WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie IX

Klaviermusik

WERKGRUPPE 27: KLAVIERSTÜCKE
BAND 2: EINZELSTÜCKE FÜR KLAVIER
(ORGEL, ORGELWALZE, GLASHARMONIKA)

VORGELEGT VON
WOLFGANG PLATH

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON
1982

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:
Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Wolfgang Plath,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie IX, Werkgruppe 27.

Alle Rechte vorbehalten / 1982 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

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

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

INHALT

Zur Edition VII
Vorwort VIII

Faksimile: Autograph von KV deest = I, Nr. 2 XXXIII
Faksimile: Seite 3 des Autographs von KV 284ª = I, Nr. 3 XXXIV
Faksimile: Erste Seite des Autographs von KV 399 (385ⁱ) = I, Nr. 5 XXXV
Faksimile: Erste Seite des Autographs von KV 540 = I, Nr. 10 XXXVI
Faksimile: Erste Seite des Autographs von KV 616 = II, Nr. 5 XXXVII
Faksimile: Zweite Seite des Autographs von KV 509 = III, Nr. 9 XXXVIII
Faksimile: Autograph von KV 624 (626ª) Anh. I (KV⁶: Anh. C 15.11) = Anhang, Nr. 1 XXXIX
Faksimile: Autograph von KV Anh. 41 (375ᵉ) = Anhang, Nr. 12 XL

I. Einzelstücke für Klavier

1. Klavierstück in F KV 33 B 3
2. Modulierendes Präludium (F-e) KV deest . . . 4
3. Präludium in C KV 284ª (bekannt als Capriccio KV 395/300ᵍ) 5
4. Präludium (Fantasie) und Fuge in C KV 394 (383ª) 10
5. Suite: Ouverture, Allemande, Courante und Sarabande (Fragment) KV 399 (385ⁱ) 20
6. Fantasie in d (Fragment) KV 397 (385ᵍ) . . . 30
7. Kleiner Trauermarsch in c, „Marche funebre del Sigᵗ. Maestro Contrapunto", KV 453ª 35
8. Rondo in D KV 485 36
9. Rondo in a KV 511 44
10. Adagio in h KV 540 54
11. Gigue in G KV 574 58
12. Menuett in D KV 355 (594ª; KV⁶: 576ᵇ) mit nachkomponiertem Trio von Maximilian Stadler 60

II. Einzelstücke für Orgel, Orgelwalze und Glasharmonika

1. Fuge in g für Orgel (Fragment) KV 401 (375ᵉ) 65
2. Zwei kleine Fugen (Versetten) für Orgel KV 154ª (Anh. 109ᵛᴵᴵᴵ; KV⁶: Anh. A 61/62) . . 69
3. Adagio und Allegro in f für ein Orgelwerk KV 594 70
4. Allegro und Andante (Fantasie in f) für eine Orgelwalze KV 608 80
5. Andante in F für eine Orgelwalze KV 616 . . . 95
6. Adagio in C für Glasharmonika KV 356 (617ª) 102

III. Klavierfassungen von Tänzen und Märschen

1. Zwölf Menuette aus KV 103 (61ᵈ) in der Ordnung letzter Hand 105
2. Menuett in C KV 61ᵍ II 117
3. Menuett in D KV 94 (73ʰ) 118
4. Elf Menuette aus KV 176 119
5. Kontretänze für Johann Rudolf Graf Czernin KV 269ᵇ 127
6. Acht Menuette KV 315ª (315ᵍ) 130
7. Marsch in C KV 408/1 (383ᵉ) 137
8. Sechs deutsche Tänze KV 509 140

Anhang: Diversa, Fugenfragmente

1. Fragment eines Präludiums KV 624 (626ª) Anh. I (KV⁶: Anh. C 15.11) 148
2. Fantasie in f (Fragment) KV Anh. 32 (KV⁶: 383 C) 152
3. Adagio in h (Fragment) KV deest 153
4. Ballettmusik aus „Ascanio in Alba" KV 111 (bekannt als Neun Stücke für Klavier KV Anh. 207/KV⁶: Anh. C 27.06) 153
5. Fantasie in c (Fragment) für Violine und Klavier KV 396 (385ᶠ), als Klavierstück bearbeitet und ergänzt von Maximilian Stadler 159
6. Fragmentarische Nachschrift einer Orgelimprovisation Mozarts KV 528ª (KV⁶: Anh. C 27.03) 166
7. Molto allegro in G (Fragment) KV 72ª 169
8a. Adagio in d für Klavier oder Orgel (Fragment) KV Anh. 34 (385ʰ) 170
8b. Menuett in D (Fragment) KV Anh. 34 (385ʰ II; KV⁶: 576ª) 170
9. Adagio in d für ein Orgelwerk (Fragment) KV Anh. 35 (593ª) 170
10. Fingerübungen KV 626ᵇ/48 171
11. Fragment einer Fuge in D KV 73ʷ 173
12. Fragment einer Fuge in G KV Anh. 41 (375ᵍ) . 173
13. Fragment einer Fuge in F KV 375ʰ = KV Anh. 109ᵍ Nr. 14 (KV⁶: 626ᵇ/14) 174
14. Fragment einer Fuge in F KV Anh. 33 und 40 (383ᵇ) 175
15. Fragment einer Fuge in c KV Anh. 39 (383ᵈ) . 175
16. Zwei kontrapunktische Skizzen in Es und c KV deest 176
17. Fragmente einer Fuge in e KV deest 177
18. Zwei Fugenfragmente in Es KV deest 180
19. Fragment einer Fuge in g KV 154 (385ᵏ) . . . 181
20. Zwei Fragmente einer Fuge in Es KV 153 (375ᶠ) 181
21. Fragment einer Fuge in c KV Anh. 39ª (KV⁶: 626ᵇ/27) 183
22. Fragment einer Fuge in d KV deest 184
23. Fragment einer Fuge in E (erwähnt bei KV³ Anh. 109ᵛᴵᴵᴵ; KV⁶: Anh. C 27.10) mit der Ergänzung von August Alexander Klengel . . . 185

ZUR EDITION

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VORWORT

Wie kaum ein anderer Band der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) bedarf der hier vorgelegte einer Erläuterung, ja Rechtfertigung. Nicht als ob die Einteilung selbst irgend fraglich scheinen könnte: Es ist zweifellos sinnvoll, die Einzelstücke von den Klavierbüchern (= NMA IX/27/1) einerseits, von den Klaviersonaten und -Variationen (= NMA IX/25 und 26) andererseits abzugrenzen. Es ist auch sinnvoll, zu den Einzelstücken für Klavier die für Orgel, mechanisches Orgelwerk bzw. Orgelwalze und Glasharmonika hinzuzunehmen (= Hauptteil II des Bandes). Daß in einer dritten Abteilung schließlich Mozarts eigene Klavierarrangements von Tänzen und Märschen zusammengefaßt sind[1], rundet den Band thematisch ab und wird vielleicht nicht nur den Praktiker freuen. Dies alles dürfte einleuchten.

Schwieriger und weniger einleuchtend ist dagegen die Entscheidung, entgegen sonstiger Praxis der NMA auf eine durchgehend konsequente Trennung von vollendeter Komposition (= Hauptteil) und Fragment (= Anhang) zu verzichten. Die Suite KV 399 (385^{i}) ist ein Fragment – oder genauer: nur die ersten drei Sätze sind vollständig, die Sarabande ist Fragment geblieben – und steht als solches trotzdem im Hauptteil (I, Nr. 5). Auch die nachfolgende d-moll-Fantasie KV 397 (385^{g}) ist – nach unserer Überzeugung jedenfalls – ein Fragment, wenn auch ein ergänztes, und steht trotzdem im Hauptteil (I, Nr. 6). Dasselbe gilt auch für die Orgelfuge in g KV 401 (375^{e}) = Hauptteil II, Nr. 1. Die Stücke sind, in dieser Gestalt, fester Bestandteil des internationalen Konzertrepertoires; sie in den Anhang rückzuverweisen – gar noch ohne Ergänzung – hieße, den Versuch zu unternehmen, sie der Praxis zu entziehen, was einfach töricht wäre.

Auch das in der NMA sonst rigoros gehandhabte Prinzip, Unechtes, ja auch nur Dubioses aus dem Band herauszuhalten, wurde im vorliegenden Falle con discrezione angewandt. Das im Hauptteil (I, Nr. 12) abgedruckte D-dur-Menuett stellt unserer Auffassung nach ohnehin einen delikaten Sonderfall dar (es sei auf den Einzelkommentar weiter unten verwiesen), so daß die Beigabe des von Maximilian Stadler komponierten Menuett-Trios (auch eine Art von Ergänzung) kaum bedenklich schien – zumal das Stück in der NMA ohnehin sonst an anderem Ort abzudrucken gewesen wäre, dann aber aus dem Zusammenhang gerissen. Ob die Kontretänze KV 269^{b} (= Hauptteil III, Nr. 5) 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 (= KV^{6}: Anh. C 27.06) erheben, die als Nr. 4 im Anhang zu finden ist. Bedenken wohlgemerkt, die sich nicht gegen die Stücke als solche, sondern nur gegen ihre Klavierfassung richten. Wirklich problematisch, und das in höchstem Maße, ist dagegen die sog. ‚Strahover Fantasie', die Nachschrift einer Orgelimprovisation Mozarts KV 528^{a} (KV^{6}: 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. Und wer da meint, man könne bei den Fugenfragmenten etwas mit Stilkritik (nach dem heutigen Stande des Wissens) ausrichten, der erinnere sich des nahezu unverständlichen Fragments KV Anh. 41 (375^{g}) – Nr. 12 des Anhangs –, bevor er Nr. 23 des Anhangs, das von Klengel ergänzte E-dur-Stück KV Anh. C 27.10, aus diesem Bande entfernt sehen möchte.

Zu den Fugenfragmenten des Anhangs ein spezielles Wort. Bei der Auslegung des Terminus ‚Fugenfragment' bin ich mit Absicht über die engere, allgemein gebräuchliche Bedeutung hinausgegangen, indem ich auch einige eher skizzenartige Gebilde (vgl. Nr. 16 des Anhangs) mit berücksichtigt habe, weil sie offenbar ein bestimmtes kontrapunktisches Denk- oder Experimentierstadium vor dem klassischen Fragment dokumentieren. Es gibt natürlich mehr dergleichen auf Mozarts Skizzenblättern, und daß ich diese hier auswähle, nur weil sie zusammen mit einem ‚echten' Fragment auf einem Blatt stehen, die anderen dagegen sämtlich der Publikation im Supplement (NMA X/30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*) überlasse, ist nicht konsequent. Der Vorwurf ist in Kauf zu nehmen.

Was den vorliegenden Band vor vielen anderen auszeichnet, ist die unverhältnismäßig große Fülle von neuem Material, das hier – zum Teil als Erstdruck – geboten werden kann. Es handelt sich dabei nicht nur

[1] Größtenteils übernommen aus NMA IV/13/Abt. 1 (*Tänze · Band 1*, vorgelegt von Rudolf Elvers).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

um die mit ‚KV deest' bezeichneten Stücke, die überhaupt erst nach Erscheinen der 6. Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* (Wiesbaden 1964) bekannt geworden oder auch aus anderen Gründen – so etwa im Falle einiger Fugenfragmente – ohne eigenen KV-Eintrag geblieben sind. Auch so manches ‚nummernmäßig' längst bekannte Stück (um nur die Orgel-Versetten KV 154[a]/Anh. 109[VIII] / KV[6]: Anh. A 61/62 oder das besonders wichtige Präludium-Fragment KV 624/626[a] Anh. I / KV[6]: Anh. C 15.11 zu nennen) erscheint hier erstmals in einer wissenschaftlichen Ausgabe. Der Grund dafür liegt nicht oder höchstens in verschwindendem Maße darin, daß neue Quellen auftauchten oder verschollen geglaubte Autographe wieder zugänglich wurden; entscheidend ist vielmehr gewesen, daß die bei diesen Stücken sich stellende bzw. früher gestellte Echtheitsfrage anders als bisher, d. h. positiv zu beantworten war. Aber auch altes Material, unter neuem Aspekt betrachtet, kann zu etwas Neuartigem werden: Die Um- oder Neuinterpretation des sog. Capriccios KV 395 (300[g]) als „Präludium" KV 284[a] kommt einer Neuentdeckung gleich[2]. – Alle diese Dinge zu kommentieren, zu erläutern, dem Benutzer dieses Bandes plausibel darzustellen, ist Aufgabe des Vorworts – das mit dieser Aufgabe freilich auch ausgelastet ist. Um der angesichts solcher Problemfülle entstehenden Gefahr des Ausuferns zu begegnen, ist der wissenschaftliche Apparat knapp gehalten, werden Diskussionen in den Fußnoten auf das Notwendigste beschränkt. Insbesondere sind es aber drei Punkte, deren Behandlung – als Konsequenz solch selbstauferlegter Beschränkung – nicht in der an sich gebotenen Ausführlichkeit vorgenommen werden konnte, obwohl die Erwartung des Lesers damit vielleicht enttäuscht wird:

1. Bei einer Musterung des Hauptteils I (*Einzelstücke für Klavier*) zeigt sich, daß die Stücke zu einer Art Gruppenordnung tendieren. Da ist als Einzelgänger das Spielstück alter Art (Nr. 1). Da sind Stammbucheintragungen (Nr. 7 und Nr. 11). Da ist als Sonderfall die Suite KV 399/385[i] (Nr. 5); auf der anderen Seite stehen die rätselhaften Einzelstücke Nr. 10 und Nr. 12 (wobei Nr. 10 = KV 540 wohl das eigentliche Rätsel darstellt). Was übrig bleibt, ist zum einen eine größe e Gruppe von Präludien (so bezeichnet nach Mozarts eigenem Sprachgebrauch), die sämtlich der Gattung der freien Fantasie angehören. Dabei läßt sich die Untergliederung in eine frühe (= Nr. 2, 3) und eine spätere Gruppe (= Nr. 4, 6) erkennen; innerhalb der letzteren erscheint einmalig eine Koppelung von Präludium und Fuge (Nr. 4), während in Nr. 5 offenbar erstmals (sofern die Bezeichnung authentisch ist) die Überschrift *Fantasie* verwendet wird – womit der Anschluß an die späte c-moll-Fantasie KV 475 (nicht hier, sondern bei den Klaviersonaten NMA IX/25 abgedruckt: dazu siehe weiter unten) und das noch spätere Fragment KV Anh. 32 (KV[6]: 383 C = Anhang Nr. 2 des vorliegenden Bandes) gegeben ist. Was übrig bleibt, ist zum anderen eine kleinere Gruppe von Rondi, die etwa gleichzeitig entstanden sind und als Gruppe noch gewichtiger auftreten, wenn das ursprünglich als Einzelstück konzipierte Rondo KV 494 (nicht hier, sondern bei den Klaviersonaten NMA IX/25 abgedruckt: dazu s. u.) hinzugenommen wird. – Jede einzelne dieser Gruppen wäre unter historischem wie soziologischem Aspekt zu interpretieren, und ganz besonders ergiebig schiene dies im Falle der frühen Präludien[3].

2. Der Hauptteil II (*Einzelstücke für Orgel, Orgelwalze/Orgelwerk und Glasharmonika*) birgt, was das Instrumentarium anlangt, für das heutige Verständnis besondere Schwierigkeiten. Das betrifft nicht die Orgel und auch nicht so sehr die Glasharmonika als vielmehr das sich hinter wechselnden Bezeichnungen wie Orgelwalze oder -werk etc. verbergende mechanische Musikinstrument (Flötenuhr, Automaten-Orgel). Solche Musikautomaten, oftmals wahre Meisterwerke feinmechanischer Handwerkskunst, wären einmal als kulturhistorisches Phänomen in einer Jahrhunderte alten Traditionskette des Kunstuhren- und Automatenbaues, zum anderen als musikinstrumentenkundliche Kuriosa zu würdigen und zu beschreiben. Das kann hier freilich nicht geleistet werden. Als Ersatz sei auf die vorliegende Standardliteratur in Auswahl verwiesen[4]. Ein weiteres, wesentlich schwierigeres Problem ergibt sich daraus, daß die Noten, in denen solche Musik überliefert ist (Autograph oder Kopien), nicht zum Musizieren bestimmt

---

[2] Diese wichtige Neuinterpretation ist das Verdienst von Prof. Dr. Christoph Wolff (Harvard University, USA), dem ich auch an dieser Stelle für die Erlaubnis danke, von seinen Mitteilungen Gebrauch zu machen.

[3] Man möchte insbesondere auf eine 2. vermehrte Auflage der vorzüglichen Dissertation von Peter Schleuning, *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Phil. Diss. Freiburg/Br. 1970 (= *Göppinger Akademische Beiträge*, Band 76, Göppingen 1973), hoffen. Vgl. dazu Anmerkung 23.

[4] A. Chapuis et É. Gélis, *Le monde des automates*, 2 Bände, Paris 1928 (ohne speziellen Bezug auf die Musik); Alexander Buchner, *Vom Glockenspiel zum Pianola*, Prag 1959; Ernst Simon, *Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik*, Wiesbaden 1960. Weitere Literatur mit speziellem Bezug auf Mozart siehe unten: Einzelkommentar zum Hauptteil II.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

sind, sondern als Vorlage für den Instrumentenbauer oder Feinmechaniker, der danach die Orgelwalze in entsprechender Weise mit Stiften besetzt, d. h. die Umsetzung in eine automatengerechte Quasi-Notenschrift vornimmt. Jede andere Art der Darstellung dieser Musik als auf der walzenbestückten Flötenuhr wäre eo ipso ein verfälschendes Arrangement, und der Grad der Verfälschung würde dadurch, daß man das Stück auf der Orgel (statt auf dem Klavier vierhändig oder im Bläserensemble etc.) spielt, um nichts geringer. Deutlich gesprochen: der Notentext unserer Ausgabe kann jeweils nur die Grundlage eines danach anzufertigenden Arrangements darstellen – was nicht unsere Sache, sondern die einer nachfolgenden praktischen Ausgabe ist. Die wesentlichen Kriterien der automatischen Uhrwerksmusik, um nur den mechanisch starren Takt zu nennen oder das (zumindest manchmal) unnatürlich rasche Tempo[5], lassen sich im Selbstmusizieren, und sei es auch auf der Orgel, nicht erfüllen. Insofern wäre das eine Arrangement so gut denkbar wie irgendein anderes.

3. In diesem Zusammenhang ist auf eine seit geraumer Zeit zu beobachtende Sucht hinzuweisen, die sich nicht genug tun kann, Mozart für die Orgel zu entdecken: Nicht nur die eben erwähnten Stücke für die Orgelwalze, sondern Klavier-, ja selbst Klavier-Violinstücke werden für die Orgel – als dem ‚eigentlich' dafür bestimmten Instrument – heimgeholt[6]. In der Tat klingt einiges auf manchen besonders disponierten Orgeln recht hübsch, und gegen Experimente solcher Art ist auch gar nichts einzuwenden. Aber man sollte es nicht übertreiben und zumal nicht in den Wahn verfallen, man könne auf diese Art den ‚wahren Mozart' bieten[7].

*

Ein Wort noch zu den in diesem Bande nicht enthaltenen Stücken.

1. Einiges, was man vielleicht hier suchen könnte, gehört nicht zu den Klavierstücken, sondern ist zum Umkreis der Klaviersonaten zu rechnen und wird infolgedessen auch dort veröffentlicht (vgl. NMA IX/25: *Klaviersonaten*). Das gilt für größere und kleinere Sonatensatzfragmente wie KV 400 (372^a), Anh. 31 (569^a), Anh. 29 (590^a), Anh. 30 (590^b), Anh. 37 (590^c) und natürlich KV 312 (189^i; KV^6. 590^d). Das gilt aber auch für vollständige Stücke bzw. Sätze, die Mozart zunächst separat veröffentlichen ließ, dann aber nachträglich als Teil einer Klaviersonate integrierte: das ursprünglich selbständige Rondo KV 494 gehört dazu, das durch ein nachkomponiertes Allegro und Andante zur Klaviersonate KV 533 komplettiert wurde; dazu gehört aber auch mutatis mutandis die c-moll-Fantasie KV 475, die erst bei der Drucklegung der Klaviersonate KV 457 als Einleitung vorangesetzt wurde. Wer glaubt, diese Stücke in ihrer ursprünglichen, nichtintegrierten Gestalt spielen zu sollen, kann dies auch nach dem Text des Klaviersonaten-Bandes tun; einer separaten Doppelveröffentlichung bei den Klavierstücken bedarf es dazu nicht.

2. Anderes, was laut der ‚Thematischen Übersicht' in KV^6 (S. LXXXI ff.) zur NMA-Werkgruppe 27 gehört, hat in der NMA tatsächlich einen anderen Platz zugewiesen bekommen. Das „Thema" KV Anh. 38 (383^d; KV^6: 383^c) ist in NMA IX/26 (*Variationen für Klavier*) abgedruckt worden[8]. Das „Tempo di Menuetto" KV 236 (588^b) ist ein – gekürztes – Klavierarrangement einer Arie von Christoph Willibald Gluck und erscheint daher in NMA X/28/Abt. 3–5 / Band 2 (*Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen*). Das fragmentarische „Andante [?] für eine Walze in eine kleine Orgel" KV 615^a ist – entgegen KV^6 – keine Skizze zu KV 616, und die von Mozart intendierte Besetzung ist keineswegs *„eindeutig"*, wie KV^6 behauptet[8a]; das Fragment kann daher nicht in den vorliegenden Band aufgenommen werden, sondern erscheint in NMA X/30 (*Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*).

3. Schließlich müssen auch die verschollenen Klavierstücke erwähnt werden. Wir wissen nur von sehr wenigen; auch haben wir von keinem einzigen der in den letzten etwa 40 Jahren neu aufgefundenen Stücke – dazu vgl. weiter oben – vorher etwas gewußt. Die tatsächliche Anzahl der verschollenen Stücke auch

---

[5] Wer jemals Haydns Flötenuhr-Stücke auf einem der originalen Instrumente hat hören können, wird verstehen, worauf ich anspiele.

[6] Vgl. Hans Dennerlein und Johannes Pröger, *Mozart auf der Orgel*. Band I: *Kleinere Stücke*, Band II: *Fugen mit Introduktionen*, Berlin 1958.

[7] Alle wesentlichen Argumente hat Albert Palm in seiner Rezension der Arbeit von Johannes Pröger, *Mozarts Verhältnis zur Orgel und zur Orgelkomposition*, Berlin 1965 (*Die Musikforschung* 22 [1969], Heft 1, S. 125 f.), vorgebracht. – Vgl. des weiteren auch ders., *Orgelkompositionen Mozarts?*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 24 (1969), S. 276–284.

[8] Vgl. dort Anhang S. 149; das beigegebene Faksimile enthält außerdem auch das auf demselben Blatt notierte Fugenfragment KV Anh. 39 (383^d) = Nr. 15 im Anhang des vorliegenden Bandes.

[8a] Daß KV 615^a nicht als Skizze zu KV 616 gelten kann, hat bereits Alfred Orel betont (vgl. *Andante für eine Walze . . . Sekundäre Quellen zu Mozarts KV 616*, in: *Acta Mozartiana* 3 [1956], Heft 4, S. 3–9; ferner ders., *Mozartiana in Schweden*, ibid. 6 [1959], Heft 1, S. 3–8).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

nur grob zu schätzen, erscheint unter diesen Umständen ganz unmöglich: Es können die im folgenden zu behandelnden drei sein – eine Zahl, die man ebenso gut aber auch mit 4 multiplizieren könnte. Natürlich gilt dies alles nur für die Zeit bis etwa 1780. – In dem 1768 angelegten summarischen Verzeichnis der Jugendwerke seines Sohnes führt Leopold Mozart auch *„Eine Fuge – fürs Clavier"* an[9]; dieses Werk – das zweifellos nichts mit KV 15[ss] zu tun hat – ist als KV 41[c] registriert worden. Die im KV beigegebene nähere Lokalisierung *„komponiert 1767 in Salzburg"* mag richtig sein, beruht aber auf reiner Vermutung. Es fehlt jede weitergehende Information.

Verschollen ist ferner das Rondo KV 284[f], das Mozart am 28. oder 29. November 1777 in Mannheim für die neunjährige Komtesse Karoline Louise (eine natürliche Tochter des Kurfürsten Karl Theodor) komponierte. *„Ich habe für die Comtesse ein Rondeau gemacht"*, berichtet Mozart am 29. November brieflich nach Salzburg[10]. Aus den Begleitumständen ergibt sich, daß es ein Rondo für Klavier gewesen sein muß, und zwar – wenn man das Alter der Komtesse berücksichtigt – sicherlich ein sehr leichtes. Die allenfalls theoretisch zulässige Frage, ob Mozart dieses Rondo nicht möglicherweise nochmals in einer seiner Klaviersonaten verwendet haben könnte, führt zu nichts. – Am Ende der Verschollenen-Liste steht ein Werk, bei dem nicht ganz klar ist, wie man es bezeichnen soll. Meiner Überzeugung nach handelt es sich um das Präludium (oder Capriccio) KV 395 (300[g]), das Mozart etwa Mitte Juli 1778 in Paris für seine Schwester komponierte und als Einlage des Briefes vom 18./20. Juli nach Salzburg schickte. Die traditionelle Meinung (d. h. KV und die gesamte Spezialliteratur) geht allerdings dahin, daß uns KV 395 (300[g]) erhalten ist, während das verschollene Werk mit den vier Anfang Oktober 1777 in München (ebenfalls für das Nannerl) komponierten modulierenden Präludien KV 284[a] zu identifizieren sein soll – die im vorliegenden Band als I, Nr. 3 des Hauptteils abgedruckt sind. Eine ausführliche Erörterung dieser Identifizierungsfrage bleibe dem Einzelkommentar vorbehalten.

Nicht nur bei den Klavierstücken, sondern auch bei den Kompositionen für Orgelwalze ist mit Verlusten zu rechnen. Ein möglicherweise verschollenes Werk dieser Besetzung wird weiter unten im Zusammenhang mit KV 594 (= II, Nr. 3) diskutiert. Weitere Fragen dieser Art können nicht hier behandelt werden, sondern bleiben dem Kritischen Bericht vorbehalten.

Bemerkungen zu den einzelnen Stücken

I. Einzelstücke für Klavier

Nr. 1 Klavierstück in F KV 33 B: Die Komposition ist undatiert; doch ergeben sich Zeitpunkt und Anlaß der Entstehung aus den besonderen Umständen der Niederschrift selbst. Mozart hat das Stück mit Bleistift auf der Rückseite eines als Rundschreiben verschickten Sitzungsprotokolls des Zürcher Musikkollegiums notiert, in dem Hans Conrad Ott, Protokollführer (Actuarius) des Kollegiums, unter dem Datum des 30. September 1766 Interessenten, Gönner und Liebhaber zu zwei für den 7. bzw. 9. Oktober angesetzten öffentlichen Konzerten der Wunderkinder Wolfgang und Maria Anna (Nannerl) Mozart einlädt. Das Rundschreiben („Werbezirkular") hat folgenden Wortlaut[11]:

„Da vor ein paar Tagen der an den vornehmsten Höfen in Europa zu seinem Ruhm bekannt gewordene, und in verschiedenen Zeitungen und Journalen zur Verwunderung angepriesene junge Hr. Mozart, ein 9.jähriger Virtuos in der Composition und auf dem Clavier, – desgleichen seine 14.jährige Jfr. Schwester, so auch das Clavier spielt, beyde mit ihrem Herren Vater, dem Herren Cappelmeister Mozart von Salzburg hier angekommen, so ist Ihnen auf Ihr Begehren und mitgebrachte gar gute Recomendationen hin von Einem Lobl. Collegio auf dem Music-Saal erlaubt worden, könfftigen Dienstag den 7.[r] und Donnstag den 9.[r] Octobris sich auf dem gedachten Music-Saal offentlich hören zulassen. Ein Lobl. Collegium hat darbey der Anständigkeit und seiner Schuldigkeit gemäß zuseyn erachtet, diejenigen von Meinen Hochgeachteten und Hochgeehrten Herren, so etwan vormalen demselben als Gönnere und Liebhabere der Music bekannt gewesen, davon zubenachrichtigen, und Hochdenenselben überlassende, beliebigen Fahls das Collegium mit dero Gegenwart zubeehren. Weßnahen Herren Stubenverwalter Meister aufgetragen ist, diese schriftliche Invitation Hoch-Ehrengedachten Herren Liebhaberen der Music aus Ungnherren in geziemender Ehrerbiethung zu praesentieren.

Actum Dienstags den 30. 7bris 1766. Prtbs. Herren Zunfts-

---

[9] *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975); Bauer-Deutsch I, Nr. 144, S. 289, Zeile 60. – In der nächsten Zeile ist sodann noch *„Eine Fuge – à 4 Voci"* aufgeführt (KV 41[f]), womit aber anscheinend eine Vokalfuge gemeint ist.

[10] Bauer-Deutsch II, Nr. 381, S. 154, Zeile 78f. – Im folgenden werden Briefe nur noch durch das Datum ausgewiesen.

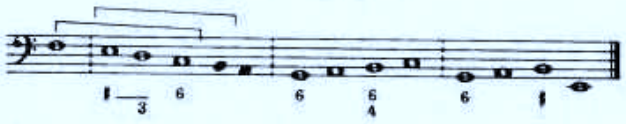
[11] Zitiert nach *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (NMA X/34 = Deutsch Dok.), Kassel etc. 1961, S. 519. Ich verzichte darauf, die dort angegebenen Einzelkommentierungen hier zu wiederholen, da sie nichts zur Sache beitragen.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

meister Werdmüller und übrigen Herren Collegianten auf dem Music-Saal. Actuarius Ott."

Bei einem dieser Konzerte – deren Programm nicht überliefert ist – wird Mozart denkbarerweise wohl auch diesen temperamentgeladenen Murky-Satz gespielt (improvisiert?) haben. Die Niederschrift auf dem erwähnten Protokollzettel erfolgte wahrscheinlich als Souvenir für den Vorstand des Musikkollegiums. Anderenfalls hätte sich Mozart sicherlich des Notenbuches seiner Schwester Nannerl (1759) oder des heute verschollenen dritten Skizzenbuches (KV 32[a]) bedient[12]. – Das Originalmanuskript (Zentralbibliothek Zürich) ist erst spät (1942) bekannt geworden[13], weswegen es auch noch in der von Alfred Einstein bearbeiteten 3. Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* (1937) fehlt. Wir geben den Text der Vorlage unretuschiert wieder. Offenkundige Inkonsequenzen (so die Baßführung in T. 20 gegenüber der korrekt ablaufenden Sequenz in T. 6) sind charakteristisch für die unbekümmerte Schreibart Mozarts in jenen frühen Jahren.

Nr. 2 Modulierendes Präludium (von F-dur nach e-moll) KV deest: Im musikalischen Umgang Mozarts mit seiner Schwester spielt das Klavierpräludium, insbesondere das modulierende Präludium, eine ganz eigentümliche Rolle; das wird sich im einzelnen noch bei der Diskussion des folgenden Stückes (Nr. 3) deutlich zeigen. Dort wie auch hier im vorliegenden Falle handelt es sich nicht um ‚Komposition', nicht um Musik mit ‚Werkcharakter', sondern um aufgeschriebene Improvisation, und zwar aufgeschrieben einzig und allein für das Nannerl und zu deren Gebrauch. Das kürzlich in einer vorzüglichen Faksimile-Ausgabe erstmals publizierte Autograph des Präludiums[14] läßt denn auch – rührend genug zu sehen – auf der Rückseite des von Mozart beschriebenen Blattes eine Reihe modulierender bezifferter Bässe von der Hand des Nannerl erkennen: harmonisch einigermaßen wirre Gebilde, die die Grenzen der musikalischen Begabung von Mozarts Schwester ahnen lassen[15]. Auch Mozarts Präludium ist übrigens am einfachsten als Improvisation auf der Basis eines simplen Baßgerüstes zu begreifen:



Das ist nichts anderes als eine Variante des sogenannten ‚Goldberg-Basses' in der von Mozart favorisierten dreigliedrigen Gestalt[16]. Baßgerüst und (cum grano salis) Tonalität sind überhaupt die einzigen stabilisierenden Elemente in diesem merkwürdigen Stück; es gibt keinen Takt, es gibt kein Tempo, und was sich da an Melodisch-Rhythmischem ereignet, ist durchaus athematisch und erschöpft sich in der Reihung von Spielfiguren, Arpeggien und Floskeln. Sogar die Notation wird in ihrem metrischen Zueinander der Notenwerte über Strecken hinweg irrational bzw. orthographisch falsch (vgl. den Übergang von Zeile *b* zu *c* und insgesamt Zeile *e*). Alle derartigen Inkonsequenzen oder Mängel der Notierung sind entsprechend der Schreibweise Mozarts in die Ausgabe übernommen worden; auch Einteilung und Zeilenfall geben die Disposition des Autographs genau wieder. Mozart hat das Stück ohne Überschrift und Datierungsvermerk gelassen; Schrift und Papier weisen jedoch deutlich auf 1776/1777 als Entstehungszeit, und daß die Niederschrift in Salzburg und nicht etwa auf Reisen entstanden ist (dies nur, um eventuellen Fehlspekulationen vorzubeugen), ist evident. – Schließlich sei noch als Hypothese die Möglichkeit angedeutet, daß das Präludium in der vorliegenden Gestalt nur der zufällig überlieferte Teil eines größeren (d. h. mehrsätzigen) Ganzen ist. Möglicherweise darf man in dem hier als Nr. 1 im Anhang wiedergegebenen Fragment KV Anh. C 15.11 den Überrest eines weiteren zugehörigen Teilsatzes sehen; die augenfälligen Übereinstimmungen im Äußeren wie im Inneren (man bemerke z. B., wie die abspringende Trillerfigur am Schluß des Präludiums KV deest am Beginn des Fragments KV Anh. C 15.11 wieder aufgenommen wird) würden eine derartige Hypothese jedenfalls stützen[17].

Nr. 3 Präludium in C KV 284[a] (bekannt als Capriccio KV 395/300[g]): Die „Vier Präludien für Klavier" KV 284[a] gelten traditionell als verschollen bzw. verloren:

[12] Ich verweise auf das Vorwort zu NMA IX/27, *Klavierstücke · Band 1: Die Notenbücher.*

[13] Vgl. Max Fehr, *Die Familie Mozart in Zürich*, in: *130. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 1942* (Zürich 1942); ferner ders. und Leonhard Caflisch, *Der junge Mozart in Zürich. Ein Beitrag zur Mozart-Biographie auf Grund bisher unbekannter Dokumente*, in: *140. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 1952* (Zürich 1952), wo auch ein Faksimile zu finden ist.

[14] *W. A. Mozart. Praeludium (ohne Köchel-Nummer). Faksimile-Ausgabe. Erstdruck. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Imre Sulyok*, Budapest 1977. – Das Autograph, seinerzeit noch im Besitz von Imre Sulyok, befindet sich jetzt in der Nationalbibliothek Széchényi Budapest.

[15] Diese Eintragungen sind im Kritischen Bericht wiedergegeben.

[16] Dieses Baßgerüst hat für Mozart eine hervorragende Bedeutung, was hier nicht weiter ausgeführt werden kann.

[17] Vgl. weiter unten: Kommentar zu Anhang Nr. 1.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

zu Unrecht, wie ich glaube. Die Identitätsfrage soll zunächst anhand der einschlägigen Briefstellen diskutiert werden. In einer Nachschrift zu Leopold Mozarts Brief vom 28. September 1777 bittet das Nannerl ihren Bruder, der sich gerade in München aufhält: *„a propos pimperl seye so gut und schike mir bald ein kurz preambolum. nur itzt einmahl eines von c. ins b. damit ich es nach und nach auswendig lernen kan."* Bereits am 11. Oktober reagiert Mozart: *„Meiner schwester überschicke ich hier 4 Preambele. in was für ton sie führen, wird sie sehen und hören."* Auf der anderen Seite lautet die Stelle in Mozarts Brief vom 20. Juli 1778 aus Paris, die im Zusammenhang mit dem Präludium bzw. Capriccio KV 395 (300[g]) zitiert zu werden pflegt, folgendermaßen:

„Ich bitte um verzeihung daß ich so spätt mit meinem glückwunsch komme; – allein, ich habe meiner schwester doch mit einen kleinen Praeambolum aufwarten wollen – die spiellart lasse ich ihrer aigenen Empfindung übrig – dieß ist kein Praeludio um von einem Ton in den andern zu gehen, sondern Nur so ein Capriccio – um das Clavier zu Probiren –"

Dem fügt Mozart noch ein Postscriptum an:

„NB: das Ende von den Praeludio werden sie hofentlich zusammenbuchstabiren können. aus fürsorge eine kleine erklärung. in Baß mit der linckenhand bleibt das C, c, d, f, a, und h immer liegen – bis es die rechte hand verhindert – die lezten 2noten in Baß, sind – c, g und octav c, und eine 4:[tel] note f und einfach gestrichene E. – wegen den tempo müssen sie sich nicht viell bekümmern – es ist so eine gewisse sache, – Mann spiellt es nach eigenen gutachten –"

Fassen wir die aus den Briefen gewonnenen Informationen zusammen: 1. Im Herbst 1777 erbittet sich das Nannerl *„ein kurz preambolum [. . .] von c. ins b."*; statt dessen erhält sie vier modulierende Praeambula. 2. Im Juli 1778 erhält das Nannerl e i n Praeludium, und zwar ein nicht modulierendes, dessen offenbar etwas undeutlich geschriebener Schluß präzise beschrieben wird. Es ist nun die Frage, ob die uns überlieferte Musik München: Oktober 1777 oder aber Paris: Juli 1778 zuzuordnen ist. Hier können in der Tat einige Indizien angeführt werden, die für München 1777 bzw. gegen Paris 1778 sprechen. Erstens: den von Mozart so genau beschriebenen Schluß des Pariser Präludiums wird man vergebens suchen. Ganz gleich, wie man die einzelnen Teile des Stücks anordnet (ich komme auf dieses Problem noch zu sprechen) – nirgendwo gibt es eine Schlußbildung, die auch nur annähernd Mozarts Angaben entspricht[18]. Diese Beobachtung ist nicht neu; bereits Hermann Abert (*Mozart*, [6]/1923 I, S. 719) nimmt die Diskrepanz ernst und äußert folgerichtig Zweifel an der erstmals von Wyzewa und Saint-Foix (II, 405) behaupteten Identität der *„kleinen Phantasie"* KV 395 mit dem Pariser Präludium. Auch Einstein (KV[3]) bemerkt die Unstimmigkeit, ohne allerdings eine Konsequenz daraus zu ziehen; ihm ist denn auch die Doppelnummer KV 395 (300[g]) zu verdanken. Von hier aus ist es letztlich zu verstehen, daß man späterhin hat schließen wollen, Mozarts Pariser Brief sei in diesem Punkte offenbar nicht ernst zu nehmen[19]. Ich ziehe den Schluß vor, daß von einem ganz anderen Werk die Rede ist[20]. – Zweitens: schon bei früherer Gelegenheit habe ich darauf hingewiesen, daß das Autograph des „Präludiums" (Pierpont Morgan Library New York) einen Schriftbefund zeigt, der dem für den Sommer 1778 zu erwartenden Schriftzustand – verglichen etwa mit dem Autograph der Pariser Klaviersonate KV 310 (300[d]) – nicht entspricht, sondern einen früheren Zustand, d. h. eher 1777, signalisiert[21]. – Drittens: das New Yorker Manuskript weist deutliche kreuzläufige Faltspuren auf, deren genauere Untersuchung zum Ergebnis führt, daß dies Autograph ohne weiteres als Einlage im Brief vom 11. Oktober 1777 mitgeschickt worden sein kann; Brief- und Manuskriptfaltung passen zusammen[22]. – Viertens: es bleibt die Frage nach Anzahl und Tonalität der Präludien. Ein oder vier Stücke? Modulierend oder nicht modulierend? Dazu folgendes:

---

[18] Wie man sich einen solchen Schluß konkret vorzustellen hat, zeigt sehr schön das fragmentarische Präludium KV Anh. C 15.11 (= Anhang Nr. 1); die Bildung des Schlusses dort geht mit Mozarts Angaben fast völlig konform. Ich will damit nicht im entferntesten die Möglichkeit andeuten, daß dieses Fragment etwas mit dem Pariser Präludium zu tun haben könnte, sondern nur zeigen, daß hier offenbar eine Art der Schlußbildung vorliegt, die Mozart in seinen Fantasien mehrfach verwendete. Es besteht aller Grund, Mozarts Beschreibung im Pariser Brief ganz wörtlich zu nehmen.

[19] Diese Ansicht vertritt Rudolf Elvers im Katalog des Berliner Antiquariats Gerda Bassenge, wo das damals neu zum Vorschein gekommene Autograph 1965 zur Versteigerung kam (Auktion Nr. 5, Teil II: *Autographen*, Nr. 3493).

[20] Diesen Schluß – jedoch in anderer Richtung – hat schon Hans Dennerlein (*Der unbekannte Mozart*, Leipzig 1951, S. 90ff.) gezogen, und unter Berufung auf Dennerlein geben Otto Schneider und Anton Algatzy (*Mozart-Handbuch*, Wien 1962, S. 255) dem Werk wieder die alte Bezeichnung KV 395, wobei sie konsequenterweise sowohl die vier Präludien KV 284[a] als auch das Capriccio KV 300[g] als verschollen bezeichnen. Auch die Überlegungen von Schleuning (siehe die in Anmerkung 3 genannte Dissertation, S. 329) gehen damit konform.

[21] Ich verweise auf meine Beiträge zur *Mozart-Autographie II: Schriftchronologie 1770–1780*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel etc. 1978, S. 131–173 (171).

[22] Freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Christoph Wolff.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Wir haben es mit zwei umfangreicheren und weitgehend selbständigen bzw. unabhängigen Außensätzen zu tun, von denen das Eröffnungsstück tatsächlich ganz so, wie es sich das Nannerl gewünscht hatte, von C nach B moduliert, wogegen das Schlußstück nicht moduliert, sondern durchweg in C verharrt. Wir haben es andererseits mit zwei kleinen und durchaus unselbständigen bzw. abhängigen Binnensätzchen zu tun, von denen das erste (Andantino), auf B^7 einigermaßen instabil beginnend, doch deutlich in Es steht und auch so kadenziert. Das zweite Binnensätzchen beginnt, wiederum instabil, in quasi f-moll, wendet sich dann aber ebenfalls deutlich kadenzierend nach c-moll. Sehr merkwürdig auffallend ist, daß – sieht man vom ersten Teil ab – alle anderen Teilschlüsse in einer Art notiert sind, die Mozart sonst nur bei Konzertkadenzen bzw. Eingängen verwendet: Der Schlußtakt ist unvollständig abbrechend nur als Viertelnote mit anschließendem Doppelstrich geschrieben. (In allen mir bekannten Ausgaben hat man hier die Takte mit Pausen aufgefüllt und damit das Bild zwar normalisiert, aber zugleich auch verfälscht.) Der Sinn einer derartigen Notierung ist bei separat aufgeschriebenen Kadenzen etc. klar: beim unvollständig notierten Schlußtakt setzt das Orchestertutti wieder ein bzw. es beginnt der Rondo-Refrain. Aber was sollte hier einsetzen oder beginnen? Wir sind damit wohl bei der Kernfrage angelangt, der Frage nach Sinn und Funktion solcher Präludien. Das Präludieren hat in der damaligen Musizierpraxis einen doppelten Zweck: Einmal soll das Instrument (wenn es ein fremdes ist) geprüft bzw. (wenn es ein eigenes ist) demonstriert werden; Stimmung, Anschlag, Ansprechen der Töne, Funktionieren der Mechanik (Repetition), Klangfülle in den extremen Lagen usw. sind die Kriterien. Zum anderen soll das Präludium auf das Hauptstück, d. h. das gewählte Vortragsstück vorbereiten; man präludiert auf etwas hin. Das kann einfach und in derselben Tonart, das kann aber auch raffiniert und in einer ganz anderen Tonart geschehen, wobei es dann darauf ankommt, modulatorische Geschicklichkeit zu beweisen. Hat man aber nicht nur ein Vortragsstück zu bieten, sondern eine Folge verschiedener Stücke in verschiedener Tonart, so kann man vom einen zum anderen modulierend überleiten (interludieren), und man kann dem Ganzen auch noch einen eigenen brillanten Abschluß geben, wenn man will. Berühmte Musiker, reisende Virtuosen pflegten derlei zu improvisieren; bescheidenere Talente lernten dazu schriftliche Elaborate – eigene oder auch fremde – immerhin auswendig: so auch das Nannerl nach ihrem eigenen Zeugnis (*„damit ich es nach und nach auswendig lernen kan"*). – Man wird sich wohl zunächst mit einem derartigen Erklärungsversuch begnügen müssen, denn es gibt zu diesem Thema offenbar keine weiteren Quellen[23], so daß man fast annehmen möchte, das modulierende sowohl wie das mehrteilige Präludium sei eine Mozartsche Eigenheit gewesen, eine Improvisationsart, die nur ausnahmsweise und dann nur für das Nannerl aufgezeichnet wurde[24]. Hier muß von künftigen Forschungen weitere Klärung erwartet werden. – Als vorläufiges Ergebnis der Diskussion bleibt also festzuhalten, daß das vorliegende Stück mit dem Pariser Brief auf keine Weise in Einklang gebracht werden kann, wohl aber mit der Münchner Korrespondenz vom Herbst 1777 – vorausgesetzt allerdings, daß man dabei als Tatsache akzeptieren will, daß es sich dann nicht um vier gleichwertige, von einander unabhängige Stücke handelt. – Es bleibt noch eine Frage zu erörtern, die insofern direkten Bezug zur Edition hat, als sie die Reihenfolge der einzelnen Stücke bzw. Teilsätze betrifft. Rudolf Elvers[25] hat dargelegt, daß sich anhand der verschiedenen Tintenfarben des Autographs eine Reihenfolge der Niederschrift rekonstruieren läßt, die der traditionell angenommenen (und auch von uns befolgten) Reihung nicht entspricht. Nach Elvers hat Mozart zuerst das (von uns als Abschluß betrachtete) *Capriccio Allegro assai* in C geschrieben, dann unmittelbar anschließend das von C nach B modulierende *Allegretto* (das wir für den Anfangssatz halten) und danach erst – und zwar mit anderer Tinte – die beiden kleinen auf Es bzw. c kadenzierenden Stückchen, die wir für Binnensätze halten. Nun braucht die Reihenfolge der Niederschrift mit der intendierten musikalischen Folge nicht übereinzustimmen; gerade im Falle des nachfolgenden Stückes (Nr. 4: Präludium und Fuge KV 394/383[a]) haben wir ein glänzendes Beispiel für eine solche Umkehrung der Verhältnisse. Wollte man Elvers indessen auch musikalisch folgen, so

[23] Bei Schleuning (a. a. O.) findet sich überhaupt keine Erwähnung des modulierenden Präludiums bzw. der modulierenden freien Fantasie, was einigermaßen überrascht; auch von mehrteiligen Präludien/Fantasien ist keine Rede.

[24] Unklar bleibt dann allerdings, warum es Mozart für nötig hält, der Schwester von Paris aus umständliche Ausführungsanweisungen zu geben. Man sollte doch annehmen, daß das Nannerl längst wußte, was es z. B. mit dem Tempo in taktfreien Präludien auf sich hat. Aber auch bei der folgenden Nummer (Präludium und Fuge in C KV 394/383[a] = I, Nr. 4) muß dem Nannerl erklärt werden, daß ein Präludium vor der Fuge zu stehen hat. Es ist kaum möglich, hier zu unterscheiden, was nun wirklich als selbstverständlich angenommen werden kann und was nicht. Anscheinend gefällt sich Mozart der Schwester gegenüber in einer Art Lehrerrolle.

[25] Vgl. Anmerkung 19.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

würde damit die formale und tonale Balance des Ganzen preisgegeben. Über die Folge C – C/B – Es – c ließe sich bei Gleichwertigkeit der Glieder durchaus reden; man hätte es dann eben mit einer Zufallsfolge ohne den Versuch einer übergeordneten Großform zu tun. So aber, angesichts der beschriebenen Ungleichgewichtigkeit der Glieder, würde die neue Folge keinen gleichwie gearteten Sinn mehr erkennen lassen, und das Ganze wäre als ganzes nicht mehr spielbar. Wir halten darum an der alten Ordnung fest.

Nr. 4 Präludium (Fantasie) und Fuge in C KV 394 (383ª): Über dieses Werk gibt uns Mozarts Brief an seine Schwester vom 20. April 1782 Aufschluß. Er schreibt dort:

„– hier schicke ich dir ein Praeludio und eine dreystimmige fuge, – das ist eben die Ursache warum ich dir nicht gleich geantwortet, weil ich – wegen des mühsammen kleinen Noten schreiben nicht habe eher fertig werden können. – es ist ungeschickt geschrieben. – das Praeludio gehört vorher, dann folgt die fuge darauf. – die ursache aber war, weil ich die fuge schon gemacht hatte, und sie, unterdessen daß ich das Praeludium ausdachte, abgeschrieben. – Ich wünsche nur, daß du es lesen kannst, weil es gar so klein geschrieben ist, und dann – daß es dir gefallen möge. – ein andermal werde dir schon etwas bessers für das klavier schicken. – die ursache daß diese fuge auf die Welt gekommen ist wirklich Meine liebe konstanze. – Baron van suiten zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach |: nachdem ich sie ihm durchgespiellt :| nach hause gegeben. – als die konstanze die fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; – sie will nichts als fugen hören, besonders aber |: in diesem fach :| nichts als Händl und Bach; – weil sie mich nun öfters aus dem kopfe fugen spiellen gehört hat, so fragte sie mich ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? – und als ich ihr Nein sagte. – so zankte sie mich recht sehr daß ich eben das künstlichste und schönste in der Musick nicht schreiben wollte; und gab mit bitten nicht nach, bis ich ihr eine fuge aufsezte, und so ward sie. – ich habe mit fleiß Andante Maestoso darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spielle – denn wenn eine fuge nicht langsam gespiellt wird, so kann man das eintrettende subiect nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner wirkung. – ich werde – mit der zeit und mit guter gelegenheit noch 5 machen, und sie dann dem Baron van suiten überreichen; der in der that – am Werthe einen sehr grossen – an der zahl aber freylich sehr kleinen schatz von guter Musick hat. – und eben deswegen bitte ich dich dein Versprechen nicht zurückzunehmen, und sie kein Menschen sehen zu lassen. – lerne sie auswendig, und spielle sie. – Eine fuge spiellt man nicht so leicht nach. –"

Das solchermaßen beschriebene Autograph von Präludium und Fuge muß sich einst im Nachlaß des Nannerl befunden haben, existiert aber nicht mehr. Dafür ist Mozarts erste flüchtige Niederschrift der Fuge erhalten; sie stammt aus dem Nachlaß Mozarts und befindet sich jetzt in der Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique (ehemals Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Sammlung Malherbe). Dieses Autograph bildet die primäre Vorlage für unseren Text. Als Vorlage für das Präludium mußte ersatzweise der Erstdruck von Breitkopf & Härtel (*Œuvres complettes* VIII, 1) herangezogen werden. Der Text der Fuge weist an einigen Stellen des Erstdrucks Abweichungen von der originalen Version Mozarts auf, die teils Simplifizierungen, teils Glättungen, nur selten aber wirkliche Verbesserungen darstellen. Insofern ist es schwer vorstellbar, daß die Vorlage für den Erstdruck das verschollene Gesamtautograph aus Nannerls Besitz gewesen sein könnte[26]. Immerhin haben wir in allen relevanten Fällen die abweichenden Lesarten des Drucks als ossia-Version im Notentext mitgeteilt. – Zu weiteren Einzelheiten vergleiche man den Kritischen Bericht.

Nr. 5 Suite: Ouverture, Allemande, Courante und Sarabande (Fragment) KV 399 (385ⁱ): Das Stück wird traditionell auf (Wien) 1782 datiert und mit Mozarts Bach- und Händel-Erlebnis im Hause des Barons van Swieten in Verbindung gebracht; beides sicherlich zu Recht. Doch darf nicht verkannt werden, daß gerade in dieser Suite der Einfluß der Händelschen Suitensammlung von 1722 übermächtig zutage tritt, wie ja überhaupt Händel für den gebundenen Klavierstil Mozarts ungleich wichtiger ist als Bach[27].

[26] Zwar schickt das Nannerl am 8. Februar 1800 Breitkopf & Härtel *„eine Fuge und Praeludium, so mein Bruder für mich gemacht hat, und da ich es in Manoscript* [d. h. im Autograph] *wie Sie sehen besitze, so können Sie versichert seyn, daß es in keiner andern Hand seyn kann, nur wünsche ich, daß Sie Gebrauch davon machen können"*. Doch dann heißt es in ihrem Brief vom 23. März 1800: *„Das Vergnügen so ich fühlte Ihnen ein Manuscript zu übersenden, welches ich ganz allein zu besitzen glaubte, ist, durch die Nachricht, daß Sie solches schon durch meine Schwägerin erhielten, vereitelt worden."* Es kann also nicht eindeutig geklärt werden, auf welche Quelle die Ausgabe von Breitkopf & Härtel zurückgeht.

[27] Ich habe den Eindruck, daß es weniger sachliche als viel eher ideologisch-irrationale Gründe sind, die vor allem die deutschsprachigen Autoren zu einer in vielem überbetonten, ja übertreibenden Ausmalung des Mozartschen „Bach-Erlebnisses" verführt haben.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Die von Nissen auf Mozarts Autograph angebrachte Notiz *„in Händels Geschmack"* – in den Drucken wurde daraus *„dans le style de Händel"* – zeigt jedenfalls, wie sehr man sich dieser Tatsache um 1800 bewußt war. Vorlage für unsere Ausgabe ist das Autograph (Privatbesitz, Schweiz). Es enthält einige harte oder zumindest überraschende Lesarten, die in den meisten späteren Ausgaben, angefangen mit dem Erstdruck (Breitkopf & Härtels *Œuvres complettes* VI, 14), wegretuschiert bzw. gemildert worden sind. Für uns bestand kein Grund, diese Retuschen zu übernehmen. In der Ouverture bleibt in Takt 72 (Mittelstimme, viertletztes 16tel) Mozarts originales *des'* erhalten; in der Allemande ist in den Takten 6/7 (rechte Hand, Oberstimme) auf die traditionellen Überbindungen (*es''–es''* bzw. *g''–g''*) zu verzichten, und auch der zusätzliche Baßton *c'* in Takt 14 (erstes Viertel) desselben Satzes ist als spätere Zutat durchaus entbehrlich. Dagegen schien es sinnvoll, die Tempobezeichnungen des Erstdrucks zu übernehmen.

Nr. 6 Fantasie in d (Fragment) KV 397 (385ᵍ): Das Autograph ist verloren. Als Vorlage konnte ersatzweise der im Wiener *Bureau d'Arts et d'Industrie* im Jahre 1804 erschienene Erstdruck (Verlagsnummer 385) herangezogen werden. Dieser Druck ist unvollständig, d.h. der Text bricht nach Takt 97 bei fortlaufendem leerem Rastral unvermittelt ab. Erst der spätere Abdruck in Breitkopf & Härtels *Œuvres complettes* (XVII, 3) bringt den heute allgemein bekannten Schluß des Stückes; am Ende des kritischen Taktes 97 ist ein Fußnotenstern gesetzt, eine entsprechende Anmerkung fehlt aber. Auf diesen Sachverhalt hat erstmals Paul Hirsch hingewiesen[28] und daraus geschlossen, daß die Fantasie ein Fragment sein müsse, das im Erstdruck in seiner originalen Gestalt – d.h. ohne Schluß – abgedruckt wurde. Die spätere Ergänzung sei wohl August Eberhard Müller (1767–1817), damals Thomaskantor in Leipzig, zuzuschreiben, denn Müller fungierte als Berater und Cheflektor für Breitkopf & Härtel. Dieser Auffassung ist von Rudolf Steglich leidenschaftlich widersprochen worden[29]; er hält auch den Schluß für einen originalen Mozartschen Text. Mich überzeugen Steglichs Argumente nicht, vielmehr glaube ich, daß Hirschs Interpretation völlig richtig ist[30]. Es ist aber undenkbar, ein solches Stück der musikalischen Praxis zu entreißen und als Fragment in den Anhang zu verbannen, weswegen auch der vorliegende Text die traditionelle Fassung bringt – allerdings mit entsprechender Kennzeichnung. Näheres ist dem Kritischen Bericht zu entnehmen. – Die Bogensetzung in den Anfangstakten der Fantasie ist durch einige moderne Ausgaben, die strikt das Stichbild des Erstdrucks wiedergeben, problematisch geworden. Verzichtet man auf die (zu ergänzende) Überbindung der Baßtöne, so resultiert daraus eine starke Markierung der schwachen zweiten Taktzeit – ein bizarrer Effekt, der in dieser Komposition sicherlich nicht gemeint sein kann. Im Sinne der zeitgenössischen Aufführungspraxis ist annähernd Legatissimo-Vortrag selbstverständlich.

Nr. 7 Kleiner Trauermarsch in c („Marche funebre del Sig^r. Maestro Contrapunto") KV 453ᵃ: Das Autograph befand sich, eingeklebt im Stammbuch der Barbara Ployer, ehemals unter den Beständen der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Es ist 1945 abhanden gekommen; als Ersatz standen für die Edition gute Photographien und Faksimiles zur Verfügung. Barbara Ployer war eine vorzügliche Pianistin; Mozart hat für sie u.a. das Klavierkonzert in G KV 453 geschrieben und ihr überdies auch Theorieunterricht erteilt[31] – worauf die scherzhafte Autorenbezeichnung *„del Sig^r. Maestro Contrapunto"* anspielt. Es handelt sich – wie kaum gesagt zu werden braucht – um die Parodie eines Trauermarsches, mit grotesker Übertreibung beginnend, mit beklemmend ernsten Tönen im zweiten Teil; das Ganze gleichsam als Klavierarrangement eines imaginären Orchestermarsches. – Mozarts Niederschrift muß unter besonderen Umständen zustandegekommen sein. Die Schrift zeigt teilweise abnorme Züge. Es ist wohl lustig zugegangen bei diesem Trauermarsch.

Nr. 8 Rondo in D KV 485: Das Autograph (Pierpont Morgan Library New York) dieses in editorischer Hinsicht unproblematischen Werkes trägt am Schluß Mozarts eigenhändige Datierung *„le 10 de Janvier 1786. à Vienne"*; gleichwohl hat Mozart es versäumt, die Komposition in seinem Werkverzeichnis zu notieren. Das Rondo ist anscheinend auf die Bedürfnisse

[28] Vgl. Paul Hirsch, *A Mozart Problem*, in: *Music & Letters* XXV (1944), No. 4, S. 209–212.

[29] Vgl. Rudolf Steglich, *Über das melodische Motiv in der Musik Mozarts. Eine Analyse der d-moll-Phantasie für Klavier*, in: *Mozart-Jahrbuch 1953*, Salzburg 1954, S. 128–142 (139f.).

[30] Vgl. meinen Beitrag *Zur Echtheitsfrage bei Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, Salzburg 1973, S. 19–36 (31).

[31] Der Unterricht ist dokumentiert im sog. ‚Unterrichtsheft für Barbara Ployer' KV 453ᵇ. Neuerdings hat Walter Senn Zweifel an der Identität der hier gemeinten Schülerin geäußert; vgl. seinen Beitrag *Abbé Maximilian Stadler: Mozarts Nachlaß und das „Unterrichtsheft" KV 453ᵇ*, in: *Mozart-Jahrbuch 1980/82*, Kassel etc. 1983. Ich halte Senns Beweisführung nicht für zwingend, kann mich aber an dieser Stelle nicht weiter darauf einlassen.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

und Fähigkeiten einer adeligen Dilettantin oder Schülerin zugeschnitten; darauf deutet ein ausradierter und nicht mehr genau zu entziffernder Vermerk am Ende des Autographs[32]. Damit hängt möglicherweise auch zusammen, daß in diesem Stück die Vorschläge außerordentlich sorgfältig und konsequent bezeichnet sind: lange (Achtel-)Vorschläge mit Bogensetzung nur am Schluß (Takte 159, 163), sonst allenthalben kurze (Sechzehntel-)Vorschläge ohne Bogensetzung. Ob damit neben der rhythmischen auch eine anschlagsmäßige Differenzierung (lang = legato, kurz = non legato) angedeutet wird, erscheint zumindest zweifelhaft. Entsprechend den Richtlinien der NMA werden statt solcher Differenzierung in unserem Text Vorschlagsbögen automatisch gesetzt. Hinsichtlich der Dynamik ist das Rondo auffallend spärlich bezeichnet. Zu Ergänzungen haben wir keinen Anlaß gesehen.

Nr. 9 Rondo in a KV 511: *„Ein Rondò für das klavier allein"*, notierte Mozart unter dem Datum des 11. März 1787 in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis, und entsprechend lautet auch die Datierung auf dem Autograph (Privatbesitz, Schweiz). Es ist die erste größere Arbeit, die nach der Rückkehr aus Prag entstanden ist. – Das einzige erwähnenswerte Textproblem dieses Rondos stellt sich mit der Frage, ob sich Mozart möglicherweise nur verschrieben habe, als er in der zweiten Hälfte des Taktes 161 in überraschendem Ausbruch aus dem parallelen Stimmenzug die Terz *a'+c''* (statt, wie eigentlich zu erwarten, *f'* oder *fis'+a'*) notierte. Die Stelle ist in den Druckausgaben mit größter Selbstverständlichkeit zu *f'+a'* verbessert worden – eine Selbstverständlichkeit, die uns heute so sehr abhanden gekommen ist, daß einige moderne Editionen die Lesart des Autographs ausdrücklich verteidigen. Eine objektive Entscheidung dieser Frage gibt es nicht; es muß dem Ermessen und Geschmack des Spielers überlassen bleiben, welche der Möglichkeiten er bevorzugt.

Nr. 10 Adagio in h KV 540: Am 19. März des Jahres 1788 trägt Mozart in seinem Werkverzeichnis *„Ein Adagio für das klavier allein. in H mol"* ein. Über Anlaß und Umstände der Komposition ist nichts bekannt. Ziemlich sicher ist aber, daß dieses Adagio zu den *„Neuesten klavierstücke(n)"* gehörte, die Mozart mit Begleitbrief vom 2. August 1788 seiner Schwester nach St. Gilgen übersandte. – Vorlage ist das Autograph (Stockholm, Stiftelsen musikkulturens främjande). Es bietet keine besonderen editorischen Probleme.

Nr. 11 Gigue in G KV 574: Am 16. Mai 1789, einen Tag vor seiner Abreise aus Leipzig, trug Mozart das Stückchen in das Stammbuch des sächsischen Hoforganisten Karl Immanuel Engel ein. Seine am Schluß der Niederschrift angebrachte Widmung lautet: *„Zum Zeichen wahrer, ächter Freundschaft, / und br: Liebe, / Wolfgang Amadè Mozart mp / Kapellmeister Seiner k: k: Mayestät / Leipzig den 16. May 1789"*[33]. Der Eintrag im Werkverzeichnis datiert einen Tag später: *„17: May. in Leipzig. / Eine kleine Gigue für das klavier. in das Stammbuch des Hr: Engel. / kurfürst: Sächsischen HofOrganisten in Leipzig"* – ein Datum, das nicht stimmen kann, weil Mozart am 17. Mai bereits um 5 Uhr früh abreisen mußte[34]. Es soll aber auch noch eine Kopie gegeben haben, auf der Mozart angeblich eigenhändig das Datum des 18. (!) Mai vermerkte[35]. Verwirrungen solcher Art sind leicht verständlich, wenn man sich vorstellt, daß Mozart die Gigue in das Stammbuch Engels hineinkomponierte (also nicht etwa kopierte), und daß dies sozusagen im letzten Augenblick geschah, als keine Zeit mehr war, das Werkverzeichnis hervorzuholen, geschweige denn, um sich noch eine Abschrift des Werkchens anzufertigen. Er wird also Engel gebeten haben, eine Kopie zu besorgen und nachzusenden. Bei solchem Trubel wären unterschiedliche Daten nichts Befremdliches. – Die Gigue wird gerne als Huldigung Mozarts an den Leipziger genius loci interpretiert. Es ist aber nicht Bach, auf den sich Mozart hier bezieht, sondern Händel; man vergleiche die Gigue der Suite Nr. 8 in f aus dessen Suitensammlung von 1722[35a]. Die musikalischen Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten und Beziehungen sind so offenkundig, daß man von einem bewußten Anknüpfen an eine Vorbildkomposition reden darf. Händel allgemein und dieser Satz im besonderen dürfte im Gespräch bzw. im Musizieren mit Engel eine wichtige Rolle gespielt haben, so daß Mozarts Stammbuch-Gigue den persönlichen

---

[32] Vgl. die Angaben in KV, ferner auch den Kritischen Bericht. Der in Frage stehende Vermerk ist in der Faksimile-Ausgabe Hans Gáls (Wien 1923) nicht zu erkennen.

[33] Vgl. Eibl VI (S. 384), Kommentar zu Bauer–Deutsch Nr. 1100 (ich lese z. T. anders als Eibl). Der von Mozart gebrauchte Ausdruck *„br: [= brüderliche] Liebe"* könnte in dem Sinne verstanden werden, daß auch Engel Freimaurer war.

[34] Vgl. Eibl, a. a. O.

[35] Vgl. die diesbezüglichen Angaben in KV[3–6]; die dort beschriebene Kopie in Andrés Besitz läßt sich heute nicht mehr nachweisen, ist aber fraglos identisch mit der in KV gleich darauf erwähnten anderen Kopie, die 1922 in London (Maggs Bros.) zur Versteigerung gelangte.

[35a] Vgl. auch Karl Gustav Fellerer, *Mozart und Händel*, in: *Mozart-Jahrbuch 1953*, Salzburg 1954, S. 47–55 (48).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Charakter einer beziehungsreichen Anspielung auf Gemeinsames erhält. – Vorlage ist ein Faksimile des im letzten Kriege offenbar vernichteten Autographs (ehemals im Kaiser Friedrich Museum der Stadt Magdeburg). Die Edition ist unproblematisch.

Nr. 12 Menuett in D KV 355 (594[a]; KV[6]: 576[b]) mit nachkomponiertem Trio von Maximilian Stadler: Dieses Stück wirft Fragen auf, die den Herausgeber in Verlegenheit setzen, weil sie nicht zu beantworten sind, solange kein Autograph oder doch eine verläßliche Primärquelle zur Hand ist. Nicht als ob es Echtheitsprobleme prinzipieller Art gäbe: Das Menuett ist in seiner Substanz ebenso sicher von Mozart, wie das Trio von Maximilian Stadler ist. Nicht als ob es Schwierigkeiten in puncto Datierung gäbe: das ist eindeutig später Mozart, wennschon man unmöglich darüber hinausgehen und sich auf ein bestimmtes Jahr festlegen kann. Das Problem besteht vielmehr darin, daß es Verdachtsmomente gegen die Besetzung zu geben scheint. Haben wir es wirklich mit einer Komposition für Klavier zu tun? Ist die Faktur nicht ganz und gar kammermusikalisch, um nicht zu sagen „streichquartettmäßig"? Die Vorstellung, es handle sich möglicherweise nur um einen aufs Klavier übertragenen Quartettsatz, würde jedenfalls eine Stelle wie Takt 2 (die Terzen der rechten Hand) leichter verständlich machen. Die frühesten Drucke lesen hier übrigens in der Mittelstimme *fis'-e'-e'*, wie auch in unserem Text; die etwas spätere allgemein akzeptierte „Verbesserung" zu *fis'-♯eis'-♮e'* ist für den Klavierspieler sicherlich einleuchtender und angenehmer, impliziert aber, bezogen auf den Baßton *e*, eine geradezu unmögliche Stimmführung. Derartige Satzunreinheiten gibt es bei Mozart nicht, und auch Stadler, dem wir also diese Klavierfassung verdanken möchten, hat sich offensichtlich mit Bedacht davor gehütet. – Da Stadler bekanntlich eine ganze Anzahl Mozartscher Fragmente ergänzt und in dieser Form gedruckt veröffentlicht hat, sei mit aller Vorsicht wenigstens die Möglichkeit angedeutet, daß auch der vorliegende Satz in seiner Originalgestalt ein Fragment gewesen ist. Mozarts Niederschrift könnte sehr wohl in Takt 32 ausgesetzt haben; die Ergänzung des Fehlenden in Analogie zum ersten Teil wäre nicht schwierig gewesen. Aber dies sind, wie ich zugebe, Spekulationen, die sich bestenfalls wahrscheinlich machen, nicht aber beweisen lassen. – Vorlage unserer Ausgabe ist der 1801 bei Mollo & Co. in Wien erschienene Erstdruck (Verlagsnummer 179) mit dem Titel *„Menuetto avec Trio / pour le / Piano-Forte / par / W. A. Mozart, et M. Stadler"*. Der Stich ist fehlerhaft und ungenau, besonders was die Bogensetzung betrifft. Die Ornamentik kann angezweifelt werden: Durchstrichene Doppelschlag-Zeichen sind unmozartisch (zumindest in den späteren Wiener Jahren), und ihre Position auf (statt zwischen) den Noten ist nicht immer glücklich. Es wäre überhaupt einiges zu ändern, wollte man Retuschen im Sinne der Schreib- und Notationsgepflogenheiten Mozarts anbringen. Wir haben darauf weitgehend verzichtet, um den Eindruck der Nicht-Originalität des Stückes – Mozart aus zweiter Hand sozusagen – nicht zu verwischen (siehe oben). Stadlers Trio, nicht eben ein Meisterwerk, im Haupttext mitabgedruckt zu finden, wird manchem mißfallen. Angesichts der geschilderten Problematik des Menuetts und seiner Überlieferung schien es aber nicht sinnvoll, den durch die Quelle gegebenen historischen Zusammenhang der beiden Teile zu zerstören.

II. Einzelstücke für Orgel, Orgelwalze/Orgelwerk und Glasharmonika

Nr. 1 Fuge in g für Orgel (Fragment) KV 401 (375e): Die in diesem konzentriert gearbeiteten Stück zutage tretende handwerkliche Sicherheit, verbunden mit einem unverkennbar archaisierenden Zug, hat bereits Johann Anton André dazu bewogen, die Entstehung der Fuge in das – von Einstein später so genannte – Wiener *„Fugenjahr"* 1782 zu datieren – eine Datierung, die so plausibel, überzeugend und in sich schlüssig schien, daß niemandem Zweifel an ihrer Richtigkeit gekommen sind. Erst in jüngster Zeit hat eine Analyse der Schrift ergeben, daß das Autograph (in der Universitätsbibliothek Basel) bereits im Jahre 1773 in Salzburg entstanden sein dürfte[36]. Man sollte aus diesem Beispiel lernen, wie unerhört schwierig und problematisch gerade bei kontrapunktischer Musik ein Datierungsversuch auf Grund vermeintlicher stilistischer Sachverhalte ist, und zugleich auch, wie vorsichtig man mit dem Heraushören angeblicher Einflüsse Johann Sebastian Bachs zu sein hat. – Daß Mozarts Niederschrift unmittelbar vor Eintritt des Pedal-Orgelpunktes abbricht, und daß an dieser Stelle eine fremde Hand – die Maximilian Stadlers – einsetzt, die das Stück zu Ende führt, hat schon Nissen erkannt. Warum sich Mozart nicht die kleine Mühe gemacht hat, auch noch den Schluß zu notieren, muß offen bleiben. Stadlers Ergänzung verrät

[36] Vgl. *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel etc. 1978, S. 161 (Punkt 8).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Geschmack und Stilgefühl und fügt sich bruchlos an den Kontext; daß in diesen letzten acht Takten in kaum zu überhörender Weise Bachs *Kunst der Fuge* beschworen wird, hat wohl nicht wenig dazu beigetragen, daß die g-moll-Fuge allzu unbedenklich in Zusammenhang gebracht wurde mit Mozarts ominösem Bach-Erlebnis im Haus des Barons Gottfried van Swieten. – Die Edition ist unproblematisch; doch ist zu sagen, daß der von Mozart geschriebene Teil des Textes von fremder Hand – also wohl von Stadler – quasi redigiert wurde, und daß es Mühe macht, die auf diese Weise später hinzugefügten Akzidenzien deutlich zu unterscheiden.

Nr. 2 Zwei kleine Fugen (Versetten) für Orgel KV 154ª (Anh. 109^{VIII}; KV^6: Anh. A 61/62): Setzt man auch hier die sonst bei Versettenzyklen verbindliche Tonartenordnung voraus, so müßte eigentlich die Reihenfolge der Stücke geändert werden: Nr. 2 steht danach nämlich im Tonus VII = D-mixolydisch, Nr. 1 aber im Tonus VIII = G-mixolydisch[37]. Nr. 1 ist überdies – wie Aloys Fuchs treffend auf seiner Kopie konstatiert hat[38] – *„in modo plagali"* geschrieben, d.h. das Thema geht in seinem abwärts gerichteten Lauf von der Quinte d und nicht vom Grundton g aus (wie es der „modus authenticus" erfordern würde[39]). In beiden Stückchen ist das Mixolydische – grob gesprochen: Dur mit erniedrigtem Leitton – relativ deutlich dargestellt, was eine starke Betonung der Subdominante zur Folge hat (in Nr. 1 geradezu übermäßig stark durch die Beantwortung in der Unterquint statt regulär Unterquart). Es ist nicht unbedingt das, was man sich unter Mozart vorstellt, und man kann begreifen, daß und warum Einstein (KV^3, auch jetzt noch KV^6) annimmt, Mozart habe hier nicht komponiert, sondern etwas Fremdes kopiert. Dieser Annahme läßt sich begegnen – einmal durch Hinweis auf die frühe Entstehungszeit (ca. 1772/73, wie die Handschrift verrät[40]), zum anderen durch Hinweis auf die Gattung: Die kontrapunktische Mikroform des Versetts ist so sehr von der Tradition geprägt, läßt in ihren winzigen Dimensionen so wenig Raum für die Entfaltung individueller Regungen, hat darum Mozart letztlich auch so wenig interessiert, daß sich aus einem Vergleich dieser beiden Kleinigkeiten etwa mit der nur um ein Geringes jüngeren g-moll-Fuge KV 401 (375^e) einfach kein Argument ziehen läßt. Das ist eine andere Gattung und damit eine andere Welt, und der beiden gemeinsame Kontrapunkt bindet überhaupt nichts, weil er hier wie dort ganz verschiedene Funktion innerhalb der unterschiedlichen Dimensionen hat. Die Versetten lassen nicht ahnen, wie Mozart eine Fuge schreiben würde, und die Fuge erlaubt keine Vorstellung davon, wie Mozartsche Versetten aussehen könnten. – Im Gegensatz zu KV$^{3-6}$ halten wir die beiden Versetten für echt; das Gegenteil müßte bewiesen werden. – Vorlage unserer Ausgabe ist das Autograph (Pierpont Morgan Library New York). Editorische Probleme gibt es nicht.

Zu den Stücken für Orgelwerk bzw. Orgelwalze:
Für die folgenden drei Stücke (Nr. 3–5) empfiehlt sich eine einführende allgemeine Bemerkung. „Orgelwerk" oder „Orgelwalze" – Mozart selbst gebraucht z.T. noch andere Bezeichnungen – meint im Prinzip ein und dasselbe Instrument oder besser denselben Instrumententyp: die Flötenuhr, das ist eine mechanische Orgel (Orgel-Automat) wechselnder Größe, die mit einem Uhrwerk gekoppelt ist, das das automatische Abspielen des Orgelwerks in bestimmten regelmäßigen Zeitabständen ermöglicht. Wichtigster Teil des Automaten-Mechanismus ist eine drehbare Stiftwalze, deren Stifte bei der Rotation auf entgegenstehende Hebel treffen, die ihrerseits für die Dauer der Berührung bzw. Bewegung die Ventile eines Orgelpfeifenwerks betätigen. Da die Pfeifen von einem ebenfalls mechanisch funktionierenden Blasebalgsystem unter stetigem Druck gehalten werden, bewirkt der Kontakt von Walzenstift und Ventilhebel, daß für die Dauer des Kontaktes ein Ton erklingt. Die Form der Stifte – als Extreme denke man sich die Nadel einerseits, einen langen Bügel andererseits – reguliert also die Tondauer, während die Anordnung der Stifte in der Horizontalen und Vertikalen der Walzenebene im einen Falle die Tonhöhe, im anderen aber Geschwindigkeit und Rhythmus bestimmt. Stehen mehrere Stifte horizontal parallel in einer Reihe, so erklingt ein mehrstimmiger Akkord; stehen mehrere Stifte vertikal parallel in einer Reihe, so erklingt repetierend derselbe Ton. Je umfangreicher das zur Verfügung stehende Pfeifenwerk, desto länger muß die Drehwalze sein; je länger die geforderte Spieldauer, desto größer die Walzendicke. Es ist also das Prinzip der allbekannten Kinderspieluhr, nur daß hier statt der Metallzungen Orgelpfeifen zum Erklingen gebracht werden.

---

[37] Vgl. weiter unten: Kommentar zu Nr. 11 des Anhangs.
[38] Vgl. KV^6 unter *„Abschrift"*; siehe auch Kritischer Bericht.
[39] Auch das Fugenfragment KV Anh. 41/375^g (= Anhang Nr. 12) steht im Plagalmodus.
[40] Wie Anmerkung 36.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Automaten – nicht nur Musikautomaten – faszinierten das Jahrhundert. Sie fehlten in keinem der hochherrschaftlichen Kunstkabinette, in keiner Kuriositätenkammer. In der *„Müllerschen Kunstgalerie"* in Wien waren sie gleich im Dutzend zu bestaunen. Unter dem exotischen Namen *Müller* verbarg sich ein Adeliger, Joseph Nepomuk Franz de Paula Graf Deym von Stříteż, der wegen verbotener Ehrenhändel (Duell) die österreichische Armee verlassen und außer Landes hatte gehen müssen[41]. Aber bereits um 1780 *„kam er* [unter angenommenem Namen] *mit einer Sammlung von Gipsabgüssen nach antiken Skulpturen zurück und eröffnete* [in Wien] *am Stock-im-Eisen-Platz die ‚Müllersche Kunstgalerie'. Sie wurde allmählich ein Panoptikum mit Spielwerken und übersiedelte um 1795 auf den Kohlmarkt, 1798 aber in ein eigenes Gebäude beim Roten Turm am Donaukanal"* (Otto Erich Deutsch). Vor seinem Wiedererscheinen in Wien hatte er es schon in Neapel als talentierter Wachsmodelleur zu Reputation und einigem Wohlstand gebracht. Die Verbindung zwischen Deym alias Müller und Mozart dürfte durch Vermittlung des Bildhauers Leonhard Posch zustande gekommen sein; Posch, der 1788 das berühmte Wachsrelief-Medaillon von Mozart anfertigte, hat notorisch auch für die „Kunstgalerie" gearbeitet. Für Skulptur war somit gesorgt, und für Musik auch; woher aber nahm Deym-Müller seine Automaten? Eine ebenso überraschende wie überzeugende Antwort auf diese Frage hat erst kürzlich Otto Biba gegeben[42]. Biba zufolge ist es der vielseitig ingeniös begabte Pater Primitivus Niemecz (1750–1806), fürstlich Esterhazyscher Bibliothekar, Freund und Schüler Joseph Haydns und Erbauer der berühmten drei Haydn-Flötenuhren[43] gewesen, der die Müllersche Kunstgalerie mit all dem mechanischen Wunderwerk versorgte. Zumindest gibt es ein Dokument, das Mozarts f-moll-Fantasie KV 608 in direkten Zusammenhang mit Niemecz bringt (siehe weiter unten), und daraus folgt indirekt alles weitere.

Nr. 3 Adagio und Allegro in f für ein Orgelwerk KV 594: Es ist nicht ganz klar, wieviele Kompositionen Mozart für die Müllersche Kunstgalerie geschrieben hat. Möglicherweise hat er nicht alles in seinem Werkverzeichnis protokolliert, und das bedeutet, daß möglicherweise mit Verlusten gerechnet werden muß. Die Schwierigkeiten beginnen schon bei KV 594, das Mozart im Werkverzeichnis als letzte Eintragung des Jahres 1790 (*„im Decembre"*) so notiert: *„Ein Stück für ein Orgelwerk in einer uhr.–"* Im Zusammenhang mit der Entstehung dieses Stücks wird zumeist Mozarts Brief vom 3. Oktober 1790 aus Frankfurt a. M. an seine Frau zitiert. Es heißt dort gleich zu Beginn: „[. . .] – ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelche Ducaten in die Hände zu spielen; that es auch – war aber, weil es eine mir sehr verhaßte Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können – ich schreibe alle Tage daran – muß aber immer aussetzen, weil es mich ennuirt – und gewis, wenn es nicht [um] einer so wichtigen *Ursache willen* geschähe, würde ich es sicher ganz bleiben lassen – so hoffe ich aber doch es so nach und nach zu erzwingen; – ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten.–"

Das Stück, dessen Beschreibung Mozart hier andeutet, scheint nun aber ganz etwas anderes zu sein als KV 594 (das ja, wie wir noch sehen werden, eine Trauermusik auf den Tod des Feldmarschalls Laudon darstellt). KV 594, so wie wir es kennen, läßt sich schwerlich einfach als *„Adagio"* bezeichnen, und die Vorstellung, Mozart könnte eine derartige Komposition für eine kleine Flötenuhr mit hohen und *„kindisch"* lautenden kleinen Pfeifchen geschaffen haben, erscheint doch ziemlich absurd. Eine kleine Uhr ist ein Instrument wie das für KV 616 verwendete; für KV 594 aber – und gar noch für das Alternativ- oder

---

[41] Ich stütze mich im folgenden auf Deutsch Dok. (S. 341: Kommentar zum 26. 3. 1791); dazu auch Eibl, *Addenda und Corrigenda* zu Deutsch Dok., Kassel etc. 1978 (= NMA X/31/1), S. 66. – Ferner ist auf die neueste Publikation zum Thema Deym zu verweisen: Henry H. Hausner, *„. . . . Müller aus dem Kunst Cabinet . . ." (Zum 230. Geburtstag des Grafen Joseph Deym von Stritetz)*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 30 (1982), Doppelheft 1/2, S. 28–36. Die wesentlichste Literatur zum Thema Mozart–Deym besteht in den folgenden Titeln:
Otto Erich Deutsch, *Count Deym and his mechanical organs*, in: *Music & Letters* XXIX (1948), S. 140–145; ders., *Mozarts Musik in Graf Deyms Kunstgalerie*, in: *Konzertblatt der Gesellschaft der Musikfreunde* 3 (Wien 1948), Folge 5 (1. 12. 1948), S. 1–4; Alexander Hyatt King, *Mozart in Retrospect*, Oxford 1955 (darin das Kapitel *Mozart's Compositions for Mechanical Organs*, S. 198–215); Hans Eppstein, *Mozarts kompositioner för mekanisk orgel*, in: *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 23 (1941), S. 34–42.

