WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie IX

Klaviermusik

WERKGRUPPE 27: KLAVIERSTÜCKE
BAND 1: DIE NOTENBÜCHER

VORGELEGT VON
WOLFGANG PLATH

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON
1982

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: Wolfgang Plath,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie IX, Werkgruppe 27.

Alle Rechte vorbehalten / 1982 / 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 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

INHALT

Zur Edition VIII
Vorwort IX

Faksimile: Titeletikett des Notenbuches für Maria Anna (Nannerl) Mozart und Titelblatt des Londoner Skizzenbuches XXIX
Faksimile: Seite 4 des Notenbuches für Maria Anna (Nannerl) Mozart XXX
Faksimile: Seite 14 des Notenbuches für Maria Anna (Nannerl) Mozart XXXI
Faksimile: Seite 46 des Notenbuches für Maria Anna (Nannerl) Mozart XXXII
Faksimile: Seite 60 des Notenbuches für Maria Anna (Nannerl) Mozart XXXIII
Faksimiles: Seite 16 und Seite 17 des Londoner Skizzenbuches XXXIV
Faksimiles: Seite 37 und Seite 49 des Londoner Skizzenbuches XXXV
Faksimiles: Seite 66 und Seite 71 des Londoner Skizzenbuches XXXVI

I. Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart

1. Menuett in C 3
2. Menuett in F 3
3. Menuett in C 4
4. Menuett in G 4
5. Menuett in F 5
6. Menuett in F 6
7. Menuett in D 6
8. Menuett in F 7
9. Menuett in A 8
10. Menuett in D 8
11. Menuett in F 9
12. Menuett in A 11
13. Menuett in A 12
14. Menuett in E 12
15. Menuett in E 13
16. Menuett in C 14
17. Menuett in F (Leopold Mozart) 14
18. Menuett in B 16
19. Menuett in F 17
20. Klavierstück in C KV 9^a (5^a) 18
21. Menuett in C 21
22. Marsch in F (I) 23
23. Marsch in F (II) 24
24. Allegro in B: KV 8, 1. Satz (Klavierfassung) . . 26
25. Andante in F: KV 6, 2. Satz (Klavierfassung) . . 30
26. Menuett in C: KV 6, Menuet I (Klavierfassung) 32
27. Allegro in C 33
28. Allegro in F 36
29. Klavierstück in F 38
30. Allegro in G 40
31. Scherzo in C del Sgr. Wagenseil 42
32. Scherzo in F 44
33. Allegro in F 45
34. Allegro in C 46
35. Tempo di Menuetto in F 49
36. Allegro moderato in F 50
37. Andante in B 52
38. Andante in C 53
39. Arietta con Variazioni in A (Carl Philipp Emanuel Bach) 56
40. Allegro in C 62
41. Allegro in G 64
42. Allegro in g 66
43. Presto in A del Sgr. Tischer 66
44. Polonaise in F 68
45. Allegro in e del Sgr. Agrell 69
46. Allegro in C: KV 6, 1. Satz (Klavierfassung) . . 71
47. Menuett in D: KV 7, Menuet I (Klavierfassung) 75
48. Menuett in F: KV 6, Menuet II (Klavierfassung) 76
49. Menuett in F KV 4 77
50. Klavierstück in G (Fragment) 78
51. Konzertsatz in G 80
52. Fünf technische Übungen 86

Einzelstücke aus dem ursprünglichen Bestand des Notenbuches

53. KV 1^a 87
54. KV 1^b 87
55. KV 1^c 88
56. KV 1^d 88
57. Intervalltabelle (Faksimile) 89
58. Menuett in F KV 2 90
59. Allegro in B KV 3 91
60. Drei modulierende Generalbaßübungen (Faksimile) 92
61. Menuett in F KV 5 93
62. Menuett in G KV 1 (KV^6: 1^e) 94
63. Menuett in C KV 1, Trio (KV^6: 1^f) 94
64. Klavierstück in B (Fragment) KV 9^b (5^b) 95

II. Londoner Skizzenbuch

1. KV Anh. 109^b Nr. 1 (15^a) 99
2. KV Anh. 109^b Nr. 2 (15^b) 100
3. KV 15^c 101
4. KV 15^d 102
5. KV 15^e 103
6. KV 15^f 104
7. KV 15^g 104
8. KV 15^h 105
9. KV 15^i 106
10. KV 15^k 107
11. KV 15^l 108
12. KV Anh. 109^b Nr. 4 (15^m) 109
13. KV 15^n 110
14. KV 15^o 112
15. KV Anh. 109^b Nr. 3 (15^p) 114
16. KV 15^q 118
17. KV Anh. 109^b Nr. 7 (15^r) 120
18. KV 15^s 122
19. KV Anh. 109^b Nr. 5 (15^t) 123
20. KV 15^u 128

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

21. KV 15^{v} 130
22. KV 15^{w} 134
23. KV Anh. 109^{b} Nr. 6 (15^{x}) 136
24. KV 15^{y} 138
25. KV 15^{z} 139
26. KV 15^{aa} 142
27. KV 15^{bb} 144
28. KV 15^{cc} 146
29. KV 15^{dd} 149
30. KV 15^{ee} 152
31. KV Anh. 109^{b} Nr. 8 (15^{ff}) 153
32. KV 15^{gg} 154
33. KV 15^{hh} 156
34. KV 15^{ii} 158
35. KV 15^{kk} 160
36. KV Anh. 109^{b} Nr. 9 (15^{ll}) 162
37. KV 15^{mm} 163
38. KV 15^{nn} 163
39. KV 15^{oo} 164
40. KV 15^{pp} 165
41. KV 15^{qq} 166
42. KV 15^{rr} 166
43. KV 15^{ss} 167

Anhang

I: Trio des Menuett I (= 3. Satz) aus der Serenata in D von Leopold Mozart 171

II: Zwei Klavierstücke unbestimmter Zugehörigkeit, erwähnt bei KV Anh. 20^{a} (KV^{6}: 626^{b}/25)

1. Klavierstück in B 173
2. Klavierstück in Es (Fragment) 175

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^{1} bzw. KV^{1a}) 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 Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰 statt 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰 etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz" gelten, wird dies durch den Zusatz „[𝅘𝅥𝅯]" über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for:* und *pia:* Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

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

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VORWORT

Den Notenbüchern der Geschwister Mozart einen eigenen Band innerhalb der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) zu widmen, war im ursprünglichen Editionsplan keineswegs vorgesehen; meinte man doch mit drei solcher Bücher von derart verschieden geartetem Inhalt und Charakter rechnen zu müssen, daß sich der Gedanke an ihre eventuelle Zusammenfassung an einem einzigen Ort von selbst zu verbieten schien. Natürlich sollten die im *Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart* von 1759 enthaltenen frühesten Kompositionen des Wunderkindes Wolfgang Amadé alias Wolfgangerl von ihrem Kontext separiert und bei den Klavierstücken eingereiht werden, wo – ebenso natürlich – auch der Inhalt des *Londoner Skizzenbuches* von 1764 seinen Platz hatte. Aber für all den sonstigen „nicht-mozartischen" Inhalt des Notenbuchs von 1759 konnte die NMA doch wohl nicht zuständig sein – ganz zu schweigen von dem 1762 für Wolfgang angelegten Notenbuch, das ja überhaupt nur aus einer Sammlung von fremden Stücken bestand.

Bei weiterem Fortschreiten der NMA, bei weiterem Nachdenken über Inhalt und Gliederung des Unternehmens änderten sich auch so manche Anschauungen. Mußte nicht der ganze Komplex des „frühesten Mozart" seinem Wesen, seiner Herkunft nach unverständlich bleiben, wenn man ihn aus dem lebendigen Zusammenhang all der kleinen und größeren Spielstückchen fremder Komposition, mit denen der Knabe spielend aufwuchs, die er nachzuahmen begann und ebenso spielend überflügelte, säuberlich herauspräparierte? Bedeutete nicht der Verzicht auf die Notenbücher als ein jeweils Ganzes zugleich den Verzicht auf Sinn, und konnte sich eine Gesamtausgabe mit erklärten Ambitionen so etwas überhaupt leisten? Unter dem Eindruck solcher Überlegungen suchte und fand die Editionsleitung der NMA einen Ausweg, der schließlich darin bestand, daß einerseits die früher getroffenen Entscheidungen hinsichtlich der Disposition der Klavierstücke aufrecht erhalten blieben, andererseits aber zusätzlich die Notenbücher für Nannerl (1759) und für Wolfgang (1762) als Ganzes im Supplement der NMA (Serie X/30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*) abgedruckt werden sollten[1].

Auch bei dieser Entscheidung ist es dann aber nicht geblieben. Nicht als ob sich die Anschauungen erneut gewandelt hätten; es war diesmal die Forschung selbst, die eine neue Situation bescherte. Das Notenbuch für Wolfgang vom Jahre 1762, in der Mozart-Literatur seit Hermann Abert[2] oft behandelt, fast einem jeden Klavier-Eleven aus dem gehobenen Anfängerunterricht bestens bekannt, war nicht das, was es zu sein vorgab: Die angeblich von Leopold Mozart darin eingetragene Widmungsinschrift, datiert 31. Oktober 1762, erwies sich als eine plumpe Fälschung, und übrig blieb danach nur ein anonymes, um 1750 angelegtes Klavier- und Musizierbuch mitteldeutscher Provenienz ohne irgendwie gearteten Bezug auf Mozart[3]. Mozartforschung und -forscher hatten sich über ein halbes Jahrhundert lang auf simpelste Art düpieren lassen.

Der neue Sachverhalt machte eine neuerliche Entscheidung der Editionsleitung hinsichtlich der Notenbücher erforderlich; ihr Resultat ist der vorliegende Band.

*

Das Vorwort zu einer wissenschaftlichen Ausgabe – es ist die erste wissenschaftliche Ausgabe überhaupt, die die beiden Notenbücher erfahren – darf passenderweise mit einer etwas akademisch anmutenden Frage eingeleitet werden: Wieviele solcher Notenbücher aus dem Umkreise des jungen Mozart gibt es eigentlich? Ist das, was wir hier vorlegen können, alles, was es je davon gegeben hat, oder muß mit Verlusten gerechnet werden?

Die Frage hat einen ernsthafteren Hintergrund. Zwischen – ganz grob gesprochen – 1765 und 1774 klafft eine riesige Überlieferungslücke: Aus dieser Zeit fehlen uns Klavierkompositionen Mozarts in einem solchen Maße, daß man meinen sollte, er habe das

---

[1] Aus dem Vorwort der Editionsleitung zu NMA X/30/1, *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, vorgelegt von Erich Hertzmann und Cecil B. Oldman, fertiggestellt von Daniel Heartz und Alfred Mann, Kassel etc. 1965, S. VII: „Die Werkgruppe 30 (*Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*) vereinigt eine Fülle heterogenen Materials [...] Aber nicht nur dem Inhalt, auch der äußeren Erscheinung nach ist dieses Material verschiedenartig genug: Relativ umfangreichen und in sich abgeschlossenen Manuskripten oder Sammlungen wie z. B. den Klavierbüchern für Nannerl 1759 und für Wolfgang 1762 [...] steht eine kaum überschaubare Fülle loser Blätter und vermischter Eintragungen gegenüber [...]"

[2] Hermann Abert, *Leopold Mozarts Notenbuch von 1762*, in: *Gluck-Jahrbuch* III (1916), S. 51–87; vgl. ferner die von Abert besorgte Druckausgabe des Notenbuches, Leipzig o. J. (1922).

[3] Ausführlicheres in meinem Beitrag *Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung?*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, Salzburg 1973, S. 337–341. Meine Argumentation gegen die Echtheit des Notenbuches ist bis jetzt unwidersprochen geblieben, so daß die Fälschungsthese als allgemein akzeptiert gelten kann.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Klavier überhaupt nicht mehr berücksichtigt. Woran liegt das? Hat Mozart in dieser Zeitspanne wirklich die Geige mehr geliebt als das Klavier? Oder ist es vielmehr so, daß er ständig – also auch damals – für das Klavier komponierte, nur daß derartige Kompositionsautographe in erstaunlicher Zahl verloren gegangen sind? Wie verlockend ist da nicht die Annahme, daß aus der Zeit um ± 1770 ein ganzes Buch mit Klavierkompositionen verloren gegangen sein könnte! Es besteht also Veranlassung genug, nach Indizien Ausschau zu halten, die in etwa diese Richtung deuten.

Hier wird der Sachverhalt nun schwierig. Denn obwohl es Gründe gibt, tatsächlich an die einstmalige Existenz eines dritten, verschollenen Notenbuches zu glauben – wir werden sie im folgenden darzustellen haben –, spricht doch eher alles dagegen, daß damit nun auch die Überlieferungslücke um 1770 erklärt werden könnte. Lassen wir das aber beiseite; es genügt, an dieser Stelle das Problem als solches zu bezeichnen.

Für die Diskussion der Frage nach der ursprünglichen Anzahl der Notenbücher sind einige wenige Zeugnisse von unmittelbarem Interesse[4]. Die früheste Erwähnung des Stichworts findet sich in Leopold Mozarts Verzeichnis der Jugendwerke seines Sohnes. In dem in Wien 1768 aufgesetzten Manuskript heißt es gegen Ende der Liste[5]: *„2 geschriebne Bücher mit Clavierstücken, die er in London, Holland etc: nach und nach Componiert."* Nimmt man das streng wörtlich, so bedeutet es, daß Leopold Mozart Nannerls Notenbuch nicht erwähnt, dafür aber offenbar das Londoner Skizzenbuch und noch ein weiteres, nicht mehr erhaltenes Buch. Aber schon letzteres ist nicht so ganz deutlich, sondern eher der Interpretation anheim gestellt: daß die Stücke des Londoner Skizzenbuches samt und sonders in London und nicht zum Teil auch späterhin in *„Holland etc:"* entstanden sind, ist ja nur eine willkürliche Annahme, die sich nicht beweisen läßt. Wenn also Leopold Mozarts Eintrag möglicherweise doch nicht streng wörtlich zu nehmen ist, könnte man auch so interpretieren, als habe er, etwas ungenau formulierend, nichts anderes als eben die beiden Bücher gemeint, die uns überliefert sind.

Aber auch das zweite Zeugnis, Constanze Mozarts Brief vom 13. Februar 1799 an Breitkopf & Härtel in Leipzig, ist nicht so eindeutig, wie es gerne dargestellt wird. Die zentrale Stelle – die Zeilen 19–29 – lautet folgendermaßen:

„Ich besize ein Büchelchen mit der Aufschrift[6] Capricci di W. Mozart a Londra nel mese Decembre 1764 (also als er 8 Jahre alt war), enthaltend *von ihm selbst geschriebene* kleine Compositionen verschiedener Gedanken, und eine Arie: Quel destrier che all'albergo è vicino, wovon das Original zu vielen werth für mich hat als daß ichs abstehen sollte. Ich würde es Ihnen aber *zum Abschreiben* auf Ihre Kosten hin und her schikken, wenn Sie es wünschen, und Ihnen selbst überlassen, den Preis zu bestimmen. Ich weiß wohl, daß es an sich von keinen großen Interesse seyn kann: aber als Seltenheit, als ein Strahl der Morgenröthe seines Genies bleibt es doch sehr merkwürdig. Es ist unterhaltend daraus zu sehen, daß er zu einer Zeit componirte, da er 20 und 30 – 02 und 03 schrib: Er hat es selbst paginirt."

Nach dieser doch sehr detaillierten Beschreibung, die offensichtlich nicht auf das uns überlieferte Londoner Skizzenbuch zutrifft, scheint es keinen Zweifel mehr daran geben zu können, daß hier von einem dritten, verschollenen Notenbuch – oder deutlicher gesagt: von einem verschollenen zweiten Londoner Skizzenbuch (KV 32[a]) – die Rede ist. Geht man aber die Einzelheiten Punkt für Punkt kritisch durch, so hat man aufs neue einige Fragezeichen zu setzen.

1. Constanze zitiert einen von Leopold Mozarts Hand stammenden Titel (*„Aufschrift"*), der mit dem – ebenfalls von Leopold Mozart gesetzten – Titel des uns überlieferten ersten *Londoner Skizzenbuches*[7] nicht übereinstimmt. Doch hat dieses erste Buch, wie sich unschwer demonstrieren läßt, im Laufe der Zeit eine Reihe von zum Teil erheblichen Veränderungen in seinem Äußeren über sich ergehen lassen müssen[8]: Es ist offenbar mehrfach (?) geheftet, dann gebunden, schließlich neu gebunden und restauriert worden,

[4] Die folgenden, im einzelnen nicht weiter nachgewiesenen Briefzitate durchweg nach: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund 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).

[5] Bauer-Deutsch I, Nr. 144, S. 289, Zeile 58–59. – So zitiert auch in Georg Nikolaus Nissens Mozart-Biographie, Anhang S. 5, Nr. 21. Die Angabe in der 6. Auflage (Wiesbaden 1964) des *Köchel-Verzeichnisses* (am Schluß der *„Anmerkung"* zu KV 1[a]), wonach Nissen, a. a. O., das *„sog. Londoner Notenbuch zuerst erwähnt"* habe, ist irreführend und sollte getilgt werden.

[6] In einem späteren Brief an Breitkopf & Härtel (2. März 1799: Bauer-Deutsch IV, Nr. 1237, S. 232, Zeile 87–88) kommentiert Constanze die Aufschrift genauer: *„hier folgen die Capricci: die Titelaufschrift ist nicht von ihm* [i. e. Mozart], *wahrscheinlich von seinem Vater"*.

[7] Vgl. das Faksimile auf S. XXIX unten.

[8] Einzelheiten dazu in der Handschriftenbeschreibung des Kritischen Berichts.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

wobei die Heftung denkbarerweise noch im 18., die Bindung aber wohl erst im 19. Jahrhundert erfolgte. Das Titelblatt (faksimiliert auf S. XXIX unten) besteht aus dünnem, minderwertigem Papier – im Gegensatz dazu ist das Notenpapier von guter, fester Qualität –, das höchstens als provisorischer Schutzumschlag, sicherlich aber nicht als Heftdeckel verwendbar war. Die Möglichkeit, daß sich Constanzes Beschreibung von 1799 tatsächlich auf unser vorliegendes Notenbuch, nur aber in seinem ursprünglichen Heftzustand (d. h. mit späterhin beim Binden entfernten Heftdeckeln und eigenem Deckeltitel) bezieht, ist zumindest gegeben und sollte nicht leichthin von der Hand gewiesen werden.

2. In diesem Zusammenhang ist auch die von Constanze als besondere Eigentümlichkeit des Buches erwähnte Paginierung zu behandeln. Sie ist allerdings, wie nicht geleugnet werden kann, in dieser beschriebenen Gestalt im ersten Londoner Buch nicht auszumachen. Doch muß darauf hingewiesen werden, daß auf den Seiten 3–62 unter der modernen, von Bibliothekarshand vorgenommenen Paginierung die undeutlichen Reste einer ausradierten originalen Bleistiftpaginierung – möglicherweise von Mozarts Hand? – zu erkennen sind. Wiederum könnte Constanze den früheren bzw. ursprünglichen Zustand unseres ersten Buches beschrieben haben.

3. Bleibt als wichtigster Punkt die Erwähnung der Arie *„Quel destrier che all'albergo è vicino"* KV deest übrig. Sie ist spurlos verschollen[9] – was nicht verwundern kann, wenn man voraussetzt, daß sie Bestandteil des ebenfalls verschollenen zweiten Londoner Buches gewesen ist. Aber selbst hinter diese Voraussetzung gehört ein Fragezeichen, wenn auch vielleicht kein allzu großes. Immerhin: wie ist Constanzes diesbezüglicher Bericht zu verstehen resp. zu konstruieren? „Ich besitze ein Büchelchen [. . .] und eine Arie [. . .] wovon das Original zu vielen Wert für mich hat [. . .]" – in diesem Falle haben Notenbuch und Arie miteinander direkt nichts zu tun; oder aber: „Ich besitze ein Büchelchen [. . .] enthaltend von ihm selbst geschriebene kleine Kompositionen [. . .] und eine Arie [. . .]" – in diesem (und nur in diesem) Falle wird die Arie tatsächlich als Bestandteil des Buches genannt und kann dann allerdings als entscheidendes Argument in der Debatte betrachtet werden. Da die Arie nur dieses eine Mal in der Korrespondenz erwähnt wird, läßt sich mehr dazu nicht sagen.
Soweit die Diskussion von Constanzes Beschreibung, die – wie man wohl behaupten darf – weit davon entfernt ist, volle Klarheit in die Sache zu bringen. Constanze erwähnt die *„Capricci"* noch mehrmals in ihren Briefen[10], zuletzt am 3. April 1802 an Johann Anton André in Offenbach, der ihr das Buch – mit dem er anscheinend nichts hatte anfangen können – wunschgemäß wieder zurückgeschickt hatte. Danach wird das Notenbuch nicht mehr genannt, auch nicht – merkwürdig genug – in Georg Nikolaus Nissens Biographie. Irgendwann zwischen 1802 und 1828[11], wahrscheinlich aber so frühzeitig, daß Nissen sich bei Abfassung seiner Biographie nicht mehr daran erinnern konnte, hat Constanze das Manuskript dann offenbar verkauft oder verschenkt.
Wir sind mit unseren Überlegungen zum Problem des zweiten Londoner Notenbuches (*„Capricci"*) noch nicht am Ende. Gegen die „Drei-Bücher-Theorie" (wenn der Ausdruck erlaubt ist) gibt es weitere Einwände, die ernst genommen zu werden verdienen.
Der erste Einwand: Leopold Mozart nennt – wie eingangs zitiert – nur zwei Notenbücher; Constanze erwähnt ein einziges in ihrem Besitz befindliches Buch, eben die *„Capricci"*. Maria Anna Mozart (das Nannerl) äußert sich selbst zwar nicht, doch gibt es keinen Zweifel daran, daß sich das Notenbuch von 1759 bis zuletzt, d. h. bis zu ihrem Tode im Jahre 1829, in ihrem Besitz befunden hat[12], wie das ja anders auch

[9] Auch der Text konnte bislang nicht identifiziert werden. Die von Constanze angegebenen Textworte zitieren sicherlich den Beginn eines vorausgehenden Seccos, nicht den der eigentlichen Arie.

[10] Die einzelnen Nachweise bei Eibl VI. – Inhaltlich bringen diese späteren Erwähnungen nichts Neues, weshalb wir sie hier übergehen dürfen.

[11] Im September des Jahres 1828 beginnt Constanze damit, ein Tagebuch zu führen (vgl. Hermann Abert, *Konstanze Nissens Tagebuch aus den Jahren 1824*[sic]*–1838*, in: *Mozarteums-Mitteilungen* 2, Heft 2 [Februar 1920], S. 38ff.). Ihre Eintragungen sind so gewissenhaft und ausführlich, daß ein Vorgang im Zusammenhang mit den *„Capricci"* jedenfalls erwähnt worden wäre.

[12] Hierfür zwei Belege: Im Februar-Heft des 19. Jahrgangs (1817) der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* schreibt der Würzburger Musikgelehrte Joseph Fröhlich (1780–1862) im Rahmen einer weitausholenden Rezension über Abbé Voglers *Grande Sinfonie* (S. 96): „Rec. war so glücklich, durch die Bemühung eines Freundes von der verehrungswürdigen Schwester des grossen Mozart jenes Buch zu erhalten, worin die ersten Stücke, welche dieser Heros der Tonkunst in seinem vierten Jahre lernte, nebst den ersten eignen Versuchen desselben in seinem fünften Jahre, von seiner eigenen Hand geschrieben, enthalten waren." – Ferner Constanze Nissen in einem vom 28. Oktober 1825 datierten Brief an Johann Anton André: „Ich habe hoffen dürfen, bei meiner Schwägerin und in der Geburtsstadt meines sel. Mannes Allerhand zu finden. Die unermüdetsten Nachforschungen haben mir Nichts weiter eingetragen. [. . .] In Abschrift die allerältesten Kompositionen des Kindes M., von (Jan.) 1762. u. 1763., von seinem Vater in ein eignes büchlein geschrieben, aus wenigen Reihen bestehend, doch ein Paar aus Brüssel und Paris schon beträchtlich größer. Unter diesen sind im Original 2 aus wenigen Reihen, die etwas neuer als von 1763 seyn werden."

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

kaum zu erwarten gewesen wäre. Die „*Capricci*" bei Constanze, das Nannerl-Buch beim Nannerl: aber bei wem in aller Welt dann das (erste) Londoner Skizzenbuch? Hat es wirklich je drei Bücher gegeben, dann muß eine der beiden Damen – Constanze oder das Nannerl – zwei Bücher besessen haben; aber keine gibt das zu, obwohl doch gar kein Grund vorliegt, etwas mit Absicht zu verschweigen. Alfred Einstein (KV³) und – ihm folgend, wenn auch in stark abgemildeter Formulierung – auch KV⁶ machen es sich zu einfach, wenn sie ohne jeden Beweis, ja ohne auch nur einen Anhaltspunkt für ihre Vermutung zu benennen, schlichtweg unterstellen, daß sich auch das erste Londoner Skizzenbuch beim Nannerl befunden habe[13]. Ein solcher Beweis läßt sich nicht führen, und auch nur die bloße Annahme wäre kaum seriös zu nennen, weil sie offensichtlich auf einer petitio principii beruht.

Der zweite Einwand: Das uns überlieferte erste Londoner Skizzenbuch ist – authentisch – mit „London 1764" datiert. Das uns unglücklicherweise nicht überlieferte und überdies problematische zweite Londoner Notenbuch ist – angeblich, aber auch wohl authentisch – mit „London, Dezember 1764" datiert. Muß man wirklich erst darauf hinweisen, wie extrem unwahrscheinlich eine derartige Häufung von Notenbüchern in ein und demselben eng begrenzten Zeitraum ist? Bei einer solchen Konstellation von Merkwürdigkeiten wäre dann noch die geringste die, daß das erste Londoner Buch – nur einmal angenommen, es sei wirklich das erste – am Schluß nicht weniger als neun Leerseiten enthält, die zweckmäßigerweise doch auch noch hätten ausgefüllt werden können, bevor gleich ein neues Buch in Angriff zu nehmen war.

Um einen Schlußstrich unter dieses Kapitel zu ziehen: Ob es zwei oder drei Notenbücher gegeben hat, ein oder zwei Londoner Skizzenbücher, läßt sich befriedigend und mit sauberer Methode gar nicht entscheiden. Abseits von jeglicher exakten Beweisführung aber bleibt der dringende Verdacht, daß die beiden Londoner Bücher in Wirklichkeit in eines zusammenfallen.

Das Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart

Wie das Titeletikett[14] verrät, ist das Buch im Jahre 1759 angelegt worden. Vater Leopold Mozart wird es seiner Tochter wohl nicht zum 8. Geburtstag (am 30. oder 31. Juli), sondern nach gut katholischer Sitte zum Namenstag (am 26. Juli) geschenkt haben, was praktisch zwar keinen großen Unterschied macht, grundsätzlich aber wohl zu beachten ist[15]. Es ist immer Nannerls Buch gewesen (auch wenn es zeitweilig, wie noch zu zeigen, von ihrem Bruder annektiert wurde), und sie hat es zeitlebens als Reliquie gehütet – und ausgebeutet. Nach ihrem Tode (1829) kam es in den Besitz ihres Neffen Franz Xaver Mozart (Wolfgang Amadeus jun.), von da 1844 zu dessen Universalerbin Josephine von Baroni-Cavalcabò, weiter – und auf nicht ganz geklärtem Wege[16] – im Jahre 1864 in die Hände der russischen Großfürstin Helene Pawlowna, die es alsbald[17] dem Salzburger Dom-Musikverein und Mozarteum – dem Vorläufer der heutigen Internationalen Stiftung Mozarteum – als Geschenk übermachte.

Eine auch nur einigermaßen stichhaltige Chronologie der Eintragungen im Nannerl-Buch aufzustellen, erscheint unmöglich. Klar ist nur, daß ein wesentlicher Teil aller primären, d. h. zum ursprünglichen Bestand des Buches gehörenden Eintragungen bereits um 1760/61 vorlagen (Mozart hat die schon weit in der zweiten Hälfte des Buches notierte Nr. 41 laut Leopolds Eintrag „*im 4ten Jahre gelernet*"); klar ist ferner, daß die Eintragungen in Gruppen vorgenommen wurden und daß zwischen den einzelnen Gruppen eine zum Teil erhebliche Anzahl von Blättern frei gelassen wurde. In diese Lücken zwischen den primären Gruppen wurden nach und nach die sekundären Stücke eingeschrieben – all das, was nicht zur ursprünglichen Unterrichtsbestimmung des Notenbuches gehörte. Das ist der Grund, warum Vater Leopold die ersten Kompositionen des Sohnes in kleinen Grüppchen da und dort im Buche unregelmäßig verstreut niedergeschrieben hat. Und selbst in späteren Jahren (ca. 1764/65) enthält das Buch noch einige Leerblätter, die der nunmehr des Notenschreibens ebenfalls kundige Mozart für eigene Zwecke okkupiert. Zu der Zeit muß er aber schon sein

---

[13] Vgl. die Bemerkungen zu KV 15ª („*Autograph*").

[14] Vgl. das Faksimile auf S. XXIX oben.

[15] Seit je werden im süddeutsch-katholischen Raum Taufe und Namenstag höher gehalten als Geburt bzw. Geburtstag. Das war selbstverständlich auch im Hause Mozart so. Der Annen-Tag, Namenstag der Mutter und zugleich auch der Schwester Mozarts, scheint immer festlich begangen worden zu sein.

[16] Dazu vgl. Walter Hummel, *Mozarts Söhne*, Kassel etc. 1956, S. 295f. (Anmerkung 425).

[17] Als Jahr der Schenkung nennen KV und die sonstige Standardliteratur 1864, wogegen Hummel ohne weiteren Beleg 1865 angibt. Die Wiener *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* melden die Schenkung bereits am 6. August 1864 (Jahrgang 10, Nr. 32, S. 512: „*Kleine Chronik – Ein Notenheft Mozart's*").

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

„Londoner" Skizzenbuch besessen haben; wenn er dennoch zum Notenbuch der Schwester greift, dann vermutlich wohl eher auf ihren ausdrücklichen Wunsch, als um sie zu ärgern. Gleich ob von des Vaters Hand oder autograph notiert: zählt man all die einzelnen Stückchen und Stücke des Knaben zusammen, die sich ehemals in dem Buche befunden haben müssen – über die später erfolgte Zersplitterung weiter unten –, so kommt man immerhin auf die stattliche Anzahl von insgesamt 18 Kompositionen. Es ist keine Übertreibung, wenn man sagt, daß Mozart das Buch der Schwester zeitweilig annektiert habe – oder noch besser vielleicht: daß Nannerls Notenbuch etliche Jahre lang zugleich auch Wolfgangs Notenbuch gewesen ist.

Nannerls Buch liegt uns heute nicht mehr im originalen Zustande vor. Nannerl selbst hat offenbar in den letzten Dezennien ihres Lebens – nachweislich und vielleicht das letzte Mal im Jahre 1815 – an Freunde und Mozart-Verehrer Reliquien aus ihrem Buch verteilt, und ein weiterer Verlust ist tatsächlich noch in den 1880er Jahren eingetreten (dazu weiter unten). Viele dieser herausgeschnittenen oder aus der Bindung gelösten Einzelmanuskripte haben sich später in Privatbesitz oder in öffentlichen Bibliotheken wieder finden lassen, einige andere Blätter sind heute noch verschollen und müssen wohl als unwiederbringlich verloren gelten. Nicht nur deswegen, sondern auch wegen einiger Zweifel über den einstigen Ort solcher separat überlieferter Manuskriptreste im Buche ist eine Rekonstruktion des originalen Buchzustandes nur als Hypothese möglich[18]. Die vorliegende Neuausgabe verzichtet grundsätzlich auf einen Rekonstruktionsversuch und fügt statt dessen alle nicht sicher einzuordnenden Einzelmanuskripte als eigene Gruppe am Ende des Notenbuches an.

Über die Schreiber des Notenbuches ist bereits an anderer Stelle gehandelt worden[19]; genauere Angaben müssen dem Kritischen Bericht vorbehalten bleiben. An dieser Stelle mögen die folgenden Kurzangaben genügen: Von Leopold Mozarts Hand sind die Nummern 9, 10, 12–15, 17, 18, 23–26, 33, 34, 37, 38, 40–42, 44–57, 59 und 60 der vorliegenden Ausgabe geschrieben; von der Hand eines Salzburger Anonymus I stammen Nr. 1–8, 11, 16, 19, 22, 27–32, 36; ein zweiter Anonymus (Nr. 21, 35) taucht ebenso nur vorübergehend auf wie ein Anonymus III, von dessen Hand die Nummern 39 und 43 stammen. In Mozarts Handschrift überliefert sind Nr. 20 und 62–64. Zu zwei Stücken (Nr. 58, 61) fehlt die handschriftliche Überlieferung (dazu weiter unten).

Über die Komponisten – selbstverständlich abgesehen von Mozart –, die sich in Nannerls Notenbuch nachweisen lassen, sei nachfolgend in einem längeren Exkurs berichtet.

Das Problem der Autoren in Nannerls Notenbuch

Dem Problem der Autorschaftsbestimmung und Werkidentifizierung, das sich in Nannerls Notenbuch einmal durch die überwiegend anonym überlieferten Stücke, zum anderen durch die wenigen exakt angegebenen Komponistennamen stellt, ist die bisherige Forschung zwar nicht geradezu ausgewichen, doch hat man derlei Fragen eher beiläufig und nicht allzu ernsthaft behandelt. Es ist wohl bezeichnend für die allgemeine Situation, daß der Phantomname *Fischer* – eine allenfalls erklärliche Falschlesung für (Johann Nikolaus) *Tischer*, von dem noch zu reden sein wird – ausgerechnet über Hermann Aberts monumentale Mozart-Biographie (in sämtlichen Auflagen bis hin zu [7]/I, S. 26) in die wissenschaftliche Literatur von Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix bis Erich Schenk eindringen konnte. Noch im Jahre 1958 kann man in einer amerikanischen Spezialarbeit lesen, daß zu den in Nannerls Notenbuch vertretenen Autoren auch *„Johann Christian Fischer (1732 to 1800), oboist and composer who had been active in the court of Frederick the Great and in London"* gehöre[20]. Unter diesen Umständen ist es kein Wunder, daß es unmöglich schien, die betreffende Komposition exakt zu identifizieren.

Gehen wir der Reihe nach vor, so ist die erste Autorenbezeichnung, die im Notenbuch von 1759 begegnet, das *„del Sgr. Wagenseil"*, das Leopold Mozart über dem Beginn des Scherzos in C (= Nr.

---

[18] Erst kürzlich hat Alan Tyson auf Grund sorgfältiger Papier- und Lagenuntersuchungen einen solchen Rekonstruktionsversuch gewagt; vgl. seinen Aufsatz *A Reconstruction of Nannerl Mozart's Music Book (Notenbuch)*, in: *Music & Letters* LX (1979), No. 4, S. 389–400.

[19] Vgl. Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1961, S. 82–117 (86f.). – Ich nehme die dort in Fußnote 12 in Sachen des Anonymus I gemachten Angaben zurück – woraus sich ergibt, daß im Notenbuch fortan mit insgesamt drei (statt bisher zwei) anonymen Schreibern zu rechnen ist. Die Anonymi I und III meiner hier angedeuteten neuen Zählung halte ich für Salzburger Kopisten; Anonymus II stellt in der Mozart-Überlieferung einen sonst unbekannten „Gastschreiber" dar.

[20] Vgl. Dominique-René de Lerma, *The Nannerl Notebook*, in: *The Music Review* 19, No. 1 (Februar 1958), S. 1–5 (2). – Der Aufsatz stellt einen Auszug dar aus: ders., *Wolfgang Amadeus Mozart. The works and influences of his first ten years*, Phil. Diss. Indiana University 1958 (mschr.).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

31) notiert hat. Der Satz ist der Substanz nach identisch mit dem als *Menuet* bezeichneten zweiten Satz aus dem Klavierdivertimento in C op. I,2 von Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), dem berühmten Hofkomponisten und späteren Hofklaviermeister der kaiserlichen *„jungen Herrschafften"* am Wiener Hofe[21]. Gegenüber der reich ausgezierten Originalversion ist die in Nannerls Notenbuch gebotene Fassung des Stücks sehr viel karger und schmuckloser[22]. Ob Leopold Mozart hier ad usum delphini bearbeitet oder aber auf eine schon bestehende handschriftliche Sonderüberlieferung zurückgegriffen hat, kann vorderhand nicht entschieden werden. – Die Anfangstakte des Scherzos zitieren das seinerzeit allbekannte derbe Volkslied von den acht Sauschneidern, das einige Jahre später auch in Mozarts *Gallimathias musicum* KV 32 eine Rolle spielt[23].

Hinter dem *„Sgr. Tischer"* (nicht *Fischer*: siehe oben!), von dem Leopold Mozart zufolge das Presto in A (= Nr. 43) stammt, verbirgt sich Johann Nikolaus Tischer (1707–1774), Schloß- und Stadtorganist in Schmalkalden, später auch fürstl. sächs. Coburg-Meiningischer Konzertmeister: ein fruchtbarer Komponist, dessen Klavierwerke – sämtlich bei den Nürnberger Verlegern Haffner und Schmid gedruckt – weiteste Verbreitung fanden[24]. Das vorliegende Stück – identisch mit dem *Fanfare* überschriebenen Satz aus der Suite in A op. III,1[25] – zeigt den Klavierkomponisten Tischer von seiner besten Seite; die Nachwelt, die ihn *„inhaltslos"* und *„trivial"* schalt, hat wohl zu einseitig und hart geurteilt[26].

Das Allegro in e (= Nr. 45) endlich, das Leopold Mozart eigenhändig in das Notenbuch kopierte, ist eine Komposition des aus Schweden gebürtigen *Johann Joachim Agrell* (1701–1765), der nach langjährigem Dienst an der Hofkapelle in Kassel die letzten zwei Dezennien seines Lebens als Director musices in Nürnberg verbrachte[27]. Das fragliche Allegro ist – wie Dominique-René de Lerma nachgewiesen hat[28] – der dritte Satz aus der Sonate in e op. II,4[29]. Hier liegt sicherlich eines der interessantesten Stücke des ganzen Notenbuches vor – ein Stück überdies, das Mozart tief beeindruckt haben muß: die Minore-Variation aus dem Finalsatz des G-dur-Klavierkonzerts KV 453 kann wohl kaum anders denn als (bewußte oder unbewußte) Erinnerung an diesen Agrellschen Allegrosatz verstanden werden. Die Entsprechungen hier und dort sind offenkundig.

Es sind schließlich noch zwei weitere Identifizierungen zu behandeln, die den Bereich der anonymen Kompositionen betreffen:

Der erste Fall ist relativ einfach gelagert und bestätigt der Tendenz nach die allgemeine Erwartung, die etwa dahin geht, daß das Gros der anonymen Stücke des Nannerl-Notenbuches Kompositionen von Leopold Mozart darstellen dürfte[30]: Das F-dur-Menuett Nr. 17 samt dem dazugehörigen Trio ist nichts anderes als ein Klavierarrangement der Menuette Nr. 9 und 10 aus den sogenannten Hochzeitsmenuetten von Leopold Mozart[31]. Ich habe schon bei früherer Gelegenheit auf diese Identität aufmerksam gemacht[32].

Bereits diese einfache Feststellung zieht nahezu unausweichlich den weiteren Schluß nach sich, daß dann aber auch das Menuett-Trio-Paar Nr. 18 von Leopold Mozart stammen muß: Auch dieses ist von seiner Hand eingetragen, und überdies nehmen die Schlußtakte der beiden Teile des Trios von Nr. 18 in sozusagen chiastischer Querverbindung die entsprechenden Schlußformeln des Menuetts Nr. 17 auf – eine augen- wie ohrenfällige Demonstration gemeinter musikalischer Zusammengehörigkeit. Darf man aber daraus schließen, daß dann auch Nr. 18 – wie für

---

[21] Vgl. Helga Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog* (= *Tabulae Musicae Austriacae* . . . Band III), Wien 1966, S. 29: *Zyklische Werke: C-Dur – Nr. 1.* – Vgl. ferner Helga Scholz-Michelitsch, Artikel *Wagenseil*, in: MGG 14, Sp. 68–74.

[22] Michelitsch, a. a. O. (Katalog Wagenseil), S. 30, bezeichnet die Fassung des Nannerl-Buches als *„dekoloriert"* – was im Sinne einer nachträglichen Bearbeitung zu verstehen wäre.

[23] Vgl. das Allegro Nr. 10 (= Zählung nach KV⁶); Nr. 9 in der Zählung nach NMA Serie IV/12: *Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester · Band 1* (Günter Haußwald und Wolfgang Plath), S. 10f.

[24] Vgl. Lilian Pibernik Pruett, Artikel *Tischer*, in: MGG 13, Sp. 430–431. – Nicht nur als Klavierkomponist, sondern auch als Kirchenkomponist konnte sich Tischer der Schätzung seiner Zeitgenossen erfreuen. Eine stattliche Anzahl von Messen (u. a.) sind z. B. im Musikalienkatalog des Stifts Lambach/OÖ verzeichnet.

[25] „Divertissement musical contenant VI. Suites [A, c, D, B, Es, F] pour le clavessin . . . œuvre III. – Nürnberg, Johann Ulrich Haffner, No. LVI." (= RISM A/I: T 816).

[26] Vgl. Pruett, Artikel *Tischer*, a. a. O.

[27] Vgl. Horst Heußner, Artikel *Agrell*, in: MGG 15 (Supplement), Sp. 59–63.

[28] Vgl. Anmerkung 20.

[29] „Sei sonate [B, G, F, e, D, g] per il cembalo solo, accompagnate da alcune ariette, polonesi e menuetti . . . opera seconda. – Nürnberg, Johann Ulrich Haffner, Nr. 36." (= RISM A/I: A 422).

[30] Der erste und bisher auch einzige, der hier über unverbindliche Vermutungen hinausgeht und auf Grund von stilistischen Übereinstimmungen zu – wenn auch begrenzten – konkreten Folgerungen gelangt, ist wiederum de Lerma (a. a. O.). Die von ihm praktizierte Methode ist noch weiter ausbaufähig und weist jedenfalls einen prinzipiell richtigen und erfolgversprechenden Untersuchungsweg.

[31] Vgl. *Hochzeits-Menuette . . . von Leopold Mozart*. Erstmals hrsg. und bearbeitet von Ernst Fritz Schmid, Augsburg 1941 (²/1950).

[32] Vgl. Wolfgang Plath, Artikel *Leopold Mozart*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12, S. 675–679.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Nr. 17 nachgewiesen – ein Klavierarrangement ist? Und noch so manches andere Stück aus der anfänglichen Menuett-Reihe (Nr. 1–19) läßt sich motivisch oder formelmäßig (oder wie immer man das ausdrükken will) deutlich auf die Menuett-Trio-Paare Nr. 17 + 18 beziehen: so etwa gleich das Menuett in F (= Nr. 2), das übrigens nicht von Leopold, sondern von Kopistenhand eingetragen wurde. Sind alle diese Stücke ebenfalls Kompositionen Leopold Mozarts und ebenfalls bloße Klavierreduktionen von originalen Orchestertänzen? Ich glaube, daß man – zumindest was den zweiten Teil der Frage betrifft – mit einem vorsichtigen Ja antworten müßte[33]. Von allen Menuetten dieses Anfangsteils ist es wohl überhaupt nur die Nr. 11 (Menuett + Trio), die ihrer Figuration nach vorwiegend klavieristisch erscheint und sich damit einigermaßen deutlich vom Kontext abhebt. Auf der anderen Seite haben wir mit dem Menuett Nr. 19 – das übrigens starke Ähnlichkeit mit Nr. 12 aufweist – ein weiteres Stück, das nicht nur seiner Faktur nach sehr „orchesterverdächtig" wirkt, sondern tatsächlich an anderer Stelle auch in voller Orchestrierung erscheint[34]. Ich sehe darin ein weiteres Indiz für die Richtigkeit der Vermutung, daß wenn nicht alle, so doch der größte Teil der 19 Anfangsstücke als bloße Klavierreduktionen von Orchestermenuetten Leopold Mozarts zu begreifen sind. Die eigentlichen, d. h. originalen Klavierkompositionen in Nannerls Notenbuch setzen erst nach Nr. 19 ein.

Es kann hier nur angedeutet, nicht aber weiter ausgeführt werden, daß sich auch unter den späteren, also genuinen Klavierstücken des Buches musikalische Beziehungen und Verklammerungen zu beobachten sind, die im stilkritischen Sinne darauf schließen lassen, daß in diesen Stücken ein und derselbe Komponist – wieder ist zu fragen: Leopold Mozart? – am Werk gewesen ist. So hat beispielsweise der erste, recht klein dimensionierte F-dur-Marsch (= Nr. 22) einen quasi Seitengedanken (T. 3–6), der in dem formal viel entwickelteren zweiten F-dur-Marsch (= Nr. 23) wörtlich wiederkehrt (T. 9–12). Der Anfang der beiden Stücke ist denkbar verschieden, und doch sind sie eng miteinander verwandt, nimmt das eine Stück auf das andere Bezug. Nicht genug damit: das Anfangsthema des Marsches Nr. 23 wird im Allegro in C (= Nr. 27) zwar in leichter formaler Umgestaltung, davon abgesehen aber fast wörtlich wiederverwendet (man vergleiche die Takte 1–8 von Nr. 23 mit den ersten vier Takten von Nr. 27). Man muß diese gegenseitige Verklammerung der drei Stücke sehen, um danach erst über Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit der Vermutung Alfred Einsteins zu urteilen, derzufolge Nr. 23 eine Komposition Mozarts – nicht etwa Leopold Mozarts – darstellen könnte[35]. Dieser Vermutung wäre entgegenzuhalten, daß Leopold Mozart ganz sicher nicht eine Komposition seines Sohnes in das Notenbuch eingetragen hätte, ohne den Komponisten dann auch ausdrücklich zu nennen – wie er es ja sonst immer zu tun pflegte. Ferner: solche hoquetusartig nachschlagenden Bewegungen wie am Anfang von Nr. 23 kommen auch bei Leopold Mozart vor[36]; sie sind also keineswegs, wie Einstein anzunehmen scheint, eine Exklusivdomäne Wolfgangs. Insofern ist der Verweis auf den zunächst so verblüffend ähnlichen Beginn der Arie No. 6 aus *Bastien und Bastienne* KV 50 (46^b) kein Argument für oder gegen den einen oder den anderen Autor. Angenommen endlich, Einstein hätte mit seiner Vermutung recht: Müßte man dann nicht konsequenterweise noch weiter gehen und etwa behaupten, aus der Incipitähnlichkeit mit der Arie No. 14 aus *La finta semplice* KV 51 (46^a) sei zu folgern, daß auch das C-dur-Allegro Nr. 27 aus Nannerls Notenbuch eine Komposition Mozarts ist? Warum dann nicht gleich alle drei Stücke – Nr. 22, 23 und 27 – für Mozart in Anspruch nehmen? Es ist bisher noch niemand auf diese Idee gekommen.

Leider, man muß es sagen, hat Einstein mit seinem vielleicht nicht recht bedachten Kommentar zum Marsch Nr. 23 eine gewisse Verwirrung der Geister

---

[33] De Lerma (a. a. O.) gelangt ebenfalls zu der Schlußfolgerung, daß die ersten 19 Menuette von einem einzigen Autor – und das heißt auch seiner Meinung nach: von Leopold Mozart – stammen. Das Problem der Differenzierung zwischen arrangierten und genuinen Klaviermenuetten sieht de Lerma allerdings nicht.

[34] Vgl. den Nachweis im Notenteil, S. 17.

[35] Alfred Einstein in KV[3] (Ann Arbor 1947), Supplement, S. 986, zu S. 9: *„Die Annahme, die hier neugedruckte ‚Marche' [i. e. Nr. 23 aus Nannerls Buch] könne von Mozart stammen, gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch die Vergleichung mit KV 46^b (50), Nr. 6. Auf jeden Fall hat Mozart sich bei der Komposition dieser Arie des Marsches noch sehr genau erinnert."* – Während Erich Valentin im Vorwort seiner 1956 in Erstauflage erschienenen Ausgabe des Nannerl-Notenbuches Einsteins Auffassung im wesentlichen kritiklos übernimmt, zeigen die Herausgeber von KV[6] (Wiesbaden 1964) eher vorsichtige Zurückhaltung, wenn sie in Anmerkung zu KV 8 schreiben: *„Ob es* [das Stück = die *Marche* Nr. 23] *von Wolfgang stammt, ist ungewiß, obwohl die Ähnlichkeit mit* [KV] *1b und der Arie Nr. 6 von* [KV] *46b (50) dazu Hand bieten würde."*

[36] Man vergleiche dazu etwa den Beginn des *Benedictus* (Sopran-Arie) aus der *Missa solemnis in C* (Seiffert 4/2, Carlson IA2b), der dem Beginn des Marsches Nr. 23 im Notenbuch sehr nahe kommt. Die Messe ist spätestens 1764 (vermutlich aber etliche Jahre früher) entstanden: vgl. David M. Carlson, *The Vocal Music of Leopold Mozart (1719–1787): Authenticity, Chronology and Thematic Catalog*, Phil. Diss. University of Michigan 1976 (mschr.).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

bewirkt. So bemerkt Erich Valentin in seinem bereits zitierten Vorwort[37] zwar durchaus zu Recht, daß es in der zweiten Hälfte des Notenbuches noch ein weiteres Satzpaar gibt, das thematisch-motivisch untereinander verklammert ist: die beiden benachbarten Andante-Sätze in B und in C (= Nr. 37 und 38; in der abweichenden Zählung bei Valentin = Nr. 33 und 34). Gleichzeitig aber deutet er, sozusagen in einem Atemzuge mit dem oben behandelten Fall des Marsches Nr. 23, die Möglichkeit an, daß auch diese beiden Stücke Kompositionen Leopold Mozarts, ja vielleicht sogar Wolfgangs darstellen[38]. Letzteres wäre, wenn von Valentin wirklich so gemeint, eine gewiß abwegige Vermutung, und es erübrigt sich, weiter darauf einzugehen. Auf Leopold Mozart aber deuten auch nach unserer Überzeugung alle stilistischen Merkmale dieser rhythmisch komplizierten, eigenartig widerborstigen und doch zugleich überaus reizvollen „pädagogischen" Stücke hin.

Am Schluß dieses Leopold Mozart gewidmeten Unterkapitels sei noch eine zufällige Einzelbeobachtung mitgeteilt, die sich vielleicht im weiteren späterhin methodisch auswerten ließe. Das spielfreudige Allegro in C (= Nr. 40), das man sicherlich weder auf den ersten noch auf den zweiten Blick mit Leopold Mozart in Zusammenhang bringen wollen wird, zeigt eine ganz merkwürdige Affinität zu einem Klaviersonatensatz Baldassarre Galuppis[39]. Die Affinität besteht darin, daß hier wie dort als tragende Elemente des Ganzen dieselben charakteristischen – um nicht zu sagen: ungewöhnlichen – Spielfiguren auftreten: einerseits die von oben abspringenden, in engen Terzen parallel geführten (Triller-)Figuren der beiden Hände in Diskantlage (Nr. 40, T. 1–4), andererseits die den Seitengedanken markierende, in den beiden Spielhänden abwechselnd oktavversetzte kurze Vorhaltfigur in Sechzehnteln (Nr. 40, T. 13). Beide Figuren sind bei Galuppi nicht nur technisch aufwendiger, sondern auch weitschweifiger durchgeführt, wie überhaupt Galuppis Satz umfangreicher und jedenfalls prätenziöser ist. Aber man kann sich beim Spielen und Lesen nicht der Vorstellung erwehren, daß der Autor des Stückchens im Notenbuch Galuppis Sonatensatz sehr gut gekannt, ja als direkte Anregung für die eigene Komposition verwendet haben muß, so auffällig wirken bei aller sonstigen Verschiedenheit die erwähnten Übereinstimmungen. Nun ist die in Frage stehende Sonate von Galuppi tatsächlich kurz vor der Anlage des Nannerl-Notenbuches in Deutschland im Druck erschienen, und zwar 1757 in Nürnberg als zweites Stück im zweiten Teil der berühmten *Raccolta musicale* von Johann Ulrich Haffner[40]. Damit liegt die Verbindungslinie zu Leopold Mozart offen – wie jeder gebildete Musiker seiner Zeit hat Leopold die Haffnersche Serie selbstverständlich gekannt –, und man wird es einstweilen für zumindest denkbar halten dürfen, daß auch Stücke von italienisch anmutendem Stilgepräge, in Nachahmung italienischer Vorbildkompositionen entstanden, tatsächlich Leopold Mozart als Autor haben. Nichts weiter als nur diese Möglichkeit sollte hier angedeutet werden. Darüber hinaus aber könnte eine systematische Durchsicht der Haffnerschen *Raccolte* und all der anderen entsprechenden Sammelwerke vielleicht noch weitere Modell- oder Vorbildkompositionen zutage fördern, deren hypothetischer oder faktischer Einfluß auf Nannerls Notenbuch zu untersuchen bliebe.

Der zweite Identifizierungsfall innerhalb der anonymen Stücke des Notenbuches ist durchaus geeignet, die Notwendigkeit weiterer Untersuchungen zum Inhalt des Buches nachdrücklich zu unterstreichen. Es handelt sich um die *Arietta con Variazioni in A* (= Nr. 39), als deren Autor in unserer Ausgabe Carl Philipp Emanuel Bach erscheint, wogegen Helga Michelitsch als Verfasser Georg Christoph Wagenseil nennt[41]. In den Konzertprogrammen unserer Tage wiederum erscheinen diese Variationen fast regelmäßig unter dem Namen Leopold Mozarts. Hier ist also eine Klärung von Grund auf erforderlich.

1. Die Zuweisung an Leopold Mozart ist nicht seriös. Sie basiert ohne weiteres auf der (von uns oben bereits gestreiften) naiven Voraussetzung, daß anonyme Stücke des Nannerl-Notenbuches am ehesten wohl von Leopold Mozart stammen dürften: eine Vermutung, die – wie wir gesehen haben – im allgemeinen gar nicht so falsch und verwerflich ist, im vorliegenden Falle aber weit daneben trifft.

2. Die Zuweisung an Wagenseil erscheint wesentlich vertrauenerweckender. Doch kann Frau Scholz-Michelitsch als Beleg nur einen Incipit-Zettel aus dem Katalog der Wiener Redaktionszentrale der *Denkmä-*

---

[37] Vgl. Anmerkung 35.

[38] Valentins Formulierung ist allerdings nicht eindeutig; was er eigentlich meint, muß offen bleiben.

[39] Es handelt sich um den dritten Satz der Sonate Nr. 2 in der Neuausgabe von Giacomo Benvenuti (Bologna 1920) = Nr. 34 in der Zählung des *Indice tematico* der Ausgabe von Hedda Illy (*Sonate per Cembalo*, Vol. I, Rom 1969 = *Musiche vocali e strumentali* . . . N° 37, Edizioni De Santis).

[40] Vgl. RISM B/II, S. 299.

[41] Michelitsch, a. a. O. (Katalog Wagenseil), S. 108, Nr. 96.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ler der Tonkunst in Österreich präsentieren; die dazu gehörige Notenhandschrift ist bei Kriegsende in Darmstadt verbrannt. Daß die anonymen Variationen in Nannerls Notenbuch tatsächlich identisch sind mit der in Darmstadt vernichteten Variationsreihe unter Wagenseils Namen, läßt sich zwar behaupten und bestenfalls wahrscheinlich machen, nicht aber beweisen. Noch nicht einmal die Incipit-Takte hier und dort stimmen völlig überein[42], so daß die Identifizierung des anonymen Zyklus als methodisch anfechtbar und sachlich zweifelhaft gelten muß[43].

3. Im Gegensatz dazu kann die von uns ausgesprochene Zuweisung der A-dur-Variationen an Carl Philipp Emanuel Bach[44] in direkter Beweisführung erhärtet werden. Ein Vergleich der Variationen aus Nannerls Notenbuch mit Bachs A-dur-Variationen (*Clavierstück mit* [22] *Veränderungen*) Wq 118,2[45] – in speziellen Betracht kommen daraus nur die Veränderungen 1 bis 10 – ergibt das folgende Bild[46]:

Nannerl-Buch (1759)		C. P. E. Bach, Wq 118,2 (*Musikalisches Allerley 1762*)
„Arietta"	Themenfassung nicht identisch	„Satz"
Var. I	(im wesentlichen) identisch	= 1te Veränderung
II	(im wesentlichen) identisch	= 2te
III	(im wesentlichen) identisch	= 3te
IV	(mit größeren Abweichungen)	= 5te
V	(im wesentlichen) identisch	= 4te
VI	– – –	fehlt
VII	(im wesentlichen) identisch	= 6te
fehlt	– – –	= 7te
VIII	(im wesentlichen) identisch	= 8te
IX	(im wesentlichen) identisch	= 9te
X	(im wesentlichen) identisch	= 10te
XI[47]	– – –	fehlt
XII	– – –	fehlt

Der Sachverhalt erlaubt wohl nur die eine Interpretation: daß wir es mit zwei verschiedenen Fassungen von ein und derselben Komposition zu tun haben und daß die Komposition von Carl Philipp Emanuel Bach stammt. Die theoretisch immerhin zu konzedierende Möglichkeit, daß sich Bach für die erste Hälfte seiner Variationen stillschweigend einer früheren Arbeit Georg Christoph Wagenseils bedient haben könnte, hat in praxi alle Wahrscheinlichkeit gegen sich: Es ist schwer vorstellbar, daß ein Komponist einen noch lebenden berühmten Kollegen – Wagenseil starb erst 1777 – derart schamlos und ausgiebig plagiiert, gleichzeitig aber trotzdem bei drei Variationen aus der zweiten Hälfte des Zyklus' (Veränderungen 12, 15 und 16) ihre Herkunft aus anderer fremder Feder – *„vom Herrn C. Fasch"*[48] – ausdrücklich vermerkt. So darf denn Wagenseil als möglicher Autor der Variationen definitiv ausgeschlossen werden, und es bleibt allein Carl Philipp Emanuel Bach übrig. Freilich ist nun aber zu fragen, in welchem Verhältnis die Fassung der Variationen im Notenbuche des Nannerl zu der „offiziellen" Druckfassung des *Musikalischen Allerley* (1762) steht. Hat man sich Leopold Mozart als den Urheber der Notenbuch-Version zu denken – derart also, daß er aus Bachs originaler Variationsreihe durch Verändern und Vereinfachen, durch Hinzufügen und durch Weglassen einen den damaligen Fähigkeiten seiner Tochter entsprechenden Kurz-Zyklus arrangierte? Oder muß vielmehr die Fassung des Notenbuches als eine gleichermaßen authentische, nur aber frühere Werkgestalt der Variationsreihe begriffen werden? Zieht man zur Klärung dieser Frage außer den Originaldrucken auch noch die handschriftliche Überlieferung der Variationen Wq 118,2 heran[49], so fällt die Entscheidung nicht schwer.

---

[42] Vgl. die sich darauf beziehenden kritischen Bemerkungen von Manfred Hermann Schmid, *Klaviermusik in Salzburg um 1770*, in: *Mozart-Jahrbuch 1978/79*, Kassel etc. 1979, S. 102–112 (109, Anmerkung 34).

[43] Überhaupt ist zu monieren, daß Michelitsch bzw. Scholz-Michelitsch (a. a. O.) in ihren Aussagen zur Autorenfrage zu apodiktisch formuliert.

[44] Vgl. bereits die Bemerkung im *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, Salzburg 1973, S. 339, Anmerkung 17.

[45] *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach . . .*, herausgegeben von Alfred Wotquenne, Leipzig etc. 1905, S. 50. – Zu den A-dur-Variationen Wq 118,2 sei auf zwei wichtige Aufsätze verwiesen: Kurt von Fischer, *C. Ph. E. Bachs Variationenwerke*, in: *Revue Belge de Musicologie* VI (1952), S. 190–218; ferner insbesondere ders., *Arietta Variata*, in: *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer*, New York 1970, S. 224–235. Der Autor übersieht in beiden Studien, daß auch die A-dur-Variationen aus Nannerls Notenbuch in diesen Zusammenhang hineingehören. (Ich möchte nicht versäumen, Herrn Prof. Dr. von Fischer, Erlenbach / Zürich, für Rat und Hilfe in allen Wq 118,2 betreffenden Quellen- und Überlieferungsfragen herzlich zu danken.)

[46] Die im folgenden verwendete Formulierung *„(im wesentlichen) identisch"* meint kleinere Differenzen im Detail, die den Eindruck faktischer Identität nicht zu tangieren vermögen. Auch noch bei den im Falle der Var. IV konstatierten *„größeren Abweichungen"* kann die Identität letztlich kaum fraglich sein.

[47] Diese Variation erscheint, quasi identisch, in den A-dur-Variationen über dasselbe Thema von Christian Gottlob Neefe wieder. Zu dem sich damit ergebenden Problem vgl. weiter unten.

[48] So die Titelzusätze im 52. Stück des *Musikalischen Allerley*, Berlin 1762, S. 194–196.

[49] Es handelt sich im wesentlichen um die in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin-West (Musikabteilung) aufbewahrten Manuskripte mit den Signaturen *Mus. ms. Bach P 367* sowie *P 735*. Das Verhältnis dieser Kopien zu der im Nannerl-Notenbuch enthaltenen Abschrift der Variationen kann an dieser Stelle nicht ausführlicher dargestellt werden. Ebensowenig ist es unsere Sache, neue Erwägungen zur Entstehungszeit des von Kurt von Fischer (a. a. O.) mit *„1760"* doch wohl zu spät datierten Variationszyklus' C. Ph. E. Bachs anzustellen. 1760 kann wahrscheinlich nur für die im Druck verbreitete definitive Werkfassung gelten.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Es zeigt sich dann nämlich, daß in der Tat gemäß unserer zweiten Alternativ-Frage die Variationen vor ihrer Veröffentlichung im Druck bereits in einer handschriftlich verbreiteten Frühfassung kursiert haben müssen und daß die Abschrift im Notenbuch nur einen Teil dieser Sonderüberlieferung darstellt. Weitergehende Aussagen sind jedoch nicht möglich: die direkte Vorlage der Kopie ist unbekannt, was insbesondere bedeutet, daß vorerst unklar bleiben muß, was es mit den Variationen VI, XI, XII auf sich hat, die in der sonstigen Überlieferung von Wq 118,2 überhaupt nicht erscheinen. Wieder wäre es voreilig, hier sogleich an eine Zutat Leopold Mozarts zu denken. Die Angelegenheit ist möglicherweise viel komplizierter. Die Variation XI des Notenbuches kehrt mit unbedeutenden Abweichungen als 7. Veränderung in Christian Gottlob Neefes Variationen über dasselbe Thema wieder[50]. Neefe (1748–1798) kann Nannerls Notenbuch nicht gekannt haben; das darf als sicher angenommen werden. Er kann aber auch kaum der „ursprüngliche" Komponist dieser seiner 7. Veränderung sein, denn sonst könnte das Stück nicht um oder schon bald nach 1760 – als Neefe etwa 12 Jahre alt war – im Notenbuch erscheinen[51]. Man muß sich also wohl denken, daß Leopold Mozart (resp. sein Kopist) wie auch Neefe unabhängig voneinander aus einem Quellenreservoir geschöpft haben, in dem die Frühfassung von Carl Philipp Emanuel Bachs A-dur-Variationen in wechselnden, sozusagen noch instabilen Zuständen – was Anzahl und Reihenfolge der einzelnen Variationen betrifft – enthalten war; auch mögen sich in der einen oder anderen Quelle vielleicht apokryphe, d. h. nicht zum authentischen Variationsbestand gehörige Stücke mit angehängt haben[52]. Alle diese Möglichkeiten sind in sich plausibler als etwa die Annahme, die Variation XI stamme tatsächlich von Neefe, die – wie wir anzudeuten versuchten – zu sehr schwierigen Zeitkonstruktionen führen würde. Solange keine weiteren Indizien zur Beurteilung vorliegen, betrachten wir jedenfalls die Variationen VI, XI, XII als Apokryphen: vielleicht von Carl Philipp Emanuel Bach stammend, nur später verworfen, vielleicht aber auch von fremder ungeklärter Provenienz. – Soviel zu den A-dur-Variationen in Nannerls Notenbuch und ihrem Autor.

Bemerkungen zu einzelnen Stücken des Notenbuches

Nr. 11 Menuett in F: Dieses Stück ist offenbar der Ausgangspunkt oder besser das Modell für eine spätere Komposition Mozarts, nämlich das F-dur-Menuett KV 15^m aus dem Londoner Skizzenbuch (Nr. 12 auf S. 109 dieses Bandes). Entferntere Beziehungen bestehen sodann noch zum Menuett Nr. 5, ebenfalls einem F-dur-Stück.

Nr. 20: Das *Klavierstück in C KV 9^a (5^a)* stellt das einzige heute noch in Nannerls Notenbuch vorhandene Mozart-Autograph dar. Die Schrift – vgl. Faksimile auf S. XXXI – ist typisch für Mozarts früheste Autographe. Sie als *„kindlich unsicher"* zu bezeichnen (so KV^6) – sie ist wohl grobschlächtig und unsauber, verrät aber schon völlige Feder- und Handbeherrschung – geht kaum an. Zumindest scheint klar zu sein, daß das Schriftbild eine Datierung vor der zweiten Jahreshälfte von 1764 (d. h. vor dem Londoner Skizzenbuch) nicht zuläßt. Da im weiteren noch zu berücksichtigen ist, daß es sich um eine formal gekonnte Komposition handelt, die – ohne auch nur einen einzigen Eingriff Leopold Mozarts zu zeigen – doch schon bemerkenswerte Routine verrät, kann die von KV angegebene Entstehungszeit – *„im Sommer 1763"* – nicht akzeptiert werden: vgl. in diesem Zusammenhang auch die Bemerkungen zu Nr. 62–63 und 64. – Zu den Takten 12–13 und 35–36, linke Hand: Es gehört zu den im Zusammenhang mit dem Londoner Skizzenbuch angemerkten Schreibeigentümlichkeiten des achtjährigen Mozart[53], bei Schleifern, Nachschlägen und sonstigen sehr raschen Figuren orthographisch ungenau (meist mit einem Balken zuviel) zu notieren. Die von uns gewählte Interpreta-

[50] „Sechs Neue Klaviersonaten, nebst Veränderungen . . . über ein bekanntes Arioso, Leipzig, Schwickert, 1774" (= RISM A/I: N 354).

[51] Der Zeitpunkt der Eintragung läßt sich nicht exakt bestimmen. Da der Schreiber ein Salzburger Kopist ist, spricht aber alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Abschrift vor dem Aufbruch der Mozarts zur großen Kontinentalreise (am 9. Juni 1763) erfolgt sein wird. Es fehlt jeder Anhaltspunkt dafür, daß nach der Rückkehr nach Salzburg (29. November 1767) noch irgendwelche Eintragungen im Notenbuch des Nannerl vorgenommen wurden – wenn aber doch, dann würden es kaum ausgerechnet die verhältnismäßig leichten Variationen gewesen sein.

[52] Gerade im Berliner Komponistenkreise ist das merkwürdige Phänomen des Gast- oder Nebenautors, der auf Einladung des Komponisten oder Verlegers seinen mehr oder weniger bescheidenen Beitrag zum gedruckten Oeuvre eines Freundes leistet, nichts Ungewöhnliches: Wir erwähnten derlei schon im Zusammenhang mit den Veränderungen 12, 15 und 16 aus Wq 118,2, die ja von Fasch stammen. Sofern sich eine solche Praxis auch in der vor der Druckveröffentlichung anzusetzenden handschriftlichen Frühüberlieferung finden lassen sollte – was vielleicht noch der Untersuchung bedürfte –, wäre damit natürlich dem Eindringen von Apokryphen in authentische Zyklen Tor und Tür geöffnet. Auf derartige Schwierigkeiten der Autorschaftsbestimmung im kleinen kann hier nur beiläufig hingewiesen werden.

[53] Vgl. den entsprechenden Exkurs zur Handschrift im Kritischen Bericht.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

tion (als Sechzehntel-Triole) ist musikalisch einleuchtender als andere, ebenfalls denkbare Auffassungen.

Nr. 23 Marsch in F (II): Zur Frage der eventuellen Autorschaft – Leopold oder Wolfgang Mozart? – sei auf den Exkurs über die Komponisten des Notenbuches verwiesen. – Der zweite Teil des Marsches (T. 30ff.) sowie die ganze folgende Nummer (Nr. 24 = KV 8/1) fehlen im Notenbuch; die herausgetrennten Blätter befinden sich jetzt in der Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique (ehemals Bibliothèque du Conservatoire, Sammlung Malherbe).

Nr. 30 Allegro in G: Mozart zitiert die Anfangstakte dieses Stücks – das er selbstverständlich gekannt und gespielt hat, auch wenn ein ausdrücklicher Vermerk Leopold Mozarts fehlt – im Londoner Skizzenbuch: vgl. dort Nr. 14 = KV 15° (S. 112f. dieses Bandes).

Nr. 39 Arietta con Variazioni in A: Zum Autorenproblem vgl. den Exkurs über die Komponisten des Notenbuches. – Eine harmonisch-melodische Wendung, besonders deutlich etwa im Mittelteil der Var. X (T. 5–6), scheint auf Mozart unauslöschlichen Eindruck gemacht zu haben; sie erscheint viele Jahre später als wohl eher unwillkürliches Zitat im Konzertrondo – in Wirklichkeit ebenfalls Variationen – in D KV 382 an analoger Stelle.

Nr. 48 Menuett in F KV 6 (Menuet II): Daß dieses von Leopold Mozart extra mit Autorenbezeichnung und genauer Datierung versehene Stückchen etwa gleichzeitig auch als Orchestersatz in der einzigen uns erhaltenen großen Serenade Leopold Mozarts erscheint[54], könnte dazu verführen, ein Echtheits- oder Autorenproblem zu argwöhnen. Aber weder hat Leopold Mozart dem Knaben hier eine seiner eigenen Kompositionen unterschieben noch gar – was ja allenfalls auch denkbar wäre – eine eigene Komposition durch Anleihen beim genialen Sohn aufputzen wollen; beide Vorstellungen sind lächerlich und indiskutabel. Das vorliegende Menuett ist das letzte und gelungenste Glied in einer Kette von Stücken, deren Ähnlichkeit, ja Gleichartigkeit auch bei flüchtiger Betrachtung ins Auge fallen muß. Bereits Wyzewa und Saint-Foix haben darauf hingewiesen, daß den drei Menuetten KV 4, 5 und 6 (II) ein im wesentlichen identischer Baß zugrundeliegt[55]. Es ist aber wohl etwas zu wenig, wenn man daraus schließt, daß die drei Nummern als „Übungsstücke" zusammengehörten[56]. Vielmehr sollte man in dieser Dreiergruppe ein weiteres Indiz für die Richtung sehen, in der Leopold Mozarts Kompositionsunterweisung vorging. Neben dem melodischen Anknüpfen an Bekanntes, dem Variieren und Wiederverwenden formelhafter Wendungen – für beides bieten die Stücke des Notenbuches reiches Beispielmaterial – kommt als weiteres Element das Komponieren mit vorgegebenen Bässen, das Verwenden von Kompositions- und Satzmodellen hinzu; all das wird, könnte man sagen, gleichsam systematisch eingeübt. Mit dem vorliegenden Menuett ist dem sechsjährigen Knaben – wenn auch unter Aufsicht und Mithilfe des Vaters – ein meisterhafter Satz gelungen, und es ist schon etwas mehr als eine gönnerhafte Gebärde: es bedeutet kollegiales Lob, sozusagen die Anerkennung als Fach- und Zunftgenosse, wenn Vater Leopold diesen Satz in seine große Serenade aufnimmt[57]. Ein stolzer und bewegender Augenblick für beide. – Das Stück nimmt unter allen anderen in Salzburg entstandenen „frühesten" Klavierstücken eine Sonderstellung ein: Es rechnet nicht mehr mit dem Clavichord (Tonumfang C – c'''), sondern bereits mit einem großen Flügel bzw. Cembalo (F – f'''). Es ist zwar nirgends belegt, daß der sechsjährige Mozart mit diesem Menuett öffentlich aufgetreten ist, aber eine solche Vermutung bietet sich jedenfalls an. Und man muß nicht über unzulässig viel Phantasie verfügen, um sich vorstellen zu können, wie der Vizekapellmeister Leopold Mozart die festliche Aufführung seiner neuesten Serenata in Salzburg auf einmal unterbricht und sagt: „Was Sie da eben gehört haben und so hübsch fanden, war nicht von mir, sondern von meinem kleinen Sohn. Der wird Ihnen jetzt spielen, wie er sich das Stück zuerst am Klavier gedacht hat . . ."

---

[54] Das Werk ist weder bei Max Seiffert noch bei Ernst Ludwig Theiß verzeichnet, liegt aber neuerdings gedruckt vor: *Leopold Mozart, Serenata D-dur / D major für Orchester (mit je einem Konzert für Trompete und Posaune)*, herausgegeben von Alexander Weinmann. Erstausgabe: Eulenburg Octavo Edition, Nr. 10137. – Der Herausgeber dankt dem Eulenburg-Verlag Zürich für die freundliche Genehmigung zum Abdruck des betreffenden Satzes aus dieser Ausgabe im Anhang I (S. 171f.) dieses Bandes. (Weinmann hat die von uns behandelte Satzidentität übrigens nicht erwähnt.) Die annähernde Entstehungszeit dieser Orchesterserenade Leopold Mozarts ergibt sich aus dem Umstand, daß das hierin enthaltene Trompetenkonzert (Seiffert 3/34 = Sätze IV und V der Serenade) in einem separaten, mit August 1762 datierten Partitur-Autograph Leopold Mozarts überliefert ist.

[55] Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre . . .*, Band 1, Paris ^{3}/1936, S. 17.

[56] Vgl. KV°, *Anmerkung* zu KV 5.

[57] Daß in der der oben (Anmerkung 54) erwähnten Druckausgabe zugrunde liegenden einzig erhaltenen Quelle Mozarts Name bei dem betreffenden Menuett-Trio nicht genannt wird, kann gewiß nicht zur Annahme berechtigen, der Vater habe den Namen seines Sohnes unterschlagen wollen. Im leider verschollenen Autograph wird er kaum gefehlt haben.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Nr. 50 Klavierstück in G: Das Stück ist als Lückenbüßer auf einer zufällig zwischen Nr. 49 und Nr. 51 frei gebliebenen Recto-Seite nachgetragen worden. Der zweite Teil des Satzes ist nicht etwa verloren gegangen, sondern aus Platzmangel nicht mehr notiert.

Nr. 51 Konzertsatz in G: Es handelt sich um die Solo-Stimme eines ansonsten nicht überlieferten (ersten) Klavierkonzert-Satzes. Die Tutti-Stellen des Orchesters, d. h. die Vor-, Zwischen- und Nachspiele, sind – zumeist ohne Pausensetzung – fortgelassen worden, was zu „Löchern", unmöglichen Anschlüssen etc. im fortlaufenden Text führt: Der Satz ist in dieser Form nicht musizierbar. Trotz einiger älterer Bleistiftkorrekturen, die verraten, daß das Stück tatsächlich studiert worden ist, kann der Text nur als bedingt korrekt angesehen werden; der harmonische Verlauf im etüdenartig abrollenden Mittelteil (T. 31 ff.) ist in der originalen Notierung zumindest fragwürdig, so daß vorsichtige Retuschen in der Vorzeichensetzung angedeutet werden mußten.

Nr. 52 Fünf technische Übungen: Studien solcher und ähnlicher Art wurden im Normalfalle auf losen Blättern notiert und kaum über den aktuellen Gebrauch hinaus aufbewahrt – weswegen wir uns heute nur mit Mühe vorstellen können, wie es damals im Klavierunterricht eigentlich zugegangen ist. Die zufällig auf der Schlußseite von Nannerls Notenbuch eingetragenen Übungen geben uns einige Auskunft über den Klavierlehrer Leopold Mozart; zugleich erinnern sie uns an etwas, was wir nur zu gern vergessen möchten: daß auch Wunderkinder haben üben müssen.

Nr. 53–57: Dieser frühzeitig aus dem Notenbuch entfernte Manuskriptteil – durchweg von der Hand Leopold Mozarts – ist erst im Jahre 1954 in London entdeckt worden; seine Publikation[58] stellte eine der größten Überraschungen des Mozart-Jubeljahres 1956 dar. Das Manuskript befindet sich heute in der Pierpont Morgan Library New York. – Nur die Nummern 55 und 56 (= KV 1^c und KV 1^d) sind von Leopold Mozart präzise datiert worden. Für die beiden ersten Stücke (Nr. 53 und 54 = KV 1^a und KV 1^b) gibt KV^6 den gleichlautenden Entstehungsvermerk: *„Komponiert Ende Januar oder Anfang Februar 1761 in Salzburg"* – was sich aus der von Leopold Mozart darübergesetzten Pauschaldatierung (*„[. . .] in den ersten drei Monaten nach seinem 5ten Jahre"*) aber nicht ergibt und darum als willkürlich und unbegründet abzulehnen ist. – Die sorgfältig kommentierte Intervalltabelle (= Nr. 57, faksimiliert auf S. 89 dieses Bandes) zeigt, wie frühzeitig Leopold Mozart seine Kinder mit den Elementen der Musiktheorie vertraut machte.

Nr. 58 Menuett in F KV 2: Dieses Stück ist uns nur durch den Abdruck in Nissens Mozart-Biographie (Nr. 15 der Notenbeilage zu S. 15) überliefert; die von Nissen beigegebene Datierung zitiert zwar nicht den originalen Wortlaut, kann aber der Sache nach kaum angezweifelt werden. Das seit Nissen verschollene Notenblatt hat ursprünglich sicher zu Nannerls Buch gehört; als Schreiber ist Leopold Mozart anzunehmen.

Nr. 59 Allegro in B KV 3: Das aus dem Notenbuch herausgetrennte Einzelblatt mit KV 3 befindet sich in der Stadt- und Bezirksbibliothek der Stadt Leipzig. Auf der Rückseite des Blattes hat Leopold Mozart eine Reihe von einfachen bezifferten Bässen notiert (= Nr. 60, faksimiliert auf S. 92 dieses Bandes): modulierende Generalbaß-Sätzchen, die uns eine Vorstellung davon geben, in welcher Weise die Kinder des Hauses Mozart Harmonielehre und Modulation auf der Basis der barocken Generalbaßpraxis vermittelt bekamen[59].

Nr. 61 Menuett in F KV 5: Hinsichtlich der Überlieferung dieses Stücks (Nissen, a. a. O., Nr. 18) kann auf die Bemerkungen zu Nr. 58 verwiesen werden. Im weiteren vgl. auch die Ausführungen zu Nr. 48, wo vom musikalischen Zusammenhang zwischen den Menuetten KV 4, 5 und 6 (II) die Rede ist.

Nr. 62 und 63 Menuett in G KV 1 (KV^6:1^e) und Menuett in C KV 1, Trio (KV^6:1^f): Das aus dem Notenbuch herausgetrennte autographe Einzelblatt mit diesen Stücken befindet sich heute in Verwahrung des Salzburger Museums Carolino Augusteum. Wie aus einem eigenhändigen Testat des Nannerl hervorgeht, hat sie das Blatt im Jahre 1815 an einen Mozart-Verehrer weggegeben. – Die unleugbar richtige Beobachtung, daß die beiden Sätzchen musikalisch-motivisch verwandt sind, hat zu einer kaum belangreichen Debatte über die Frage geführt, ob es sich um zwei einfache Menuette mit verwandter Thematik oder

---

[58] Vgl. Edward J. Dent und Erich Valentin, *Der früheste Mozart*, herausgegeben in Verbindung mit H. J. Laufer von der Deutschen Mozart-Gesellschaft, München 1956.

[59] Vgl. dazu das Vorwort zu NMA IX/27/2: *Einzelstücke für Klavier (Orgel, Orgelwalze, Glasharmonika)*, S. XII, wo von modulierenden bezifferten Bässen aus späteren Jahren die Rede ist. Derlei Modulationsübungen müssen, wie dort angedeutet, für die Geschwister Mozart eine ganz besondere Bedeutung besessen haben.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

aber um ein Satzpaar – also Menuett und Trio bzw. Menuett I und II – handle. Sicherlich ist ersteres korrekt, und ebenso sicherlich kann letzteres gemeint sein: Es fehlen nur eben die entsprechenden Überschriften. Viel erheblicher ist dagegen die Frage, wie ernst die vom Nannerl im Testat mitgelieferte Datierungsangabe zu nehmen ist. Sie hat nämlich *„bezeugt, daß dieses Stuck von ihrem Bruder componirt und selbst geschrieben wurde in seinem 5te[n] Jahr"*[60]. Man hat das wörtlich genommen und daraus auf eine Entstehungszeit *„vermutlich 1761 oder 1762 in Salzburg"*[61] geschlossen, womit also die beiden Stücke lange Zeit als die frühesten Kompositionen Mozarts überhaupt galten – KV 1 eben. Wyzewa und Saint-Foix[62], die gegen die Angaben des Nannerl immerhin um ein Jahr später (1762/63) datieren wollten, mußten sich von Hermann Abert ([7]I, S. 29, Anmerkung 3) vorhalten lassen, es *„müßte erst noch bewiesen werden"*, daß nicht nur Vater Leopold, sondern auch das Nannerl *„ihren Bruder geflissentlich um ein Jahr jünger gemacht hätte"*. Daß sich das im Jahre 1815 schon recht betagte Nannerl nach so langer Zeit einfach geirrt haben könnte, ist gar nicht in Betracht gezogen worden. Es ist auch niemandem aufgefallen, wie merkwürdig es doch ist, daß – wie das Nannerl will – die ersten beiden Kompositionen Mozarts in dessen eigenhändiger Niederschrift vorliegen, wo doch die danach folgenden Stücke von Leopold Mozart niedergeschrieben waren – was man ganz zutreffend so zu deuten pflegte, daß der Vater nach Diktat schreiben mußte, weil der Sohn die Notenschrift überhaupt noch nicht beherrschte[63]. Wir sind erst heute in der Lage, mit Bestimmtheit zu behaupten, daß es kein einziges Dokument von Mozarts Hand, kein einziges Autograph gibt, das mit einiger Sicherheit, ja noch nicht einmal mit Wahrscheinlichkeit vor 1764 zu datieren wäre. Für die Schrift dieser beiden Menuette gilt im weiteren, was oben in den diesbezüglichen Bemerkungen zu Nr. 20 (= KV $9^a/5^a$) gesagt worden ist. Dem braucht an dieser Stelle nichts mehr hinzugefügt zu werden.

Nr. 64 Klavierstück in B KV 9^b (5^b): Das autograph beschriebene Notenblatt mit dem ersten Teil (T. 1–38) des Stücks befand sich noch 1871/72 in der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg[64], wenn auch wahrscheinlich nicht mehr als Bestandteil des Notenbuches, sondern bereits herausgetrennt[65]. Erst nach dem Tode Franz Xaver Jelineks (1818–1880), des ersten Mozarteum-Archivars, verlieren sich die Spuren[66]. Der Rest des Fragments – ein zweites Blatt mit den Takten 39–43, danach noch auf der obersten Akkolade abbrechend – kam im Jahre 1973 völlig überraschend zum Vorschein; dieses Teilstück befindet sich heute in Privatbesitz. – Unsere Neudatierung der Komposition orientiert sich in erster Linie an den Charakteristika der Handschrift selbst: dazu gilt in allen Belangen das bereits früher zu Nr. 20 (= KV $9^a/5^a$) Gesagte. Als zusätzliches Argument muß aber noch erwähnt werden, daß es für ein so auffälliges Phänomen wie die Akkordrückungen in den Takten 23–25 (33–35) eine direkte Parallele im Londoner Skizzenbuch gibt: Man vergleiche dazu die Takte 40–42 aus dem Klavierstück KV 15^v (= Nr. 21 auf S. 130ff. des vorliegenden Bandes).

Das Londoner Skizzenbuch

Nannerl hatte ihr Notenbuch im Jahre 1759 erhalten; da war sie acht Jahre alt. Nun endlich erhält auch der Bruder sein eigenes Buch, *„di Wolfgango Mozart / à Londra / 1764"* schreibt Leopold Mozart darauf[67]; auch Wolfgang war damals acht Jahre alt. Aber es war ja nicht das Alter, von dem es abhing, wann man zu seinem eigenen Notenbuch kommen konnte. Die Anlage von Nannerls Buch wurde notwendig, weil sie eben zu der Zeit ihren ersten geregelten Klavierunterricht erhielt und nun ein Buch benötigte, in dem ihre Hand- und Übungsstücke gesammelt werden konnten. Somit gab es im Hause Mozart ein Buch für den Anfängerunterricht, und selbstverständlich wurde dieses Buch benutzt, als nun auch der Vierjährige unter der Aufsicht des staunenden Vaters seine ersten regelrechten Klavierstücke in so unglaublich kurzer Zeit zu lernen begann. Wozu aus diesem Anlaß ein neues Buch anlegen? Der Knabe beginnt nun zu

---

[60] Dazu ausführlicher die Handschriftenbeschreibung im Kritischen Bericht.
[61] So der Entstehungsvermerk in KV^{3-6}.
[62] A. a. O., S. 28f.
[63] Da in früherer Zeit eine saubere Unterscheidung der Handschrift des Vaters von der des Sohnes nicht möglich war, ist dieses Argument mit allen seinen Konsequenzen auch nicht genügend beachtet worden.
[64] Dieser Teil ist faksimiliert in Max Glonners *Salzburger Mozart-Album*, Salzburg 1871.
[65] Eine für Köchel angefertigte Kopie des Notenbuches, die jedenfalls vor 1871/72 entstanden ist – dazu Näheres im Kritischen Bericht –, enthält KV 9^b (5^b) schon nicht mehr.
[66] Vgl. Wolfgang Plath, *Gefälschte Mozart-Autographe (II): Der Fall Jelinek*, in: *Acta Mozartiana* 26 (1979), Heft 4, S. 72–80.
[67] Vgl. das Faksimile auf S. XXIX unten.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

komponieren; er spielt kleine Stückchen so vor sich hin, spielt sie, weil sie so schön sind, dem Vater vor, und der findet, so etwas müsse aufgeschrieben werden. Aber schreiben kann der Kleine längst noch nicht. Also schreibt der Vater auf, was er zu hören bekommt: zuerst genau so, wie er es zu hören bekommt, und das ist manchmal schon recht drollig. Später redet man vielleicht eingehender darüber, und der Vater zeigt, daß und warum man dieses und jenes eigentlich anders, besser machen sollte, wie man aus einem Einfall viele Stücke machen kann, die immer wieder neu klingen – und unvermerkt hat schon der Kompositionsunterricht begonnen. Wäre das nicht der Anlaß gewesen, nun auch dem Wolfgang ein eigenes Notenbuch zu bescheren? Aber Leopold Mozart zieht es statt dessen vor, die leeren Seiten in Nannerls Buch mit den Kompositionen des Bruders zu füllen. Nannerl benötigte das Buch nicht mehr – im Unterricht war sie wohl längst darüber hinaus –, und Wolfgang konnte immer noch nicht schreiben, war also nach wie vor auf den Vater angewiesen. Erst im weiteren Verlauf der großen Bildungsreise durch Europa gelingt dann endlich der Durchbruch mit Feder und Tinte. Es soll und kann nicht versucht werden, an dieser Stelle auszuführen, wie einschneidend diese Phase der Entwicklung für ein komponierendes Kind sein muß. Jemand, der bislang gewohnt war, nur am Instrument zu komponieren oder das Ausgedachte unmittelbar auf das Instrument zu übertragen, jemand also, der bisher nur die Phasen des Komponierens, Produzierens und Reproduzierens kennengelernt hatte, steht nun mit einem Male vor der Aufgabe, das Komponierte auch schriftlich zu fixieren, d. h. Vorgestelltes oder Gehörtes in Schrift umzusetzen. All das, was bisher Sache des Vaters gewesen war, ist nun selbst zu verrichten.

Banal gesprochen: nicht die Tatsache, daß Nannerls Notenbuch nun voll war und keine weiteren Kompositionen des Wunderkindes mehr aufnehmen konnte, sondern die Tatsache, daß das Wunderkind nun selbst schreiben konnte, veranlaßte den Vater, ein neues Notenbuch eigens für Wolfgang anzulegen. Dieses Buch war nicht nur persönliches Eigentum des Achtjährigen, sondern stellte auch, einem Tagebuch vergleichbar, seinen privatesten Bezirk dar, den die anderen, d. h. der Vater und die Schwester, streng respektierten. Das und nicht etwa Leopold Mozarts Erkrankung im Juli des Jahres 1764 dürfte der eigentliche Grund dafür sein, daß in diesem Londoner Skizzenbuch wirklich keine einzige Note von fremder Hand enthalten ist. Es ist auch wohl im weiteren der Grund für eine andere, gelegentlich mit Verwunderung konstatierte Tatsache: daß nämlich kein einziges der Stücke dieses Buches später in „offiziellen", d. h. sauber ausgearbeiteten Kompositionen Verwendung gefunden hat. (Der Terminus „Skizzenbuch" legt ja eine solche Erwartung vielleicht allzu nahe.) Privates Komponieren – das ist etwas, das nur im Notenbuch stattfindet und nur dessen Besitzer etwas angeht. Das „offizielle" Komponieren ist eine ganz andere Sache und findet nach wie vor unter der Aufsicht und Mitwirkung des Vaters statt: nur daß es jetzt Mozart selbst ist, der die erste „Rohpartitur" (wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) niederschreibt, die vom Vater dann redigiert oder auch völlig neu geschrieben wird, je nach Erfordernis der Lage[68]. – Es zeugt von Weisheit, daß der Vater den Sohn in seinem Buche gewähren ließ, und von Klugheit, daß er darauf bestand, daß da – zunächst wenigstens – nur mit Bleistift gearbeitet wurde.

Wolfgangs Skizzenbuch von 1764, heute verwahrt in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków, ist ein kleinformatiges Lederbändchen, dessen wechselhafte Geschichte sich aus seinen verschiedenen Einbänden und Einband-Zuständen ablesen läßt – letzteres nur leider nicht so deutlich wie wünschenswert. So bietet das Buch in seinem jetzigen Zustand keinen wie auch immer gearteten Hinweis auf seine früheren Besitzer: Alle etwa vorhanden gewesenen diesbezüglichen Notizen oder sonstige Eintragungen sind offenbar mit einem bei späterem Binden entfernten Originaldeckel verloren gegangen[69]. Das Äußere des Buches ist heute so unnatürlich neutral, daß es noch nicht einmal Bibliotheksstempel und Signatureneintragungen von Bibliothekarshand aufweist. Aus der Geschichte des Buches wissen wir sicher nur folgendes: daß Felix Mendelssohn Bartholdy es im Jahre 1830 von Heinrich Beer als Geburtstagsgeschenk erhielt[70]; von wem und wann es Beer seinerseits erworben hatte, ist nicht

---

[68] Es sei in diesem Zusammenhang an die nur scheinbar komplizierte Überlieferungssituation bei einigen frühen Arien Mozarts aus der Zeit um 1765 erinnert – etwa *„Va dal furor portata"* KV 21 (19^c) oder *„Conservati fedele"* KV 23 –, die grob gesprochen außer im Autograph (manchmal sind es auch zwei Autographe) noch zusätzlich in einer oder gar zwei Kopien Leopold Mozarts überliefert sind, wobei jede dieser Primärquellen eine eigene Individualfassung des Werkes überliefert. Das sind typische Charakteristika solcher „offizieller" Kompositionsarbeit im Zusammenwirken zwischen Vater und Sohn; nicht minder typisch ist, daß sich derlei eben besonders gehäuft und besonders deutlich um 1765 ereignet.

[69] Ich verweise auf unsere eingangs geführte Diskussion um die Identität des zweiten Londoner Skizzenbuches (*„Capricci"*) KV 32^a.

[70] Vgl. KV^6, Anmerkung (*„Autograph"*) zu KV 15^a.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

bekannt[71]. Das Buch bleibt in Mendelssohnschem Familienbesitz, gerät in Vergessenheit (Ludwig von Köchel und Otto Jahn beispielsweise wußten nichts davon), wird erst am Ende des vorigen Jahrhunderts für die Öffentlichkeit neu entdeckt[72] und geht schließlich als Bestandteil der sog. Mendelssohn-Stiftung im Jahre 1908 in den Besitz des deutschen Kaisers über, der es der damaligen Königlichen Bibliothek und späteren Preußischen Staatsbibliothek Berlin überweist[73].

Der musikalischen Fach- und Liebhaberwelt eigentlich bekannt gemacht worden ist das Skizzenbuch durch die im Jahre 1909 von Georg Schünemann veranstaltete Druckausgabe[74], die alsbald von Alfred Heuß einer herben Kritik – zu Recht, wie man sagen muß – unterzogen wurde[75]. Die von Heuß abschließend geäußerte Erwartung, daß *„eine zweite Auflage [. . .] wohl allen Mängeln der wahrscheinlich übereilten Publikation abhelfen"* werde, hat sich nicht erfüllt[76]. Man kann Schünemann den Vorwurf nicht ersparen, daß er sich nicht genügend in die Eigentümlichkeiten der Handschrift des jungen Mozart um 1764/65 eingelesen hat, daß er sich zu wenig Gedanken über den gemeinten musikalischen Sinn verschiedener – allerdings wirklich nicht immer leicht entzifferbarer – Eintragungen gemacht hat, daß er offenbar nichts dabei gefunden hat, dem achtjährigen Komponisten, der ja nun in der Tat an manchen Stellen des Skizzenbuches nicht nur gewagte, sondern auch einfach mißlungene Dinge notierte, darüber hinaus noch eine ganze Anzahl anderer barer Unsinnigkeiten zu unterstellen, die sich bei genauerem Hinsehen durchaus in befriedigendere Lesarten hätten verwandeln lassen. Er hat mit einem Wort den komponierenden Knaben nicht ernst genug, eher nur als Kuriosum genommen; daran krankt seine Ausgabe.

Die vorliegende Ausgabe ist die erste, die nach Schünemann wieder direkt auf das Originalmanuskript – das nach dem Kriege lange verschollen war – zurückgreifen kann. Der Herausgeber hat sich aber gegenüber Schünemann in einem Vorteil befunden: Er konnte neben dem Original auch noch Photos des Originals benutzen. Auf diese Weise ließ sich manches, das im Original – und noch dazu vielleicht bei ungünstigem Licht betrachtet – völlig unleserlich erscheinen mochte, doch noch mit leidlicher Sicherheit entziffern. Es muß dazu erläuternd gesagt werden, daß mehr als die Hälfte des Buches, nämlich die ersten 27 Nummern, mit Bleistift geschrieben ist; von Seite 63 an (= Nr. 28) wird nur noch mit Tinte gearbeitet. Der von Mozart verwendete Bleistift muß eine Art weicher, grober Zimmermannsblei gewesen sein, selten gespitzt, zumeist stumpf, manchmal sogar abgeschrieben bis aufs Holz. Wenn nun die Hand des Schreibers noch dazu ungelenk ist und unpräzise Zeichen malt, dann läßt sich denken, wie ungenau und schwer zu lesen diese Bleistifteintragungen sein müssen. Aber auch dort noch, wo die Schrift für das bloße Auge bis zur Unkenntlichkeit abgerieben scheint, kann mit Hilfe der Photographie sehr vieles gerettet werden.

Es können an dieser Stelle längst nicht alle Aspekte des Londoner Skizzenbuches angedeutet, geschweige denn abgehandelt werden. Ein Punkt aber, eine Frage bedarf der Klärung: Wieweit handelt es sich hier wirklich um Klavierstücke? Man kann der Frage durch Hinweis auf die klaviermäßige Notierung begegnen; auch sind viele der kleineren und manche auch der großen „Sturm-und-Drang-"Stücke auf dem Klavier sehr gut darstellbar: sie als Klavierstükke nicht zu akzeptieren, besteht kein Grund. Einiges aber trägt in der Tat die Kennzeichen eines Klavier-Arrangements: Mozart denkt sich hier den Orchesterklang so intensiv, daß er noch aus dem Klavier herauszutönen vermag. Als ein Stück für manche andere sei das Menuett Nr. 28 (= KV 15^{cc}) genannt. Und dann ist da noch der herrliche Es-dur-Satz Nr. 35 (= KV 15^{kk}), der nun wirklich das Klavier transzendiert und ganz etwas anderes meint – aber

---

[71] Heinrich Beer (1794–1842), ein jüngerer Bruder Giacomo Meyerbeers, war von einer geradezu zwanghaften Sammelleidenschaft besessen. Über die Sammlungen dieses Sonderlings und Exzentrikers existieren keine Aufzeichnungen oder gar Kataloge; ebensowenig läßt sich etwas über die Provenienz einzelner Stücke in Erfahrung bringen. (Für freundliche Auskünfte habe ich Herrn Prof. Dr. Heinz Becker, Bochum, bestens zu danken.)

[72] Federführend in dieser Sache war Rudolph Genée; vgl. dessen Publikationen *13 Stücke aus dem Notenskizzenbuch von W. A. Mozart aus London 1764*, in: *Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin*, Beilage zum 5. Heft (Februar 1898); *Mozart als Knabe in London und sein Noten-Skizzenbuch vom Jahre 1764*, a. a. O., 3 (1898), Heft 5, S. 147ff., und Heft 6, S. 184ff.; ferner *Das Notenskizzenbuch Mozarts aus London 1764*, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 2 (1898/99), Band 1, Heft 2 (Mai 1898), S. 79–82.

[73] Vgl. dazu auch Karl Heinz Köhler, *Die Erwerbungen der Mozart-Autographe der Berliner Staatsbibliothek – ein Beitrag zur Geschichte des Nachlasses*, in: *Mozart-Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 55–67. – Die Angelegenheit findet bei Köhler allerdings nur kurze Erwähnung (S. 65).

[74] *Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. Zum ersten Male vollständig und kritisch herausgegeben von . . .*, Leipzig 1909.

[75] In: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 10 (1908/1909), S. 181–182.

[76] Der wesentliche Unterschied zur ersten Auflage besteht darin, daß die *„durchgesehene, verbesserte Ausgabe"* (Leipzig o. J.) auf die ursprünglichen Faksimilebeigaben verzichten mußte.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

was? Kammermusik nach Art vielleicht des Adagios aus der Klavier-Violin-Sonate KV 7? Oder eher einen Orchestersatz, das Mittelstück einer Sinfonie? Die Vorstellungen und Auffassungen sind allesamt subjektiv; schon die sparsamen diesbezüglichen Anregungen, die sich den eckig geklammerten Überschriften in KV entnehmen lassen, werden nicht jedermanns Zustimmung finden[77]. Man möchte vermuten, daß Mozart in jener Zeit für sich privatim so komponierte, als seien die Elemente der Gattungen und verschiedenen Besetzungen noch nicht geschieden, als ließe sich das alles noch auf dem Klavier darstellen. Vielleicht war es wirklich erst Vater Leopold, der auf die „richtige" instrumentale Einkleidung der Musik seines Sohnes drang?

*

Die Stücke des Londoner Buches ausführlich zu kommentieren, ist hier nicht der Ort. Aber wenigstens einige Bemerkungen zu einzelnen Nummern seien erlaubt:

Nr. 7 (KV 15^{g}): Im Normalfalle bedeutet auch noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Akkordnotierung wie in den Anfangstakten dieses Stückes, daß die Töne nicht zugleich angeschlagen werden, sondern mehrfach hinauf und hinunter zu arpeggieren sind. Diese Regel kann jedoch allgemein nur für Clavichord, Cembalo, Hammerflügel etc. gelten; ob und wie weit sie auch auf die Orgel anzuwenden wäre, ist schon sehr fraglich. Im vorliegenden Fall läßt sich kaum entscheiden, welche Ausführungsart gemeint ist. Doch erscheint diese Frage eher unerheblich gegenüber der Tatsache, daß es nicht möglich ist, auf der Grundlage der Mozartschen Niederschrift einen sinnvollen Text zu präsentieren. Die Akkordfolgen des Anfangsteils sind zwar hart und befremdend, knüpfen letztlich aber doch an der typischen „Überraschungsharmonik" der freien Klavierfantasie um 1760 an; was sich aber im nachfolgenden Imitationssatz tut, entbehrt – wie in T. 16 – des musikalischen Sinns. Wahrscheinlich hat Mozart etwas ganz anderes gemeint, als er niedergeschrieben hat; aber was das Gemeinte ist, läßt sich nicht erraten. Das Stück kann in dieser Gestalt kaum musiziert werden.

Nr. 9 und 10 (KV 15^{i} und KV 15^{k}): Nach dem Vorbild des in Nr. 11 vereinigten Satzpaares könnte man auch diese beiden Sätze als Dacapo-Menuett mit Minore-Mittelteil bzw. als Menuett I und II interpretieren. Die Notierung weist sie allerdings eindeutig als Einzelsätze aus.

Nr. 12 (KV 15^{m}): Vgl. oben die Bemerkung zu Nr. 11 des Notenbuches für Nannerl.

Nr. 13 (KV 15^{n}): Die Parallelstellen T. 8ff. (16ff.) gehören zu den amüsantesten oder wenn man will auch eindrucksvollsten Episoden des Skizzenbuches. Mozart verliert an den Teilenden bei der Einleitung der Kadenz die Übersicht über Taktordnung und -schwerpunkt und notiert streckenweise in Viertelverschiebung gegen den Takt. Wir haben die Originalnotierung belassen und durch zusätzliche Lesehilfen den Sinn des Vorgangs zu verdeutlichen versucht. Dazu vgl. auch die Faksimiles auf S. XXXIV.

Nr. 14 (KV 15^{o}): Außer der oben bemerkten Incipit-Ähnlichkeit mit Nr. 30 des Nannerl-Buches weist das Stück in den quasi ostinaten Repetitionsbildungen der Takte 6ff. (19–20) eine verblüffende Ähnlichkeit mit einer Stelle in der *Sonata III*[28] aus den sechs Kammersonaten von Franz Xaver Richter[78] auf (vgl. *1. Andante affettuoso*: T. 17ff./25ff. und T. 61ff./67ff.).

Nr. 20 (KV 15^{u}): Es gibt praktische Ausgaben, die in ihrem Text die von Mozart notierte Rhythmisierung bringen und sich dann noch etwas auf ihre Vorlagentreue zugute halten. Man kann gelegentlich die Ansicht hören, Mozart habe hier offenbar mit entlegenen Rhythmen „experimentiert". Er hat aber nicht experimentiert, er hat nur den von ihm gemeinten Rhythmus – eben den bekannten Siciliano-Rhythmus – noch nicht notieren können. Sogar in späterer Zeit – so in dem 1766 entstandenen *Gallimathias musicum* KV 32 – verfällt er mitunter noch in seine alte Schreibmanier.

Nr. 21 (KV 15^{v}): Chromatische Akkordrückungen wie in den Takten 40–42 (98–100) gehören zu den eigenwilligsten, ja ungebärdigsten Äußerungen des Knaben Mozart. Sie bleiben – fast unnötig zu betonen – ganz und gar auf den „privaten" Bereich seines Komponierens beschränkt. Auch scheinen sie nur ein zeitlich eng begrenztes Phänomen zu sein. Analoges dazu gibt es bei Mozart sonst nur noch im fragmenta-

---

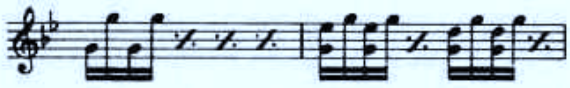
[77] Bei dieser Gelegenheit sei auf eine inzwischen leider vergriffene Schallplatte aufmerksam gemacht, die etwa zwei Drittel des Londoner Buches in einer sehr guten und geschickten Orchesterbearbeitung von Erik Smith präsentiert: *Mozart auf der Reise nach London. Geniestreiche eines Achtjährigen*. Academy of St. Martin-in-the-Fields / Neville Marriner. Philips 6833 222 (= Einführung in die Philips Mozart Edition). – Wer diese Platte unbefangen hört, wird meinen, die Stücke des Londoner Skizzenbuches stellten nichts anderes als eine große, mehrteilige Ballettmusik dar. In solcher Gestalt könnte diese Musik tatsächlich zu neuem Leben erweckt werden.

[78] Neuausgabe von Walter Upmeyer in *Hortus Musicus* 86.

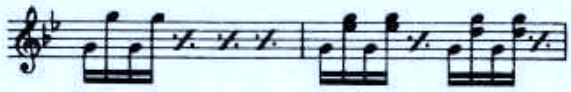
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

rischen Klavierstück KV 9^b (5^b) = Nr. 64 in Nannerls Notenbuch; vgl. oben die dazugehörigen Bemerkungen. – Die beiden inkomplett notierten Fermatentakte (58, 59) wurden vorlagegetreu übernommen. Andere Ausgaben kontrahieren die Stelle durch Unterdrükkung des ersten Taktstrichs zu einem einzigen Takt. – Es ist eine Schreibeigentümlichkeit des jungen Mozart, Fermaten nicht über, sondern rechts neben die betreffende Note zu setzen. Im vorliegenden Falle kann – angesichts der fehlenden Pausen zum jeweils zweiten Taktviertel – nicht ausgeschlossen werden, daß Mozart eine Auszierung der Fermaten (etwa 32stel-Anlauf g'–g'' o. ä.) im Sinne hatte. – Ob die ihrem Wesen nach auftaktigen, jedoch volltaktig notierten Anschlußtakte 60–62 von Mozart wirklich so gemeint sind, mag bezweifelt werden. Wer hier lieber auftaktig spielen will, muß dann entsprechend in Takt 62 das Viertel $d+d''$ zur Halben dehnen.

Nr. 22 (KV 15^w): Mozart notiert in den Takten 16–21 die Sechzehntel-Tremoli der rechten Hand von Anfang an in Abbreviatur (als doppelt durchstrichene Halbenoten), gibt also keinen Hinweis auf die von ihm gewünschte Ausführung. In solchen Fällen pflegt man das Tremolo von unten nach oben schlagend zu beginnen; so lautet auch die Auflösung bei Schünemann und den auf ihm basierenden praktischen Ausgaben. Wir haben uns im vorliegenden Falle zu einer Auflösung in entgegengesetzter Richtung, also von oben nach unten schlagend, entschlossen, weil sich bei dieser Ausführungsweise die in der Mittelstimme eintretende Parallelbewegung zur linken Hand besser realisieren läßt. Wer will (und kann), möge dennoch



spielen; weniger gut dagegen wäre die traditionelle Auflösung:



Nr. 35 (KV 15^{kk}): In seiner bereits erwähnten Rezension der Schünemannschen Ausgabe[79] deutet Alfred Heuß auf das ungleiche Niveau der Stücke des Londoner Skizzenbuches hin. (Bei Stücken *„schlechter und unlogischer Schreibart"* erwägt er sogar ernstlich die Möglichkeit, daß bei ihnen das Nannerl die Hände im Spiel gehabt haben könnte.) In Bezug auf unsere Nr. 35 fährt Heuß fort: „[. . .] *manche Stücke (sind) wieder völlig in Ordnung* [. . .] *Woher kommt dies? So halte ich z. B. Nr. 35 für eine Bearbeitung eines Sinfonie-Andantes irgend eines zeitgenössischen Komponisten.*" – Wir teilen Heuß' sachliches Urteil, nicht aber die von ihm daran geknüpften Vermutungen.

