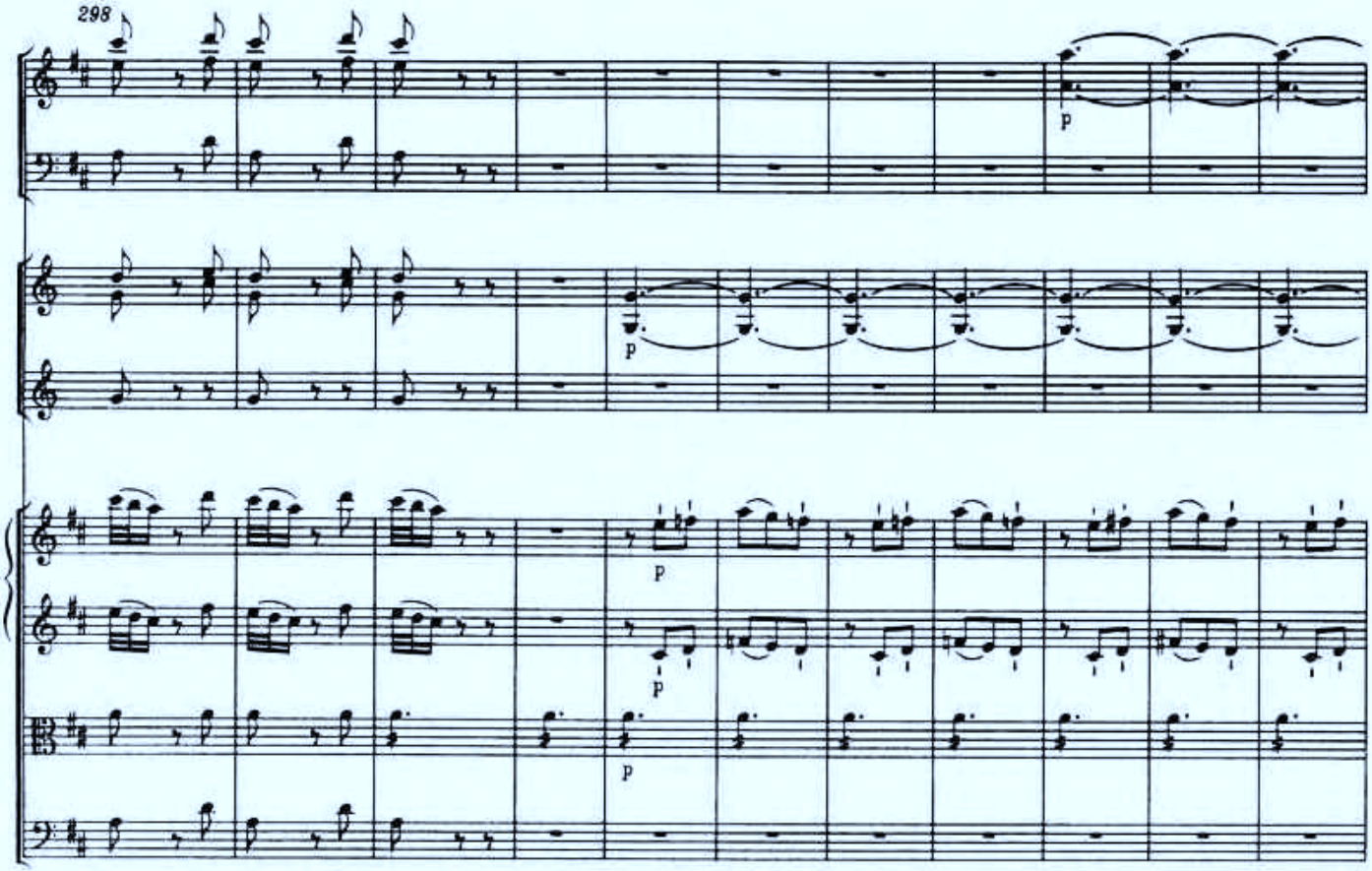

194
p
p
p
p
203
f
f
a 2
f
f

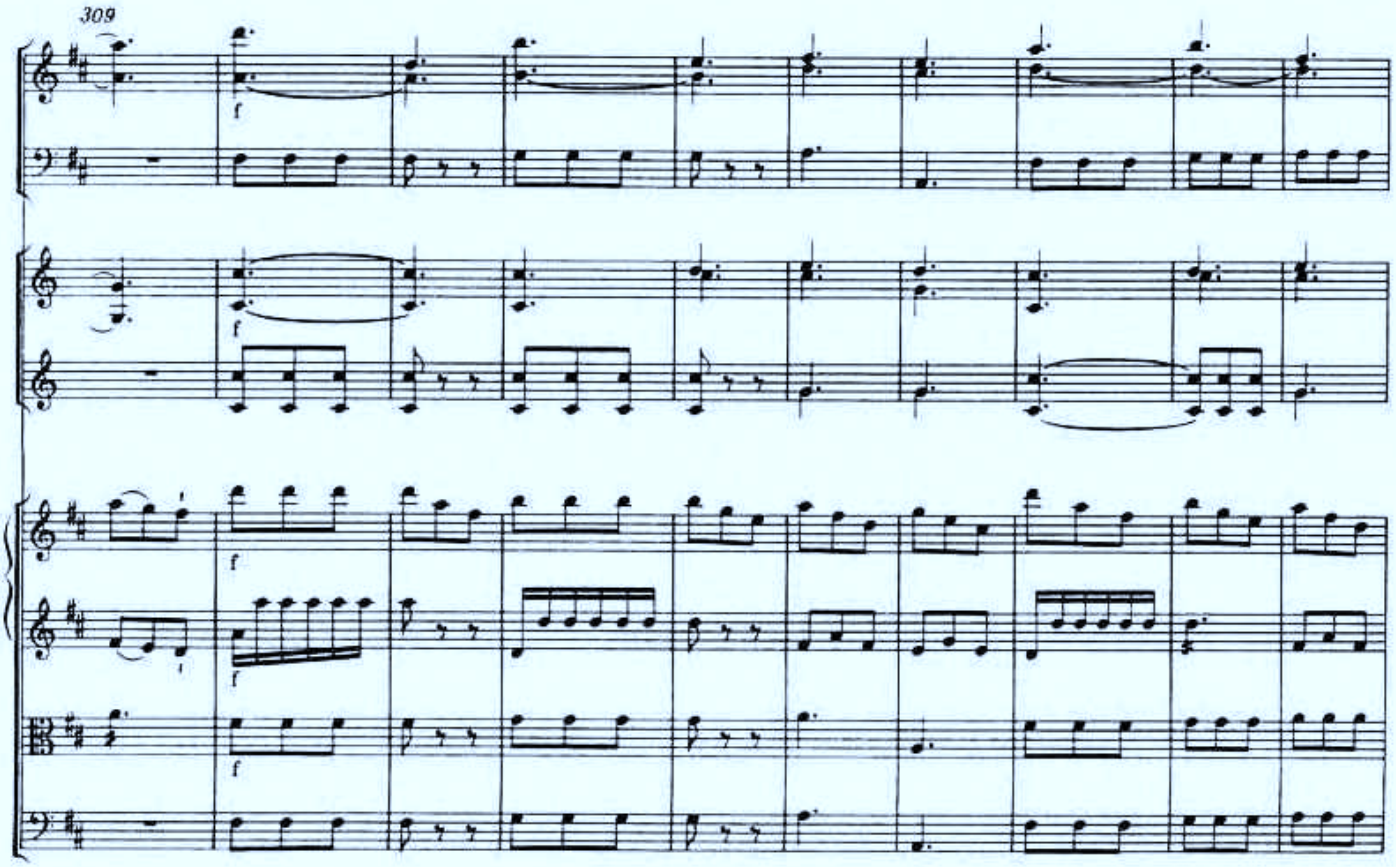