[42] Ich beziehe mich auf einen öffentlichen Vortrag, den Dr. Otto Biba (Wien) am 20. 1. 1980 in den Räumen des Musikinstrumentenmuseums im Münchner Stadtmuseum gehalten hat. Bei dieser Gelegenheit wurde auch die von Pater Niemecz gebaute Haydn-Flötenuhr aus dem Jahre 1793 (Leihgabe aus privatem Besitz an das Museum) vorgestellt.

[43] Vgl. Ernst Fritz Schmid, *Joseph Haydn und die Flötenuhr*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14 (1932), S. 193–221 (speziell zu P. Niemecz vgl. S. 197f.).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Zwillingsstück KV 608 – kann das Orgelwerk gar nicht groß genug sein[44]. Man wird also gut daran tun, die Briefstelle nicht ohne weiteres auf KV 594 zu beziehen[45] und dafür eher den Verlust eines auf der Frankfurt-Reise 1790 geschriebenen Adagios für kleines Orgelwerk anzunehmen.

Zurück zu KV 594. Am 14. Juli 1790 starb der österreichische Feldmarschall Gideon Freiherr von Laudon, und Graf Deym alias Müller, der den Eroberer von Belgrad schon zu Lebzeiten in Wachs modelliert hatte, beschloß mit dem ihm eigenen Sinn für Aktualität, nun auch den Tod des Nationalhelden würdig, aber doch kommerziell auswertbar zu begehen. Da während der Sommermonate, d. h. außer Saison, ohnehin nichts zu machen war, brauchte Deym auch nichts zu überstürzen. Er ließ sich Zeit mit seinen Vorbereitungen und eröffnete dann das *„Mausoleum Laudons"*, wie er seine große Trauer- und Gedächtnisschau nannte, zum günstigsten Termin, nämlich dem Beginn der nächsten Fastenzeit. Die *Wiener Zeitung* brachte am 26. März 1791 die folgende mit *„Nachricht"* überschriebene Anzeige[46]:

„Hr. Müller, der durch seine auf dem Stockameisenplatz Nr. 610 im ersten Stock befindliche Kunstsammlung allgemein bekannt geworden ist, hat am 23. März das von ihm errichtete Mausole, welches er dem unvergesslichen weltberühmten Feldmarschall Freyherrn v. Loudon mit grossen Aufwand hergestellet, in der Himmelpfortgasse gegen den Münzamt über in der Behausung des Hrn. Baumeister Gerl Nr. 1355 eröfnet, allwo dieses sehenswerthe Monument in einer eigens dazu bereiteten Wohnung zu ebener Erde, von früh 8 Uhr bis Nachts 10 Uhr herrlich beleuchtet zu sehen, und der Eingang beym grossen Thore über die 3 ersten Stafl der Hauptstiege zu finden ist, die ausgetheilten Avertissements als auch die Anschlagzetls haben einige Beschreibung davon gegeben, aber da es unmöglich ist, das ganze lebhaft genug durch Worte zu schildern, so wird der Anblick dessen gewiss jedermann überraschen, welcher dieses Mausole besuchen und damit das Andenken dieses verdienstvollen grossen Mannes erneuert wird. Hr. Müller hat es in Kupfer stechen lassen, und werden illuminierte Abdrucke ehestens bey dem Eingang zu haben seyn. Die Plätze sind auf das beste eingerichtet, und zahlt die Person auf dem ersten Platz 1 fl. auf den zweyten aber 30 kr.; mit Schlag jeder Stunde lässt sich eine Trauer Musique hören, und wird alle Woche eine andere seyn. Diese Woche ist die Composition von Hrn. Kapellmeister Mozart."

Und noch einmal, am 17. August 1791, läßt Müller in der *Wiener Zeitung* die Reklametrommel rühren[47]:

„Ankündigung
Die Müllerische Kunstsammlung auf dem Stockameisenplatz, welche bisher von allen, sowohl auswärtigen, als einheimischen Kunstkennern und Freunden mit ungetheilten Beyfall aufgenommen, und besuchet war, ist dermal fast ganz neu eingerichtet, und ansehnlich vermehrt worden. Der Künstler, nicht zufrieden das Auge der Besuchenden durch seine der Natur so nahe kommende Arbeiten, zu befriedigen, hat grosse Kosten angewandt, durch Anschaffung der vortreflichsten mechanischen Kunstwerker auch daß Ohr des Zusehers zu ergötzen; man höret zu den Ende verschiedene musikalische Uhren, deren eine das piano Forte, eine andere die Flaut travers, eine dritte einen Canarienvogel bis zur Täuschung nachahmet. Von seiner eigenen Arbeit sind wieder verschiedene neue Stücke im Cabinete zugewachsen . . . Wenn man die zwey ersten Zimmer durchgesehen hat, wird man in dem dritten das prächtige dem grossen Feldmarschall Freyherrn v. Loudon errichtete Mausolee finden; wobey gewiß weder Mühe, noch Kosten gesparet sind, und welches noch bisher jedermanns Beyfall erhielt; dabey überraschet während der Betrachtung des ganzen eine auserlesene Trauermusik von der Composition des berühmten Hr. Capellmeister Mozart, die dem Gegenstande, für welchen sie gesetzet wurde, ganz angemessen ist . . ."

War im Frühjahr noch die Rede davon gewesen, daß in wöchentlichem Wechsel jeweils eine andere Komposition (d. h. eines anderen Komponisten) zu hören sein werde, so spricht die Sommeranzeige nur noch von Mozart – vielleicht ein Zeichen seines Erfolges. Es kann als ausgemacht gelten, daß die bei „Laudons Mausoleum" gespielte Musik – genauer und vorsichtiger: eine der dabei gespielten Musiken – KV 594 gewesen ist; daß KV 608 als Alternative oder auch als späterer Ersatz dafür gedacht gewesen sein wird, liegt auf der Hand (dazu weiter unten).

---

[44] Insofern und bis zu diesem Punkte gehe ich mit Ludwig Misch (*Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts und Beethovens Kompositionen für die Spieluhr*, in: *Die Musikforschung* 13 [1960], Heft 3, S. 317–323) durchaus konform. Wenn Misch aber sagt, daß die fragliche Briefstelle sich weder auf KV 594 noch überhaupt auf Deym-Müller und sein Kunstkabinett beziehen könne, so geht er wohl zu weit. Natürlich meint Mozart nicht Deym direkt, wenn er vom Adagio *„für den Uhrmacher"* schreibt. (Auch den Pater Niemecz wird er kaum so despektierlich bezeichnet haben.) Also hat man mit einem wirklichen professionellen Uhrmacher zu rechnen, bei dem Mozart anscheinend seine Komposition abzuliefern hatte: warum sollte der aber nicht auch für Deym gearbeitet haben? Solange es keine konkreten Gegenargumente gibt, darf man wohl auch weiterhin davon ausgehen, daß alle Flötenuhr-Kompositionen Mozarts für Deym bestimmt gewesen sind. – Fred K. Priebergs unorthodoxe These (vgl. *Mozart und die Musikmaschine*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 119 [1958], S. 709–713), wonach KV 594, in Wien begonnen und in Frankfurt – und notabene auch für ein Frankfurter Orgelwerk! – vollendet, nachträglich dann für ein größeres und Mozart eher zusagendes Wiener Instrument umgeschrieben worden sei, ist bereits von Misch taktvoll zurückgewiesen worden, so daß wir uns nicht mehr damit zu befassen brauchen.

[45] Eben dieses ist KV⁶ zum Vorwurf zu machen; der Benutzer erfährt noch nicht einmal, daß es Gegenargumente gibt, und konsequenterweise fehlen in der Literaturangabe die Titel von Misch und Prieberg (vgl. die vorige Anmerkung).

[46] Zitiert nach Deutsch Dok., S. 340–341.

[47] Ebda., S. 351 f.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Das Autograph von KV 594 ist seit je verschollen; ebensowenig sind uns Flötenuhr und Walze des Müllerschen Kunstkabinetts überliefert. Als Vorlagen für diese Ausgabe standen uns die schon länger bekannte Kopie aus Beethovens Nachlaß, beglaubigt von Artaria & Co., zur Verfügung (in der Public Library New York – früher fälschlich als Autograph bezeichnet), ferner eine erstmals in KV⁶ genannte Kopie aus der Sammlung Prof. Dr. Alexander Weinmann (Wien), die um 1800 entstanden ist und in mancher Hinsicht den zuverlässigeren Text bietet, dafür aber fast ohne jede Artikulation ist, so daß unser Text auf einer Quellenmischung beruht.

Nr. 4 Allegro und Andante (Fantasie in f) für eine Orgelwalze KV 608: Mozart trug die Komposition in seinem Werkverzeichnis unter dem Datum des 3. März 1791 ein: *„Ein OrgelStücke für eine Uhr.–"* Der Pendant-Charakter zu KV 594 ist offenkundig, obwohl KV 608 ausladender, dabei zugleich aber konzentrierter und in jeder Beziehung gewaltiger ist. Auch dieses Stück ist noch so rechtzeitig fertig geworden, daß es von Anfang an als Trauermusik zu „Laudons Mausoleum" verwendet worden sein kann – vielleicht abwechselnd mit KV 594, vielleicht auch später als Ersatz für die schwächere Komposition. Seit 1799 in einem von Johann Mederitsch (gen. Gallus) besorgten Arrangement für Klavier zu vier Händen (gedruckt bei Johann Traeg in Wien) verbreitet, ist es unter Kennern rasch zu einem Inbegriff Mozartscher Kunst geworden. Beethoven hat sich studienhalber eine Abschrift davon angefertigt[48]; Schuberts f-moll-Fantasie für Klavier à 4 op. 103 (D 940) ist eine der souveränsten „Neukompositionen", die je ein klassisches Vorbild erfahren hat; noch das Adagio aus Franz Lachners Bläseroktett in B op. 156 beschwört das Andante aus KV 608. Der Eindruck, den dieser späteste Mozart auf das folgende Jahrhundert machte, läßt sich kaum überschätzen.

Es sei erlaubt, in diesem Zusammenhang einen Brief von Ignaz Ritter von Seyfried an einen *„Herrn Hofrat"* (wahrscheinlich Friedrich Rochlitz in Leipzig) zu zitieren. In diesem Brief, datiert Wien, 18. Januar 1813, bittet Seyfried um wohlwollende Begutachtung des von ihm angefertigten Orchesterarrangements von KV 608, das kurz darauf bei Breitkopf & Härtel im Druck erschien[49]. Abgesehen davon, daß dieses Schreiben Seyfrieds die für uns so wichtige Verbindung von Mozart zu dem oben erwähnten Pater Primitivus Niemecz und damit indirekt die Verbindung Niemecz-Deym (Müller) herstellt, scheinen mir die folgenden, KV 608 betreffenden Passagen wegen ihrer inneren Wahrhaftigkeit bemerkenswert[50]:

„Mozarts Phantasie in F moll, hier in Wien für die Orgel-Maschine des verstorbenen Frater Primitiv componirt, ist, so viel ich weiß, wenig bekannt, und verdient doch, meinem Gefühle nach, einen der ersten Plätze unter den Meisterwerken des Unsterblichen. Noch erinnere ich mich aus meinen Jugendjahren lebhaft des Eindrucks, den die wiederholte, oft wiederholte Anhörung dieses genialen Produktes unvertilgbar meinem Gedächtnisse einprägte. Tausend verschiedenartige Empfindungen erwekt das, fast möchte ich sagen, furchtbar wilde Allegro, mit seinem künstlich verarbeitetem [!] Fugenthema. Bey der erschütternden Ausweichung nach fis moll erstarrt der Zuhörer, und wähnt, den Boden unter sich erbeben zu fühlen. Sphärengesang ist das liebliche, so äußerst zarte Adagio in As dur; es entlockt Thränen, wohlthätige Thränen der Sehnsucht nach oben. Zurück in das unruhige menschliche Leben schleudert das wiederholt eintrettende Allegro. Die zwey mitsammen streitenden Fugenthematen geben ein treffendes, ernstes, kräftiges Bild des Kampfes der Leidenschaften. Nur am Ziele ist Ruhe. Erschöpft ist die Kraft, ausgerungen hat die menschliche Natur, und der Geist entflieht seiner Hülle. Nach jenseits deutet der Schluß!–"

Auch für KV 608 mußten – in Ermangelung des Autographs oder sonstiger Quellen primären Ranges – Abschriften als Grundlage der Edition herangezogen werden. Keines dieser Manuskripte[51] kann absoluten Rang für sich beanspruchen, ein weiteres – Vorlage der alten Mozart-Gesamtausgabe (AMA) – ist verschollen und kann nur mehr indirekt konsultiert werden: wir haben demzufolge bei der Herstellung des Notentextes Quellenmischung betreiben müssen; auf eine typographische Differenzierung wurde mangels einer autoritativen Primärquelle verzichtet. Alles Nähere ist dem Kritischen Bericht zu entnehmen.

Nr. 5 Andante in F für Orgelwalze KV 616: Von Mozart unter dem Datum des 4. Mai 1791 folgendermaßen in seinem Werkverzeichnis notiert: *„Ein Andante für eine Walze in eine kleine Orgel"*. Auch diese Komposition ist sicherlich für Deym-Müllers Kunstgalerie bestimmt, auch wenn exakte Nachweise fehlen. – Als Vorlage dient das Autograph (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg), in dem eine fremde Hand verschiedentliche Eintragungen (darunter auch

---

[48] Näheres dazu im Kritischen Bericht.
[49] Vgl. KV⁶ Anh. B zu 608 (S. 799).
[50] Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur: *Briefe Ignaz Seyfried 1.* – Dem Archivar der Gesellschaft, Herrn Dr. Otto Biba, schulde ich besten Dank für die freundliche Genehmigung zur Benutzung dieser von ihm entdeckten neuen Quelle.
[51] Näheres dazu im Kritischen Bericht.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Ornamente) hinterlassen hat[52]. Dazu sowie zu anderen Details sei auf den Kritischen Bericht verwiesen[53].

Nr. 6 Adagio in C für Glasharmonika[54] *KV 356 (617ª)*: Mozart hat versäumt, das Stück in seinem Werkverzeichnis zu notieren. Es stammt, wie die Schrift des Autographs (Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique, ehemals Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Sammlung Malherbe) verrät, aus Mozarts spätester Schaffensperiode – womit klar sein dürfte, daß die Komposition in Zusammenhang zu bringen ist mit der Akademie (d. h. dem Konzert) der blinden, damals 21jährigen Glasharmonikavirtuosin Marianne Kirchgeßner, die am 19. August 1791 im Wiener Kärntnertor-Theater stattfand, bei welcher Gelegenheit auch das eigens für sie geschriebene Adagio und Rondo KV 617 aufgeführt wurde[55]. – Es gibt keine verbindliche Notation für die Glasharmonika. Wir haben darum die Schreibweise Mozarts unverändert beibehalten, was insbesondere Artikulation und stimmige Behalsung anlangt. Man sollte das so entstandene Notenbild nicht nach den Gewohnheiten des Klavierspielers beurteilen.

III. Klavierfassungen von Tänzen und Märschen

Die Nummern 1–6 sind aus NMA IV/13/Abt. 1 (*Tänze · Band 1*, vorgelegt von Rudolf Elvers) übernommen; sie stellen dort den Anhang II (S. 80–111) dar. Der Notentext selbst ist – abgesehen von der Verbesserung einiger belangloser Fehler – unverändert geblieben. Die ursprünglichen Datierungsvermerke wurden allerdings entsprechend dem heutigen Forschungsstand geändert; es genügt, wenn ich hier pauschal auf meine Neudatierungen im *Mozart-Jahrbuch 1976/77* verweise. – Es soll nicht verschwiegen werden, daß aus heutiger Sicht gegen das eine oder andere dieser Stücke Vorbehalte geäußert werden können. Da der Tänzezyklus KV 104 (61ᵉ) mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zur Gänze[56] eine Komposition Michael Haydns darstellt[57], muß auch ein entsprechender Verdacht gegen die Echtheit unserer Nr. 2 (Menuett in C KV 61ᵍ II) bestehen, dessen Trio ja identisch ist mit dem Trio zu Nr. 3 der genannten Serie. Das Stück wäre also unter Umständen neu nach NMA X/28/Abt. 3–5/Band 2 (*Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen*) zu verweisen. Das Menuett in D KV 94/73ʰ (= Nr. 3) ist zwar von Mozart im Klaviersatz notiert, doch läßt die extrem weite Lage in den Takten 10–12 (wodurch das Stück praktisch unspielbar wird) doch zweifelhaft erscheinen, ob es auch als Klavierstück gemeint ist. Auch ein so gewaltiger, ganz unklavieristischer Sprung wie in T. 21 legt eher den Gedanken an ein Orchestermenuett in ‚Vornotierung' nahe. Ob die Klavierreduktion der nur fragmentarisch überlieferten Kontretänze für Johann Rudolf Graf Czernin KV 269ᵇ (= Nr. 5) wirklich von Mozart stammt, muß völlig offen bleiben, so daß auch zu diesem Stück in unserem Bande ein leichtes Fragezeichen gesetzt werden muß. Schließlich wäre noch zu sagen, daß das angebliche Trio des letzten Menuetts aus KV 315ª (315ᵍ) – unserer Nr. 6 – entgegen der Vermutung Alfred Einsteins (KV³, entsprechend auch im ersten Tänzeband der NMA[58]) mit dem übrigen Zyklus nichts zu tun hat, sondern aus wesentlich späterer Zeit stammt[59]. – Da wir es nicht als unsere Aufgabe ansahen, an dieser Stelle eine kritische Neuausgabe des NMA-Textes zu veranstalten, haben wir den

---

[52] Wir geben diese Zusätze nur unter Vorbehalt und typographisch differenziert im Notentext wieder; auf Mozart gehen sie schwerlich zurück.

[53] In diesem Zusammenhang sei noch hingewiesen auf die bislang umfassendste Darstellung der allgemeinen Quellensituation für KV 616: Alfred Orel, *Andante für eine Walze . . . Sekundäre Quellen zu Mozarts KV 616*, in: *Acta Mozartiana* 3 (1956), Heft 4, S. 3–9. Da Orel nicht unter dem speziellen (und notwendig einengenden) Gesichtspunkt der Edition, sondern sozusagen zweckfrei referiert, ist seine Darstellung als Supplement unseres Kritischen Berichts auch weiterhin eine informative und schätzenswerte Lektüre.

[54] Die Glasharmonika, von Mozart – und auch sonst allgemein – einfach „Harmonika" genannt, erlebte (nach *Riemann Musiklexikon, Sachteil*, Mainz ¹²/1967, S. 341) ihre Blütezeit (18./19. Jahrhundert) in Deutschland. Zu größter Verbreitung gelangte sie in der Konstruktion von Benjamin Franklin (London 1762): auf einer waagerecht vor dem Spieler liegenden Achse, die mit Pedaltritt über Treibriemen und Schwungrad in Drehung versetzt werden kann, sind Glasglocken bzw. -schalen verschiedener Größe so gereiht, daß sie einen Glasglockenkegel bilden. Der Ton wird dadurch erzeugt, daß der Spieler die sich drehenden, wasserbenetzten Schalen mit den Fingerkuppen am Rande berührt (Schwingungserzeugung durch Friktion). Seit 1784/85 wurden aber auch mechanisierte Instrumente gebaut, bei denen durch Tastendruck über Hebelmechanismus tangierende Reibekissen an die Schalenränder geführt wurden. – Der ursprüngliche Tonumfang war g–g‴; er wurde nach 1770 auf c–c⁗ erweitert. Gebräuchlichster Umfang war jedoch (nach Bruno Hoffmann, Artikel *Glasharmonika*, in: MGG 5, Spalte 235) c–f‴, aber noch nicht einmal diesen nutzt Mozart in seinen Kompositionen für Marianne Kirchgeßner, die berühmteste Glasharmonikavirtuosin ihrer Zeit, voll aus: KV 617 rechnet mit f–f‴ (vgl. NMA VIII/22/Abt. 1), KV 356 (617ª), also die hier vorliegende Komposition, gar nur mit c'–e‴.

[55] Vgl. Deutsch Dok., 13. August 1791, Kommentar (S. 351).

[56] Also nicht nur hinsichtlich der beiden ersten Stücke, wie Walter Senn (*Die Menuette KV 104, Nr. 1 und 2*, in: *Mozart-Jahrbuch 1964*, Salzburg 1965, S. 71–82) es darstellt.

[57] Vgl. meine Darstellung im *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel etc. 1978, S. 140 f.

[58] Vgl. aber demgegenüber den distanzierten Kommentar im Vorwort S. XIV.

[59] Vgl. *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel etc. 1978, S. 152 und 172.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Anhang II des ersten Tänzebandes als Ganzes übernommen und uns im übrigen auf diese Kommentierung beschränkt.

Nr. 7 Marsch in C KV 408/1 (383ᵉ): Das Autograph dieses Klavierarrangements, ehemals in deutschem Privatbesitz befindlich, ist heute verschollen und muß als wahrscheinlich im letzten Kriege vernichtet gelten. Als Ersatzquelle wurde der Erstdruck von Breitkopf & Härtel (*Œuvres complettes* VI, 8) herangezogen. – Die Orchesterfassung des Marsches ist in NMA IV/13/Abt. 2 (*Märsche*) auf S. 49ff. abgedruckt.

Nr. 8 Sechs deutsche Tänze KV 509: Entgegen seiner sonstigen Arbeitsgewohnheit scheint Mozart in diesem Falle zuerst die Klavierfassung und dann erst die Orchesterpartitur dieses Zyklus niedergeschrieben zu haben[60]. Das könnte vielleicht erklären, warum Mozart hier für die Trio-Sätze die objektiv falsche Bezeichnung *Minore* verwendet (alle Trios, mit Ausnahme des zu Nr. 5, stehen ja in Dur), während er in der Orchesterfassung die neutrale und als solche korrekte Bezeichnung *Alternativo* gebraucht. Die von Mozart gewünschte besondere Art der Dacapo-Ausführung geht aus der Klavierversion (Autograph in Privatbesitz, USA) nicht hervor, sondern läßt sich einzig einer autographen Anmerkung am Schluß der Orchesterpartitur (Autograph: Deutsche Staatsbibliothek Berlin) entnehmen. Mozarts Anweisung lautet: *„Jeder Teutsche hat sein Trio, oder vielmehr Alternativo; – nach dem Alternativo wird der Teutsche wieder widerhollet, dann wieder das Alternativo; dann geht es durch den Eingang weiter in den folgenden Teutschen."* Diese an sich ungewöhnliche Folge ist auch beim Spielen der Klavierfassung unbedingt zu beachten, weil anderenfalls die Anschlüsse nicht stimmen. – Die Orchesterfassung von KV 509 erscheint in NMA IV/13/Abt. 1 (*Tänze · Band 2*).

Anhang

Nr. 1 Fragment eines Präludiums KV 624 (626ᵃ) Anh. I (KV⁶: Anh. C 15.11): Die bisherigen Verzeichnungen des Stückes in KV³ und KV⁶ sind falsch. Weder handelt es sich um einen modulierenden *„Übergang"* (was sollte man darunter verstehen?), noch kann die Echtheit zweifelhaft sein. Wir haben es offensichtlich mit dem umfangreichen Überrest eines modulierenden Präludiums nach Art des als Nr. 2 im Hauptteil I dieses Bandes wiedergegebenen Präludiums KV deest zu tun, und die hier wie dort sozusagen als einende Klammer auftretende Trillerfigur mit abspringender Oktave läßt die Möglichkeit offen, daß beide Stücke tatsächlich im Sinne eines mehrteiligen Präludiums zusammengehören (vgl. das als Nr. 3 im Hauptteil I abgedruckte mehrteilige Präludium KV 284ᵃ). – Vorlage ist das Autograph in Verwahrung der Biblioteka Jagiellońska in Kraków: ein Einzelblatt, das zusammengebunden ist mit einem zweiten, absolut gleichartigen Einzelblatt, das Kadenzen zu den Klavierkonzerten KV 107 und 271 (Fassung b) enthält. Da Mozarts Schrift auf diesen beiden Blättern völlig identisch erscheint, und da zugleich mit den Kadenzen zu KV 271 ein ‚terminus ante quem non' gegeben ist[61], ergibt sich daraus die mutmaßliche Datierung *„Salzburg, 1777"*, die sich ohne Zwang auch mit der Datierung des modulierenden Präludiums KV deest (Hauptteil I, Nr. 2) vereinbaren läßt. – Mozart verwendet bei repetierten Figuren stellenweise eine verkürzte „bis"-Notierung, die für den Druck aufgelöst werden mußte, weswegen der originale Zeilenfall des Autographs nicht beibehalten werden konnte. Rhythmisch-metrische Ungenauigkeiten brauchten bei dieser freien, weitgehend taktstrichlosen Notation kaum korrigiert zu werden.

Nr. 2 Fantasie in f (Fragment) KV Anh. 32 (KV⁶: 383 C): Alfred Einstein (KV³) betrachtete das Fragment als Einleitung zu der ebenfalls fragmentarischen Fuge in F KV Anh. 33 und Anh. 40 (383ᵇ)[62] und datierte auf „Wien, Frühjahr 1782". KV⁶ äußert sich dazu zwar nicht ausdrücklich, behält aber offensichtlich die Datierung Einsteins bei, ohne jedoch auf einer Verbindung mit der Fuge – eine recht willkürliche Annahme – zu insistieren. Die Neudatierung in NMA (*„wahrscheinlich 1789"*) liegt nahe, wenn man den in KV nicht erwähnten Umstand berücksichtigt, daß Mozart auf der Rückseite des Blattes Skizzen zum Finale II von *Così fan tutte* KV 588 notiert hat[63]; auch die Fantasie selbst zeigt unverkennbar Mozarts späte Schrift, so daß eine analoge Datierung erlaubt ist[64]. – Das Autograph, letztmals auf einer Auktion im Jahre 1933 nachweisbar, ist verschollen, doch existiert ein

[60] Vgl. Marius Flothuis, *Neue Erkenntnisse in bezug auf Mozarts Tanzmusik. Ein Arbeitsbericht*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 28 (1980), Doppelheft 3/4, S. 12–15.

[61] Das Klavierkonzert KV 271 ist „im Januar 1777" datiert.

[62] = Nr. 14 im Anhang dieses Bandes.

[63] Die Skizze wird im Anhang von NMA II/5/18 abgedruckt.

[64] Vgl. meine vielleicht allzu kurze Erwähnung der Angelegenheit im *Bericht über den Neunten Internationalen Kongreß Salzburg 1964* der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Band I: *Aufsätze zu den Symposia*, Kassel etc. 1964, S. 54 (Punkt 4).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

gutes Photo davon in dem der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien angegliederten sog. Hoboken-Archiv[65].

Nr. 3 Adagio in h (Fragment) KV deest: Die motivische Verwandtschaft mit dem h-moll-Adagio KV 540 (= I, Nr. 10 des vorliegenden Bandes) ist offenkundig. Man wird in diesem Fragment also einen ersten Ansatz sehen dürfen; einen Ansatz, der dem im März 1788 vollendeten Werk der allgemeinen Idee und Stimmung nach bereits sehr nahe kommt. Wenn diese Interpretation richtig ist, ergibt sich die ungefähre Datierung des Fragments von selbst: etwa Anfang 1788. – Wir kennen das Stück einzig aus einer in den 1840er Jahren von Aloys Fuchs angefertigten Abschrift, die sich jetzt im Besitz von Herrn Prof. Dr. Hellmut Federhofer (Mainz) befindet[66].

Nr. 4 Ballettmusik aus „Ascanio in Alba" KV 111 (bekannt als Neun Stücke für Klavier KV Anh. 207/ KV⁶: Anh. C 27.06): Die Aufnahme dieser praktisch unbekannt gebliebenen Stücke in den vorliegenden Band wird vielleicht befremden. Ich habe im *Mozart-Jahrbuch 1964* den Nachweis zu führen versucht, daß wir es hier mit dem Klavier-Arrangement der definitiven Fassung der in ihrer Originalgestalt verschollenen Ballettmusik aus Mozarts Jugendoper *Ascanio in Alba* KV 111 zu tun haben[67]. Dieser Ansicht ist meines Wissens nicht widersprochen worden. Es geht hier aber nicht so sehr um die Echtheit der Komposition als vielmehr um die Authentizität der Klavierfassung. Nun zeichnet sich das Arrangement kaum durch besondere Qualitäten aus; es ist im Gegenteil eher etwas trocken und wenig instrumentengerecht gemacht. Dennoch läßt sich nicht ausschließen, daß hier Mozart selbst am Werke gewesen ist – oder vielleicht auch Leopold Mozart (der ja einige Jahre zuvor schon eine Arie aus *Bastien und Bastienne* KV 50/46[b] für den Druck als Klavierlied arrangiert hatte[68]). In jener frühen Zeit (1771) ist es schon schwer genug, die Echtheit einer Komposition zu beurteilen; die Prüfung der Authentizität eines Arrangements erfordert weitaus subtilere Methoden, über die die Forschung heute noch nicht verfügt. Fazit der Überlegung: Eine Aufnahme der Stücke in den vorliegenden Band läßt sich verantworten, wenn auch leichter Vorbehalt am Platze scheint. – Die einzige heute überhaupt bekannte Quelle ist eine von Alfred Einstein angefertigte Abschrift[69]; Einsteins Vorlage, eine früher in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin befindliche alte Kopie, ist nicht mehr erhalten.

Nr. 5 Fantasie in c (Fragment) für Violine und Klavier KV 396 (385ᶠ), als Klavierstück bearbeitet und ergänzt von Maximilian Stadler: Dies ist ein Sonderfall. Es entspricht nicht dem normalen Verfahren der NMA, an einer Stelle Mozarts Original abzudrucken (nämlich in NMA VIII/23: *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine · Band 2*) und an einer anderen – nämlich hier – ein fremdes, postumes Arrangement desselben Werkes. Bei der Entscheidung über dieses Problem hat für die Editionsleitung der NMA sicherlich auch der Umstand eine Rolle gespielt, daß das Werk nur in seiner Umgestaltung und Ergänzung als Klavierstück musiziert werden kann und folgerichtig auch nur in dieser Gestalt von der Praxis akzeptiert wird. Stärker ins Gewicht fiel, daß nicht lange nach dem Erscheinen des betreffenden Klavier-Violinsonaten-Bandes der NMA (1965), mit dem ja zunächst die bisherige Diskussion um KV 396 (385ᶠ) beendet schien, die Debatte mit teils alten, teils neuen Argumenten, jedenfalls aber auf einem neuen Niveau weitergeführt wurde. In einem 1968 publizierten Aufsatz führte der deutsch-schwedische Musikforscher Hans Eppstein etwa folgendes aus[70]: Mozarts Violin-Klavier-Fragment zeigt, völlig anders als die übrigen Violin-Klavier-Sonaten dieser Zeit, eine totale Ungleichgewichtigkeit in der Rollenverteilung der Instrumente: absolute Dominanz des Klavierparts, extreme Unterordnung der nur dürftigste Begleitfunktionen ausübenden Violine. Nimmt man dazu, daß die Qualität der Stadlerschen Ergänzung im Durchführungsteil des Satzes ganz ungewöhnlich gut ist, so liege ein Schluß nahe, der über die heute gegebene Quellensituation hinausführt: Mozart habe das Stück ursprünglich als reine Klavierkomposition

---

[65] Vgl. *Katalog des Archivs für Photogramme musikalischer Handschriften Widmung Anthony van Hoboken*, Teil 1, bearbeitet von Agnes Ziffer (= *Museion.* Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek, Neue Folge, Reihe III, Band 3), Wien 1967: vgl. Nr. 1614 (der dort gegebene Kommentar ist zum Teil unrichtig).

[66] Vgl. Hellmut Federhofer, *Mozartiana im Musikaliennachlaß von Ferdinand Bischoff*, in: *Mozart-Jahrbuch 1965/66*, Salzburg 1967, S. 15–38 (26).

[67] Vgl. Wolfgang Plath, *Der Ballo des „Ascanio" und die Klavierstücke KV Anh. 207*, in: *Mozart-Jahrbuch 1964*, Salzburg 1965, S. 111–129.

[68] Vgl. Ernst August Ballin, *Zu Mozarts Liedschaffen. Die Lieder KV 149–151, KV 52 und Leopold Mozart*, in: *Acta Mozartiana* 8 (1961), Heft 2, S. 18–24.

[69] Vgl. *Materials for Mozart Research. An Inventory of the Mozart Nachlass of Alfred Einstein*, compiled by John Emerson. Music Library, University of California, Berkeley 1963 (mschr.), S. 23.

[70] Vgl. Hans Eppstein, *Mozarts „Fantasie" KV 396*, in: *Die Musikforschung* 21 (1968), Heft 2, S. 205–211.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

konzipiert; dieses erste Konzept, das höchstwahrscheinlich mehr als nur die Exposition umfaßte (d. h. über den Doppelstrich hinausging), habe Stadler wohl noch vorgelegen, als er seine Ergänzung anfertigte. Dann aber habe Mozart – aus welchen Gründen auch immer – nachträglich versucht, dem ausgearbeiteten Klaviersatz eine Violinstimme hinzuzufügen (weswegen ein zweites Autograph: nämlich das uns zufälligerweise als einziges heute überlieferte, angefertigt werden mußte). Das erkläre, warum Mozart hier sozusagen ‚von hinten' arbeitete, d. h. die nichtobligate Violinstimme nur am Schluß des ersten Teils (in den Takten 23–27) eintrug, im ganzen vorhergehenden Text aber sonst das System der Violine leer ließ. Er habe alsbald die Unmöglichkeit einer befriedigenden Lösung dieser Aufgabe erkannt und die Arbeit aufgegeben. – Zweifellos hat Eppstein in einem wichtigen Punkte recht: Die Satzstruktur des Stückes ist derart vom Klavier her determiniert, daß es nicht zu sagen genügt, die Violine sei in eine bloße Begleitfunktion gedrängt – sie ist einfach überflüssig, fast möchte man meinen: sinnlos. Die Idee der Komposition im Zusammenwirken beider Instrumente wird nicht einsichtig, die Konzeption läßt sich für uns nicht nachvollziehen, weil wir die eventuelle Rolle der Violine noch nicht einmal als Ad-libitum-Rolle begreifen können. Aber ob sich damit Eppsteins Postulat einer ‚ursprünglichen' reinen Klavierfassung begründen läßt? Wenn wir schon zuzugeben haben, daß Mozart gelegentlich experimentierte, und daß solche Experimente manchmal offenbar mißlungen sind, so fällt uns ein solches Eingeständnis doch leichter, wenn wir uns vorstellen, derlei sei in einem ersten, kühnen Wurf geschehen und nicht so, wie Eppstein will: als habe Mozart ein Werk (oder Werkteil) aus einem zunächst befriedigenden Zustand unter dem Zwang von Gründen, die wir nicht kennen – aber jedenfalls doch mit Überlegung –, in einen durchaus unbefriedigenden zu überführen versucht. Und das Argument der so ‚verdächtig guten' Stadlerschen Durchführungsergänzung wird nur denjenigen beeindrucken, der nicht zu durchschauen vermag, daß es so etwas wie ein ungeschriebenes Dogma gibt: Eine Ergänzung von fremder Hand hat eo ipso schlecht zu sein; ist sie das nicht, so schließt man ganz unbefangen daraus, daß der Ergänzer weiteres autographes Material (wenn nicht gar mündliche Instruktionen) von Mozart benutzt haben müsse. Man darf an Süßmayr und das Requiem denken; im vorliegenden Bande ist schon der Fall der d-moll-Fantasie KV 397 (385^g) ein treffliches Beispiel für solche unreflektierten Schlußautomatismen. So sehr ich Eppsteins Aufsatz als anregenden und höchst bedenkenswerten Diskussionsbeitrag begrüße, so wenig sehe ich mich andererseits imstande, die von ihm vorgetragene ‚Klavierstück-Theorie' in Verbindung mit dem Postulat eines zweiten, d. h. früheren Autographs zu akzeptieren. Das ist aber nur eine Meinung und noch keine Widerlegung der Theorie. Da der Fall also strittig ist[71] und wohl noch künftig diskutiert werden wird, schien es angebracht, Stadlers Fassung von KV 396 (385^f) im vorliegenden Band abzudrucken. – Die für unsere Ausgabe maßgebliche Vorlage ist der 1802 in Wien bei Johann Cappi erschienene Erstdruck (Verlagsnummer 942). Diesem Druck folgen wir soweit irgend möglich – in der Absicht, Stadlers Arbeit als solche zu dokumentieren; ihr Verhältnis zum Mozartschen Fragment ist durch Vergleich mit dem Abdruck der Originalversion im oben genannten NMA-Band ersichtlich. Abweichende Lesarten Stadlers wurden nur in Ausnahmefällen nach Mozarts Original ‚berichtigt': so die Einteilung in den Takten 13–15. Hier wurde Mozarts Schreibweise – 6/4 in Takt 13 – gegen Stadler wiederhergestellt. Sämtliche anderen Quellen (von Cappis Erstdruck bis hin zur AMA) eliminieren den anstößigen 6/4-Takt durch Taktstrichversetzung, wobei aus der zweiten Hälfte des jetzigen Taktes 15 durch Zufügung einer Halbe-Pause (!) ein vollständiger Takt 15a wird. Diese Pausendehnung ist musikalisch so unmöglich, daß ein korrigierender Eingriff im Sinne Mozarts geboten schien.

Nr. 6 Fragmentarische Nachschrift einer Orgelimprovisation Mozarts KV 528^a (KV^6: Anh. C 27.03): Fast alles, was wir über dieses höchst merkwürdige Stück wissen, läßt sich einem Brief entnehmen, den Alfred Ebert im Nachlaß des ersten Mozart-Biographen Franz Xaver Niemetschek (Němeček) unter dessen Materialien für eine Neuauflage seiner Mozart-Bio-

[71] Hans Christian Müller (*Quellenkritische Bemerkungen zu Mozarts Fantasie KV 385^f*, in: *Die Musikforschung* 24 [1971], Heft 3, S. 295–297) hat in Opposition gegen Eppstein zu zeigen versucht, daß Stadlers Vorlage kein „verschollenes erstes" Autograph gewesen ist, sondern eben das heute noch existierende Fragment, und ferner, daß dieses Fragment alle Merkmale einer Erstschrift trage, womit sich Eppsteins Theorie erledige; dagegen wieder Eppsteins Replik in: *Die Musikforschung* 25 (1972), Heft 1, S. 73f. – Peter Schleuning (vgl. seine in Anmerkung 3 genannte Dissertation: dort S. 332, Anmerkung 187) findet, daß hier die Parallele zu Carl Philipp Emanuel Bachs fis-moll-Fantasie gesehen werden müsse (der ebenfalls nachträglich eine in untergeordneter Funktion begleitende Violinstimme zugefügt wurde), und möchte deshalb eher für Eppstein stimmen. – Es ist wohl noch zu früh für ein Schlußwort in dieser Debatte.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

graphie fand und im Jahre 1910 veröffentlichte[72]. Verfasser des vom 1. Mai 1818 datierten Schreibens ist P. Norbert Lehmann (1750 – ?), Chorherr des berühmten Prämonstratenserstifts Strahov in Prag. Nachstehend der Brief in vollständigem Wortlaut[73]:

„An den Wohledlgebornen und Hochgelehrten H. Herrn F. Nemečzeck würdigsten Dekan und Professor der Logick und practischen Philosophie bei der Karl-Ferdinandeischen Universität zu Prag.

Meinem hochgeehrtesten Gönner.
Wohledlgeborner
Hochgelehrter Herr Herr!
Dekan und Professor!

Hier überliefere ich auf hohes Begehren das Mozzartische Thema sammt der Geschichte. Dieser Virtuos beehrte anno 787 im Monate Junij die Stadt Prag mit einem Besuche, um mit den Tonkünstlern dieser Hauptstadt bekannt zu werden und Merkwürdigkeiten zu sehen. Er kam in einem Tage um 3 Uhr nachmittags mit der Frau v. Duscheck auch in die Strahöfer Kirche und äußerte sein Verlangen, die Orgel zu hören. Ich als Supplent des Organisten wurde vom gn. H. Prälaten Wentzl Mayer dazu bestimmt, diese Arbeit auf mich zu nehmen. Der Auftrag gefiel mir freylich nicht, mich vor einem so großen Meister und Compositor hören zu lassen; doch gieng ich, um mich meines Auftrags zu entledigen. Mozzart saß in navi ecclesiae nahe beym Predigtstuhl. Ich ließ ihm die ganze Stärke der Orgel wahrnehmen und führte ein Patetisches Thema aus. Als dieses geendiget war, fragte dieser Virtuos, wer da die Orgel geschlagen habe. Einige von den Geistlichen, welche ihn begleiteten, sagten: „ein Geistlicher unseres Stiftes." Nun fragte er: „gibt es auch Organisten unter den Geistlichen?" „Ja," antwortete H. Matthias Ehrlich, dermalen Gymnasial Patri ... [die letzte Silbe unleserlich!] auf der Kleinseite. Nun bekam er Lust, die Orgel selbst zu schlagen. Er bestieg den Sitz und machte pleno choro durch beiläufig 4 Minuten meisterhafte Accorde und ließ durch diese ... [unleserliches Wort] jedem Kenner wahrnehmen, daß er mehr als ein gemeiner Organist sey. Nach diesem wollte er das Manual ohne Brust- und Rückpositiv spielen. Alle 4 Zungenwerke waren ihm zu stark. Er wählte nebst dem gewöhnlichen Pedal ohne Mixtur den achtfüßigen Posaunpaß. Nun fieng er ein 4stimmiges Fuga Thema an, welches um so schwerer auszuführen war, weil es und die Verfolgung desselben aus lauter Mordanten bestund, welche auf einer so schwer zu drückenden Orgel außerordentlich hart auszudrücken sind. Allein der 4te und 5te Finger sowohl in der rechten als linken Hand war dem ersten (Daumen), zweyten und dritten an Kraft gleich, worüber schon jeder staunen mußte. Ich heftete meine ganze Aufmerksamkeit auf die Ausführung des Thema und wäre im Stande gewesen, es bis zu Ende aufzusetzen; allein nun kam der sel. Regens chori P. Lohelius auf das Chor. Dieser hinderte mich mit seinen Fragen so sehr, daß ich den ganzen Faden verloren habe, und zwar da, wo die Aufmerksamkeit am nothwendigsten war. Mozzart hatte sich vom g-moll mit dem Pedal und Organo Baß so hoch hinaufgeschwungen, daß er in H-moll fortsetzen konnte. Nun störte mich der sel. Lohelius, daß ich nicht wußte, wie er so geschwind in Dis-dur hineingekommen. Nun wollte er in diesem Ton endigen und machte ein Tasto. Er hielt B als die Quint im Pedal aus, fuhr mit allen beiden Händen auf die zwey obersten Octaven der Claviatur hinauf, nahm dort so viele Töne und häufte dergestalt Ligaturen und Resolutionen, daß er im H-dur so herrlich spielte, als hätte er im Pedal fis zum Tasto liegen. Alle Finger waren theils wegen den Mordanten, theils wegen den Mittelstimmen in Bewegung, so zwar, daß keiner auch nicht einen Augenblick ruhen konnte. Dieß geschah in der Absicht, daß von den Pedali nichts möchte zu hören sein. Kaum hatte ich die ersten Fragen des sel. Lohelius beantwortet, als itzt eine Menge anderer zu beantworten waren. Er sagte: „Herr Bruder." [Antwort.]*: „Was denn?" – [Frage]: „Er hält im Pedal B aus." – [Antw.]: „Nu ja!" – [Fr.]: „Er will in Dis ♯ einfallen." – [Antw.]: „freylich." – [Fr.]: „Er spielt aber aus H-Dur." – [Antw.]: „Dieß weiß ich." – [Fr.]: „Wie kann das klingen?" – [Antw.]: „Es klingt aber!" (weil nämlich so viele Töne in den zwei oberen Octaven so einen erbärmlichen Lärm machten, daß man auch alle 4 Schnurrwerke nicht würde gehört haben. Die 10 Finger hupften in jenen 2 Oktaven so geschäftig herum, als die Ameisen herumlaufen, wenn man ihren Haufen zerstört.) Durch jene so viele Fragen wurde ich um das Beste und Künstlichste gebracht, wodurch Mozzart seine Stärke im Satze verrieth.

Dann führte er das Thema einer Fuga aus dem Brixischen Requiem ex C-moll zwar auf eine ganz andere Art so künstlich auf, daß man wie versteinert dastund. Er gab jeder Stimme, wenn sie das Thema in einem andern Tone wiederholte, ihr Recht, welches hauptsächlich beim Tenor zu bewundern war. Wenn der Baß zu tief war und der Tenor mit der linken Hand nicht konnte bestritten werden, so mußte die Rechte mit einigen Tönen und Fingern aushelfen.

Wenn durch diese Wenigkeit Ew. Wohledlgeborn ein Gefallen geschieht, so mache ich mir das größte Vergnügen daraus, mit derselben aufzuwarten.

Ich habe die Ehre zu seyn
Ew. Wohledlgeborn

ergebenster geistl. Diener

am 1. Maji
1818

Norbert Lehmann,
Chorherr des Stiftes Strahof."

* Hier stehen im Original abwechselnd zwei nicht zu entziffernde Zeichen, die dem Sinne nach nur „Frage" und „Antwort" bedeuten können. [A. E.]

Dem Briefe beigefügt ist ein von Lehmanns Hand beschriebenes Notenblatt; der Notentext ist überschrieben mit *„Thema Mozzart"* (sic), am Schluß oder besser bei Abbruch der Niederschrift steht der Vermerk: *„Nun kam der sel. Regens chori und*

[72] Vgl. Alfred Ebert, *Eine freie Phantasie Mozarts*, in: *Die Musik* X (1910/11), Heft 2, S. 106–117.

[73] Ich verzichte auf Kommentierung der in diesem Briefe genannten Personen. – Der Originalbrief, den Ebert noch in der Hand gehabt haben muß, ist – wie überhaupt der von Ebert erwähnte Niemetschek-Nachlaß – seitdem nicht wieder aufgetaucht, so daß Eberts Aufsatz unsere einzige Textquelle darstellt.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

machte seinen Fragen gar kein Ende, meiner Aufmerksamkeit machte er auf einmal ein Ende."
In einem Detail bedarf Lehmanns Bericht der Korrektur: Die Szene im Kloster Strahov kann sich nicht im Juni 1787 zugetragen haben, weil Mozart zu der Zeit noch in Wien war; erst am 4. Oktober traf er in Prag ein[74]. Sehen wir aber davon ab – Gedächtnisfehler solcher Art sind nach 30 Jahren nichts Ungewöhnliches – und fragen: Ist alles andere denn glaubhaft? Was den Bericht selbst angeht, so zögere ich nicht, mit Ja zu antworten. Was die musikalische Niederschrift angeht, so zögere ich aber sehr. Was Lehmann – oder wer auch immer – da notiert hat, ist musikalisch erschreckend schwach und alles andere denn überzeugend. (Ich kann nur vermuten, daß die Herausgeber von KV[6] ähnlich empfunden haben, als sie das Stück aus dem Hauptteil des Verzeichnisses in den Anhang C – *Zweifelhafte und unterschobene Werke* – rückten, ohne allerdings eine plausible Erklärung dafür zu geben.)
Was die ganze Angelegenheit letztlich so verdächtig macht, ist die Unmöglichkeit, in dem ganzen überlieferten Text auch nur eine einzige Stelle zu finden, die wenn schon nicht genial, so doch wenigstens überraschend oder auch nur interessant wäre. Da ist überhaupt nichts, das begreiflich machen könnte, warum eigentlich Lehmann so etwas hat mitschreiben wollen. Man liest und spielt die Aufzeichnung mit Mißvergnügen und kommt zu dem Schluß, daß darin – vorsichtig formuliert – offenbar sehr viel Lehmann und sehr wenig Mozart stecken muß. Unvermögen? Oder gar simple Fälschung? Es ist klar, daß das Stück im Anhang dieses Bandes nicht fehlen durfte; es ist aber auch klar, daß man sich danach keine Vorstellung von Mozarts Improvisationskunst machen kann. Zumal die Organisten seien gewarnt: Hier gibt es nichts zu bessern und zu ergänzen, denn die Sache ist heillos. – Wir geben den Text im wesentlichen entsprechend der Vorlage wieder, doch wurde der häufige Schlüsselwechsel im unteren System durch Umschreibung vermieden. Um den Text nicht zu überlasten, wurden die von Ebert sehr reichlich ergänzten Triller-Akzidenzien nur ausnahmsweise übernommen.

Nr. 7 Molto allegro in G (Fragment) KV 72ª: Auf dem bekannten Porträt des vierzehnjährigen Mozart, das der Steuereinnehmer Pietro Lugiati während des Aufenthalts von Vater und Sohn in Verona (27. Dezember 1769 bis 10. Januar 1770) malen ließ[75], ist der Knabe vor einem kostbaren alten Cembalo sitzend dargestellt, vor sich auf dem Pult ein aufgeschlagenes Notenheft (?) oder Doppelblatt, das den Beginn eines Klavierstücks, mit feinstem Pinsel gemalt, einigermaßen deutlich erkennen läßt: eben das sog. Veroneser Allegro KV 72ª. Das Gemälde ist die einzige Quelle, die wir kennen. Wer den Schluß für zwingend hält, daß sich Mozart schwerlich mit einer fremden Komposition würde haben malen lassen, muß das Stück allein aus diesem Grunde für echt halten. Die Komposition selbst ist jedenfalls nicht so beschaffen, daß sie für sich sprechen könnte. Der Beginn ist sehr unmozartisch gehalten: ein quasi Triosatz mit Oberstimmenduett und laufendem Baß; dann auf einmal wird die gebundene Schreibart fallengelassen, und modisch-galanter Klaviersatz beherrscht das Feld. Schon diese beiden Momente – schwacher Anfang und stilistische Inkonsistenz – müssen erhebliche Bedenken gegen die Autorschaft Mozarts hervorrufen. Auf der anderen Seite aber sollte man sich ständig vor Augen halten, daß wir über Mozarts Klavierstil um 1770 nichts wissen, weil Klavierkompositionen aus dieser Zeit nicht überliefert sind. Zusammenfassend wäre also etwa zu sagen, daß die Echtheit von KV 72ª nicht über jeden Zweifel erhaben scheint, und daß einige Skepsis am Platze ist[76]. – Das Original des Veroneser Porträts (in der Sammlung Alfred Cortot) war nicht zugänglich, so daß nur die gängigen

---

[74] Vgl. Deutsch Dok., S. 263.

[75] Vgl. *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von Otto Erich Deutsch (NMA X/32), Nr. 8. – Das Bild ist am 6.–7. Januar 1770 entstanden, wie wir aus Leopold Mozarts Brief vom 7. Januar aus Verona an seine Frau wissen:
„[. . .] heute war eine völlige verwirrung, die ich dir umständlicher erzehlen muß. wir waren auf heute bey einem gewissen ehrlichen Mann H: Ragazzoni eingeladen. der generalEinnehmer von Venedig il Sgr: Luggiatti bath die Cavagliers mich zu ersuchen, daß ich erlauben möchte den Wolfg: abmahlen zu lassen; gestern vormittag geschahe es, und heute nach der Kirche sollte er das zweytemahl sitzen, und wir sollten alda auch speisen. Sgr: Luggiatti verfügte sich in Person zu H: Ragazzoni und bath ihn uns ihm zu überlassen; dieser mußte solches, obwohl mit grösten widerwillen, geschehen lassen, weil Luggiatti eine große Hand in Venedig hat. wir sollten demnach heut vormittag nach der Kirche zu H: Luggiatti kommen, um vor dem Tische noch einmahl dem Mahler zu sitzen. Es kam aber wieder ein stärkerer, oder grösserer nämlich der Bischof von Verona aus dem Hauß Justiniani, welcher durch H: Locatelli uns nach der Kirche nicht nur bey sich, sondern zum speisen haben wollte. da er aber vernahm, daß man im Begriffe wäre, des Wolfg: Portrait zu machen, und wir abreisen wollen, so liesse er es zwar geschehen, daß wir zu H: Luggiatti zum speisen giengen, hielt uns aber doch bis nach 1 Uhr nachmittag bey sich auf. Man fuhr demnach fort des Wolfg: Portrait auszumahlen, und wir giengen erst um 3 Uhr zum Essen."

[76] In einem leider ungedruckt gebliebenen Referat mit dem Titel *Bemerkungen zu KV 72ª* wies Daniel Heartz (Berkeley) auf der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung 1971 in Salzburg

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Reproduktionen zur Prüfung des Textes herangezogen werden konnten. Eine Reihe von offenkundigen Schreib- (oder richtiger: Mal-)fehlern wurde ohne besondere Kennzeichnung verbessert; alle Details sind aus dem Kritischen Bericht zu ersehen.

Nr. 8a Adagio in d für Klavier oder Orgel (Fragment) KV Anh. 34 (385^{h}); Nr. 8b Menuett in D (Fragment) KV Anh. 34 (385^{h}/11; KV^{6}: 576^{a}): Vorlage ist das Autograph (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg). Beide Fragmente sind dort unmittelbar untereinander notiert: mit verschiedener Feder und Tinte, also wohl nicht gleichzeitig, aber keinesfalls in so erheblichem Zeitabstand, wie es die Einordnung in KV^{6} nahelegt. Vielmehr scheint mir in beiden Fällen Mozarts späte Schrift vorzuliegen, was auf eine Datierung nicht vor 1785/86 hinausliefe (Alan Tyson datiert beide Fragmente neuerdings mit „1786–91"[77]). Im Falle des Adagios (Nr. 8a) ist die Bestimmung für ein Tasteninstrument eindeutig, während man beim Menuett (Nr. 8b) lieber an Streicherbesetzung (Streichtrio?) denken möchte.

Nr. 9 Adagio in d für ein Orgelwerk (Fragment) KV Anh. 35 (593^{a}): Vorlage ist das Autograph (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg). Die Art der Niederschrift (drei Systeme, dabei aber ‚systemüberschreitende' freie Notierung) wie auch die offensichtlich sehr späte Entstehungszeit lassen in der Tat einen Zusammenhang mit den Kompositionen für Orgelwalze aus den Jahren 1790/91 vermuten (so datiert auch Tyson, a. a. O.).

Nr. 10 Fingerübungen KV 626^{b}/48: Dies ist das einzige uns erhaltene Dokument, das von Mozarts Tätigkeit als Klavierlehrer zeugt. Mozart hat die Übungen – in nuce eine systematische Abhandlung über den sog. Alberti-Baß – in der zweiten Hälfte der 1780er Jahre niedergeschrieben: vielleicht (doch das ist reine Spekulation) für den neunjährigen Johann Nepomuk Hummel, der 1787/88 Mozarts Klavierschüler war? – Das Autograph gehört zu den Schätzen des Leningrader Puschkin-Hauses (Institut für Russische Literatur der Akademie der Wissenschaften der UdSSR); es wurde in der Sowjetunion erstmals 1961 veröffentlicht[78], kurz danach (1962) auch im deutschen Sprachbereich[79].

Nr. 11 Fuge in D (Fragment) KV 73^{w}: Es handelt sich streng genommen um nicht mehr als das Thema einer Fuge. Für Mozart scheint es eine besondere Bedeutung gehabt zu haben, denn er hat es gleich zweimal notiert; eine anscheinend erste Niederschrift findet sich unter sonstigem Skizzen- und Studienmaterial auf einem Skizzenblatt in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (= KV 417 B, Autograph 1), während die zweite, etwas später vorgenommene Notierung – wohl der Ansatz zu einer Reinschrift – in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden verwahrt wird. Beide Niederschriften gehören der Schrift nach in die Zeit ca. 1772/73[80]; sie sind praktisch textgleich, wenn man davon absieht, daß die Überschrift *Fuga septimi toni* nur im Dresdner Manuskript vorhanden ist. Diese Überschrift, die laut KV$^{3-6}$ (*Anmerkung*) *„im übrigen, da das Thema in reinem D-dur steht, nicht verständlich ist"*, bedarf in der Tat einer Erläuterung. Mozart bezieht sich hier auf eine Sondertradition tonaler Ordnung, wie sie, ausgehend von dem 1530 (1531) bei Pierre Attaingnant erschienenen Magnificat-Zyklus für Orgel, alsbald für alle späteren Versetten-Zyklen verbindlich wurde[81]. Es handelt sich um die Zusammenstellung der 8 „bekannten" bzw. „gebräuchlichen" Kirchentonarten:

Tonus I = d-dorisch
Tonus II = g-dorisch
Tonus III = a-äolisch
Tonus IV = e-phrygisch
Tonus V = C-lydisch
Tonus VI = F-lydisch
Tonus VII = D-mixolydisch
Tonus VIII = G-mixolydisch

Nr. 12 Fuge in G (Fragment) KV Anh. 41 (375^{s}): Gäbe es kein Autograph (Fitzwilliam Museum Cambridge) – man würde dieses Stück schwerlich für eine Komposition Mozarts halten wollen, so bedeutend ist

---

darauf hin, daß Klavierstücke dieser Art viel eher von Baldassare Galuppi als von Mozart stammen konnten. Zu einer positiven Identifizierung ist es jedoch – entgegen der Darstellung von Rudolph Angermüller (*Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 20 [1972], Doppelheft 1/2, S. 32–34) – nicht gekommen.

[77] *The Mozart Fragments in the Mozarteum Salzburg: A Preliminary Study of Their Chronology and Their Significance*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXIV (1981), No. 3, S. 471–510.

[78] Vgl. Boris Steinpress, *Aus dem Notizbuch eines Mozart-Kenners* (Titel in Übersetzung), in: *Sowjetskaja Muzyka* 1961, Heft 2, S. 84–89.

[79] Vgl. Erich Schenk, *Ein unbekanntes Klavier-Übungsstück Mozarts*, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Philosophisch-historische Klasse, 1962, Wien 1962, S. 97–106.

[80] Vgl. *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel etc. 1978, S. 160 (Punkt 6).

[81] Vgl. Maria Michaela Schneider-Cuvay, *Die Instrumentalwerke Johann Ernst Eberlins*, Phil. Diss. Salzburg 1975 (mschr.), Band 1, S. 57ff.: *Die Versetten* (besonders S. 72).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

die stilistische Distanz zu all den anderen Fugenfragmenten und kontrapunktischen Studien, die wir mittlerweile kennen. Die Melodiebildung ist eigenartig gezwungen; das läßt sich aber nur zu einem Teil daraus erklären, daß wir es mit einer Fuge „in modo plagali" zu tun haben, bei der das Thema nicht im Oktavraum des Grundtones (also *g*) steht, sondern in dem der Quinte *d*. Das Thema selbst wirkt mit seiner der Intention nach hälftig gespiegelten Struktur eher künstlich als kunstvoll, und das geradezu manierierte Vermeiden des Grundtons – von Durchgangsbildungen abgesehen – bis zum Eintritt der Finalis verstärkt diesen Eindruck noch mehr. Vollends das wiederschlagende Tritonus-Intervall des Kontrapunkts (Takte 5, 11, 17, 23) nebst der daraus resultierenden Septimverdoppelung – wahrlich eine provokante Verhöhnung von Regel und Geschmack! – lassen den Argwohn aufkommen, Mozart habe hier womöglich eine Jux-Fuge schreiben wollen[81a]. Solche Fehler macht man nicht, schon gar nicht Mozart, – oder aber man macht sie mit voller Absicht. Dazu paßt denn auch das unmotivierte Zwischenspiel zwischen Tenor- und Baß-Einsatz der Exposition, die ersichtlich falsche Modulation (d. h. Rückwendung zur Tonika) nach Takt 21, die krause, ja ziellose Harmonik allenthalben und, nicht zu vergessen, die enorme Schwierigkeit der Ausführung auf dem Klavier (was hoffentlich niemand auf den Gedanken bringt, es liege dann also eine Orgelfuge mit obligatem Pedal vor!). Allenfalls denkbar wäre noch, daß Mozarts Niederschrift nur die Kopie eines fremden Werks darstellt. Das ist aber nicht wahrscheinlich: warum eine derart fehlerhafte Arbeit abschreiben? – Alfred Einstein (KV$^{3-6}$) glaubt *„das Fragment [. . .] nach Schrift und Gehalt in die ‚Fugenzeit' des Frühjahrs 1782"* setzen zu müssen, was mir unter beiden Gesichtspunkten aber abwegig zu sein scheint. Meine abweichende Neudatierung – etwa 1776/77, und innerhalb dieses Zeitraums wahrscheinlich im Spätsommer 1777 – habe ich an anderer Stelle begründet[82].

Nr. 13 Fragment einer Fuge in F KV 375^h = KV Anh. 109^g Nr. 14 (KV^6: 626^b/14): Vorlage ist das in Privatbesitz (USA) befindliche Autograph. Ich folge im wesentlichen der Datierung in KV$^{3-6}$.

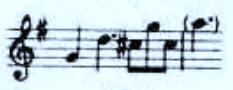
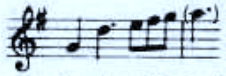
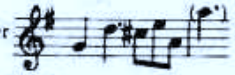
Nr. 14 Fragment einer Fuge in F KV Anh. 33 und Anh. 40 (383^b): Vorlage ist das Autograph (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg). – Tyson, a. a. O., datiert „1787–89".

Nr. 15 Fragment einer Fuge in c KV Anh. 39 (383^d): Vorlage ist das Autograph (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg), auf dem Mozart an erster Stelle das Thema zu Variationen für Orgel oder Klavier KV Anh. 38 (383^d; KV^6: 383^c) notiert hat[83]. Die in KV$^{3-6}$ gegebene Datierung (*„komponiert angeblich im Frühjahr 1782 in Wien"*) erscheint korrekturbedürftig: der Schrift nach sind Variationsthema und Fugenbeginn jedenfalls erst in der zweiten Hälfte der 1780er Jahre entstanden (Tyson, a. a. O., datiert allerdings „1783").

Nr. 16 Zwei kontrapunktische Skizzen in Es und c KV deest: Beide Fragmente stehen gemeinsam mit dem Fugen-Fragment KV 153 (375^i) = Anhang Nr. 20 dieses Bandes auf einem autographen Blatt, das in der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg aufbewahrt wird (früher Robert Keldorfer). Die Besetzung mag trotz der Klaviernotation fraglich scheinen. Der Schrift nach stammen die Stücke – ebenso wie die Fuge KV 153 (375^i) – fraglos vom Beginn der 1780er Jahre, so daß die in KV dort gegebene Datierung (*„komponiert angeblich im Frühjahr 1782 in Wien"*) auch hierauf ausgedehnt werden darf.

Nr. 17 Fragmente einer Fuge in e KV deest: Hier zeichnen sich die Umrisse einer groß angelegten vierstimmigen Fuge im „stile antico" Bachscher Prägung ab; ein Vergleich mit der b-moll-Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier* Teil II (aber auch mit der cis-moll-Fuge aus Teil I) drängt sich bei aller Verschiedenheit auf. Mozarts Bemühungen zielen auf nicht weniger (aber auch nicht mehr) als auf eine perfekte Stilkopie; es ist schlechthin bewunderungswürdig, bis zu welchem Grade der Stilbeherrschung er mit seinem enormen Einfühlungsvermögen und virtuosen handwerklichen Können vorzustoßen vermag. Die sechs Bruchstücke, deren Niederschrift zum Teil skizzenhaften Charakter hat, zeigen Mozart bei der Arbeit an der Exposition. Er entwirft, noch ohne sich zunächst über die definitive Gestalt des Themas völlig im klaren zu sein, eine erste Rohfassung des

---

[81a] Es wäre ein leichtes, diese Stellen zu verbessern. In T. 5 beispielsweise brauchte man statt  nur  oder  zu schreiben, und alles Anstößige wäre behoben.

[82] Vgl. *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel etc. 1978, S. 161 (unter Punkt 8).

[83] Vgl. das Faksimile in NMA IX/26 (*Variationen für Klavier*), S. 149.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Ganzen, setzt sodann (bei Takt 4/5 beginnend) zu einer neuen Fassung mit verändertem Kontrapunkt an. Zwei Detailskizzen nehmen Einzelheiten dieser neuen Version auf: Fragment 3 entspricht Takt 7a/8aff. (zweistimmig reduziert, mit Stimmtausch und in Oktavversetzung), Fragment 4 ist nahezu identisch mit Takt 4a/5aff. Das Resultat befriedigt Mozart nicht, und es bedarf einer weiteren Skizze (Fragment 5), diesmal in vollstimmigem Satz, um den Weg zur endgültigen Ausformung des obligaten Kontrapunktes zu finden. Die Lösung des Problems und gleichzeitig die Synthese aller vorhergegangenen Versuche[84] stellt das abschließende sechste Fragment dar: Der Kontrapunkt bezieht sich nunmehr motivisch auf das Thema, wodurch der Gesamtsatz, verglichen mit der im ersten Entwurf gegebenen Ausgangssituation, eine außerordentliche Dichte gewinnt. Es wäre eine Fuge von bemerkenswerten Dimensionen geworden, hätte Mozart nicht das Interesse an dieser Arbeit verloren. Möglicherweise war es der allzu ausgesprochene Charakter der reinen Stilübung, ohne Raum für Eigenes, der ihm die Aufgabe verleidete. – Die Bruchstücke stehen auf Blatt 19/19^{v} im beigebundenen Skizzenanhang des sog. Unterrichtsheftes für Barbara Ployer (KV 453^{b}), das sich in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien befindet. Das fragliche Blatt kann mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Wien 1782 datiert werden.

Nr. 18 Zwei Fugenfragmente in Es KV deest: Am Ende von Blatt 19^{v} des erwähnten Unterrichtsheftes für Barbara Ployer (KV 453^{b}) sind diese beiden Fragmente notiert, von denen das erste eine vierstimmige Exposition (mit überzähligem fünftem Einsatz), das zweite eine Engführungsstudie darstellt. – Ich datiere entsprechend der vorigen Nummer.

Nr. 19 Fragment einer Fuge in g KV 154 (385^{k}): Auch dieses Fragment ist im Skizzenanhang (Blatt 18) des Unterrichtsheftes für Barbara Ployer (KV 453^{b}) überliefert. Es stammt wohl aus der gleichen Zeit wie die beiden vorhergehenden Nummern. – Das Thema, eine interessante asymmetrische Konstruktion mit identischen Außengliedern, lädt zu kontrapunktischen Künstlichkeiten ein[85], deren Realisierung uns Mozart leider schuldig bleibt. Sehr eigenartig ist die Oktavführung der Unterstimmen in Takt 16f. bzw. 23f.; sicherlich ist dies gemeint, wenn in KV$^{3-6}$ von *„Flüchtigkeit einiger Stellen"* die Rede ist. Aber es handelt sich ja offenbar gar nicht um fehlerhafte Fortschreitungen, die man kritisieren oder entschuldigen müßte, sondern um ein zeitweiliges Ausbrechen aus dem dreistimmigen Satz, um absichtliche Verdoppelungen, die den Zweck haben, wichtige Stimmenzüge zu unterstreichen: um Instrumentierung also. Freilich wäre schon dies ungewöhnlich genug. Schwieriger ist es, den harmonisch eigenartig matten Übergang Takt 22/23 zu verstehen – fast scheint es, als sei hier für kurze Zeit der Faden gerissen. – Das Fragment ist in der alten Mozart-Gesamtausgabe (AMA, Serie 24, Nr. 25/II) mit Simon Sechters Ergänzung abgedruckt worden. Die vorliegende Ausgabe beschränkt sich darauf, Mozarts Text zu bieten – unvollständig, wie er ist, und ohne jede Retusche.

Nr. 20 Zwei Fragmente einer Fuge in Es KV 153 (375^{f}): Den Haupttext (= Fragment 1) stellt die erste Eintragung auf jenem autographen Blatt (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg) dar, das bereits vorhin bei Nr. 16 des Anhangs genannt wurde. Fragment 2, die Kombination des Themas mit einem chromatischen Gegenthema, ist als Skizze auf Blatt 16^{v} im Anhang des bereits mehrfach erwähnten Unterrichtsheftes für Barbara Ployer (KV 453^{b}) überliefert. Gerade dieses zweite Fragment – bisher unbekannt und erstmals hier veröffentlicht – ist wichtig, zeigt es doch sozusagen den Hintergedanken, der die Dimension des imaginären Ganzen dieser Fuge andeutet. Man sollte daraus lernen; wahrscheinlich haben auch andere Fugenfragmente Mozarts, die so harmlos anmuten, derartige Hintergedanken. – Auch dieses Stück ist, ebenso wie die vorige Nummer, in der alten Gesamtausgabe (AMA, Serie 24, Nr. 25/I) mit der Ergänzung Simon Sechters veröffentlicht worden, und auch in diesem Falle sehen wir keinen Grund, im vorliegenden Bande mehr zu bieten als nur den Originaltext Mozarts.

Nr. 21 Fragment einer Fuge in c KV Anh. 39^{a} (KV^{6}: 626^{b}/27): Vorlage ist das in Privatbesitz (USA) befindliche Autograph, dessen Schrift auf eine späte Entstehungszeit – Ende der 1780er Jahre – hindeutet. Ob Mozart dann noch Fugenstudien solcher Art für sich privatim betrieb, erscheint eher fraglich; vielleicht diente das Fragment nur als Anleitung für einen Schüler?

---

[84] Erich Lauer (*Mozart, wie ihn keiner kennt . . . Nach einem fast vergessenen Übungsheft*, Frankfurt a. M. 1958) verkennt Sinn und Charakter dieser sechs Bruchstücke gründlich, wenn er sie für seine Rekonstruktion der e-moll-Fuge als gleichberechtigte Partikel nebeneinander verwendet; schon die daraus resultierende tonale Öde (ständiges e-moll!) hätte warnen sollen.

[85] Krebs und Umkehrung des Themas fallen zusammen – eine deutliche Aufforderung, diese Gestalt auch zu verwenden.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Nr. 22 Fragment einer Fuge in d KV deest: Der Abdruck dieses Fragments kann nur unter Vorbehalt erfolgen. Vorlage ist eine von Ferdinand Bischoff (Graz) im Jahre 1881 angefertigte Kopie[86], und Bischoffs Notizen über seine Vorlage (die er für ein Autograph Mozarts hält) sind an sich durchaus glaubhaft[87]. Immerhin bleiben Zweifel: Der Kontext des Blattes – der Anfang einer Triosonate in C – legt die Annahme einer sehr frühen Entstehungszeit nahe (um 1770) und ist überdies so beschaffen, daß man auf Leopold Mozart als Autor schließen könnte[88]. Andererseits läßt sich eine solche Fugenexposition im „stile antico" durchaus auch in Wien ca. 1782 vorstellen: es sei hier nur an die als Nr. 17 dieses Anhangs wiedergegebenen Fragmente einer Fuge in e KV deest erinnert. Ohne Kenntnis der Originalhandschrift ist ein sicheres Urteil nicht möglich. – Wir geben den Text der Vorlage unverändert wieder, auch da, wo man Schreib- oder Lesefehler des Kopisten vermuten möchte.

Nr. 23 Fragment einer Fuge in E (erwähnt bei KV³ Anh. 109^{VIII}; KV⁶: Anh. C 27.10) mit der Ergänzung von August Alexander Klengel: Einzige Quelle ist eine um ca. 1840 angefertigte Kopie aus der Sammlung Aloys Fuchs (verwahrt in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung). Weder Mozarts Fragment noch die Originalhandschrift der Klengelschen Ergänzung haben sich bislang nachweisen lassen. Da dieses Stück – anders als die Fragmente KV 375^{f} und 385^{k} (= Nr. 20 und Nr. 19 des Anhangs) – überhaupt unveröffentlicht geblieben ist, schien es vertretbar, das Ganze, d. h. mutmaßliches Fragment samt Ergänzung, in den Anhang aufzunehmen. – Die Echtheit des Stückes ist nicht unproblematisch. Doch geht die Bemerkung Alfred Einsteins (KV³), daß ein Blick aufs Thema genüge, um die Unechtheit zu erweisen, wohl zu weit. Die von Fuchs markierten ersten zehn Takte können sehr wohl ihrer Substanz nach von Mozart stammen, wenn man voraussetzt, daß Tonart, Dynamik (Winkel!) und zum Teil wohl auch die Artikulation auf Klengels Konto gehen. Man braucht sich das Mozartsche Original durchaus nicht als ‚reguläres' Fugenfragment vorzustellen; es kann sich ebensogut um eine jener flüchtigen Imitationsskizzen handeln, wie sie auf Mozarts Skizzenblättern nicht selten zu finden sind. Endlich muß bedacht werden, daß die Fälschung eines angeblich Mozartschen Fragments und seine Unterschiebung bei Klengel zum Zwecke der Ergänzung kaum wahrscheinlich ist. Allenfalls müßte Klengel selbst der Urheber der Fälschung sein, und dafür gibt es keinen Anhaltspunkt. Daß Klengels Ergänzung viel mit Bach und nichts mit Mozart zu tun hat, ist eine andere Sache.

*

Allen Privatbesitzern, Institutionen und Bibliotheken, deren Quellen für den vorliegenden Band herangezogen werden konnten, sei für ihr freundliches Entgegenkommen aufrichtig gedankt. Zu danken ist ferner den Herren Prof. Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Prof. Karl-Heinz Füssl (Wien) für ihre kritischen Bemerkungen und Anregungen während des Korrekturganges. Besonderer Dank aber gilt meinen beiden Kollegen in der Editionsleitung; ich wage mir nicht vorzustellen, wie dieser Band ohne ihre hilfreiche Mitarbeit ausgesehen hätte.

Augsburg/Salzburg, im Februar 1982

Wolfgang Plath

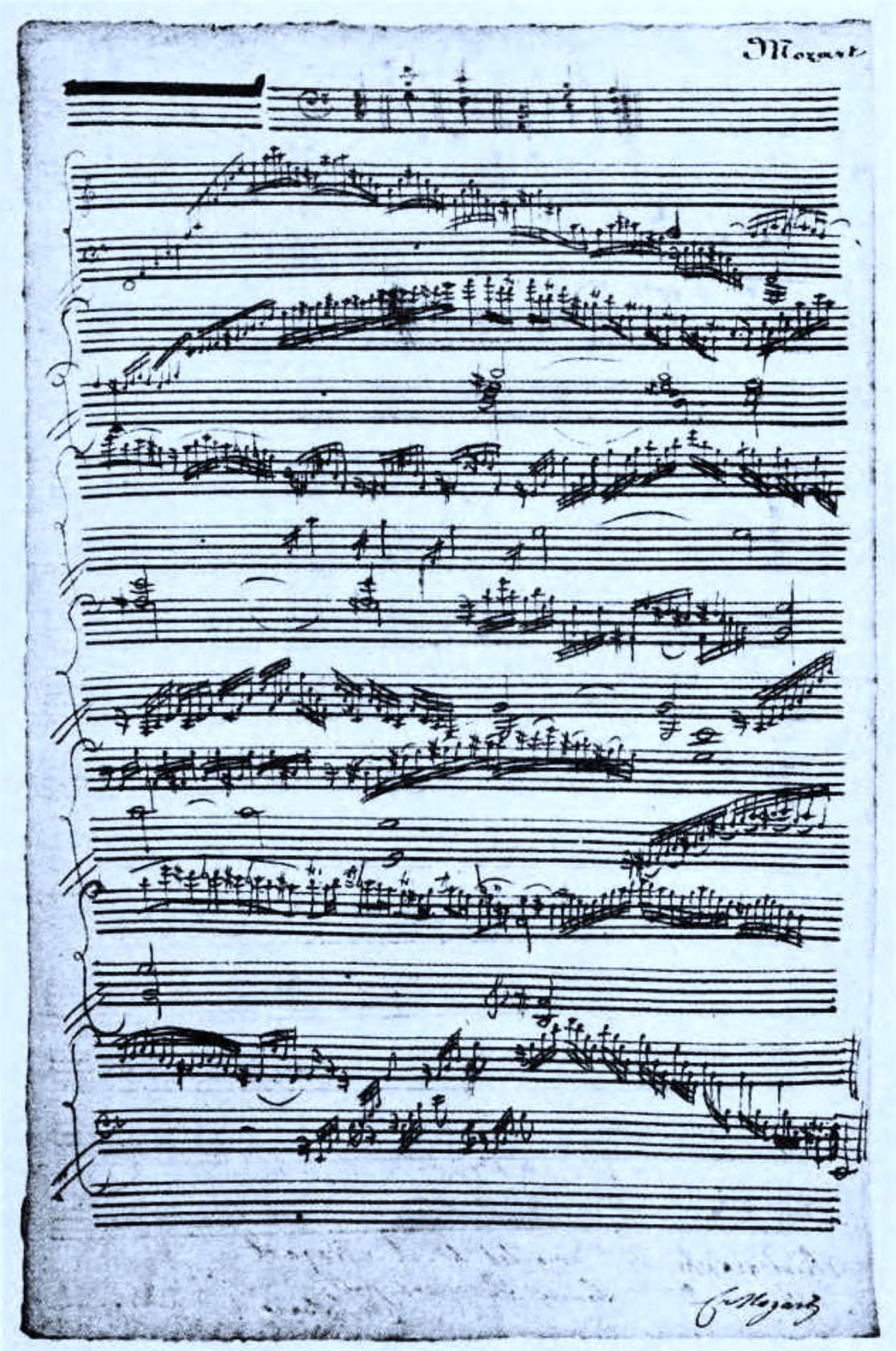
---

[86] Vgl. Hellmut Federhofer, *Mozartiana im Musikaliennachlaß von Ferdinand Bischoff*, in: *Mozart-Jahrbuch 1965/66*, Salzburg 1967, S. 15–38 (30, unter [6]).

[87] Siehe die Angaben bei Federhofer, a. a. O.