Bemerkungen zum Anhang des Bandes

Zu *Anhang I: Trio des Menuett I (= 3. Satz) aus der Serenata in D von Leopold Mozart* vgl. oben die Bemerkung zu Nr. 48 (= KV 6, Menuet II) aus dem Notenbuch für Nannerl.

Anhang II: Zwei Klavierstücke unbestimmter Zugehörigkeit, erwähnt bei KV Anh. 20^a (KV^6: $626^b/25$): Die beiden Stücke, angeblich von der Hand Leopold Mozarts geschrieben, stehen auf der Rückseite eines Blattes, auf dem Mozart eigenhändig eine vermutlich spätere Version der Credo-Takte 182–195 (*„in remissionem peccatorum"*) der Missa brevis in G KV 49 (47^d) notiert hat[80]. Das Original ist seit längerem verschollen, doch existiert eine Kopie aus dem 19. Jahrhundert, auf deren Text wir uns stützen können[81]. Daß es sich um Kompositionen von Leopold Mozart handelt, darf ausgeschlossen werden: einmal aus allgemeinstilistischen Gründen, dann vor allem aber wegen einer Reihe von kompositorischen Freiheiten resp. Fehlern, die sich Leopold Mozart nie erlaubt hätte, die dagegen beim Mozart der mittleren bis späteren 1760er Jahre durchaus vorstellbar sind. Als eine derartige kompositorische Freiheit ist die Periodenstörung im 2. Teil des B-dur-Stücks (T. 17f.) anzusehen, die sich nicht beheben oder korrigieren läßt, sondern in ihrem stimmführungsmäßig ganz konsequenten Ablauf offenbar mit aller Absicht so komponiert ist. Der Beginn dieses äußerst reizvollen Stücks erinnert stark an die Arie des Polidoro (No. 17: *„Sposa cara, sposa bella"*) aus *La finta semplice* KV 51 (46^a), was wiederum auf eine eventuelle Entstehung in Wien 1768 schließen lassen könnte, wie es ja auch der Überlieferungszusammenhang mit dem Credo-Fragment der ebenfalls in Wien entstandenen Messe KV 49 (47^d) nahelegt. Das zweite Stück (Es-dur, Fragment) wirkt daneben sehr unklavieristisch; derlei könnte man sich eher als Intermezzo-Satz in

[79] Vgl. Anmerkung 75.

[80] Vgl. NMA I/1/Abt. 1: *Messen · Band 1* (Walter Senn), Vorwort (S. IX) und Anhang (S. 316).

[81] Vgl. meinen in Anmerkung 19 genannten Beitrag, S. 116f. Die beiden fraglichen Stücke sind dort erstmals abgedruckt worden.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

einem Bläser-Divertimento o. ä. vorstellen. Ein Teil – aber eben wohl nur ein Teil – der offenkundigen Fehler und Schwächen des als Komposition nicht sehr bedeutenden Sätzchens wird wohl auf Kopistenfehler zurückzuführen sein. Sollte auch dieses Stück von Mozart stammen – die Annahme von zwei verschiedenen Autoren für die beiden Klavierstücke wäre aus äußeren Gründen ja nicht eben wahrscheinlich –, so müßte es aber in wesentlich früherer Zeit entstanden sein: etwa 1764/65, wo ja (wie das Londoner Skizzenbuch beweist) Stücke von ganz unterschiedlicher Qualität unmittelbar nebeneinander stehen können. – Die Entscheidung über die Aufnahme dieser beiden Stücke in den Anhang des vorliegenden Bandes wurde zu einer Zeit getroffen, da der Herausgeber von der Existenz des problematischen zweiten Londoner Skizzenbuches („*Capricci*") KV 32[a] noch überzeugt war; er ist es heute nicht mehr und sähe darum die beiden Stücke lieber im Anhang des NMA-Bandes IX/27/2: *Einzelstücke für Klavier (Orgel, Orgelwalze, Glasharmonika)*, wo sich ihre Anwesenheit wohl besser motivieren ließe.

Bemerkungen zur Edition

Zur Edition des *Notenbuches für Maria Anna (Nannerl) Mozart* vom Jahre 1759 ist eine Einzelheit besonders anzumerken: daß die dort erscheinenden ursprünglichen Klavierfassungen späterer Klavier-Violin-Sonatensätze Mozarts – also die Nummern 24–26 und 46–48 – im vorliegenden Bande als eigenständige Klavierstücke und nicht etwa im Hinblick auf ihre spätere Klavier-Violin-Fassung ediert wurden. Der von uns gebotene Text ist also nicht völlig identisch mit der Klavierstimme der entsprechenden Sätze aus den Sonaten KV 6, 7 und 8, wie er in NMA VII/23: *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine · Band 1* (Eduard Reeser) vorgelegt wurde.
Grundsätzlich jedoch ist der Benutzer des Bandes darauf aufmerksam zu machen, daß im Falle dieses Notenbuches typographisch nicht unterschieden wird zwischen Mozart und Nicht-Mozart. Das eine wie das andere erscheint in demselben Notenstichbild; nur daß Mozartsche Kompositionen im Titel durch Zufügung der KV-Nummer ausgewiesen sind, während fremde Werke einen entsprechenden Komponistenvermerk tragen oder als Anonyma überhaupt unbezeichnet bleiben.
Originale Textzusätze der Vorlage erscheinen, wie üblich, in Normaltype, alle entsprechenden Zusätze des Herausgebers in Kursivdruck. Die Bemerkungen von Leopold Mozart, die die von Wolfgang gelernten Stücke betreffen, ferner auch die von ihm angebrachten Autorenvermerke sind im originalen Wortlaut und in unretuschierter Schreibweise wiedergegeben, um dem Ganzen den Charakter einer Dokumentation zu geben.

Für Nannerls Notenbuch und das *Londoner Skizzenbuch* von 1764 gemeinsam gilt folgendes:

1. Leitgedanke dieser Edition war die Vorstellung, daß die Eigentümlichkeiten beider Bücher weitestgehend gewahrt bleiben müßten. In der Praxis bedeutet das, daß die in der NMA sonst allgemein gültige Regel, wonach vollständige Stücke in den Hauptteil, Unvollständiges sowie Skizzen und Entwürfe in den Anhang eines Bandes gehören, außer Kraft zu setzen war.

2. Daraus folgt im weiteren, daß der Inhalt der Bände auch keiner Redaktion im landläufigen Sinne unterworfen wurde. Abgesehen von der Berichtigung offenkundiger Schreibversehen in der Vorlage – die in der Regel nicht stillschweigend, sondern mit Fußnotenkommentierung vorgenommen wurde – erfolgte die Textwiedergabe streng nach dem Original.

3. Die Befolgung dieser Prinzipien hätten den vorliegenden Band normalerweise zu einem „toten Bande" machen müssen, einem Band allenfalls für Musikgelehrte, ohne unmittelbaren Wert für die Praxis. Um dieser Gefahr zu entgehen, wurde ein in der NMA bisher noch nicht angewandtes Editionsverfahren benutzt: das der „kommentierten Ausgabe" – was so zu verstehen ist, daß der im obigen Sinne originalgetreu wiedergegebene Notentext durch darüber- oder daruntergesetzte *ossia*-Texte und/oder in Fußnoten beigegebene Erläuterungen kommentiert wird.

4. Die *ossia*-Texte bzw. -Versionen stellen, zu einem allerdings nur kleinen Teil, Hinweise darauf dar, daß an Parallelstellen desselben Stücks andere, möglicherweise bessere Lesarten zu finden sind, die auch im vorliegenden Falle beachtet werden sollten. In der Regel jedoch versucht der Herausgeber, in *ossia* und/oder Fußnote für eine schlechte, musikalisch unbefriedigende oder sonst irgendwie bedenkliche Textstelle eine bessere Ersatzlösung vorzuschlagen: dies, wie nochmals betont sei, zumeist ohne Abstützung durch die Quelle, sondern in eigener freier Verantwortung.

5. Eines der schwierigsten Probleme für eine Edition des Londoner Skizzenbuches (und entsprechend auch der autographen Teile im Nannerl-Notenbuch) besteht nicht etwa in der korrekten Lesung des Textes, sondern in der Herausgeberentscheidung, die überall

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

da gefordert ist, wo sich angesichts eines auch bei korrektester Lesung unverständlichen Textes die Frage stellt: „so steht es da; aber was hat Mozart damit eigentlich gemeint?" Der Editor kommt in die peinlichste Situation, wenn er argwöhnen muß, das faktisch Geschriebene könnte am Ende etwas anderes als das vom Autor eigentlich Gemeinte sein. Dieser Fall tritt – wie der Benutzer des Bandes alsbald bemerken wird – nicht selten ein; es hängt dann ganz von dem jeweiligen Textzusammenhang ab, ob man die „Härte" stillschweigend in Kauf nimmt, ob man auf Anhieb eine ganz naheliegende und merkwürdigerweise von Mozart nicht gesehene Verbesserungsmöglichkeit findet (es ist manchmal wie beim Schachspiel, wo man Positionen sieht oder übersieht) oder ob man, vor einer ganz verfahrenen Situation stehend – die Nr. 7 (KV 15[8]) des Londoner Buches ist wohl als solche zu bezeichnen –, ratlos die Arme sinken lassen muß.

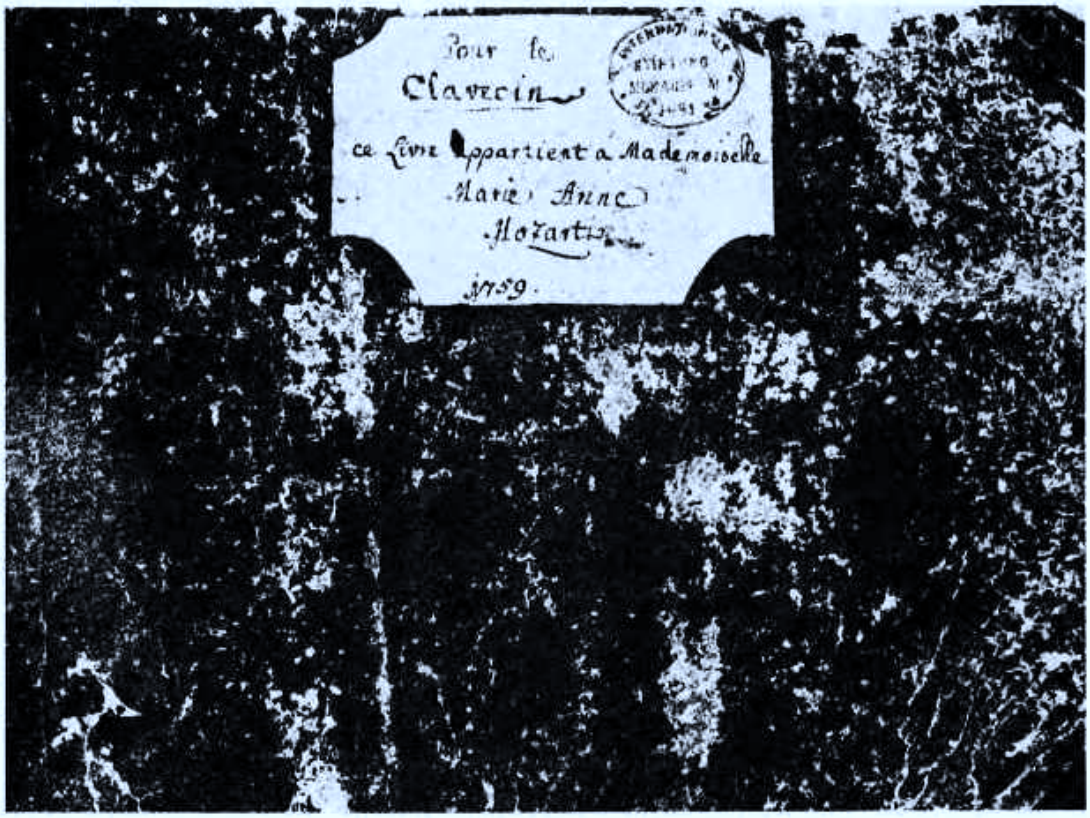
6. Wer von den Benutzern dieses Bandes von vornherein die Absicht hat, eher zu musizieren als zu studieren, sollte ebenso von vornherein die *ossia*-Lesarten berücksichtigen; der Originaltext würde ihn wahrscheinlich nur irritieren.

Allen Bibliotheken, Institutionen und Personen, die den Herausgeber durch Bereitstellung von Quellenmaterial (wie im Kritischen Bericht einzeln ausgewiesen), Auskunft oder sonstige Hilfe bei der Arbeit an diesem Bande unterstützt haben, ist zu danken: an erster Stelle der Biblioteka Jagiellońska Kraków und der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Die Herren Professoren Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Karl-Heinz Füssl (Wien) haben die Notenkorrekturen mitgelesen und dabei viele nützliche Hinweise gegeben, die dankbar berücksichtigt wurden. – Besonders schwierig und langwierig gestaltete sich die Abfassung des Vorwortes. Der Herausgeber ist sich dessen bewußt, daß er während dieser Zeit die Geduld seiner Kollegen Dr. Dietrich Berke (Kassel) und Dr. Wolfgang Rehm (München/Salzburg) aufs äußerste strapaziert hat. Beiden sei für ihre Langmut, aber auch für sachliche und persönliche Hilfeleistung besonders herzlich gedankt.

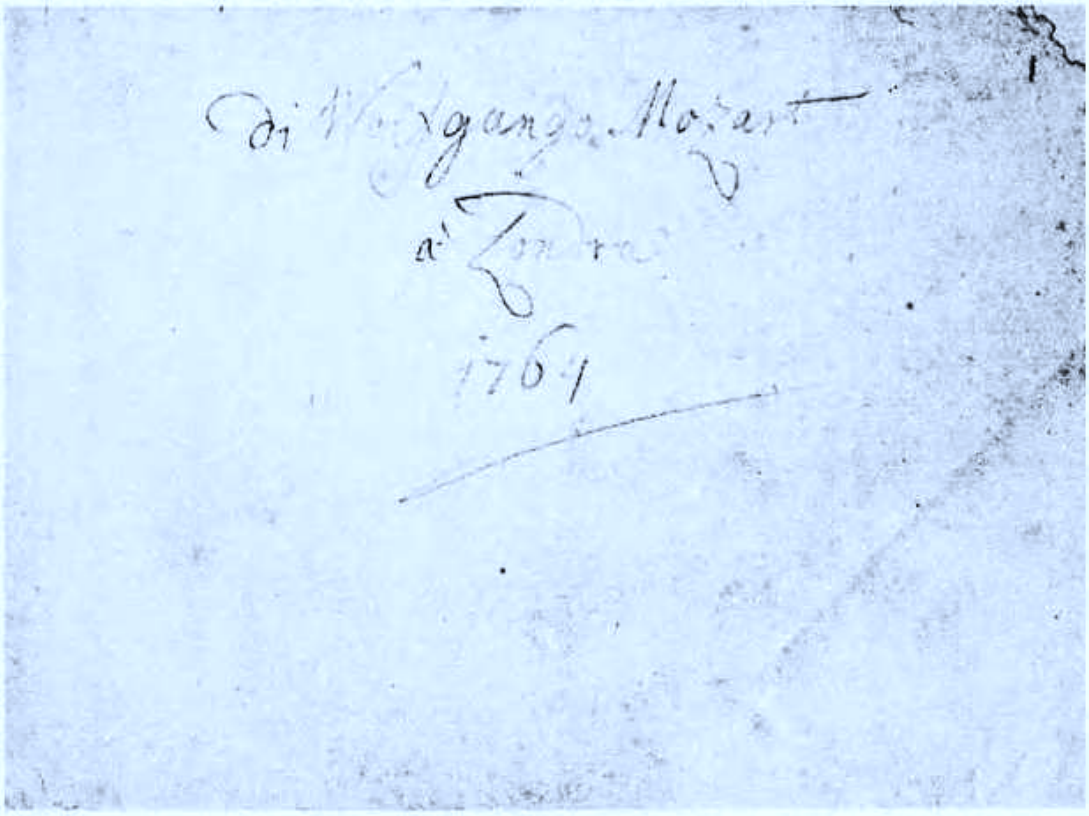
Augsburg/Salzburg, im August 1982

Wolfgang Plath

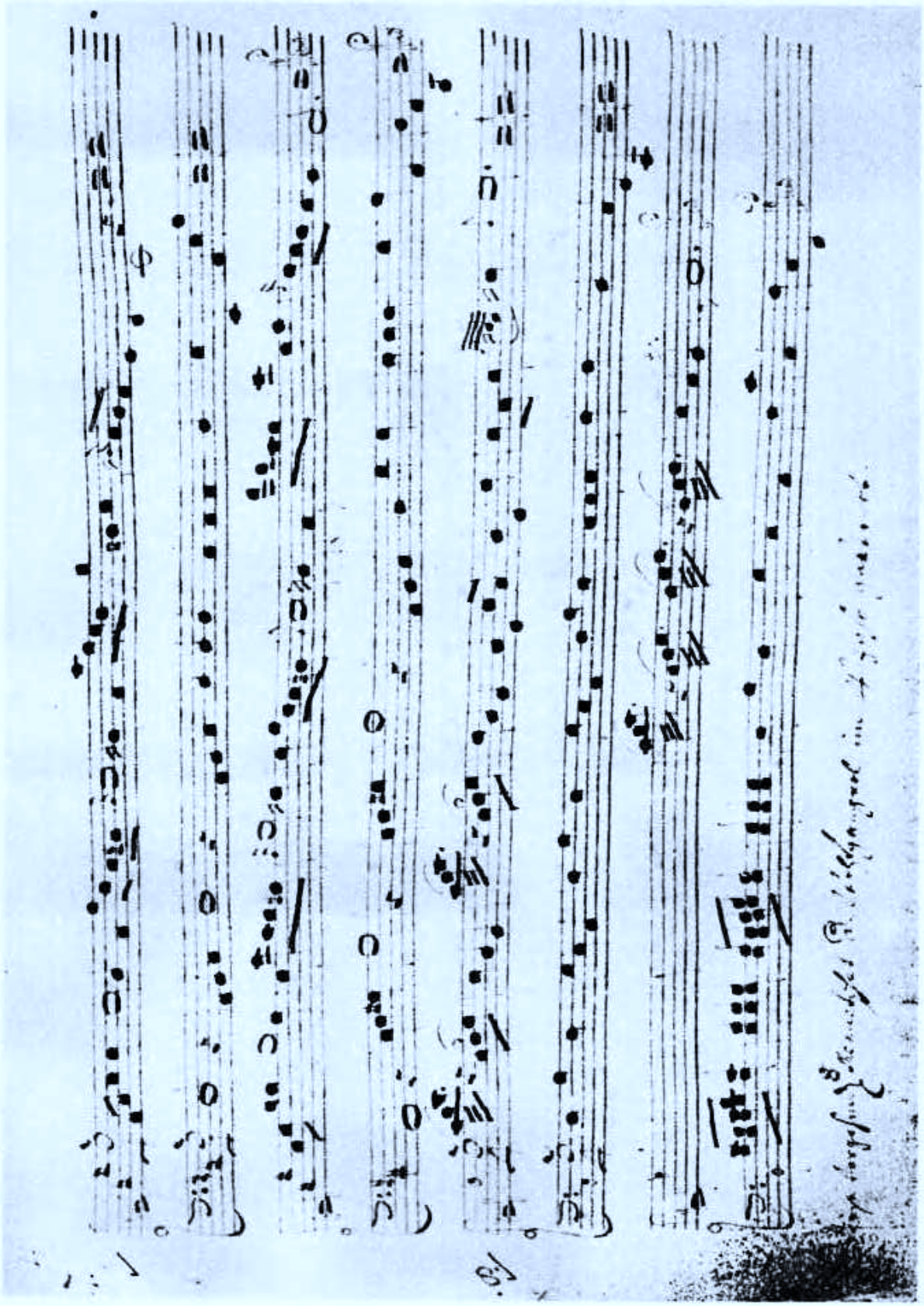
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart: Titeletikett von der Hand Leopold Mozarts (Original des Notenbuches: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg).

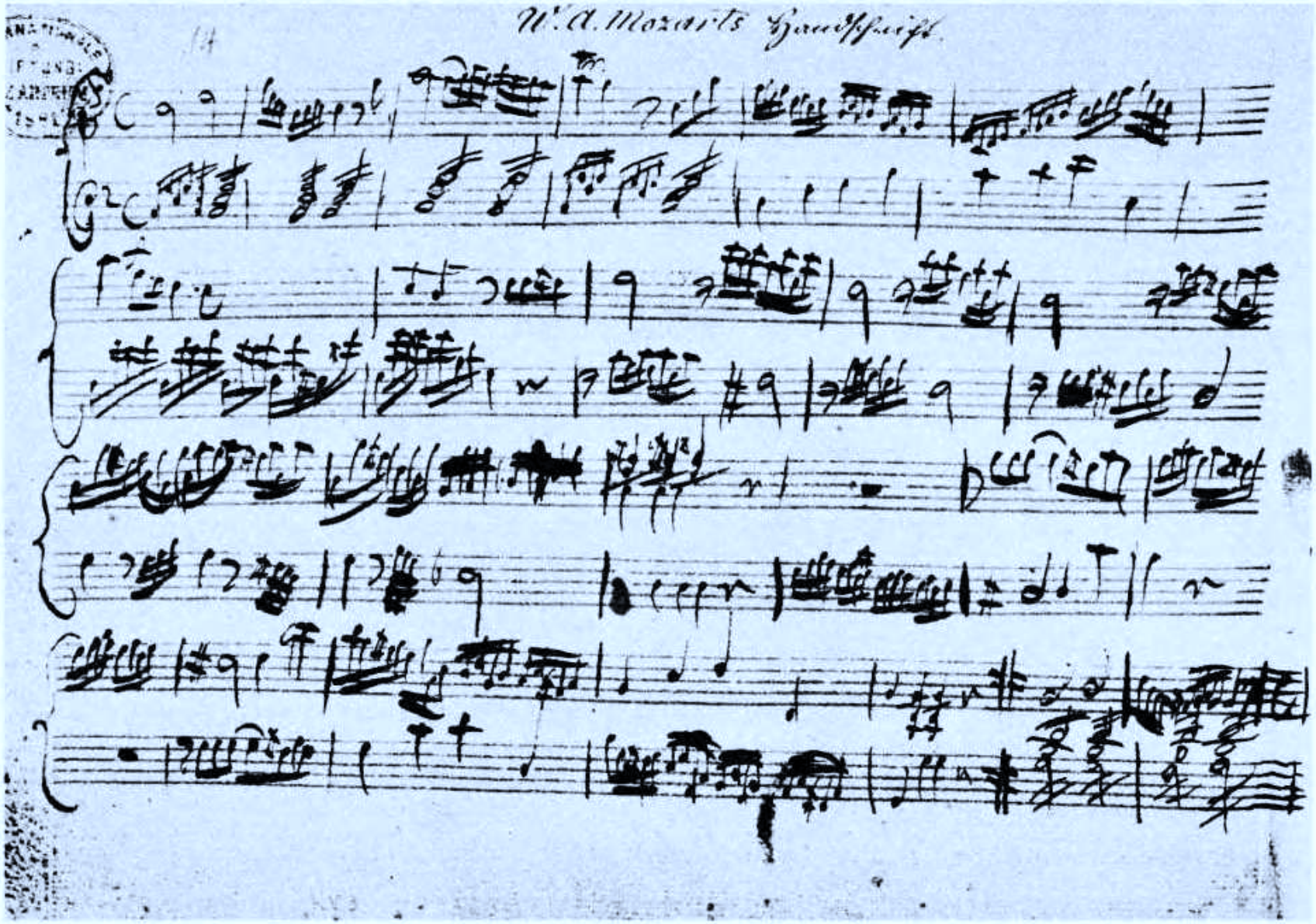


Londoner Skizzenbuch: Titelblatt von der Hand Leopold Mozarts (Original des Notenbuches: Biblioteka Jagiellońska Kraków).



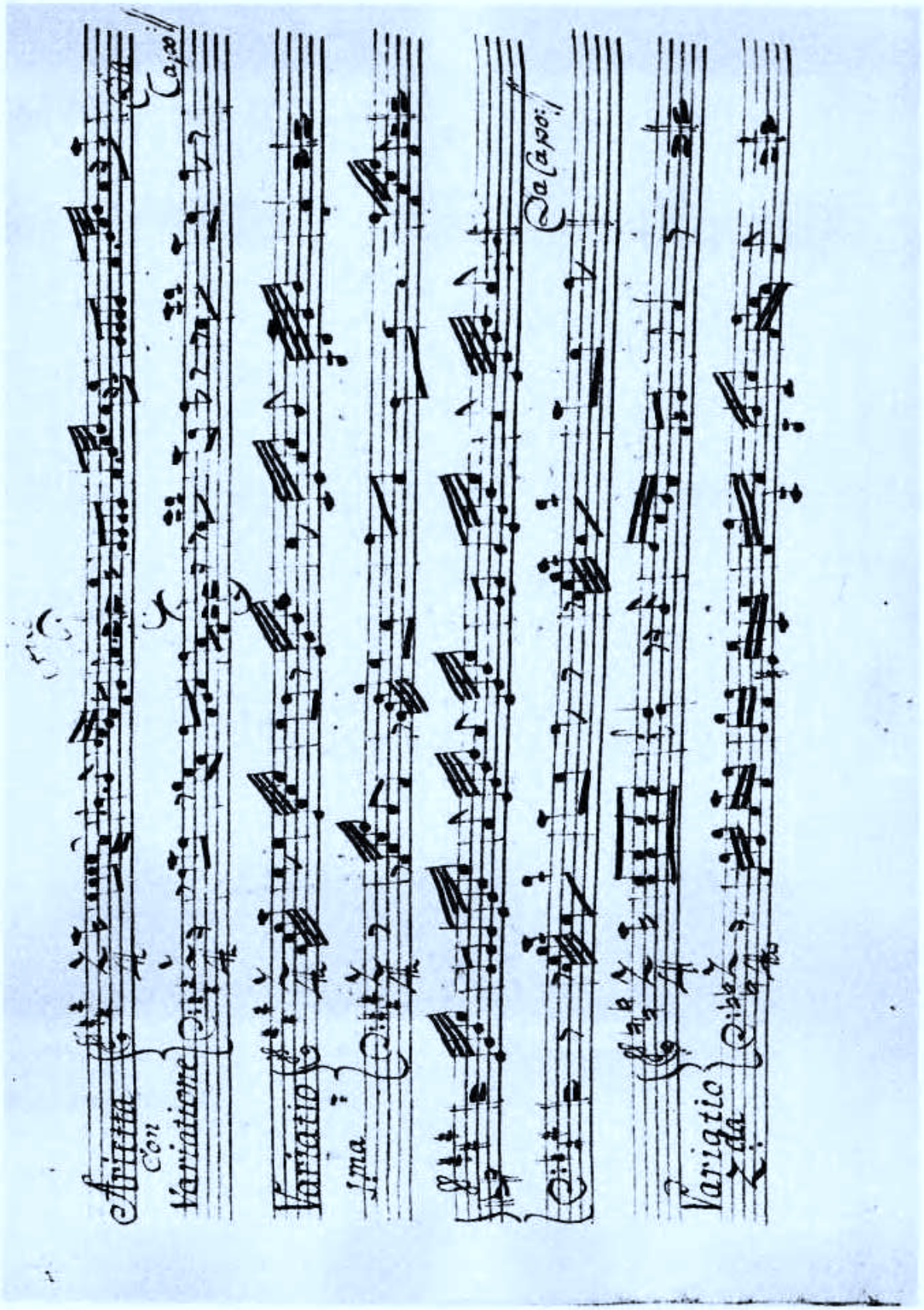
Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart: Seite 4 mit den Menuetten Nr. 7 und 8 (Kopistenhand). Vgl. Seite 6 und 7.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



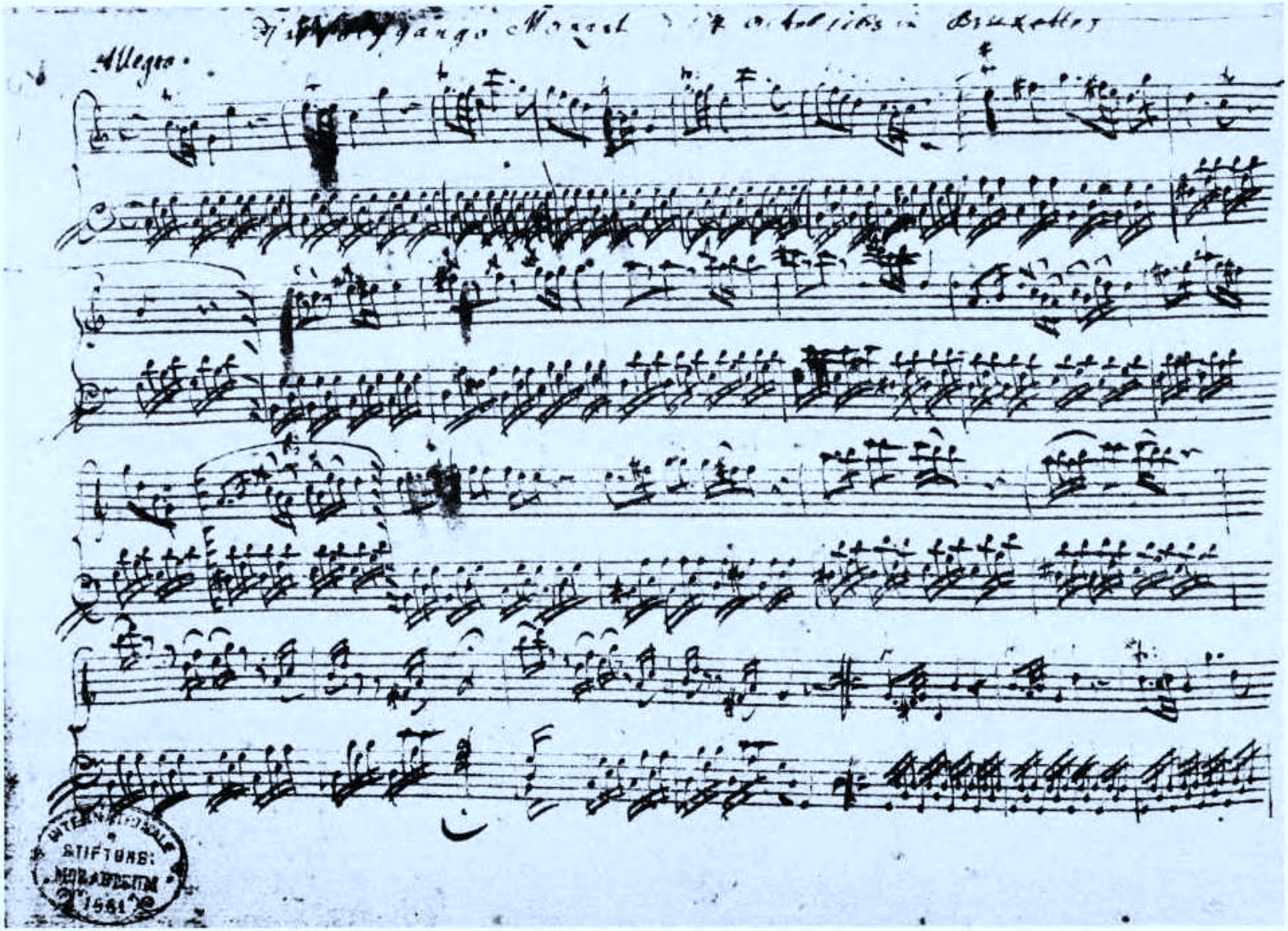
Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart: Seite 14 mit Beginn von Nr. 20 = Klavierstück in C KV 9ª (5ª), Autograph Wolfgang Amadeus Mozarts. Vgl. Seite 18–19, Takt 1–23.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



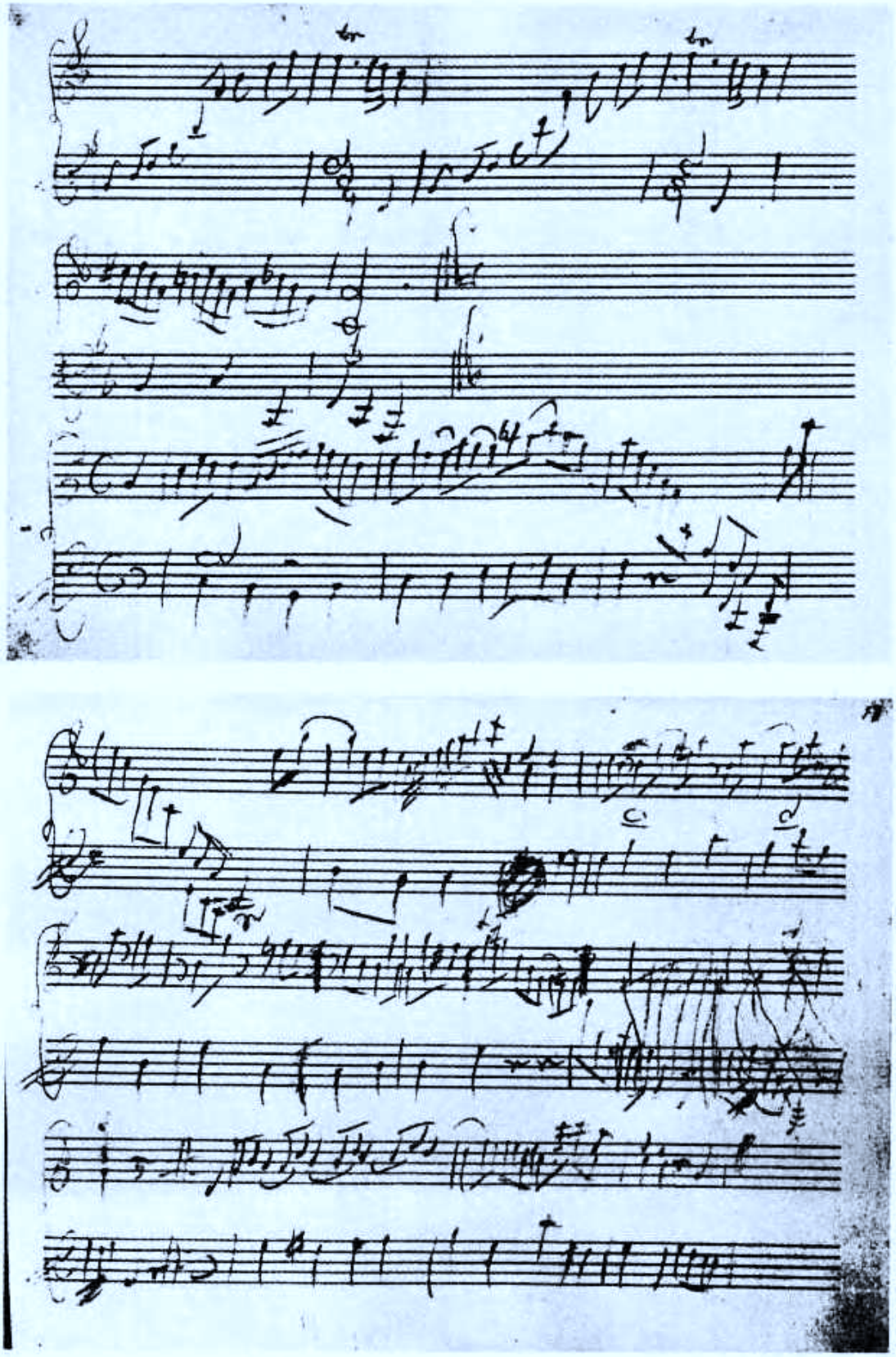
Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart: Seite 46 mit Beginn der *Arietta con Variazioni in A* (Carl Philipp Emanuel Bach) = Nr. 39 (Kopistenhand). Vgl. Seite 56.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



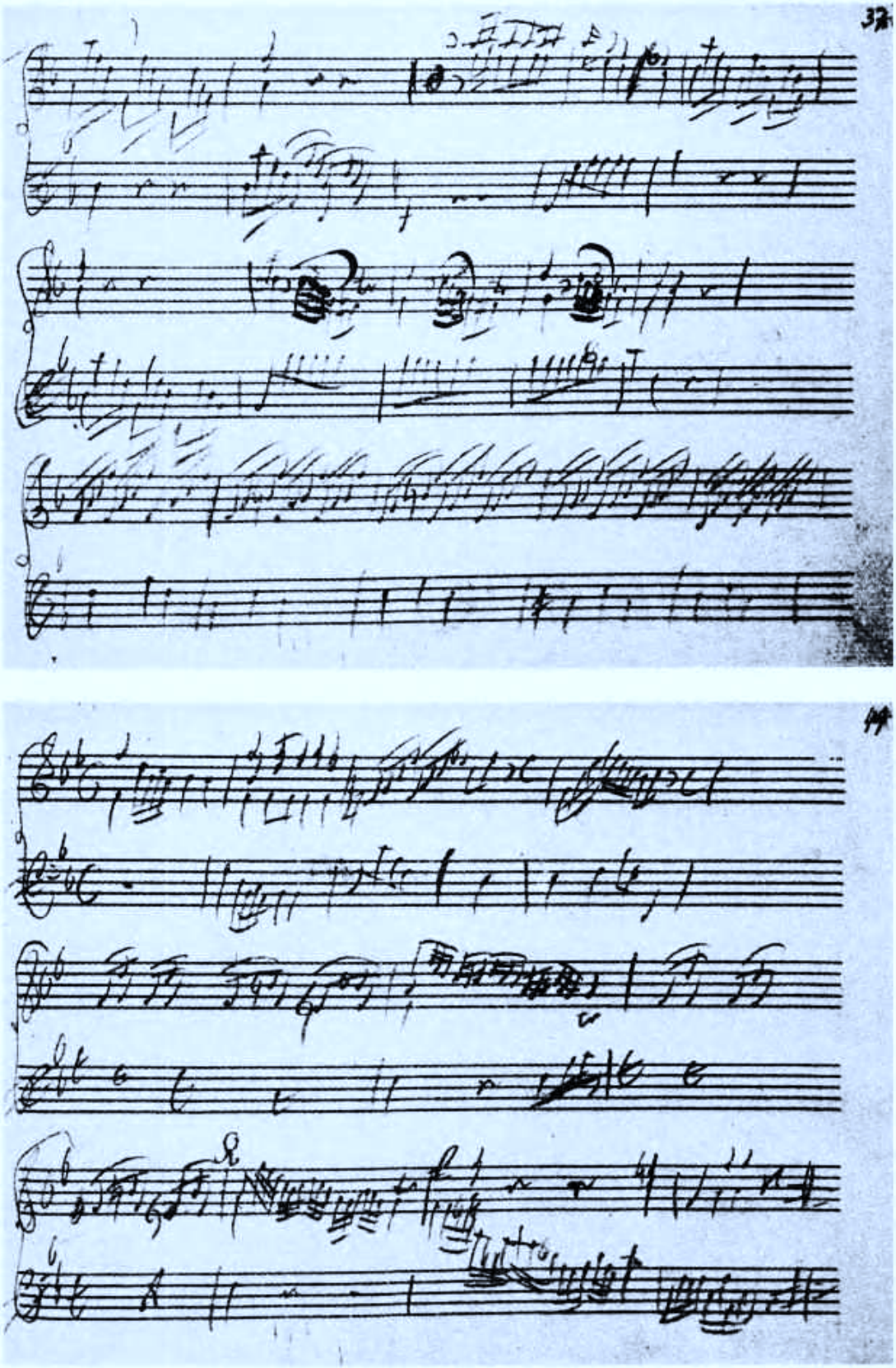
Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart: Seite 60 mit Beginn von KV 6, 1. Satz (Klavierfassung) = Nr. 46 (Handschrift Leopold Mozarts). Vgl. Seite 71–73, Takt 1–29.

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)



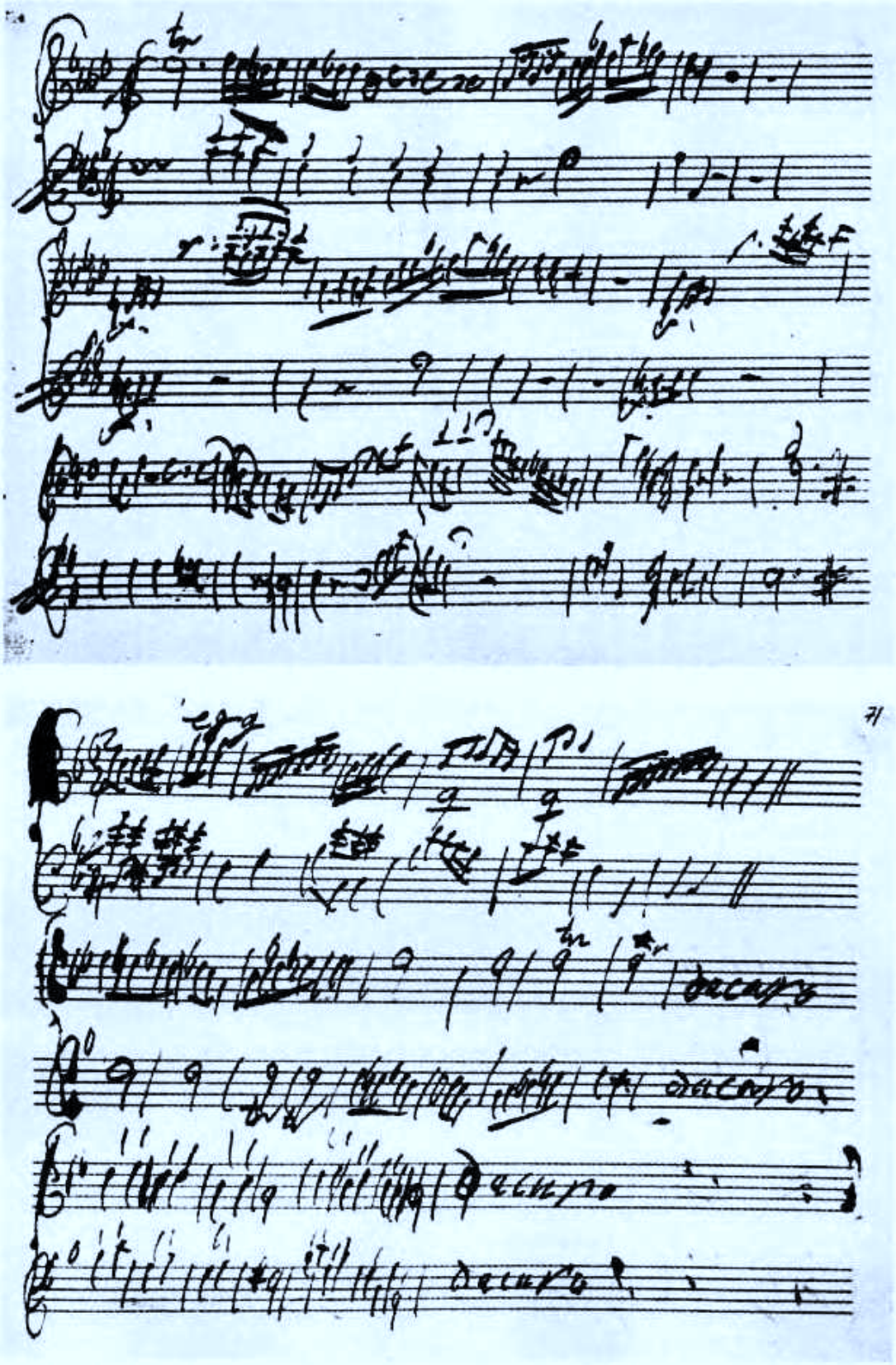
Londoner Skizzenbuch: Oben Seite 16 mit Schluß von Nr. 12 = KV Anh. 109[b] Nr. 4 (15[m]) und Beginn von Nr. 13 = KV 15[n]. Vgl. Seite 109, Takt 15–20, und Seite 110, Takt 1–3. – Unten Seite 17 mit Fortsetzung von Nr. 13 = KV 15[n]. Vgl. Seite 110–111, Takt 4–13.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Londoner Skizzenbuch: Oben Seite 37 mit den Takten 19–33 aus Nr. 19 = KV Anh. 109[b] Nr. 5 (15[f]). Vgl. Seite 123 f. – Unten Seite 49 mit Beginn von Nr. 22 = KV 15[w]. Vgl. Seite 134, Takt 1–10.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



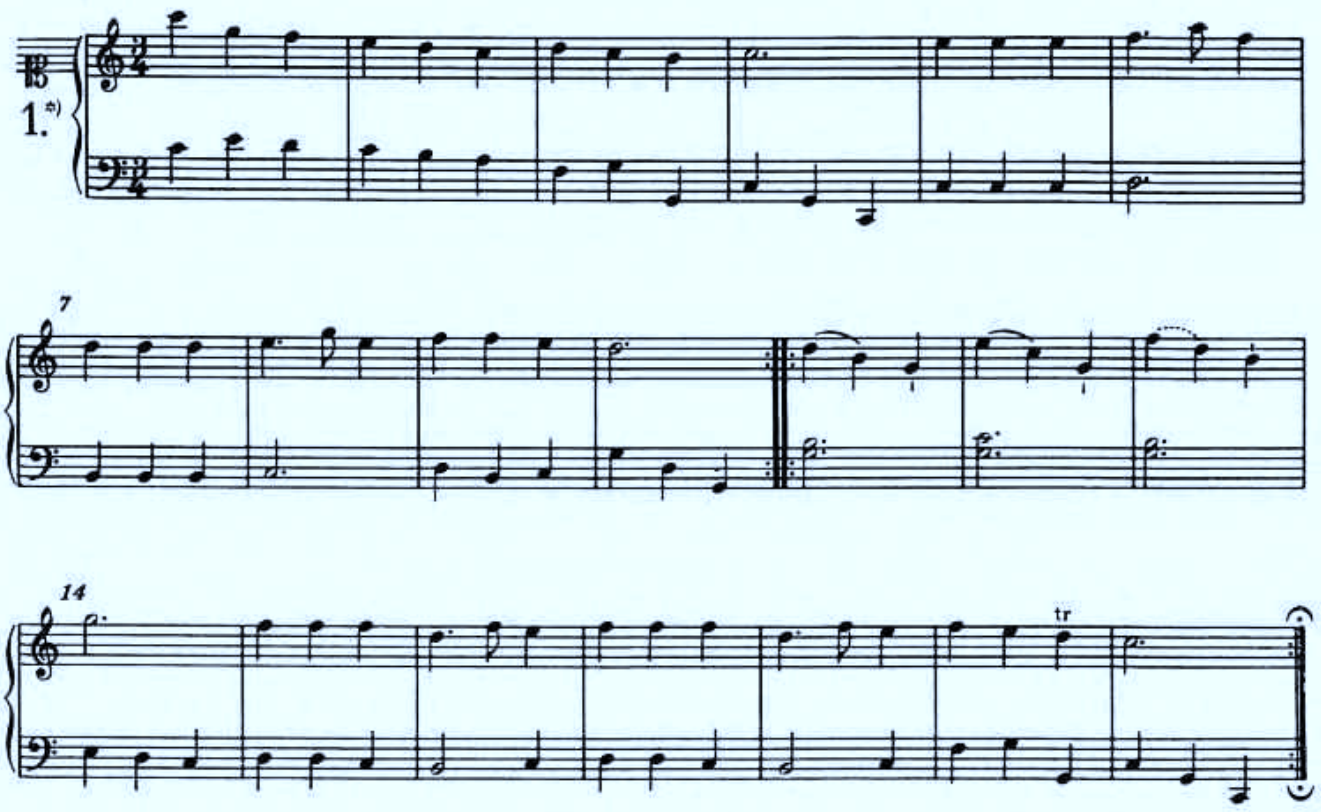
Londoner Skizzenbuch: Oben Seite 66 mit Beginn von Nr. 29 = KV 15^{dd}. Vgl. Seite 149, Takt 1 bis 19. – Unten Seite 71 mit Beginn von Nr. 32 = KV 15^{ss}. Vgl. Seite 154–155, Takt 1–32.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

I. Notenbuch
für Maria Anna (Nannerl) Mozart
1759

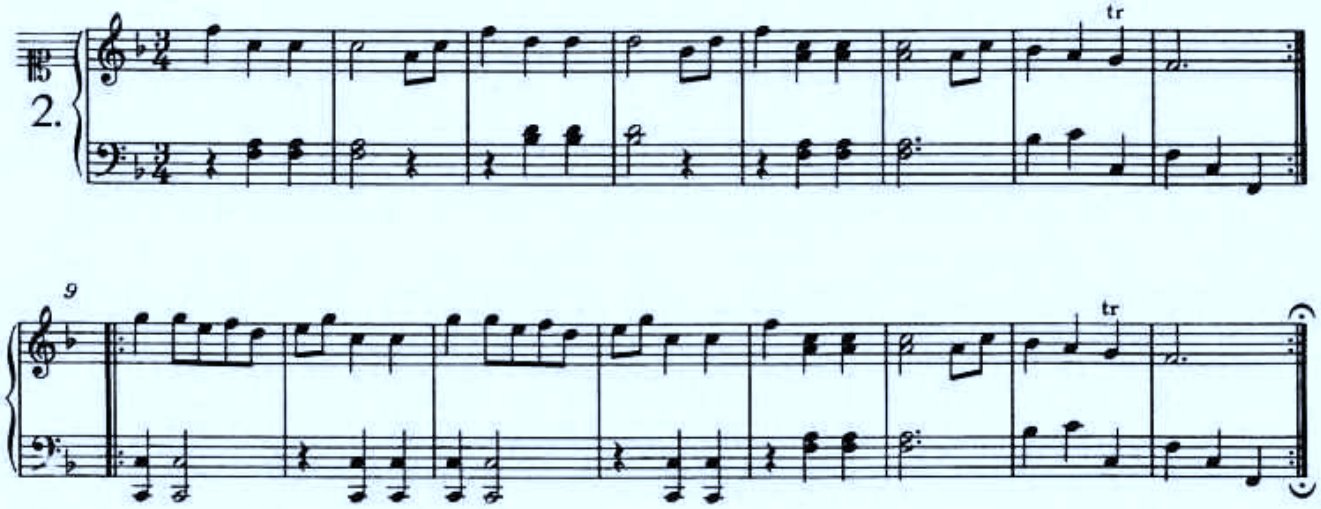
1. Menuett in C

Menuet



2. Menuett in F

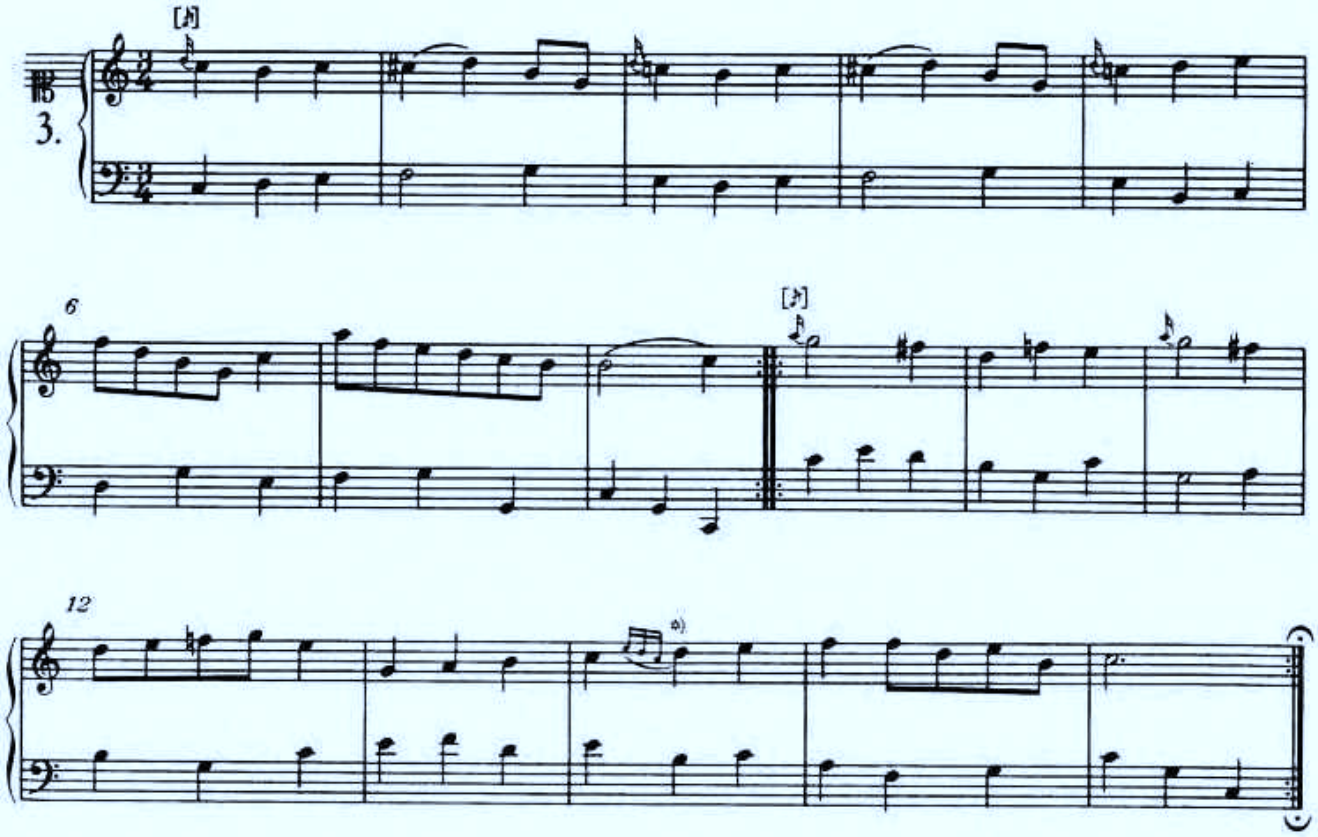
Menuet



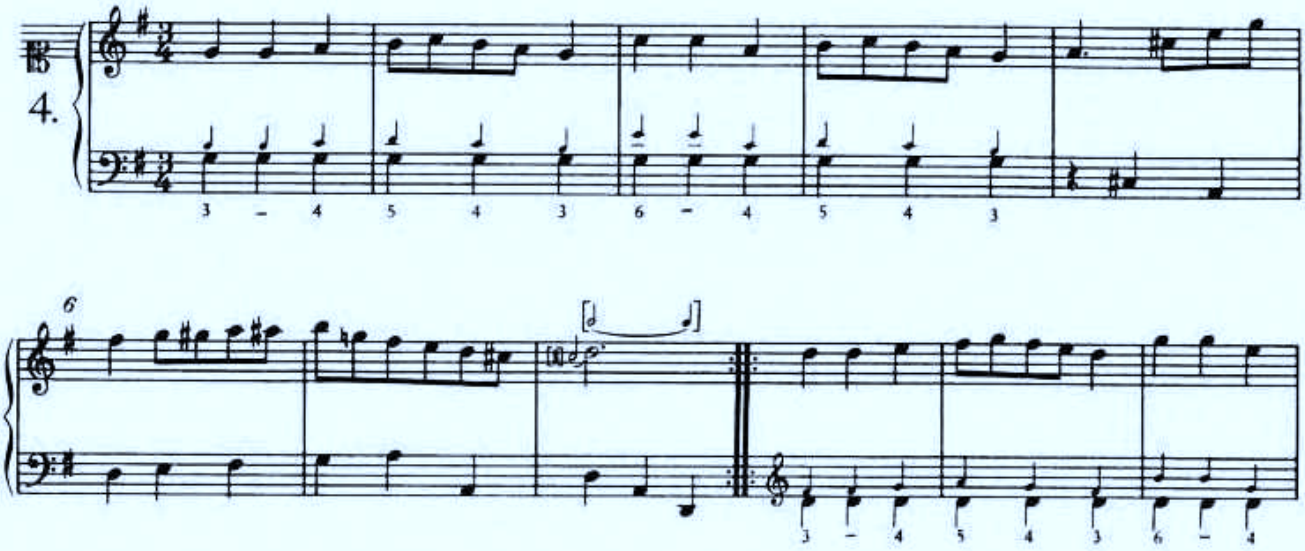
*) Die Numerierung der Menuette 1-19 ist original.

© 1982 by Bärenreiter - Verlag, Kassel

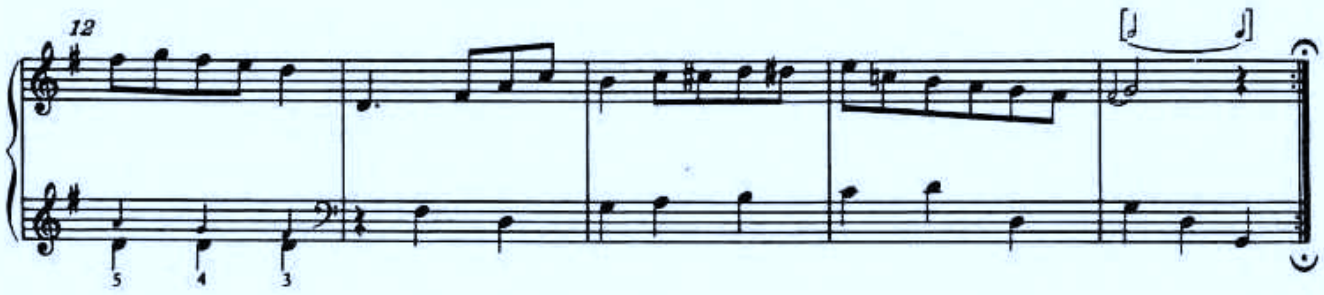
3. Menuett in C



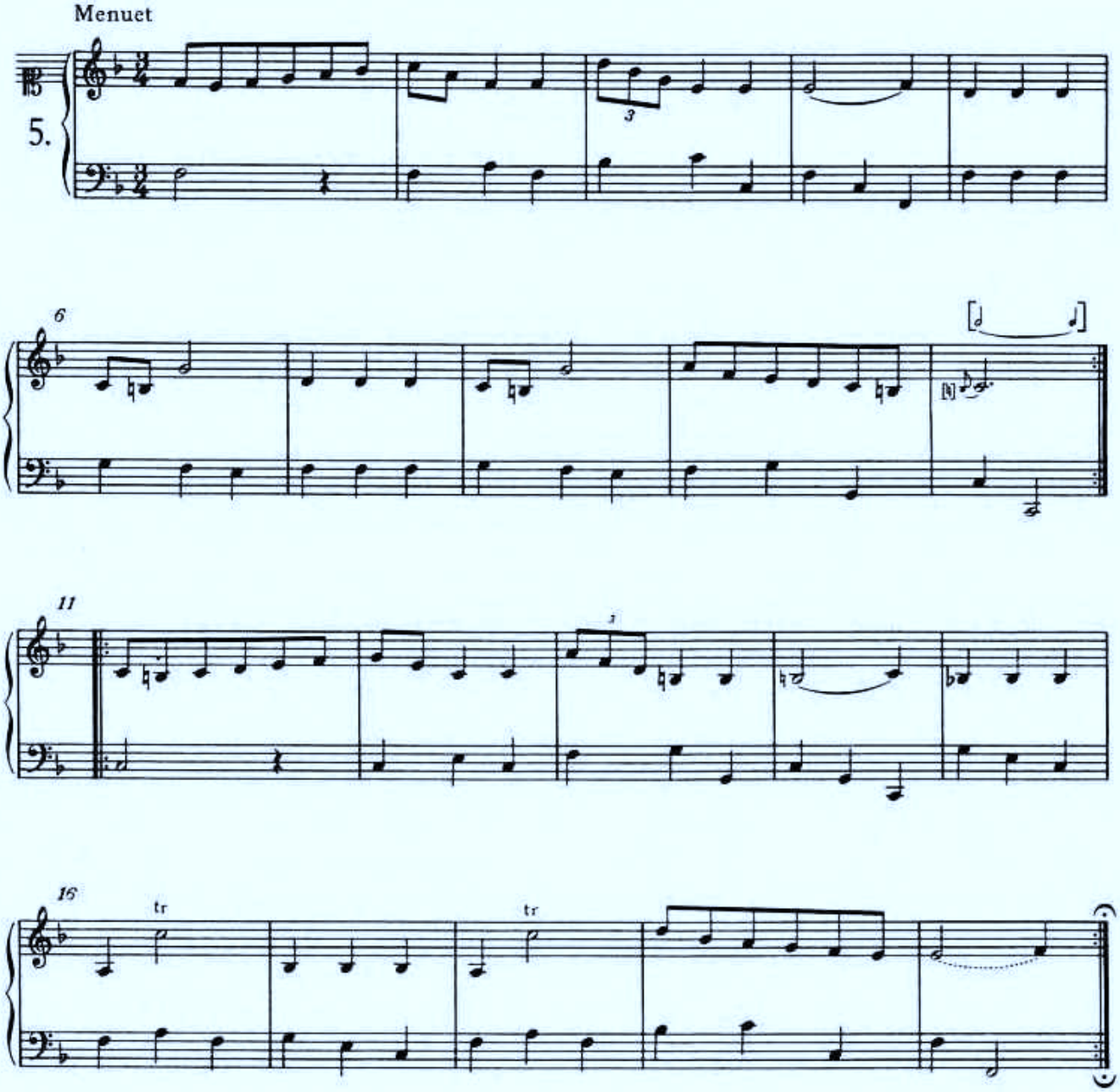
4. Menuett in G



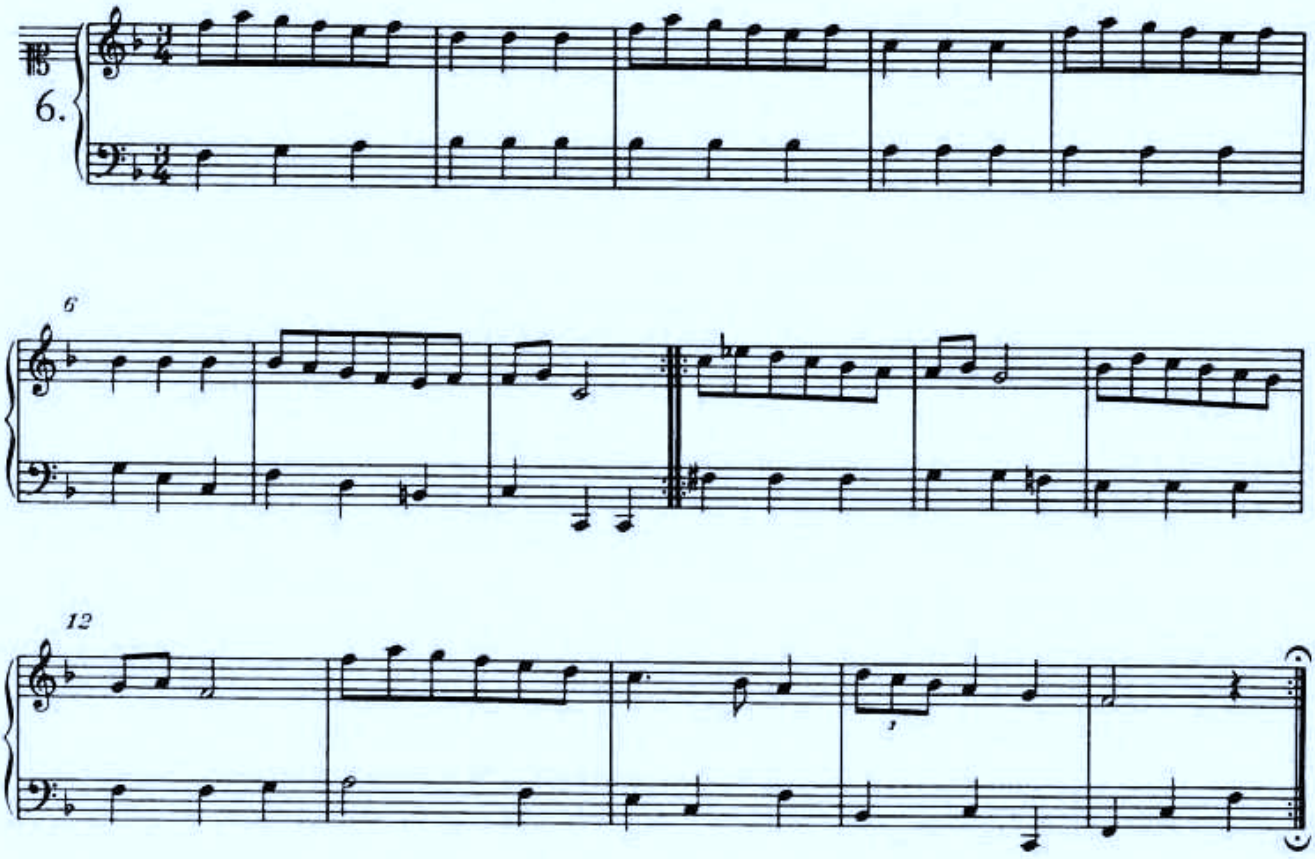
*) Nr. 3, T. 14, rechte Hand: Gemeint ist ein Doppelschlag (tw), der je nach Zusammenhang und Tempo als oder als zu spielen ist. Dies gilt auch für alle anderen Stücke des Notenbuches.



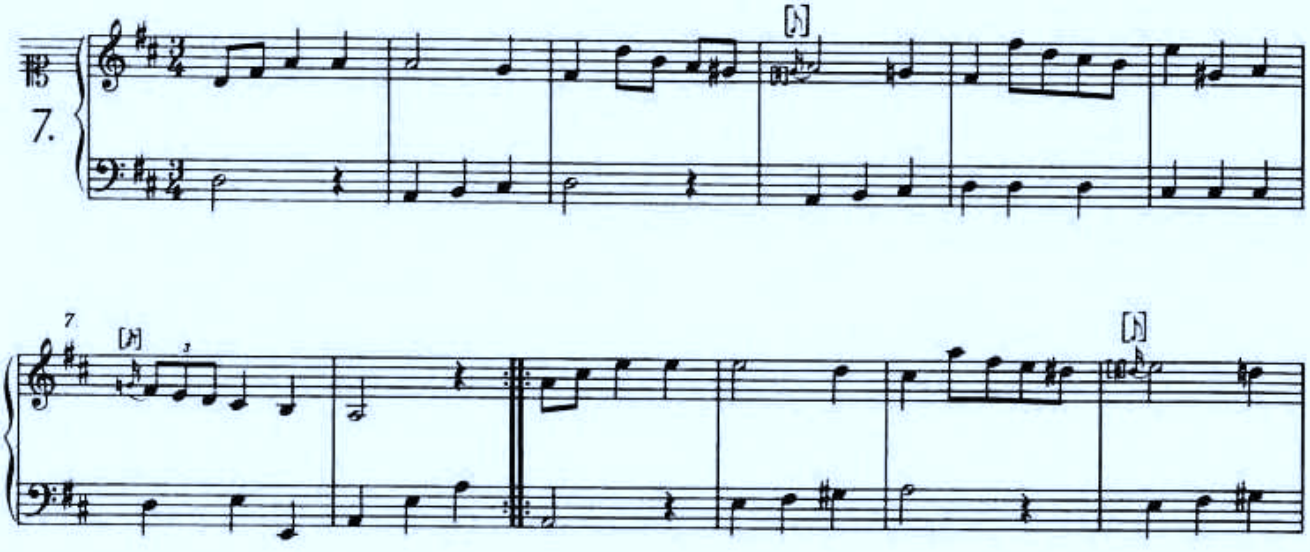
5. Menuett in F

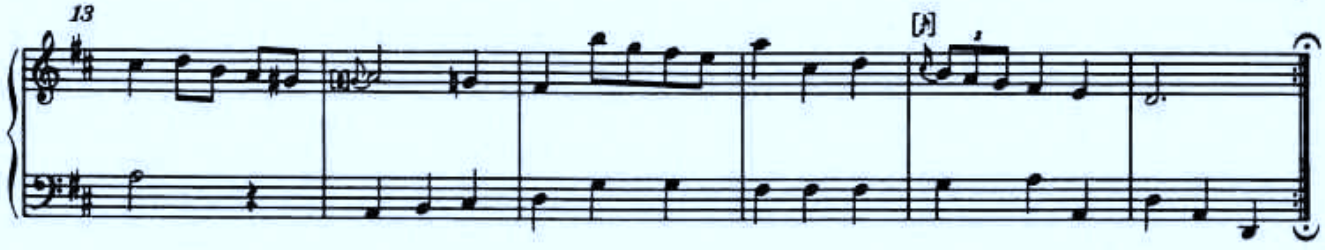


6. Menuett in F

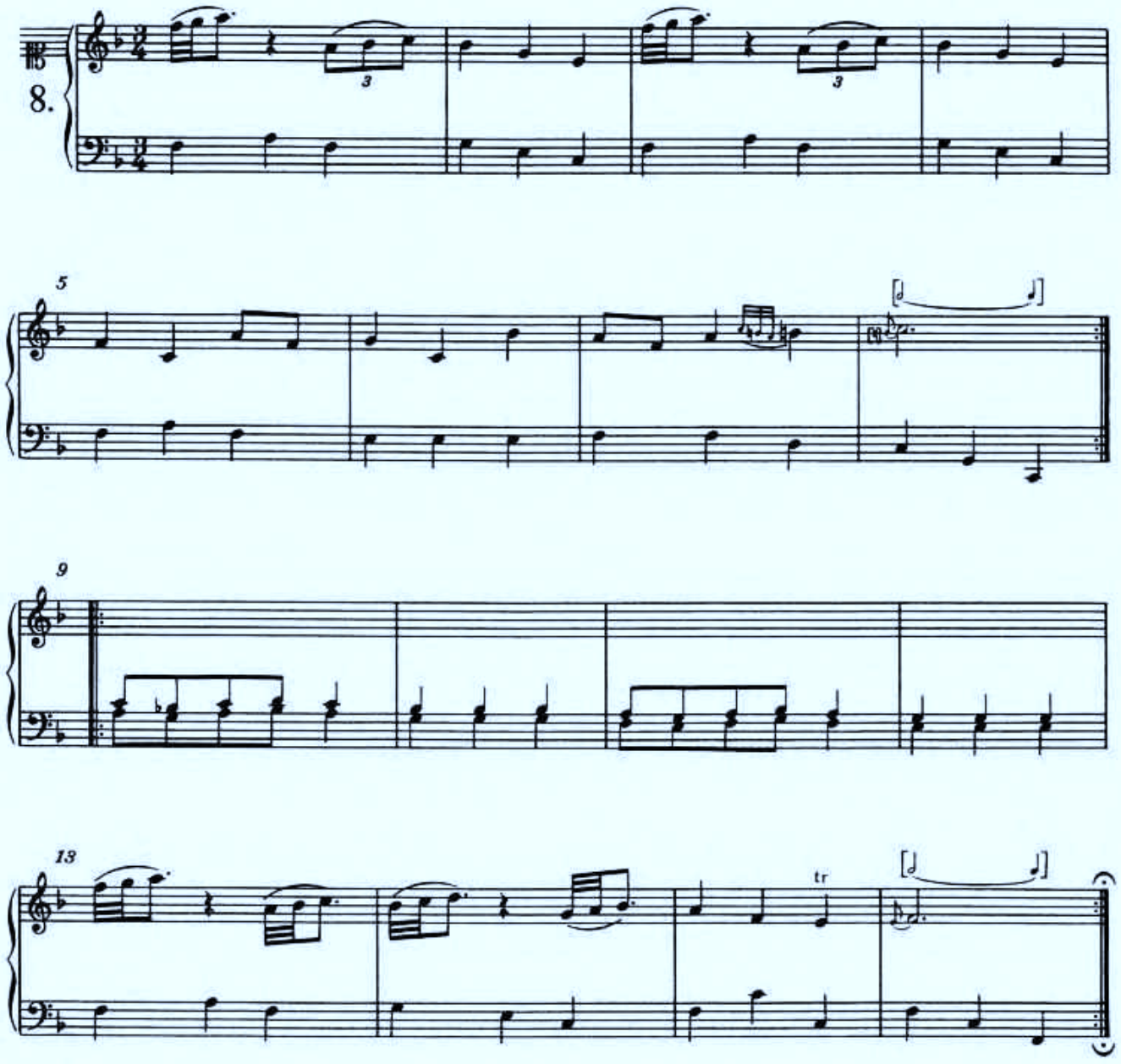


7. Menuett in D



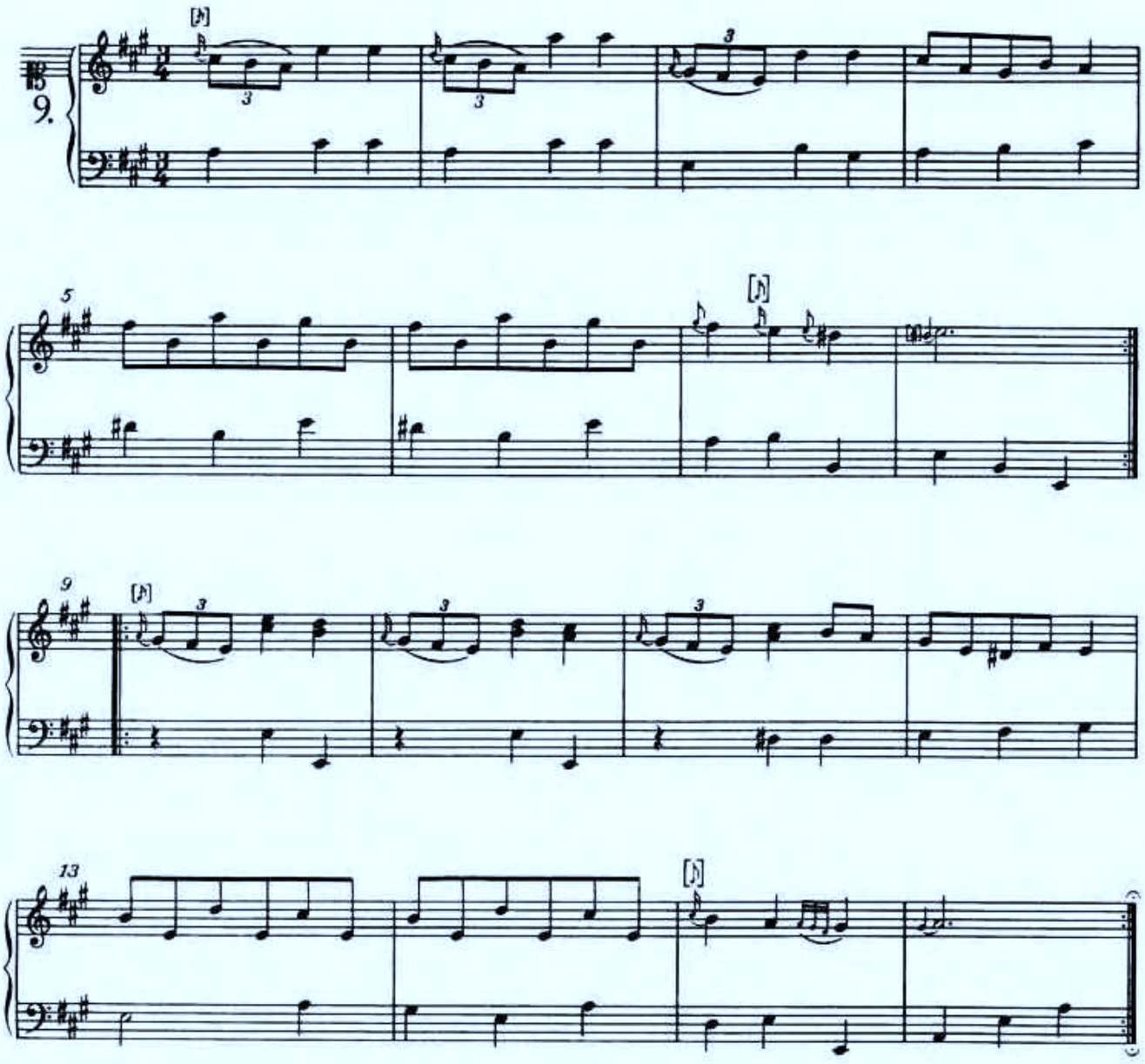


8. Menuett in F

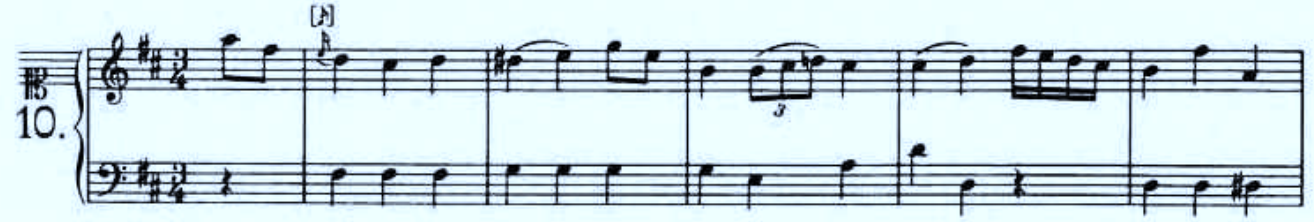


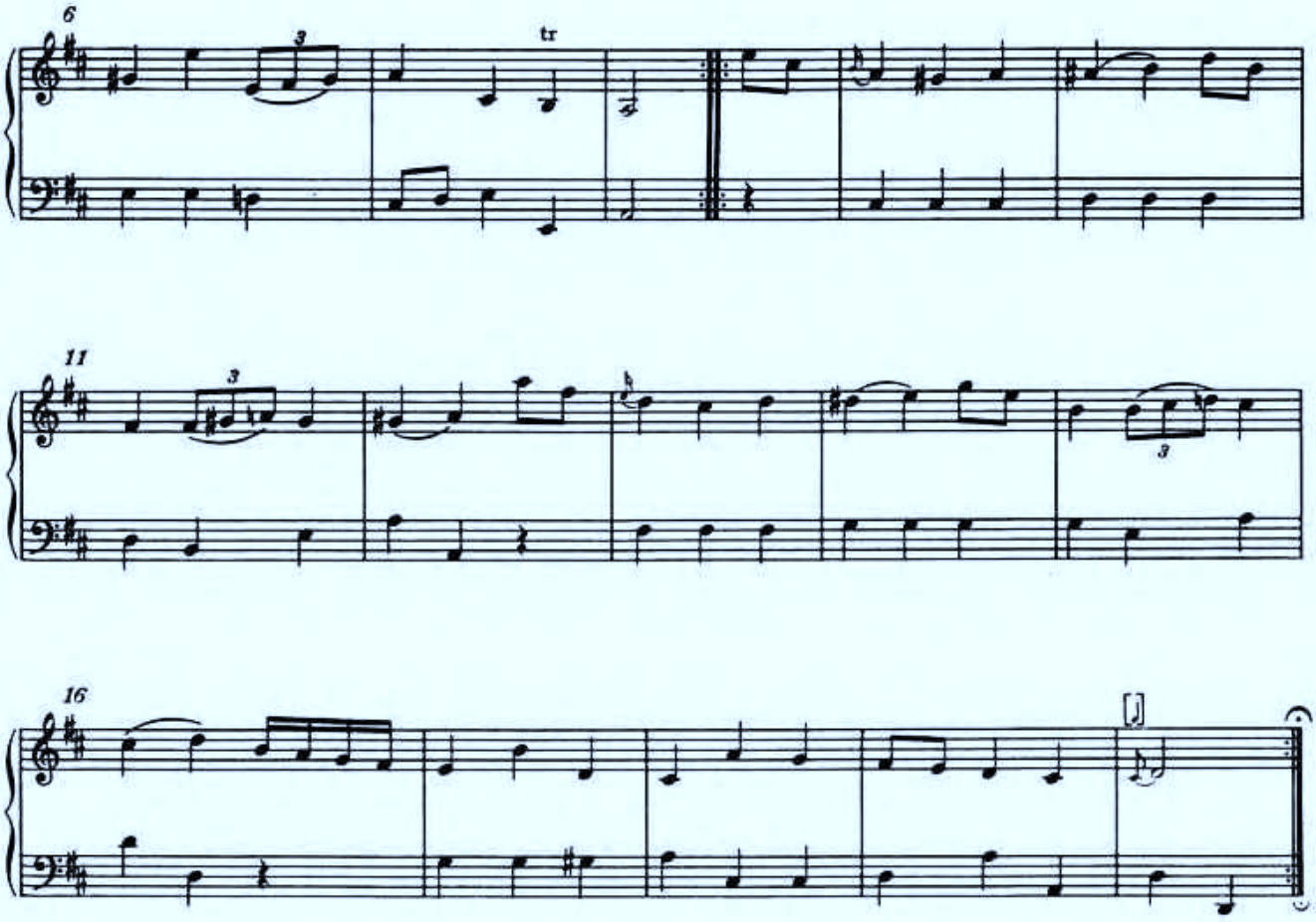
Diese vorgehenden 8 Menueten hat d. Wolfgangerl im 4ten Jahr gelernet.

9. Menuett in A

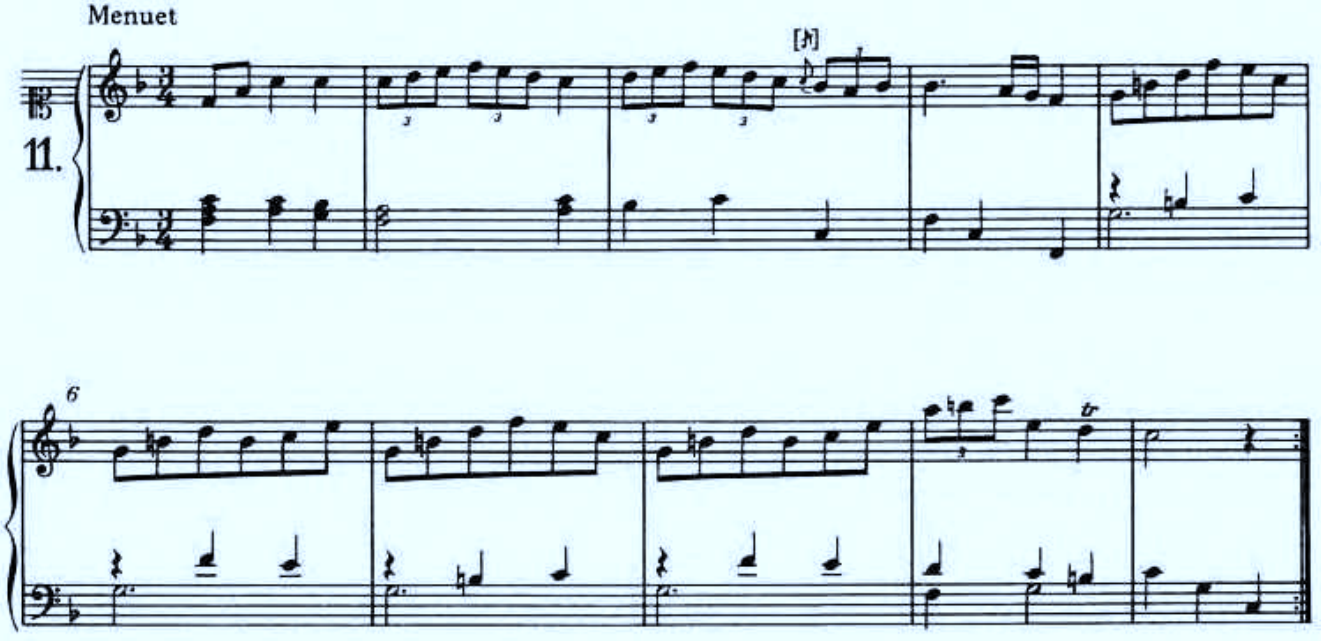


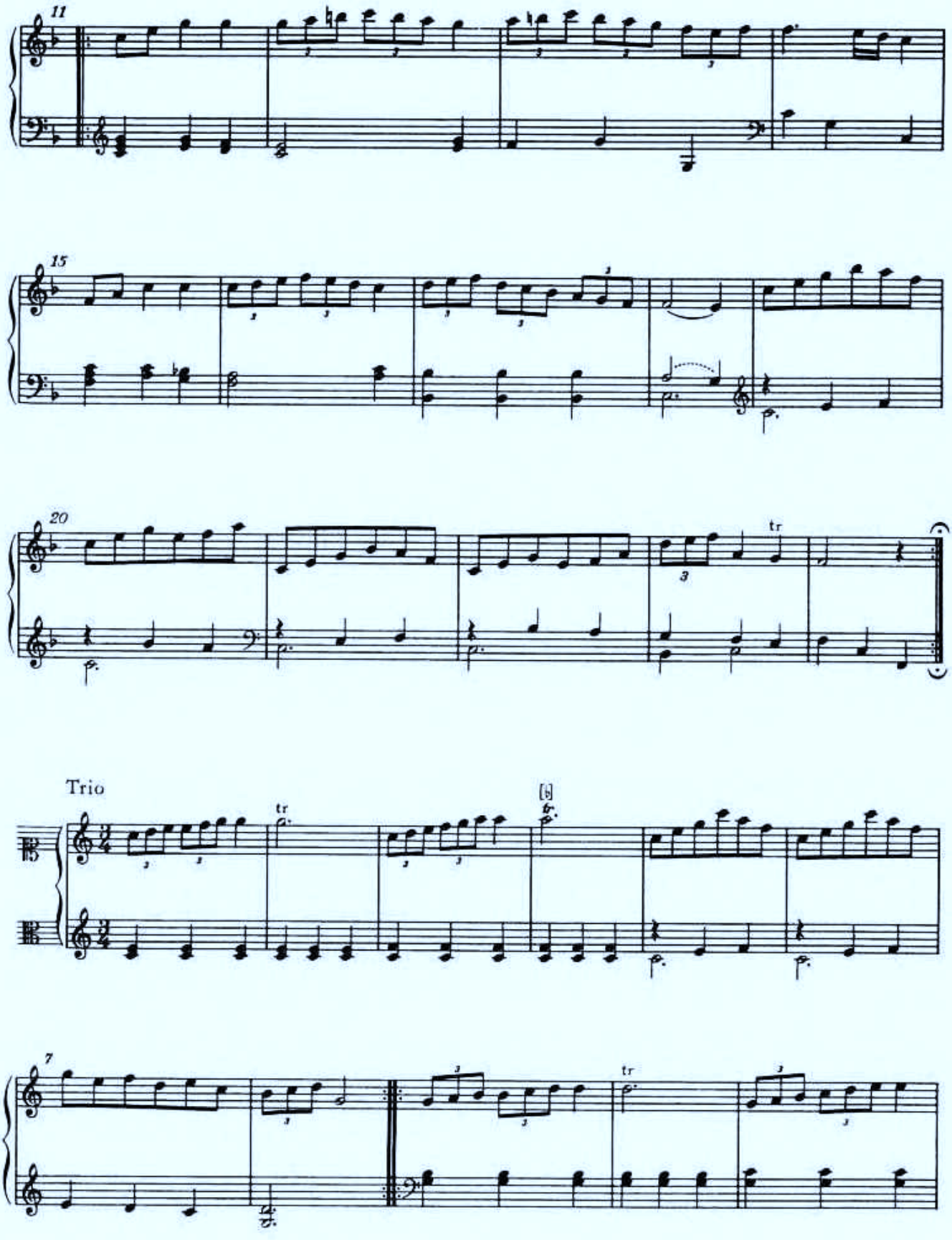
10. Menuett in D

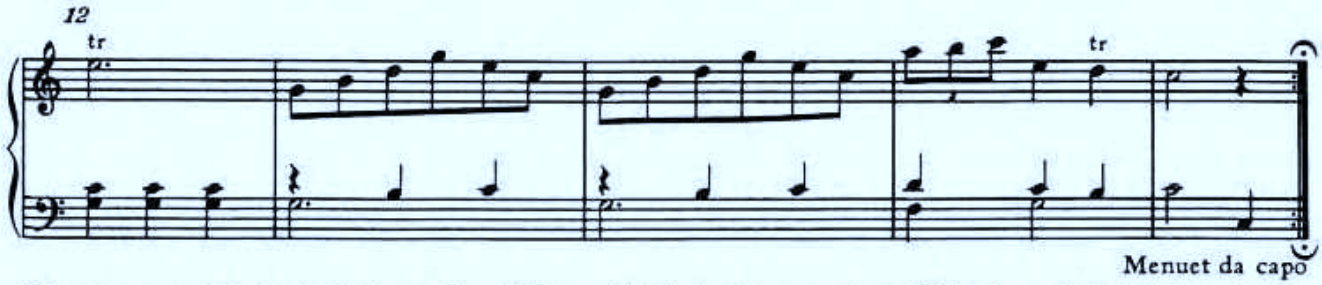




11. Menuett in F

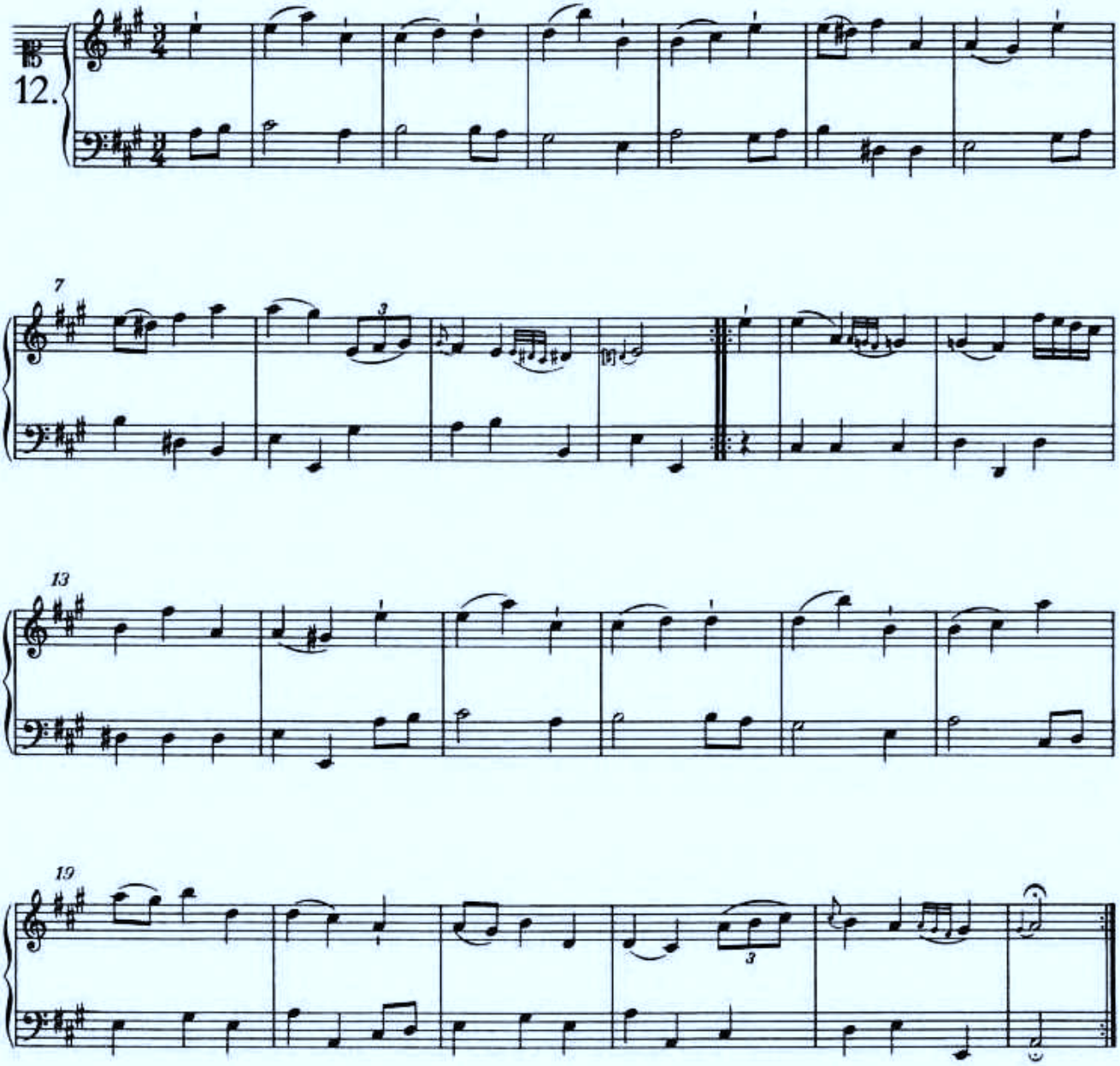



11
15
20
tr
Trio
tr
tr
7
tr

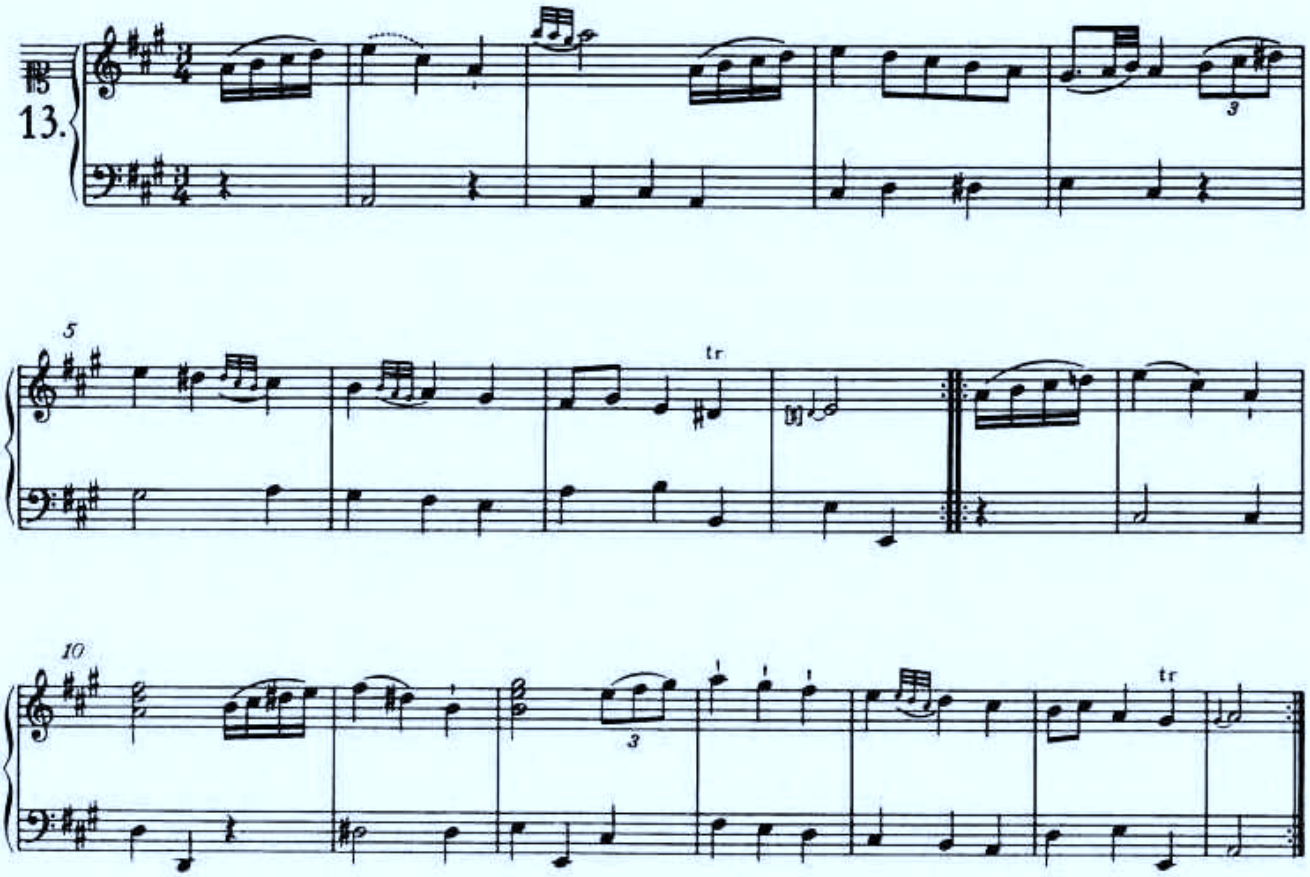


Disen Menuet und Trio hat der Wolfgangerl den 26ten Januarij 1761 einen Tag vor seinem 5ten Jahr um halbe 10 Uhr nachts in einer halben stund gelernet.

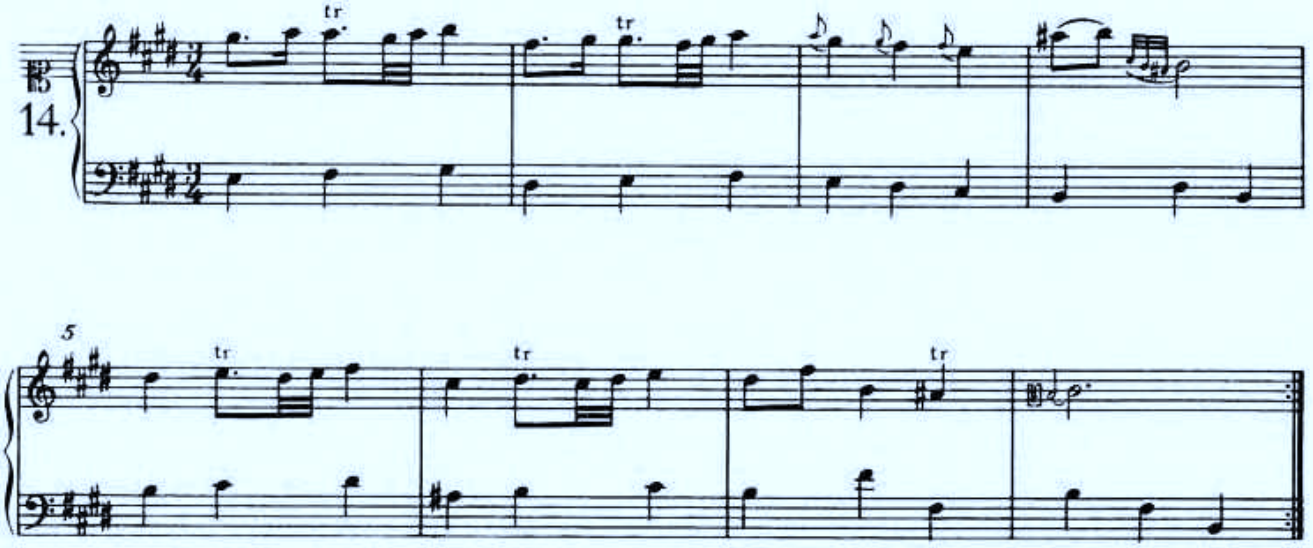
12. Menuett in A

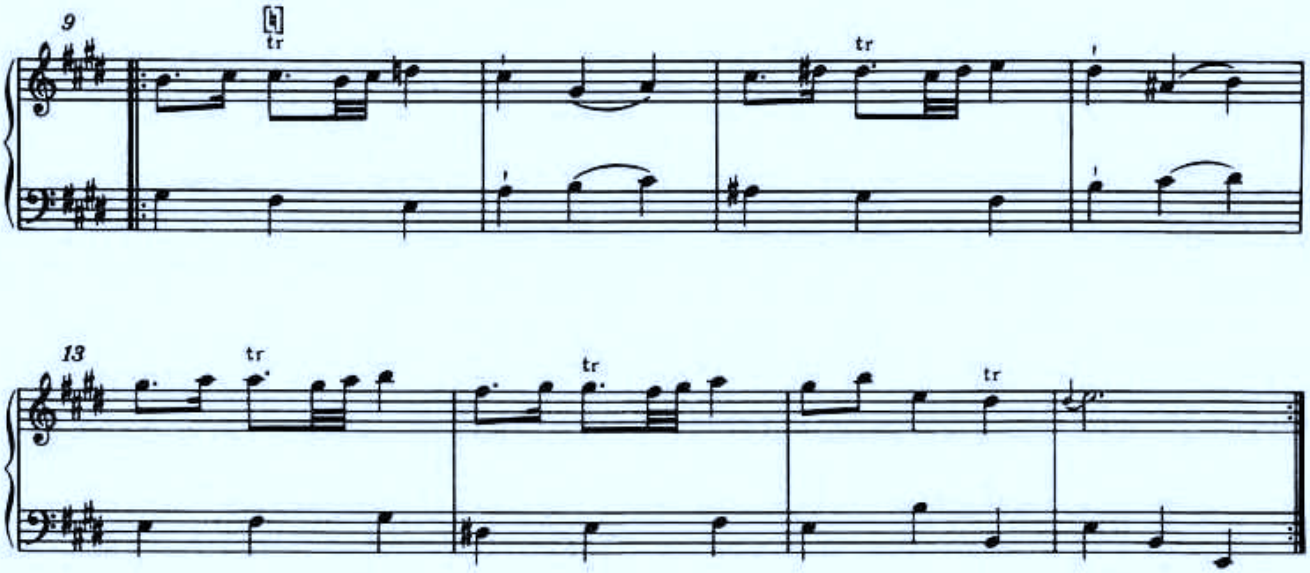


13. Menuett in A

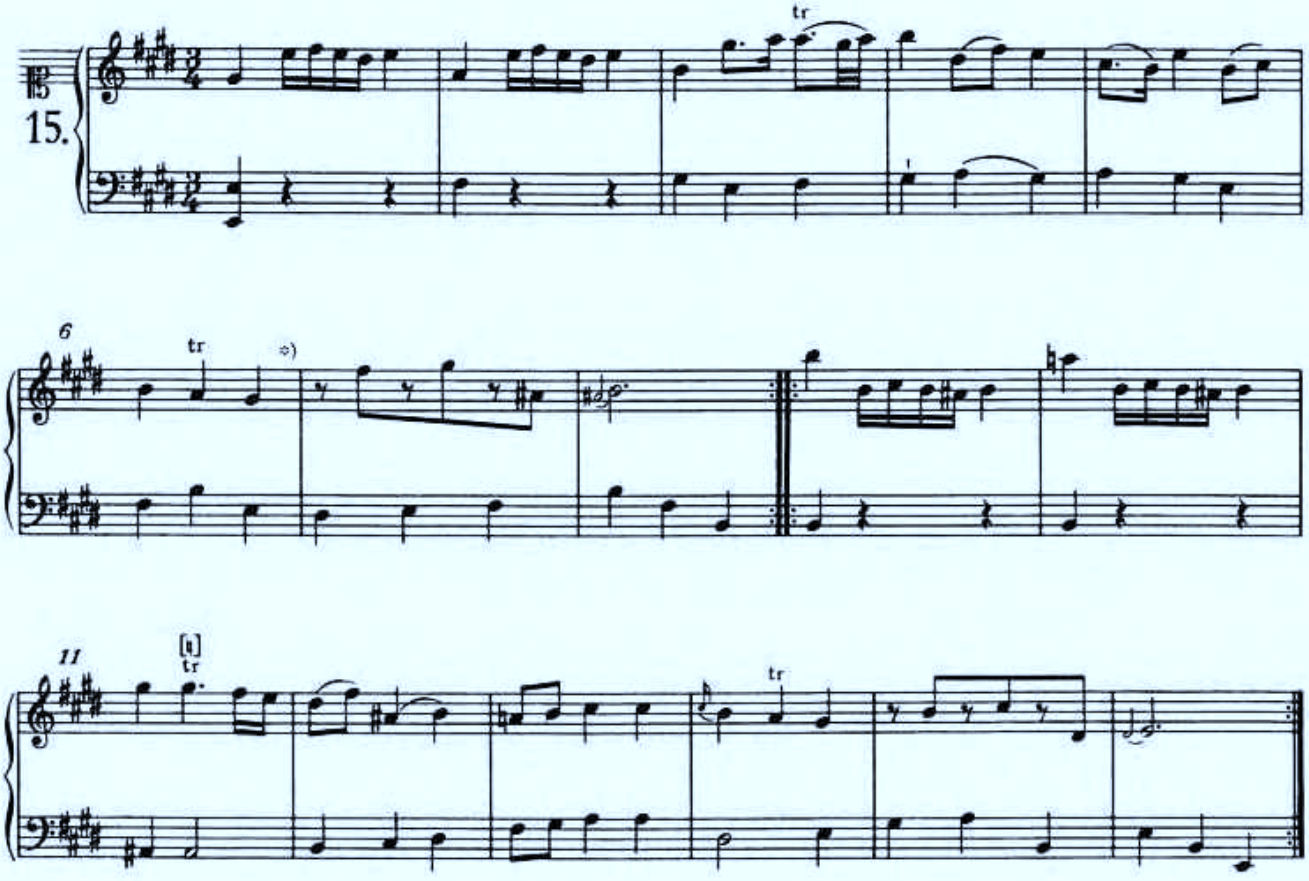


14. Menuett in E



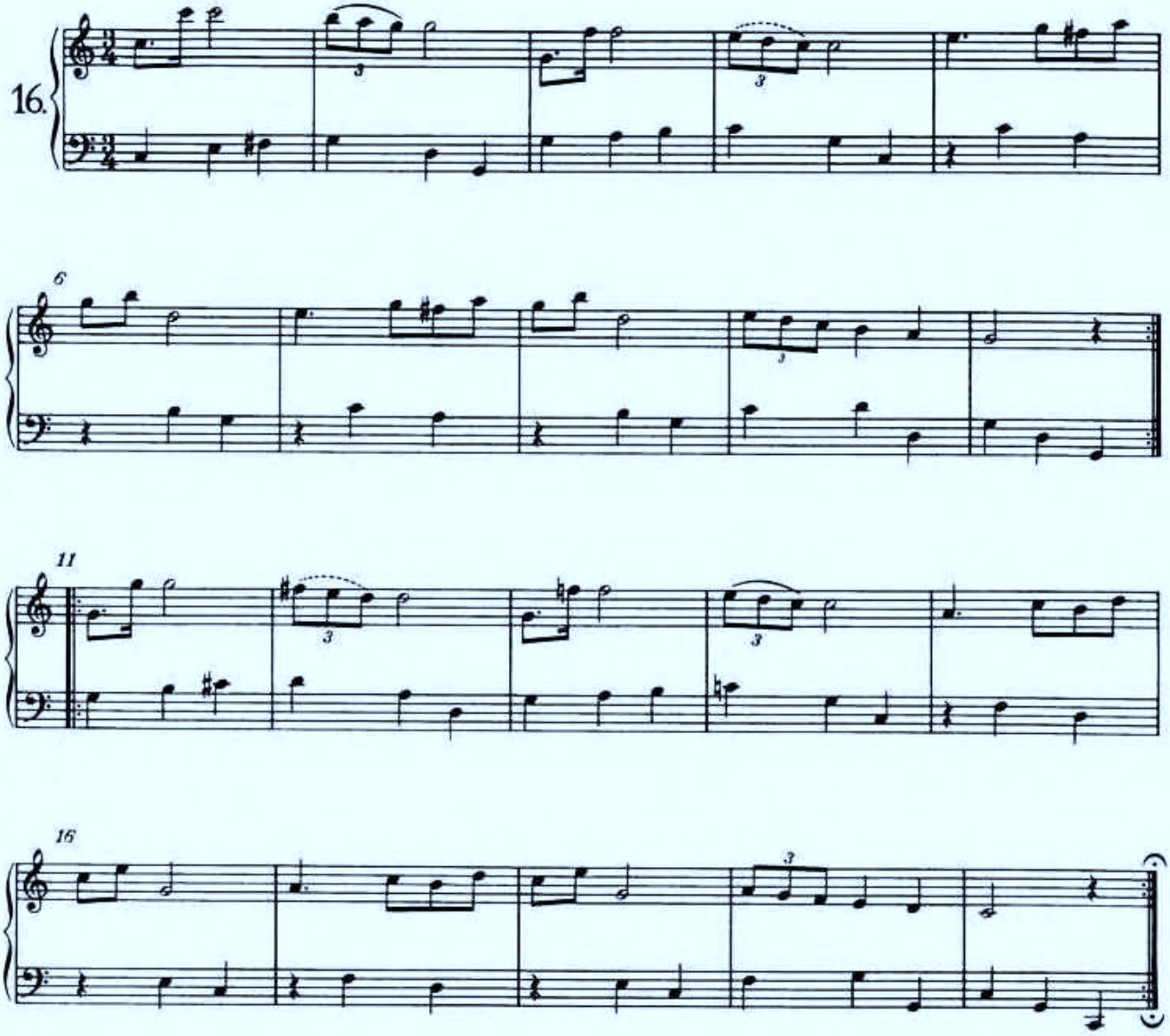


15. Menuett in E



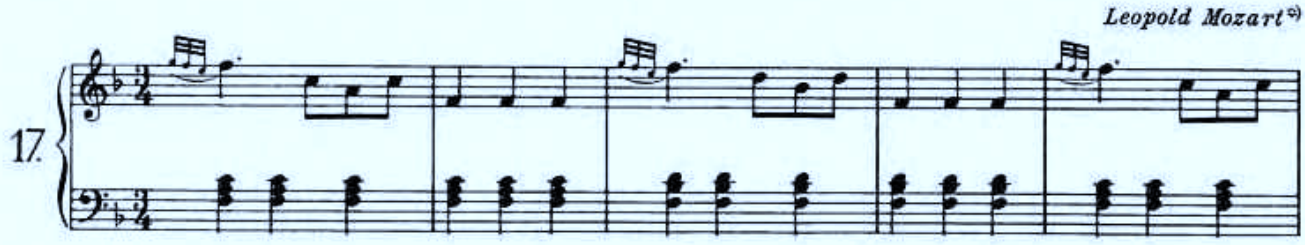
*) Nr. 15: Zu zwei im Original nach T. 6 gestrichenen Takten vgl. Krit. Bericht.

