

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie IX

# Klaviermusik

WERKGRUPPE 27: KLAVIERSTÜCKE  
BAND 1: DIE NOTENBÜCHER

VORGELEGT VON  
WOLFGANG PLATH



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1982

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.

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	34. Allegro in C . . . . .	46
Vorwort . . . . .	IX	35. Tempo di Menuetto in F . . . . .	49
Faksimile: Titeletikett des Notenbuches für Maria Anna (Nannerl) Mozart und Titelblatt des Londoner Skizzenbuches . . . . .	XXIX	36. Allegro moderato in F . . . . .	50
Faksimile: Seite 4 des Notenbuches für Maria Anna (Nannerl) Mozart . . . . .	XXX	37. Andante in B . . . . .	52
Faksimile: Seite 14 des Notenbuches für Maria Anna (Nannerl) Mozart . . . . .	XXXI	38. Andante in C . . . . .	53
Faksimile: Seite 46 des Notenbuches für Maria Anna (Nannerl) Mozart . . . . .	XXXII	39. Arietta con Variazioni in A (Carl Philipp Emanuel Bach) . . . . .	56
Faksimile: Seite 60 des Notenbuches für Maria Anna (Nannerl) Mozart . . . . .	XXXIII	40. Allegro in C . . . . .	62
Faksimiles: Seite 16 und Seite 17 des Londoner Skizzenbuches . . . . .	XXXIV	41. Allegro in G . . . . .	64
Faksimiles: Seite 37 und Seite 49 des Londoner Skizzenbuches . . . . .	XXXV	42. Allegro in g . . . . .	66
Faksimiles: Seite 66 und Seite 71 des Londoner Skizzenbuches . . . . .	XXXVI	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 <sup>a</sup> . . . . .	87
		54. KV 1 <sup>b</sup> . . . . .	87
		55. KV 1 <sup>c</sup> . . . . .	88
		56. KV 1 <sup>d</sup> . . . . .	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 <sup>b</sup> ; 1 <sup>e</sup> ) . . . . .	94
		63. Menuett in C KV 1, Trio (KV <sup>b</sup> ; 1 <sup>f</sup> ) . . . . .	94
		64. Klavierstück in B (Fragment) KV 9 <sup>b</sup> (5 <sup>b</sup> ) . . . . .	95
I. Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart		II. Londoner Skizzenbuch	
1. Menuett in C . . . . .	3	1. KV Anh. 109 <sup>b</sup> Nr. 1 (15 <sup>a</sup> ) . . . . .	99
2. Menuett in F . . . . .	3	2. KV Anh. 109 <sup>b</sup> Nr. 2 (15 <sup>b</sup> ) . . . . .	100
3. Menuett in C . . . . .	4	3. KV 15 <sup>c</sup> . . . . .	101
4. Menuett in G . . . . .	4	4. KV 15 <sup>d</sup> . . . . .	102
5. Menuett in F . . . . .	5	5. KV 15 <sup>e</sup> . . . . .	103
6. Menuett in F . . . . .	6	6. KV 15 <sup>f</sup> . . . . .	104
7. Menuett in D . . . . .	6	7. KV 15 <sup>g</sup> . . . . .	104
8. Menuett in F . . . . .	7	8. KV 15 <sup>h</sup> . . . . .	105
9. Menuett in A . . . . .	8	9. KV 15 <sup>i</sup> . . . . .	106
10. Menuett in D . . . . .	8	10. KV 15 <sup>k</sup> . . . . .	107
11. Menuett in F . . . . .	9	11. KV 15 <sup>l</sup> . . . . .	108
12. Menuett in A . . . . .	11	12. KV Anh. 109 <sup>b</sup> Nr. 4 (15 <sup>m</sup> ) . . . . .	109
13. Menuett in A . . . . .	12	13. KV 15 <sup>n</sup> . . . . .	110
14. Menuett in E . . . . .	12	14. KV 15 <sup>o</sup> . . . . .	112
15. Menuett in E . . . . .	13	15. KV Anh. 109 <sup>b</sup> Nr. 3 (15 <sup>p</sup> ) . . . . .	114
16. Menuett in C . . . . .	14	16. KV 15 <sup>q</sup> . . . . .	118
17. Menuett in F (Leopold Mozart) . . . . .	14	17. KV Anh. 109 <sup>b</sup> Nr. 7 (15 <sup>r</sup> ) . . . . .	120
18. Menuett in B . . . . .	16	18. KV 15 <sup>s</sup> . . . . .	122
19. Menuett in F . . . . .	17	19. KV Anh. 109 <sup>b</sup> Nr. 5 (15 <sup>t</sup> ) . . . . .	123
20. Klavierstück in C KV 9 <sup>a</sup> (5 <sup>a</sup> ) . . . . .	18	20. KV 15 <sup>u</sup> . . . . .	128
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		

21. KV 15 <sup>v</sup>	130
22. KV 15 <sup>w</sup>	134
23. KV Anh. 109 <sup>b</sup> Nr. 6 (15 <sup>x</sup> )	136
24. KV 15 <sup>y</sup>	138
25. KV 15 <sup>z</sup>	139
26. KV 15 <sup>aa</sup>	142
27. KV 15 <sup>bb</sup>	144
28. KV 15 <sup>cc</sup>	146
29. KV 15 <sup>dd</sup>	149
30. KV 15 <sup>ee</sup>	152
31. KV Anh. 109 <sup>b</sup> Nr. 8 (15 <sup>ff</sup> )	153
32. KV 15 <sup>gg</sup>	154
33. KV 15 <sup>hh</sup>	156
34. KV 15 <sup>ii</sup>	158
35. KV 15 <sup>kk</sup>	160
36. KV Anh. 109 <sup>b</sup> Nr. 9 (15 <sup>ll</sup> )	162
37. KV 15 <sup>mm</sup>	163

38. KV 15 <sup>nn</sup>	163
39. KV 15 <sup>oo</sup>	164
40. KV 15 <sup>pp</sup>	165
41. KV 15 <sup>qq</sup>	166
42. KV 15 <sup>rr</sup>	166
43. KV 15 <sup>ss</sup>	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 <sup>a</sup> (KV <sup>6</sup> : 626 <sup>b</sup> /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' bzw. KV<sup>2</sup>) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV<sup>6</sup>) 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-Bezeichnung 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.  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  statt  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$ ); 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  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[ $\frac{1}{16}$ ]“ 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

## 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 Wolfgang(er)l 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 unverstänlich 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<sup>1</sup>.

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 Noten-

buch für Wolfgang vom Jahre 1762, in der Mozart-Literatur seit Hermann Abert<sup>2</sup> 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<sup>3</sup>. Mozartforschung und -forscher hatten sich über ein halbes Jahrhundert lang auf simpelste Art dämpfen 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

<sup>1</sup> 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 [...]“

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

<sup>3</sup> 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 Notenbuchs ist bis jetzt unwidersprochen geblieben, so daß die Fälschungsthese als allgemein akzeptiert gelten kann.

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  $\pm$  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<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>: „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 besitze ein Büchelchen mit der Aufschrift<sup>6</sup> 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 abstehe sollte. Ich würde es Ihnen aber zum Abschreiben auf Ihre Kosten hin und her schicken, wenn Sie es wünschen, und Ihnen selbst überlassen, den Preis zu bestimmen. Ich weiß wohl, daß es an sich von keinem 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 schrieb: 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<sup>a</sup>) – 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<sup>7</sup> 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<sup>8</sup>: Es ist offenbar mehrfach (?) geheftet, dann gebunden, schließlich neu gebunden und restauriert worden,

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> 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<sup>a</sup>), wonach Nissen, a. a. O., das „sog. Londoner Notenbuch zuerst erwähnt“ habe, ist irreführend und sollte getilgt werden.

<sup>6</sup> 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“.

<sup>7</sup> Vgl. das Faksimile auf S. XXIX unten.

<sup>8</sup> Einzelheiten dazu in der Handschriftenbeschreibung des Kritischen Berichts.



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<sup>9</sup> – 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<sup>10</sup>, 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<sup>11</sup>, 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<sup>12</sup>, wie das ja anders auch

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Die einzelnen Nachweise bei Eibl VI. – Inhaltlich bringen diese späteren Erwähnungen nichts Neues, weshalb wir sie hier übergehen dürfen.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.“

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 (KV<sup>3</sup>) und – ihm folgend, wenn auch in stark abgemildeter Formulierung – auch KV<sup>6</sup> 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<sup>13</sup>. 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<sup>14</sup> 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<sup>15</sup>. 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<sup>16</sup> – im Jahre 1864 in die Hände der russischen Großfürstin Helene Pawlowna, die es alsbald<sup>17</sup> 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 4<sup>ten</sup> Jahre gelernt“); klar ist ferner, daß die Eintragungen in Gruppen vorgenommen wurden und daß zwischen den einzelnen Gruppen eine zum Teil erhebliche Anzahl von Blättern freigelassen 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

<sup>13</sup> Vgl. die Bemerkungen zu KV 15<sup>a</sup> („*Autograph*“).

<sup>14</sup> Vgl. das Faksimile auf S. XXIX oben.

<sup>15</sup> Seit je werden im süddeutsch-katholischen Raum Taufe und Namenstag hoher 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.

<sup>16</sup> Dazu vgl. Walter Hummel, *Mozarts Söhne*, Kassel etc. 1956, S. 295 f. (Anmerkung 425).

<sup>17</sup> 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*“).

„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 Wolfgang's 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<sup>18</sup>. 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<sup>19</sup>; 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 <sup>7</sup>/1, 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<sup>20</sup>. 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.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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 unbekanntenen „Gastschreiber“ dar.

<sup>20</sup> 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.).

31) notiert hat. Der Satz ist der Substanz nach identisch mit dem als *Menuet* bezeichneten zweiten Satz aus dem Klavierdivertimento in C op. 1,2 von Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), dem berühmten Hofkomponisten und späteren Hofklaviermeister der kaiserlichen „*jungen Herrschafften*“ am Wiener Hofe<sup>21</sup>. Gegenüber der reich ausgezierten Originalversion ist die in Nannerls Notenbuch gebotene Fassung des Stücks sehr viel karger und schmuckloser<sup>22</sup>. 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<sup>23</sup>.

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<sup>24</sup>. Das vorliegende Stück – identisch mit dem *Fanfare* überschriebenen Satz aus der Suite in A op. III,1<sup>25</sup> – zeigt den Klavierkomponisten Tischer von seiner besten Seite; die Nachwelt, die ihn „*inhaltslos*“ und „*trivial*“ schalt, hat wohl zu einseitig und hart geurteilt<sup>26</sup>.

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<sup>27</sup>. Das fragliche Allegro ist – wie Dominique-René de Lerma nachgewiesen hat<sup>28</sup> – der dritte Satz aus der Sonate in e op. II,4<sup>29</sup>. 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<sup>30</sup>: 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<sup>31</sup>. Ich habe schon bei früherer Gelegenheit auf diese Identität aufmerksam gemacht<sup>32</sup>.

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 chiasmischer 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

<sup>21</sup> Vgl. Helga Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog (= Tabulae Musicae Austriae ... 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.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> Vgl. das Allegro Nr. 10 (= Zählung nach KV<sup>6</sup>); 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.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> „*Divertissement musical contenant VI. Suites [A, c, D, B, Es, F] pour le clavessin ... œuvre III.* – Nürnberg, Johann Ulrich Haffner, No. LVI.“ (= RISM A/1: T 816).

<sup>26</sup> Vgl. Pruett, Artikel *Tischer*, a. a. O.

<sup>27</sup> Vgl. Horst Heußner, Artikel *Agrell*, in: MGG 15 (Supplement), Sp. 59–63.

<sup>28</sup> Vgl. Anmerkung 20.

<sup>29</sup> „*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/1: A 422).

<sup>30</sup> 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.

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

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

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 ausdrücken 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<sup>33</sup>. 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<sup>34</sup>. 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<sup>35</sup>. 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<sup>36</sup>; 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<sup>b</sup>) 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<sup>a</sup>) 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

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> Vgl. den Nachweis im Notenteil, S. 17.

<sup>35</sup> Alfred Einstein in KV<sup>34</sup> (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<sup>b</sup> (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<sup>6</sup> (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] 46<sup>b</sup> (50) dazu Hand bieten würde.“

<sup>36</sup> 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.).

bewirkt. So bemerkt Erich Valentin in seinem bereits zitierten Vorwort<sup>37</sup> 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<sup>38</sup>. 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 Galuppi<sup>39</sup>. 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 Galuppi 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 Galuppi 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<sup>40</sup>. 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<sup>41</sup>. 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-*

<sup>37</sup> Vgl. Anmerkung 35.

<sup>38</sup> Valentins Formulierung ist allerdings nicht eindeutig; was er eigentlich meint, muß offen bleiben.

<sup>39</sup> 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).

<sup>40</sup> Vgl. RISM B/II, S. 299.

<sup>41</sup> Michelitsch, a. a. O. (Katalog Wagenseil), S. 108, Nr. 96.

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<sup>42</sup>, so daß die Identifizierung des anonymen Zyklus als methodisch anfechtbar und sachlich zweifelhaft gelten muß<sup>43</sup>.

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

Nannerl-Buch (1759)		C. P. E. Bach, Wq 118,2 ( <i>Musikalisches Allerley</i> 1762)	
„Arietta“	Themenfassung nicht identisch	„Satz“	
Var. I	(im wesentlichen) identisch	= 1 <sup>te</sup>	Veränderung
II	(im wesentlichen) identisch	= 2 <sup>te</sup>	
III	(im wesentlichen) identisch	= 3 <sup>te</sup>	
IV	(mit größeren Abweichungen)	= 5 <sup>te</sup>	
V	(im wesentlichen) identisch	= 4 <sup>te</sup>	
VI	– – –	fehlt	
VII	(im wesentlichen) identisch	= 6 <sup>te</sup>	
fehlt	– – –	= 7 <sup>te</sup>	
VIII	(im wesentlichen) identisch	= 8 <sup>te</sup>	
IX	(im wesentlichen) identisch	= 9 <sup>te</sup>	
X	(im wesentlichen) identisch	= 10 <sup>te</sup>	
XI <sup>47</sup>	– – –	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 konzedernde 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“<sup>48</sup> – ausdrücklich vermerkt. So darf denn Wagenseil als möglicher Autor der Varia-

tionen 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<sup>49</sup>, so fällt die Entscheidung nicht schwer.