214
p
p
p
225
f
f
f
a 2
f
f
f
f
f

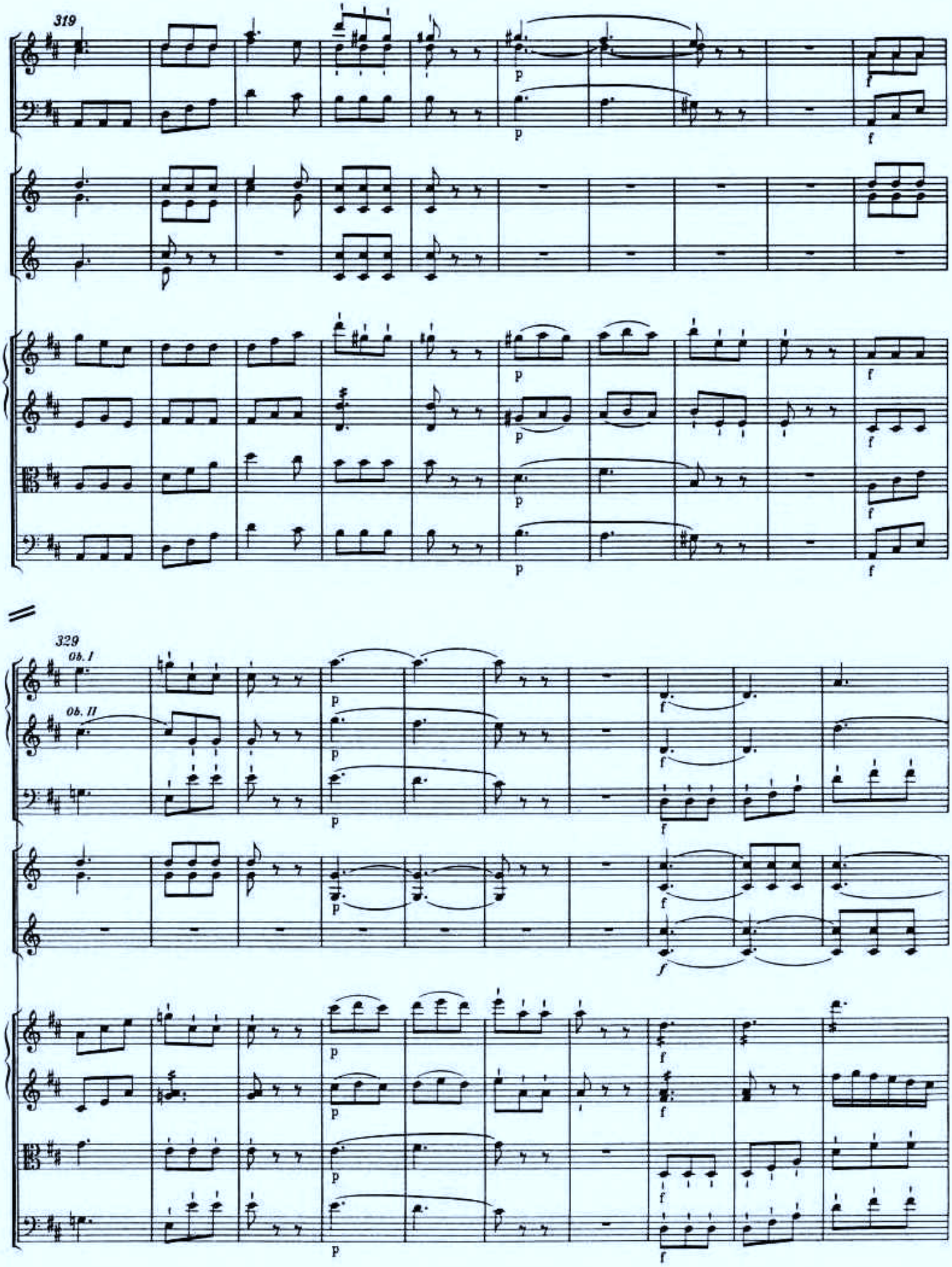