16. Menuett in C

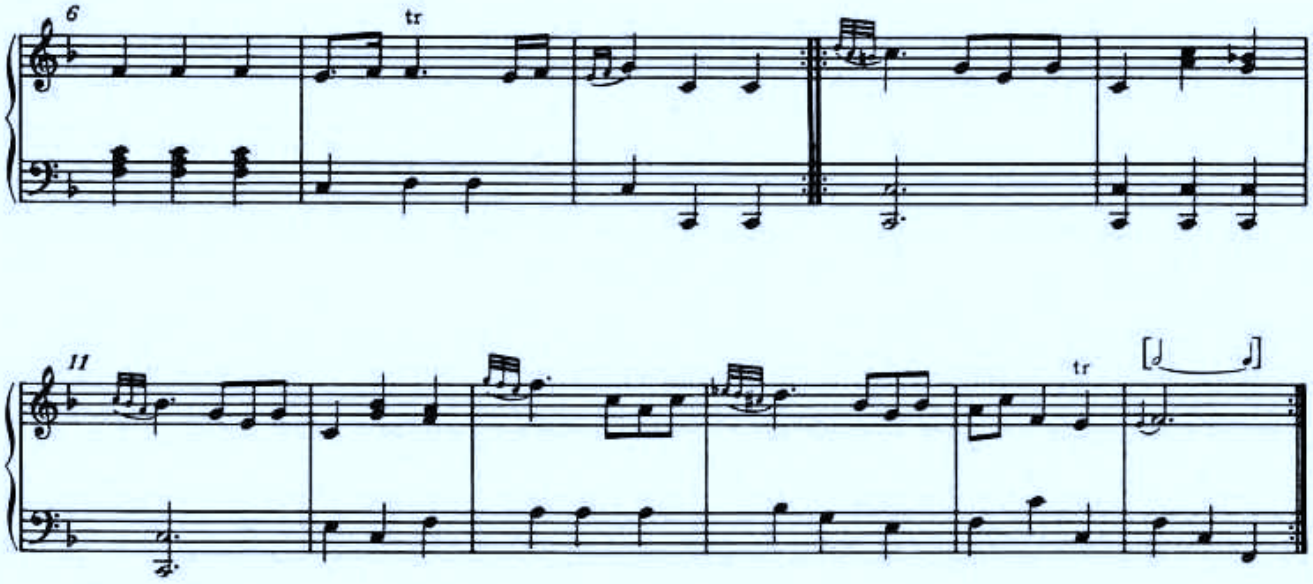


17. Menuett in F

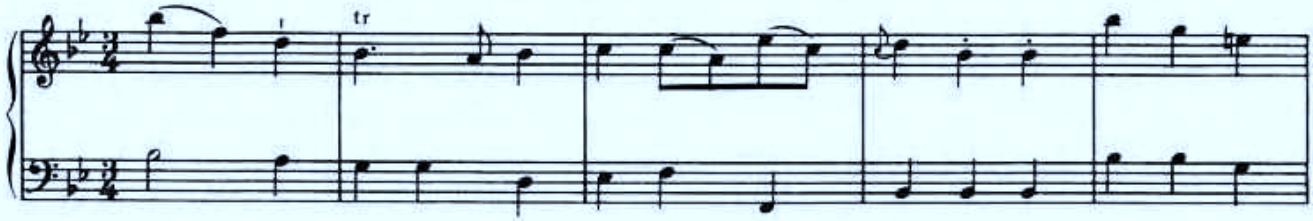
Leopold Mozart[*)]

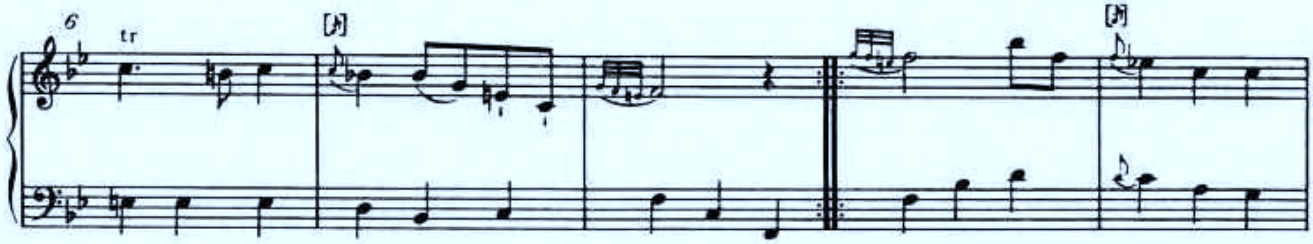


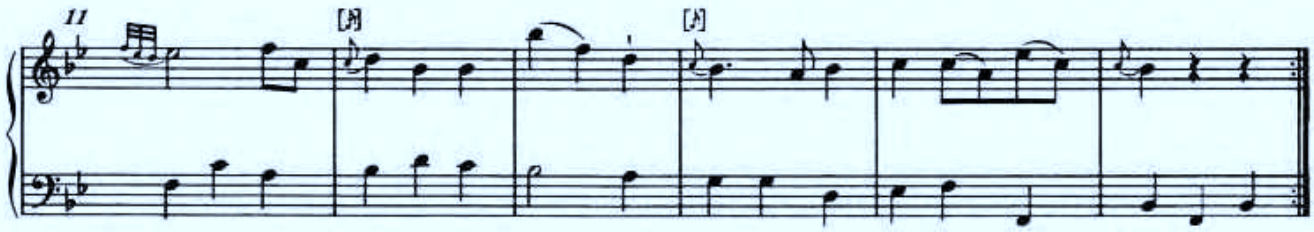
*) Vgl. Vorwort.



Trio

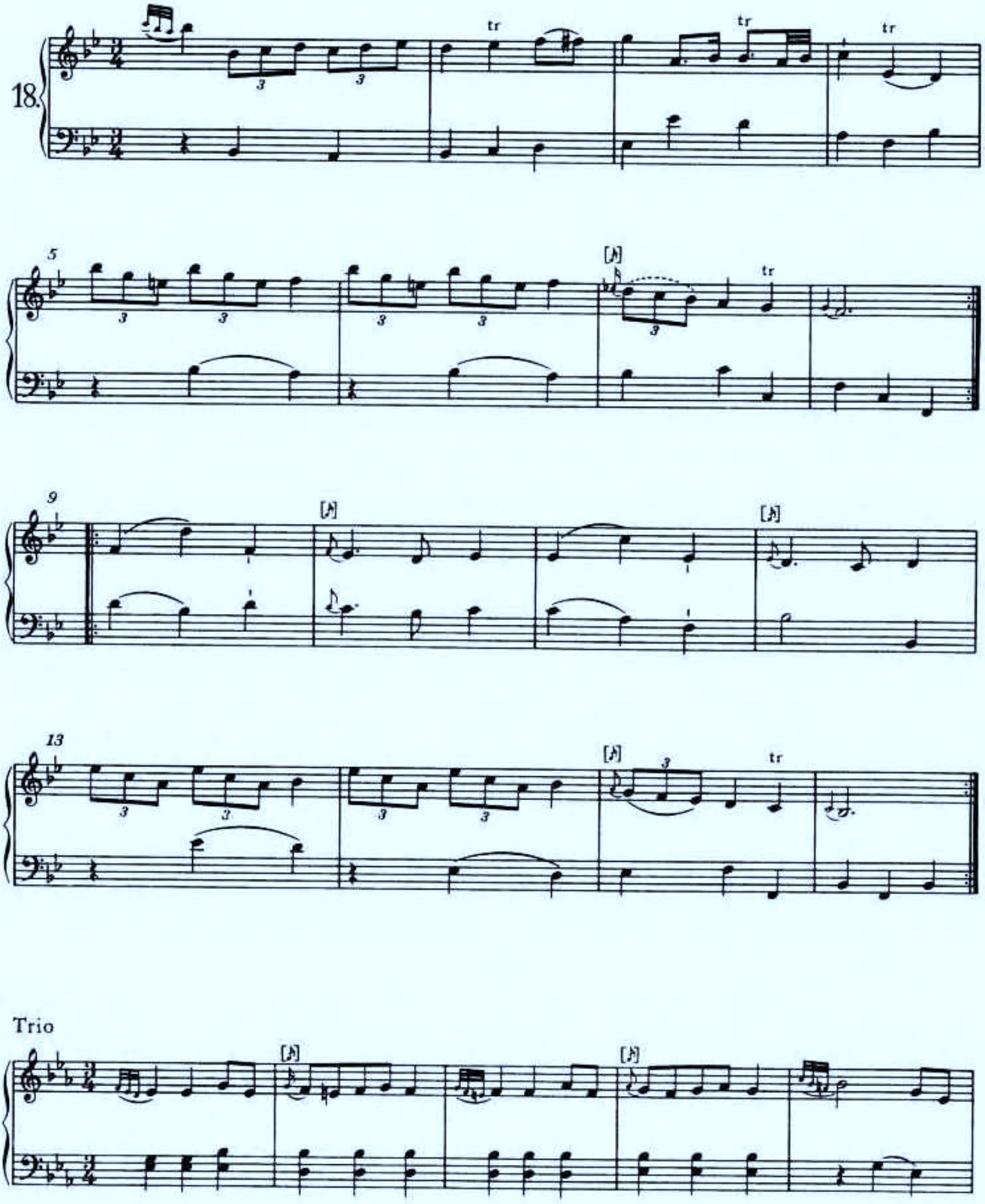


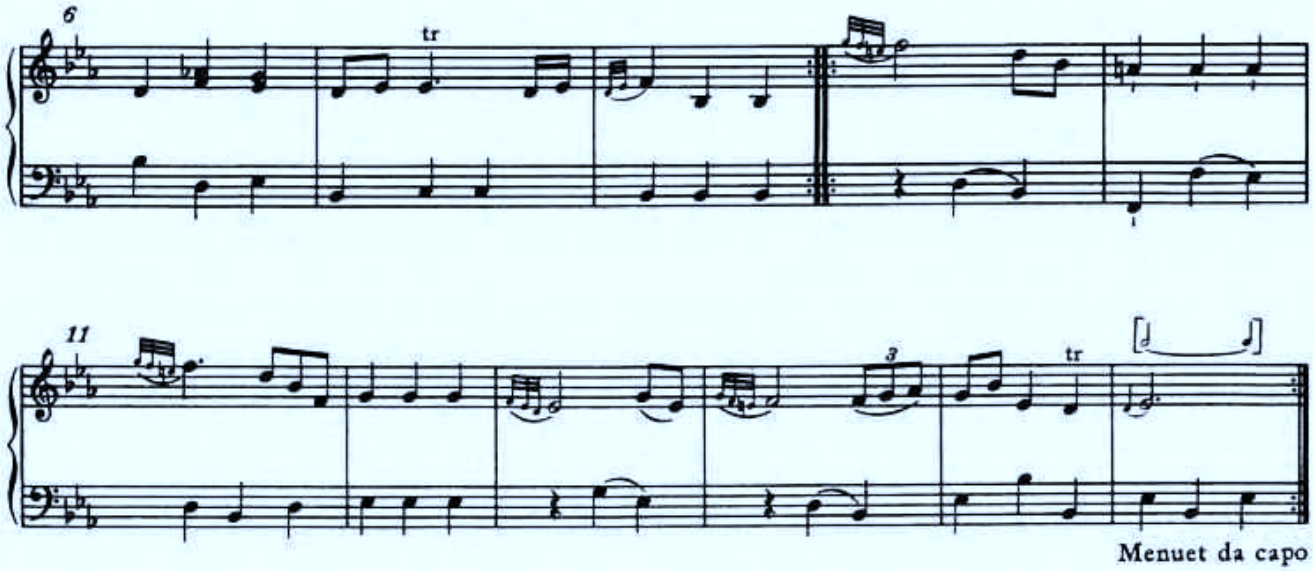




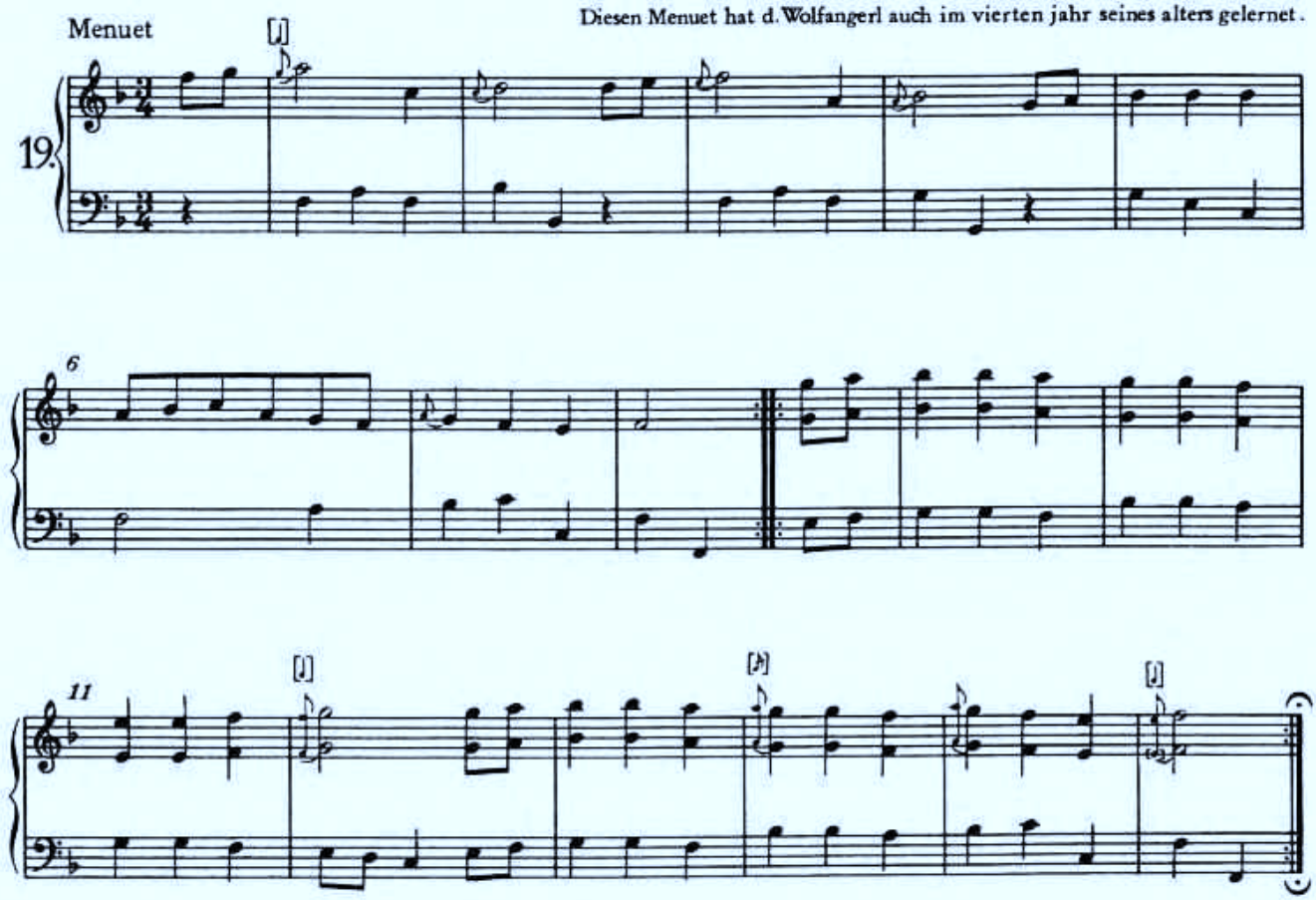
Menuet da capo

18. Menuett in B





19. Menuett in F*)

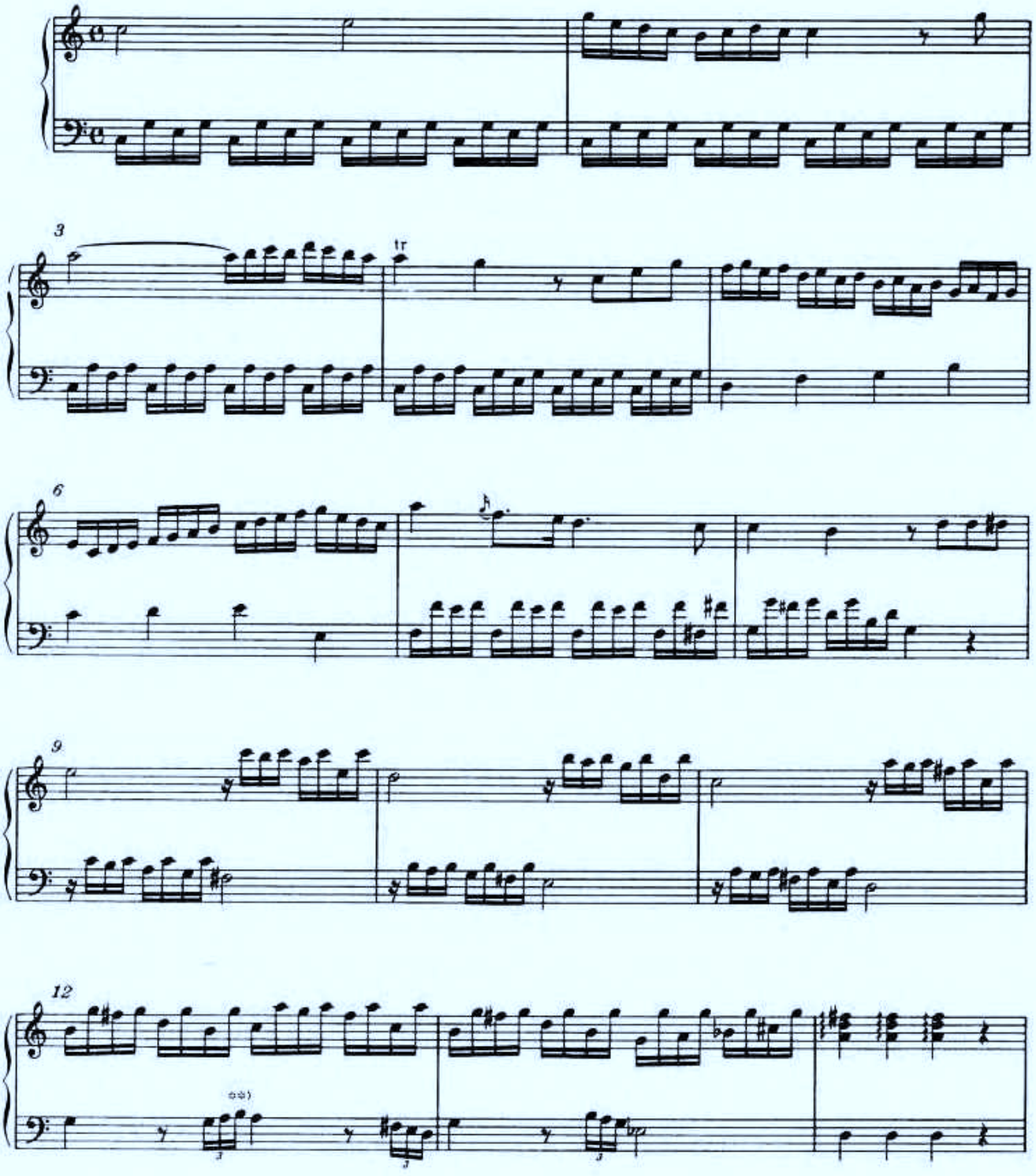


*) Eine Orchesterfassung des Menuetts Nr. 19 erscheint in Mozarts Gallimathias musicum KV 32 (Nr. 14); vgl. NMA Serie IV/12: Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester · Band 1, S. 14.

20. Klavierstück in C

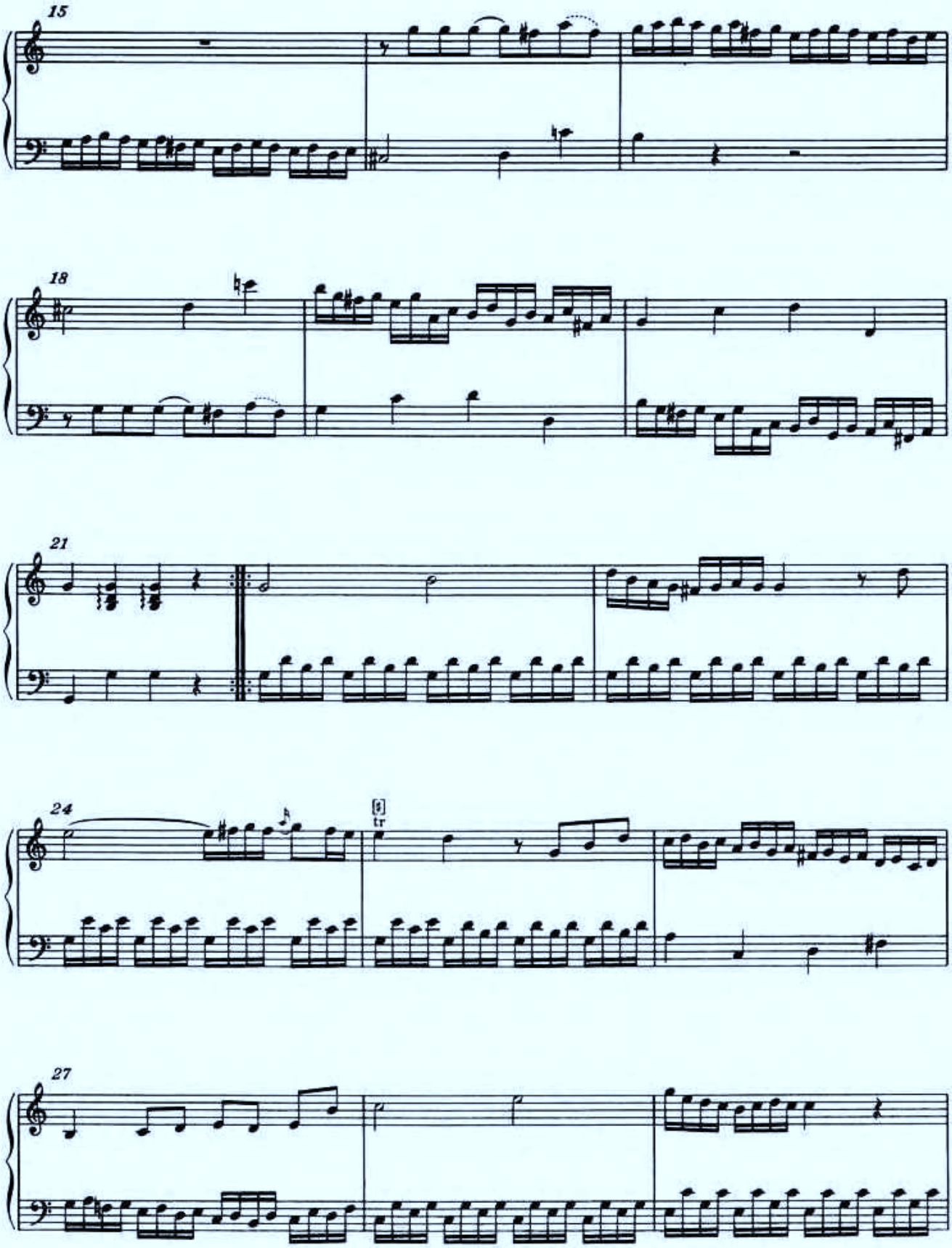
KV 9a (5a)

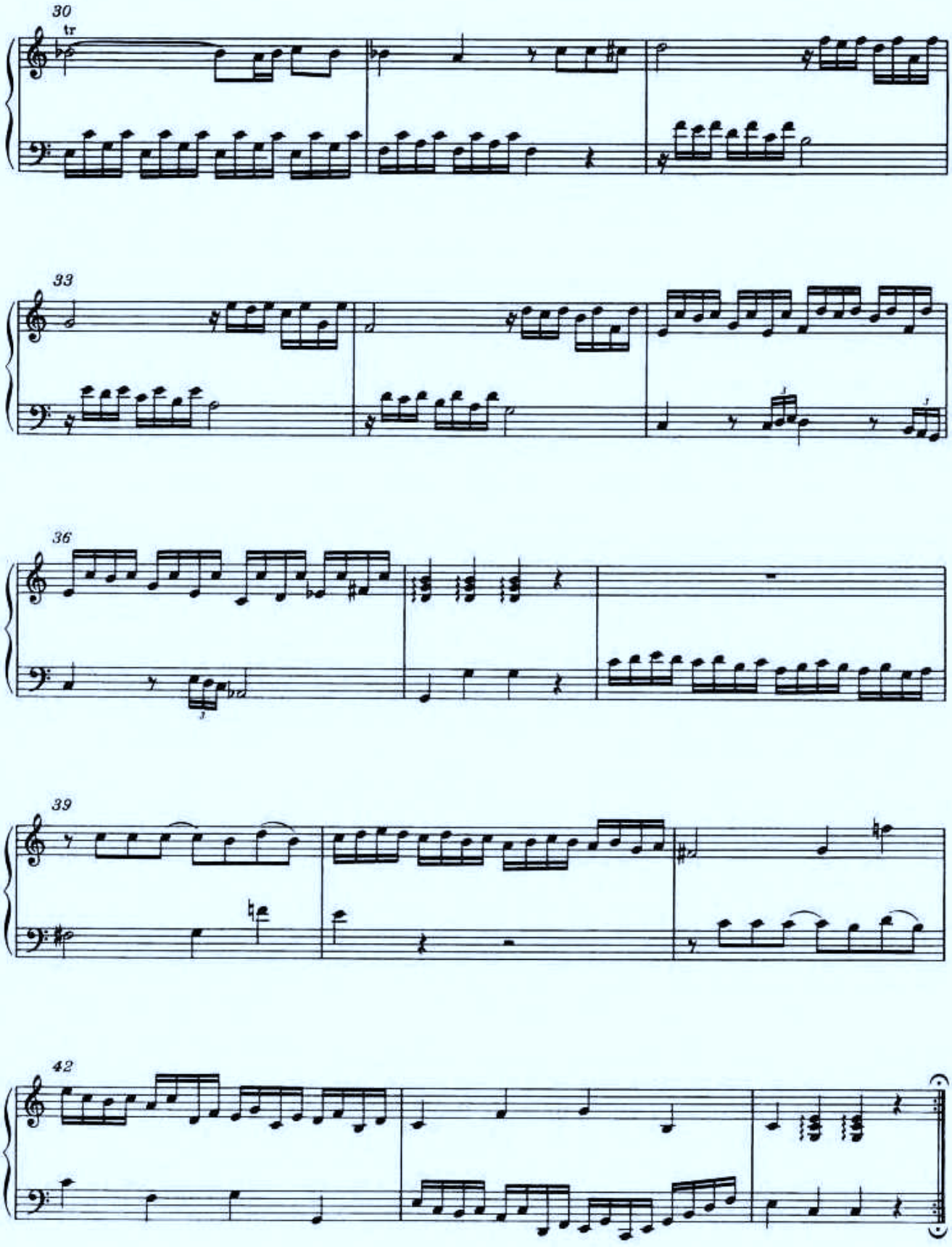
Entstanden wahrscheinlich 1764[*)]



*) Zur Datierung vgl. Vorwort.
**) T. 12-13 (und entsprechend T. 35-36), linke Hand: Im Original stets 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯; vgl. Vorwort.

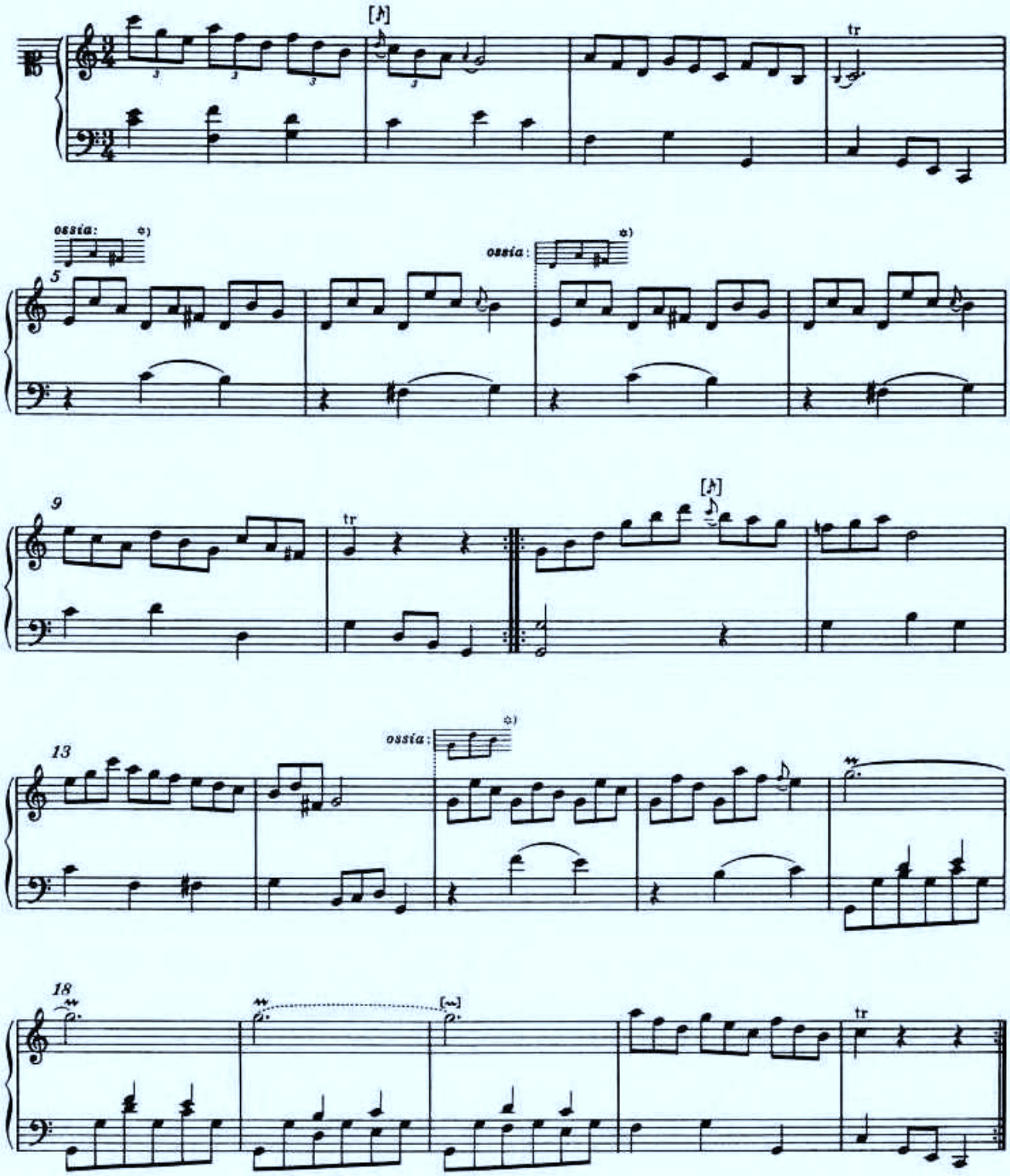
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


15
18
21
24
tr
27


30
tr
33
36
39
42

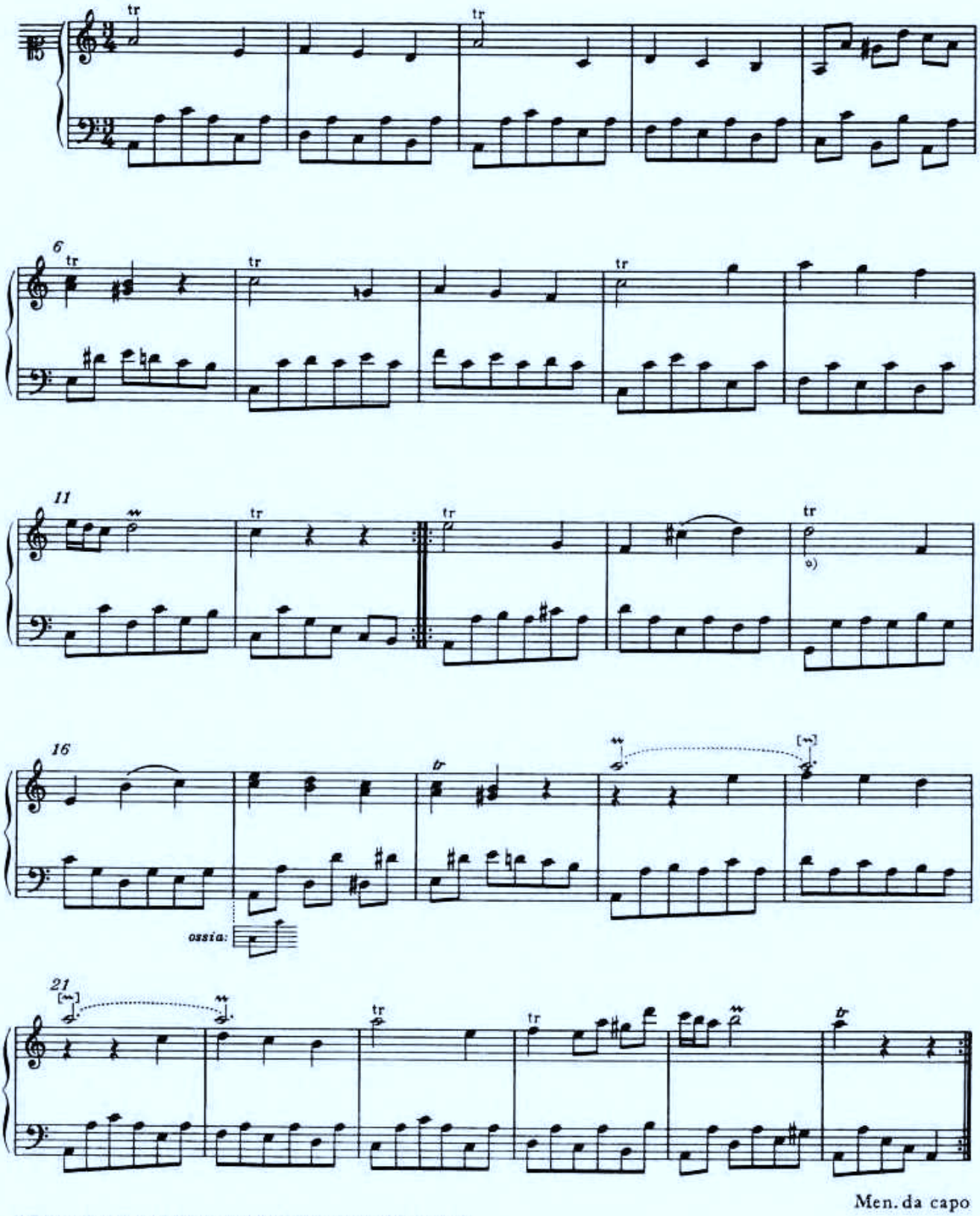
21. Menuett in C

Menuet



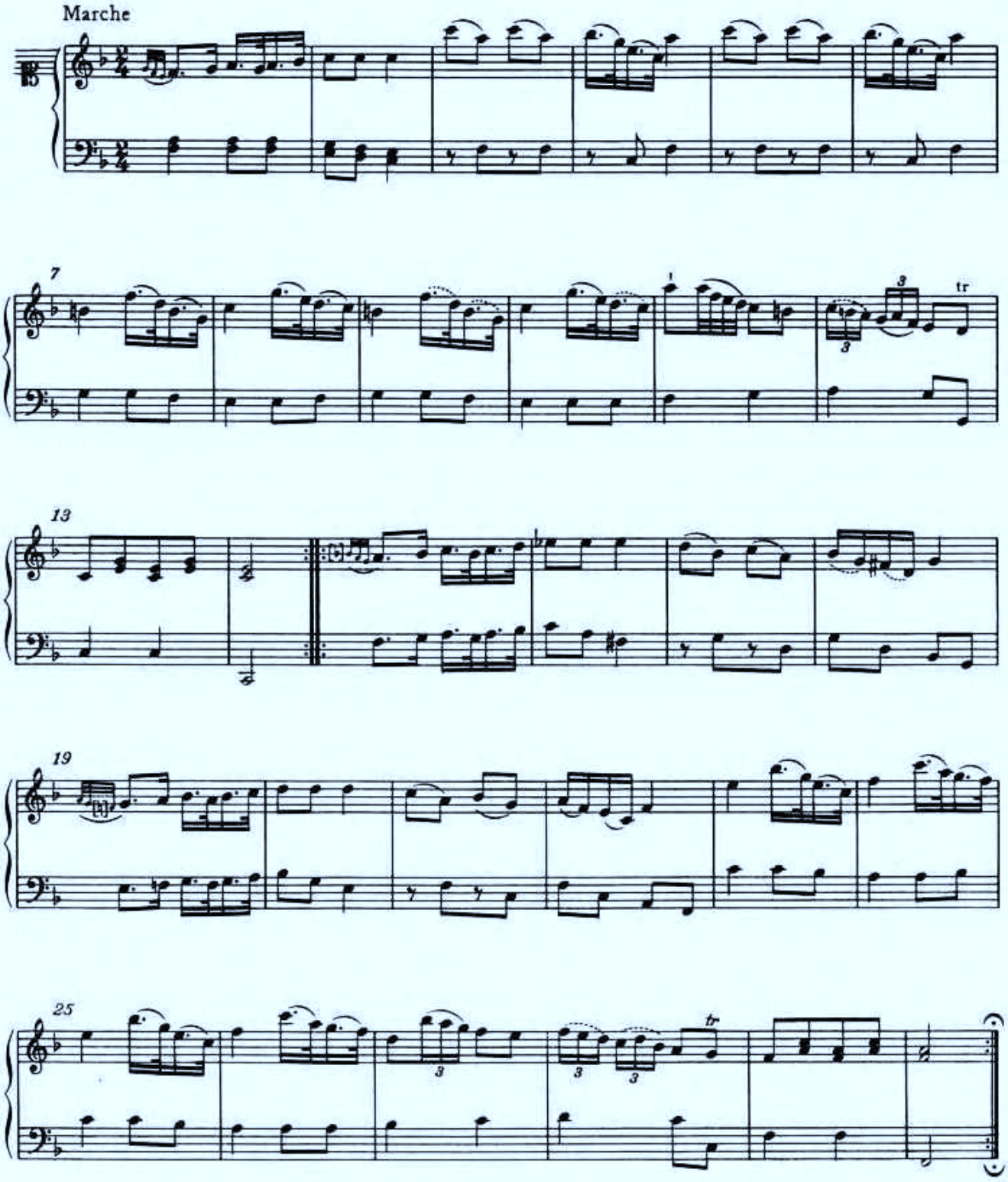
*)Die kleingestochenen Ossia-Versionen in T. 5,7 und 15 sind Empfehlungen des Herausgebers; vgl. Krit. Bericht.

Trio



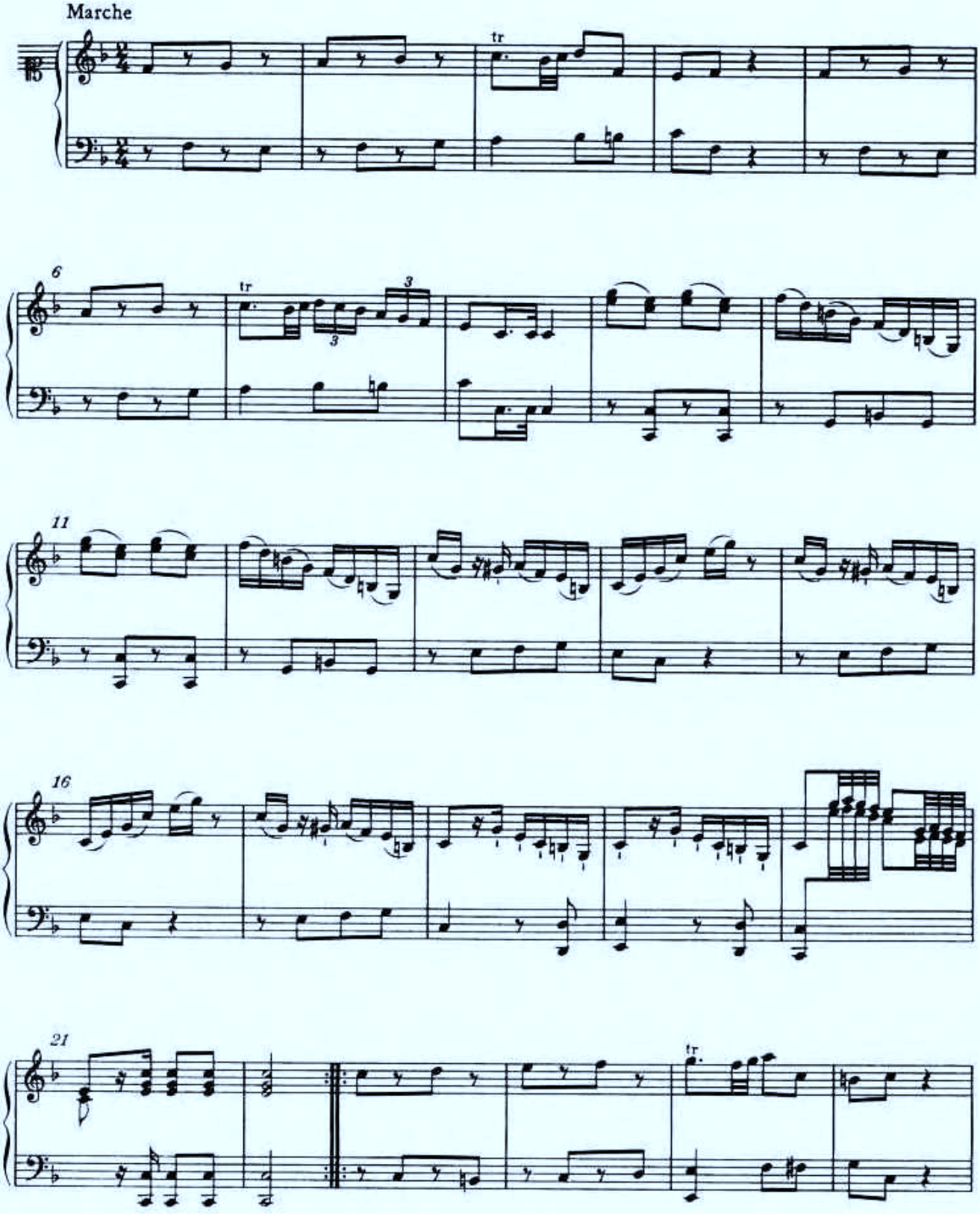
a) T. 15, rechte Hand, 1. Note: Im Original irrtümlich f'' statt d''.

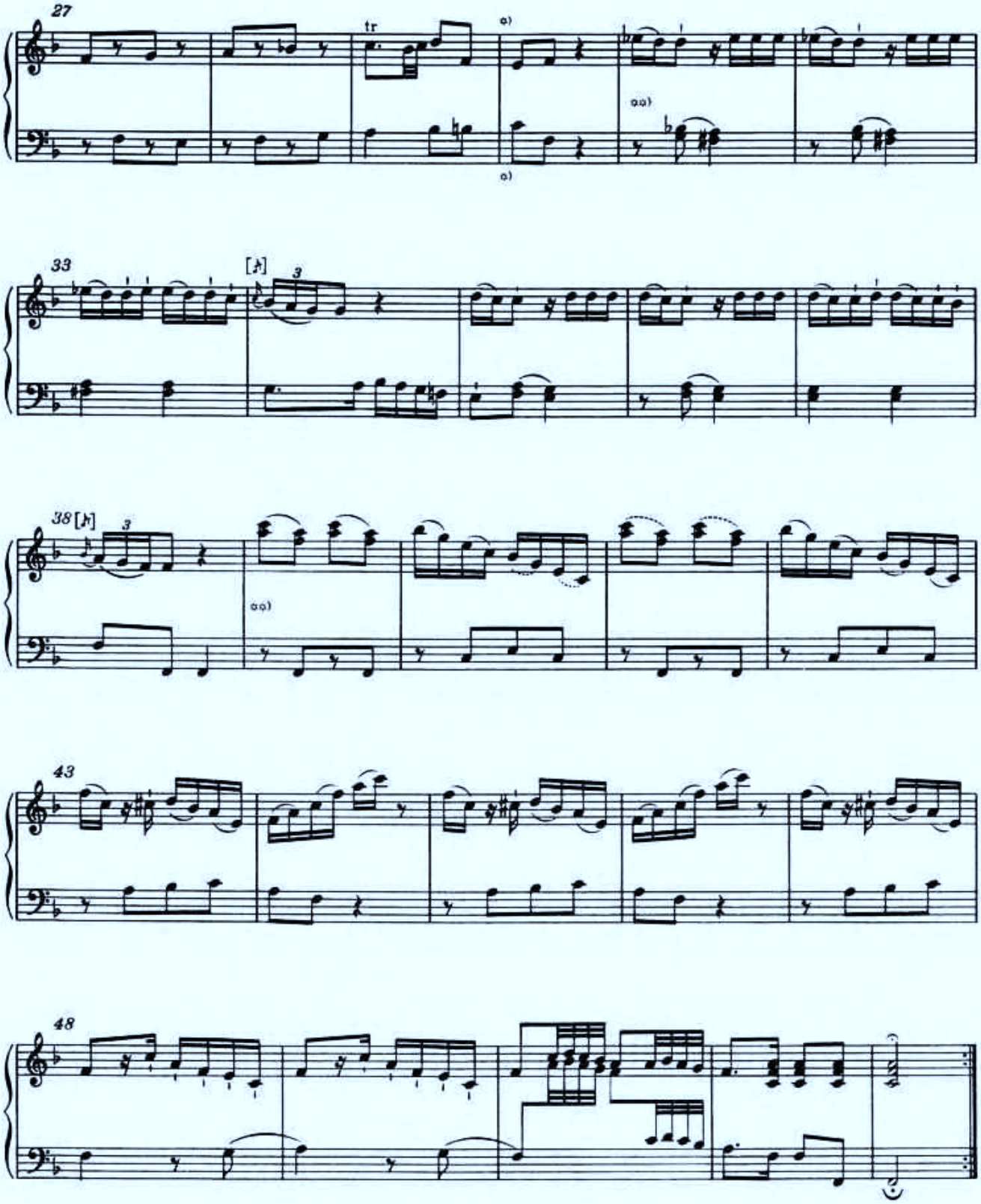
22. Marsch in F (I)



den 4ten feb: 1761 vom Wolfgangerl gelernet.

23. Marsch in F (II)



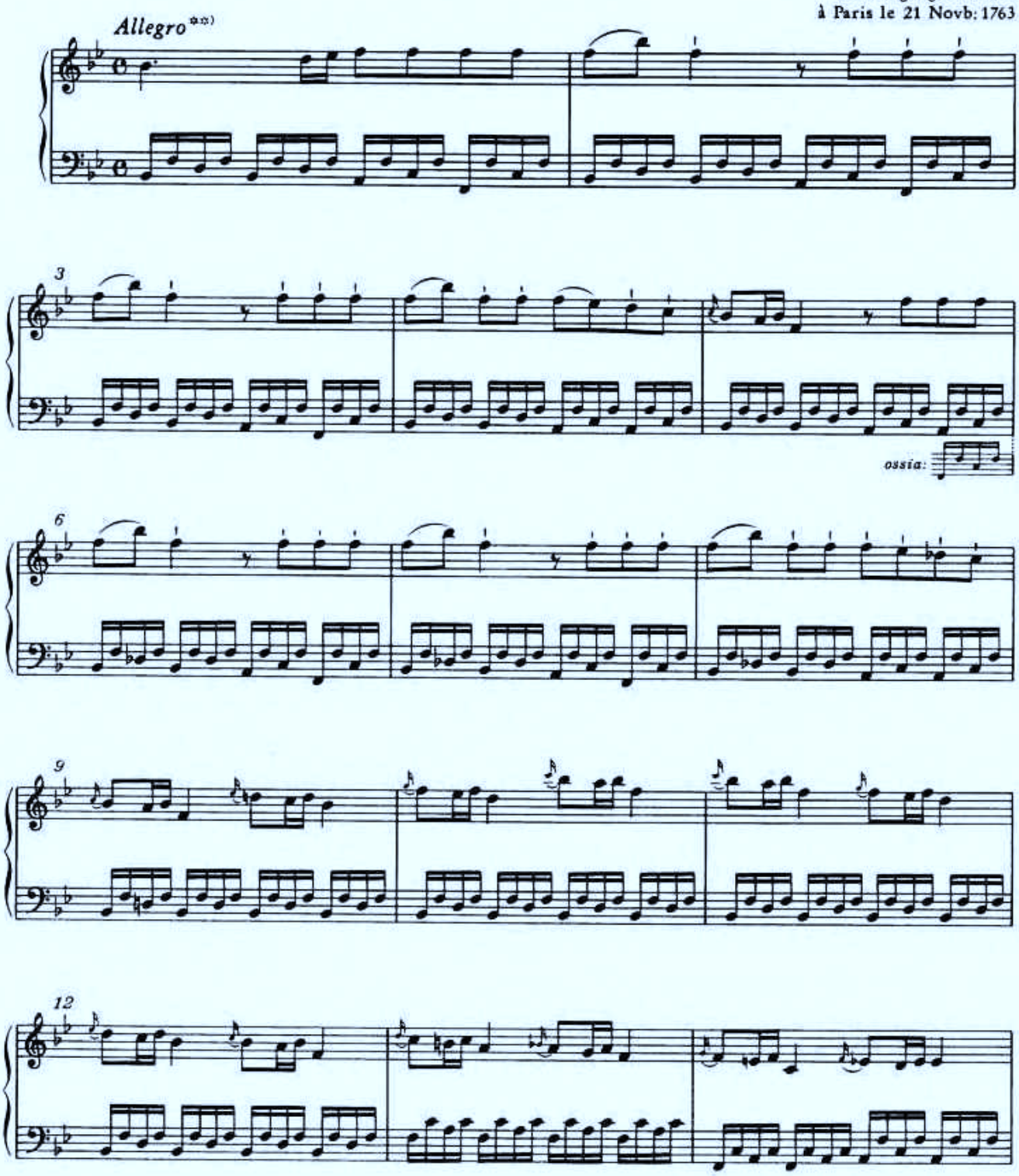


o) Zur Überlieferung der Takte 30 ff. von Nr. 23 und der ganzen Nummer 24 vgl. Vorwort.
oo) T. 31 bzw. T. 39: Der Herausgeber empfiehlt T. 31 ff. piano zu spielen; in T. 39 setzt wieder forte ein.

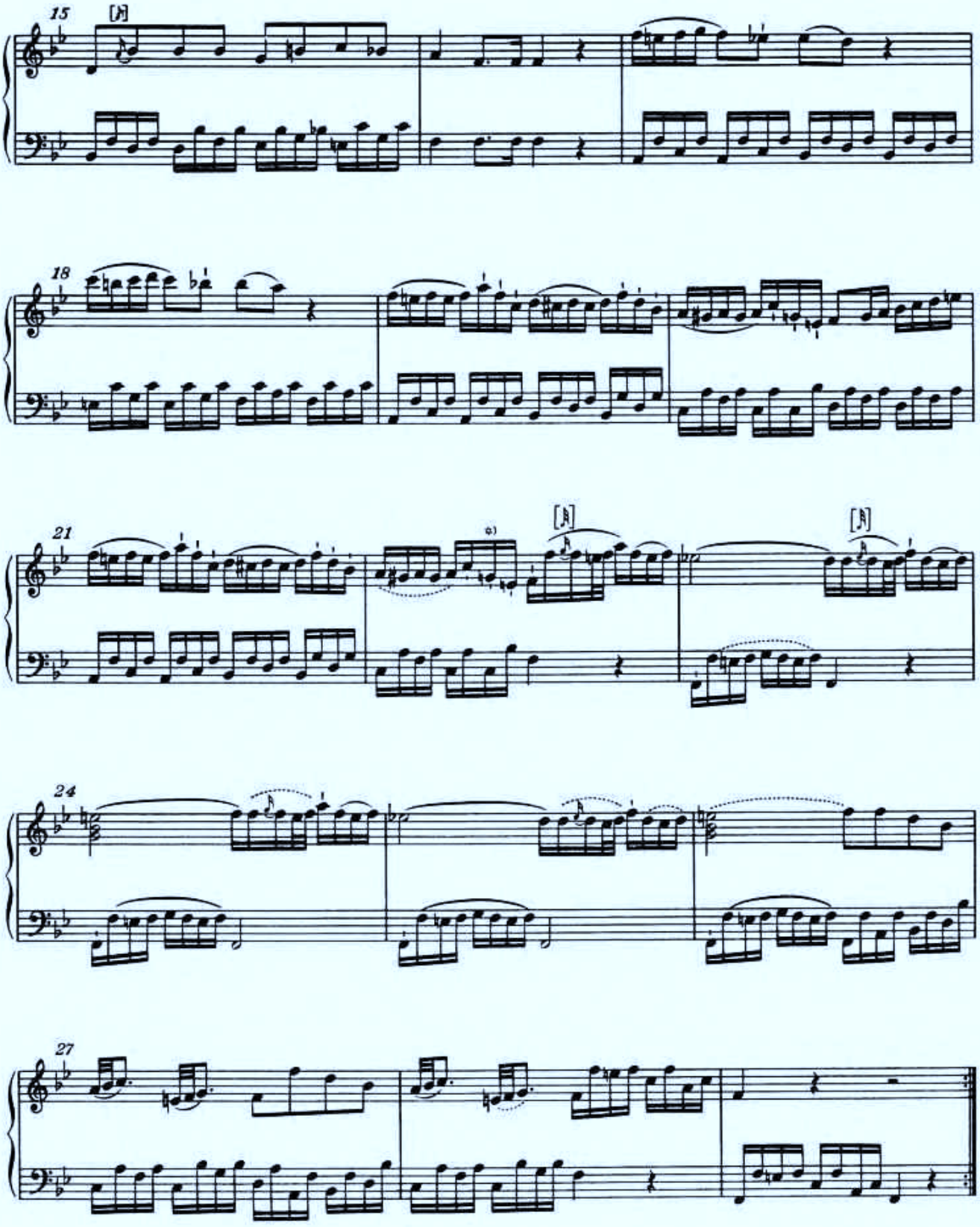
24. Allegro in B

KV 8, 1. Satz (Klavierfassung)*)

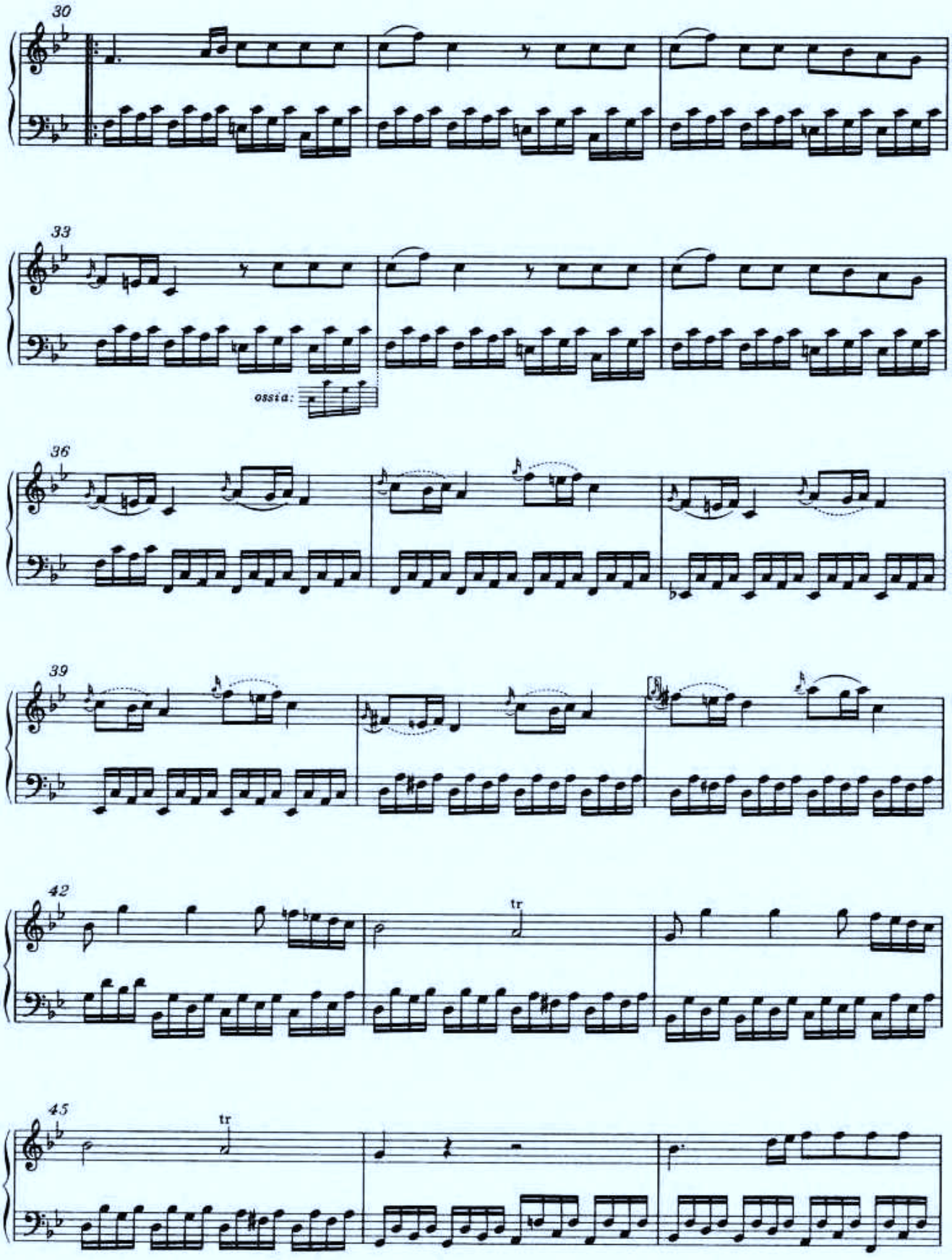
di Wolfgango Mozart
à Paris le 21 Novb: 1763

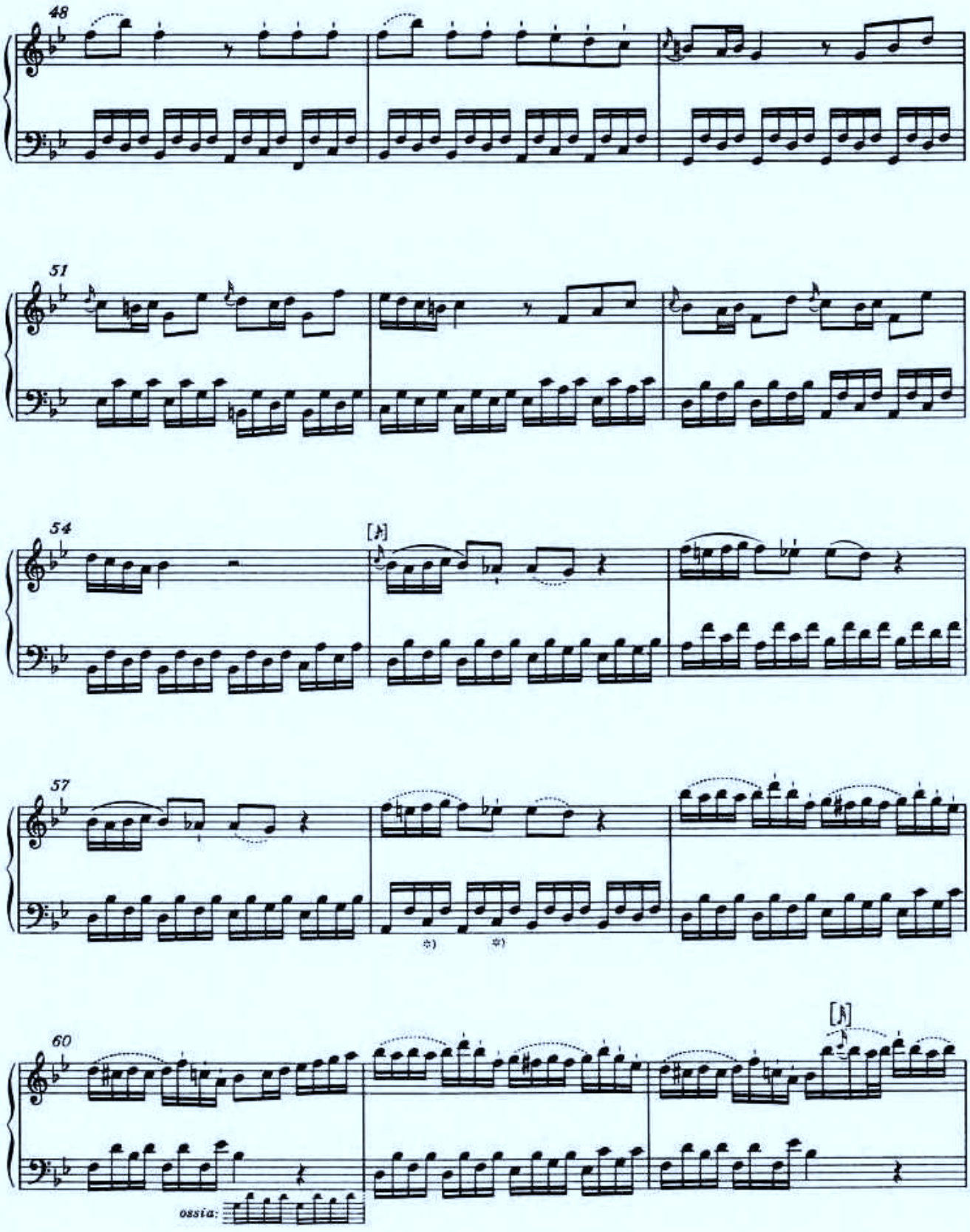


*) Handschrift Leopold Mozarts. – Die endgültige Fassung (für Klavier und Violine) ist abgedruckt in NMA Serie VIII/23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine - Band 1 (S.20).
**) So die Tempobezeichnung der Klavier-Violine-Fassung.

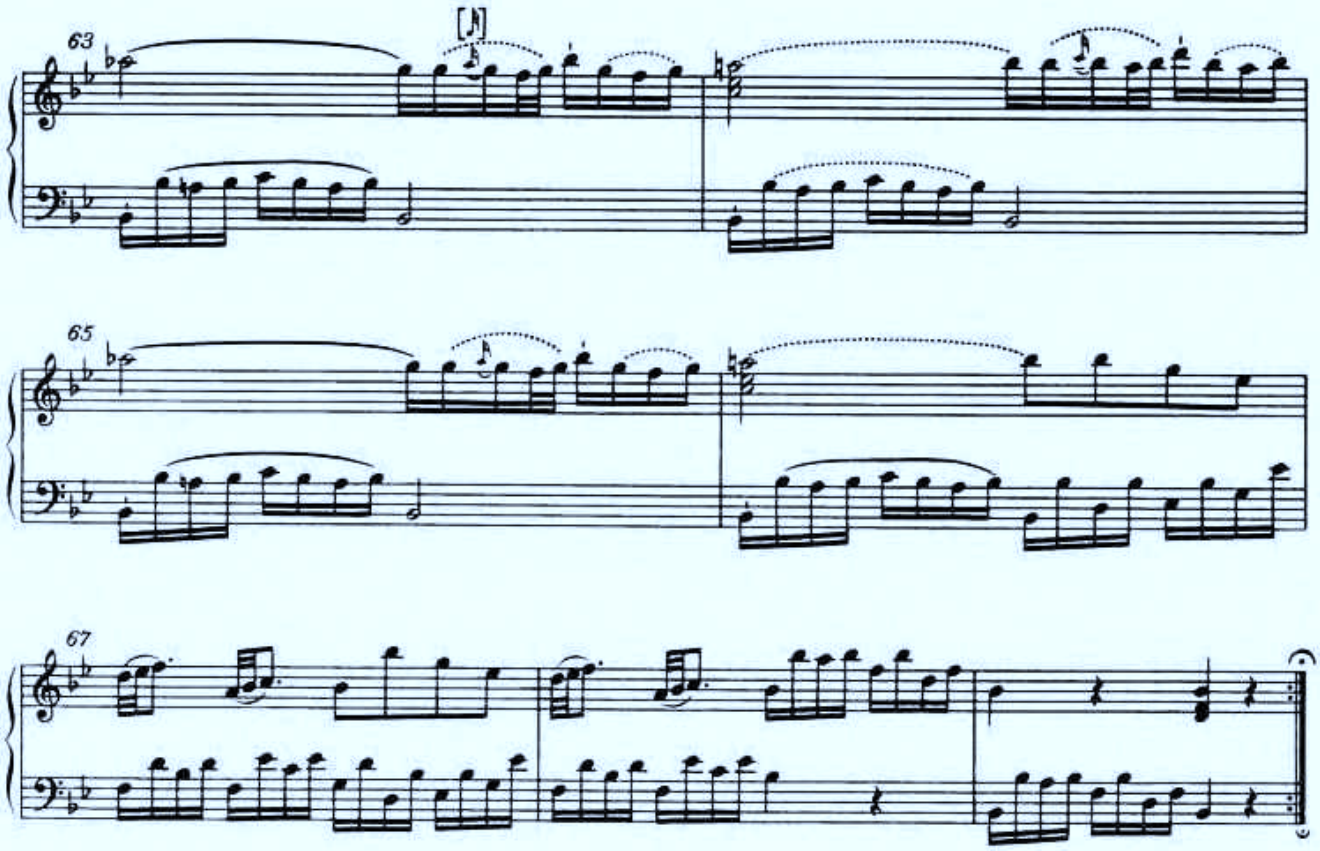


*) T. 22, rechte Hand, 7. Note: Im Original a' ; vgl. jedoch T. 20 (und entsprechend T. 60, 62).


30
33
ossia:
36
39
42
tr
45
tr



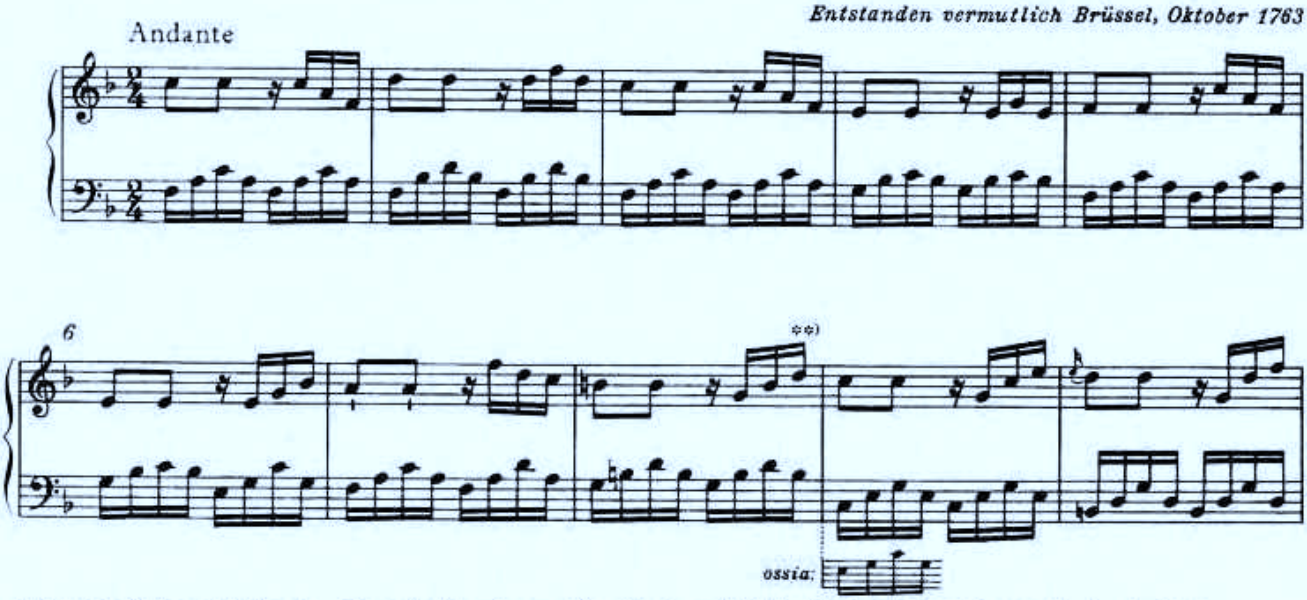
*) T. 58, linke Hand, 3. und 7. Note: Im Original irrtümlich d statt c.



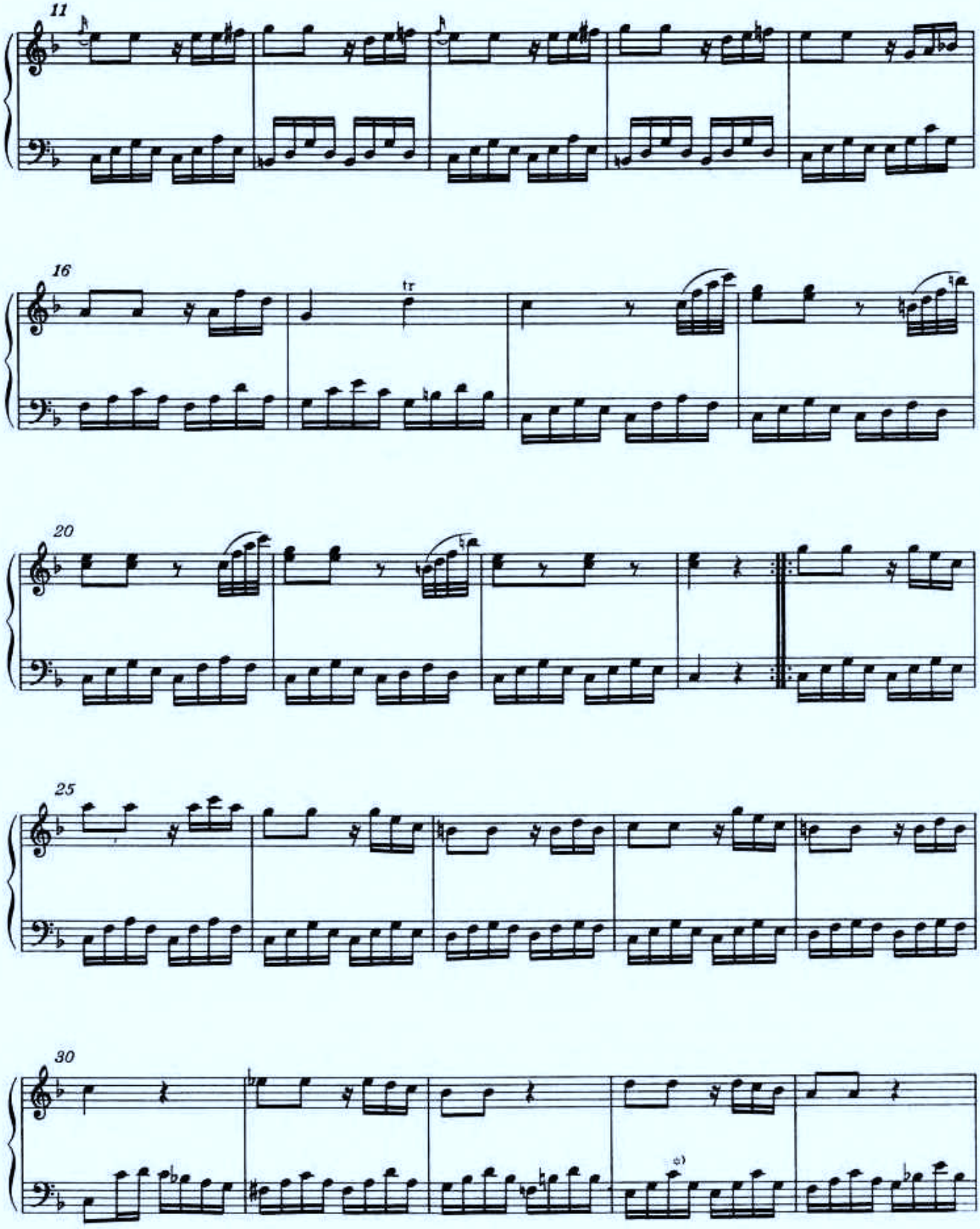
25. Andante in F

KV 6, 2. Satz (Klavierfassung)*)

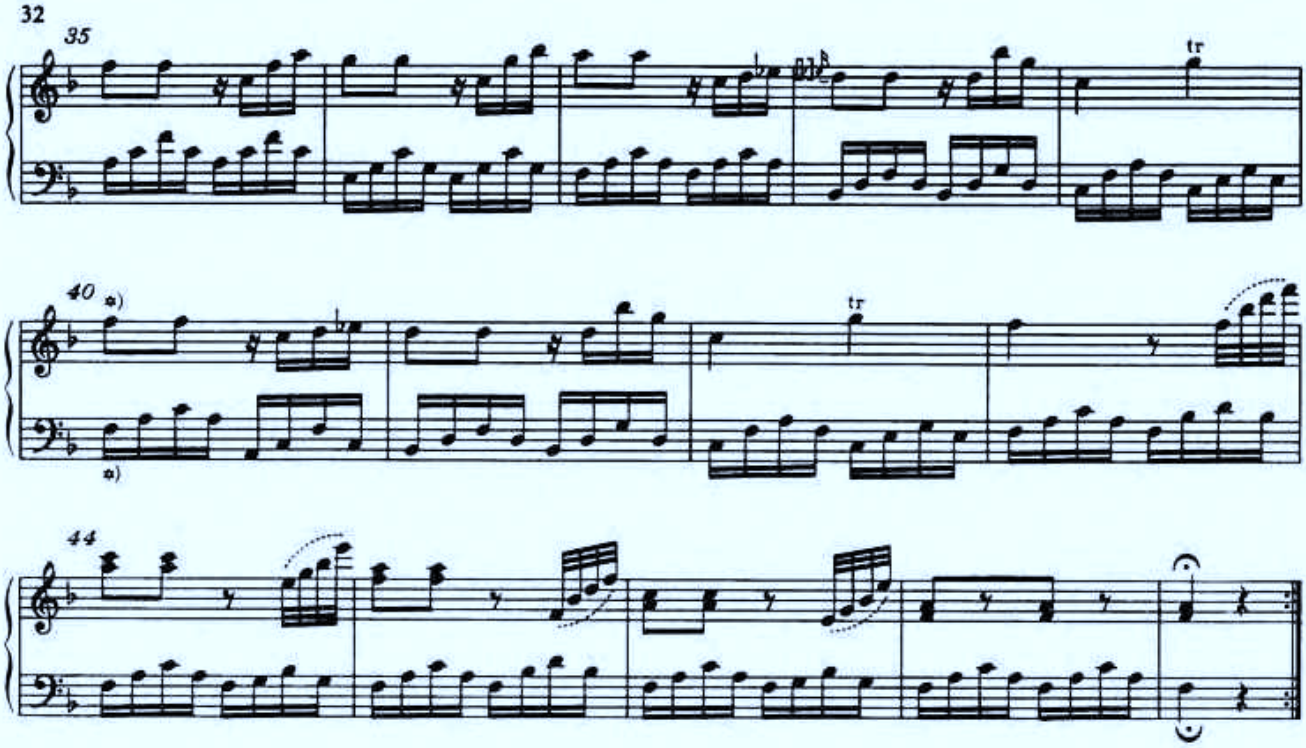
Entstanden vermutlich Brüssel, Oktober 1763



*) Handschrift Leopold Mozarts. – Die endgültige Fassung (für Klavier und Violine) ist in NMA VIII/23/1 abgedruckt (S. 6).
**) Zu einem im Original nach T. 8 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.



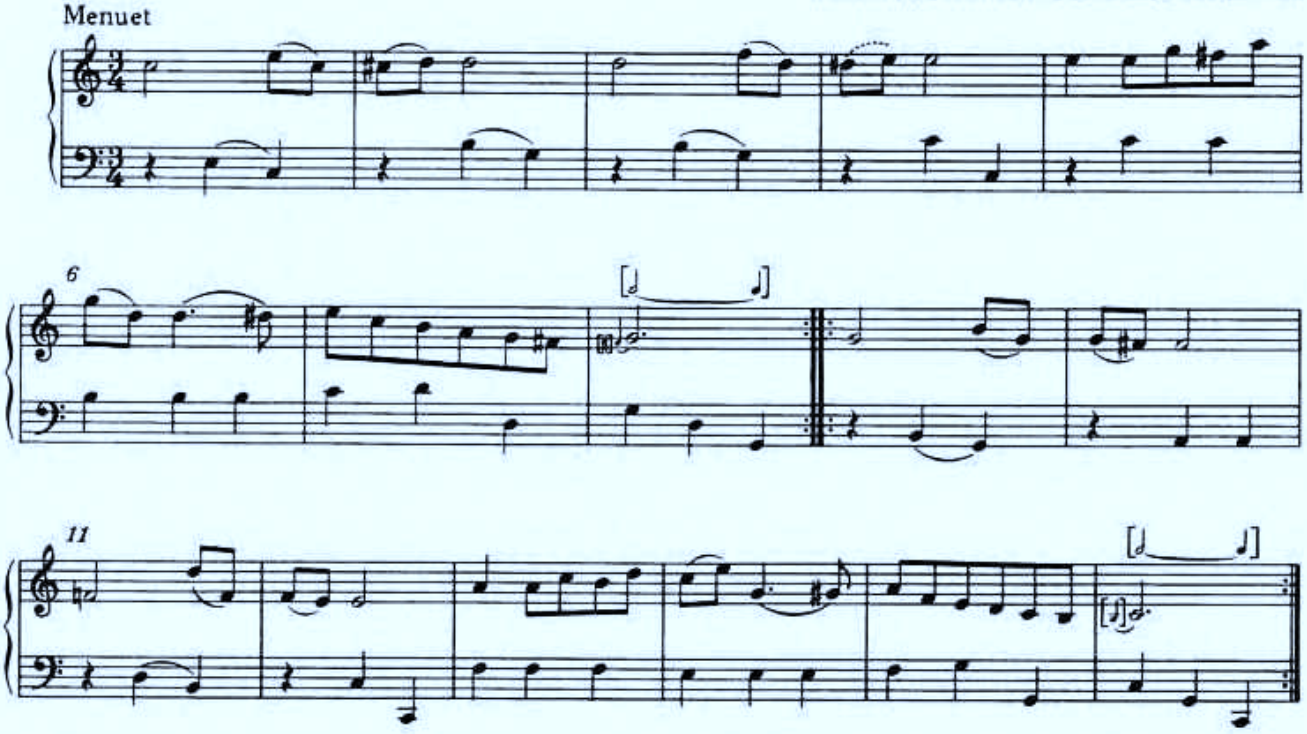
*) T. 33, linke Hand, 3. Note: Im Original c'; konsequenter wäre b.



26. Menuett in C

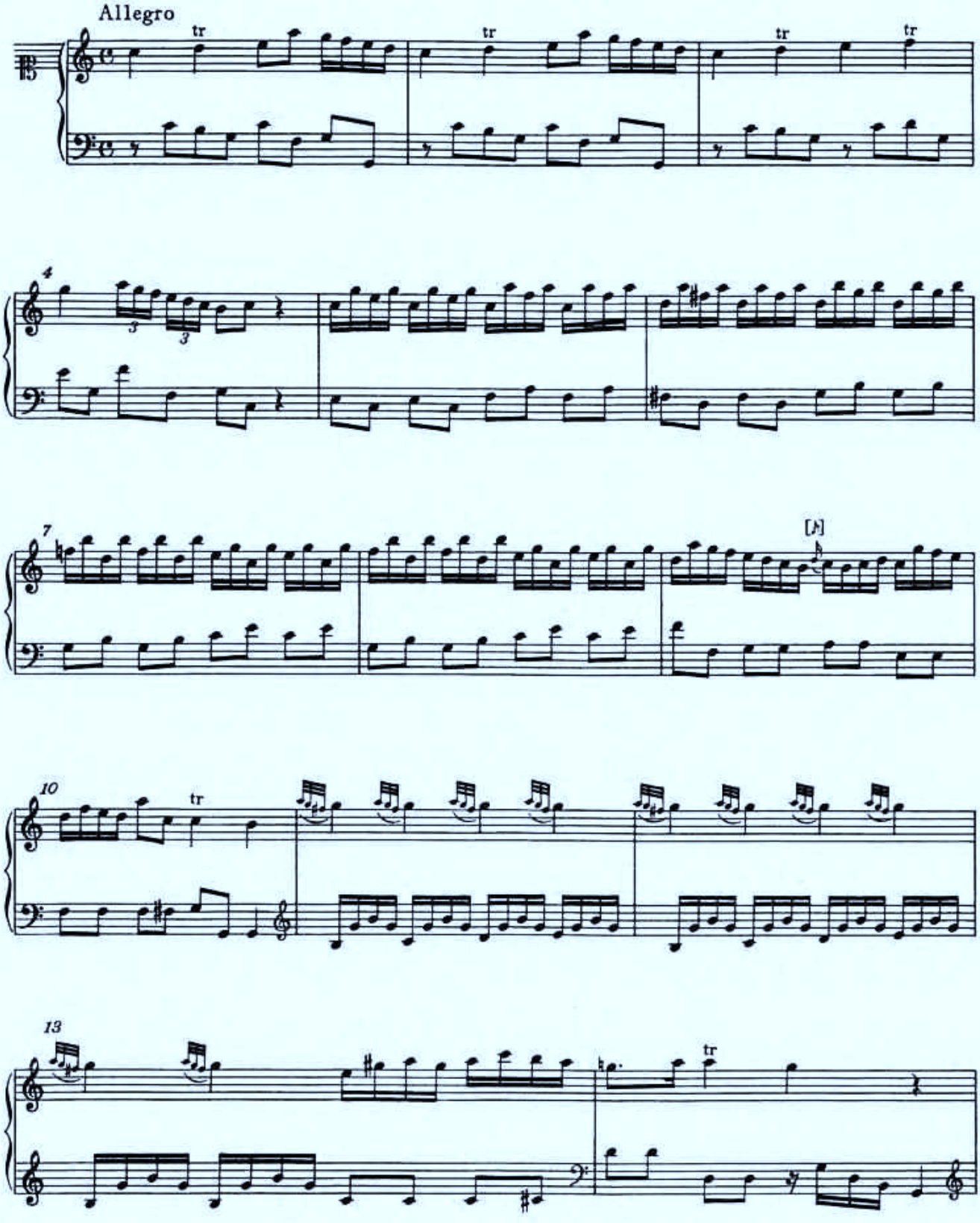
KV 6, Menuet I (Klavierfassung)**)

Entstanden vermutlich Brüssel, Oktober 1763

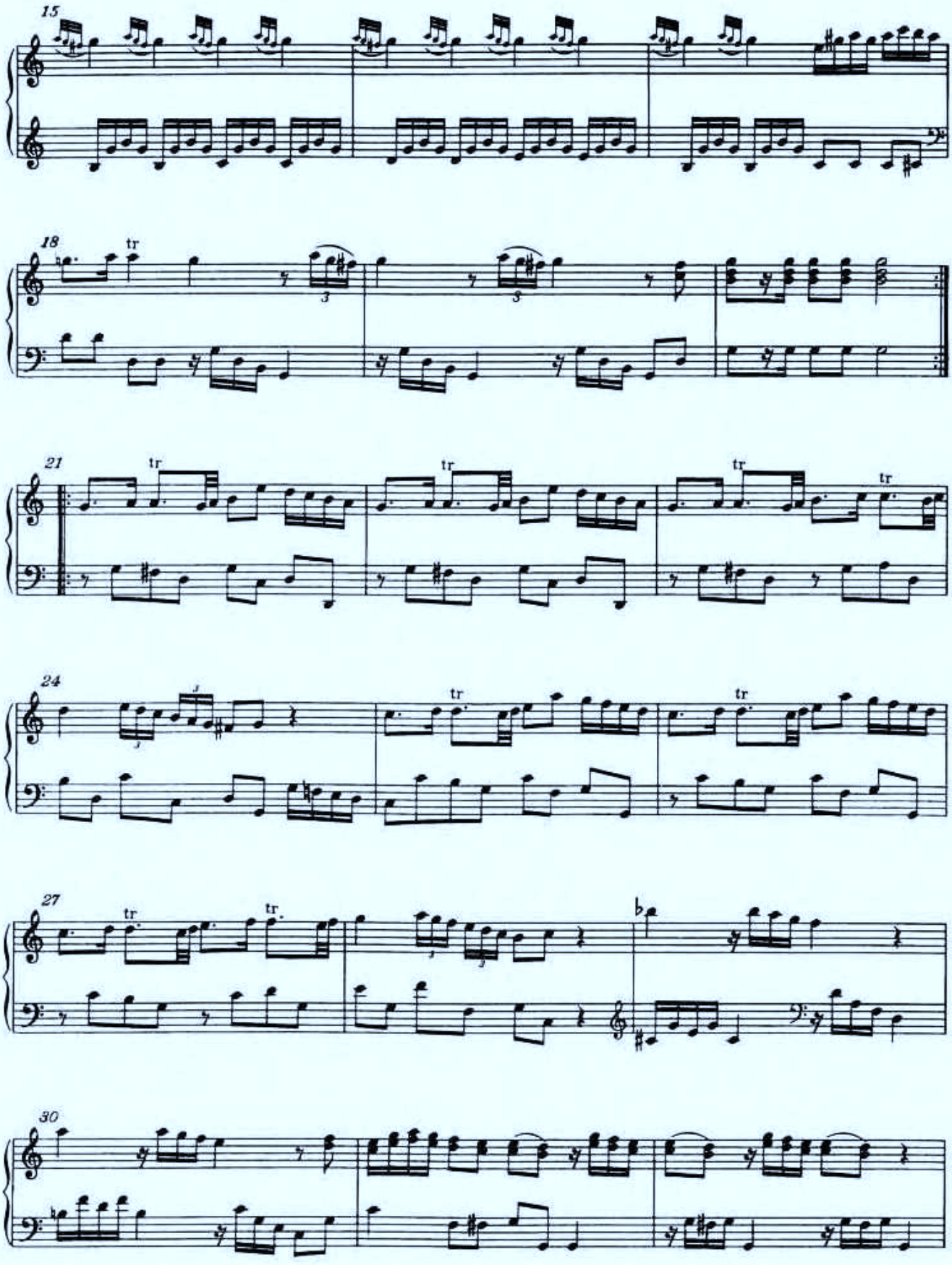


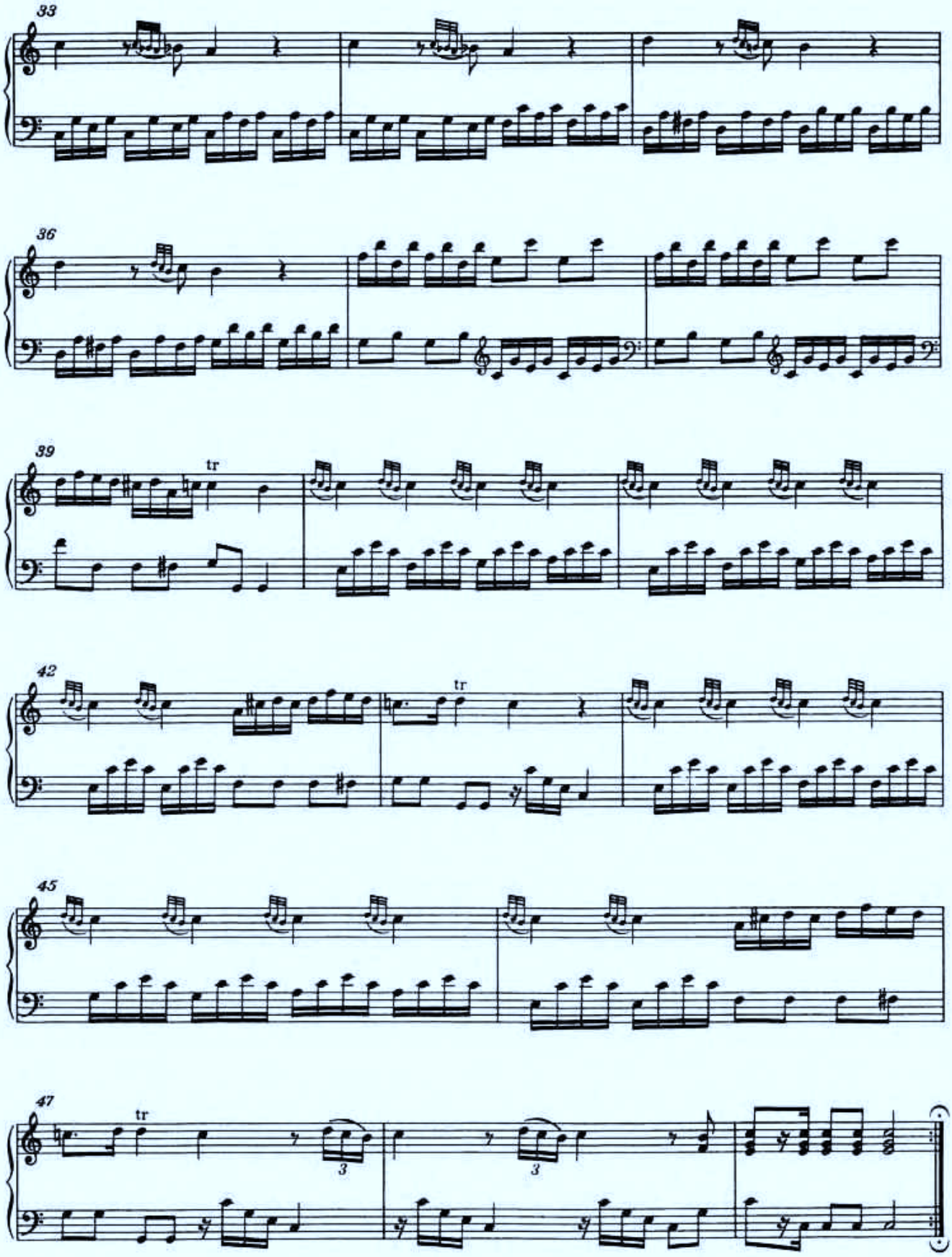
*) Die Takte 40-42 sind im Original nachträglich eingefügt.
**) Handschrift Leopold Mozarts. – Die endgültige Fassung (für Klavier und Violine) ist in NMA VIII/23/1 abgedruckt (S. 8).

27. Allegro in C

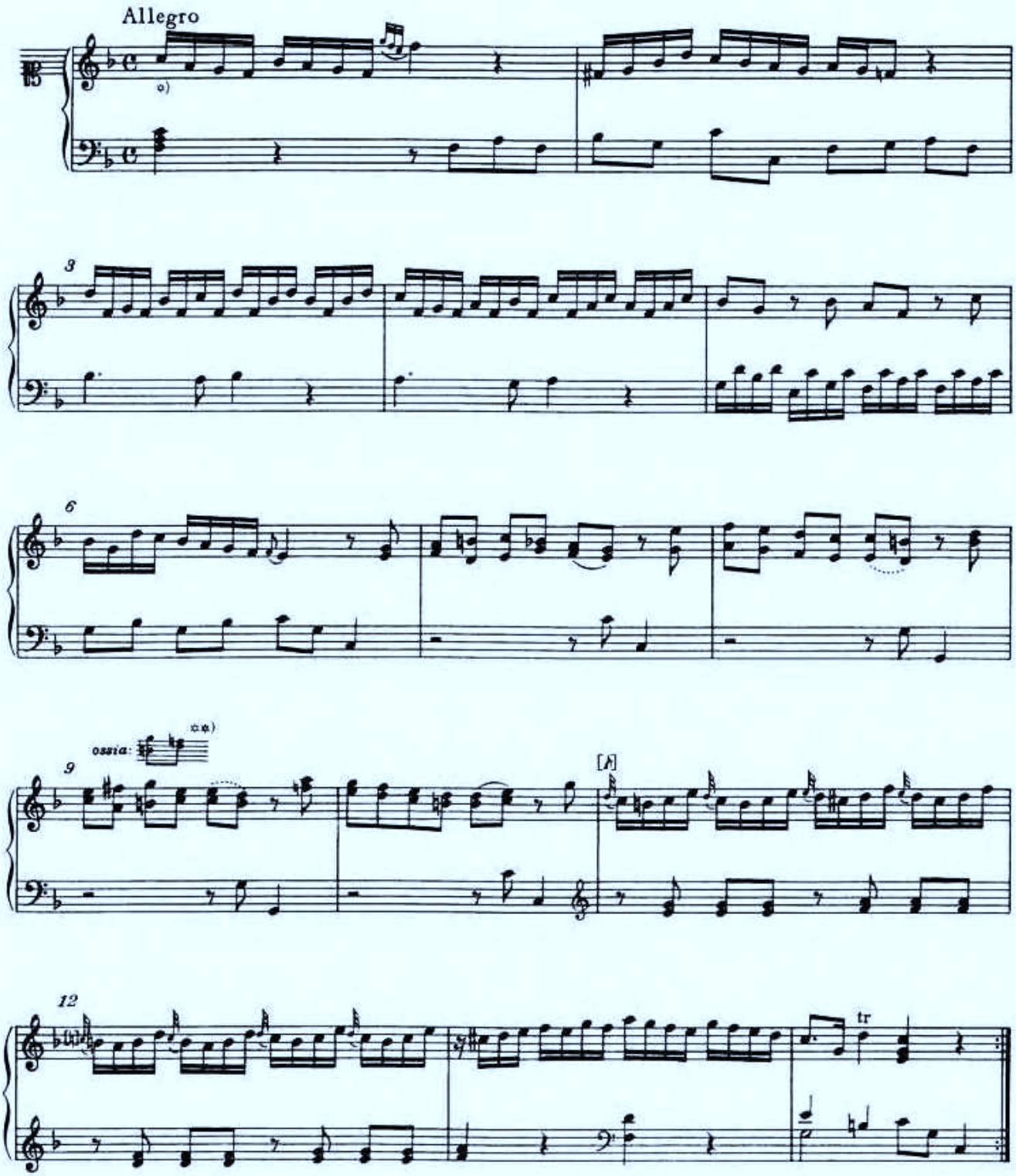


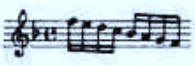
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

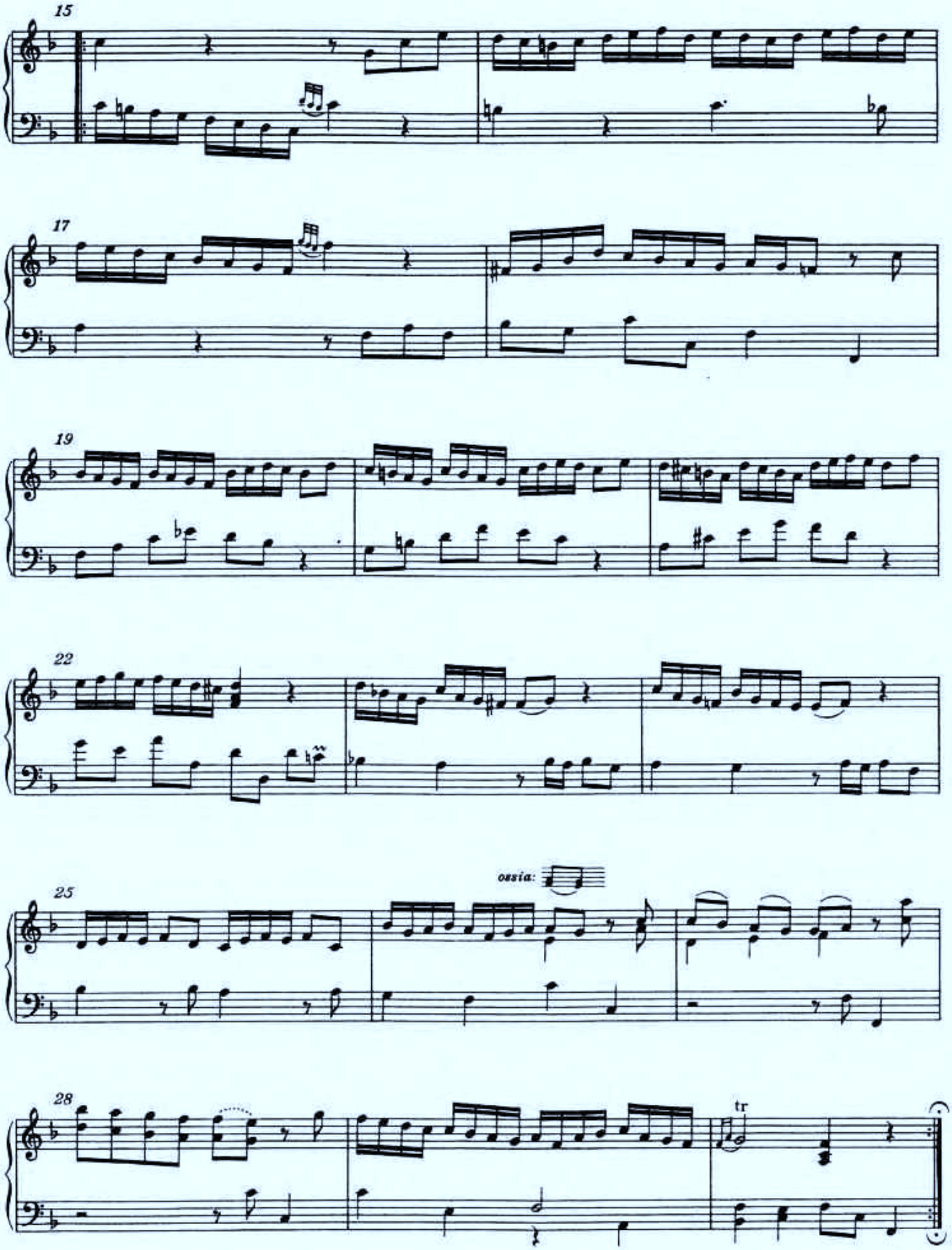

15
18
tr
21
tr
24
27
30


33
36
39
tr
42
tr
45
47
tr
3
3

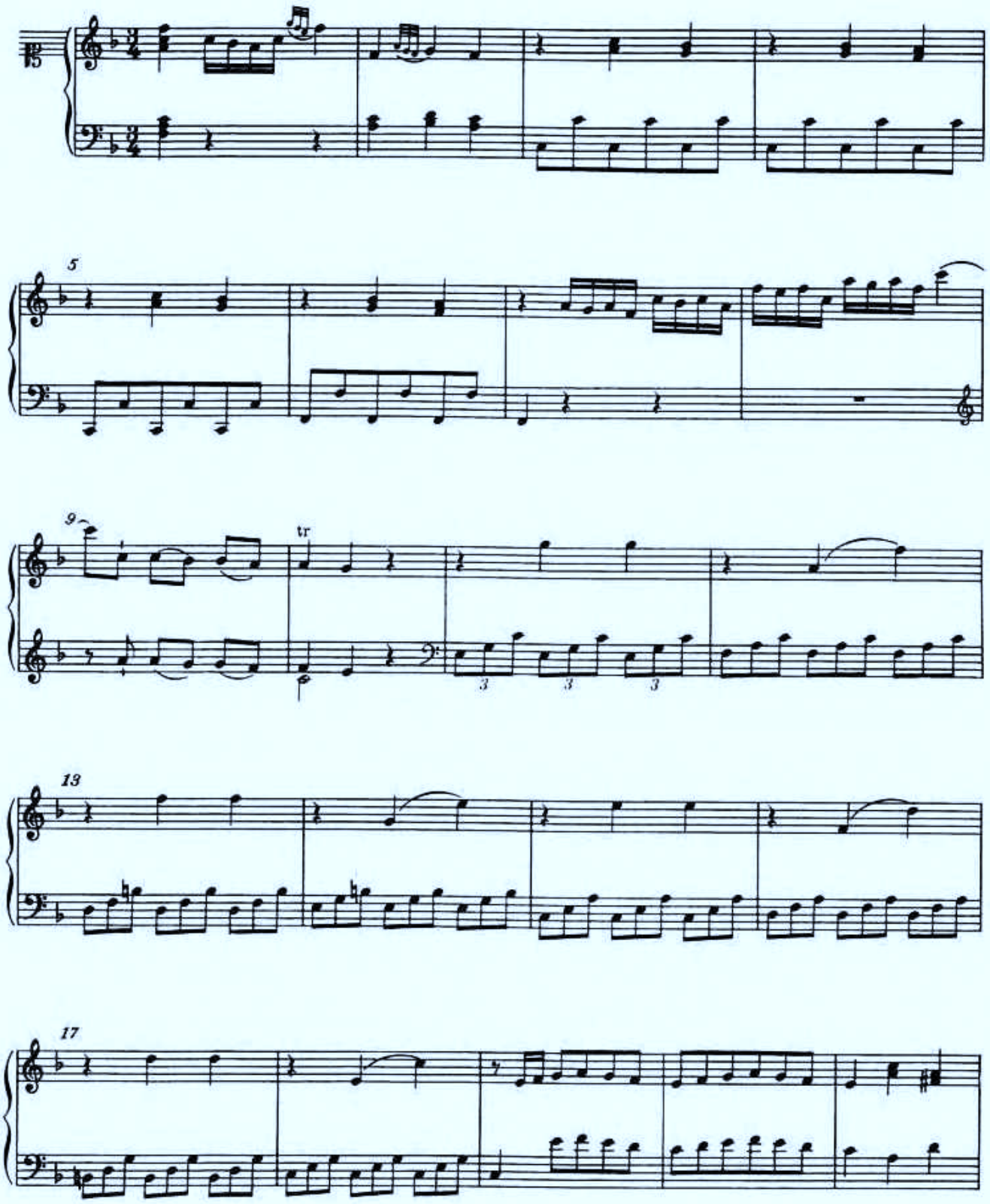
28. Allegro in F



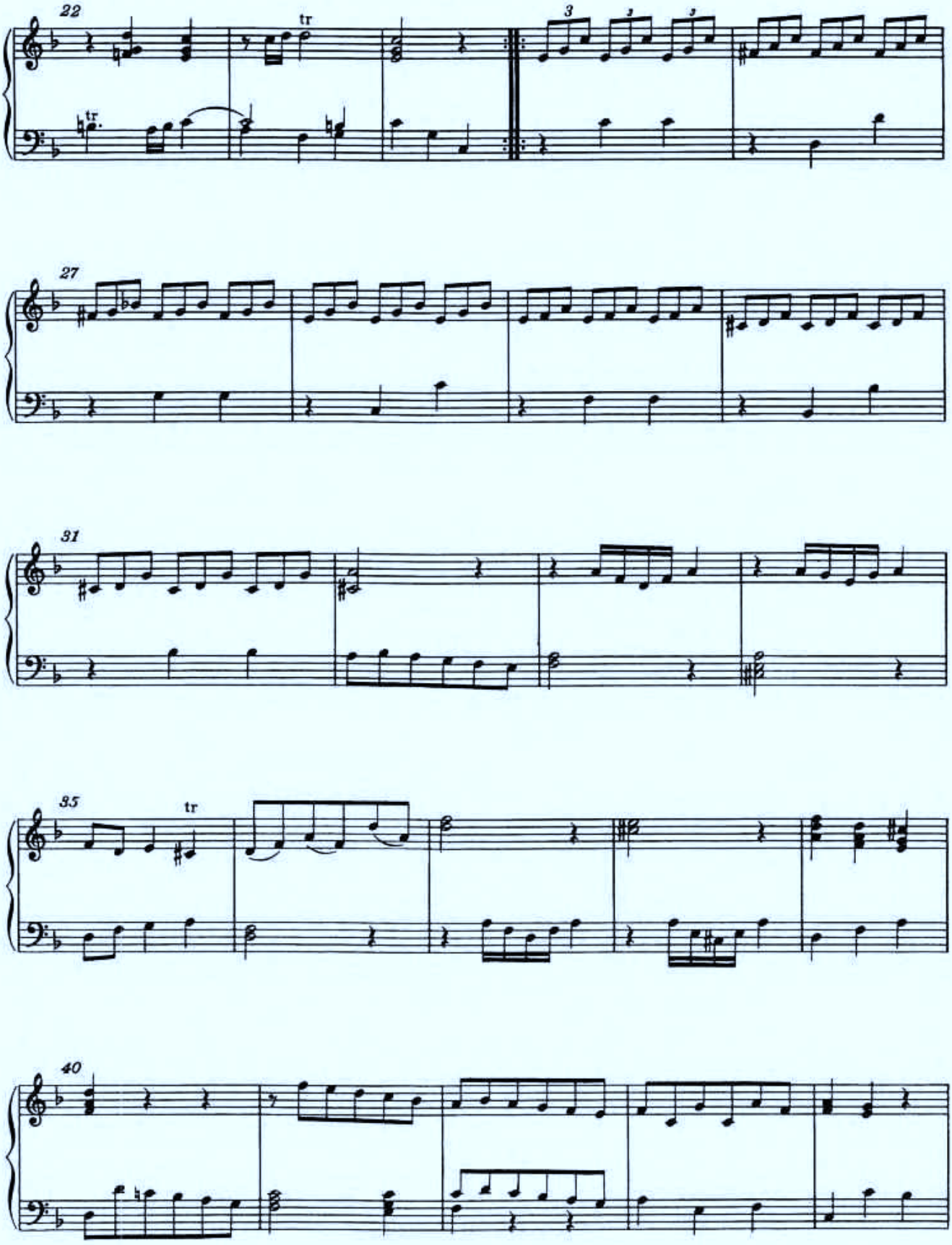
o) T. 1, rechte Hand: Entsprechend T. 15 und 17 wäre als Anfangsfigur  zu erwarten, die Notierung des Originals ist jedoch eindeutig.
⁂) T. 9, oberes System: Zur Ossia-Version vgl. T. 7.