<sup>42</sup> 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).

<sup>43</sup> Überhaupt ist zu monieren, daß Michelitsch bzw. Scholz-Michelitsch (a. a. O.) in ihren Aussagen zur Autorenfrage zu apodiktisch formuliert.

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

<sup>45</sup> *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 Variationswerke*, 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.)

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> So die Titelzusätze im 52. Stück des *Musikalischen Allerley*, Berlin 1762, S. 194–196.

<sup>49</sup> 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. Ebenso wenig 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.

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<sup>50</sup>. 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<sup>51</sup>. 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<sup>52</sup>. 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<sup>m</sup> 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<sup>a</sup> (5<sup>a</sup>)* stellt das einzige heute noch in Nannerls Notenbuch vorhandene Mozart-Autograph dar. Die Schrift – vgl. Faksimile auf S. XXXI – ist typisch für Mozarts früheste Autographie. Sie als „*kindlich unsicher*“ zu bezeichnen (so KV<sup>6</sup>) – 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<sup>53</sup>, bei Schleifern, Nachschlägen und sonstigen sehr raschen Figuren orthographisch ungenau (meist mit einem Balken zuviel) zu notieren. Die von uns gewählte Interpreta-

<sup>50</sup> „Sechs Neue Klaviersonaten, nebst Veränderungen . . . über ein bekanntes Arioso, Leipzig, Schwickert, 1774“ (= RISM A/I: N 354).

<sup>51</sup> 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.

<sup>52</sup> Gerade im Berliner Komponistenkreise ist das merkwürdige Phänomen des Gast- oder Nebenauteurs, 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.

<sup>53</sup> Vgl. den entsprechenden Exkurs zur Handschrift im Kritischen Bericht.



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 Konzert-rondo – 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<sup>54</sup>, 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<sup>55</sup>. Es ist aber wohl etwas zu wenig, wenn man daraus schließt, daß die drei Nummern als „Übungsstücke“ zusammengehören<sup>56</sup>. 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<sup>57</sup>. 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<sup>'''</sup>), sondern bereits mit einem großen Flügel bzw. Cembalo (F – f<sup>'''</sup>). 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 . . .“

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre . . .*, Band 1, Paris 3/1936, S. 17.

<sup>56</sup> Vgl. KV<sup>9</sup>, Anmerkung zu KV 5.

<sup>57</sup> Daß in 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.

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<sup>58</sup> 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<sup>c</sup> und KV 1<sup>d</sup>) sind von Leopold Mozart präzise datiert worden. Für die beiden ersten Stücke (Nr. 53 und 54 = KV 1<sup>a</sup> und KV 1<sup>b</sup>) gibt KV<sup>6</sup> den gleichlautenden Entstehungsvermerk: „Komponiert Ende Januar oder Anfang Februar 1761 in Salzburg“ – was sich aus der von Leopold Mozart darübersetzten Pauschal датierung („[ . . . ] in den ersten drei Monaten nach seinem 5<sup>ten</sup> 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<sup>59</sup>.

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<sup>6</sup>:1<sup>e</sup>) und Menuett in C KV 1, Trio (KV<sup>6</sup>:1<sup>f</sup>)*: 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

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

<sup>59</sup> 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.

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 Stück von ihrem Bruder componirt und selbst geschrieben wurde in seinem 5te[n] Jahr“<sup>60</sup>. Man hat das wörtlich genommen und daraus auf eine Entstehungszeit „vermutlich 1761 oder 1762 in Salzburg“<sup>61</sup> geschlossen, womit also die beiden Stücke lange Zeit als die frühesten Kompositionen Mozarts überhaupt galten – KV 1 eben. Wyzewa und Saint-Foix<sup>62</sup>, die gegen die Angaben des Nannerl immerhin um ein Jahr später (1762/63) datieren wollten, mußten sich von Hermann Abert (<sup>7</sup>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<sup>63</sup>. 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<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>) gesagt worden ist. Dem braucht an dieser Stelle nichts mehr hinzugefügt zu werden.

Nr. 64 Klavierstück in B KV 9<sup>b</sup> (5<sup>b</sup>): Das autograph beschriebene Notenblatt mit dem ersten Teil (T. 1–38) des Stücks befand sich noch 1871/72 in der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg<sup>64</sup>, wenn auch wahrscheinlich nicht mehr als Bestandteil des Notenbuches, sondern bereits herausgetrennt<sup>65</sup>. Erst nach dem Tode Franz Xaver Jelineks (1818–1880), des ersten Mozarteum-Archivars, verlieren sich die Spuren<sup>66</sup>. 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<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>) 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<sup>v</sup> (= 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<sup>67</sup>; 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

<sup>60</sup> Dazu ausführlicher die Handschriftenbeschreibung im Kritischen Bericht.

<sup>61</sup> So der Entstehungsvermerk in KV 3<sup>a</sup>.

<sup>62</sup> A. a. O., S. 28f.

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> Dieser Teil ist faksimiliert in Max Glonnens *Salzburger Mozart-Album*, Salzburg 1871.

<sup>65</sup> Eine für Köchel angefertigte Kopie des Notenbuches, die jedenfalls vor 1871/72 entstanden ist – dazu Näheres im Kritischen Bericht –, enthält KV 9<sup>b</sup> (5<sup>b</sup>) schon nicht mehr.

<sup>66</sup> Vgl. Wolfgang Plath, *Gefälschte Mozart-Autographe (II): Der Fall Jelinek*, in: *Acta Mozartiana* 26 (1979), Heft 4, S. 72–80.

<sup>67</sup> Vgl. das Faksimile auf S. XXIX unten.

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 beschreiben? 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<sup>68</sup>. – 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<sup>69</sup>. Das Äußere des Buches ist heute so unnatürlich neutral, daß es noch nicht einmal Bibliotheksstempel und Signatureintragungen 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<sup>70</sup>; von wem und wann es Beer seinerseits erworben hatte, ist nicht

<sup>68</sup> 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<sup>a</sup>) 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.

<sup>69</sup> Ich verweise auf unsere eingangs geführte Diskussion um die Identität des zweiten Londoner Skizzenbuches („*Capricci*“) KV 32<sup>a</sup>.

<sup>70</sup> Vgl. KV<sup>6</sup>, Anmerkung („*Autograph*“) zu KV 15<sup>a</sup>.

bekannt<sup>71</sup>. 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<sup>72</sup> 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<sup>73</sup>.

Der musikalischen Fach- und Liebhaberwelt eigentlich bekannt gemacht worden ist das Skizzenbuch durch die im Jahre 1909 von Georg Schünemann veranstaltete Druckausgabe<sup>74</sup>, die alsbald von Alfred Heuß einer herben Kritik – zu Recht, wie man sagen muß – unterzogen wurde<sup>75</sup>. Die von Heuß abschließend geäußerte Erwartung, daß „eine zweite Auflage [...] wohl allen Mängeln der wahrscheinlich übereilten Publikation abhelfen“ werde, hat sich nicht erfüllt<sup>76</sup>. Man kann Schünemann den Vorwurf nicht ersparen, daß er sich nicht genügend in die Eigentümlichkeiten der Handschrift des jungen Mozart um 1764/65 eingelese 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 ungenau 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 Klavierstücke 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<sup>cc</sup>) genannt. Und dann ist da noch der herrliche Es-dur-Satz Nr. 35 (= KV 15<sup>kk</sup>), der nun wirklich das Klavier transzendiert und ganz etwas anderes meint – aber

<sup>71</sup> 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; ebenso wenig 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.)

<sup>72</sup> 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.

<sup>73</sup> 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).

<sup>74</sup> *Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolffgangs. Zum ersten Male vollständig und kritisch herausgegeben von . . .* Leipzig 1909.

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

<sup>76</sup> Der wesentliche Unterschied zur ersten Auflage besteht darin, daß die „durchgesehene, verbesserte Ausgabe“ (Leipzig o. J.) auf die ursprünglichen Faksimilebeigaben verzichten mußte.

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<sup>77</sup>. 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<sup>8</sup>): Im Normalfalle bedeutet auch noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Akkordnotation 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 Imitationsatz 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<sup>1</sup> und KV 15<sup>4</sup>): Nach dem Vorbild des in Nr. 11 vereinigten Satzpaars 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<sup>m</sup>): Vgl. oben die Bemerkung zu Nr. 11 des Notenbuches für Nannerl.

Nr. 13 (KV 15<sup>n</sup>): 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 Originalnotation belassen und durch zusätzliche Lesehilfen den Sinn des Vorgangs zu verdeutlichen versucht. Dazu vgl. auch die Faksimiles auf S. XXXIV.

Nr. 14 (KV 15<sup>o</sup>): 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*<sup>2a</sup> aus den sechs Kammersonaten von Franz Xaver Richter<sup>78</sup> auf (vgl. *I. Andante affettuoso*: T. 17ff./25ff. und T. 61ff./67ff.).

Nr. 20 (KV 15<sup>u</sup>): 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<sup>v</sup>): 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-

<sup>77</sup> 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 stellen nichts anderes als eine große, mehrteilige Ballettmusik dar. In solcher Gestalt könnte diese Musik tatsächlich zu neuem Leben erweckt werden.

<sup>78</sup> Neuausgabe von Walter Upmeyer in *Hortus Musicus* 86.

rischen Klavierstück KV 9<sup>b</sup> (5<sup>b</sup>) = 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 Unterdrückung 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<sup>w</sup>): Mozart notiert in den Takten 16–21 die Sechzehntel-Tremoli der rechten Hand von Anfang an in Abbrüchigkeit (als doppelt durchstrichene Halbennoten), 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<sup>kk</sup>): In seiner bereits erwähnten Rezension der Schünemannschen Ausgabe<sup>79</sup> 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<sup>a</sup> (KV<sup>o</sup>: 626<sup>b</sup>/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<sup>d</sup>) notiert hat<sup>80</sup>. Das Original ist seit längerem verschollen, doch existiert eine Kopie aus dem 19. Jahrhundert, auf deren Text wir uns stützen können<sup>81</sup>. 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<sup>a</sup>), 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<sup>d</sup>) nahelegt. Das zweite Stück (Es-dur, Fragment) wirkt daneben sehr unklavieristisch; derlei könnte man sich eher als Intermezzo-Satz in

<sup>79</sup> Vgl. Anmerkung 75.

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

<sup>81</sup> Vgl. meinen in Anmerkung 19 genannten Beitrag, S. 116f. Die beiden fraglichen Stücke sind dort erstmals abgedruckt worden.

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<sup>a</sup> 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-Sonaten 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 Notentischbild; 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



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 Antrieb 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<sup>6</sup>) 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.

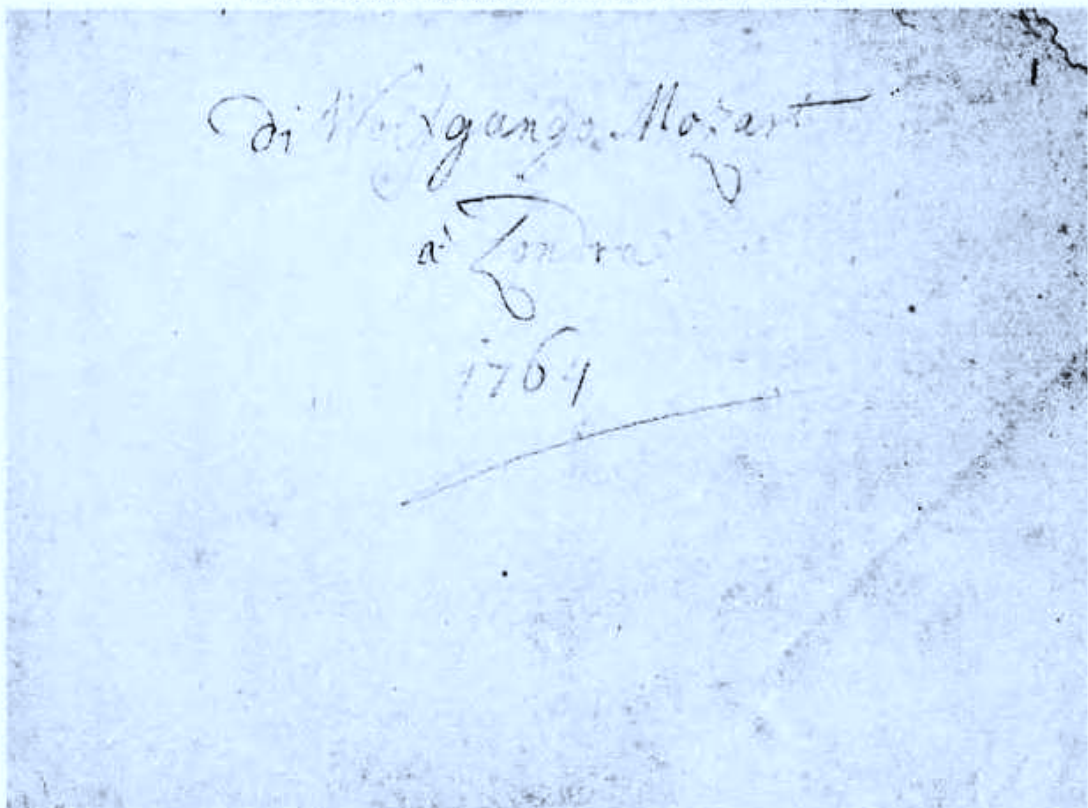
Augsburg/Salzburg, im August 1982

Wolfgang Plath





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.

