

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 3



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEWYORK · PRAG

2000

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 29: WERKE ZWEIFELHAFTER ECHTHEIT
BAND 3

VORGELEGT VON
DIETRICH BERKE



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEWYORK · PRAG
BA 4613

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Faye Ferguson · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Alle Rechte vorbehalten / 2000 / Printed in Germany
© 2000 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
ISMN M-006-49623-5 (Leinen)
ISMN M-006-49624-2 (Kartoniert)
ISMN M-006-49625-9 (Halbleder)

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

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Komitee für Salzburger Kulturschätze

Stadt Wien

Union der deutschen Akademien der Wissenschaften,
vertreten durch die

Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz,

aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn,
und des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst.

Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Wien.

INHALT

Zur Edition	VII
Abkürzungsverzeichnis	VIII
Vorwort	XI
Faksimile: Anfang der Sonate in D KV Anh. 65* (KV ^o 124 [^]) in der Handschrift Leopold Mozarts	XXXV
Faksimile: Menuett in D KV 64 in der Handschrift Leopold Mozarts	XXXV
Faksimile: Mitteilungsblatt des Verlages Breitkopf & Härtel Leipzig, März 1910	XXXVI
Faksimile: <i>Geistliche Oden und Lieder von Gellert</i> , Löschenkohl Wien [1800], [No. 2] <i>Gelassenheit</i> KV Anh. 279 (KV ^o Anh. C 8.41)	XXXVII
Faksimile: <i>Geistliche Oden und Lieder von Gellert als Anfangsgründe für die Jugend</i> , Löschenkohl Wien [1801], No. V <i>Gelassenheit</i> KV deest	XXXVII
 Orchesterwerke	
1. Sinfonie in a KV Anh. 220 (16*)	3
2. Sinfonie in B KV Anh. 216 (74 ⁸ ; KV ^o Anh. C 11.03)	37
3. Ouvertüre und drei Kontretänze KV 106 (588 ^a)	60
4. Zwei deutsche Tänze (Entwurf) KV deest	66
5. Klavierkonzert-Kadenz KV 624 (626 ^a), II. Teil, E (KV ^o Anh. C 15.10)	67
 Gesangswerke	
1. Geistliche Oden und Lieder	
No. 1 Das Glück eines guten Gewissens KV Anh. 271 (KV ^o Anh. C 8.34)	70
No. 2 Versicherung der Gnade Gottes KV Anh. 275 (KV ^o Anh. C 8.38)	72
No. 3 Danklied KV Anh. 270 (KV ^o Anh. C 8.32)	73
No. 4 Trost der Erlösung KV Anh. 270* (KV ^o Anh. C 8.33)	74
No. 5 Gelassenheit KV deest	75
No. 6 Zufriedenheit mit seinem Zustande KV Anh. 279* (KV ^o Anh. C 8.42)	76
2. „Laßt uns mit geschlungenen Händen“ KV 623, Anh. (KV ^o 623 ^a)	77
3. „Ja! grüß dich Gott“ KV 441*	78
 Kritischer Bericht (Mitarbeit: Martina Hochreiter)	 81

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: Bühnenerwerke (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 (KV¹ bzw. KV^{2a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

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

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

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

Die Werkgruppe 29 (*Werke zweifelhafter Echtheit*) hat die Aufgabe, die diskutablen Werke zweifelhafter Authentizität als Beispielsammlung für eine zukünftige Stilkritik vorzulegen. Dieser dritte Band vereinigt Dubiosa aus zwei Werkgattungen: Sein erster Teil enthält Sinfonien und Tänze für Orchester, ferner eine Klavierkonzert-Kadenz, sein zweiter eine Auswahl in ihrer Echtheit

zweifelhafter Gesangswerke. Die Editionsleitung betrachtet mit diesem dritten Band die Incerta-Edition im Rahmen der Werkgruppe 29 als zunächst abgeschlossen. Zu weiteren Werken zweifelhafter Echtheit, deren Abdruck in diesem Schlußband möglicherweise erwartet wird, sei auf den Abschnitt II des Vorworts (S. XVIII ff.) verwiesen. Die Editionsleitung

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS ZUR LITERATUR

- | | | | |
|---------------|---|---------------------|---|
| Abert | = Hermann Abert, <i>W. A. Mozart. Herausgegeben als fünfte, vollständig neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart</i> , zwei Bände, Leipzig 1919–1921 | KV | = Köchel-Verzeichnis: Ludwig Ritter von Köchel, <i>Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts</i> . Die Auflagen werden durch hochgestellte Ziffern 1, 2, 3, 3a (= Auflage 1947 mit Supplement) und 6 bezeichnet. |
| AMA | = Alte Mozart-Ausgabe: <i>Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe</i> , 24 Serien, Leipzig 1876–1907, Breitkopf & Härtel | MJb | = <i>Mozart-Jahrbuch</i> , 1950 ff. |
| Bauer-Deutsch | = <i>Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch</i> (4 Textbände = Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Bauer-Deutsch V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Bauer-Deutsch VII, Kassel etc. 1975) | MH | = [Johann] Michael Haydn Werkverzeichnis (siehe 5herWV) |
| HaberkampED | = Getraut Haberkamp, <i>Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Zwei Bände: Bibliographie. Textband und Bibliographie. Bildband</i> (= <i>Musikbibliographische Arbeiten</i> , herausgegeben von Rudolf Elvers, Band 10/I und II), Tutzing 1986 | NMA | = <i>Neue Mozart-Ausgabe</i> , Kassel etc. 1955 ff. |
| KleinWAM | = <i>Wolfgang Amadeus Mozart. Autographe und Abschriften</i> . Katalog bearbeitet von Hans-Günter Klein (= <i>Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung</i> , herausgegeben von Rudolf Elvers. Erste Reihe: <i>Handschriften</i> , Band 6: <i>Wolfgang Amadeus Mozart</i>), Kassel 1982 | Op. inc. | = <i>Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988. Bericht [...]</i> , herausgegeben von Hanspeter Bannwitz, Gabriele Buschmeier, Georg Feder, Klaus Hofmann und Wolfgang Plath, Mainz 1991 |
| | | PlathE ₁ | = Wolfgang Plath, <i>Zur Echtheitsfrage bei Mozart</i> , in: MJb 1971/72, Salzburg 1973, S. 19–36, und in: PlathMS, S. 179–196 |
| | | PlathE ₂ | = Wolfgang Plath, <i>Echtheitsfragen bei Mozart</i> , in: Op. inc., S. 207–214 (Teil I), S. 237–270 (Teil II) |
| | | PlathM ₁ | = Wolfgang Plath, <i>Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts</i> , in: MJb 1960/61, Salzburg 1961, S. 82–117, und in: PlathMS, S. 28–73 |
| | | PlathM ₂ | = Wolfgang Plath, <i>Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780</i> , in: MJb 1976/77, Kassel etc. 1978, S. 131–173, und in: PlathMS, S. 221–265 |

- | | | | |
|---------|--|---------|--|
| PlathMS | = Wolfgang Plath, <i>Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze</i> , herausgegeben von Marianne Danckwardt (= <i>Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg</i> 9), Kassel etc. 1991 | SherWV | = Charles H. Sherman and T. Donley Thomas, <i>Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works</i> , Stuyvesant/NY 1993 (= <i>Thematic Catalogues</i> , no. 17) |
| PlathOd | = Wolfgang Plath, <i>Die Überlieferung von KV 16a unter besonderer Berücksichtigung der Schreiber</i> , in: <i>Die Sinfonie KV 16a »del Sigr. Mozart«. Bericht über das Symposium in Odense anlässlich der Erstaufführung des wiedergefundenen Werkes Dezember 1984</i> . Herausgegeben von Jens Peter Larsen und Kamma Wedin, Odense 1987, S. 45–49 | TysonWK | = <i>Neue Mozart-Ausgabe</i> , Serie X, Werkgruppe 33, Abteilung 2: <i>Wasserzeichen-Katalog</i> von Alan Tyson. Zwei Bände: <i>Abbildungen und Textband</i> , Kassel etc. 1992 |
| | | WSF | = Théodore de Wyzewa/Georges de Saint-Foix, <i>W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre</i> , 5 Bände (Werknummern), Paris 1936–1946 |

Zu weiteren Abkürzungen vgl. das Abkürzungsverzeichnis zum Kritischen Bericht, S. 82.

VORWORT

Mit dem vorliegenden dritten Band der Werkgruppe 29 (*Werke zweifelhafter Echtheit*) betrachtet die Editionsleitung die Incerta-Edition im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* zumindest vorläufig als abgeschlossen – vorläufig insoweit, als in Zukunft eventuell noch auftauchende Incerta, deren Edition in der NMA sinnvoll oder notwendig erscheinen mag, der Werkgruppe 31: *Nachträge* zugeordnet würden.

Der Abschluß der Werkgruppe bedeutet freilich nicht, daß damit zugleich auch die Echtheitsproblematik in der Mozart-Überlieferung insgesamt als gelöst zu betrachten wäre, noch gar, daß die Debatte darüber als beendet zu gelten hätte. Dagegen spricht vor allem die außerordentliche Komplexität des Sachgebietes selbst, die Wolfgang Plath in mehreren einschlägigen Arbeiten dargestellt hat¹. In seinem Aufsatz *Zur Echtheitsfrage bei Mozart* (PlathE₁) unterscheidet Plath zwischen Fragen, die an der „Peripherie der Überlieferung“ angesiedelt sind, und solchen, „die im Zentrum der Überlieferung liegen“ und sich dadurch auszeichnen, „daß sie einen klar erkennbaren Bezug zu Mozart, zu den ganz speziellen Eigentümlichkeiten seiner Schaffensweise, Überlieferung usw. haben“. Während die an der Peripherie der Überlieferung angesiedelten „unspezifischen Echtheitsfragen“ zwar zahlreich, aber uninteressant und im eigentlichen Sinne auch unproblematisch sind, sieht er in der Lösung der im Zentrum der Überlieferung liegenden „spezifischen Echtheitsfragen“ die eigentliche Aufgabe der Incerta-Forschung (S. 19). Plath hat für die Incerta-Problematik in der Mozart-Überlieferung einen „Katalog“ spezifischer Echtheitsfragen aufgestellt und diskutiert, und er kommt zu der Schlußfolgerung, daß zu deren Lösung die „Vorstellung von der möglichen Variationsbreite des Echtheitsproblems“ unabdingbare Voraussetzung ist: „Beharre ich in der starren Grundvorstellung ‚echt – unecht, tertium non datur‘, so werde ich zwar meistens entscheiden, selten aber einsehen oder gar lösen können.“ (S. 36) Als Beispiel für derartige Überlegungen kann die auf den ersten Blick höchst kompliziert scheinende Überlieferungsproblematik der *Missa brevis* in G KV 140 (Anh. 235^d; KV^o Anh. C 1.12) gelten, zu der Walter Senn (1904–1981) in den 1960er Jahren im Augsburger Dominikanerkloster Heilig Kreuz eine aus Salzburg stammende Stimmenkopie mit Eintragungen von Mozarts Hand aufgefunden hatte. Senn, der sämtliche

Messenbände der NMA edieren sollte, plädierte daraufhin vehement für eine Aufnahme der Messe in das Hauptcorpus der NMA, allerdings gegen den erbitterten Widerstand von Wilhelm Fischer und Rudolf Steglich, die aus stilistischen Gründen eine Autorschaft Mozarts ausschlossen². Die Entscheidung, das Werk schließlich doch in NMA I/11/Abteilung 1: *Messen - Band 1* aufzunehmen, konnte nicht ohne Vorbehalte geschehen, denn es war gerade Walter Senn, der den Nachweis geführt hatte, daß ganze Satzteile der Messe substantiell aufs engste mit Einzelsätzen der Ballettmusik *Le gelosie del Serraglio* KV 135^a zusammenhängen, zu der zwar Skizzen Mozarts überliefert sind³, die ihrerseits aber zum Teil auf Ballettsätze von Joseph Starzer zurückgehen; die Frage, ob der Rest nicht ebenfalls auf Fremdkompositionen beruht, hat durchaus Berechtigung.

Wolfgang Plath hat für diese verwirrenden Tatbestände eine Lösung angeboten, die nicht nur die einander widersprechenden Fakten der Autorschaft, sondern auch die Kontroverse „Stilkritik/Überlieferung“ auflöst: „die Messe wäre dann keine Originalkomposition Mozarts, wohl aber eine (vermutlich) von Mozart angefertigte Parodie- oder Pasticcio-Messe auf einzelne Ballettsätze von Starzer (u. a.?), wobei der eventuelle eigene Kompositionsanteil Mozarts, falls überhaupt gegeben, noch genauer zu bestimmen wäre. Die für Mozart sprechende Überlieferung hätte recht, auch Mozarts eigenhändige Eintragungen im Aufführungsmaterial wären erklärlich, aber auch das gegen Mozart sprechende Stilurteil hätte recht –; nur daß die beiden Befunde nicht mehr gegeneinander stünden, sondern miteinander vereinbar wären.“ (PlathE₂, S. 261)

Indes, so verwickelt die Lösung von Echtheitsfragen in Einzelfällen sein mag und so sehr die Problematik das moderne wissenschaftlich-kritische Editions Wesen tangiert – und es waren vor allem die Editionsinsti-tute der großen Musiker-Gesamtausgaben, die sich der Lösung von Incerta-Fragen angenommen, dabei ihre Methoden verfeinert haben und zu respektablem Ergebnissen gekommen sind⁴ –, die Editionsarbeit im engeren Sinne hat keinesfalls die Aufgabe, mit der Edition eines Incertums zugleich auch dessen Echtheitsproblem zu lösen. Als „endgültig gelöst“ kann eine Echtheitsfrage im

¹ Vgl. PlathE₁, PlathE₂ und PlathM₁ – Zu weiteren Arbeiten Wolfgang Plaths über Echtheitsfragen vgl. *Bibliographie Wolfgang Plath*, in: PlathMS, S. 391–395.

² Vgl. hierzu ausführlich und mit Angaben weiterer Literatur PlathE₁, S. 260 ff.

³ Vgl. NMA X/30/3: *Skizzen* (Ulrich Konrad), Skb 1773a.

⁴ Vgl. Ludwig Finscher, *Incerta-Kolloquium der Konferenz der Akademien der Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland*, in: *Op. inc.*, S. 7.

Grunde erst dann gelten, wenn auf die simple Frage „wenn nicht Mozart, wer dann?“, oder „wenn nicht Mozart allein, wer dann noch?“ eine bündige Antwort gegeben werden kann. Daß hierbei der pure Zufall unter Umständen schnellere Arbeit zu leisten vermag als noch so minutiöse Forschung, hat Plath selbst am Fall der beiden Mozart-Kanons KV 233 (382^d) und 234 (382^e) aufgezeigt (vgl. hierzu auch unten, S. XIV).

Es ist geradezu ein Charakteristikum der Edition von *Incerta*, daß sie gleichsam in einer Phase wissenschaftlicher Unsicherheit stattfindet, zu einer Zeit also, in der die Echtheitsfrage des betreffenden Werkes eben nicht oder noch nicht gelöst ist. Zu keinem der in Werkgruppe 29 edierten Werke ist bisher ein Fremdautor ermittelt worden, auch nicht zu den sogenannten Romantischen Sonaten für Klavier und Violine KV 55–60 (KV^o Anh. C 23.01 bis 23.06), wenn auch aufgrund der Quelle, in der sie überliefert sind – ein anonymes „Kompositionsautograph“ – feststeht, daß Mozart nicht der Komponist gewesen sein kann⁵. Bei der Fülle der unter Mozarts Namen überlieferten *Incerta* ist für deren Edition als wesentlicher vorbereitender Arbeitsgang in der Tat eine Entscheidung herbeizuführen, jedoch nicht über Echtheit oder Unechtheit, sondern darüber, welche Kompositionen für die Edition auszuwählen und welche von ihr auszuschließen sind. Als Entscheidungskriterium sieht Ludwig Finscher den „Echtheitsgrad“, „den ich dem *incertum* zugestehe“, wobei für Finscher philologische Argumente eindeutig vor denen der Stilkritik rangieren (Op. inc., S. 7). Im übrigen gelten für die Anlage der Werkgruppe 29 nach wie vor die 1988 von Wolfgang Plath formulierten und mit Finschers Ansatz fast gleichlautenden Grundsätze, daß nämlich solche „Werke ausgewählt werden, bei denen eine eventuelle Autorschaft Mozarts noch am ehesten vorstellbar wäre“, (PlathE, S. 270) Daß ein solches Prinzip nicht frei von Subjektivität sein kann und darum sicherlich der Kritik unterliegt, sei zugestanden, ist jedoch in Kauf zu nehmen.

Aufgabe dieses Vorwortes zum Abschlußband der Werkgruppe 29 ist es, in Abschnitt I den bereits in der NMA vorliegenden Werkbestand im Hinblick auf die Echtheitsfrage angesichts des gegenwärtigen Forschungsstandes gleichsam abzufragen; in Abschnitt II sind einige signifikante, gleichwohl nicht zur Aufnahme in die NMA bestimmte *Incerta* – insbesondere solche, die in KV^o (1964) noch als Werke Mozarts geführt werden – zu besprechen; Abschnitt III schließlich behandelt die im vorliegenden Band edierten *Incerta*.

⁵ Vgl. NMA X/29/2, S. 108 ff., sowie dort das Vorwort (Wolfgang Plath), S. XII–XIV.

I. ZU ECHTHEITSFRAGEN BEI BEREITS IN DER NMA EDIERTEN WERKEN

NMA I/1/Abteilung 1/1: *Missa brevis in G KV 140* (Anh. 235^d; KV^o Anh. C 1.12)

Nach Erscheinen der Edition 1968 (zur Echtheitsdebatte vgl. oben, S. XI) konnte Robert Münster eine neue bisher unbekannte Stimmenabschrift aus dem Kloster Seeon (Bayern) ausfindig machen⁶, die zwar Mozart als Autor nennt, die aber die oben dargestellte grundsätzliche Echtheitsproblematik des Werkes unberührt läßt.

NMA I/1/Abteilung 2: *Requiem KV 626*

Seit der Edition des Werkes von Leopold Nowak 1965 in zwei Teilbänden (1: *Mozarts Fragment*, 2: *Mozarts Fragment mit den Ergänzungen von Eybler und Süßmayr*) hat sich die Diskussion um die „Echtheit“ auf die Fragen zugespitzt, welcher Schriftanteil Mozart selbst im Detail zugesprochen werden kann und wer außer Eybler und Süßmayr sonst noch an der Vervollständigung von Mozarts *Fragment* mitgewirkt hat⁷. Eine für die NMA (zumindest vorläufige) Antwort auf diese Fragen ist dem Kritischen Bericht (Christoph Wolff für Leopold Nowak) vorbehalten.

NMA II/5/12: No. 5a *Marcia*, aus: *Die Entführung aus dem Serail KV 384*

Die vom Editor des Notenbandes Gerhard Croll Ende der 1970er Jahre in einer Partitur-Abschrift des Werkes aufgefundene und bis dahin unbekannte Bühnenmusik, ein Janitscharen-Marsch für neun Bläser und zwei Trommeln⁸, war seinerzeit ohne Echtheitszweifel (auch von seiten der Editionsleitung) in die NMA-Edition aufgenommen worden, vielmehr hatte der Herausgeber das Echtheitsproblem mit dem knappen Parenthese-Satz „– an Mozarts Autorschaft besteht kein Zweifel –“ lediglich gestreift (Vorwort, S. XXVII). Die offen zutage liegenden Schwächen des Stücks – in anderen Fällen als entscheidendes Kriterium gegen die Echtheit immer wieder ins Feld geführt – hat Croll sehr wohl erkannt, doch sieht er gerade darin – durchaus im Sinne seines Echtheitspostulats – eine besonders feinsinnige dramaturgische

⁶ Vgl. Robert Münster, *Eine neue Mozart-Quelle. Zur Handschrift der Messe KV 140/Anh. 235d aus Kloster Seeon*, in: *Acta Mozartiana* 33 (1986), S. 19 f.

⁷ Vgl. auch Christoph Wolff, *Mozarts Requiem. Geschichte · Musik · Dokumente · Partitur des Fragments*, Kassel etc. und München 1991, S. 13.

⁸ Der Marsch ist auch als Einzelausgabe (Vorabdruck zu NMA II/5/12) erschienen: *Wolfgang Amadeus Mozart, Marsch der Janitscharen für 9 Bläser und 2 Trommeln*, aus „*Die Entführung aus dem Serail*“, KV 384, vorgelegt von Gerhard Croll (BA 4792), Kassel etc. 1980.

Absicht des Komponisten: „Das in vieler Hinsicht geringere musikalische Gewicht des Marsches der Janitscharen gegenüber dem sich nahtlos anschließenden Chor läßt diesen und damit das erste Erscheinen des Bassa auf der Bühne als Steigerung und schlagkräftig-effektvollen Höhepunkt des sechsten Auftritts wirken, der nun erst zu einer großen Szene für den ‚Souverän‘ wird: Anlandgehen und Aufstellung der Janitscharen (Marsch) – Herannahen und Begrüßung des Bassa (Chor) – Abzug der Janitscharen (Orchesternachspiel des Chores).“ (Vorwort, S. XXVII) Im übrigen hat Croll mündlich geltend gemachte Bedenken gegen die Echtheit des Marsches aus innermusikalischen Gründen gelegentlich mit einem öfters geäußerten Bonmot Wolfgang Plaths zu entkräften gesucht: Wir wüßten ja gar nicht, wie schlecht Mozart unter Umständen zu komponieren im Stande gewesen sei. Das mag nicht ohne Hintersinn gesagt worden sein, denn es fällt in der Tat schwer, unter den nachweislich echten Werken Mozarts ab etwa 1780 auch nur ein Stück zu benennen, von dem sich behaupten ließe, es sei schlecht komponiert, abgesehen natürlich von betont parodistisch komponierten Werken wie dem *Musikalischen Spaß* KV 522, so daß wir wirklich nicht wissen, wie schlecht Mozart hätte komponieren können. Ob allerdings eine solche Argumentation „per negationem“ ausreicht, die Echtheit eines zugegebenermaßen schwachen Stückes zu begründen, erscheint zweifelhaft. Auch muß mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß der Marsch nur in einer einzigen Quelle überliefert ist, in einer Partitur-Abschrift aus dem Besitz von Aloys Fuchs, datiert mit 1802⁹, entstanden also zwanzig Jahre nach der Uraufführung der *Entführung*.

NMA III/9: *Sechs Notturmi (Kanzonetten)* KV 439, 438, 436, 437, 346 (439^a) und 549

Das einigermaßen komplexe Problem der möglichen Echtheit oder auch nur Teilechtheit dieses Zyklus hat der Herausgeber der NMA-Edition (1971) C.-G. Stellan Mörner ausführlich dargelegt¹⁰. Die hier implizierten Echtheitsfragen führen insofern ins Zentrum der Mozart-Überlieferung, als alle sechs Stücke in irgendeiner Weise autograph beglaubigt scheinen, andererseits aber abschriftliche Quellen des Gesamtzyklus Mozarts Freund Gottfried von Jacquin als alleinigen Autor und die Gräfin Hortensia Hatzfeld als Widmungsträgerin nennen. Auch Constanze Mozart hat mit Festigkeit behauptet, die Sing-

stimmen der Nummern 1 bis 5 stammten von Jacquin¹¹. Wolfgang Plath hat aus diesen einander widersprechenden Fakten und Auskünften den Schluß gezogen, der Zyklus sei womöglich, zumindest in Teilen, das Ergebnis eines Mozartschen „Gefälligkeitsdienstes“ an seinen Freund Gottfried von Jacquin: „Da der Befund innerhalb der Reihe nicht völlig einheitlich ausfällt (KV 439 und 439^a haben Texte, die nicht von Metastasio stammen; die Komposition ist in beiden Stücken außerordentlich einfach gehalten), kann die faktische Beteiligung Jacquins keineswegs ausgeschlossen werden. Es ist durchaus möglich, daß bei KV 439 und 439^a die musikalische Substanz wirklich auf ihn und nicht auf Mozart zurückgeht.“ (PlathE., S. 35) Plath hat diese Hypothese mit weiterreichenden Überlegungen zur Datierung der *Notturmi* 1 bis 5 verbunden, deren Autographe undatiert sind (das Autograph von KV 549 ist verschollen, doch hat Mozart das Werk unter dem 16. Juli 1788 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen): „Übrigens glaube ich auch, daß die herkömmliche Datierung [angeblich 1783 in Wien] nicht unanfechtbar ist. Daß nur KV 549 in Mozarts Verzeichnis erscheint (1788), muß nicht unbedingt heißen, daß die übrigen Stücke vor Beginn des Verzeichnisses anzusetzen sind (1783). Warum eine nahezu vollständige Reihe erst fünf Jahre später komplettiert wird, bedürfte einer Erklärung. Und schließlich stammen alle anderen Werke Mozarts mit nachweislicher Beziehung zur Familie Jacquin aus der Zeit um 1786.“ (PlathE., S. 35) Hierzu ist nun allerdings aus heutiger Kenntnis der Überlieferung nachzutragen, daß das Autograph der Begleitstimmen (bei KV 437 auch der Singstimmen) der *Notturmi* 1 bis 5, das lange als verschollen galt und der NMA-Edition von 1971 nicht zur Verfügung gestanden hat (auch Plath hatte es seinerzeit nicht sehen können), sich heute in Privatbesitz befindet und von Alan Tyson für die Erarbeitung des *Wasserzeichen-Katalogs* 1992 (TysonWK) untersucht werden konnte¹². Tyson weist das Papier dieses Autographs für die Zeit „Salzburg/München 1780/81“ nach, während er das des autographen Entwurfs der Singstimmen zu KV 438 und 436 – letzterer wurde für die NMA-Edition von 1971 als eine der Hauptquellen benutzt – mit „Wien 1787“ ansetzt (TysonWK, *Textband*, S. 24 und 43). Im Hinblick auf Plaths Vermutung einer Mitwirkung von Gottfried von Jacquin an dem Zyklus bedeutet vor allem Tysons früher Nachweis des Papiers, wenn ihm denn die Entstehung des Autographs in etwa entspräche, eine nicht unerhebliche Komplikation, denn abgesehen davon, daß eine Freundschaft oder auch nur Beziehung

⁹ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. 15 146; vgl. Klein-WAM, S. 167 f.

¹⁰ Vgl. NMA III/9, Vorwort, S. X ff.; dort auch weitere Literatur und Belege.

¹¹ Vgl. Bauer-Deutsch IV, Nr. 1299, S. 356.

¹² Vgl. zur Überlieferung auch den Kritischen Bericht zu NMA III/9.

zur Familie Jacquin in Mozarts allererstem Wiener Jahr bislang nicht nachgewiesen ist¹³, verlängerte sich unter diesen Voraussetzungen der Zeitraum zwischen erster Konzeption der Reihe bis zu deren Komplettierung auf nunmehr sieben bis acht Jahre. Je nachdem, wie man diese Fakten deutet, würden sie unter der Voraussetzung, daß vom zeitlichen Nachweis des Papiers mehr oder weniger unmittelbar auch auf die Datierung des Autographs zu schließen sei, eine alleinige Autorschaft Mozarts zumindest nahelegen: denkbar immerhin, daß Mozart die schon länger existierenden Stücke immer wieder (möglicherweise zusammen mit Jacquin) musiziert, mehrfach überarbeitet und 1788 zusammen mit KV 549 zu einem sechsteiligen Zyklus komplettiert und seinem Freund Gottfried von Jacquin zur Widmung an die Gräfin Hatzfeld überlassen hat – ein reiner „Gefälligkeitsdienst“, der, ließe er sich so verifizieren, die Echtheitsdebatte dann nur am Rande berührte.

Andererseits – und diese Hypothese erscheint uns als die wahrscheinlichere – wäre es sehr wohl denkbar, daß Mozart die angebliche „Gefälligkeit“ für Gottfried von Jacquin (also die Komplettierung von Jacquins Vokalsätze durch instrumentale Begleitstimmen und Überarbeitung der Singstimmen von KV 437) im Hause Jacquin selbst, und zwar auf Notenpapier aus Jacquins Besitz notiert hat. Zwar wird man mit Tyson davon ausgehen können, daß Mozart seine eigenen Notenpapiere kontinuierlich verbraucht und durch Zukauf ständig erneuert hat, doch gilt dies nicht in derselben Weise für einen Gelegenheitskomponisten wie Jacquin, bei dem ein einmal angeschaffter Vorrat an Notenpapier unter Umständen mehrere Jahre ungenutzt liegen bleiben konnte. Unter solchen Voraussetzungen einer prinzipiellen Trennung der Datierung von Papier und Niederschrift gewänne Plaths Vermutung einer Mitwirkung Jacquins an dem Zyklus erneut Gewicht. Auch der eklatante Widerspruch zu Constanze Mozarts Behauptung, die Singstimmen der Nummern 1 bis 5 stammten von Jacquin (vgl. S. XIII mit Anmerkung 11), ließe sich so plausibel auflösen. Wie auch immer: Eine erneute Auseinandersetzung mit dem *Notturmi*-Zyklus und den Umständen seiner Entstehung – unter Einbeziehung von Mozarts Autograph der Nummern 1 bis 5 – scheint unumgänglich¹⁴.

¹³ Auch über das Geburtsjahr Gottfried von Jacquins herrscht Unsicherheit: Nach der einen Quelle wäre er 1780/81 17 oder 18, nach einer anderen 12 oder 13 Jahre alt gewesen, vgl. NMA III/9, S. IX, Anmerkung 10.

¹⁴ Vgl. hierzu den Kritischen Bericht zu NMA III/9.

NMA III/10: „*Leck mir den Arsch fein recht schön sauber*“ („*Nichts labt mich mehr als Wein*“) KV 233 (382^d) und „*Bei der Hitz im Sommer eß ich*“ („*Essen, Trinken*“) KV 234 (382^e)

Die beiden Kanons galten lange Zeit gänzlich unangefochten als echte Kompositionen Mozarts und haben als solche Eingang in sämtliche Auflagen des Köchel-Verzeichnisses, in die AMA und auch in die NMA (1974) gefunden, dort allerdings mit einer kleinen Einschränkung: Der Herausgeber des Kanon-Bandes (1974) Albert Dunning hat erstmals Zweifel an der Echtheit der beiden Kanons, zusammen mit dem Kanon „*Leck mich im Arsch*“ („*Laßt froh uns sein*“) KV 231 (382^c), geäußert¹⁵. Dunning begründet seine Zweifel mit der äußerst schlechten Überlieferung der Stücke, aber auch mit stilkritischen Erwägungen. Inzwischen konnte Wolfgang Plath für die beiden Kanons KV 233 (382^d) und 234 (382^e) den böhmischen Medizinprofessor und Gelegenheitskomponisten Wenzel Trnka von Krzowitz (1739–1791) als Autor identifizieren (PlathE₁, S. 237 ff.). Damit sind diese Stücke keine Incerta mehr, sondern als identifizierte Fremdkompositionen aus dem Mozartschen Œuvre und damit auch aus der NMA auszugliedern¹⁶.

NMA IV/13/Abteilung 1, Tänze · Band 1: *Sechs Menuette KV 104 (61^c), Sechs Menuette KV 105 (61^d) und Menuett in C KV 61^dII*

Im Zusammenhang mit Mozarts Auseinandersetzung mit Kompositionen seines Salzburger Zeitgenossen Johann Michael Haydn (1737–1806) – Haydn „hat Mozart nicht nur am häufigsten, sondern auch am längsten beschäftigt“¹⁷ –, wird deutlich, daß Echtheitsfragen gelegentlich mit dem Phänomen „Bearbeitung“ in Kollision geraten und ein scheinbar unentwirrbares Problemknäuel bilden können, insbesondere dann, wenn die Überlieferung nicht nur schlecht, sondern auch lückenhaft ist.

Galten die beiden Folgen von Orchestertänzen KV 104 (61^c) und 105 (61^d) bei deren Edition im ersten Tänze-Band der NMA (IV/13/Abteilung 1), 1961 vorgelegt von Rudolf Elvers, noch als wahrscheinlich 1771/72 in Salzburg entstandene unzweifelhaft echte Werke Mozarts, so gelang Walter Senn nur wenig später der Nachweis, daß die Nummern 1 und 2 aus KV 104 (61^c) ganz offensichtlich Bearbeitungen von zwei Menuetten Michael Haydns

¹⁵ Vgl. NMA III/10, Vorwort, S. XI f.

¹⁶ Allenfalls wäre die Frage nach der Herkunft der „unanständigen“ Neutextierungen – bei Trnka tragen die Kanons italienische Texte nach Metastasio, vgl. PlathE₁, S. 247 ff. – als (möglicherweise von Mozart oder aus dem Mozart-Kreis stammende?) „Kontrafakturen“ zu diskutieren; vgl. hierzu den Kritischen Bericht zu NMA III/10.

¹⁷ Vgl. PlathE₁, S. 32 f.

