WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie IV

Orchesterwerke

WERKGRUPPE 12:
KASSATIONEN, SERENADEN UND
DIVERTIMENTI FÜR ORCHESTER · BAND 5

VORGELEGT VON
WALTER SENN

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1981

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:
Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

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 5.

Alle Rechte vorbehalten / 1981 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe"
werden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften
in der Bundesrepublik Deutschland,
vertreten durch die
Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz,
aus Mitteln des
Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des
Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

INHALT

Zur Edition VII

Vorwort VIII

Faksimile: Erste Seite des Autographs von KV 335 (320ᵃ) / No. 2 . XVII

Faksimile: Blatt 1ʳ des Autographs von KV 320 XVIII

Faksimile: Blatt 18ʳ des Autographs von KV 320 XIX

Faksimile: Blatt 24ᵛ des Autographs von KV 320 XX

Faksimile: Blatt 27ʳ des Autographs von KV 320 XXI

Faksimile: Blatt 43ᵛ des Autographs von KV 320 XXII

Zwei Märsche in D KV 335 (320ᵃ) 3

Serenade in D („Posthorn-Serenade") KV 320

Adagio maestoso — Allegro con spirito 17

Menuetto (Allegretto) 43

Concertante (Andante grazioso) 47

Rondeau (Allegro ma non troppo) 63

Andantino 83

Menuetto 92

Finale (Presto) 99

Anhang

Notturno für vier Orchester KV 286 (269ᵃ)

Andante 123

Allegretto grazioso 140

Menuetto 155

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 (KV^3 bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV^6) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen 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 Stükkes 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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VORWORT

Die „Posthorn-Serenade" KV 320 erscheint im Hauptteil dieses Bandes der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) im Zusammenhang mit den zwei Märschen KV 335 (320[a])[1], von denen angenommen wird, daß einer von ihnen oder beide für die Serenade KV 320 bestimmt waren (über die Frage der Zugehörigkeit siehe weiter unten). Die Koordinierung von Marsch und Serenade entspricht der Praxis, wie sie die NMA in den erschienenen ersten vier Bänden der Werkgruppe *Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester* (Serie IV, Werkgruppe 12) sowie im Band *Divertimenti für 5–7 Streich- und Blasinstrumente* (Serie VII, Werkgruppe 18) 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: *Märsche* nochmals zum Abdruck bringt. Die isolierte Quellenlage der Märsche erschwert nicht selten eine eindeutige Zuordnung zum Hauptwerk. Lediglich die Autographe des Marsches KV 189 (167[b]) und der Serenade KV 185 (167[a]) waren zusammengebunden und mit einem Umschlag versehen, der in der Handschrift Leopold Mozarts den Titel *Serenata* trägt (vgl. NMA IV/12/2, S. X). Ferner ist die Zugehörigkeit der *Marcia* KV 249 zur „Haffner-Serenade" KV 250 (248[b]) durch einander entsprechende Legenden zum jeweiligen Titel der Autographe hinsichtlich des Kompositionsanlasses gesichert (vgl. NMA IV/12/4). 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 Huldigungs- bzw. Abschiedsmusik. Musikalisch steht er jedoch zum Hauptwerk in keiner engeren Beziehung. Dieser gleichsam neutrale Inhalt der Märsche gestattete es daher in der Praxis, daß ein und derselbe Marsch zu verschiedenen Gelegenheiten im Zusammenhang mit anderen Serenaden oder Divertimenti verwendet werden konnte (vgl. S. IX f.). Die Märsche erhielten so ihre eigene Überlieferungsgeschichte und dementsprechend auch eigene KV-Nummern. – Im Anhang dieses Bandes wird der aus drei Sätzen bestehende *Notturno* für vier Orchester KV 286 (269[a]) herausgegeben. Das Werk ist, wie später ausgeführt wird, offenbar nicht mit allen Sätzen überliefert.

*

„Freiluftmusiken" erfreuten sich im nächtlichen Salzburg großer Beliebtheit. Sie leiten ihre Provenienz jedenfalls von den „gassatim", auf den Straßen musizierenden Stadtmusikanten her. Als erste musikalisch hochstehende Form ist aus Salzburg bisher die 1673 entstandene „Nachtwächterserenade" von Heinrich Franz Biber, dem späteren Hofkapellmeister, bekannt geworden. – Wurde zum Beispiel einer Dame am Vorabend des Namenstages ein Ständchen gebracht, begnügte man sich mit einer einfacheren Besetzung. Anders bei besonders feierlichen Anlässen: da gelangten „große" Serenaden zur Darbietung, die geradezu einen Salzburger Typus dieser Musizierform erkennen lassen. (Für einen ausführlicheren Überblick zur Frühgeschichte vgl. das Vorwort zu NMA IV/12/4, S. VII ff.)

Der Titel „Posthorn-Serenade" ist nicht authentisch, sondern wurde dem Werk erst später beigelegt, und zwar wegen des im 6. Satz, Menuetto, im zweiten Trio erklingenden *Corno di posta*. Das Autograph trägt keine Überschrift, sondern nur die Autorbezeichnung und die Datierung: 3. August 1779. Nach Hermann Abert[2] scheint das Werk *„auf einen besonderen*

[1] Zur Literatur: Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 2. Teil, Leipzig 1856, S. 351 ff.; Hermann Abert, *W. A. Mozart*, 1. Teil, Leipzig [6]/1923, S. 759, 810 f.; Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, Band III, Paris 1936, S. 161–169 (hier sind die konzertanten Sätze, 3 und 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] A. a. O., 1. Teil, S. 759.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

festlichen Anlaß, der wohl aus den Kreisen der Bürgerschaft stammte", hinzuweisen. Günter Haußwald[3] nimmt an: *„Einer unbekannten Persönlichkeit war sicher die Serenade K. V. 320 als Huldigung zugedacht."* Der tatsächliche Anlaß, für den das Werk bestimmt war, ist einem Brief zu entnehmen, in dem Mozart seinem Vater aus Wien am 29. März 1783 von der am 23. März im Burgtheater veranstalteten Akademie berichtet und auch das Programm mitteilt[4]: *„die Stücke waren folgende . . . 5:' die kleine Concertant = Simphonie von meiner lezten final Musique."*

Der dritte Satz der Posthorn-Serenade ist mit *Concertante* überschrieben, zu dem auch der vierte, ebenfalls konzertierende Satz, ein Rondo, gehört. Das zum Teil in Salzburg geschriebene Aufführungsmaterial ist noch erhalten (siehe den Kritischen Bericht); der von der Hand Leopold Mozarts beschriftete Umschlag für die Stimmen trägt den Titel *Sinfonia concertante*. Damit ist gesichert, daß die in Mozarts Brief genannte *„Concertant = Simphonie"* zur Posthorn-Serenade gehört, die ihrerseits nun eindeutig – ebenfalls Mozarts Brief zufolge – als Finalmusik identifiziert ist.

Die Universitätsstudenten hatten, bevor sie sich ihrem eigentlichen Fachstudium zuwenden konnten, zweijährige philosophische Kurse (Logik und Physik) zu absolvieren. Nach Abschluß der Prüfungen, im August, ließen die Teilnehmer beider Kurse (alljährlich?), jeder für sich, eine Finalmusik aufführen: zuerst vor dem Landesherrn, dem Fürsterzbischof, der im Sommer (mindestens seit 1745) im Schloß Mirabell residierte; dann zogen die Musiker, einen Marsch, wie üblich auswendig spielend, zum Kollegiengebäude, zur Universität, um die Serenade für die Professoren zu wiederholen. Die Finalmusik sollte nicht nur Huldigung und Dank zum Ausdruck bringen, sondern war zugleich auch Verabschiedung. Der Bezug auf den Abschied läßt sich, wie Carl Bär bemerkt[5], *„bei diesen Werken häufig heraushören, am deutlichsten und handgreiflichsten wohl bei KV 320, wo ein Posthorn die Studenten eindrücklich an die bevorstehende Abreise und an die ‚vacationes' erinnert."*

*

Die Zuordnung der hier wiedergegebenen Märsche KV 335 (320[a]) zur Posthorn-Serenade ist problematisch. Die Autographe tragen lediglich die Überschrift *Marcia*, jedoch keine Autorbezeichnung und keine Datierungen; auch fehlen die auf Autographen üblichen Echtheitsbestätigungen Georg Nikolaus Nissens (*von Mozart und seine Handschrift* oder ähnlich) sowie die von Franz Gleissner mit roter Tinte geschriebenen Numerierungen (die Märsche erscheinen auch nicht in dem 1800/1801 von Gleissner verfaßten Verzeichnis). Die beiden Autographe waren demnach nicht unter den Beständen des Mozartschen Nachlasses, die Johann Anton André, dem Vertrag vom 8. November 1799 entsprechend, von Constanze Mozart erworben hatte und von dessen „Kommissionär", Paul Wranitzky, im Januar 1800 von Wien nach Offenbach a. M. übersendet wurden. Ob die Autographe der beiden Märsche zu jenen Manuskripten gehörten, die Constanze Mozart an André nachgeliefert[6], oder ob sie der Verleger von einer anderen Seite erhalten hatte (dafür würde das Fehlen der Bestätigung Nissens sprechen), ist nicht geklärt (und auch von untergeordneter Bedeutung). Jedenfalls waren die Autographe spätestens 1801 im Besitz Johann Anton Andrés, der in diesem Jahr eine Stimmenausgabe des ersten Marsches erscheinen ließ (Verlags-Nummer 1511); den zweiten Marsch veröffentlichte er 1803.

Im sogenannten „Handschriftlichen Verzeichnis", in dem Johann Anton André die in seinem Besitz befindlichen Autographe oder authentischen Abschriften von Werken Mozarts registrierte (abgeschlossen 1833), sind die zwei Kompositionen, als ob sie zusammengehörig seien, unter Nr. 157 eingetragen, lediglich mit der Begründung: *„Beide Märsche scheinen 1779 geschrieben zu seyn, daher ich deren Manuscript auch hier* [d. h. unter einer Nummer] *einreihe."* (André schrieb nur auf das Manuskript des zweiten Marsches die Jahreszahl *1779*). Ludwig Ritter von Köchel schloß sich der von André angenommenen, offenbar zutreffenden Datierung an und verzeichnete die beiden Märsche, ohne dafür eine Begründung anführen zu können, ebenfalls unter einer Nummer: KV 335.

Abgesehen von der mutmaßlichen Entstehung im selben Jahr, 1779, gibt es jedoch keinen Anhaltspunkt

---

[3] A. a. O., S. 34.

[4] *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 III, Nr. 734, S. 261, Zeilen 10–11 und 14–15.

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

[6] Otto Erich Deutsch, *Mozarts Nachlaß*, in: *Mozart-Jahrbuch 1953*, Salzburg 1954, S. 33: *„Konstanze war, wenn nicht rechtlich, so doch moralisch gebunden, André Manuskripte oder Abschriften nachzuliefern, die sie etwa noch finden oder auftreiben würde."*

für eine Beziehung der beiden Kompositionen zueinander: Sie sind von Mozart nicht als Nr. 1 und Nr. 2 bezeichnet oder fortlaufend geschrieben – auf den ersten Marsch folgt eine Leerseite –, und der zweite Marsch beginnt auf einer neuen Papierlage; korrekterweise wären sie daher unter zwei Nummern des *Köchel-Verzeichnisses* zu registrieren gewesen. Während die von André und Köchel ebenfalls unter einer Nummer verzeichneten drei Märsche KV 408 in KV[6] getrennt wurden – *„André hs. Verz.* [d. h. Handschriftliches Verzeichnis, 1833] *hat die drei Märsche 383[f], 385[a] und 383F willkürlich zu einer Nummer zusammengestellt"* (KV[6], S. 405, Anmerkung zu 408/1 = 383[c]) –, sahen Alfred Einstein bzw. die weiteren Bearbeiter des *Köchel-Verzeichnisses* keine Veranlassung, bei KV 335 (320[a]) in analoger Weise vorzugehen und jeden Marsch mit einer eigenen Nummer anzuführen. In KV[3-6] wird, ohne auch nur anzudeuten, es sei eine Vermutung, behauptet[7]: *„Die beiden Märsche gehören, dem Papier, der Tonart und der Besetzung nach, als Aufzugs- und Abgangsstück zur Serenade 320."* Es trifft jedenfalls zu, daß Mozart ebenso die Märsche wie auch die Serenade KV 320 auf Papier gleicher Qualität, mit übereinstimmendem Wasserzeichen, geschrieben hat. Daraus allein könnte jedoch auf eine Zusammengehörigkeit der Kompositionen nicht geschlossen werden. Außerdem ist bisher keine Salzburger Quelle bekannt geworden, die belegt, daß zu einer Serenade zwei verschiedene Stücke, je ein Marsch für den Aufzug und den Abzug der Musiker, gespielt worden seien. Da aber aus dem Sommer 1779 keine anderen Märsche Mozarts überliefert sind – sieht man von möglichen Verlusten ab –, liegt die Vermutung nahe, der eine oder der andere Marsch sei für die Posthorn-Serenade komponiert worden. Hermann Abert drückte sich vorsichtig aus[8]: *„Von den beiden Märschen (K.-V. 335 . . .) ist der eine wahrscheinlich für diese Serenade* [KV 320] *bestimmt gewesen"*. Günter Haußwald legte sich ebenfalls nicht fest[9]: der Serenade sind *„auch die beiden Märsche zeitlich zuzuordnen"*.

Wolfgang Plath äußert sich im Vorwort zum Märsche-Band der NMA (IV/13/Abteilung 2) über KV 335 (320[a]) u. a.[10]:

„Gegenüber allen anderen Stücken dieses Bandes zeigen die Märsche KV 335 (320[a]) eine auffällige Besonderheit: die starke Betonung bzw. Erweiterung des zweiten Teils durch die überraschende Einführung neuen thematischen Materials. Die betreffende Episode im Marsch No. 1 (Takt 41–46) zitiert im Bläserchoral den Beginn von Johann Christian Bachs Arie *‚Non so d'onde viene'*, ein Stück, das Mozart liebte und bewunderte. Von geradezu bizarrem Effekt ist die analoge Stelle im Marsch No. 2 (Takt 44–54), wo – mit deutlichem Zitatcharakter – eine eigenartig hüpfende, zwischen ungeradem und geradem Metrum wechselnde Melodie eintritt, die ihrem Wesen nach in denkbar starkem Kontrast zum Kontext steht. Eben dieselbe Melodie (jedoch kompositorisch stark erweitert, in C-dur, mit doppelten Notenwerten) notiert Mozart in Klaviersatz auf einem etwa gleichzeitigen Notenblatt, das sich jetzt in schwedischem Privatbesitz befindet. Auf diesem Blatt sind der Musik hier und da Textmarken unterlegt; bei der Wiederkehr der Anfangsmelodie liest man die Worte *‚Lustig sey[-n?]'."*

Zum 24. September 1779 schrieb Mozart in das Tagebuch seiner Schwester[11]: *„um 9 uhr auf dem Colegiplatz beym H: Dell auf der gass eine Nachtmusique. den Marsch von der letzten finalmusique. lustig sein die schwobemedle. und die Hafnermusick."* Mit der „letzten finalmusique" kann nur die Posthorn-Serenade gemeint sein. Ein Lied mit dem Textbeginn oder Titel *„lustig sein die schwobemedle"* ist bisher nicht eruiert; ist es ein in Vergessenheit geratenes Volkslied oder ein volkstümliches Lied oder ein Stück aus einem Singspiel? Plath identifiziert mit Mozarts Liedzitat (siehe oben) die in völligem Kontrast einsetzende Gesangsmelodie im zweiten Marsch, Takt 44–54. Solange aber das Lied von den *„schwobemedle"* nicht wiederentdeckt ist, kann es wohl nur eine Hypothese sein: Mozart kennzeichnete den Marsch deshalb mit dem Liedzitat, weil er für die Posthorn-Serenade noch einen zweiten Marsch geschrieben hatte. – Bei einer Aufführung der Serenade liegt es im Ermessen des Dirigenten, den ersten oder zweiten Marsch aus KV 335 (320[a]) zu wählen.

*

Aus Mozarts Wiener Brief vom 29. März 1783 (siehe oben) erfährt man, daß KV 320 die letzte für Salzburger Studenten komponierte Finalmusik des Meisters gewesen ist. Das Werk bedeutet jedenfalls den Höhepunkt dieser Gattung in Mozarts Schaffen, an das nur die Haffner-Serenade KV 250 (248[b]) heranreicht. Es war vielleicht doch ein besonderer Anlaß, da auch die Besetzung eine Steigerung erfährt: je zwei Oboen (zwei nur im 3. und 4. Satz konzertierende Flöten), je

[7] KV[3], S. 407, und KV[6], S. 344, Anmerkung zu 335 (320[a]).
[8] A. a. O., 1. Teil, S. 759, Anmerkung 3, und S. 810; vgl. auch Alfred Einstein, in: KV[3], S. 407, Anmerkung zu 320[a] = 335.
[9] A. a. O., S. 30.
[10] Vorwort, S. IX.
[11] Bauer - Deutsch II, Nr. 527, S. 554, Zeilen 42–45.

zwei Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken sowie Streicher (Violine I, II, Viola I, II und Kontrabaß); die Farbigkeit wird ferner durch einen *Flautino* und einen *Corno di posta* erhöht. Typische Merkmale der Serenadenkunst sind ausgeprägt, wie festliche orchestrale Gestaltung (1. und 7. Satz sowie die ersten Teile der Menuette des 2. und 6. Satzes), konzertante Intermezzi (3. und 4. Satz) und Kammerstil (5. Satz). Die dynamischen Kontraste im Verlauf eines Satzes, in den Frühformen breitflächig-statisch, rücken näher zusammen. *„Aus der Fläche gliedert sich die akzentuierte Einzelgestalt heraus."*[12] Im allgemeinen tritt trotz reizvoller Improvisationsfreude eine Vertiefung des Ausdrucks zutage. Die Struktur des Werkes mit der Tonartenfolge D - D - G - G - d - D - D ist symmetrisch: Das in der Mitte stehende Rondeau wird von zwei langsamen Sätzen, zwei Menuetten und den beiden Ecksätzen umrahmt.

Der 1. Satz ist dreiteilig: Exposition und Reprise in Sonatenform umschließen einen frei gestalteten Mittelteil. Die den Satz eröffnende langsame Einleitung wird mit doppelten Notenwerten, a tempo, aber etwas reduzierten piano-Kontrasten in die Reprise aufgenommen (Takt 152). Eigenwillig tritt der Seitensatz auf, im Forte von einer eintaktigen punktierten Figur, unisono in den Streichern, eröffnet; daran schließen sich *piano* drei Takte mit einem zarten gesanglichen Gedanken (in den vier Wiederholungen jeweils variiert). Unvermittelt erscheint der punktierte Rhythmus *pianissimo* in den Bässen (Takt 65), der ein bei Mozart seltenes „Mannheimer" Orchester-Crescendo einleitet, für das, wie sich Einstein äußert[13], *„Mozart im allgemeinen ein viel zu vornehmer Komponist ist."* Nach Einstein[14] könne man den Beginn des Allegro con spirito *„kaum anders klassifizieren (. . .) als einen Vorläufer des ersten Satzbeginns der Prager Sinfonie"* (KV 504), in deren Nähe auch das Finale von KV 320 stehe. – In seinem Serenadenschaffen läßt Mozart hier erstmals nicht die konzertanten Sätze folgen, sondern ein Menuett mit Trio. Gravitätisch, an den Charakter des veralteten Gesellschaftstanzes erinnernd, beginnt das Stück, verliert sich dann aber ins Spielerische, jedoch ohne damit einen besonderen Kontrast aufzubauen. Nach der üblichen Wendung zur Dominante erklingt im zweiten Teil eine kurze Rückerinnerung an den Anfang (Takt 28/3–30/1); darauf folgen, völlig unerwartet, zwei Takte der den ersten Teil abschließenden Gruppe (Takt 30/3–32/1 = Takt 16/3–18/1). Die Reprise verzichtet auf den Hauptsatz und beginnt bereits in die Tonika transponiert (Takt 32/3 = Takt 8/3). Im kurzen Trio mit reduzierter Besetzung liegt die Hauptstimme in der ersten Violine, die oktavierend von einer Flöte, abwechselnd mit einem Fagott, schließlich von beiden Instrumenten gemeinsam begleitet wird.

Während Mozart in den konzertanten Sätzen der vorhergegangenen Serenaden, KV 185 (167[a]), 203 (189[b]), 204 (213[a]) und 250 (248[b]), den Solopart der Violine zuteilte – bisweilen ebenso virtuos geführt wie in den Violinkonzerten – übertrug er im 3. und 4. Satz von KV 320 die Soli je zwei Flöten, Oboen und Fagotten, die, ohne virtuoses Beiwerk, als Concertino, nur mehr entfernt an die Concerto-grosso-Technik erinnernd, behandelt werden. Der von Anmut erfüllte, mit *Concertante* überschriebene 3. Satz (Andante grazioso) ist aus zehn Episoden (Themengruppen) unterschiedlicher Länge, die von Vorder- und Nachsatz bis zu offenen Formen reichen, gestaltet. Vom Concertino, in dem die Stimmen meist paarweise geführt sind, lösen sich nur vier Einzelsoli ab: Flöte I (Takt 33–39/1 und 91–99/1) und Oboe I (Takt 39 bis 47/1 und 84–91/1). Die Gliederung des Satzes ist freizügig: Takt 80 setzt in der Dominante eine reprisenartige Wiederholung ein, die jedoch nicht auf den Satzbeginn zurückgreift, sondern auf Takt 28, dem alle weiteren Themengruppen, zugleich mit der Rückkehr zur Tonika, des öfteren in geänderter Instrumentierung und mit geringen Varianten folgen. Problematisch ist die Vorschrift *Cadenza* (Takt 133, im Autograph oberhalb der Systeme von Violine II, Flöte II, Oboe II und Fagotte sowie unterhalb des Systems „Bassi" geschrieben). In diesem Takt setzt jedoch keine *„ausgedehnte und ausgeführte Kadenz"* ein[15], sondern es folgen notengetreu die Takte 19–22 (Takt 23 ist etwas modifiziert), dann, nach drei eingeschobenen Takten, wieder eine Reminiszenz aus dem ersten Teil des Satzes (Takt 141–146/1 = Takt 13–18/1) mit einem abschließenden Anhang. Demnach handelt es sich bei den Takten 133–147 nicht um eine ausgeschriebene Kadenz; Mozart dürfte vielmehr eine freie Auszierung im Rahmen des vorhergegangenen Quartsextakkordes beabsichtigt haben. – Auf eine spannungserhöhende Generalpause folgt Takt 149 eine Reprise des Beginns (= Takt 1–8/2); im weiteren Verlauf wird auf die Takte 26–32/1 zurückgegriffen und der Satz mit einem Halbschluß beendigt.

Das *Rondeau* (4. Satz) beginnt mit einem von den Streichern begleiteten Solo der 1. Flöte. Vier Ritornelle mit 16 Takten umschließen drei Couplets; nur

[12] Haußwald, a.a.O., S. 116.
[13] Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Zürich/Stuttgart [3]/1953, S. 250.
[14] Ebenda, S. 249f.
[15] Ebenda, S. 250.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

das letzte Ritornell beschränkt sich auf fünf Takte, die, abgesehen von einer kurzen Reminiszenz aus dem ersten Couplet (Takt 239–240 = Takt 24–25), frei weitergeführt, den Satz beenden[16]. Die kurzen Tutti, die meist den Streichern und den Hörnern, auch den Streichern mit allen Bläsern zugeteilt sind, umfassen neben Einwürfen von nur drei bzw. vier Achtel selten mehr als zwei Takte; sie stehen in keinem Zusammenhang mit der Rondoform und erscheinen, vom Satzende abgesehen, nur innerhalb der Couplets. Anders als im 3. Satz werden Flöte und Oboe nicht paarweise, sondern solistisch geführt, als Einzelsoli und in Gegenüberstellung der beiden Instrumente, die polyphonierend-imitationsähnlich sein kann. Das Concertino mit allen Holzbläsern, begleitet von den Streichern und Hörnern, beteiligt sich nur selten, in einem Umfang von jeweils zwei bis zehn Takten, am musikalischen Geschehen. Kontraste bewirken in diesem Satz neben dem Tutti die Gegenüberstellung arioser und instrumental konzipierter Gedanken; auch volkstümliche Wendungen klingen an, wie in Takt 205, in der Flöte I, sogar die erhöhte Quarte, cis‴, das Alphorn-fa.

Das folgende *Andantino* (5. Satz) bringt, ähnlich wie im 6. Satz der „Haffner-Serenade" KV 250 (248[b]), einen völligen Stimmungsumschwung in den heiteren, von Fröhlichkeit oft überströmenden Ablauf. Diese Trübung wird einerseits persönlich-emotionell, als Ausdruck der Enttäuschung über den unbefriedigenden Salzburger Dienst[17], andererseits als wehmütige Empfindung des Abschieds der Studenten gedeutet[18], dürfte aber bei Mozarts genialer Konzeption ein großformaler Ausgleich der Affektspannung sein. Durch den einen ganzen Satz bestimmenden Kontrast wirken das folgende Menuett und das Finale stärker profiliert und aufgehellt. Marius Flothuis[19] weist darauf hin, daß die Stimmung des Andantino im Klavierkonzert KV 271 im 5. Satz von KV 320 gleichsam fortgesetzt wird. Der in d-moll stehende Satz läßt eine klar gegliederte Sonatenform erkennen: Die Exposition, mit einem allerdings nur fragmentarischen Seitengedanken, wendet sich nach der Paralleltonart; die Durchführung verarbeitet vorwiegend Hauptgedanken, und die mit Takt 60 einsetzende Reprise verläuft in der Ausgangstonart.

Festlich beginnt der 6. Satz, ein Menuett mit der Gliederung ‖: A :‖: BA :‖. Diesem stilisierten Tanz zugeordnet sind zwei Trios, das erste in der Tonika, das zweite in der Tonart der Oberdominante. Das Trio I erhält klanglich durch einen *Flautino* eine besondere, reizvolle Note. Das Instrument, das sich hinter der Bezeichnung „Flautino" verbirgt, ist allerdings nicht völlig gesichert zu identifizieren. Curt Sachs[20] erläutert es als *„‚kleine Flöte, Flageolett', im 18. Jahrhundert auch die ‚Discant-Blockflöte'"*. Es ist nicht eindeutig zu entscheiden: im Trio I dürfte sich Flautino auf eine Sopranblockflöte beziehen[21]. Vorwiegend im Trio von Tänzen verwendete Mozart, ebenso auch Zeitgenossen, sowohl die Bezeichnung *Flautino* (KV 567, 568, 571, 585 und 586) als auch *Flauto piccolo* (KV 104/61[e], 509, 535, 599–603 und 605). Da Umfang und Faktur der Partien durchaus gleichartig sind, ist jedenfalls das gleiche Instrument gemeint[22]. Die Stimmen sind jeweils in C, im Violinschlüssel, eine Oktave tiefer als klingend notiert. Der Umfang reicht von c' bis f‴, klingend c'' bis f⁗. Nur einmal, in den Menuetten KV 104 (61[e]), schrieb Mozart die Stimme eine Oktave über der ersten Violine; sofern dies nicht Klangnotation bedeuten soll, steht dort der Flauto piccolo (im Trio des 2. Menuetts von KV 61[e] als *piccolo flautino* bezeichnet) zwei Oktaven über der ersten Violine[23]. Am Schluß des Autographs der in Prag komponierten Tänze KV 509 (datiert: 6. Februar 1787) vermerkte Mozart: *„NB Da ich nicht weis was für gattung flauto piccolo hier ist, so hab ich es in den Natürlichen ton gesetzt; man kann es allzeit übersetzen."* Auch die kleinen Blockflöten hatten verschiedene Stimmungen[24], und

---

[16] Unmotiviert erscheint im dritten Ritornell, Takt 170–171, eine geänderte Führung der Hauptstimme, die in Takt 1–9/1 und 105–113/1 der 1. Flöte, Takt 165–173/1 der 1. Oboe zugeteilt ist. Der Umfang der Oboe reichte zu dieser Zeit nur bis d‴ (lediglich der Geschicklichkeit einzelner Virtuosen war es vorbehalten, bis f‴ zu spielen. Vgl. Bernhard Klebel, *Oboe und Oboenspiel zur Zeit des jungen Haydn*, in: *Beiträge zur Aufführungspraxis* 1, Graz 1972, S. 231). Daher änderte Mozart in Takt 170 das 7. und 8. Sechzehntel sowie in Takt 171 das 1.–8. Sechzehntel; dadurch werden d‴, dis‴ und e‴ vermieden.

[17] Marius Flothuis, *Mozarts Posthorn-Serenade*, in: *Mens en Melodie* 10, 1955, S. 401.

[18] Carl Bär, a.a.O., S. 135.

[19] A.a.O., S. 401.

[20] Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913 (Reprographischer Nachdruck: Hildesheim 1964), S. 142. Für den Part des Posthorns in KV 320 dürfte ein Flageolett kaum in Betracht gezogen werden. Vgl. Lenz Meierott, *Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts* (=Würzburger musikhistorische Beiträge, Band 4), Tutzing 1974, S. 245ff.

[21] Über die Frage: kleine Querflöte, Flageolett oder Blockflöte vgl. Meierott, a.a.O., S. 247ff.

[22] Meierott, a.a.O., S. 247.

[23] Auch Einstein, a.a.O., S. 251, vertritt die Ansicht, der Flautino stehe zwei Oktaven über der ersten Violine. In diesem Fall würde es sich um eine Oktavblockflöte handeln, deren geringe und schwache Obertöne das Instrument jedoch tiefer erscheinen lassen, als es tatsächlich klingt.

[24] Das Museum in Salzburg besitzt Blockflöten unterschiedlicher Stimmungen aus dem 18. Jahrhundert. Vgl. Karl Geiringer, *Alte Musik-Instrumente im Museum Carolino Augusteum Salzburg*, Leipzig 1932, S. 38, Nr. 229–236.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

es war die Aufgabe des Kopisten, die Noten, dem für das Spiel vorgesehenen Instrument entsprechend, zu transponieren[25]. Im Autograph von KV 320 ließ Mozart das System des Flautino jedoch unbeschrieben. Das Instrument hatte, wie anzunehmen, eine Oktave über der ersten Violine zu spielen. Das Salzburger Aufführungsmaterial von KV 320 enthält keinen eigenen Part für den Flautino, wohl aber sind dessen Noten sowohl in die Stimme des Flauto II als auch in die der Oboe I, in der Oberoktav der ersten Violine, eingetragen. Es liegt kein Grund zur Annahme vor, daß der Part nur von einem der beiden Instrumente zu spielen sei bzw. daß diese etwa alternieren sollten. Die Ursache für die Eliminierung des Flautino und die Übertragung auf zwei verschiedene Instrumente dürfte vielmehr darin zu suchen sein, daß die kleine, obertonarme Blockflöte zu schwach geklungen hat und daß sich diese gegenüber den Streichern nicht entsprechend durchsetzen konnte. Bei einer Realisierung des Satzes durch ein modernes Orchester klingt eine Blockflöte jedenfalls zu dünn; der Part des Flautino sollte daher mit zwei Instrumenten besetzt werden. – Das Trio II beherrscht ein *Corno di posta*, ein kleines, kreisförmig gewundenes Naturhorn. Der Part konnte nur von einem vierwindigen Instrument ausgeführt werden, mit der Notierungsreihe c' – g' – c'' – e'' – g'' – c''' (der Grundton, c, spricht nicht an, und das von Mozart geforderte c''' nur schwer). Das kleine Horn war das Instrument und zugleich das „amtliche Abzeichen" des Postillons; die wichtigsten Signale erklangen vor der Abfahrt, vor der Ankunft und beim Ausweichen, wenn ein anderer Wagen entgegenkam[26]. Mozart eröffnete das Hornsolo mit einem charakteristischen Oktavruf, der überregional verbreitet war, einem „archaischen" Signal[27], und läßt darauf die lustige Fanfare folgen[28].

Der 7. Satz, das Presto-Finale, ist noch mehr als der erste Satz von festlich-rauschendem orchestralem Glanz geprägt – doch ohne Anspruch auf die Größe des Ernstes in Sinfonien, insbesondere des reifen Mozart, zu erheben. Der Satz ist nach einer etwas frei gestalteten Sonatenform angelegt. Die Exposition, mit einem unisono geführten Hauptthema, einem zierlichen Seitensatz (Takt 37–52/1) sowie einem etwas ausgedehnteren Schlußsatz, endet in der Dominante. Überraschend erklingt dann ein neuer kontrastierender Gedanke in den Oboen (Takt 86–92/1, 100–106/1). Im übrigen werden in der Durchführung fast ausschließlich die ersten vier Takte des Hauptthemas verarbeitet; es zeigen sich auch Ansätze polyphoner Gestaltungen, zum Teil mit einem Gegenthema (Takt 165/4–175). Die mit Takt 176 einsetzende Reprise verläuft in der Tonika, bricht aber in Takt 249 (= Takt 70 der Exposition) ab und geht in eine Coda über, die eliminierte Takte der Exposition anklingen läßt (insbesondere Takt 285–288 = Takt 78–81). – Mit diesem von sprühender Heiterkeit erfüllten Satz verabschiedet sich Mozart vom Salzburger Serenadentypus. Die in Wien ebenso bei Freiluftmusiken wie bei Hausakademien bevorzugte Form der „Harmonie"-Musik veranlaßte auch Mozart, das Bläserensemble in den Vordergrund zu stellen.

*

Für die Edition standen die Autographe der Märsche (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung), diese als Wiederabdruck aus NMA IV/13/Abteilung 2, und der Serenade (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung) zur Verfügung; ferner konnten herangezogen werden: das authentische Aufführungsmaterial der beiden konzertanten Sätze (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main) und eine Salzburger Stimmenabschrift (Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg), die von einem Kopisten, den Mozart des öfteren beschäftigte, hergestellt ist (Quellenbeschreibungen im Kritischen Bericht). Die auf den 1., 5. und 7. Satz reduzierte Sinfoniefassung von KV 320 war bereits Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Abschriften verbreitet; die erste Ausgabe eines Stimmendruckes erschien 1792 bei André in Offenbach (siehe den Kritischen Bericht zu NMA IV/11/7, Nr. 3). Die Sinfoniefassung wurde für die Edition der Serenade, wie auch in ähnlichen Fällen, nicht herangezogen.

*

In der Serenade KV 320 sind acht Bläser, je zwei Flöten, Oboen, Hörner und Trompeten, vorgesehen; die Flöten wirken jedoch nur in der *Concertante*, dem 3. und 4. Satz, mit (eine Soloflöte, ohne Oboen, im Trio des ersten Menuetts). Es ist kaum anzunehmen, daß lediglich für drei Sätze Flötisten bereit waren und

---

[25] Mozart notierte nur in der *Entführung aus dem Serail* den Flauto piccolo transponierend in G. Vgl. Meierott, in: *Acta Mozartiana*, 12. Jahrgang, 1965, S. 79ff.

[26] Horst Walter, *Das Posthornsignal bei Haydn und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts*, in: *Haydn-Studien* IV, 1976, S. 25.

[27] Ebenda.

[28] Nach J. Murray Barbour, *Trumpets, Horns and Music*, Michigan State University Press 1964, S. 39f., besteht *„hier (wie auch bei Beethoven) Ähnlichkeit mit englischen ‚coachhorn'-Rufen"* (zitiert bei Walter, a.a.O., S. 32).

auf ihre Mitwirkung warteten. Sofern nicht in diesen Teilen der Serenade der Part der Flöten von den pausierenden Trompetern übernommen wurde (was einigermaßen unwahrscheinlich ist), dürften die Oboen doppelt besetzt gewesen sein, und zwar mit Musikern, die zugleich Flötisten waren (und in den übrigen Sätzen nur im *forte* die Oboen mitspielten[29]). – Das volle Orchester, mit sechs Bläsern und Pauken, erfordert eine mehrfache Besetzung der Streicher. Die Salzburger Kopie der Serenade KV 320, in der zwar Trompeten und Pauken fehlen, dürfte für eine Aufführung in einem geschlossenen Raum bestimmt gewesen sein. Unter den 15 Auflagestimmen sind je zwei Exemplare für Violine I und II sowie Violone. Demnach ist anzunehmen, daß je vier Geiger an den Pulten der ersten und zweiten Violine standen (mitunter spielten auch drei Musiker aus einer Stimme) und daß der Kontrabaß durch zwei oder vier Spieler vertreten war. Für die zwar mehrfach geteilten Violen ist nur eine Stimme, also für zwei Musiker, vorhanden. Die Lücke zwischen Kontrabaß und Viola füllen die Fagotte aus, die das Achtfußregister einnehmen. Insgesamt wirkten 14 bis 16 Streicher mit. Eine größere Besetzung war bei der Aufführung der *Sinfonia concertante* (3. und 4. Satz) im Wiener Burgtheater am 23. März 1783 vorgesehen: je drei Stimmen für die erste und zweite Violine sowie für Violone und zwei Stimmen für die Violen. Wenn aus jeder Stimme zwei Musiker spielten, ergibt sich eine Zahl von 22 Streichern.

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[30]; dies betrifft insbesondere jene Stellen, an denen Mozart – gewiß nicht ohne Absicht – bei pausierendem Fagott den Kontrabaß zwei Oktaven tiefer als die analog verlaufende Stimme der Viola geführt hat.

Die konzertanten Sätze 3 und 4 haben einen, von der Gesamtanlage aus betrachtet, isolierten Charakter, so daß ein Herauslösen aus dem Werk für eine selbständige Aufführung, als *Sinfonia concertante*, wie eine musikalische Einheit empfunden wird. Während Mozart in den vorhergegangenen Serenaden, in denen er den Solopart einem Violino principale zugeteilt hatte, bei dessen Einsatz in allen Stimmen Solo und nach dessen Beendigung Tutti vorgeschrieben hat, findet man im Autograph von KV 320 nur die Bezeichnung *Solo* im 3. Satz (Takt 13, zu den Flöten, und Takt 14, zu den Oboen) und im 4. Satz (Takt 1, zur 1. Flöte, und Takt 9, zur 1. Oboe). Der Hinweis „Tutti" wird nicht angewendet, da es sich um keine flächenhaften Abschnitte, sondern nur um mehr oder weniger kurze, in den Satz integrierte Einwürfe handelt; am Beginn eines Tutti ist hier nur in den Streichern und Hörnern *forte* eingezeichnet.

Dynamische Zeichen am Beginn der Sätze fehlen im Autograph, wenn nach barocker Praxis der Forte-Charakter als selbstverständlich vorausgesetzt ist. In der Ausgabe ist an diesen Stellen *f* ergänzt (kursiv). Bei den solistischen Einsätzen der Holzbläser fehlen ebenfalls dynamische Zeichen; sie werden in der Ausgabe nicht ergänzt, auch dann nicht, wenn die Holzbläser eine Doppelfunktion ausüben und im Tutti mitwirken. 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 in den Märschen 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 von Vorschlägen 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. Dies trifft eindeutig zu, wenn ein Achtel-Vorschlag vor einer Viertelnote steht (z. B. 3. Satz, Takt 33, 35, 93, 95: Flöte I; Takt 41, 43, 85, 87: Oboe I; 7. Satz, Takt 1 und an allen Parallelstellen: Streicher und Holzbläser). Kurz auszuführende Vorschläge sind dann beabsichtigt, wenn deren Wert kürzer als die Hälfte der Hauptnote ist (z. B. 2. Satz, Takt 17, 18: Violine I, und Takt 31, 32, 41, 42: Violine I und II, Sechzehntel vor Viertelnote, deren Betonung Mozart durch einen Strich markierte). Im 4. Satz, Takt 129, 133: Flöte I, steht zur ersten Viertelnote ein Sechzehntel-Vorschlag; an den analogen Stellen, Takt 141, 149, ist der Vorschlag ausgeschrieben, und zwar antizipierend (nicht auf den Schlag) als Sechzehntel im vorhergehenden Takt 140 bzw. 148.

Mozart schrieb als Staccatozeichen Striche von unterschiedlicher Länge, die von etwa fünf Millimetern über kürzere, dickere, auch von links schräg abwärts

[29] Vgl. Christoph-Hellmut Mahling, *Mozart und das Orchester seiner Zeit*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 243.
[30] Vgl. dazu Carl Bär, a. a. O., S. 133–155.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

verlaufende, bis zur Punktform reichen können. Leopold Mozart kennt als Zeichen für Staccato nur den Strich und erläutert dazu[31]: 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. Leopold Mozart schreibt darüber[32], *„daß die unter dem Verbindungszeichen stehenden Noten nicht nur in einem Bogenstriche, sondern mit einem bey jeder Note angebrachten wenigen Nachdruck in etwas von einander unterschieden müssen vorgetragen werden."* Auch in anderen Schulwerken werden Striche als Staccatozeichen angeführt. Johann Joachim Quantz[33] erläutert die Bedeutung: Noten, über denen Striche stehen, sind auf die Hälfte ihres Wertes zu verkürzen; steht aber ein Strich über einer Note, auf die weitere Noten, aber *„von geringerer Geltung folgen"*, so muß diese *„mit dem Bogen, durch einen Druck markiret werden"*. Im übrigen werden in den Schulwerken bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts Striche und Punkte als identische Zeichen angesehen, die eine Verkürzung des Notenwertes anzeigen. (Vgl. NMA IV/12/4, Vorwort, S. XIIIf.)
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 Punkt der Vorzug gegeben wurde.

*

Das (heute verschollene) Autograph des im Anhang (S. 123ff.) wiedergegebenen offenbar fragmentarischen *Notturno* KV 286 (269[a]) trägt keine authentische Datierung, nur *„die Bemerkung von fremder Hand: ‚aus den letzten Jahren des Decennii 1770'"*[34]. Seine Entstehung verlegte Ludwig Ritter von Köchel in das Jahr 1777 (KV[1]). Die Bearbeiter von KV[6] vertraten die Ansicht, es sei für den *„gleichen Zweck . . . wie die Serenata notturna"* KV 239 (datiert: *nel Gianaio 1776*) als Neujahrsmusik (?) geschrieben und *„angeblich im Dezember 1776 oder Januar 1777 in Salzburg"* komponiert. Nach Théodore Wyzewa und Georges de Saint-Foix[35] stammt das Werk jedoch aus der Zeit zwischen Januar und Juli 1777; die Autoren führen für die Datierung auch stilistische Gründe an: *„l'œuvre porte tous les caractères de style nouveau de Mozart en 1777, avec des rentrées très variées, un emploi très fourni et libre des cors, et puis avec une sûreté musicale beaucoup plus marquée que dans le nocturne pour deux orchestres de janvier 1776."* Jedenfalls war das Werk für einen besonderen, aber unbekannten Anlaß (vielleicht für eine Faschingsunterhaltung) bestimmt gewesen. Bereits Wyzewa und Saint-Foix wiesen aber darauf hin, daß das Autograph ein Fragment sei[36]. Nachdem Mozart die Sätze Andante, Allegretto grazioso und den ersten Teil des Menuetts, dem er keinen Titel voranstellte, geschrieben hatte, legte er das Manuskript beiseite und fügte erst später das Trio hinzu. Der Abschluß einer Komposition mit einem Menuett wäre zwar nicht ungewöhnlich und begegnet in zweisätzigen Instrumentalwerken, u. a. auch bei italienischen Opernouvertüren. In diesem Fall hat der Satz aber nicht den Charakter eines Finales. Das Menuett des Notturno ist nur ein leicht stilisierter Tanzsatz (bisweilen mit ländlerartigen Anklängen), in einem Kolorit, das innerhalb mehrsätziger Kompositionen üblich war. Für die musikalische Einheit und Geschlossenheit des Werkes fehlt jedenfalls ein Finale-Allegro. Das dreisätzige Werk kann daher nur als Fragment angesehen werden.
Der Titel *Notturno* wurde von Mozart in der alten, ursprünglichen Bedeutung gebraucht, als „Nachtmusik", die zur Aufführung im Freien oder im Haus bestimmt war. Der Unterschied zum Serenadentypus besteht darin, daß der Notturno in der musikalischen Substanz im allgemeinen schlichter war und auf virtuose Gestaltung verzichtete. Wie Heinrich Christoph Koch[37] erläutert, waren Werke dieser Art nur einfach besetzt und erhoben *„keinen Anspruch auf einen festbestimmten und durchgehaltenen Charakter"*.
Der Notturno Mozarts weist eine ungewöhnliche Besetzung auf: mit vier Orchestern, bestehend aus je zwei Hörnern, Violinen I und II, Viola sowie „Basso".

---

[31] *Gründliche Violinschule*, Augsburg [3]/1787, S. 45f.
[32] Ebenda, S. 43.
[33] *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin [3]/1789, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Hans-Peter Schmitz, Kassel und Basel 1953, S. 201.
[34] Revisionsbericht zu AMA, Serie IX, X, XI, *„nach den hinterlassenen Papieren von Gustav Nottebohm zusammengestellt von Paul Graf Waldersee"*, Leipzig 1883, S. 8. – Der Datierungsvermerk stammt offenbar von Johann Anton André, der das Werk um 1840 (neben anderen Autographen) bei French's in London zum Verkauf als Nr. 5 anbieten ließ, und zwar mit der Bezeichnung *„Echo Notturno"* (KV[6]).
[35] *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, Band II, Paris 1912, S. 388.
[36] Ebenda.
[37] *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Spalte 1078.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Das zweite, dritte und vierte Orchester ist als *„l'echo 1mo"*, *„l'echo 2do"* und *„l'echo 3o"* bezeichnet. Heinrich Christoph Koch[38] schreibt über diese Kompositionsform:

„In der Musik versteht man unter einem Echo ein solches Tonstück, in welchem hin und wieder kurze Einschnitte, oder die Endigungsformeln der Absätze und Tonschlüsse, entweder von eben denselben Stimmen ganz leise wiederholt werden, oder in welchem diese Wiederholungen in andere Stimmen verlegt sind, die man in einige Entfernung stellet, um die Täuschung, als käme der Ton gleich dem eines Echos aus der Ferne, zu bewirken. Anjetzt stehen Tonstücke dieser Art nicht mehr in so hohem Werthe als ehedem, und kommen daher auch seltener vor."

Die reizvolle Komposition Mozarts hat vorwiegend einfach-liedmäßige und nur selten bewegtere Ausgangsgedanken, meist mit einem Umfang von vier oder acht Takten. Der Viertakter wird vom ersten Echo entweder notengetreu oder mit nur geringer Verkürzung (bis auf drei Takte), vom zweiten Echo mit zwei Takten und vom dritten Echo nur mehr mit der Schlußwendung übernommen. In achttaktigen Sätzen, die motivisch in zwei Hälften gegliedert sind, beschränkt sich das Echo auf den fünften bis achten Takt. Nur im Menuett, Takt 7–14/1 und 55–62/1, schließt sich der ganze Satz von acht Takten in immer kleiner werdenden Teilen als Echo an. Im 2. Satz, Takt 76–83, sowie im Menuett (3. Satz), Takt 32–40, übernehmen die drei Echos nur die zwei abschließenden Takte. Die Echoteile sind mit den vorhergehenden kleinen Sätzen verschränkt, d. h. sie beginnen bereits im gleichen Takt, in dem der erste Gedanke endigt; mitunter können sie auch in einer engeren Distanz erscheinen. Rhythmische Verschiebungen ergeben sich in abschließenden Partien, und zwar jeweils im dritten Orchester, wenn das Echo in einem Abstand von einem oder von zwei Viertel vorgezogen wird (1. Satz, Takt 35 und 91; 2. Satz, Takt 83; 3. Satz, Takt 25, 40, 75).

Hermann Abert[39] schreibt von den Echowirkungen, sie seien *„nichts Äußerliches, sondern wachsen aus Anlage und Bau der Komposition selbst heraus; das Werk hat auch ohne sie seine eigentümliche Bedeutung, ja manchmal sind die Themen so erfunden, daß die Echopartie als unveräußerlicher Bestandteil zu ihnen gehört. Daneben stehen Stellen von unwiderstehlicher Komik, so z. B. wenn im Menuett die acht Hörner sich mit ihrem Fanfarenmotiv ineinanderhaken"* (Takt 39–42).

Der 1. Satz des Notturno KV 286 (269a) ist dreiteilig angelegt; der mittlere Abschnitt beschränkt sich auf einen nur achttaktigen Gedanken; nach einem Halbschluß in der Dominante setzt die Reprise ein (Takt 52); auf den ersten Gedanken (Takt 52–61 = Takt 1–10) folgen ein freier Einschub und darauf jener Teil des ersten Abschnittes in der Tonika, der vorher in der Dominante verlaufen war (Takt 80–92 = Takt 25–37). Der 2. Satz ist in Sonatenform, ohne Durchführung, jedoch mit einer Schlußerweiterung angelegt. Menuett und Trio haben die Gliederung ‖: A :‖: BA :‖. Das nachkomponierte Trio ist ohne Echo konzipiert und ohne Angabe, ob es von einem oder von allen Orchestern ausgeführt werden soll. – Problematisch ist die Besetzung des „Basso", der wiederholt eine Oktave unterhalb der Viola notiert ist. Bei Verwendung eines Kontrabasses entstünde eine Lücke von zwei Oktaven, die Mozart kaum beabsichtigt haben dürfte. Eine Besetzung mit Violoncello und Kontrabaß würde der Stimme gegenüber den Hörnern, den Violinen und der Viola ein zu starkes Gewicht geben. Daher wird die Ausführung des „Basso" durch ein Violoncello vorgeschlagen.

Das Autograph von KV 286 (269a) ist heute verschollen (vgl. dazu den Kritischen Bericht); Stimmenkopien sind nicht überliefert. Für die Edition konnte daher nur eine aus dem Besitz von Otto Jahn stammende, nach dem Autograph hergestellte Abschrift (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung) herangezogen werden.

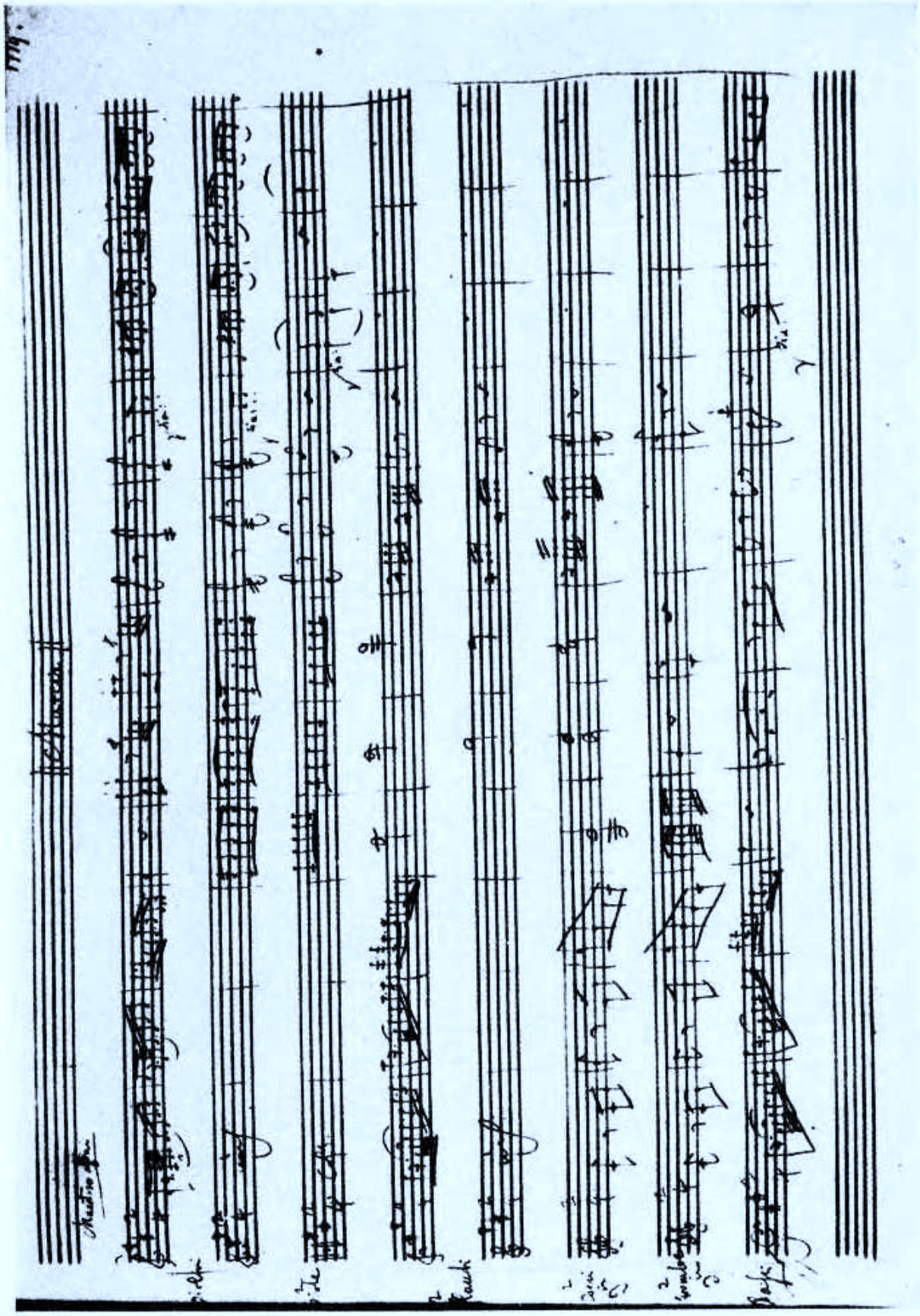
*

Der Herausgeber hat folgenden Bibliotheken für die Überlassung von Quellen und für Auskünfte seinen Dank auszusprechen: der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Musikabteilung), der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung) und der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg. Dankenswerte Hilfe erhielt ich vor allem von der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* und von Herrn Prof. Heinrich Gies (Innsbruck) sowie von den Herren Prof. Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Prof. Karl Heinz Füssl (Wien), die die Korrekturen mitgelesen haben.

Igls bei Innsbruck, im Juni 1980 Walter Senn

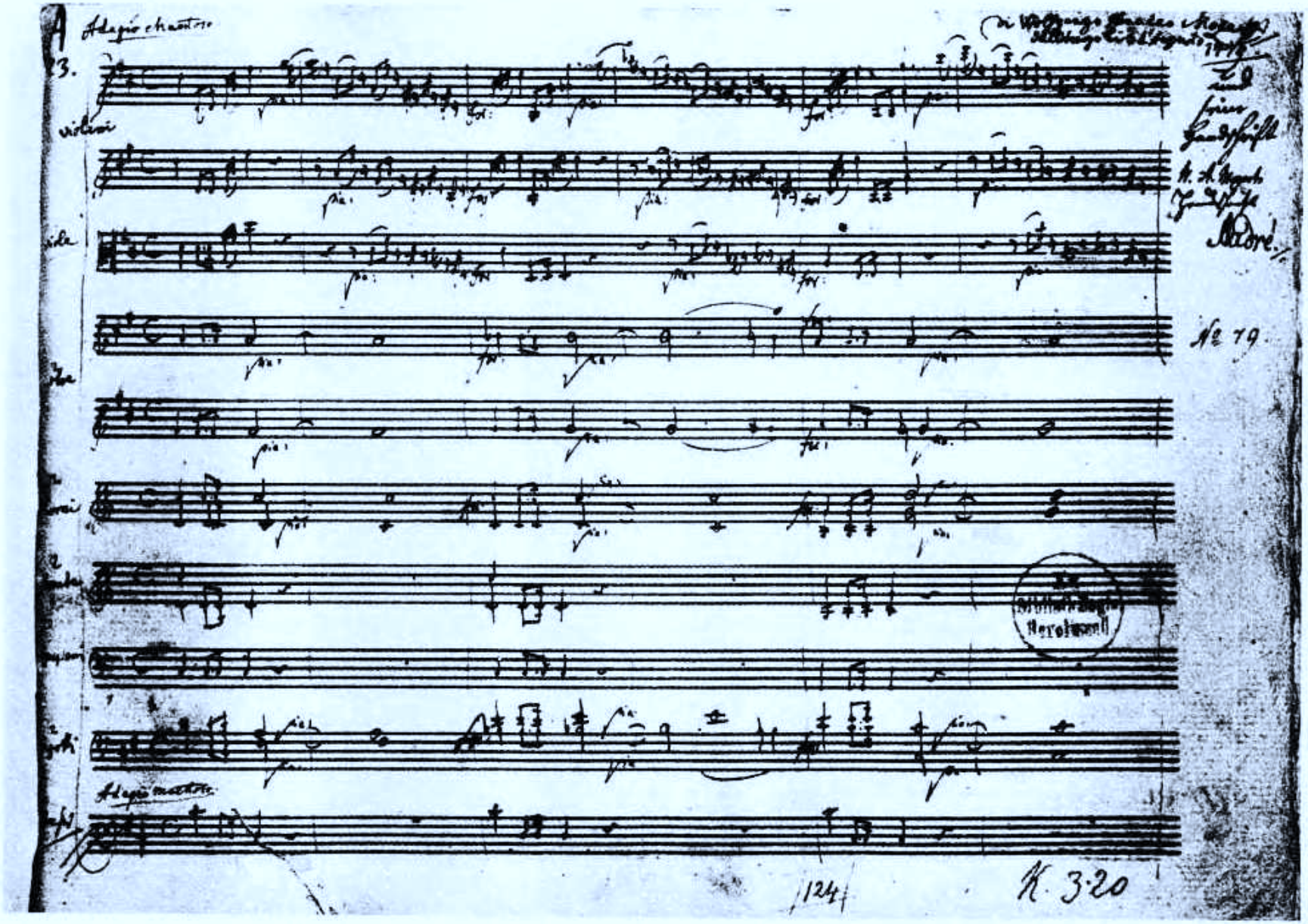
[38] Ebenda, Spalte 514.
[39] A. a. O., 1. Teil, S. 507.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



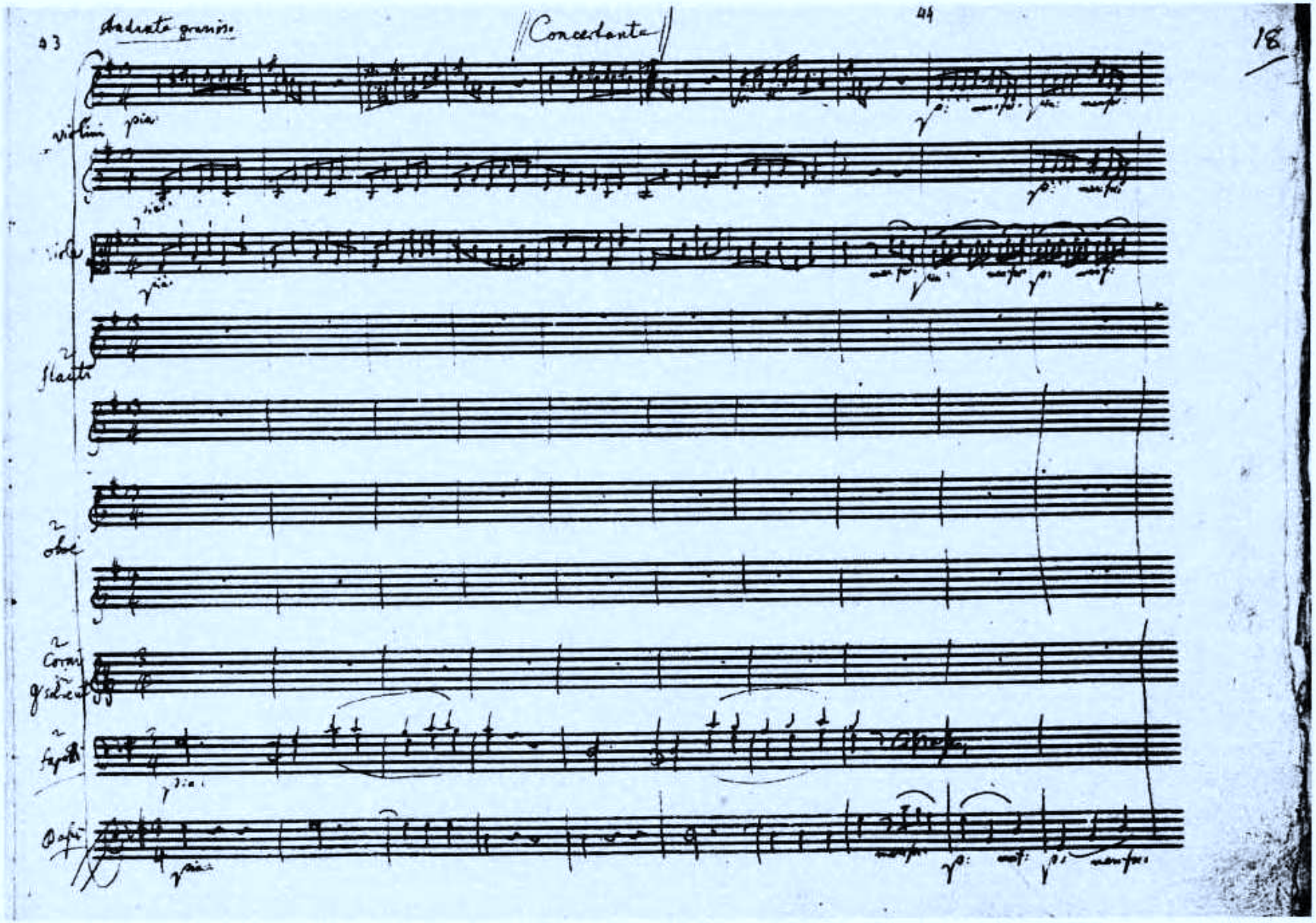
Zwei Märsche in D KV 335 (320ᵇ) / No. 2: Erste Seite des Autographs (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin/West, Musikabteilung). Vgl. Seite 9–10, Takt 1–11.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



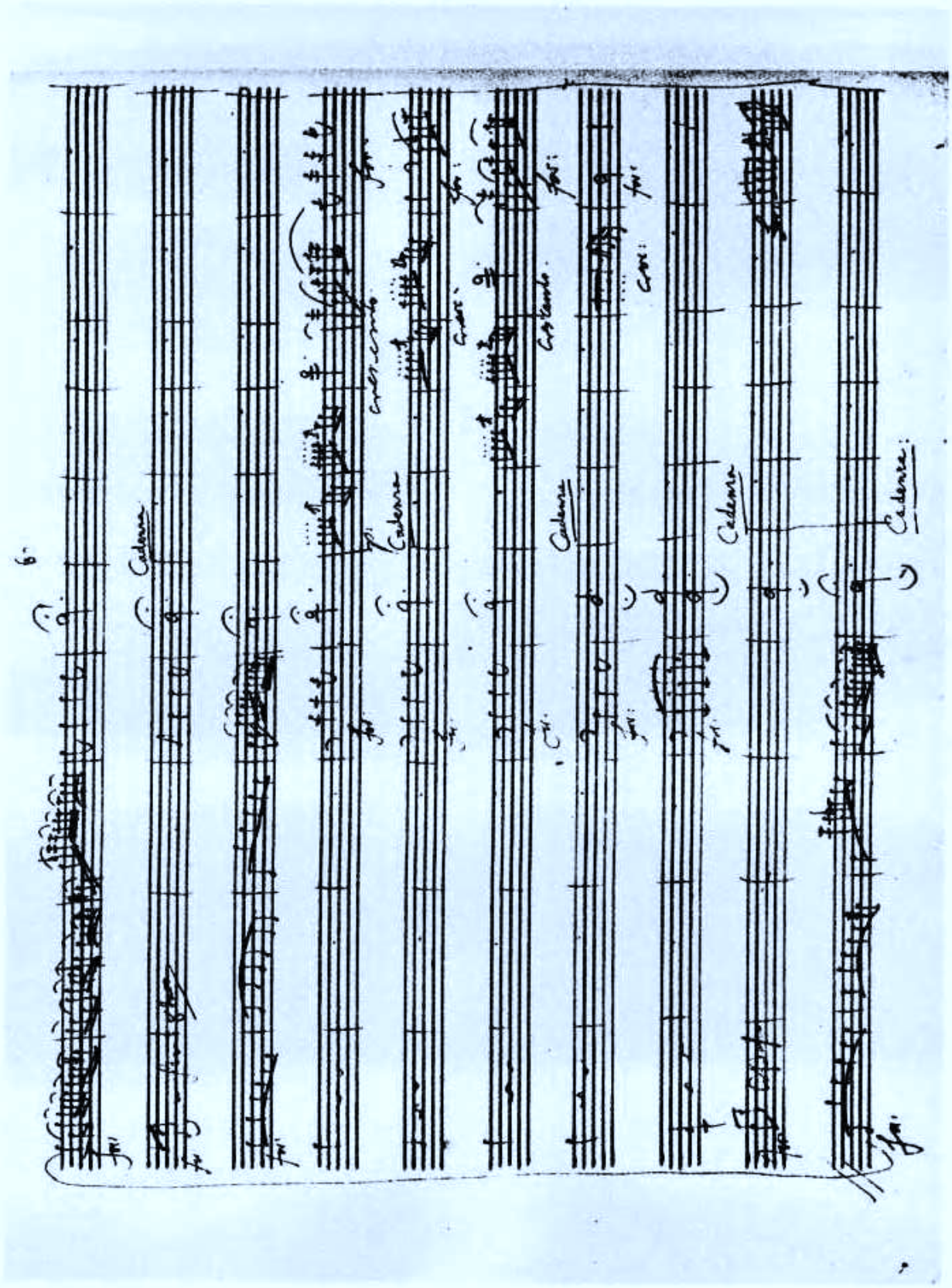
Serenade in D KV 320: Blatt 1r des Autographs (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), Beginn des 1. Satzes (Adagio maestoso – Allegro con spirito). Vgl. Seite 17, Takt 1–6.

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)



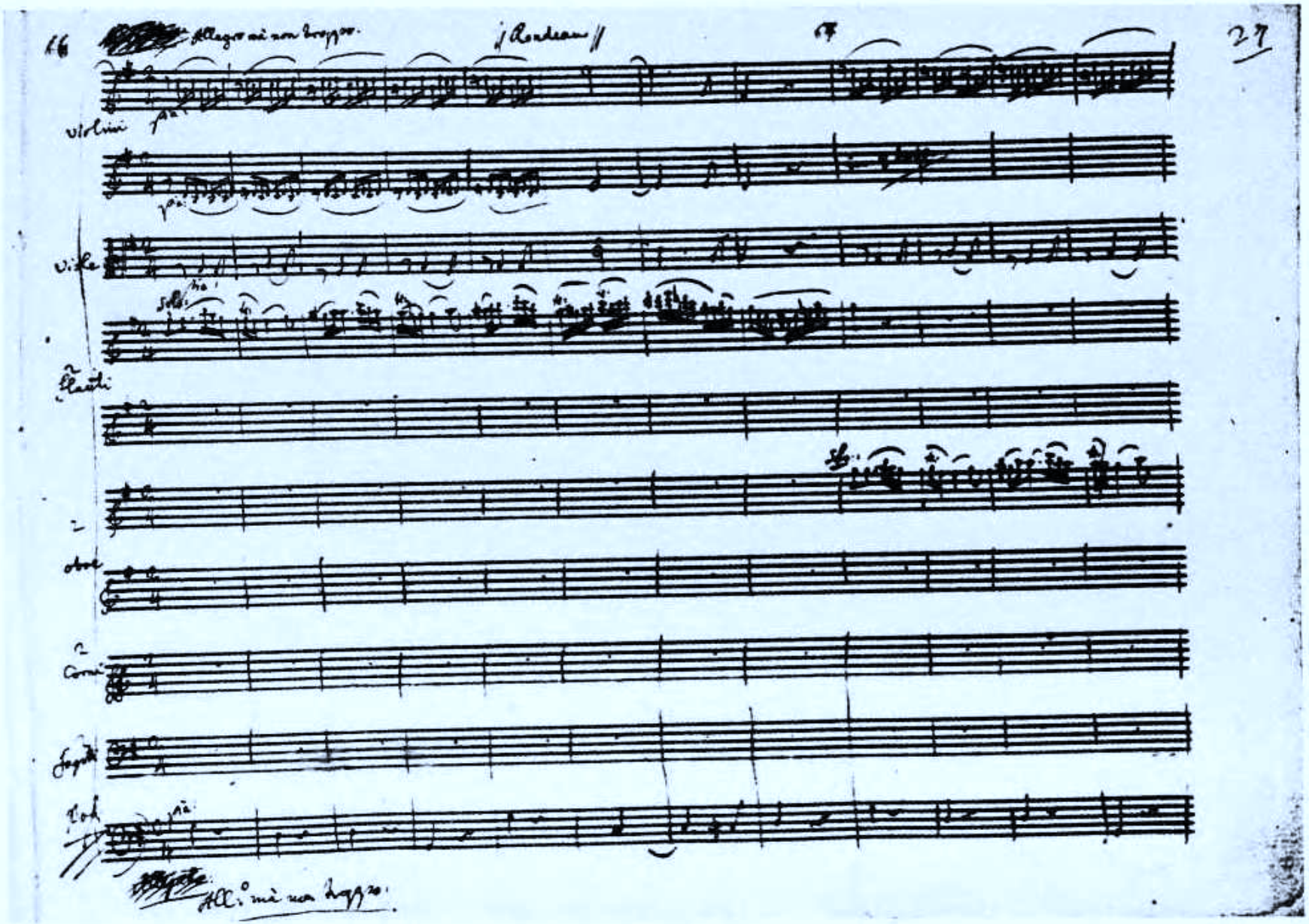
Serenade in D KV 320: Blatt 18r des Autographs, Beginn des 3. Satzes (*Concertante*). Vgl. Seite 47 bis 48, Takt 1–10.

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)



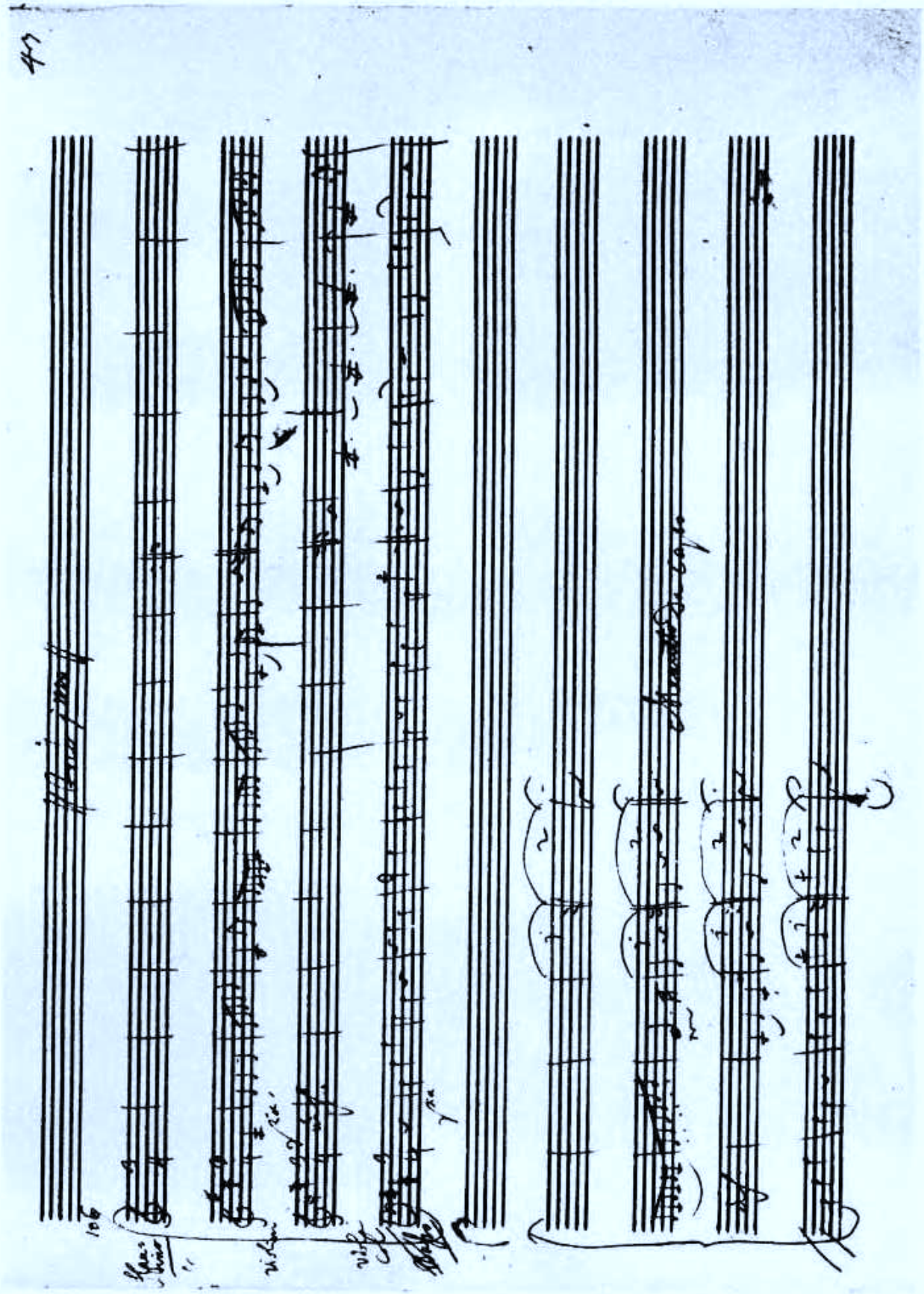
Serenade in D KV 320: Blatt 24v des Autographs mit der Anweisung *Cadenza* im 3. Satz (*Concertante*). Vgl. Vorwort und Seite 59.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Serenade in D KV 320: Blatt 27r des Autographs, Beginn des 4. Satzes (*Rondeau*). Vgl. Seite 63–64, Takt 1–12.

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)



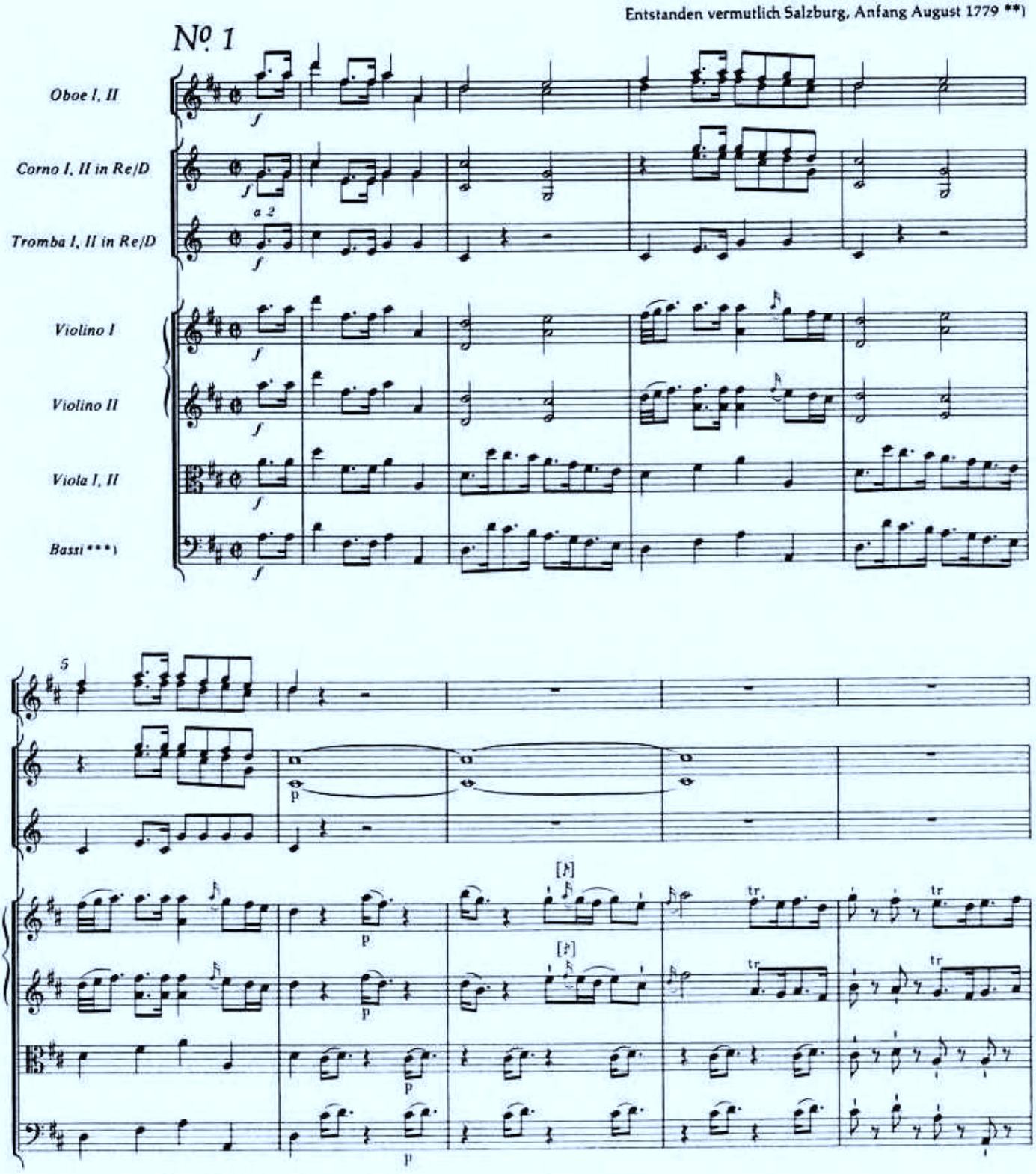
Serenade in D KV 320: Blatt 43[v] des Autographs, Trio I des zweiten Menuetts (Satz 6). Vgl. Vorwort und Seite 94.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Zwei Märsche in D

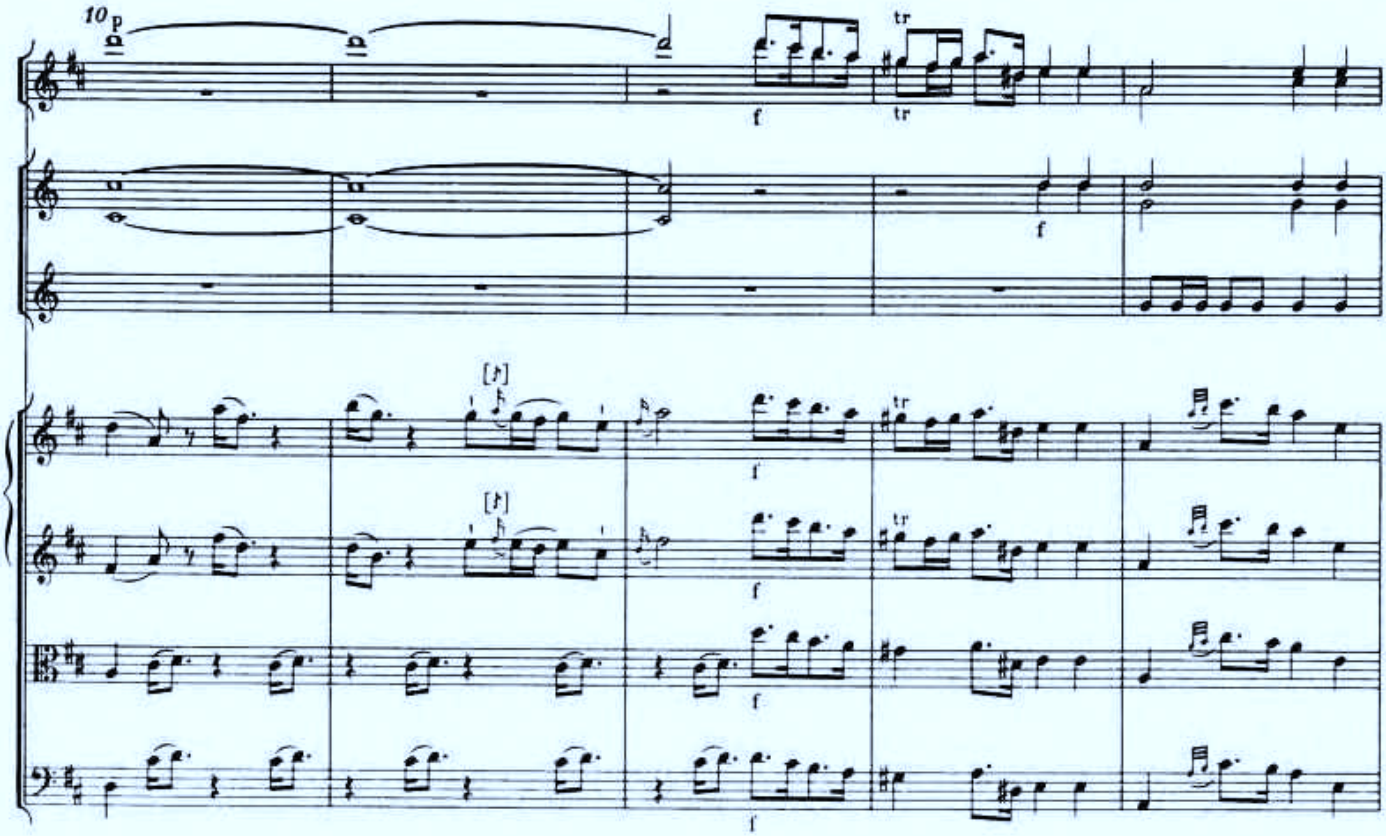
KV 335 (320ᵃ)*

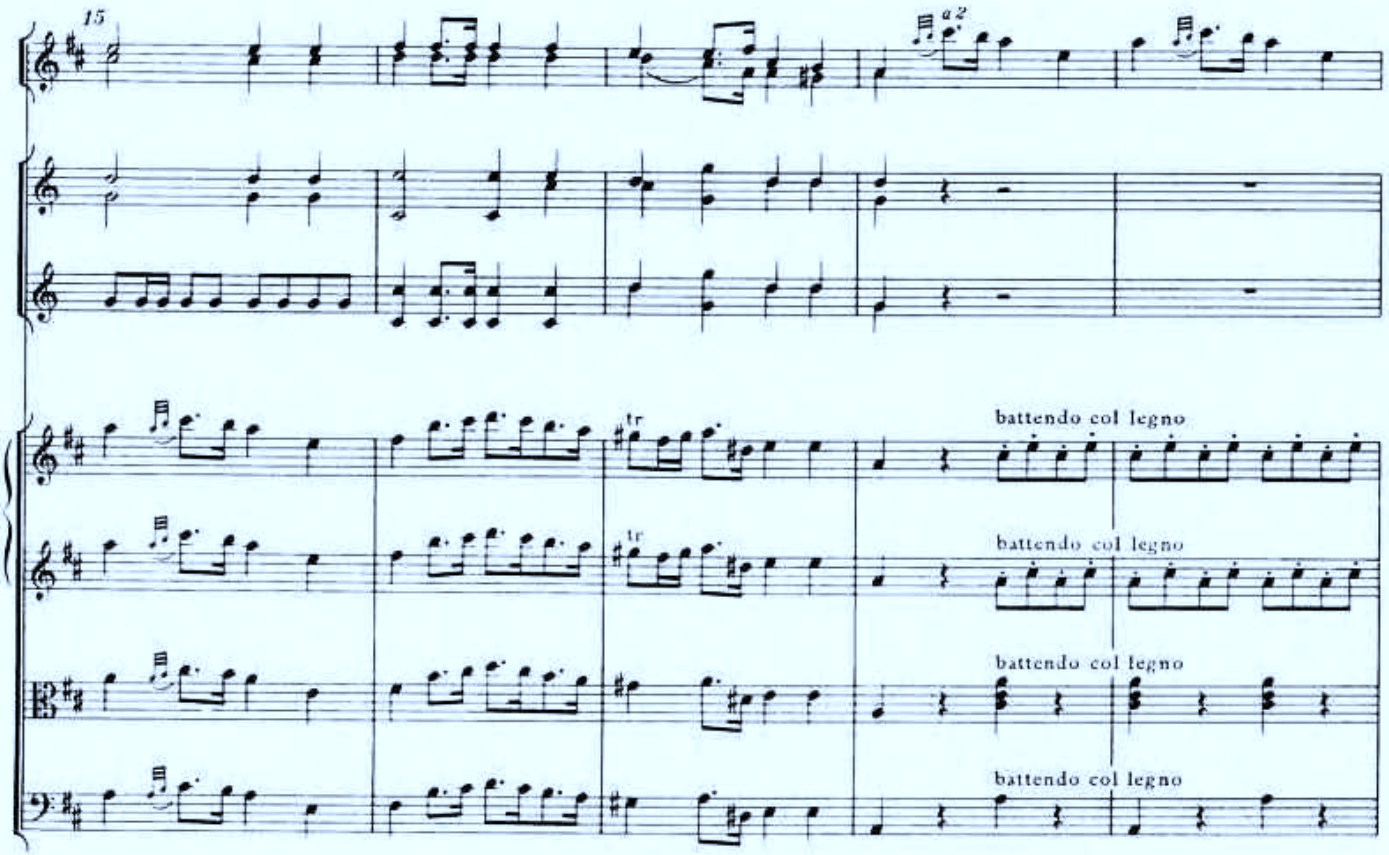
Entstanden vermutlich Salzburg, Anfang August 1779 **)

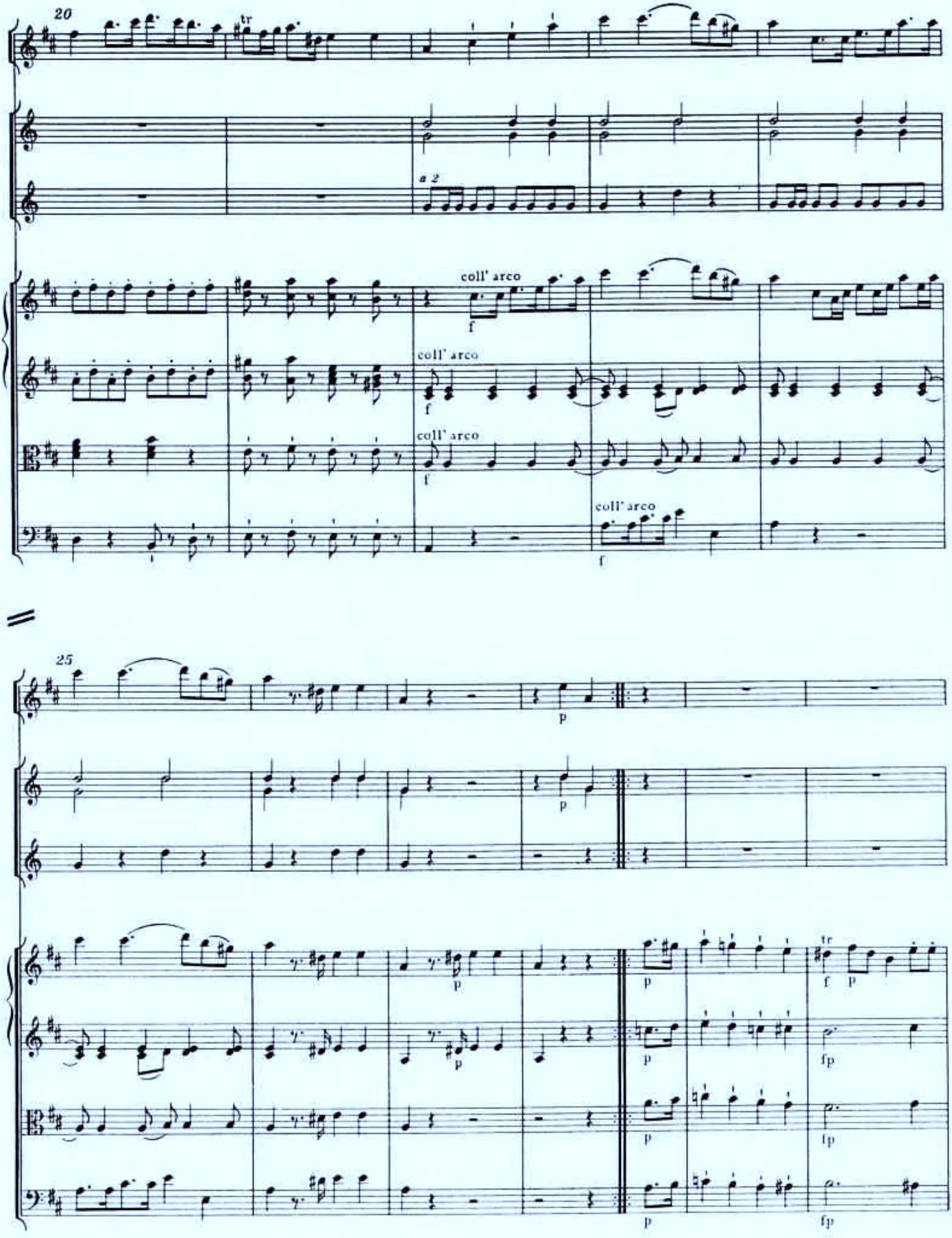


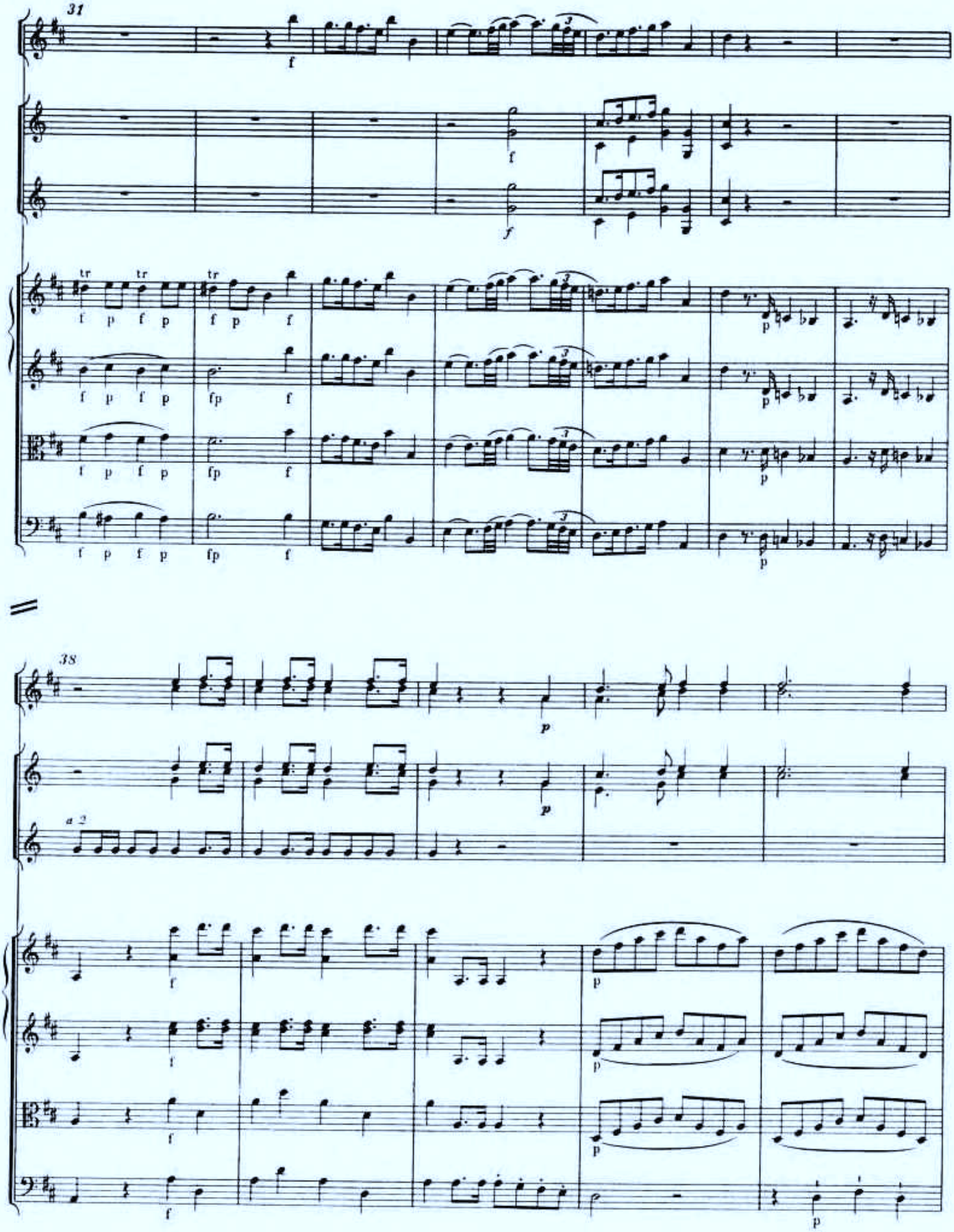
*) Zur Zusammengehörigkeit der beiden Märsche und der Serenade KV 320 vgl. Vorwort.
**) Zur Datierung vgl. Vorwort.
***) Zur Besetzung vgl. Vorwort.

