WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

IN VERBINDUNG MIT DEN MOZARTSTÄDTEN
AUGSBURG, SALZBURG UND WIEN HERAUSGEGEBEN VON DER
INTERNATIONALEN STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG

Serie X: Supplement

WERKGRUPPE 29: WERKE ZWEIFELHAFTER ECHTHEIT
BAND 1

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON
1980

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 29: WERKE ZWEIFELHAFTER ECHTHEIT
BAND 1

VORGELEGT VON
CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING UND WOLFGANG PLATH

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON
BA 4587

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

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: Christoph-Hellmut Mahling und Wolfgang Plath, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie X, Werkgruppe 29, Band 1.

Alle Rechte vorbehalten / 1980 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

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

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

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

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

INHALT

Zur Edition VII

Vorwort IX

Faksimiles: Blatt 1[r] und 9[v] der Partiturkopie der Sinfonia concertante in Es XXIV

Faksimiles: Seite 1 und 38 der Partiturkopie des Violinkonzertes in D XXV

Faksimiles: Zwei Seiten der Stimmenkopie des Violinkonzertes in D XXVI

Sinfonia concertante für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester KV Anh. I, 9 (297[b]; KV[6]: Anh. C 14.01) 3

Konzert in D für Violine und Orchester KV[2] 271[a] (271[i]) 81

Anhang

I: Abweichender Schluß aus der Stimmenkopie Paris zum 3. Satz des Violinkonzertes in D 155

II: Kadenzen zum Violinkonzert in D 155

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

ZUR EDITION

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

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

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

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

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

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV^3 bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV^6) vermerkt.

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

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

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

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

Die Werkgruppe 29 (*Werke zweifelhafter Echtheit*) hat die Aufgabe, die jeweils wirklich diskutablen Werke zweifelhafter Authentizität, gleichsam als Beispielsammlung für eine zukünftige Stilkritik, zu präsentieren. Nach gegenwärtiger Kenntnis sind die beiden in diesem Band vereinigten Werke, die Sinfonia concertante in Es KV Anh. I, 9 (297^b; KV^6: Anh. C 14.01) und das Violinkonzert in D KV^2 271^a (271^i) die einzigen, die aus dem gesamten Bereich der Mozartschen Konzertmusik für eine Edition im Rahmen der Werkgruppe 29 ernsthaft in Betracht kommen. Weder das Violinkonzert in Es KV 268 (365^b; KV^6: Anh. C 14.04) noch gar das sogenannte „Adelaide-Konzert" KV^3 Anh. 294^a (KV^6: Anh. C 14.05) können für diesen Band in Anspruch genommen werden: das eine (KV^6: Anh. C 14.04), weil es sehr wahrscheinlich nicht von Mozart, sondern von Johann Friedrich *Eck* stammt (vgl. Walter Lebermann in: *Die Musikforschung* 31, 1978, S. 452–465), das andere (KV^6: Anh. C 14.05), weil es – wiederum von Lebermann – in einem nahezu lückenlosen Beweisgang als Fälschung dieses Jahrhunderts entlarvt werden konnte (vgl. *Die Musikforschung* 20, 1967, S. 413–421).

Über die Authentizität der in diesem Band vorgelegten Werke ist viel geschrieben und heftig gestritten worden. Zwar erhebt die Edition der beiden Werke im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* nicht den Anspruch, die Echtheitsproblematik einer Lösung nähergeführt, geschweige denn die Echtheitsfrage entschieden zu haben, aber sie bietet der Mozart-Forschung erstmals eine kritische Ausgabe der Werke unter Berücksichtigung des gegenwärtigen Wissensstandes. Der weiteren Echtheitsdiskussion beider Werke soll damit eine verläßliche Basis gegeben werden.

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

VORWORT

Sinfonia concertante in Es

Die Geschichte dieser Bläser-Concertanten gehört zu den merkwürdigsten, ja verwirrendsten Stücken der Mozart-Überlieferung und -Literatur. Um dem Leser eine hinreichende Vorstellung von der Art der Probleme zu geben, sei diese Geschichte von Anfang an und in der gebotenen Ausführlichkeit erzählt. (Das Fehlen einer brauchbaren Problemübersicht in der neueren Literatur wie überhaupt auch die Sonderstellung des Werkes selbst sind der Grund dafür, daß dieses Vorwort gegenüber dem von Christoph-Hellmut Mahling zu KV 271[1] so übergroße Dimensionen angenommen hat.)

1. Mozarts Symphonie concertante KV Anh. I,9: Paris, April 1778

Gleichzeitig mit Mozart hielten sich im Frühjahr/Sommer 1778 vier hervorragende Bläservirtuosen in Paris auf: Johann Baptist Wendling (Flöte), Friedrich Ramm (Oboe) und Georg Wenzel Ritter (Fagott) – alle drei Mitglieder der berühmten Mannheimer Hofkapelle – sowie Johann Wenzel Stich alias Giovanni Punto, der als der beste Hornist seiner Zeit galt. Mit den drei Mannheimern hatte Mozart bereits Monate zuvor Bekanntschaft, ja Freundschaft geschlossen. So lag es auf der Hand, das Zusammentreffen eines so glänzenden Solistenquartetts zu nutzen. *„Nun werde ich eine sinfonie concertante machen, für flauto wendling, oboe Ramm, Punto waldhorn, und Ritter Fagott. Punto bläst Magnifique"*, schreibt Mozart am 5. April 1778 an den Vater nach Salzburg[1]. Das Werk war offensichtlich zur Aufführung innerhalb des von Joseph Legros (oder Le Gros) geleiteten *Concert spirituel* bestimmt. Leopold Mozart zeigt sich von diesem Plan angetan. *„Die Synfonie Concertante möchte mit diesen braven Leuten hören"*, antwortet er am 20. April[2]. Dann aber hat Mozart auf einmal nur noch Ärger und Schwierigkeiten nach Salzburg zu melden[3]:

„Nun aber mit der Sinfonie Concertante hat es wieder ein Hickl-hackl. da aber glaube ich ist wieder was anders dazwischen. ich hab halt hier auch wieder meine feinde. wo habe ich sie aber nicht gehabt? – das ist aber ein gutes zeichen. ich habe die Sinfonie machen müssen, in gröster Eyl, habe mich sehr befliessen, und die 4 Concertanten waren und sind noch ganz darein verliebt. Le gros hat sie 4 täg zum abschreiben. ich finde sie aber noch immer an nemmlichen Plaz liegen. Endlich den vorlezten tag finde ich sie nicht – suche aber recht unter den Musikalien – und finde sie versteckt. thue nichts dargleichen. frage den Le gros. apropós. haben sie die Sinf: Concertant schon zum schreiben geben? – nein – ich habs vergessen. weil ich ihm natürlicher weise nicht befehlen kan daß er sie abschreiben und machen lassen soll, so sagte ich nichts. gieng die 2 täg wo sie hätte executirt werden sollen ins Concert. da kamm Ram und Punto im grösten feüer zu mir, und fragten mich, warum den meine Sinfoni Concert: nicht gemacht wird? – das weis ich nicht. das ist das erste was ich höre. ich weis von nichts. der Ram ist fuchswild worden, und hat in den Musique Zimmer französisch über den Le gros geschmält, daß das von ihm nicht schön seye *etce*: was mich bey der gantzen sache am meisten verdriest, ist, daß der Le gros mir gar kein wort davon gesagt hat, nur ich hab nichts darvon wissen därfen – wenn er doch eine excuse gemacht hätte, daß ihm die zeit zu kurz wäre, oder dergleichen, aber gar nichts – ich glaub aber, da ist der *Cambini* ein welscher maestro hier, ursache, dann den habe ich, unschuldigerweis die augen in der ersten zusamenkunft beym le gros, ausgelöscht. er hat quartetti gemacht, wovon ich eins zu Mannheim gehört habe; die recht hüpsch sind; und die lobte ich ihm dan; und spiellte ihm den anfang; da war aber der Ritter, Ram und Punto, und liessen mir keinen fried, ich möchte fortfahren, und was ich nicht weis, selbst dazu machen. da machte ich es den also so. und Cambini war ganz ausser sich; und konnte sich nicht enthalten zu sagen, questa è una gran Testa! Nu, das wird ihm halt nicht geschmeckt haben."

Die einigermaßen entsetzte Reaktion des Vaters trifft sogleich das Wesentliche. *„Ist also deine Synfonie Concertante gar nicht aufgeführt worden? hat man sie dir bezahlt? – – und hast du etwa gar deine Spart nicht mehr zurück bekommen?"*, fragt er zurück[4]. Wohlweislich – ist man versucht zu sagen – vermeidet

---

[1] *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände: Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), aufgrund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (1 Band, Kassel etc. 1975); Bauer-Deutsch II, Nr. 440, S. 332, Zeile 95f.

[2] Bauer-Deutsch II, Nr. 446, S. 341, Zeile 141.

[3] Brief vom 1. Mai 1778: Bauer-Deutsch II, Nr. 447, S. 345, Zeile 74ff.

[4] Brief vom 11. Juni 1778: Bauer-Deutsch II, Nr. 452, S. 372, Zeile 109ff.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

Mozart eine klare Antwort darauf. Die nächste Erwähnung des Werkes erfolgt eher beiläufig im Zusammenhang einer wortreichen Wiedergabe des jüngsten Gesprächs mit Legros[5]:

„– der M:r Le gros | Directeur | ist erstaunlich portirt für mich; sie müssen wissen daß ich | obwohlen ich sonst täglich bey ihm war | seit ostern nicht bey ihm war, aus verdruß weil er meine sinfonie concertante nicht aufgeführt hatte; ins haus kamm ich öfters um M:r Raaff zu besuchen, und muste allzeit bey ihren Zimmern vorbey gehen – die bediente und mägde sahen mich allzeit, und ich gab ihnen allzeit eine Empfehlung auf. – Es ist wohl schade, das er sie nicht aufgeführt hat, die wurde sehr incontirt haben – nun hat er aber die gelegenheit nicht mehr so. wo sind allzeit so 4 leüte beysam? Eines tags als ich Raff besuchen wollte, war er nicht zu haus, und man versicherte mich er würde bald kommen. ich wartete also – M: le gros kamm ins zimmer – das ist ein Mirakl das man einmahl wieder das vergnügen hat sie zu sehen – ja, ich habe gar so viell zu thun – sie bleiben ja doch heüte bey uns zu tisch? – ich bitte um verzeihung, ich bin schon engagirt. – M:r Mozart wir müssen einmahl wieder einen tag beysam seyn; – wird mir ein vergnügen seyn. – grosse Pause – endlich. apropós: wollen sie mir nicht eine grosse Sinfonie machen für frohnleichnam? – warum nicht? – kann ich mich aber darauf verlassen? – o ja; wenn ich mich nur so gewis darauf verlassen därf, daß sie Producirt wird – und das es nicht so geht wie mit der Sinfonie Concertante – da gieng nun der tanz an – er entschuldigte sich so gut er konnte – wuste aber nicht viell zu sagen –"

Erst sehr viel später, auf der Heimreise aus Frankreich (Nancy, 3. Oktober 1778), bequemt sich Mozart zu einer wenigstens im Ansatz nüchternen Rechnung, die den Vater nicht eben sonderlich erfreut haben wird[6]:

„– neües bringe ich ihnen nicht viell mit von meiner Musique, denn ich habe nicht viell gemacht; – die 3 Quartetti und das flauten Concert für den M:r: de jean habe ich nicht, denn er hat es, als er nach Paris gieng in den unrechten kufer gethan, und ist folglich zu Mannheim geblieben; – er hat mir aber versprochen, daß er mir es, sobald er nach Mannheim kommen wird, schicken wird; – ich werde schon den wendling Commißion geben; – mithin werde ich nichts fertiges mitbringen als meine sonaten; – denn die 2 ouverturen und sinfonie Concertante hat mir der Le gros abkauft; – er meint er hat es allein, es ist aber nicht wahr; ich hab sie noch frisch in meinen kopf, und werde sie, sobald ich nach hause komme, wieder aufsetzen; –"

Es ist in der Tat nicht viel, was Mozart da vorweisen kann. *„Meine sonaten"*: das sind die Mannheim-Pariser Violinsonaten KV 301–306 (293^{a-c}, 300^{c}, 293^{d}, 300^{l}) und die Klaviersonate a-moll KV 310 (300^{d})[7]. Was die Flötenkompositionen für *„M:r: de jean"* anlangt, so klingt die Geschichte von den verwechselten Koffern gar zu sehr nach Ausrede und billiger Vertröstung – ganz zu schweigen davon, daß wir überhaupt nur von einem einzigen Werk (dem Flötenquartett KV 285) mit Sicherheit wissen, daß es im Jahre 1778 entstanden ist; alle anderen Zuweisungen sind mehr oder weniger fragwürdige, z. T. sogar eklatant falsche Hypothesen[8]. Die *„2 ouverturen"* sind, wie wir aus jüngsten Untersuchungen wissen, tatsächlich nur e i n e neu komponierte Sinfonie (nämlich die „Pariser" KV 297/300^{a}) sowie ein älteres, aus Salzburg mitgebrachtes Werk[9]; es besteht einiger Grund zur Annahme, daß Mozart mit Bedacht eine irreführende Formulierung verwendet, um den Vater zu täuschen[10]. Bei solcher Lage der Dinge wird man

---

[5] Brief vom 9. Juli 1778: Bauer-Deutsch II, Nr. 462, S. 397f., Zeile 155ff.

[6] Bauer-Deutsch II, Nr. 494, S. 492, Zeile 59ff.

[7] Weder die Klaviervariationen KV 265 (300^{e}) und 353 (300^{i}) noch das Capriccio KV 395 (300^{g}) noch die Klaviersonaten KV 330–332 (300^{h-k}) und 333 (315^{c}) sind in Paris entstanden; die diesbezüglichen Angaben im *Köchel-Verzeichnis* (6. Auflage, Wiesbaden 1964 = KV*) treffen nicht zu. Vgl. meine Bemerkungen im *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel etc. 1978, S. 171.

[8] Vgl. Jaroslav Pohankas Vorwort zu NMA VIII/20/Abt. 2: *Quartette mit einem Blasinstrument*. Um es kurz zu wiederholen: KV 298 ist nicht in Paris 1778, sondern in Wien 1786/87 entstanden (dazu vgl. auch *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, S. 170f.), und KV Anh. 171 (285^{b}) wäre aufgrund der einzigen erhaltenen Skizze eher in die Zeit der *Entführung* – d. h. also Wien 1782 – zu verlegen. – Andererseits muß gerechterweise bemerkt werden, daß Mozart in seiner Aufzählung das Konzert für Flöte und Harfe KV 299 (297^{c}) zu erwähnen vergißt.

[9] Dazu neuerdings Neal Zaslaw, *Mozart's Paris Symphonies*, in: *The Musical Times* CXIX (1978), S. 753ff. – Entgegen seiner brieflichen Ankündigung hat Mozart von den *„2 ouverturen"* zumindest die „Pariser" Sinfonie KV 297 (300^{a}) im Autograph nach Hause mitgebracht, obwohl sie ihm von Legros doch „abgekauft" worden war. Aus der Beschaffenheit des Autographs (Papier etc.) geht übrigens mit Bestimmtheit hervor, daß es sich hier um das ursprüngliche Pariser Originalmanuskript Mozarts handelt und nicht etwa, wie die Briefstelle suggerieren könnte, um eine nachträglich in Salzburg angefertigte Zweitniederschrift. (Es ist immer wieder nötig, auf den Mangel an Präzision in Mozarts Briefberichten hinzuweisen.)

[10] Am Schluß seiner *Mozart's Truthfulness* betitelten Leserzuschrift zu dem in Anmerkung 9 genannten Aufsatz Zaslaws konstatiert Alan Tyson (*The Musical Times*, a.a.O., S. 938f.) völlig zu Recht: *„. . . there is a lot of evidence that is hard to match with what Mozart says in his letters; his lack of veracity* [sic] *when writing to his father is still not sufficiently taken into account."*

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

sich nun wohl auch seine Gedanken machen müssen über all das, was Mozart in seinen Briefen zum Thema der Pariser „Symphonie concertante" berichtet. Hat es wirklich eine im Manuskript vollkommen fertiggestellte Komposition gegeben, die nur infolge einer Intrige nicht aufgeführt, ja noch nicht einmal in Stimmen ausgeschrieben worden ist? Was hat es mit den *„Feinden"* auf sich, auf die Mozart im allgemeinen anspielt? Wie sehr muß Mozart Cambini in Wirklichkeit gekränkt oder gereizt haben, wenn er den Italiener hinter der Intrige vermuten zu dürfen meint[11]? Was soll man von dem zumindest doch reichlich exzentrischen Gebaren des Konzertunternehmers Legros halten, der – Mozart zufolge – eine Komposition honoriert (*„abkauft"*), an deren Aufführung er doch offenbar gar kein Interesse hat? Und das Originalmanuskript sollte danach nutzlos bei Legros gelegen haben, ohne daß während all der folgenden Jahre auch nur ein Versuch zur Aufführung bzw. Publikation des Werkes unternommen wird, ohne daß Mozart seinerseits, bis 1783 noch in leidlich intakter Verbindung mit Legros[12], auch nur einen Versuch unternimmt, sein Autograph zurückzuerhalten? Das alles ist in sich so unwahrscheinlich, unlogisch und inkohärent, daß Mozarts Bericht in dieser Form einfach nicht stimmen kann. Ein Stück der ganzen Wahrheit fehlt dort, oder aber es werden Wunschdenken und Realität nach Belieben vermischt.

Es ist dieses nur aus der Familienkorrespondenz bekannte Werk, das die frühe Mozartforschung nennt, das Otto Jahn in den beiden ersten Auflagen seiner Mozart-Biographie behandelt[13] und das folgerichtig in der 1. Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* im Anhang I (= *Verloren gegangene Compositionen*) unter Nr. 9 aufgeführt wird.

2. Die problematische Partitur aus Jahns Nachlaß – Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (West), Musikabteilung, Signatur: Mus. ms. 15399

Die 2. Auflage der Jahnschen Biographie ist 1867 erschienen; Jahn starb am 9. September 1869. Irgendwann in dieser knappen Zeitspanne muß ihm das Manuskript einer Bläser-Concertanten bekannt geworden sein, das er sogleich von seinem Bonner Kopisten abschreiben oder spartieren ließ. Im Auktionskatalog seines musikalischen Nachlasses[14] findet sich jedenfalls unter *W. A. Mozart / XXI. Concerte* auf S. 91 der folgende Titel: *2365 Concertante für Oboe, Clarinette, Horn u. Fagotte* [!] *mit Orchesterbegleitung. P. A.* [= Partitur in Abschrift] *gr. 8. Hl.* [= Halbleinwandband].

Die Partiturkopie wurde von der damaligen kgl. Preußischen Bibliothek Berlin angekauft (Akzessionsnummer: *13205*) und erhielt in der Folge die Signatur *Mus. ms. 15399*. Der neue Fund kam noch so rechtzeitig, daß die im Erscheinen begriffene erste Gesamtausgabe der Werke Mozarts (AMA) davon Notiz nehmen konnte. Die Reaktion der AMA muß als ausgesprochen vorsichtig bezeichnet werden. Man verzichtete darauf, das neue Werk in die reguläre Serie XII (*Konzerte für ein Saiten- oder Blasinstrument und Orchester*) aufzunehmen, und zwar sicherlich nicht aus Zeitgründen (das Gros dieser Serie erschien erst im Jahre 1881). Statt dessen verwies man es ins Supplement (Serie XXIV: *Wiederaufgefundene, unbeglaubigte und [einzelne] unvollendete Werke*), wo es als Nr. 7a unter dem Phantasietitel *Concertantes Quartett* und der vorsichtigen Deklarierung *„vermuthlich identisch mit Köch. Verz. Anhang I, Nr. 9"* im Jahre 1886 herauskam. Auf eine Diskussion des Identitätsproblems, der Frage der abweichenden Besetzung, der Provenienz der Quelle etc. ist bedauerlicherweise verzichtet worden. Aber auch in der von Hermann Deiters bearbeiteten Neuauflage von Jahns Mozart-Biographie[15], wo man am ehesten wohl kritisches Nachdenken oder zumindest doch Auskunft über das Woher der Jahnschen Quellenvorlage erwarten müßte, fällt der Kommentar nur dürftig aus: *„Das ‚Concertante Quartett' für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit kleinem Orchester ist neuerdings aufgefunden und in der Gesammtausgabe (S. XXIV, 7ª vgl. K. Anh. 9) zum erstenmal veröffentlicht."* Dazu bemerkt Deiters noch in Fußnote:

---

[11] Barry S. Brook hat eine Ankündigung vom 12. April 1778 im *Journal de Paris* gefunden, derzufolge die Aufführung einer Bläser-Concertanten von Cambini im Concert spirituel – NB für genau dieselben vier Bläser-Solisten – unmittelbar bevorstand. Ob nun Cambini unter diesen Umständen die Konkurrenz Mozarts in so naher zeitlicher Nachbarschaft fürchtete und darum die Aufführung der Mozartschen Concertanten bei Legros hintertrieb, möge als immerhin plausible Erklärung offen bleiben. Vgl. Barry S. Brook, *The Symphonie concertante: An Interim Report*, in: *The Musical Quarterly* 47 (1961), S. 493.

[12] Das kann wohl aus Mozarts Briefen an den Vater vom 17. August 1782 und 5. Februar 1783 (Bauer–Deutsch III, Nr. 686, S. 221, Zeile 45 ff., und Nr. 725, S. 255, Zeile 44 ff.) mit hinreichender Sicherheit geschlossen werden. Auch Zaslaw (a.a.O., S. 755) macht auf diese Briefstellen aufmerksam.

[13] Die Literaturangabe in KV⁶, S. 866, erweckt den falschen Eindruck, als behandle Jahn in den beiden ersten Auflagen seiner Mozart-Biographie das dubiose Werk KV⁶: Anh. C 14.01 und nicht etwa die verschollene Komposition KV Anh. 9 (= KV⁶: 297B).

[14] *Otto Jahn's musikalische Bibliothek und Musikalien-Sammlung*, Bonn 1870 (Versteigerung in Bonn am 4. April 1870).

[15] ³/1889, Band I, S. 532. – In der Literatur hält sich hartnäckig die falsche Angabe, Deiters habe erst in der 4. Auflage (1905) das neu aufgefundene Werk erwähnt.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

„Mozart hatte dasselbe an *LeGros* verkauft und keine Abschrift behalten; er meinte zwar, er habe es noch frisch im Kopf und könne es, sobald er nach Hause komme, wieder aufsetzen (3. Okt. 1778); aber wahrscheinlich kam er dort um so weniger dazu, da in Salzburg die Virtuosen fehlten um dort das Werk auszuführen. Jahn, der es in der 2. Auflage noch als verschwunden bezeichnet hatte, gelang es später eine Abschrift der Partitur zu erhalten, welche sich jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet; dieselbe ist nach der wohl zweifellosen Annahme des R. B. [d. h. Revisionsbericht] eben das hier in Rede stehende Werk."

Es ist klar, daß Deiters über die Umstände der Entdeckung, über Herkunft und Beschaffenheit der Quelle nichts zu sagen weiß, weil offenbar Jahn darüber keinerlei Notizen (in seinem Handexemplar oder anderswo) hinterlassen hat[16]. Weniger verständlich ist, daß Deiters auch nicht den geringsten Versuch unternimmt, in der Kernfrage – aus welchen Gründen und unter welchen Voraussetzungen darf angenommen werden, daß Jahns Partiturkopie die verschollene Komposition Mozarts überliefert? – eine Argumentation aufzubauen; vielmehr übernimmt er in geradezu vorwissenschaftlicher Glaubensbereitschaft die *„zweifellose Annahme"* der AMA, die ihrerseits aber auch keine Argumente vorgebracht hatte, so daß die ganze Angelegenheit letzten Endes ungestützt in der Luft hängen bleibt. Nehmen wir an, daß damals die Musik selbst so unmittelbar überwältigend für Mozarts Autorschaft zu sprechen schien, daß darüber das Fehlen einer wissenschaftlichen Begründung einfach übersehen werden durfte. An dieser äußerst unbefriedigenden Situation hat das Erscheinen der 2. Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* (1905) nichts verändert; noch nicht einmal Hermann Abert scheint hier einen Mangel empfunden zu haben, denn auch seine Neufassung des Jahnschen Standardwerks (1923) ist weit davon entfernt, dem Grundübel abzuhelfen.

3. Friedrich Blumes Edition (Eulenburg); Alfred Einstein (KV³)

Eine seriöse wissenschaftliche Diskussion des Problems – oder jedenfalls doch eines gewichtigen Teilproblems – der Sinfonia concertante gibt es streng genommen erst seit der von Friedrich Blume (Hermann Aberts Schüler) unternommenen Neuausgabe des Werkes vom Jahre 1928 (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe Nr. 755). Auch Blume geht in seinem Vorwort mit größter Selbstverständlichkeit davon aus, daß Jahns Partiturkopie Mozarts verschollen geglaubte Komposition überliefert – aber freilich nur der Substanz nach. Aus den unterschiedlichen Besetzungen des Soloquartetts schließt Blume, daß die Version Jahns (für *Oboe, Klarinette,* Horn, Fagott) bereits eine Umarbeitung der Originalfassung (für *Flöte, Oboe,* Horn, Fagott) darstellen könnte, zumal *„die Klarinettenpartie . . . durchaus klarinettenmäßig behandelt"* erscheint. Aber von wem stammt diese Änderung? Von Mozart selbst? Sollte er *„seine Absicht, das Werk aus dem Gedächtnis niederzuschreiben, wahr gemacht und es dabei uminstrumentiert haben? Merkwürdig wäre dabei allerdings, wenn Mozart bei dieser Gelegenheit das Konzert sonst unverändert gelassen hätte. Stilistisch spricht aber alles für, nichts gegen die angegebene Datierung* [d. h. 1778]"[17]. Das sind Überlegungen, die in der späteren Literatur mit Gewinn aufgegriffen und weitergeführt werden konnten. Aber relevanter ist, was Blume zur Jahnschen Partitur selbst zu bemerken hat:

„Wenn die Abschrift auf eine autographe oder Mozart wenigstens nahestehende Quelle zurückgeht, so hat sie jedoch das Original bestimmt stark überarbeitet. Besonders die dynamischen Vorschriften sind vielfach ganz unmozartisch und lassen die Hand eines spätromantischen Musikers erkennen. Ähnliches gilt für die Phrasierung. Die Vorlage (und nach ihr die Gesamtausgabe [d. h. die AMA]) enthält zahllose Akzente, Schwellpfeile, Dolce- und andere Vortragsbezeichnungen, kapriziöse Staccati u. a. m., die dem Stil Mozarts in dieser Zeit ganz fremd sind und auch später nur selten angetroffen werden. Diese Dinge sind als Spiegelung romantischer Mozart-Auffassung zum Teil sehr interessant, für eine auf kritische Wiederherstellung des Originals [!] gerichtete Ausgabe aber sind sie unbrauchbar."

Und Blume riskiert die editorische Konsequenz:

„Aus dieser Lage heraus konnte es sich nicht um eine ‚Revision' des Werkes im engeren Sinne, sondern mehr – mangels einer besseren Quelle – um eine Art ‚Wiederherstellung' handeln."

Es ist merkwürdig, wie sehr er sich dabei festlegt: Unmozartisch sind nach seinen Begriffen die dynami-

---

[16] Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß sich bei systematischer Sichtung der Jahnschen Korrespondenz der eine oder andere Fingerzeig zur Quellenvorlage der Bläser-Concertanten finden ließe. Meine eigenen diesbezüglichen Bemühungen bei öffentlichen Bibliotheken wie bei Privatbesitzern (unter denen ich Herrn Ministerialrat a.D. Adolf Michaelis/Bonn zu besonderem Dank verpflichtet bin) haben allerdings zu keinen konkreten Ergebnissen geführt.

[17] Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe Nr. 755, Vorwort S. IV.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

schen Vorschriften, die Phrasierung und allerhand verschiedene Vortragsbezeichnungen; all das wird bei dieser „wiederherstellenden" Edition unterdrückt. Wie ein Restaurator im kunsthistorischen Museum löst Blume die späteren Übermalungen und Retuschen vom Original, das er in seiner Originalität fraglos sicher erkennen zu können glaubt. Es sei erlaubt, hierzu Blume aus späteren Jahren zu zitieren: *„. . . in every detail of the composition . . . – Mozart's hand is clearly recognizable"*[18]. Clearly: Blume ist sich seiner Sache ganz sicher.

Liest man Blumes Vorwort heute, so fällt einem schwer zu verstehen, warum es damals über 50 Jahre hatte dauern müssen, bis sich die Wissenschaft zu einer derartigen Äußerung aufraffte. Vielleicht wäre manches anders gekommen, wenn Otto Jahn noch Zeit gefunden hätte, sich seine Meinung zu bilden und sie zu formulieren. Vielleicht hätte bereits das genügt, um in der Folgezeit jenes fatale Gefühl der Sicherheit gar nicht erst aufkommen zu lassen. Gleichviel: Blume hat das Gefühl seiner Zeit formuliert, und diese Formulierung ist über Jahrzehnte hinweg unangefochten geblieben. So ist es kein Wunder, wenn sich auch Alfred Einstein, die in ihrer Wirkung wohl autoritativste Persönlichkeit der Mozartforschung dieses Jahrhunderts, praktisch mit der Haltung Blumes identifiziert. In der von Einstein bearbeiteten 3. Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* von 1937 wird die Konsequenz alles Bisherigen gezogen: Die Sinfonia concertante – so und also nicht mehr unter dem alten Phantasietitel *Concertantes Quartett*[19]– erhält nunmehr ihren Platz im Hauptteil des Verzeichnisses, sie erhält ihre neue adäquate Nummer, sie wird aus „KV Anh. I,9" zu „KV 297^{b}" und erscheint damit in die chronologische Werkliste voll integriert. Und auch was Einstein in der Anmerkung zur Werkproblematik zu sagen hat, geht kaum wesentlich über Blume hinaus[20]:

„. . . In der ursprünglichen Besetzung für Flöte, Oboe, Horn und Fagott ist sie [sc. die Sinfonia concertante] uns keinesfalls erhalten, und die jetzige Form geht kaum auf Mozart selbst zurück, obwohl er im Brief vom 3. Oktober 1778 von seiner Absicht spricht, die an Le Gros verkauften Werke wieder aufzuschreiben. Er hat in Salzburg aber schwerlich ein Werk ‚aufgesetzt', in dem die Klarinette vertreten war; dort hätte er ihm sicherlich die ursprüngliche Besetzung wiedergegeben. Unbekannt ist auch, durch wen die einzige Abschrift in Jahns Nachlaß, die vermutlich gleichzeitig die Umarbeitung war, erfolgt ist. Das Autograph war damals, um 1865, wahrscheinlich noch vorhanden und kann vielleicht wieder auftauchen."

Was hier zur Quelle gesagt wird, bedarf der Korrektur: Wie bereits oben dargestellt, stammt die *„einzige Abschrift in Jahns Nachlaß"* von einem für Jahn auch sonst häufig arbeitenden Kopisten; die Frage geht also vielmehr danach, welches die Vorlage dieses Kopisten gewesen ist, woher sie stammte und wohin sie wieder zurückgegeben wurde. Demzufolge kann allenfalls diese Vorlage *„gleichzeitig die Umarbeitung"* gewesen sein, wie Einstein vermutet. Und die Spekulation, daß damals, um 1865, noch das Autograph vorhanden gewesen sein könnte, ist unter diesen Umständen vollkommen abwegig. Im übrigen aber ist Einstein, der ja sicherlich wußte, was er und wie er es sagen wollte, merkwürdig schwer zu fassen. Liest man ihn genau, so stellt sich einem die Frage, was eigentlich mit der *„jetzigen Form"* des Werkes gemeint ist, die *„kaum auf Mozart selbst"* zurückgeht. Redet er von der Umarbeitung der Solo-Instrumentierung und von den bei Blume ja ganz präzis angesprochenen *„spätromantischen"* Vortragsbezeichnungen in der Partitur? Meint er nur dies, oder meint er am Ende, ohne es wohl absichtlich genauer zu sagen, mehr als dies? Es ist nicht müßig, an dieser Stelle den Finger zu heben: denn alle mir persönlich bekannten Verteidiger des Argumentationsstandpunktes von Blume und Einstein haben zumindest im Gespräch zu verstehen gegeben, daß sie selbstverständlich mehr als dies meinten. Wurde die Diskussion an einem beliebigen Punkte konkret, und wies man etwa darauf hin, daß dies oder jenes Detail in anderen Werken Mozarts so völlig anders komponiert erscheine als in der Sinfonia concertante, so erfolgte regelmäßig der Hinweis auf die Umarbeitung des Werkes von fremder Hand. Damit ist ein Schwachpunkt der bisherigen Debatte um die Bläser-Concertante angesprochen: Wer wie Blume und Einstein zwischen echt mozartischer Substanz und fremder Umarbeitung und/oder bloß äußerlicher Zutat

---

[18] Friedrich Blume, *The Concertos (1)*, in: *The Mozart Companion*, hrsg. von H. C. Robbins Landon und Donald Mitchell, London 1956, S. 212.

[19] Es ist reiner Anachronismus – und Unkenntnis der elementaren Quellensituation –, wenn sich Uri Toeplitz in seiner Dissertation *Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl* (Baden-Baden 1978 – *Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* Band 62) auf S. 115ff. (121!) über den eventuellen Sinn der Bezeichnung „konzertantes Quartett" verbreitet. Trotzdem sei diese Arbeit wegen ihrer z. T. überraschend unorthodoxen und darum fruchtbaren Betrachtungsweise zur Lektüre empfohlen.

[20] KV^{3}, S. 373, Anmerkung zu KV 297^{b}.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

unterscheiden will, der muß das eine wie das andere am Objekt deutlich und klar abgrenzen können. Das ist nicht geschehen; es ist noch nicht einmal versucht worden. Und es ist vielleicht auch gar nicht möglich.

4. Das Problem der Identität: Die Debatte um 1940–1960

Ist die Sinfonia concertante eine Komposition Mozarts? Und – wenn ja – ist sie identisch mit dem Pariser Werk vom April 1778, freilich in umgearbeiteter Form? Diese beiden Hauptfragen schienen von je untrennbar miteinander verbunden, und sie sind bis dahin auch immer nur in dieser Verbindung bejaht worden. Konnte es überhaupt einen Sinn haben, die Echtheitsfrage zu bejahen, die Identitätsfrage jedoch zu verneinen? Zumindest konnte es einen erheblichen Vorteil bieten. Leugnete man nämlich die Identität, so brauchte man nicht mehr das Dogma der Umarbeitung als notwendige Folge hinzunehmen und sich gar noch Gedanken darüber zu machen, ob es sich um eine authentische oder um eine fremde Umarbeitung handle. Man konnte damit also die unliebsamen Implikationen der Einsteinschen Interpretation elegant umgehen. Der erste, der in dieser Richtung argumentierte, war Wilhelm Altmann in einer Miszelle vom Jahre 1943[21]:

„Keiner [gemeint sind Hermann Deiters, Ernst Lewicki, Georges de Saint-Foix und Hermann Abert] scheint darüber sich Gedanken gemacht zu haben, daß Mozart die ursprüngliche Flötenstimme bei der Überarbeitung der Oboe zugeteilt und aus der ursprünglichen Oboenstimme eine Klarinette gemacht habe. Beides ist nicht der Fall. Die Oboenstimme zeigt an keiner Stelle, daß sie eine einst höher gelegene Flötenstimme übernommen hat. Die Klarinettenstimme kann nicht Ersatz für eine einstige Oboenstimme sein, da sie einen weit tieferen Umfang und ihr ganz eigentümliche Begleitfiguren aufweist. Daraus folgt, daß diese 1886 [in der AMA] veröffentlichte Concertante ein ganz anderes Werk ist als die 1778 für den Flötisten Wendling und Genossen komponierte, die noch immer verschollen ist. Die Einfügung der Klarinette läßt darauf schließen, daß diese Concertante frühestens 1782, von welcher Zeit ab Mozart dieses Instrument erst verwendet, komponiert sein kann."

Und naheliegende Einwände vorwegnehmend, fährt Altmann fort:

„Als Beweis gegen ihre Echtheit kann nicht angeführt werden, daß Mozart sie in seinem erst seit 1784 eigenhändig geführten Kompositionsverzeichnis nicht notiert hat, denn in diesem fehlen einige unzweifelhaft echte seiner Kompositionen; auch kann sie ja aus dem Jahre 1782 oder 1783 stammen. Daß sie in Mozarts Briefen nicht erwähnt ist, und daß wir auch nichts über eine Aufführung zu seinen Lebzeiten wissen, berührt die Frage nach der Echtheit gleichfalls nicht. Hoffen wir, daß diese durch Auffindung des Autographs endgültig bejaht wird. Auf jeden Fall verdient dieses herrliche Werk, zumal es vier Bläsern Gelegenheit zu solistischem Auftreten gibt, öfter als bisher aufgeführt zu werden."

Es gibt aber noch einen weiteren, wesentlicheren Einwand, den Altmann offenbar nicht sieht. Man soll also glauben, es sei die originale Concertante (Paris 1778), von der wir wissen, verlorengegangen; dafür aber gebe es eine andere, in ihrer Echtheit unbezweifelbare Concertante aus den frühen Wiener Jahren, von der wir sonst nichts wissen. Ist das nicht überaus unwahrscheinlich?

Altmanns These ist, sofern man sie überhaupt zur Kenntnis genommen hat, sehr ernst genommen worden. Unter Verweis auf Altmann kommentiert Erich H. Mueller von Asow in seinen 1955 veröffentlichten *Mozartiana (Zur amerikanischen Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses)*[22]: *„KV. Anh. 9 (297b): – Anmerkung: Ist wahrscheinlich nicht die von Mozart in seinen Briefen vom 5. April und 9. Juli 1778 erwähnte Concertante."* Und Friedrich Blume widmet 1956 in seinem *Concerto*-Beitrag zum *Mozart Companion*[23] dem Identitätsproblem längere Überlegungen, die großenteils Altmann (der nicht genannt wird) verpflichtet sind. Auch Blume schließt aus dem Befund der Solostimmen, daß hier keine Umarbeitung vorliegen könne (oder wenn doch, dann eine ganz radikale). Auch für Blume ergeben sich damit Zweifel an der Identität. Auch ihm ist klar, daß die Verwendung der Klarinette weder Paris noch Salzburg, sondern eben nur Wien bedeuten kann. Andererseits aber erreicht die Orchesterbehandlung längst nicht jene kammermusikalische Durchsichtigkeit der Konzerte aus der Wiener Zeit, entspricht vielmehr ganz der Art, wie sie bei den Konzerten KV 299 (297^c) und KV 365 (316^a) von 1778/79 zu beobachten ist. Daß die Pariser „Originalversion" später von fremder Hand umgearbeitet worden sein könnte, ist für Blume eine völlig unwahrscheinliche Hypothese, denn *„there is not one bar in all the sinfonia which does not bear witness to*

[21] *Allgemeine Musikzeitung* 70/5 (5. März 1943), S. 34–35.
[22] In: *Die Musikforschung* VIII (1955), S. 82.
[23] Vgl. Anmerkung 18.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

Mozart's authorship". So bleibt nur eine andere und – wie Blume selbst eingesteht – auch nicht eben sehr wahrscheinliche Hypothese übrig: daß Mozart in seinen letzten Lebensjahren, d. h. in der Zeit enger Zusammenarbeit mit Anton Stadler, die ältere (Pariser) Komposition hervorgeholt und überarbeitet, aber – als Überarbeitung – nicht ins Werkverzeichnis eingetragen habe. All diese Fragen könnten letztlich aber nur durch das Auftauchen von Jahns Vorlage oder aber von Mozarts an Legros verkauftem Autograph gelöst werden.

Es ist eigenartig, wie unwirsch Blume alle weitergehenden, d. h. auf die Musik selbst zielenden Zweifel abweist, so als gäbe es da einfach nichts zu zweifeln: „But though the origin of the work is still obscure, it would be entirely misguided to throw premature doubts on the authenticity of the version we have, since in every detail of the composition – if not in every detail of the variants – Mozart's hand is clearly recognizable."

Das alles wendet sich natürlich gegen Einsteins Auffassung, über die wir bereits gesprochen hatten. – Noch einmal (und in der für Blume so bezeichnenden „abschließenden" Weise) wurde die Angelegenheit 1961 im großen Mozart-Artikel der MGG (Band 9, Spalte 778) formuliert:

„Aus der Überlieferungslage ergeben sich Zweifel, ob Anh. 9 = 297b überhaupt das Mannheimer [!] Werk oder eine spätere Arbeit ist. Zweifel an der Echtheit würden dem stilistischen Sachverhalt widersprechen; das Werk gehört zu den reizvollsten Arbeiten Mozarts zwischen Divertimento und Konzert."

Wir haben es nunmehr also mit drei verschiedenen Interpretationen zu tun. Einstein sagt: Das Werk ist die Pariser Komposition, jedoch in später umgearbeiteter Gestalt und in dieser Form nicht von Mozart. Die Verfechter der Nicht-Identität (Altmann, Mueller von Asow) sagen: Das Werk ist nicht die Pariser Komposition; dementsprechend liegt auch keine Umarbeitung vor. Und Blume endlich sagt: Die Identität des Werkes ist fraglich; jedenfalls aber liegt keine Umarbeitung vor. Alle drei sind sich darüber einig, daß die Komposition – sei es im wesentlichen, sei es zur Gänze – von Mozart stammt. Aber nur einer, nämlich Blume, ist sich darüber im klaren, daß das Durchdenken seiner Position in die Aporie führt, daß die dabei auftretenden Widersprüche unauflösbar sind. Eine Lösung kann nur vom Auftauchen des Autographs selbst oder der Jahnschen Vorlage erwartet werden.

Wer die nun entstandene Situation logisch analysiert, wird finden, daß das Problem der Sinfonia concertante trotz Blume noch nicht ausdiskutiert ist. Es sind bisher alle Möglichkeiten erwogen worden – bis auf eine: daß das Werk nicht von Mozart stammt. Setzt man die Unechtheit voraus, gibt es kein Identitätsproblem mehr, und auch die Frage nach Originalität oder Umarbeitung ist unerheblich. Dafür gilt es dann zu erklären, wie es kommt, daß ein Werk, das nicht von Mozart stammt, dennoch so sehr nach Mozart klingen kann. Es gilt, die akademische Diskussion aufs Konkrete, auf die Musik selbst zurückzuführen.

5. Das Problem der Echtheit: KV⁶ Anh. C 14.01. Die Debatte seit 1964

In den 1920/30er Jahren hat die Bläser-Concertante noch nichts von ihrer späteren Popularität. Wenn Blume am Schluß seines Vorworts[24] schreibt: „*Für die Bläser ist das Konzert ein äußerst dankbares Werk, zu dem sich leider heute nur selten Ausführende finden*", so ist damit die allgemeine Situation in jener Zeit hinreichend gekennzeichnet. Zwanzig Jahre später hat sich das Bild so sehr gewandelt, daß von da an die Concertante zu den weithin bekannten und beliebten Stücken gerechnet werden darf. Im Konzert gespielt, im Rundfunk gesendet, in zahlreichen Schallplatteneinspielungen auf dem Markt, ist das Werk für Liebhaber und Praktiker zu einem Inbegriff Mozartscher Musik geworden – und wird es wohl auch noch geraume Zeit bleiben. Das öffentliche Konzert- und Musikleben hat sich bis jetzt wenigstens in keiner Weise von der unvermutet neu einsetzenden wissenschaftlichen Diskussion um die Echtheit der Concertanten beeindrucken lassen.
Was den Stein ins Rollen brachte, war das Erscheinen der 6. neu bearbeiteten Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* (Wiesbaden 1964). Das verantwortliche Herausgeberteam dieses Standardwerkes der Mozartliteratur (Franz Giegling/Zürich–Basel, Alexander Weinmann/Wien, Gerd Sievers/Wiesbaden) hatte sich dazu entschlossen, im Hauptteil des „Köchel" Mozarts originale Komposition unter der neuen Nummer „KV⁶ 297B = Anh. 9" als verschollen zu verzeichnen; das seit Jahn überlieferte Werk aber, das bei Einstein die Nummer „297ᵇ" erhalten hatte, wurde kurzerhand in den Anhang verbannt: „Anh. C 14.01". Bedauerlicherweise wurde darauf verzichtet, zu diesem Vorgehen eine Begründung zu liefern. (Man mag von einem Akt ausgleichender Gerechtig-

[24] Vgl. Anmerkung 17.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

keit reden, denn auch für die Hineinnahme des Stückes hatte es ja seinerzeit, wie erinnerlich, keine Begründung gegeben.) Daß aber auch nicht etwa nachträglich ein diese Entscheidung stützender Aufsatz im *Mozart-Jahrbuch* oder anderswo publiziert wurde, hat seinen besonderen Grund. In allen Mozart betreffenden Echtheitsfragen hatte als Berater des Herausgeberteams Ernst Hess fungiert. Auf Hess, den sicherlich glänzendsten und kompetentesten Mozartkenner der 1950/60er Jahre, geht letztlich auch die Entscheidung hinsichtlich der Bläser-Concertanten zurück[25]. In den letzten Jahren seines Lebens mit dem Plan einer umfassenden Untersuchung von stil- und echtheitskritischen Fragen bei Mozart beschäftigt, hat er immer wieder gezögert, dem aktuellen Problem der Bläser-Concertanten einen Spezialbeitrag vorweg zu widmen. Hess ist am 2. November 1968 gestorben, ohne diesen Plan verwirklichen zu können. Sein Tod bedeutet einen der schwersten Verluste, die die moderne Mozartforschung und insbesondere die *Neue Mozart-Ausgabe* haben hinnehmen müssen.

Als eine erste indirekte und überaus vorsichtig abgefaßte Reaktion auf den Echtheits-Affront von KV^6 ist ein kleiner Beitrag von Marius Flothuis vom Jahre 1966 zu verstehen[26]. Nicht die eher konservative Tendenz seiner Ausführungen, sondern vielmehr die Art der Argumentation ist für die einsetzende neue Diskussion bezeichnend. Aus einem Vergleich der Paralleltakte 190–193 und 356–359 des 1. Satzes (Klarinettenstimme) schließt Flothuis, daß hier „*. . . eine ursprüngliche Flötenstimme in eine Klarinettenstimme verwandelt und dabei aus technischen Gründen geändert wurde*". Und weiter: „*Damit sind wir der Lösung der Probleme dieses Werkes um einen Schritt näher gekommen. Wenn nämlich tatsächlich hier ein ursprünglich für Flöte, Oboe, Fagott und Horn komponiertes Werk in einer Umarbeitung für Oboe, Klarinette, Fagott und Horn vorliegt, wird die Chance, daß wir es hier mit der Konzertanten Symphonie von Mozart zu tun haben, größer. Außerdem ist die Bearbeitung so geschickt gemacht, daß sie von kaum einem anderen als Mozart stammen kann . . .*" Man wird einwenden, daß der Wahrscheinlichkeitsschluß von einem geringfügigen technischen Detail auf die Echtheit des Werkganzen schwerlich überzeugen kann. Und selbst, wenn man damit die hypothetische Umarbeitung für tatsächlich erwiesen halten mag, folgt daraus noch keineswegs die Echtheit. Wichtig ist aber, daß Flothuis – der letzten Endes nur die Linie von Einstein und Blume verteidigen will – sich die Mühe des minutiösen Vergleichens macht und auf diese Weise auf Unstimmigkeiten stößt, die zuvor niemand bemerkt hatte. Auf diesem Wege, den er als erster eingeschlagen hat, ist er dann freilich von Späteren mehrfach überholt worden.

Das Problem der nach dem Tode von Ernst Hess immer dringlicher angemahnten Begründung oder Widerlegung der Echtheitszweifel hat das Zentralinstitut für Mozartforschung bei der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg dazu veranlaßt, einen Teil der Salzburger Tagung 1971 diesem Thema zu widmen. Es ist das unbestreitbare Verdienst von Martin Staehelin, bei dieser Gelegenheit in einem Grundsatzreferat die bisher wesentlichsten Argumente gegen die Echtheit der Concertanten vorgelegt zu haben[27]. Überraschenderweise kompliziert Staehelin seinen Beweisgang, indem er einleitend demonstriert, daß nicht nur die Klarinettenstimme (wie schon Flothuis gezeigt hatte), sondern auch die der Solo-Oboe unverkennbare Spuren einer Umarbeitung aufweisen. Gleichzeitig bestreitet er aber, völlig zu Recht, daß sich aus dieser Beobachtung irgendein Schluß auf die Echtheit des fraglichen Werkes ziehen lasse, „*. . . und zwar gerade aus der Tatsache, daß konzertante Symphonien mit der von Mozart gewählten Besetzung der Solopartien* [d. h. Flöte, Oboe, Horn und Fagott] *auch von andern Komponisten geschrieben worden sind. Wenn also [. . .], wie ich meine, tatsächlich ein Arrangement vorliegt, so braucht dieses durchaus nicht auf das Werk ausgerechnet Mozarts, sondern kann ohne weiteres auch auf dasjenige irgendeines anderen Autors zurückgehen. So vermögen die eben vorgelegten Überlegungen die Frage der Echtheit nicht endgültig zu klären . . .*"[28] Auf die Musik selbst eingehend, leugnet Staehelin zunächst durchaus nicht ab, daß manche Wendungen der Komposition durchaus Spuren „*Mozartschen Geistes*" tragen; doch stehen dem andere Beobachtungen entgegen, die „*entschieden contra Echtheit*" sprechen. Dazu werden fünf Punkte herausgegriffen:

---

[25] Ich erinnere mich lebhaft an meine ungläubig-schockierte erste Reaktion, als mir Hess etwa im Jahre 1962 gesprächsweise seine Echtheitsbedenken gegenüber der Bläser-Concertanten auseinanderzusetzen versuchte.

[26] Marius Flothuis, *Mozarts Konzertante Symphonie für vier Bläser*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, 14. Jahrgang (1966), Doppelheft 3/4, S. 18–19.

[27] Martin Staehelin, *Zur Echtheitsproblematik der Mozartschen Bläserkonzertante*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72* (Salzburg 1973), S. 56ff.

[28] Staehelin, a.a.O., S. 58–59.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

a. Das für Mozart in höchstem Maße unwahrscheinliche Festhalten an der einen Tonart Es-dur in der Dreisatzfolge schnell–langsam–schnell[29].

b. Die auf die Dauer *„etwas billigen, tusch-artigen Refrains"* am Ende einer jeden Solo-Variation des letzten Satzes[30].

c. Das im Durchführungsteil des 1. Satzes völlig unmotiviert eintretende lange Oboen-Solo (T. 280ff.), das die gleichgewichtige Beteiligung aller vier Solisten am Gesamtgeschehen empfindlich stört.

d. Gewisse *„eher billige"* (vielleicht besser gesagt: unmozartisch grobe) Züge, unter denen besonders die Takte 259–261 des 3. Satzes (Halbtonpendel B–Ces im Baß zum Dominantseptakkord) hervorgehoben werden; *„das Ganze wirkt für Mozart doch eher etwas banal."*

e. Als *„gewichtigstes Argument gegen Mozarts Autorschaft"* nennt Staehelin jedoch *„das sonderbare, häufig notengetreue Wiederholen von einzelnen längeren und kürzeren Phrasen und Melodiezügen [...]; im Verlauf des Stückes läßt sich dies in so dichter Folge beobachten, daß man sich unwillkürlich fragt, warum man das bisher nicht gesehen hat."* Als nur zwei Beispiele von vielen werden die Takte 377–391 des ersten und die Takte 38–54 des zweiten Satzes (jeweils drei wiederholte Partien) angegeben[31].

Auf derselben Salzburger Tagung von 1971 hat Kurt Birsak in einem gedruckten Diskussionsbeitrag[32] auf einige mehr oder weniger offenkundige Analogien zwischen der dubiosen Bläser-Concertanten und Mozarts Sinfonia concertante für Violine und Viola KV 364 (320^d) hingewiesen in der Absicht, damit die Echtheit der Bläserkomposition zu stützen. Nun ist in der Tat ein direkter Vergleich der beiden Concertanten enthüllend: Es zeigt sich dann nämlich, daß die Streicher-Concertante ein so unendlich viel besser komponiertes Werk ist, daß allein die Vorstellung, hier wie dort handle es sich um denselben Komponisten, nahezu absurd erscheint. Etwaige trotzdem bestehende Analogien oder Übereinstimmungen zwischen beiden Werken könnten dann aber, sofern sie überhaupt signifikant sind, nur bedeuten, daß das dubiose Werk wenigstens zum Teil nach dem Modell bzw. Vorbild des echten gearbeitet worden ist – ein Beweis also, der in die falsche Richtung ginge.

Auch auf der Mozart Festival Conference, die von der American Musicological Society in Verbindung mit dem John F. Kennedy Center for the Performing Arts am 24./25. Mai 1974 in Washington (D.C.) abgehalten wurde, stellte der schwierige Fall der Bläser-Concertanten einen gewichtigen Punkt der Tagesordnung dar. Da über diese Konferenz (abgesehen von einem Kurzprotokoll) kein hinreichend ausführlicher Bericht vorliegt, erübrigt es sich, weiter darauf einzugehen. Doch ist späterhin ein wichtiges Referat jener Konferenz im Druck erschienen: der Aufsatz von Daniel N. Leeson und Robert D. Levin *On the Authenticity of K. Anh. C 14.01 (297b), a Symphonia Concertante for Four Winds and Orchestra*[33]. Die beiden Autoren, die aus ihrer Abneigung gegen jegliche Art von Stilkritik kein Hehl machen, gelangen aufgrund einer von ihnen entwickelten statistisch-strukturellen Analysemethode (*statistical-structural methodology*) zum Ergebnis, daß

a. die Solo-Stimmen des überlieferten Werks KV Anh. C 14.01 mit denen des verschollenen Werks KV Anh. I,9 (KV^6: 297B) in direkter Beziehung zu einander stehen, d. h. der Substanz nach identisch sind;

b. die neue Instrumentierung der Solo-Stimmen einige Jahre nach 1778, aber höchstwahrscheinlich auf Veranlassung eines der vier ursprünglichen Solisten vorgenommen wurde;

c. die als KV^6: Anh. C 14.01 (bzw. KV^3 297^b) bekannt gewordene Fassung des Werkes eine Rekonstruktion darstellt, die von einem Unbekannten aufgrund der umgearbeiteten Solo-Stimmen arrangiert worden ist;

d. der Arrangeur sich der Solo-Stimmen, die ihm als Basis für seine Orchestrierungsarbeit vorlagen, nicht streng notengetreu, sondern vielmehr mit einiger Freiheit bedient hat[34].

Auf eine Kurzformel gebracht: die Soloparte sind authentischer Mozart, die Orchesterstimmen sind es

---

[29] Wohl aber läßt sich ein derartiges Beharren in einer einzigen Tonart nicht selten bei Concertanten anderer Komponisten beobachten: so etwa bei Ignaz Pleyel (vgl. Rita Benton, *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, New York [1977], S. 11ff., Nr. 111, 112, 115).

[30] Es handelt sich hier, wie Daniel Heartz in einem mündlichen Diskussionsbeitrag anmerkte, der Form nach um eine Instrumentalversion des *Vaudeville*.

[31] Alle Zitate bei Staehelin, a.a.O., S. 60–61. – An dieser Stelle hätten künftige Untersuchungen fortzufahren; vor allem bedürfte der Klarstellung, worin der entscheidende Unterschied zwischen den von Staehelin inkriminierten Wiederholungen und den bekannten Mozartschen sog. Redikten (die – wie gegen Staehelin einzuwenden wäre – keineswegs immer nur nach dem Prinzip der ‚inneren Variation' gearbeitet sind: vgl. etwa den 1. Satz der Pariser Sinfonie KV 297/300^a!) besteht.

[32] Kurt Birsak, *Zur konzertanten Sinfonie KV 297b/Anh. C 14.01*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72* (Salzburg 1973), S. 63ff.

[33] *Mozart-Jahrbuch 1976/77* (Kassel etc. 1978), S. 70–96.

[34] Vgl. die Zusammenfassung (*Summary and conclusion*), a.a.O., S. 78–79.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

nicht. In der Konsequenz dieses Ergebnisses hat Robert D. Levin eine eigene Rekonstruktion des Werkes vorgelegt, die erstmals Ende 1974 in privatem Kreise aufgeführt worden ist[35].

Die vorläufig jüngste Äußerung zum Problem der Bläser-Concertanten liegt in einer Dissertation von Uri Toeplitz über *Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl*[36] vor. Das der Concertanten gewidmete Kapitel[37] enthält eine ganze Anzahl origineller und durchaus zutreffender Einzelbeobachtungen, hat aber insgesamt eher aphoristischen Charakter und vermag zur Weiterführung der Debatte nichts Wesentliches beizutragen.

6. Zusammenfassung und Kritik

Die sich aus der jüngeren Literatur ergebende Situation kann etwa folgendermaßen zusammengefaßt werden:

a. Im Gegensatz zu früheren Stadien der Diskussion gibt es heute keinen unbedingten Verfechter der völligen Echtheit des Werkes. In der Grund- und Minimalaussage, daß die Bläser-Concertante KV^6: Anh. C 14.01 so, wie sie uns überliefert ist, nicht von Mozart stammt, sind sich offenbar alle Parteien einig.

b. Noch in einem zweiten Punkte herrscht – merkwürdigerweise – Einigkeit: daß nämlich das Werk, Echtheit hin oder her, nicht in seiner Originalgestalt vorliegt, vielmehr als Bearbeitung anzusprechen ist.

c. Endlich darf man Einigkeit auch darin voraussetzen, daß der Orchestersatz nicht von Mozart stammt. Leeson und Levin behaupten das geradezu, und Staehelin (der ohnehin alles für unecht hält) wird hier nicht widersprechen.

d. Was das Identitätsproblem anlangt, so gibt es – da die Verfechter der Unechtheit hieran ja uninteressiert sind – heute nur ein Votum: Das Werk ist der Substanz nach die Pariser Komposition von 1778. (Ich habe allerdings den Eindruck, daß die Literatur die tatsächliche Vielfalt der Meinungen nur unvollkommen widerspiegelt. Gesprächsweise hört man nicht selten, daß Zweifel an einer derart frühen Entstehungszeit geäußert werden. Ich lege Wert auf diese Feststellung: weil damit der stilchronologische Aspekt, der bisher überhaupt noch nicht angesprochen worden war, in die weitere Diskussion eingebracht wird, und weil diese Zweifel vorwiegend in Kreisen der musikalischen Praxis und des ästhetisch feingebildeten Dilettantentums artikuliert werden.)

Der eigentliche Streitpunkt liegt in der unterschiedlichen Interpretation eines von den beiden Parteien sehr ähnlich angesprochenen Sachverhalts. Echtheitsverfechter wie -leugner unterscheiden in der Bläser-Concertanten Mozartisches und Nicht-Mozartisches. Die einen (Leeson und Levin) ziehen sozusagen einen horizontalen Grenzstrich und sagen: der Solo-Bläsersatz ist originaler Mozart, der Orchestersatz ist spätere Zutat von fremder Hand. Die anderen (Staehelin u. a.) sagen: das Ganze ist ein fremdes Machwerk, in dem jedoch mancherlei mozart-ähnliche Stellen und Wendungen (Mozartismen) auffallen.

Nun ist gegenüber der Position von Leeson und Levin, so verlockend sie zunächst auch erscheinen möchte, Skepsis angebracht. Die von den beiden Autoren verfochtene statistisch-strukturelle Methode der vergleichenden Analyse (siehe oben) wird nur am 1. Satz der Concertanten exerziert. Nach eingehendem Studium der reichlich beigegebenen statistischen Tabellen wird sich aber auch der willigste Leser fragen, wie überhaupt eine entsprechende Anwendung dieser Methode mutatis mutandis auch auf die beiden anderen Sätze denkbar sein soll. Wenn die Methode aber hier nun aus immanenten Gründen nicht mehr funktionieren kann: welchen Wert hat sie dann eigentlich für das Werkganze? Und bedarf es – um beim 1. Satz zu bleiben – wirlich erst einer umfänglichen Statistik, um glaubhaft darzustellen, wie völlig unmozartisch (um nicht zu sagen: unsinnig) der doppelte Ansatz in der Solo-Exposition (T. 88 bzw. 119) samt der daraus resultierenden formalen Disproportionierung des Satzes erscheint? Auf der anderen Seite sehe ich nicht, wie mit Hilfe der statistisch-strukturellen Methode die Authentizität des Solo-Bläsersatzes bewiesen oder auch nur wahrscheinlich gemacht werden könnte. Was ist mit der harmonischen Struktur der Durchführung, die immer wieder so seltsam eintönig in die Paralleltonart c-moll einzumünden sucht? Und was ist mit dem ärgerlichen Oboensolo T. 280ff., auf das doch bereits Staehelin hingewiesen hatte? Soll das am Ende eine fremde Interpolation sein? Ich gestehe offen, daß ich einen grundsätzlichen Qualitätsunterschied zwischen Solo- und Orchestersatz nicht zu erkennen vermag. Ungereimtheiten gibt es hier wie dort. Kurz: mit dem bis jetzt vorgelegten Beweismaterial können Leeson und Levin ihre Position schwerlich halten.

---

[35] Soweit feststellbar, nicht im Druck erschienen.
[36] Vgl. Anmerkung 19.
[37] *„Sinfonia concertante" oder „Konzertantes Quartett"?*, a.a.O., S. 115–123.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

Es bleibt am Ende nur die von Staehelin vertretene Anschauung übrig. Keines seiner Argumente ist bisher widerlegt worden, und ich halte sie auch für letztlich unwiderlegbar. Wohl aber lassen sich seine Beobachtungen nach mancherlei Richtung hin fortführen. Wichtig erscheint mir hier zu allererst das Moment der historischen Zeitlichkeit, oder anders: die chronologische Einordnung der in der Bläser-Concertanten begegnenden Musiksprache. Denkt man von Mozart her, so ist die Sprache dieses Werks ganz anders, als man es für Paris 1778 erwarten sollte, sie ist ausgereifter und jedenfalls „später". Solche sich unmittelbar ans Gefühl wendenden Schlüsse wie im 2. Satz (T. 46ff. bzw. 114ff.) gibt es bei Mozart erst in den reifen Wiener Jahren und dann auch nur in der Kammermusik (ich denke an die langsamen Sätze von KV 465 und KV 581); sie sind im Jahre 1778 völlig unvorstellbar. Sieht man aber erst einmal dieses, so wirkt die gelegentlich stark spürbare Nähe zu Beethoven („Gassenhauer"-Töne à la op. 11 in der Solokadenz des 1. Satzes; der Refrain der Final-Variationen läßt an die Eroica-Variationen denken) als ein zusätzliches Indiz. Das ist nicht mehr Mozarts Sprache, sondern die einer späteren Zeit. Hand in Hand damit erscheinen gewisse Banalitäten und Grobheiten des Ausdrucks (Staehelin hat bereits auf manches derartige hingewiesen), wie man sie sonst bei Mozart vergeblich suchen würde. Wenn andererseits dann aber doch auch Stellen begegnen, die ganz unverkennbar „wie Mozart" klingen, so handelt es sich zumeist um bewußte Nachahmungen im Bereich eines bestimmten Thementypus. Hier ist die bekannte Es-dur-Dreiklangsfanfare am Beginn des 1. Satzes zu nennen, aber auch und insbesondere das herrliche Seitenthema, das als mannigfach variabler Typus sowohl bei Mozart (etwa als Seitenthema des Bläserdivertimentos KV 439b Nr. 1 oder zu Beginn des *Hostias* im Requiem KV 626) als auch bei anderen Meistern (Joseph Haydns Klaviervariationen in Es Hob. XVII: 3 oder im Thema des Finalsatzes von Dittersdorfs Streichquartett Nr. 5 Es-dur) nicht selten vorkommt. Vergleicht man all diese verschiedenen Ausprägungen des einen Thementypus untereinander, so stutzt man bei der Concertanten, um sich zu fragen, ob ein derartiger Themen-Nachsatz (T. 171–174 und entspr.) witzig oder nicht vielmehr einfach abgeschmackt ist. Selbst noch an den besten Stellen des Satzes lauert die Banalität.

Diese wenigen Bemerkungen sollten genügen, um darzulegen, daß und warum ich mit Martin Staehelin die Bläser-Concertante für ein zutiefst dubioses Werk halte. So sehr ich übrigens hoffe, daß sich im Laufe der Zeit diese Anschauung allgemein durchsetzen wird, so bedauerlich wäre es doch andererseits, wenn als Folge davon die Concertante nicht mehr gespielt würde. Sie ist schöne, wenn auch vielleicht nicht erstklassige Musik, und dies sollte man unabhängig von der Frage sehen, ob Mozart oder wer sonst der Autor ist. Aber eben gerade darum ist auch wohl vorauszusehen, daß die Echtheitsdiskussion so lange weitergehen wird, bis der wahre Autor mit unanfechtbar überzeugendem Beweis präsentiert werden kann[38]. Bis dahin allerdings hat die Echtheitsfrage als unentschieden, hat das Werk selbst als zweifelhaft zu gelten. Eine subjektive Überzeugung, und sei es auch die des Herausgebers, ersetzt noch keinen Beweis.

7. Zur vorliegenden Neuausgabe

Die vielleicht etwas umständlich gedehnte Literaturübersicht wird zumindest eines gezeigt haben: Daß bei dem hier zu edierenden Werk von allgemein akzeptierter, unbestrittener Echtheit nicht die Rede sein kann, daß es vielmehr gute Gründe gibt, die Echtheit für eher unwahrscheinlich zu halten. Gleich, ob man der Position von KV[6] (bzw. von Hess und Staehelin) oder der von Leeson und Levin (und damit letztlich der Einsteinschen Position) zuneigt (ich persönlich teile entschieden die Haltung der ersteren Partei): Man wird wohl allgemein zugeben müssen, daß angesichts der hier geschilderten Problem- und Diskussionslage eine Aufnahme des Werkes in die Serie V (*Konzerte*) der NMA nicht in Betracht kommen konnte. Eine weitere Rechtfertigung für die Aufnahme in den vorliegenden Band erscheint danach überflüssig.

Die Textfassung der einzigen uns zu Verfügung stehenden Quelle – der bereits mehrfach genannten Partiturkopie in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West – ist fehlerhaft, inkonsequent (vor allem hinsichtlich der Artikulation) und dynamisch überbezeichnet. Offenbare Fehler wurden selbstverständlich verbessert, wo nötig mit Erläuterung des Sachverhalts in der Fußnote. Inkonsequenzen im fortlaufenden Text wie auch besonders an Parallelstellen waren zu einem erheblichen Maße

[38] Martin Staehelin (Bonn) ermächtigt mich zu der Mitteilung, daß er mit einer weiterführenden Studie über die Concertante KV[6]: Anh. C 14.01 beschäftigt ist, in deren Zusammenhang die Auffindung neuen Quellenmaterials nicht ausgeschlossen erscheint. Ich habe Herrn Prof. Staehelin für die mir so oft gewährte kollegiale Kooperation bestens zu danken.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

durch Angleichung etc. zu bereinigen. Zu alldem bietet der Kritische Bericht genauere Informationen. Die dynamische Überbezeichnung endlich konnte und durfte nicht einfach unterschlagen werden: Sie ist ein wesentliches Charakteristikum der Quelle, und der Anschauung, daß eine derartige Bezeichnungsweise *„spätromantische Zutat"* sei, kann nur mit dem Hinweis widersprochen werden, daß es eine derart gehäufte Verwendung von Akzentzeichen, *crescendo-decrescendo*-Gabeln und *dolce*-Bezeichnungen bereits um 1800 allenthalben in französischen wie auch in deutschen Drucken (vorzugsweise mit Bläsermusik) gegeben hat. Sicherlich ist eine derartige Dynamisierung „unmozartisch"; aber die vorliegende Edition – das ist der ideologische Unterschied zu der früheren Edition Friedrich Blumes – geht eben nicht von der Voraussetzung aus, eine echte Komposition Mozarts zu bieten. Es war also in dieser Beziehung nichts zu retuschieren, nichts zu „restaurieren" oder „abzulösen" oder im Sinne Mozarts wahrscheinlicher zu machen. Selbst eine musikalisch so unmittelbar einleuchtende Verbesserung wie Blumes Konjektur zu T. 25 in der Solo-Oboe des 2. Satzes – die von uns als *ossia* mitgeteilt wird – ist letztlich nur unter Blumes Voraussetzung sub specie Mozart sinnvoll; unter der Voraussetzung des hier vorliegenden Bandes wäre sie entbehrlich.

Zur Bedeutung der in Versalien über den Akkoladen stehenden Vermerke SOLO und TUTTI sei auf Christoph-Hellmut Mahlings Ausführungen im Vorwort-Teil zum Violinkonzert in D (unten S. XIII) verwiesen.

Die Unterscheidung zwischen (längeren) *crescendo*-Gabeln über langen Noten bzw. über einer Notenfolge und (kurzen) Akzentzeichen über einzelnen Noten ist angesichts der überaus ungenauen Notierung der Vorlage ein Problem für sich, das nicht ohne subjektive Interpretation gelöst werden konnte. Der Kritische Bericht gibt darüber Auskunft. Während ergänzte normale Gabeln gestrichelt wiedergegeben werden, mußte aus typographischen Gründen bei den kurzen Akzentzeichen eine andere Unterscheidungsart gewählt werden: Ergänzte Zeichen dieser Art erscheinen in kleinerem Stichgrad.

So sei denn hier die problematische Bläser-Concertante KV⁶ Anh. C 14.01 mit all ihren unbestreitbaren Schönheiten, aber auch mit all ihren ebensowenig bestreitbaren Ungereimtheiten, Ungeschicklichkeiten und Disproportionen aufs neue vorgelegt – diesmal mit dem Charakter eines dubiosen Werkes aus der Peripherie der Mozart-Überlieferung. Bis zu einer vielleicht noch zu erwartenden endgültigen Klärung der Autorenfrage ist das eine sicherlich nicht unzutreffende Charakterisierung.

Augsburg–Kassel, im Juni 1980 Wolfgang Plath

Violinkonzert in D

Die Diskussion um die Echtheit des D-dur-Violinkonzertes KV² 271ª (271ⁱ) ist seit dessen erster Edition durch Albert Kopfermann im Jahre 1907 nicht verstummt. Skepsis und Ablehnung[1] auf der einen, feste Überzeugung von der Echtheit dieses Werkes[2] auf der anderen Seite kennzeichnen die extremen Positionen. Vermittelnd trat schließlich die Auffassung hinzu, Mozart habe zwar den „Rohbau" und den „Kern" des Konzertes geliefert, die endgültige Form aber habe es von fremder Hand bekommen[3]. Da diese Version im Laufe der Zeit wachsende Zustimmung fand, stellte sich schließlich nicht mehr die Autorschaft Mozarts, sondern der Umfang seines Anteils an diesem Werk als Problem. Zu Beginn der 60er Jahre hat Ernst Hess, wohl einer der besten Kenner der „Schreibart" Mozarts, aufgrund eingehender stilistischer Untersuchungen allerdings erneut größte Bedenken gegen die Echtheit dieses Konzertes erhoben. Da das Konzert in der Pariser Abschrift die Datumsangabe „16. Juli 1777" aufweist, sind Carl Bär und Dimitrij Kolbin unabhängig voneinander zu der Überzeugung gelangt, daß das D-dur-Konzert mit demjenigen identisch sei, das Mozart wahrscheinlich für den Geiger Franz Xaver Kolb geschrieben und aus Anlaß des Namenstages seiner Schwester am 26. Juli 1777 in Salzburg aufgeführt habe[4]. Während jedoch Kolbin fest von der Echtheit des Konzertes überzeugt ist und

---

[1] Insbesondere nach den ersten Aufführungen unter anderem Xaver Scharwenka, Karel Halíř, Gustav Hollaender, Henri Marteau, Andreas Moser, T. Witschern, Rudolf Gerber und Marius Flothuis.

[2] So Albert Kopfermann, Ernst Lewicki, Ludwig Schiedermayr, George Enescu u. a.

[3] Diese Meinung vertreten u. a. A. Gois, Alexander Eisenmann, Hermann Abert, F. O. Souper und Alfred Einstein. Théodore de Wyzewa – Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart*, Vol. II, Paris 1936, S. 376, zweifeln zwar nicht an der Echtheit, glauben aber an eine spätere Überarbeitung durch Mozart selbst.

[4] Carl Bär, *Betrachtungen zum umstrittenen Violinkonzert 271ª*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 11. Jahrg., Heft 3/4, Salzburg 1963, und Dimitrij Kolbin, *Zur Frage der Echtheit des Violinkonzertes D-dur von W. A. Mozart (KV 271a-i)*, in: *Musykalnoje ispolnitelstwo*, Nr. 7, Moskau 1972.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

diese auch anhand zahlreicher Beispiele zu belegen versucht[5], äußert sich Bär in dieser Hinsicht wesentlich vorsichtiger: *„Sicher kann es in der uns vorliegenden Form nicht von Mozart stammen. Wie, wann und durch wen die entstellende Veränderung der autographen Partitur vorgenommen wurde, läßt sich vorläufig nicht klären."*[6]

Das D-dur-Violinkonzert ist in zwei Abschriften überliefert, die offenbar unabhängig voneinander entstanden sind: 1. als Partiturkopie aus der Sammlung Aloys Fuchs (heute Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung, Signatur: *Mus. ms. 15419*) und 2. als Stimmenkopie in Paris (Privatbesitz). Während letztere 1837 von Eugène Sauzay für seinen Lehrer und Schwiegervater Pierre Marie François Baillot angeblich nach dem Autograph, das sich im Besitz von François Antoine Habeneck befunden haben soll, angefertigt wurde, ist bis heute unklar, nach welcher Vorlage Fuchs seine Kopie hergestellt hat. Ob diese Abschrift ebenfalls aus dem Jahre 1837 stammt, wie ein Incipit-Eintrag auf f. 24[v] in dem Fuchs-Verzeichnis der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Signatur: *Kat. ms. 694*) vom 24. Mai 1837 nahelegt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen[7]. Nach Auskunft von Richard Schaal gehört die Kopie der Schrift nach zu urteilen jedoch mit größter Wahrscheinlichkeit *„in die Hauptschaffenszeit von Fuchs, etwa 1825 bis 1845"*[8]. Da die Vorlage für die Abschrift von Fuchs sicherlich nicht das Autograph, sondern nur eine Partitur- oder Stimmenkopie gewesen ist, Fuchs unter Umständen noch nicht einmal die genaue Provenienz der Abschrift bekannt war, ließ auch er hinsichtlich der Echtheitsfrage Vorsicht walten. Er vermerkte in seinem Verzeichnis: *„Violin Conzert – mit Orchester welches sich zu Salzburg in Autogr. Part. befinden soll? Die Aechtheit ist vorerst noch zu eruiren."* Woher Fuchs seine Information überhaupt bezogen hat, ist unklar, sie könnte jedoch von Johann Anton André stammen[9]. Auffallend ist, daß sich die Partiturabschrift in ihrer Anordnung sowohl von autographen Partituren Mozarts als auch von anderen Abschriften von Fuchs unterscheidet: Der Part der Solovioline ist nicht im obersten, sondern im untersten System der Partitur-Akkolade eingetragen[10].

Die Pariser Kopie des D-dur-Violinkonzertes ist keine Partitur-, sondern eine Stimmenkopie[11]. Diese konnte vom Verfasser im Frühjahr 1976 dank des großen Entgegenkommens von Daniel Lainé, dem Urenkel Eugène Sauzays, unter den nachgelassenen Notenbeständen von Julien Sauzay wieder aufgefunden werden. Der Stimmensatz besteht aus der Prinzipalstimme, je einer Stimme Violine I, Violine II, Viola und Violoncello/Baß sowie einer offenbar später hinzugefügten Violoncello/Baß-Stimme. Die Bläserstimmen – zwei Oboen, zwei Hörner – sind diesem Material nicht als Einzelstimmen beigegeben. Sie wurden, einem in Frankreich üblichen Brauch folgend, offenbar notengetreu – ein Vergleich mit den Bläserparten der Berliner Partiturkopie macht dies deutlich – auf das Klavier übertragen. Dies müßte im vorliegenden Fall entweder direkt nach der autographen Partitur oder aber nach kopierten Stimmen geschehen sein, die dem „Bearbeiter" überlassen wurden und daher dem vorliegenden Material nicht mehr beigefügt sind. Als „Bearbeiter" käme unter Umständen Alexandre Pierre François Boëly (1785–1858) in Betracht, der dem Kreis um Sauzay/Baillot nahestand und auch die Bläserparte eines großen Teiles der Klavierkonzerte Mozarts auf das Klavier übertragen hatte[12]. Das Pariser Material zeigt deutliche Gebrauchsspuren, und vor allem die

---

[5] Kolbin diskutiert in diesem Zusammenhang auch die bisher zu diesem Thema vorliegenden Publikationen und setzt sich mit diesen kritisch auseinander.

[6] Bär, a.a.O., S. 17.

[7] Hierzu bemerkt Wolfgang Plath in einem Brief vom 4. 5. 1976 an den Verfasser: *„Das bunte Durcheinander von Paginierungen, Foliierungen und Numerus currens . . . scheint eher auf lose, erst nachträglich zusammengefaßte Notizzettel hinzudeuten. Insofern braucht die Jahreszahl 1837 des Titeleintrages für den Incipit-Eintrag von KV 271' nicht das mindeste zu bedeuten."*

[8] Brief Richard Schaals vom 16. 4. 1976 an den Verfasser.

[9] Eine derartige Vermutung liegt nahe, da sich der Eintrag in dem *Thematischen Verzeichnis von einigen älteren Compositionen W. A. Mozart's aus der Periode von den Jahren 1760–1784 und von welchen Herr Hofrath André in Offenbach die Original-Manuskripte Mozarts besitzt* findet. In diesem Zusammenhang ist auch darauf hinzuweisen, daß in dem *„Vormerkbuch"* von Aloys Fuchs *„über sämtliche von ihm geschriebene Briefe aus der Zeit von 1820–1853"* von insgesamt viertausend Briefen nur drei an Johann Anton André gerichtet sind, sich aber auf andere Dinge beziehen (Auskunft von Richard Schaal vom 28. 5. 1979 an Wolfgang Plath). Dies wiederum scheint darauf hinzuweisen, daß Fuchs entsprechende Informationen im persönlichen Kontakt mit André, wohl bei einem von dessen zahlreichen Wien-Besuchen, erhalten hat (Brief von Wolfgang Plath vom 19. 6. 1979).

[10] Rudolf Gerber, Einleitung zu der von ihm betreuten Ausgabe des Konzerts, Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe No. 766 (1934), S. IV, vermutet daher, daß diese Abschrift *„von einem Nichtmusiker angefertigt"* worden sei.

[11] Vgl. hierzu Wyzewa-Saint-Foix, *W.-A. Mozart*, Vol. II, a.a.O., S. 375. Hier heißt es: *„La partition du concerto nous est connue par deux copies anciennes, dont l'une, faite par le violoniste français Baillot, porte la même date [. . .] tandis que l'autre copie a été retrouvée à Berlin parmi les papiers de l'infatigable collectionneur allemand Aloys Fuchs."*

[12] Ein „Sammelband" mit derartigen Übertragungen, die in der Mehrzahl von Boëly stammen und auch entsprechend kenntlich

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

Stimme der Solovioline läßt aufgrund ihres Zustandes ahnen, wie intensiv sie studiert wurde. Es dürfte sich bei diesen Stimmen demnach zweifellos um das Aufführungsmaterial handeln, aus dem etwa bei den von Eugène Sauzay in seinen Memoiren[13] erwähnten „Hauskonzerten" musiziert worden ist. Sauzay oder gar Baillot selber mögen dabei den Solopart übernommen haben. Entsprechend finden sich auf einem Blatt, das auf der Innenseite des Stimmeneinbandes der Solovioline eingeklebt ist, und auf einem am Ende dieser Stimme ebenfalls eingeklebten Notenblatt zwei umfangreiche Kadenzen zum ersten Satz, die von Baillot stammen dürften. Eine weitere, ebenfalls auf der Innenseite eingeklebte Kadenz zum zweiten Satz könnte Julien Sauzay geschrieben haben. Auf der Rückseite dieses eingeklebten Blattes steht ein Entwurf für die umseitig gegebene erste Kadenz zum ersten Satz. In der Solostimme selbst finden sich zahlreiche Bleistifteinzeichnungen, die vor allem Stricharten, Dynamik und Fingersätze, aber auch die Skizze einer „Überleitung" vom 2. zum 3. Satz betreffen. Sie scheinen in der Mehrzahl von Baillot vorgenommen worden zu sein.

Auf der letzten Seite der Stimmenkopie vermerkt Baillot: *„Concerto pour le Violon, Composé par Wolfgang Amadée Mozart, de Salsbourg, le 16 de Juillet 1777. Copié par Eugène Sauzay sur la Partition manuscrite de l'auteur appartenant à Mr. Habeneck ainè 1837./.B"* (vgl. Faksimile S. XXVI). Alexander Eisenmann[14] berichtet in seinem Aufsatz davon, daß Julien Sauzay *„an Breitkopf und Härtel eine Kopie des Titels und des ersten Taktes geschickt"* habe, *„die Mozarts eigene Schriftzüge nach einer von dem älteren Herrn Sauzay (oder von Baillot?) gemachten Durchpausung wiedergeben"*, und druckt das Faksimile dieser Kopie ab. Genau dieser „Zettel" findet sich nun auch auf der Innenseite des Umschlages der Prinzipalstimme eingeklebt (vgl. Faksimile S. XXVI). Ein Vergleich mit den Schriftzügen Eugène Sauzays und denjenigen Baillots sowie mit der Handschrift der unmittelbar über dem „Zettel" stehenden Kadenz macht deutlich, daß diese „Kopie" nicht von Sauzay, sondern vort Baillot angefertigt worden sein dürfte.

Die Partiturabschrift von Fuchs und die Stimmenkopien stimmen im wesentlichen überein. Kleinere Abweichungen können als „Verbesserungen" oder auch als Schreibfehler angesehen werden. Die beiden grundlegenden Unterschiede hat schon Georges de Saint-Foix bei einem Vergleich der beiden Materialien festgestellt, und Ernst Lewicki hat darüber in den *Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin* 1920 berichtet (vgl. dort S. 3). Die Partiturabschrift von Fuchs enthält Kadenzen zu den einzelnen Sätzen – schon Albert Kopfermann hielt sie allerdings *„nicht für mozartisch"*[15], außerdem ist der 3. Satz dort 37 Takte länger. Das Pariser Material weist daher auch ab Takt 496 einen verkürzten, nur sieben Takte umfassenden Schluß auf. Als einen möglichen Beweis dafür, daß diese Kürzung von Mozart selbst vorgenommen worden sein könnte, wird allgemein der Brief Mozarts an seinen Vater vom 11. September 1778 angeführt, in dem es unter anderem heißt: *„wegen die Sinfonien – sind die meisten nicht nach den hiesigen geschmack; wenn ich zeit habe, so arangire ich etliche violin Concert noch – mache sie kürzer – dann bey uns in Teütschland ist der lange geschmack; in der that ist es aber besser kurz und gut . . ."*[16] Demnach müßte die Abschrift von Fuchs gleichsam die „Urfassung" des Konzertes wiedergeben, zumal sie sich sonst eben kaum von der Abschrift Paris unterscheidet. Lediglich im 2. Satz, Andante, gibt es in der Solovioline noch einen auffallenden Unterschied: die in den Takten 60/61 und 64/65 in der Berliner Abschrift in der dreigestrichenen Oktave stehenden Töne (a–c–h bzw. b–g–a) werden in der Pariser Abschrift in der zweigestrichenen Oktave notiert. Dieser Unterschied ist – neben anderen Abweichungen – auch auf einem sich bei dem Pariser Material befindlichen Notenblatt, vermutlich von der Hand Eugène Sauzays, vermerkt: *„Passages du C°. de Mozart en ré écrite trop élevés"*. Der Autor dieser „Notiz" muß demnach jedenfalls die „Originalfassung" (oder die Abschrift von Fuchs?) gekannt haben. Im Notentext der Edition erscheinen beide Versionen gleichberechtigt nebeneinander.

---

gemacht sind, fand sich ebenfalls in dem Nachlaß von Julien Sauzay. Siehe hierzu auch Félix Raugel, *Autour de Sauzay, de Boëly et de Reber*, in: *‚Recherches' sur la Musique française classique* XV/1975, Paris 1975, S. 147/148.

[13] Vgl. hierzu Brigitte François-Sappey, *La vie musicale à Paris à travers les Mémoires d'Eugène Sauzay (1809–1901)*, in: *Revue de Musicologie*, Tom. LX (1974), No. 1–2. Dort heißt es S. 179 u. a.: *„Nous occupions, rue du Faubourg Montmartre, un petit appartement [. . .] Si le décor laissait à désirer, comme la musique nous charmait, nous et nos auditeurs, aussi jeunes que nous, lorsque ma femme et moi, Boëly et Baillot sans oublier Norblin, nous faisions revivre les concertos de Mozart."*

[14] Alexander Eisenmann, *Mozarts VII. Violinkonzert. Für oder Wider?*, in: *Neue Musik-Zeitung*, XXIX. Jahrg., Nr. 7, Stuttgart–Leipzig 1908, S. 145 bzw. 146.

[15] *Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin*, 3. Folge, 2. Heft (Nov. 1907), S. 53ff. – Vgl. hierzu zum Beispiel auch die Kadenzen Mozarts zur Sinfonia concertante KV 364 (NMA V/14/2).

[16] Bauer–Deutsch II, Nr. 487, S. 476, Zeile 141 ff.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

Die vorliegende Ausgabe folgt weitgehend dem Text der Berliner Partiturabschrift, das heißt, sie sieht diese als Hauptquelle an. Analogieangleichungen werden stillschweigend vorgenommen, Differenzen zwischen den beiden Abschriften Berlin und Paris im „Lesartenverzeichnis" des Kritischen Berichts vermerkt. Sowohl die Kadenzen der Berliner als auch diejenigen der Pariser Abschrift werden, ebenso wie der Eingang zum 3. Satz (Takt 187) der Berliner und der veränderte bzw. verkürzte Schluß des 3. Satzes der Pariser Kopie im Anhang abgedruckt. Der Verweis der Kadenzen in den Anhang erscheint deswegen gerechtfertigt, weil diejenigen des Pariser Materials eindeutig nachträglich fixiert wurden und in Qualität wie Anlage typische Beispiele virtuoser „Tagesproduktion" des 19. Jahrhunderts darstellen und weil auch diejenigen des Berliner Materials einem Vergleich mit erhaltenen autographen Kadenzen Mozarts nicht standhalten. Denn bei einem solchen Vergleich wird deutlich, daß sich Mozart viel enger an das thematische Material anschließt und dieses entsprechend kunstvoll „verarbeitet", sich also nicht mit leeren Spielfiguren oder rhythmisch variiertem Ausfüllen von Oktavräumen zufrieden gibt. Der Mozartschen Verfahrensweise am nächsten steht noch der Eingang zum 3. Satz. In der Kadenz zum 1. Satz aus der Partiturkopie Berlin (Anhang II/1/a) müssen die Noten der dritten Zeile wohl eine Oktave höher gelesen werden, da ein solch unvermittelter Lagenwechsel zumindest sehr ungewöhnlich wäre (deshalb ist 8^{va} ergänzt).

Entgegen der Verfahrensweise in den Quellen werden Bogen bei Triolen nur dann gesetzt, wenn es sich eindeutig um Angaben zur Artikulation handelt. Die in Versalien über den Akkoladen gegebenen Vermerke TUTTI und SOLO finden sich auch in den Quellen und sind entsprechend der Aufführungspraxis zur Zeit Mozarts zugleich als allgemeine Besetzungshinweise zu verstehen. SOLO bezeichnet somit den Beginn eines solistischen Abschnitts bei gleichzeitiger Reduzierung des übrigen Orchesters, so z. B. der Streicher nur auf die ersten Pulte. Der Einsatz des Solo-Instruments wird im Violinkonzert KV 271[f] jedoch zusätzlich über dem entsprechenden System durch „Solo" angezeigt. Dies ist auch deswegen notwendig, weil es üblich war, daß das Solo-Instrument die Tutti-Abschnitte des Orchesters mitspielte und dann in den solistischen Abschnitten gleichsam nur als „primus inter pares" hervortrat. Darauf weist auch der im System bzw. im Part der Solo-Stimme unserer Quellen zumeist am Ende eines Solo-Abschnittes zu findende Eintrag „col Violino primo" hin. Die Mitwirkung des Violino principale in allen Tutti-Partien, auch wenn dies in der Partitur bzw. der Stimme nicht ausdrücklich kenntlich gemacht ist, ist daher nicht nur als historische Tatsache zu werten, sondern sollte auch in der Gegenwart praktiziert werden.

Zu den „Ungereimtheiten" dieses Violinkonzertes, die an einer Autorschaft Mozarts zweifeln lassen, gehört – neben etwa den „Pizzicato-Episoden" im 2. Satz – zum Beispiel auch der im 1. Satz (Takte 146/147) gegenüber der Parallelstelle (Takt 68) erscheinende „Einschub", der, obwohl in beiden Quellen vorhanden, im Grunde überflüssig und auch unter dem Gesichtspunkt der „variatio" kaum begründbar ist[17].

*

Der aufrichtige Dank des Herausgebers gilt der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West und Herrn Daniel Lainé, Paris, für die Bereitstellung des Quellenmaterials, den Herren Professoren Dr. Marius Flothuis, Amsterdam, und Karl Heinz Füssl, Wien, für ihre Mitwirkung bei der Korrektur sowie der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* für die in gewohnter Weise mit Rat und Tat gewährte Unterstützung. Es bleibt zu hoffen, daß auch die zahlreichen im Hinblick auf das D-dur-Violinkonzert KV 271[f] noch offenen Fragen[18] in absehbarer Zeit eine klare Beantwortung erfahren mögen.