(SherWV MH 135 und 136) darstellen¹⁸. Einen ersten Hinweis auf engere Beziehungen zu Orchestermenuetten Haydns hatten im übrigen Mozart und Nannerl selbst geliefert, denn im Briefwechsel während der ersten großen Italienreise (13. Dezember 1769 bis 28. März 1771) zwischen Mozart und seiner in Salzburg gebliebenen Schwester ist mehrfach von Menuettreihen à 6 und à 12 von Michael Haydn die Rede, zu denen Mozart Klavierauszüge schreiben sollte¹⁹, wozu es aber ganz offensichtlich nicht gekommen ist. Ende 1969 gelangte eine Stiftung des Sammlers Alex Cohen aus Gainesville/Florida in die Jewish National & University Library Jerusalem. Unter den wertvollen Mozartiana dieser Stiftung befindet sich auch ein schlichter Klavierauszug der Menuette KV 105 (61^f) in Nannerl Mozarts Handschrift, überschrieben von Nannerl selbst mit „del signor haiden“²⁰, womit natürlich nur Johann Michael (nicht Joseph) Haydn gemeint sein kann²¹. Walter Senns „Verdacht, daß auch unter anderen, insbesondere frühen Menuetten Mozarts Bearbeitungen [Haydnscher Sätze] verborgen sein können“²², hatte sich also vollauf bestätigt. Offen blieb jedoch, „welchen Anteil Mozart an der unter seinem Namen überlieferten Orchesterfassung der Menuette gehabt hat“²³, und damit zugleich die Frage nach der Klassifizierung als Bearbeitung oder nur Abschrift eines fremden Werkes. „Und was die offene Frage nach der Menuettreihe à 12 betrifft, so wird man“, so Wolfgang Plath²⁴, „die Möglichkeit zu erwägen haben, daß damit die 2 x 6 Menuette KV 104 (61^r) – siehe Senns Teilnachweis – und KV 61^h gemeint sein könnten. Eine schwierige Frage, die allein mit den Mitteln der Stilkritik kaum zu lösen sein wird.“

Eine Ende der 80er Jahre vom Museum Carolino Augusteum in Salzburg erworbene Sammlung aller Danzmenuette, des Herrn Michael Haydn zu Salzburg, die Andrea Lindmayr 1991 erstmals auswerten konnte²⁵, hat zur Lösung der hier anstehenden Fragen entscheidend beigetragen. Es kann nun kein Zweifel mehr daran beste-

hen, daß die unter Mozarts Namen überlieferten Menuette KV 105 (61^f) als geschlossene Sechsergruppe von Orchestermenuetten von Michael Haydn komponiert wurden und damit aus dem Mozartschen Œuvre auszuschließen sind. Wie sie überhaupt in die Mozart-Überlieferung als (echte) Werke Mozarts hineingeraten konnten, wo doch Nannerl auf ihrem Klavierauszug ausdrücklich „signor haiden“ als Autor nennt, bleibt eine offene Frage, denn ein früher im Besitz von Josephine Baroni-Cavalcabò befindliches Autograph, laut KV¹ (S. 106) allerdings „Grösstentheils von fremder Hand geschrieben“, ist seit langem verschollen.

Etwas anders liegen die Verhältnisse bei den Menuetten KV 104 (61^r). Auch für diese Menuett-Gruppe enthält die oben genannte Sammlung aller Danzmenuette Michael Haydns sämtliche Vorlagen, wobei sich gezeigt hat, daß Mozart auf drei verschiedene Werkgruppen Haydns zurückgegriffen und die Stücke einer regelrechten Bearbeitung unterzogen hat; sie wären somit innerhalb der NMA der Werkgruppe 28: *Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke* zuzuweisen²⁶.

Das in einem Autograph Mozarts²⁷ überlieferte Menuett in C KV 61^hII (wieder abgedruckt in NMA IX/27/2, S. 117) ist eine Klavierfassung des Menuetts No. 1 aus Michael Haydns Zwölf Orchestermenuetten (SherWV MH 136)²⁸. Plaths Echtheitszweifel (NMA IX/27/2, Vorwort S. XXIII) haben sich damit bestätigt, wobei gegenwärtig noch offen bleiben muß, ob die Klavierfassung von Mozart selbst stammt (was anzunehmen ist), oder ob Mozarts Autograph lediglich als Abschrift eines fremden Arrangements (von Michael Haydn selbst?) anzusehen ist. In beiden Fällen gehörte das Stück in die NMA-Werkgruppe 28: *Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*.

NMA IV/13/Abteilung 1, Tänze · Band 1: *Menuett in Es KV 122 (73^r)*

Walter Senn hat gezeigt, daß das Menuett (das übrigens nach PlathM₁, S. 133, mit „etwa 24.–27./28. März 1770“ zu datieren ist) keine Komposition Mozarts sein kann, obwohl es in seiner Handschrift überliefert ist²⁹.

¹⁸ Vgl. Walter Senn, *Die Menuette KV 104, Nr. 1 und 2*, in: MjB 1964, Salzburg 1965, S. 71–82.

¹⁹ Vgl. die Briefe zwischen 24. März und 3. November 1770, Bauer-Deutsch I, S. 323 ff.

²⁰ Vgl. Andrea Lindmayr, „Die 6 Menuett von Haydn gefallen mir besser als die ersten 12“. Neues zu KV 104 (61^r), KV 105 (61^f) und KV 61gII, in: MjB 1991, Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991, Teilband 1, Kassel etc. 1992, S. 418–430, mit Faksimile der ersten Seite von Nannerls Klavierauszug zu KV 105 (61^f) auf S. 428.

²¹ Vgl. PlathE₁, S. 33.

²² Senn, a. a. O., S. 75.

²³ PlathE₁, S. 33.

²⁴ PlathE₁, a. a. O.

²⁵ Vgl. Anmerkung 20.

²⁶ Zu allen weiteren Einzelheiten, insbesondere auch zu Mozarts Bearbeitungstechnik, vgl. die in Anmerkung 20 genannte Arbeit von Andrea Lindmayr. Zur Überlieferung der Menuette KV 104 (61^r) und 105 (61^f) sei auf den Kritischen Bericht zu NMA IV/13/Abteilung 1: *Tänze · Band 1* (Andrea Lindmayr-Brandl), S. a/40 ff., verwiesen.

²⁷ Nicht, wie in KV⁶ (S. 85) behauptet, in der Handschrift Leopolds.

²⁸ Vgl. Andrea Lindmayr-Brandl, a. a. O. (Anmerkung 26), S. a/95 f., dort auch weitere Nachweise.

²⁹ Vgl. Walter Senn, *Das Menuett KV 122/73^r – eine Komposition Mozarts?*, in: *Acta Mozartiana* 8 (1961), S. 46–52.

NMA V/15/8: *Klavierkonzert in B KV 595, Eingang im dritten Satz*

Bei der Vorbereitung der Edition von KV 595 (erschienen 1960) hatten der Bandherausgeber Wolfgang Rehm und die NMA-Editionsleitung (in Absprache mit dem damals für NMA-Echtheitsfragen zuständigen Ernst Hess, Zürich) beschlossen, den Eingang im dritten Satz (KV 624/626^a, Nr. 35; KV^o Nr. 63) nicht in die Edition mit aufzunehmen, vielmehr der Werkgruppe 29 zuzuweisen. Die dürftige, zudem augenscheinlich korrumpierte Überlieferung – das gesamte Kadenzmaterial zu KV 595 ist, wie auch bei den meisten anderen Solokonzerten Mozarts, separat überliefert und war für die Edition des Werkes in der NMA seinerzeit lediglich in einem Frühdruck von Artaria aus dem Jahr 1801 greifbar –, vor allem aber stilistische Bedenken gegen die Echtheit des Eingangs, die im Vorwort zum NMA-Notenband, S. XXVI, äußerst knapp dargestellt sind³⁰, waren für diese Entscheidung maßgebend. Inzwischen ist Mozarts Autograph des gesamten Kadenzmaterials zu KV 595, unter Einschluß des „Eingangs“ im dritten Satz, in Tallin (Estland) aufgefunden und für die NMA ausgewertet worden³¹. Dabei hat sich die gedruckte Überlieferung des Kadenzmaterials zu KV 595 in der Tat zum Teil als korrumpiert erwiesen, doch kann an der Authentizität des Eingangs kein Zweifel bestehen. Er ist deshalb dem Corpus der echten Werke Mozarts zuzurechnen und wurde darum (neben der in Anmerkung 31 genannten Neuaufgabe 1993 von NMA V/15/8) in NMA X/31: *Nachträge · Band 3: Klaviermusik* (S. XIV und 112 ff.) aufgenommen.

NMA VI/16: *Anfang einer Kirchensonate in D KV Anh. 65^a (KV^o 124^A)*

Der Herausgeber der Kirchensonaten (1957) Minos E. Dounias hatte für KV Anh. 65^a lediglich das Incipit des insgesamt 15 Takte langen Fragments aus KV³ (S. 829) wiedergegeben, da das (angebliche) Autograph aus der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin damals als verschollen galt. Doch bereits 1960/61 hatte Wolfgang Plath aufgrund einer kritischen Auswertung eines

Abschriften-Konvoluts aus dem Besitz Otto Jahns³², in dem unter anderem auch das Kirchensonaten-Fragment überliefert ist, und gestützt auf Jahns Zuweisung des Autographs von KV Anh. 65^a an Leopold Mozart, eine Autorschaft Wolfgangs faktisch ausgeschlossen³³. Inzwischen ist das Original in der Biblioteka Jagiellońska Kraków wieder zugänglich, und es kann nicht der geringste Zweifel daran bestehen, daß es sich sowohl bei der Handschrift als auch bei der Komposition um die Leopolds handelt (siehe das obere Faksimile auf S. XXXV). Da auch der stilistische Befund eindeutig gegen eine Autorschaft Wolfgangs spricht³⁴, ist das Fragment als Fremdkomposition aus der Mozart-Überlieferung und damit auch aus der NMA auszusondern.

NMA VIII/20/Abteilung 2: *Flötenquartette in G KV 285^a und in C KV Anh. 171 (285^b)*

Die Diskussion um den Gesamtkomplex der insgesamt vier Flötenquartette Mozarts kreist im wesentlichen um zwei eng miteinander verbundene Fragen: (1) Wie viele und welche Quartette schrieb Mozart im Auftrag des Liebhaberflötisten Ferdinand Dejean, den er 1777 in Mannheim kennengelernt hatte, und (2) wie ist es um die Echtheit der beiden äußerst schlecht überlieferten Quartette KV 285^a und KV Anh. 171 (285^b) bestellt? Außerhalb dieser Diskussion steht das Flötenquartett in D KV 285, dessen Autograph erhalten und von Mozart selbst mit Mannheim, 25. Dezember 1777 datiert ist und das folglich als „(Erstes) Dejean-Quartett“ gelten kann. Das vierte Stück der Reihe, das Flötenquartett in A KV 298, dessen Autograph zwar erhalten ist, jedoch keine eigenhändige Datierung Mozarts aufweist, kann nicht, wie traditionell angenommen und bis in die letzte Auflage des Köchel-Verzeichnisses fortgeschrieben, 1778 in Paris entstanden sein, sondern, nach den Forschungen von Georges de Saint-Foix, denen sich Jaroslav Pohanka, der Editor der Werke in der NMA (1962) anschließt, frühestens im letzten Drittel des Jahres 1786³⁵; mit Dejeans

³⁰ Eine Gegenposition bezog dann Paul Badura-Skoda, *Ein authentischer Eingang zum Klavierkonzert in B-Dur, KV 595?*, in: *MJb* 1971/72, Salzburg 1973, S. 76–80.

³¹ Vgl. Wolfgang Rehm, *Der „Eingang“ zum 3. Satz des B-Dur-Klavierkonzerts KV 595 ist authentisch! Mozarts Kadenz-Autograph bringt Klarheit*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 34 (1986), S. 35–40, sowie NMA V/15: *Klavierkonzerte · Band 8*, Zweite, durchgesehene Auflage 1993, *Nachtrag*, S. 201 f., und den Kritischen Bericht zum genannten Band, S. h/43 f. Vgl. auch Wolfgang Amadeus Mozart, *Klavierkonzert in B-dur [...] KV 595*, Faksimile der autographen Partitur mit einem Geleitwort von Nikolaus Harnoncourt und einer Einführung von Wolfgang Rehm (= *Documenta Musicologica*, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XXII), Kassel etc. 1989.

³² Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. 15 573 II*; vgl. Klein-WAM, S. 391 ff.

³³ Vgl. PlathM₁, S. 104, mit Edition des Fragments nach der Jahns-Kopie (vgl. die vorige Anmerkung) auf S. 113.

³⁴ Vgl. PlathM₁, S. 104.

³⁵ Vgl. NMA VIII/20/Abteilung 2, Vorwort, S. VIII; dort auch Hinweise auf weitere Literatur. Hauptargument für die späte Datierung (im eigenhändigen Werkverzeichnis ist das Stück nicht eingetragen) des der seinerzeit beliebten Modeform der „Quatuors d'airs dialogués“ folgenden und offenbar im Kreis um Gottfried von Jacquin entstandenen und musizierten Werkes liefert das Thema des dritten Satzes (*Rondeau*), das aus Giovanni Paisiello's Oper *Le Gare generose* stammt, die ihrerseits im Frühjahr 1786 in Neapel uraufgeführt und in Wien erstmals am 1. September 1786 gegeben wurde. In diesem Zusammenhang bedarf allerdings die Tatsache einer Erklärung, daß (nach TysonWK) das Autograph

Kompositionsauftrag hat dieses Quartett somit nichts zu tun.

Auch das traditionell als „Drittes Dejean-Quartett“ bezeichnete Flötenquartett in C KV Anh. 171 (285^b) scheidet nach neueren Forschungen als Auftragswerk für Dejean aus. Bereits Jaroslav Pohanka hatte aufgrund der Tatsache, daß die zum 1. Satz, T. 149–158, überlieferte Skizze auf einem Blatt notiert ist, das auch Skizzenmaterial zur *Entführung aus dem Serail* KV 384 enthält, überdies der zweite Satz des Quartetts eine Art Urfassung des Variationen-Satzes (Satz 6) der sogenannten *Gran Partita* KV 361 (370^a) zu sein scheint, eine spätere Entstehungszeit als 1777/78, nämlich 1781/82, in Erwägung gezogen³⁶. Pohankas behutsam vorgetragene Vermutungen sind durch die schriftchronologischen Untersuchungen Wolfgang Plaths und durch die Papier- und Wasserzeichen-Forschungen Alan Tysons vollauf bestätigt worden³⁷.

Nach gegenwärtigem Forschungsstand muß allerdings die Echtheitsfrage für KV 285^a und KV Anh. 171 (285^b) offen bleiben. Für KV 285^a existiert nach wie vor mit dem Artaria-Erstdruck von 1792 nur eine einzige Quelle (eine ebenfalls vorhandene Partitur-Kopie geht auf diesen Erstdruck zurück)³⁸, und obwohl für KV Anh. 171 (285^b) die Quellenlage insgesamt günstiger zu sein scheint (siehe hierzu oben und den Kritischen Bericht zu NMA VIII/20/Abteilung 2, S. 16 ff.), so sprechen doch innere Gründe gegen eine Autorschaft Mozarts an dem gesam-

ten Quartett in der Gestalt, in der es uns heute bekannt ist³⁹.

NMA VIII/21: *Sonate in B für Fagott und Violoncello* KV 292 (196^c)

Für die NMA-Edition des Werkes von 1975 stand als einzige Quelle ein Frühdruck des Verlages J. J. Hummel Berlin (Verlags- und Platten-Nr. 1299) zur Verfügung (vgl. NMA VIII/21, Vorwort, S. IX mit Anmerkung 16). Diese äußerst schmale Quellenbasis hat sich zwischenzeitlich insofern verbessert, als der in KV^o genannte Breitkopf-Druck von 1805 (Platten-Nr. 322), der der AMA als Vorlage gedient hat, heute in einem einzigen Exemplar (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, Hoboken-Sammlung) wieder zugänglich ist. Dies bedeutet allerdings nicht, daß sich damit die Quellsituation für das Werk von Grund auf verändert hätte: Beide Drucke hängen aufs engste zusammen, wobei der Breitkopf-Druck vermutlich als unmittelbare Vorlage für den Hummel-Druck gedient hat⁴⁰. Damit ist aber für KV 292 nach wie vor nur ein einziger Überlieferungsstrang nachweisbar, als dessen ältestes Glied vorerst (solange keine weiteren Quellen bekannt werden)⁴¹ der Breitkopf-Druck von 1805 zu gelten hat.

Die geschilderte wenig attraktive Überlieferung und auch die Tatsache, daß alle Versuche, das Werk biographisch zu verankern (womit letztlich auch die mutmaßliche Datierung in KV^o mit München Anfang 1775 zusammenhängt), ins Leere führen⁴², haben an der Authentizität des Stückes bisher keinen Zweifel aufkommen lassen. Auch wir sehen nicht den geringsten Anlaß, Mozarts Autorschaft aus stilistischen Gründen prinzipiell in Frage zu stellen, wohl aber, ob das Stück so, wie es überliefert ist, als vollwertiges oder auch nur als vollständiges Kammermusikwerk, eben als „Duo-Sonate“ für Fagott und Violoncello, anzusehen ist⁴³. Dabei steht außer Zweifel, daß in dem Stimmenpaar dem Fagott die führende Rolle zukommt: Hier spielt sich das thematische Geschehen ab, während der Violoncello-Stimme auf weite Strecken begleitende Funktion zukommt, was nicht ausschließt, daß sie gelegentlich motivisches Material aufnimmt, doch ist die Fagott-Stimme von beiden die ambitionierte, manchmal durchaus virtuos geführte Stimme, zu der die

des Werkes aus drei Papiersorten besteht, die Tyson für 1783 (Einzelblatt mit dem 2. Satz, Menuetto), 1784 (ein Doppelblatt und ein Einzelblatt mit dem 1. Satz) und 1785 (ein Doppelblatt mit dem *Rondeau*-Schlußsatz) nachweist (vgl. TysonWK, *Textband*, S. 32, 36 und 37). Da bei einem Stück wie diesem, das weniger als ernsthaftes *opus* denn als der geselligen Unterhaltung dienend anzusehen ist, ein sich über drei Jahre erstreckender, zudem etwas komplizierter Entstehungsprozeß (Mittelsatz als erstes komponiertes Stück) höchst unwahrscheinlich ist und von der sonstigen Beschaffenheit des Autographs her auch nicht naheliegt (vgl. den Kritischen Bericht von Wolf-Dieter Seiffert zu NMA VIII/20/Abteilung 2, S. 36), wird man wohl voraussetzen müssen, daß Mozart das Quartett auf älteren restlichen Bogen und Einzelblättern notiert hat, die ihm gerade zur Hand waren und zudem möglicherweise gar nicht aus seinen eigenen Notenpapier-Vorräten stammten (vgl. auch oben, S. XIII f., zu NMA III/9).

³⁶ Vgl. NMA VIII/20/Abteilung 2, Vorwort, S. IX f.

³⁷ Vgl. Plath, Vorwort zu NMA XI/29/1, S. X (Anmerkung 8), wieder abgedruckt in: PlathMS, S. 330 (Anmerkung 8), und TysonWK, *Textband*, S. 27. Vgl. hierzu auch Wolf-Dieter Seiffert, *Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean? Neuere Quellendatierung und Bemerkungen zur Familienkorrespondenz*, in: MjB 1987/88, Salzburg 1988, S. 267–275. Zusätzlich zu den philologischen Argumenten kommt Seiffert aufgrund einer nochmaligen kritischen Interpretation des Mozartschen Briefwechsels von der großen Mannheim-Paris-Reise 1777/78 zu der Schlußfolgerung, daß Mozart nur zwei Flötenquartette für Dejean, KV 285 und (mit Vorbehalt) KV 285^a, geschrieben hat.

³⁸ Vgl. den Kritischen Bericht zu NMA VIII/20/Abteilung 2, S. 6 f.

³⁹ Vgl. Seiffert, a. a. O., S. 268.

⁴⁰ Zu weiteren Einzelheiten vgl. den Kritischen Bericht zu NMA VIII/21 (Dietrich Berke), S. 11 f.

⁴¹ Für einen in Andrés handschriftlichem Verzeichnis genannten Druck von Sieber ist bislang kein Exemplar nachweisbar; vgl. den Kritischen Bericht zu NMA VIII/21, S. 11 (Anmerkung 4).

⁴² Vgl. NMA VIII/21, Vorwort (Dietrich Berke), S. IX.

⁴³ Vgl. hierzu auch die bereits im Vorwort zu NMA VIII/21, S. IX, ange-stellten Überlegungen.

Violoncello-Stimme keinesfalls als gleichberechtigter Duo-Partner, vergleichbar etwa der Viola-Stimme in den Duos für Violine und Viola KV 423 und 424, anzusehen ist. Aber trotz dieses „Begleit-Charakters“ der Violoncello-Stimme wirkt der zweistimmige Satz streckenweise harmonisch lückenhaft, so, als bedürfe er der Ergänzung durch ein oder mehrere zusätzliche Instrumente⁴⁴.

Nachdenklich muß stimmen, daß das Werk in beiden Drucken als Partitur gestochen ist, ein singulärer Fall in der frühen gedruckten Überlieferung von Mozarts Kammermusik, so daß sich die Frage nach der Beschaffenheit der Vorlage für den Erstdruck zwingend stellt. Denkbar wäre, daß die Vorlage für den Erstdruck auf einen Mozartschen Entwurf zurückgeht, in dem zwar die „Solo“-Stimme (Fagott) und die „Begleit“-Stimme (Violoncello) als Stimmenpaar voll ausgeführt waren, zusätzliche Stimmen aber noch fehlten, der Entwurfscharakter jedoch nicht erkannt oder mißachtet wurde und das Stimmenpaar auf diese Weise seinen Weg als „Duo-Sonate“ in die Mozart-Überlieferung gefunden hat.

NMA IX/27/2: *Kontretänze KV 269^b, Ballettmusik aus „Ascanio in Alba“ KV 111 (bekannt als Neun Stücke für Klavier KV Anh. 207/KV⁶ Anh. C 27.06), „Strahover Fantasie“ KV 528^a (KV⁶ Anh. C 27.03)*

Die von Wolfgang Plath im Vorwort zu NMA IX/27/2, S. VIII, geäußerten Echtheitszweifel zu den genannten Stücken konnten bislang nicht widerlegt werden; sie seien hier zur Gänze zitiert:

Ob die Kontretänze KV 269^b [...] wirklich als authentische, von Mozart stammende Klavierarrangements zu betrachten sind, scheint eher zweifelhaft, und eben solche Bedenken könnte man gegen die Klavierversion der Ballettmusik aus *Ascanio in Alba* KV 111 (= KV⁶: Anh. C 27.06) erheben [...]. Bedenken wohl gemerkt, die sich nicht gegen die Stücke als solche, sondern nur gegen ihre Klavierfassungen richten. Wirklich problematisch, und das in höchstem Maße, ist dagegen die sog. ‚Strahover Fantasie‘, die Nachschrift einer Orgelimprovisation Mozarts KV 528^a (KV⁶: Anh. C 27.03). Man möchte spontan erklären, so schlechte Musik könne von jedem beliebigen Organisten, aber nicht von Mozart stammen, – hält dann aber doch inne, weil die Begleitumstände dieser Niederschrift überaus glaubwürdig geschildert werden, und weil nicht auszumachen ist, was und wieviel hier aufs Konto des möglicherweise nicht sehr kompetenten Schreibers zu setzen ist.

NMA IX/27/2: *Acht Menuette KV 315^a (315^b), No. 8, Trio*
Nach den Forschungen von Wolfgang Plath hat das auf einem separaten autographen Blatt überlieferte Trio mit der Menuett-Reihe KV 315^a (315^b) insofern nichts zu tun, als die Handschrift des Trios mit 1779/80 zu datieren ist,

⁴⁴ Eine auf dem NMA-Text basierende praktische Ausgabe des Werkes (BA 6947, Kassel etc. 1990) sucht diesem Mangel durch einen hinzugefügten Klaviersatz abzuwehren.

die der Menuette KV 315^a jedoch mit Ende 1773 (PlathM., S. 152). Diese Datierung wird durch Untersuchungen von Andrea Lindmayr-Brandl bestätigt: Mozart teilt im Brief an seinen Vater vom 5. Dezember 1780 das Incipit des Trios mit und nennt es „den Anfang des zweyten theils von den Menuett [Incipit] den ich vom Bach gelernt“⁴⁵. Das läßt zumindest darauf schließen, daß es sich bei dem Trio um die Abschrift eines (bislang nicht nachgewiesenen) Stückes von [Johann Christian] Bach handelt.

Zur Echtheit des sogenannten Veroneser Allegro KV 72^a sowie der Fugenfragmente in d KV deest und in E, erwähnt bei KV Anh. 109^{VIII} (KV⁶ Anh. C 27.10), vgl. NMA IX/27/2, Vorwort, S. XXVIII und XXXII.

Zum Schluß dieses Abschnitts sei darauf hingewiesen, daß für weitere in der NMA bereits edierte Werke in jüngerer Zeit die Authentizität aufgrund unsicherer Überlieferung zur Diskussion gestellt worden ist, nämlich unter anderem für die Arie „Non curo l’affetto“ KV 74^b, das „Regina coeli“ KV 276 (321^b) und das Flötenkonzert in G KV 313 (285^c)⁴⁶.

II. ZU EINIGEN NICHT ZUR EDITION IN DER NMA VORGESEHENEN INCERTA

Der Leser mag über die vergleichsweise kleine Anzahl der hier behandelten Stücke überrascht sein. Immerhin sind in einer bei der Editionsleitung geführten Kartei rund 600 Stücke verzeichnet, die unter Mozarts Namen überliefert sind oder ihm zugeschrieben werden⁴⁷, darunter mehr als 50 Messen und 6 Requiens. Für eine Reihe von Messen sind inzwischen Zuschreibungen an andere Autoren nachweisbar, andere sind, wie auch einige kleinere kirchenmusikalische Werke aus KV⁶ Anh. C 3, sogenannte Parodien, also Neutextierungen von Opernteilen mit geistlichen Texten oder Umtextierungen von Messensätzen (PlathE., S. 208 ff.). Für all diese Stücke sieht die Editionsleitung keine Notwendigkeit editorischer Konse-

⁴⁵ Bauer-Deutsch III, Nr. 555, S. 48 f. Vgl. dazu den Kritischen Bericht von Andrea Lindmayr-Brandl zu NMA IV/13/Abteilung 1: *Tänze* – Band I, S. a/105.

⁴⁶ Vgl. Cliff Eisen, *Problems of Authenticity among Mozart’s Early Symphonies: the Examples of K. Anh. 220 (16a) and 76 (42a)*, in: *Music & Letters* 70 (1989), S. 513.

⁴⁷ Die Kartei überschneidet sich zum Teil mit KV⁶ Anh. C, enthält aber auch Titel, die in KV⁶ noch nicht verzeichnet sind.

quenzen (PlathE, S. 210), doch sei angemerkt, daß das Phänomen der geistlichen Parodie um 1800 offenbar noch gänzlich unerforscht ist⁴⁸.

Missa brevis (Fragment) in C KV 115 (166^d) und Missa brevis (Fragment) in F KV 116 (90^a)

Bereits die Bearbeiter von KV⁶ hatten – in Unkenntnis des seinerzeit noch verschollenen angeblichen Autographs – nicht ausgeschlossen, daß es sich bei der fragmentarischen *Missa brevis* in C KV 115 (166^d) sehr wohl um die „Abschrift einer Messe eines unbekanntes Komponisten handeln“ könne (KV⁶: „Anmerkung“, S. 180), und Karl Pfannhauser hatte schon 1971/72 – ebenfalls, ohne ein Autograph zu kennen – Leopold Mozart als möglichen Komponisten der Messe ins Spiel gebracht⁴⁹. Das 1975 wieder aufgetauchte Originalmanuskript (heute: Verlagsarchiv André Offenbach/Main) hat Pfannhausers Vermutungen zur Gänze bestätigt. Die Hand in dieser Quelle ist eindeutig die Leopold Mozarts, so daß die Messe aus dem Kreis der Werke des Sohnes auszuscheiden ist (vgl. auch PlathM₂, S. 151, Anmerkung 44). Dasselbe gilt für die (ebenfalls fragmentarische) *Missa brevis* in F KV 116 (90^a), deren erhaltenes Teilautograph Wolfgang Plath bereits 1960/61 als Autograph Leopold Mozarts identifiziert hatte⁵⁰.

Kyrie (Fragment) in D KV 91 (186ⁱ)

Das Fragment wurde nicht in NMA I/1/Abteilung 1: *Messen - Band 6* von 1990 aufgenommen, weil die Bandherausgeberin Monika Holl bereits 1983 den Nachweis führen konnte, daß es sich bei dem Stück nicht um eine Originalkomposition Mozarts, vielmehr um die Abschrift eines Kyrie von Georg Reutter d. J. (1708–1772) handelt. Zu allen weiteren Einzelheiten sei auf das dortige Vorwort, S. IX, verwiesen.

Introitus „Cibavit eos“ KV 44 (73^u) und Psalm „In te Domine speravi“ KV Anh. 23 (166^h)

Hellmut Federhofer, der 1963 den Band NMA I/3: *Klei-*

nere Kirchenwerke vorlegte, hatte beide Stücke in die NMA-Werkgruppe 29 verwiesen (vgl. Vorwort zu NMA I/3, S. VII); er konnte sich dabei auf eine eigene Studie von 1958 berufen⁵¹. Für den Fronleichnam-Introitus „Cibavit eos“ KV 44 (73^u) sind Federhofers Echtheitszweifel durch jüngere Forschungen Ernst Hintermaiers bestätigt worden⁵². Demnach handelt es sich bei dem Stück um die Spartierung einer Komposition von Johann Stadlmayr (um 1570–1648), die Mozart möglicherweise auf Anraten des Vaters 1768/69 als vorbereitende Übung im strengen Satz für die 1770 in Bologna vorgesehene Klausurarbeit zur Aufnahme in die „Accademia filarmonica“ angefertigt hatte; zur Behandlung der Studie wird deshalb auf NMA X/30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia* verwiesen.

Auch für die unvollständige vierstimmige Fuge über den Psalmtext „In te Domine speravi“ KV Anh. 23 (166^h) hat Federhofer Überlegungen angestellt, die in ähnliche Richtung zielen. Abgesehen davon, daß die Themenbildung bei vierstimmigen Fugen zur Zeit des jungen Mozart meist einem geläufigen Grundtypus folgen und darum von personalstilistischen Elementen weitgehend frei sind, ist das Stück „satztechnisch einwandfrei und verrät gediegenes kontrapunktisches Können“⁵³, das bei Mozart zur Zeit der Entstehung des Werkes (1774)⁵⁴ nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann. Da das Autograph darüber hinaus eher den Charakter einer (wenn auch eiligen) Reinschrift als den einer Skizze vermittelt, plädiert Federhofer für die Klassifizierung als Abschrift eines fremden Werkes. Wir verzichten auf eine Edition und verweisen auf NMA X/28/Abteilung 3–5: *Sonstige Bearbeitungen und Kopien* sowie (wegen seiner Unvollständigkeit) auf NMA X/30/4: *Fragmente*.

Die großmütige Gelassenheit KV 149 (125^d), Geheime Liebe KV 150 (125^e), Die Zufriedenheit im niedrigen Stande KV 151 (125^f)

Bereits Alfred Einstein bemerkt 1937 in KV³ (S. 182): „Der Verdacht ist nicht abzuweisen, ob sie nicht alle drei von Leopold Mozart komponiert sind“, und 1961 konnte Ernst August Ballin, der auch die Edition von Mozarts Liedern in NMA III/8 (erschienen 1963) besorgt hat, die

⁴⁸ So fehlt beispielsweise ein entsprechender Abschnitt über die Parodiemesse im 16. und frühen 19. Jahrhundert in dem Artikel *Messe*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [...]. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 6, Kassel etc. und Stuttgart 1997, Sp. 174 ff. – Zu einem im Auftrag der Editionsleitung Anfang der 1970er Jahre von Max Lütolf (Zürich) erarbeiteten *Catalogue raisonné der zweifelhaften und unterschobenen Messen existieren* (allerdings weitgehend abgeschlossene) Vorarbeiten.

⁴⁹ Vgl. Karl Pfannhauser, *Epilegomena Mozartiana*, in: *MjB* 1971/72, Salzburg 1973, S. 268–312, insbesondere S. 299 ff.

⁵⁰ Vgl. PlathM₁, S. 102. – Die Bearbeiter von KV⁶ hatten sich zwar Plaths Erkenntnisse zu eigen gemacht, das Werk jedoch im Hauptteil von KV⁶ belassen.

⁵¹ Vgl. Hellmut Federhofer, *Probleme der Echtheitsbestimmung der kleineren kirchenmusikalischen Werke W. A. Mozarts*, in: *MjB* 1958, Salzburg 1959, S. 97–108, insbesondere S. 101 f.

⁵² Vgl. Ernst Hintermaier, *Zur Urheberschaft des Introitus „Cibavit eos“ KV 44 (73^u)*, Mozarts mißglückter Transkriptionsversuch einer mensural notierten Musik, in: *MjB* 1991, *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991*, Teilband 1, Kassel etc. 1992, S. 509–517.

⁵³ Vgl. Federhofer, a. a. O., S. 102.

⁵⁴ Vgl. PlathM₂, S. 151 f. Allerdings weist TysonWK das Papier des Autographs bereits 1769 nach, räumt aber (Textband, S. XX) ein, daß Mozart Papiere dieses Typs bis Anfang der 70er Jahre benutzt hat.

Autorschaft Leopold Mozarts für alle drei Lieder endgültig nachweisen⁵⁵.

Wiegenlied („Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein“)
KV 350 (Anh. 284f; KV⁶ Anh. C 8.48)

Nur der Vollständigkeit halber, und weil das Wiegenlied – zumindest so lange es als echtes Mozart-Lied galt – sich großer Popularität erfreute, sei das Stück hier erwähnt. Wir versagen es uns, die im übrigen exzellente und ausführliche Darstellung der philologischen Argumente Ernst August Ballins im Kritischen Bericht zu NMA III/8: *Lieder* (S. 45–48, mit Nachtrag, S. 185–188) zu wiederholen, die das Lied mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dem Berliner Arzt Bernhard Flies zuweisen⁵⁶. Zwar erscheint in allen Quellen, die das Lied unter Flies' Namen überliefern, kein Vorname, und auch das vorgebliche Flies'sche Autograph in der Memorial Library of Music, Stanford University Libraries⁵⁷ trägt im Titel lediglich den Nachnamen und übrigens auch kein manu propria (*Wiegenlied von Gotter in Musik gesetzt von Flies*), so daß die Identität des Herrn Flies (oder Flies) nicht als restlos gesichert angesehen werden darf, doch ist dies ein Problem der Flies- (oder Flies-)Forschung, nicht der Mozart-Forschung. Wir machen uns jedenfalls die Schlußfolgerung Ballins zu eigen, daß alles darauf hindeutet, „daß das Wiegenlied nur von Bernhard Flies und nicht von Mozart komponiert sein kann“⁵⁸ und schließen es deshalb aus dem Kreis der in diesem Band zu edierenden Incerta aus.