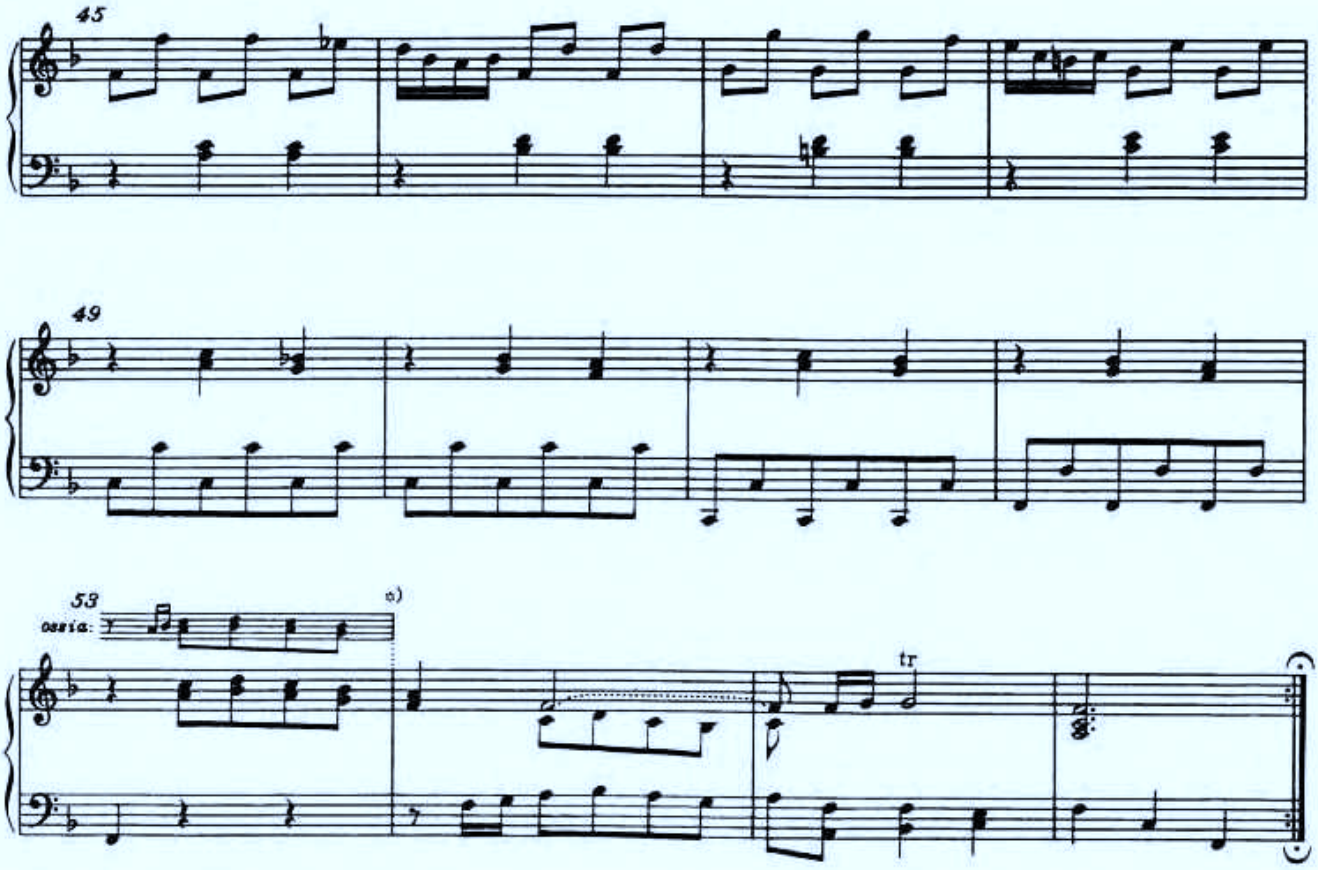

15
17
19
22
ossia:
25
28
tr

29. Klavierstück in F

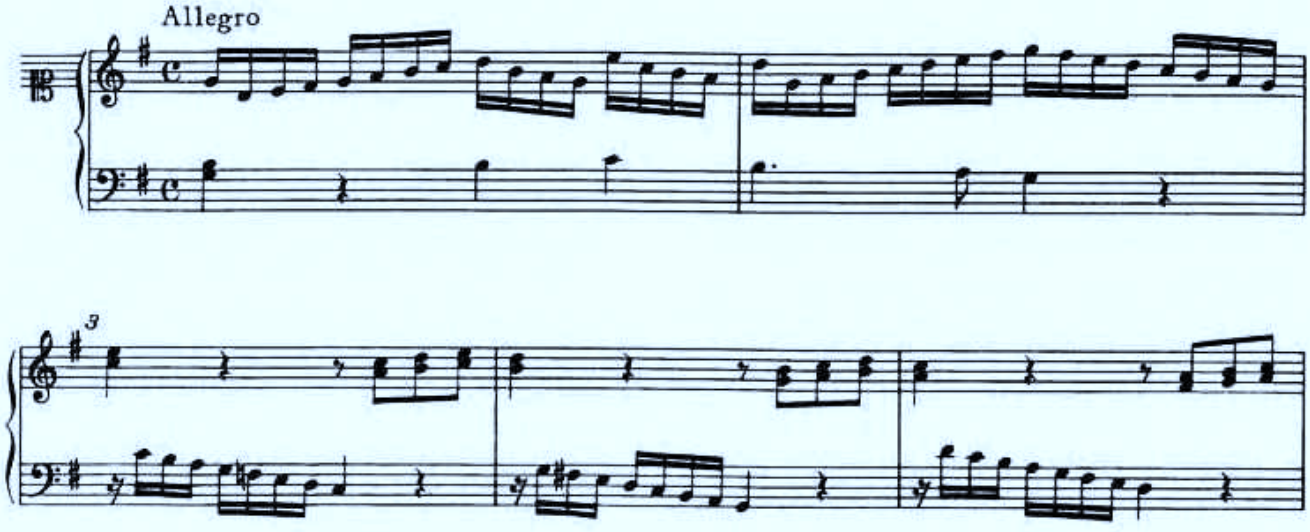


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


22
tr
tr
3
27
31
35
tr
40

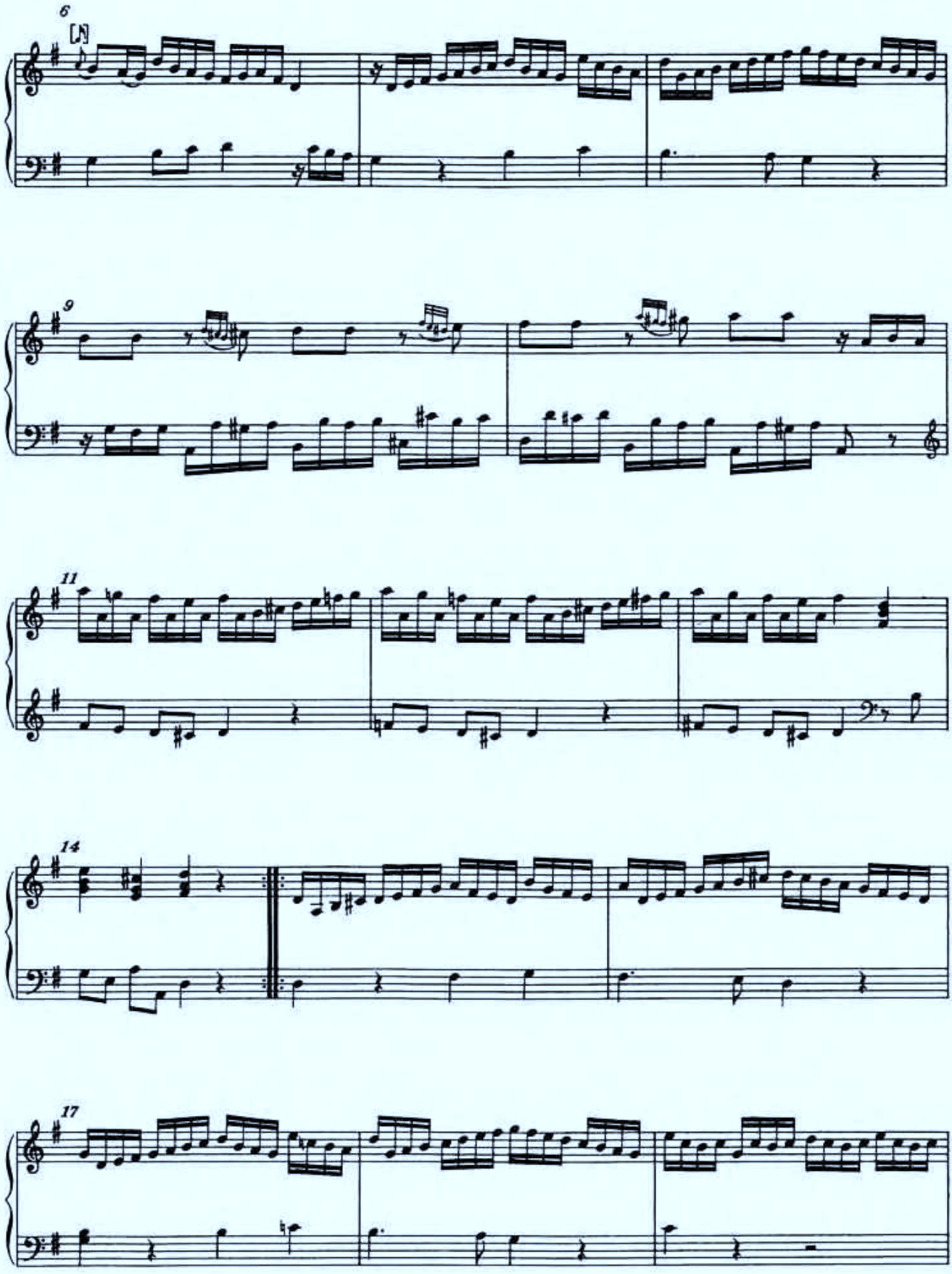


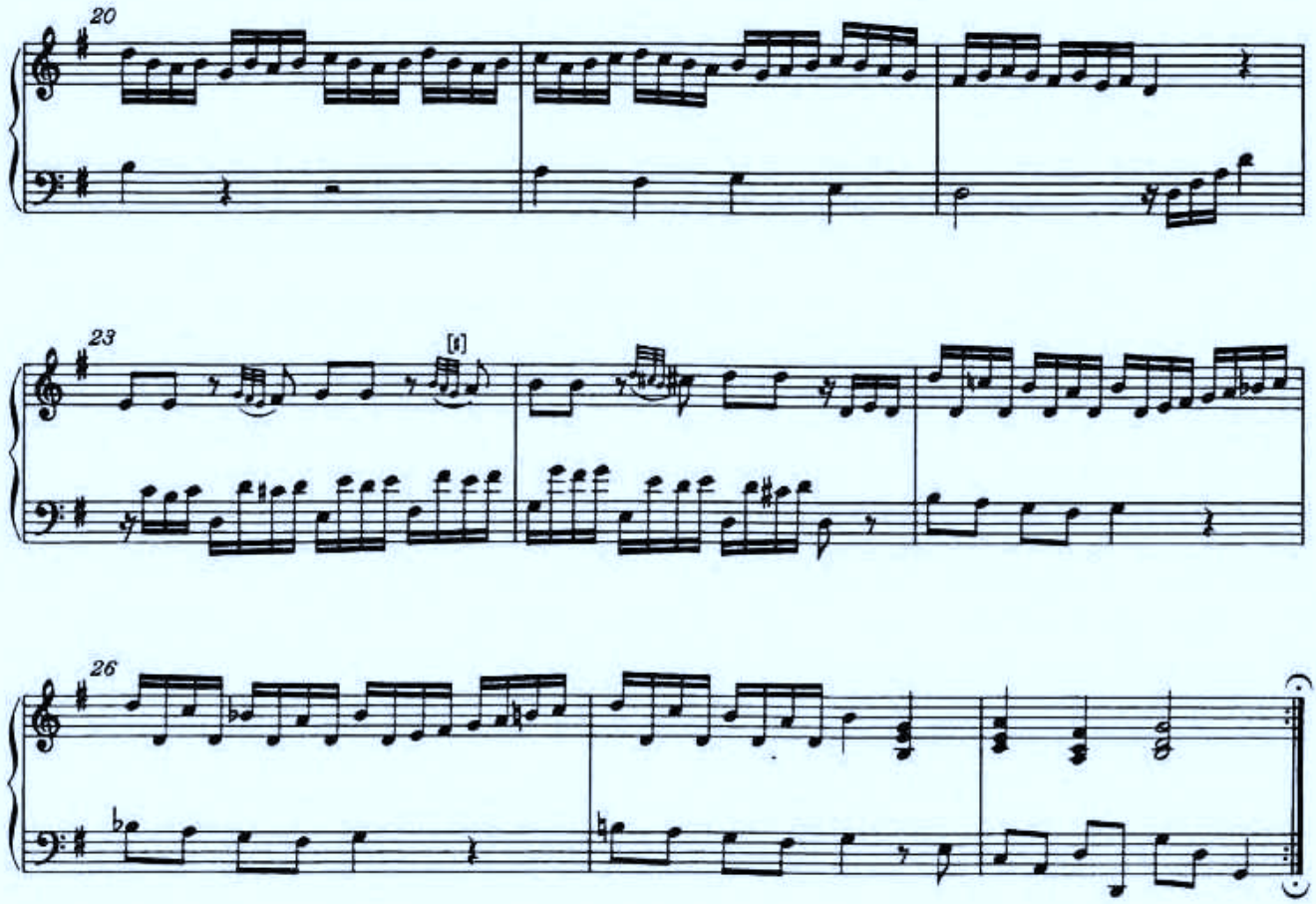
30. Allegro in G



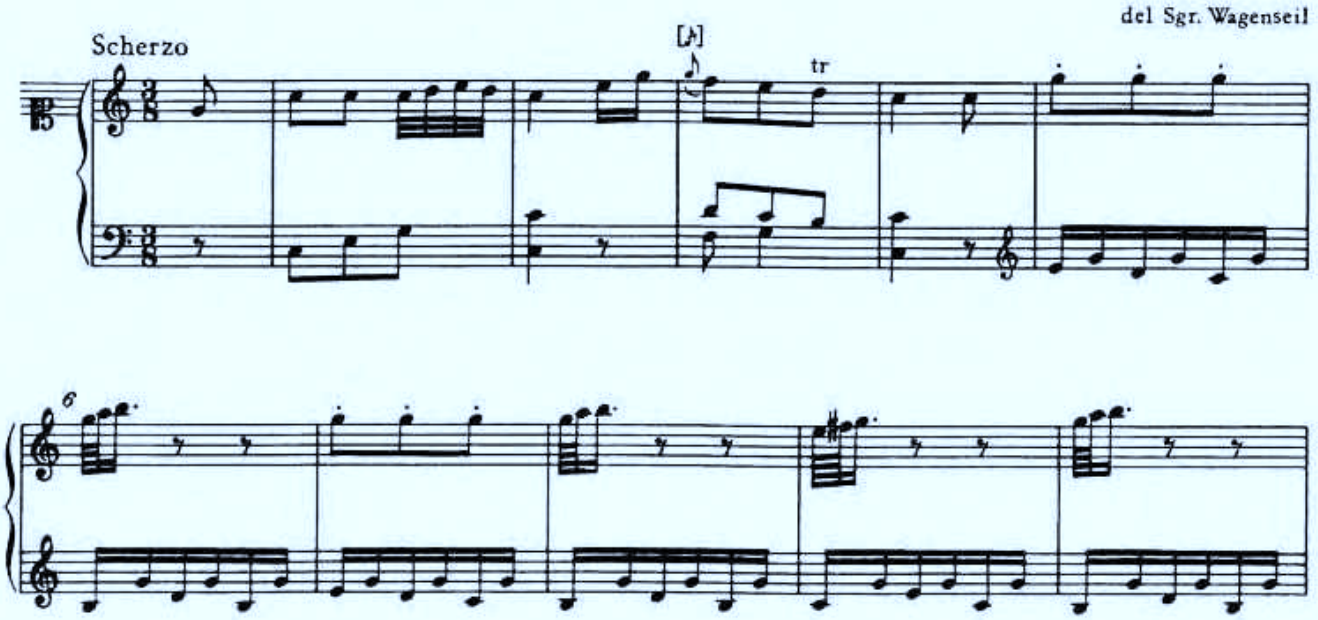
*) Nr. 29, T. 53, rechte Hand: Zur Ossia-Version vgl. T. 19

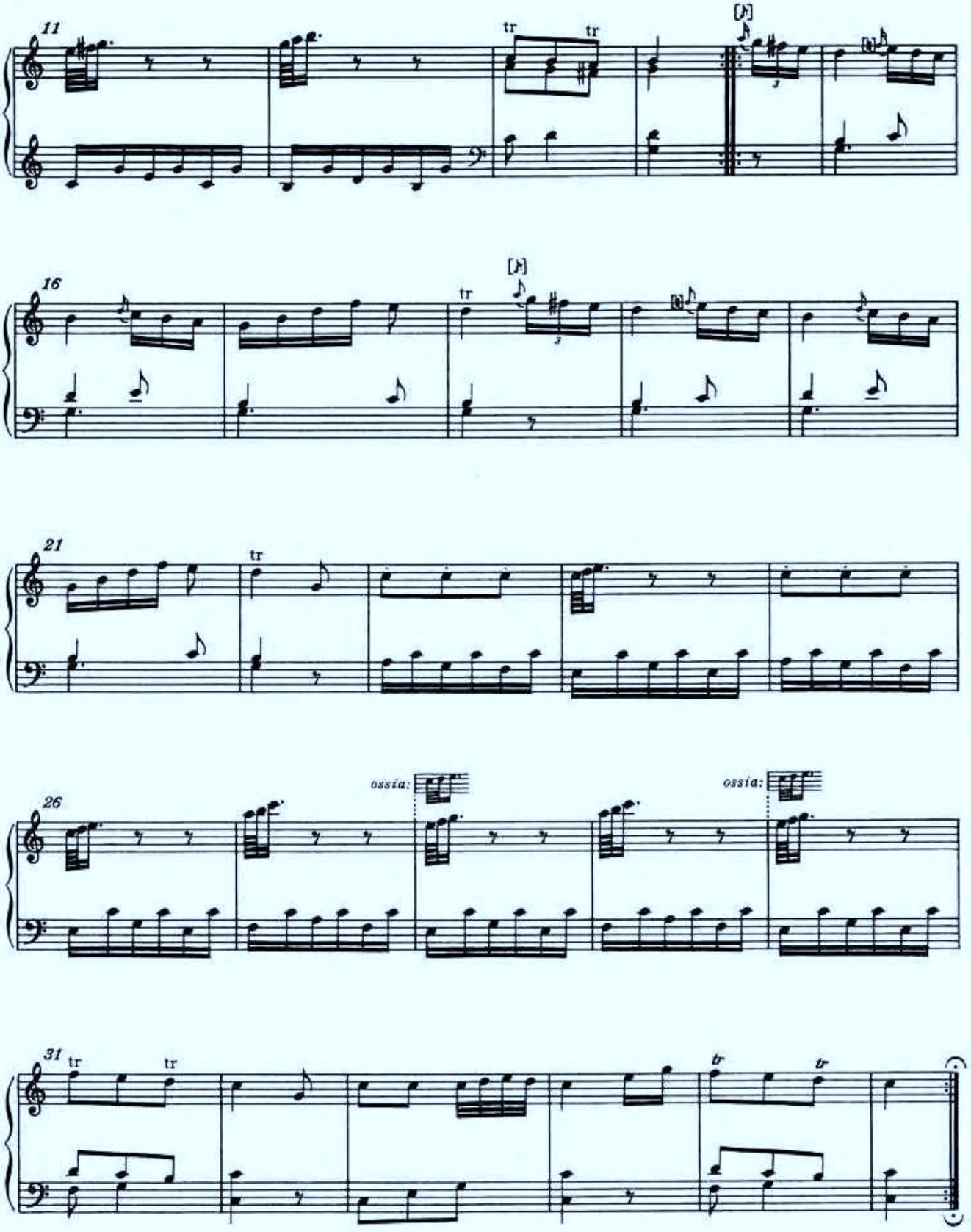
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


6
9
11
14
17



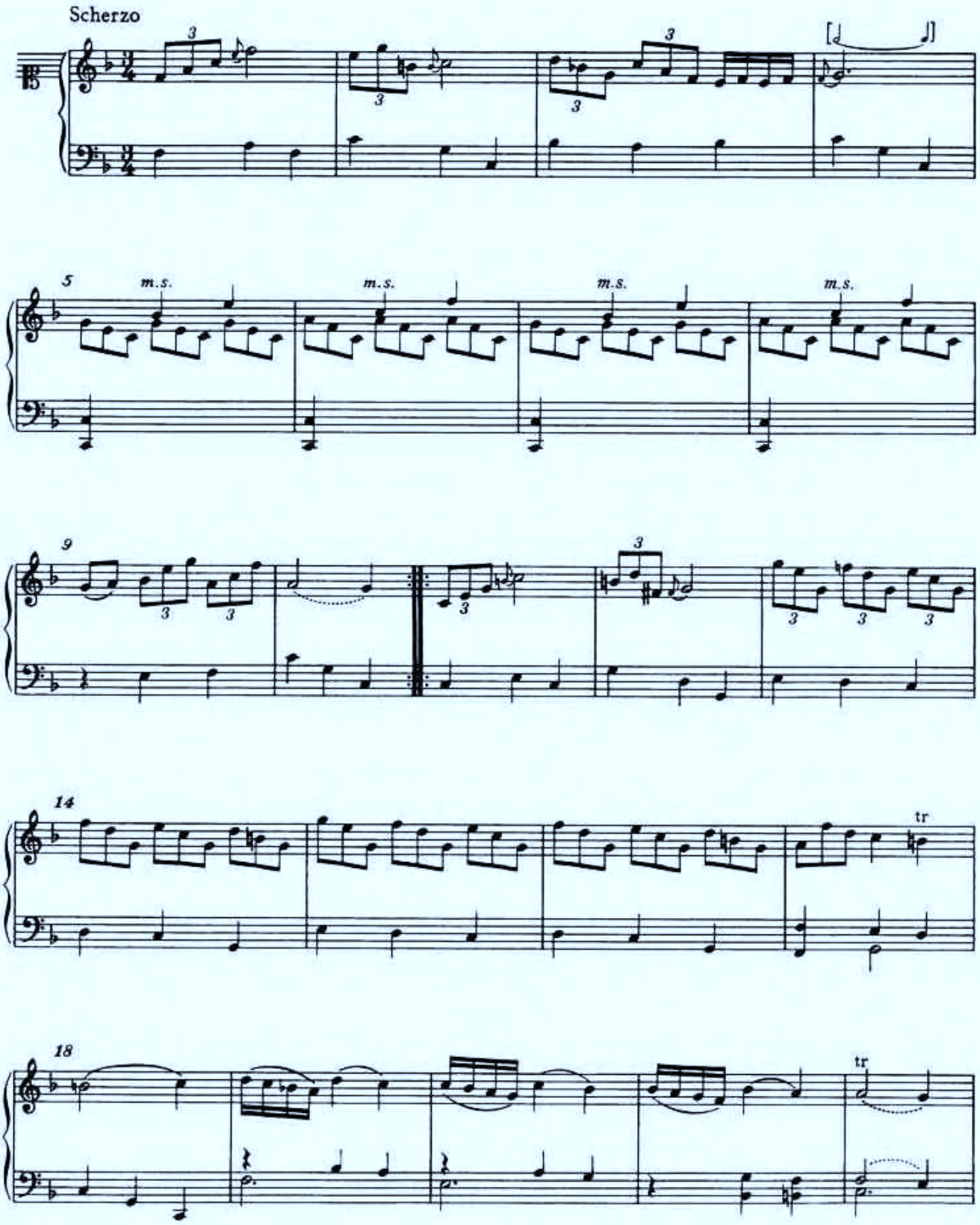
31. Scherzo in C

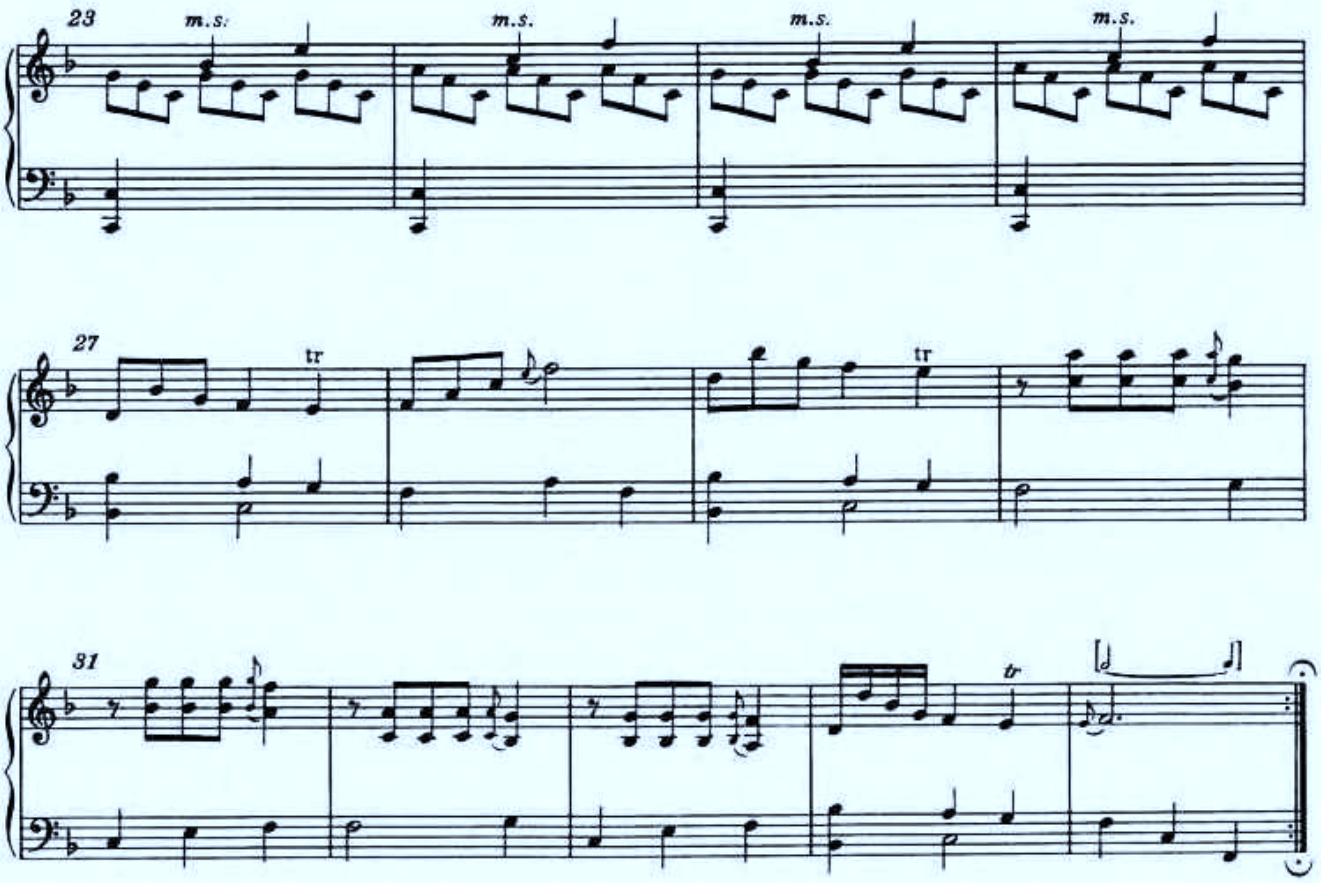




dieß Stück hat der Wolfgangerl den 24ten Januarij 1761, 3 Täge vor seinem 5ten Jahr nachts um 9uhr bis halbe 10 uhr gelernet.

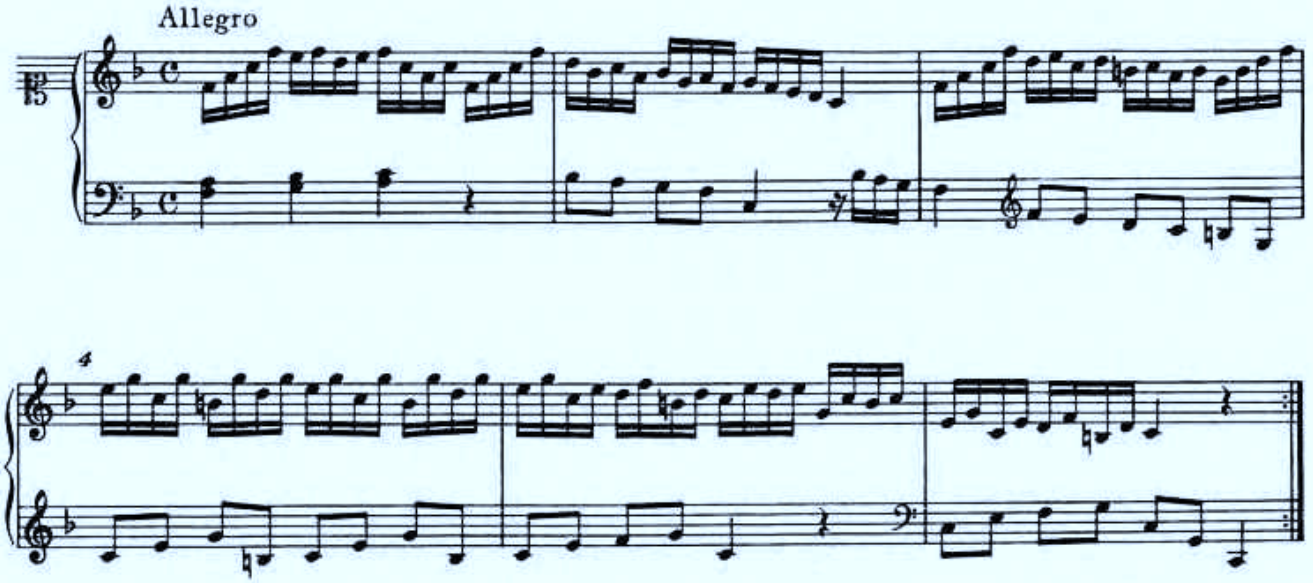
32. Scherzo in F

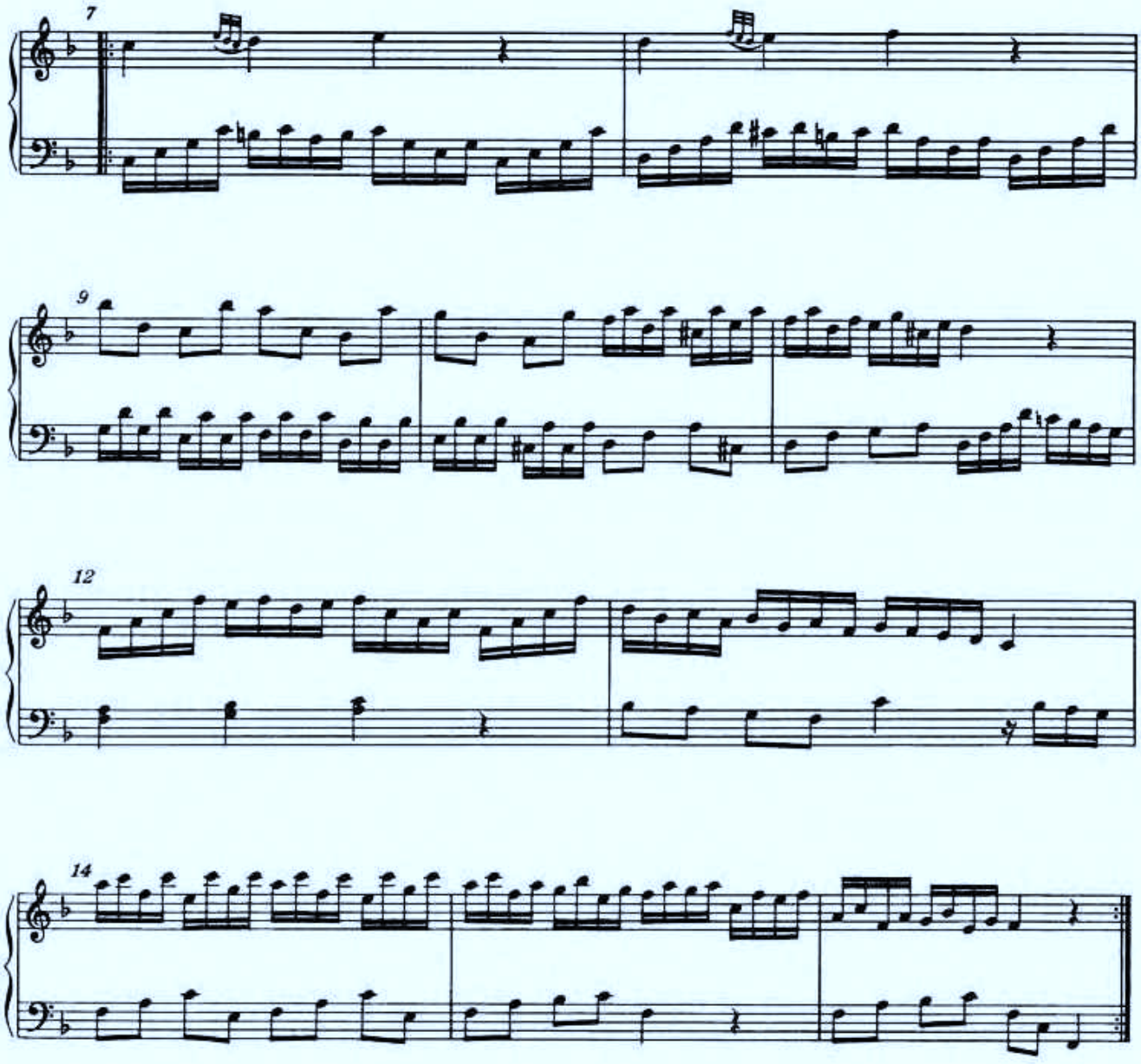




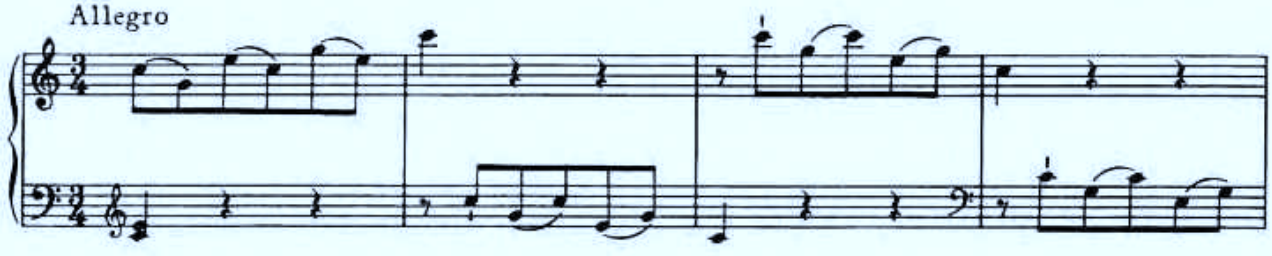
den 6ten febr: 1761 hat dies der Wolfgl: gelernet.

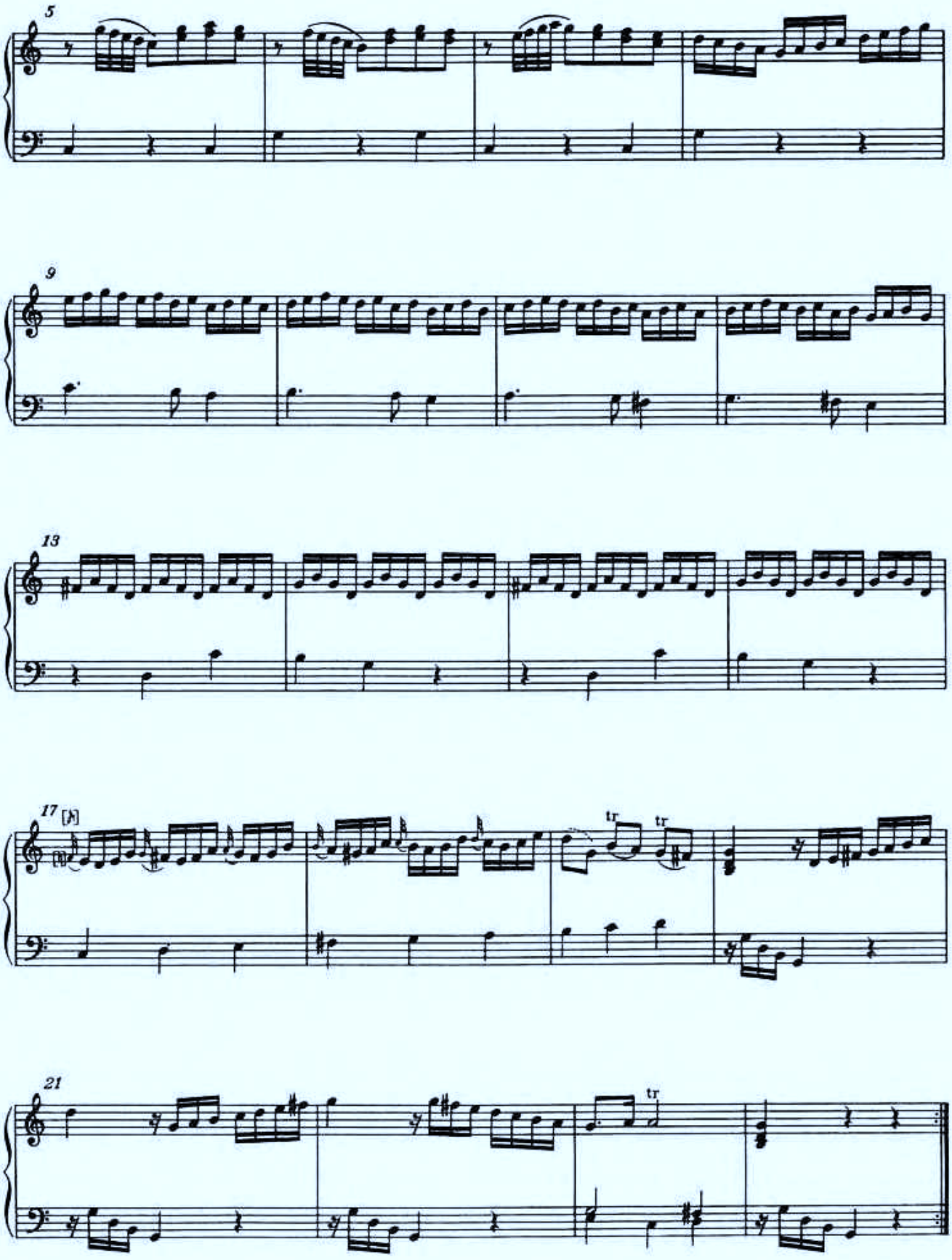
33. Allegro in F

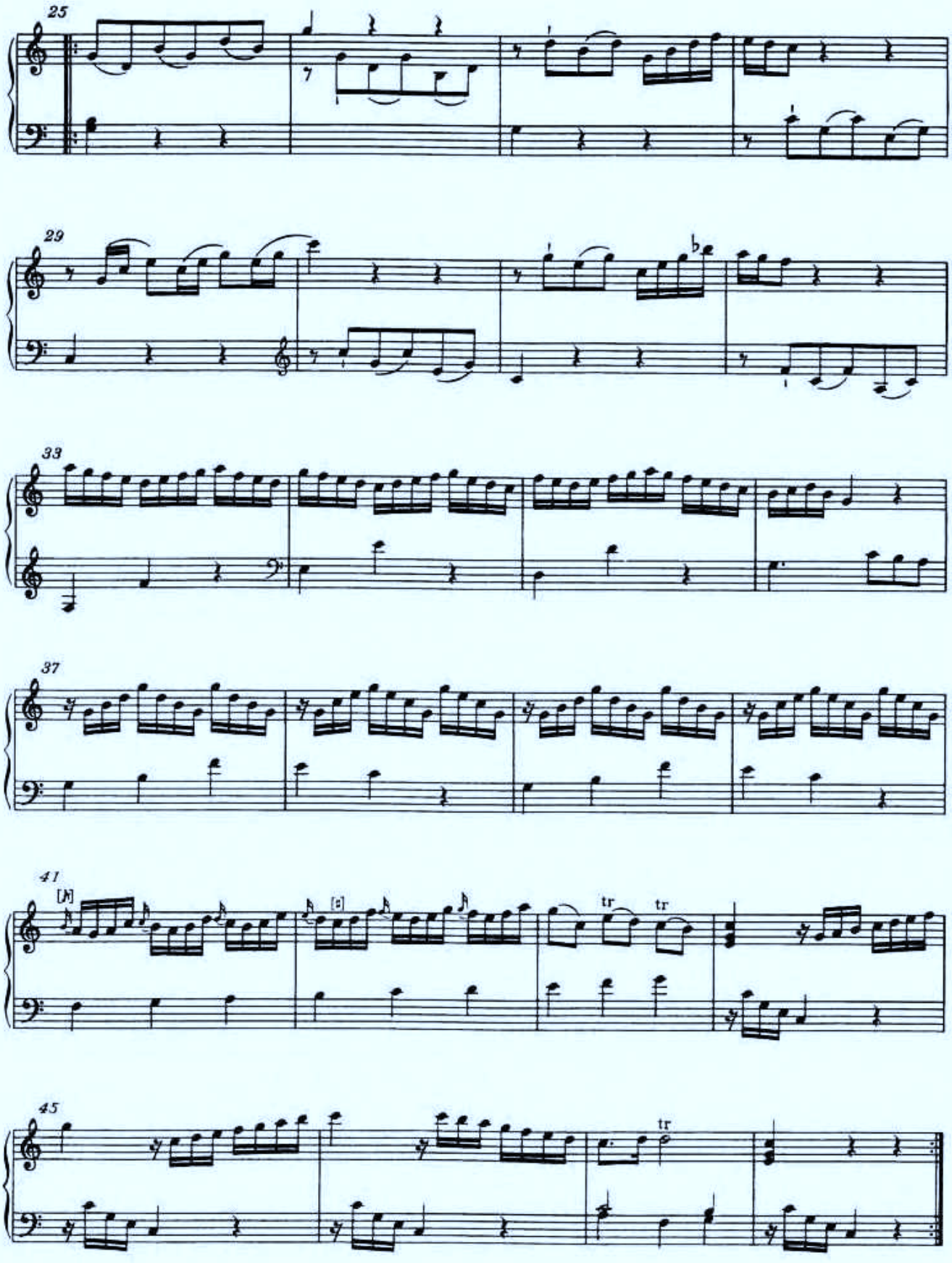




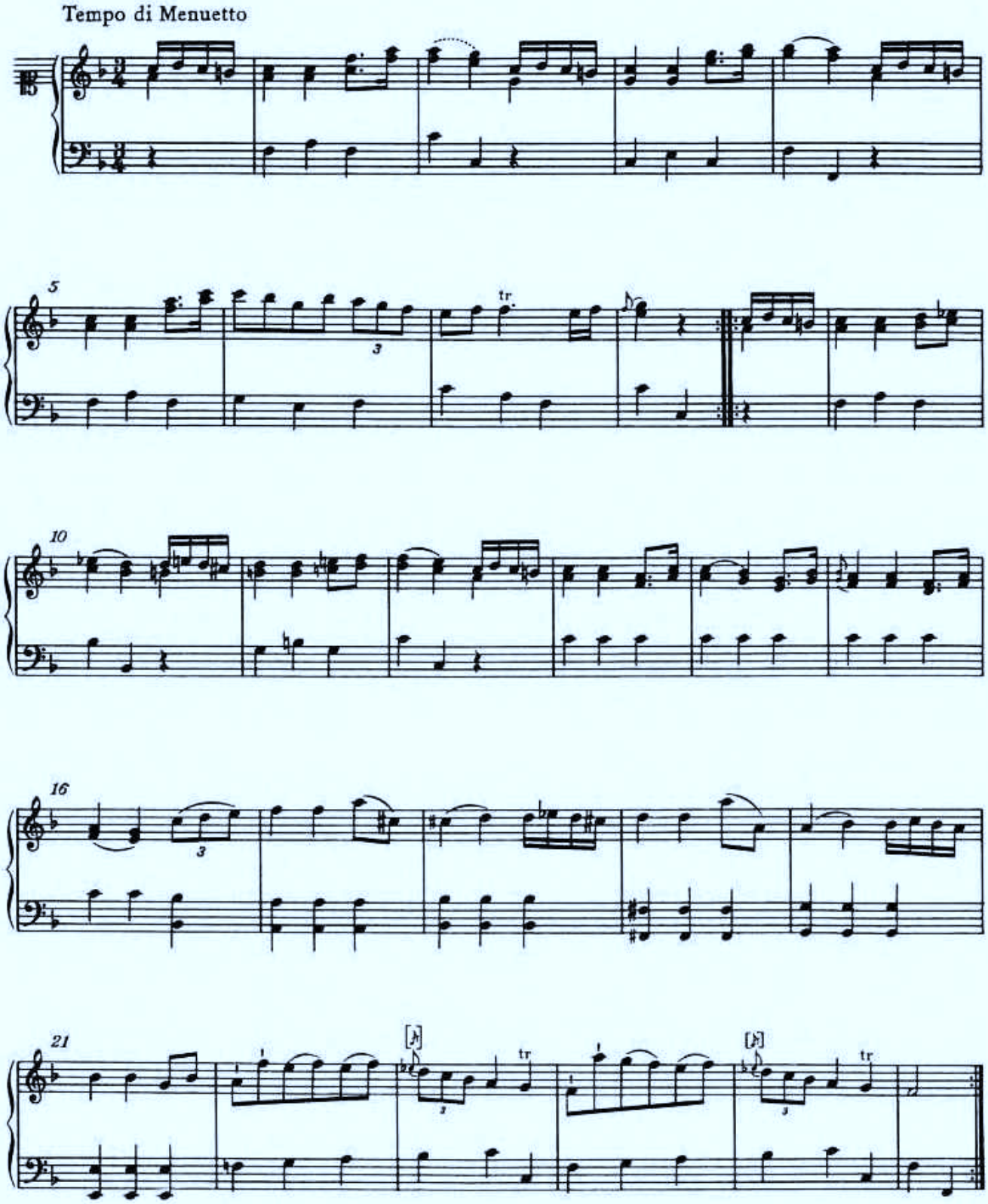
34. Allegro in C



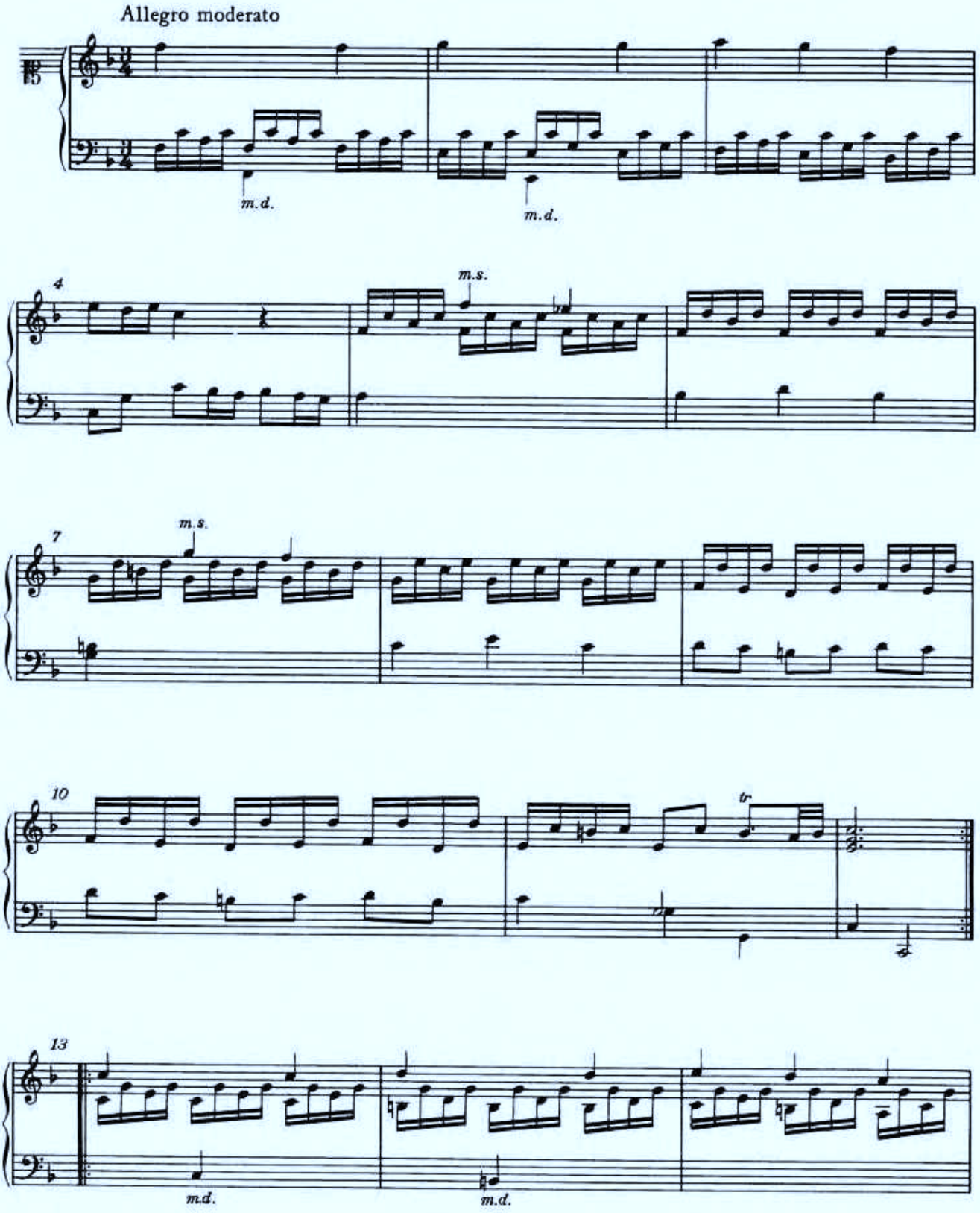

5
9
13
17
tr
tr
21
tr

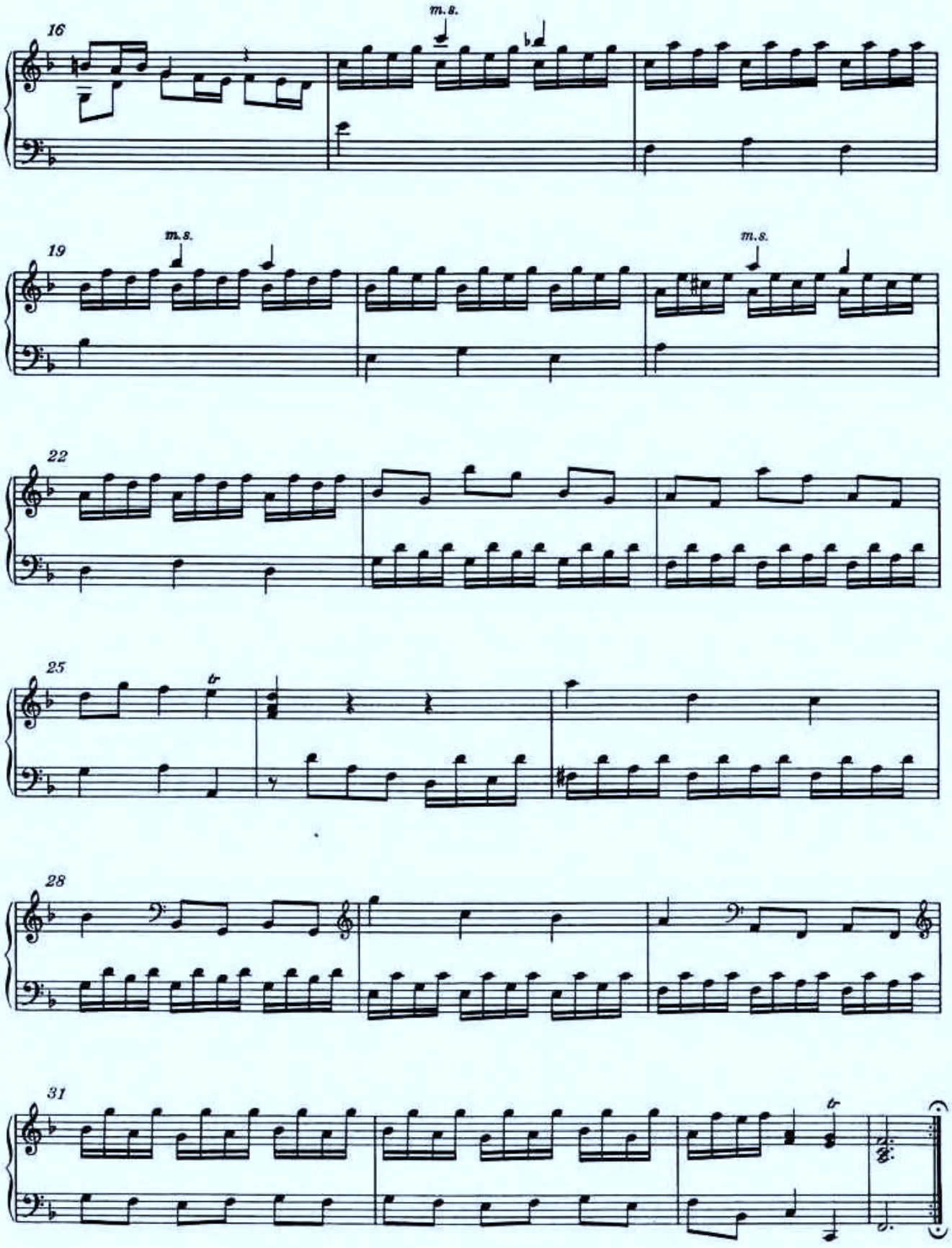

25
7
29
33
37
41
[A]
[B]
tr
tr
45
tr

35. Tempo di Menuetto in F

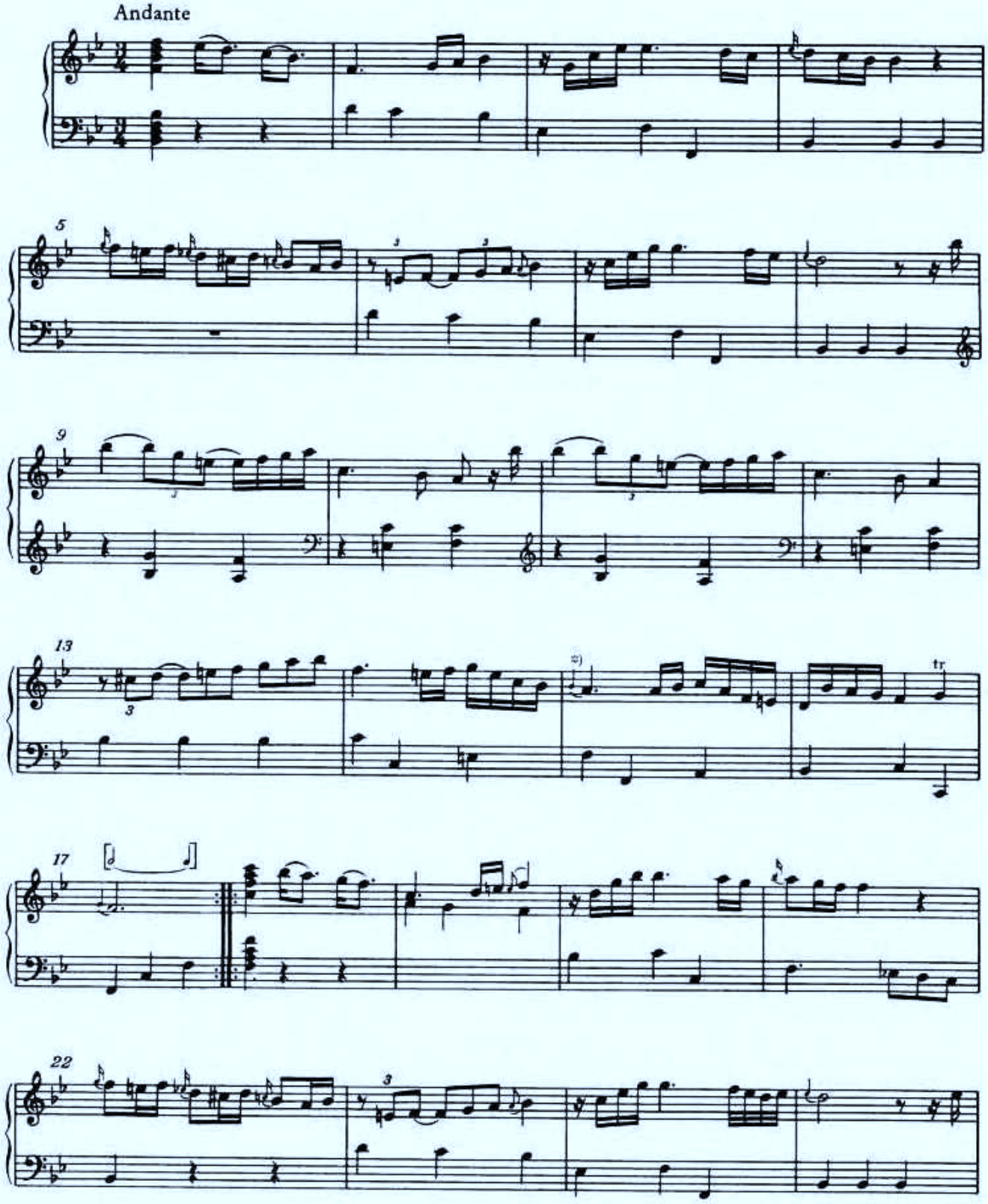


36. Allegro moderato in F

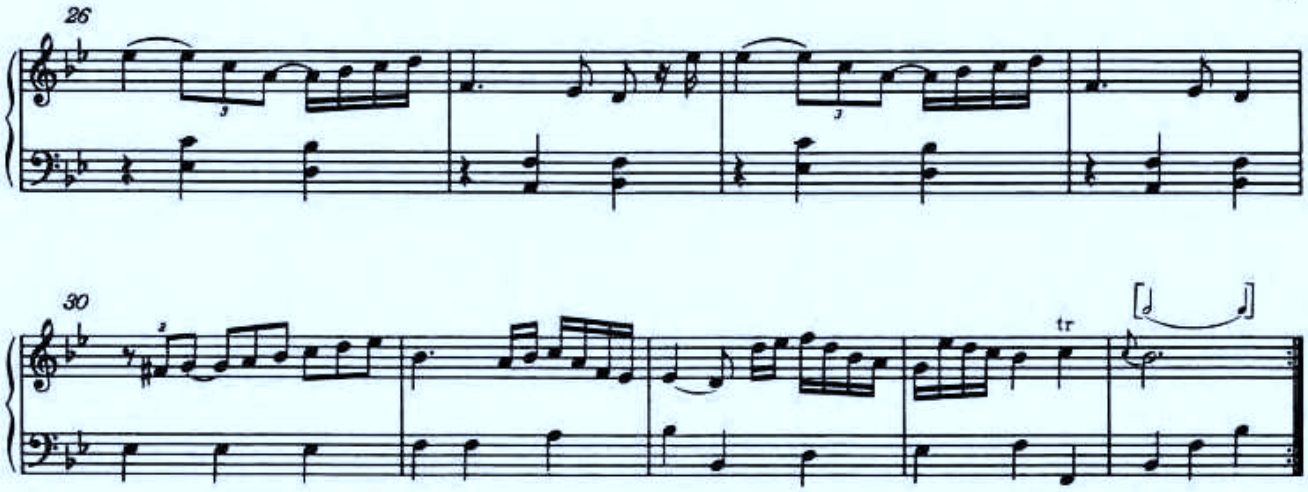



16
m.s.
19
m.s.
m.s.
22
25
tr
28
31
tr

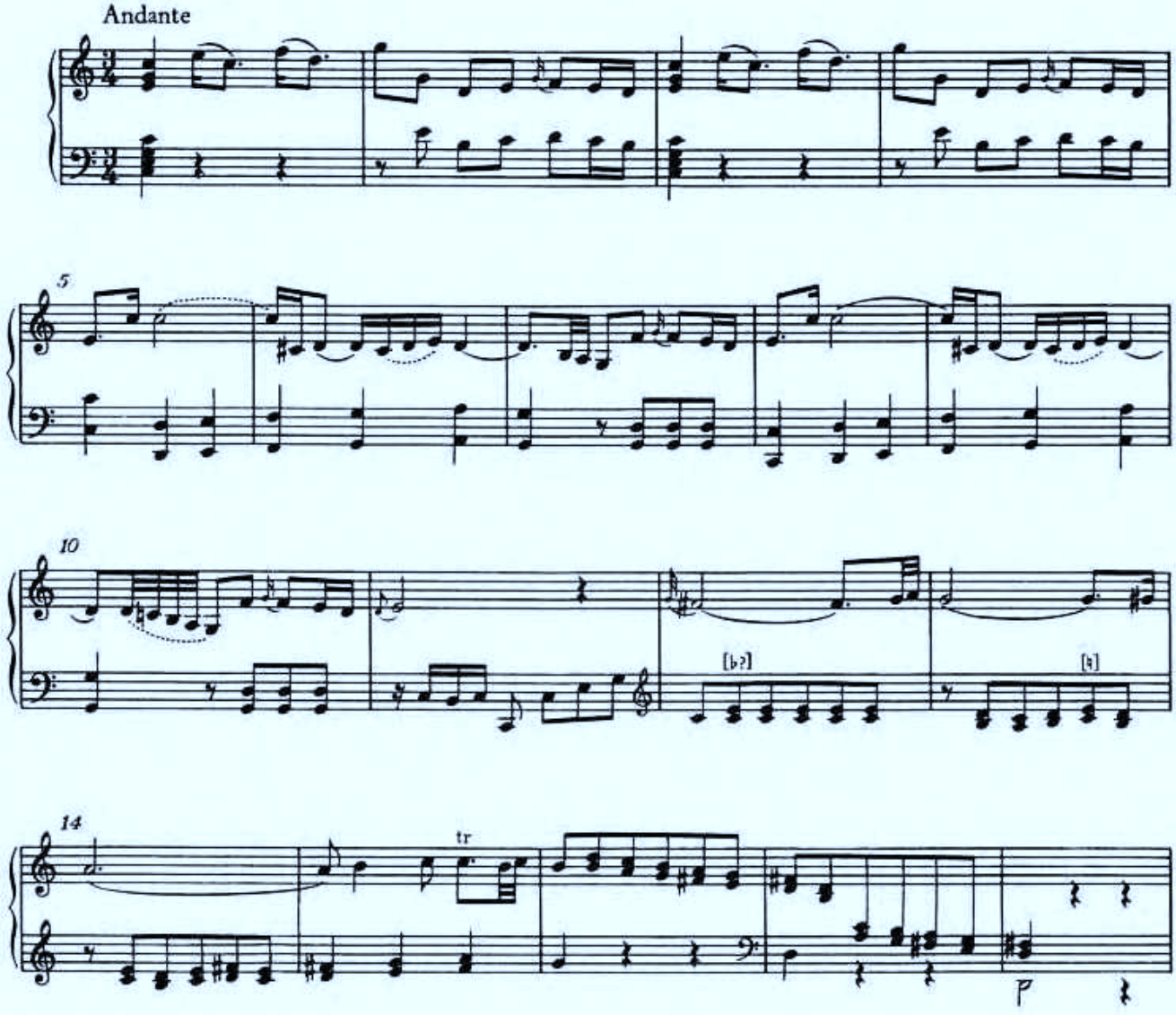
37. Andante in B

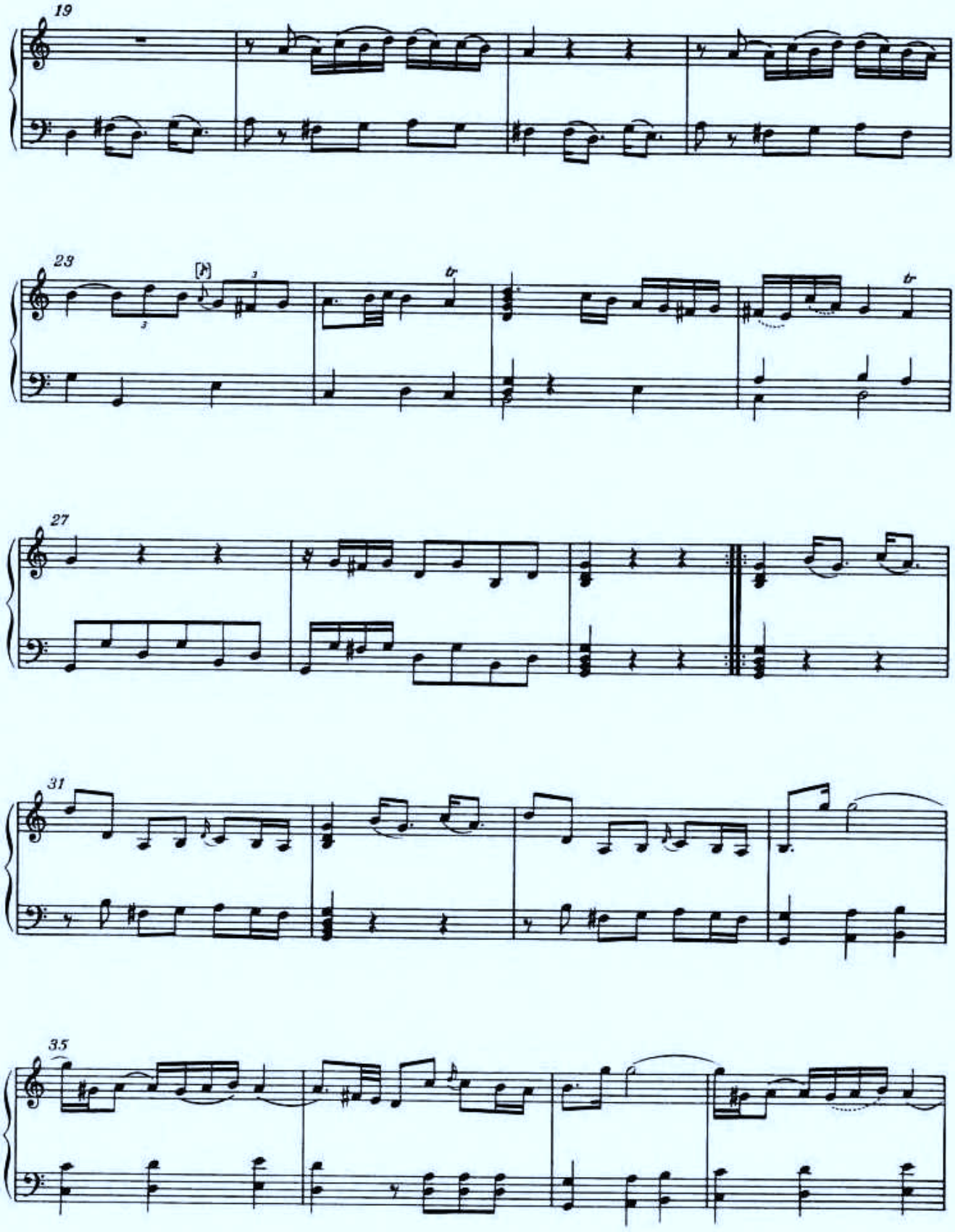


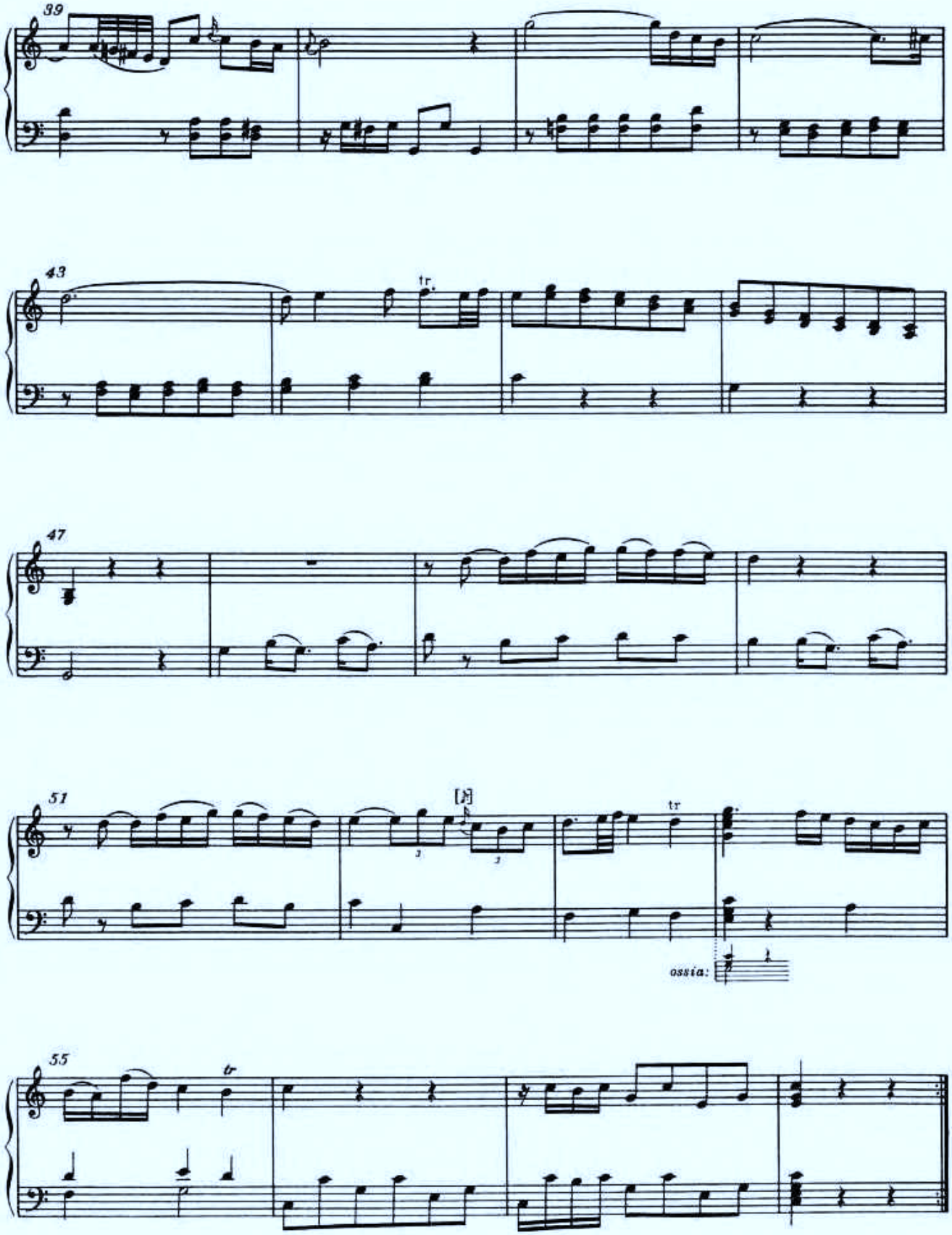
*) T. 15, rechte Hand: Vgl. die Notierung in T. 32; aber auch eine Ausführung entsprechend T. 14 wäre möglich.



38. Andante in C



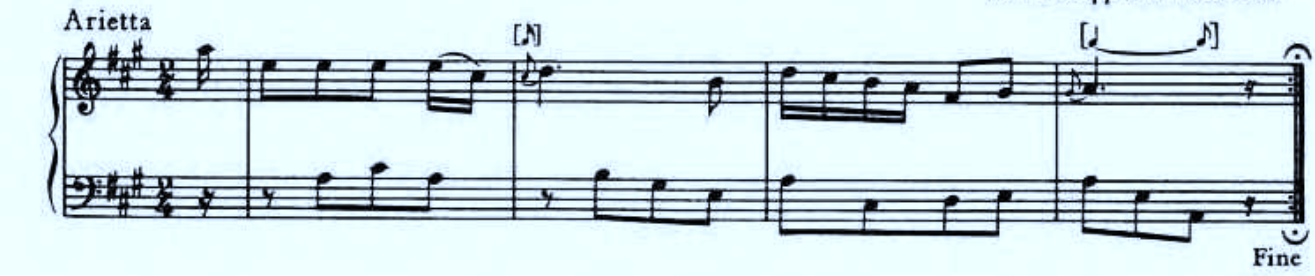

19
23
27
31
35

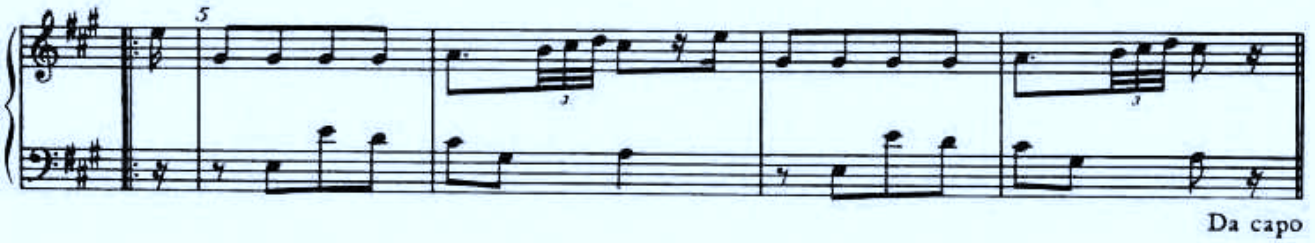

39
43
tr.
47
51
tr
ossia:
55
tr

39. Arietta con Variazioni in A

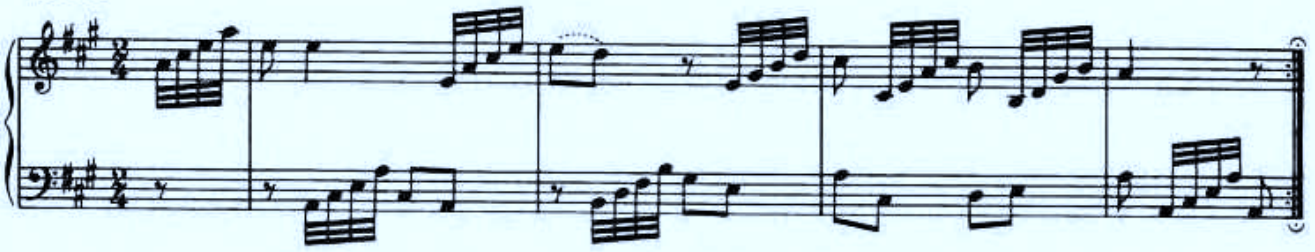
Carl Philipp Emanuel Bach *)

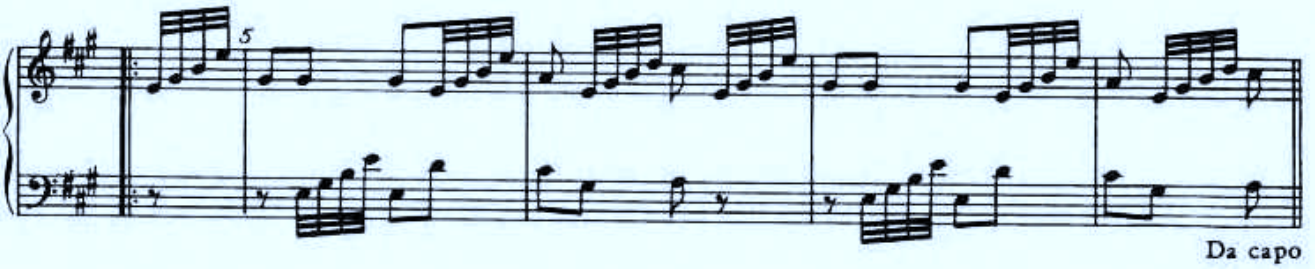
Arietta



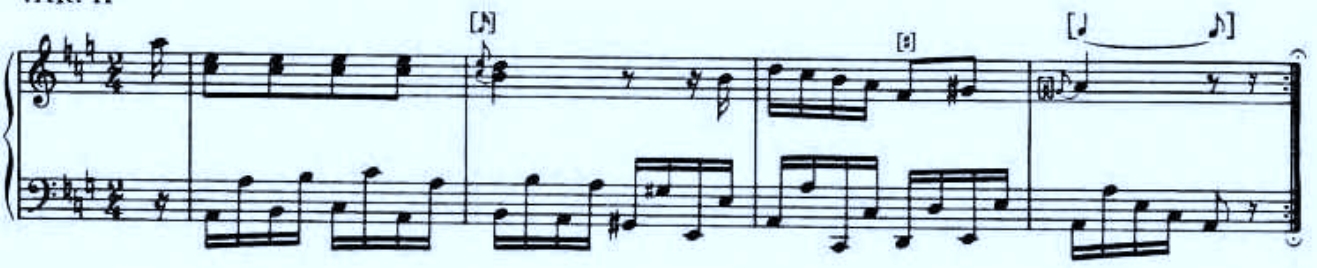


VAR. I

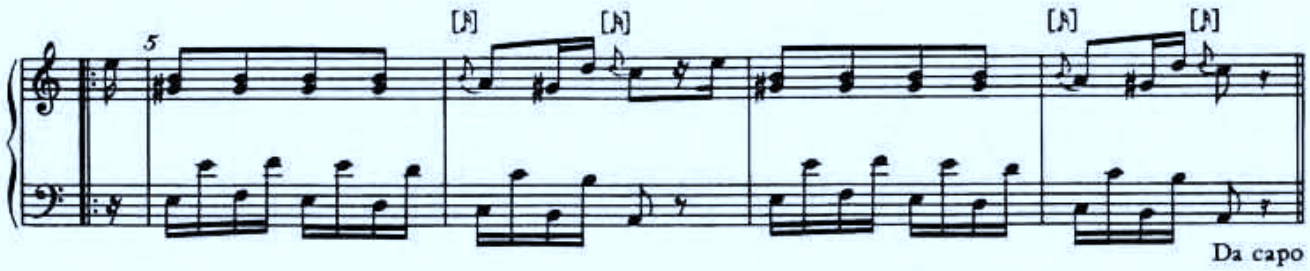




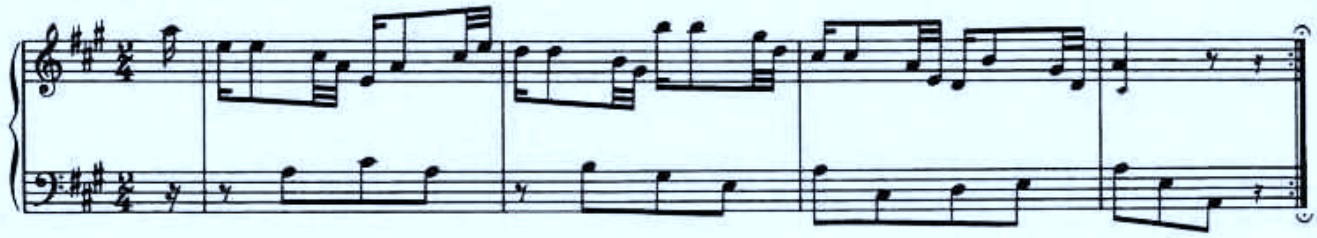
VAR. II

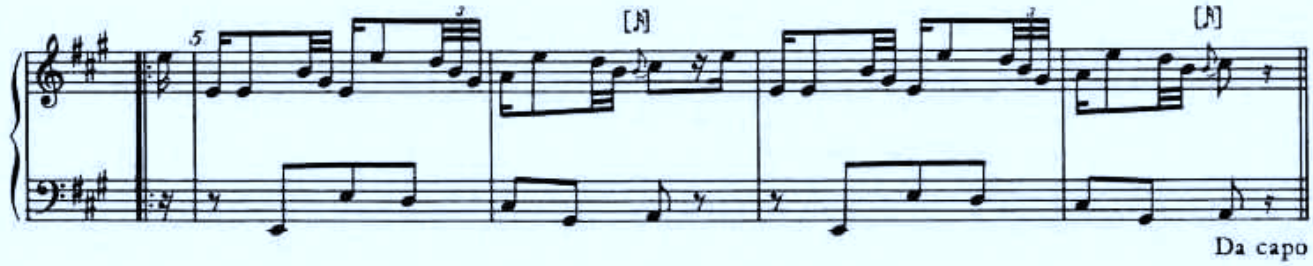


*) Vgl. Vorwort.

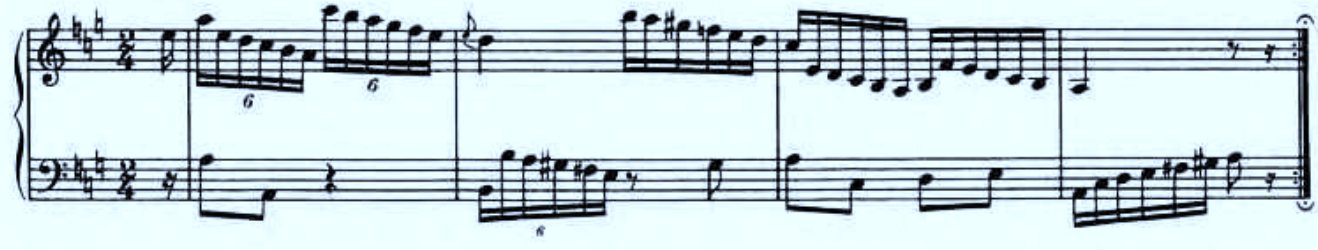


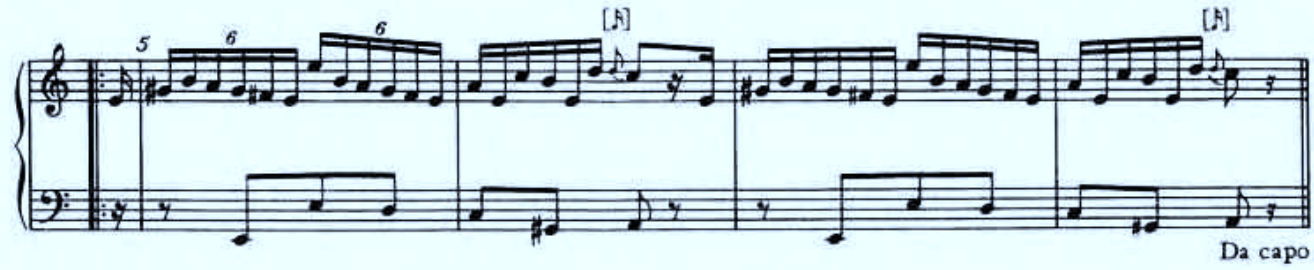
VAR. III



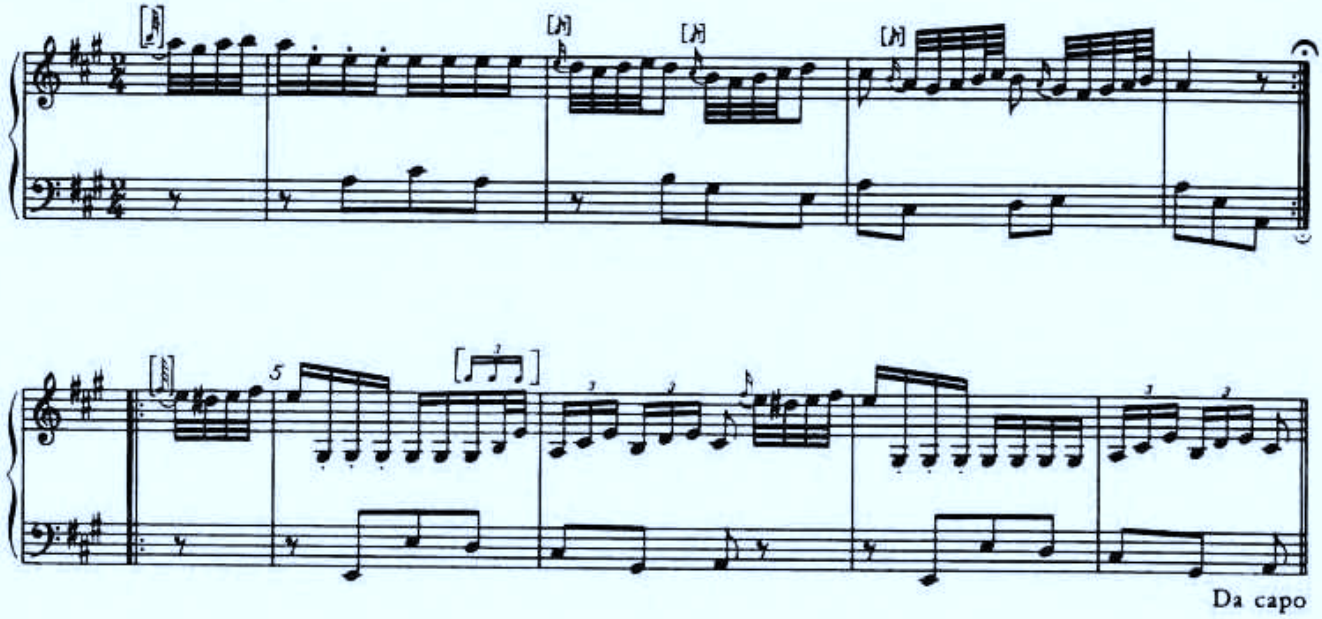


VAR. IV

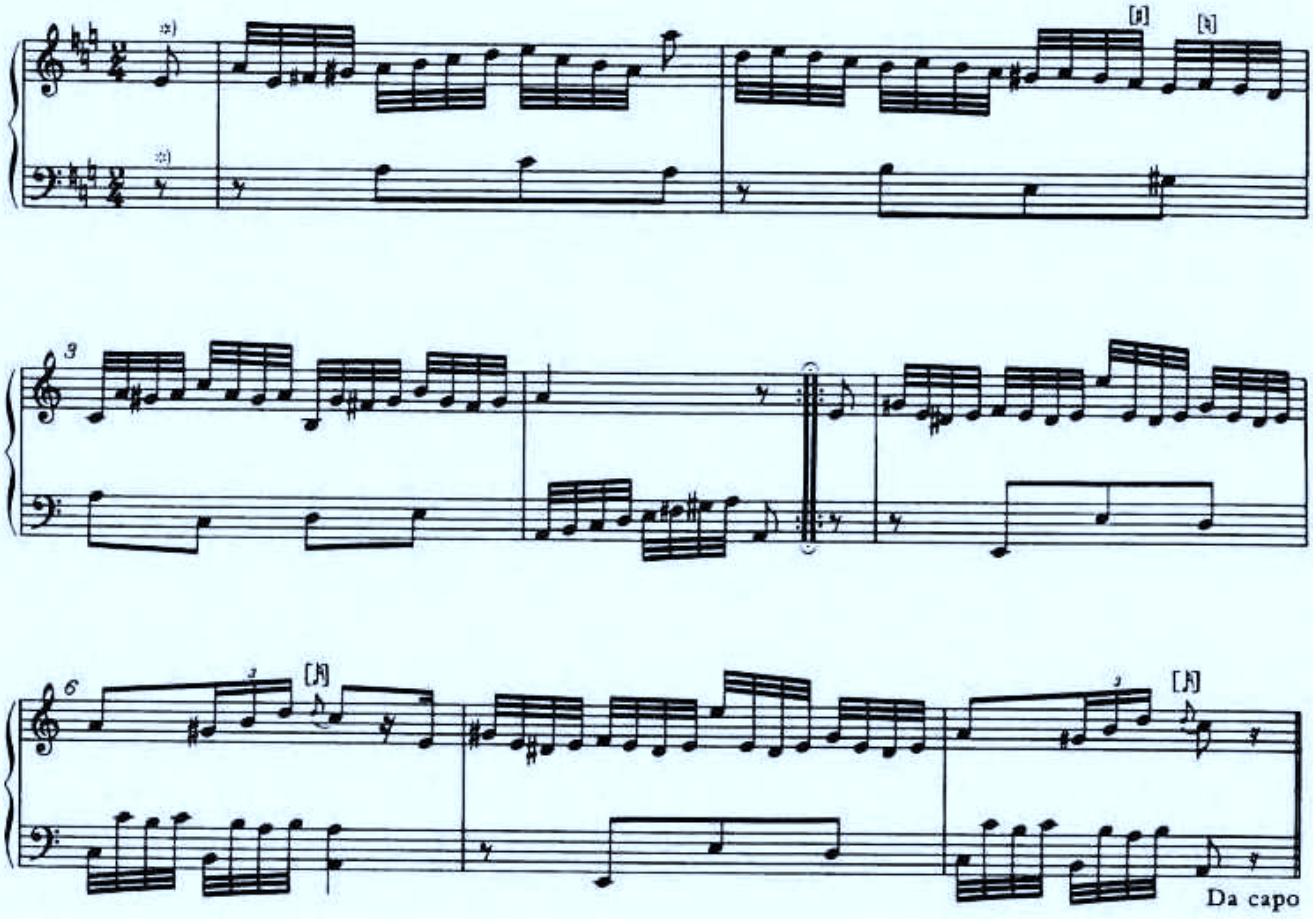




VAR. V

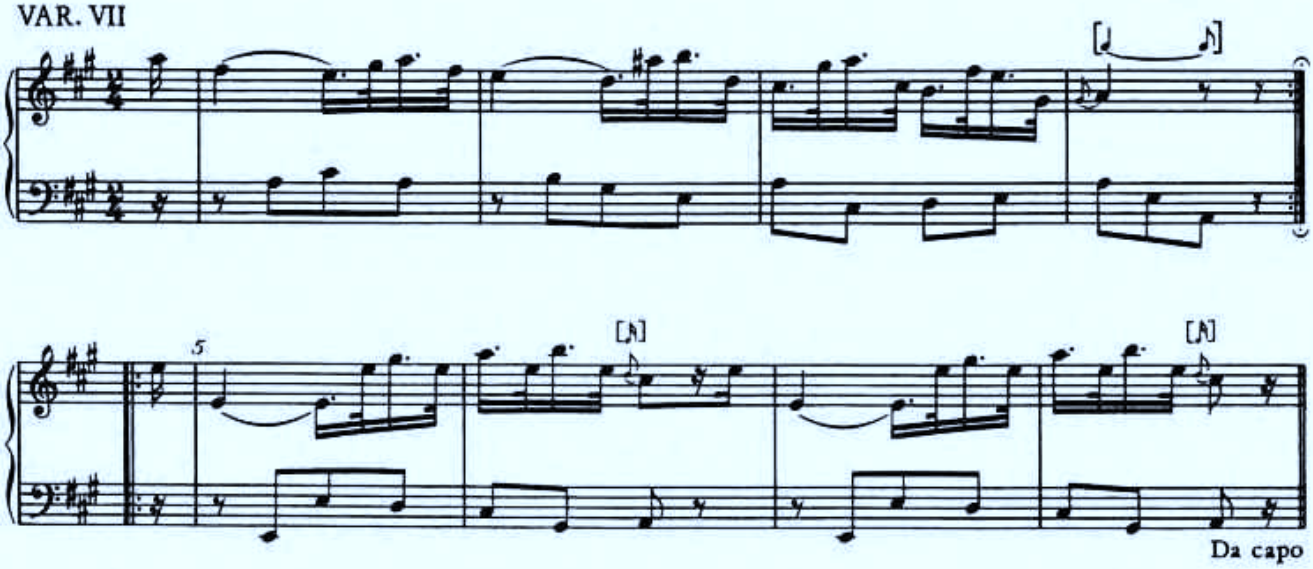


VAR. VI

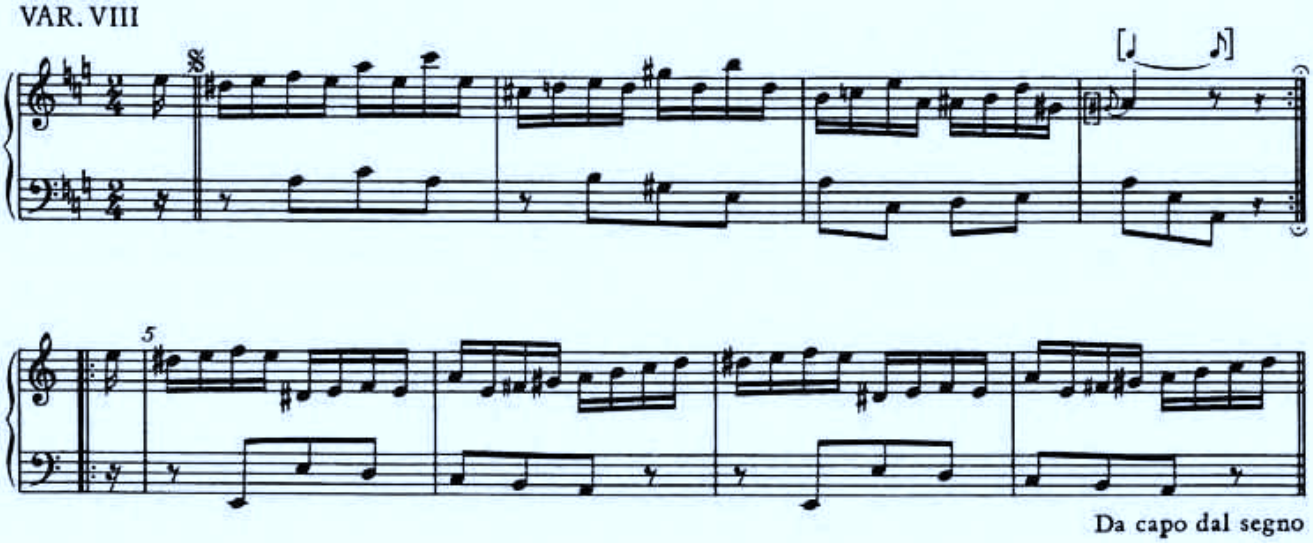


*) Var. VI, Auftakt: Im Original 𝅘𝅥𝅯 bzw. 𝅀 notiert; doch kann diese Verschärfung nur für das Da capo gelten.

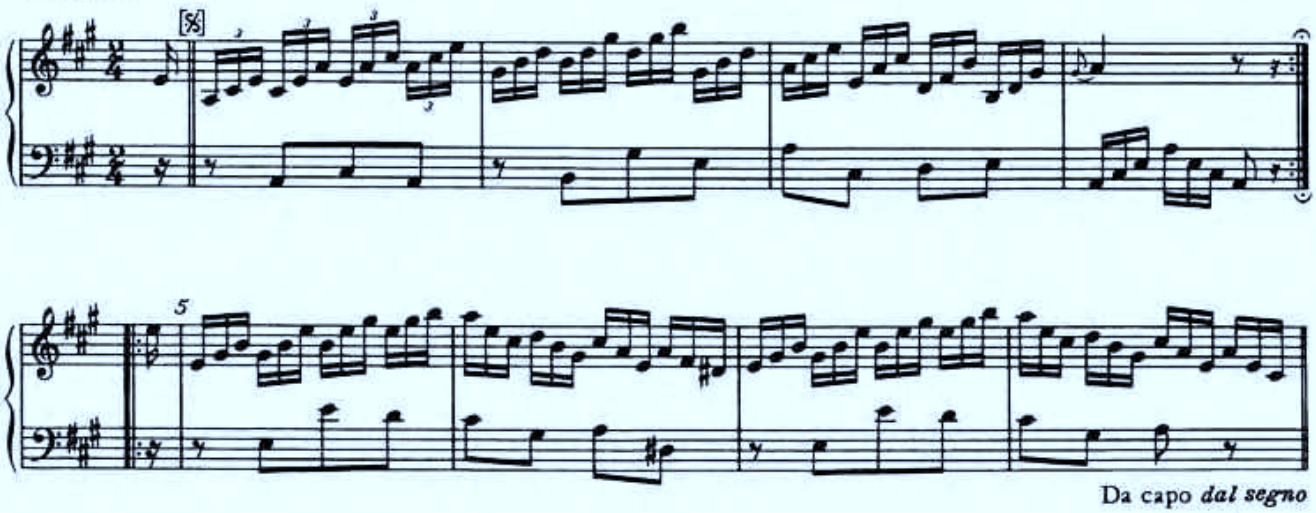
VAR. VII



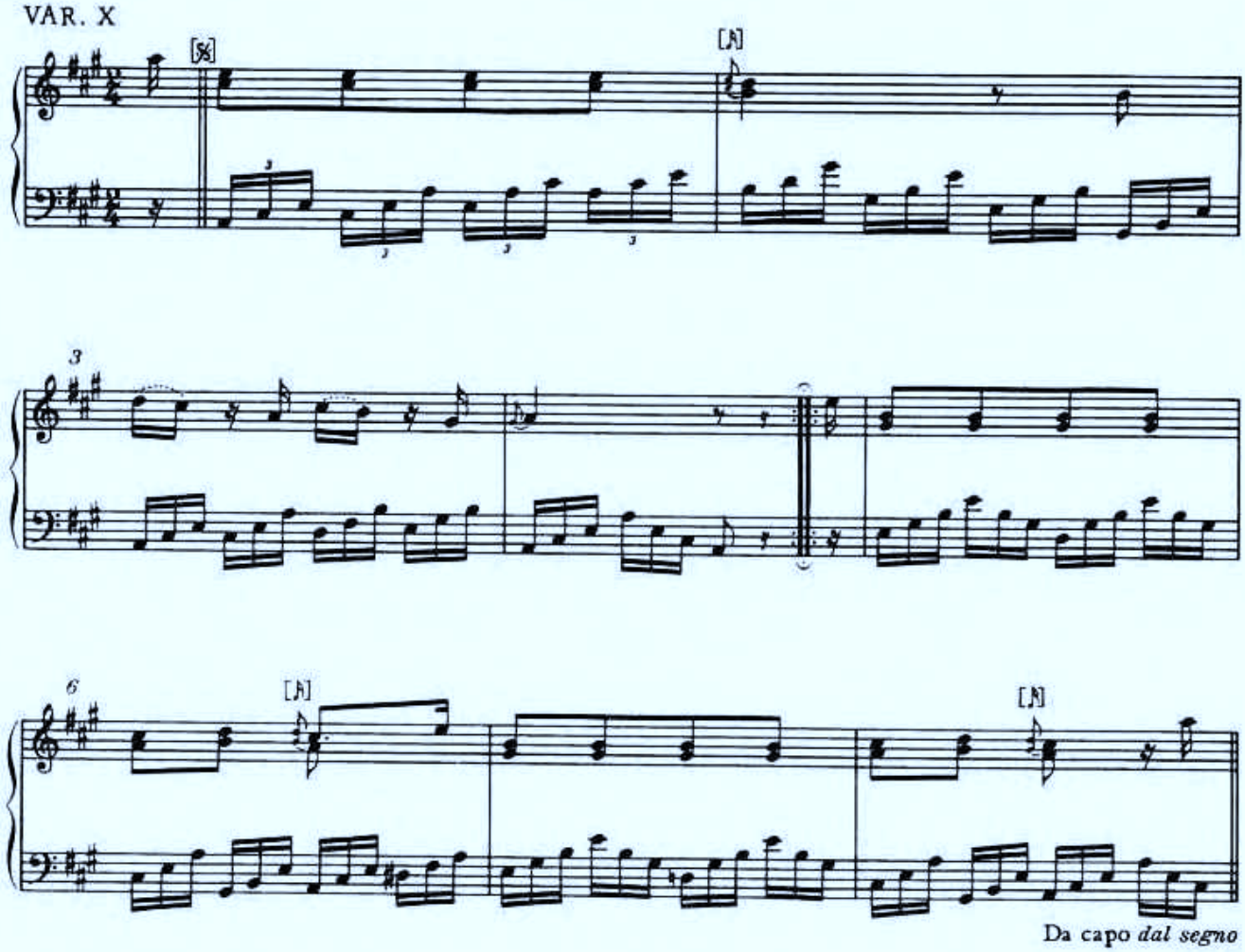
VAR. VIII



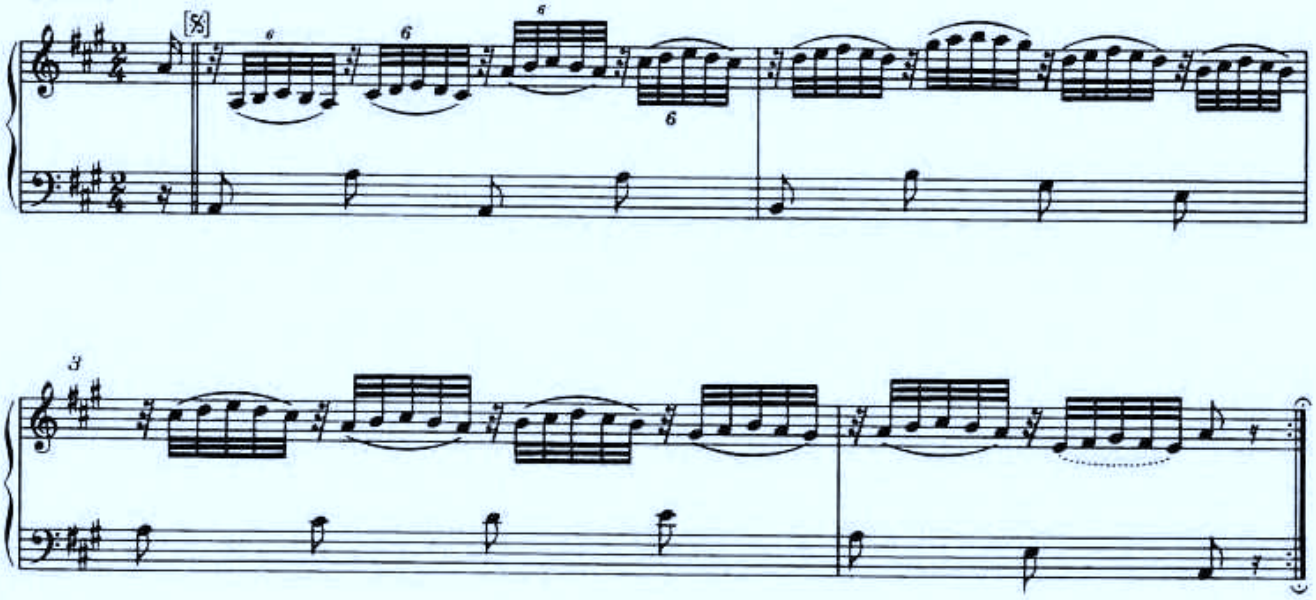
VAR. IX

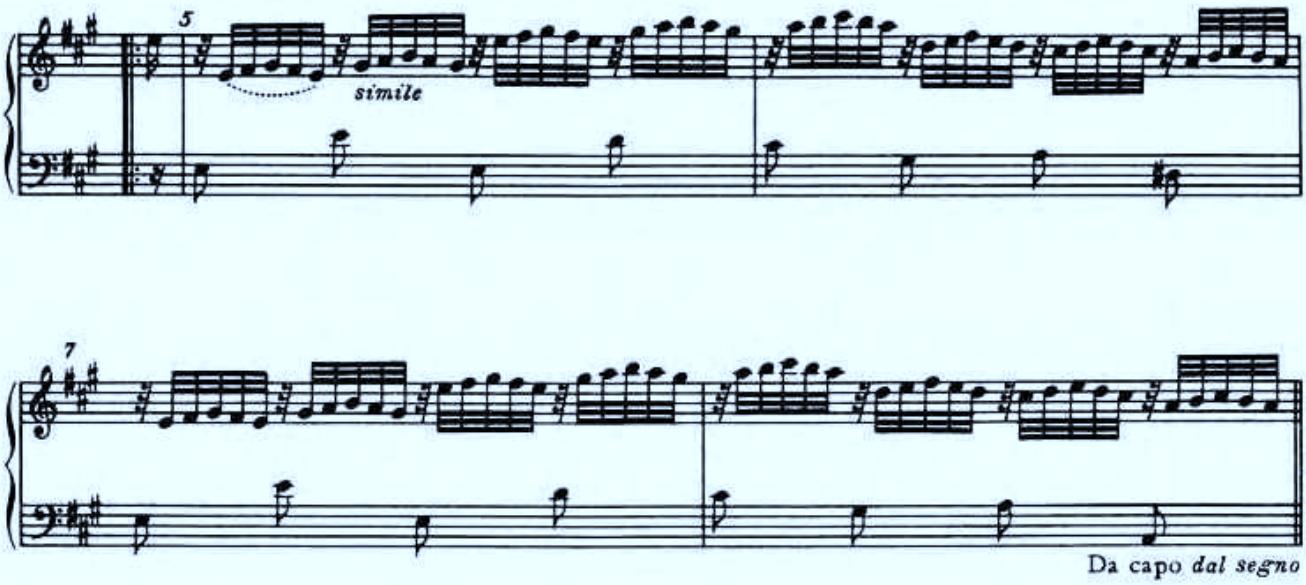


VAR. X

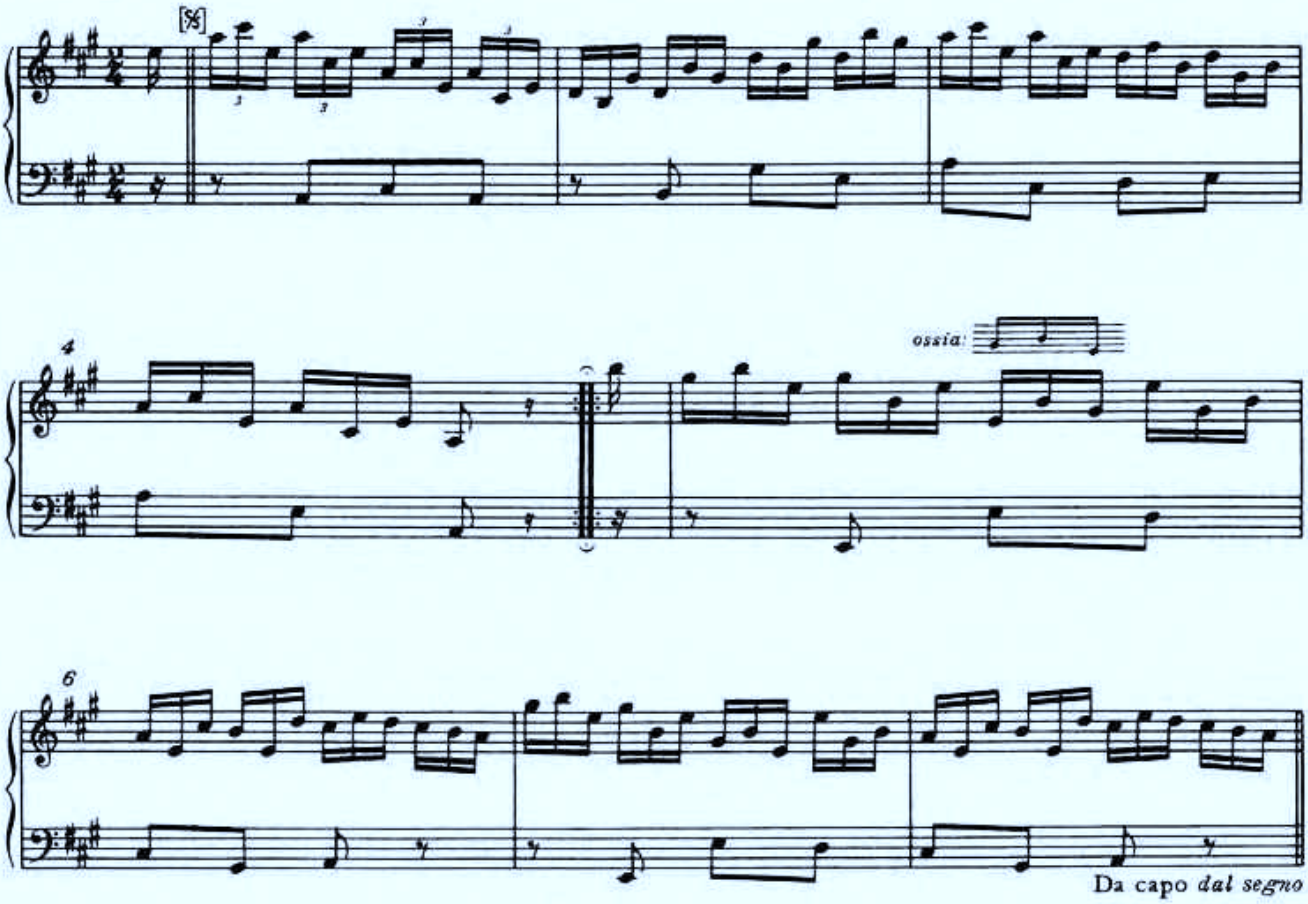


VAR. XI



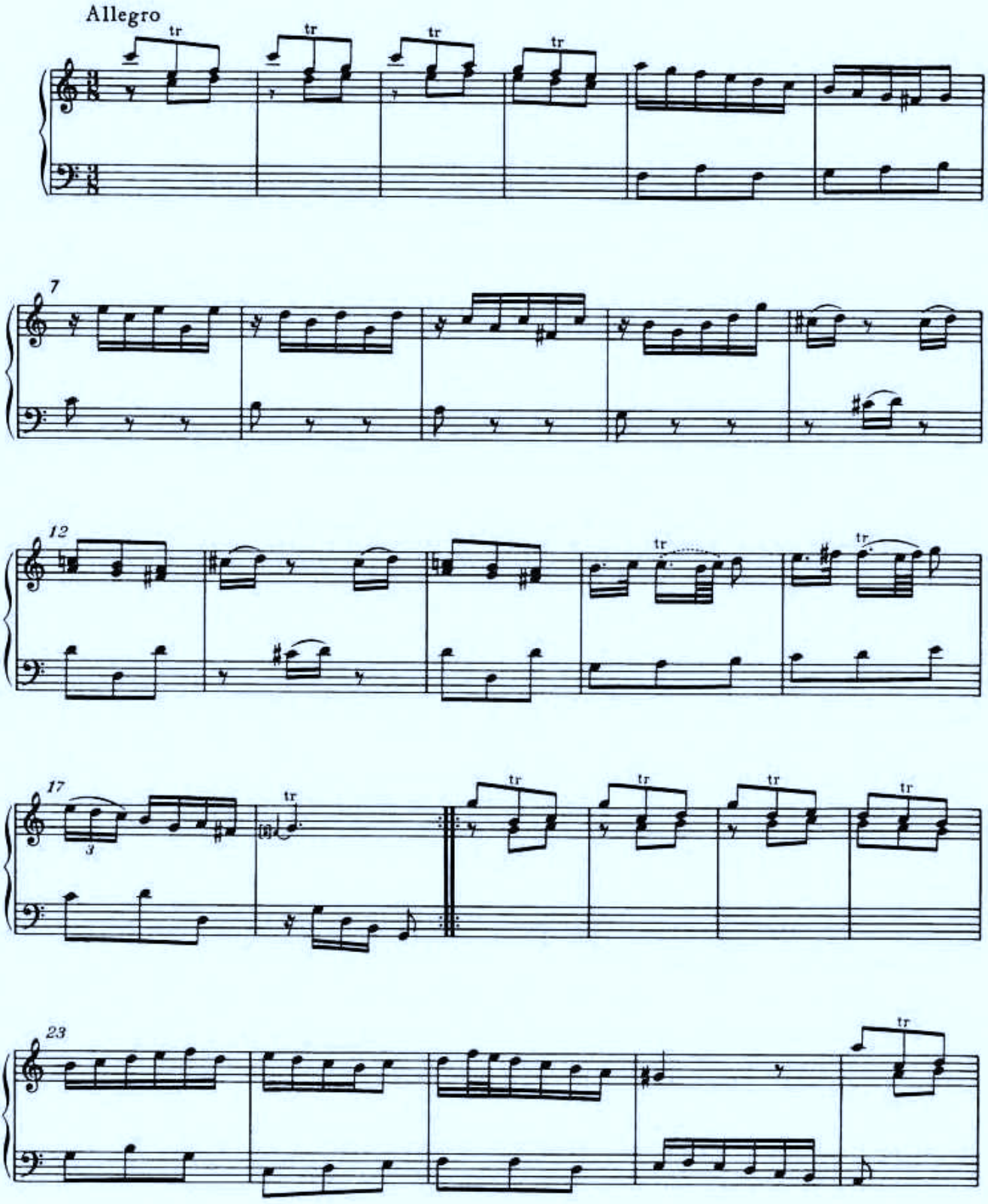


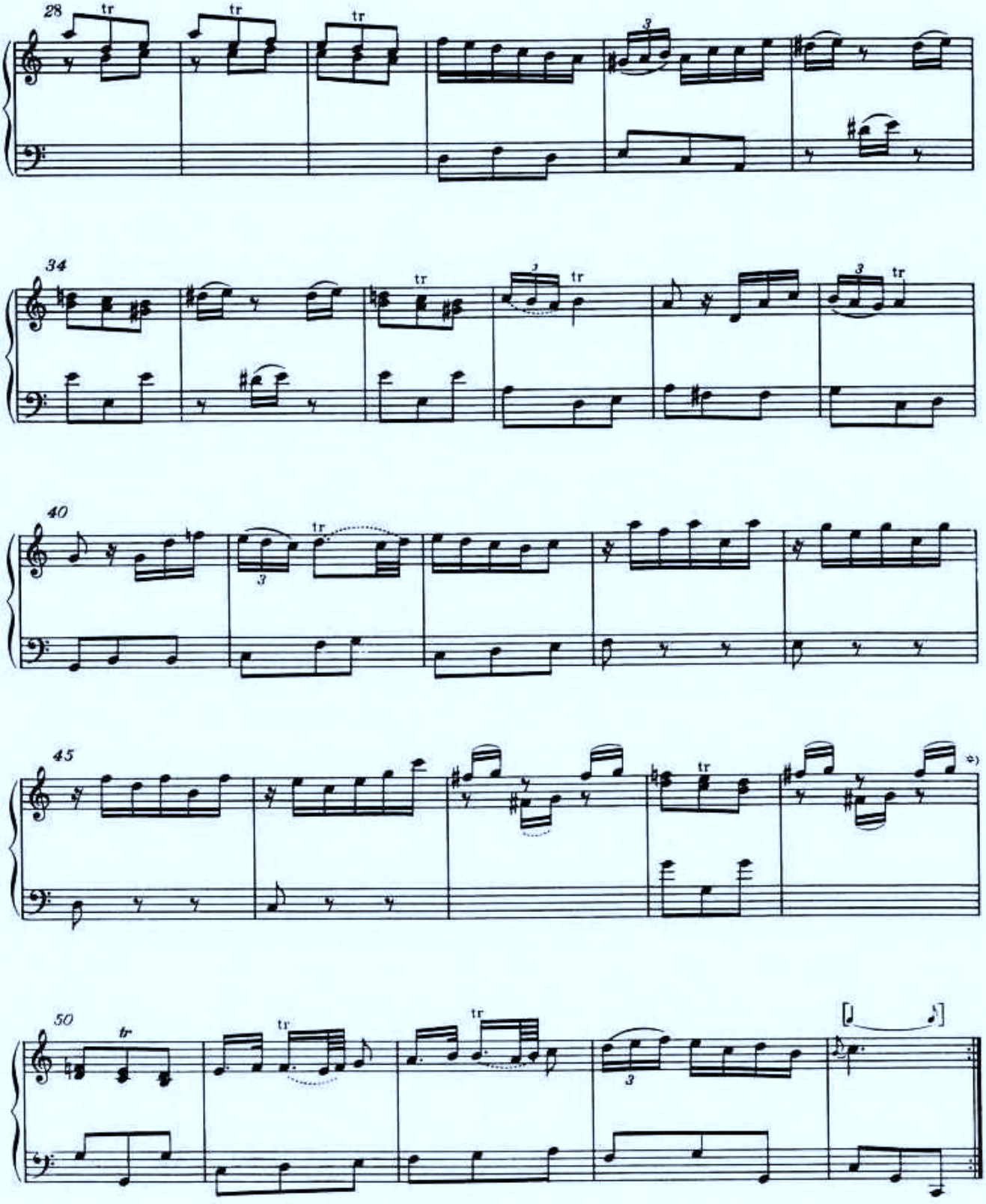
VAR. XII



Arietta da capo

40. Allegro in C





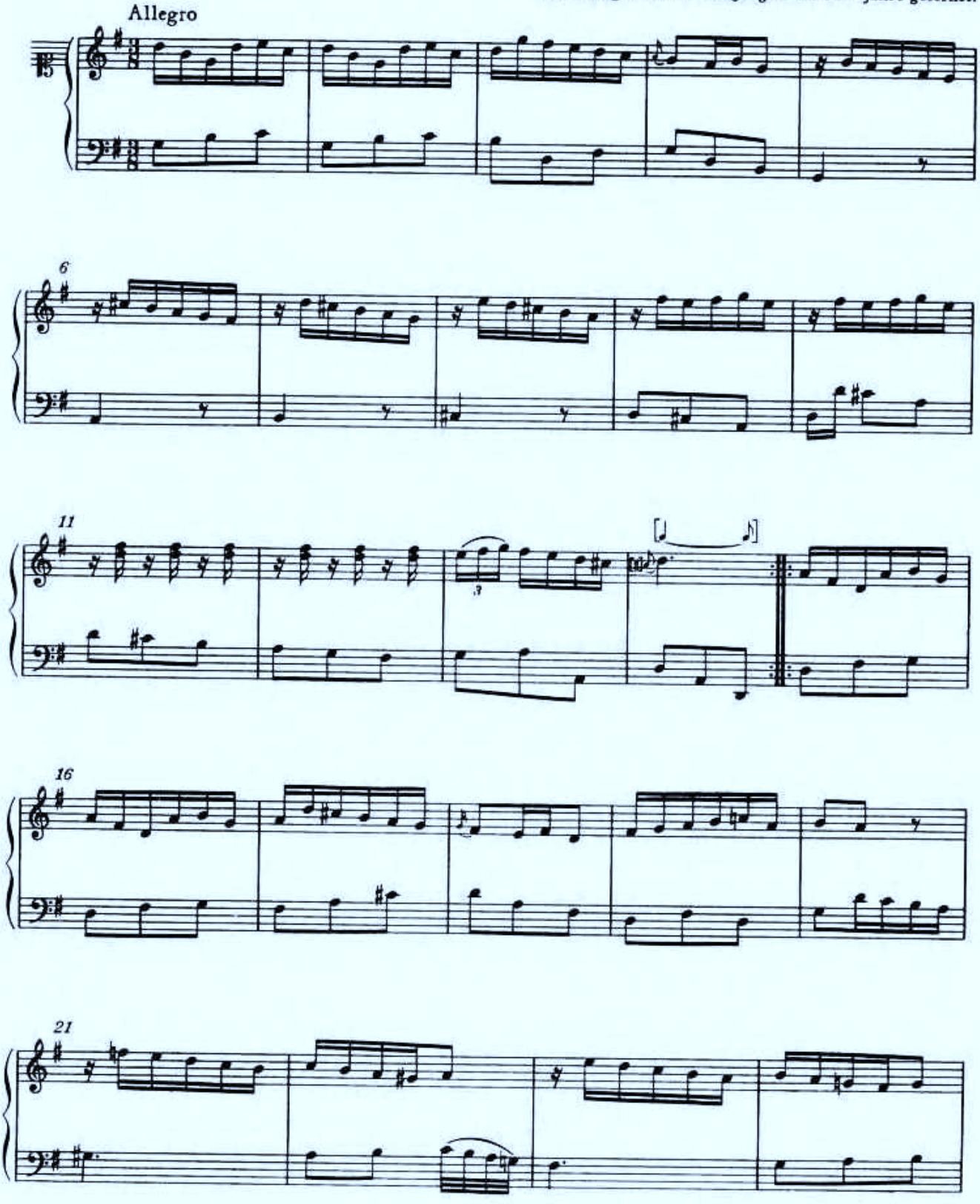
*) Zu einem im Original nach T. 49 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.