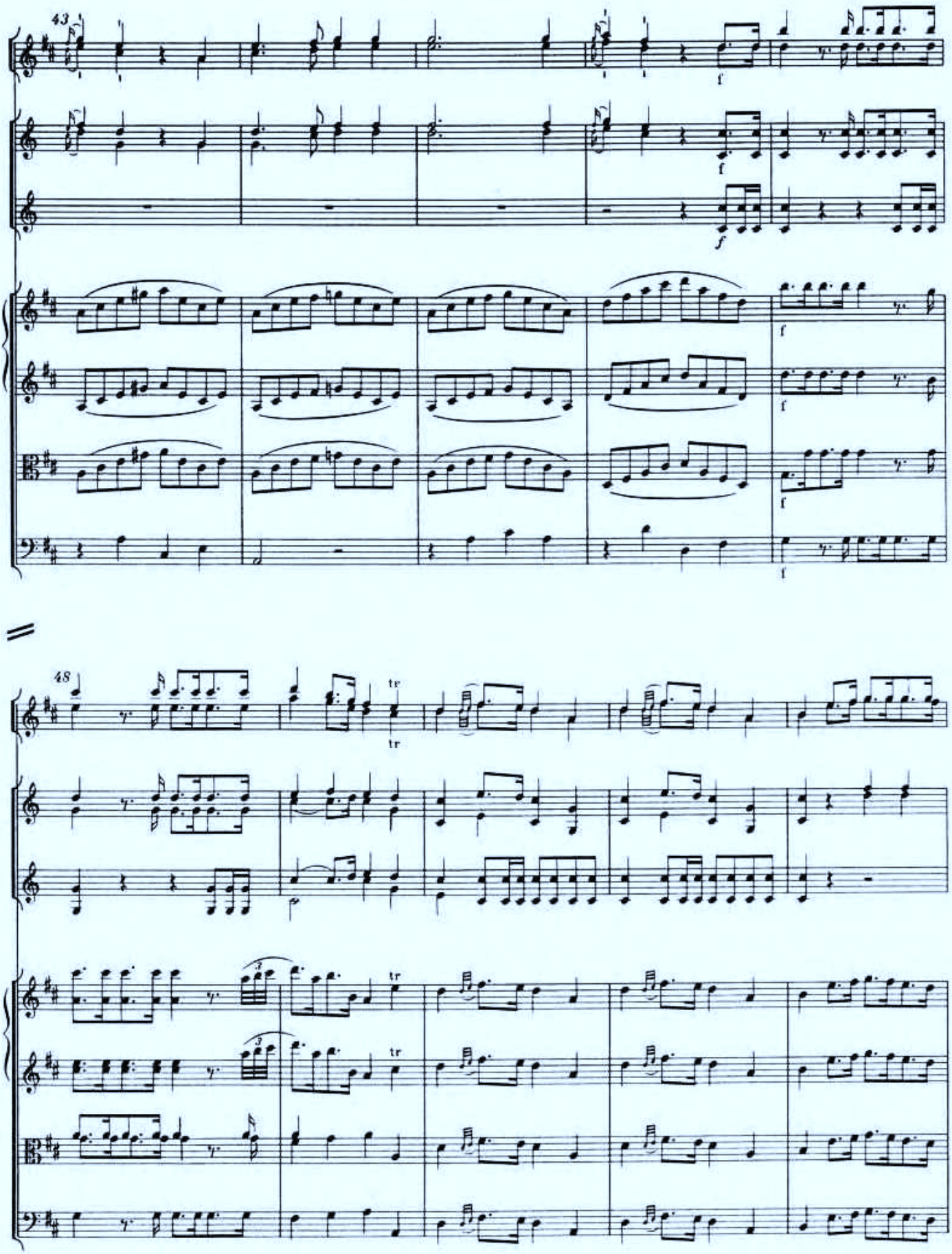
© 1981 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

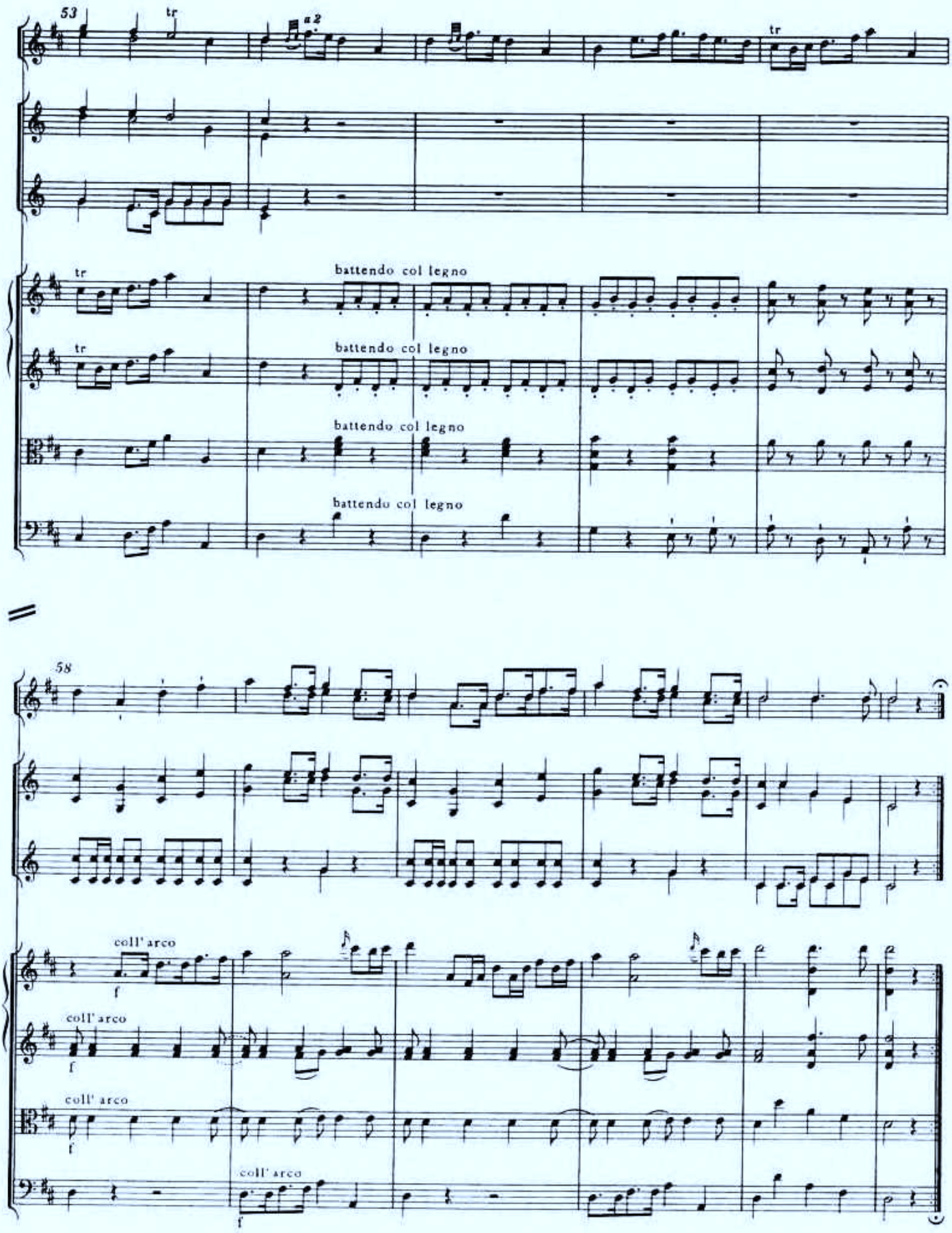

10
p
f
tr
[f]

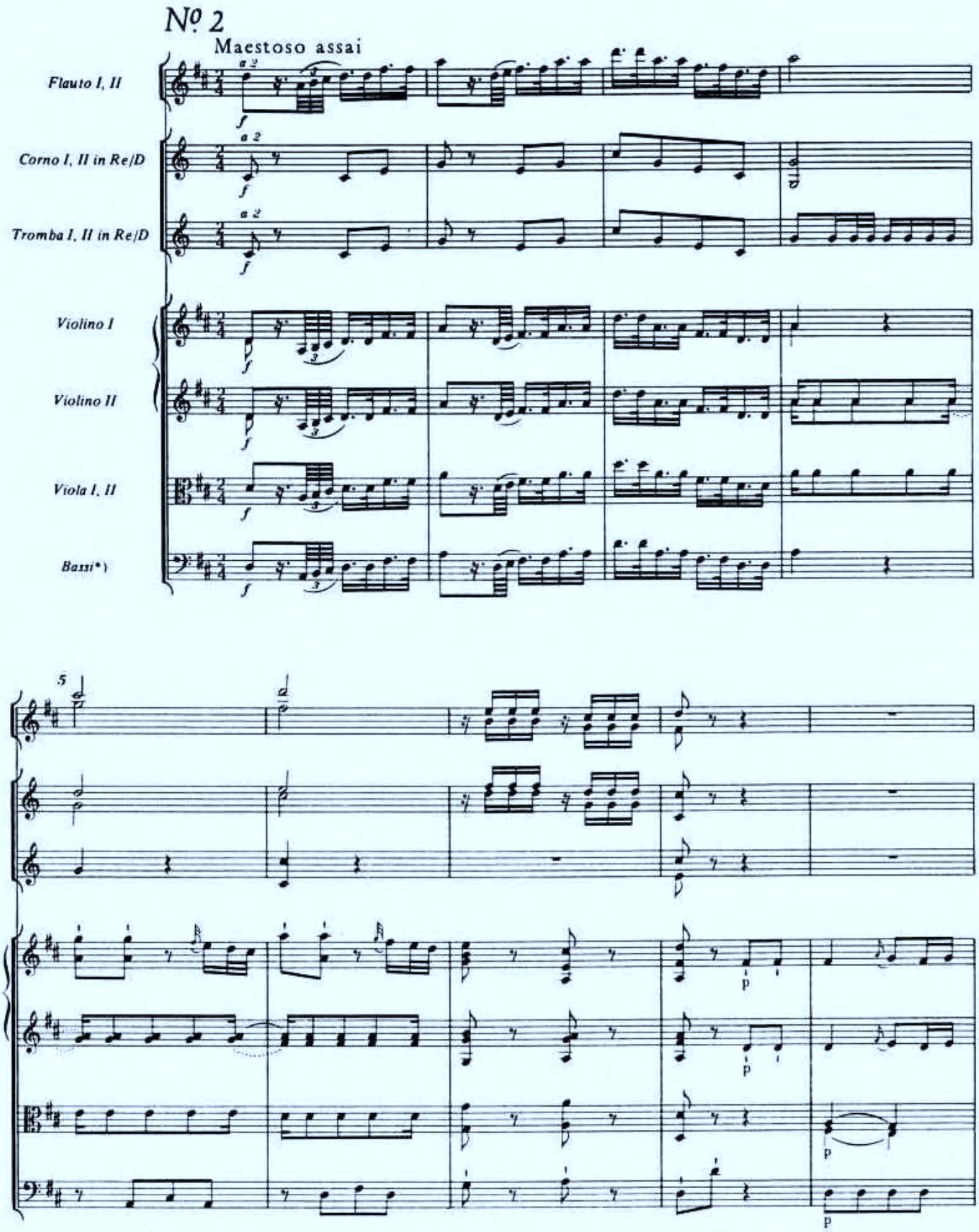

15
a2
tr
battendo col legno


20
tr
a 2
coll' arco
f
coll' arco
f
coll' arco
f
coll' arco
f
25
p
p
p
p
p
p
f
p
fp
fp
fp

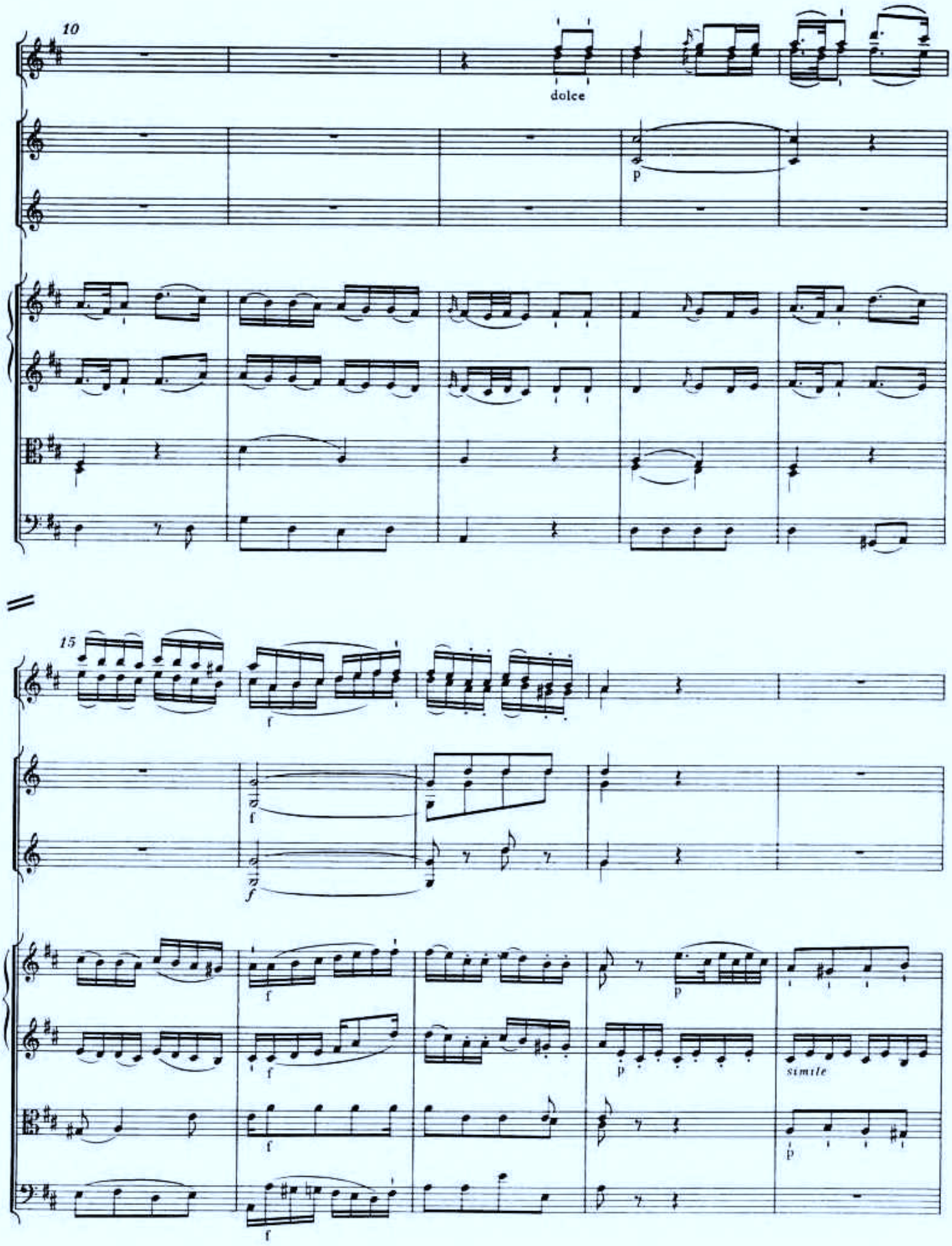

31
38
a 2

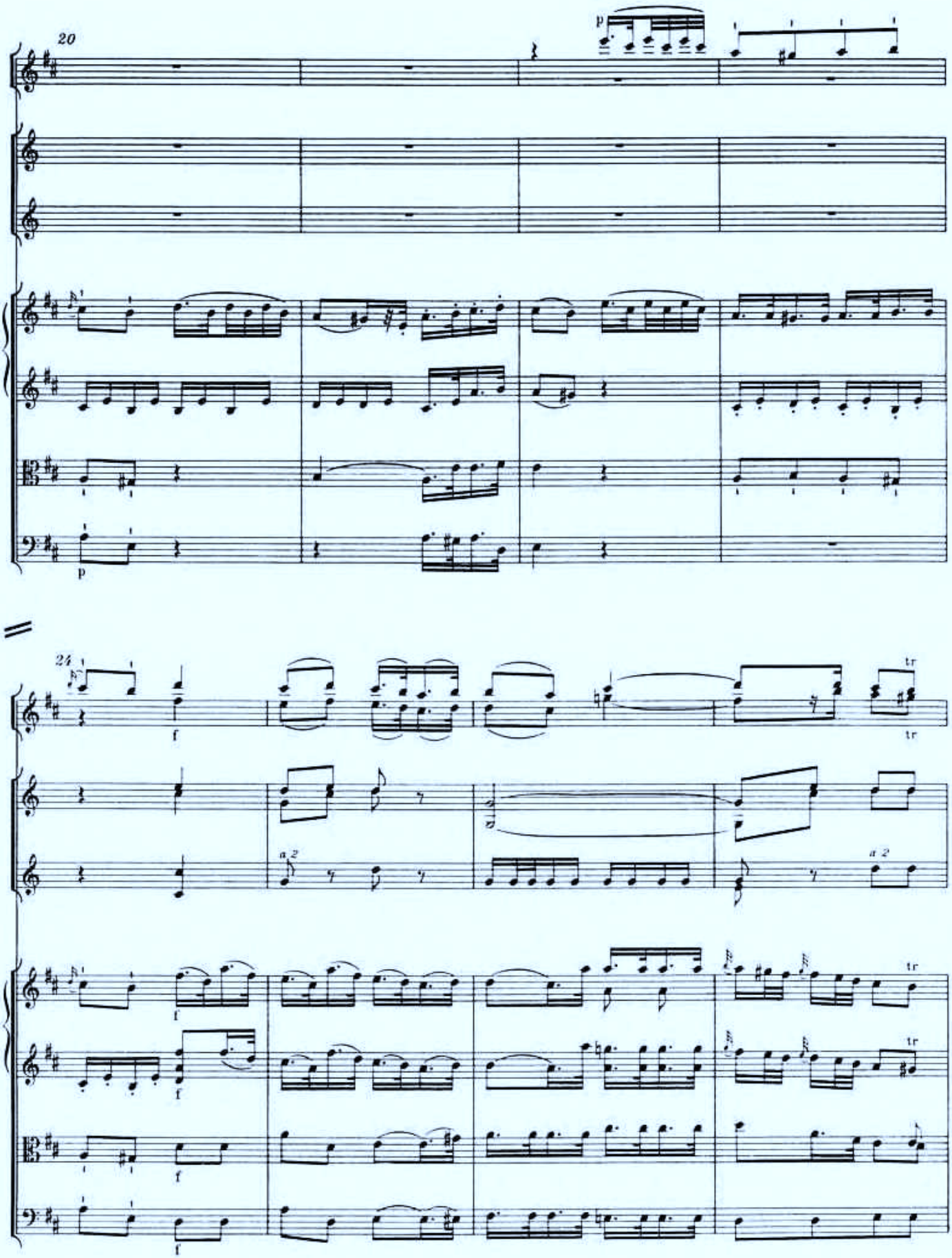

43
f
48
tr

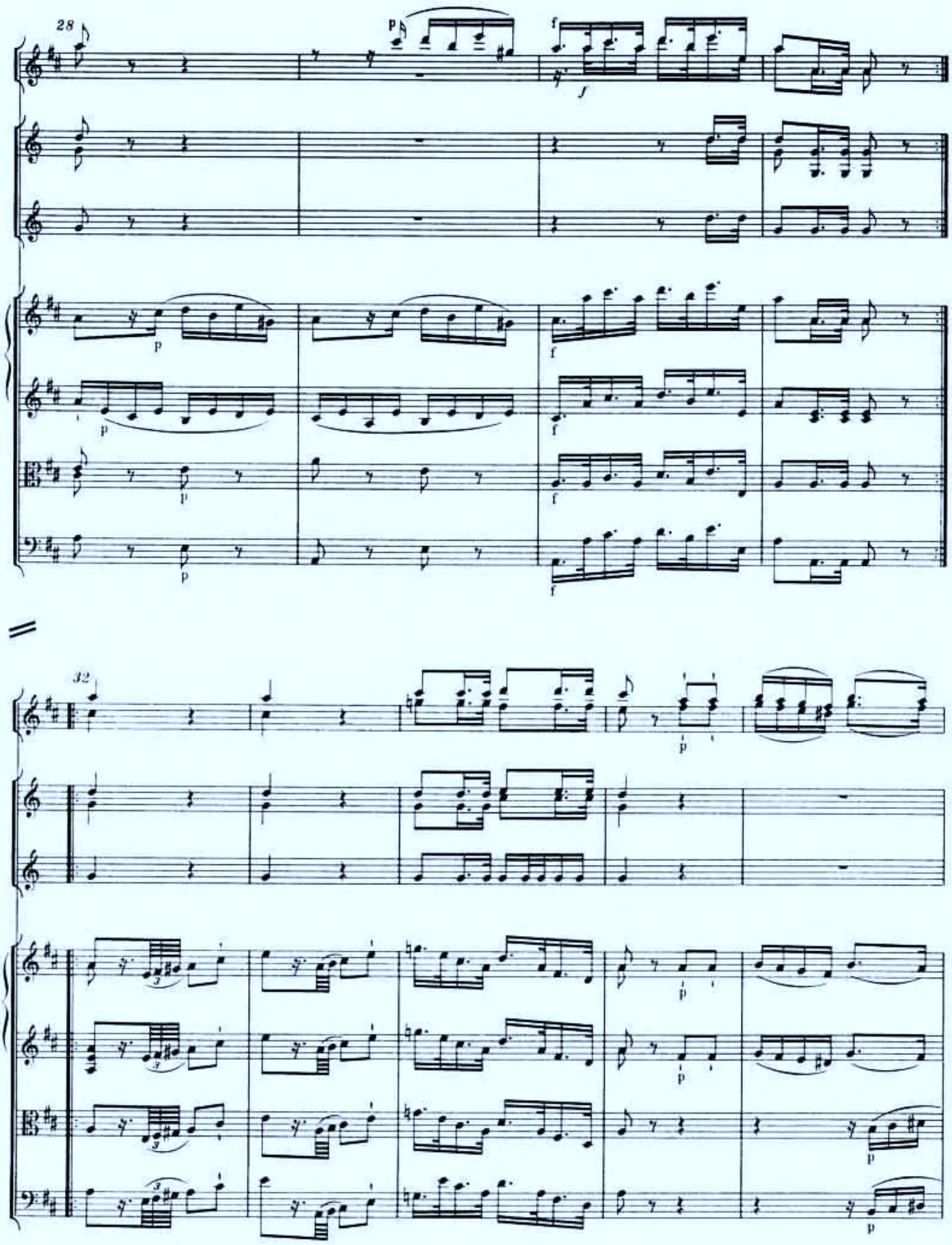

53
tr
a 2
tr
tr
battendo col legno
tr
battendo col legno
battendo col legno
battendo col legno
58
coll' arco
f
coll' arco
f
coll' arco
f
coll' arco
f

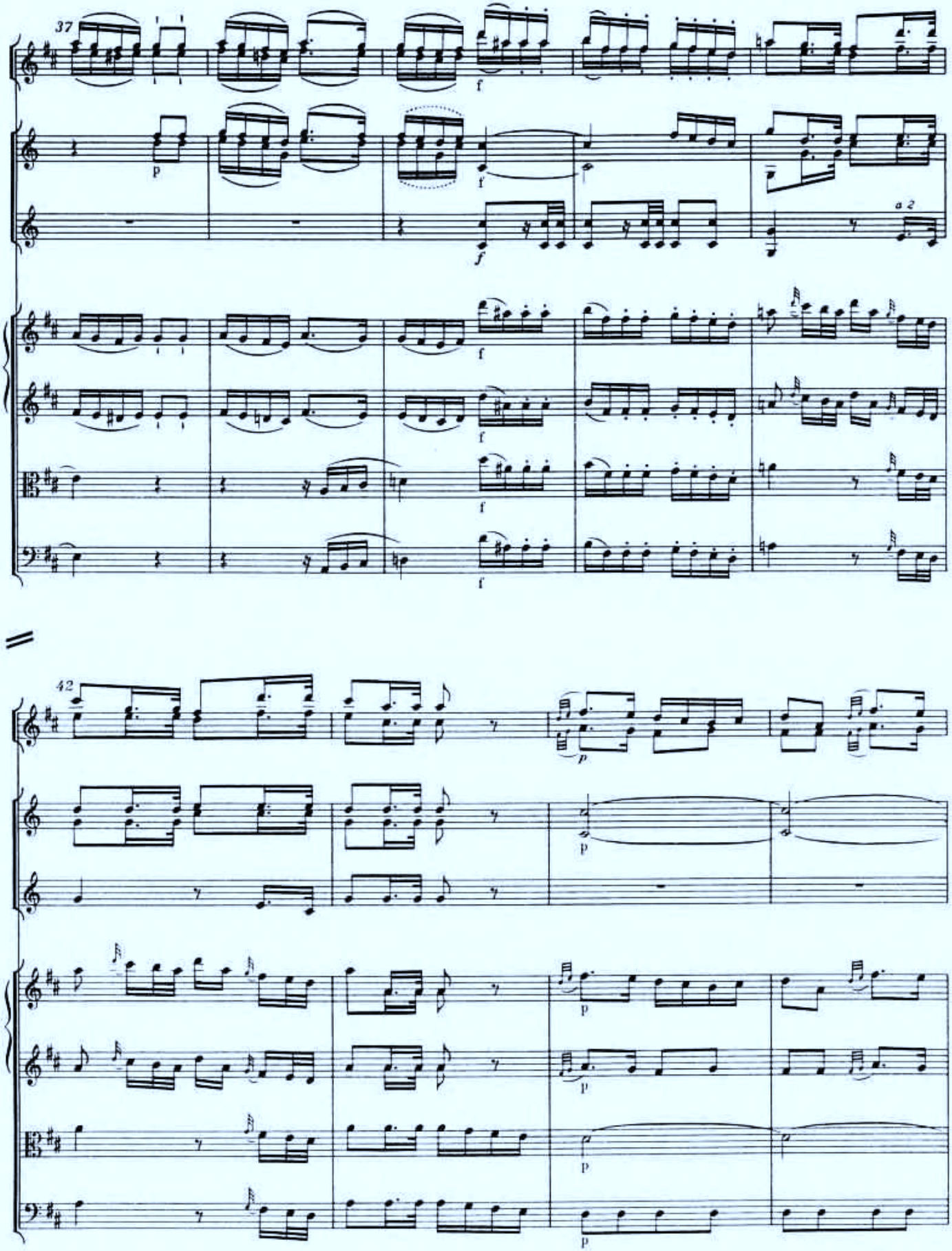


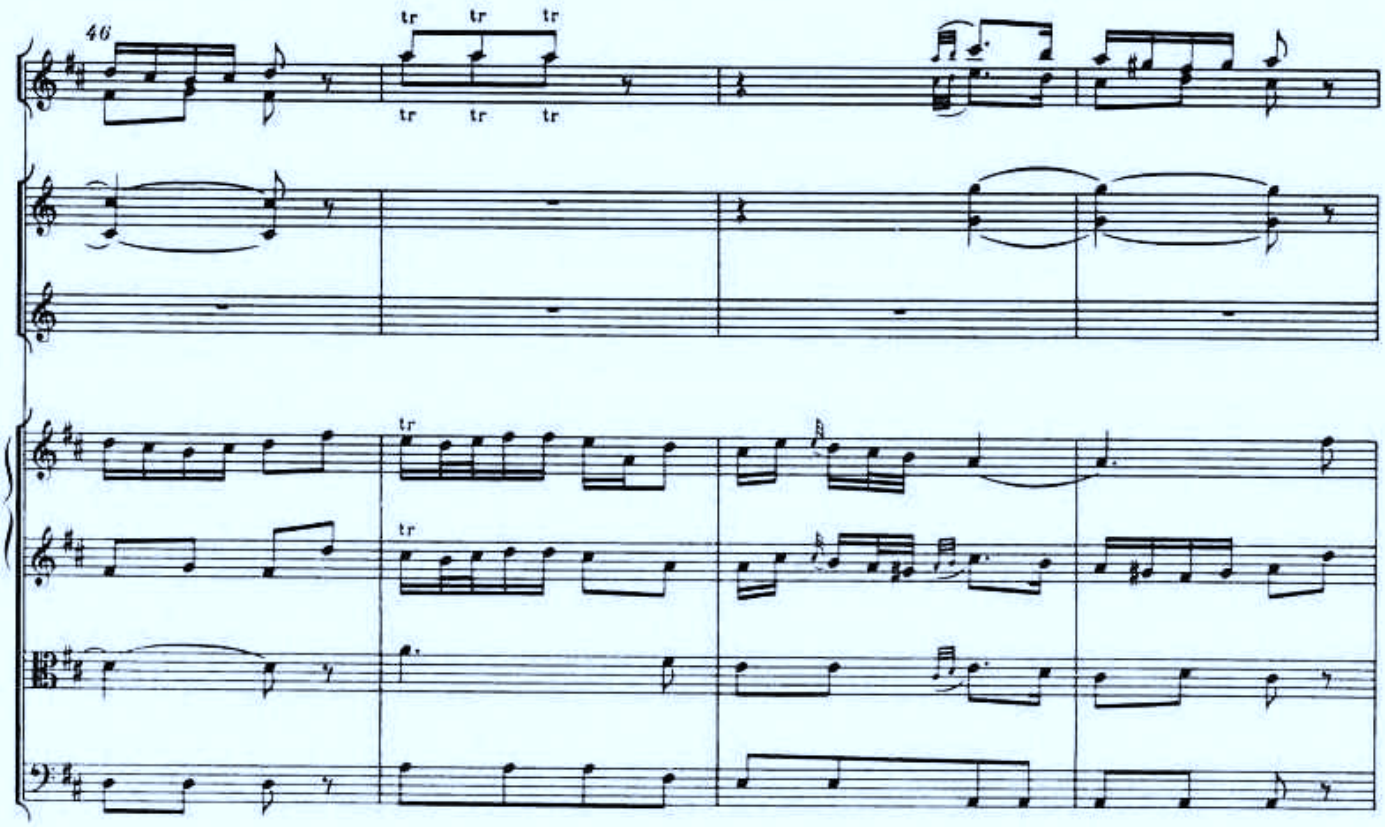
*) Zur Besetzung vgl. Vorwort.

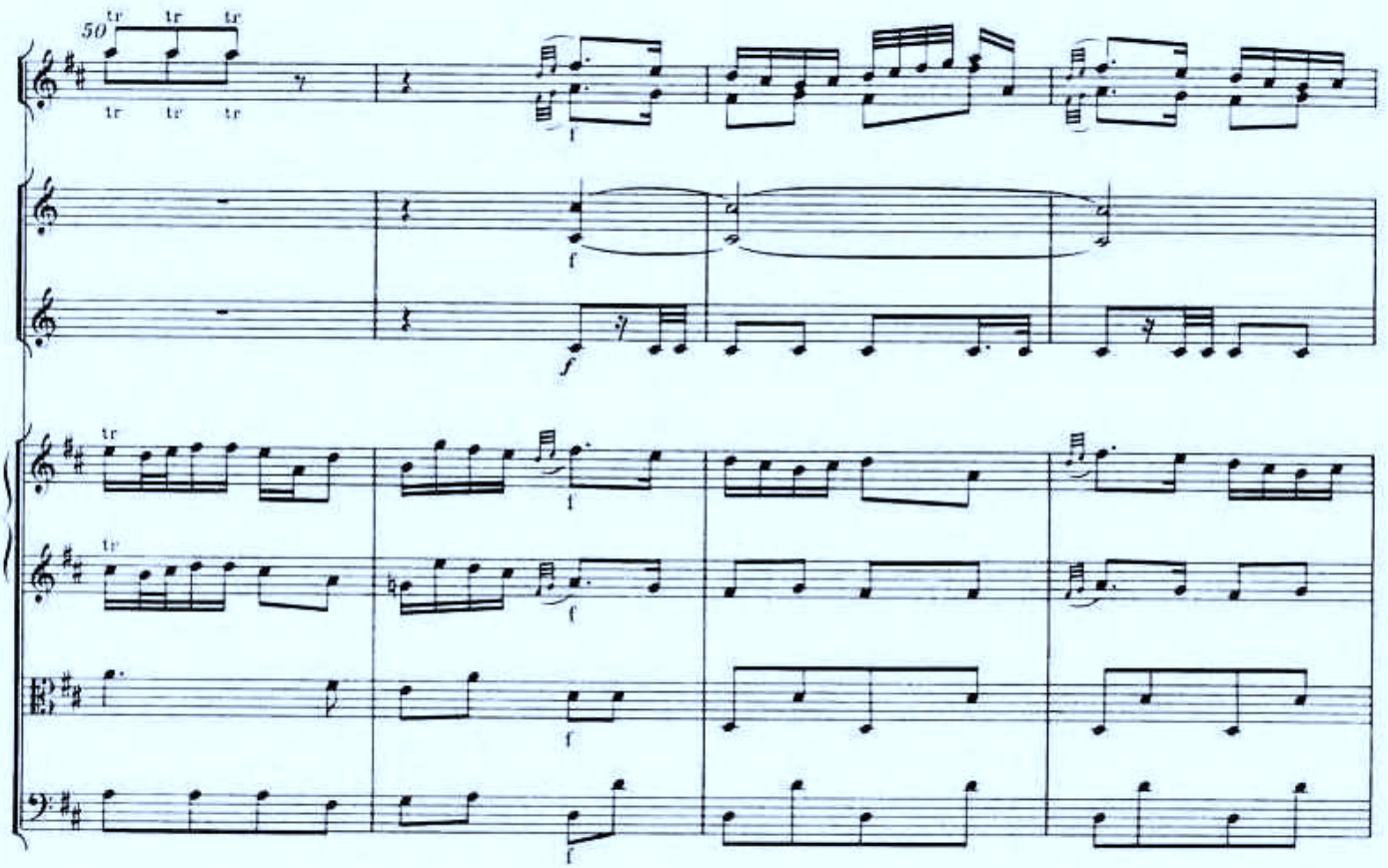

10
dolce
p
15
f
f
f
f
p
f
p
simile
p
f

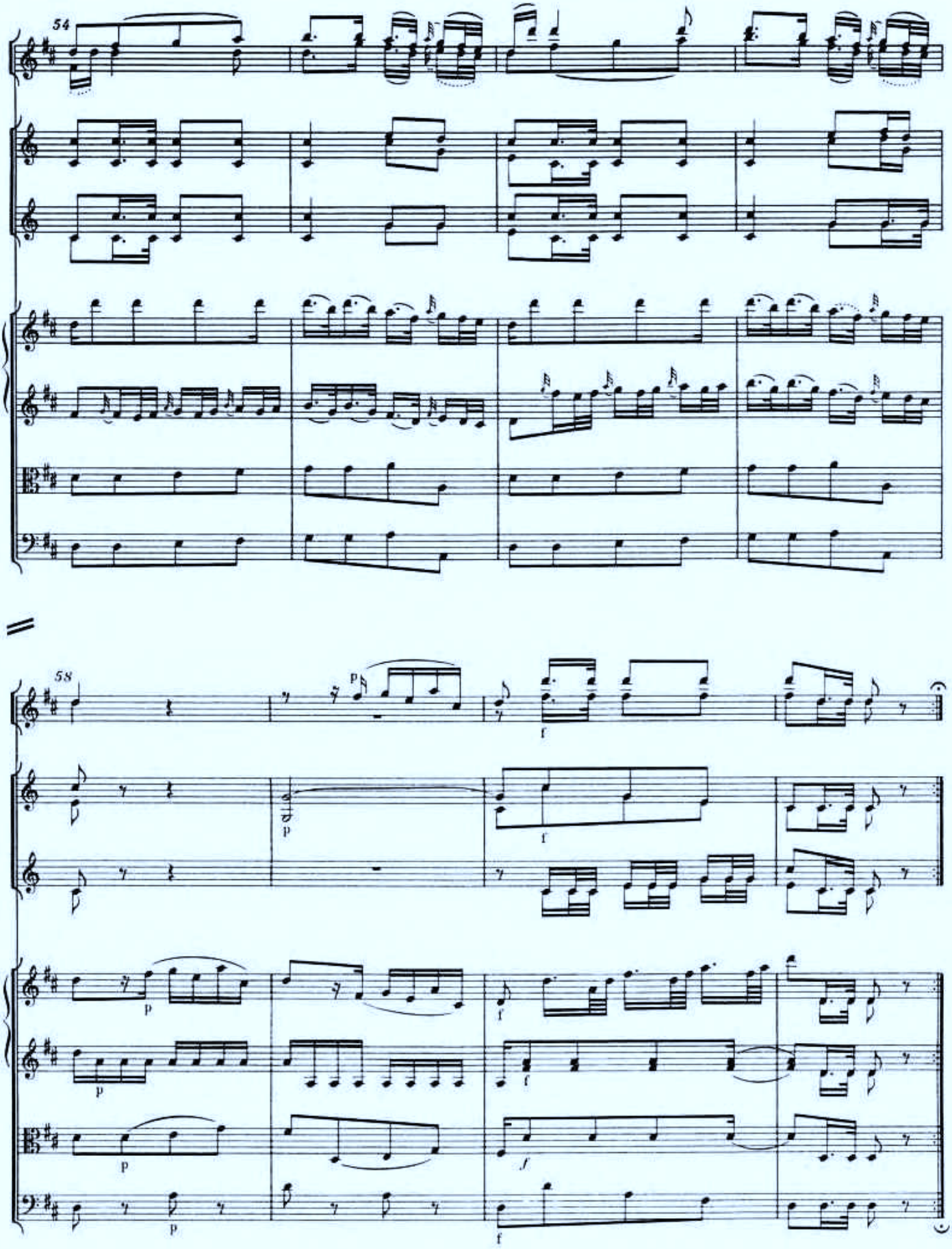

20
p
p
24
f
tr
tr
a 2
a 2
f
f
f
f
tr
tr


28
32


37
a 2
42


46
tr tr tr
tr tr tr
tr
tr


50
tr tr tr
tr tr tr
f
f
f
tr
tr
f
f
f


54
58
p
f
p
f
p
f
f

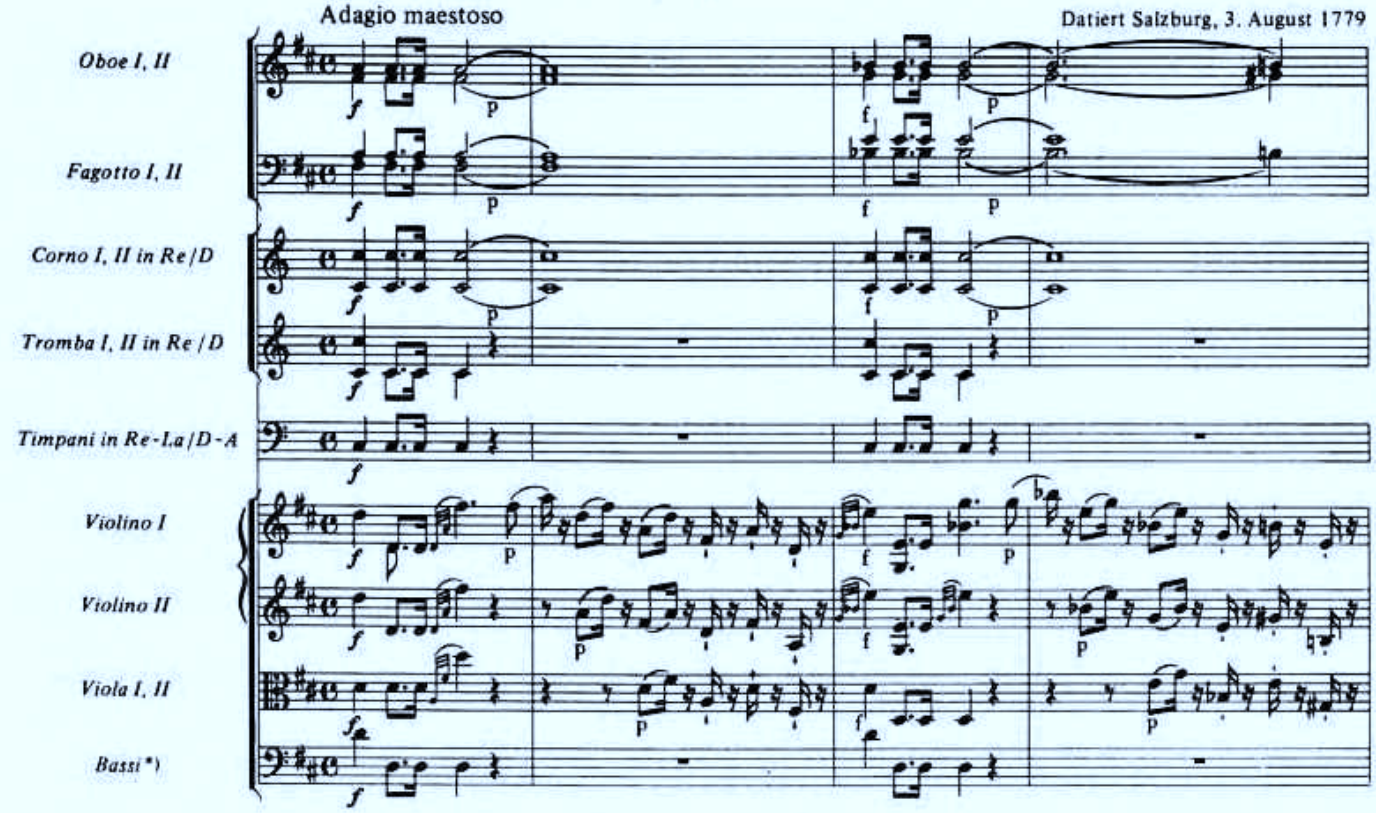
Serenade in D

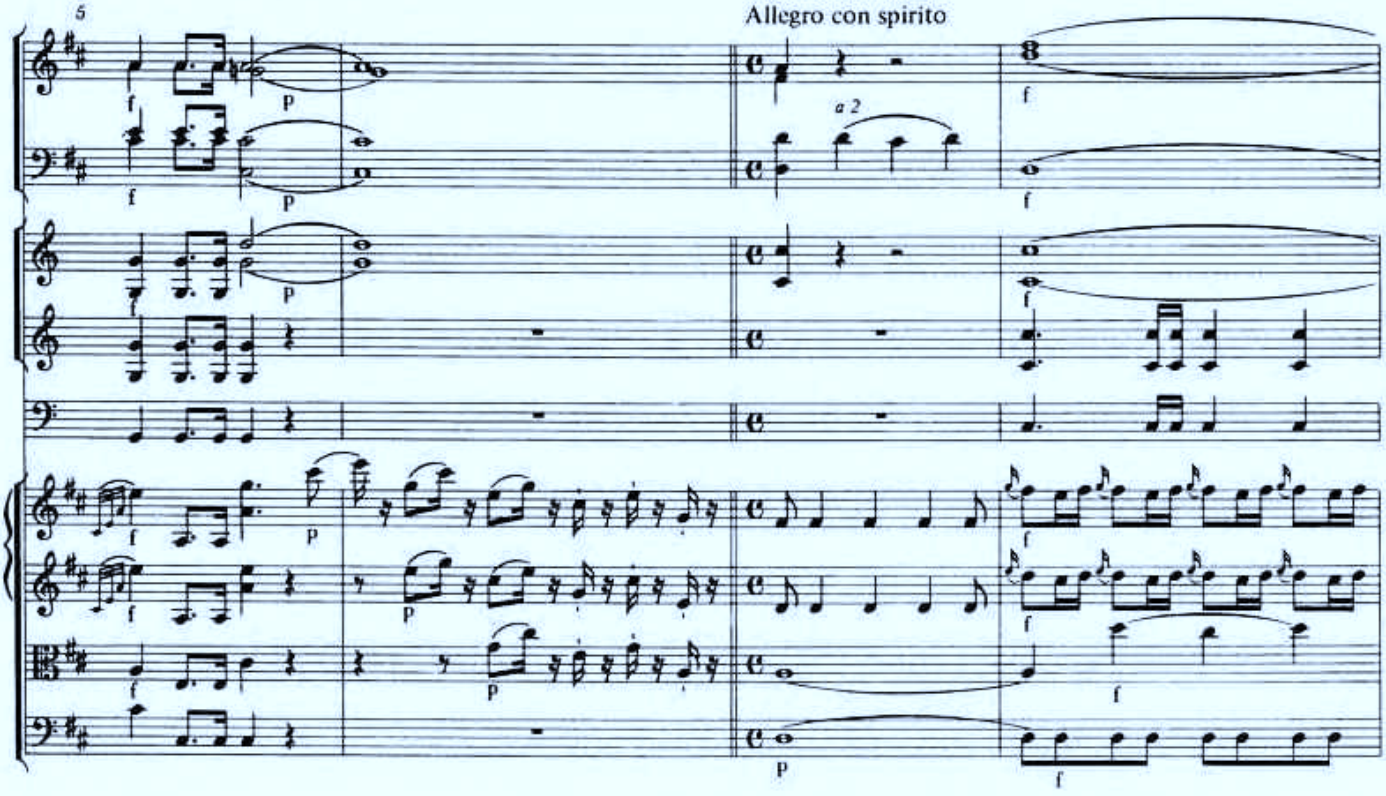
(„Posthorn-Serenade")

KV 320

Adagio maestoso

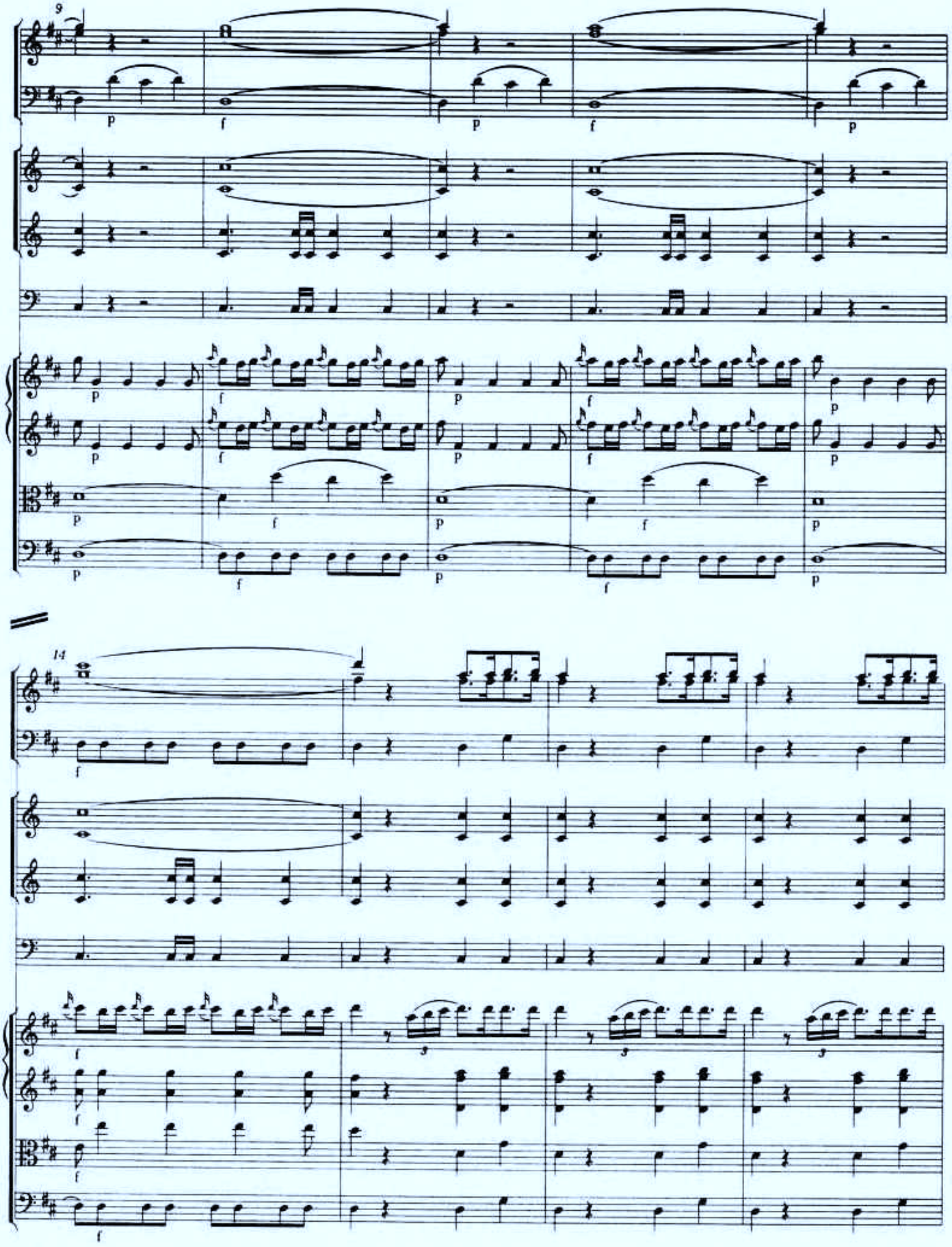
Datiert Salzburg, 3. August 1779

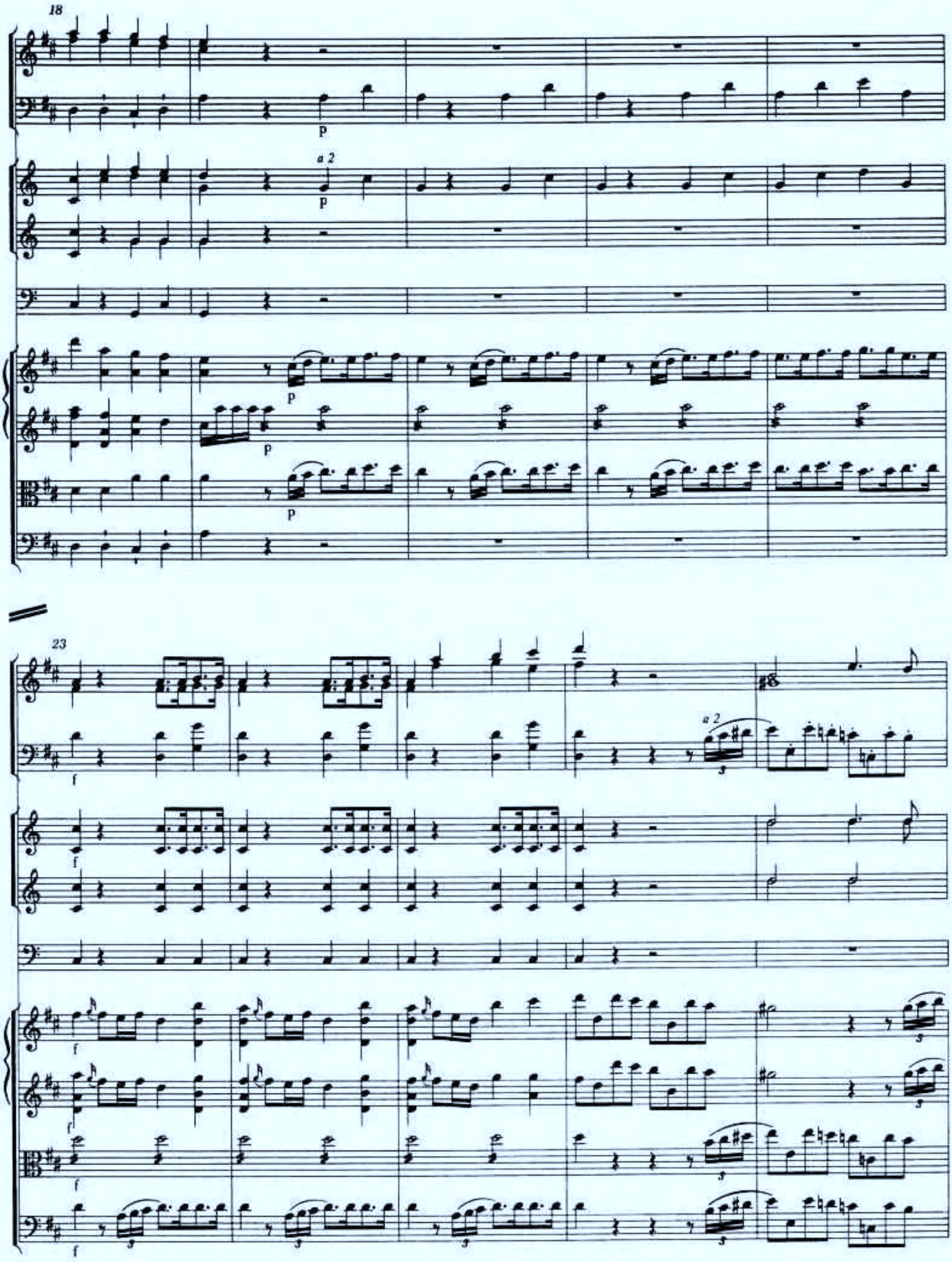


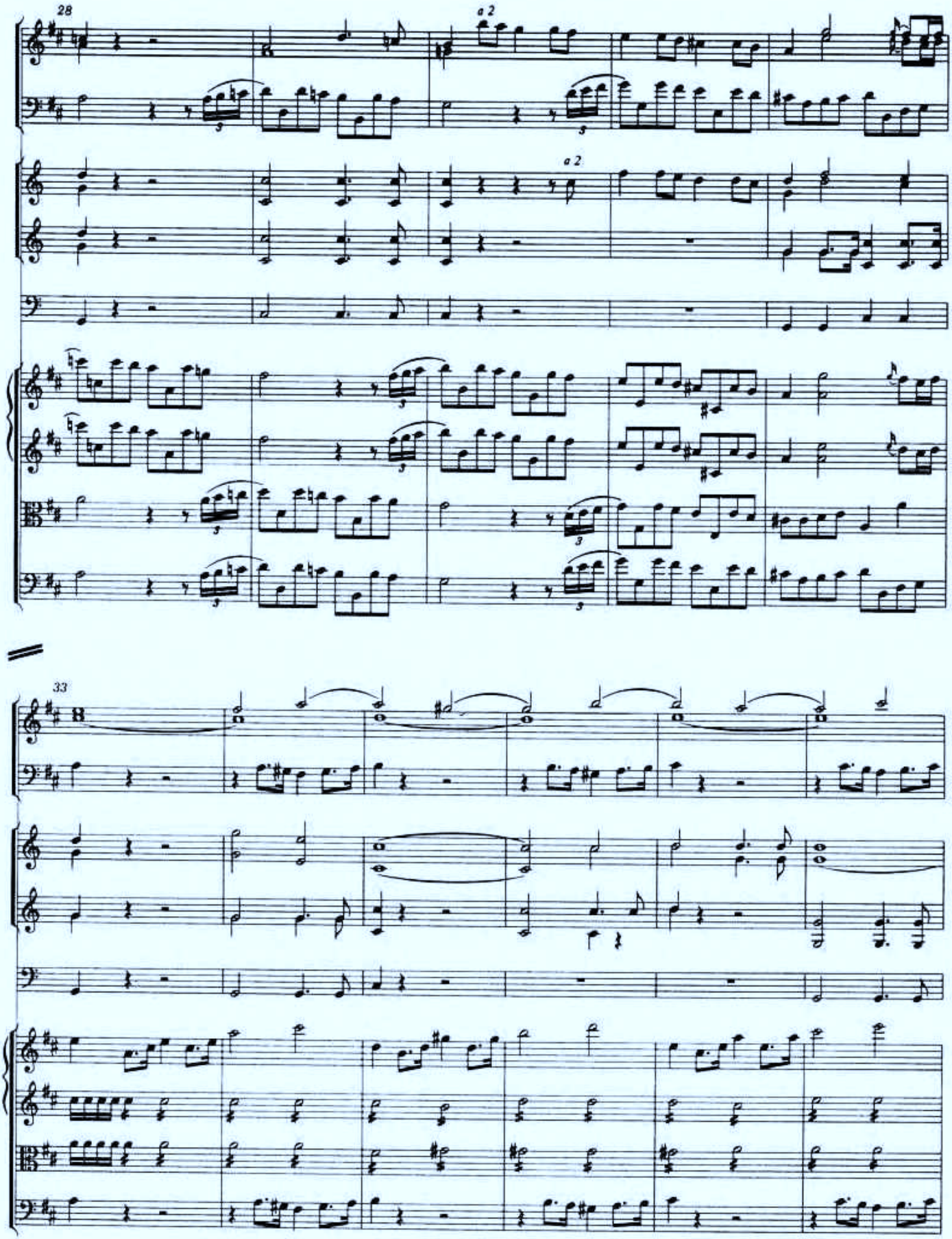


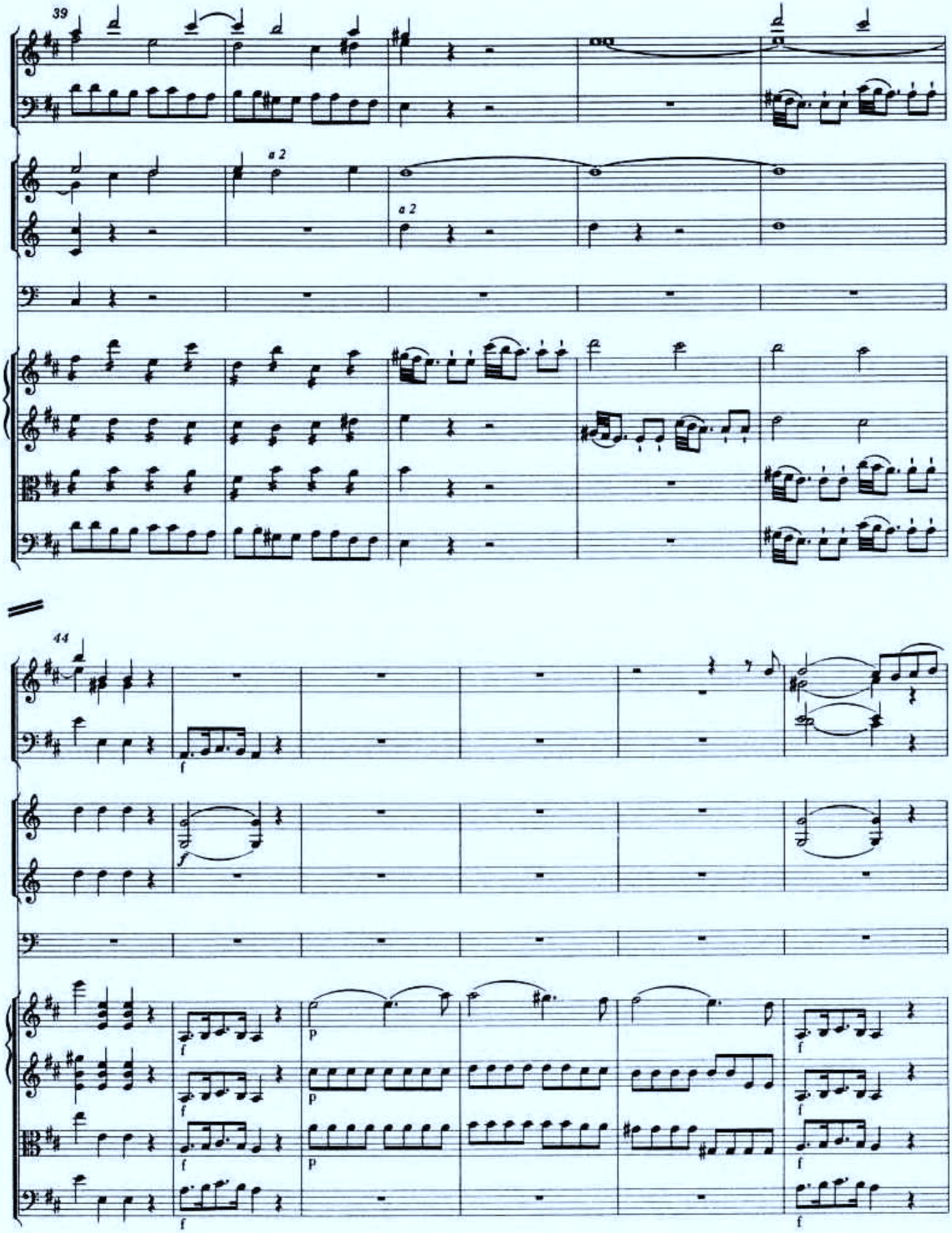
*) Zur Besetzung vgl. Vorwort.

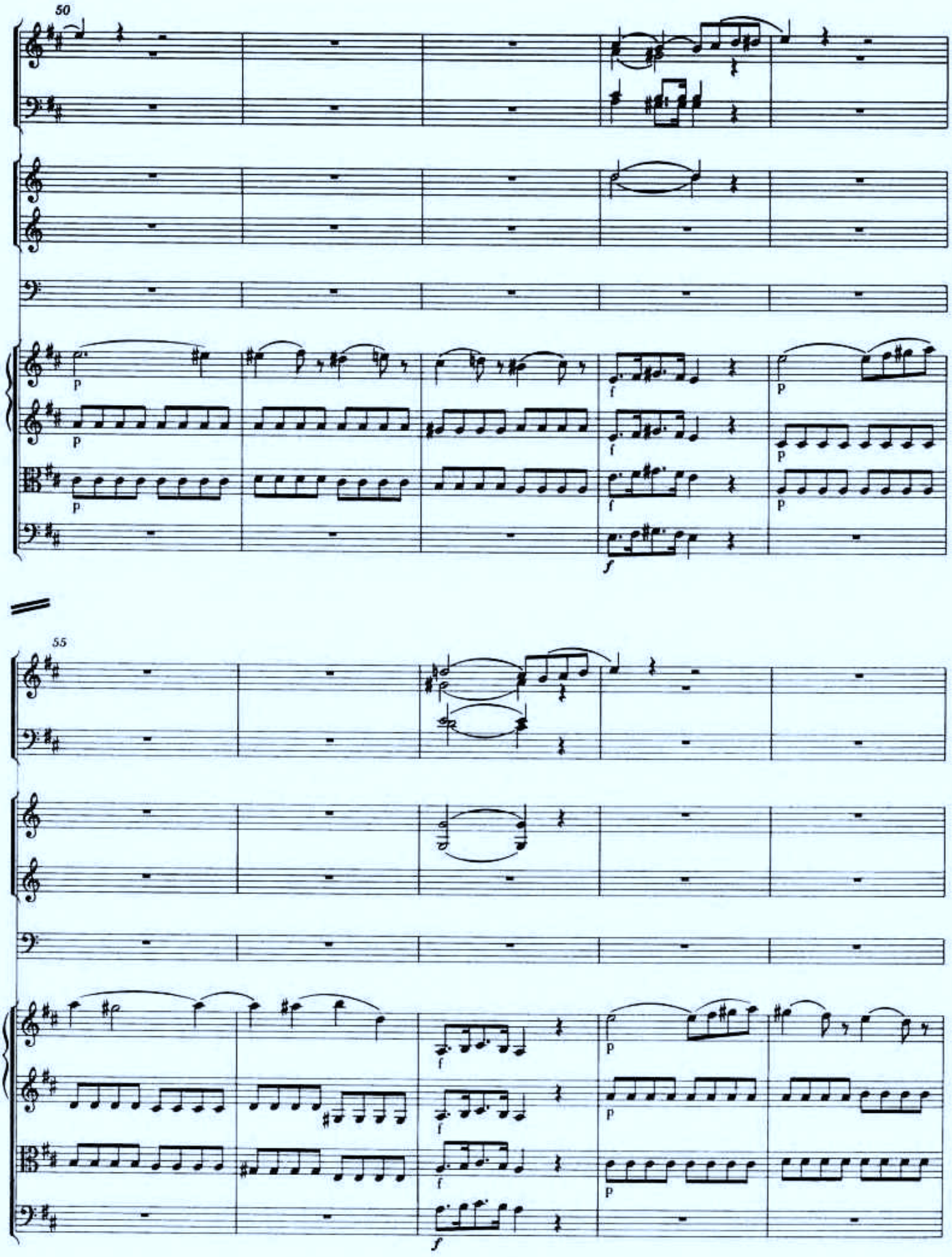
© 1981 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