Sinfonie KV 16^b (KV⁶ Anh. C 11.01)

Im Vorwort zu NMA IV/11: *Sinfonien · Band 1* hatte der Bandherausgeber Gerhard Allroggen die nur in einer Abschrift einer Violinstimme überlieferte angeblich dreisätzig Sinfonie KV 16^b in die Werkgruppe 29 verwiesen, „weil die Zuweisung an Wolfgang Amadeus Mozart nicht zweifelsfrei erfolgen kann“ (Vorwort, S. IX). Auch im vorliegenden Band wird von einer Edition des Fragments abgesehen, weil Wolfgang Amadeus Mozart für keinen der drei Sätze quellenmäßig als Autor belegt ist und auch sonst für seine Autorschaft keinerlei Hinweise existieren. Überliefert sind die drei Sätze in einer Violinstimme aus der Sammelabschrift des Organisten Ignaz Kögl, die

unter anderem Violinpartien aus Werken verschiedener Komponisten enthält⁵⁹. Die beiden ersten Sätze, ein Allegro in C und ein Andante in F, tragen als Autorenbezeichnung Moz. bzw. Mozart; der dritte Satz, ein Allegro in F[!], trägt keine Autorenbezeichnung. Schon die Tonartenfolge macht deutlich, daß die drei Sätze nicht zusammen gehören können, zumindest der dritte nicht den Schlußsatz eines dreisätzigen sinfonischen Zyklus bilden kann. Und was die Autorenbezeichnung Moz. bzw. Mozart betrifft, so hatte Alfred Einstein, der in KV⁴ das Ganze noch für eine Jugendsinfonie Wolfgangs hielt, in KV³⁴ erkannt, daß das „1. Allegro“ aus KV 16^b dem Kopfsatz einer verschollenen Sinfonie Leopolds entspricht, deren Incipit ihm aus dem Breitkopfschen Katalog von 1766 bekannt war⁶⁰. Einstein plädierte daraufhin (KV³⁴, S. 986 f.) für Leopold Mozart als Autor aller drei Sätze. Dem folgt im wesentlichen auch Senn (a. a. O., S. 50 f.), macht jedoch auf die prinzipielle Unabhängigkeit des „3. Satzes“ aufmerksam, für den keinerlei Autorenzuweisung überliefert ist.

Menuett in D für zwei Violinen, Baß und zwei Hörner
KV 64

Das 28 Takte lange Stück galt lange Zeit unangefochten als Werk Wolfgang Amadeus Mozarts, zumal das angebliche Autograph mit der Aufschrift *Mozarts Handschrift*, vermutlich von der Hand Johann Anton Andrés, eine Art Echtheitszertifikat von durchaus kompetenter Stelle aufweist, dem sich auch Köchel angeschlossen hatte, der das Werk ohne jegliche Echtheitszweifel in KV¹ aufnahm. Bei der Vorbereitung des ersten Tänze-Bandes der NMA (IV/13/Abteilung 1, vorgelegt von Rudolf Elvers 1961) stellte sich indes aufgrund einer Schriftdanalyse heraus, daß die Quelle durchgehend von Leopold und nicht von Wolfgang Amadeus Mozart geschrieben ist. „Da einerseits die Beschaffenheit einiger Korrekturen darauf weist, daß der Schreiber zugleich auch der Komponist des Stückes gewesen sein dürfte, andererseits eine von diesem Manuskript unabhängige Überlieferung nicht ermittelt werden konnte, schien es geboten, KV 64 als zumindest zweifelhaft der Werkgruppe 29 zuzuweisen“ (Vorwort,

⁵⁵ Vgl. Ernst August Ballin, *Zu Mozarts Liedschaffen. Die Lieder KV 149–151, KV 52 und Leopold Mozart*, in: *Acta Mozartiana* 8 (1961), S. 18–24.

⁵⁶ Zu weiteren, nach Erscheinen des Kritischen Berichts zu NMA III/8 bekannt gewordenen abschriftlichen Quellen, die das Lied anonym überliefern, vgl. Wolfgang Plath, *Mozartiana in Fulda und Frankfurt (Neues zu Heinrich Henkel und seinem Nachlaß)*, in: *MJb* 1968/70, Salzburg 1970, S. 333–[386], insbesondere S. 366 f.

⁵⁷ Vgl. den Kritischen Bericht zu NMA III/8, S. 45 und 185.

⁵⁸ Vgl. den Kritischen Bericht zu NMA III/8, S. 188.

⁵⁹ Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung, Signatur: Mus. ms. 3228. Zur Quelle vgl. Walter Senn, *Mozartiana aus Tirol*, in: *Festschrift Wilhelm Fischer zum 70. Geburtstag*, Innsbruck 1956, S. 49–59. Kögl notierte Instrumentalsätze verschiedener Komponisten, um sie bei Gloria und Credo zu verwenden. Zur geschriebenen Oberstimme wurde die Begleitung vom Organisten improvisiert. – Der erste Satz aus KV 16^b ist in moderner Übertragung wiedergegeben in: *MJb* 1951, Salzburg 1953, S. 31.

⁶⁰ Vgl. *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*. Edited with an Introduction and Indexes by Barry S. Brook (Faksimile). New York 1966, Sp. 214.

S. VIII). Diese Feststellungen haben bis zur Stunde nichts an ihrer Aktualität eingebüßt. Die – im Verhältnis zur Kürze des Stücks – zahlreichen und zum Teil erheblichen Korrekturen weisen die Niederschrift als Kompositionsmanuskript aus; die Vorstellung, es könne sich um die Abschrift eines Mozartschen Werkes durch Vater Leopold handeln, die der Eintrag in KV^o nahelegt, wo das Stück als echtes Werk Mozarts, jedoch überliefert in einem Autograph Leopolds, geführt wird, ist abwegig; ein solcher Zusammenhang ist auch vorher niemals in Erwägung gezogen worden. Leopold Mozarts Autograph trägt weder Titel noch Instrumentenbezeichnung (beides in der Quelle vermutlich von Köchels Hand), noch eine authentische Autorenbezeichnung, und nur aufgrund der Tatsache, daß André, Köchel und andere nach ihnen die Handschrift Leopolds für die Wolfgang gehalten haben, konnte das Stückchen überhaupt Eingang in die Mozart-Überlieferung finden. Da das Menuett somit eindeutig als Komposition Leopold Mozarts zu gelten hat, verbietet sich eine Zuweisung an die Mozartschen Incerta. Wir sehen deshalb von einer förmlichen Edition im vorliegenden Band ab und beschränken uns auf eine Dokumentation der Quelle (siehe das untere Faksimile auf S. XXXV).

Klavierkonzert in G KV^o Anh. C 15.01

Das Werk ist lediglich in einer Stimmen-Abschrift im Archiv des Schlosses Kremsier (Tschechische Republik) überliefert. Der zweite Satz der Klavierstimme enthält eine Einlage mit der Überschrift: *Adagio variato. Del Concerto De Masi*, und es war wohl dieser Hinweis auf den fremden Komponisten Masi in einer ansonsten unter Mozarts Namen überlieferten Quelle, der dazu geführt hat, daß das Konzert der NMA-Werkgruppe 28/Abteilung 2: *Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten – Klavierkonzerte und Kadenzen* zugewiesen wurde: Dort (Vorwort, S. XI) hat es Eduard Reeser behandelt und eine Autorschaft Mozarts aus Gründen der unsicheren Überlieferung, vor allem aber aus stilistischen Erwägungen heraus ausgeschlossen und die Behandlung des Werkes in den Kritischen Bericht zu NMA X/28/Abteilung 2 verwiesen; von einer Aufnahme in den vorliegenden Band wird abgesehen.

Es sei an dieser Stelle jedoch darauf hingewiesen, daß Reeser bei dem Versuch, jenen Masi unter Einbeziehung von Mozarts Brief an Nannerl vom 26. Januar 1770 aus Mailand zu identifizieren, indem er den Komponisten P. Felice Masi (gestorben 1772 in Rom)⁶¹ ins Spiel bringt, doch wohl auf eine etwas falsche Fährte geraten ist. Die

Briefstelle, die sich auf Rollenbesetzungen in einer Oper bezieht, lautet: „*prima Dona, nicht übel, schon alt glaub ich, wie ein hund, singt nicht so gut, als sie agiert, und ist die frau eines violinisten, der bey der opera mit geigt, und sie nent sich Masi*“⁶². Die Primadonna Masi war demnach mit einem Orchester-Geiger verheiratet, den wir nicht kennen, nicht aber mit Pater Felice Masi, der als Minoritenmönch dem Zölibat unterlag. Von daher gesehen erscheint es sinnvoll, die Suche nach dem Komponisten Masi prinzipiell von der oben genannten Briefstelle abzukoppeln.

Harmoniemusik der „Entführung aus dem Serail“ KV deest (Mus. Ms. 1392 der Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen, heute in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe)

Die spätestens seit 1964 bekannte Quelle (vgl. KV^o Anh. B Zu 384: *Abschriften*) wurde 1983 von Bastiaan Blomhert erstmals wissenschaftlich ausgewertet. Sie enthält Ouvertüre und 16 Nummern aus *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 in einer Bearbeitung für „klassische“ Harmoniemusik-Besetzung, mit je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten. Blomhert hat die Quelle in seiner Dissertation systematisch untersucht und im Rahmen dieser Arbeit auch eine kritische Edition des Notentextes vorgelegt⁶³.

Die Donaueschinger Quelle nennt keinen Bearbeiter, überliefert die Harmoniemusik also anonym. Aufgrund einer Reihe von Kriterien, die er in seiner Dissertation ausführlich dargelegt hat, versucht Blomhert den Beweis zu erbringen, daß die Donaueschinger Quelle jene Harmoniemusik der *Entführung* enthält, die Mozart im Brief vom 20. Juli 1782 an seinen Vater erwähnt: „*Nun habe ich keine geringe arbeit. – bis Sonntag acht tag muß meine Opera auf die harmonie gesetzt seyn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den Profit davon*“⁶⁴. Es ist indes fraglich, ob Mozart die Harmoniemusik der *Entführung aus dem Serail* überhaupt je geschrieben oder gar vollendet hat. Arbeitsmäßig war Mozart zu jener Zeit außerordentlich überlastet, da er dem Vater in Salzburg die Komposition einer Musik zur Nobilitierung Sigmund Haffners (KV 385) versprochen hatte: „*und soll nun eine Neue Sinphonie auch machen! – wie wird das möglich seyn! – sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die harmonie zu setzen – daß es den blaßinstrumen-*

⁶¹ Bauer-Deutsch I, Nr. 158, S. 310.

⁶² Bastiaan Blomhert, *The Harmoniemusik of Die Entführung aus dem Serail by Wolfgang Amadeus Mozart. Study about its authenticity and Critical Edition*, [Den Haag] 1987. – Eine praktische Ausgabe der Bearbeitung (Partitur und Aufführungsmaterial) ist im Bärenreiter-Verlag Kassel als Leihmaterial (BA 7175) erschienen.

⁶⁴ Bauer-Deutsch III, Nr. 677, S. 213.

⁶¹ Vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Band 6, S. 367 f.

ten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht. – Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anderst kann es nicht gehen – und ihnen, mein liebster vatter, sey es aufgeopfert.“ (Bauer-Deutsch III, a. a. O.) Die Mozart-Forschung war bislang davon ausgegangen, daß Mozart dem Vater nicht nur die Nachtruhe, sondern auch die Harmoniebearbeitung der *Entführung „aufgeopfert“* hat, denn außer der genannten Briefstelle gibt es für die Existenz einer solchen Eigenbearbeitung weder authentische dokumentarische noch quellenmäßige Belege. Letzteres gilt vor allem auch für die Donaueschinger Quelle, für die eine direkte Verbindung zu Mozart, wie Blomhert (S. 337) eingesteht, nicht hergestellt werden kann. Bemerkenswert ist allerdings, daß die Donaueschinger Quelle eine in vieler Hinsicht durchaus eigenständige und musikalisch hochrangige Bearbeitung überliefert, mit einem Konzertschluß der Ouvertüre und einiges an neukomponiertem Material, mehr jedenfalls, als in zeitgenössischen Bearbeitungen sonst üblich. Dennoch konnte sich die Editionsleitung Blomherts Schlußfolgerung, es handele sich um eine Eigenbearbeitung Mozarts, nicht anschließen, zumal von kompetenter Seite auch erhebliche stilistische Bedenken gegen die Echtheit der Bearbeitung geltend gemacht worden sind⁶⁵. Von einer Edition der Bearbeitung im vorliegenden Band wurde deshalb Abstand genommen.

III. ZU DEN INCERTA DES VORLIEGENDEN BANDES

Orchesterwerke

1. *Sinfonie in a KV Anh. 220 (16^a)*: Die Sinfonie war bis zur Auffindung eines kompletten Stimmensatzes 1982 (siehe hierzu unten) lediglich in Gestalt des Incipits von Takt 1–4 der Violinen (bzw. Oboen) aus dem alten handschriftlichen Katalog von Breitkopf & Härtel bekannt⁶⁶. Köchel ordnete sie in KV¹ den zweifelhaften Werken zu, während Einstein sie in KV³ stillschweigend und ohne jegliche Echtheitszweifel in den Hauptteil stellte, „*Komp. 1765 in London*“, mit der Begründung in der „*Anmerkung*“: „*Die frühe Zeit der Komposition ist augenscheinlich erkennbar, auch aus den wenigen erhaltenen Takten. Vgl. auch 159^b (186).*“ Dem folgt auch KV⁶, allerdings mit einer leichten Relativierung der Datierung: „*Komponiert vermutlich 1765 in London*“.

⁶⁵ Ausführlich in einer Rezension von Blomherts oben genannter Dissertation (vgl. Anmerkung 63) von Robert D. Levin, in: *MJb* 1989/90, Kassel etc. 1990, S. 268–285.

⁶⁶ Original vernichtet; Abschriften befinden sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (vgl. dazu den Kritischen Bericht in diesem Band, S. 83).

1982 entdeckte der Notenarchivar des Symphonieorchesters der dänischen Stadt Odense, Gunnar Thygesen, bei Aufräumarbeiten einen kompletten Stimmensatz der Sinfonie (mit Doublierstimmen von Violine I und II sowie Violoncello/Baß). Das Werk erschien auf der Basis der neu aufgefundenen Quelle erstmals 1984 als Vorabdruck zu NMA X/29, revidiert von Wolfgang Plath, als Leihpartitur mit dazugehörigem Aufführungsmaterial. Anlässlich der Erstaufführung des Werkes im Dezember 1984 in Odense fand dort auch ein Symposium statt, bei dem vor allem die Echtheit des Werkes diskutiert wurde⁶⁷.

Auf der Titelseite der Stimme von *Violoncello obligato & Basso* (Exemplar 1) steht rechts oben der Vermerk *Klubben 1793*. Dieser 1780 gegründete Klub war eine Sozialeinrichtung, die neben allerlei Vergnügungen wie Billardspiele und Bälle, in der Winterzeit auch allwöchentliche Konzerte arrangierte; der Klub bestand bis 1917, gab aber bereits Anfang des 19. Jahrhunderts seine Konzertaktivitäten auf⁶⁸. Dieser Klub scheint 1793 den Stimmensatz von KV 16^a erworben zu haben, und zwar höchstwahrscheinlich von dem Hamburger Verleger und Musikalienhändler Johann Christoph Westphal⁶⁹. Westphals Sortimentsverzeichnisse dienten aber auch dem Verlag Breitkopf & Härtel als eine von mehreren Quellen, „*als sie gegen Ende der 1790er Jahre daran gingen, für ihre internen Verlagszwecke einen ersten systematisch geordneten und auf Vollständigkeit abzielenden Katalog aller damals bekannten Kompositionen Mozarts zusammenzustellen*“. (PlathOd, S. 46) Insgesamt zwölfmal nennt Breitkopfs alter handschriftlicher Katalog Westphal als Gewährsmann, dabei fünfmal in der Abteilung Sinfonien, so auch bei KV 16^a. Damit ist ein enger Zusammenhang zwischen der Odenser Quelle und Breitkopfs altem handschriftlichen Katalog hergestellt, vermittelt durch Westphal, und es ist zu fragen, was dieser Zusammenhang im Hinblick auf die Glaubwürdigkeit oder gar Authentizität der Odenser Quelle bedeutet.

Plaths Schriftuntersuchungen an der Quelle von KV 16^a haben ergeben, daß insgesamt vier Schreiber am Werk gewesen sind, von denen jedoch keiner bisher in der Mozart-Überlieferung eine Rolle gespielt hat. „*Mit Sicherheit handelt es sich hier weder um Salzburger noch*

⁶⁷ Vgl. *Die Sinfonie KV 16a „del Sigr. Mozart“*. Bericht über das Symposium in Odense anlässlich der Erstaufführung des wiedergefundenen Werkes Dezember 1984. Herausgegeben von Jens Peter Larsen und Kamma Wedin, Odense 1987 (im folgenden abgekürzt: SO).

⁶⁸ Vgl. Kamma Wedin, *The Discovery of the Copy of K. 16a and the Orchestral Music by Mozart owned by the Odense Club*, in: SO, S. 9–25, insbesondere S. 9 ff.

⁶⁹ Vgl. Wedin, SO, S. 12.

um Wiener, überhaupt nicht um süddeutsche oder österreichische Kopisten“. (PlathOd, S. 49) Geschrieben sind die Stimmen auf Papier französischer Provenienz, jedoch vermutlich nicht in Frankreich, sondern in einem professionellen Offizin, das Papier aus allen Teilen Europas beziehen und seinen Sitz sehr wohl in Hamburg haben konnte⁷⁰. Und was den Verleger und Musikalienhändler Westphal selbst betrifft (PlathOd, S. 47 f.), so ist er „im Kreise der Mozart-Überlieferung eine völlig periphere Figur“, und sein Name als Referenz in Breitkops altem handschriftlichen Katalog „bürgt für nichts, am wenigsten für die Echtheit oder die Güte der Provenienz eines Werks.“ Plaths Schlußfolgerung (S. 49), daß „gar keine Möglichkeit besteht, die Stimmen von KV 16^a als Bestandteil einer guten – geschweige denn authentischen – Mozart-Überlieferung zu interpretieren“, hat sich die Mozart-Forschung weitgehend angeschlossen⁷¹.

Die Frage, ob der stilistische Befund eine Zuschreibung an Mozart zuläßt, ist zu Beginn durchaus kontrovers diskutiert worden⁷², während Wolfgang Gersthofer in seinem Buch über Mozarts frühe Sinfonien (1993) die Sinfonie KV 16^a von seinen Untersuchungen von vornherein ausschließt⁷³. Da aber die Editionsleitung der NMA die Echtheitsdiskussion über das Werk noch nicht als abgeschlossen betrachtet, zumal eine Alternative zu Mozart als Verfasser nach wie vor nicht benannt werden kann⁷⁴, das Werk darüber hinaus bislang lediglich als Leihmaterial verfügbar war (BA 4845), hat die Editionsleitung eine Aufnahme in die NMA-Werkgruppe 29 beschlossen, um nicht zuletzt so auch der weiteren Diskussion eine verlässliche Basis zu liefern.

Die vorliegende Neuausgabe folgt weitgehend Wolfgang Plaths Edition von 1984, doch wurde der Text anhand der Quelle nochmals kollationiert, wobei einige Editionsentscheidungen Plaths zu revidieren waren. Über alle nicht unmittelbar aus dem typographisch differenzierten Notentext ablesbaren Herausgeberentscheidungen unterrichtet der Kritische Bericht dieses Bandes (S. 83 ff.).

⁷⁰ Vgl. Alan Tyson, *Watermarks and Paper-Studies: their Contribution to Mozart Research and perhaps to the Problems of K. 16a*, in: SO, S. 51–55 (insbesondere S. 52 ff.).

⁷¹ Vgl. Cliff Eisen, a. a. O. (Anmerkung 46), S. 505 f.

⁷² Vgl. im SO vor allem die *Allgemeine Diskussion und Zusammenfassung* (S. 79–92) sowie das *Nachwort* von Jens Peter Larsen (S. 93–97).

⁷³ Vgl. Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 10)*, Salzburg 1993, S. 13: „Auf die 1982 im dänischen Odense aufgefundene a-Moll-Sinfonie KV 16a gehe ich in dieser Arbeit nicht näher ein, da sie heute als Werk W. A. Mozarts (in Fachkreisen) kaum noch ernstlich in Erwägung gezogen wird“. Vgl. auch Neal Zaslaw und Cliff Eisen, *Signor Mozart's Symphony in A Minor, K. Anhang 220 = 16a*, in: *Journal of Musicology* IV (1985–1986), S. 191–206.

⁷⁴ Wolfgang Plath hat Leopold Mozart als möglichen Autor des Werkes faktisch ausgeschlossen; vgl. PlathOd, S. 45.

2. *Sinfonie in B KV Anh. 216 (74s; KV^a Anh. C 11.03)*: Die Entscheidung, die Sinfonie nicht ins Hauptcorpus der NMA aufzunehmen, erfolgte primär aus philologischen, nicht so sehr aus stilkritischen Erwägungen. Trotz gewisser Unsicherheiten muß Gerhard Allroggen, der Herausgeber von NMA IV/11: *Sinfonien · Band 2*, eingestehen, „daß man die Möglichkeit der Autorschaft Mozarts anerkennen muß, wenn man auch unter den gegebenen Voraussetzungen keinen Echtheitsbeweis führen kann“⁷⁵. Auch Wolfgang Gersthofer kommt in seinem Buch über Mozarts frühe Sinfonien zu dem Schluß, daß gewisse „negative“ stilkritische Beobachtungen, die er an dem Werk anstellt, „kaum hinreichende (stilistische) Argumente gegen eine Authentizität – sondern bestenfalls schwache Einwände – begründen“⁷⁶. Doch „angesichts der äußerst dürftig beglaubigten Überlieferung“ des Stücks (NMA IV/11/2, Vorwort, S. IX) schien es geboten, die Sinfonie in die Werkgruppe 29 zu verweisen. Die Quellenlage des Werkes hat Allroggen wie folgt geschildert (S. IX):

Das Stück war bis ins erste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts nur durch das in den alten handschriftlichen Katalog des Hauses Breitkopf & Härtel eingetragene Incipit bekannt. Vor 1910 ist es dann angeblich in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin zum Vorschein gekommen*).

Es ist aber weder in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, also im westlichen Teil Berlins, noch am alten Ort in der Deutschen Staatsbibliothek Unter den Linden vorhanden, auch in keinem der dortigen Kataloge verzeichnet. Wahrscheinlich hat das Stück auch niemals zum Bestand der Preußischen Staatsbibliothek gehört, und die entsprechenden Angaben beruhen möglicherweise auf einer Verwechslung mit Stimmen aus dem Archiv des Verlags Breitkopf & Härtel in Leipzig. Unter den aus dem letzten Krieg geretteten und bislang geordneten Beständen dieses Archivs findet sich jedoch keine Handschrift dieser Sinfonie, wie das Staatsarchiv in Leipzig freundlicherweise mitgeteilt hat. So besitzen wir als einzige Quelle den Neudruck, den Breitkopf & Härtel, ohne die Vorlage namhaft zu machen, als Nr. 2152 seiner Partitur-Bibliothek, zugleich im Supplement der alten Mozart-Gesamtausgabe (= AMA Serie XXIV, 63), im Jahr 1910 veröffentlicht hat.

*) Wyzewa und Saint-Foix (I 373), Abert (I 343, Anmerkung 5) und Einstein (KV³ S. 151) geben übereinstimmend die Berliner Staatsbibliothek als Fundort der Sinfonie an; Wyzewa und Saint-Foix sprechen von einer Partitur, Einstein spricht von Stimmen, Abert berichtet nur, das Werk sei dort ‚vollständig aufgefunden‘ worden. Die Herausgeber der 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses nennen die (damalige) Westdeutsche Bibliothek in Marburg/Lahn als Fundort; derartige Angaben im neuesten ‚Köchel‘ beruhen aber keineswegs immer auf eigener Nachprüfung, vielmehr sind dort vielfach Handschriften, die in KV³ als Bestand der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek zitiert sind, stillschweigend dem damaligen westlichen Depot in Marburg zugeschlagen worden, wenn sie weder Unter den Linden vorhanden noch nach Schlesien ausgelagert waren.

⁷⁵ NMA IV/11/2, Vorwort, S. IX.

⁷⁶ Gersthofer, a. a. O., S. 431.

Nach Erscheinen von NMA IV/11/2 (1985) hat Allroggen als Replik auf einen Hinweis von Neal Zaslaw⁷⁷, die NMA habe insofern inkonsequent gehandelt, als sie außer KV 74^a auch die anderen „unsicheren“ Sinfonien KV 76 (42^a), Anh. 214 (45^b), 97 (73^m), 75 und 96 (111^b) in die Werkgruppe 29 hätte verbannen müssen, seine stilkritischen Bedenken gegen KV 74^a noch verstärkt und den bereits oben zitierten philologischen Bedenken weitere hinzugefügt, nicht zuletzt die Vermutung, die Sinfonie könne „in modernen Zeiten“ unterschoben worden sein⁷⁸. Insgesamt repräsentieren Allroggens Darlegungen somit den bisherigen Stand der philologischen Forschung in all seiner Unsicherheit; einige Präzisierungen und eigene Überlegungen seien dem gegenübergestellt. Die in KV^o unter der Rubrik „Abschrift“ genannte Quelle aus der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, damals angeblich in der Westdeutschen Bibliothek Marburg, ist eindeutig als Abschrift in „Stimmen“ deklariert, es fehlt aber – und darauf ist Allroggen nicht eingegangen – ganz entgegen den sonstigen Gepflogenheiten in KV^o die Angabe einer Signatur. Eine solche Signaturangabe fehlt allerdings auch bereits in KV³, und dieser Sachverhalt hätte denn doch zumindest einer Nachfrage, wenn nicht einer Interpretation bedurft. Bei der Vorbereitung des vorliegenden Bandes sind auch wir auf die Suche nach der verlorenen Vorlage für die Erstausgabe von 1910 gegangen und haben uns unter anderem an Breitkopf & Härtel Wiesbaden gewandt, mit dem Ergebnis folgender Antwort: „Was die Quellen zu Mozarts *Symphonie KV Anh. 216* betrifft, können wir Ihnen lediglich bestätigen, daß sich das alte Stimmenmaterial tatsächlich in der Staatsbibliothek Berlin – ehemals Königliche Bibliothek Berlin – befand [...]. Da diese Handschriften nachweislich nicht in unser Verlagsarchiv gelangt sind, können sie sich nur noch in Berlin befinden oder sind nach der Marburger Auslagerung verloren gegangen.“⁷⁹

Es besteht begründeter Anlaß zu der Vermutung, daß sich ein solcher oder ein ähnlicher Vorgang vor einigen 60 Jahren schon einmal zugetragen hat, als Alfred Einstein bei der Vorbereitung von KV³ die angeblich in der Preußischen Staatsbibliothek befindliche Stimmenabschrift zu KV Anh. 216 dort nicht auffinden konnte und, nach Rückfrage bei Breitkopf & Härtel, ebenso knapp und entschieden auf die Preußische Staatsbibliothek

zurückverwiesen wurde. Einstein, der, anders als wir heute, keine wissenschaftlich-kritische Edition des Werkes auf der Basis aller verfügbarer Quellen, sondern eine Neuauflage des Köchel-Verzeichnisses zu erarbeiten hatte, mag sich mit dieser Auskunft begnügt und die Berliner Bibliothek pauschal, ohne Angabe einer Signatur, als Aufbewahrungsort der Quelle benannt haben, was ihm um so leichter fallen konnte, als das Werk selbst in einer zumindest äußerlich soliden Neuausgabe allgemein verfügbar war. Dies würde aber bedeuten, daß bereits Einstein (und nicht erst die Bearbeiter von KV^o) die Stimmenabschrift von KV Anh. 216 nie gesehen hat. Eine solche Vermutung betrifft auch die Auskunft von Wyzewa und Saint-Foix, die als Quelle eine Partitur (nicht eine Stimmenabschrift) in der Preußischen Staatsbibliothek namhaft machen, von der aber ansonsten nirgendwo die Rede ist⁸⁰. Auch sie dürften demnach die Berliner Quelle wohl nie gesehen haben. Hätte somit Gerhard Allroggen recht, wenn er vermutet, die Quelle habe „niemals“ zu den Berliner Beständen gehört? Die gesamte Quellendiskussion um KV Anh. 216 hat sich bislang, so scheint es wenigstens, mehr oder weniger ausschließlich auf die Auskünfte in KV³ und KV^o sowie auf Nachforschungen in den Katalogen der Staatsbibliothek zu Berlin konzentriert. Dabei ist ein kleines und unscheinbares Dokument, nun, vielleicht nicht geradezu übergegangen, aber eben auch nicht wirklich ernst genommen worden: die *Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel Leipzig*, Nr. 100 (März 1910), die eine bemerkenswerte Anzeige enthalten (siehe das Faksimile auf S. XXXVI).

In der Anzeige ist von zwei bislang unbekanntem Stimmensätzen die Rede, und zwar zu den Sinfonien in B KV Anh. 214 und KV Anh. 216, die bis dahin beide nur aus Breitkopf & Härtels altem handschriftlichen Katalog (vgl. Anmerkung 66) bekannt waren. Beide Sinfonien sollten „nebst anderen Ergänzungen der Gesamtausgabe in einem künftigen Supplementbande Platz finden.“ Vorab wird der Dirigent auf eine „Sonderausgabe“ von KV Anh. 216 verwiesen (für KV Anh. 214 war dergleichen offenbar nicht geplant), die am Ende des Textes als „Soeben erschien(en)“ angezeigt wird: Max Seifferts Edition des Werkes in Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek [Nr. 2152] und die Stimmen in der Orchester-Bibliothek [Nr. 2125], das Ganze datiert mit „Leipzig, im März 1910“⁸¹. Seifferts Sonderausgabe war ganz offensichtlich als Vorabdruck zu dem in der Anzeige angekündigten AMA-Supplementband gedacht: Der Notentext zeigt

⁷⁷ Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford 1989, S. 153 f.

⁷⁸ Gerhard Allroggen, *Nachmals zur Sinfonie B-Dur KV 74g = Anh. 216*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 12 (1992), S. 81–86.

⁷⁹ Brief von Andreas Sopart (Breitkopf & Härtel) vom 5. Februar 1997.

⁸⁰ WSF I, S. 373 f.

⁸¹ Und nicht erst im April 1910, wie in KV^o, S. 860, zu lesen ist.

die auch für einige andere Ausgaben des AMA-Supplements typischen Kennzeichnungen von Herausgeber-Ergänzungen, wie zum Beispiel eingeklammerte Dynamik (siehe hierzu auch weiter unten), und am Fuß jeder Seite findet sich das in der gesamten AMA verwendete Sigel, bestehend aus den Buchstaben „W. A. M.“ in Verbindung mit der KV-Nummer, hier also *W. A. M. Anh. IV 216*. Der Supplementband selbst aber, der laut Anzeige neben KV Anh. 216 auch KV Anh. 214 und weitere Addenda zur AMA enthalten sollte, ist (entgegen der Angabe in KV^o und so in der Literatur immer wieder nachgedruckt)⁸² ganz offensichtlich niemals erschienen. Jedenfalls läßt sich kein Exemplar nachweisen. Die Sinfonie KV Anh. 214 ist erst 1943 in Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek (Nr. 4009), herausgegeben von Erich H. Müller von Asow, erschienen, ebenfalls mit dem AMA-Sigel am Fuß jeder Seite, also *W. A. M. Anh. 214*, woraus zu schließen ist, daß auch Anfang der 1940er Jahre bei Breitkopf & Härtel ein (abschließender?) AMA-Supplementband nach wie vor in der Planung war. AMA-Supplementbände mit KV Anh. 216 bzw. 214 werden aber weder bei KV³ 74⁸ (S. 151) bzw. KV^o Anh. C 11.03 (S. 859) noch bei KV 45^b (S. 65) unter der Rubrik „Ausgaben“ genannt; in allen drei Fällen erscheinen lediglich die Ausgaben aus Breitkopf & Härtels Partitur- bzw. Orchester-Bibliothek. (Welche Addenda außer den beiden Sinfonien der Supplementband sonst noch enthalten sollte, entzieht sich unserer Kenntnis.)

Nimmt man die Auskünfte, die Breitkopfs *Mitteilungen* von 1910 erteilen, ernst – und es besteht nicht der geringste Grund, das nicht zu tun –, so müssen bereits an dieser Stelle frühere Überlegungen zur verschollenen Quelle von KV Anh. 216 als widerlegt gelten: Die Quelle, eindeutig eine Stimmenabschrift, gehörte in der Tat um 1910 zum Bestand der ehemaligen Königlichen Bibliothek Berlin und nicht mehr zum Bestand des Verlagsarchivs Breitkopf & Härtel. Dieser Umstand wird im ersten Satz der *Mitteilungen* unmißverständlich dargelegt, und in der Tat weist Breitkopf & Härtels alter handschriftlicher Katalog (vgl. Anmerkung 66) als Referenz für KV Anh. 216 (wie auch für KV Anh. 214) den Vermerk [Mspst:] „BH.“ (= Manuskript im Verlagsarchiv von Breitkopf & Härtel) aus, nach PlathOd, S. 48, jedenfalls „eine bessere Empfehlung“ als der Vermerk „Westphal“ bei KV I6^a (vgl. oben, S. XXIII). Allroggen und alle vor ihm, die sich über die verlorene Quelle von KV Anh. 216 Gedanken gemacht

haben, kannten die *Mitteilungen* offensichtlich nicht oder haben ihnen zumindest nicht die Bedeutung zugemessen, die ihnen unserer Meinung nach zukommt.