W.A. Mozart's *Gnawelpiece*

14

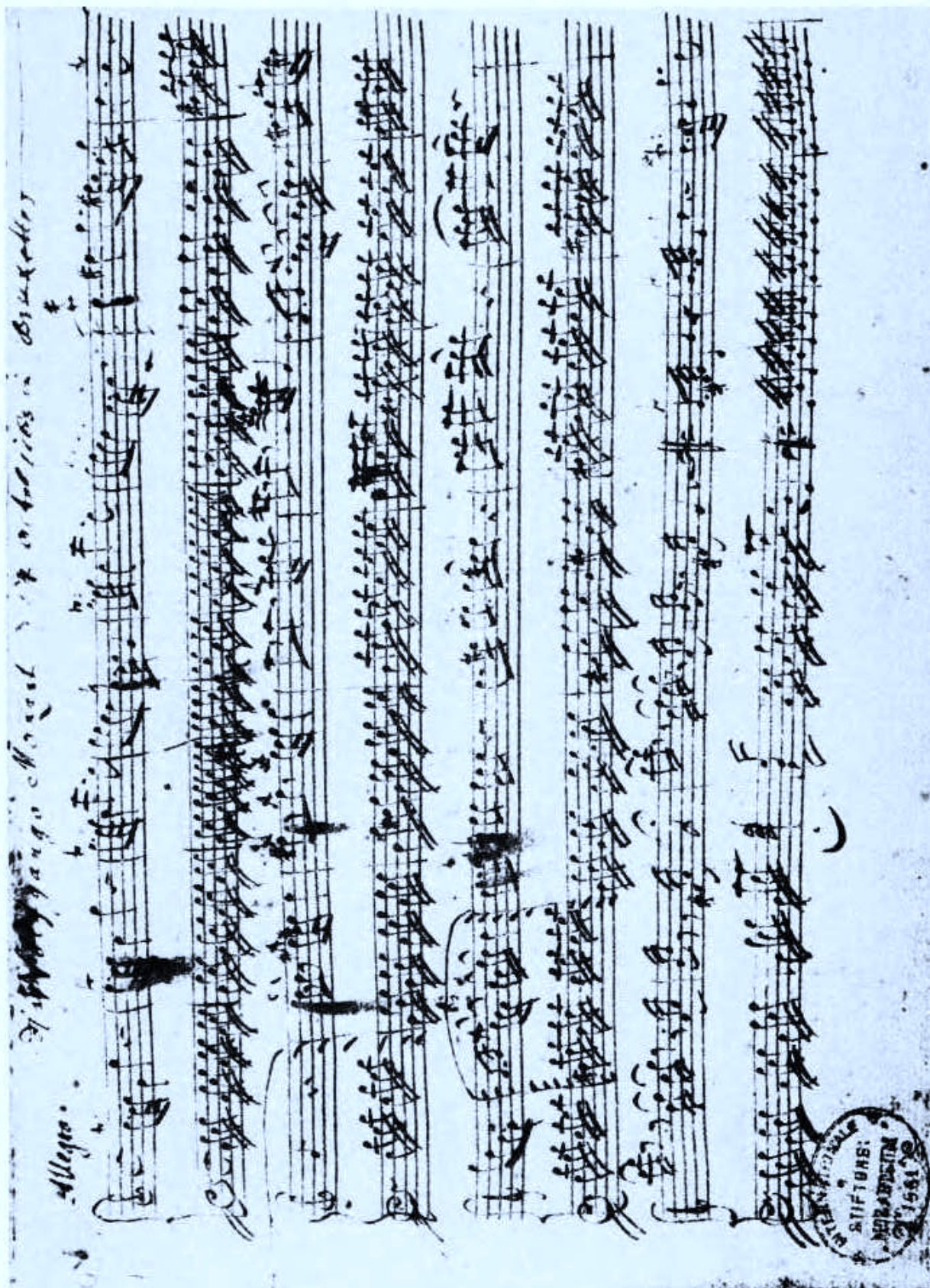
ANST. DER K. K. ALLG. B. B. BIBLIOTHEK  
IN WENNA  
K. 51

Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart: Seite 14 mit Beginn von Nr. 20 = Klavierstück in C KV 51 (51), Autograph Wolfgang Amadeus Mozarts. Vgl. Seite 18–19, Takt 1–23.

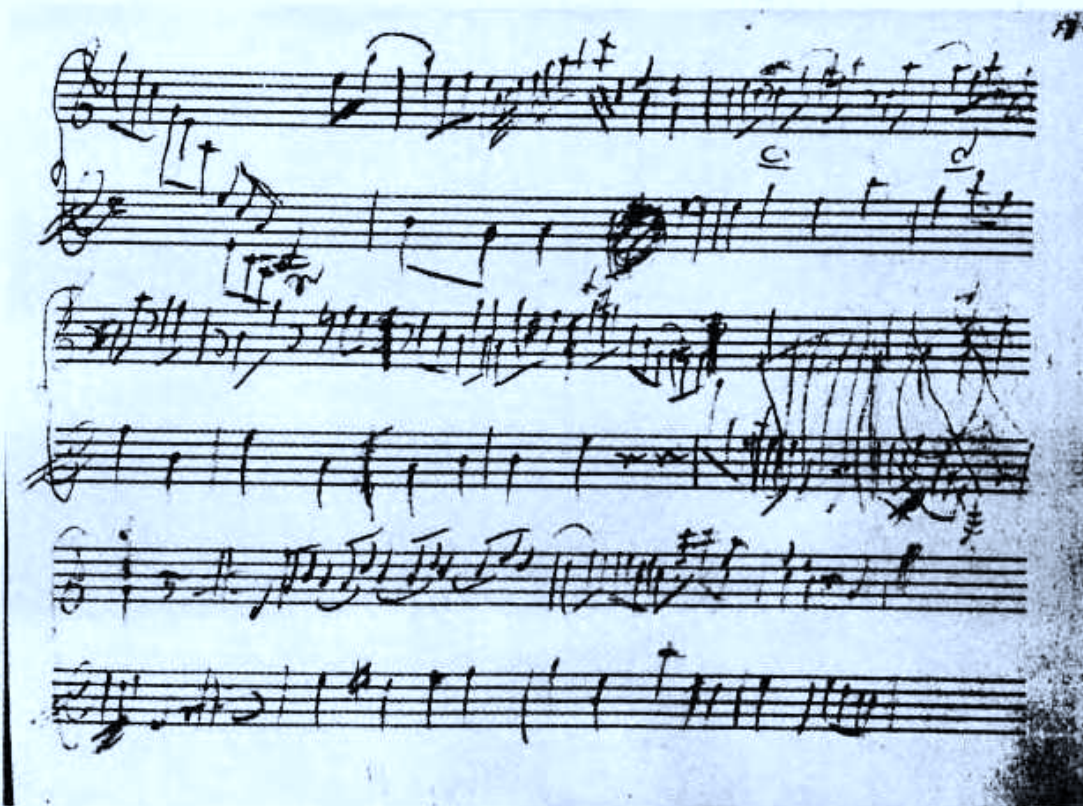
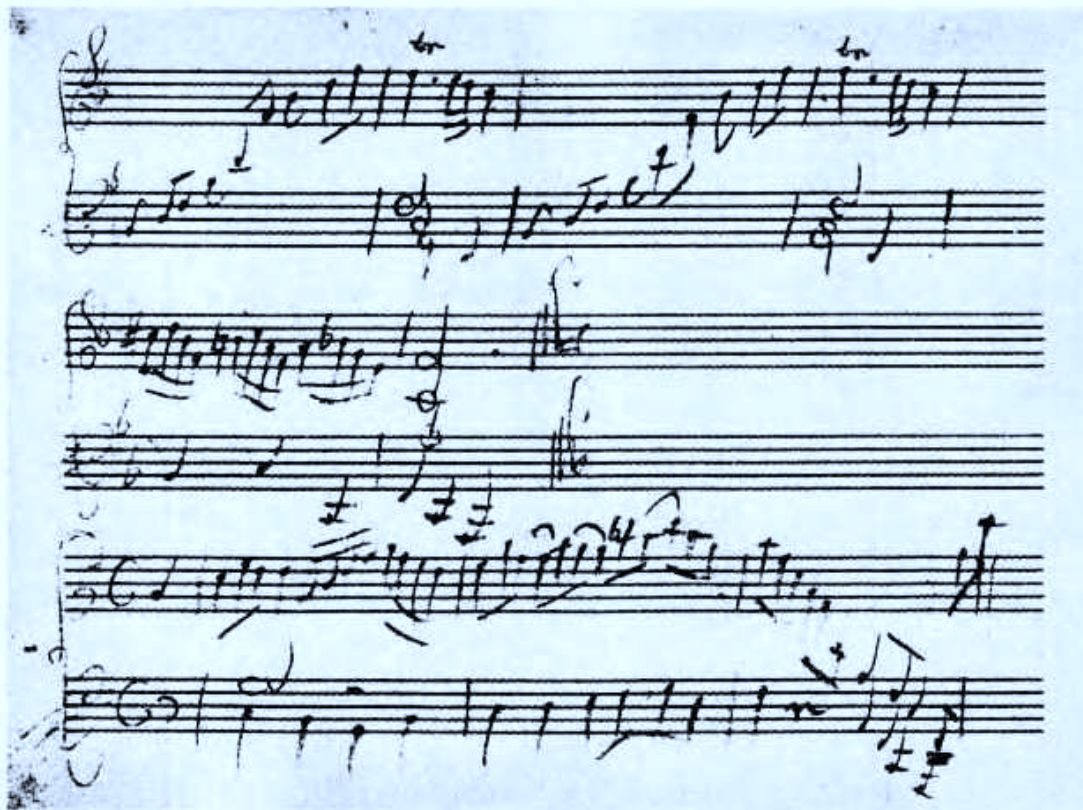
The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Arietta con Variazioni". The score is written on ten staves. The first staff is labeled "Arietta" and includes the tempo marking "con". The second staff is labeled "Variazione". The third staff is labeled "Variatio". The fourth staff is labeled "Ima". The fifth staff is labeled "Da Capo!". The sixth staff is labeled "Variatio". The seventh staff is labeled "da". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations in the left margin, including the word "fine" and a bracketed section.

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.

*Allegro.*  
Handwritten musical score for piano, consisting of eight staves. The notation is dense and characteristic of the late 18th century. A circular library stamp is visible in the bottom right corner of the manuscript page.

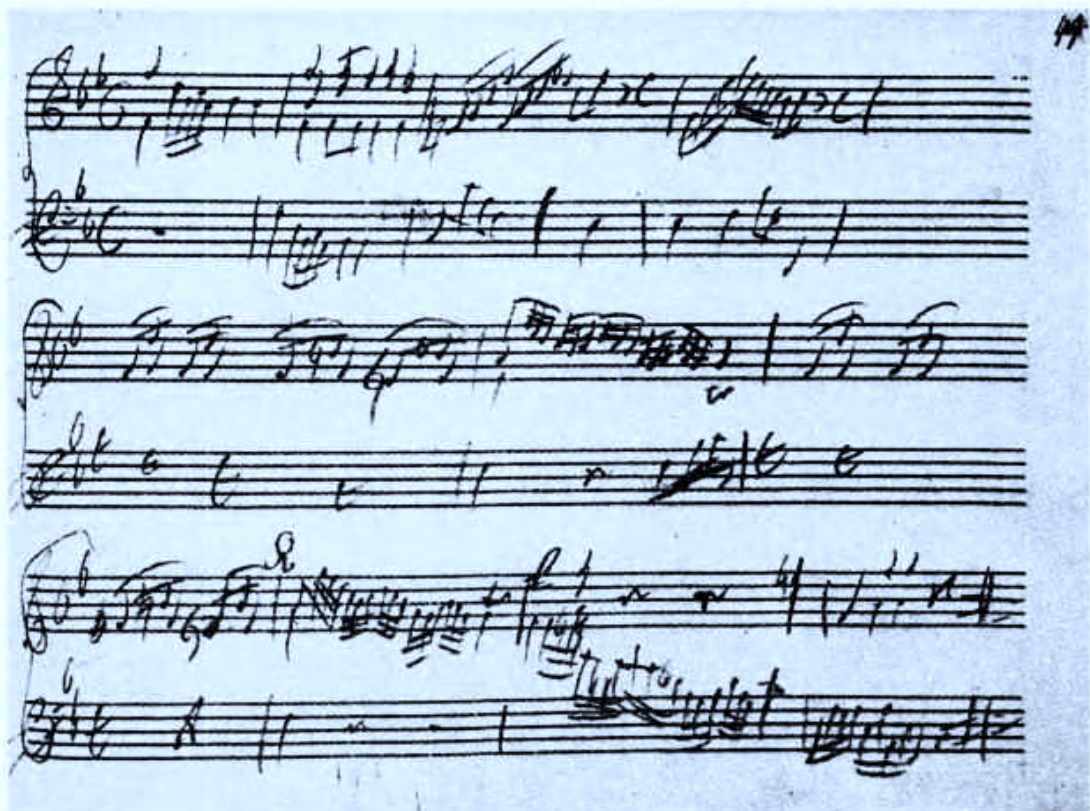
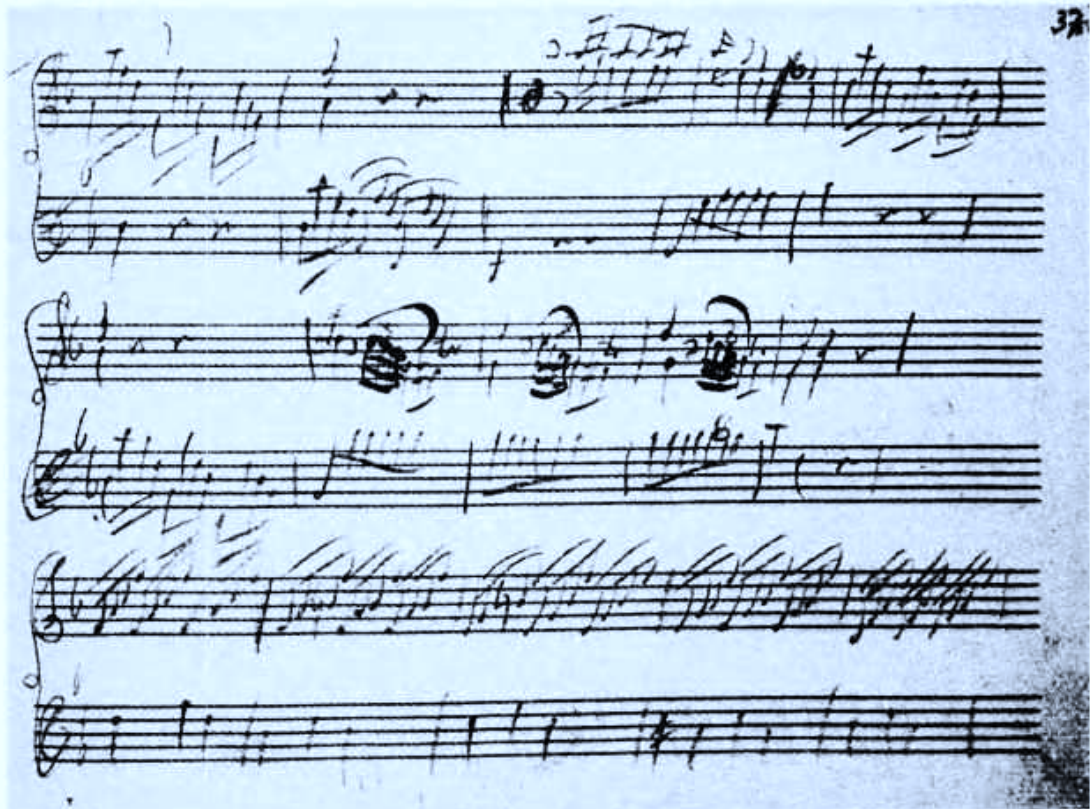


Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart: Seite 60 mit Beginn von KV 6, 1. Satz (Klavierfassung) = Nr. 46 (Handschrift Leopold Mozarts). Vgl. Seite 71–73, Takt 1–29.

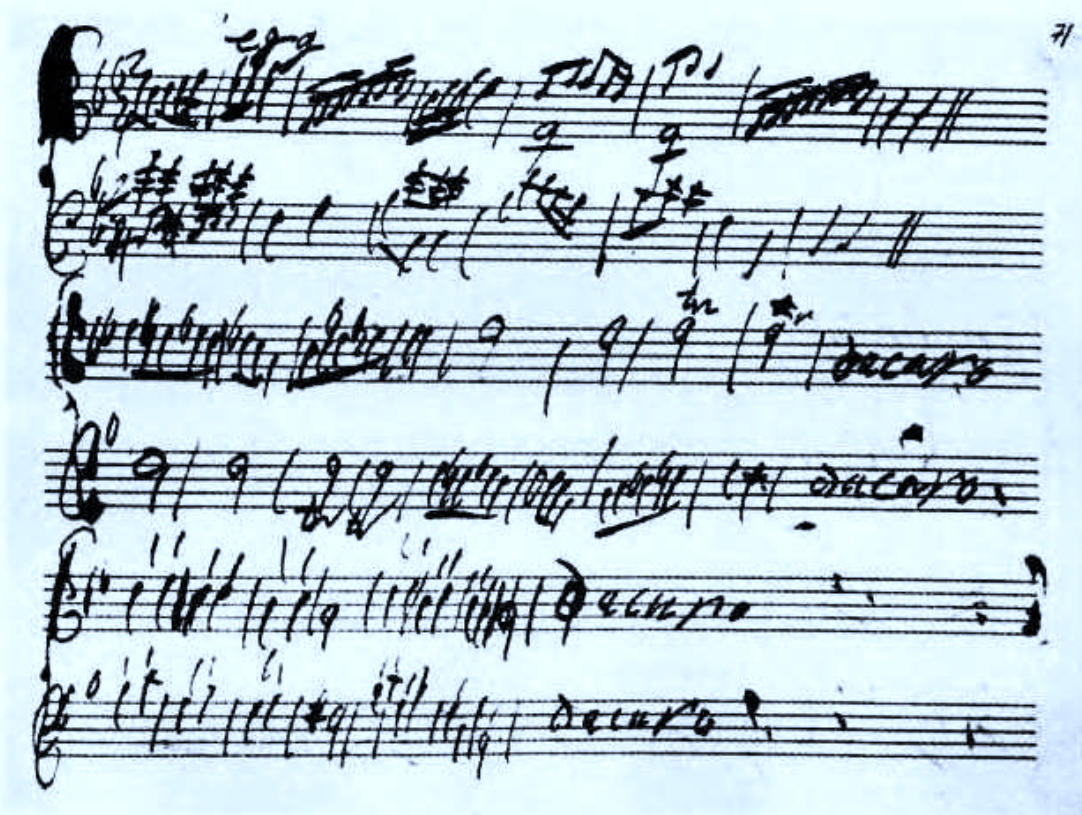
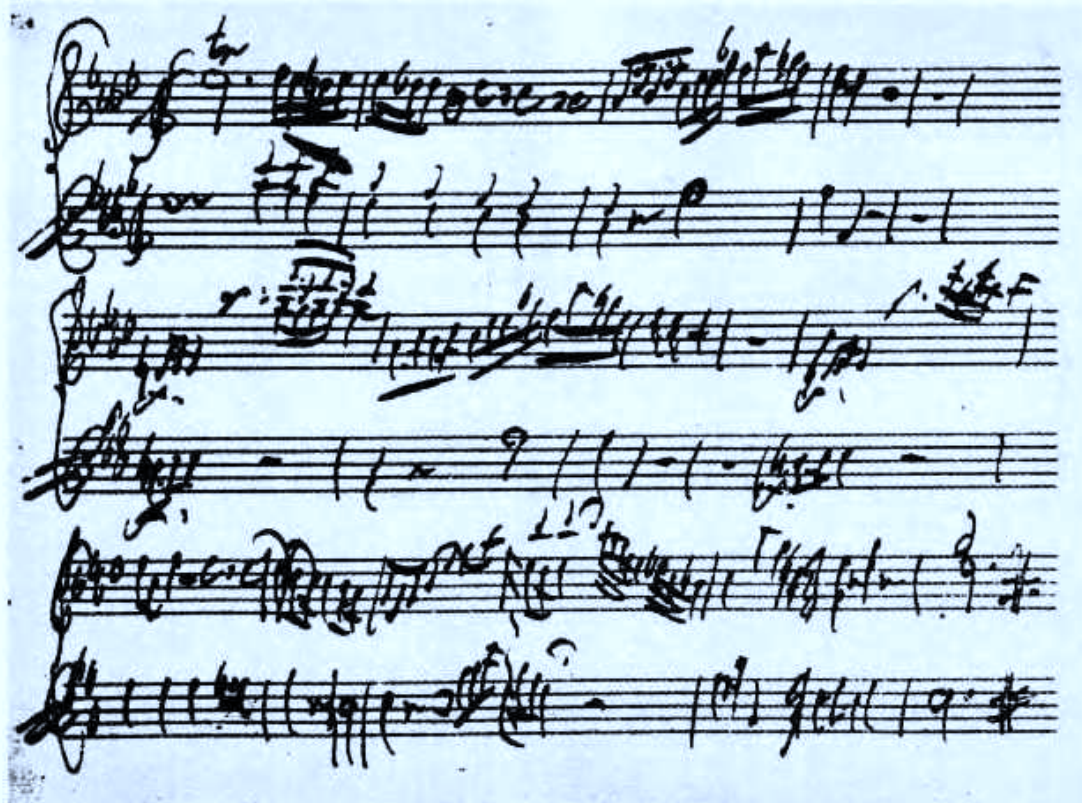


Londoner Skizzenbuch: Oben Seite 16 mit Schluß von Nr. 12 = KV Anh. 109<sup>b</sup> Nr. 4 (15<sup>m</sup>) und Beginn von Nr. 13 = KV 15<sup>n</sup>. Vgl. Seite 109, Takt 15–20, und Seite 110, Takt 1–3. – Unten Seite 17 mit Fortsetzung von Nr. 13 = KV 15<sup>n</sup>. Vgl. Seite 110–111, Takt 4–13.





Londoner Skizzenbuch: Oben Seite 37 mit den Takten 19–33 aus Nr. 19 = KV Anh. 109<sup>b</sup> Nr. 5 (15<sup>9</sup>). Vgl. Seite 123 f. – Unten Seite 49 mit Beginn von Nr. 22 = KV 15<sup>a</sup>, Vgl. Seite 134, Takt 1–10.



Londoner Skizzenbuch: Oben Seite 60 mit Beginn von Nr. 29 – KV 15<sup>ad</sup>. Vgl. Seite 149, Takt 1 bis 19. – Unten Seite 71 mit Beginn von Nr. 32 – KV 15<sup>sk</sup>. Vgl. Seite 154–155, Takt 1–32.

I. Notenbuch  
für Maria Anna (Nannerl) Mozart  
1759

## 1. Menuett in C

## Menuet

1.<sup>a</sup>

7

14

## 2. Menuett in F

## Menuet

2.

9

⊗ Die Numerierung der Menuette 1-19 ist original.



© 1982 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

## 3. Menuett in C

Musical score for '3. Menuett in C' in C major, 3/4 time. The score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. A '3.' is written in the bass clef staff. The second system begins with a measure number '6' above the treble clef. The third system begins with a measure number '12' above the treble clef. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## 4. Menuett in G

Musical score for '4. Menuett in G' in G major, 3/4 time. The score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. A '4.' is written in the bass clef staff. Below the bass clef staff, fingerings are indicated: 3 - 4 5 4 3 6 - 4 5 4 3. The second system begins with a measure number '6' above the treble clef. Below the bass clef staff, fingerings are indicated: 3 - 4 5 4 3 6 - 4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

<sup>2)</sup> Nr. 3, T. 14, rechte Hand: Gemeint ist ein Doppelschlag (so), der je nach Zusammenhang und Tempo als  oder als  zu spielen ist. Dies gilt auch für alle anderen Stücke des Notenbuches.

12

## 5. Menuett in F

### Menuet

5.

6

11

16

## 6. Menuett in F

6.

6

12

The musical score for the 6th Minuet in F major is presented in two systems. The first system shows measures 1 through 4, with a large '6.' indicating the start of the piece. The second system shows measures 5 through 8, featuring a repeat sign and a key signature change to D major. The third system shows measures 9 through 12, concluding with a double bar line and repeat dots.

## 7. Menuett in D

7.

7

The musical score for the 7th Minuet in D major is presented in two systems. The first system shows measures 1 through 4, with a large '7.' indicating the start of the piece. The second system shows measures 5 through 7, featuring a repeat sign and a key signature change to B major. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

13

## 8. Menuett in F

8.

5

9

13

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



## 9. Menuett in A

9.

5

9

13

## 10. Menuett in D

10.

## 11. Menuett in F

Menuet

Musical score for measures 11-14. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical score for measures 15-19. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand features a steady accompaniment with some chordal textures.

Musical score for measures 20-24. The right hand includes a trill (tr) in measure 23. The left hand has a simple accompaniment with a piano (p.) dynamic marking.

Trio

Musical score for the Trio section, measures 25-30. The key signature changes to C major. The right hand has a melodic line with trills (tr) and slurs. The left hand features a rhythmic accompaniment with chords and a piano (p.) dynamic marking.

Musical score for measures 31-35. The right hand continues with melodic patterns and trills (tr). The left hand has a consistent accompaniment with a piano (p.) dynamic marking.

12

tr

tr

Minuet da capo

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

## 12. Menuett in A

12.

7

13

19

## 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

16.

6

11

16

## 17. Menuett in F

17.

*Leopold Mozart* <sup>Ⓜ</sup>

<sup>Ⓜ</sup> Vgl. Vorwort.

## Trio

Menuet da capo



## 18. Menuett in B

18.



5



9



13



## Trio



Menuet da capo

## 19. Menuett in F<sup>\*)</sup>

Menuet

Diesen Menuet hat d. Wolfangerl auch im vierten Jahr seines Alters gelernt.

<sup>\*)</sup>Eine Orchesterfassung des Menuetts Nr. 19 erscheint in Mozarts Gallimathias musicum KV32 (Nr. 14); vgl. NMA Serie IV/12; Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester - Band 1, S.14.

## 20. Klavierstück in C

KV 9<sup>a</sup> (5<sup>a</sup>)*Entstanden wahrscheinlich 1764<sup>\*)</sup>*


3

6

9

12

\*) Zur Datierung vgl. Vorwort.

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

15

Measures 15-17 of a piano piece. Measure 15 is a whole rest in the treble clef. Measure 16 features a melodic line in the treble clef with a slur and a fermata over the final note, and a bass line with eighth-note patterns. Measure 17 continues the bass line with eighth notes.

18

Measures 18-20 of a piano piece. Measure 18 has a treble clef with a half note and a bass line with eighth notes. Measure 19 has a treble clef with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 20 has a treble clef with a melodic line and a bass line with eighth notes.

21

Measures 21-23 of a piano piece. Measure 21 has a treble clef with chords and a bass line with eighth notes. Measure 22 has a treble clef with a whole note and a bass line with eighth notes. Measure 23 has a treble clef with a melodic line and a bass line with eighth notes.

24

Measures 24-26 of a piano piece. Measure 24 has a treble clef with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 25 has a treble clef with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 26 has a treble clef with a melodic line and a bass line with eighth notes.