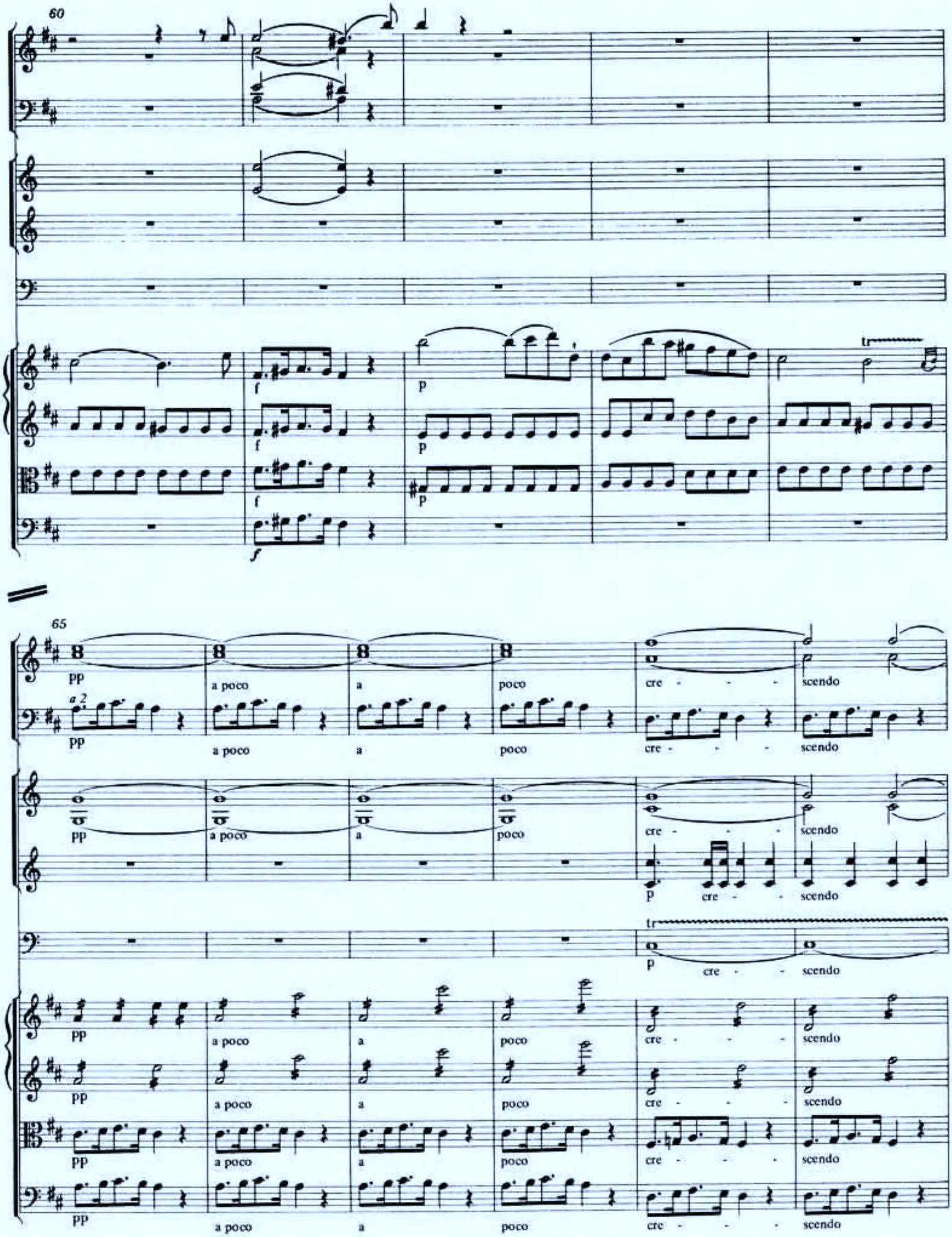


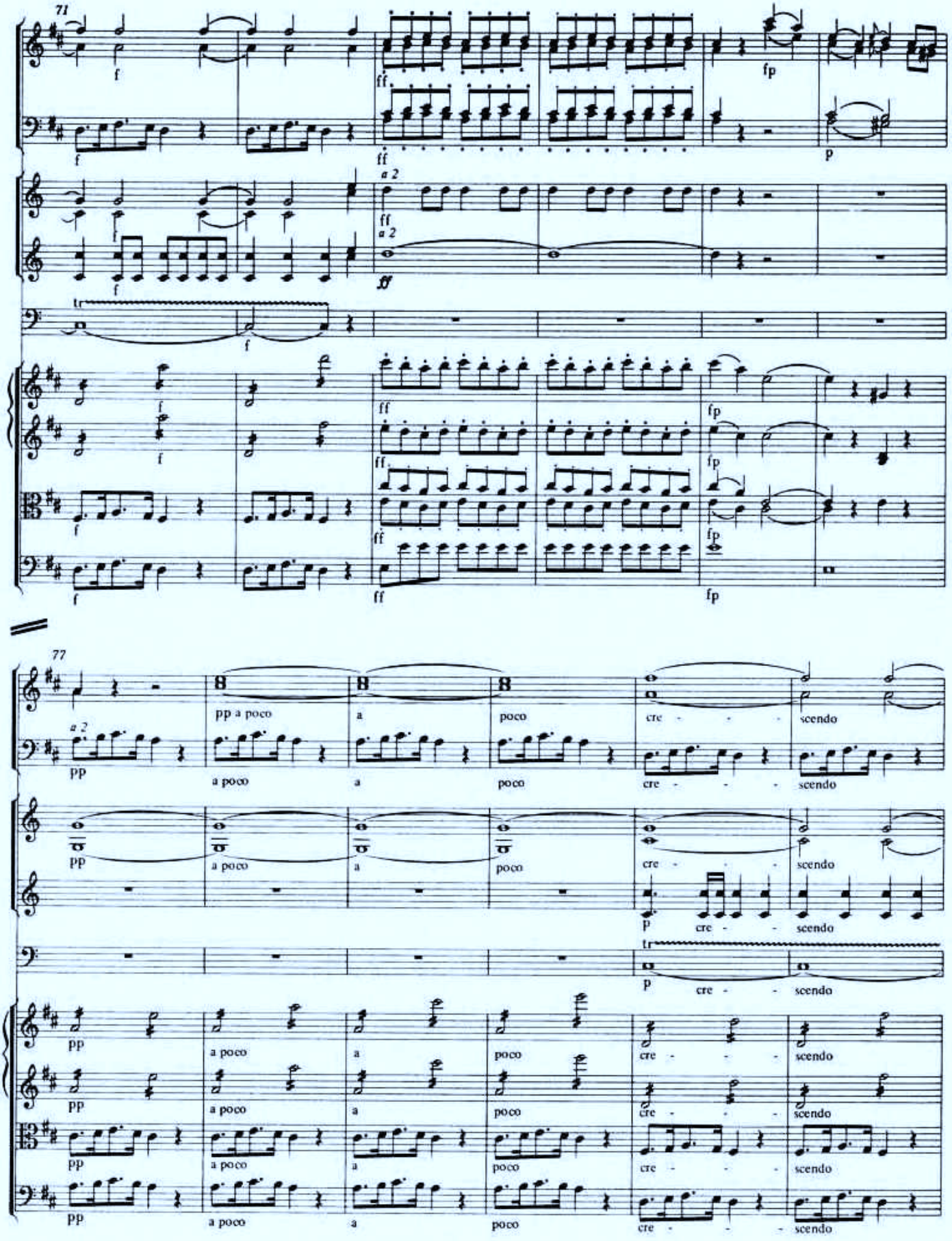

18
a 2
23
a 2

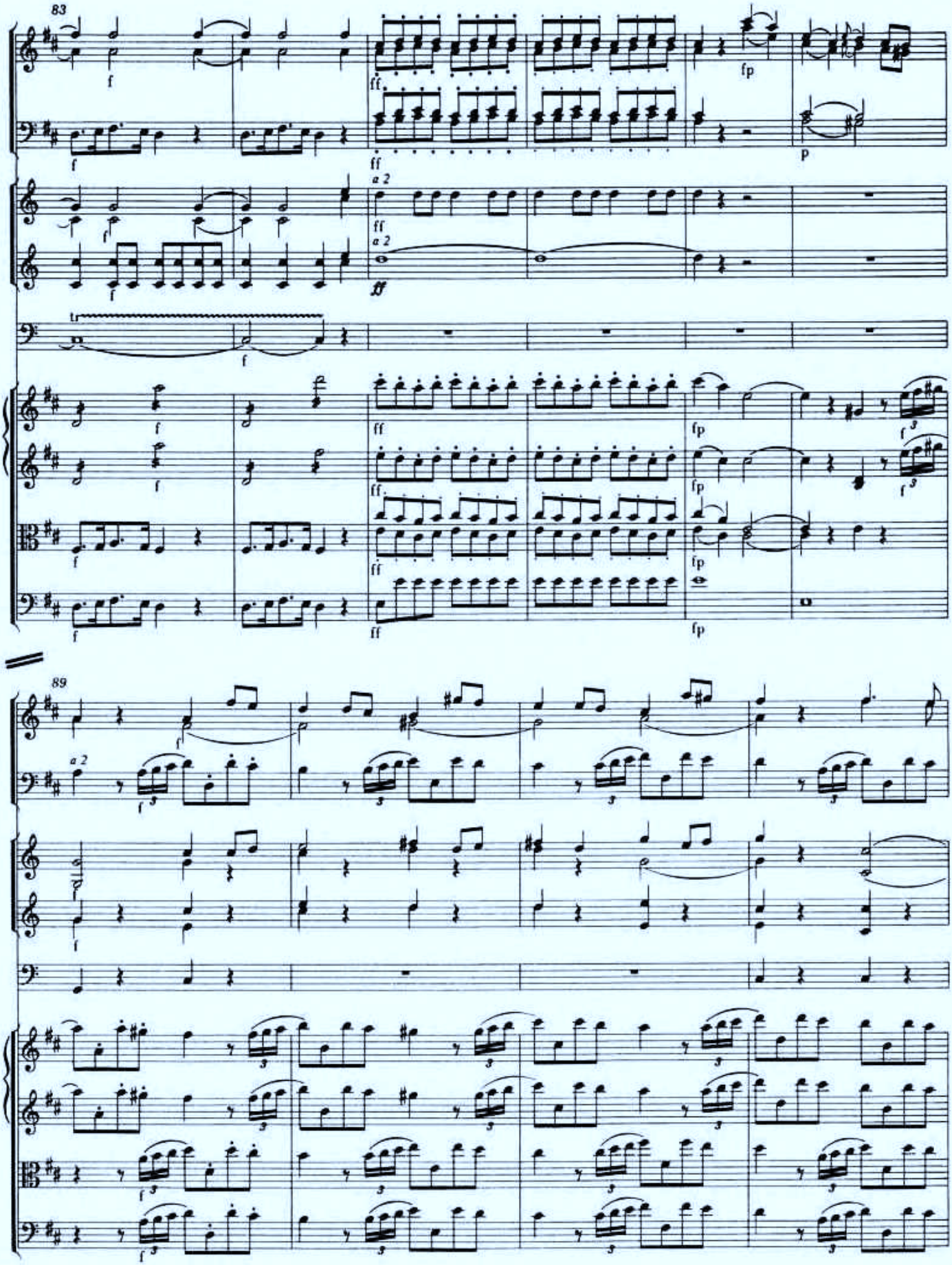

28
a 2
a 2
33

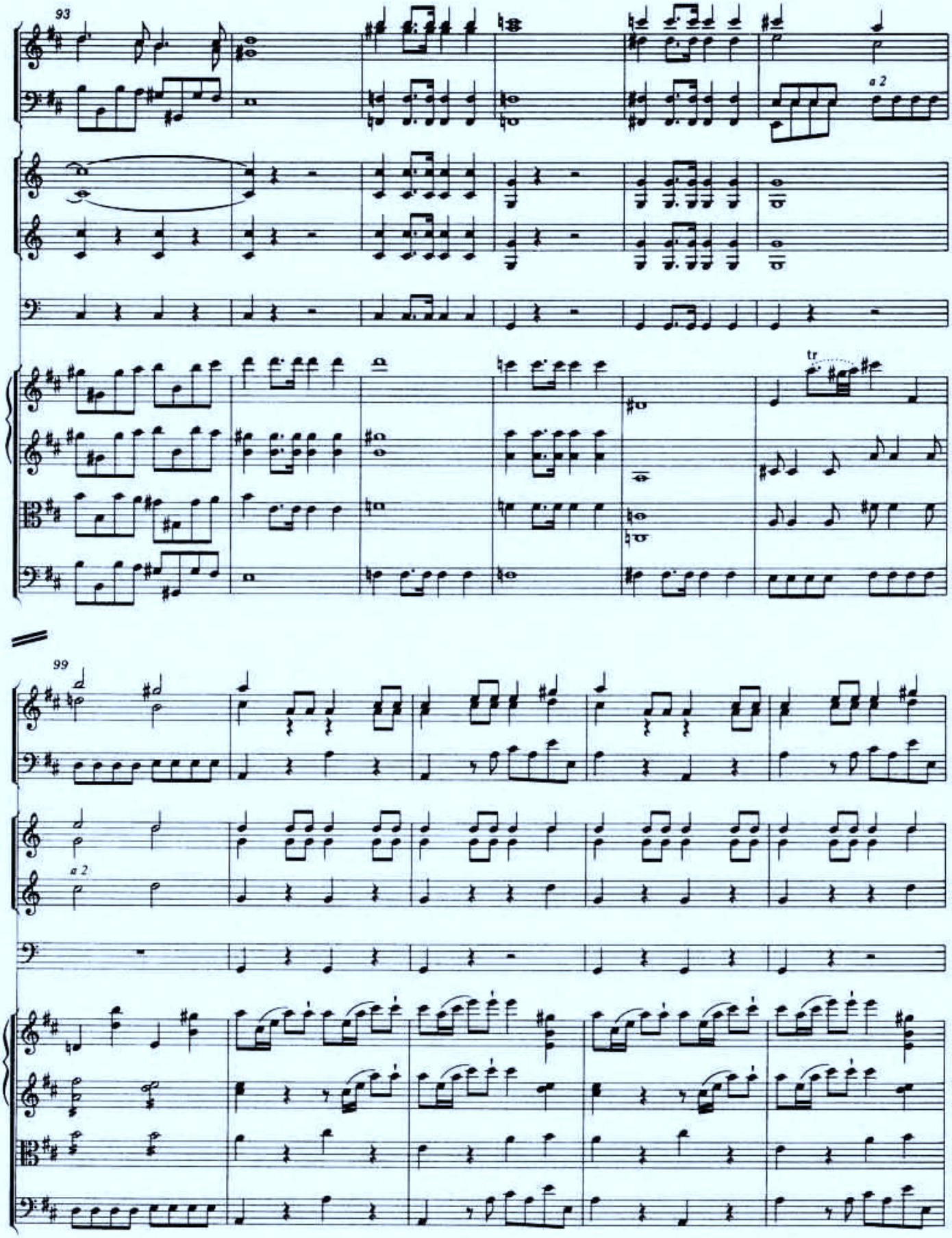

39
a 2
a 2
44
f
f
f
p
p
f
f
f
f
f
f
f

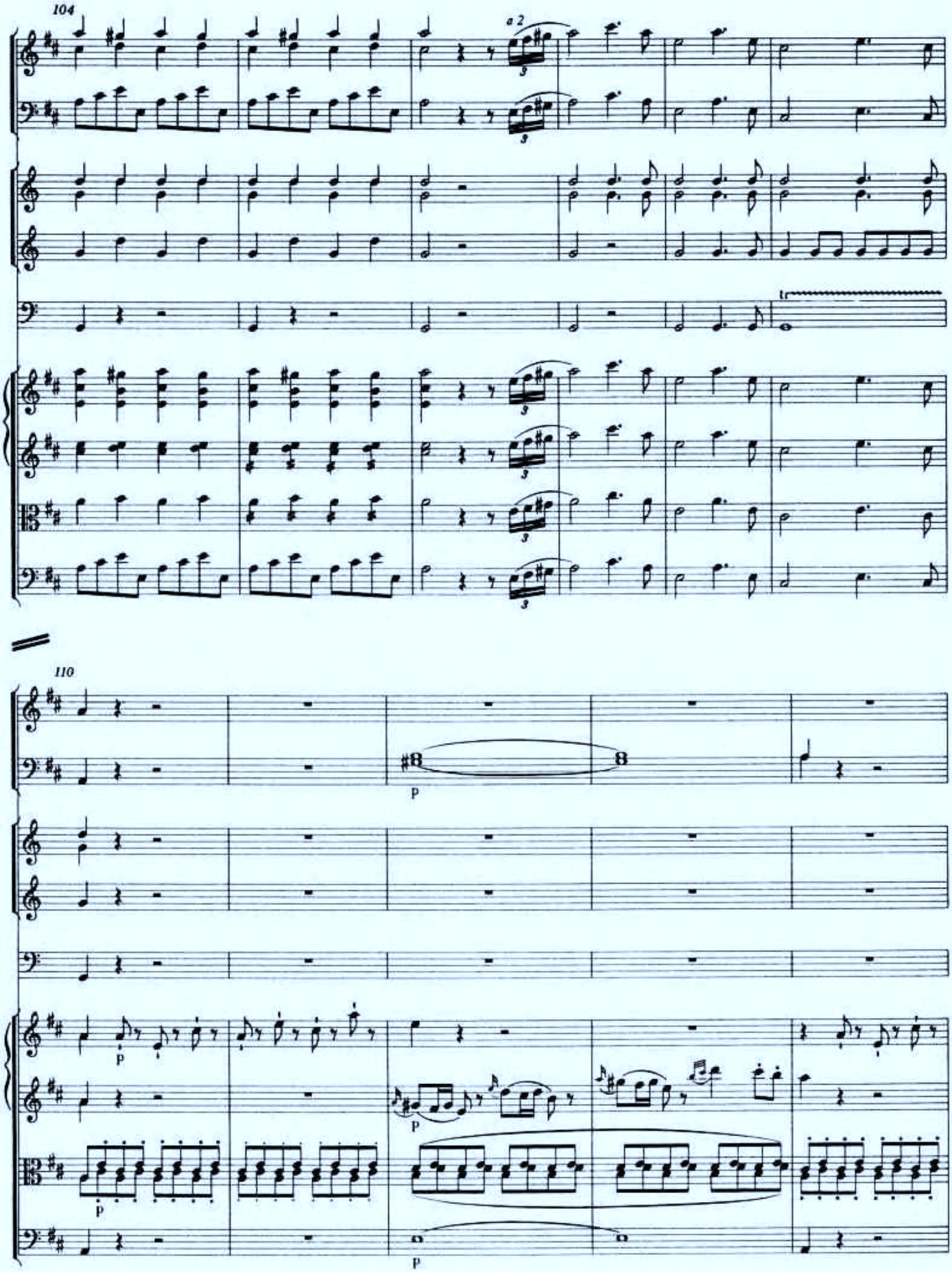

50
55

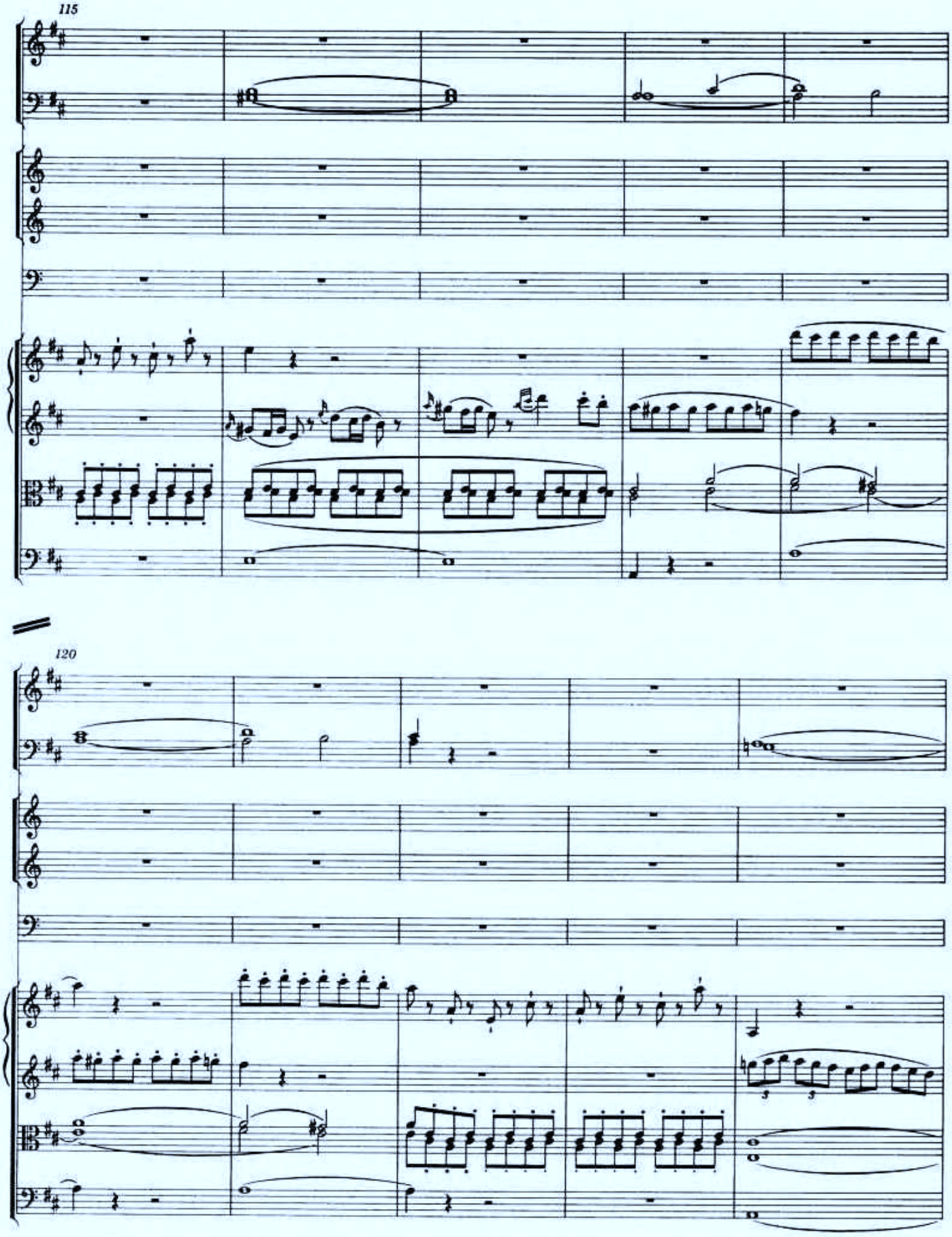

60
f
p
tr
65
pp
a poco
a
poco
cre - - - scendo
a 2
p
cre - - - scendo

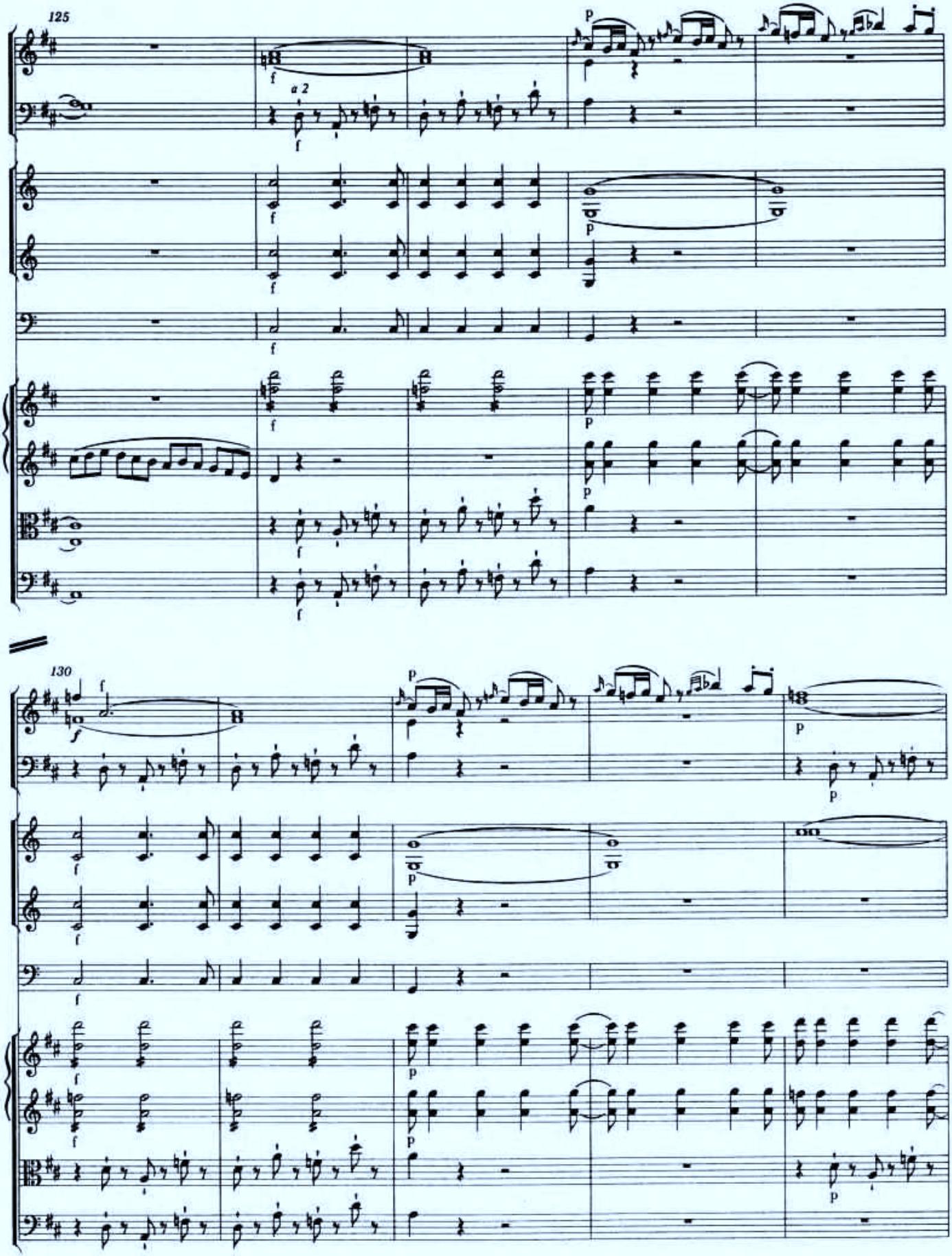

71
77
a 2
pp a poco
a poco
a
poco
cre - - -
scendo
tr

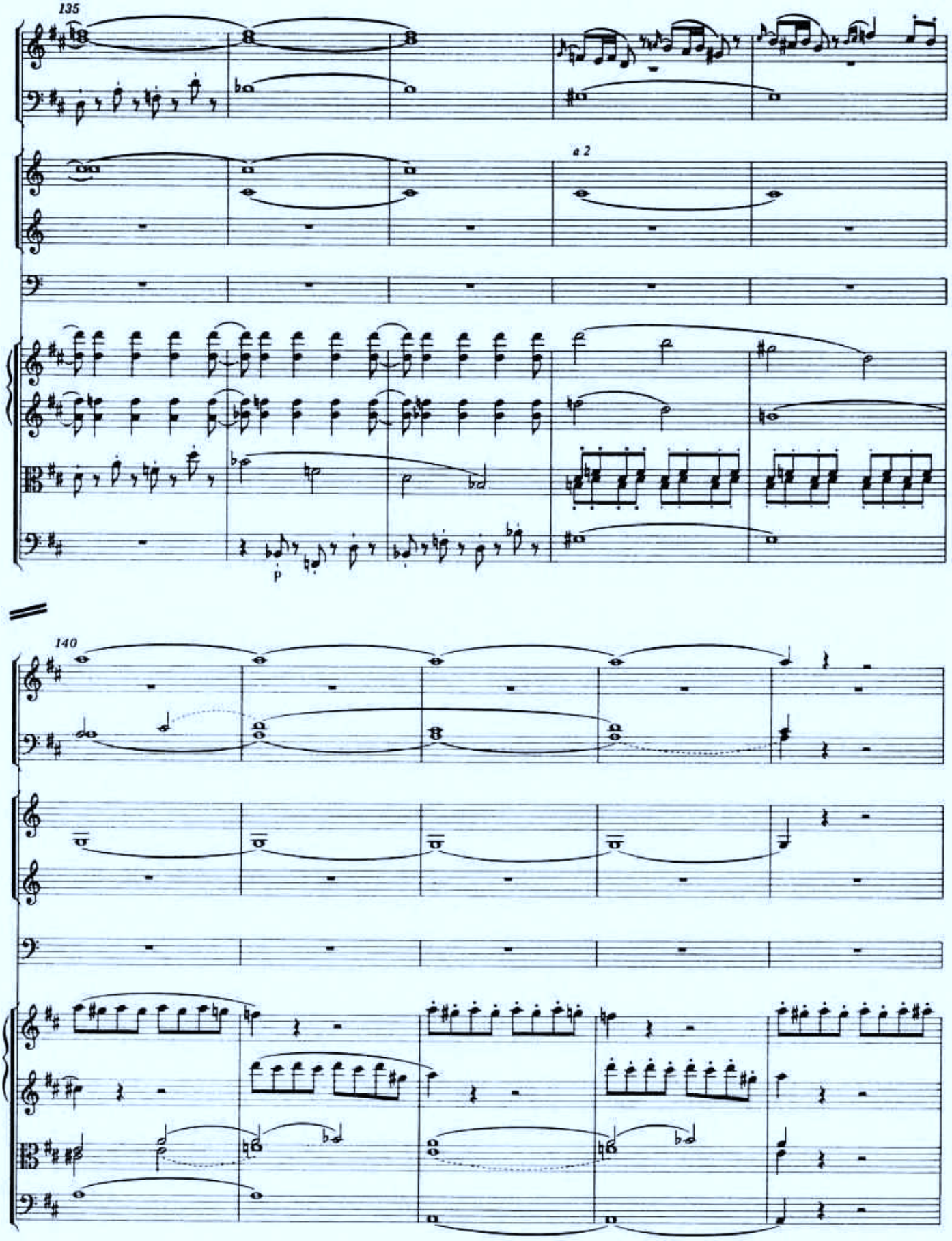

83
a 2
89

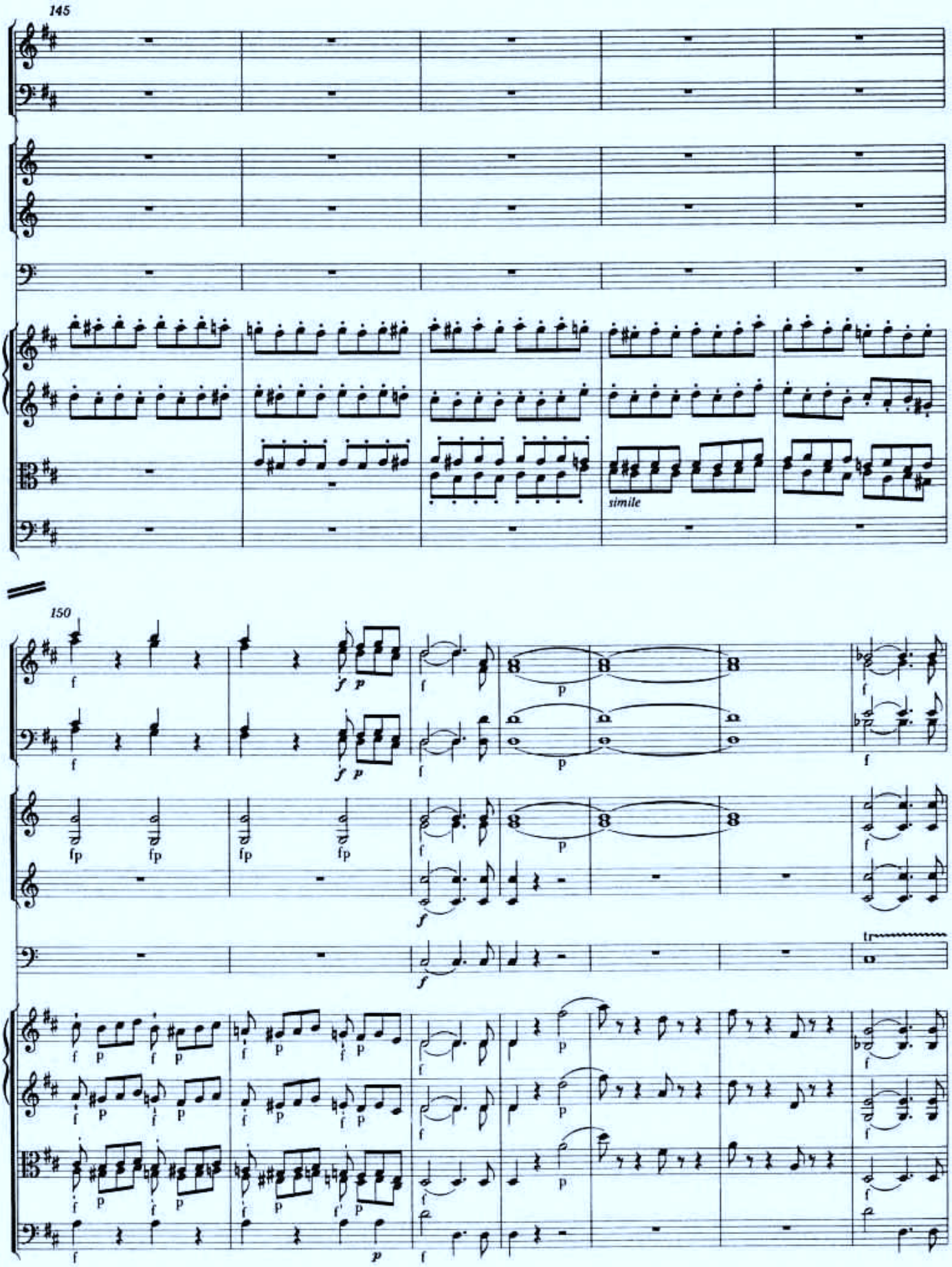

93
a 2
tr
99
a 2

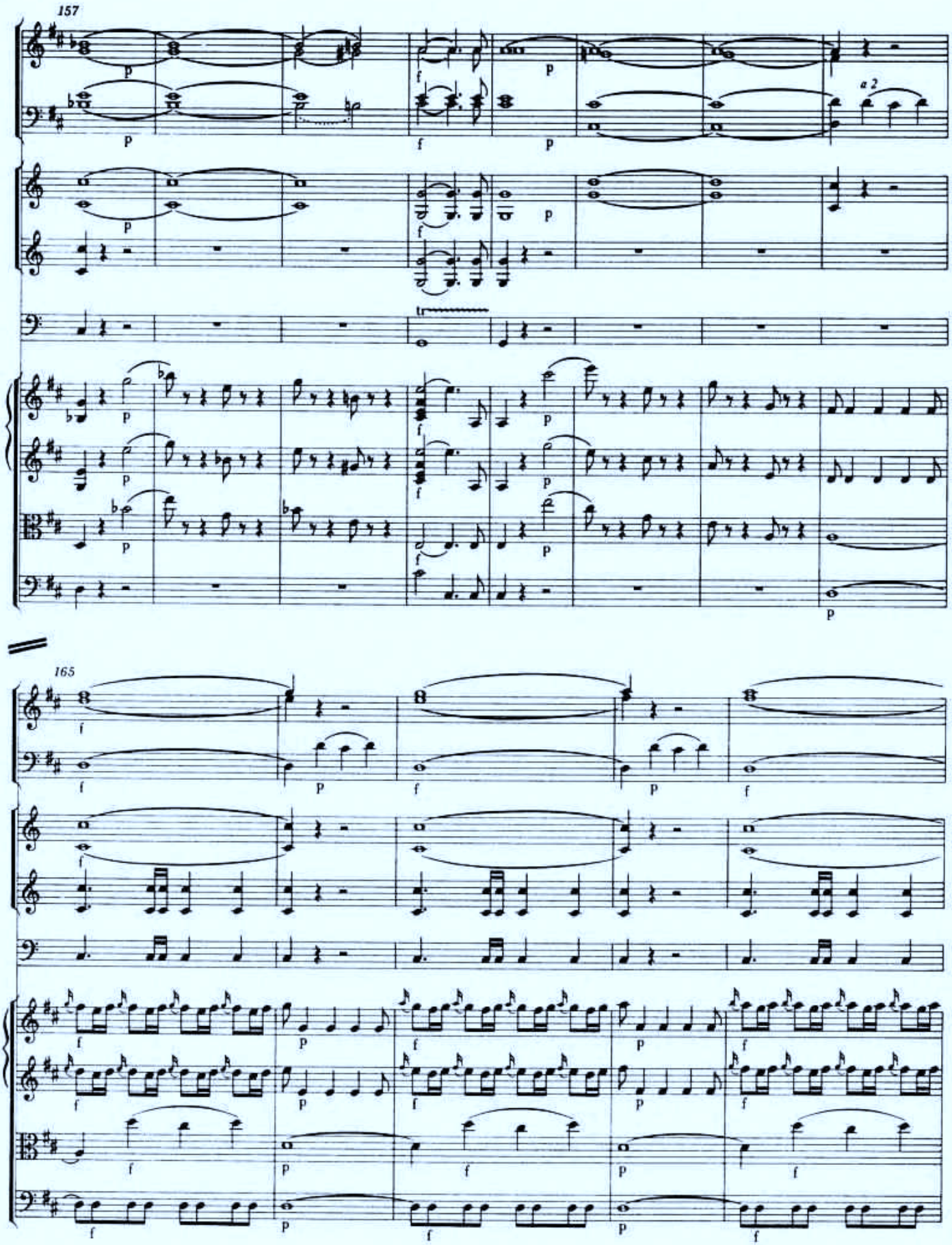

104
a 2
tr
110
p
p
p
p
p

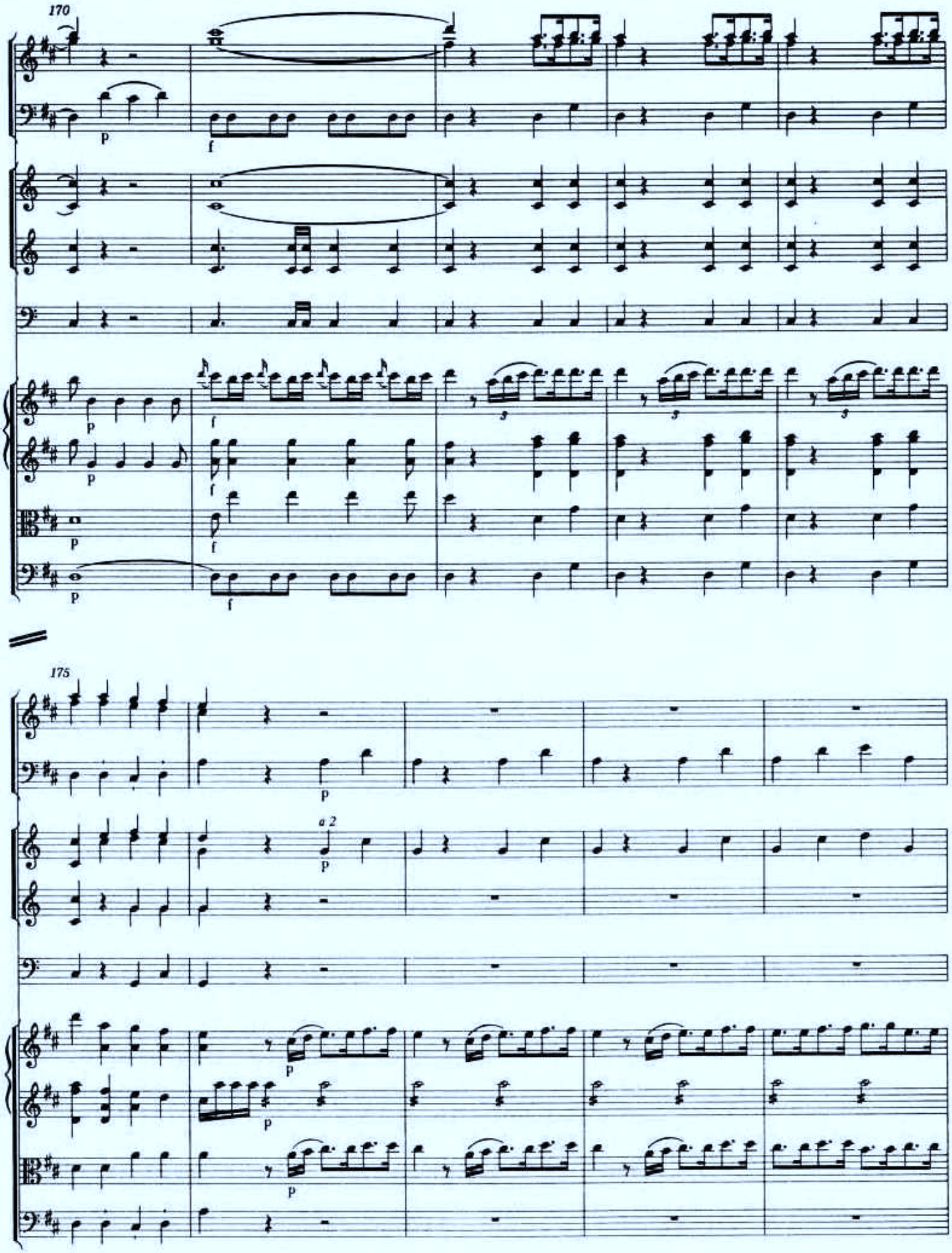

115
120

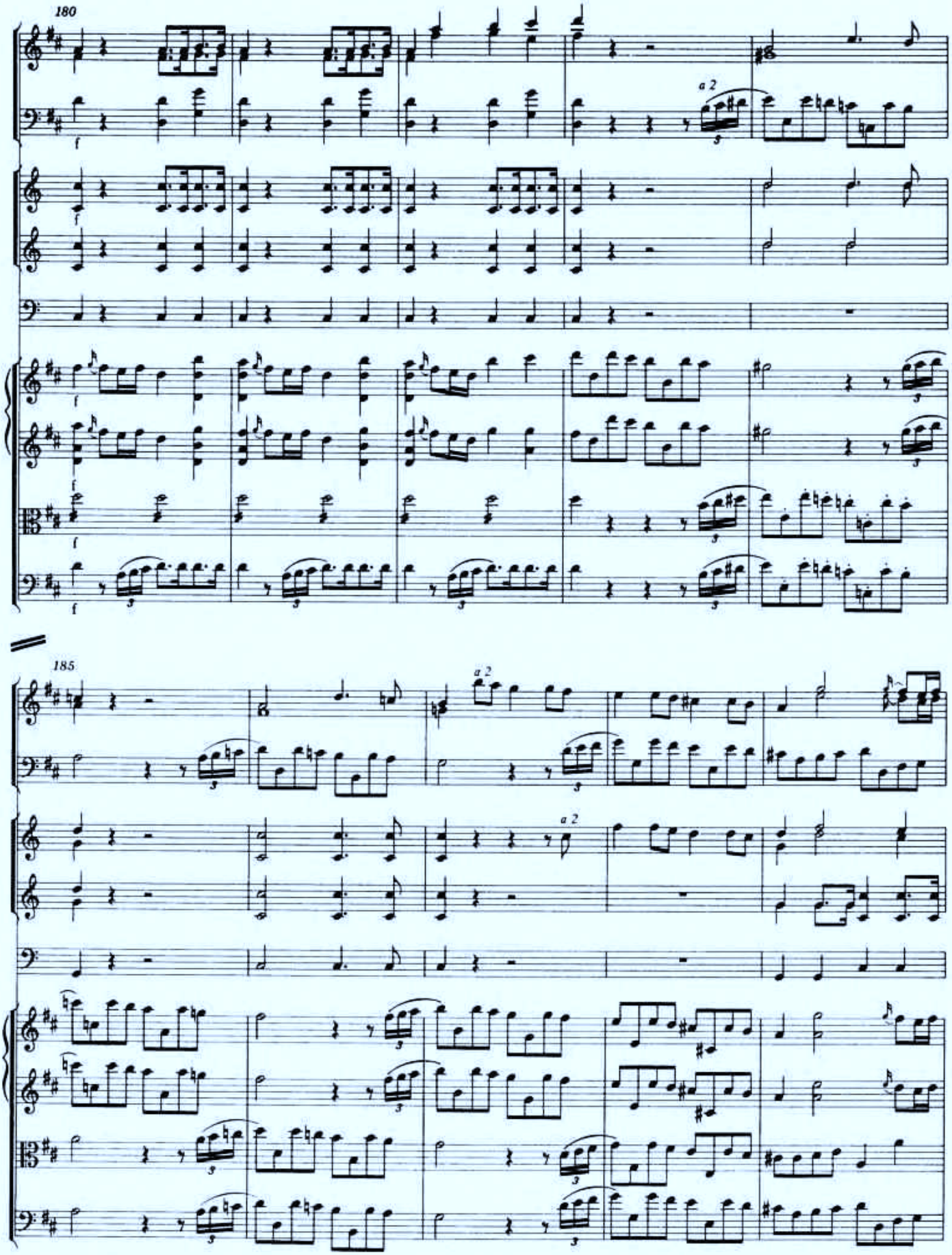

125
a 2
130

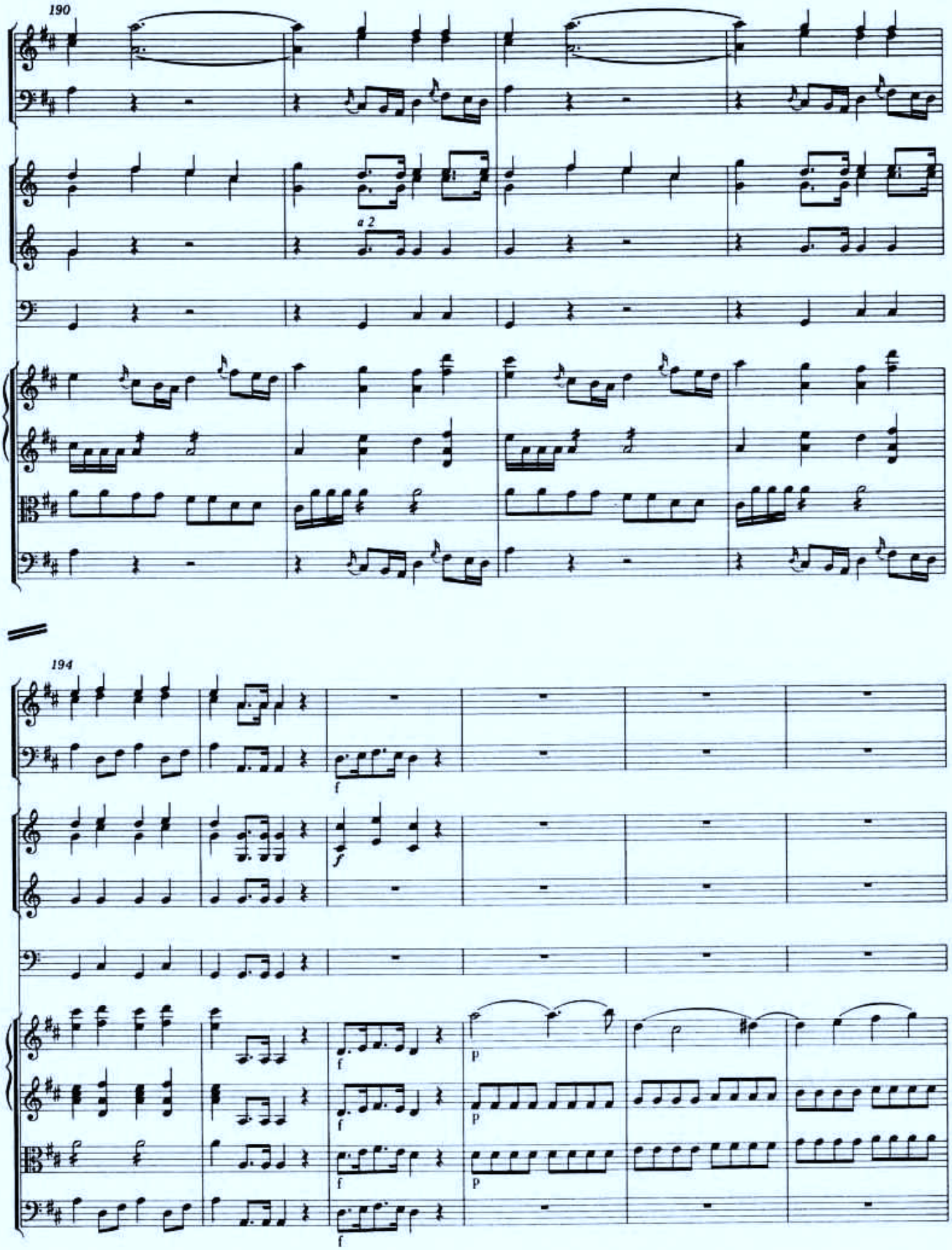

135
a 2
p
140

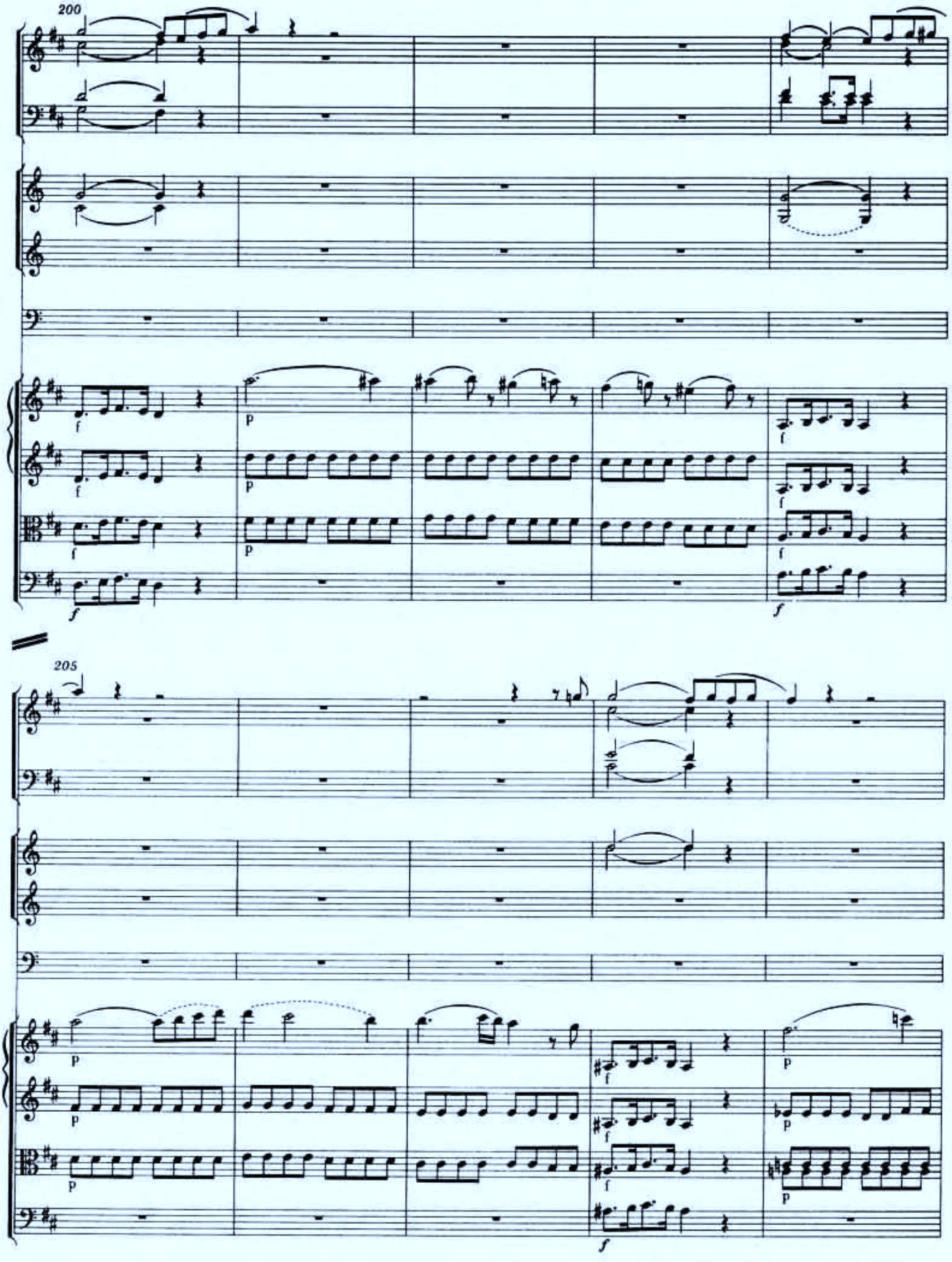

145
simile
150

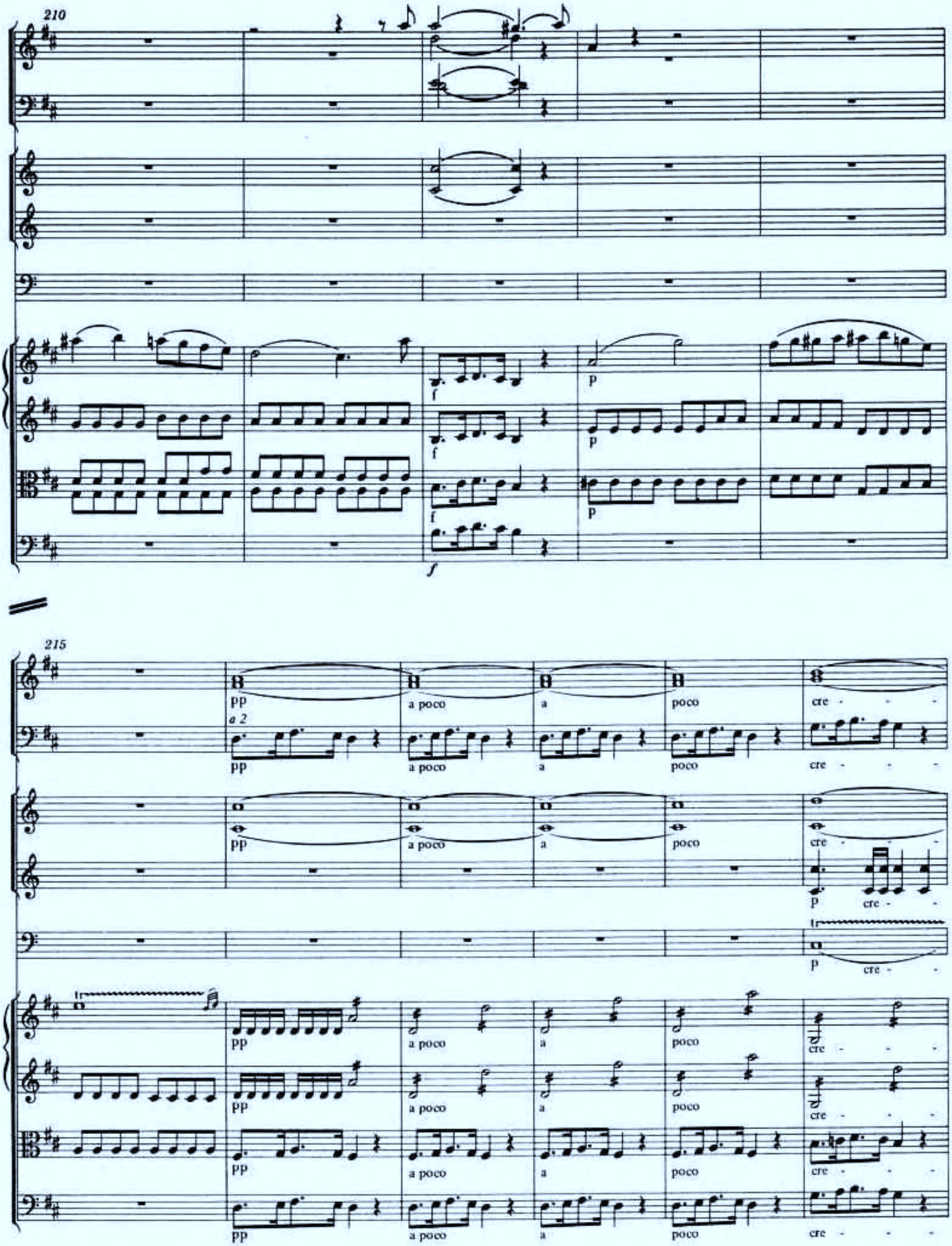

157
a 2
165

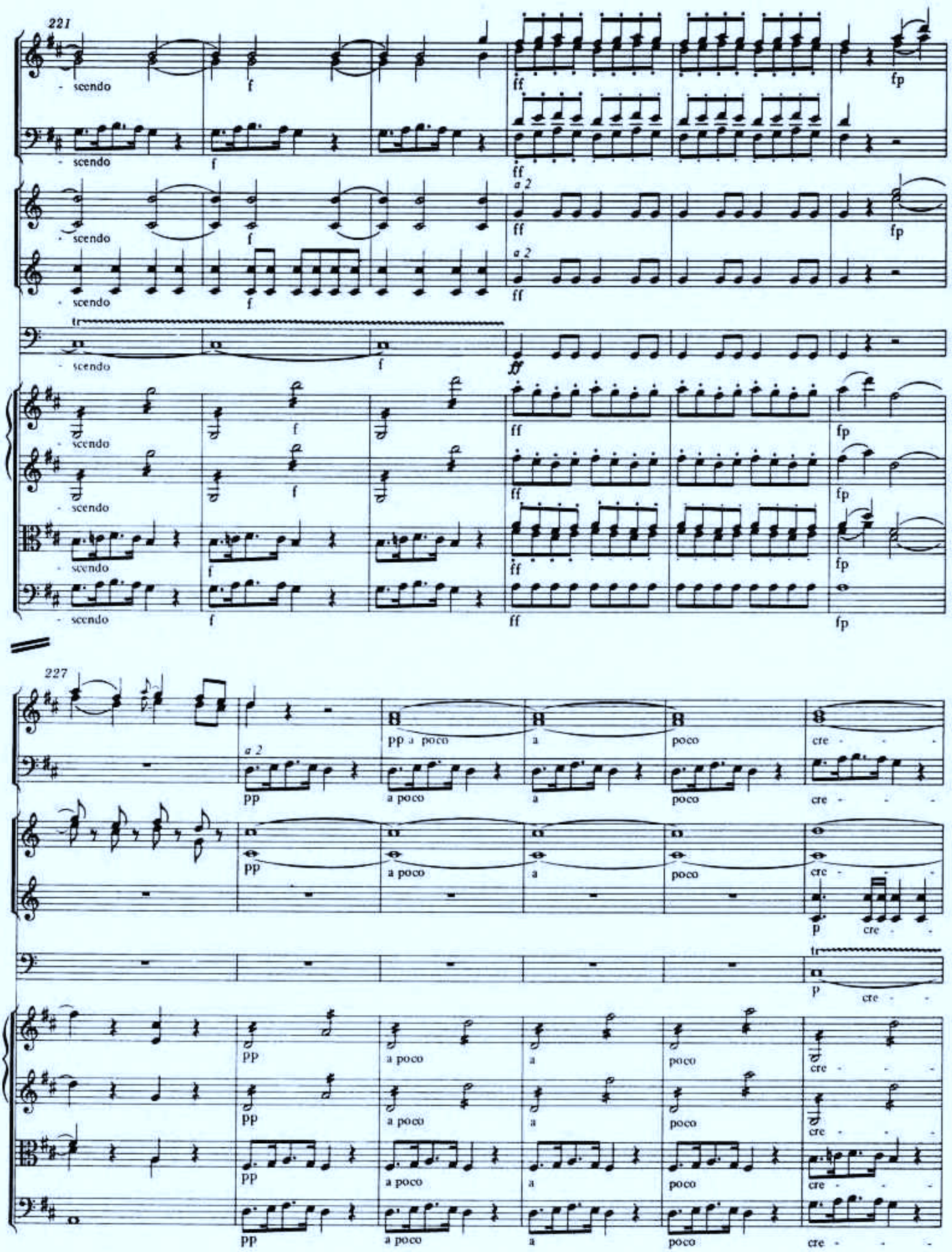

170
p
f
175
a 2

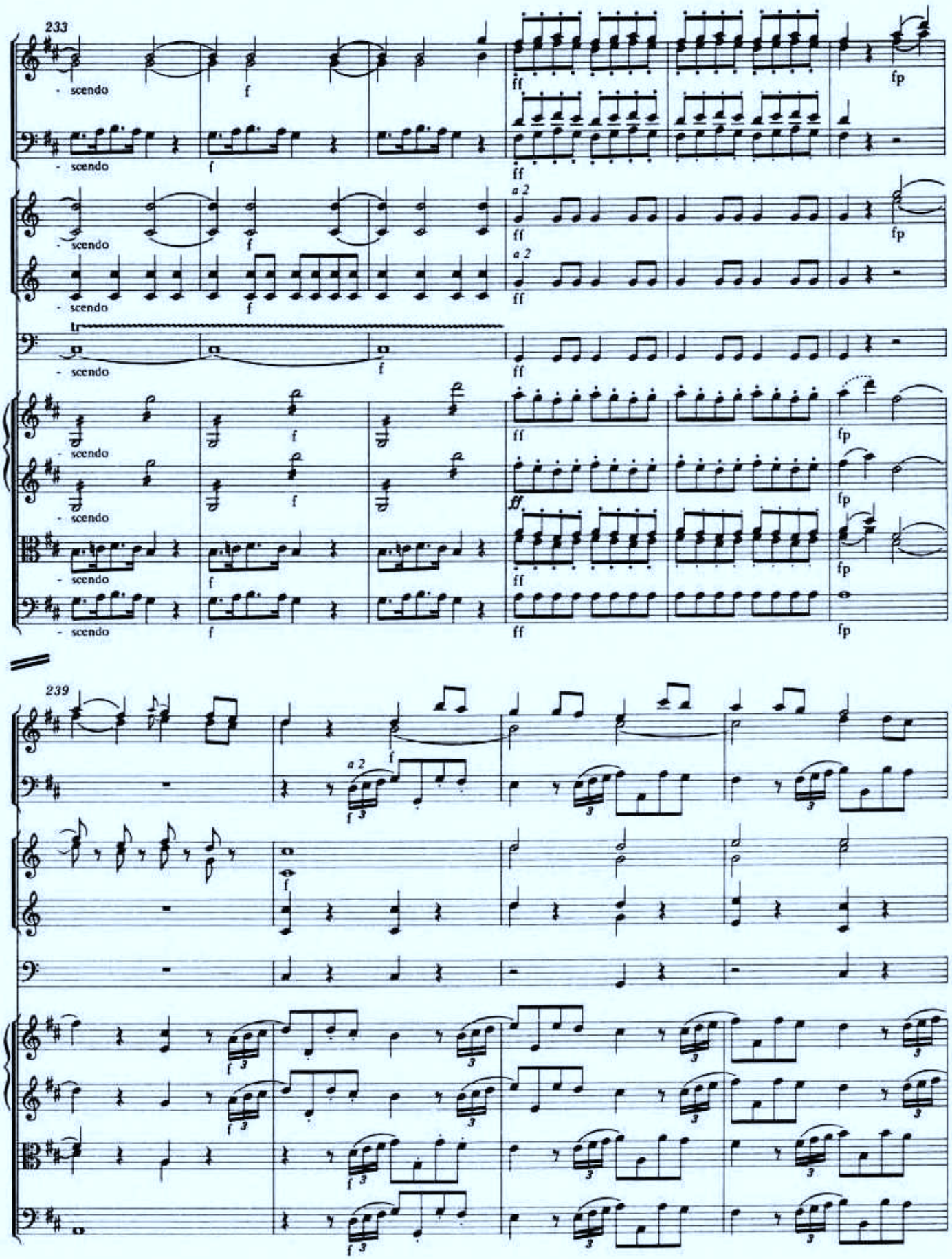

180
a 2
185
a 2
a 2

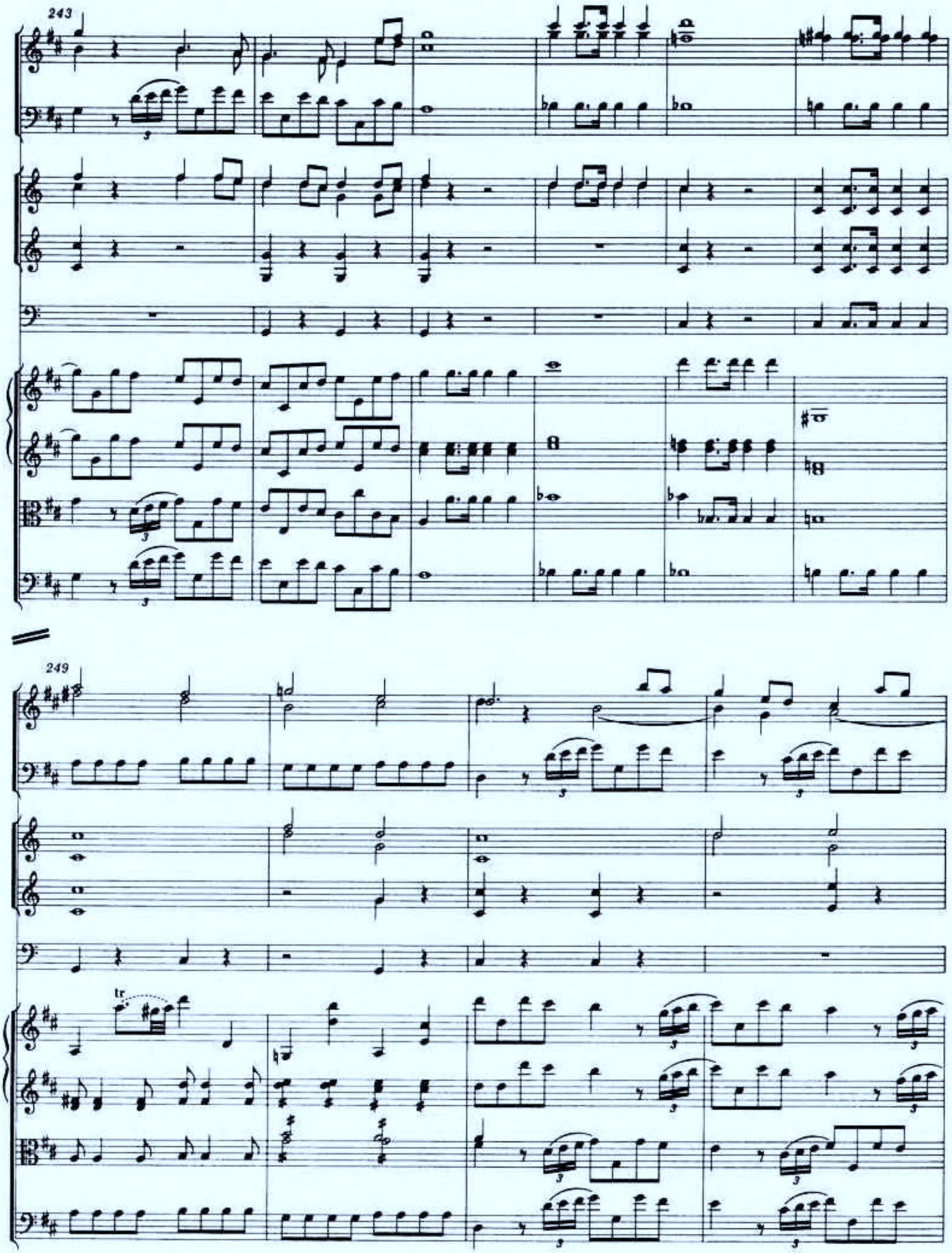

190
a 2
194
f
f
f
f
f
f
p
p
p

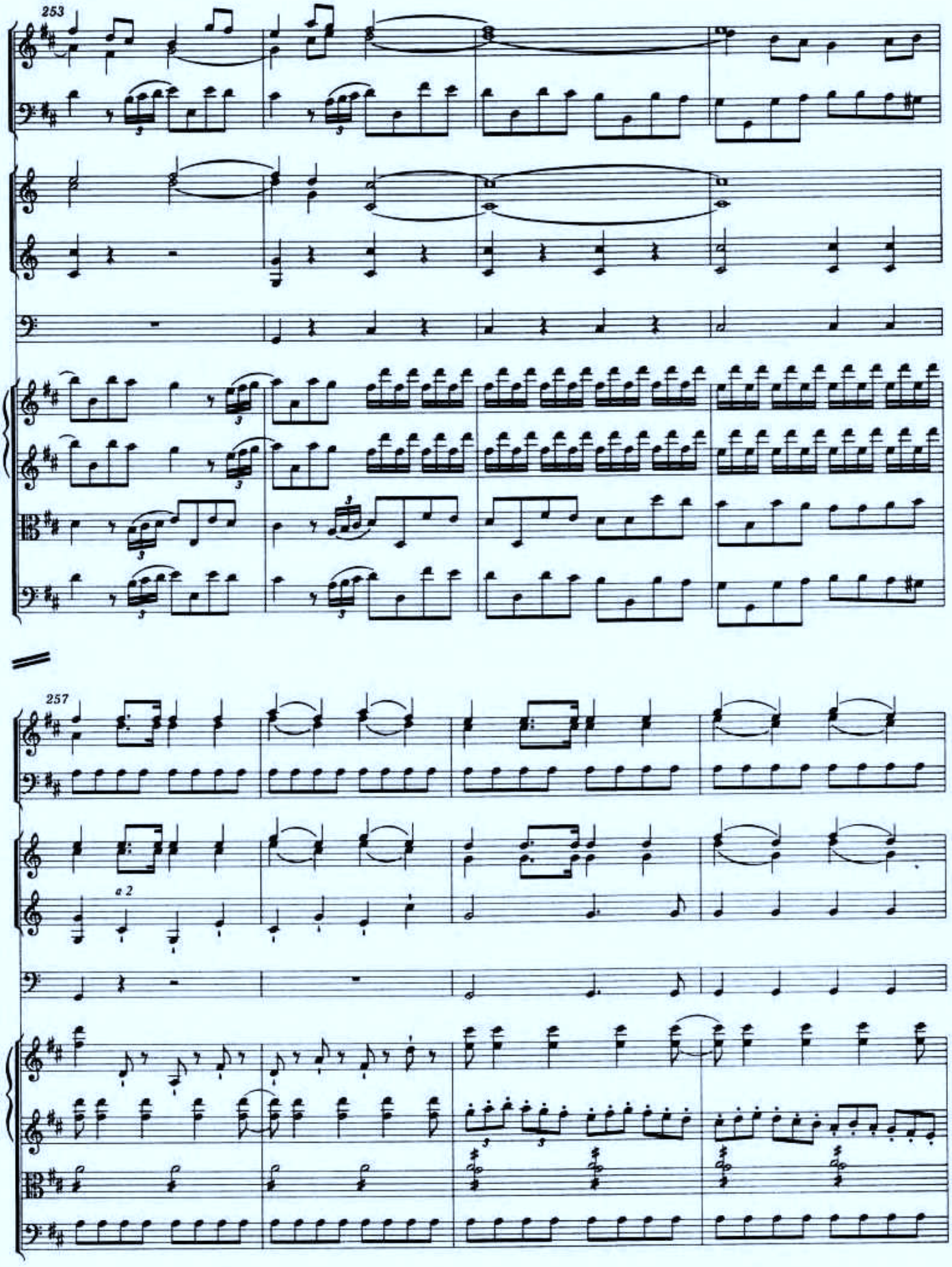

200
205


210
f
p
f
p
f
p
f
215
pp
a 2
a poco
a
poco
cre
pp
a poco
a
poco
cre
p
cre
p
cre
pp
a poco
a
poco
cre
pp
a poco
a
poco
cre
pp
a poco
a
poco
cre
pp
a poco
a
poco
cre

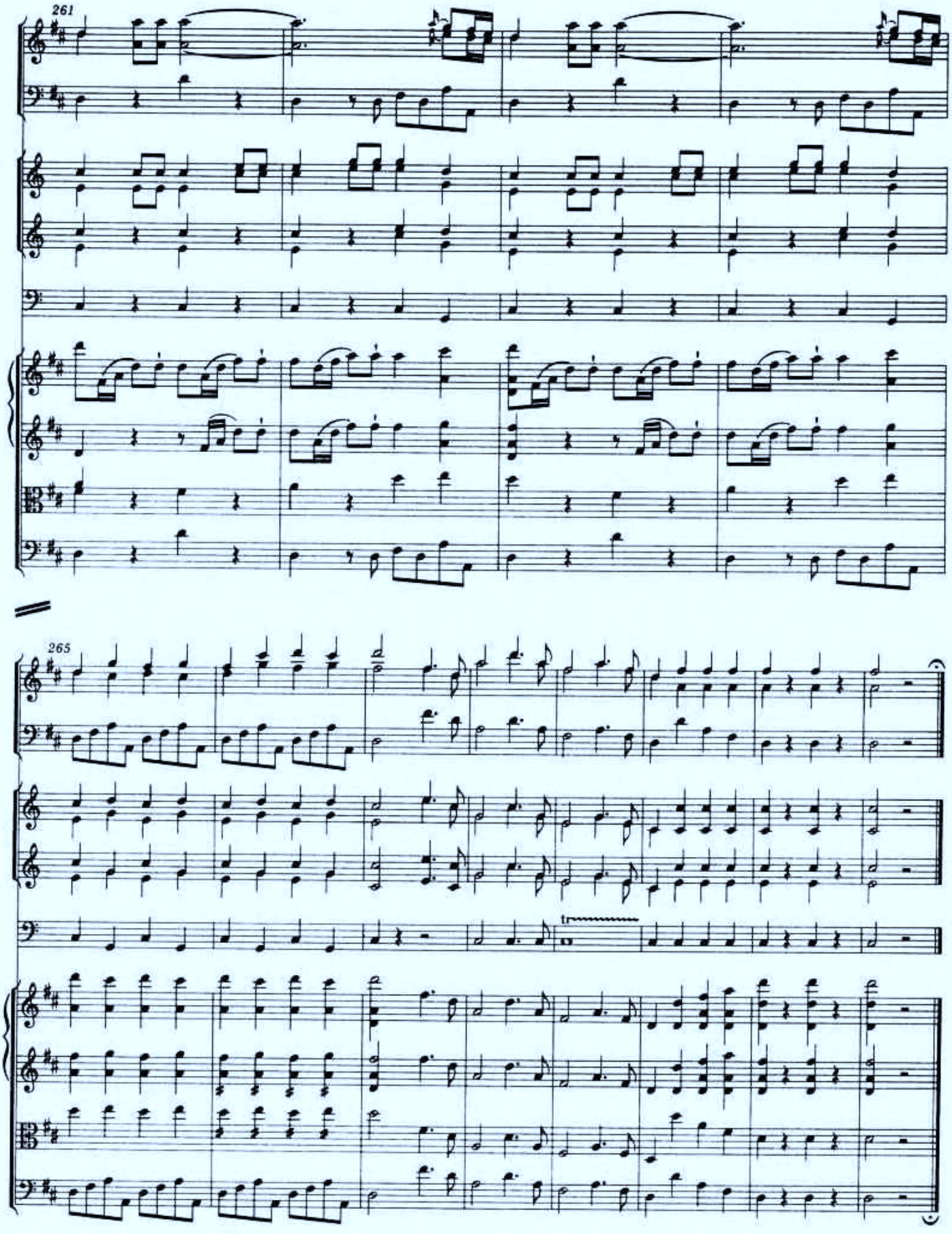

221
scendo
f
ff
fp
a 2
tr
227
pp
a poco
a
poco
cre
p


233
239
- scendo
a 2
tr


243
249
tr

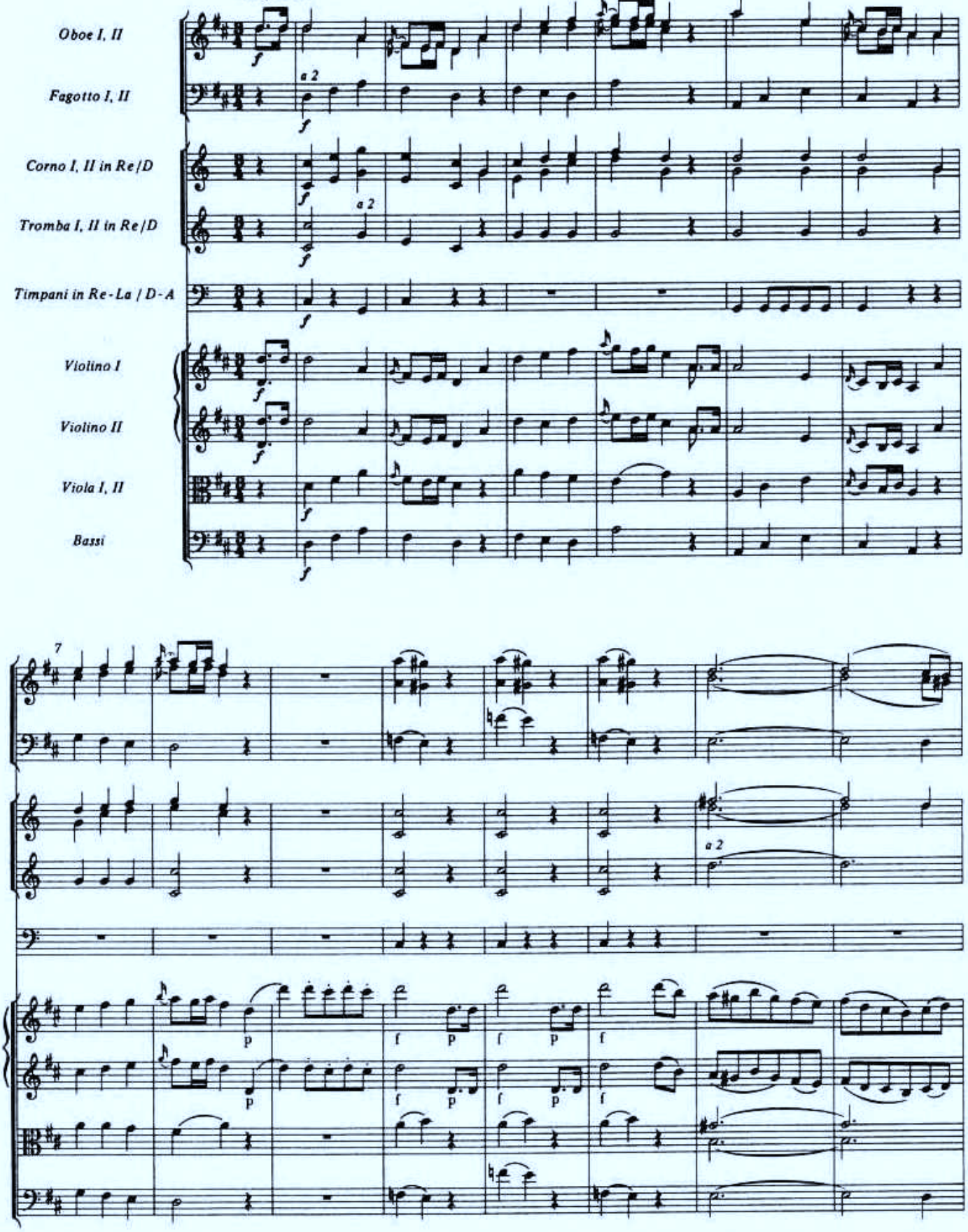


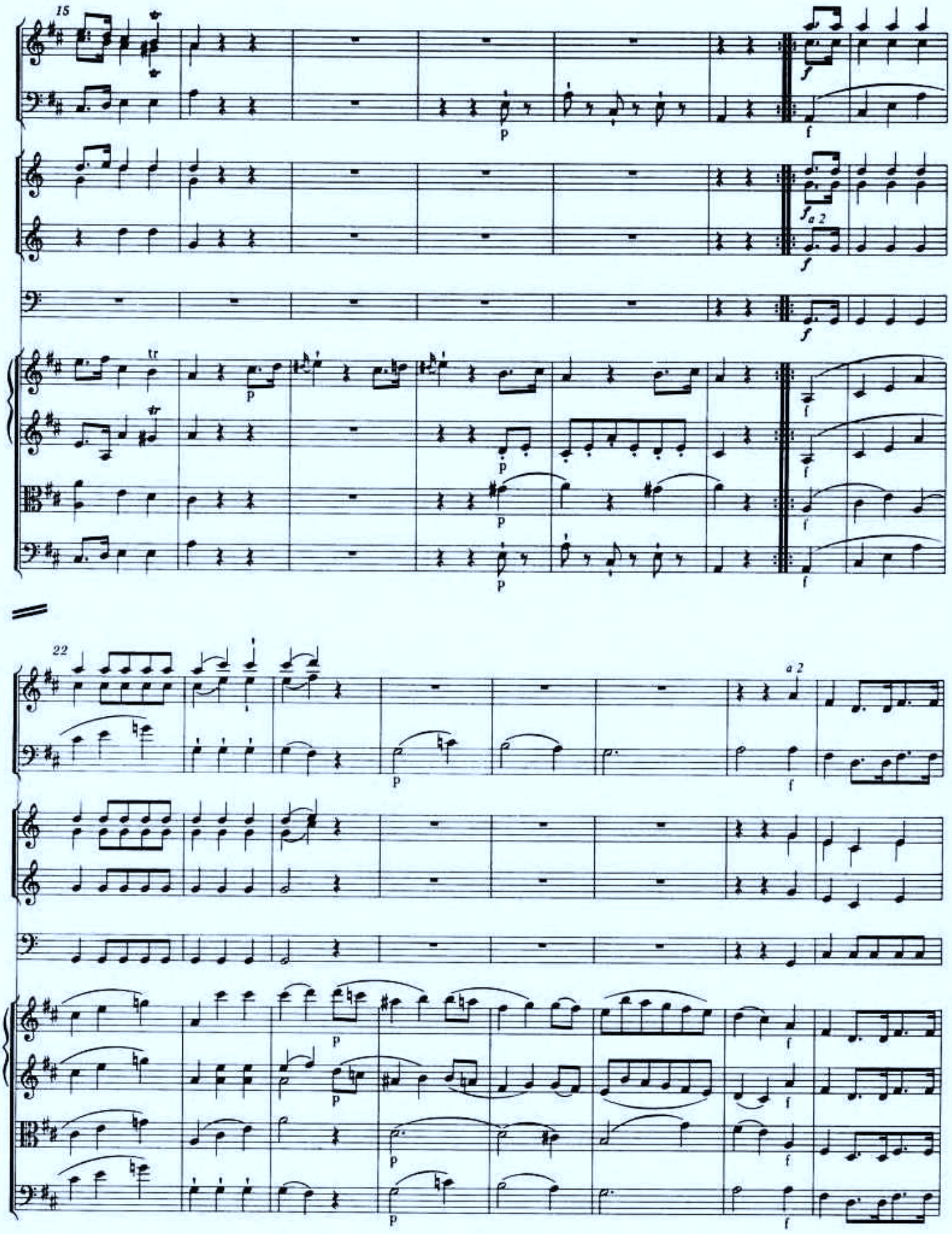
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

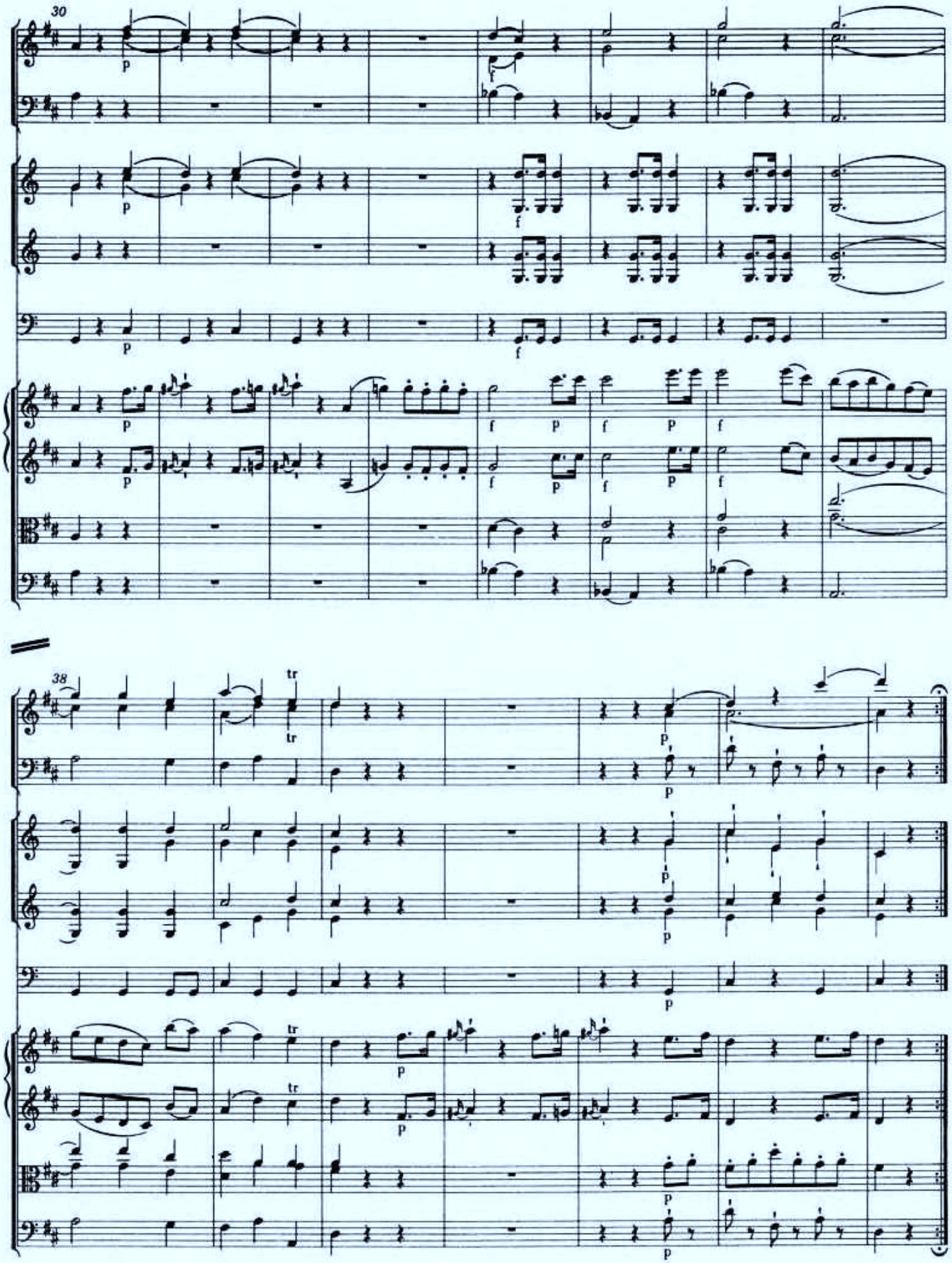

261
265

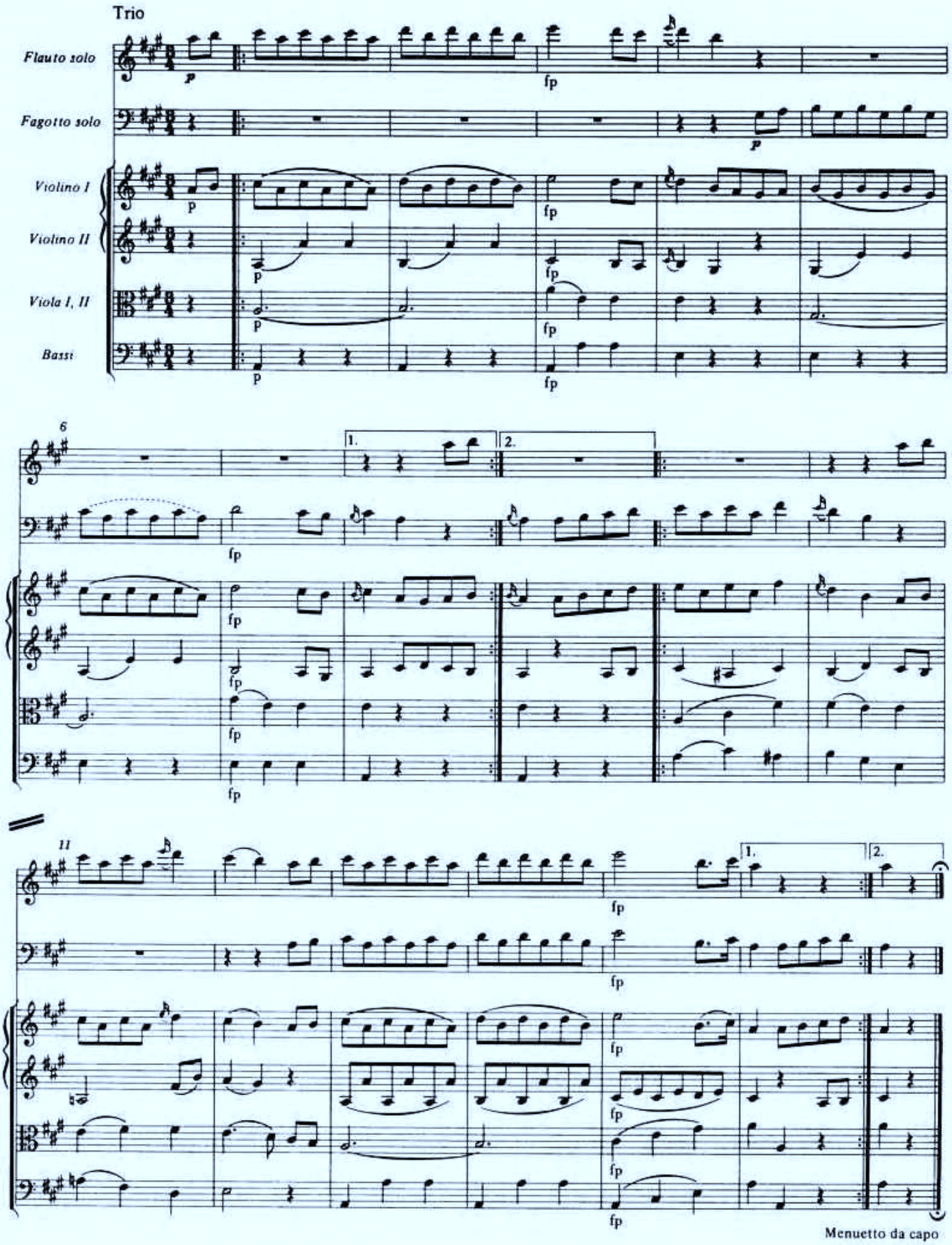
MENUETTO

Allegretto



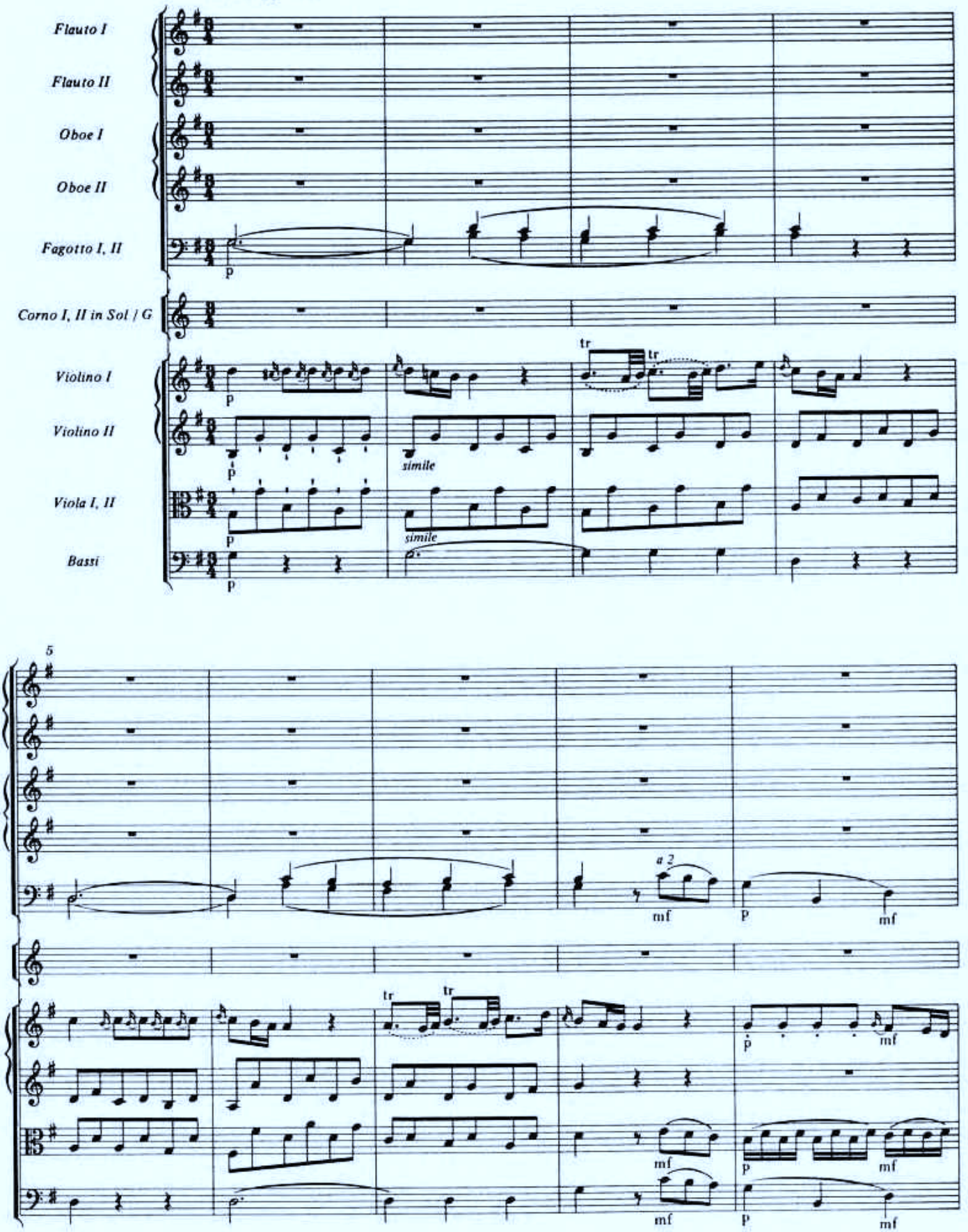

15
22
a 2

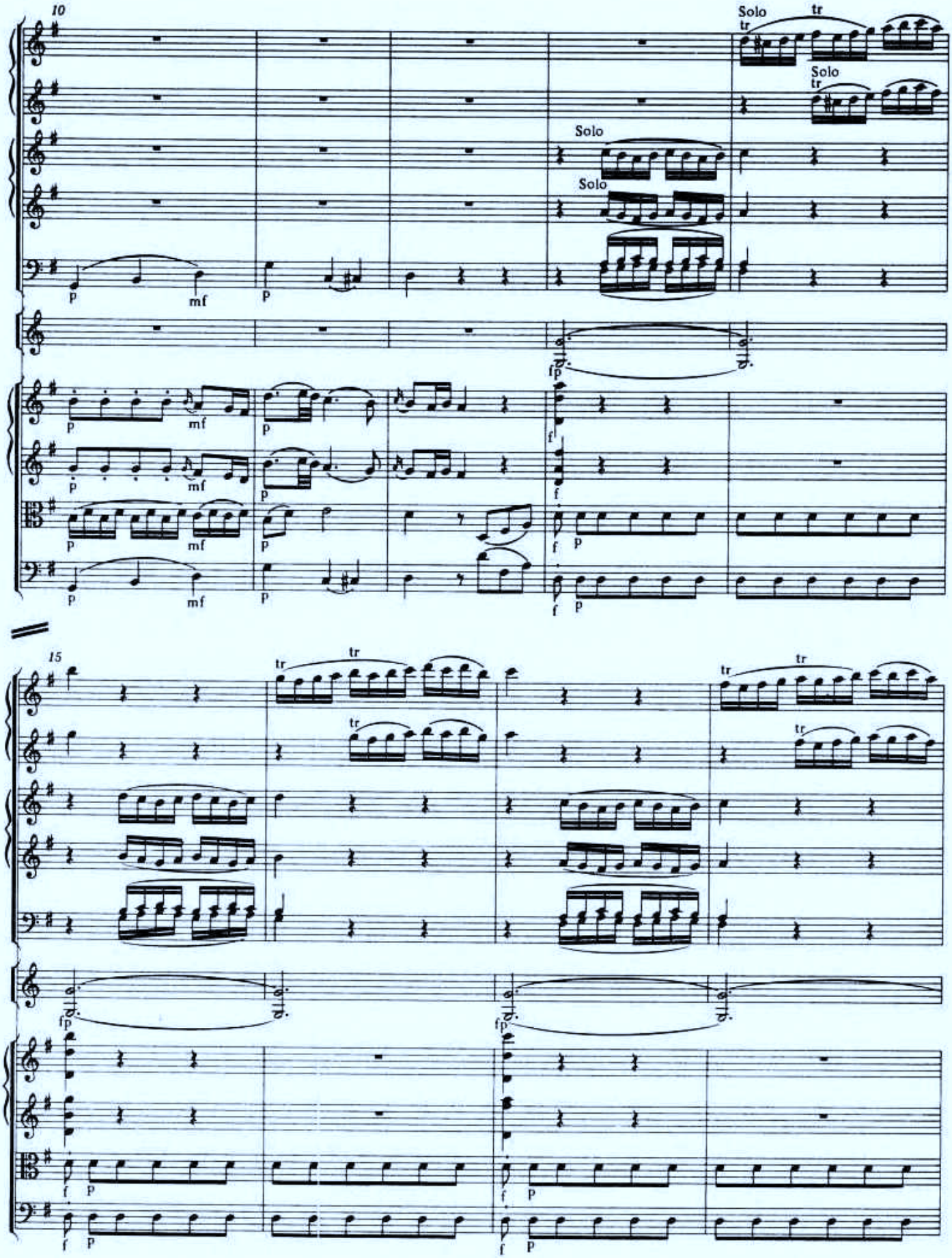

30
38
tr

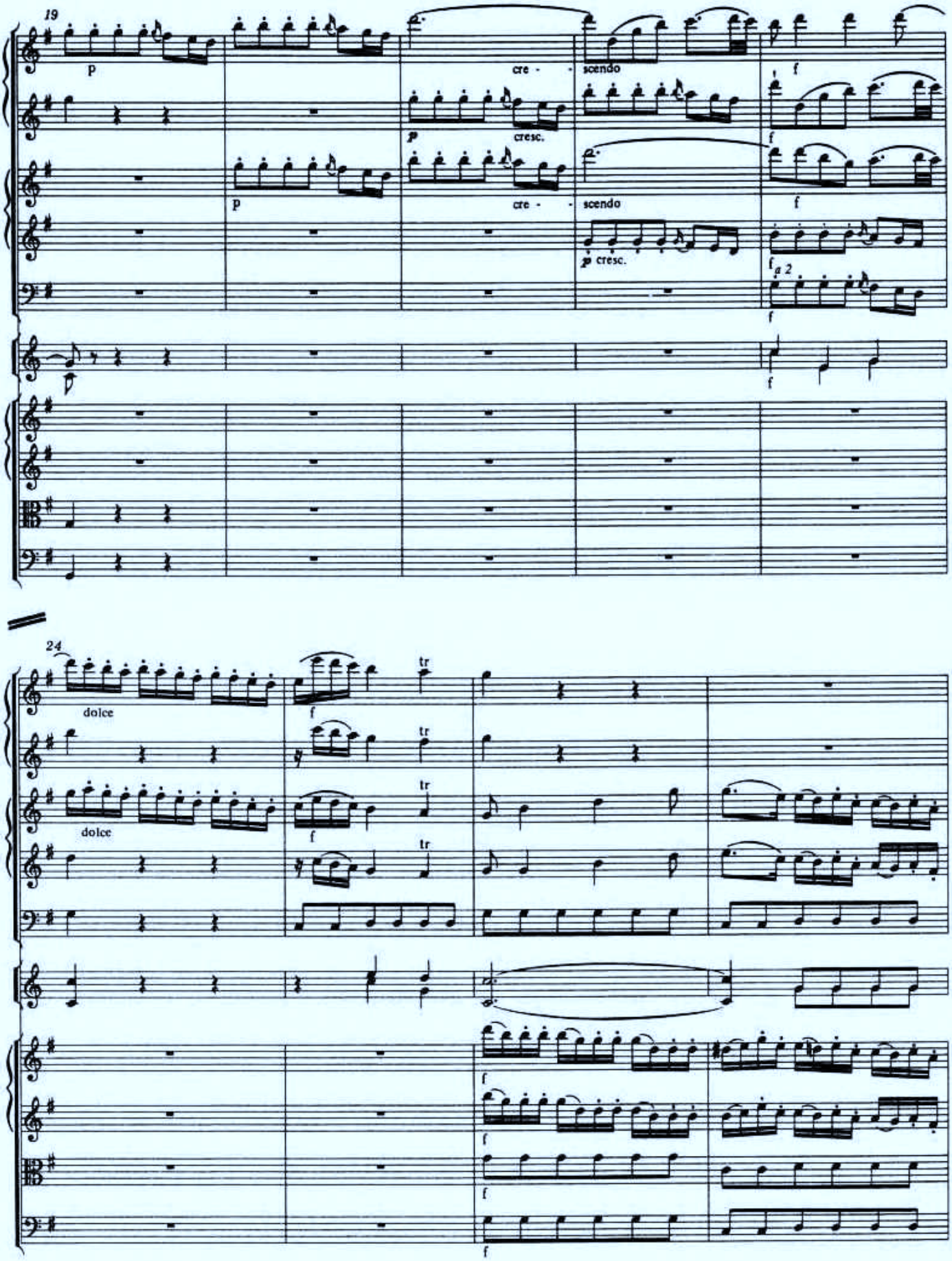

Trio
Flauto solo
Fagotto solo
Violino I
Violino II
Viola I, II
Bassi
p
fp
6
1.
2.
11
Menuetto da capo