Wie, so ist zu fragen, lassen sich die dargelegten Fakten deuten oder doch zumindest so anordnen, daß sie einen logischen und nachvollziehbaren Zusammenhang bilden? Auf eine Nachfrage nach der in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz nicht nachweisbaren Quelle für KV Anh. 216, also der Vorlage für Max Seifferts Erstausgabe, antwortet der Leiter der Musikabteilung Helmut Hell in einem Brief vom 15. Juli 1997:

Vermutlich hat Seiffert damals auf eine in der Königlichen Bibliothek vorhandene, aber noch nicht in den Katalog eingearbeitete Handschrift zurückgreifen können, die später nicht mehr nachweisbar war. Möglicherweise ist Mus. ms. 15305 (KV Anh. 214) der in Breitkopfs Ankündigung der Edition von Anh. 216 mit aufgeführte Zwilling. Diese Handschrift ist laut Kleins Katalog [vgl. KleinWAM, S. 272] schon vor 1914 im Haus gewesen, aber laut Müller von Asows Erstausgabe von 1943 erst um diese Zeit ‚aufgefunden‘, also in den Katalogen nachgewiesen worden. Verdächtig ist auf dem Titelblatt der Handschrift ein Bleistiftvermerk, vielleicht von Seifferts Hand, bei dem ‚Köchel Anhang IV 214‘ aus ‚216‘ korrigiert ist. Lag die verschollene Handschrift von Anh. 216 beim Aufbringen des Vermerks daneben und wurden beide Köchel-Zahlen zunächst vertauscht? Bei einer über den Katalog nicht greifbaren Handschrift drängt sich die Frage auf, ob sie nach Seiffert denn überhaupt noch benutzt worden sein konnte. Wenn aber Seiffert die letzte nachvollziehbare Station ist, hat man ihm die unbearbeitete Handschrift möglicherweise für die Zwecke der Edition ausgehändigt, und sie wurde nicht zurückgegeben? Spekulationen natürlich.

Hells Überlegungen und Fragestellungen laufen letztlich auf die Hypothese hinaus, daß der in den oben zitierten *Mitteilungen* von Breitkopf & Härtel genannte Stimmentwurf zu KV Anh. 216 noch vor dessen Katalogisierung in der damaligen Königlichen Bibliothek Max Seiffert für die bei Breitkopf geplante Erstausgabe des Werkes „ausgehändigt“, die Quelle also außer Haus gegeben wurde. Dergleichen mag heute befremdlich erscheinen, dürfte jedoch zu jener Zeit nichts Ungewöhnliches gewesen sein, zumal bei einem Editor wie Max Seiffert, der (angesichts der Fülle von Ausgaben älterer Musik, die er bis dahin bereits vorgelegt hatte) den Bibliothekaren eine vertraute und auch vertrauenswürdige Gestalt gewesen sein dürfte⁸³. Zudem mußte das Werk aus der Stimmenabschrift für die Edition spartiert werden, was mit erheb-

⁸² Vgl. KV^o Anh. D, S. 932 f.: *Serie XXIV. Supplement. Wiederaufgefundene, unbeglaubigte und unvollendete Werke*, Nr. 63, erschienen April(!) 1910, vermutlich enthaltend nur KV^o Anh. C 11.03. Offensichtlich haben die Bearbeiter von KV^o Seifferts „Sonderausgabe“ für das Supplement selbst gehalten.

⁸³ In diesem Zusammenhang mag der Hinweis von Interesse sein, daß es noch bis Ende der 1970er Jahre durchaus üblich war, selbst Autographe aus der damaligen Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Ost) zur Faksimilierung in die betreffenden Leipziger Druckereien zu überstellen. Den Transport hin und zurück besorgten Beamte der Bibliothek oder Mitarbeiter des Verlages in einfachen Aktentaschen, die später durch einen eigens für diese Zwecke angefertigten, und deshalb wohl auch recht auffälligen, dafür aber abschließbaren(!) Lederkoffer ersetzt wurden (Mitteilung von Frieder Zschoch, Leipzig).

lichem Zeitaufwand verbunden war. Gleichwohl scheint die Abschrift aus Gründen, die heute nicht mehr nachvollziehbar sind, der Bibliothek nicht zurückgegeben worden sein, was vor allem deshalb unbemerkt bleiben konnte, weil die Quelle nicht katalogisiert war. Von besonderer Bedeutung ist Hells Hinweis auf die korrigierte KV-Nummer auf dem Titelblatt der Abschrift von KV Anh. 214 und die Folgerung daraus, daß die verschollene Quelle von KV Anh. 216 als eine Art „Zwillingsquelle“ zu der zu KV Anh. 214 angesehen werden kann. Es ist im übrigen davon auszugehen, daß diese Quelle zu KV Anh. 214 auch Müller von Asow für seine Erstausgabe in Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek (Nr. 4009) zur Verfügung gestanden hat, trotz der Angabe „Aufgefunden und erstmalig herausgegeben [...]“. Abgesehen davon, daß keine weitere Quelle zu diesem Werk bekannt ist, dürfte der Aufdruck wohl mehr cum grano salis gemeint sein, denn das Werk war bis dahin zwar ungedruckt, in der Berliner Bibliothek jedoch seit 1914 katalogmäßig erfaßt⁴⁴.

Der hypothetische Charakter dieser Schlußfolgerungen sollte den Philologen nicht schrecken, denn philologische Echtheitsdebatten sind ohne hypothetische Zu- oder auch Abweisungen schlechterdings unvorstellbar. Zudem sind auch alle anderen bisherigen Überlegungen zur verschollenen Quelle von KV Anh. 216 mehr oder weniger hypothetisch, doch zeichnen sich Hells vorsichtig formulierte Erwägungen vor allem dadurch aus, daß sie durch die wenigen bekannten Fakten – unter Einbeziehung der oben zitierten Breitkopfschen *Mitteilungen* von 1910 – nicht widerlegt werden. Unter den hier geschilderten Voraussetzungen käme allerdings der verschollenen Vorlage zu Seifferts Erstausgabe ein Quellenwert zu, der dem der Stimmenabschrift von KV Anh. 214 als „Zwillingsquelle“ gleichzusetzen wäre, womit sich die Möglichkeit eröffnet, der Sinfonie KV Anh. 216 auch aus philologischer Argumentation heraus mit aller gebotenen Vorsicht eine eventuelle Autorschaft Mozarts ebenso zuzubilligen wie den anderen „unsicheren“ Sinfonien, unter ihnen auch KV Anh. 214 (45^b).

Für die vorliegende Neuedition im Rahmen der NMA bildet Max Seifferts Erstausgabe die einzige Quelle. Die dort in runden Klammern stehenden Bezeichnungen (Dynamik etc.) erscheinen in der vorliegenden Ausgabe entsprechend den Editionsrichtlinien der NMA als gekennzeichnete Herausgeberzutaten. Über alle weiteren Ergänzungen, Emendationen und Angleichungen per analogiam unterrichtet der Kritische Bericht dieses Bandes (S. 87 f.).

⁴⁴ Hätte Müller von Asow das Werk wirklich neu, womöglich in einer autographen Quelle aufgefunden, so hätte er, dessen Mozart-Veröffentlichungen zahlreich sind, gewiß nicht gezögert, über eine solche Sensation unverzüglich in der Fachpresse zu berichten: eine diesbezügliche Publikation aus seiner Feder ist indes nicht bekannt.

Zur Mitwirkung der Fagotte: Wenngleich in der Sinfonie Fagotte nicht ausdrücklich vorgeschrieben sind, ist es im Sinne der zeitgenössischen Aufführungspraxis selbstverständlich, daß die Fagotte „col Basso“ mitspielen. Generell gilt die Regel, daß das Fagott oder ein Fagottpaar zur Verstärkung des Baßfundaments überall dort ad libitum mitwirken kann, wo Bläser (in diesem Falle Oboen und Hörner) vorgeschrieben sind. Wir haben durch Anmerkungen auf die zusätzliche Verwendung von Fagotten ad libitum aufmerksam gemacht, die vor allem in schwach besetzten Ensembles zu empfehlen ist.

3. *Ouvertüre und drei Kontretänze KV 106 (588^a)*: Die Entscheidung, die Stücke KV 106 (588^a) nicht in NMA IV/13/ Abteilung 1: *Tänze · Band 2* (1988) aufzunehmen, hatten Editionsleitung der NMA und Bandherausgeber Marius Flothuis seinerzeit mit Echtheitsbedenken aufgrund stilkritischer Erwägungen und mit der schlechten Überlieferung der Stücke begründet (vgl. dort das Vorwort, S. IX, sowie zu den Quellen den Kritischen Bericht dieses Bandes, S. 88 f.). Im vorliegenden Band kommt lediglich die Orchesterfassung von KV 106 (588^a) zum Abdruck; die ebenfalls überlieferten Klavierfassungen (vgl. im Kritischen Bericht zu diesem Band, S. 89, die Quellen G und H) bleiben bei der Edition unberücksichtigt.

Köchel hatte in KV¹ die *Ouvertüre und drei Kontretänze* aus musikalischen Gründen mit 1770 datiert, während Gustav Nottebohm aufgrund der Tatsache, daß die Stücke in allen Quellen zusammen mit Tänzen aus Mozarts letzter Schaffenphase überliefert sind, den Zeitraum 1789 bis 1791 als mutmaßliche Entstehungszeit ansetzt⁴⁵. Wyzewa und Saint-Foix hatten sich mit der Datierung auf 1790 festgelegt⁴⁶, und Alfred Einstein präziserte in KV³ (so dann auch in KV⁶) mit Januar bzw. Karnevalszeit 1790. Es sei jedoch betont, daß es weder für diese Datierung noch auch für Mozarts Autorschaft eindeutige Belege gibt. Da für die Edition von KV 106 (588^a) zwei nicht als authentisch ausgewiesene Quellen herangezogen werden mußten, wurde auf die sonst in der NMA üblichen typographische Differenzierung zwischen „Original“ und Herausgeberzutat verzichtet; zu allen Einzelheiten der Edition sei auf den Kritischen Bericht dieses Bandes (S. 89 ff.) verwiesen.

4. *Zwei deutsche Tänze (Entwurf) KV deest*: Der Entwurf ist lediglich in einer Abschrift von Aloys Fuchs überliefert (zur Quelle vgl. den Kritischen Bericht dieses Bandes, S. 91). Zwar trägt der Entwurf eine Art Echtheitszertifikat von Fuchs' Hand: „nach einen[!] Mozartschen Original=Entwurf copirt“, doch reicht dies als Echtheitsbeweis keineswegs aus,

⁴⁵ Vgl. *Revisionsbericht der AMA*, Serie XXIV, Nr. 15, S. 19.

⁴⁶ WSF II, S. 426.

da sich Fuchs bei derartigen Zuschreibungen gelegentlich geirrt hat und sonstige authentische, die Echtheit bestätigende Zeugnisse fehlen. Es sei auch darauf hingewiesen, daß die Quelle offenkundige Fehler enthält; vgl. dazu den Kritischen Bericht, S. 91.

5. Klavierkonzert-Kadenz KV 624 (626^a), II. Teil, E (KV⁶ Anh. C 15.10): Alfred Einstein hielt die Kadenz noch für „Teils von der Hand Leopolds, teils von der W. A. Mozarts“ geschrieben (KV³, S. 823), doch konnte Wolfgang Plath nachweisen, daß die Schrift von einem gänzlich unbekanntem Schreiber herrührt⁸⁷. Das Blatt mit der Kadenz (zur Quelle insgesamt vgl. den Kritischen Bericht dieses Bandes, S. 91) führt gleichwohl an das Zentrum der Mozart-Überlieferung heran, als es auf der Vorderseite von Mozarts Witwe Constanze den Vermerk trägt: „Von W. A. Mozart“, worauf sich auch ein weiterer Eintrag des früheren Besitzers, Johann Heinrich Feuerstein, bezieht: „Nach Versicherung der Wittwe Mozart späteren Wittwe v. Nissen ist dieses Notenblatt eigenhändige / Schrift W. A. Mozarts, für welches sie es mir schenkte.“ Wie das Blatt in die Mozart-Überlieferung hineingeraten konnte, ist nicht bekannt; möglicherweise hatte sich Constanze Mozart bei der Identifikation der Handschrift ebenso geirrt wie später Einstein. Auch für welches konkrete Konzert diese musikalisch im übrigen äußerst schwache Kadenz bestimmt war – die nach einer mündlichen Mitteilung von Wolfgang Plath einige motivische Anklänge an die Klaviersonate op. IV Nr. 2 von Johann Schobert (um 1740–1767) aufweist –, entzieht sich unserer Kenntnis.

Gesangswerke

1. Geistliche Oden und Lieder KV Anh. 270, 270^a, 271, 275, 279^a und deest (KV⁶ Anh. C 8.32–8.34, 8.38, 8.42 und deest): Die insgesamt 18 Liedvertonungen über Texte aus den *Geistlichen Oden und Liedern* von Christian Fürchtegott Gellert, die unter dem Namen „Mozart“ überliefert bzw. Mozart zugeschrieben worden sind, hat die ältere Mozart-Forschung eher stiefmütterlich behandelt, bis hin zur NMA: Weder im Vorwort zum Notenband noch im Kritischen Bericht zu NMA III/8: *Lieder* von 1963/64 (Ernst August Ballin) sind sie erwähnt. Erst Wolfgang Plath hat sich 1971/72 (PlathE₁) der Stücke angenommen, doch sind seine Ausführungen und vor allem seine Schlußfolgerungen durchaus vorläufigen Charakters, als ihm damals sechs der Lieder lediglich als Incipits, nicht als vollständige Kompositionen bekannt waren (siehe hierzu weiter unten). Überliefert sind 12 der 18 Lieder in zwei Heften mit je sechs Stücken, die der Wiener Verleger Hieronymus Löschenkohl

1800 und 1801 herausgebracht hat und von denen weltweit jeweils nur ein einziges Exemplar erhalten ist. Breitkopfs alter handschriftlicher Katalog (vgl. Anmerkung 66) verzeichnet neun Vertonungen über Texte aus Gellerts *Geistlichen Oden und Liedern*, von denen drei ebenfalls in Löschenkohls Heft von 1801 enthalten sind; für die übrigen sechs (siehe hierzu die Notenbeispiele auf S. XXIX sowie die Tabelle auf S. XXVIII) gibt es jedoch außer dem Katalogeintrag zur Stunde keine weiteren Quellen. In den verschiedenen Auflagen des Köchel-Verzeichnisses sind die Stücke, soweit sie bekannt waren, von Anbeginn in den entsprechenden Anhang mit den zweifelhaften Werken verbannt worden, wobei in KV³ und KV⁶ zwei musikalisch unterschiedliche Lieder mit gleichem Titel (*Gelassenheit*) aus den beiden Löschenkohl-Heften einer einzigen KV-Nummer zugewiesen wurden (vgl. auch unten und Anmerkung 89). Zudem hat KV⁶ mit der Deklaration der beiden Löschenkohl-Drucke als „Heft 1“ und „Heft 2“ eine fatale Verwirrung angerichtet, die Folgen für spätere Publikationen hatte.

Löschenkohls Druck mit den Liedern KV Anh. 278–283 (*GEISTLICHE / Oden und Lieder / von Gellert / in Musik gesetzt / VON MOZART.*) trägt keine Heftbezeichnung. Bei dem anderen Heft (*GEISTLICHE / Oden und Lieder / von Gellert / als Anfangsgründe für die Jugend / in Musik gesetzt / VON MOZART*) = Quelle C für die Edition der Lieder im vorliegenden Band; vgl. den Kritischen Bericht, S. 92) wurde ganz offensichtlich für die Titelseite die Platte des ersten Heftes nochmals verwendet, dabei die Zeile „von Gellert“ getilgt und durch zwei Zeilen, „von Gellert / als Anfangsgründe für die Jugend“ ersetzt und in den engen Raum zwischen der Verlagsangabe und der Randverzierung unten zusätzlich das Wort „Heft“ eingefügt (vgl. die Faksimile-Wiedergaben bei HaberkampED, *Bildband*, S. 372 und 373). Eine Heftnumerierung wurde jedoch nicht mitgestochen, vielmehr steht über einer Rasur eine handschriftlich eingetragene I, die mit Sicherheit eine ursprüngliche ebenfalls handschriftliche II ersetzt (vgl. den Kritischen Bericht dieses Bandes, S. 92). Vermutlich aufgrund dieser manipulierten Heftnumerierung wird in KV⁶ (unter Einbeziehung von Löschenkohls Anzeigen der beiden Drucke in der *Wiener Zeitung*)⁸⁸ aus dem Druck mit den Liedern KV

⁸⁷ *Wiener Zeitung* Nr. 29 vom 9. 4. 1800: „Von Mozart in Musik gesetzte Oden und Lieder von Gellert. Es ist eines der ersten Werke, welches dieser Künstler einem meiner Freunde dedizierte, woraus schon sein großes Talent in seiner Jugend hervorleuchtet. 1tes Heft in 6 Liedern, 24 kr.“

Wiener Zeitung Nr. 20 vom 11. 3. 1801 und *Wiener Zeitung* Nr. 27 vom 3. 4. 1805: „Gellerts Oden in Musik gesetzt von Mozart, als Anfangsgründe für die Jugend. Es sind Mozarts erste Arbeiten, die er weil. Sr. Excellenz dem Herrn Grafen von Thun dedicirte. 2tes Heft. 24 kr.“, zitiert nach: Alexander Weinmann, *Wiener Musikverlag „Am Rande“*. Ein lückenfüllender Beitrag zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages II/13), Wien 1970, S. 42.

⁸⁸ Vgl. PlathM₁, S. 108.

Anh. 278–283 Löschenkohls „2. Heft 1801“, das andere „1. Heft 1800“. Diese Verwechslung ist um so erstaunlicher, als sich der Wortlaut aus Löschenkohls Anzeigen von 1801 und 1805 („als Anfangsgründe für die Jugend“) nur auf den Druck mit der manipulierten Heftzählung beziehen kann. Alexander Weinmann, auf den als Mitarbeiter an KV⁶ die Verwechslung wahrscheinlich zurückgeht, hat später in seinen Verlagsverzeichnissen (vgl. Anmerkung 88) die Vertauschung der Hefte mit entsprechender Zuweisung der KV-Zahlen beibehalten; sie hat auf diesem Wege Eingang

in HaberkampED gefunden⁸⁹, und auch Plath (der allerdings nur den älteren Löschenkohl-Druck mit KV Anh. 278–283 kannte) bedient sich der falschen Heftzählung. Um die Verwirrung nicht noch weiter zu vergrößern, zitieren wir die beiden Löschenkohl-Drucke nicht mit Heftnummerierung, sondern mit „Löschenkohl 1800“ (= KV Anh. 278–283) und „Löschenkohl 1801“ (= KV Anh. 270, 270^a, 271, 275, 279^a und deest). Zur besseren Übersicht über den Gesamtbestand der Gellert-Lieder und seine etwas vertrackte Überlieferung möge die folgende Tabelle dienen.

KV (KV ⁶)	Titel	Breitkopfs alter hs. Kat.	Erstdrucke Löschenkohl
Anh. 270 (Anh. C 8.32)	Danklied	Nr. 1; Harmoniale	Löschenkohl 1801, No. III (NMA S. 73)
Anh. 270 ^a (Anh. C 8.33)	Trost der Erlösung		Löschenkohl 1801, No. IV (NMA S. 74)
Anh. 271 (Anh. C 8.34)	Das Glück eines guten Gewissens	Nr. 2	Löschenkohl 1801, No. I (NMA S. 70 f.)
Anh. 272 (Anh. C 8.35)	Vertrauen auf Gottes Vorsehung	Nr. 3	
Anh. 133 (Anh. B zu 516 ^b)	[Morgengesang]	Nr. 4	
Anh. 273 (Anh. C 8.36)	[Lied]	Nr. 5; Harmoniale	
Anh. 274 (Anh. C 8.37)	Abendlied	Nr. 6	
Anh. 275 (Anh. C 8.38)	Versicherung der Gnade Gottes	Nr. 7	Löschenkohl 1801, No. II (NMA S. 72)
Deest	Zeit [recte: Preis] des Schöpfers	Nr. 8	
Anh. 277 (Anh. C 8.39)	Die Ehre Gottes aus [recte: in] der Natur	Nr. 11	
Anh. 278 (Anh. C 8.40)	Morgengesang		Löschenkohl 1800, [No. 1]
Anh. 279 (Anh. C 8.41)	Gelassenheit		Löschenkohl 1800, [No. 2]
Anh. 279 (Anh. C 8.41; recte: deest)	Gelassenheit		Löschenkohl 1801, No. V (NMA S. 75)
Anh. 279 ^a (Anh. C 8.42)	Zufriedenheit mit seinem Zustande		Löschenkohl 1801, No. VI (NMA S. 76)
Anh. 280 (Anh. C 8.43)	Gedult		Löschenkohl 1800, [No. 3]
Anh. 281 (Anh. C 8.44)	Vom Worte Gottes		Löschenkohl 1800, [No. 4]
Anh. 282 (Anh. C 8.45)	Prüfung am Abend		Löschenkohl 1800, [No. 5]
Anh. 283 (Anh. C 8.46)	Preis des Schöpfers		Löschenkohl 1800, [No. 6]

⁸⁹ Vgl. *Textband*, S. 57, wo Weinmanns Listen als Quelle für ihre Bezeichnungen genannt werden. Die Angaben in HaberkampED, *Textband*, S. 403 f., hinsichtlich der Heftzählung und der Zuweisung von KV-Nummern sind entsprechend den obigen Ausführungen zu korrigieren, ferner auch die Schlüsselangabe für die Singstimme in ihrem

„Heft 1“ (S. 403) von C₁ zu G, Das Lied *Gelassenheit* ist, wie bereits gesagt, in beiden Heften musikalisch unterschiedlich (vgl. jedoch HaberkampED, S. 403 und 404, jeweils „Anmerkungen“). Haberkamps weiterreichende Überlegungen anlässlich dieses vermeintlichen Doppelabdrucks (S. 404, „Anmerkungen“) sind somit nicht zutreffend.

Die Überantwortung des Gesamtkomplexes der Gellert-Vertonungen in den Incerta-Bereich geschah in der älteren Mozart-Literatur mit knappster Begründung. So bemerkt Köchel in KV¹ (S. 528) zu Anh. 278 *Morgengesang*, dem ersten Lied in Löschenkohl 1800: „Der Herausgeber [Löschenkohl] dieses und der folgenden 5 Lieder nennt als Componisten Mozart ohne nähere Bezeichnung; Wolfgang Amadeus Mozart ist es der Behandlung nach gewiss nicht“. Alfred Einstein übernimmt die Bemerkung und schreibt in KV³ (S. 889) zu Anh. 270 *Danklied* (Löschenkohl 1801) lediglich: „Es bedarf wohl kaum besonderer Betonung, daß keins der Lieder Anh. 270–283 mit C. Ph. Em. Bachs Gellert-Liedern (Berlin 1758, 2. Aufl. 1759) etwas zu tun hat.“ Für Wolfgang Plath ist die Nichtbeachtung der Lieder in der Mozart-Literatur allerdings durchaus verständlich: „die Lieder sind so offenkundig noch dem veralteten spätbarocken Odentypus à la Gräfe verpflichtet (nach Heft 2 [sic] zu urteilen), daß Mozarts Autorschaft [...] in der Tat kaum denkbar erscheint.“ (PlathE., S. 21) Und doch war es gerade Wolfgang Plath, der den entscheidenden Anstoß zu erneuter Beschäftigung mit den Gellert-Liedern gegeben hat.

Ausgangspunkt für Plaths Auseinandersetzung mit dem Gesamtkomplex der Gellert-Lieder im Rahmen seiner Echtheitsstudie von 1971/72, in der er auch das Problem Leopold Mozart nochmals aufgreift, ist ein Brief von Mozarts Schwester Nannerl vom 4. August 1799 an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig, in dem es unter anderem heißt: „Sie wünschten Lieder welche mein Bruder vor dem Jahre 1784 componirt hat zu besitzen, allein, so viel ich mich erinnern kann, so machte er damahls gar keine Lieder [...] Ich besitze nur in abschrift einige Lieder mit Begleitung der harmoniale, und eine französische Aria, ich weiß aber nicht, ob diese vor oder nach dem Jahre 1784 gefertigt worden sind, die französische Aria lege ich Ihnen hier bey, und von dennen Lieder schlüsse ich Ihnen auch die Anfangs Täckte bey.“⁹⁰ Zwar sind die im Brief erwähnten beigeschlossenen „Anfangs Täckte“ der Lieder im Original nicht erhalten, doch wurden die Incipits sorgsam in das handschriftliche Verzeichnis der Werke Mozarts von Breitkopf & Härtel unter der Rubrik *Lieder für(s) Clavier* eingetragen, wo sie eine neue Gruppe (mit neuer Zählung I–11) eröffnen (siehe die Tabelle auf S. XXVIII, in die die beiden von Nannerl ebenfalls aufgeführten echten Lieder Nr. 9: *Lobgesang auf die feierliche Johannisloge* KV 148/125^b und Nr. 10: „Wie unglücklich bin ich nit“ KV 147/125^a jedoch nicht mit aufgenommen wurden).

⁹⁰ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1250, S. 260.

Aus der Tabelle auf S. XXVIII wird ersichtlich, daß sich Nannerls Liste mit Löschenkohls Editionen nur zu einem kleinen Teil überschneidet: Die Lieder KV Anh. 278–283 aus Löschenkohl 1800 erwähnt sie überhaupt nicht, und von den sechs Liedern aus Löschenkohl 1801 kannte sie vermutlich nur drei, doch nennt sie weitere sechs Lieder nach Gedichten aus Gellerts *Geistlichen Oden und Liedern*, die weder bei Löschenkohl noch an anderer Stelle (gedruckt oder handschriftlich) nachweisbar sind:

Nr. 3 Vertrauen auf Gottes Vorsehung

Nr. 4 [Morgengesang]

Nr. 5 [Lied]

Nr. 6 Abendlied

Nr. 8 Zeit [recte: Preis] des Schöpfers

Nr. 11 Die Ehre Gottes aus [recte: in] der Natur

Plaths Deutung dieses „äußerst merkwürdig[en]“ Sachverhalts (PlathE, S. 22 f.) sei auszugsweise zitiert:

[Löschenkohls] Quelle muß von dritter Seite her gekommen sein: Das Nannerl besaß *weniger*, aber z. T. *andere* Gellert-Lieder; Constanze Mozart hätte ihrerseits sicherlich nicht versäumt, Breitkopf & Härtel Lieder dieser Art anzuzeigen, falls sie derlei besessen haben sollte. Man wird wohl nicht fehl gehen in der Annahme, daß Löschenkohls ‚Freund‘ (Anzeige Heft 1 [sic]) und ‚Se. Exz. Graf Thun‘ (Wiederanzeige Heft 2 [sic], 1805), identisch sind. Und nur von dort her kann er seine Druckvorlage bezogen haben: eben das Dedikationsexemplar. [...] Unter der Voraussetzung, daß Heft 1 und Heft 2 der Gellert-Lieder stilistisch konform gehen, wäre mein Urteil: die Gellert-Lieder sind keine Kompositionen Wolfgangs, sondern seines Vaters. Und das Nannerl könnte ohne weiteres verstreute Kompositionsmanuskripte des Vaters als *Kopien* von Liedern Wolfgangs mißverstanden haben.

Plath räumt ein, daß der Fall der Gellert-Lieder nach den ihm bekannten Indizien keineswegs eindeutig zu beurteilen ist, und seine Zuschreibung des gesamten Gellert-Komplexes an Leopold Mozart (mit Ausnahme von KV Anh. 133 *Morgengesang*; siehe hierzu unten) erfolgte unter dem ausdrücklichen Vorbehalt einer stilistischen Konformität beider Hefte, die Löschenkohls Anzeigen ja auch durchaus nahelegen. Davon nun kann allerdings nach Kenntnis von beiden Heften keine Rede mehr sein. Nur Löschenkohl 1800 enthält die lediglich als Singstimme und Baß notierten, „noch dem veralteten spätbarocken Odentypus à la Gräfe“ verpflichteten Generalbaßlieder, die Plath auch dem jungen Mozart nach 1768 nicht mehr zutraut. Löschenkohl 1801 bildet hierzu keine Fortsetzung, wie die Anzeigen von 1801 und 1805 suggerieren. Zwar fehlt auch hier – wie im Heft von 1800 – jegliche Besetzungsangabe, doch spricht Mozarts Schwester im oben zitierten Brief von einigen Liedern „mit Begleitung der harmoniale“, ein Begriff, der auch in Breitkopfs altem handschriftlichen Katalog bei zweien der Lieder auftaucht (siehe die Tabelle auf S. XXVIII sowie weiter unten). Unabhängig davon wird aber deutlich, daß wir es bei den beiden Löschenkohl-Heften mit durchaus unterschiedlichen musikalischen Inhalten zu tun haben: Löschenkohl 1800 enthält sechs altertümliche Generalbaßlieder, die Nannerl offenbar nicht kannte, Löschenkohl 1801 sechs Lieder mit Begleitung eines Instruments, das Nannerl „*harmoniale*“ nennt; die Klammer zwischen den beiden Gruppen bilden der Komponistename „Mozart“ und ihre Textvorlagen: Gellerts *Geistliche Oden und Lieder*, nicht aber „stilistische Konformität“ (auch nicht bei den beiden Vertonungen von Gellerts Gedicht *Gelassenheit*). Durch die Identifizierung der in Nannerls oben zitierten Brief mitgeteilten Lieder-Incips als Bestandteil des „Gellert-Komplexes“, vor allem aber durch die Überschneidung mit drei Liedern aus Löschenkohl 1801, rücken die Gellert-Lieder bedeutend näher an das

Zentrum der Mozart-Überlieferung heran, als Plath dies ohne Kenntnis von Löschenkohl 1801 ahnen konnte. Somit ist zu fragen, wie die Gellert-Lieder im Hinblick auf die Echtheitsfrage zu bewerten sind. Der Versuch einer Lösung trägt naturgemäß hypothetische Züge, die wir aber bei der folgenden Diskussion einiger Problemfelder bewußt in Kauf nehmen.

Löschenkohls Hefte 1800 und 1801:

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß beide Hefte stilistisch voneinander unabhängig sind und der vorgebliche innere Zusammenhang der Sammlungen als „1tes“ und „2tes Heft“ ausschließlich durch den Wortlaut von Löschenkohls Anzeigen (vgl. Anmerkung 88) suggeriert wird. Wenn wir aber Löschenkohl darin Glauben schenken wollen, daß die Lieder beider Hefte „*einem Freunde*“ dediziert sind, der in den Anzeigen von 1801 und 1805 in dem „*Herrn Grafen von Thun*“ zumindest umrißhaft Gestalt gewinnt, und wenn wir weiterhin mit Plath in dem „Dedikationsexemplar“ des Grafen Thun Löschenkohls (mittel- oder unmittelbare) Stichvorlage für den Druck vermuten, dann kann dies nur bedeuten, daß Graf Thun zwei Dedikationsexemplare sein eigen nannte: eines mit Leopold Mozarts „*veralteten*“ Generalbaßliedern, das andere mit Wolfgangs Vertonungen einer moderneren Art und mit einer keineswegs alltäglichen Begleitung.

Die Identität von Löschenkohls „*Herrn Grafen von Thun*“ wird sich mangels authentischer Belege möglicherweise nicht restlos klären lassen, doch liegt es nahe, nach einem Mitglied der weitverzweigten Adelsfamilie Thun-Hohenstein Ausschau zu halten, für das engere Beziehungen zur Familie Mozart nachweisbar sind. Der Blick fällt dabei vor allem auf Franz Joseph Graf Thun-Hohenstein (1734–1801), der mit Maria Wilhelmine Gräfin Uhlfeld (1744–1800) verheiratet war⁹¹. Gleich zu Beginn seiner Wiener Zeit und noch in Diensten des Salzburger Erzbischofs wird Mozart von der Gräfin Thun eingeladen, wie er im Brief vom 11. April 1781 dem Vater berichtet (Bauer-Deutsch III, Nr. 588, S. 105). Das läßt auf ältere Bekanntschaft schließen, die möglicherweise bis in Mozarts Salzburger Zeit zurück reicht⁹². Franz Joseph Thun-Hohenstein galt als ein Förderer der Künste, doch scheint er sich auch als reisender Wunderarzt betä-

⁹¹ Zur Familie Thun-Hohenstein vgl. Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, [...]. Fünfundvierzigster Theil. Wien 1882, S. 9–66; zu Maria Wilhelmine und Franz Joseph Thun-Hohenstein vgl. insbesondere S. 22 f.

⁹² Vgl. Alfred Orel, *Gräfin Wilhelmine Thun (Mäzenatentum in Wiens klassischer Zeit)*, in: M]b 1954, Salzburg 1955, S. 89–101 (insbesondere S. 94 f.).

tigt zu haben und war ein eifriger Anhänger des Wiener Arztes und Gelehrten Franz Anton Mesmer (1734–1815), der die Glasharmonika spielte und das Instrument auch zu therapeutischen Zwecken einsetzte⁹³. Über eine Begegnung von Mozart Vater und Sohn mit Mesmer während der Wien-Reise 1773 berichtet Leopold seiner Frau am 12. August 1773 nach Salzburg: „weist du das der H: v Messmer recht gut die Harmonica der Miß Devis spielt? er ist der einzige der es in Wienn gelernt hat, und hat eine viel schönere Gläser Maschine als die Miß Devis hatte. Der Wolfg: hat auch schon darauf gespielt, wenn wir nur eine hätten.“ (Bauer-Deutsch I, Nr. 289, S. 486). Ob von hier aus eine Spur zur Komposition der Gellert-Lieder „mit Begleitung der harmoniale“ führt (siehe hierzu weiter unten), läßt sich zwar nicht belegen, sei aber als Möglichkeit zumindest angedeutet.

Wie es dazu kommen konnte, daß Löschenkohl beide Hefte unter dem Namen „Mozart“ publizierte, ohne Differenzierung nach Vater und Sohn oder den Vornamen nach, läßt sich mit nur wenig Phantasie ausmalen: Zum einen bedeutet „Mozart“ um 1800 prinzipiell Wolfgang, da Leopold als Komponist im Bewußtsein der Musiköffentlichkeit überhaupt nicht präsent war, zum anderen könnte Graf Thun sogar beide Hefte aus der Hand Leopolds erhalten haben, der mit dieser Doppelgabe dem Grafen Wolfgangs Ingenium am Gegenbild seiner eigenen Kompositionen über gleiche oder ähnliche Texte ad oculos demonstrieren wollte. Graf Thun mag diese besondere Bewandnis entfallen sein, als er einige 20 oder 30 Jahre später Löschenkohl die beiden Hefte zum Druck überließ – oder Löschenkohl hat das alles nicht verstanden oder schlicht ignoriert.