Ob. I
Ob. II
245

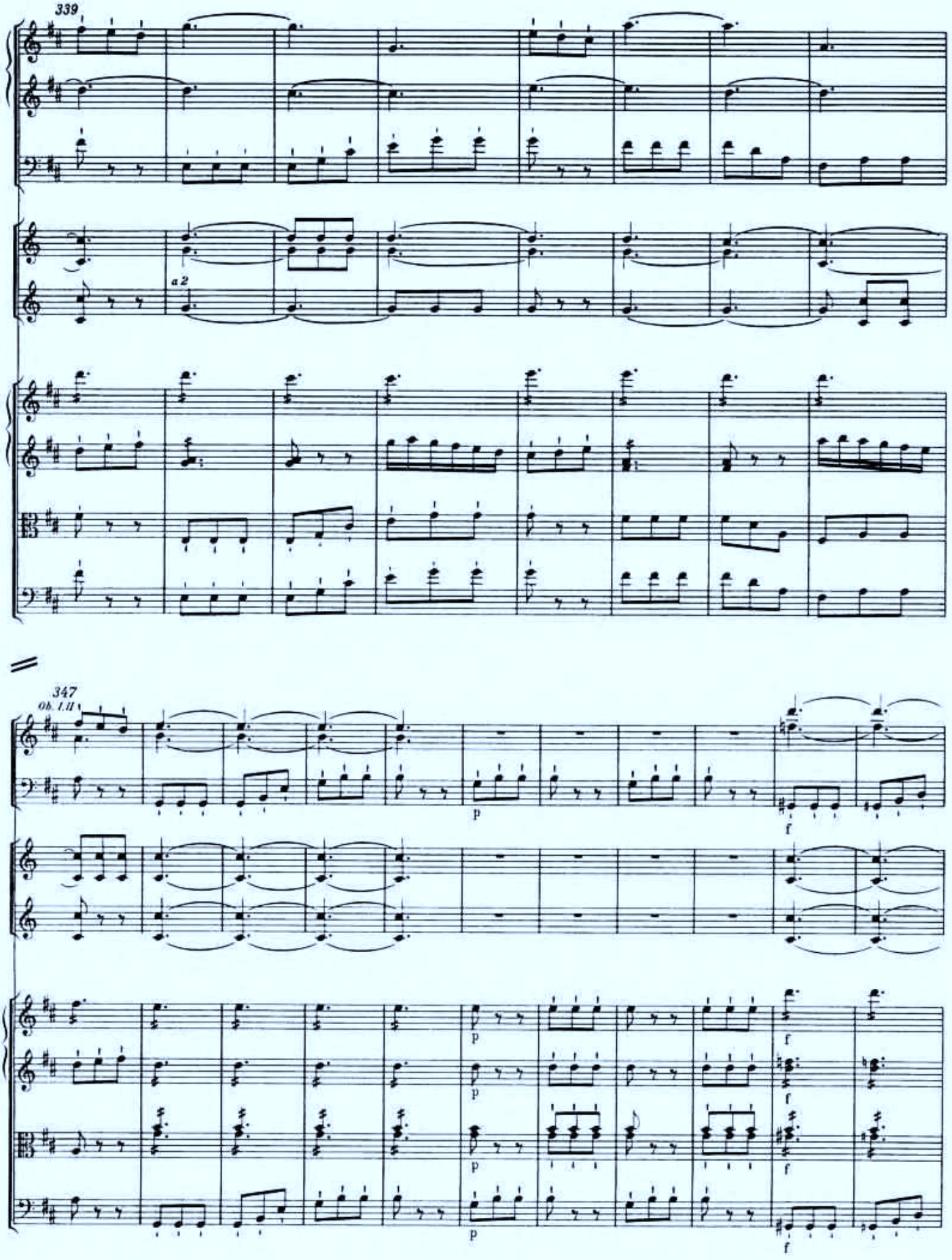

256
Ob. I, II
267
p