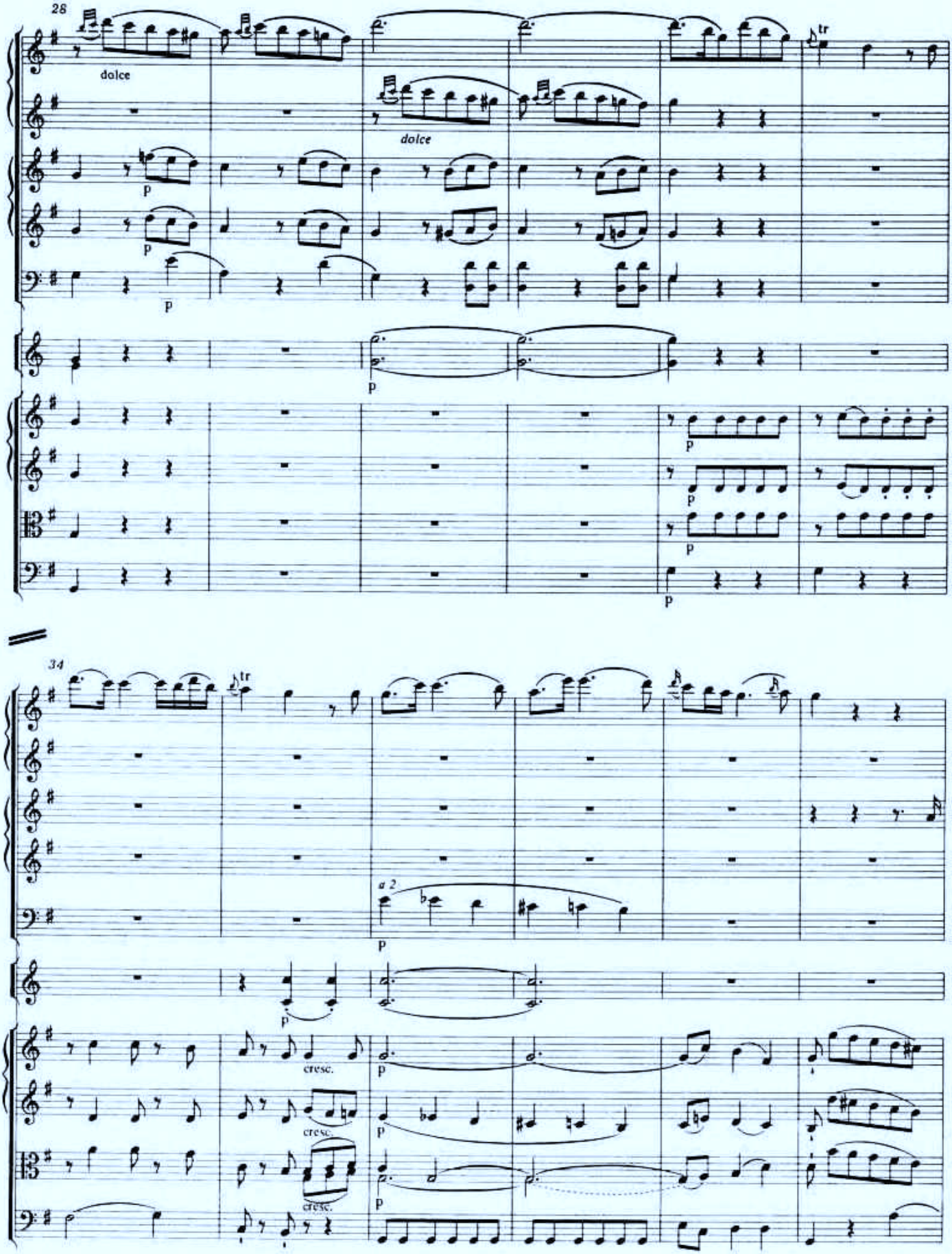
CONCERTANTE

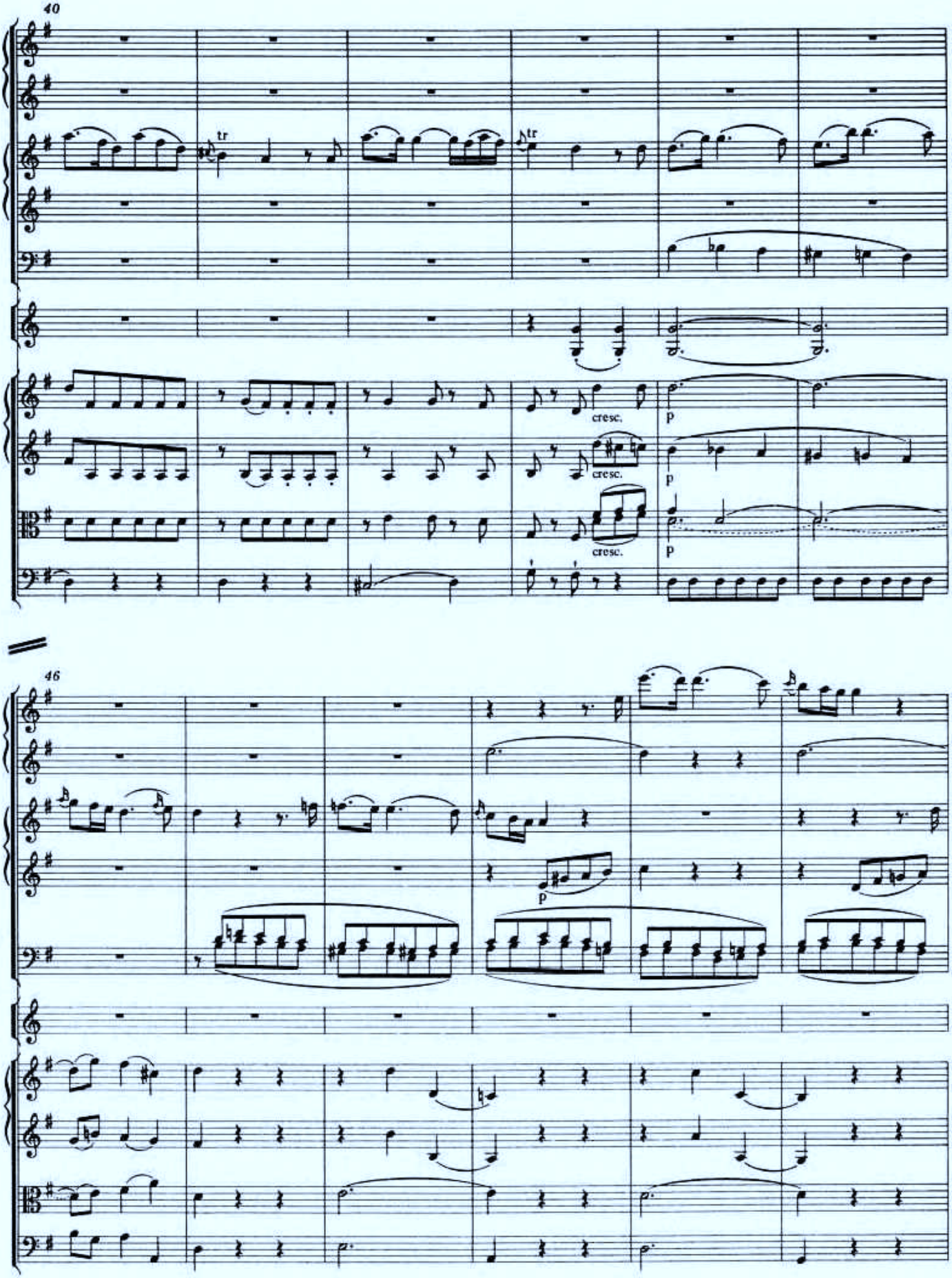
Andante grazioso

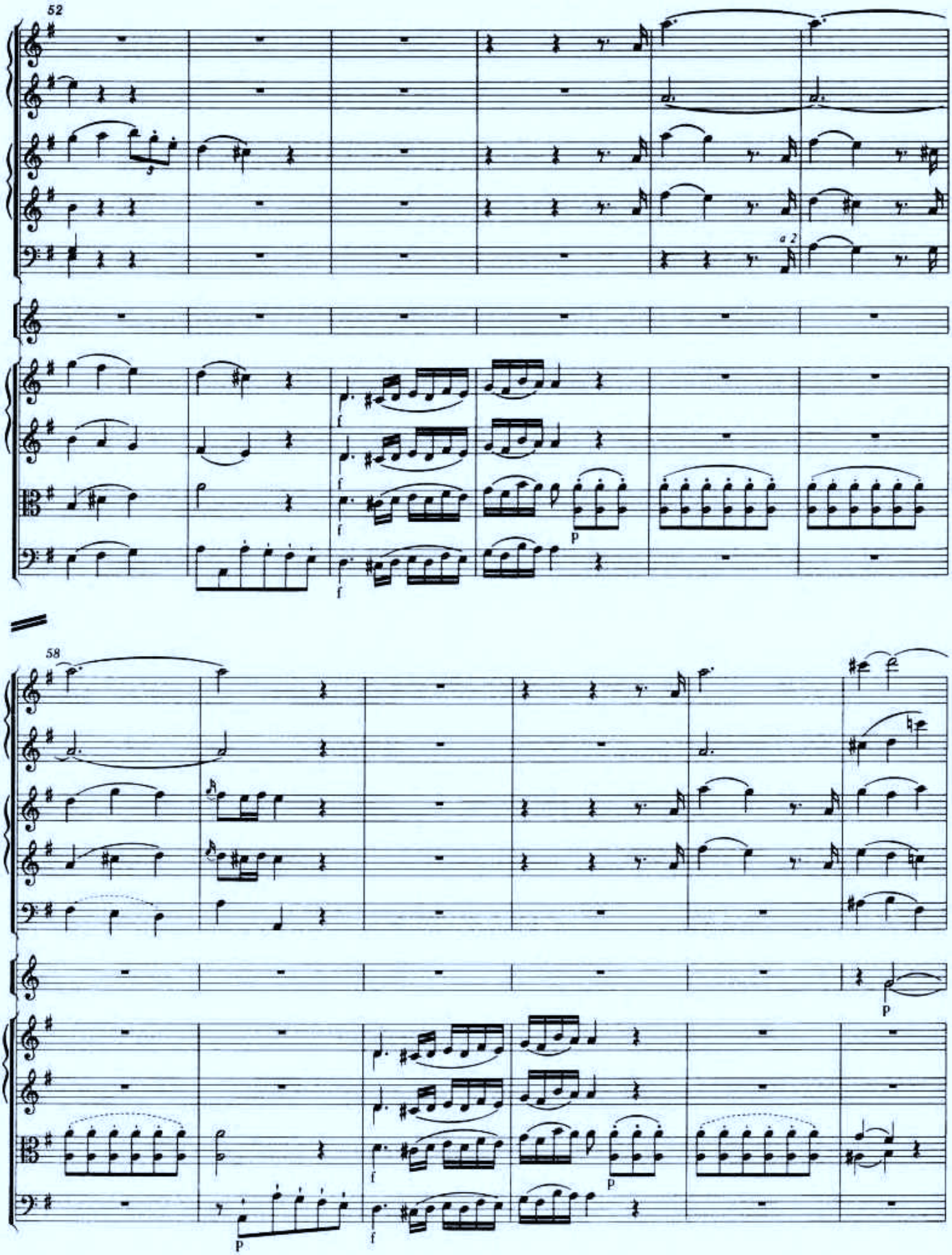


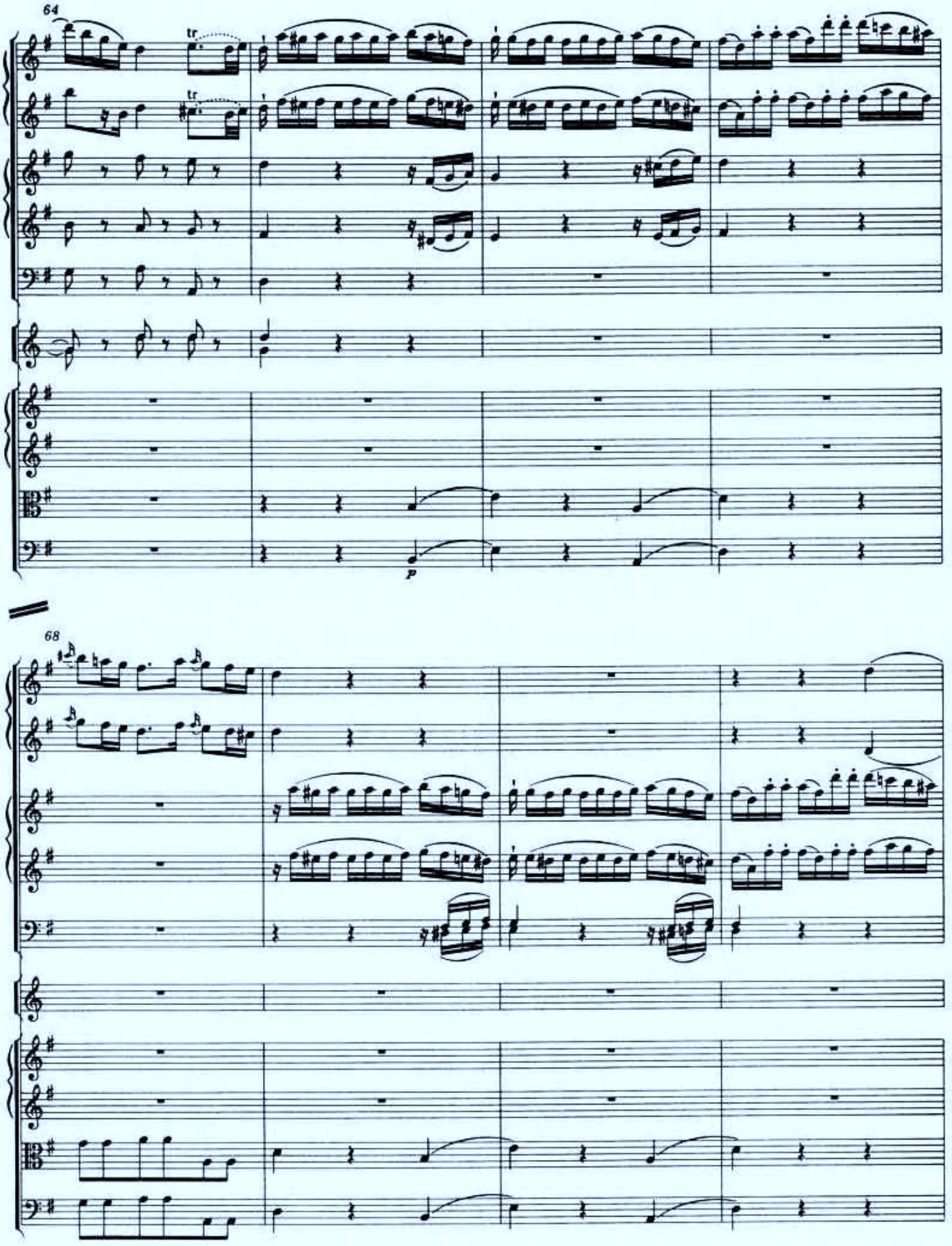

10
Solo
tr
Solo
tr
Solo
Solo
p
mf
fp
f
15
tr

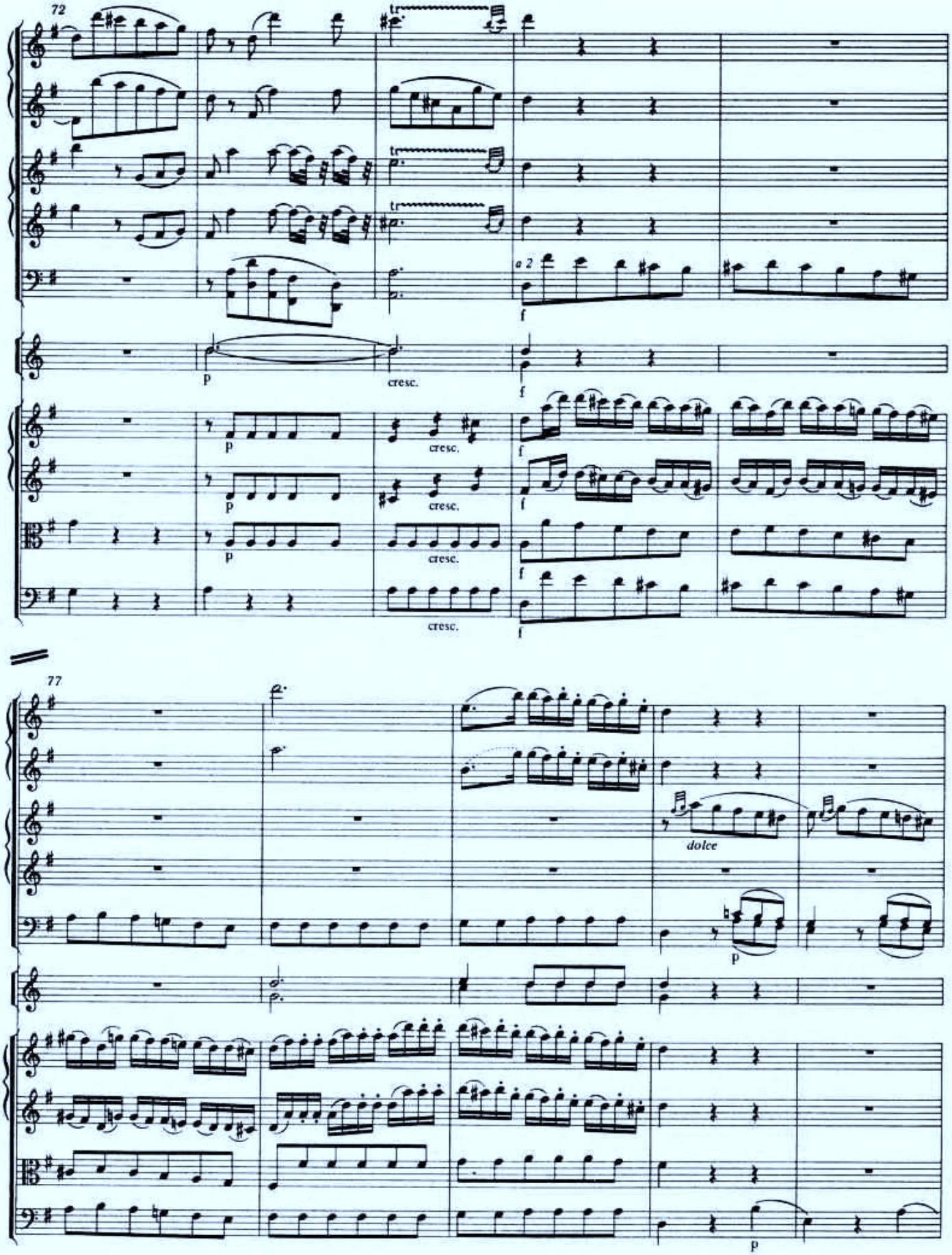

19
p
cre - scendo
f
p cresc.
a 2
24
dolce
tr

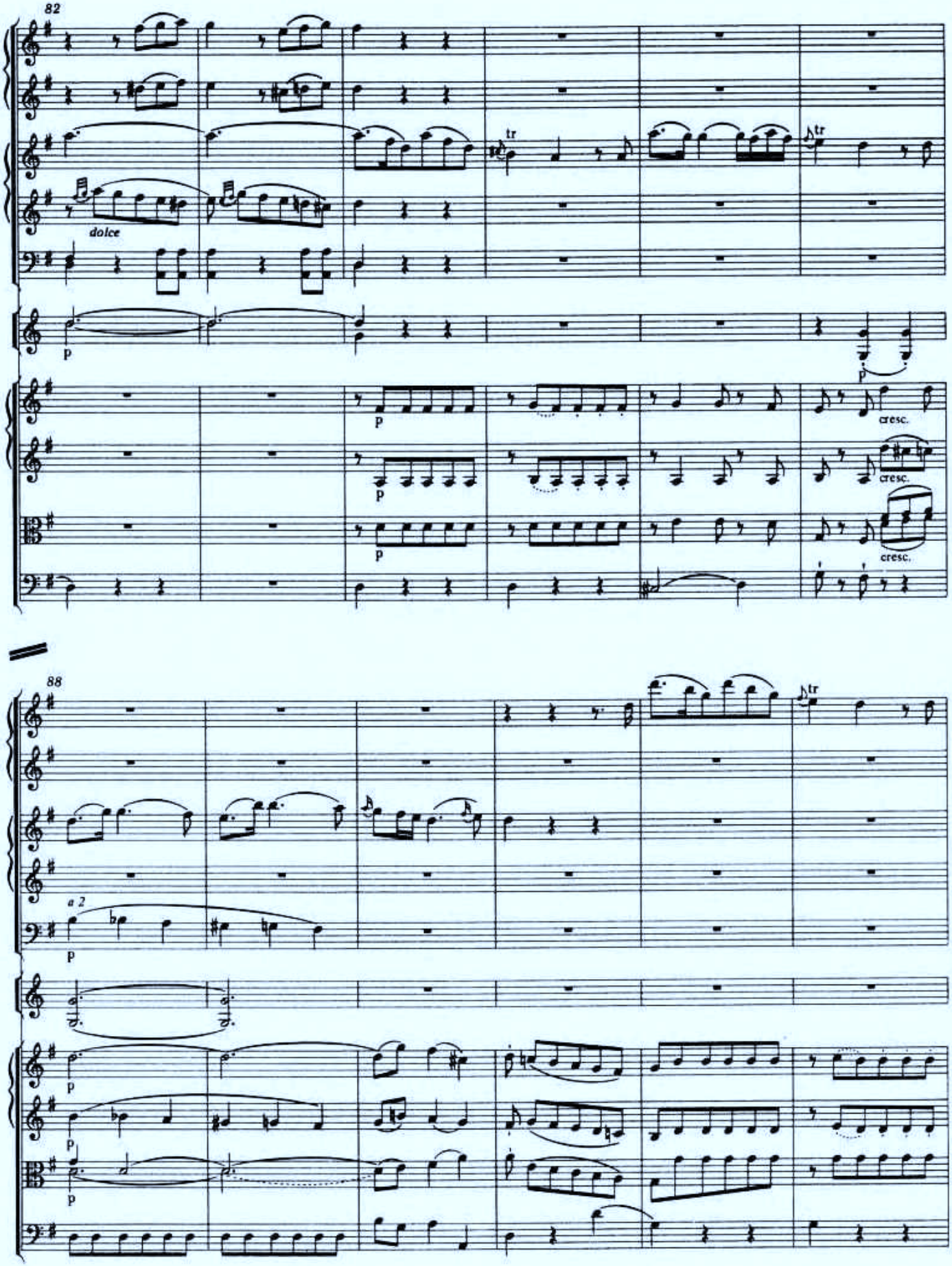

28
dolce
dolce
tr
p
34
tr
a 2
cresc.
cresc.
cresc.

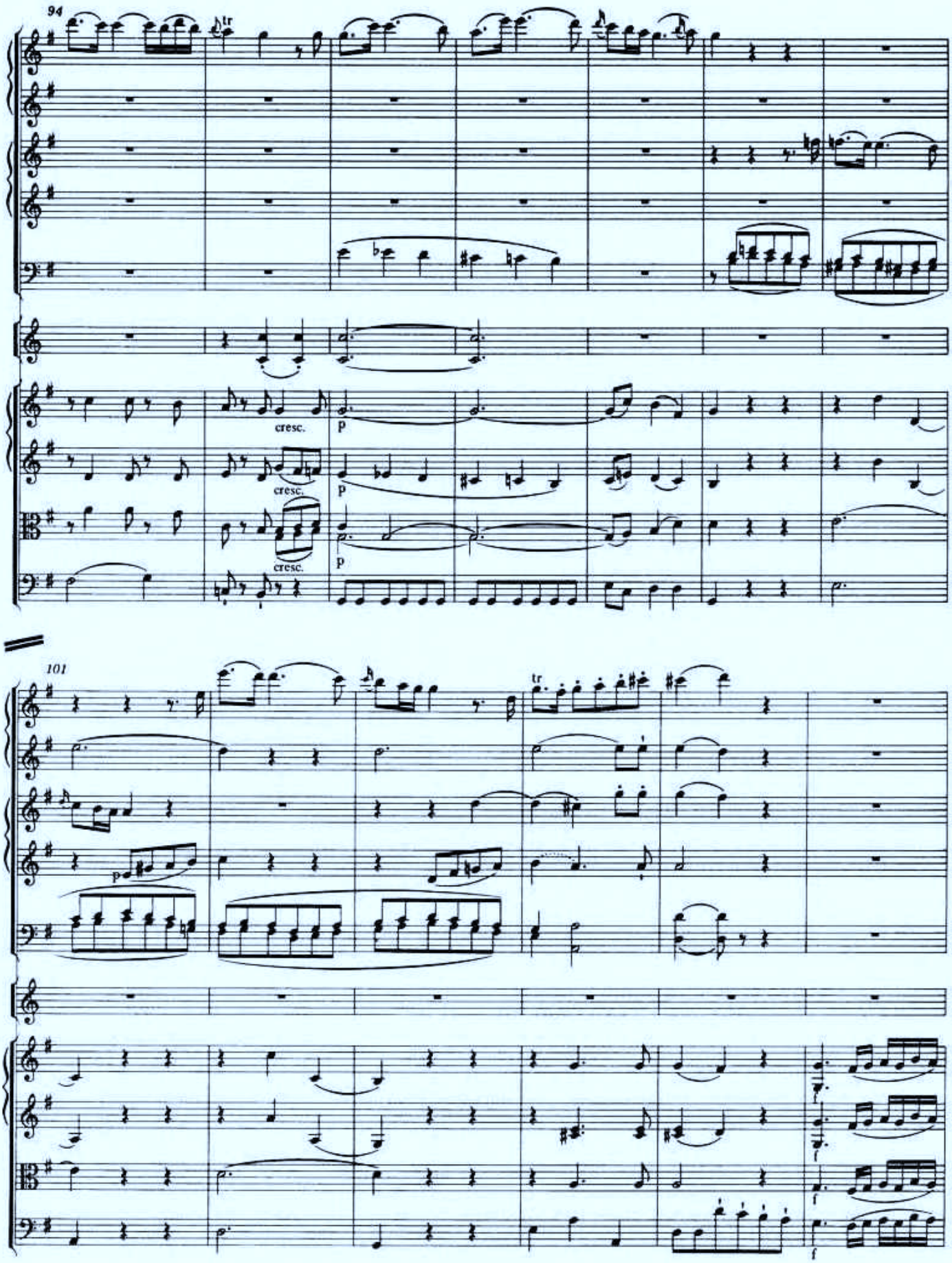

40
tr
tr
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
46
p

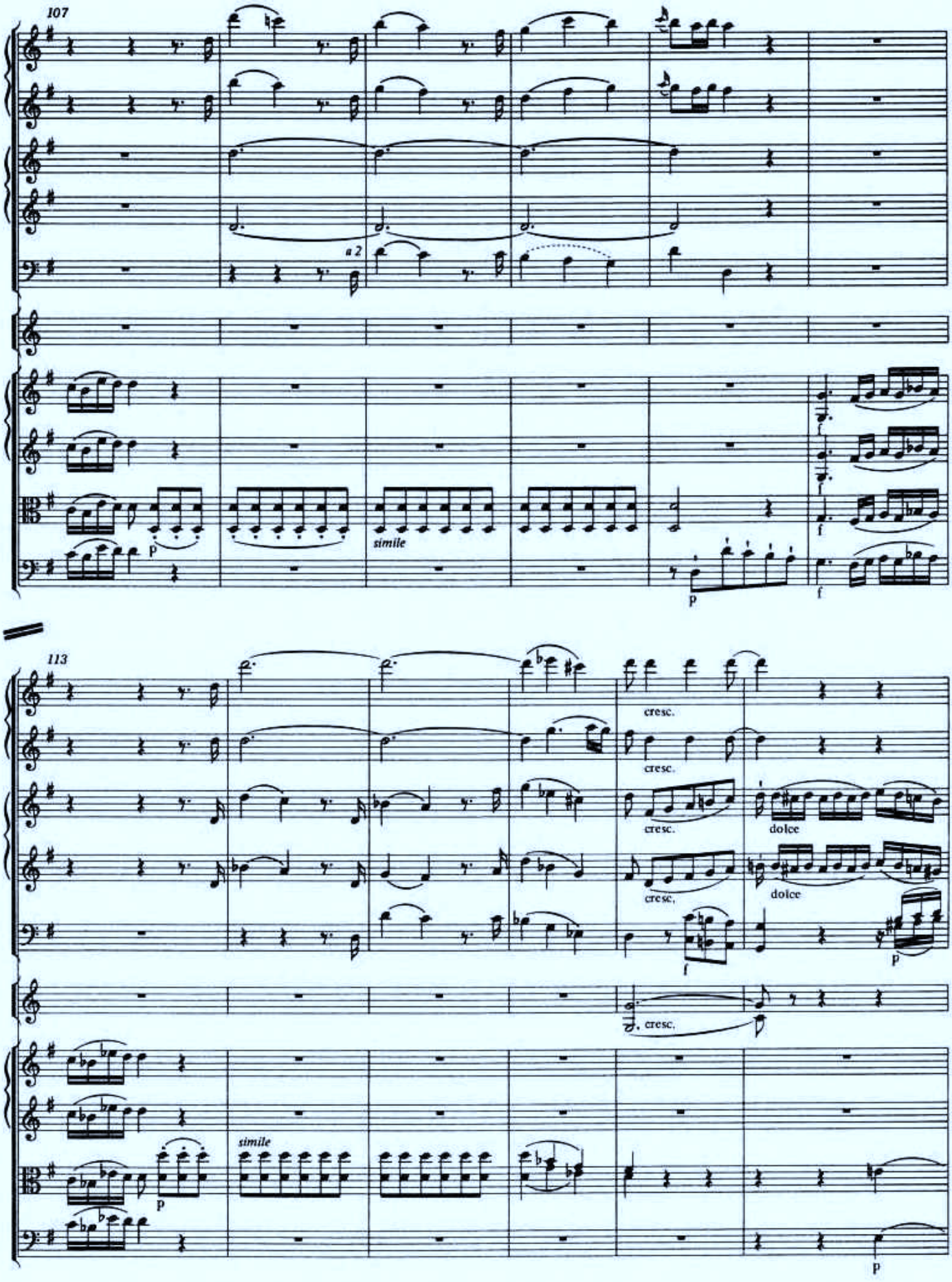

52
a 2
f
f
f
f
p
58
p
f
p
f

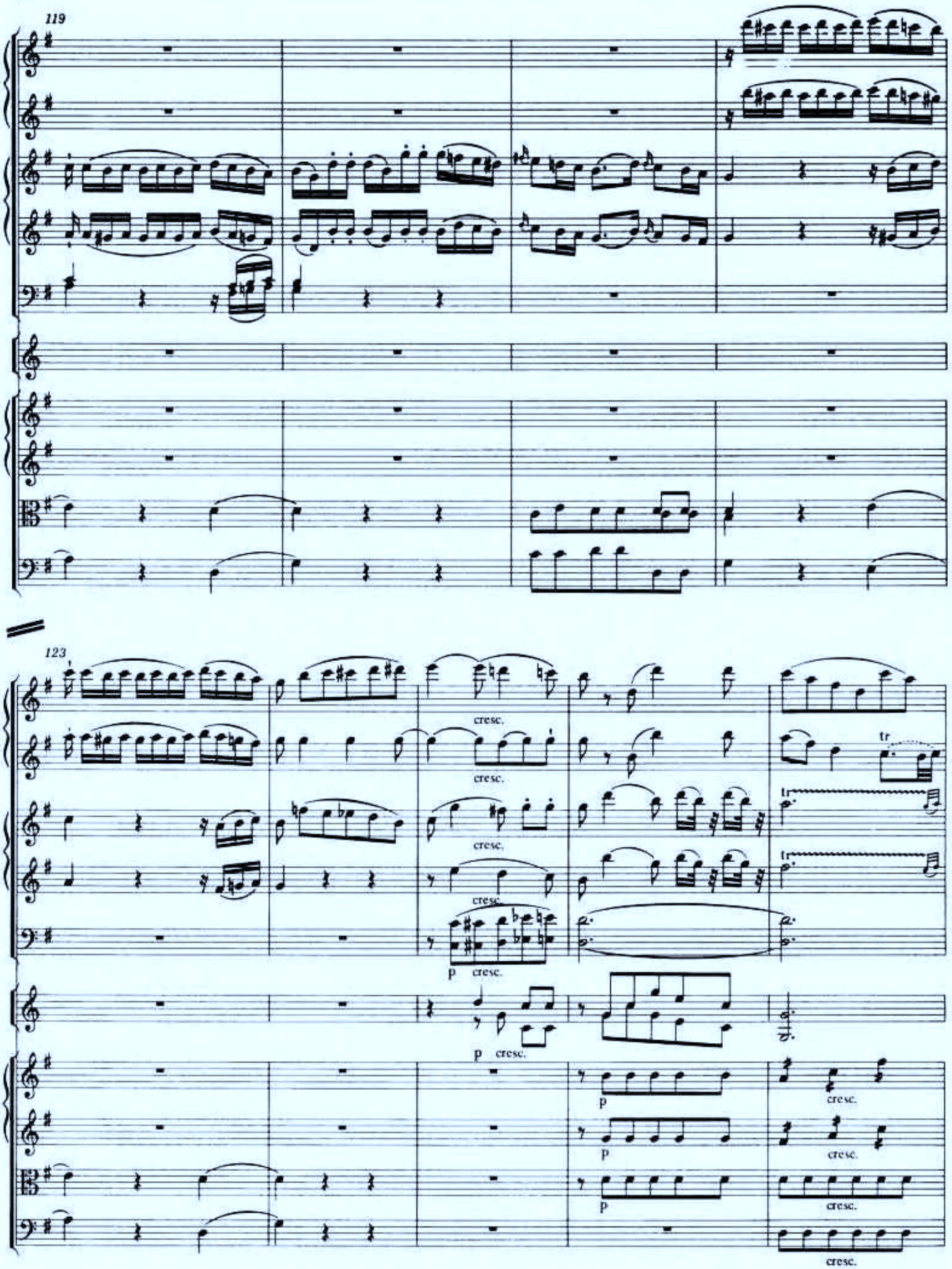

64
tr
tr
p
68

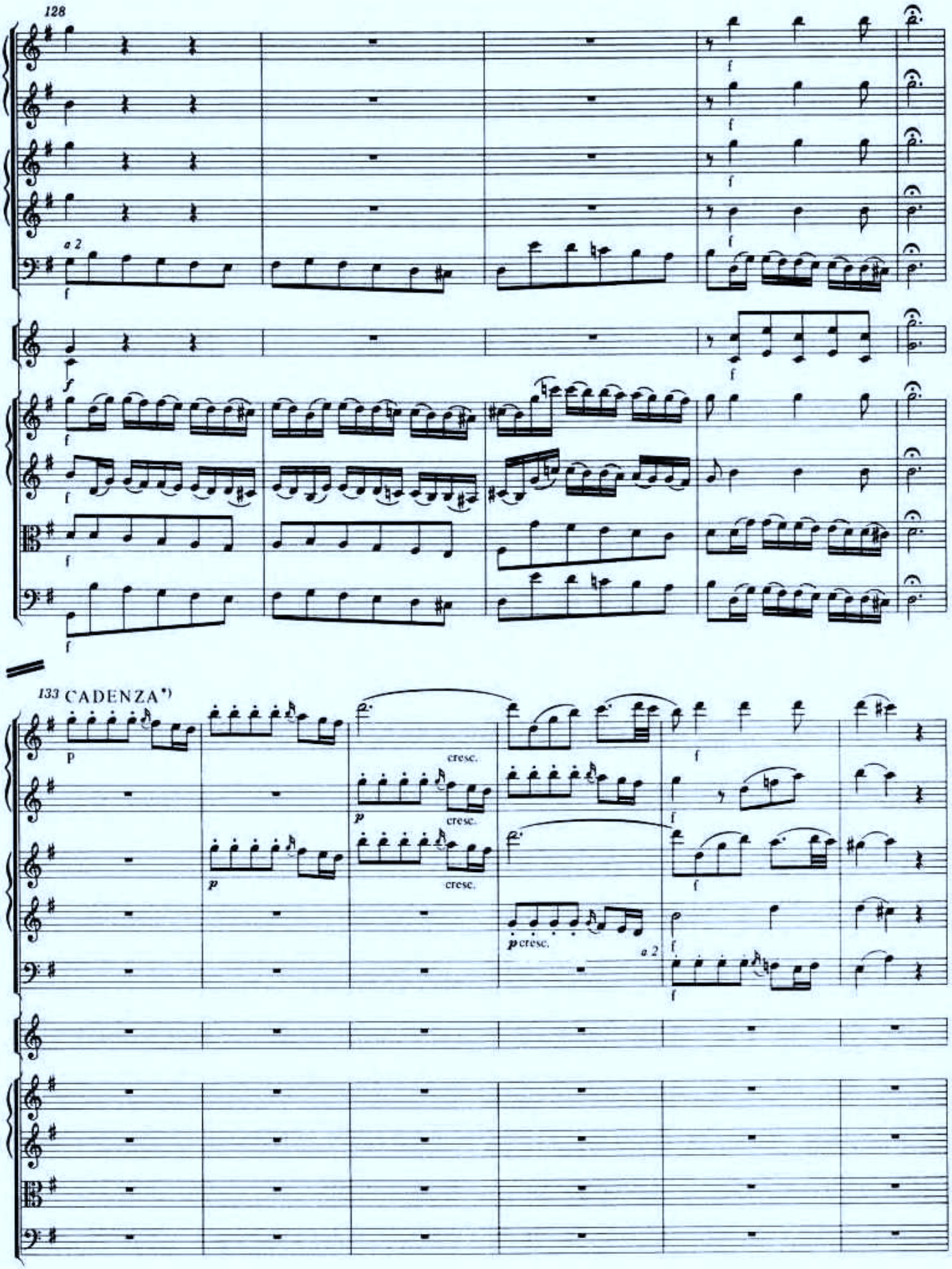

72
a 2
p
cresc.
f
77
dolce


82
dolce
p
cresc.
88
a 2

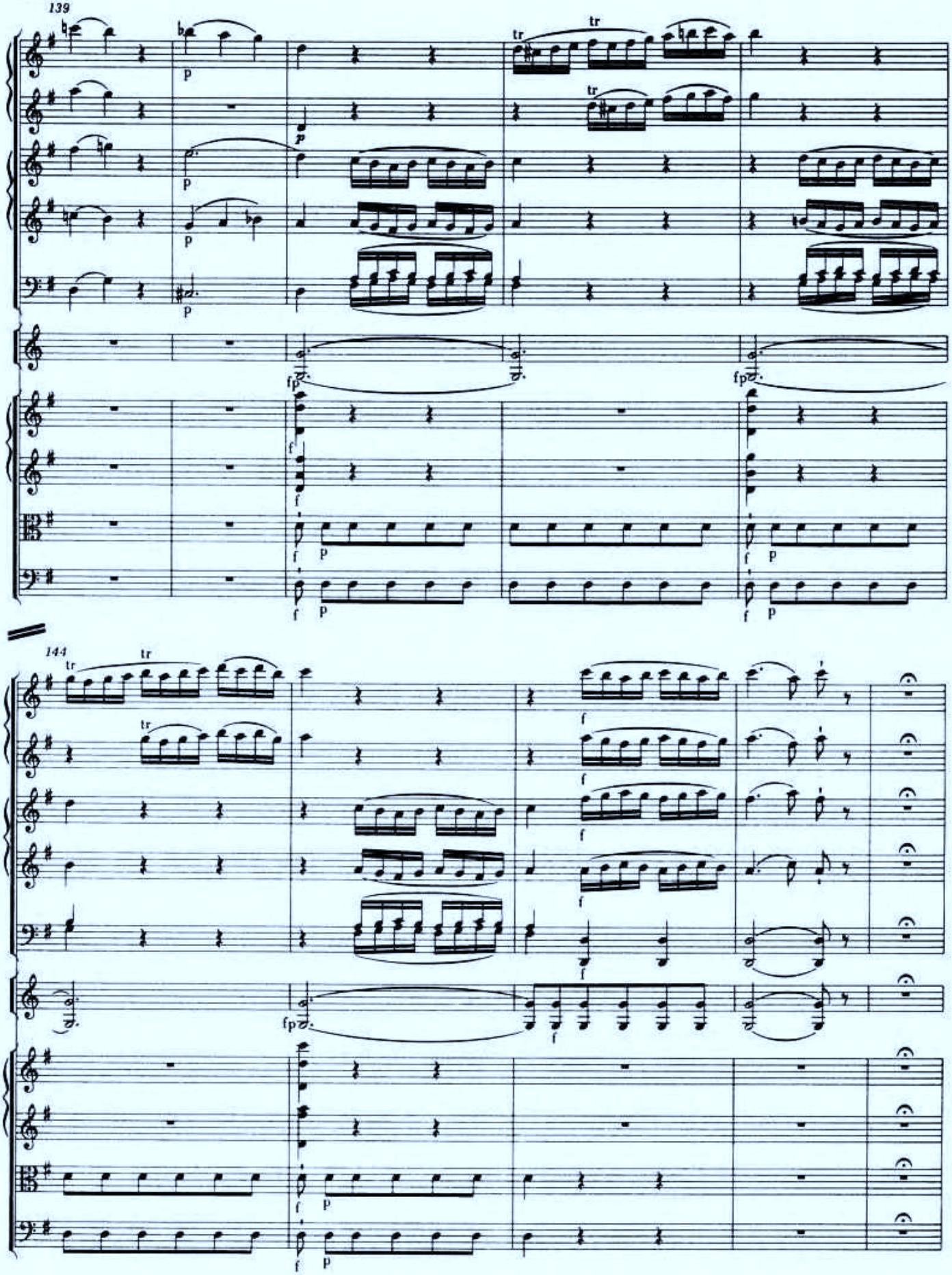

94
tr
cresc.
cresc.
cresc.
p
p
p
101
tr
p
f
f
f

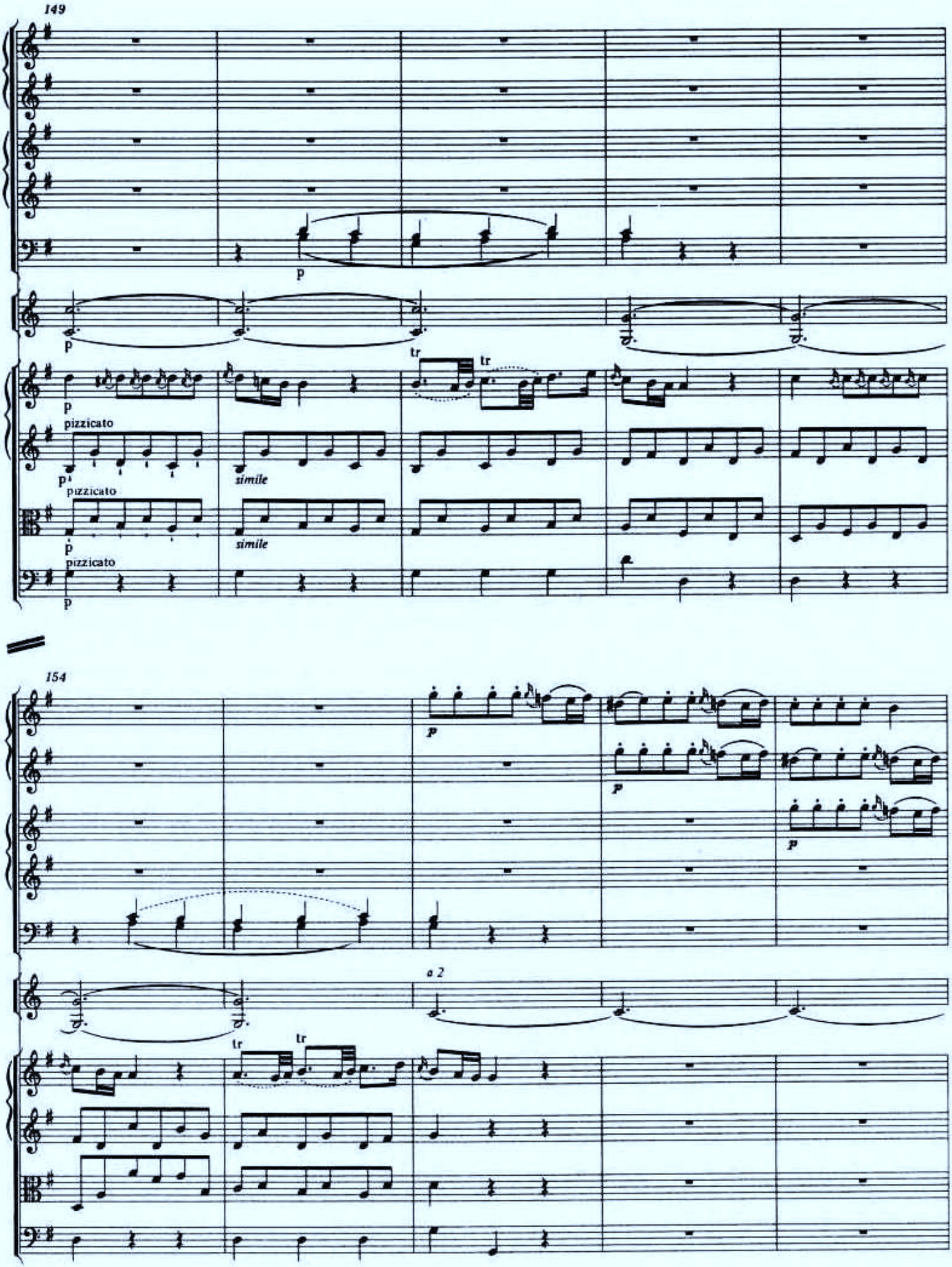

107
a 2
simile
p
f
113
cresc.
dolce
simile

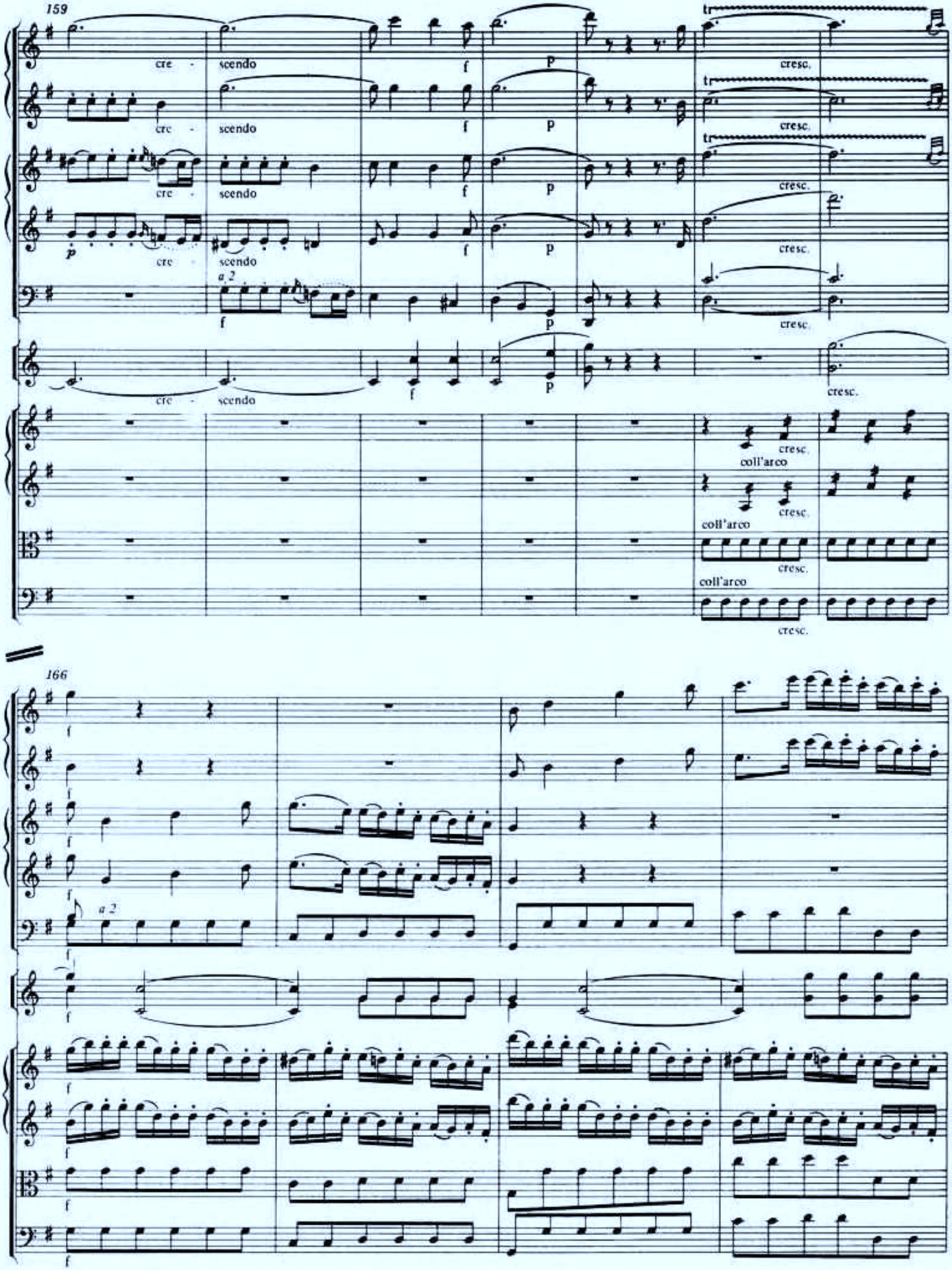

119
123
cresc.
tr
p

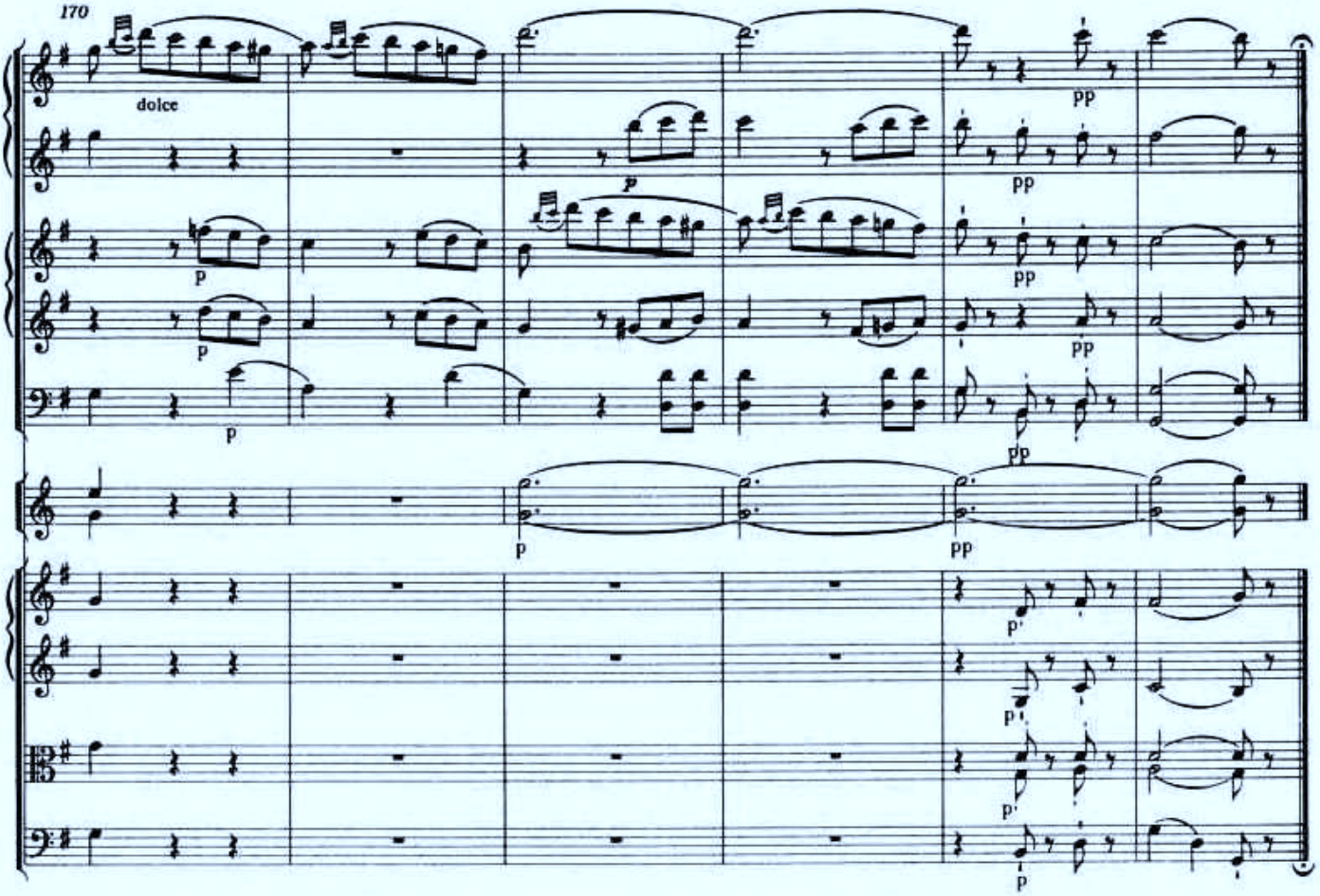


*) So nach dem Autograph (siehe Faksimile auf S. XX); vgl. jedoch Vorwort.


139
144
tr
p
f
fp

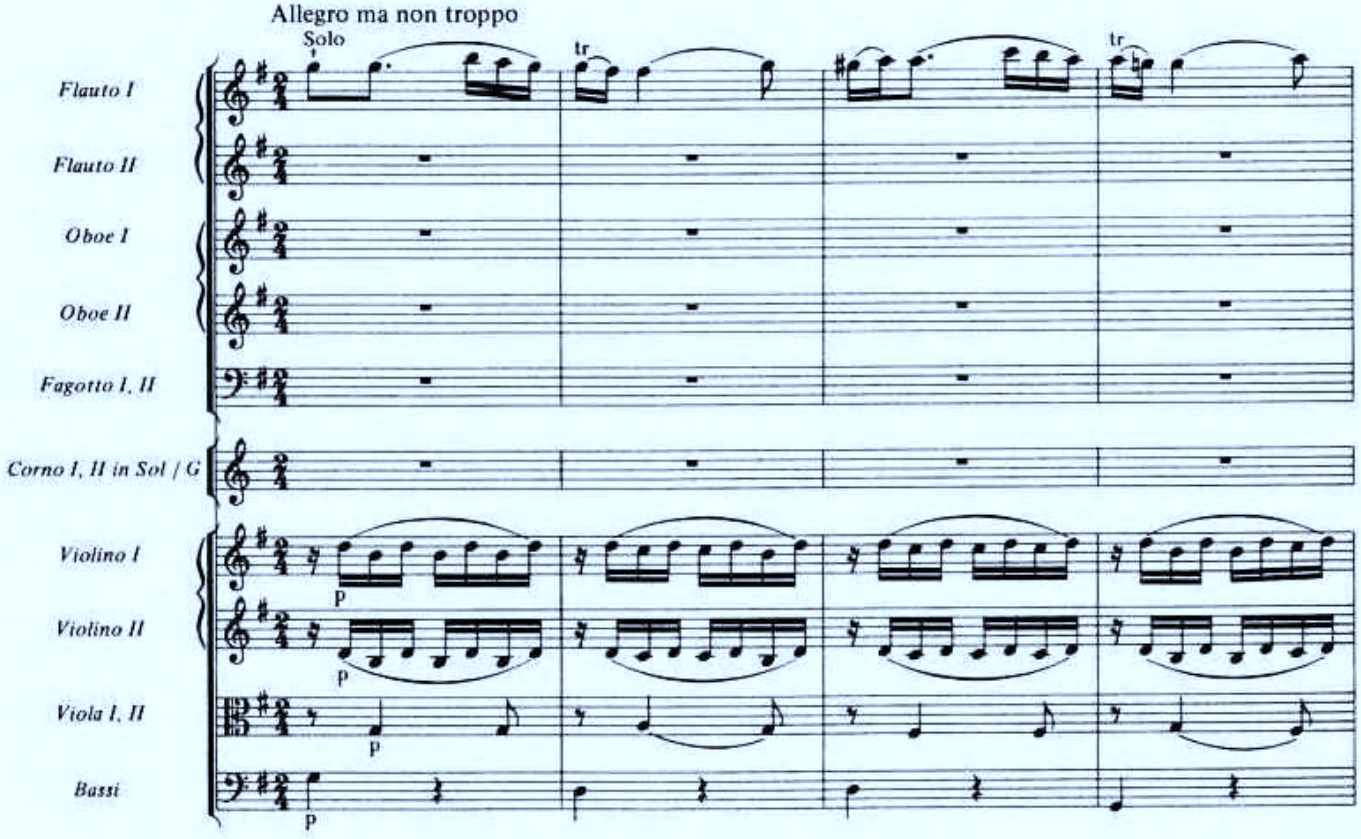

149
p
p
tr
tr
p
pizzicato
p
pizzicato
simile
p
pizzicato
simile
p
154
p
p
p
a 2
tr
tr