„einige Lieder mit Begleitung der harmoniale“: Nannerl verwendet den Begriff „harmoniale“ (vgl. S. XXIX) völlig unbefangen, ohne jegliche Zusatzklärung, so, als handele es sich um einen allgemeinverständlichen musikalischen Fachbegriff. Auch von einer diesbezüglichen Rückfrage von Breitkopf & Härtel an Nannerl ist nichts bekannt. Gleichwohl ist „Harmoniale“ weder als eigenständiges Musikinstrument noch als Alternativbezeichnung für ein Instrument – zum Beispiel die Glasharmonika – oder für ein bestimmtes, möglicherweise isoliert auftretendes Orgelregister instrumentenkundlich nachweisbar⁹⁴. Soweit dokumentierbar, verwendet

Mozart selbst den Begriff nie. Doch nach neuesten Forschungen (vgl. Anmerkung 93) sind für die Glasharmonika mehr als 30 verschiedene Bezeichnungen bekannt, und daß „Harmoniale“ bislang nicht darunter war, mag purer Zufall sein. Die Begleitung in Löschenkohl 1801 ist jedenfalls auf einer Glasharmonika durchaus spielbar. Allerdings schreibt Mozart in seiner späteren Schaffensphase für die Glasharmonika wesentlich anspruchsvollere Partien, zum Teil vollgriffig und vor allem die Höhenregister des Instruments ausschöpfend, doch stand ihm bei diesen späten Werken in der Regel ein Virtuose bzw. eine Virtuosin des Instruments vor Augen, was aber für die schlichte Begleitung der Gellert-Lieder nicht gelten kann. Die Frage nach dem ursprünglichen Begleitinstrument der Lieder hängt eng auch mit dem nächsten Problembereich zusammen.

Der „falsche“ Schlüsselvorsatz in Löschenkohl 1801:

Bei allen sechs Liedern dieses Heftes steht im unteren System der Begleitung ein Baßschlüssel als Generalvorzeichnung, doch ergibt der Satz musikalisch nur dann einen Sinn, wenn für beide Systeme Violinschlüssel gelesen wird. In Breitkopfs altem handschriftlichen Katalog ist lediglich die Begleitung zu den Liedern Nr. 1 *Danklied* (KV Anh. 270) und Nr. 2 *Das Glück eines guten Gewissens* (KV Anh. 271) auf zwei Systemen notiert; bei Nr. 1 steht die Unterstimme zwar im Baßschlüssel, jedoch mit Wechselschlüssel vor dem Einsatz in Takt 2, bei Nr. 2 steht sie von Anfang an im Violinschlüssel. Die Begleitung der übrigen Lieder ist im handschriftlichen Katalog auf nur einem System notiert, bei Nr. 8 *Preis des Schöpfers* (KV deest) und Nr. 11 *Die Ehre Gottes in der Natur* (KV Anh. 277) jedoch fälschlich im Baßschlüssel (siehe die Notenbeispiele auf S. XXIX)⁹⁵.

Es wäre vergleichsweise einfach, Löschenkohls falschen Schlüsselvorsatz als plumpen Stecherfehler abzutun, indes lohnt es sich, ein wenig darüber nachzudenken, wie es dazu gekommen sein mag. Es wäre natürlich möglich, daß der falsche Schlüsselvorsatz auf einen Fehler oder zumindest eine Undeutlichkeit in der Vorlage für den Druck zurückgeht (vgl. die oben genannte falsche Schlüsselung in Breitkopfs handschriftlichem Katalog), oder auch auf eine Mißdeutung der Vorlage in den Händen verschiedener Stecher. Somit wäre folgendes denkbar: In Löschenkohls Vorlage standen beide Begleitstim-

⁹³ Zu Mesmer als Glasharmonika-Spieler vgl. den Artikel *Glasharmonika* von Sascha Reckert, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [...]. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 3, Kassel etc. und Stuttgart 1995, Sp. 1406 f. Sascha Reckert sei für weitere briefliche Hinweise gedankt.

⁹⁴ Vgl. Reckert, a. a. O., Sp. 1399 ff.

⁹⁵ Es ist aufgrund dieser Notation der Begleitung auf einem System in Breitkopfs handschriftlichem Katalog fragwürdig, ob sich Nannerls Angabe „mit Begleitung der harmoniale“ im Brief vom 4. August 1799 auf sämtliche von ihr mitgeteilten Incipits bezieht (sie teilt zum Beispiel auch die Incipits der beiden „Klavierlieder“ KV 147/125^a und 148/125^b mit).

men im Violinschlüssel, und als Begleitinstrument war „Harmoniale“ (oder ähnliches) genannt. Löschenkohl mag dies als zu exotisch und damit verkaufshemmend erschienen sein und deshalb dem Stecher die Anweisung gegeben haben, die Unterstimme eine Oktave tiefer zu stechen, um so den engen Begleitsatz auseinander zu ziehen – und im übrigen die Besetzungsangabe überhaupt zu unterdrücken⁹⁶. Dies alles hatte der Stecher auch bei seinem ersten Arbeitsgang, der „Einteilung“ der Stichplatten (bei der Kombination von Notenseiten und reinen Textseiten mit Folgestrophen ein besonders wichtiger Arbeitsgang) berücksichtigt, in dem er vermutlich zunächst sämtliche Rastrale zog und die Systeme entsprechend schlüsselte (Violinschlüssel für die Singstimme, Violin- und Baßschlüssel für die Begleitung). Beim Stechen der Noten (wobei er übrigens auch die Singstimme vermutlich aus dem Sopran- in den Violinschlüssel umsetzen sollte)⁹⁷ mag er die Tiefertransposition der unteren Begleitstimme vergessen haben – falls nicht ein zweiter Stecher am Werk war, der den Auftrag mißverstanden hatte. Löschenkohls Absicht mit einer solchen (zumindest möglichen) Manipulation der Begleitung dürfte klar sein: Diese, in der „Vorlage“ sehr dicht notiert, wirkt durch die Oktavierung der Unterstimme „voller“, vor allem aber war sie so auf einem gängigen Tasteninstrument (Cembalo oder Hammerklavier, besser noch auf einer kleinen Orgel) gut darstellbar. Aufgrund der äußerst schlichten Faktur von Singstimme und Begleitung konnte Löschenkohl dann seine zweite Sammlung von 1801 auch gut als „Anfangsgründe für die Jugend“ anbieten, zusammen mit Gellerts frommen Texten bestens geeignet für kirchliche musikalische Ausbildungsstätten. Es ist also gut vorstellbar, daß die Stücke von Knabensopranen erlernt wurden, wobei die Singstimme durchaus auch mehrfach besetzt werden konnte, unter Umständen sogar zusätzlich und zur Stütze mit erfahrenen älteren Knaben, die in der unteren Oktave mitsangen.

Für die vorliegende Edition bleibt Löschenkohl 1800 (mit KV Anh. 278–283) unberücksichtigt, doch stellen wir die beiden Vertonungen des Gedichts *Gelassenheit* aus beiden Heften zum Vergleich als Faksimiles untereinander (vgl. S. XXXVII). Bei der Edition der sechs Lieder aus Löschenkohl 1801 geben wir beide Begleitstimmen im Violinschlüssel wieder, ergänzen aber im unteren System zum Violinschlüssel eine „8“, gleichsam als Option für eine Begleitung auch auf einem Tasteninstrument.

⁹⁶ Eine Besetzungsangabe fehlt im übrigen auch in Löschenkohls Anzeigen; vgl. Anmerkung 88.

⁹⁷ In Breitkopfs altem handschriftlichen Katalog ist die Singstimme bei allen elf aufgeführten Liedern im Sopranschlüssel notiert.

Vorausgesetzt, daß die sechs Gellert-Lieder aus Löschenkohl 1801 – und mit ihnen die weiteren von Nannerl mitgeteilten, heute nur aus Breitkopfs altem handschriftlichen Katalog als Incipit bekannten Lieder – nach gegenwärtigem Wissensstand eben doch eine größere Nähe zu einer möglichen Autorschaft Mozarts einnehmen, bedürfte auch die „Liedparodie“ *Morgengesang* KV Anh. 133 (in KV^{3-o} mit KV 406/516^b in Verbindung gebracht) einer erneuten Diskussion. Das dreitaktige Incipit der Singstimme dieses Liedes (siehe das zweite Notenbeispiel auf S. XXIX) gibt das Thema des Variationssatzes aus dem Klaviertrio in G KV 564, dort allerdings in verkürzten Notenwerten, wieder⁹⁸; es erscheint auch ohne Auftakt, ansonsten wörtlich, zu Beginn des Themas aus dem *Trio in canone al roverscio* (Satz 3) der Bläuserserenade in c KV 388 (384^a) und damit ebenfalls des Streichquintetts in c KV 406 (516^b). Will man mit Plath davon ausgehen, daß das Lied das Thema aus KV 564 „parodiert“, so wird man eine Autorschaft Mozarts an einer solchen Parodie mit Sicherheit ausschließen können. Es bleibt dann aber zu fragen, wie diese „Liedparodie“ (die ja frühestens nach Juli 1782 bzw. erst nach Vollendung des Klaviertrios KV 564 am 27. Oktober 1788 entstanden sein kann) in die Gruppe der in Nannerls Besitz befindlichen frühen Gellert-Lieder gelangt ist. Eine wesentlich einfachere Erklärung wäre jedenfalls die, daß *Morgengesang* von Anbeginn zum Kreis der Gellert-Lieder gehörte und Mozart auf die Melodie dieses Liedes als Thema für Sätze späterer Instrumentalwerke zurückgegriffen hat, sie dabei aber leicht abänderte, indem er im einen Fall den für die Bearbeitung als Kanon möglicherweise störenden Auftakt wegließ, im anderen die Notenwerte halbierte. All dies sind freilich sehr hypothetische Überlegungen, die nicht zuletzt daran krankten, daß von dem Lied *Morgengesang* lediglich ein dreitaktiges Incipit bekannt ist.

Persönliche Beziehungen zwischen Leopold Mozart und dem Textdichter Christian Fürchtegott Gellert (1715 bis 1769), die in der älteren Literatur aus einem angeblich an Leopold Mozart gerichteten Brief des Dichters abgeleitet wurden, haben als zusätzliches Echtheitskriterium für die Lieder keinerlei Beweiskraft⁹⁹. Ob der junge

⁹⁸ Auf letzteres hat Wolfgang Plath (PlathE, S. 22, Anmerkung 17) aufmerksam gemacht.

⁹⁹ Vgl. Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, Leipzig 1828, Nachdruck Hildesheim · New York 1972, S. 10 f., sowie Bauer-Deutsch I, Nr. 83, S. 140. Der undatierte Brief, dessen Original verschollen ist, dürfte bereits 1754, drei Jahre vor der Veröffentlichung der *Geistlichen Oden und Lieder* (1757) geschrieben worden sein: Die im Brief angesprochene Reise nach Karlsbad fand im April 1754 statt, und auch die französische Übersetzung von Gellerts Roman *Das Leben der schwedischen Gräfin von G**** sowie *Der Christ* (in: *Lehrgedichten und*

Mozart eine Ausgabe der Gedichte Gellerts 1764 in Paris von Karl von Bose zum Geschenk erhalten hat, wie Georg Nikolaus Nissen, gestützt auf Leopold Mozarts Brief vom 1. April 1764 an Lorenz Hagenauer, behauptet¹⁰⁰, ist ungewiß und im übrigen unerheblich. Gellert, der als Dichter zur Frühaufklärung zählt, galt zu seiner Zeit als „Erzieher Deutschland“¹⁰¹ und war von einigem Einfluß auf Klopstock, Lessing und den jungen Goethe. Seine *Geistlichen Oden und Lieder* von 1757 fanden sofort nach Erscheinen Eingang in die protestantischen Gesangbücher, verbreiteten sich jedoch auch rasch im süddeutsch-katholischen Raum. Eine Reihe namhafter Komponisten haben Gedichte daraus vertont, wie Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz, Michael und Joseph Haydn bis hin zu Ludwig van Beethoven (*Sechs Klavierlieder* op. 48, erschienen 1802)¹⁰². Textvorlage für die Mozart zugewiesenen Vertonungen aus Löschenkohls Heften 1800 und 1801 war sicherlich nicht die Erstausgabe von Gellerts *Geistlichen Oden und Liedern* von 1757 (vgl. den Kritischen Bericht dieses Bandes, S. 92), sondern vermutlich einer der zahlreichen Nachdrucke dieser weit verbreiteten Sammlung.

2. „Laßt uns mit geschlungnen Händen“ KV 623, *Anh.* (KV^o 623^a): Älteste Quelle für das Lied ist der posthume Erstdruck der *Freimaurerkantate* („Laut verkünde unsre Freude“) KV 623 von Joseph Hraschanzky Wien (1792), dem in einigen (offenbar nicht allen) Exemplaren das Lied KV 623^a beigegeben ist. In Mozarts Autograph von KV 623 ist es nicht enthalten und auch im eigenhändigen Werkverzeichnis nicht eingetragen (zu den Quellen des Liedes vgl. den Kritischen Bericht dieses Bandes, S. 93 f.). Es ist zwar denkbar, daß das Lied zu demselben Anlaß erkungen ist wie die *Freimaurerkantate* KV 623,

zur Weihe des neuen Tempels der Freimaurerloge „Zur gekrönten Hoffnung“ am 17. November 1791¹⁰³, jedoch Bestandteil der Kantate oder gar deren Schlußstück ist es mit Sicherheit nicht¹⁰⁴. In zwei weiteren Frühdrucken (vgl. im Kritischen Bericht dieses Bandes, S. 93, die Quellen C und D) ist das Lied mit dem veränderten Text „Brüder, reicht die Hand zum Bunde“ überliefert; in dieser Gestalt ist es heute Bundeshymne der Republik Österreich.

Die vorliegende Edition stützt sich hinsichtlich der Quellenbewertung auf die ausführlichen und nach wie vor gültigen Darlegungen von Ernst August Ballin im Kritischen Bericht zu NMA III/8: *Lieder* (1964), S. 48–52, auf deren Rekapitulation hier verzichtet werden kann. Ballin hatte sich dabei auch mit der Frage der Textdichter auseinandergesetzt. Die Zuschreibung des Gesangstextes der *Freimaurerkantate* „Laut verkünde unsre Freude“ KV 623 an Emanuel Schikaneder (1748–1812)¹⁰⁵ muß nach Ballins Ausführungen als dokumentarisch widerlegt gelten; er – darin Otto Erich Deutsch folgend – vermutet statt dessen in Karl Ludwig Gieseke, der (anders als Schikaneder) einer Wiener Loge angehört hat, den Dichter des Kantatentextes, hält aber weder ihn noch Schikaneder für den Verfasser des Gesangstextes „Laßt uns mit geschlungnen Händen“ (S. 52). Der in den späteren Drucken enthaltene Text „Brüder, reicht die Hand zum Bunde“ hat vermutlich der Beethoven-Freund Franz Gerhard Wegeler (1765–1848) verfaßt (S. 50).

Zweifel an Mozarts Autorschaft an dem Lied KV 623^a hält Ballin für „vollauf berechtigt“ (S. 51). Als Alternative zu Mozart hatten neben Ballin unter anderem bereits Otto Erich Deutsch und später Franz Grasberger¹⁰⁶ den mit der Wiener Loge „Zur wahren Eintracht“ eng verbundenen Komponisten Johann Anton Holzer (1753–1818) als Komponisten des Liedes ins Spiel gebracht, doch fehlt für eine solche Zuschreibung jegliche quellenmäßig beglaubigte Grundlage. In jüngerer Zeit hat sich vor

Erzählungen) erschienen 1754. Schon aus diesem Grunde sind alle Mutmaßungen über einen Zusammenhang zwischen den Vertonungen der *Geistlichen Oden und Lieder* und diesem Brief (Bauer-Deutsch V, S. 107 f.) hinfällig. Darüber hinaus ist es höchst unwahrscheinlich, daß Leopold Mozart der (namentlich nicht genannte) Adressat des Briefes ist. Gellert schätzt sich glücklich, daß er „zur Erhaltung des Geschmacks und der guten Sitten auch ausser [seinem] Vaterlande etwas beytrage!“ und empfiehlt dem Adressaten im P. 5. des Briefes eine französische Übersetzung seines Romans *Das Leben der schwedischen Gräfin* zur Lektüre. Das läßt eher auf einen im französischen Sprachraum lebenden Briefempfänger schließen als auf den in Salzburg wirkenden Leopold Mozart.

¹⁰⁰ Vgl. Nissen, a. a. O., S. 61, sowie Bauer-Deutsch I, Nr. 83, S. 140, und Bauer-Deutsch V, S. 108.

¹⁰¹ Vgl. Wilhelm Kosch, *Deutsches Literatur-Lexikon*, Band I, Bern 1949, S. 626 f.

¹⁰² Zu Gellert vgl. auch den Artikel *Gellert, Christian Fürchtegott* von Friedrich Wilhelm Wodtke, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [...], herausgegeben von Friedrich Blume, [1. Auflage], Band 4, Kassel etc. 1955, Sp. 1633 ff.

¹⁰³ Vgl. Walther Brauneis, „Wir weihen diesen Ort zum Heiligtum...“, *Marginalien zur Uraufführung von Mozarts „Kleiner Freimaurer-Kantate“ und des ihm zugeschriebenen Kettenliedes „Zum Schluß der Loge [...]“*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 48 (1993), S. 12. Die Angabe in NMA X/34: *Mozart, Die Dokumente seines Lebens* (Otto Erich Deutsch), S. 361, nach der die Einweihung am 18. November 1791 stattgefunden hat, ist entsprechend zu korrigieren.

¹⁰⁴ Vgl. den Kritischen Bericht zu NMA I/4/4: *Kantaten* (Franz Giegling), S. d/22, sowie Harald Strebler, *Zur Echtheitsfrage des „Maurergesangs“ „Laßt uns mit geschlungnen Händen“ KV 623a*, in: *MjB* 1989/90, Kassel etc. 1990, S. 115–139, insbesondere S. 118.

¹⁰⁵ Vgl. NMA I/4/4: *Kantaten*, vorgelegt von Franz Giegling (1957), sowie KV^o, S. 624.

¹⁰⁶ Vgl. Otto Erich Deutsch, *Zur Wahl unserer Volkshymne*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 14 (1959), S. 51, und Franz Grasberger, *Die Hymnen Österreichs*, Tutzing 1968, S. 155 ff.

allem Harald Strebel erneut mit der Echtheitsfrage von KV 623^a auseinandergesetzt und eine Reihe von Argumenten, vor allem auch stilistischer Art, pro Mozart (und contra Holzer) ins Feld geführt. Einen bündigen Echtheitsbeweis kann Strebel freilich nicht führen, so daß auch er am Schluß seiner Ausführungen die Aufnahme des Liedes in Werkgruppe 29 der NMA als „gerechtfertigt und vertretbar“ ansieht¹⁰⁷.

3. „Ja! grüß dich Gott“ KV 441^a: Alfred Einstein hatte diesen 20 Takte langen Liedentwurf ohne jegliche Echtheitszweifel in den Hauptteil von KV³ gestellt und sich dabei auf einen Vermerk von Aloys Fuchs auf einer der von ihm angefertigten Abschriften gestützt: „von W. A. Mozarts eigenhändigen[!] Entwurf copirt“¹⁰⁸. Zeitlich rückte Einstein dieses „Scherzhafte Lied“, wie er es nannte, in die Nähe des ebenfalls „scherzhaften“ Terzettes *Das Bandel* KV 441: „Komp. * 1783 in Wien“, KV^o ist Einstein fast wörtlich gefolgt, modifiziert aber ein wenig die Datierung in „Komponiert angeblich 1783 in Wien“. Dennoch wurde der Entwurf nicht in NMA III/8: *Lieder* von 1963 (Ernst August Ballin) aufgenommen. Abgesehen von der dürftigen Überlieferung hatte Ballin seine Echtheitszweifel vor allem mit stilkritischen Argumenten begründet und vermutet, es könne sich um eine Melodie aus einem fremden Singspiel handeln, die Mozart sich zur späteren Weiterverwendung, sei es zur Improvisation, sei es als Thema für Klaviervariationen, aufgezeichnet haben mag (vgl. den Kritischen Bericht zu NMA III/8, S. 44 f.). Es sei aber betont, daß es bis zur Stunde weder für Ballins Hypothese noch für Mozarts Autorschaft einen einzigen wirklich authentischen Beleg gibt.

*

Dieser dritte und abschließende Band der NMA-Werkgruppe 29 war zunächst für 1999 angekündigt. Die kurz-

¹⁰⁷ Vgl. Strebel, a. a. O. (Anmerkung 104), S. 129.

¹⁰⁸ Zu den Quellen vgl. den Kritischen Bericht dieses Bandes, S. 94 f. Die Angabe der Signatur der in KV^o in der Rubrik „Abschrift“ aufgeführten Quelle ist von *Mus. ms. 15 598* (so auch KV³) in *15 589* zu korrigieren.

fristige Verzögerung seines Erscheinungstermins bis zur Mitte des Jahres 2000 läßt sich damit erklären, daß sich bei der Abfassung des Vorwortes und des Kritischen Berichts nicht unerhebliche neue Gesichtspunkte im Hinblick auf das Incertum-Problem bei Mozart ergeben haben, die ohne weitere Recherchen nicht darstellbar waren. Der Dank des Bandherausgebers gilt allen im Vorwort und im Kritischen Bericht genannten Bibliotheken, Archiven und Privatpersonen für die Erlaubnis, die in ihrem Besitz befindlichen Quellen zu benutzen und für die vorliegende Edition zu verwerten. Den Herren Helmut Hell (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv), Andreas Sopart (Breitkopf & Härtel Wiesbaden) und Frieder Zschoch (Leipzig) sei für sachdienliche Hinweise ebenso gedankt wie Sascha Reckert für seine Hilfe bei der (vergeblichen) Suche nach der Bedeutung von „Harmoniale“. Ganz besonders verbunden fühle ich mich meinen Kollegen in der Editionsleitung der NMA, Faye Ferguson und Wolfgang Rehm, aber auch Elisabeth Schmitt und Daniel Brandenburg; sie alle haben diese Ausgabe beratend, vor allem aber tatkräftig – redigierend und korrigierend – begleitet. Martina Hochreiter hat für die vorliegende Edition ein Rohmanuskript erstellt, für die Erarbeitung der Textteile umfangreiche Nachforschungen durchgeführt und insbesondere an der Erstellung des Kritischen Berichts wesentlichen Anteil, wofür ihr ausdrücklich gedankt sei.

Es wird dem Leser nicht verborgen geblieben sein, daß in Text und Anmerkungen dieses Vorwortes ein Name ständig wiederkehrt und die damit verbundene Person gleichsam allgegenwärtig ist: Wolfgang Plath (1930 bis 1995), der allzu früh verstorbene Kollege, ohne dessen mit Fleiß, Akribie und bewundernswertem Scharfsinn durchgeführte Forschungen die vorliegende Edition kaum möglich gewesen wäre und vor allem dieses Vorwort nicht hätte geschrieben werden können; es sei seinem Andenken gewidmet.

Zierenberg und Salzburg,
im Januar 2000

Dietrich Berke



Anfang der Sonate in D für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV Anh. 65^a (KV^o 124^A) nach der in der Biblioteka Jagiellońska Kraków verwahrten Handschrift Leopold Mozarts: vgl. S. XVI.



Menuett in D für zwei Violinen, Baß und zwei Hörner KV 64 nach der in Privatbesitz verwahrten Handschrift Leopold Mozarts: vgl. S. XXf.

Eine unbekannte Sinfonie W. A. Mozarts

In einem alten handschriftlichen Katalog von Breitkopf & Härtel sind 10 Sinfonien Mozarts verzeichnet, die sich ehemals in geschriebenen Stimmen unter den Beständen des alten Breitkopfschen Verlags befanden, aber für die Gesamtausgabe der Werke Mozarts als verschollen gelten mußten. So konnte denn Köchel in seinem Verzeichnis nur die Anfangstakte dieser Sinfonien nach jenem alten Katalog mitteilen als Anhang IV Nr. 214—223. Eine dieser Sinfonien, Nr. 219, ist allerdings auszuschneiden; ihr Schöpfer ist, wie unlängst nachgewiesen werden konnte, Leopold Mozart, der Vater; von den übrigen ist aber einstweilen Wolfgangs Autorschaft anzunehmen.

Unlängst sind nun von zweien derselben in der Berliner Kgl. Bibliothek die alten Auflagestimmen Breitkopfscher Provenienz wieder aufgefunden worden: Nr. 214 und 216. Beides sind Jugendwerke, nach der Fassung der Aufschrift 1770—1771 in Italien entstanden. Dieser Zeitbestimmung entspricht die musikalische Beschaffenheit: es fehlt ihnen noch die thematische Durchführung; die Motive ketten sich noch, genau wie in den Werken des Vaters, zwanglos aneinander.

Diese Sinfonien werden nebst anderen Ergänzungen der Gesamtausgabe in einem künftigen Supplementbände Platz finden. Inzwischen wird Nr. 216 in einer Sonderausgabe den Dirigenten willkommen sein. Sie zeichnet sich in der thematischen Erfindung durch frischen Schwung aus, der namentlich in den raschen Eckätzen in Erscheinung tritt.

Aufführungen dieser Sinfonie stehen in Berlin, Bremen und Dresden bevor.

Soeben erschien: **Sinfonie in B dur** (Köchel-Verzeichn. Anhang IV, 216)

Revidiert von Professor Dr. *Max Seiffert*. Partitur *M.* 3.—, 9 Orchesterstimmen (Orch. B. 2125) je 30 *℥*.

Leipzig, im März 1910.

Breitkopf & Härtel.

In kurzem erscheint:

Register zum Deutschen Bühnenspielplan.

September 1908 bis August 1909. Preis 5 *M.*

Schon in Nummer 99 der Mitteilungen wurde auf die Wichtigkeit dieses für sich allein verwendbaren Registers hingewiesen. Es wird sich sowohl Theaterdirektionen, Autoren und Zeitungsredaktionen wie überhaupt jedem Theaterfreund nützlich erweisen.

4

Gelassenheit.

Andante

Was ist das ich mich quäle harr feiner meine Seele harr
 und sey unverzagt du weißt nicht was dir nutzt, Gott
 weiß es und Gott schützt, Er schützt den der nach ihm fragt.

*Geistliche Oden und Lieder von Gellert in Musik gesetzt von Mozart, Löschenkohl Wien [1800].
 [No. 2] Gelassenheit KV Anh. 279 (KV^o Anh. C 8.41): vgl. S. XXVII ff.*

10

Gelassenheit

No. V.

Was ist das ich mich quäle harr feiner meine Seele harr und sey unverzagt
 du weißt nicht was dir nutzt, Gott weiß es und Gott schützt, er
 schützt den der nach ihm fragt.

*Geistliche Oden und Lieder von Gellert als Anfangsgründe für die Jugend in Musik gesetzt von Mozart,
 Löschenkohl Wien [1801], No. V Gelassenheit KV deest: vgl. S. XXVII ff. und 75.*

Werke zweifelhafter Echtheit · Band 3

Orchesterwerke

1. Sinfonie in a

KV Anh. 220 (16^a)

Allegro moderato

Oboe I,II
Fagotto I,II
Corno I,II in La/A
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

5

10

Musical score for measures 10-13. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The vocal line is in a single treble clef staff. Dynamics include *fz* (forzando) and *fs* (forzissimo). The key signature has one sharp (F#).



14

Musical score for measures 14-17. The score continues from the previous system. The piano part features a complex texture with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The vocal line is in a single treble clef staff. Dynamics include *fz* (forzando) and *fs* (forzissimo). The key signature has one sharp (F#).

17

p

p

p

p

Violoncello solo

p

20

f

f

cresc.

fz

fz

fz

cresc.

fz

cresc.

f

Tutti Bassi

f

*) T. 17, Violine II: zum 2.-4. 4tel vgl. Krit. Bericht.

24

a 2
fz *fz*
fz *fz* *fz*
fz *fz*

28

fz *fz* *f*
fz *fz* *f*

31

f *a 2* *1^{mo} solo* *p*

35

p *a 2* *f* *p*

40

f *p* *1^{mo} solo*

f *p* *1^{mo} solo*

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

f *p*

44

f *p* *1^{mo} solo*

f *p* *a²* *f* *p*

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

f *p* *f* *p*

48 *a 2*
ff *e* *e*

52 *a*
ff *a*

55

Musical score for measures 55-57. The score is written for a grand piano and includes a first violin part. The first violin part consists of a single line of music with a dynamic marking of *p* at the beginning. The grand piano part is written in two systems: the upper system contains the right-hand part and the lower system contains the left-hand part. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A dynamic marking of *p* is also present in the lower system of the grand piano part.



58

Musical score for measures 58-60. The score is written for a grand piano and includes a first violin part. The first violin part consists of a single line of music with a dynamic marking of *p* at the beginning. The grand piano part is written in two systems: the upper system contains the right-hand part and the lower system contains the left-hand part. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A dynamic marking of *p* is also present in the lower system of the grand piano part.

61

fp fp fp fp f

fp fp fp fp f

fp fp fp fp f

fp fp fp fp f

fp fp fp fp f

fp fp fp fp f

65

f p f p f p

f p f p f p

ossia:

f p f p f p

p f p f p f

p f p f p f

f p f p f p

70

Measures 70-73 of a musical score. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both start with a piano (*p*) dynamic and a half rest, followed by a forte (*f*) dynamic. From measure 71, both staves play a rhythmic pattern of eighth notes with a *p cresc.* marking. Measure 72 features a *f* dynamic. Measure 73 ends with a *f* dynamic.

An empty musical staff with a treble clef, containing no notes or rests.

Piano accompaniment for measures 70-73. It consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. The dynamics are *p* and *f*, with *p cresc.* markings. The right hand features arpeggiated chords and melodic lines, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.



74

Measures 74-77 of a musical score. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both start with a forte (*f*) dynamic. Measures 74-75 show a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 76 has a *f* dynamic. Measure 77 ends with a *fz* (forzando) dynamic.

An empty musical staff with a treble clef, containing no notes or rests.

Piano accompaniment for measures 74-77. It consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. The dynamics are *p* and *f*, with *fz* markings. The right hand features arpeggiated chords and melodic lines, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

78

fz *fz* *fz* *fz* *f* *p*

f

fz *p*

fz *p*

fz *p*

fz *p*

fz *p*

83

p cresc. *f* *p cresc.* *f*

cresc. *f* *p* *cresc.* *f*

p cresc. *f* *p cresc.* *f*

cresc. *fz* *p* *cresc.* *fz* *fz*

cresc. *fz* *p* *cresc.* *fz* *fz*

cresc. *fz* *p* *cresc.* *f*

cresc. *fz* *p* *cresc.* *f*

88

88

91

91

Violoncello

Basso

*) T. 92, Baß: zur 2. Takthälfte vgl. Krit. Bericht.

94

ossia:

I^{mo} solo

p

Tutti Bassi

p

98

I^{mo} solo

p

103

f *a 2* *1^{mo} solo* *p*

f *a 2* *p*

f *p*

f *p*

f *p*



107

ff *1^{mo} solo* *p*

ff *a 2* *ff*

ff *ff*

ff *ff*

ff *ff*

111

Musical score for measures 111-113. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with six staves: two for the right hand and four for the left hand. The vocal line is on a single staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 111 shows a vocal line with a dotted quarter note and an eighth note, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Measure 112 continues the vocal line with a quarter note and an eighth note, and the piano accompaniment with a more active eighth-note pattern. Measure 113 concludes the vocal phrase with a quarter note and an eighth note, and the piano accompaniment with a final cadence.

114

Musical score for measures 114-116. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with six staves: two for the right hand and four for the left hand. The vocal line is on a single staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 114 shows a vocal line with a dotted quarter note and an eighth note, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Measure 115 continues the vocal line with a quarter note and an eighth note, and the piano accompaniment with a more active eighth-note pattern. Measure 116 concludes the vocal phrase with a quarter note and an eighth note, and the piano accompaniment with a final cadence.

Andantino

Oboe I,II

Fagotto I,II

Corno I,II
in La/A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Measures 1-5 of the score. Dynamics include *p*, *f*, and *a2*. Trills (*tr*) are marked in the Violino I and II parts.

6

Measures 6-10 of the score. Dynamics include *f*, *p*, and *fp*. A fermata is present in the Violino I part in measure 10.

45

p *a2* *p* *f* *p* *f* *p*

tr *tr* *f* *p* *f* *p*

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

p *f* *p*

==

50

p *fp* *p*

p *fp* *p*

fp *fp*

fp

fp

==

*) Zur Dynamik in T. 53-56 vgl. Krit. Bericht.

**) T. 45, Hörner: 3. Viertel ossia analog T. 3.

55

p *fp* *p* *fp*

fp *fp* *fp*

a 2

fp *p* *fp* *p* *fp*

fp *p* *fp* *p* *fp*

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

60

fp *p*

tr *smorzando*

tr *smorzando*

smorzando

mancando

RONDO

Allegro moderato

Oboe I,II

Fagotto I,II

Corno I,II
in La/A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello solo

Violoncello e Basso

5

f

a 2

f

f

simile

f

f

f

Tutti Bassi

f

11

17

*) T. 21, Viola: zum 2. Viertel vgl. Krit. Bericht.

22

Musical score for measures 22-28, first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) section, and ends with a piano (*p*) section. The bass staff also starts with *f*, has a piano (*p*) section, and ends with a piano (*p*) section. A double bar line is present between measures 22 and 23. A dynamic marking *p a 2* is visible at the end of the treble staff in measure 28.

An empty musical staff with a treble clef, serving as a placeholder for a second melodic line.

Musical score for measures 22-28, second system. It consists of four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the strings (Violoncello and Bass). The piano part features a complex rhythmic pattern with dynamics ranging from *f* to *p*. The string parts provide a steady accompaniment with dynamics from *f* to *p*. A double bar line is present between measures 22 and 23.

29

Musical score for measures 29-34, first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a forte (*f*) dynamic marking. The bass staff has a forte (*f*) dynamic marking. A double bar line is present between measures 29 and 30.

An empty musical staff with a treble clef, serving as a placeholder for a second melodic line.

Musical score for measures 29-34, second system. It consists of four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the strings (Violoncello and Bass). The piano part continues with its complex rhythmic pattern, with dynamics from *f* to *p*. The string parts include a section labeled "Violoncello solo" with a piano (*p*) dynamic. A double bar line is present between measures 29 and 30.