27

Measures 27-29 of a piano piece. Measure 27 has a treble clef with a melodic line and a bass line with eighth notes. Measure 28 has a treble clef with a whole note and a bass line with eighth notes. Measure 29 has a treble clef with a melodic line and a bass line with eighth notes.

30

tr

33

36

39

42

# 21. Menuett in C

## Menuet

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

## Trio

6 *tr*

11 *tr* *w* *tr* *tr*

16 *tr* *w* *w* *w*

21 *w* *tr* *tr* *w* *tr*

*ossia:*

Men. da capo

<sup>91</sup> T. 15, rechte Hand, 1. Note: Im Original irrtümlich f'' statt d''.

## 22. Marsch in F (I)

Marche

7

13

19

25

den 4<sup>ten</sup> feb: 1761 vom Wolfgangerl gelernet.



## 23. Marsch in F (II)

Marche

15

6

11

16

21

tr

tr

3

tr

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)<sup>\*)</sup>di Wolfgang Mozart  
à Paris le 21 Novb: 1763*Allegro*<sup>\*\*)</sup>
*ossia:*

<sup>\*)</sup> 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).

<sup>\*\*)</sup> So die Tempobezeichnung der Klavier-Violine-Fassung.

15 [A]

18

21 [A] [A]

24

27

<sup>93)</sup> T. 22, rechte Hand, 7. Note: Im Original a' ; vgl. jedoch T. 20 (und entsprechend T. 60, 62).

30

Musical score for measures 30-32. Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 30 starts with a repeat sign.

33

Musical score for measures 33-35. Treble clef continues the melodic line. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 33 starts with a repeat sign. An *ossia:* marking is present below measure 34.

36

Musical score for measures 36-38. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 36 starts with a repeat sign.

39

Musical score for measures 39-41. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 39 starts with a repeat sign.

42

Musical score for measures 42-44. Treble clef has a melodic line with a trill (*tr*) in measure 43. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 42 starts with a repeat sign.

45

Musical score for measures 45-47. Treble clef has a melodic line with a trill (*tr*) in measure 45. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 45 starts with a repeat sign.

48

51

54

57

60

*ossia:*

<sup>21</sup> T. 58, linke Hand, 3. und 7. Note: Im Original irrtümlich d statt c.

## 25. Andante in F

KV 6, 2. Satz (Klavierfassung)<sup>6)</sup>

Andante

*Entstanden vermutlich Brüssel, Oktober 1763*

<sup>6)</sup> Handschrift Leopold Mozarts. – Die endgültige Fassung (für Klavier und Violine) ist in NMA VIII/23/1 abgedruckt (S. 6).

<sup>7)</sup> Zu einem im Original nach T. 8 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.

11

16

20

25

30

<sup>e1</sup> T. 33, linke Hand, 3. Note: Im Original c'; konsequenter wäre b.



32

## 26. Menuett in C

KV 6, Menuet I (Klavierfassung)<sup>\*)</sup>

*Entstanden vermutlich Brüssel, Oktober 1763*

Menuet

<sup>\*)</sup> Die Takte 40-42 sind im Original nachträglich eingefügt.

<sup>\*\*)</sup> Handschrift Leopold Mozarts. – Die endgültige Fassung (für Klavier und Violine) ist in NMA VIII/23/1 abgedruckt (S. 8).

## 27. Allegro in C

Allegro

The musical score is written for piano in C major, 2/4 time, and consists of five systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegro'. The first system (measures 1-3) features a treble clef with a trill (tr) on the first measure and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 4-6) shows a treble clef with triplets (3) and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The third system (measures 7-9) continues the treble clef with sixteenth-note patterns and a bass clef with eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 10-12) includes a trill (tr) in the treble clef and a bass clef with eighth-note accompaniment. The fifth system (measures 13-15) features a treble clef with sixteenth-note patterns and a bass clef with eighth-note accompaniment. The score concludes with a final measure in the fifth system.

15

Musical score for measures 15-17. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and sixteenth-note runs. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

18

Musical score for measures 18-20. Measure 18 includes a trill (tr) and a triplet of eighth notes. Measure 19 includes a triplet of eighth notes. Measure 20 features a block chord in the right hand.

21

Musical score for measures 21-23. Measures 21-23 feature a melodic line with trills (tr) and eighth-note accompaniment in the left hand.

24

Musical score for measures 24-26. Measures 24-26 feature a melodic line with trills (tr) and eighth-note accompaniment in the left hand.

27

Musical score for measures 27-29. Measure 27 includes trills (tr). Measure 28 includes a triplet of eighth notes. Measure 29 features a key signature change to one flat (b) and a melodic line with eighth notes.

30

Musical score for measures 30-32. Measures 30-32 feature a melodic line with eighth notes and a left hand accompaniment of eighth-note chords.

33

Musical notation for measures 33-35. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

36

Musical notation for measures 36-38. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

39

Musical notation for measures 39-41. Treble clef has a melodic line with slurs and trills (tr). Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

42

Musical notation for measures 42-44. Treble clef has a melodic line with slurs and trills (tr). Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

45

Musical notation for measures 45-46. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

47

Musical notation for measures 47-49. Treble clef has a melodic line with slurs, trills (tr), and triplets (3). Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

## 28. Allegro in F

*Allegro*

<sup>a)</sup>  
<sup>3</sup>  
<sup>6</sup>  
<sup>9</sup> *ossia:* <sup>c)')</sup>  
<sup>12</sup> *tr*

⊙ 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

Musical score for measures 15 and 16. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or E-flat minor). Measure 15 features a treble clef with a half rest followed by a quarter note G4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 16 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2.

17

Musical score for measures 17 and 18. Measure 17 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2. Measure 18 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2.

19

Musical score for measures 19, 20, and 21. Measure 19 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2. Measure 20 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2. Measure 21 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2.

22

Musical score for measures 22, 23, and 24. Measure 22 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2. Measure 23 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2. Measure 24 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2.

25

*ossia:*

Musical score for measures 25, 26, and 27. Measure 25 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2. Measure 26 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2. Measure 27 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2.

28

*tr*

Musical score for measures 28, 29, and 30. Measure 28 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2. Measure 29 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2. Measure 30 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4, and a bass clef with a half note G2 and a half note F2.

## 29. Klavierstück in F

The image displays a musical score for a piano piece in F major, measures 1 through 17. The score is written in 2/4 time and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 5, 9, 13, and 17 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr) is marked above a note in measure 10. The bass line includes several triplet markings (3) in measures 10, 11, and 12. The right hand often plays chords and melodic lines, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

22

tr

3

3

3

This system contains measures 22 through 26. Measure 22 features a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 23 has a treble clef with a quarter note (Bb4) and a trill (tr) over a quarter note (A4), and a bass clef with a half note (Bb3) and a quarter note (D4). Measure 24 has a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (Bb3, D4). Measure 25 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 26 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). A repeat sign is present at the end of measure 26.

27

This system contains measures 27 through 30. Measure 27 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 28 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 29 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 30 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4).

31

This system contains measures 31 through 34. Measure 31 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 32 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 33 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 34 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4).

35

tr

This system contains measures 35 through 39. Measure 35 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 36 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 37 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 38 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 39 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4).

40

This system contains measures 40 through 43. Measure 40 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 41 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 42 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Measure 43 has a treble clef with a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a quarter note (Bb4), and a bass clef with a quarter note (Bb3), a quarter note (D4), and a quarter note (E4).



45

49

53  
ossia: <sup>e)</sup>

### 30. Allegro in G

Allegro

3

<sup>e)</sup> Nr. 29, T. 53, rechte Hand: Zur Ossia-Version vgl. T. 19

6

Musical notation for measures 6-8. Measure 6 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. A measure rest is indicated above the staff. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

9

Musical notation for measures 9-10. The treble clef melody continues with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bass clef accompaniment maintains the eighth-note pattern.

11

Musical notation for measures 11-13. The treble clef melody features a more active eighth-note pattern. The bass clef accompaniment continues with eighth notes, showing some chromatic movement.

14

Musical notation for measures 14-16. Measure 14 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a measure rest in the treble and a chord. A repeat sign is present at the beginning of measure 15. The treble clef melody in measure 15 is highly active with sixteenth notes. The bass clef accompaniment is simpler, with quarter notes.

17

Musical notation for measures 17-19. The treble clef melody continues with a complex sixteenth-note pattern. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

20

23

26

### 31. Scherzo in C

del Sgr. Wagenseil

Scherzo

6

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

## 32. Scherzo in F

## Scherzo

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 3/4. Measure numbers 1, 5, 9, 14, and 18 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *m.s.* (mezzo-soprano) are used. Trills (tr) are marked above notes in measures 14 and 18. The score concludes with a fermata over the final note of measure 18.

23 *m.s.* *m.s.* *m.s.* *m.s.*

27 *tr* *tr*

31 *tr*

den 6<sup>ten</sup> febr: 1761 hat dies der Wolfgl: gelernet.

### 33. Allegro in F

*Allegro*

4

Musical notation for measures 7 and 8. The piece is in 2/4 time and B-flat major. Measure 7 features a treble clef with a quarter note G4, a beamed eighth-note pair (A4-B4), and a quarter rest. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 8 continues with a treble clef quarter note Bb4 and a beamed eighth-note pair (C5-Bb4), followed by a quarter rest. The bass clef continues with eighth notes.

Musical notation for measures 9, 10, and 11. Measure 9: Treble clef has quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Bass clef has eighth notes. Measure 10: Treble clef has quarter notes Bb4, A4, G4, F4. Bass clef has eighth notes. Measure 11: Treble clef has quarter notes E4, D4, C4, Bb3. Bass clef has eighth notes.

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12: Treble clef has eighth-note pairs (G4-A4), (Bb4-C5), (D5-E5), (F5-G5). Bass clef has quarter notes G3, Bb3, D4, F4. Measure 13: Treble clef has quarter notes E5, D5, C5, Bb4. Bass clef has quarter notes G3, Bb3, D4, F4.

Musical notation for measures 14, 15, and 16. Measure 14: Treble clef has a continuous eighth-note pattern. Bass clef has quarter notes G3, Bb3, D4, F4. Measure 15: Treble clef continues eighth notes. Bass clef has quarter notes G3, Bb3, D4, F4. Measure 16: Treble clef has quarter notes E5, D5, C5, Bb4. Bass clef has quarter notes G3, Bb3, D4, F4.

### 34. Allegro in C

Allegro

Musical notation for the beginning of 'Allegro in C'. The piece is in 2/4 time and C major. Measure 1: Treble clef has quarter notes C4, D4, E4, F4. Bass clef has quarter notes C3, E3, G3, C4. Measure 2: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass clef has quarter notes C3, E3, G3, C4. Measure 3: Treble clef has quarter notes B4, A4, G4, F4. Bass clef has quarter notes C3, E3, G3, C4. Measure 4: Treble clef has quarter notes E4, D4, C4, B3. Bass clef has quarter notes C3, E3, G3, C4.

5

Musical notation for measures 5-8. The treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass clef contains a simple accompaniment of quarter notes.

9

Musical notation for measures 9-12. The treble clef continues with a dense melodic texture of sixteenth notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes with some chromatic movement.

13

Musical notation for measures 13-16. The treble clef features a steady stream of sixteenth notes. The bass clef accompaniment is composed of quarter notes.

17 [tr]

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 is marked with a trill [tr]. The treble clef has a melodic line with trills in measures 19 and 20. The bass clef accompaniment is in quarter notes.

21

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 is marked with a trill [tr]. The treble clef features a melodic line with trills in measures 23 and 24. The bass clef accompaniment is in quarter notes.



25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure in measure 25. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

29

Musical notation for measures 29-32. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and a trill in measure 30. The lower staff continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern.

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of two staves. The upper staff features a dense texture of sixteenth-note runs. The lower staff continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of two staves. The upper staff continues the sixteenth-note runs. The lower staff continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern.

41

Musical notation for measures 41-44. The system consists of two staves. The upper staff includes trills (tr) in measures 42 and 43. The lower staff continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern.

45

Musical notation for measures 45-48. The system consists of two staves. The upper staff includes a trill (tr) in measure 46. The lower staff continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

## 35. Tempo di Menuetto in F

Tempo di Menuetto

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time and F major. The right hand features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple bass line.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 begins with a treble clef. Measure 6 contains a triplet of eighth notes. Measure 7 features a trill (tr) on the second measure. The system concludes with a repeat sign.

Musical notation for measures 9-15. The right hand continues with rhythmic patterns, and the left hand maintains a steady bass line.

Musical notation for measures 16-20. Measure 16 starts with a treble clef. Measure 17 contains a triplet of eighth notes. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a bass line.

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 starts with a treble clef. Measure 22 contains a triplet of eighth notes. Measure 23 features a trill (tr) on the second measure. The system concludes with a repeat sign.

## 36. Allegro moderato in F

Allegro moderato

The image displays a musical score for a piece titled "36. Allegro moderato in F". The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked "Allegro moderato".

The first system (measures 1-3) features a treble staff with a simple melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings "m.d." (mezzo-dolce) are present in the bass staff at measures 1 and 2.

The second system (measures 4-6) continues the accompaniment. The treble staff has a melodic line with a dynamic marking "m.s." (mezzo-sostenuto) at measure 5.

The third system (measures 7-9) shows the treble staff with a more active melodic line, marked "m.s." at measure 7. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The fourth system (measures 10-12) concludes the piece. The treble staff has a melodic line with a trill (tr) at measure 11. The bass staff has a simple accompaniment.

The fifth system (measures 13-15) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings "m.d." are present in the bass staff at measures 13 and 14.

16

*m. s.*

19

*m. s.*

*m. s.*

22

25

*tr*

28

31

*tr*

## 37. Andante in B

Andante

The musical score is written for piano in B-flat major and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and ornaments. Measure numbers 5, 9, 13, 17, and 22 are indicated at the beginning of their respective systems. A trill (tr.) is marked above the final note of the piece in measure 24.