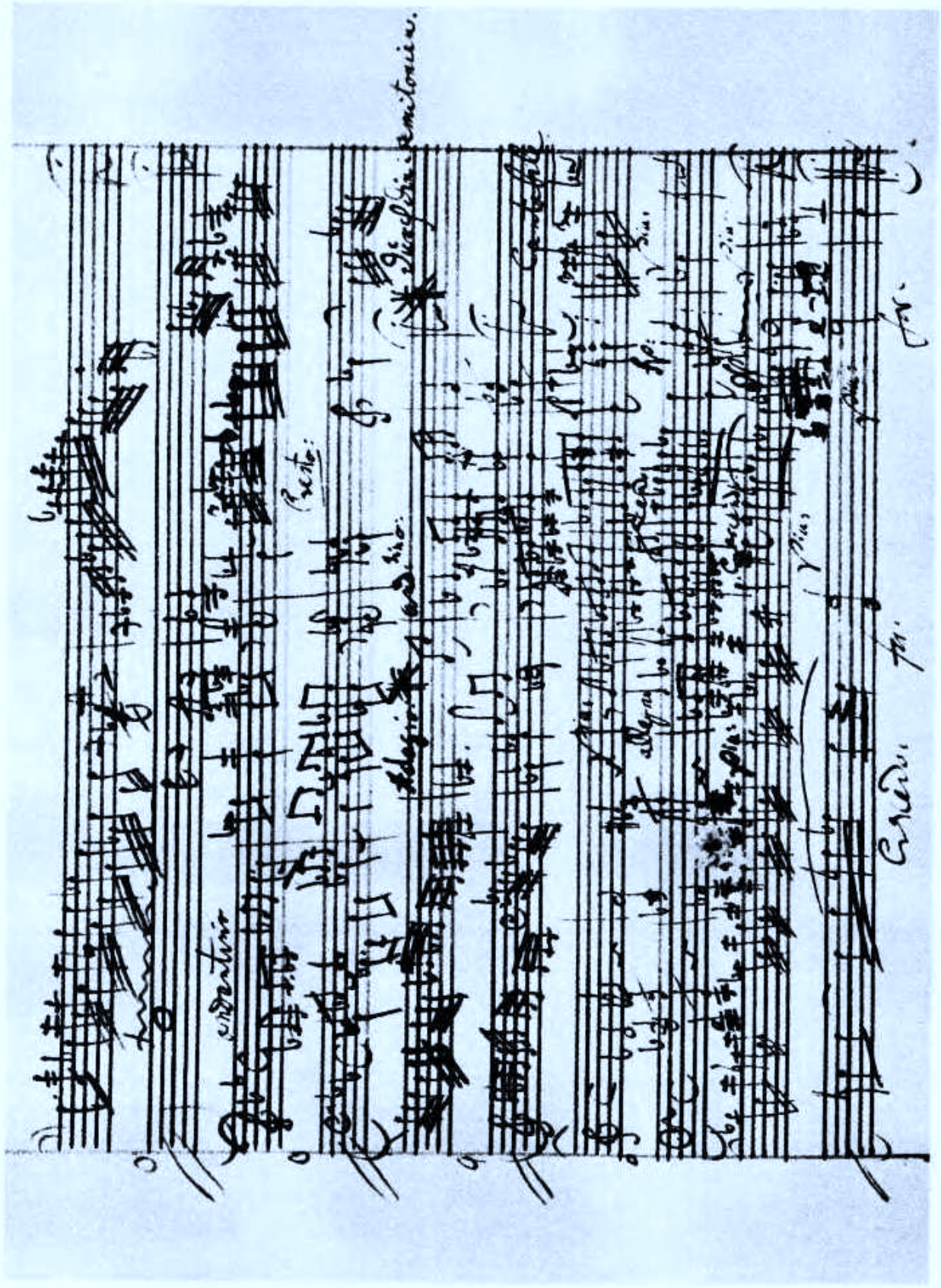
[88] Das Fragment ist bei Federhofer, a. a. O., abgedruckt.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



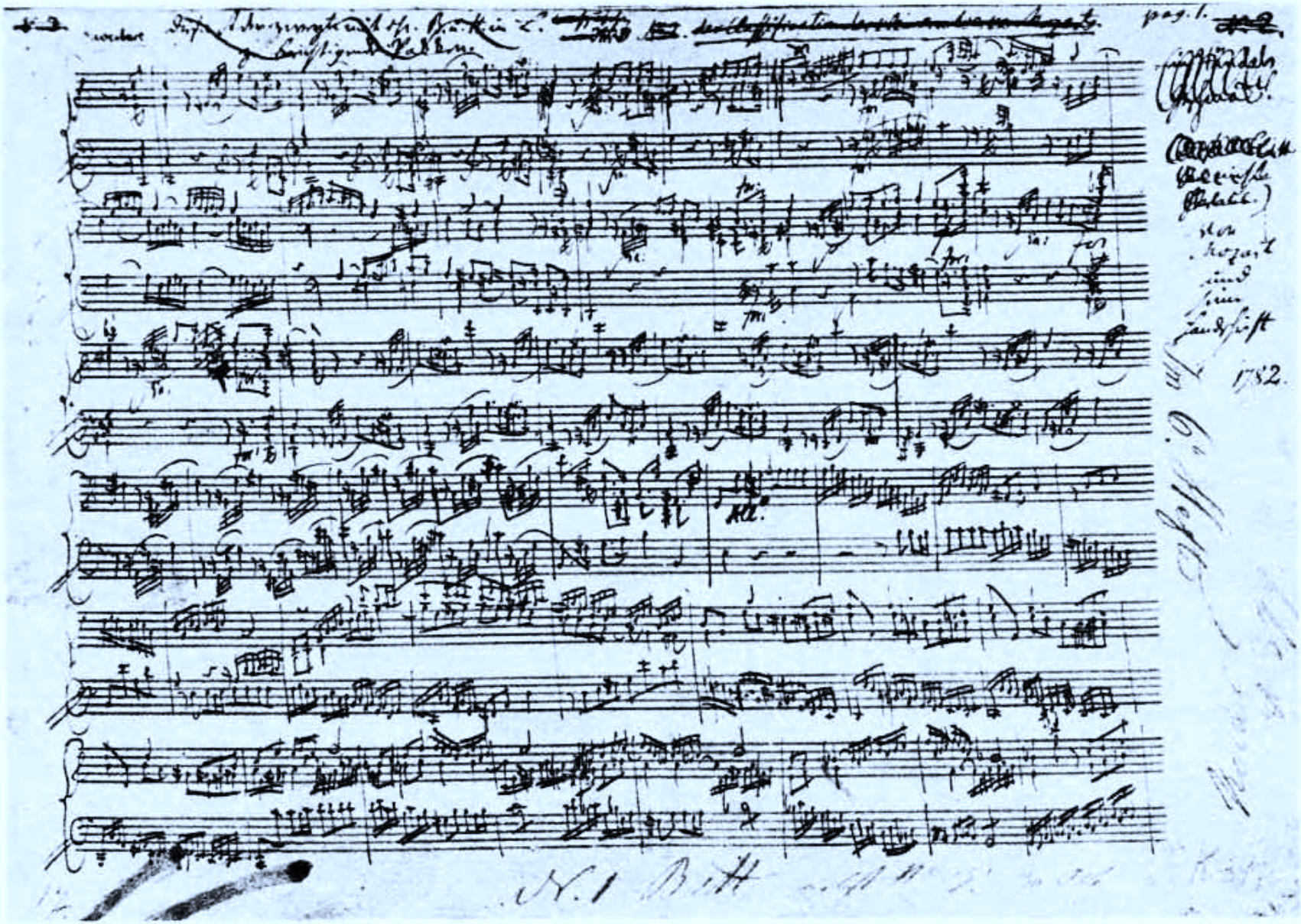
Modulierendes Präludium (F-e) KV deest = I, Nr. 2: Autograph (Nationalbibliothek Széchényi Budapest). Vgl. Seite 4–5.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



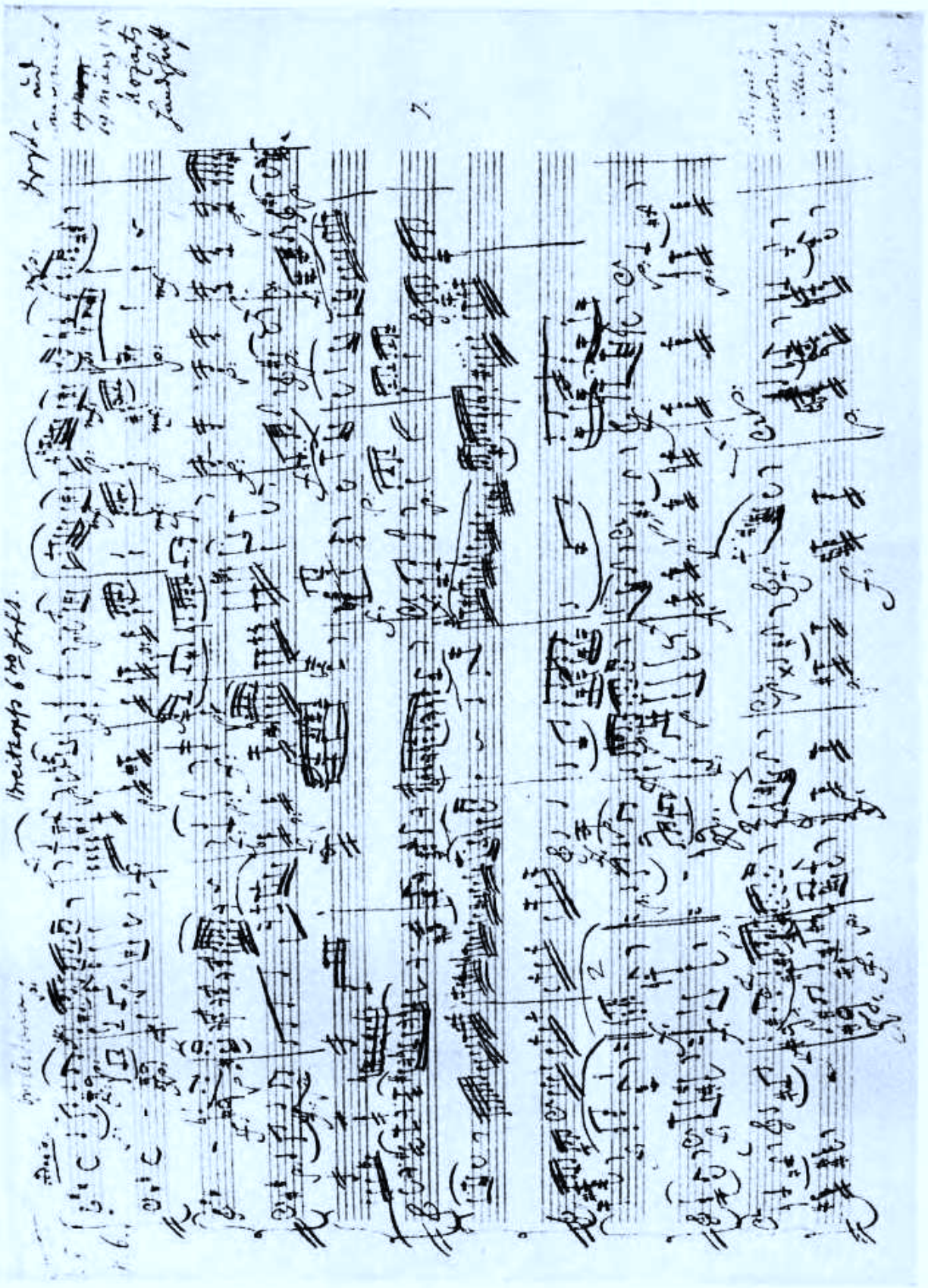
Präludium in C KV 284ª (bekannt als Capriccio KV 395/300ª) = I, Nr. 3: Seite 3 des Autographs (Pierpont Morgan Library New York). Vgl. Seite 7–8, Takt 12ᵇ–(25), und Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



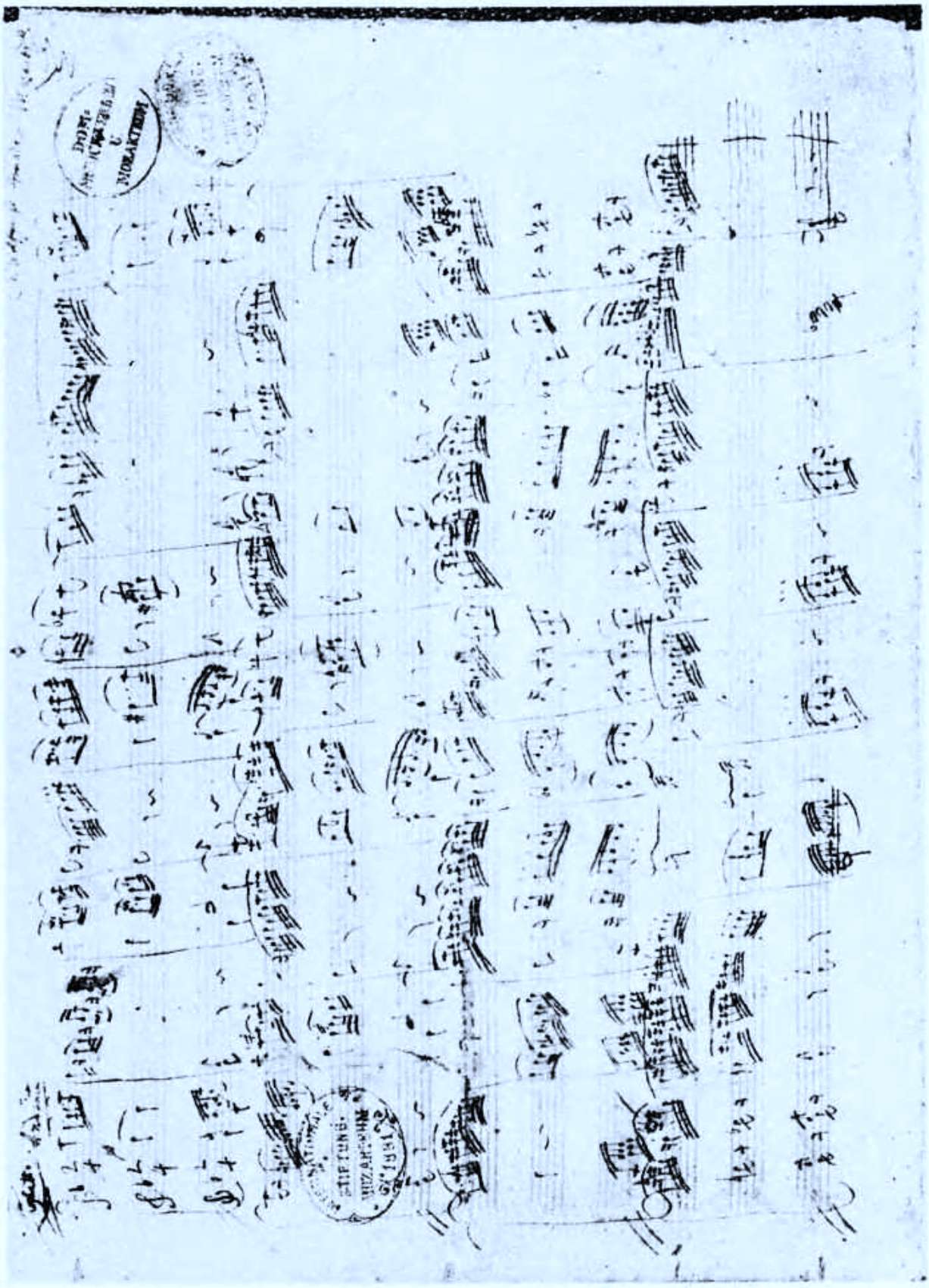
Suite: Ouverture, Allemande, Courante und Sarabande (Fragment) KV 399 (385i) = I, Nr. 5: Erste Seite des Autographs (Privatbesitz, Schweiz). Vgl. Seite 20–23, Takt 1–44.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



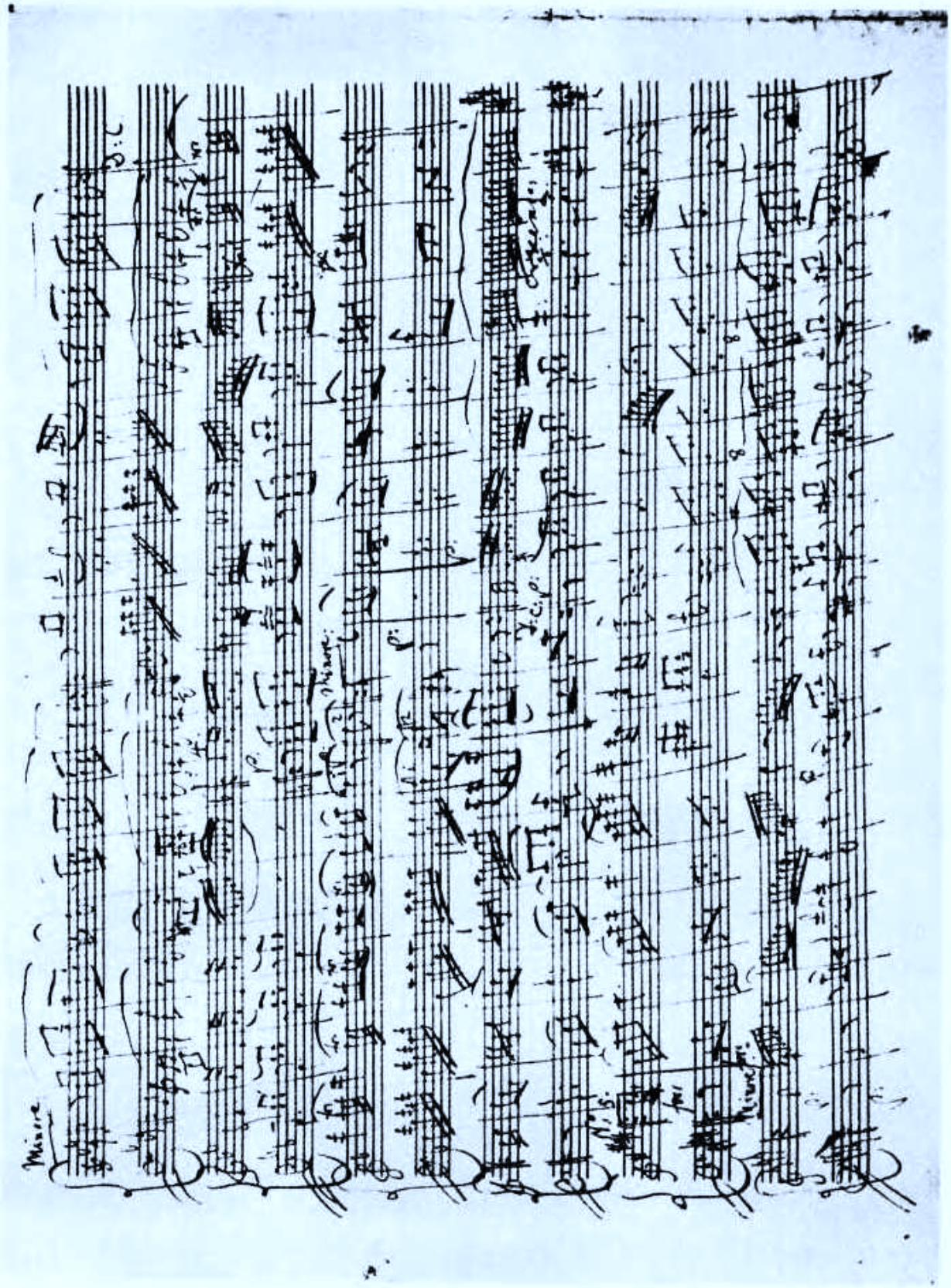
Adagio in h KV 540 = 1, Nr. 10: Erste Seite des Autographs (Stiftelsen musikkulturens främjande Stockholm). Vgl. Seite 54–56, Takt 1–30.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



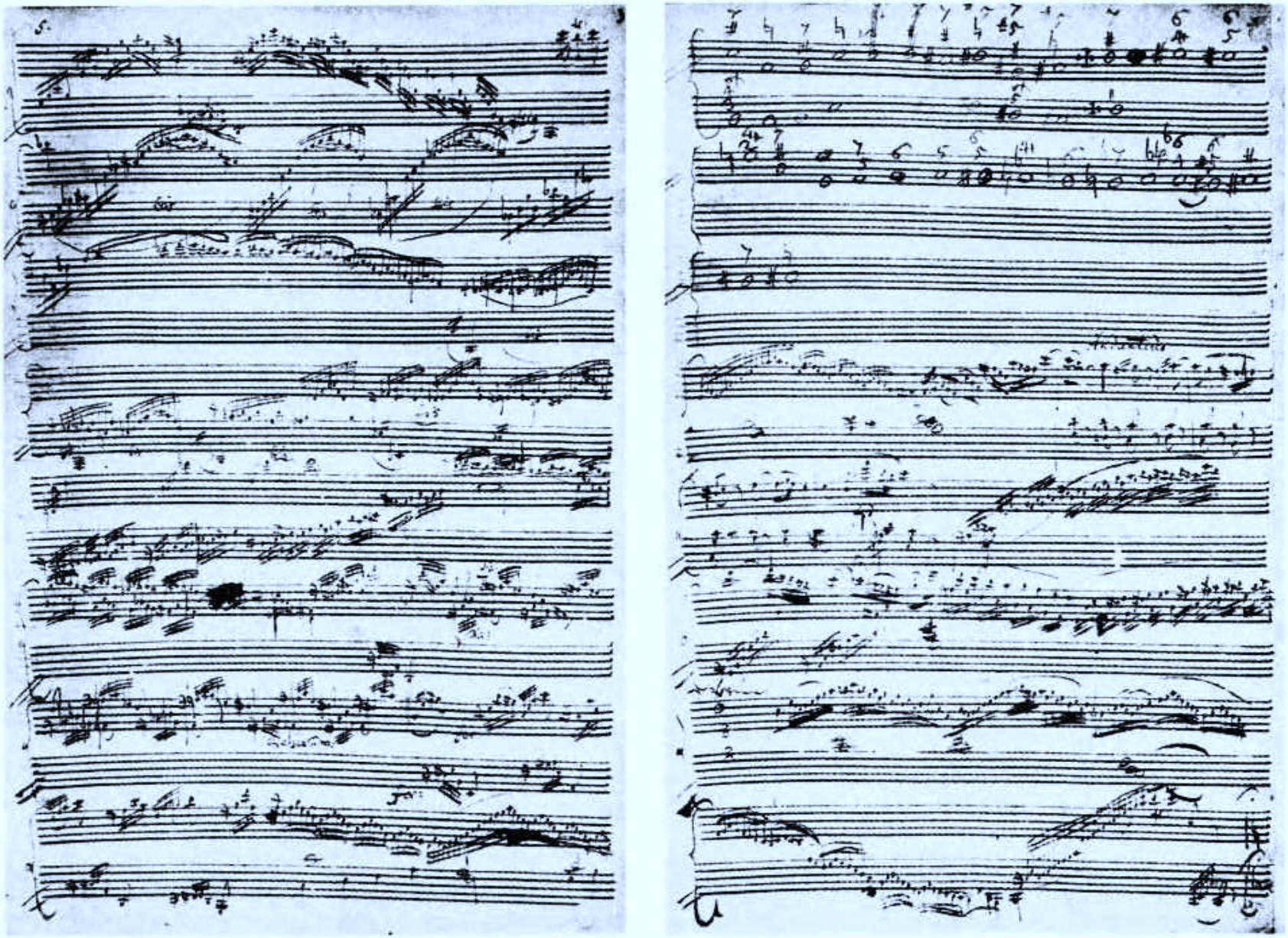
Andante in F für eine Orgelwalze KV 616 = II, Nr. 5: Erste Seite des Autographs (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg). Vgl. Seite 95–96, Takt 1–33.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



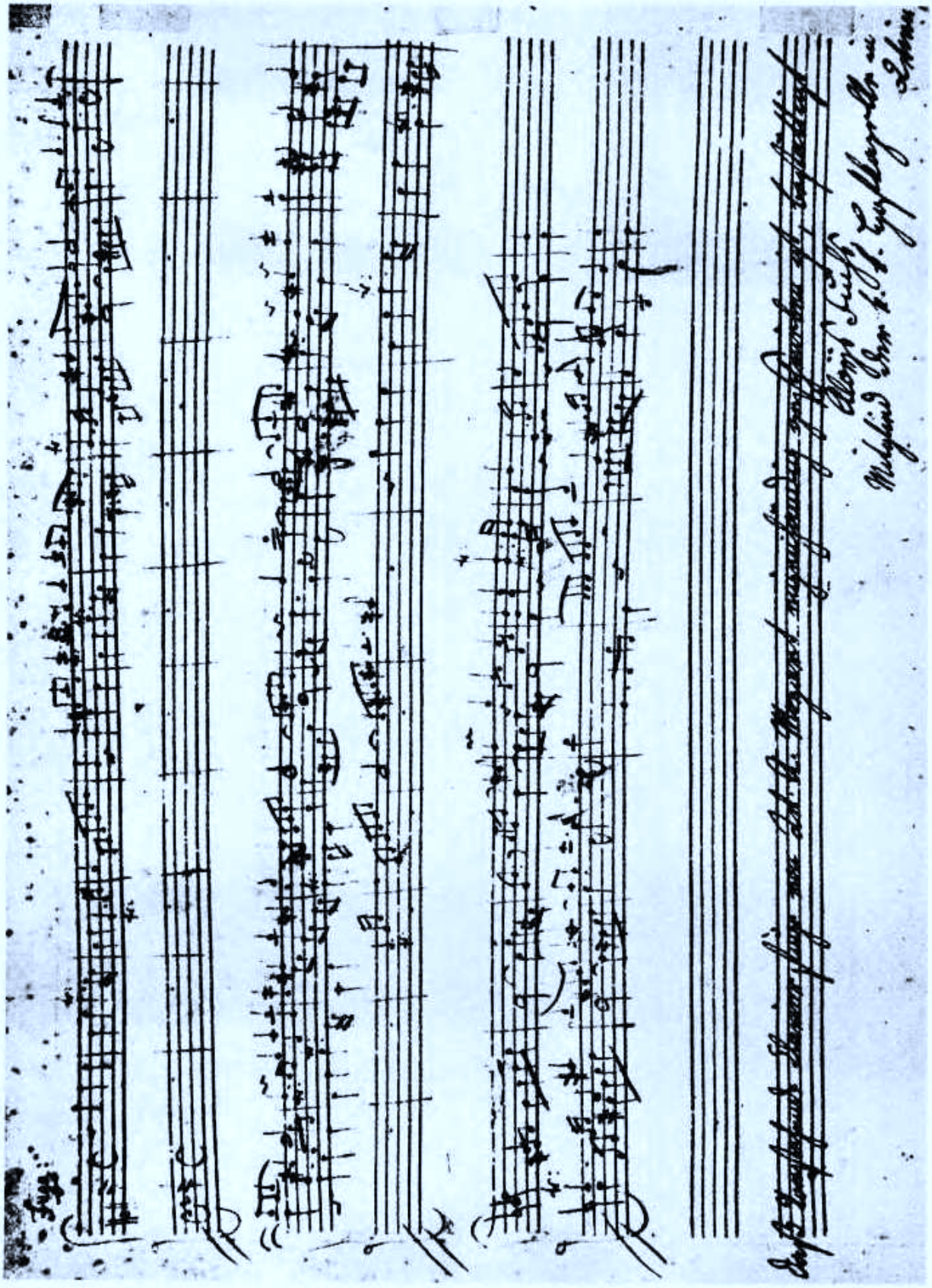
Sechs deutsche Tänze KV 509 = III, Nr. 8: Zweite Seite des Autographs (Privatbesitz, USA).
Vgl. Seite 141–143, Takt 93–186.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Fragment eines Präludiums KV 624 (626ª) Anh. I (KV⁶: Anh. C 15.11) = Anhang, Nr. 1: Autograph (Biblioteka Jagiellońska Kraków). Vgl. Seite 148–151 (die Generalbaßübungen auf der zweiten Seite oben stammen von der Hand des Nannerl).

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)

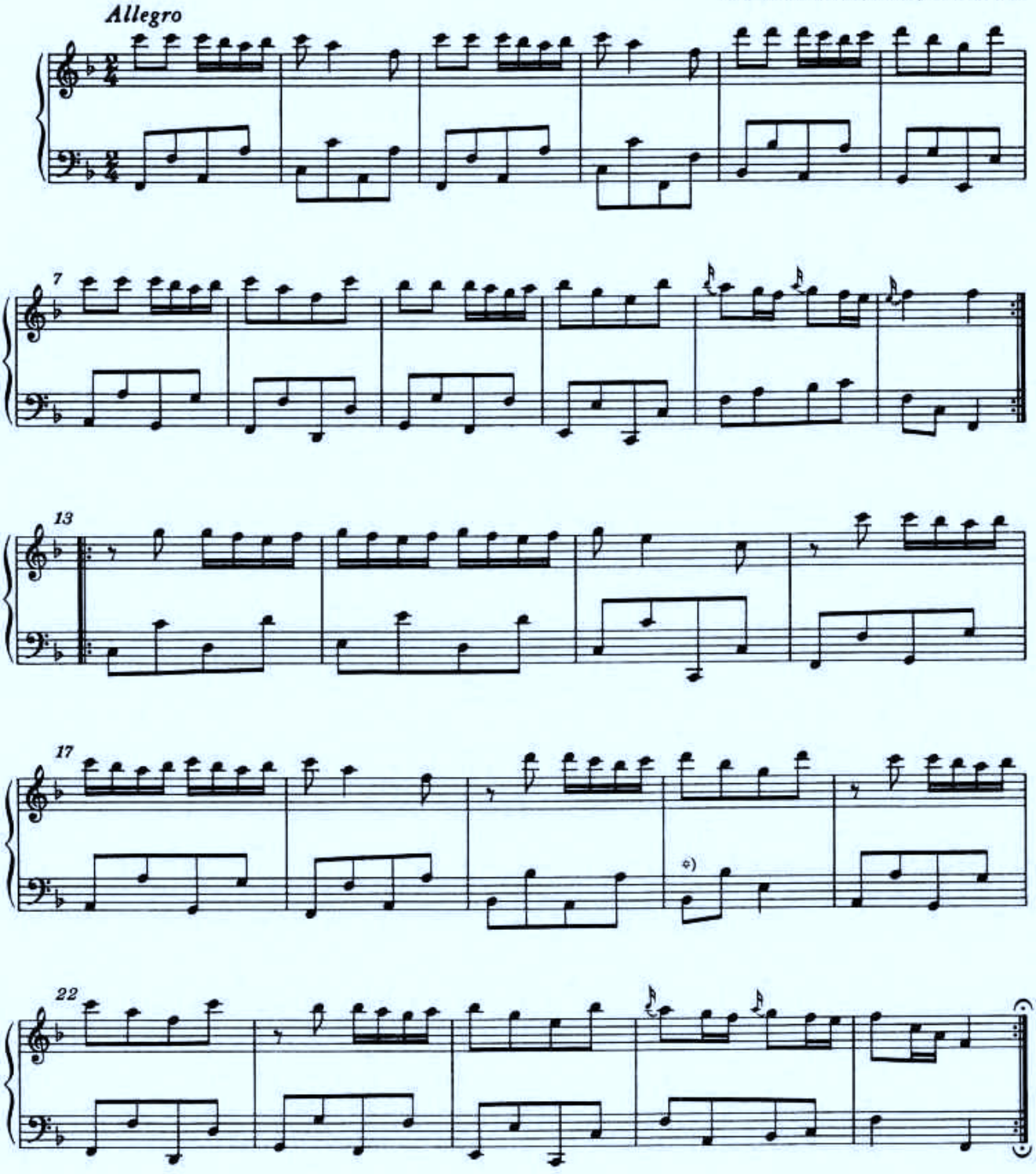


Fragment einer Fuge in G KV Anh. 41 (375f) = Anhang, Nr. 12: Autograph (Fitzwilliam Museum Cambridge). Vgl. Seite 173–174.

1. Klavierstück in F

KV 33B

Entstanden Zürich, Anfang Oktober 1766



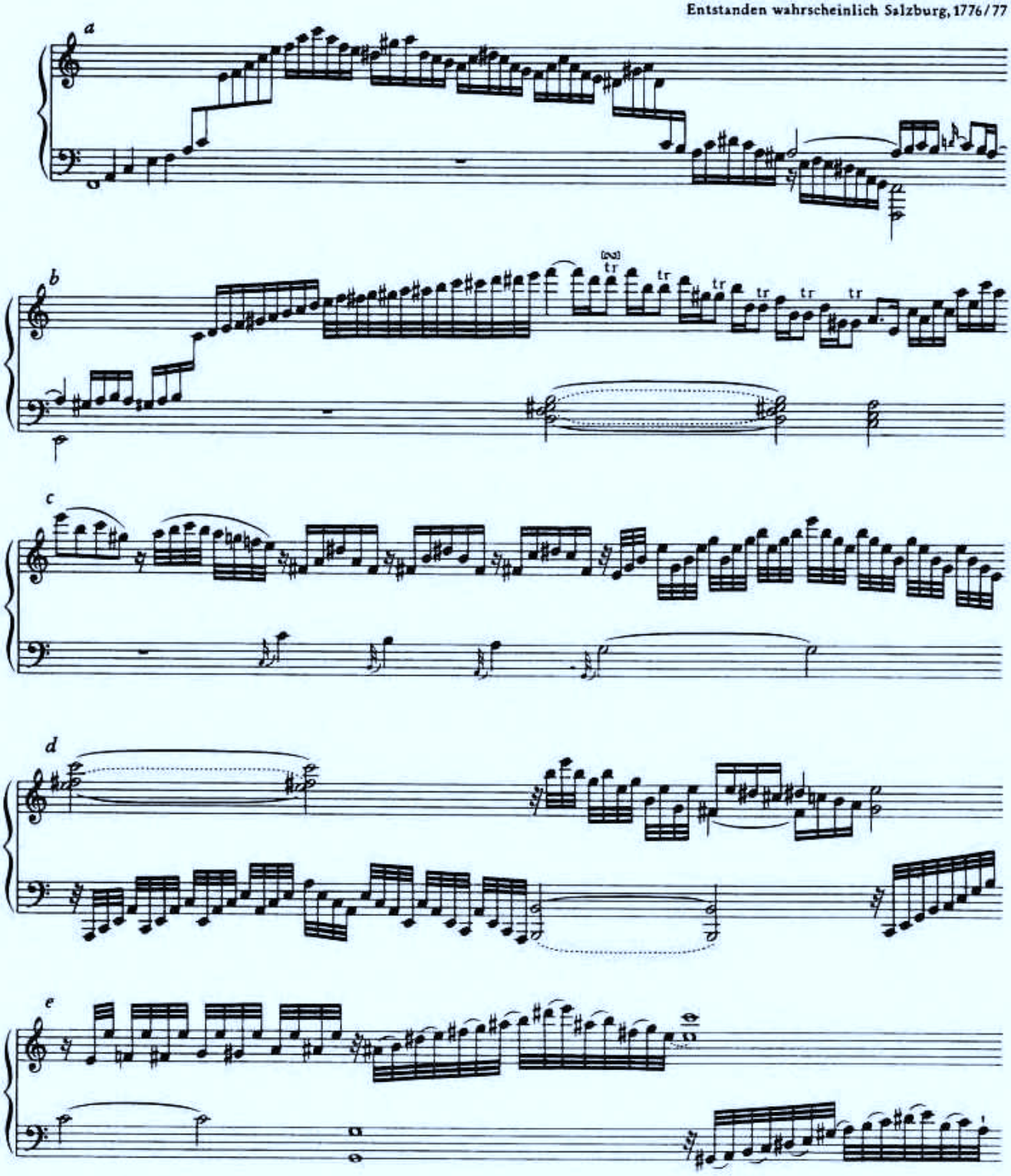
*) T. 20, linke Hand: So Mozarts inkonsequente Notierung; der Herausgeber empfiehlt, wie T. 6 zu spielen.

© 1982 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

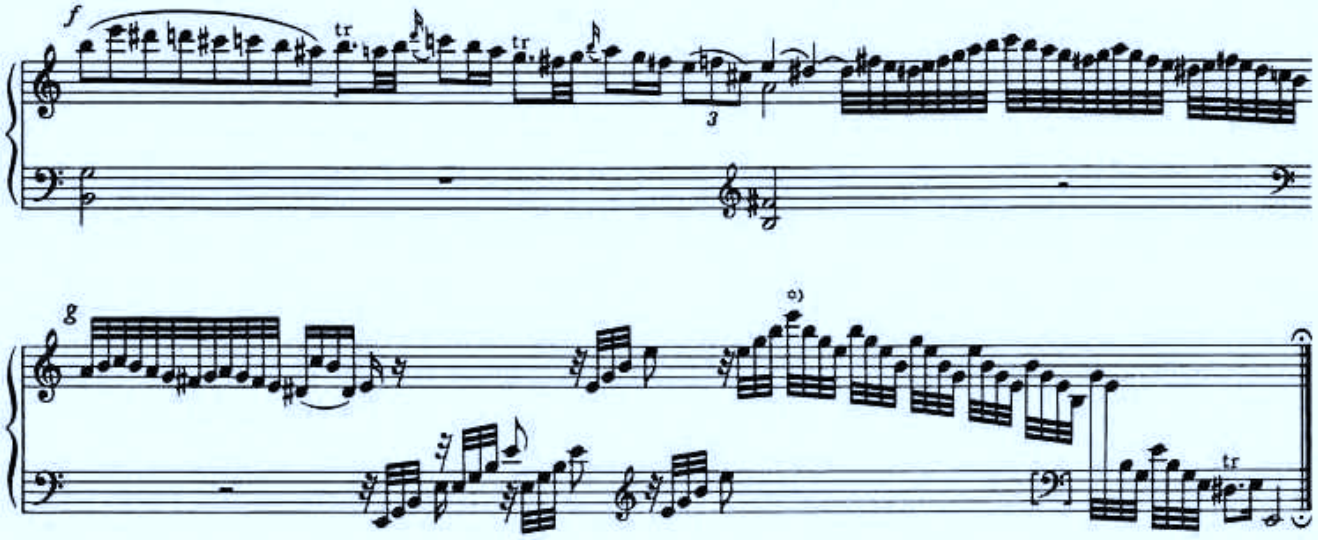
2. Modulierendes Präludium (F - e)*)

KV deest

Entstanden wahrscheinlich Salzburg, 1776/77



*) Die metrisch inkonsequente bzw. falsche Notierung einzelner Partien von Nr. 2 (vgl. System e!) entspricht Mozarts Autograph.

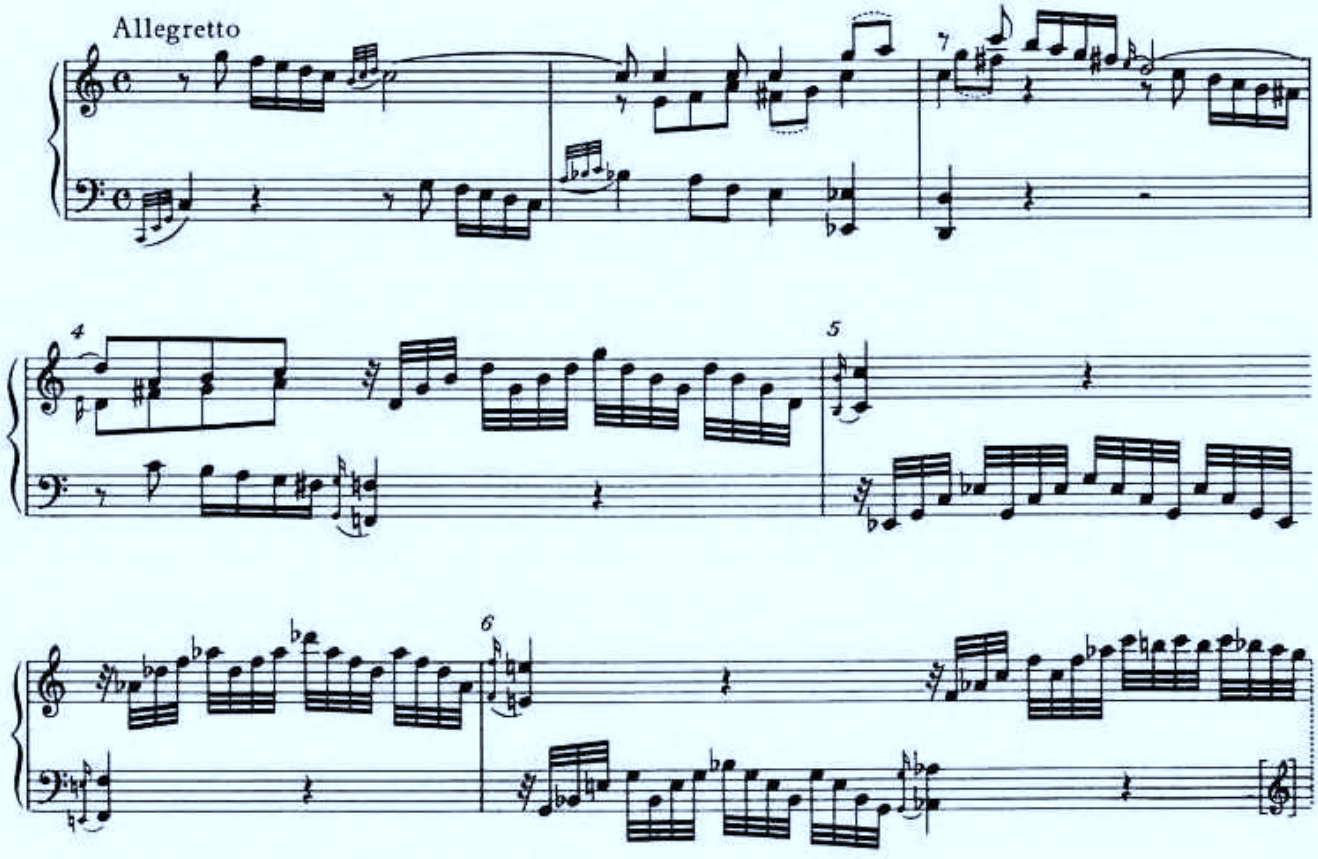


3. Präludium in C*)

KV 284a

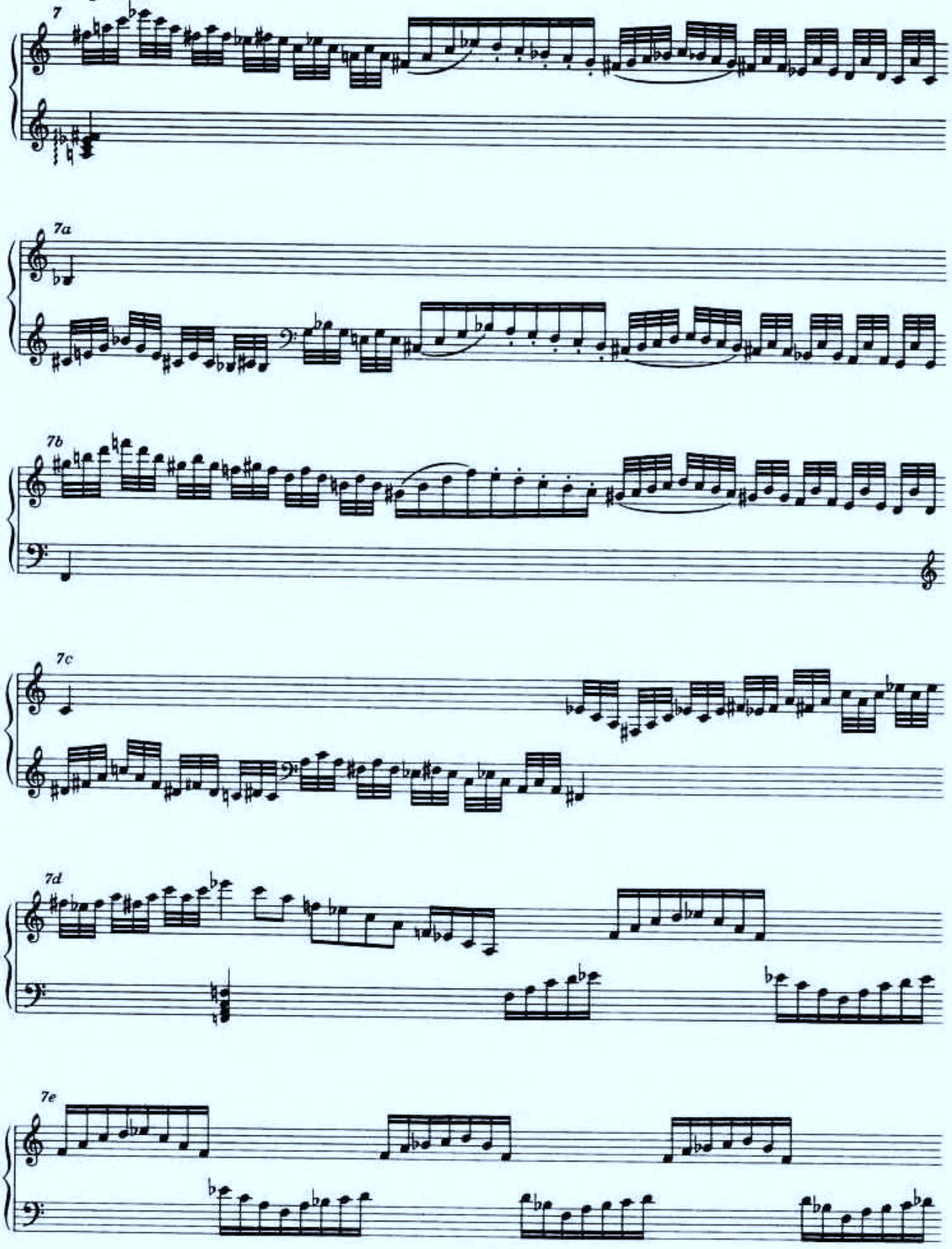
(bekannt als Capriccio KV 395/300g)

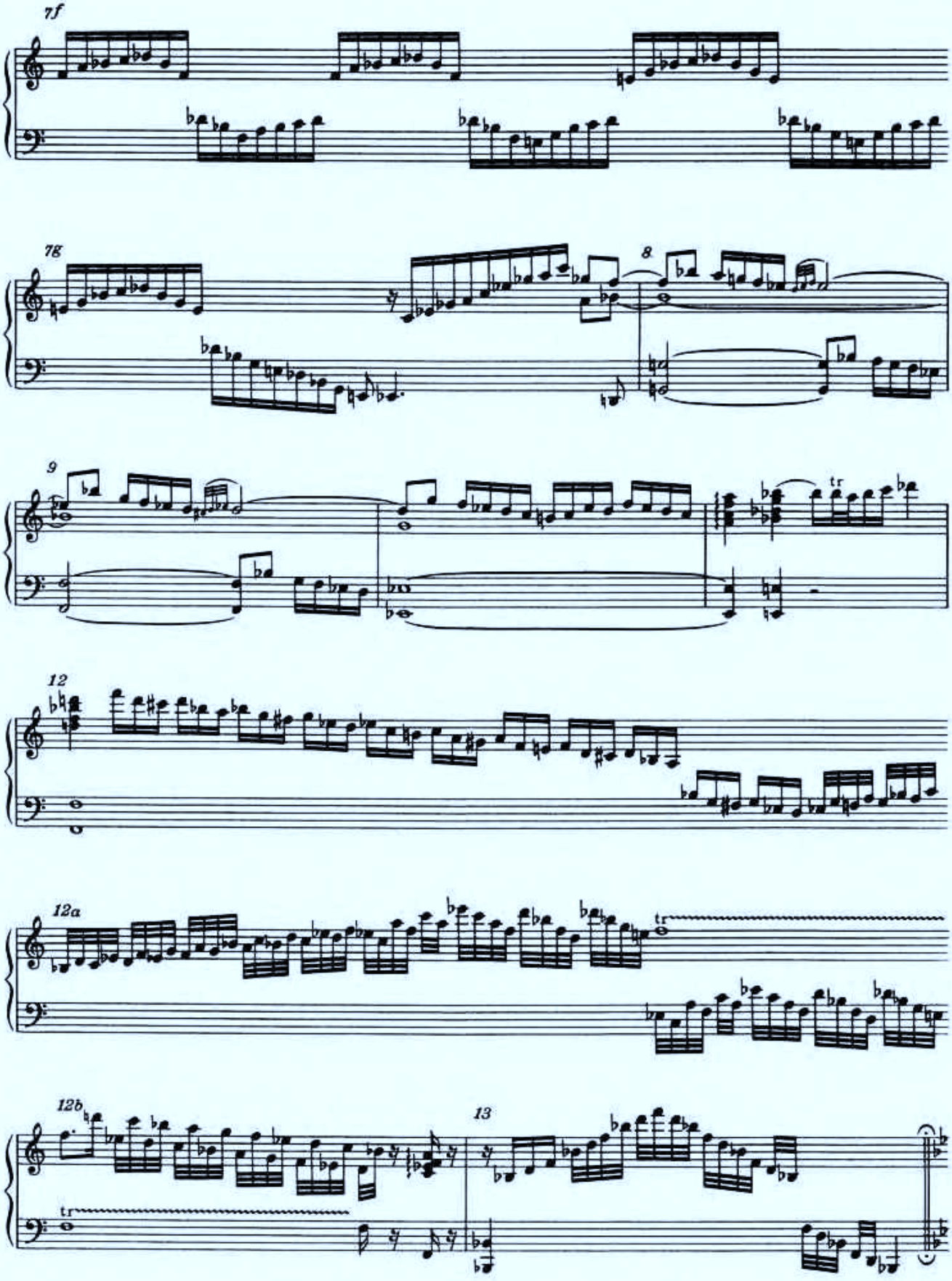
Entstanden München, Anfang Oktober 1777**)

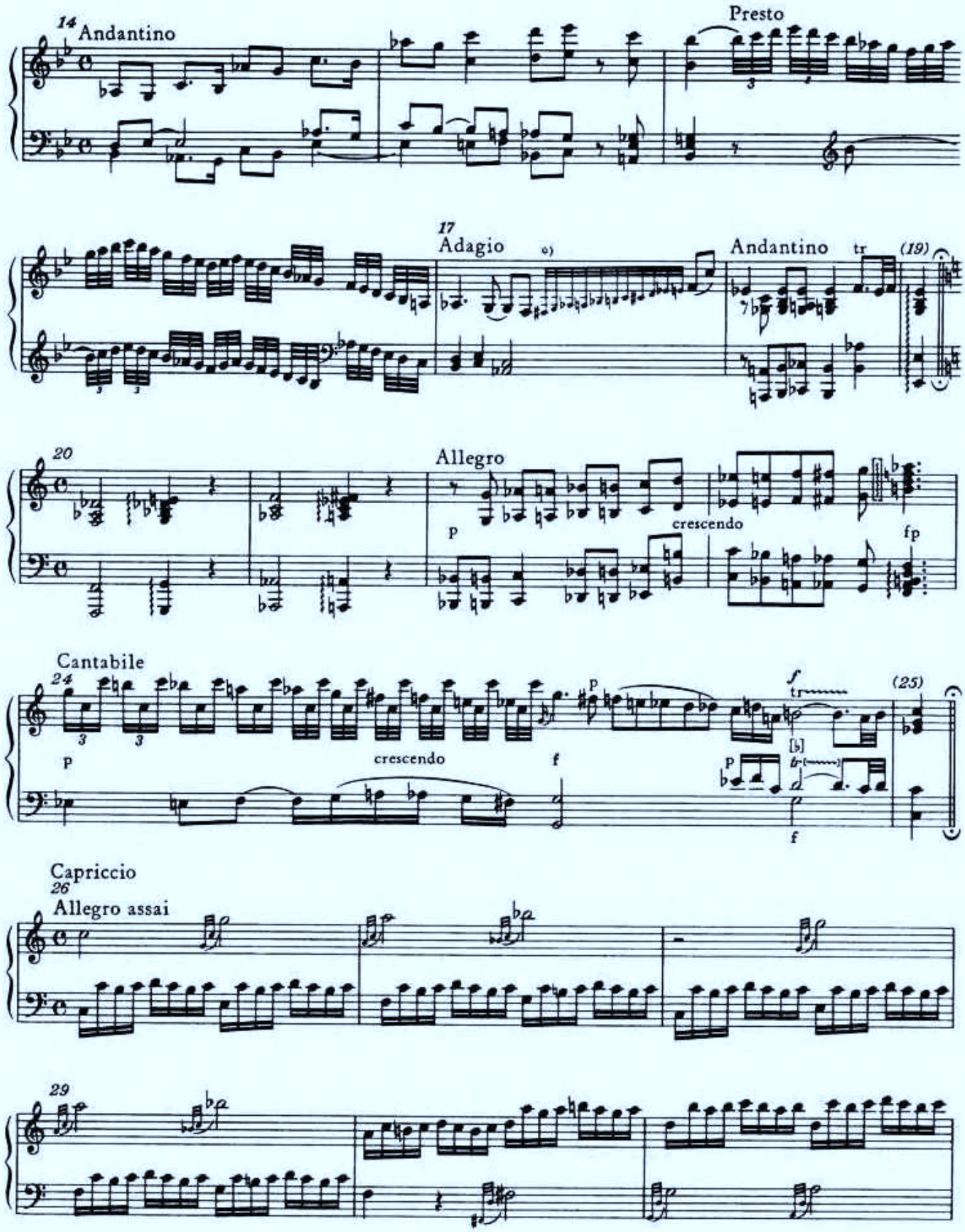


*) Nr. 2, System g: im Autograph irrtümlich c''' statt e'''.
**) Zur Identifizierung und Datierung von Nr. 3 vgl. Vorwort.

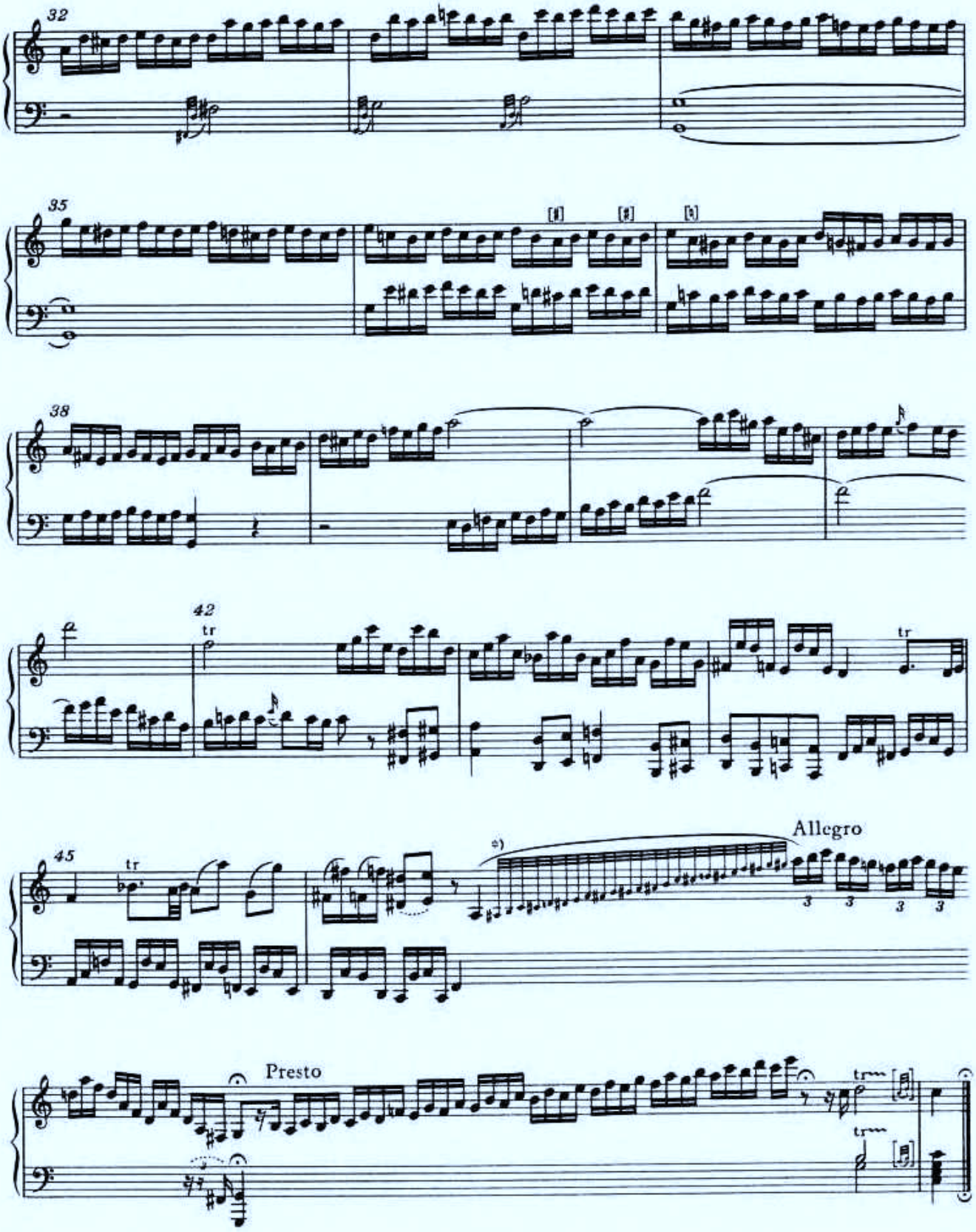
Capriccio




7f
7g
8
9
tr
12
12a
tr
12b
13
tr



*) Im Autograph statt des chromatischen Laufes nur der Vermerk „durch die semitonien".

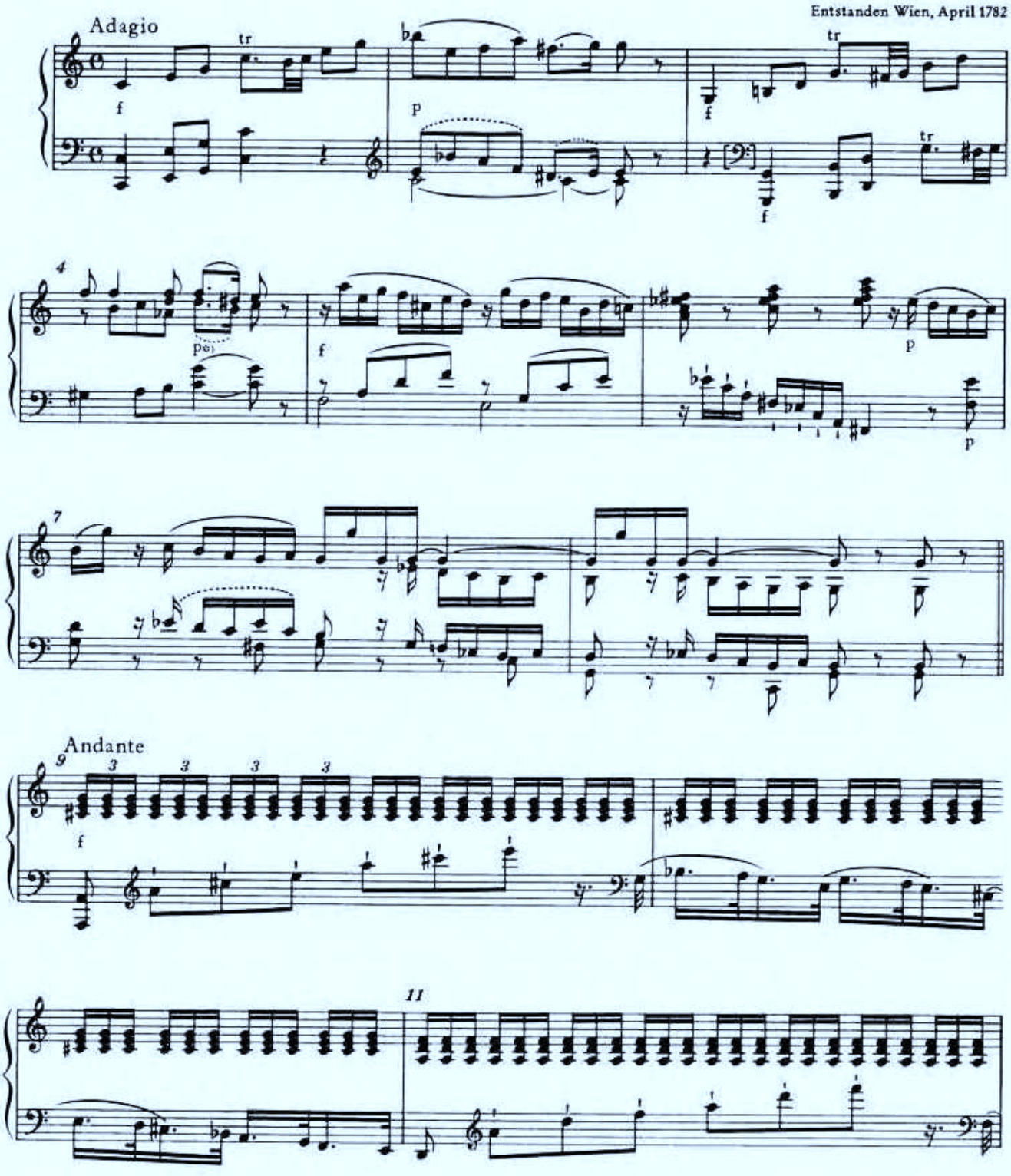


*) T. 46, rechte Hand: Im Autograph statt des chromatischen Laufes nur der Vermerk „semitonien von a bis a".

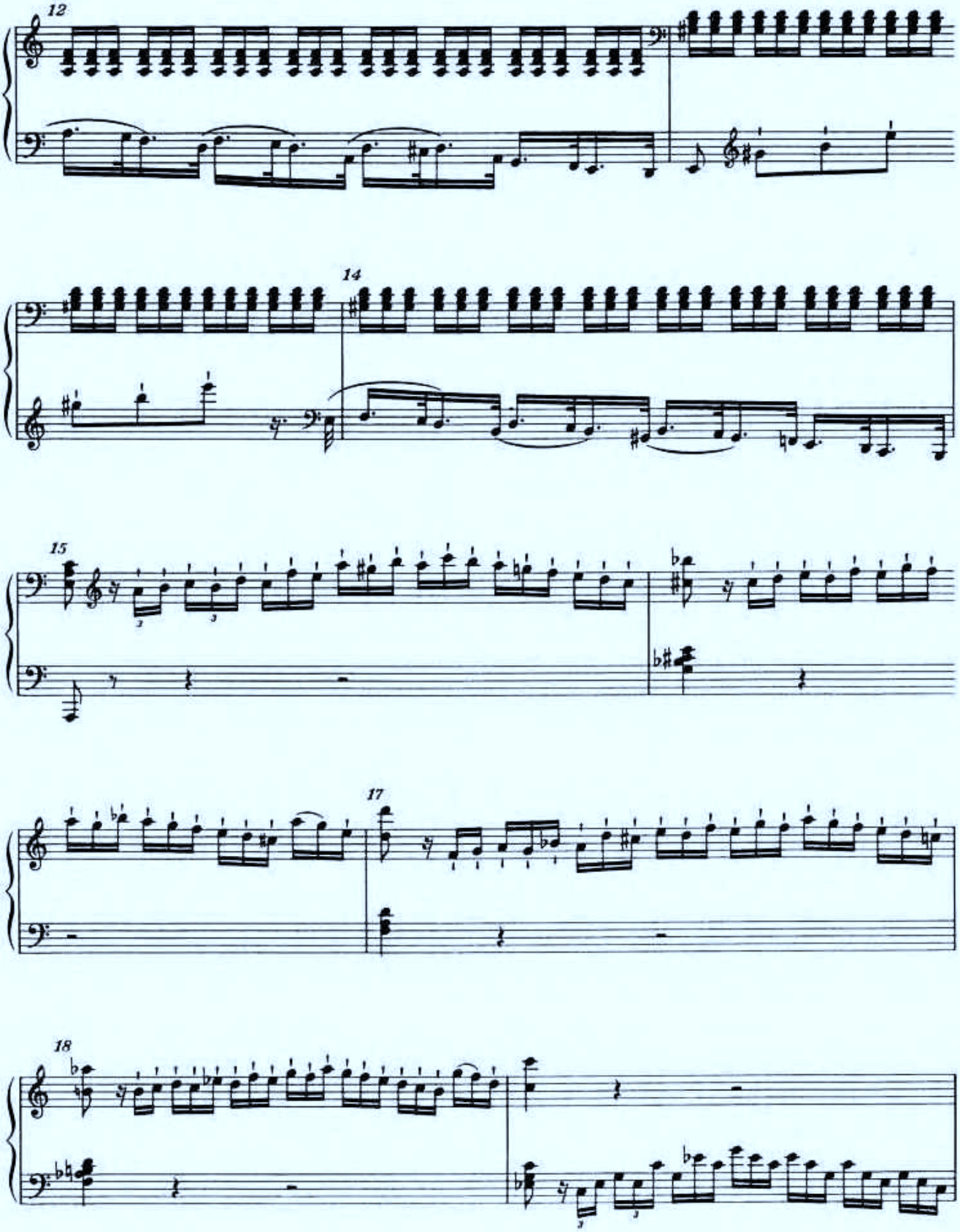
4. Präludium (Fantasie) und Fuge in C

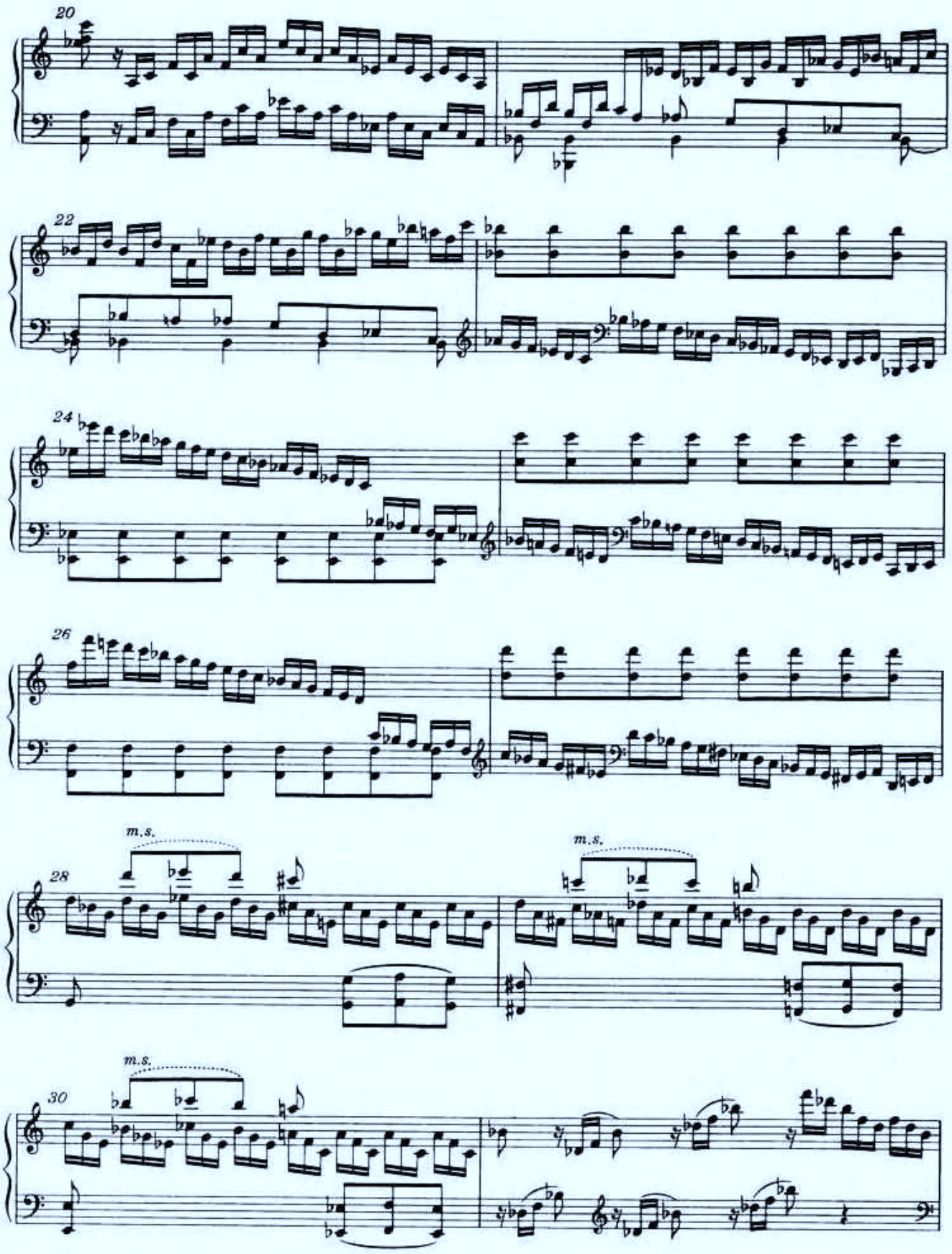
KV 394 (383[a])

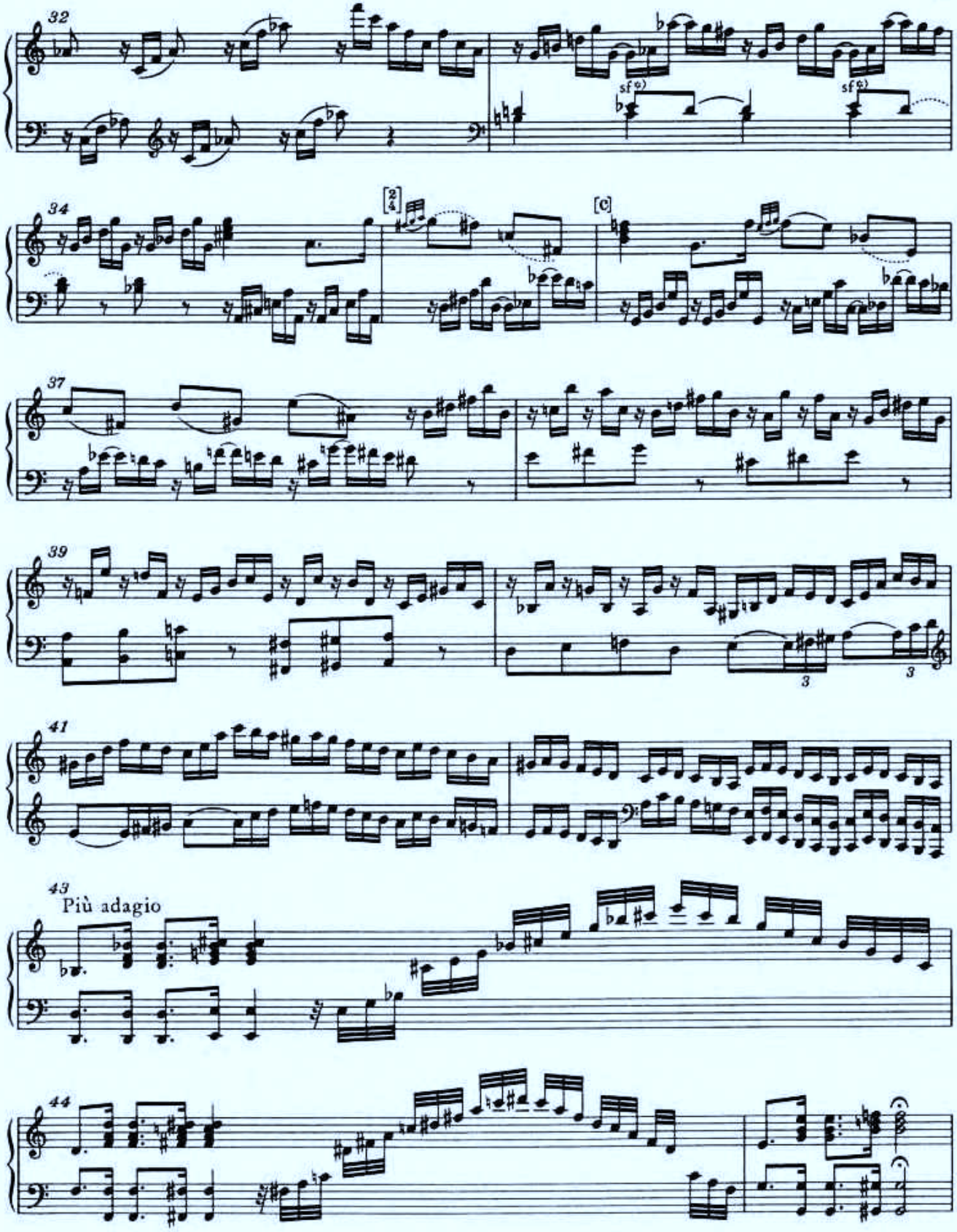
Entstanden Wien, April 1782



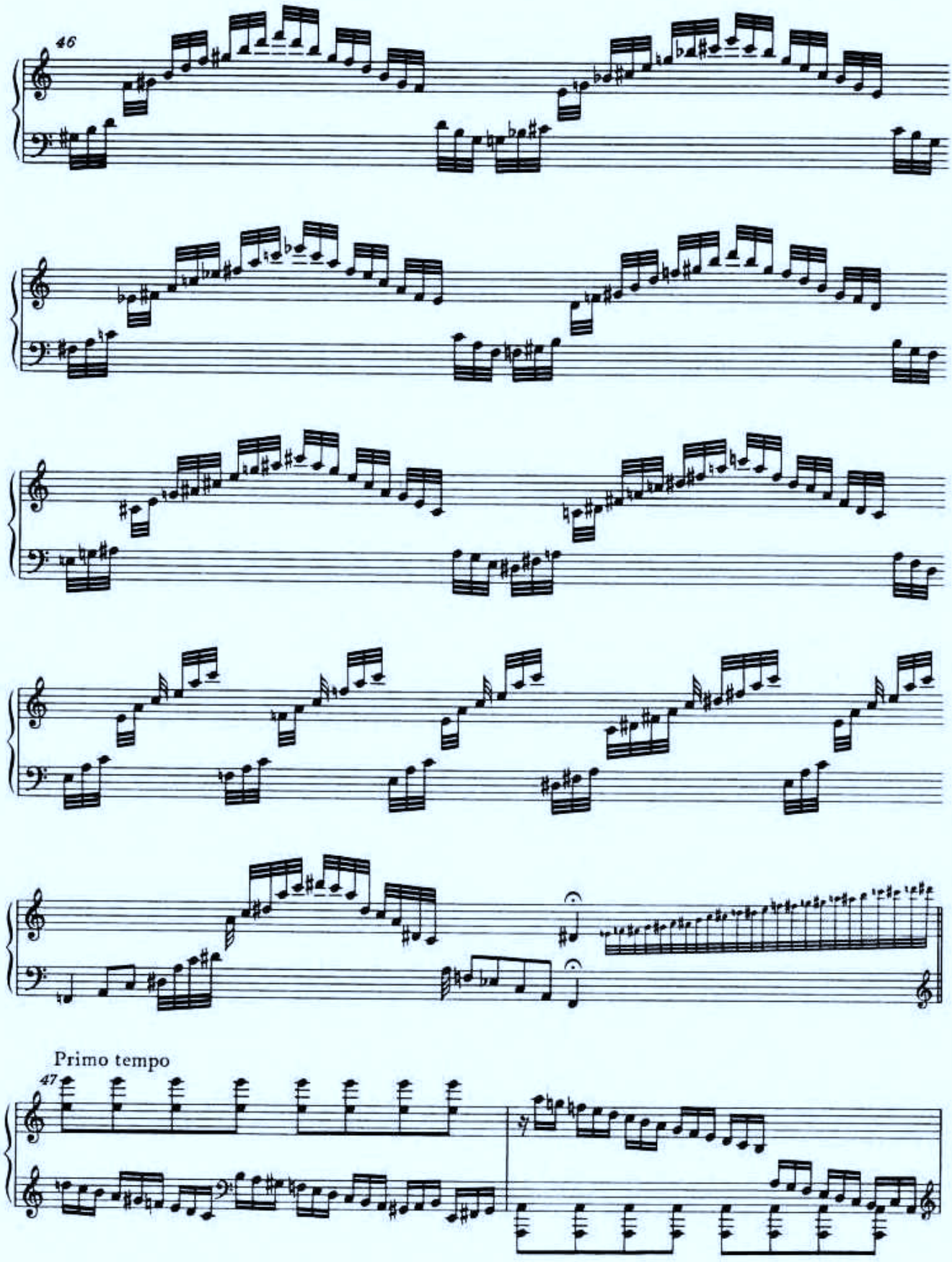
*) T. 4: *p* so in der Vorlage; dennoch scheint es sinnvoller, den dynamischen Wechsel bereits mit Beginn des Taktes eintreten zu lassen.


12
14
15
17
18

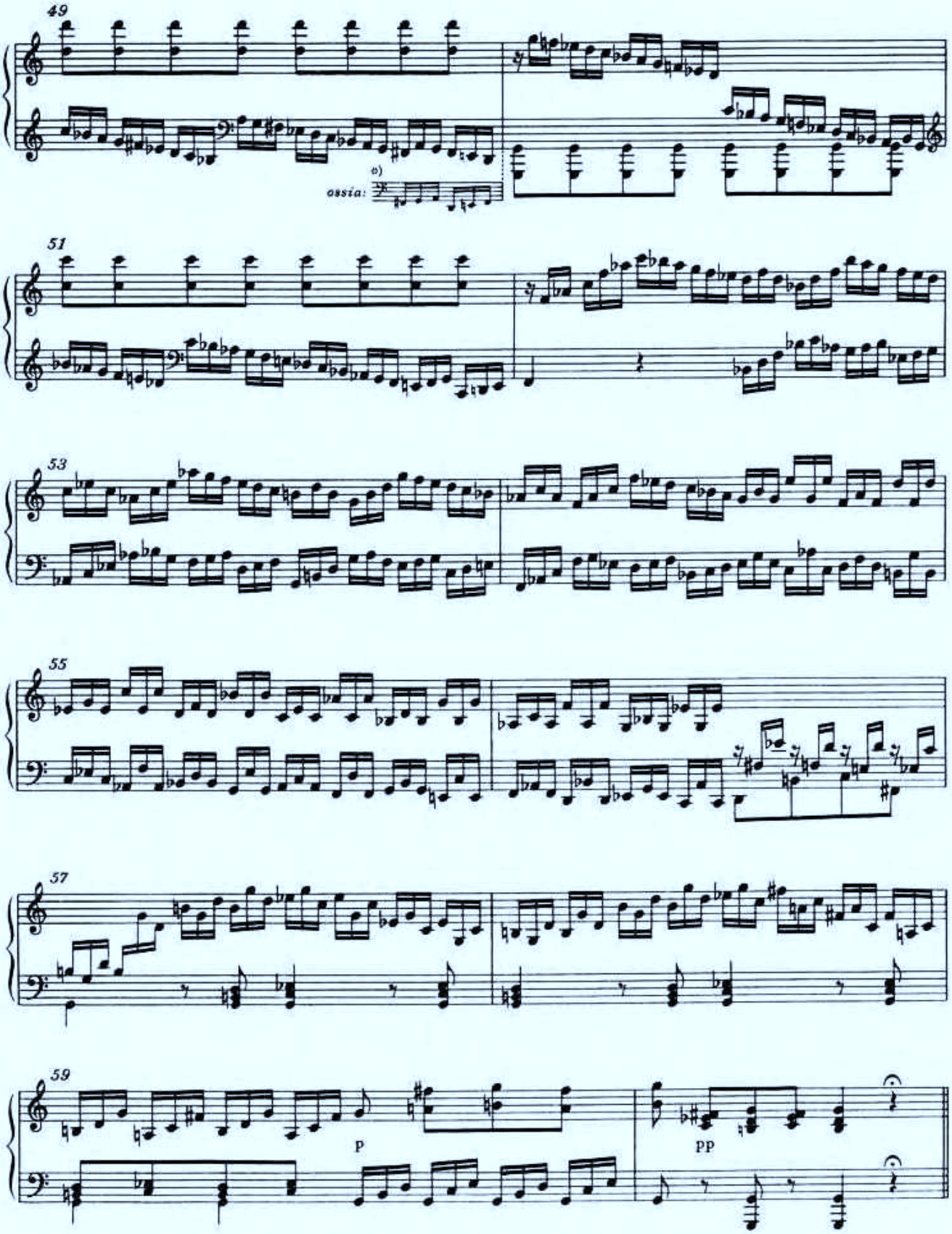

20
22
24
26
m.s.
28
m.s.
m.s.
30



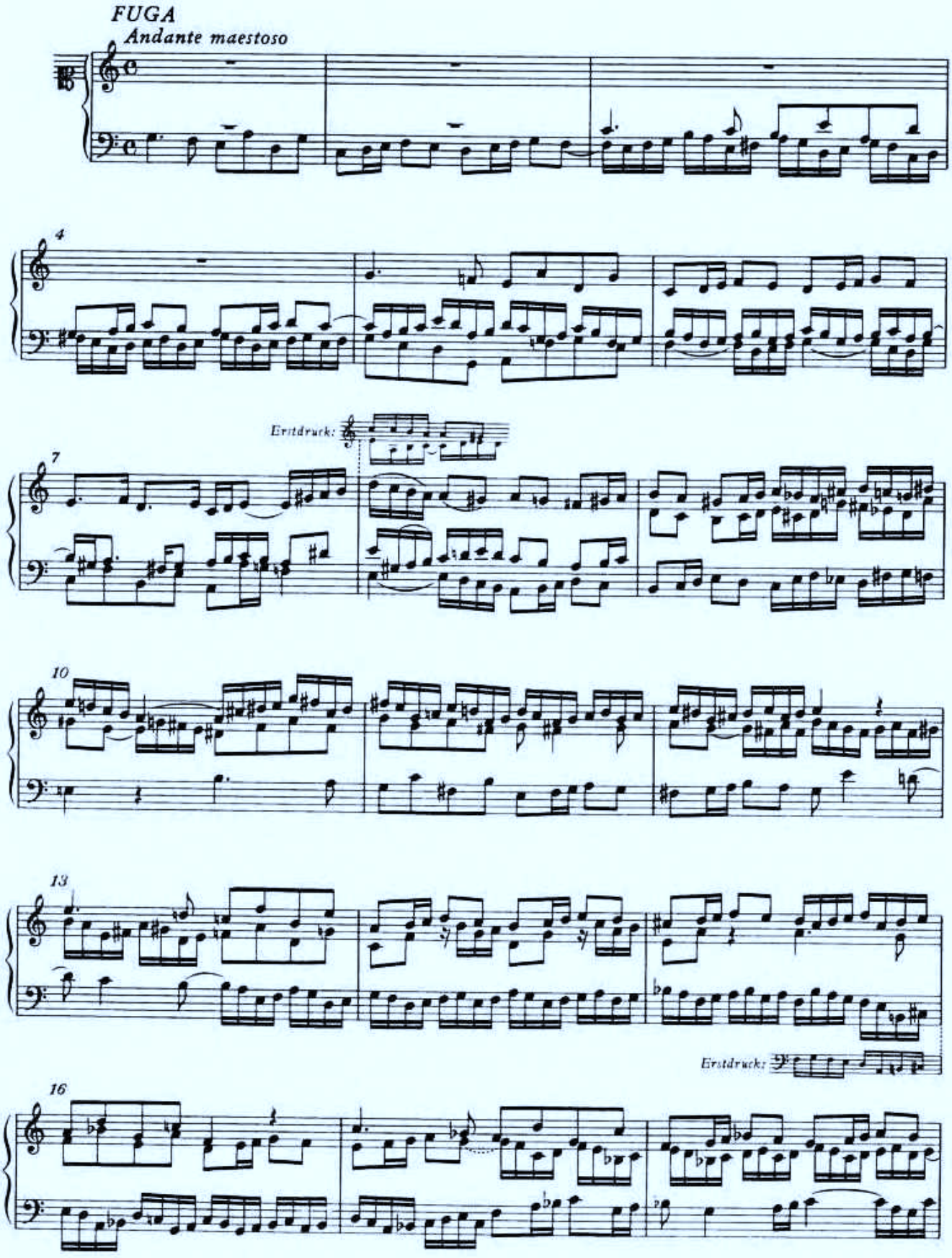
°) T. 33: In der Vorlage *sf* jeweils erst zum 4. bzw. 8. Achtel der linken Hand (!), was mit Sicherheit dem musikalischen Sinn nicht entspricht. Ob das *sf* um ein Achtel oder aber nur um ein Sechzehntel nach vorn zu rücken ist, muß offenbleiben.

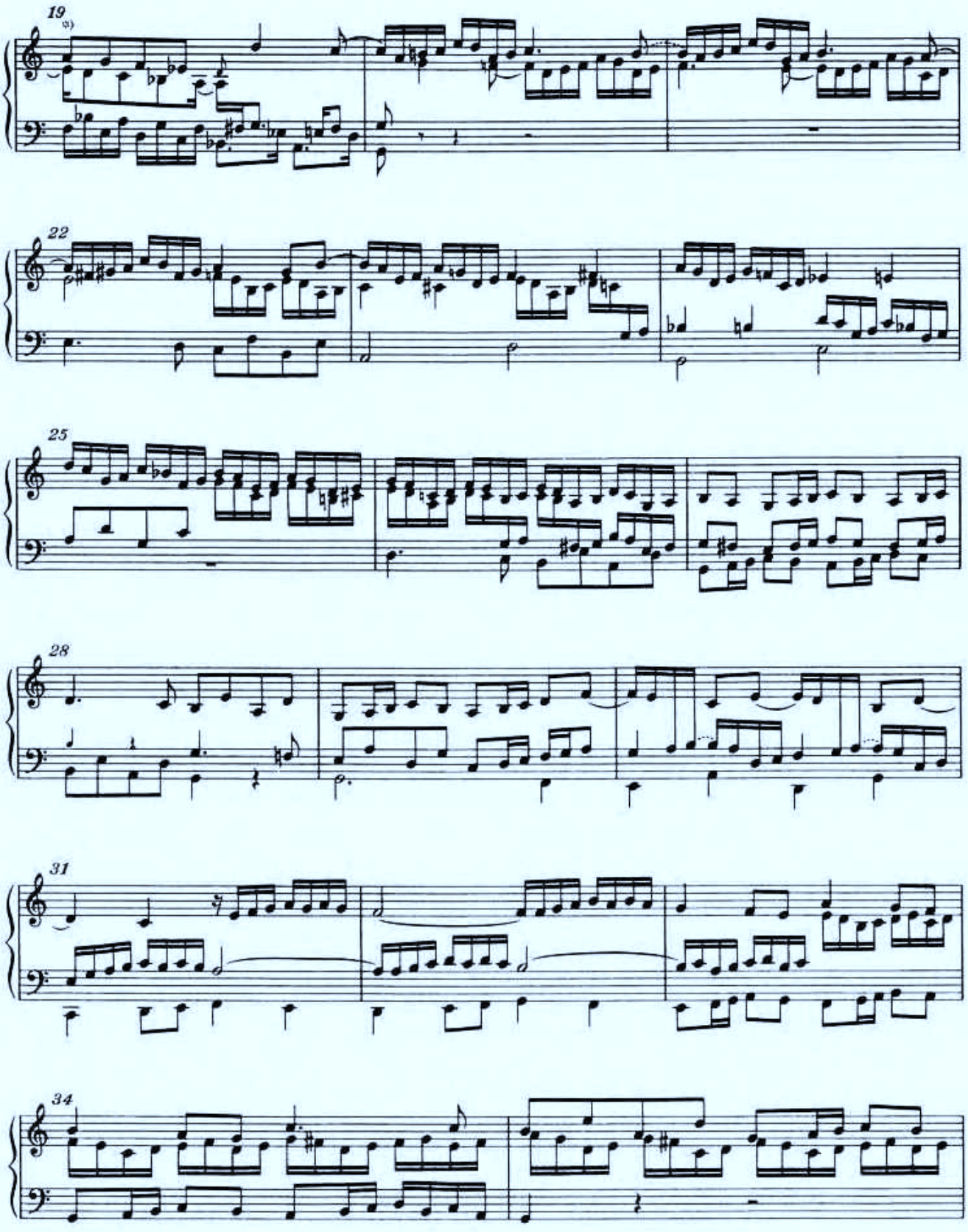


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

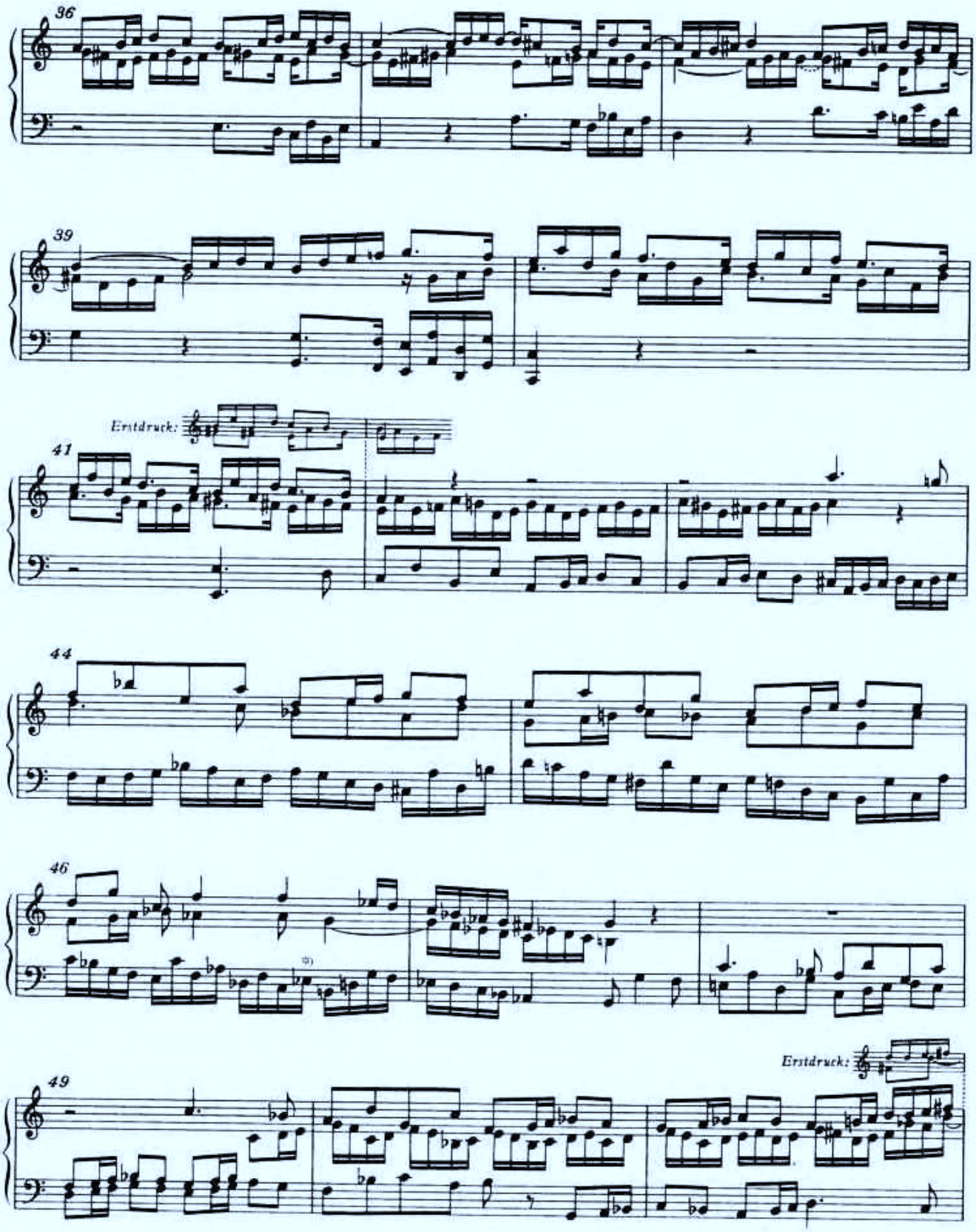


a) T. 49, linke Hand: Die kleingestochene Ossia-Version ist Empfehlung des Herausgebers; vgl. T. 47 und 51.