36

a2
f

f

simile

Vc. solo

Tutti Bassi
f

42

f

49

Musical score for measures 49-53. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). Trills (*tr*) are marked in the vocal line at measures 50 and 53.

≡

54

Musical score for measures 54-58. The score continues in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with its complex texture. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). An *a2* marking is present in the vocal line at measure 54.

59

Musical score for measures 59-62. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The second system has a vocal line (treble clef). The third system has a grand staff (treble and bass clefs). The fourth system has a grand staff (treble and bass clefs). The fifth system has a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics include *f*, *p*, and *f*. There are slurs and accents throughout.

63

Musical score for measures 63-66. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The second system has a vocal line (treble clef). The third system has a grand staff (treble and bass clefs). The fourth system has a grand staff (treble and bass clefs). The fifth system has a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics include *f*, *p*, and *f*. There are slurs, accents, and a trill (*tr*) in measure 64. The first system includes the marking *1^{mo} solo*. The second system includes the marking *a 2*. The third system includes the marking *6*.

78

f

a2

f

f

f

f

Tutti Bassi

f

84

fp

fp

p

fp

fp

fp

p

p

pizz.

p

104

fp *f* *a2* *fz* *f* *coll'arco*

110

Tutti Bassi *p* *simile* *Violoncello solo* *p*

Musical score for measures 116-122. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 116 is marked with a forte (*f*) dynamic. The Cello/Double Bass part has a marking *a 2* above the first measure. The Viola part has a marking *simile* above the first measure. The score continues with various dynamics including *f* and *Tutti Bassi* in the Cello/Double Bass part.

Musical score for measures 123-128. The score is written for a string quartet. Measure 123 is marked with a piano (*p*) dynamic. The score continues with various dynamics including *p*, *f*, and *ff*. The Cello/Double Bass part has a marking *ff* above the first measure of the second system.

Musical score for measures 129-134. The score is written for a string quartet. Measure 129 is marked with a piano (*p*) dynamic. The score continues with various dynamics including *p*, *f*, and *ff*. The Cello/Double Bass part has a marking *ff* above the first measure of the second system.

2. Sinfonie in B

KV Anh. 216 (74⁸; KV⁶ Anh. C 11.03)^{*)}

37

Allegro

Oboe I,II
Corno I,II
in Si^b/B
Violino I
Violino II
Viola I,II
Violoncello e Basso^{**)}

7

13

^{*)} Zur Überlieferung und Editionstechnik vgl. Vorwort.

^{**)} Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

19



24



30

36

Musical score for measures 36-41. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, while the accompaniment is a steady eighth-note pattern. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (pff).

42

Musical score for measures 42-47. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The melody consists of quarter notes, and the accompaniment is a steady eighth-note pattern. Dynamics include piano fortissimo (pff) and fortissimo (f).

48

Musical score for measures 48-53. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The melody consists of quarter notes, and the accompaniment is a steady eighth-note pattern. Dynamics include fortissimo (f).

Musical score for measures 40-51. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The piano part is marked with a dynamic of *p* (piano). The upper staves show a vocal line with rests, indicating the singer is silent during this passage.

Musical score for measures 52-61. This section begins with a dynamic of *f* (forte). The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The vocal line enters with a melodic phrase marked *a2* and *f*. The piano part includes a *tr* (trill) marking in the right hand towards the end of the section.

Musical score for measures 62-71. The piano accompaniment starts with a dynamic of *p* (piano) and features a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line enters with a melodic phrase marked *f* (forte). The piano part includes a *tr* (trill) marking in the right hand towards the end of the section.

70

Musical score for measures 70-75. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked with a 'p' (piano) dynamic. The upper staves are empty.

76

Musical score for measures 76-81. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked with a 'p' (piano) dynamic. The upper staves are empty.

82

Musical score for measures 82-87. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked with a 'p' (piano) dynamic. The upper staves are empty.

Musical score for measures 90-95. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line consists of a single melodic line with a fermata at the end of each measure. Dynamics include *f*, *fp*, and *f*. An *a 2* marking is present above the first measure.

Musical score for measures 96-101. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern in the right hand. The vocal line has a melodic phrase with a fermata and a *a 2* marking. Dynamics include *f*, *p*, and *f*.

Musical score for measures 102-107. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The vocal line features a melodic phrase with a fermata and a *a 2* marking. Dynamics include *f*, *f*, and *f*.

108

Musical score for measures 108-112. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a melody with trills (tr.) in the upper voice and a piano accompaniment with triplets and a bass line.

113

Musical score for measures 113-118. The score continues with a melody featuring triplets and a piano accompaniment with a *p* (piano) dynamic marking.

119

Musical score for measures 119-123. The score features a melody with a fermata and a piano accompaniment with a *f* (forte) dynamic marking.

Musical score for measures 125-130. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano introduction with a dynamic marking of *p*. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for measures 131-137. The score is in G major and 3/4 time. It begins with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *a 2*. The right hand plays a melodic line with dotted rhythms, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for measures 138-143. The score is in G major and 3/4 time. It begins with a dynamic marking of *f*. The right hand plays a melodic line with a long slur over the first three measures, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Andante

Oboe I

Oboe II

Corno I, II
in Si \flat /B

Violino I

Violino II

Viola I, II

Violoncello e Basso*)

7

14

*) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

19

23

27

32

p

p

p

p

p

=

38

fp

fp

fp

fp

fp

p

f

p

f

p

f

p

fp

p

f

p

f

p

f

p

fp

simile

p

f

p

f

p

fp

46

fp fp fp fp

p f p f

fp f p f

fp p f p f

=

54

p p

p p p

p

60

Musical score for measures 60-64. The score is written for piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with multiple staves, including a grand staff with treble and bass clefs, and a separate staff for the right hand. The vocal line is a single staff with a treble clef. The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



65

Musical score for measures 65-69. The score is written for piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with multiple staves, including a grand staff with treble and bass clefs, and a separate staff for the right hand. The vocal line is a single staff with a treble clef. The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

MENUET

Oboe I

Oboe II

Corno I,II
in Si^b/B

Violino I

Violino II

Viola I,II

Violoncello e Basso*)

6

12

*) T. 16: prima volta , seconda volta

**) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

Trio

Violino I

Violino II

Viola I,II

Violoncello e Basso

7

13

19

*) T. 24: prima volta , seconda volta

Menuet da capo

Allegro molto

Oboe I

Oboe II

Corno I, II
in Si \flat /B

Violino I

Violino II

Viola I, II

Violoncello e Basso

8

14

Musical score for measures 20-28. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes a series of eighth-note patterns in the right hand and a more active bass line. Dynamics include piano (*p*).

Musical score for measures 29-36. The score continues from the previous system. The piano part features a series of arpeggiated chords in the right hand, creating a shimmering texture. The bass line remains active with eighth-note patterns. Dynamics include piano (*p*).

Musical score for measures 37-44. The score continues from the previous system. The piano part features a series of arpeggiated chords in the right hand, creating a shimmering texture. The bass line remains active with eighth-note patterns. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

44

Musical score for measures 44-49. The score is written for piano and includes five staves: two for the right hand (treble clef) and three for the left hand (bass clef). The key signature has one flat. Measure 44 starts with a treble clef and a key signature change. Dynamics include *p* and *f*. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 49.

50

Musical score for measures 50-56. The score continues with five staves. Measure 50 begins with a treble clef and a key signature change. Dynamics include *f* and *fp*. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 56.

57

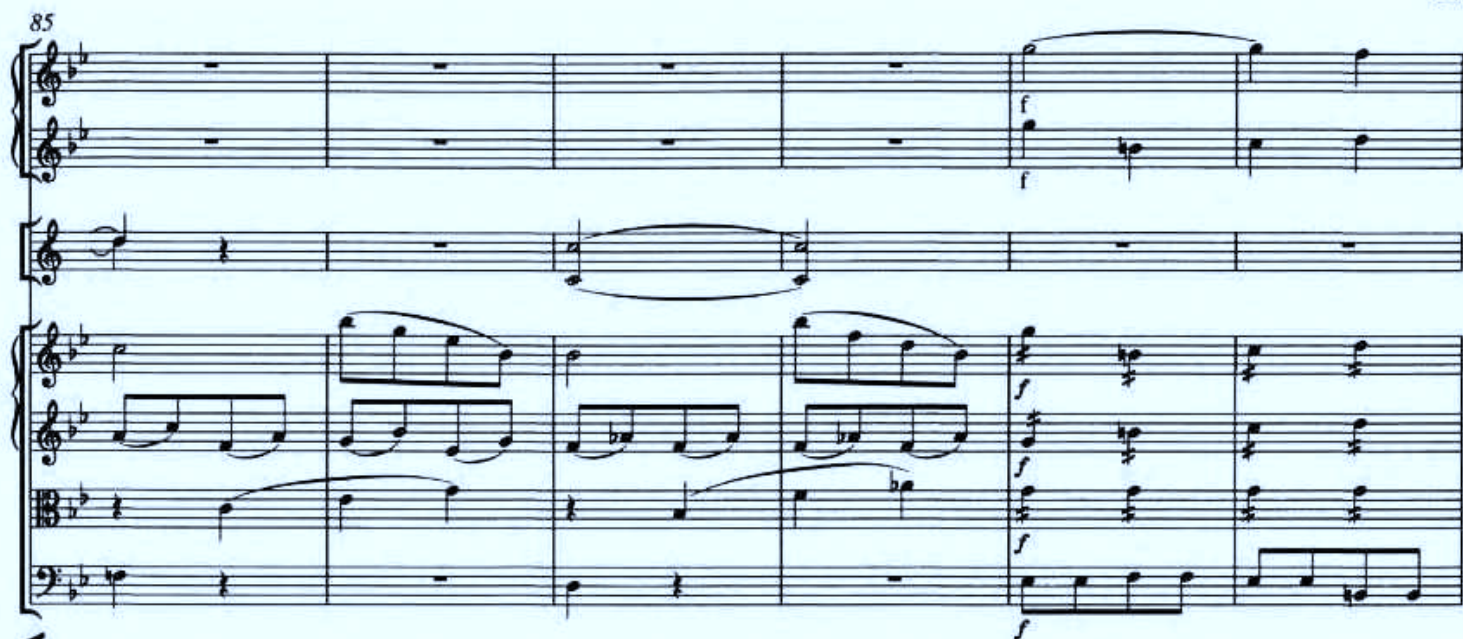
Musical score for measures 57-63. The score continues with five staves. Measure 57 begins with a treble clef and a key signature change. Dynamics include *fp* and *f*. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 63.

Musical score for measures 56-64. The score is written for a grand piano with four staves: two for the right hand and two for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music begins with a *fp* (fortissimo piano) dynamic. The right hand features a melodic line with a *f* (forte) dynamic in measure 60. The left hand has a rhythmic accompaniment with a *f* dynamic in measure 60. The piece concludes with a *f* dynamic in measure 64.

Musical score for measures 71-77. The score continues with four staves. The right hand has a melodic line with a *f* dynamic in measure 71. The left hand has a rhythmic accompaniment with a *f* dynamic in measure 71. The piece concludes with a *f* dynamic in measure 77.

Musical score for measures 78-84. The score continues with four staves. The right hand has a melodic line with a *p* (piano) dynamic in measure 78. The left hand has a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic in measure 78. The piece concludes with a *p* dynamic in measure 84.

85



Musical score for measures 85-90. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The vocal line has a melodic phrase starting in measure 85, with a fermata over the final note. Dynamics include 'f' (forte) and 's' (sforzando).

91



Musical score for measures 91-99. The score continues in G minor and 3/4 time. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth-note patterns. The vocal line has a melodic phrase starting in measure 91, with a fermata over the final note. Dynamics include 'f' (forte), 'fp' (fortissimo piano), and 'p' (piano).

100



Musical score for measures 100-104. The score continues in G minor and 3/4 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment. The vocal line has a melodic phrase starting in measure 100, with a fermata over the final note. Dynamics include 'f' (forte).

106

Musical score for measures 106-110. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments. The vocal line (soprano) has a melodic line with trills (tr) and slurs. The first system contains five measures.

111

Musical score for measures 111-116. The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note bass line. The vocal line features a melodic phrase with a trill (tr) in measure 111 and a piano (p) dynamic marking in measure 116. The first system contains six measures.

117

Musical score for measures 117-122. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments. The vocal line has a melodic line with slurs and a piano (p) dynamic marking in measure 117. The first system contains six measures.

125

Musical score for measures 125-132. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamic markings include *f*, *fp*, and *f p*.

133

Musical score for measures 133-141. The score continues in G minor and 3/4 time. The piano accompaniment remains consistent with the previous section. Dynamic markings include *f*, *fp*, and *p*.

142

Musical score for measures 142-150. The score concludes in G minor and 3/4 time. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *f* and *fp*.

3. Ouvertüre und drei Kontretänze

KV 106 (588^a)

Ouvertura

Oboe I,II
Fagotto I,II
Corno I,II
in Re/D
Violino I
Violino II
Violoncello e Basso

6

12

18

23

28

No. 1

Musical score for No. 1, measures 1-16. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano introduction with various dynamics including piano (p), forte (f), and fortissimo (ff). The piano part includes a 9-measure rest in the first system. The piece concludes with the word "Fine".

Minore

Musical score for Minore, measures 17-24. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a piano introduction with dynamics including piano (p). The piano part includes a 17-measure rest in the first system.

25

a 2
p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

Da capo *)

No. 2

p *f*
a 2

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

9

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

Fine

*) No. 1, Trio, T. 32: zum Da capo-Vermerk vgl. Krit. Bericht.

11

p
a2
p *f*

21

p *f*
p *f* *fp* *fp*
p *f* *Fine* *p*

31

p *fp* *fp* *fp*

Da capo

4. Zwei deutsche Tänze (Entwurf)

KV deest

No. 1

Violino I

Violino II

Basso

6

v.1

11

Trio

9

No. 2

6

11

Trio

9

5. Klavierkonzert-Kadenz

KV 624 (626^a), II. Teil, E (KV⁶ Anh. C 15.10)

Cadenza

The Cadenza section is composed of seven systems of two staves each. The first system begins with a fermata on the first note of the treble staff. The second system features a fermata on the first note of the bass staff. The third system has a fermata on the first note of the treble staff. The fourth system has a fermata on the first note of the treble staff. The fifth system has a fermata on the first note of the treble staff. The sixth system has a fermata on the first note of the treble staff. The seventh system has a fermata on the first note of the treble staff.

Andante

The Andante section is composed of one system of two staves each. The first system has a fermata on the first note of the treble staff.

Gesangswerke

1. Geistliche Oden und Lieder

für eine Singstimme mit Begleitung von „Harmoniale“ *)

Texte von Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769)

No. 1 Das Glück eines guten Gewissens

KV Anh. 271 (KV⁶ Anh. C 8.34)

Singstimme

1. Be - sitz ich nur ein ru - hi - ges Ge - wis - sen,

Harmoniale*)

5

so ist für mich, wenn an - dre za - gen müs - sen,

9

nichts Schreck - - - li - ches in der Na - tur.

13

2. Dies sei mein Teil! Dies soll mir nie - mand rau - ben.

*) Zur Besetzung und zur Schlüsselung vgl. Vorwort.

17

Ein rei - nes Herz von un - ge - färb - tem Glau - ben,

21

der Frie - de Got - - - - tes — nur ist Heil.

3. Welch ein Gewinn,
Wenn meine Sünde schweiget;
Wenn Gottes Geist in meinem Geiste zeuget,
Daß ich sein Kind und Erbe bin!

4. Und diese Ruh',
Den Trost in unserm Leben,
Sollt ich für Lust, für Lust der Sinne geben:
Dies lasse Gottes Geist nicht zu!

5. In jene Pein,
Mich selber zu verklagen,
Der Sünde Fluch mit mir umher zu tragen;
In diese stürzt ich mich hinein!

6. Laß auch die Pflicht,
Dich selber zu besiegen,
Die schwerste sein! Sie ist's; doch welches Vergnügen
Wird sie nach der Vollbringung nicht!

7. Welch Glück! zu sich
Mit Wahrheit sagen können:
Ich fühl in mir des Bösen Lust entbrennen,
Doch, Dank sei Gott ich schütze mich.

8. Und welches Gericht!
Selbst zu sich sagen müssen:
Ich konnte mir den Weg zum Fall verschließen;
Und doch verschloß ich mir ihn nicht.

9. Was kann im Glück
Den Wert des Glücks erhöhen!
Ein ruhig Herz versüßt im Wohlergehen
Dir jeden frohen Augenblick.

10. Was kann im Schmerz
Den Schmerz der Leiden stillen;
Im schwersten Kreuz mit Freuden dich erfüllen!
Ein in dem Herrn zufriednes Herz.

11. Was gibt dir Mut,
Die Güter zu verachten,
Wornach mit Angst die niedern Seelen trachten:
Ein ruhig Herz, dies größ're Gut.

12. Was ist der Spott,
Den ein Gerechter leidet!
Sein wahrer Ruhm! Denn wer das Böse meidet!
Das Gute tut, hat Ruhm bei Gott.

13. Im Herzen rein,
Hinauf gen Himmel schauen,
Und sagen: Gott! du Gott, bist mein Vertrauen!
Welch Glück, o Mensch, kann größer sein.

14. Sieh, alles weicht,
Bald wirst du sterben müssen.
Was wird alsdann dir deinen Tod versüßen!
Ein gut Gewissen macht ihn leicht.

15. Heil dir, o Christ!
Der diese Ruh' empfindet
Und der sein Glück auf das Bewußtsein gründet,
Daß nichts Verdammlich's an ihm ist.

16. Laß Erd und Welt,
So kann der Fromme sprechen,
Laß unter mir den Bau der Erde brechen,
Gott ist es, dessen Hand mich hält.

No. 2 Versicherung der Gnade Gottes

KV Anh. 275 (KV⁶ Anh. C 8.38)

1. So hoff' ich denn mit fe - stem Mut auf Got - tes Grad und

5 Chri - sti Blut, ich hoff' ein e - wig - Le - - ben.

9 Gott ist ein Va - ter, der ver - zeiht, hat mir das

13 Recht zur Se - lig - keit in sei - - - nem Sohn ge - ge - - - ben.

2. Herr, welch ein unaussprechlich Heil,
An dir, an deiner Gnade Teil,
Teil an dem Himmel haben;
Im Herzen durch den Glauben rein,
Dich lieben, und versichert sein
Von deines Geistes Gaben!

3. Dein Wort, das Wort der Seligkeit,
Wirkt göttliche Zufriedenheit,
Wenn wir es treu bewahren.
Es spricht uns Trost im Elend zu,
Versüßet uns des Lebens Ruh,
Und stärkt uns in Gefahren.

4. Erhalte mir, o Herr, mein Hort!
Den Glauben an dein göttlich Wort,
Um deines Namens willen;
Laß ihn mein Licht auf Erden sein,
Ihn täglich mehr mein Herz erneu'n,
Und mich mit Trost erfüllen!

No. 3 Danklied

KV Anh. 270 (KV⁶ Anh. C 8.32)

1. Du bist's dem Ruhm und Ehre gebühret, und Ruhm und

6 Ehre bring' ich dir. Du Herr hast

11 stets mein Schicksal regieret, und deine Hand war

17 über mir, und deine Hand war über mir.

2. Wenn Not zu meiner Hütte sich nahte:
So hörte Gott, der Herr, mein Flehn,
Und ließ, nach seinem gnädigen Rate,
Mich nicht in meiner Not vergehn.

3. Ich sank in Schmerz und Krankheit darnieder,
Und rief: O Herr, errette mich!
Da half mir Gott, der Mächtige, wieder,
Und mein Gebein erfreute sich.

4. Wenn mich der Haß des Feindes betrübte,
Klagt ich Gott kindlich meinen Schmerz.
Er half, daß ich nicht Rache verübte,
Und stärkte durch Geduld mein Herz.

5. Wenn ich, verirrt vom richtigen Pfade,
Mit Sünde mich umfangen sah;
Rief ich zu ihm, dem Vater der Gnade;
Und seine Gnade war mir nah.

6. Um Trost war meiner Seele so bange;
Denn Gott verbarg sein Angesicht.
Ich rief zu ihm: Ach Herr, wie solange!
Und Gott verließ den Schwachen nicht.

7. Er half, und wird mich ferner erlösen.
Er hilft; der Herr ist fromm und gut.
Er hilft [aus] der Versuchung zum Bösen,
Und gibt mir zu der Tugend Mut.

8. Dir dank ich für die Prüfung der Leiden,
Die du mir liebeich zugeschickt.
Dir dank ich für die häufiger'n Freuden,
Womit mich deine Hand beglückt.

9. Dir dank ich für die Güter der Erden,
Für die Geschenke deiner Treu.
Dir dank ich; denn du hießest sie werden,
Und deine Güter ist täglich neu.

10. Dir dank ich für das Wunder der Güte;
Selbst deinen Sohn gabst du für mich.
Von ganzer Seel und ganzem Gemüte,
Von allen Kräften preis ich dich.

11. Erhebt ihn ewig, göttliche Werke!
Die Erd ist voll der Huld des Herrn.
Sein, sein ist Ruhm und Weisheit und Stärke;
Er hilft und er errettet gern.

12. Er hilft. Des Abends wäret die Klage,
Des Morgens die Zufriedenheit.
Nach einer Prüfung weniger Tage
Erhebt er uns zur Seligkeit.

13. Vergiß nicht deines Gottes, o Seele!
Vergiß nicht, was er dir getan.
Verehr und halte seine Befehle,
Und bet ihn durch Gehorsam an!

No. 4 Trost der Erlösung

KV Anh. 270^a (KV⁶ Anh. C 8.33)

1. Ge - dan - ke, der uns Le - ben gibt, welch
 Herz ver - mag dich aus - zu - den - - ken!*) Al - so hat Gott die
 Welt ge - liebt, uns sei - nen Sohn zu schen - - - - ken.

2. Hoch über die Vernunft erhöht,
 Umringt mit heil'gen Fünsternissen,
 Füllst du mein Herz mit Majestät,
 Und stillest mein Gewissen.

3. Ich kann der Sonne Wunder nicht,
 Noch ihren Lauf und Bau ergründen;
 und doch kann ich der Sonne Licht
 Und ihre Wärm empfinden.

4. So kann mein Geist den hohen Rat
 Des Opfers Jesu nicht ergründen;
 Allein das Göttliche der Tat,
 Das kann mein Herz empfinden.

5. Nimm mir den Trost, daß Jesu Christ,
 Am Kreuz nicht meine Schuld getragen,
 Nicht Gott und mein Erlöser ist;
 So werd ich angstvoll zagen.

6. Ist Christi Wort nicht Gottes Sinn:
 So werd ich ewig irren müssen,
 Und, wer Gott ist, und was ich bin,
 Und werden soll, nicht wissen.

7. Nein, diesen Trost der Christenheit
 Soll mir kein frecher Spötter rauben;
 Ich fühle seine Göttlichkeit,
 Und halte fest am Glauben.

8. Des Sohnes Gottes Eigentum,
 Durch ihn des ew'gen Lebens Erbe,
 Dies bin ich; und das ist mein Ruhm,
 Auf den ich leb und sterbe.

9. Er gibt mir seinen Geist, das Pfand,
 Daran wir seine Liebe merken,
 Und bildet uns durch seine Hand
 Zu allen guten Werken.

10. So lang ich seinen Willen gern,
 Mit einem reinen Herzen tue;
 So fühl ich eine Kraft des Herrn,
 Und schmecke Fried und Ruhe.

11. Und wenn mich meine Sünde kränkt,
 Und ich zu seinem Kreuze trete:
 So weiß ich, daß er mein gedenkt,
 Und tut, warum ich bete.

12. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt,
 Daß ich, erwecket aus der Erde,
 Wenn er sich zum Gericht erhebt,
 Im Fleisch ihn schauen werde.

13. Kann unsre Lieb im Glauben hier
 Für den, der uns geliebt, erkalten;
 Dies ist die Lieb, o Gott, zu dir,
 Dein Wort von Herzen halten.

14. Erfüll mein Herz mit Dankbarkeit,
 So oft ich deinen Namen nenne,
 Und hilf, daß ich dich allezeit
 Treu vor der Welt bekenne.

15. Soll ich dereinst noch würdig sein,
 Um deinetwillen Schmach zu leiden:
 So laß mich keine Schmach und Pein
 Von deiner Liebe scheiden!

16. Und soll ich, Gott, nicht für und für
 Des Glaubens Freudigkeit empfinden:
 So wirk er doch sein Werk in mir,
 Und rein'ge mich von Sünden.

17. Hat Gott uns seinen Sohn geschenkt:
 So laß mich noch im Tode denken!
 Wie sollt uns der, der ihn geschenkt,
 Mit ihm nicht alles schenken.

*) Takt 5-6. Singstimme: zum Liedtext vgl. Krit. Bericht.

No. 5 Gelassenheit

KV deest

1. Was ist's, daß ich mich quä - le! Harr sei - ner, mei - ne See - le; harr

5 und sei un - ver - zagt. Du weißt nicht, was dir nü - tzet, Gott

9 weiß es, und Gott schü - tzet. Er schü - tzet den, der nach ihm fragt.

2. Er zählte meine Tage,
Mein Glück und meine Plage,
Eh ich die Welt noch sah.
Eh ich mich selbst noch kannte,
Eh ich ihn Vater nannte,
War er schon mit Hülfe nah.

3. Die kleinste meiner Sorgen
Ist dem Gott nicht verborgen,
Der alles sieht und hält;
Und was er mir beschieden,
Das dient zu meinem Frieden,
War's auch die größte Last der Welt.

4. Ich lebe nicht auf Erden,
Um glücklich hier zu werden;
Die Lust der Welt vergeht.
Ich lebe hier, im Segen
Den Grund zum Glück zu legen,
Das ewig, wie mein Geist, besteht.

5. Was dieses Glück vermehret,
Sei mir von dir gewähret!
Gott, du gewährst es gern.
Was dieses Glück verliert,
Wenn's alle Welt auch schätzt,
Sei, Herr, mein Gott, mir ewig fern!

6. Sind auch der Krankheit Plagen,
Der Mangel schwer zu tragen,
Noch schwerer Haß und Spott:
So harr ich, und bin stille
Zu Gott; denn nicht mein Wille,
Dein Wille nur, gescheh, o Gott!

7. Du bist der Müden Stärke,
Und aller deiner Werke
Erbarmst du ewig dich.
Was kann mir widerfahren,
Wenn Gott mich will bewahren!
Und er, mein Gott, bewahret mich.

No. 6 Zufriedenheit mit seinem Zustande

KV Anh. 279^a (KV⁶ Anh. C 8.42)

1. Du klagst, und füh - lest die — Be - schwer - den des Stands, in

dem du — dürf - tig lebst; du stre - best glück - li - cher — zu

wer - den und siehst —, daß du — ver - ge - bens strebst.

2. Ja, klage; Gott erlaubt dir Zähren;
Doch denk im Klagen auch zurück,
Ist denn das Glück, das wir begehren,
Für uns auch stets ein wahres Glück!

3. Nie schenkt der Stand, nie schenken Güter
Dem Menschen die Zufriedenheit.
Die wahre Ruhe der Gemüter
Ist Tugend und Genügsamkeit.

4. Genieße, was dir Gott beschieden,
Entbehre gern, was du nicht hast.
Ein jeder Stand hat seinen Frieden,
Ein jeder Stand auch seine Last.

8. Bei Pflicht und Fleiß sich Gott ergeben,
Ein ewig Glück in Hoffnung sehn,
Dies ist der Weg zu Ruh und Leben
Herr, lehre diesen Weg mich gehn.

5. Gott ist der Herr, und seinen Segen
Verteilt er stets mit weiser Hand;
Nicht so, wie wir's zu wünschen pflegen,
Doch so, wie er's uns heilsam fand.

6. Willst du zu denken dich erkühnen;
Daß seine Liebe dich vergißt!
Er gibt uns mehr als wir verdienen
Und niemals, was uns schädlich ist.

7. Verzehre nicht des Lebens Kräfte
In träger Unzufriedenheit;
Besorge deines Stands Geschäfte,
Und nütze deine Lebenszeit.

2. „Laßt uns mit geschlungenen Händen“

Zum Schluß der
 Lied für Singstimme, Chor und Begleitung (Klavier oder Orgel)*)
 Textdichter unbekannt
 KV 623, Anh. (KV⁶ 623^a)

1. Laßt uns mit ge - schlung - nen Hän - den, Brü - der,

die - - se Ar - - beit en - den un - - ter fro - - hem

Ju - - bel - schall.

Es um - schlin - - ge die - se Ket - te, so wie die - - se

heil' - - ge Stät - te, auch den gan - - zen Er - den -



ball.

2. Laßt uns unter frohem Singen
 Vollen Dank dem Schöpfer bringen,
 Dessen Allmacht uns erfreut!
 Seht, die Weihe ist vollendet;
 Wär' doch auch das Werk geendet,
 Welches unsre Herzen weihet!

3. Tugend und die Menschheit ehren,
 Sich und andern Liebe lehren,
 Sei uns stets die erste Pflicht!
 Dann strömt nicht allein in Osten,
 Dann strömt nicht allein in Westen
 Auch in Süd und Norden Licht.

CORO dal Segno +)

*) Zur Besetzung vgl. Vorwort.

***) T. 32, unteres System: prima volta , seconda volta 

+) T. 32: Zu dieser Vorschrift vgl. Vorwort.

3. „Ja! grüß dich Gott“

Lied für eine Baßstimme*) (fragmentarischer Entwurf)

Textdichter unbekannt

KV 441^a

Voce

Ja! grüß dich Gott mei lie - bes Scha - tzerl. Ja! Ja!

5

grüß dich Gott mei Scha - tzerl. Ja! grüß dich Gott mei lie - bes

9

Scha - - - tzerl. Ja! grüß dich Gott mei Scha - tzerl.

13

La - - - la la - - - la la la - - - la la - - - la

17

la - - - la la - - - la la - - - la la

*) Vgl. Krit. Bericht.

KRITISCHER BERICHT

INHALT

Abkürzungsverzeichnis	82
Orchesterwerke	
1. Sinfonie in a KV Anh. 220 (16 ^a)	
I. Quellen	83
II. Bemerkungen zur Quelle D	83
2. Sinfonie in B KV Anh. 216 (74 ⁸ ; KV ^o Anh. C 11.03)	
I. Quellen	86
II. Bemerkungen zur Quelle C	87
3. Ouvertüre und drei Kontretänze KV 106 (588 ^a)	
I. Quellen	88
II. Bemerkungen zu den Quellen C und D	89
4. Zwei deutsche Tänze (Entwurf) KV deest	
I. Quellen	91
II. Bemerkungen zur Quelle C	91
5. Klavierkonzert-Kadenz KV 624 (626 ⁹), II. Teil, E (KV ^o Anh. C 15.10)	
Quellen	91
Gesangswerke	
1. Geistliche Oden und Lieder KV Anh. 270, 270 ^a , 271, 275, 279 ^a und deest (KV ^o Anh. C 8.32–34, 38, 42 und deest)	
I. Quellen	92
II. Bemerkungen zur Quelle C	92
2. „Laßt uns mit geschlungenen Händen“ KV 623, Anh. (KV ^o 623 ^a)	
I. Quellen	93
II. Bemerkungen zur Quelle B	94
3. „Ja! grüß dich Gott“ KV 441 ^a	
I. Quellen	94
II. Bemerkungen zu den Quellen C und D	95

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

a. a. O.	= am angegebenen Ort		gestellte Ziffern 1, 2, 3, 3a (= Auflage 1947 mit Supplement) und ö bezeichnet.
Abt.	= Abteilung		
AMA	= Alte Mozart Ausgabe: <i>Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe</i> , 24 Serien, Leipzig 1876–1907, Breitkopf & Härtel	li.	= links
Anh.	= Anhang	NMA	= <i>Neue Mozart-Ausgabe</i> , Kassel etc. 1955 ff.
Auft.	= Auftakt	Nr., No.	= Nummer(n)
B.	= Basso(i)	Ob.	= Oboe(i)
Bd.	= Band, Bände	o. J.	= ohne Jahr
Bg.	= Bogen, Bögen	princ.	= principale (Violino)
Bl., Bll.	= Blatt, Blätter	r (hochgestellt)	= recto
Bls.	= Bläser	re.	= rechts
bzw.	= beziehungsweise	S.	= Seite(n)
ca.	= circa	Sgst.	= Singstimme(n)
cm	= Zentimeter	Stacc.	= Staccato
Cor.	= Corno(i)	Str.	= Streicher
d. h.	= das heißt	T.	= Takt(e)
etc.	= et cetera	urspr.	= ursprünglich
Ex.	= Exemplar	u. a.	= unter anderem, unterer anderen
f., ff.	= folgend, folgende	v (hochgestellt)	= verso
Fag.	= Fagotto(i)	V.	= Violino(i)
Haber-		Va.	= Viola(e)
kampED	= Gertraud Haberkamp, <i>Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart</i> . Zwei Bände: <i>Bibliographie. Textband</i> und <i>Bibliographie. Bildband</i> (= <i>Musikbibliographische Arbeiten</i> , herausgegeben von Rudolf Elvers, Band 10/1 und II), Tutzing 1986	Vc.	= Violoncello(i)
Har.	= Harmoniale	vgl.	= vergleiche
hrsg.	= herausgegeben	WSF	= Théodore de Wyzewa/Georges de Saint-Foix, <i>W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre</i> , 5 Bände, (Werknummern), Paris 1936–1946
Hs., hs.	= Handschrift, handschriftlich	Wz.	= Wasserzeichen
KleinWAM	= <i>Wolfgang Amadeus Mozart. Autographe und Abschriften. Katalog</i> bearbeitet von Hans-Günter Klein (= <i>Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung</i> , herausgegeben von Rudolf Elvers, Erste Reihe: <i>Handschriften</i> , Band 6, <i>Wolfgang Amadeus Mozart</i>), Kassel 1982	z. B.	= zum Beispiel
Korr., korr.	= Korrektur, korrigiert	4tel	= Viertel
Krit.	= Kritischer (Bericht)	8tel	= Achtel
KV	= Köchel-Verzeichnis: Ludwig Ritter von Köchel, <i>Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts</i> . Die Auflagen werden durch hoch-	16tel	= Sechzehntel
		32stel	= Zweiunddreißigstel
		(usw.)	
		z. B. c–d–e	= Tonfolge
		z. B. c+e+g	= Zusammenklang
		Grundsätzlich gilt für diesen Kritischen Bericht, daß bei transponierenden Instrumenten die notierte und nicht die erklingende Tonhöhe angegeben wird.	