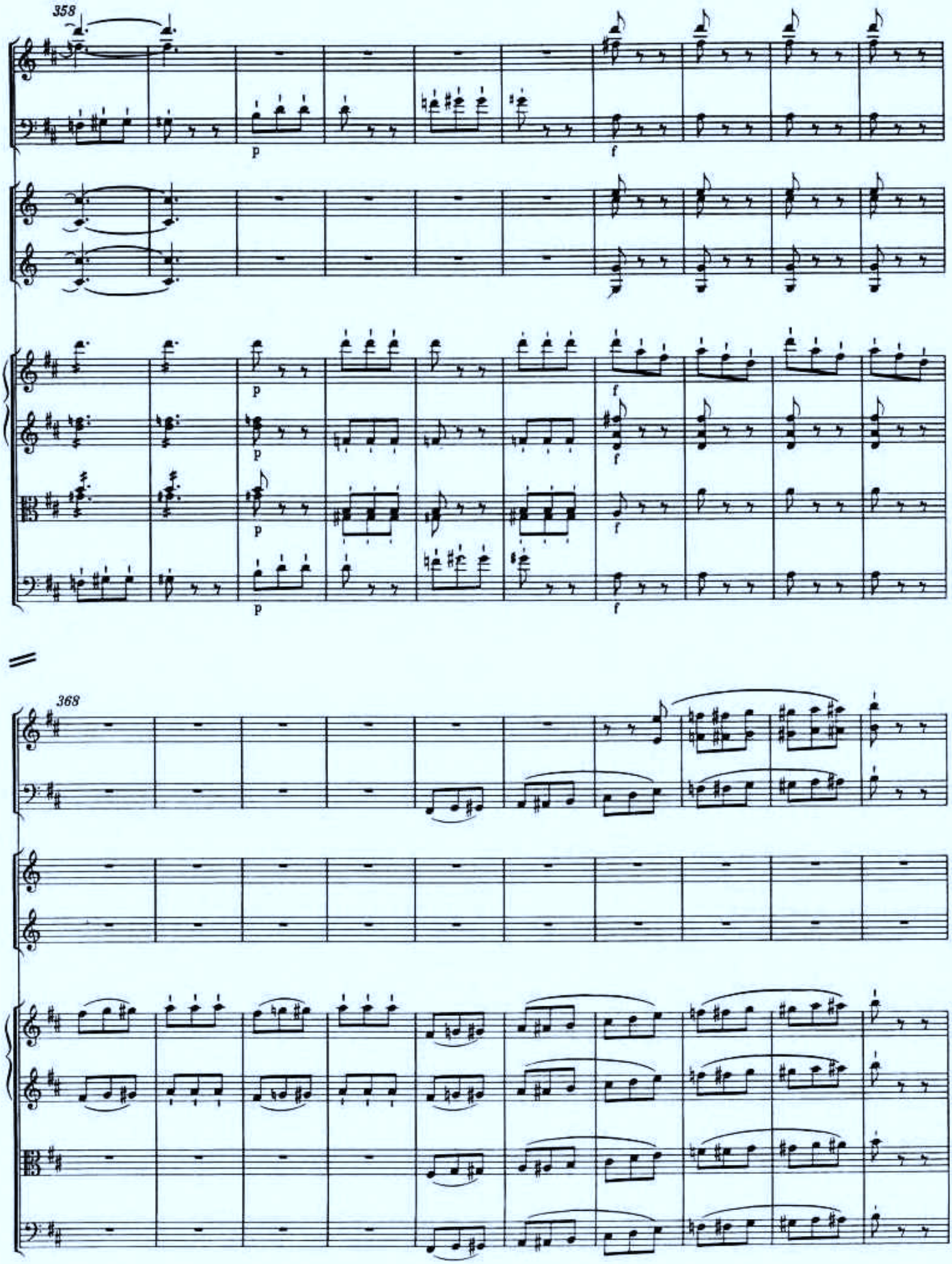

278
f
289
a 2

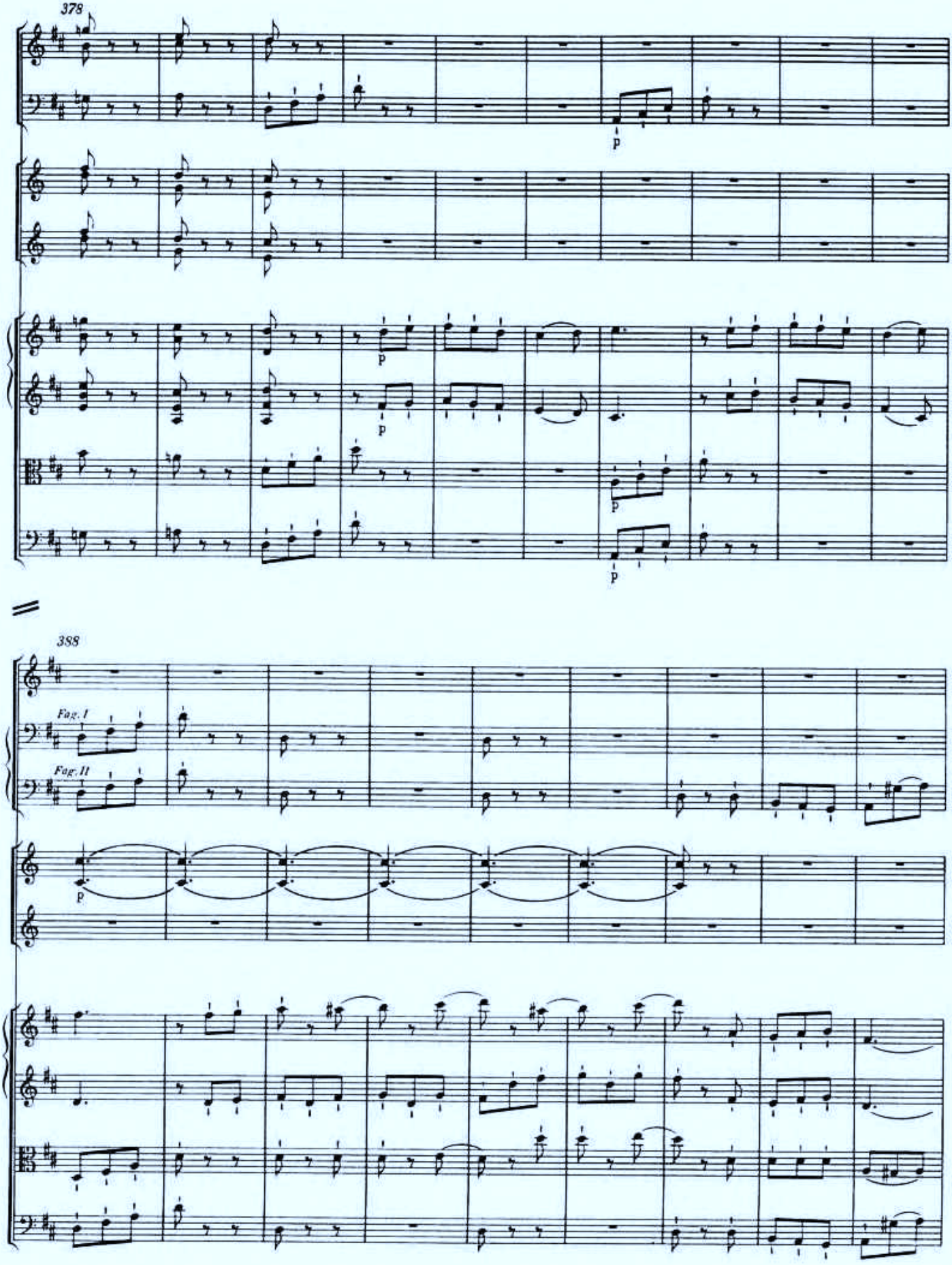

298
p
p
p
p