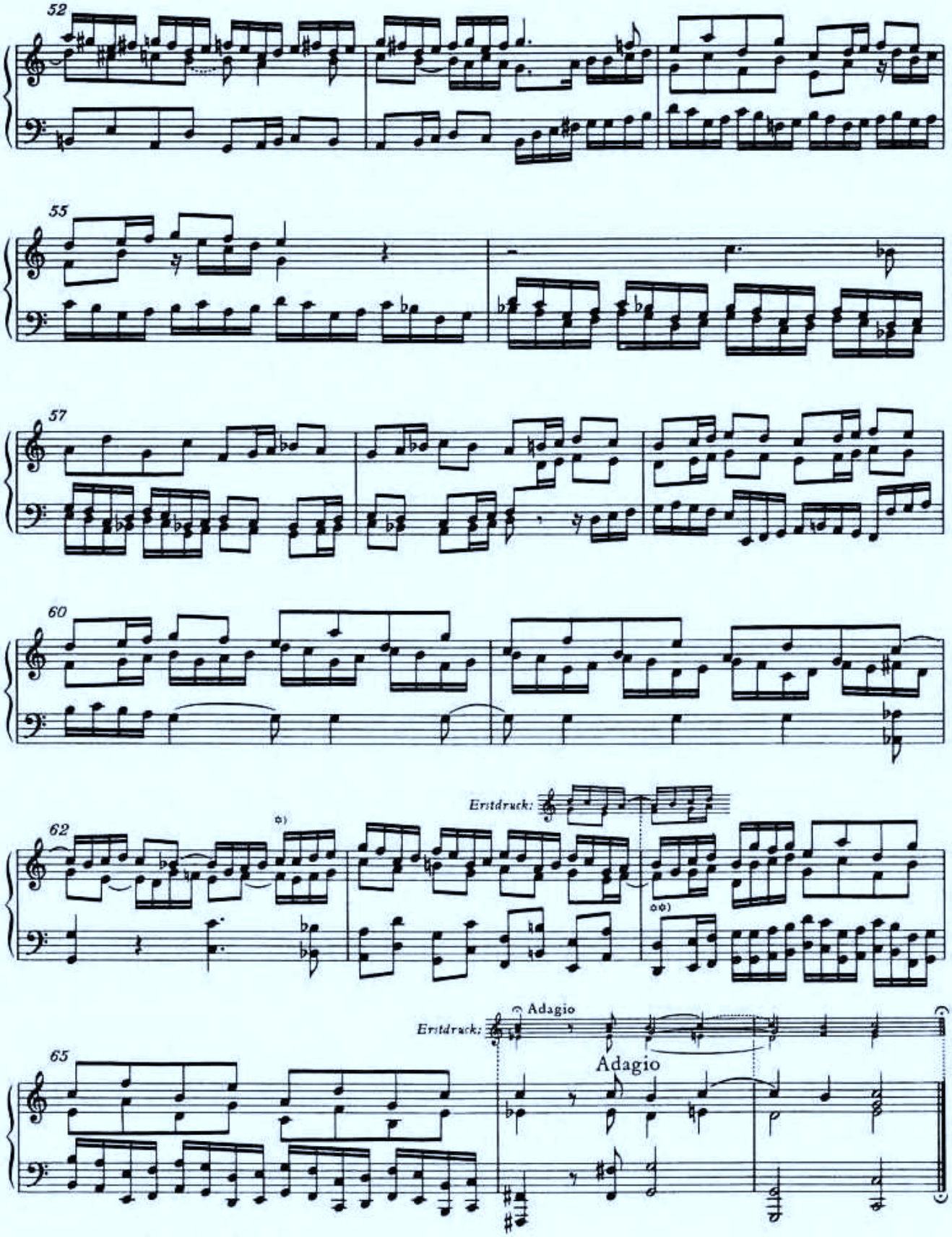

FUGA
Andante maestoso
4
Erstdruck:
7
10
13
Erstdruck:
16



*) Zu T. 19/20 vgl. Krit. Bericht.



*) T. 46, linke Hand, 12. Note: Im Erstdruck f statt es.



*) T. 62, rechte Hand, 11. Note: Im Erstdruck g' statt c".
**) Zu T. 64 (1. Viertel, Alt) vgl. Krit. Bericht.

5. Suite

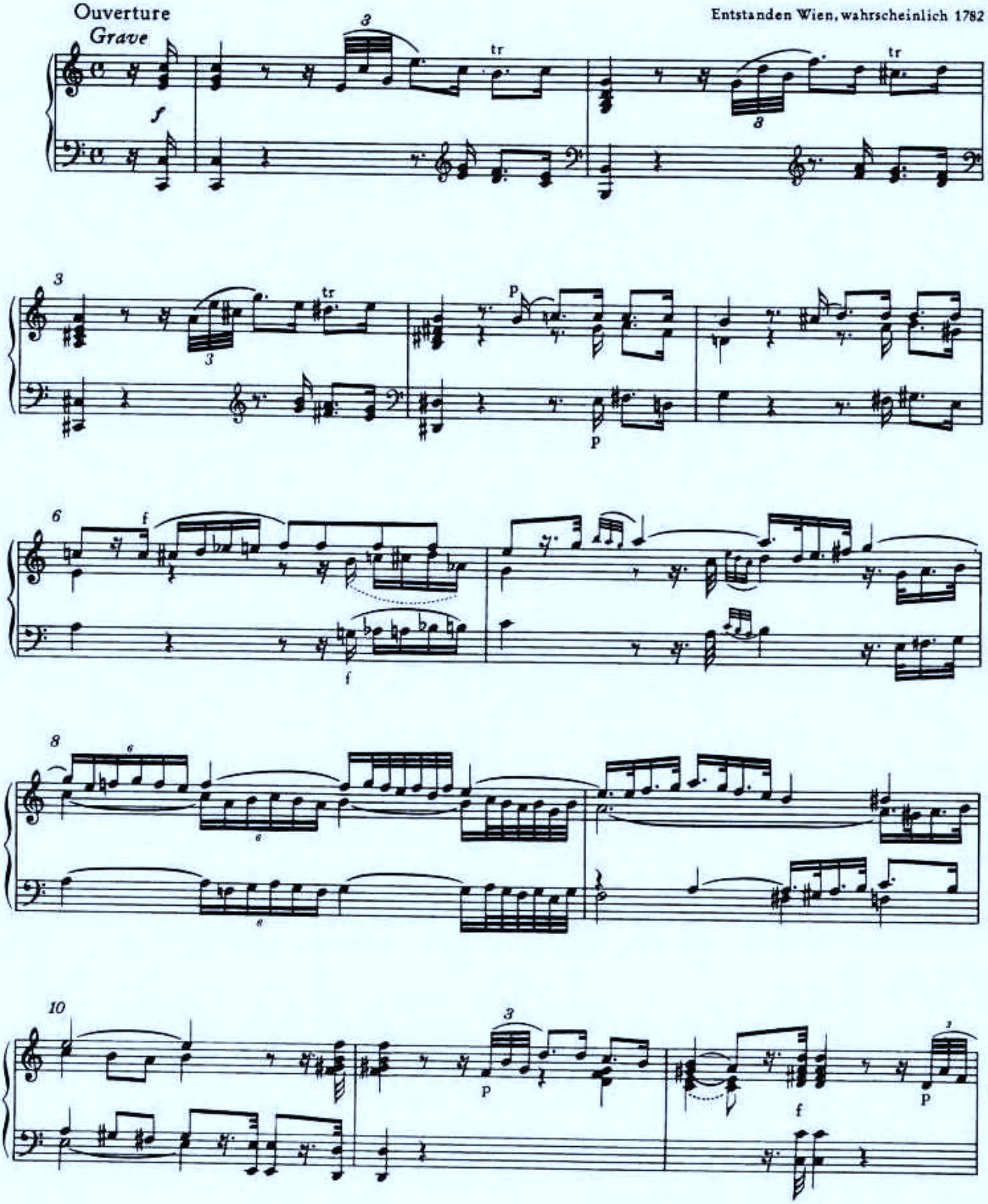
Ouverture, Allemande, Courante und Sarabande (Fragment)

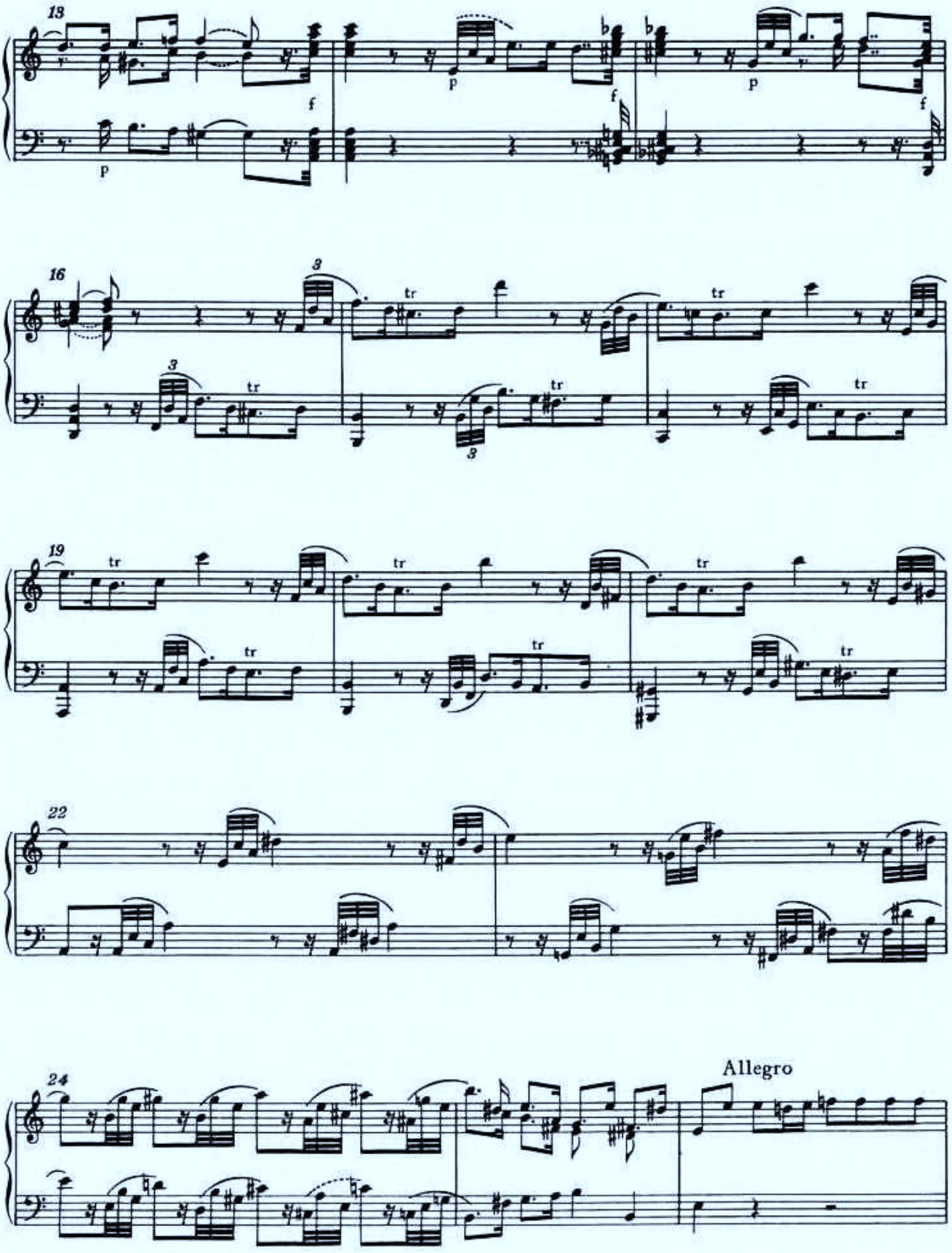
KV 399 (385i)

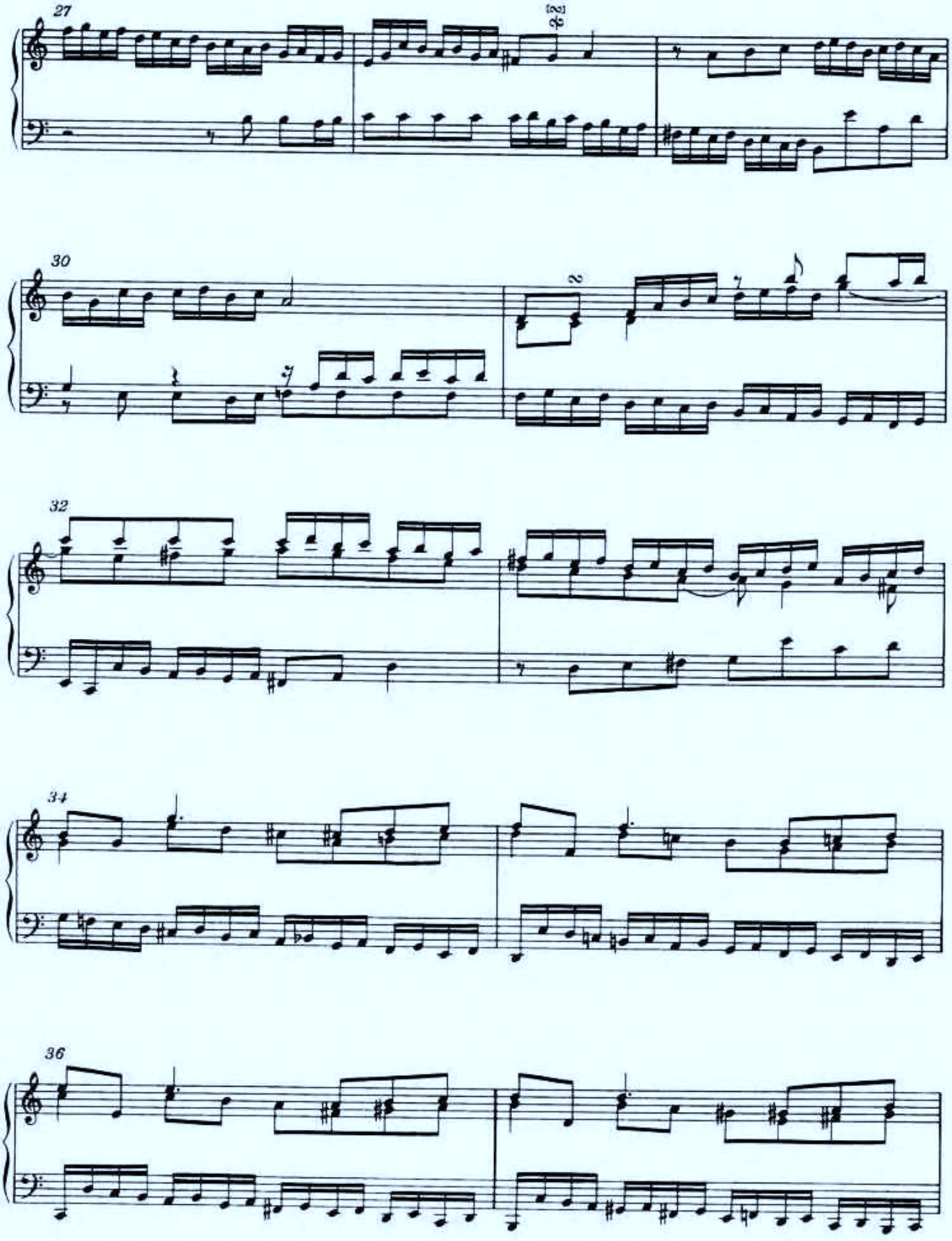
Ouverture

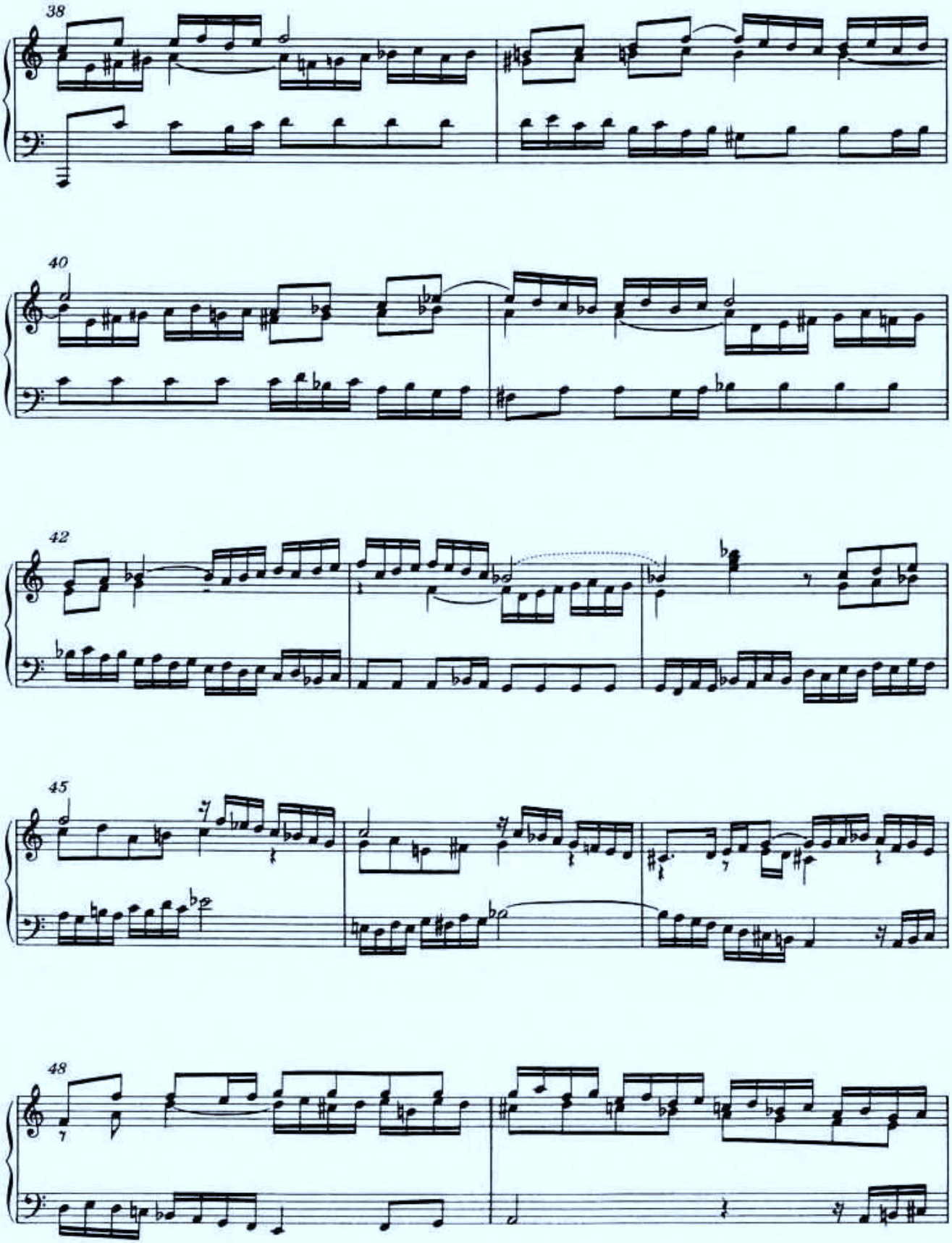
Grave

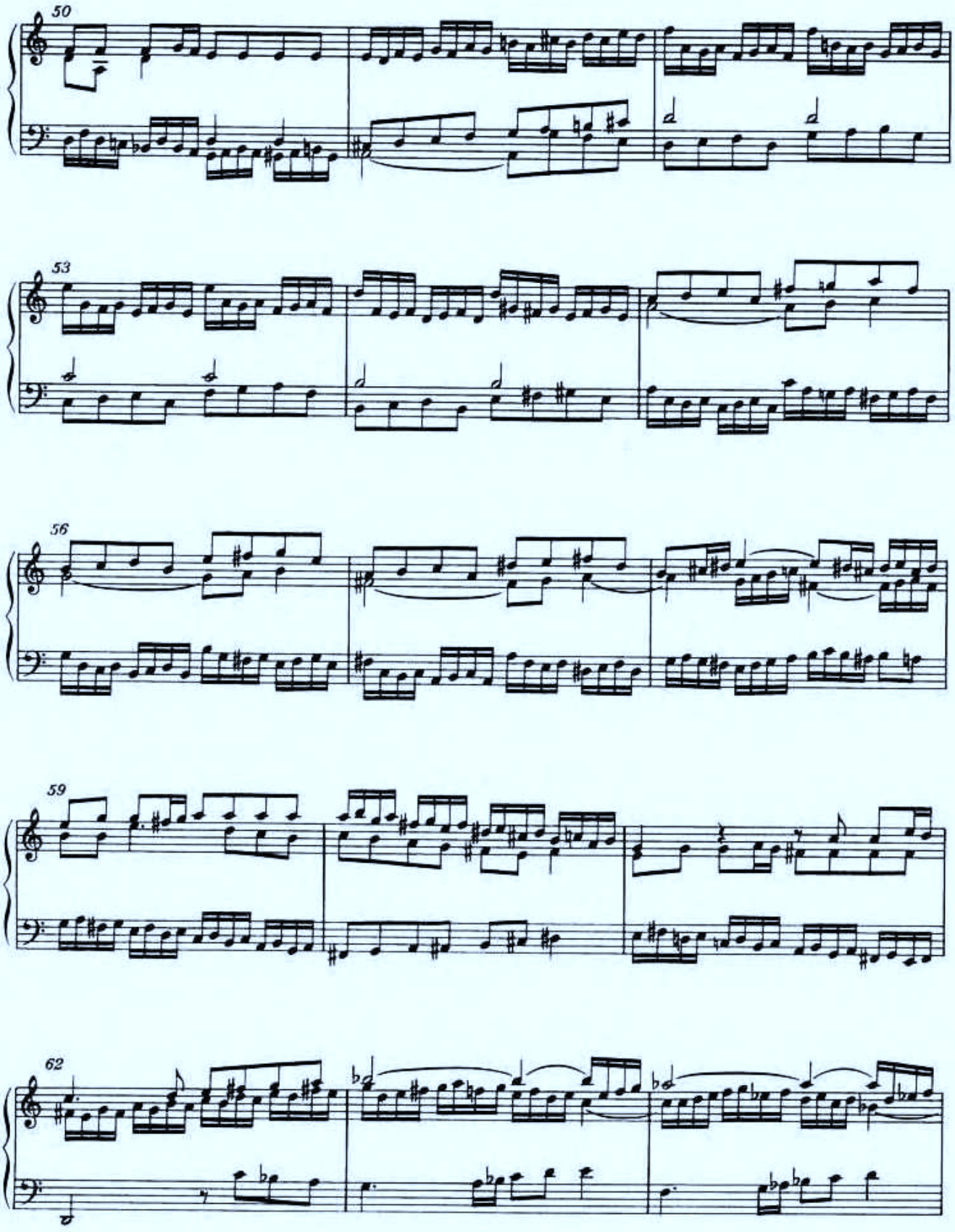
Entstanden Wien, wahrscheinlich 1782

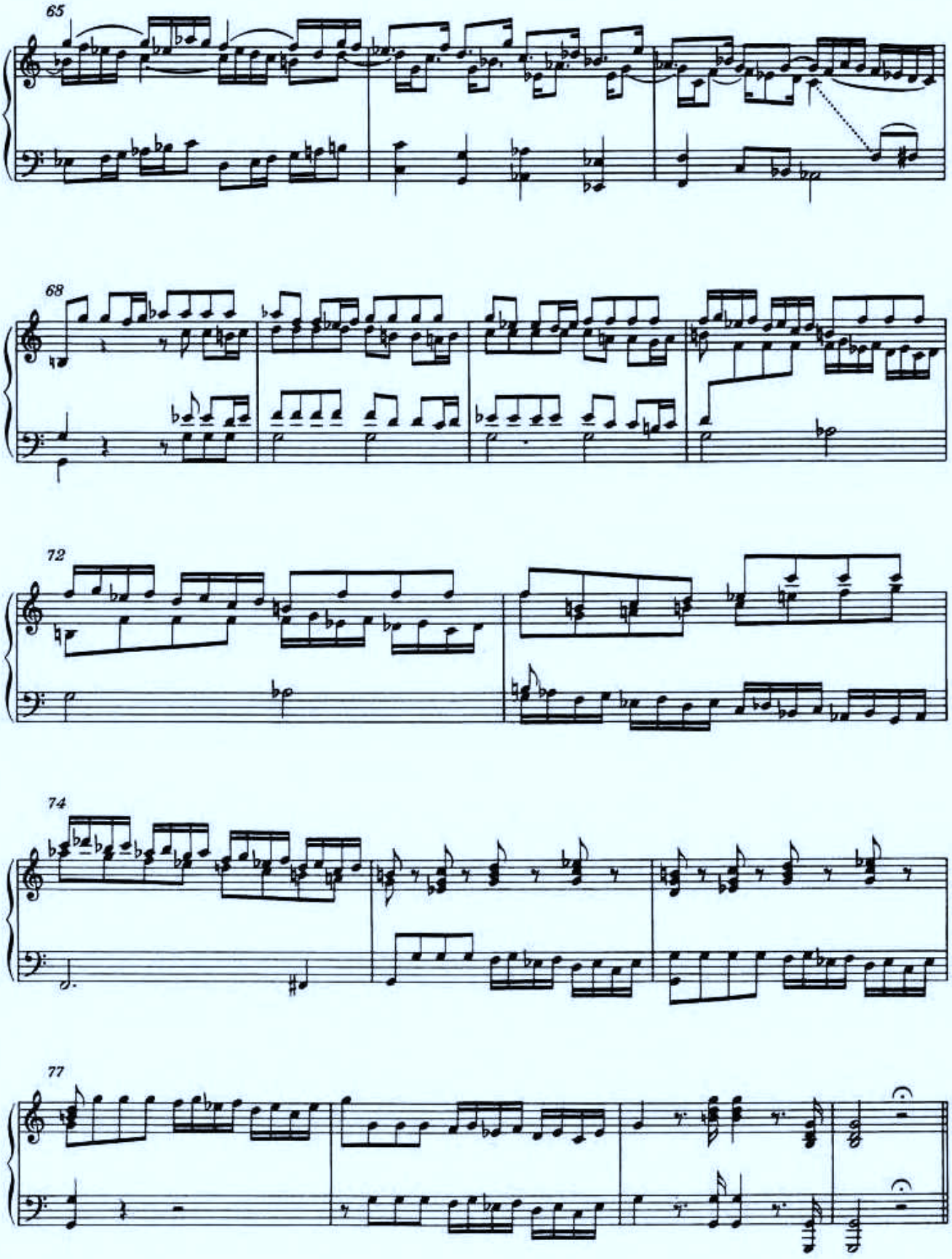



13
16
19
22
24
Allegro


27
30
32
34
36

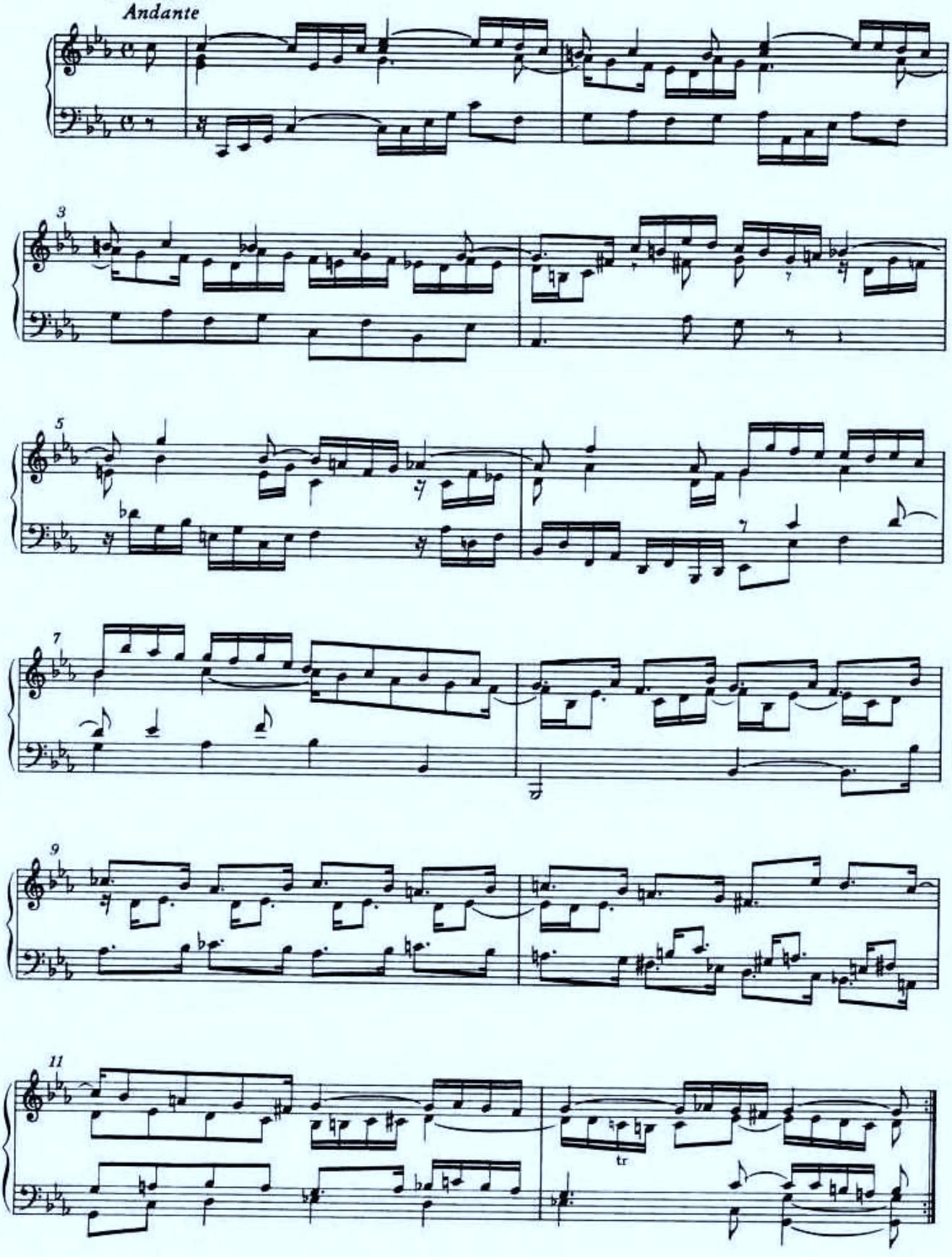

38
40
42
45
48


50
53
56
59
62

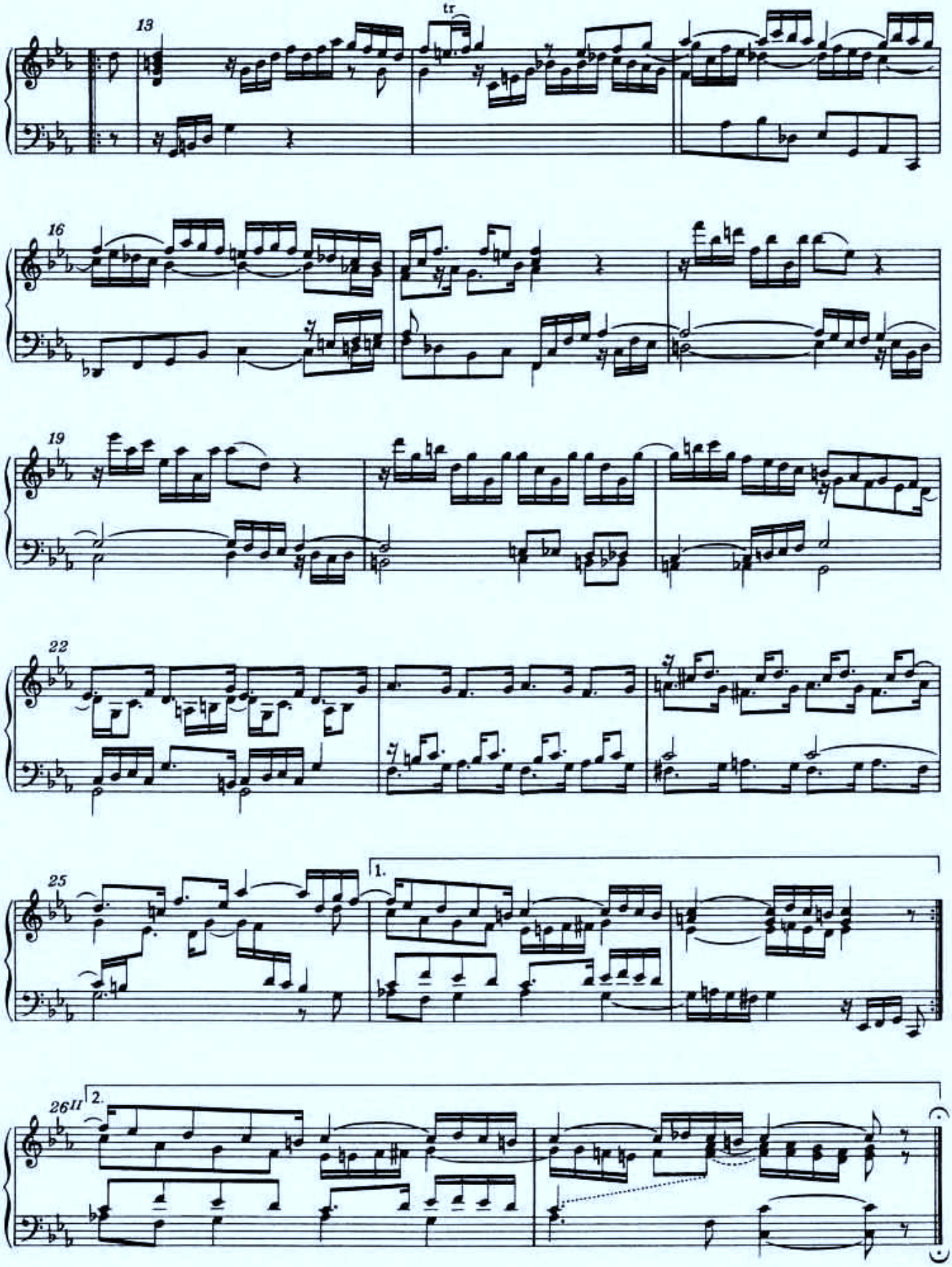

65
68
72
74
77

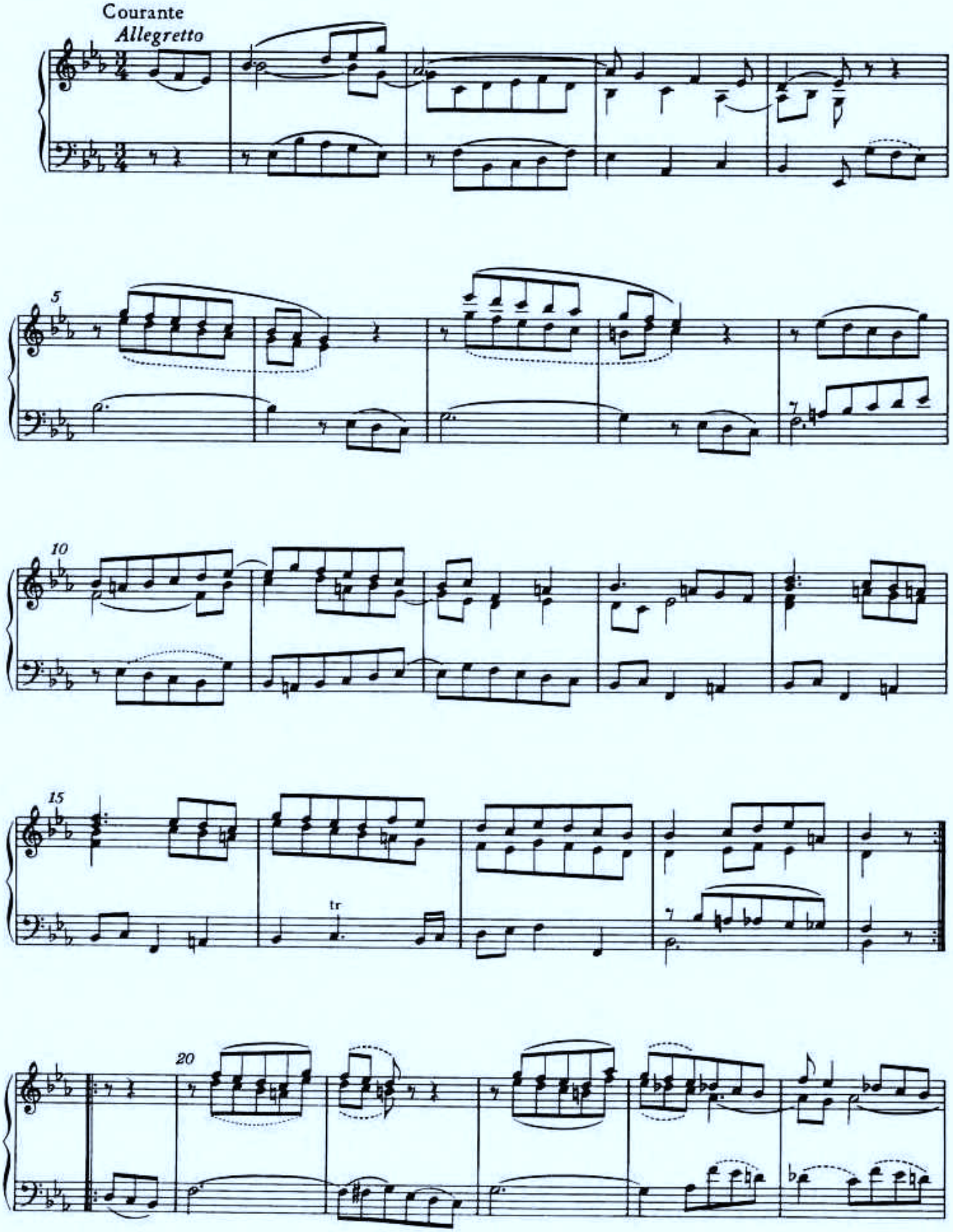
Allemande

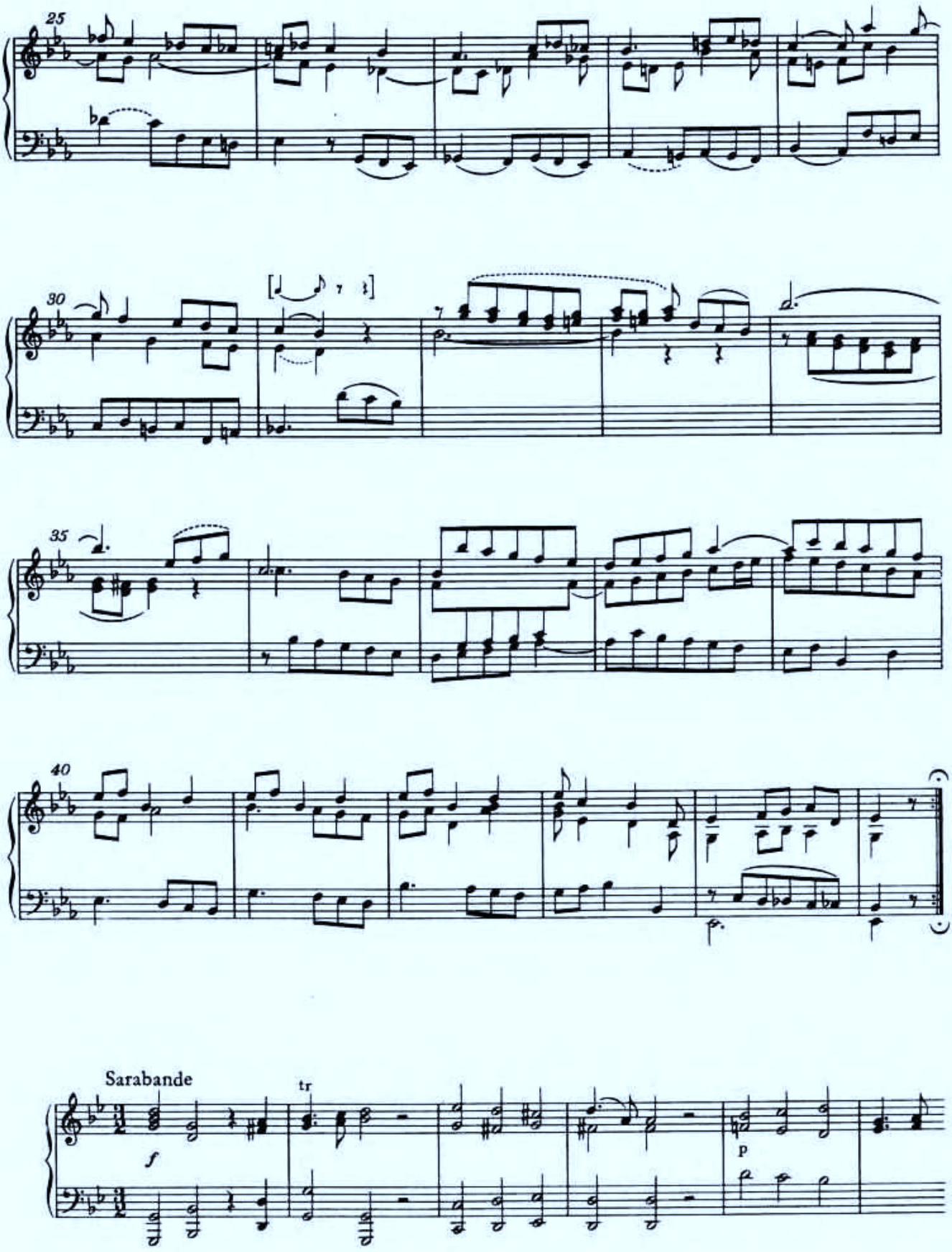
Andante



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


13
tr
16
19
22
25
1.
26II
2.

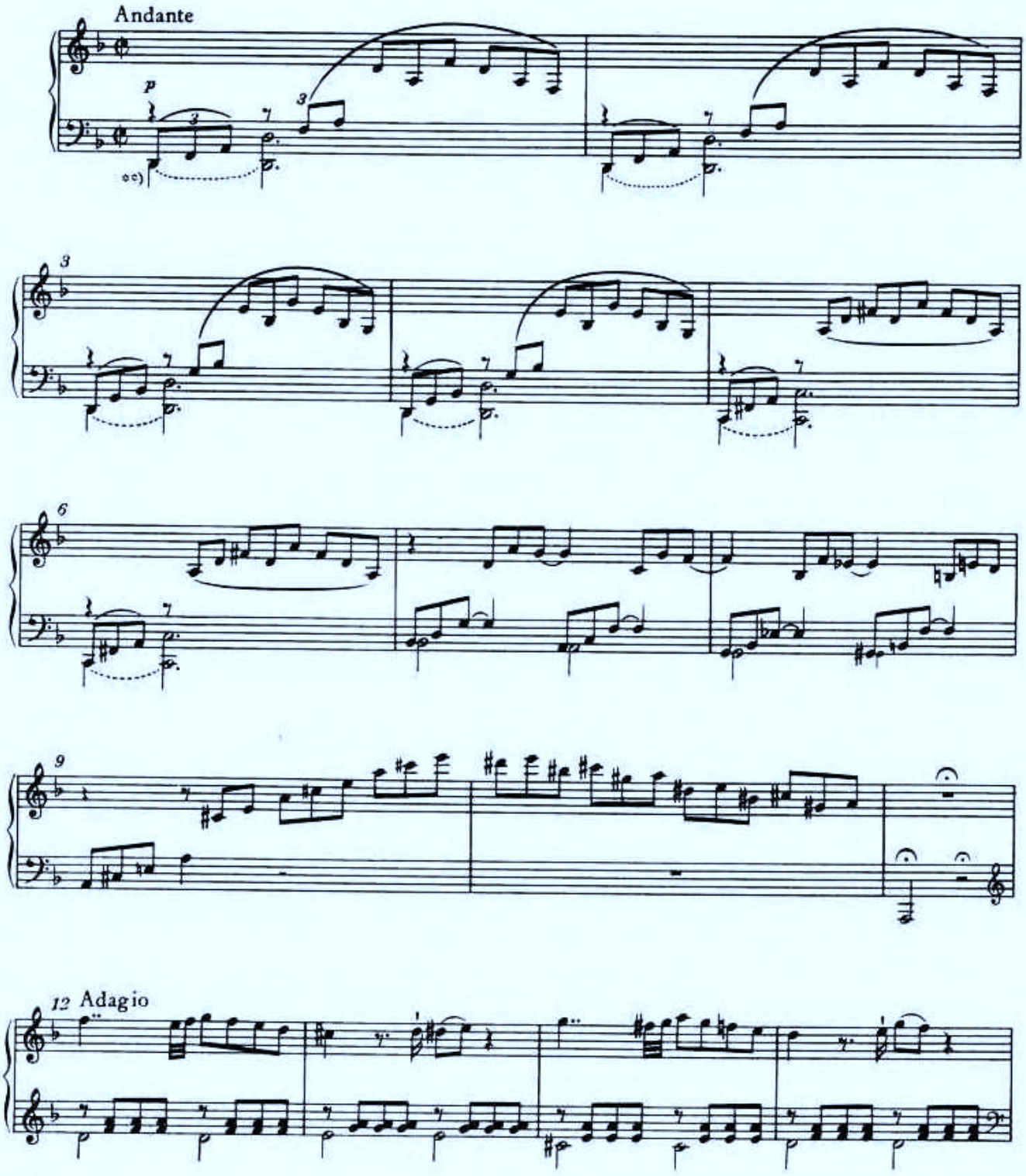

Courante
Allegretto
5
10
15
tr
20


25
30
35
40
Sarabande
tr
f
p

6. Fantasie in d (Fragment)*)

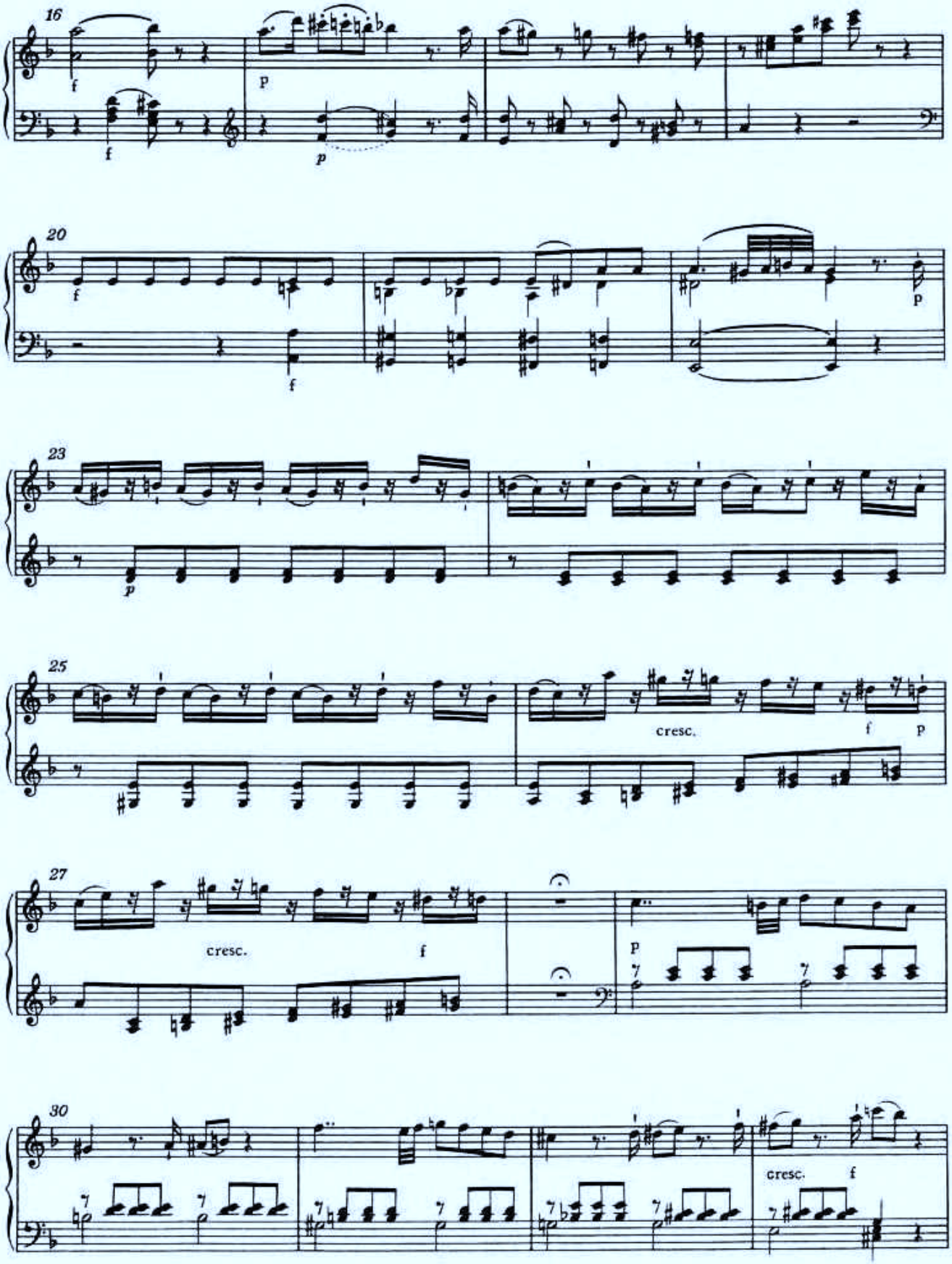
KV 397 (385g)

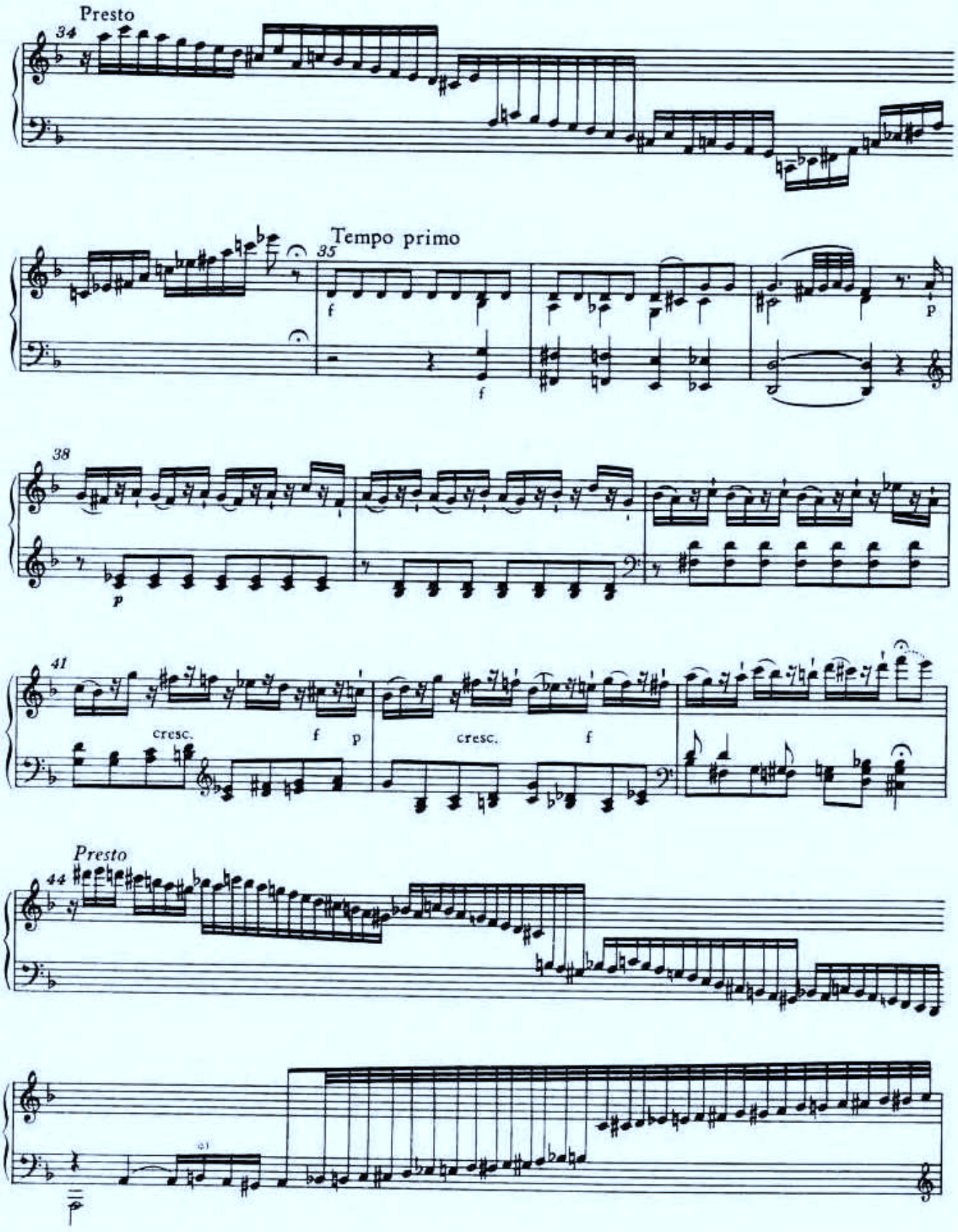
Entstanden angeblich Wien, 1782



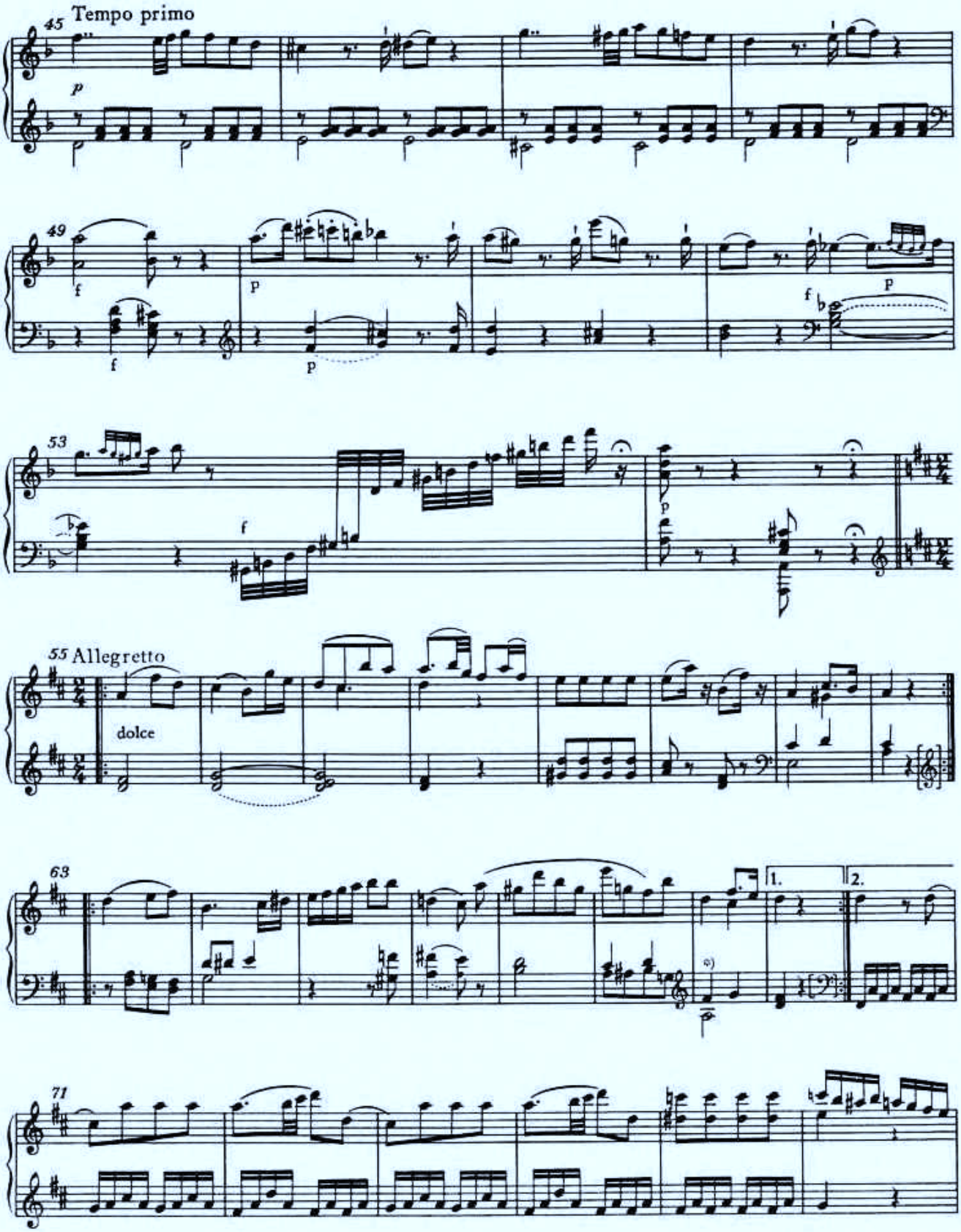
*) Vgl. Vorwort.

**) T. 1-6, linke Hand: Zur Bogensetzung vgl. Vorwort.

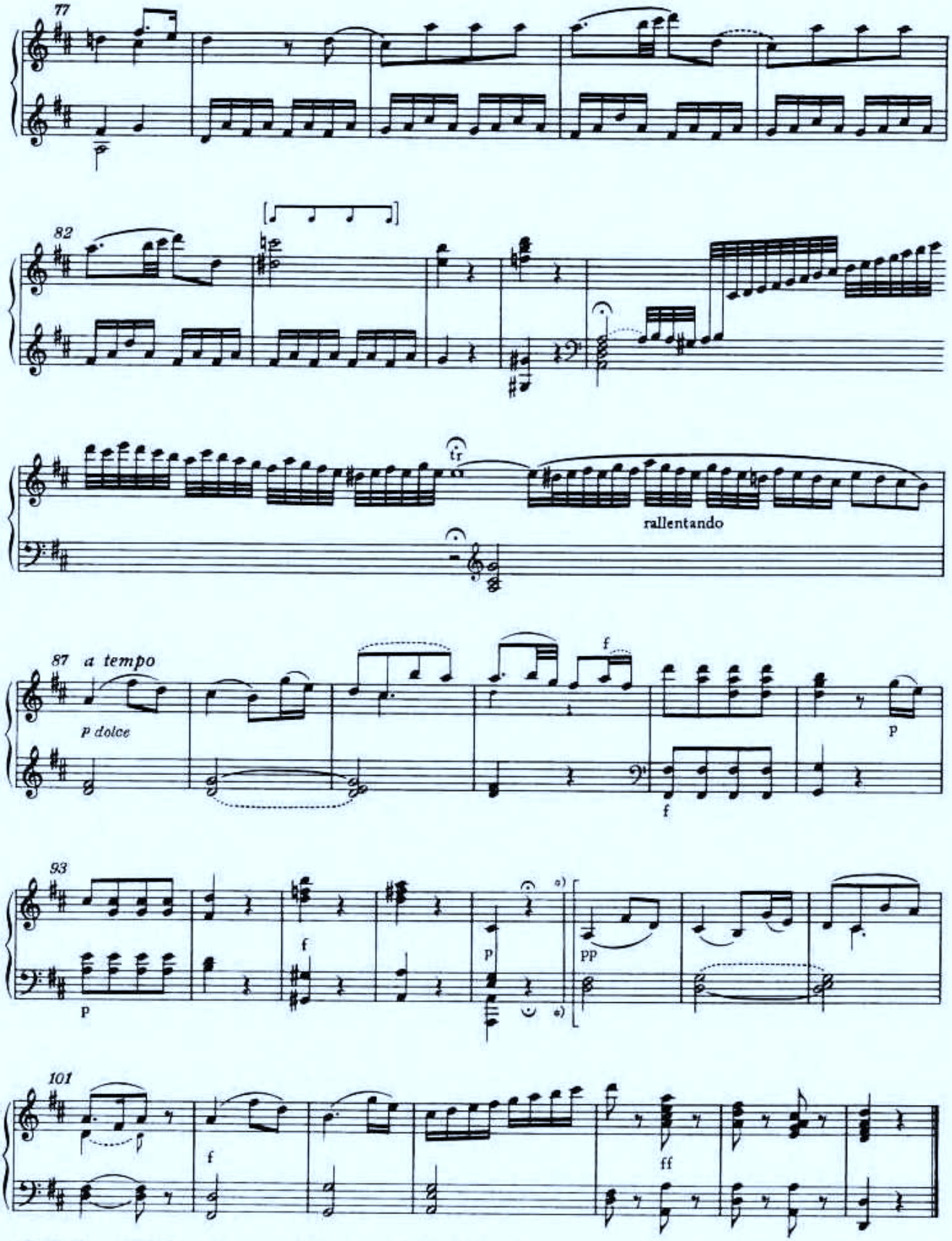

16
f
f
p
p
20
f
f
p
23
p
25
cresc.
f
p
27
cresc.
f
p
30
cresc.
f



a) Letztes System, 4. Note: ♮H entspricht der Überlieferung; der Herausgeber empfiehlt, ♭B zu spielen.



*) T. 69, linke Hand, 1. Viertel: In den Vorlagen Achtel-Vorschlag g' (zu fis')-eine musikalisch kaum wahrscheinliche Lesart. Denkbar wäre stattdessen in der rechten Hand ein (kurz zu spielender) Sechzehntel-Vorschlag h'' (zu d'').



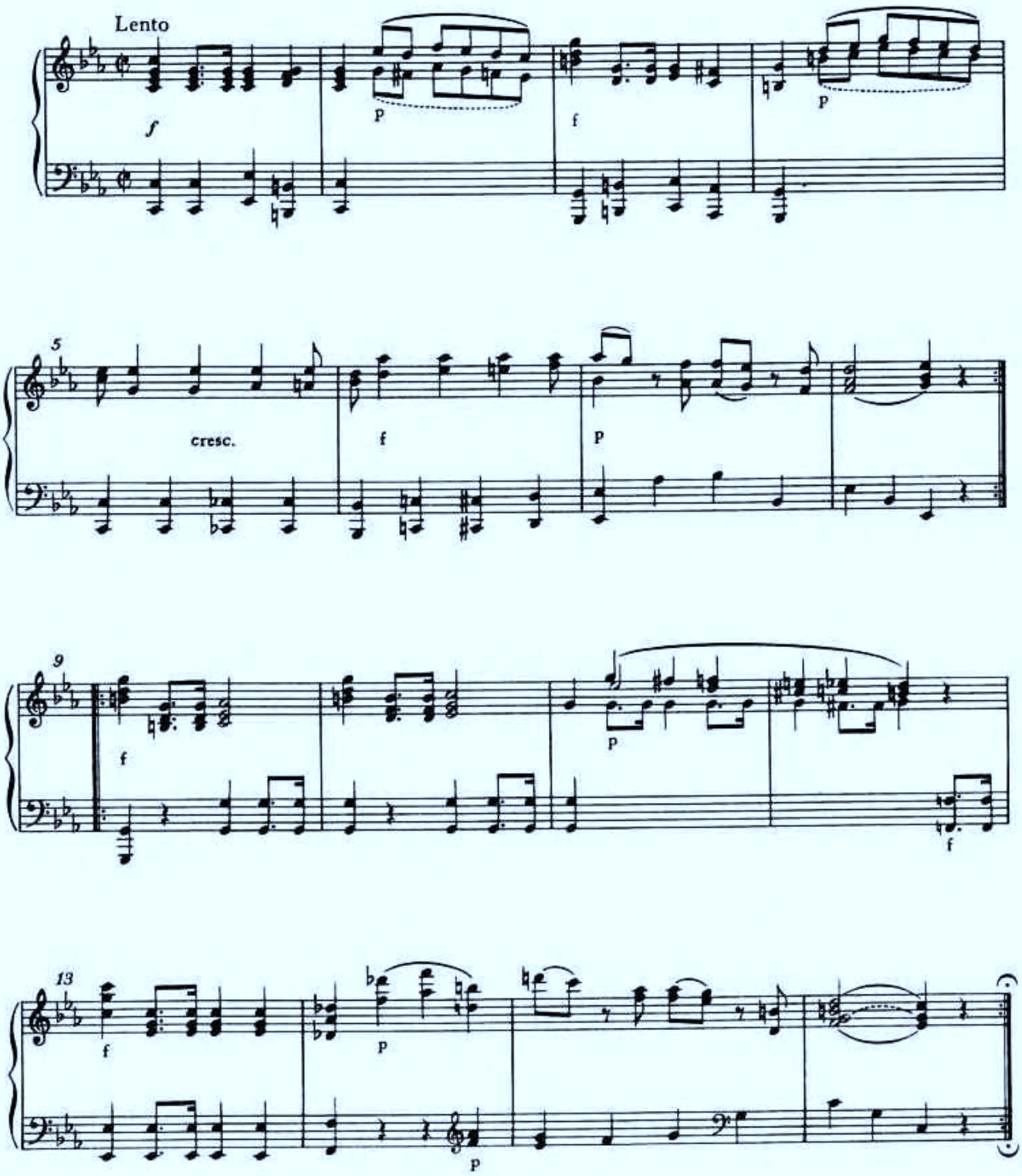
a) T. 97: Hier endet Mozarts Fragment. Die Ergänzung der Schlußtakte stammt wahrscheinlich von August Eberhard Müller.

7. Kleiner Trauermarsch in c

„Marche funebre del Sig[r] Maestro Contrapunto"

KV 453[a]