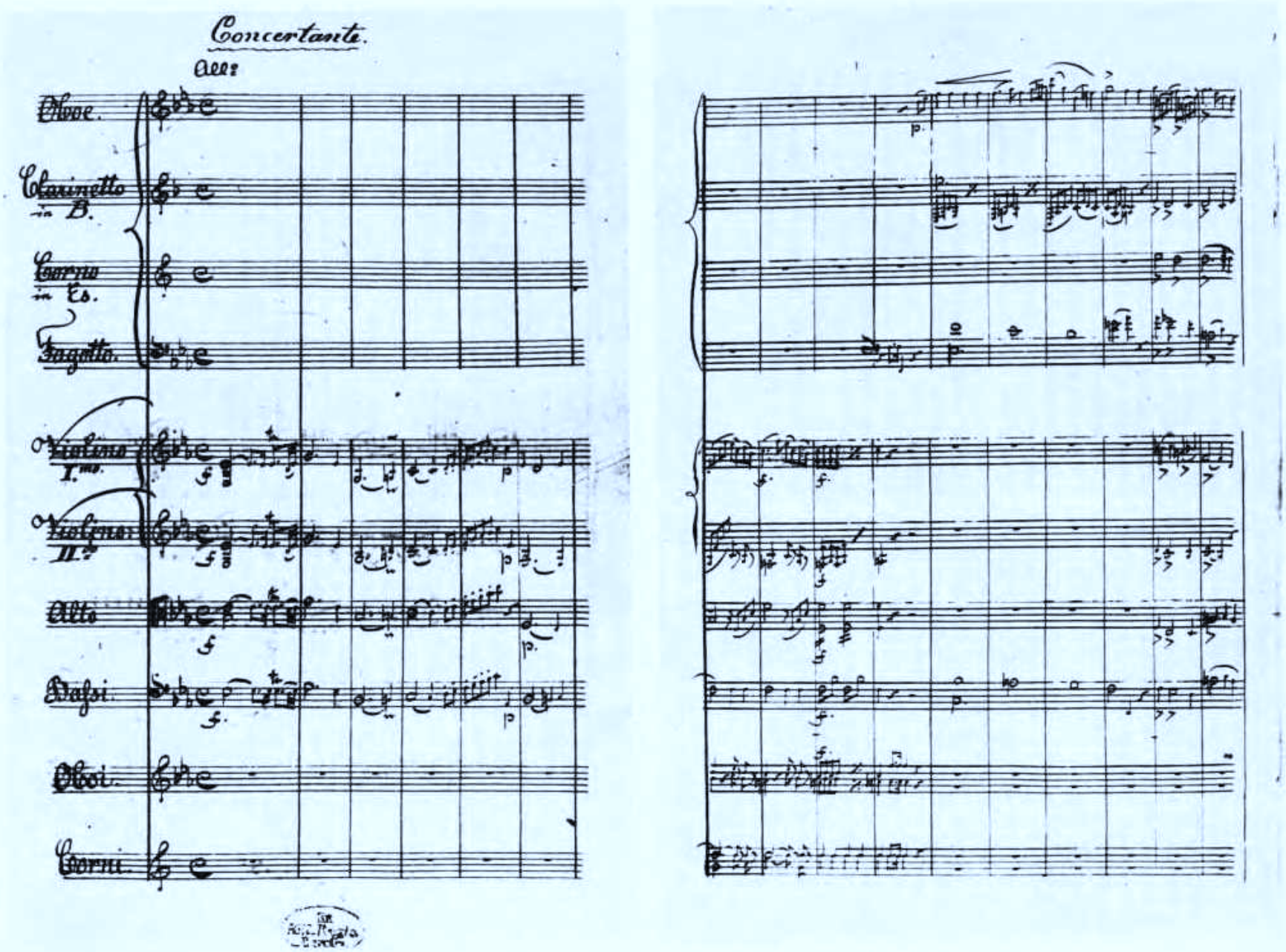
Saarbrücken, März 1980

Christoph-Hellmut Mahling

[17] Vgl. zu diesen „Ungereimtheiten" auch Christoph-Hellmut Mahling, *Bemerkungen zum Violinkonzert D-dur, KV 271[f]*, in: *Mozart-Jahrbuch 1978/79*, Kassel etc. 1979, S. 252–268.

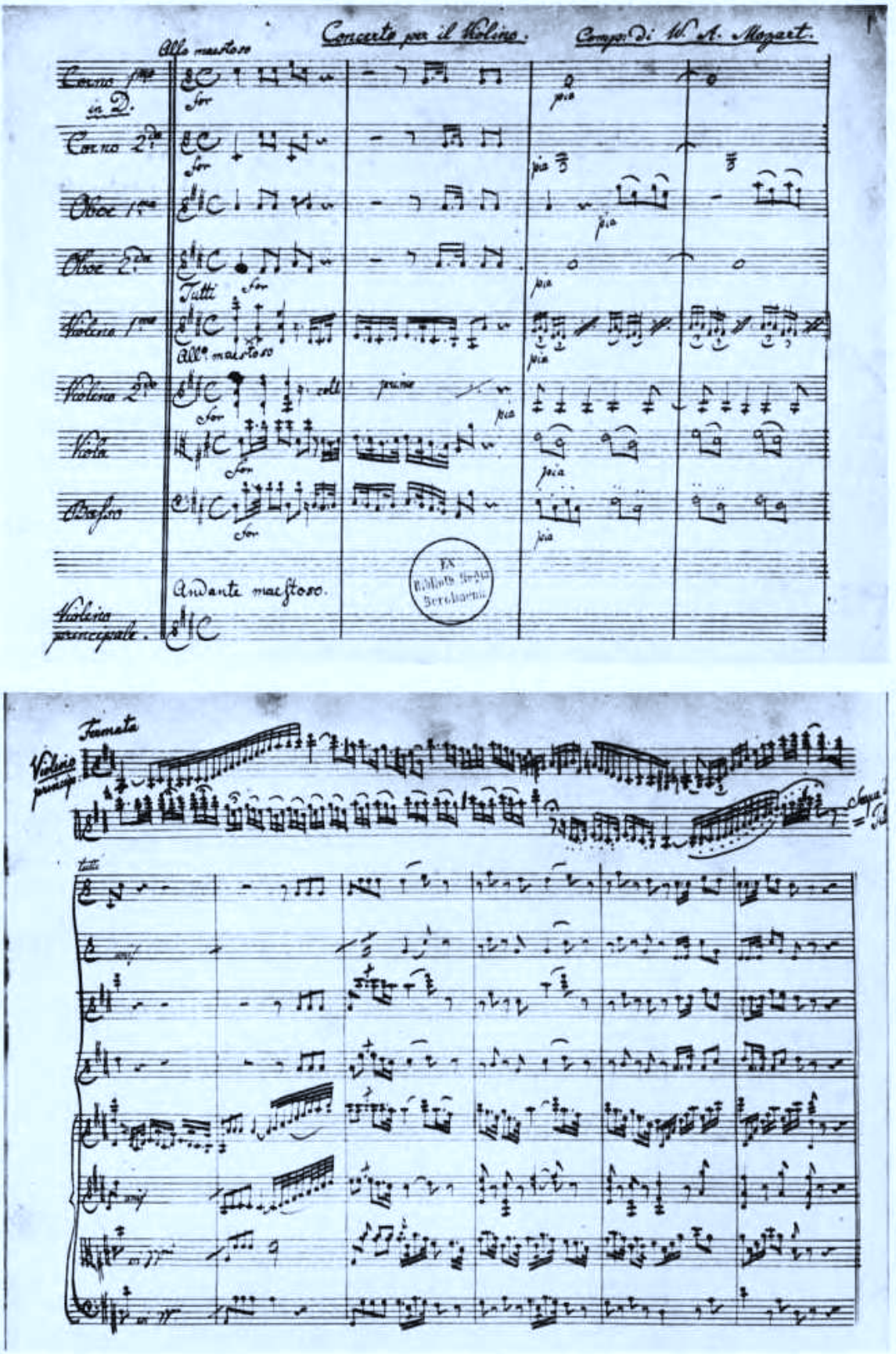
[18] Siehe auch hierzu den in Anmerkung 17 genannten Beitrag.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Sinfonia concertante in Es: Blatt 1[r] und 9[v] der Partiturkopie aus dem Nachlaß von Otto Jahn (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung, Signatur: *Mus. ms. 15399*). Vgl. Seite 3, Takt 1–6, und Seite 16–17, Takt 159–168.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Violinkonzert in D: Seite 1 und 38 der Berliner Partiturkopie aus der Sammlung Aloys Fuchs (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung, Signatur: *Mus. ms. 15419*). Vgl. Seite 81, Takt 1–4, Seite 155, II/1/a, und Seite 106, Takt 167–172.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

Violinkonzert in D: Zwei Seiten der Stimme *Violino Principale* aus der Pariser Stimmenkopie (Privatbesitz). Auf der linken Seite Kadenzen zum 2. und 1. Satz (vgl. Seite 158, II/2/b, und Seite 156, II/1/b) mit dem „Zettel", der als Beweis für die Echtheit des Konzertes angesehen wurde (vgl. Vorwort); auf der rechten Seite, der den Schluß des Konzertes enthält (vgl. Seite 141 ff., Takt 364 ff.), steht unten der Kopiervermerk von Pierre Marie François Baillot (vgl. Vorwort).

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

Werke zweifelhafter Echtheit · Band 1

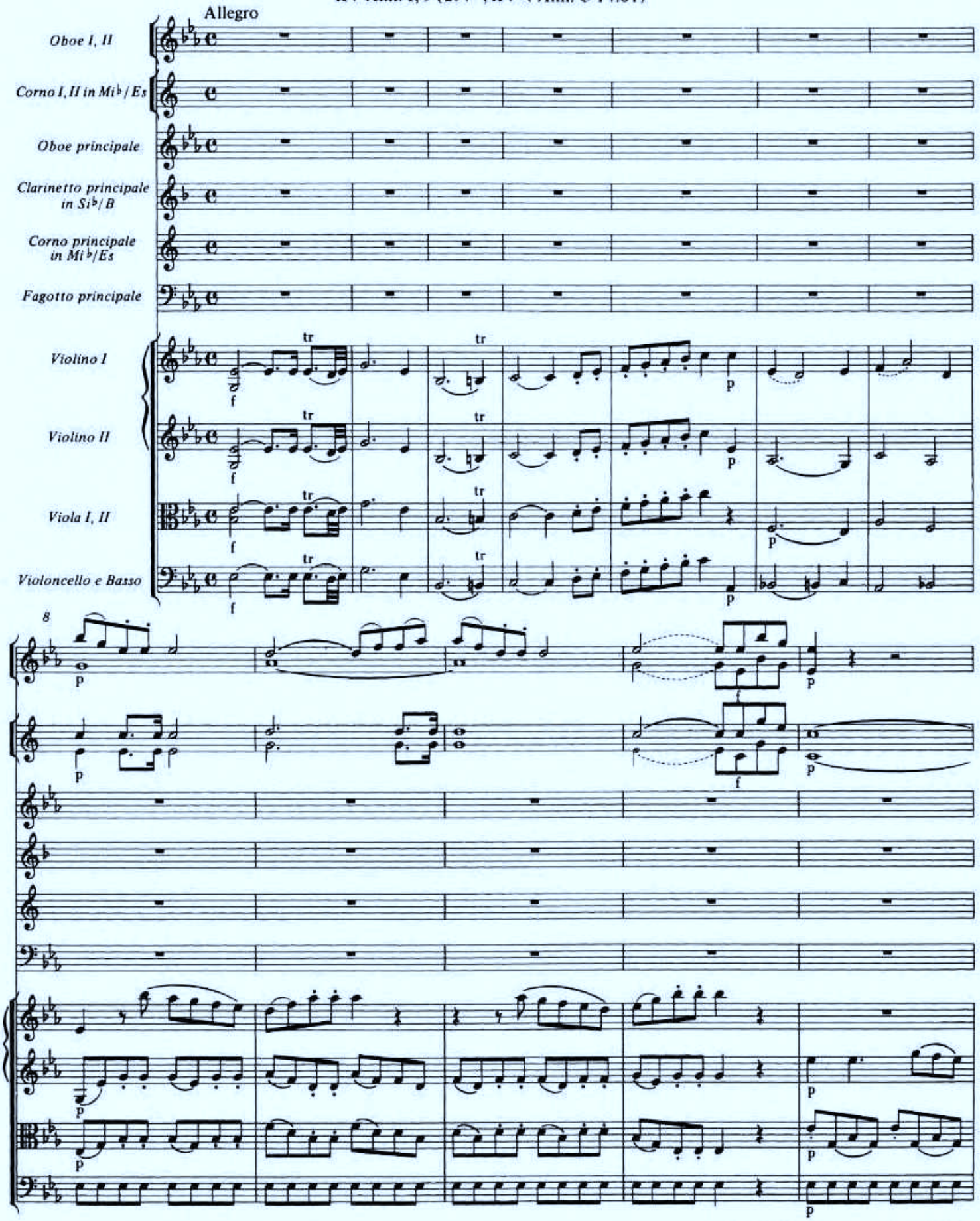
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

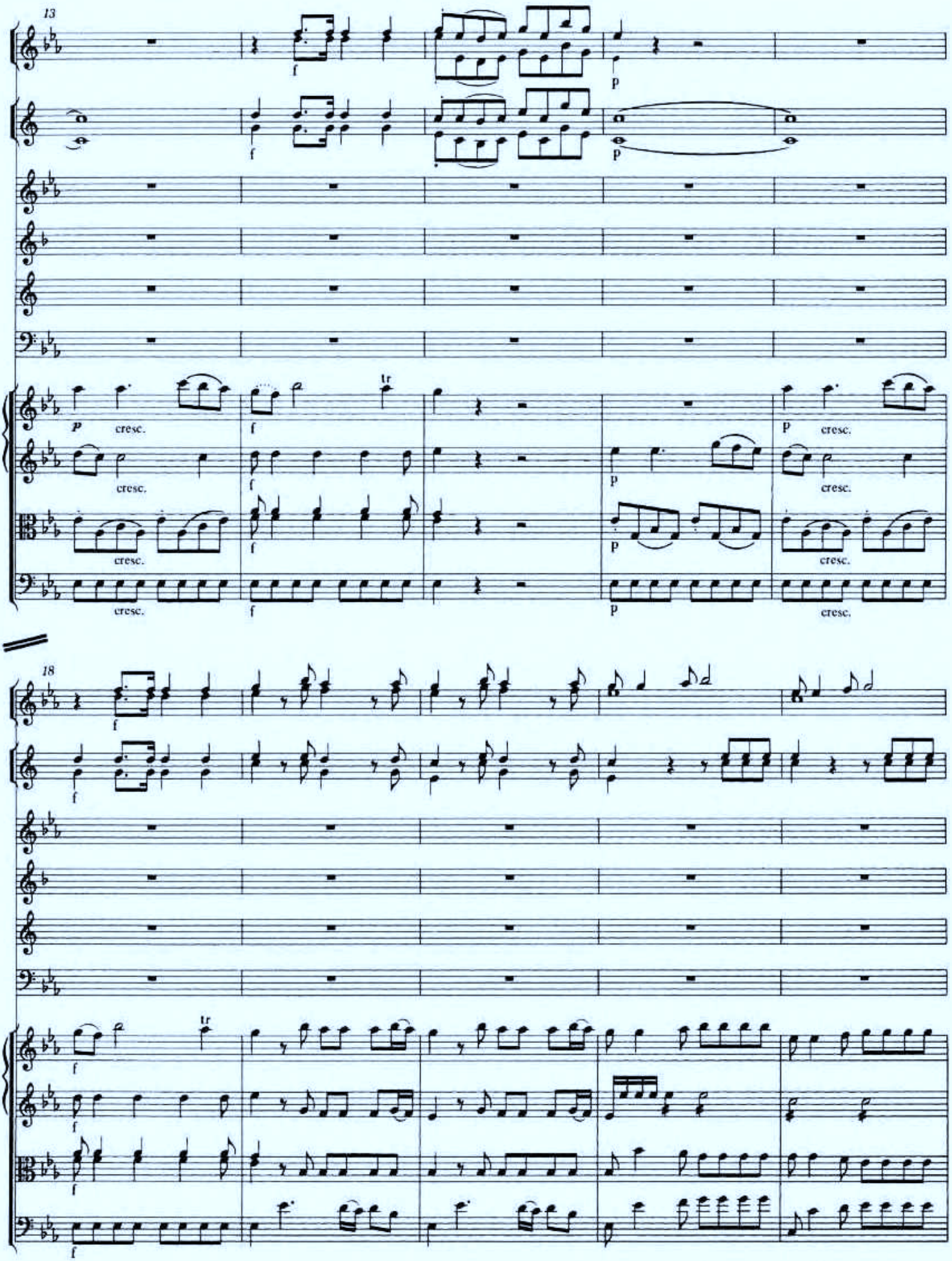
Sinfonia concertante in Es

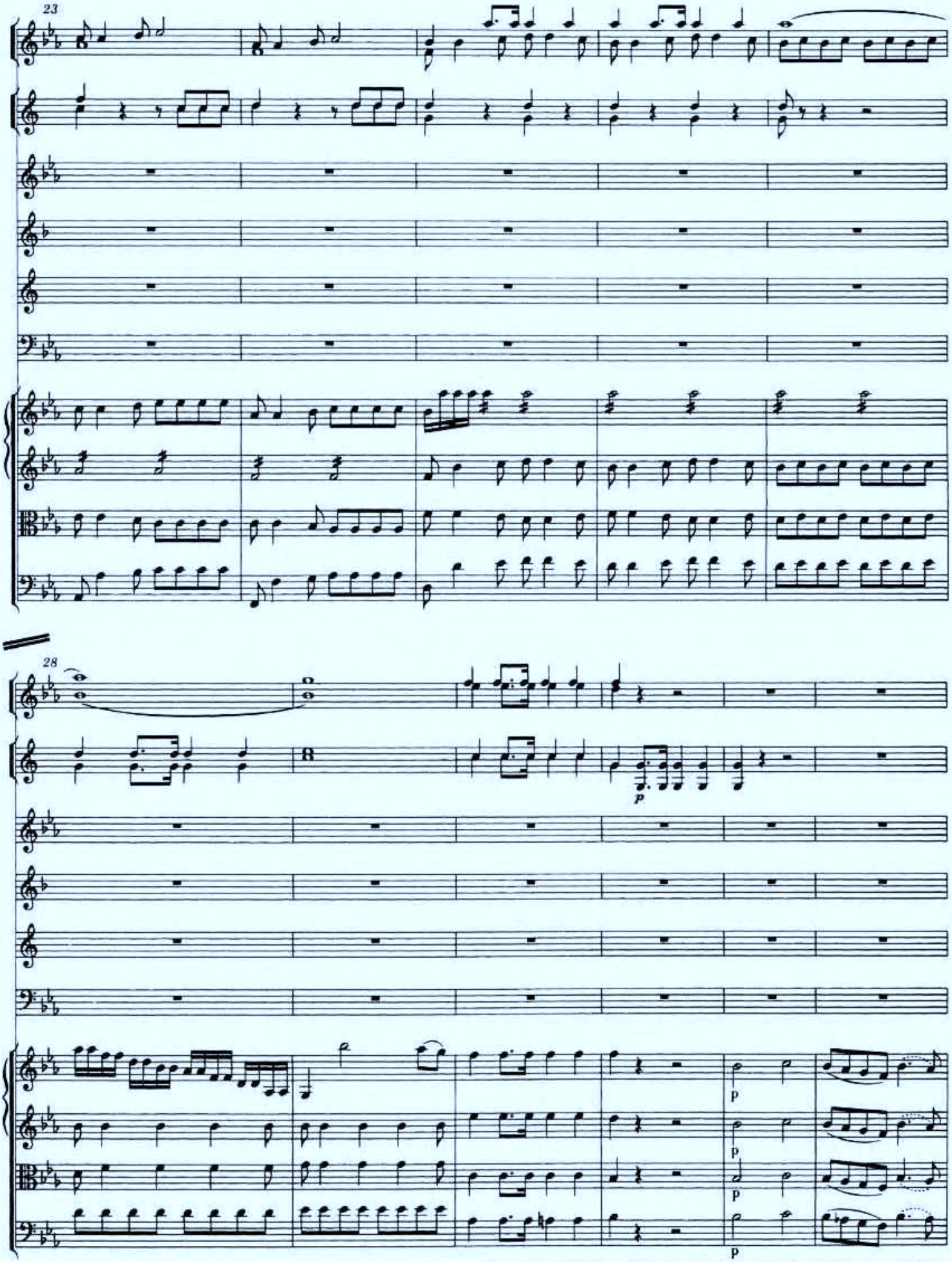
für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester

KV Anh. I, 9 (297b; KV6: Anh. C 14.01)

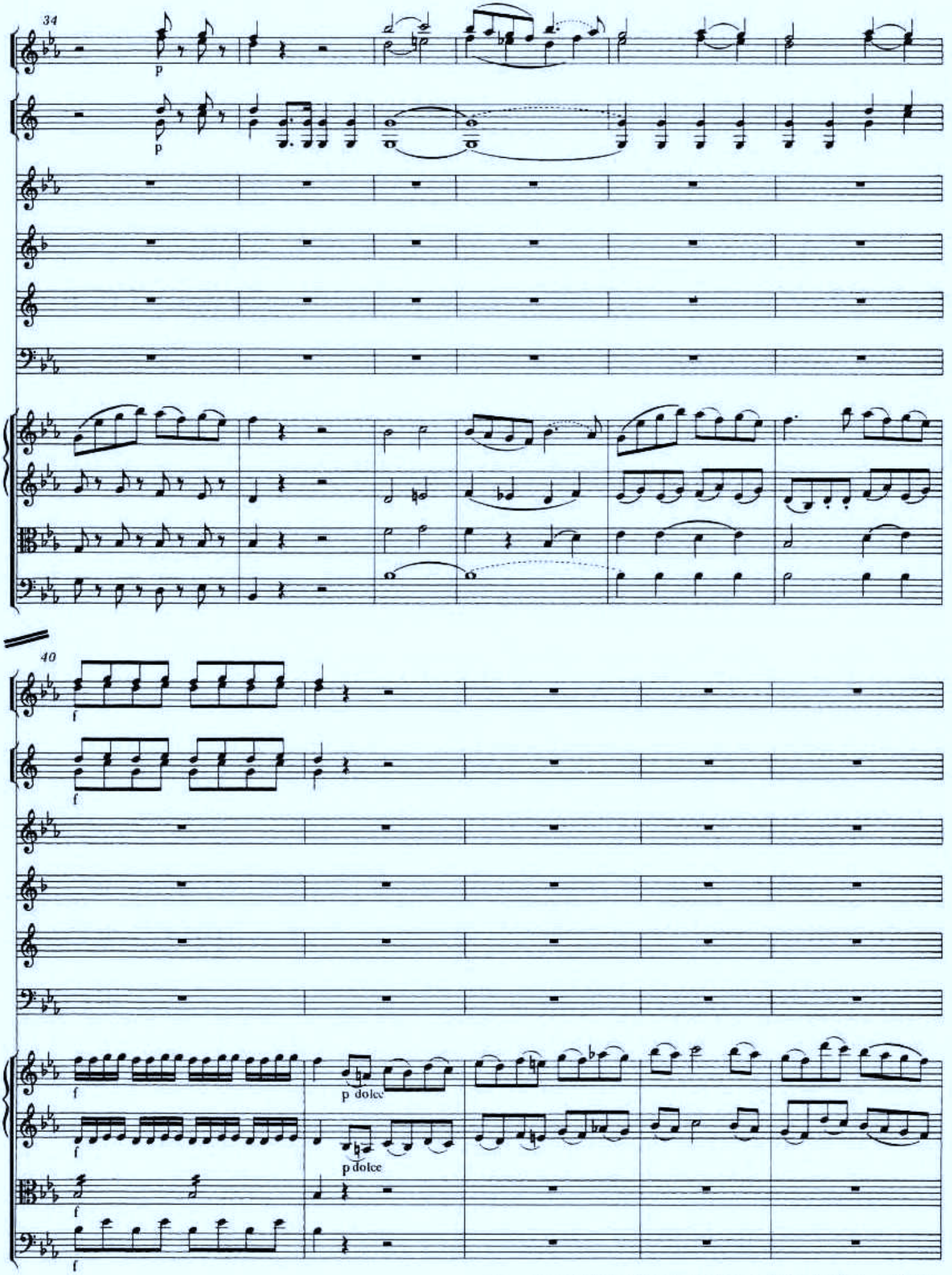


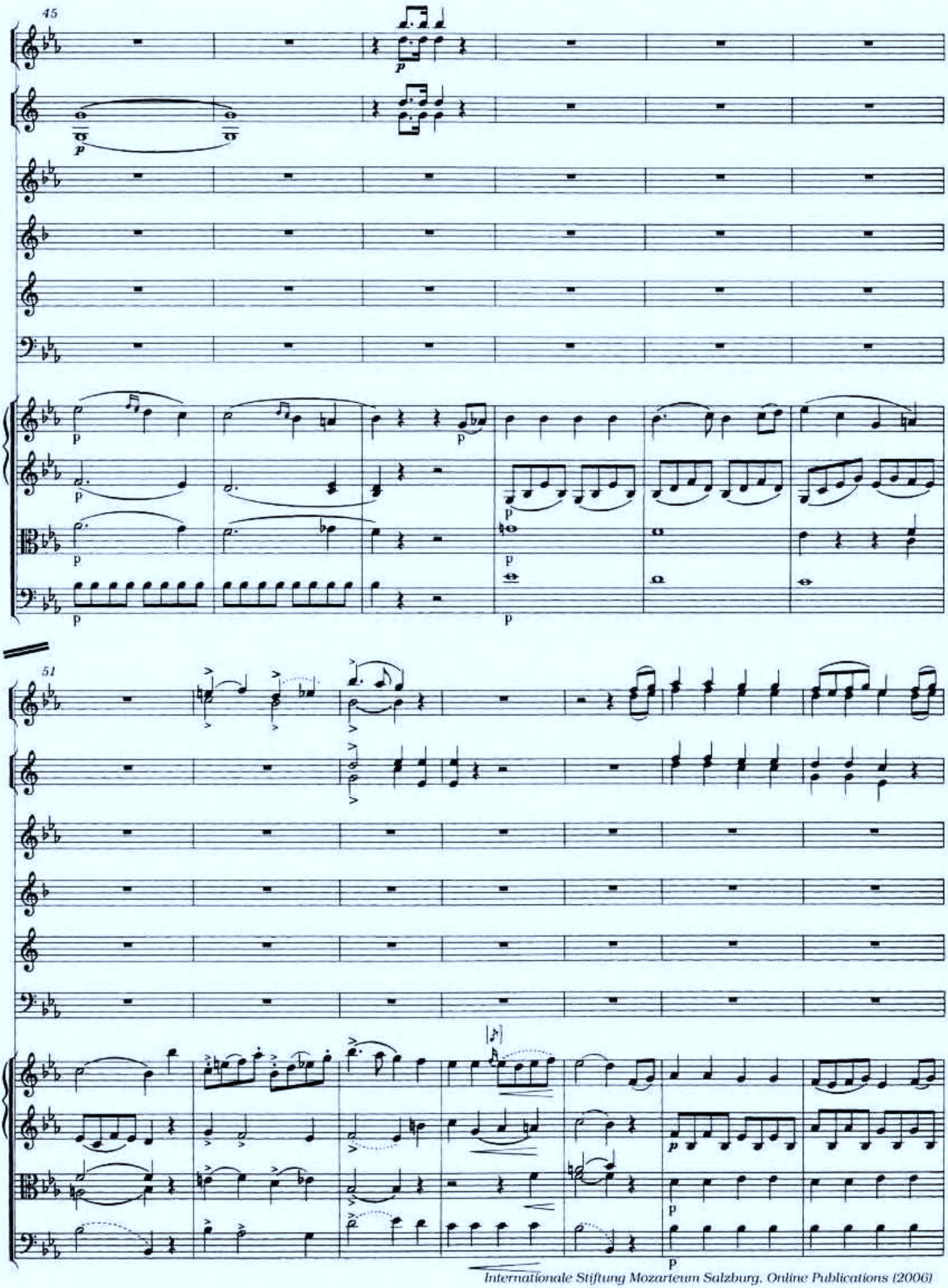
© 1980 by Bärenreiter-Verlag, Kassel
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)


13
18
tr
cresc.

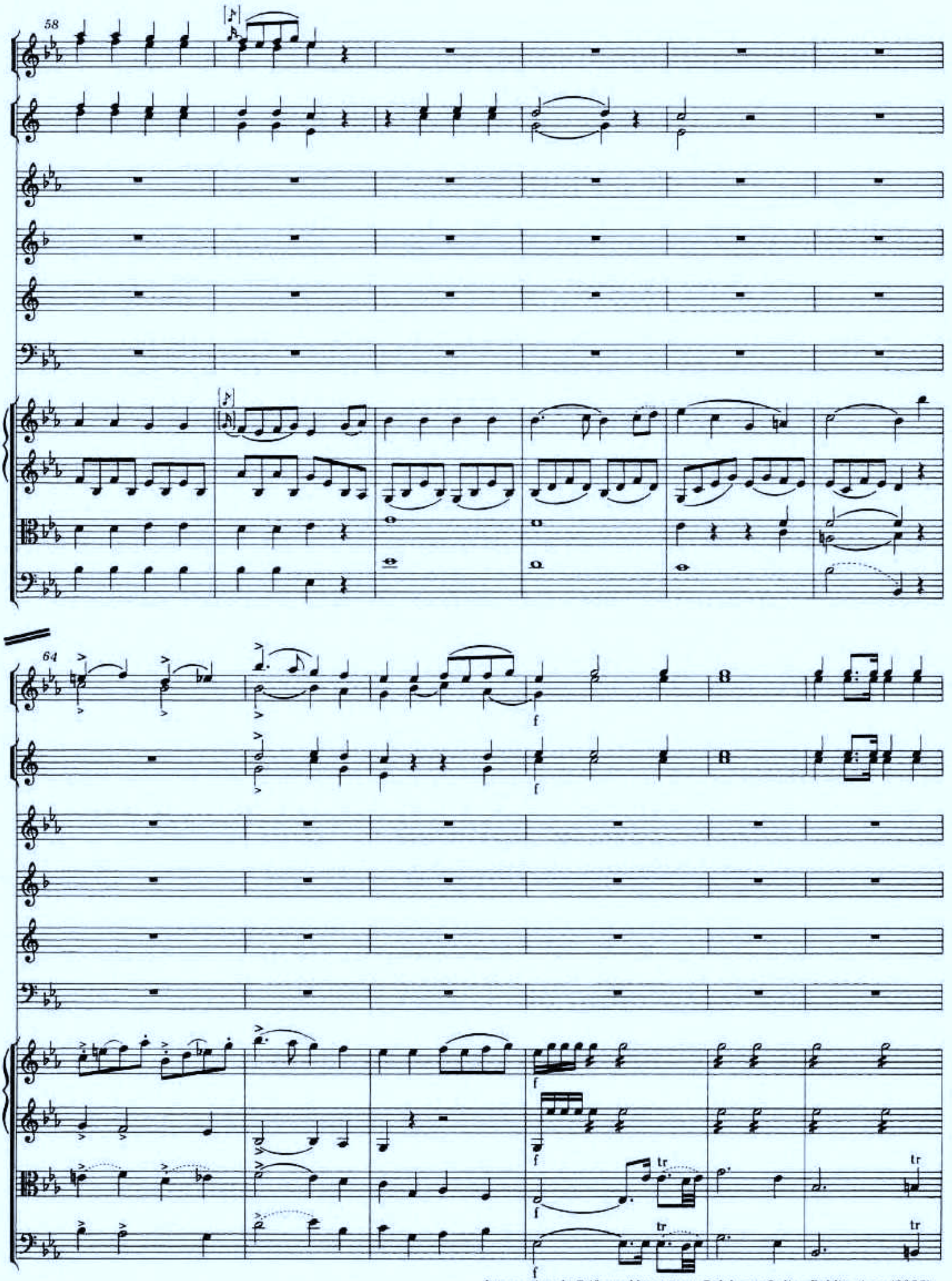


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

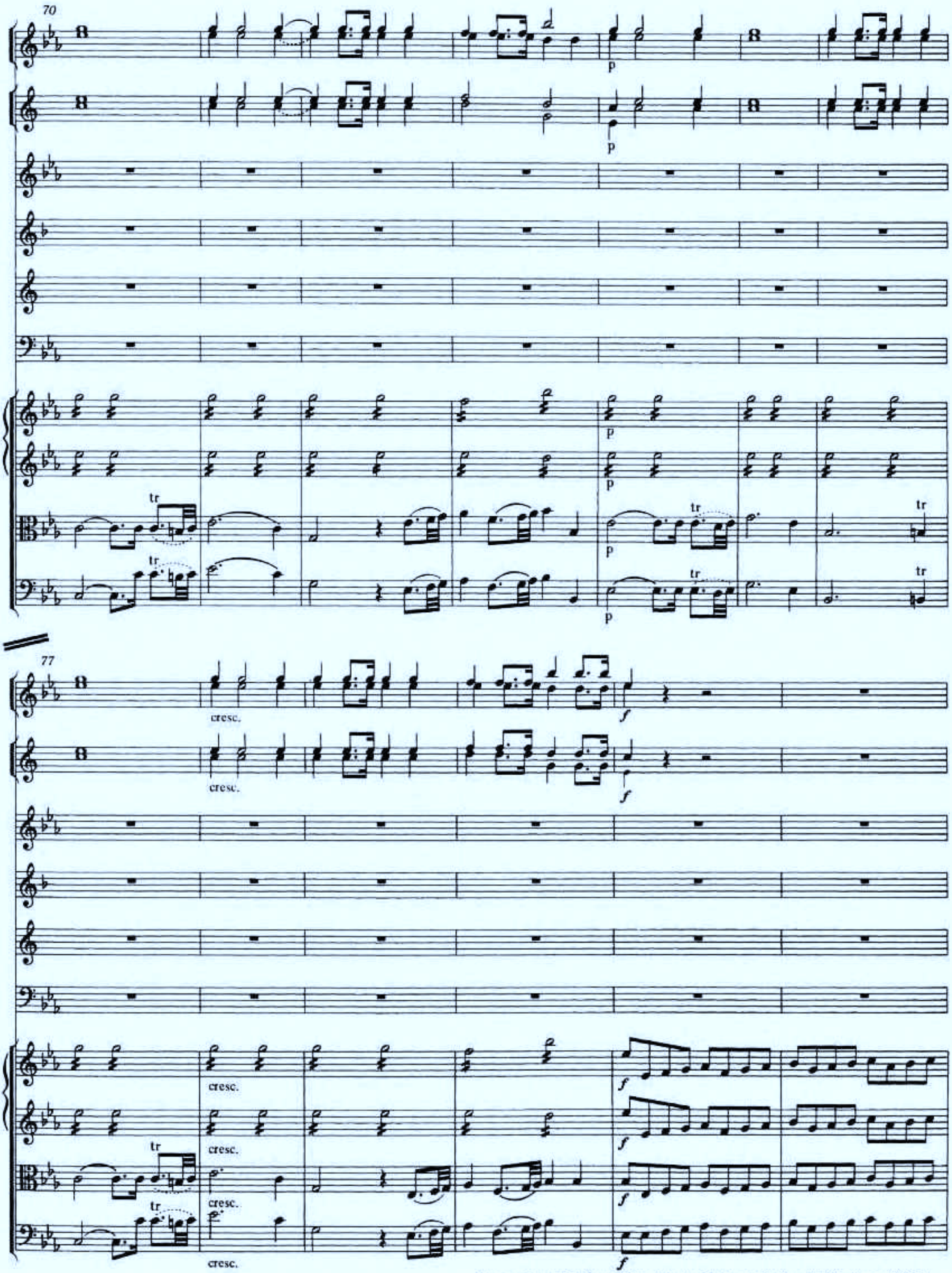

34
p
p
40
f
f
f
p dolce
f
p dolce
f
f



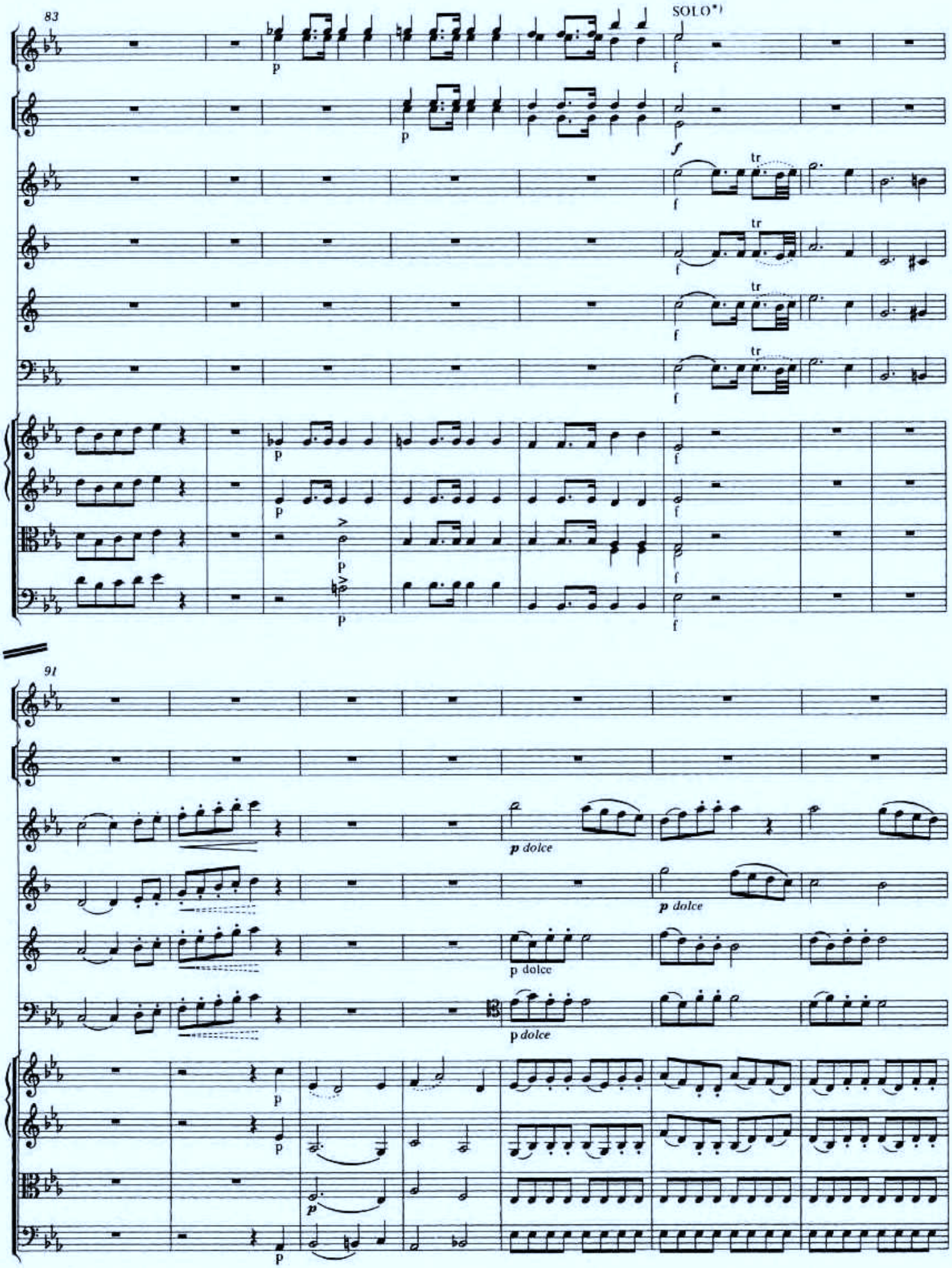
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

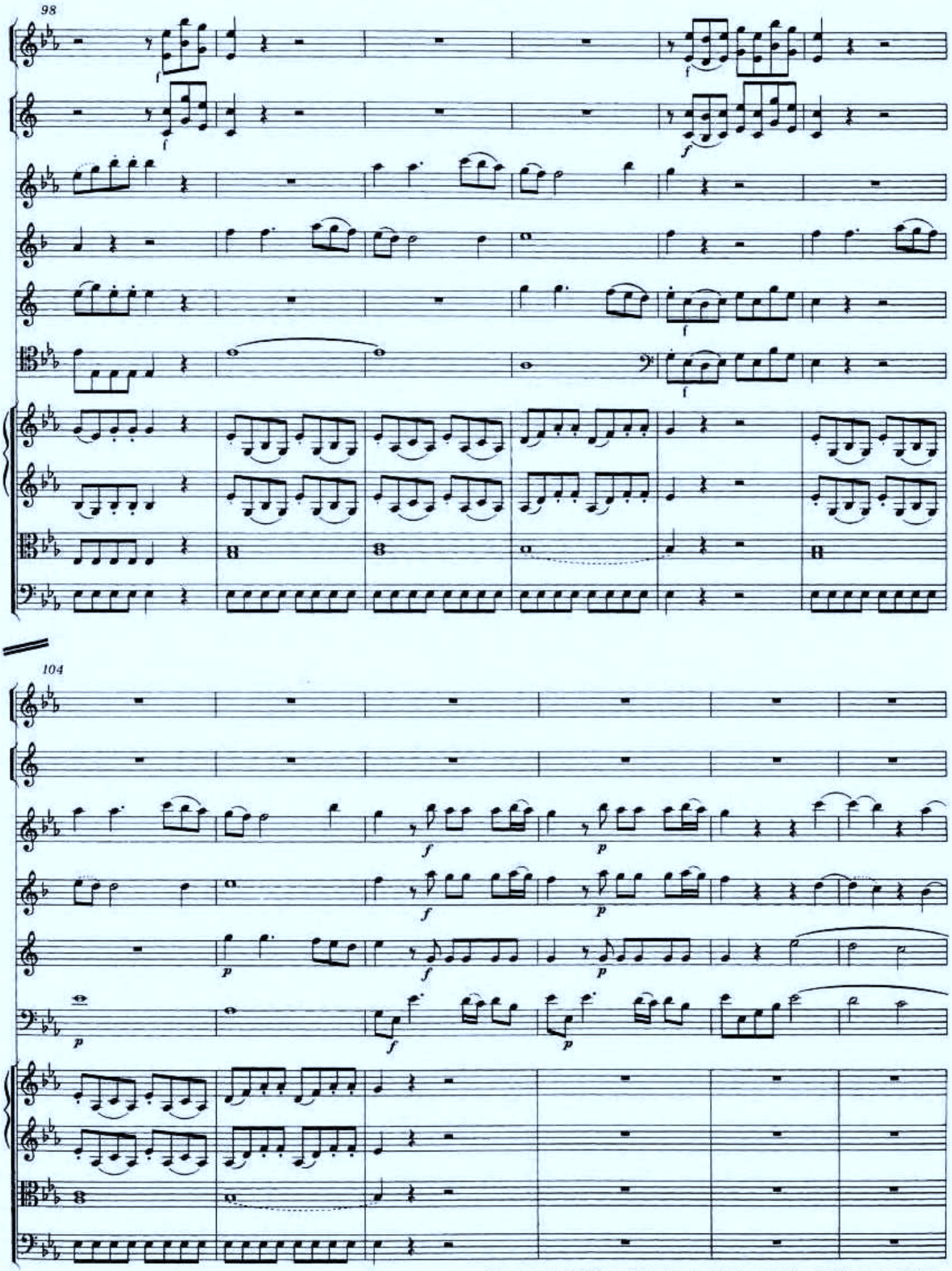


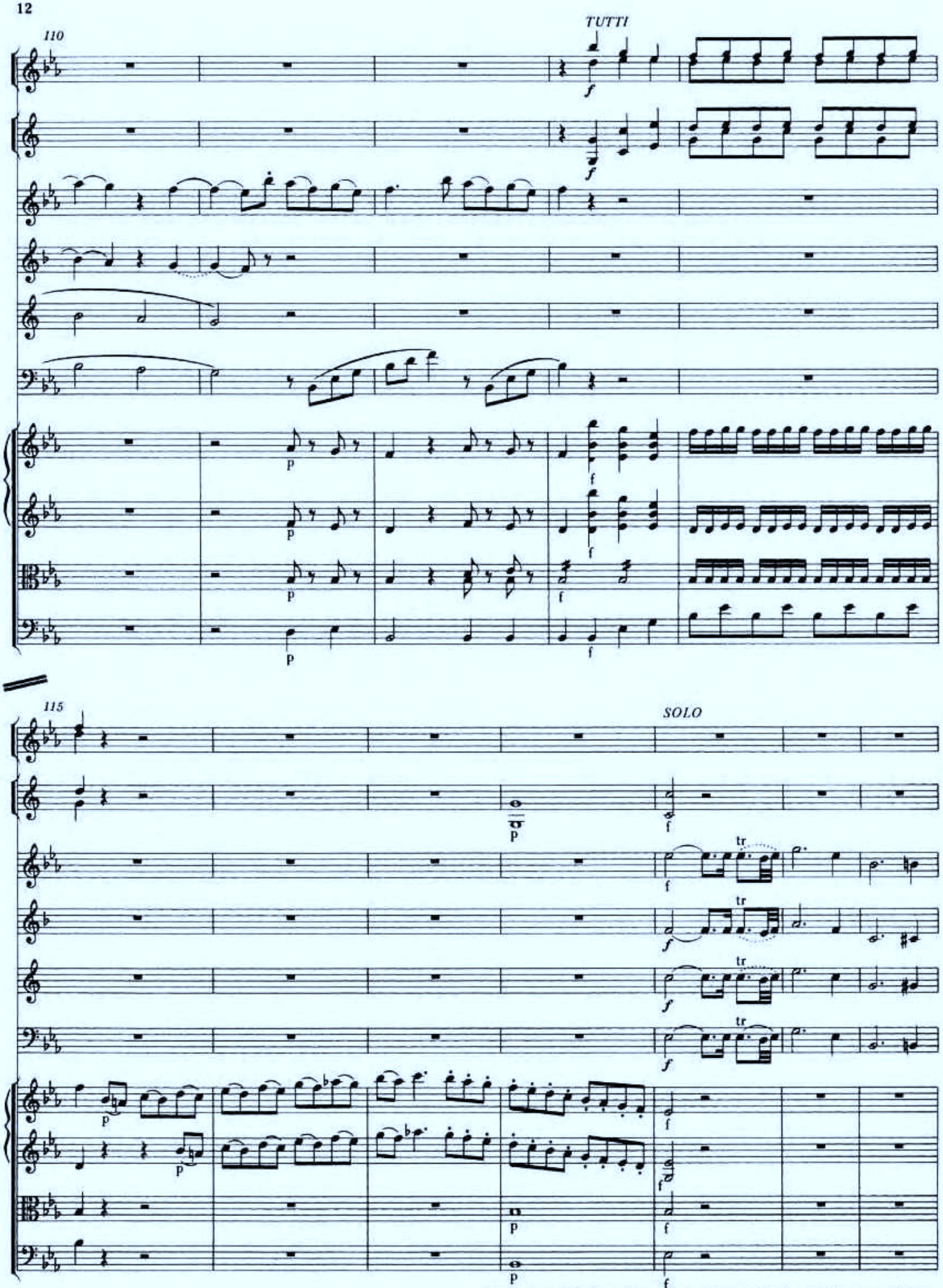
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



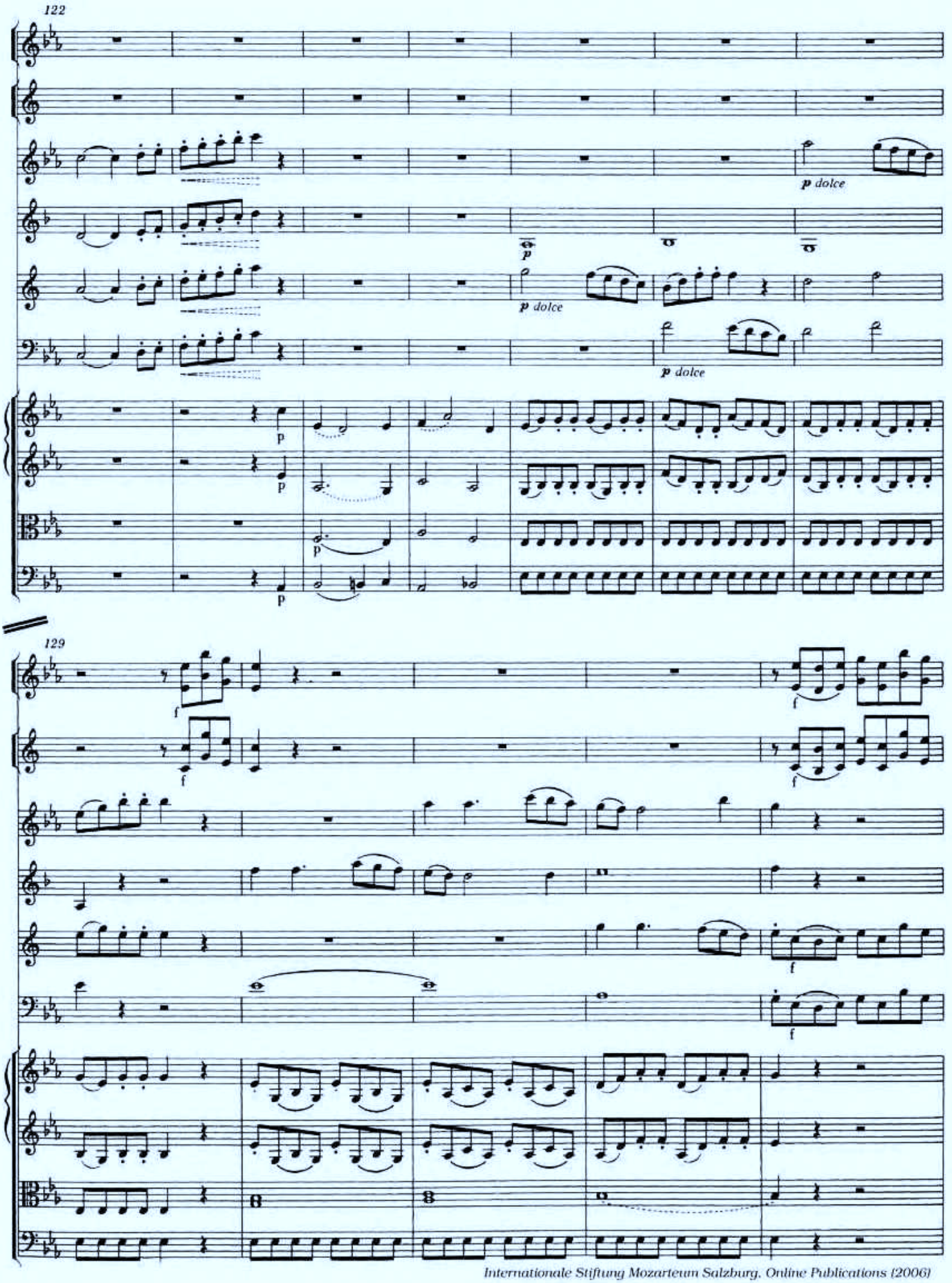
*) Zur Bedeutung von „Solo" und „Tutti" vgl. Vorwort.

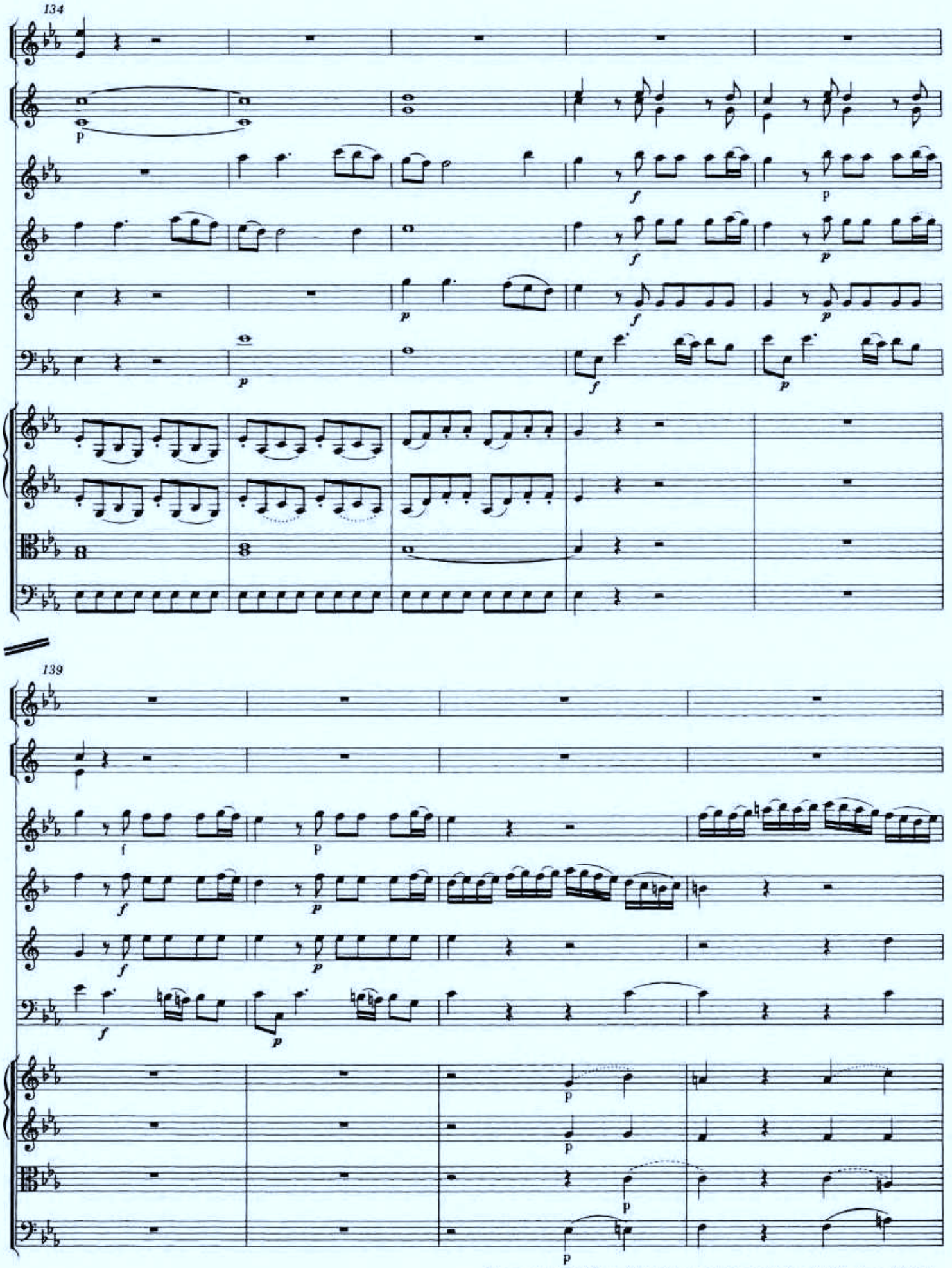
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

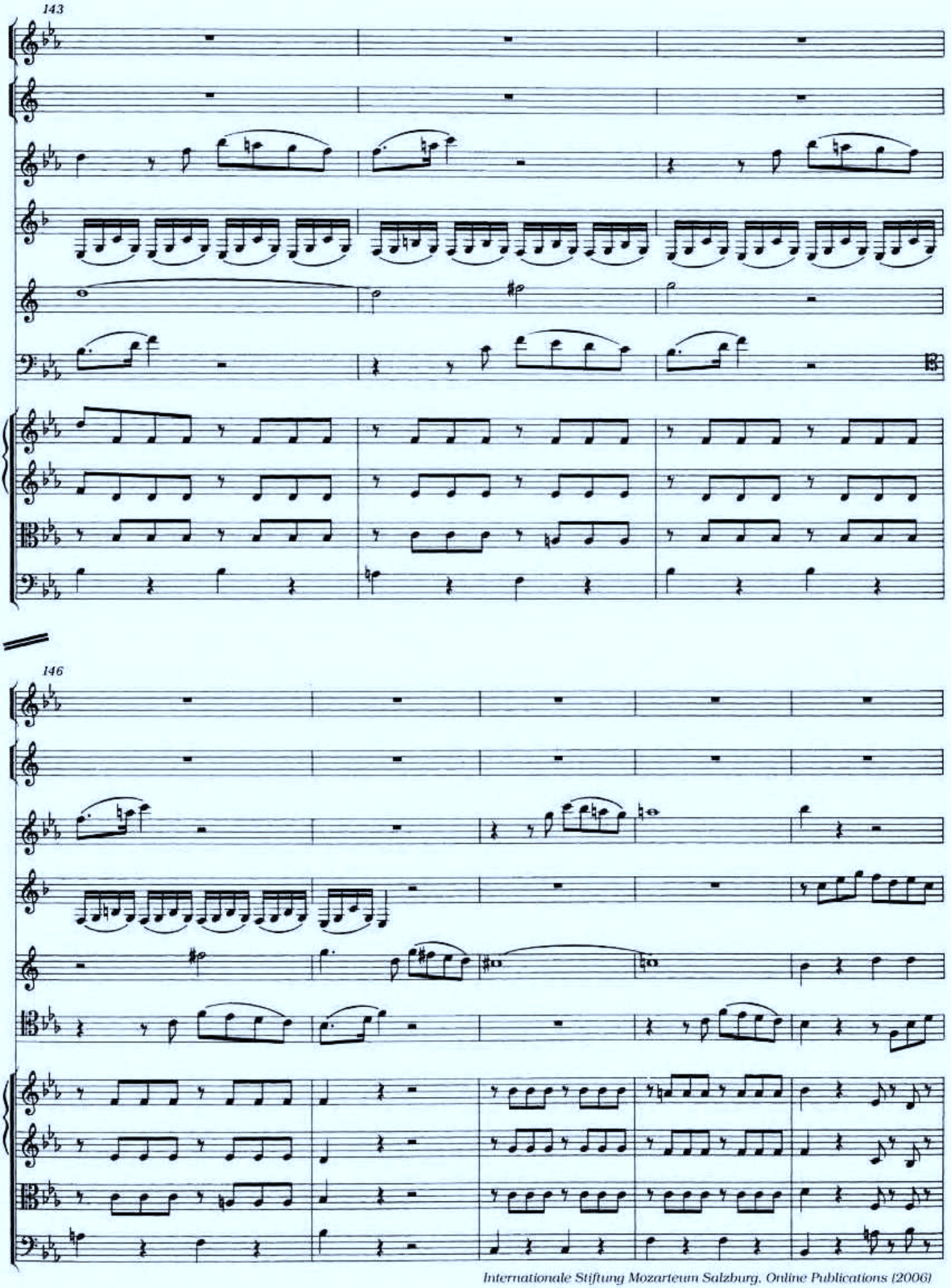

98
104

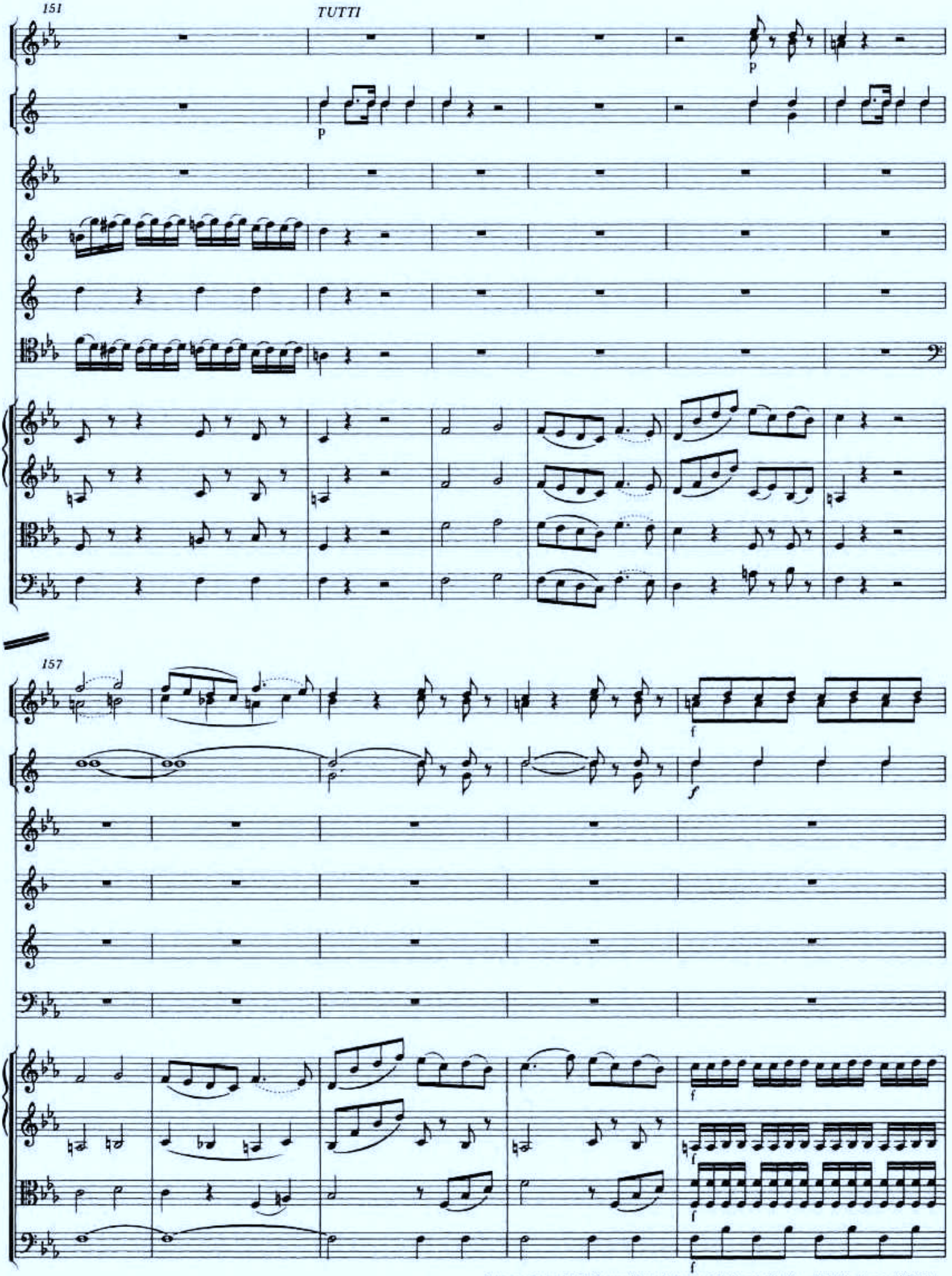


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

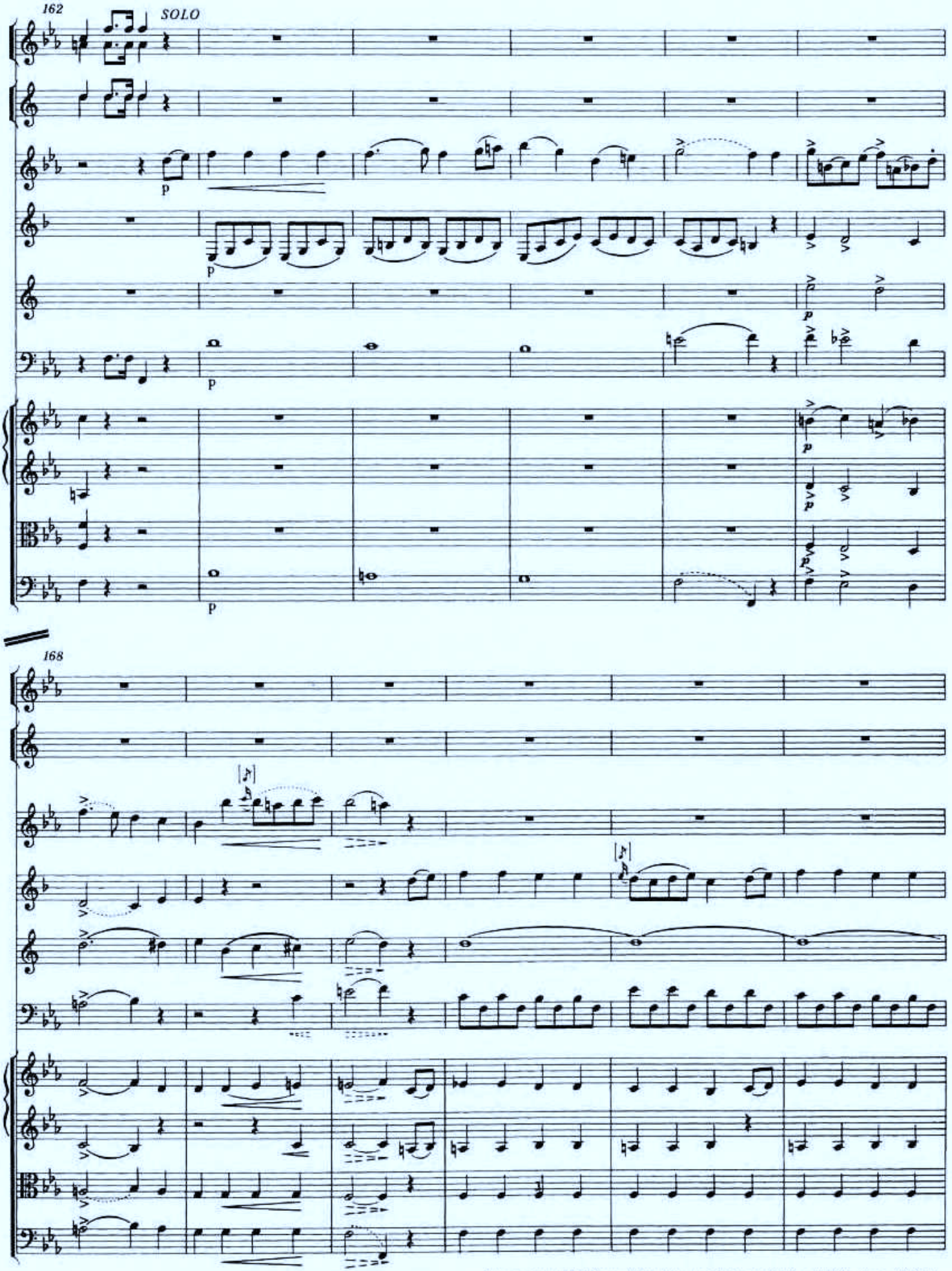

122
p dolce
p dolce
p dolce
p
129
f

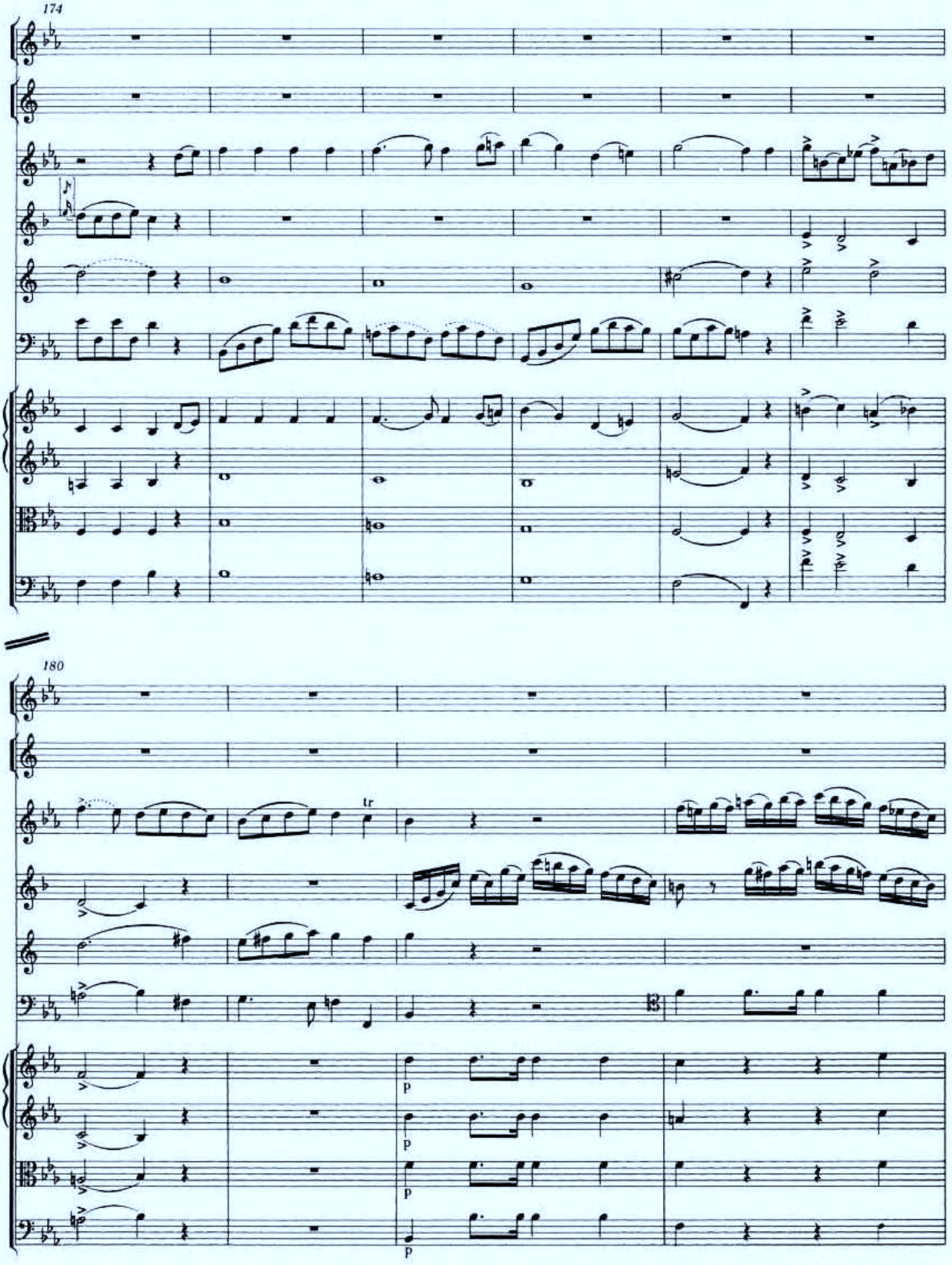

134
139


143
146

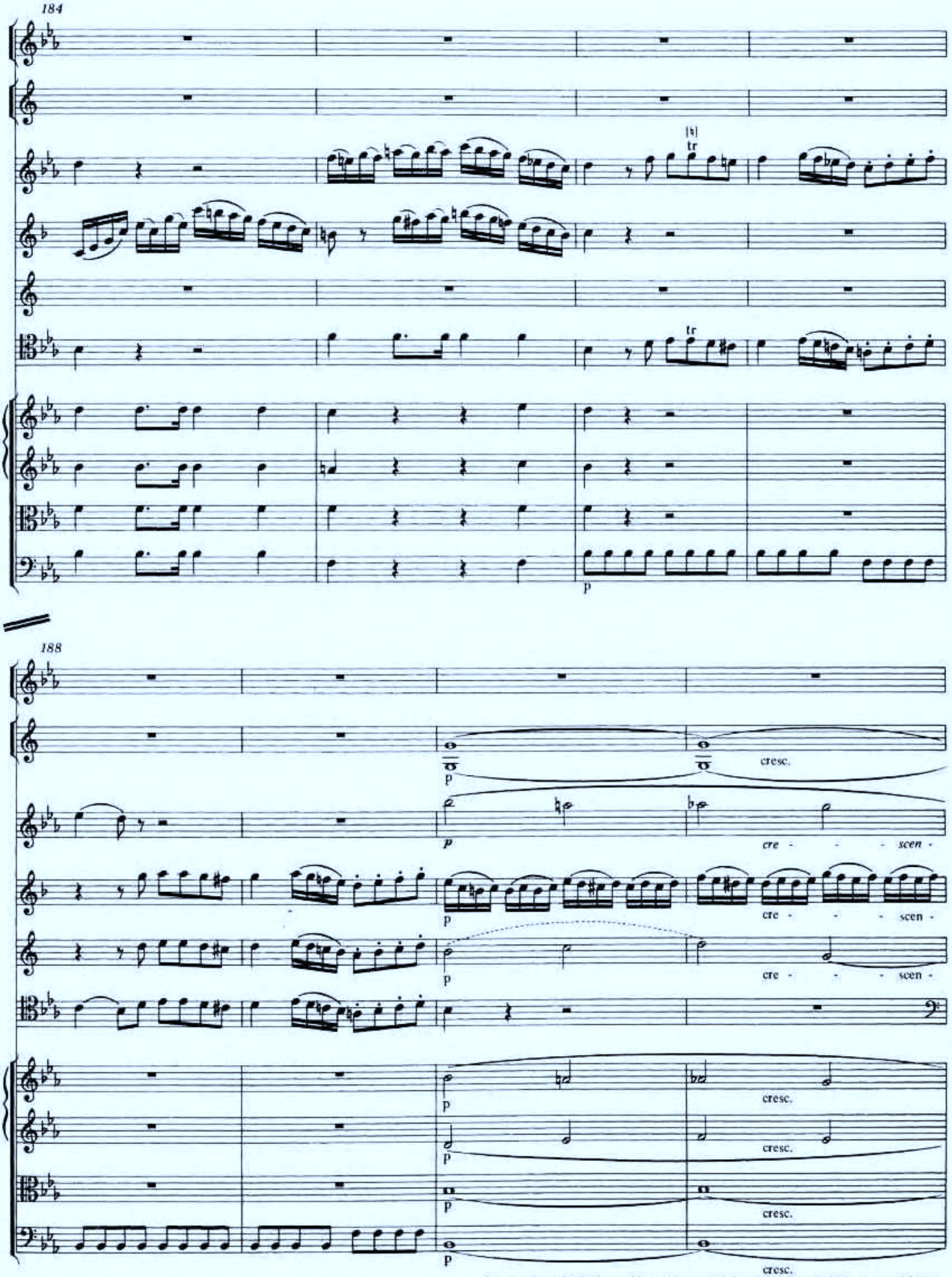


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

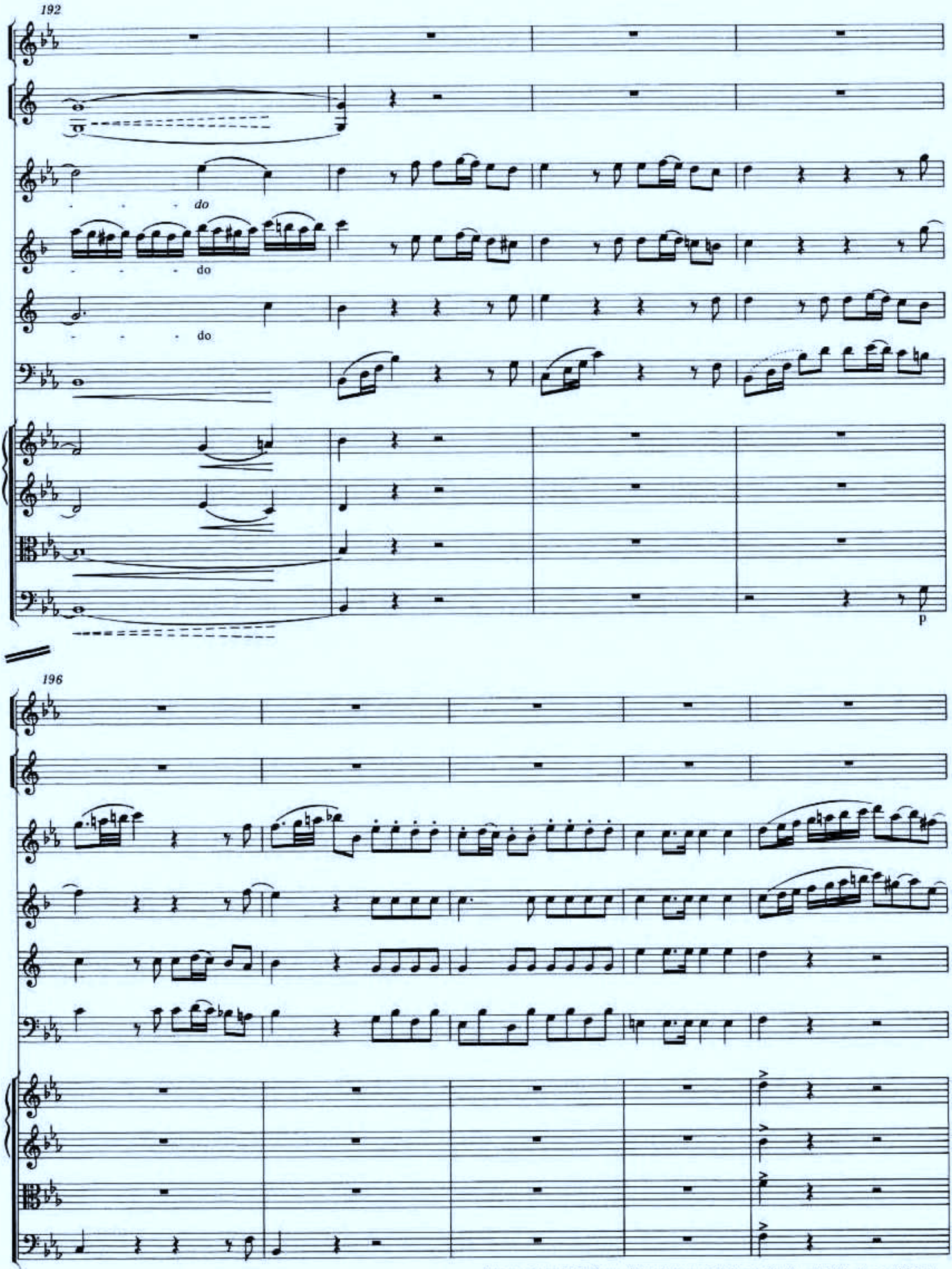

162
SOLO
168



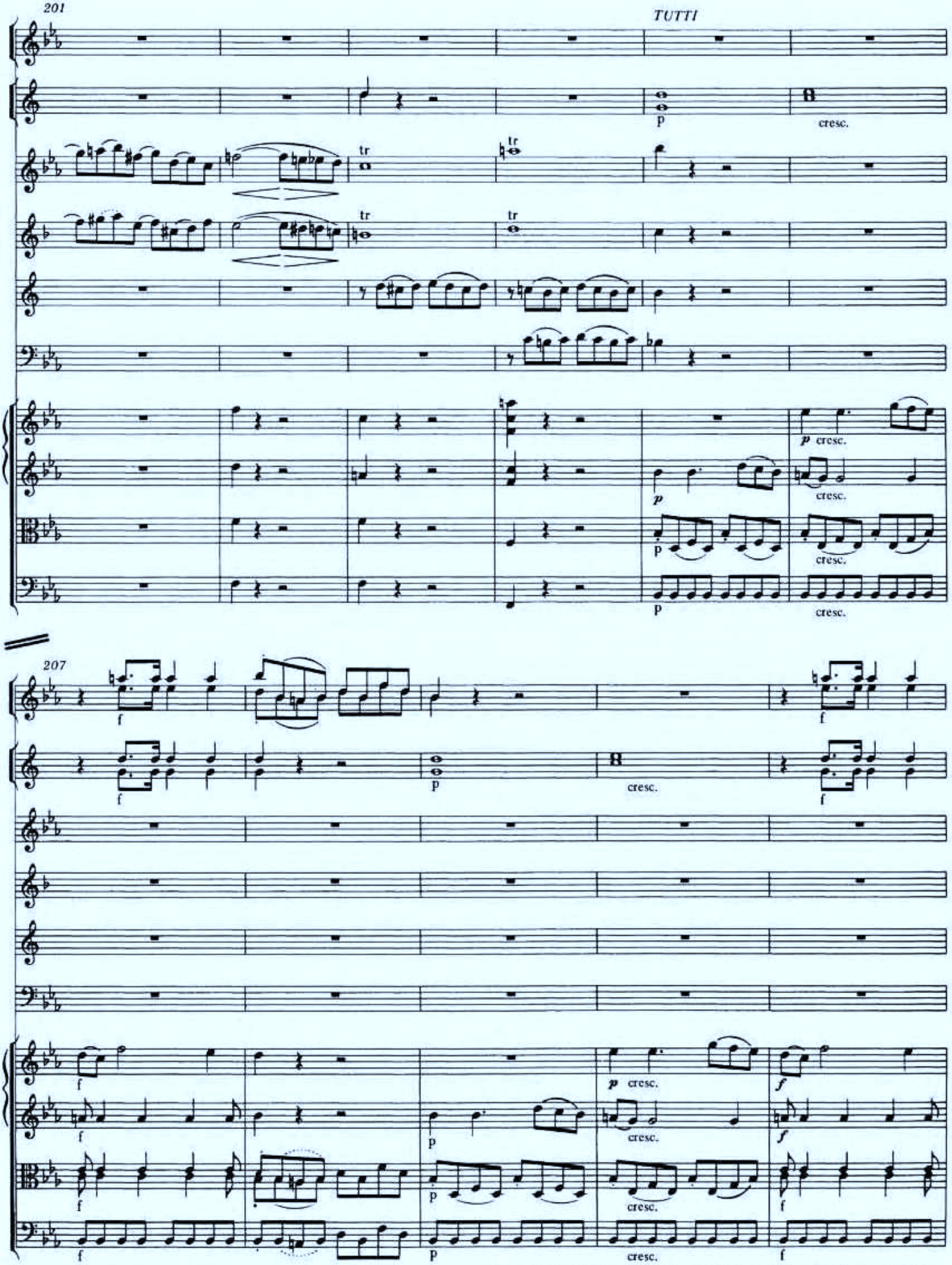
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



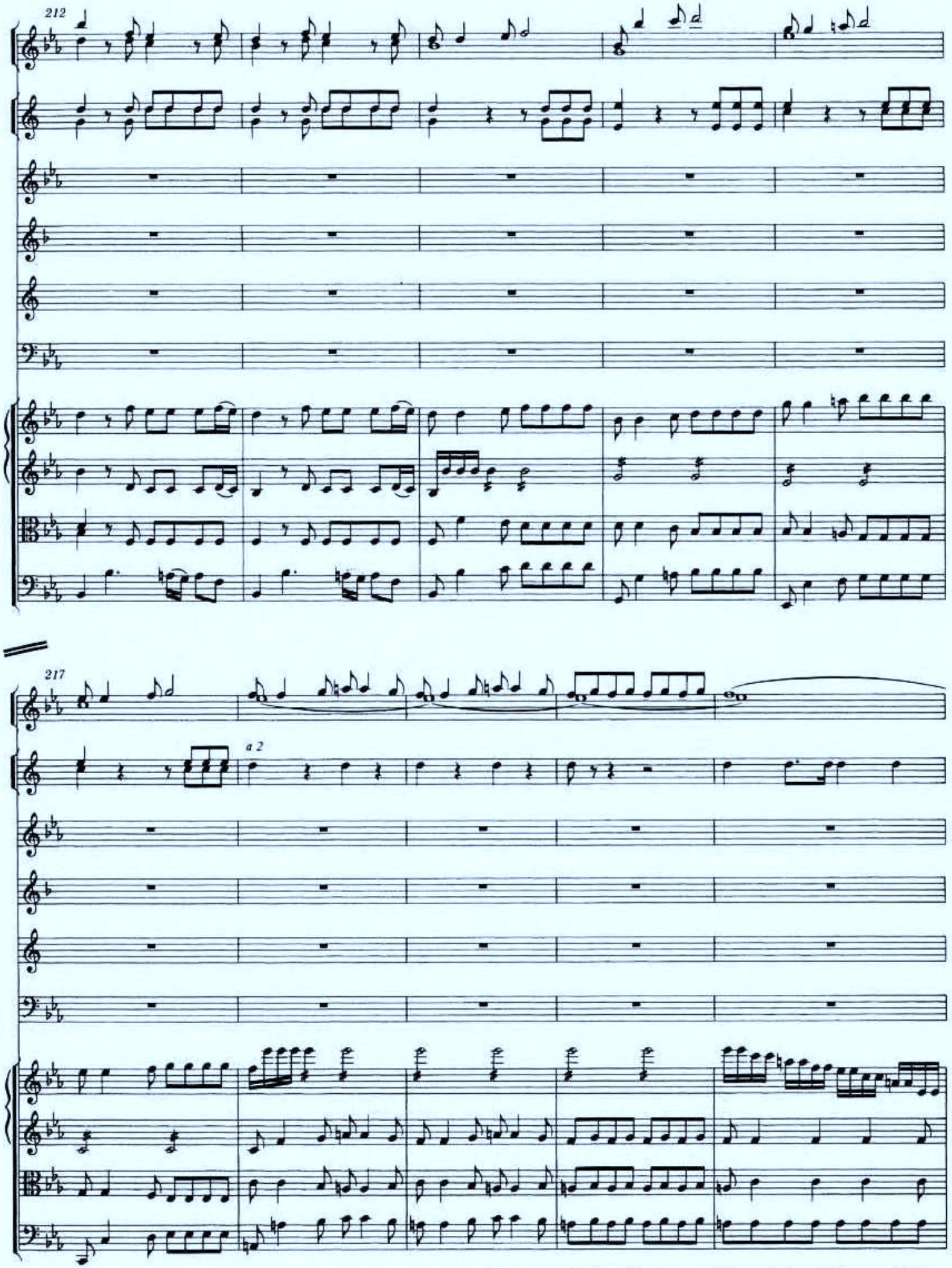
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



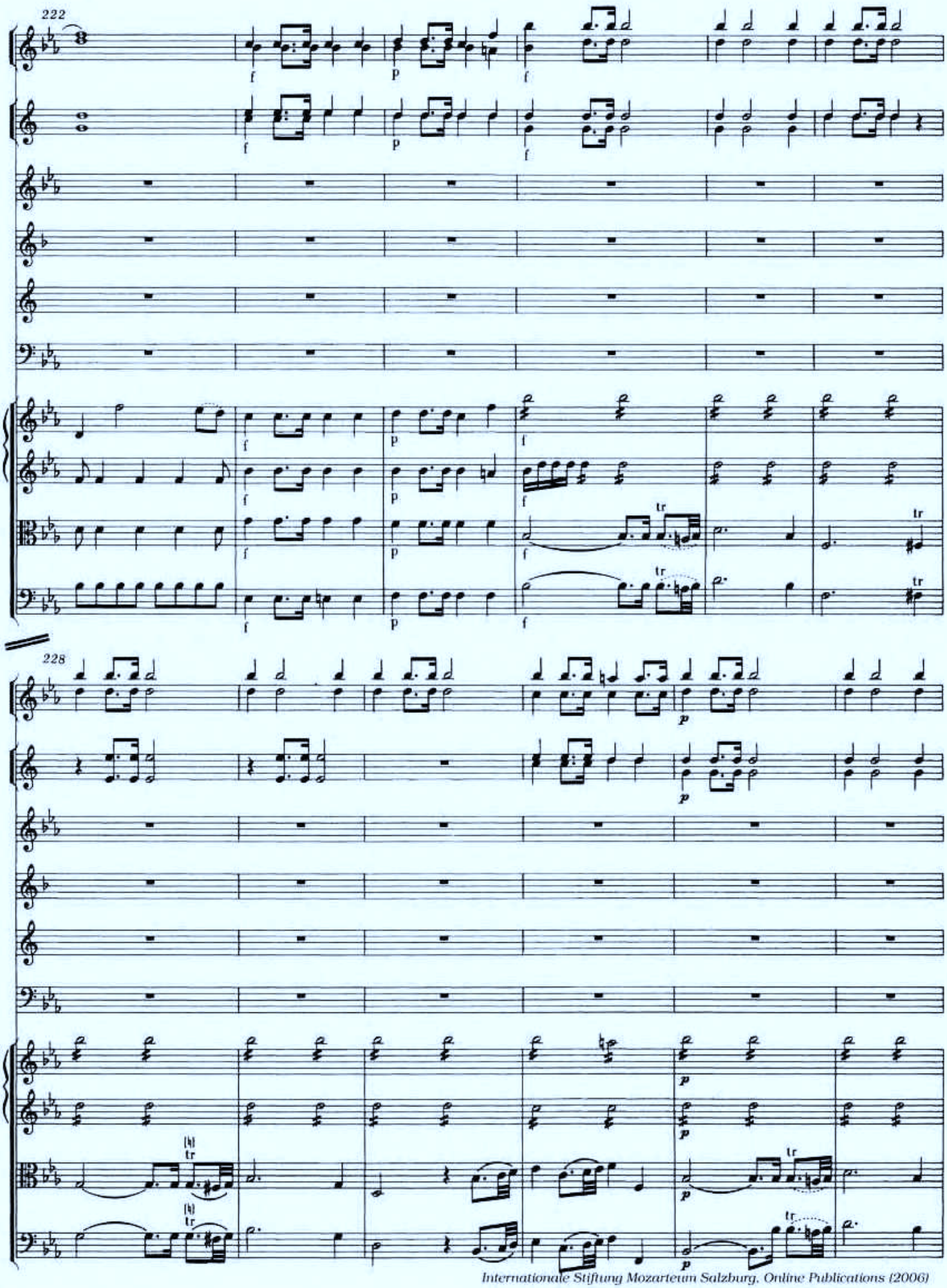
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