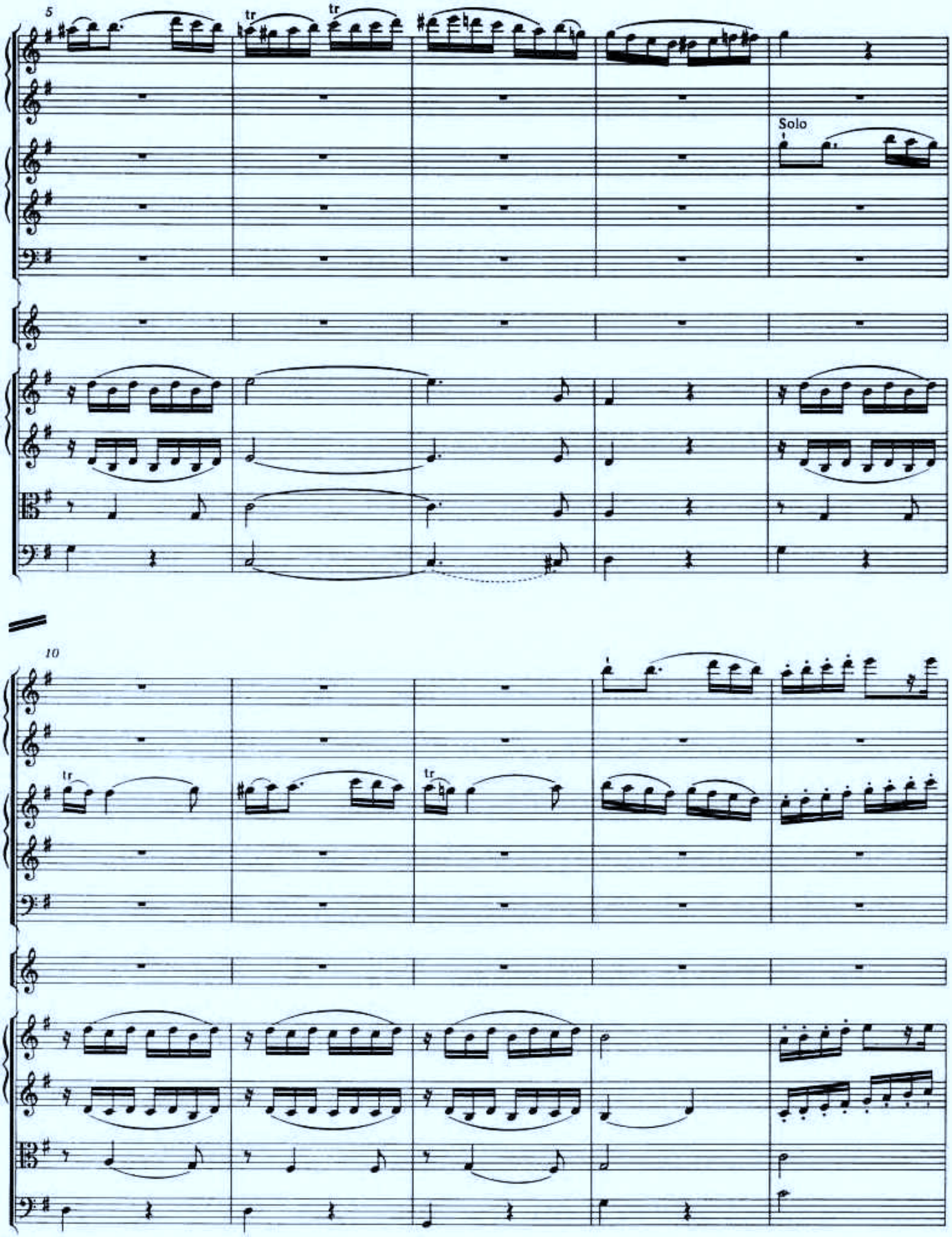

159
cre - scendo
a 2
coll'arco
166

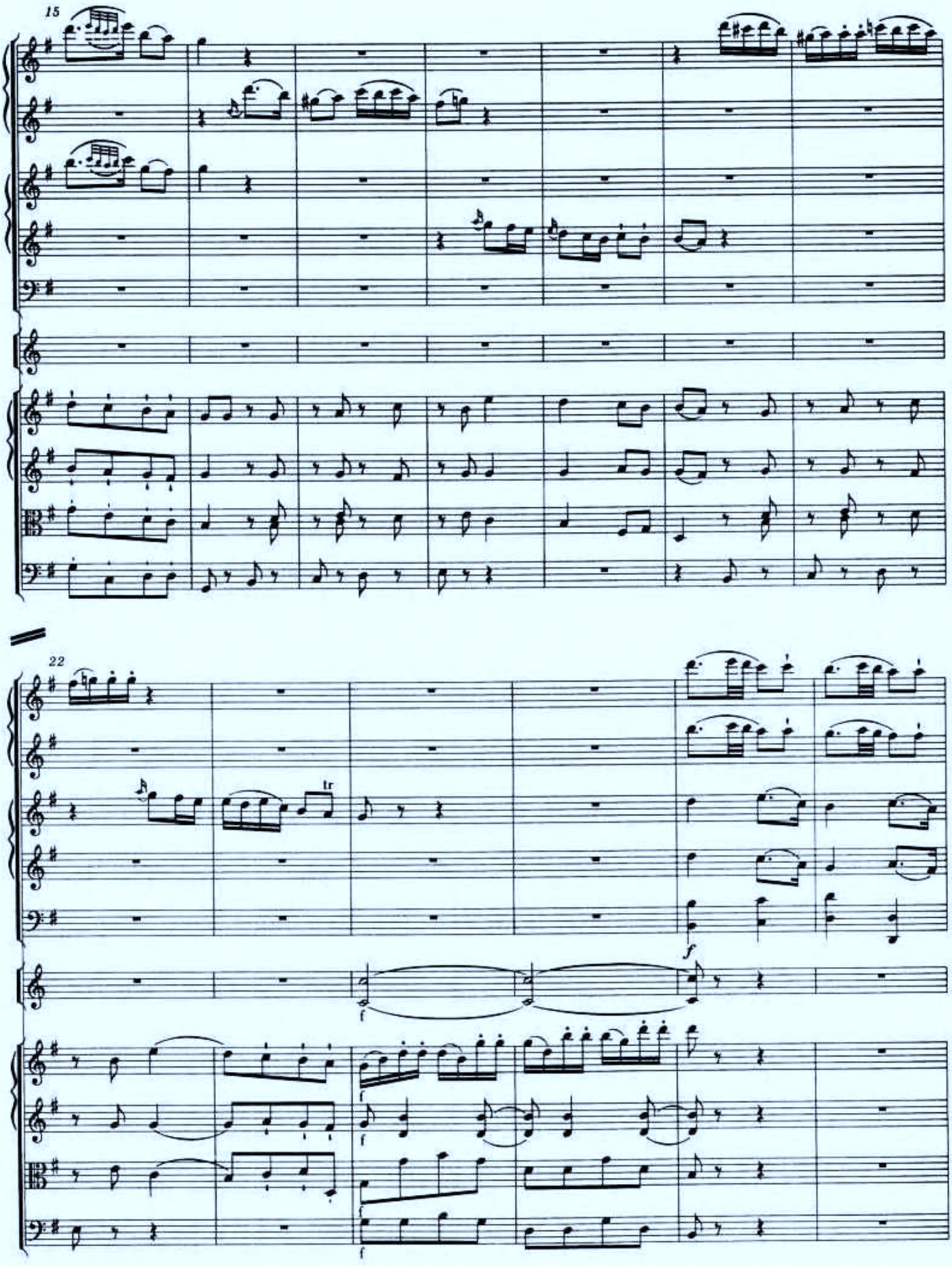


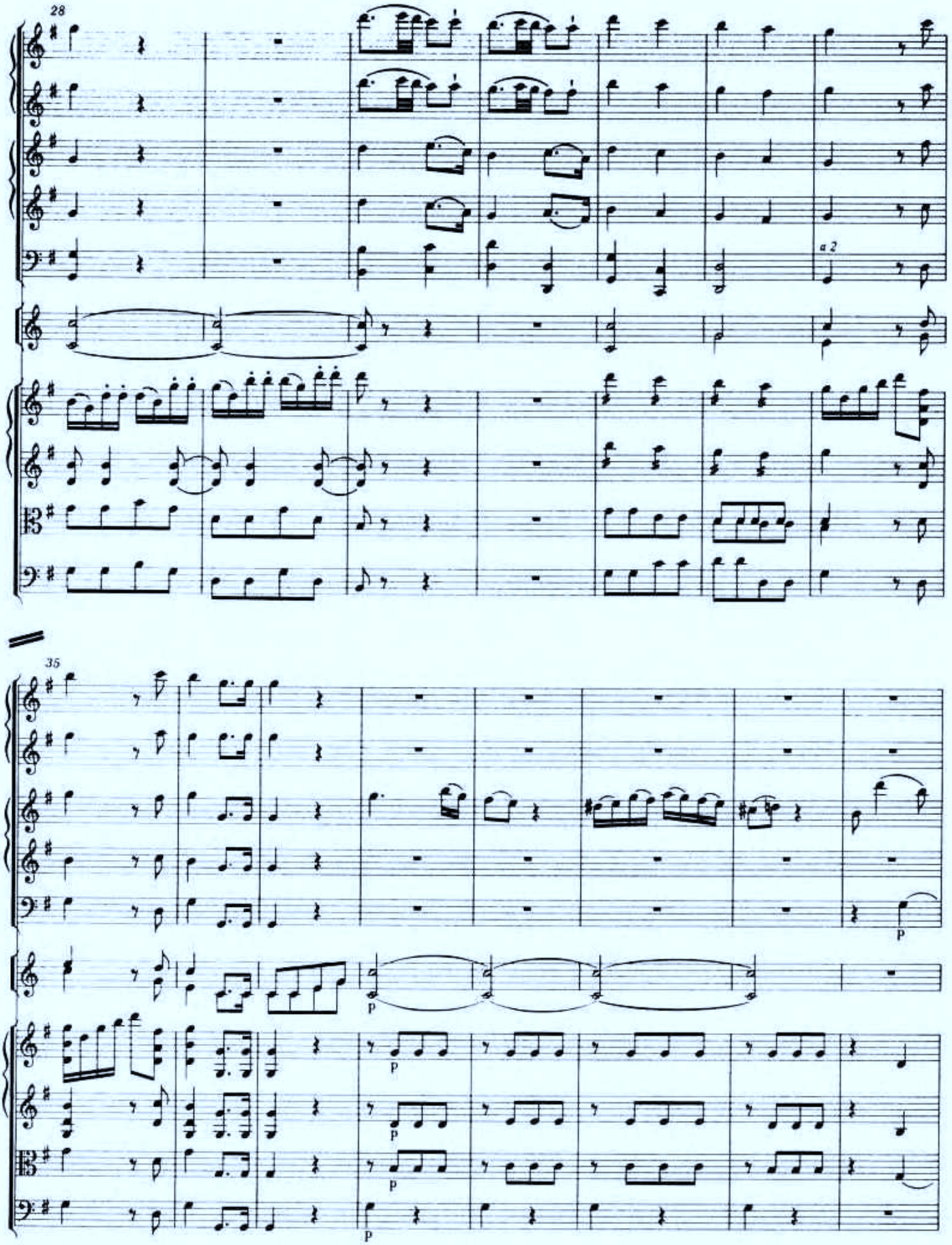
RONDEAU

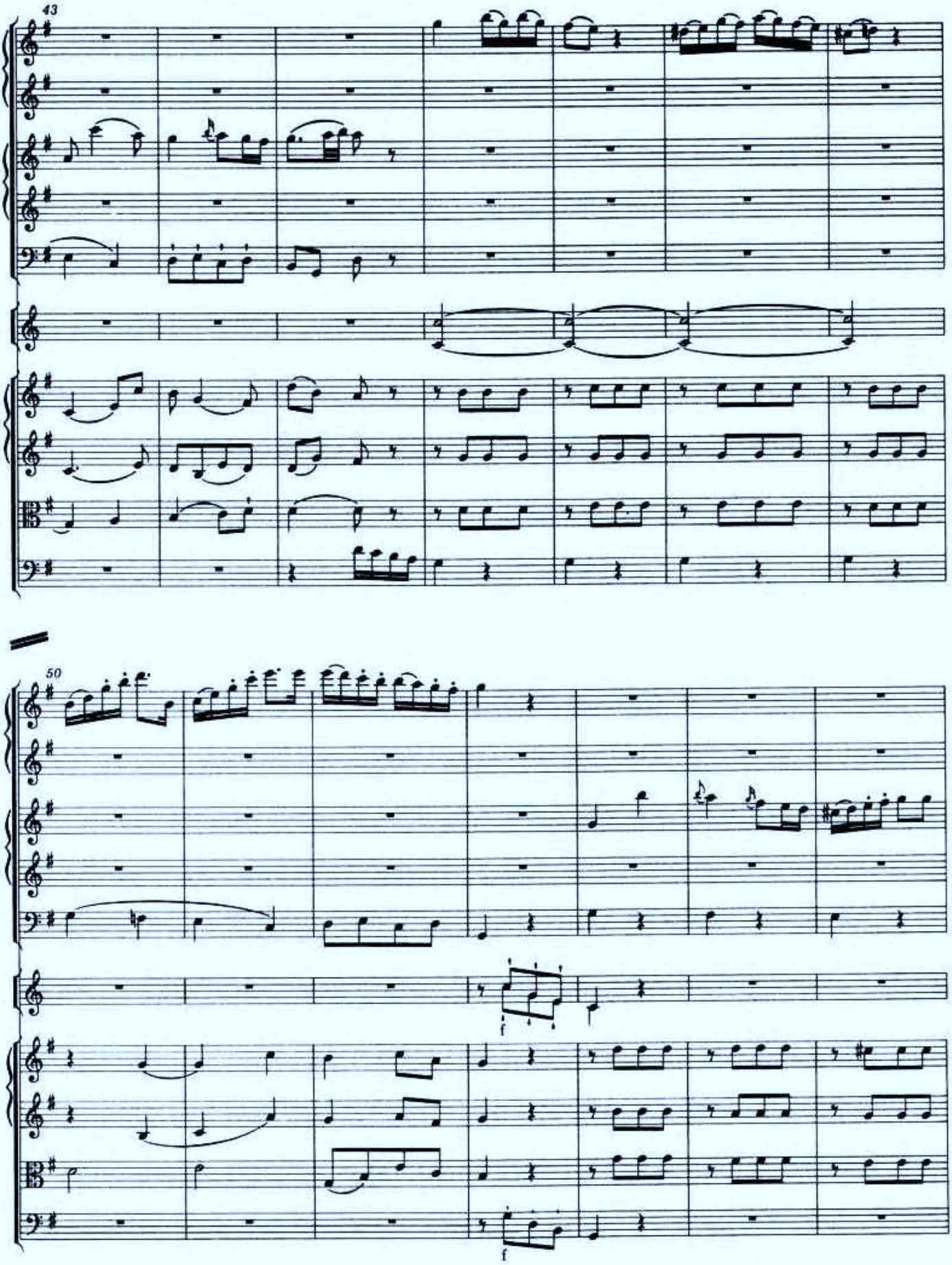
Allegro ma non troppo

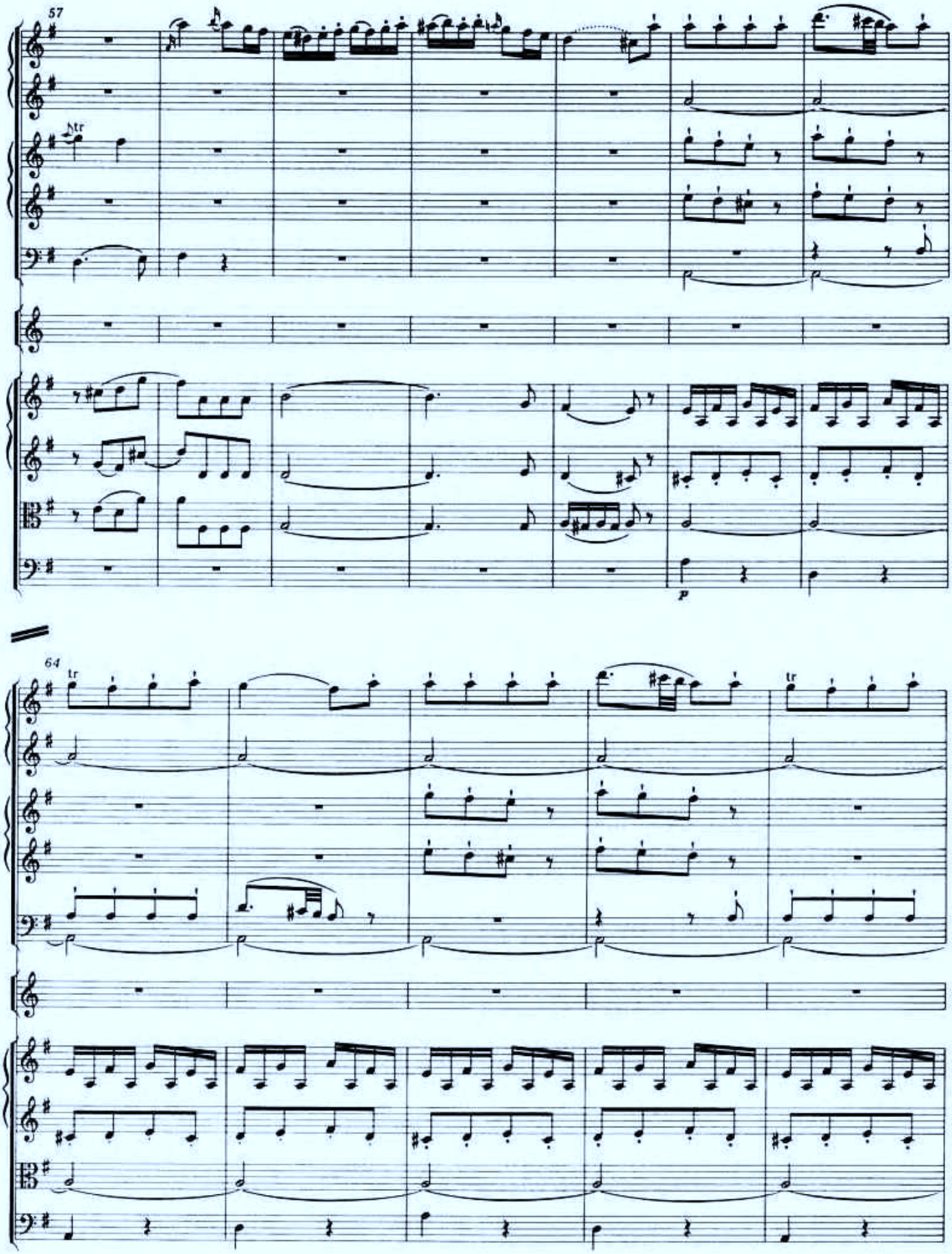


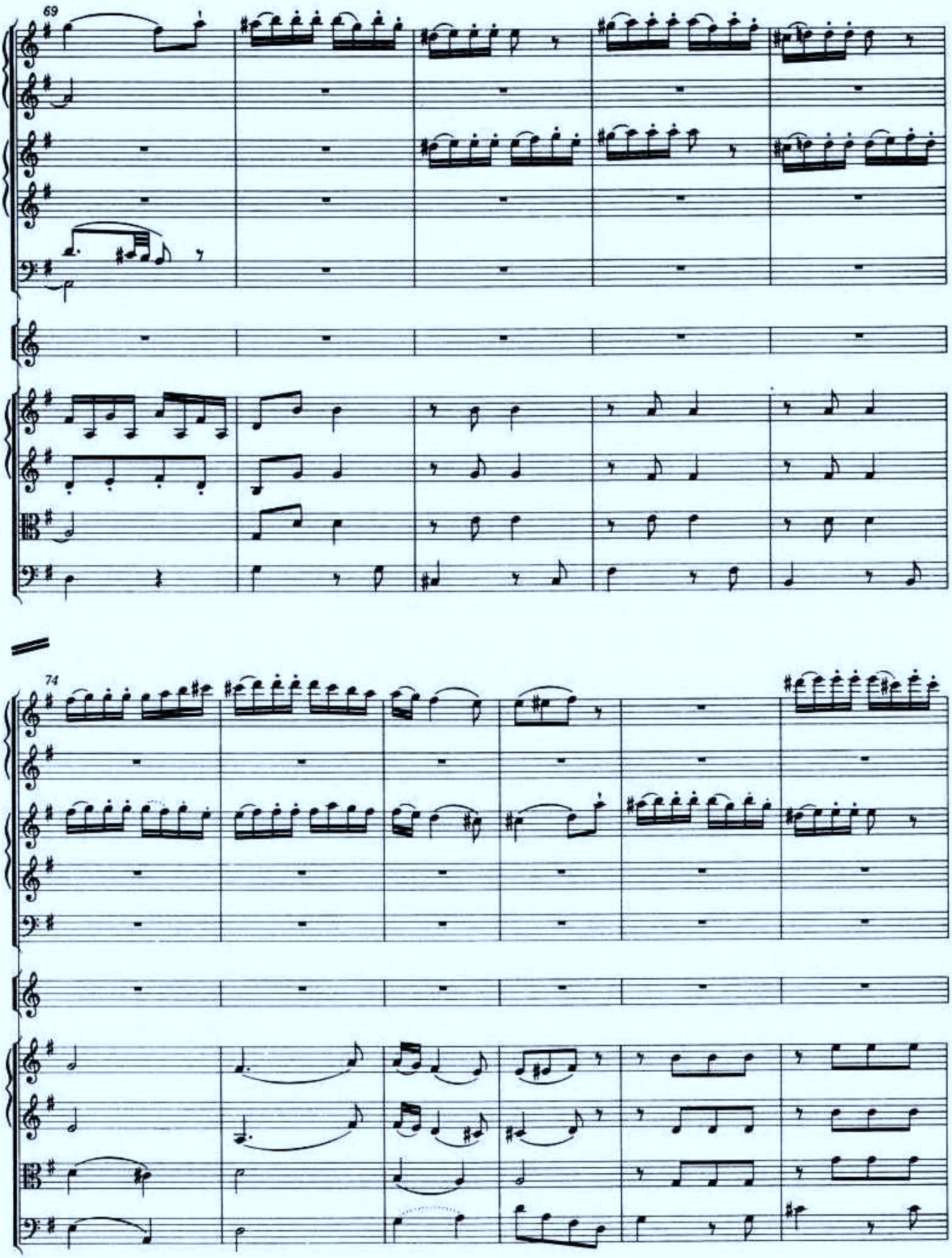

5
tr
tr
Solo
10
tr
tr

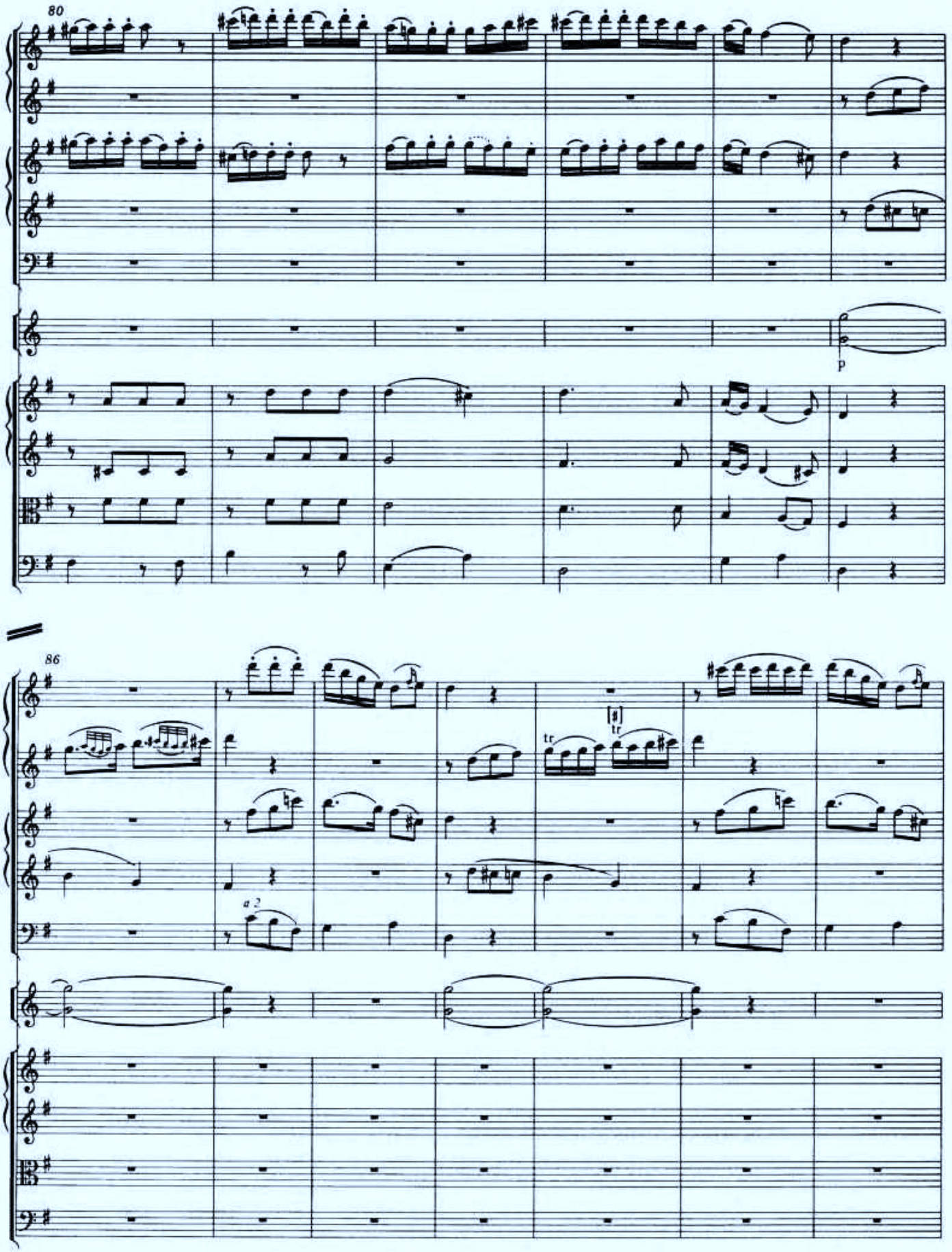

15
22
tr
f
f
f
f
f

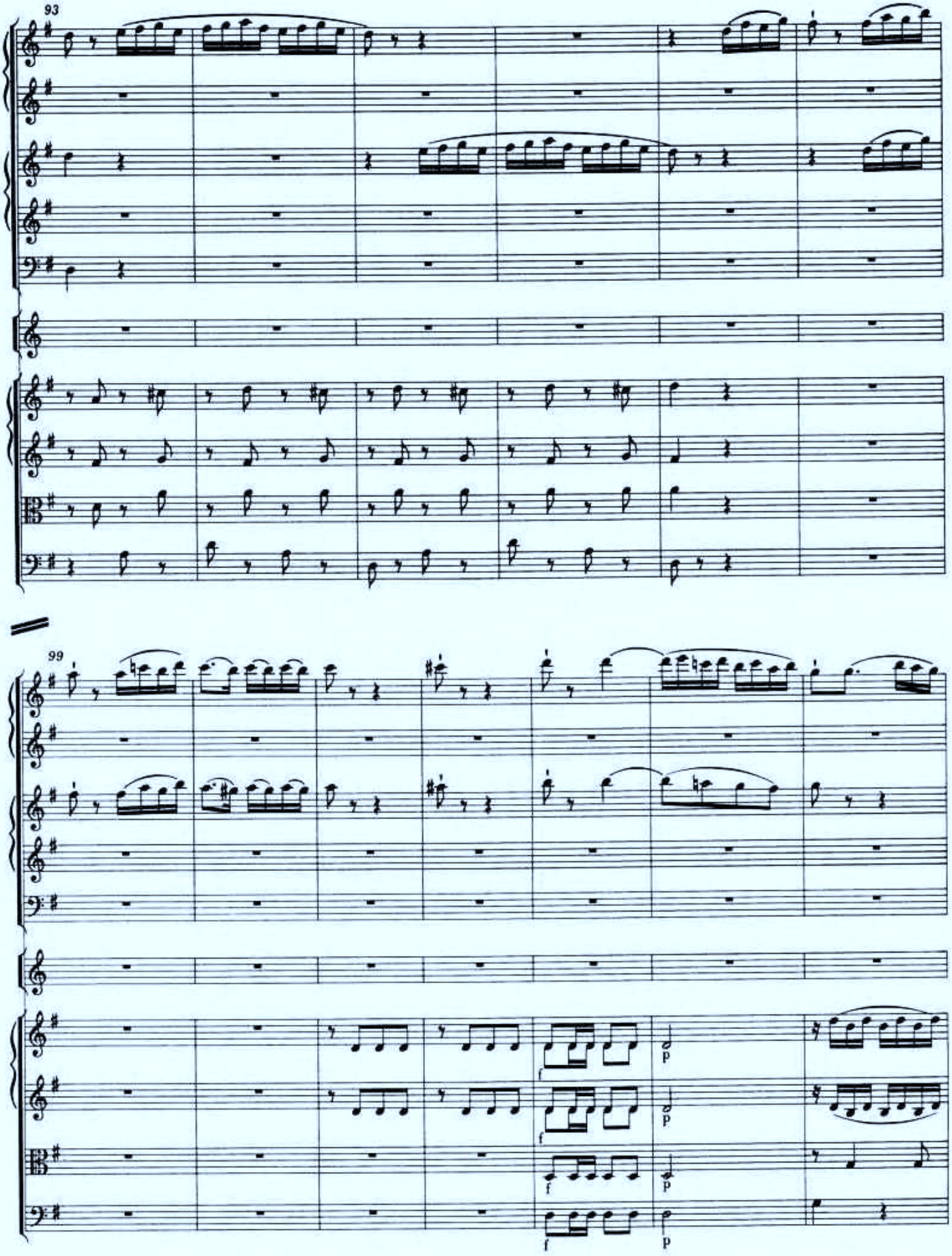

28
a 2
35
p
p
p
p
p
p

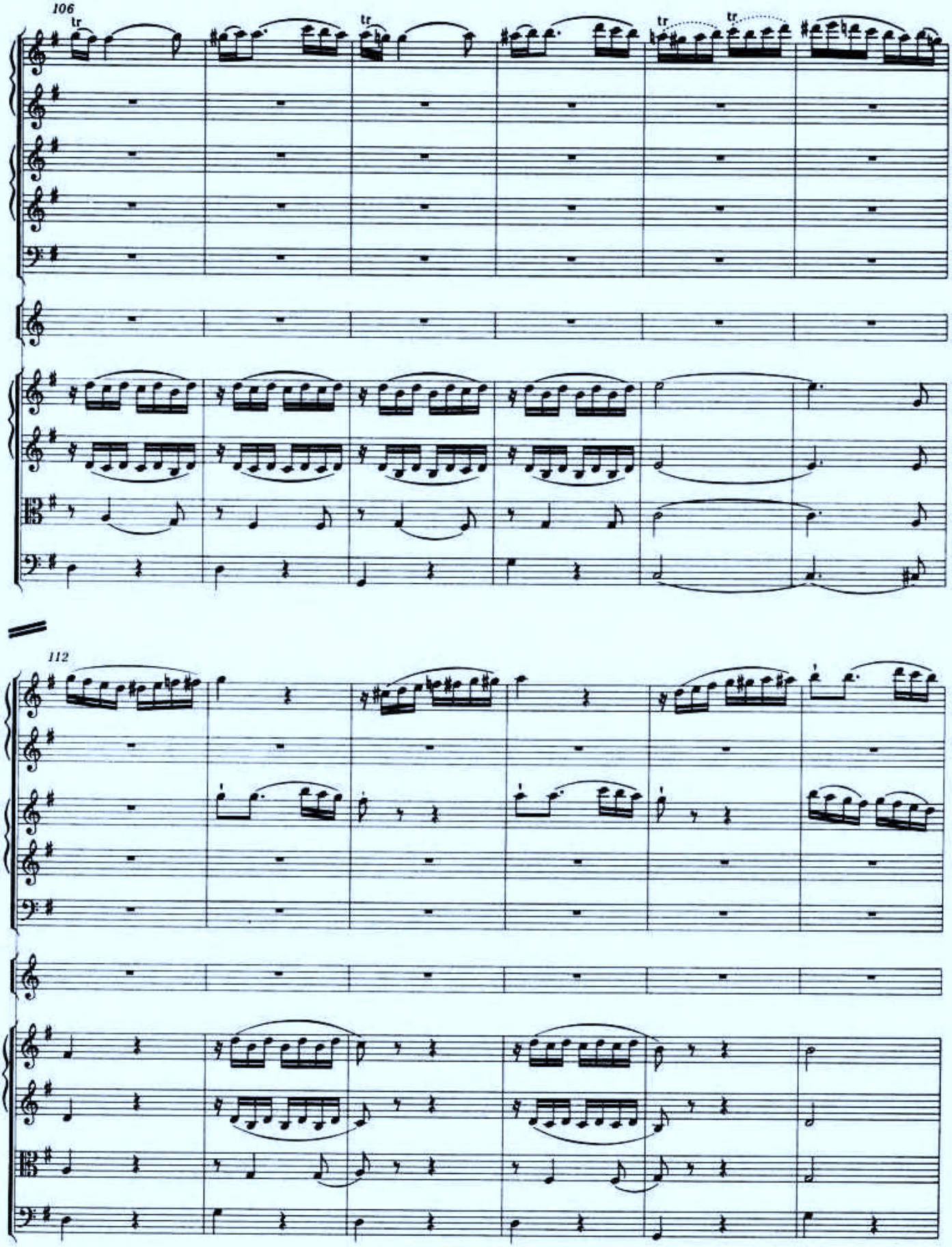

43
50
f
f


57
64

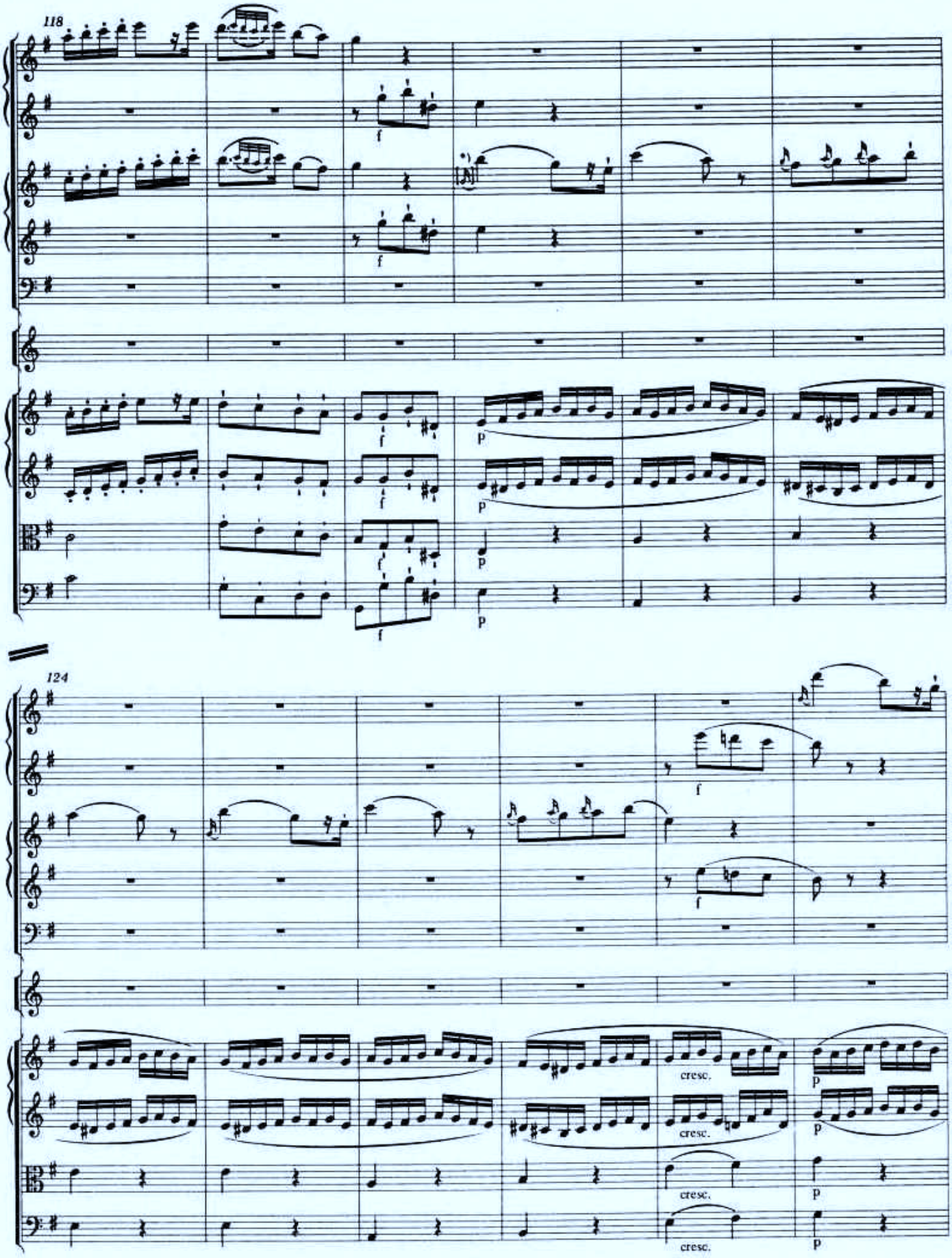

69
74


80
p
86
tr
tr
a 2


93
99
f
p

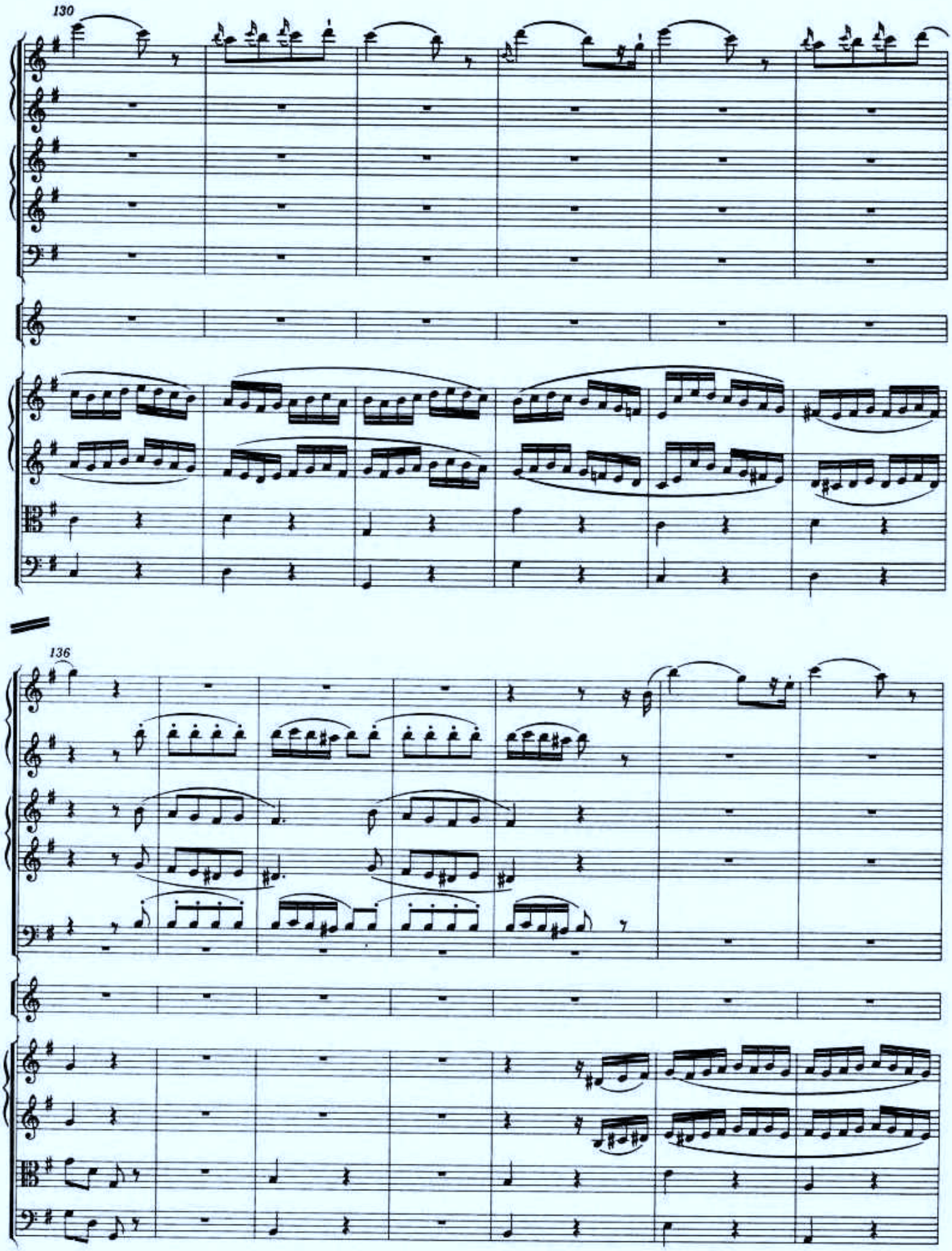


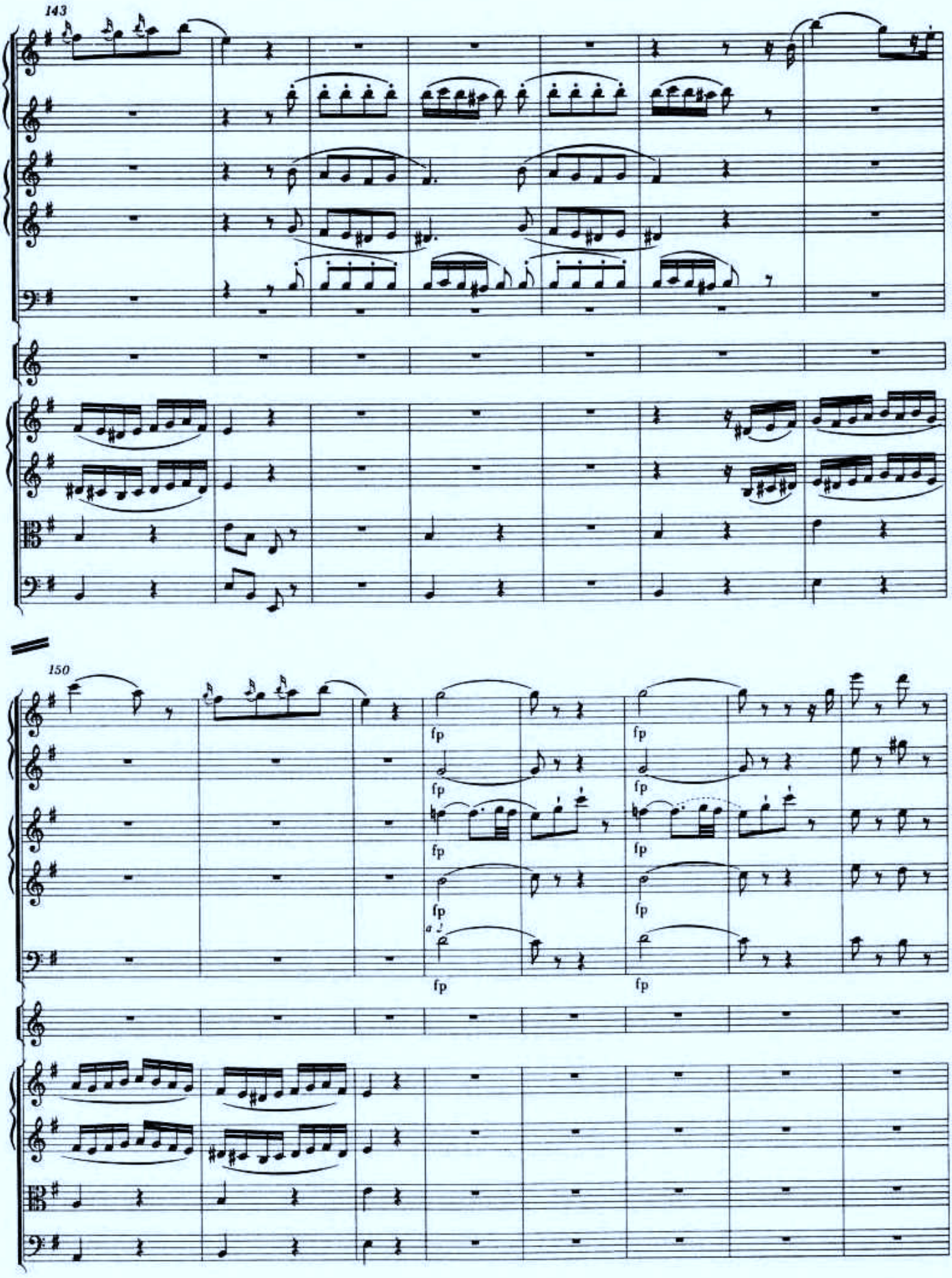
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

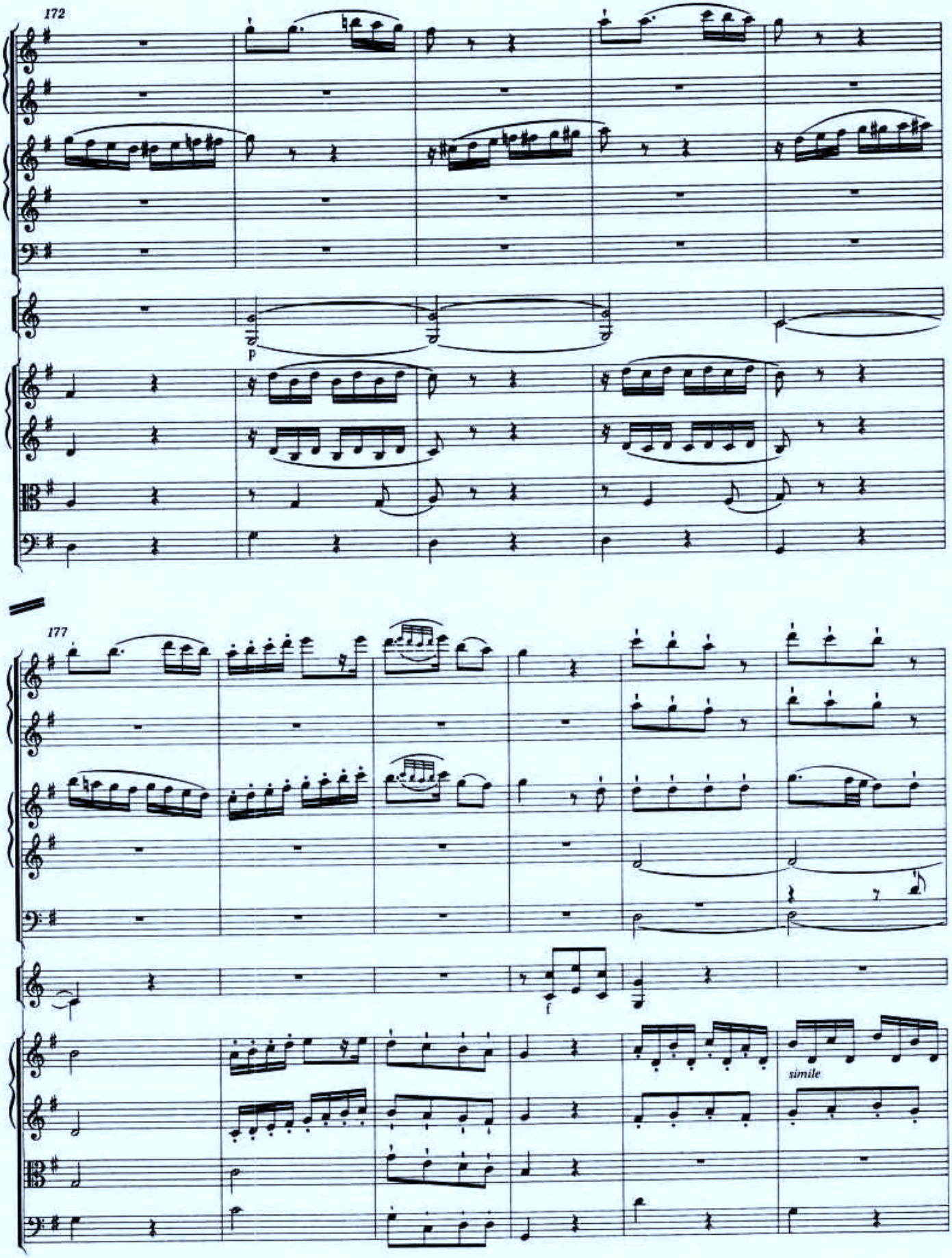


*) Vorschlag ergänzt entsprechend Oboe I, Takt 125, sowie Flöte I, Takt 129 und 133.

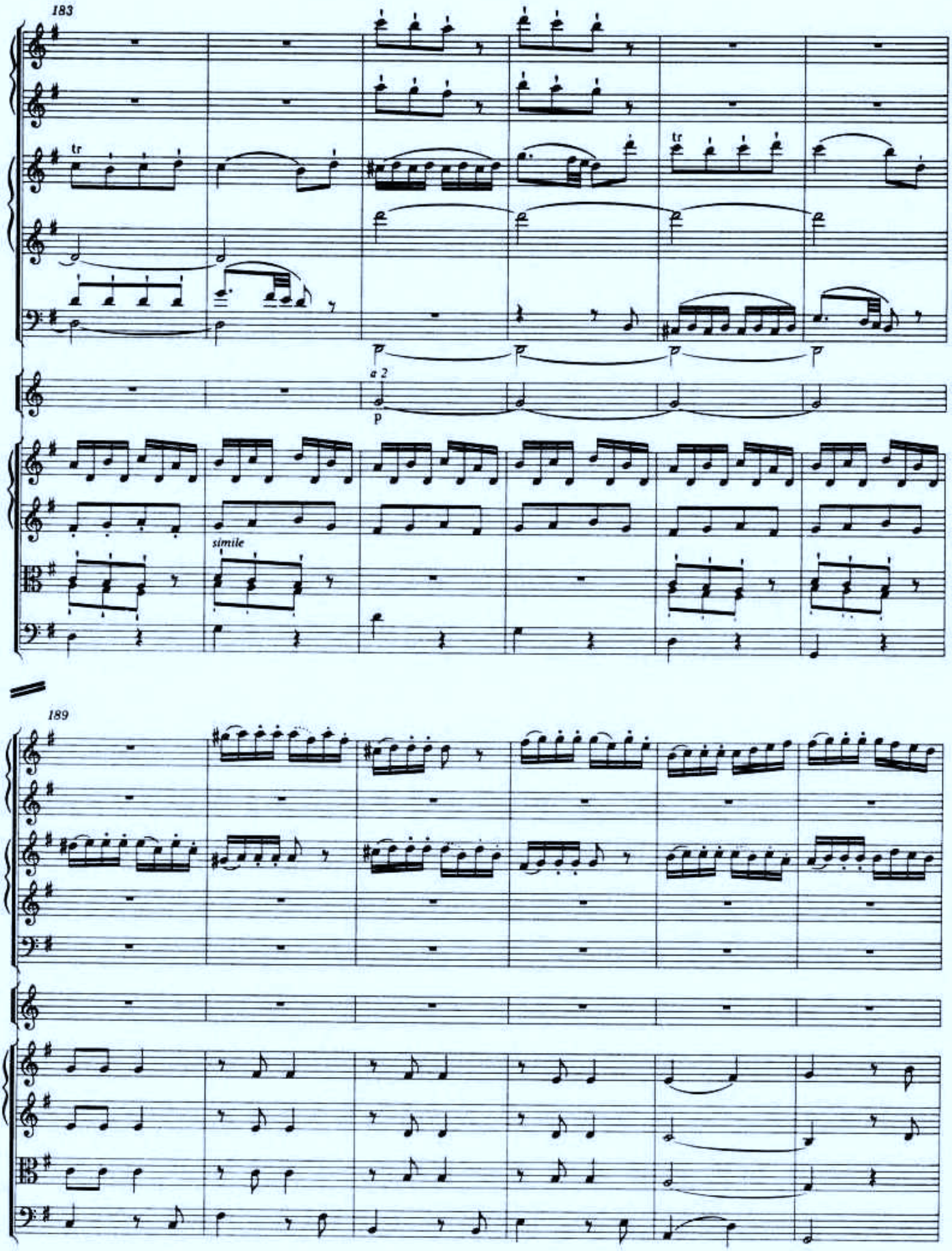
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

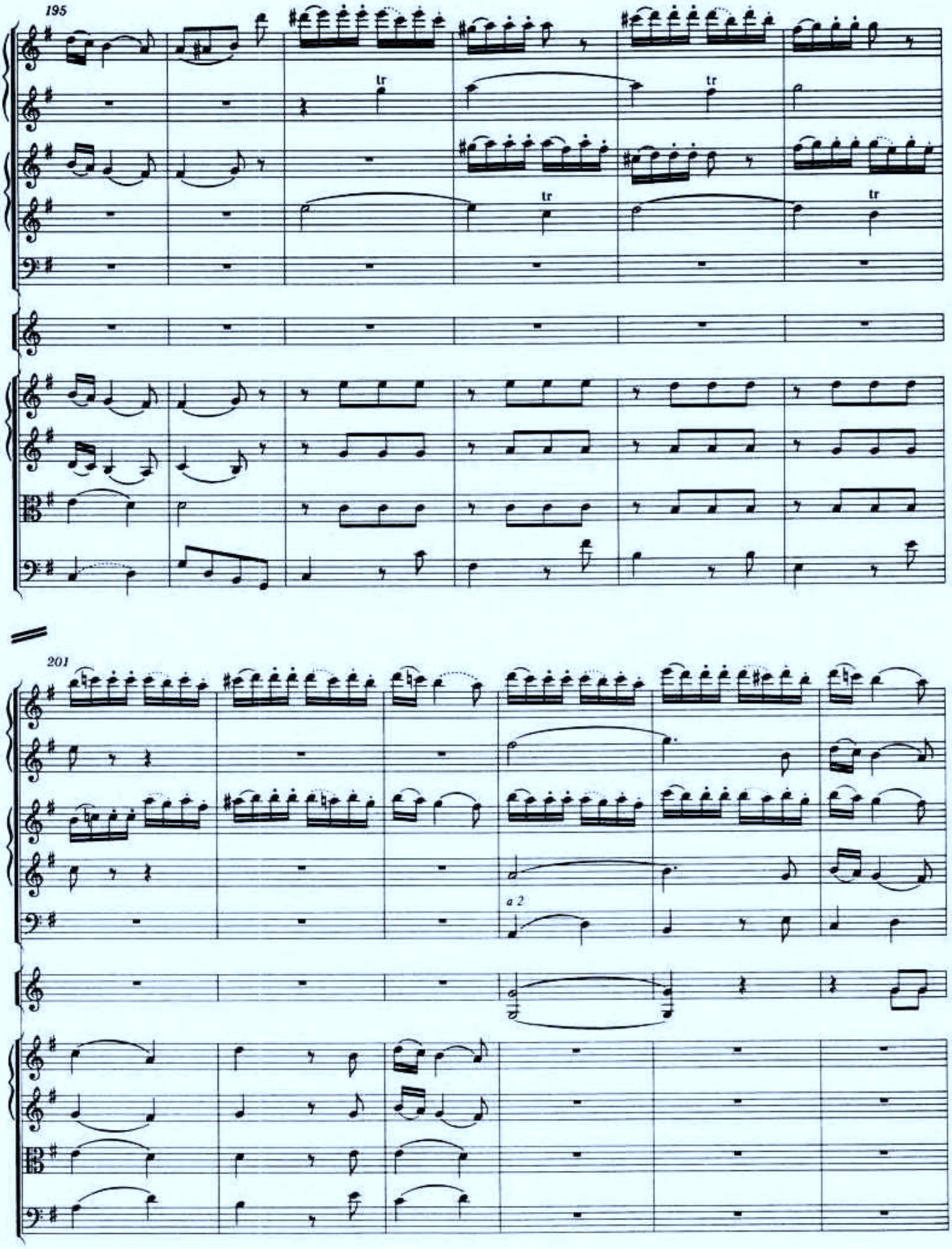

130
136

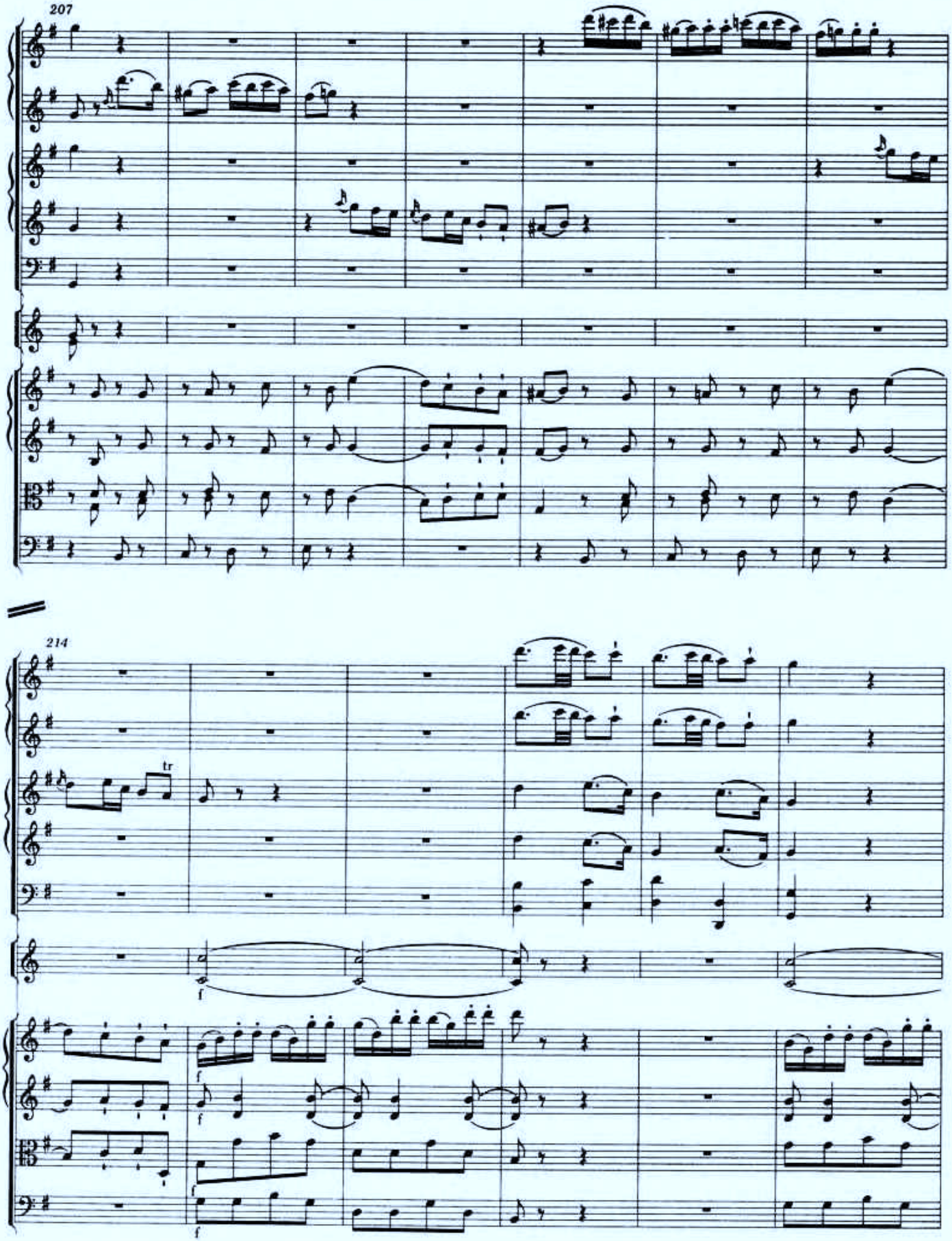

143
150
fp
a 2



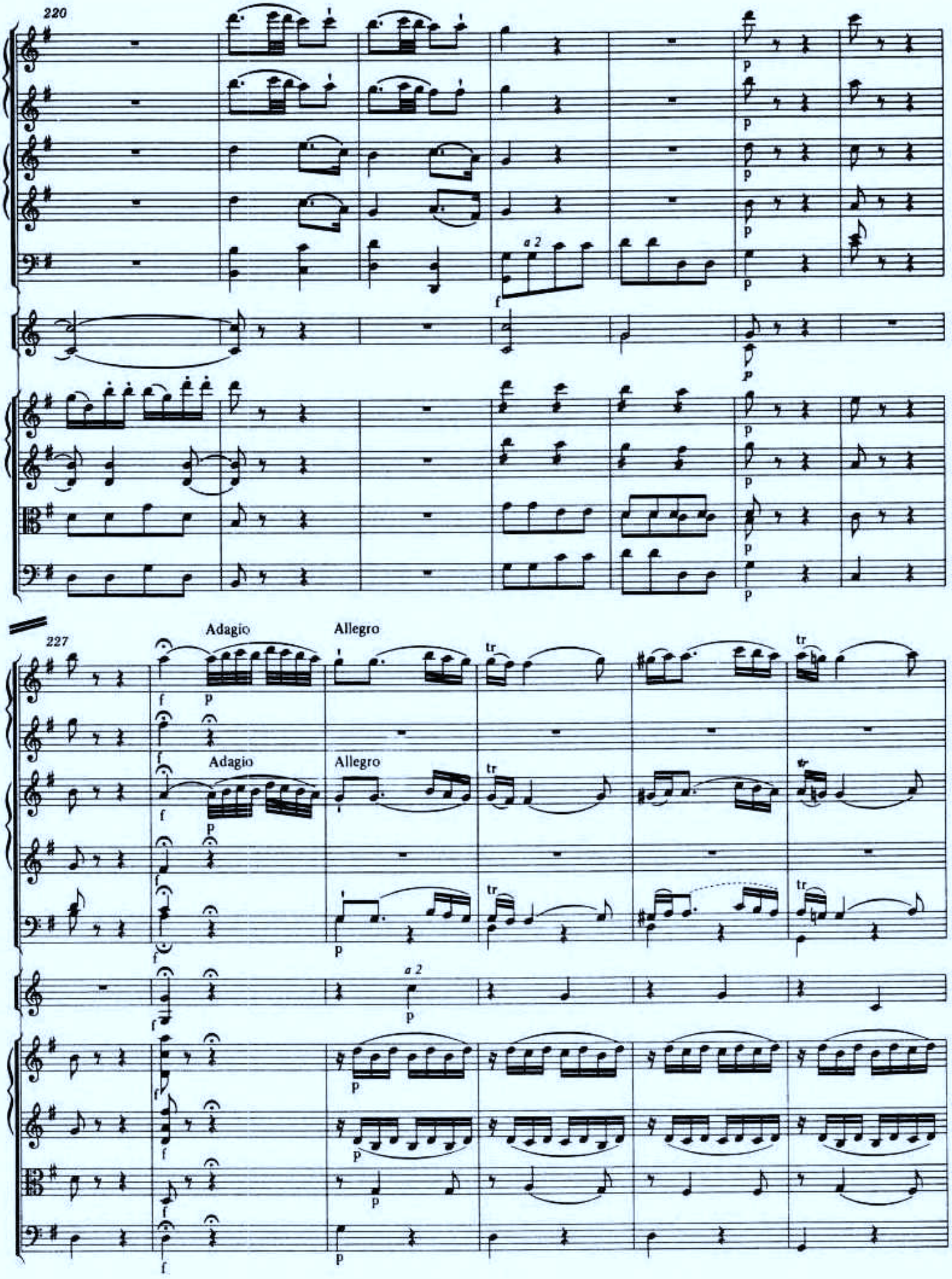
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

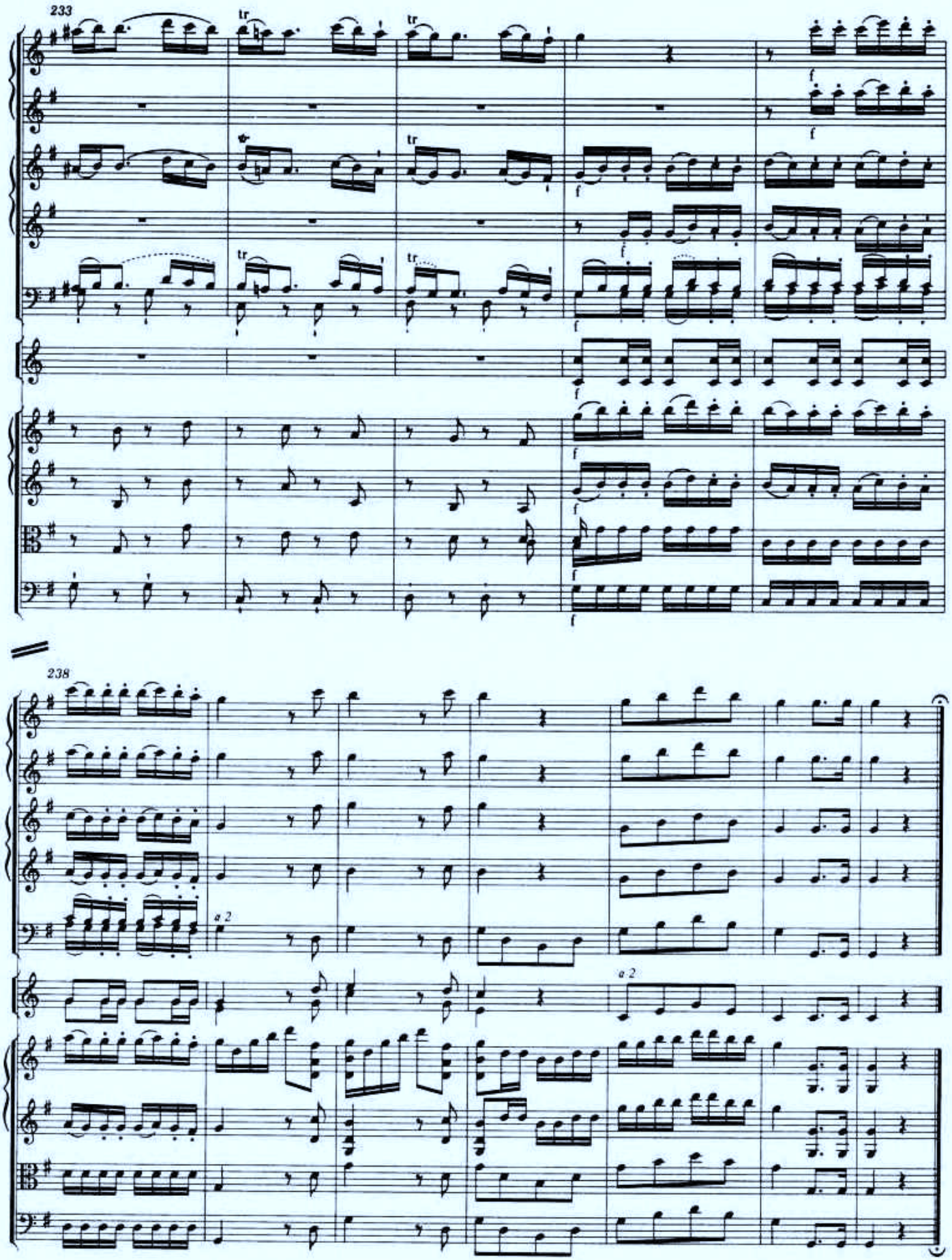

183
tr
a 2
p
simile
189

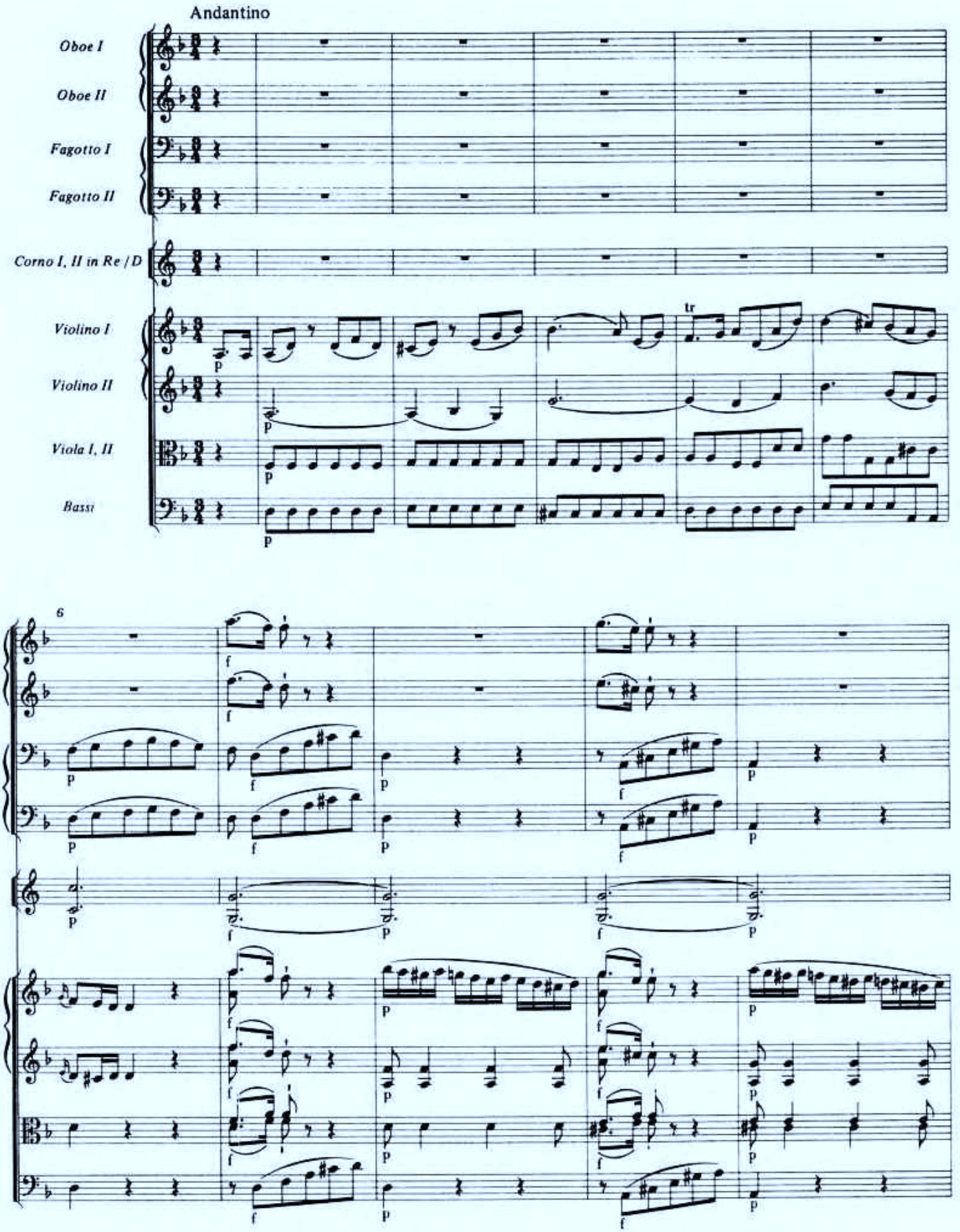

195
tr
tr
tr
tr
201
a 2

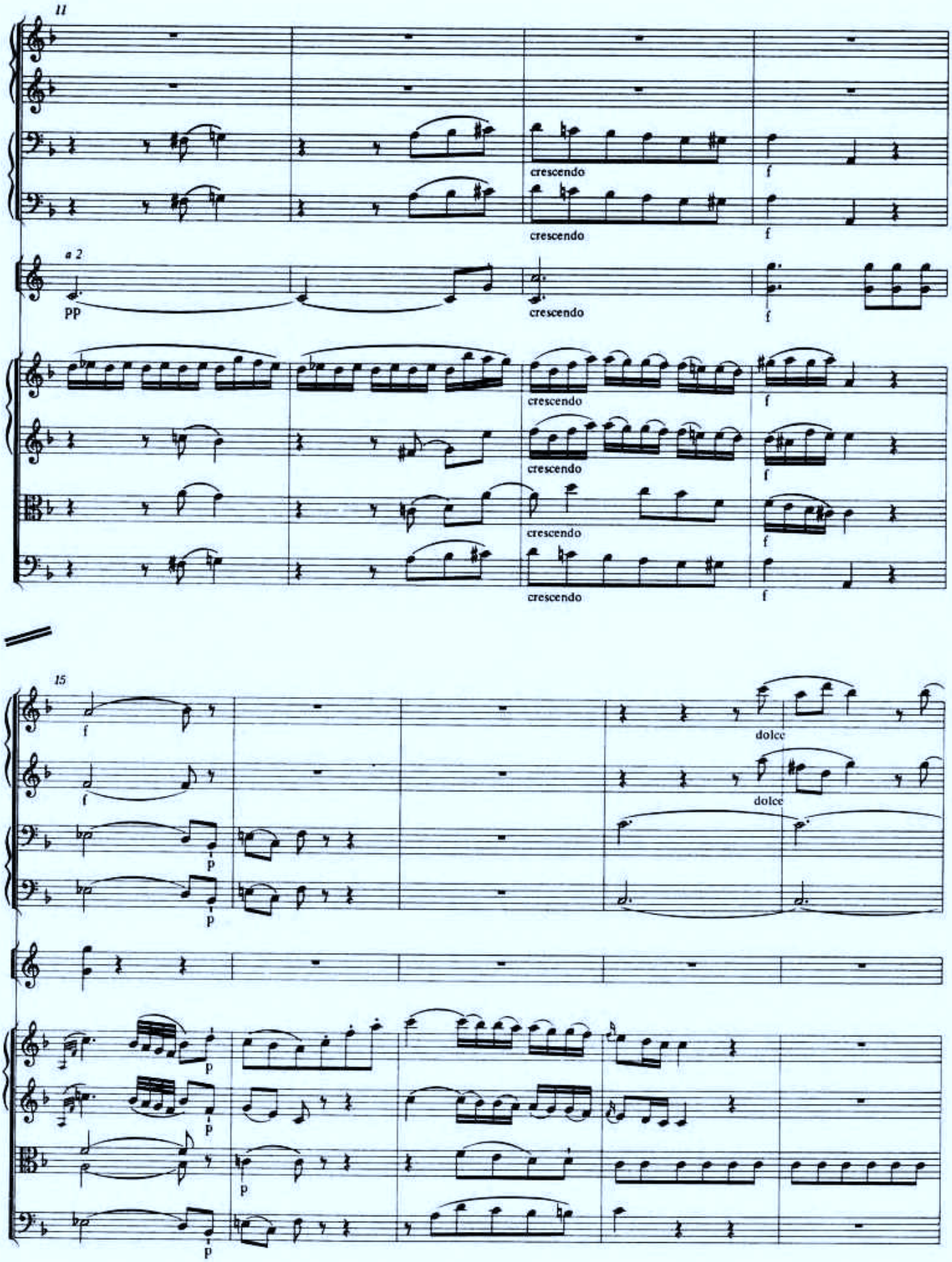


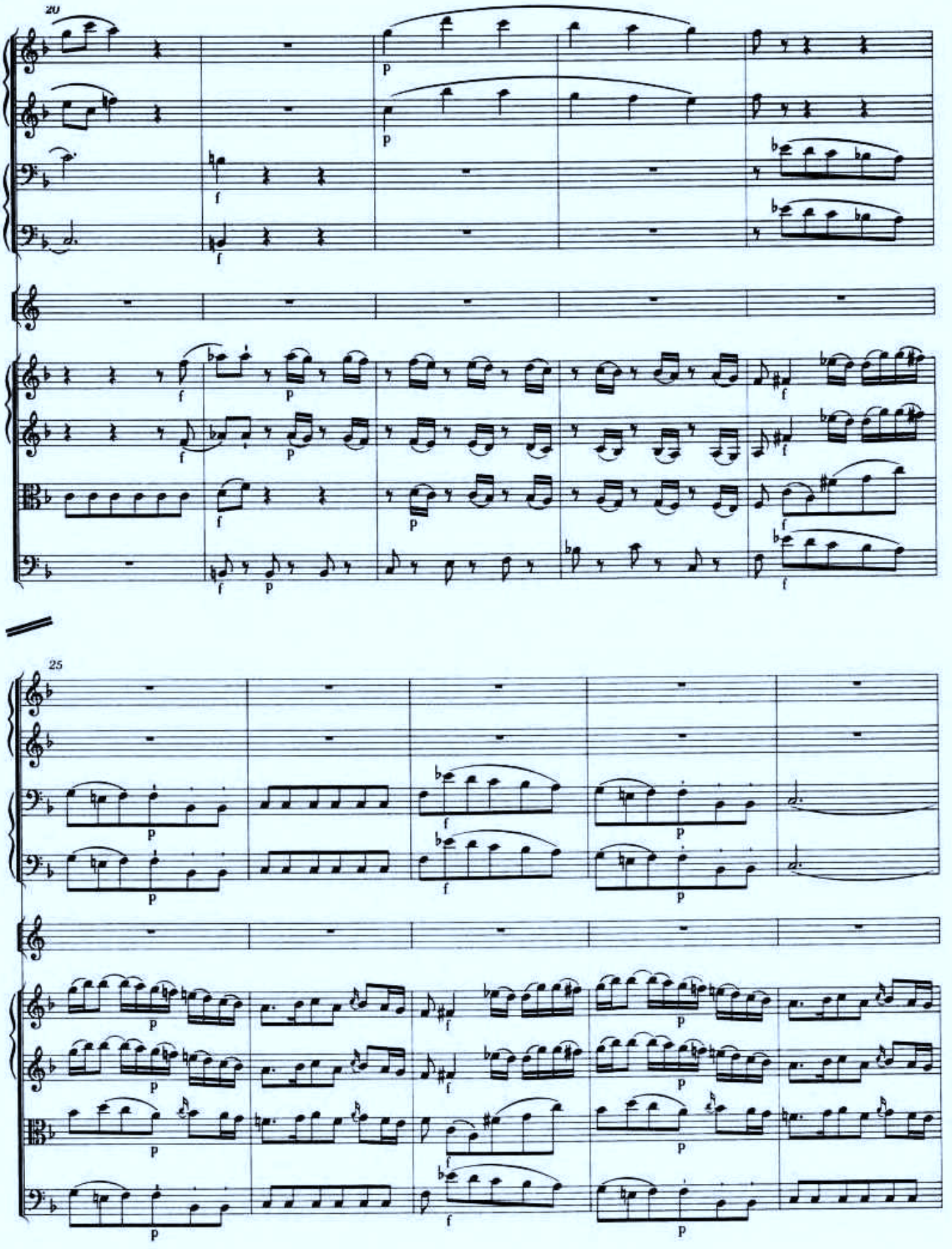
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

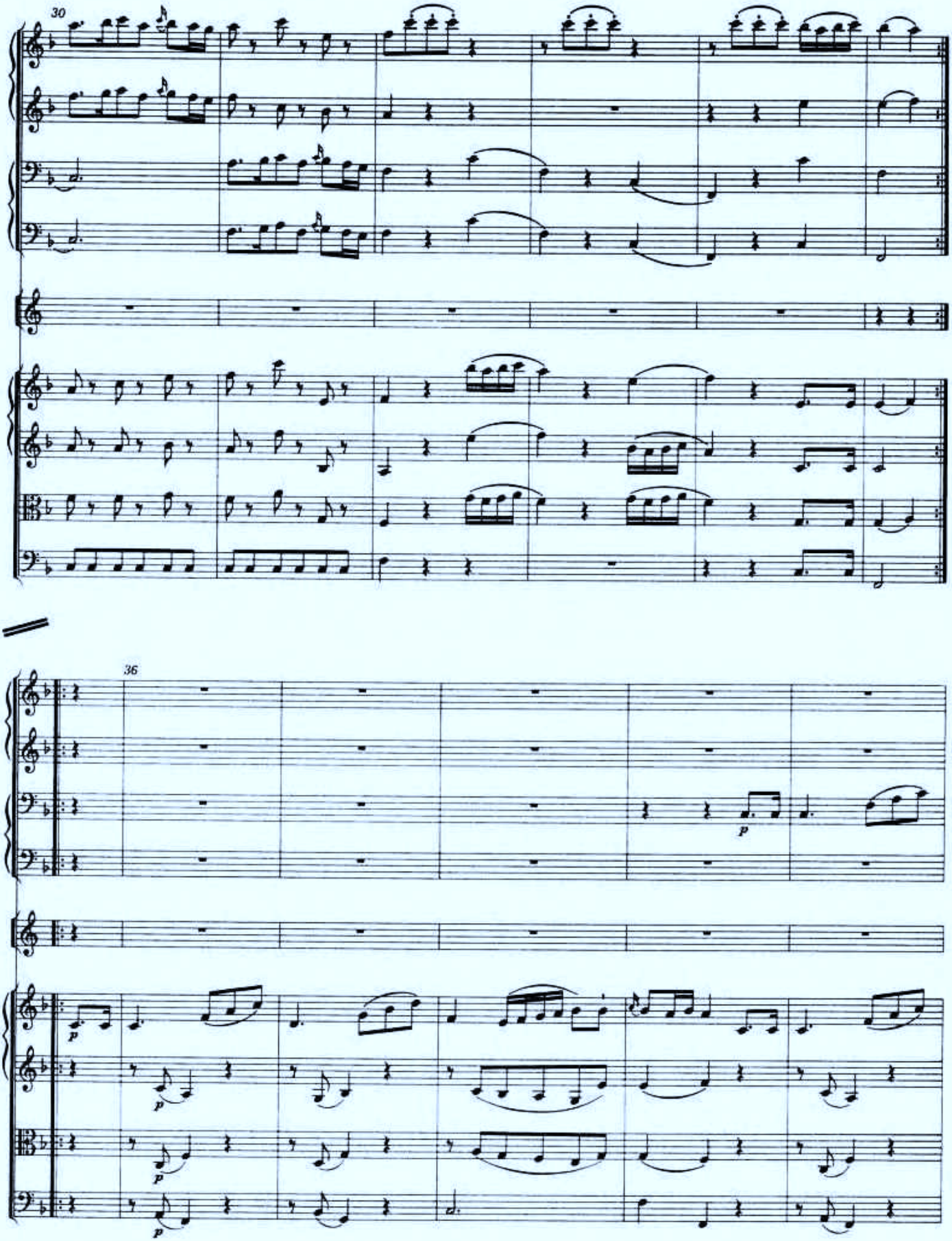

220
a 2
227
Adagio
Allegro
Adagio
Allegro
a 2


233
238
a 2
a 2

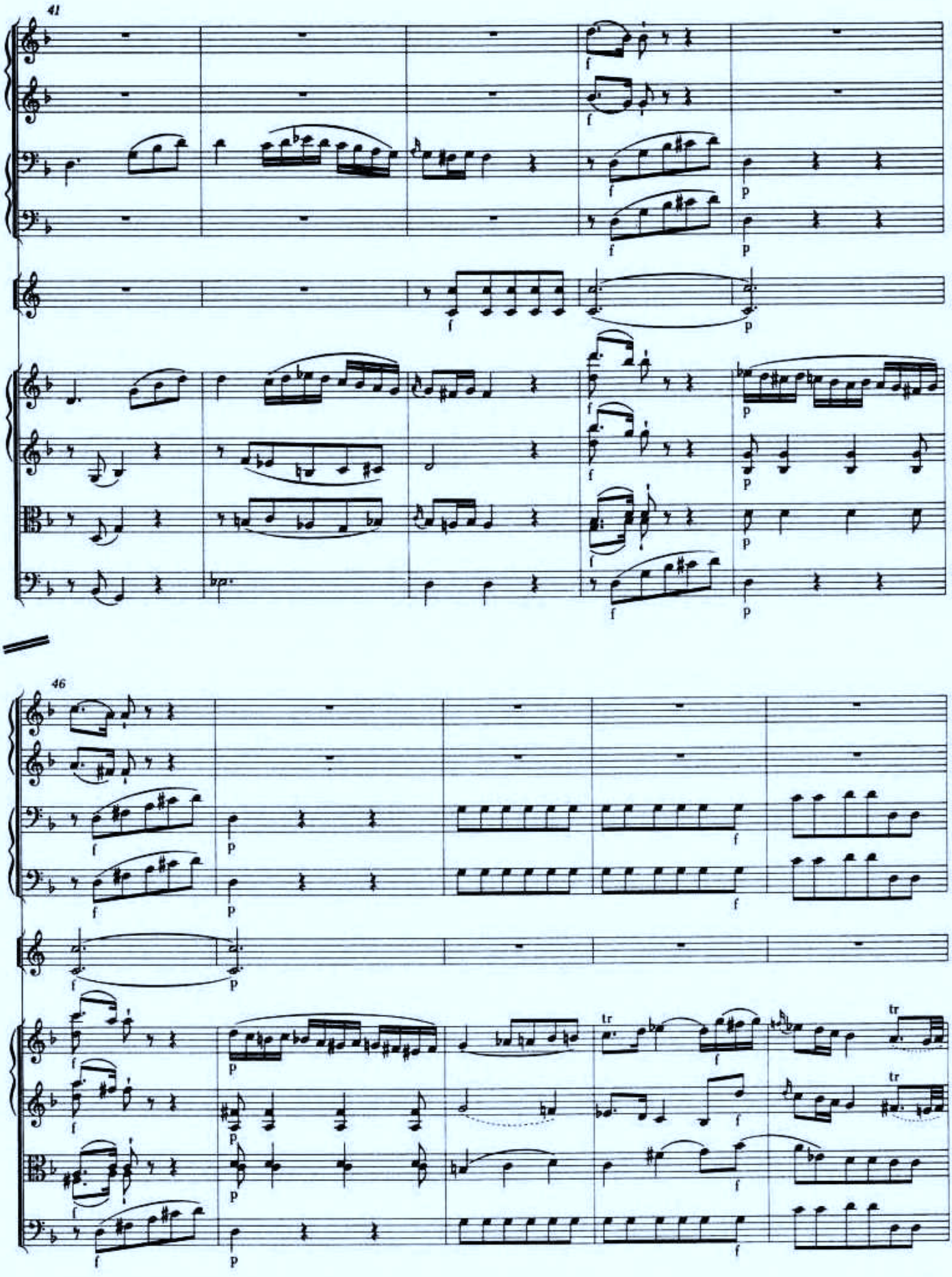

Andantino
Oboe I
Oboe II
Fagotto I
Fagotto II
Corno I, II in Re / D
Violino I
Violino II
Viola I, II
Bassi
tr
6

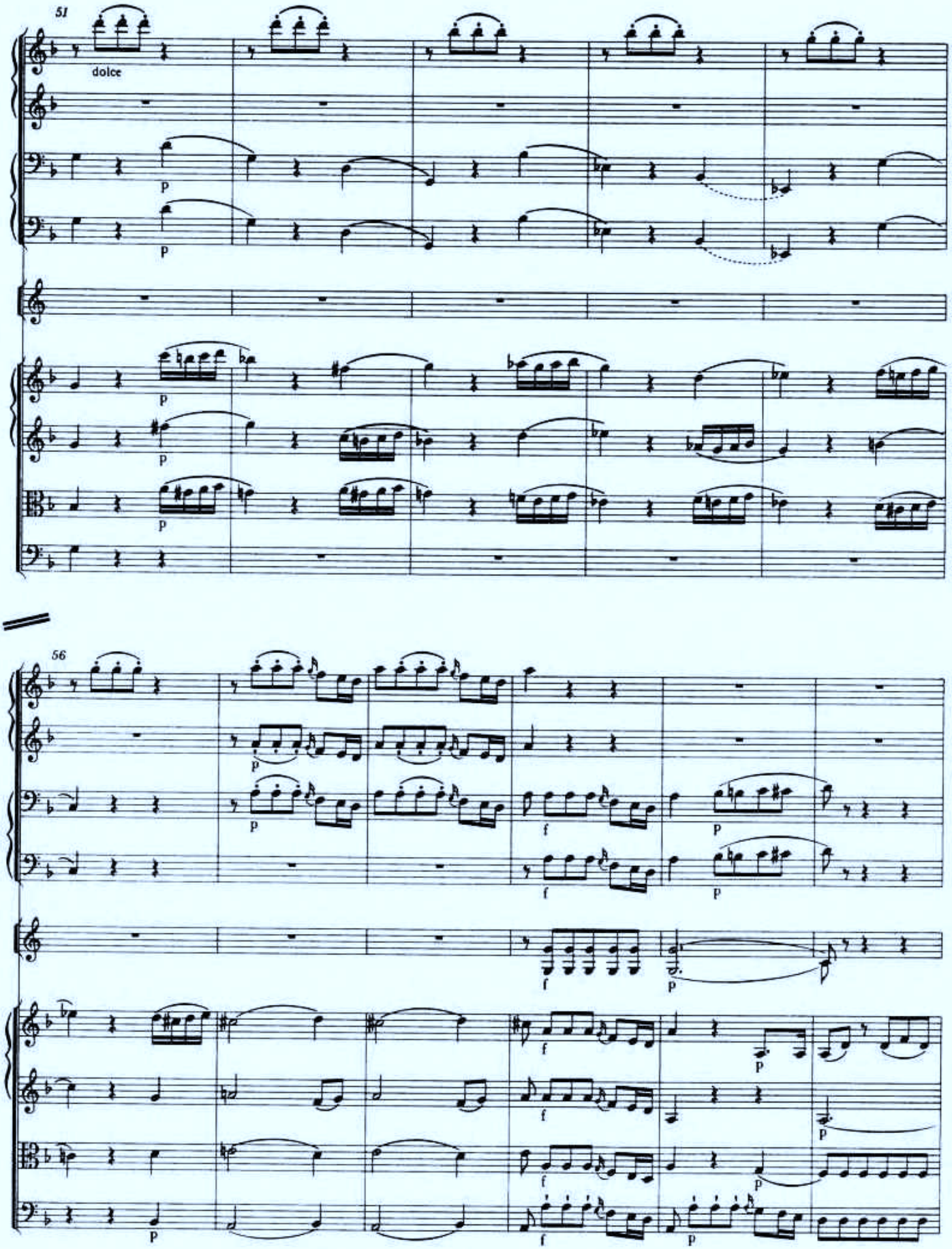

11
crescendo
f
crescendo
f
a 2
pp
crescendo
f
crescendo
f
crescendo
f
crescendo
f
15
f
dolce
f
dolce
p
p
p
p
p
p

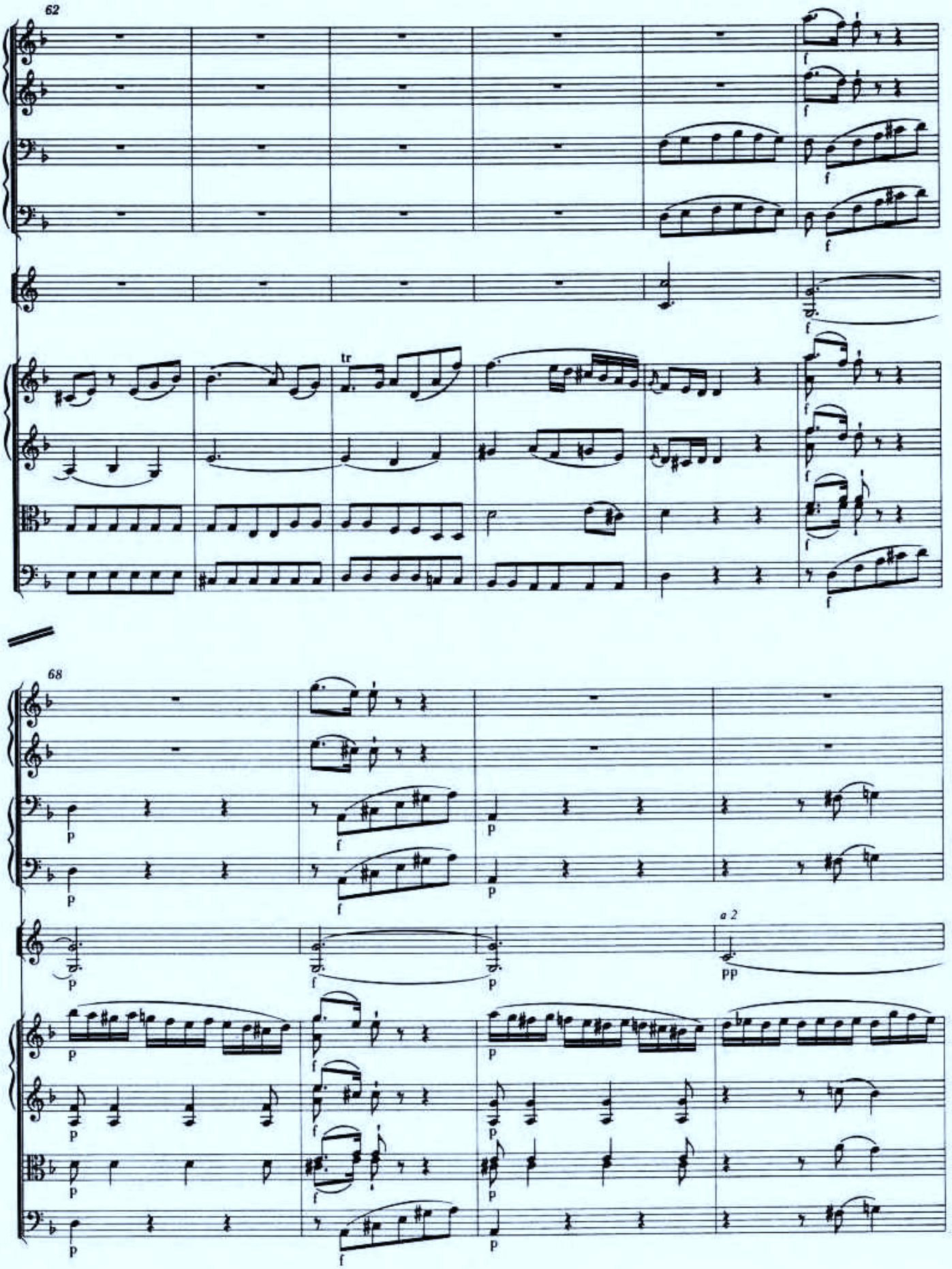

20
25

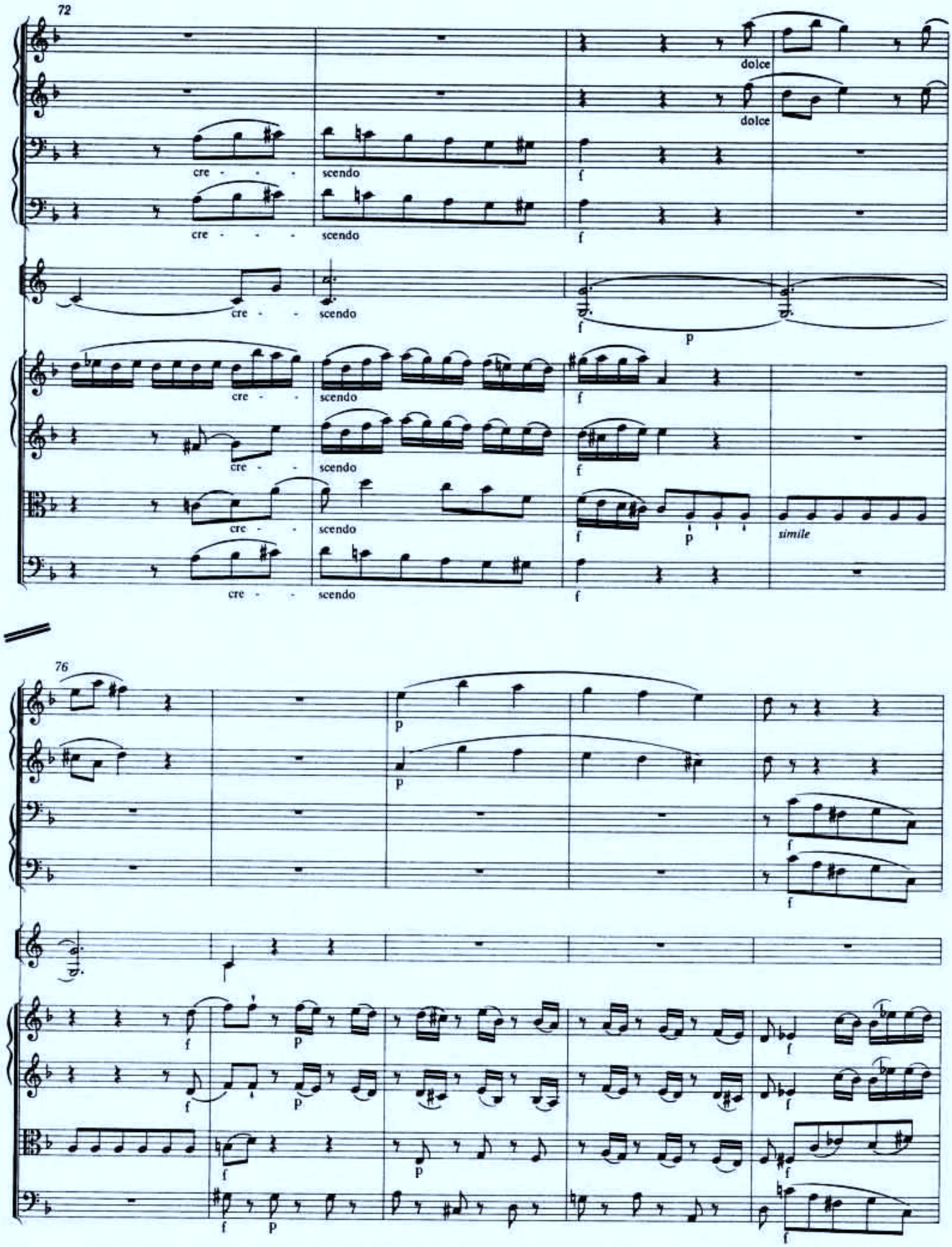


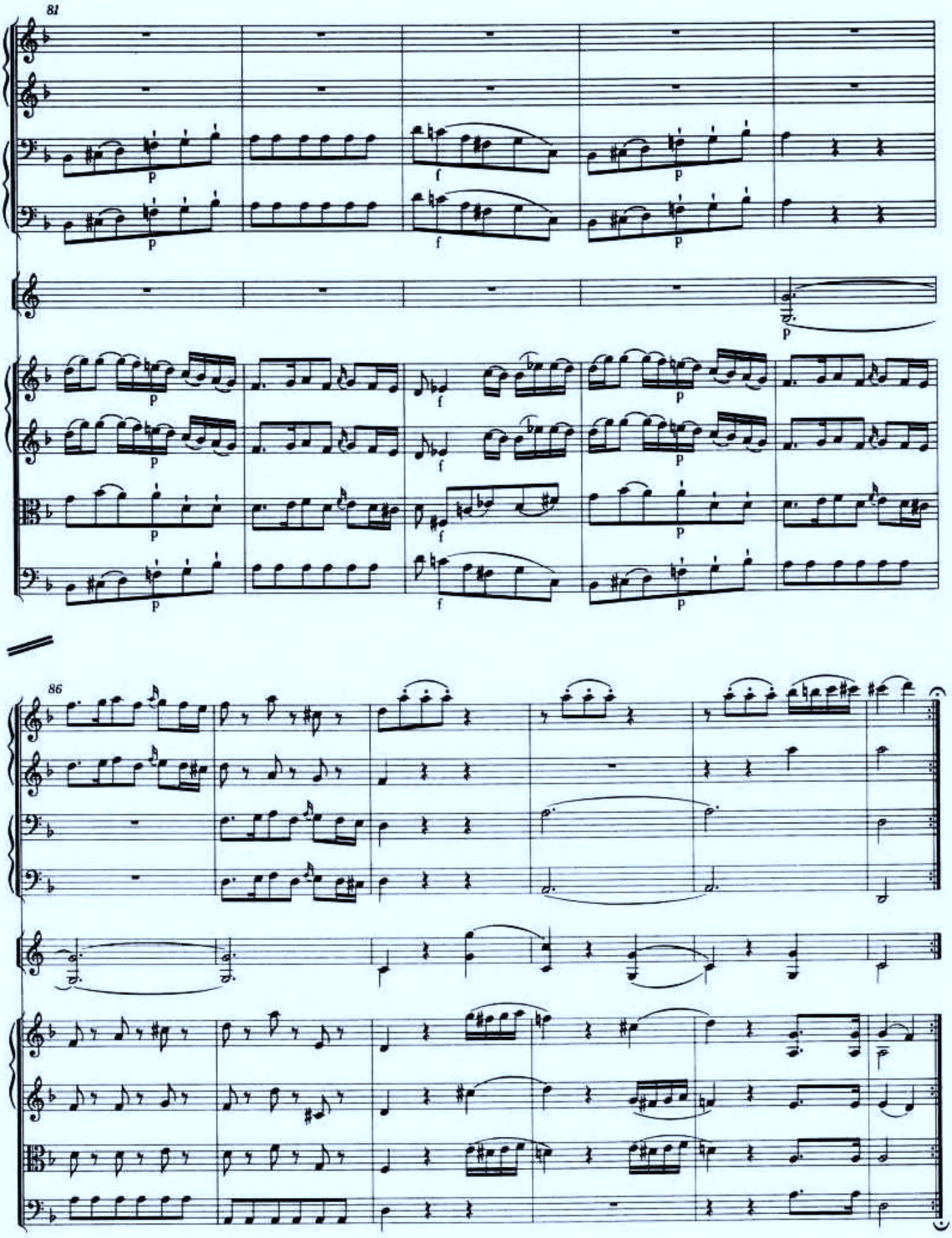
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

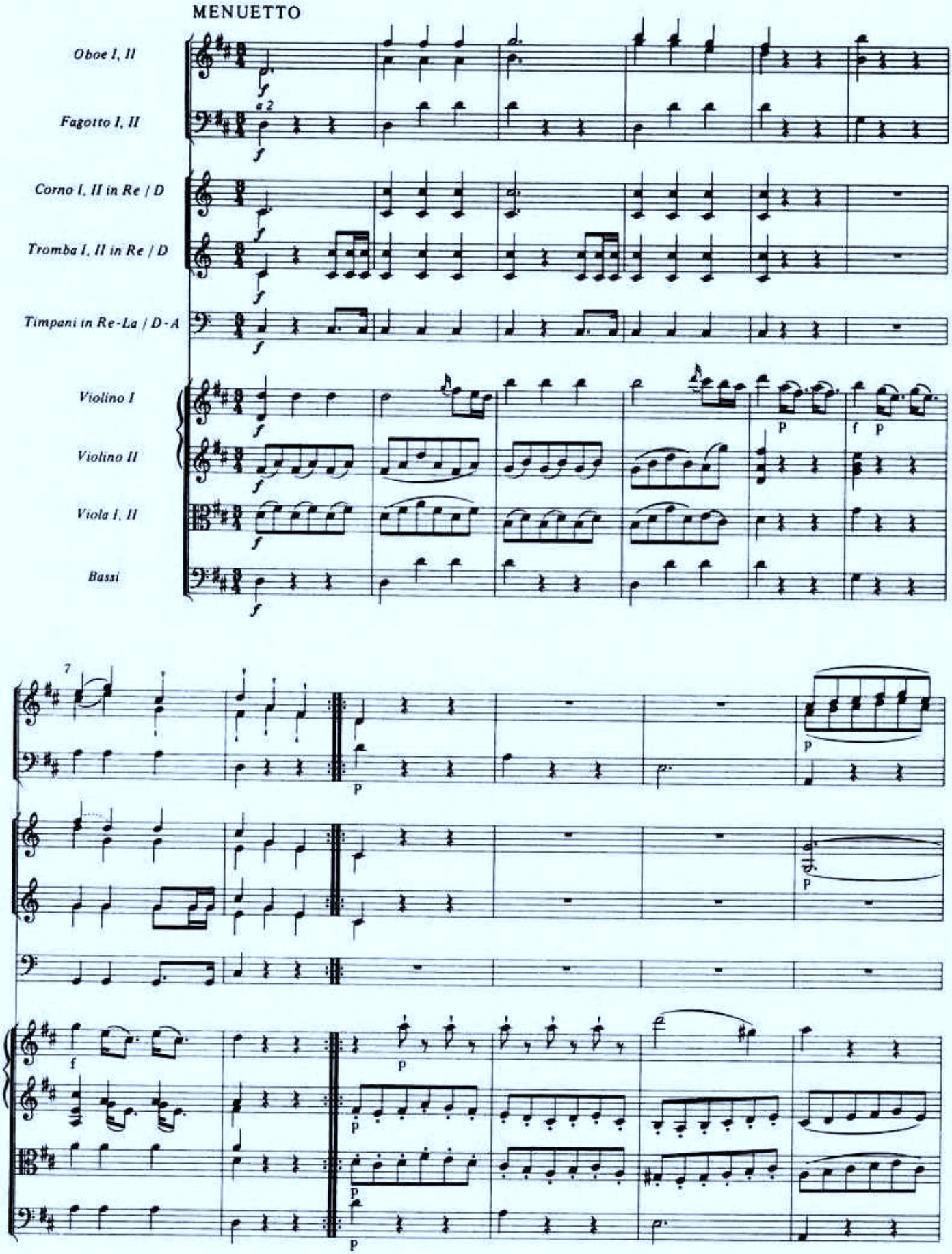

41
46
tr

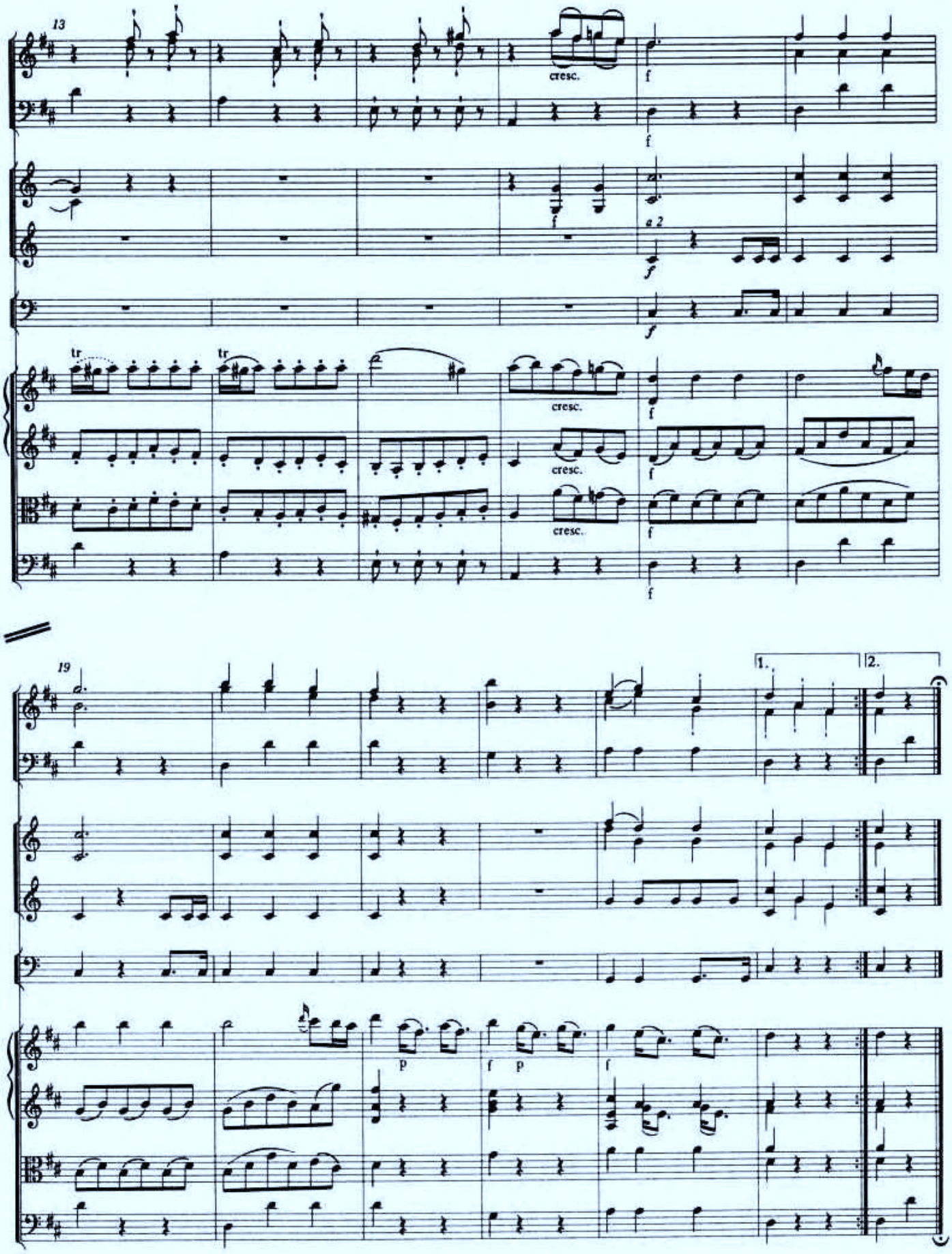

51
dolce
56

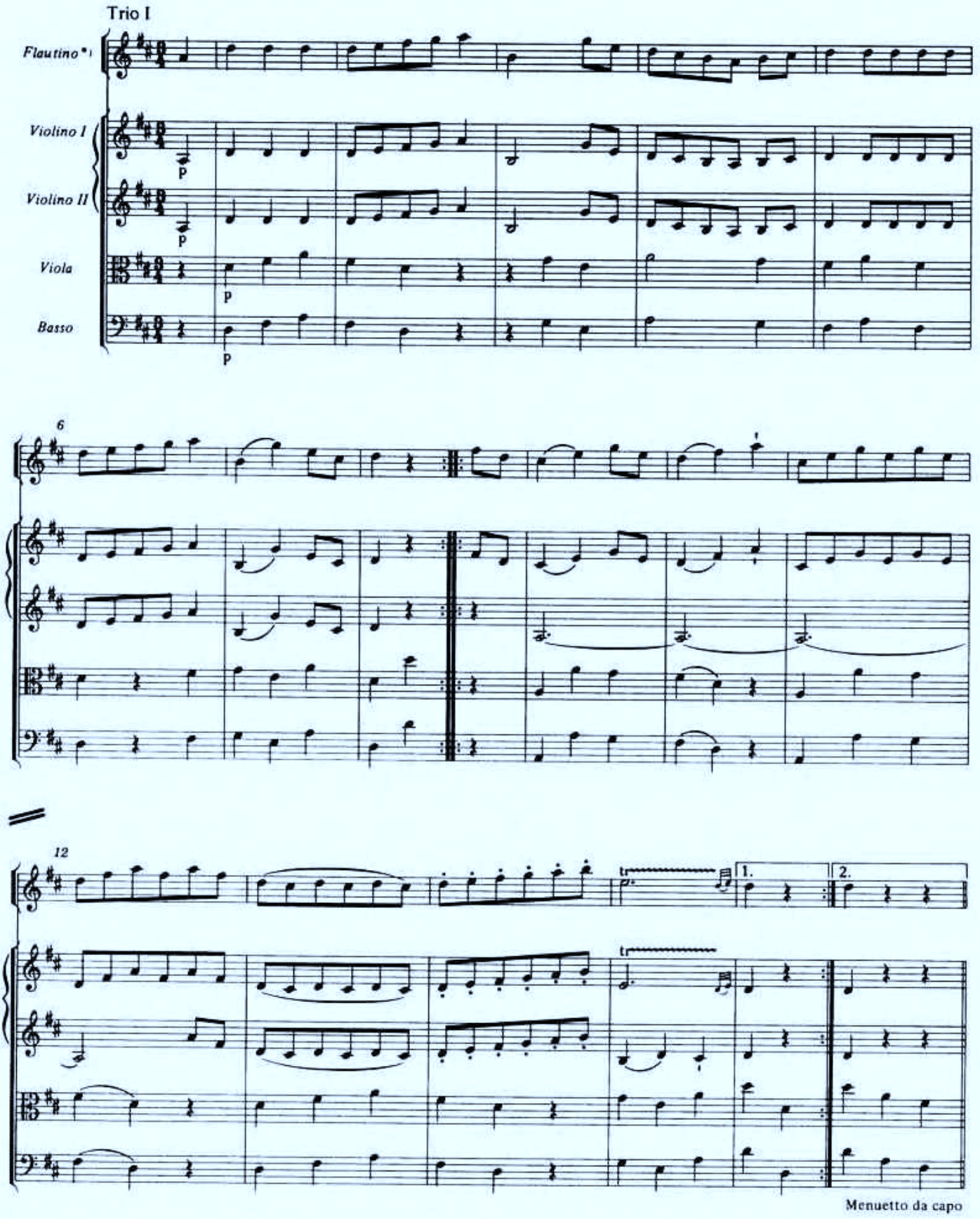

62
tr
68
a 2


72
dolce
dolce
cre - - - scendo
cre - - - scendo
cre - - scendo
cre - - scendo
cre - - scendo
cre - - scendo
cre - - scendo
cre - - scendo
f
p
simile
76
p
f


81
86


MENUETTO
Oboe I, II
Fagotto I, II
a 2
Corno I, II in Re / D
Tromba I, II in Re / D
Timpani in Re-La / D-A
Violino I
Violino II
Viola I, II
Bassi
7

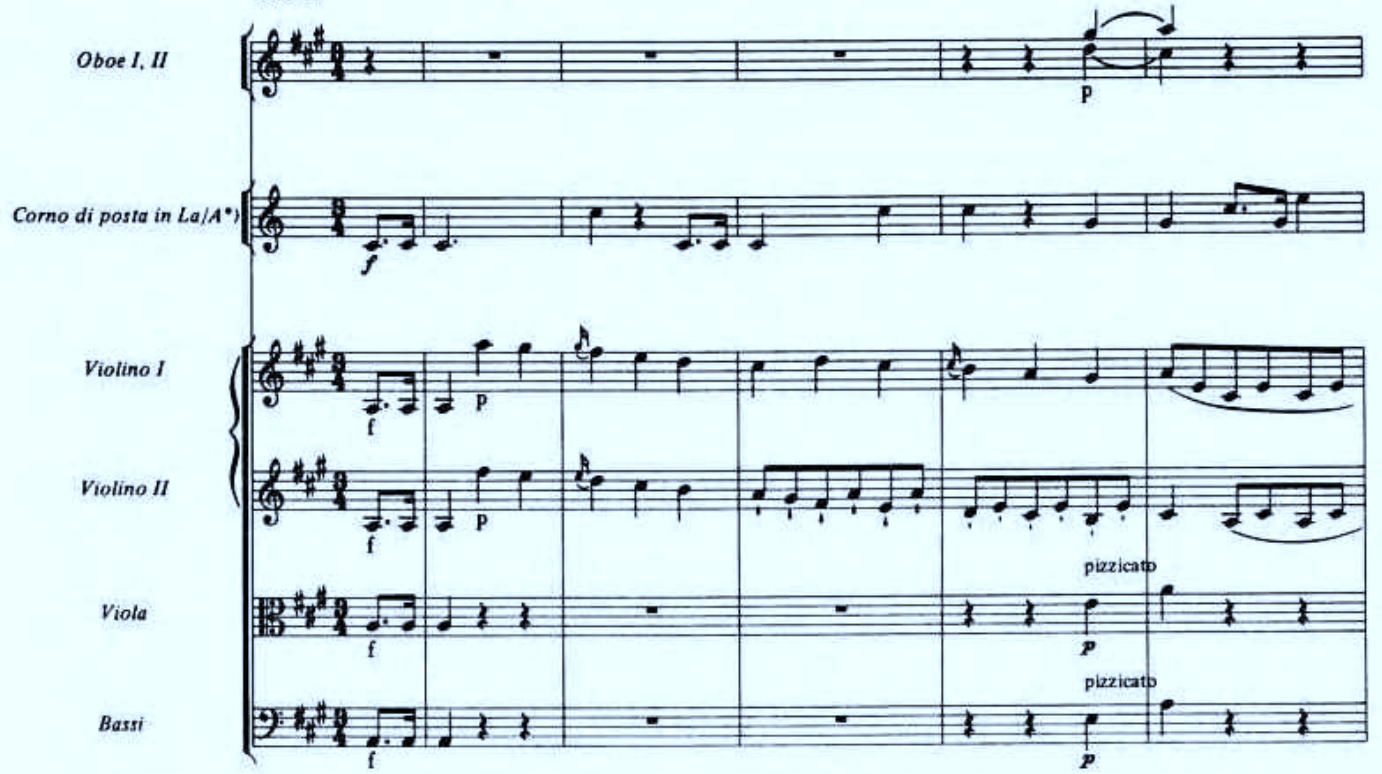

13
cresc.
f
a 2
tr
19
1.
2.
p

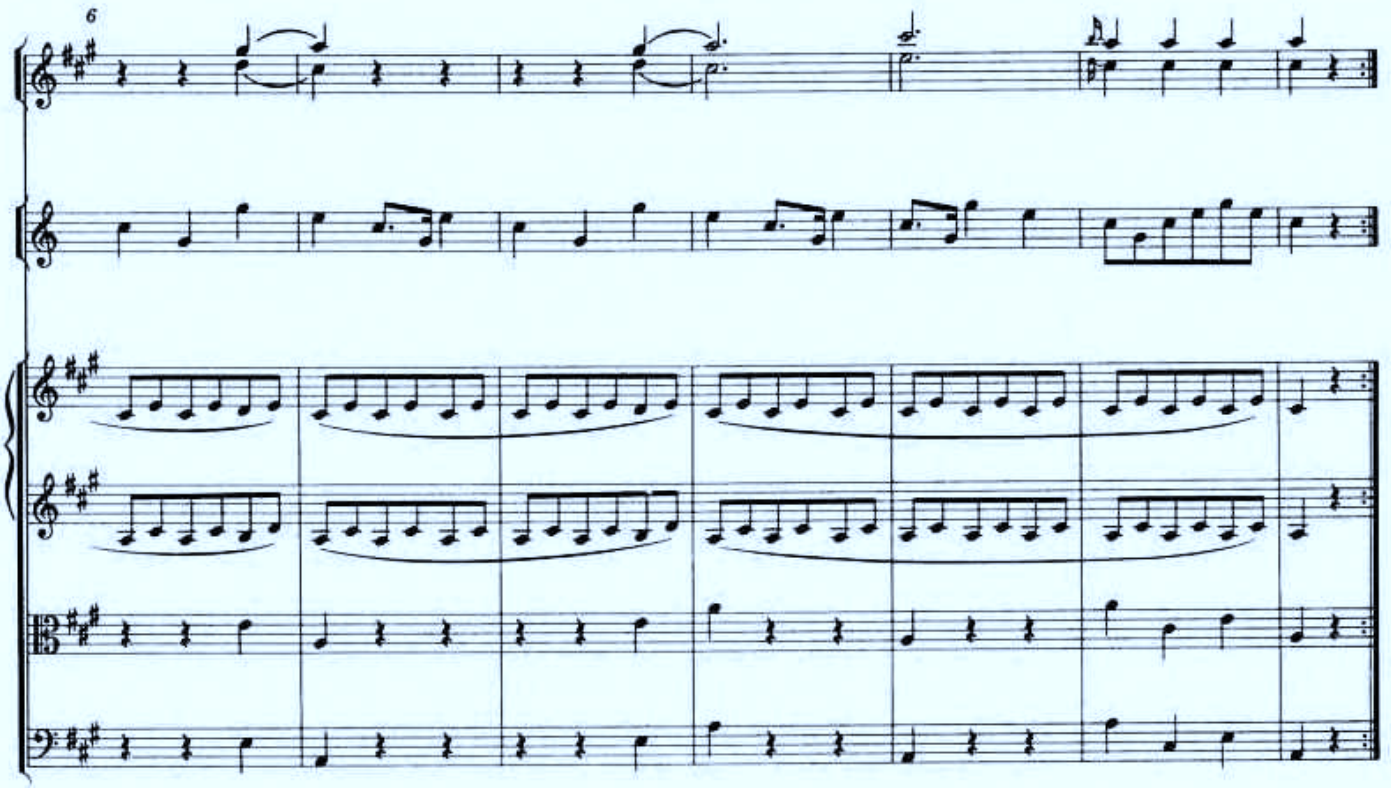


Menuetto da capo

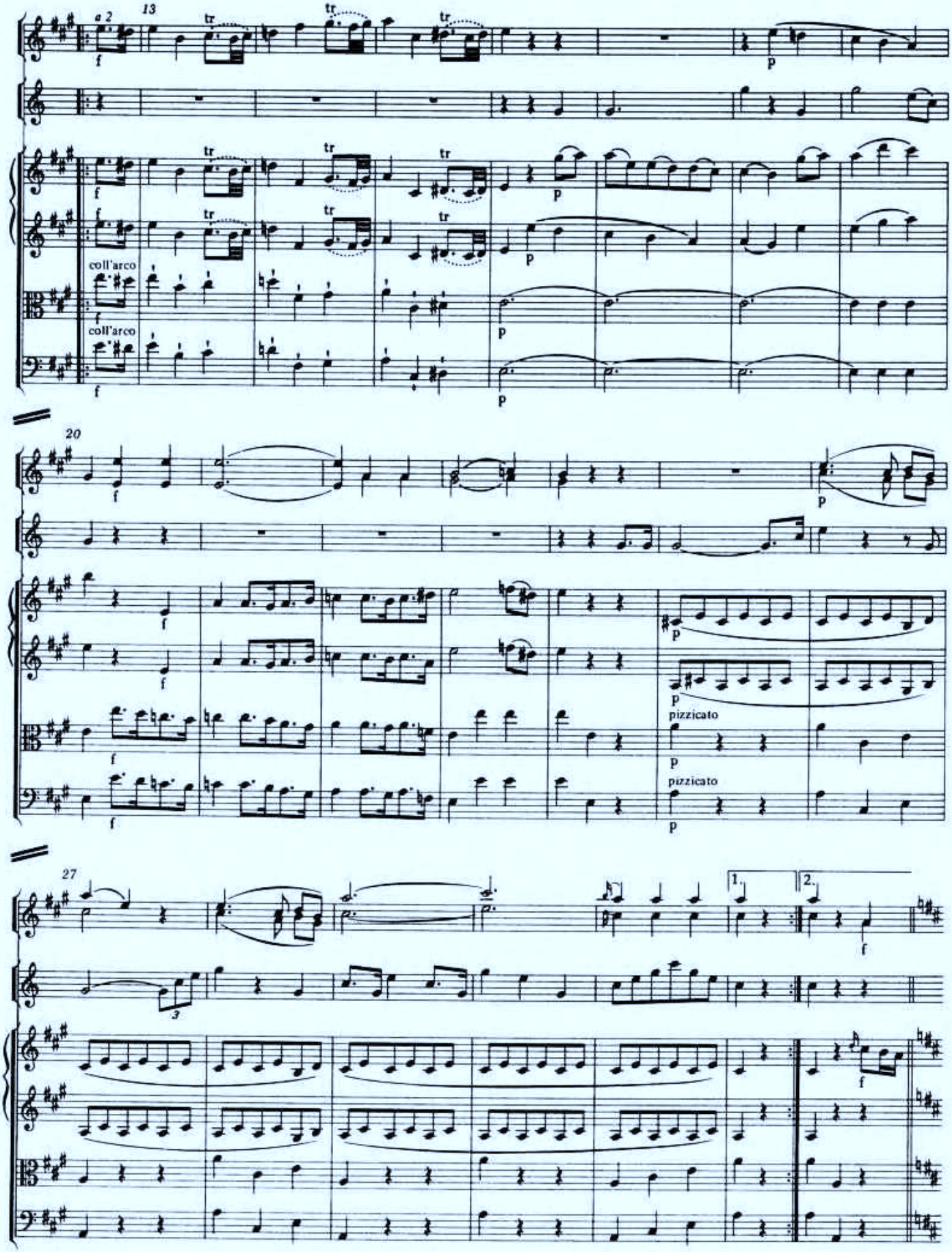
*) Zur Bedeutung von „Flautino" vgl. Vorwort.