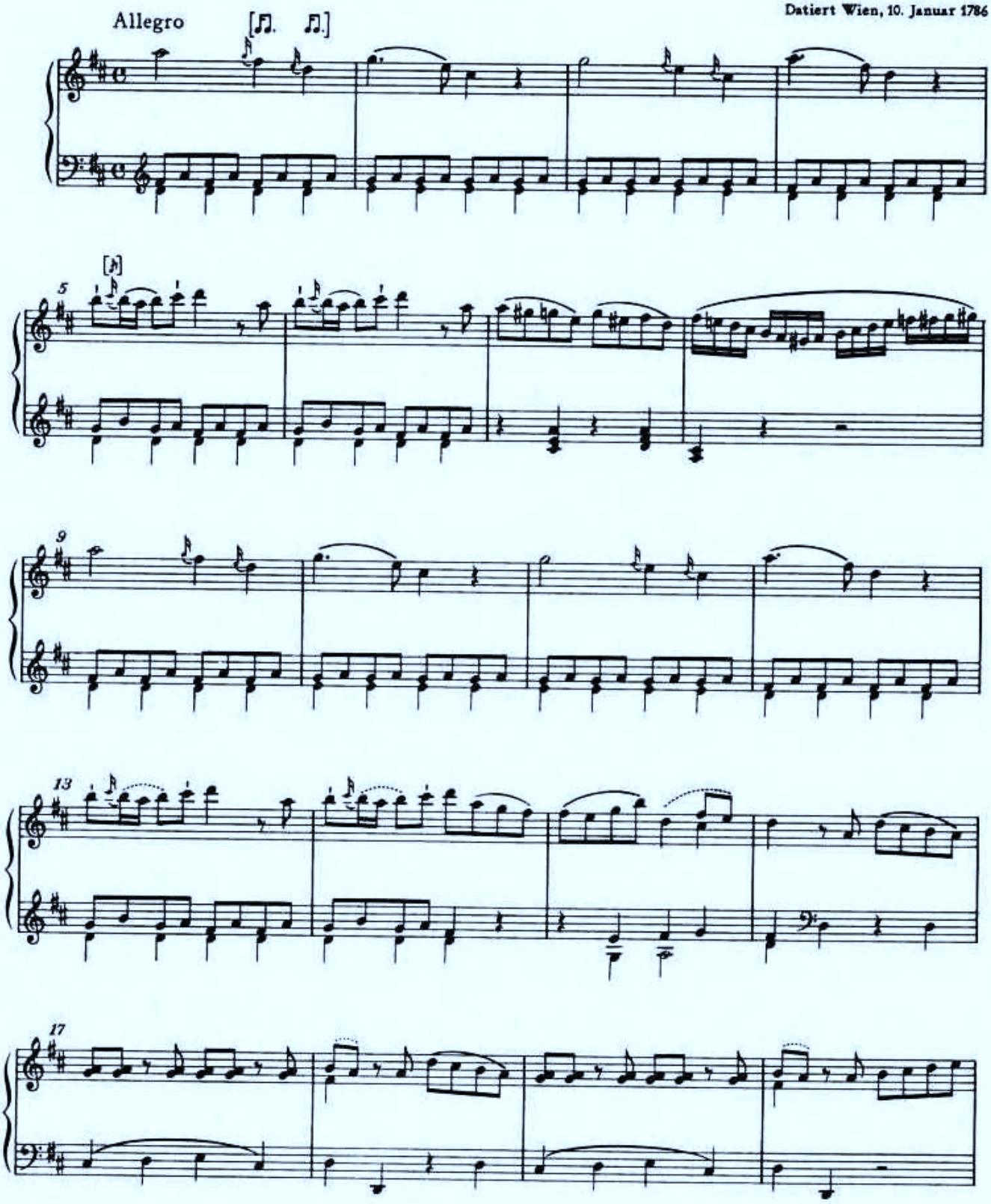
Entstanden angeblich Wien, 1784

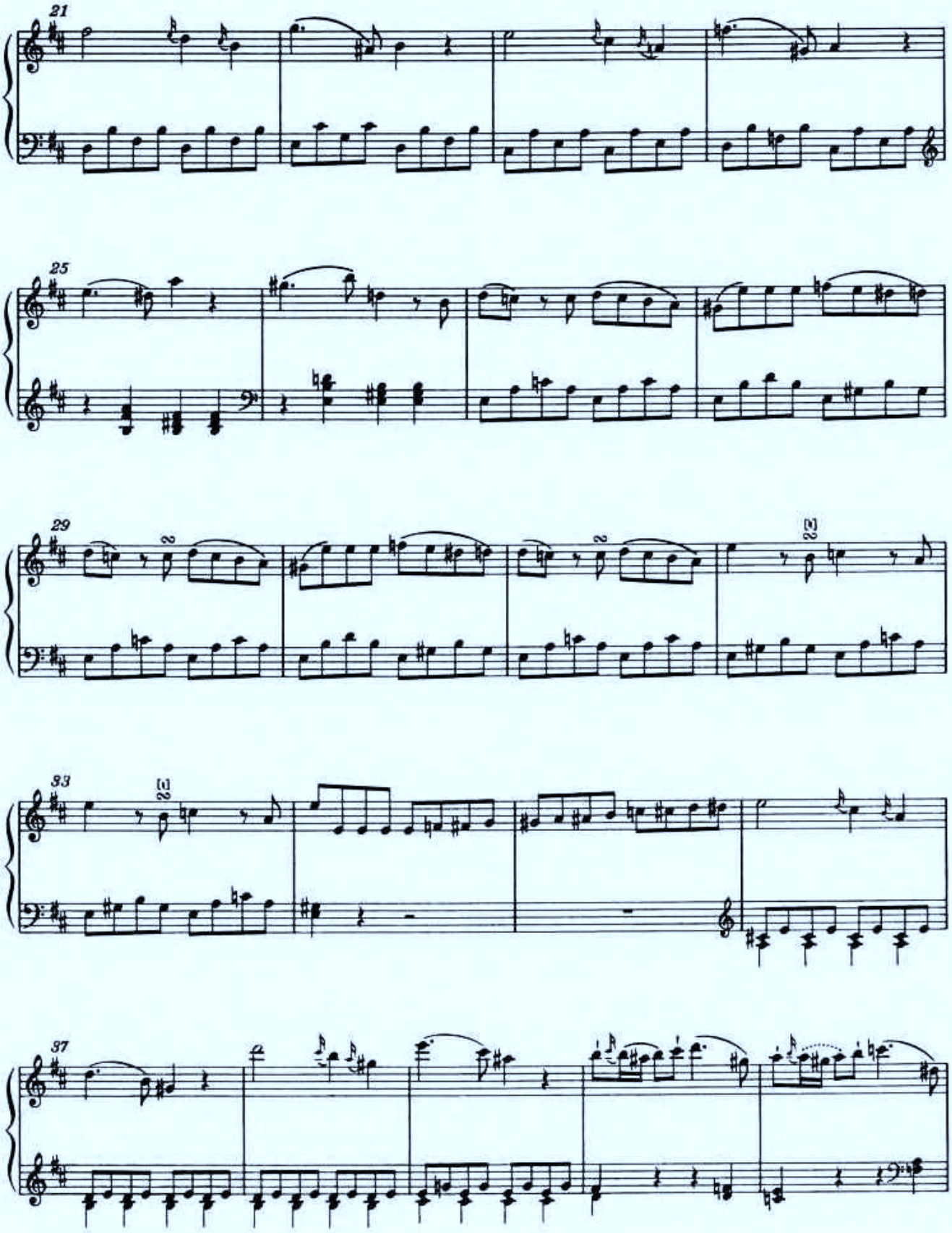


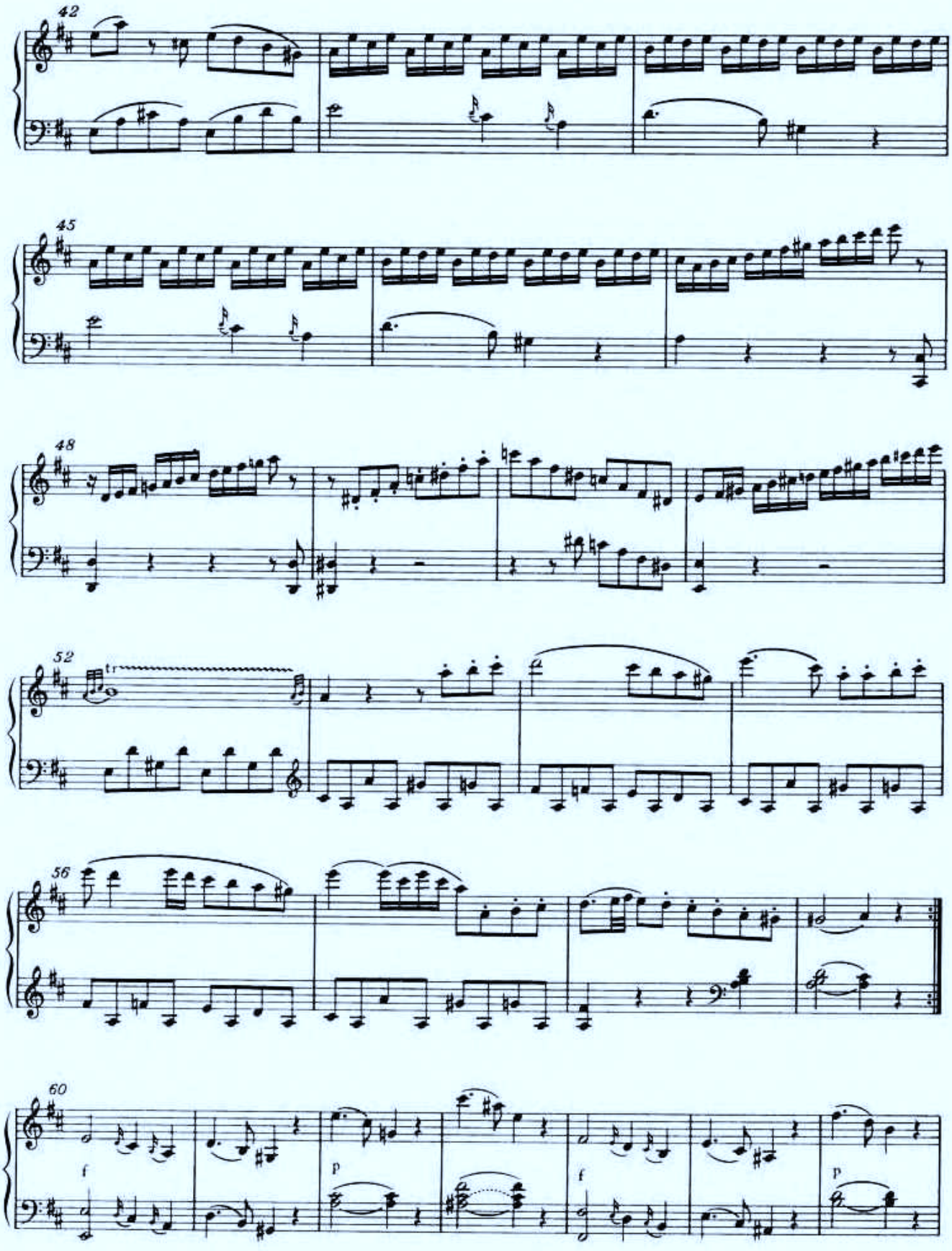
8. Rondo in D

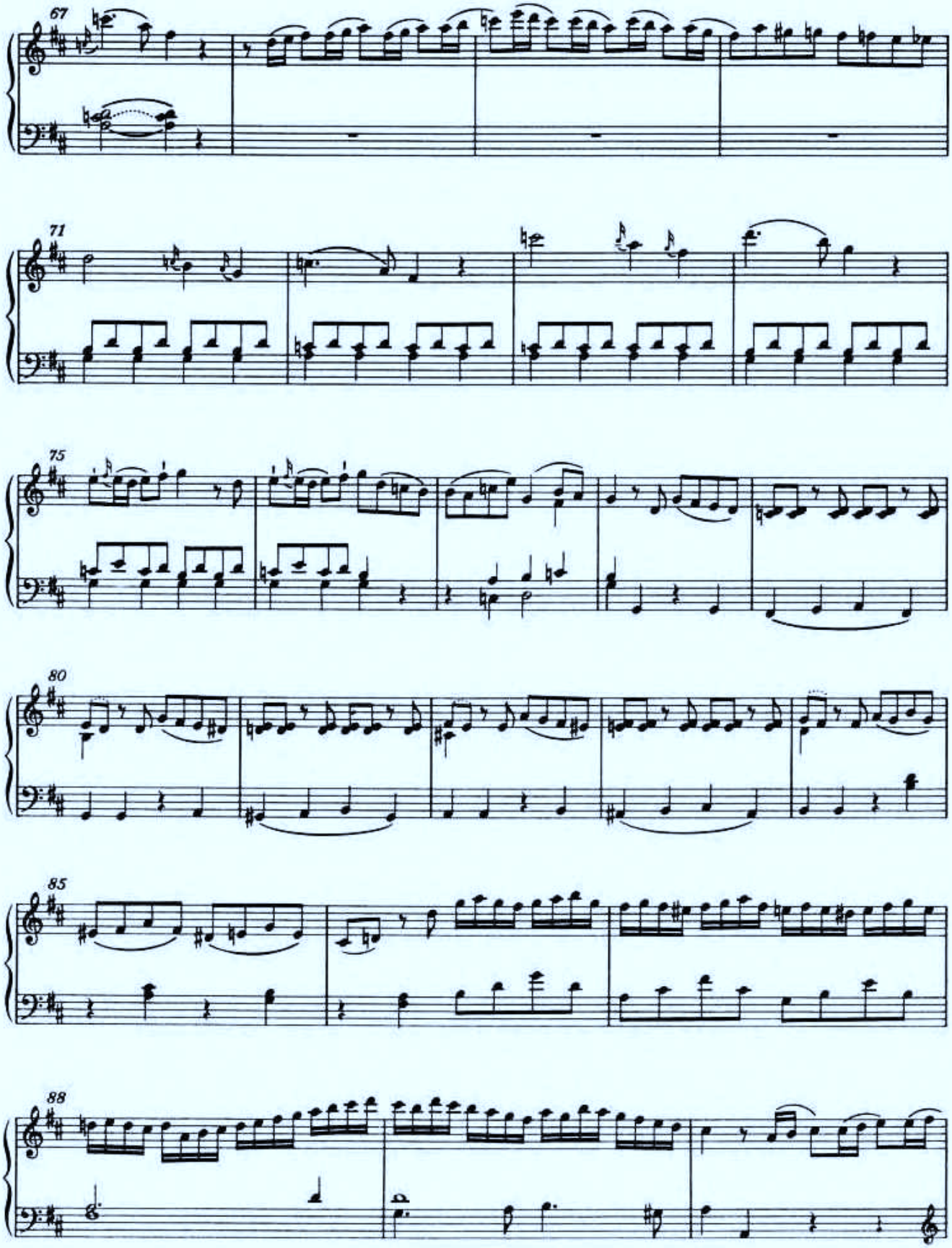
KV 485

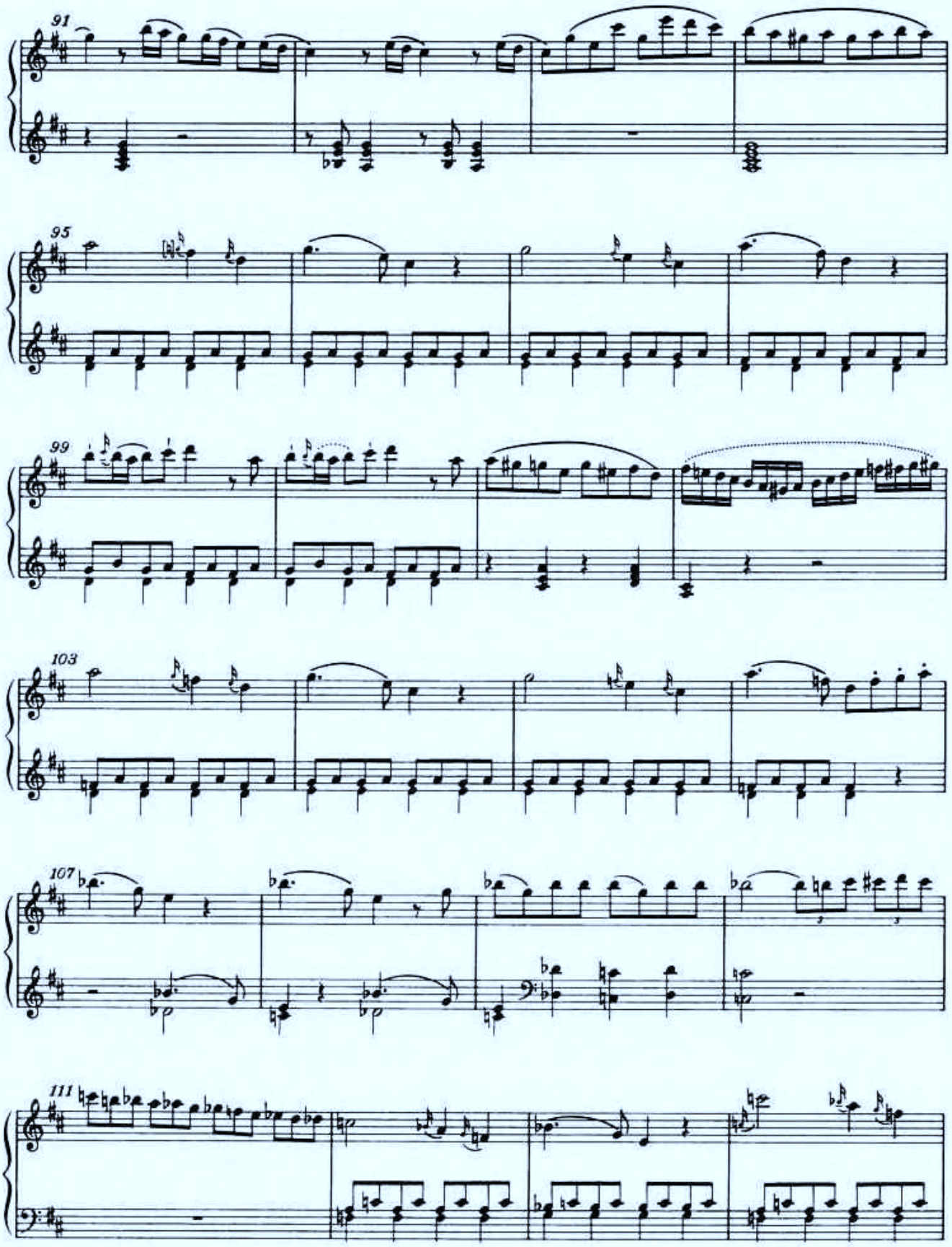
Datiert Wien, 10. Januar 1786

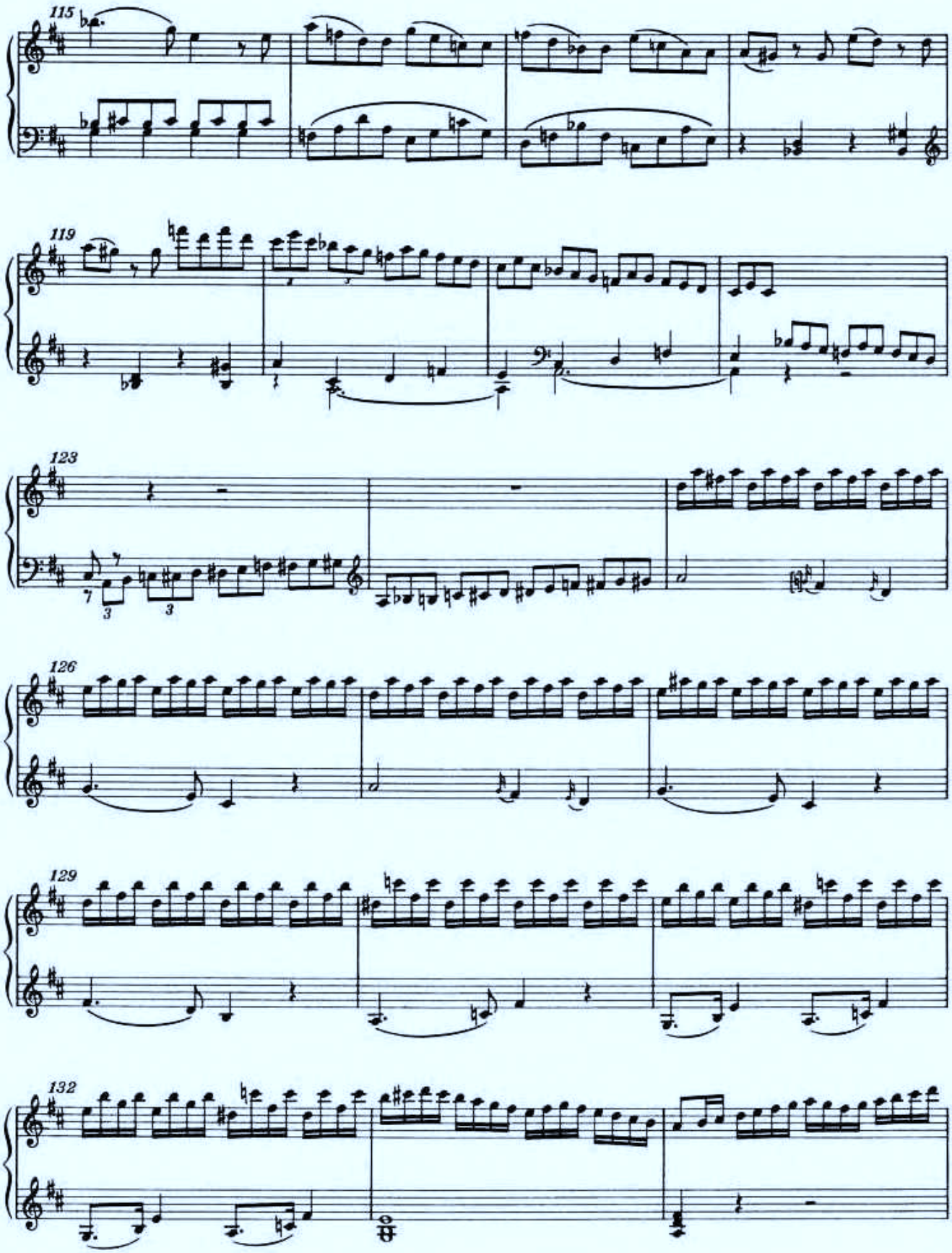


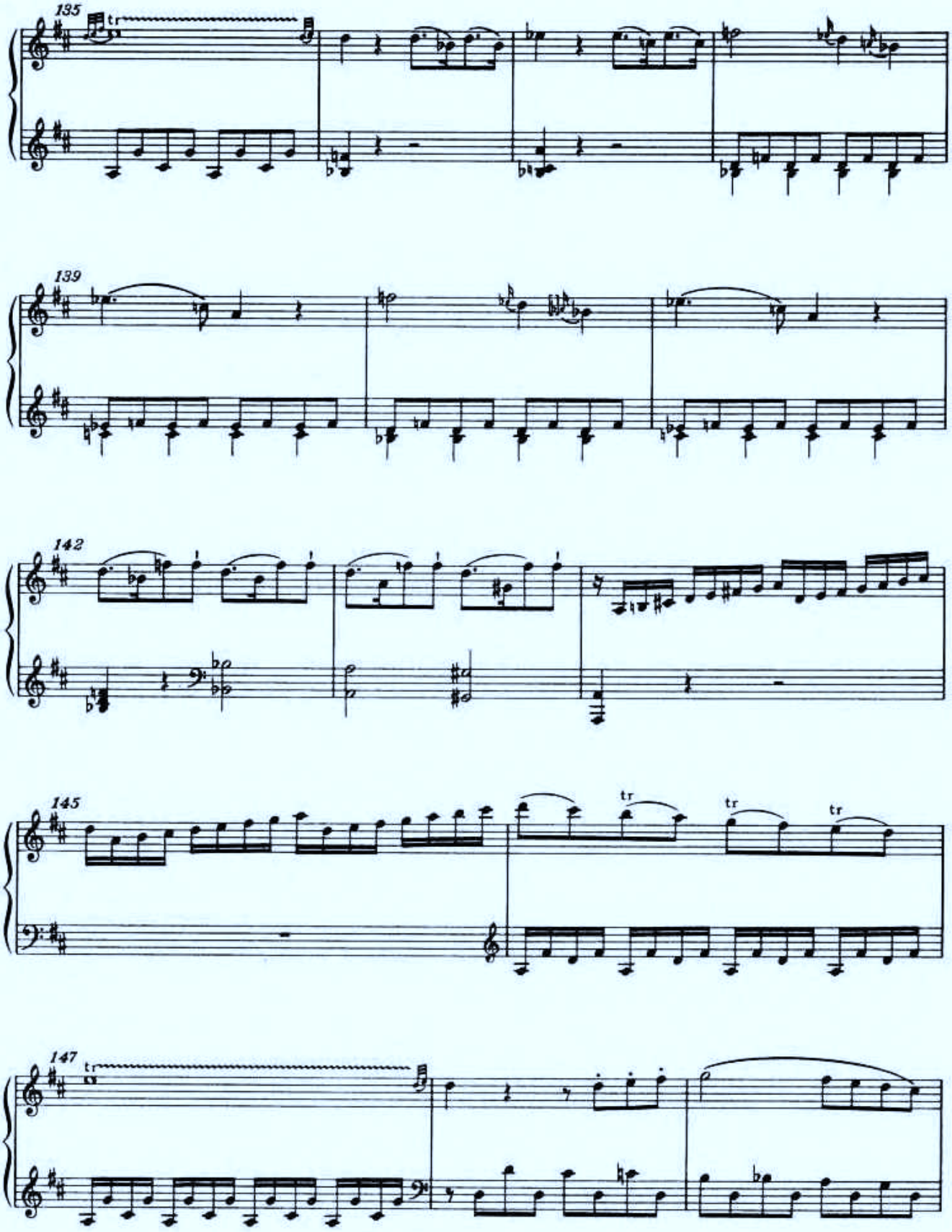

21
25
29
33
37

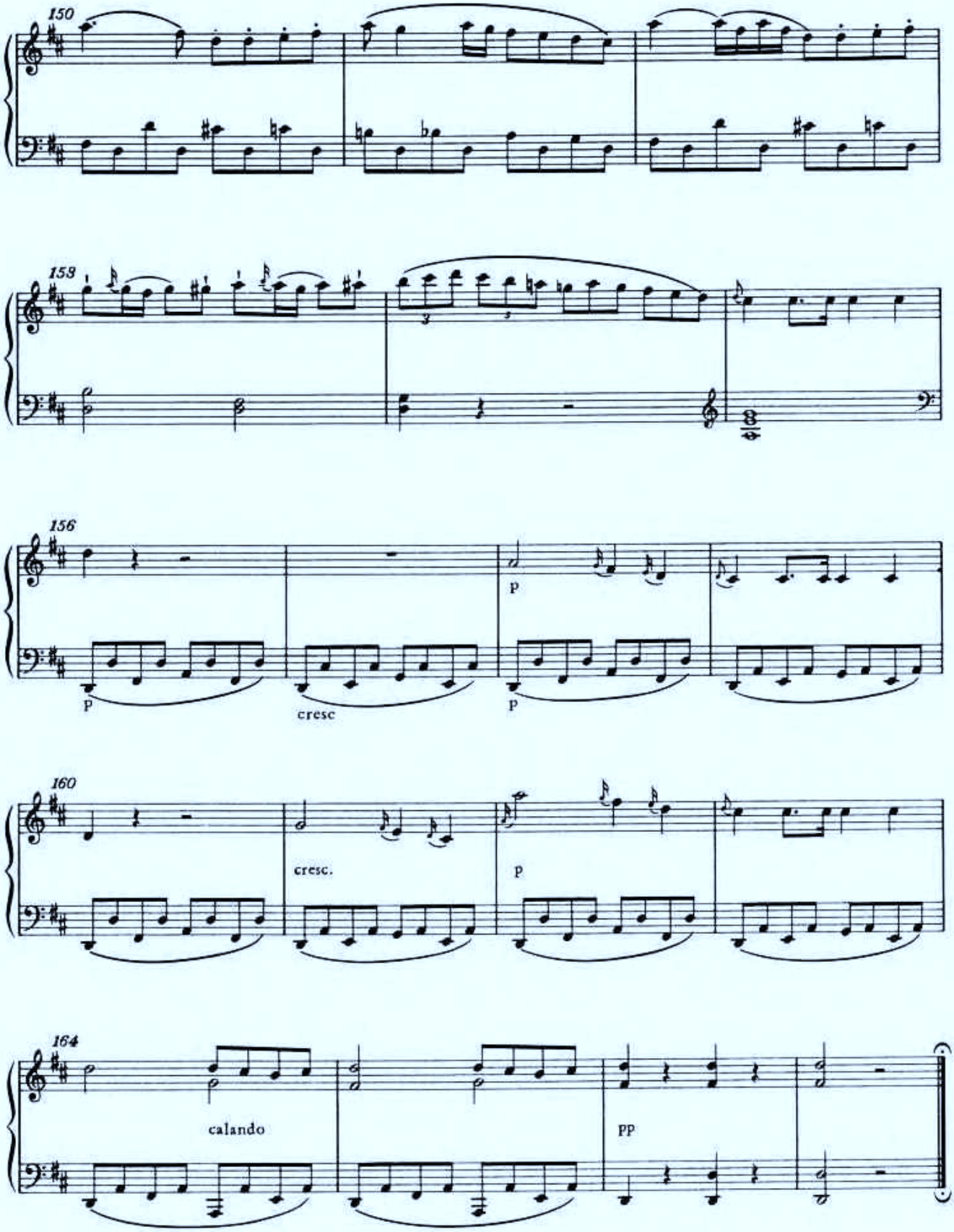

42
45
48
52
tr
56
60
f
p
f
p


67
71
75
80
85
88


91
95
99
103
107
111


115
119
123
126
129
132


135
tr
139
142
145
tr
tr
tr
147
tr

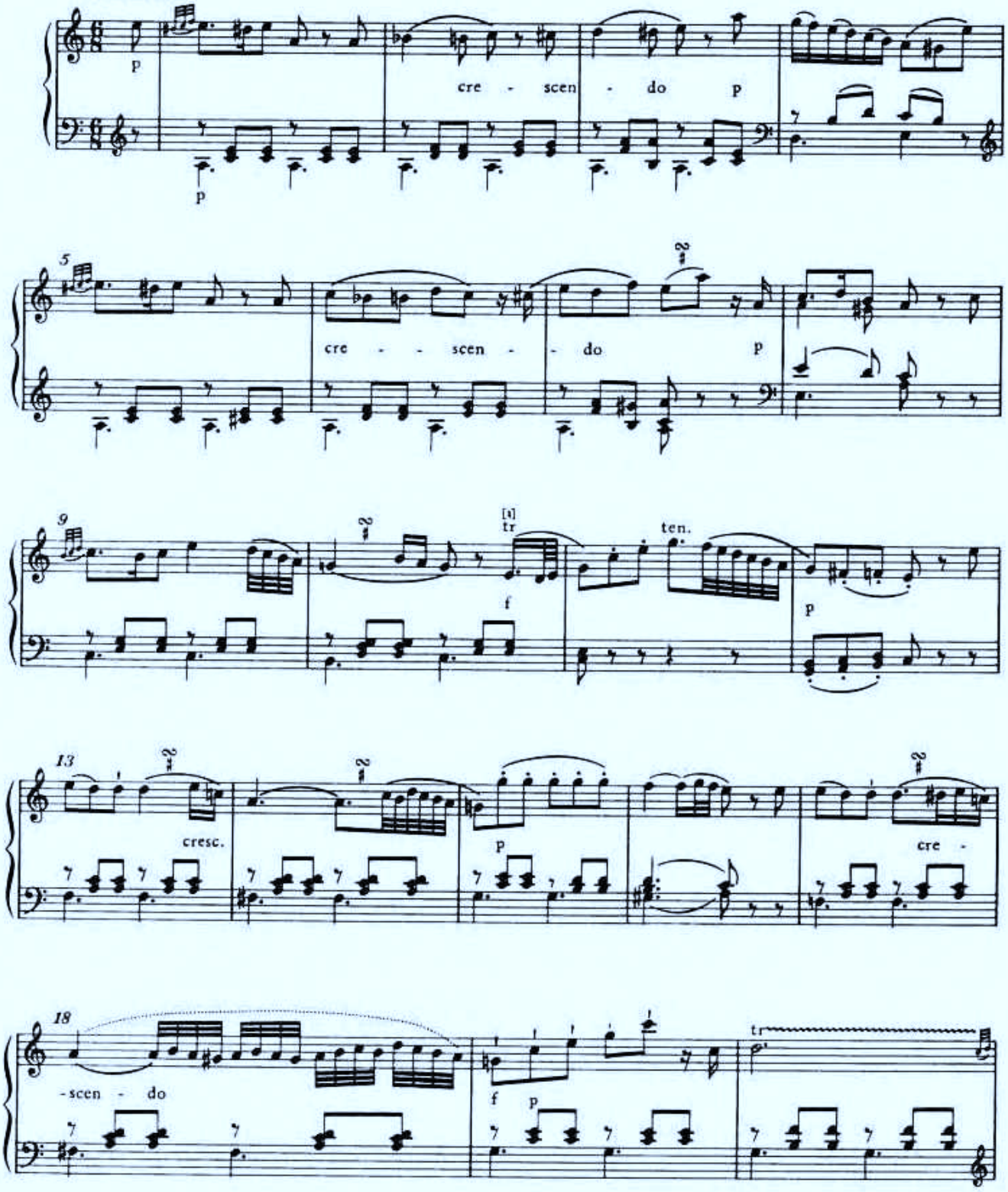

150
153
156
p
p
cresc
p
160
cresc.
p
164
calando
pp

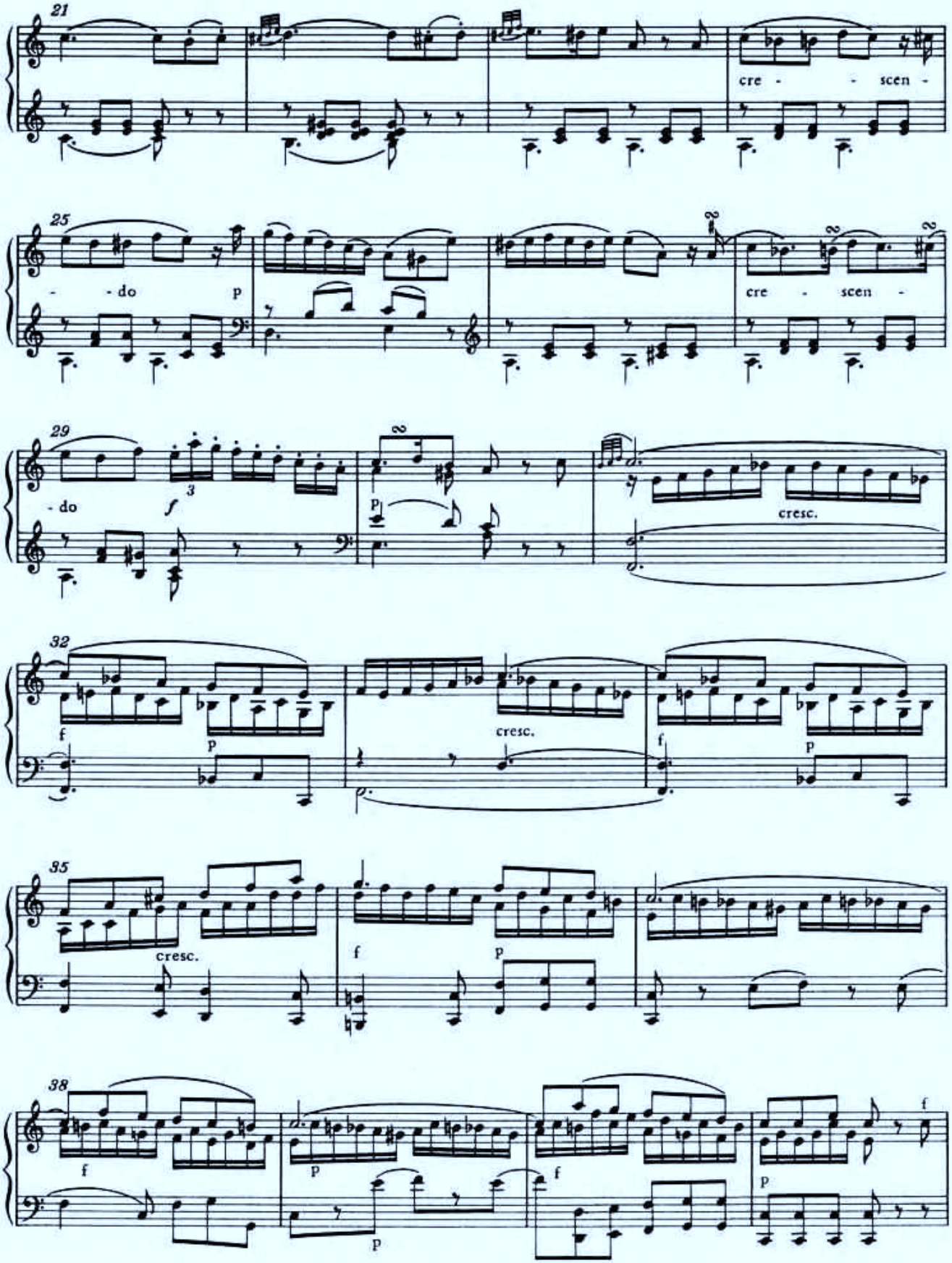
9. Rondo in a

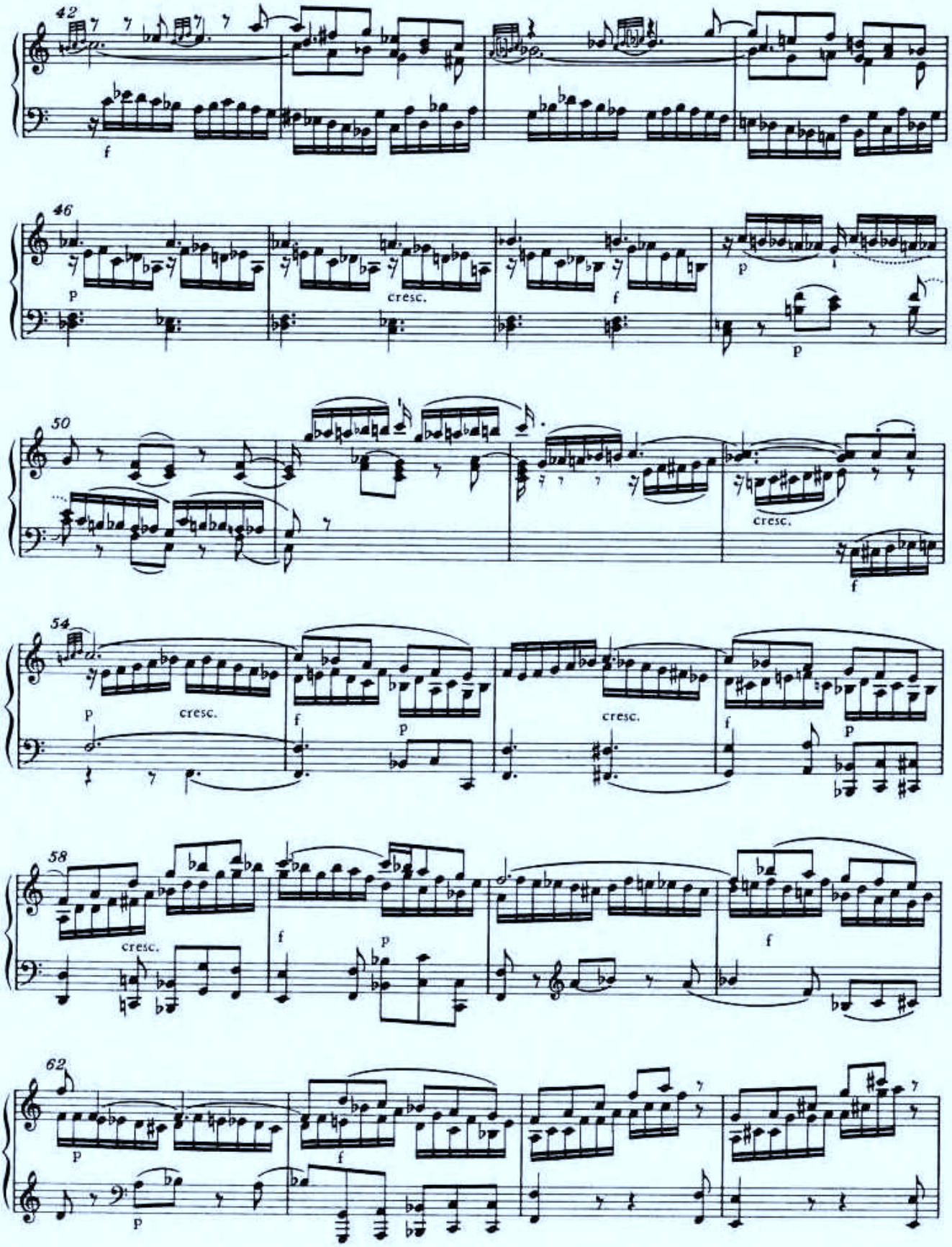
KV 511

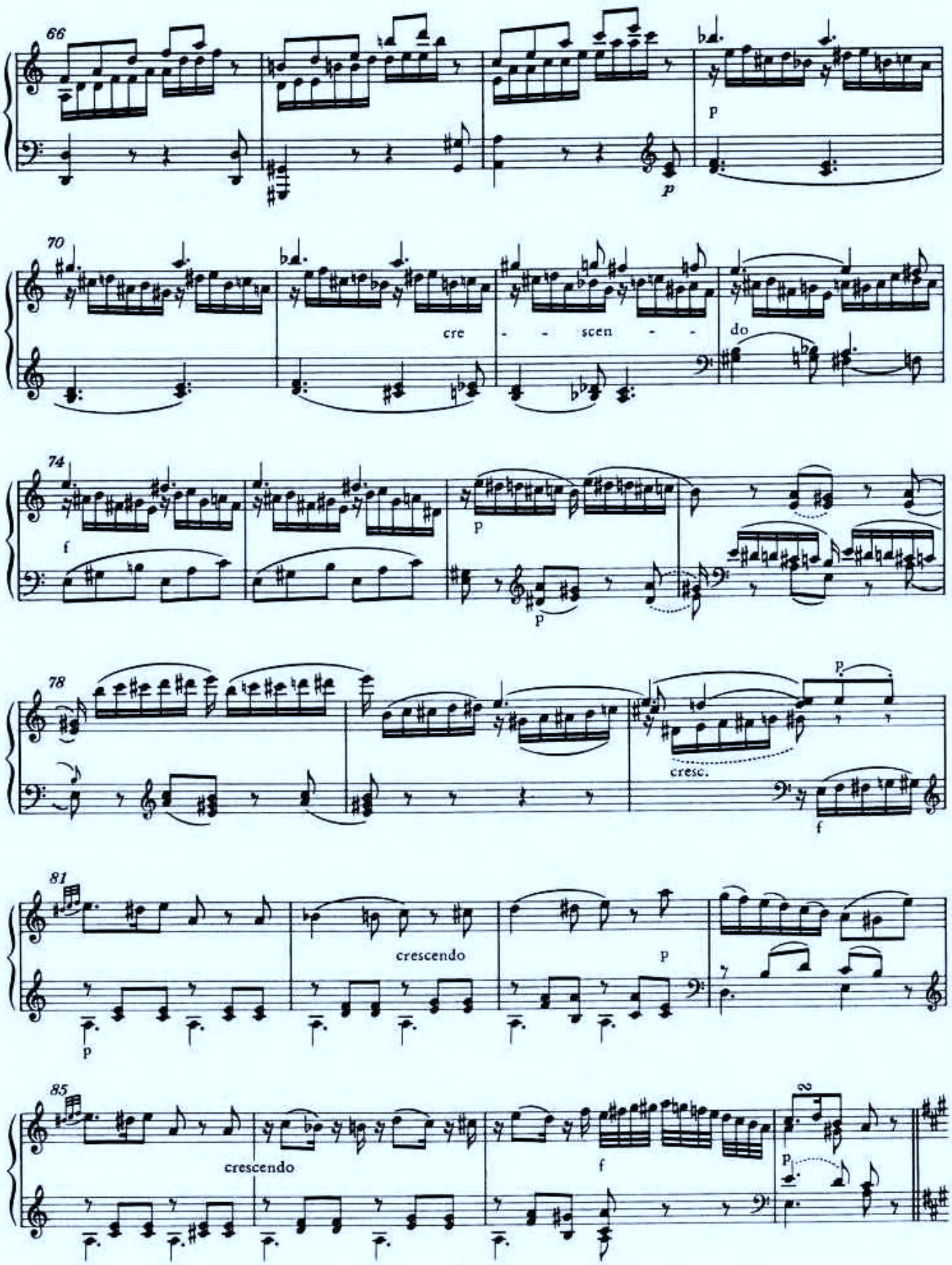
Andante

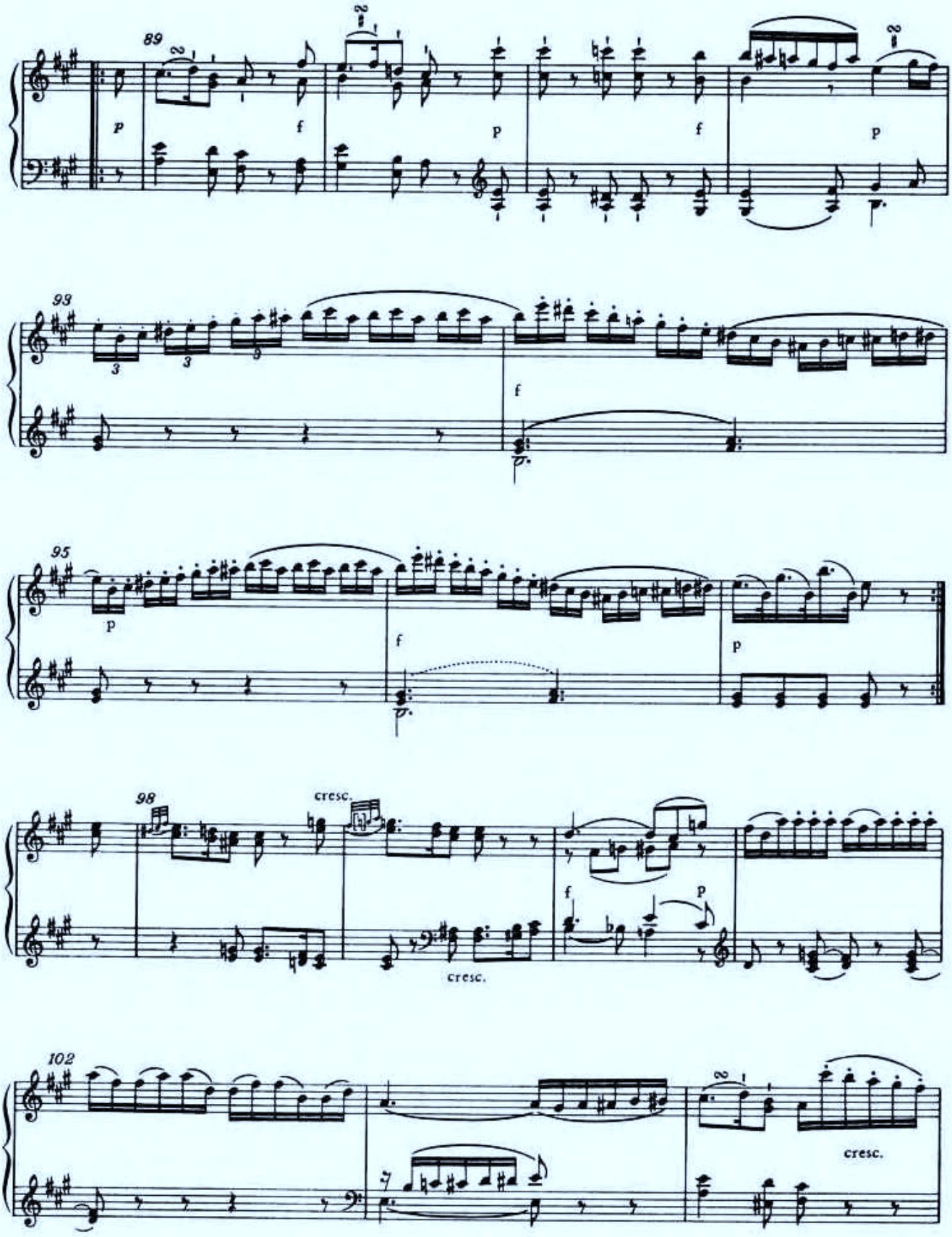
Datiert Wien, 11. März 1787

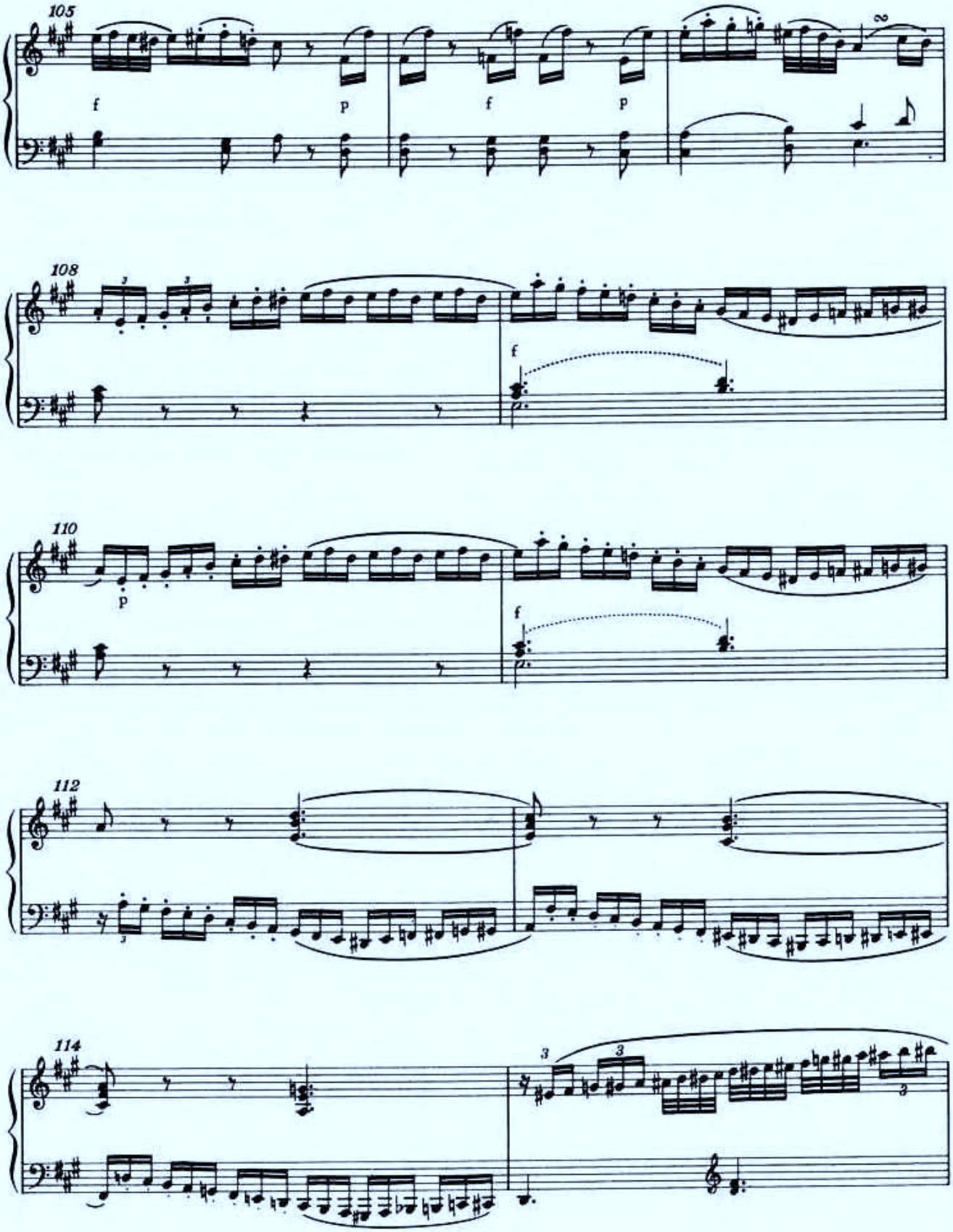


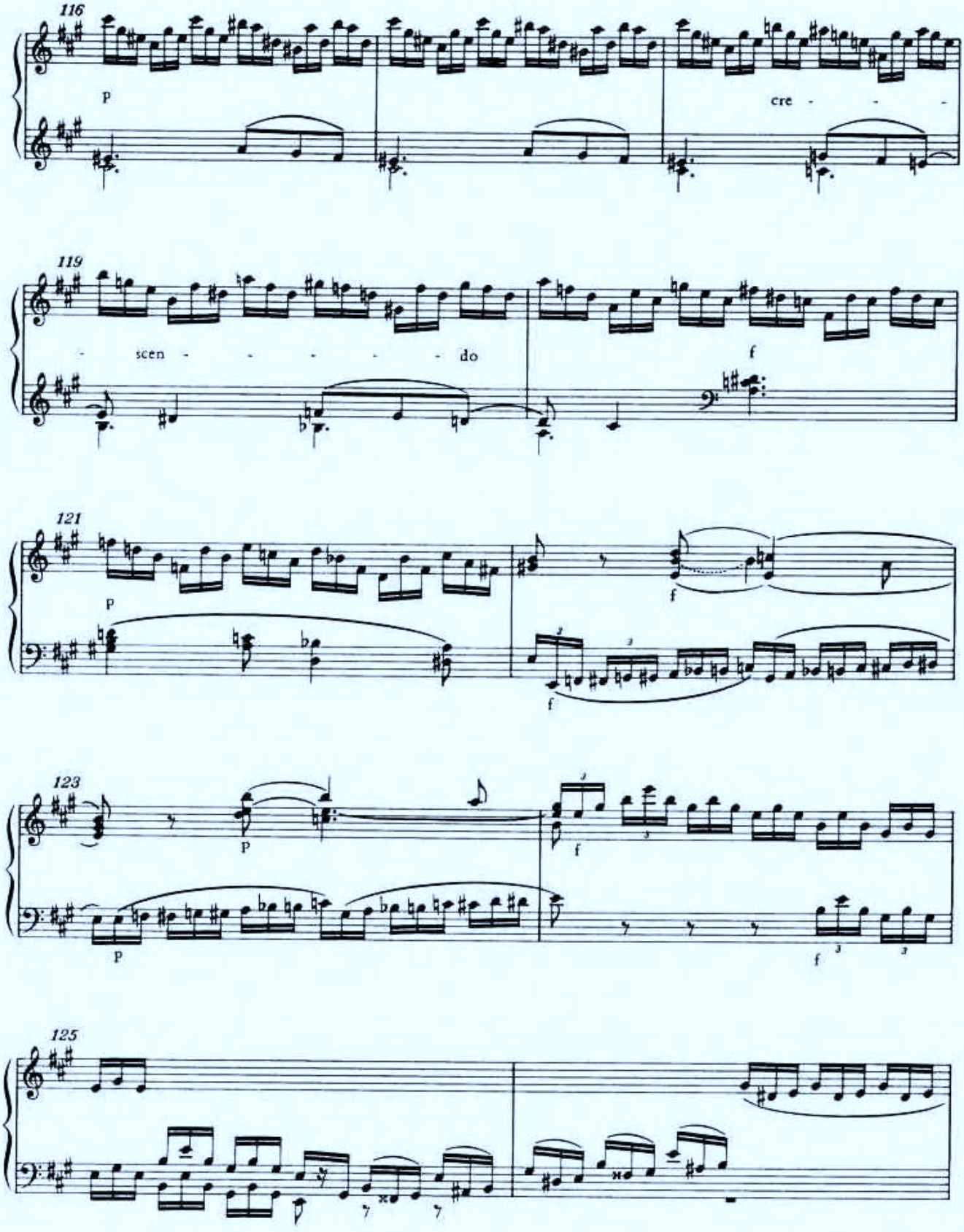

21
cre - - scen -
25
- - do
p
cre - scen -
29
- do
f
3
p
cresc.
32
f
p
cresc.
f
p
35
cresc.
f
p
38
f
p
f
p
f

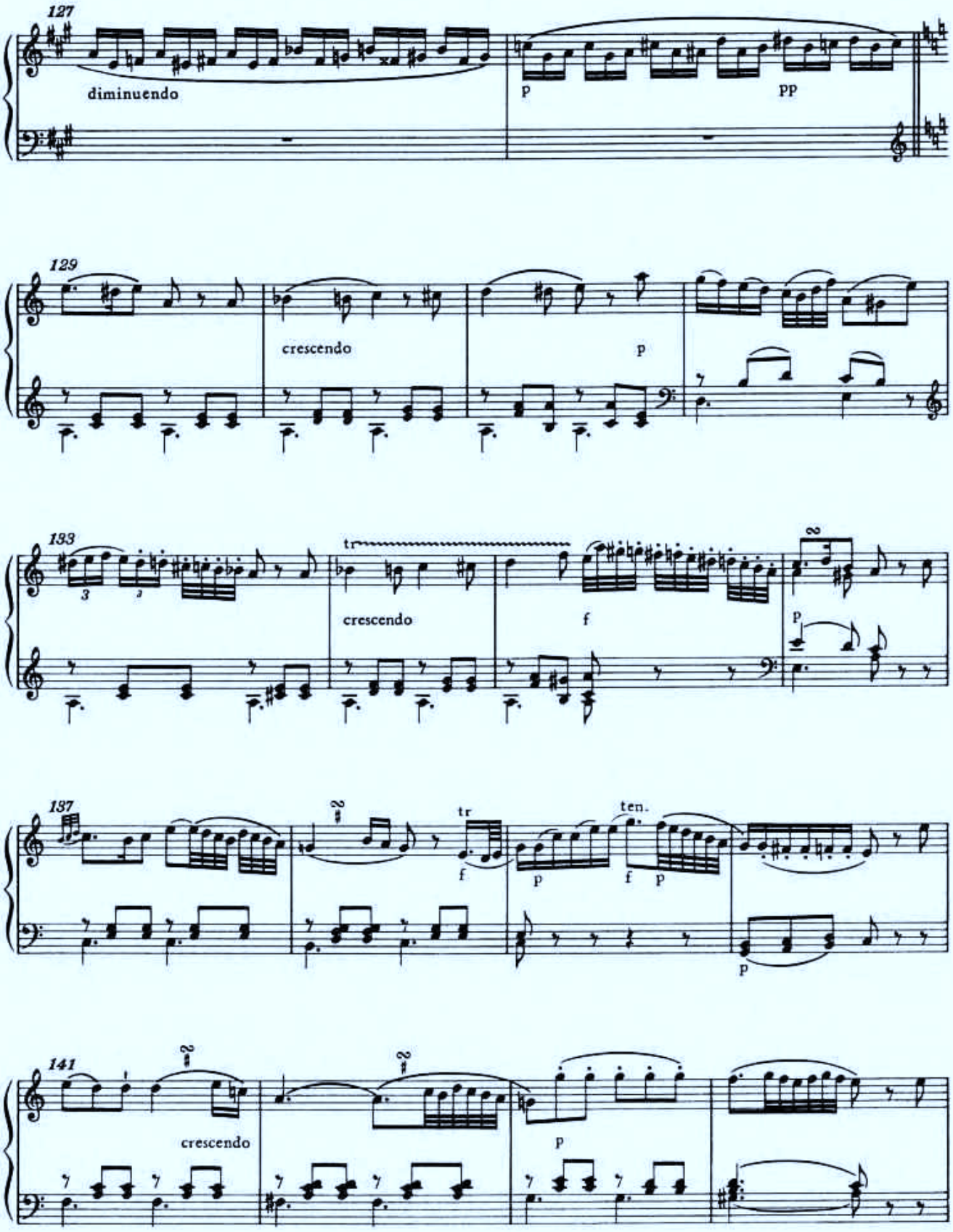

42
f
46
p
cresc.
f
p
50
cresc.
f
54
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
58
cresc.
f
p
f
62
p
f
p

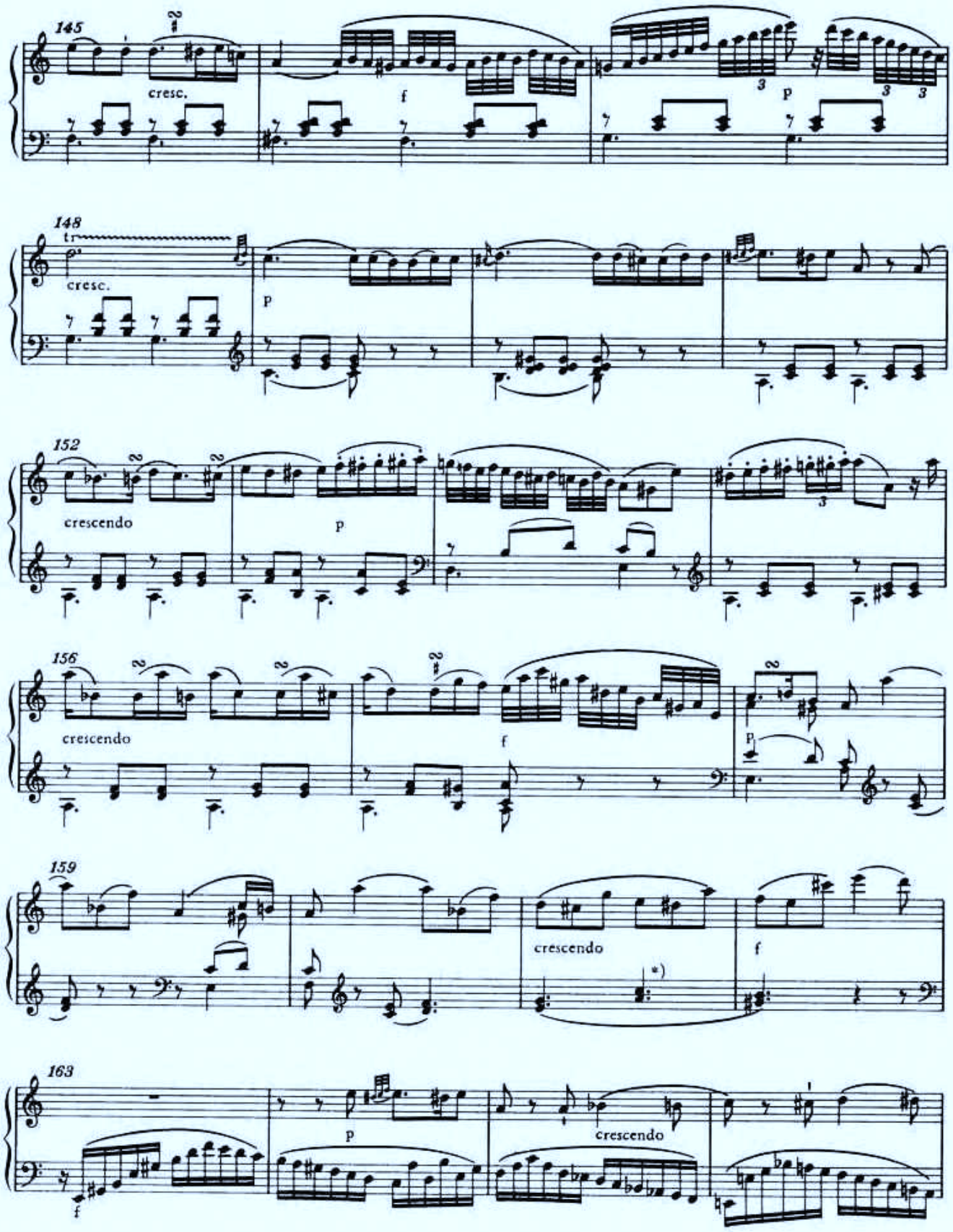

66
p
p
70
cre - - scen - - do
74
f
p
p
78
cresc.
f
81
crescendo
p
p
85
crescendo
f
p


89
p
f
p
f
p
93
3
3
9
f
95
p
f
p
98
cresc.
cresc.
f
p
102
cresc.

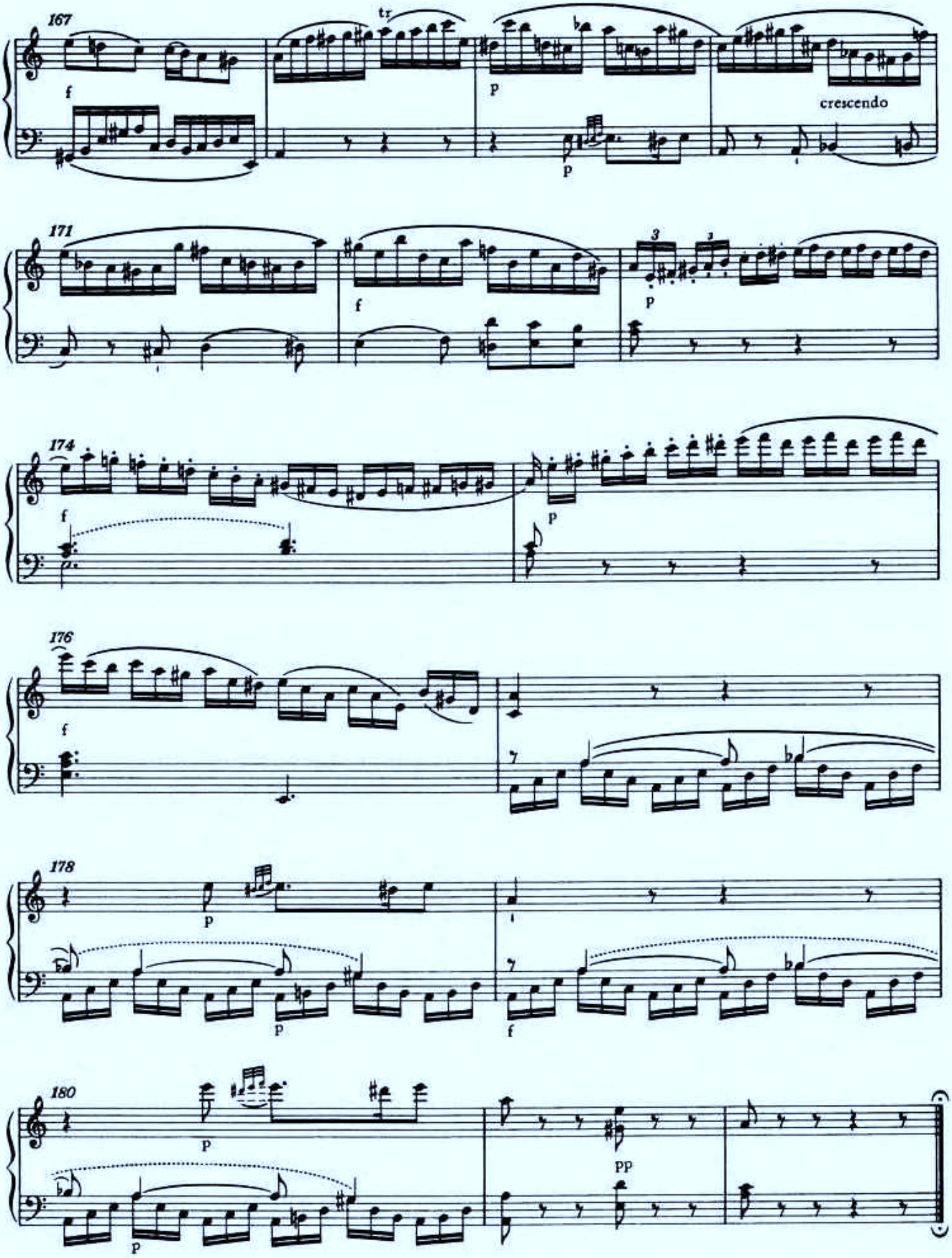

105
f
p
f
p
8
108
f
110
p
f
112
114
3
3
3


116
p
cre - - -
119
- scen - - - - - - do
f
121
p
f
f
123
p
p
f
f
125


127
diminuendo
p
pp
129
crescendo
p
133
tr
crescendo
f
p
137
tr
f
p
ten.
f
p
p
141
crescendo
p



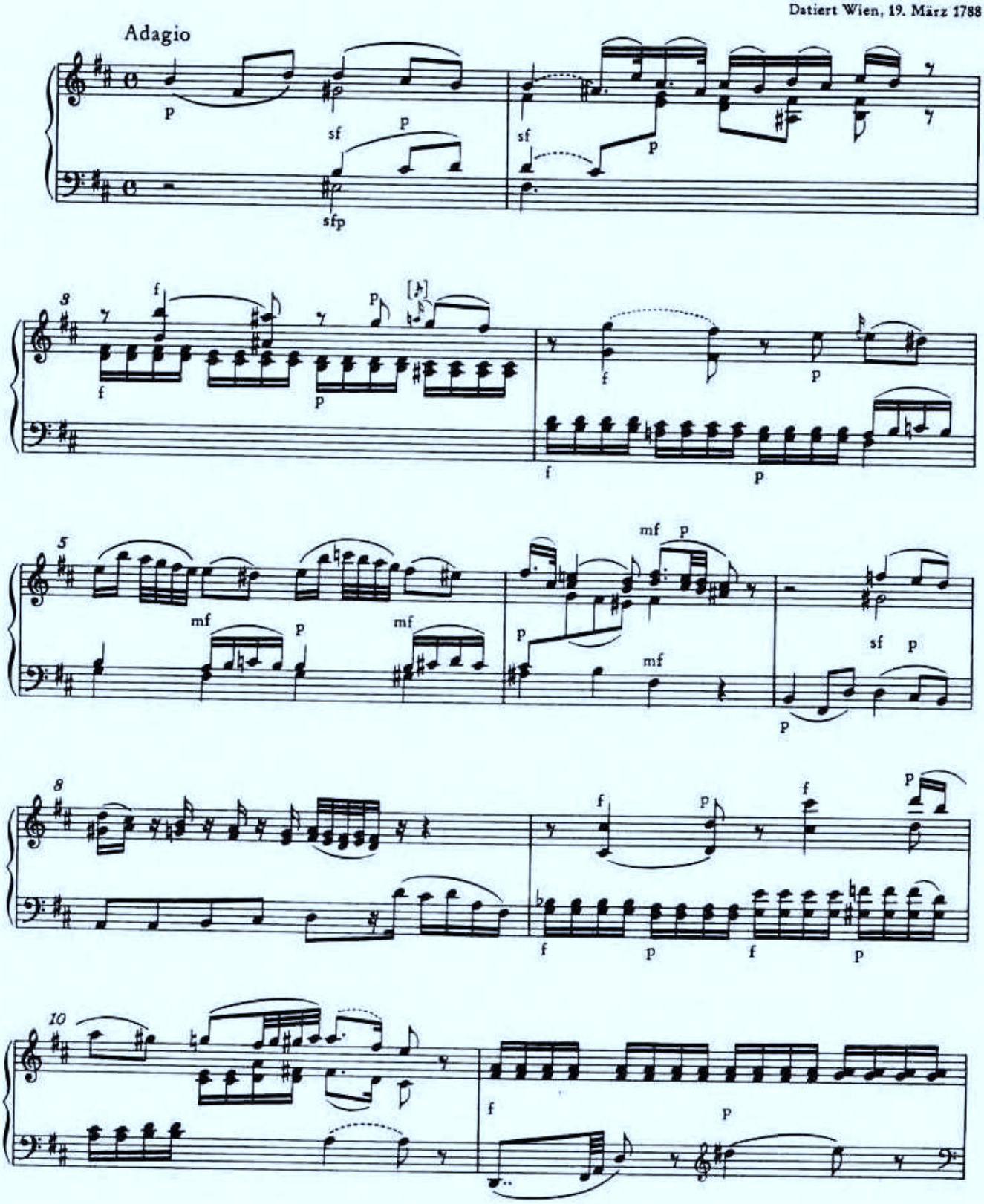
*) T. 161, 2. Hälfte, linke Hand: So die Lesart des Autographs; spätere Ausgaben haben f'+a' (eher zu empfehlen wäre fis'+a').


167
tr
f
p
p
crescendo
171
3
3
f
p
174
f
p
176
f
178
p
p
f
180
p
p
pp

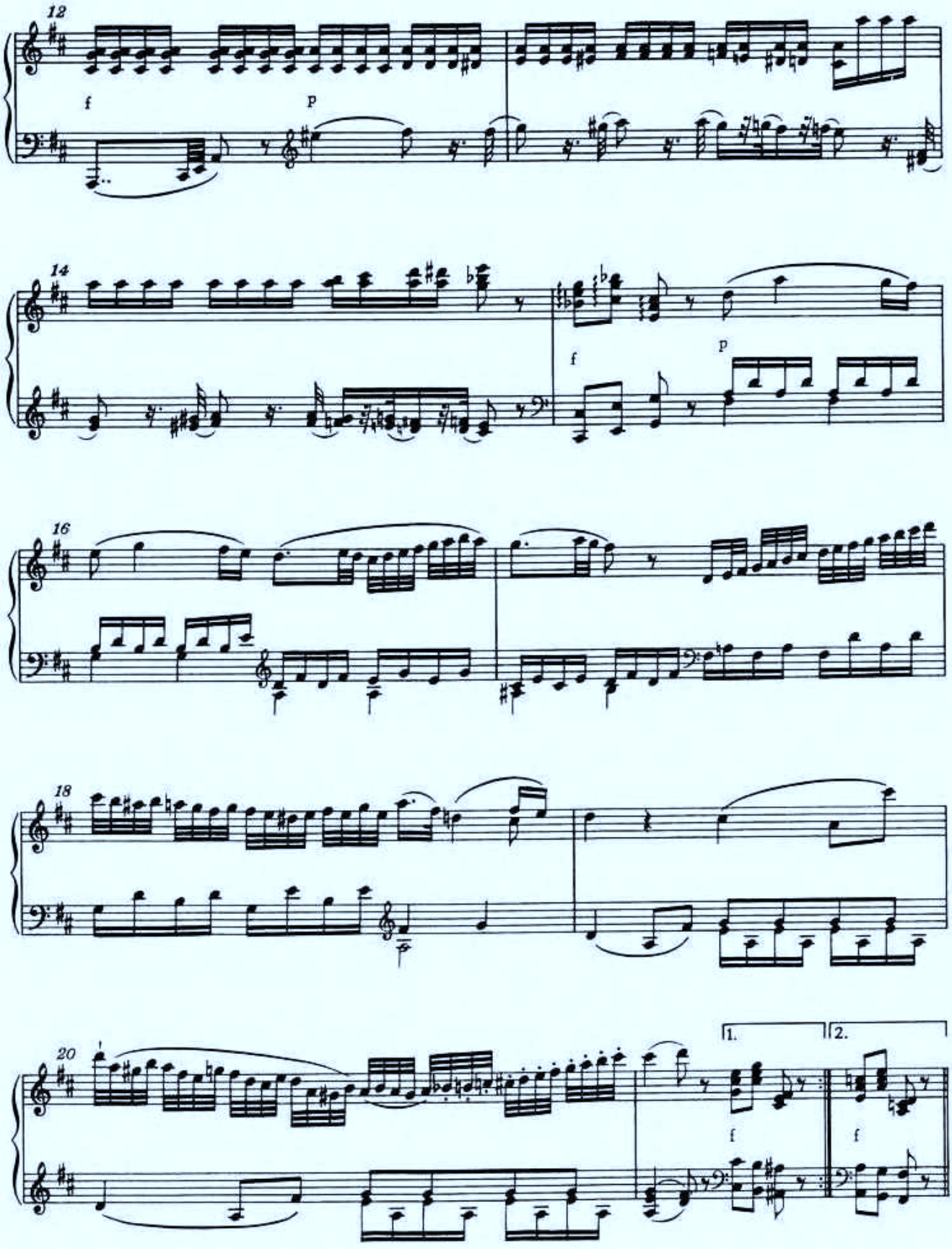
10. Adagio in h

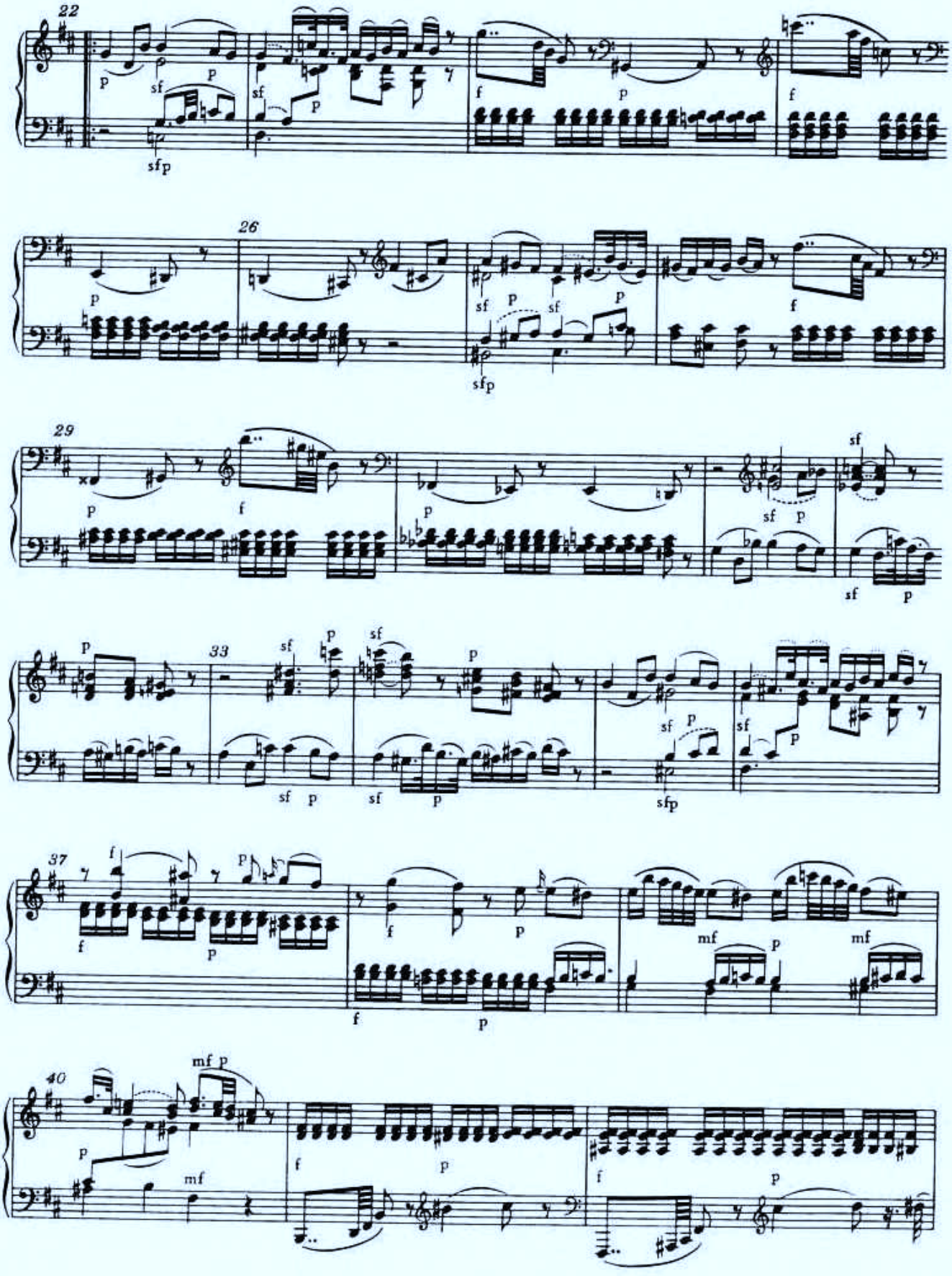
KV 540

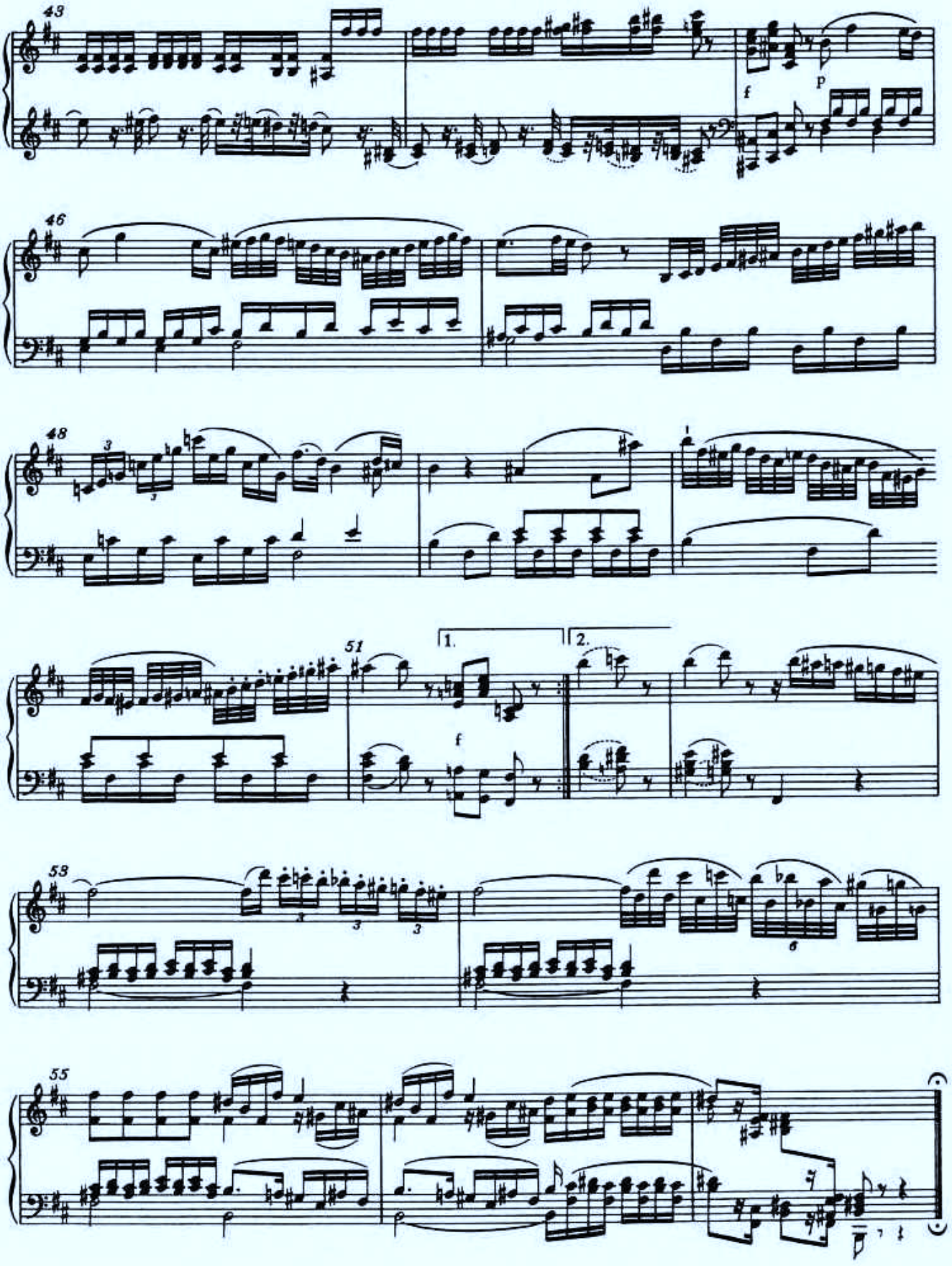
Datiert Wien, 19. März 1788



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


12
f
p
14
f
p
16
18
20
1.
2.
f
f


22
26
29
33
37
40

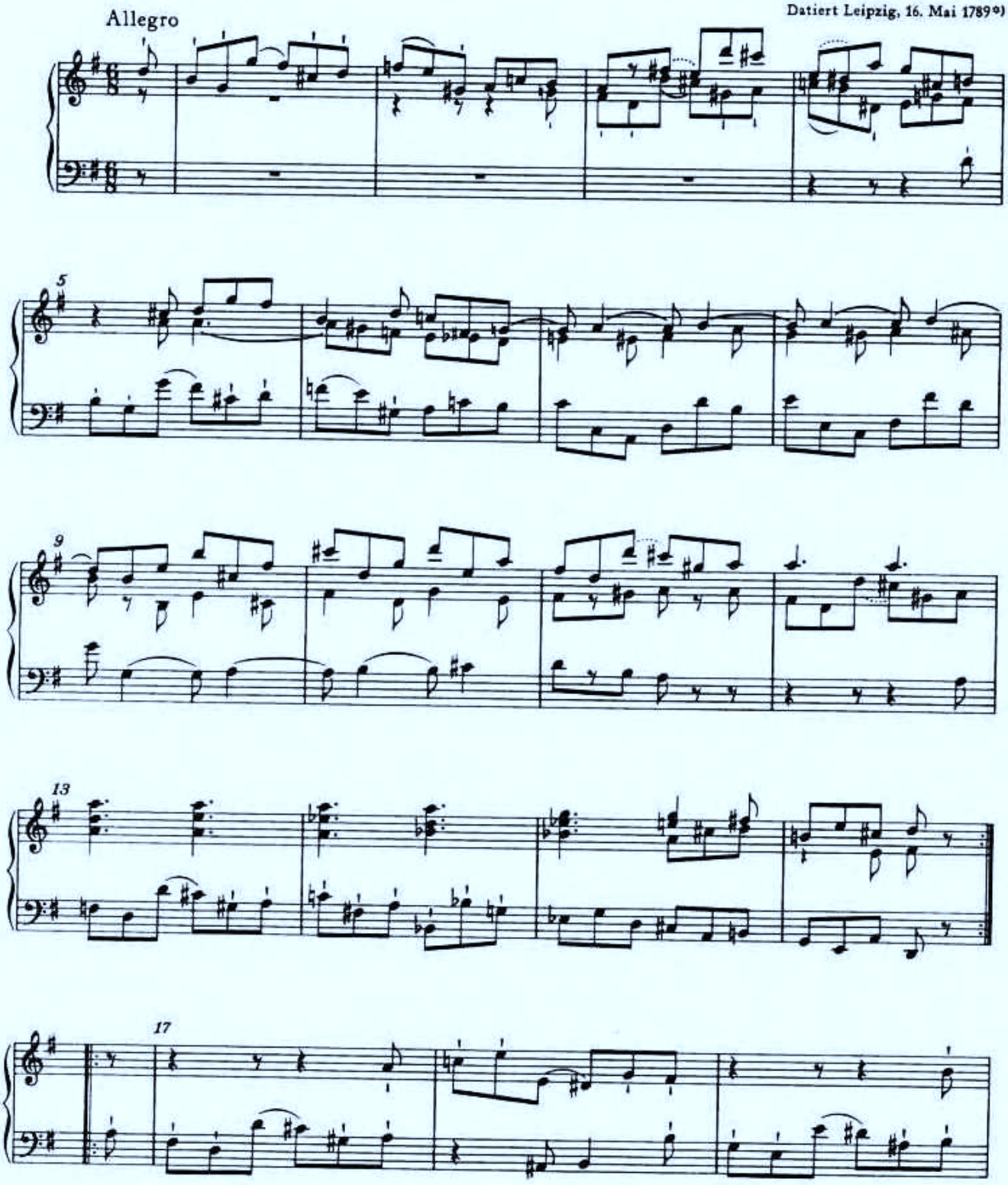

43
f
p
46
48
51
1.
2.
f
53
55

11. Gigue in G

KV 574

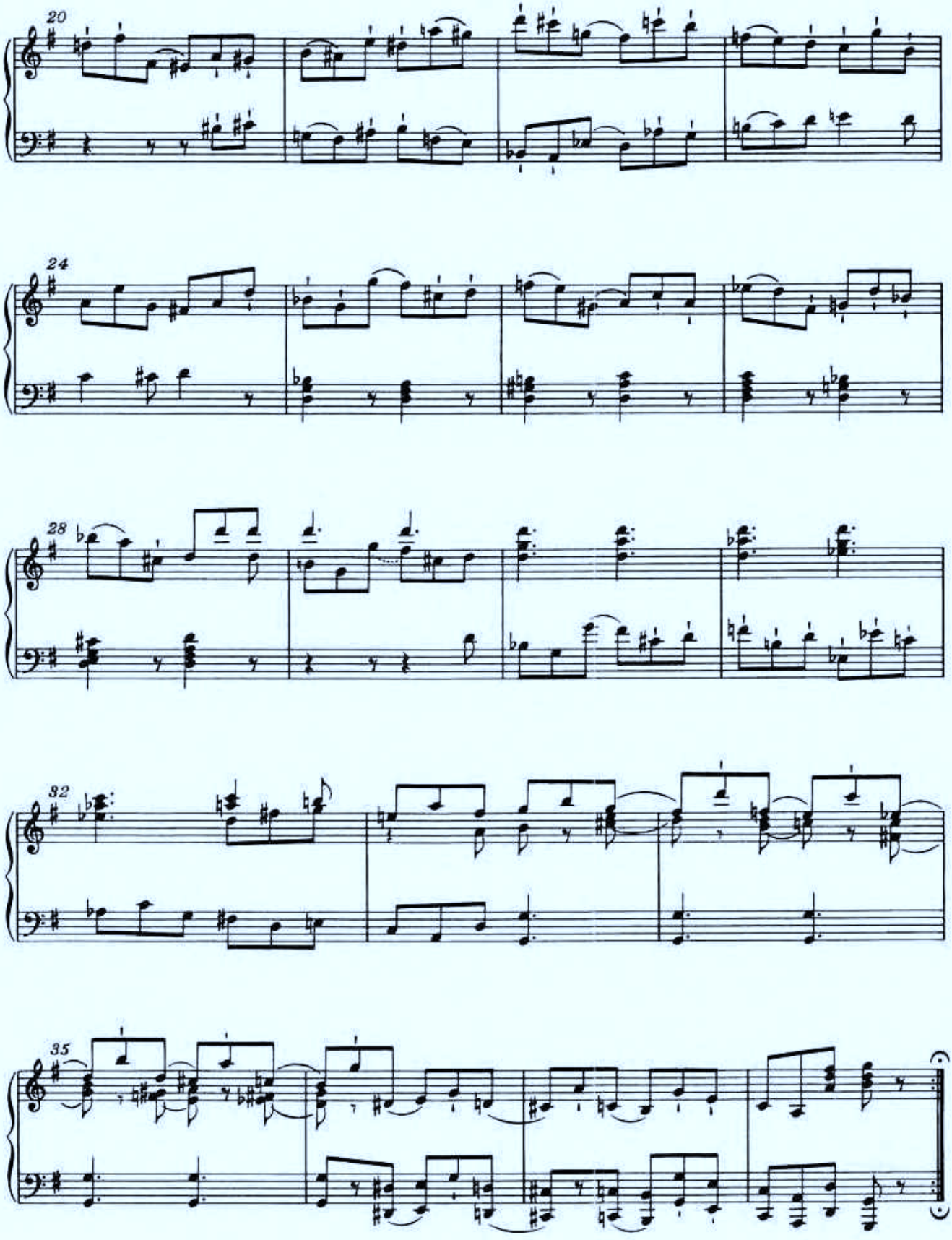
Allegro

Datiert Leipzig, 16. Mai 1789*)



*) Zur Datierung vgl. Vorwort.