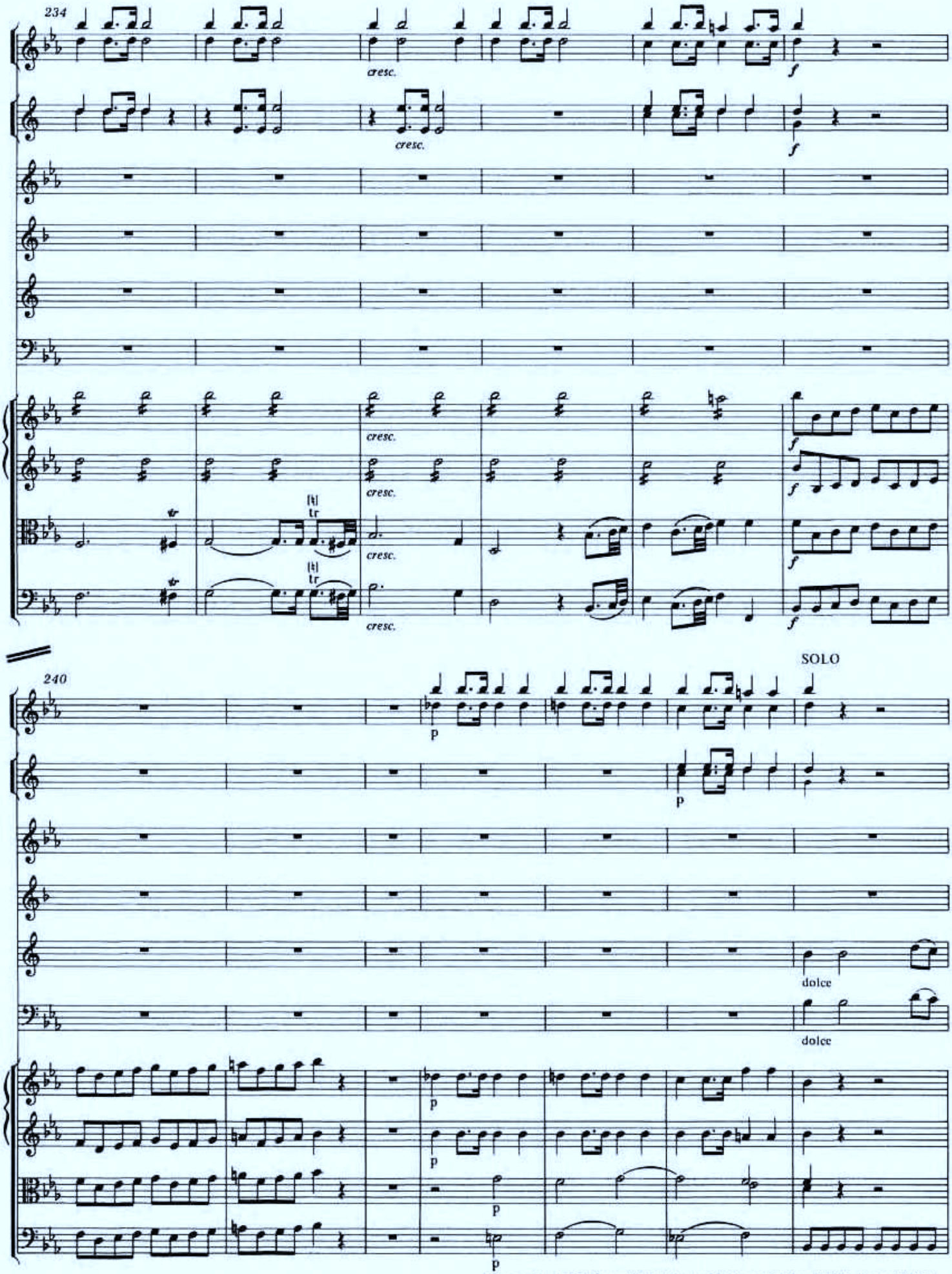
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



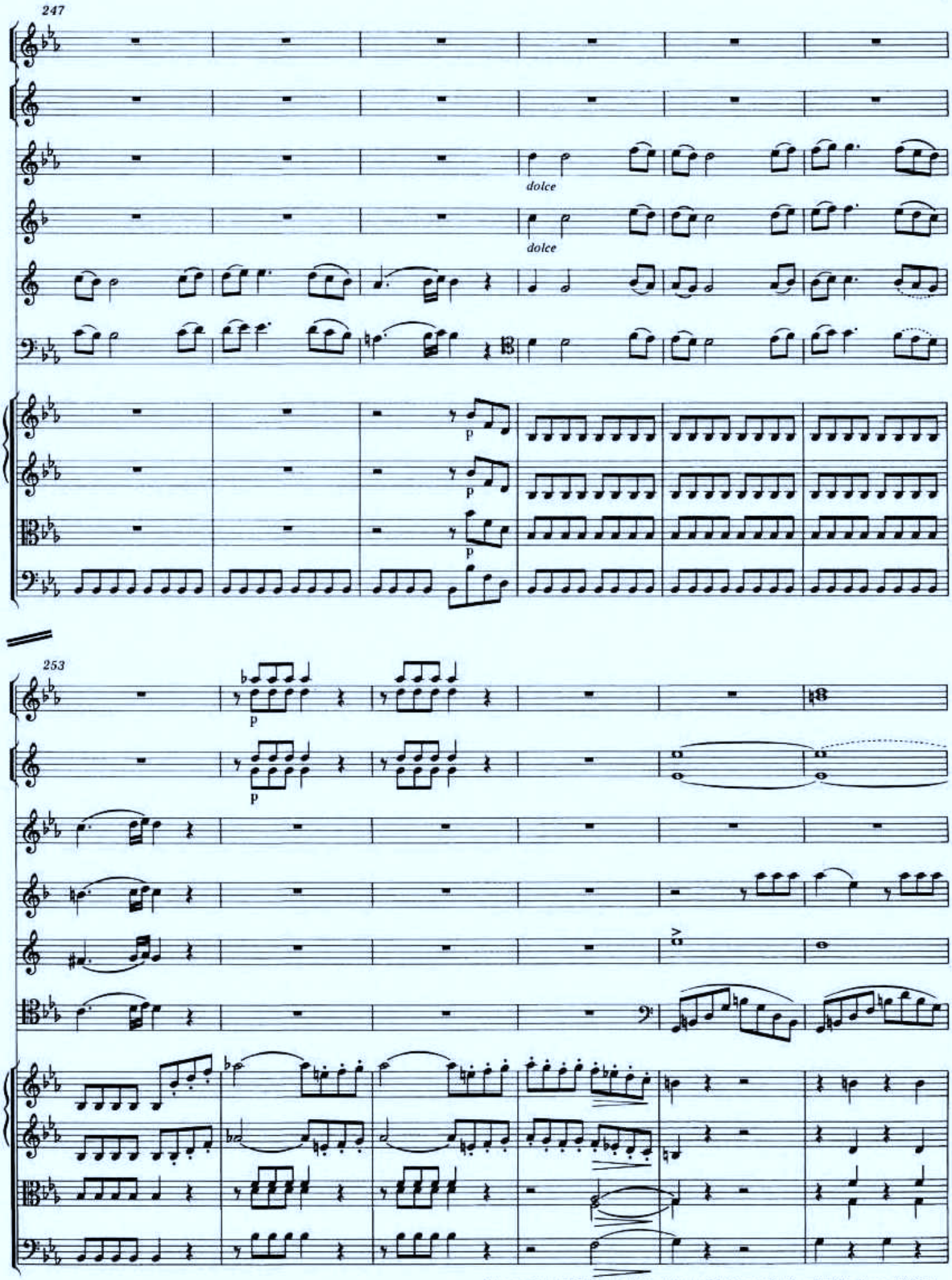
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



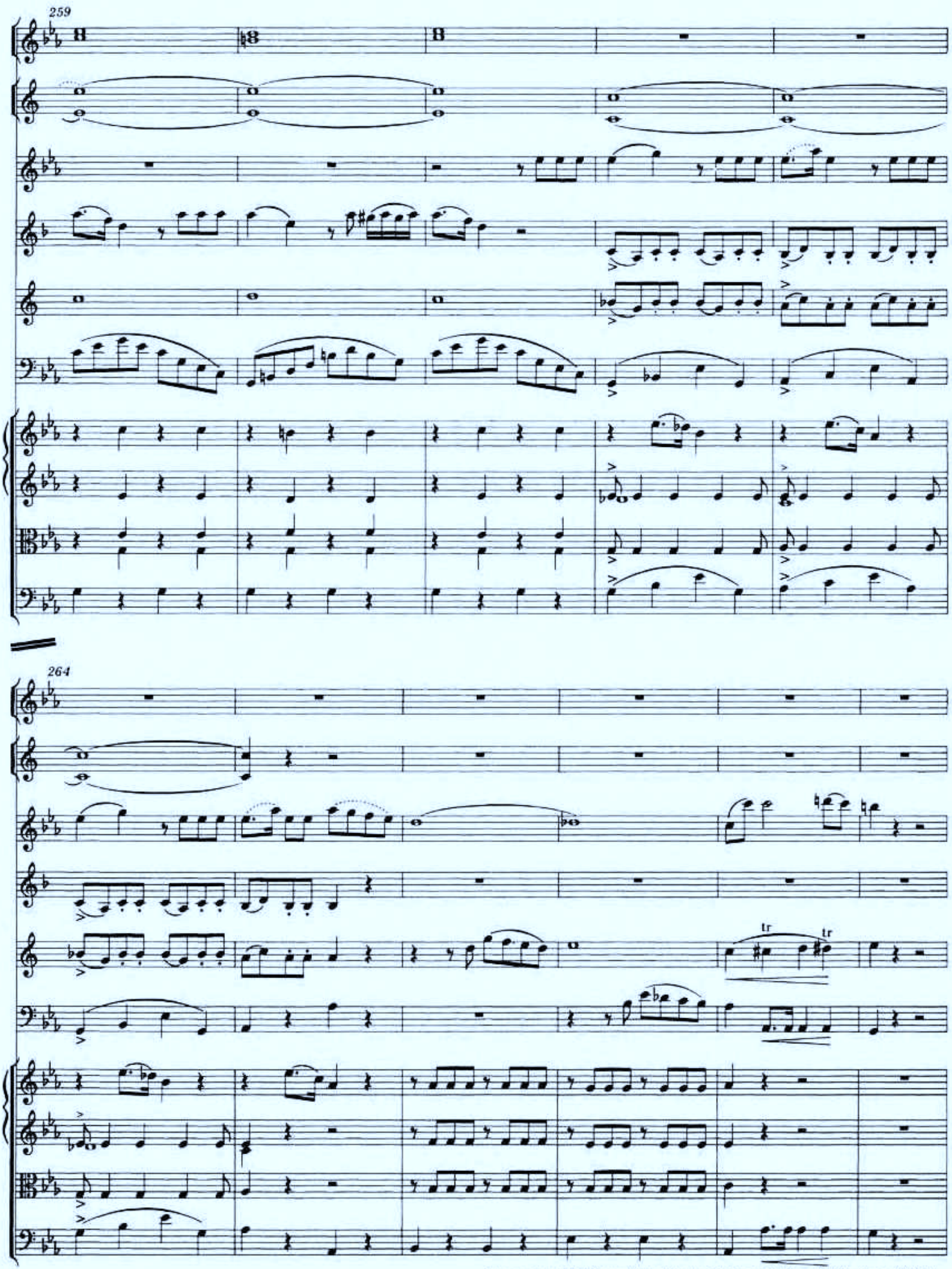
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



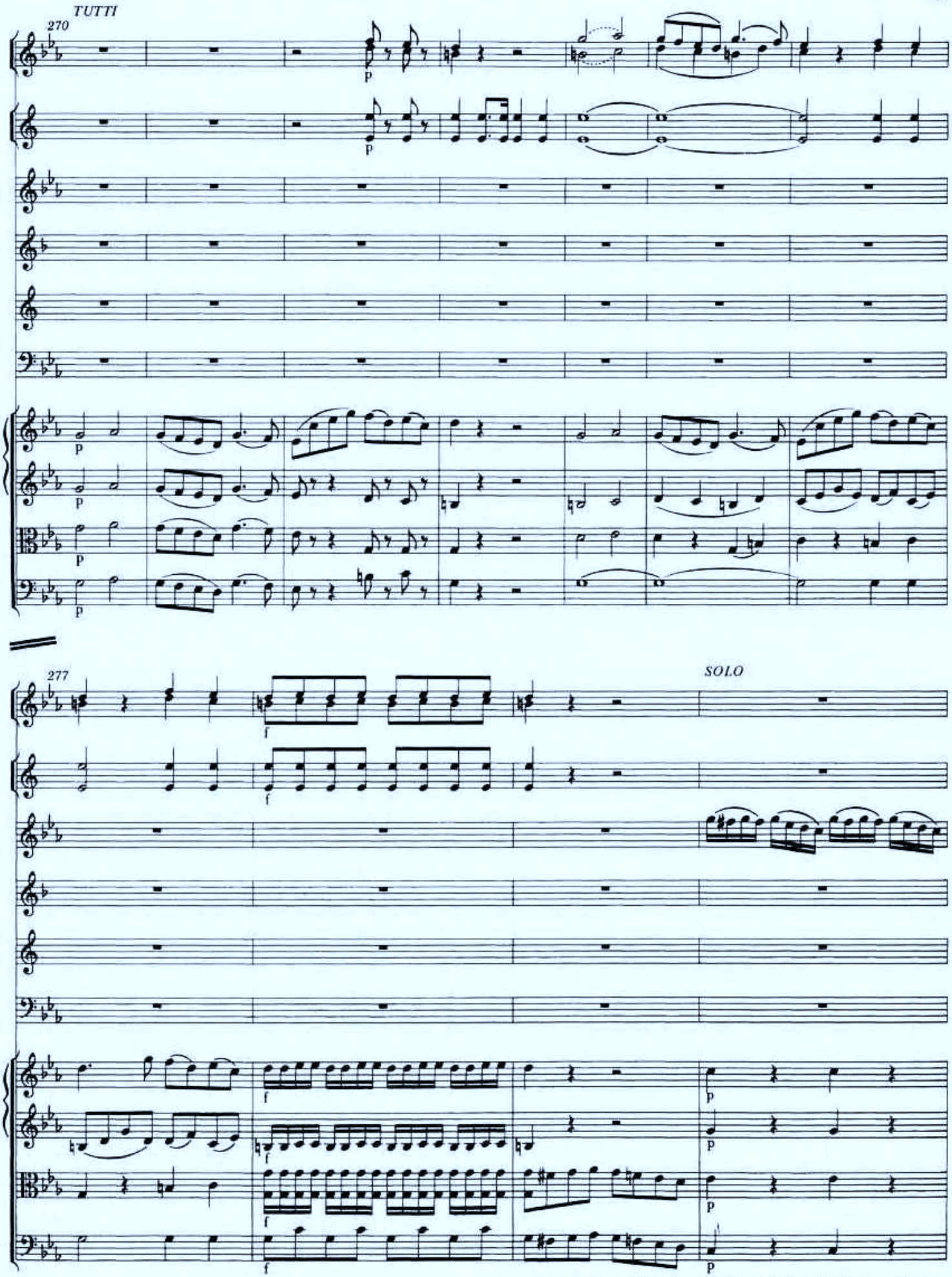
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



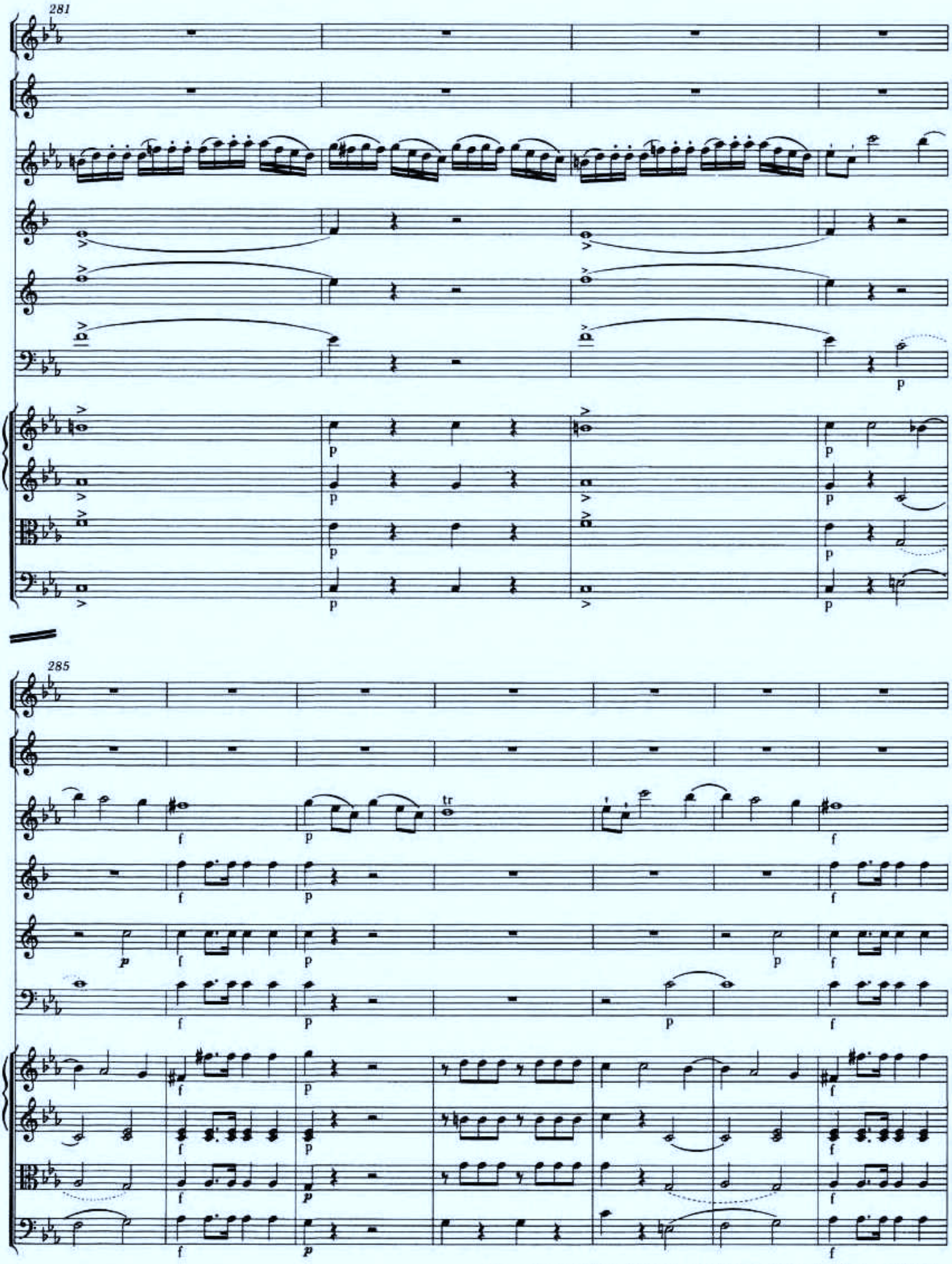
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



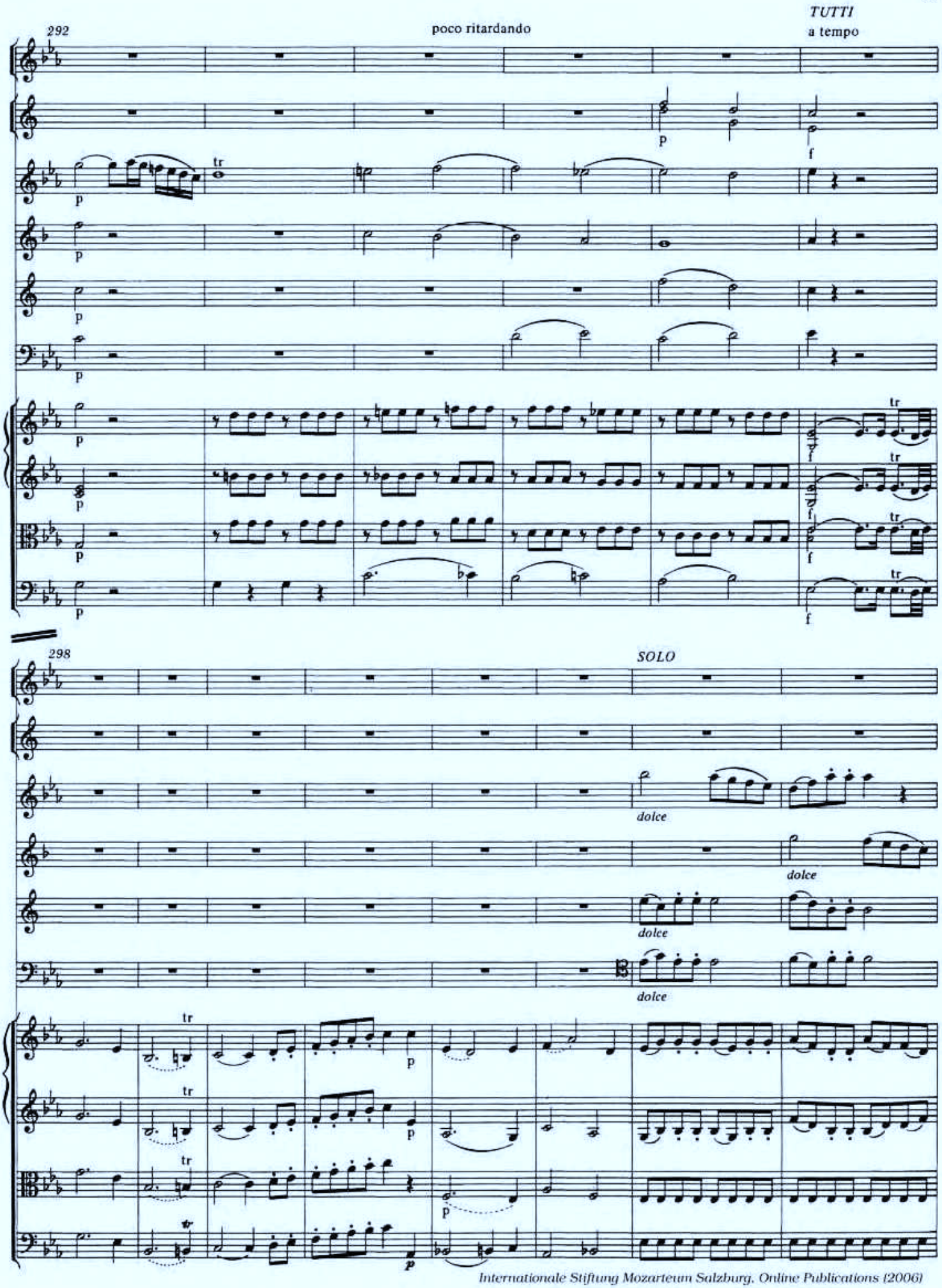
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



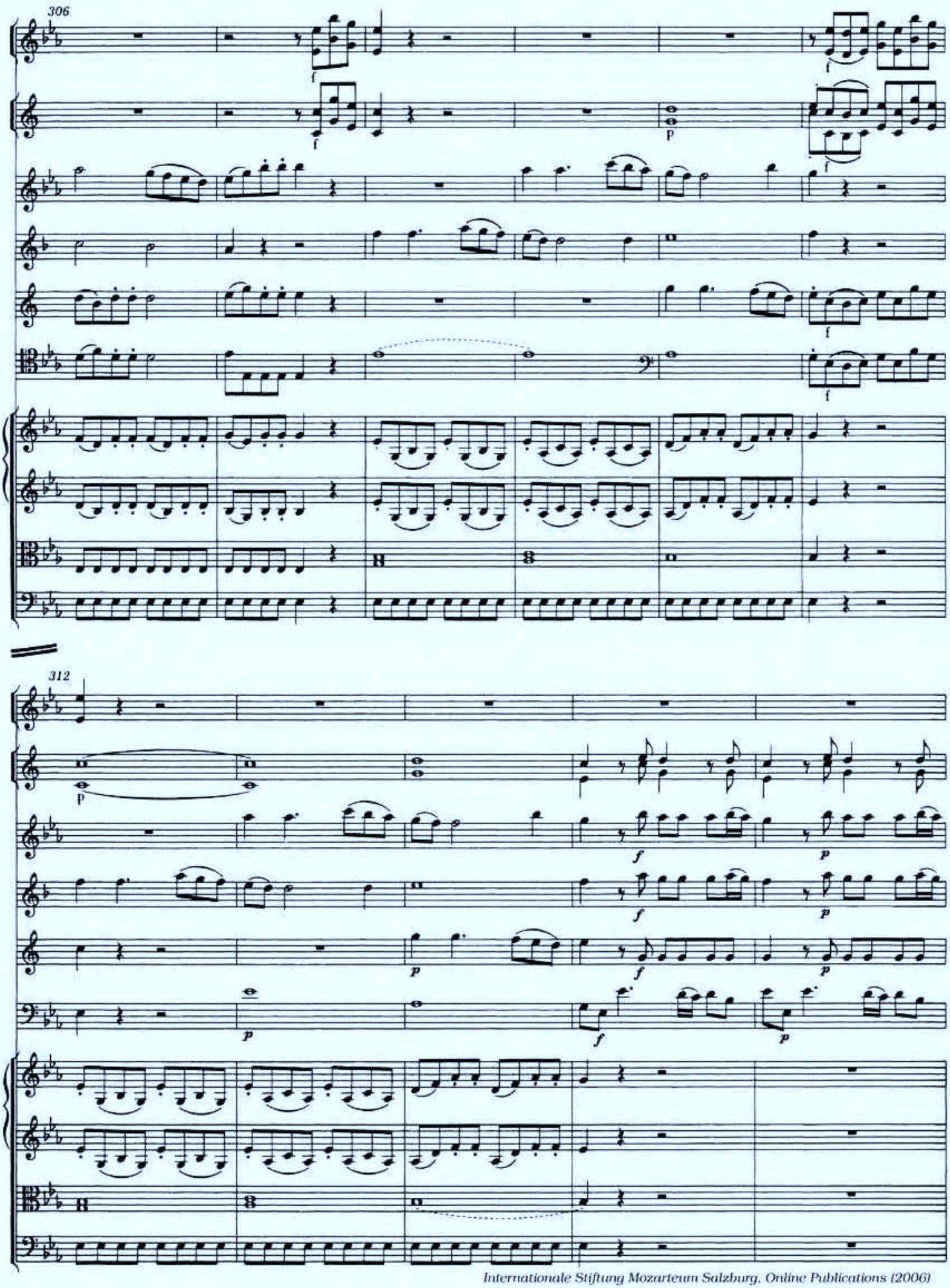
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



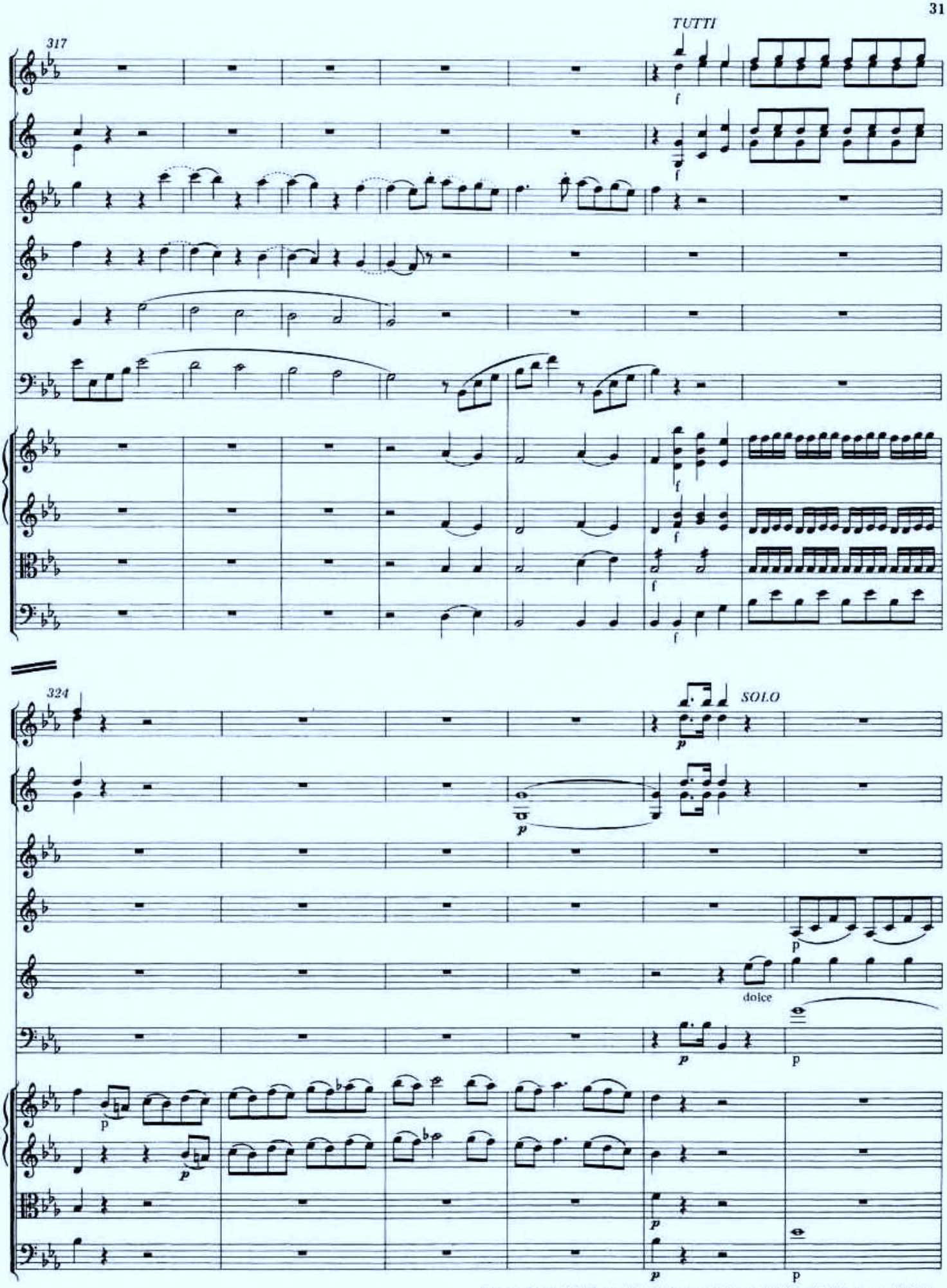
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



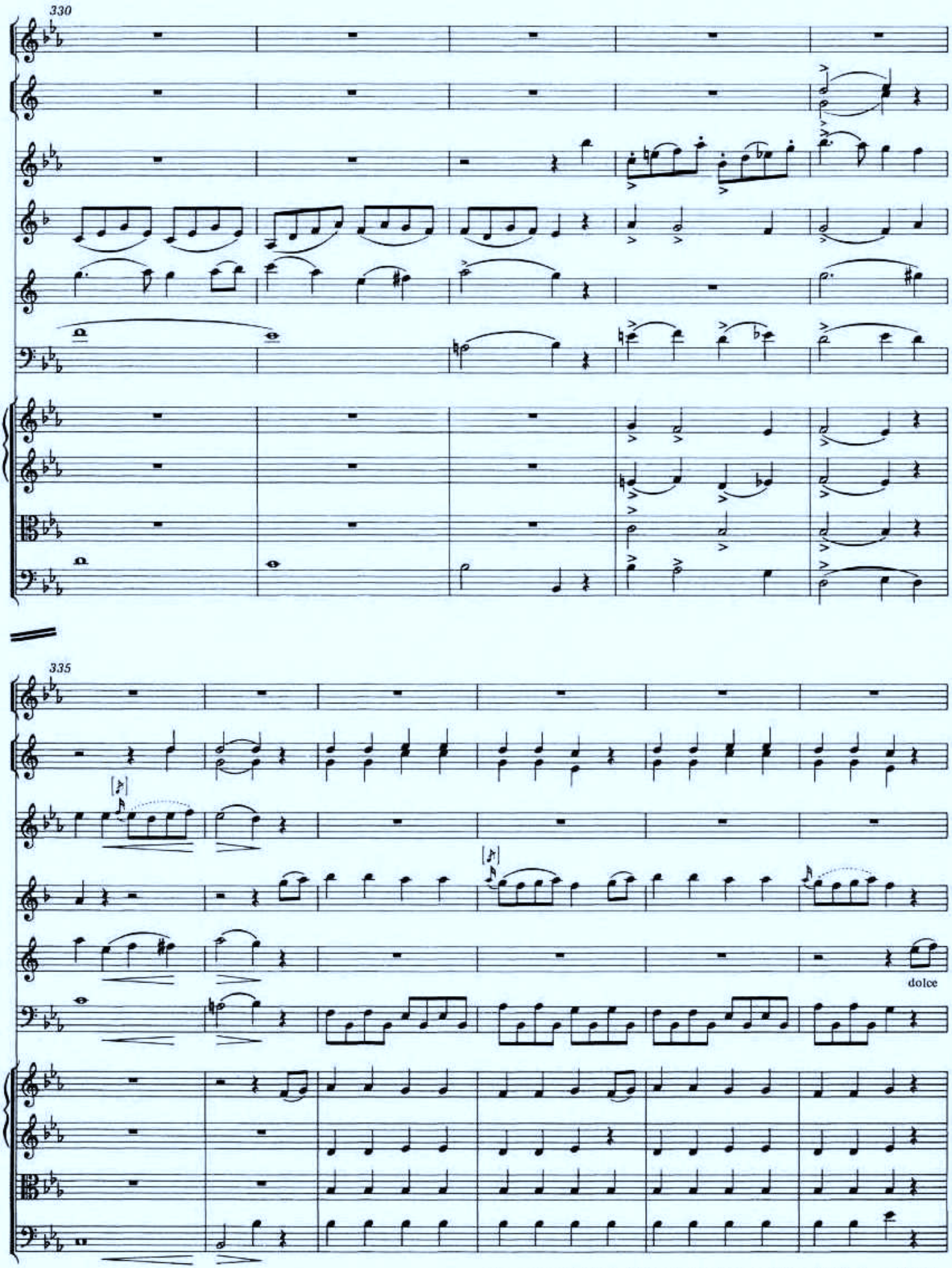
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



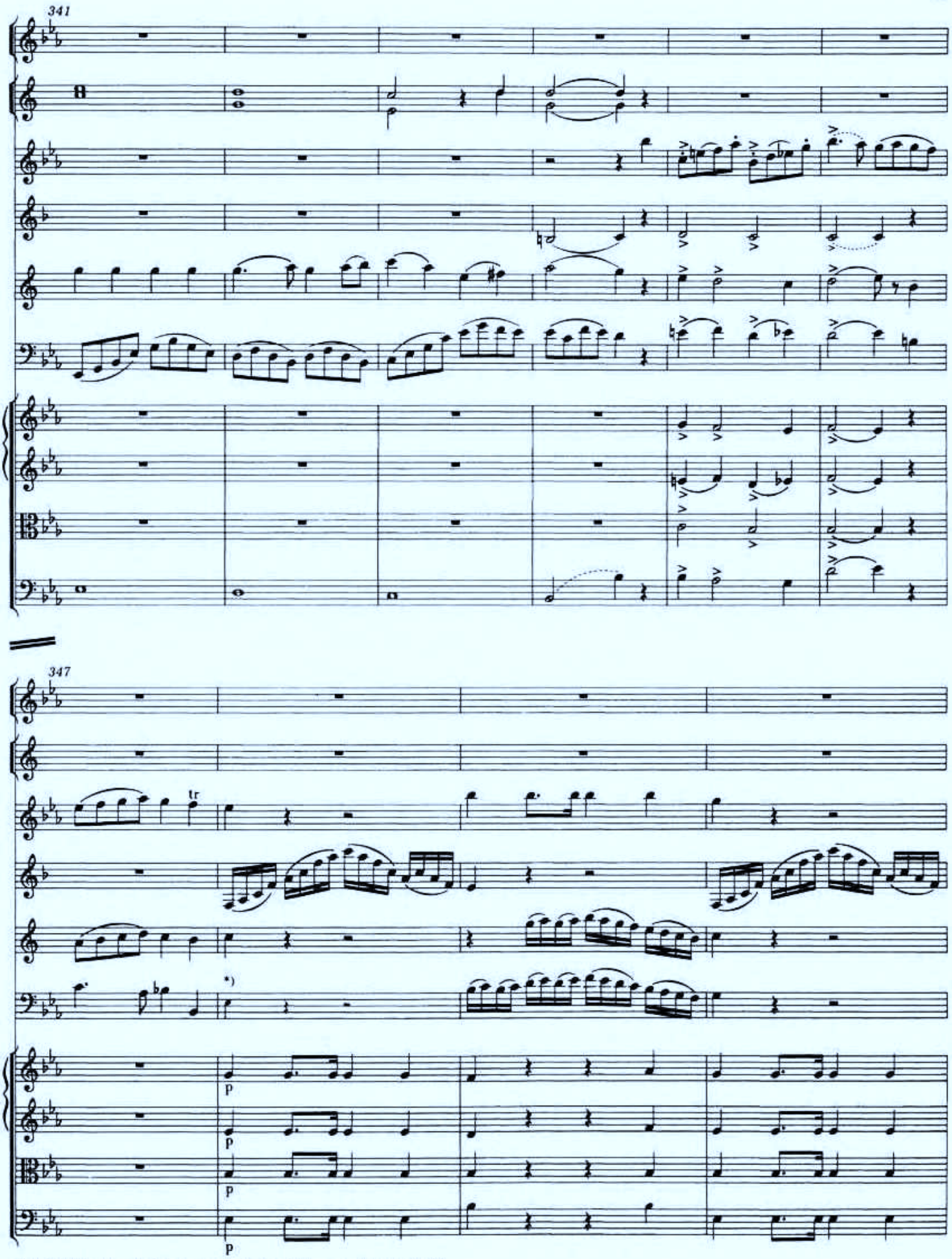
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



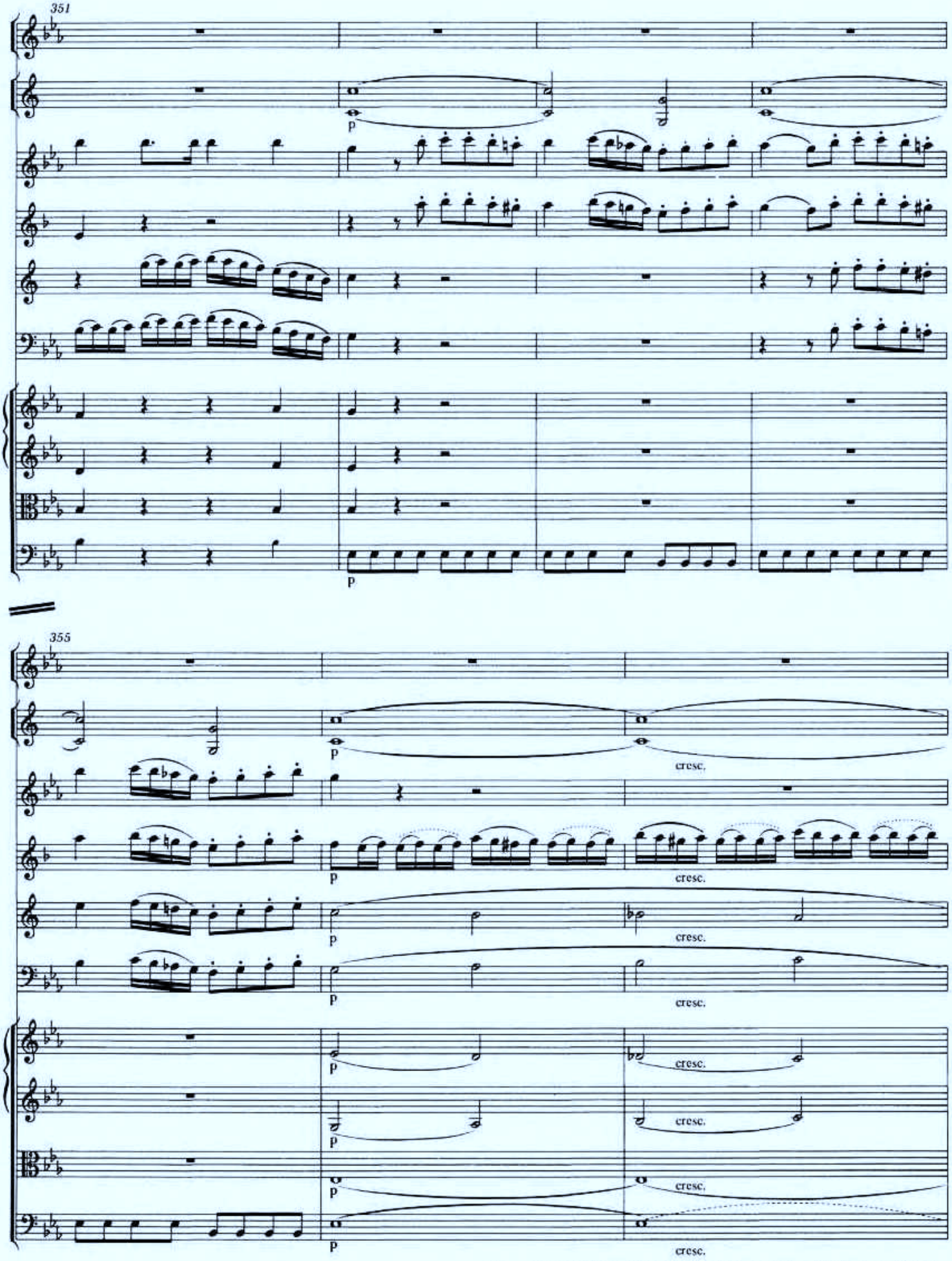
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



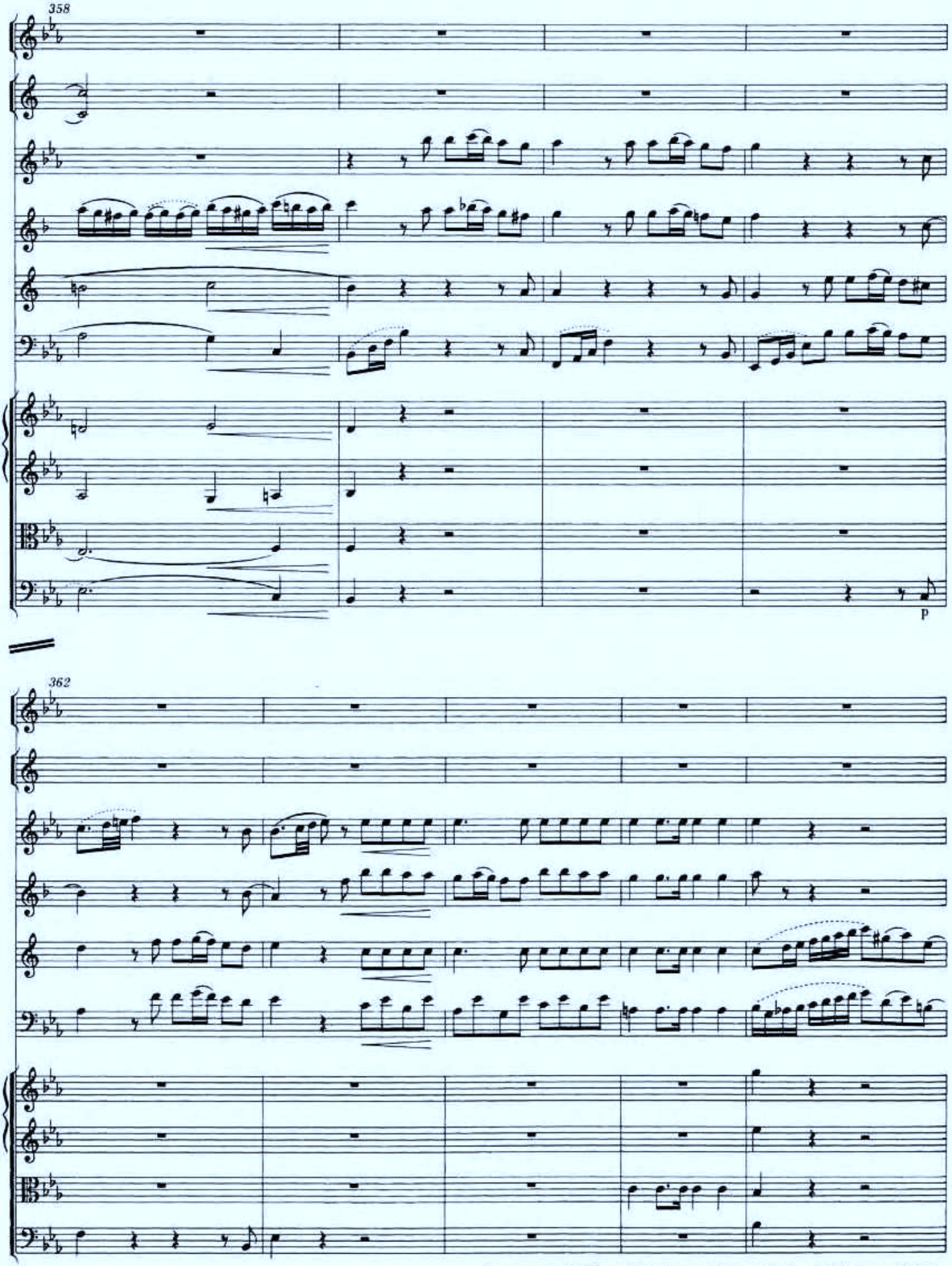
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



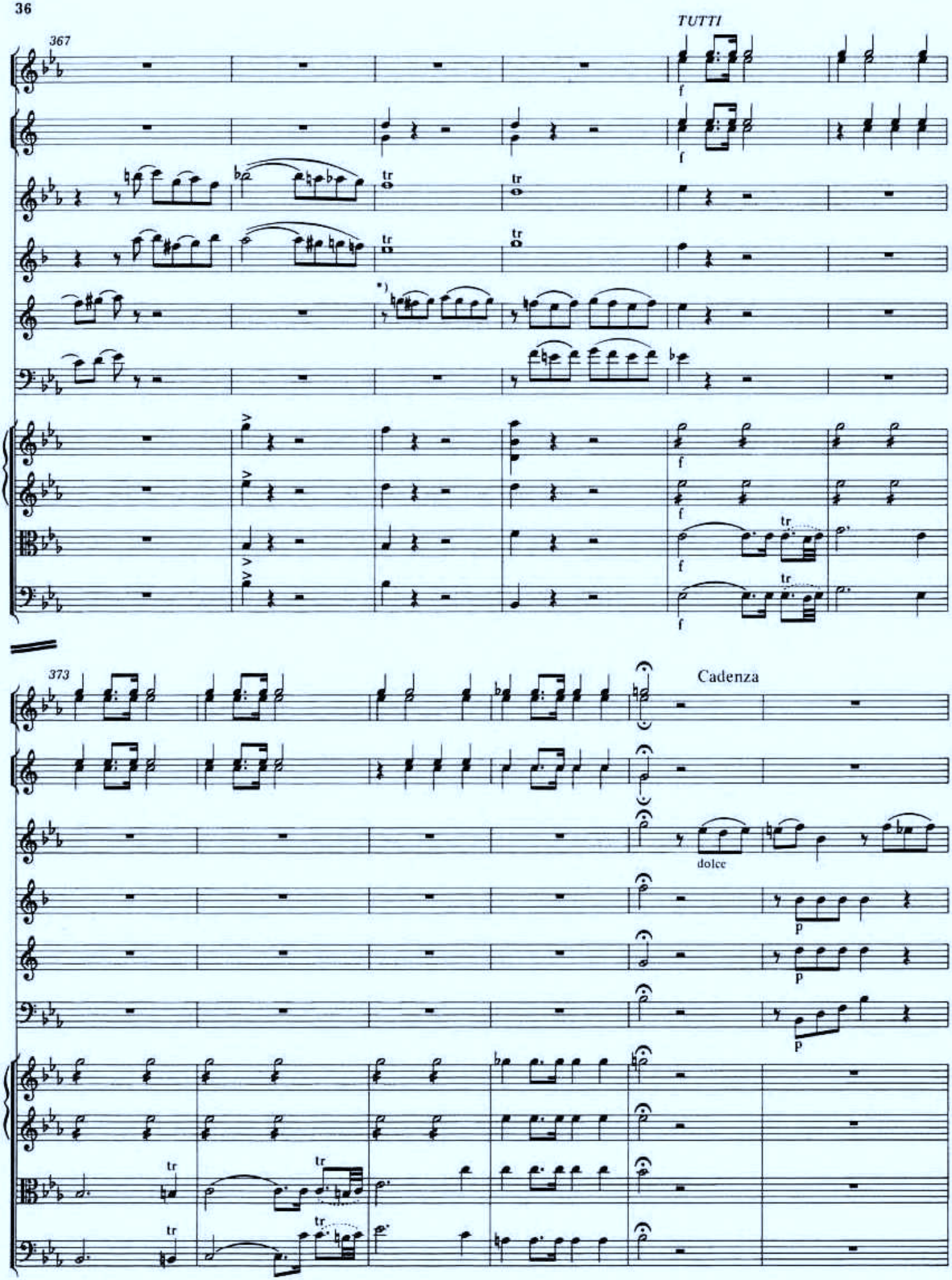
*) T. 348, Fagotto principale: In der Quelle Ganztaktpause; vgl. jedoch T. 182.



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

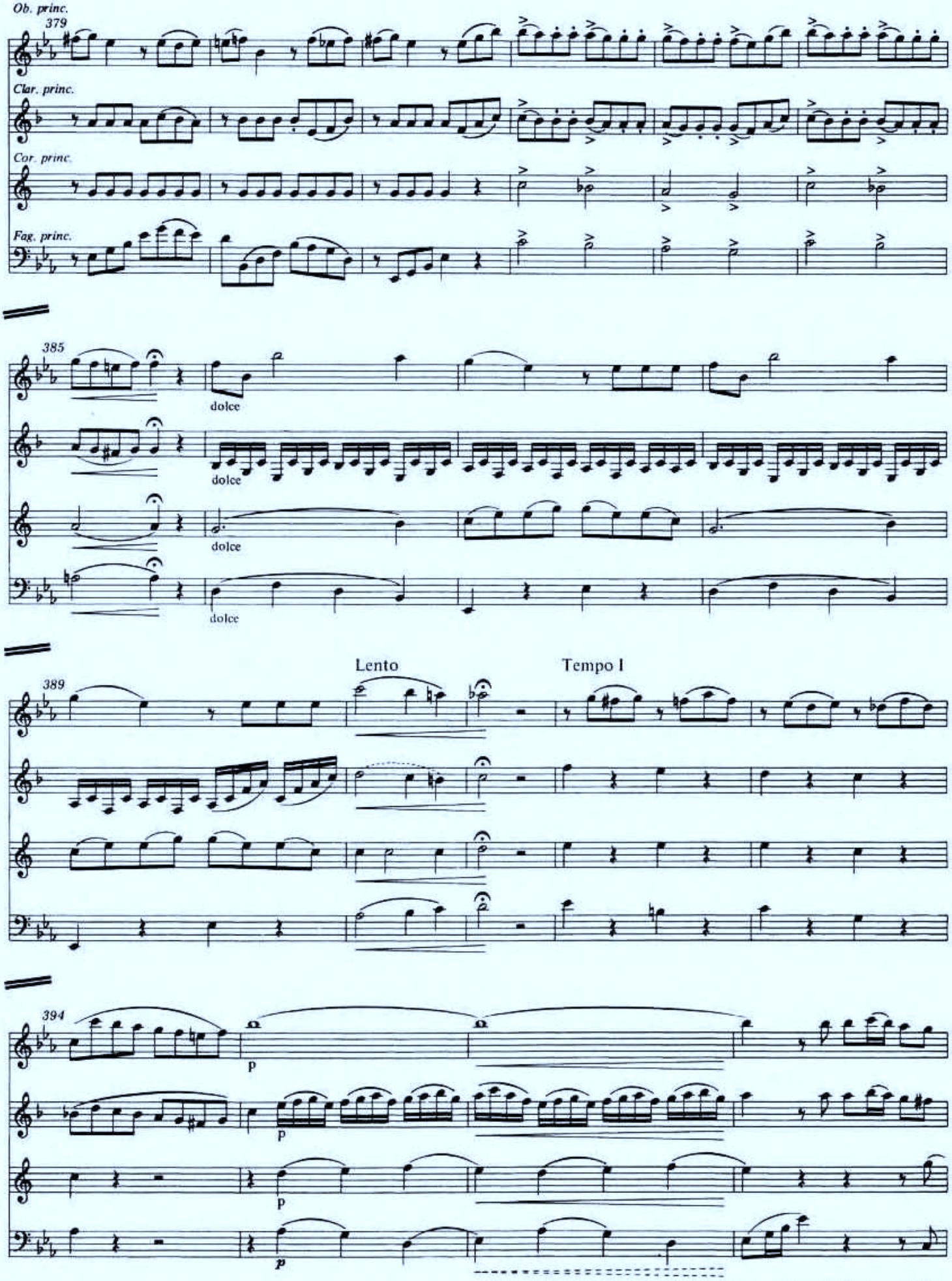


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

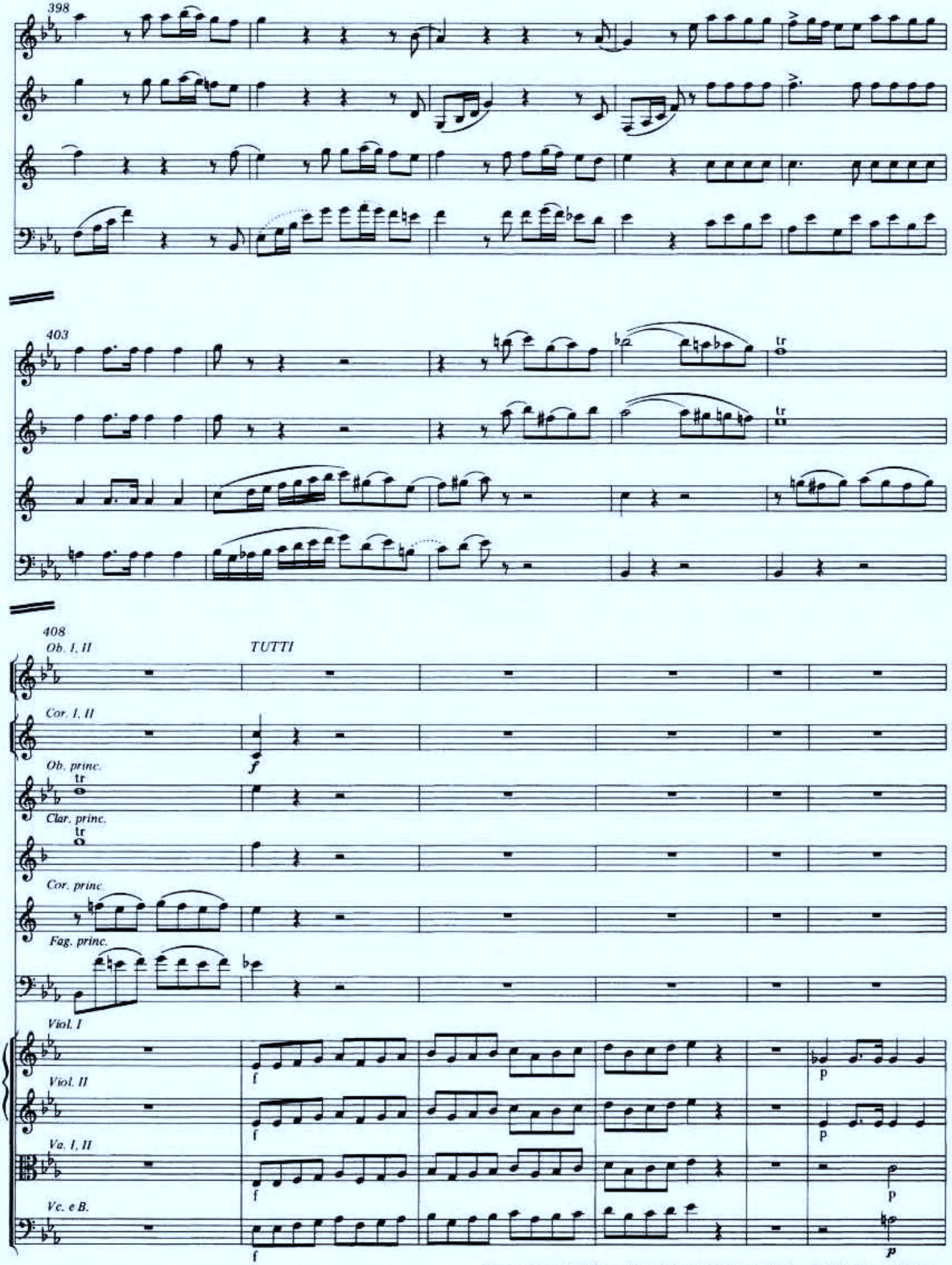


*) T. 369, Corno principale: In der Quelle Ganztaktpause; vgl. jedoch T. 203 und 407.

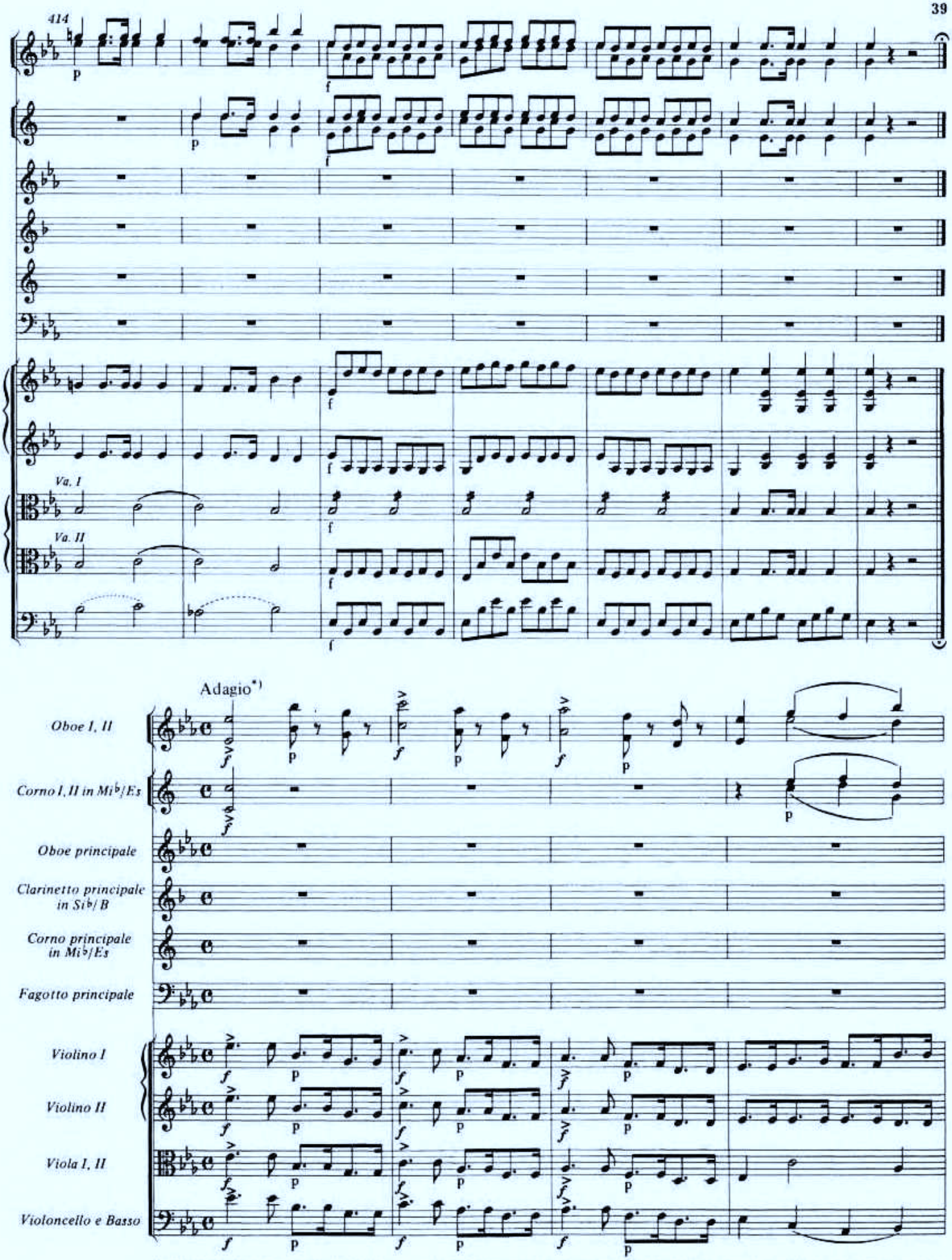
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

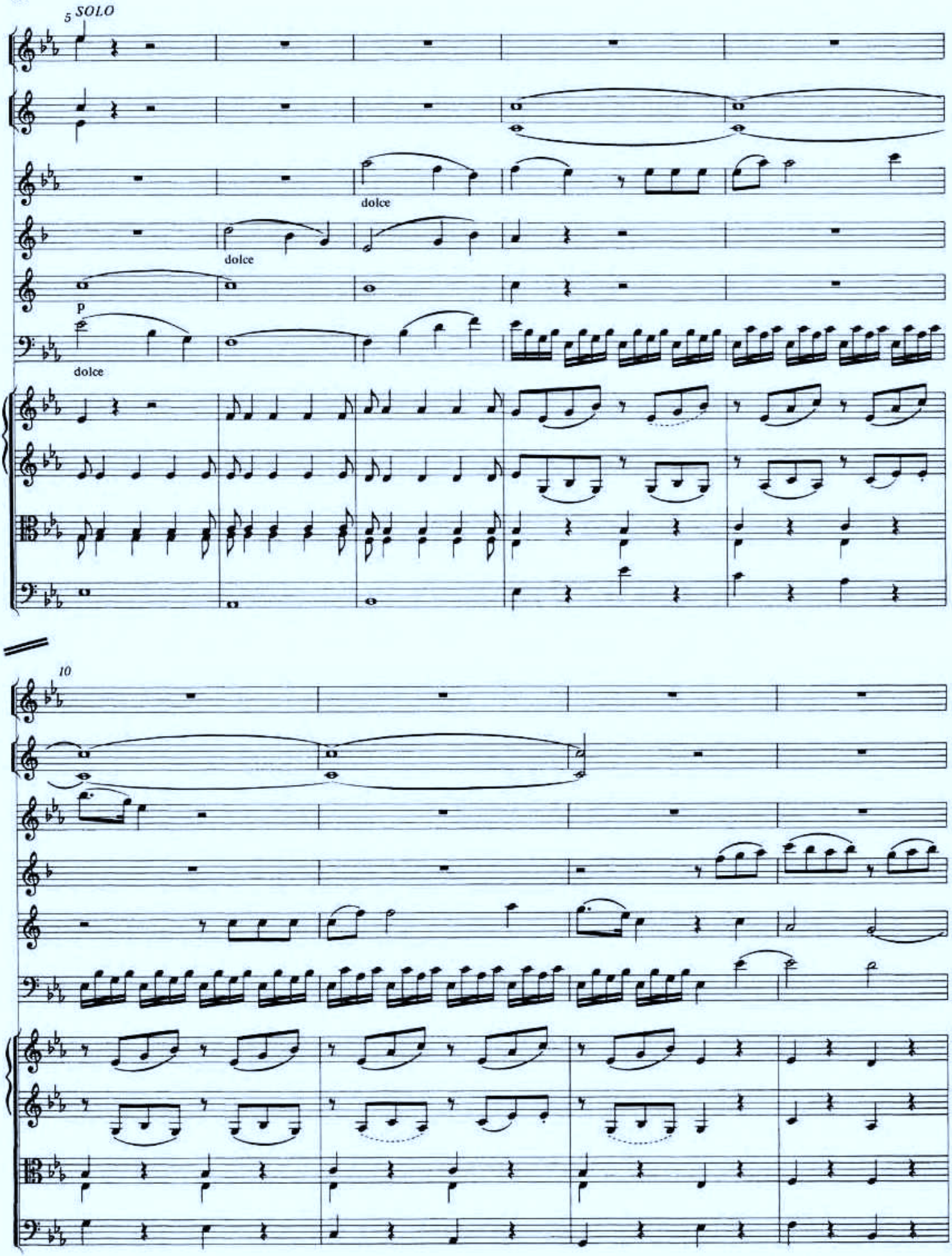


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

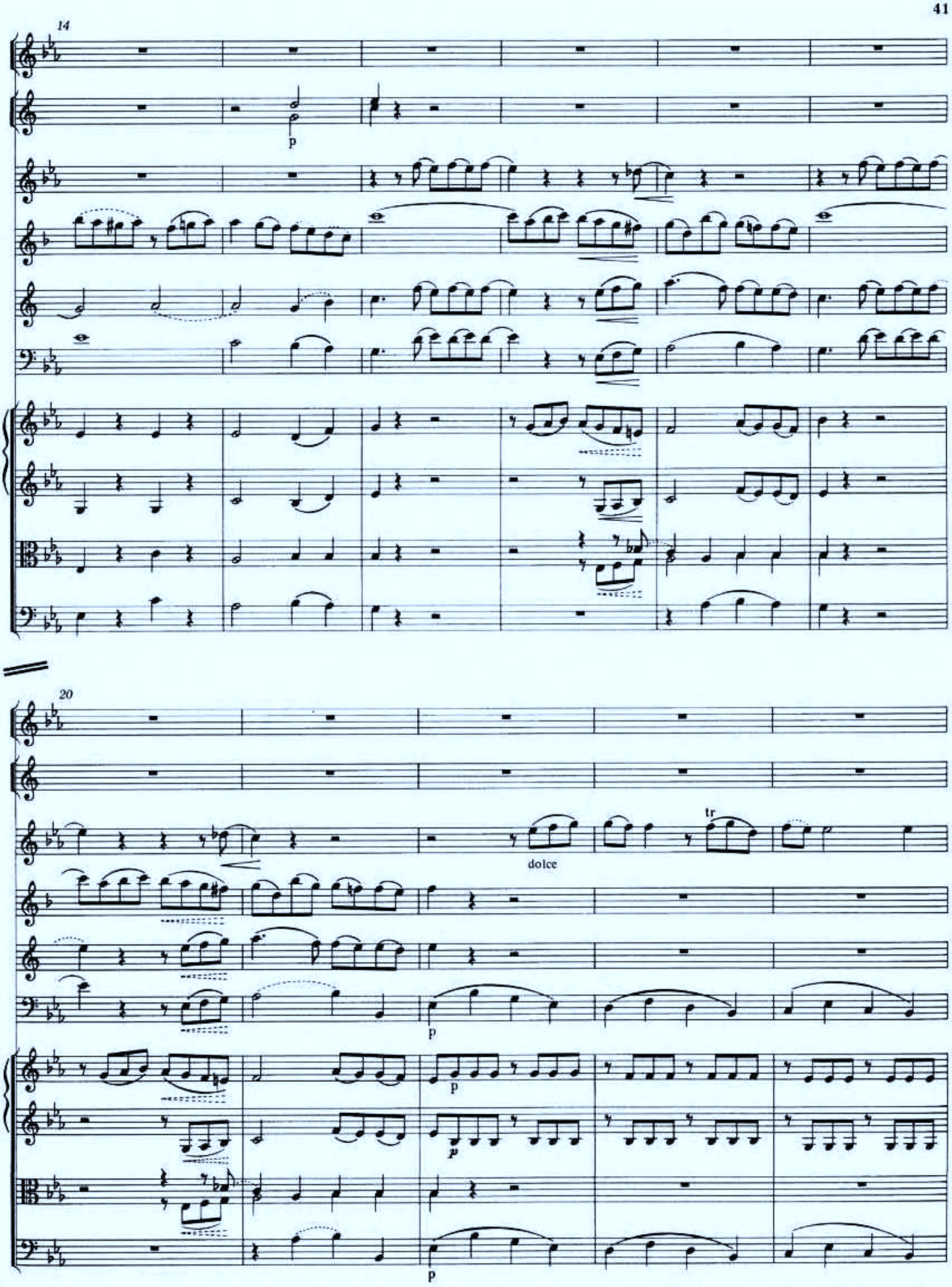


*) Takt- und Tempoangabe so in der Vorlage, jedoch widerspruchlich: Soll *Adagio* gelten, müßte ¢ gesetzt werden; soll 𝐜 gelten, so müßte *Andante* gesetzt werden.

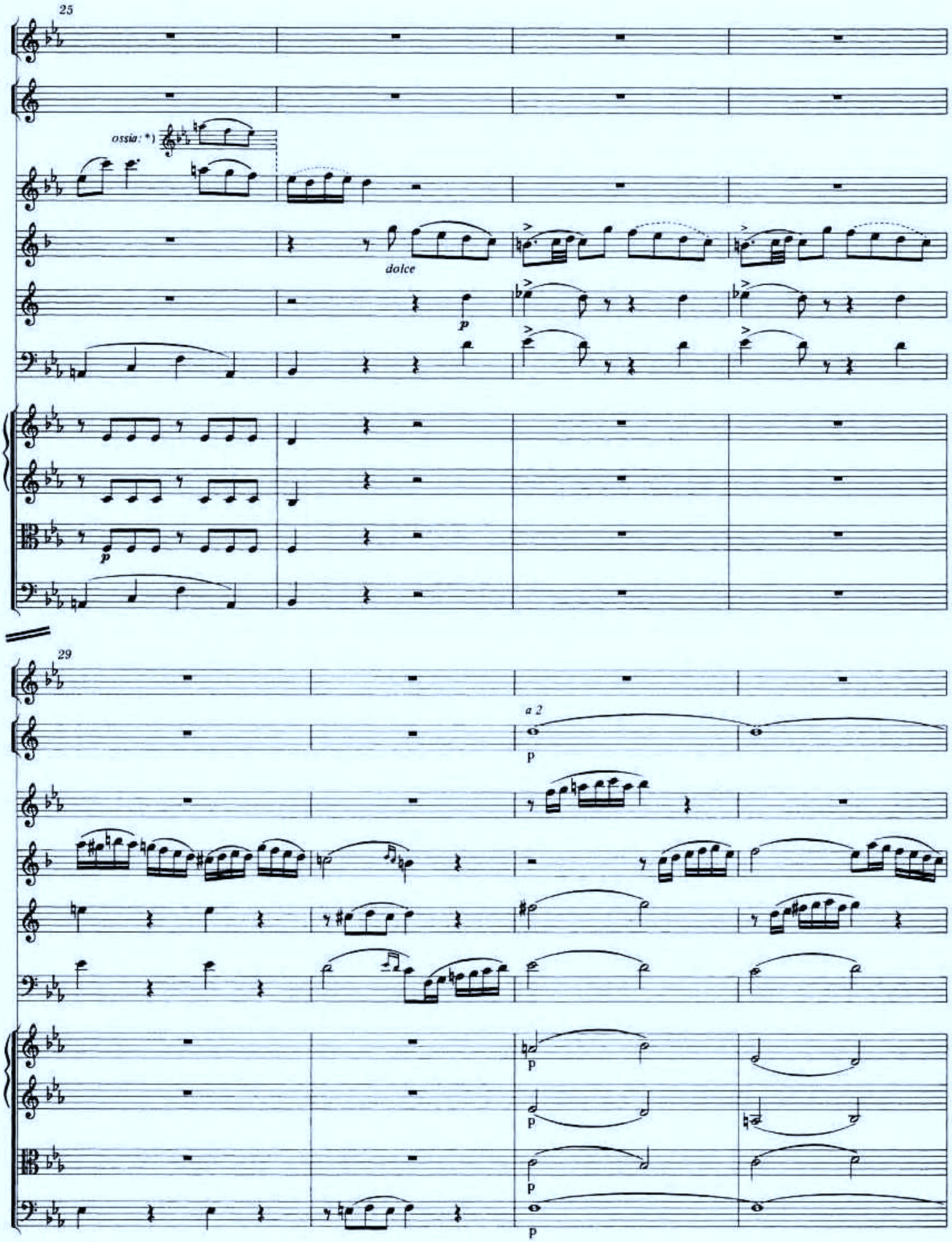
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



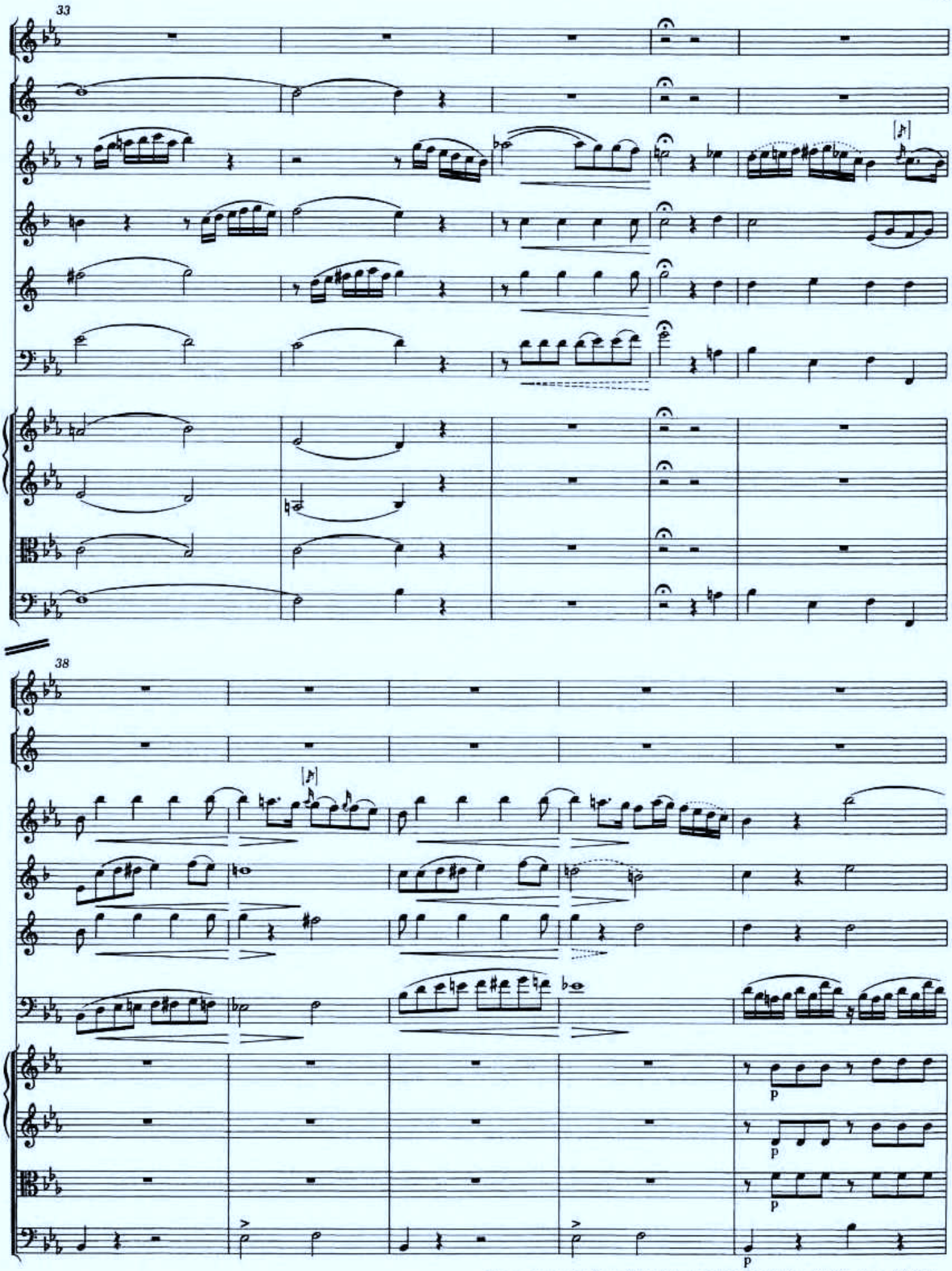
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



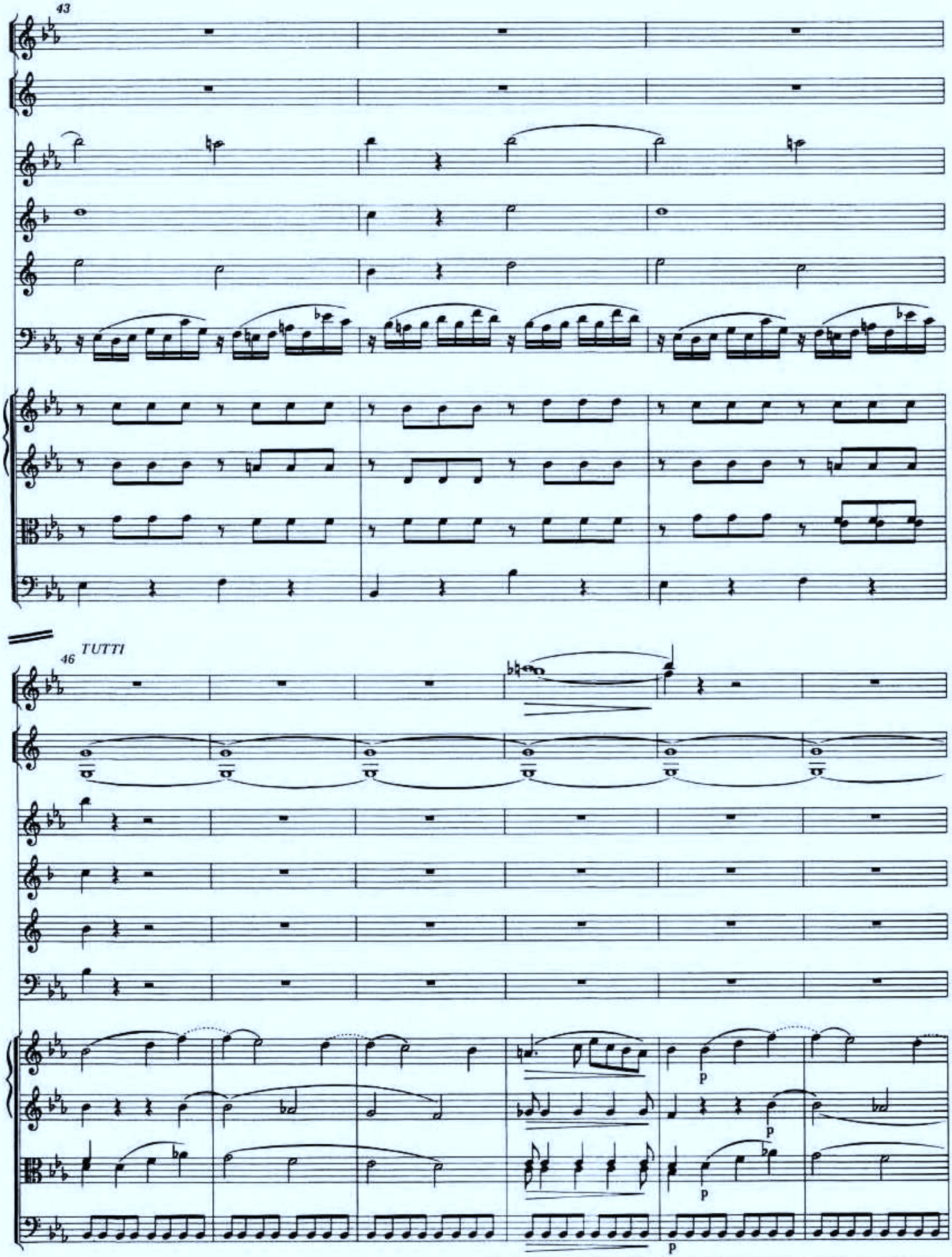
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



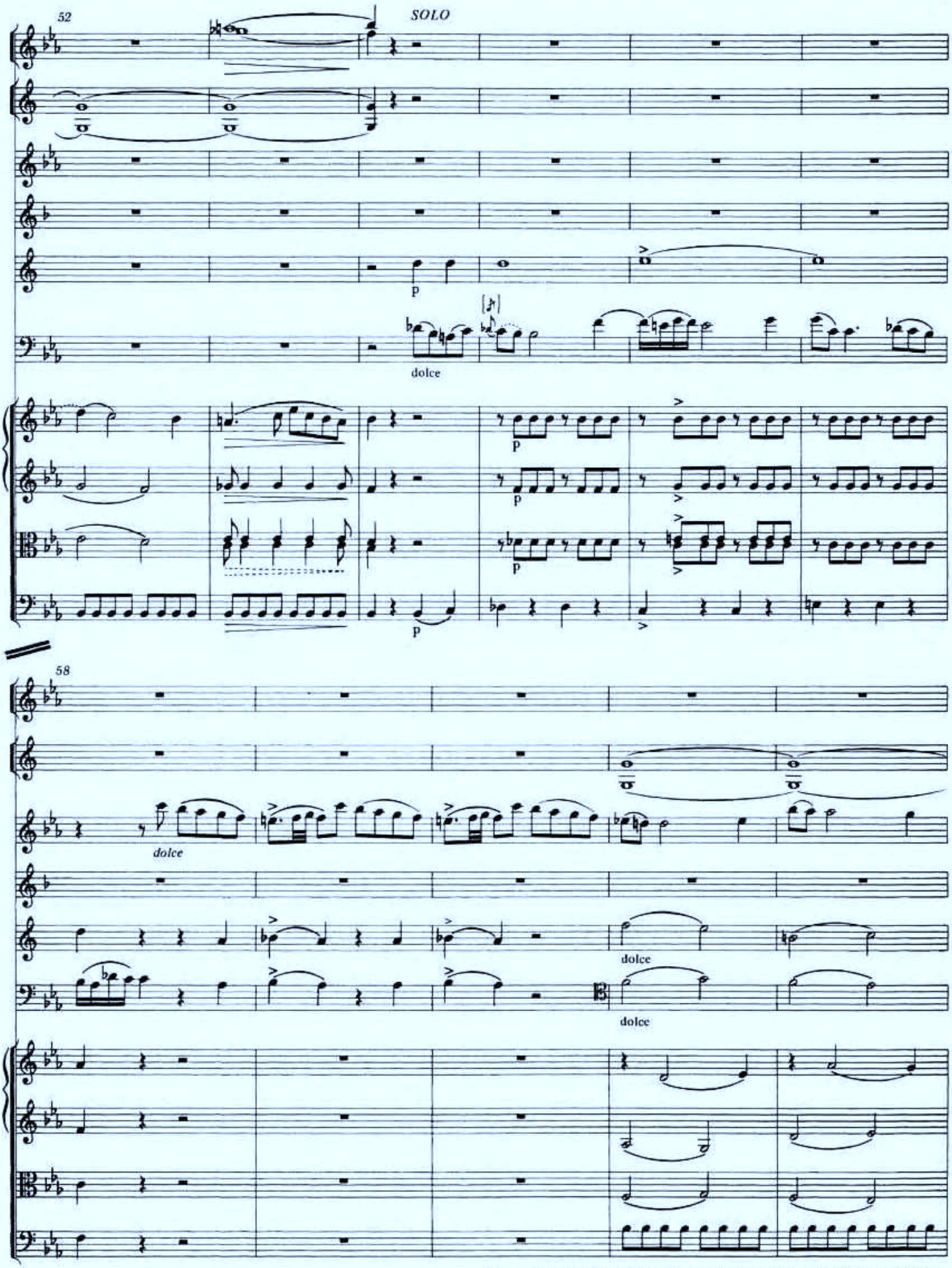
*) T. 25, Oboe principale: Das „ossia" nach einer Konjektur Friedrich Blumes; vgl. Vorwort.