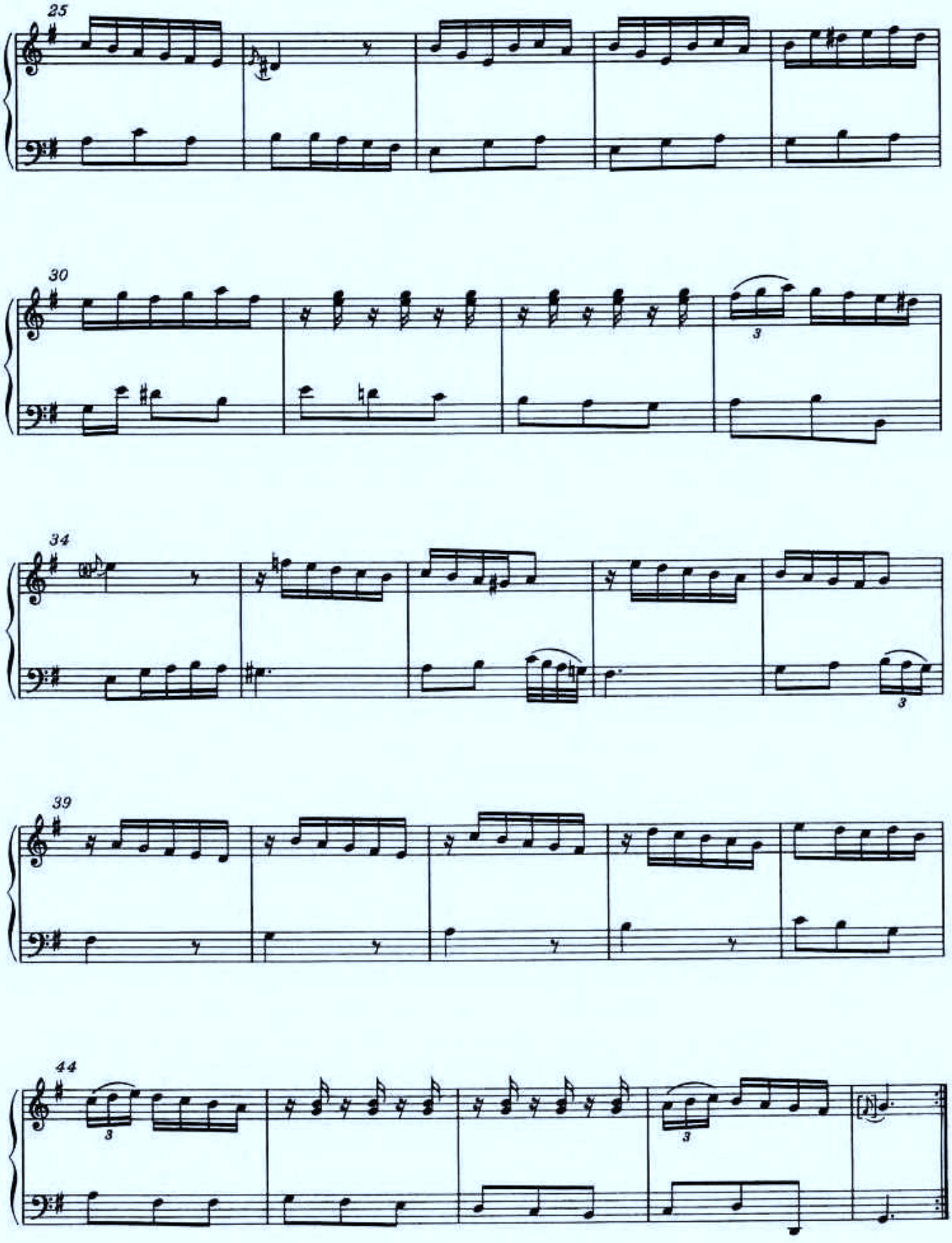
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

41. Allegro in G

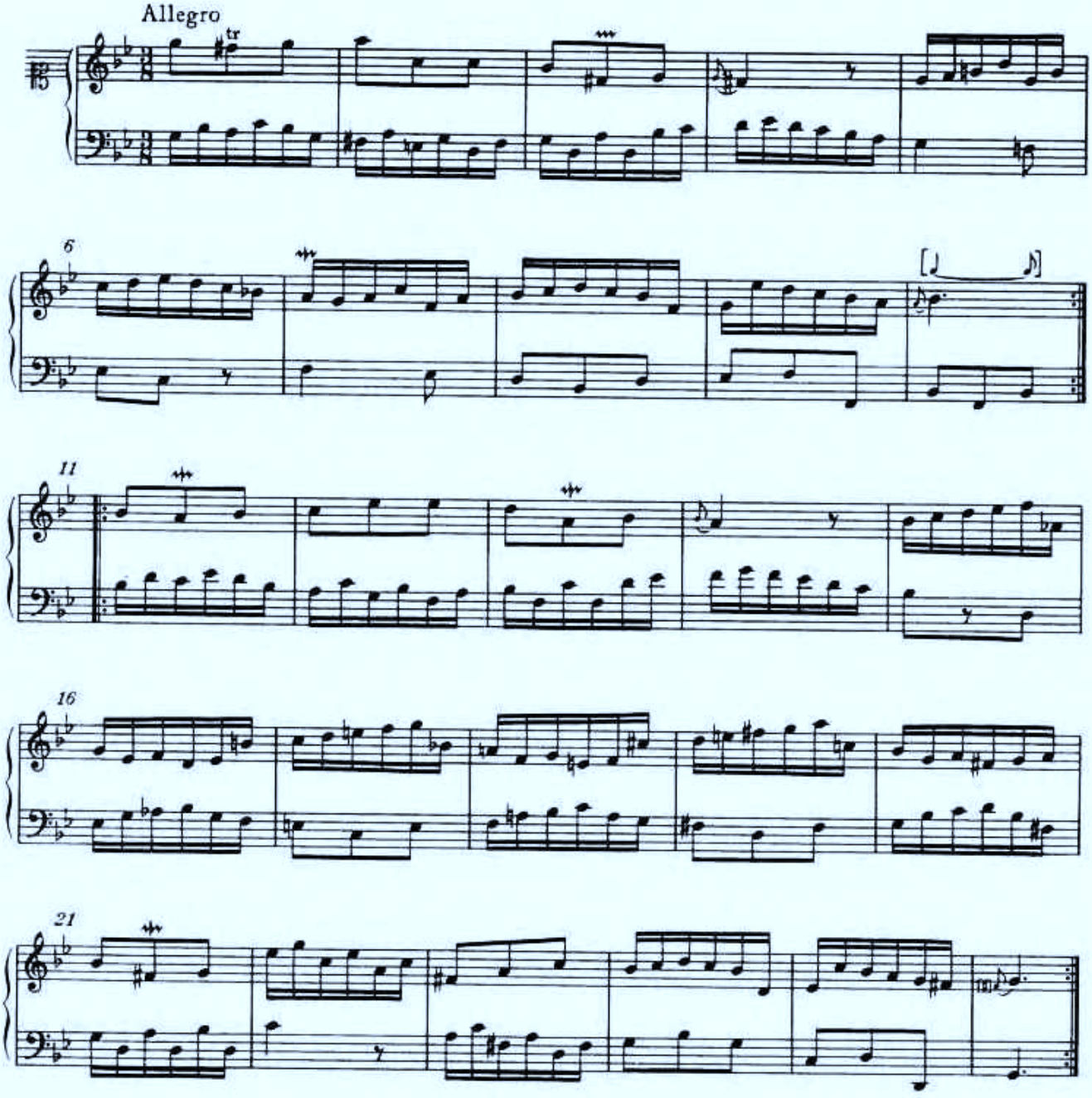
dieß Allegro hat d. Wolfgangerl im 4ten Jahre gelernet.

Allegro

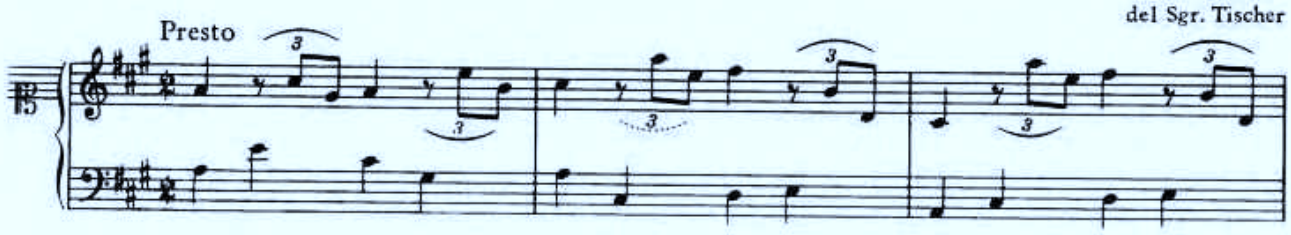


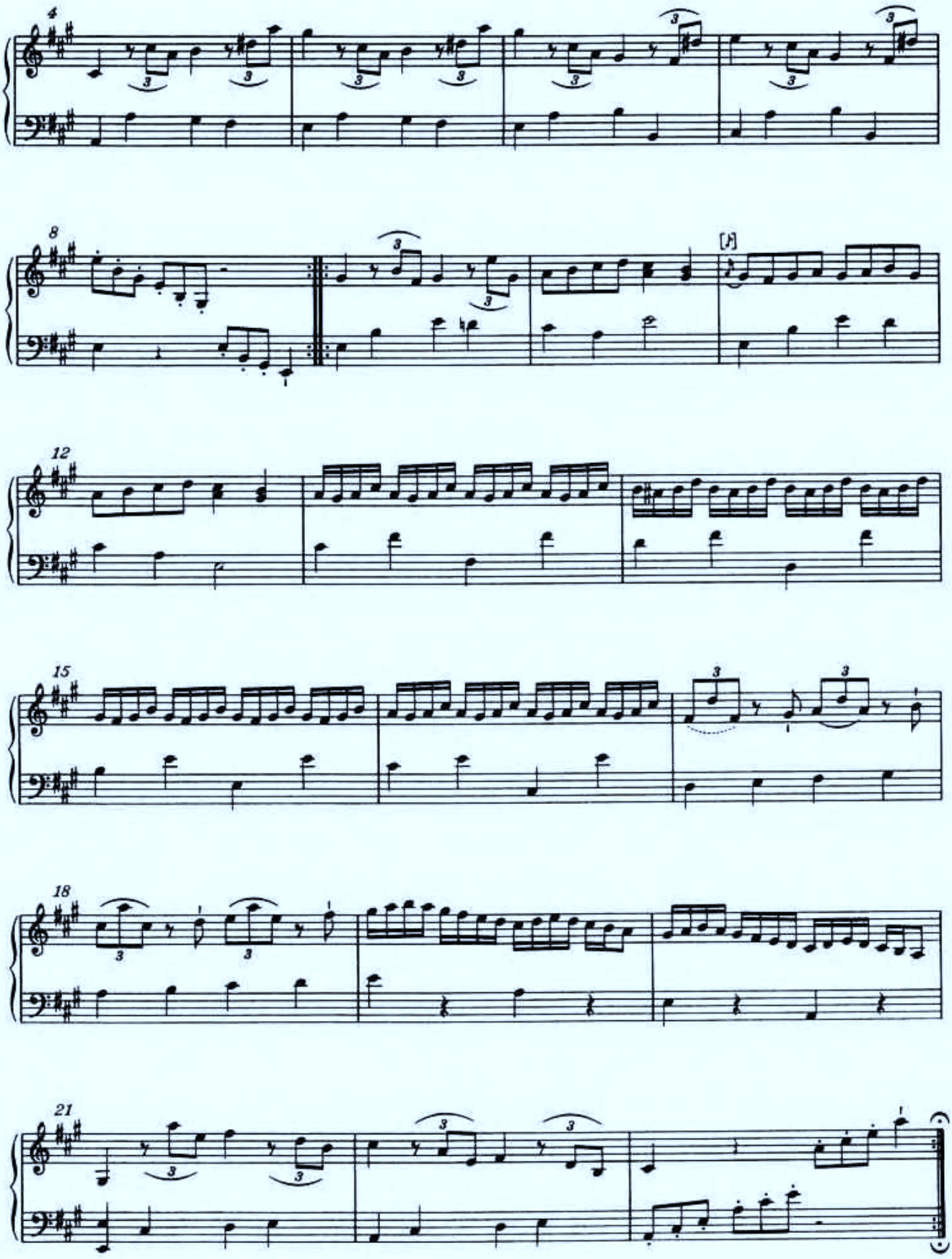

25
30
34
39
44

42. Allegro in g

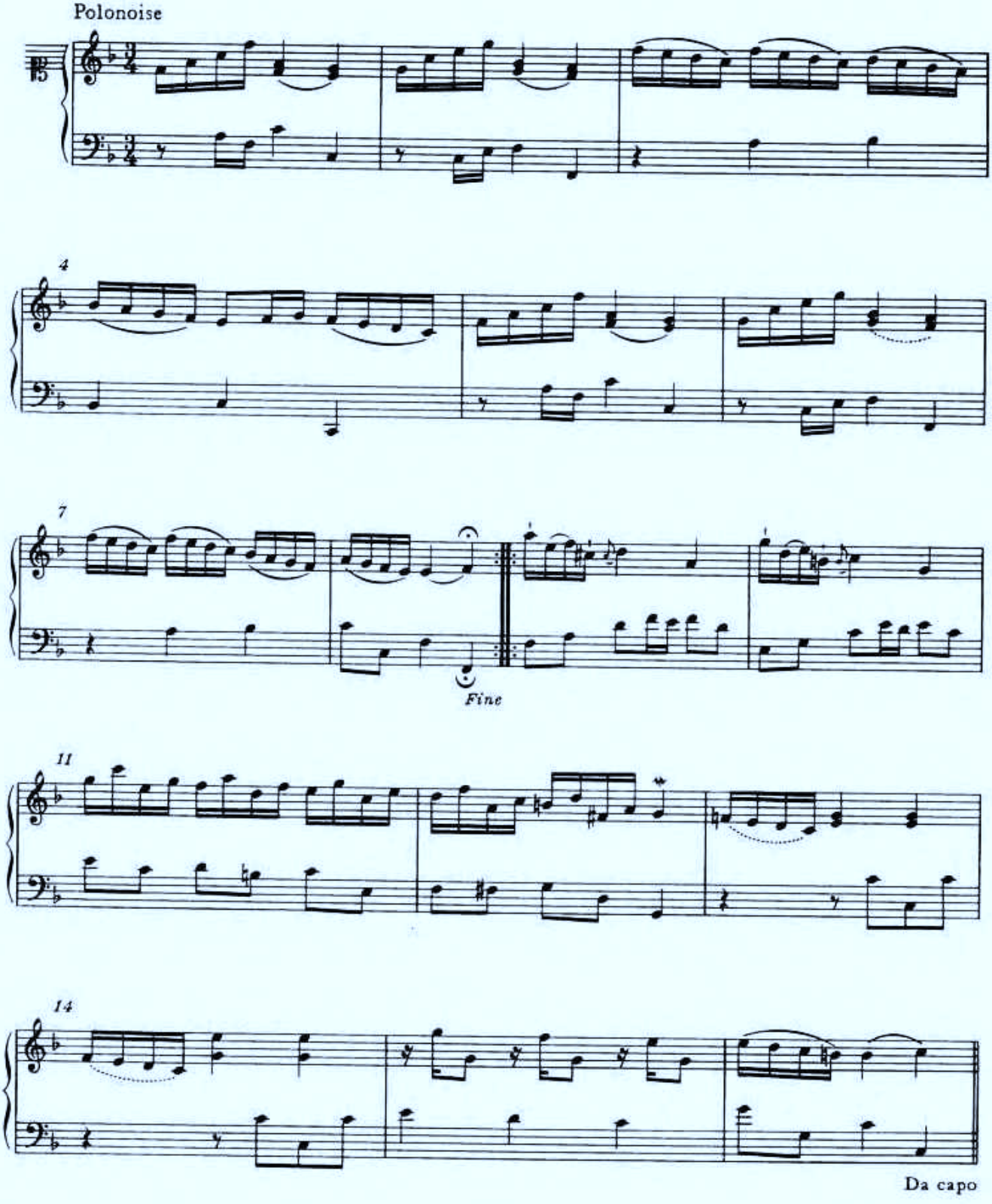


43. Presto in A




4
8
12
15
18
21

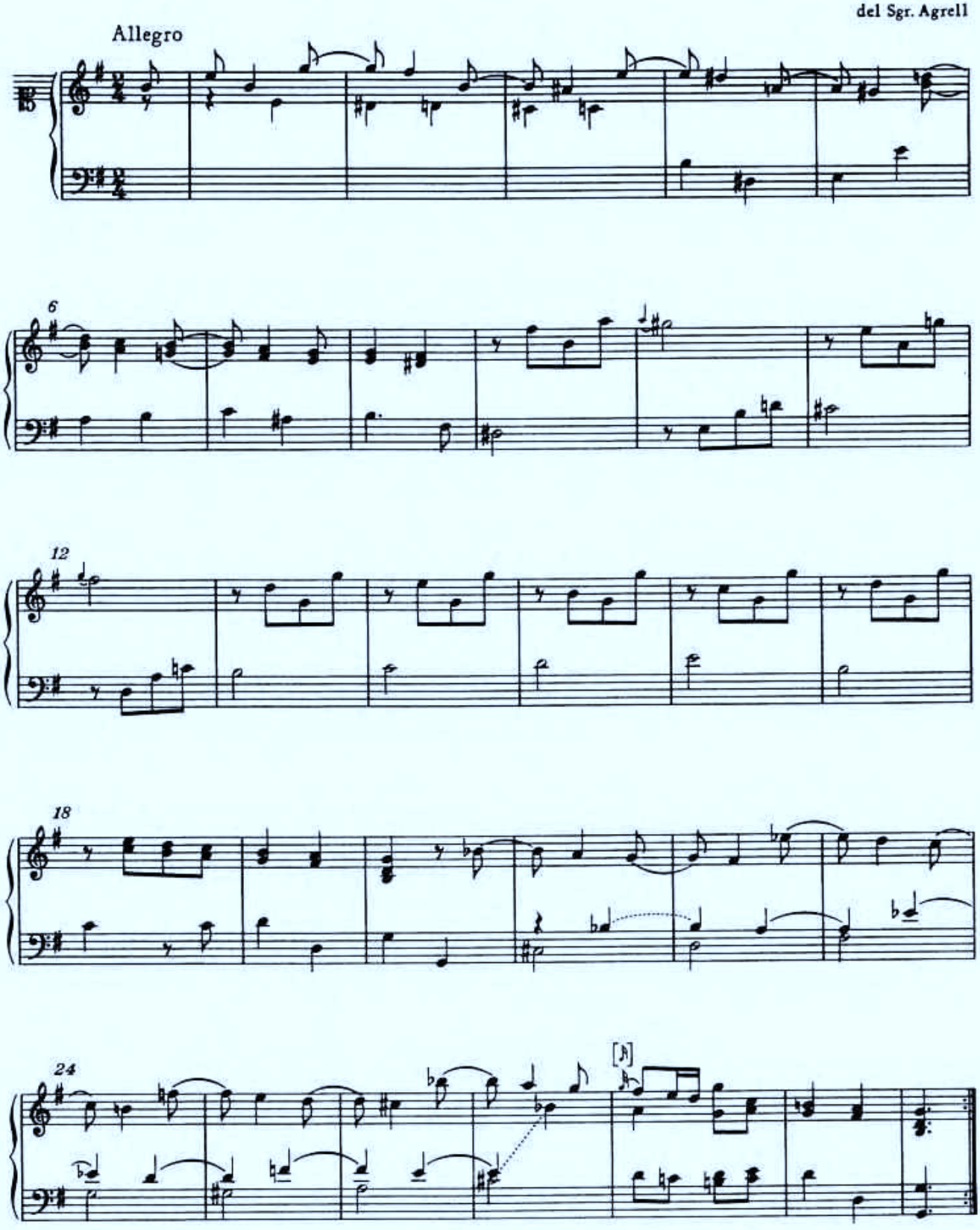
44. Polonaise in F

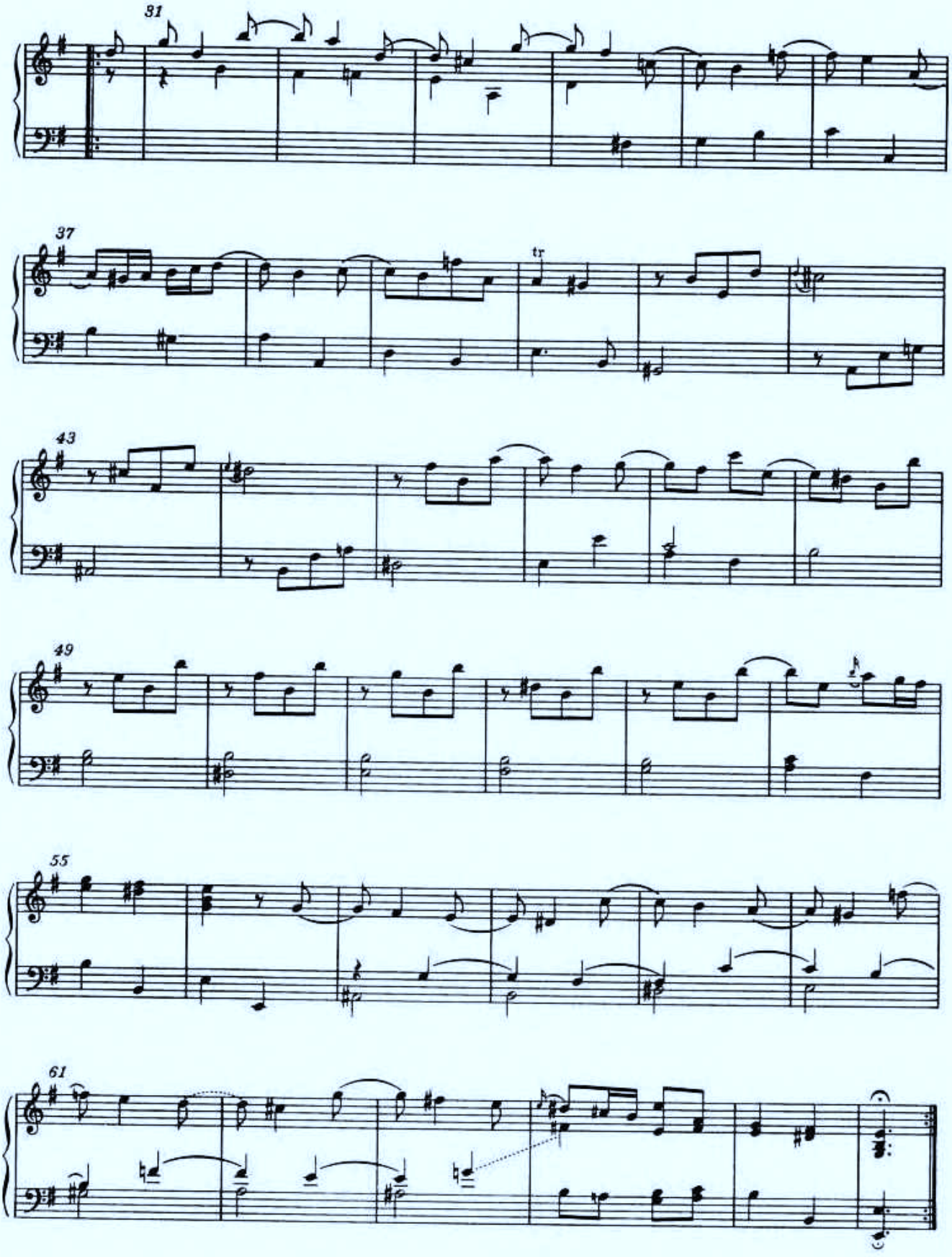


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

45. Allegro in e

del Sgr. Agrell

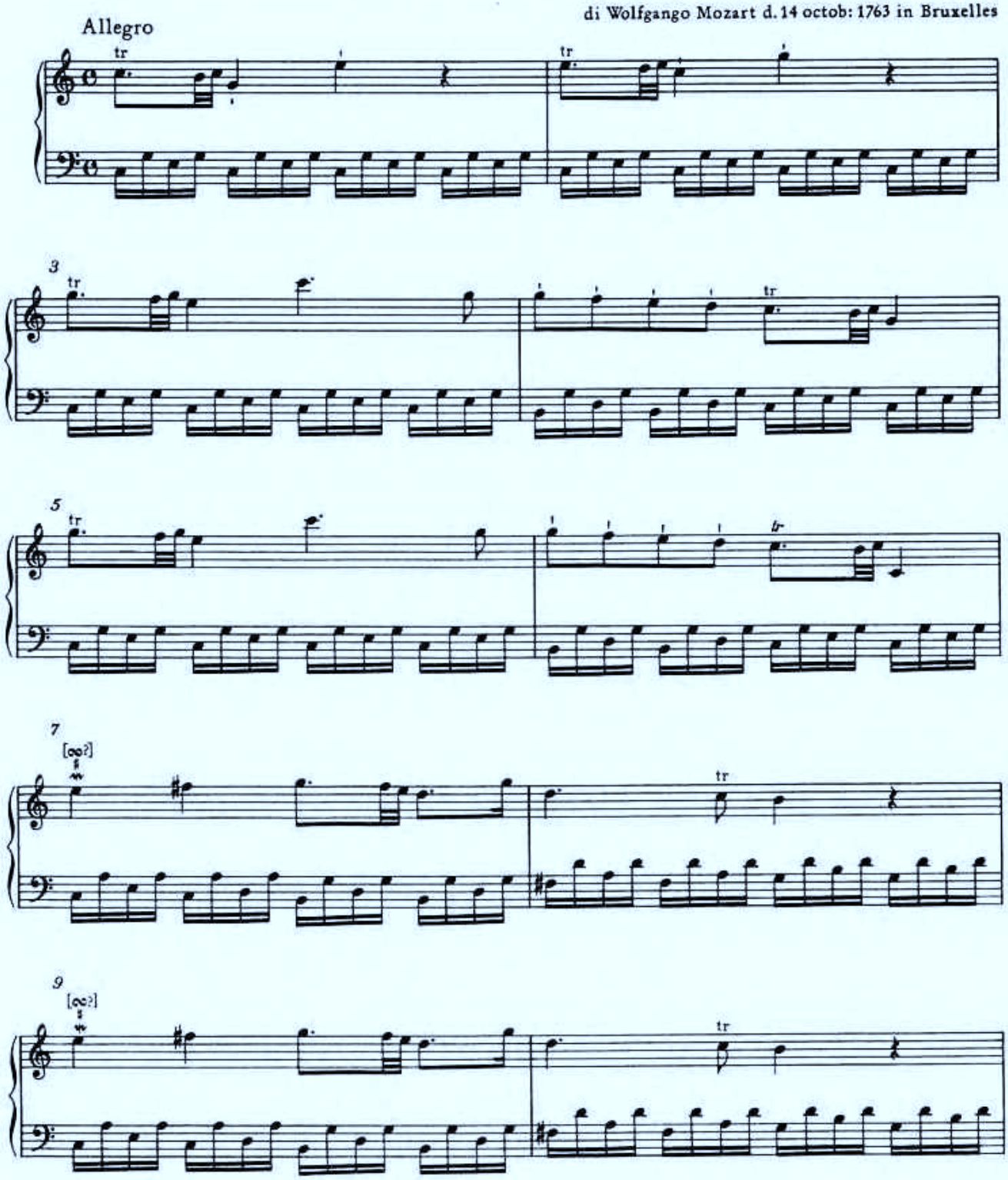



31
37
tr
43
49
55
61

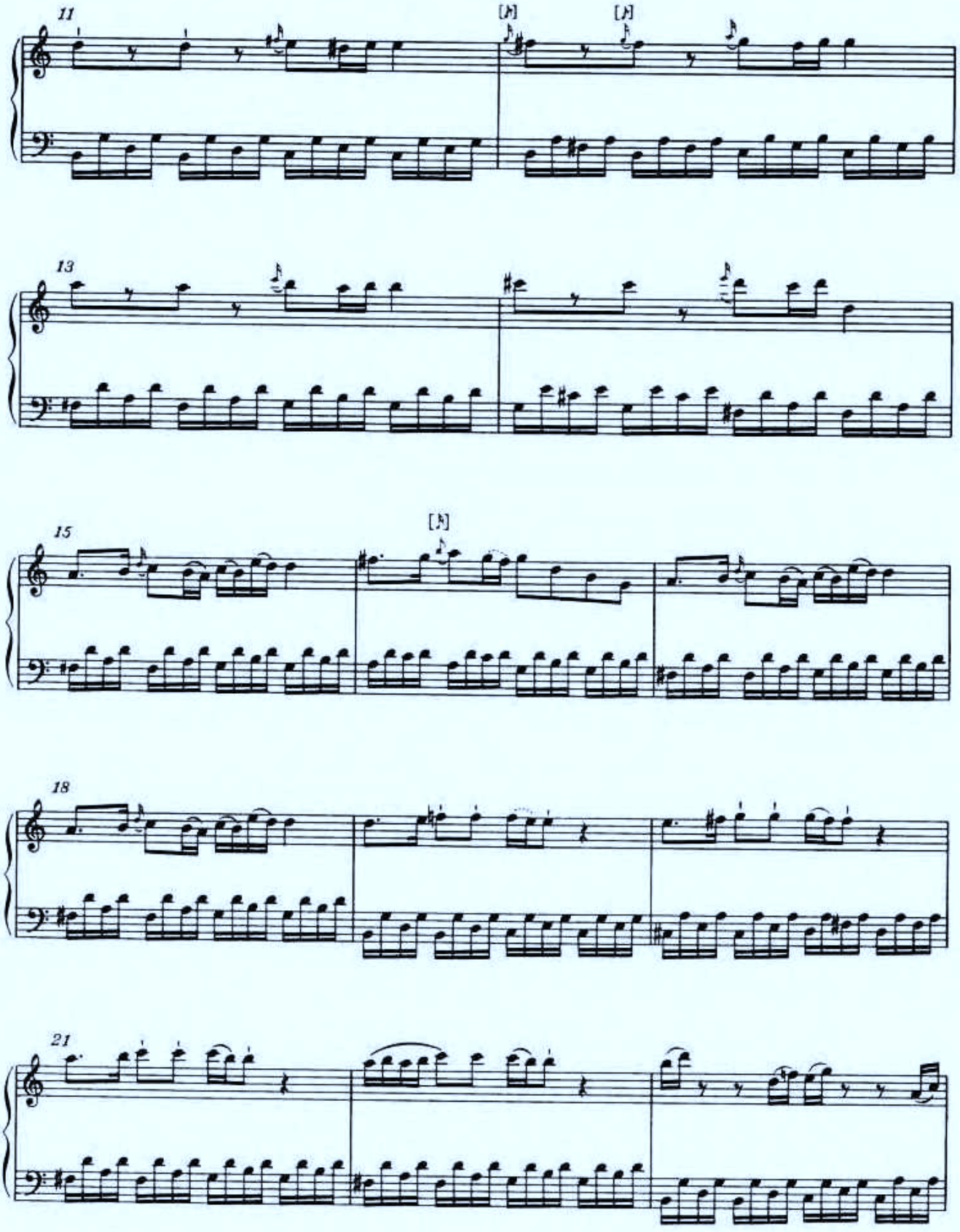
46. Allegro in C

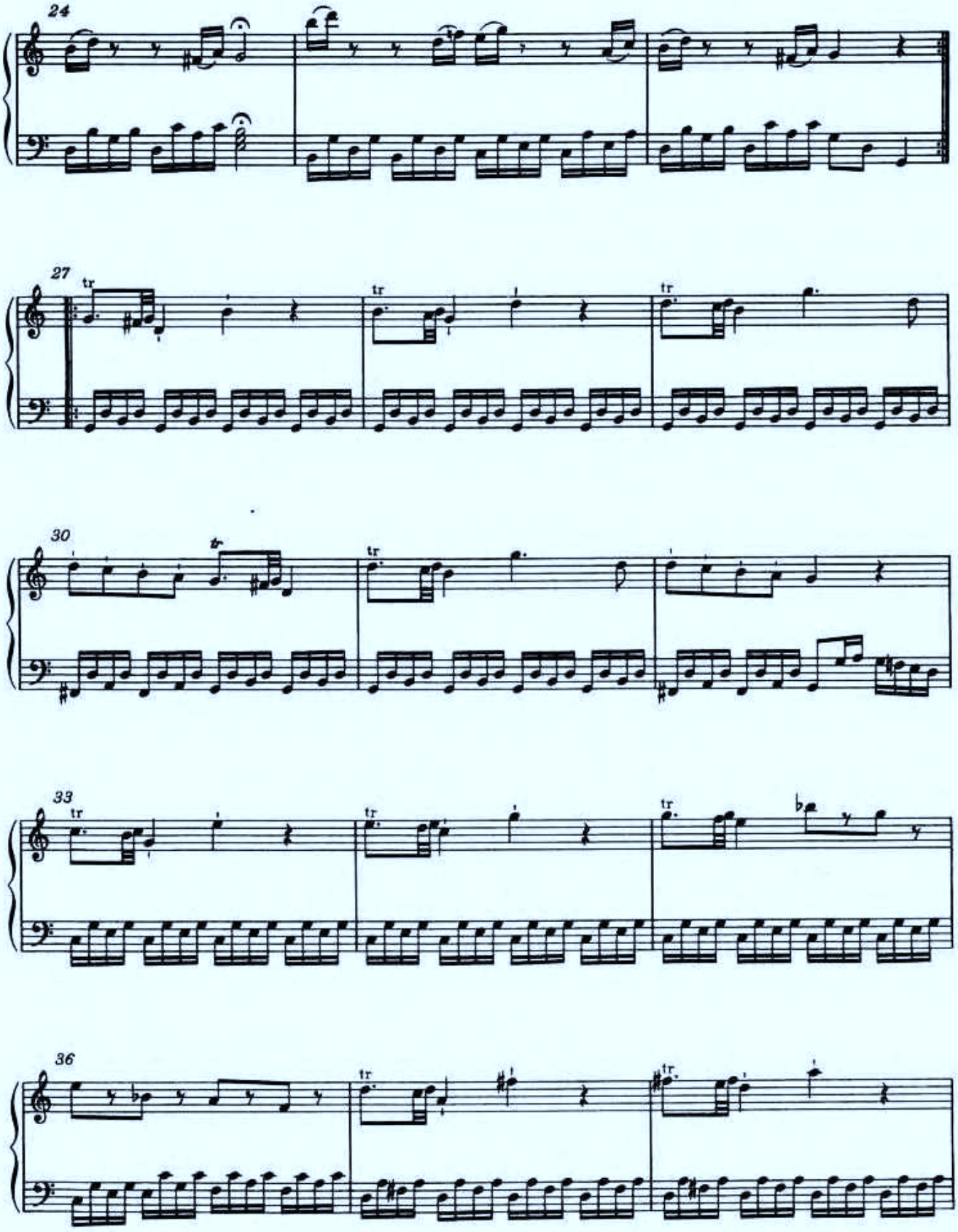
KV 6, 1. Satz (Klavierfassung)*)

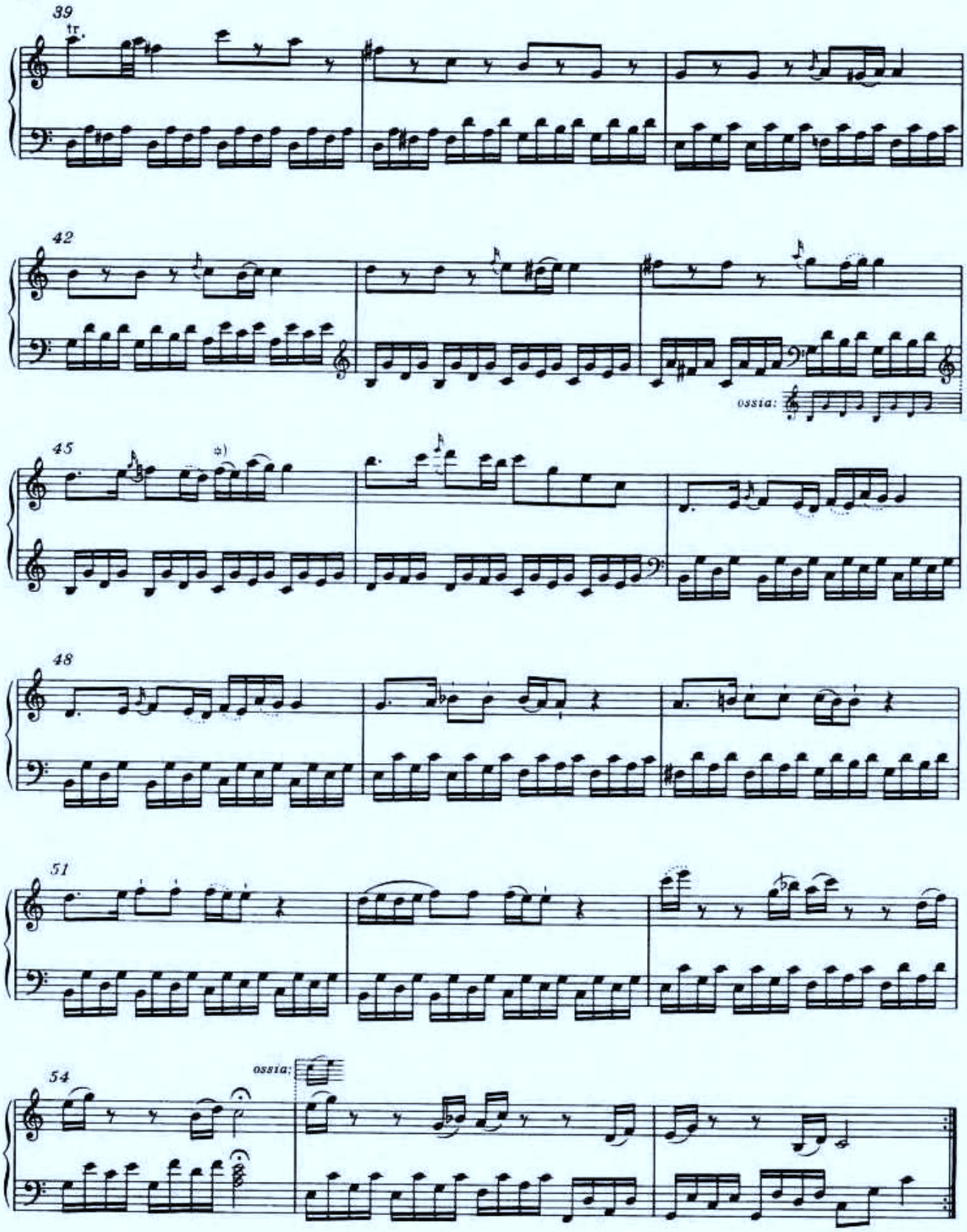
di Wolfgango Mozart d. 14 octob: 1763 in Bruxelles



*)Handschrift Leopold Mozarts. – Die endgültige Fassung (für Klavier und Violine) ist in NMA VIII/23/1 abgedruckt (S. 2).


11
13
15
18
21

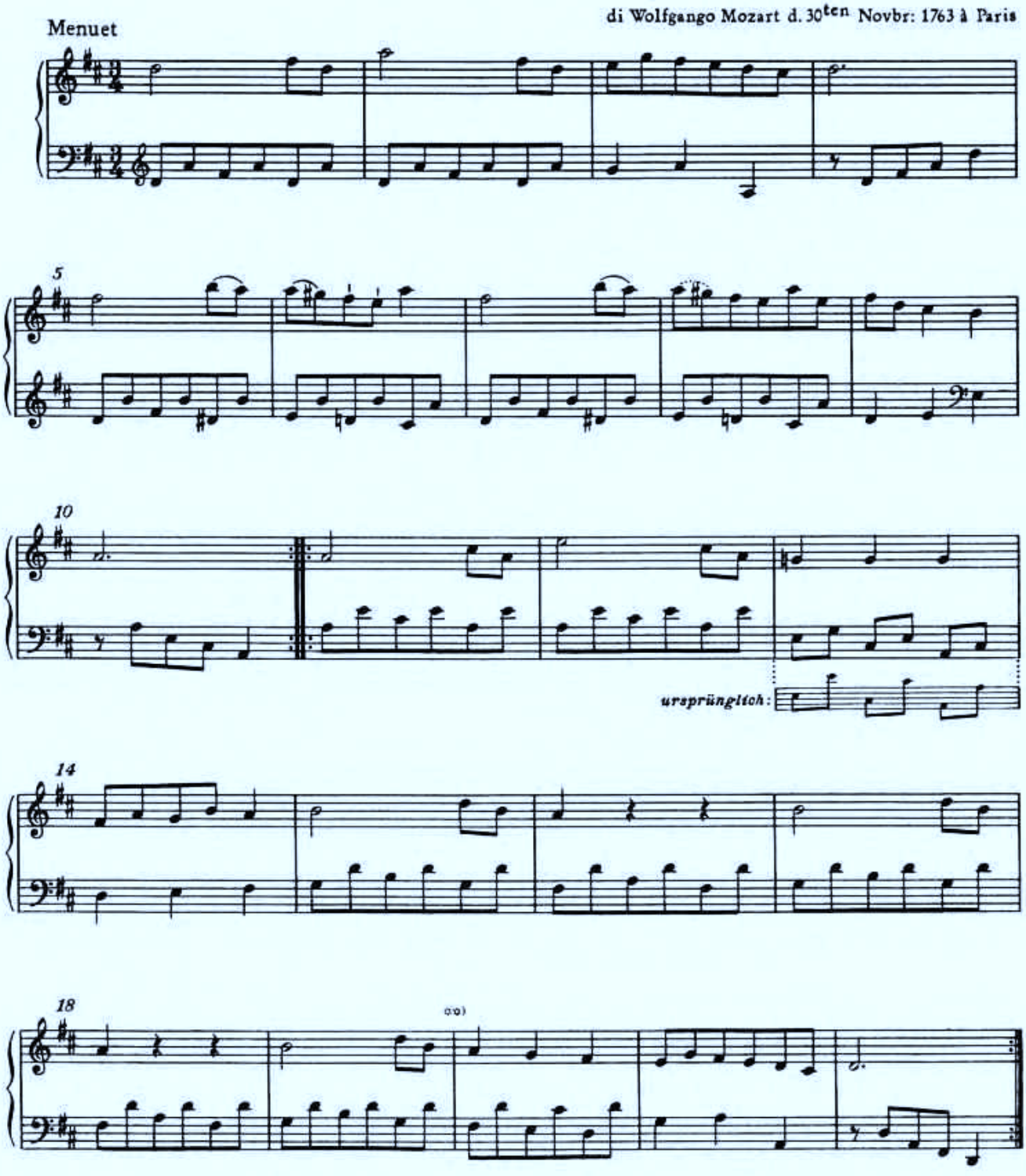

24
27
tr
30
33
36



*) T. 45, 2. Hälfte: Zu einer Streichung im Original vgl. Krit. Bericht.

47. Menuett in D

KV 7, Menuet I (Klavierfassung) *)

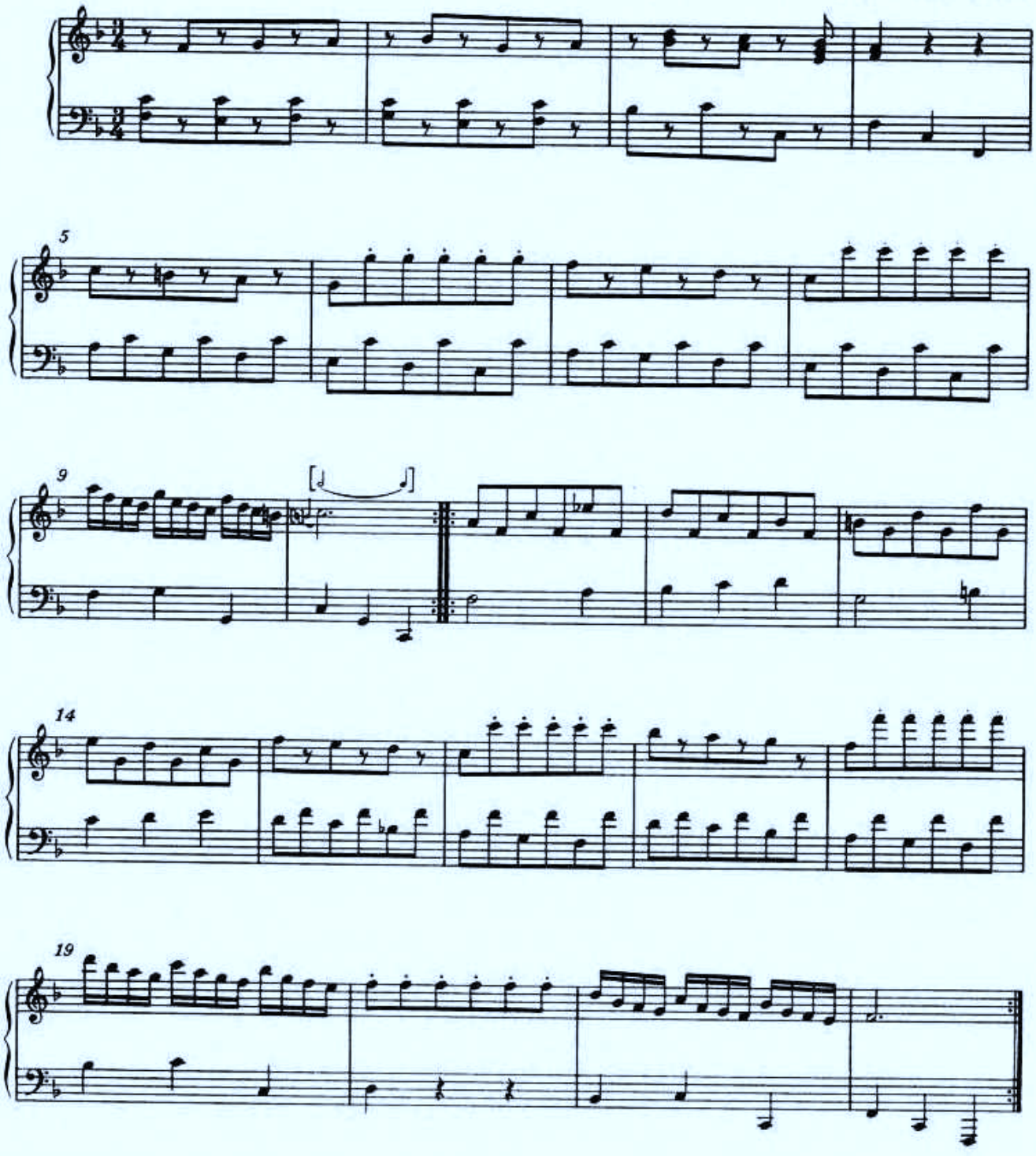


*)Handschrift Leopold Mozarts. – Die endgültige Fassung (für Klavier und Violine) ist in NMA VIII/23/1 abgedruckt (S. 19).
**)Zu einem im Original nach T. 19 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.

48. Menuett in F

KV 6, Menuet II (Klavierfassung) *)

di Wolfgango Mozart d. 16ten Julÿ 1762 [in Salzburg]

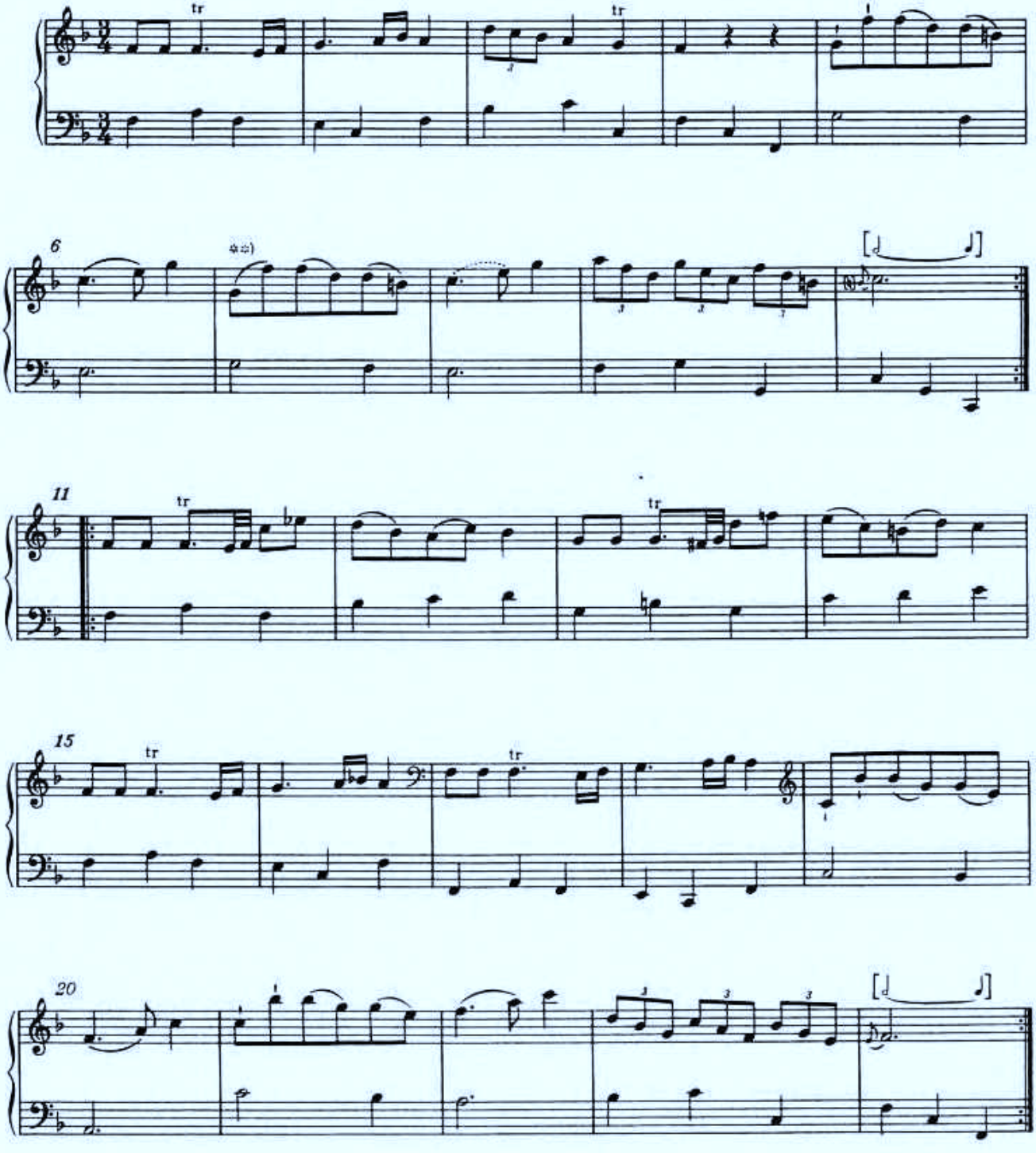


*) Handschrift Leopold Mozarts (vgl. dazu Anhang S. 171 f.: Menuett – Trio aus der Serenata in D von Leopold Mozart). – Die endgültige Fassung (für Klavier und Violine) ist in NMA VIII/23/1 abgedruckt (S. 8).

49. Menuett in F

KV 4*)

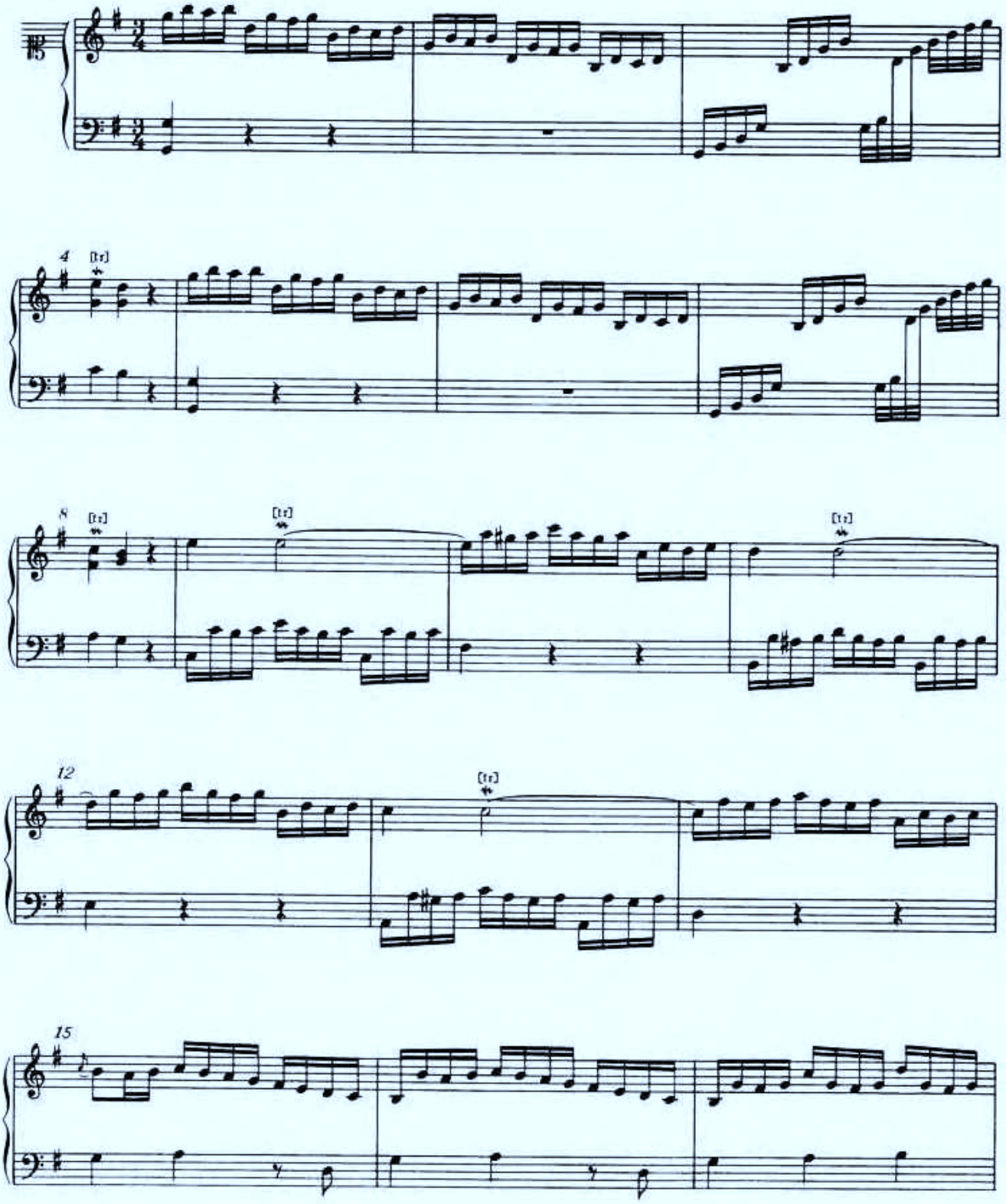
di Wolfgango Mozart d.11ten Maÿ: 1762 [Salzburg]

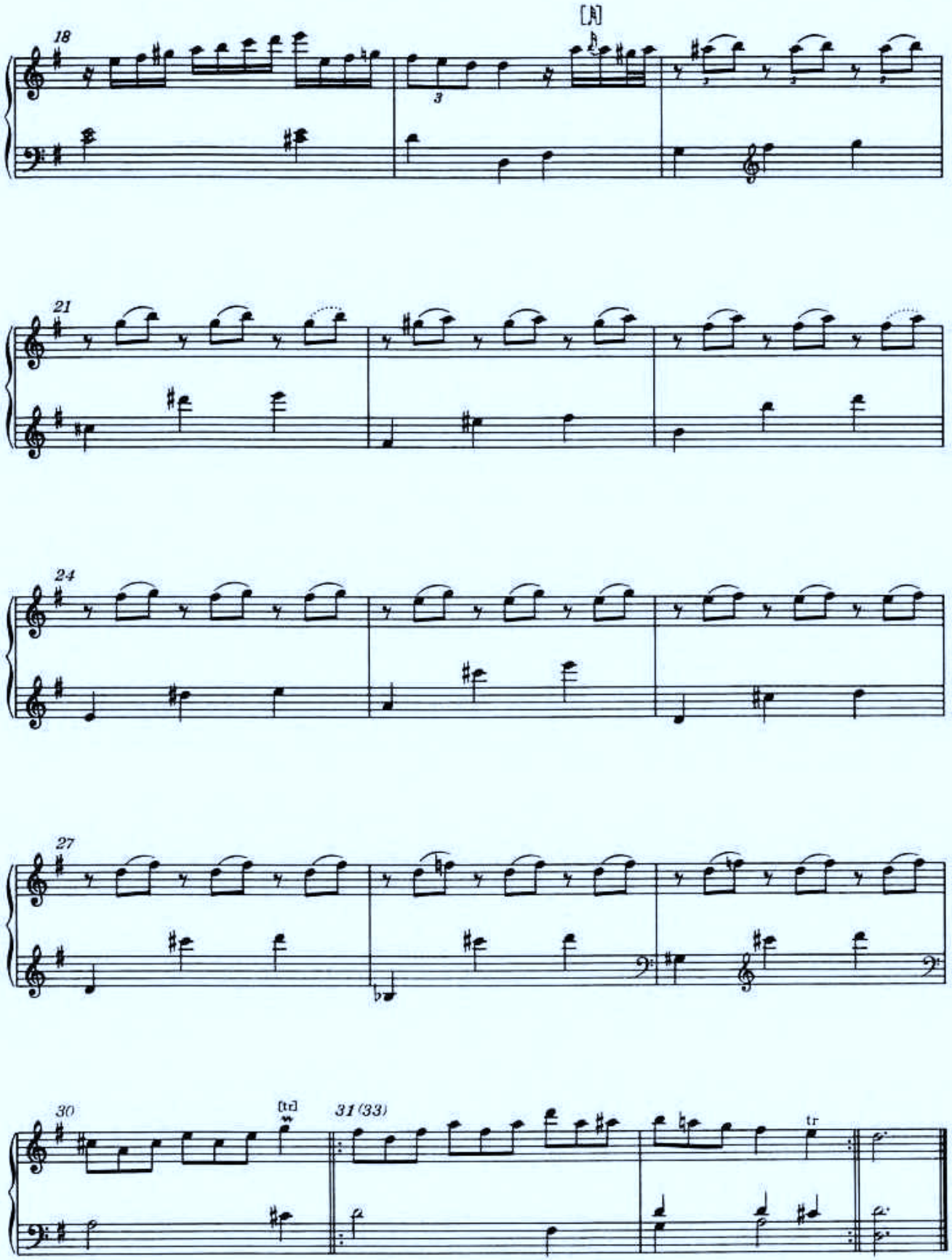


*) Handschrift Leopold Mozarts.

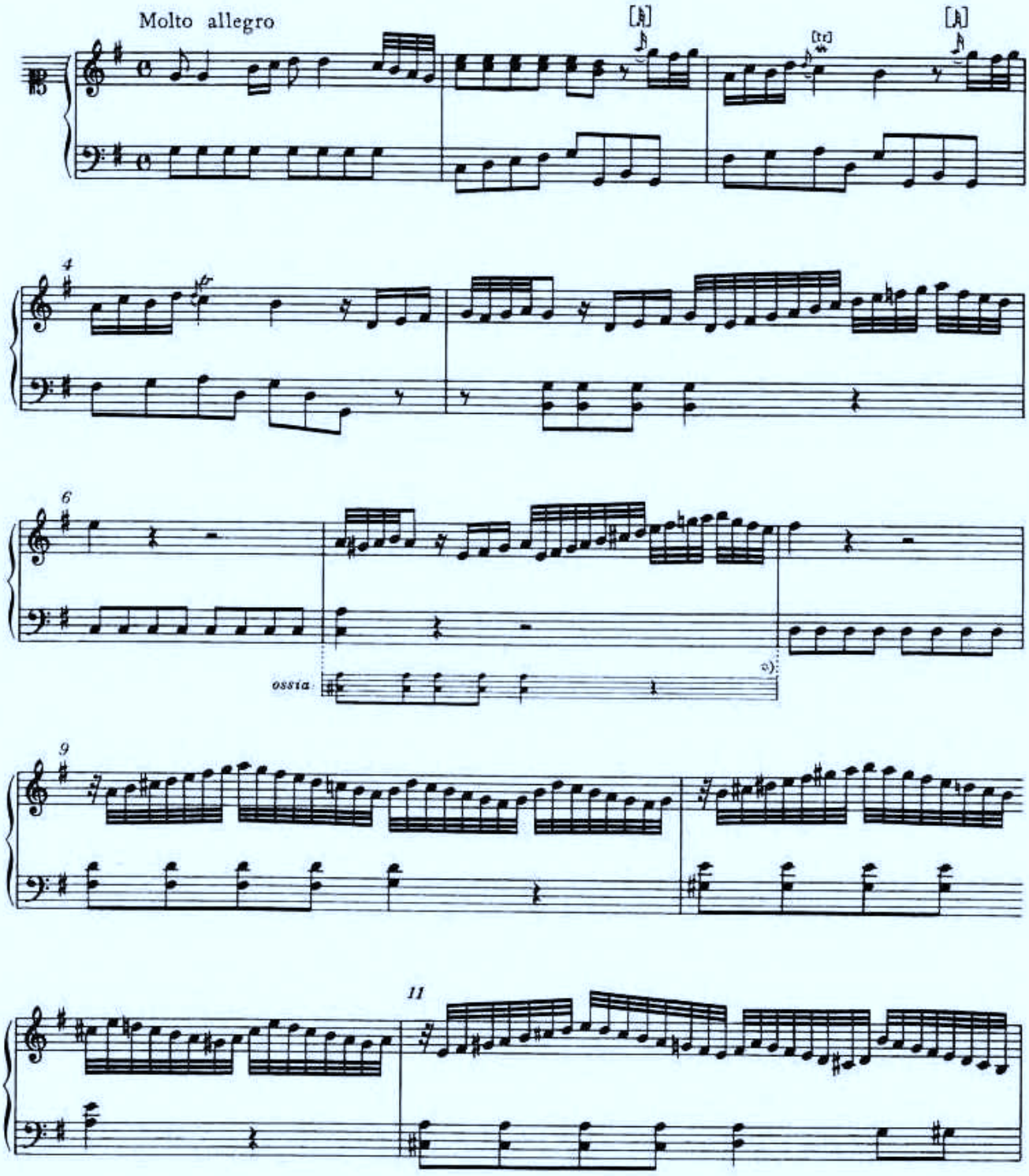
**) T. 7, rechte Hand: Die beiden ersten Noten sind wohl besser staccato zu spielen; vgl. T. 5, 19 und 21.

50. Klavierstück in G (Fragment)



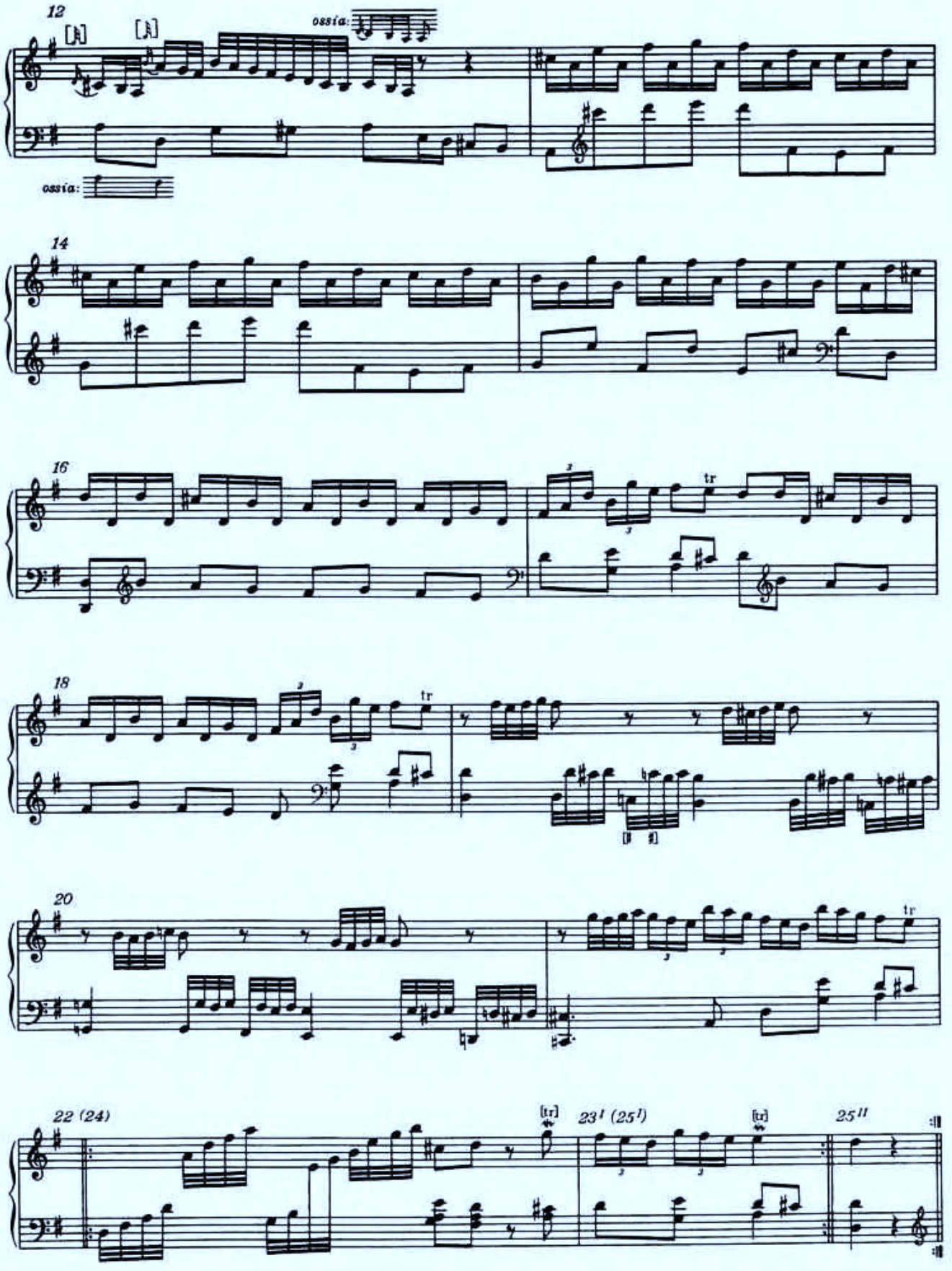

[A]
18
3
21
24
27
30
[tr]
31 (33)
tr

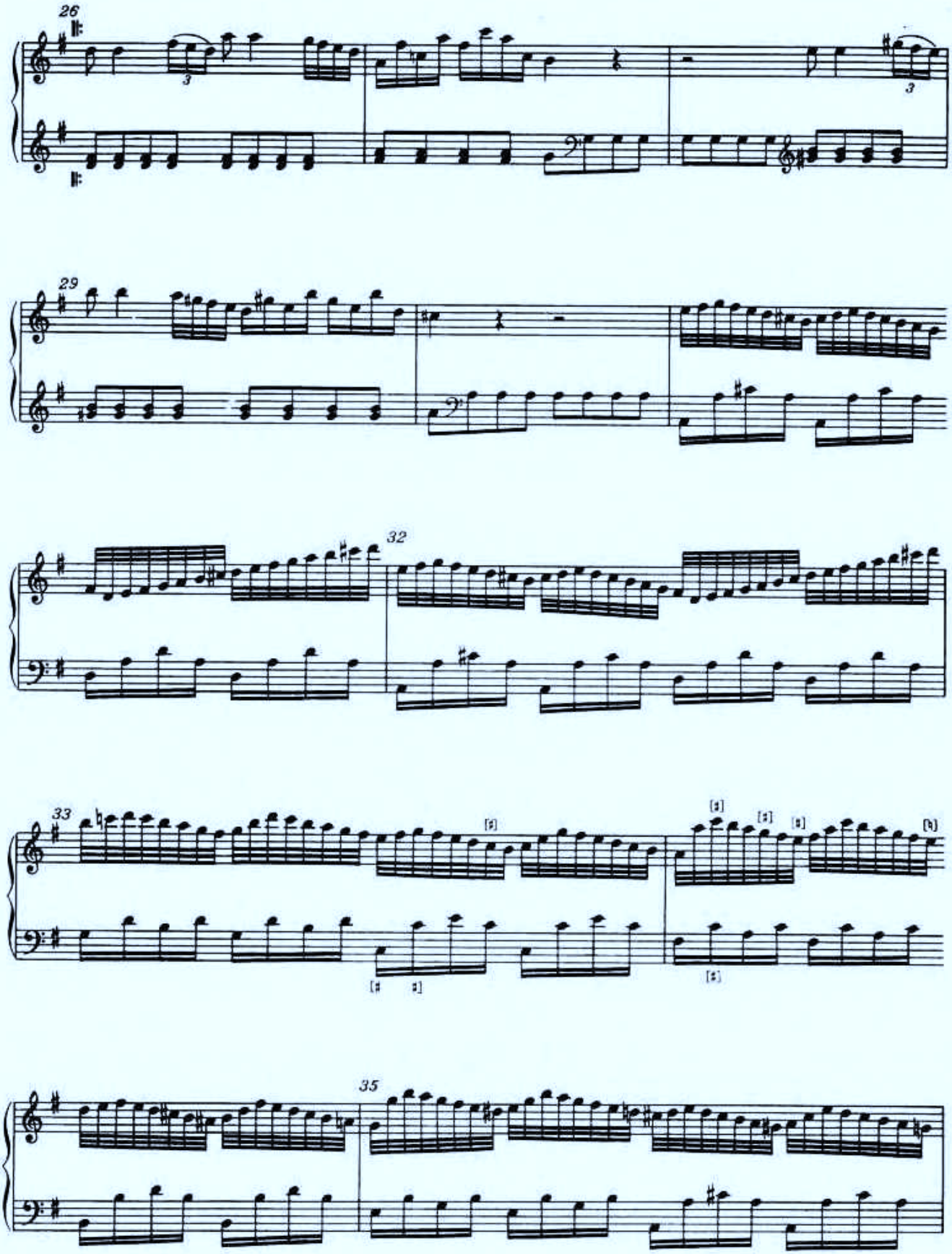
51. Konzertsatz in G

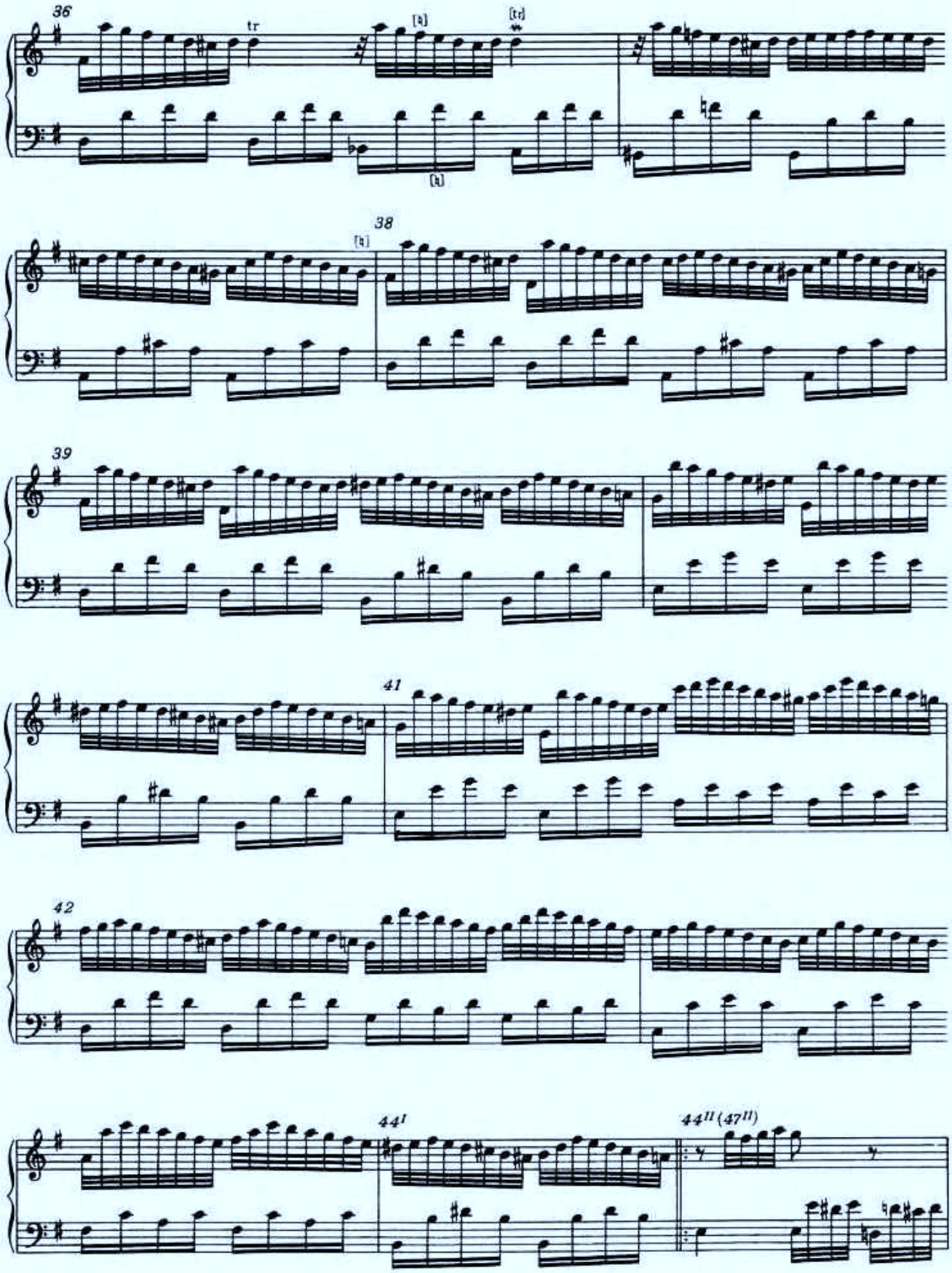


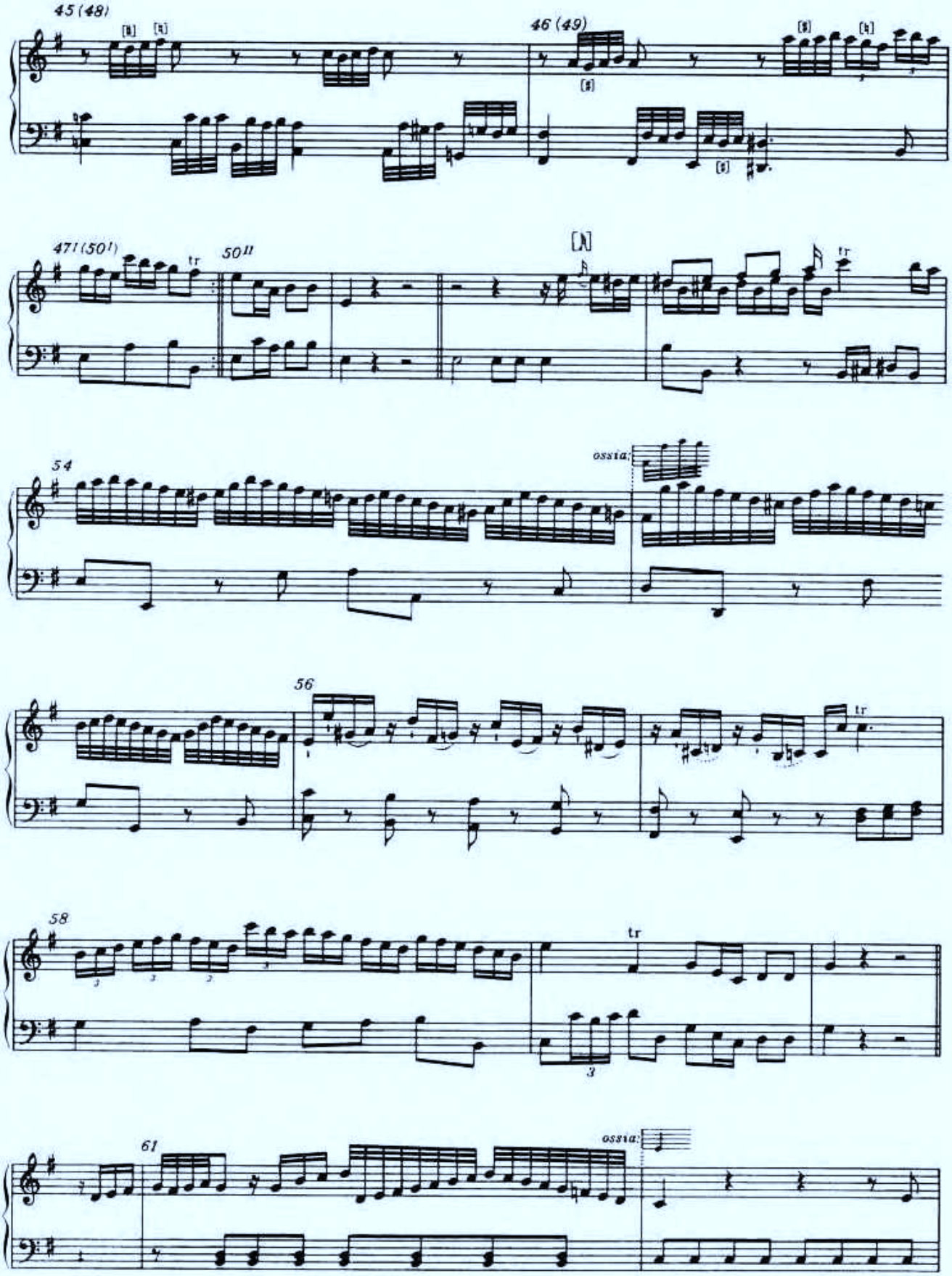
a) T. 7, linke Hand: Die Ossia-Version entspricht einer Bleistiftkorrektur, die im Original von alter Hand vorgenommen worden ist.

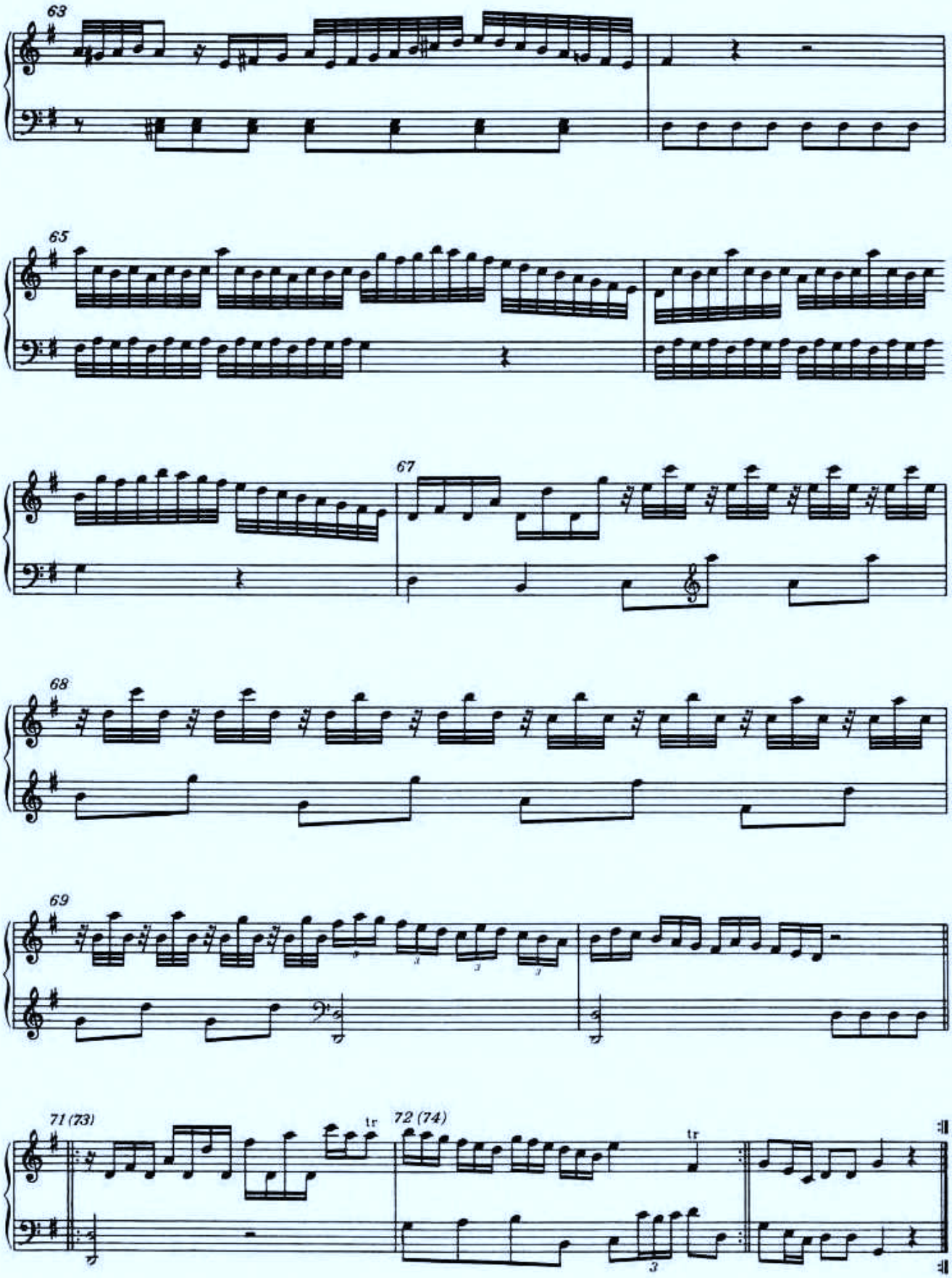
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


12
ossia:
ossia:
14
16
tr
18
tr
20
tr
22 (24)
[tr]
23ᴵ (25ᴵ)
[tr]
25ᴵᴵ

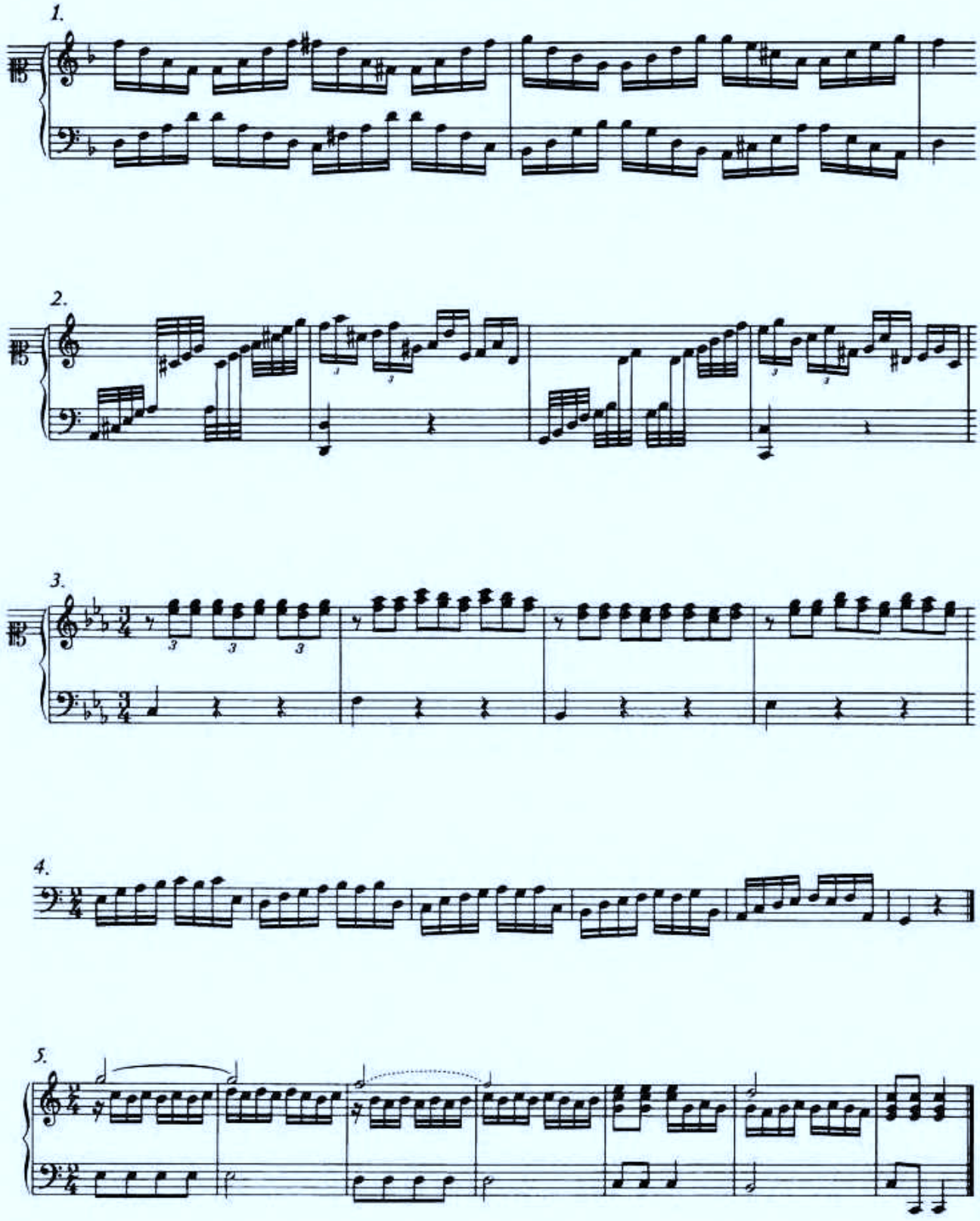

26
3
3
29
32
33
35


36
tr
[tr]
38
39
41
42
44I
44II (47II)


45 (48)
46 (49)
47 I (50 I)
50 II
tr
54
ossia:
56
58
61


63
65
67
68
69
71 (73)
tr
72 (74)
tr

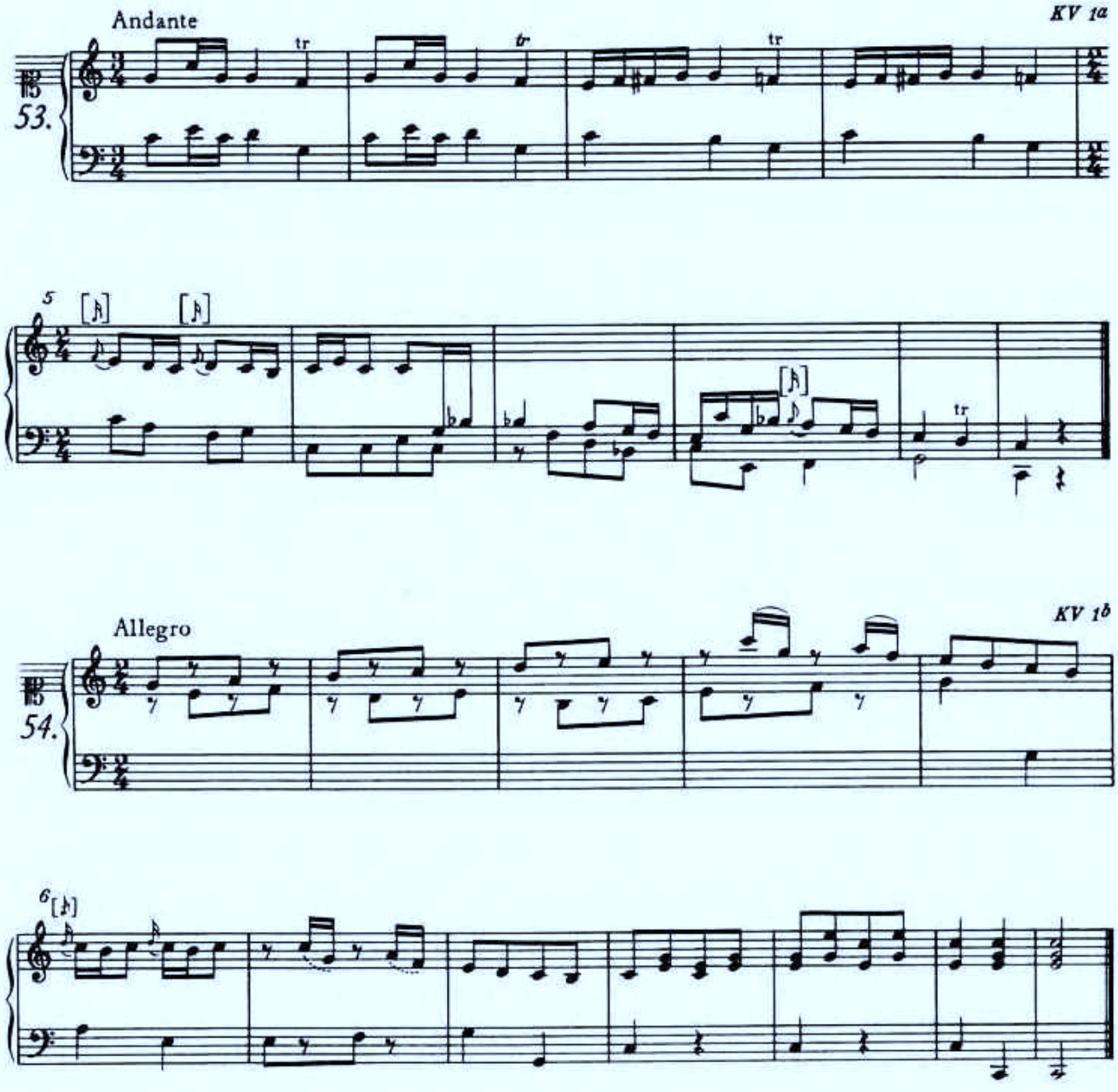
52. Fünf technische Übungen



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Einzelstücke aus dem ursprünglichen Bestand des Notenbuches*)
53.-56.**)

Des Wolfgangerl Compositiones in den
ersten 3 Monaten nach seinem 5ten Jahre.



*) Die Stücke Nr. 53-64 sind separat überliefert, haben jedoch – sicher oder sehr wahrscheinlich – zum Nannerl-Notenbuch gehört, ohne daß sich ihr Ort zweifelsfrei bestimmen ließe. Vgl. dazu Vorwort.
**) Handschrift Leopold Mozarts.

KV 1c

Allegro

55.

Sgr: Wolfgango Mozart 11ten Decembris 1761

a)

6

KV 1d

Menuetto del Sgr. Wolfango Mozart 16:to Decembris 1761

56.

tr

7

3

3

3

3

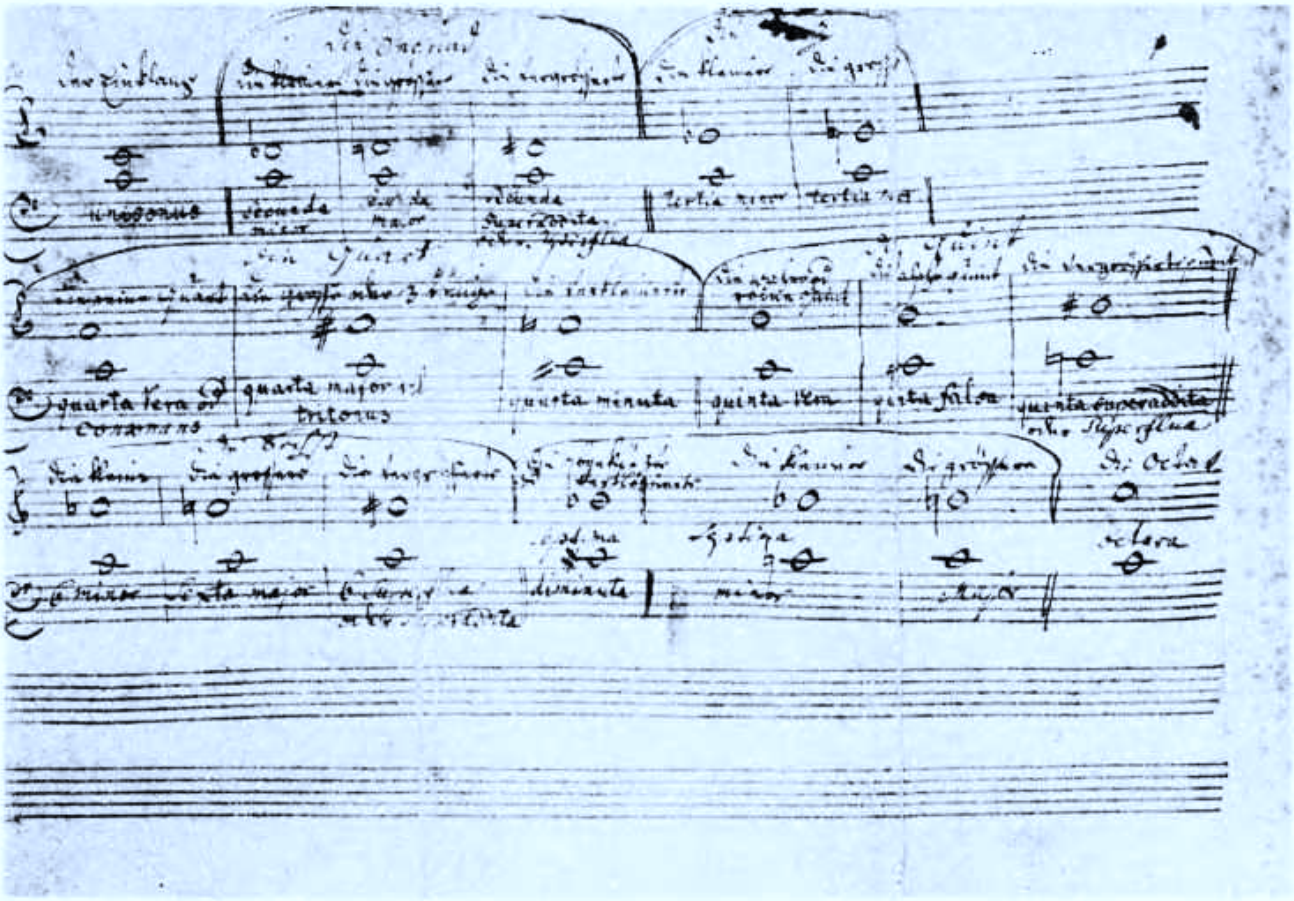
14

3

3

a) Nr. 55, T. 4, linke Hand, 3. Achtel: Im Original irrtümlich E statt F.