p

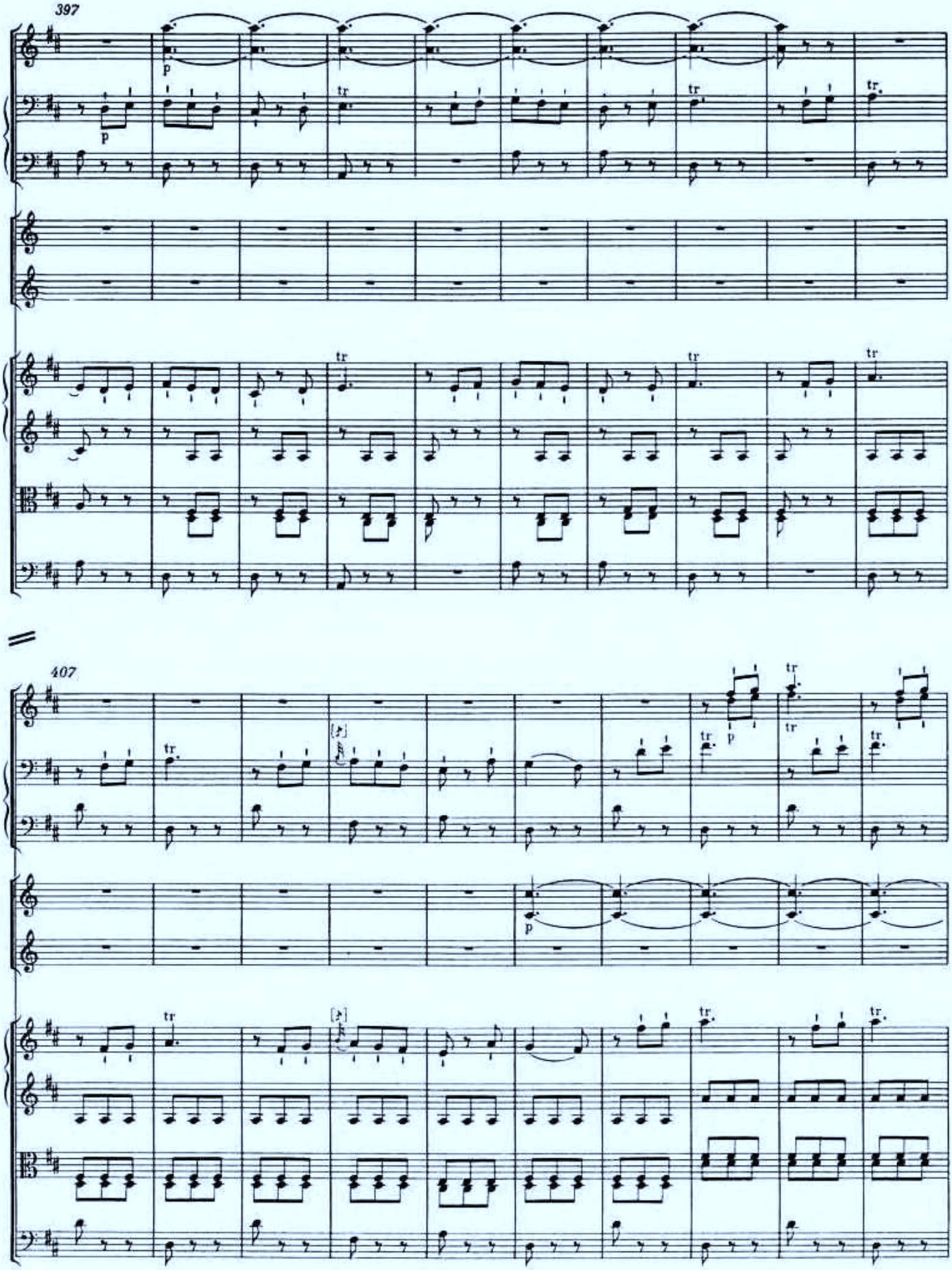

309
f
f
f
f
f

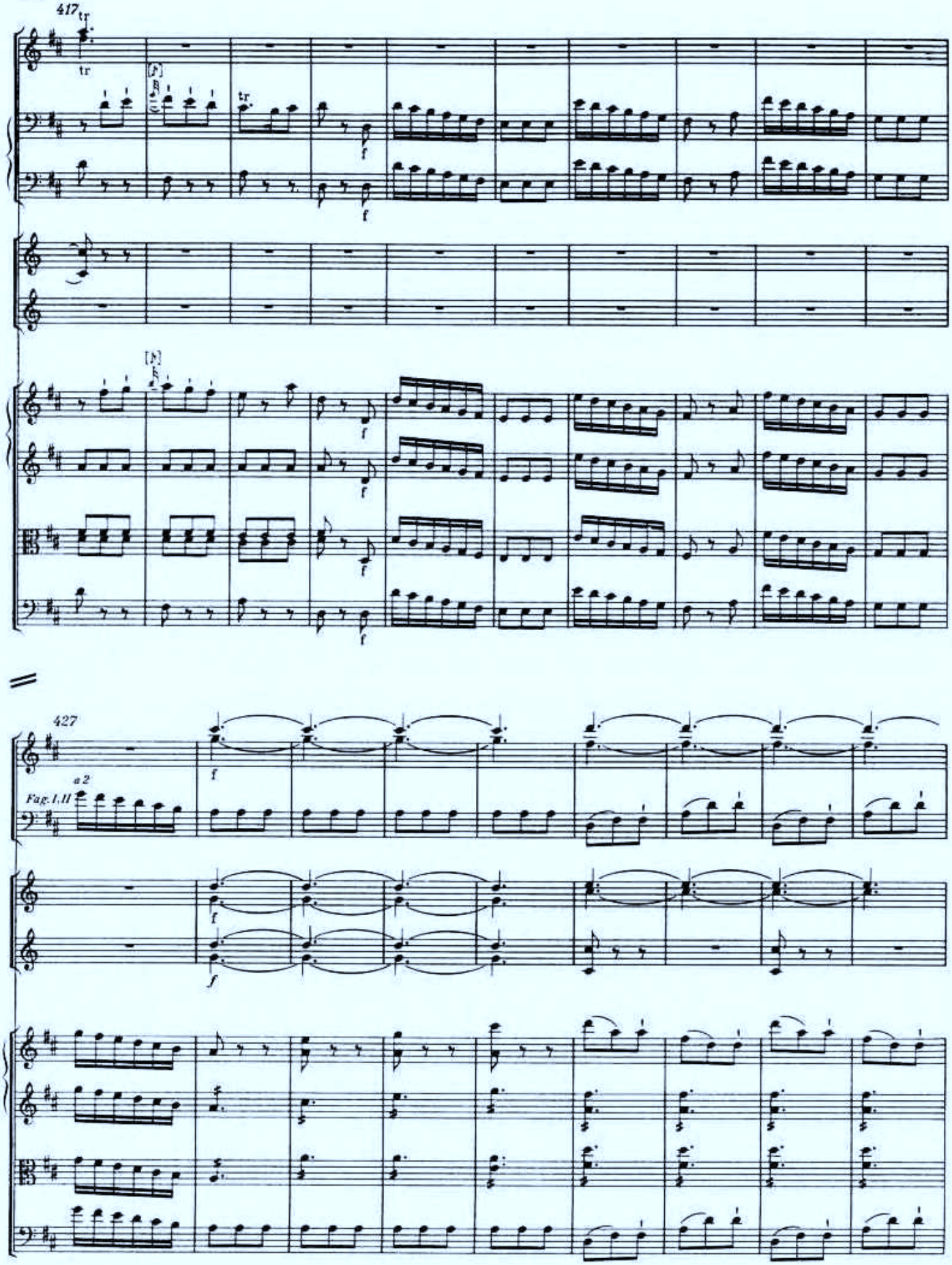