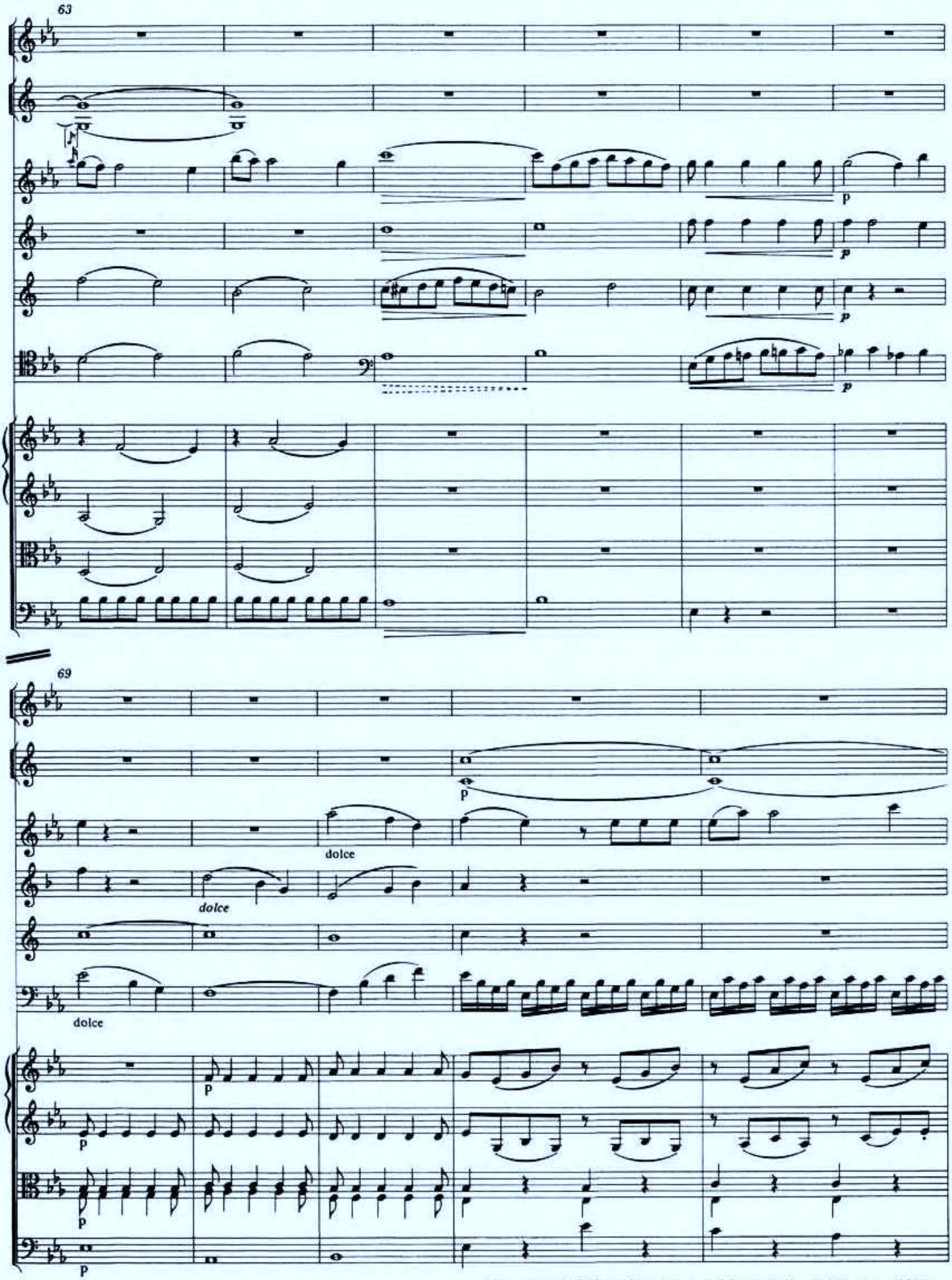


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

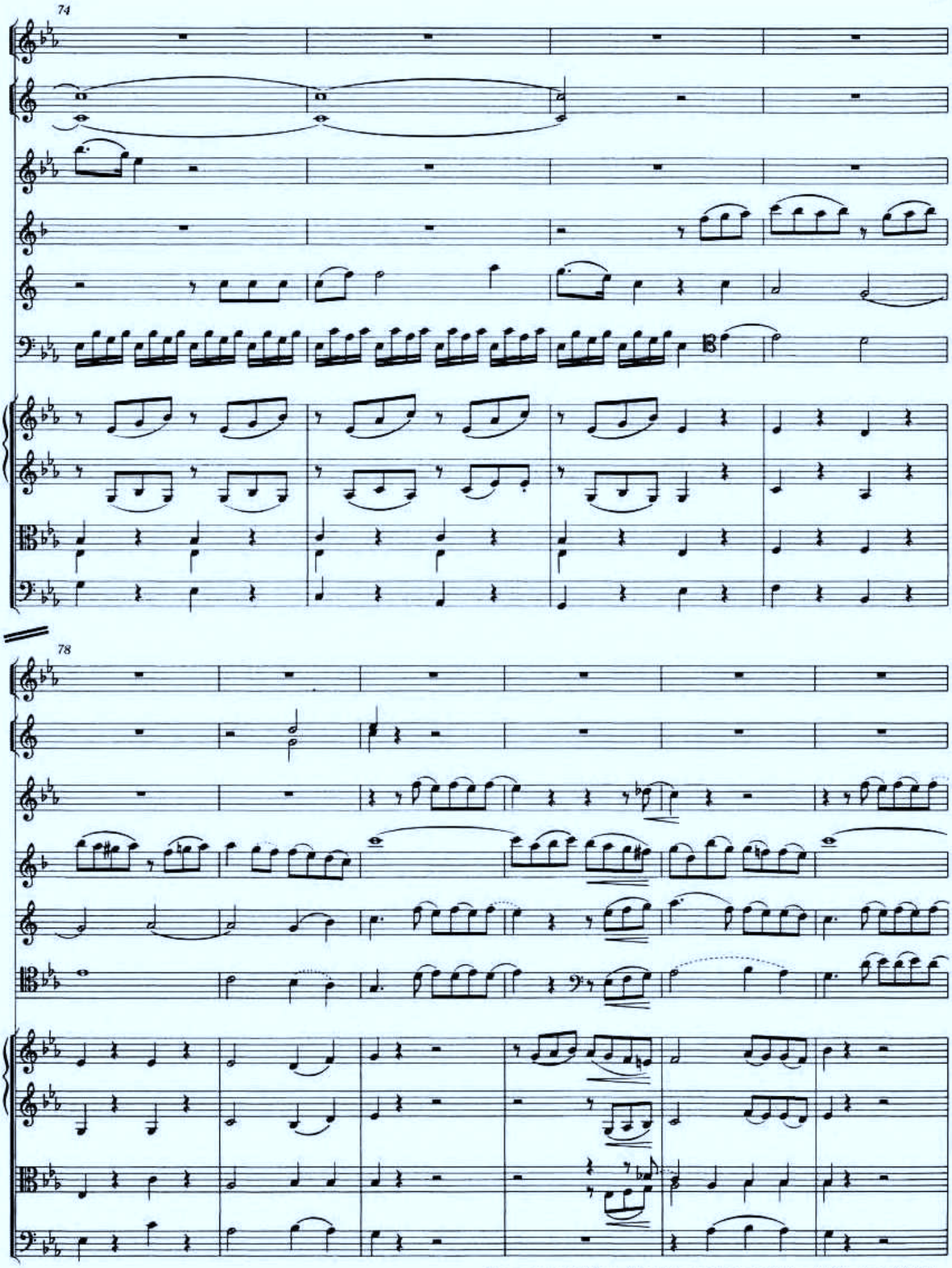


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

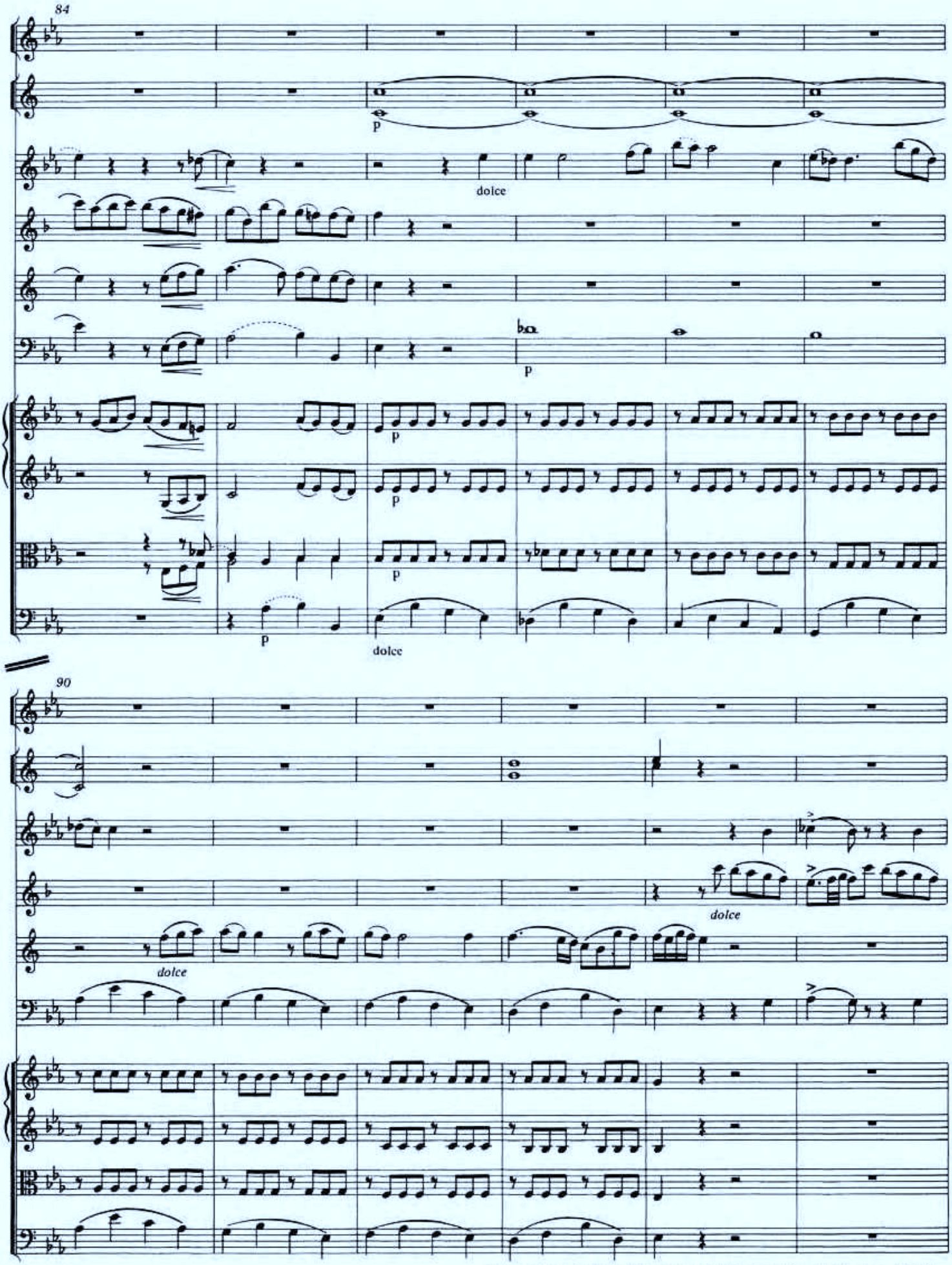

52
SOLO
p
dolce
p
p
p
p
58
dolce
dolce
dolce



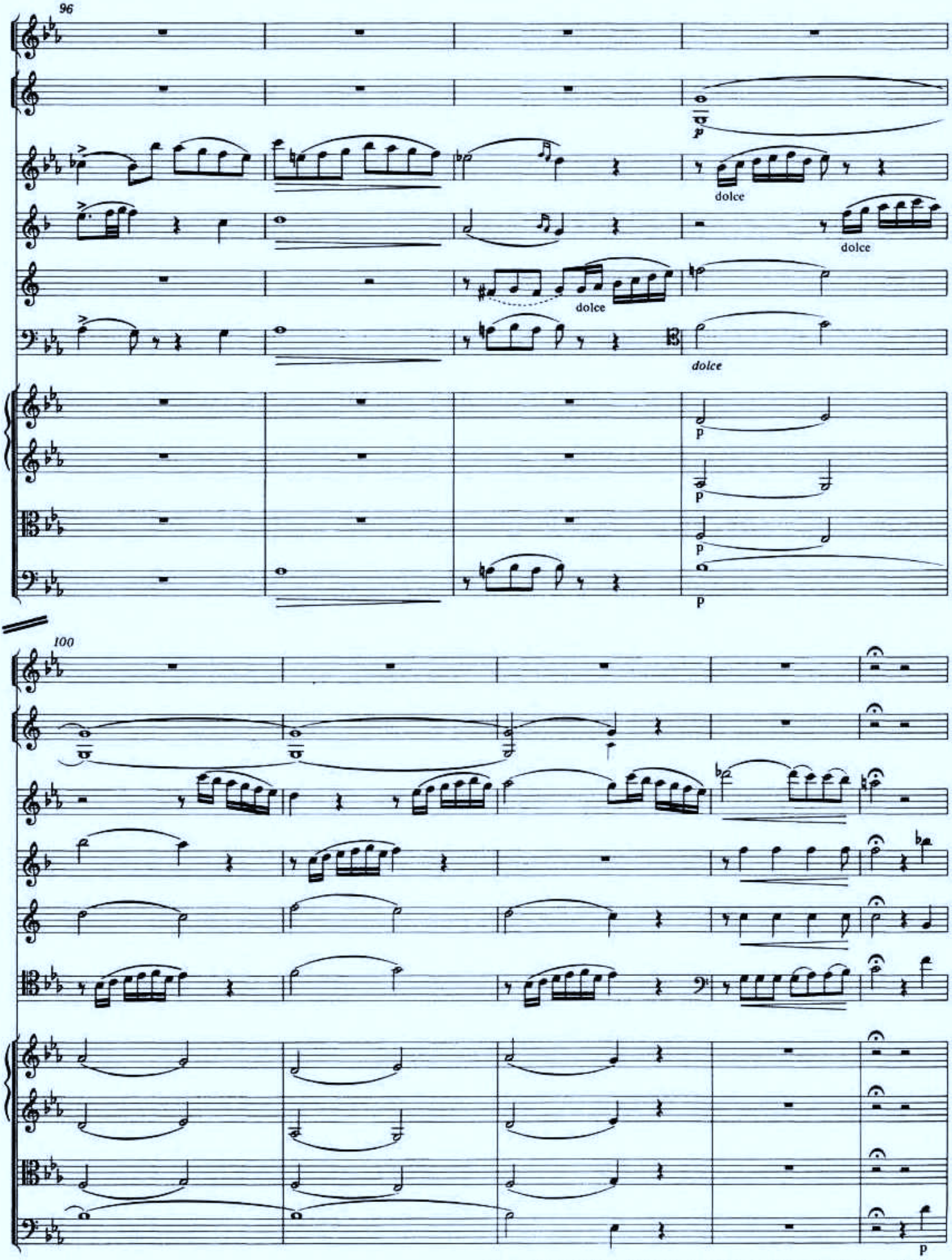
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



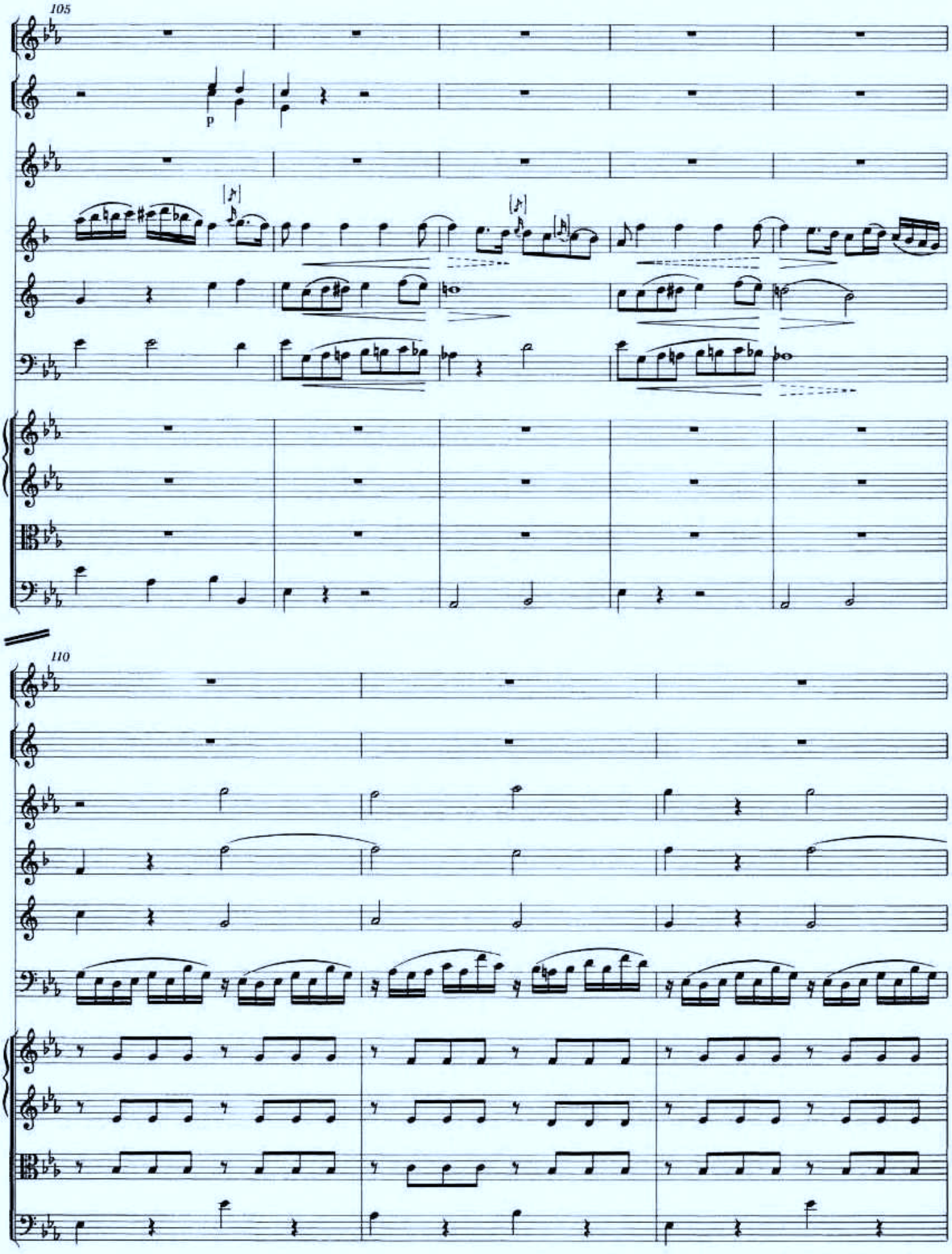
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



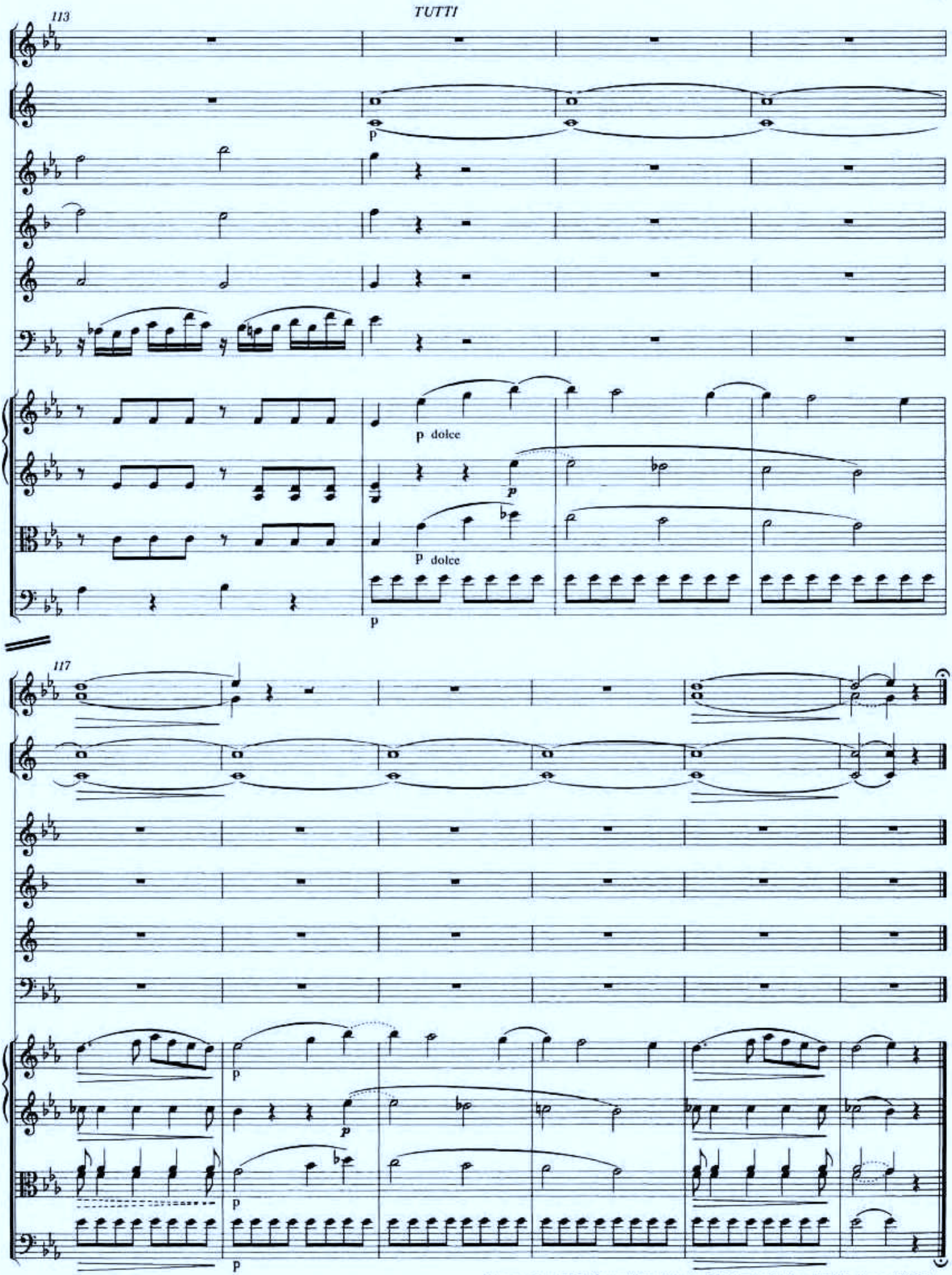
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



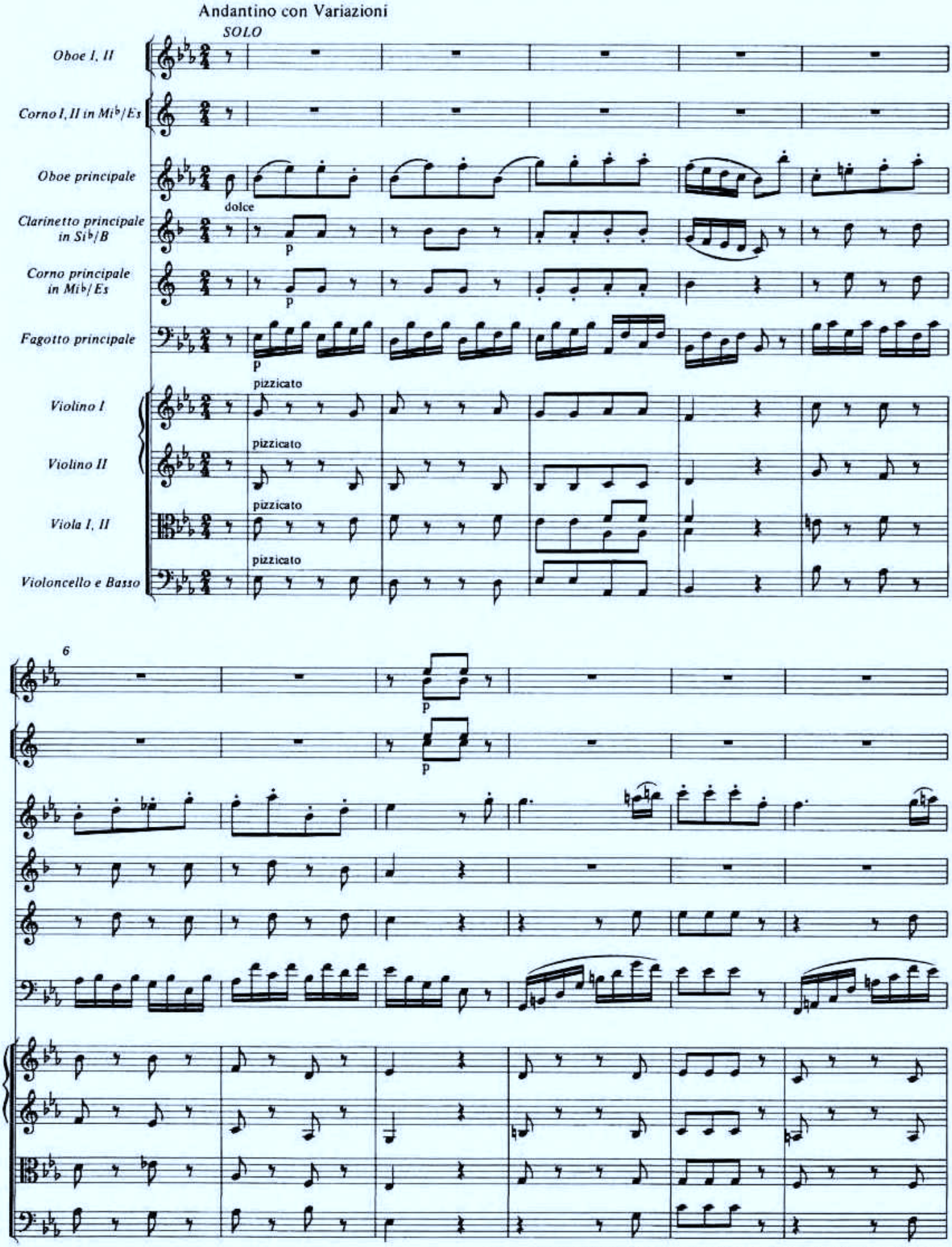
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



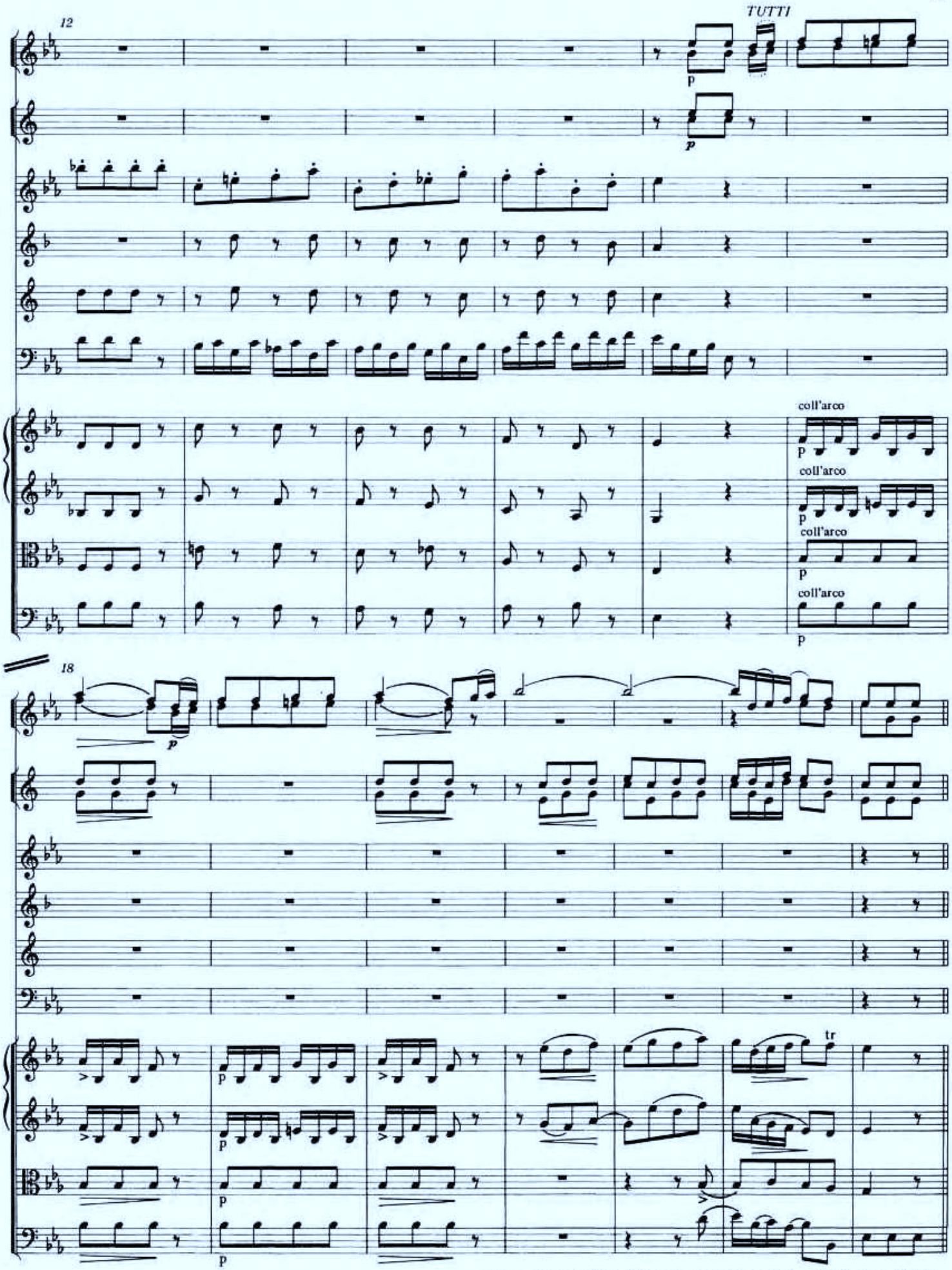
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

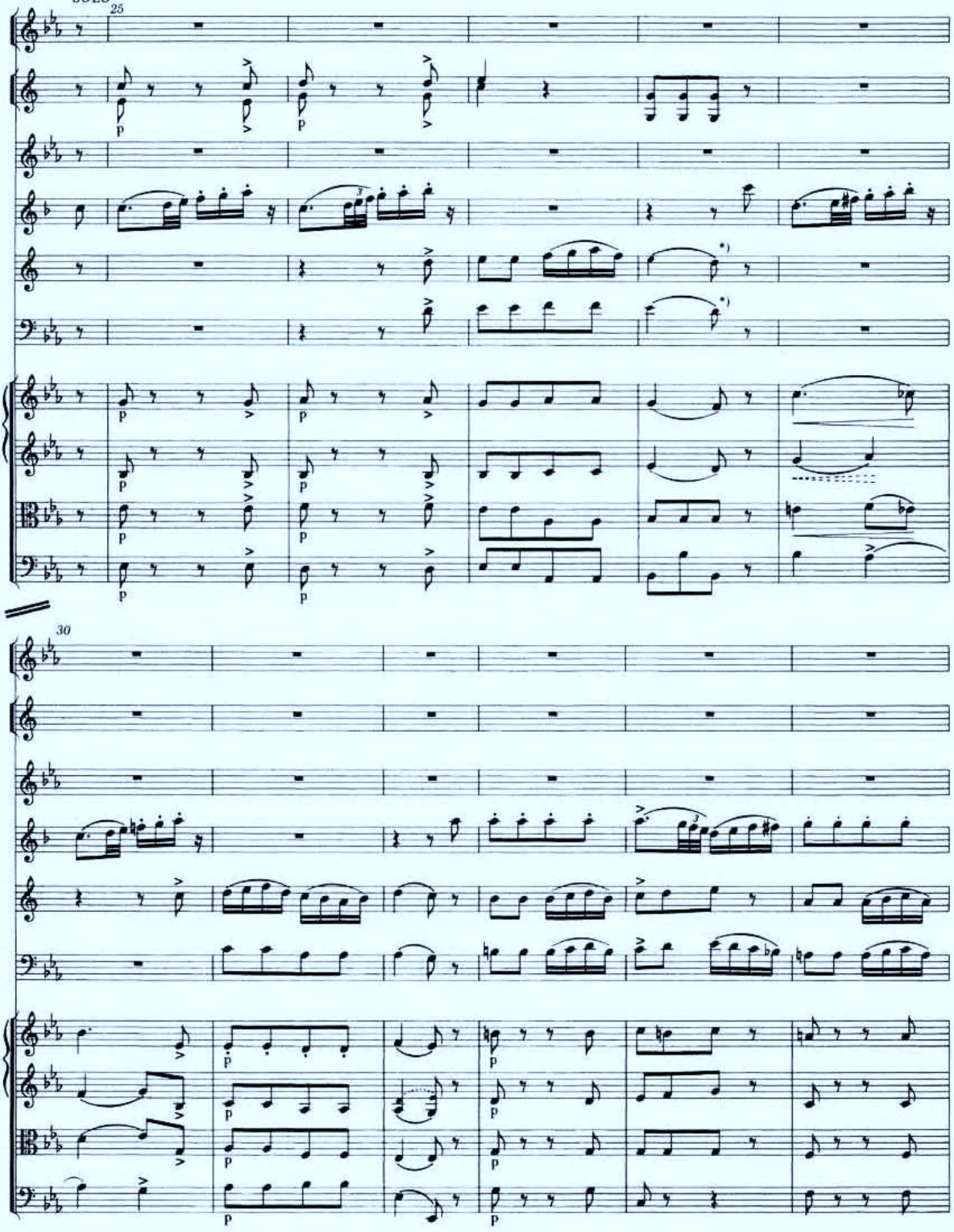


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



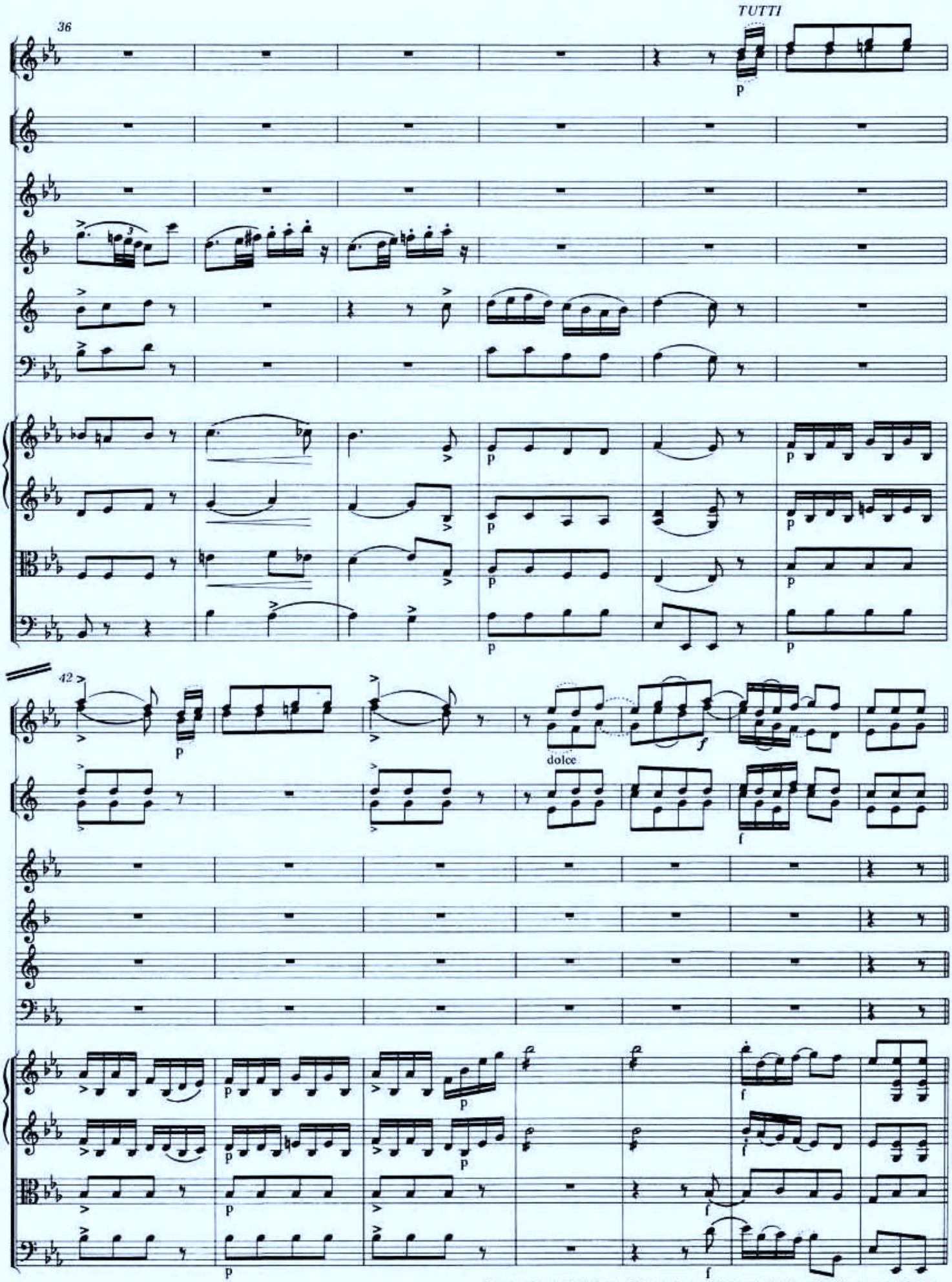
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

VAR. I *SOLO*



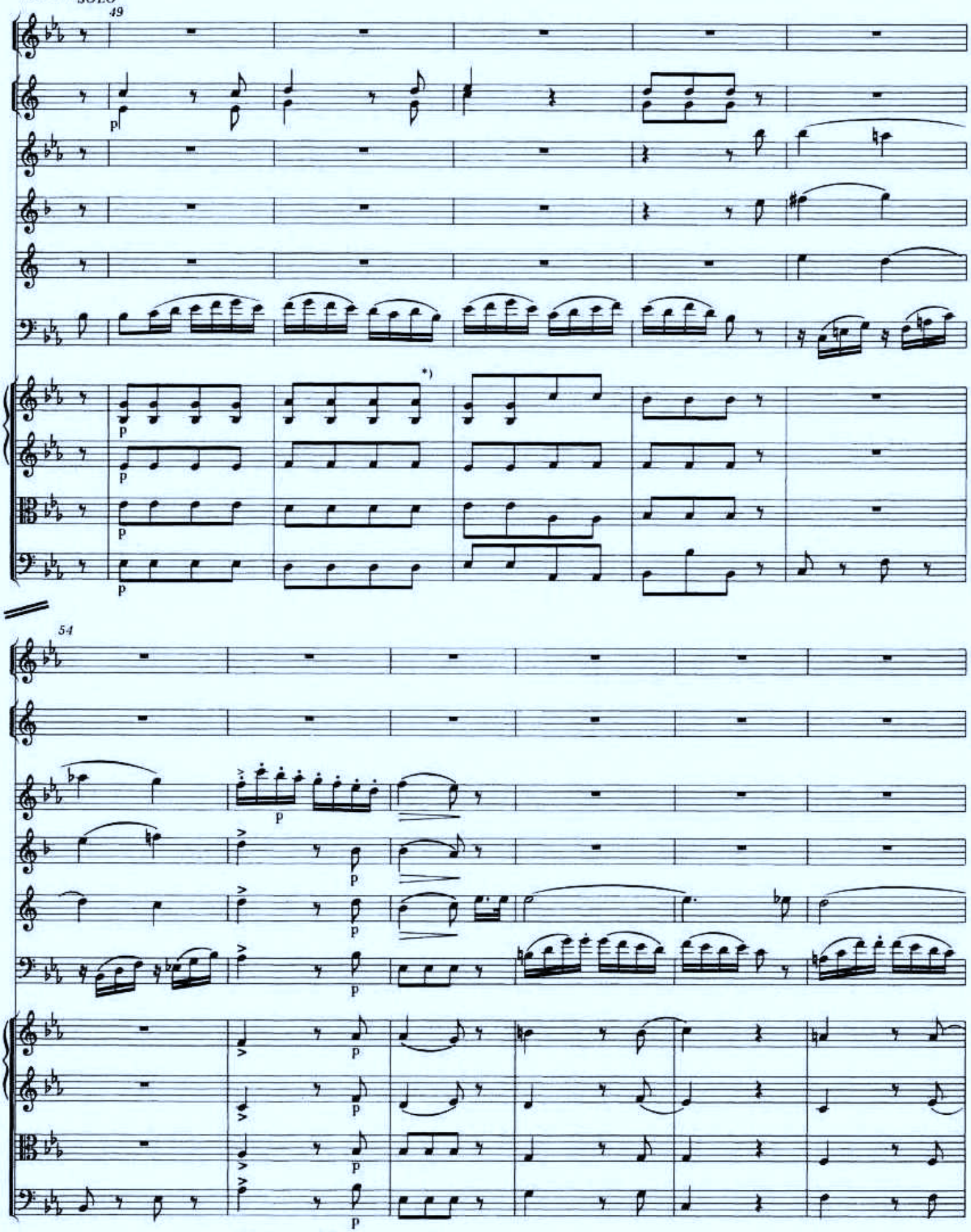
*) T. 28-29, Corno principale und Fagotto principale: In der Quelle irrtümlich nicht notiert; Ergänzung entsprechend der alten Mozart-Gesamtausgabe.

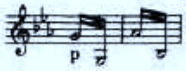
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

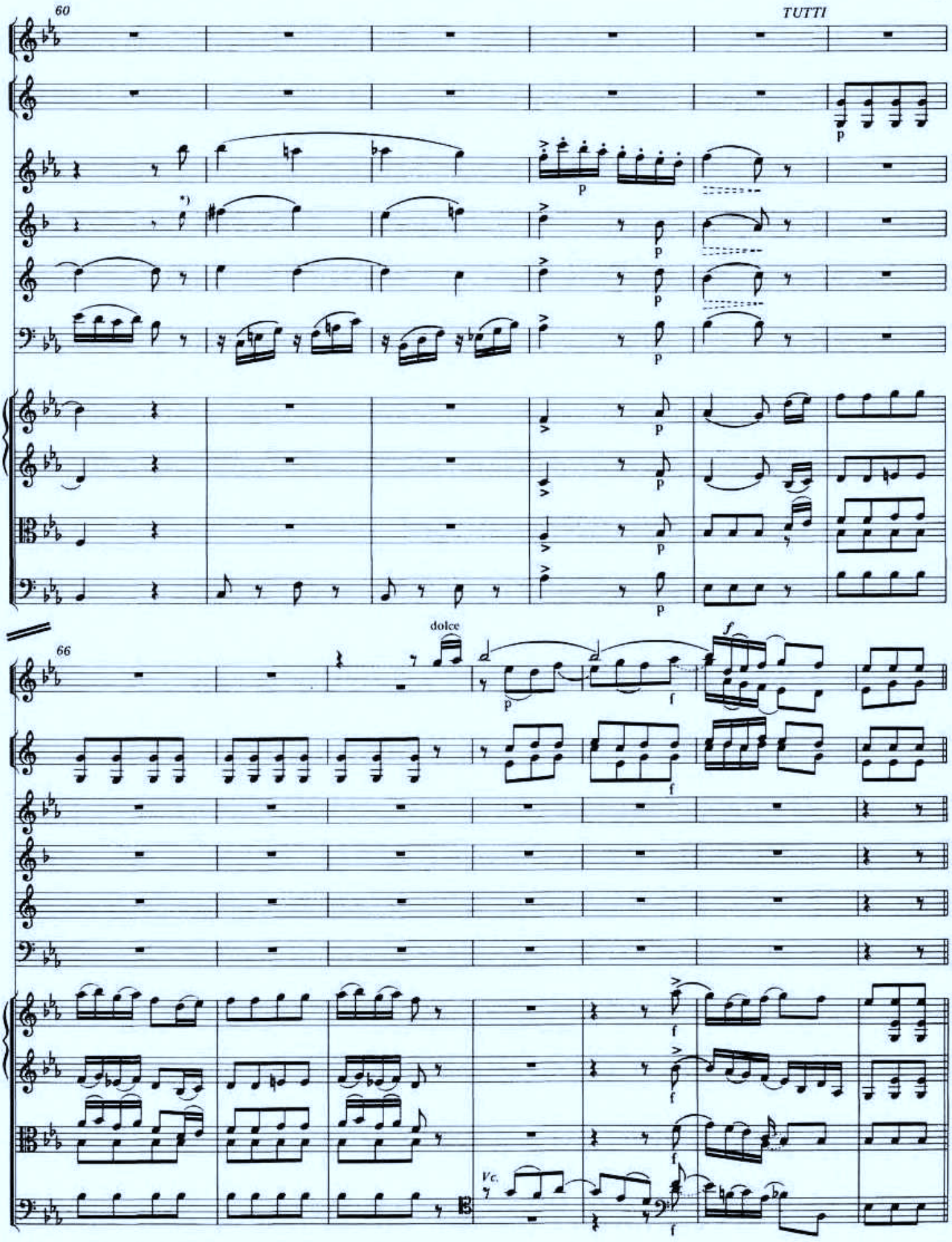


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

VAR. II *SOLO*

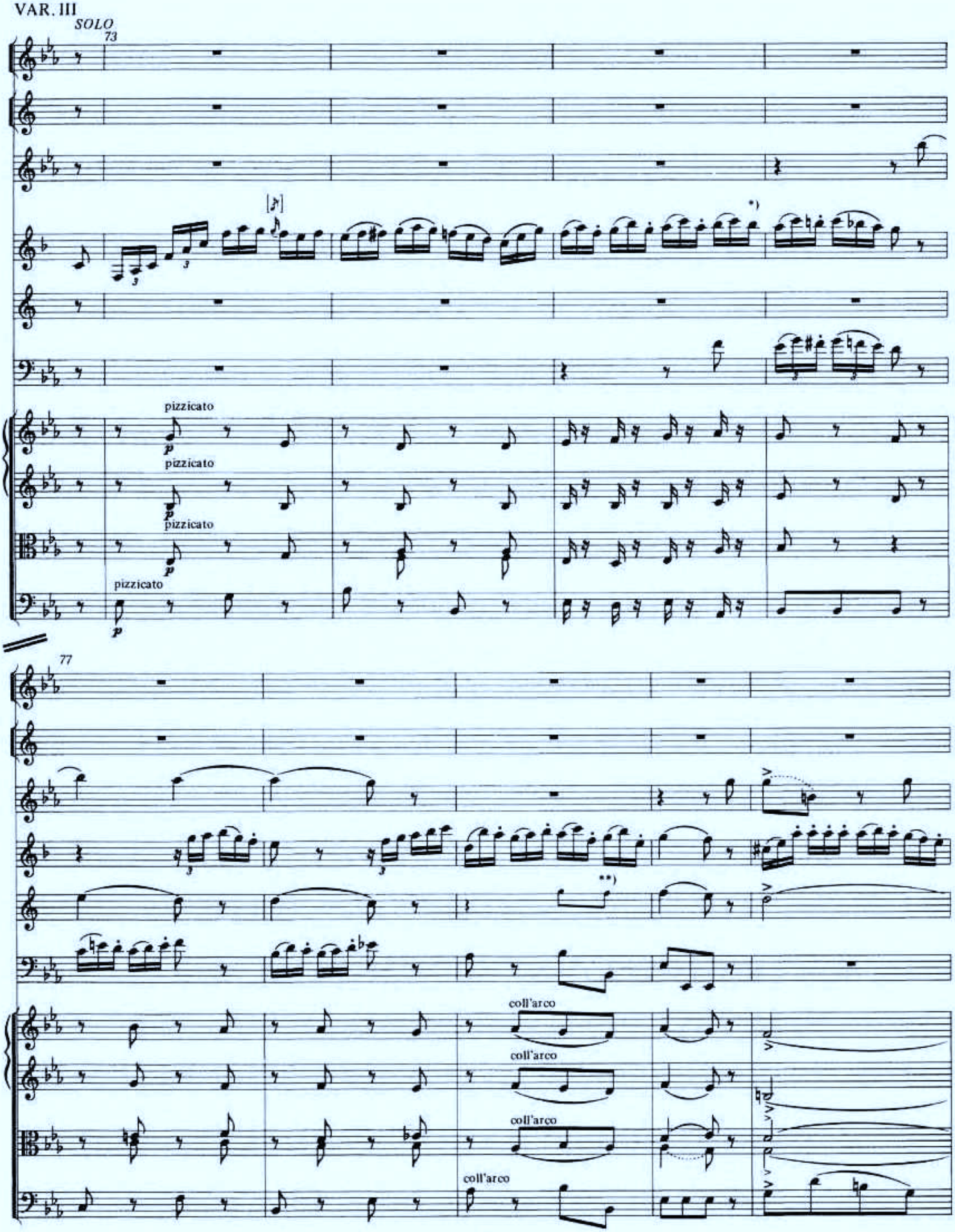


*) T. 49-50, Violine I: In der Quelle  ; vgl. Krit. Bericht.



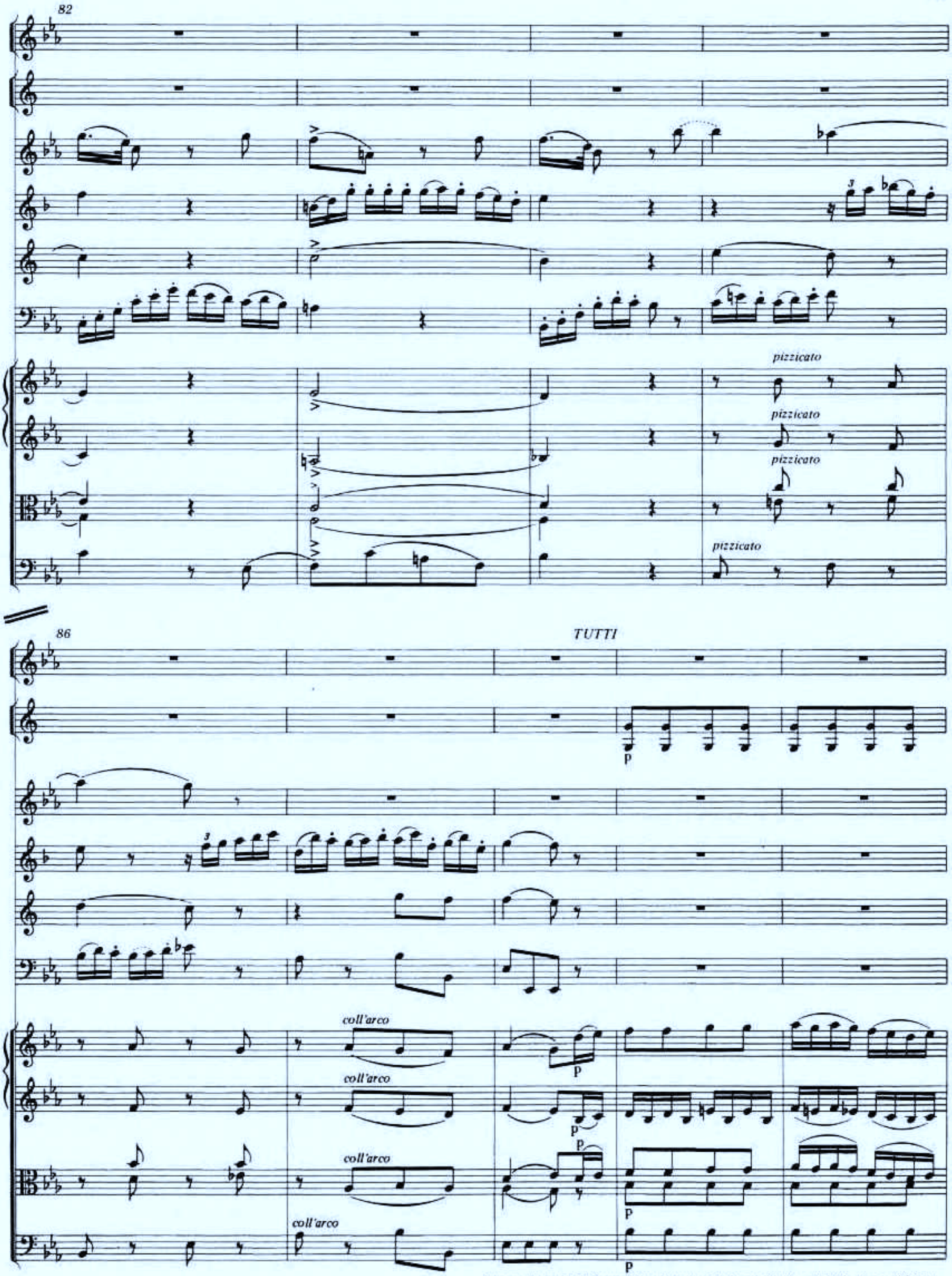
*) T. 60, Clarinetto principale: In der Quelle Ganztaktpause; vgl. jedoch T. 52.

VAR. III

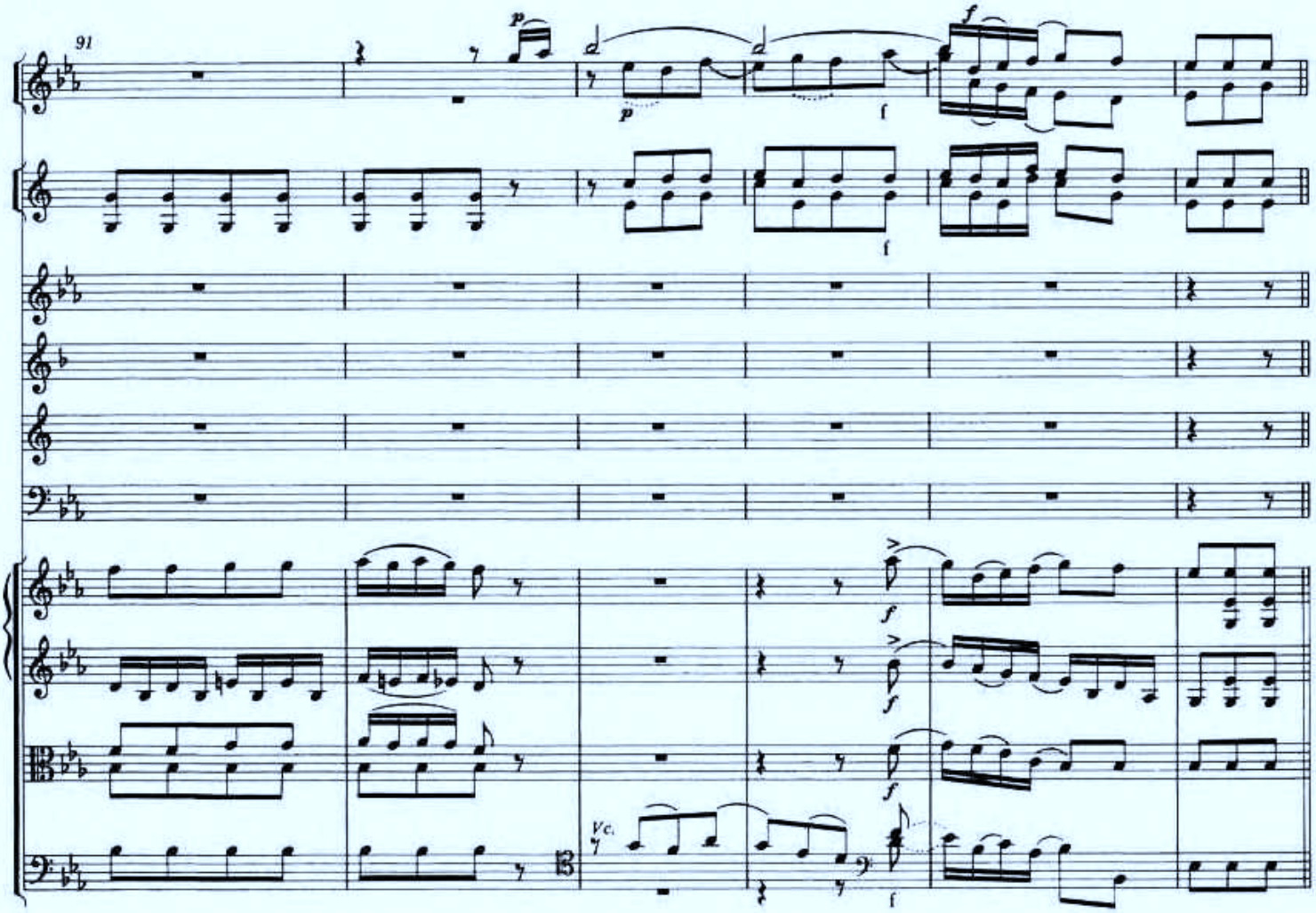


*) T. 75, Clarinetto solo: Vorletzte Note in der Quelle c''' (klingend b''); melodisch wahrscheinlicher wäre d''' (klingend c''').
**) T. 79, Corno principale: In der Quelle Ganztaktpause; vgl. jedoch T. 87.

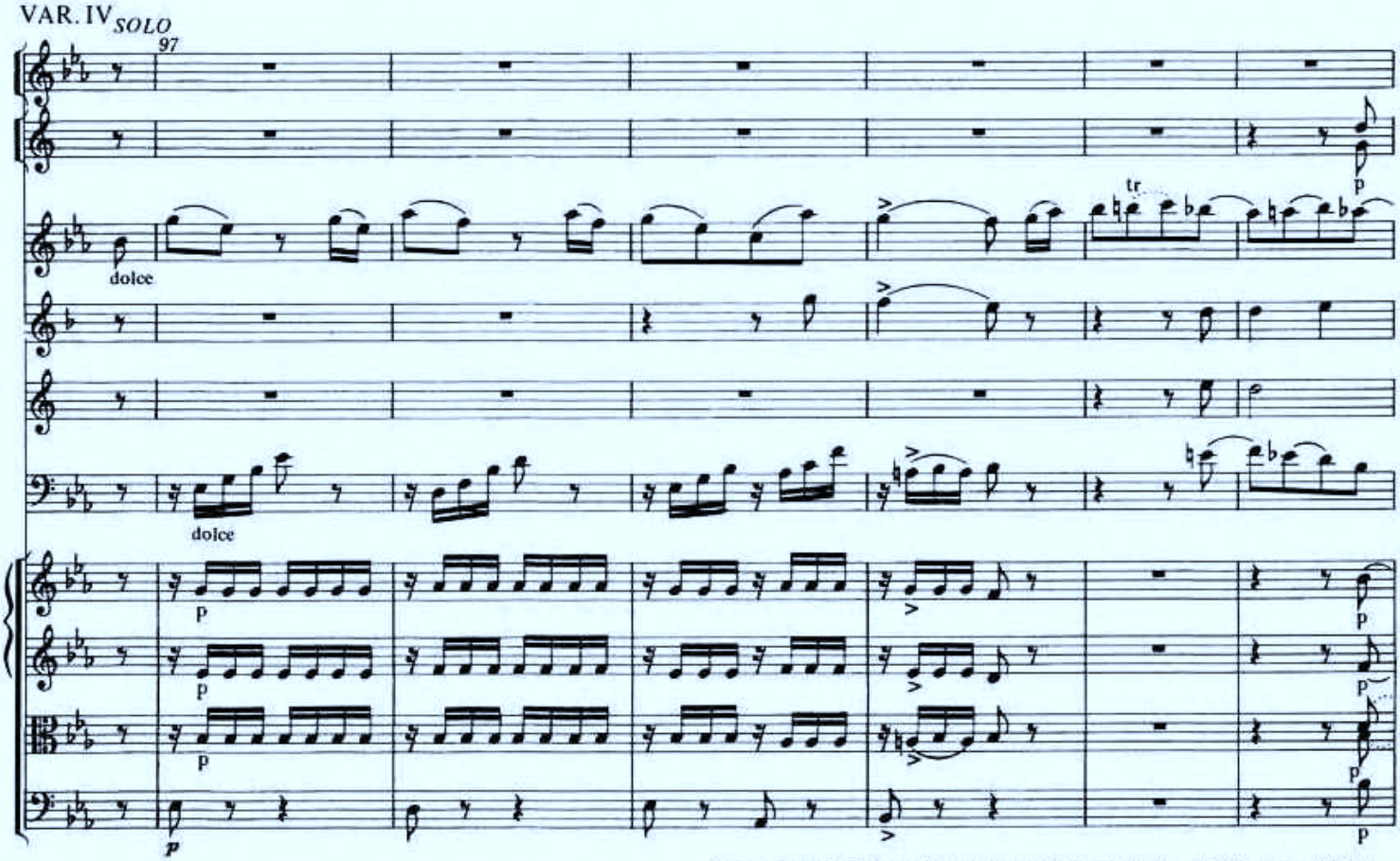
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



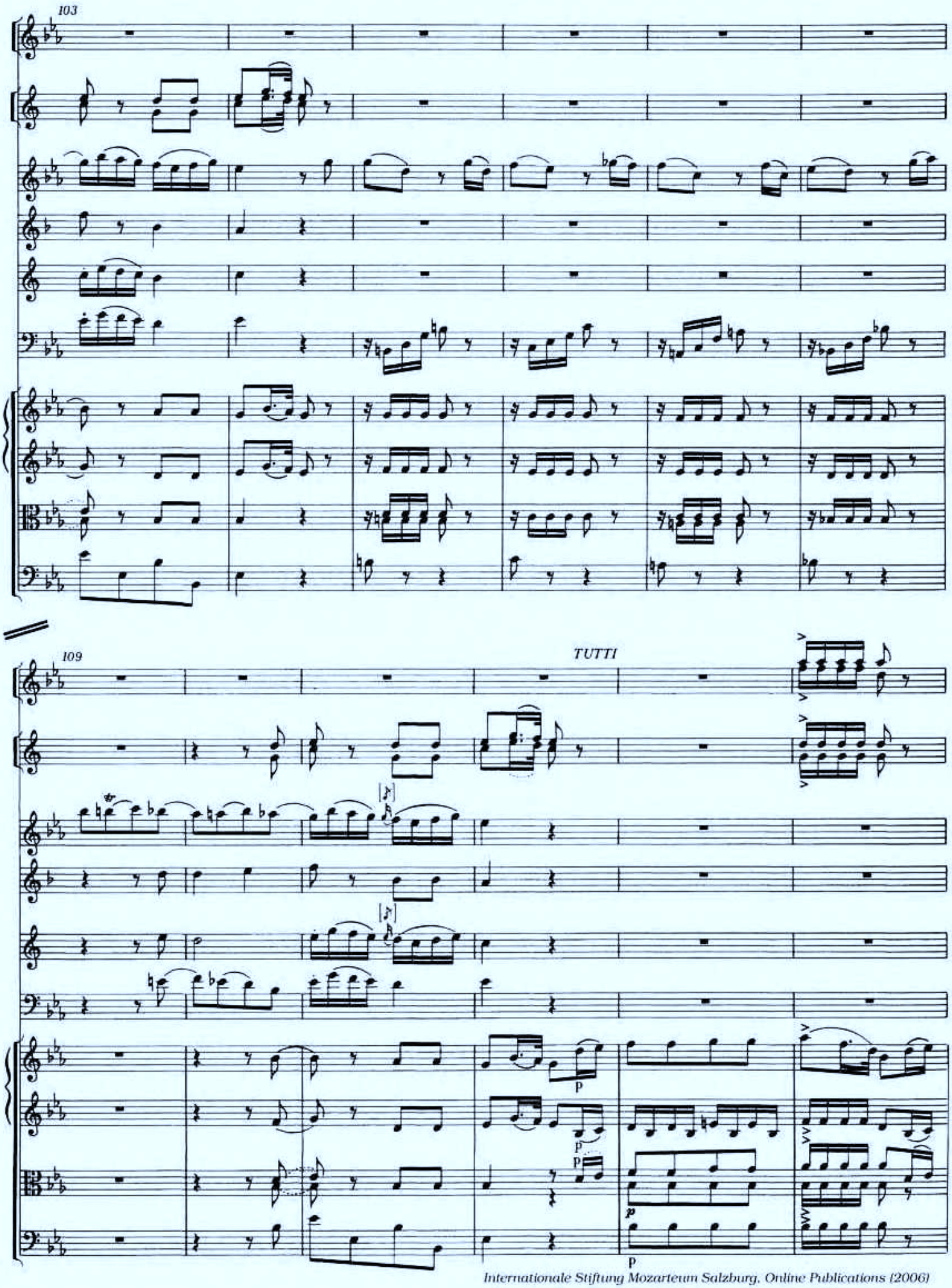
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



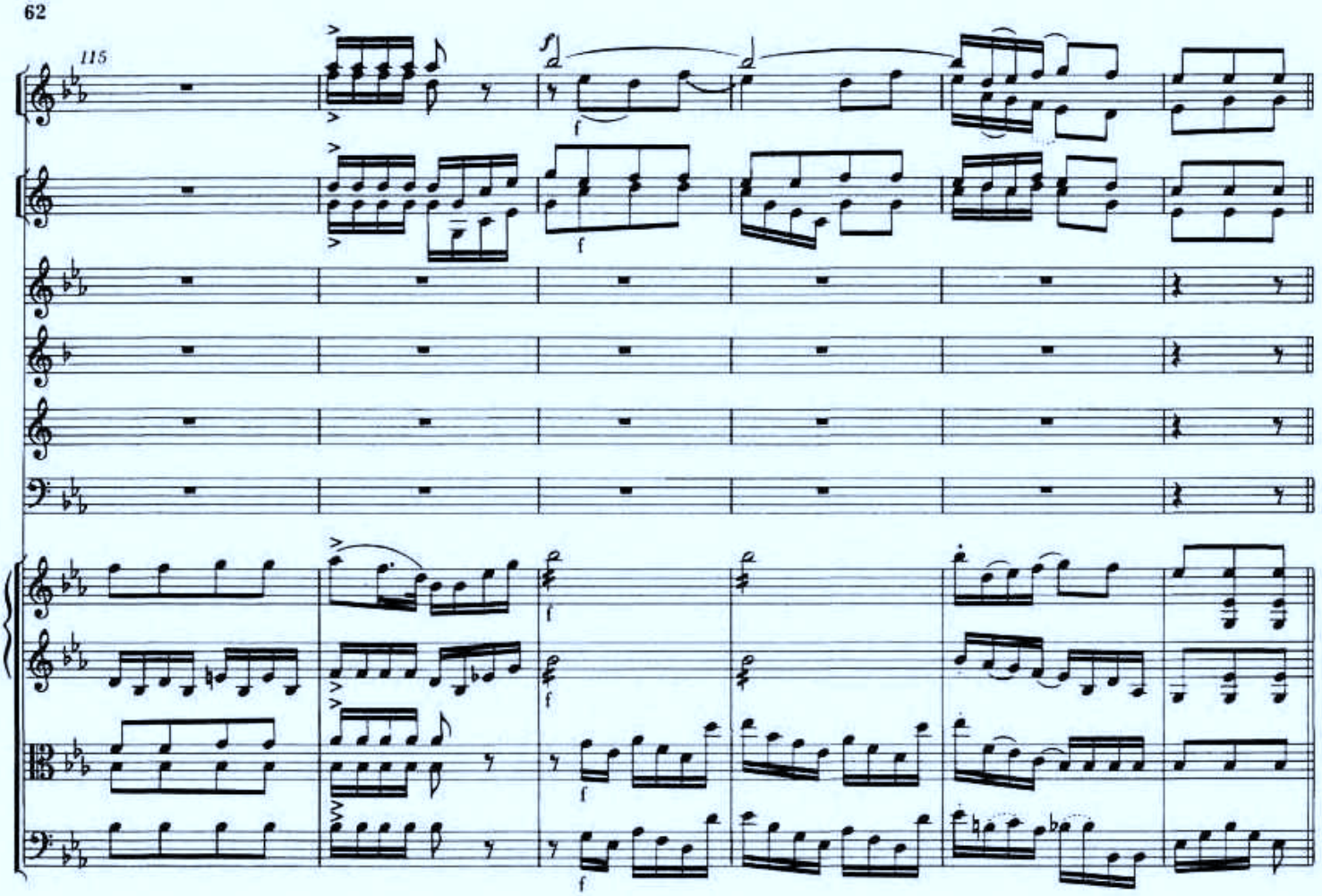
VAR. IV *SOLO*



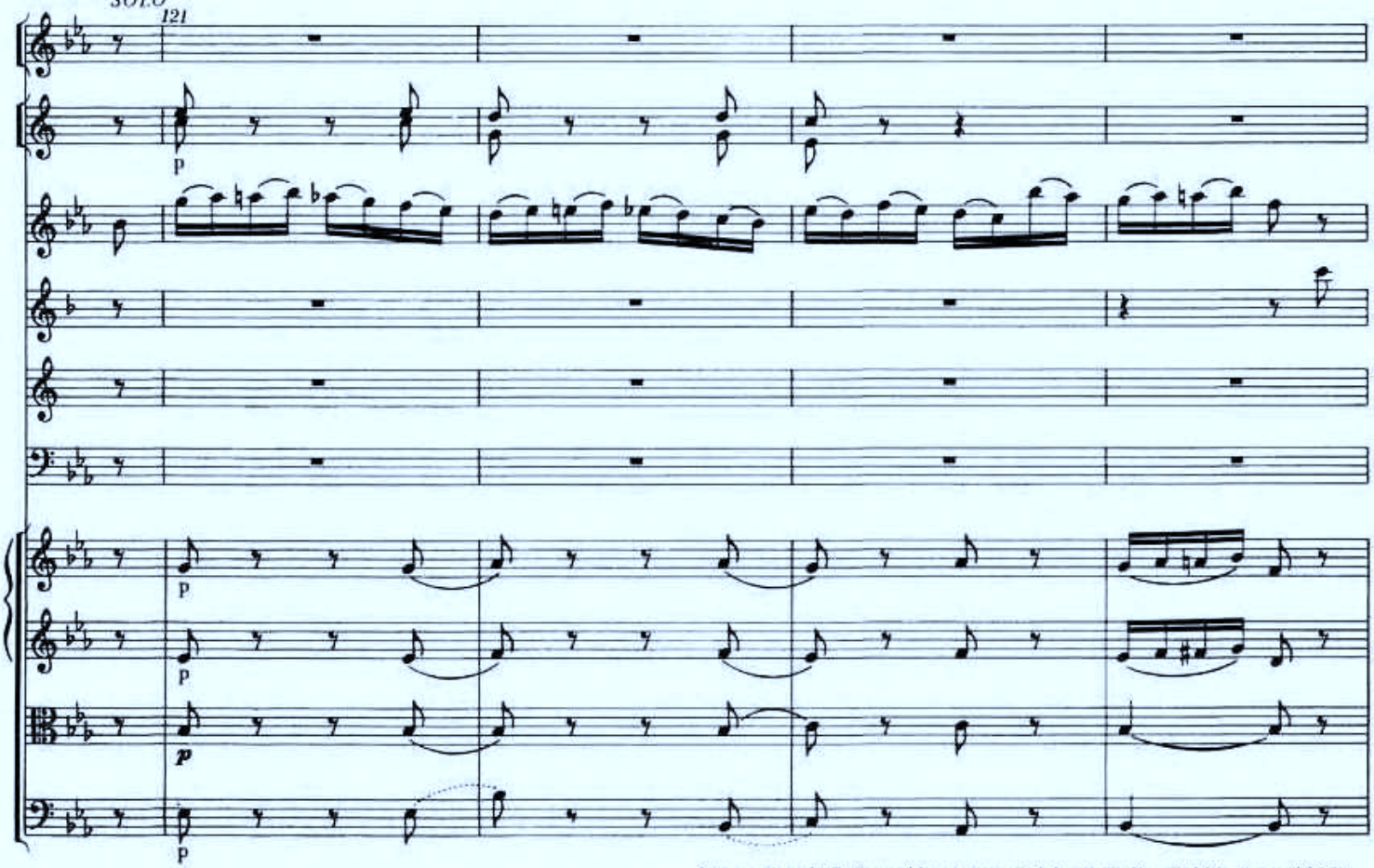
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



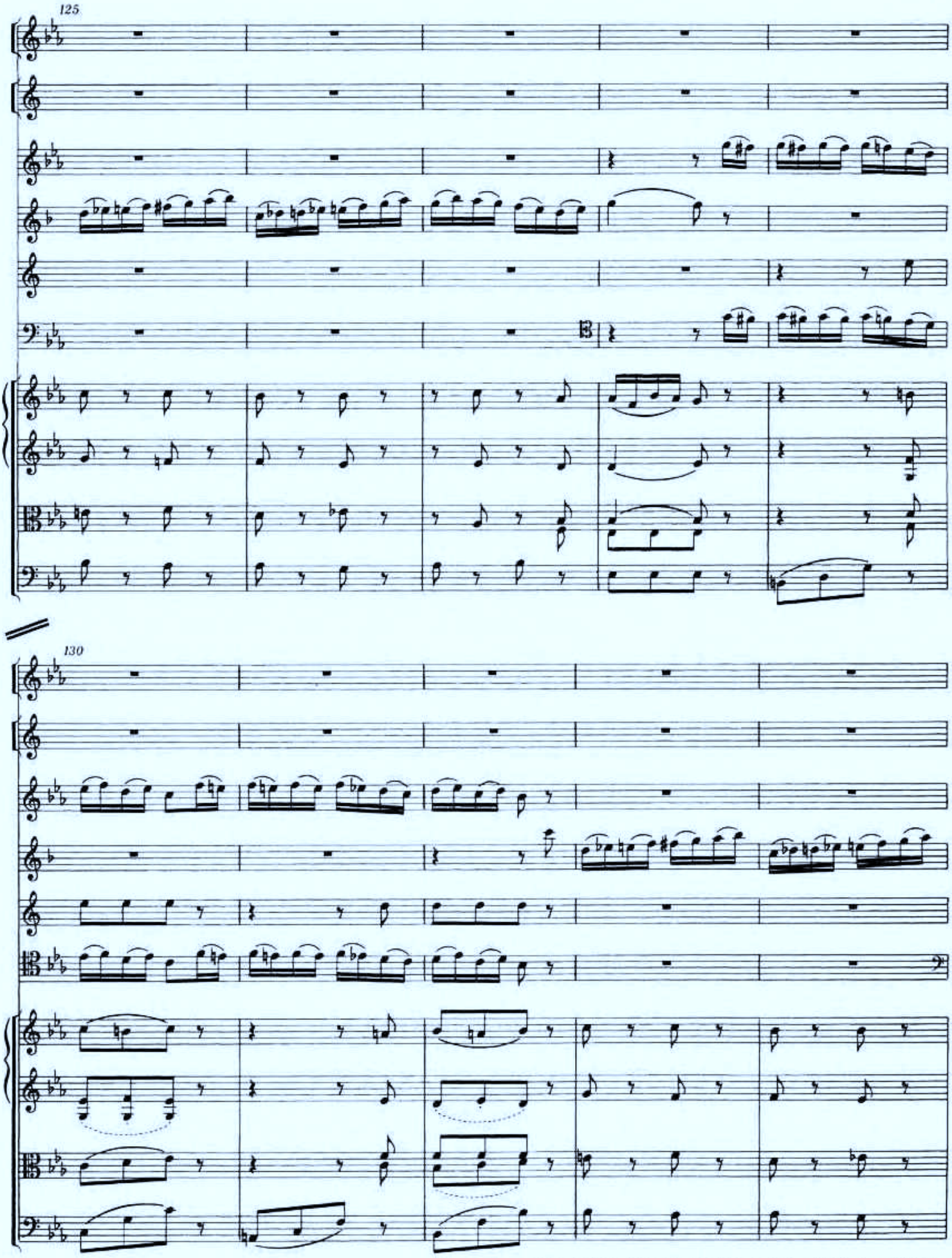
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



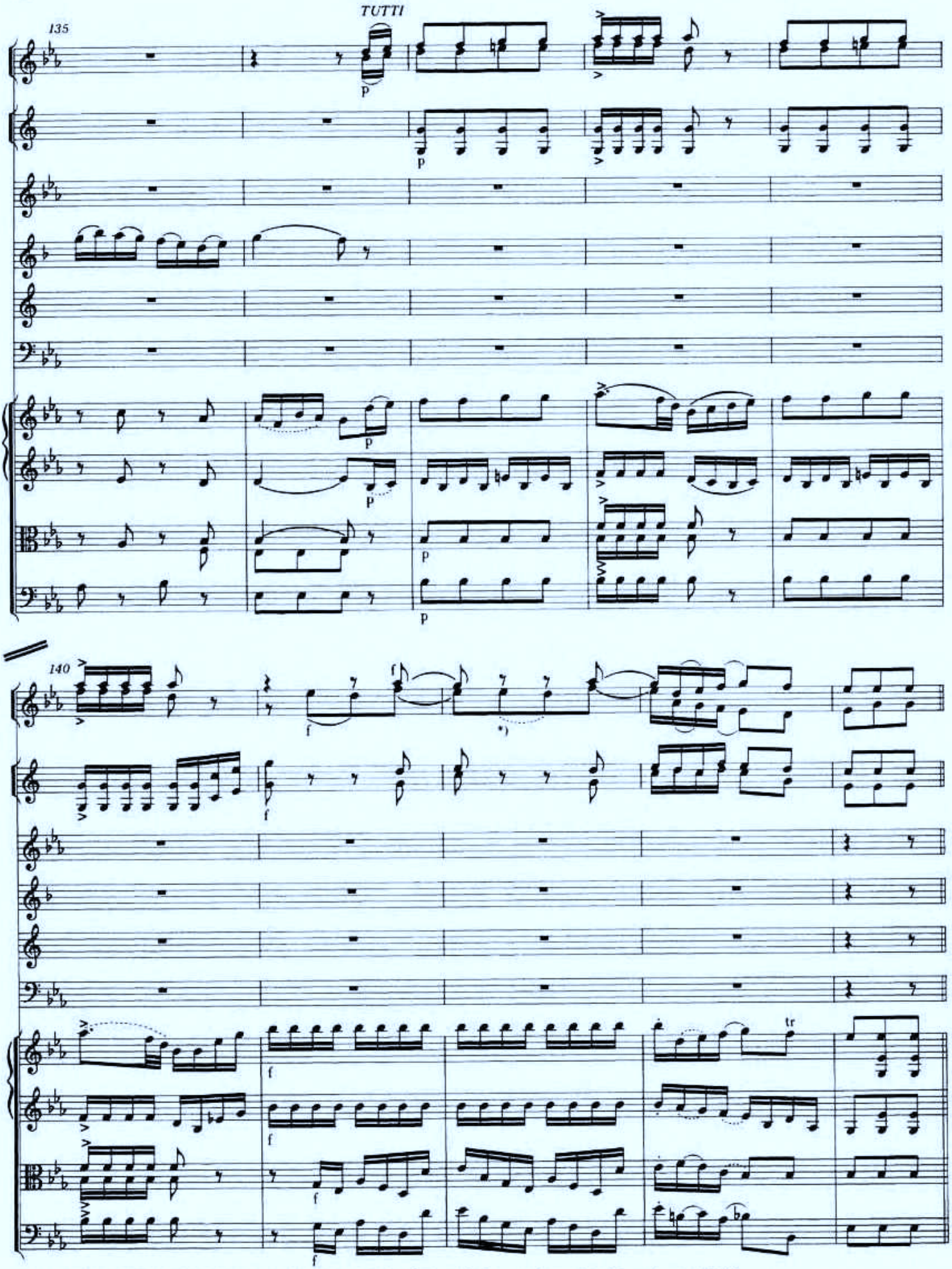
VAR. V *SOLO*



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



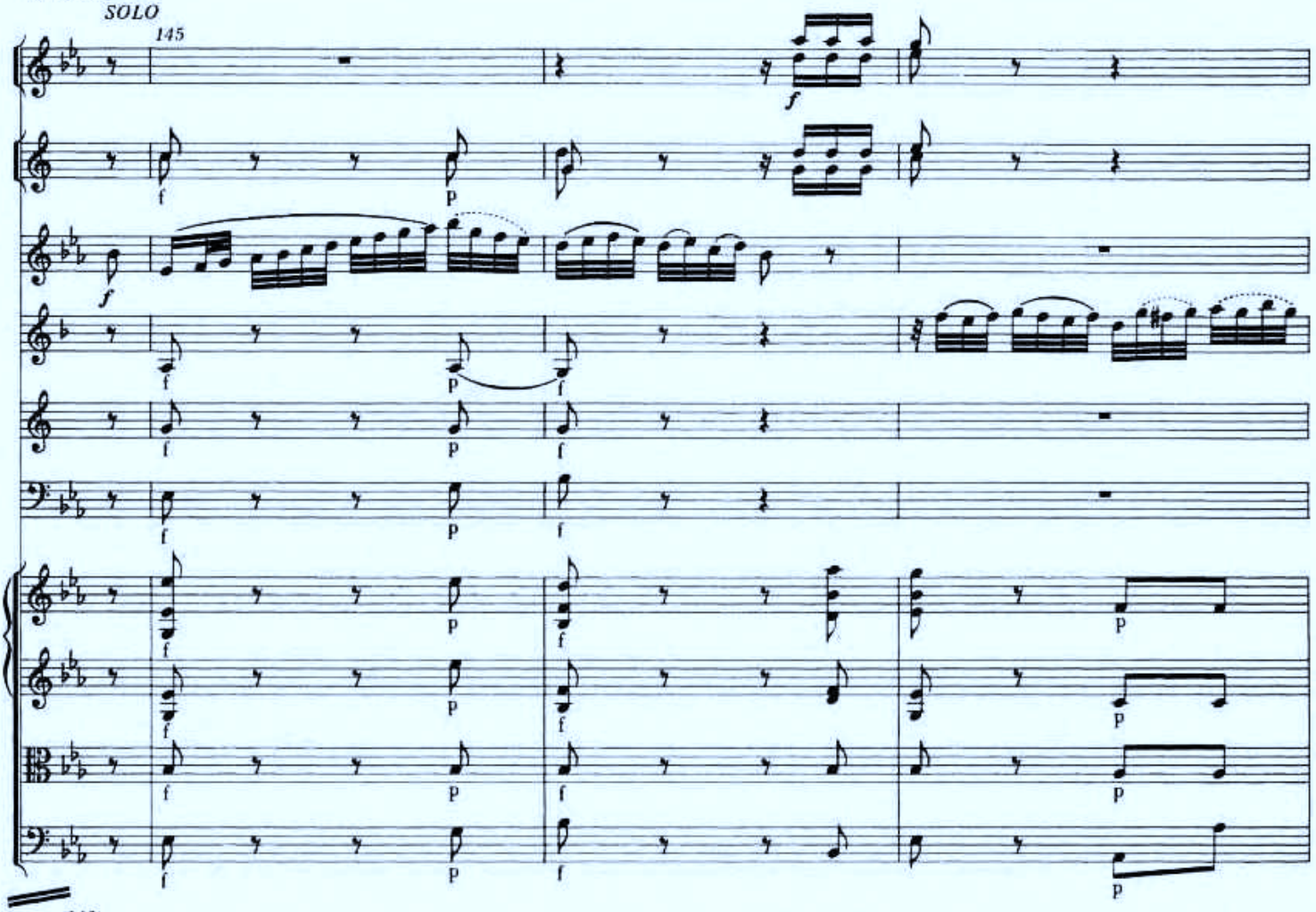
*) T. 142, Oboe II: In der Vorlage ist anstelle des 2. Achtels irrtümlich (?) eine Achtelpause notiert; vgl. auch Anmerkung zu T. 166.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

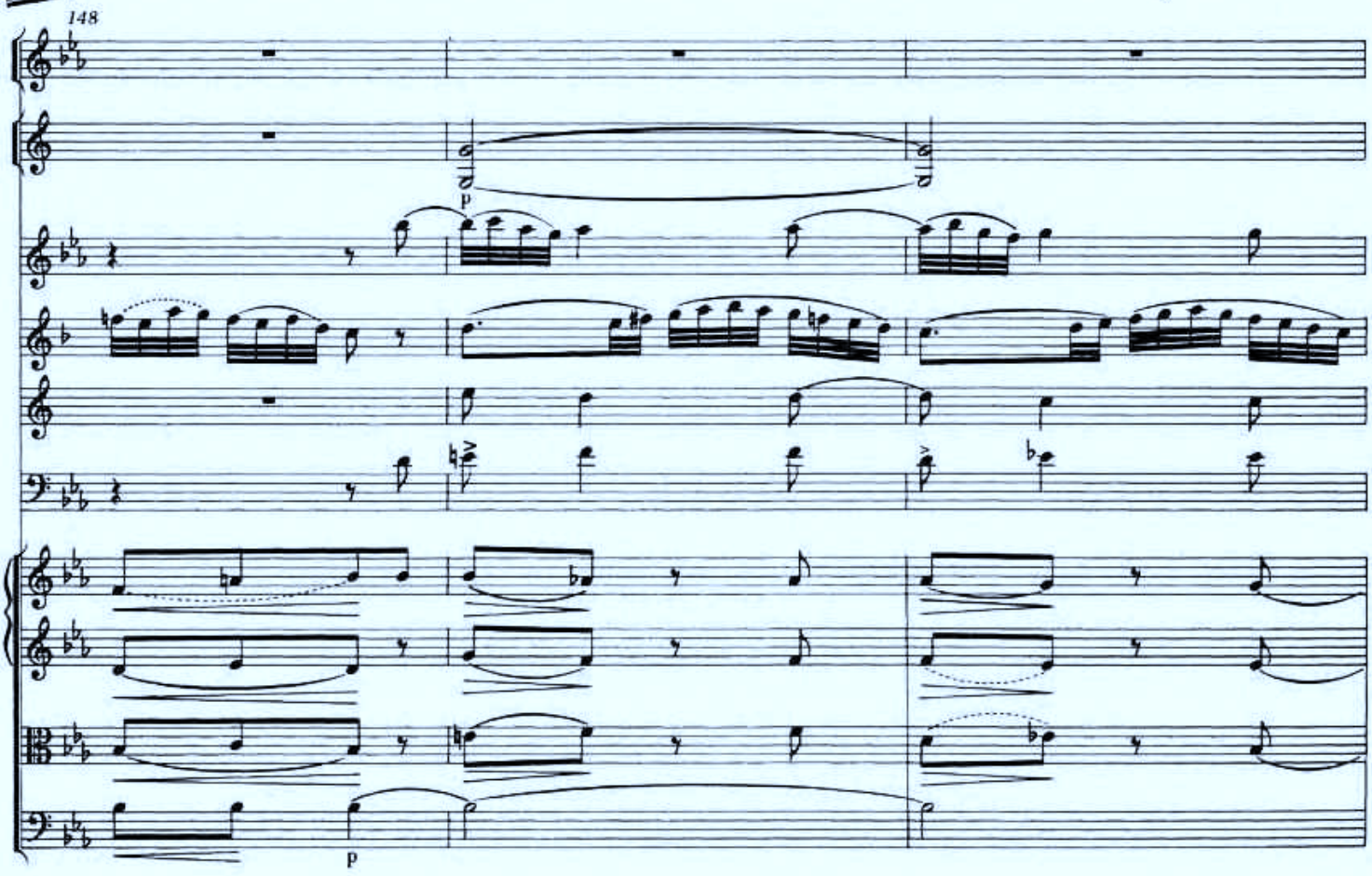
VAR. VI

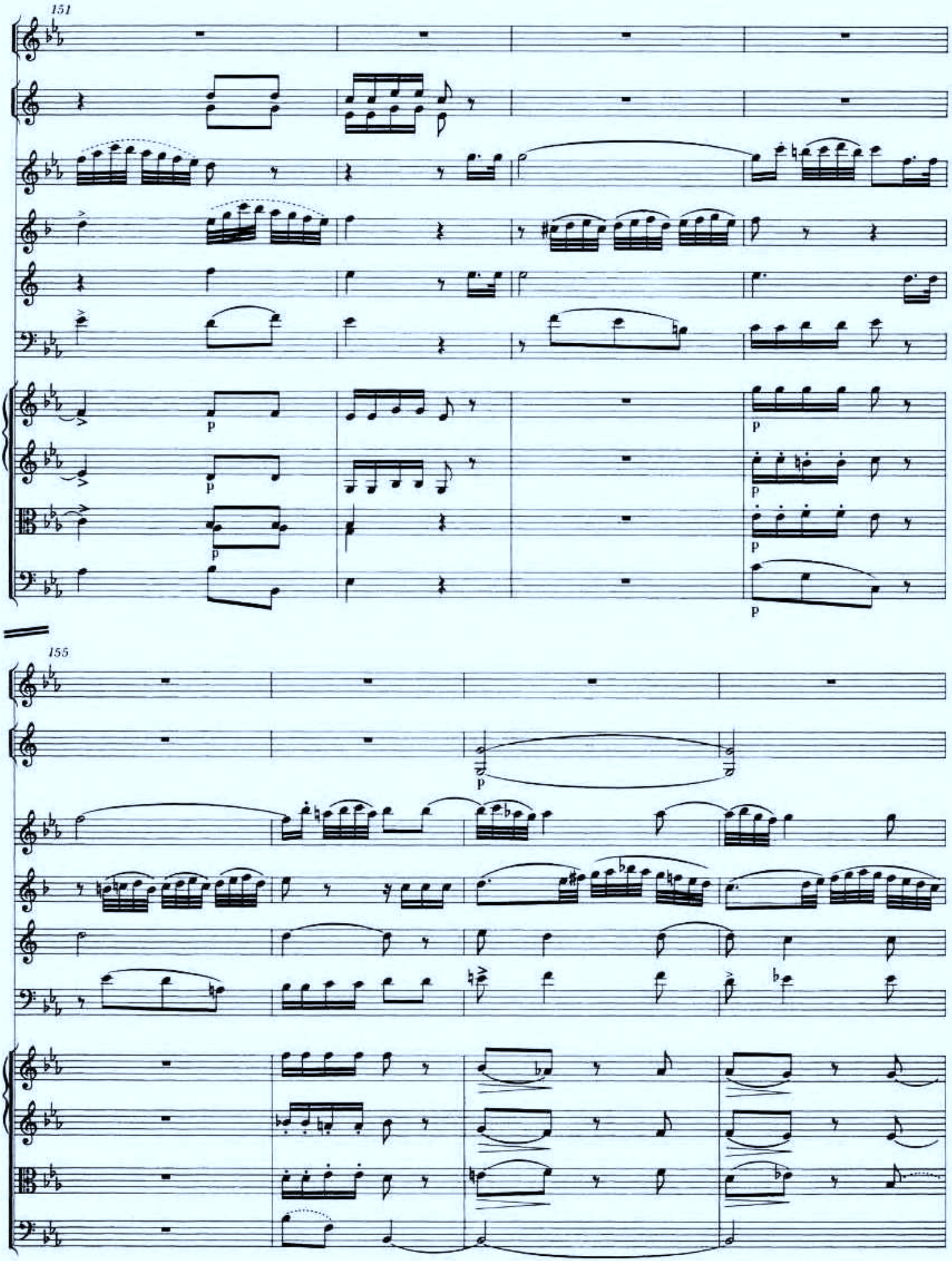
SOLO

145

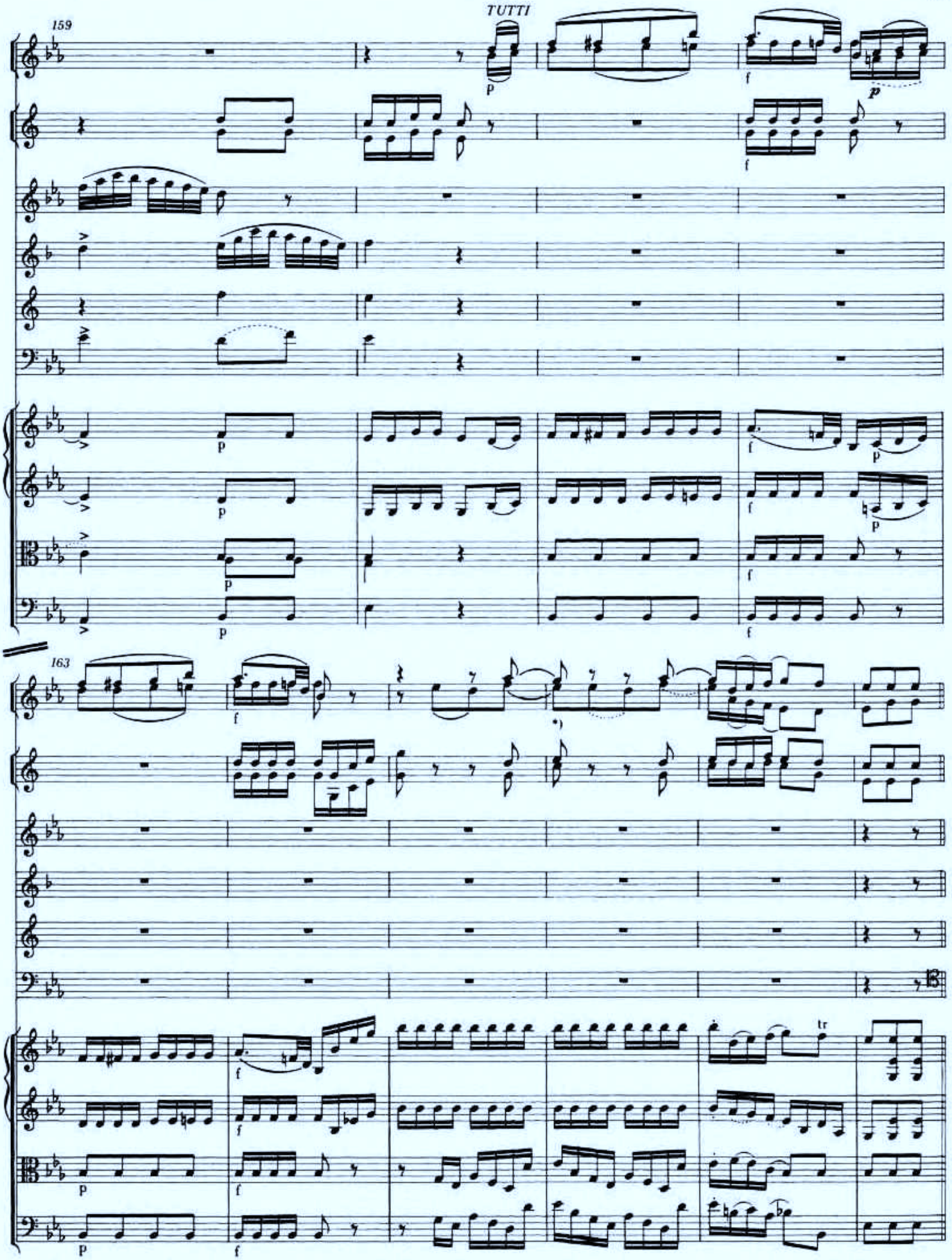


148





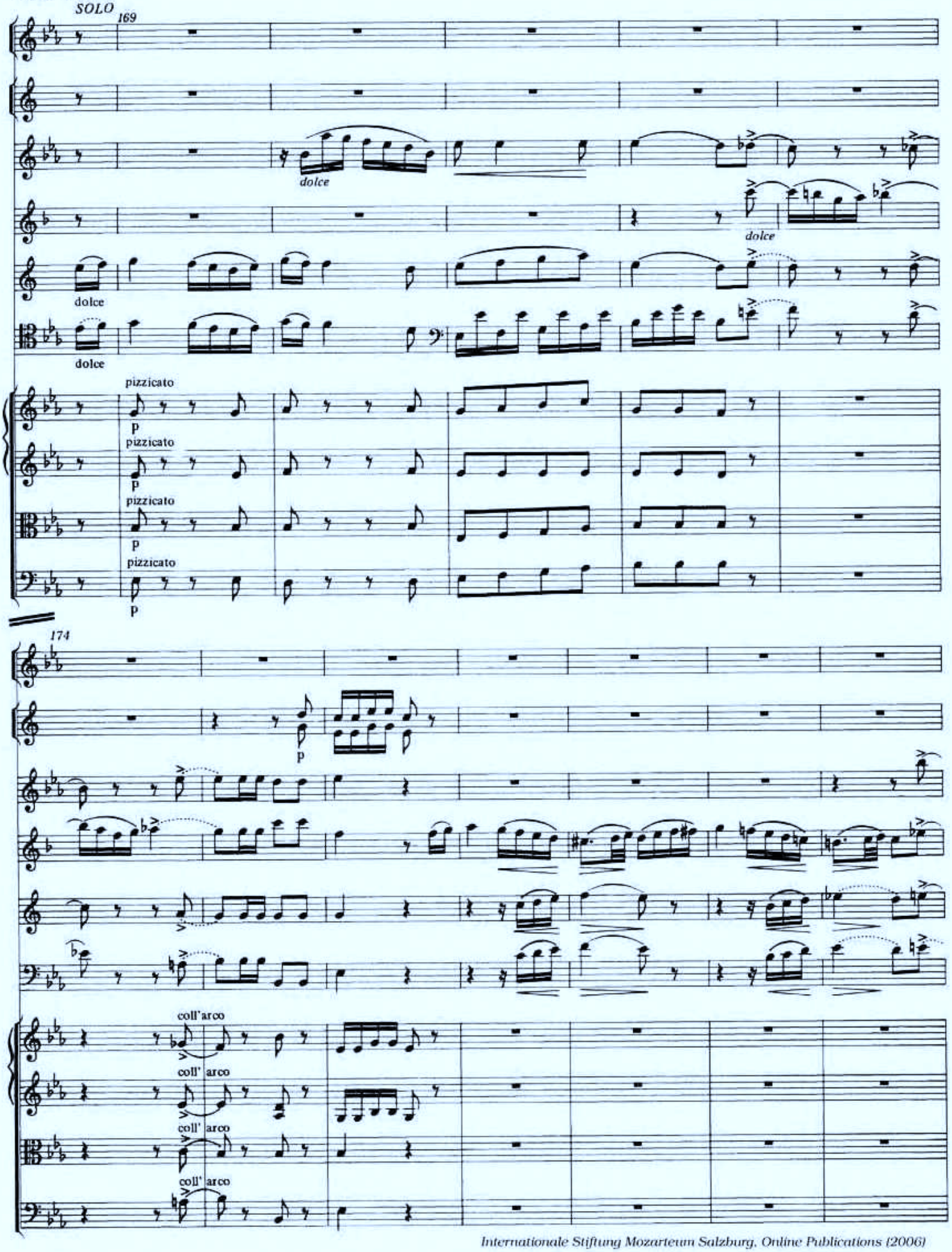
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