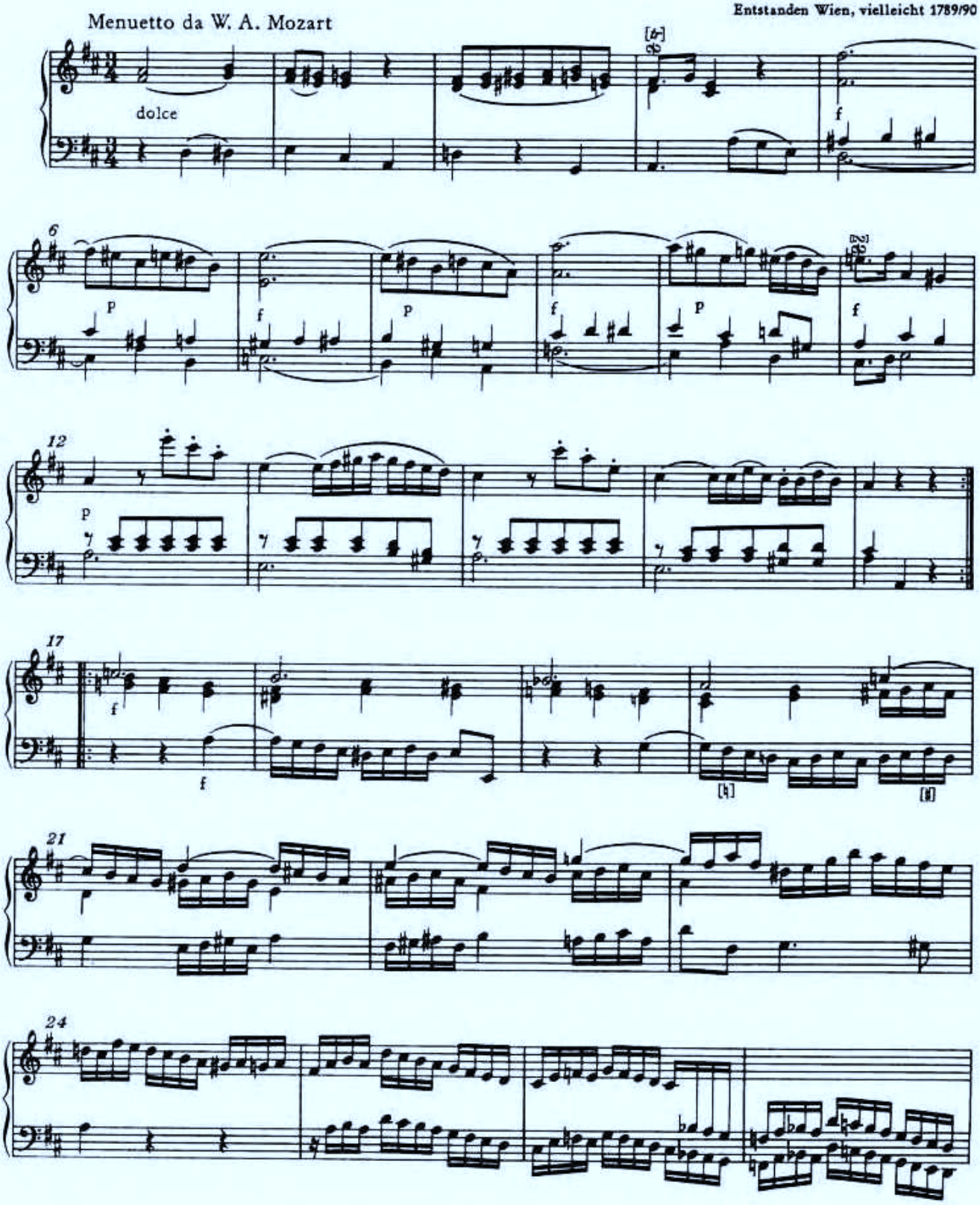
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

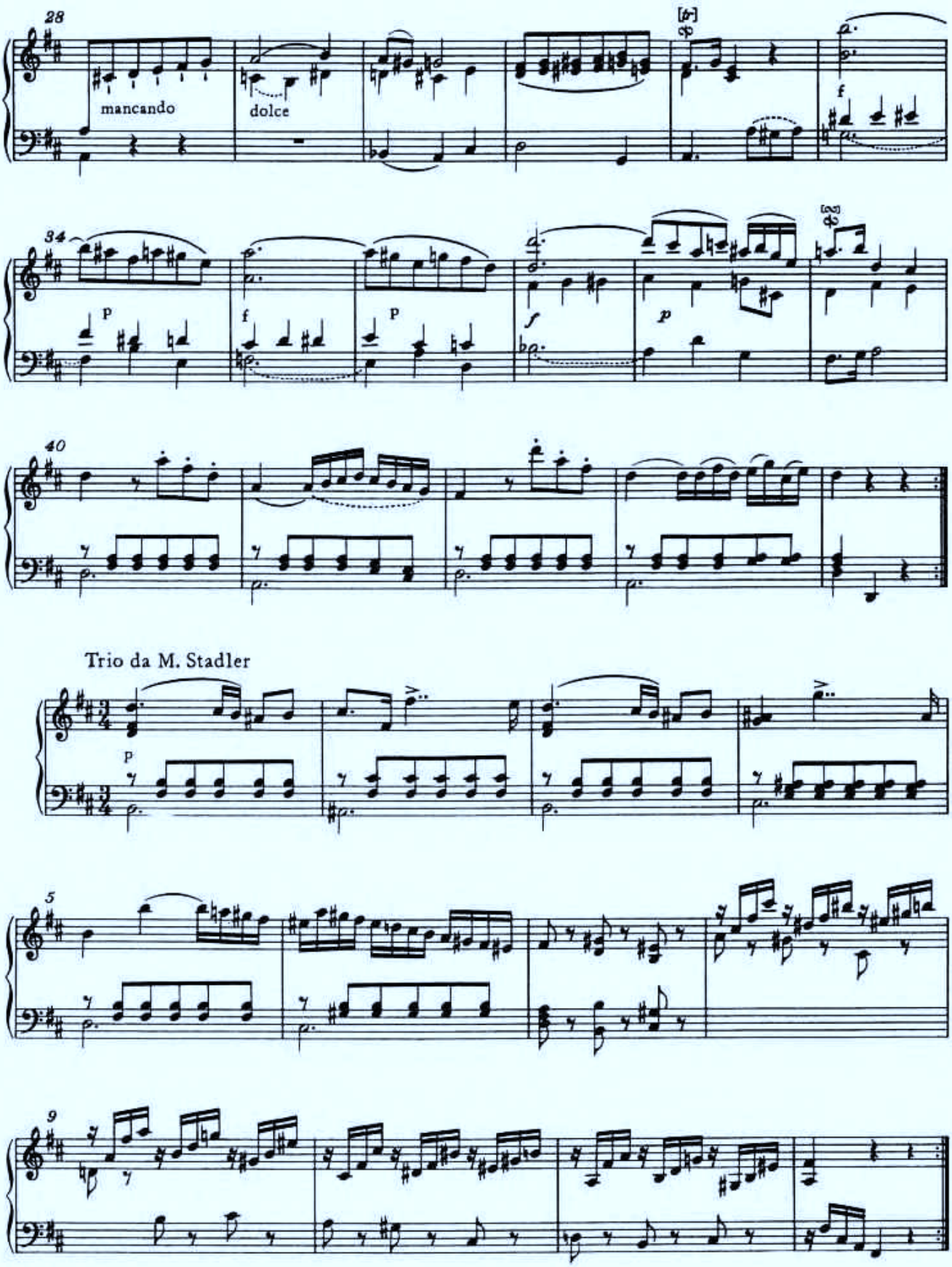

20
24
28
32
35

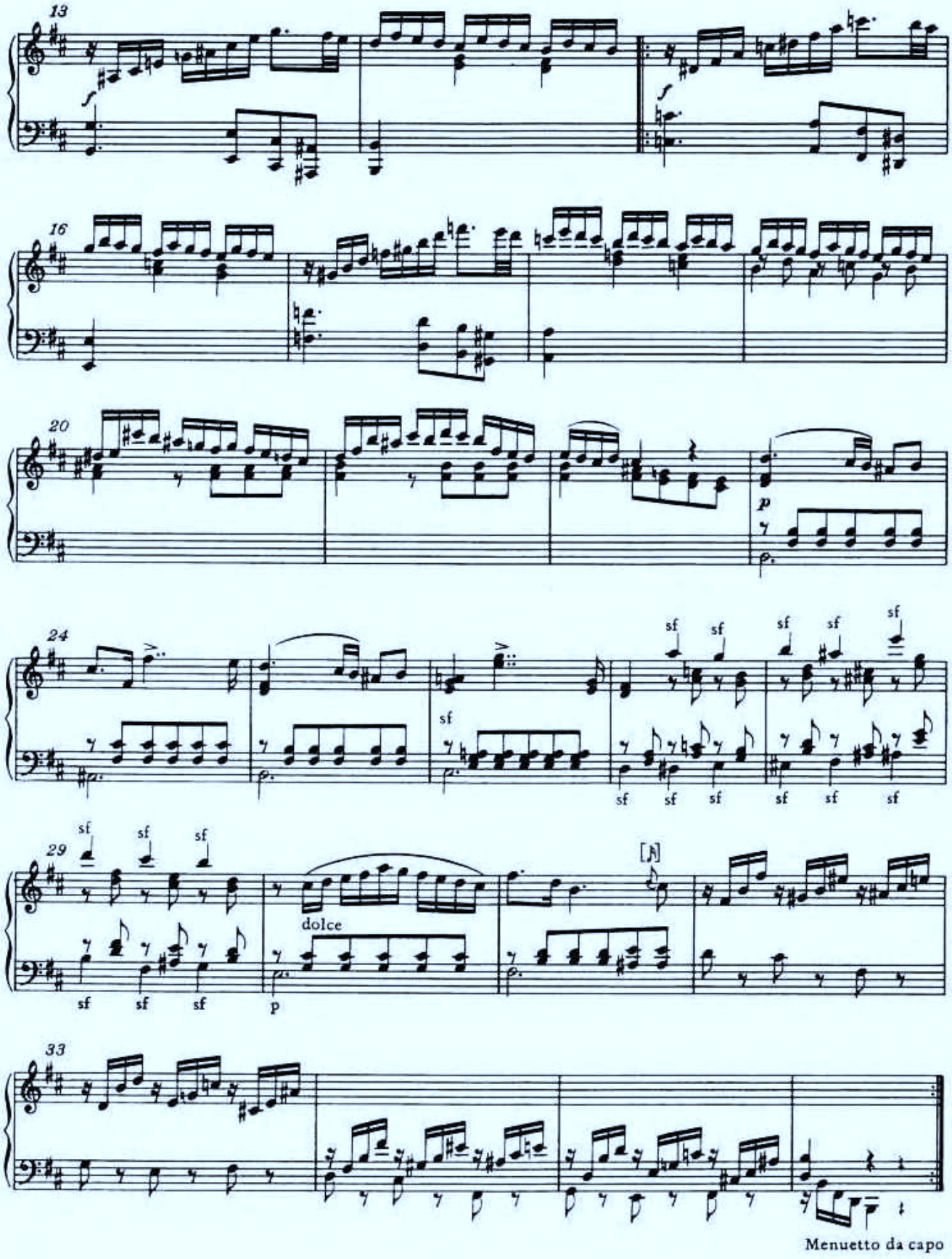
12. Menuett in D

KV 355 (594a; KV6: 576b)
mit nachkomponiertem Trio von Maximilian Stadler

Entstanden Wien, vielleicht 1789/90




28
mancando
dolce
[b]
f
34
p
f
p
f
p
40
Trio da M. Stadler
p
5
9



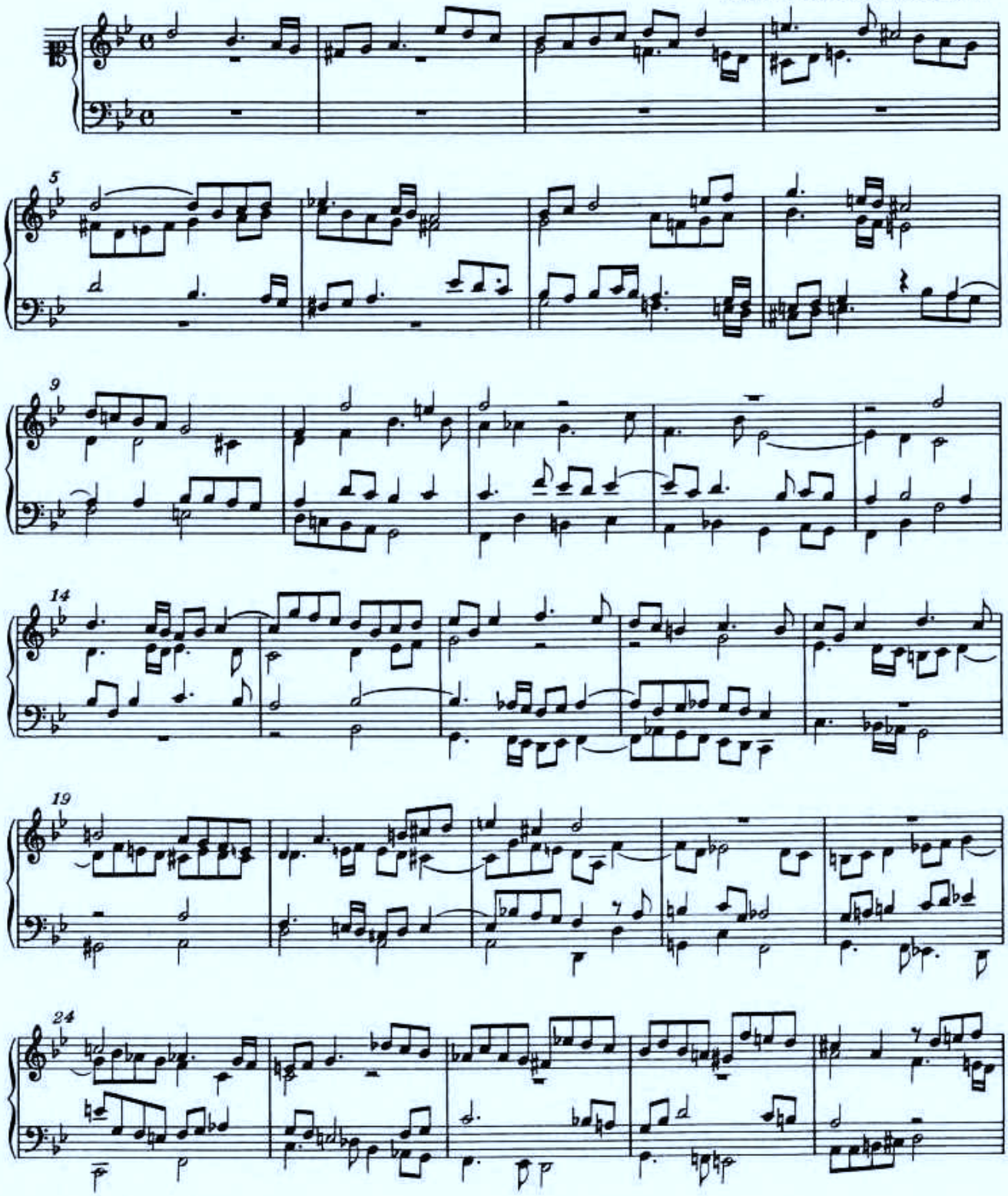
Menuetto da capo

II. Einzelstücke für Orgel, Orgelwalze und Glasharmonika

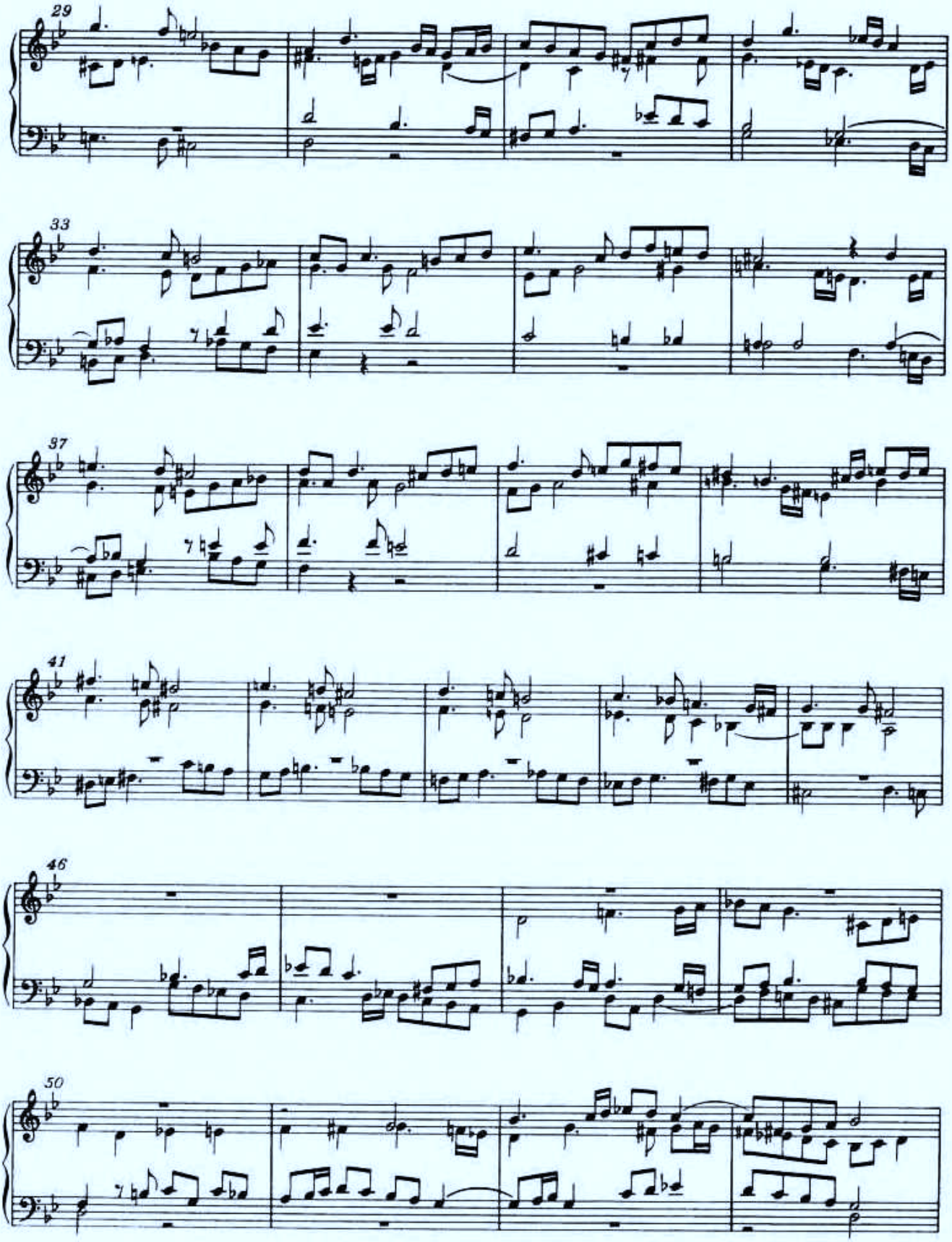
1. Fuge in g für Orgel (Fragment)

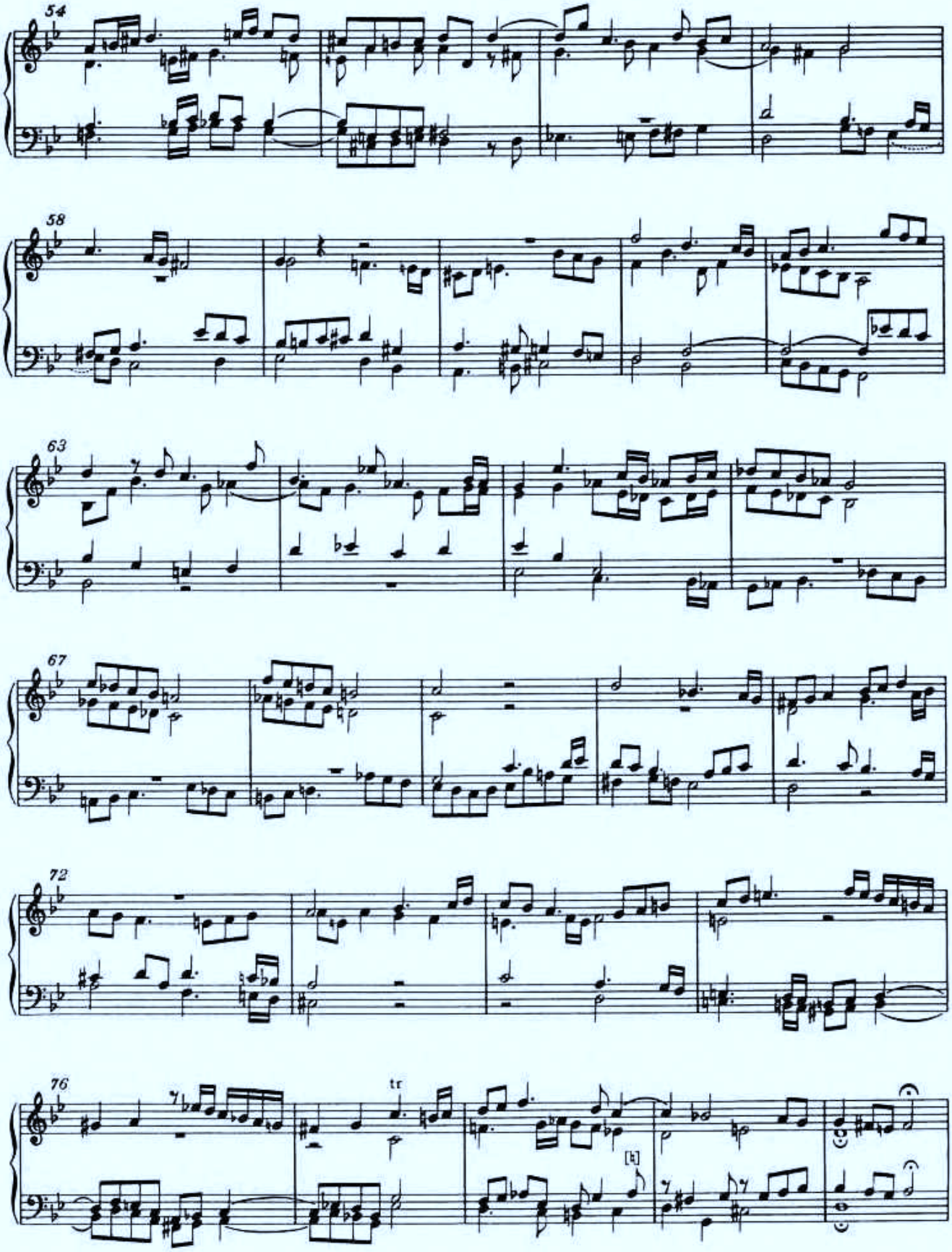
KV 401 (375e)

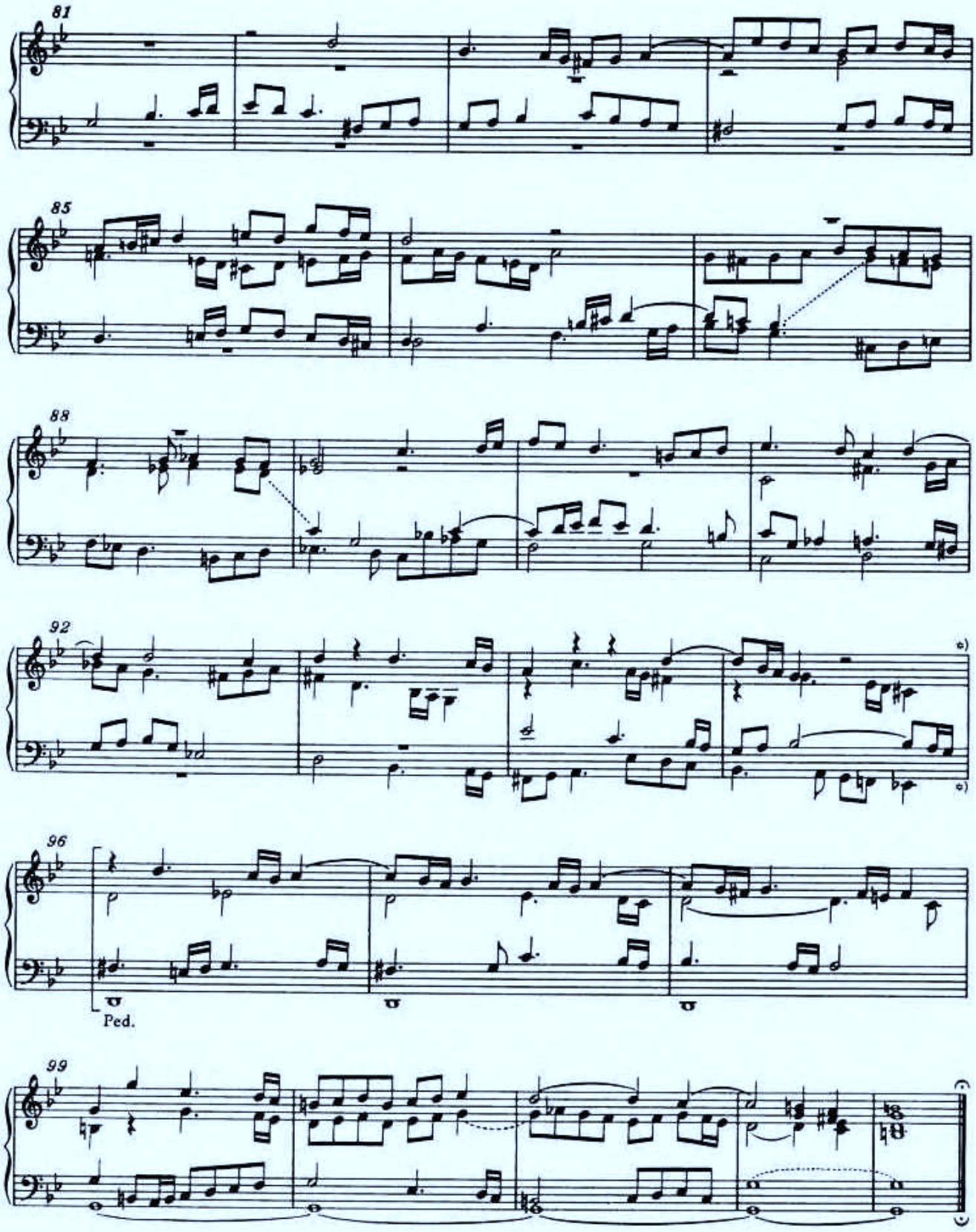
Entstanden vermutlich Salzburg, 1773*)



*) Zur Datierung vgl. Vorwort.


29
33
37
41
46
50


54
58
63
67
72
76
tr



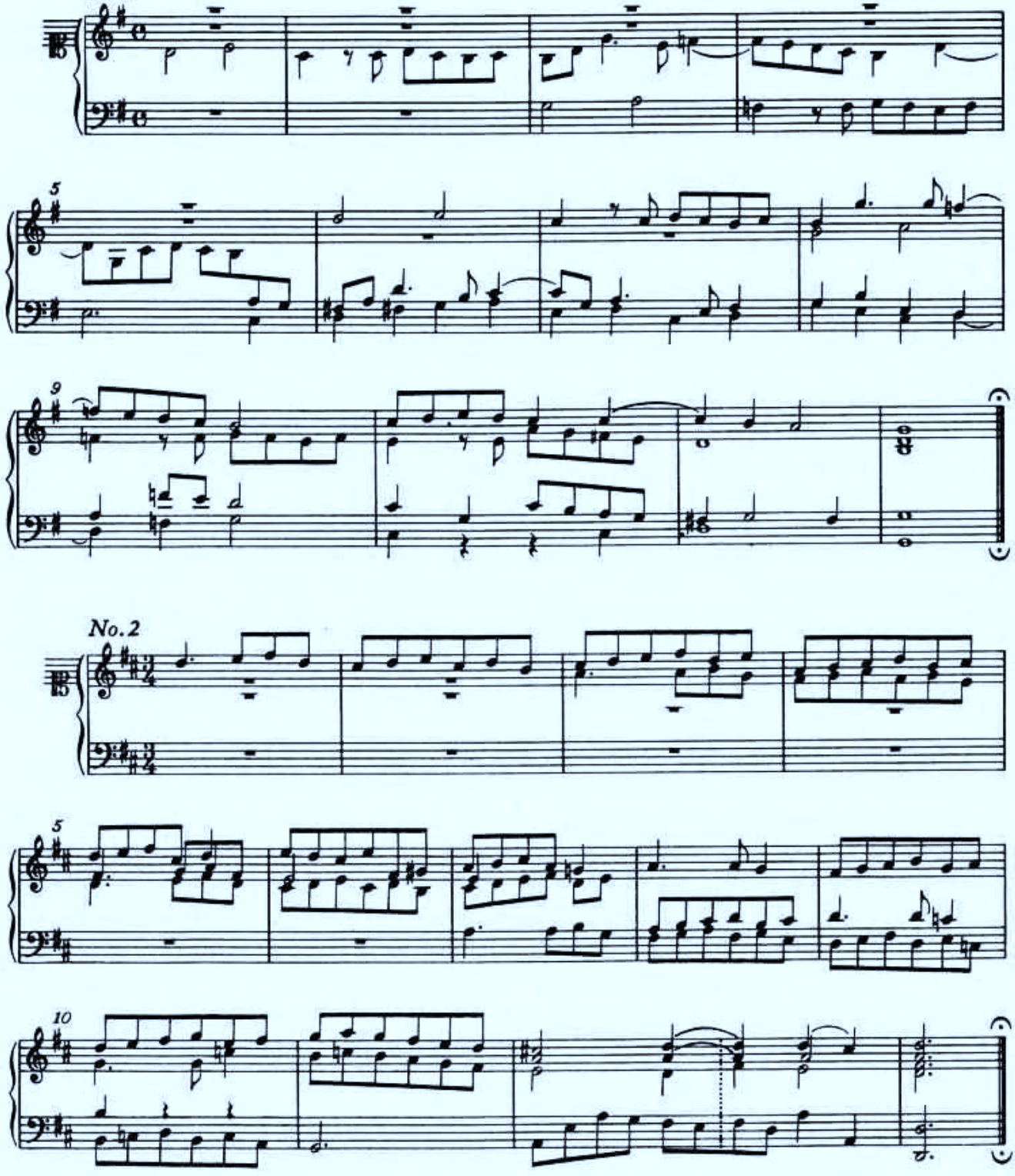
*) T. 95: Hier endet Mozarts Fragment. Die Ergänzung der Schlußtakte stammt von Maximilian Stadler.

2. Zwei kleine Fugen (Versetten) für Orgel

KV 154a (Anh. 109VIII; KV6: Anh. A 61/62)

Entstanden vermutlich Salzburg, ca. 1772/73*)

No. 1



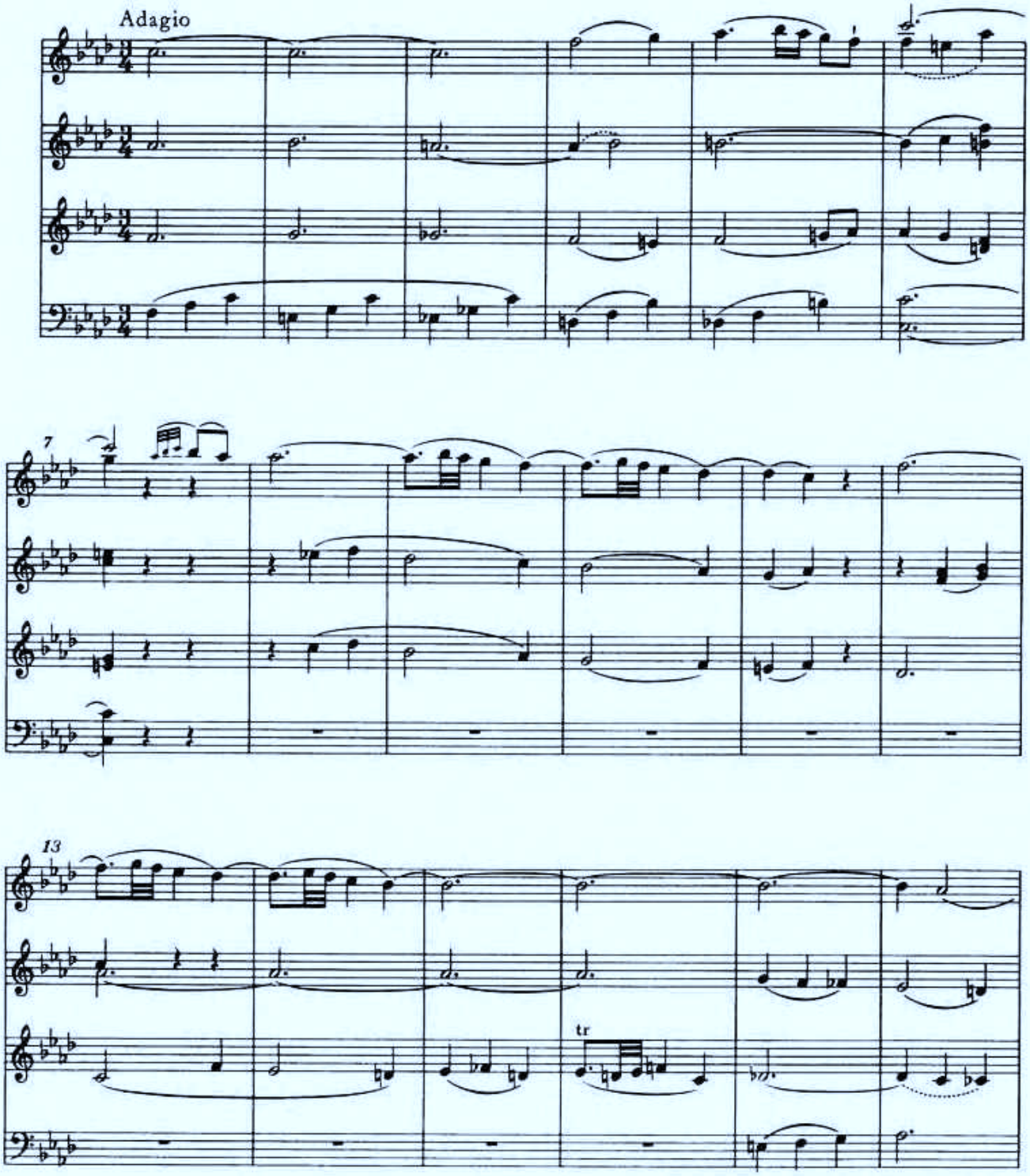
No. 2

*) Zu Echtheit und Datierung vgl. Vorwort.

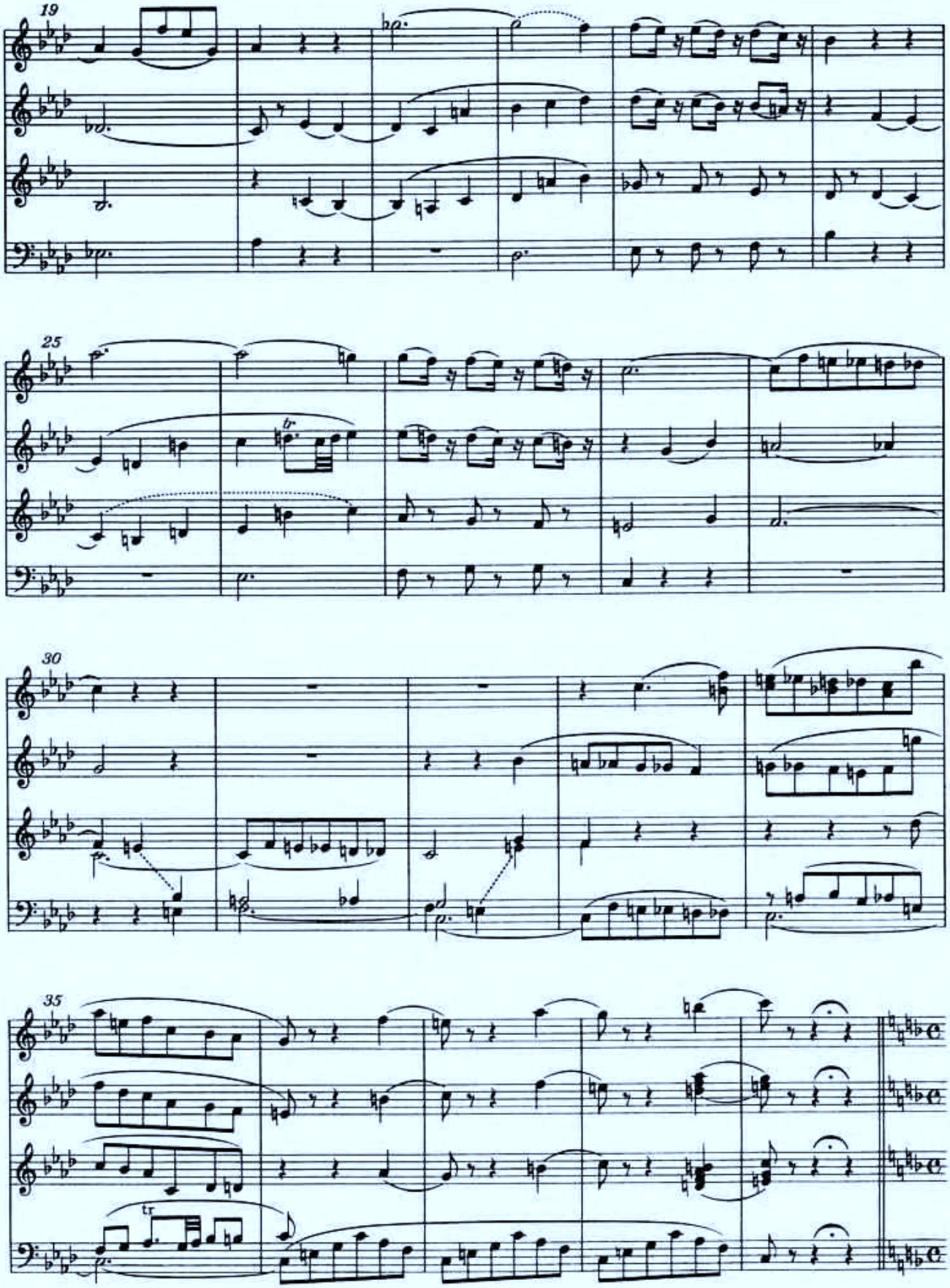
3. Adagio und Allegro in f für ein Orgelwerk*)

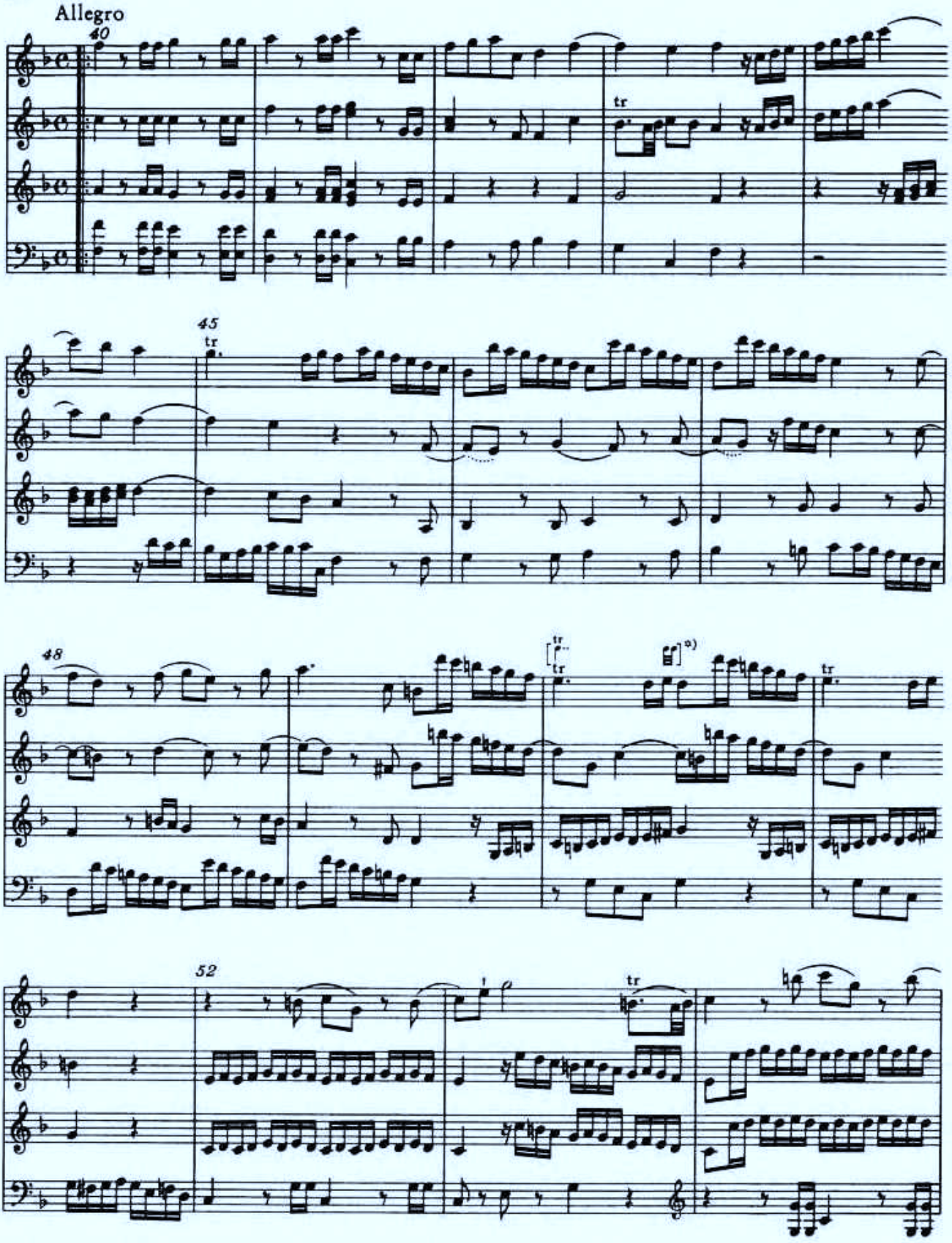
KV 594

Vollendet Wien, Ende 1790

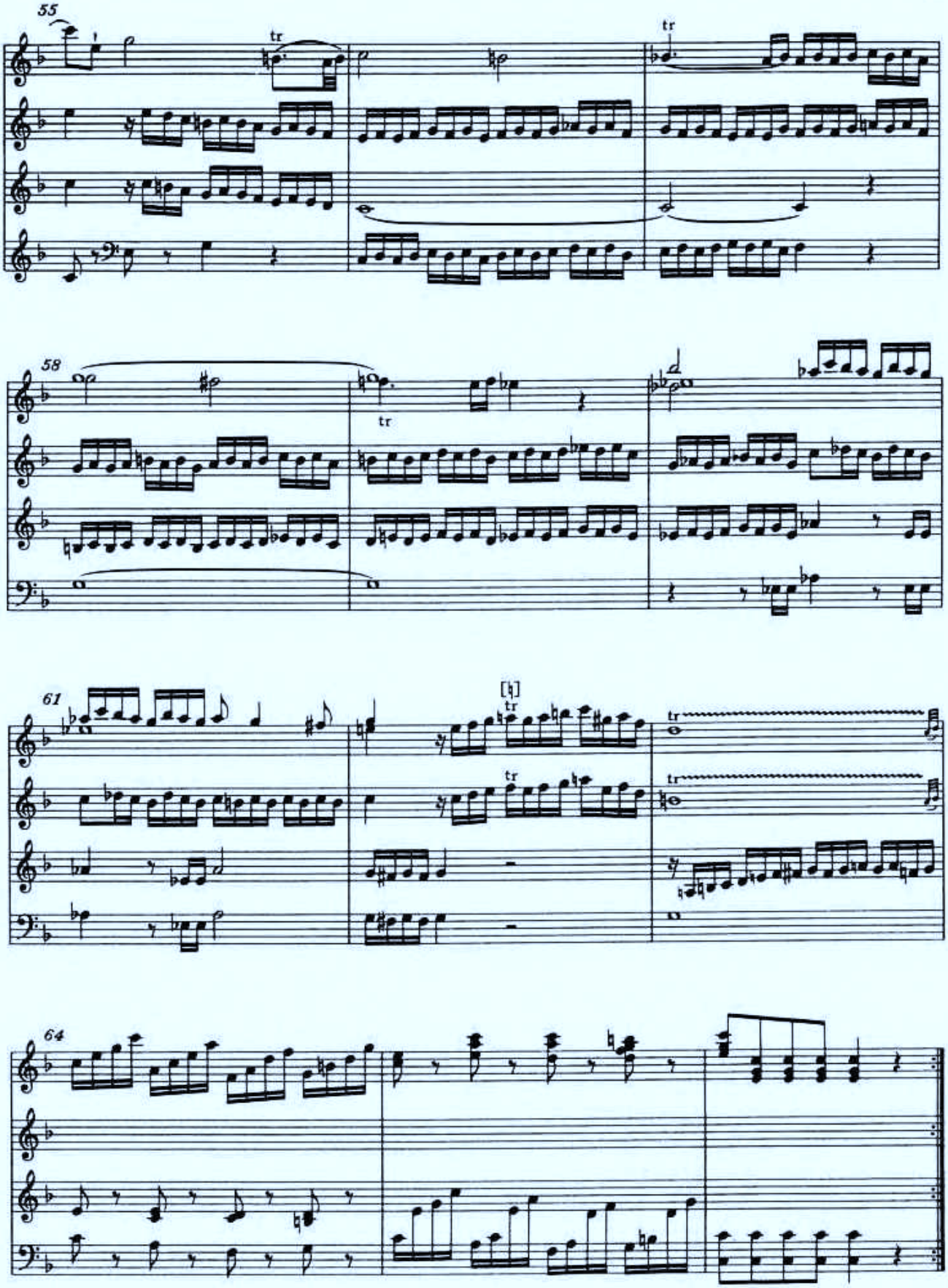


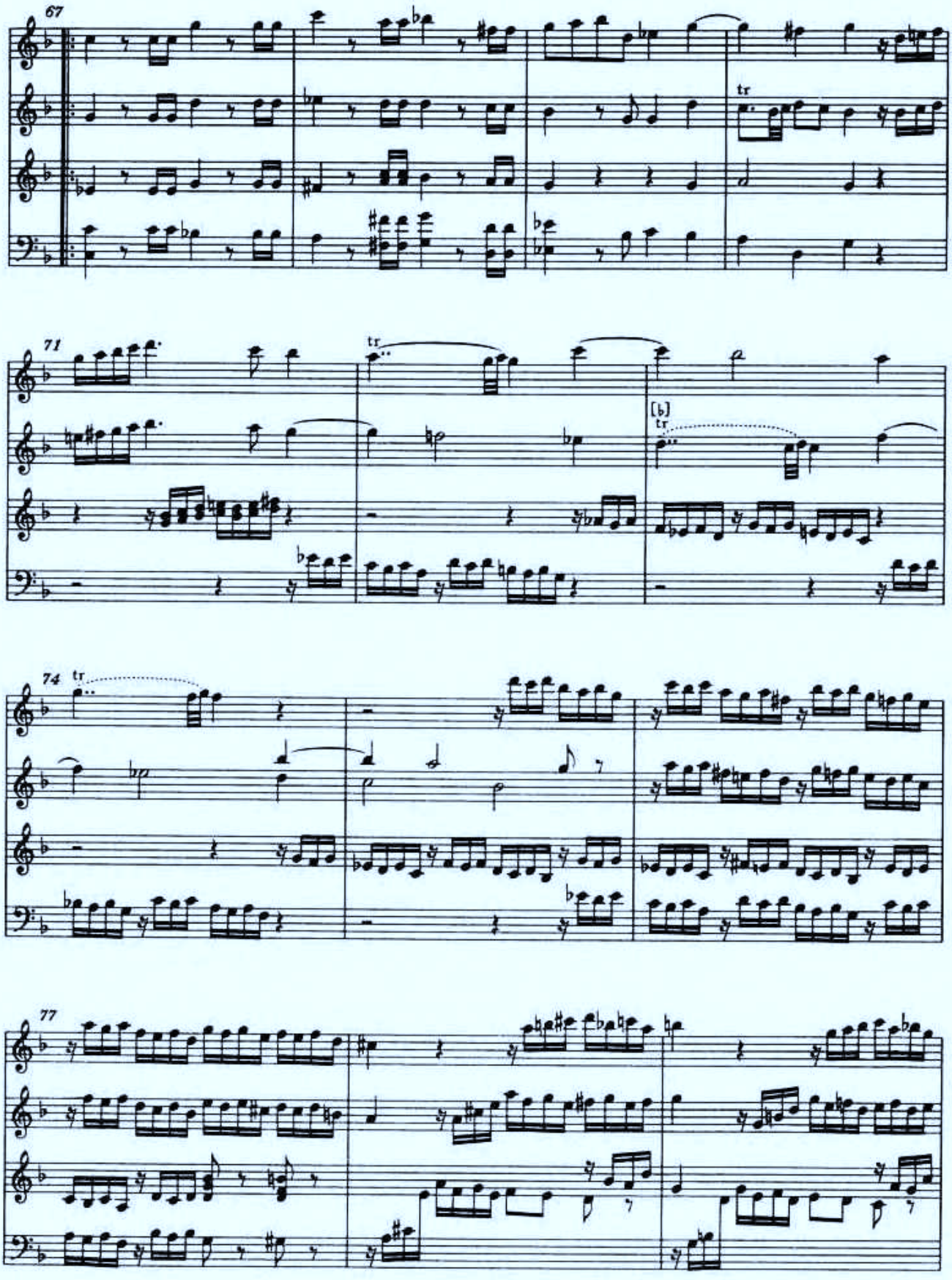
*) In Mozarts eigenhändigem Verzeichnis: „Ein Stück für ein Orgelwerk in einer uhr".

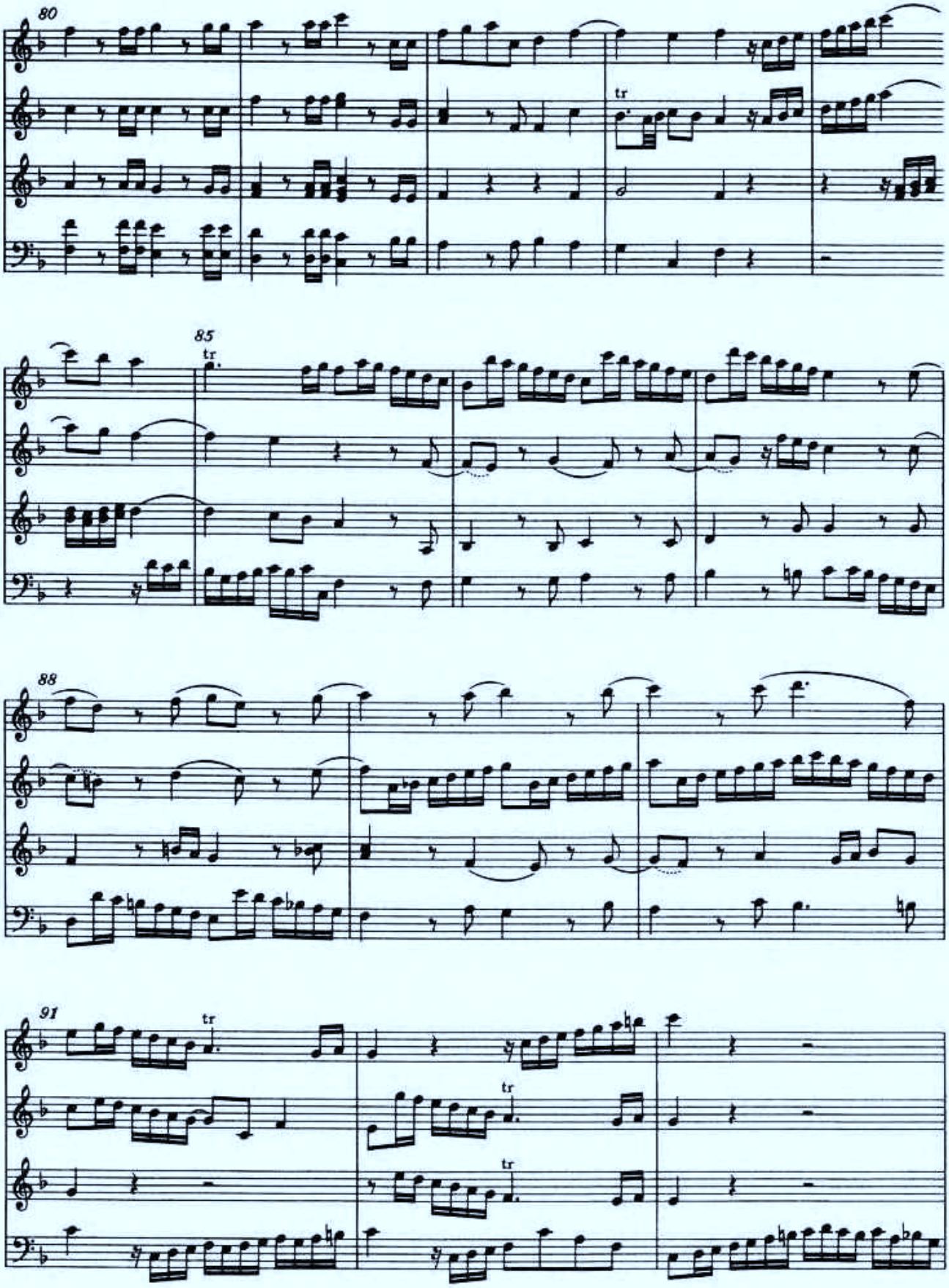

19
25
30
35

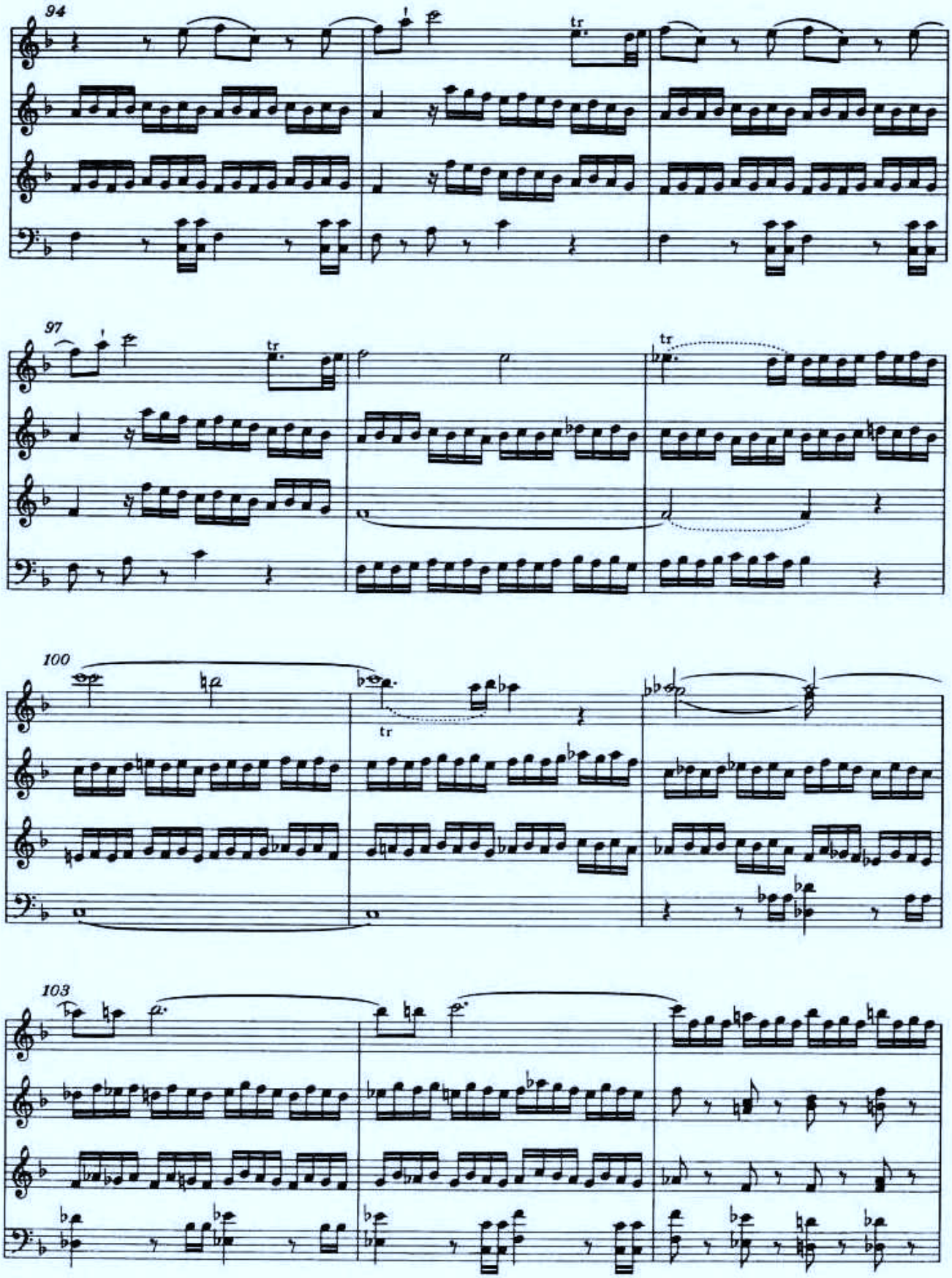


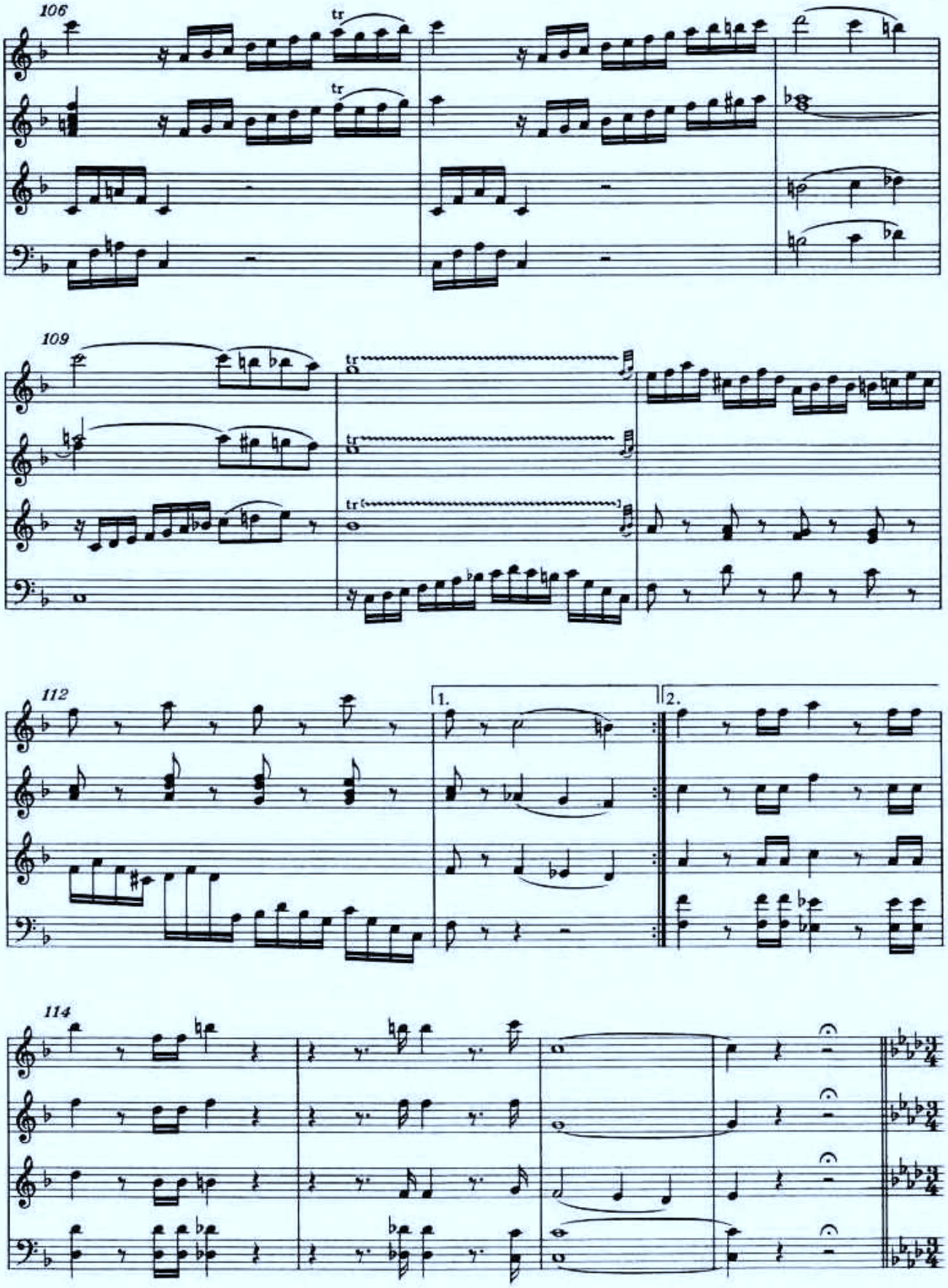
*) Die Ausführung des Trillers mit doppelter Punktierung und Zweiunddreißigstel-Nachschlag (hier und in den Takten 51, 57, 59, 85, 91f., 99 und 101) empfiehlt sich zur Vermeidung von Septimenparallelen u. a.; vgl. auch die Originalnotierung in den Takten 72 ff.

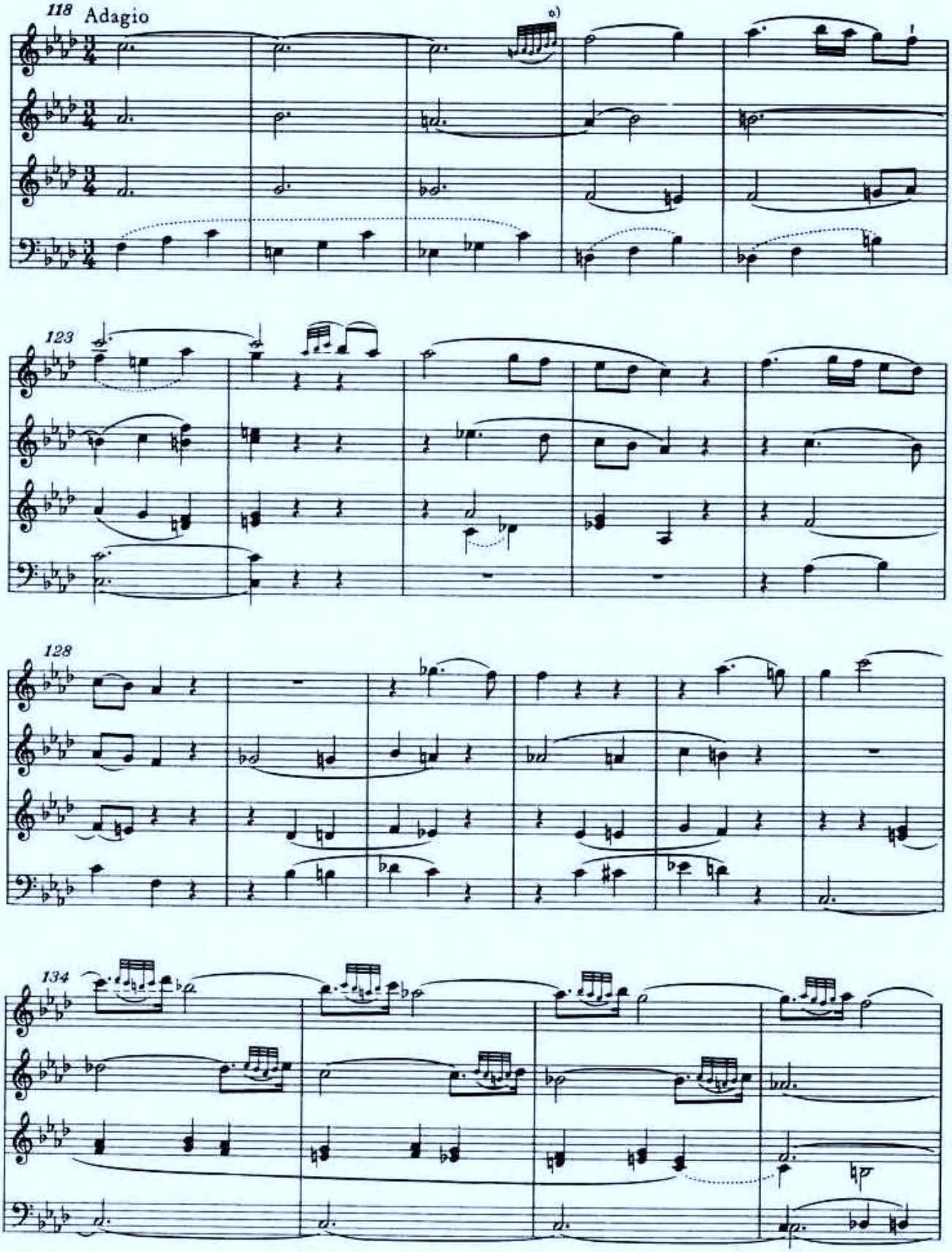

55
tr
tr
58
tr
61
[♮]
tr
tr
tr
64


67
tr
71
tr
[♭]
tr
74
tr
77

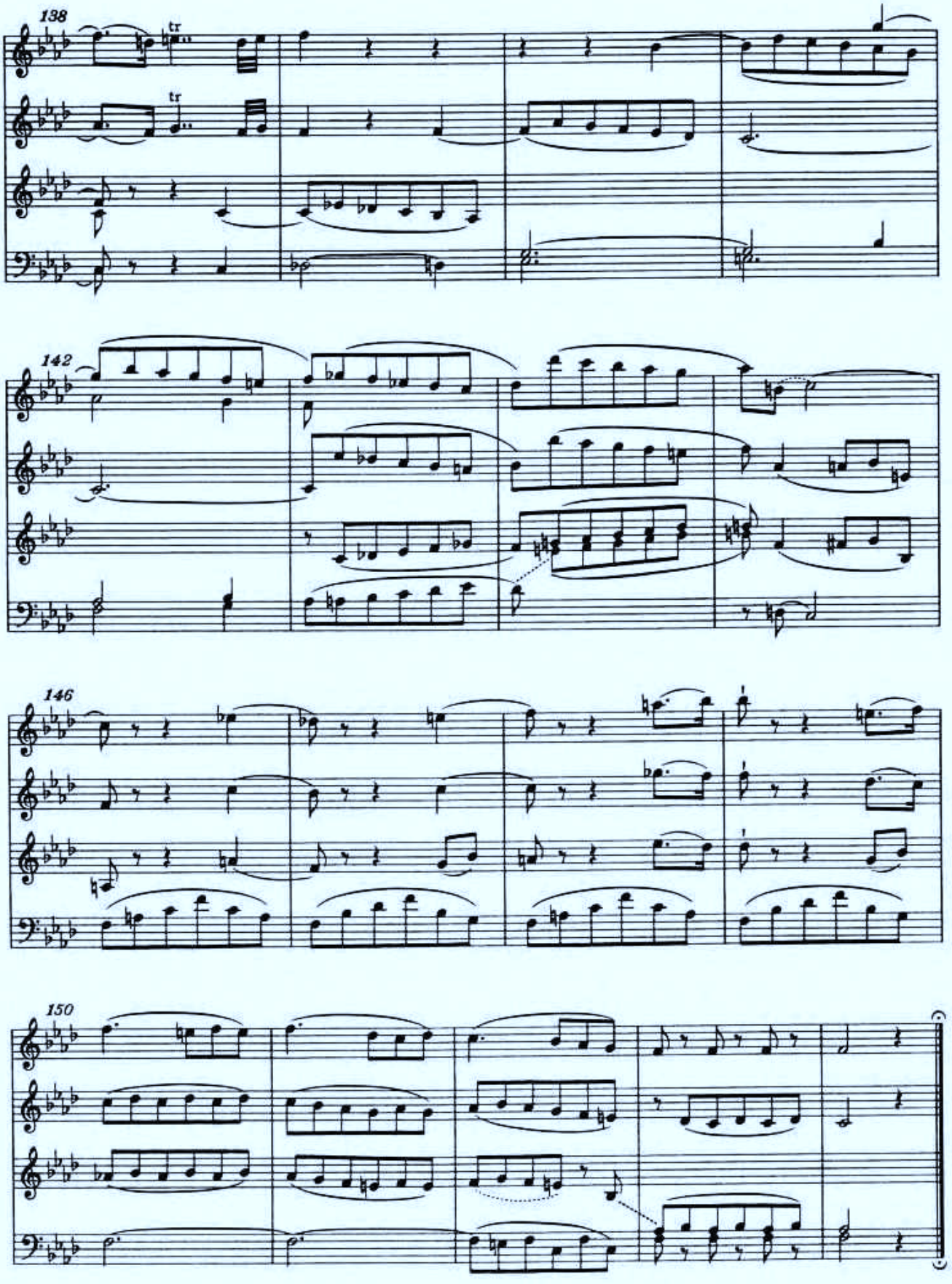

80
tr
85
tr
88
91
tr
tr
tr


94
tr
97
tr
tr
100
tr
103


106
tr
tr
109
tr
tr
tr
112
1.
2.
114



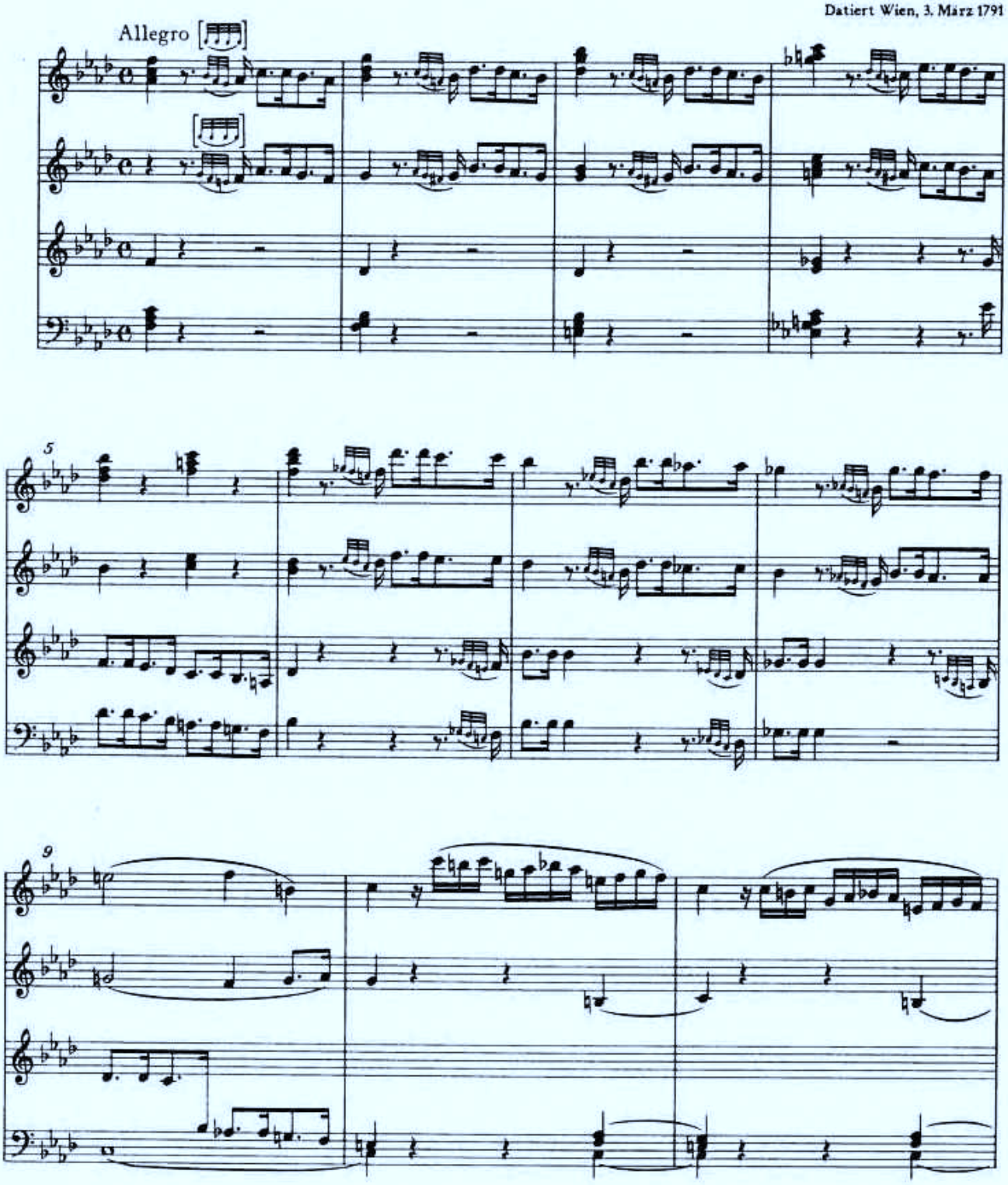
*) T. 120, 1. System: Zu den Ziernoten vgl. Krit. Bericht.


138
tr
tr
142
146
150

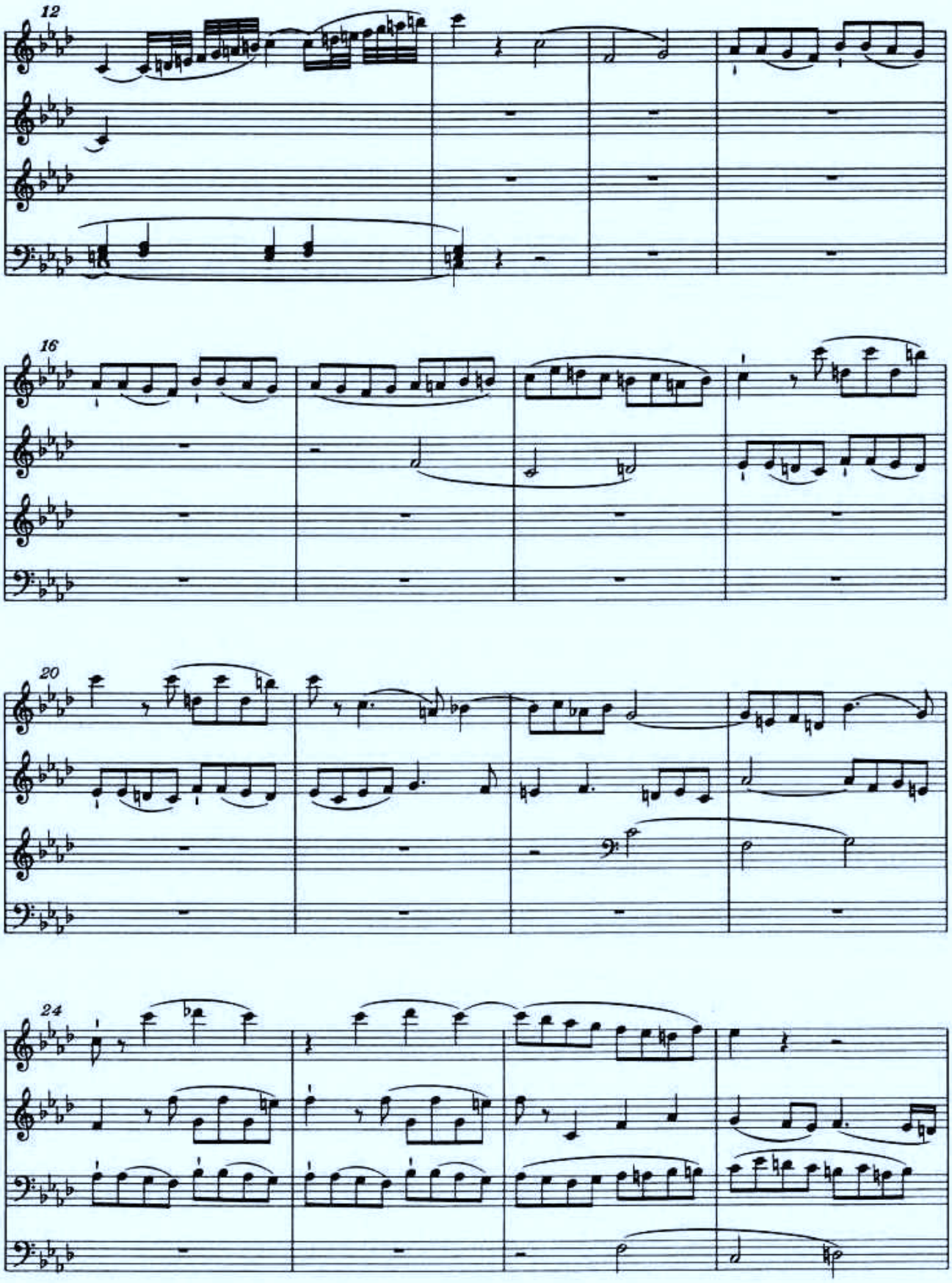
4. Allegro und Andante (Fantasie in f) für eine Orgelwalze*)

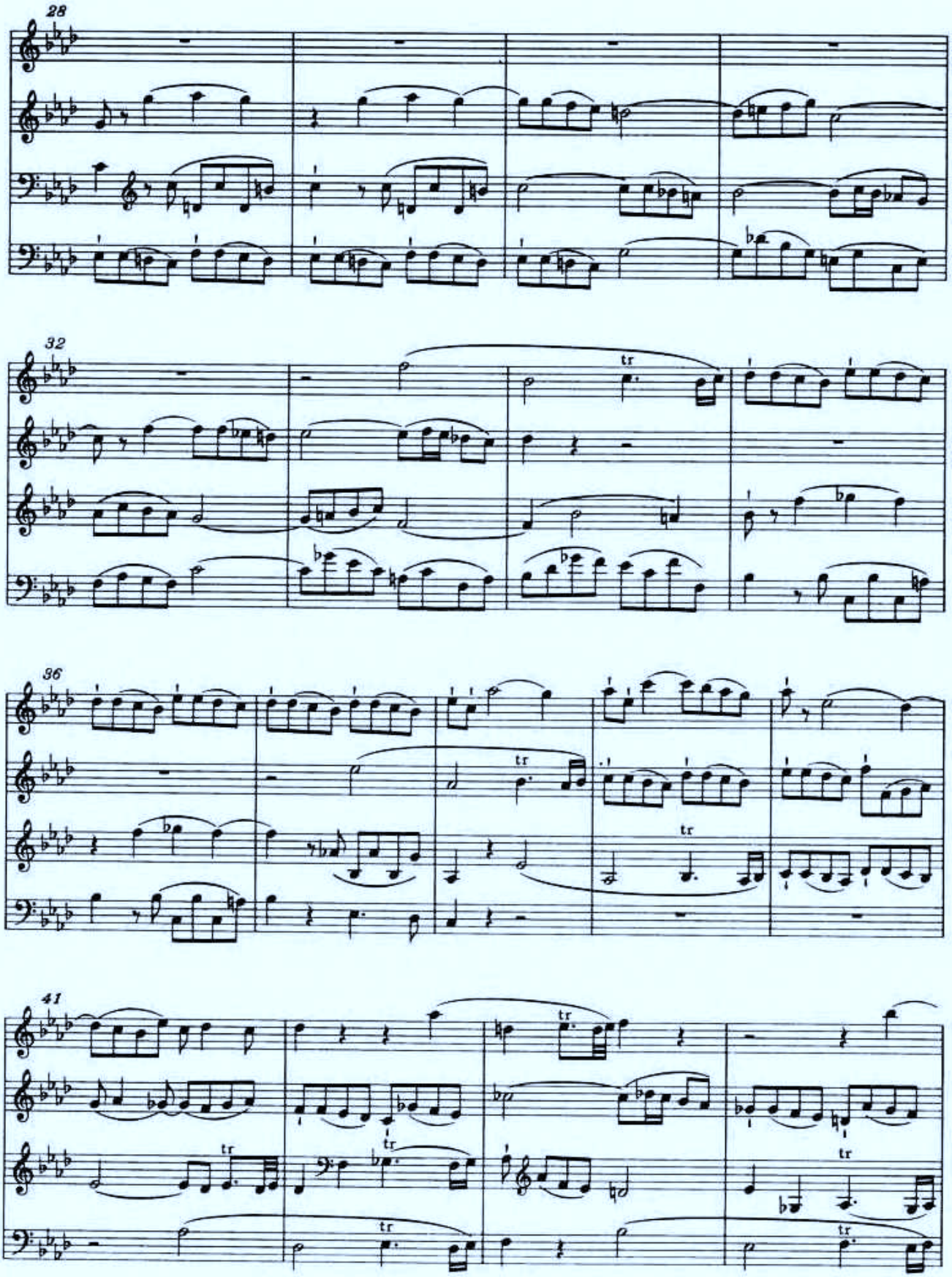
KV 608

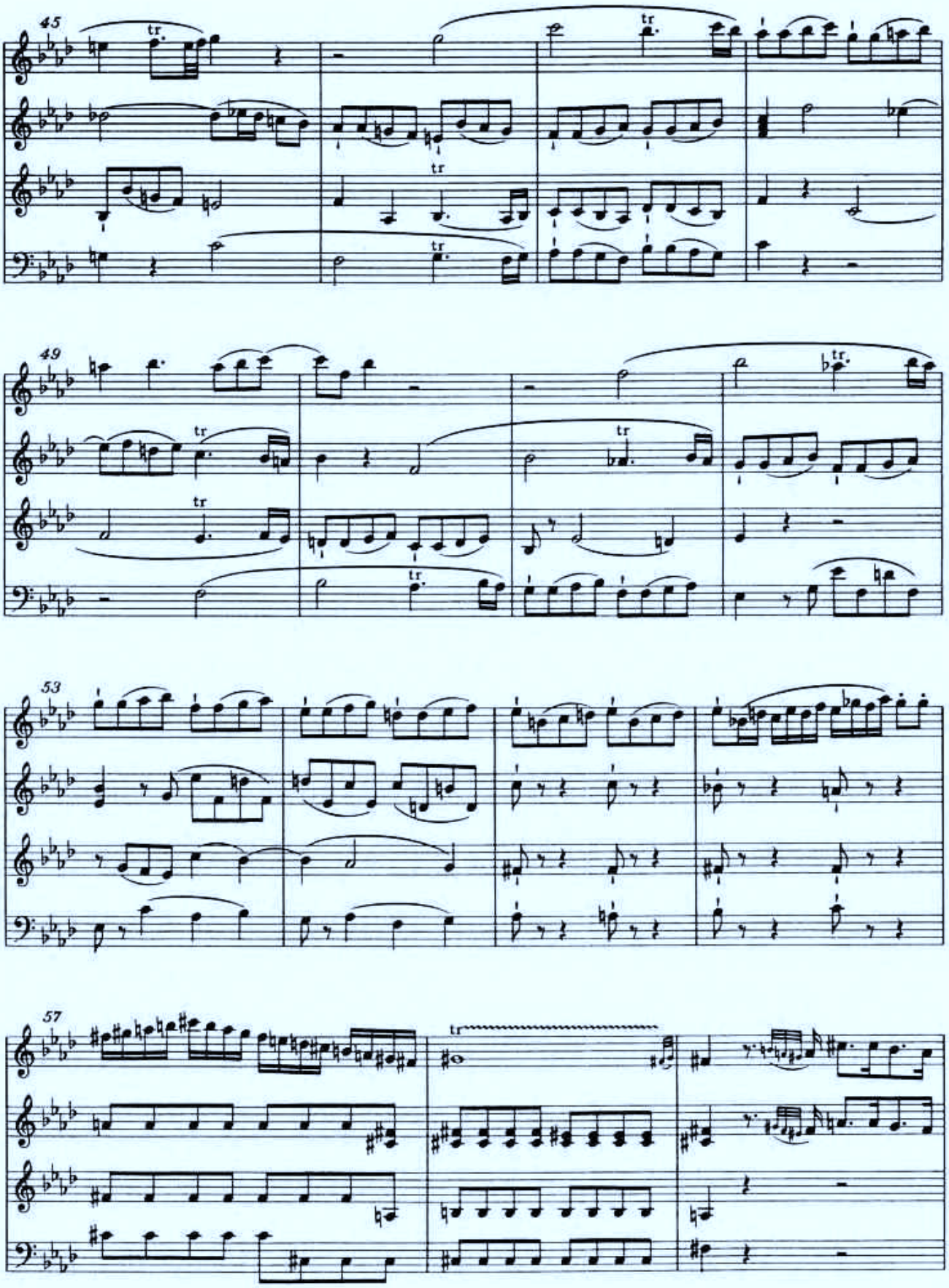
Datiert Wien, 3. März 1791

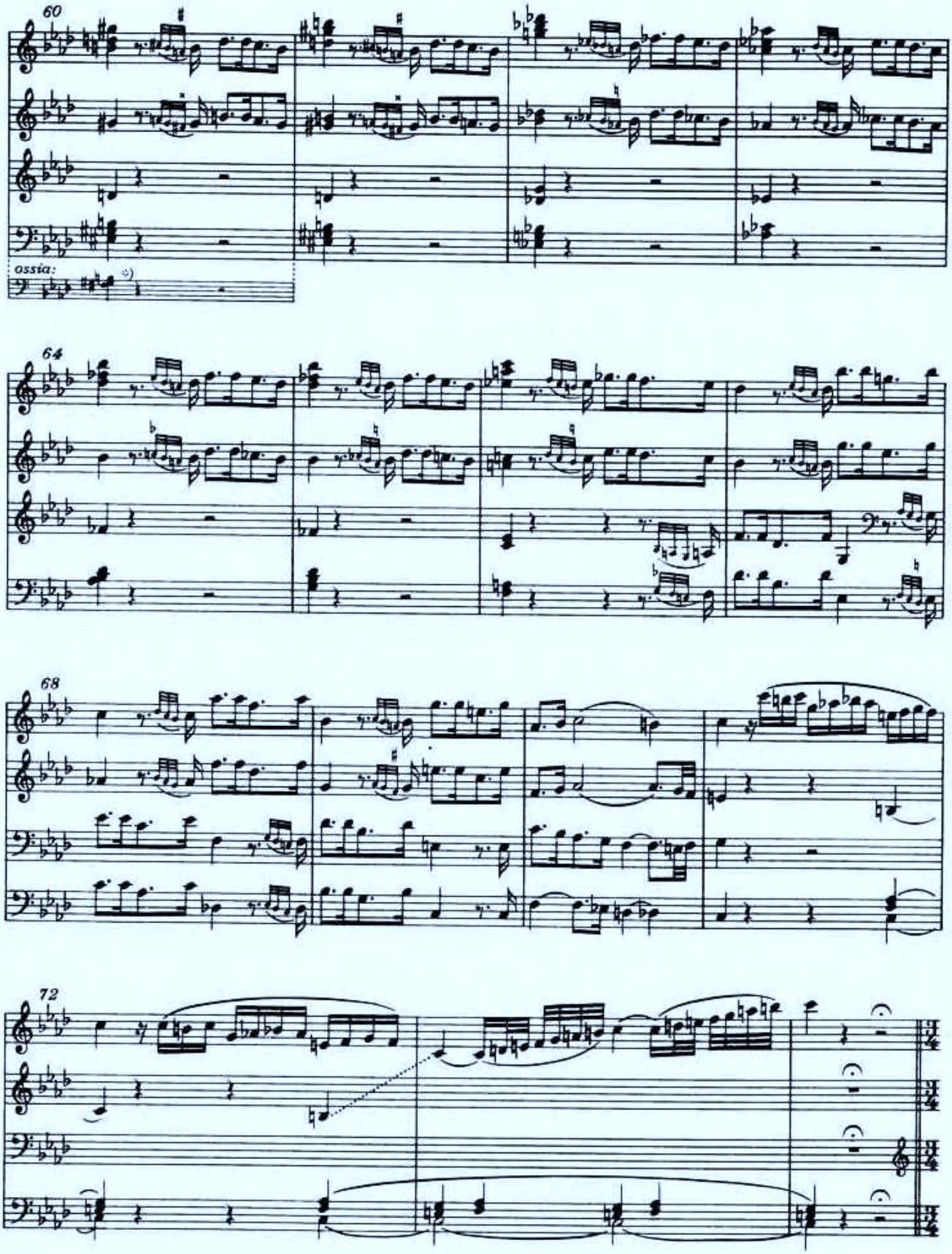


*) In Mozarts eigenhändigem Verzeichnis: „Ein OrgelStücke für eine Uhr".