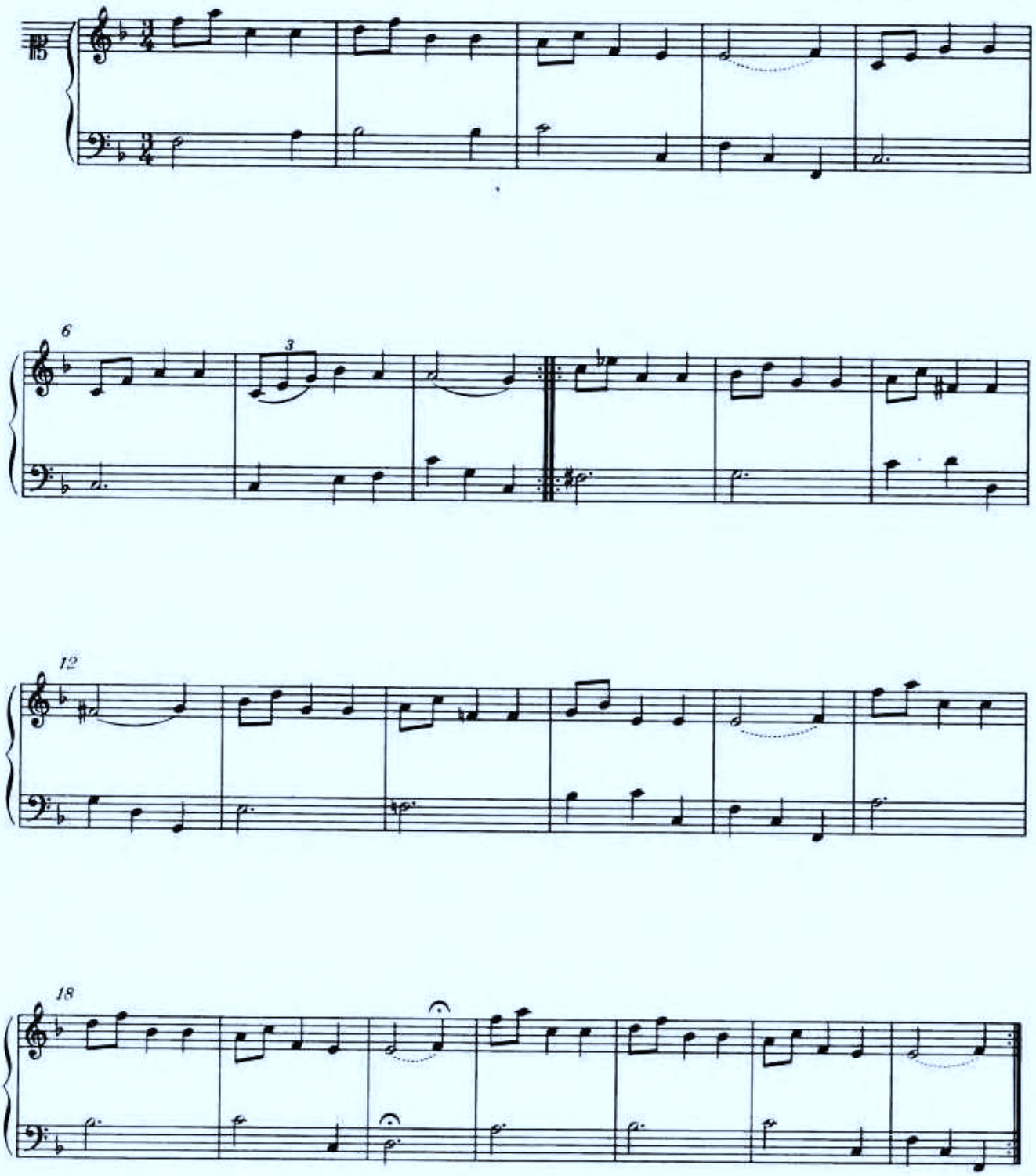
57. Intervalltabelle



58. Menuett in F

KV 2

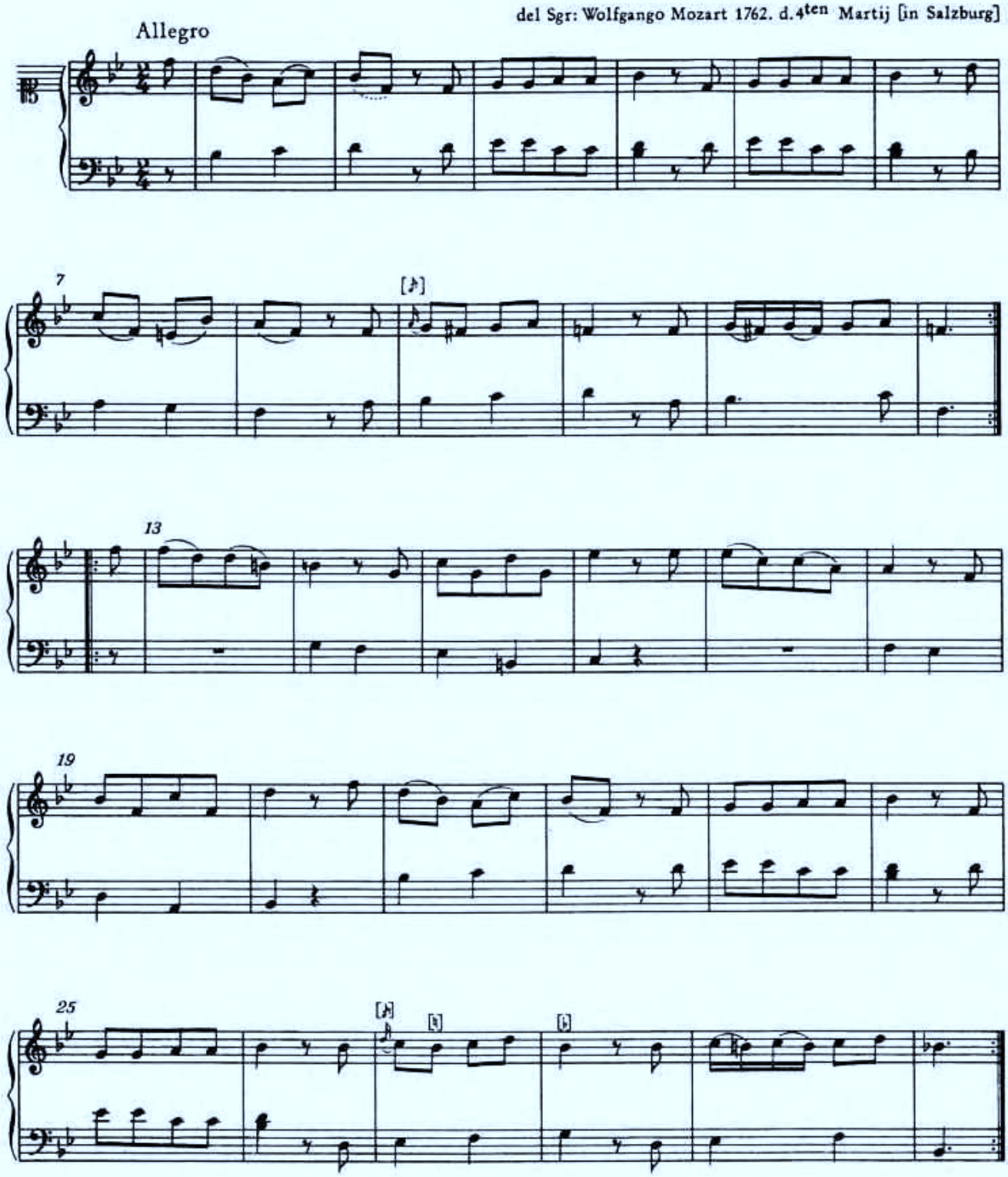
Datiert [Salzburg], Januar 1762



59. Allegro in B

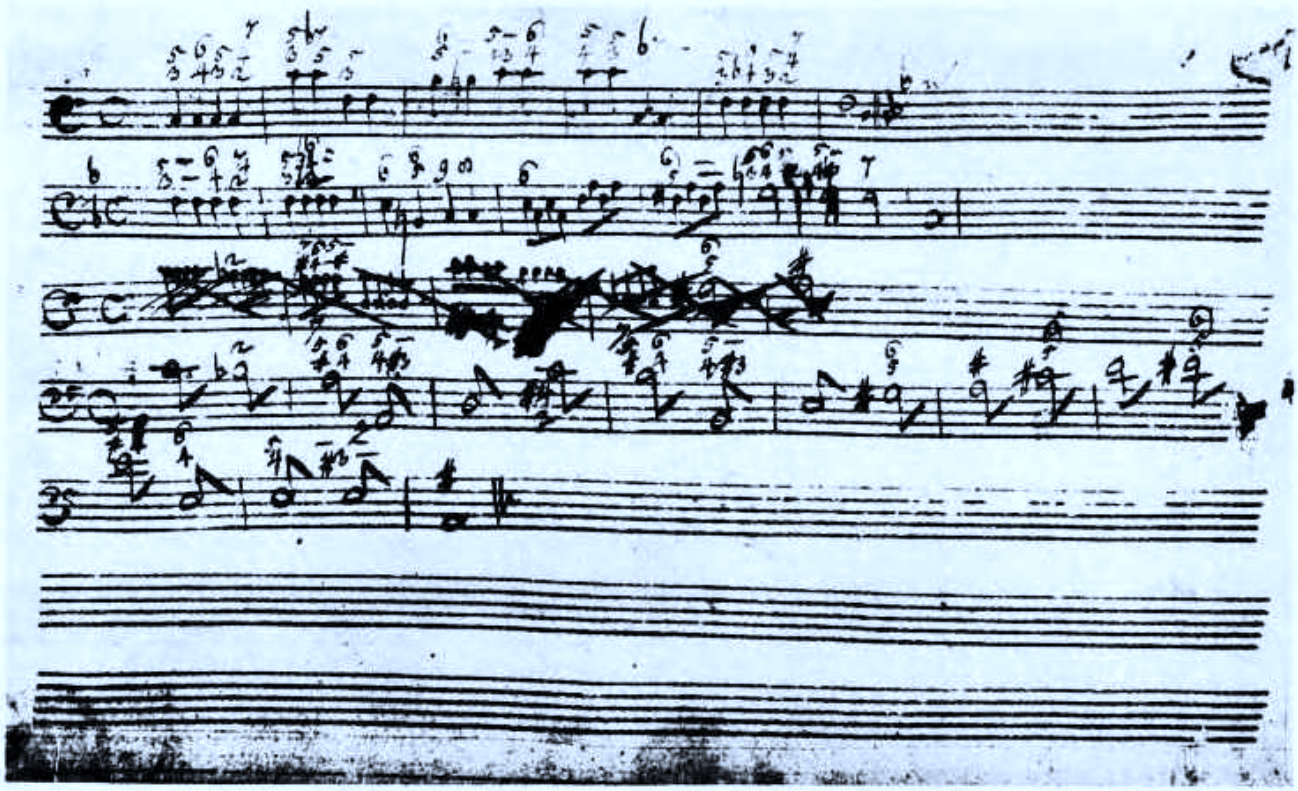
KV 3*)

del Sgr: Wolfgango Mozart 1762. d.4ten Martij [in Salzburg]



*) Handschrift Leopold Mozarts.

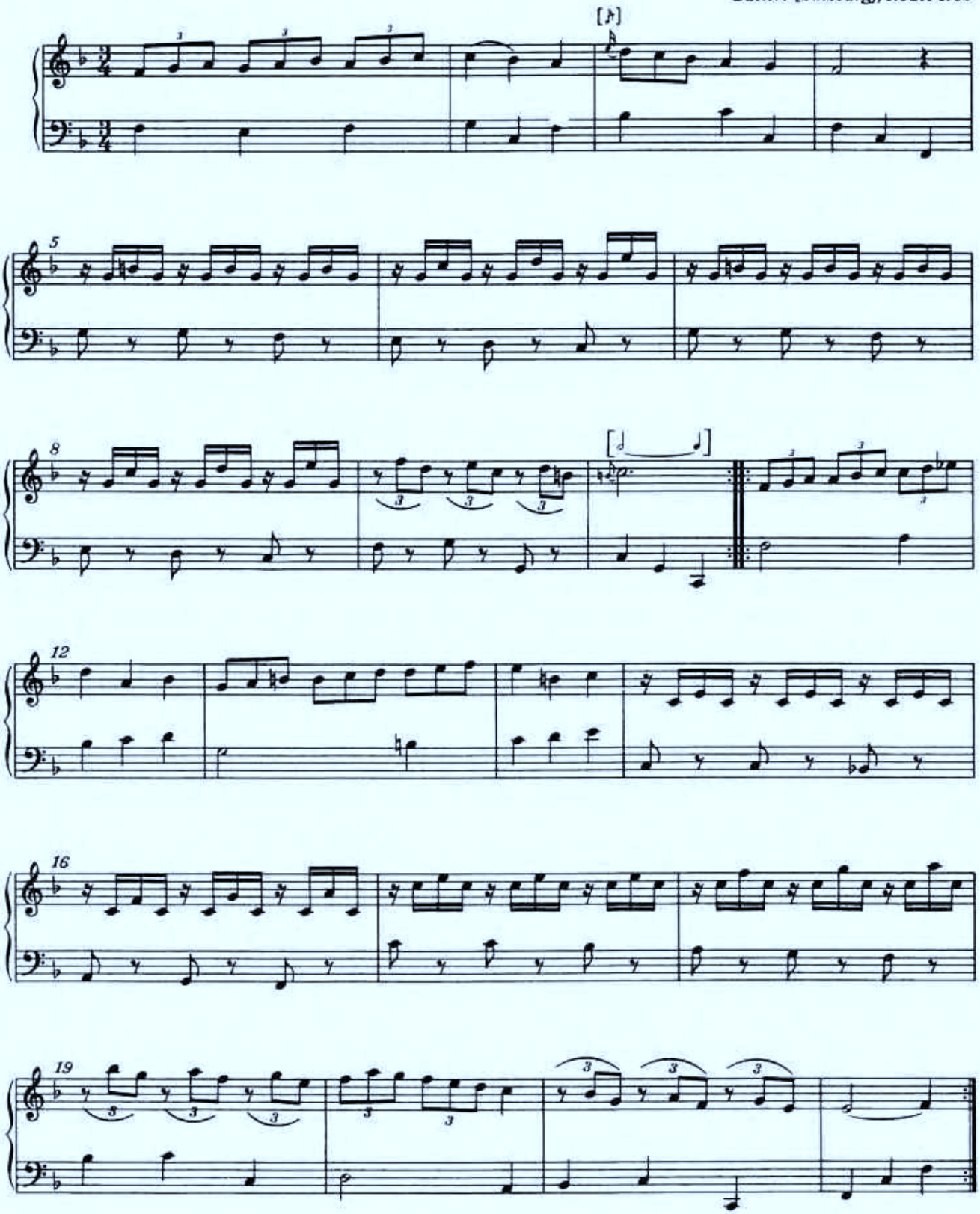
60. Drei modulierende Generalbaßübungen



61. Menuett in F

KV 5

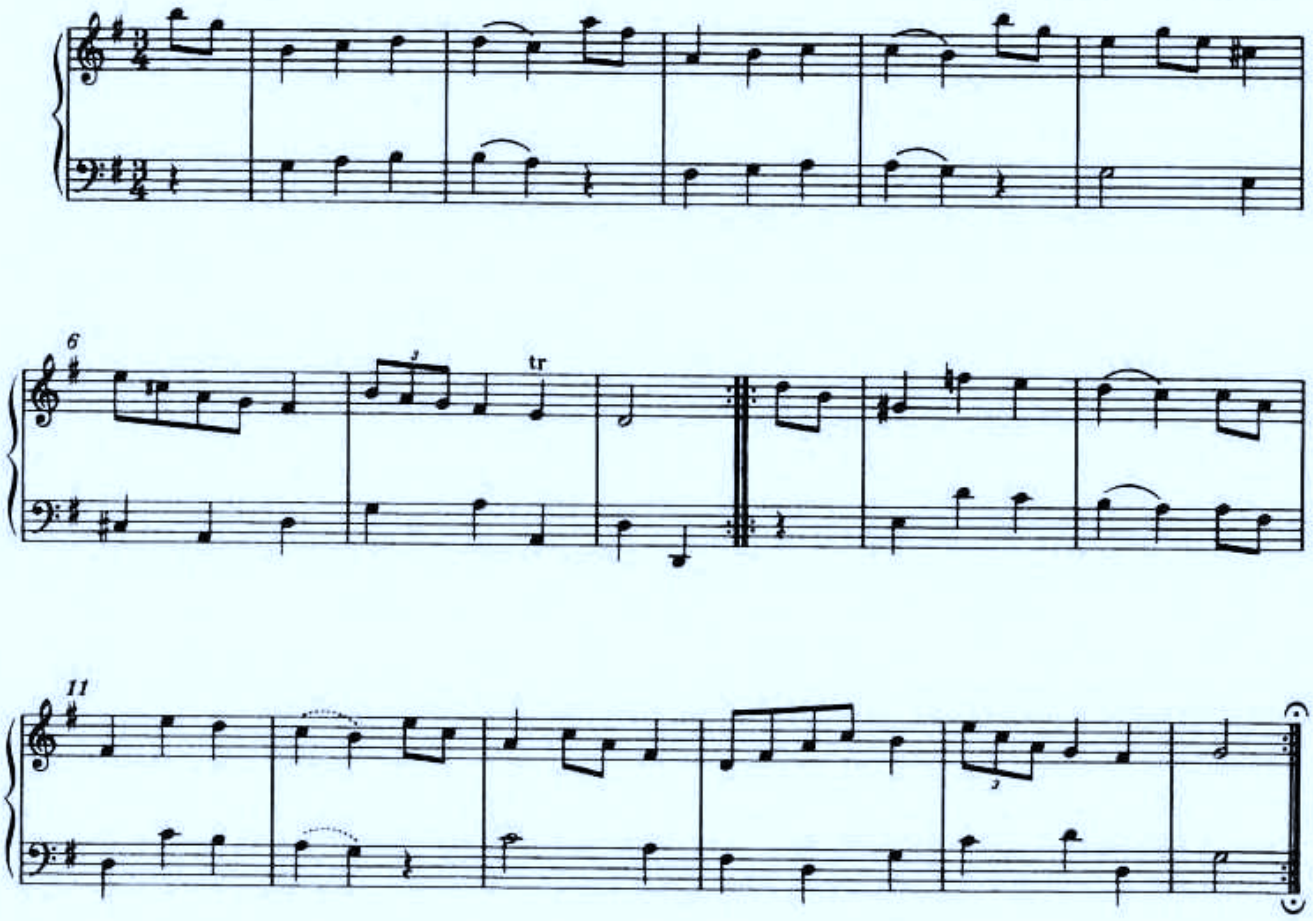
Datiert [Salzburg], 5. Juli 1762



62. Menuett in G

KV 1 (KV^6: 1^e)

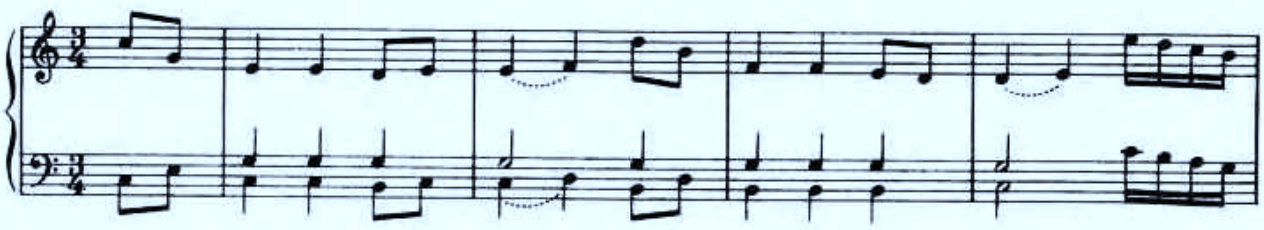
Entstanden wahrscheinlich 1764[o)]



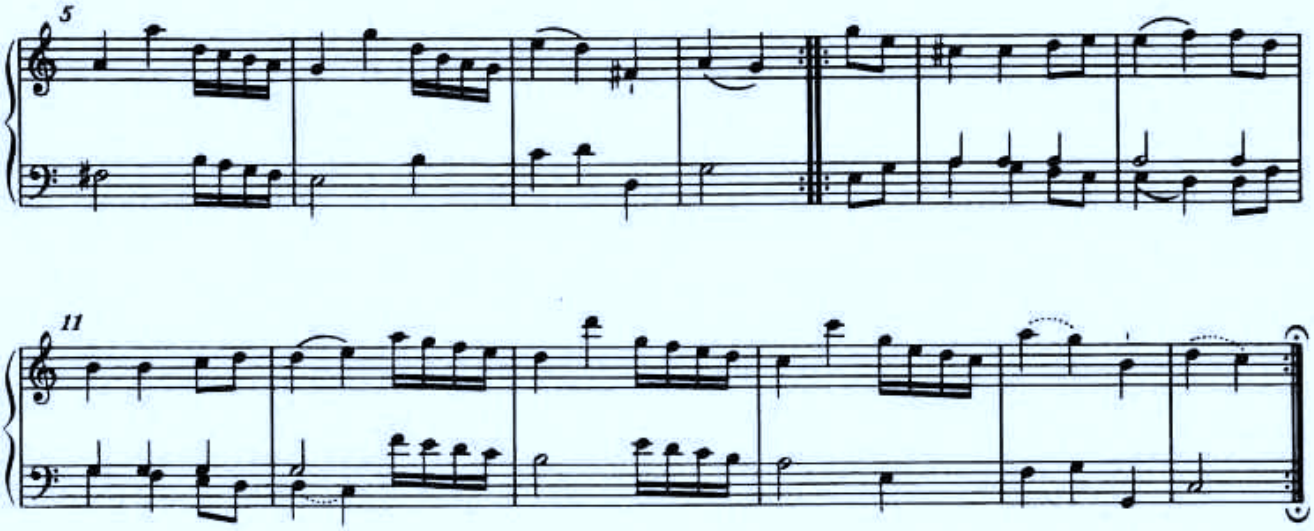
63. Menuett in C

KV 1, Trio (KV^6: 1^f)

Entstanden wahrscheinlich 1764[o)]



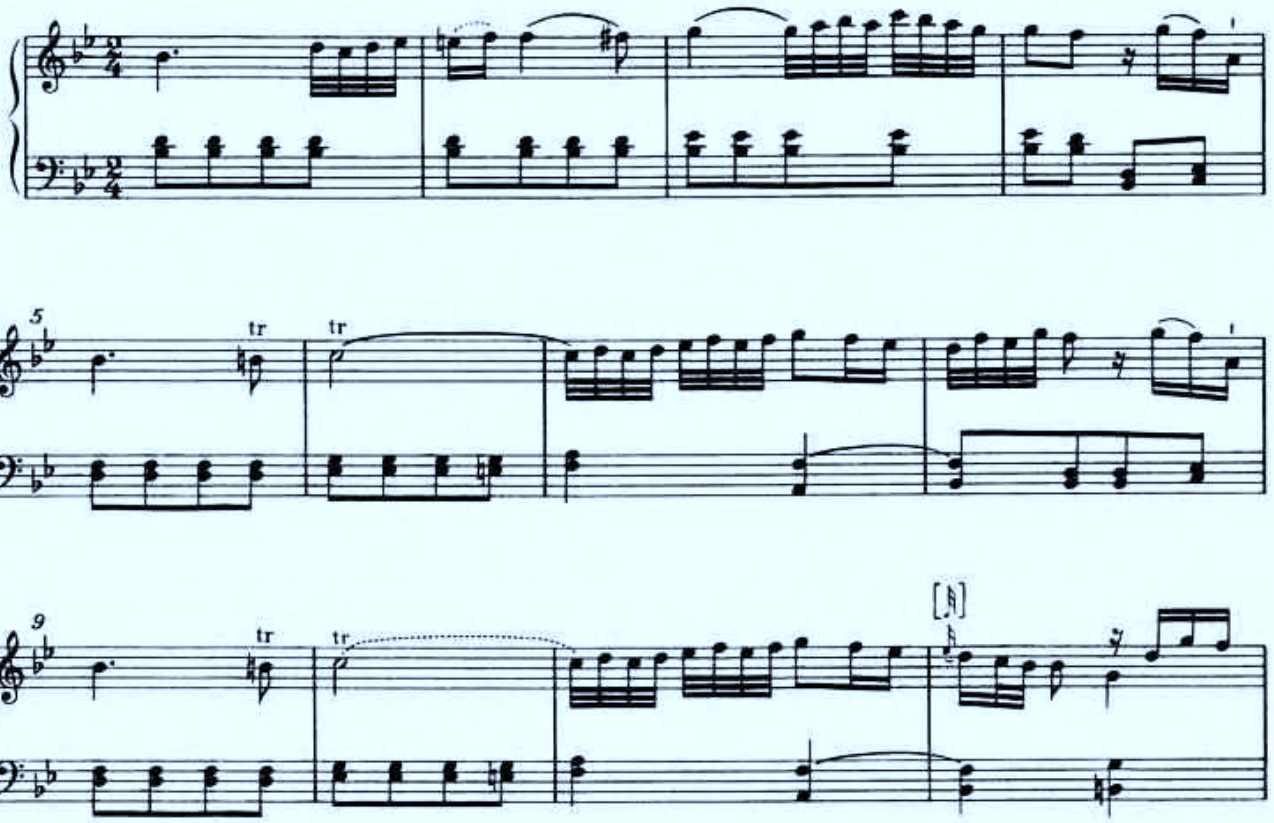
[o)] Zur Datierung vgl. Vorwort.



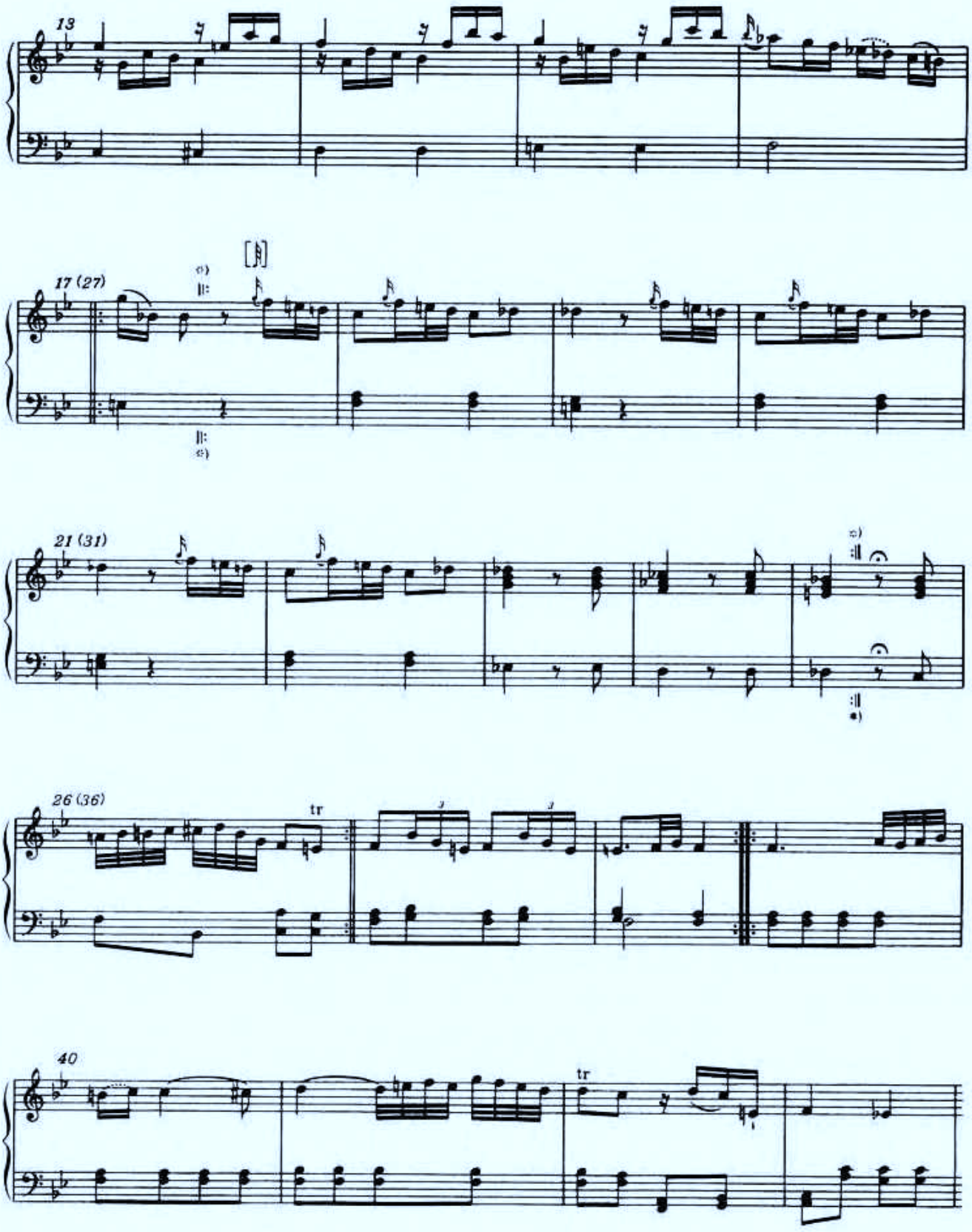
64. Klavierstück in B (Fragment)

KV 9b (5b)

Entstanden wahrscheinlich 1764)*



*) Zur Datierung vgl. Vorwort.

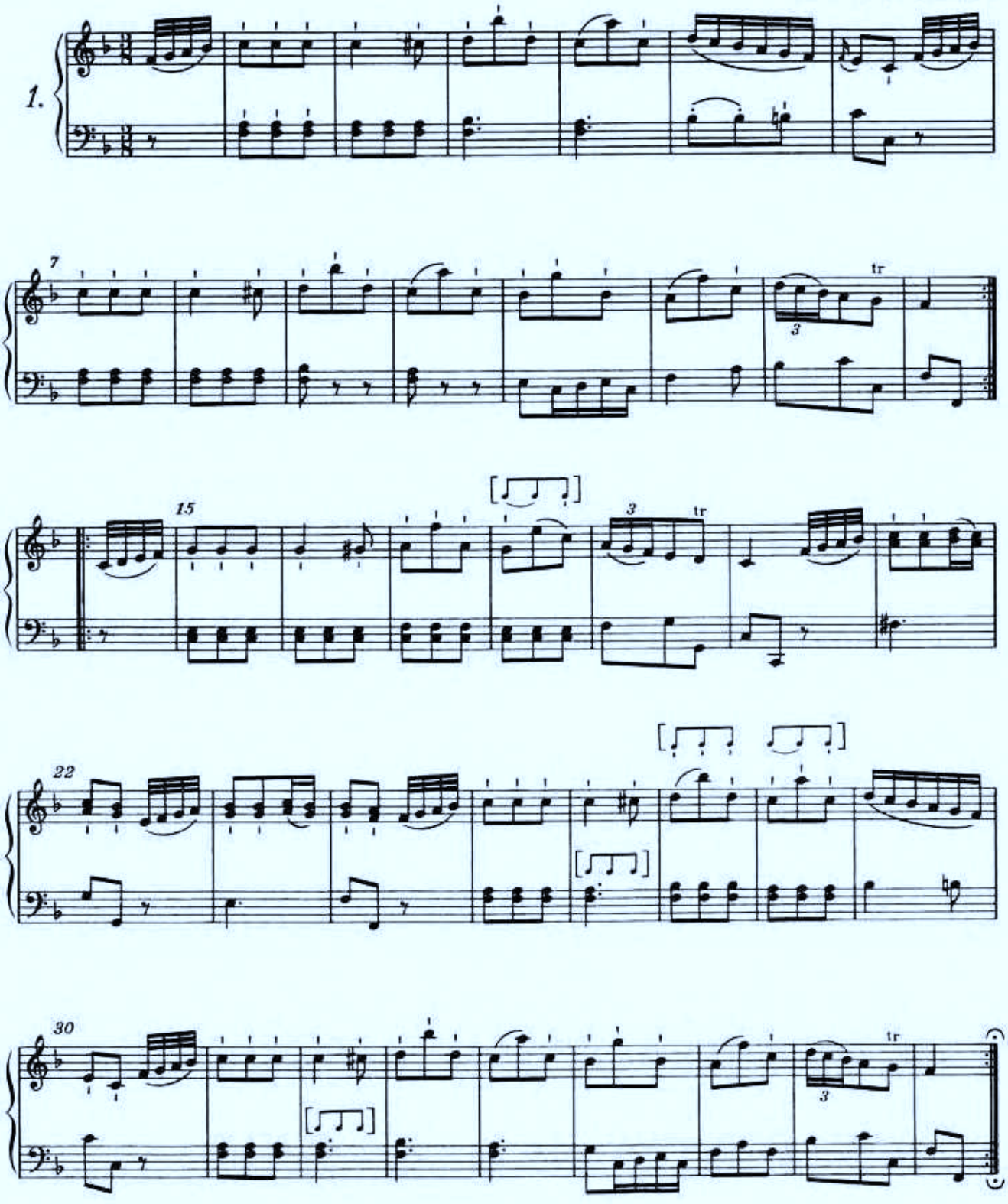


*) T. 17 und 25: Die hier angedeutete Repetition ist im Original anscheinend gestrichen.

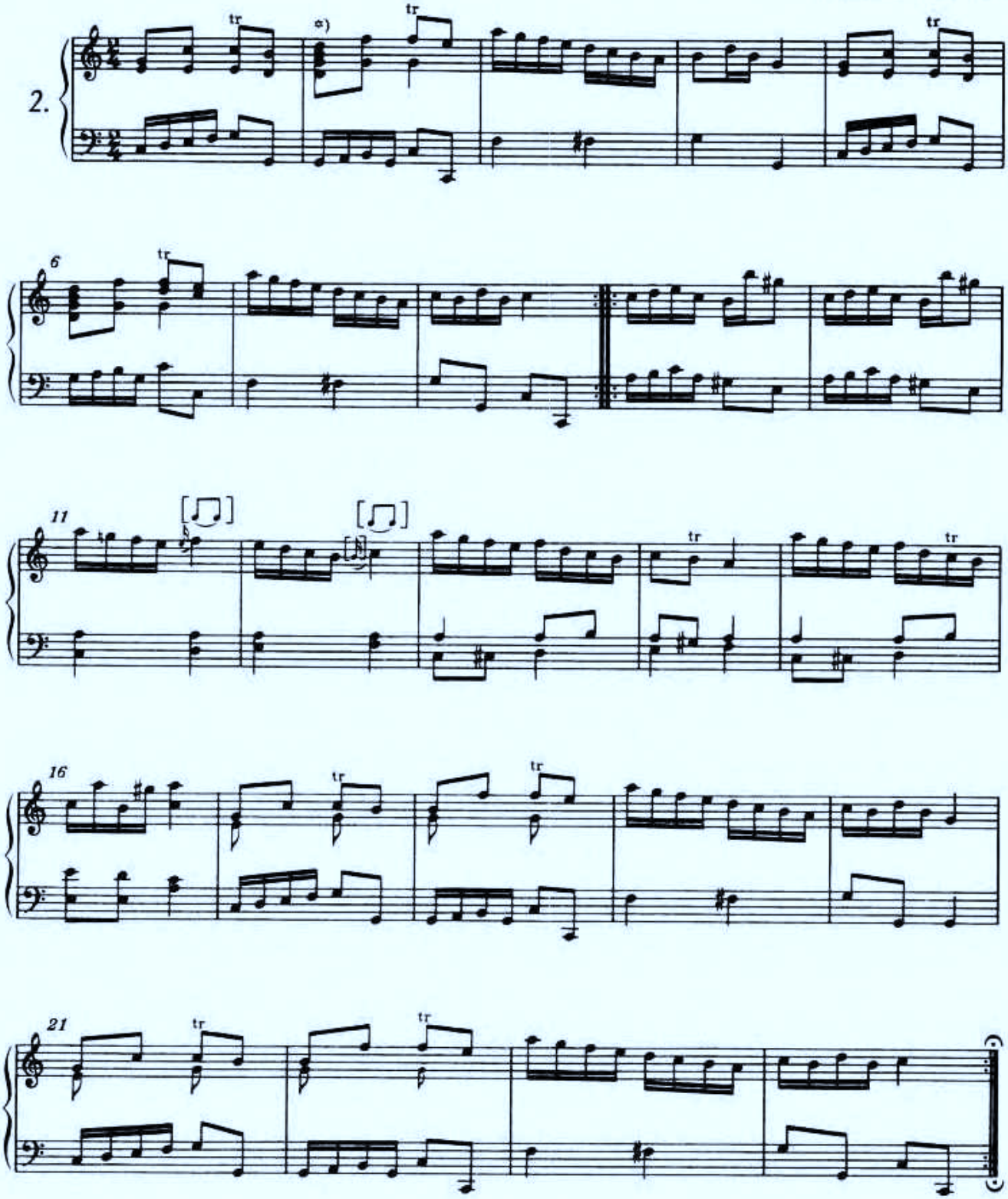
II. Londoner Skizzenbuch
1764

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

KV Anh. 109b Nr. 1 (15a)

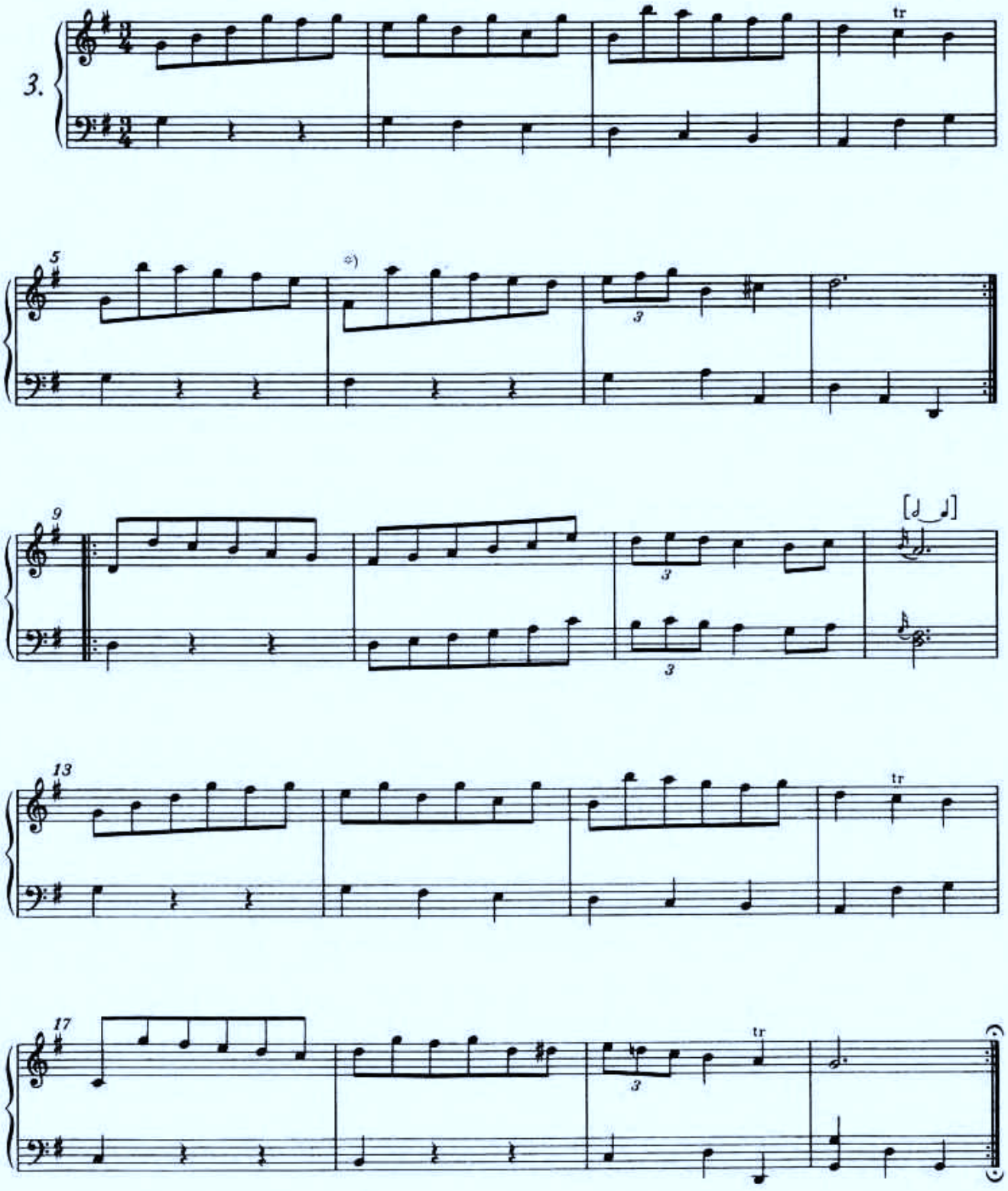


© 1982 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



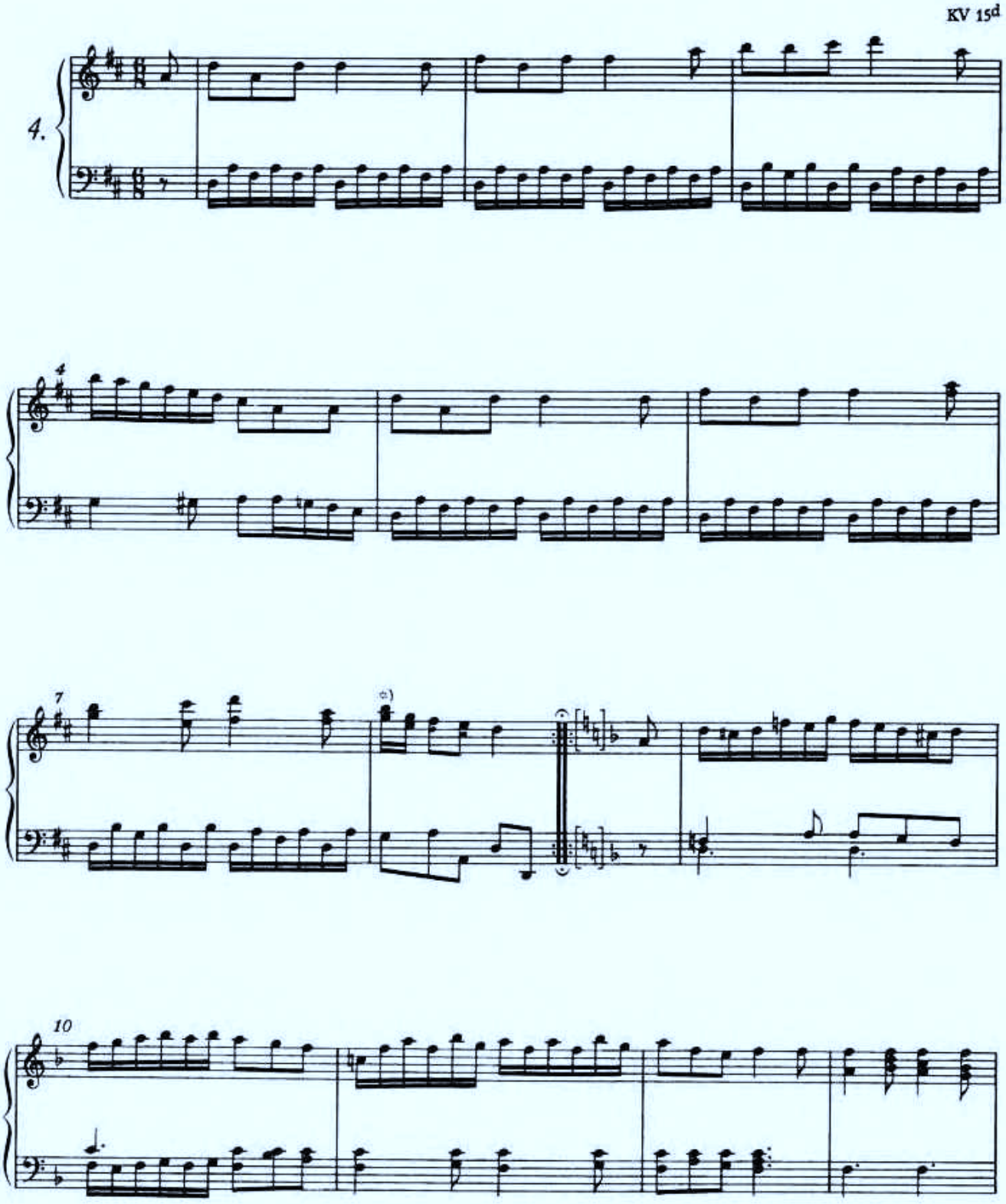
°) Zu T. 2 in der rechten Hand vgl. Krit. Bericht.

KV 15c

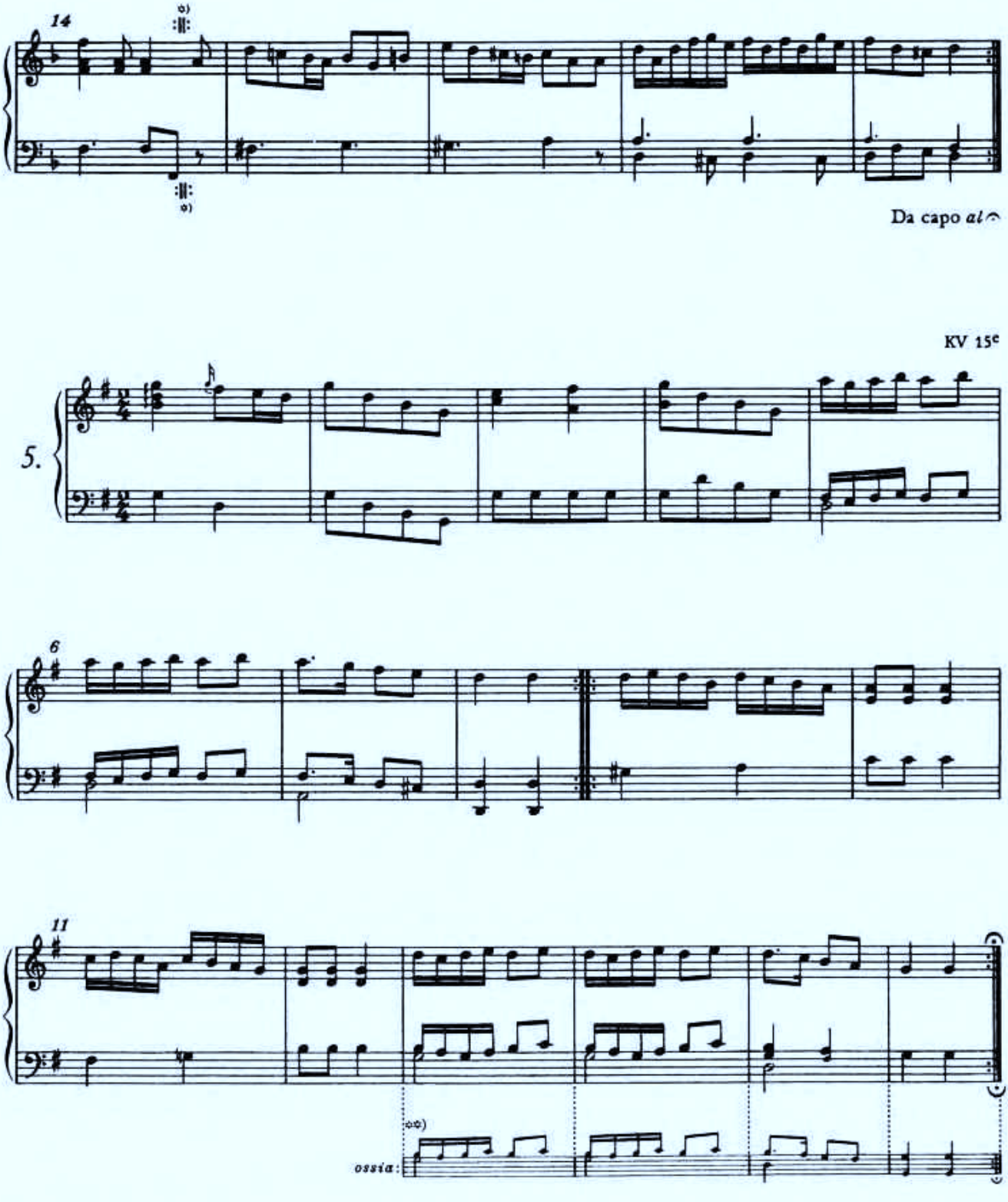


*) Zu T. 6 in der rechten Hand vgl. Krit. Bericht.

KV 15d

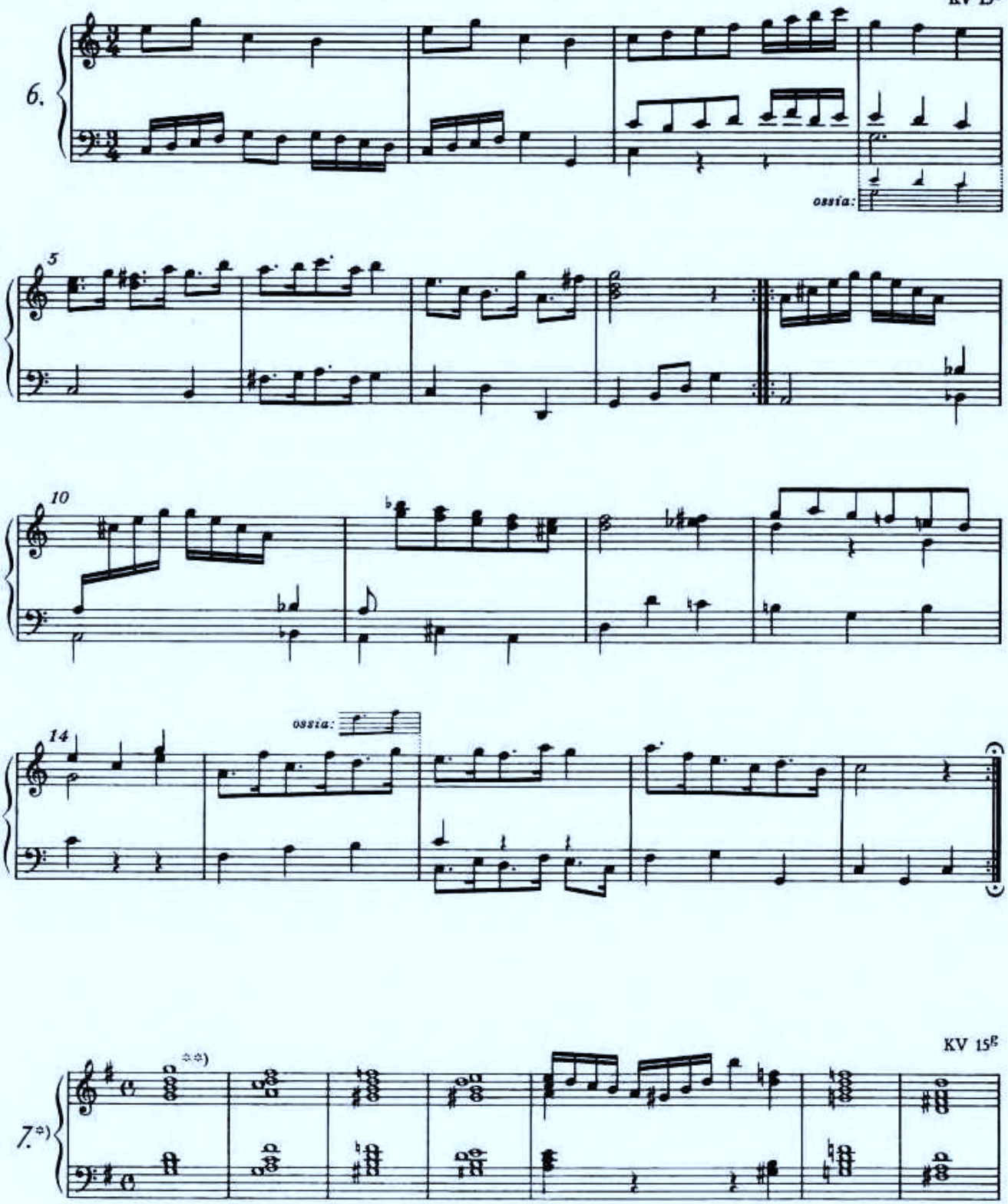


*) T. 8, rechte Hand: Die Notierung ist im Original nicht eindeutig, doch sind im 1.-3. Achtel anscheinend Terzen gemeint.



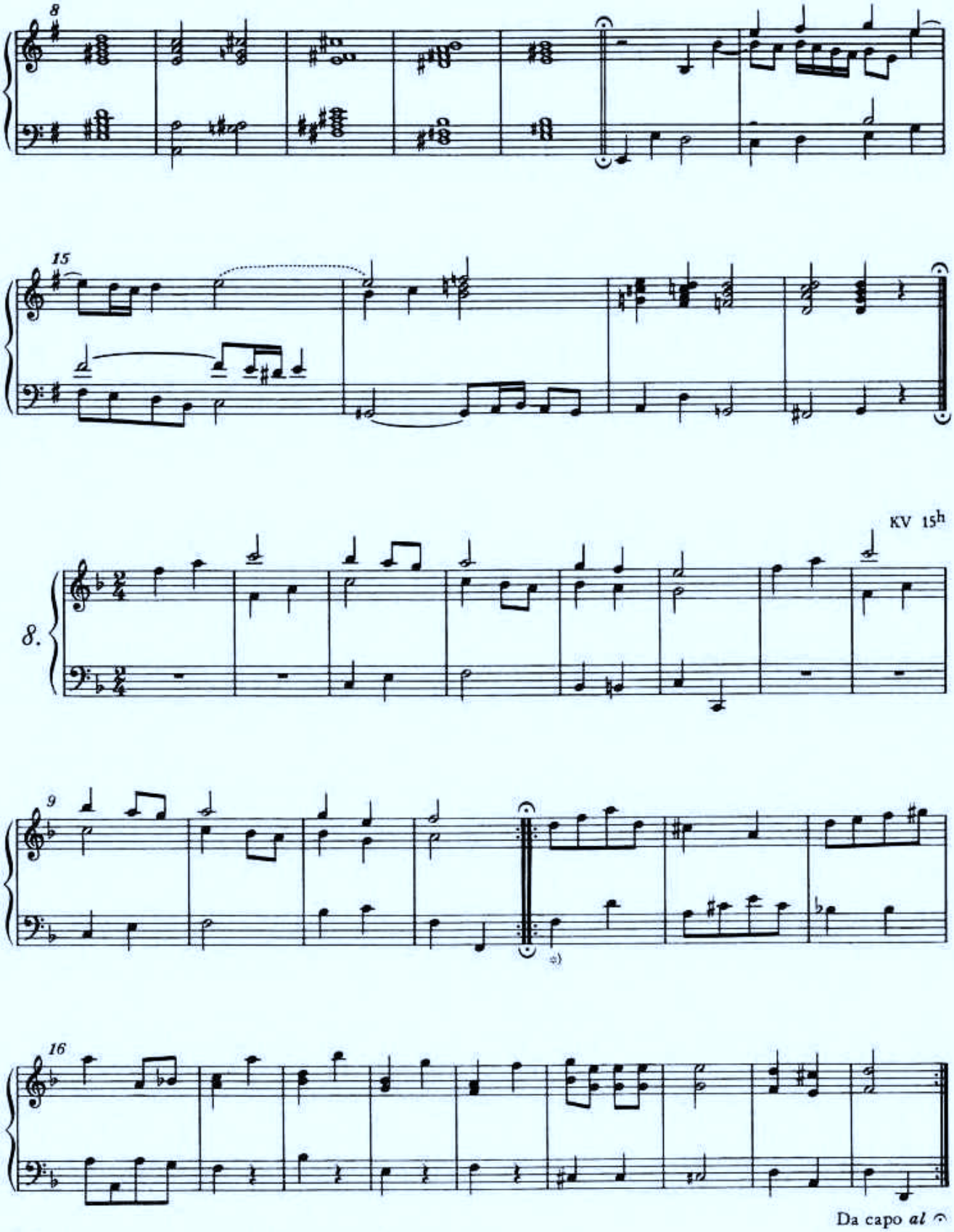
*) Nr. 4, T. 14: Teilrepetitionen ad libitum (fehlen im Original).
**) Nr. 5, T. 13-16, linke Hand: Die kleingestochene Ossia-Version (analog T. 5-8) ist eine Empfehlung des Herausgebers. Hierzu und zu allen weiteren Ossia-Empfehlungen im weiteren Verlauf des „Londoner Skizzenbuchs" vgl. Vorwort.

KV 15f

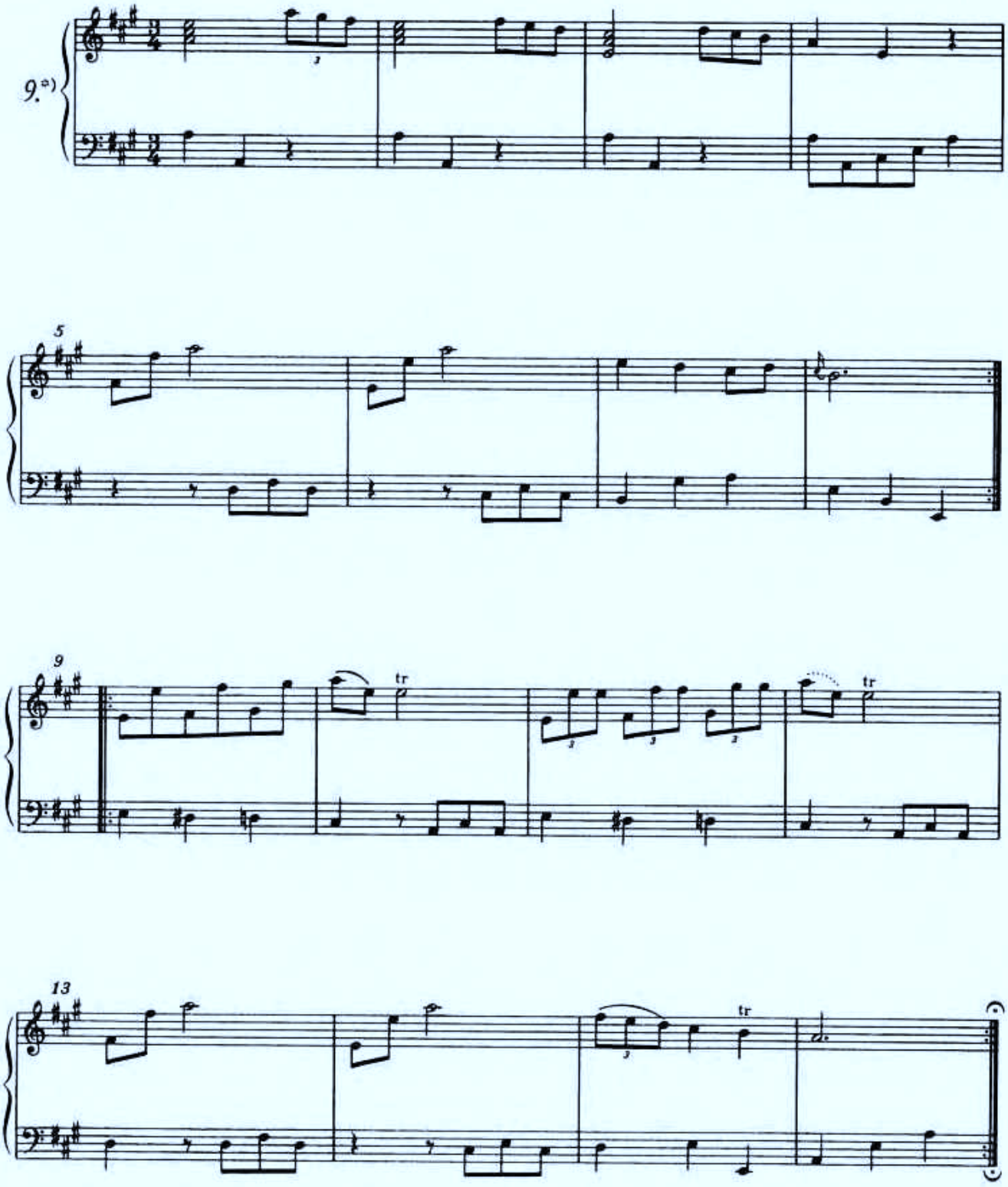


KV 15g

*) Der Notentext von Nr. 7 ist an einigen Stellen (besonders in T. 16 f.) problematisch; vgl. Vorwort.
**) Zur Ausführung der Akkorde (Arpeggien?) vgl. Vorwort.

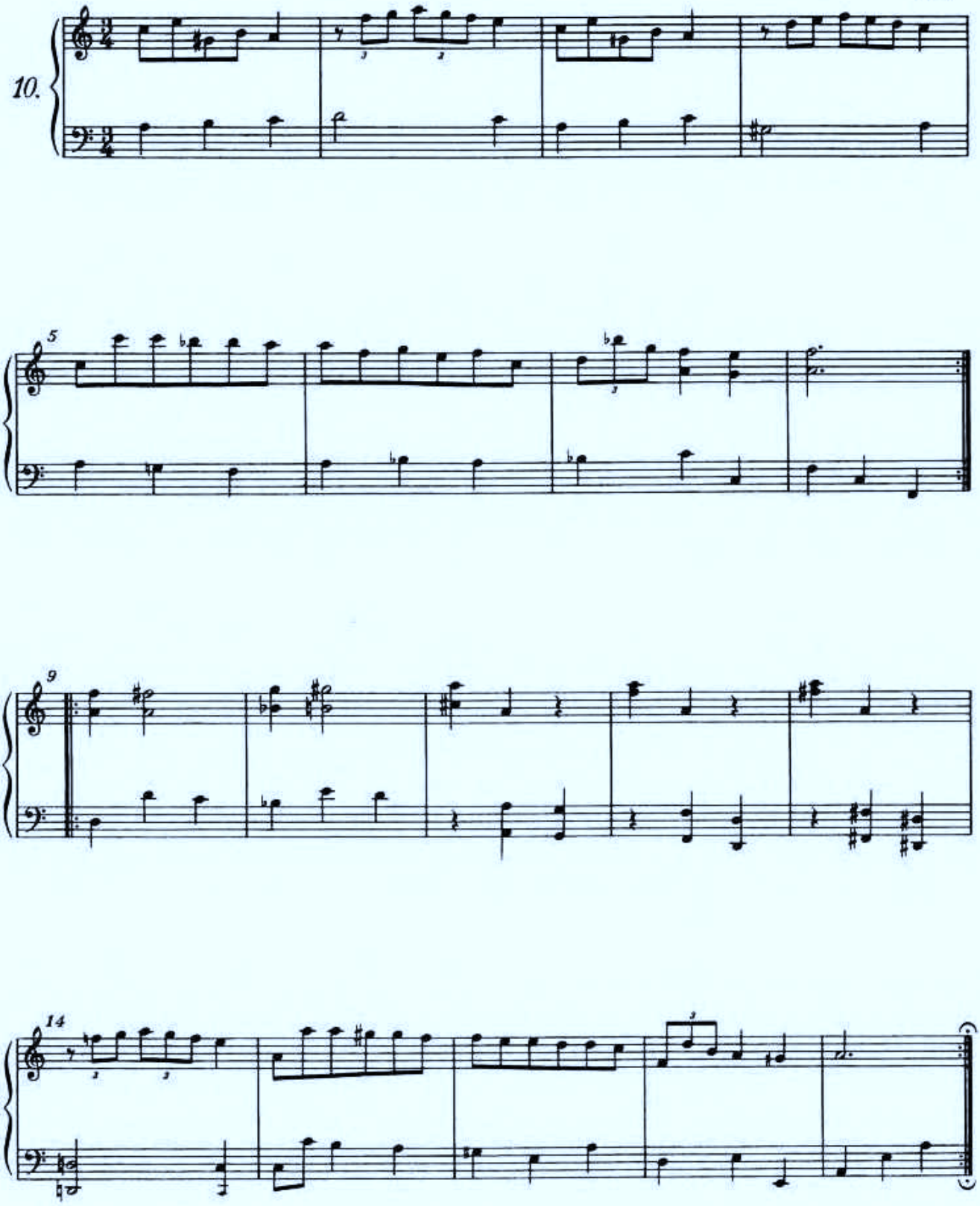


*) Nr. 8, T. 13, linke Hand: Statt f (original) ist besser d zu spielen.

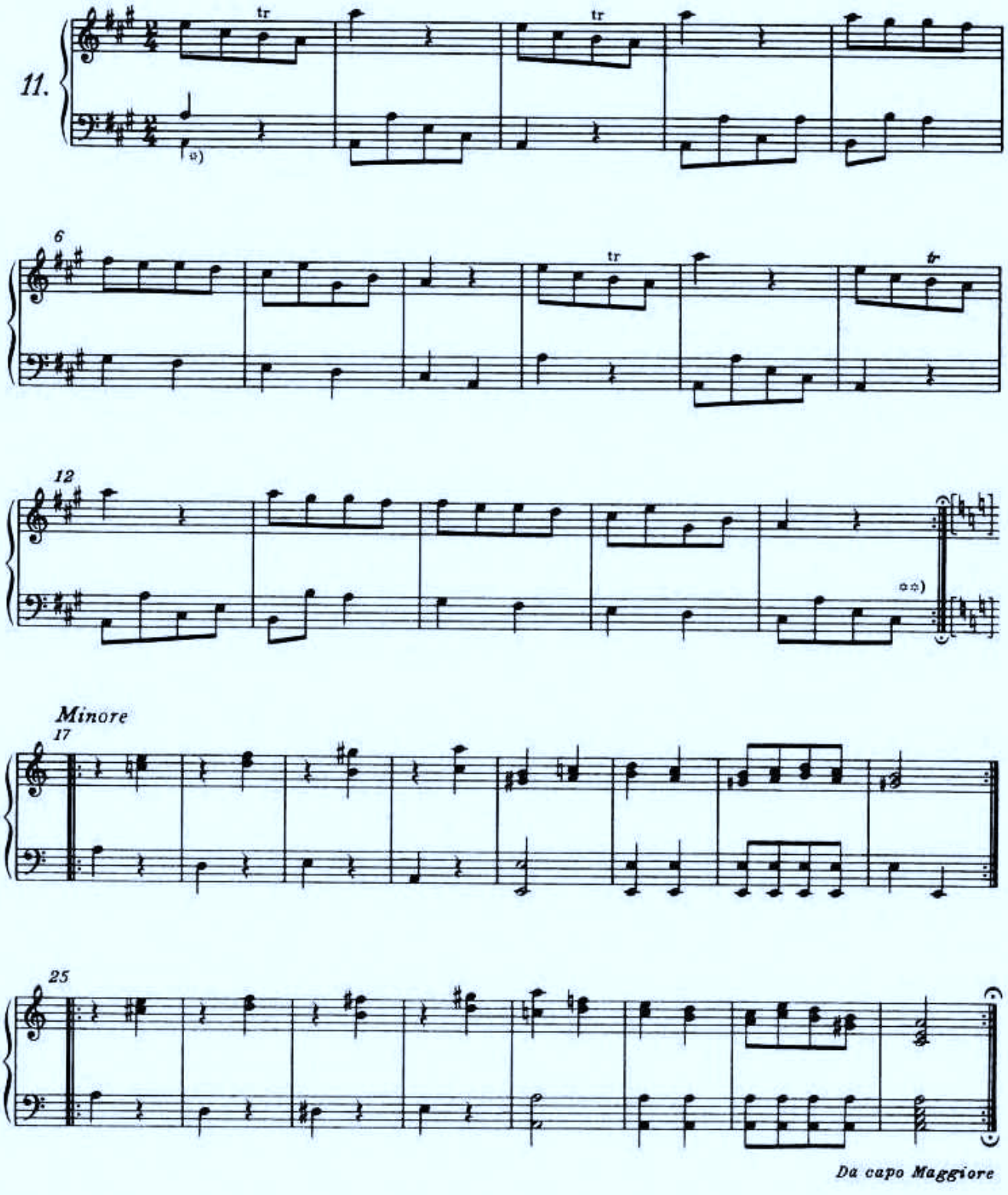


*) Nr. 9 und Nr. 10 können als Dacapo-Menuett mit Minore-Mittelteil interpretiert werden; vgl. Vorwort.

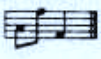
KV 15k



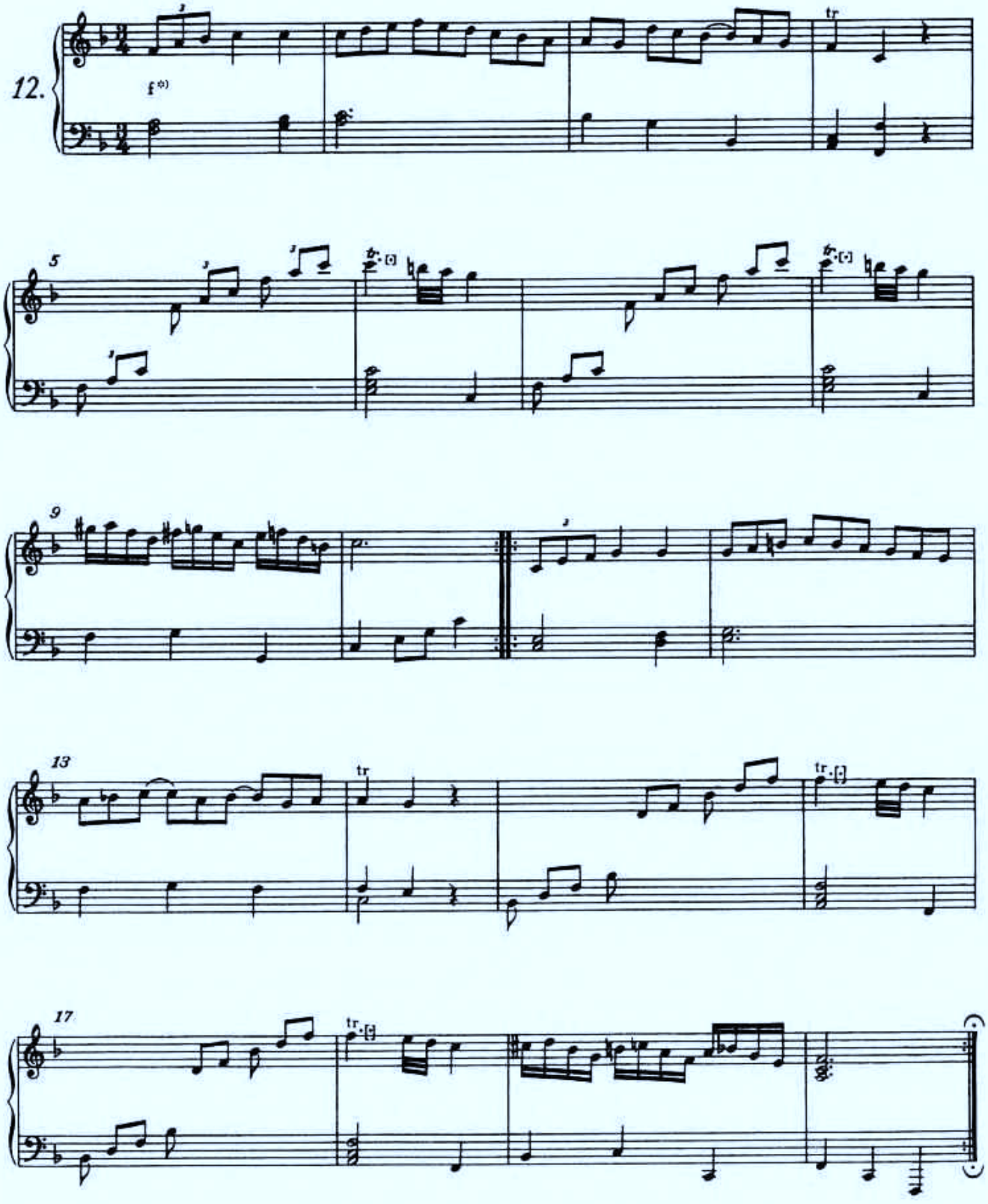
KV 15[1]



*) T. 1, linke Hand: Bei den Wiederholungen sollte A statt a gespielt werden (Anschluß von T. 16).

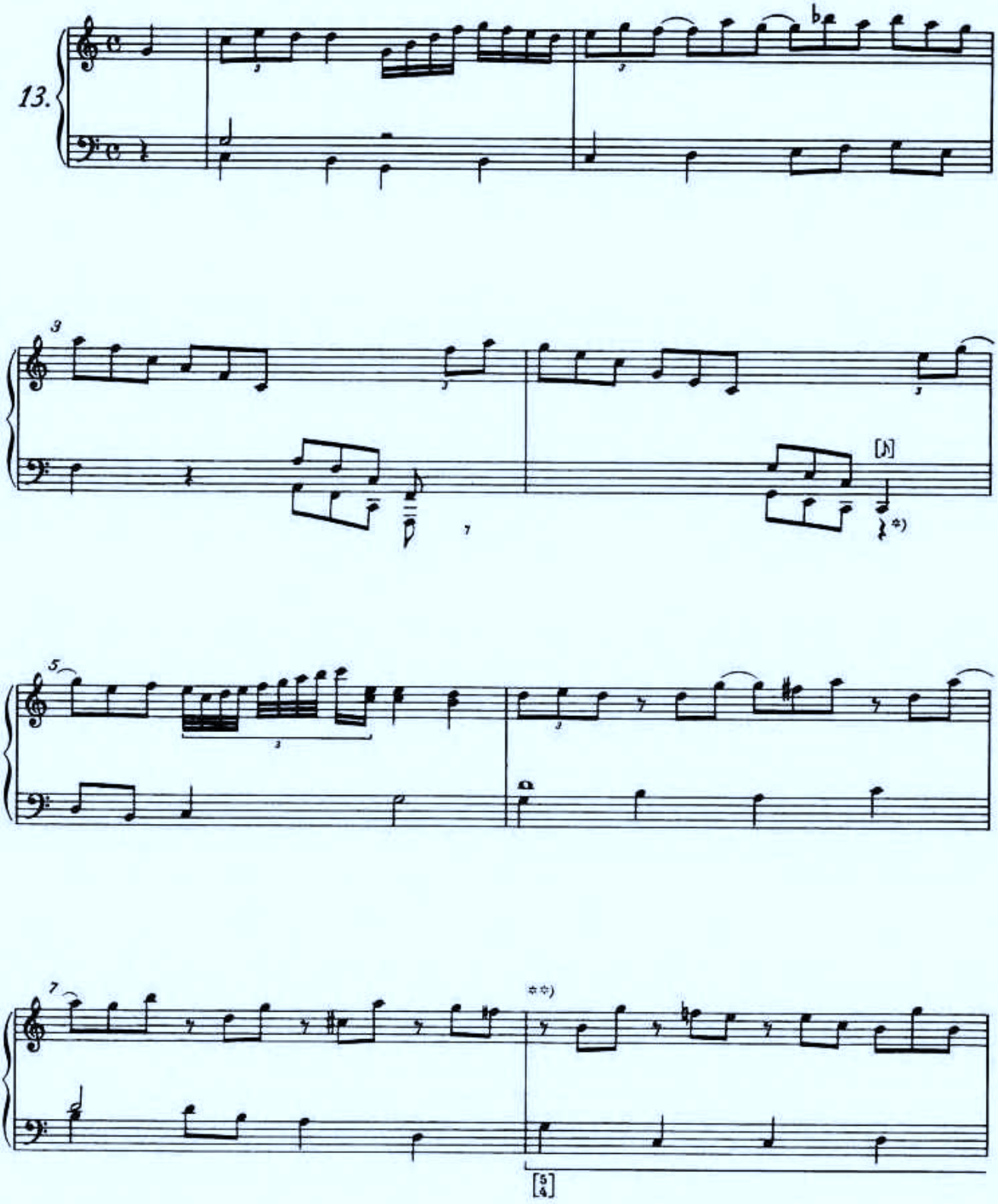
**) T. 16, linke Hand: Mozart notiert nur Volta I; Volta II müßte etwa  gespielt werden.

KV Anh. 109[b] Nr. 4 (15[m])

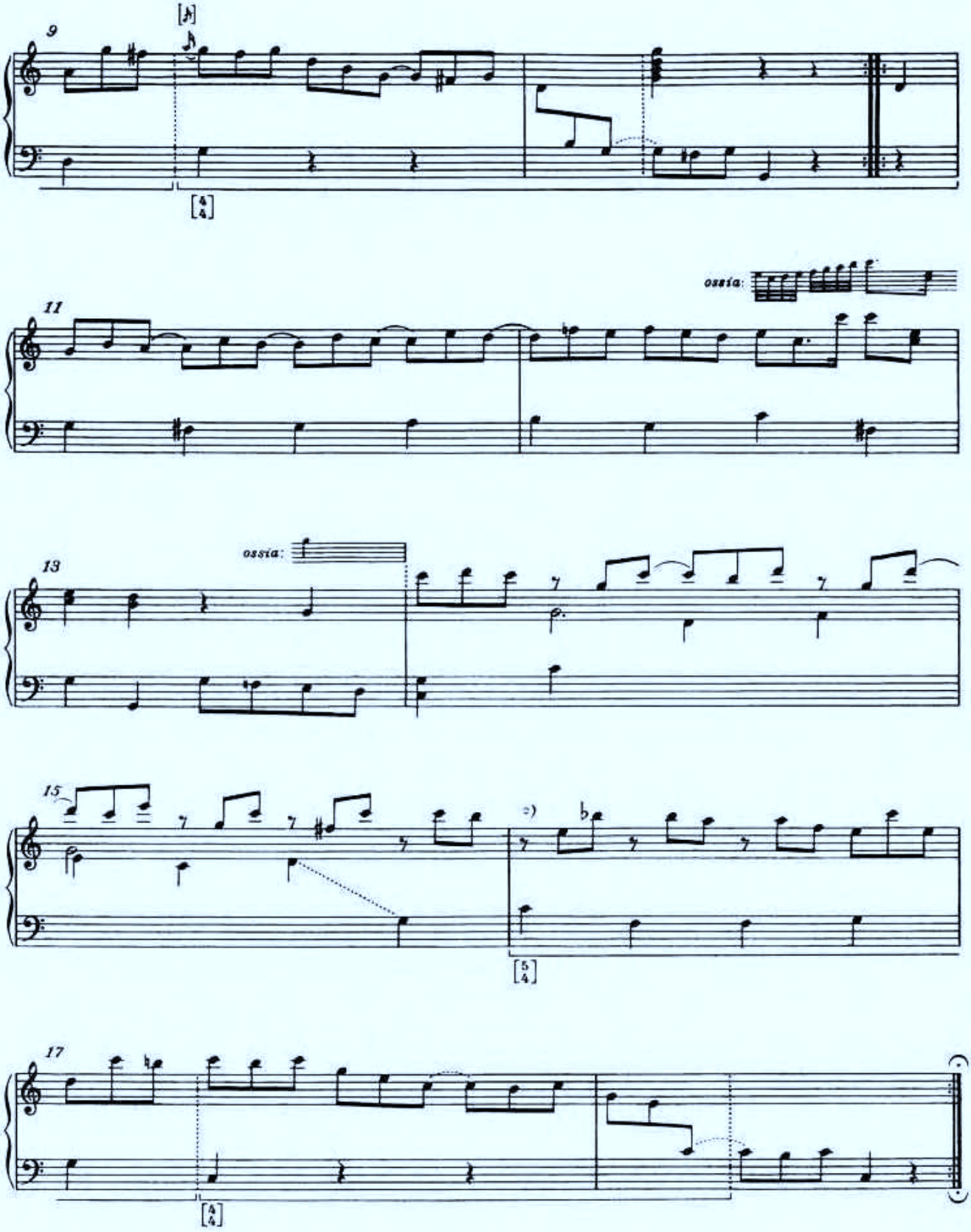


*) T. 1: Wenn das Forte einen Sinn haben soll, müssten die Takte 7/8 (und 17/18) als Piano-Echo gespielt werden.

KV 15n

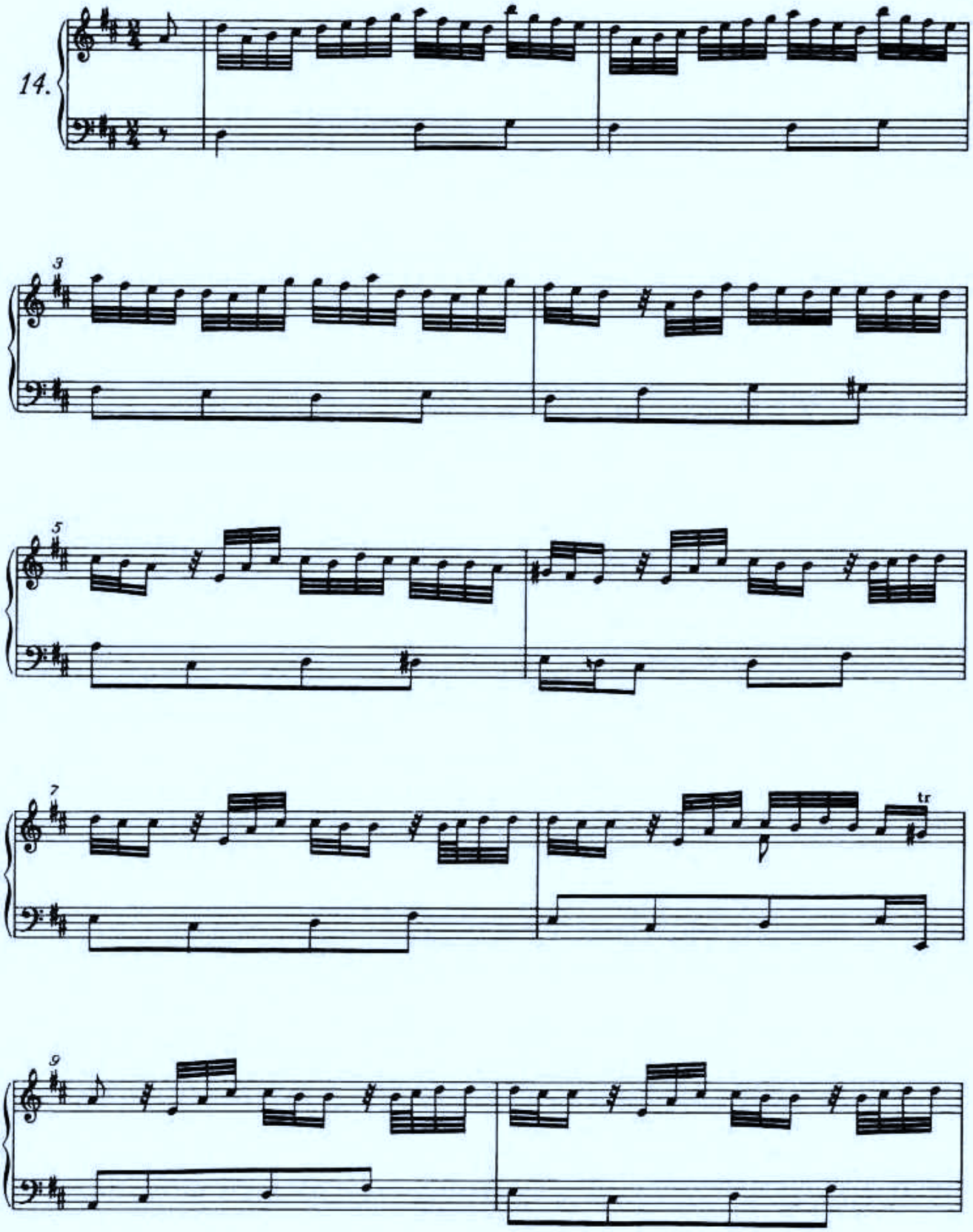


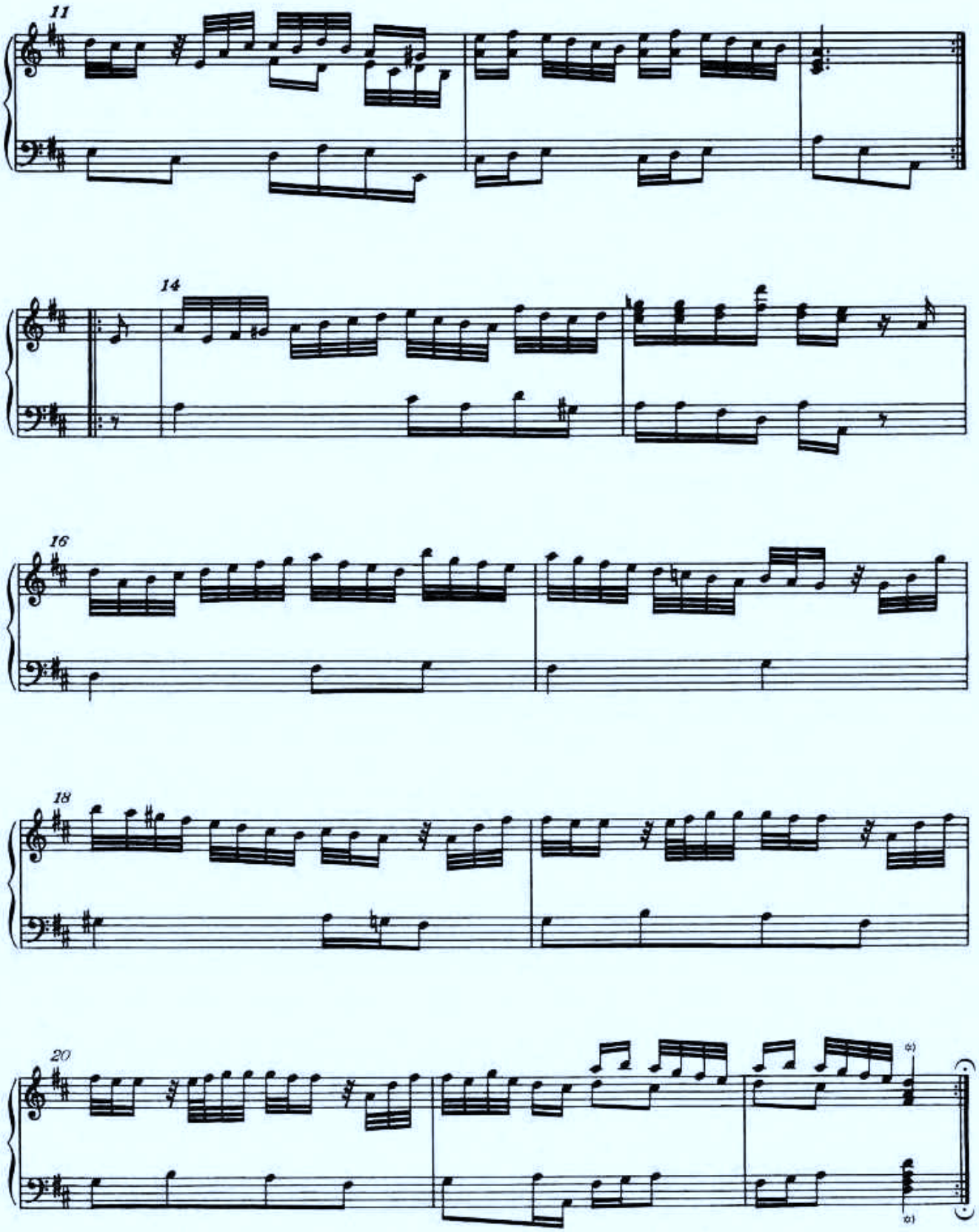
*) T. 4, linke Hand: Mozarts Londoner Instrument reichte nur bis zum F; daher die Viertelpause.
**) Zu T. 8 ff. vgl. Vorwort.



*) Zu T. 16 ff. vgl. Vorwort.

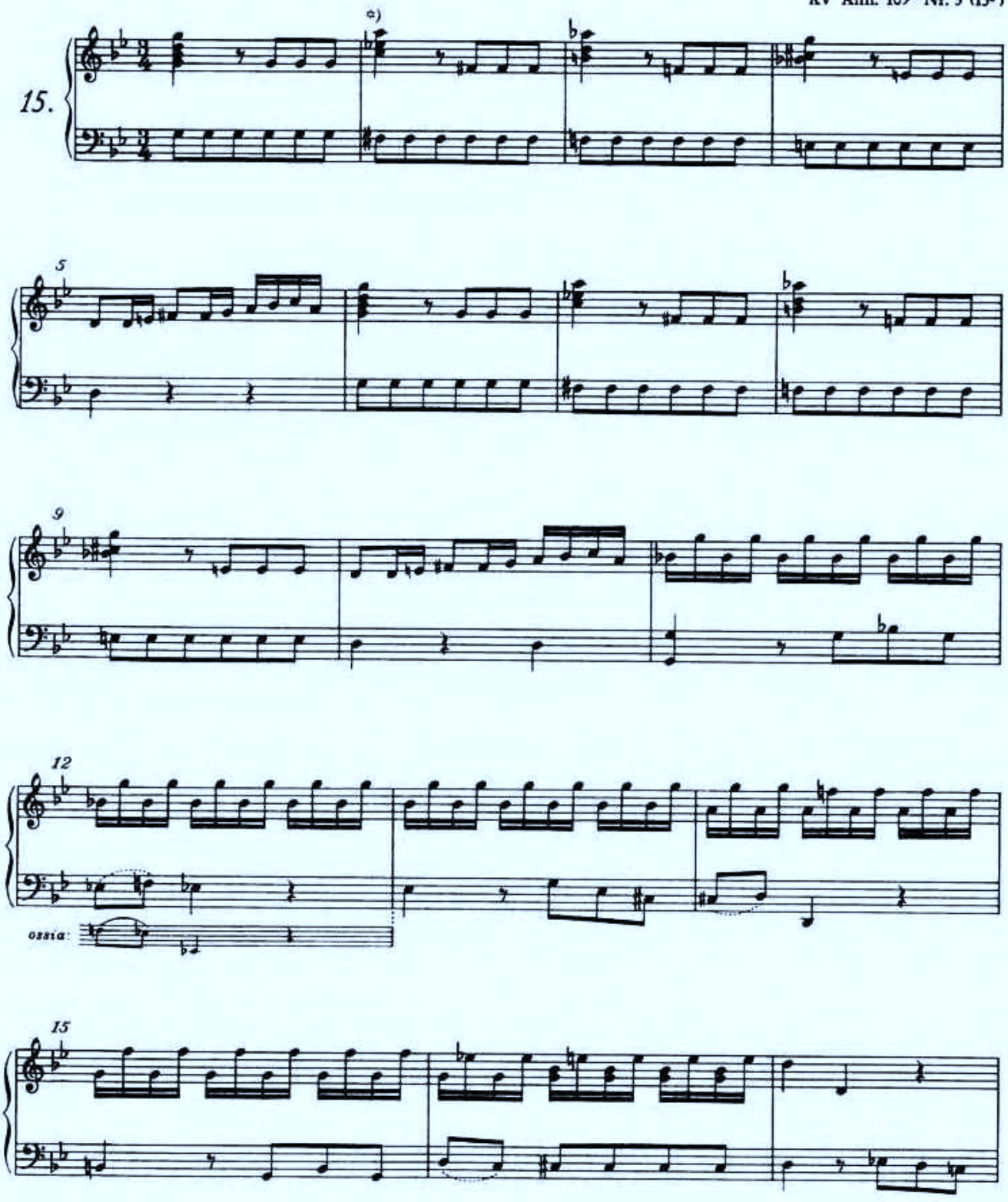
KV 15°



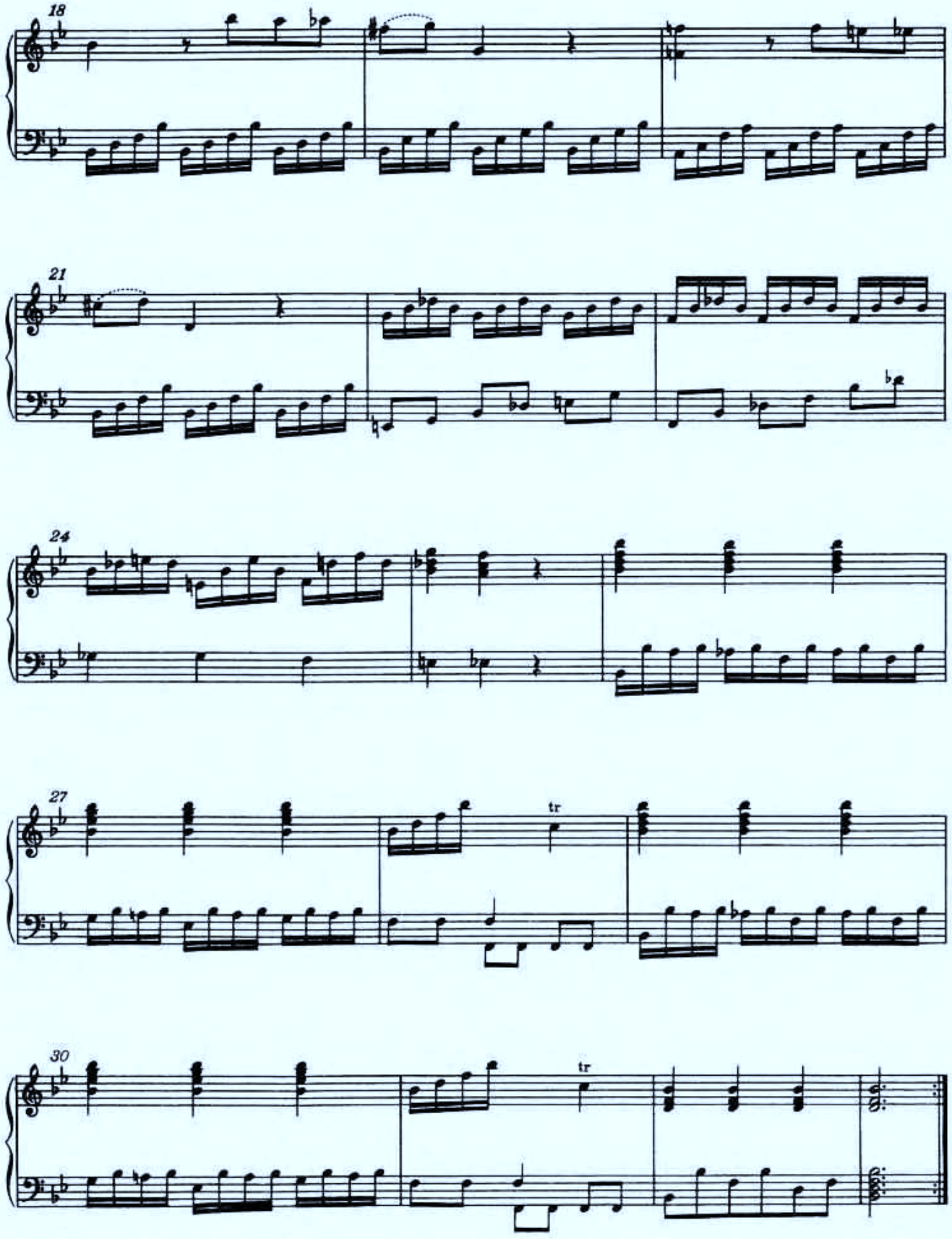


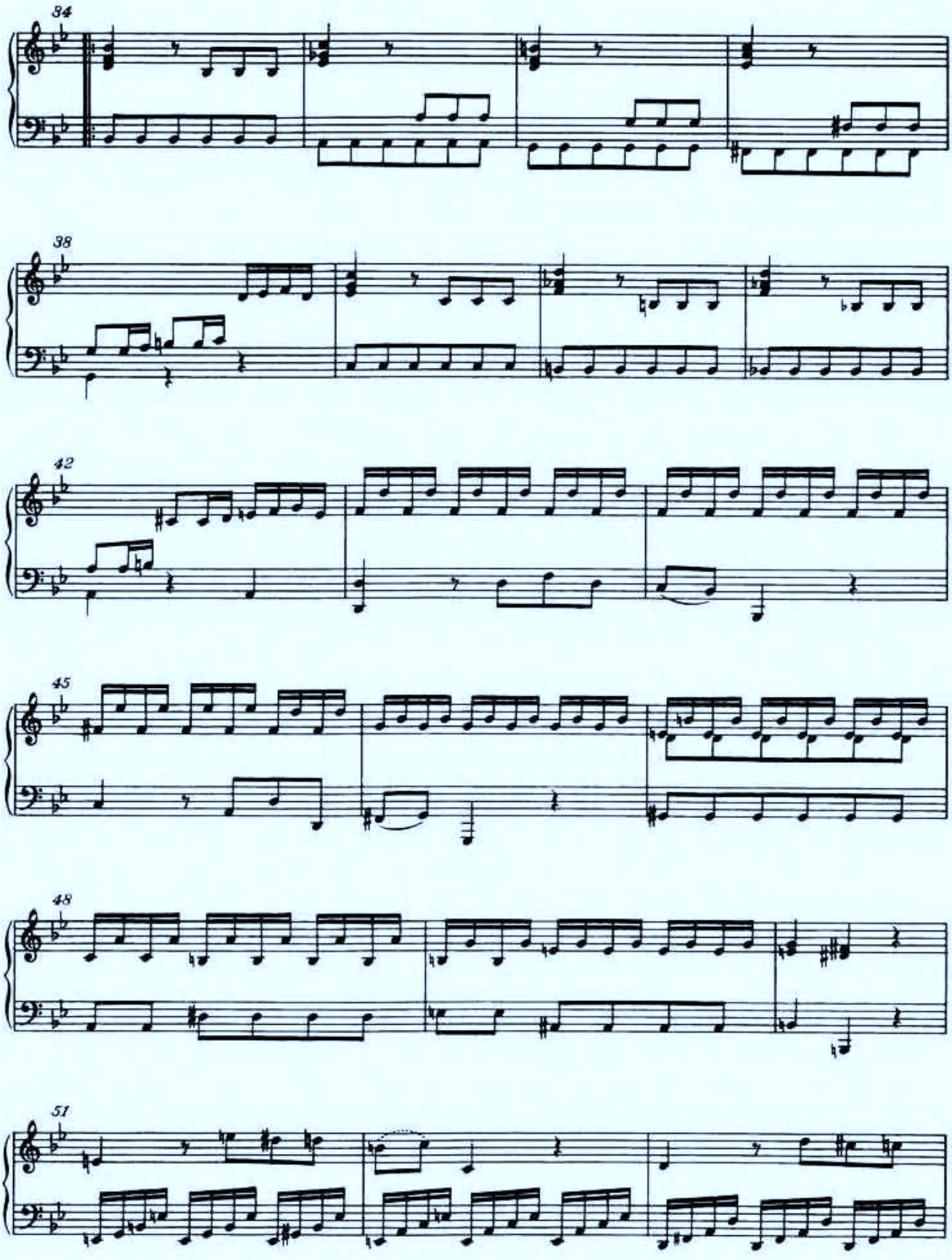
*) T. 22: Der Schlußakkord sollte bei der Wiederholung des 2. Teils analog T. 13 gespielt werden, d. h. um ein Achtel gedehnt und mit nachschlagender linker Hand.

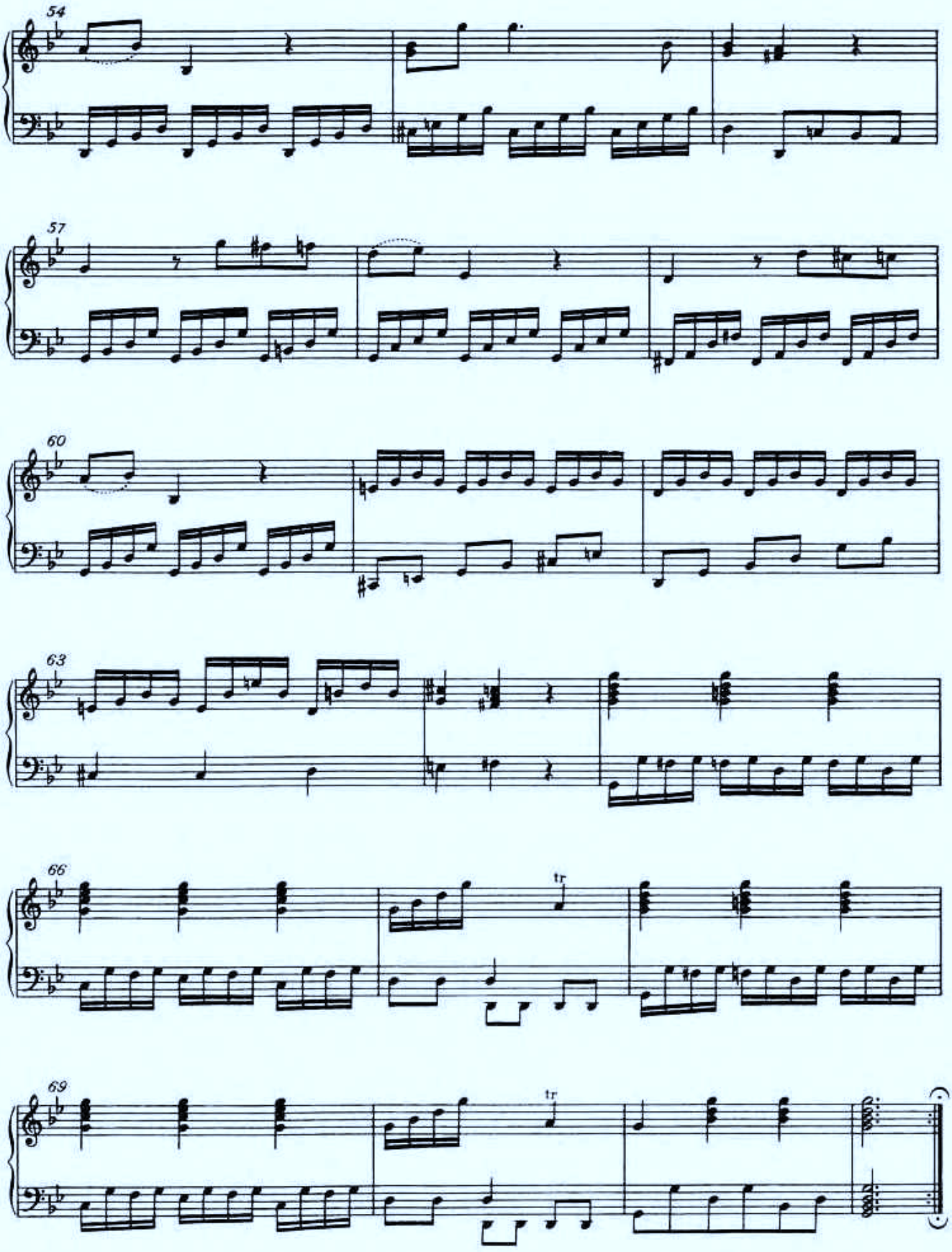
KV Anh. 109[b] Nr. 3 (15[P])



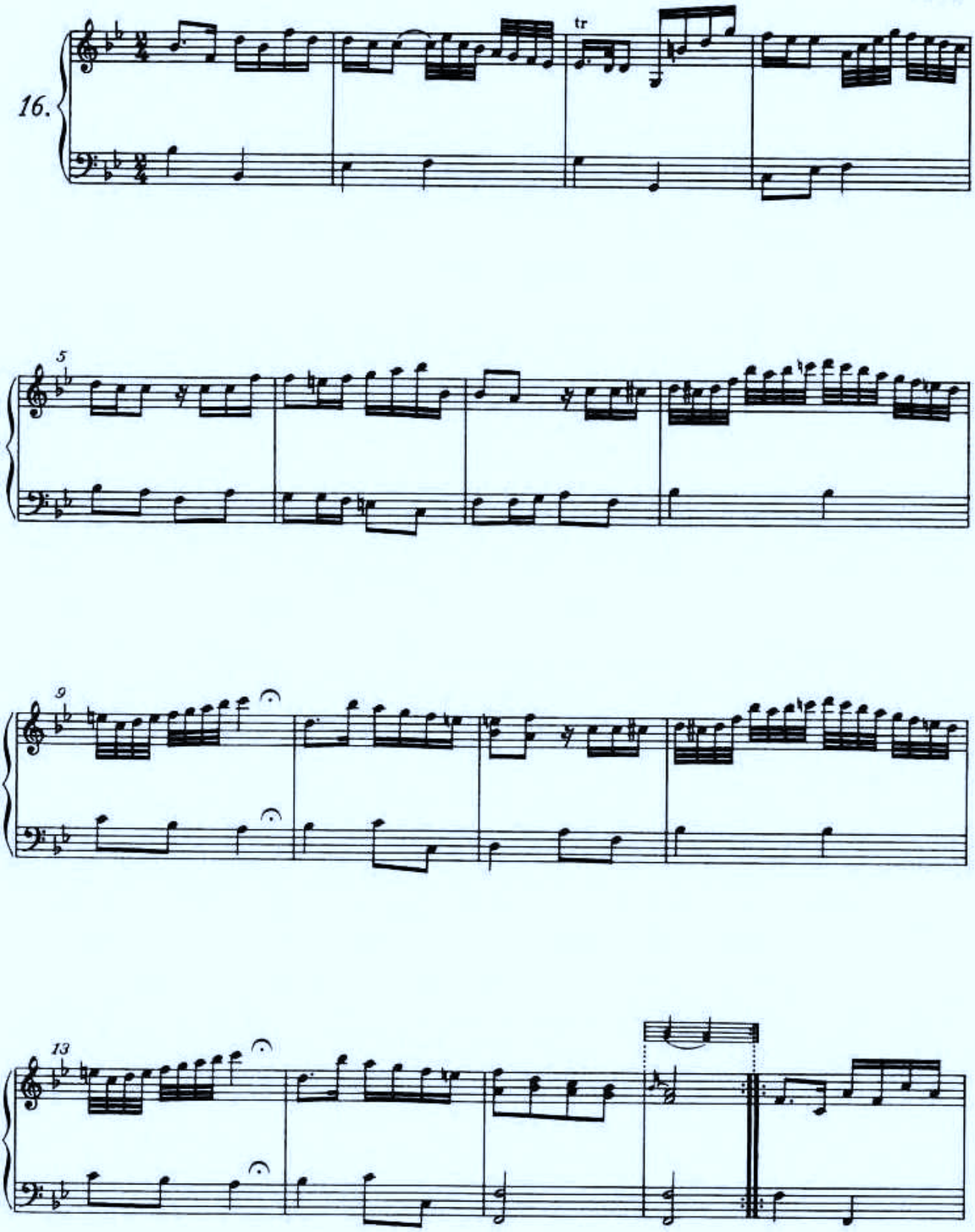
*) T. 2 ff.: Mozart rechnet (anfänglich) mit einer G-dur-Vorzeichnung; daher die etwas befremdliche Art der Akzidenziensetzung. Vgl. auch Krit. Bericht.