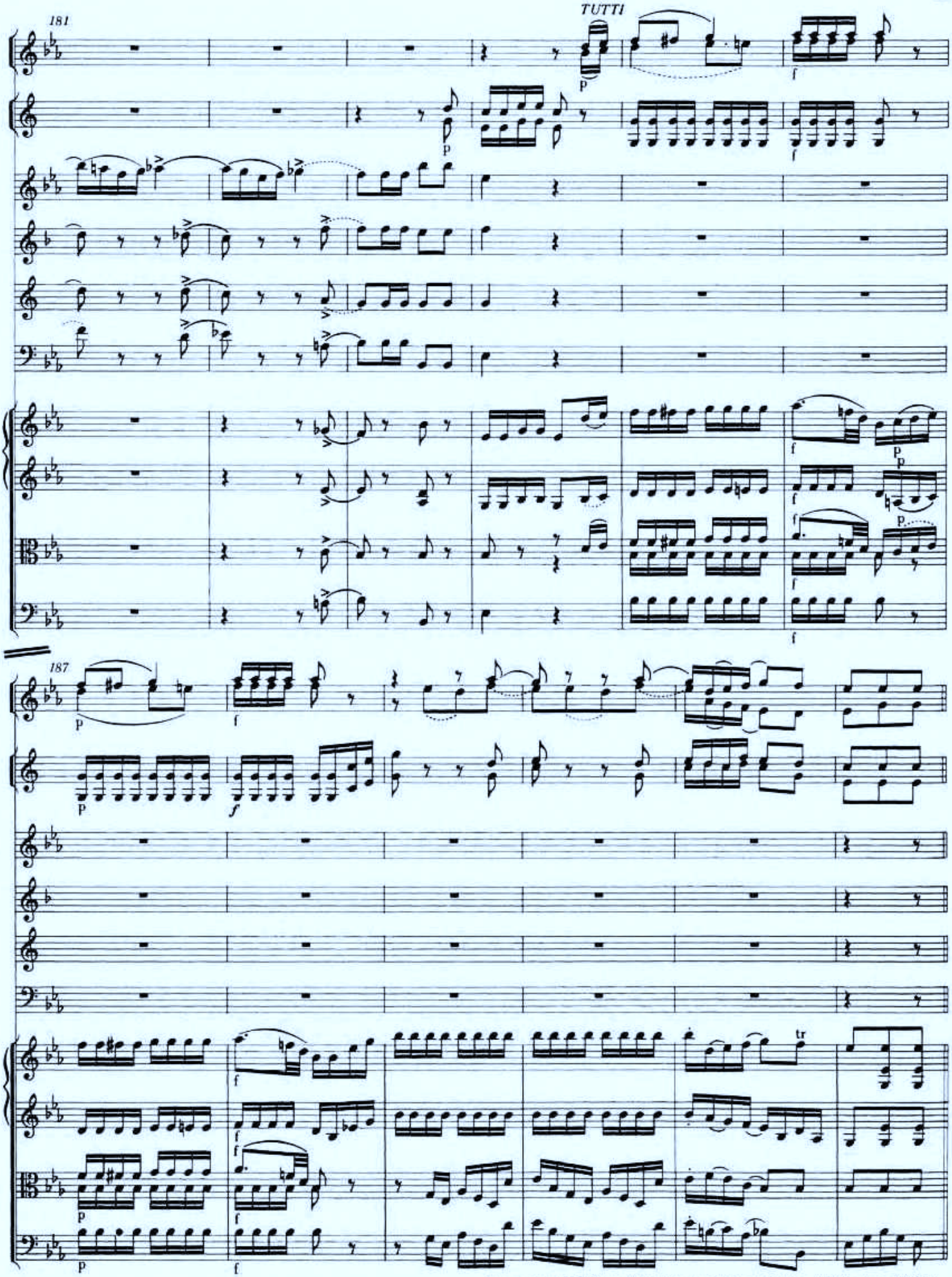
*) T. 166, Oboe II: In der Vorlage hier wie auch in den Takten 190, 214 und 238 irrtümlich (?) statt 1. und 2. Achtelnote jeweils eine Viertelnote es'' notiert; vgl. auch Anmerkung zu T. 142.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

VAR. VII

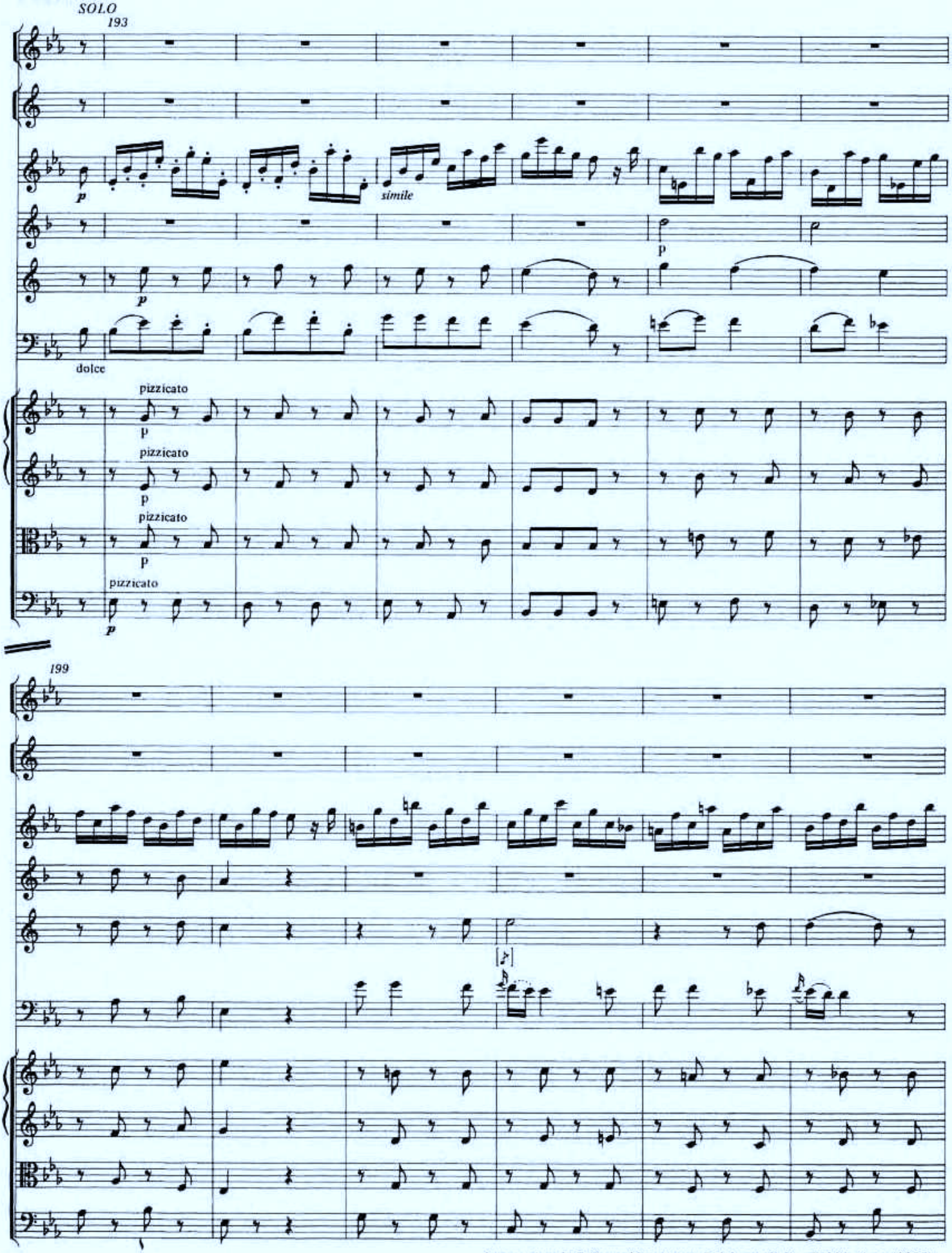


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

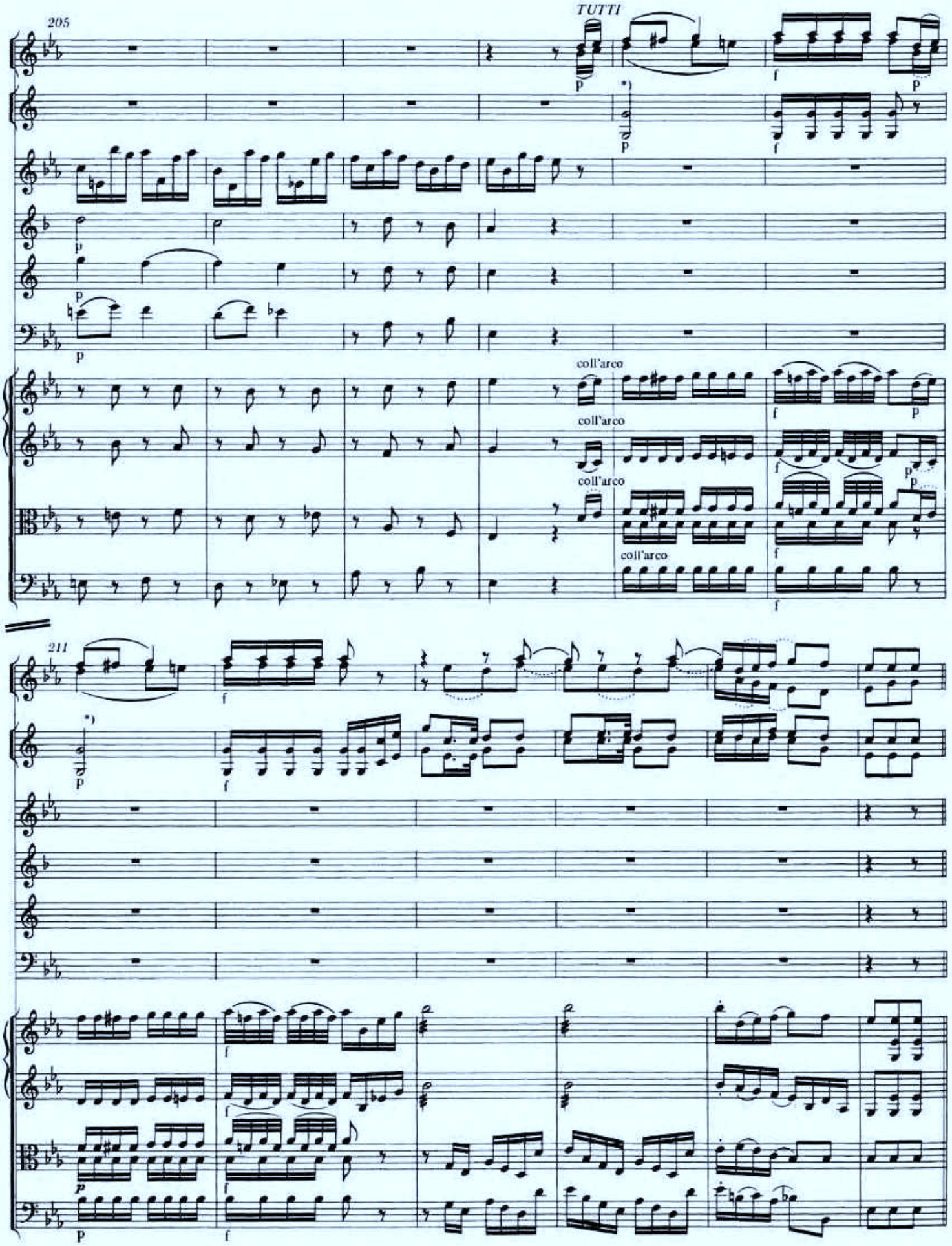


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

VAR. VIII

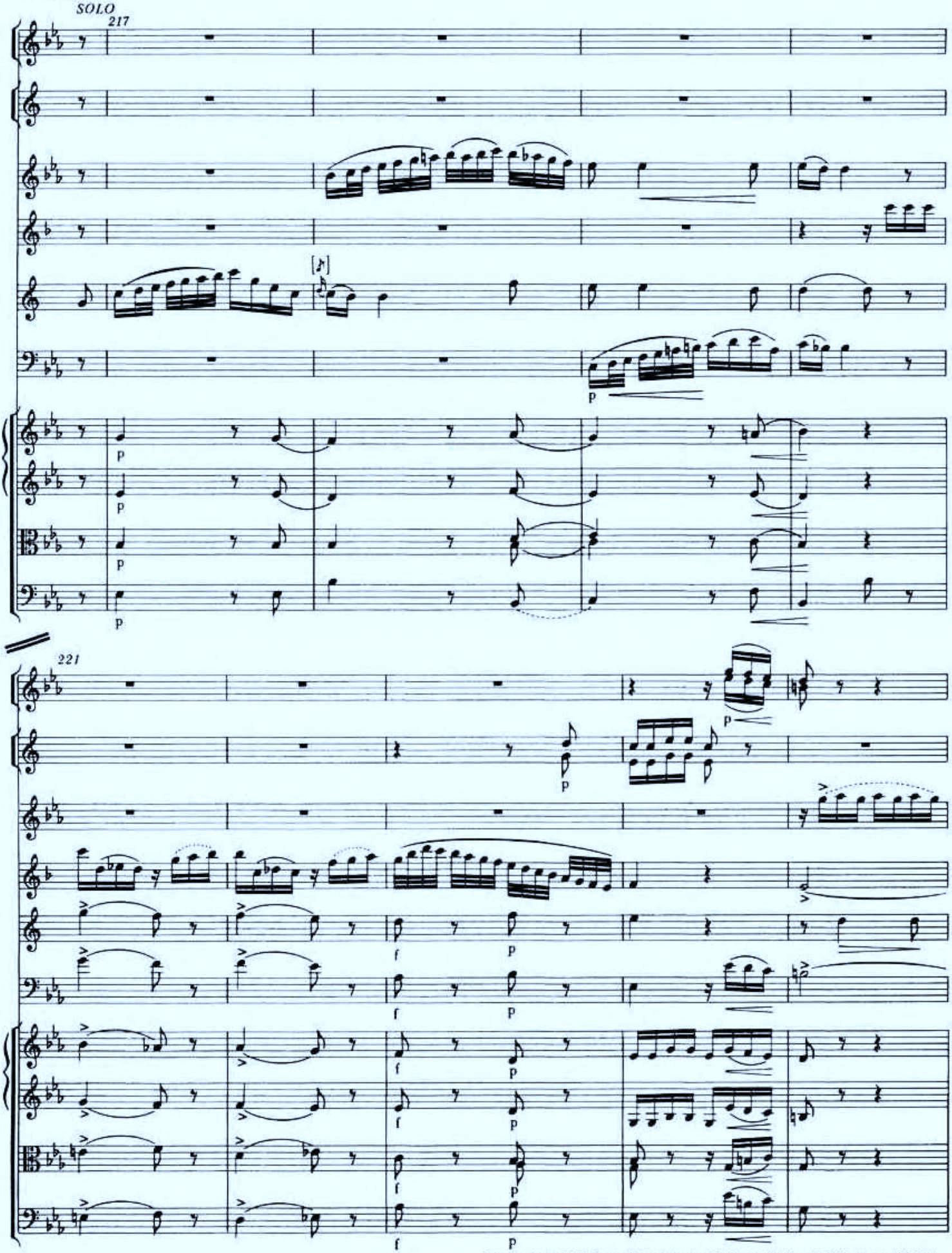


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

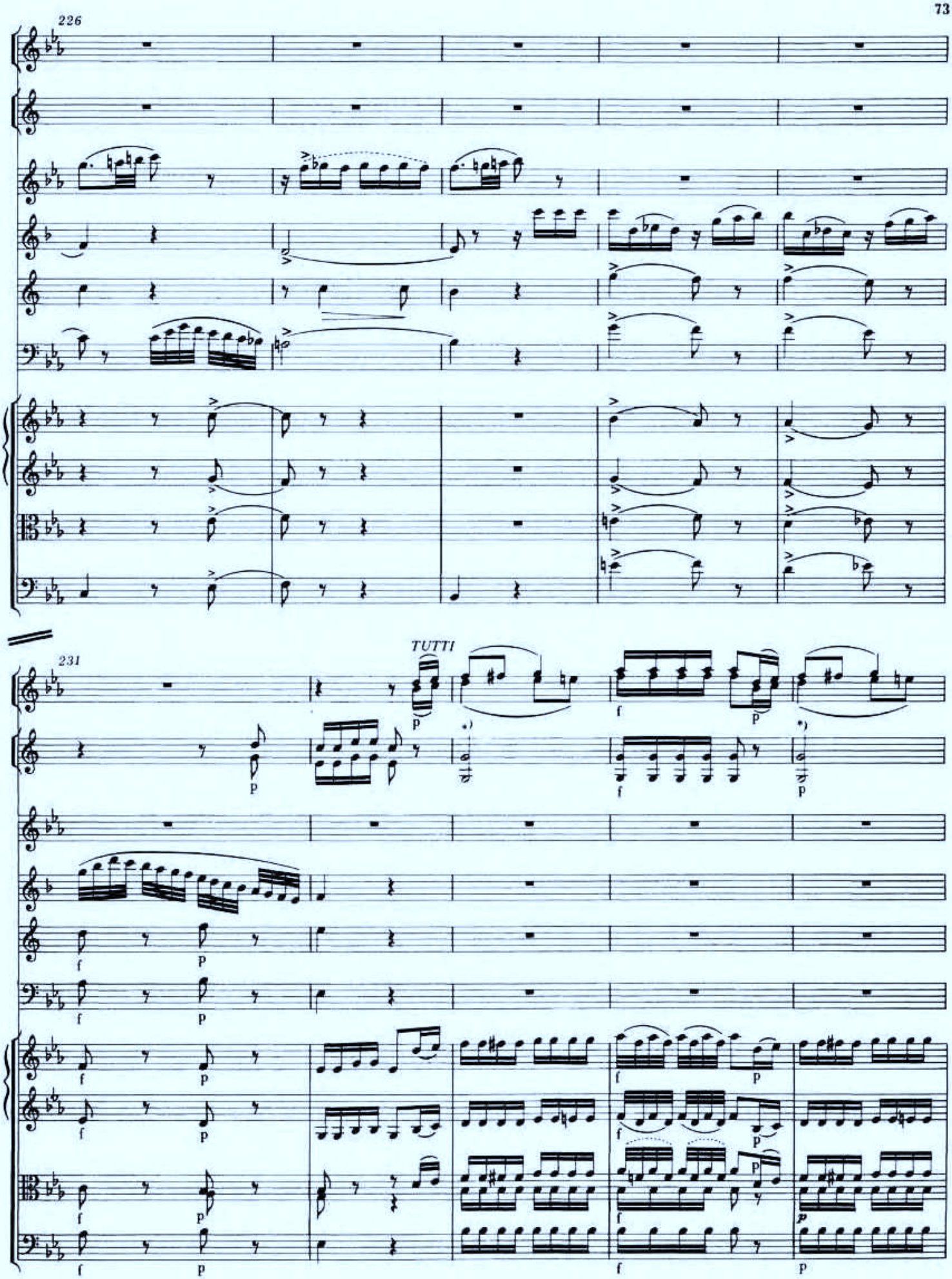


*) T. 209 und 211, Hörner: ossia 𝄞 (vgl. T. 185 und 187).

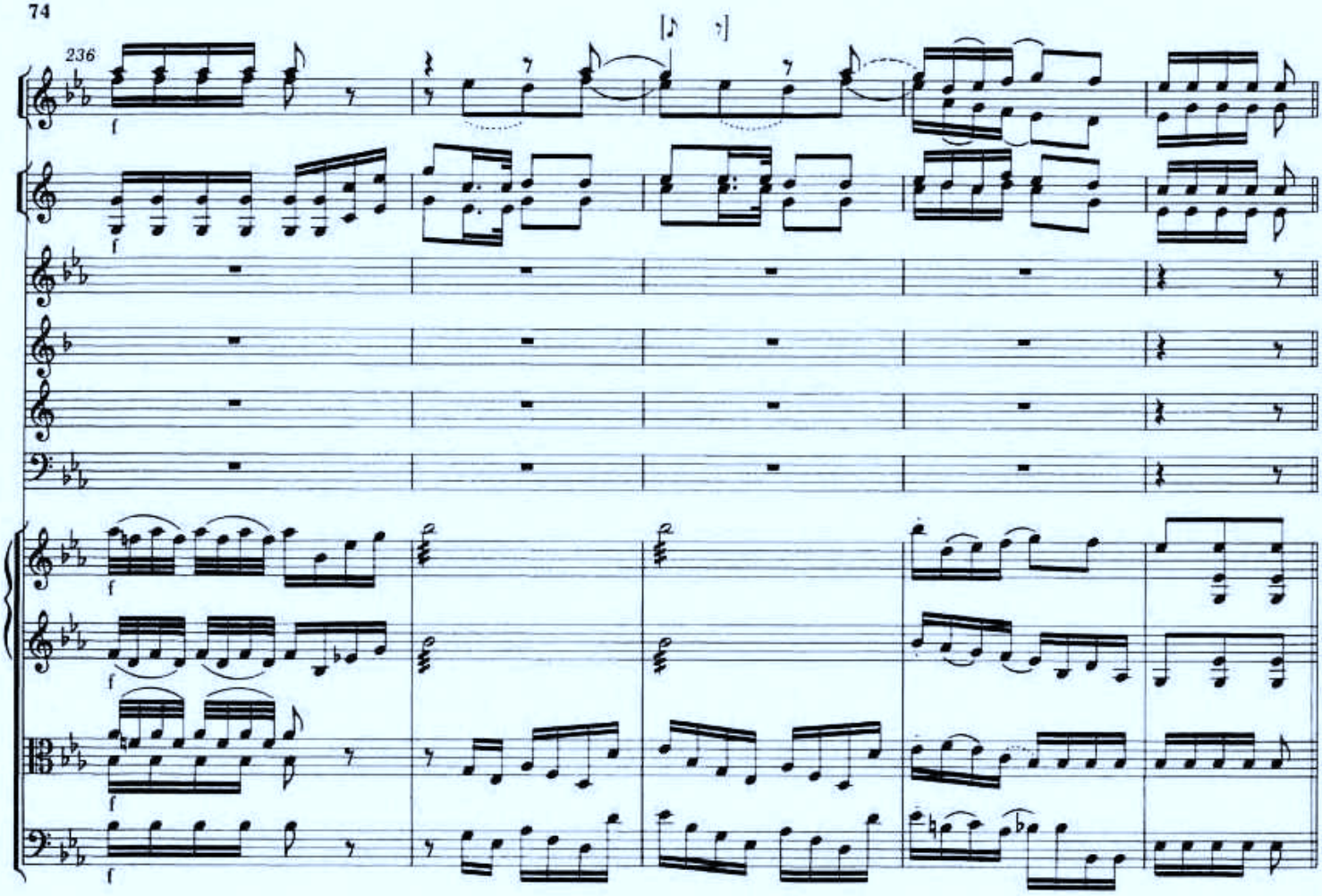
VAR. IX



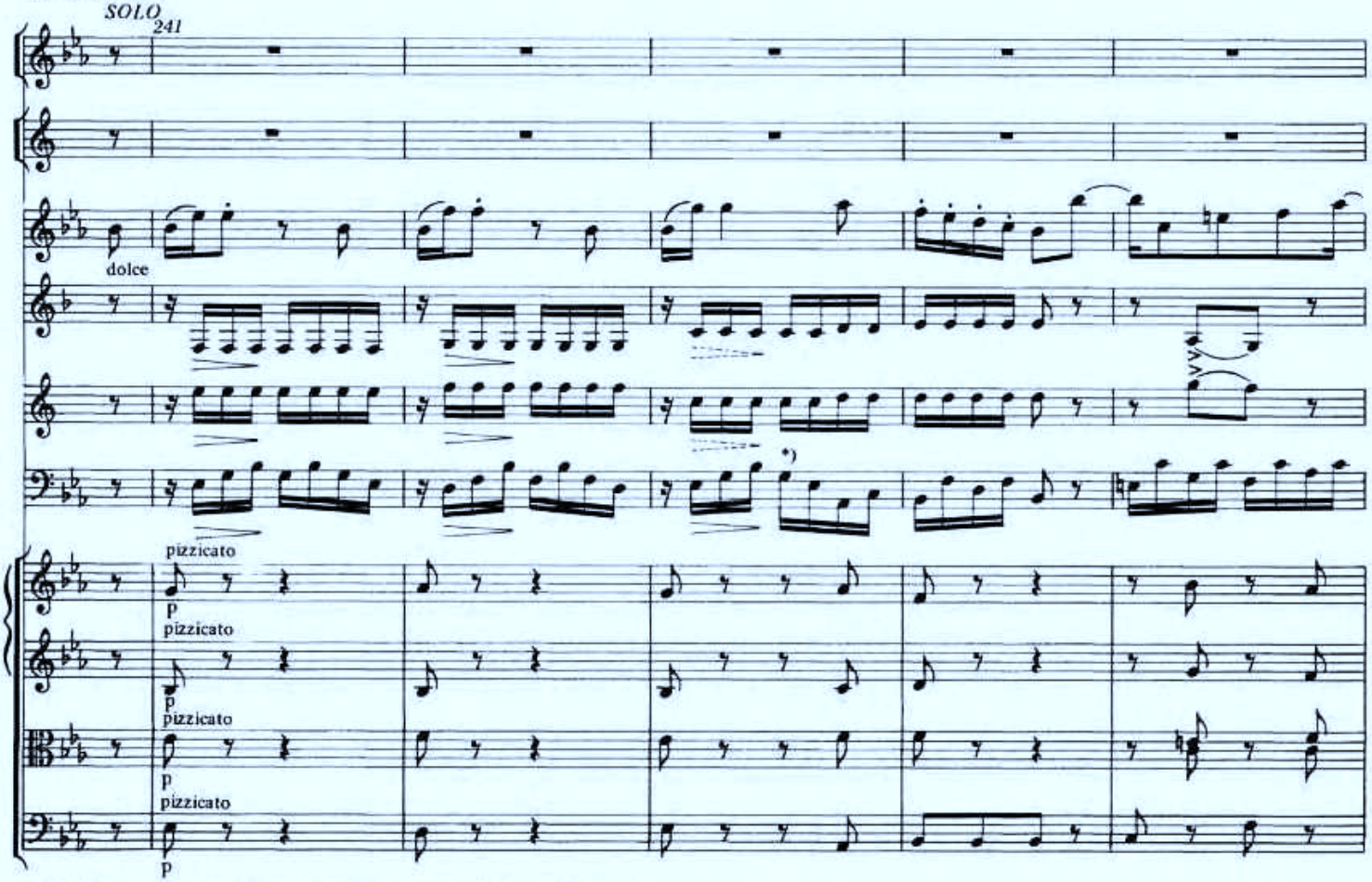
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



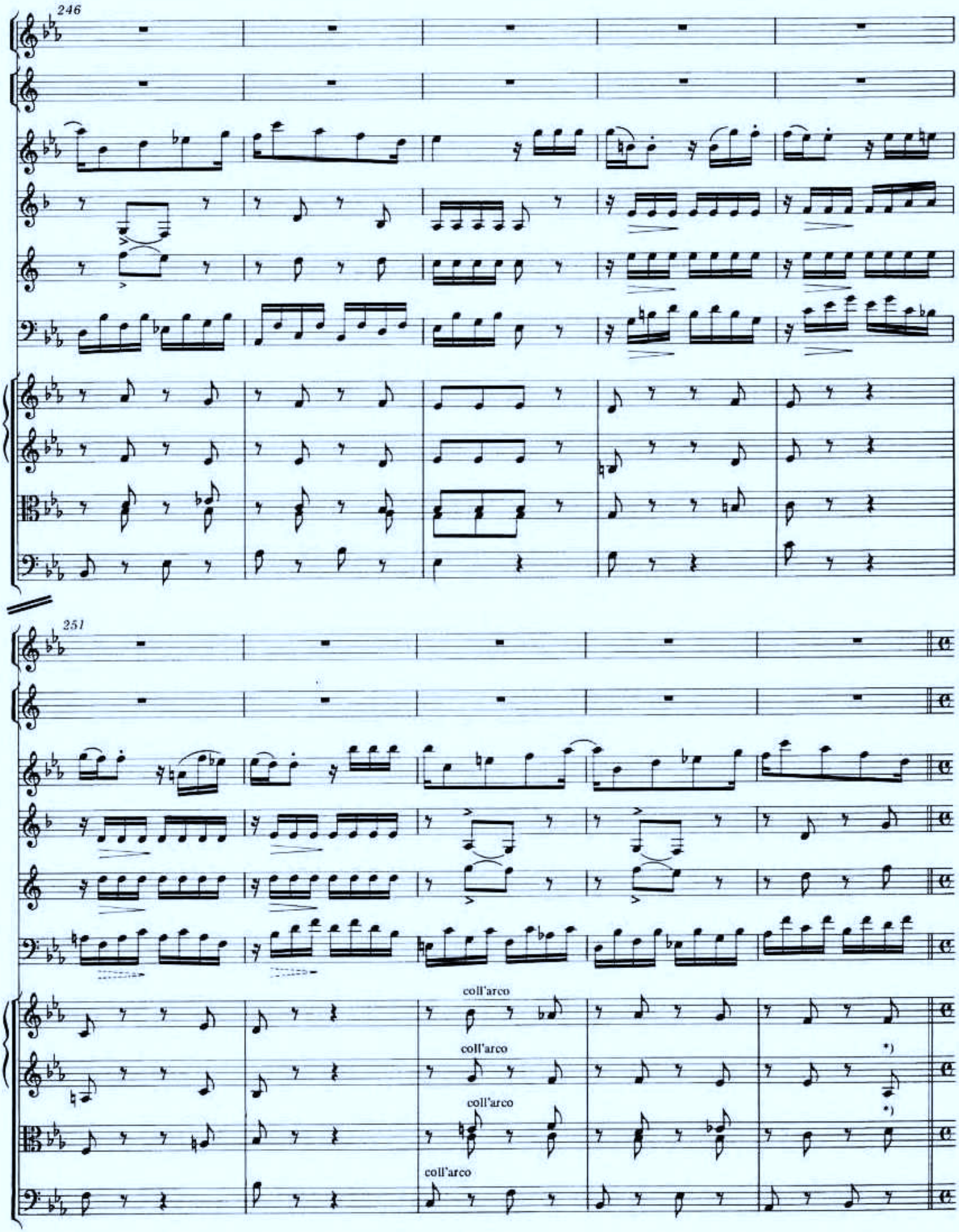
*) T. 233 und 235, Hörner: ossia 𝄞 (vgl. T. 185 und 187).



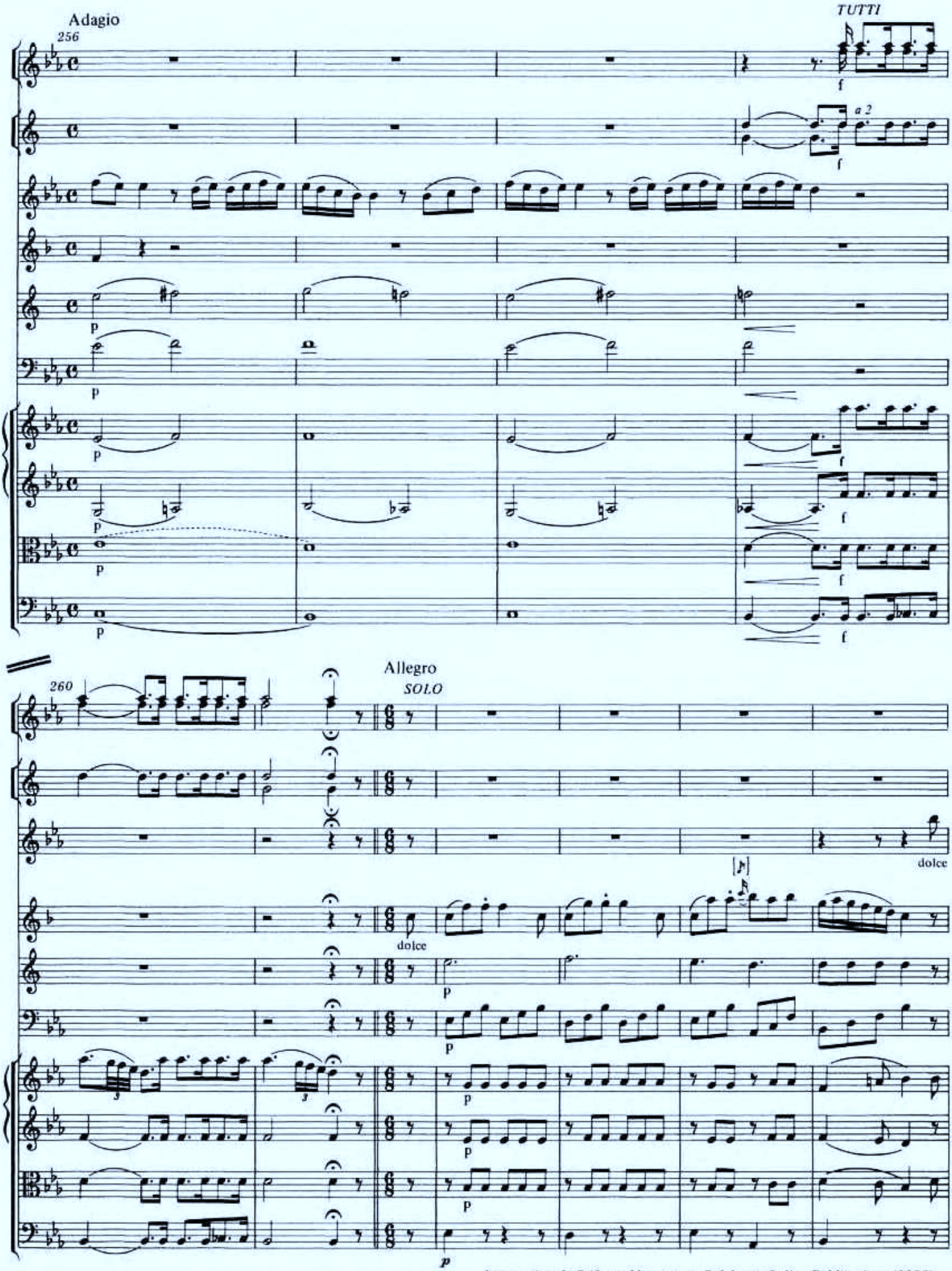
VAR. X



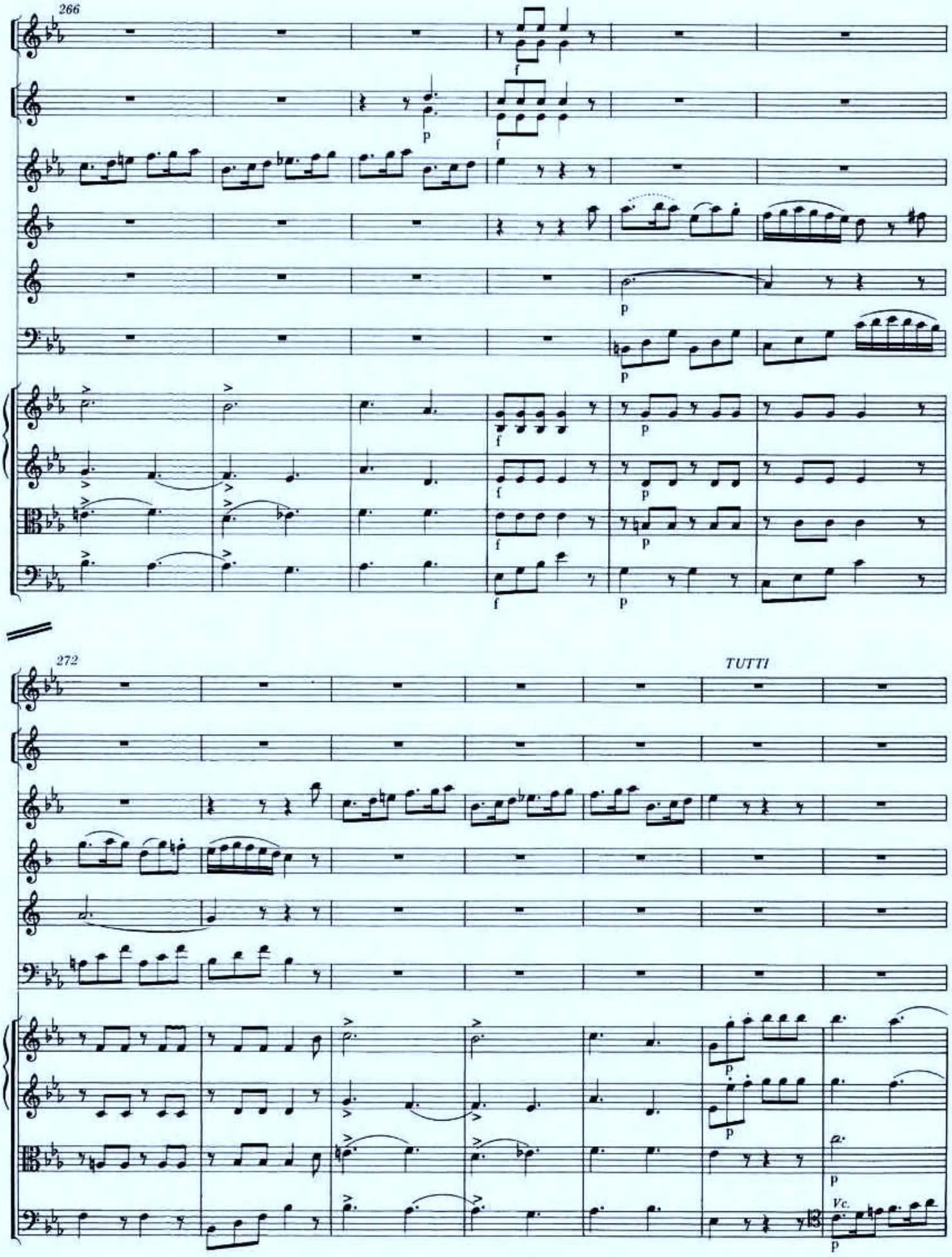
*) T. 243, Fagotto principale: 4. Sechzehntelnote in der Quelle c statt g.



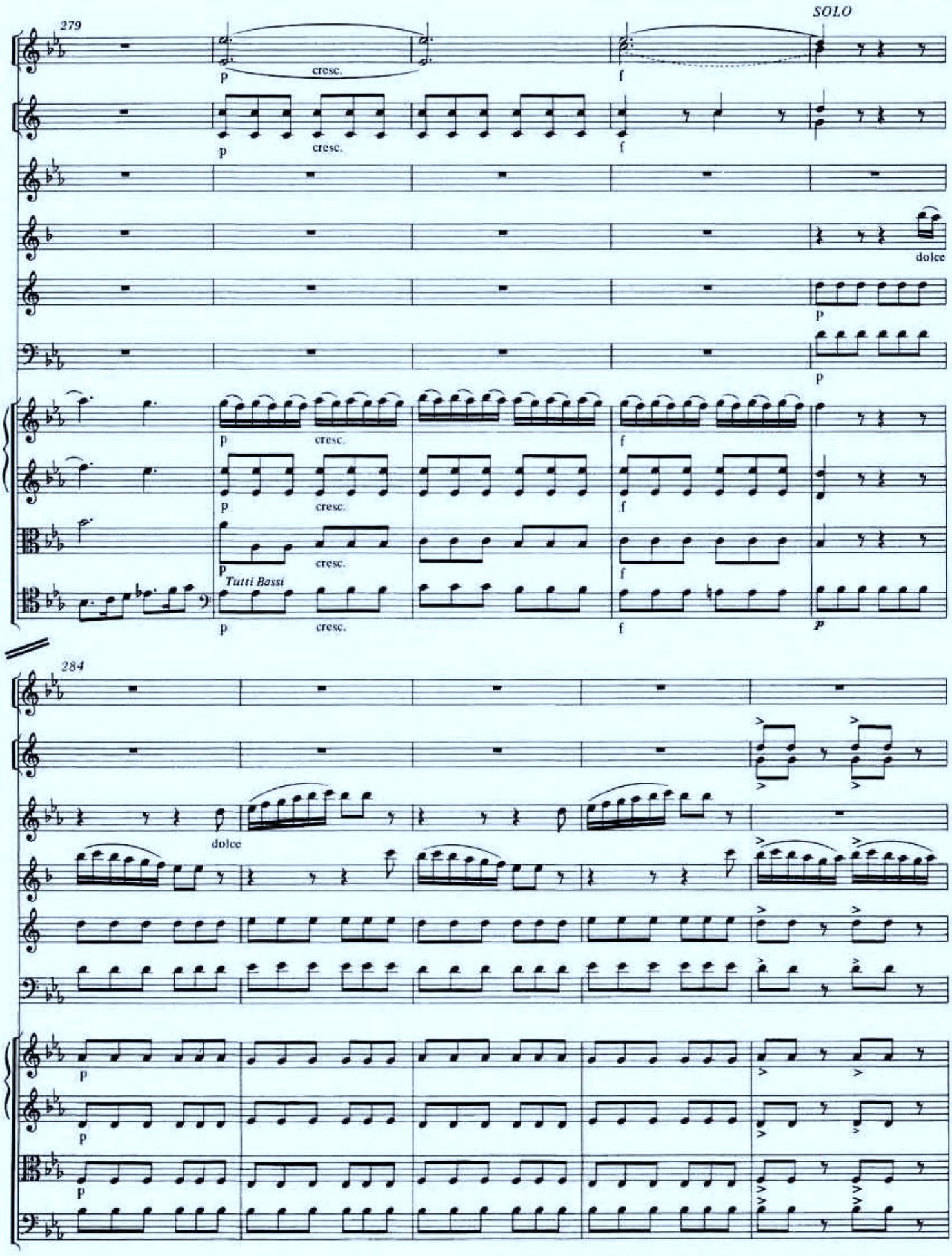
*) Takt 255, Violine II und Viola I, II: Zum letzten Achtel vgl. Krit. Bericht.



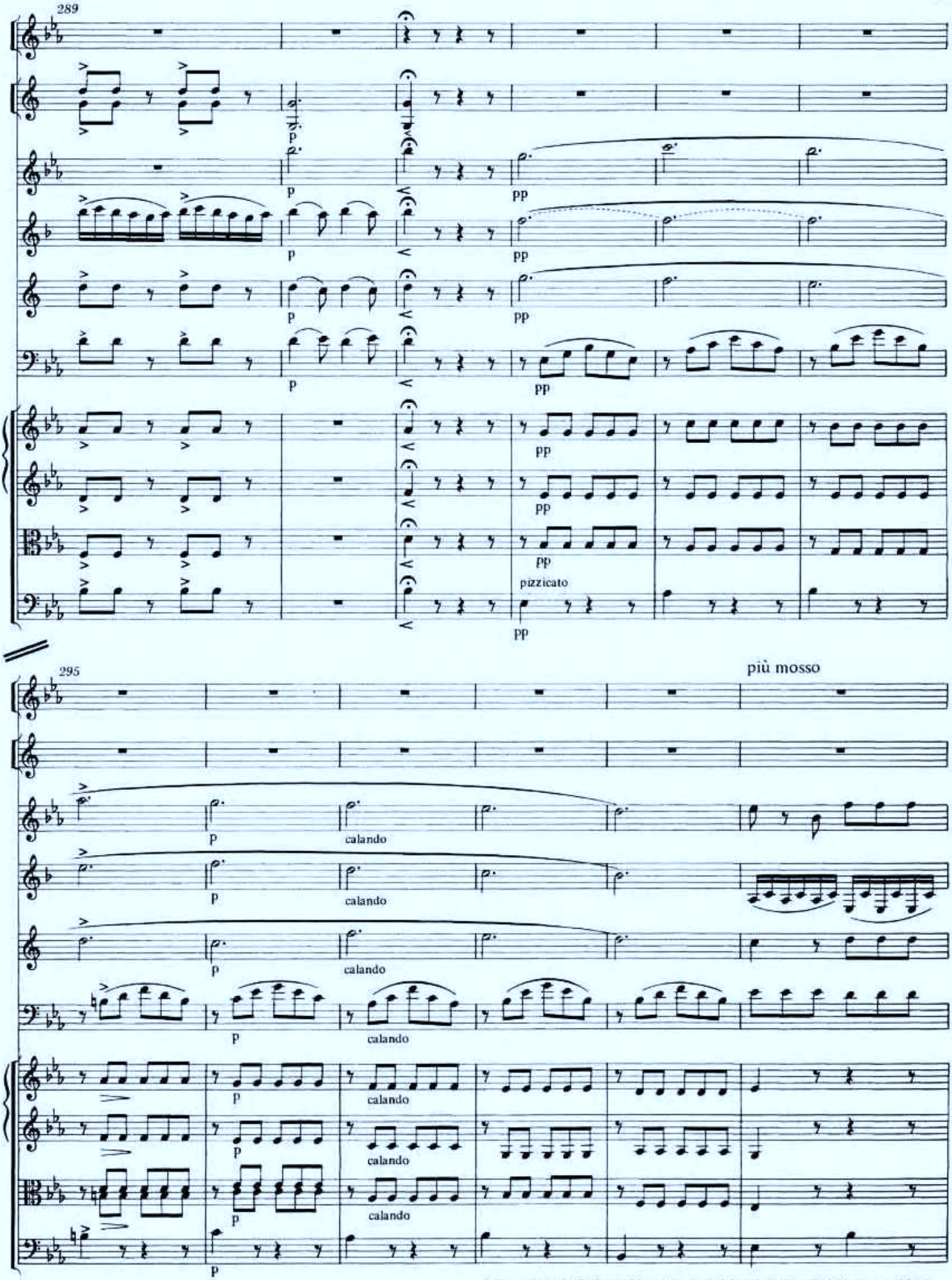
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



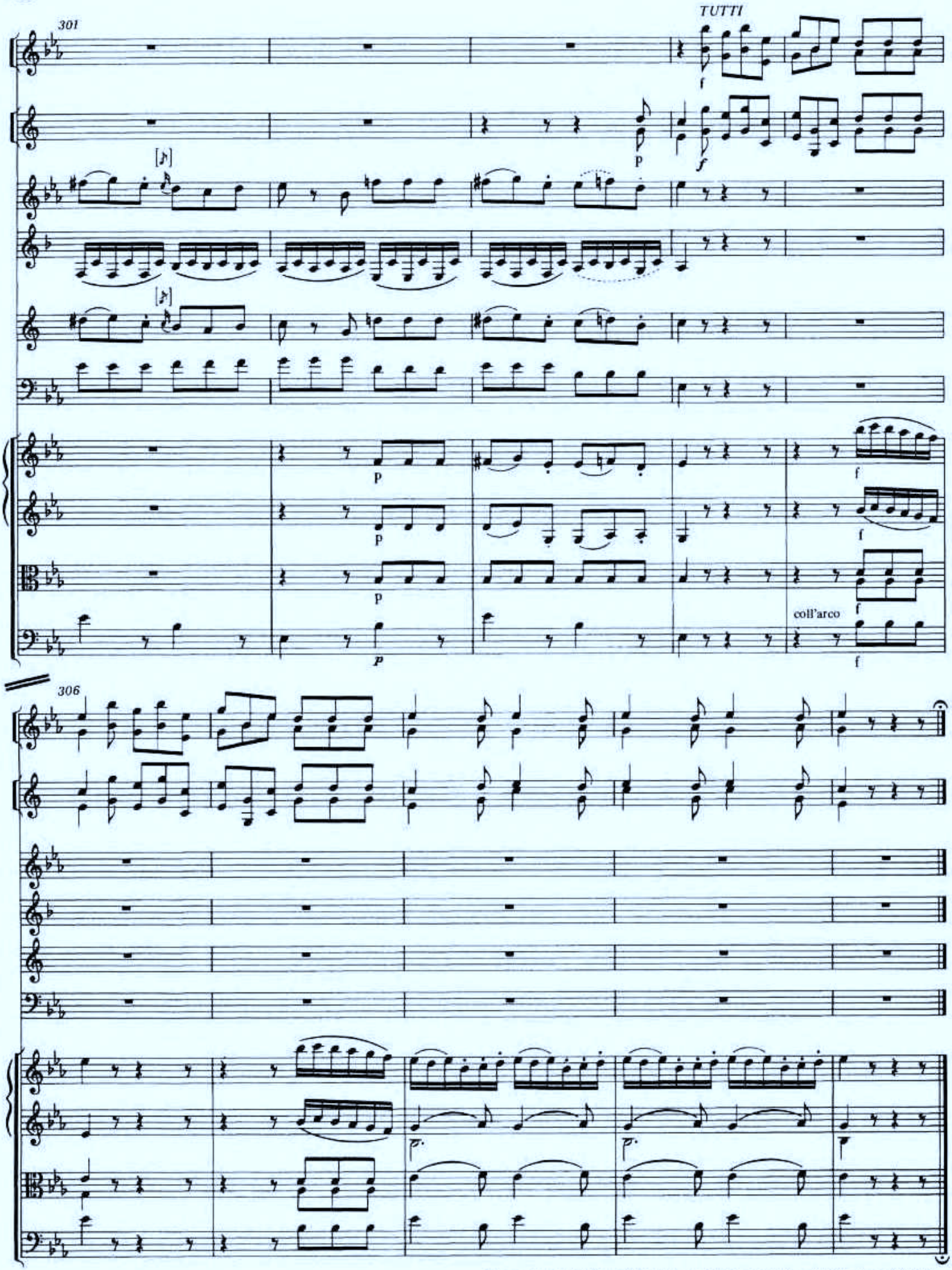
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

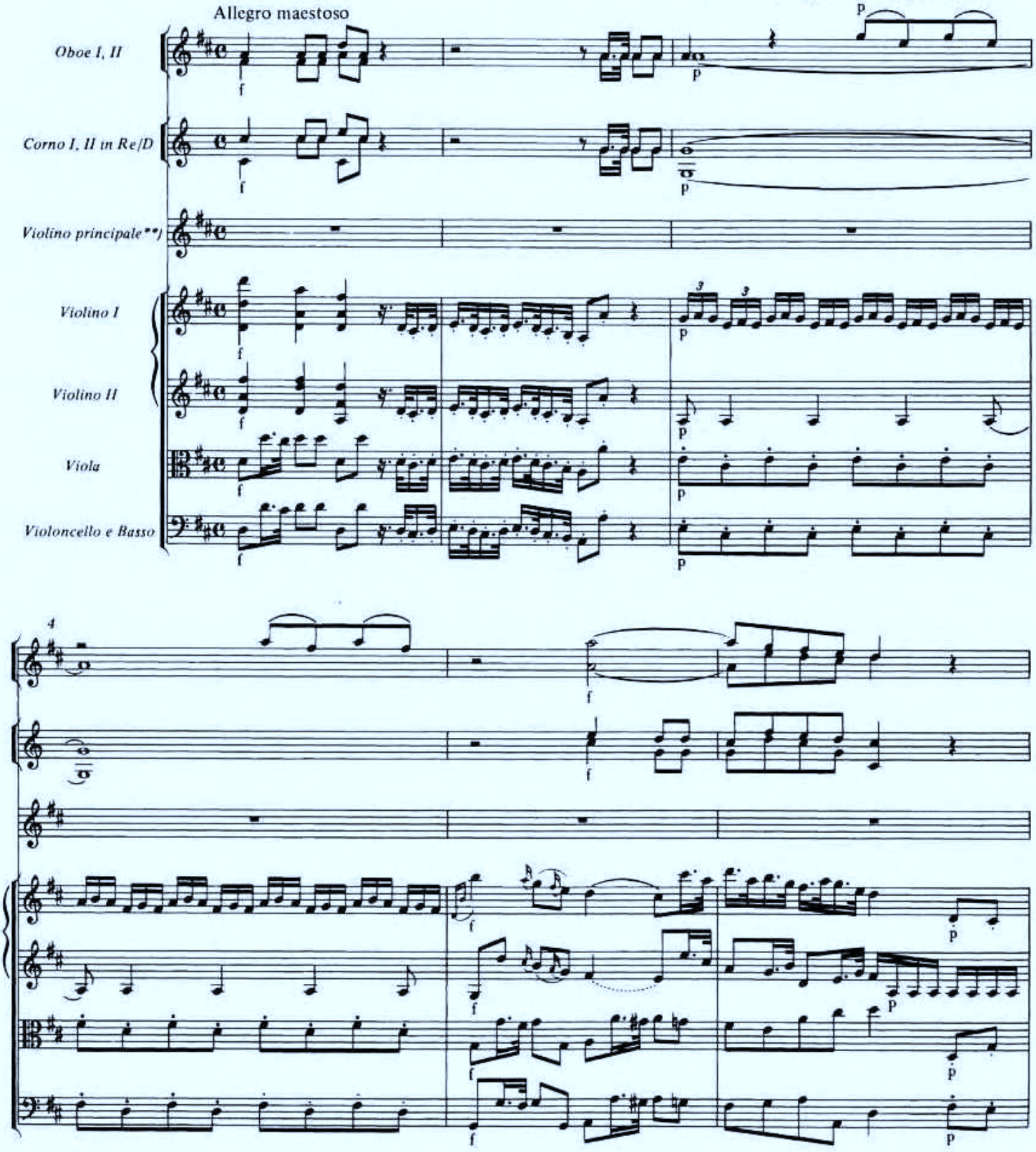


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

Konzert in D

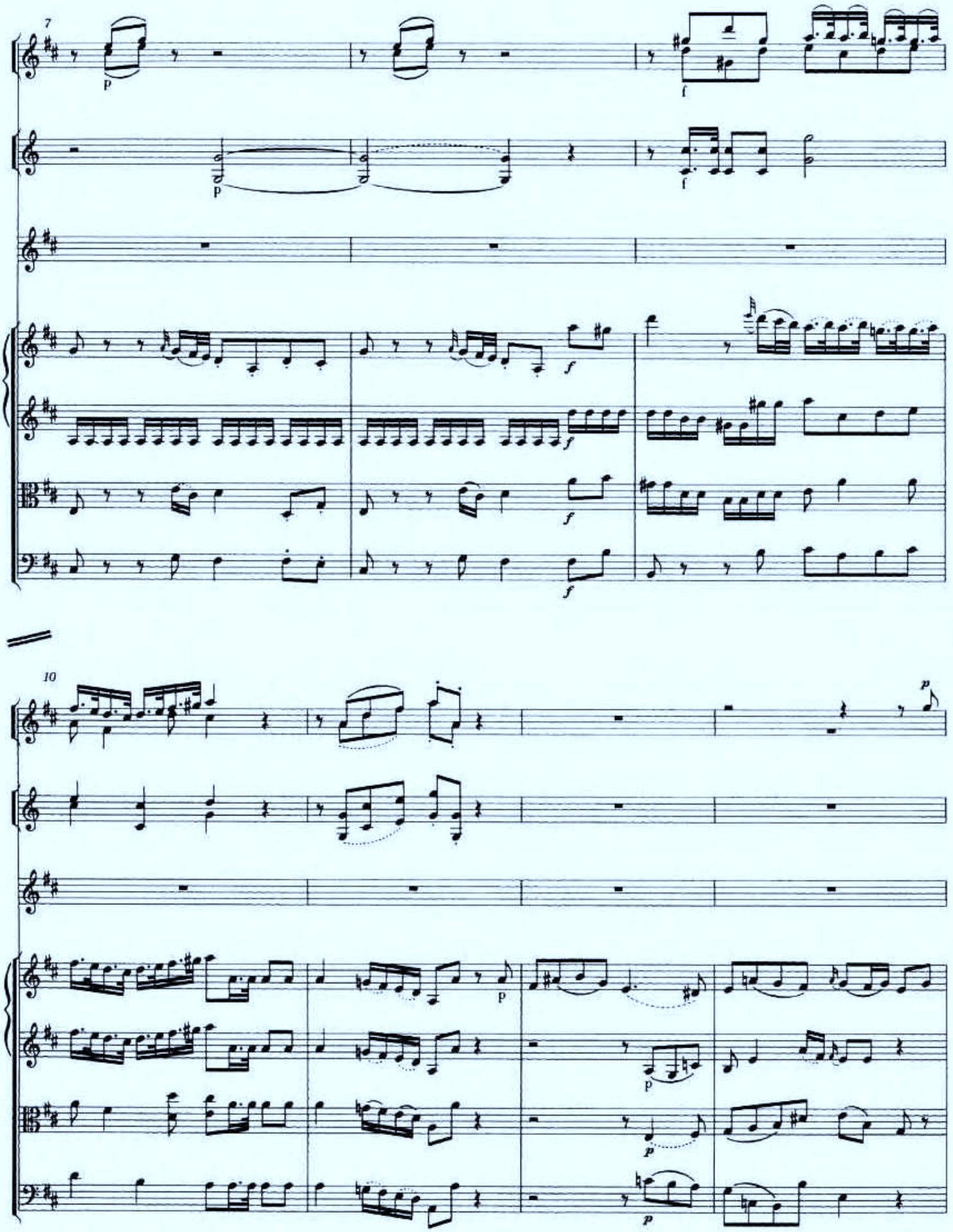
für Violine und Orchester
KV² 271ª (271ⁱ)

Entstanden angeblich Salzburg, 16. Juli 1777*)

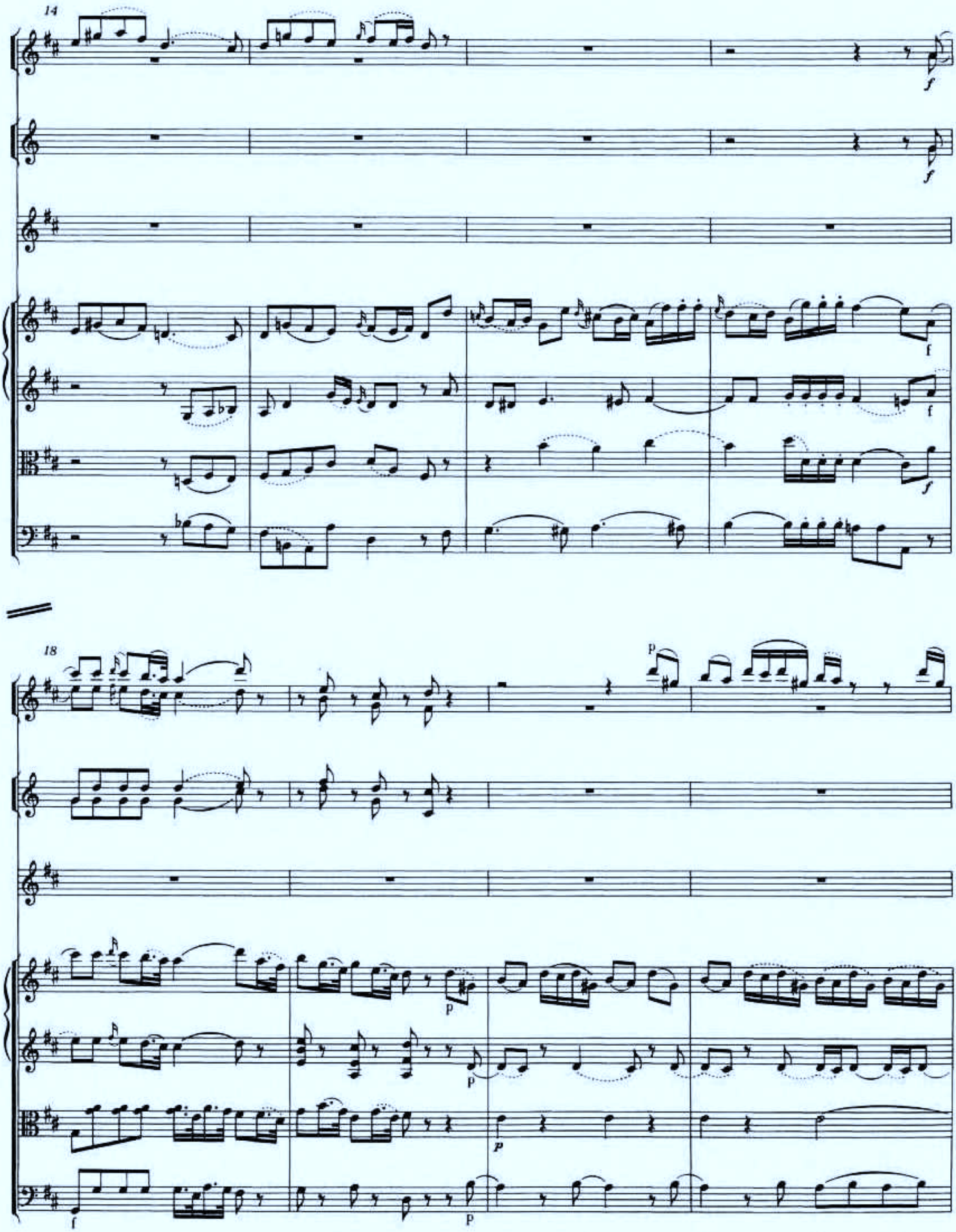


*) Zur Datierung vgl. Vorwort.
**) Zur Mitwirkung des Violino principale in allen Tutti-Partien des Konzertes vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

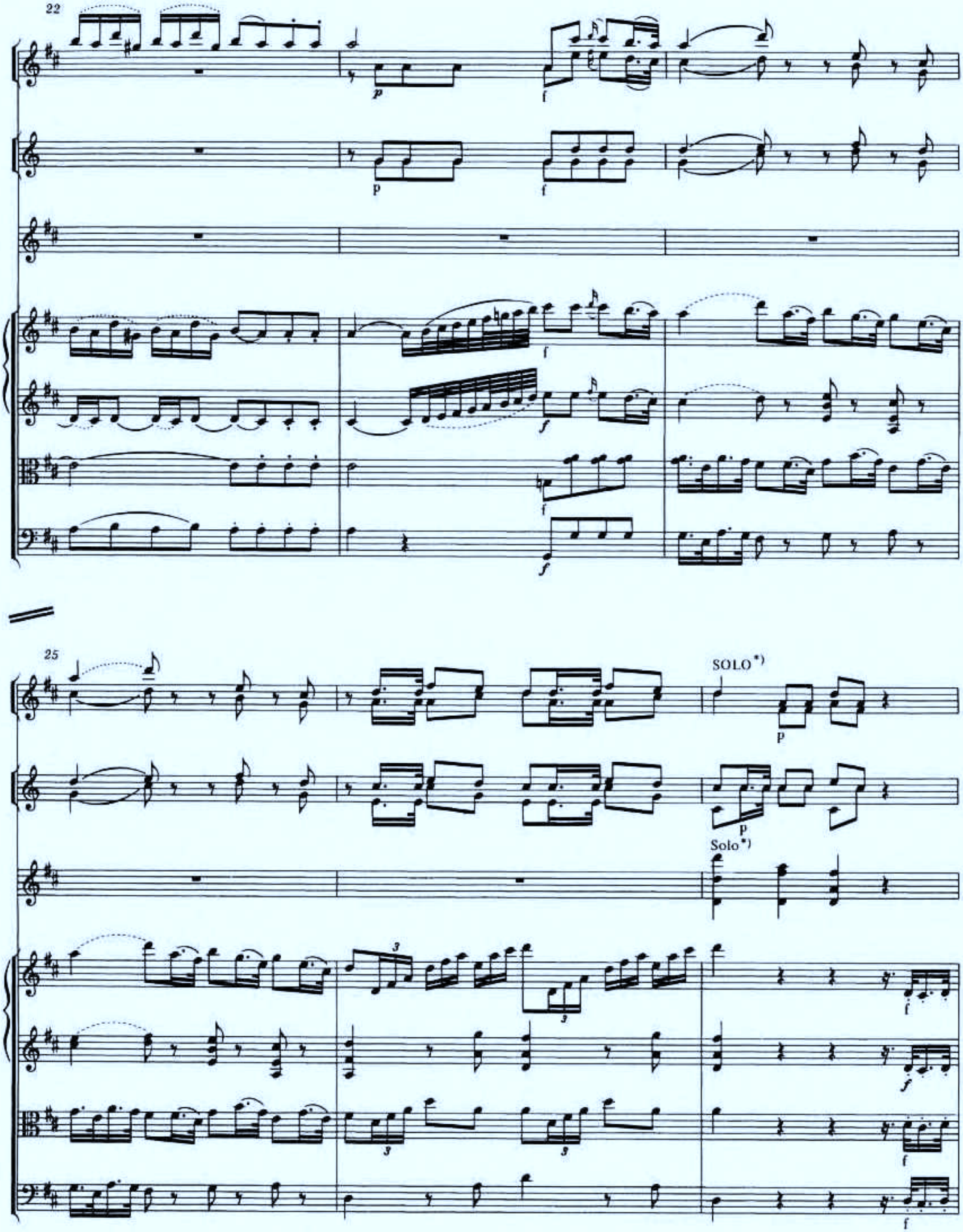
© 1980 by Bärenreiter-Verlag, Kassel
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

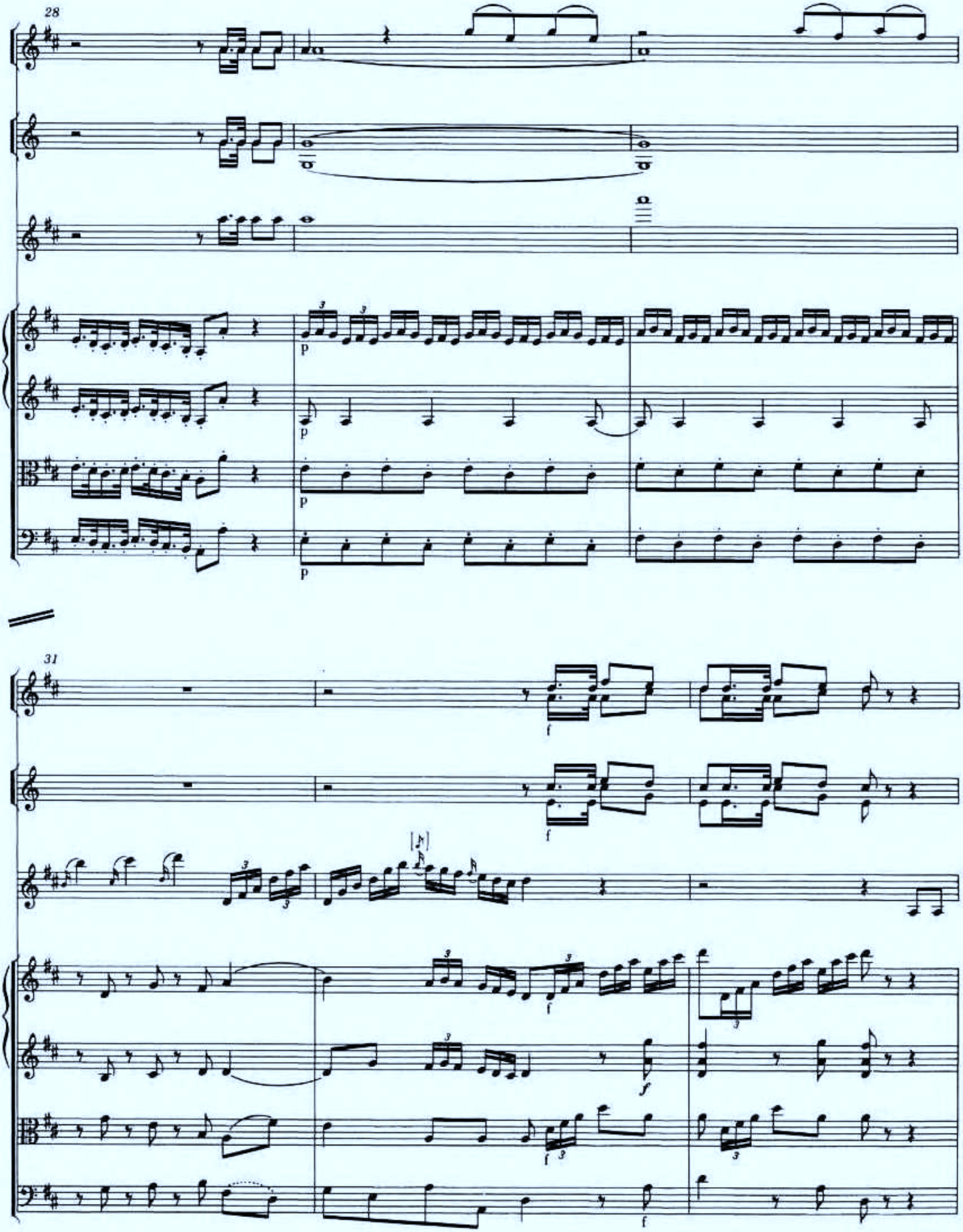


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

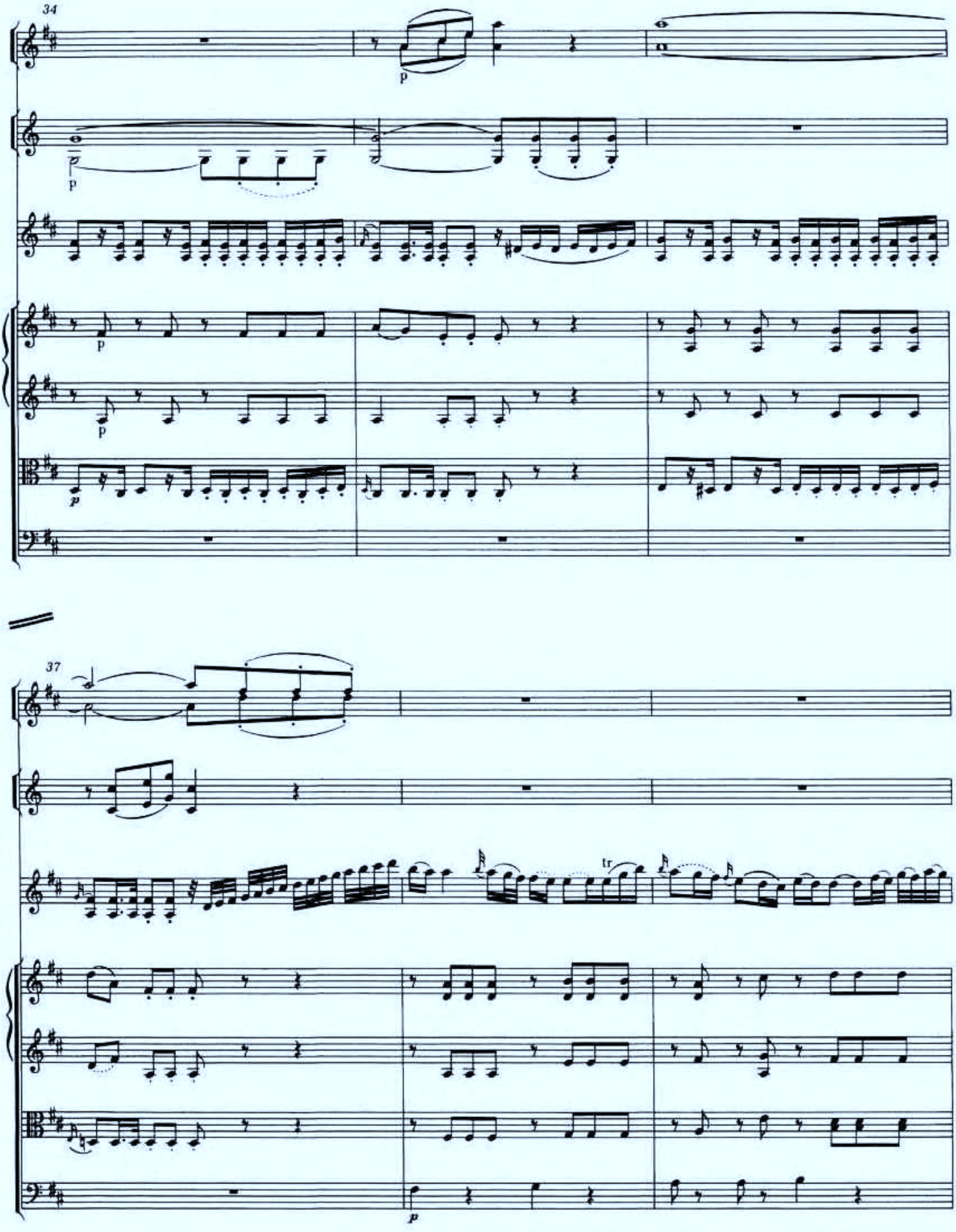


*) Zur Bedeutung von „Solo" und „Tutti" vgl. Vorwort.

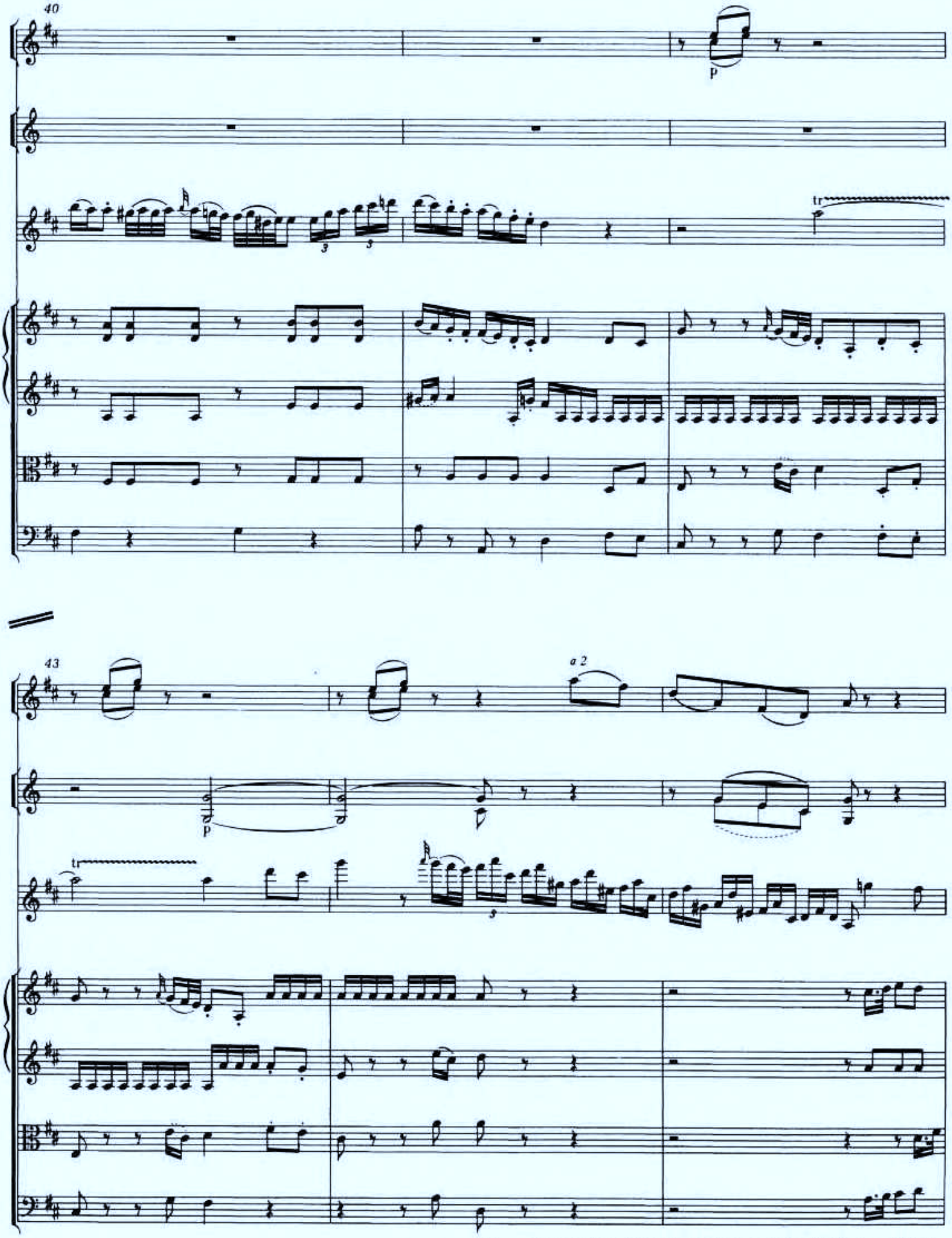
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



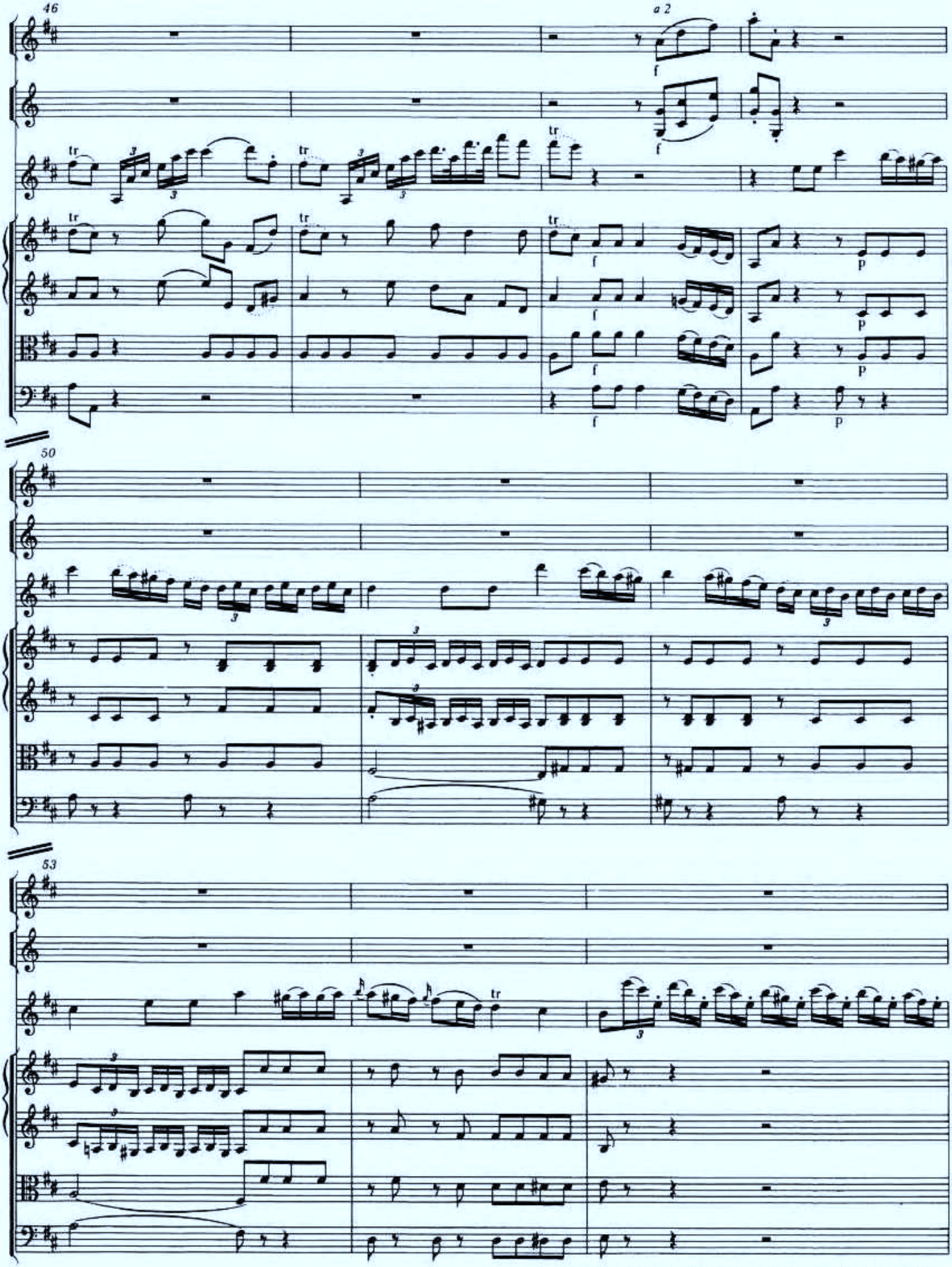
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



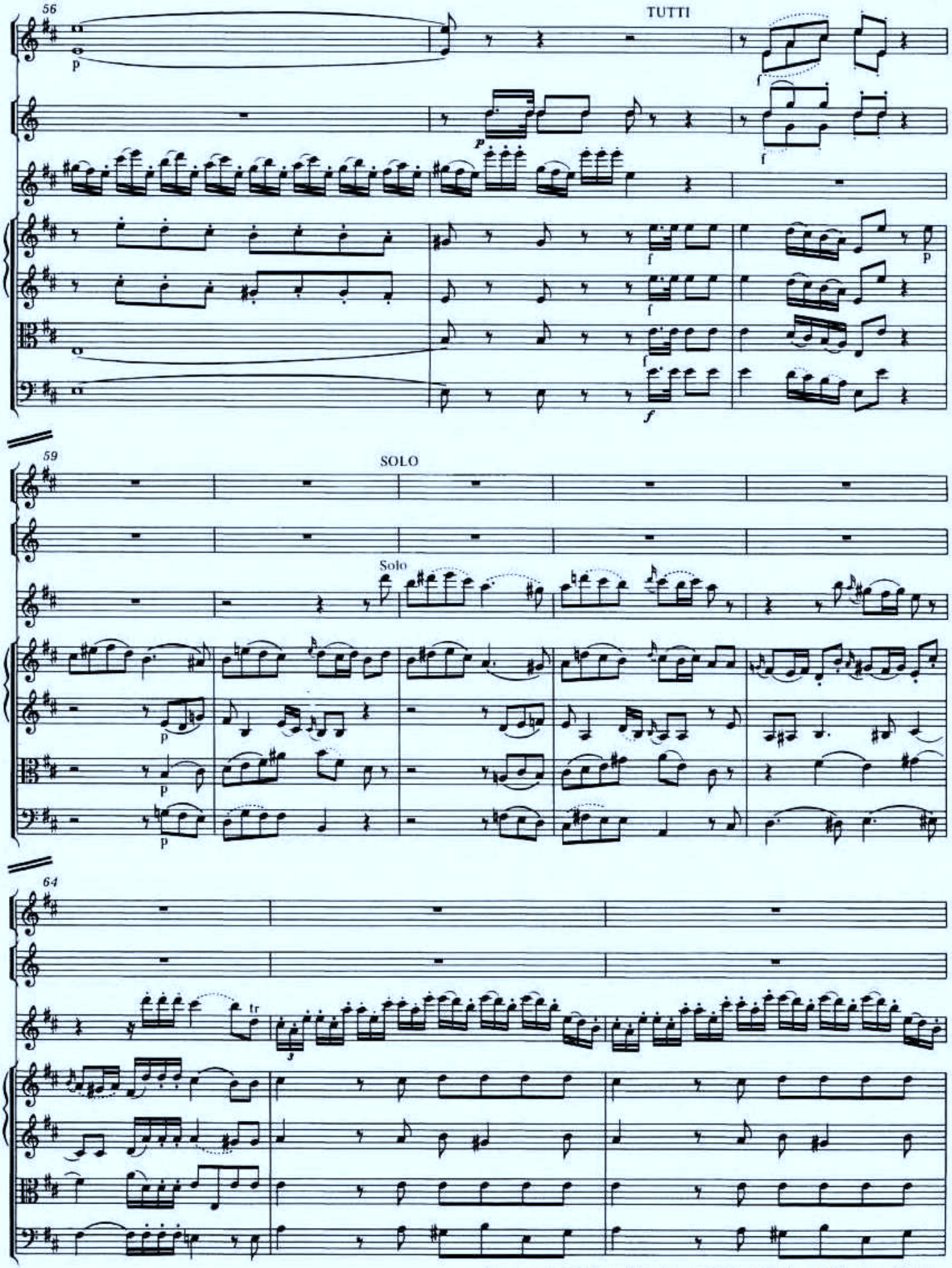
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



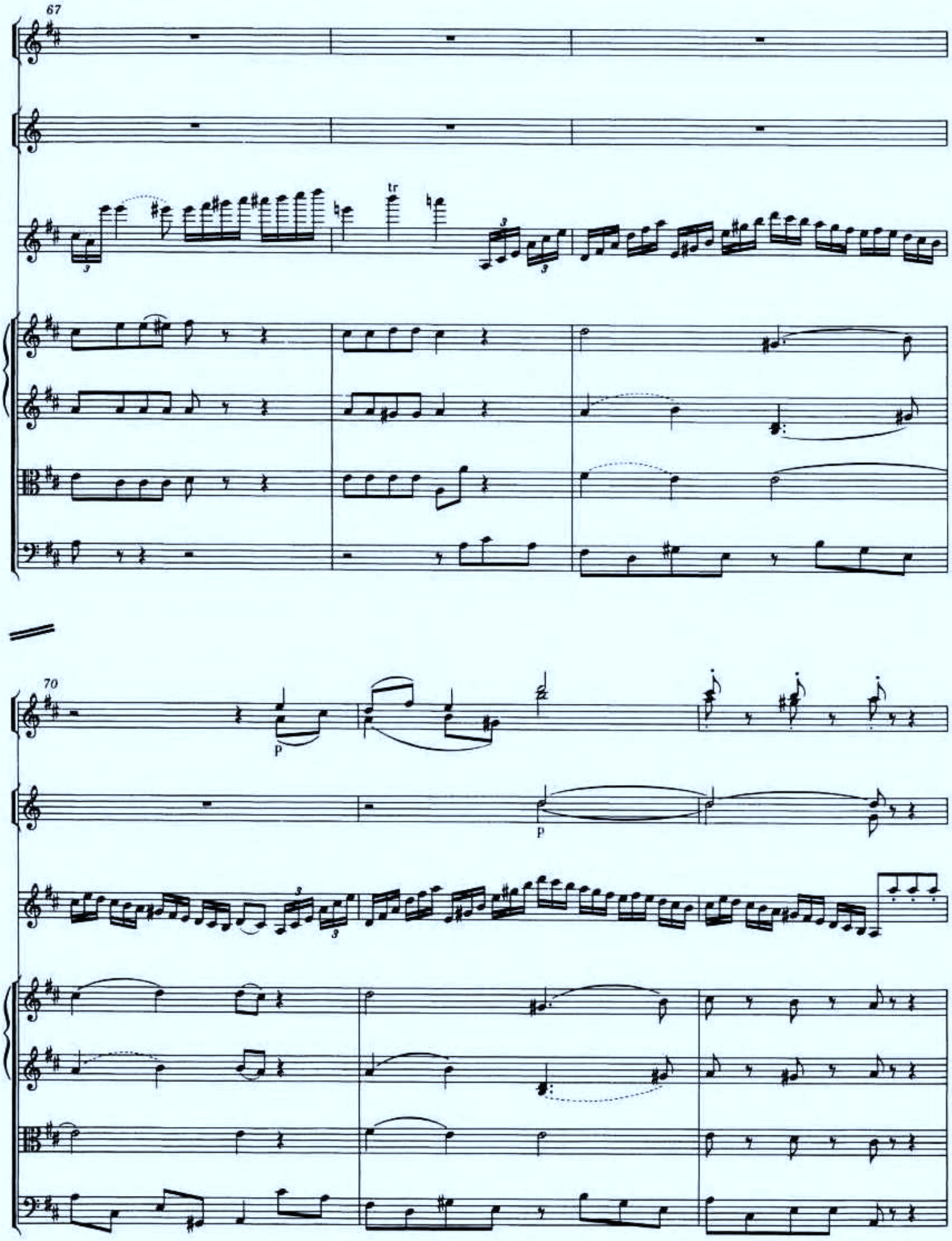
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