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

26

30

### 38. Andante in C

Andante

5

10

14

19

Musical score for measures 19-22. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a whole rest in measure 19, followed by eighth-note patterns in measures 20 and 22, and a whole rest in measure 21. The lower staff (bass clef) features a steady eighth-note accompaniment throughout.

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a triplet of eighth notes in measure 23, a trill in measure 24, and a trill in measure 26. The lower staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment.

27

Musical score for measures 27-30. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has whole rests in measures 27 and 29, with eighth-note patterns in measures 28 and 30. The lower staff (bass clef) features a consistent eighth-note accompaniment.

31

Musical score for measures 31-34. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) shows eighth-note patterns in measures 31 and 33, and a half-note in measure 34. The lower staff (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment.

35

Musical score for measures 35-38. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features eighth-note patterns in measures 35 and 37, and a half-note in measure 38. The lower staff (bass clef) provides a steady eighth-note accompaniment.

39

Musical score for measures 39-42. The treble clef contains a melodic line with a sixteenth-note triplet in measure 39, followed by eighth notes and a half note. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

43

Musical score for measures 43-46. The treble clef features a long melodic phrase with a trill (tr.) in measure 44. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

47

Musical score for measures 47-50. The treble clef has a melodic line with eighth-note patterns and rests. The bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

51

Musical score for measures 51-54. The treble clef contains a melodic line with eighth-note patterns, a trill (tr.) in measure 53, and a dynamic marking of *[p]*. The bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. An *ossia:* marking is present at the end of the system.

55

Musical score for measures 55-58. The treble clef features a melodic line with eighth notes and a trill (tr.) in measure 55. The bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.



## 39. Arietta con Variazioni in A

Carl Philipp Emanuel Bach <sup>o1</sup>

## Arietta

Musical score for the Arietta section, featuring two staves (treble and bass clef) in A major and 2/4 time. The piece concludes with a *Fine* marking.

Musical score for the first variation (VAR. I), featuring two staves in A major and 2/4 time. The piece concludes with a *Da capo* marking.

## VAR. I

Musical score for the second variation (VAR. II), featuring two staves in A major and 2/4 time. The piece concludes with a *Da capo* marking.

Musical score for the third variation (VAR. III), featuring two staves in A major and 2/4 time. The piece concludes with a *Da capo* marking.

## VAR. II

Musical score for the fourth variation (VAR. IV), featuring two staves in A major and 2/4 time.

o1) Vgl. Vorwort.

5 [A] [A] [A] [A]

Da capo

## VAR. III

5 [A] [A]

Da capo

## VAR. IV

5 6 6 [A] [A]

Da capo

## VAR. V

## VAR. VI

\*) Var. VI, Auftakt: Im Original ♩ bzw. 7 notiert; doch kann diese Verschärfung nur für das Da capo gelten.

## VAR. VII

Da capo

## VAR. VIII

Da capo dal segno

## VAR. IX

Da capo dal segno

## VAR. X

Da capo dal segno

## VAR. XI

5 *simile*

7 *Da capo dal segno*

## VAR. XII

3

4 *ossia:*

6 *Da capo dal segno*

*Arietta da capo*

## 40. Allegro in C

Allegro

The musical score is written for piano in C major, 2/4 time, and consists of 24 measures. It is divided into five systems. The first system (measures 1-6) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody begins with a trill on G4, followed by a series of eighth-note chords. The bass line consists of a simple eighth-note accompaniment. The second system (measures 7-11) continues the eighth-note accompaniment in the bass and features a more active treble line with eighth-note runs and a trill on G4. The third system (measures 12-16) includes a trill on G4 in the treble and a bass line with eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 17-22) features a trill on G4 in the treble and a bass line with eighth-note accompaniment. The fifth system (measures 23-24) concludes the piece with a trill on G4 in the treble and a bass line with eighth-note accompaniment.

28 tr tr tr 3

34 tr 3 tr 3 tr

40 tr 3

45 tr

50 tr tr 3

<sup>91</sup> Zu einem im Original nach T. 49 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.



## 41. Allegro in G

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

Allegro

6

11

16

21

25

Musical score for measures 25-29. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 25 features a sixteenth-note melody in the treble and a simple bass line. Measure 26 has a half rest in the treble and a bass line. Measure 27 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 28 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 29 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line.

30

Musical score for measures 30-33. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 30 features a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 31 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 32 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 33 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line, with a triplet of sixteenth notes in the treble.

34

Musical score for measures 34-38. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 34 features a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 35 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 36 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 37 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 38 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line, with a triplet of sixteenth notes in the bass.

39

Musical score for measures 39-43. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 39 features a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 40 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 41 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 42 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 43 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line.

44

Musical score for measures 44-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 44 features a sixteenth-note melody in the treble and a bass line, with a triplet of sixteenth notes in the treble. Measure 45 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 46 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line. Measure 47 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line, with a triplet of sixteenth notes in the treble. Measure 48 has a sixteenth-note melody in the treble and a bass line, ending with a double bar line.

## 42. Allegro in g

Allegro

6

11

16

21

The musical score for '42. Allegro in g' is presented in five systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat major/G minor) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as trills (tr), triplets (triple dots), and slurs. Measure numbers 6, 11, 16, and 21 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## 43. Presto in A

Presto

del Sgr. Tischer

15

The musical score for '43. Presto in A' is presented in one system. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (D major/A minor) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Presto'. The score includes triplets indicated by a '3' over a slur. The piece is attributed to 'del Sgr. Tischer' and begins with a measure number of 15. The score ends with a double bar line and repeat dots.



Musical score system 1, measures 4-7. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.



Musical score system 2, measures 8-11. Measure 8 begins with a repeat sign. The right hand continues with eighth-note triplets and slurs. Measure 11 contains a fermata over a whole note chord in the right hand.



Musical score system 3, measures 12-14. The right hand features a sixteenth-note triplet pattern. The left hand continues with a simple harmonic accompaniment.



Musical score system 4, measures 15-17. The right hand features a sixteenth-note triplet pattern. The left hand continues with a simple harmonic accompaniment.



Musical score system 5, measures 18-20. The right hand features eighth-note triplets and slurs. The left hand continues with a simple harmonic accompaniment.



Musical score system 6, measures 21-23. The right hand features eighth-note triplets and slurs. The left hand continues with a simple harmonic accompaniment. The piece concludes with a fermata over a whole note chord in the right hand.

## 44. Polonoise in F

## Polonoise

The musical score is written for piano in F major and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 4, 7, 11, and 14 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'Da capo' at the end of the fifth system.

4

7

*Fine*

11

14

Da capo

## 45. Allegro in e

del Sgr. Agrell

Allegro

31

37

43

49

55

61

tr

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system is numbered at the beginning of the first staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often beamed together. There are also slurs, ties, and a trill (tr) indicated above a note in the second system. The bass line features chords and moving lines, with some notes marked with accents. The final system ends with a double bar line and repeat dots.

## 46. Allegro in C

KV 6, 1. Satz (Klavierfassung)<sup>9)</sup>

di Wolfgang Mozart d. 14 octob: 1763 in Bruxelles

Allegro

<sup>9)</sup>Handschrift Leopold Mozarts. — Die endgültige Fassung (für Klavier und Violine) ist in NMA VIII/23/1 abgedruckt (S. 2).



11

Two staves of music. The right staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 11 has a fermata over the final note. Measure 12 has two dynamic markings [f] above the staff.

13

Two staves of music. The right staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 13 has a fermata over the final note. Measure 14 has a dynamic marking [f] above the staff.

15

Two staves of music. The right staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 15 has a dynamic marking [f] above the staff. Measure 16 has a fermata over the final note. Measure 17 has a dynamic marking [f] above the staff.

18

Two staves of music. The right staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 18 has a dynamic marking [f] above the staff. Measure 19 has a fermata over the final note. Measure 20 has a dynamic marking [f] above the staff.

21

Two staves of music. The right staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 21 has a dynamic marking [f] above the staff. Measure 22 has a fermata over the final note. Measure 23 has a dynamic marking [f] above the staff.

24

Musical score for measures 24-26. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 25. The bass clef staff features a steady eighth-note accompaniment.

27

Musical score for measures 27-29. The treble clef staff features a melodic line with trills in measures 27, 28, and 29. The bass clef staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

30

Musical score for measures 30-32. The treble clef staff shows a melodic line with trills in measures 30 and 31. The bass clef staff maintains the eighth-note accompaniment.

33

Musical score for measures 33-35. The treble clef staff includes a melodic line with trills in measures 33, 34, and 35. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.

36

Musical score for measures 36-38. The treble clef staff features a melodic line with trills in measures 36, 37, and 38. The bass clef staff maintains the eighth-note accompaniment.

39 <sup>tr.</sup>

42

45

48

51

54 *ossia:*

<sup>91</sup> T. 45, 2. Hälfte: Zu einer Streichung im Original vgl. Krit. Bericht.

# 47. Menuett in D

KV 7, Menuet I (Klavierfassung)<sup>o)</sup>

di Wolfgango Mozart d. 30<sup>ten</sup> Novbr: 1763 à Paris

Menuet

5

10

ursprünglich:

14

18

oo)

<sup>o)</sup> Handschrift Leopold Mozarts. – Die endgültige Fassung (für Klavier und Violine) ist in NMA VIII/23/1 abgedruckt (S. 19).

<sup>oo)</sup> Zu einem im Original nach T. 19 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.

## 48. Menuett in F

KV 6, Menuet II (Klavierfassung) <sup>o)</sup>di Wolfgang Mozart d. 16<sup>ten</sup> Julij 1762 [in Salzburg]

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 9 and includes a first ending bracket. The fourth system starts at measure 14. The fifth system starts at measure 19 and ends with a double bar line. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

<sup>o)</sup> 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<sup>91</sup>)di Wolfgang Mozart d. 11<sup>ten</sup> May: 1762 [Salzburg]

6

11

15

20

<sup>91</sup>) Handschrift Leopold Mozarts.

<sup>92</sup>) 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)

The image displays a musical score for a piano piece in G major, 2/4 time, consisting of five systems of music. The score is written for piano (p) and includes a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is presented in grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The piece begins with a piano dynamic marking (p) and a trill ornament (tr) above the first measure. The first system (measures 1-3) features a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. The second system (measures 4-6) continues the melodic line, with a trill ornament (tr) above the first measure. The third system (measures 7-9) shows a more complex melodic line with trill ornaments (tr) above measures 7 and 9. The fourth system (measures 10-12) features a melodic line with a trill ornament (tr) above measure 11. The fifth system (measures 13-15) concludes the fragment with a melodic line in the treble clef and a bass line with quarter notes.

18

[A]

21

24

27

30

tr

31 (33)

tr



## 51. Konzertsatz in G

Molto allegro

4

6

ossia

9

11

④ T. 7, linke Hand: Die Ossia-Version entspricht einer Bleistiftkorrektur, die im Original von alter Hand vorgenommen worden ist.

12 [A] [A] *ossia:*

*ossia:*

14

16 *tr*

18 *tr*

20 *tr*

22 (24) *tr* 23<sup>I</sup> (25<sup>I</sup>) *tr* 25<sup>II</sup>

26

29

32

33

35

The image displays a piano score for measures 26 through 35. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is organized into five systems, each with a treble and bass staff. Measure 26 features a triplet in the treble staff. Measure 29 shows a complex rhythmic pattern in the treble. Measure 32 is marked with a '32' above the treble staff. Measure 33 contains a dense sixteenth-note texture in the treble, with some notes marked with a circled '4'. Measure 35 is marked with a '35' above the treble staff and continues the sixteenth-note texture.

Musical score for piano, measures 36-47. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 36, 38, 39, 41, 42, 44<sup>1</sup>, and 44<sup>11</sup> (47<sup>11</sup>) are indicated above the treble staff. The piece features a complex, rhythmic melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Trills (tr) and accents (^) are present in measures 36, 37, and 38. A repeat sign with first and second endings is used at the end of the piece, starting at measure 44.

45 (48) [h] [h] 46 (49) [h] [h]

47 (50) tr 50'' [h] tr

54 *ossia:*

56 tr

58 tr

61 *ossia:*

63

Musical notation for measures 63-64. The treble clef contains a melodic line with eighth-note patterns and a whole note. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

65

Musical notation for measures 65-66. The treble clef features a dense sixteenth-note texture. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

67

Musical notation for measures 67-68. The treble clef has a melodic line with eighth-note patterns. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes.

68

Musical notation for measures 69-70. The treble clef contains a melodic line with eighth-note patterns. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes.

69

Musical notation for measures 71-72. The treble clef has a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes.

71 (73) tr 72 (74)

Musical notation for measures 73-74. The treble clef has a melodic line with eighth-note patterns and a trill (tr). The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes.

## 52. Fünf technische Übungen

1.



Musical score for exercise 1, piano, 2/4 time, key of B-flat major. The exercise consists of two staves with eighth-note patterns in both hands.

2.



Musical score for exercise 2, piano, 2/4 time, key of B-flat major. The exercise features sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note patterns in the left hand.

3.



Musical score for exercise 3, piano, 3/4 time, key of B-flat major. The exercise features chords in the right hand and eighth notes in the left hand.

4.



Musical score for exercise 4, piano, 2/4 time, key of B-flat major. The exercise consists of a single staff with eighth-note patterns.

5.



Musical score for exercise 5, piano, 2/4 time, key of B-flat major. The exercise features sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note patterns in the left hand.

# Einzelstücke aus dem ursprünglichen Bestand des Notenbuches<sup>\*)</sup> 53.-56.<sup>\*\*)</sup>

Des Wolfgangerl Compositiones in den  
ersten 3 Monaten nach seinem 5<sup>ten</sup> Jahre.

Andante KV 1a

Allegro KV 1b

<sup>\*)</sup> 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.

<sup>\*\*)</sup> Handschrift Leopold Mozarts.