Orchesterwerke

1. Sinfonie in a

KV Anh. 220 (16^a); WSF –; AMA –

I. Quellen¹

B: Erst- bzw. Frühdruck(e), unbekannt

C: Eintragung im alten handschriftlichen Katalog von Breitkopf & Härtel², S. 10, No. 62: dort das Incipit der Takte I bis 4 der Violine I (hier nach dem Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin wiedergegeben):



D: Handschriftliches Stimmenmaterial (um 1790), Odense Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Signatur: *Rara Musik*

Zwölf Stimmenhefte, die in einem älteren Umschlag (ca. 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts) aus dünnem Aktenkarton verwahrt sind; auf der ersten Seite des Umschlags tintenbeschriftetes Titeletikett: *Mozart. / Symphonie / A mol.*³

Vorhandene Stimmen (jeweils Hochformat, 9- bis 15zeilig rastriert, unpaginiert/-foliiert):

Violino Primo, Ex. 1: sechs Seiten (Titelseite und vier Notenseiten; letzte Seite leer)

Violino Primo, Ex. 2: vier Notenseiten

Violino Secondo, Ex. 1: sechs Seiten (Titelseite und vier Notenseiten; letzte Seite leer)

Violino Secondo, Ex. 2: acht Seiten (Titelseite und sechs Notenseiten; letzte Seite leer)

Viola: sechs Seiten (Titelseite und vier Notenseiten; letzte Seite leer)

Violoncello obbligato / & / Basso, Ex. 1: acht Seiten (Titelseite⁴ und sechs Notenseiten; letzte Seite leer)

Passo.[I] e Violoncello, obbligato, Ex. 2: acht Seiten (Titelseite und sechs Notenseiten; letzte Seite leer)

Oboe 1^{mo} } vier Seiten (drei Notenseiten; letzte Seite leer)
Oboe 2^{do} }

Fagotto 1^{mo} & 2^{do}: sechs Seiten (Titelseite und vier Notenseiten; letzte Seite leer)

Corno 1^{mo} in A. } vier Seiten (drei Notenseiten; letzte Seite
Corno 2^{do} in A. } leer)

Sämtliche Stimmen tragen auf der Titel- oder ersten Notenseite die Autorenbezeichnung *Mozart*, wengleich in unterschiedlichen Formen: *di Mozart*, *S^t Mozart* oder *del Sig^r Mozart*. An der Stimmenausschrift waren vier Schreiber beteiligt: Schreiber I (mit seinem Assistenten IV) hat den ursprünglichen, vollständigen Stimmensatz angefertigt, inklusive des jeweiligen Ex. 1 von V. I, II und Vc./B. (Anteil IV: lediglich erster Satz in Ob. I und Cor. I); Schreiber II: das jeweilige Ex. 2 von V. II und Vc./B. sowie Schreiber III: Ex. 2 von V. I.

Schreiber I/IV und II weisen einen „fremden“ (französischen?) Duktus auf, während die Schrift von III nach Norddeutschland oder Dänemark verweist. Keiner der vier Schreiber ist bisher identifiziert worden, und keiner hat ansonsten in der Mozart-Überlieferung eine Rolle gespielt⁵.

II. Bemerkungen zur Quelle D

Allegro moderato

Takt	System	Bemerkung
1, 4	Ob. II V., Vc./B.	2./3. Note ohne Bg. jeweils <i>p</i> erst zur 1. Note des Folgetakts (vgl. jedoch Va.)
	V. II	Ex. 2: jeweils zum Taktbeginn <i>f</i> (so auch V. I, Ex. 2, T. 1)
4	Fag. II	ohne <i>fz</i>
7-10	V. I	Ex. 2: zum 1. und 3. 4tel jeweils <i>f</i> statt <i>fz</i> (in T. 8 fehlt in beiden Ex. Dynamik zur 2. Takthälfte, d. h. analog NMA)
8	Cor. II	zum Taktbeginn <i>sf</i> (nicht jedoch in Cor. I)
8	V. II	Ex. 1: 2./3. Note ohne Bg.
9	V. I	
10	V. I	Ex. 2: 2./3. Note ohne Bg.
	V. II	Ex. 1, 2. Takthälfte: 2./3. Note ohne Bg.
14	V. II	2. Takthälfte: Bg. zur 2.-4. Note[!]
17	V. II	irrtümlich wie T. 16 notiert (vgl. jedoch V. I)
18	Va.	<i>p</i> erst zum Beginn T. 19 (vgl. jedoch Kontext)
20	V. II	<i>cresc.</i> bereits zum letzten 4tel in T. 19
21	V. I	zum Taktbeginn <i>sfz</i> (Ex. 1) bzw. <i>f</i> (Ex. 2); vgl. jedoch V. II.
24	V. I	Ex. 1: ohne Bg.

¹ Da Mozarts Anteil an der Komposition der in diesem Band vorgelegten Werke bis zum heutigen Tag nicht nachgewiesen ist, entfällt hier und im jeweiligen Abschnitt *I. Quellen* das sonst übliche Rubrum „A“ für autographes Quellenmaterial.

² Original vernichtet: Abschriften im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: 4057/38, sowie in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Mus. ms. theor. Kat.* 702. Vgl. auch KV⁶ S. 31.

³ Die Quellenbeschreibung basiert zum Teil auf Aufzeichnungen von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm (Juli 1983).

⁴ Das Titelblatt, zugleich ursprünglicher Umschlag des Stimmensatzes, ist faksimiliert in: *Die Sinfonie KV 16a »del Sigr. Mozart«, Bericht über das Symposium in Odense anlässlich der Erstaufführung des wiedergefundenen Werkes Dezember 1984*. Herausgegeben von Jens Peter Larsen und Kamma Wedin, Odense 1987 (im folgenden abgekürzt: SO), S. 16.

⁵ Vgl. Wolfgang Plath, *Die Überlieferung von KV 16a unter besonderer Berücksichtigung der Schreiber*, in: SO, S. 45-49 (insbesondere S. 48).

Takt	System	Bemerkung	Takt	System	Bemerkung
27	Fag. Vc./B.	1. 4tel: Bg. bereits ab 1. Note Ex. 2: 2. Takthälfte ohne Bg.	(84)	V. II	Ex. 1: untere Note des Doppelgriffs mit Augmentationspunkt
31	V. I	Ex. 1: Bg. nur zu den letzten drei 16tel- Noten; letzte Note ohne \downarrow .	87	Va.	1. Note mit fz (vgl. jedoch Fag.)
37	Ob. I	ohne Artikulation	88	V. I	Ex. 1: 2. Takthälfte ohne Bg.
38	Ob. II	Bg. zu den letzten beiden 4tel-Noten	92	B.	2. Takthälfte: jeweils Fis statt G
39	Ob. V. II	I: 3. Note, II: 1. und 2. Note ohne Stacc. Stacc. zu den letzten drei Noten (kein Bg.); vgl. jedoch V. I.	94	Vc.	1. Takthälfte rhythmisiert $\downarrow \uparrow$ (vgl. jedoch Fag. und Va.)
40	Ob. V. II	jeweils 3. Note mit 8tel-Vorschlag; I: 2. Note d'' statt f'' . Ex. 2: 3. Note mit 8tel-Vorschlag	Vc./B.	<i>Tutti</i> bereits zur 1. Takthälfte, d. h. in B. Septsprung über Taktstrich 93/94; um letzteren zu vermeiden, ergänzt NMA in der 1. Hälfte T. 94, B., Halbenote G und versetzt das <i>Tutti</i> zum Beginn der 2. Takthälfte.	
43	V. I	letzte Note mit Stacc.-Strich (vgl. jedoch Ob. I, Fag. I und V. II)	94, 95	Vc./B.	jeweils ein Bg. zum letzten bzw. zum 1. und 2. 4tel (vgl. jedoch V. II)
44	V. I	Ex. 1: 3. 4tel mit 16tel-Vorschlag	96	V. II	Ex. 1: jeweils 1. und 2. Note ohne Stacc.
46	V. II Vc./B.	Ex. 2: f bereits zum 3. 4tel f erst zum Beginn T. 47	97	V. I	Bg. zu den letzten beiden 4tel-Noten
48	V. II Vc./B.	Ex. 2: 2. 4tel mit 8tel-Vorschlag ff erst zur letzten Note T. 49 (Ex. 2) bzw. T. 50 (Ex. 1), in Ex. 2 dann auch zur letz- ten Note T. 50 wiederholt.	Va. V. II	3. 4tel mit 16tel-Vorschlag Ex. 2: ohne Artikulation; 3. Note: irrtüm- lich e' statt d' .	
52, 60	V. II	jeweils Haltebg. zur 2./3. Note (so auch in Ex. 1, T. 56)	103	Ob. II V. I	ohne f f erst zum Beginn T. 104
63	Ob. II	ohne f	103, 104	V. I	Ex. 2: 2. bzw. 1. 4tel ohne Artikulation
69, 70	Vc./B.	zur 1. Note T. 69 f wiederholt, p dann jeweils zur 3. Note T. 69, 70.	104	V. II	letzte Note mit fz (Ex. 1) bzw. f (Ex. 2)
70	Va.	f bereits zur 2. Note	104, 105	Ob. II	jeweils 1. und 2. Note ohne Stacc.
72	V. I	f erst zum Beginn T. 73	118, 120	Ob. I	jeweils 2./3. Note ohne Bg.
72, 73	Va.	jeweils f erst zum Beginn des Folgetakts	120	Ob. II	letzte Note ohne p
72, 73	V. II	jeweils Ex. 1: in 2. Takthälfte f bereits zur	Fag., Cor., V.	jeweils p erst zum Beginn T. 121 (in V. II ungenau unter Taktstrich gesetzt)	
73-75	V. I	vorletzten Note	122	Ob. II	ohne Dynamik
72-76	V. I	jeweils p in T. 72, 74, 76 erst zur 5. Note, in Ex. 1, T. 73 und 75, bereits zur 3. Note.	V. II	Ex. 2, 32tel-Noten im 3. 4tel: $f''-d''$ statt $e''-c''$	
74	V. I	Ex. 2: sowohl Bg. als auch Stacc.-Punkte zu den letzten beiden Noten	Vc./B.	letzte Note: g statt a	
	V. II	f in Ex. 1 erst zur 1. Note T. 75, in Ex. 2 ungenau unter Taktstrich 74/75 gesetzt.	123	Ob. II	f statt fz
75, 76	V. II	jeweils p erst zur 5. Note	124	V. II	Ex. 2: ohne p
76	V. II	3./4. Note mit Bg. statt Stacc.	126	Ob. II	ohne Dynamik
77-81, 84	Va.	Bg. jeweils ungenau gezogen: möglicher- weise zur 1.-3. Note gedacht	V. I	Ex. 2: f statt ff	
78-80	Fag.		V.	jeweils Ex. 1: ohne Bg.; V. II (beide Ex.), 1. Note: sf statt fz .	
81	Ob. I Cor. II		ohne Bg. ohne f	130	V.
	V. I	Ex. 1: 2./3. Note ohne Bg.; in beiden Ex., 5. Note: a' statt a'' (vgl. jedoch T. I).	131	Ob. I V. I	ohne Bg.; 3. 4tel ohne fz . Ex. 1: 3. 4tel ohne Bg.
81, 84	V. I. Vc./B.	jeweils p erst zum Beginn des Folgetakts (so auch Fag. T. 81)	Andantino		
83 f., 86 f.	Cor. II	jeweils ohne <i>cresc.</i> und f	Takt	System	Bemerkung
84	V. I	zum Taktbeginn sf (Ex. 1) bzw. f (Ex. 2); vgl. jedoch die übrigen 5 Str.	2	V. I	1. Note mit 16tel-Vorschlag (vgl. jedoch Ob.)
				V. II	p erst zur letzten Note
			3, 16	V. II	jeweils 4. 8tel: ♩ statt des punktierten Rhythmus
			6	Ob. II	1. Note ohne f
			V. II	V. II	f erst zur letzten Note, infolgedessen p erst zur 1. Note T. 7.

Takt	System	Bemerkung
16	Ob. I, V. V. V. II	jeweils <i>p</i> zum 4. 8tel (in V. II zur 2. Note des 4. 8tels) jeweils 1. Note mit 16tel-Vorschlag 1. Takthälfte: Bg. nur zur 2.-4. (statt 1.-3.) Note
17	V. I	Ex. 2: 4. 8tel ohne Bg.
17-19	V. I	Ex. 1: jeweils 1. Note mit <i>f</i> , 2. Note mit <i>p</i> (so auch Ex. 2, T. 17 und 18, sowie V. II, Ex. 2, T. 17-20); Ex. 1, T. 18, 19, jeweils 4. 8tel: <i>p</i> ungenau zwischen den letzten beiden Noten (so auch V. II, beide Ex., T. 19).
18	V. I	Ex. 2: 4. 8tel ohne <i>p</i>
19	V. I	Ex. 2: zur 1. Takthälfte nur <i>f</i>
20	V. I	Ex. 1: ohne Bg.
25	Fag. I	1. Note steht etwas tief und könnte als <i>d</i> gelesen werden
25, 26	V. I	Ex. 1: Bg. jeweils erst ab viertletzter Note gezogen; Ex. 2: jeweils ohne Bg.
29	V. I	Ex. 1: <i>p</i> erst zur viertletzten Note
29, 30, 44, 45	V. I	Ex. 2: statt des punktierten Rhythmus jeweils die letzten beiden Noten der <i>tr</i> -Figur als 16tel notiert (ausgenommen die 2. Figur in T. 30 und die 1. Figur in T. 45); vgl. die folgende Bemerkung.
30	V. II	die letzten beiden Noten der <i>tr</i> -Figur als 16tel notiert (vgl. die vorige Bemerkung)
33	Fag. V. I	<i>p</i> bereits zur 2. Note 1. Note mit 16tel-Vorschlag; Ex. 1: 4. 8tel ohne Bg.
	V. II Va., Vc./B	Ex. 2: letzte Note mit Stacc.-Punkt jeweils <i>f</i> und <i>p</i> bereits in T. 32 (in Va. zur 1. bzw. 2., in Vc./B. <i>fp</i> zur 1. Note); Va. ohne Artikulation, Vc./B. mit Ganztaktbg.
34	V. II	Ex. 2: 1. Note mit 8tel-Vorschlag
36, 38	V. I	Ex. 2, 2. Takthälfte: jeweils Bg. zu kurz geraten (d. h. zur 1.-3. bzw. 1.-4. Note)
38	Ob. II, V. II	jeweils 2. Takthälfte: Bg. nur zu den letzten beiden 16tel-Noten
40	Va., Vc./B.	jeweils <i>f</i> bereits zur 2. Note (in Vc./B. nur Ex. 1); vgl. jedoch T. 41 sowie V. II und Fag.
41	V. I	Ex. 1: letzte beiden Noten ohne Bg.
42	Vc./B.	<i>p</i> erst zur letzten Note T. 43 (vgl. jedoch Kontext)
43	V. II	4. Note: <i>a</i> " (vgl. jedoch T. 1)
44	V. I V. II	Ex. 1: 2. Note ohne <i>tr</i> <i>p</i> erst zur 3. Note (vgl. jedoch T. 29)
45	V. II	2. Takthälfte mit Bg.
46	V. I	2. Takthälfte: in Ex. 1 ein Bg. zu den vier Noten, in Ex. 2 Bg. nur zu den letzten beiden Noten.

Takt	System	Bemerkung
(46)	V. II	Ex. 2: 1. Note mit 8tel-Vorschlag
50, 51	V. I	jeweils 1. Note mit 16tel-Vorschlag; Ex. 2, T. 50: 2. 8tel (<i>h</i> "') ohne Stacc.
52	Ob. I	1. Note irrtümlich mit <i>h</i>
53-55	Fag.	jeweils <i>f</i> zum 4. 8tel T. 53 und 54 sowie <i>p</i> zur 1. Note T. 54 und 55
	V. II	jeweils <i>f</i> zum 4. 8tel (jedoch in den Folgetakten <i>fp</i> zur 1. Note)
53-56	V. I	jeweils <i>f</i> zum 4. 8tel T. 53, 54, 55, <i>p</i> zur 1. Note T. 54, 55, 56 (in T. 56 jedoch zu <i>f</i> korr., ohne die Vortakte zu korr.).
55	Ob. II	1. Note irrtümlich mit <i>h</i>
56	V. II	<i>p</i> erst zur letzten Note (vgl. jedoch V. I, Ex. 1)
56, 57	Ob.	jeweils I: ohne <i>fp</i> , II: mit <i>fz</i> statt <i>fp</i> .
58	V. I	Ex. 2: ein Bg. zur 1.-5. Note, ein weiterer Bg. zu den letzten drei Noten.

Rondo (Allegro moderato)

Takt	System	Bemerkung
1, 9	V. I	Ex. 1: jeweils Bg. bis zur letzten Note gezogen, diese jedoch mit Stacc.-Punkt; Ex. 2: jeweils Bg. wie NMA, jedoch 3. Note ohne Stacc.
8	Ob. II V.	ohne <i>f</i> jeweils <i>f</i> bereits zur 1. Note (ausgenommen V. I, Ex. 1)
9, 41, 81, 121	Va.	jeweils 2. Takthälfte: 16tel-Noten <i>h'</i> - <i>a'</i> - <i>h'</i> - <i>g'</i> statt <i>h'</i> - <i>g'</i> - <i>a'</i> - <i>h'</i> (vgl. Vc./B.)
10	Ob. II	Stacc.-Striche zu den letzten beiden Noten, deshalb ohne Haltebg. zum Folgetakt (vgl. jedoch Ob. I).
13/14	Va.	Bg. ungenau gesetzt: zur 1.-3. Note T. 13, zur 4./1. Note T. 13/14 sowie zur 2.-4. Note T. 14 (vgl. jedoch T. 85/86 und 125/126); vgl. auch die Bemerkung zu T. 45/46.
14	Vc./B.	Ex. 1: Bg. (zu kurz geraten) zur 2.-4. und 6.-8. Note
16	Ob. I	2. Takthälfte ohne <i>f</i>
17	V. I	<i>p</i> erst zur 2. Takthälfte (vgl. jedoch V. II)
19	V. I	Ex. 2: Bg. zur 1.-5. (statt 1.-3.) Note, 4. und 5. Note dann ohne Stacc.
21	Va.	2. 4tel: <i>h</i> (vgl. jedoch Vc./B.)
21, 22	V. II	jeweils <i>p</i> zur 1., <i>f</i> zur 2. (Ex. 1) bzw. 3. Note (Ex. 2); vgl. jedoch V. I.
22	Ob. I	ohne <i>f</i>
29	V. II	Haltebg. zur 3./4. Note (4. und 5. Note dann ohne Stacc.); vgl. jedoch V. I.
29, 30	Ob. I, V. I	jeweils Bg. nur zur 1./2. Note (so auch in T. 29, V. II, Ex. 2)

Takt	System	Bemerkung
(29, 30)	Va.	jeweils I. Note mit <i>f</i> (vgl. jedoch Vc./B.)
30	Ob. II	ohne <i>f</i>
	V. I	<i>f</i> erst zum Beginn T. 31 (vgl. jedoch Ob.); Ex. 2: Rhythmus der 1./2. Note verdreht, d. h. punktierte 16tel- mit 32stel-Note.
32	V. I	Ex. 1: 2. Takthälfte ohne <i>p</i>
40	Cor. I	ohne <i>f</i>
45/46	Va.	in T. 45 Ganztaktbg., in T. 46 Halbtaktbg. (vgl. auch die Bemerkung zu T. 13/14).
46/47	Va.	Systemwechsel: Haltebg. nur zum Beginn T. 47
49, 65	V. I	Ex. 1: jeweils 2. Takthälfte ohne Bg.
50, 61	V. I	Ex. 1: jeweils I. Note mit 16tel-Vorschlag wie Vc. notiert (vgl. jedoch T. 50)
54	B.	ohne <i>f</i>
55	Cor. I	ohne <i>f</i>
56	Ob. II	4. 8tel ohne <i>p</i>
57	V. I	ein Bg. zur Sextole (so auch T. 61 in Ex. 2)
58	V. II, Va.	<i>f</i> erst zum Beginn T. 59
62	Ob. I	<i>f</i> erst zum Beginn T. 63
66	B.	<i>f</i> erst zum Beginn T. 67
67	Cor. II	ohne <i>f</i>
68	V. II	1. 4tel: ♪ statt ♩ (vgl. jedoch Va.)
69, 71	Cor. II	jeweils ohne Dynamik
70	Ob.	I: ohne <i>f</i> , II: <i>f</i> bereits zur 1. Note (vgl. jedoch T. 66).
	V. I	Ex. 2: <i>f</i> erst zur 4. Note (wohl aus Platzgründen)
77	V. I	Ex. 1: ohne Bg., statt dessen Stacc.-Punkte zur 2. und 3. Note; Ex. 2: Bg. wie NMA, 3. Note jedoch ohne Stacc. Beide Ex., 3. Note: <i>e</i> statt <i>g</i> (in Ex. 2 <i>e</i> angesetzt, dann eindeutig <i>g</i> notiert).
79 f.	Vc./B.	mit T. 79 beginnt die neue Akkolade: beide Stimmen auf einem System notiert mit <i>Tutti</i> -Vermerk zur 2. Hälfte T. 80 (vgl. dazu die Bemerkung zu T. 119 f.)
81	V. I	Ex. 2: letzte Note ohne Stacc.
88	Va.	<i>p</i> ungenau zwischen 2. und 3. Note gesetzt
90	V. I	<i>fp</i> erst zum Beginn T. 91
92	Ob. I	zur 1. Note <i>f</i> (vgl. die folgende Bemerkung)
	V. II	zur 1. Note <i>fz</i> , zur 3. Note <i>p</i> ; vgl. jedoch Ob. II (vgl. auch die vorige Bemerkung).
	Fag., Vc.	2. Takthälfte: <i>f</i> zwischen 2. und 3. Note (in Vc. nur Ex. 1); vgl. jedoch B.
97	Ob. I	ohne <i>p</i>
101	V. I	Ex. 2: 1. Takthälfte ohne Bg.
	V. II	zur 1. Note (Ex. 1) sowie zur 1. und 4. Note (Ex. 2) 8tel-Vorschlag

Takt	System	Bemerkung
102	Ob. II	nur <i>p</i>
	V. II	zur 2. Note <i>fz</i> , zur 3. Note <i>p</i> (vgl. jedoch V. I).
	Va.	<i>p</i> bereits zur 2. Note (vgl. jedoch Vc.)
105	V. I	Ex. 2: zur 3. und 4. Note Stacc.-Punkte
106	Cor. II	ohne <i>f</i>
	Va.	<i>f</i> erst zur 6. Note (vgl. jedoch Vc.)
108	V. I	jeweils 2. Takthälfte: in Ex. 1 <i>sfz</i> , in Ex. 2 <i>f</i> (vgl. jedoch T. 94). Ex. 2: 2. Takthälfte ohne Bg.
109	V. I	1. Takthälfte: ♩ statt ♪ (vgl. jedoch T. 105)
	V. II	Ex. 2: 2. Takthälfte ohne Bg.
114/115	V. I	statt Haltebg. über Taktstrich Bg. zur 1.–3. Note T. 115 (vgl. jedoch T. 2/3 und 74/75)
119 f.	Vc./B.	mit T. 119 (Ex. 1) bzw. 120 (Ex. 2) beginnt die neue Akkolade: beide Stimmen auf einem System notiert mit <i>Tutti</i> -Vermerk erst zur 2. Hälfte T. 120, <i>f</i> aber bereits zum Taktbeginn (d. h. nur für Vc. geltend, vgl. jedoch T. 8); vgl. dazu auch die Bemerkung zu T. 79 f.
124	Vc./B.	<i>p</i> bereits zur 1. Note (vgl. jedoch Kontext); irrtümlich # zur 3. (statt zur 5.) Note.
125/126	V. I	Ex. 2: ohne Haltebg.
126	Fag., Vc./B.	Bg. zur 2.–4. und 6.–8. Note (in Vc./B. nur Ex. 1); vgl. jedoch T. 46.
128	Fag.	jeweils Stacc. zur 1. und 2., Bg. zur 3./4. Note der 16tel-Gruppen (vgl. jedoch Vc./B.).

2. Sinfonie in B

KV Anh. 216 (74⁸; KV^o Anh. C 11.03);
WSF I 111; AMA –

I. Quellen

B: Stimmenkopie, vermutlich einst in der Königlichen Bibliothek Berlin, heute nicht auffindbar^o

C: Partitur-Erstdruck bei Breitkopf & Härtel Leipzig, Partitur-Bibliothek Nr. 2152 (März 1910), hrsg. von Max Seiffert [Titel sowie Autoren- und Datierungsvermerke auf der ersten Partiturseite:] Symphonie Nr. 54 / W. A. Mozart, K. V. Anh. IV. 216 / Komponiert 1770–1771. Unten auf derselben

^o Vgl. dazu KV^o, S. 860, sowie das Vorwort zum vorliegenden Band (S. XXIII ff.).

Seite [links:] Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek Nr. 2152, [Mitte:] W. A. M. Anh. IV. 216. Die Sinfonie ist wohl als Vorabdruck der AMA erschienen, jedoch kein Bestandteil des AMA-Supplements (Serie XXIV) geworden (vgl. dazu Vorwort, S. XXIV f.).

14 Seiten, Hochformat.

Partituranordnung und Instrumentenbezeichnungen: *Oboi*. [ein System], *Corni in B*. [ein System], *Violino I.*, *Violino II.*, *Viola I.*, *Viola II.*, *Basso.*; im Trio zum Menuett entfallen die Bläserstimmen.

II. Bemerkungen zur Quelle C

Allegro

Takt	System	Bemerkung
7	V. II	2. und 3. 4tel ohne Stacc. (vgl. jedoch Va.)
8	V.	
9, 13	Ob., Cor.	jeweils ohne <i>f</i> (vgl. jedoch Kontext)
9, 13, 98, 102	Ob., V.	jeweils 2. Note mit 8tel- statt 16tel-Vorschlag
12, 97	V.	jeweils ohne Stacc. (vgl. jedoch die Vortakte)
24, 25, 113	Ob.	jeweils Bg. von vorletzter Note bis zur 1. Note des Folgetakts gezogen (nicht jedoch in T. 114: dort wie NMA; vgl. auch V.)
25	V.	4./5. 8tel: Bg. nur zu den 16tel-Noten (vgl. jedoch Ob. sowie T. 114)
36	V. I	<i>p</i> bereits zur 1. Note (vgl. jedoch T. 125)
59, 65	V.	jeweils letzte Note (in V. I, T. 65, alle drei Noten) ohne Stacc. (vgl. jedoch T. 148 und 154 sowie die Bemerkung zu T. 154: V. II)
61	Ob. II	mit <i>tr</i>
88	Ob.	zur 1. Note überflüssiges <i>p</i>
88/89	Ob. II	ein Bg. von 2. Note T. 88 bis zur letzten Note T. 89 gezogen (vgl. jedoch Ob. I)
97, 100 f.	V.	jeweils 2. und 3. 4tel ohne Stacc. (vgl. jedoch T. 96)
97, 101	Va. II	
100 f.	Va. I	
109–112	V. I	T. 109, 111, 112 ohne Stacc., T. 110 mit Stacc.-Strichen (vgl. jedoch T. 20–23).
113, 114	Va.	jeweils Doppelgriffe oder Akkorde notiert, in I als <i>a+P+a'</i> , in II als <i>c'+P+a'</i> (d. h. nicht mit der Notierung in T. 24 ff. übereinstimmend).
130/131	V. I	<i>e'-P</i> mit Bg. (vgl. jedoch T. 41/42)
131	Cor.	ohne <i>f</i> ; in NMA (wegen <i>p</i> in den Str., T. 125 ff.) wiederholt.
154	V. II	I. und 2. Note ohne Stacc.; vgl. jedoch V. I (vgl. auch die Bemerkung zu T. 59, 65: V.).

Andante

Takt	System	Bemerkung
5, 44	Va. II	jeweils 1. Note ohne Stacc. (vgl. jedoch Va. I)
6	V. II	Artikulation vom Kontext völlig abweichend: nur Bg. zur 2./3. Note
6, 45	Ob. II	
7	Vc./B.	
		letztes 8tel ohne <i>fp</i> (vgl. jedoch Va. sowie T. 46; vgl. auch die Bemerkung zu T. 46/47: Va.)
15	V. II	2. Takthälfte: Bg. zu je zwei Noten (vgl. jedoch V. I)
18	Cor. II	mit Stacc.-Strichen (wohl Stichfehler)
20	Vc./B.	mit Stacc.-Strich (vgl. jedoch Va. sowie T. 22)
36 ff.	V., Vc./B.	jeweils Vorschlag als 8tel notiert
46/47	Va.	zur letzten Note T. 46 <i>f</i> , zur I. bzw. 2. Note T. 47 <i>p</i> bzw. <i>f</i> (vgl. jedoch T. 7/8 sowie die Bemerkung zu T. 7: Vc./B.).
57	Va. II	mit Stacc.-Strichen (vgl. jedoch Kontext)

Menuet

Takt	System	Bemerkung
2	V. I	letzte Note ohne Stacc. (vgl. jedoch die Parallelstellen)
14	V. II	

Trio

[keine Bemerkungen]

Allegro molto

Takt	System	Bemerkung
1, 37, 65, 95, 131, 139	—	an diesen analogen Stellen dynamische Bezeichnungen uneinheitlich: gelegentlich nur <i>f</i> oder ohne Dynamik, gelegentlich <i>fp</i> zusammen oder getrennt notiert (in Va. ausschließlich wegen abgekürzter Notierung in T. 37, 65 usw. als <i>fp</i>); in NMA wurde die Notierung nicht vereinheitlicht, sondern der Befund der Quelle in der Regel belassen (nur das fehlende <i>f</i> in V. I, T. 37, ergänzt).
8, 12, 102	V. I	jeweils ohne Stacc., statt dessen in T. 8 Bg. zur 2.–4. Note (vgl. jedoch V. II sowie T. 106).
43, 51	V. II	jeweils ohne Stacc. (vgl. jedoch V. I)
44	V.	jeweils Bg. zur 1./2. Note (vgl. jedoch Ob. sowie T. 52, 138 und 146)
53	V. I, Va.	jeweils ohne Stacc. (vgl. jedoch V. II)
54, 55	V., Va.	jeweils ohne Stacc. (vgl. jedoch T. 148, 149: Va.)

Takt	System	Bemerkung
80	V. I	Bg. erst ab 2. Note (vgl. jedoch Kontext)
147–149	V. I	jeweils ohne Stacc. (vgl. jedoch Va.)
148–149	V. II	

3. Ouvertüre und drei Kontretänze

KV 106 (588^a); WSF II: App. I 557^{bis}
(auch erwähnt in II, S. 426, und V, S. 328);
AMA Serie 24 Nr. 15

I. Quellen

B: Erst- oder Frühdruck(e), unbekannt

C: Stimmenabschrift (Ende des 18. Jahrhunderts), Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung (Kaisersammlung), Signatur: S. m. 11357

Enthält KV 588^a zusammen mit KV 609 No. 3, KV 587 und KV 603.

Titel auf der rastrierten ersten Seite der *Basso*-Stimme (= Umschlagtitel; vgl. im folgenden): 7 *Contredanses* / à / 2 *Violini* / 2 *Oboe* / 2 *Corni* / 2 *Fagotto* / *Flauto* / *Clarini* / *Tympani* / è / *Basso* / *Del Sig^{to} W. A. Mozart*.

Vorhandene Stimmen (Hochformat, 12zeilig rastriert):

Violino 1^{mo} } vier Seiten (das Doppelblatt der *Basso*-Stimme = Umschlag des Stimmensatzes)
Violino 2^{do} }
Basso.

Flauto piccolo: zwei Seiten, letzte Seite leer

Oboe 1^{mo}: zwei Seiten; auf S. 2 unten zusätzliches von Hand gezogenes System.

Oboe 2^{da}: zwei Seiten; enthält auch die Fl.-Stimme für KV 587.

Fagotti: vier Seiten, letzte Seite leer

Corno 1^{mo}: zwei Seiten; enthält auch die Cl.-Stimme für KV 587 und 603 No. 1: dort Cl. I. Auf S. 2 unten zusätzliches von Hand gezogenes kurzes System.

Corno 2^{do}: zwei Seiten; enthält auch die Cl. II-Stimme für KV 603 No. 1.

*Tromba*⁷ } untereinander auf einer Seite notiert, Verso-
Tympani } Seite dann leer; im oberen Rand nach der Bezeichnung *Tromba*. mit Bleistift oder Rötöl hinzugefügt: *e Timpani*

D: Stimmenabschrift (um 1800) aus dem Verlagsarchiv Artaria Wien, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. 15 369/1⁸

Enthält KV 588^a zusammen mit KV 609 No. 3 (in veränderter Besetzung), KV 587, KV 603, KV 462 (448^b) No. 2, 4 und 5

⁷ Zusätzliche Stimme zu KV 609 No. 3.

⁸ Vgl. KleinWAM, S. 304.

(jeweils in erweiterter Fassung und veränderter Besetzung) und KV 463 (448^c) No. 2⁹.

Titel [Aloys Fuchs] auf der rastrierten ersten Seite der V. I: *Contra=Tänze v W. A. Mozart*. Titel auf der rastrierten ersten Seite der *Basso*-Stimme: *Contradances* [von anderer Hand davor hinzugefügt: 11] / à / 2^{te} *Violini* / 2^{te} *Oboe* / *Flauto traverso è Piccolo* / 2^{te} *Fagotti* / 2^{te} *Corni* / 2^{te} *Clarini* / *Tympani* / è / *Basso* / *Del Sig^{to} W. A. Mozart*; in der oberen linken Ecke 115/26. [115 = Nummer im Traeg-Verzeichnis 1799; 26: Bedeutung unklar]¹⁰, darunter Signatur der Berliner Bibliothek, in der oberen rechten Ecke Buchstabe N, rechts oberhalb des Titels alte Signatur des Verlags Artaria: *Art 84f*, darunter: 35 Bl., in der unteren rechten Ecke Preisangabe 3- [mit 4 überschrieben].