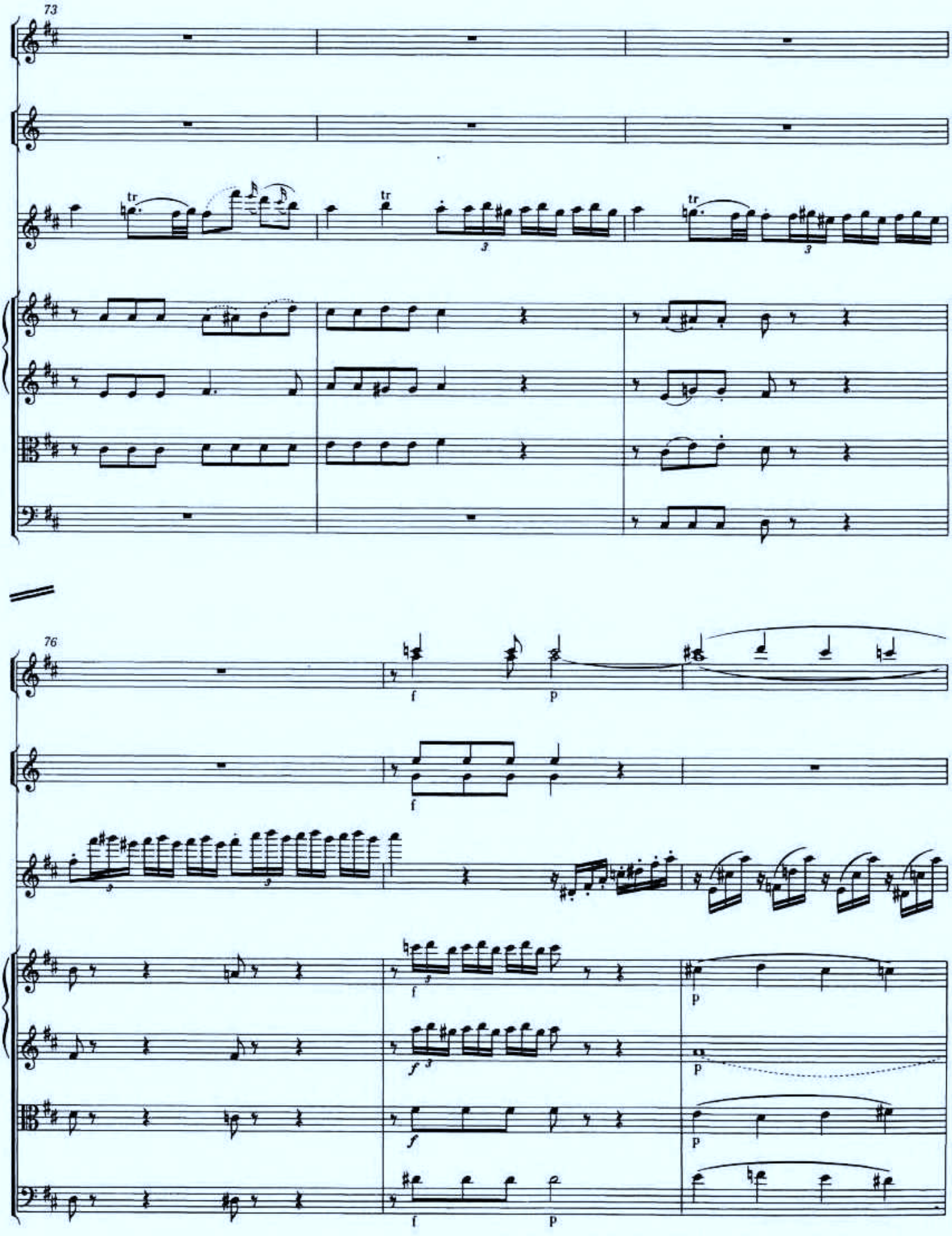
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



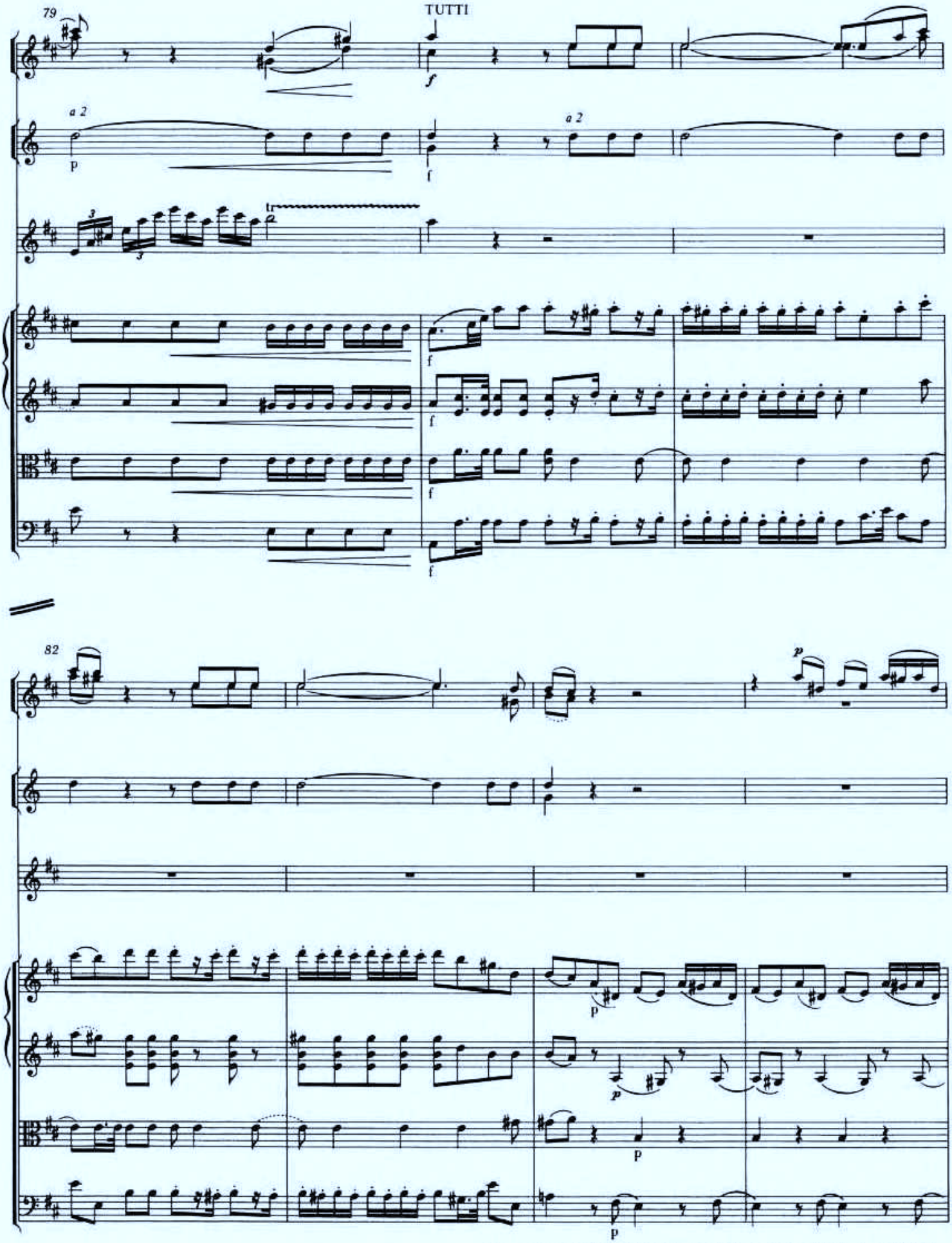
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



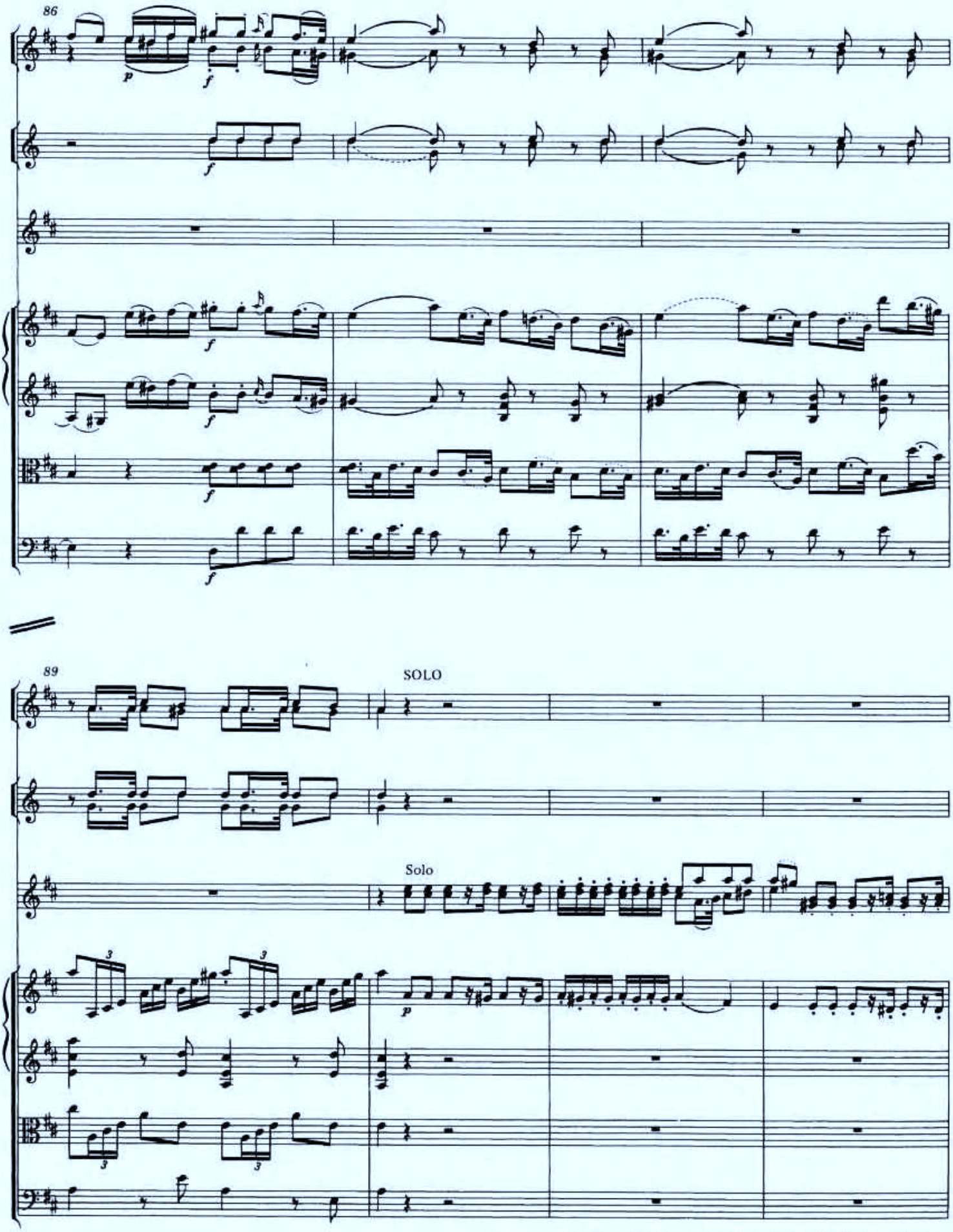
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

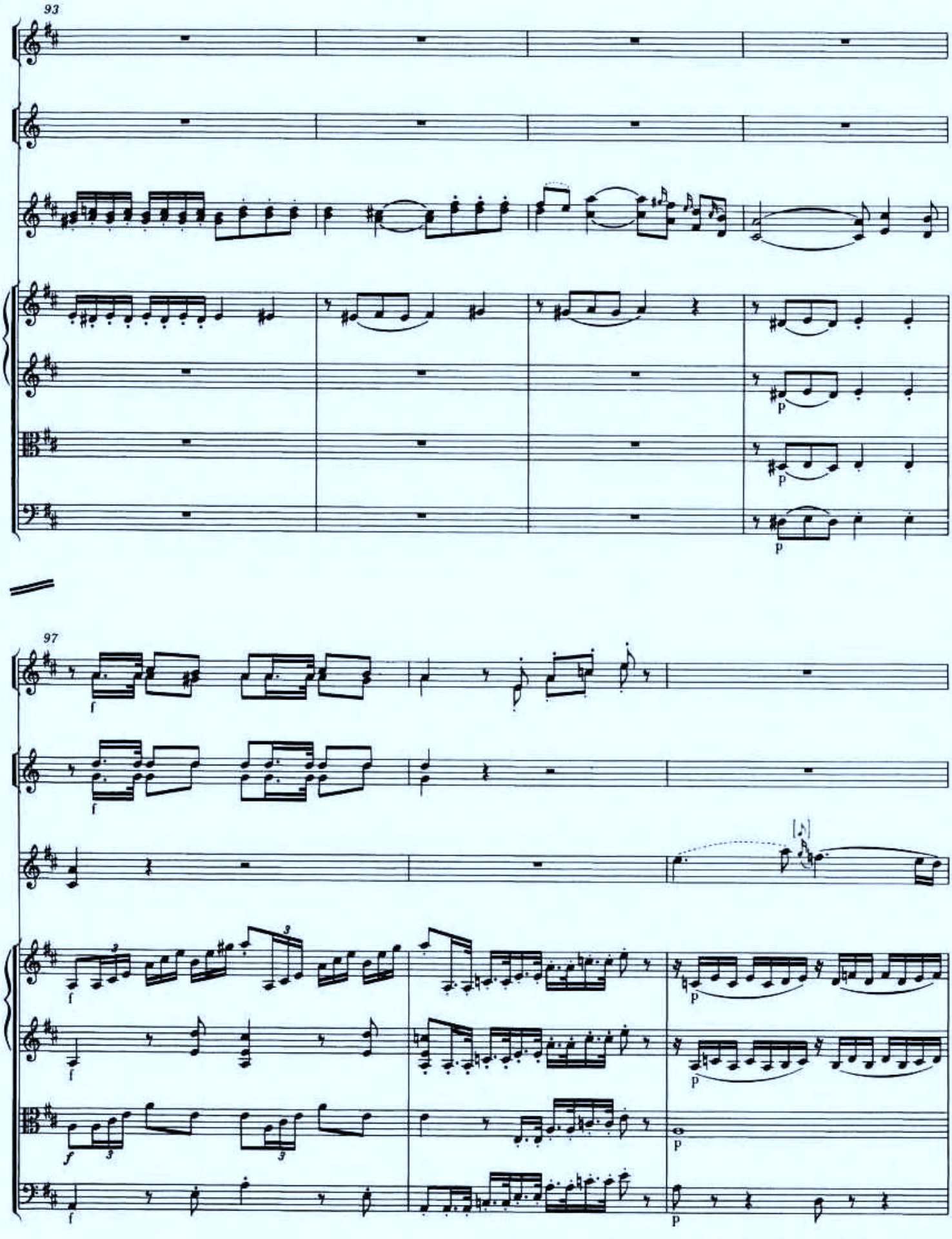


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

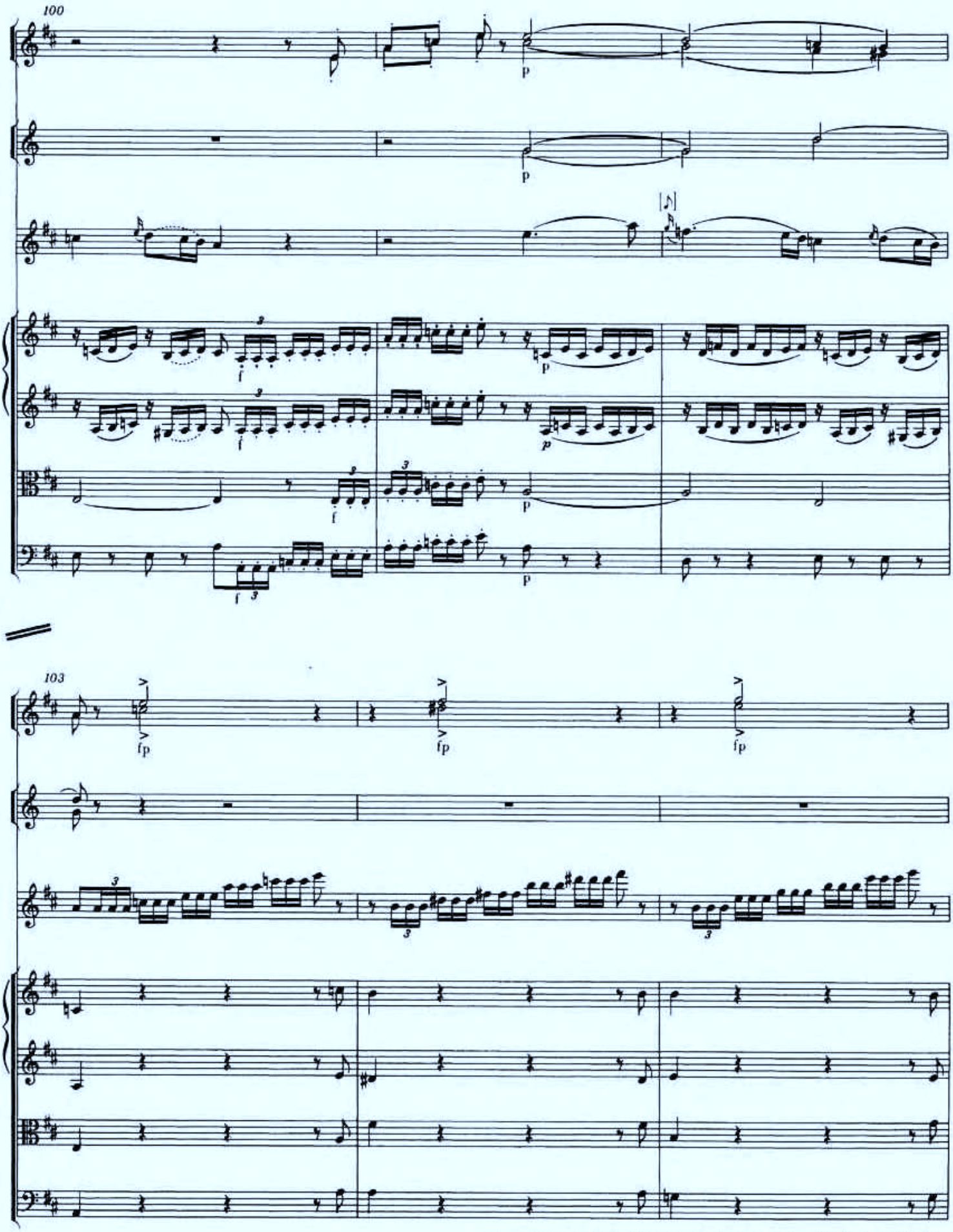


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

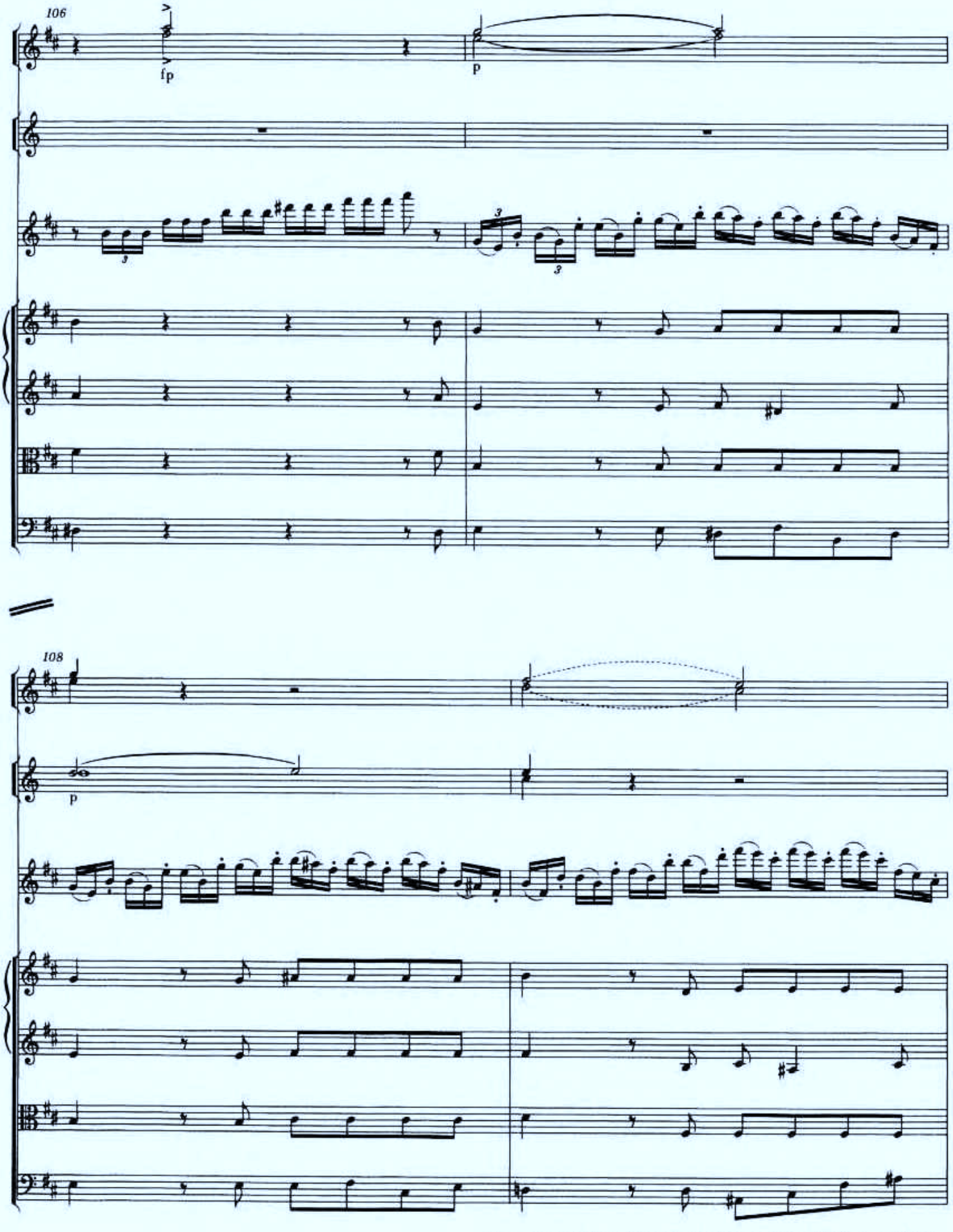

86
SOLO
Solo



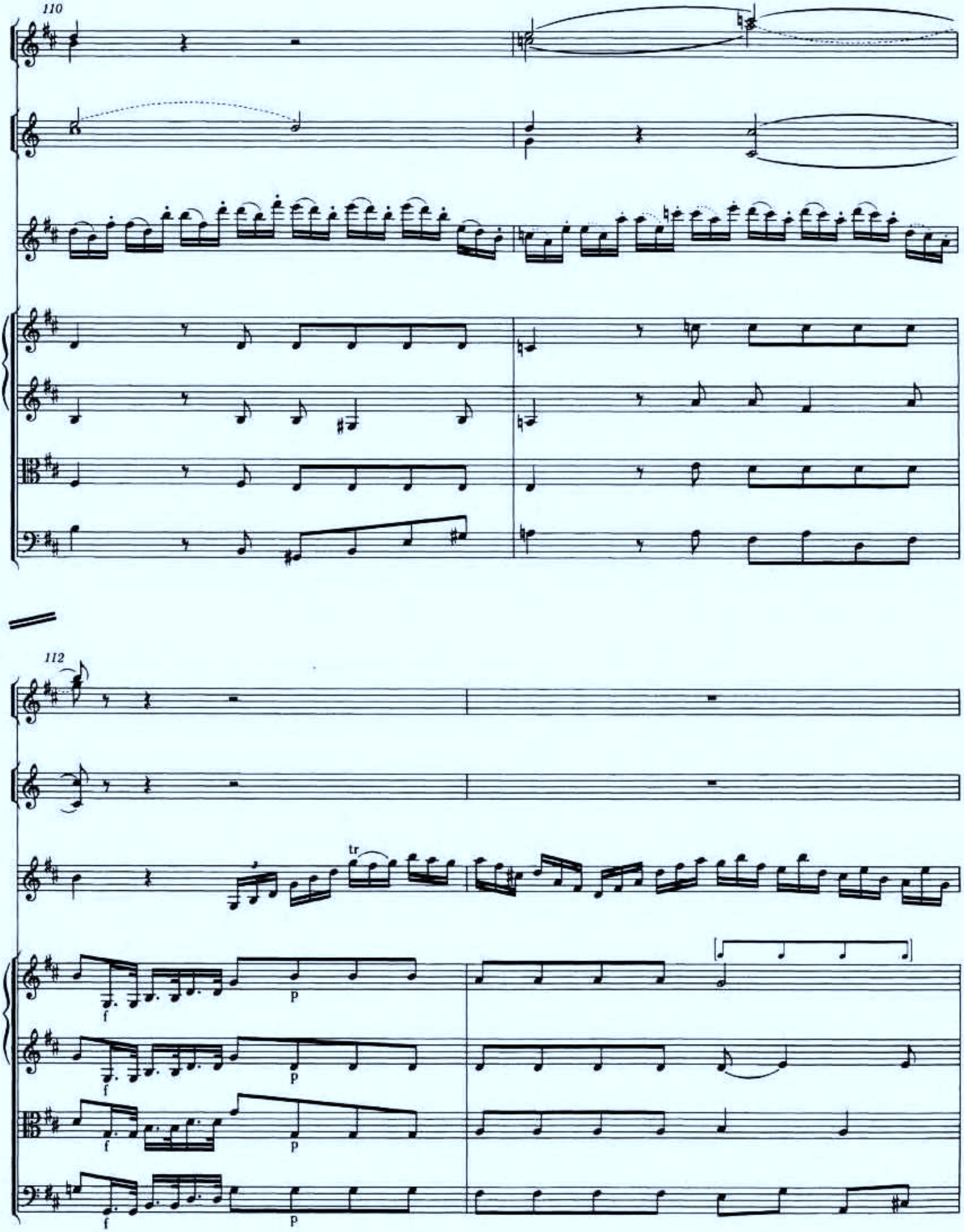
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



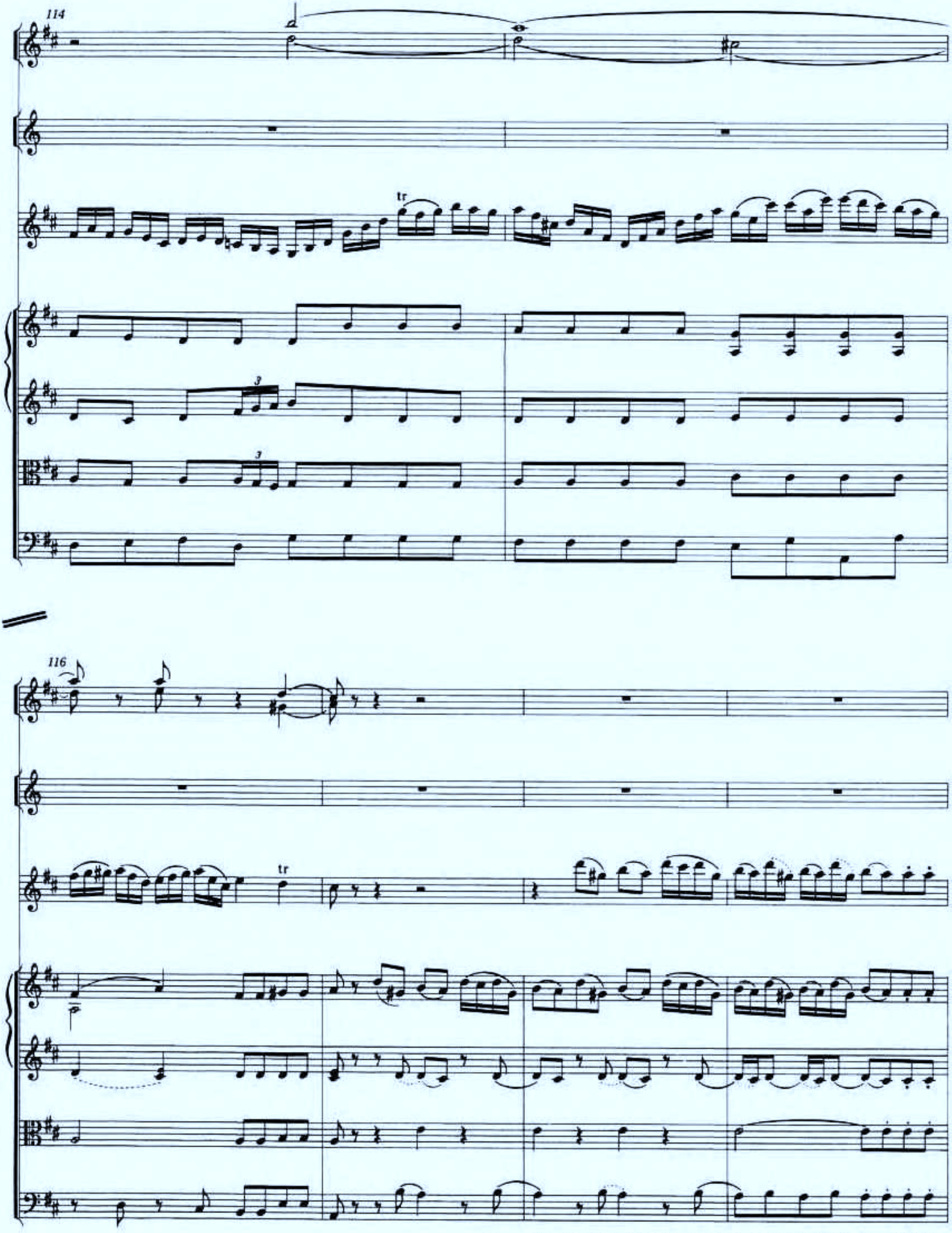
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



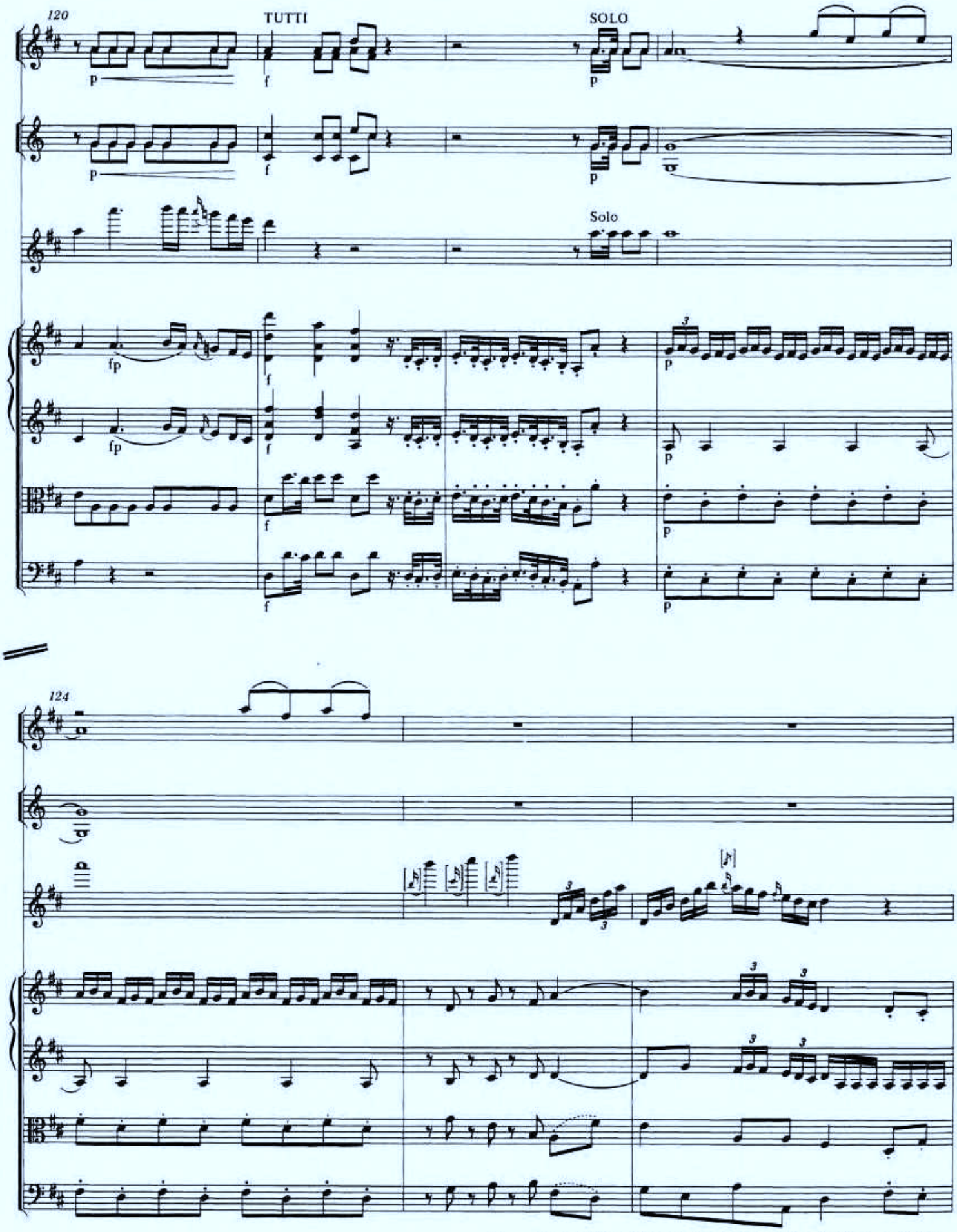
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



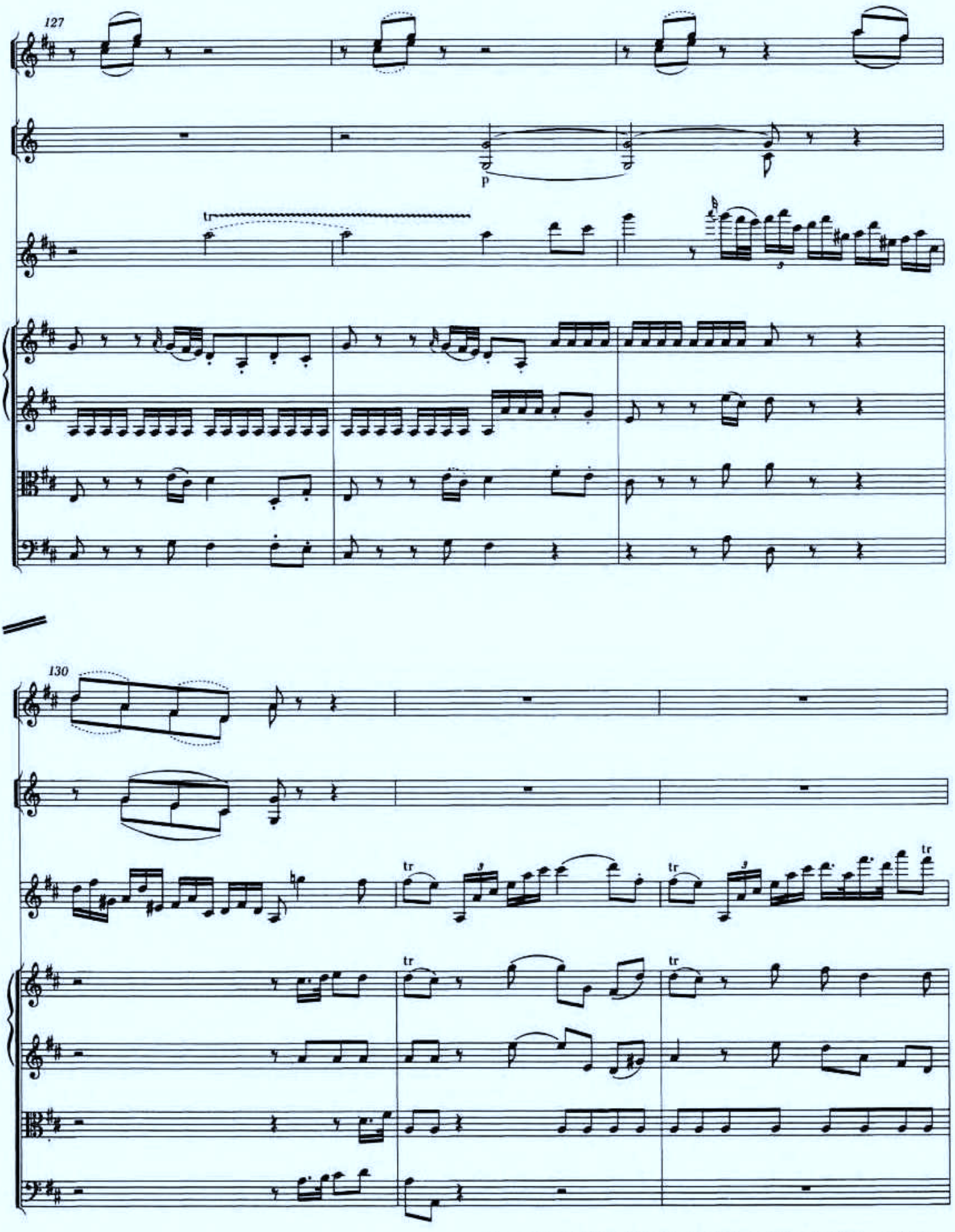
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



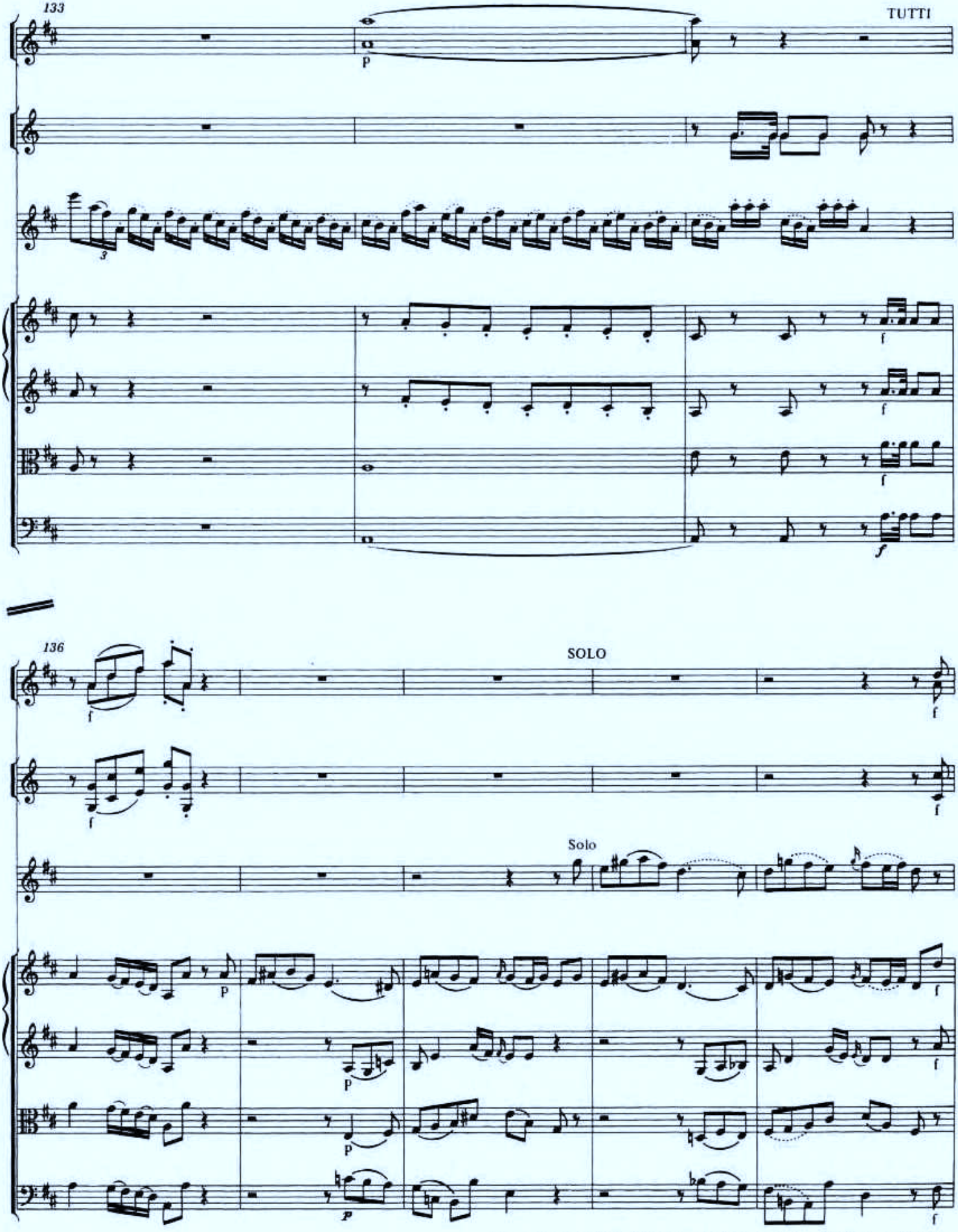
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



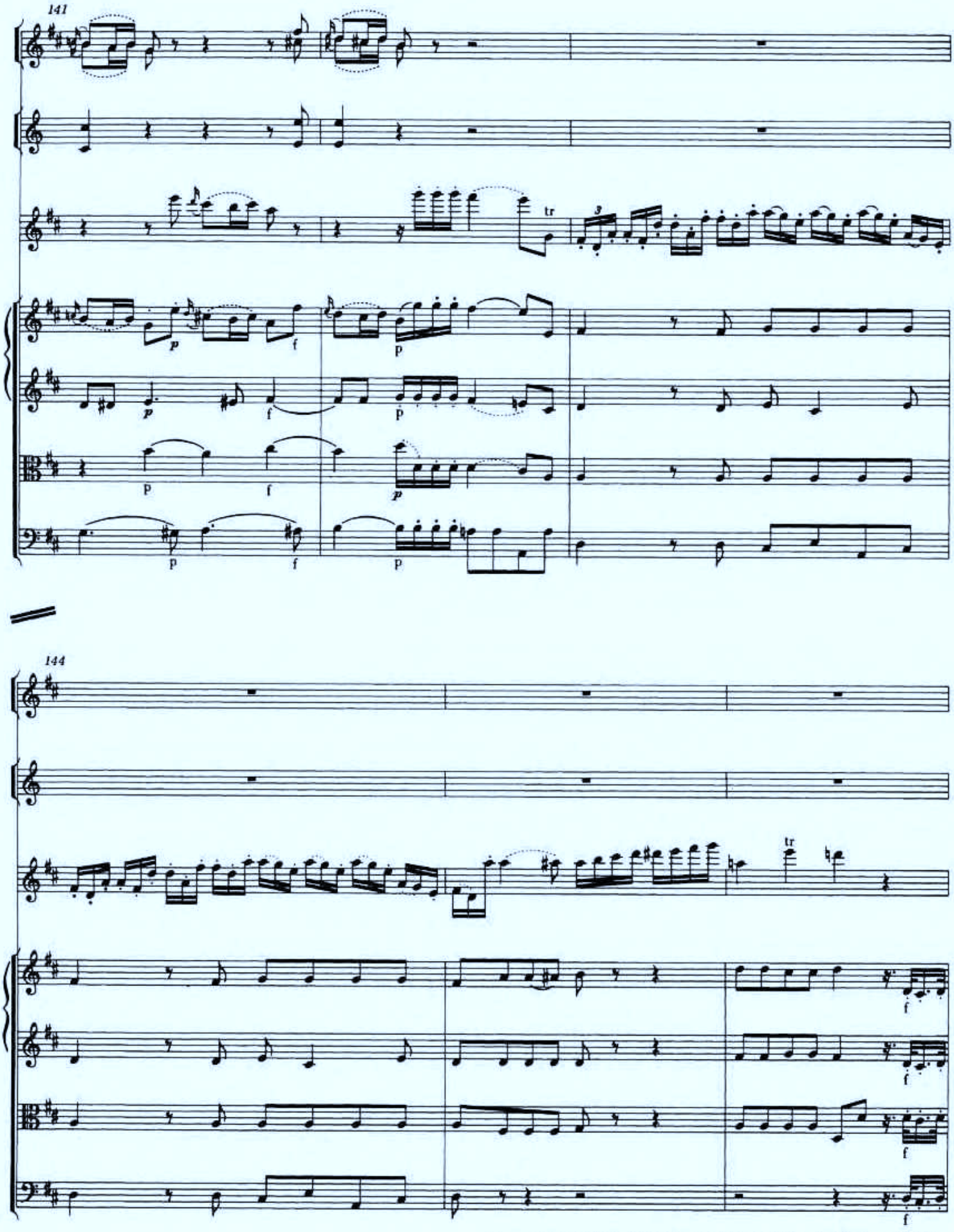
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



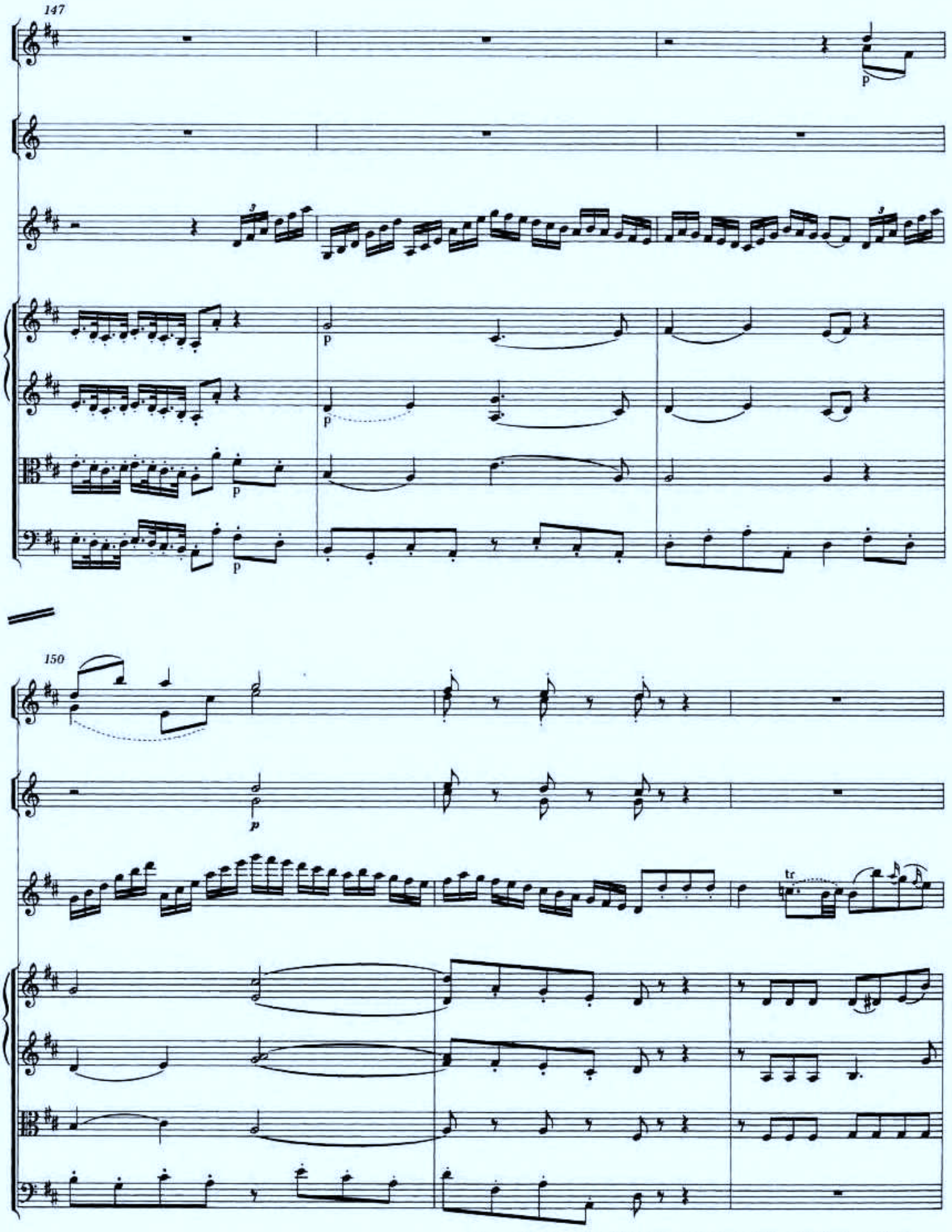
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



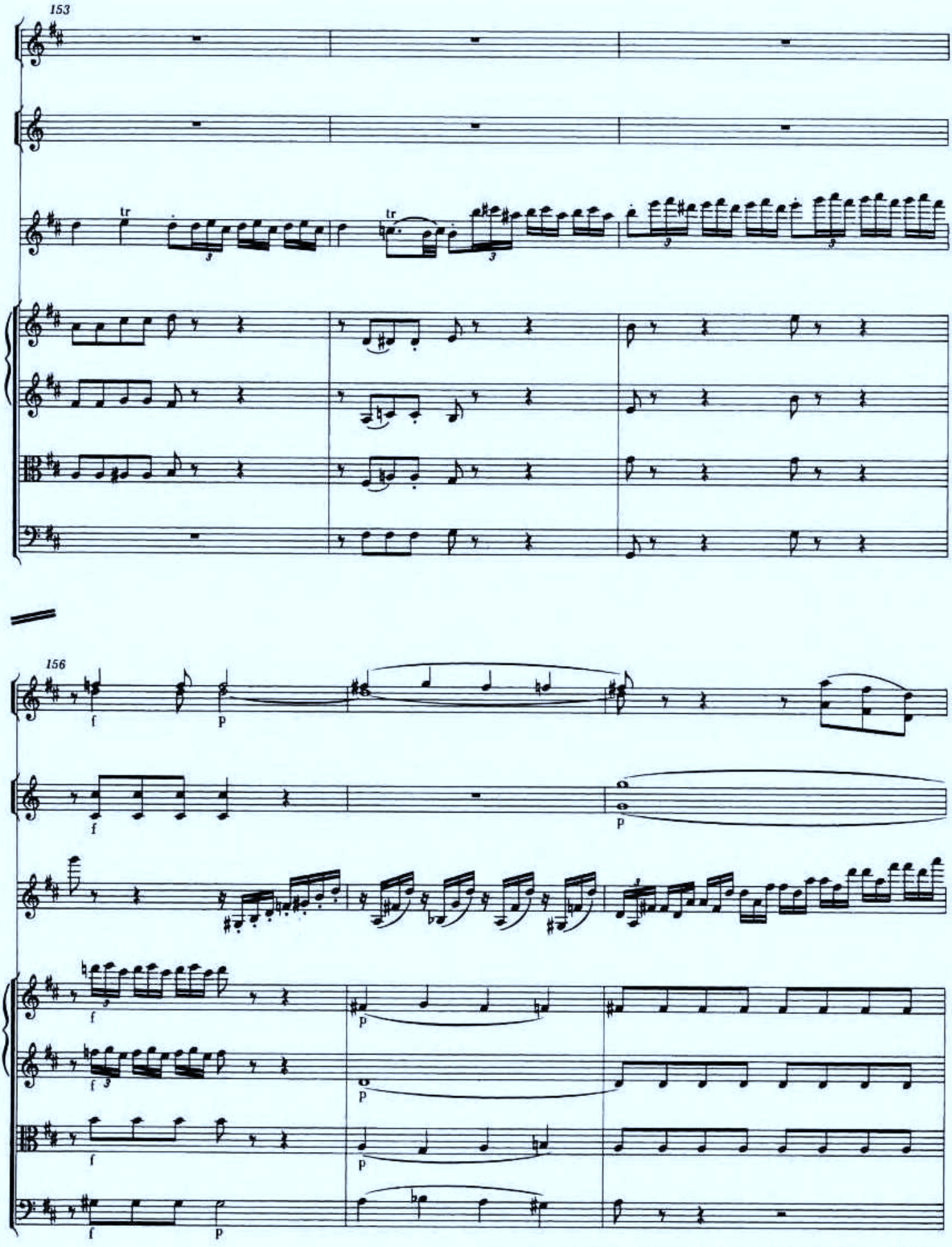
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



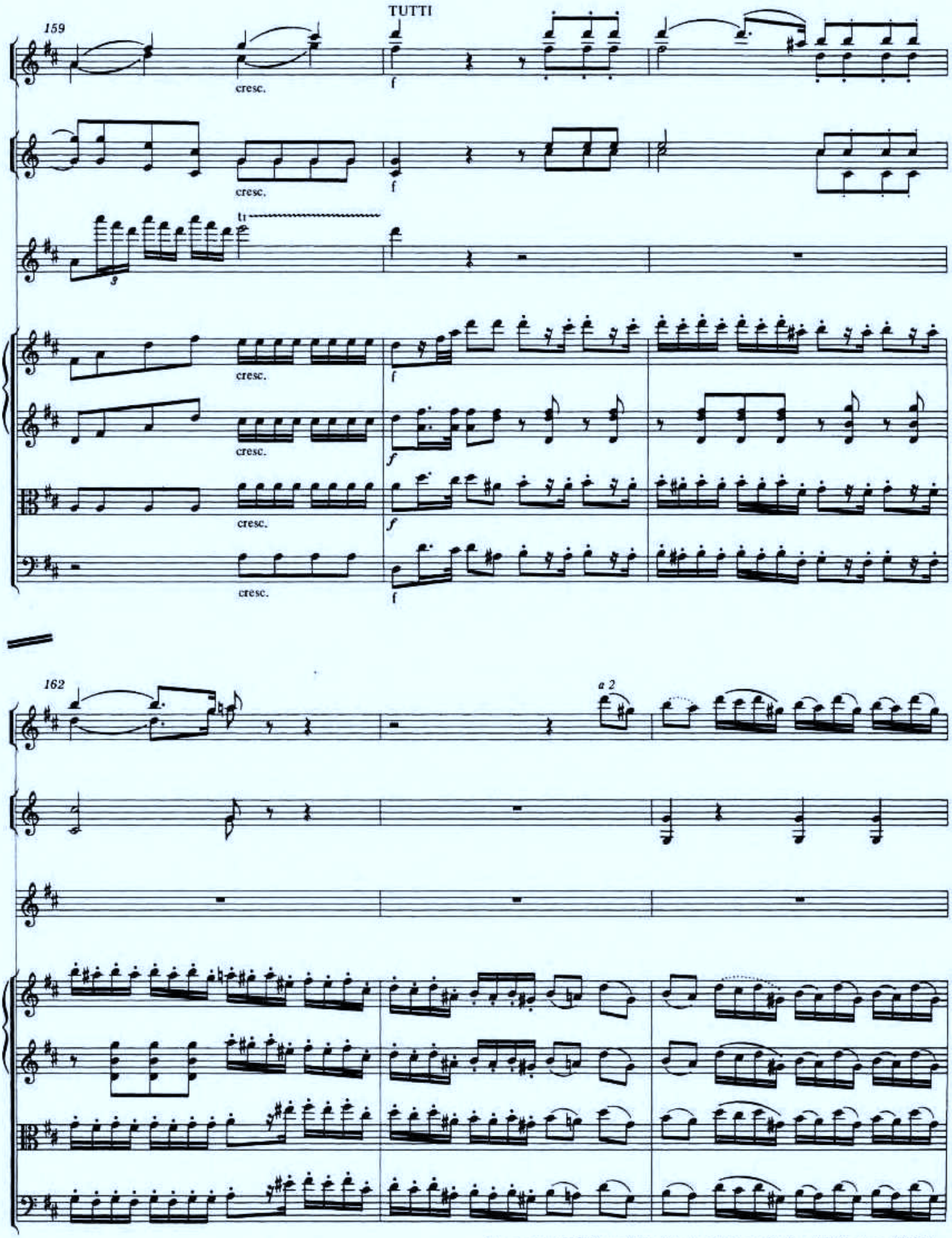
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



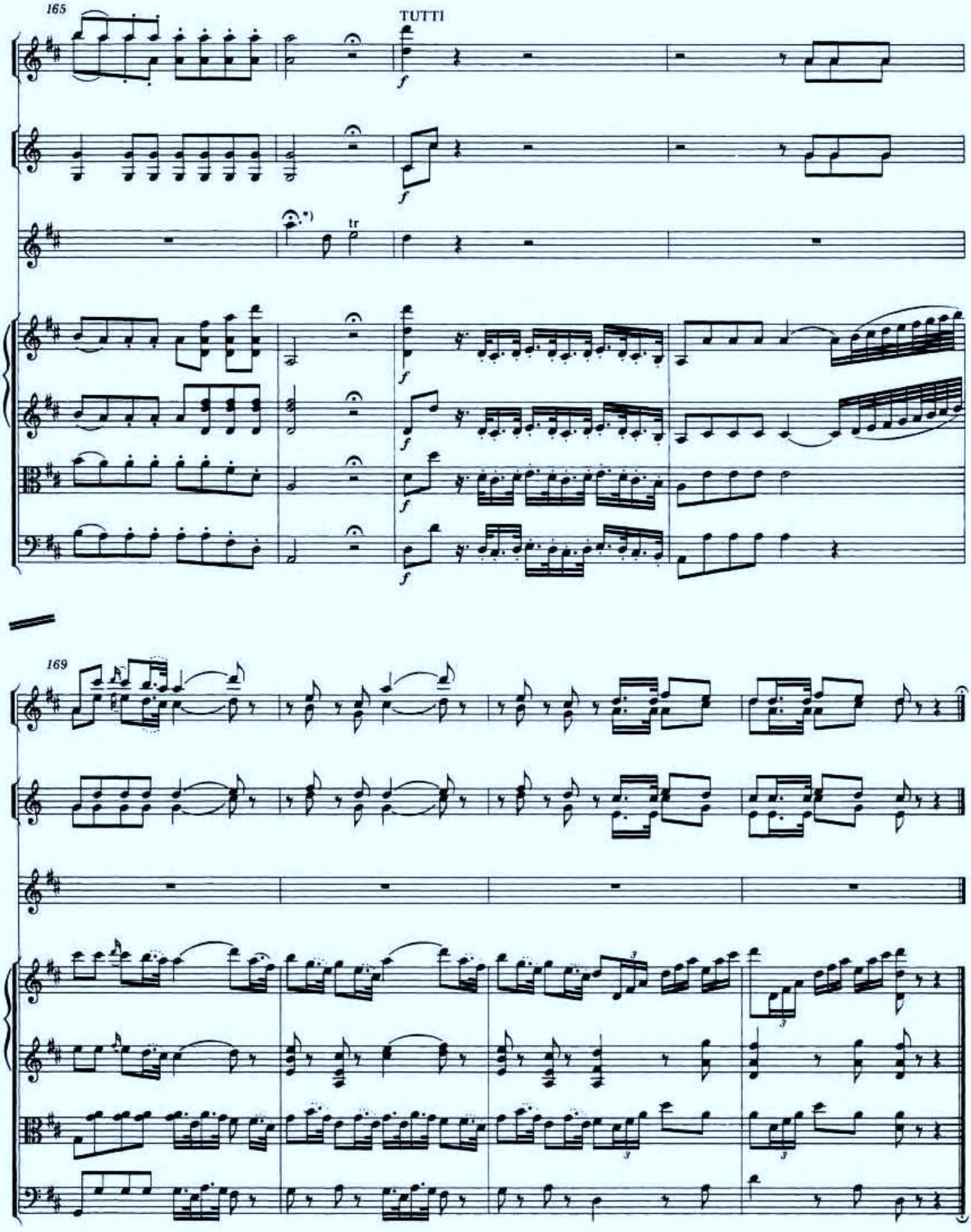
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

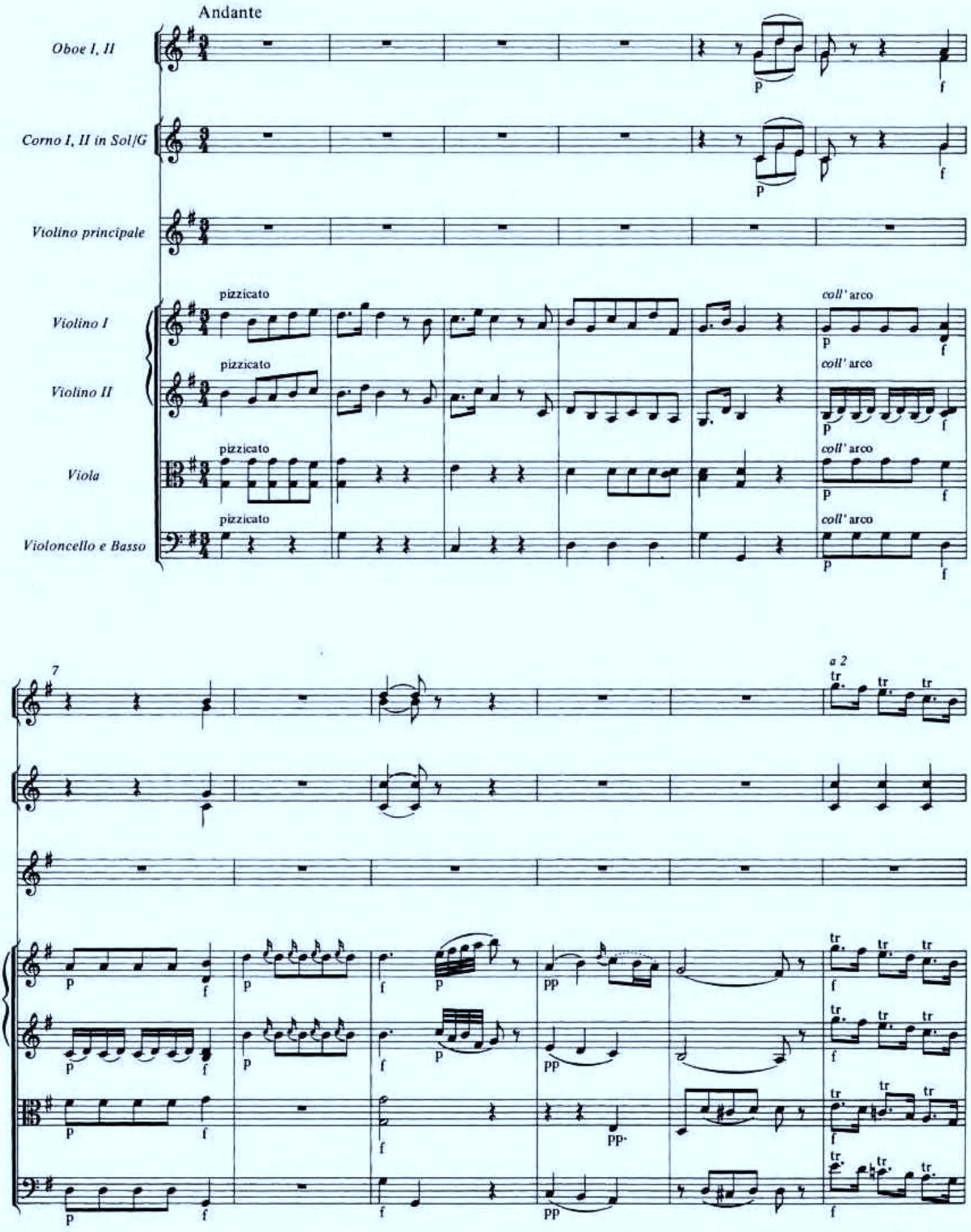


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

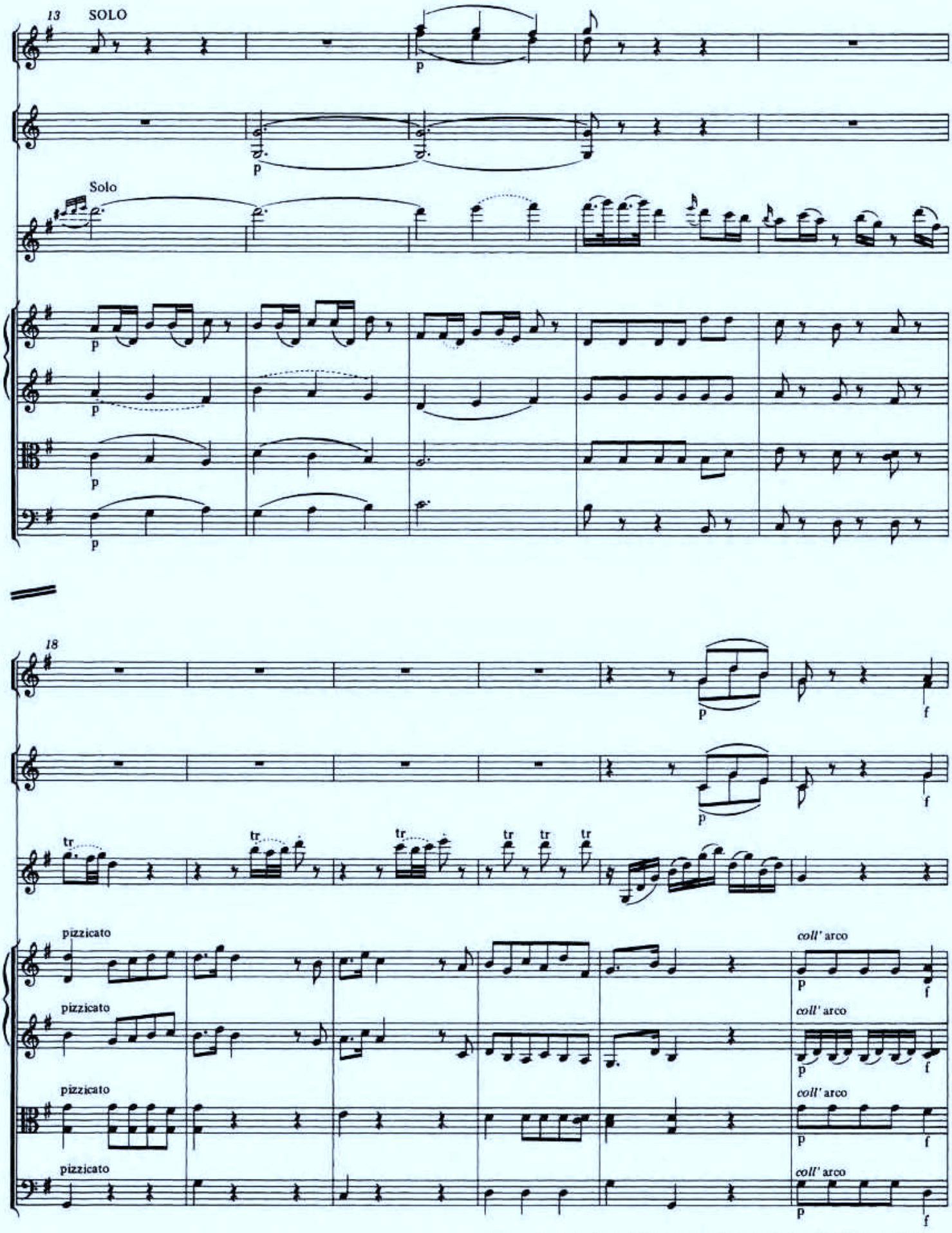


*) Kadenzen zum ersten Satz sind als Anhang II/1a-1c, Seite 155-157, abgedruckt.

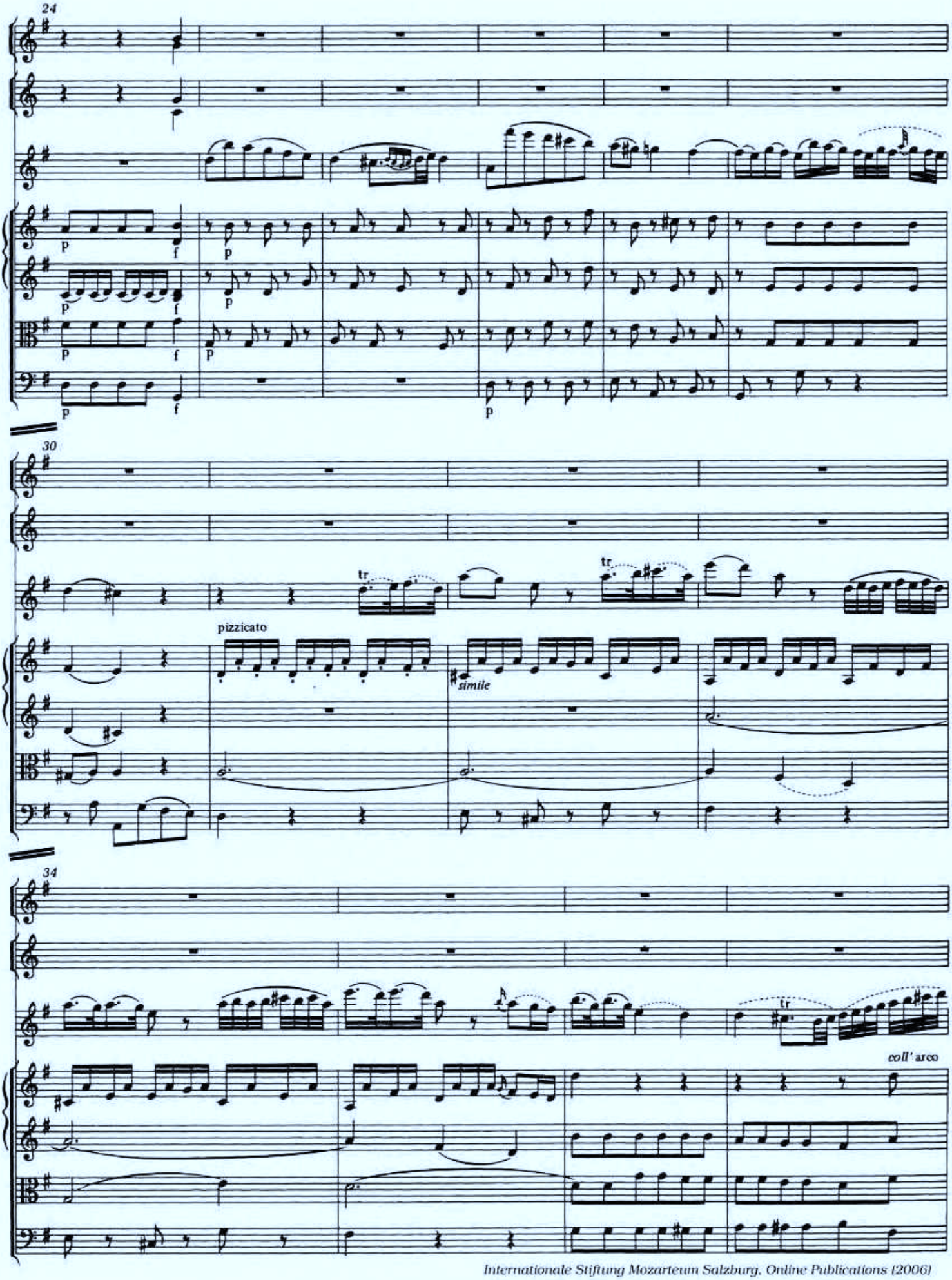
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



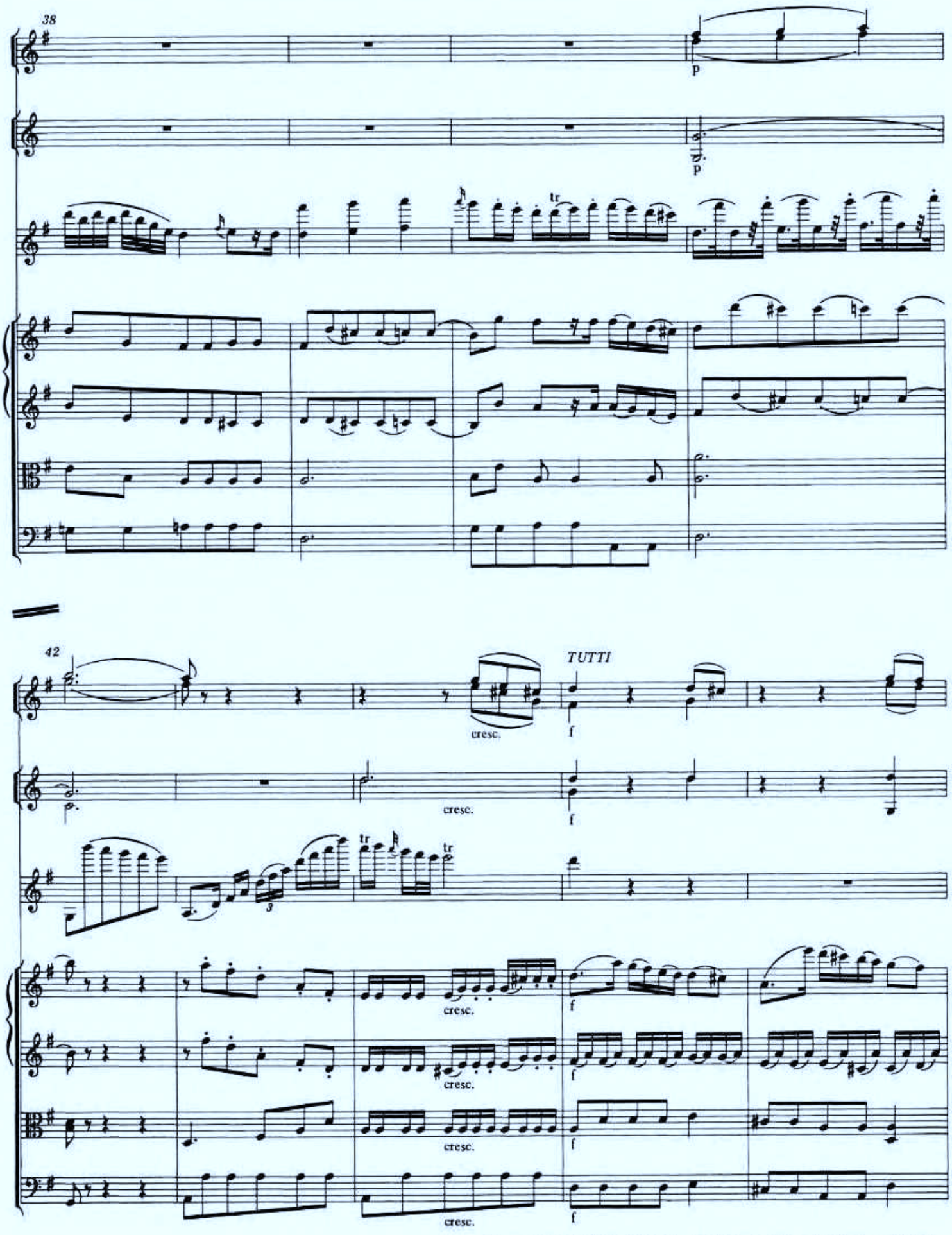
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



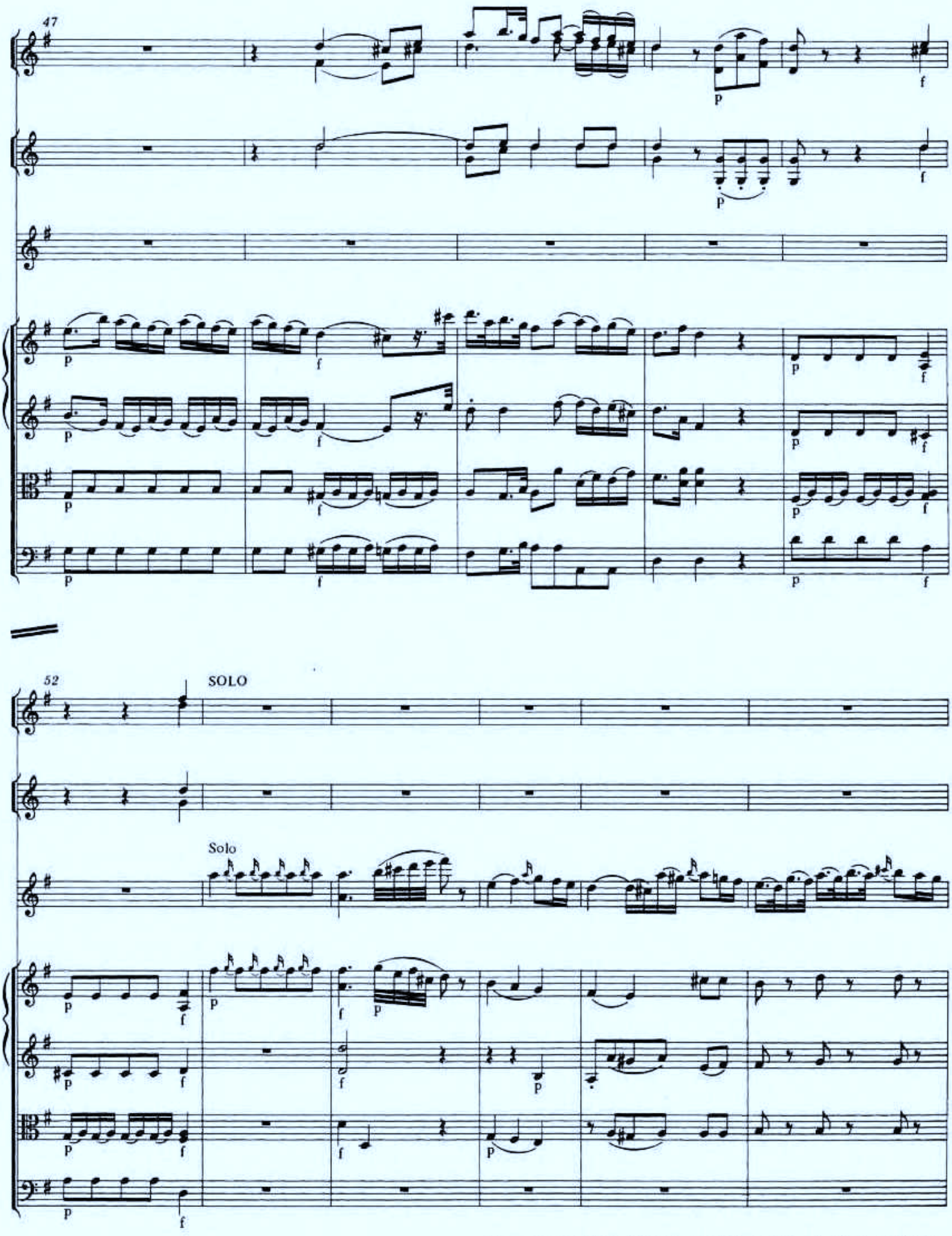
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

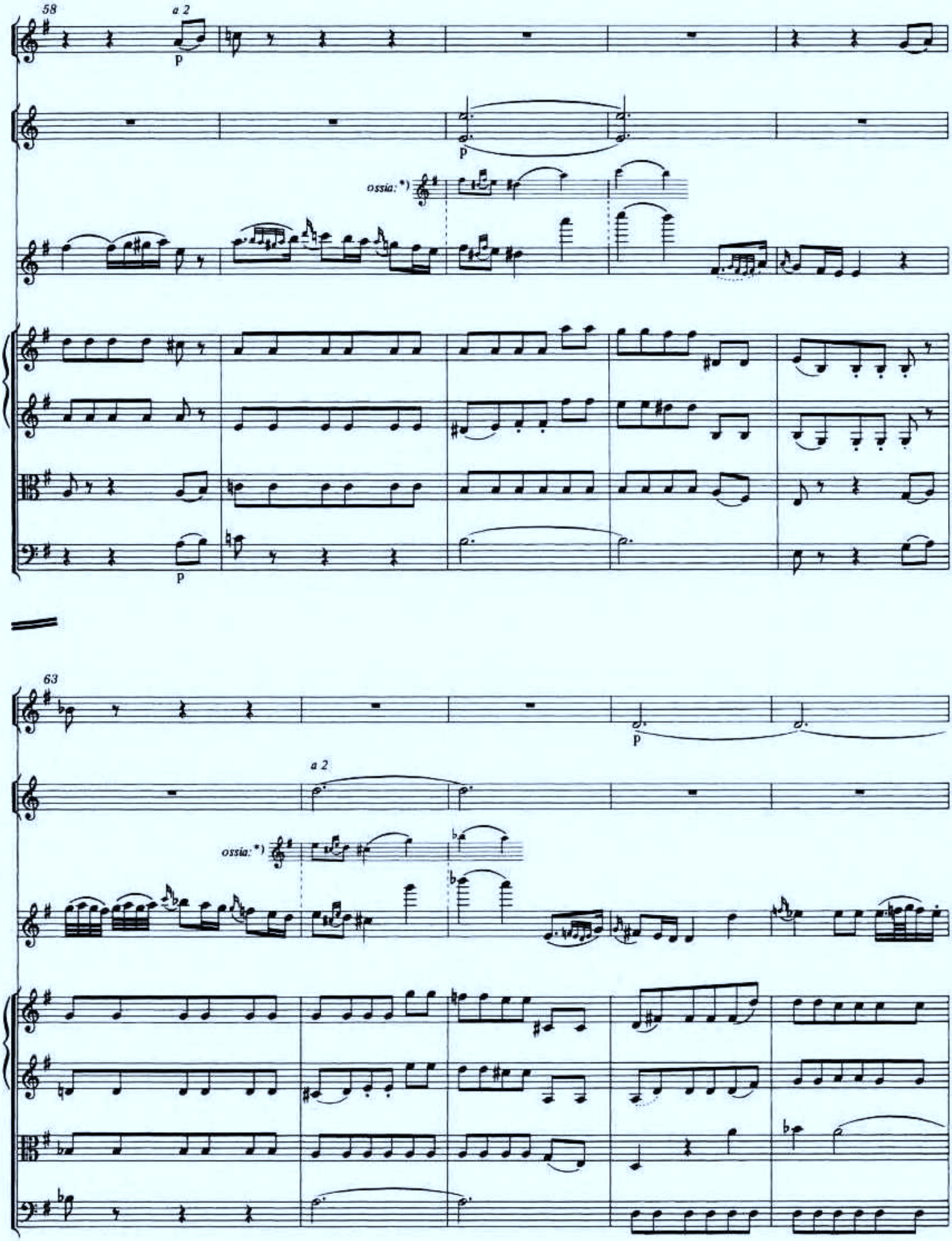


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



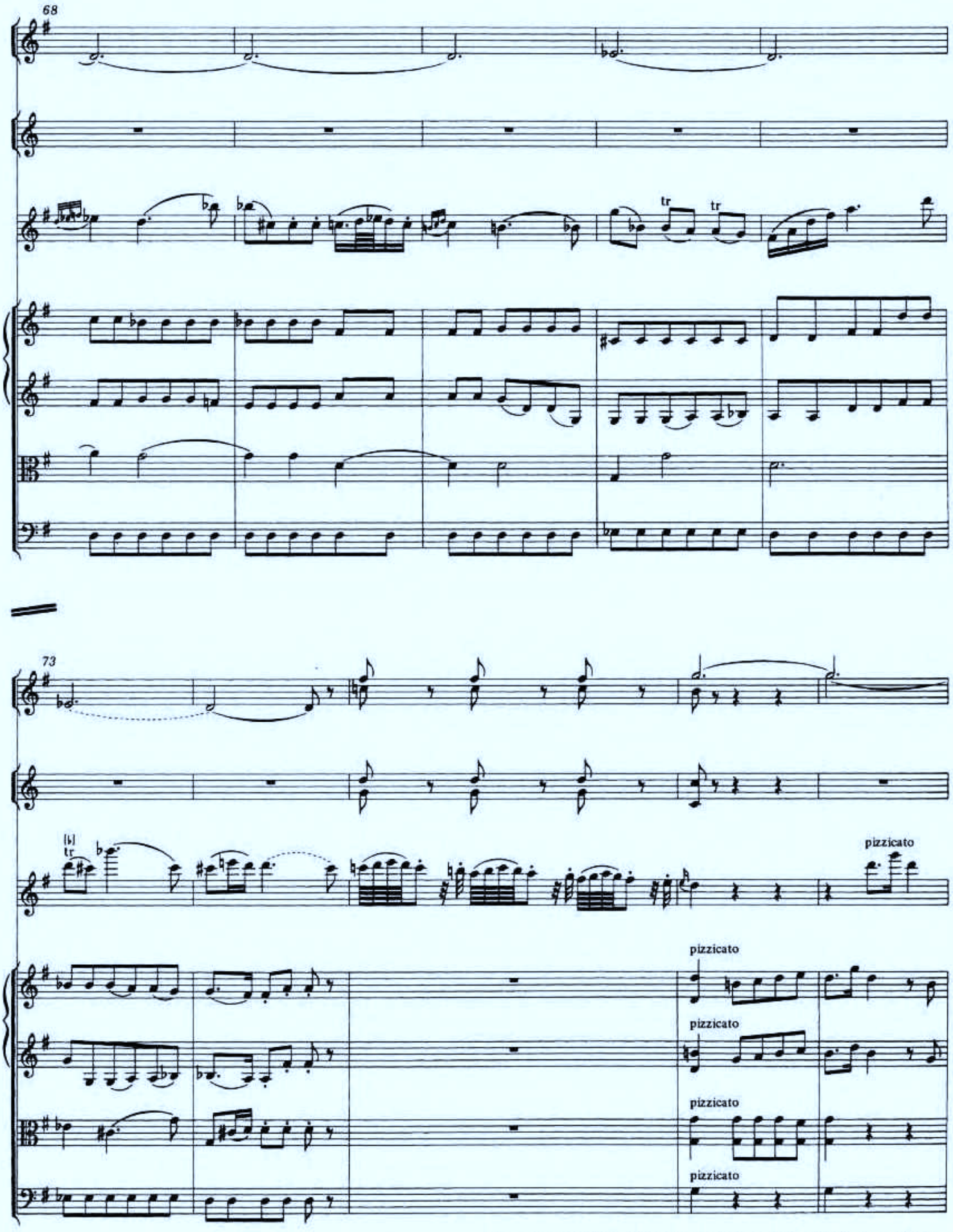
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)


47
52
SOLO
Solo

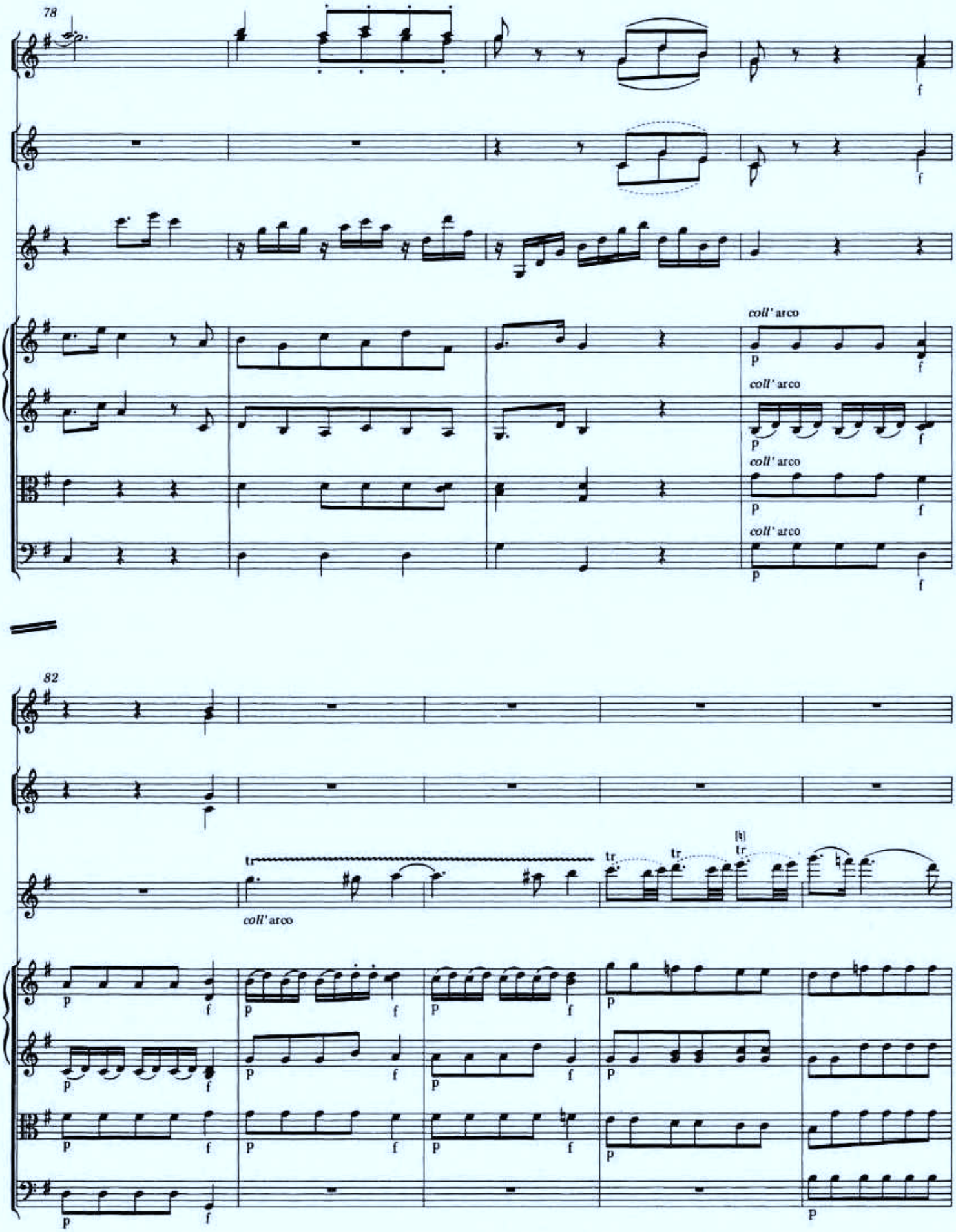


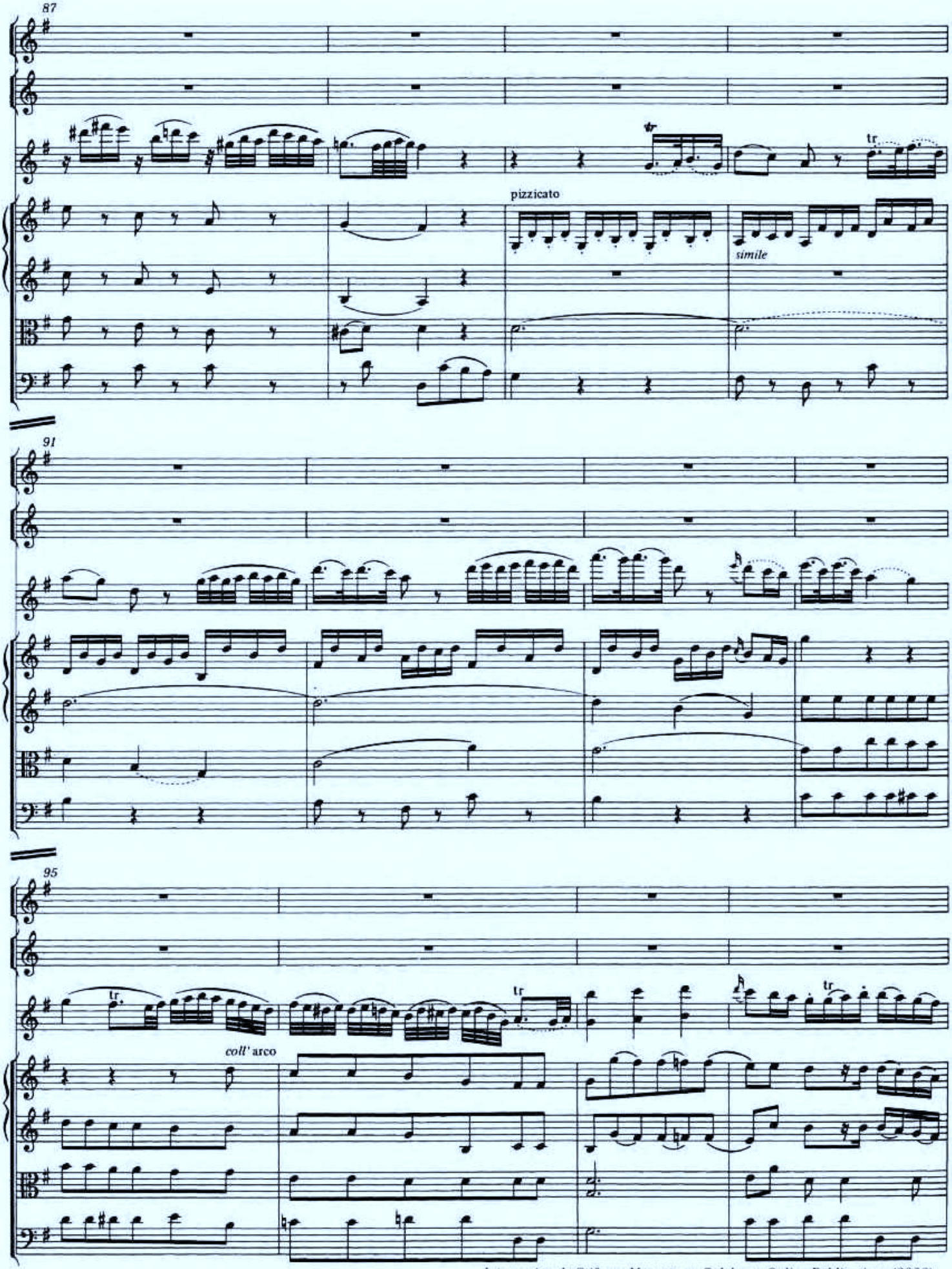
*) Vgl. Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

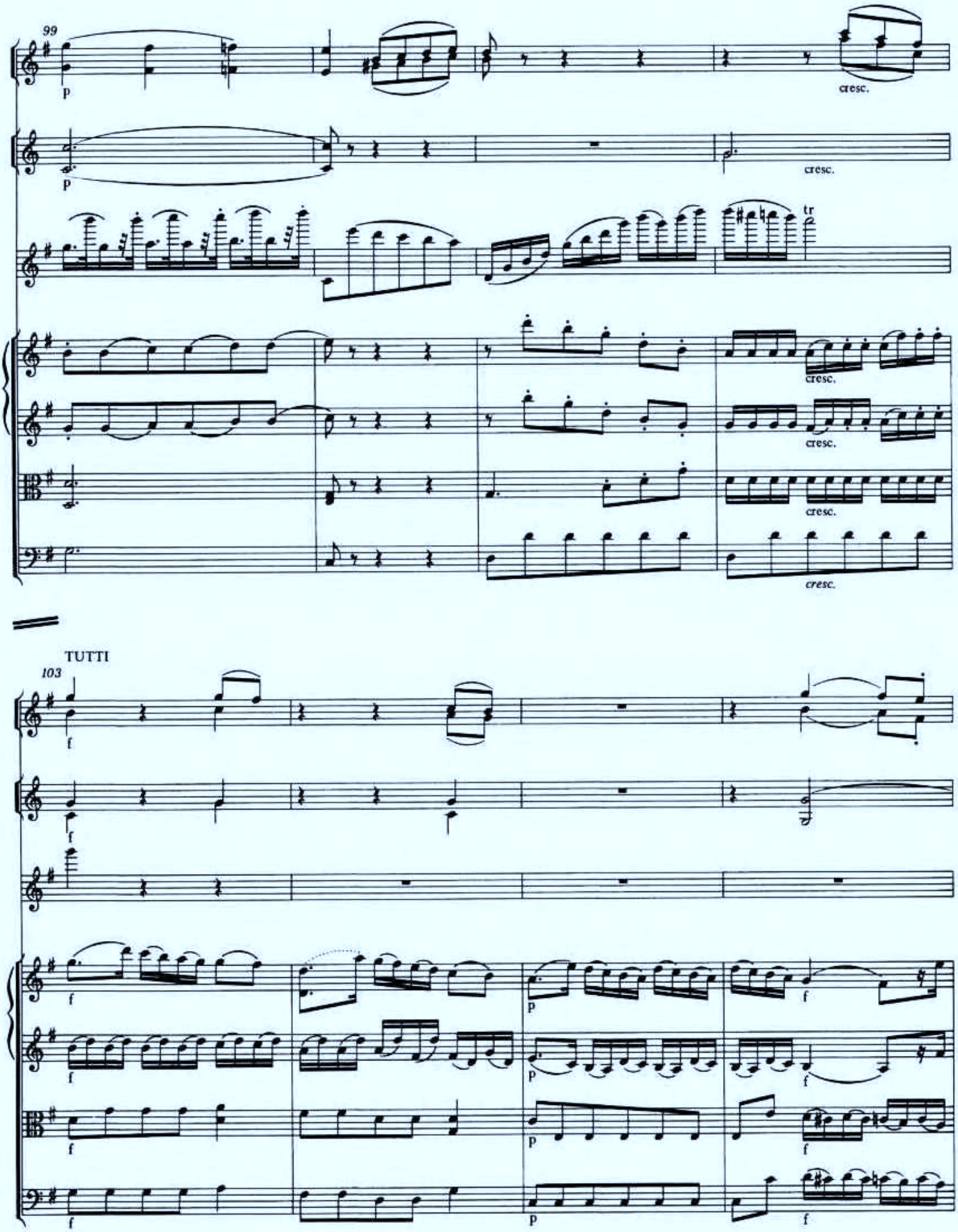


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

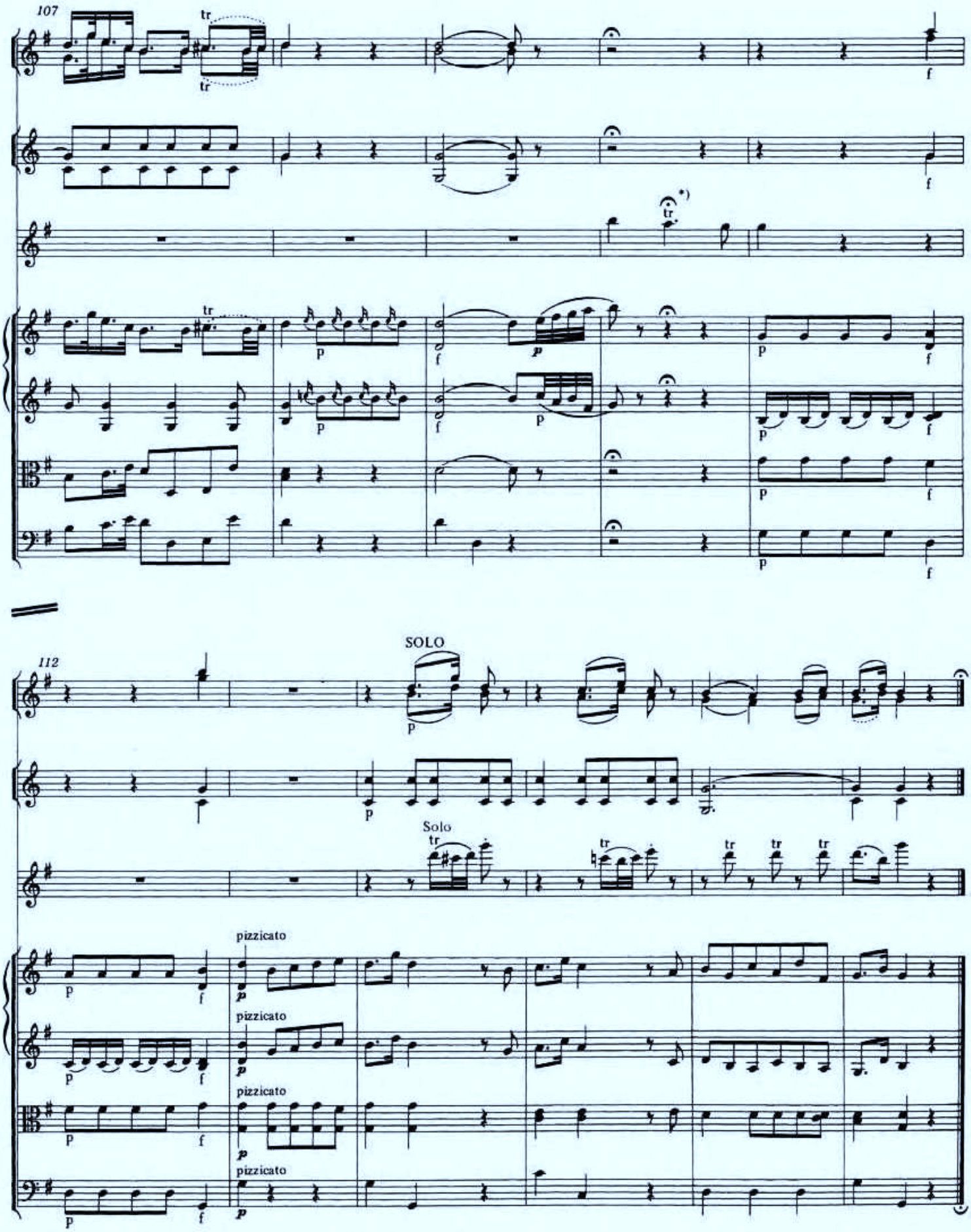

78
f
coll' arco
p
f
82
tr
coll' arco



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

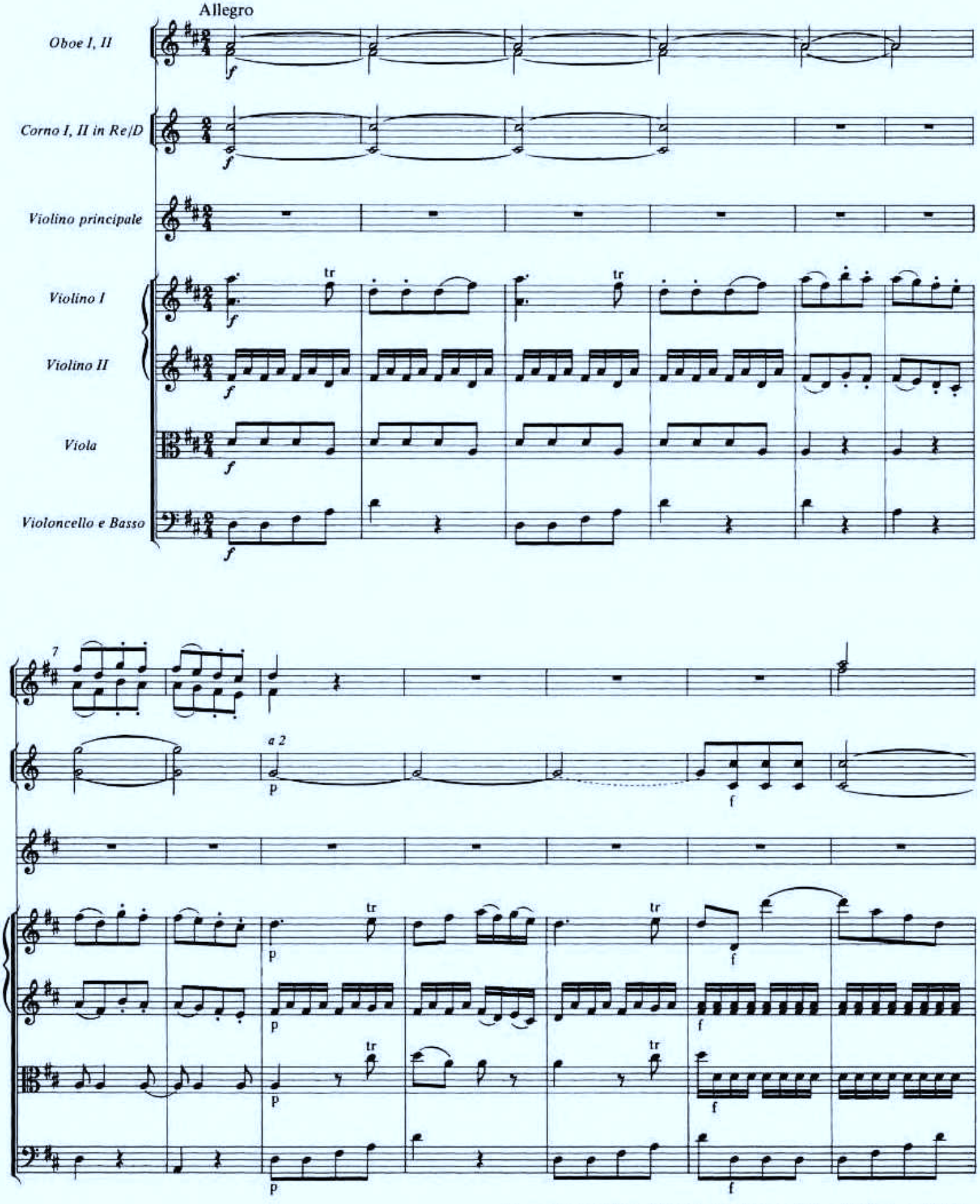


*) Kadenzen zum zweiten Satz sind als Anhang II/2a–2b, Seite 158, abgedruckt.