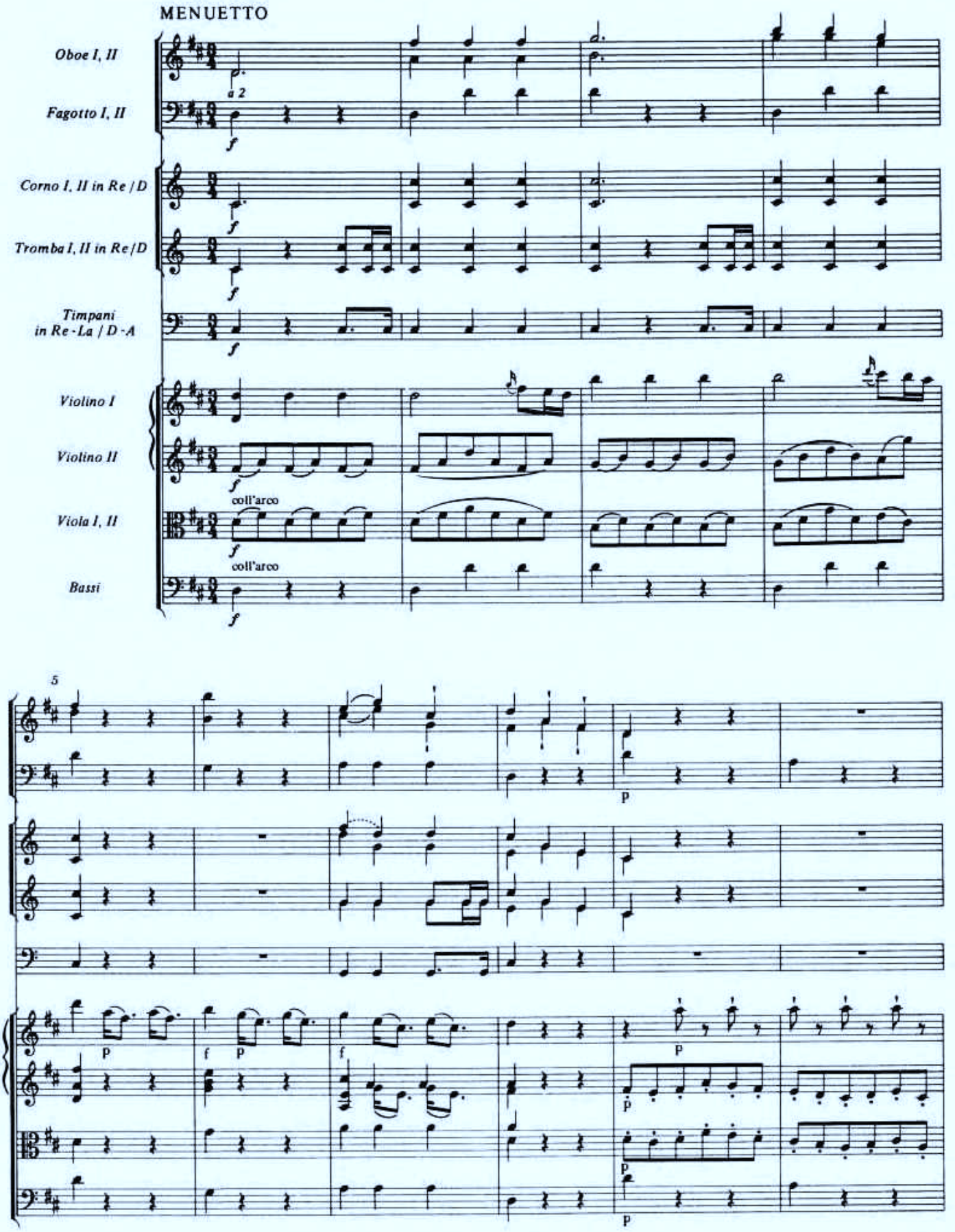
Trio II



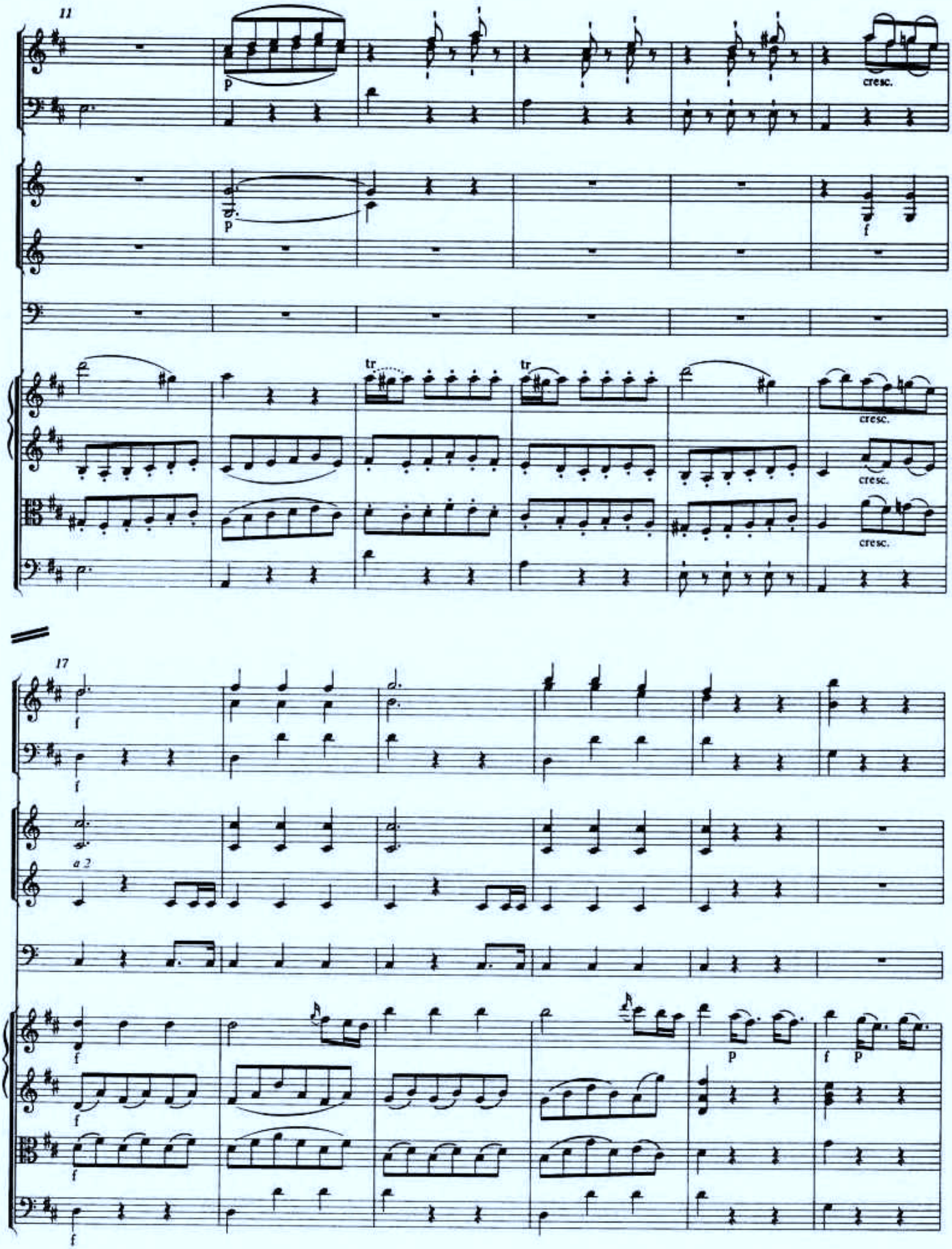


*) Vgl. Vorwort.


a 2
13
tr
f
p
coll'arco
20
pizzicato
27
1.
2.



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


11
p
cresc.
p
f
tr
tr
cresc.
cresc.
cresc.
17
f
f
a 2
f
f
f
f
p
f
p

CODA

23

FINALE

Presto

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II in Re / D

Tromba I, II in Re / D

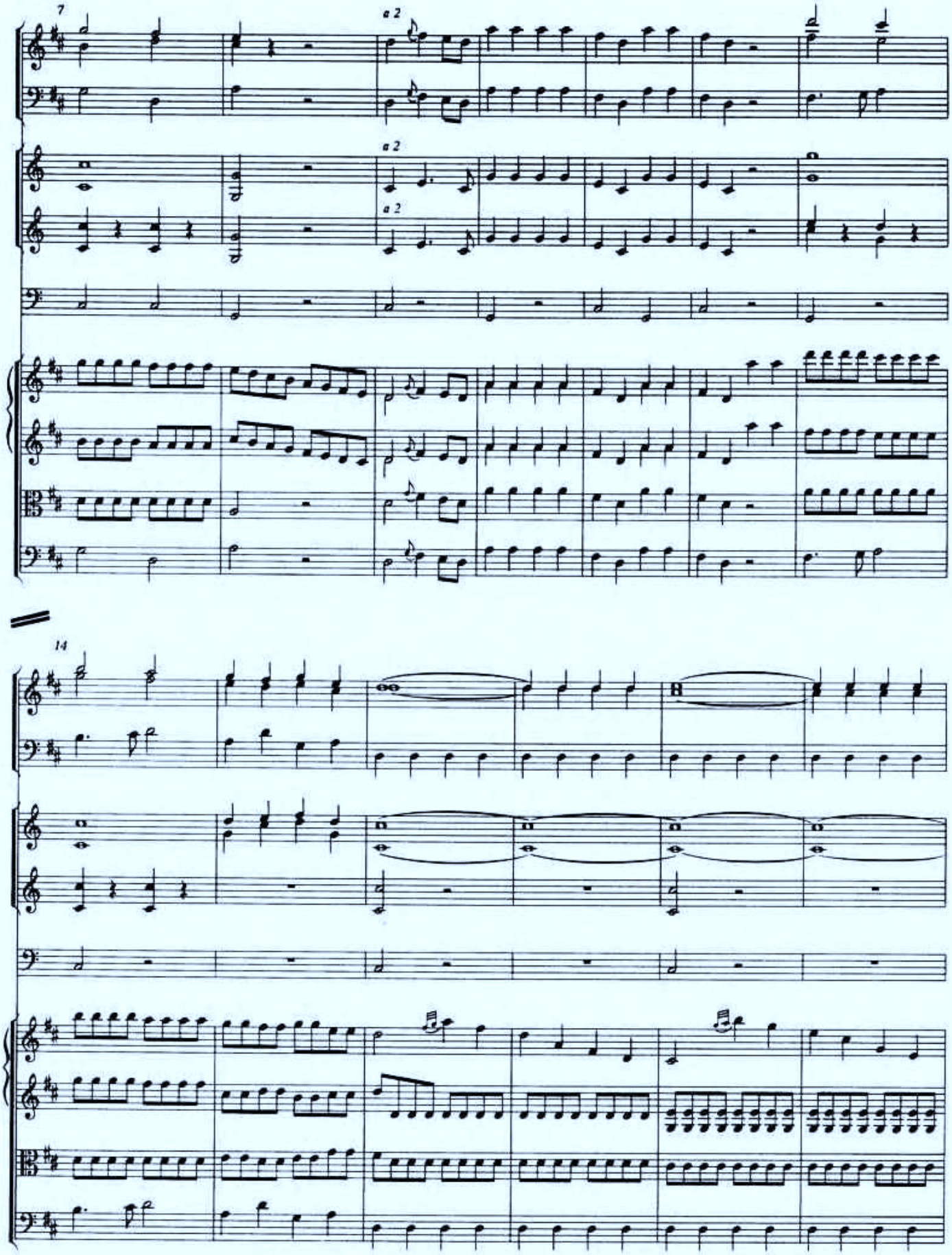
Timpani in Re-La / D-A

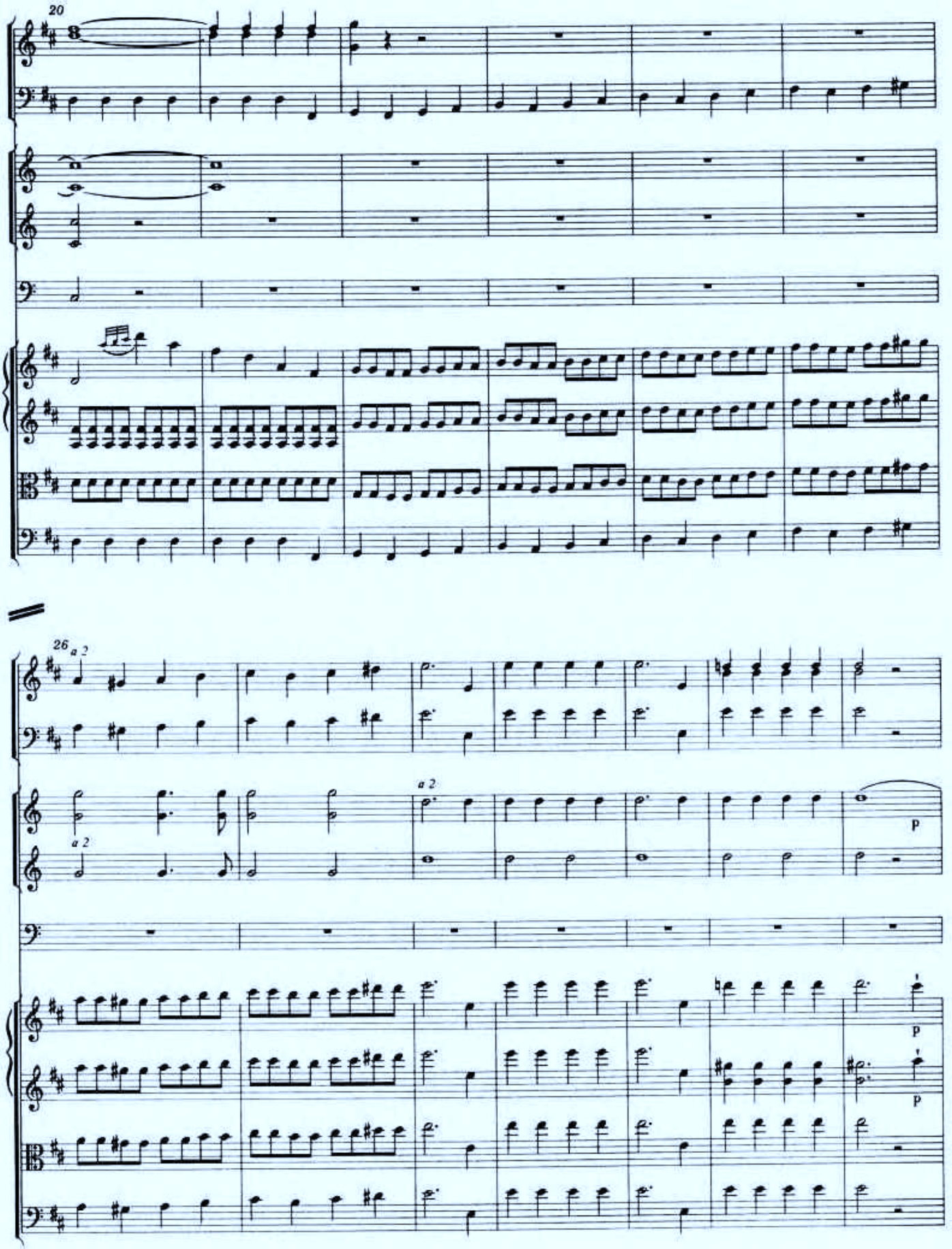
Violino I

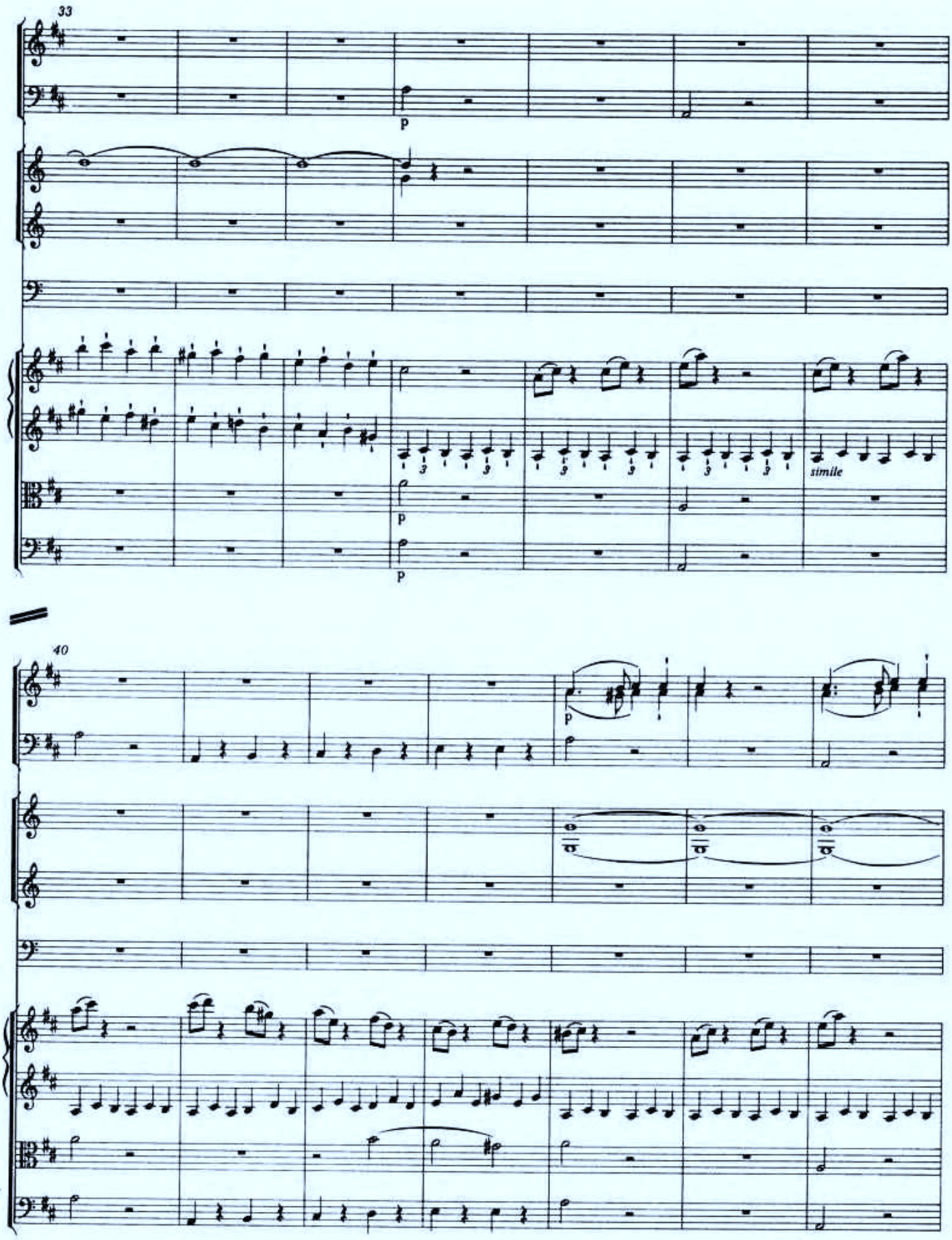
Violino II

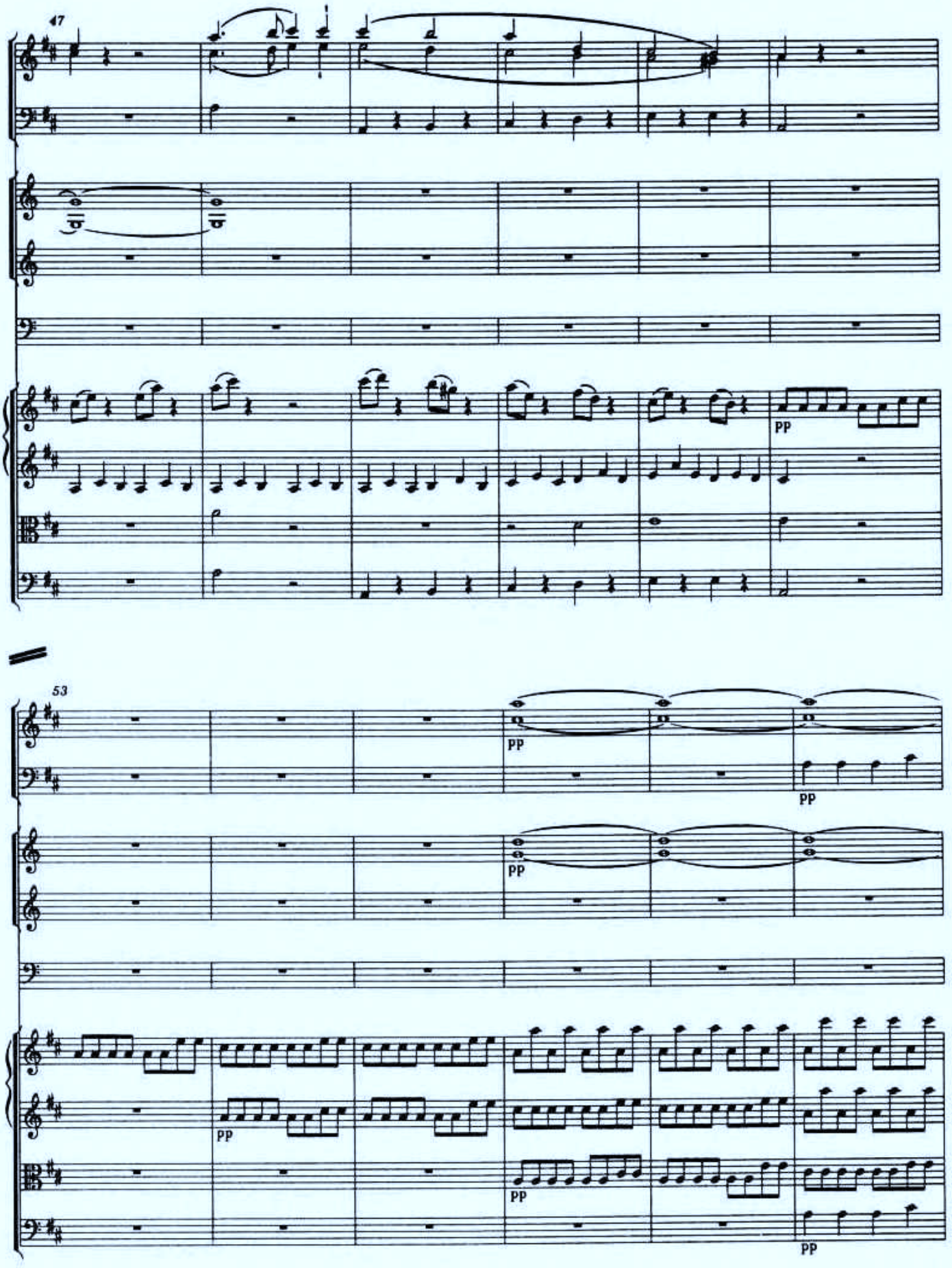
Viola I, II

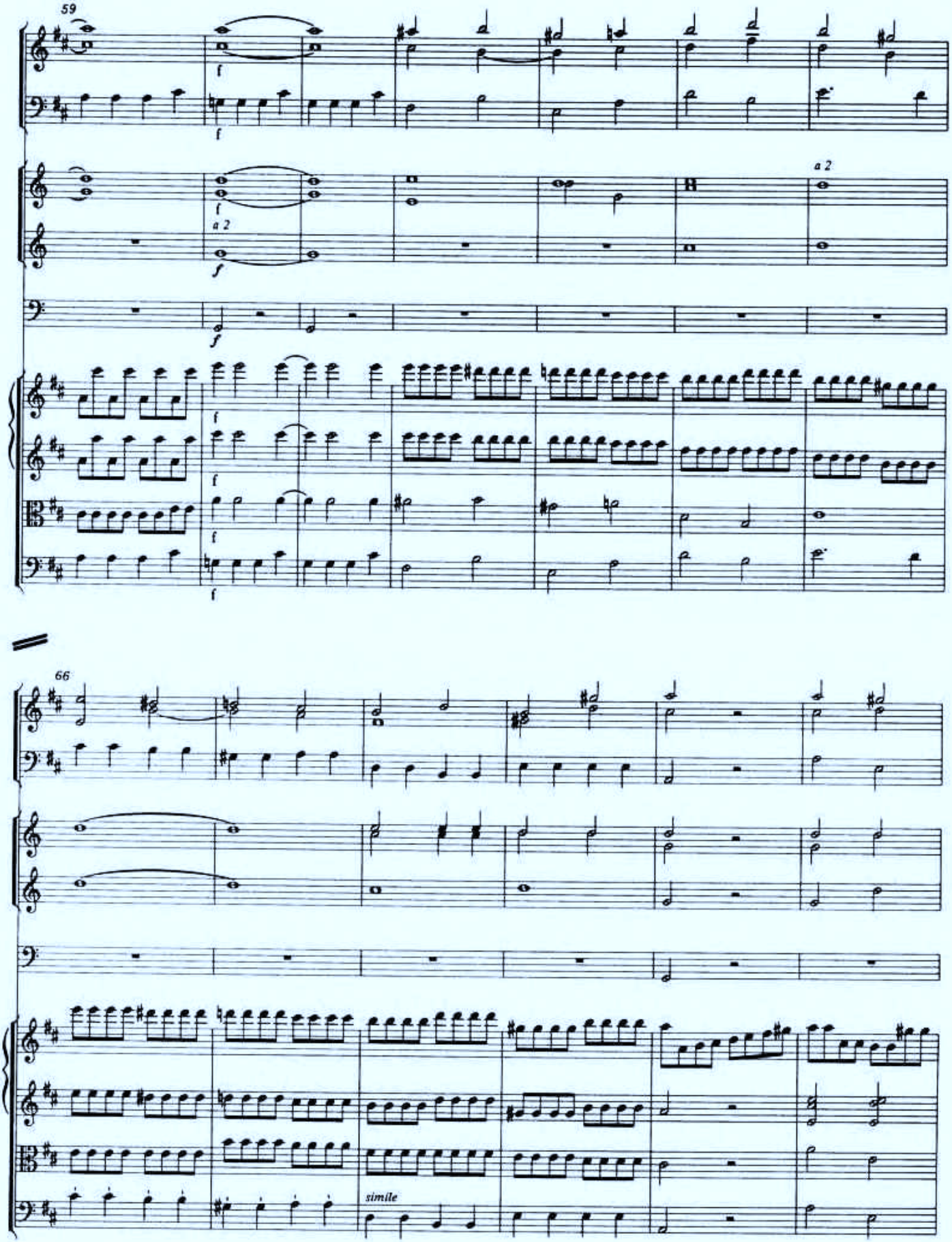
Bassi

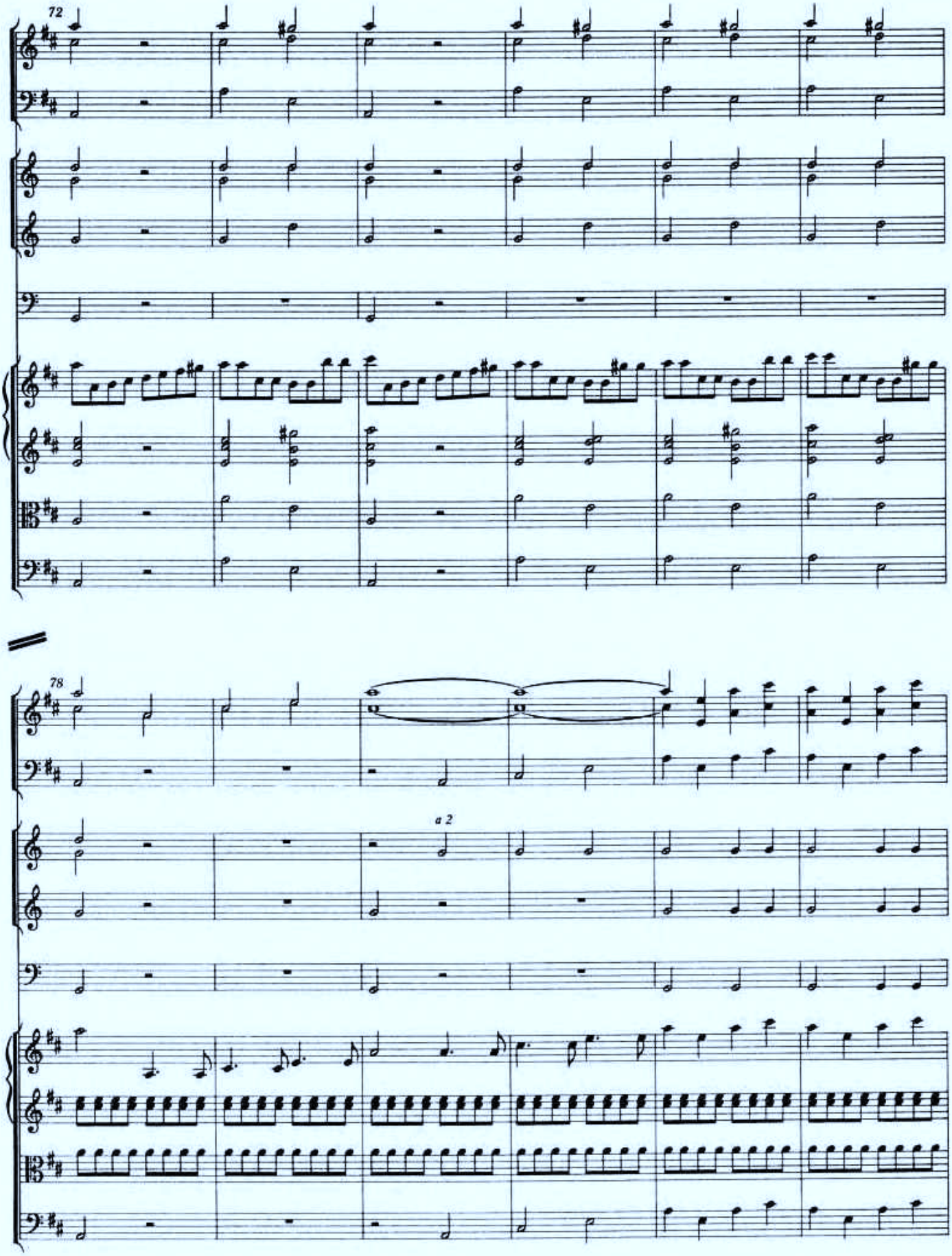

7
a 2
a 2
a 2
14

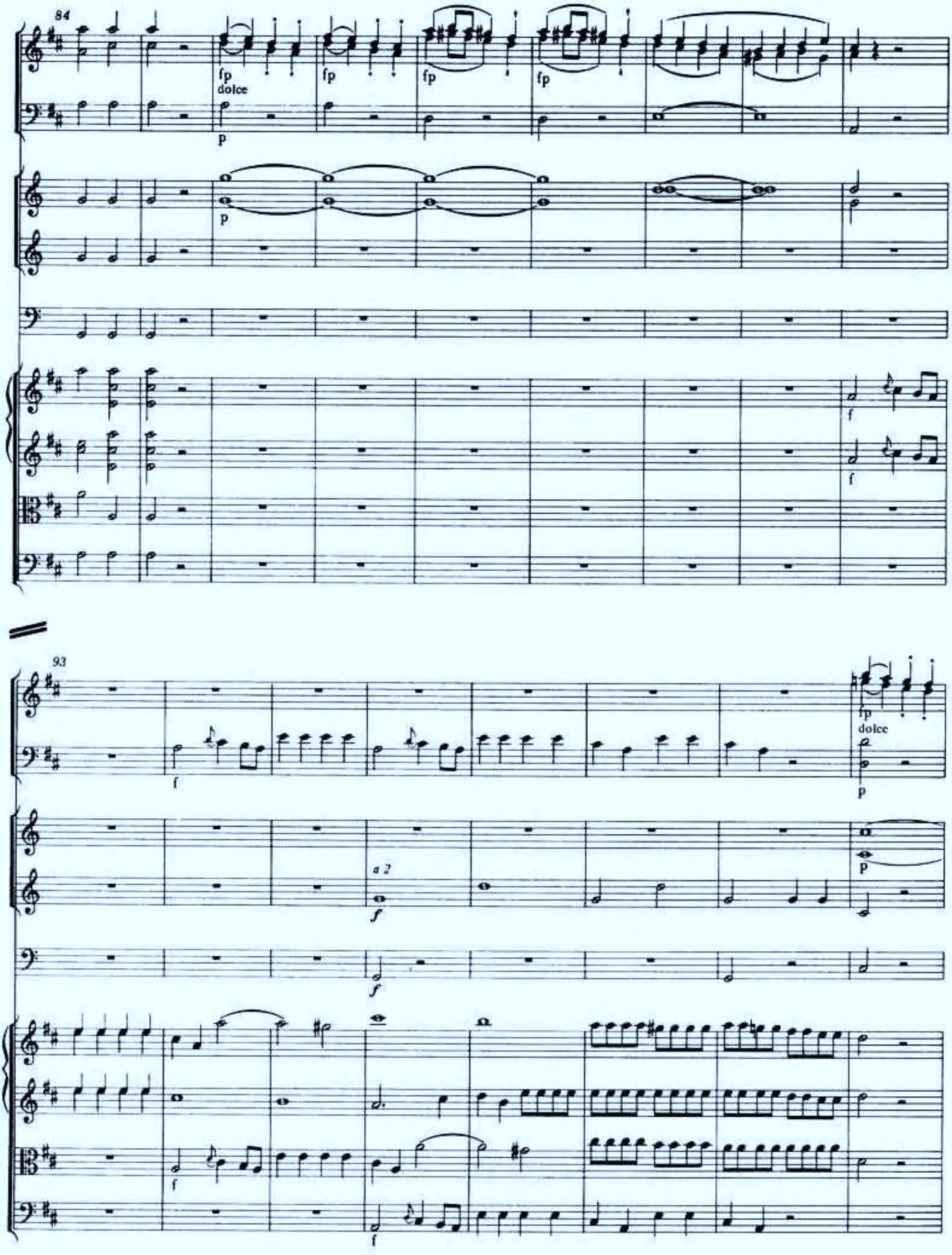

20
26
a 2
a 2
a 2
p
p
p

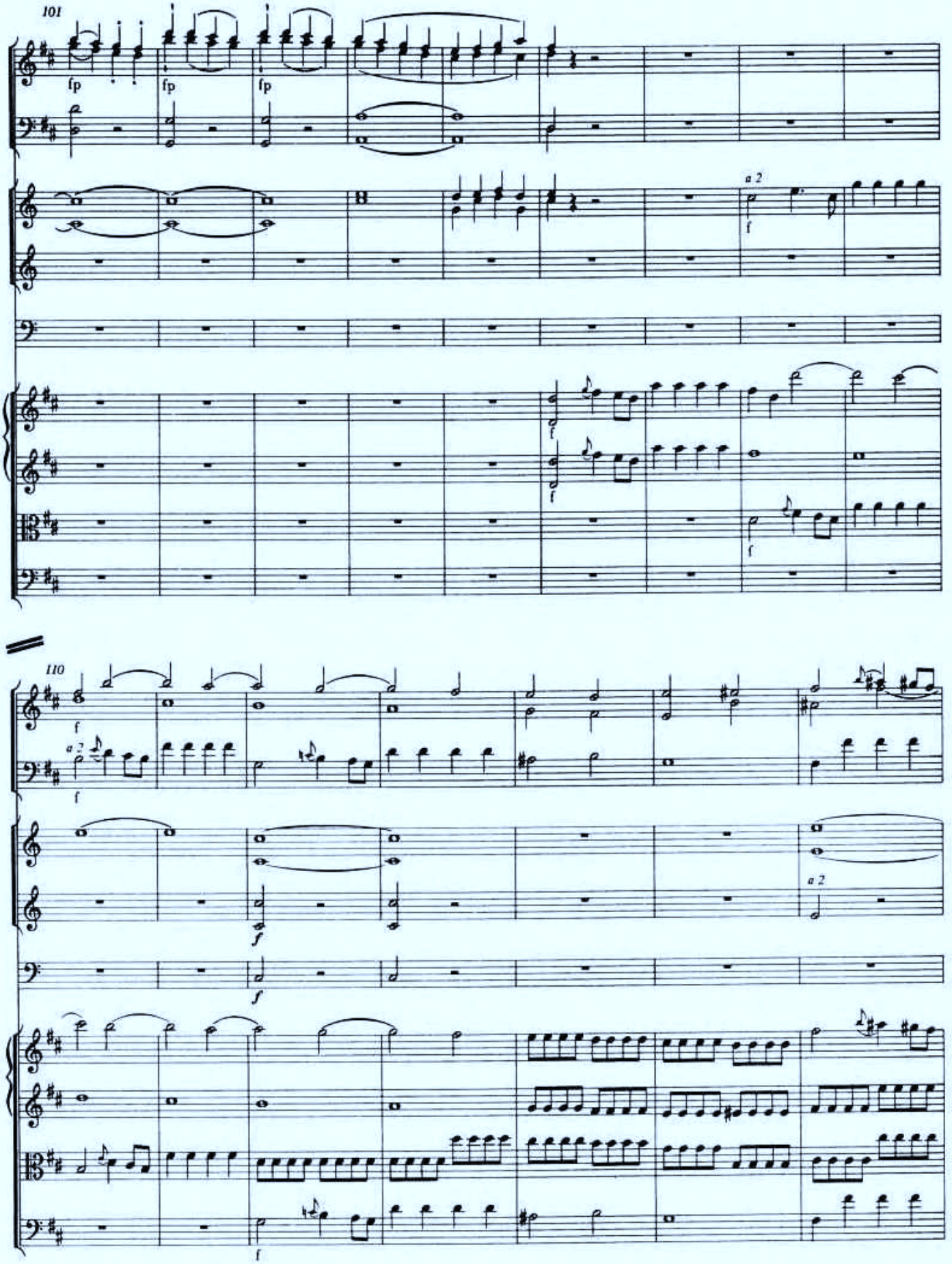

33
p
p
p
simile
40
p

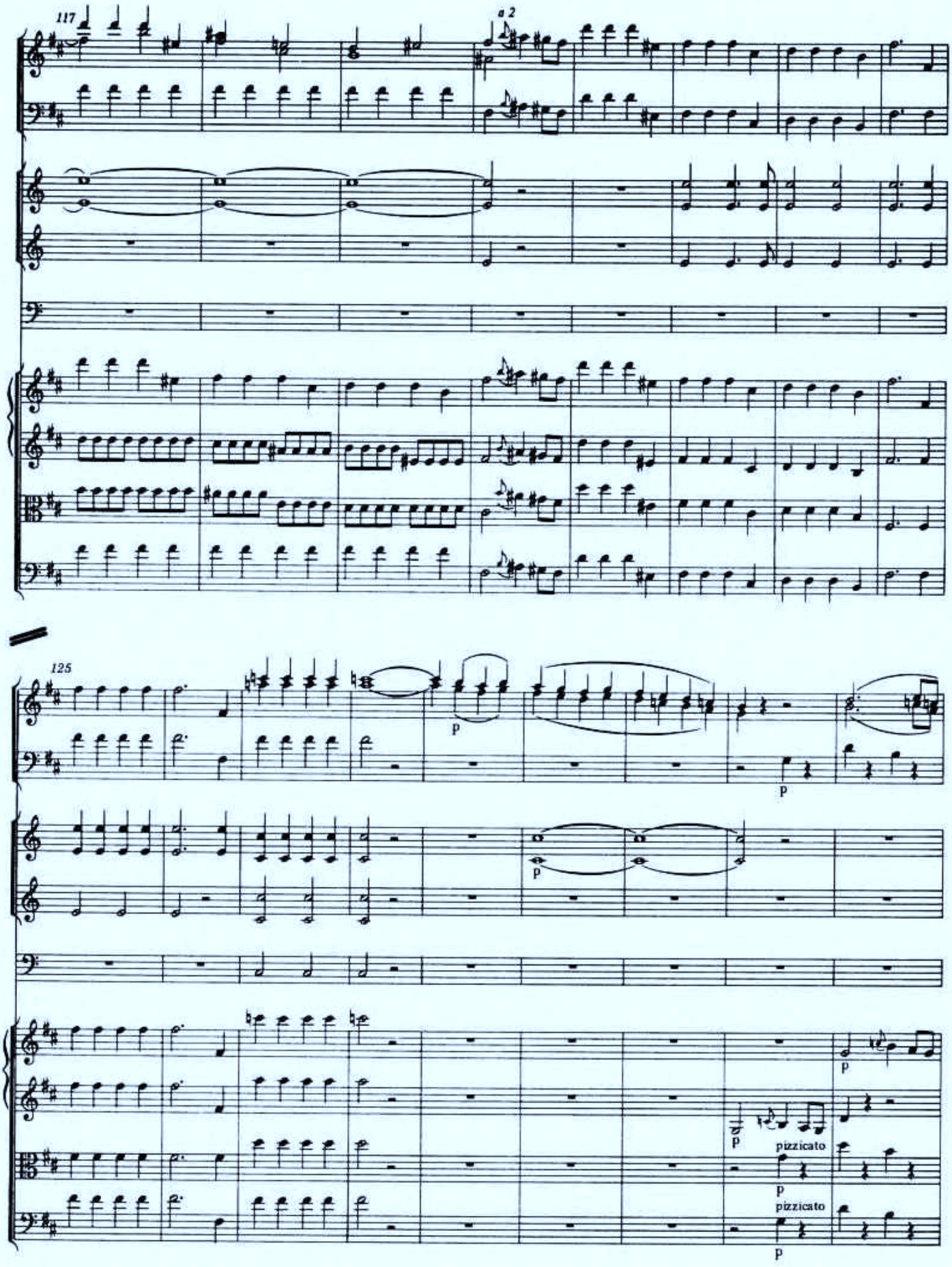

47
pp
53
pp
pp
pp
pp
pp
pp

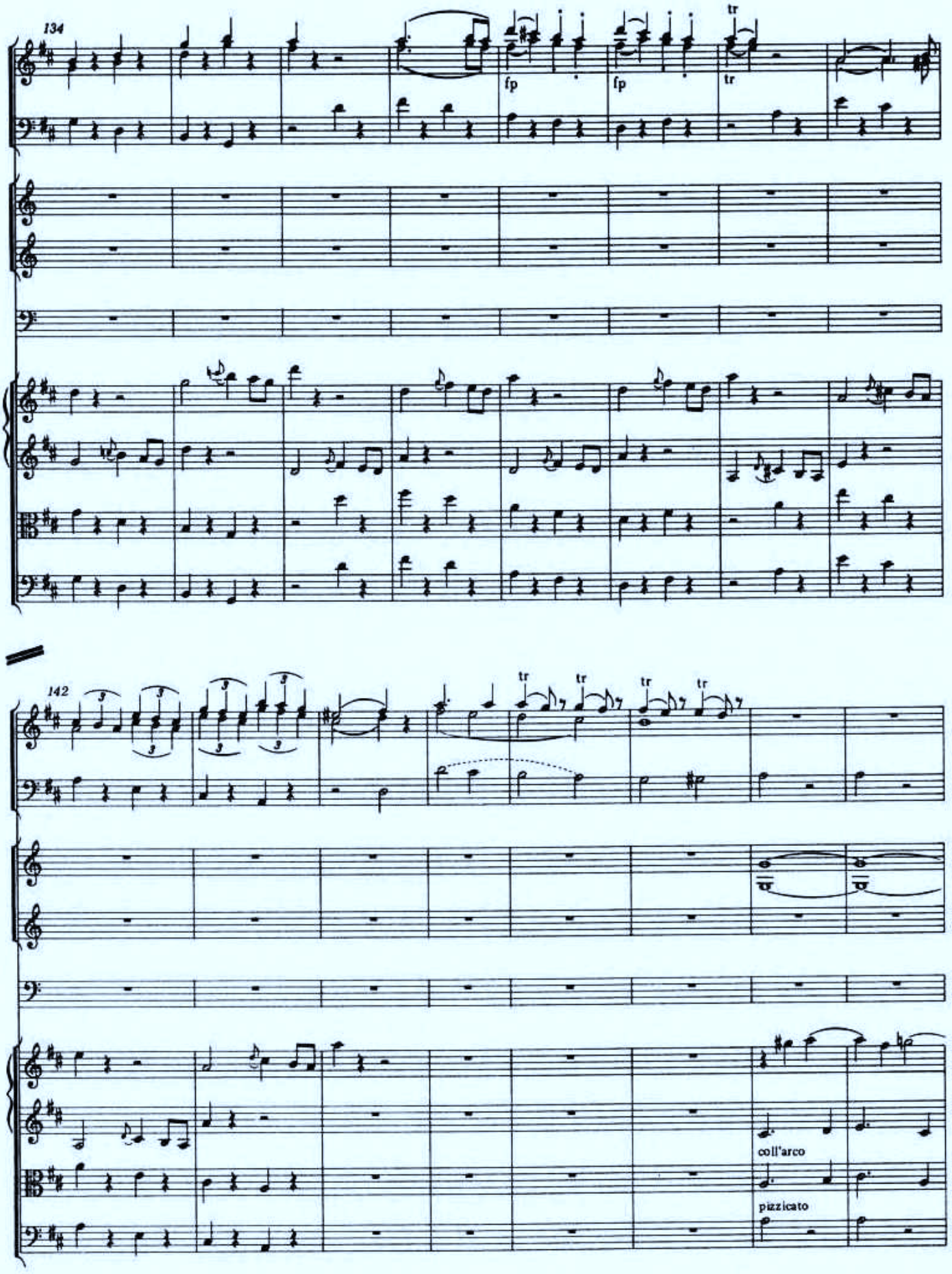

59
f
a 2
66
simile

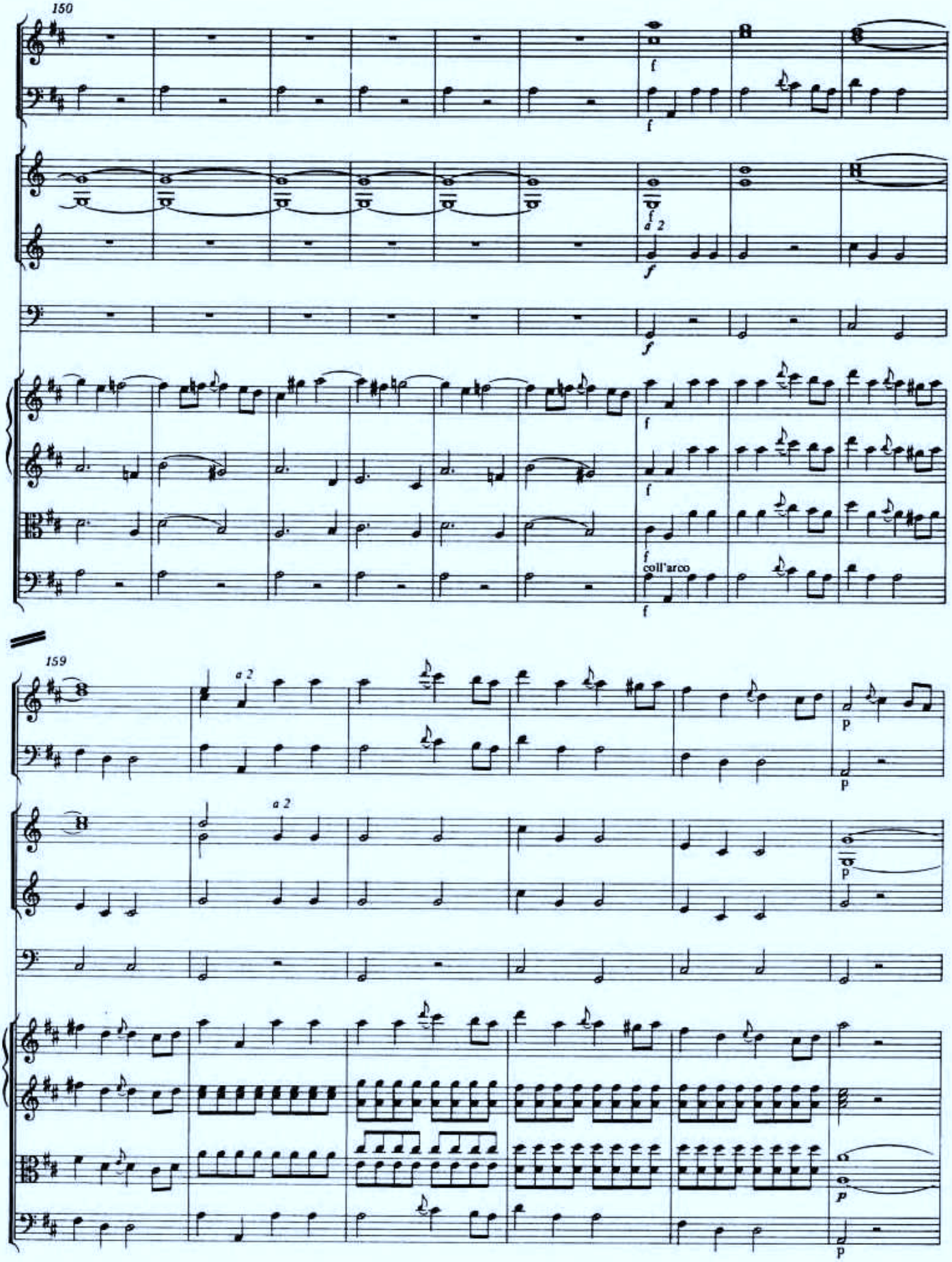

72
78
a 2

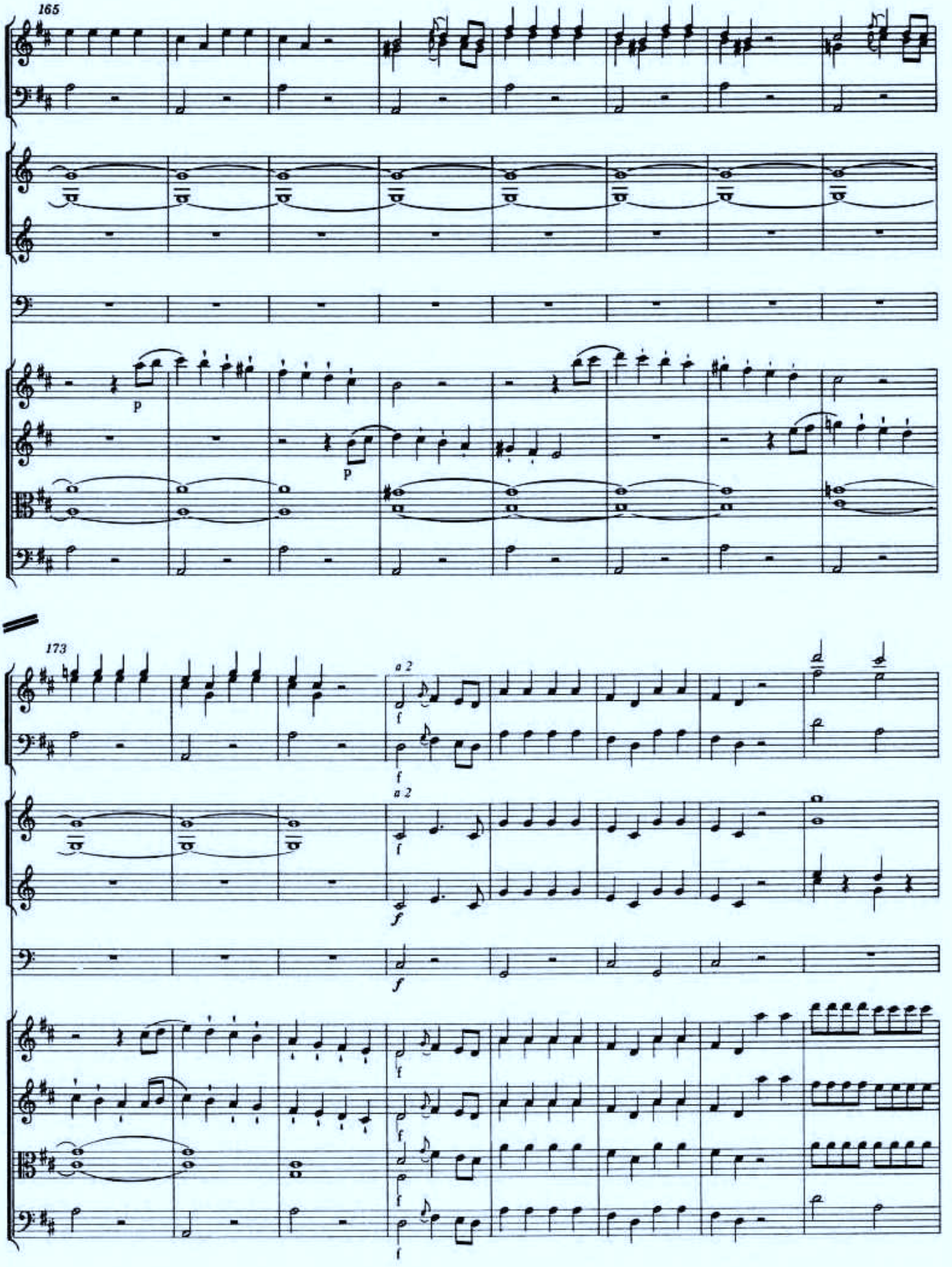

84
fp
dolce
p
fp
fp
fp
p
f
f
93
f
fp
dolce
p
a 2
f
p
f
f
f


101
fp
fp
fp
a 2
f
f
f
110
f
a 2
f
f
a 2
f

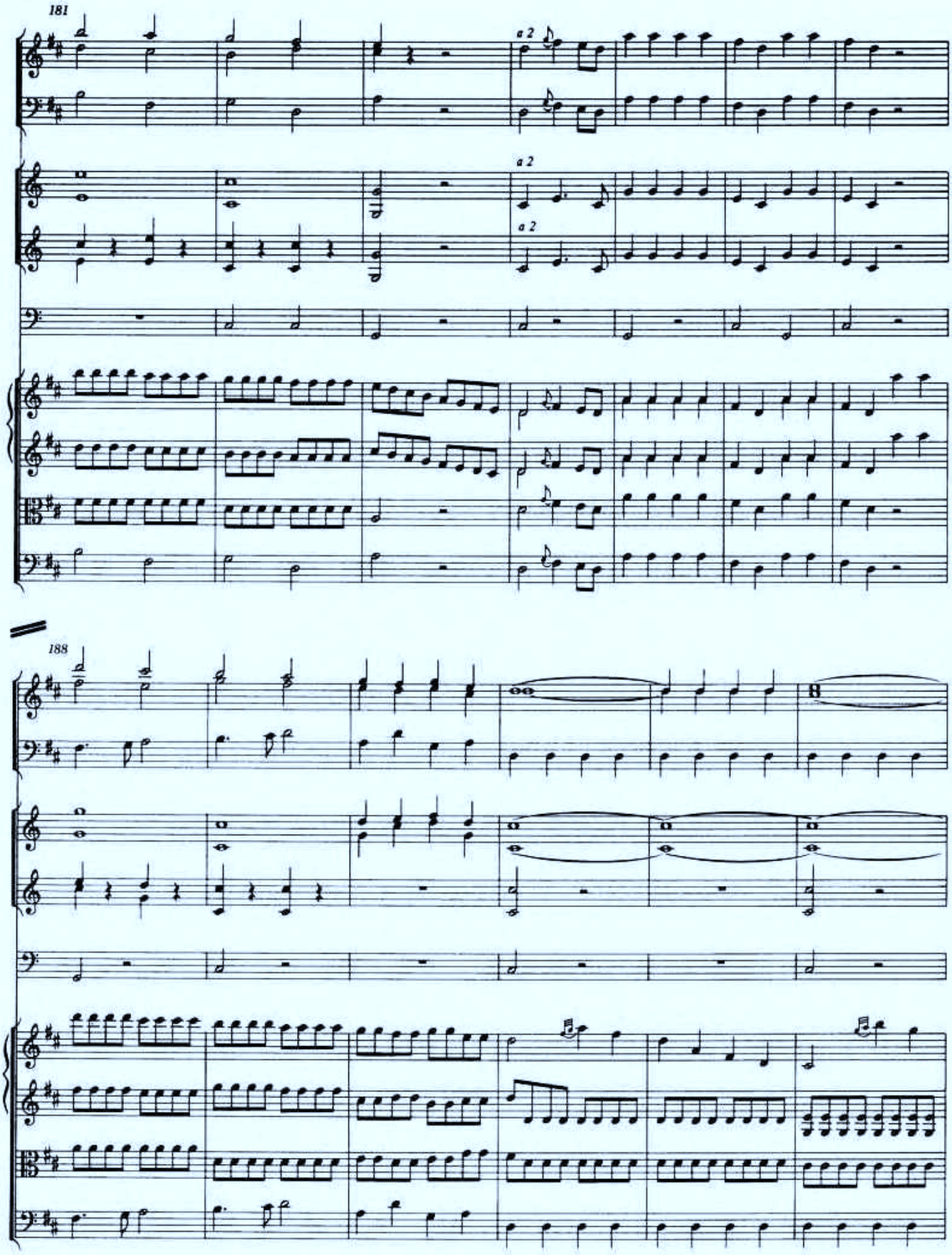

117
a 2
125
p
p
p
p
pizzicato
p
pizzicato
p

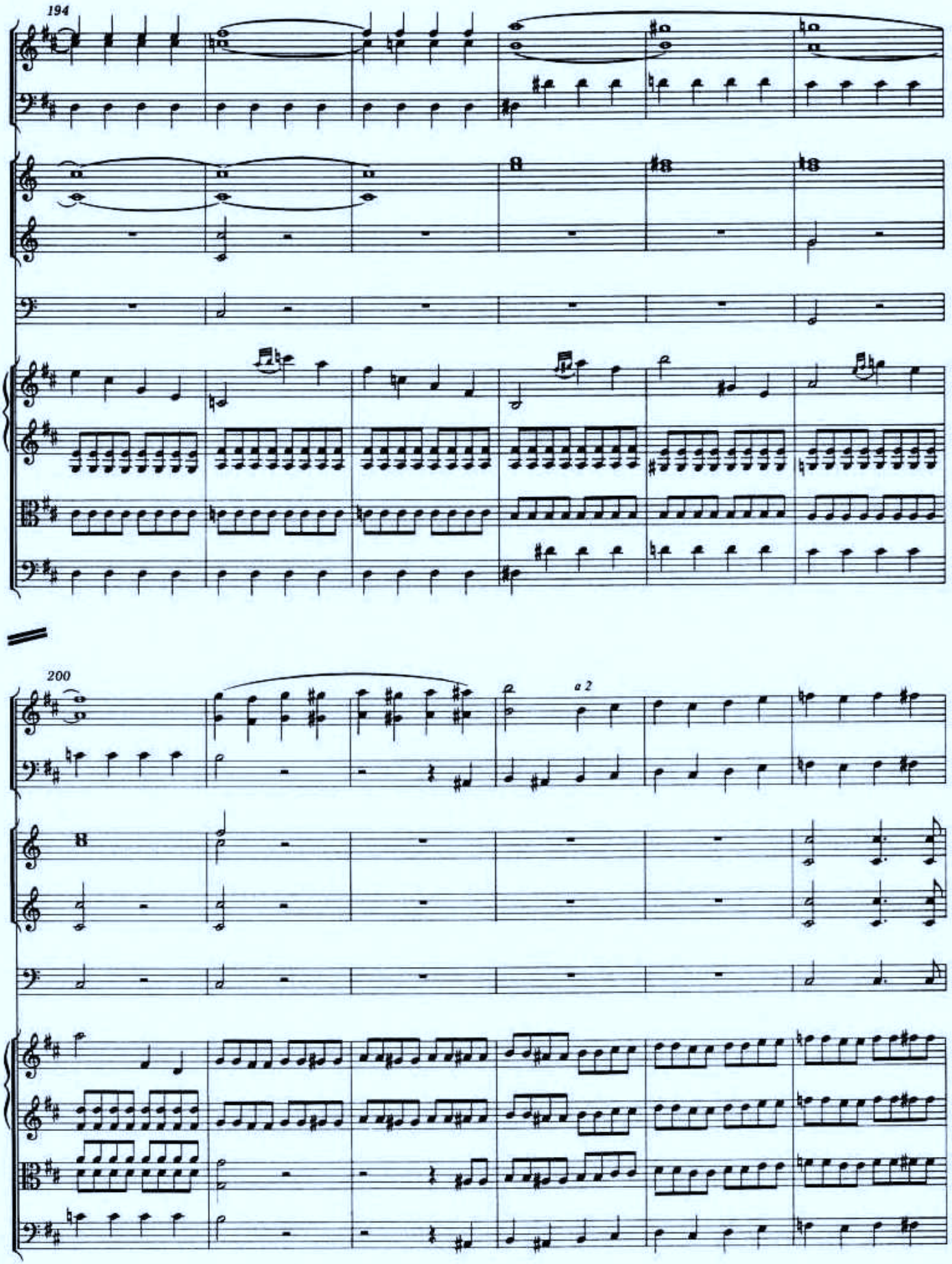

134
fp
fp
tr
tr
142
tr
tr
tr
tr
coll'arco
pizzicato

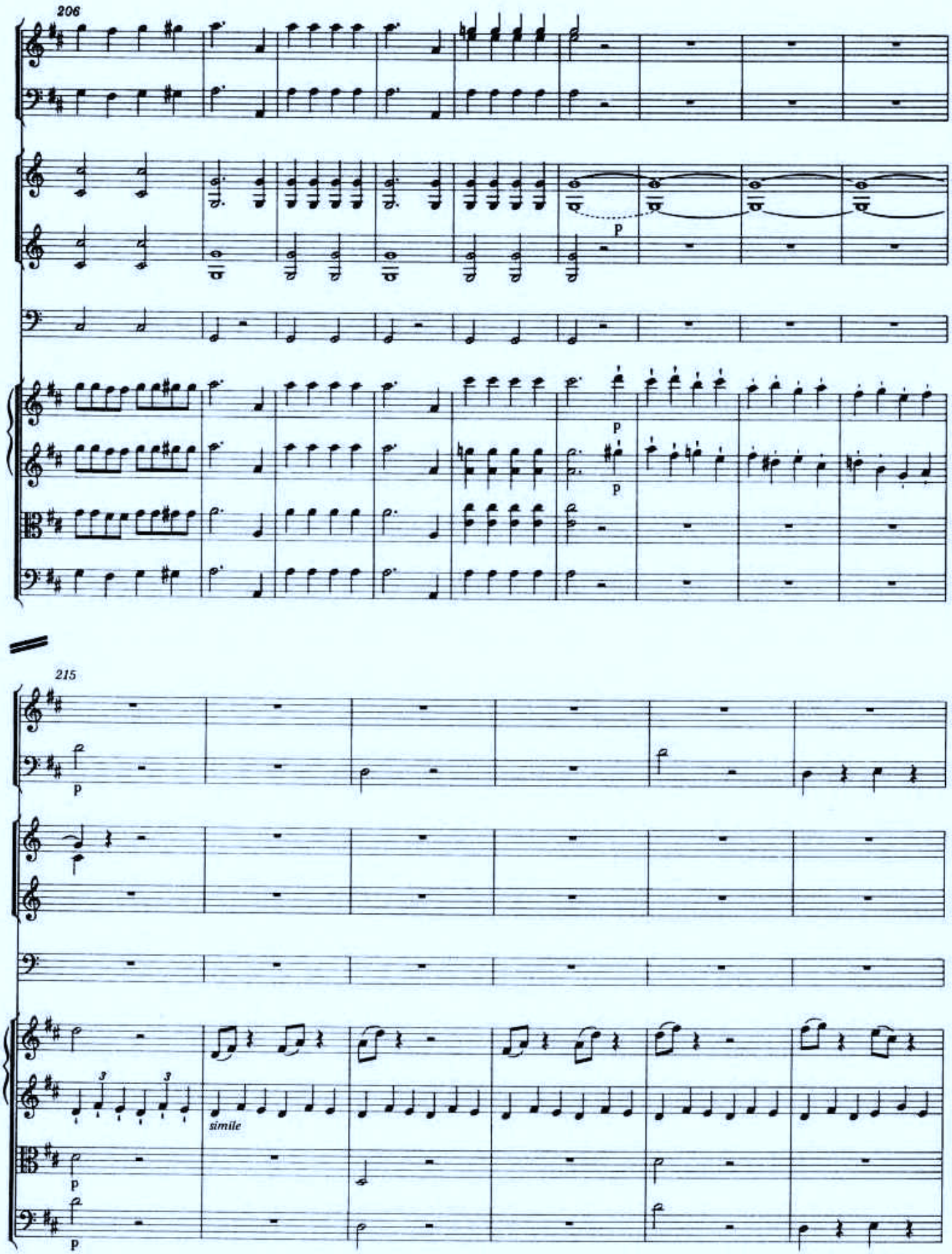

150
f
a 2
coll'arco
159
a 2
p

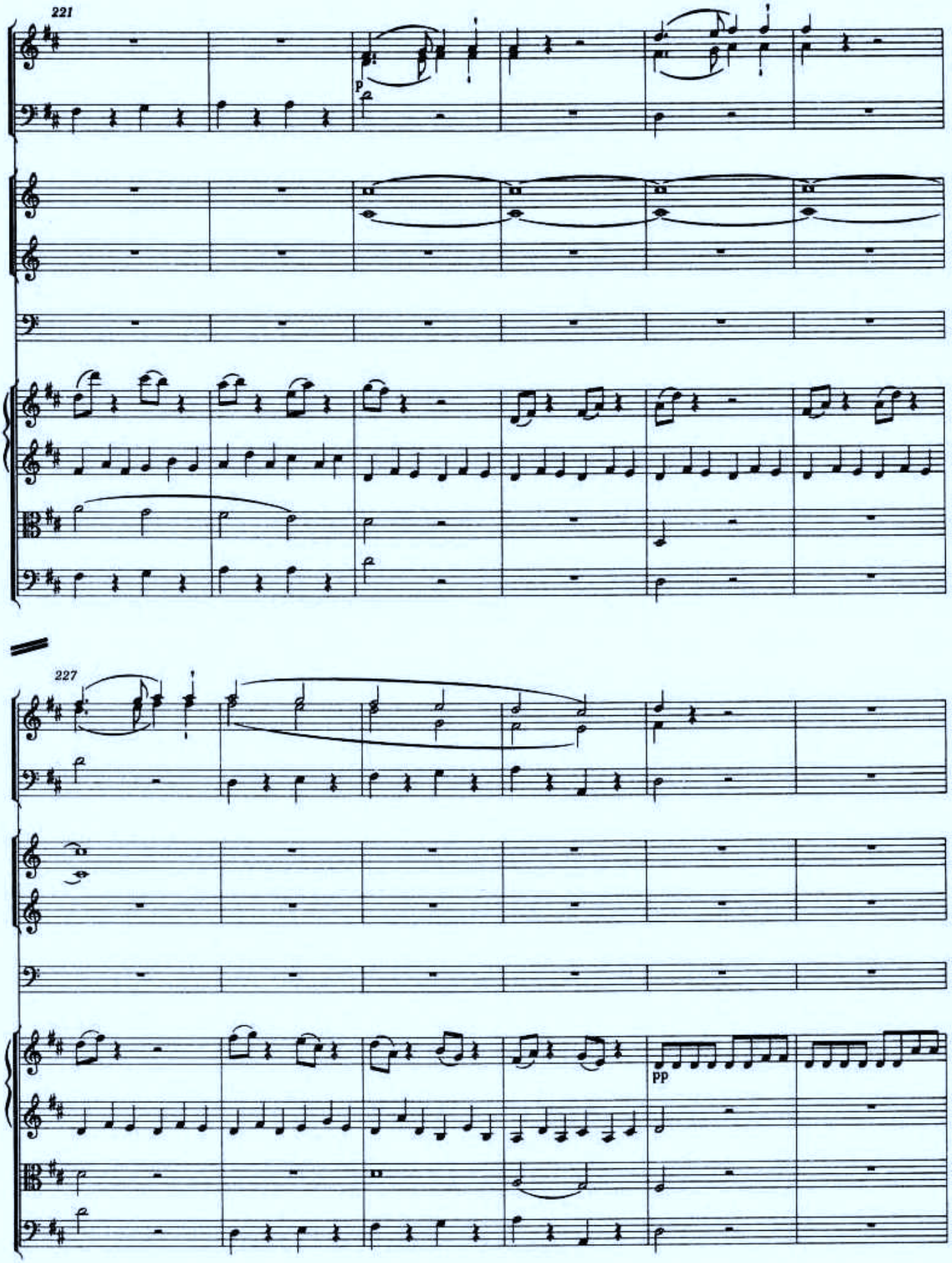


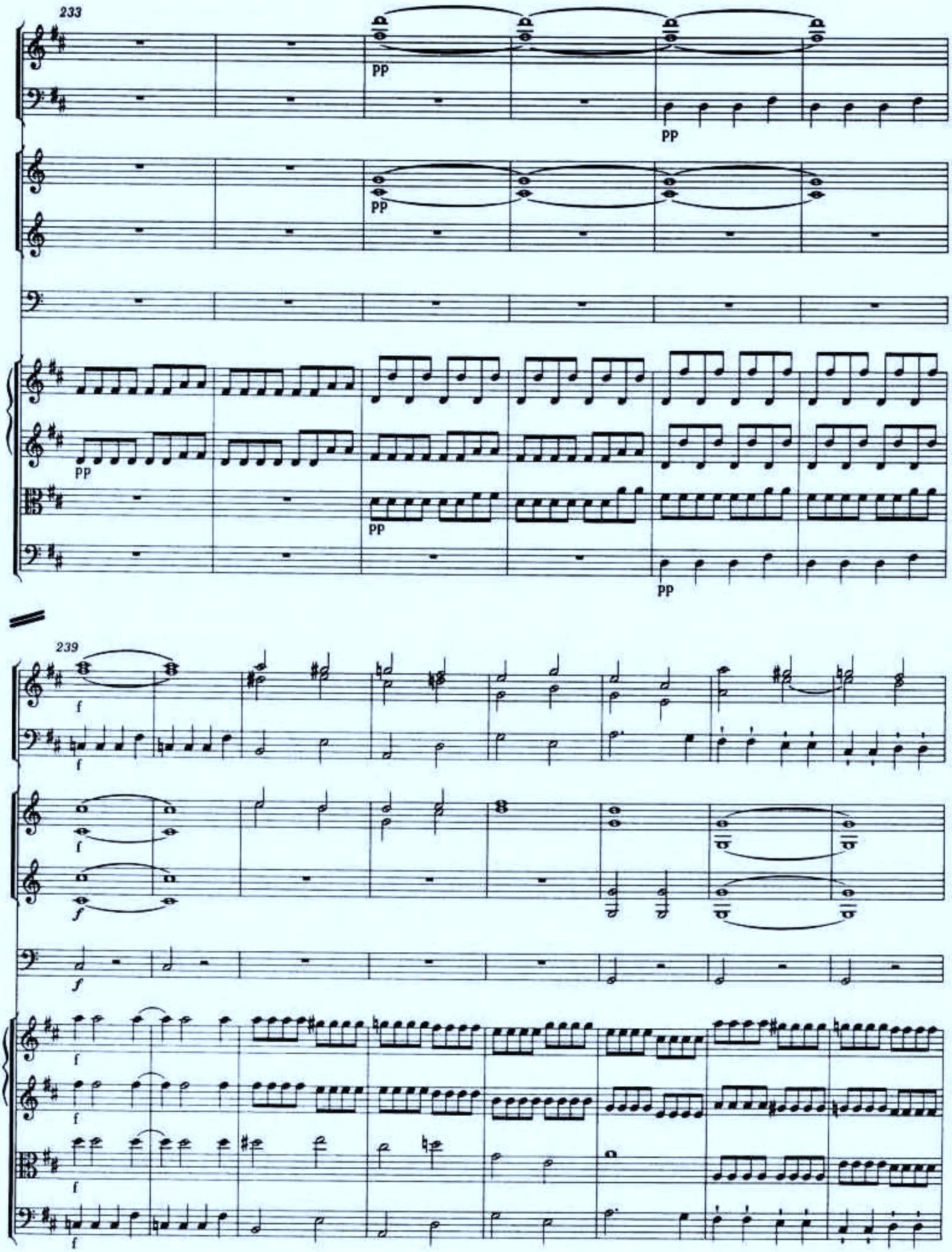
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