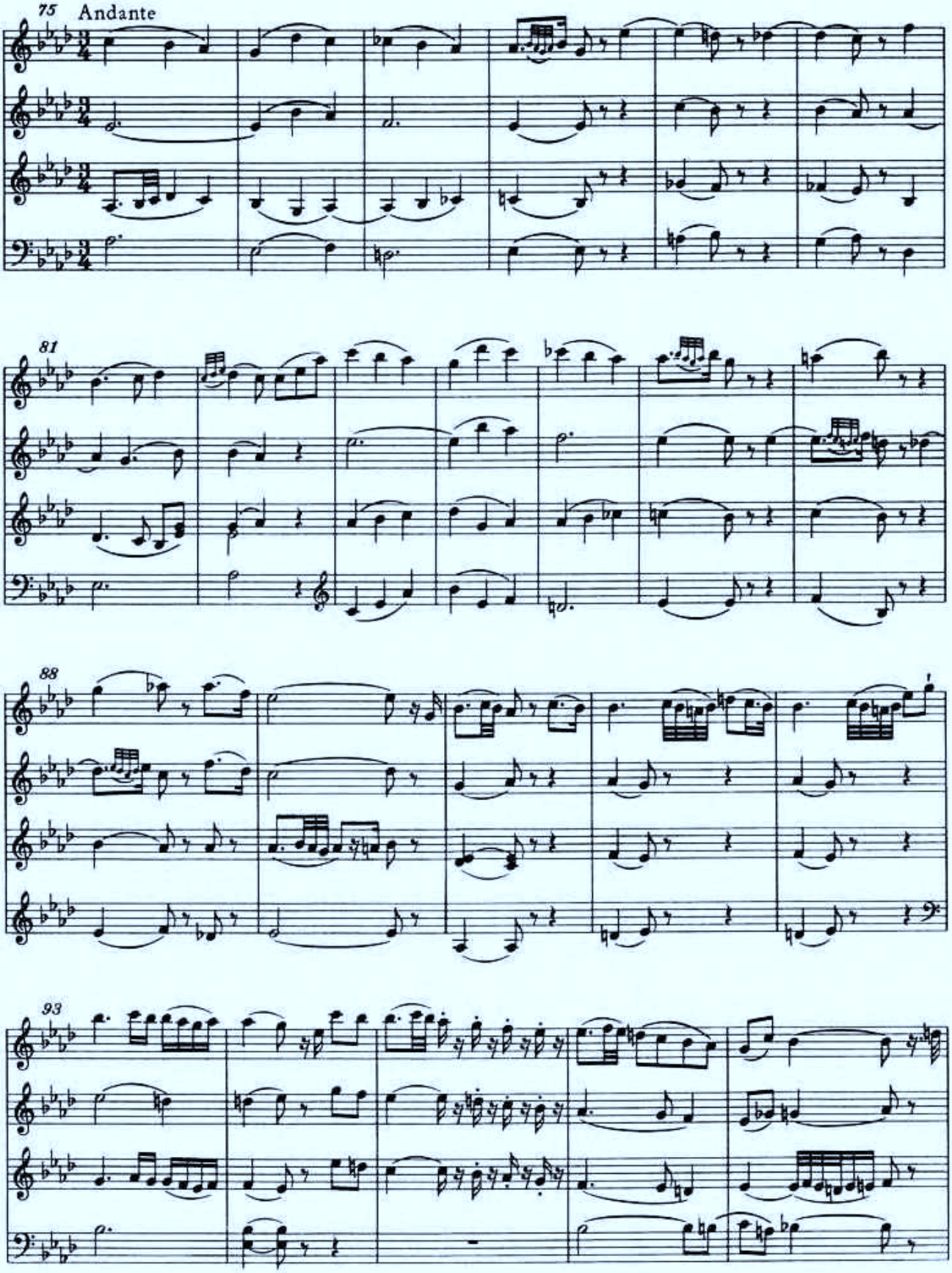

12
16
20
24

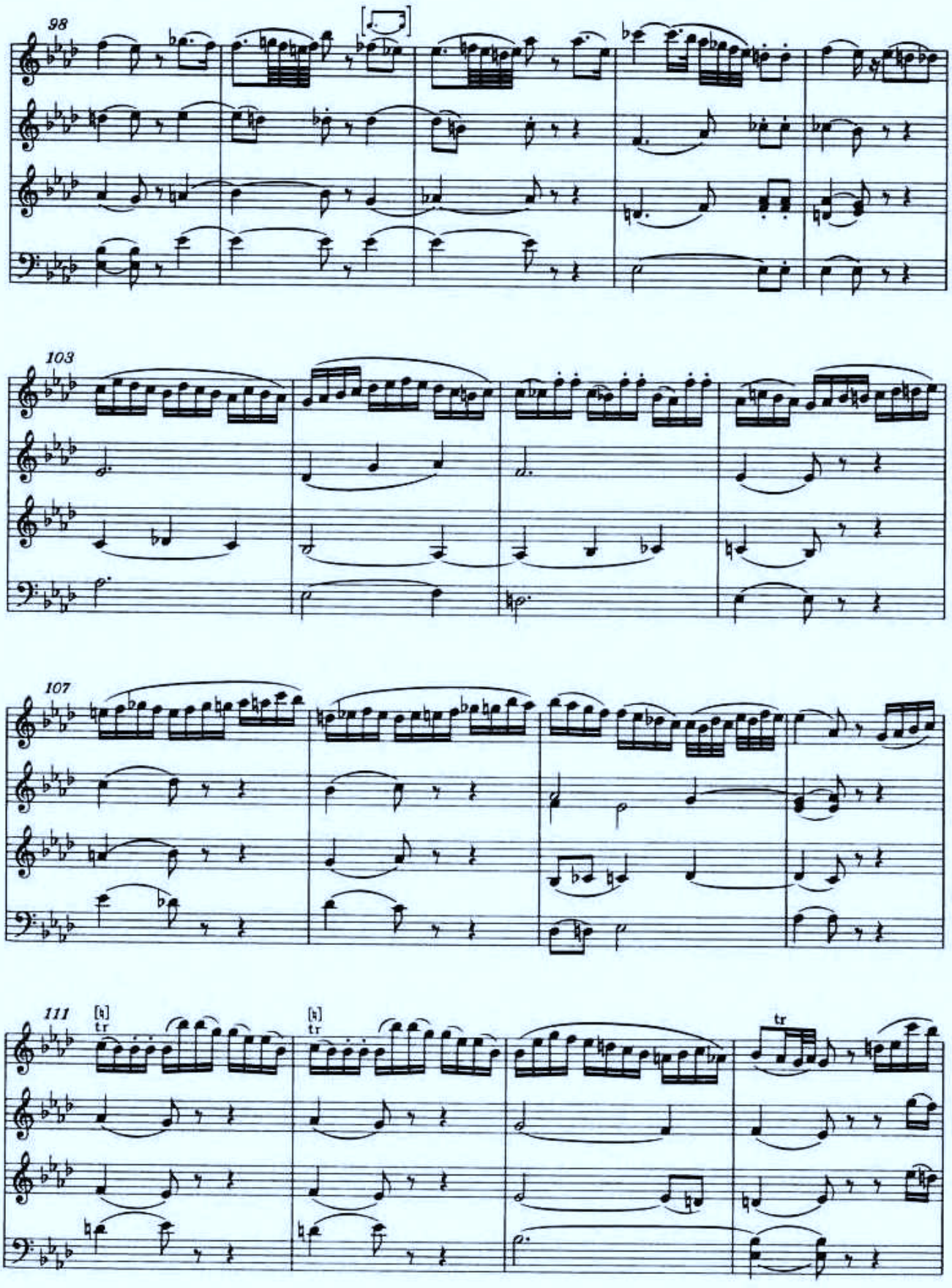

28
32
36
41

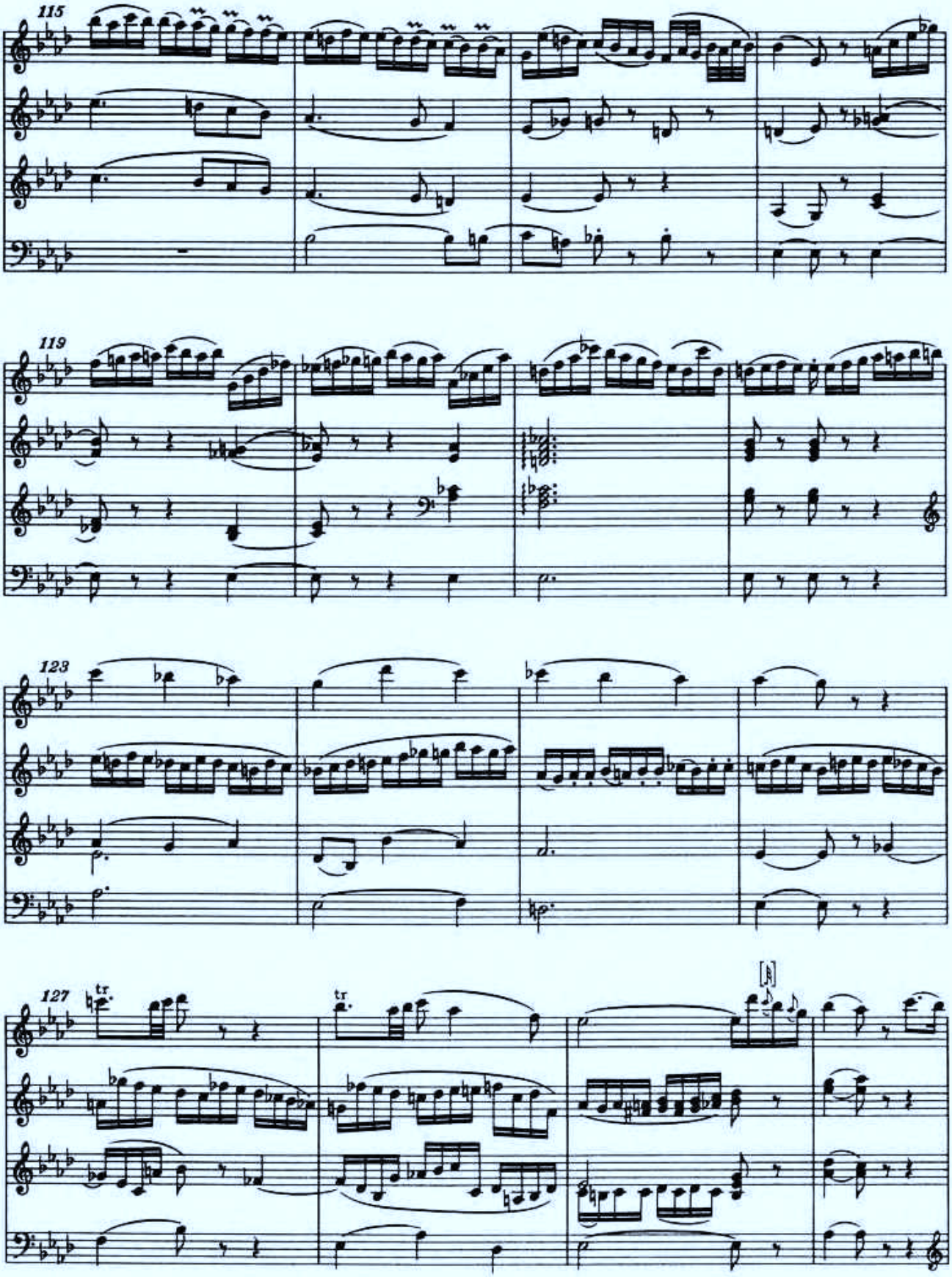

45
tr
49
tr
53
57
tr

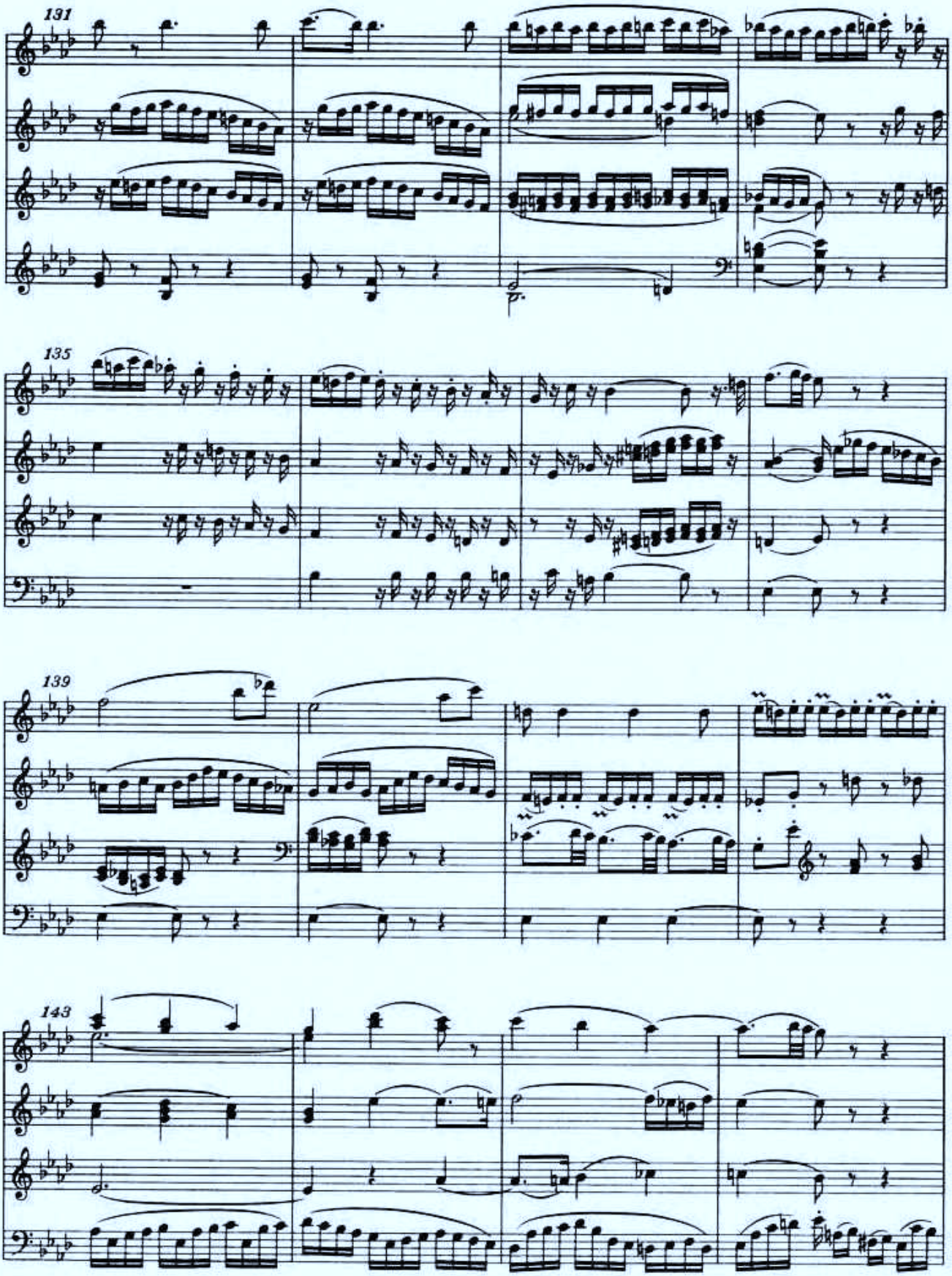


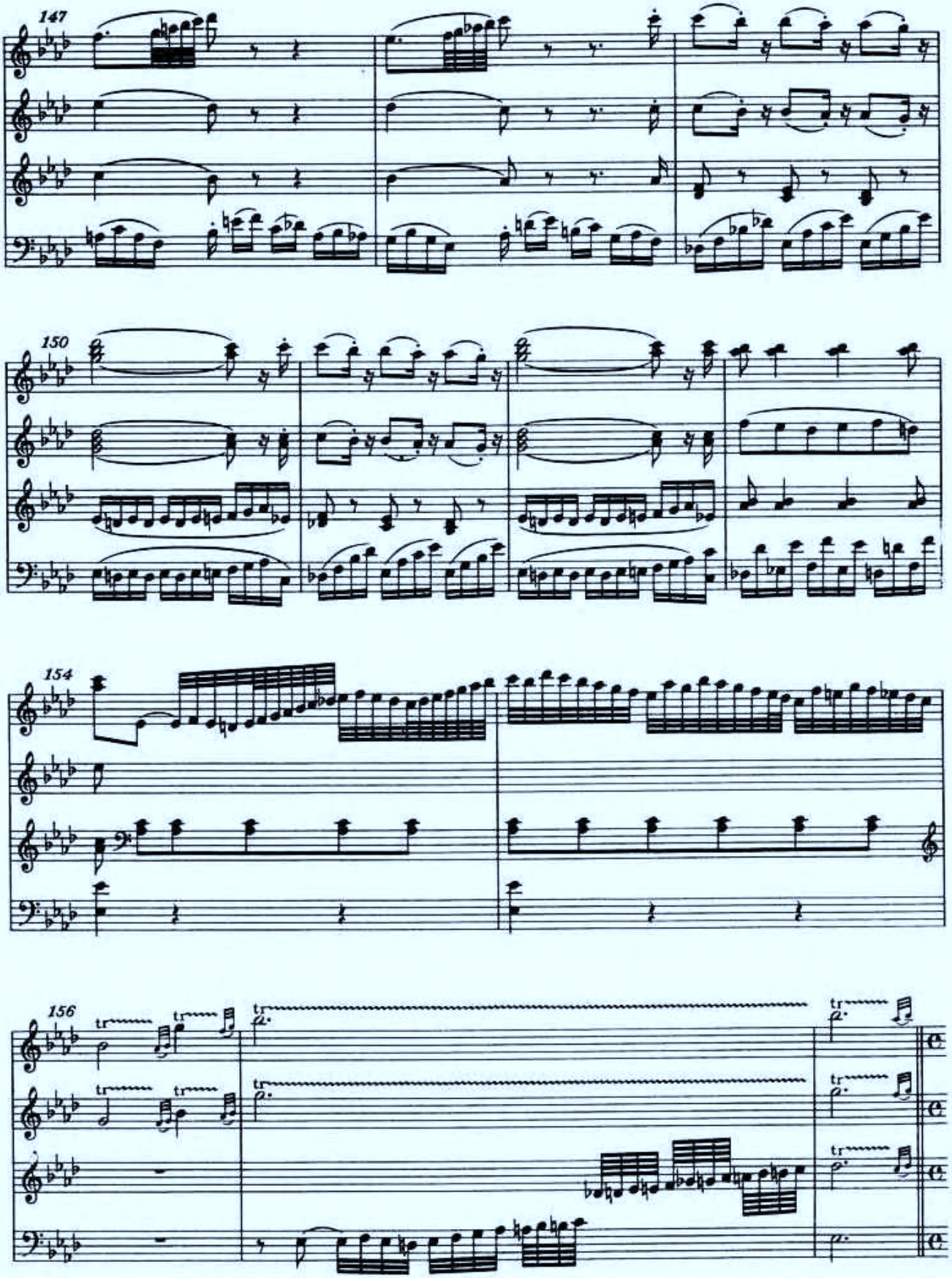
°) T. 60, 4. System: Die kleingestochene Ossia-Version empfiehlt der Herausgeber analog T. 64.

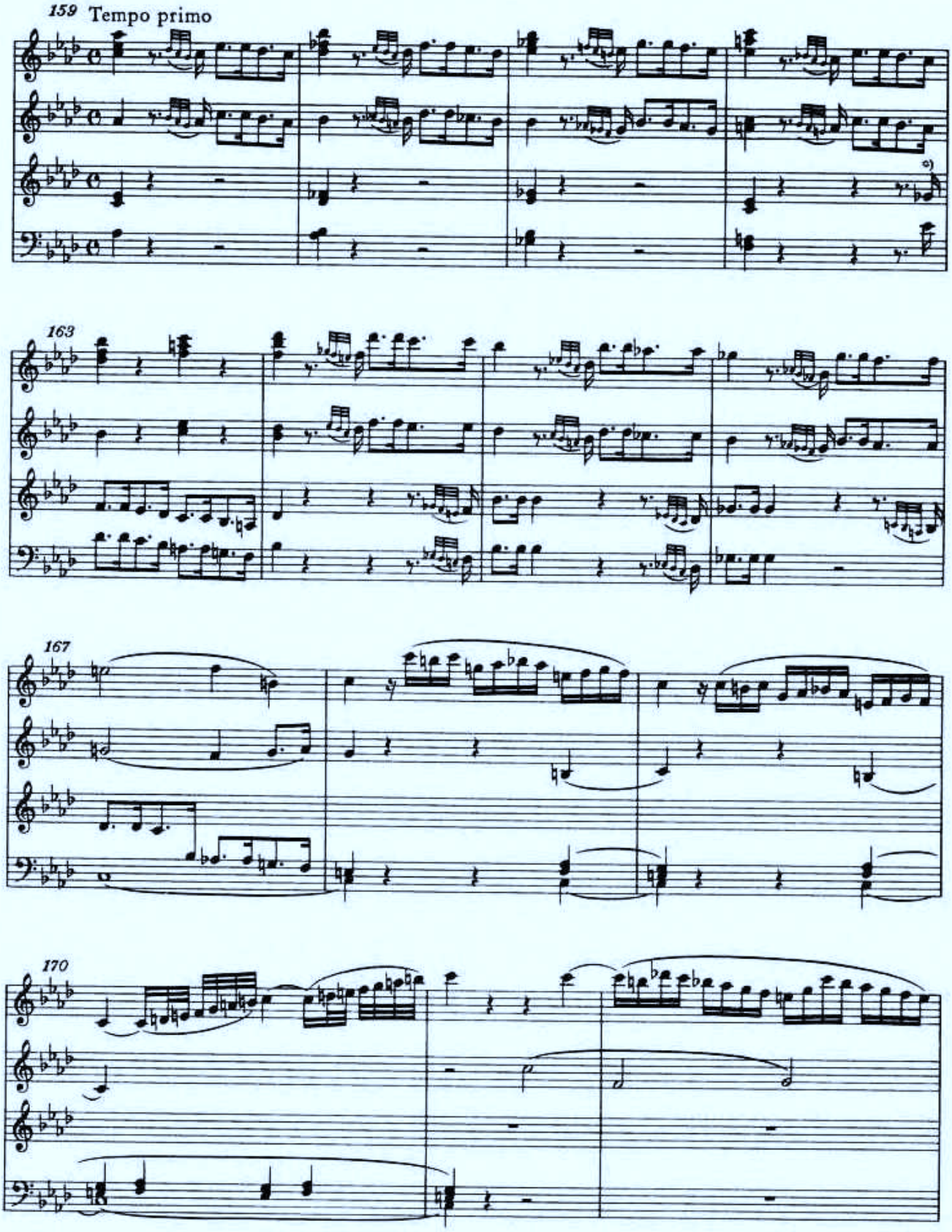

75 Andante
81
88
93


98
103
107
111
tr
tr
tr

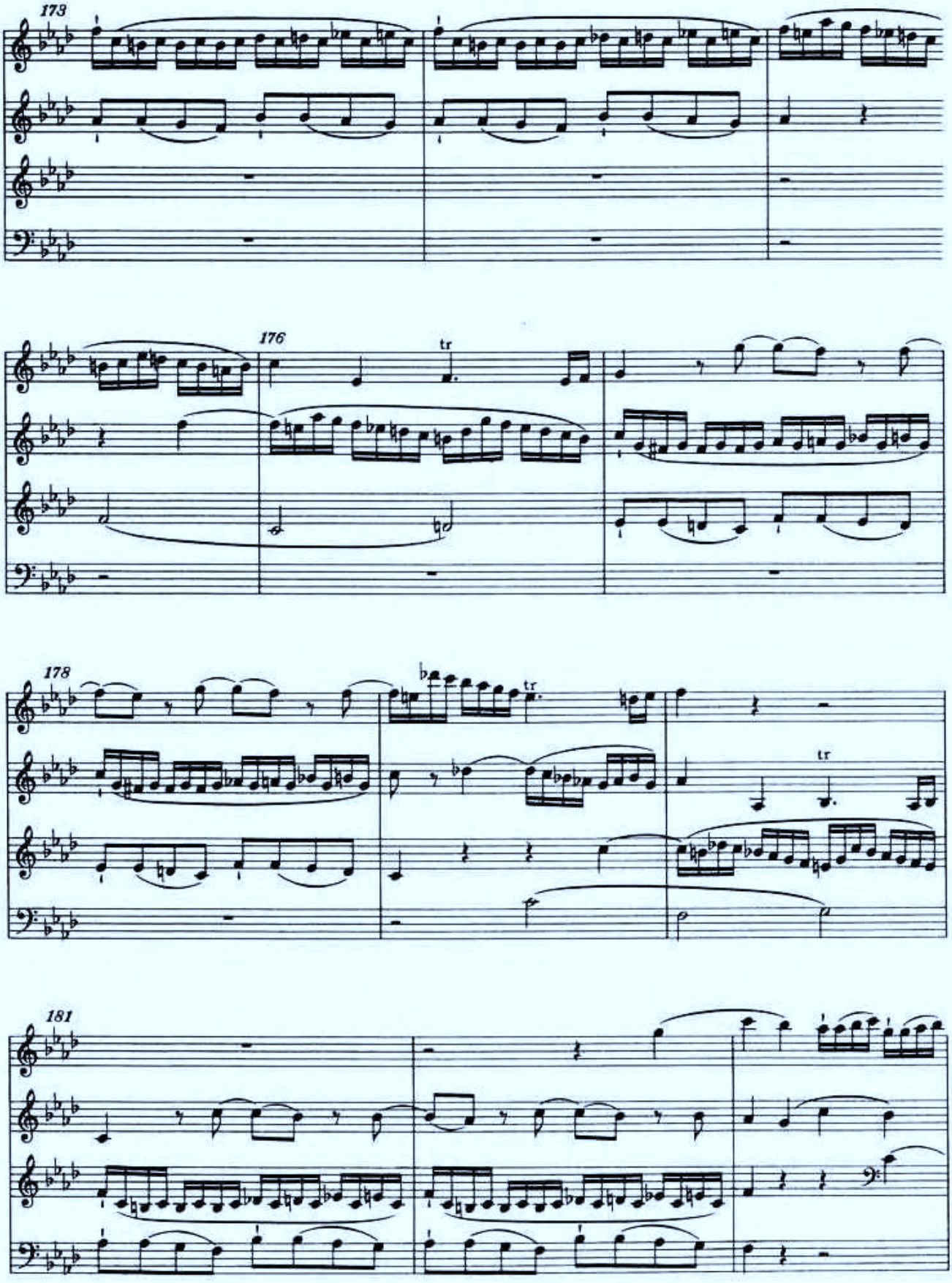

115
119
123
127
tr.
tr.

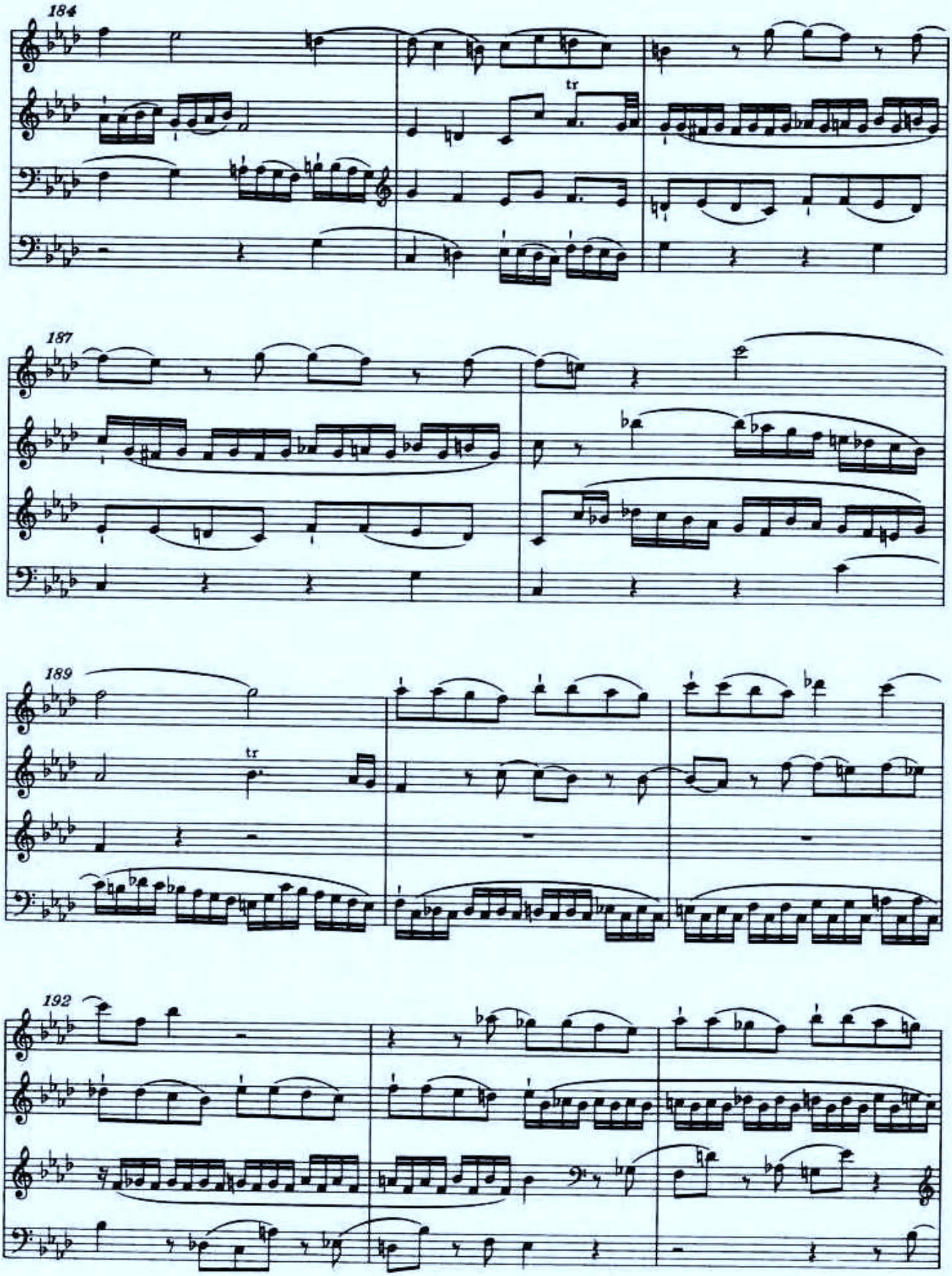

131
135
139
143

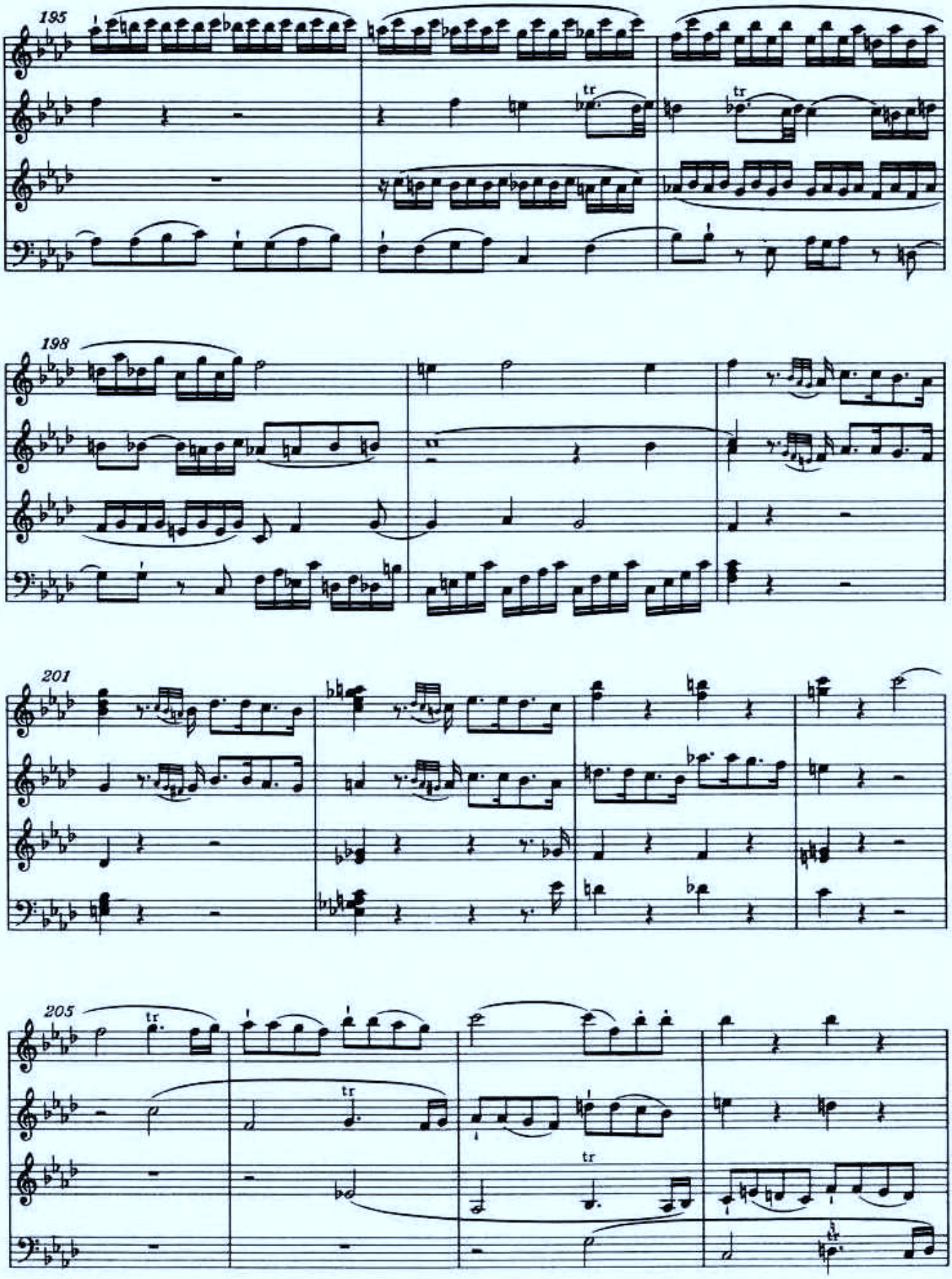

147
150
154
156
tr

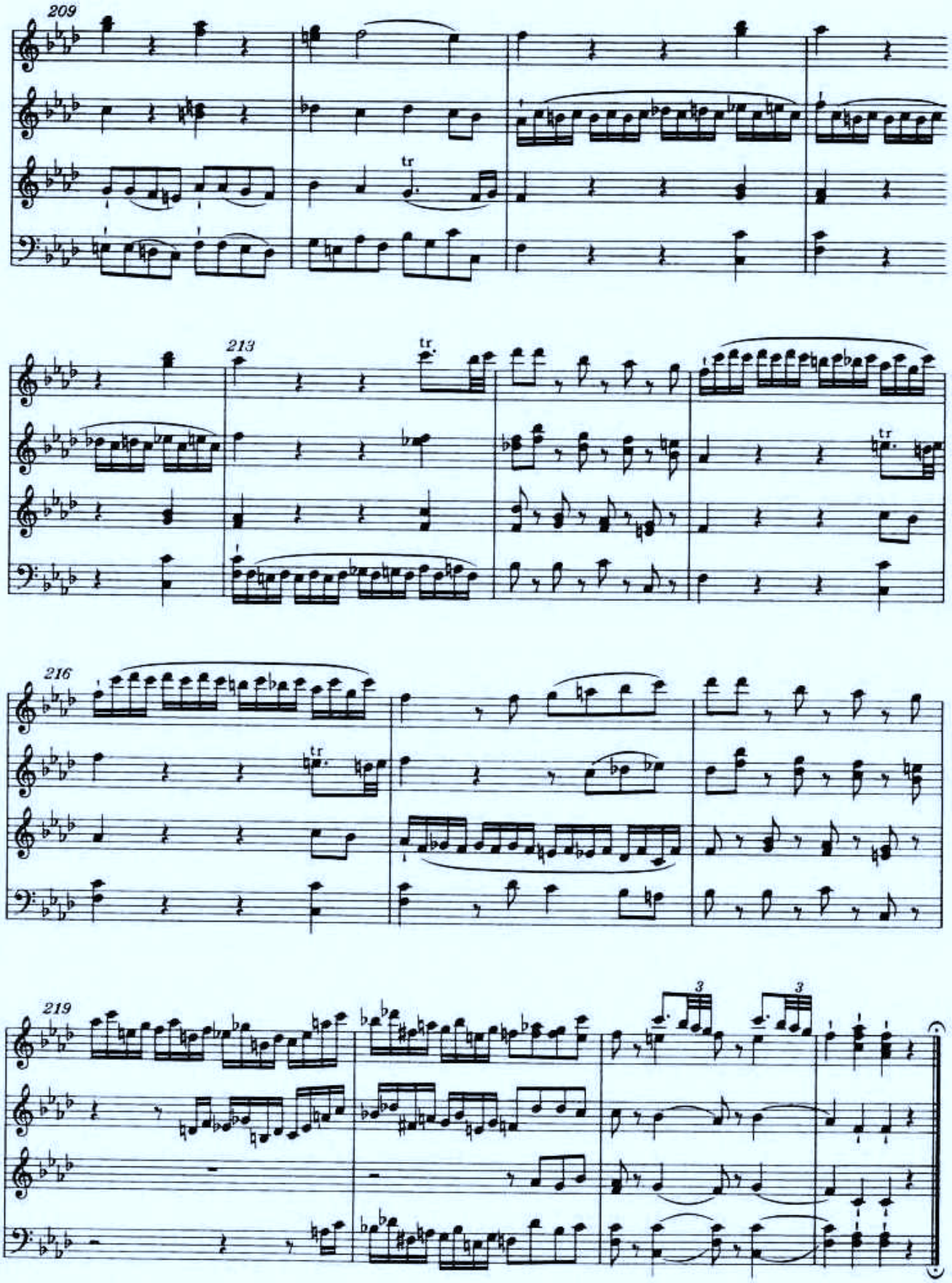


*) T. 162, 3. System, letzte Note: In den Quellen f', vgl. aber T. 4.


173
176
tr
178
tr
tr
181


184
tr
187
189
tr
192

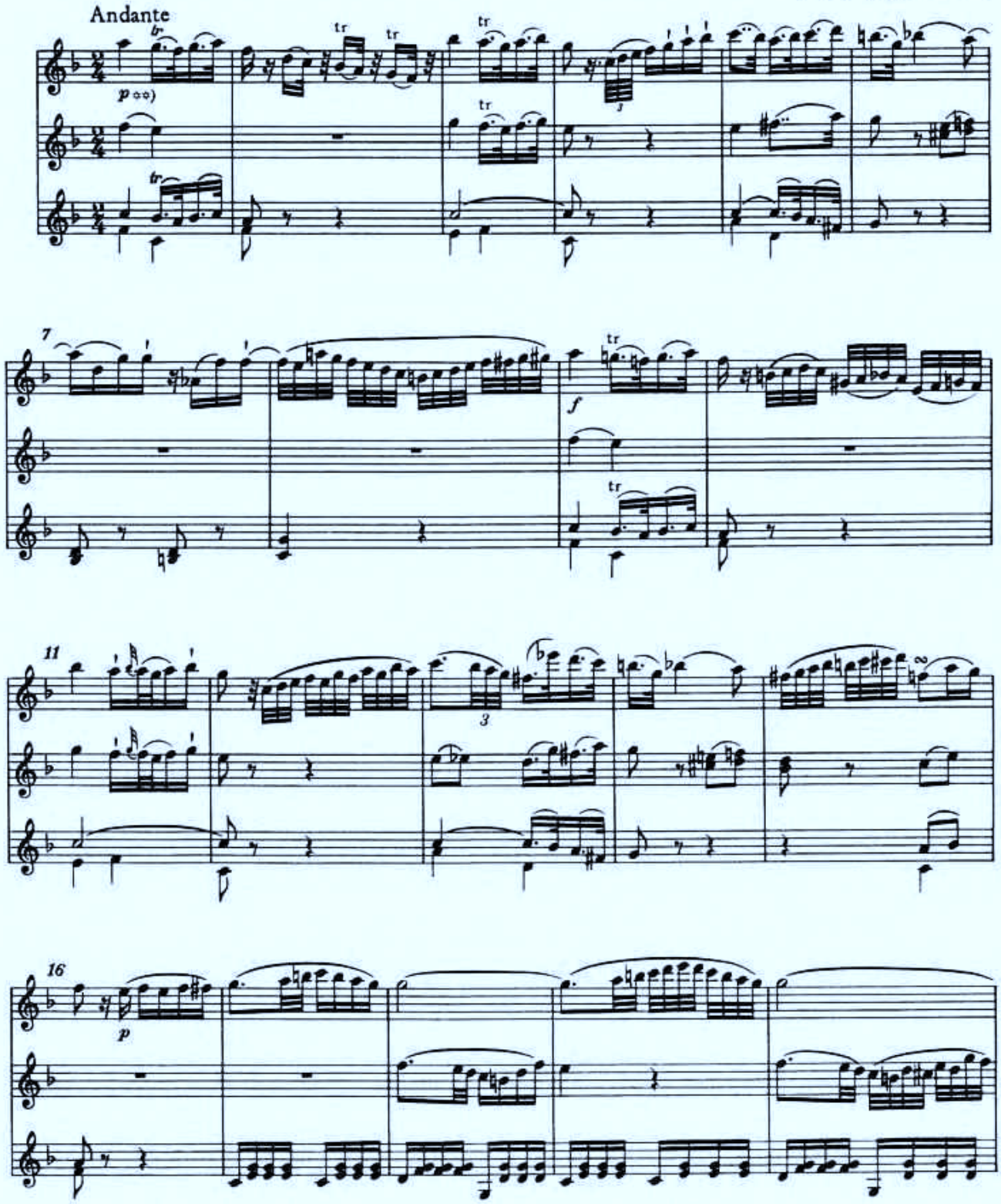

195
198
201
205


209
tr
213
tr
tr
216
tr
219
3
3

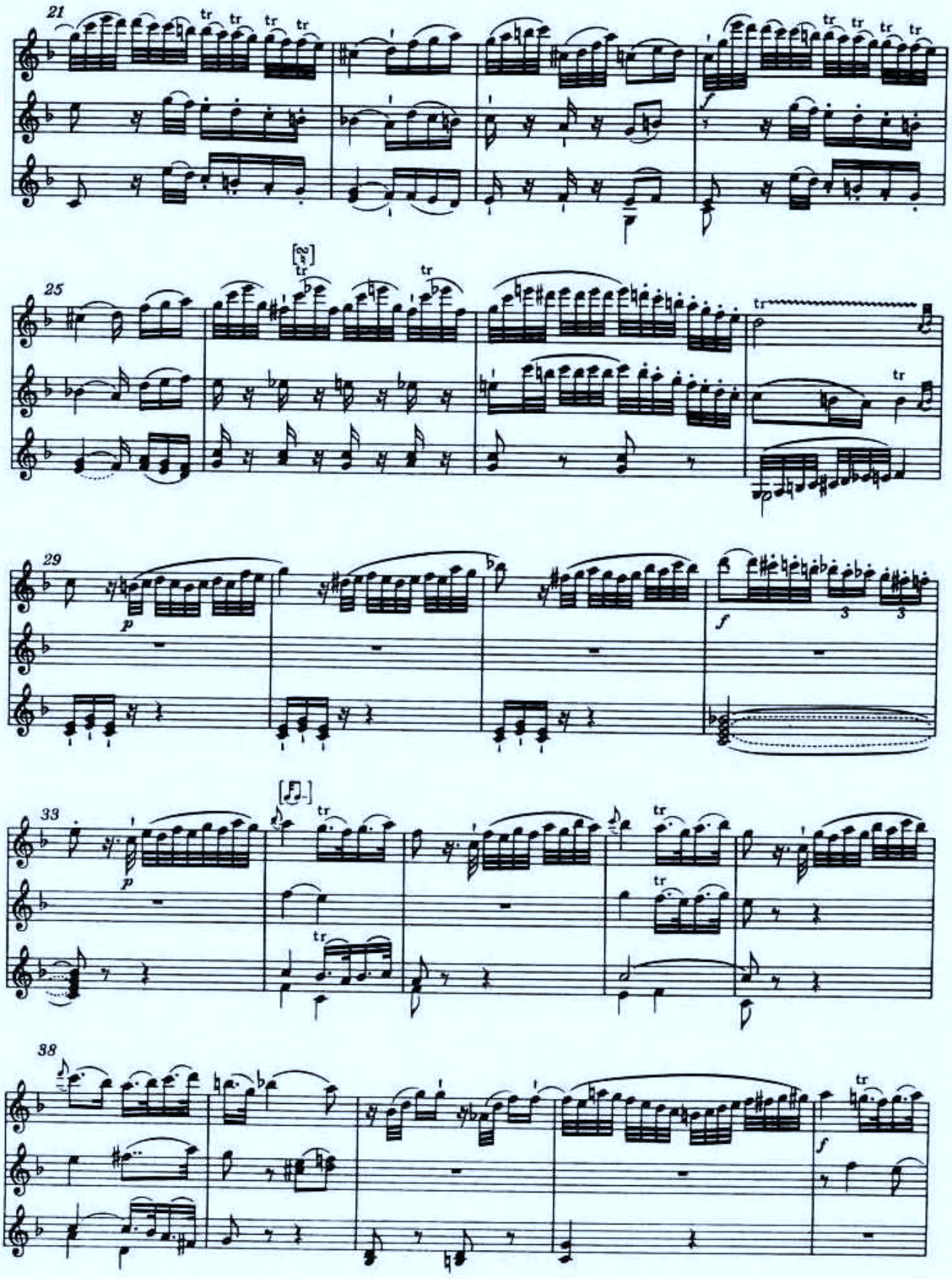
5. Andante in F für eine Orgelwalze*)

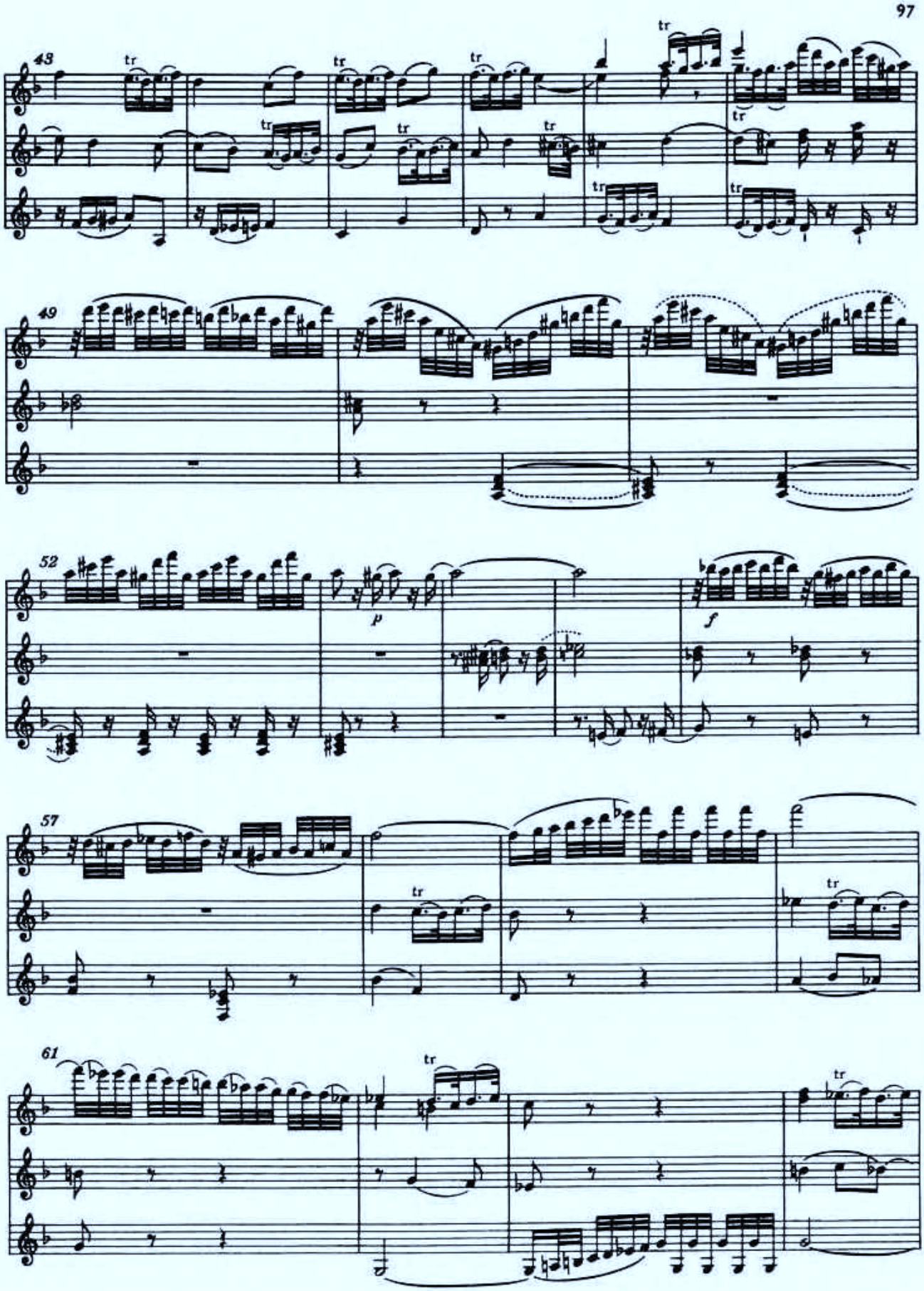
KV 616

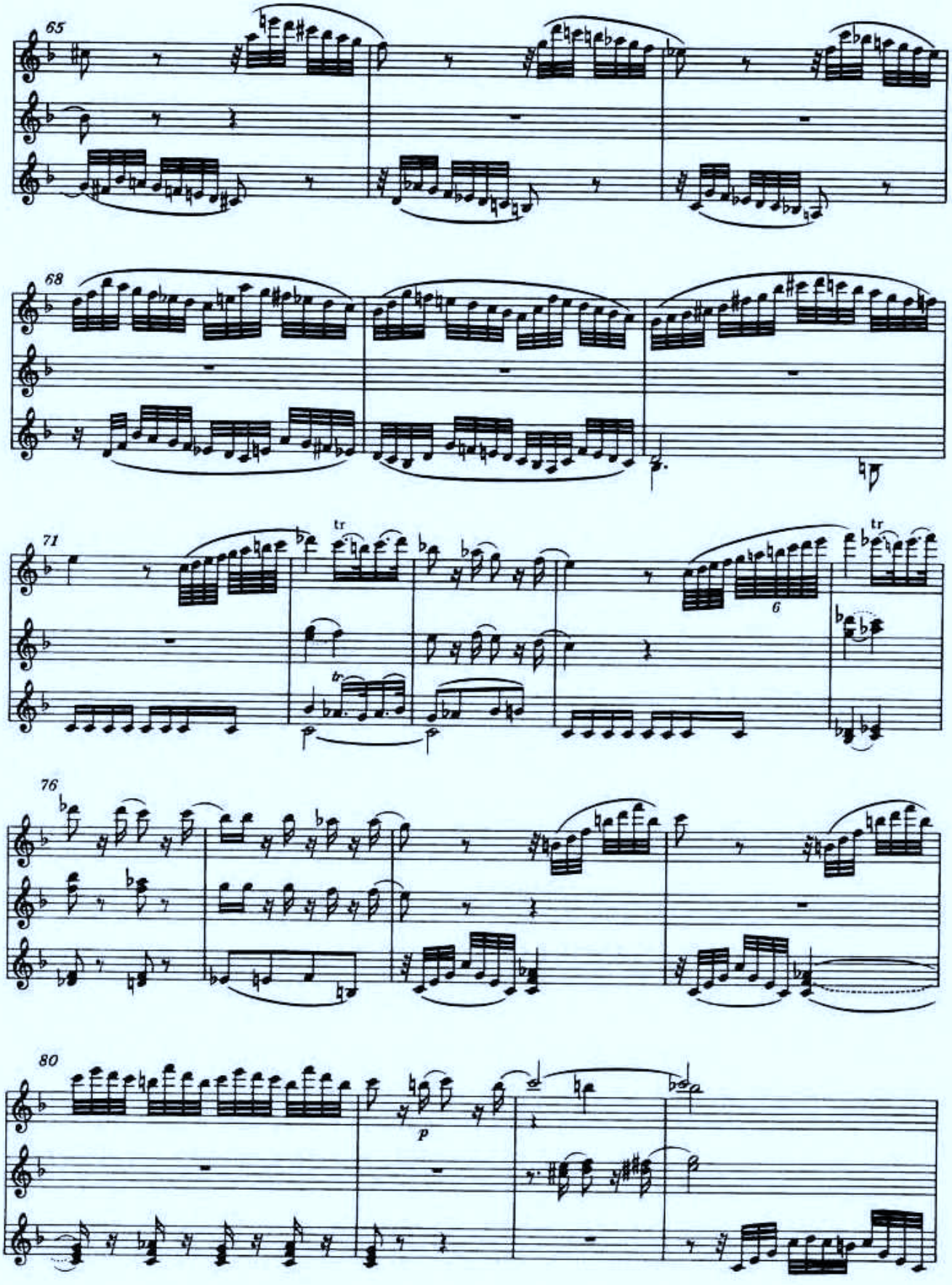
Datiert Wien, 4. Mai 1791

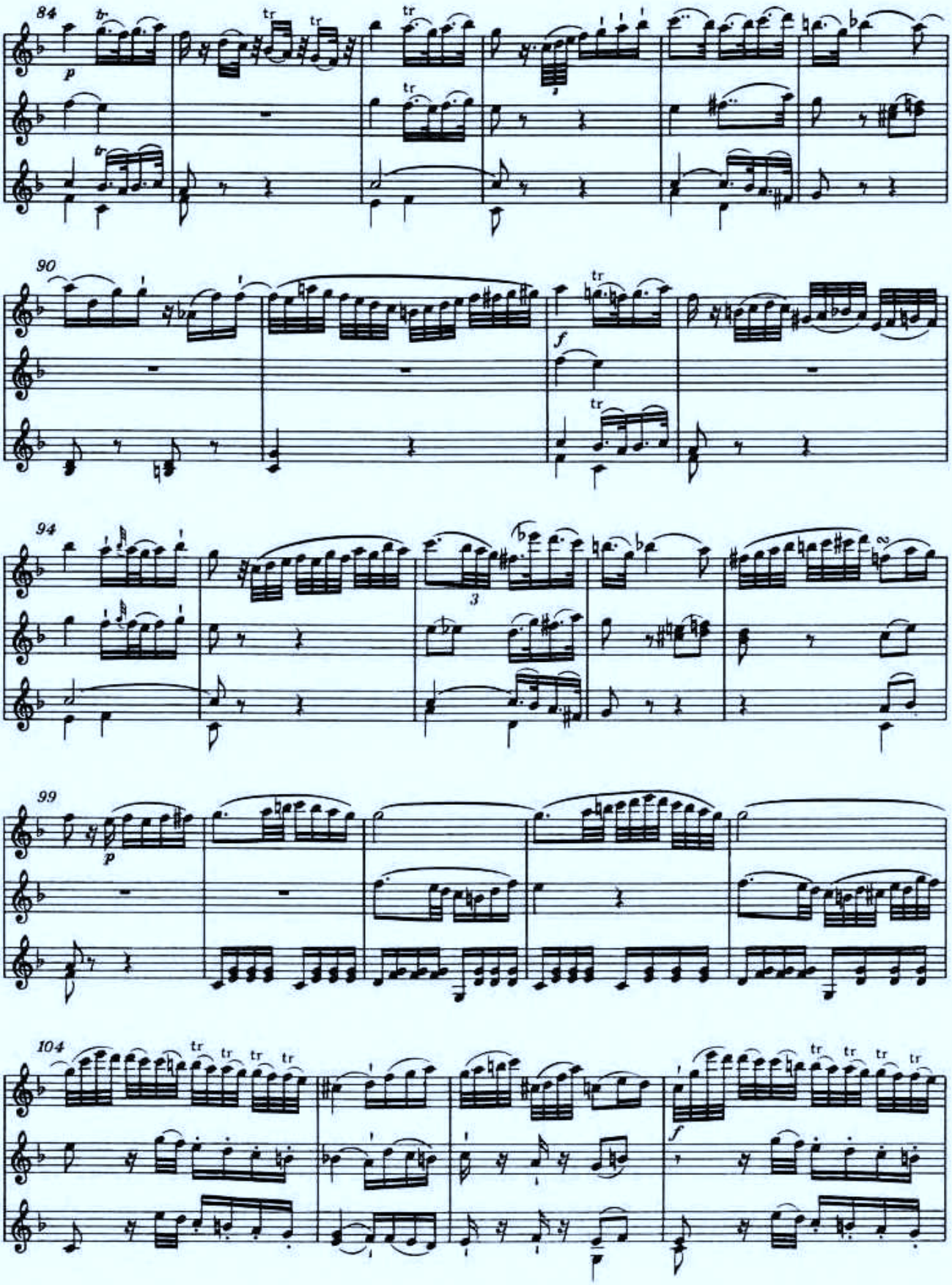


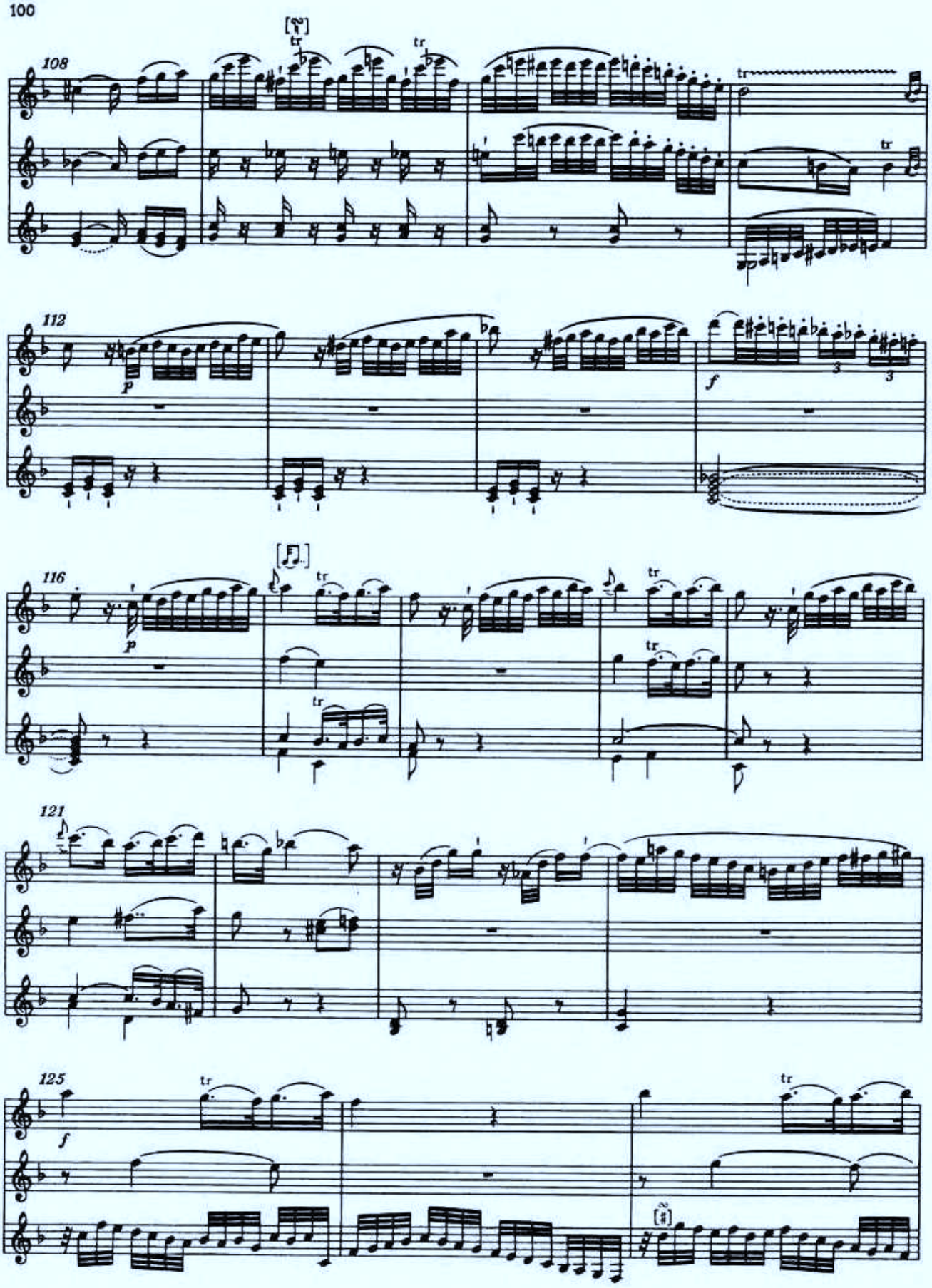
*) In Mozarts eigenhändigem Verzeichnis: „Ein Andante für eine Walze in eine kleine Orgel".
**) Die kursivgestochenen dynamischen Zeichen und die Doppelschlagzeichen (∞) in den Takten 15, 98, 127, 133 im Autograph von fremder Hand; vgl. Krit. Bericht.

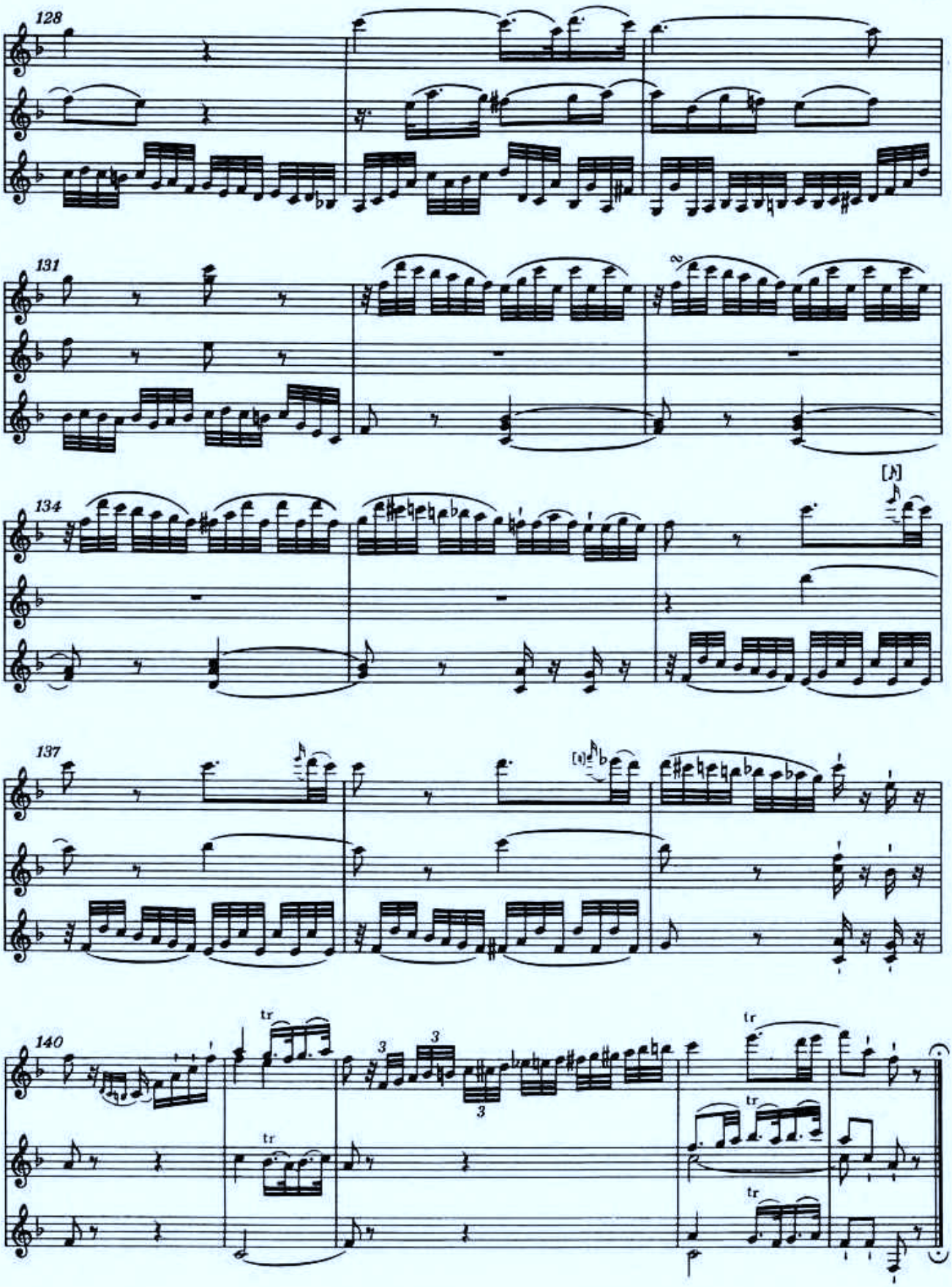

21
25
29
33
38


48
49
52
p
f
57
61


65
68
71
tr
6
76
80
p


84
90
94
99
104


108
112
116
121
125

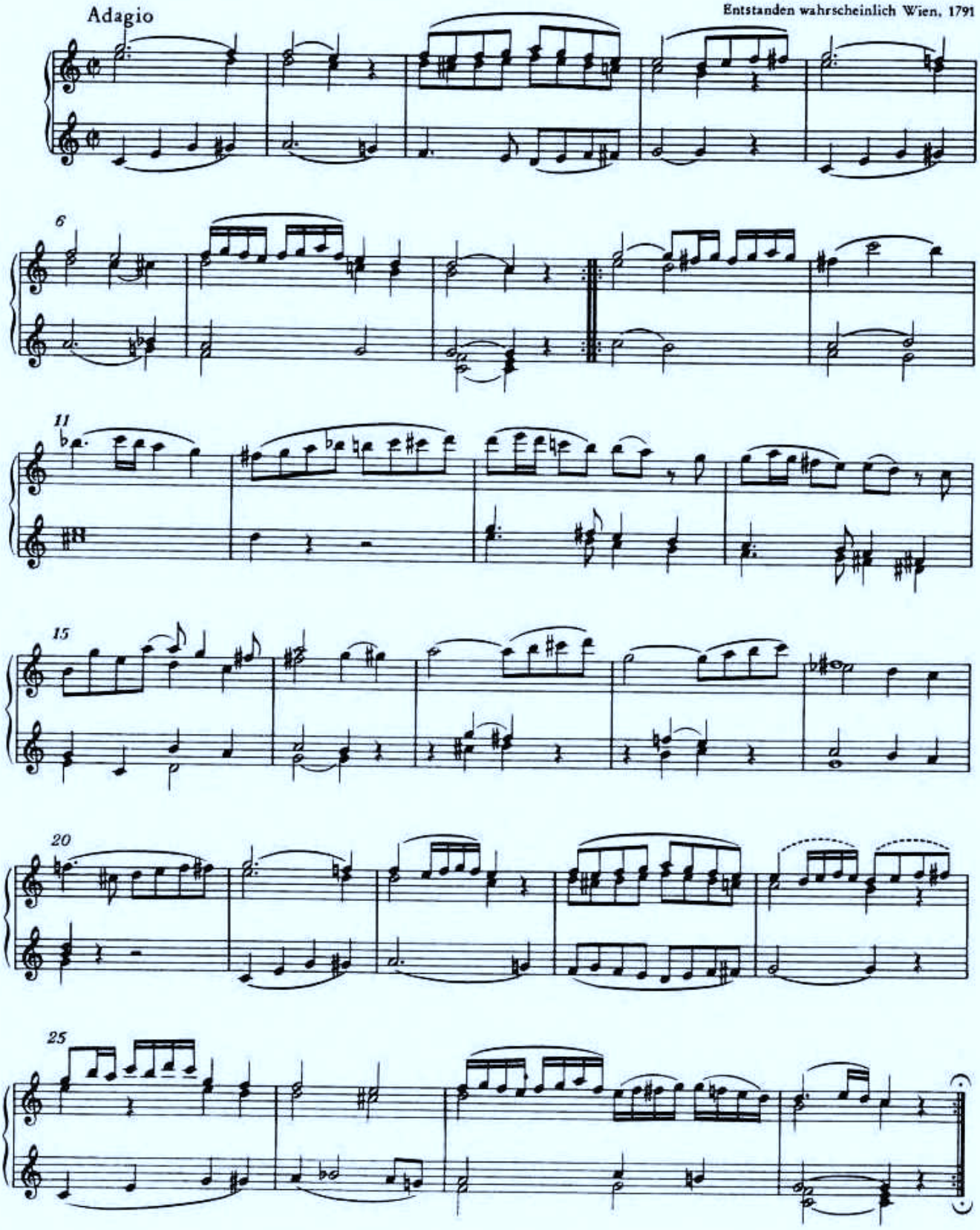

128
131
134
137
140
tr

6. Adagio in C für Glasharmonika

KV 356 (617a)

Adagio

Entstanden wahrscheinlich Wien, 1791



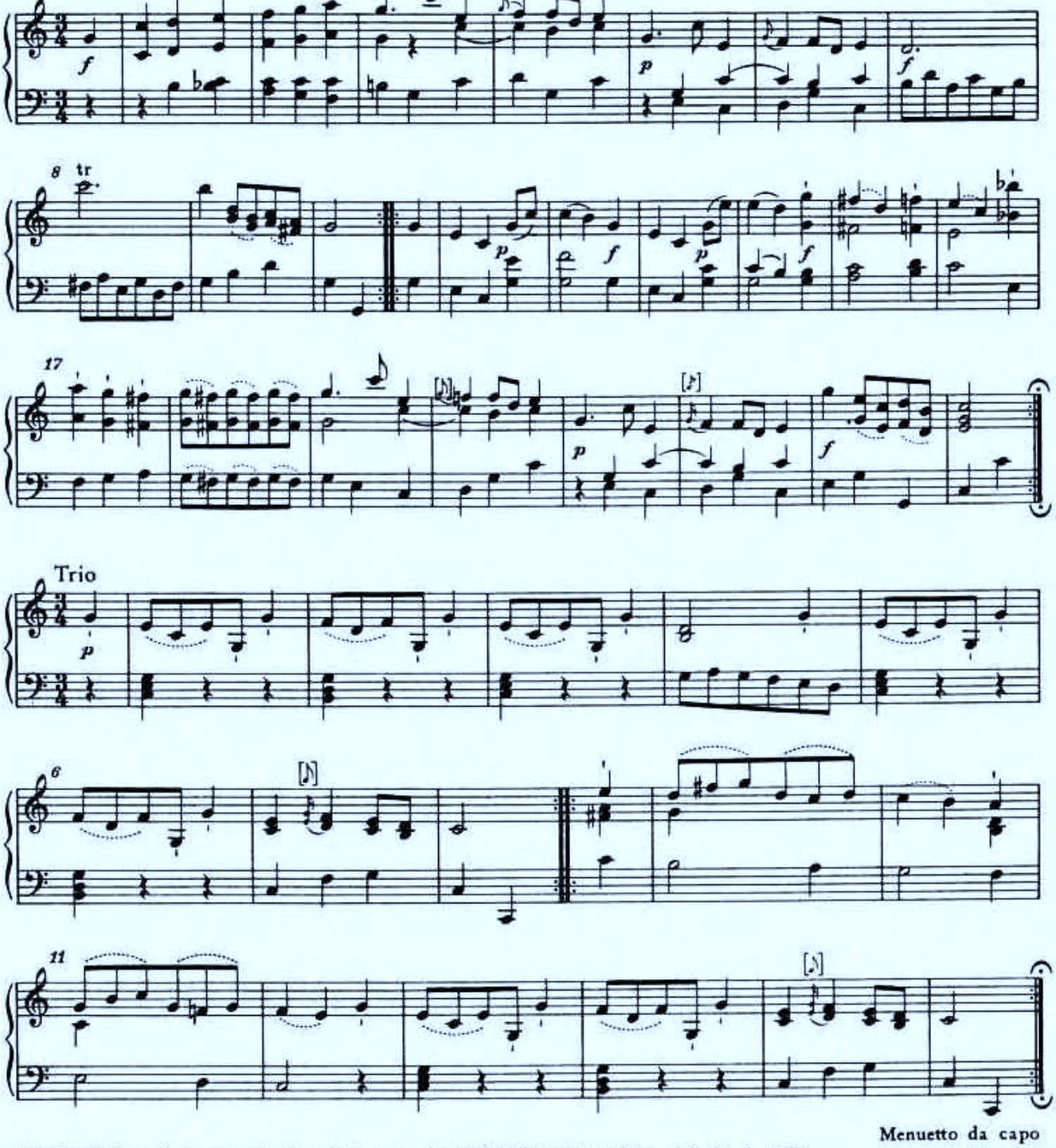
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

III. Klavierfassungen von Tänzen und Märschen

1. Zwölf Menuette

aus KV 103 (61d) in der Ordnung letzter Hand*)

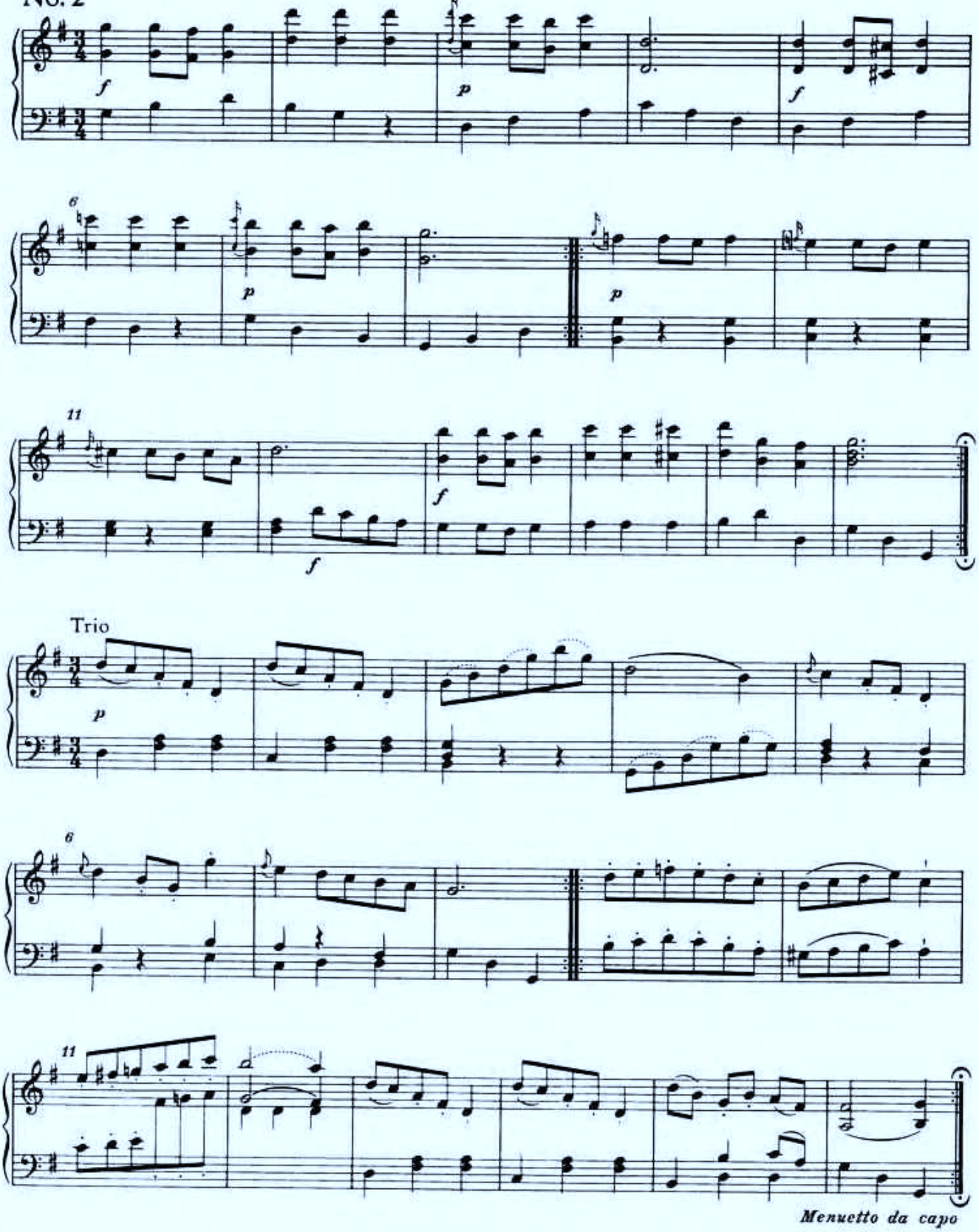
Orchesterfassung entstanden: wahrscheinlich Salzburg, Frühjahr/Sommer 1772 **)



*) Zu den Orchesterfassungen vgl. Neue Mozart-Ausgabe (NMA) IV/13/Abt. 1: Tänze · Band 1, S. 11-22.

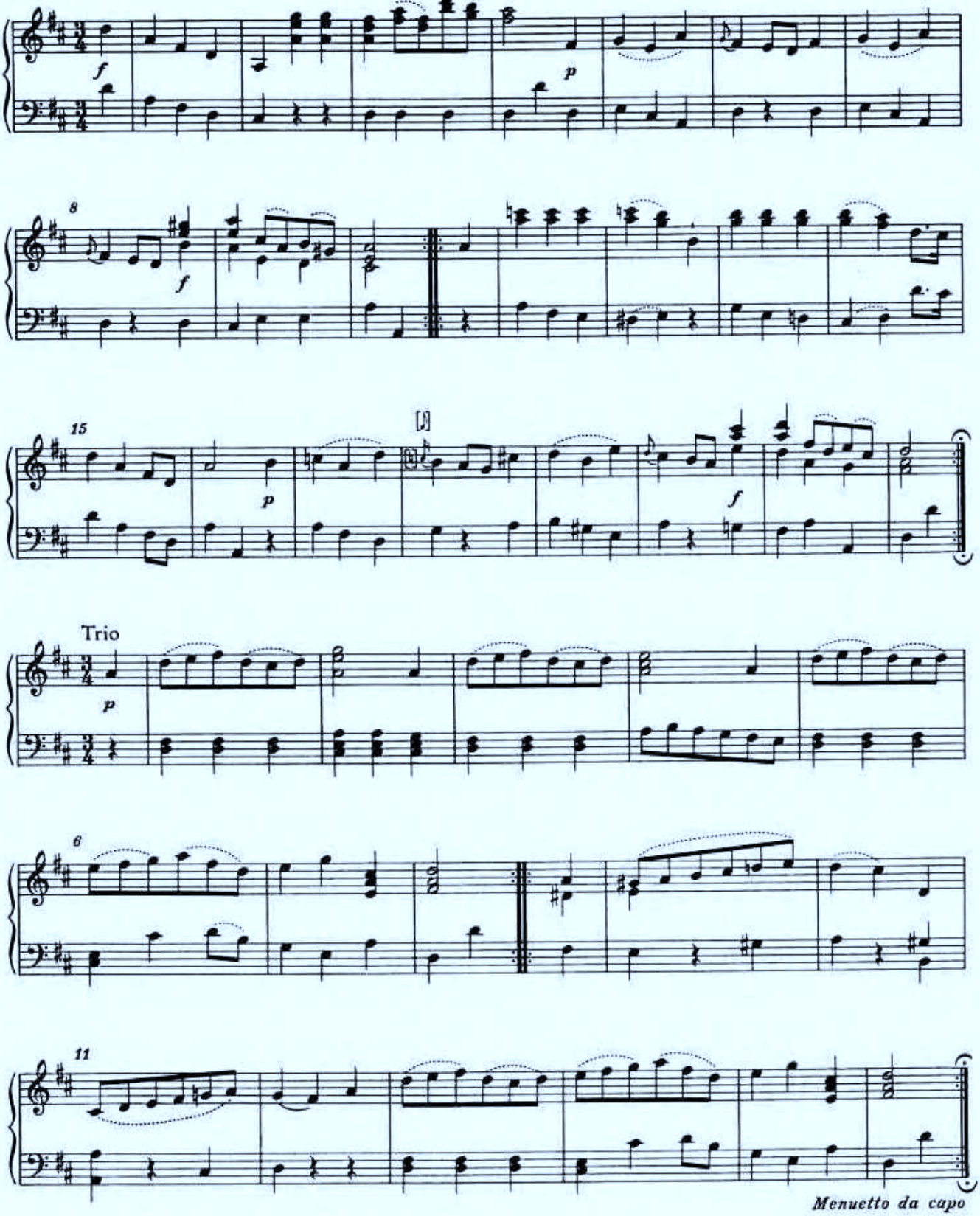
**) Zur Neudatierung vgl. Vorwort.