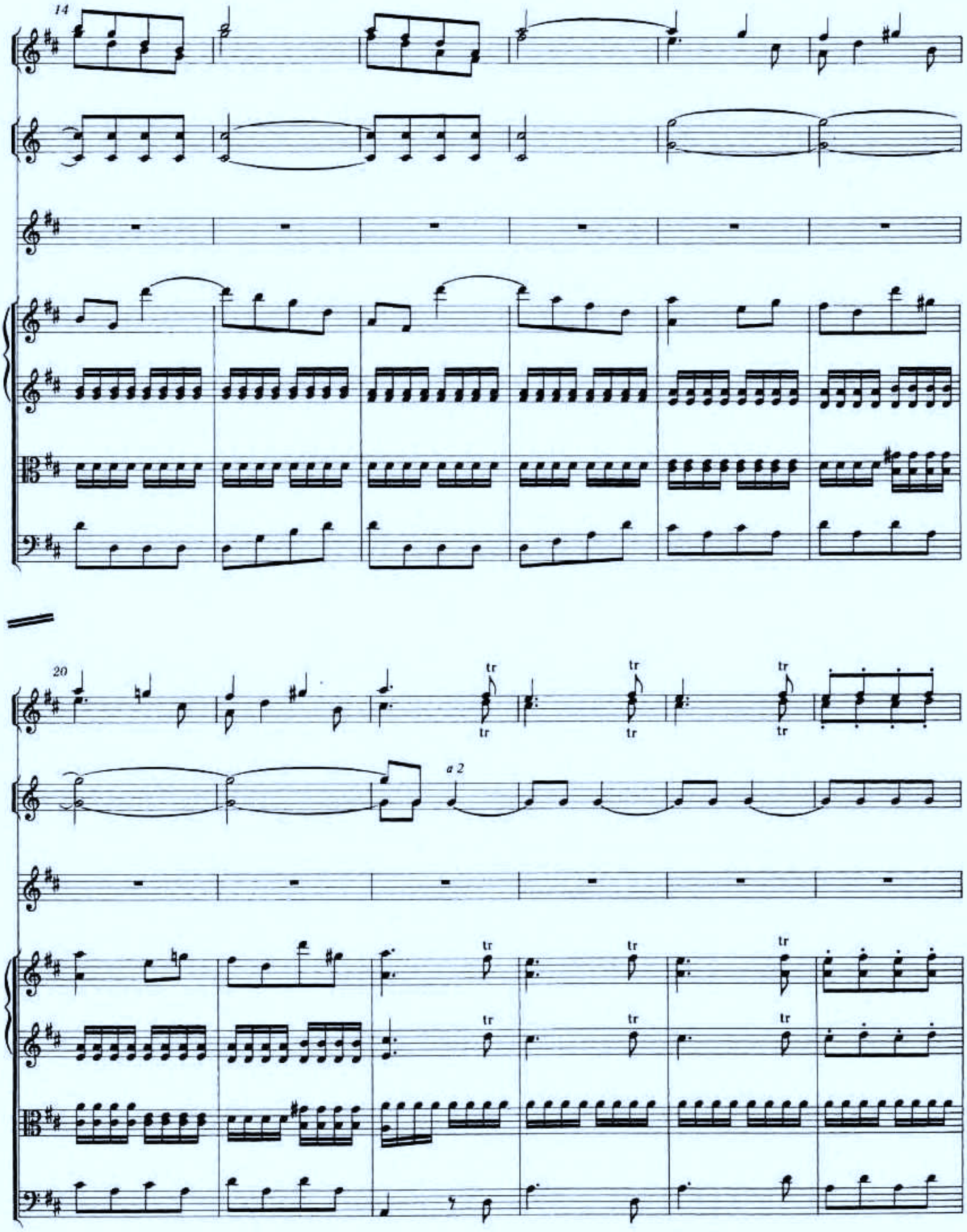
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

RONDO

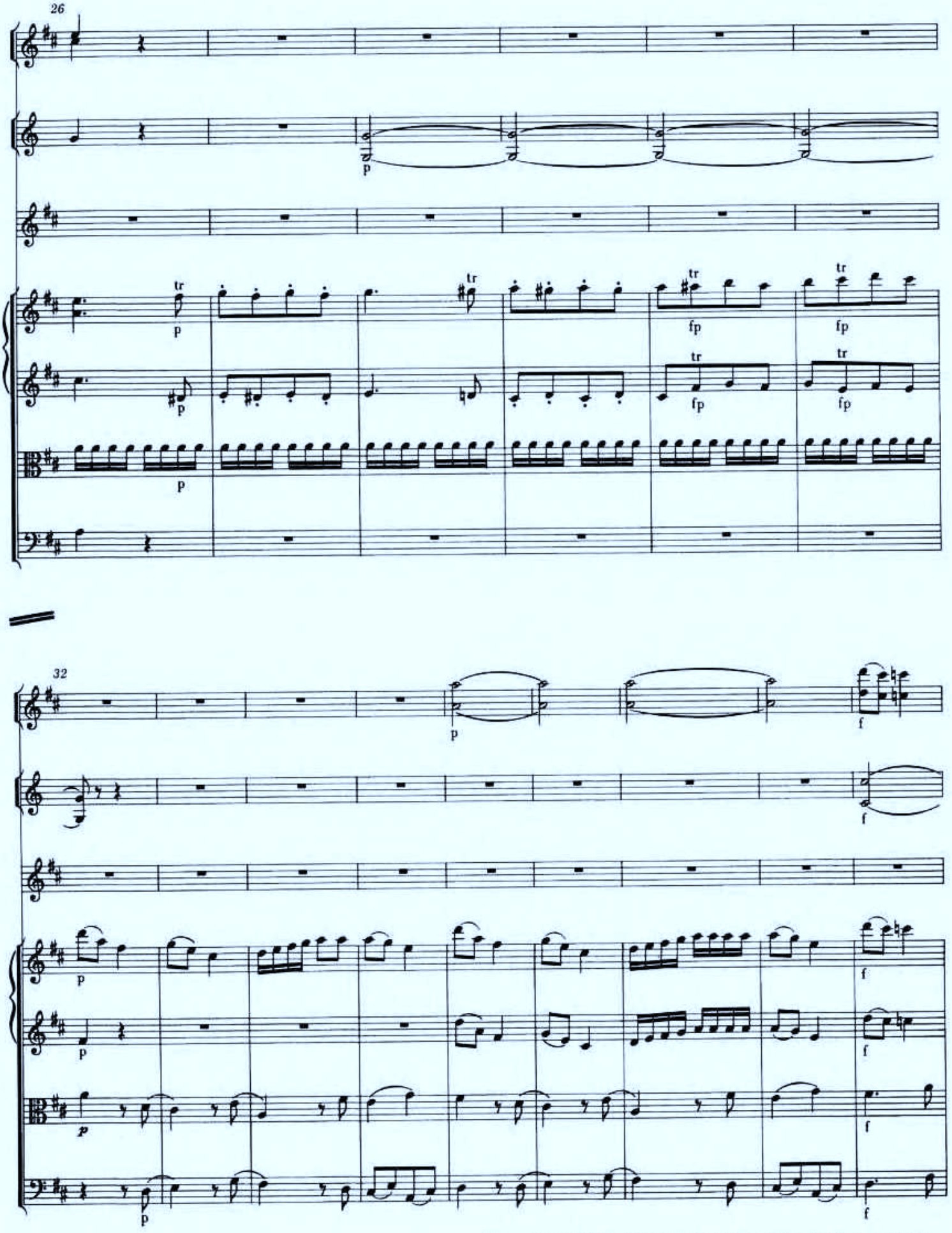
Allegro



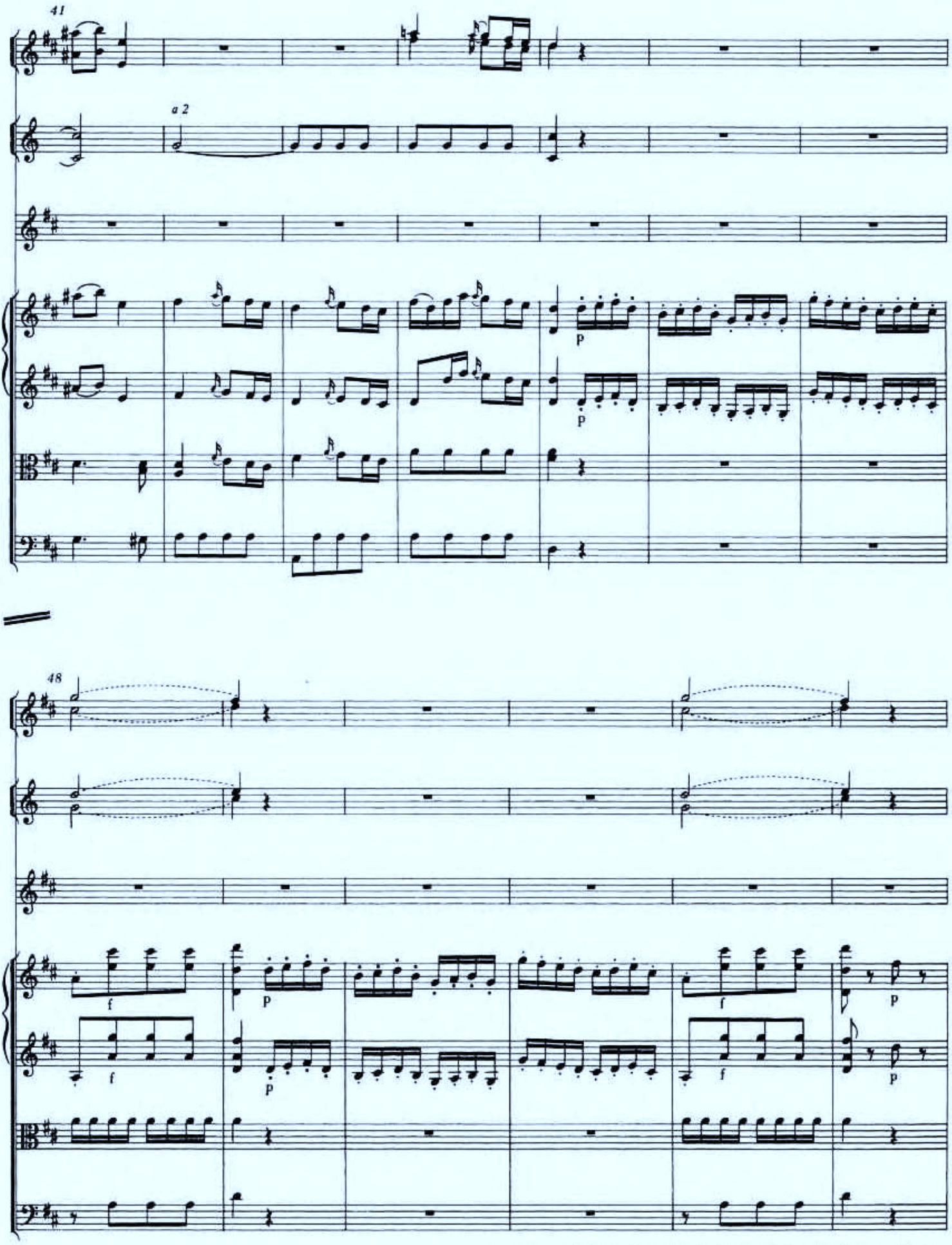
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



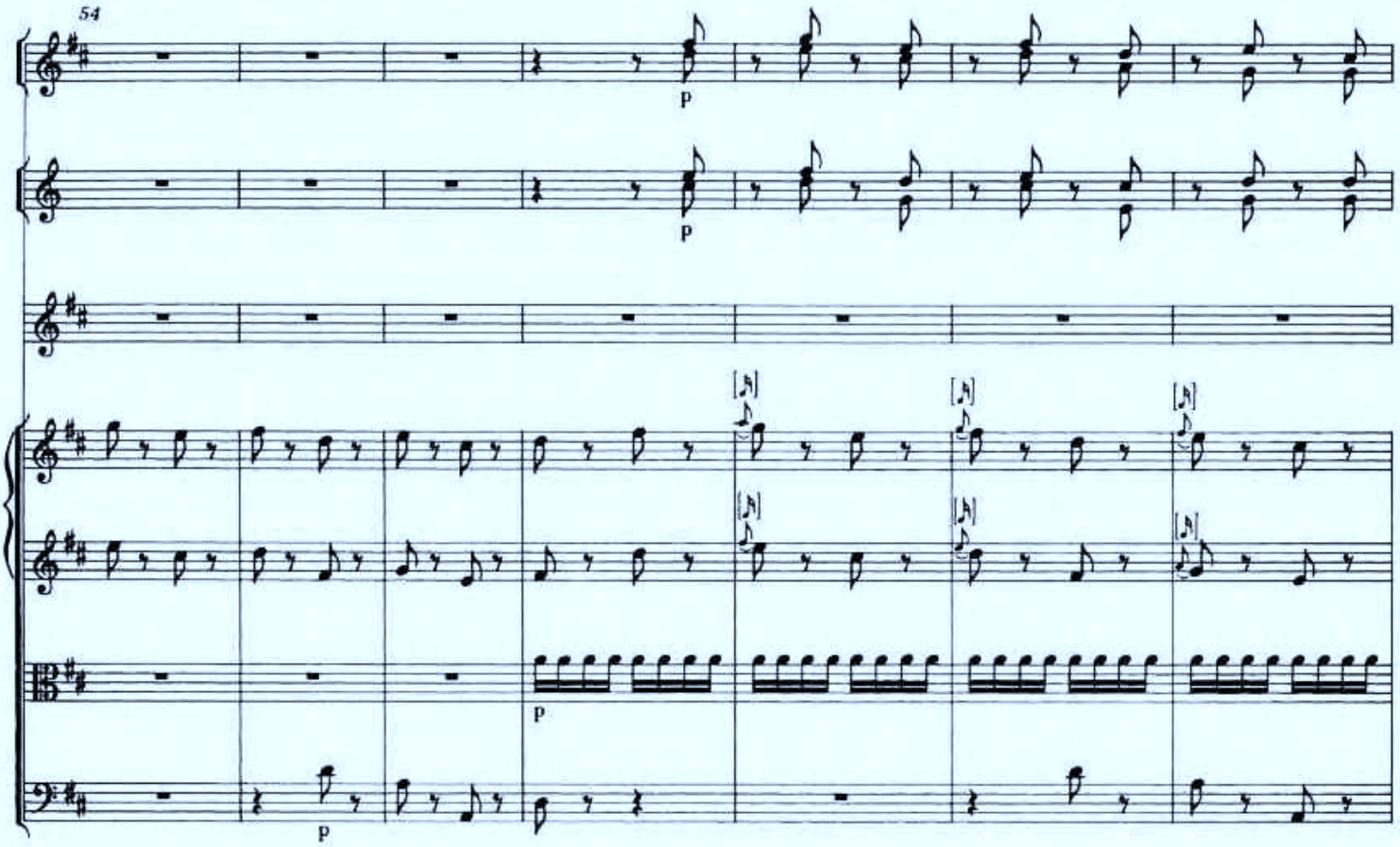
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

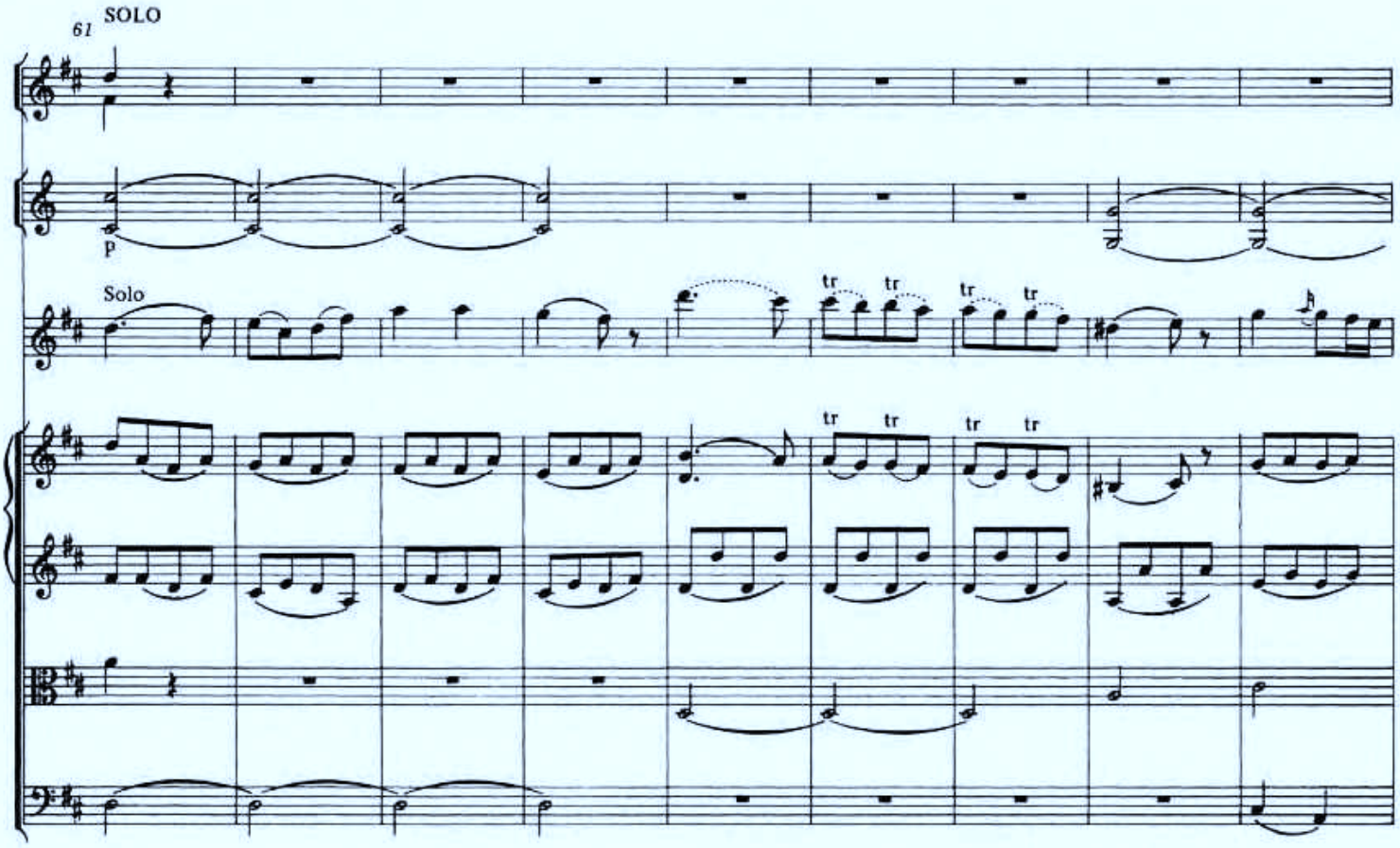


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

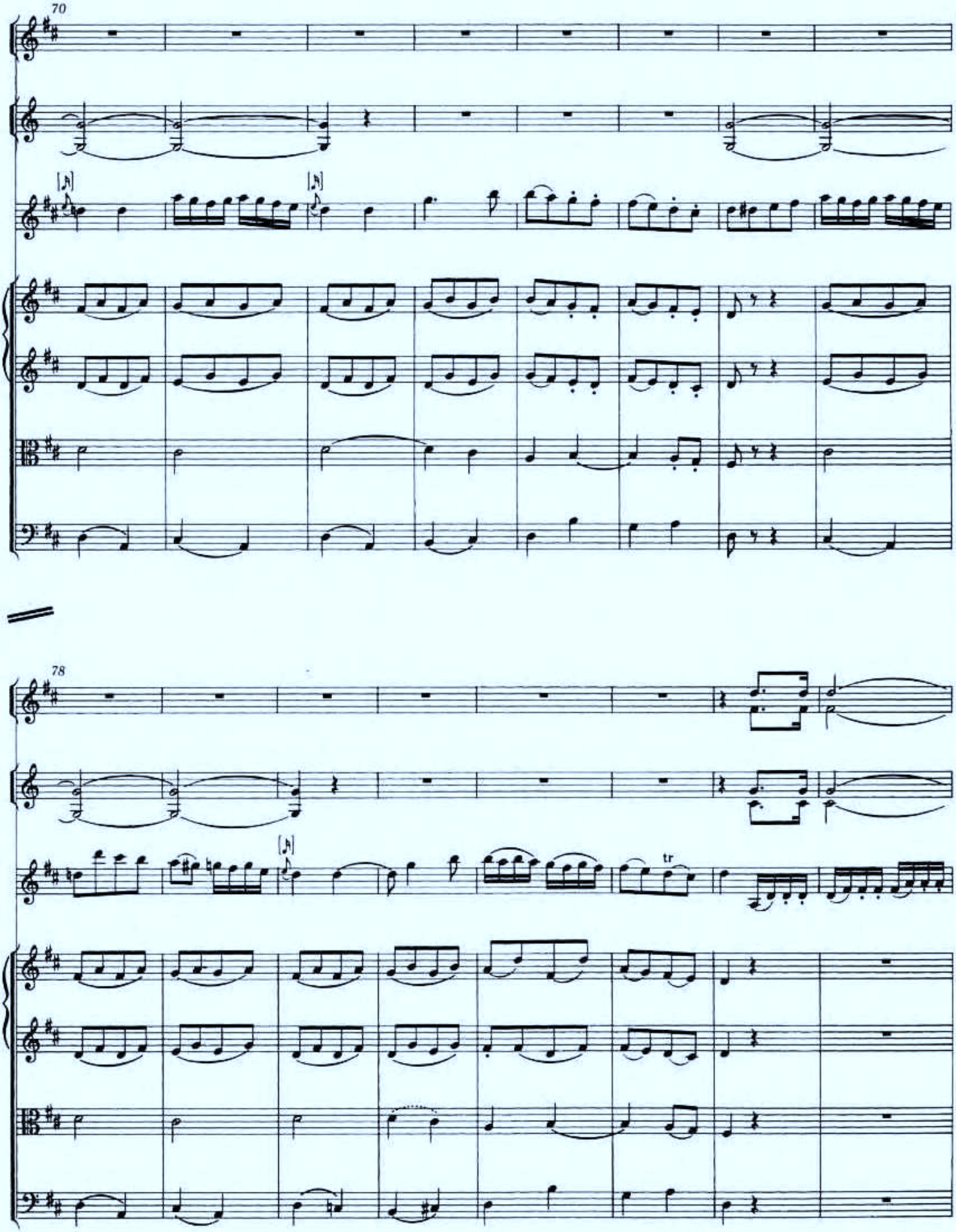


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

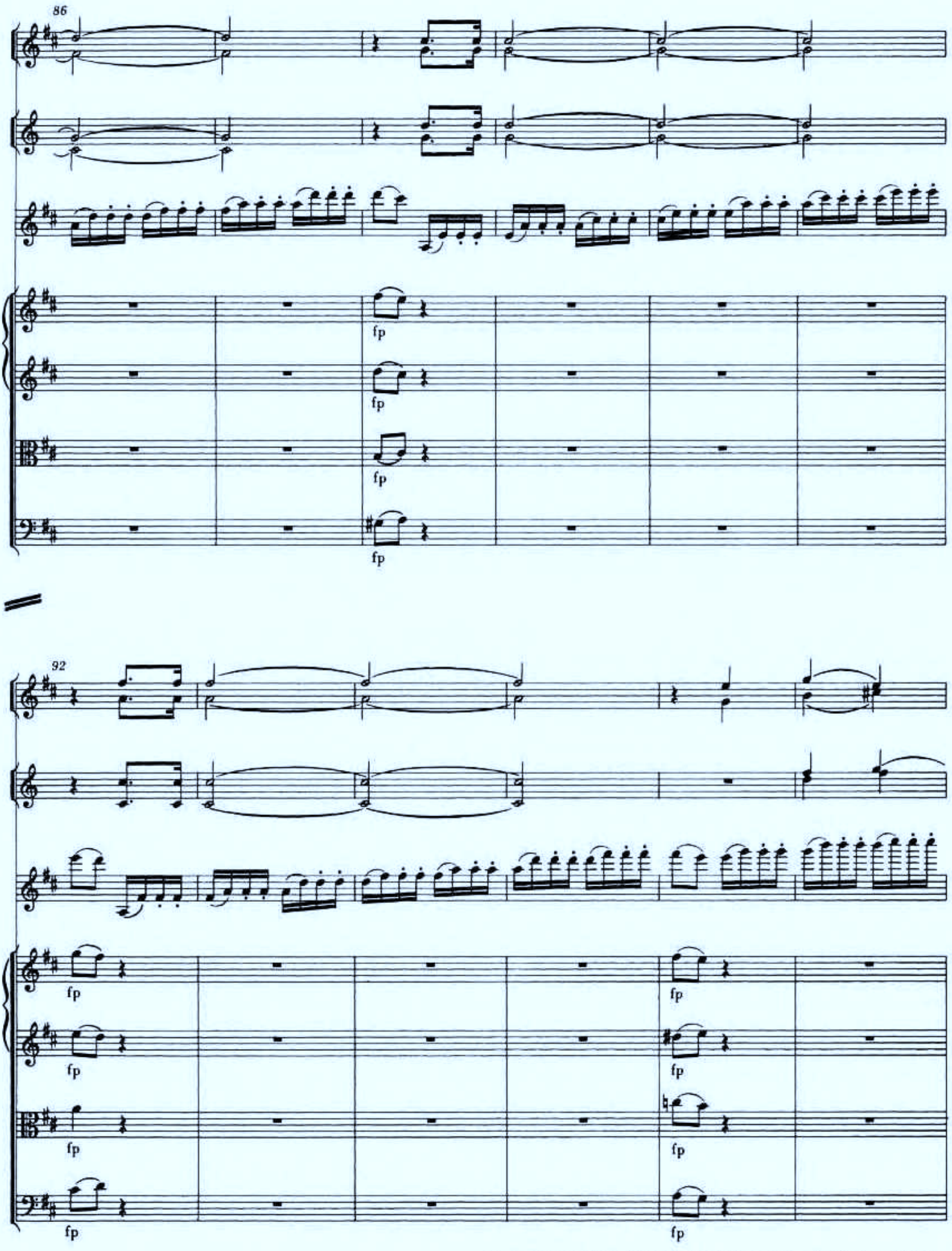




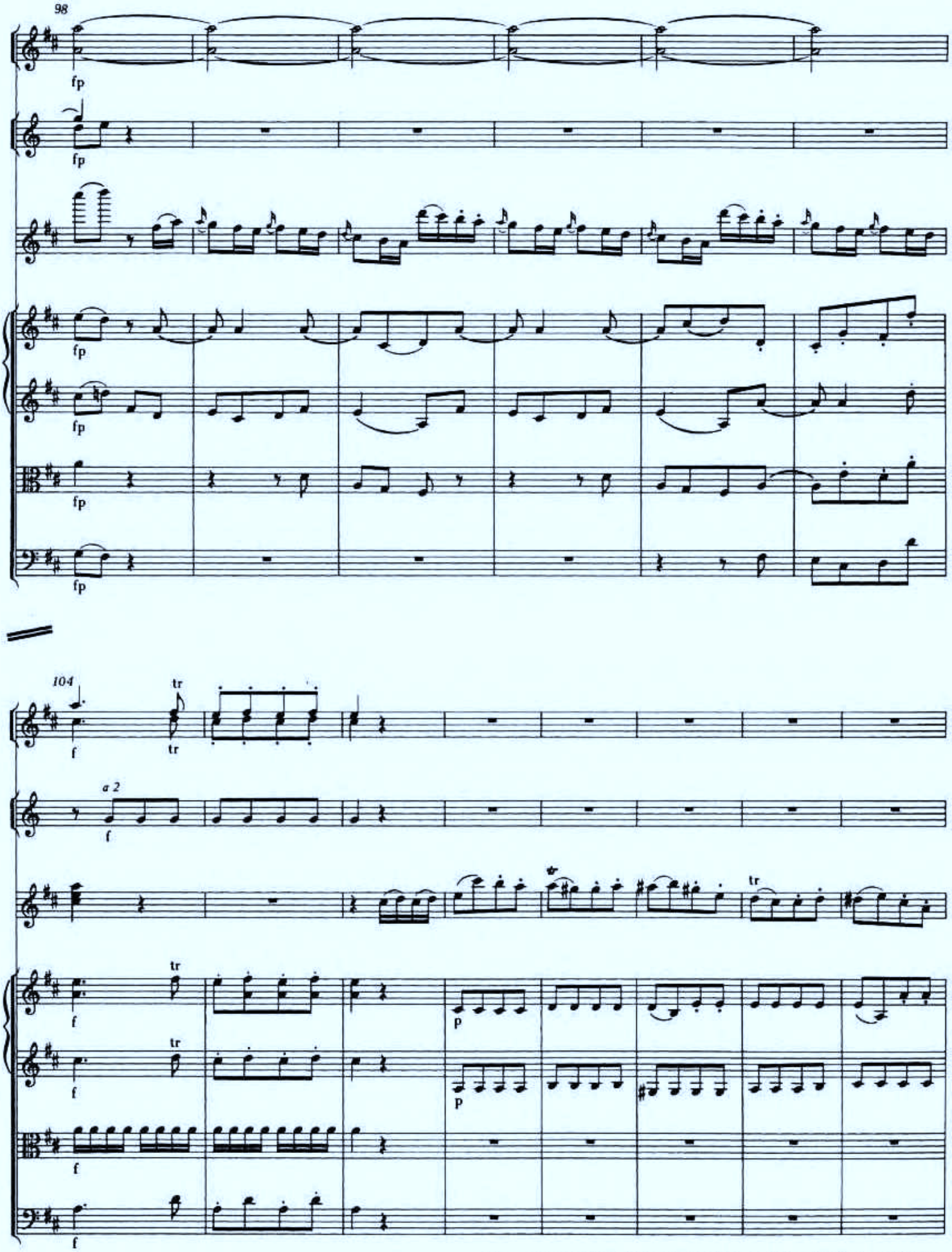
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



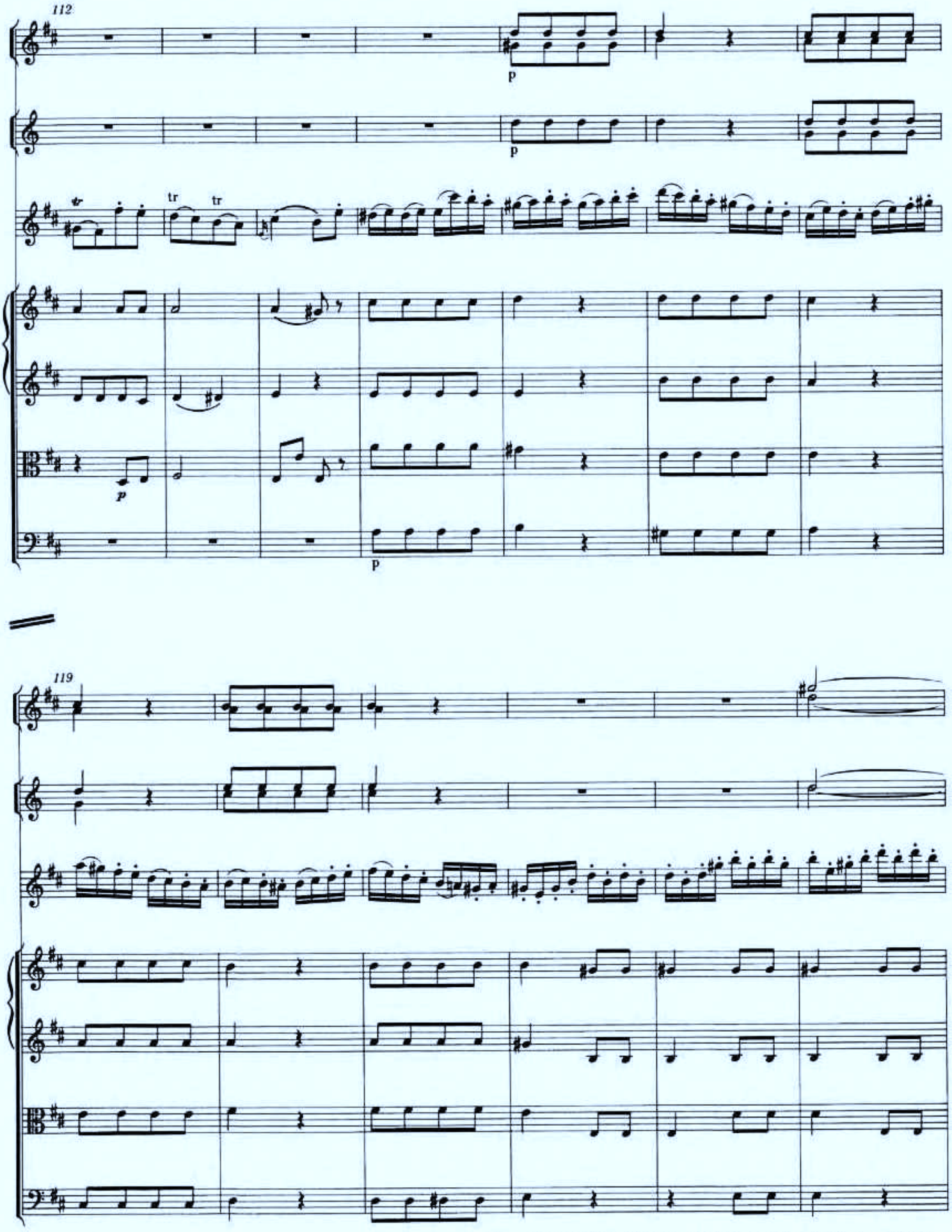
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



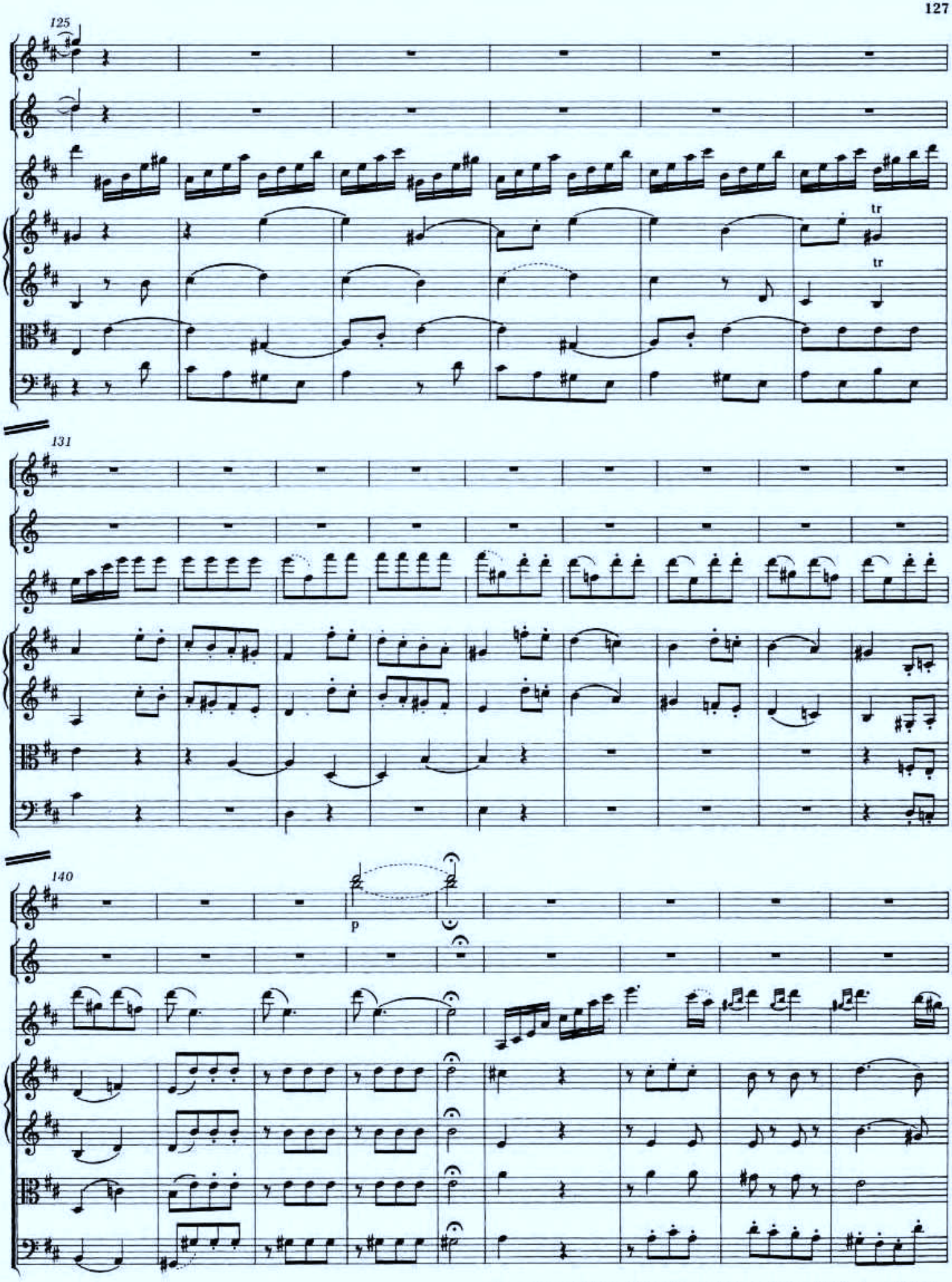
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



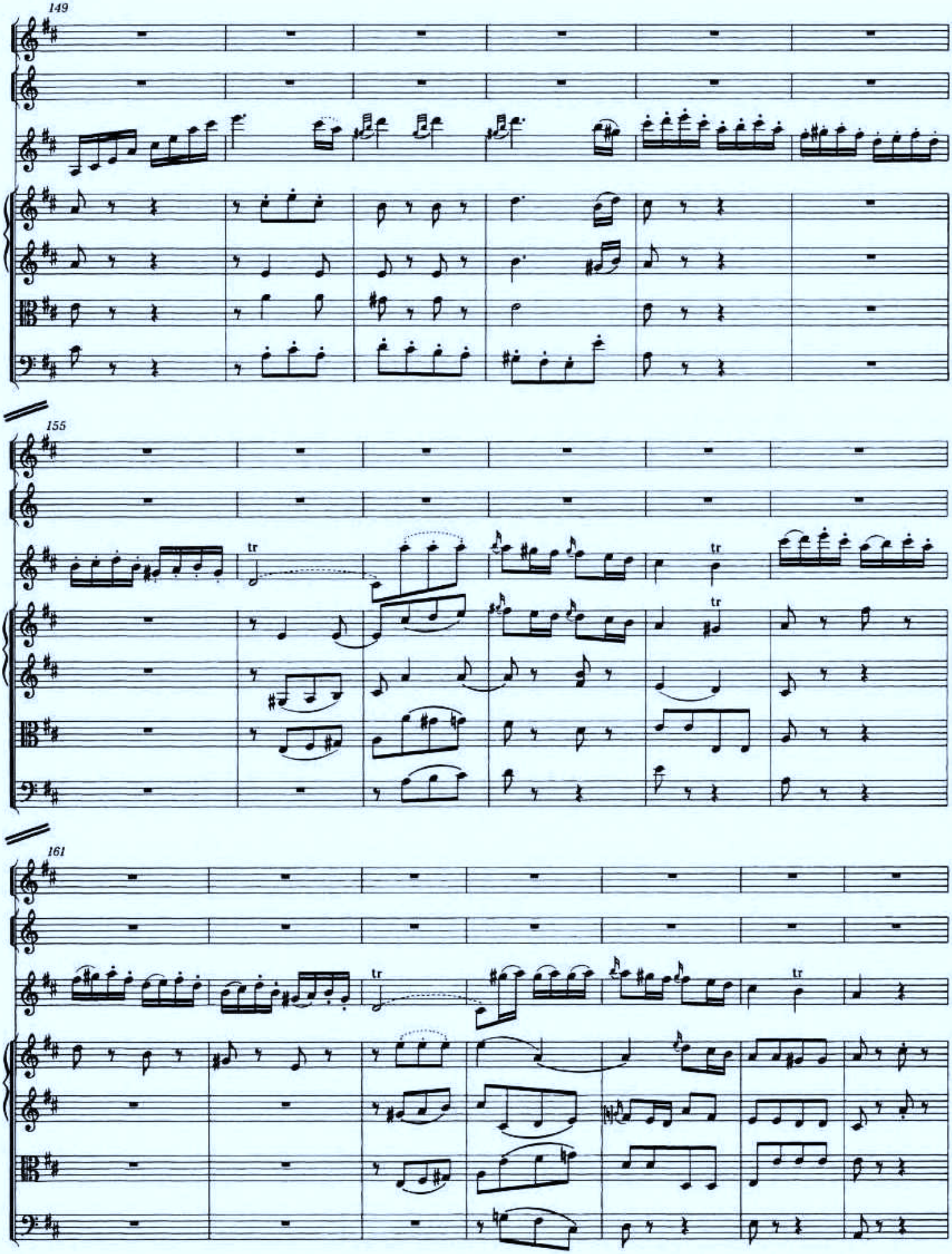
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



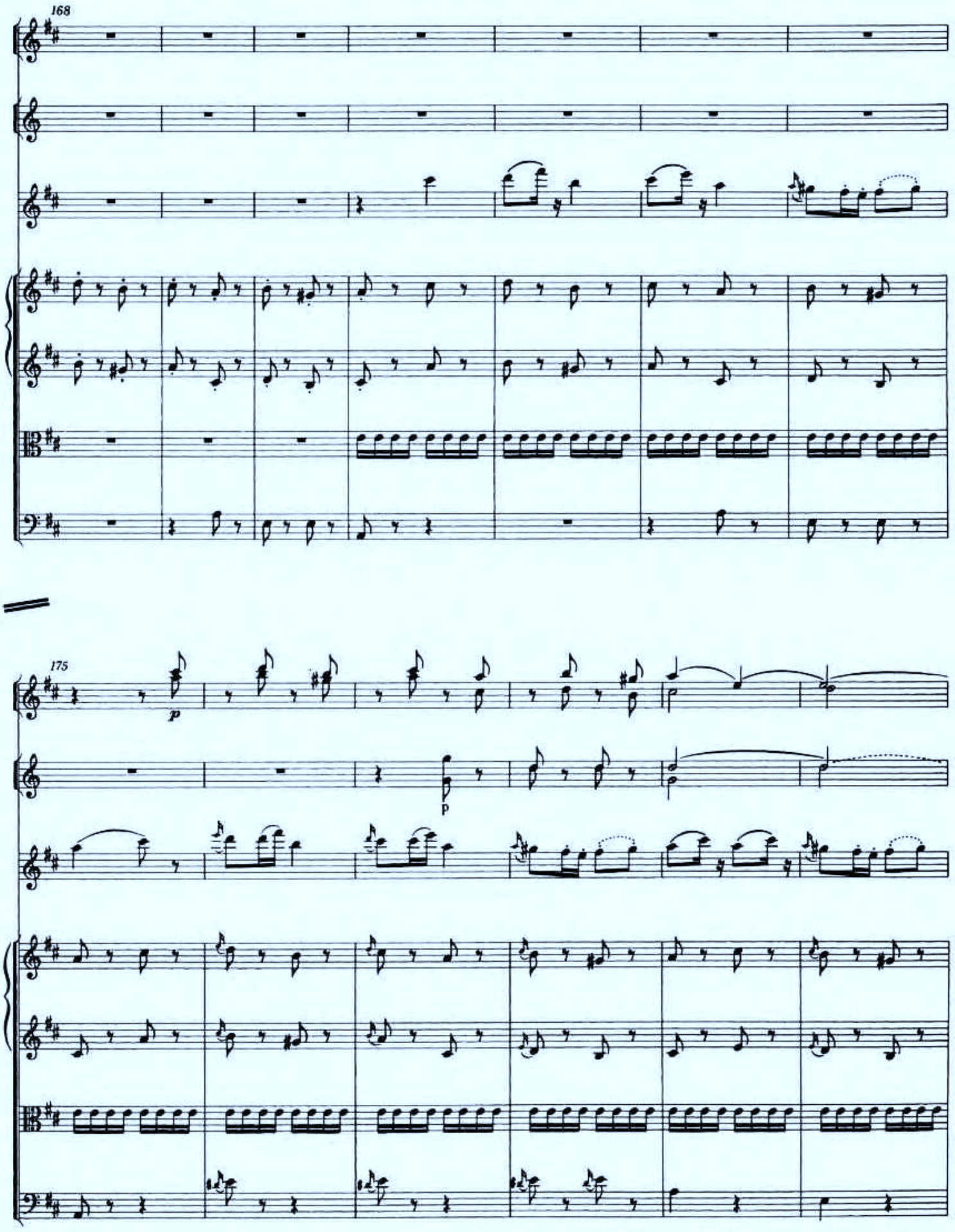
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



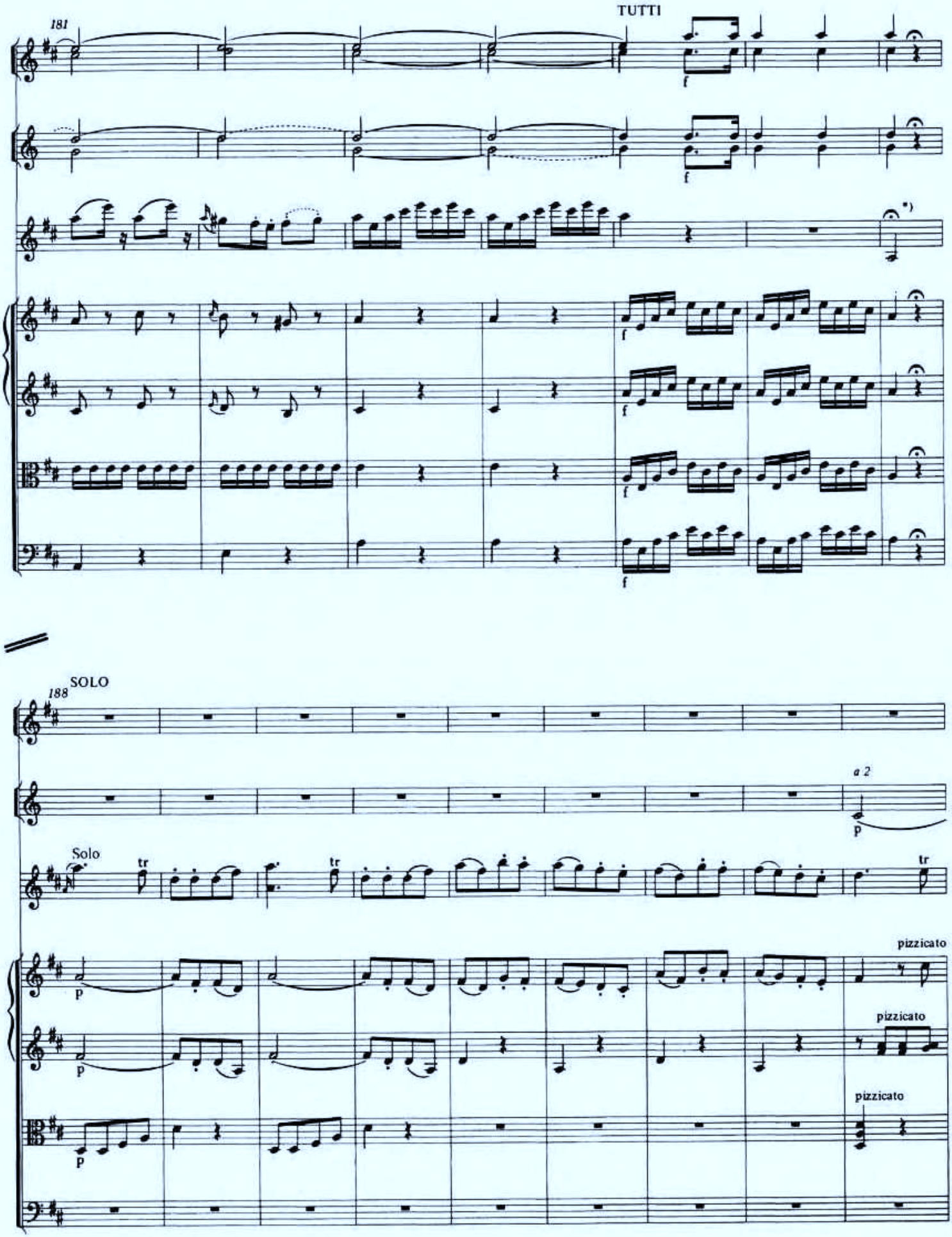
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

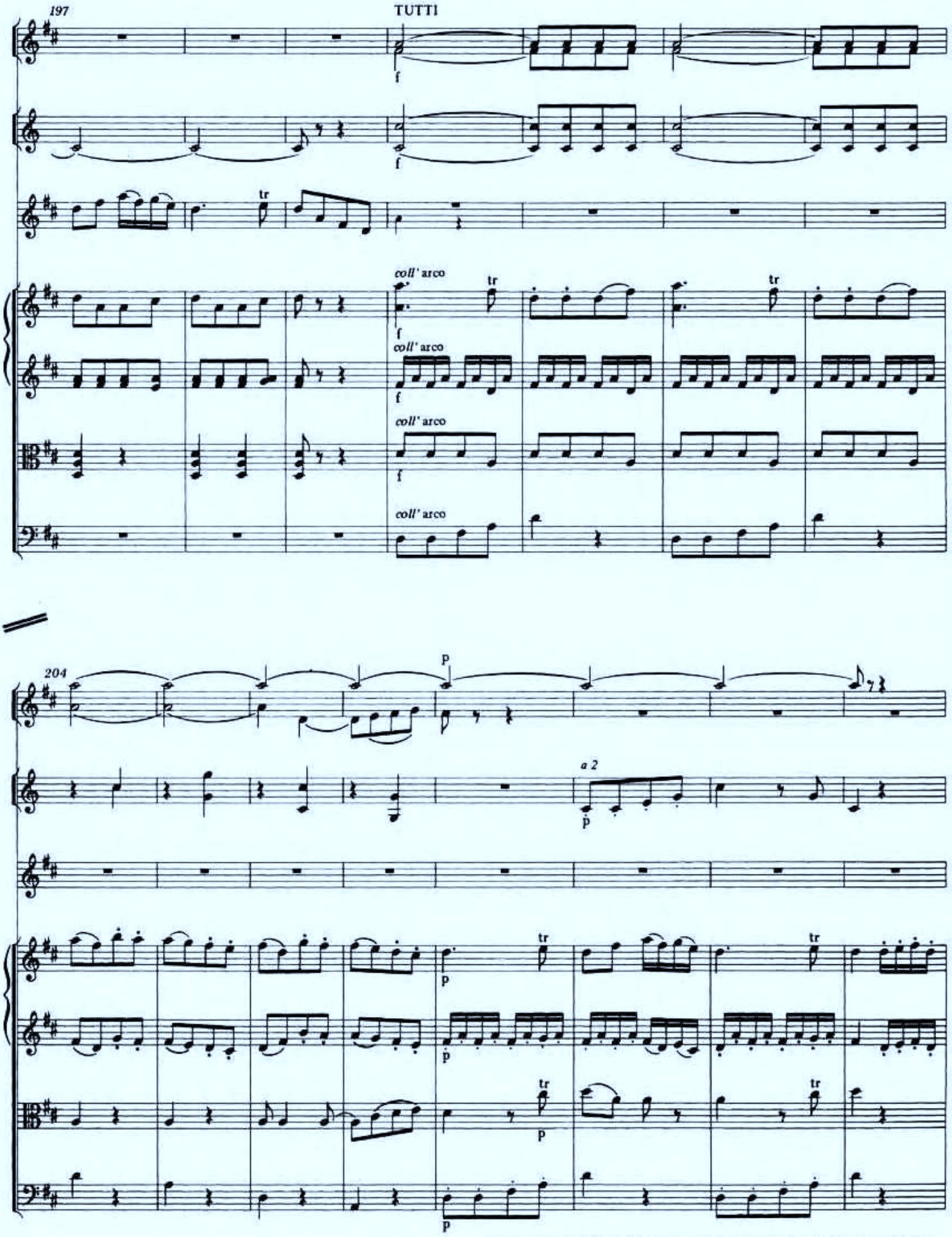


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

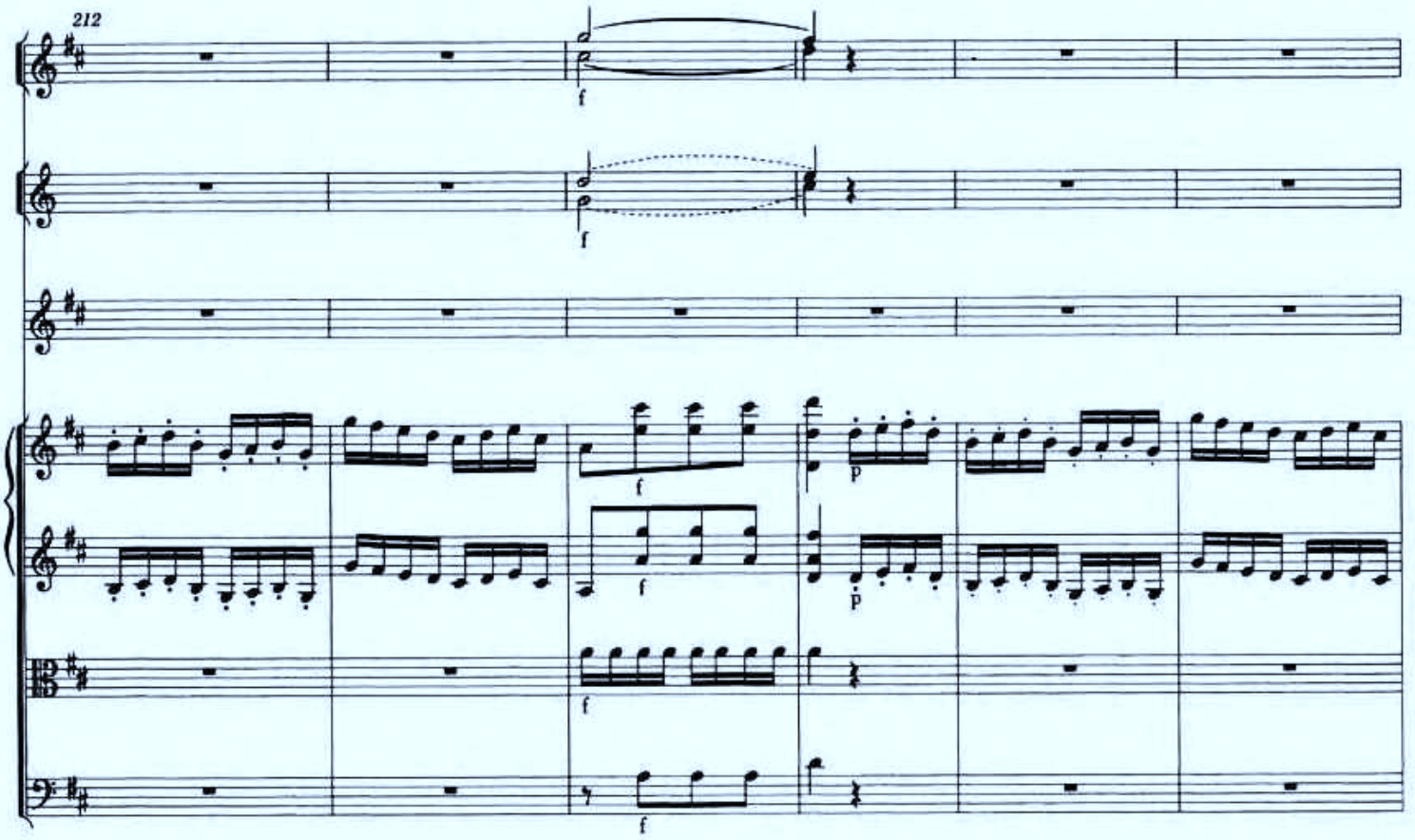


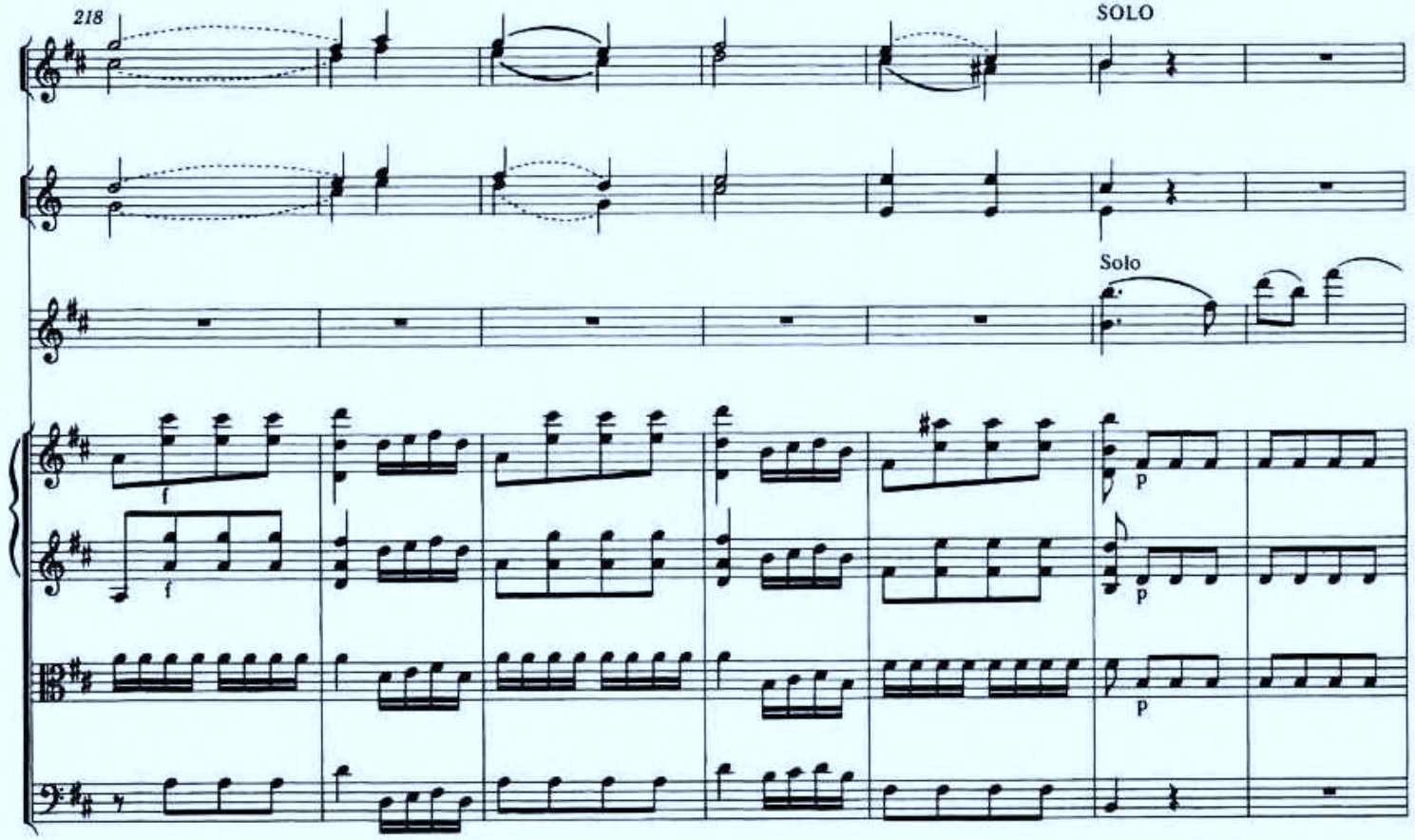
*) Ein Eingang ist als Anhang II/3, Seite 158, abgedruckt.

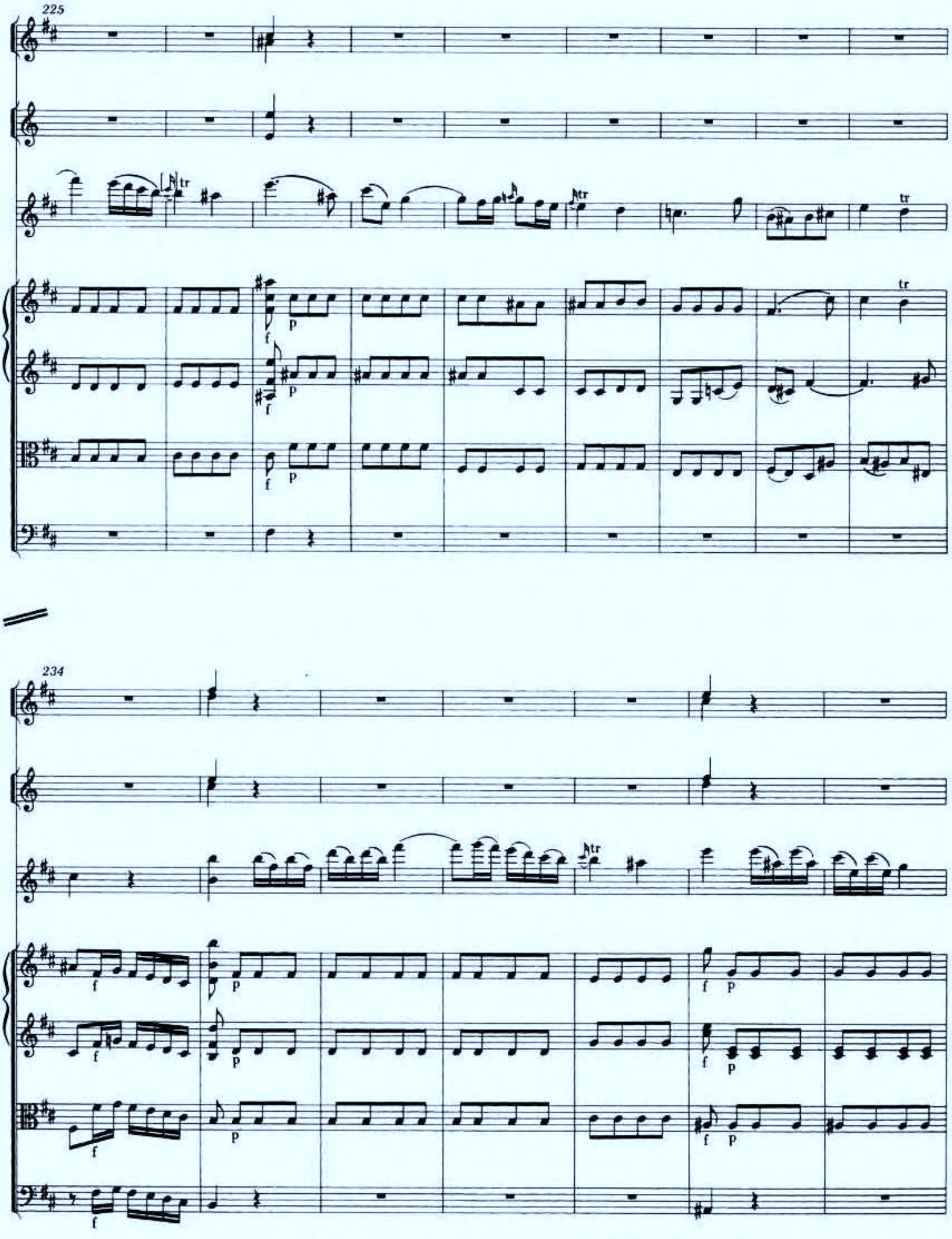
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



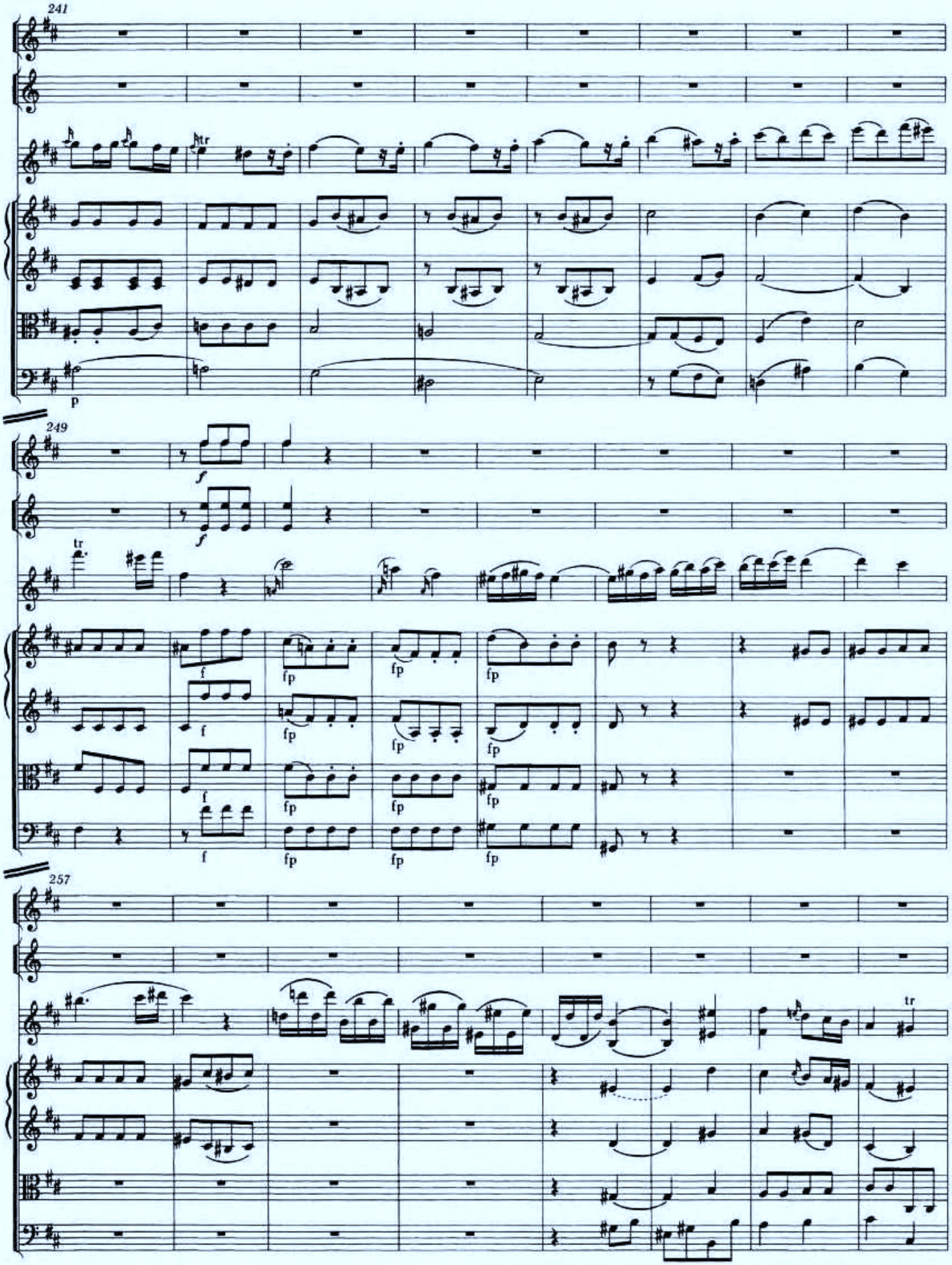
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)


212
f
f
f
f
p
f
p
f
f

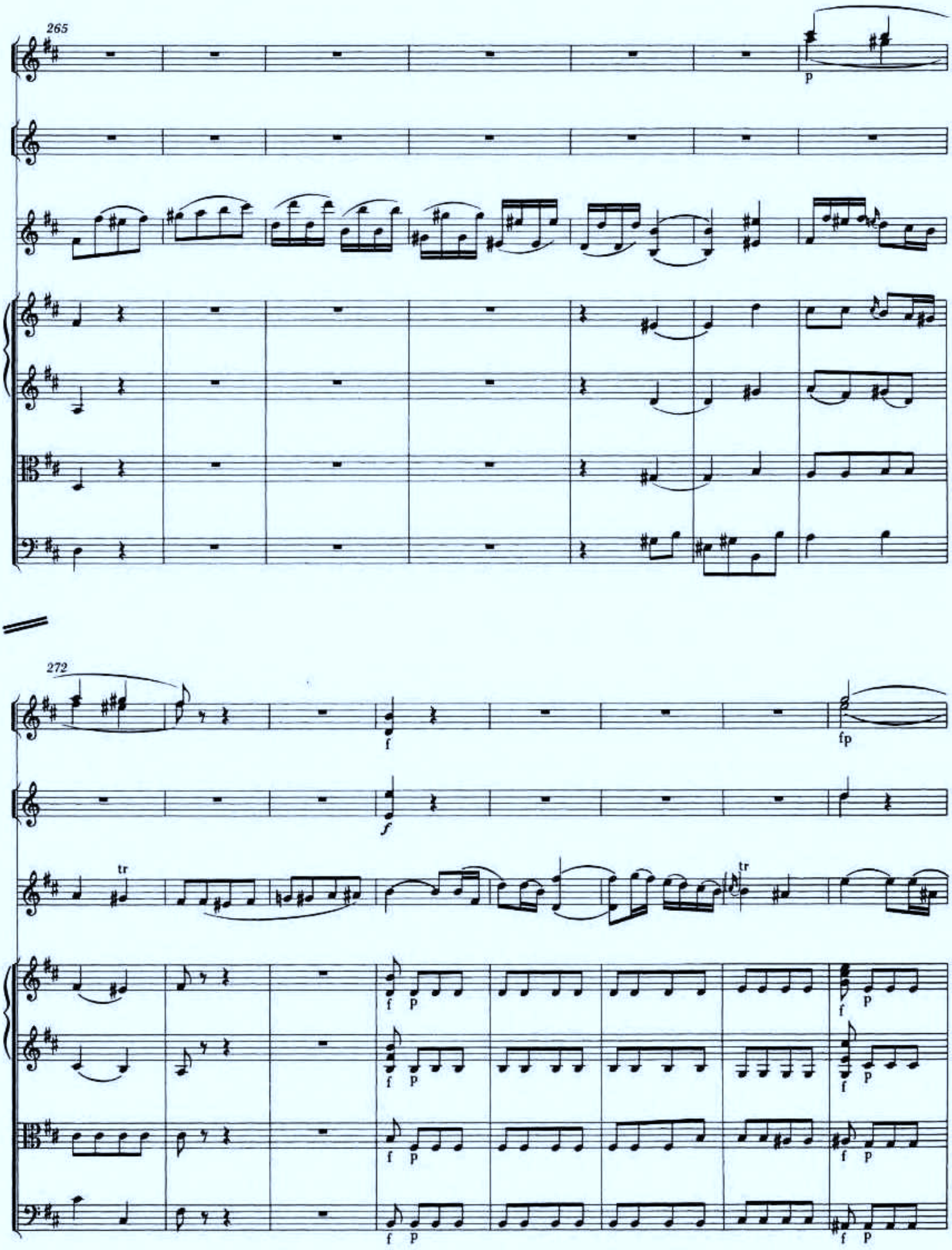

218
SOLO
Solo
f
f
p
p
p



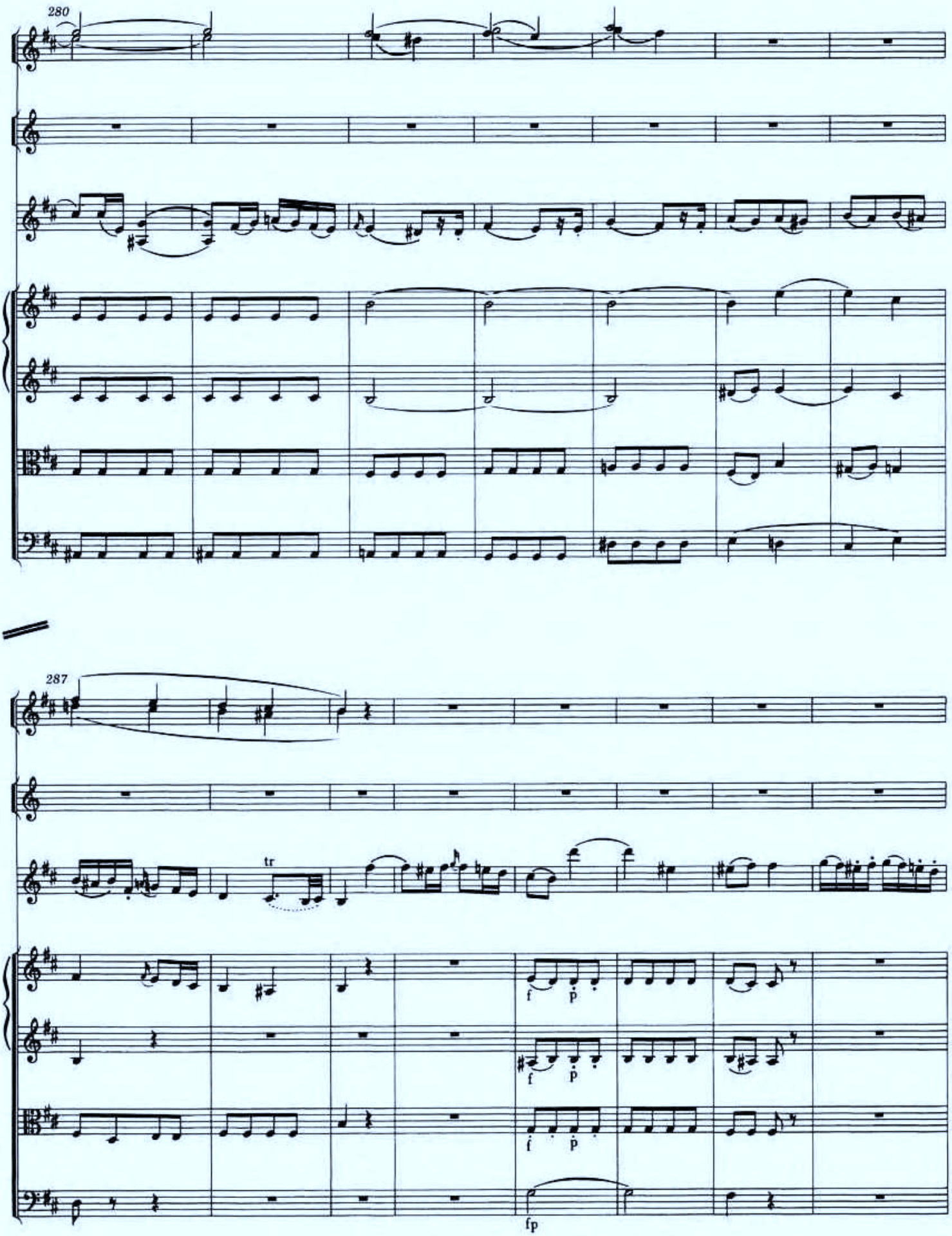
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



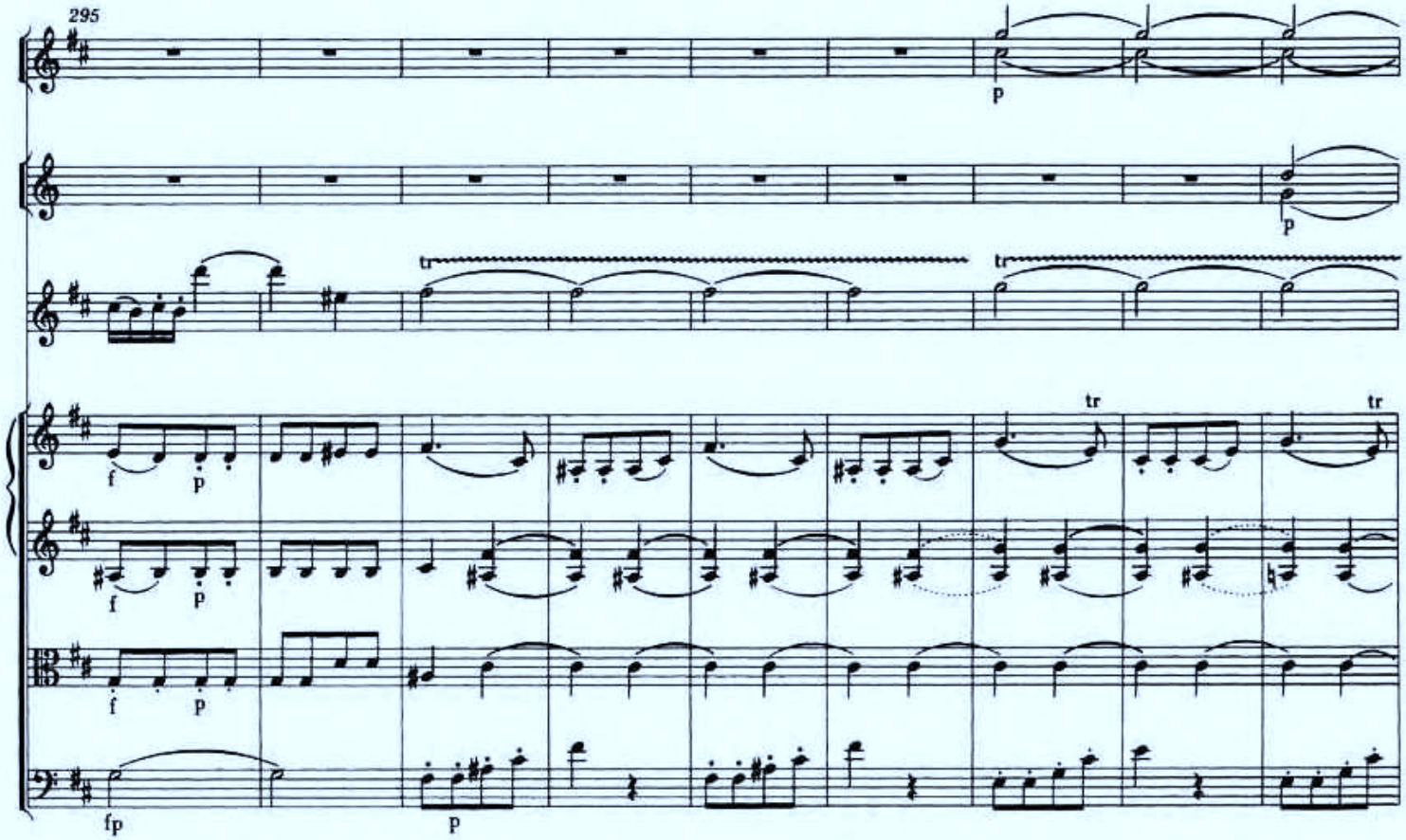
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