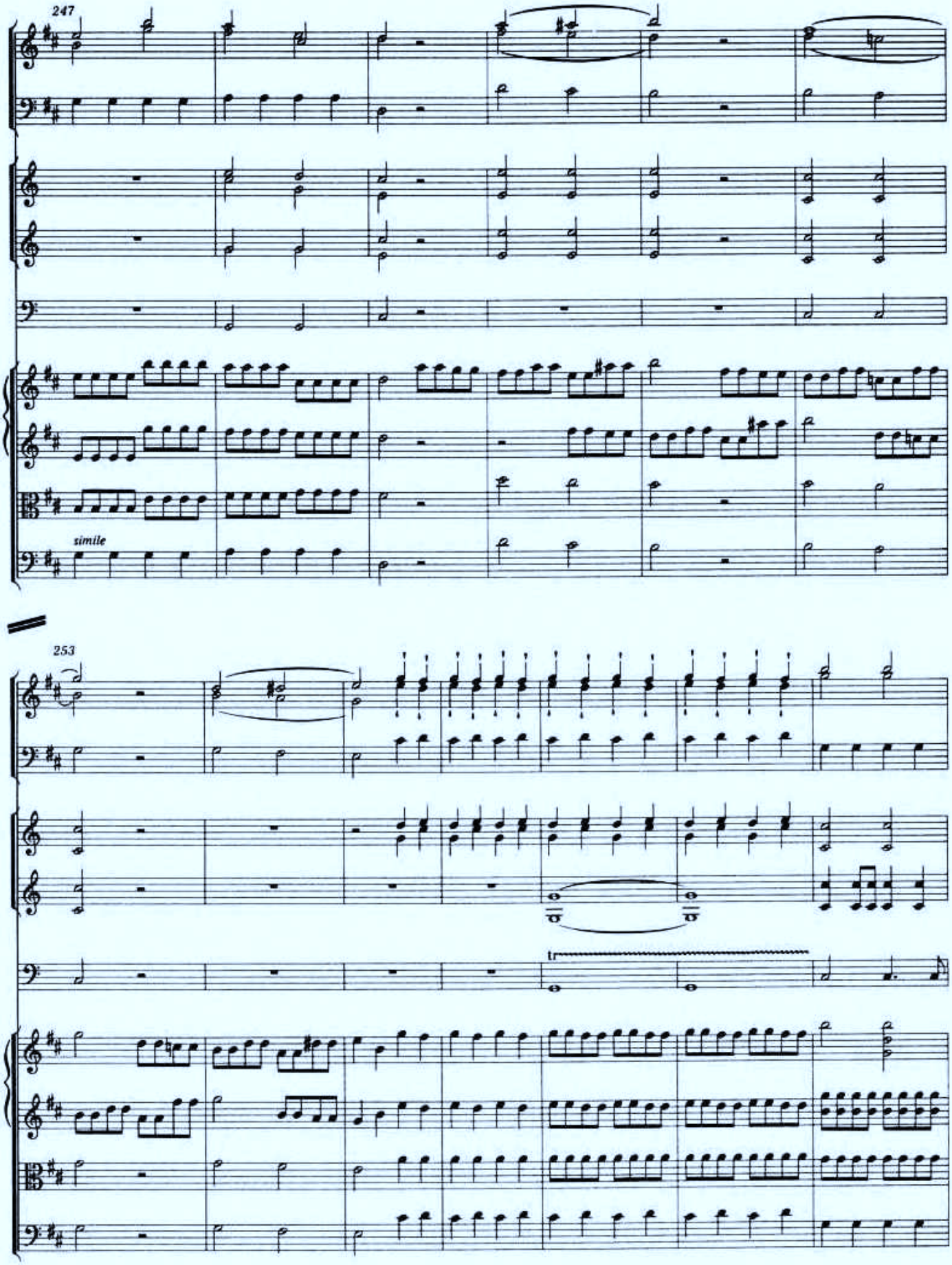

181
a 2
a 2
a 2
188

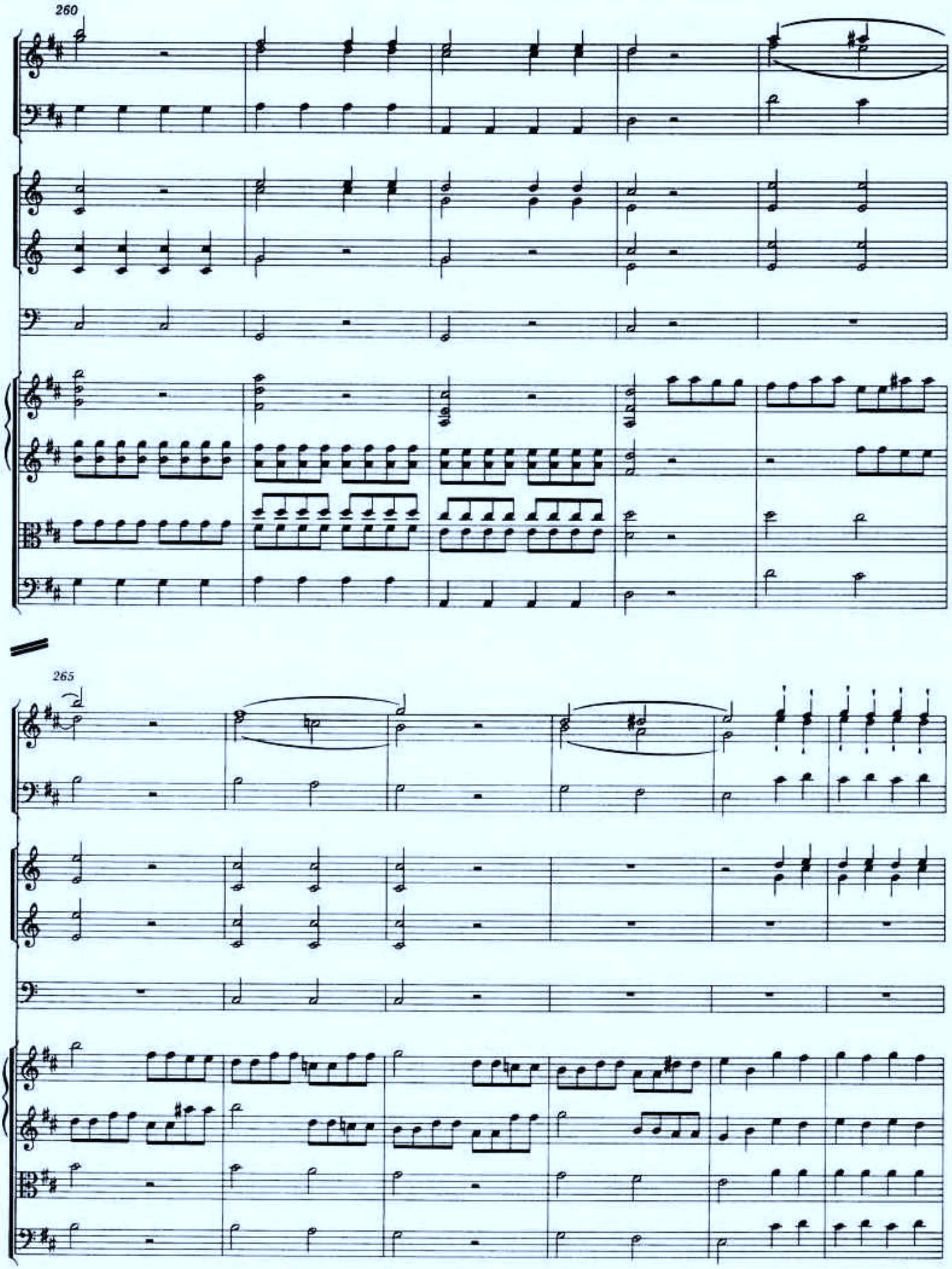

194
200
a 2

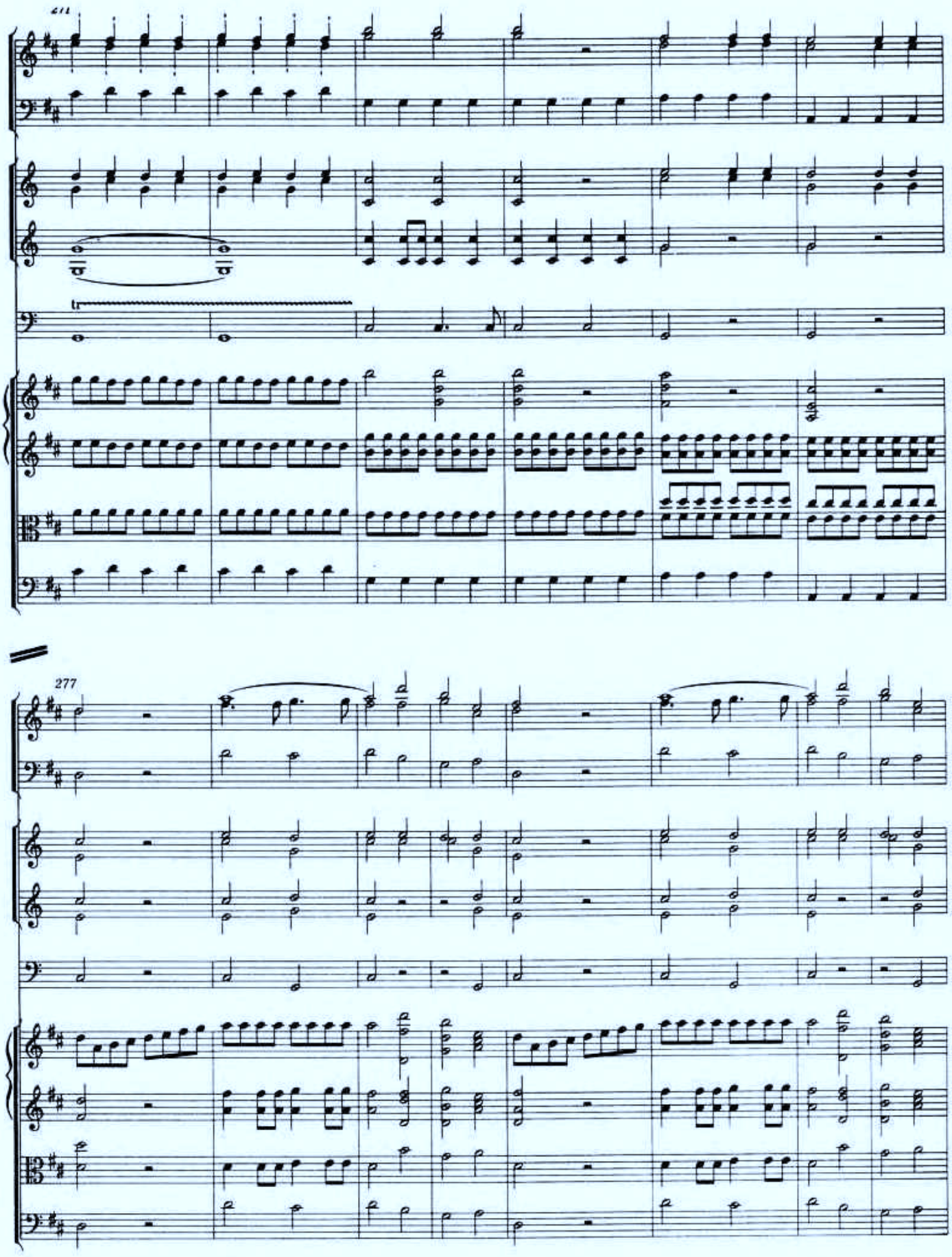

206
p
p
p
215
p
3
3
simile
p
p

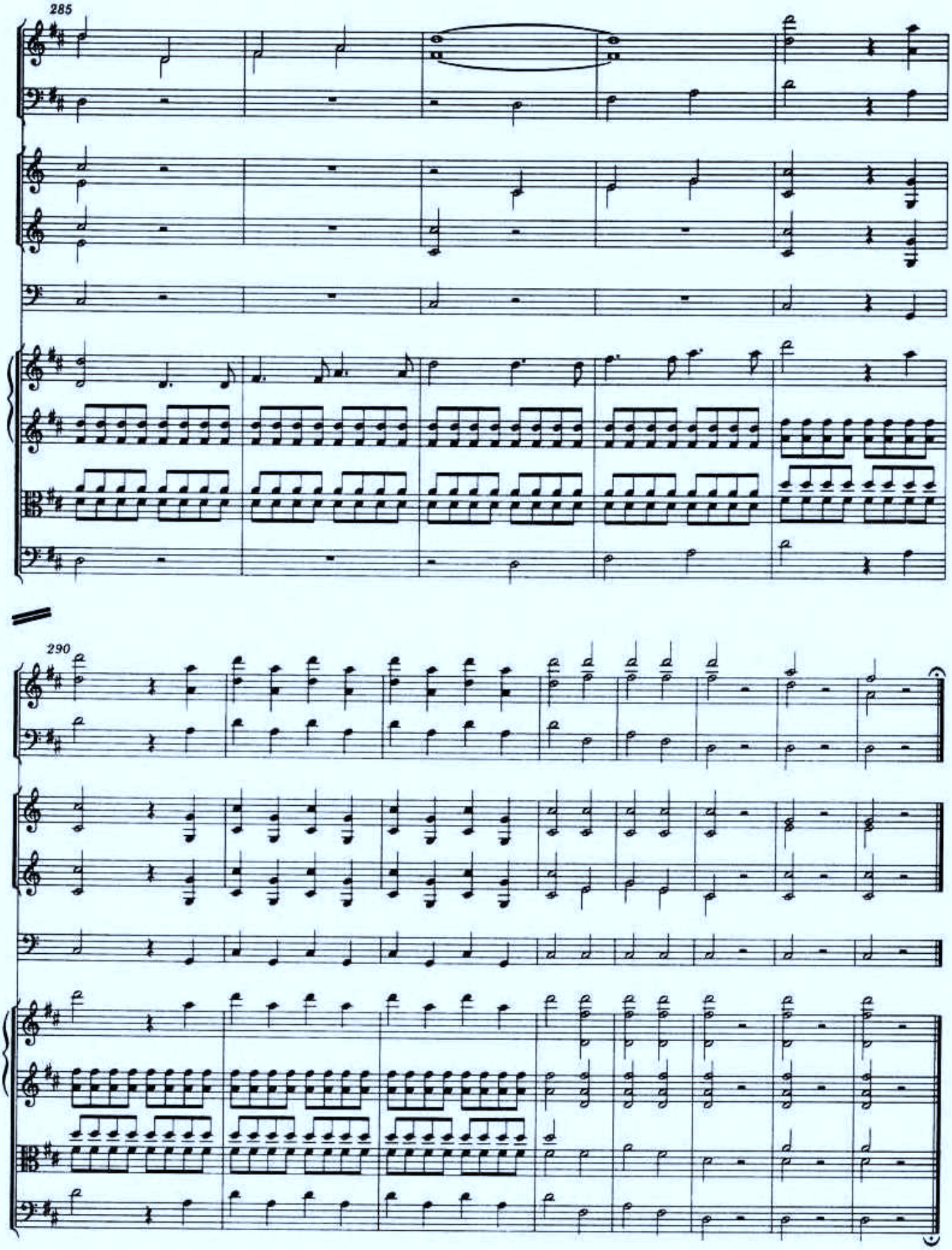

221
p
227
pp


233
PP
PP
PP
PP
PP
239
f
f
f
f
f
f
f
f


247
simile
253
tr


260
265




285
290

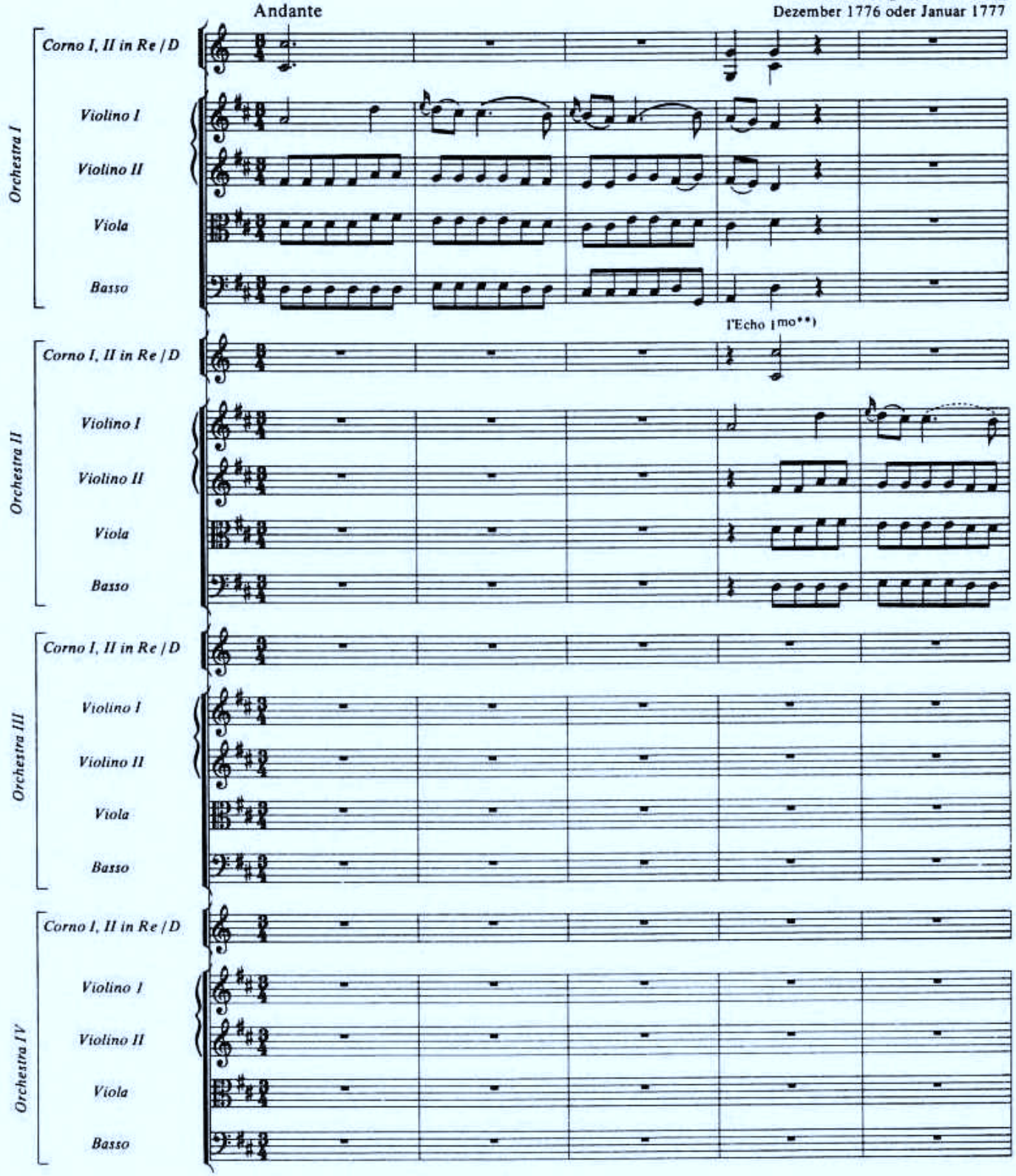
ANHANG

Notturno

für vier Orchester

KV 286 (269a)*)

Entstanden angeblich Salzburg, Dezember 1776 oder Januar 1777

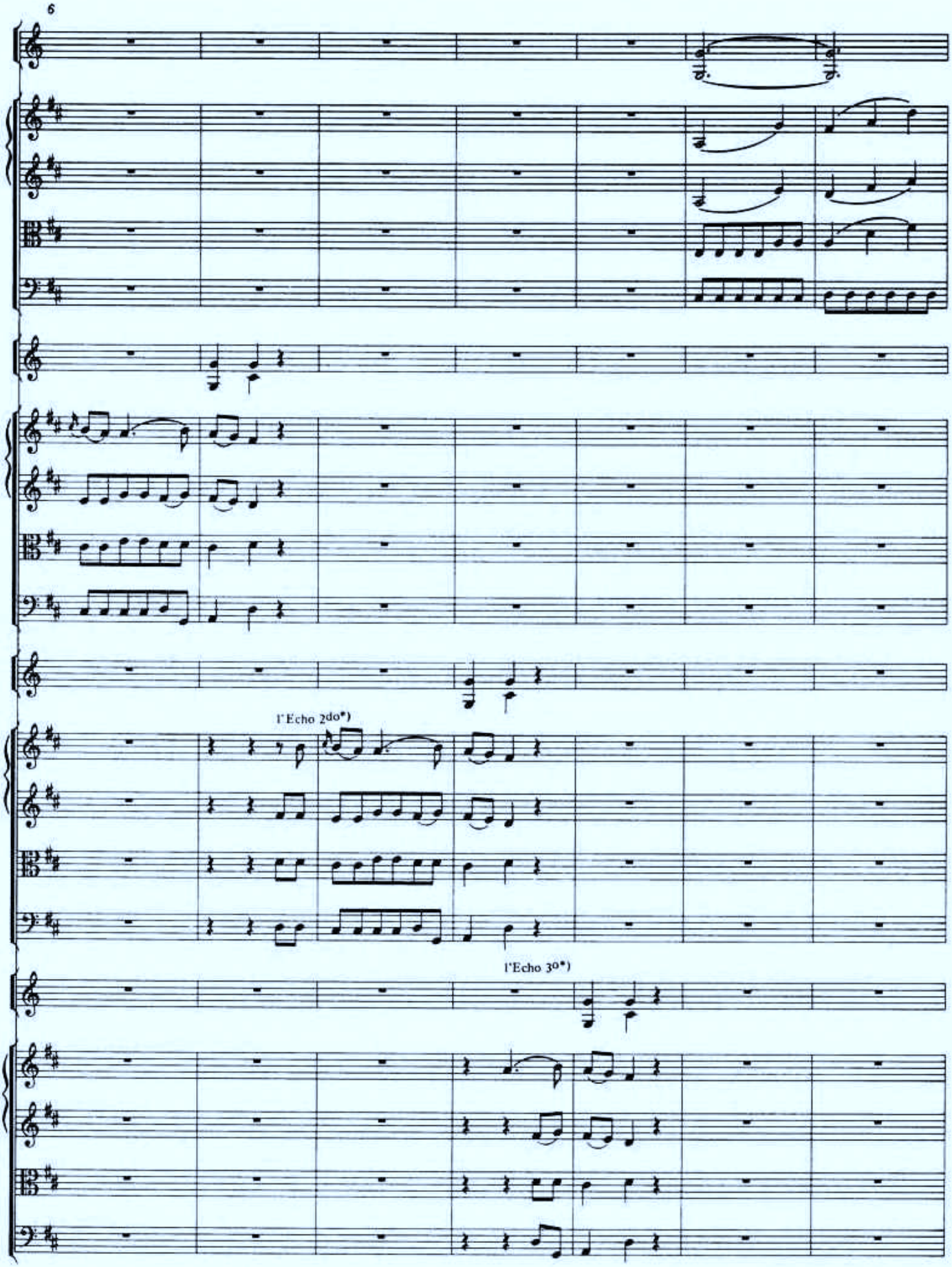


*) Wahrscheinlich nicht alle Sätze überliefert; vgl. Vorwort.

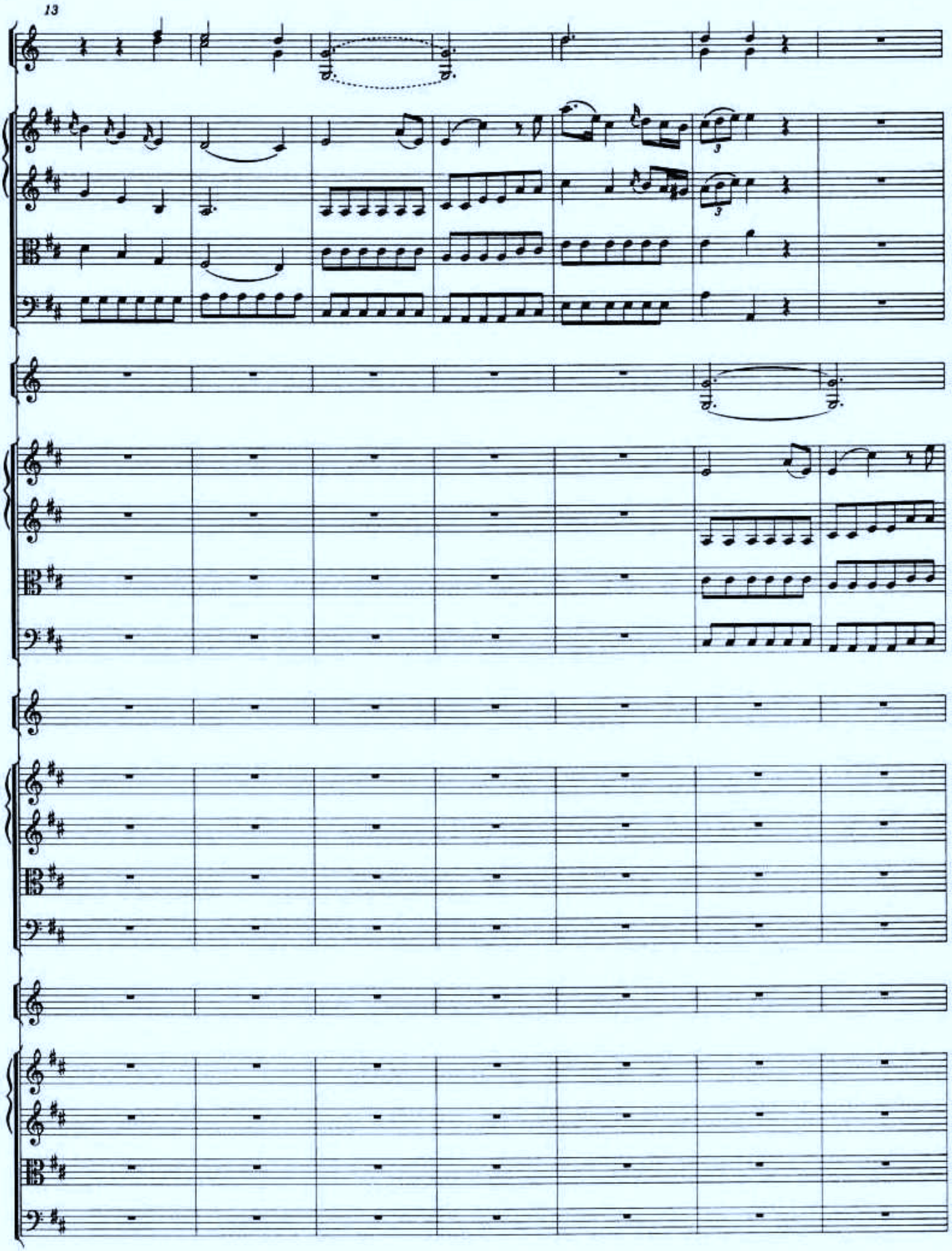
**) So in Mozarts verschollenem Autograph, vgl. Krit. Bericht.

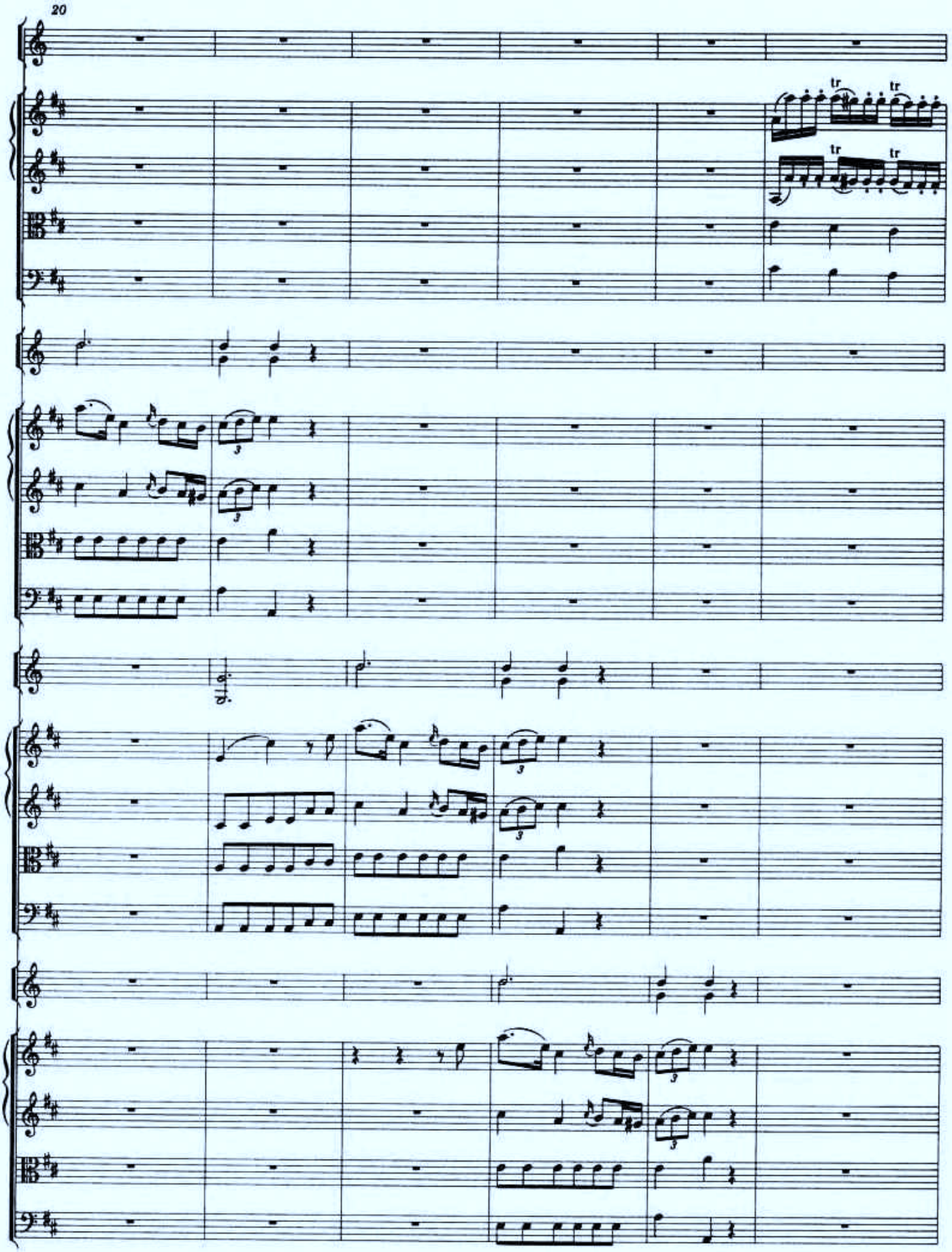
© 1981 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

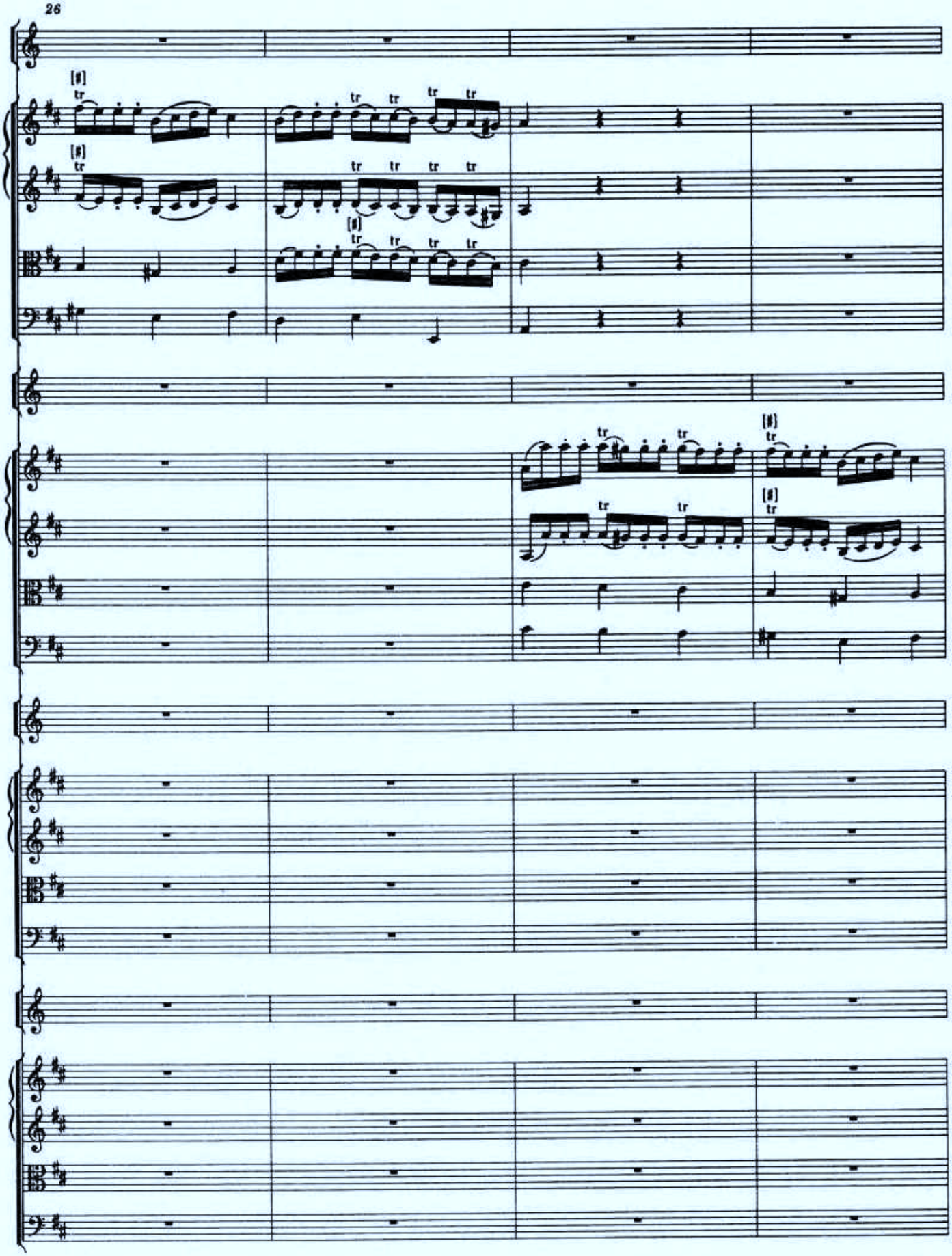
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

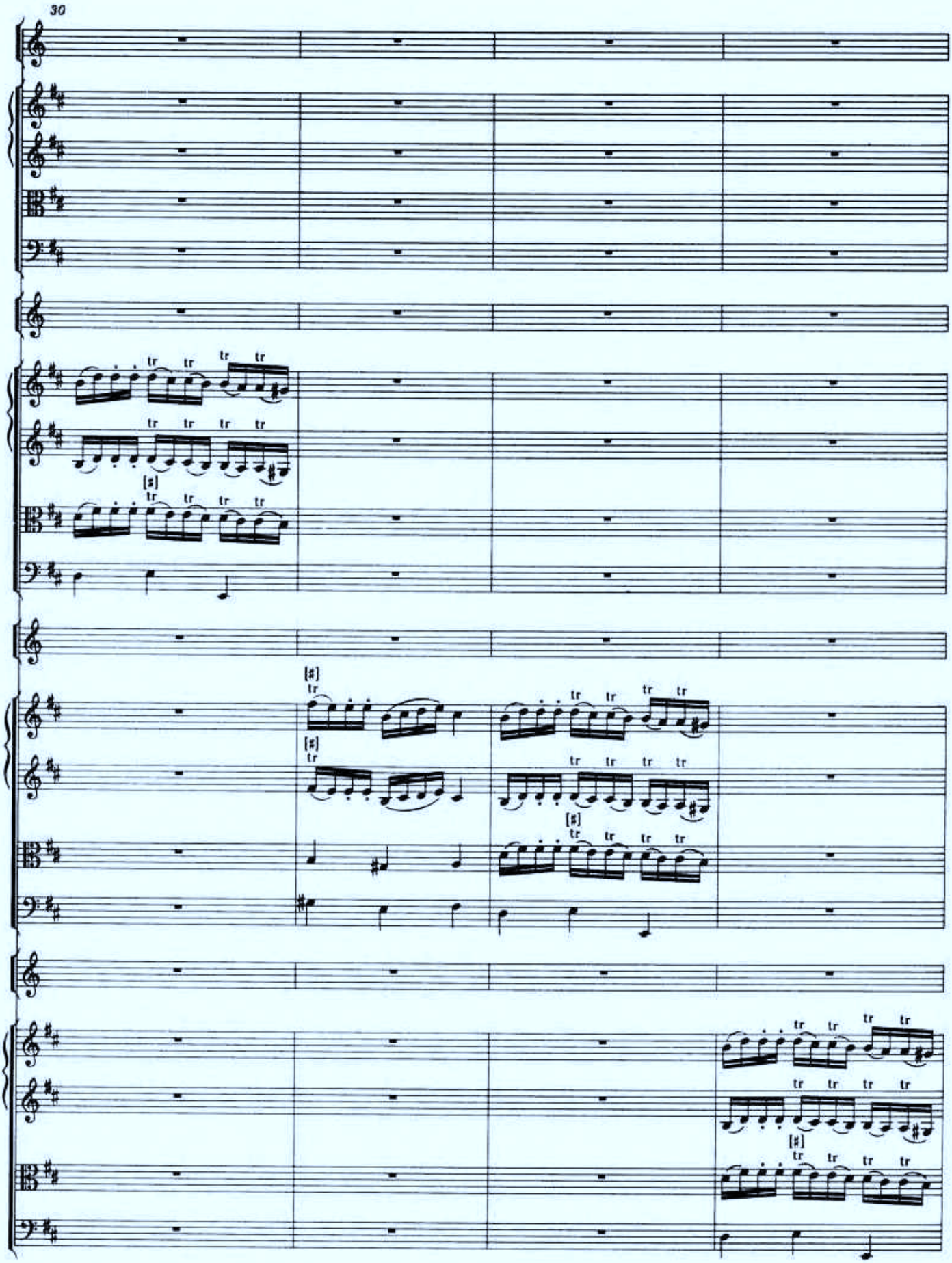


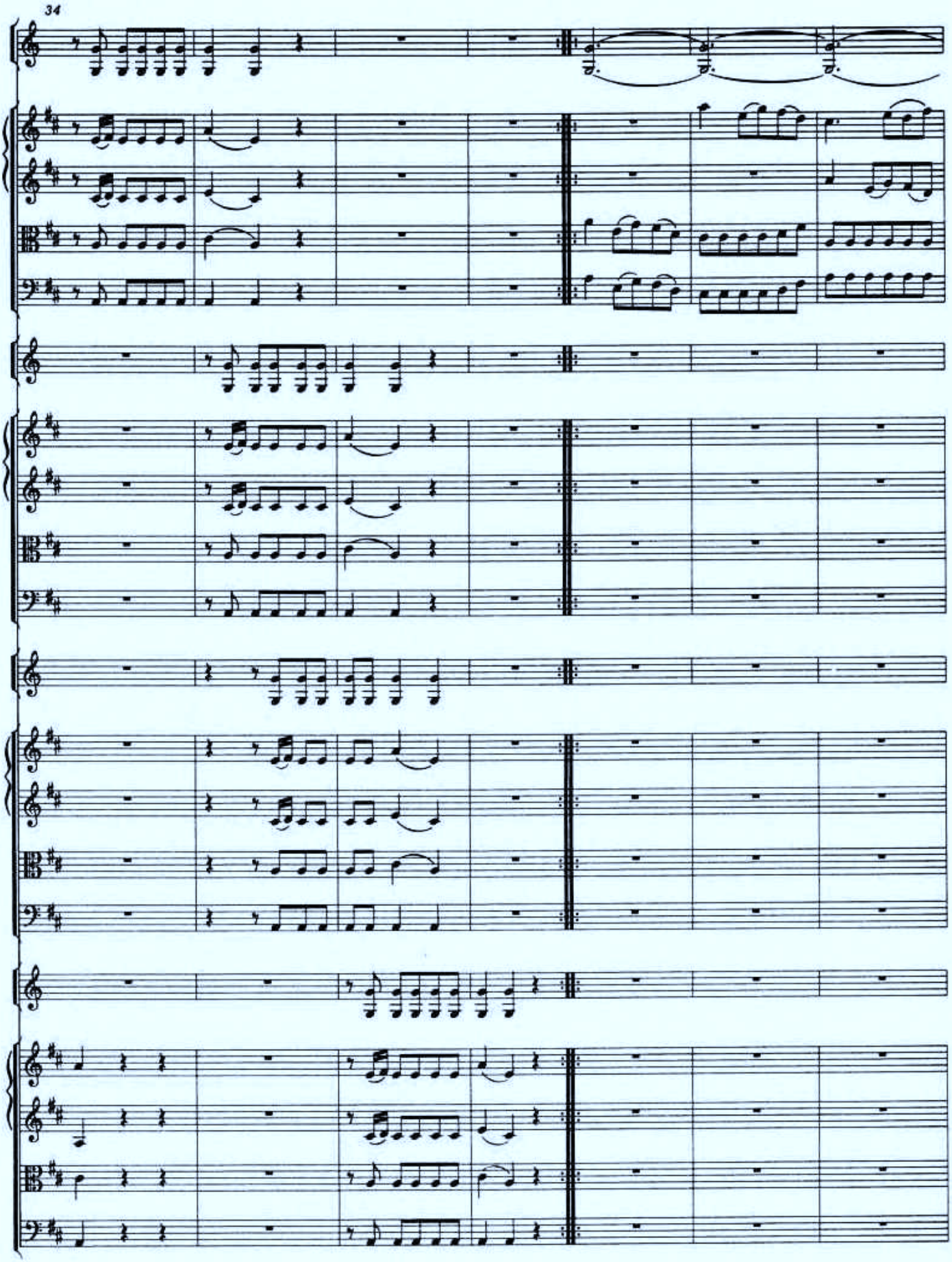
*) So in Mozarts verschollenem Autograph, vgl. Krit. Bericht.

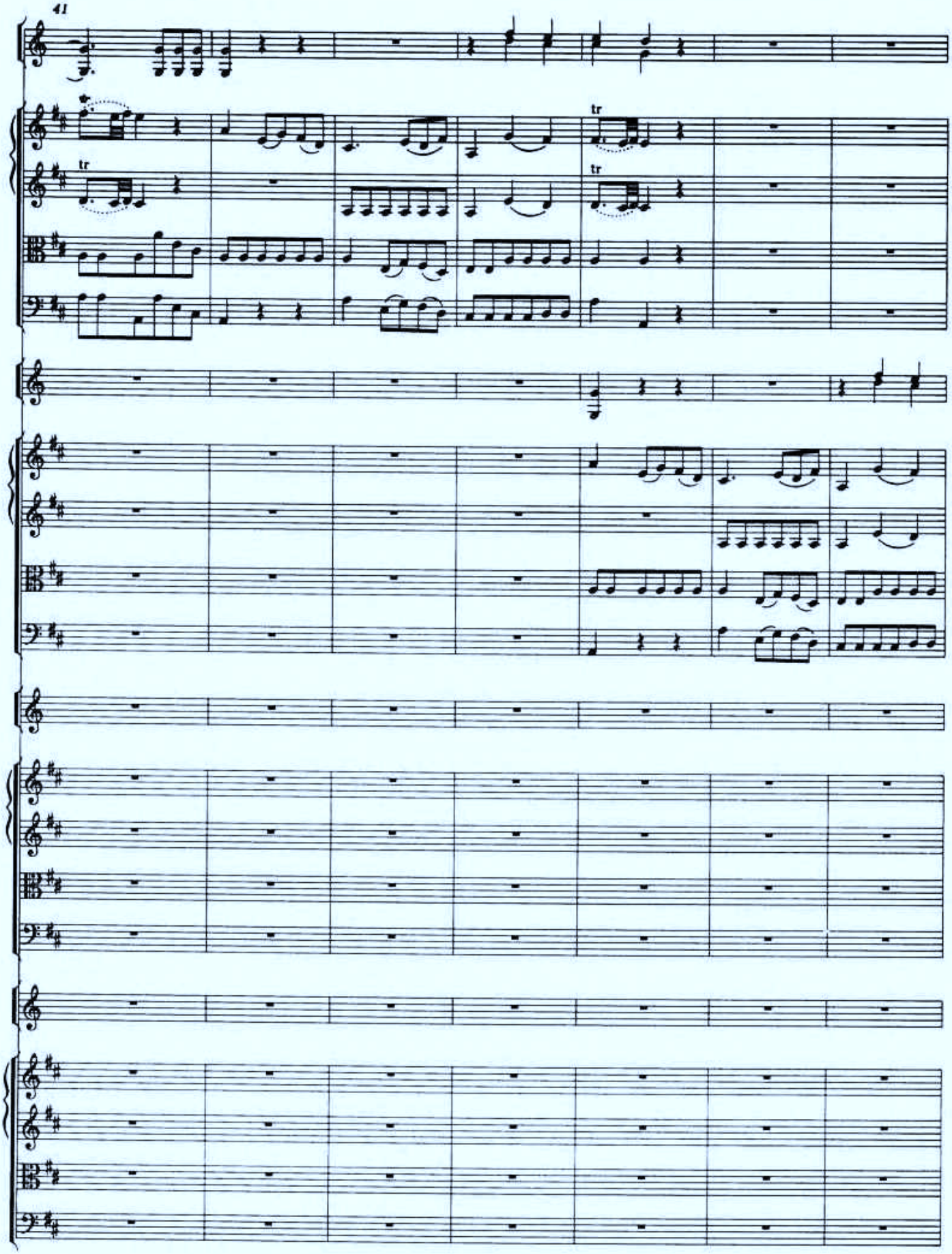

13

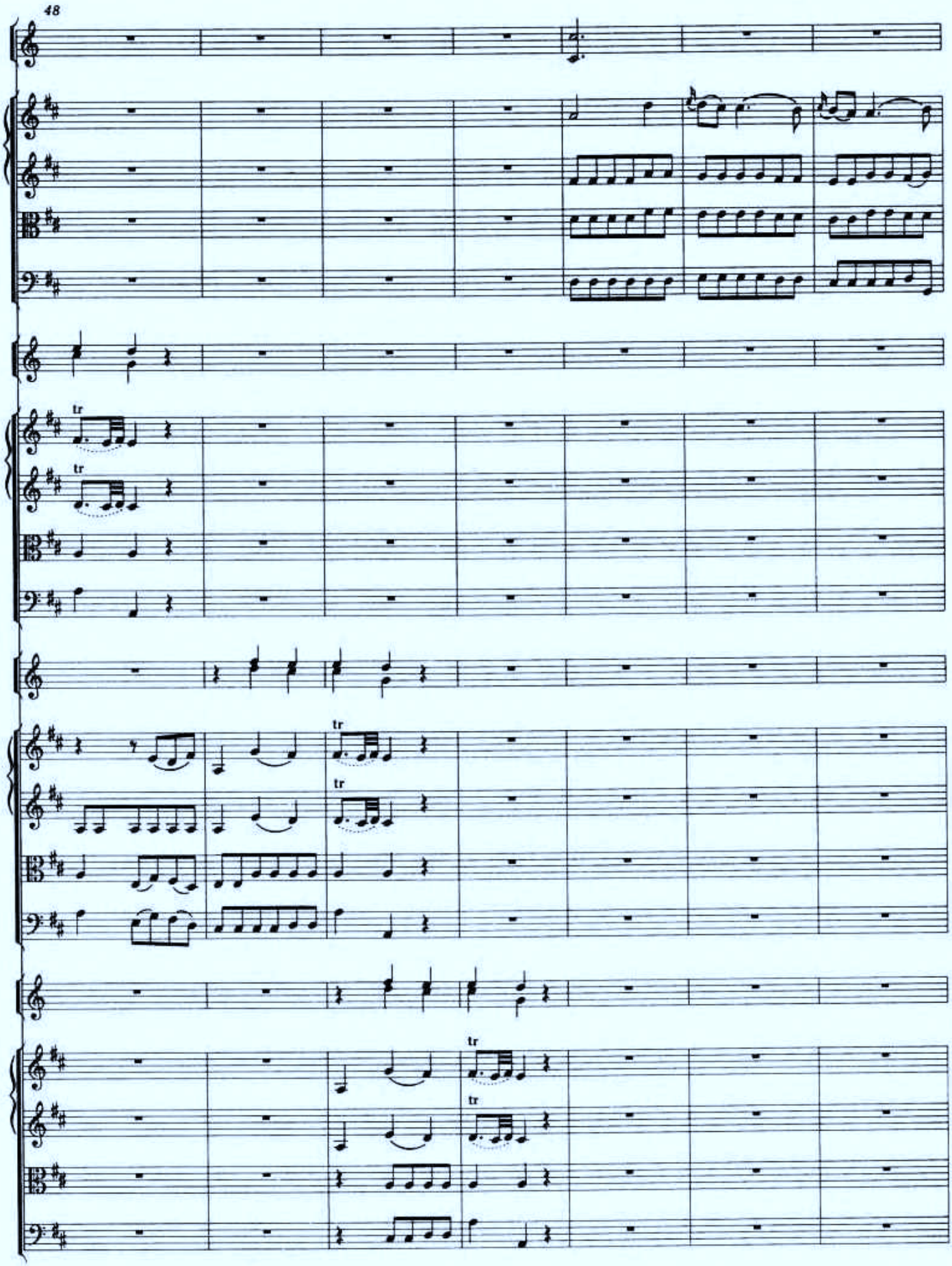

20
tr
tr
tr
tr

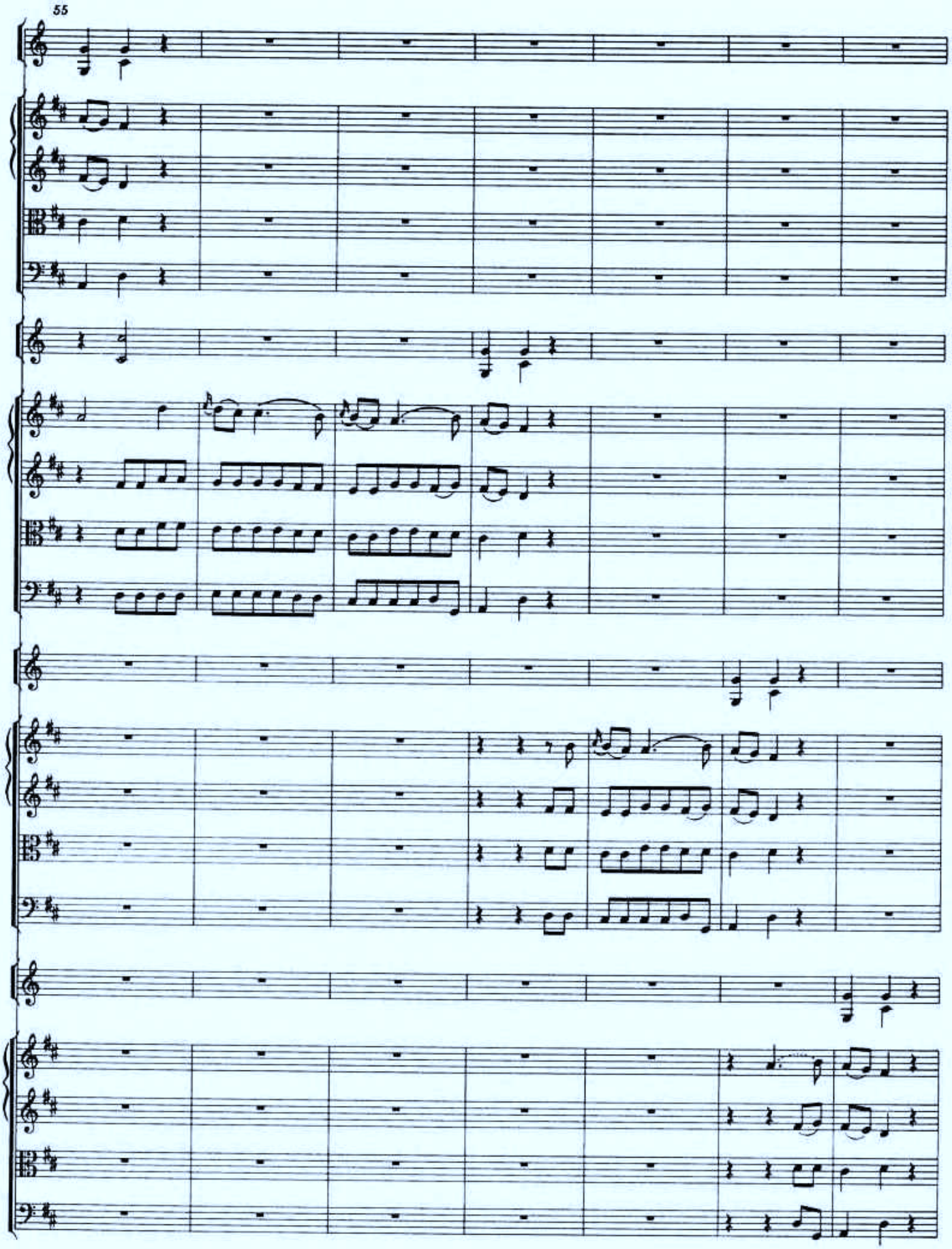

26

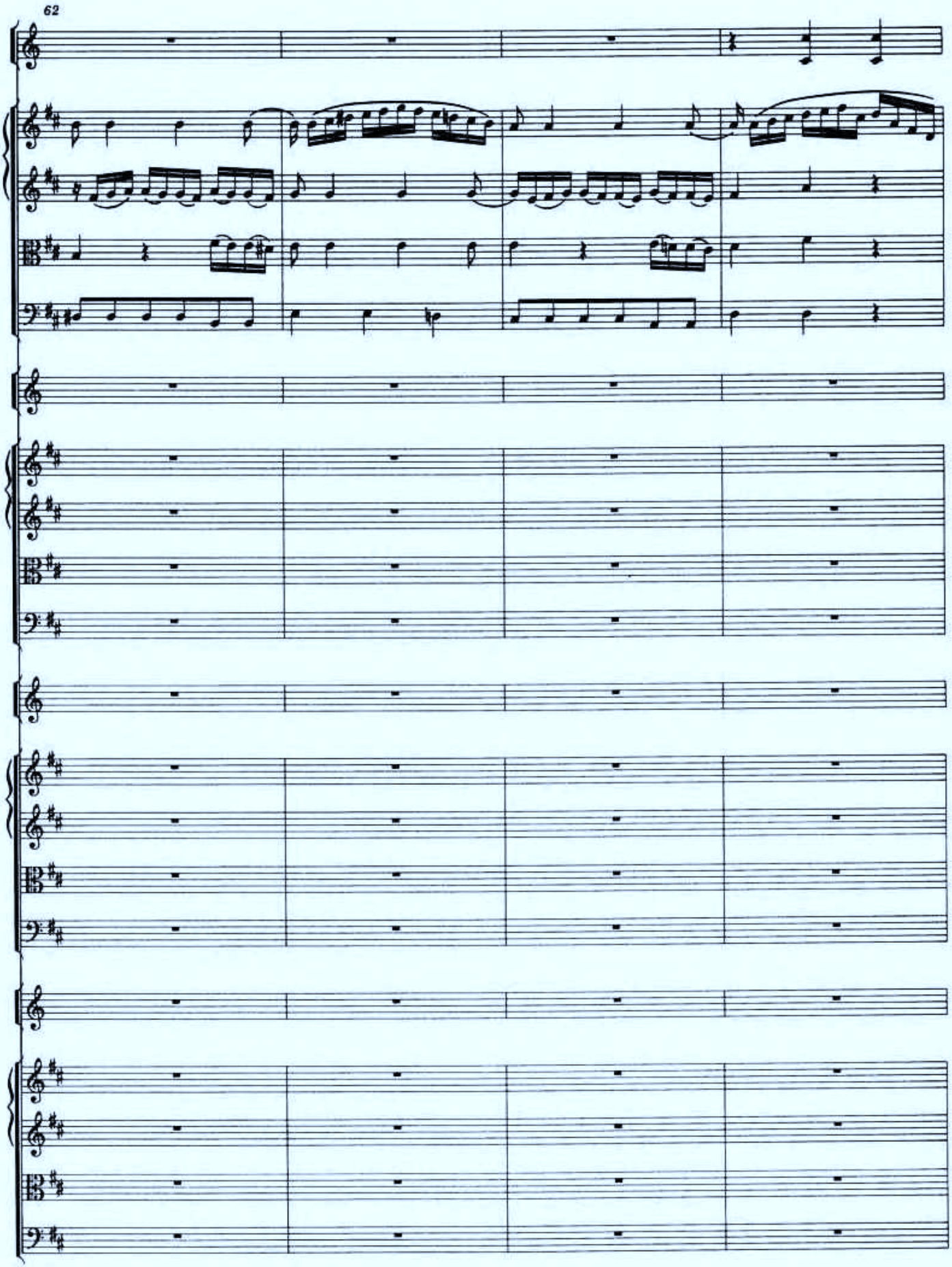

30

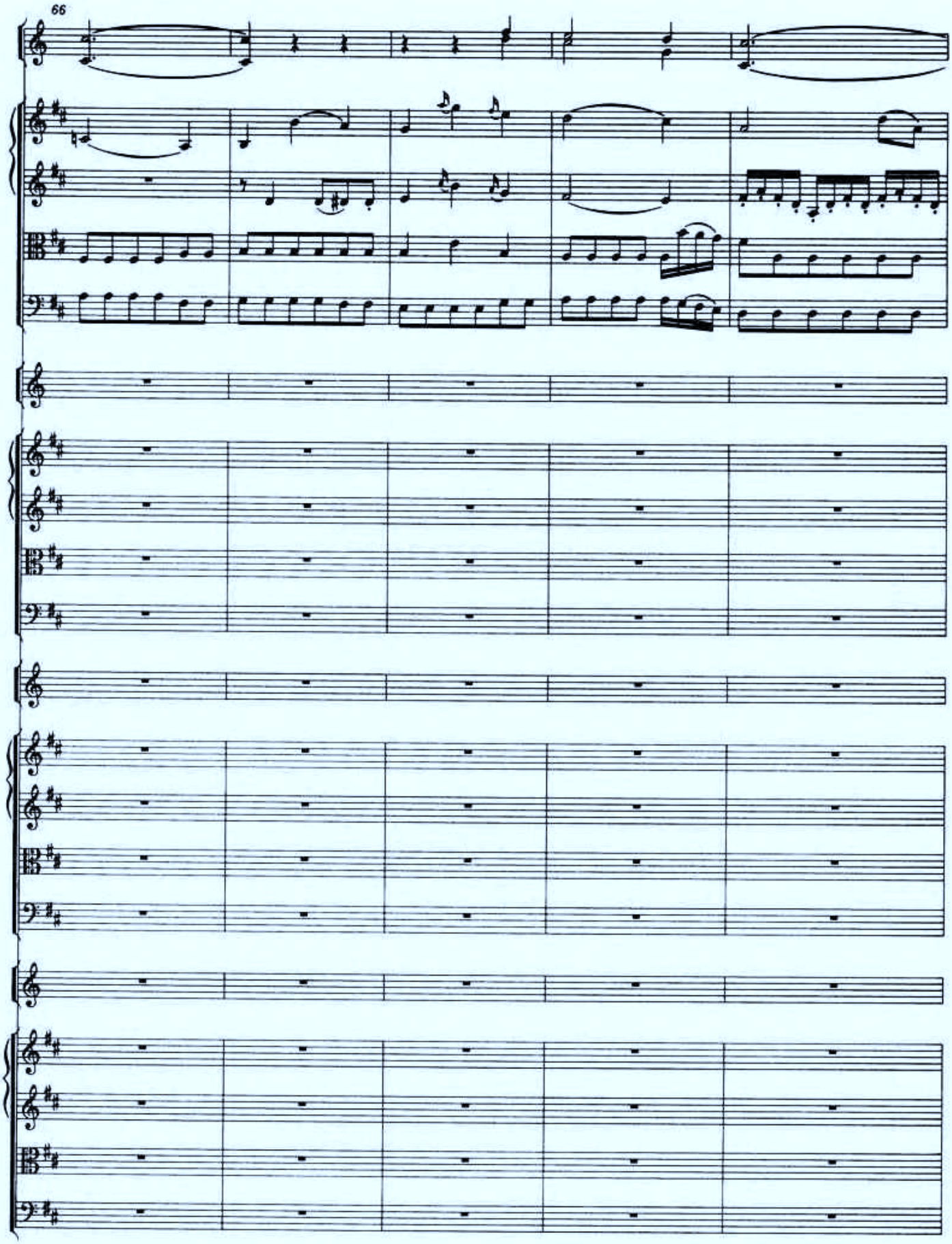

34

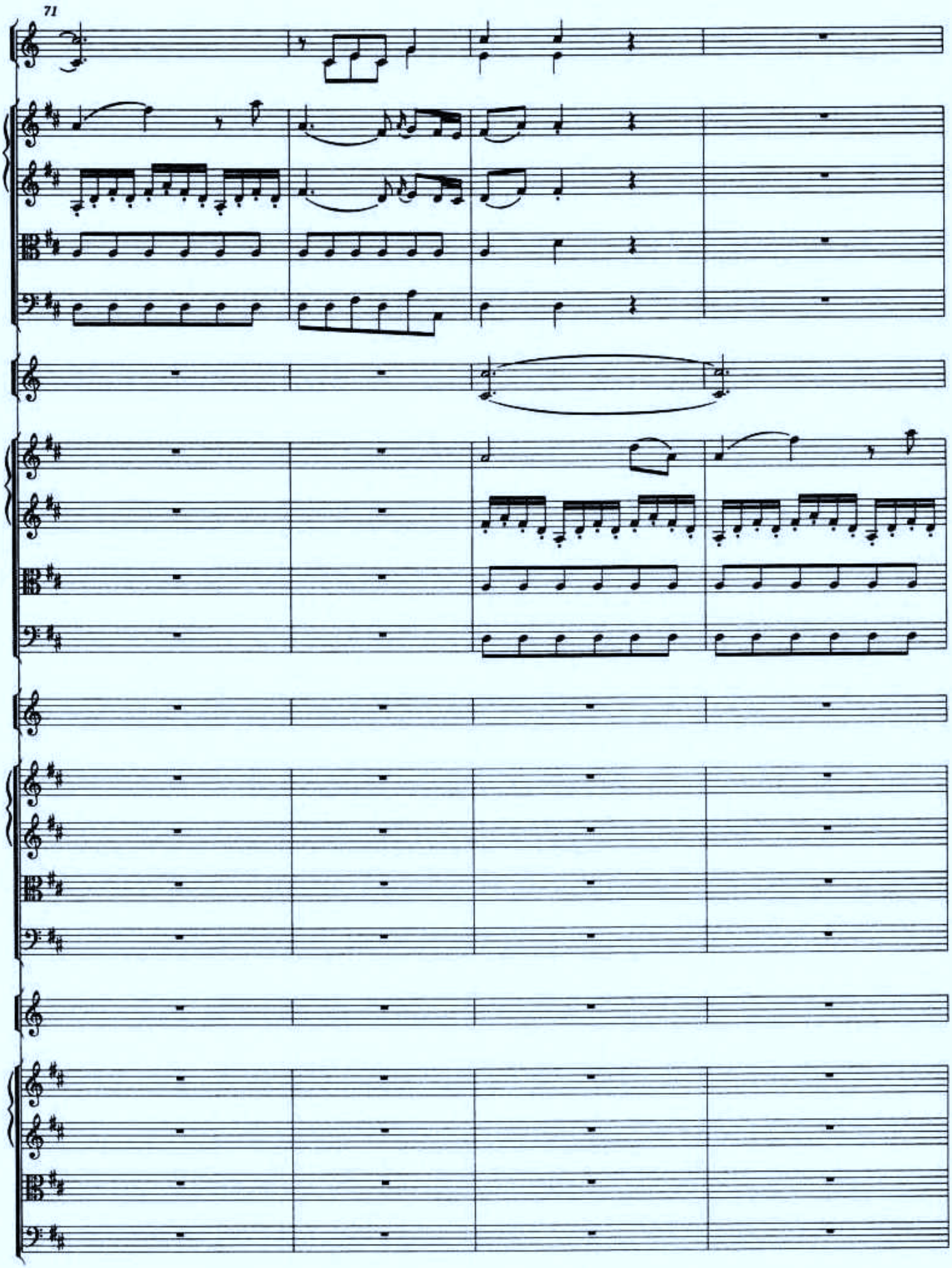

41
tr
tr
tr

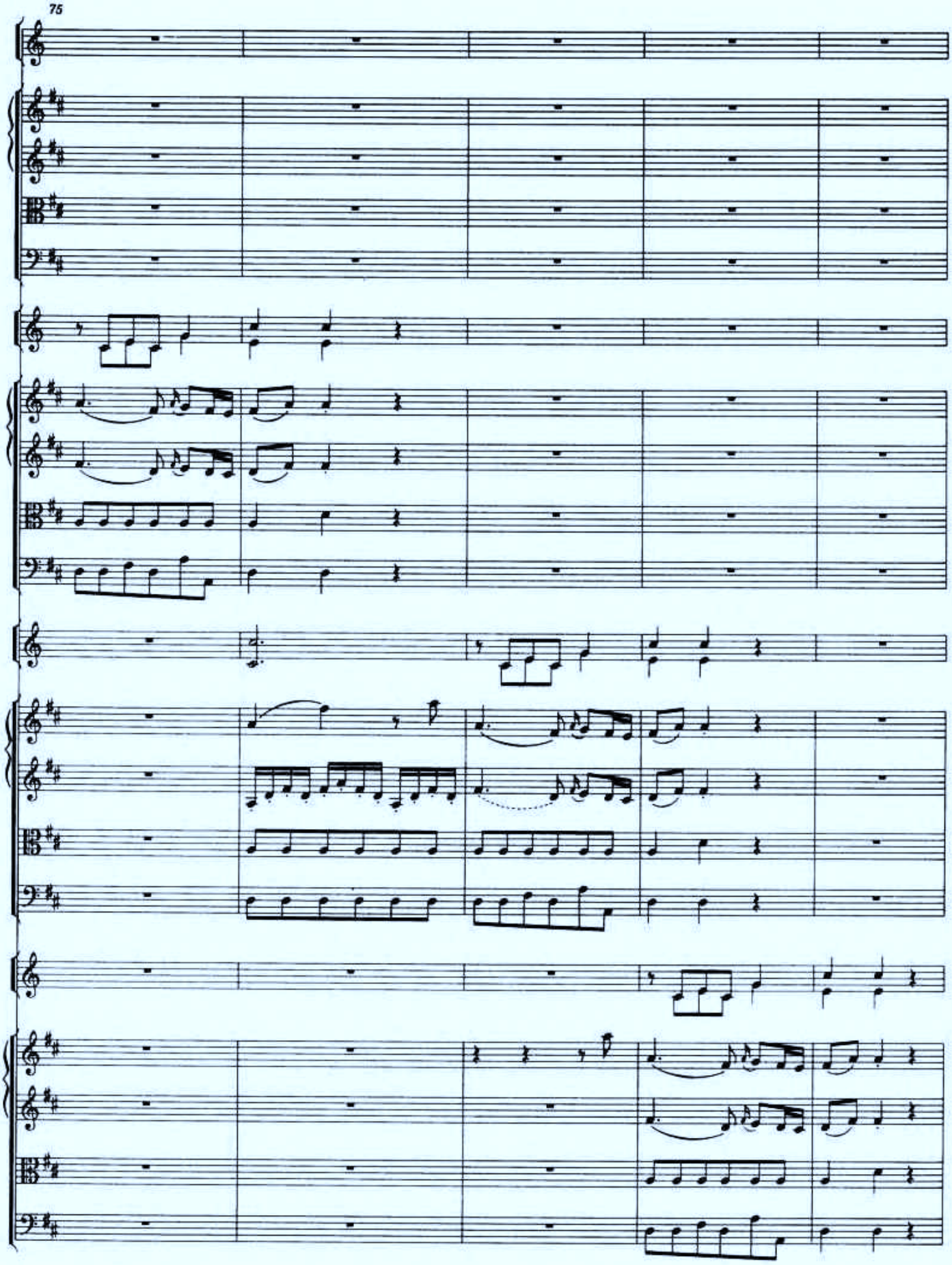

48
tr
tr
tr
tr
tr
tr

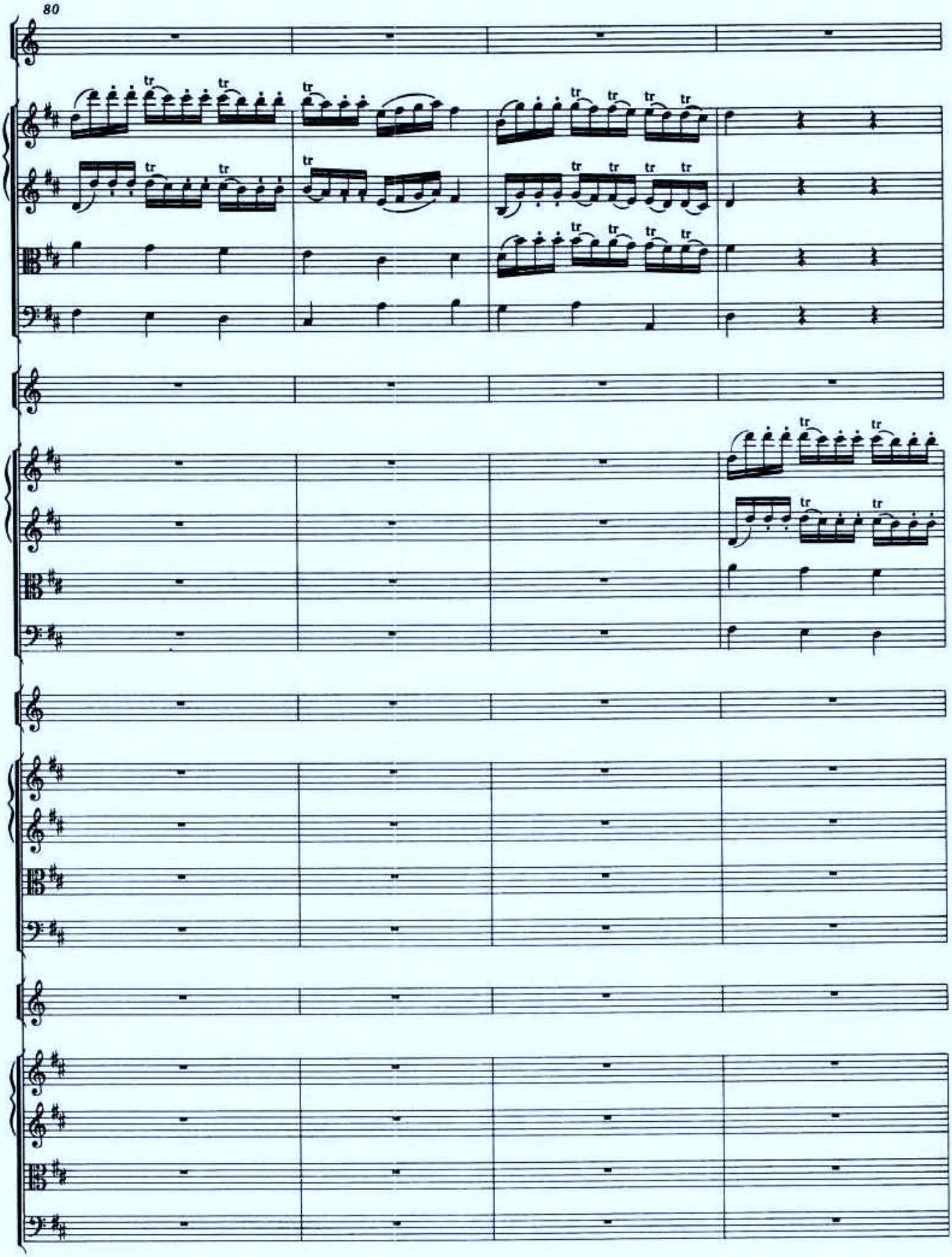

55

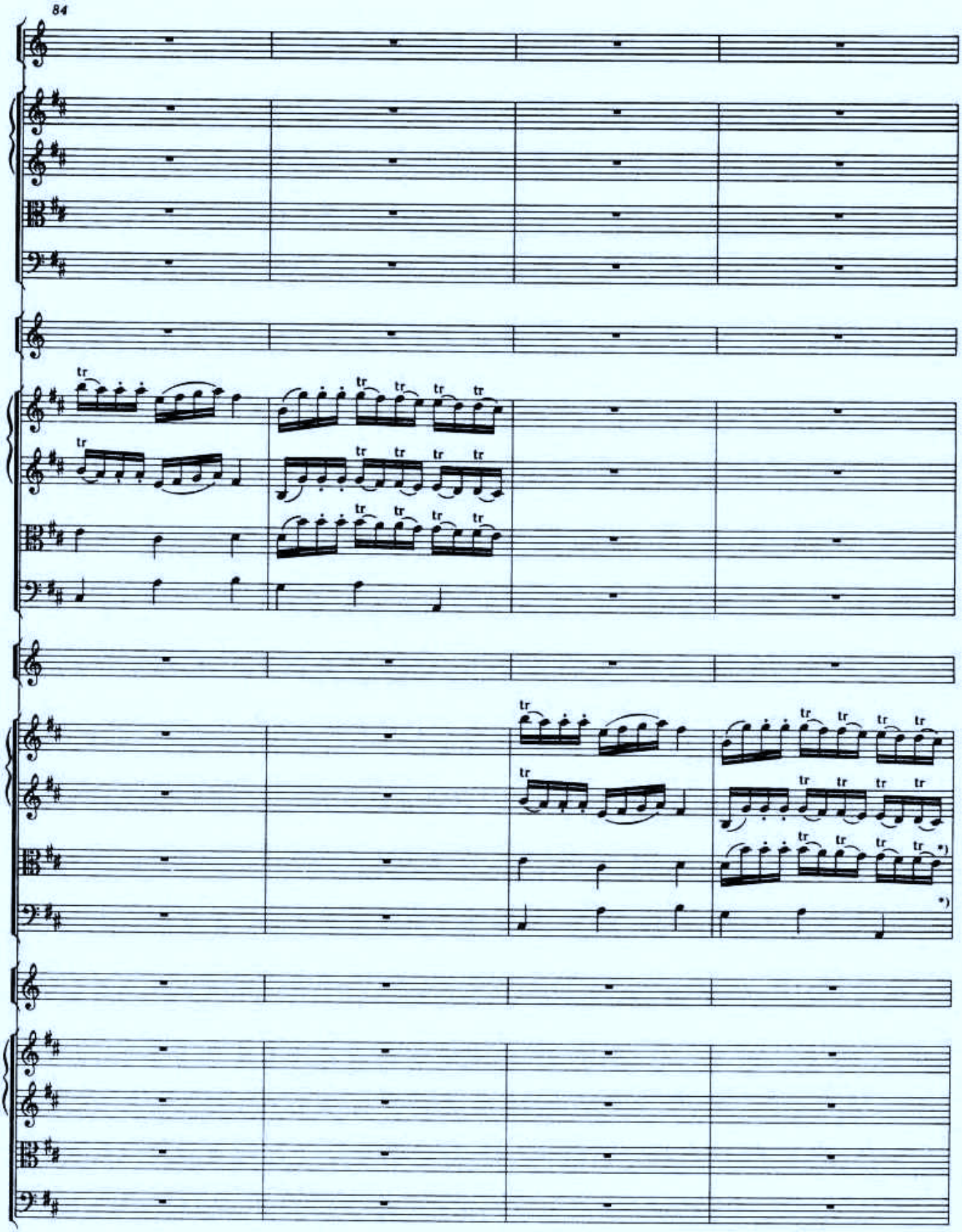

62


66

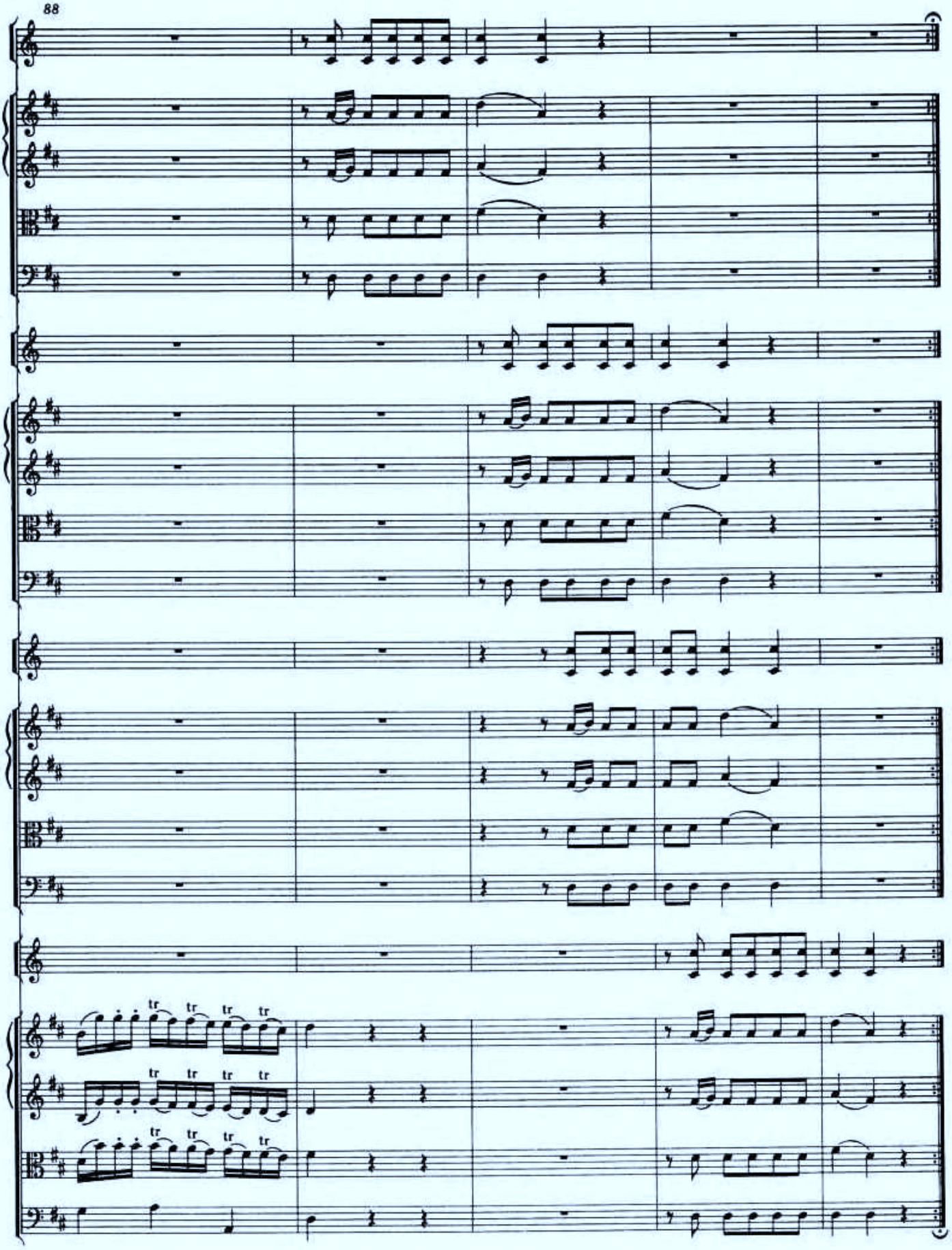

71


75

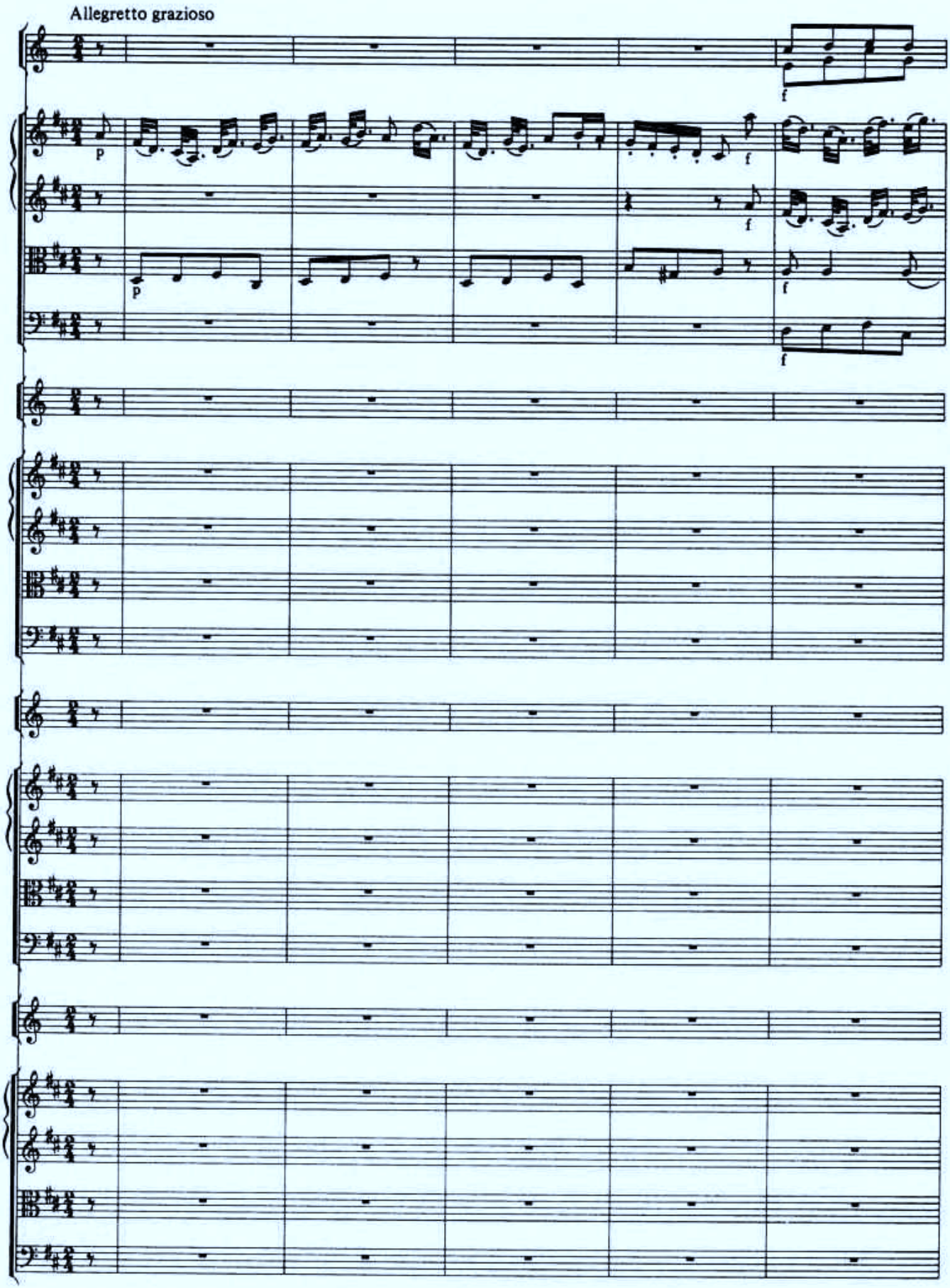

80

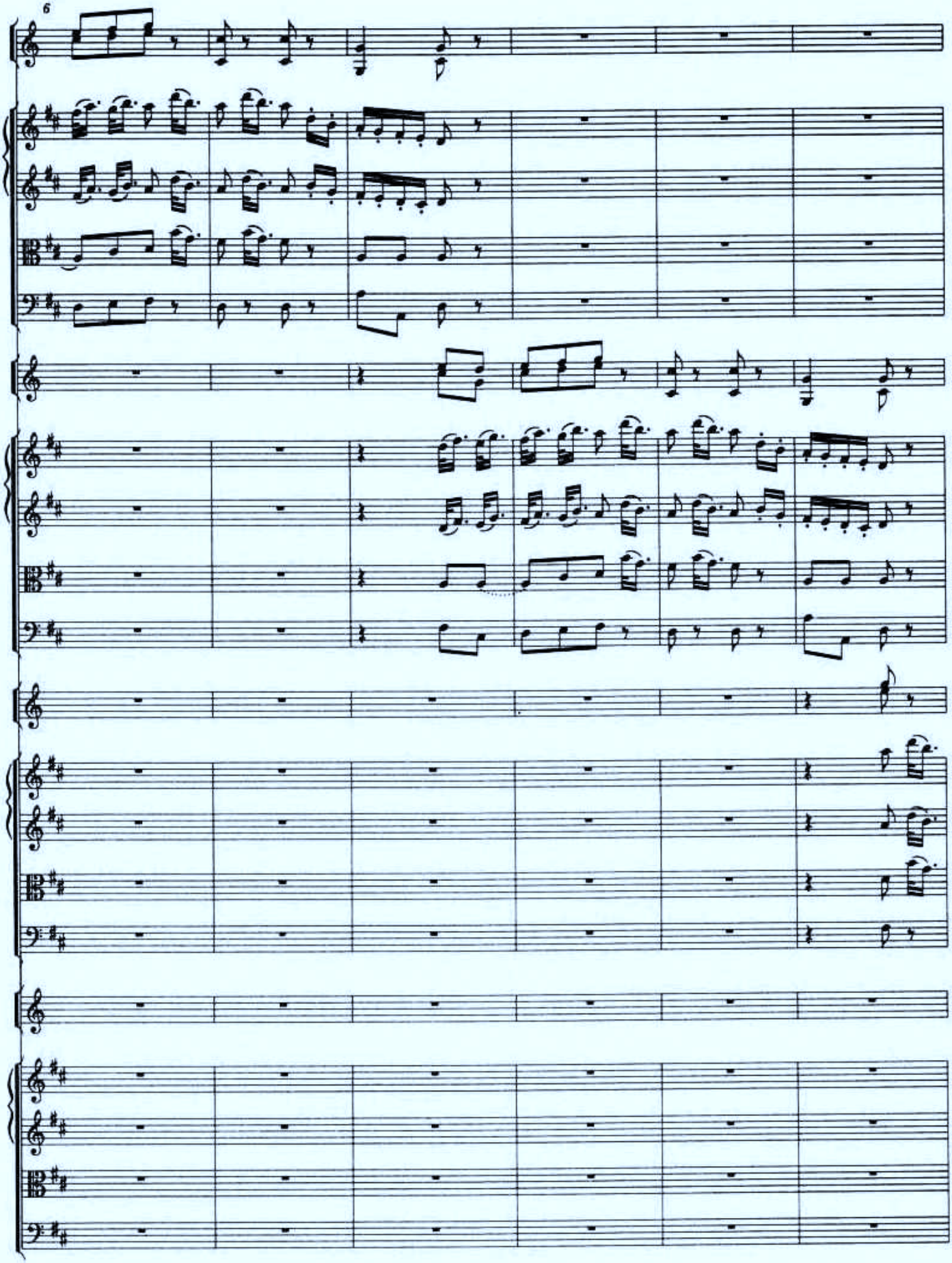


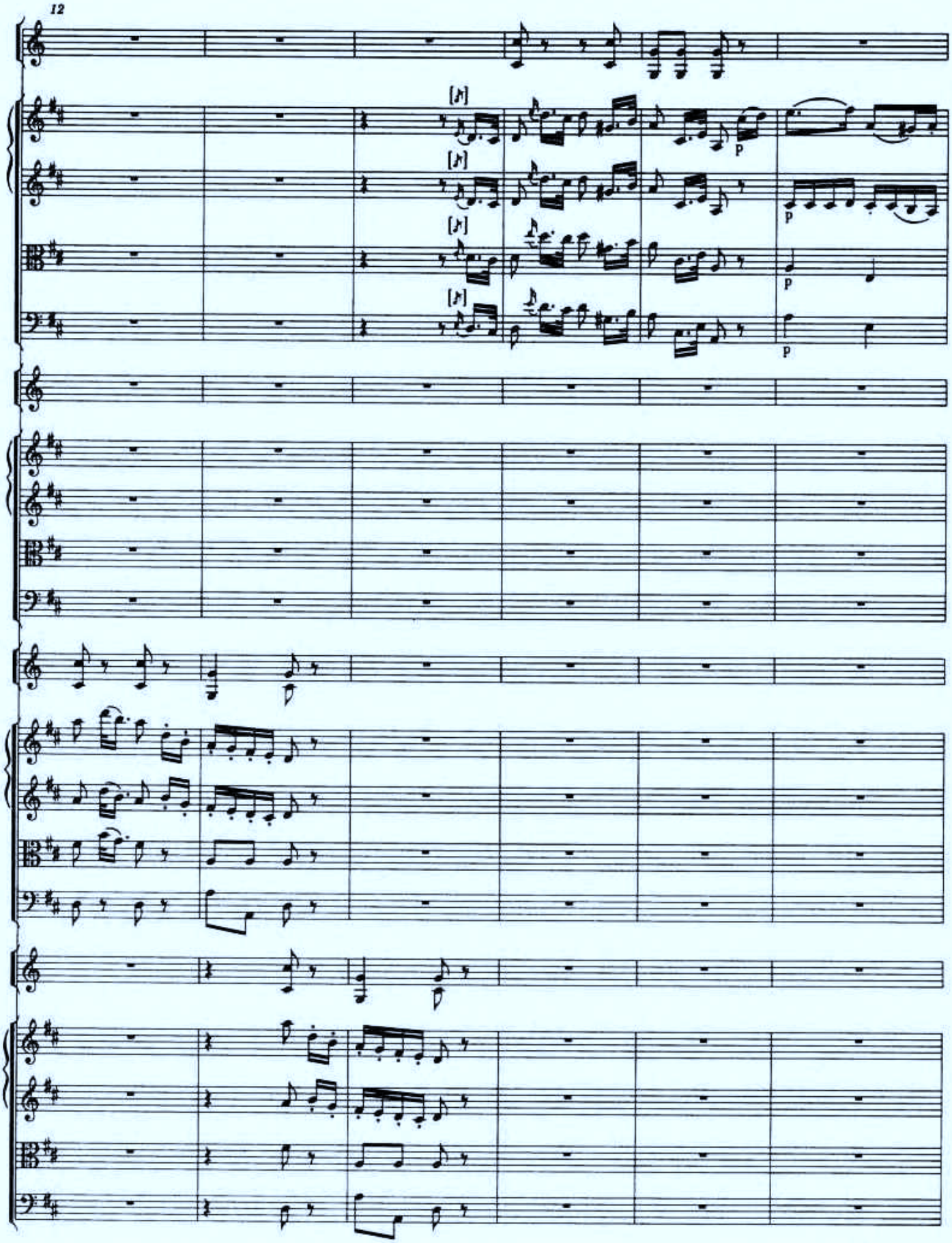
*) Zu T. 87, Orchestra III, Viola, Basso, vgl. Krit. Bericht.