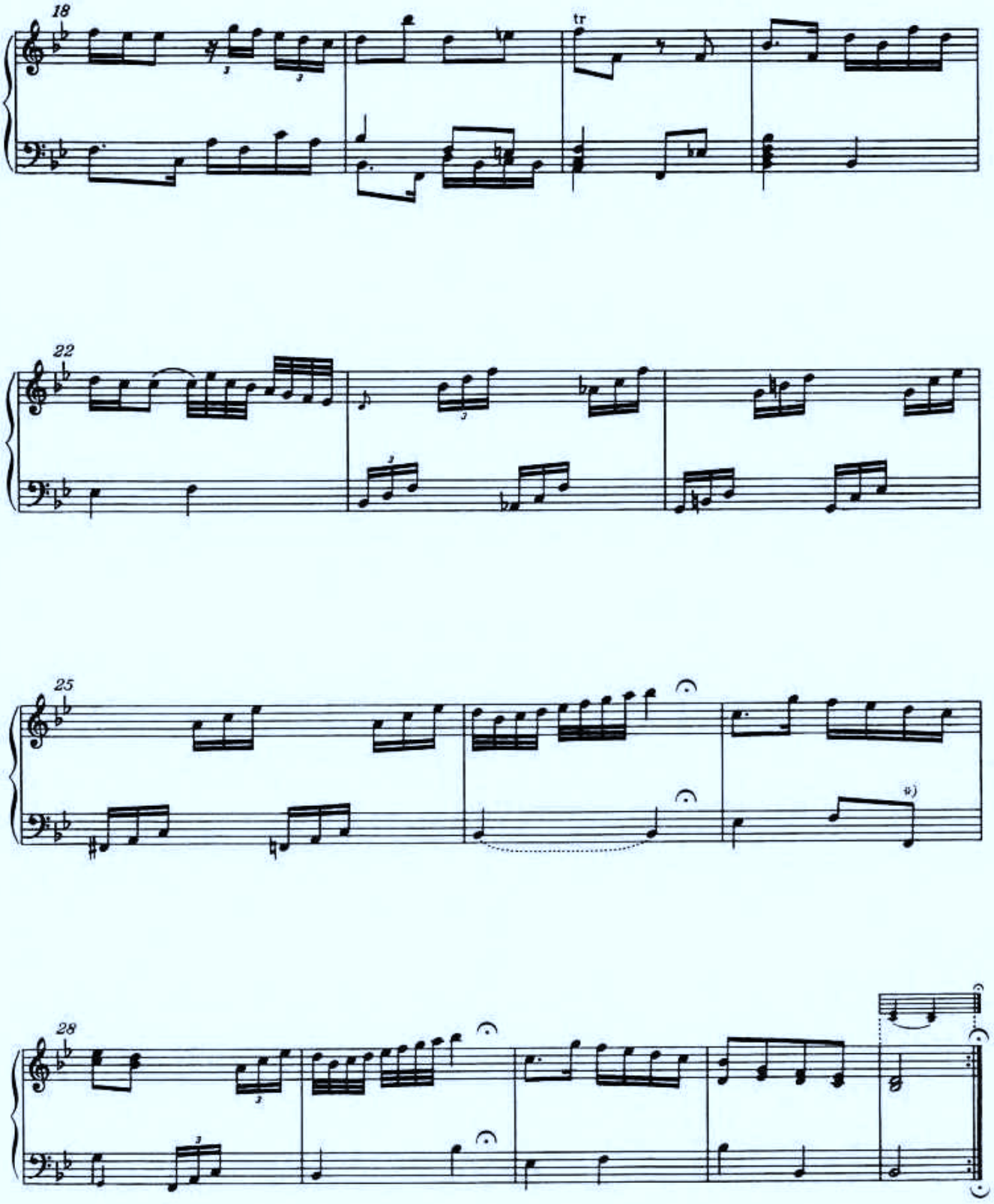

18
21
24
27
tr
30
tr


34
38
42
45
48
51


54
57
60
63
66
tr
69
tr

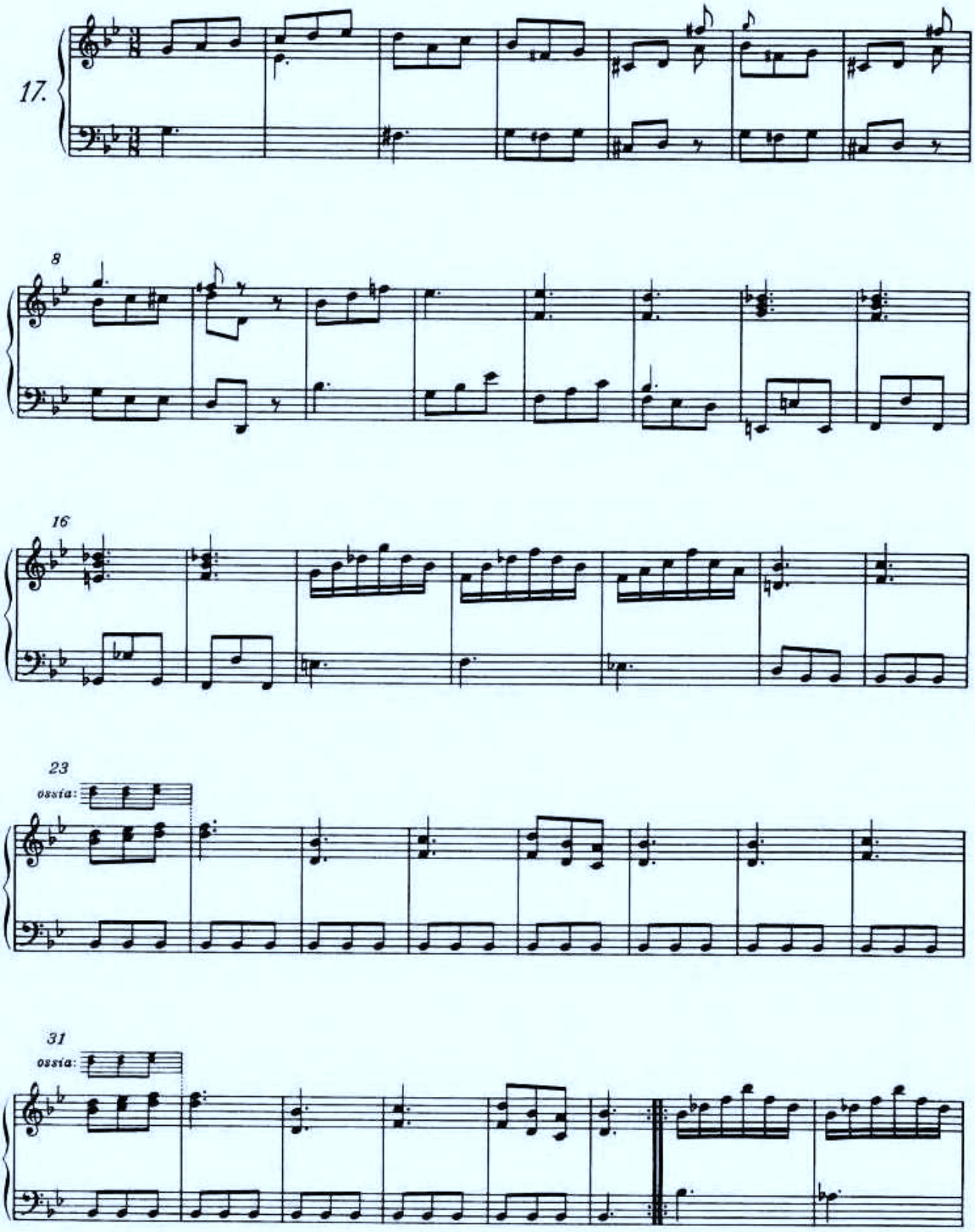
KV 15q

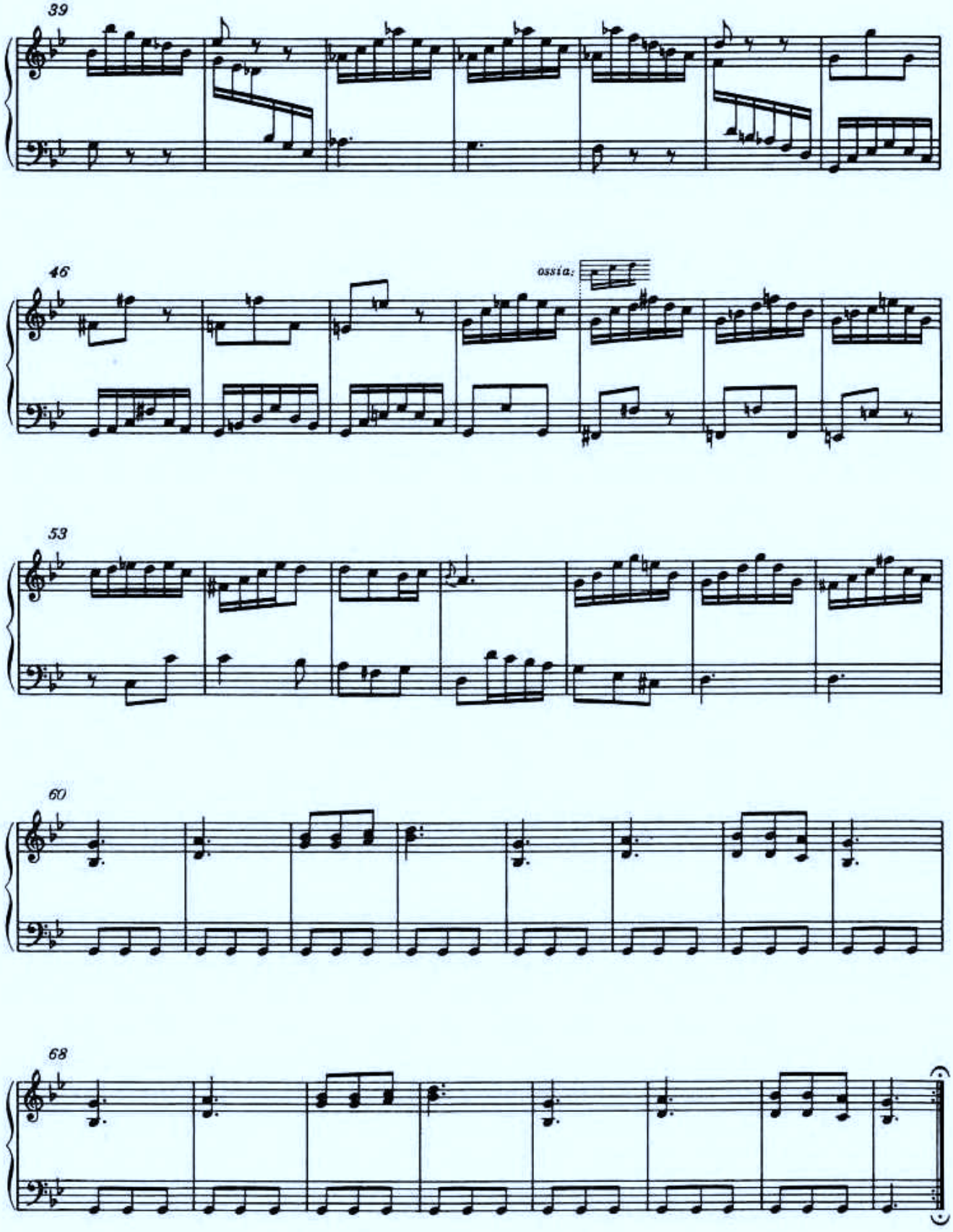




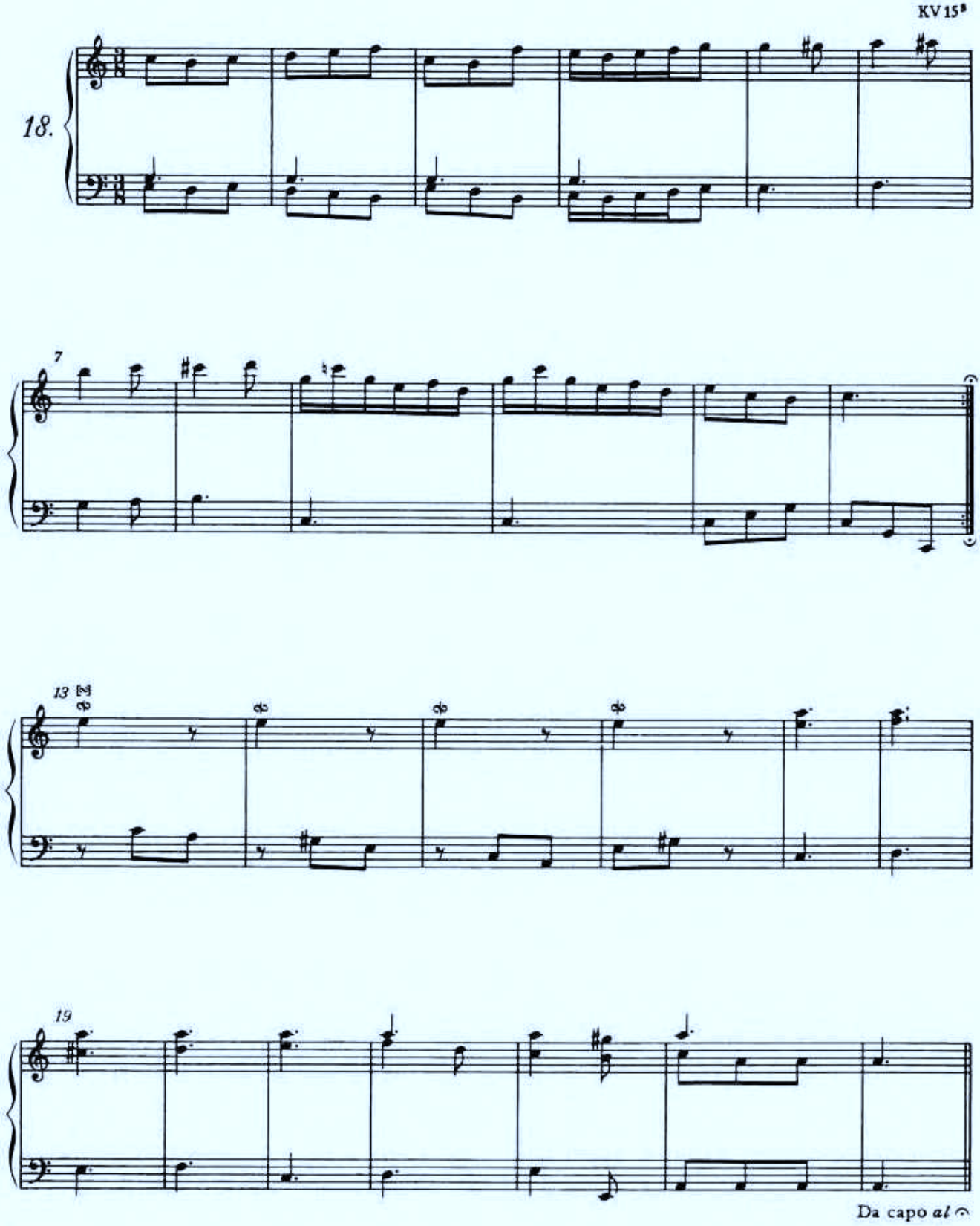
v) T. 27, linke Hand: Entweder sollte die Oktavierung unterbleiben oder aber das nachfolgende g (wie durch Kleinstich angedeutet) in der tieferen Oktave gespielt werden.

KV Anh. 109[b] Nr. 7 (15[r])

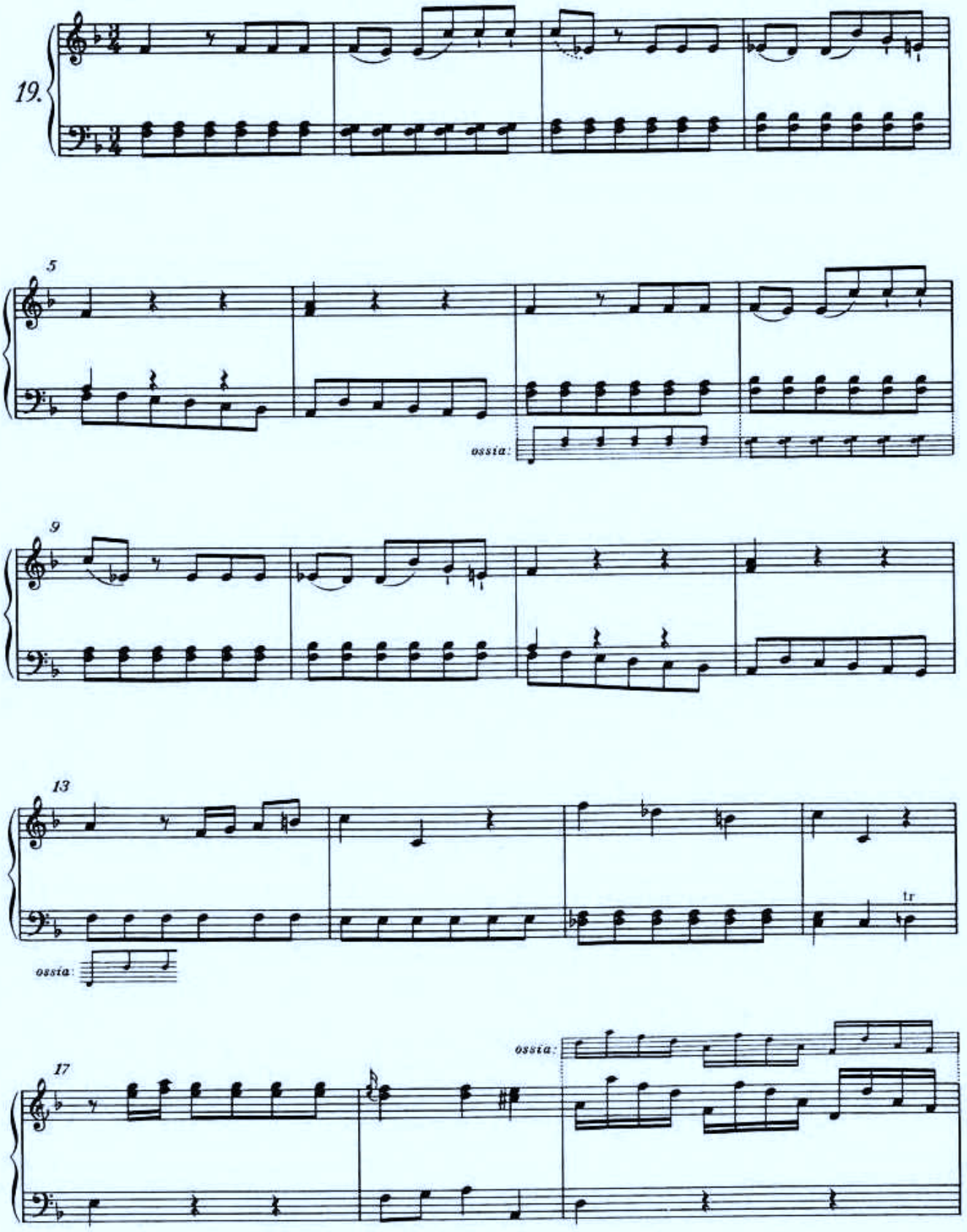


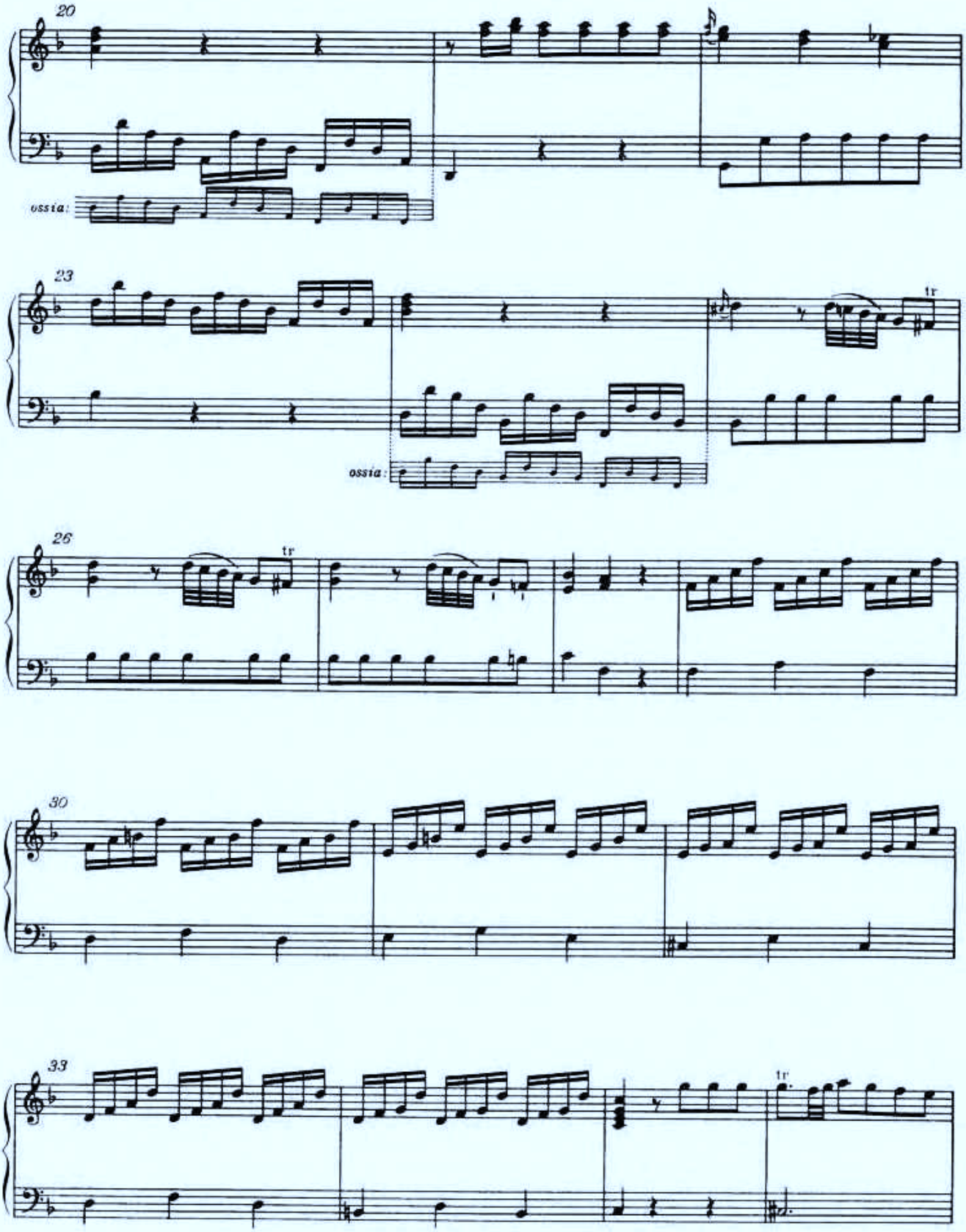

39
46
ossia:
53
60
68

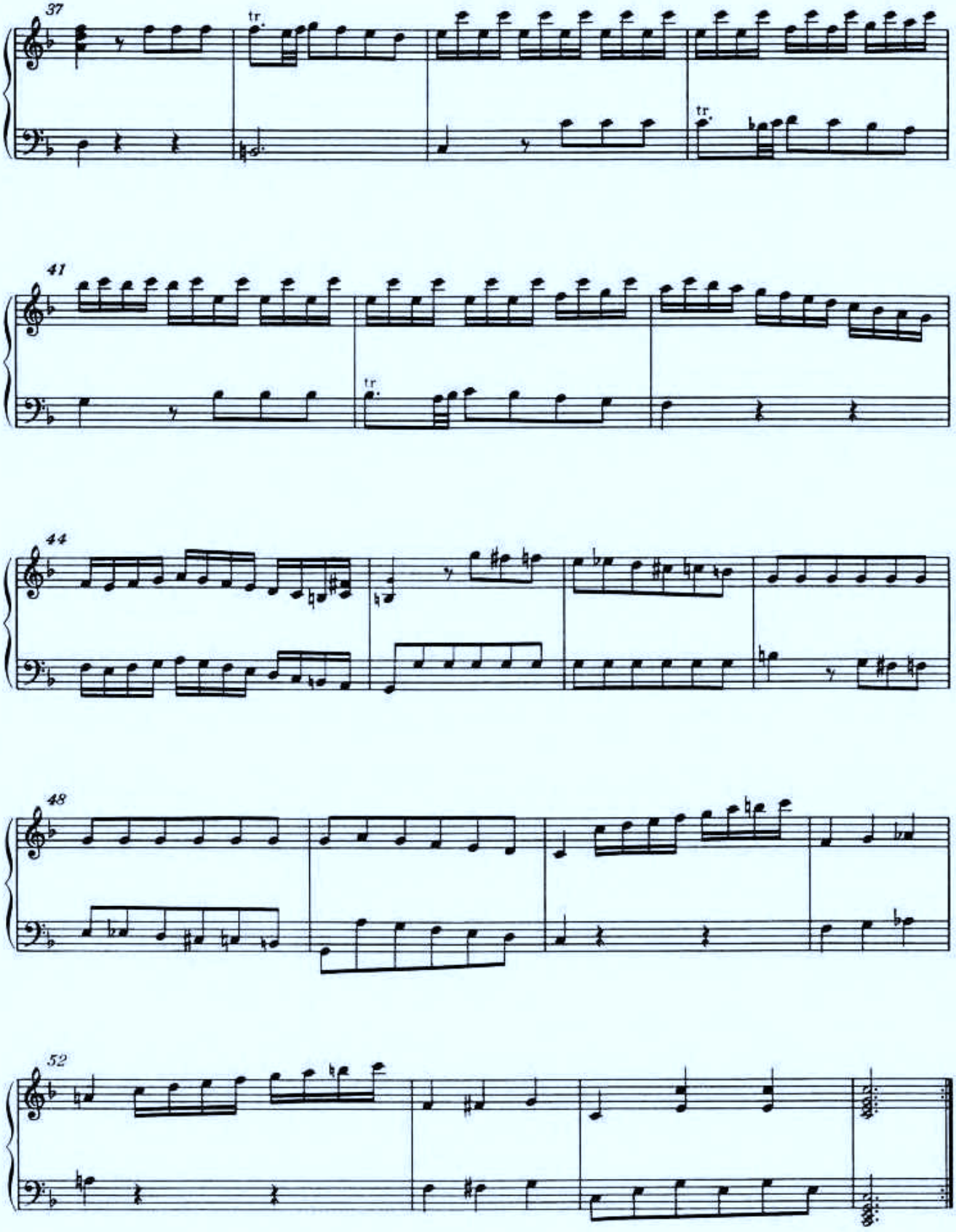
KV 15[8]

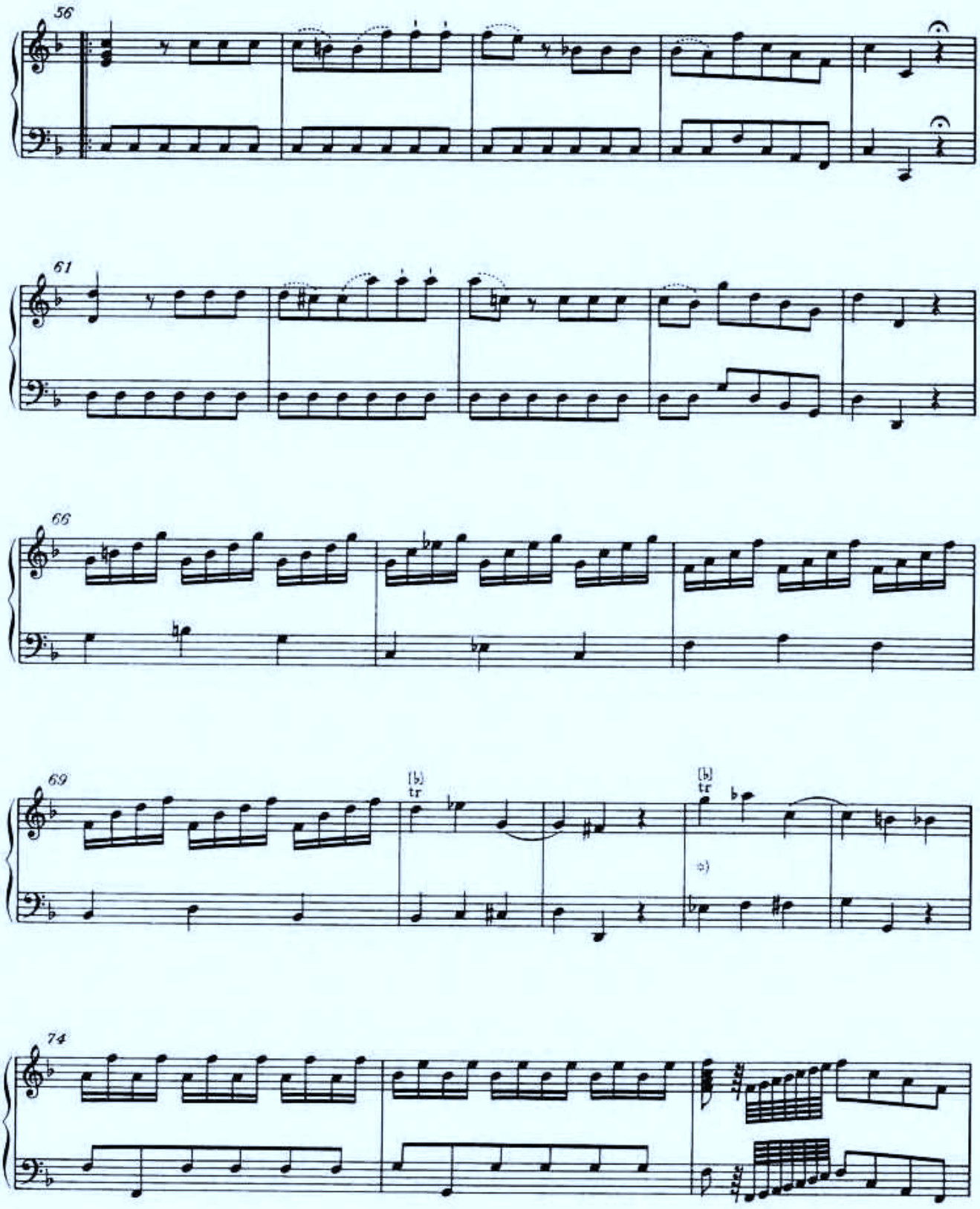


KV Anh. 109[b] Nr. 5 (15[t])

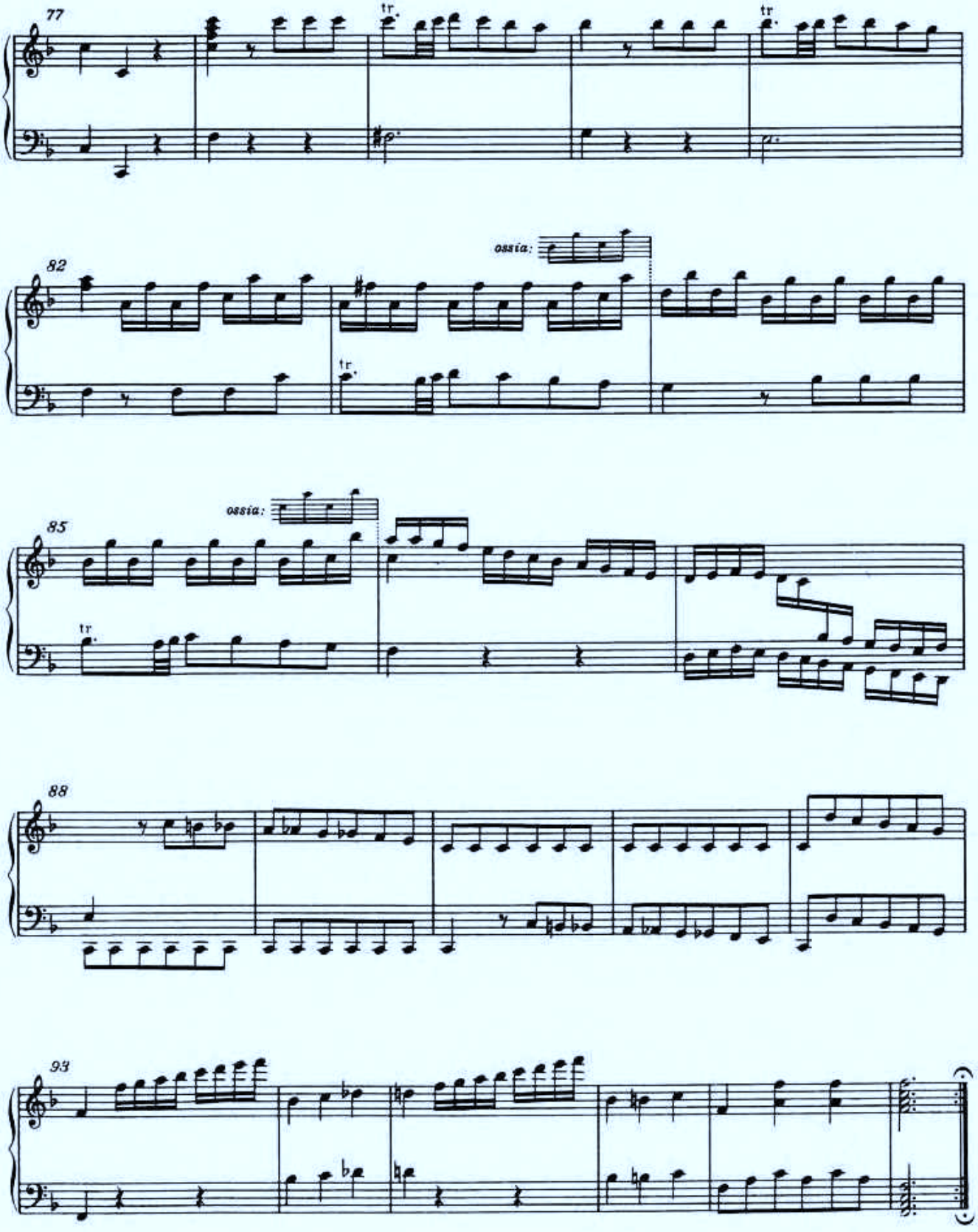



20
ossia:
23
tr
ossia:
26
tr
30
33
tr

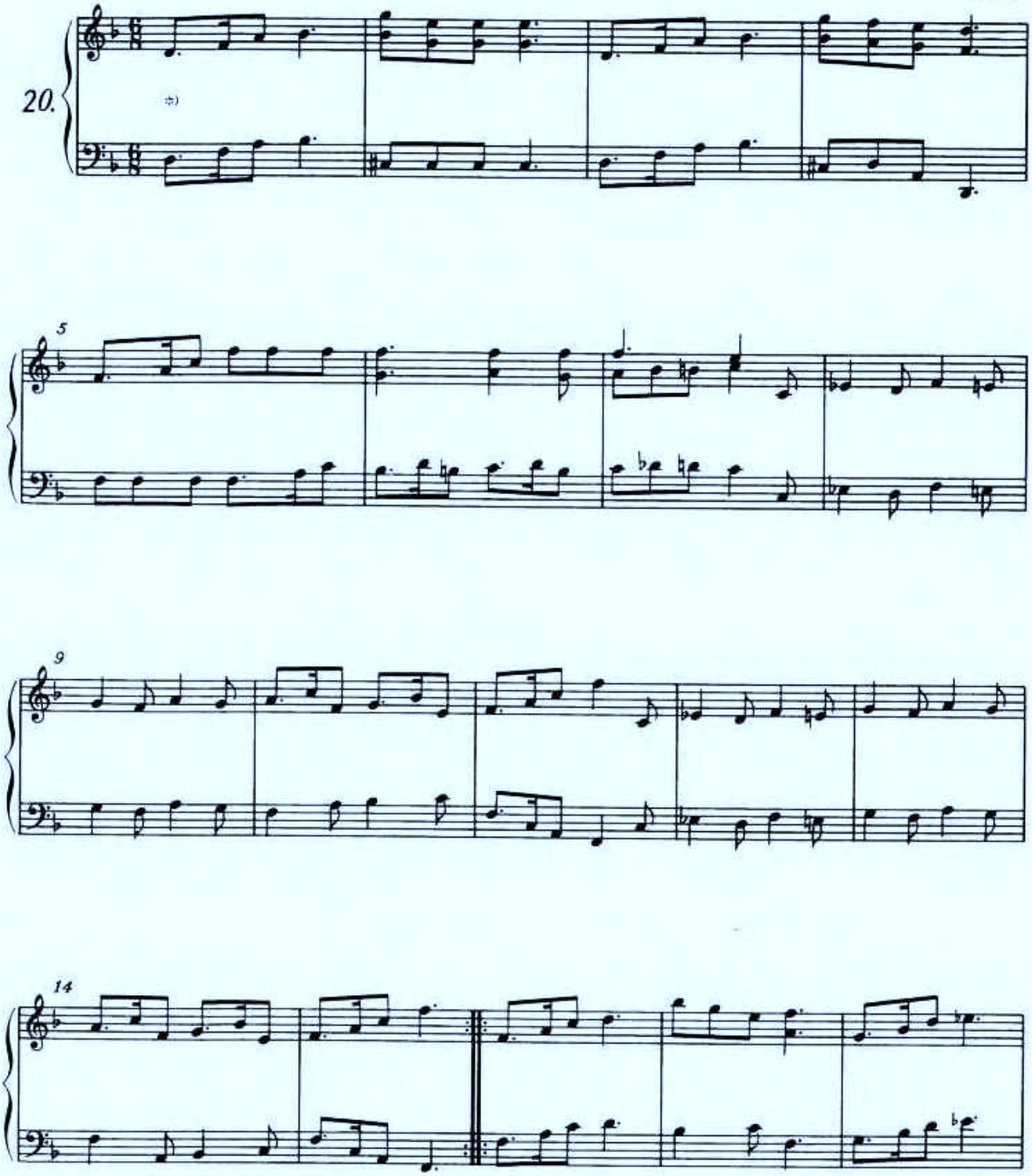

37
tr.
tr.
41
tr.
44
48
52



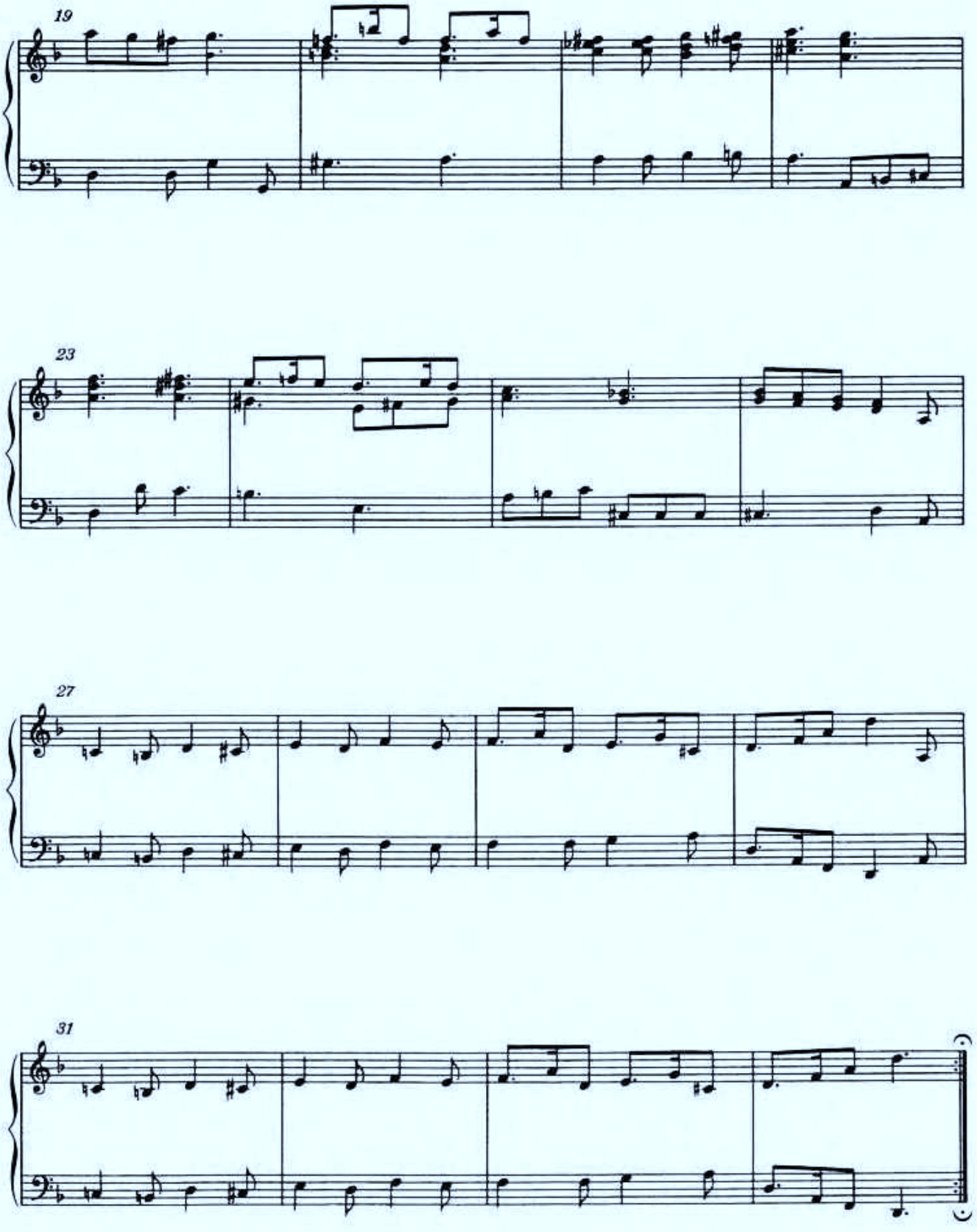
*)Zu T. 72-73 vgl. Krit. Bericht.


77
tr.
tr.
82
ossia:
tr.
85
ossia:
tr.
88
93

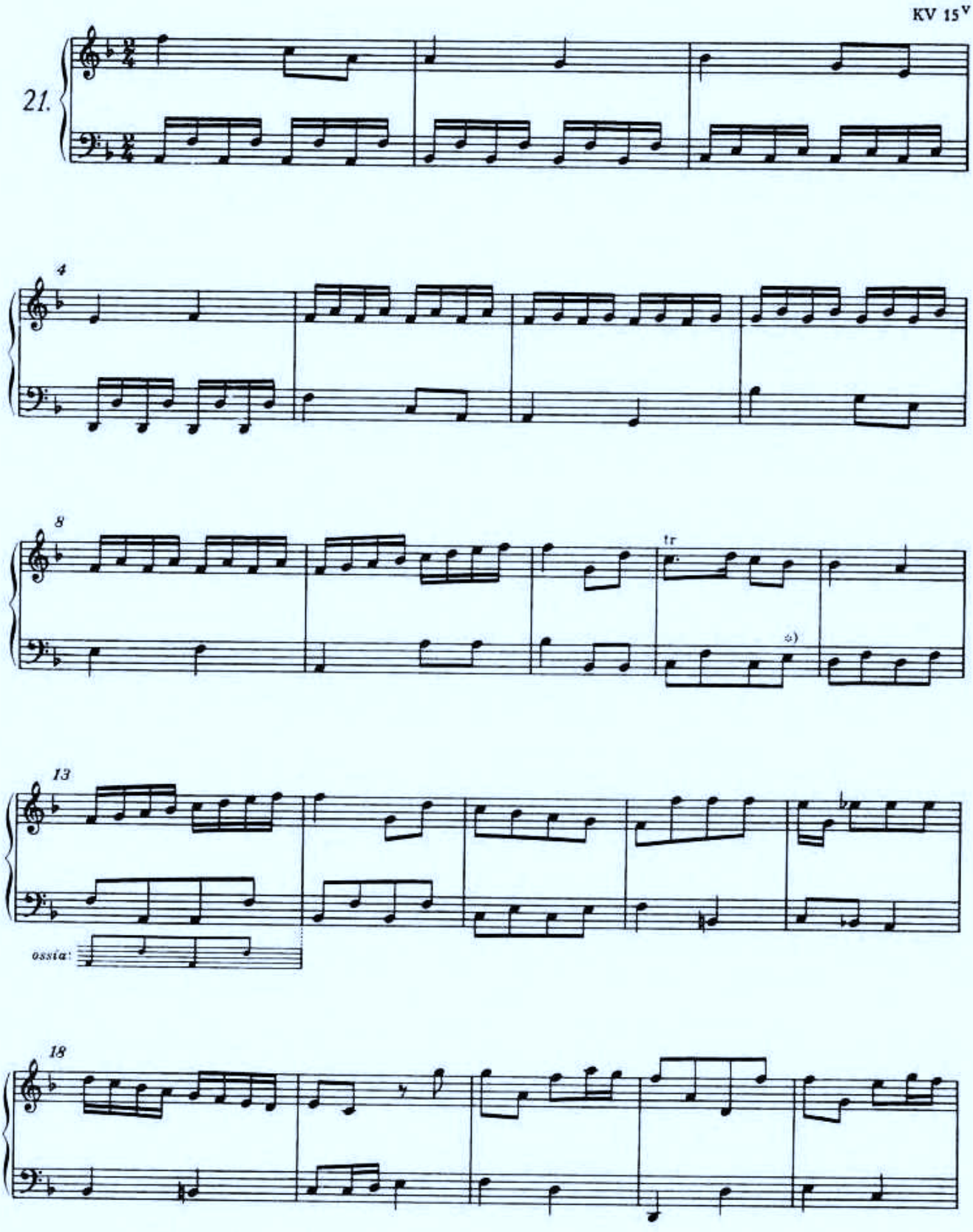
KV 15[u]



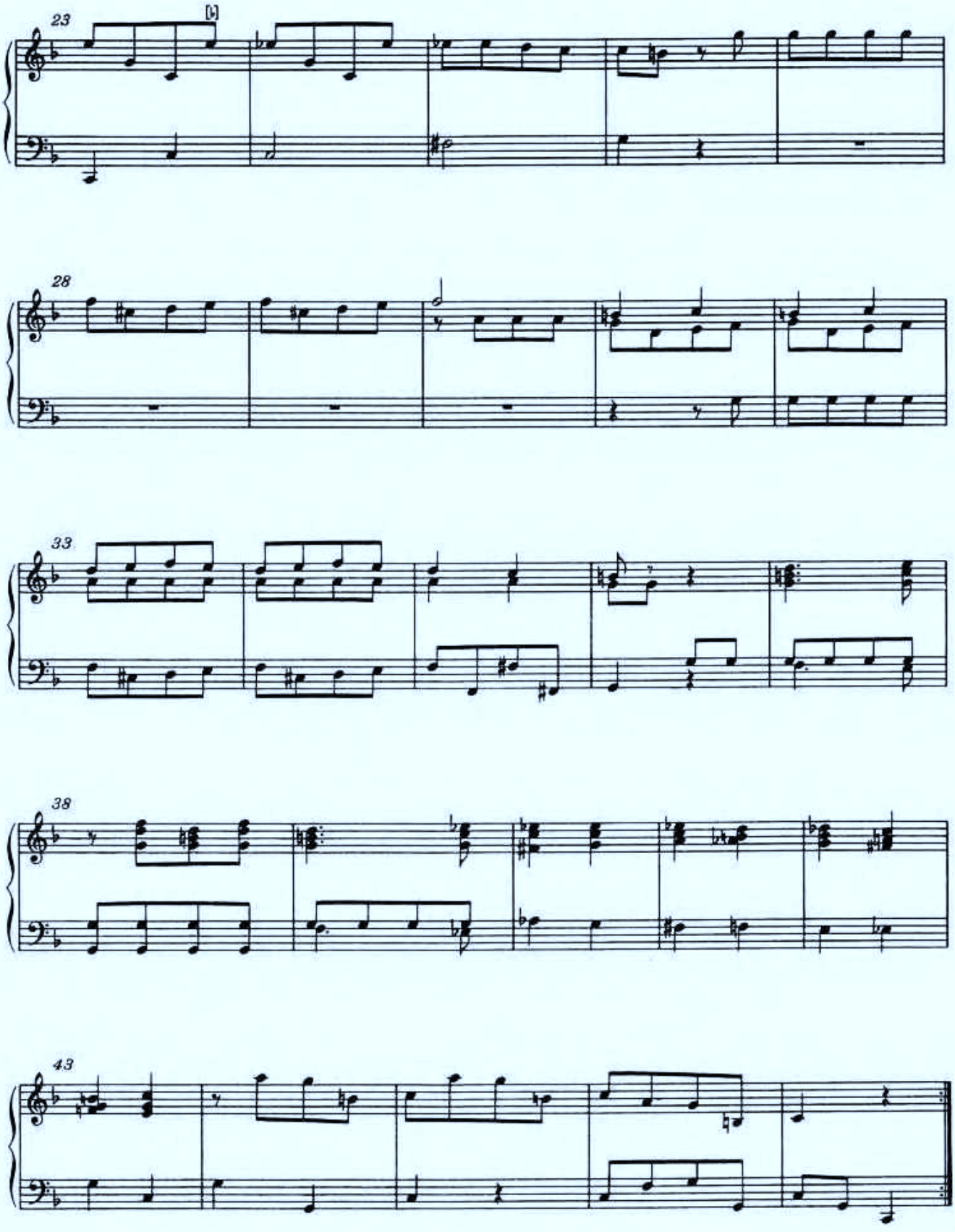
*)Mozart schreibt (das ganze Stück hindurch) ♩. ♪ ♪ ; es kann jedoch kein Zweifel darüber bestehen, daß ♩. ♪ ♩ gemeint ist. Vgl. Vorwort.


19
23
27
31

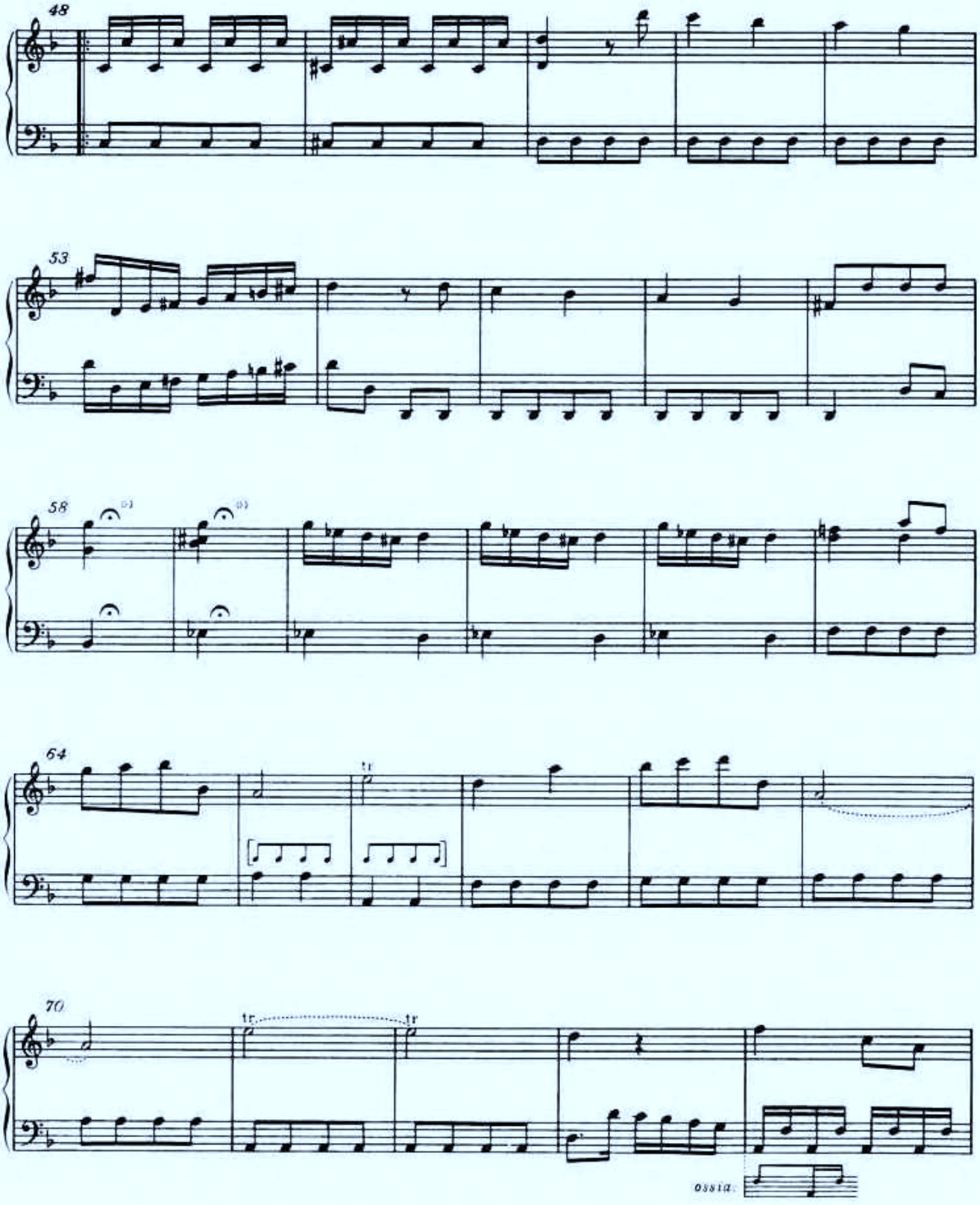
KV 15[V]



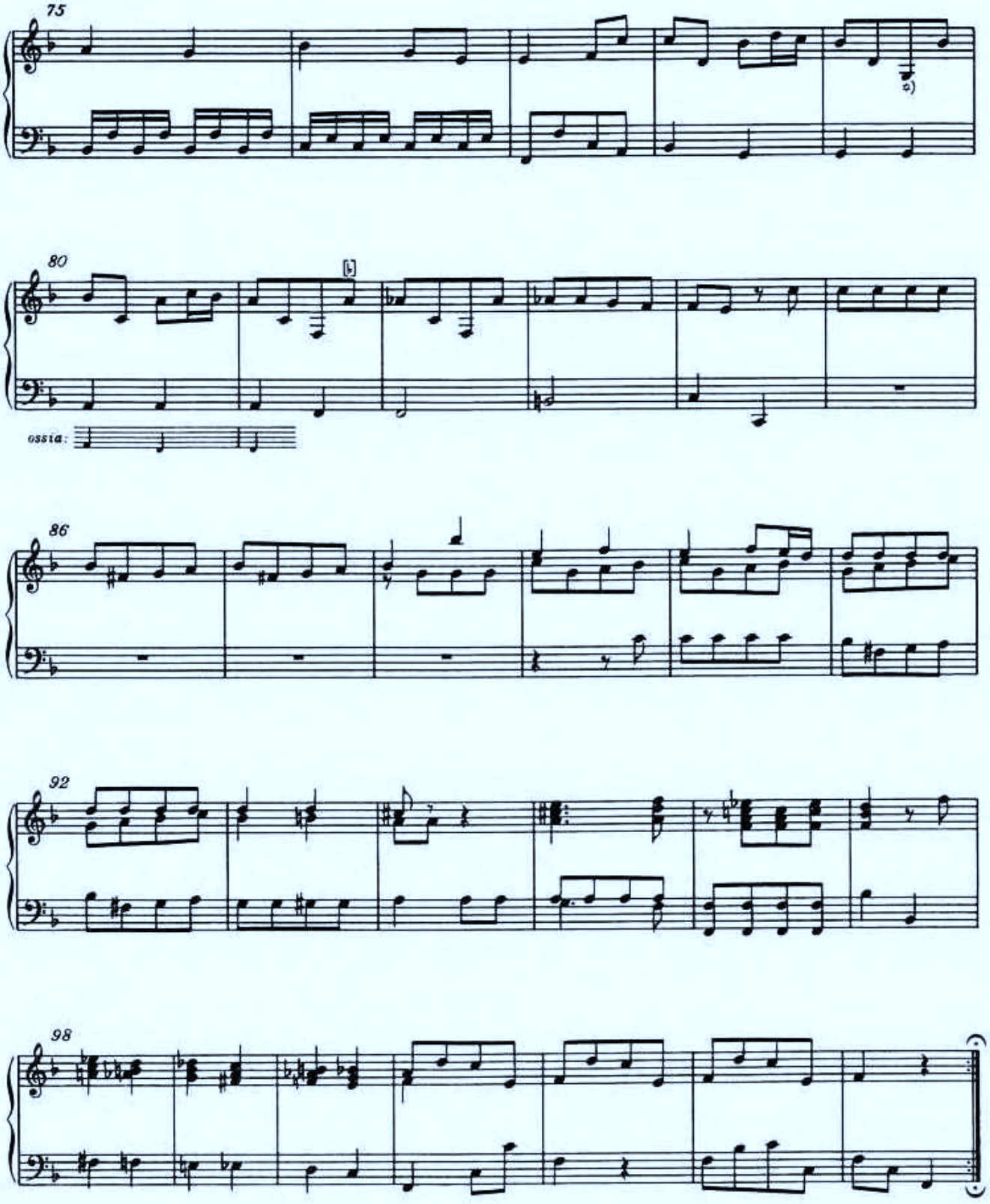
*) T. 11, linke Hand, 4. Achtel: Mozart schreibt *f* statt e.



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

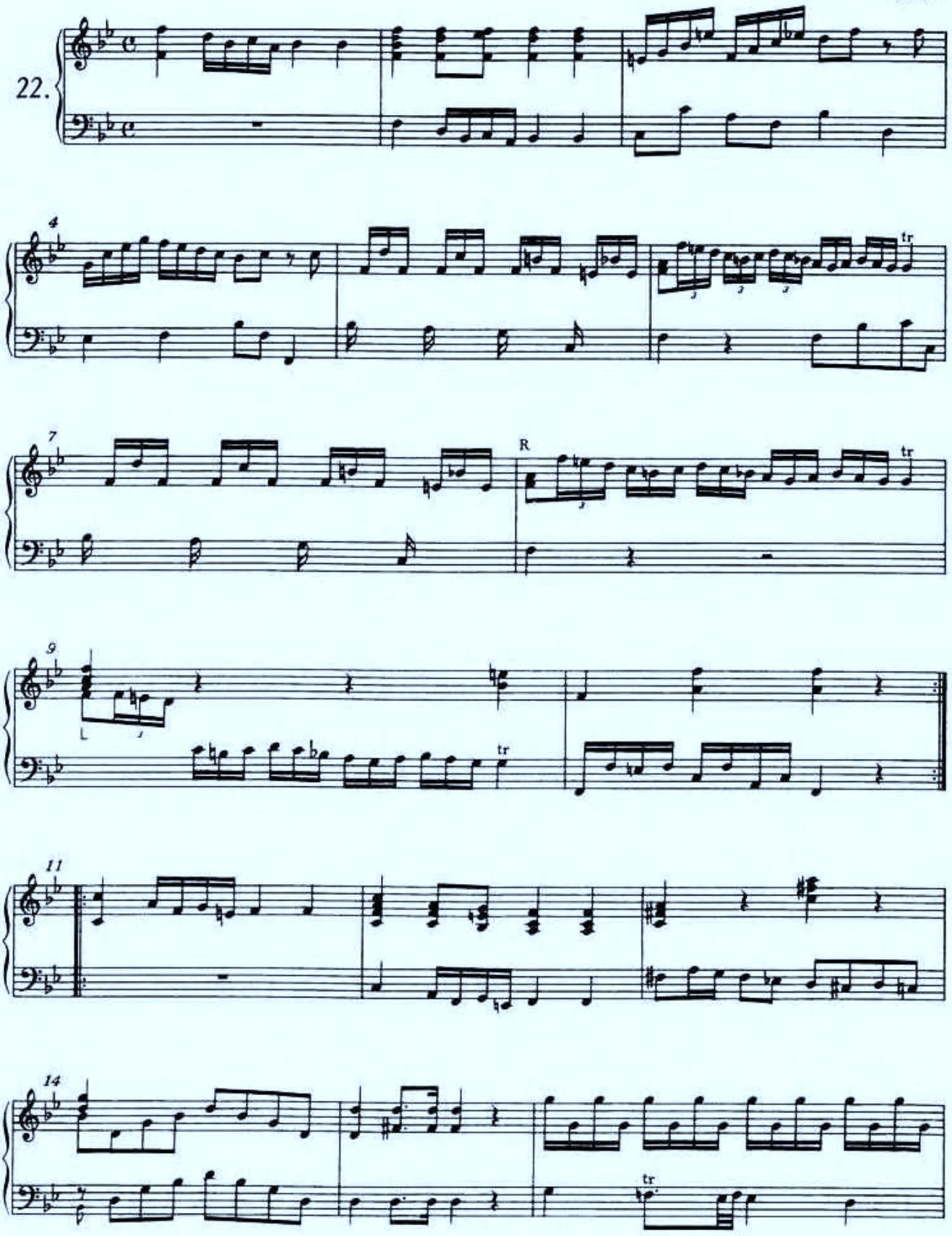


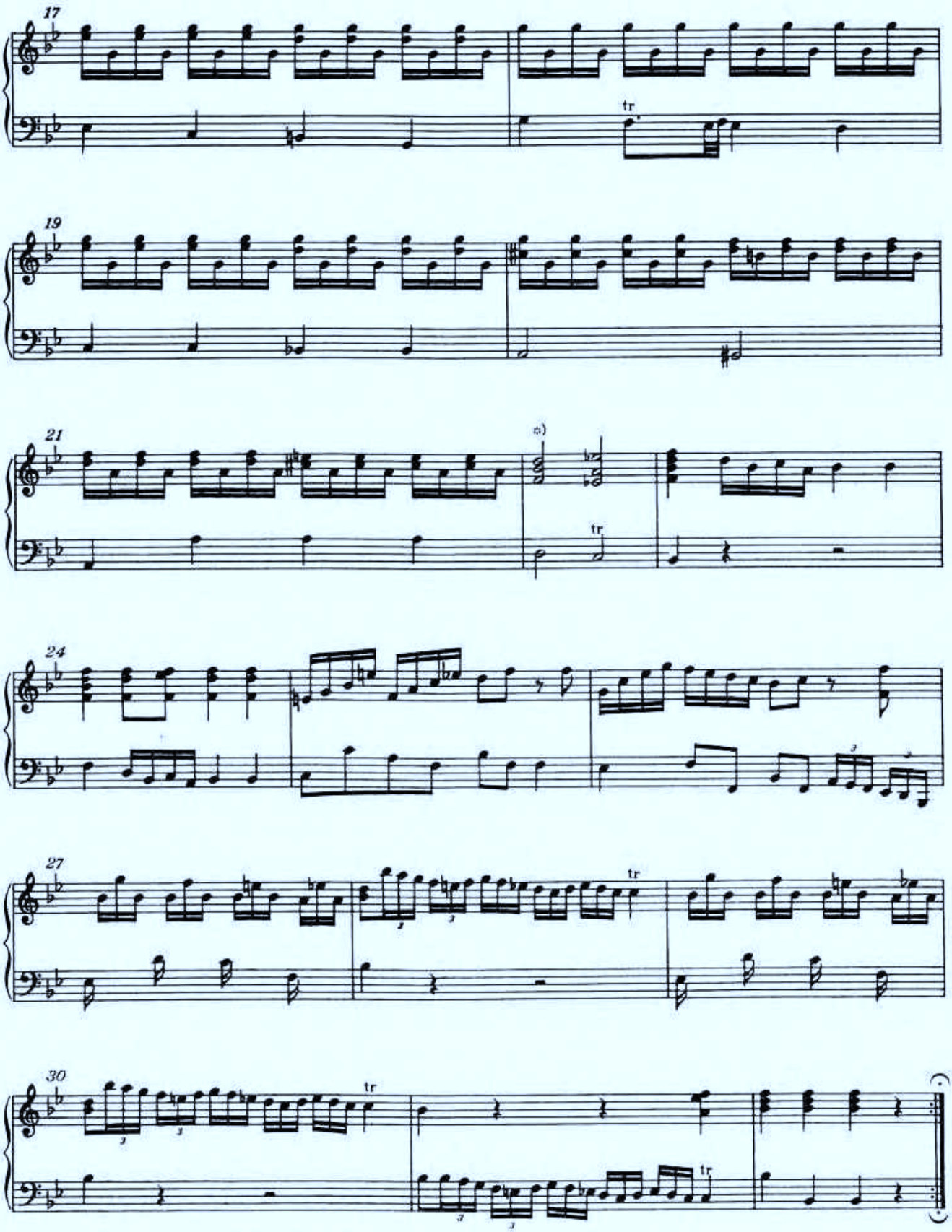
[91] T. 58/59: Möglicherweise sollen die Fermaten ausgeziert werden; vgl. Vorwort.



*) T. 79, rechte Hand, 3. Achtel: Mozart notiert irrtümlich b statt g.

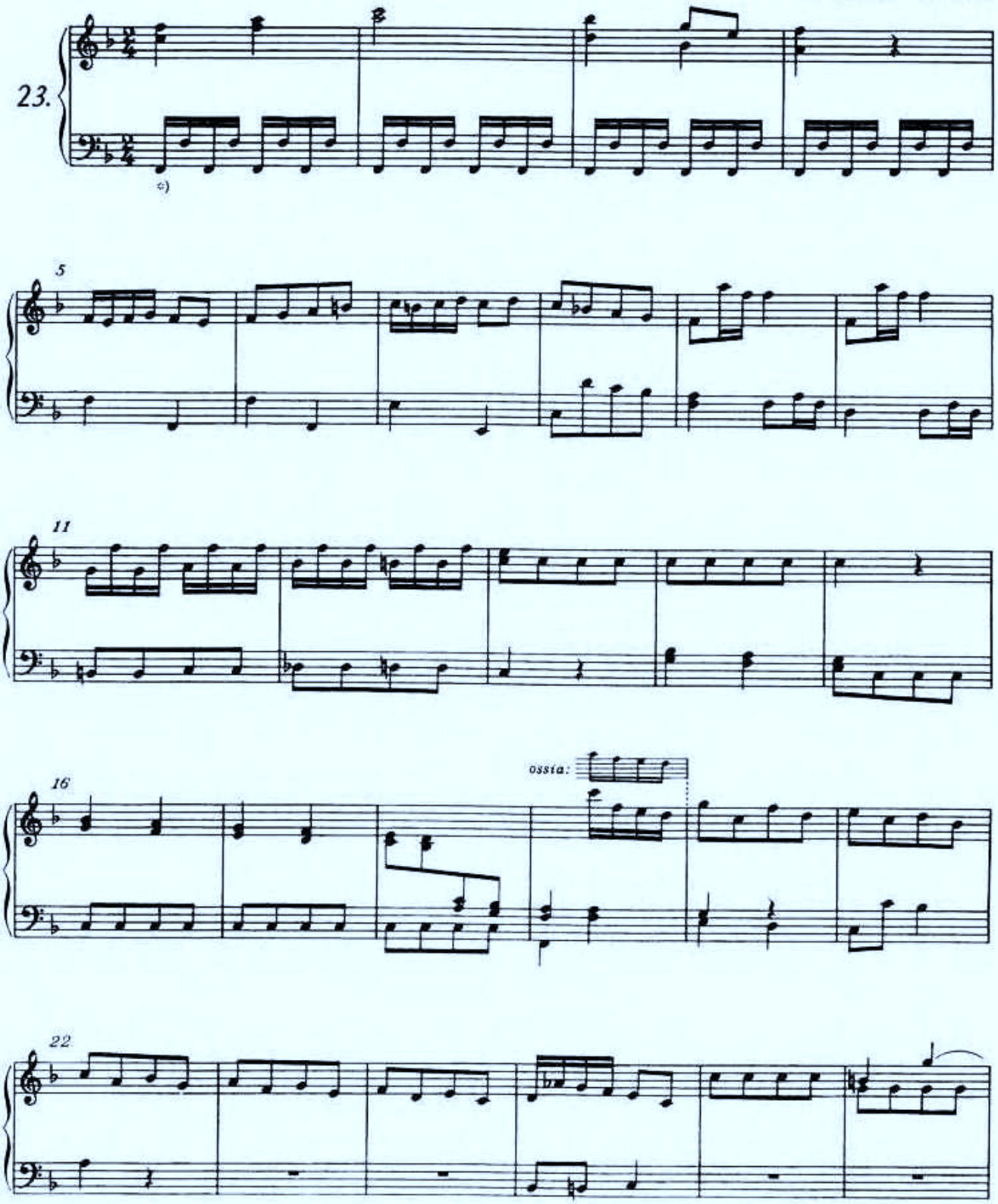
KV 15 ♥



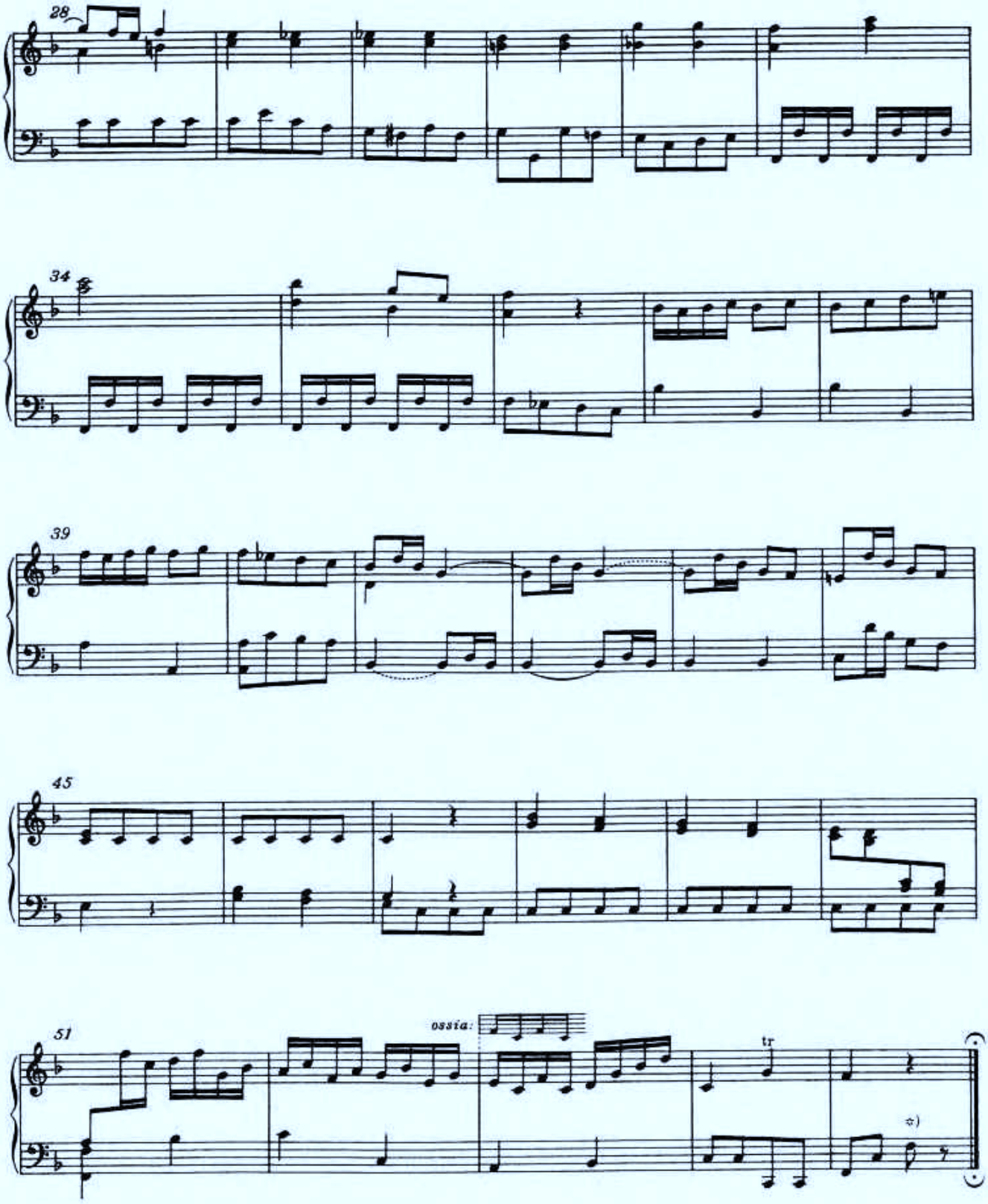


*) T. 22, rechte Hand, 1. Halbe: Der Trugschluß (d.h. b' statt wie erwartet a') ist offenbar beabsichtigt.

KV Anh. 109b Nr. 6 (15x)

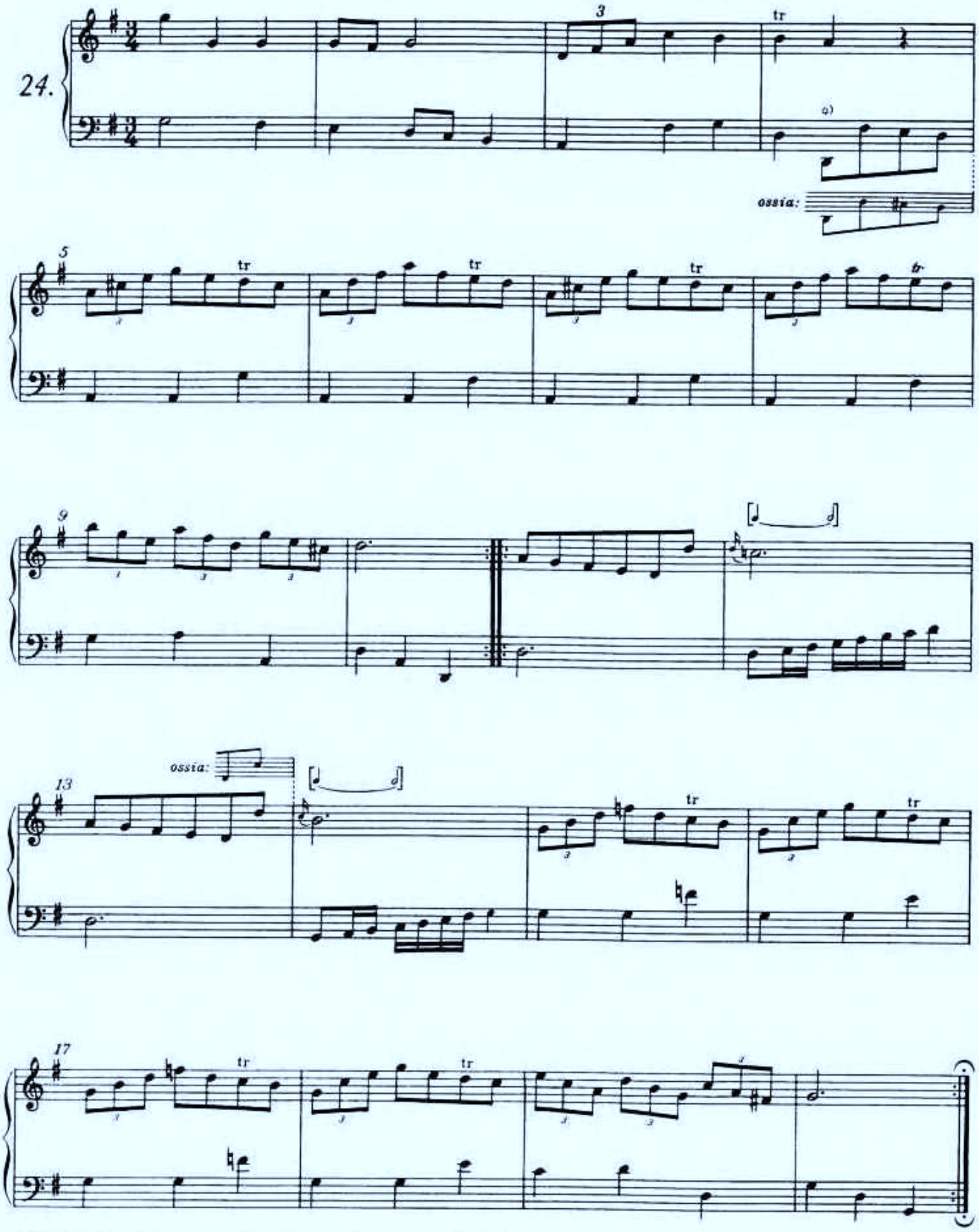


*) T. 1-4 (und entsprechend T. 33-35), linke Hand: Die von Mozart abgekürzt notierten Oktavtremoli sind möglicherweise umgekehrt (d. h. von oben beginnend) zu spielen; auf diese Weise ließen sich die unbequemen Anschlüsse (T. 4/5, 35/36) vermeiden.



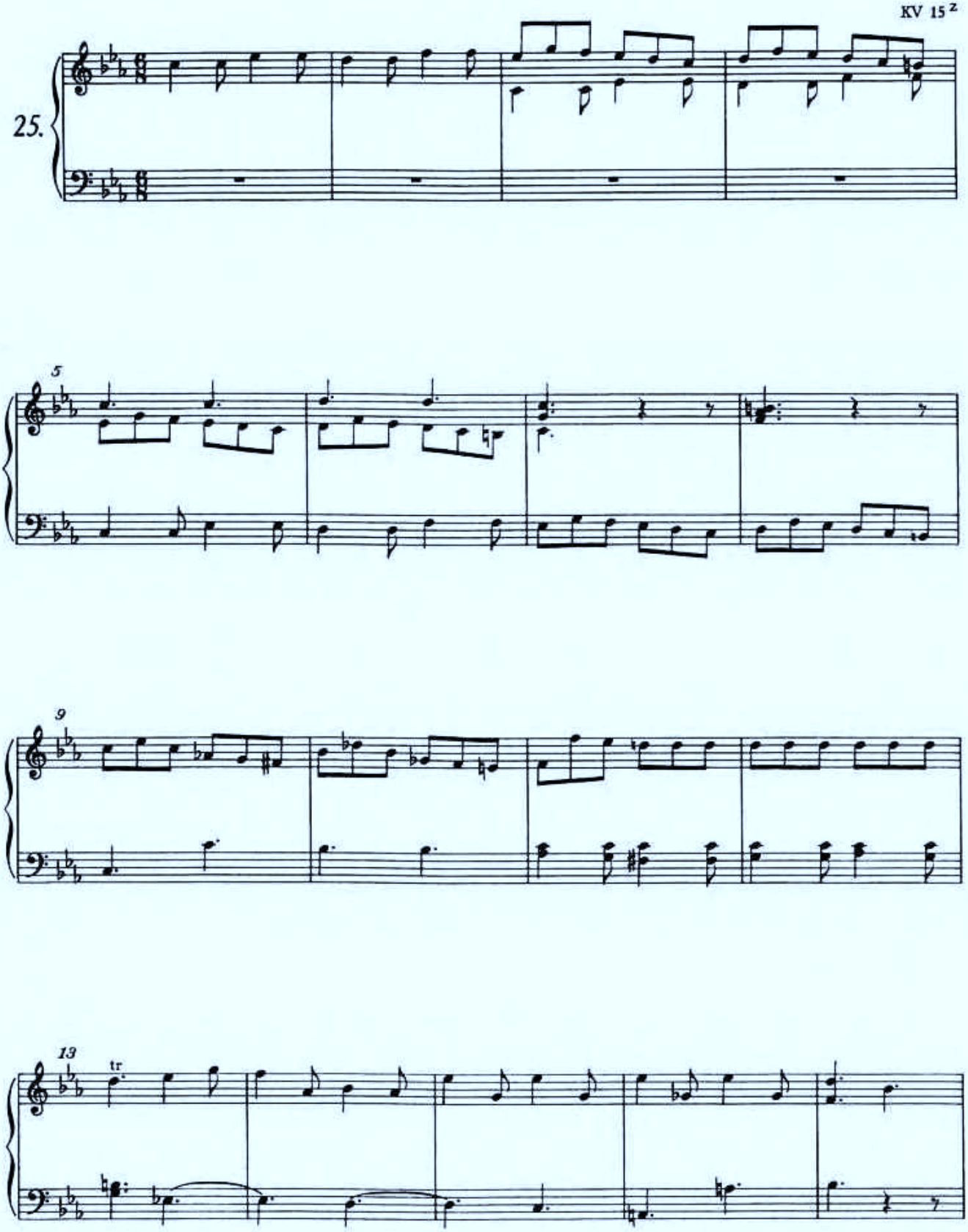
*) T. 55, linke Hand: Zur unklaren Originalnotierung vgl. Krit. Bericht.

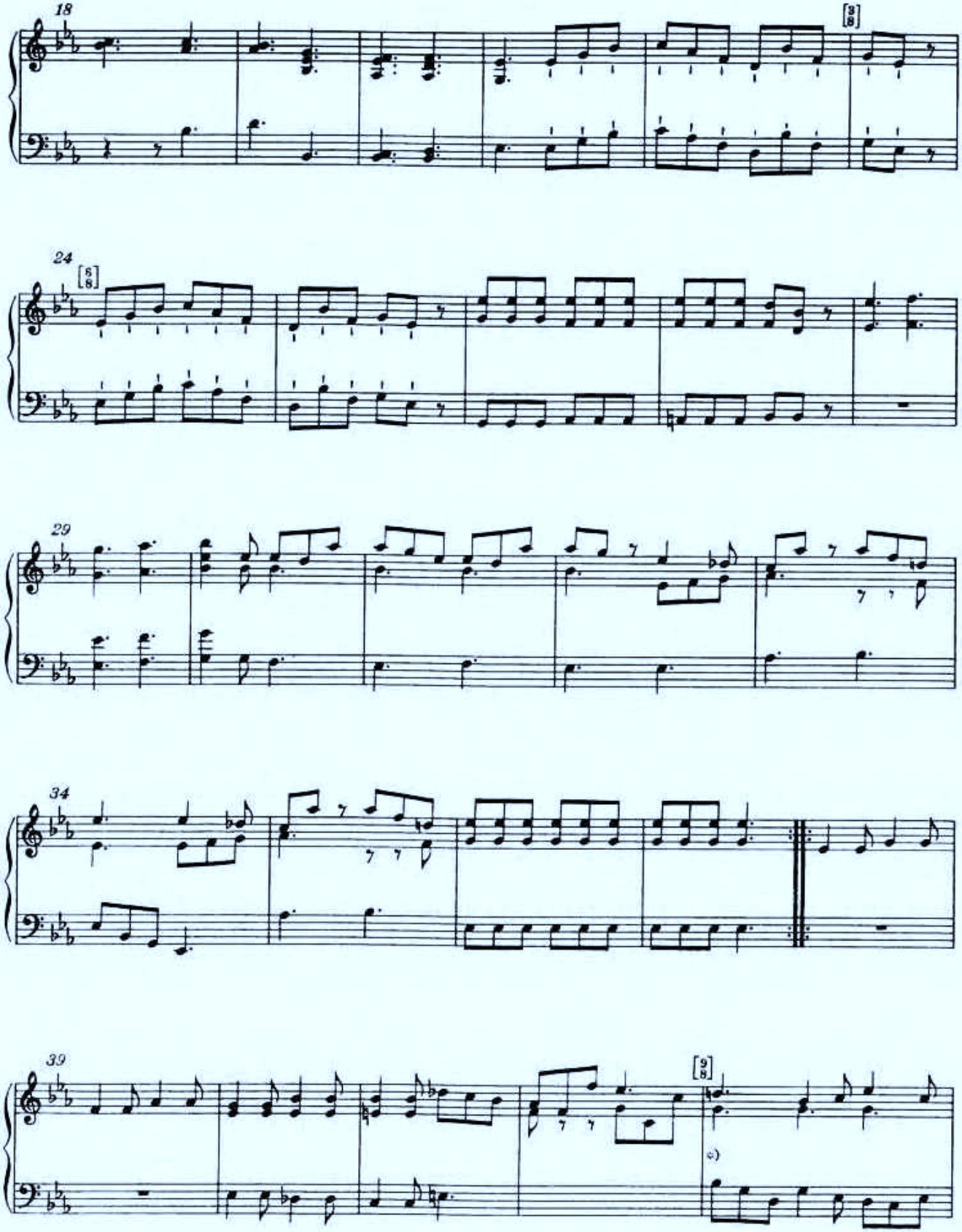
KV 15y



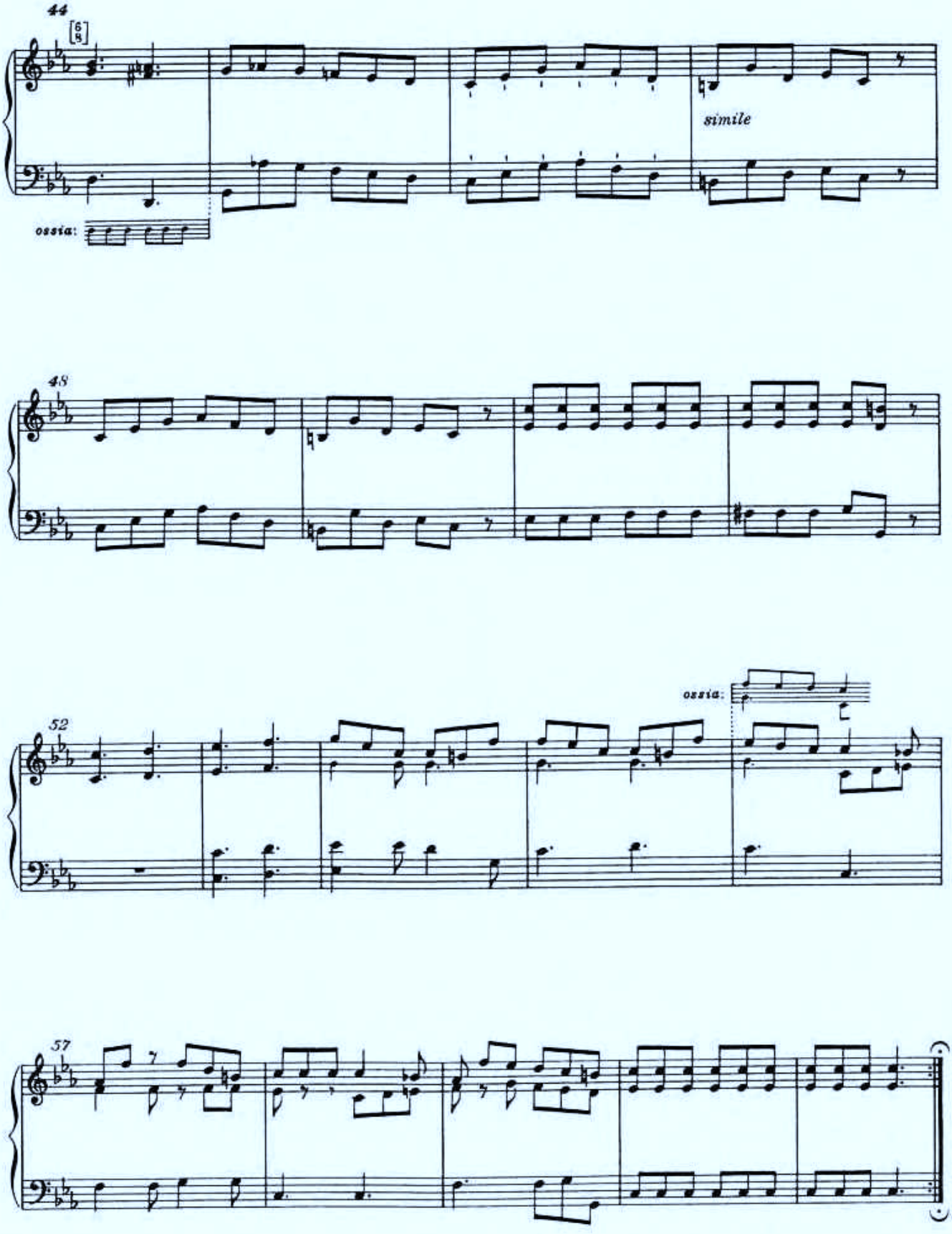
a) T. 4, linke Hand: Zur undeutlichen Originalnotierung vgl. Krit. Bericht.

KV 15 z

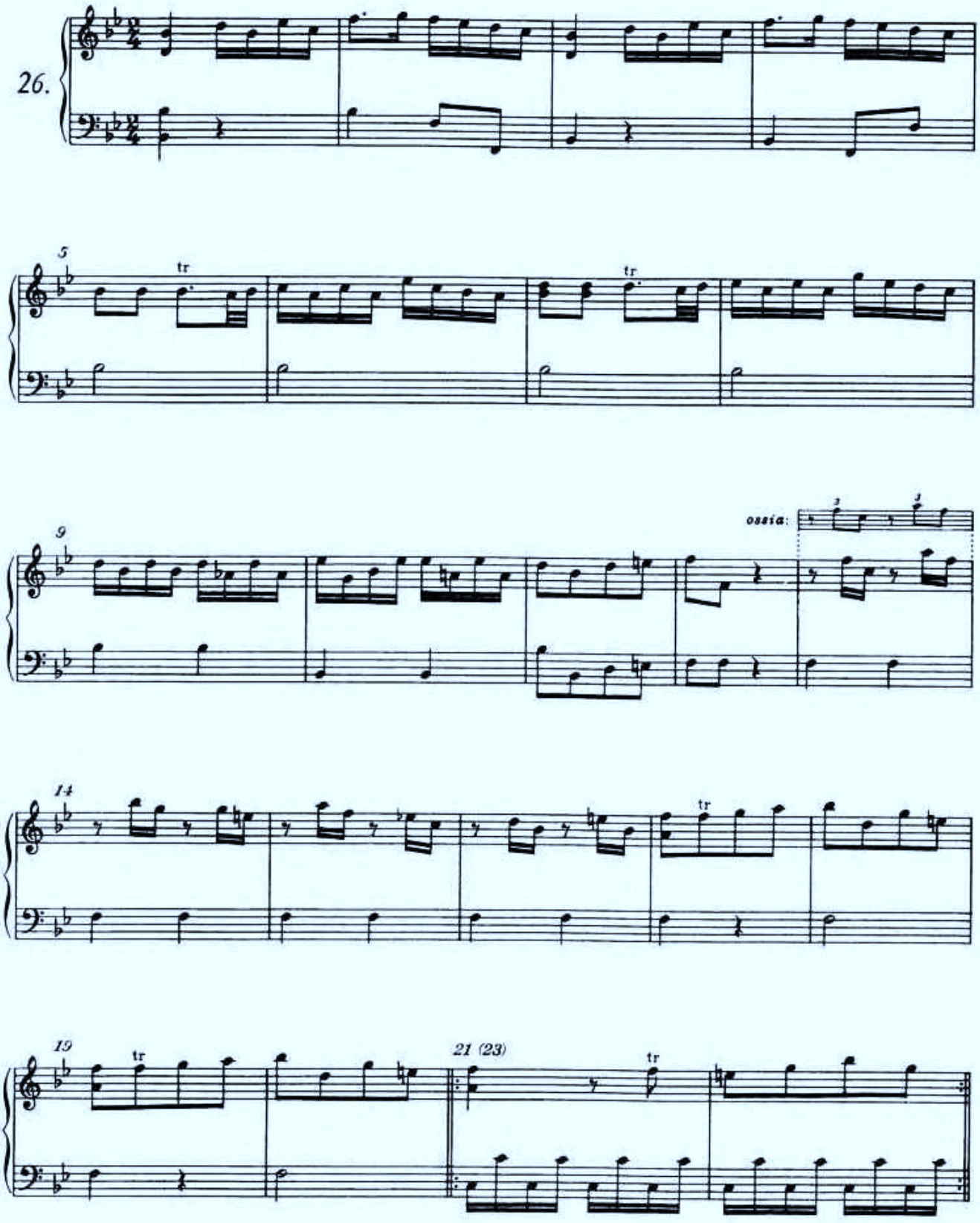


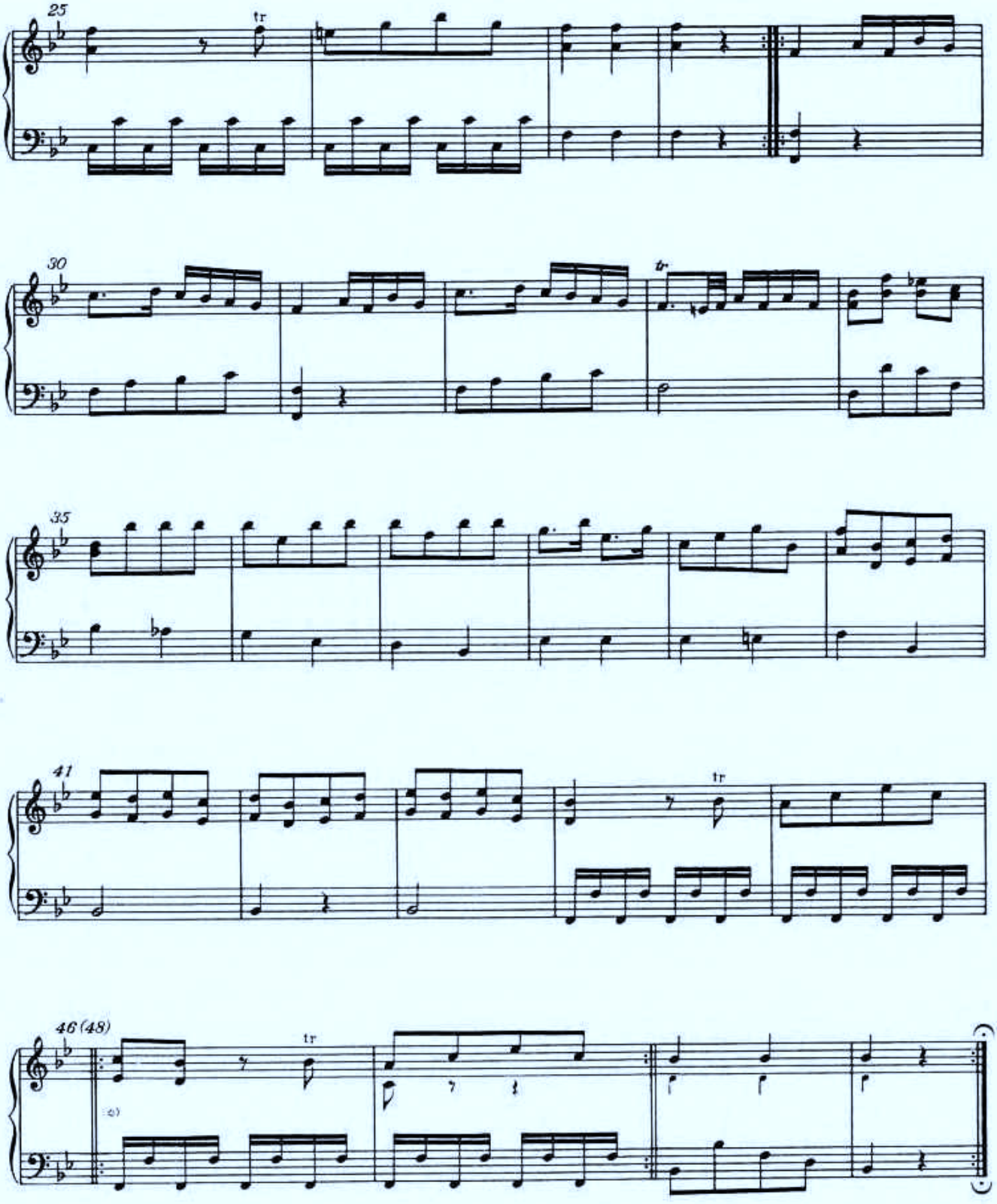


*) Zu T. 43 vgl. Krit. Bericht.


44
simile
ossia:
48
ossia:
52
57

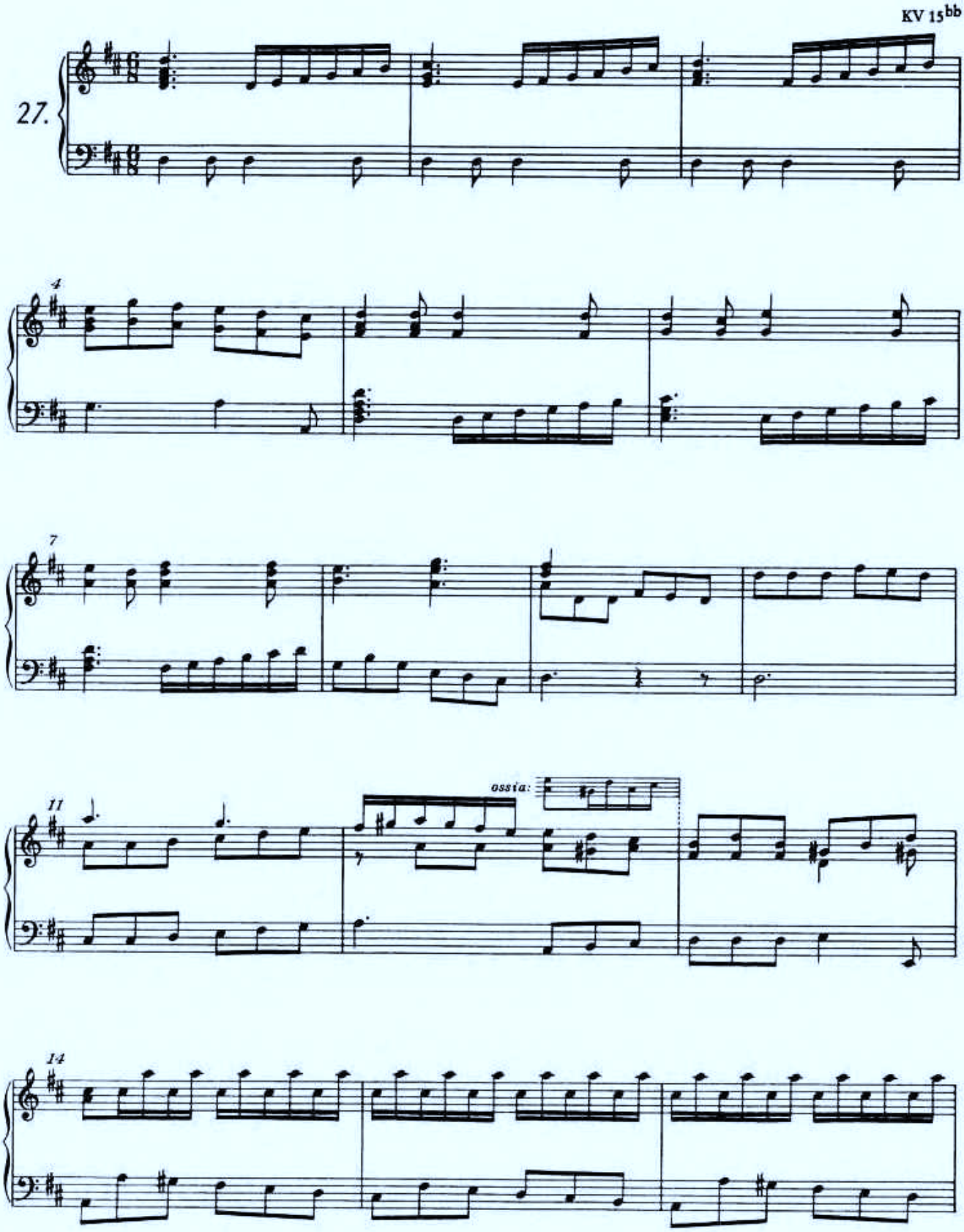
KV 15aa

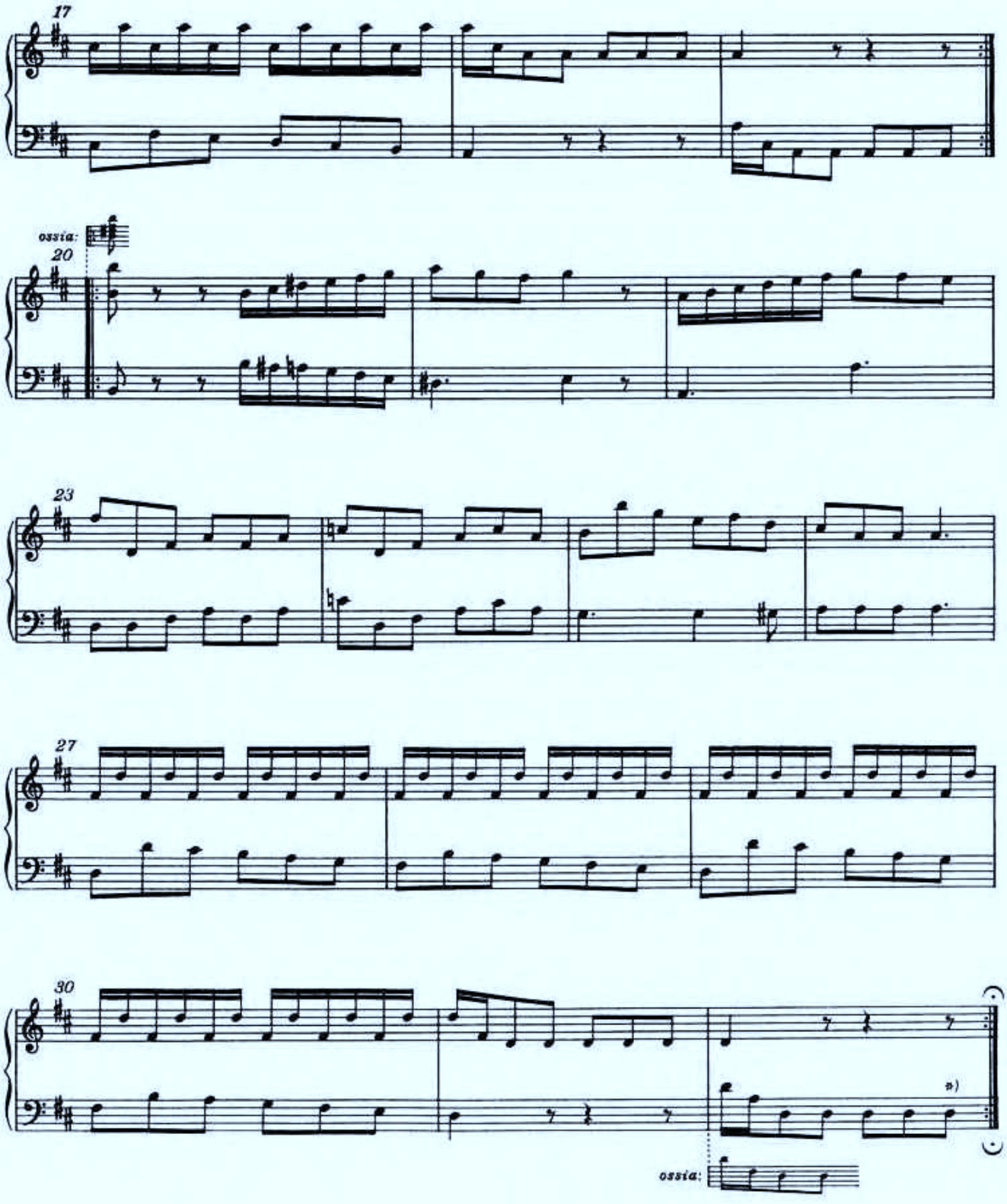


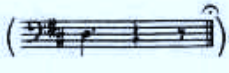


a) Zu T. 46-49 vgl. Krit. Bericht.