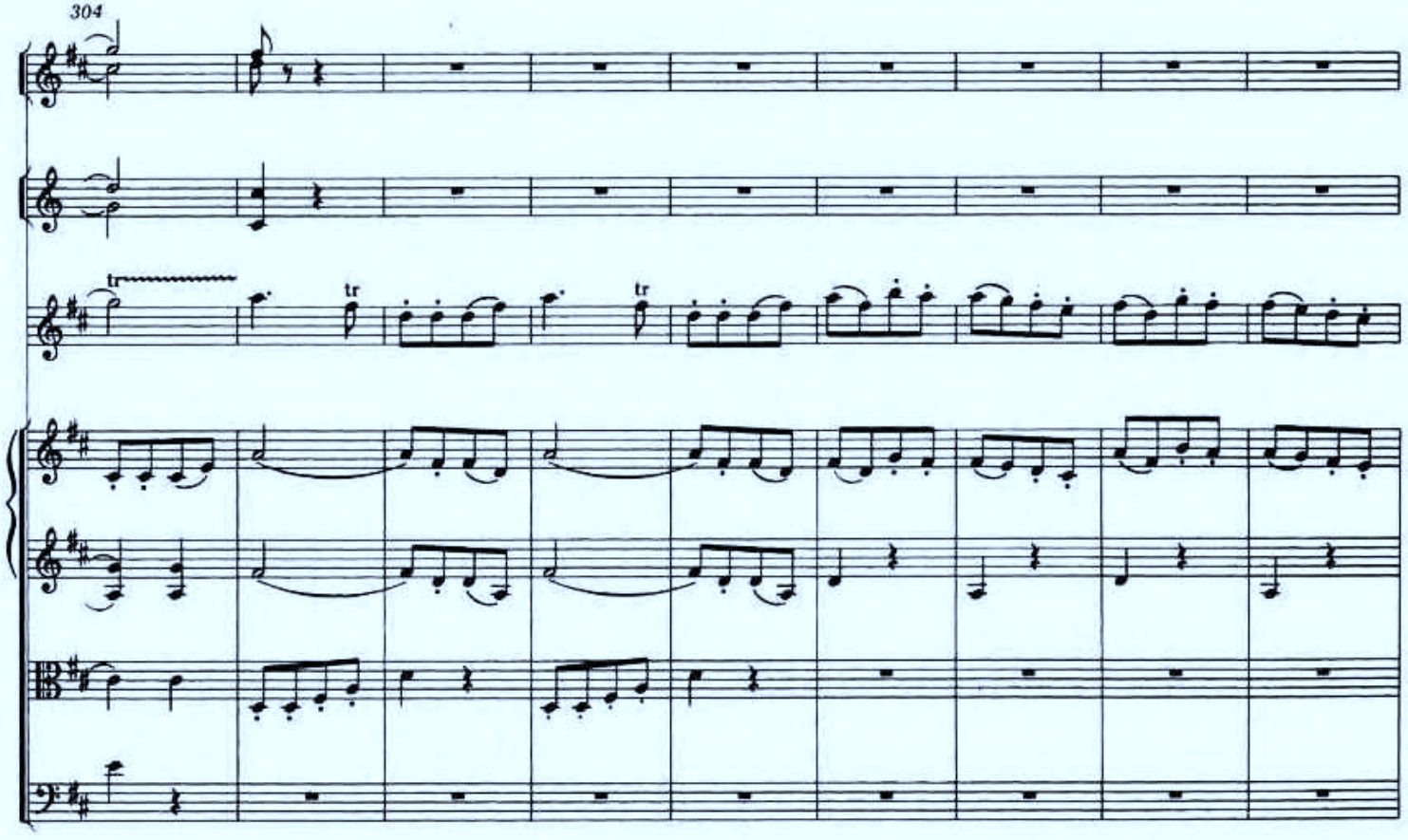


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

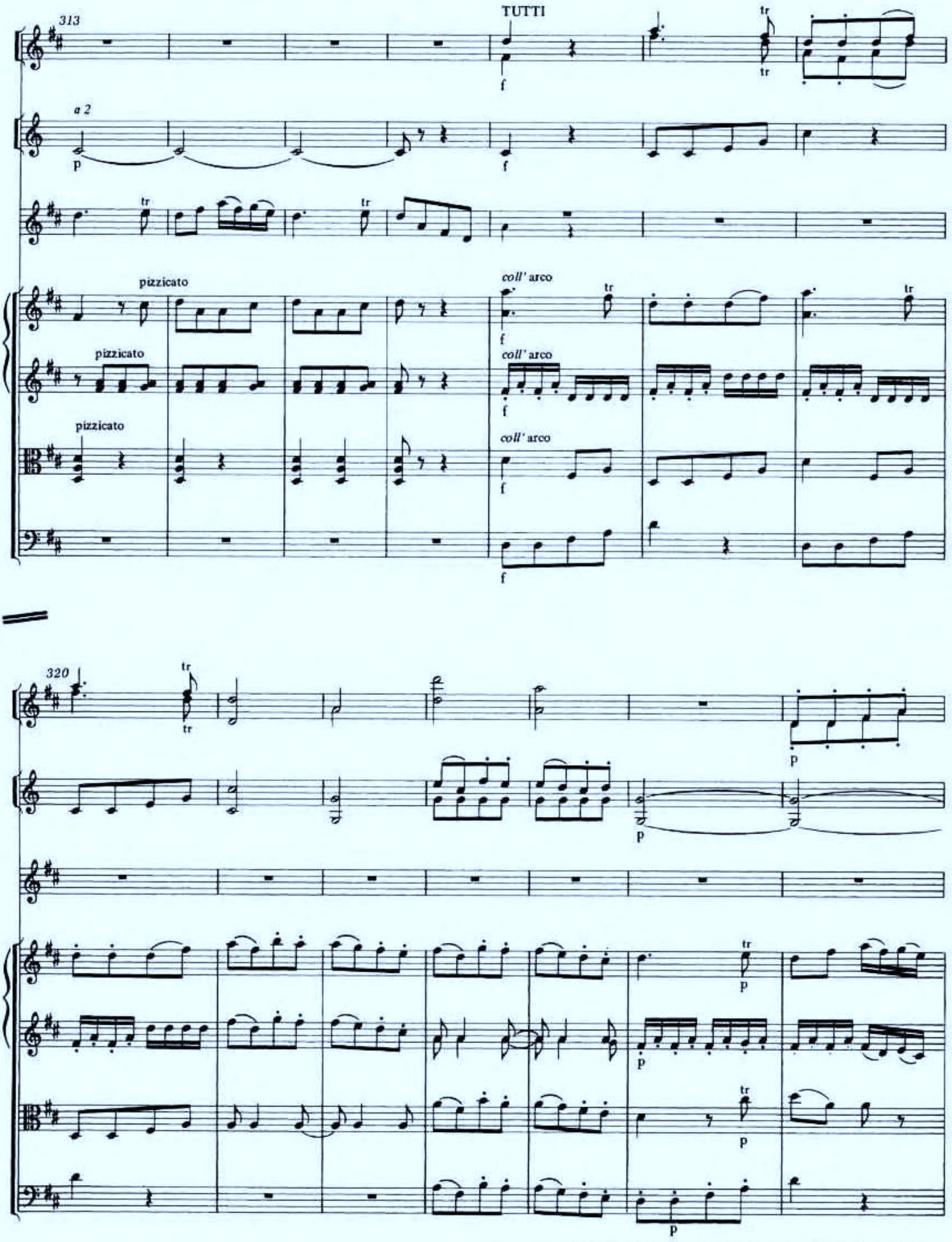


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

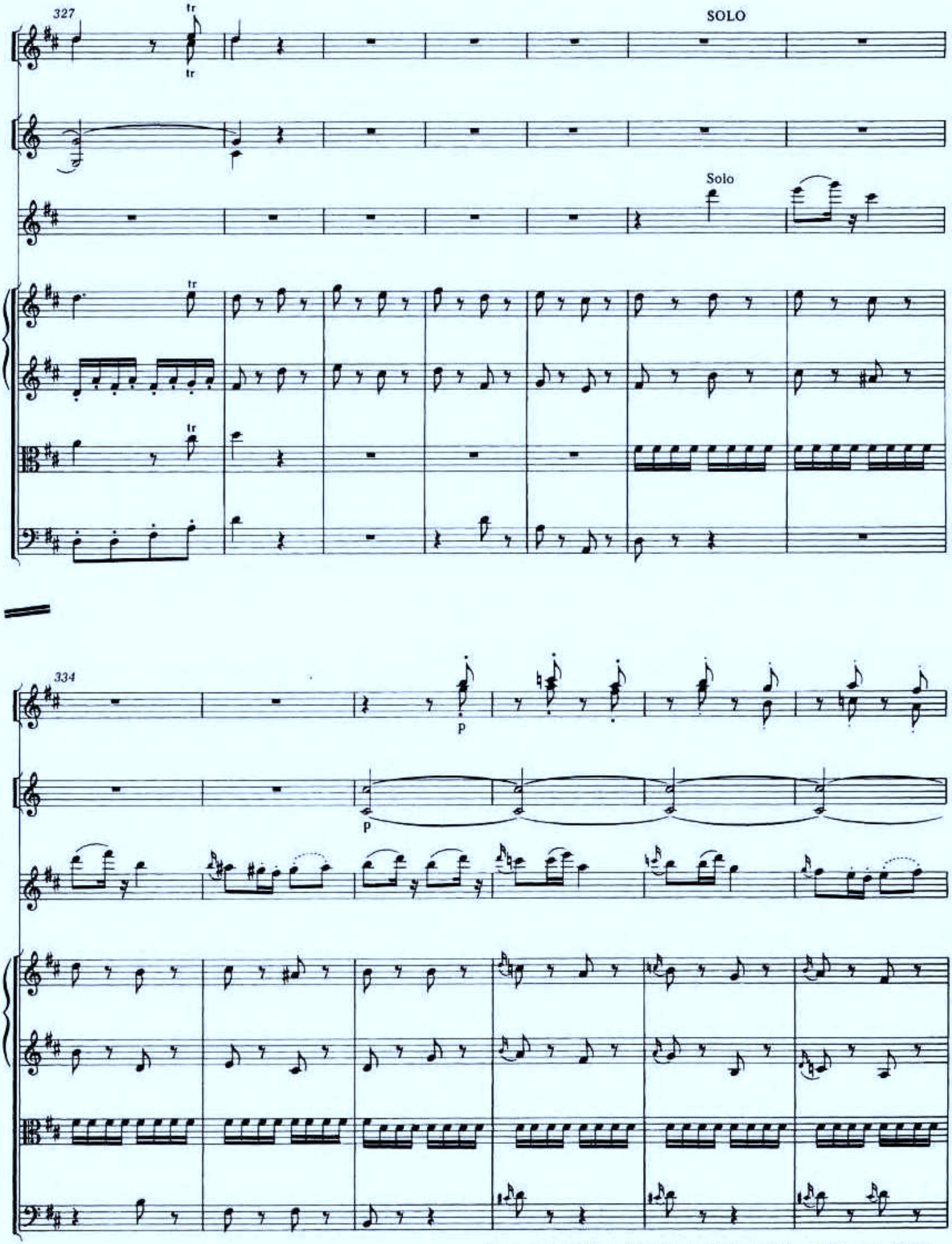




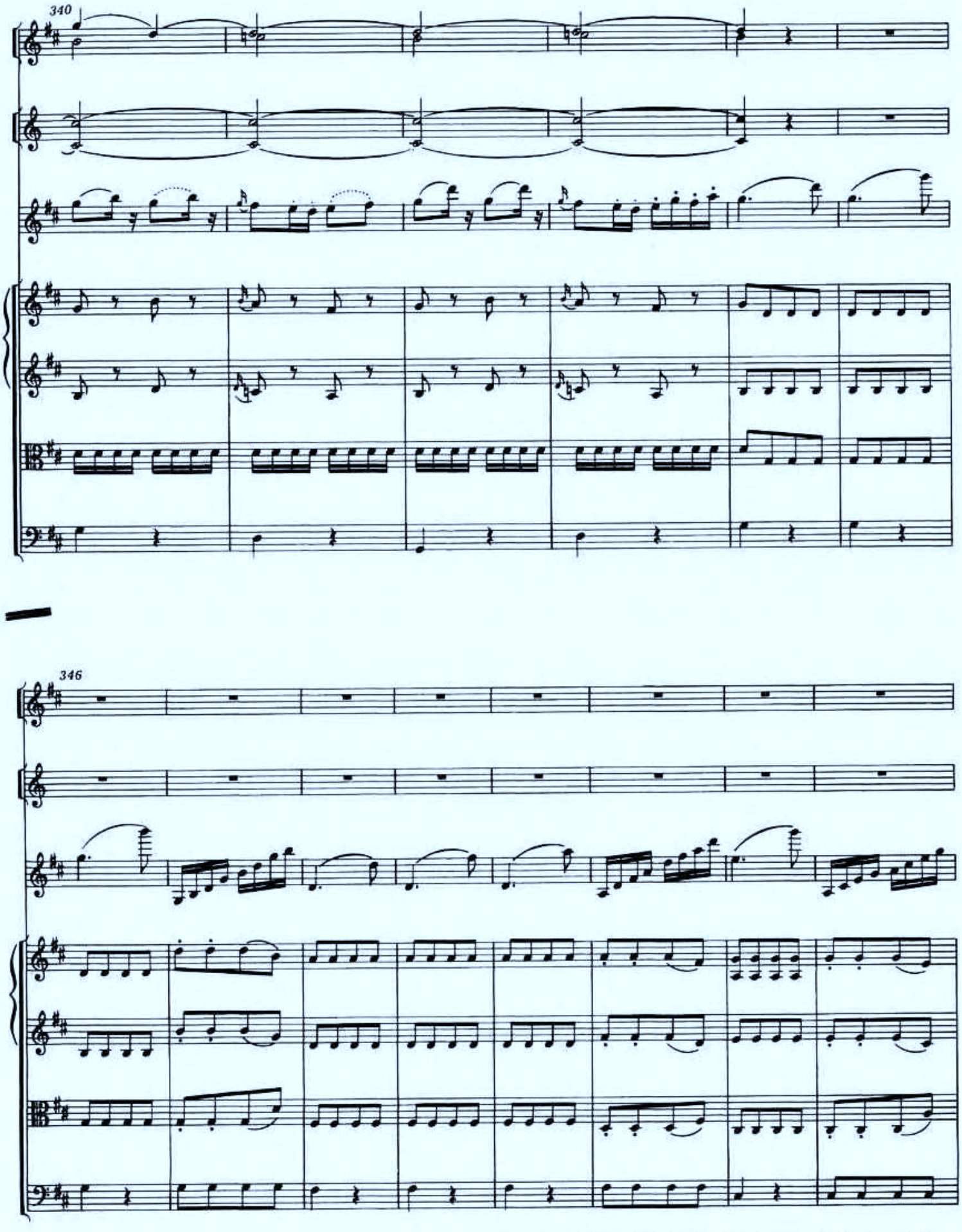
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



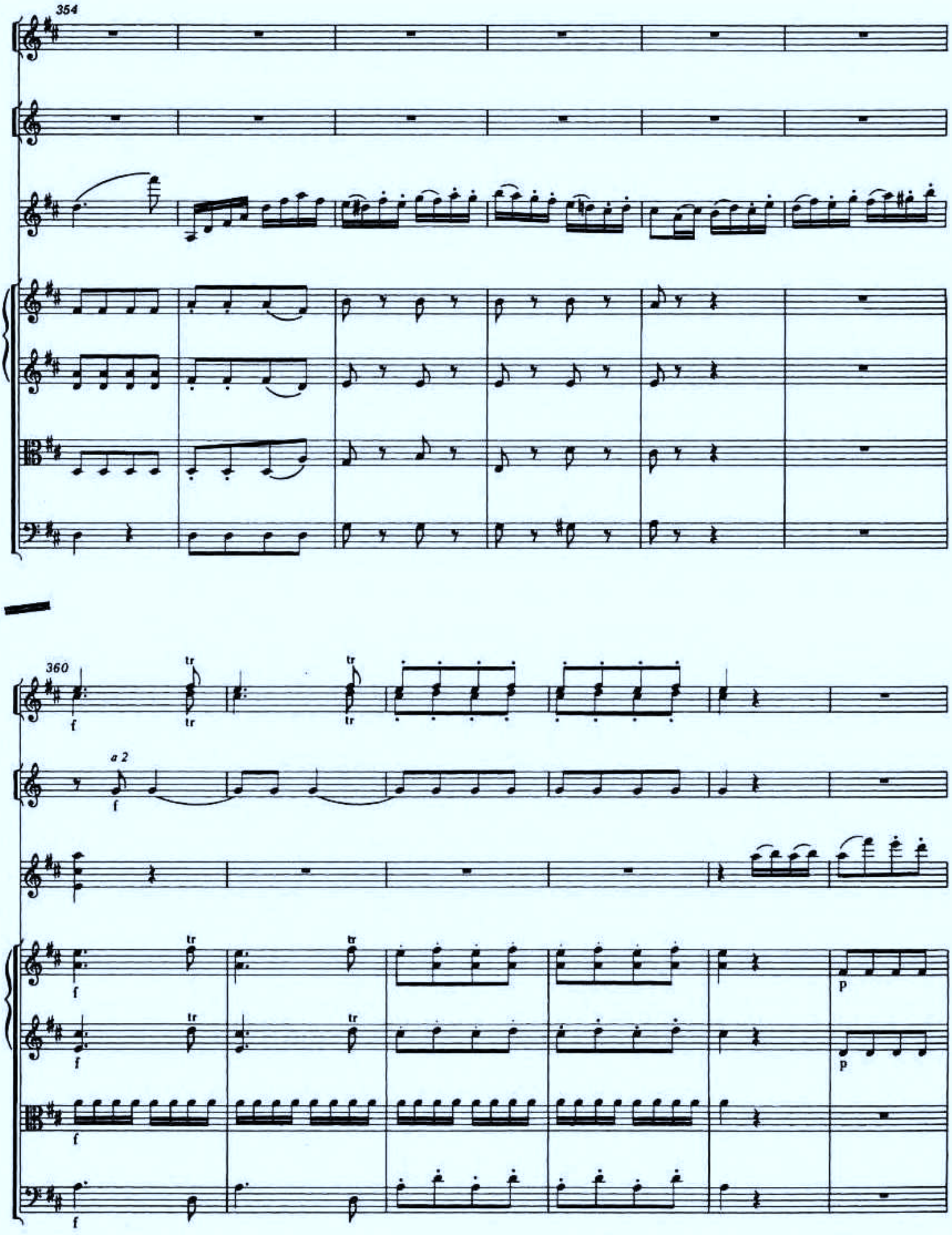
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



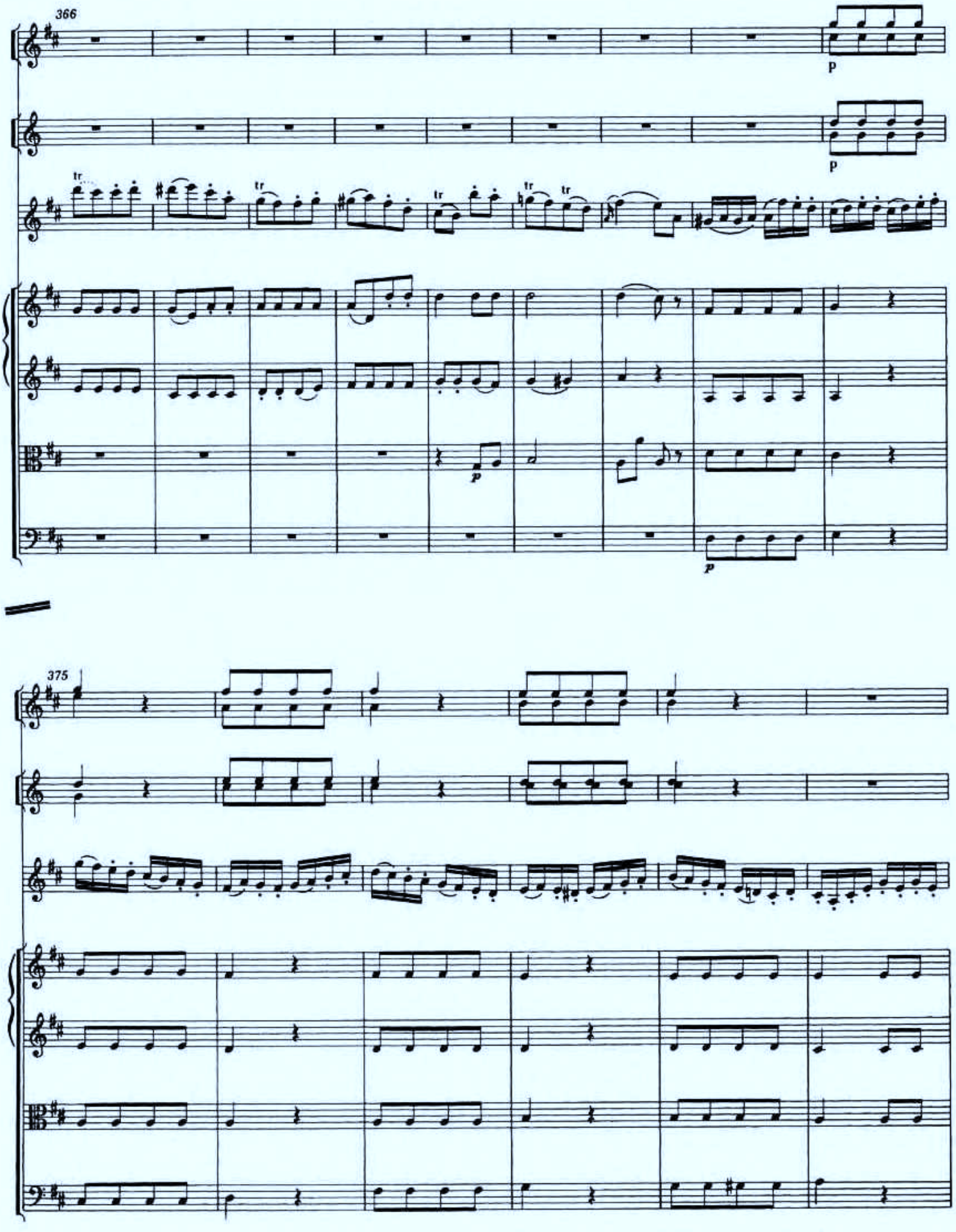
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



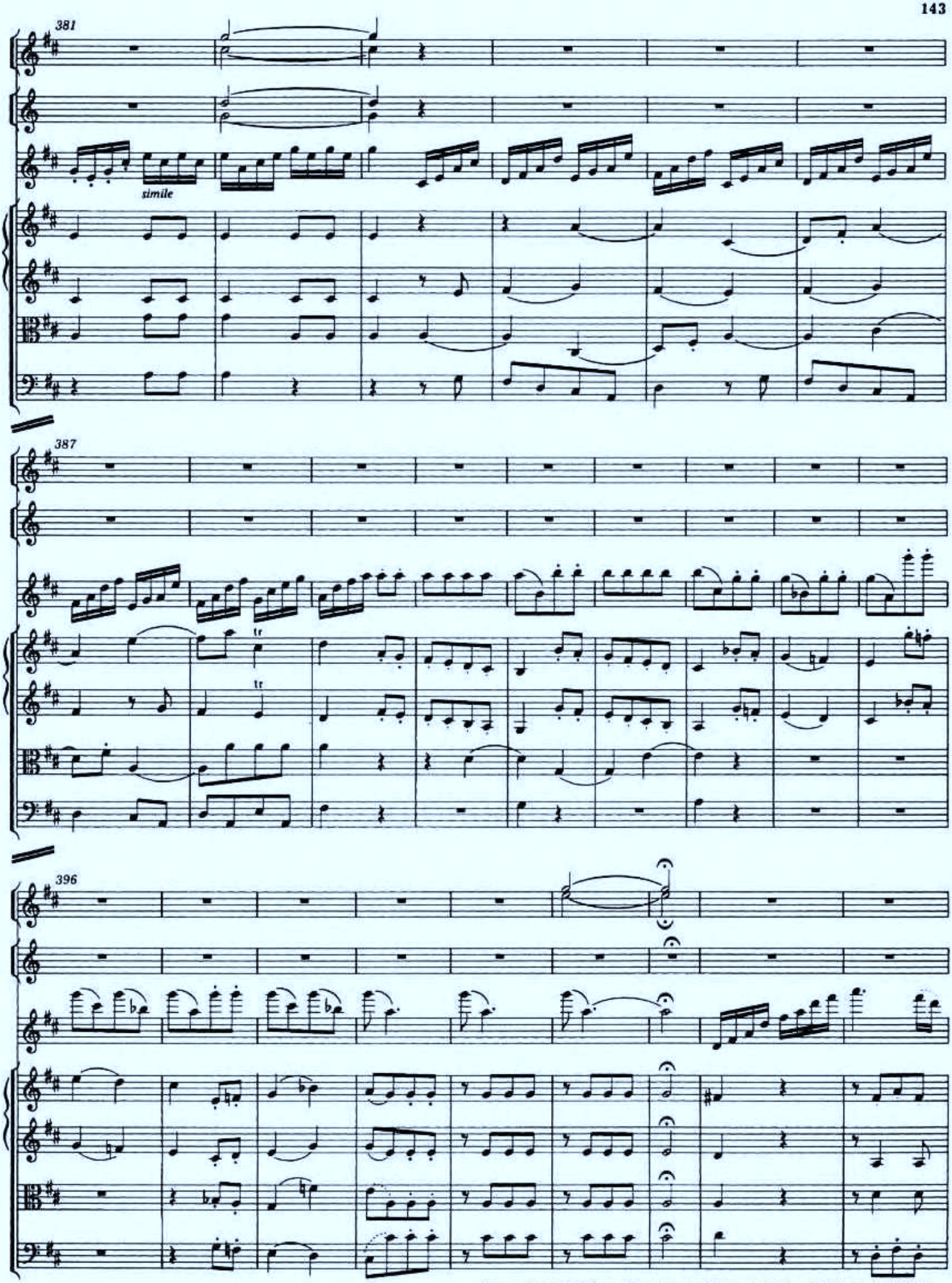
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



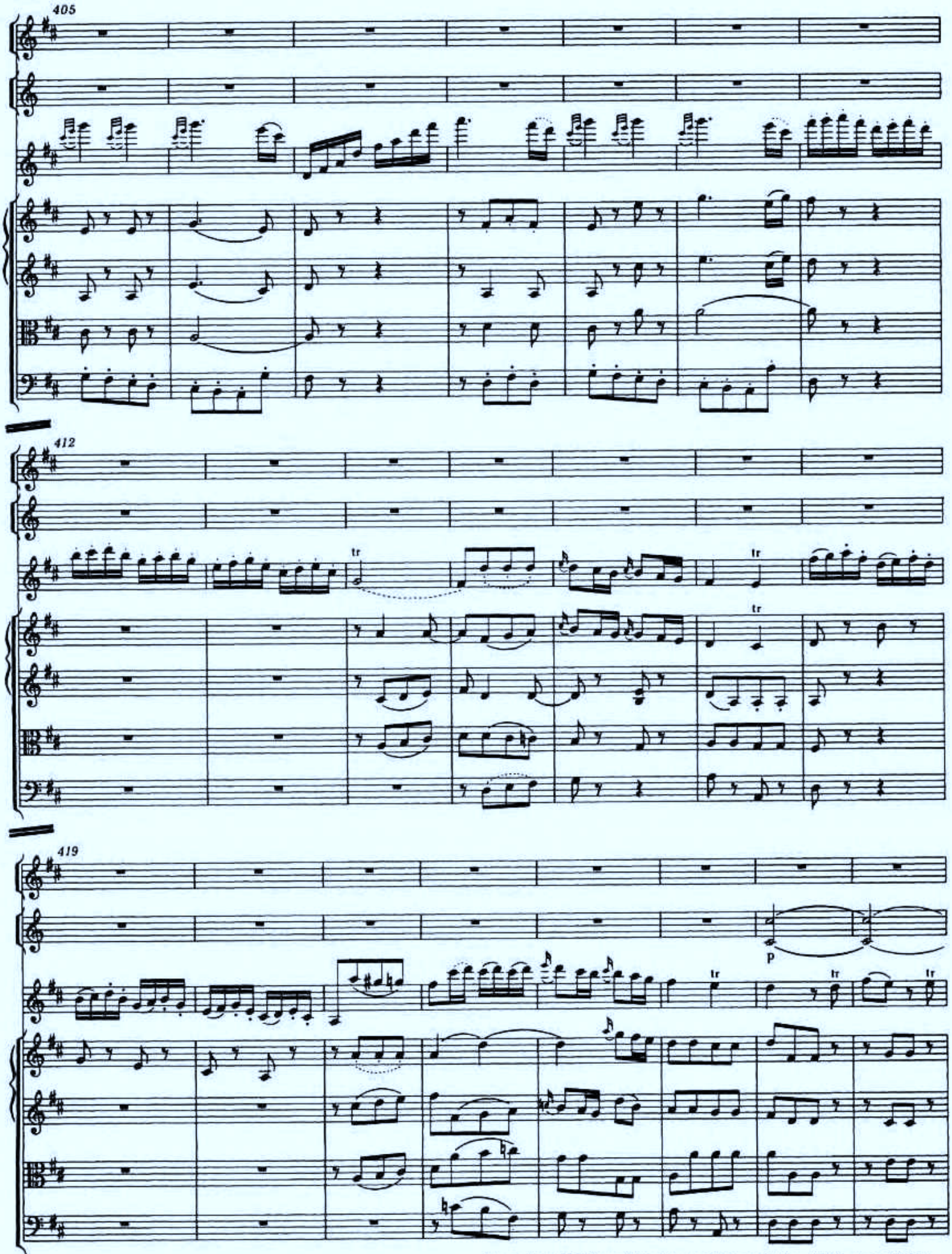
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



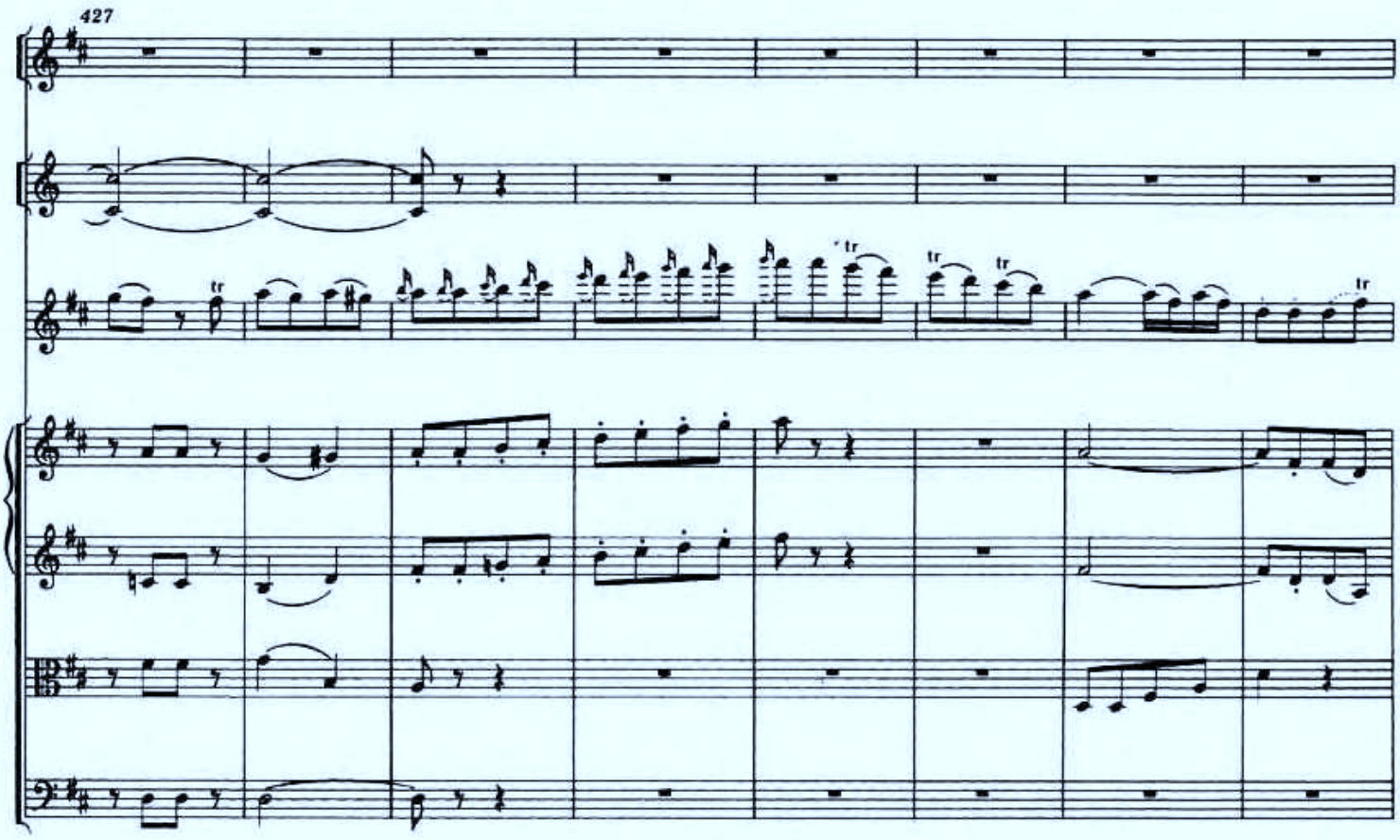
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

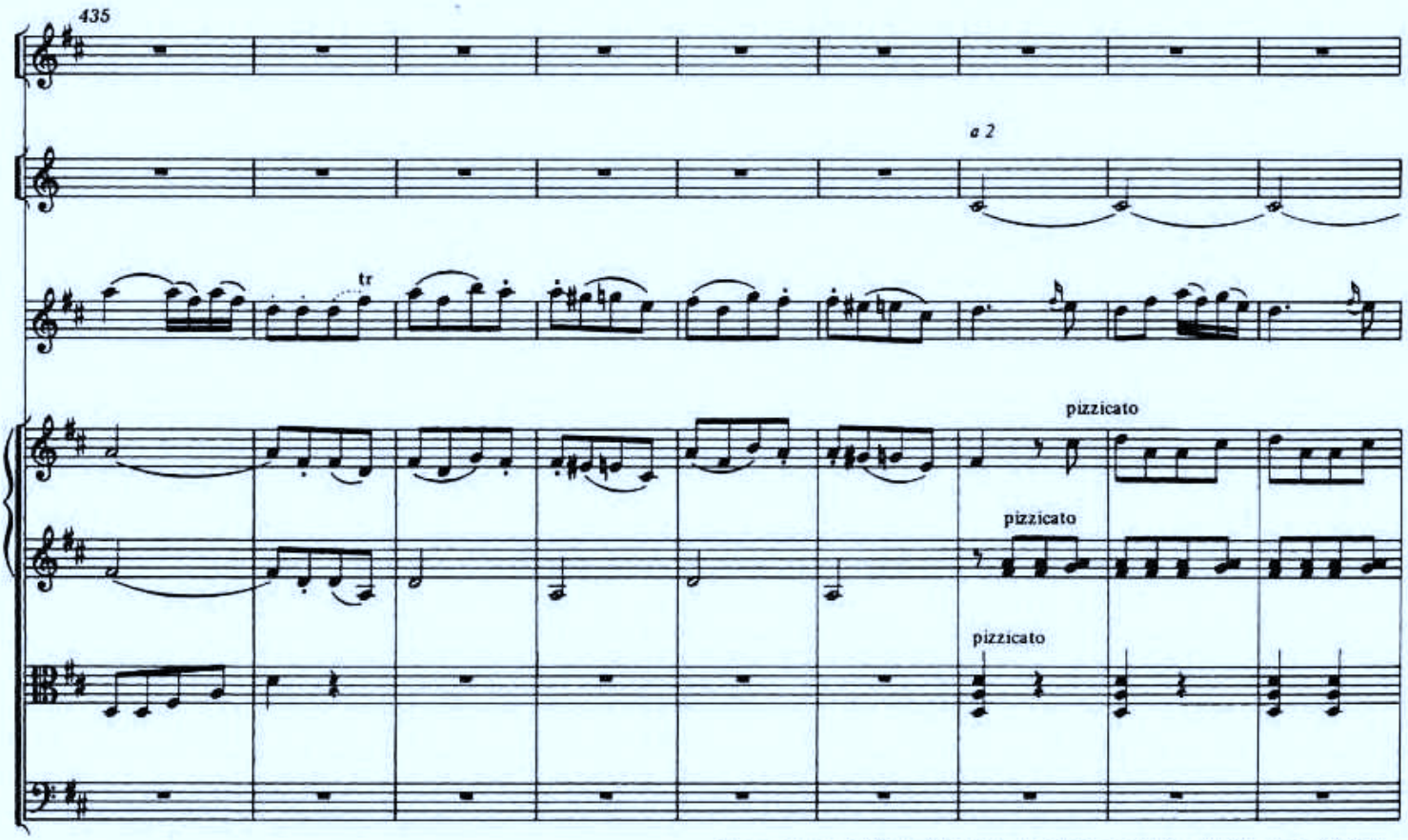


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

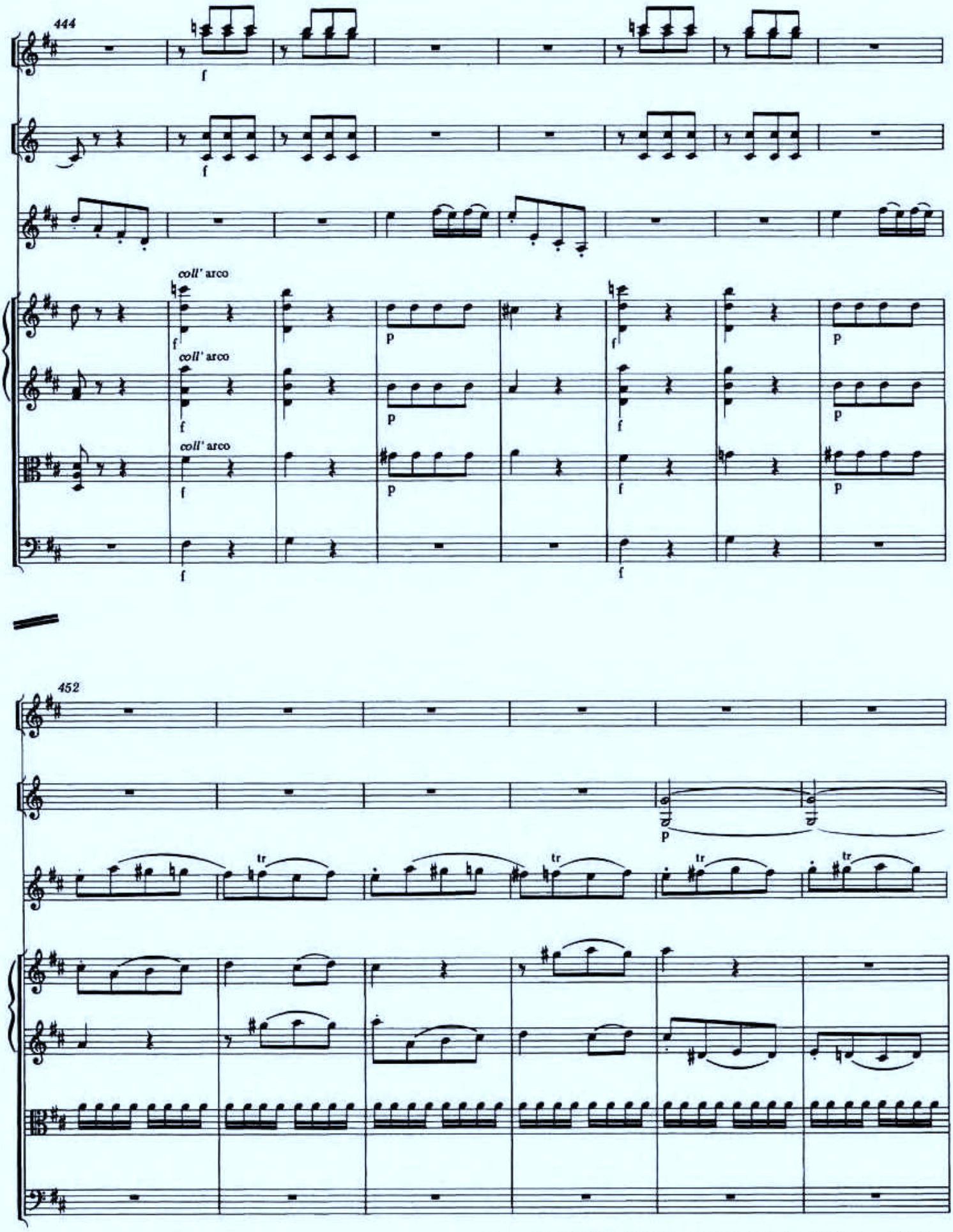


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

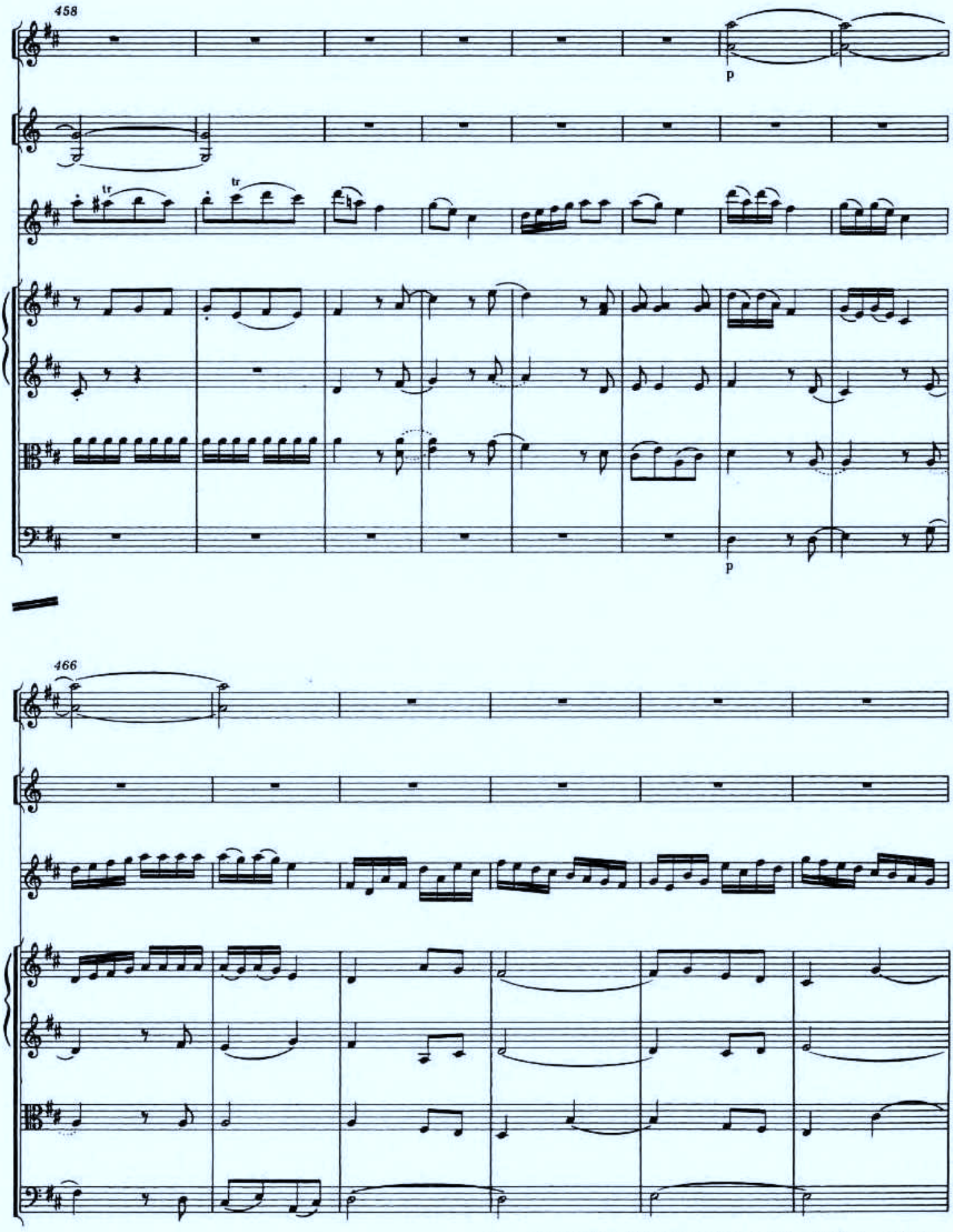




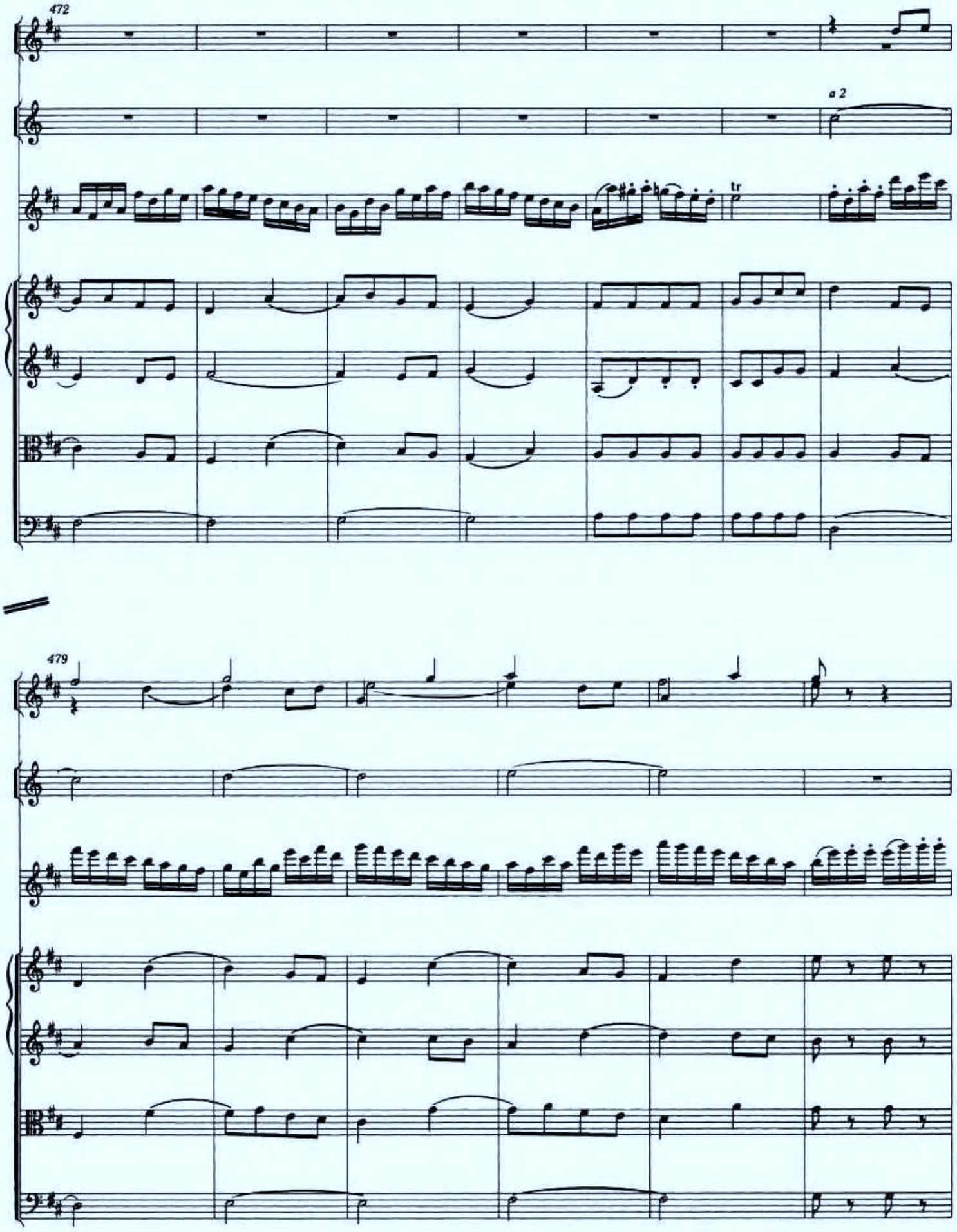
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



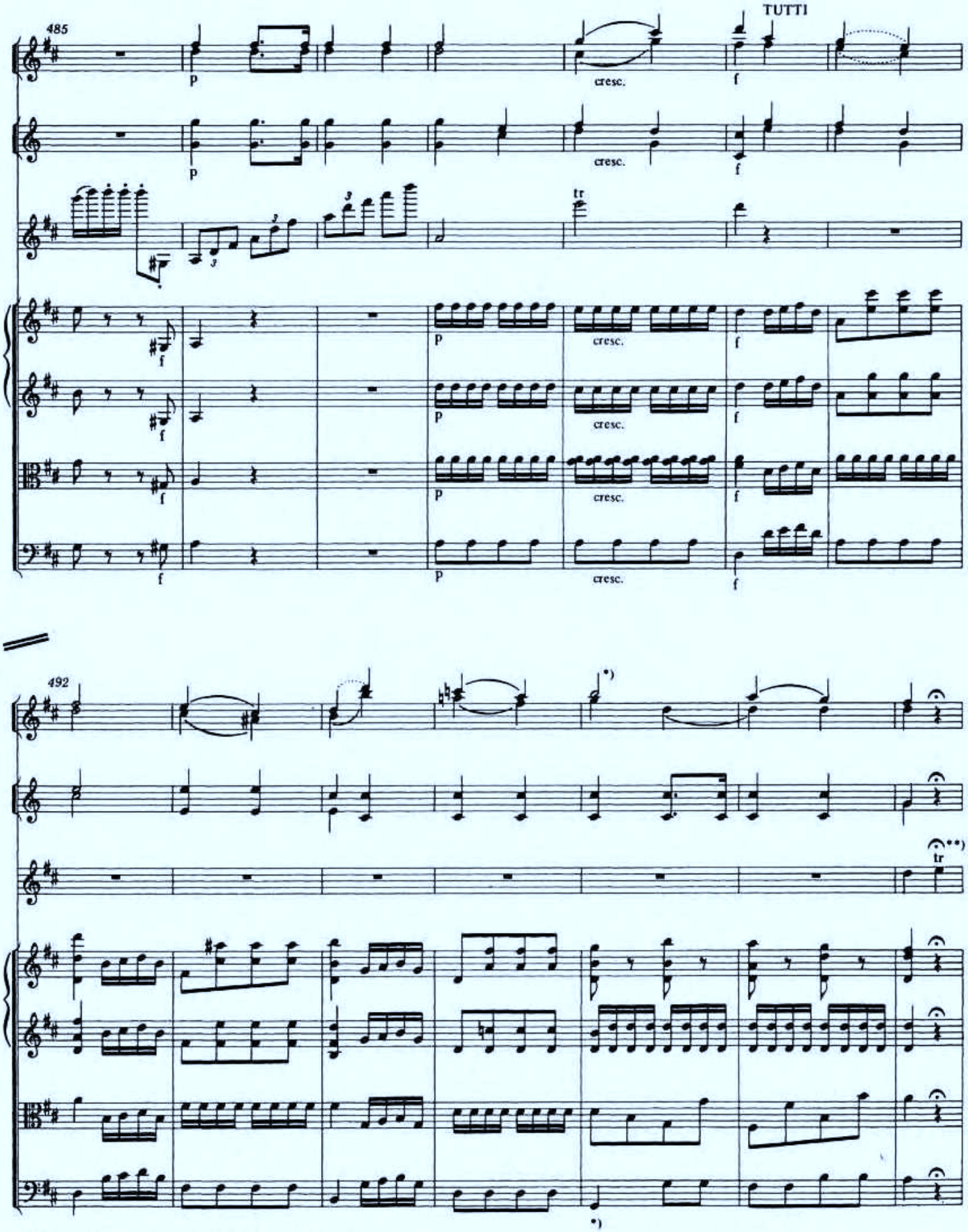
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

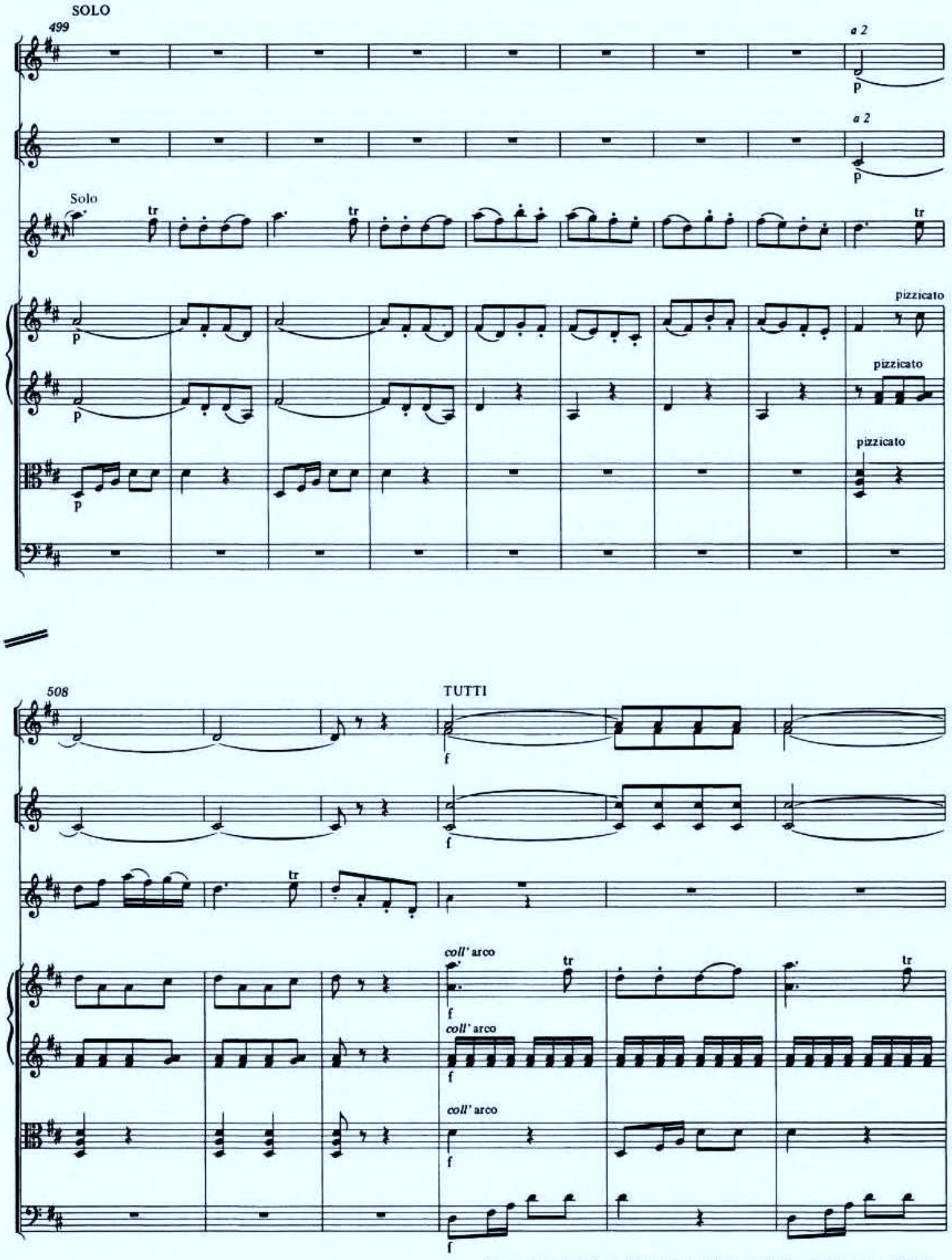


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

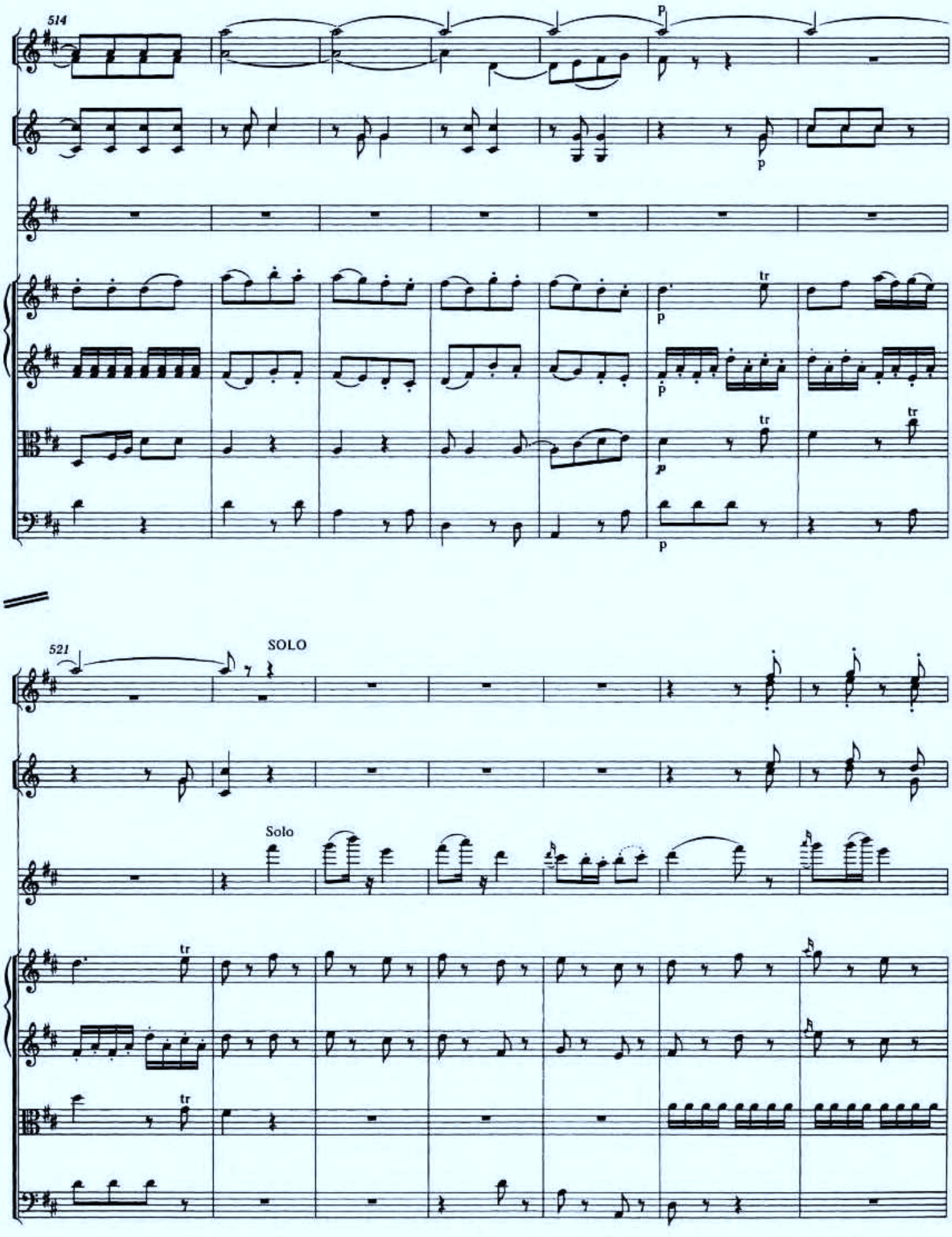


*) T. 436 ff.: Ein abweichender Schluß von sechs Takten (ohne Kadenz) aus der Stimmenkopie Paris ist als Anhang I, Seite 155, abgedruckt.
**) Eine Kadenz zum dritten Satz ist als Anhang II/4, Seite 159, abgedruckt.

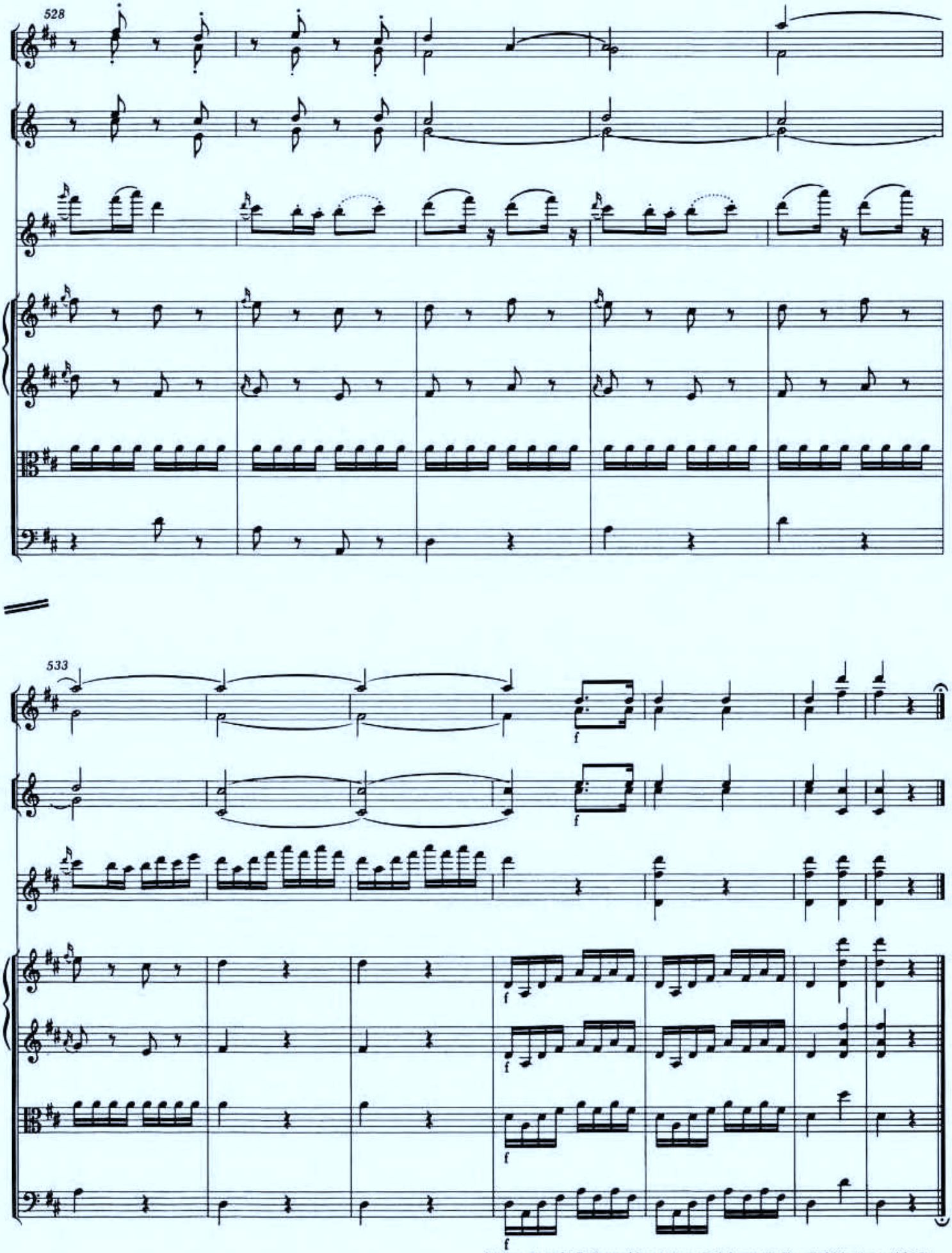
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

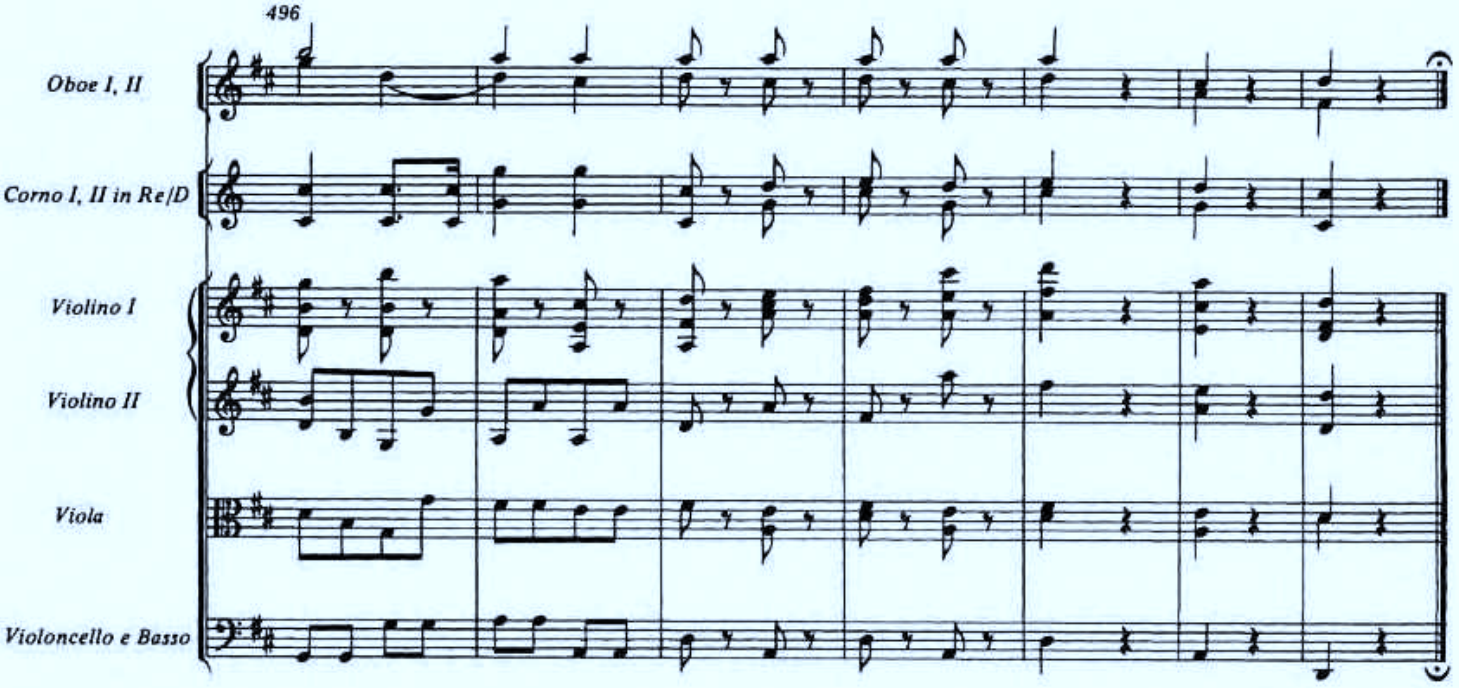
ANHANG

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

I

Abweichender Schluß aus der Stimmenkopie Paris zum 3. Satz des Violinkonzerts in D*)

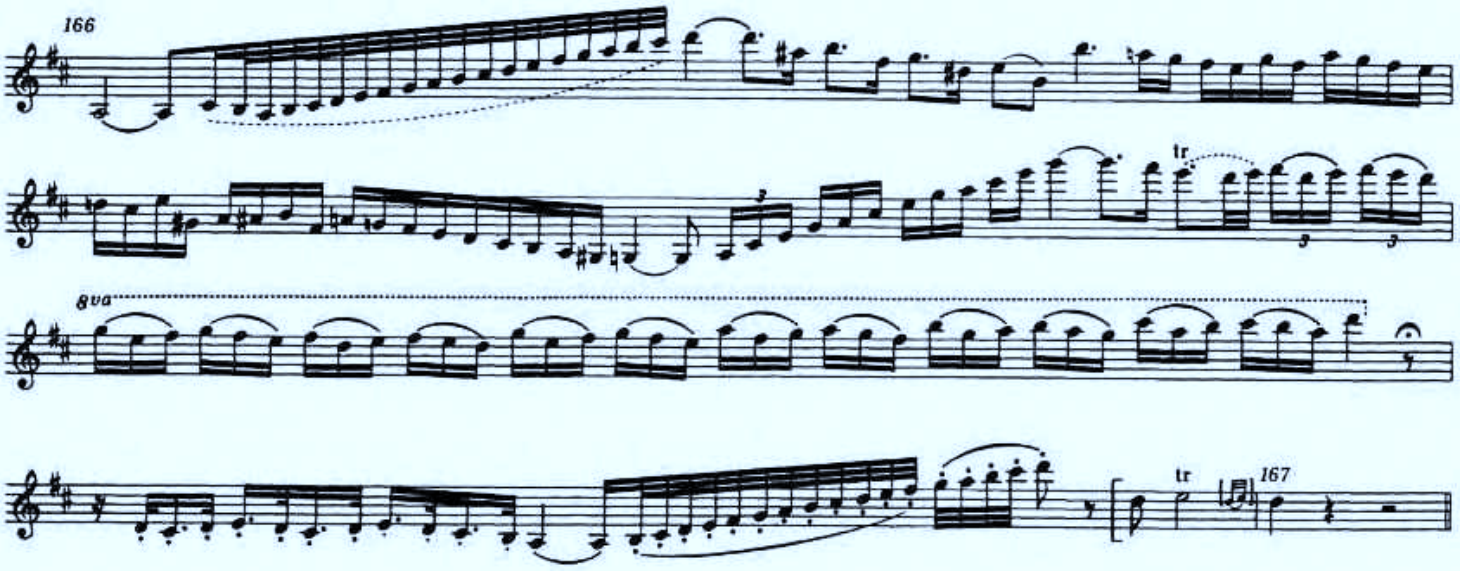


II

Kadenzen zum Violinkonzert in D**)

1. Kadenzen zum 1. Satz

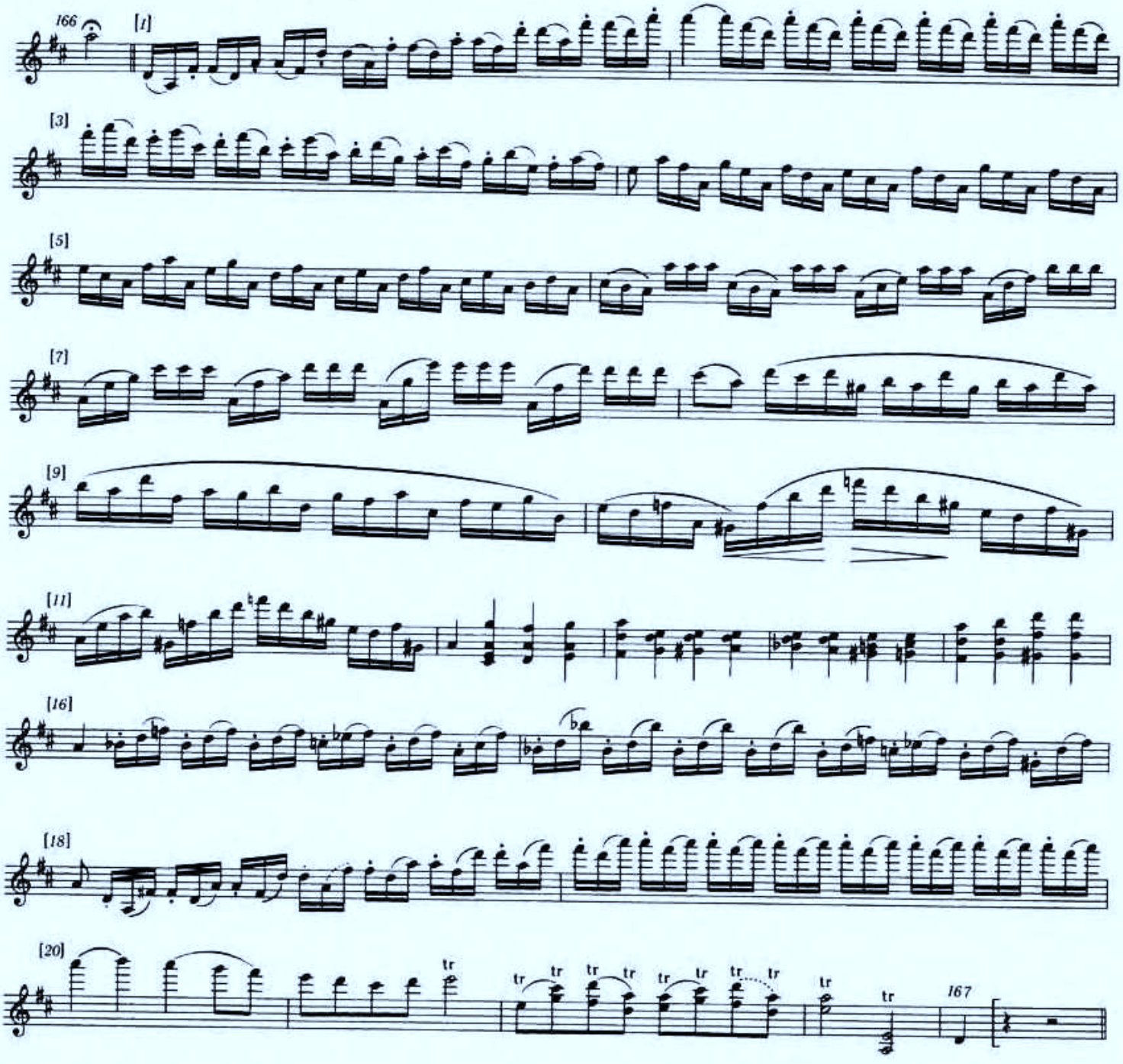
a) Kadenz aus der Partiturkopie Berlin



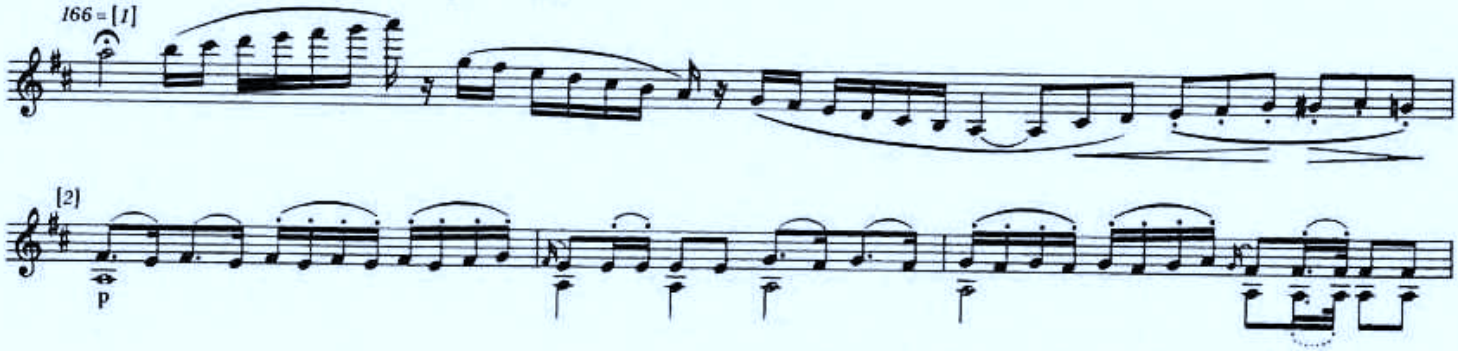
*) Vgl. Vorwort und Krit. Bericht.
**) Vgl. Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

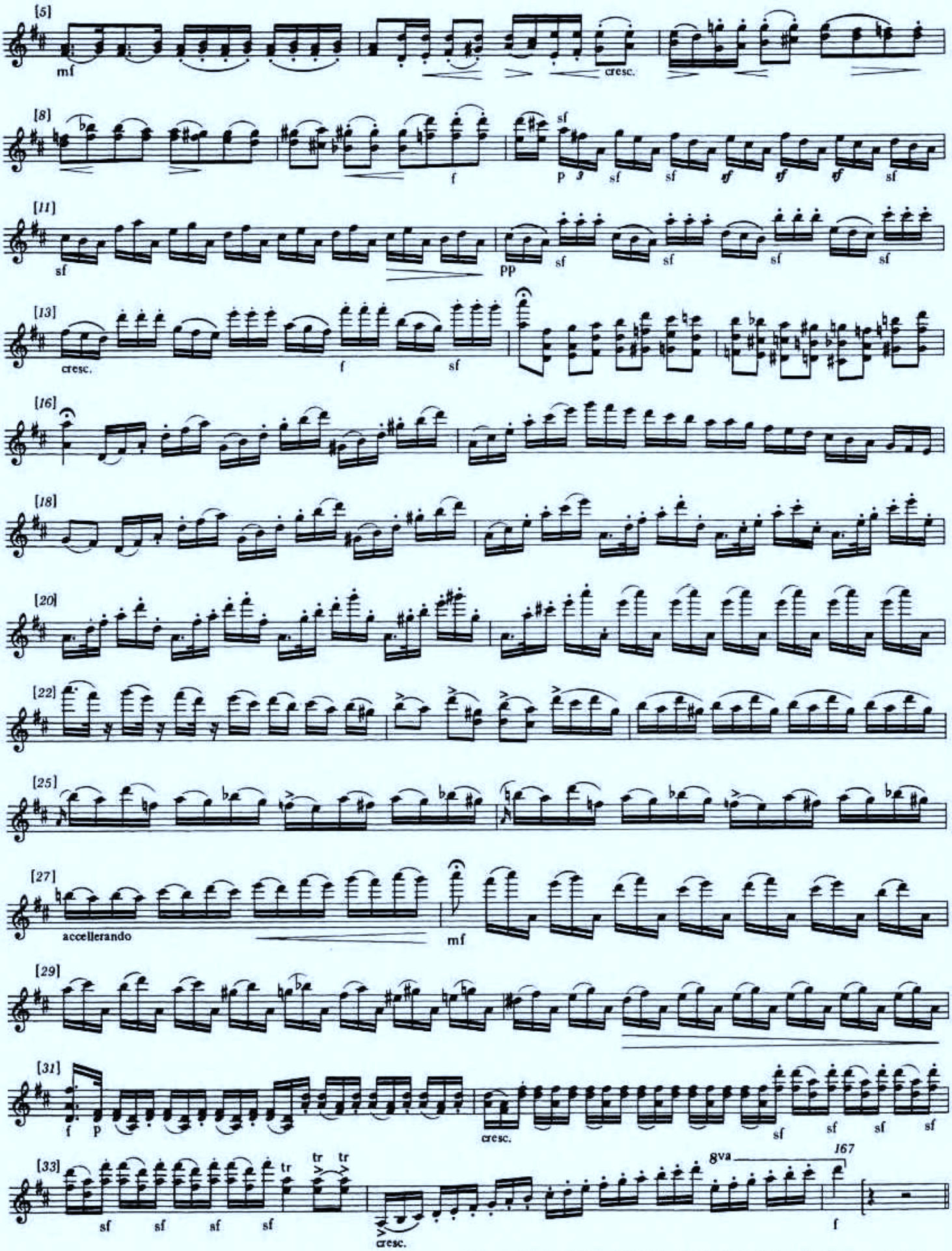
b) Kadenz A aus der Stimmenkopie Paris



c) Kadenz B aus der Stimmenkopie Paris

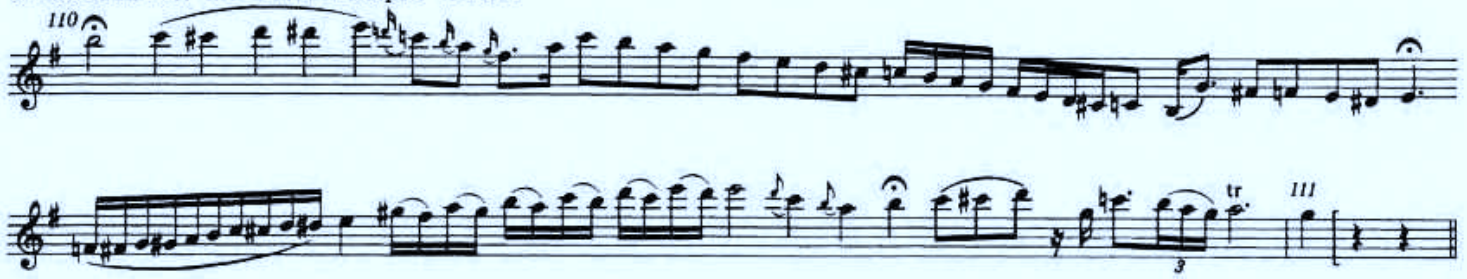


Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

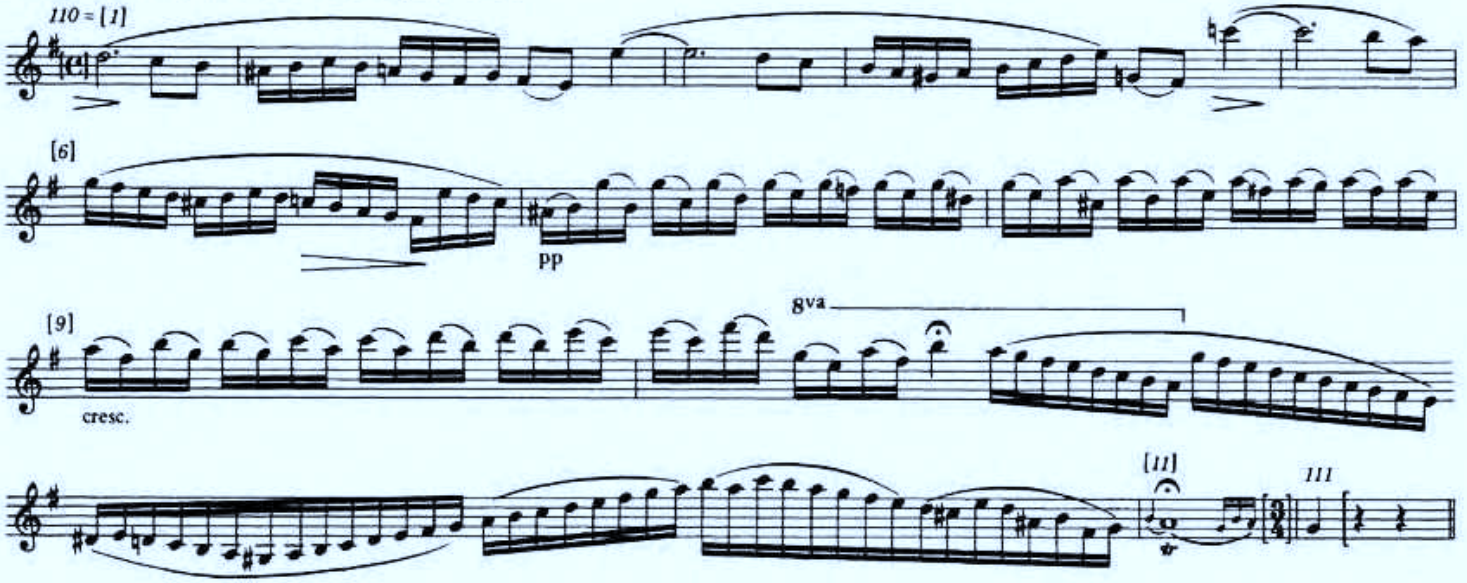

[5]
mf
cresc.
[8]
f
p
sf
[11]
sf
pp
[13]
cresc.
f
sf
[16]
[18]
[20]
[22]
[25]
[27]
accellerando
mf
[29]
[31]
f
p
cresc.
[33]
tr
cresc.
8va
167
f

2. Kadenzen zum 2. Satz

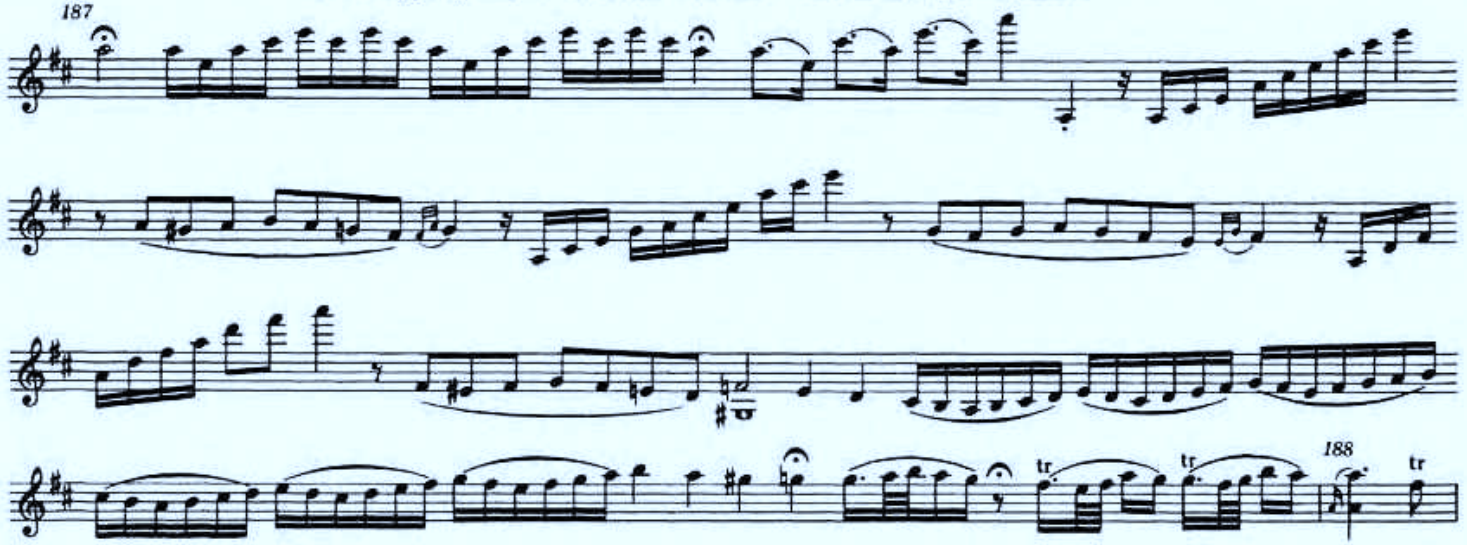
a) Kadenz aus der Partiturkopie Berlin

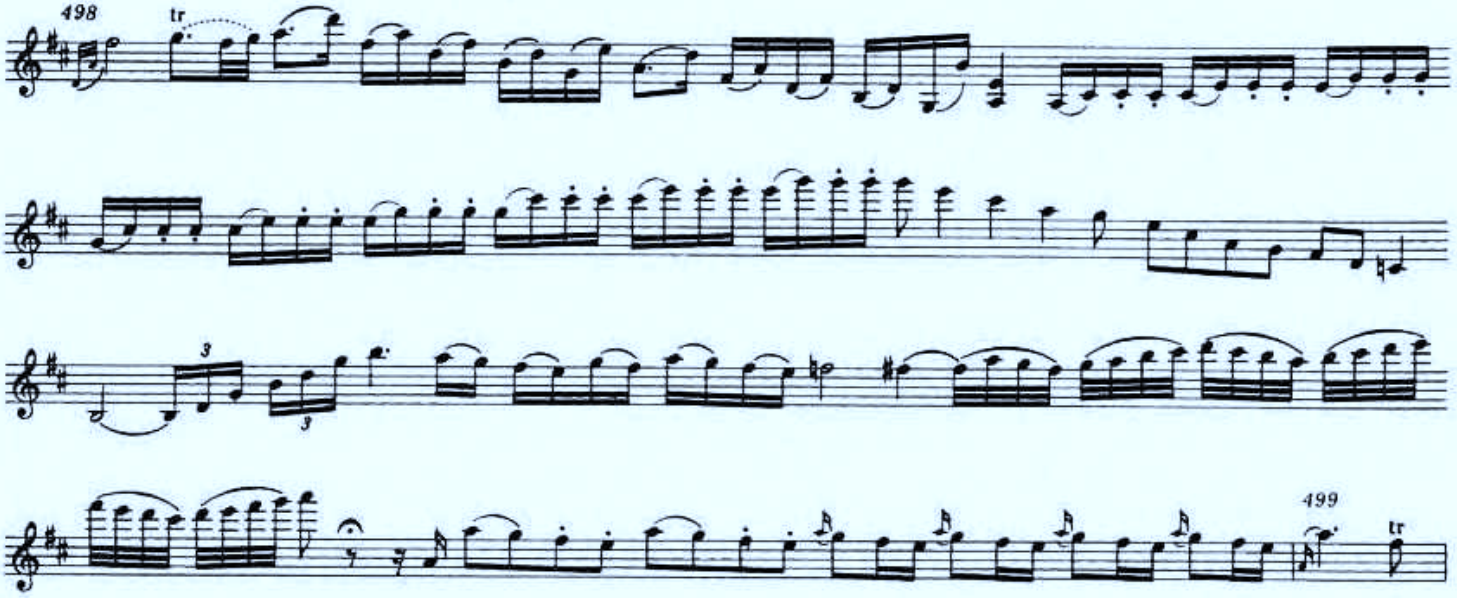


b) Kadenz aus der Stimmenkopie Paris*)



3. Eingang zum 3. Satz aus der Partiturkopie Berlin



*) Zu einigen Skizzen hierzu vgl. Krit. Bericht.

4. Kadenz zum 3. Satz aus der Partiturkopie Berlin