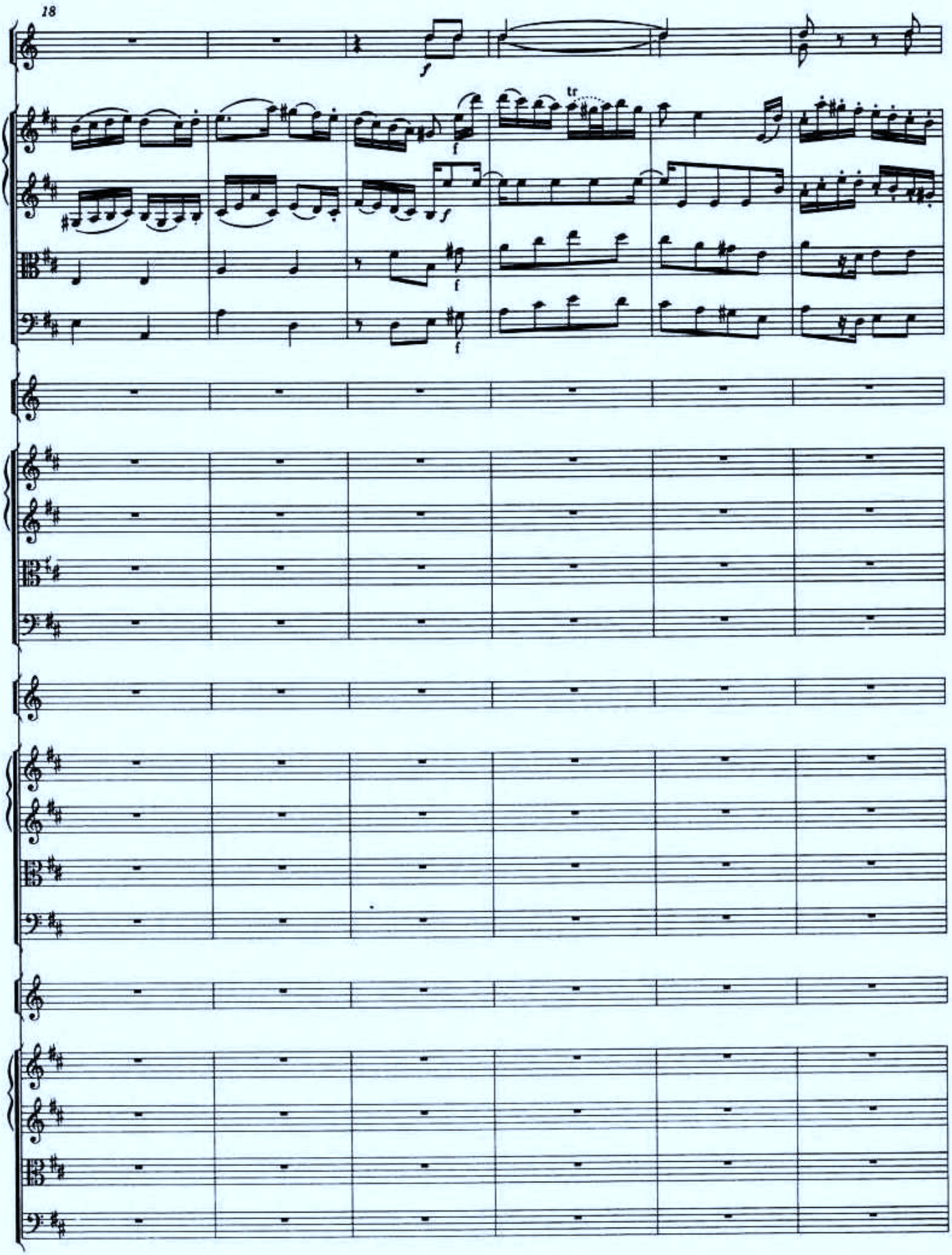


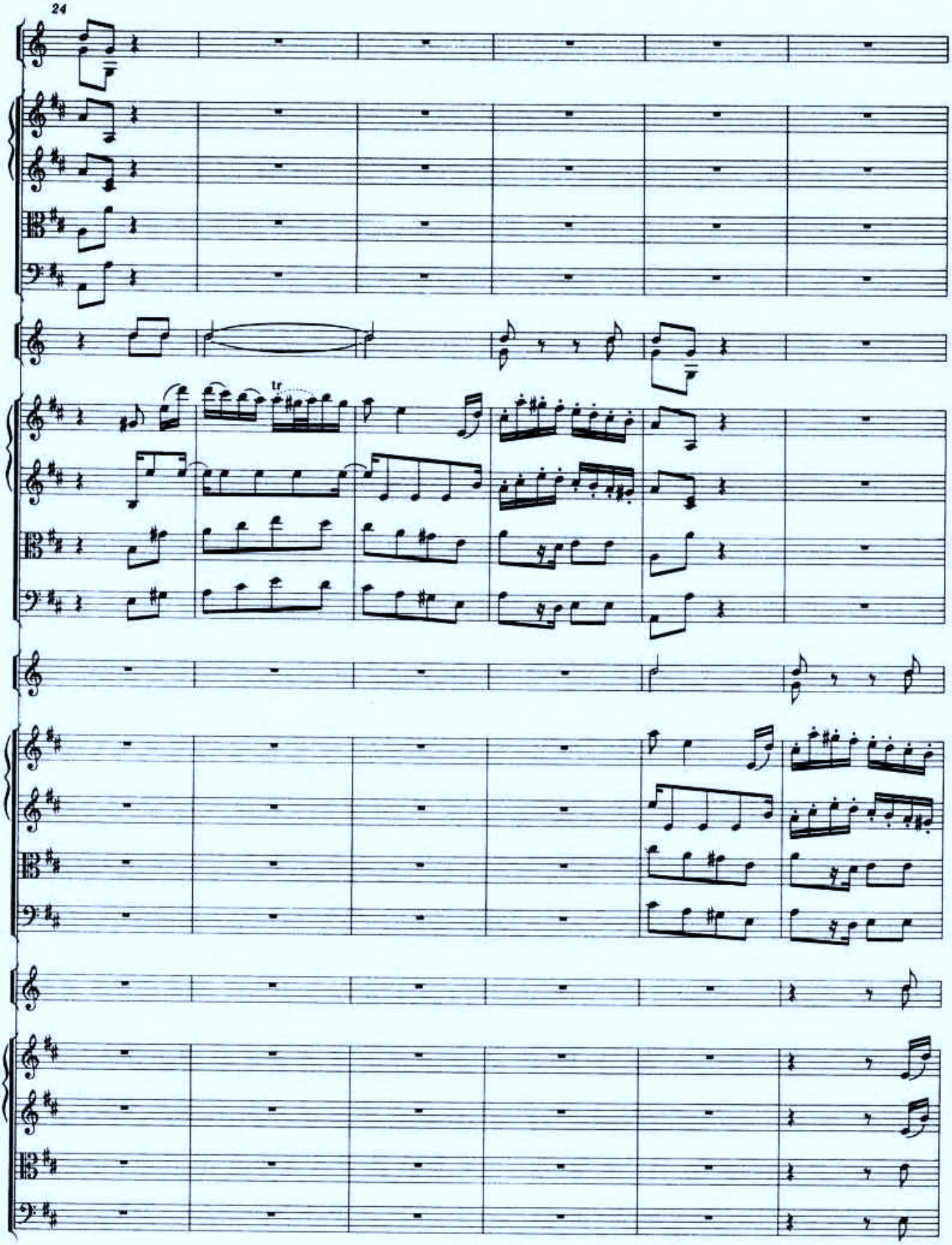
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

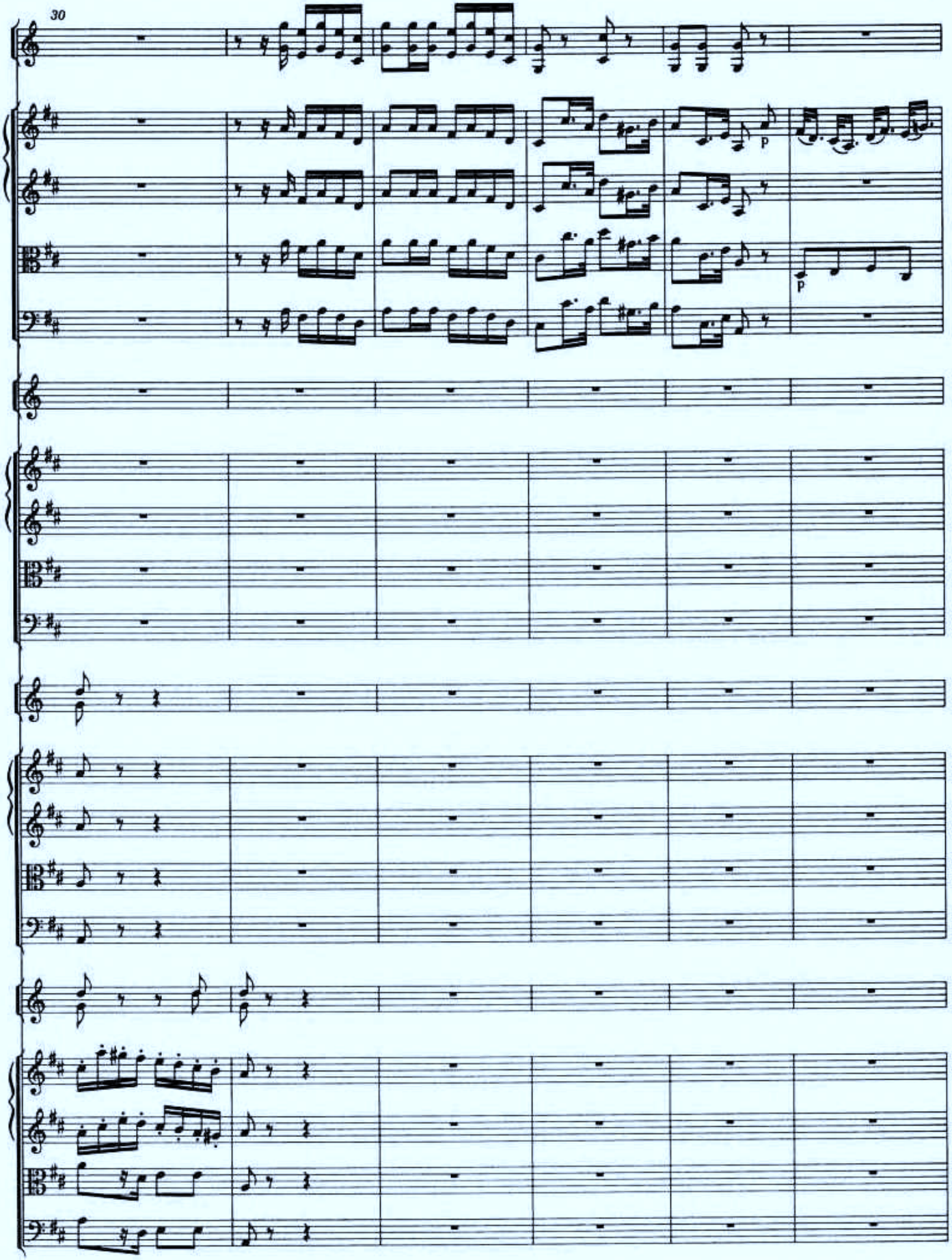

Allegretto grazioso
p
p
f
f
f
f
f

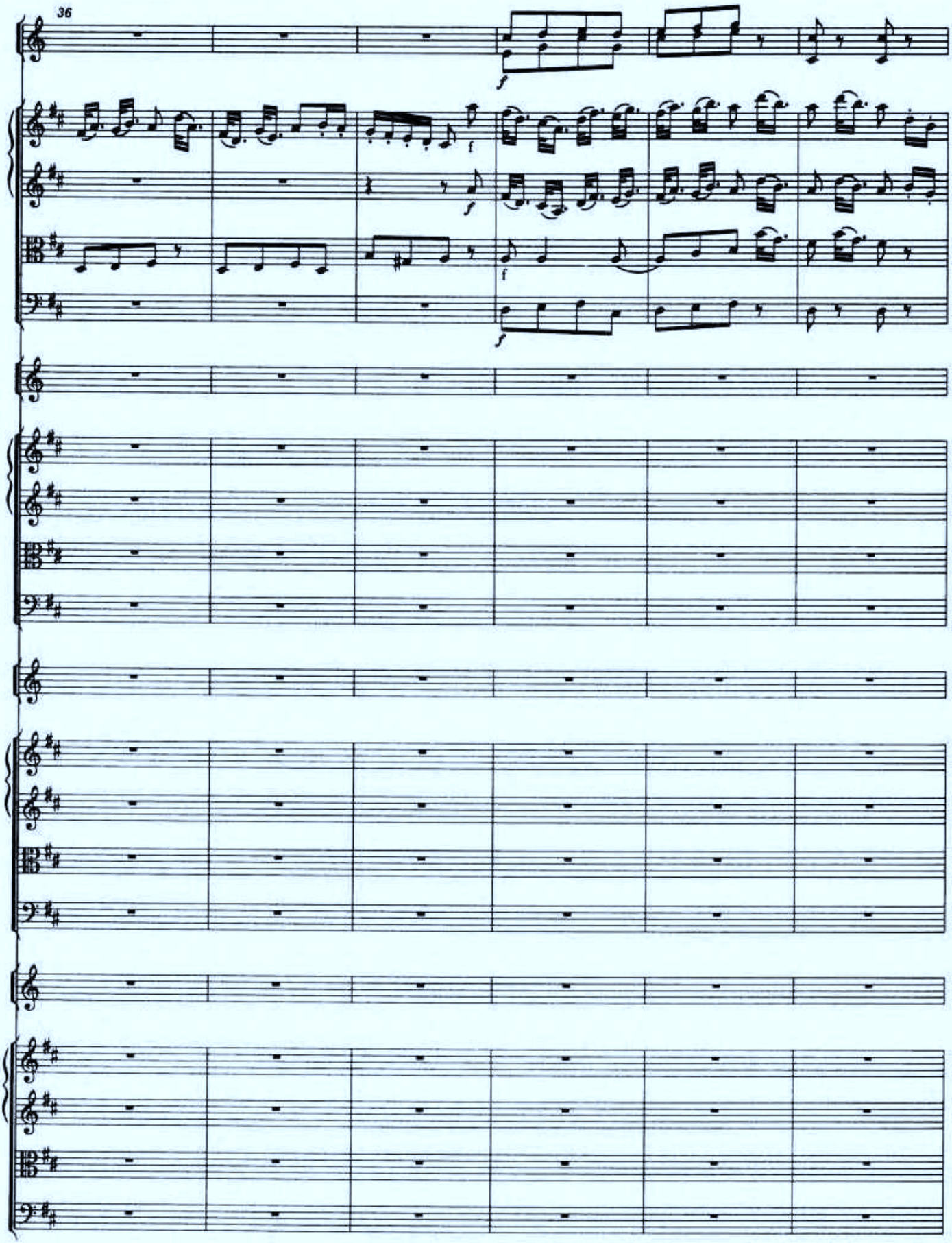

6

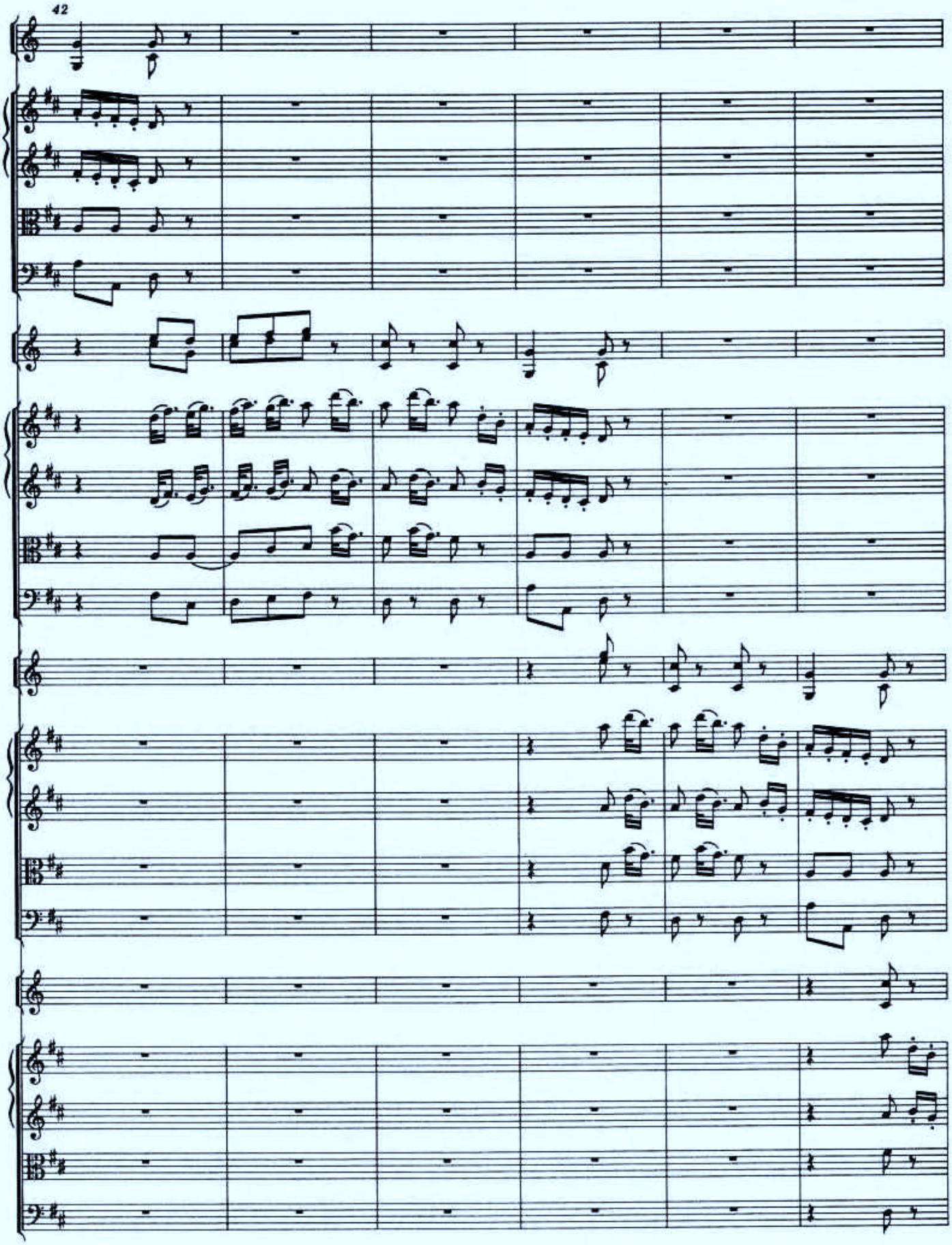

12
[A]
[A]
[A]
[A]
p
p
p
p

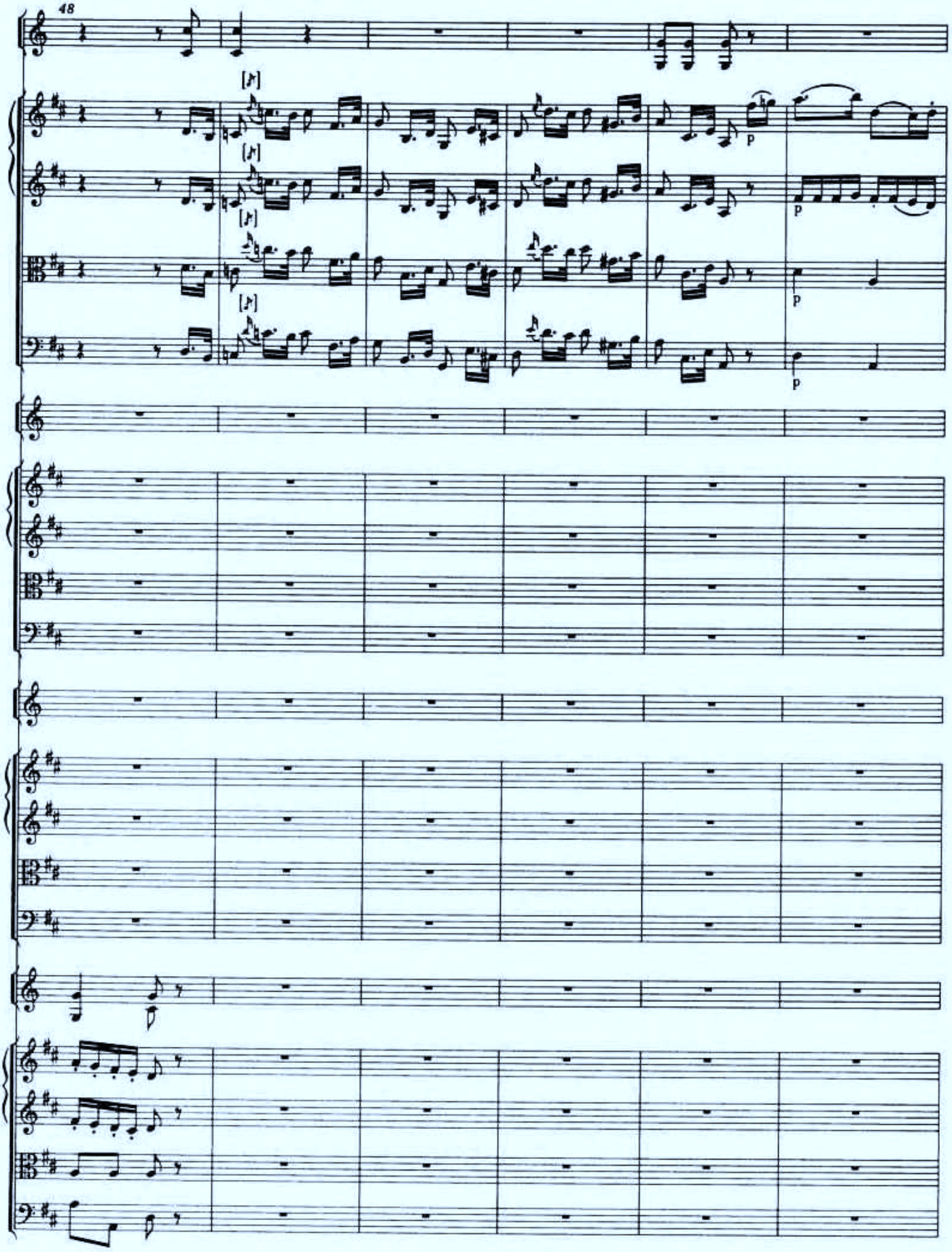

18
f
tr
f
f
f
f

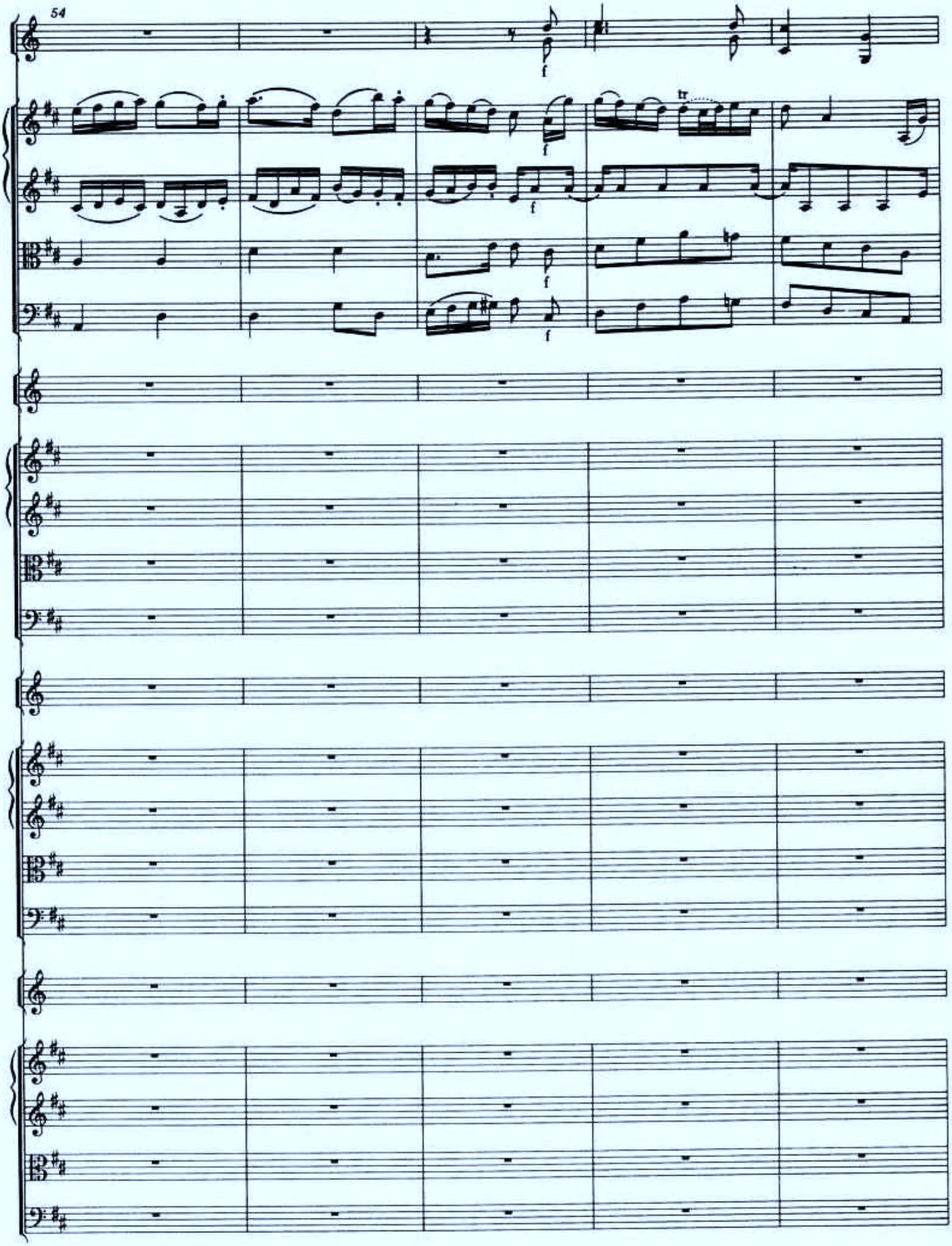

24
tr

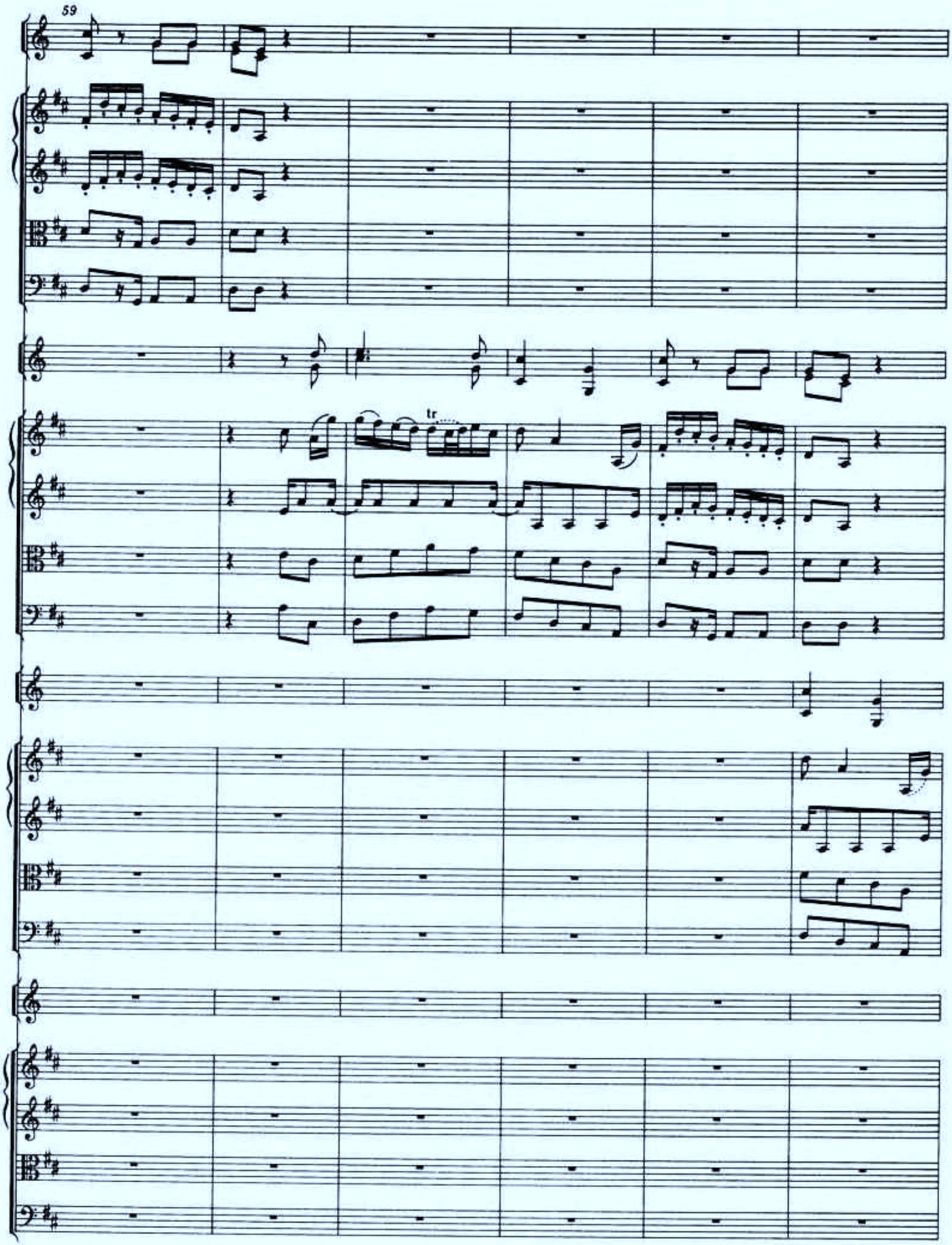

30
p
p

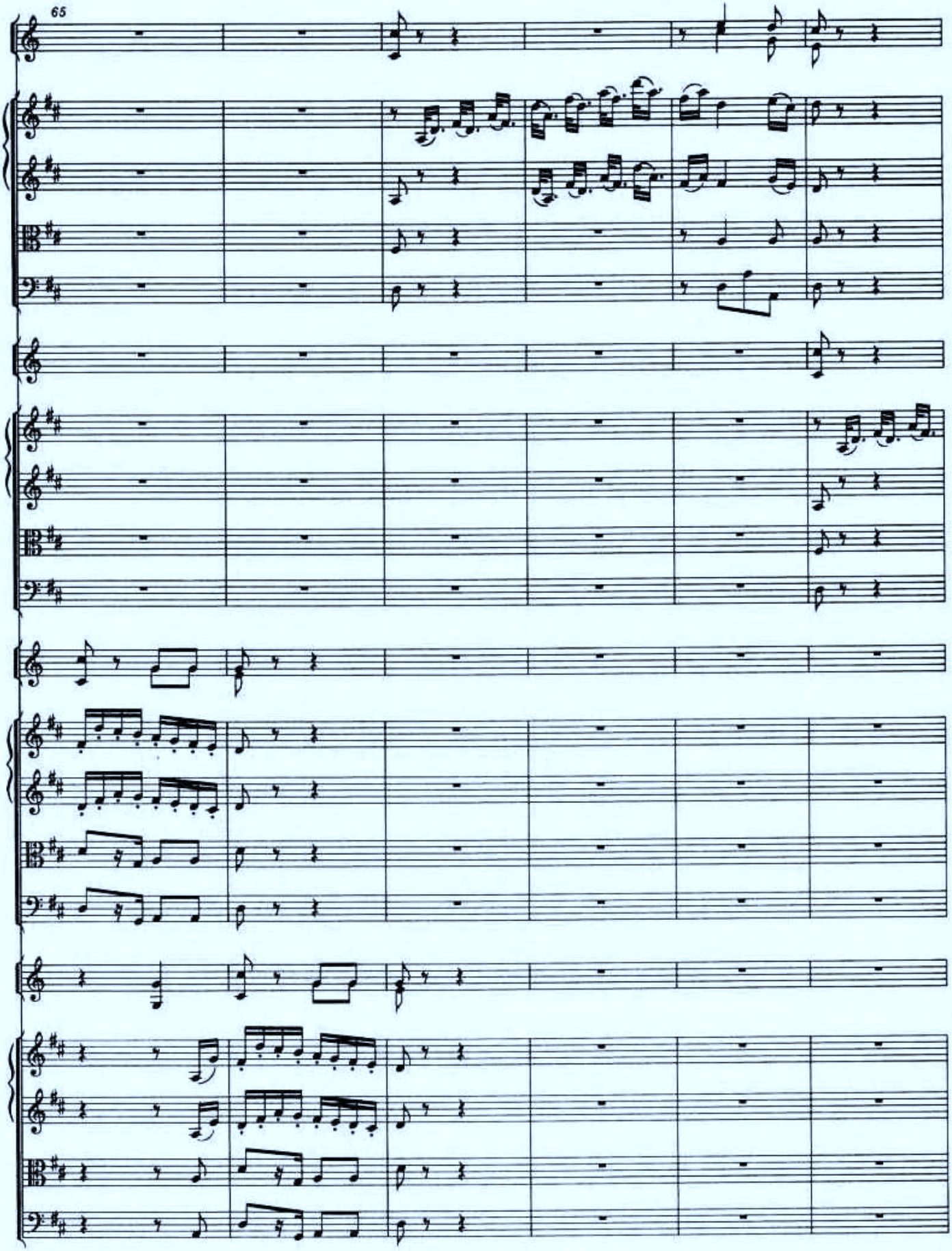

36
f
f
f
f
f

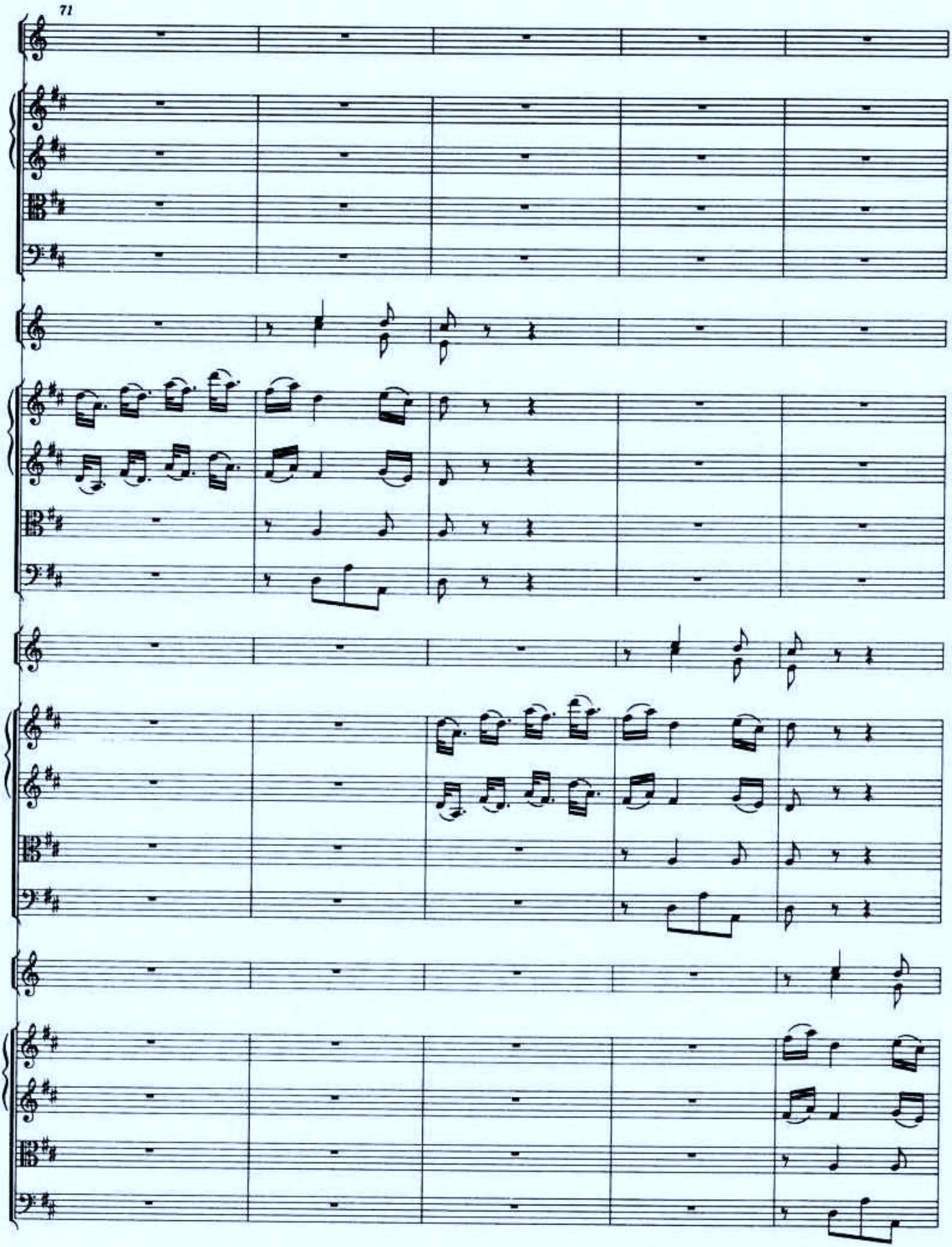

42


48
[♪]
[♪]
[♪]
[♪]
p
p
p
p

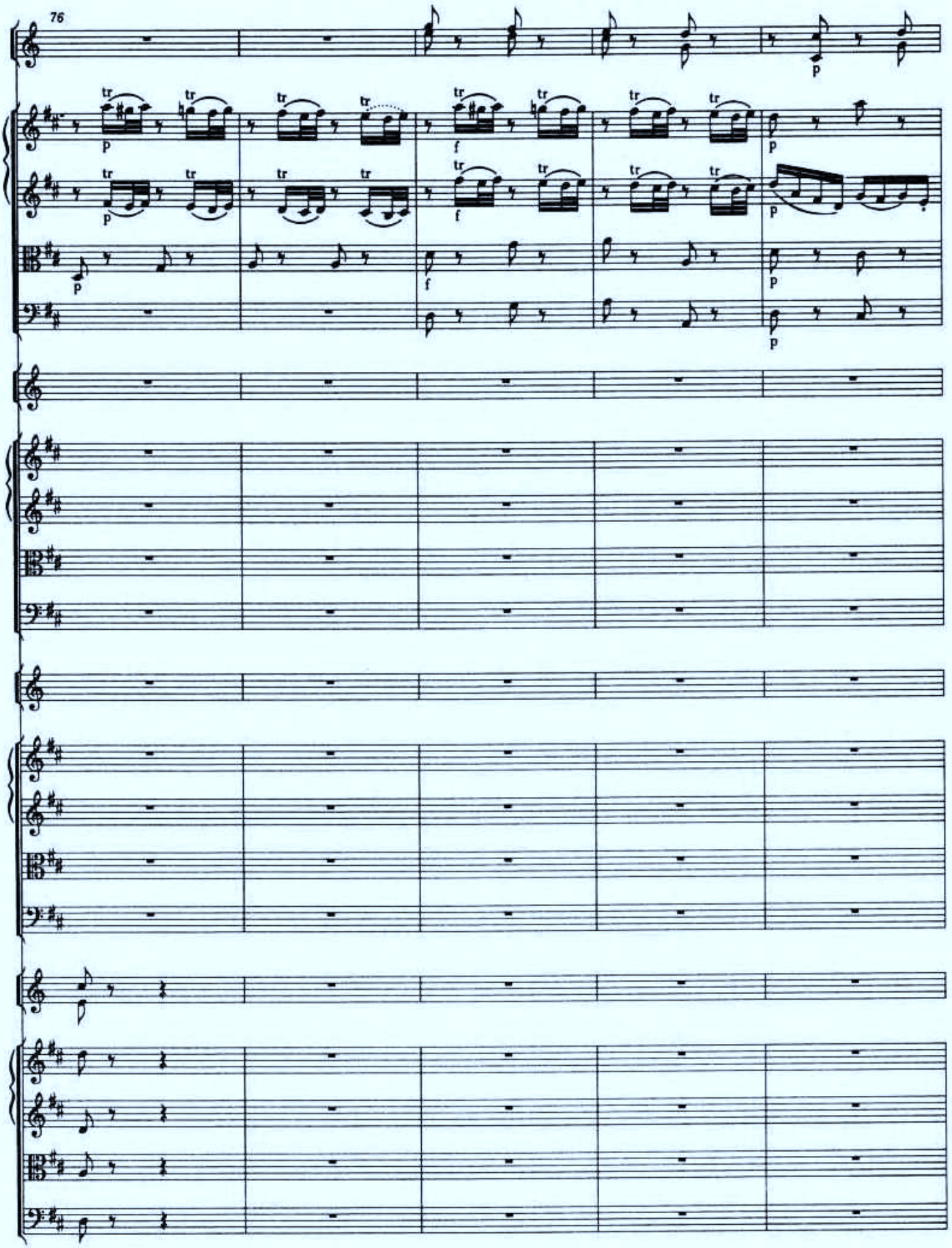

54
f
tr

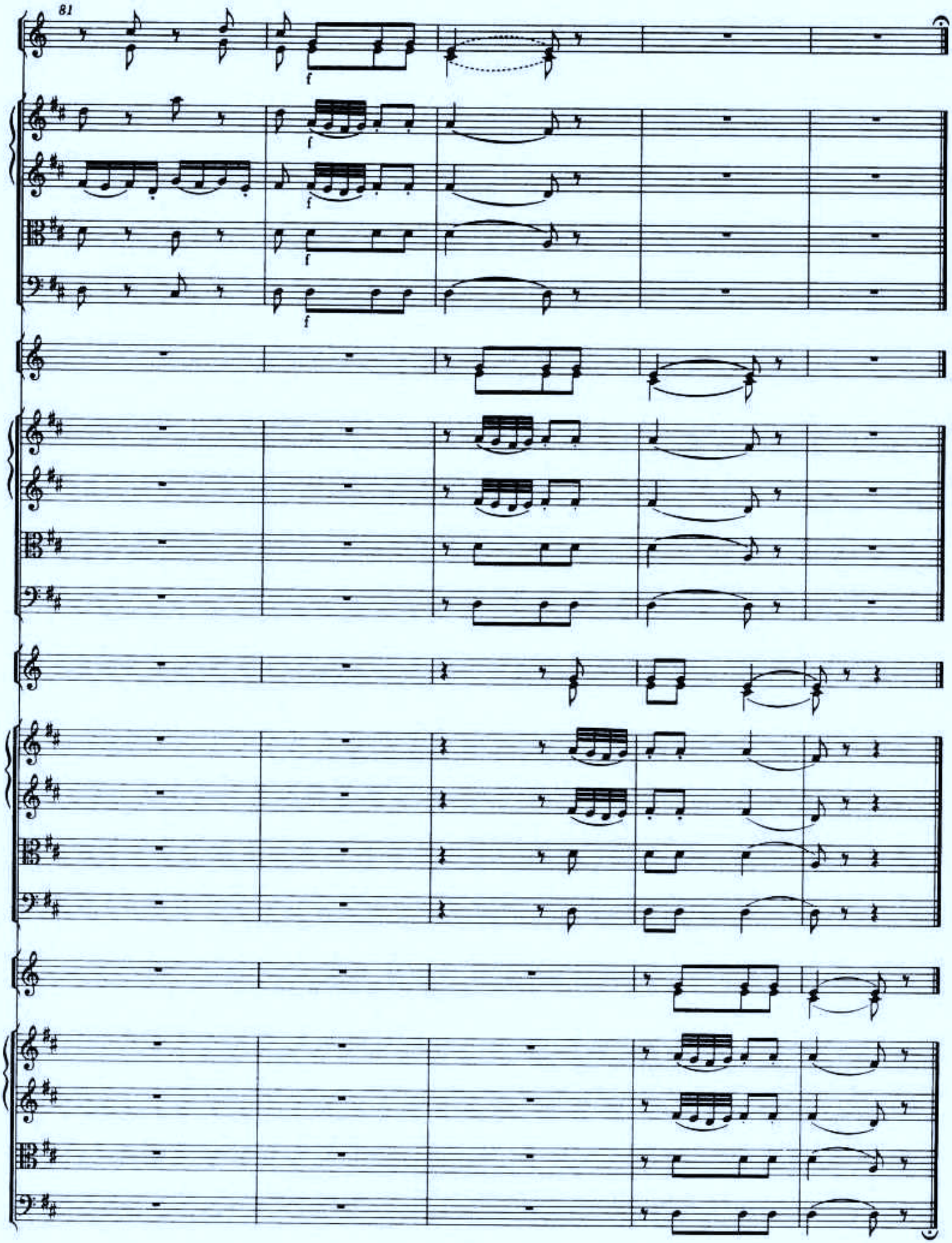

59
tr


65



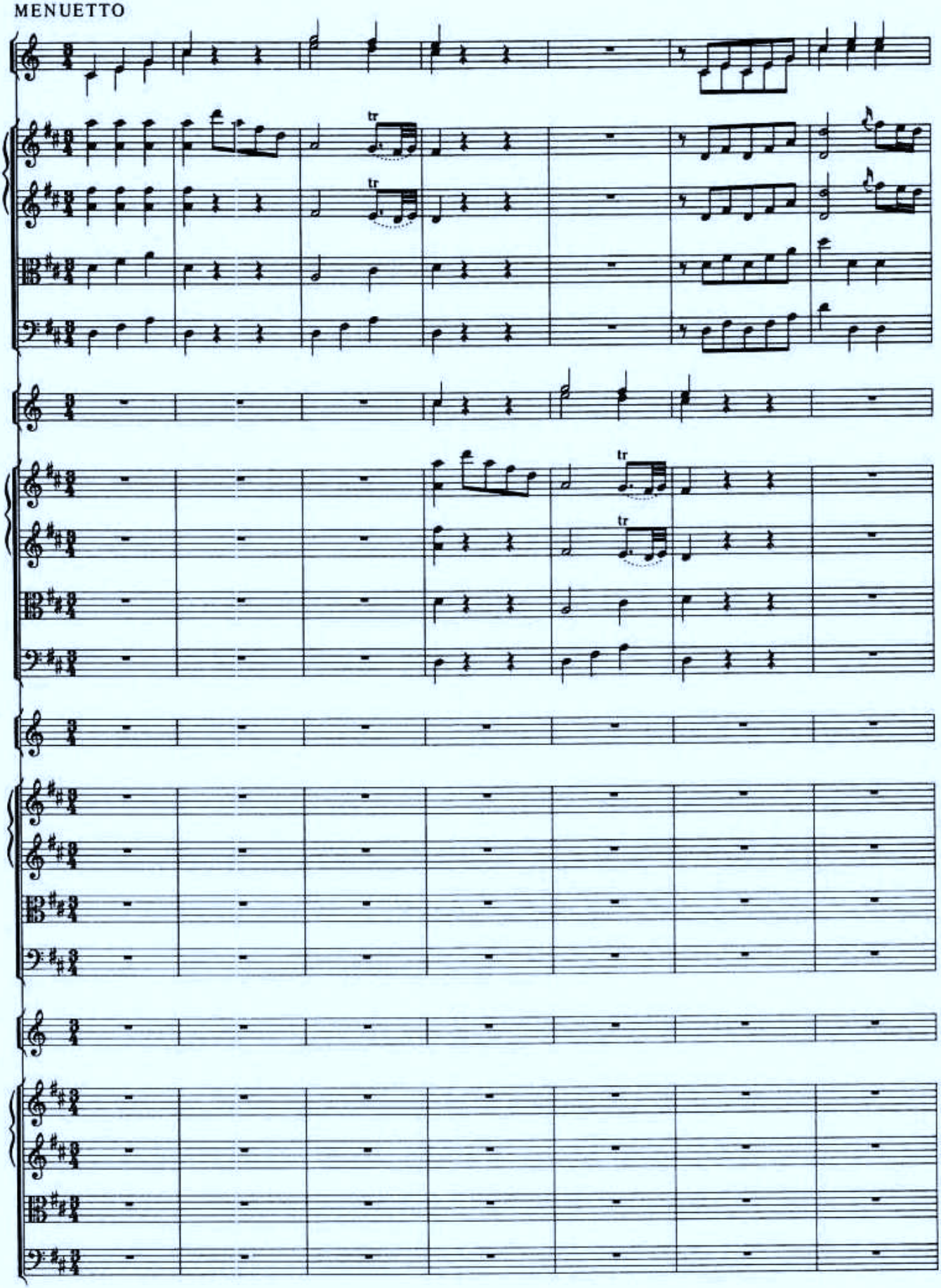
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006).

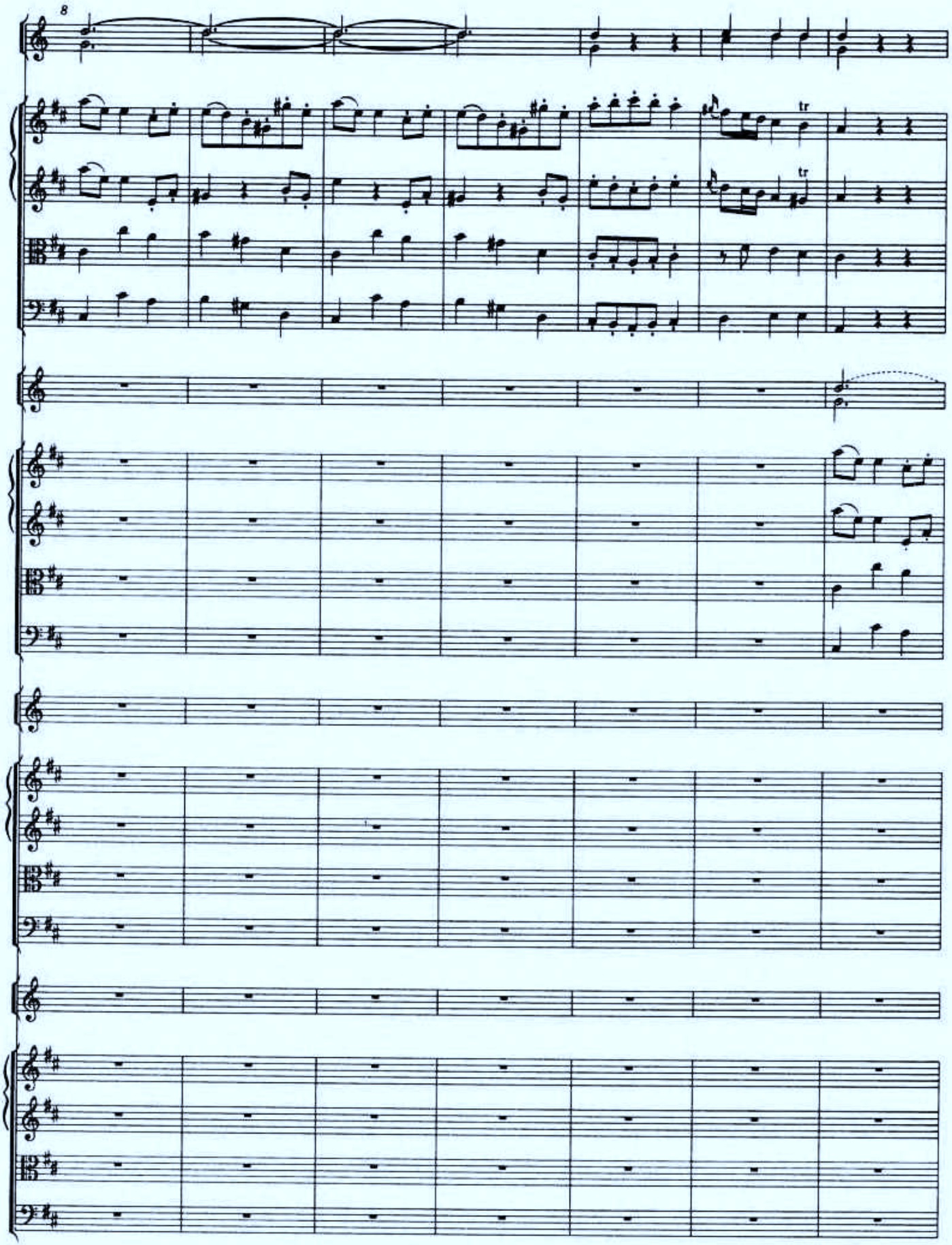

76
tr
p
f

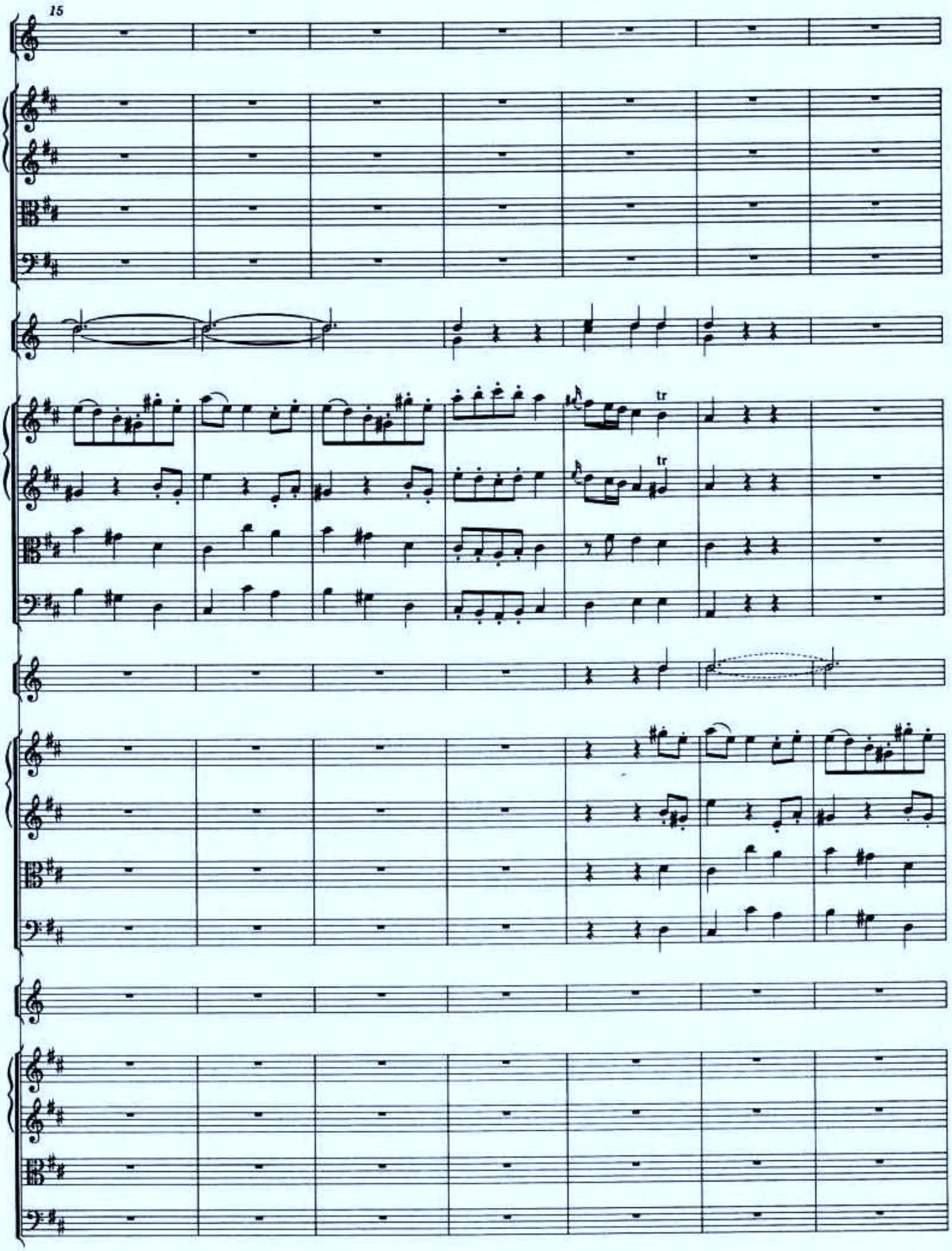


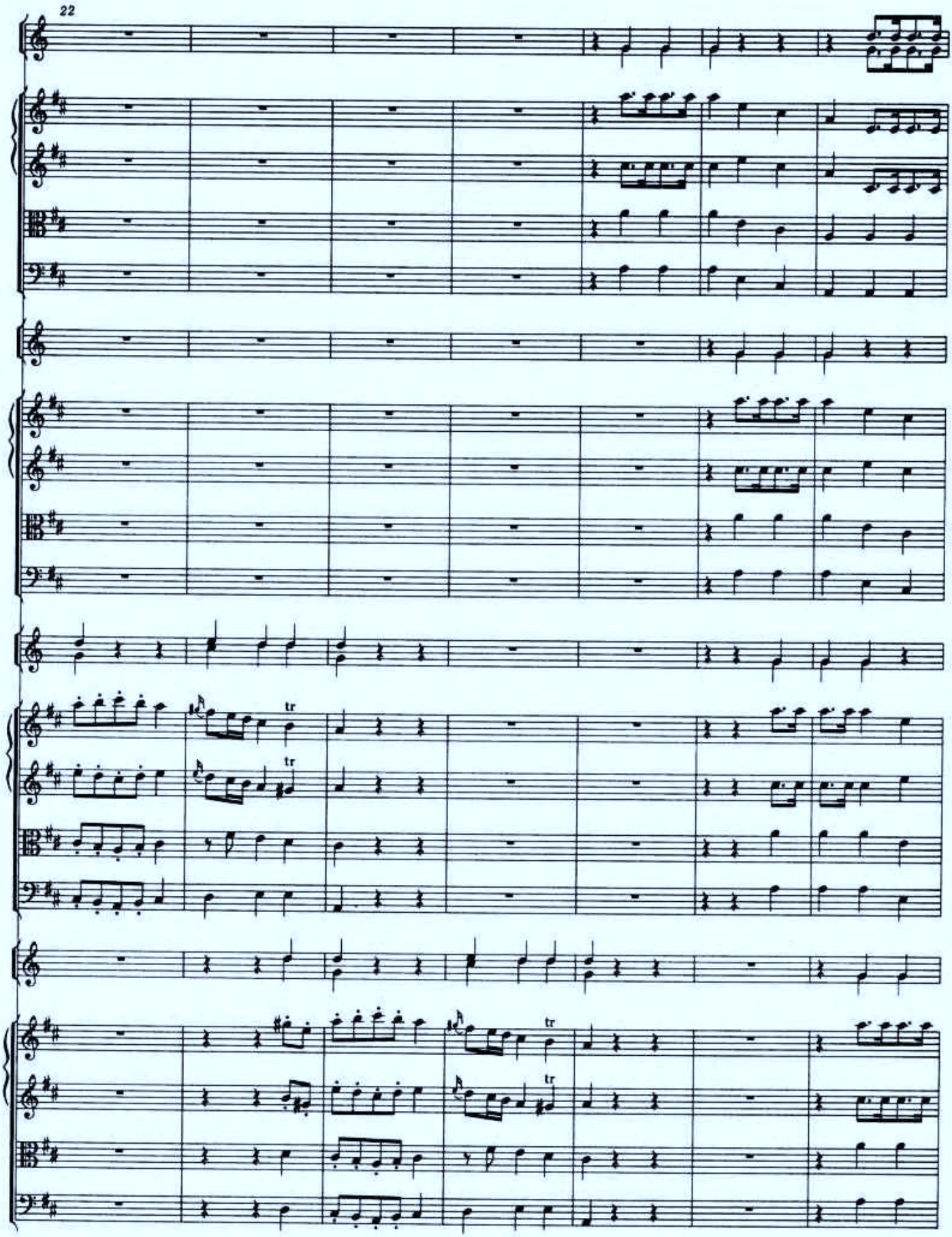
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

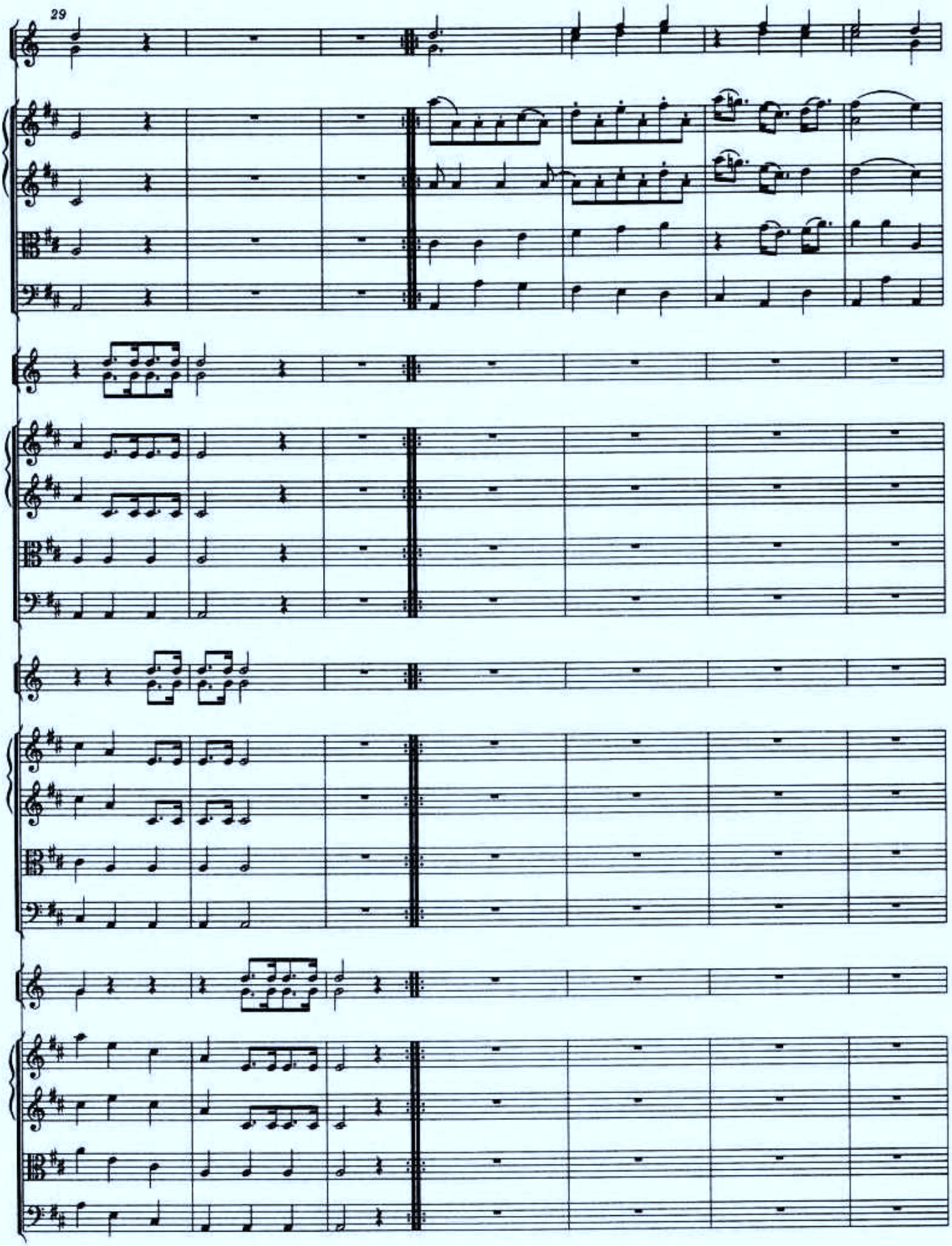
MENUETTO

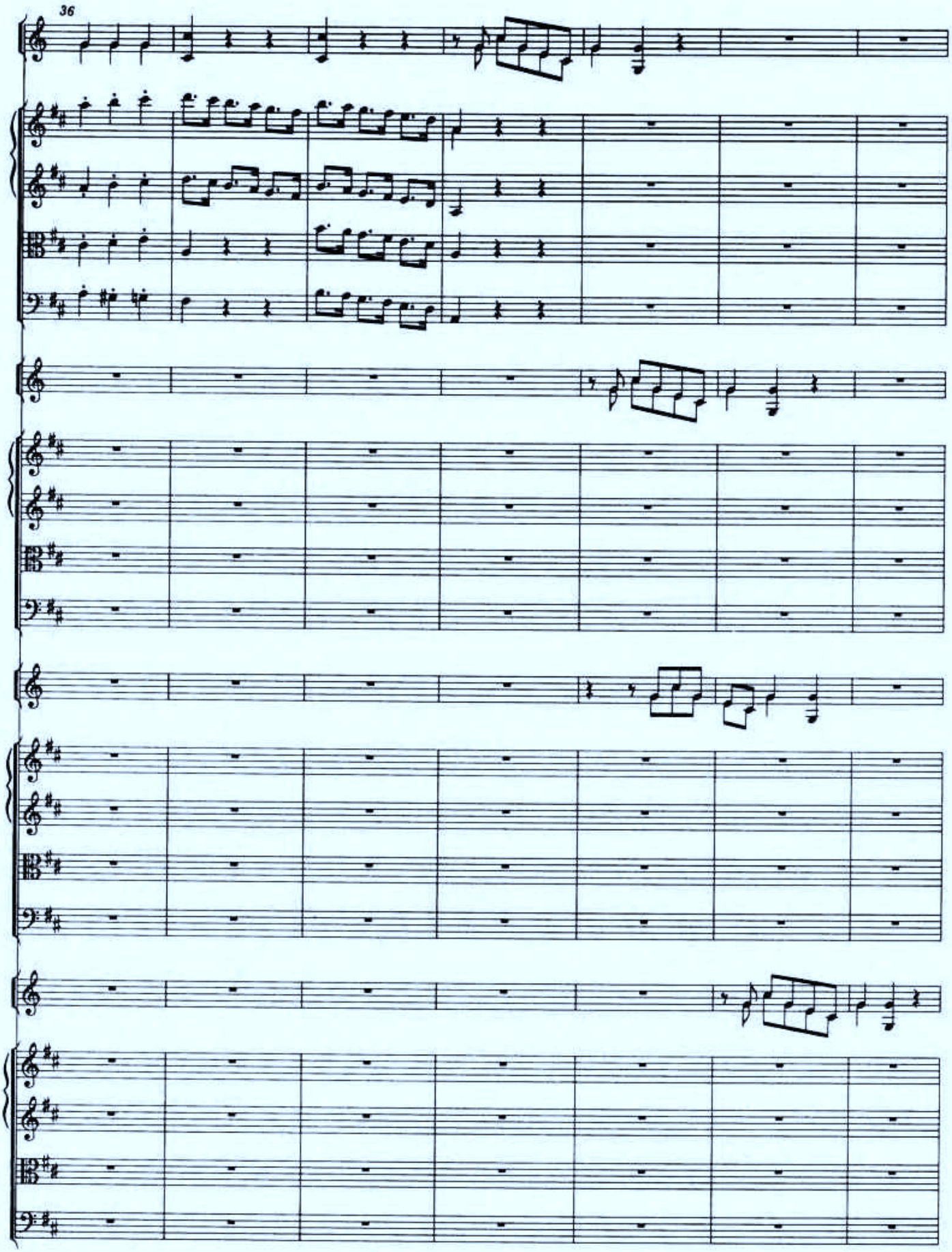


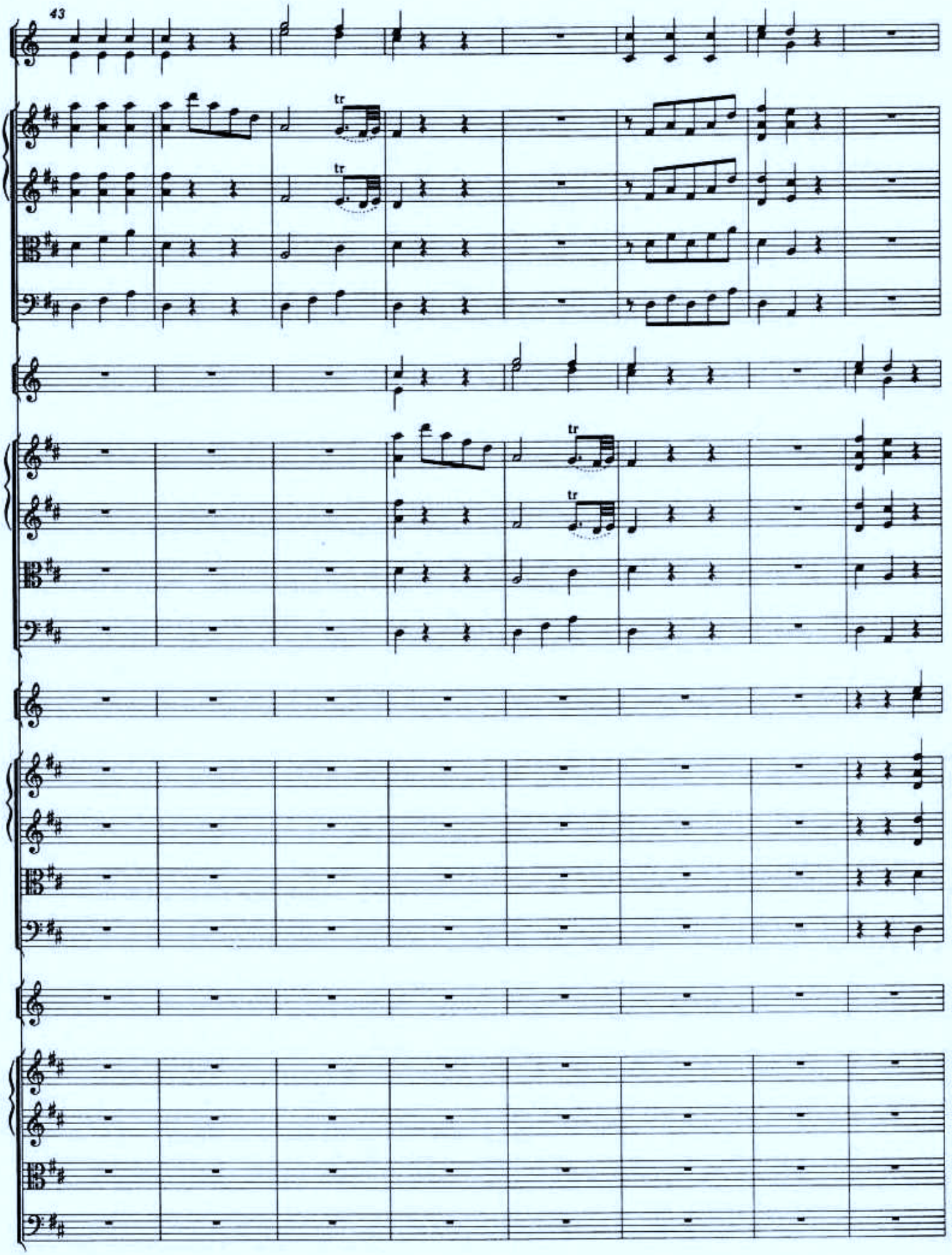

8
tr
tr


15
tr
tr

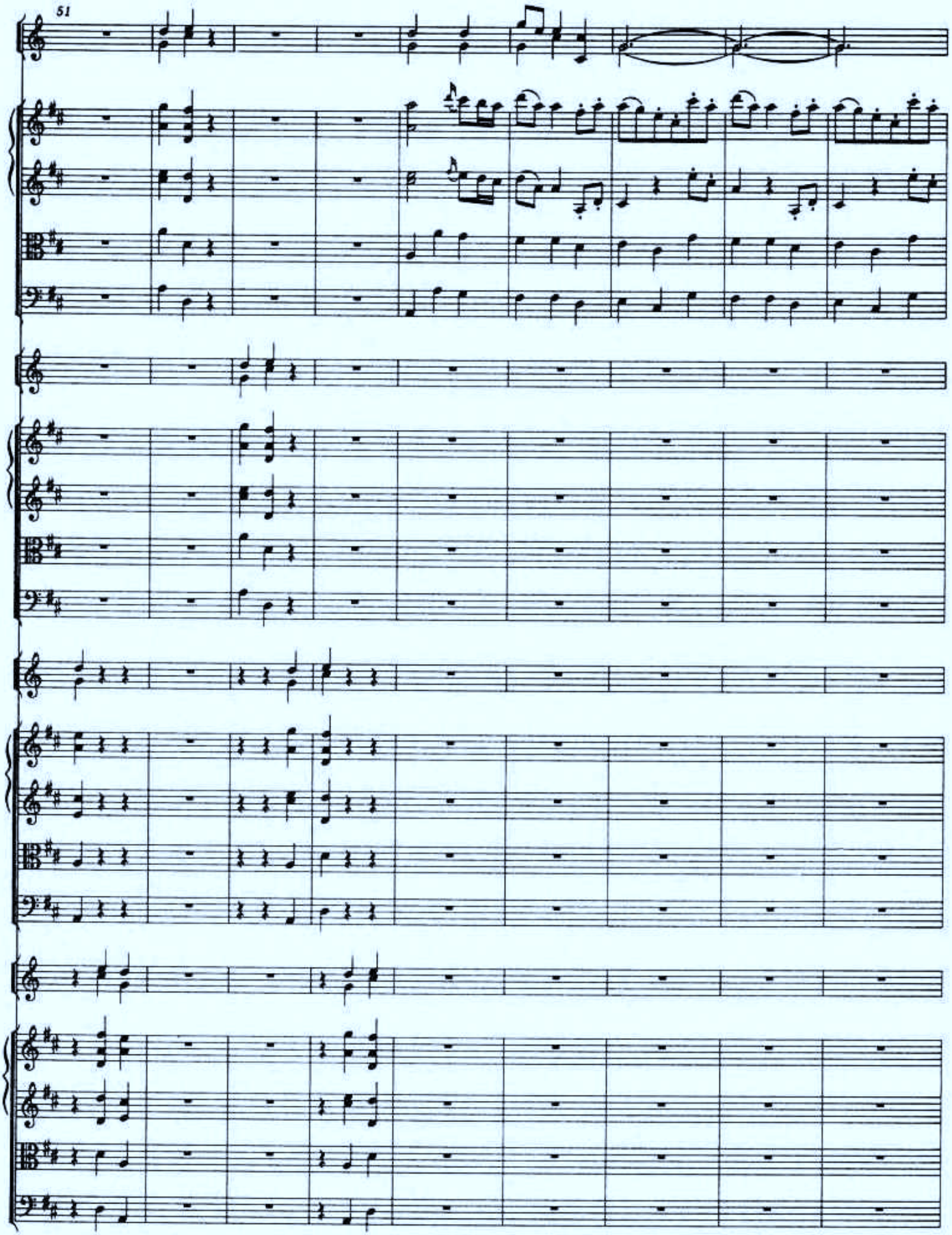

22
tr
tr
tr
tr

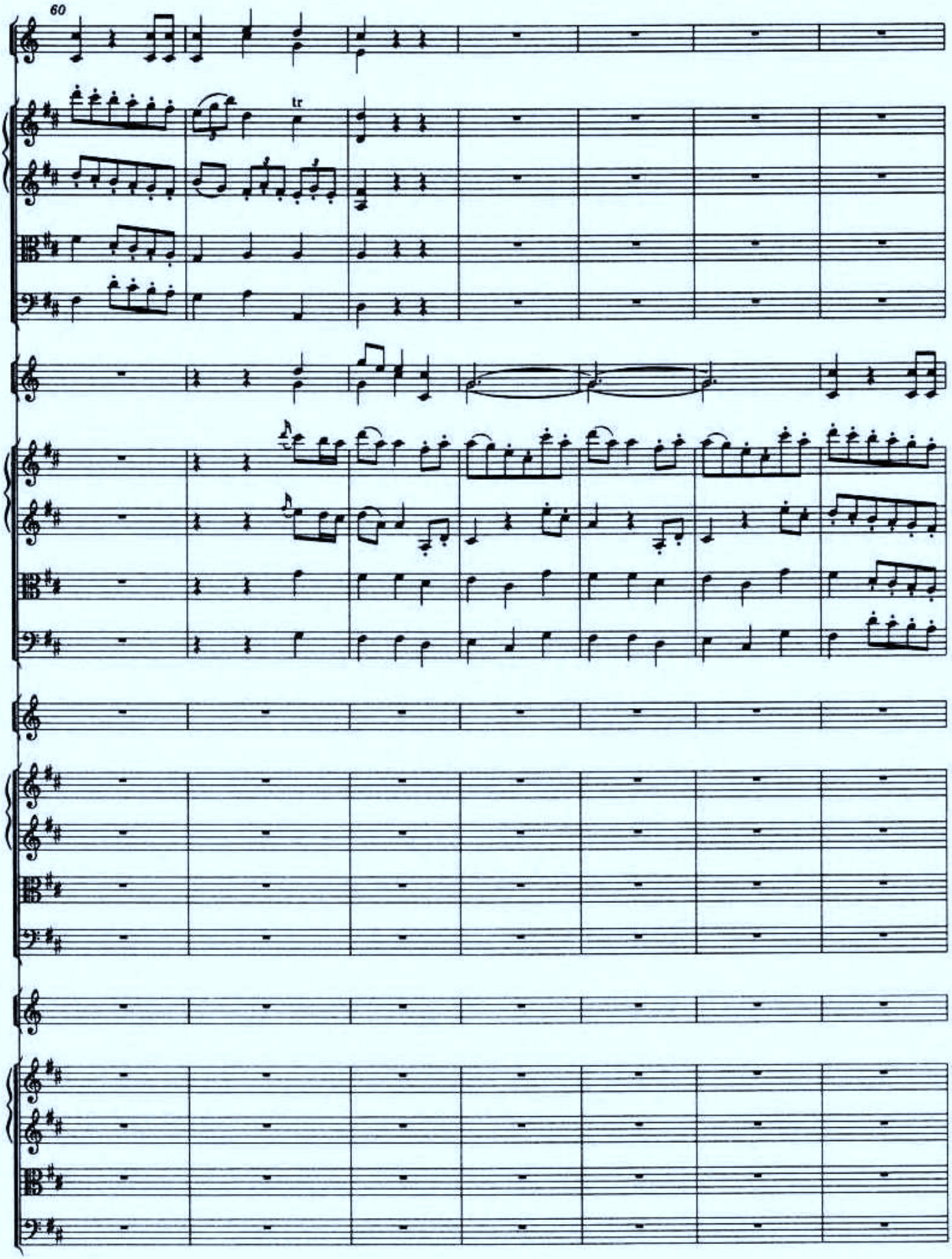

29

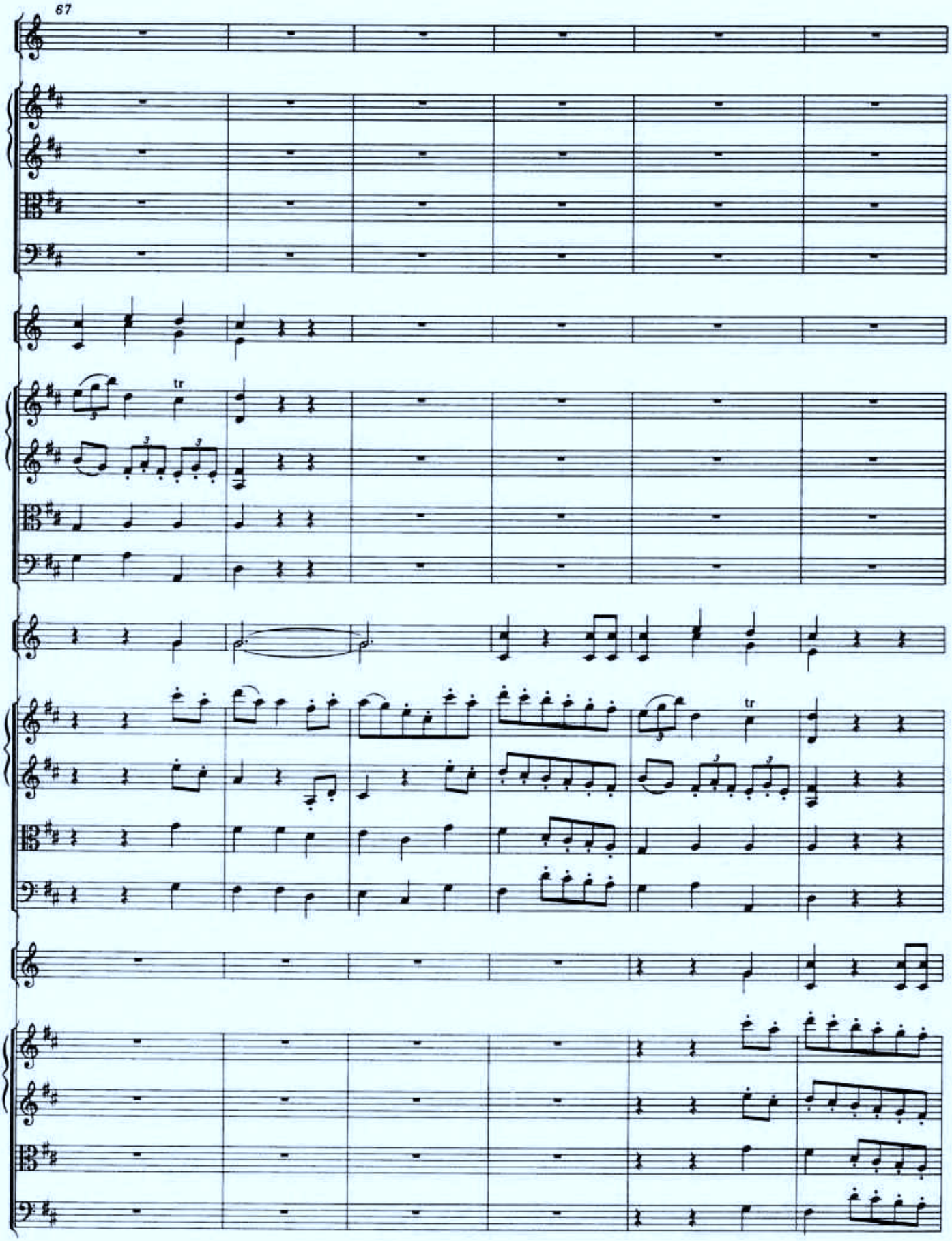

36

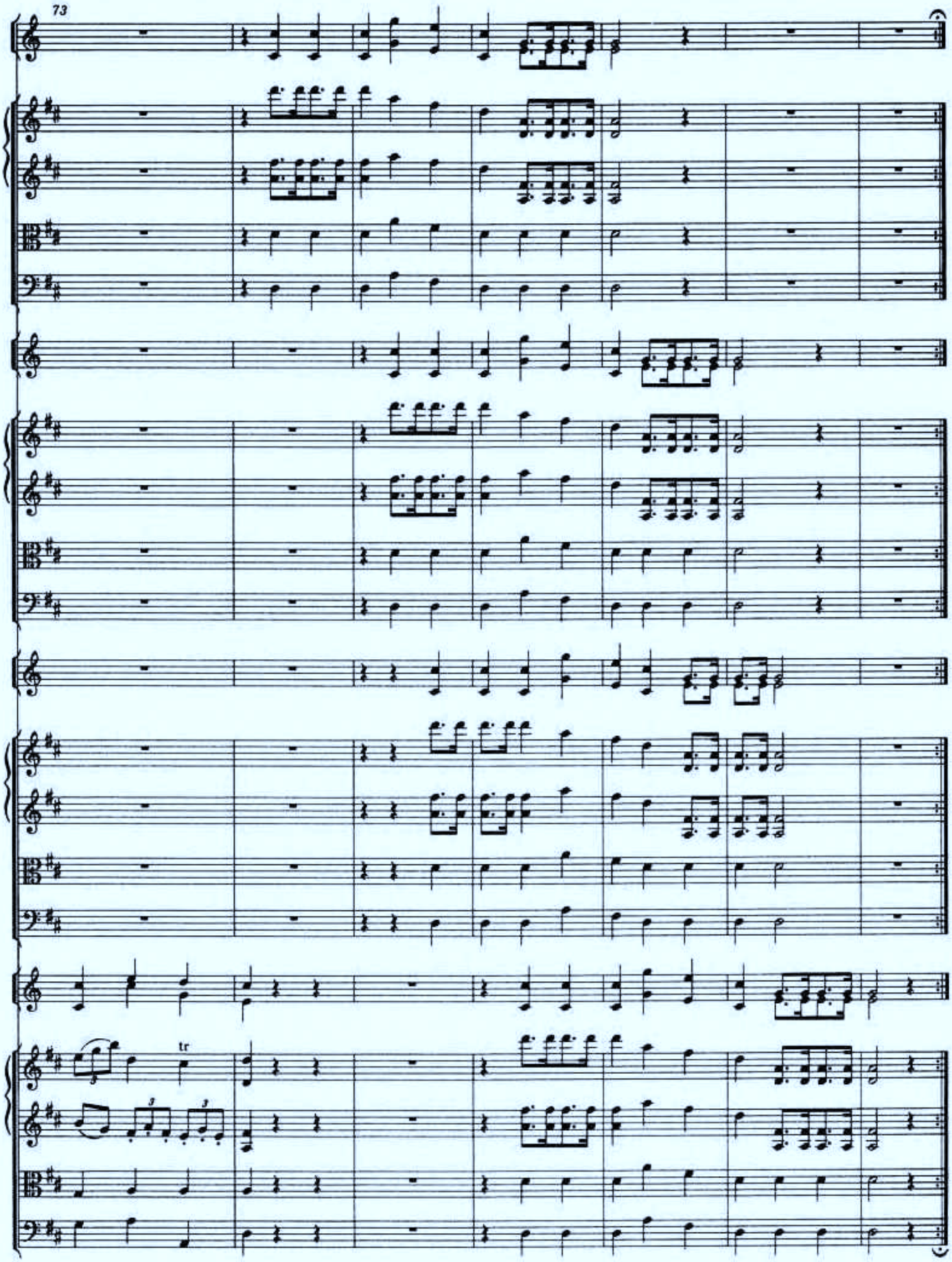


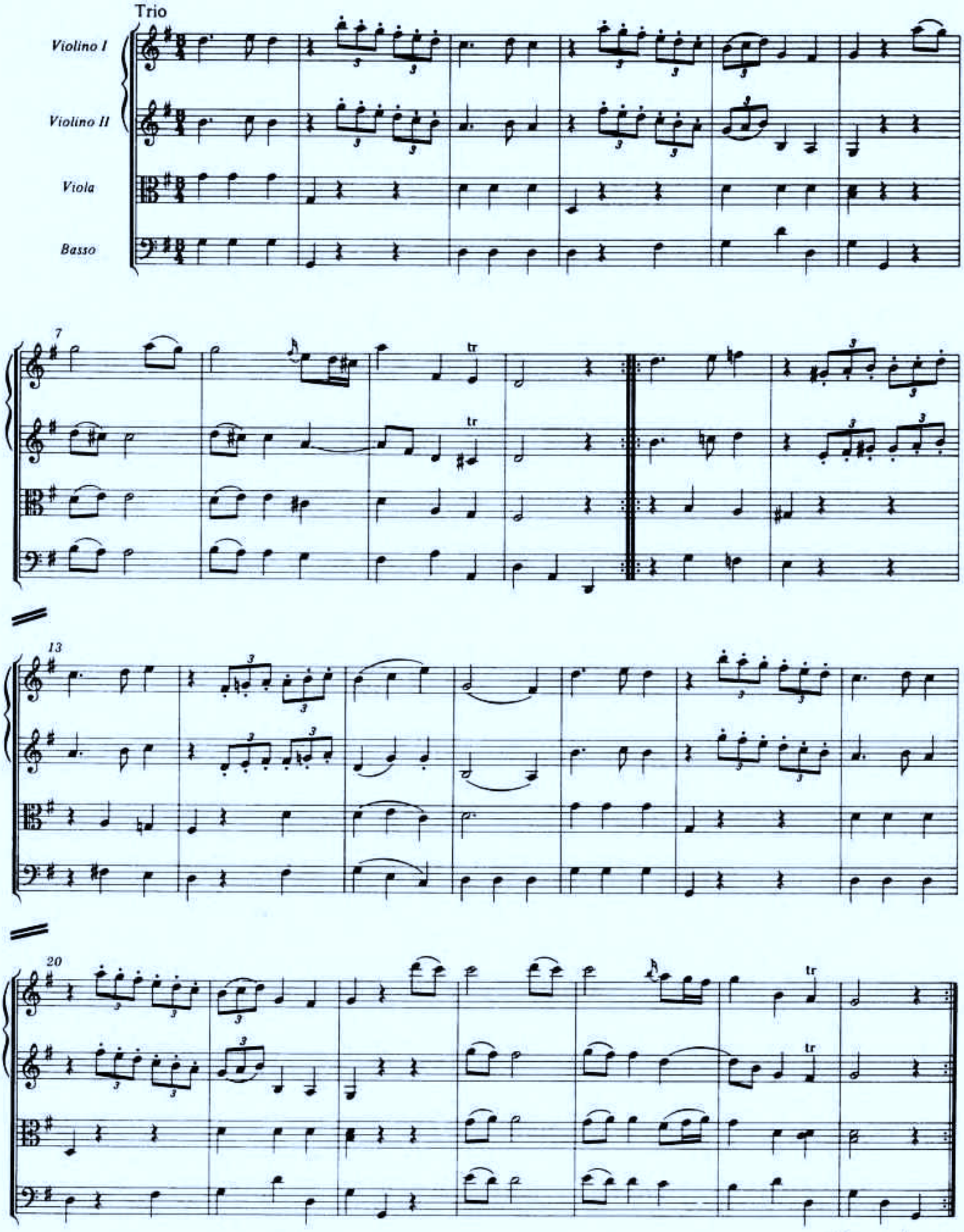
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


51


60
tr


67
tr
tr


73
tr



Menuetto da capo