319
p
f
329
Ob. I
Ob. II

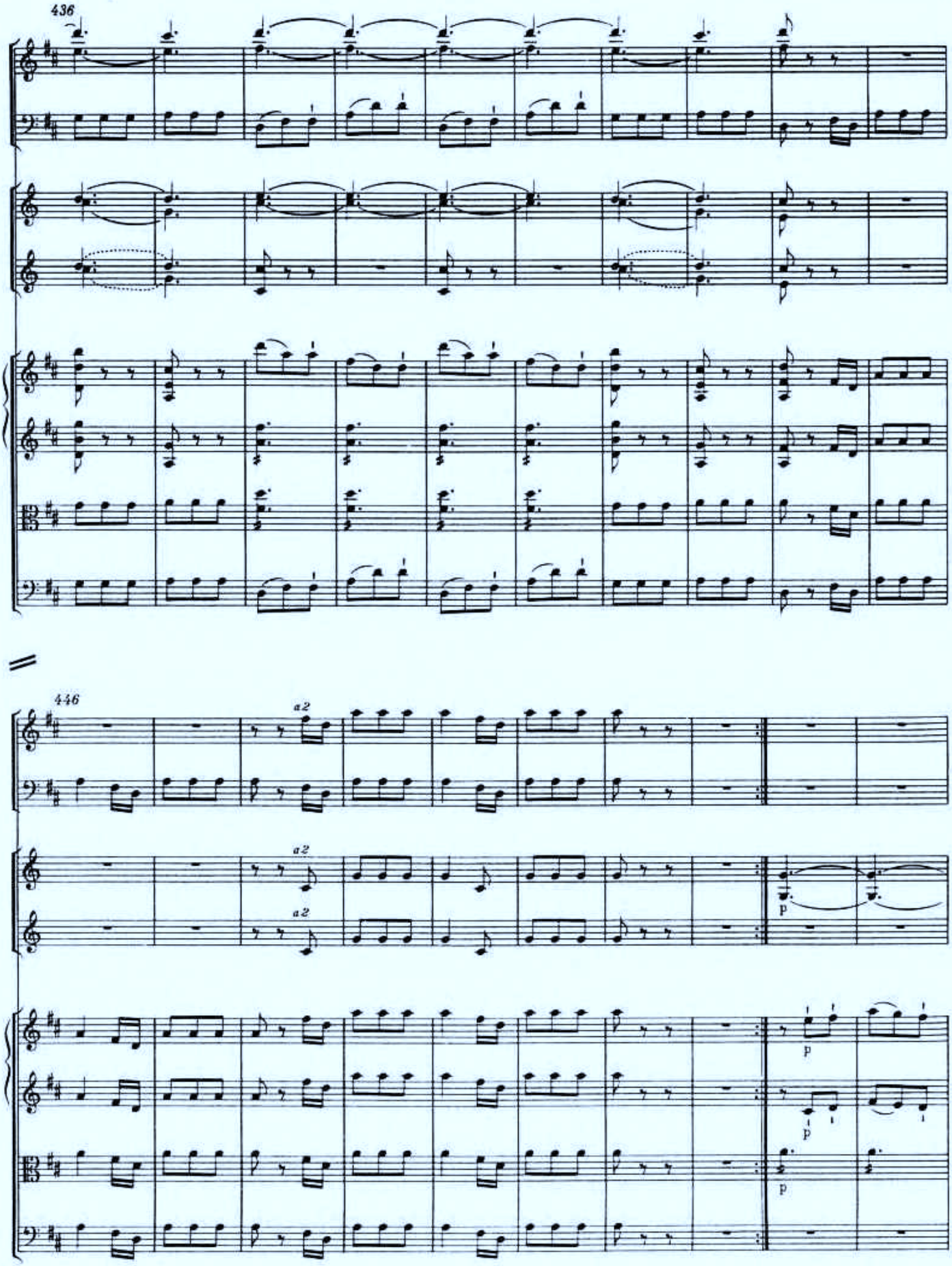

339
a 2
347
ob. I.II
p