Allegro KV 1c

55. Sgr: Wolfgang Mozart 11<sup>ten</sup> Decembris 1761

Menuetto del Sgr. Wolfgang Mozart 16:<sup>to</sup> Decembris 1761 KV 1d

56.

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

## 57. Intervalltablelle

Handwritten musical score for 'Intervalltablelle'. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The notes are organized into groups, each with a German label indicating the interval. The intervals shown are:

- unisonus
- prima
- secunda
- tertia
- quarta
- quinta
- sexta
- septima
- octava

The notes are written in a simple, clear style, and the labels are written in a cursive hand. The score is divided into measures by vertical bar lines. The intervals are represented by whole notes on the staff.

## 58. Menuett in F

KV 2

*Datiert [Salzburg], Januar 1762*

Measures 1-5 of the Minuet in F. The music is in F major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Measures 6-11 of the Minuet in F. Measure 6 begins with a first ending bracket. Measure 7 contains a triplet of eighth notes. A double bar line with repeat dots follows. The piece concludes with a final cadence in measure 11.

Measures 12-17 of the Minuet in F. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment. Measure 17 ends with a repeat sign.

Measures 18-23 of the Minuet in F. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand continues with a simple accompaniment. The piece concludes with a final cadence in measure 23.

## 59. Allegro in B

KV 3<sup>o</sup>1del Sgr: Wolfgang Mozart 1762. d. 4<sup>ten</sup> Martij [in Salzburg]

Allegro

<sup>o</sup>1 Handschrift Leopold Mozarts.

## 60. Drei modulierende Generalbaßübungen

The image shows a handwritten musical score for three modulating general bass exercises. The score is written on five staves. The first staff is a treble clef with a common time signature (C). The second staff is a bass clef with a common time signature (C). The third staff is a bass clef with a common time signature (C). The fourth and fifth staves are empty. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some parts of the score crossed out with heavy black ink. The handwriting is in black ink on aged paper.

## 61. Menuett in F

KV 5

*Datiert [Salzburg], 5. Juli 1762*

The musical score for '61. Menuett in F' is presented in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (F major), and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 5, 8, 12, 16, and 19 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece includes several musical ornaments, such as the first one above measure 3 and another above measure 10. It also features multiple triplet markings in both the treble and bass staves, particularly in measures 10, 11, 19, and 20. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure.

## 62. Menuett in G

KV 1 (KV<sup>6</sup>: 1<sup>e</sup>)

*Entstanden wahrscheinlich 1764<sup>o)</sup>*

## 63. Menuett in C

KV 1, Trio (KV<sup>6</sup>: 1<sup>f</sup>)

*Entstanden wahrscheinlich 1764<sup>o)</sup>*

<sup>o)</sup> Zur Datierung vgl. Vorwort.

## 64. Klavierstück in B (Fragment)

KV 9<sup>b</sup> (5<sup>b</sup>)

*Entstanden wahrscheinlich 1764<sup>\*)</sup>*

<sup>\*)</sup> Zur Datierung vgl. Vorwort.



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

## II. Londoner Skizzenbuch 1764



KV Anh. 109<sup>b</sup> Nr. 1 (15<sup>a</sup>)

1.

7

15

22

30

2.

6

11

16

21

<sup>o)</sup> Zu T. 2 in der rechten Hand vgl. Krit. Bericht.

KV 15<sup>c</sup>

3.

5.

9.

13.

17.

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

4.

7.

10

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

Da capo *al*  $\curvearrowright$ KV 15<sup>c</sup>

<sup>9)</sup> Nr. 4, T. 14: Teilrepetitionen ad libitum (fehlen im Original).

<sup>99)</sup> 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 15<sup>f</sup>

6.

ossia:

5

10

ossia:

14

KV 15<sup>B</sup>

7.<sup>\*)</sup>

ossia: ossia:

\*) Der Notentext von Nr. 7 ist an einigen Stellen (besonders in T. 16 f.) problematisch; vgl. Vorwort.

\*\*\*) Zur Ausführung der Akkorde (Arpeggieren?) vgl. Vorwort.

Da capo *al*

<sup>30</sup> Nr. 8, T. 13, linke Hand; Statt f (original) ist besser d zu spielen.

9.<sup>2)</sup>

5

9

13

<sup>2)</sup> Nr. 9 und Nr.10 können als Da capo-Minuetto mit Minore-Mittelteil interpretiert werden, vgl. Vorwort.

KV 15<sup>k</sup>

10.

Musical score for measures 10-13. The piece is in 2/4 time. Measure 10 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 11 has a treble clef melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass clef accompaniment has a triplet of eighth notes: G3, A3, B3. Measure 12 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 13 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

5

Musical score for measures 4-7. The piece is in 2/4 time. Measure 4 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 5 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 6 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 7 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

9

Musical score for measures 8-11. The piece is in 2/4 time. Measure 8 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 9 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 10 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 11 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

14

Musical score for measures 12-15. The piece is in 2/4 time. Measure 12 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 13 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 14 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 15 has a treble clef melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment has quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

11.

6


12

*Minore*  
17

25

*Da capo Maggiore*

<sup>91</sup>) T. 1, linke Hand: Bei den Wiederholungen sollte A statt a gespielt werden (Anschluß von T. 16).

<sup>92</sup>) T. 16, linke Hand: Mozart notiert nur Volta I; Volta II müßte etwa  gespielt werden.

12. *f*<sup>o)</sup>

5

9

13

17

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

13.

9

5

7

o) T. 4, linke Hand: Mozarts Londoner Instrument reichte nur bis zum F; daher die Viertelpause.

oo) Zu T.8 ff. vgl. Vorwort.

9

[4]

11

ossia:

13

ossia:

15

[5]

17

[4]

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



14.

3

5

7

9

11

14

16

18

20

\*) 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.

15. <sup>a)</sup>

5

9

12

ossia:

15

<sup>a)</sup> T. 2 ff.: Mozart rechnet (anfänglich) mit einer G-dur-Vorzeichnung, daher die etwas befremdliche Art der Akzidenziensetzung. Vgl. auch Krit. Bericht.

18

Musical score for measures 18-20. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with a trill on the second measure of measure 19. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

21

Musical score for measures 21-23. The right hand continues the melodic line with a trill on the first measure of measure 21. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

24

Musical score for measures 24-26. The right hand features a series of chords and a melodic phrase. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

27

Musical score for measures 27-29. The right hand features a trill on the second measure of measure 27. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

30

Musical score for measures 30-32. The right hand features a trill on the second measure of measure 30. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final chord in measure 32.

34

Measures 34-37: Treble clef has a whole rest followed by a quarter note G4, then a quarter rest. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

38

Measures 38-41: Treble clef has a quarter note G4, then a quarter rest, then a quarter note G4, then a quarter rest. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

42

Measures 42-44: Treble clef has a quarter note G4, then a quarter rest, then a quarter note G4, then a quarter rest. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

45

Measures 45-47: Treble clef has a quarter note G4, then a quarter rest, then a quarter note G4, then a quarter rest. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

48

Measures 48-50: Treble clef has a quarter note G4, then a quarter rest, then a quarter note G4, then a quarter rest. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

51

Measures 51-53: Treble clef has a quarter note G4, then a quarter rest, then a quarter note G4, then a quarter rest. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

54

Musical notation for measures 54-56. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 54 features a melodic line in the treble with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a quarter rest. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. Measure 55 continues the melodic line with a quarter note and a dotted quarter note. Measure 56 shows a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note, followed by a quarter rest.

57

Musical notation for measures 57-59. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 57 has a melodic line with a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The bass line continues with eighth notes. Measure 58 features a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note. Measure 59 shows a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note, followed by a quarter rest.

60

Musical notation for measures 60-62. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 60 has a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note. The bass line continues with eighth notes. Measure 61 features a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note. Measure 62 shows a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note, followed by a quarter rest.

63

Musical notation for measures 63-65. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 63 has a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note. The bass line continues with eighth notes. Measure 64 features a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note. Measure 65 shows a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note, followed by a quarter rest.

66

Musical notation for measures 66-68. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 66 has a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note. The bass line continues with eighth notes. Measure 67 features a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note. Measure 68 shows a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note, followed by a quarter rest.

69

Musical notation for measures 69-71. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 69 has a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note. The bass line continues with eighth notes. Measure 70 features a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note. Measure 71 shows a melodic line with a quarter note and a dotted quarter note, followed by a quarter rest.

16.

Musical score for measures 16-19. Measure 16 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 17. The left hand has a simple bass line. The system ends with a double bar line.

5

Musical score for measures 20-23. Measure 20 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The right hand has a melodic line with a five-finger fingering (5) in measure 20. The left hand has a simple bass line. The system ends with a double bar line.

9

Musical score for measures 24-27. Measure 24 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The right hand has a melodic line with a slur in measure 24. The left hand has a simple bass line. The system ends with a double bar line.

13

Musical score for measures 28-31. Measure 28 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The right hand has a melodic line with a slur in measure 28. The left hand has a simple bass line. The system ends with a double bar line.

<sup>91</sup> T. 27, linke Hand: Entweder sollte die Oktavierung unterbleiben oder aber das nachfolgende g (wie durch Kleinstich angedeutet) in der tieferen Oktave gespielt werden.



17.

8

16

23

*ossia:*

31

*ossia:*

39

Musical score for measures 39-45. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note patterns in the left hand.

46

ossia:

Musical score for measures 46-52. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The music continues with similar rhythmic patterns. A bracket labeled "ossia:" indicates an alternative melodic line in the treble staff starting at measure 50.

53

Musical score for measures 53-59. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The music continues with similar rhythmic patterns.

60

Musical score for measures 60-67. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The music continues with similar rhythmic patterns.

68

Musical score for measures 68-74. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The music continues with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line and repeat dots.

KV 15<sup>a</sup>

18.

7

13

19

Da capo *al*

KV Anh. 109<sup>b</sup>Nr. 5 (15<sup>t</sup>)

19.



5



9



13



17



20

ossia:

This system contains measures 20, 21, and 22. Measure 20 features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 21 has a treble clef with a sixteenth-note triplet and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 22 has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. An 'ossia' line is provided for measure 20, showing a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef.

23

ossia:

This system contains measures 23, 24, and 25. Measure 23 has a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 24 has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 25 has a treble clef with a trill and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. An 'ossia' line is provided for measure 23, showing a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef.

26

tr

This system contains measures 26, 27, 28, and 29. Measure 26 has a treble clef with a trill and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 27 has a treble clef with a trill and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 28 has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 29 has a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes.

30

This system contains measures 30, 31, and 32. Measure 30 has a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 31 has a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 32 has a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes.

33

tr

This system contains measures 33, 34, and 35. Measure 33 has a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 34 has a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 35 has a treble clef with a trill and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 37-40. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 37 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a series of eighth notes, and the left hand plays a simple bass line. Trills (tr.) are indicated above the first notes of measures 38 and 40.

Musical score for measures 41-43. The right hand continues with a melodic line of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment. A trill (tr.) is marked above the first note of measure 42.

Musical score for measures 44-47. The right hand features a more complex melodic line with some chromaticism. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 48-51. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with a steady accompaniment.

Musical score for measures 52-55. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with a steady accompaniment. The piece concludes with a final chord in measure 55.

56

61

66

69

74

<sup>93</sup>Zu T. 72-73 vgl. Krit. Bericht.

Musical score for measures 77-81. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 77 begins with a treble staff chord and a bass staff quarter note. Measures 78-81 feature a complex texture with trills (tr.) in the treble staff and various rhythmic patterns in the bass staff.

Musical score for measures 82-84. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 82 starts with a treble staff chord and a bass staff quarter note. Measures 83-84 feature a complex texture with trills (tr.) in the bass staff and various rhythmic patterns in the treble staff. An *ossia:* marking is present above the treble staff in measure 83.

Musical score for measures 85-87. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 85 starts with a treble staff chord and a bass staff quarter note. Measures 86-87 feature a complex texture with trills (tr.) in the bass staff and various rhythmic patterns in the treble staff. An *ossia:* marking is present above the treble staff in measure 85.

Musical score for measures 88-92. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 88 starts with a treble staff quarter note and a bass staff quarter note. Measures 89-92 feature a complex texture with various rhythmic patterns in both staves.

Musical score for measures 93-97. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 93 starts with a treble staff chord and a bass staff quarter note. Measures 94-97 feature a complex texture with various rhythmic patterns in both staves. The system concludes with a double bar line and repeat signs.



20.

5

9

14

<sup>9)</sup>Mozart schreibt (das ganze Stück hindurch) ; es kann jedoch kein Zweifel darüber bestehen, daß gemeint ist. Vgl. Vorwort.

19

Musical score for measures 19-22. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 19 features a treble clef with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: G2, B1, D2, E2. Measure 20 shows a treble clef with a melodic line of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: F2, G2, A2, B2. Measure 21 features a treble clef with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: C3, D3, E3, F3. Measure 22 shows a treble clef with a melodic line of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: G2, B1, D2, E2.

23

Musical score for measures 23-26. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 23 features a treble clef with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: G2, B1, D2, E2. Measure 24 shows a treble clef with a melodic line of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: F2, G2, A2, B2. Measure 25 features a treble clef with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: C3, D3, E3, F3. Measure 26 shows a treble clef with a melodic line of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: G2, B1, D2, E2.

27

Musical score for measures 27-30. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 27 features a treble clef with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: G2, B1, D2, E2. Measure 28 shows a treble clef with a melodic line of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: F2, G2, A2, B2. Measure 29 features a treble clef with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: C3, D3, E3, F3. Measure 30 shows a treble clef with a melodic line of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: G2, B1, D2, E2.

31

Musical score for measures 31-34. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 31 features a treble clef with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: G2, B1, D2, E2. Measure 32 shows a treble clef with a melodic line of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: F2, G2, A2, B2. Measure 33 features a treble clef with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: C3, D3, E3, F3. Measure 34 shows a treble clef with a melodic line of quarter notes: D5, C5, B4, A4. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes: G2, B1, D2, E2.