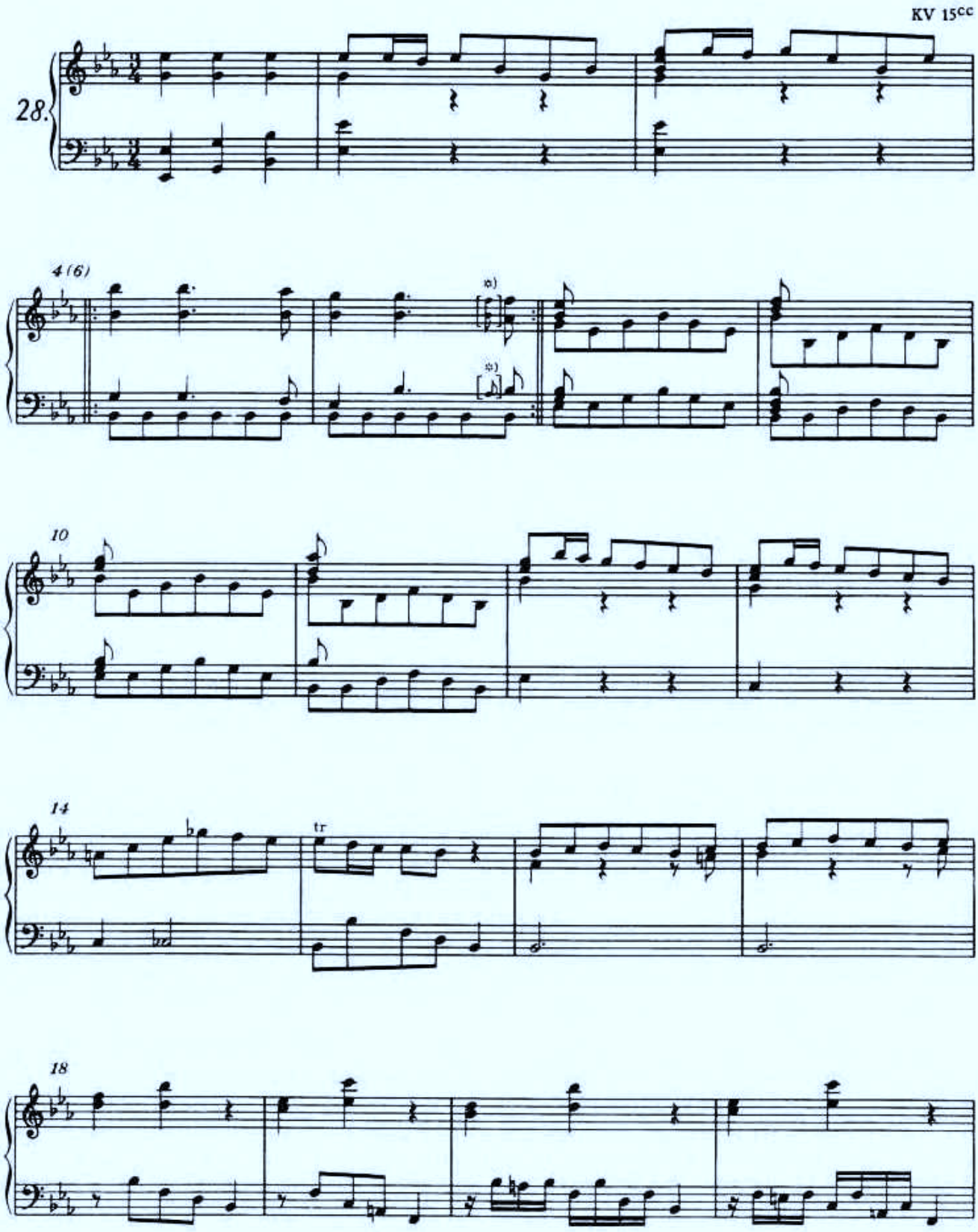
KV 15bb



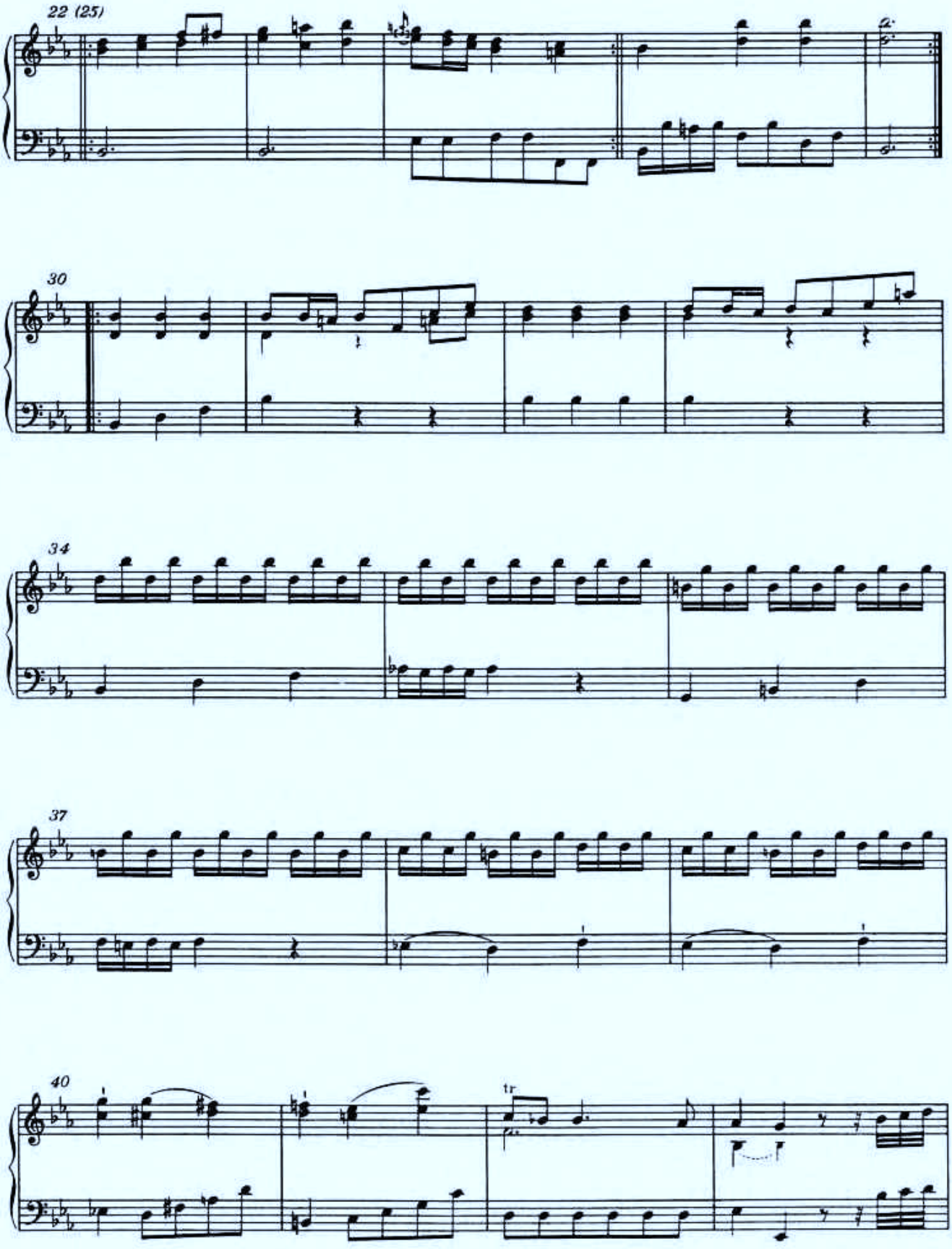


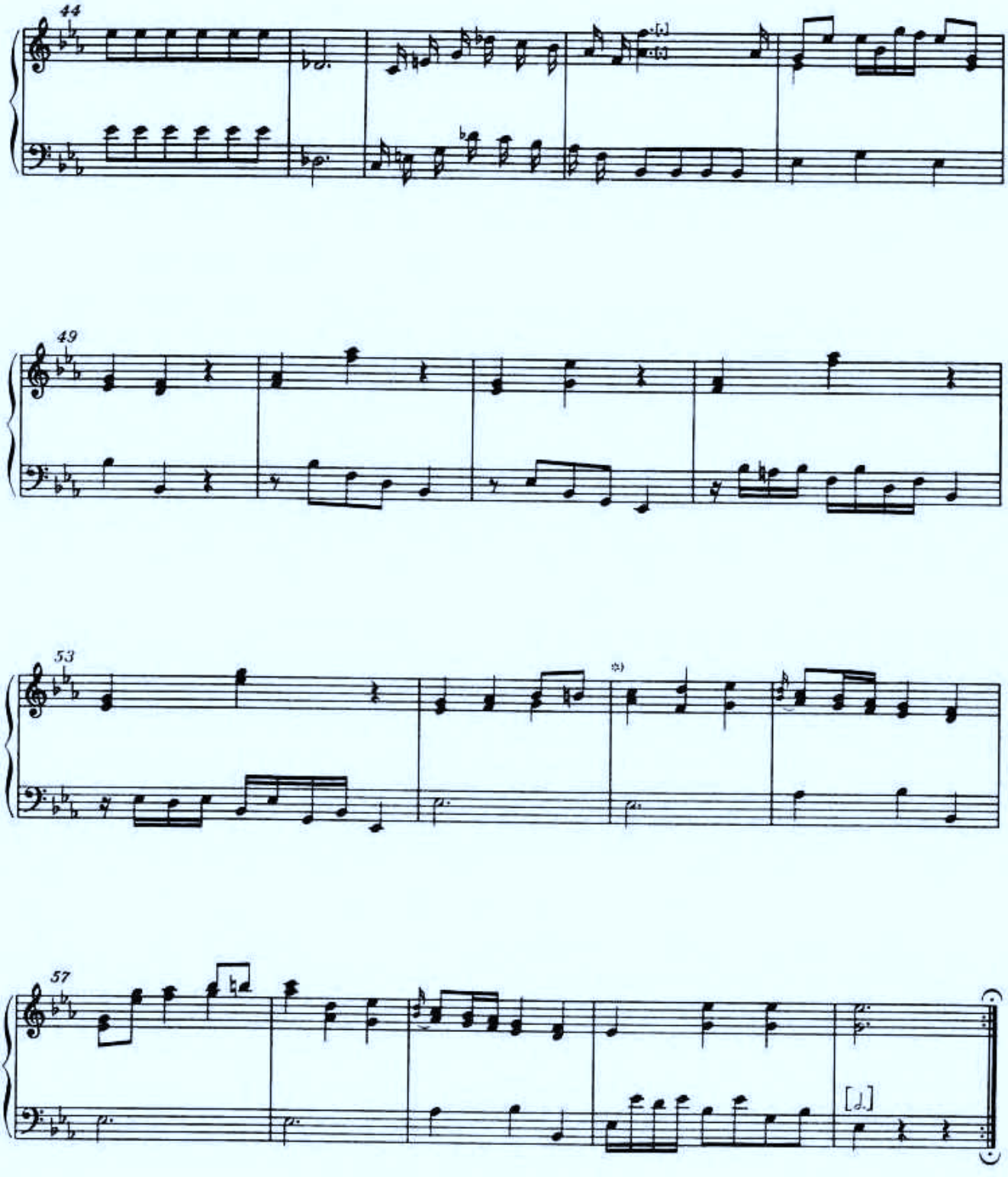
a) T. 32, linke Hand: In der Volta II wäre noch ein Schlußtakt  anzuhängen.

KV 15cc



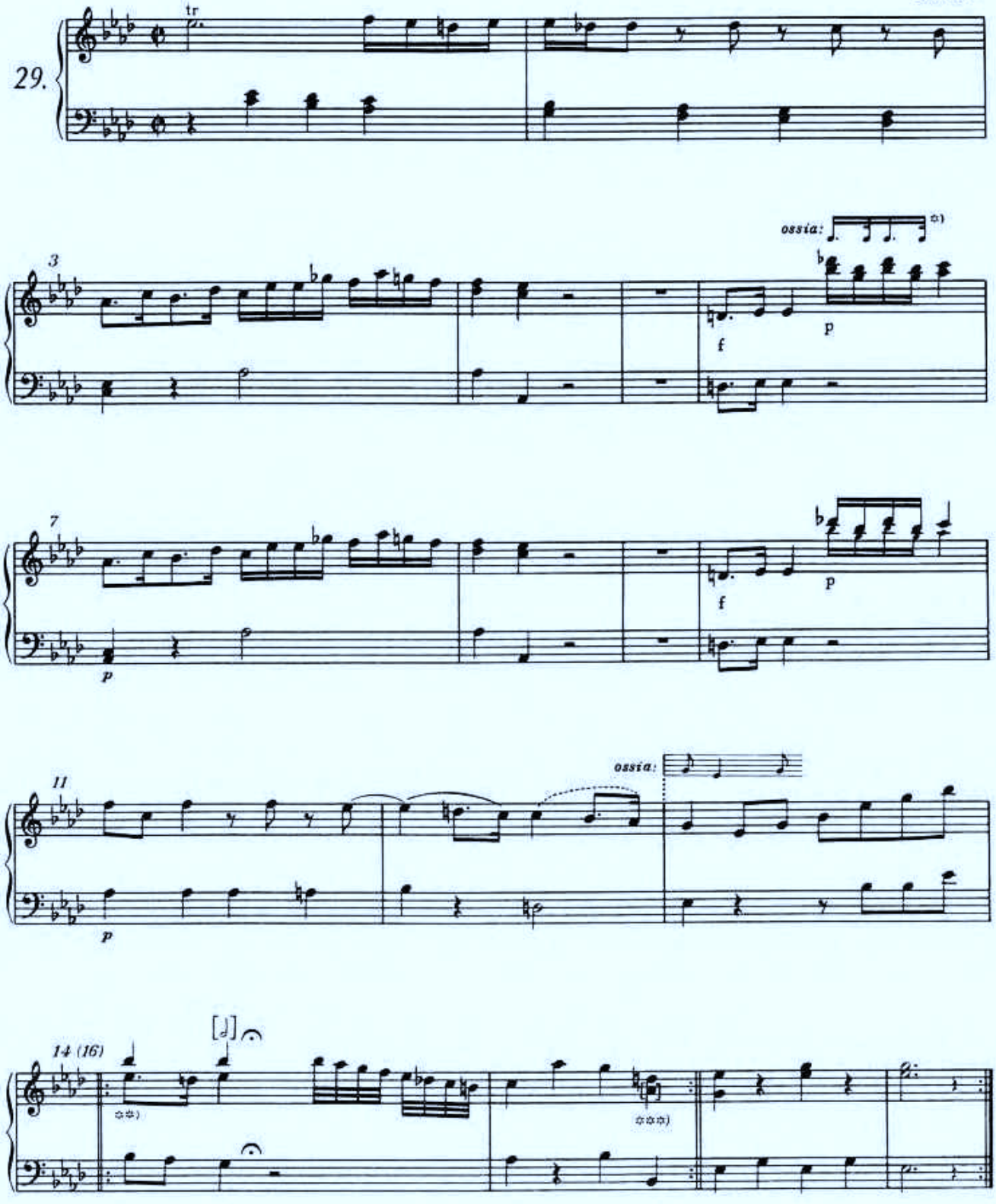
*) Für den Übergang T. 5/6 ist die eckig geklammerte Version zu spielen.


22 (25)
30
34
37
40
tr



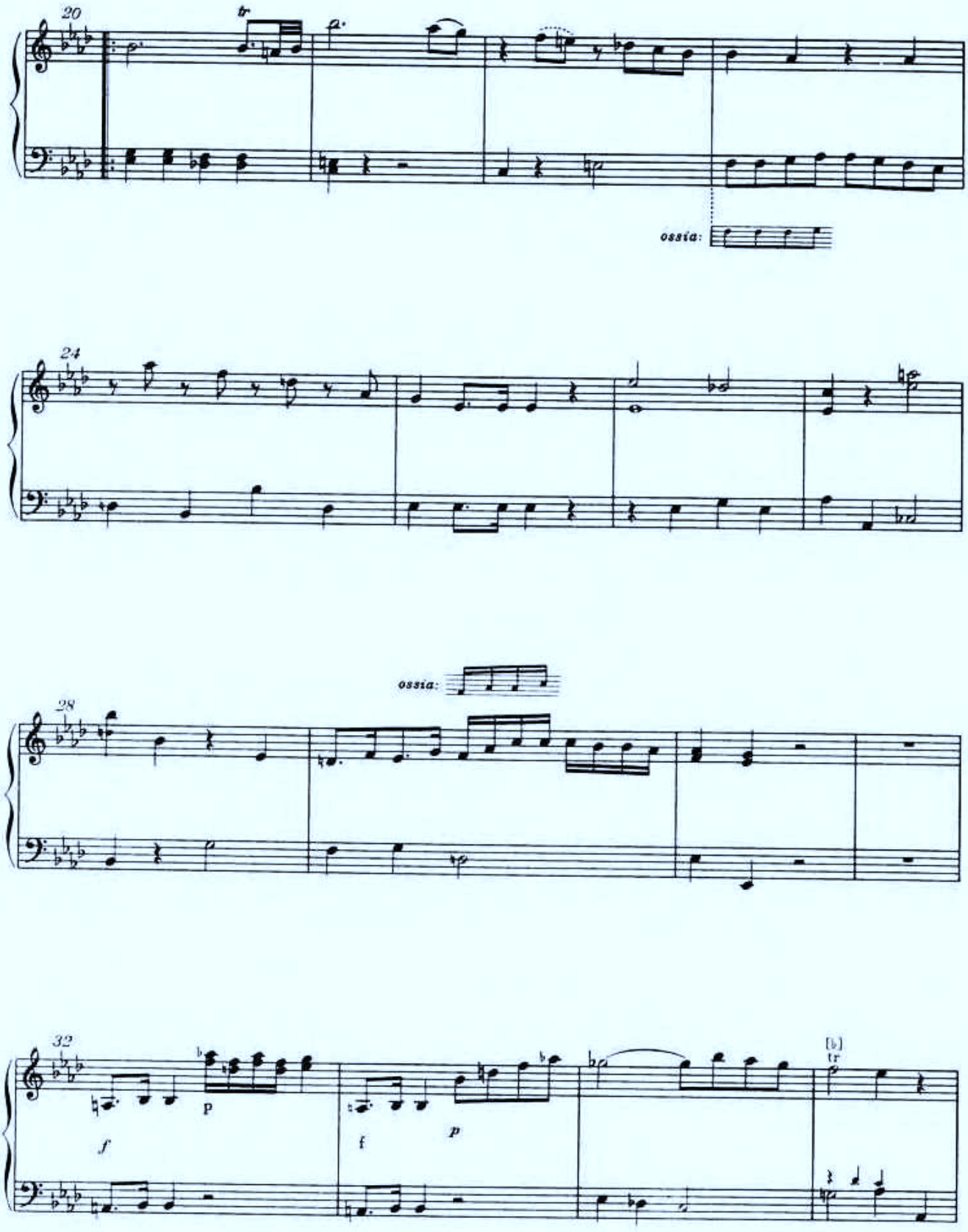
*) Zu einem im Original nach T. 54 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.

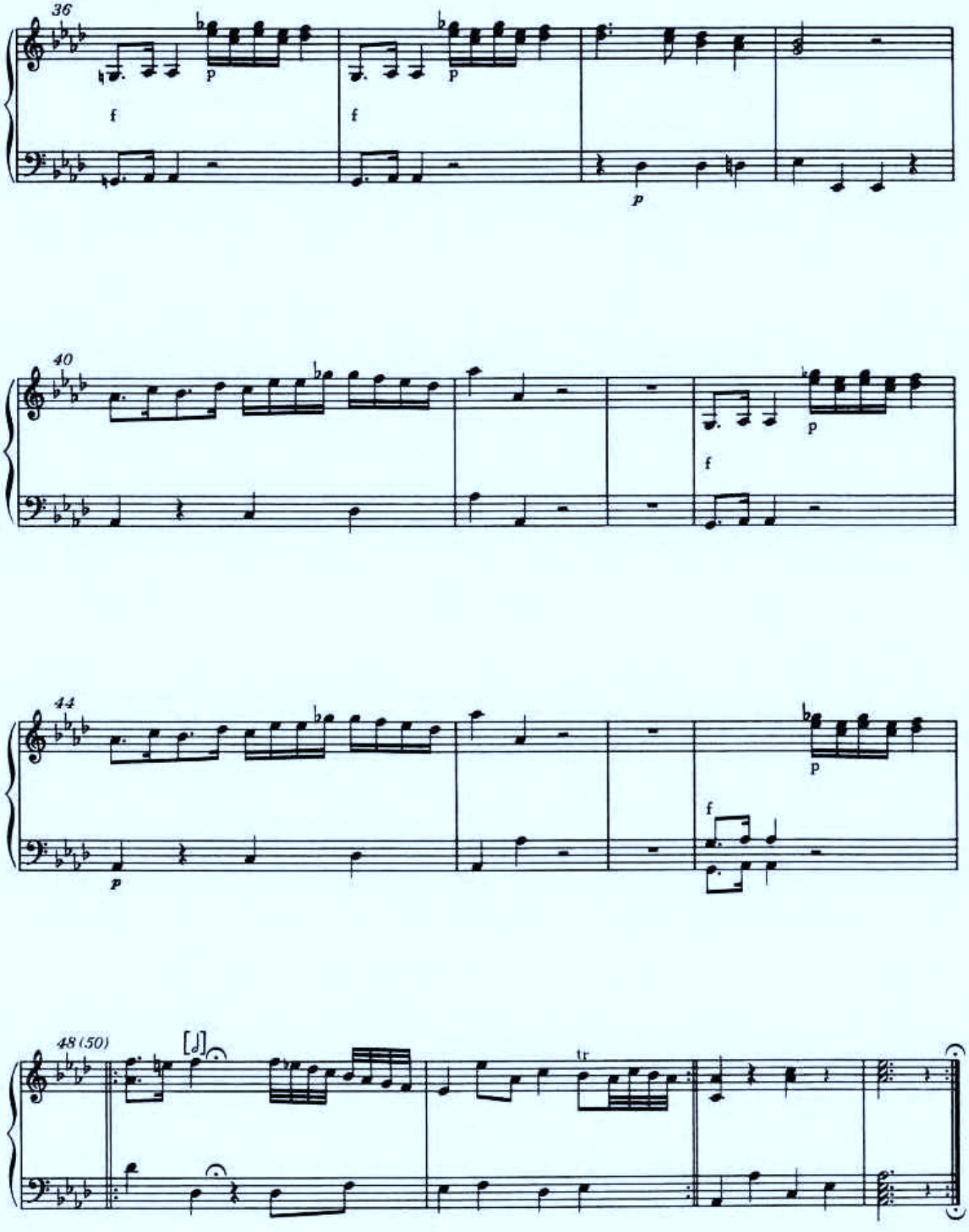
KV 15dd



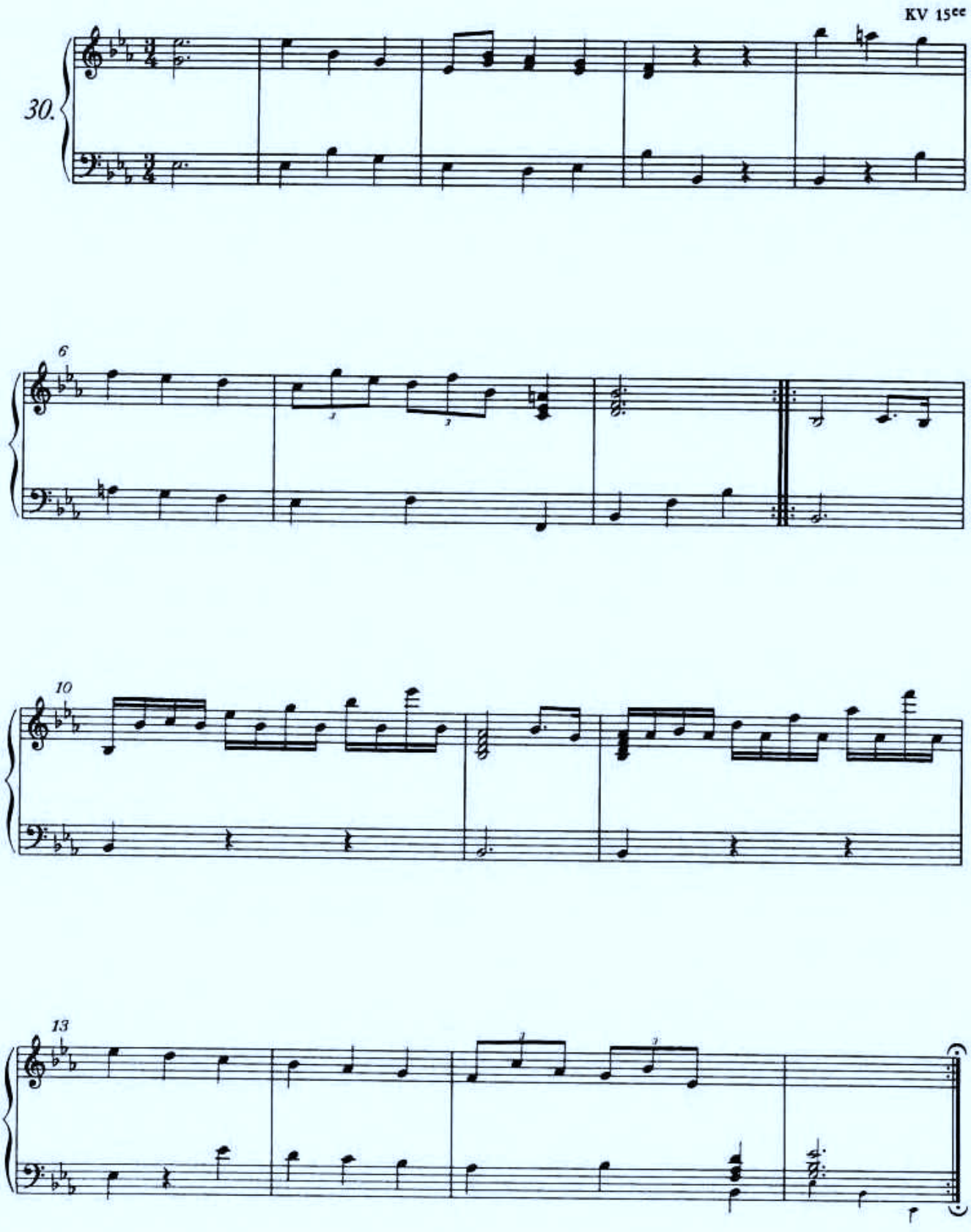
*) T. 6, rechte Hand: Das Ossia gilt auch für die analogen Stellen T. 10, 32, 36 f., 43 und 47; vgl. Krit. Bericht.
**) Zu T. 14 (16) in der rechten Hand vgl. Krit. Bericht.
***) T. 15 (17), rechte Hand: Das in eckige Klammern gesetzte as' ist nur beim Übergang T. 17/18 zu spielen.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

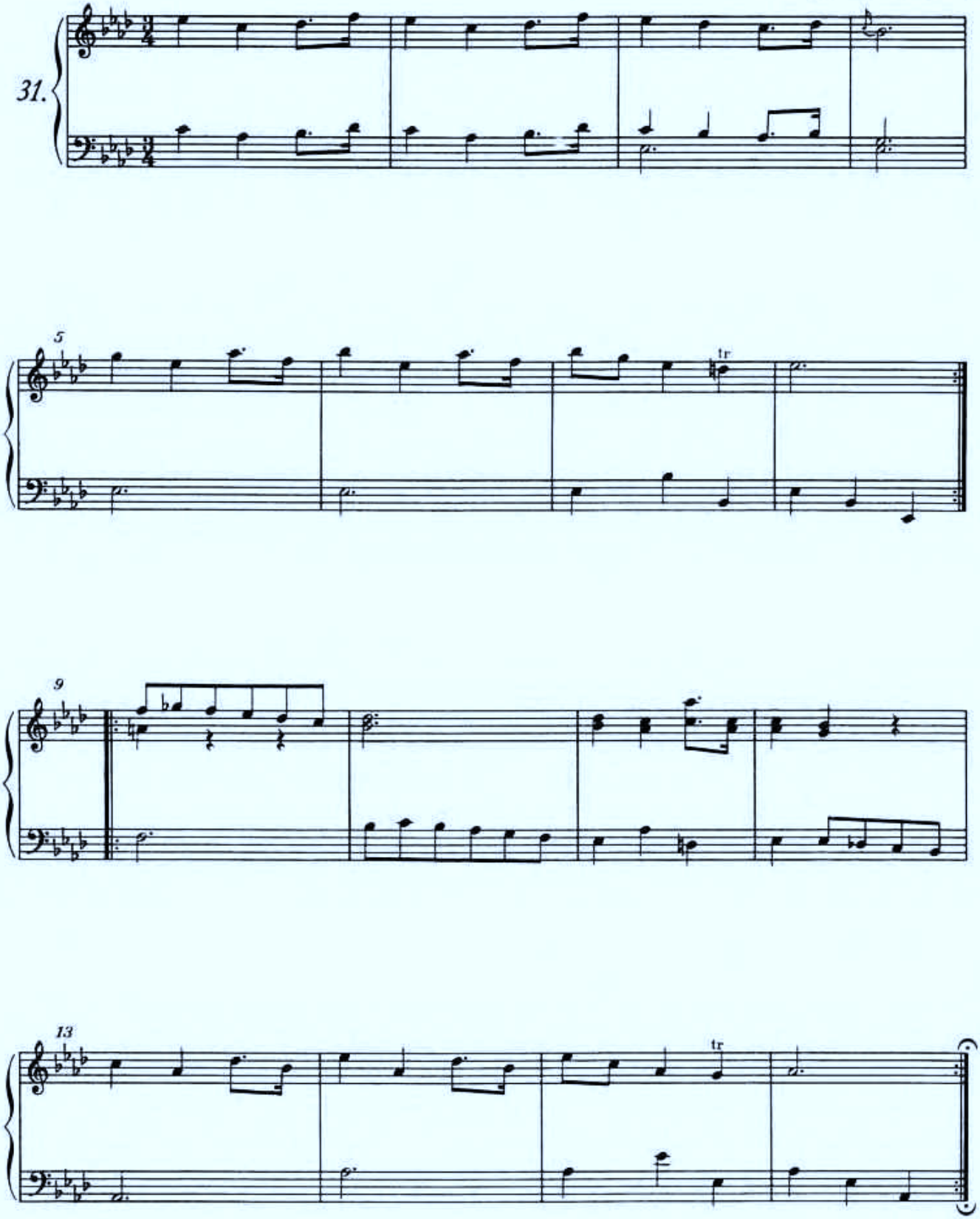

20
tr
ossia:
24
ossia:
28
32
p
f
f
p
[b]
tr

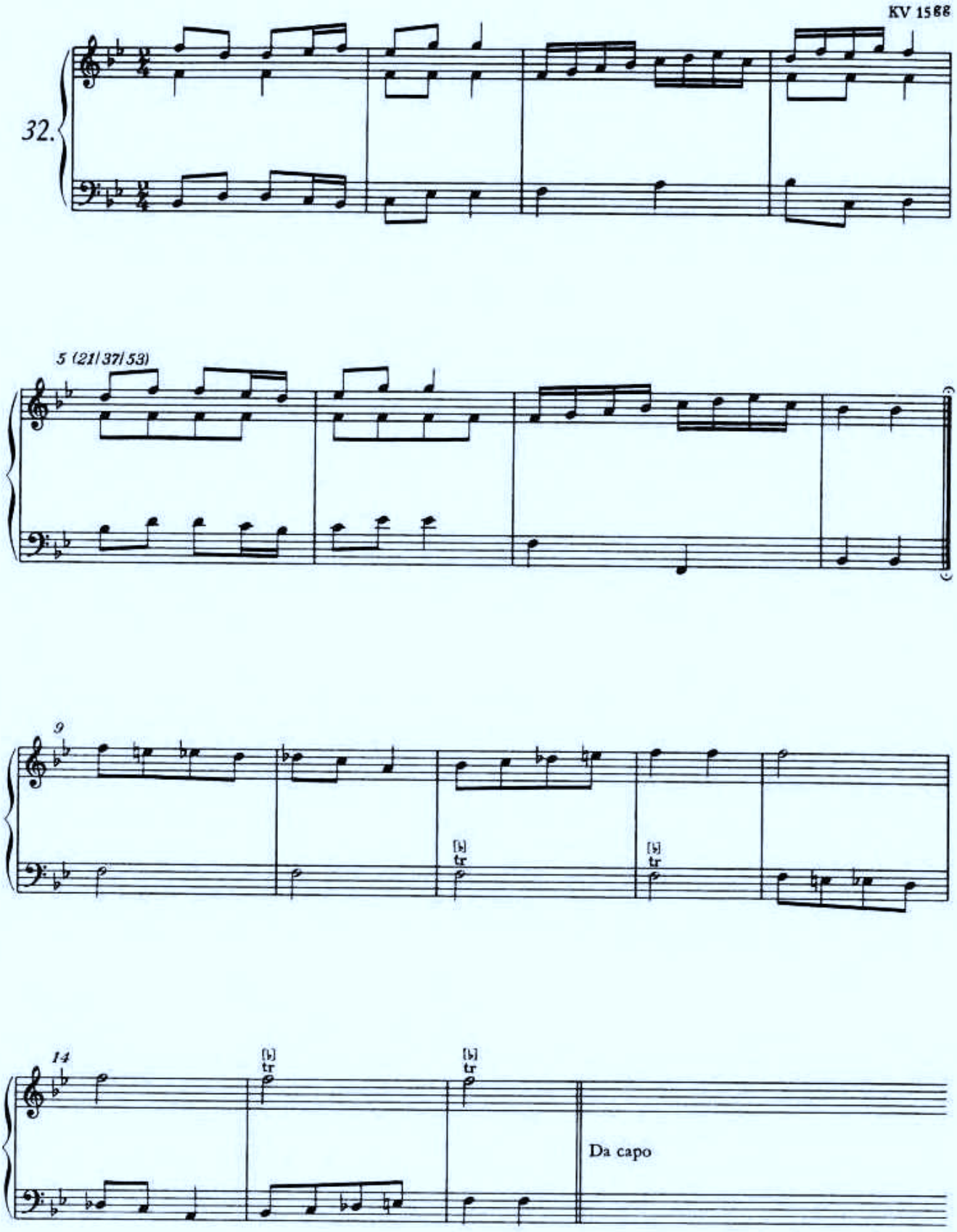

36
f
p
f
p
40
p
f
44
p
p
f
48 (50)
tr

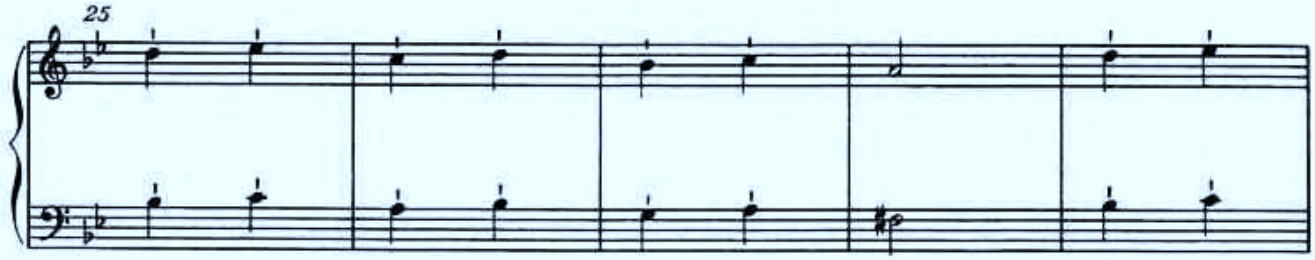
KV 15ee

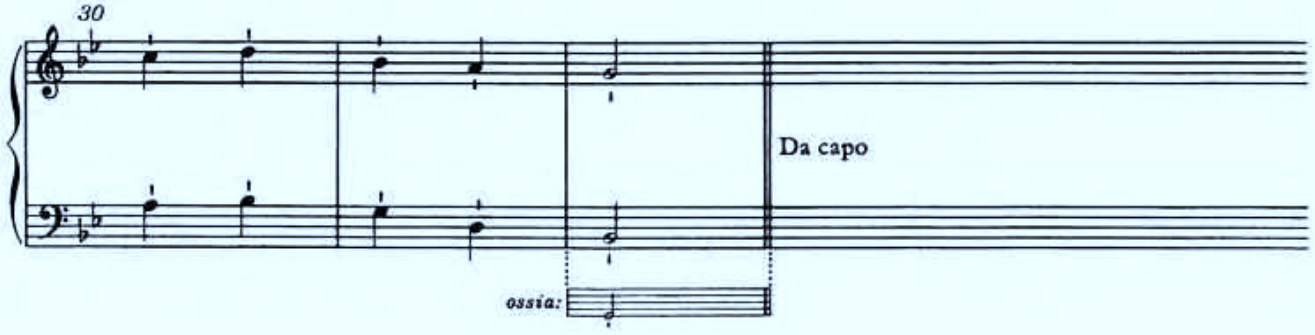


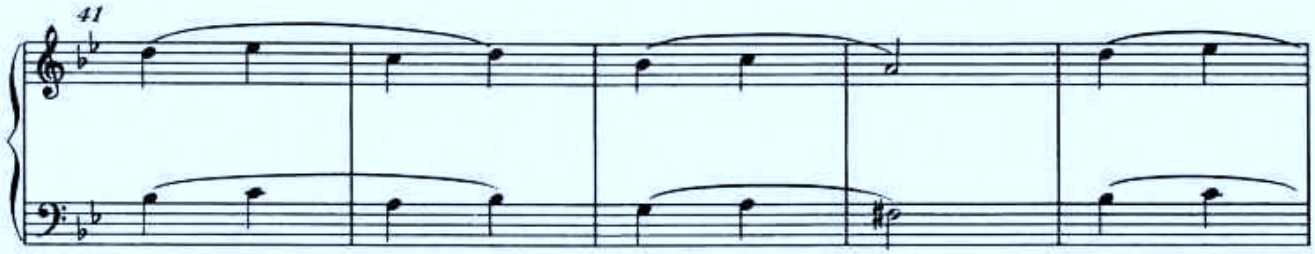
KV Anh. 109b Nr. 8 (15ff)

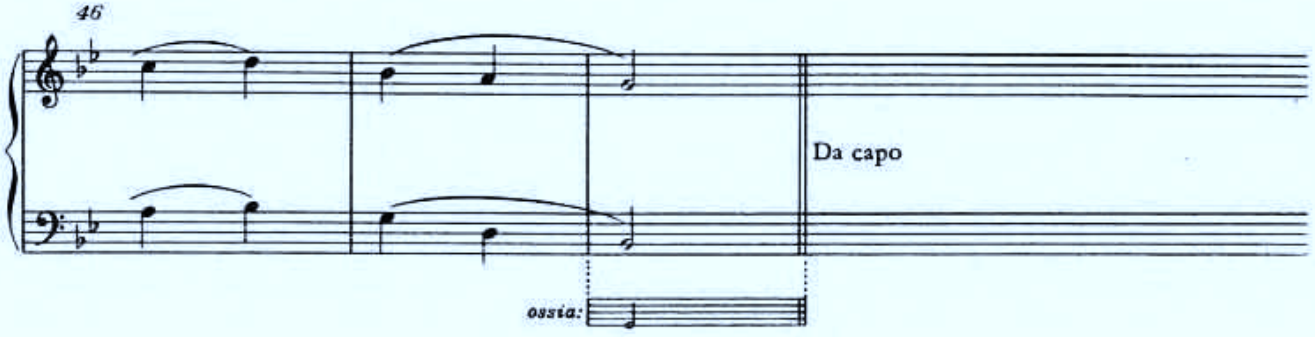



KV 156
32.
5 (21/37/53)
9
14
Da capo

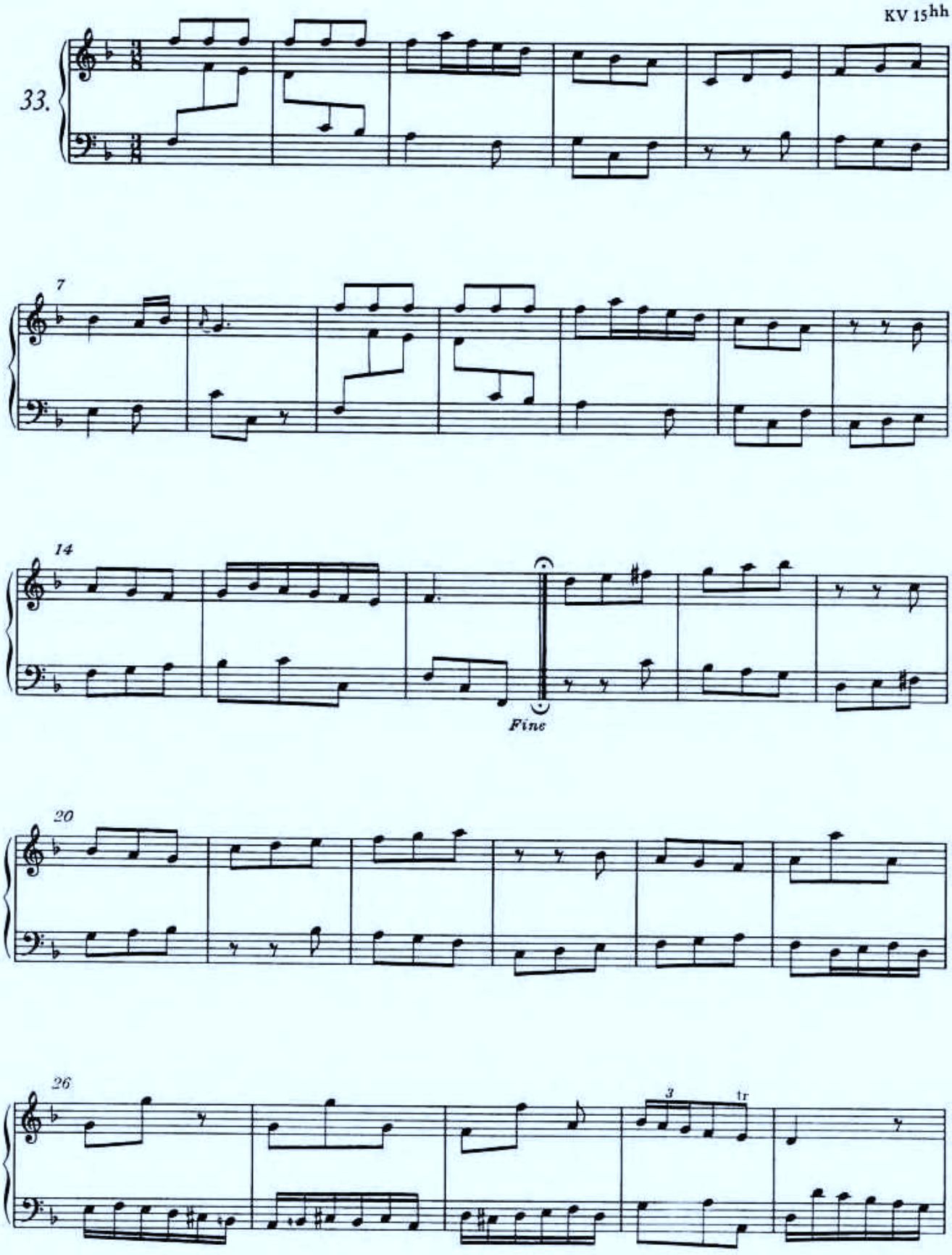

25

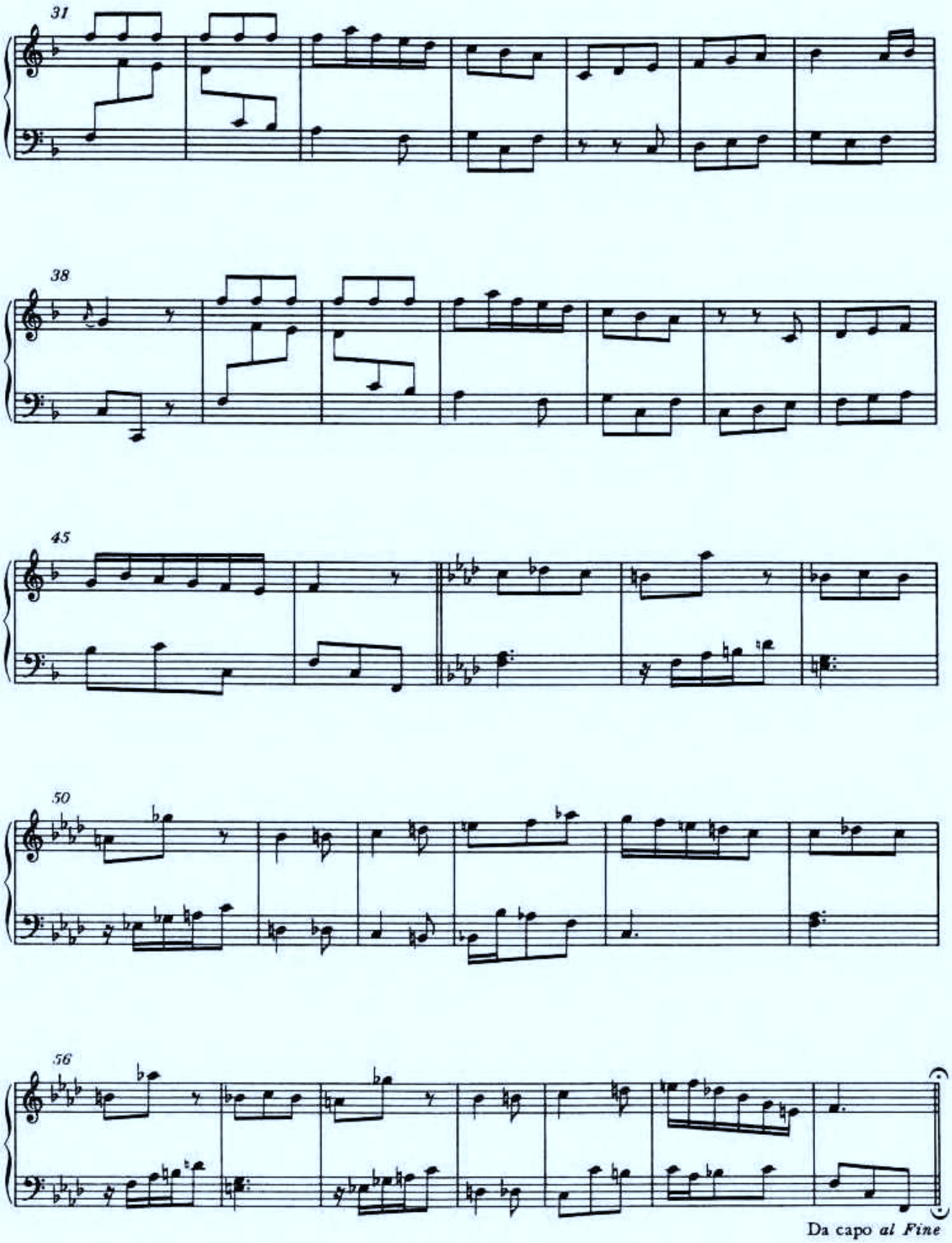

30
Da capo
ossia:

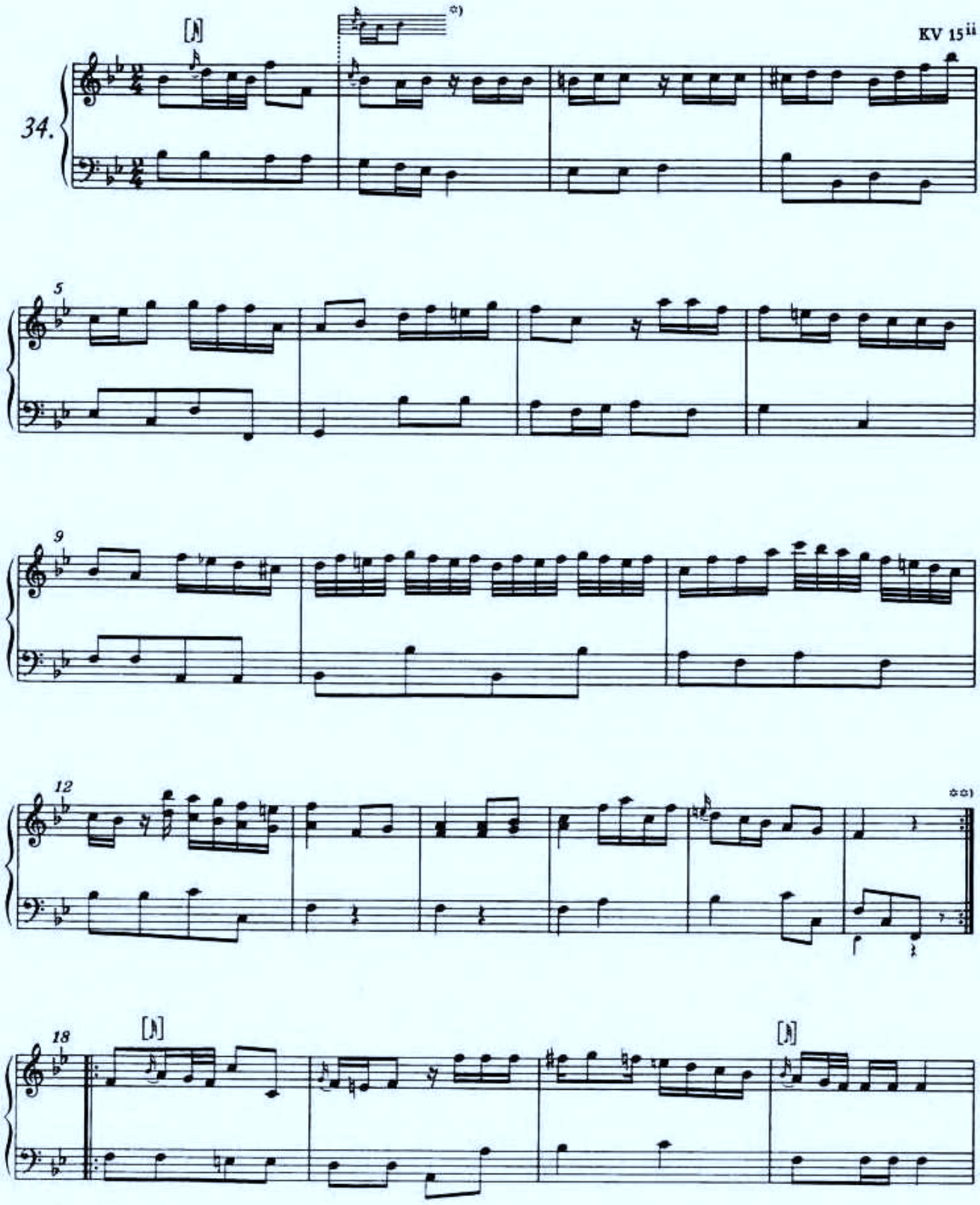

41


46
Da capo
ossia:

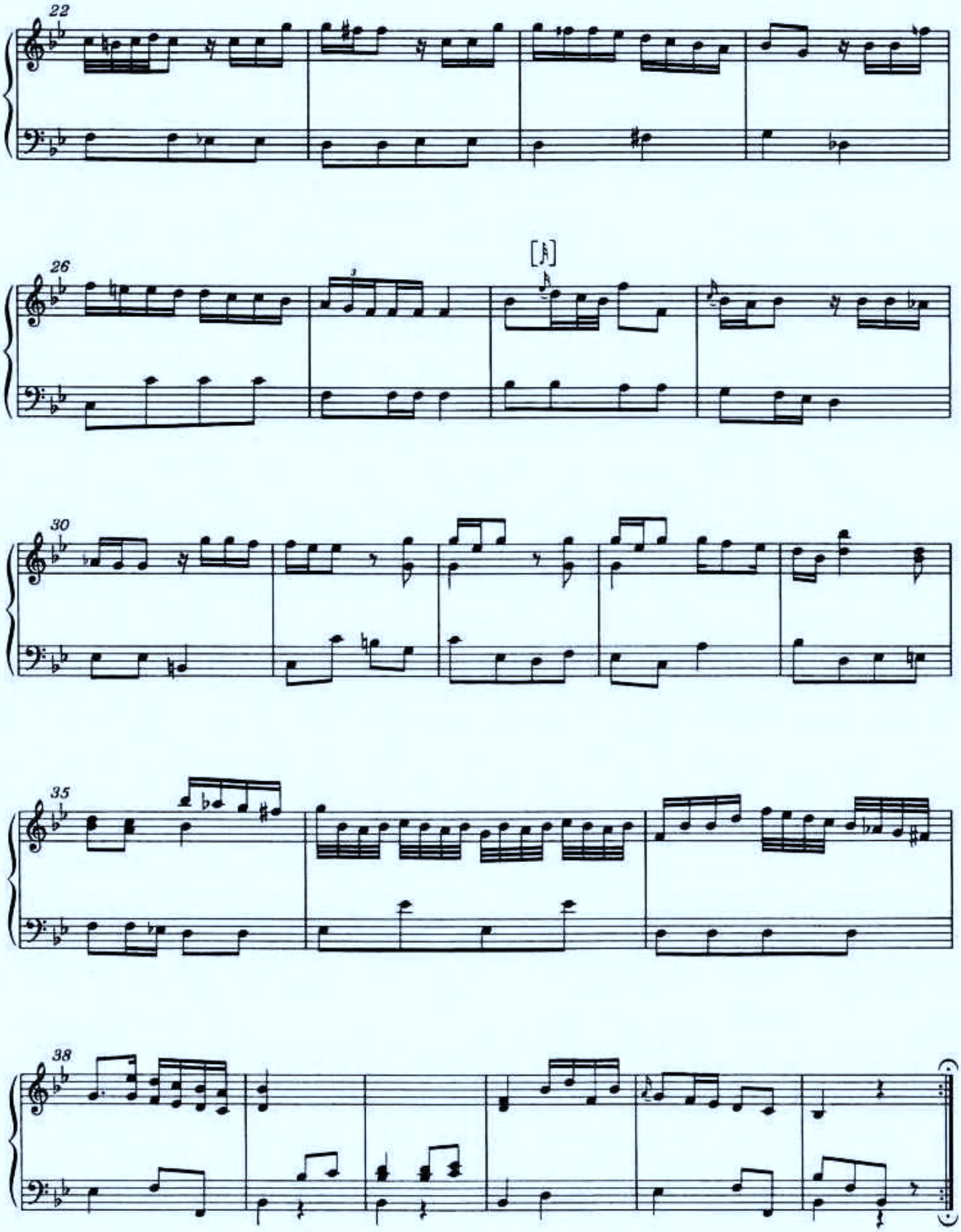
KV 15hh



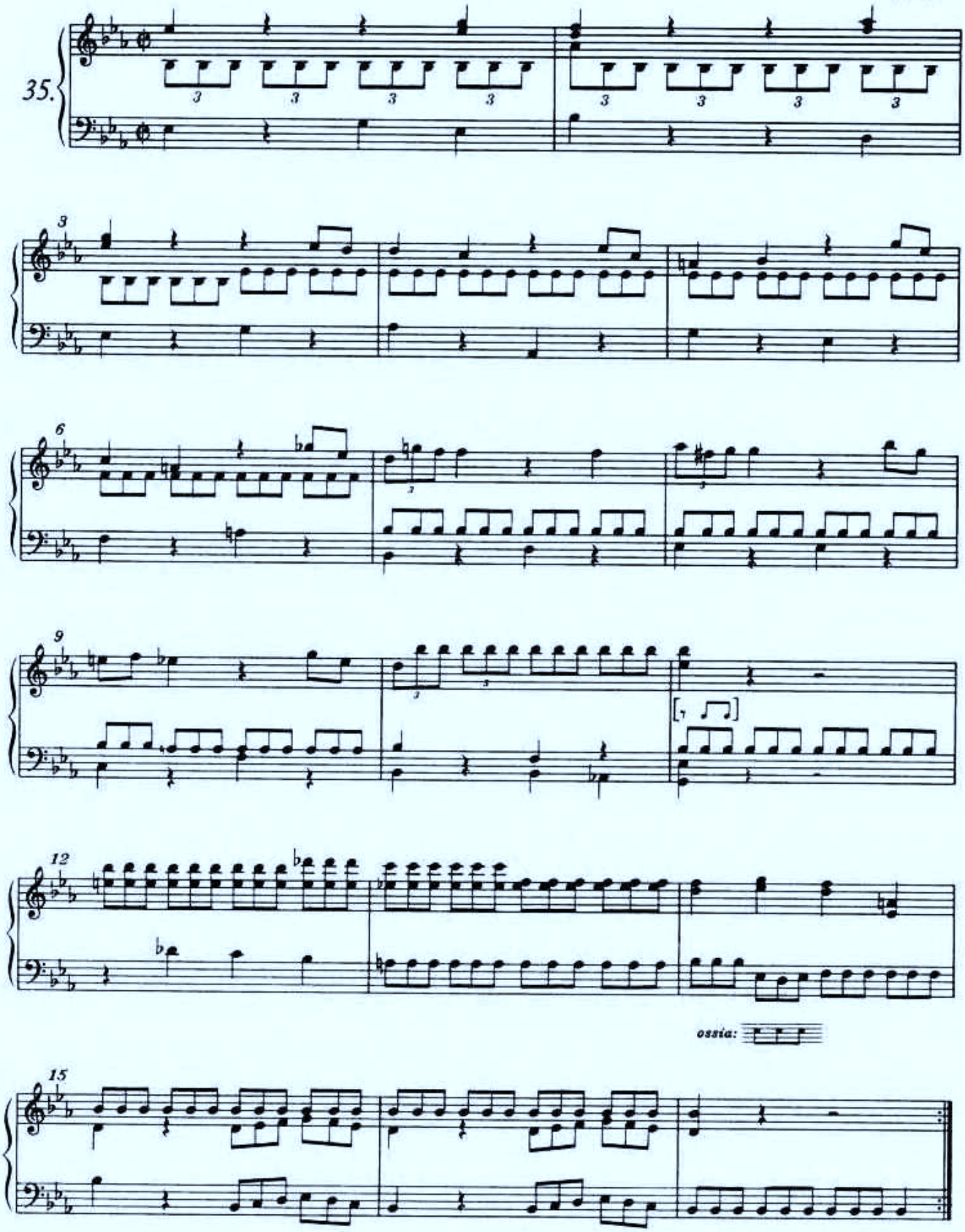

31
38
45
50
56
Da capo al Fine

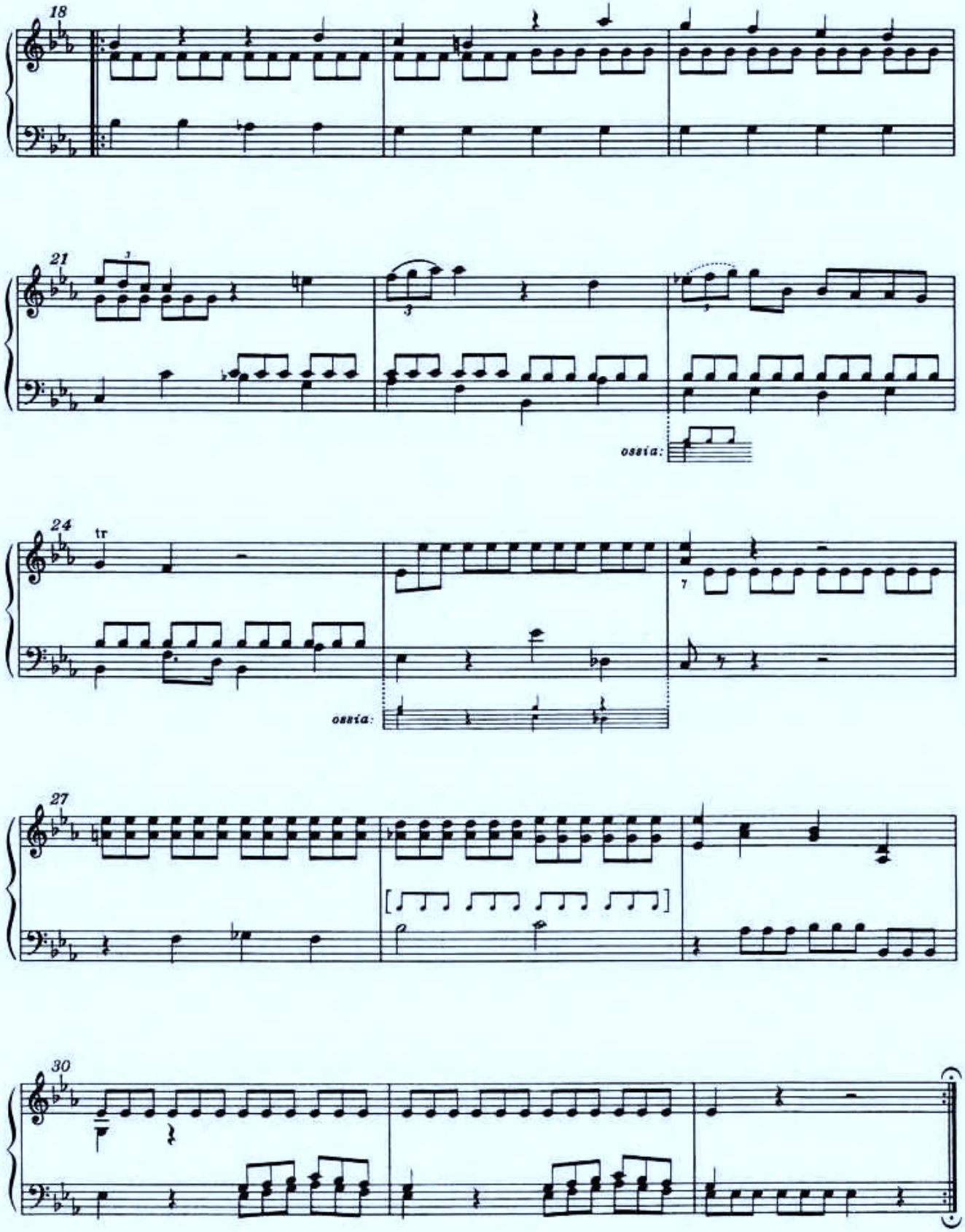


*) T. 2, rechte Hand: Vgl. T. 19 und 29; gemeint ist eine doppelschlagartige Figur.
**) T. 17: Vervollständigt nach T. 43. Es ist nicht klar, ob Mozart die beiden Baßlinien simultan oder auf die beiden Volten verteilt gemeint hat.

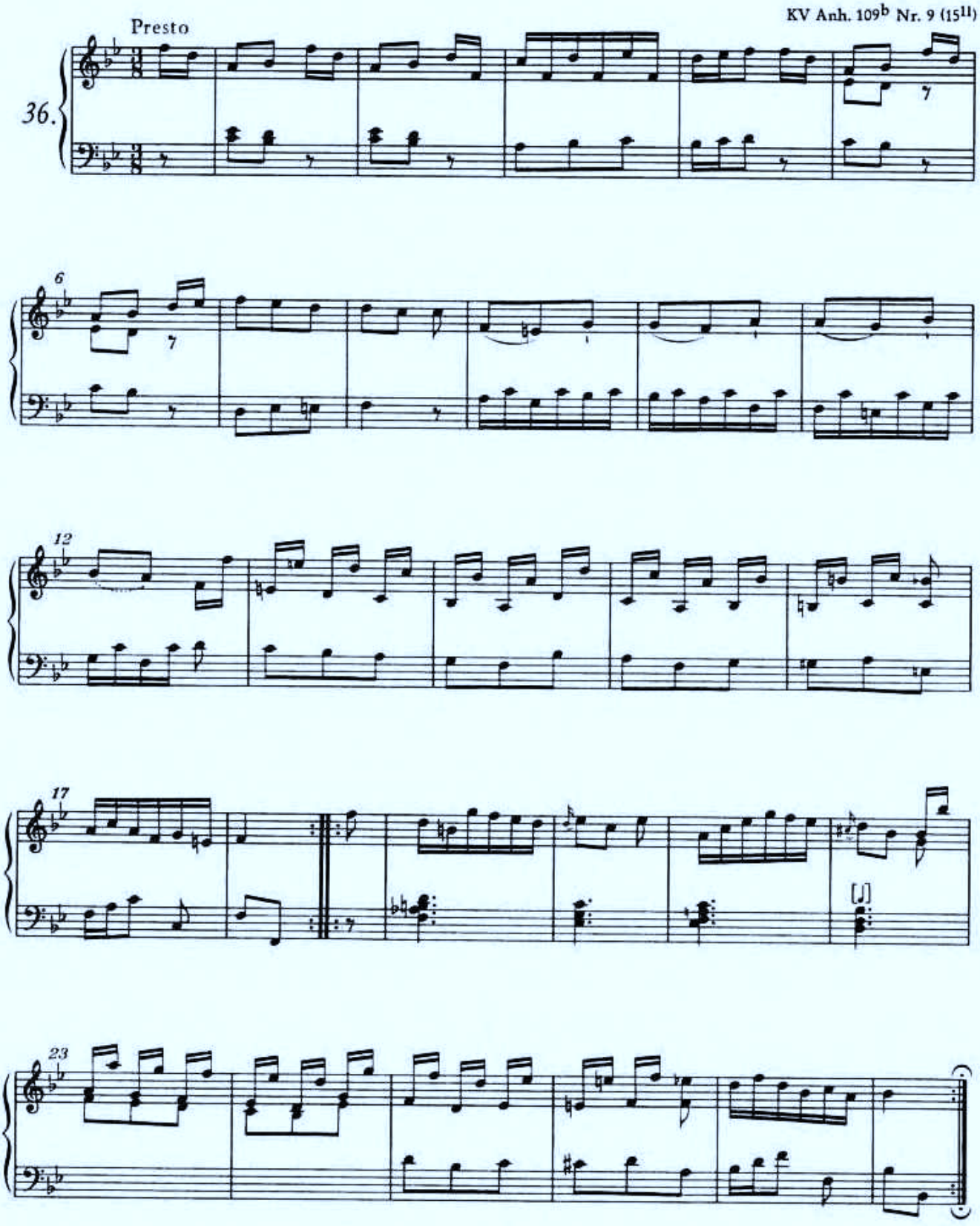

22
26
30
35
38

KV 15 kk

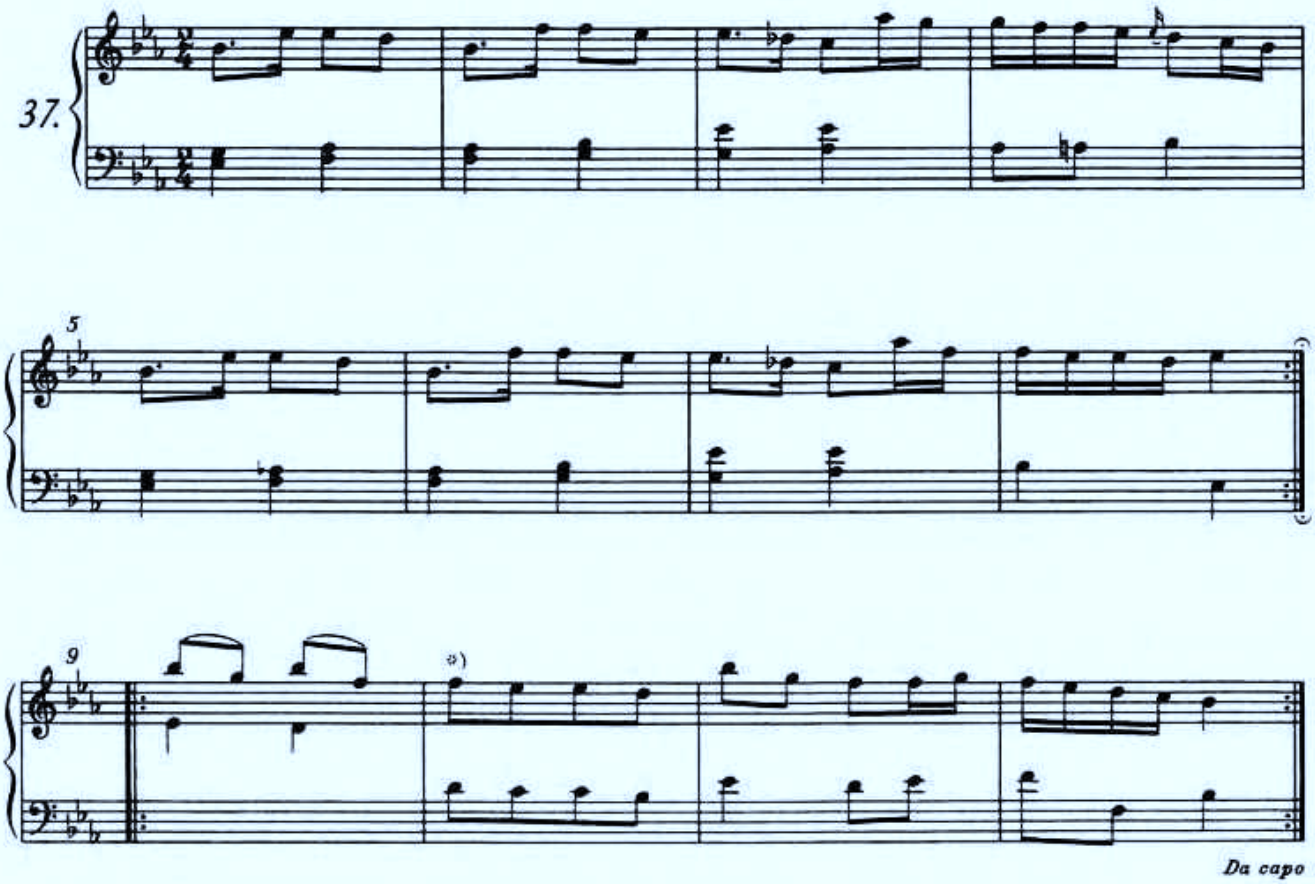



18
21
ossia:
24
tr
ossia:
27
30

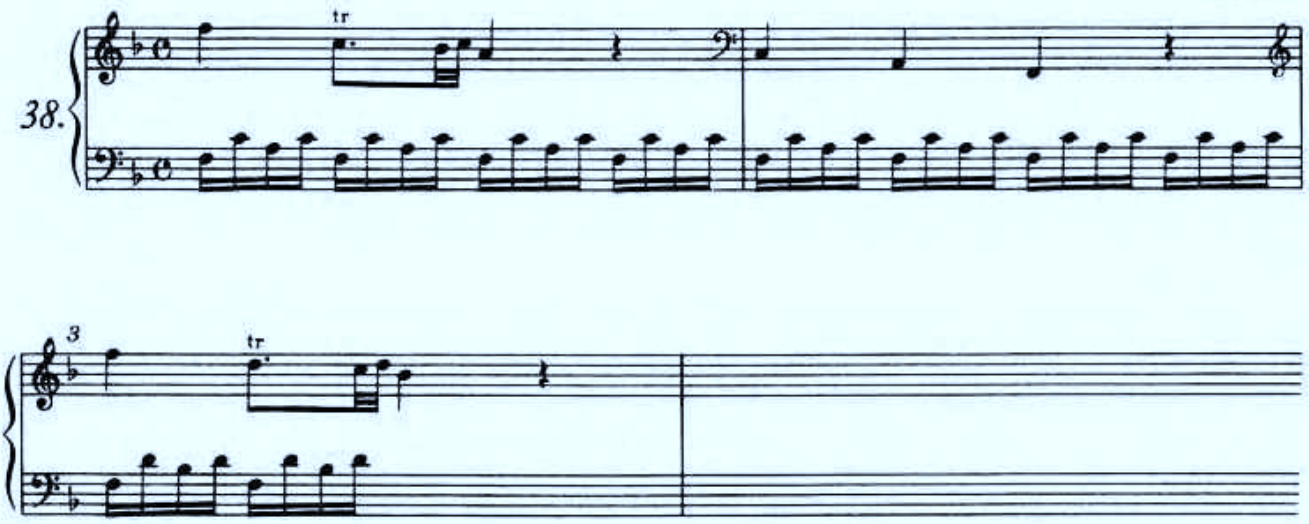
KV Anh. 109[b] Nr. 9 (15[11])



KV 15mm

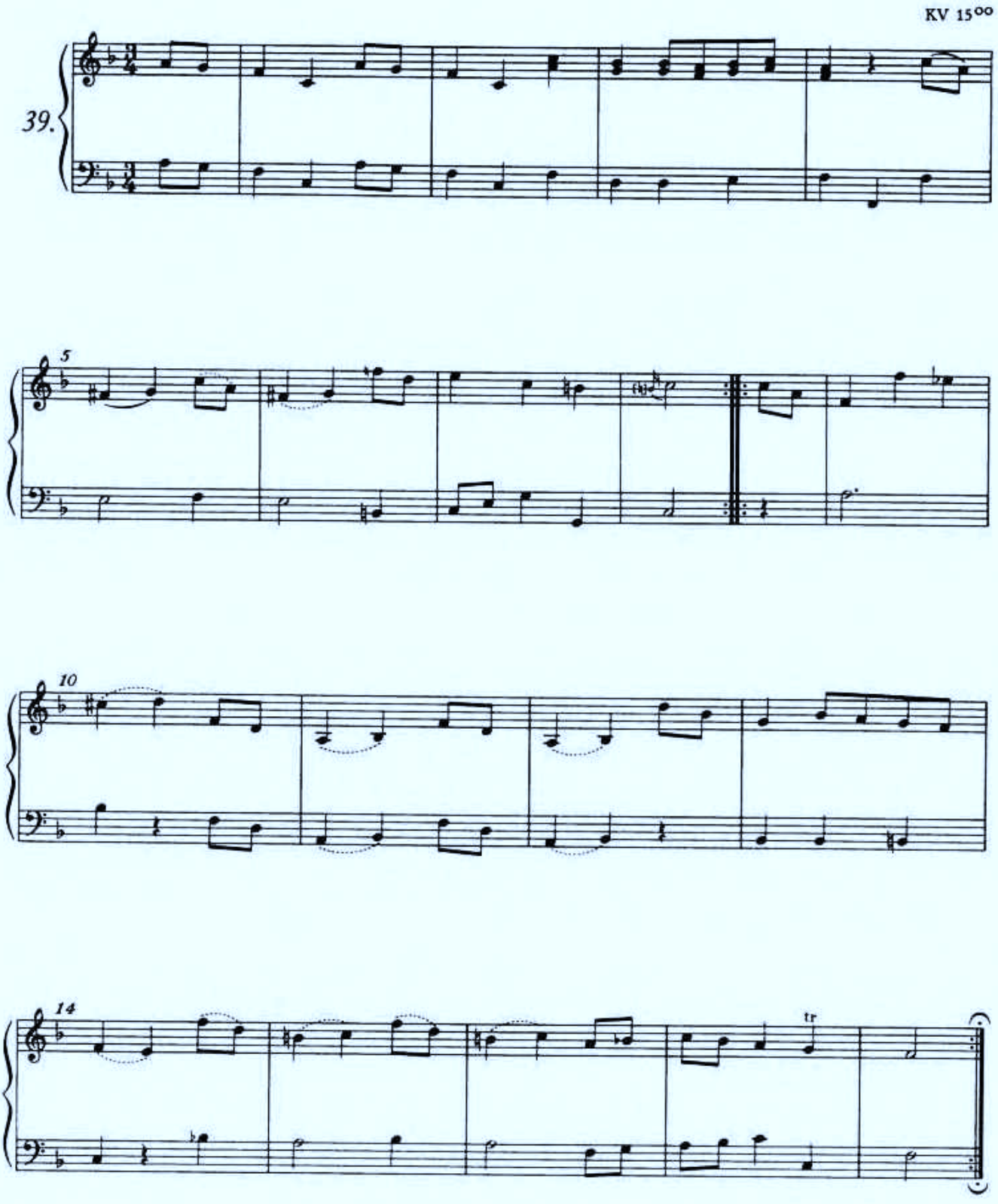


KV 15nn

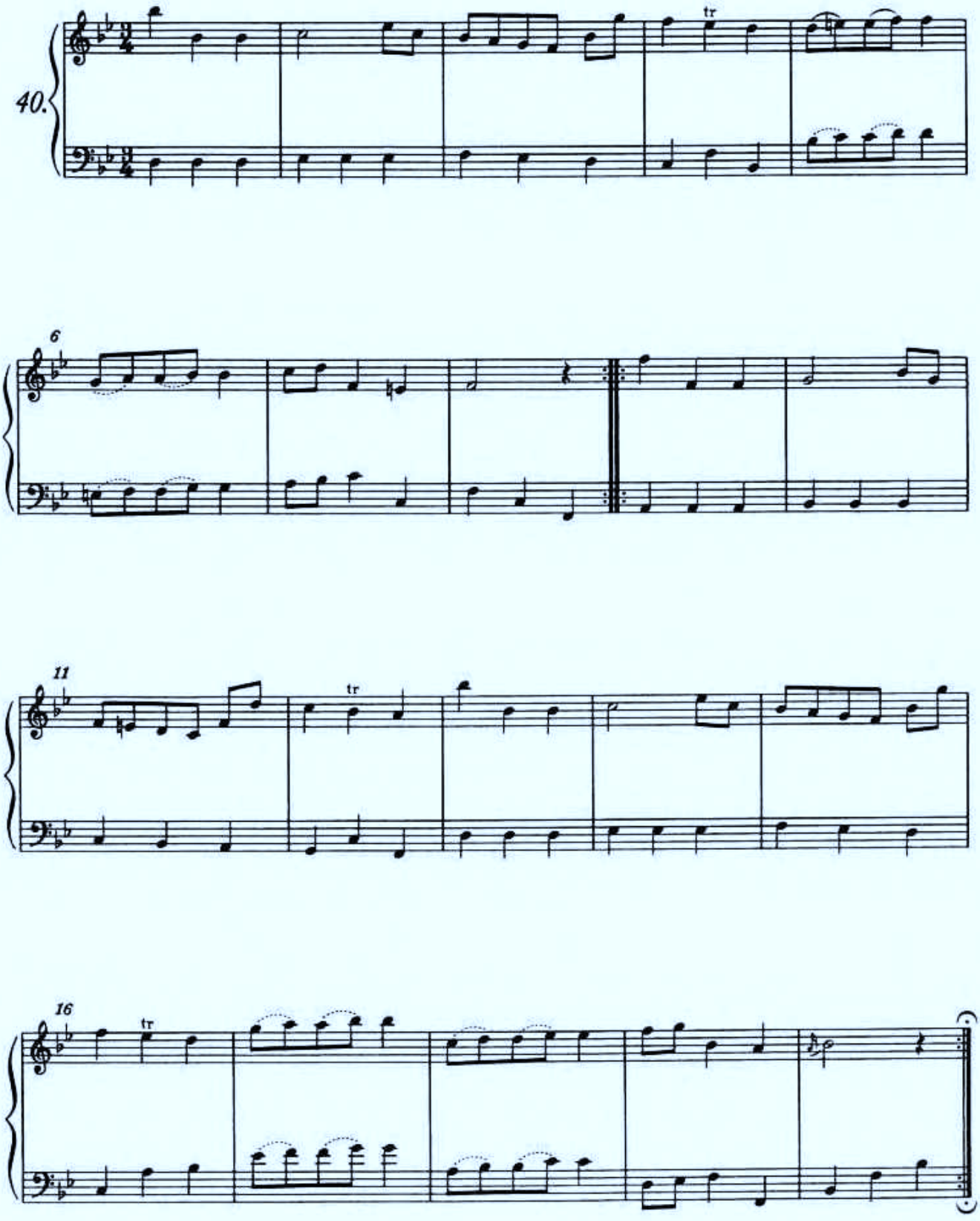


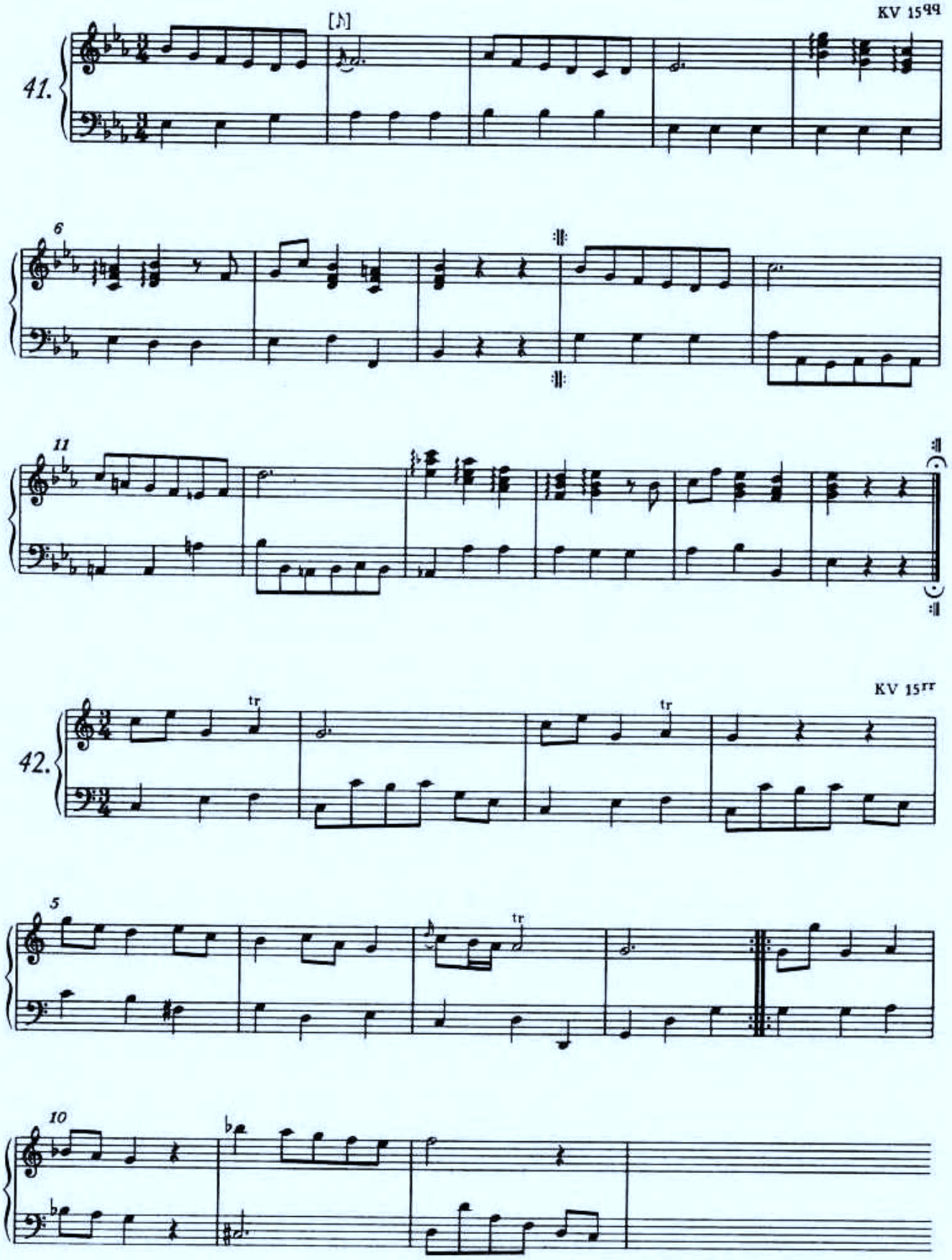
*) Nr. 37, T. 10 ff.: Zu einer gestrichenen ursprünglichen Fassung vgl. Krit. Bericht

KV 15oo



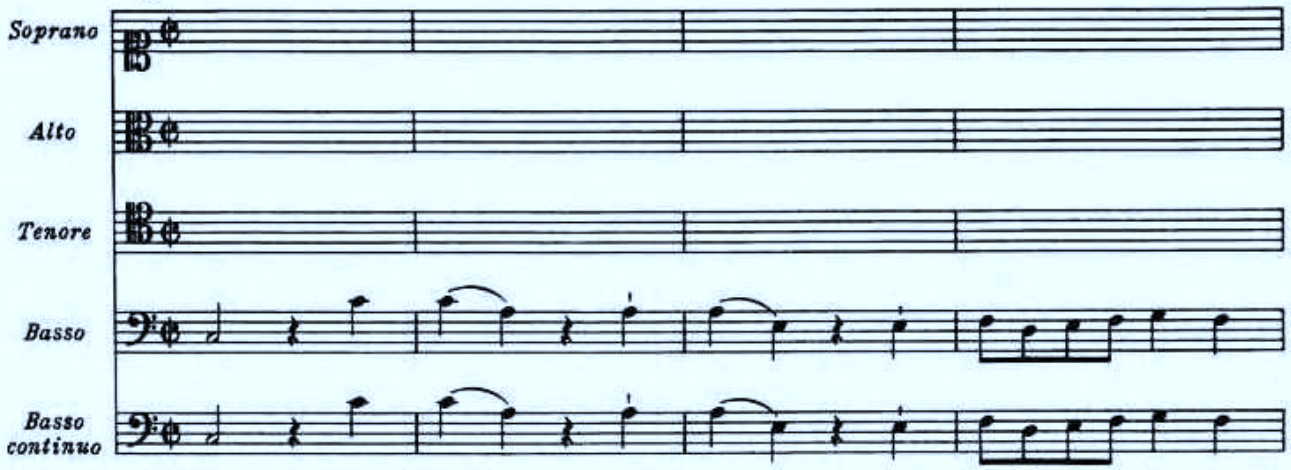
KV 15PP

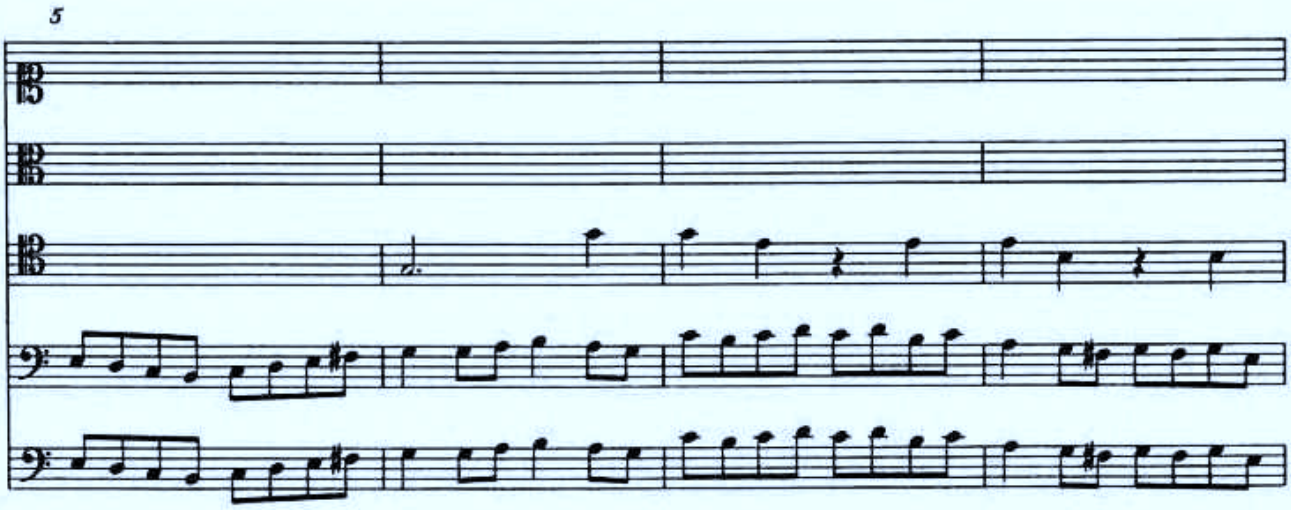


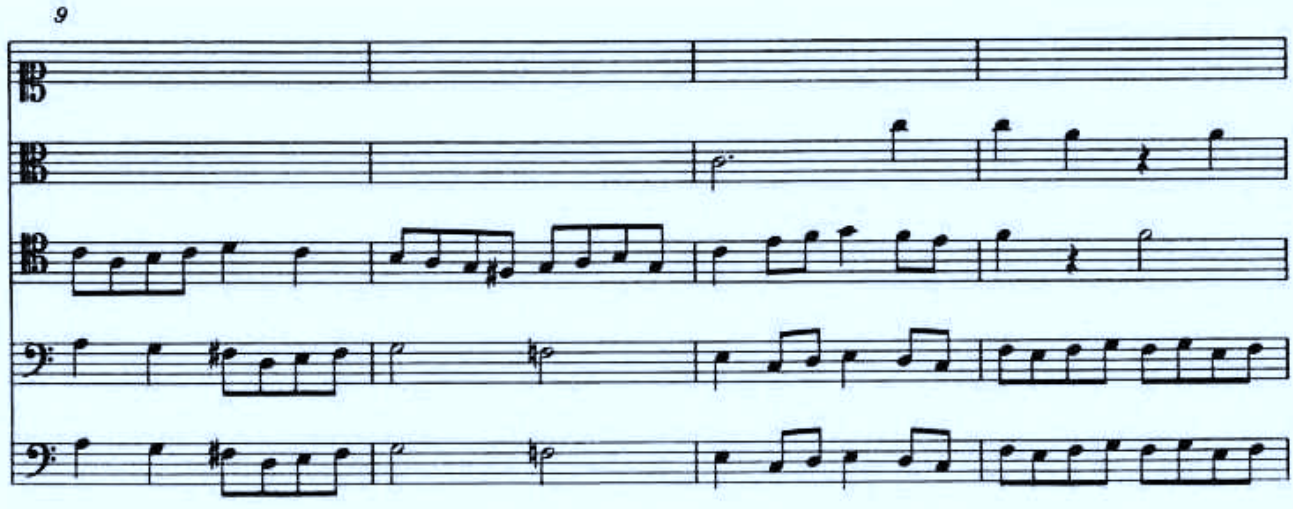

KV 15gg
41.
6
11
KV 15rr
42.
5
10

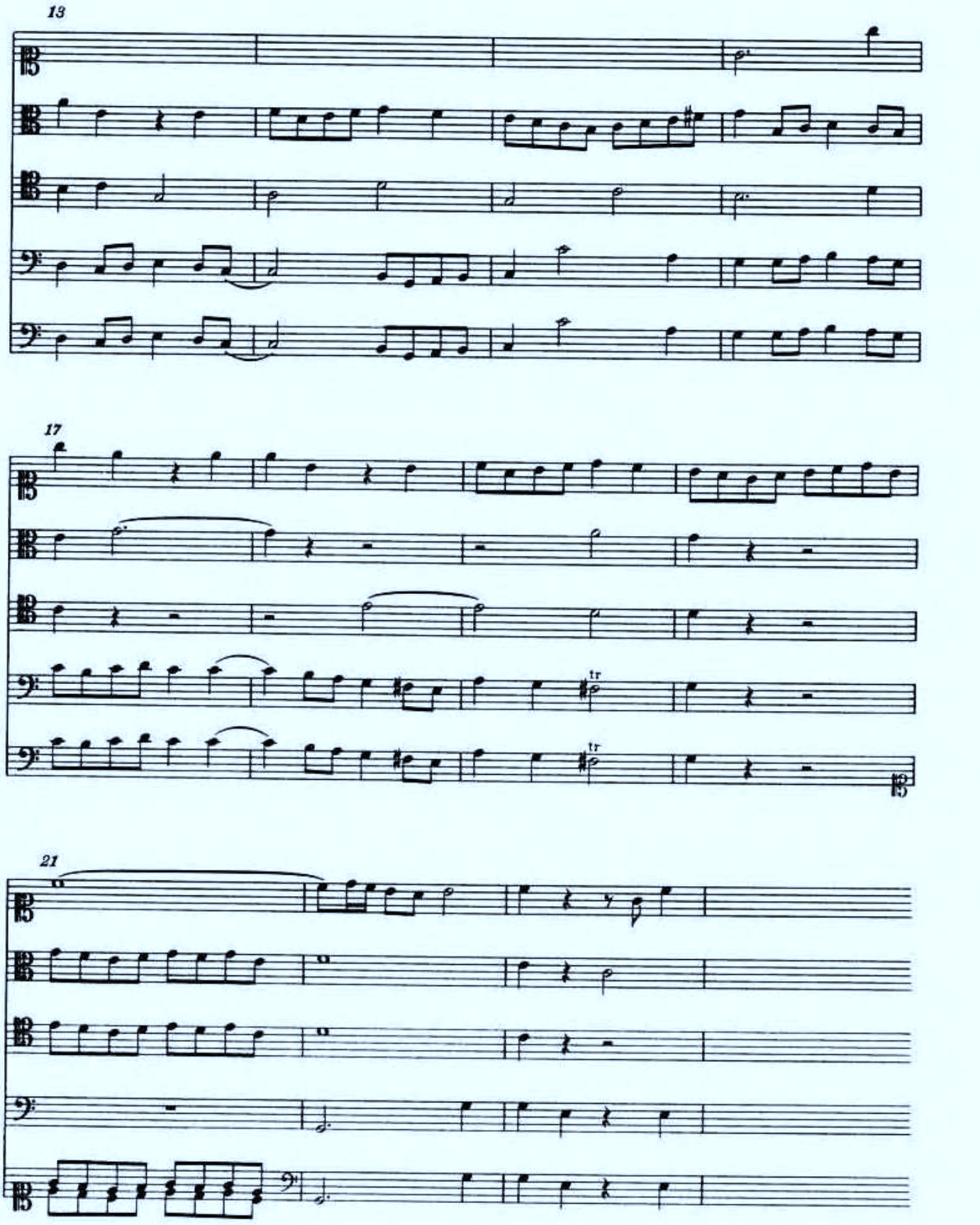
43.
Fuga

KV 15[ss]





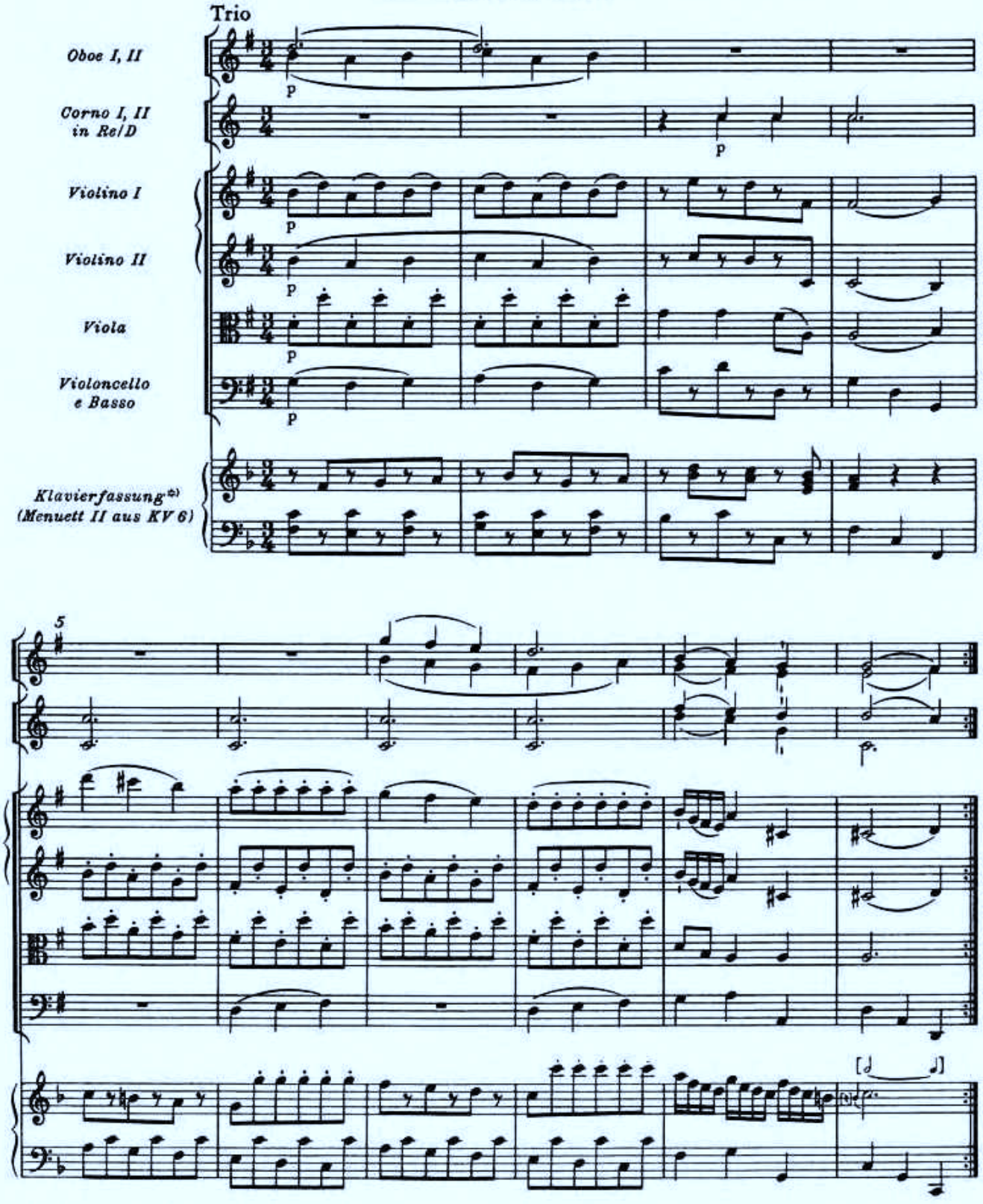



13
17
tr
tr
21

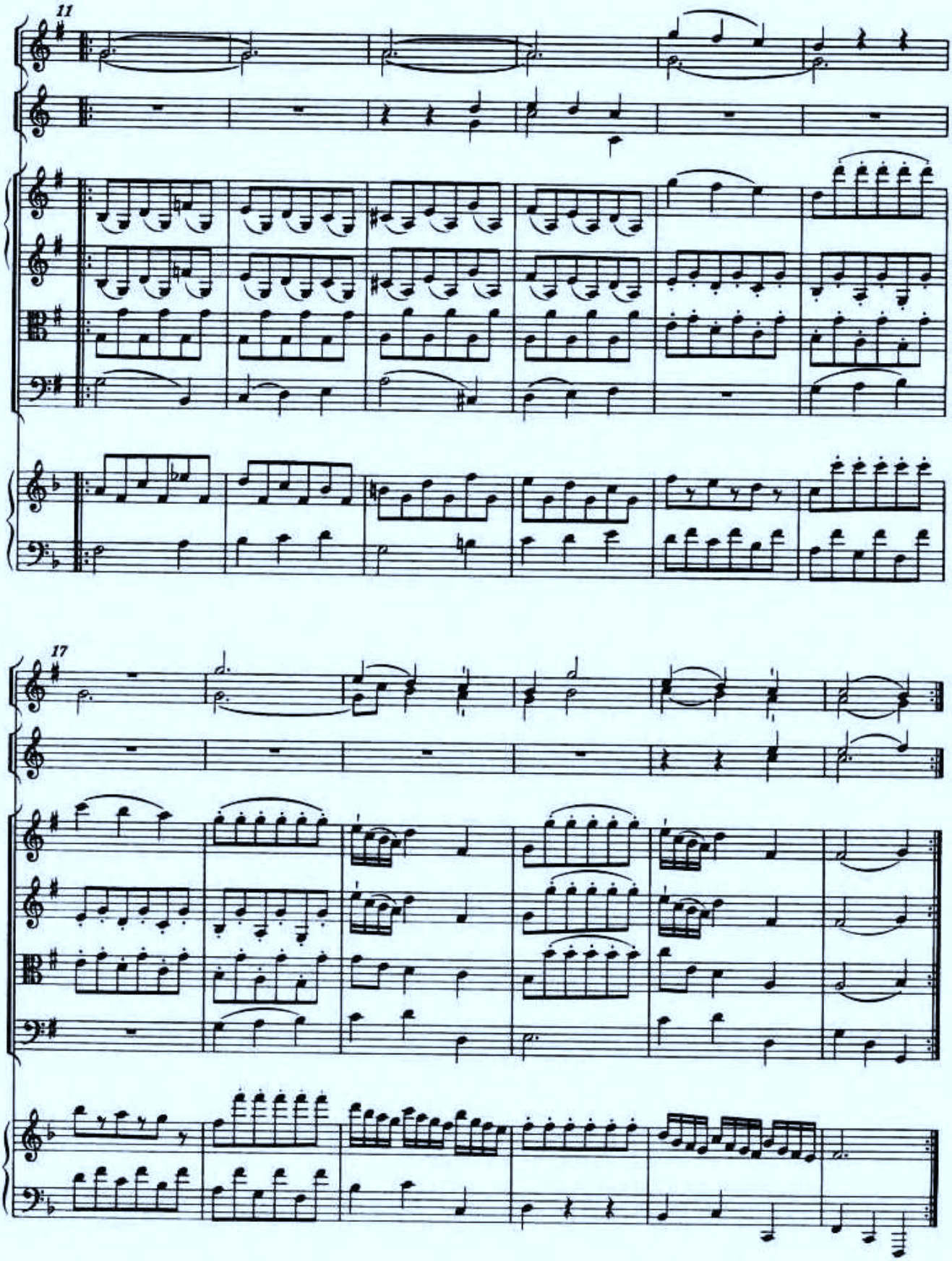
ANHANG

I

Trio des Menuett I (-3. Satz) aus der Serenata in D von Leopold Mozart*)



*) Vgl. Nr. 48 im Nannerl-Notenbuch (S. 76).

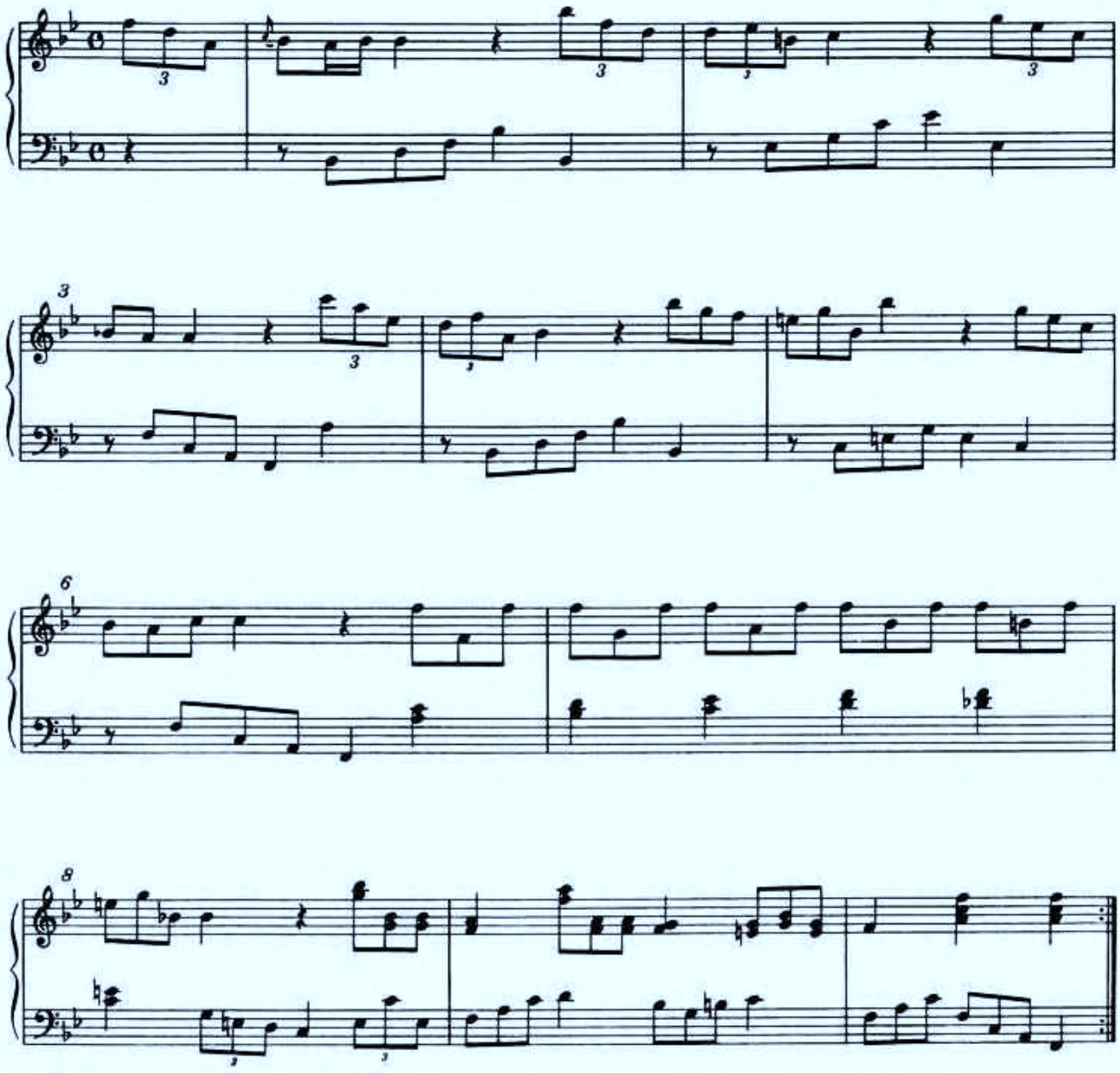

11
17

II

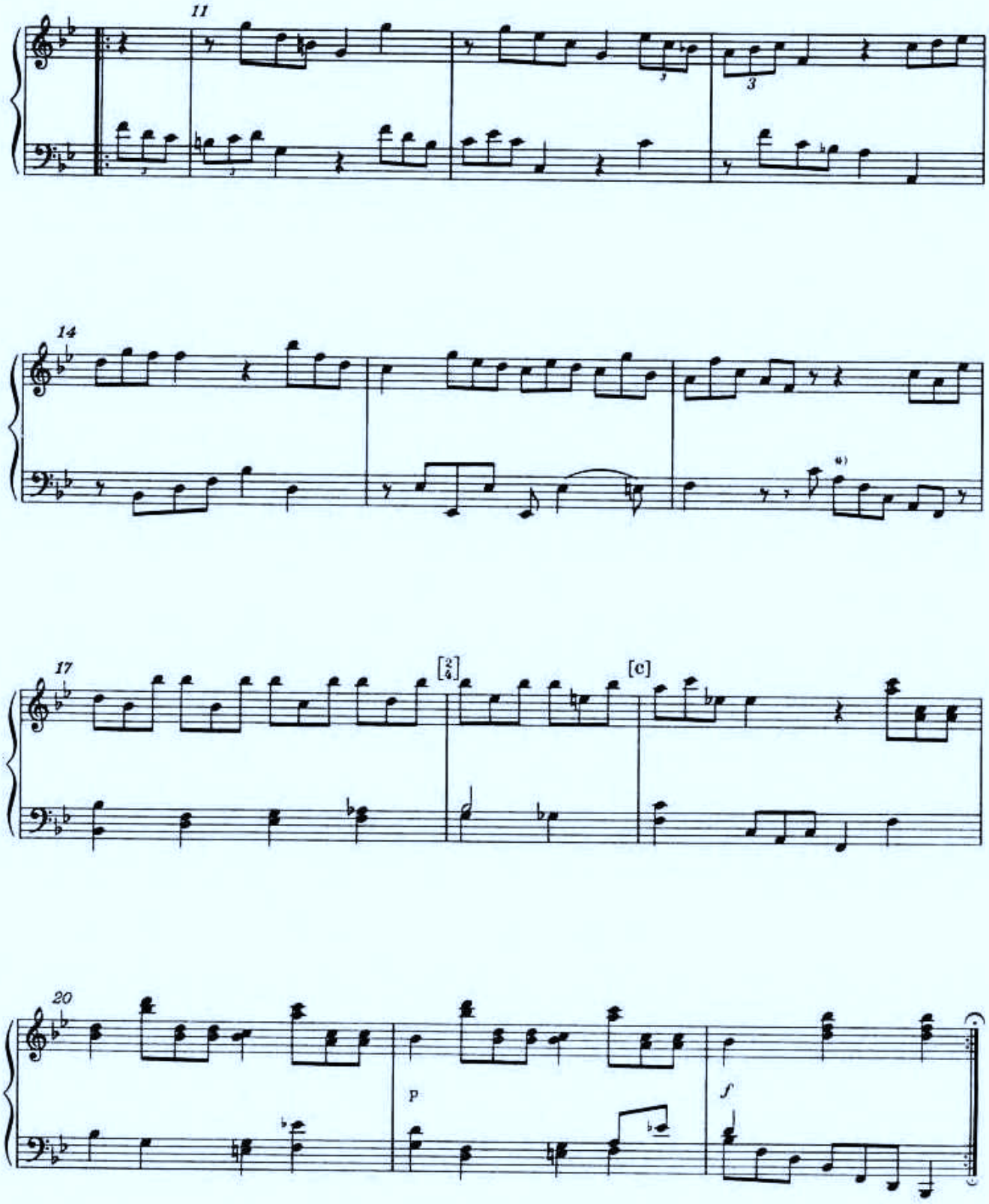
Zwei Klavierstücke unbestimmter Zugehörigkeit*)

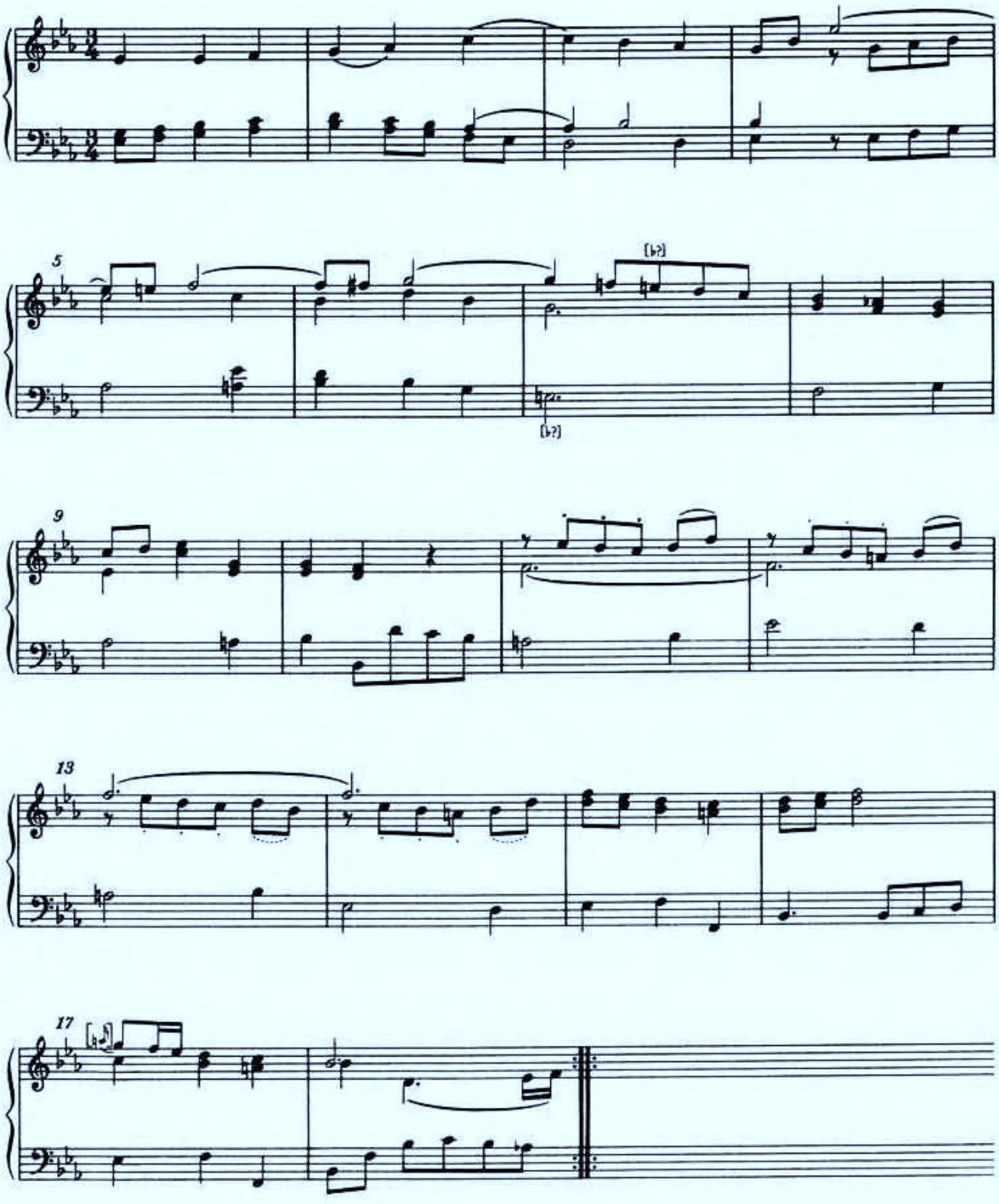
Erwähnt bei KV Anh. 20a (KV6: 626b/25)

1. Klavierstück in B



*) Zur Überlieferung und eventuellen Echtheit vgl. Vorwort.



*) T. 16, linke Hand: Die Rhythmisierung im 2.-4. Viertel ist unklar; vgl. Krit. Bericht.

2. Klavierstück in Es (Fragment)