f

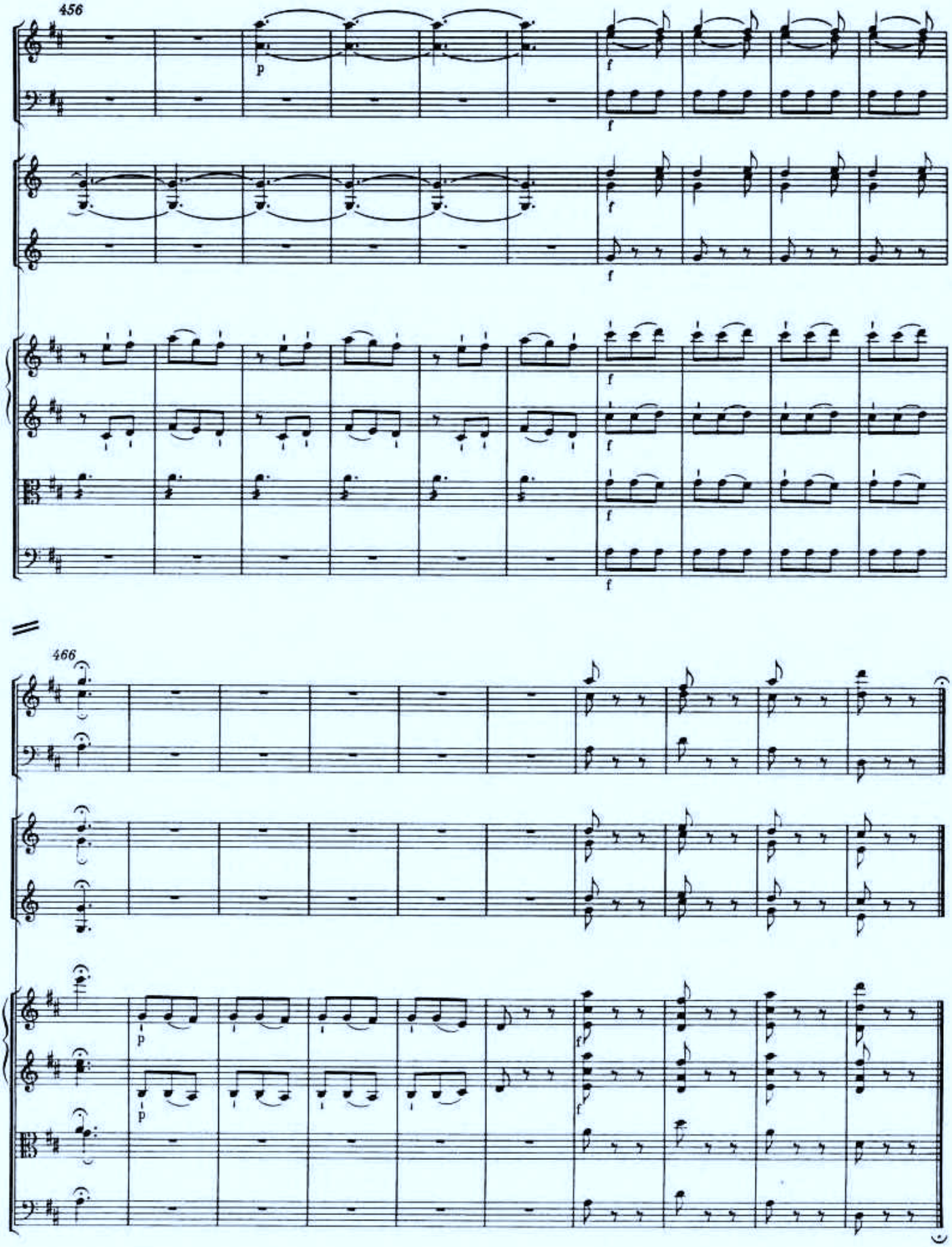

358
p
f
368


378
388
Fag. I
Fag. II


397
407


417
tr
tr
tr
f
f
f
f
f
f
427
a 2
Fag. I, II
f
f
f


436
446
a2
a2
a2
p
p
p
p


456
p
f
466
p
p
f
f