21.

4

8

13

ossia:

18

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

Musical score for measures 23-27. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the right hand features a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. A bracket above the first three notes indicates a slur. The bass line consists of quarter notes: G3, Bb3, D4, G4. A fermata is placed over the final G4 in measure 27.

Musical score for measures 28-32. The right hand continues with eighth-note patterns: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in measure 28; G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in measure 29; G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in measure 30; G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in measure 31; G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in measure 32. The bass line has rests in measures 28-30 and then plays quarter notes: G4, Bb4, D4, G4 in measure 31, and G4, Bb4, D4, G4 in measure 32.

Musical score for measures 33-37. The right hand features a triplet of eighth notes: G4, A4, Bb4 in measure 33; G4, A4, Bb4 in measure 34; G4, A4, Bb4 in measure 35; G4, A4, Bb4 in measure 36; G4, A4, Bb4 in measure 37. The bass line continues with quarter notes: G4, Bb4, D4, G4 in measure 33; G4, Bb4, D4, G4 in measure 34; G4, Bb4, D4, G4 in measure 35; G4, Bb4, D4, G4 in measure 36; G4, Bb4, D4, G4 in measure 37.

Musical score for measures 38-42. The right hand consists of chords: G4-Bb4-D4 in measure 38; G4-Bb4-D4 in measure 39; G4-Bb4-D4 in measure 40; G4-Bb4-D4 in measure 41; G4-Bb4-D4 in measure 42. The bass line plays quarter notes: G4, Bb4, D4, G4 in measure 38; G4, Bb4, D4, G4 in measure 39; G4, Bb4, D4, G4 in measure 40; G4, Bb4, D4, G4 in measure 41; G4, Bb4, D4, G4 in measure 42.

Musical score for measures 43-47. The right hand features a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in measure 43; G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in measure 44; G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in measure 45; G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in measure 46; G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in measure 47. The bass line continues with quarter notes: G4, Bb4, D4, G4 in measure 43; G4, Bb4, D4, G4 in measure 44; G4, Bb4, D4, G4 in measure 45; G4, Bb4, D4, G4 in measure 46; G4, Bb4, D4, G4 in measure 47.

48

53

58

64

70

<sup>91</sup> T. 58/59: Möglicherweise sollen die Fermaten ausgeziert werden; vgl. Vorwort.

75

80

ossia:

86

92

98

<sup>9)</sup> T. 79, rechte Hand, 3. Achtel: Mozart notiert irrtümlich b statt g.

22.

4

7

9

11

14

17

19

21

24

27

30

<sup>60</sup> T. 22, rechte Hand, 1. Halbe: Der Trugschluß (d.h. b' statt wie erwartet a') ist offenbar beabsichtigt.



23.

5

11

16

ossia:

22

<sup>4)</sup> 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.

28

First system of musical notation, measures 28-33. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

34

Second system of musical notation, measures 34-38. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

39

Third system of musical notation, measures 39-44. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand continues the accompaniment.

45

Fourth system of musical notation, measures 45-50. The right hand plays a series of eighth notes, and the left hand continues the accompaniment.

51

55

55

Fifth system of musical notation, measures 51-55. Measure 55 includes a trill (tr) and a fermata. A bracketed section above measure 55 is labeled *ossia:*.

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



KV 15<sup>z</sup>

25.

5

9

13

18 [9/8]

24 [9/8]

29

34

39 [9/8]

☺ Zu T. 43 vgl. Krit. Bericht.

44

6  
8

*simile*

ossia:

49

52

ossia:

57

26.

5

tr

9

ossia:

14

tr

19

tr

21 (23)

tr

25

30

35

41

46 (48)

<sup>41)</sup> Zu T. 46-49 vgl. Krit. Bericht.



27.

4

7

11

*ossia:*

14

17


ossia:  
20

23

27

30

ossia:

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

28.

4 (6)

10

14

18

<sup>9)</sup> Für den Übergang T. 5/6 ist die eckig geklammerte Version zu spielen.

22 (25)

Musical score for measures 22-25. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 22 starts with a repeat sign. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

30

Musical score for measures 30-33. The right hand continues with a melodic line, incorporating some grace notes. The left hand maintains a consistent accompaniment pattern.

34

Musical score for measures 34-36. The right hand features a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The left hand accompaniment remains steady.

37

Musical score for measures 37-39. The right hand continues with a melodic line of sixteenth notes. The left hand accompaniment includes some longer note values and rests.

40

Musical score for measures 40-43. Measure 40 features a trill (tr) in the right hand. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with its accompaniment.

44

49

53

57

<sup>1)</sup> Zu einem im Original nach T. 54 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.

KV 15<sup>dd</sup>

29. 

3 

7 

11 

14 (16) 

☉ 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.

20

tr p tr tr

ossia:

24

28

ossia:

32

f p f p tr

36

36

*f* *p* *f* *p*

This system contains measures 36 through 39. The music is in a key with three flats and a common time signature. Measures 36 and 37 feature a piano (*p*) accompaniment in the right hand with chords and a melody in the left hand marked *f*. Measures 38 and 39 continue the piano accompaniment in the right hand, marked *p*, with the left hand playing a simple bass line.

40

40

*f* *p*

This system contains measures 40 through 43. Measures 40 and 41 show a more active piano accompaniment in the right hand, marked *f*, while the left hand continues its bass line. Measures 42 and 43 return to a piano (*p*) accompaniment in the right hand with chords, and the left hand has a few notes.

44

44

*p* *f* *p*

This system contains measures 44 through 47. Measures 44 and 45 feature a piano (*p*) accompaniment in the right hand with chords, and the left hand has a few notes. Measures 46 and 47 show a piano accompaniment in the right hand marked *f*, with the left hand playing a simple bass line.

48 (50)

48 (50)

*[d]* *tr*

This system contains measures 48 through 51. Measures 48 and 49 feature a piano accompaniment in the right hand with chords, and the left hand has a few notes. Measures 50 and 51 show a piano accompaniment in the right hand marked *f*, with the left hand playing a simple bass line. The system ends with a double bar line and repeat signs.



30.

6

10

13

KV Anh. 109<sup>b</sup> Nr. 8 (15<sup>ff</sup>)

31.

5

9

13

32.

5 (21/37/53)

9

14

25

Musical score for measures 25-29. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. The right hand plays a sequence of chords: G3-B3, A3-C4, B3-D4, C4-E4, D4-F4, E4-G4, F4-A4, G4-B4. The left hand plays a sequence of chords: G2-B2, A2-C3, B2-D3, C3-E3, D3-F3, E3-G3, F3-A3, G3-B3.

30

Musical score for measures 30-33. The right hand plays: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5. The left hand plays: G3-B3, A3-C4, B3-D4, C4-E4. A double bar line follows measure 33, with the instruction "Da capo" written below the staff.

Da capo

ossia:

Ossia notation for measure 33: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5.

41

Musical score for measures 41-45. The right hand plays: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5, D5-F5, E5-G5, F5-A5, G5-B5. The left hand plays: G3-B3, A3-C4, B3-D4, C4-E4, D4-F4, E4-G4, F4-A4, G4-B4.

46

Musical score for measures 46-49. The right hand plays: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5. The left hand plays: G3-B3, A3-C4, B3-D4, C4-E4. A double bar line follows measure 49, with the instruction "Da capo" written below the staff.

Da capo

ossia:

Ossia notation for measure 49: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5.

33.

Musical notation for measures 33-38. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 33 starts with a treble clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands.

7

Musical notation for measures 39-44. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 39 starts with a treble clef. The music continues with eighth and sixteenth notes.

14

Musical notation for measures 45-50. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 45 starts with a treble clef. A fermata is placed over the final note of measure 49. The word "Fine" is written below the bass staff at the end of measure 49.

20

Musical notation for measures 51-56. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 51 starts with a treble clef. The music continues with eighth and sixteenth notes.

26

Musical notation for measures 57-62. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measure 57 starts with a treble clef. Measure 61 contains a triplet of eighth notes in the treble staff, followed by a trill (tr) in the next measure.

31

Musical score for measures 31-37. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

38

Musical score for measures 38-44. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the accompaniment. A repeat sign is present at the end of measure 44.

45

Musical score for measures 45-49. The key signature changes to B-flat minor. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features a bass line with some chords.

50

Musical score for measures 50-55. The key signature changes to D-flat major. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment.

56

Musical score for measures 56-62. The key signature changes to B-flat major. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Da capo al Fine

34. KV 15<sup>ii</sup>

5

9

12 \*\*

18 N

<sup>\*)</sup> T. 2, rechte Hand: Vgl. T. 19 und 29; gemeint ist eine doppelschlagartige Figur.

<sup>\*\*\*)</sup> 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

Musical score for measures 22-25. The piece is in G minor (two flats) and 3/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter and eighth notes.

26

Musical score for measures 26-29. Measure 27 includes a first ending bracket with a repeat sign. The right hand continues with intricate rhythmic patterns, and the left hand maintains a consistent bass line.

30

Musical score for measures 30-34. The right hand shows a change in texture with more sustained notes and chords, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

35

Musical score for measures 35-37. The right hand features a dense, rapid sixteenth-note passage, while the left hand provides a simple, rhythmic accompaniment.

38

Musical score for measures 38-41. The right hand has a more melodic and chordal texture, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



35.



3



6



9



12



ossia: 

15



18



21



24



27



30



*Presto*

36.

6

12

17

23

7

7

7

7

7

KV 15<sup>mm</sup>

37.

5

9

*Da capo*KV 15<sup>mm</sup>

38.

3

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

39.

Musical score for measures 39-43. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 39 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

5

Musical score for measures 44-48. Measure 44 begins with a five-measure rest in the treble clef. The melody resumes in measure 45 with eighth and quarter notes. A repeat sign is present at the end of measure 48.

10

Musical score for measures 49-53. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes with slurs. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

14

Musical score for measures 54-58. Measure 54 starts with a four-measure rest in the treble clef. The melody resumes in measure 55 with eighth and quarter notes. A trill (tr) is marked above the final note of measure 58. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

KV 15<sup>PP</sup>

40.

Musical score for measures 40-44. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Measure 40 starts with a treble clef. Measure 44 ends with a fermata. Trills are marked above notes in measures 41 and 44. Slurs are present over notes in measures 43 and 44.

6

Musical score for measures 6-10. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Measure 6 starts with a treble clef. Measure 10 ends with a fermata. Slurs are present over notes in measures 6, 7, and 8.

11

Musical score for measures 11-15. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Measure 11 starts with a treble clef. Measure 15 ends with a fermata. Trills are marked above notes in measures 12 and 13. Slurs are present over notes in measures 14 and 15.

16

Musical score for measures 16-20. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Measure 16 starts with a treble clef. Measure 20 ends with a fermata. Trills are marked above notes in measures 17 and 18. Slurs are present over notes in measures 19 and 20.

41. [N]

6

11

42. tr

5

10

43.  
Fuga

KV 15<sup>55</sup>

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

5

9



13

Musical score for measures 13-16. The score is written for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are also treble clefs. The fourth and fifth staves are bass clefs. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A sharp sign is visible in the second staff at measure 14.

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are also treble clefs. The fourth and fifth staves are bass clefs. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A sharp sign is visible in the fourth staff at measure 19.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are also treble clefs. The fourth and fifth staves are bass clefs. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A sharp sign is visible in the fourth staff at measure 23.

# ANHANG



## I

Trio des Menuett I (=3. Satz) aus der Serenata in D  
von Leopold Mozart<sup>\*)</sup>

Trio

Oboe I, II

Corno I, II  
in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello  
e Basso

Klavierfassung<sup>\*)</sup>  
(Menuett II aus KV 6)

5

<sup>\*)</sup>Vgl. Nr. 48 im Nannerl-Notenbuch (S.76).

The image displays a musical score for measures 11 through 17. The score is organized into two systems. The first system (measures 11-16) consists of two vocal staves at the top and a grand piano accompaniment below. The piano part is divided into three staves: the upper right staff (treble clef), the middle staff (treble clef), and the lower staff (bass clef). The second system (measures 17-18) follows a similar layout with two vocal staves and a grand piano accompaniment. The piano part continues with three staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal lines feature melodic phrases with some rests, while the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with various textures, including sixteenth-note patterns and sustained chords.

## II

Zwei Klavierstücke unbestimmter Zugehörigkeit<sup>\*)</sup>Erwähnt bei KV Anh. 20<sup>a</sup> (KV<sup>6</sup>: 626<sup>b</sup>/25)

## 1. Klavierstück in B

The musical score for the first piano piece in B-flat major is presented in four systems. Each system consists of a treble and bass staff. The piece is in 3/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The first system (measures 1-4) shows a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. The second system (measures 5-8) continues with similar patterns. The third system (measures 9-12) features a sixteenth-note melody in the treble and a bass line with chords. The fourth system (measures 13-16) concludes with a final cadence in the treble and a bass line with chords.

\*) Zur Überlieferung und eventuellen Echtheit vgl. Vorwort.

11

14

17

20

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

2. Klavierstück in Es (Fragment)

Measures 1-4 of the piano piece. The music is in E-flat major (three flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Measures 5-8 of the piano piece. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. Measure 7 contains a fingering instruction '[6?]' above the staff. Measure 8 contains a fingering instruction '[6?]' below the staff. The melodic line continues with grace notes and slurs.

Measures 9-12 of the piano piece. Measure 9 is marked with a '9' above the staff. The right hand has a more active melodic line with eighth notes and slurs. The left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 13-16 of the piano piece. Measure 13 is marked with a '13' above the staff. The right hand features a melodic line with slurs and grace notes. The left hand provides a consistent accompaniment.

Measures 17-20 of the piano piece. Measure 17 is marked with a '17' above the staff. Measure 18 contains a fingering instruction '[6?]' above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 20.