Vorhandene Stimmen (jeweils Hochformat und 12zeilig rastriert):

Violino 1^{mo}, *Violino 2^{do}* und *Basso*. (jeweils zehn Seiten, davon S. 1 Stimmenbezeichnung [V. I, II] bzw. Titel [B.], letzte Seite leer), *Flauto traverso è Piccolo*. (zwei Seiten), *Oboe Prima*, *Oboe 2^{da}*, *Fagotto Primo* und *Fagotto 2^{do}* (jeweils sechs Seiten; letzte Seite leer, ausgenommen Fag. I), *Corno Primo*, *Corno 2^{do}* (jeweils vier Seiten), *Clarino Primo*, *Clarino 2^{do}*, *Tympani* (jeweils zwei Seiten; S. 2 leer, ausgenommen Cl. I). In jeder Stimme in der linken oberen Ecke der ersten Notenseite Überschrift: *Contradance*.

E: Stimmenabschrift (Ende des 18. Jahrhunderts) aus der Kopiaturlwerkstatt Johann Traeg Wien, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und Landesmusikschule Graz (Lannoy-Sammlung), Signatur: 40889 (olim L 115)

Enthält aus KV 588^a nur die Ouvertüre und No. 1 zusammen mit KV 587, KV 600 No. 3 und 6, KV 603 No. 1, KV 462 (448^b) No. 4, zudem den Marsch KV 214 sowie acht weitere, jedoch nicht von Mozart stammende Tänze als Ballett-Divertissement¹¹.

F: Partiturnabschrift von Aloys Fuchs (1839), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. 15 369¹²

In einem Sammelband zusammen mit KV 609 No. 3, KV 587, KV 603, KV 462 (448^b) No. 2, 4 und 5 sowie KV 463 (448^c) No. 2.

⁹ Zu den hier überlieferten Fassungen von KV 609 und 462 (448^b) vgl. auch Krit. Bericht zu NMA IV/13/Abt. 1: *Tänze - Band 2* (Marius Flothuis), Kassel etc. 1995, S. b/16 f.

¹⁰ Vgl. Alexander Weinmann, Johann Traeg, *Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment)* (= *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Reihe 2, Folge 17, Band 1), Wien 1973, S. 123.

¹¹ Vgl. dazu NMA II/6/2: *Musik zu Pantomimen und Balletten* (Harald Heckmann), Kassel etc. 1963, S. VII (Zum vorliegenden Band).

¹² Vgl. KleinWAM, S. 303 f.

G: Klavierauszug (Abschrift, Ende des 18. Jahrhunderts),
Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Musikabteilung
(früher: Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek Donau-
eschingen), Signatur: *Donaueschingen Mus. Ms. 1365*
Zusammen mit KV 609 No. 3, KV 587, KV 603 und KV 462
(448^b) No. 2.

H: Klavierauszug (Abschrift, Ende des 18. Jahrhunderts),
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signa-
tur: *XV 29374 (SB Q 20472)*
Zusammen mit KV 609 No. 3, KV 587 und KV 603.

Die Quellen E bis H wurden für die Edition nicht herange-
zogen.

II. Bemerkungen zu den Quellen C und D

Ouvertüre

Takt	System	Quelle	Bemerkung
1	—	C, D	jeweils ohne <i>f</i>
8/9	Cor. II	C	ohne Haltebg.
10, 14	Ob. II	C	jeweils 3. 4tel ohne Bg. (so auch T. 14 in Quelle D)
11, 15	Fag.	C, D	jeweils ohne <i>f</i>
15	Ob. I	C	ohne <i>f</i>
17	V. II	D	<i>p</i> erst zur 2. Takthälfte
18–22	V. I	D	jeweils alleinstehende 8tel-Note ohne Stacc. (auch 1. Hälfte T. 21 ohne Stacc.)
24	Cor.	D	ohne <i>cresc.</i>
	V. II	C	<i>cresc.</i> bereits mit Ende T. 23 angesetzt
26	Fag., Vc./B.	C	jeweils ohne <i>f</i>
	Cor.	D	<i>f</i> bereits zum 1. 4tel T. 25 (in Cor. I zum Beginn T. 26 wieder- holt)
27/28	Cor. II	C	ohne Haltebg. (= Systemwech- sel)
27/28, 30/31	Ob. II	C	jeweils ohne Haltebg.
No. 1			
Takt	System	Quelle	Bemerkung
—	Ob. II	C	diese Nummer urspr. verges- sen: zunächst No. 2 und 3 notiert und mit 1 bzw. 2 nume- riert; No. 1 anschließend notiert und die vorangegan- gen Numerierungen dann rich- tig gestellt (vor No. 2 deshalb Hinweis: <i>NB</i>).

Takt	System	Quelle	Bemerkung
(–)	Ob. I, Str.		jeweils mit <i>Contredanse</i> be- schrieben
1 (Aufg.)	V. I V. II	D C, D	jeweils ohne Bg.
1–4	Fag.	D	bis einschließlich 1. Hälfte T. 4 wie Vc./B. notiert
6	Ob. I, V. I V. II	C C	jeweils ohne <i>p</i> Bg. zur 1./2. Note
8, 10	V. I	C	T. 8: zur 2. Takthälfte <i>p</i> statt <i>f</i> , deshalb T. 10 ohne <i>p</i> .
9, 10	Ob. II	C	irrtümlich <i>p</i> bzw. <i>f</i>
9, 13	Ob. I Ob. V. II	C D C	jeweils ohne Bg.
10	V. II	C	2. 4tel jeweils wie 1. 4tel artiku- liert (so auch V. I in T. 9) Bg. zur 1./2., Stacc.-Punkt zur 3. und 4. Note.
13	Fag., Vc./B.	C, D	jeweils ohne <i>f</i> ; in NMA (we- gen <i>p</i> in den übrigen Stimmen, T. 10) wiederholt.
	V.	D	jeweils 3. und 4. Note ohne Stacc.
15	Ob. II	C	Bg. zu den vier 16tel-Noten
16	— Bls.	C D	jeweils ohne Bezeichnung <i>Mi- nore</i>
17	V. I	D	1. Note ohne Stacc.
18	Vc./B.	C	ohne Stacc.
18/19	V. I	C, D	Quelle C: ein Bg. zu den sechs 8tel-Noten; Quelle D (dort Systemwechsel): Bg. nur zu T. 19.
20	Fag.	C, D	ohne <i>p</i>
	V. I	C	3. und 4. Note ohne Stacc.
21, 22	Ob. Fag.	D C, D	jeweils 1. Note ohne Stacc.
22 f.	Fag.	C	ohne Bg.
22/23	V.	D	übergebundene Note als \downarrow mit Bg. zunächst zur 2. Note des Folgetakts notiert, Bg. dann bis zum Taktende verlängert.
23	Fag. I	D	letzte Note mit \downarrow statt $\#$
24–27, 29	V. I	C	jeweils ohne Stacc. (so auch V. II, T. 26, 27, 29)
24–28	Fag.	D	I: ein Bg. von 2. 4tel T. 24 bis Ende T. 26 (= Systemende), ein weiterer Bg. zu T. 27; II: ein Bg. zu T. 25/26, ein weiterer Bg. zu T. 27 (= ebenfalls Systemende).
	Vc./B.	C	Bg. zwischen T. 25 und 26 un- terbrochen (= Systemwechsel)
		D	Bg. nur bis Ende T. 27 gezogen (= Systemende)

Takt	System	Quelle	Bemerkung
25	V. II	C	Bg. zum 2. 4tel
28	Ob. I, Cor. II	C	jeweils ohne <i>f</i>
	Fag.	D	jeweils <i>f</i> bereits zur 1. Note
	V. II	D	2. 4tel: nur <i>d''</i> + <i>d'''</i>
29	Ob.	C	I: ohne Bg.; II: Bg. sehr lang geraten und möglicherweise bis zur 1. Note T. 30 gedacht.
30, 31	V. I	D	jeweils Bg. nur zur 2./3. Note
–	–	C, D	jeweils ohne Dacapo-Vermerk; in Quelle D, Ob., Fag. und Cor. I: <i>Siegue N^o 2.</i> (o. ä.).

No. 2

Takt	System	Quelle	Bemerkung
1 f., 3 f.	Ob.	D	jeweils nur Ganztaktbg. zu T. 1 und 3
2	V.	C	jeweils 16tel-Noten ohne Bg.
5	Fag., Vc./B.	C	jeweils ohne <i>f</i> (so auch Quelle D, Fag. II)
8	Ob.	D	jeweils 2. 4tel: † statt ‡
8, 10	V.	C	jeweils Vorschlagsnoten als 16tel notiert (so auch Quelle D, T. 8: V. II, und T. 10: V. I); jeweils 2. Takthälfte ohne Stacc.
9	Ob. II	D	mit Haltebg.
	V. II	D	2. 4tel: Bg. zur 1.-3., Stacc.-Punkt zur 4. 16tel-Note.
9, 11	V.	C	2. Takthälfte: jeweils zur 2.-4. Note Stacc.-Striche (in V. I, T. 11, Stacc.-Punkte); 1./2. Note dann ohne Bg.
11	Ob. I	C, D	jeweils ohne Bg. (vgl. jedoch T. 9)
12, 13	Ob., V. I	D	jeweils 2. Takthälfte ohne Stacc. (so auch Ob. II in Quelle C)
14	Ob. II	D	Bg. zur 3./4. Note
19	V.	D	jeweils 16tel-Noten ohne Bg.
	Vc./B.	D	1. 4tel: † statt ‡
19, 23	V.	D	jeweils <i>sfp</i> zwischen 2./3. Note (statt der getrennten Notierung)
20	Fag. II	C, D	Quelle C: ohne Stacc., Quelle D: mit Bg. T. 20/21, zusätzlich zu den Stacc.-Punkten in T. 20 (vgl. jedoch T. 28/29).
	V. II	D	2. Takthälfte ohne Stacc.
21, 22, 29, 30	Fag.	C	jeweils ohne Bg.

90

Takt	System	Quelle	Bemerkung
23	Fag. I	D	mit Ganztaktbg.
23, 31	V. I	D	jeweils Bg. zur 2.-4. (statt 3./4.) Note
	V. II	C	jeweils 16tel-Noten ohne Bg.; T. 31: ohne Dynamik.
25	V. II	D	ohne <i>fp</i>
	Vc./B.	C	<i>sf</i> zur 1., <i>p</i> zwischen 2. und 3. Note.
25, 27	V. I	C	jeweils 2. Takthälfte ohne Stacc. (so auch Quelle D, T. 27)
27	Vc./B.	C	ohne <i>sfp</i>
28	Fag. II	C	ohne Stacc.
32	V. II	C, D	wohl versehentlich <i>gis'</i> statt <i>e'</i>
–	–	C	jeweils ohne Dacapo-Vermerk (ausgenommen V. II)

No. 3

Takt	System	Quelle	Bemerkung
1	Cor.	C, D	jeweils Vermerk in <i>B. alto.</i> bzw. <i>alto:</i> (Quelle D, Cor. II: in <i>B. alti.</i>)
	Cor. II	C	ohne <i>f</i>
1/2	Fag., Vc./B.	D	jeweils ohne Haltebg.
1, 2	V. I	D	jeweils 3. und 4. Note ohne Stacc. (vgl. die folgende Bemerkung)
2, 6	V. I	C	jeweils zwischen 2. und 3. Note <i>p</i> ; T. 2 mit zu kurz geratenem Ganztaktbg., 3. und 4. Note dann ohne Stacc. (vgl. die vorige Bemerkung).
	Vc./B.	C	jeweils zwischen 1. und 2. Note <i>p</i>
3	V. II	C, D	jeweils ohne Stacc. (vgl. jedoch V. I)
5	Ob., Cor.	D	jeweils ohne <i>f</i>
5, 7	Ob. I,	C	jeweils ohne <i>f</i> und <i>p</i>
	Cor. II		
9	Fag., V. II	D	jeweils ohne <i>f</i>
9/10	Fag.	C	ohne <i>f</i> und ohne Haltebg. (letzteres wohl wegen Akkoladenwechsels)
11	Fag., V. II	C	jeweils ohne Artikulation (so auch Fag. in Quelle D)
12	Fag. I	C	ohne Bg.
12/13	Cor.	C	mit Haltebg. über Taktstrich
18	V. I	D	ohne Stacc.
19	V. II	C	<i>f</i> bereits hier zur 1. Note, jedoch im Folgetakt wiederholt.

Takt	System	Quelle	Bemerkung
19/20	Ob. I	C	mit Haltebg. über Taktstrich
20	Cor. II	C	jeweils ohne <i>f</i>
24	Ob. I,		
	Cor., Vc./B.		
23	V. II	C	ohne Stacc.
25–32	Fag. I	D	wie Vc./B. notiert
26, 30, 34, 38	V. I	C	jeweils Vorschlag als 16tel notiert
	V. II	D	jeweils ohne <i>fp</i>
30	V. II	C	<i>fp</i> erst zum Beginn T. 31 (vgl. jedoch V. I)
33	Fag. I	D	ohne <i>p</i>
36/37	Fag. I	D	ohne Haltebg.
39	V. I	D	3. und 4. Note ohne Stacc.

4. Zwei deutsche Tänze (Entwurf)

KV deest; WSF –; AMA –

I. Quellen

B: Erst- oder Frühdruck(e), unbekannt

C: Partiturabschrift von Aloys Fuchs (vor 1839), Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. 15 358*¹³

S. 39–40 einer Sammelhandschrift, zusammen mit KV 104 (61^a), 105 (61^b), 164 (130^a), 176, 461 (448^a) No. 1–5 und 463 (448^b) No. 1.

Querformat, 12zeilig rastriert.

Überschrift [Aloys Fuchs] im ersten System von S. 39: *Deutsche Tänze* [beide Worte in einem Zug gestrichen] nach einen(!) *Mozartschen Original=Entwurf copirt*.

Im Inhaltsverzeichnis der Sammelhandschrift fehlen ursprünglich die beiden Tänze. Sie wurden dann aber nach der 4. Gruppe unter der Nummer 4^a von anderer Hand hinzugefügt; 2 *Deutsche Tänze* [darüber ergänzt E u. C.], nach einem *Mozart'schen Original-Entwurf copirt*; 1 BL, weiter rechts auf gleicher Höhe der übrigen KV-Nummern des Verzeichnisses: K ?; im unteren Seitenrand [Aloys Fuchs, möglicherweise vor der Aufnahme der 2 *Deutschen Tänze* vermerkt]: *NB Diese sämtlichen Stücke wurden von der eigenhändig geschriebenen / Original=Partitur Mozarts copirt. / Wien im November 1839. / AloysFuchsMp.*

II. Bemerkungen zur Quelle C

Partituranordnung und Instrumentenbezeichnungen: *Violino 1^{mo}, 2^{do}* und *Basso*; jeweils drei Akkoladen je Seite (S. 39: 1., 8. und 12., S. 40: 10.–12. System leer).

¹³ Vgl. KleinWAM, S. 295 f.

No. 1

[keine Bemerkungen zum ersten Teil]

Trio

Takt	System	Bemerkung
1 (Auft.)	V. I	statt der 8tel-Note wäre γ \downarrow (oder \downarrow , analog 3. 4tel in T. 8) richtiger (vgl. auch den Schlußtakt: dort \downarrow)
16	–	keine Wiederholungszeichen, sondern durch alle drei Systeme (vgl. weiter oben die Partituranordnung) geschwungener einfacher Strich (vgl. jedoch T. 8).

No. 2

[keine Bemerkungen zum ersten Teil]

Trio

Takt	System	Bemerkung
13	V. I	nach diesem Takt fehlt vermutlich der analoge Takt mit 4tel- und Halbenote <i>d''-d'''</i> (oder entsprechendes)

5. Klavierkonzert-Kadenz

*KV 624 (626^a), II. Teil, E (KV⁶ Anh. C 15.10);
WSF –; AMA –*

Quellen

B: Erst- oder Frühdruck(e), unbekannt

C: Abschrift (frühes 19. Jahrhundert), unbekannter Privatbesitz¹⁴

Zusammen mit zwei unbekanntem Kadenz in F und Es. Vier Blätter mit vier beschriebenen Seiten, Querformat, erste Seite (mit KV⁶ Anh. C 15.10) 8zeilig rastriert.

Im Falz offensichtlich geklebt; in der oberen Mitte des ersten Blatts kleiner Riß.

Aufschriften [unbekannte Hand] auf Bl. 1^r am oberen Rand links: *Cadenza*, rechts [Constanze Mozart]: *Von W. A. Mozart.*, am unteren Rand [Johann Heinrich Feuerstein]: *Nach Versicherung der Wittwe Mozart späteren Wittwe v. Nissen ist dieses Notenblatt eigenhändige / Schrift W. A. Mozarts, für welches Sie es mir schenkte. D[r]. Feuerstein.*

[Keine Einzelbemerkungen zu Quelle C]

¹⁴ Quellenbeschreibung nach dem Auktionskatalog Sotheby's, London, vom 4. Dezember 1992, lot 544.

Gesangswerke

1. Geistliche Oden und Lieder

KV Anh. 270, 270^a, 271, 275, 279^a und *deest*
(KV⁶ Anh. C 8.32–34, 38, 42 und *deest*); WSF –; AMA –

I. Quellen

B: Eintragung im alten handschriftlichen Katalog von Breitkopf & Härtel¹⁵, S. 123 f., als No. 1, 2 und 7: die Anfangstakte von KV Anh. 270, 271 bzw. 275

C: Erstdruck bei Hieronymus Löschenkohl Wien (1801), ohne Verlags- und Platten-Nr.¹⁶

14 Seiten (letzte Seite leer), Querformat.

[Titel in Vignette:] GEISTLICHE / Oden und Lieder / von Gellert / als Anfangsgründe für die Jugend / in Musik gesetzt / VON MOZART. / Wien bey H. Löschenkohl / [urspr. hs. II(7); radiert und darüber / gesetzt].

Stimmen unbezeichnet. Jeweils Singstimme und oberes System der Begleitung im Violinschlüssel, unteres System der Begleitung (versehentlich oder in der Bedeutung von „octava bassa“) im Baßschlüssel¹⁷. Notentext mit Anfangstropfen jeweils auf den linken Seiten, Folgestropfen auf den gegenüberliegenden rechten Seiten (bei No. 4 die Strophen 2–4 bereits im Anschluß an den Notentext) abgedruckt.

Inhalt:

S. [1]: Titel

S. 2 f.: N^o I. Das Glück eines guten Gewissens (KV Anh. 271; KV⁶ Anh. C 8.34)

S. 4 f.: N^o II. Versicherung der Gnade Gottes (KV Anh. 275; KV⁶ Anh. C 8.38)

S. 6 f.: N^o III. Danklied (KV Anh. 270; KV⁶ Anh. C 8.32)

S. 8 f.: N^o IV. Trost der Erlösung (KV Anh. 270^a; KV⁶ Anh. C 8.33)

S. 10 f.: N^o V. Gelassenheit (KV Anh. 279; KV⁶ Anh. C 8.41; recte: *deest*)

S. 12 f.: N^o VI. Zufriedenheit mit seinem Zustande (KV Anh. 279^a; KV⁶ Anh. C 8.42)

Exemplar: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung (Hoboken-Sammlung), Signatur: S. H. Mozart 628.

D: Erstdruck von Christian Fürchtegott Gellerts *Geistliche Oden und Lieder* (1757) bei Weidmann Leipzig

[Titel:] Geistliche / Oden und Lieder / von / C. F. Gellert. [darunter Strich mit Datierung 1757] / Mit allergnädigsten Freyheiten. / Leipzig. / in der Weidmannischen Handlung. / 1757. Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: P. o. germ. 438m.

Als Vorlage für den Gesangstext lag den in Quelle C überlieferten Liedern vermutlich nicht Quelle D zugrunde. Die Wiedergabe der Gesangstexte in der NMA erfolgte in der Regel nach Quelle C. Die dort fehlende Interpunktion wurde in der NMA jedoch bei den unterlegten Gesangstexten stillschweigend sinngemäß ergänzt. Zudem wurden alte Lautungen und Wortformen beibehalten, altertümliche Orthographie modernisiert und offenkundige orthographische Fehler korrigiert. Auf durchgängige Ergänzung von Auslassungszeichen bei verkürzten Endsilben („wird“, „hab“ etc.) wurde verzichtet. Gesangstextvarianten zwischen den Quellen C und D werden im folgenden Abschnitt II. *Bemerkungen zur Quelle C* mitgeteilt.

II. Bemerkungen zur Quelle C

No. 1 Das Glück eines guten Gewissens

Takt	System	Bemerkung
–	Sgst.	Gesangstext: fehlende Interpunktion; in Strophe 2 (T. 13 ff.) aus dem (versehentlich) wiederholten Textabdruck auf der Folgeseite übernommen (vgl. im folgenden).

Folgestrophe¹⁸:

Strophe 2 auf der Folgeseite wiederholt, und zwar mit der in der NMA wiedergegebenen Interpunktion.

Quelle D, 7/4: „schützte“ (statt „schütze“); 11/3: „schmachten“ (statt „trachten“); 14/3: „alsdenn“ (statt „alsdann“).

No. 2 Versicherung der Gnade Gottes

Takt	System	Bemerkung
1	Har. oben	Quelle B: d'+h' statt h'+d"
14	Sgst.	2. 4tel: ♯ statt ♭
	Har. oben	2. 4tel, untere Note (g'): irrtümlich ♯

No. 3 Danklied

Takt	System	Bemerkung
1	Sgst.	Gesangstext: „bist“; NMA folgt Quelle D.
2	Har. unten	Quelle B: b+b' statt b'
3	Har. oben	1. 4tel mit 16tel-Vorschlag (so auch in Quelle B)
17	Sgst.	1. Note: his' statt cis", jedoch ♯ davor in Höhe von cis".
22	Har. unten	irrtümlich ♭ statt ♯

¹⁵ Vgl. KV 16^a, dort Abschnitt I. *Quellen*: Quelle C (S. 83).

¹⁶ Vgl. HaberkampED, *Textband*, S. 403 f., und *Bildband*, S. 372 f. sowie im vorliegenden Band S. XXVII ff.

¹⁷ Zur Besetzung und Schlüsselung vgl. Vorwort, S. XXXI f..

¹⁸ Die bei den Bemerkungen zu den Folgestropfen verwendeten Doppelzahlen z. B. „7/4“ entsprechen der Strophe bzw. der Zeile innerhalb der Strophe.

Folgestrophen:

Beginn der Zählung der Folgestrophen irrtümlich mit 1
3/1: irrtümlich „sang“ (statt „sank“); 7/3: fehlendes Wort „aus“
nach Quelle D.

No. 4 Trost der Erlösung

Takt	System	Bemerkung
5/6	Sgst.	Gesangstext falsch gereimt: „auszu- drücken“; NMA folgt Quelle D.

Folgestrophen:

8/2: „Erben“; NMA folgt Quelle D.

Quelle D. 13/2: „erkalten?“ (statt „erkalten“)

No. 5 Gelassenheit

Takt	System	Bemerkung
5	Sgst.	1. Note: irrtümlich c [“] statt d [“]
	Har. unten	3. Note: irrtümlich c [‘] statt d [‘]
13	Har. oben	untere Note: irrtümlich f [‘] statt g [‘]

Folgestrophen:

6/5: irrtümlich „dem“ (statt „denn“)

No. 6 Zufriedenheit mit seinem Zustande

Takt	System	Bemerkung
18	–	jeweils mit Augmentationspunkten; in NMA im Hinblick auf den 4tel- Aufz. zu T. 1 in J korr.

2. „Laßt uns mit geschlungnen Händen“

KV 623, *Anh.* (KV⁶ 623⁴); *WSF* –; *AMA Serie 4 Nr. 3*

I. Quellen

B: Erstdruck bei Joseph Hraschanzky Wien (1792), ohne Verlags- und Platten-Nr.¹⁹

Zusammen mit der Freimaurerkantate KV 623 (vgl. im folgenden).

[Gesamttitle:] Mozart's / letztes Meisterstück / eine / Cantate, / Gegeben / vor seinem Tode / im Kreise vertrauter Freunde, / WIEN, / zu haben bey Joseph Hraschanzky, k. k. Hofbuchdrucker. / 1792.

[Zwischentitel im Anschluß an die Partitur von KV 623 auf der nächstfolgenden Recto-Seite:] Zum / Schluß der [auf der Verso-Seite drei Textstrophen in doppeltem rechteckigen Ornamentrahmen sowie auf der gegenüberliegenden Recto-Seite Notentext (drei Akkoladen zu je zwei Systemen) mit

¹⁹ Vgl. HaberkampED, *Textband*, S. 383 f., sowie *Bildband*, S. 346 f.

der unterlegten ersten Textstrophe]. Überschrift auf der Notenseite: *Zum Schluß der*

Exemplar: Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Signatur: *Rara 623/6*.

C: Frühdruck bei Hoffmeister & Kühnel Leipzig (1804), Verlags- und Platten-Nr. 383

Vier Seiten (letzte Seite leer), Querformat.

[Titel:] Maurergesang / oder auch / Gesellschaftslied / von / W. A. MOZART. / Nach Mozart's Manuscript. / [rechts:] Pr. 4 Ggr. / [Mitte:] Leipzig, / bei Hoffmeister & Kühnel. / (Bureau de Musique.).

Mit neuem anonymen Text²⁰:

1. Brüder, reicht die Hand zum Bunde!
Diese große Feierstunde [schöne Freundschaftsstunde]²¹
Führ' uns hin zu lichern Höhn!
Laßt, was irdisch ist, entfliehen,
Unsers Bundes [Unsrer Freundschaft] Harmonien
Dauern ewig fest und schön.
2. Preis und Dank dem Weltenmeister!
Der die Herzen, der die Geister
Für ein ewig Wirken schuf.
Licht und Recht und Tugend schaffen
Durch der Wahrheit heil'ge Waffen
Sei uns göttlicher Beruf!
3. Ihr auf diesem Stern die Besten
Brüder all' [Menschen all'] in Ost und Westen
Wie in Süden und im Nord!
Wahrheit suchen, Tugend üben
Gott und unsre Brüder [Menschen herzlich] lieben
Das sei unser Lösungswort.

Exemplar: Státní oblastní archiv v Treboni, pobočka Český Krumlov/CZ, Signatur: *Nr. 190 Pag. 121 K 20*.

D: Frühdruck bei Nikolaus Simrock Bonn (ca. 1805/1806), Verlags- und Platten-Nr. 450

[Titel:] MAURERGESANG / oder / Gesellschaftslied / von / W. A. MOZART. / Prix: [hs.: 50] C^{tmes} / À BONN CHEZ N. SIMROCK. / 450.

Gesangstext wie bei Quelle C.

Exemplar: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung (Hoboken-Sammlung), Signatur: *S. H. Mozart 549*.

²⁰ Die Wiedergabe des Texts erfolgt in der heute üblichen Rechtschreibung. Zur Zuschreibung des Texts an Franz Gerhard Wegeler vgl. *Krit. Bericht zu NMA III/8: Lieder* (Ernst August Ballin), Kassel etc. 1964, S. 50.

²¹ Hier und im folgenden werden beide Textvarianten der Quelle (dort mit zwei geschwungen eingeklammerten und übereinanderstehenden Zeilen) wiedergegeben, die erste als Haupttext, die zweite als eingeklammertes [] Nebentext.

E: Frühdruck bei L. Rudolphus Hamburg und Altona (o. J.), ohne Verlags- und Platten-Nr.

[Titel:] Gesellschaftslied / Brüder reicht die Hand zum Bunde! / für's / FORTE-PIANO / von / Mozart, / Hamburg und Altona bey L. Rudolphus.

Gesangstext wie bei Quelle C, jedoch in der 1. und 3. Strophe nur mit den oben eingeklammerten Textvarianten (vgl. Anmerkung 21 auf S. 93).

Exemplar: The British Library London, Music Library, Signatur: *Hirsch IV*, 222.

F: Abschrift (Ende des 18. Jahrhunderts), Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, Signatur: *S. m. 5872*.

Titel auf der nicht rastrierten ersten Seite: *Lied der Freundschaft*, darunter modernes maschinenschriftliches Titeletikett.

Abschrift nach Quelle B (nicht nach Quelle C, wie auf der ersten Notenseite von späterer Hand vermerkt), jedoch originale Überschrift und originaler Gesangstext gestrichen und durch neuen anonymen Text („Reicht bei friedlich heitrem Mahle...“) ersetzt.

G: Stimmenabschrift (Bearbeitung für vierstimmigen Männerchor), Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Musikabteilung (früher Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen), Signatur: *Donaueschingen Mus. Ms. 1253, Nr. 8*.

Gesangstext wie bei Quelle C. Notentext zum Teil jedoch stark abweichend.

Die Quellen C bis G wurden für die Edition lediglich zum Vergleich herangezogen²².

II. Bemerkungen zur Quelle B

Takt	System	Bemerkung
3/4	oben	statt Artikulationsbg. zur 1./2. Note T. 4 Haltebg. über Taktstrich (so auch in Quelle F); Quelle G ohne Bg. NMA folgt den Quellen C bis E.
13, 15	oben	jeweils Bg. nur zur 1./2. Note, in T. 13 ein weiterer Bg. zur 2./3. Note (so auch in Quelle F, wobei Bg. in T. 15 ungenau gezogen); in den Quellen D und E Bg. nur zum 3. 4tel. NMA folgt Quelle C.
17	unten	Haltebg. zur 1./2. Note (so auch in Quelle F); Quelle C mit Bg. zur 2./3.

²² Zur Quellenbewertung, Filiation und Daterung vgl. den Krit. Bericht zu NMA III/8 (vgl. dazu im vorliegenden Kritischen Bericht Anmerkung 20 auf S. 93), S. 43 ff. (insbesondere S. 48 ff.).

Takt	System	Bemerkung
		Note (in den Quellen E und G andere Varianten der Stimme). NMA folgt Quelle D.
28	unten	Bg. bereits ab 1. Note (so auch in Quelle F); Quelle E ohne Bg., Quelle G mit anderer Variante der Stimme. NMA folgt den Quellen C und D.
32	–	am unteren Seitenrand unterhalb der letzten beiden Takte Hinweis: (<i>Dreymal repetirt</i>), die erste Strophe ist jedoch bereits unterlegt, d. h. nur zweimal zu repetieren.

3. „Ja! grüß dich Gott“

KV 441^a; WSF –; AMA –

I. Quellen

B: Erst- oder Frühdruck(e), unbekannt

C: Abschrift von Aloys Fuchs (1844), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. 15 589²³*

S. 6 aus Heft 18 einer Sammelhandschrift mit Abschriften von Fragmenten Mozarts.

Querformat, 8zeilig rastriert.

Titel [Aloys Fuchs] auf der nicht rastrierten ersten Seite des Heftes: 18^{tes} [mit geschweifter Klammer unterstrichen] *Heft / Lieder für eine Singstimme / mit Begleitung des Claviers / componirt von / Wlfg. Amade. Mozart, / Geb. 1756 † 1791. / (Von dessen Original Handschrift copirt)* / [links, beschnitten:] *im Sptbr / 44.* [rechts:] *AloÿsFuchsMp.*

Titel auf S. 6 im oberen Seitenrand: [schräg unterstrichen:] 3 [mit geschweifter Klammer unterstrichen:] *Lied für eine Baßstimme – von W. A. Mozarts eigenhändigen* (!) *Entwurf copirt*; darüber von Bibliothekarshand: *Köchel unbekannt*.

Vier Akkoladen zu je zwei Systemen, jeweils 2. System jedoch leer. Zum Beginn am linken Seitenrand vor dem 1. System Stimmenbezeichnung; *Voce*.

D: Abschrift der Gesangsstimme von Aloys Fuchs (aus dem Nachlaß von Ferdinand Bischoff), Hellmut Federhofer, Mainz

Ein einseitig beschriebenes Blatt. Querformat, 7zeilig rastriert.

Überschrift: *Lied für 1 Baßstimme. Von Mozarts Original= Handschrift copirt.*

²³ Vgl. KleinWAM, S. 395 ff. (insbesondere S. 400).

Zum Beginn am linken Seitenrand vor dem 1. System Stimmenbezeichnung: *Basso*²⁴.

II. Bemerkungen zu den Quellen C und D

Takt	System	Quelle	Bemerkung
1	Sgst.	C	♯ statt ♭.
3 f.	Sgst.	C, D	Gesangstext in Quelle C: „Schatzel Ja! Ja“, in Quelle D: „Schatzerl, ja Ja-“ (statt „Schatzerl. Ja! Ja!“).
5	Sgst.	C, D	jeweils zunächst der Notentext und erst dann der Gesangstext eingetragen, infolgedessen letzterer über den Taktstrich hinaus (= jeweils Systemende) geschrieben; Quelle D: Bg. zur 5./6. Note.

²⁴ Quellenbeschreibung zum Teil nach: Hellmut Federhofer, *Mozartiana im Musikaliennachlaß von Ferdinand Bischoff*, in: *Mozart-Jahrbuch 1965/66*, Salzburg 1967, S. 15–38 (insbesondere S. 22).

Takt	System	Quelle	Bemerkung
8	Sgst.	C, D	Gesangstext: jeweils „Grüß“ (statt „grüß“), jedoch in Quelle D durch Repetitionsstrich (÷) angegeben (= Wiederholung wie in T. 5 ff.).
	Sgst.	D	3. 4tel: ♯ statt ♭.
10	Sgst.	D	♯ statt ♭.
11, 12	Sgst.	D	weder Textunterlegung noch Repetitionsstriche
16, 17	Sgst.	D	T. 16, 1.–4. Note: ♯ ♯ ♯ ♯ (ohne Bg.); Gesangstext, T. 16 und 17: jeweils zur 1. und 2. Note „Ja“, zur 3.–5. Note Repetitionsstriche (–).
18	Sgst.	D	Gesangstext: zur 1. Note „Ja“, zu den Folgenoten Repetitionsstriche (–).
19	Sgst.	D	1.–4. Note: ♯ ♯ ♯ ♯, mit „Ja“ zur 1. Note und viermal ungenau plazierte Repetitionsstriche (–) bis zur Silbe „Ja“ in T. 20.
19/20	Sgst.	D	Taktstrich überschreibt †