No. 2



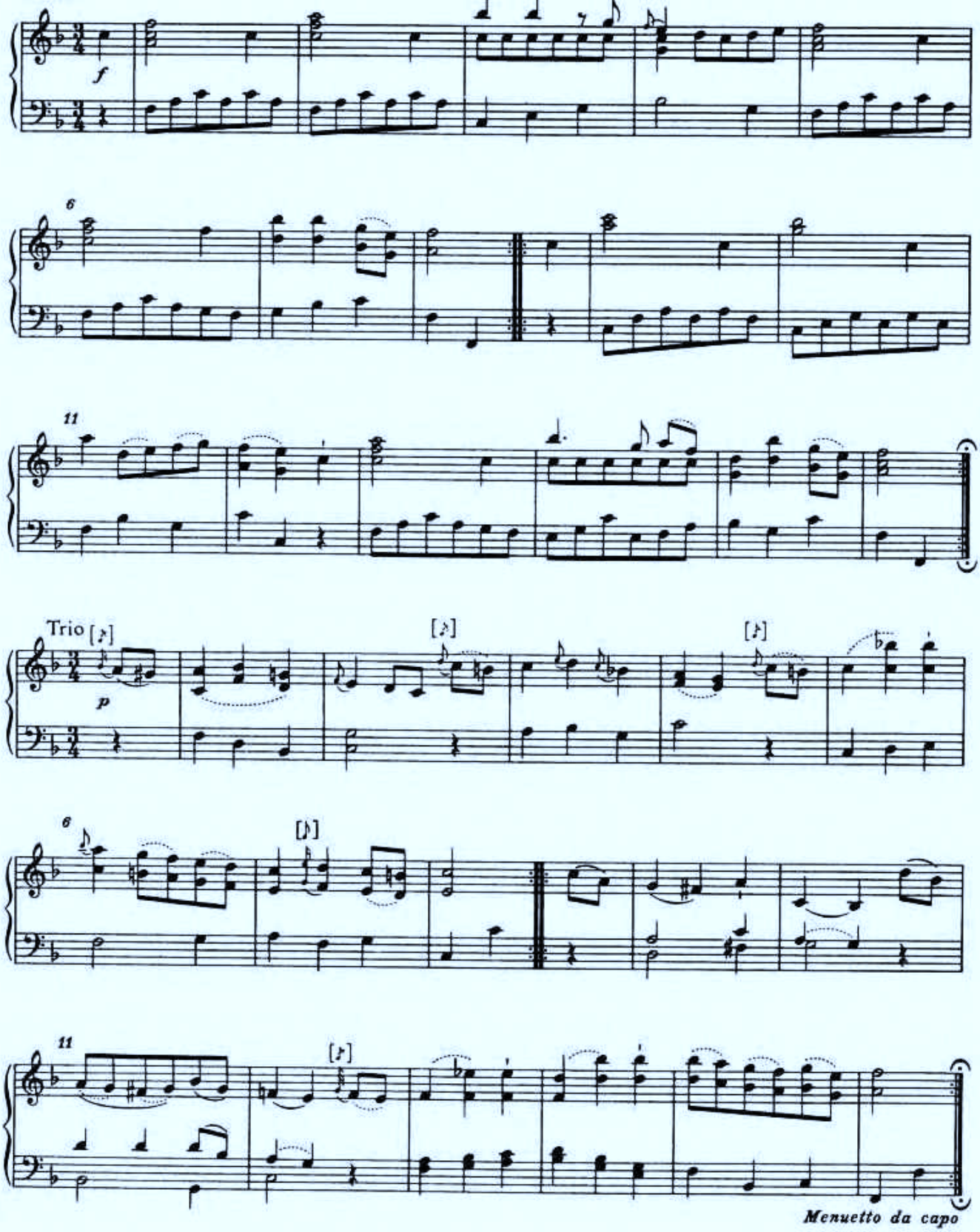
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

No. 3

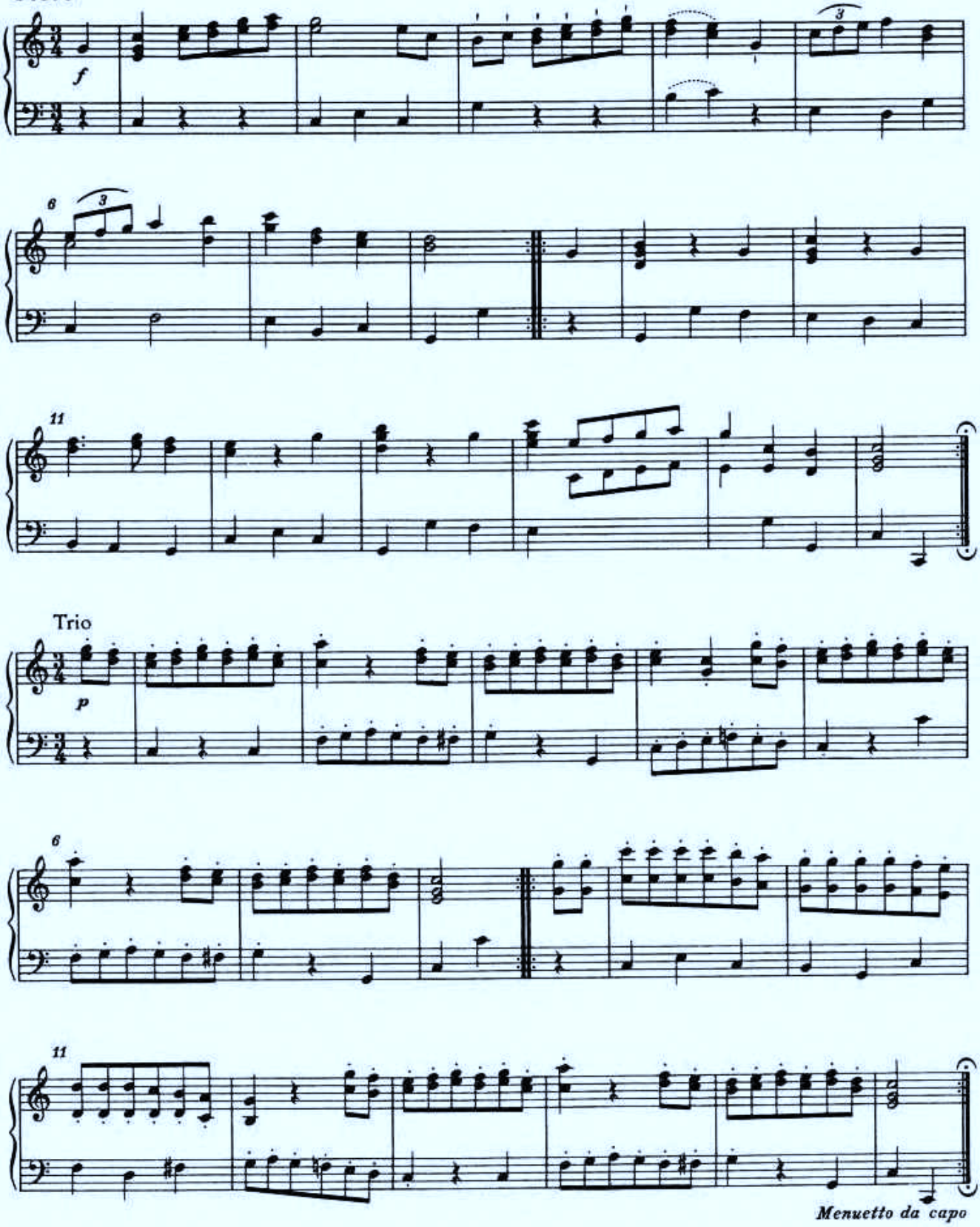


Menuetto da capo

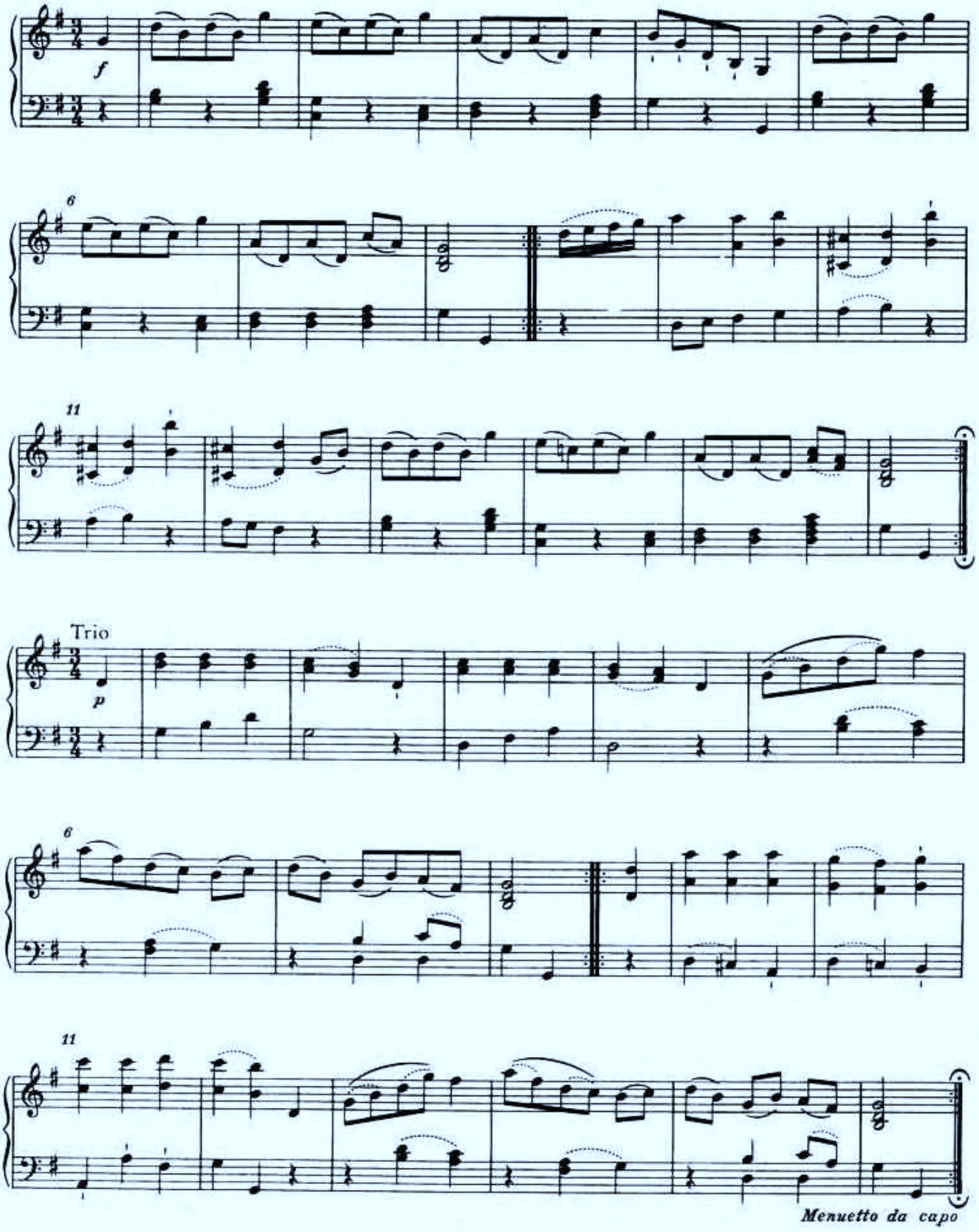
No. 4



No. 5

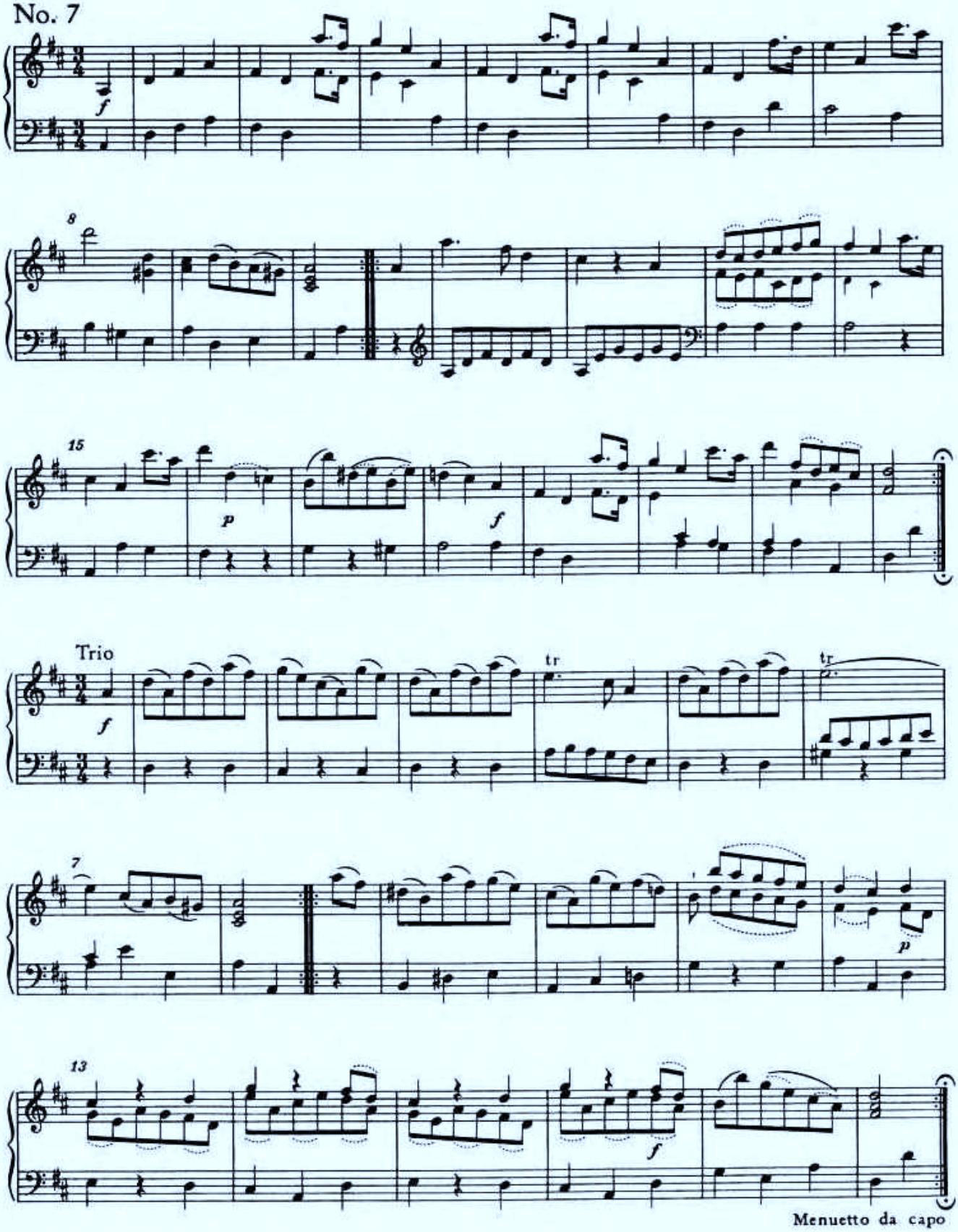


No. 6



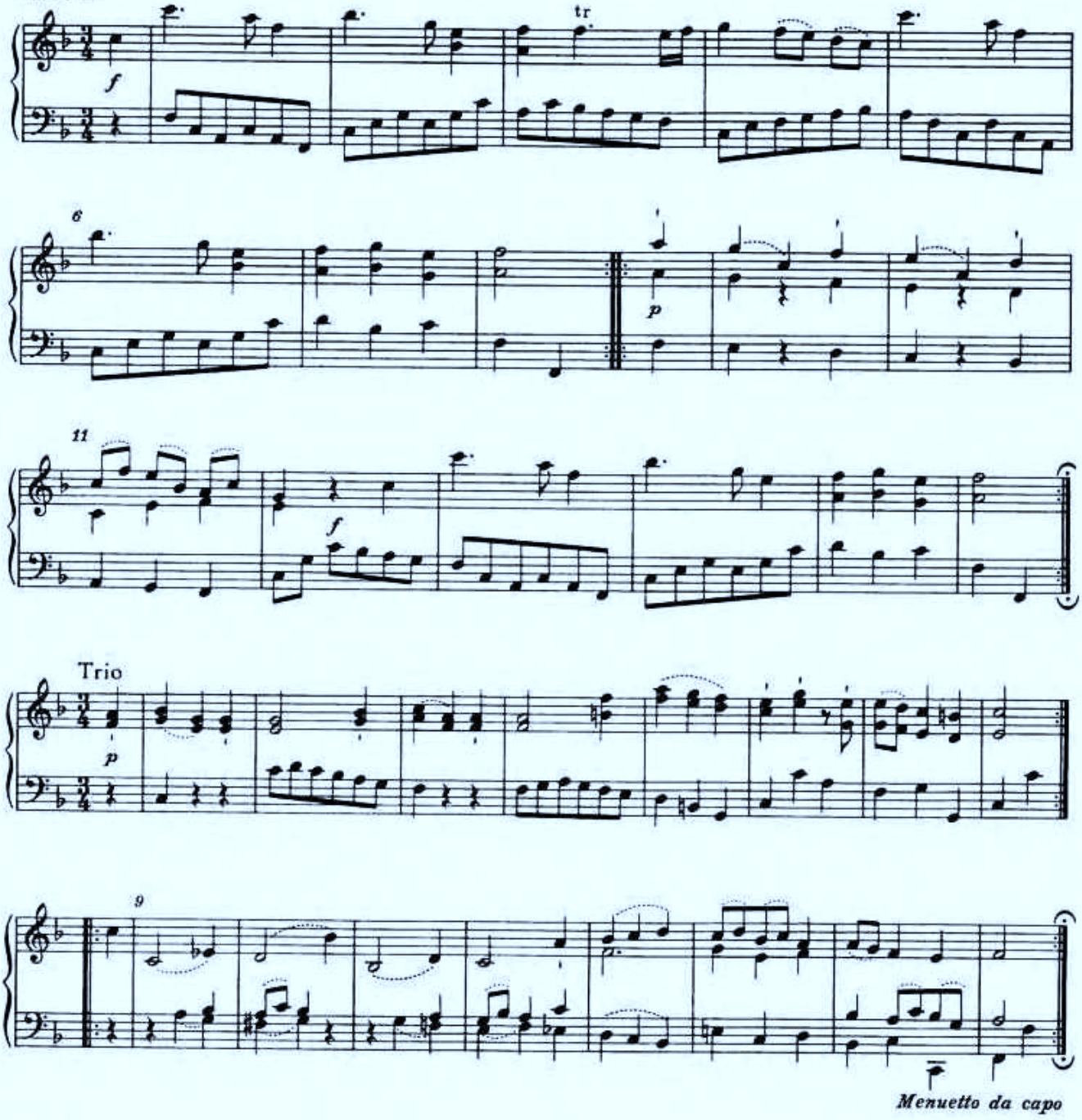
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

No. 7

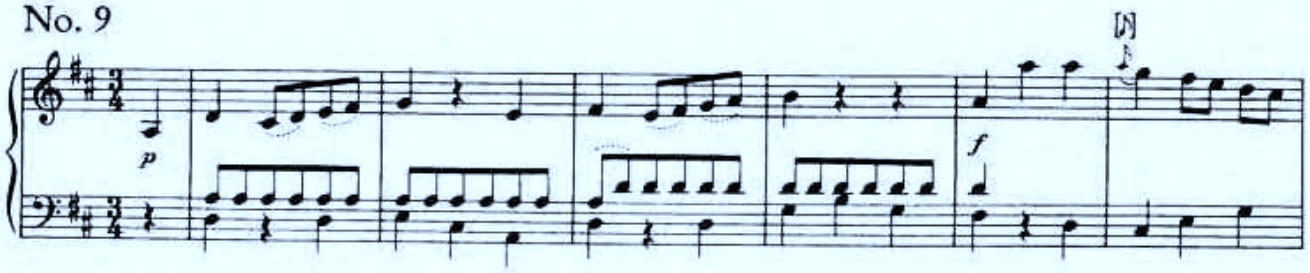


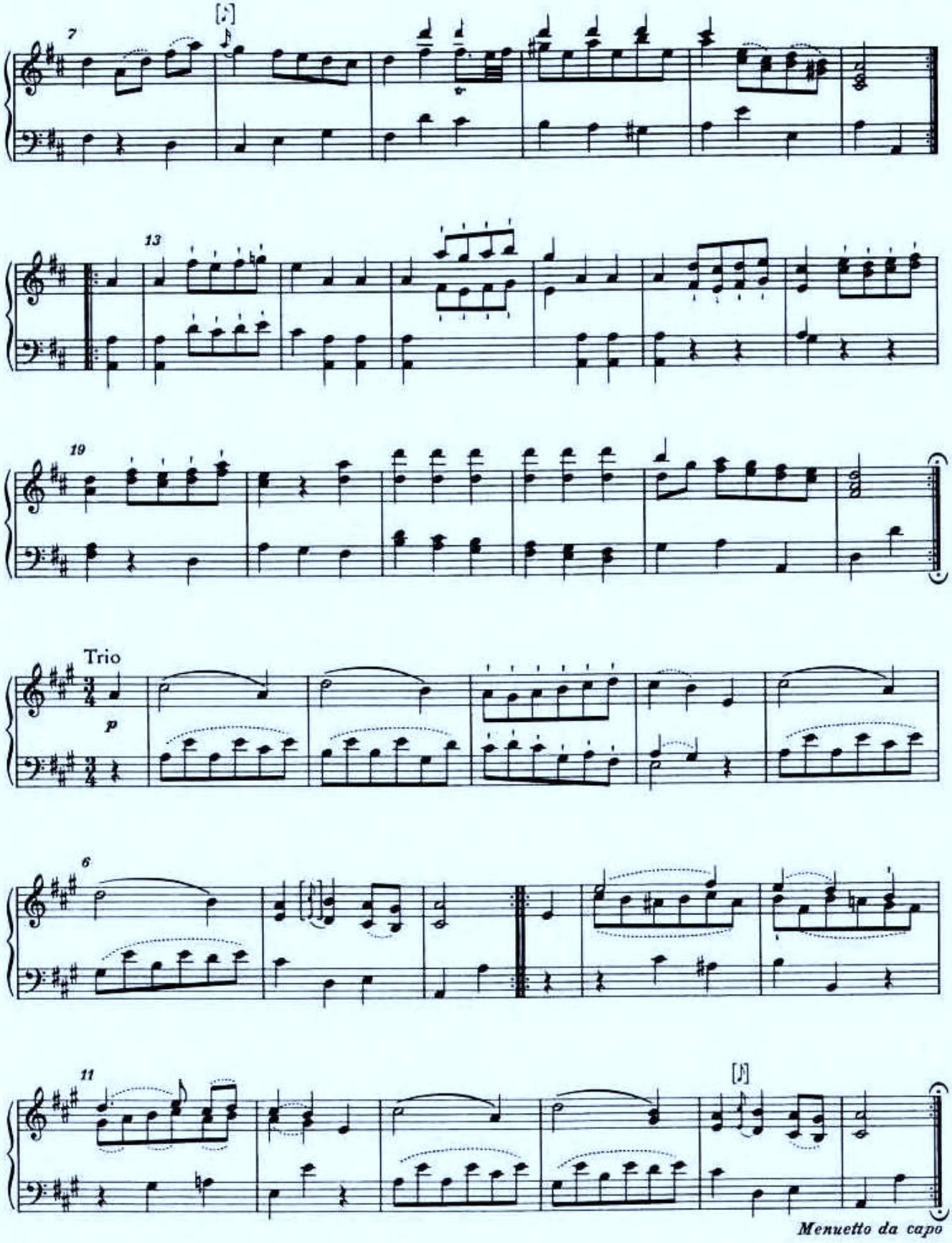
Menuetto da capo

No. 8

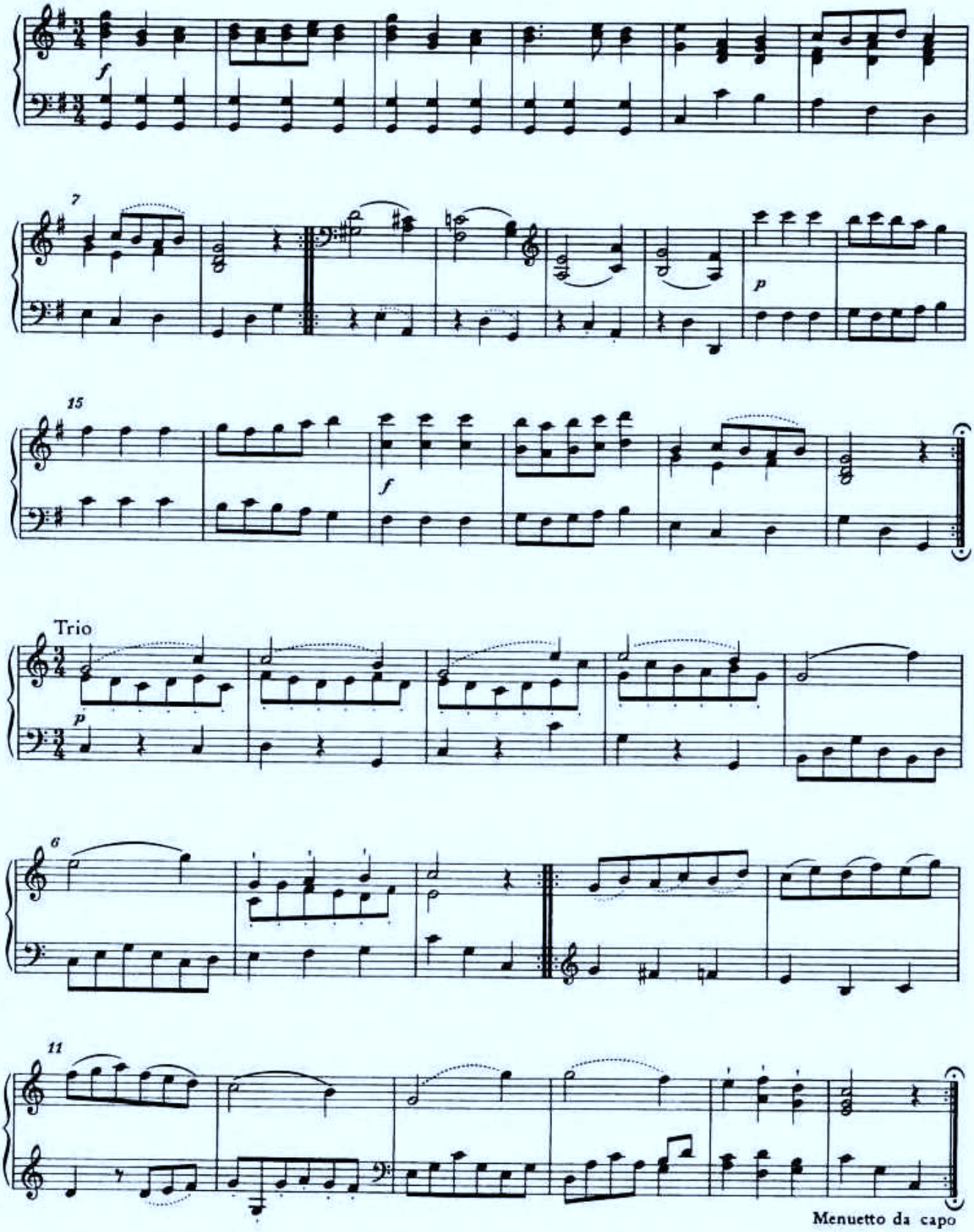


No. 9

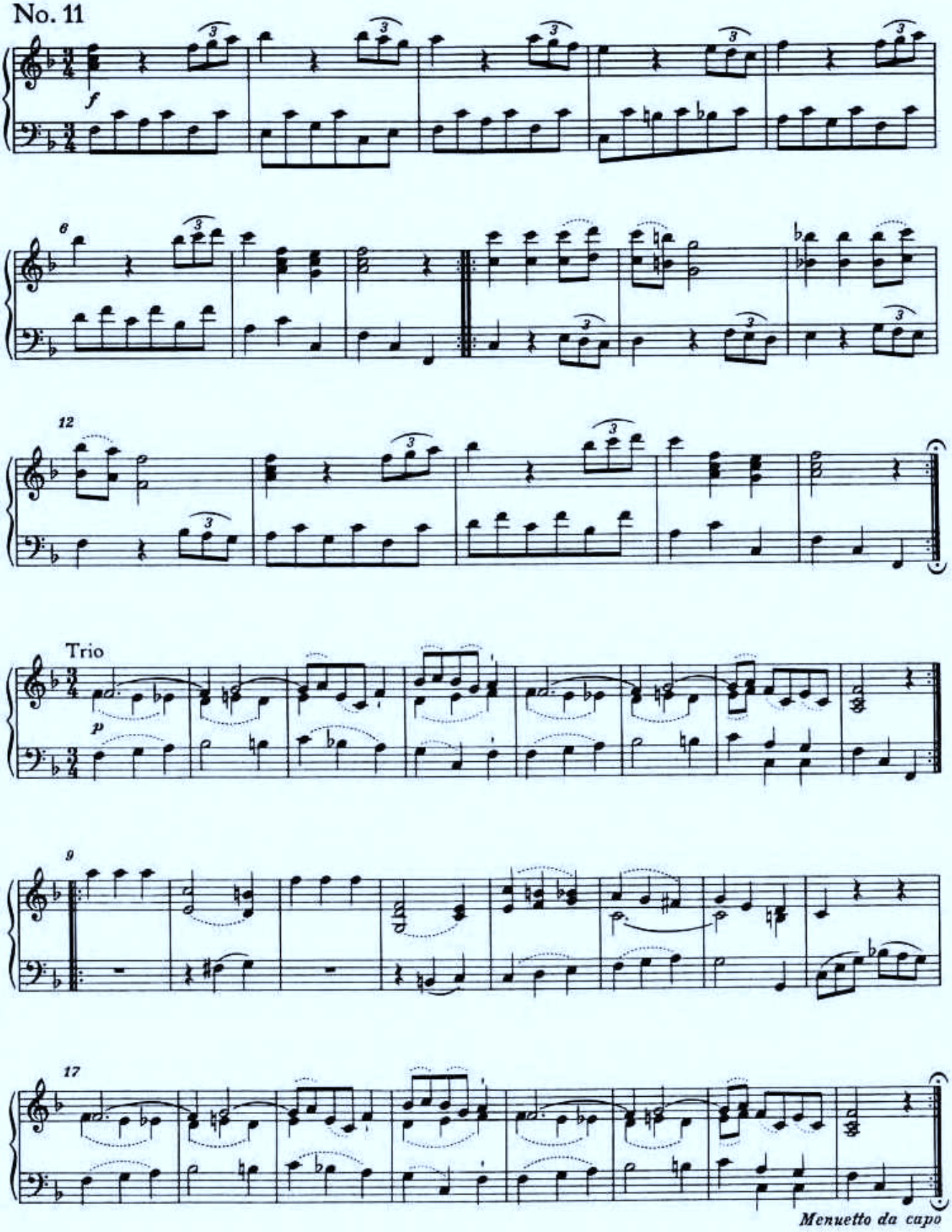



7
13
19
Trio
p
6
11
Menuetto da capo

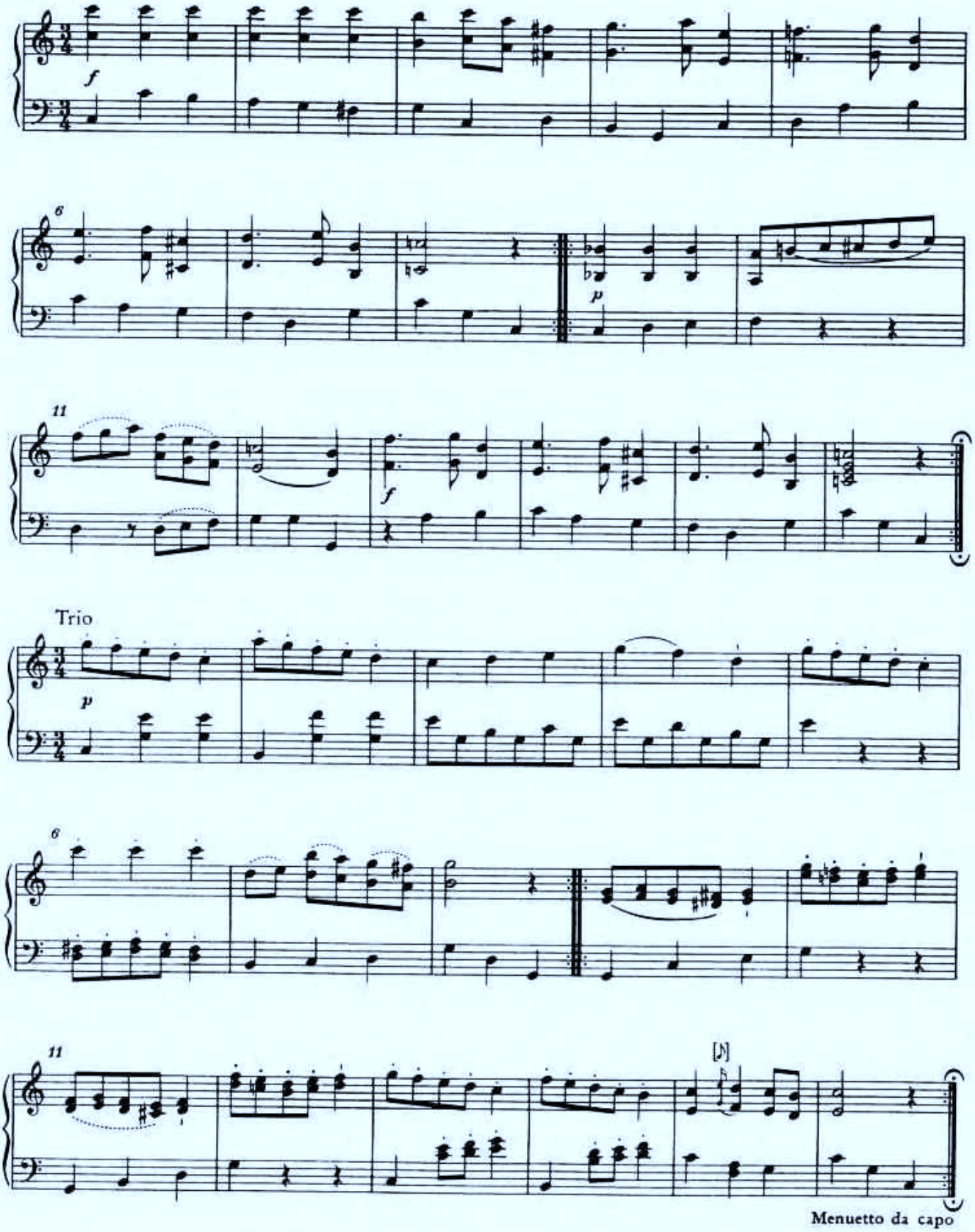
No. 10



No. 11



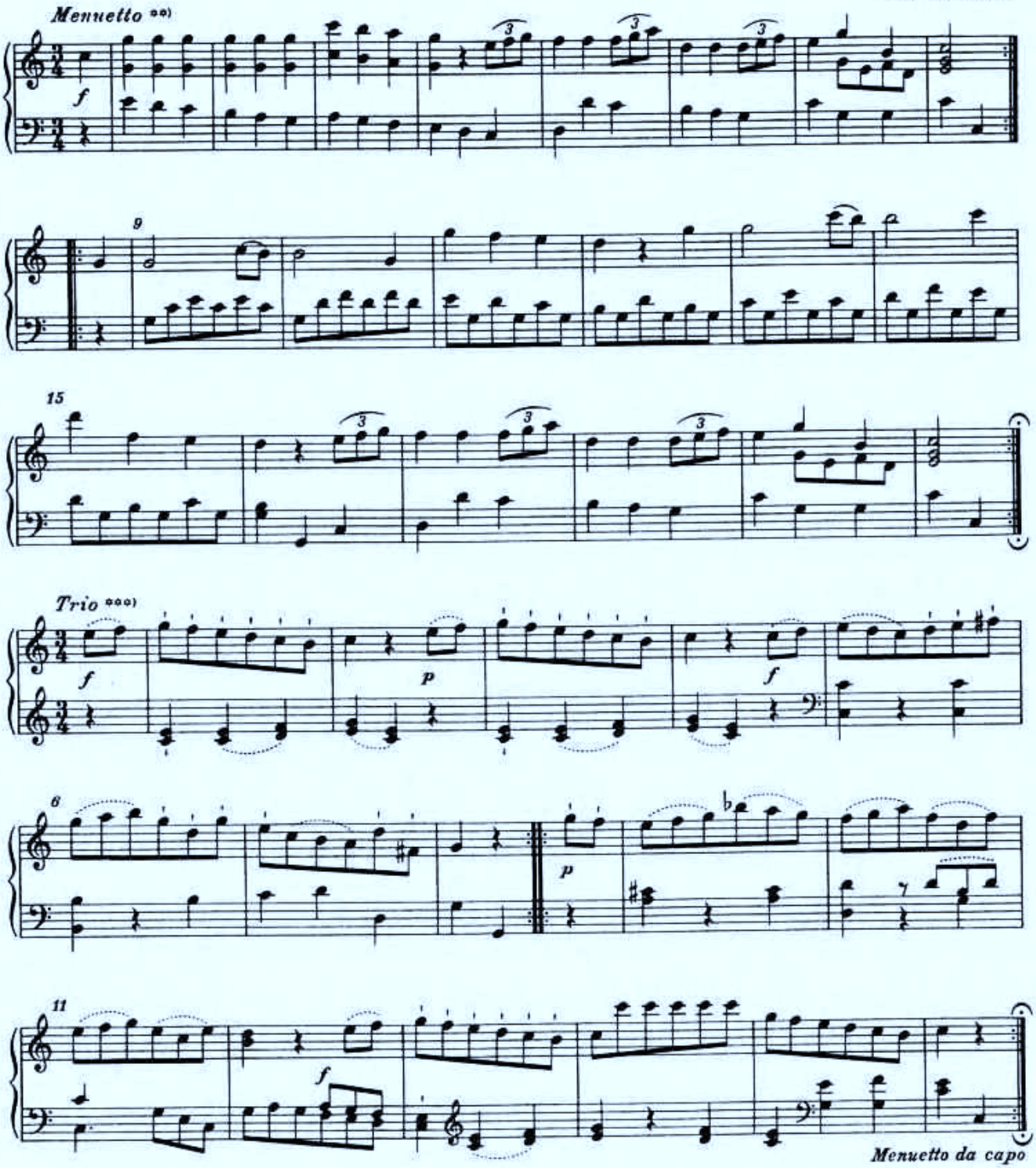
No. 12



2. Menuett in C

KV 61g II

Entstanden 1770*)

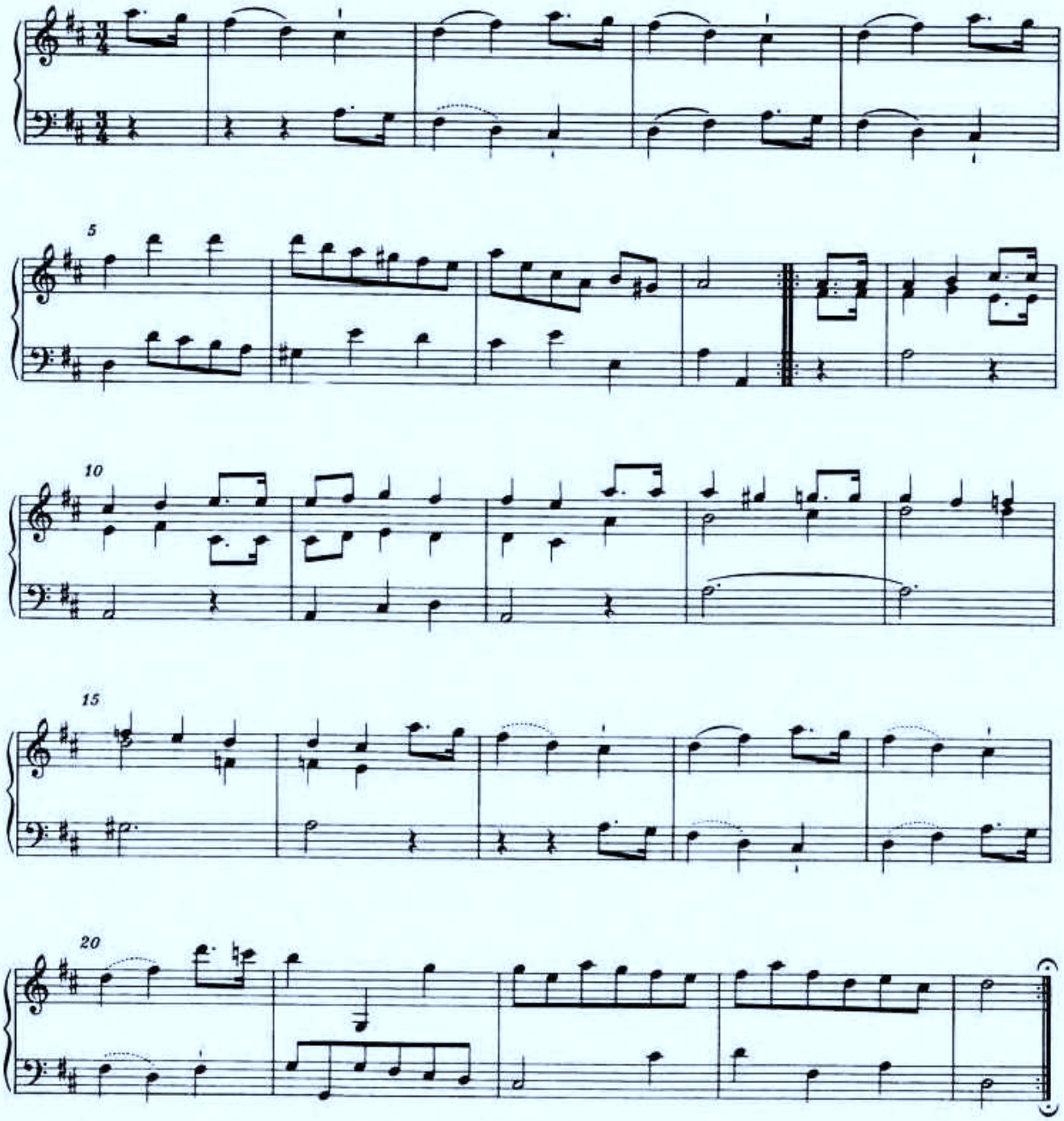


*) Zur Neudatierung vgl. Vorwort.
**) Orchesterfassung nicht erhalten.
***) Orchesterfassung: Trio von No. 3 aus KV 104 (61c); vgl. NMA IV/13/Abt. 1/1, S. 30

3. Menuett in D

KV 94 (73h)*)

Entstanden wahrscheinlich Salzburg, 1769**)



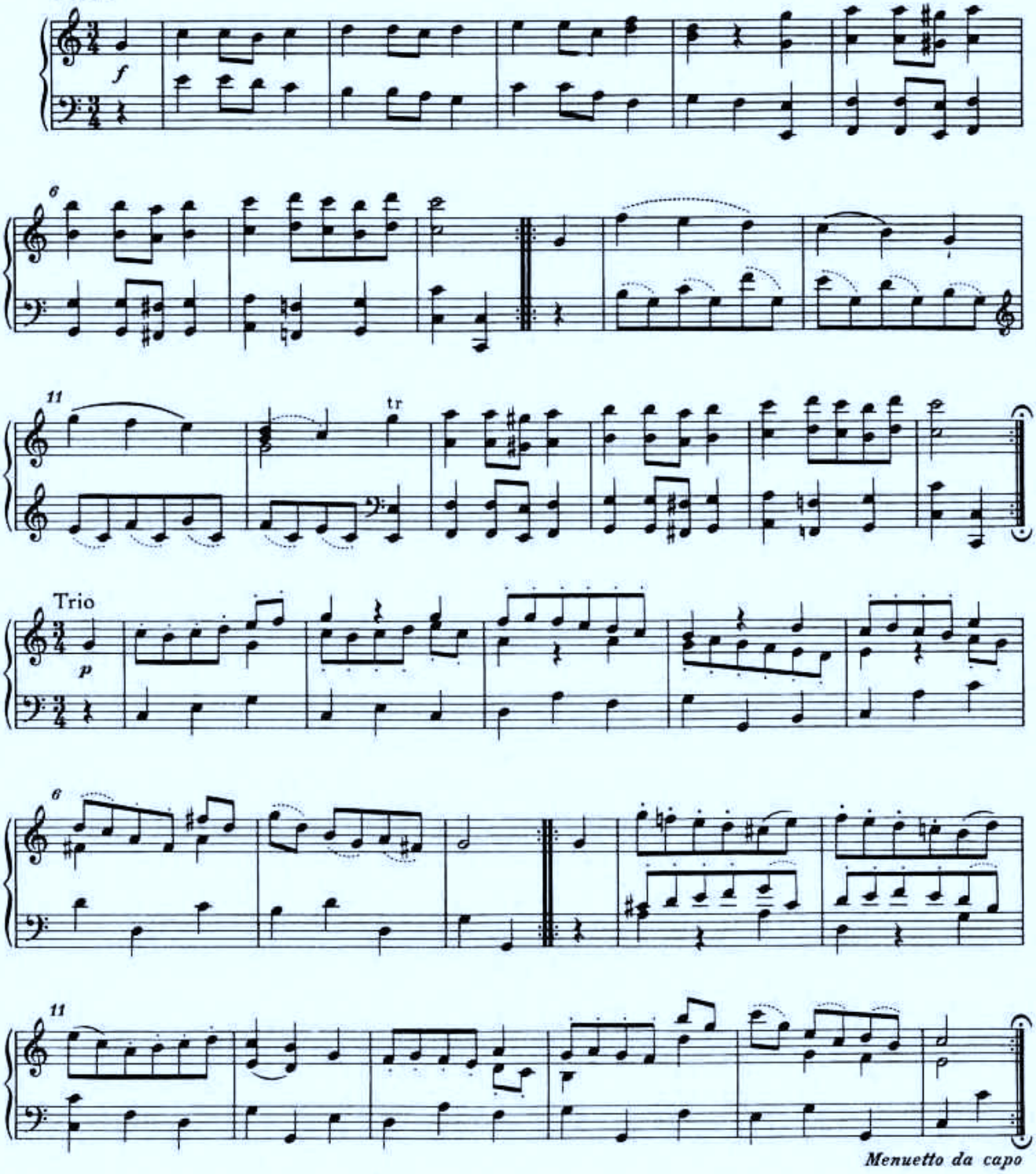
*) Orchesterfassung nicht erhalten.
**) Zur Neudatierung vgl. Vorwort.

4. Elf Menuette

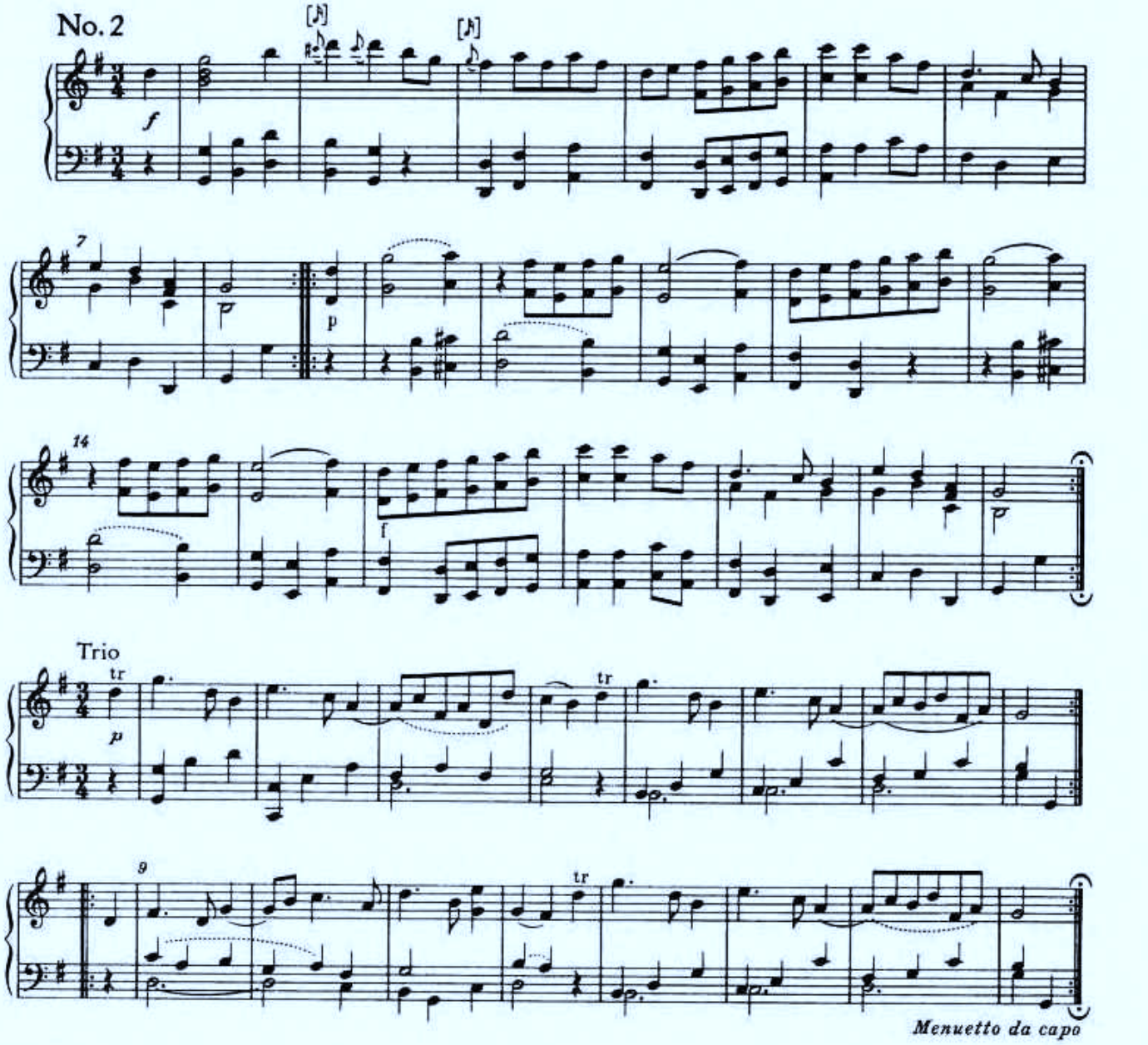
aus KV 176[a)]

No. 1

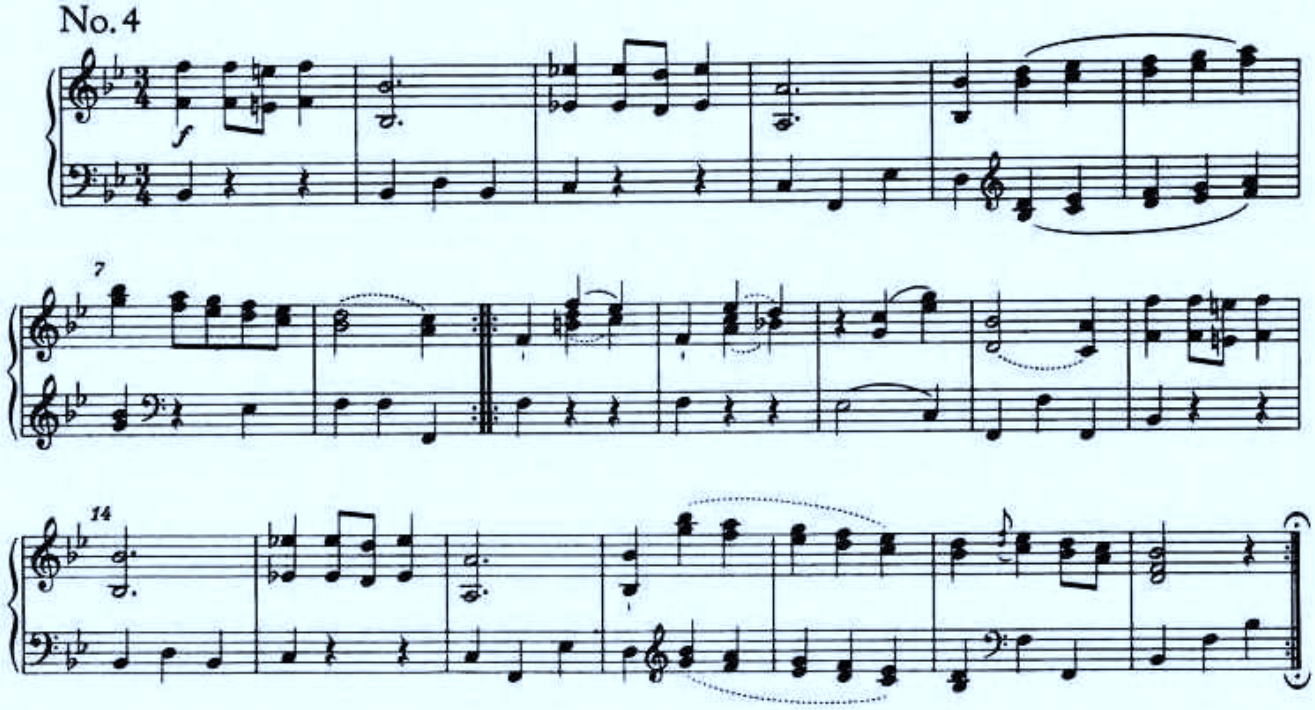
Orchesterfassung datiert: Salzburg Dezember 1773



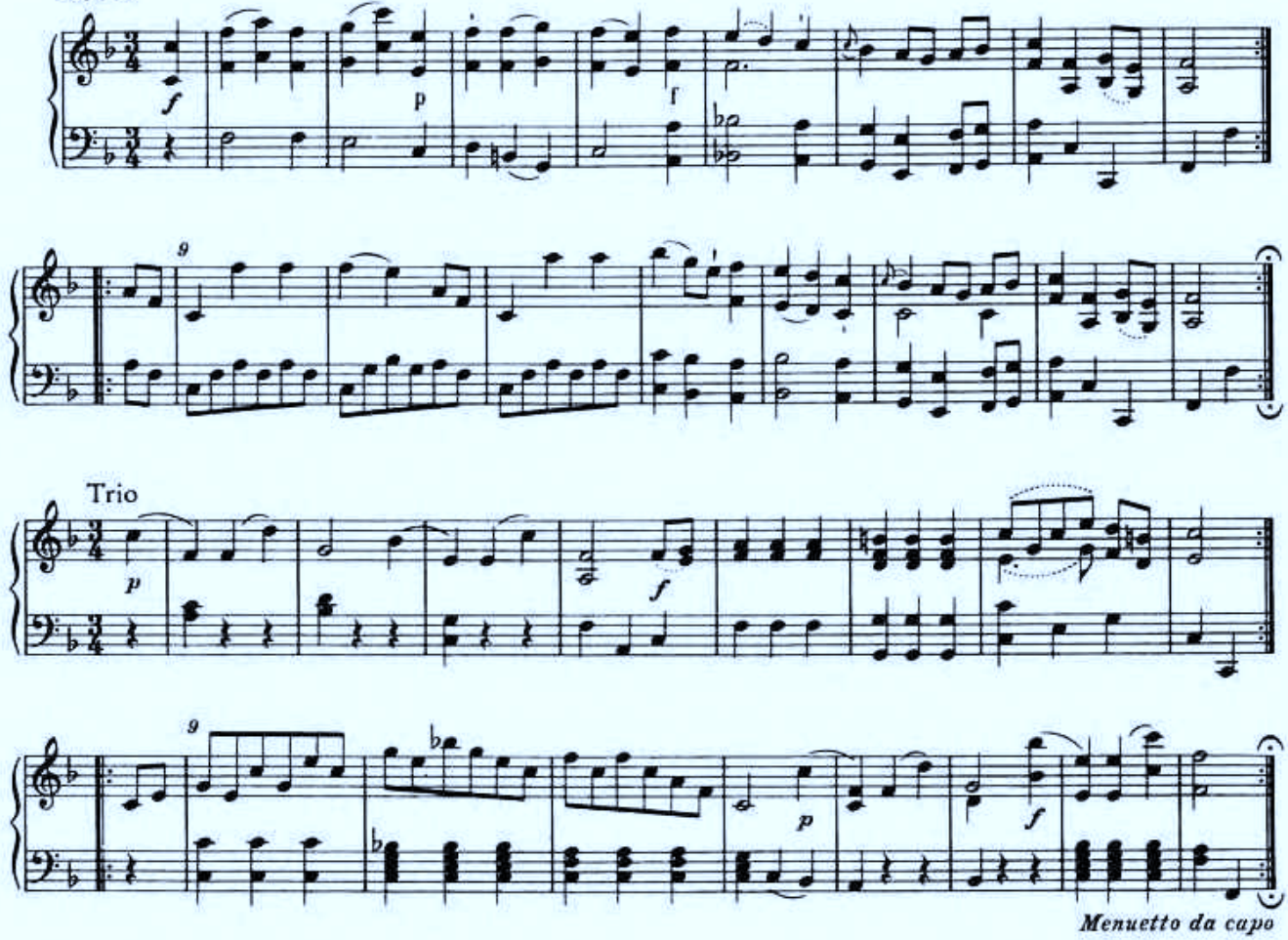
[a)] Zu den Orchesterfassungen vgl. NMA IV/13/Abt. 1/1, S. 51-66


No. 2
Trio
Menuetto da capo
No. 3

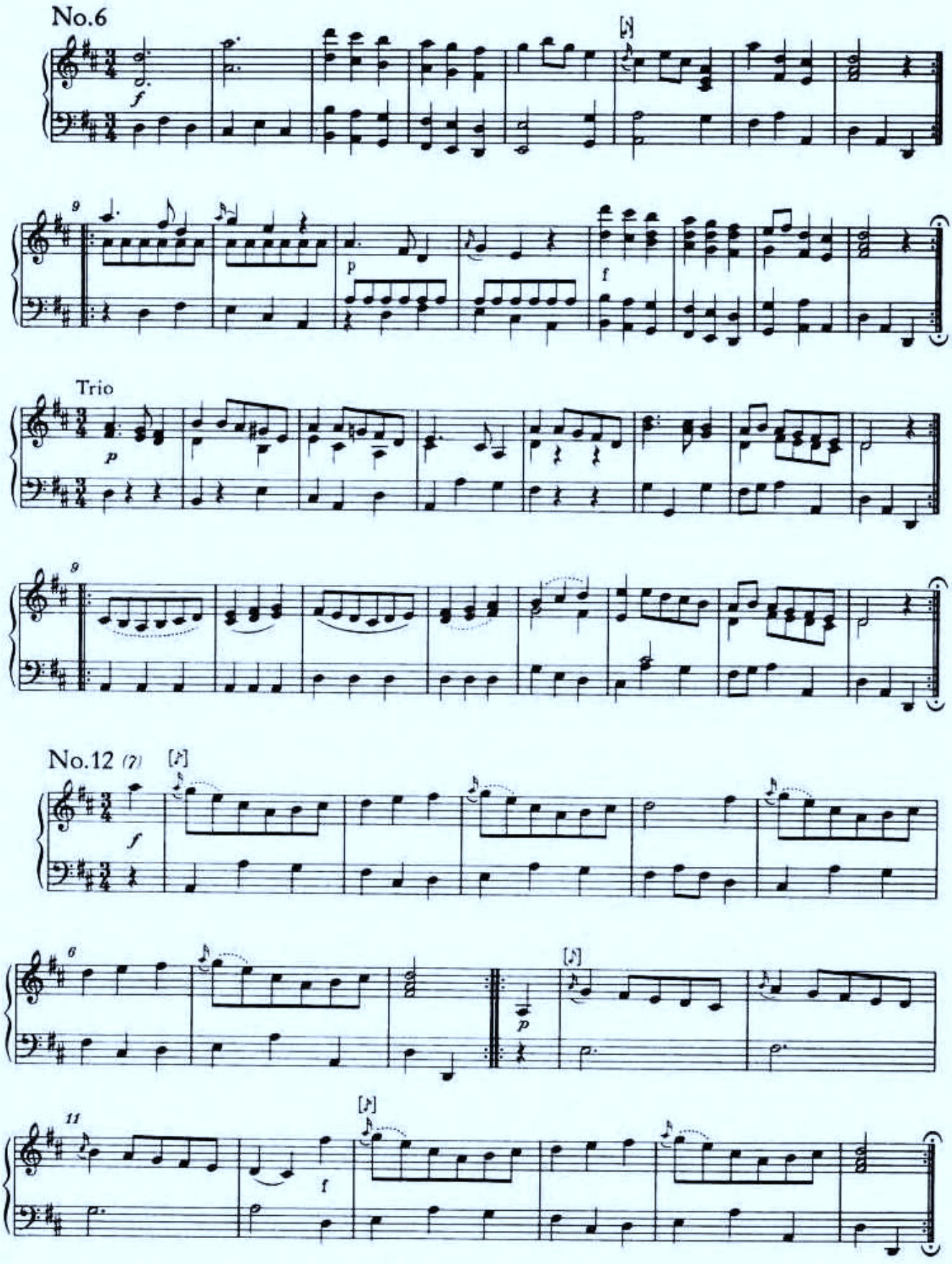
No. 4

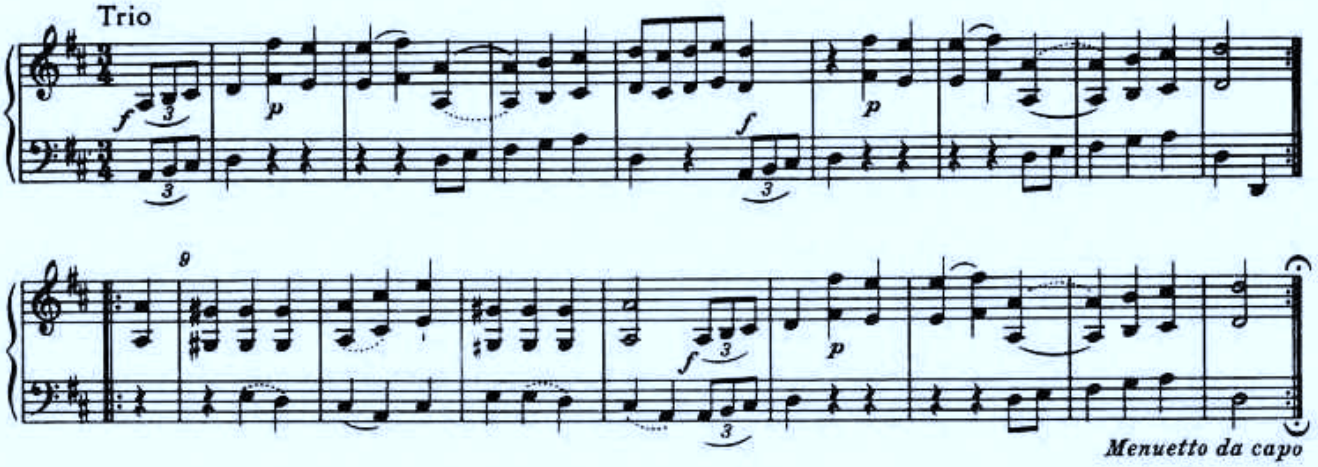


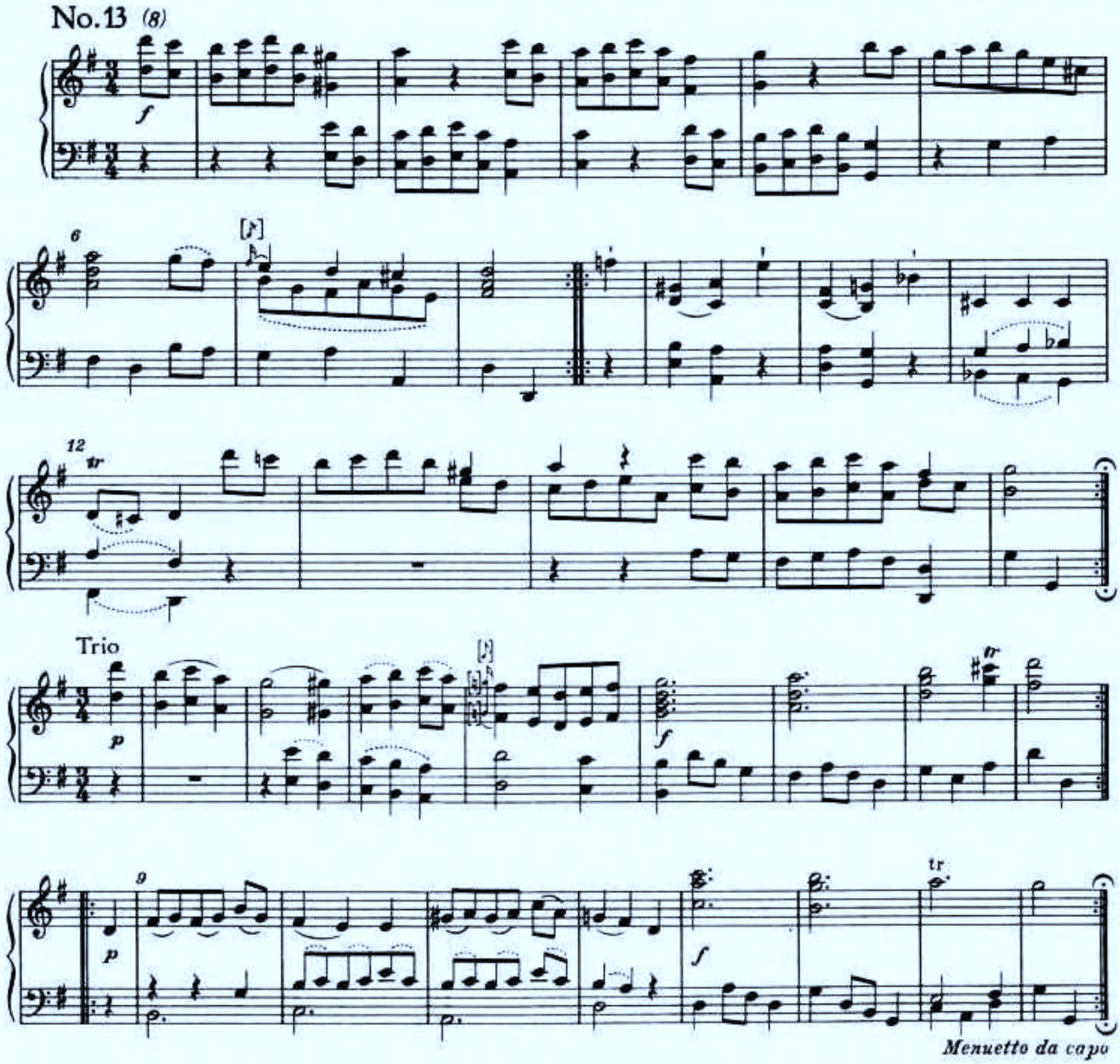
No. 5



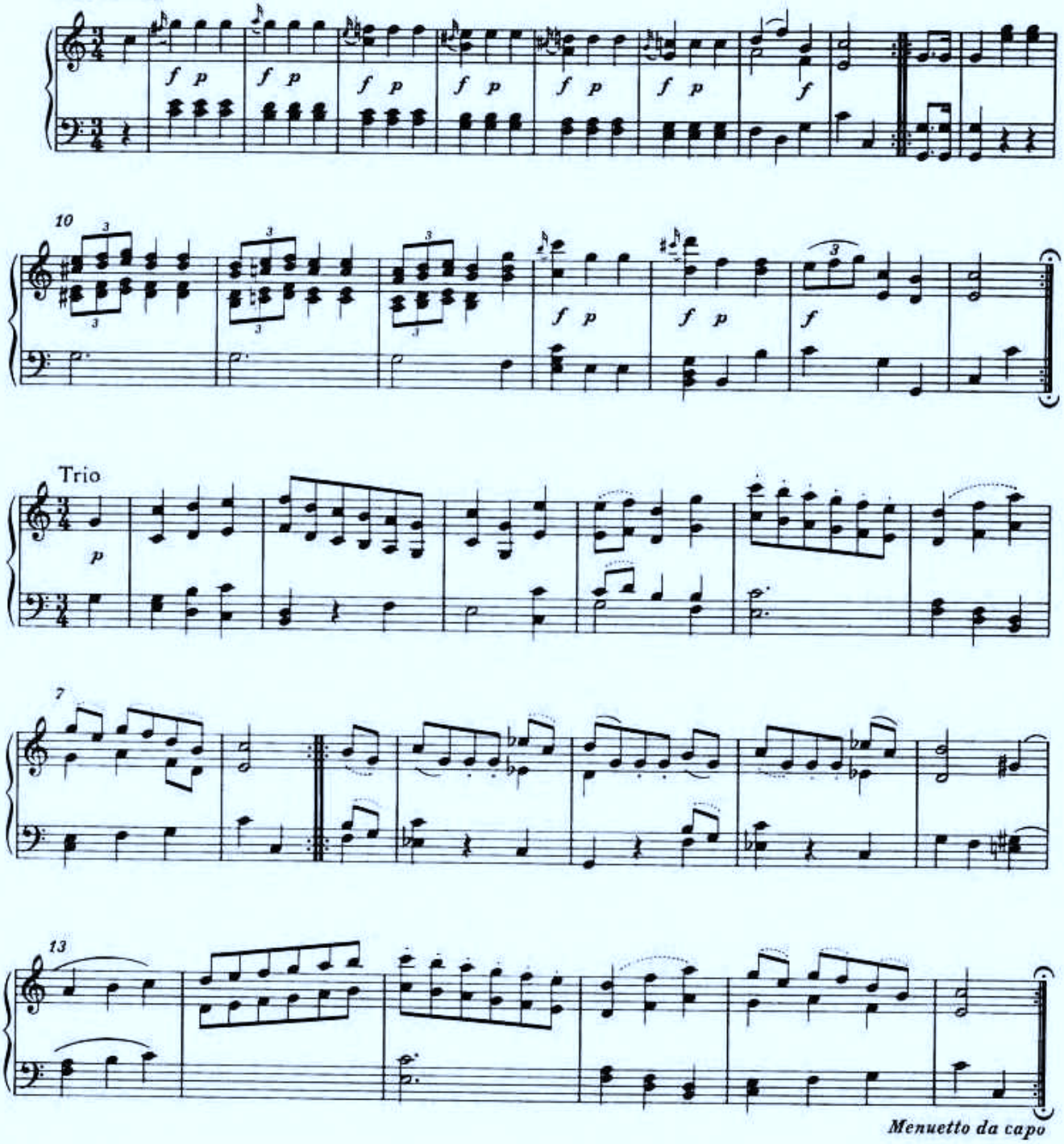
Menuetto da capo


No.6
Trio
No.12 (7)

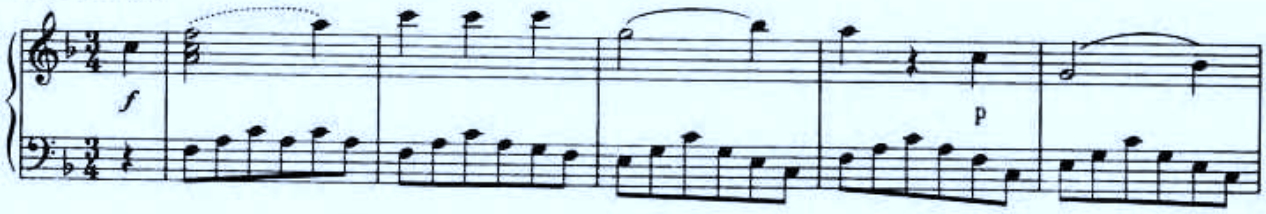

Trio
Menuetto da capo

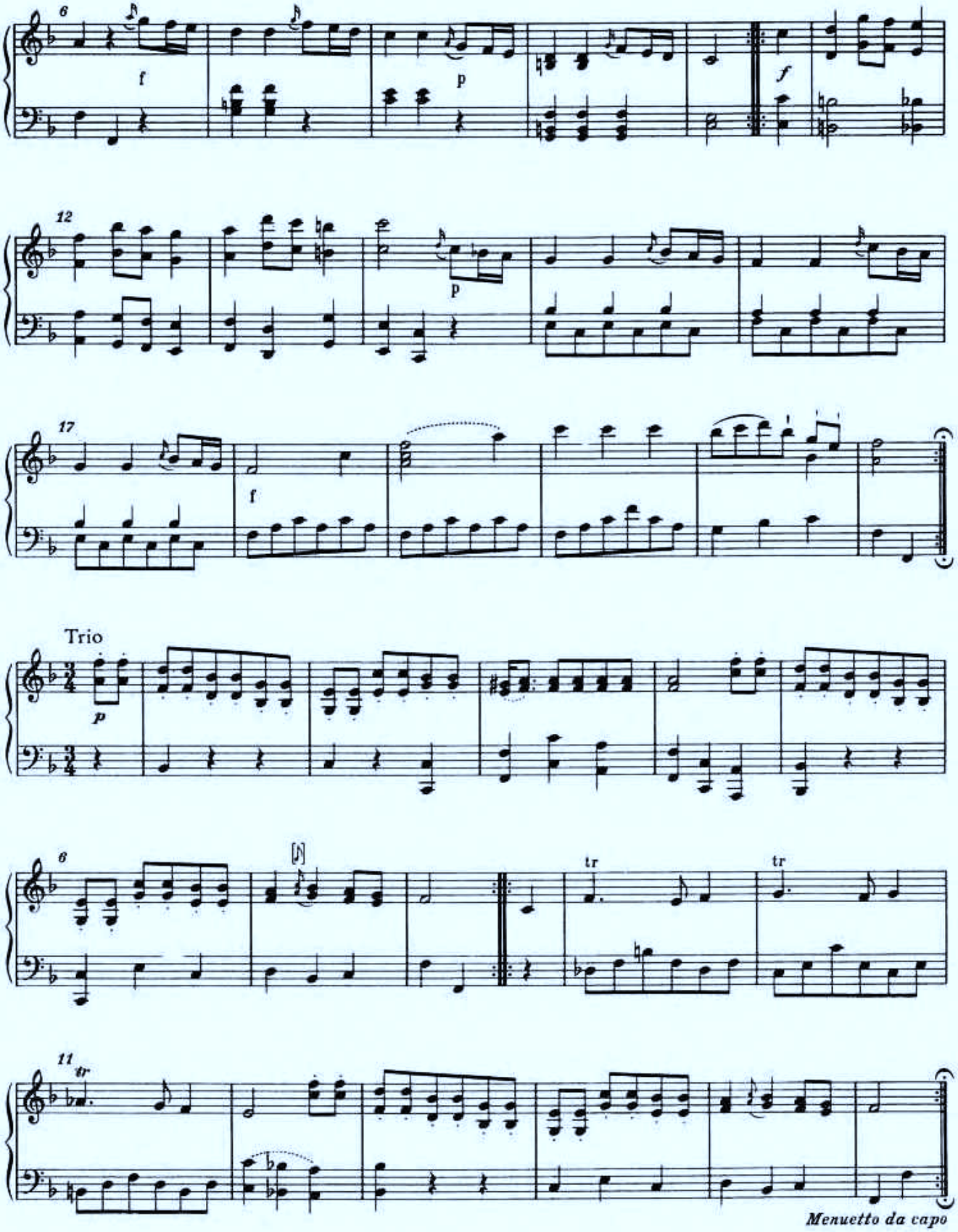

No.13 (8)
Trio
Menuetto da capo

No. 14 *(9)*

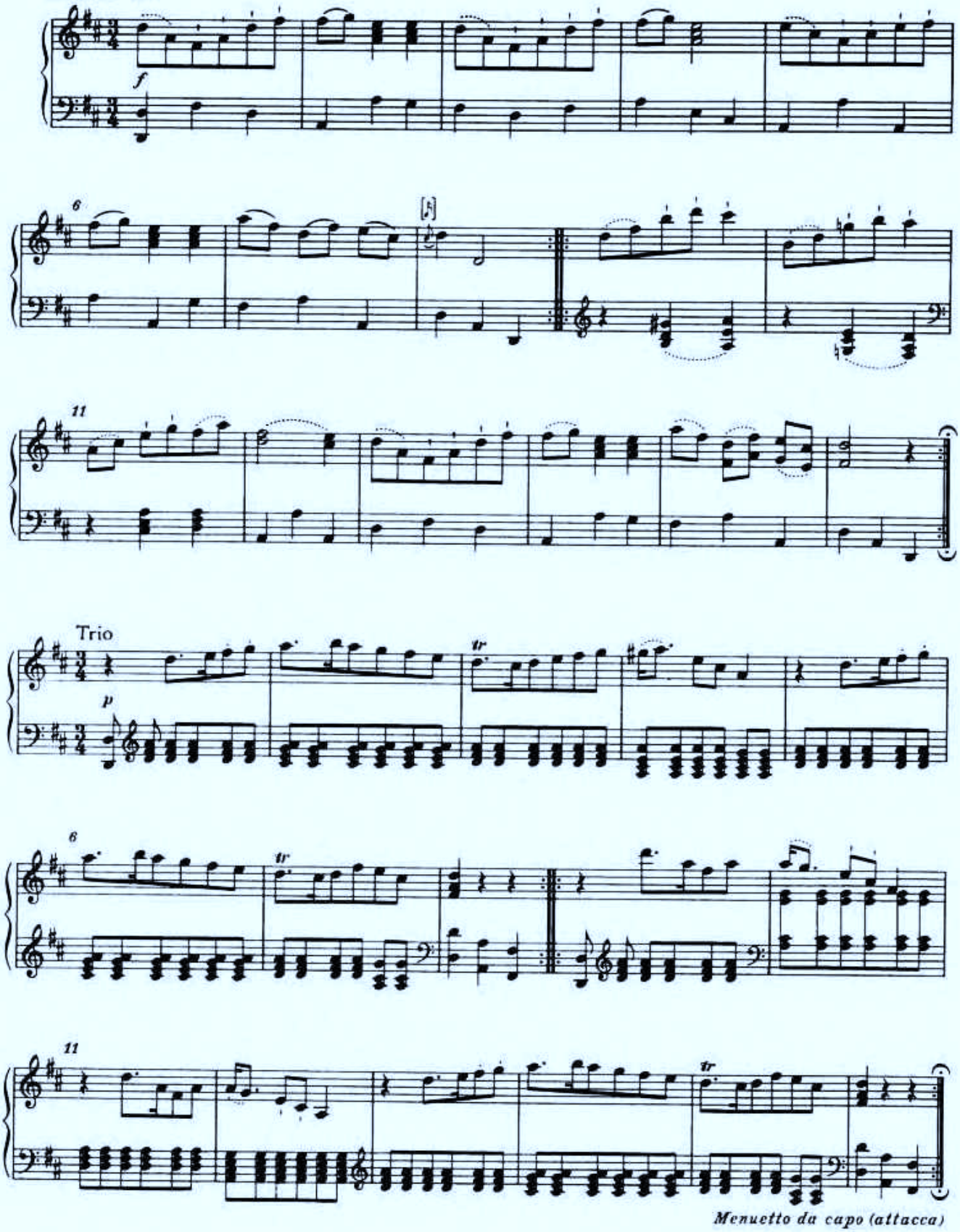


No. 15 *(10)*




6
f
p
f
12
p
17
f
Trio
p
6
tr
tr
11
tr
Menuetto da capo

No.16 *(11)*



Menuetto da capo (attacca)

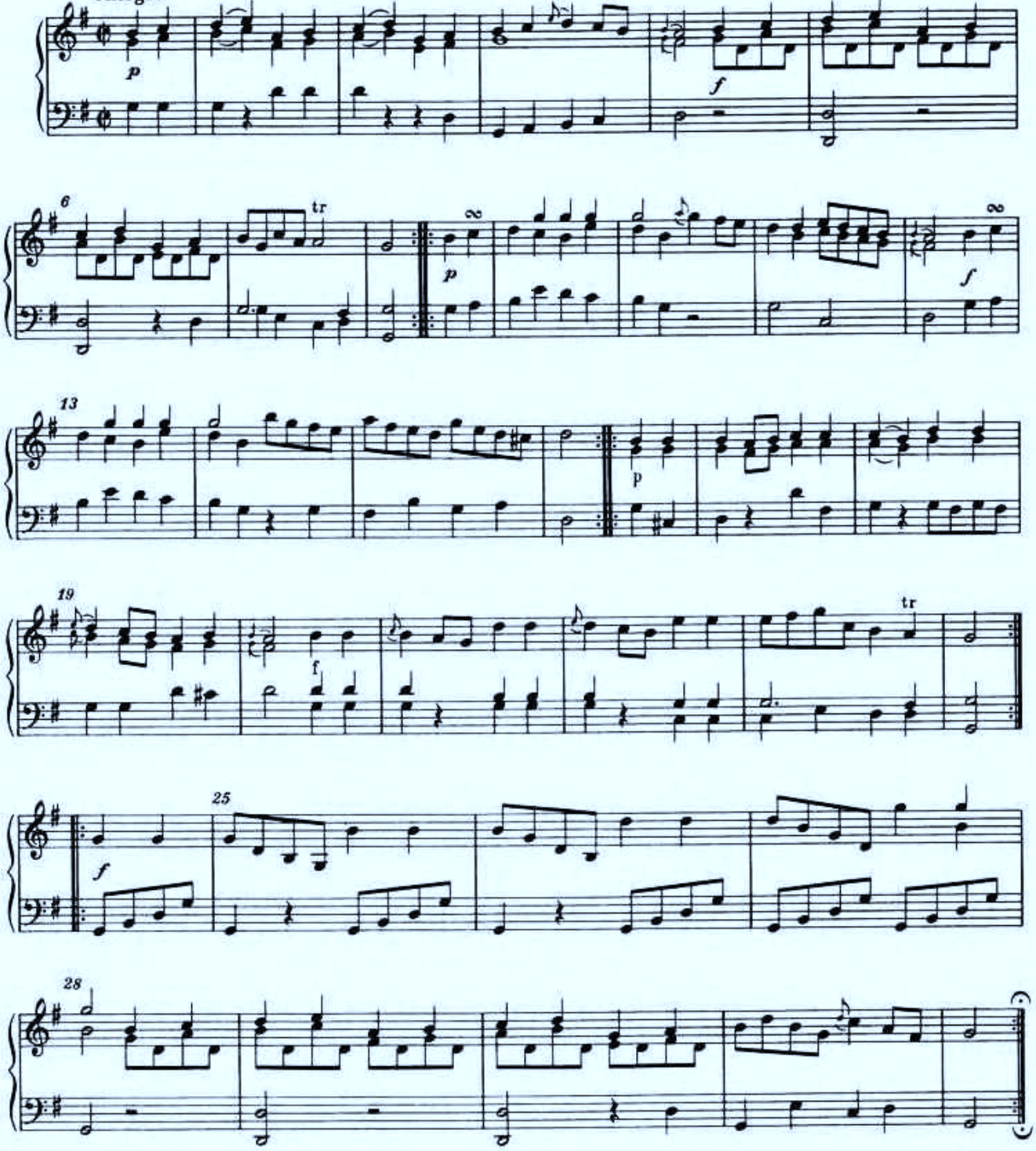
5. Kontretänze für Johann Rudolf Graf Czernin*)

KV 269b

No. 1**)

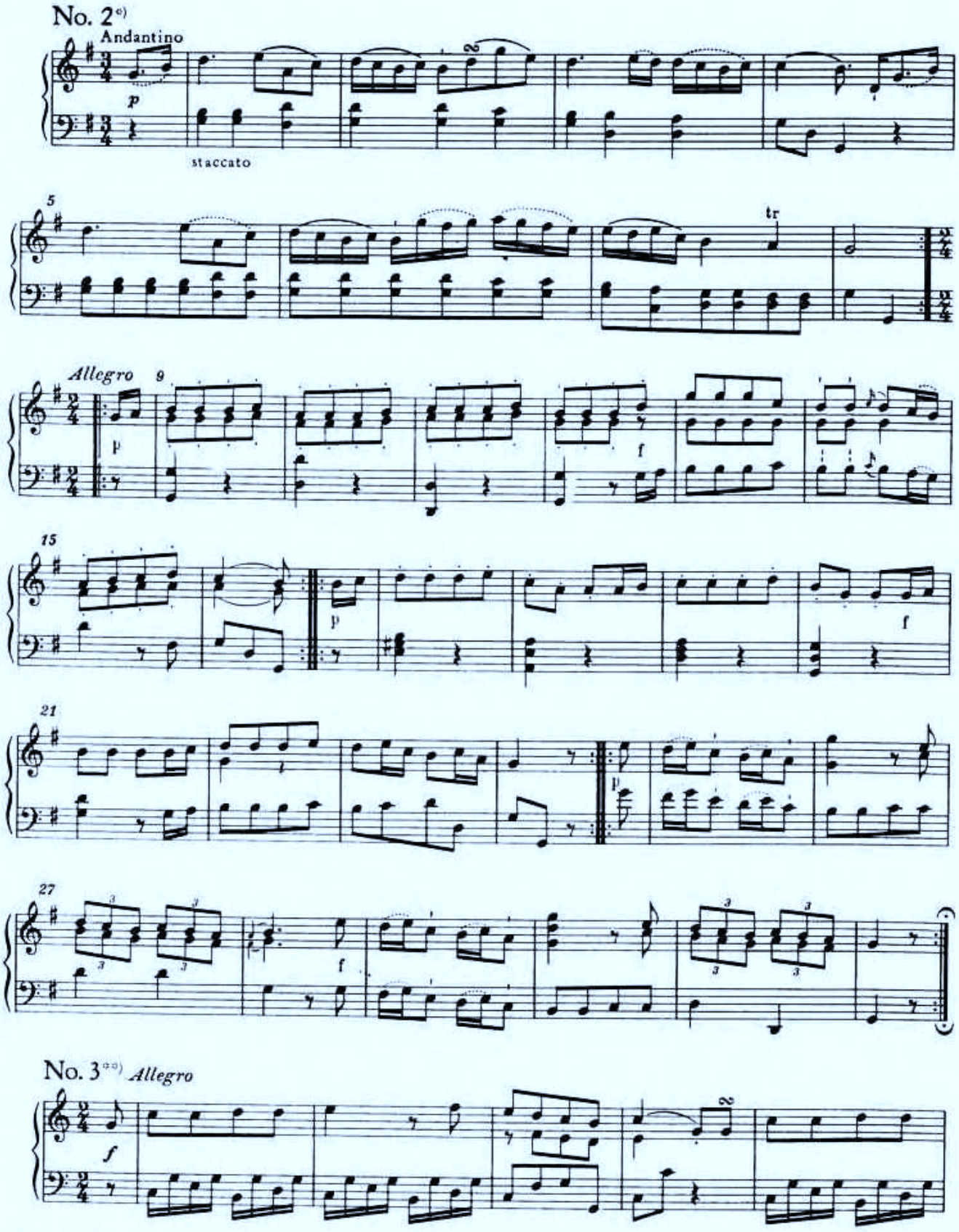
Entstanden Salzburg, wahrscheinlich Januar 1777

Allegro

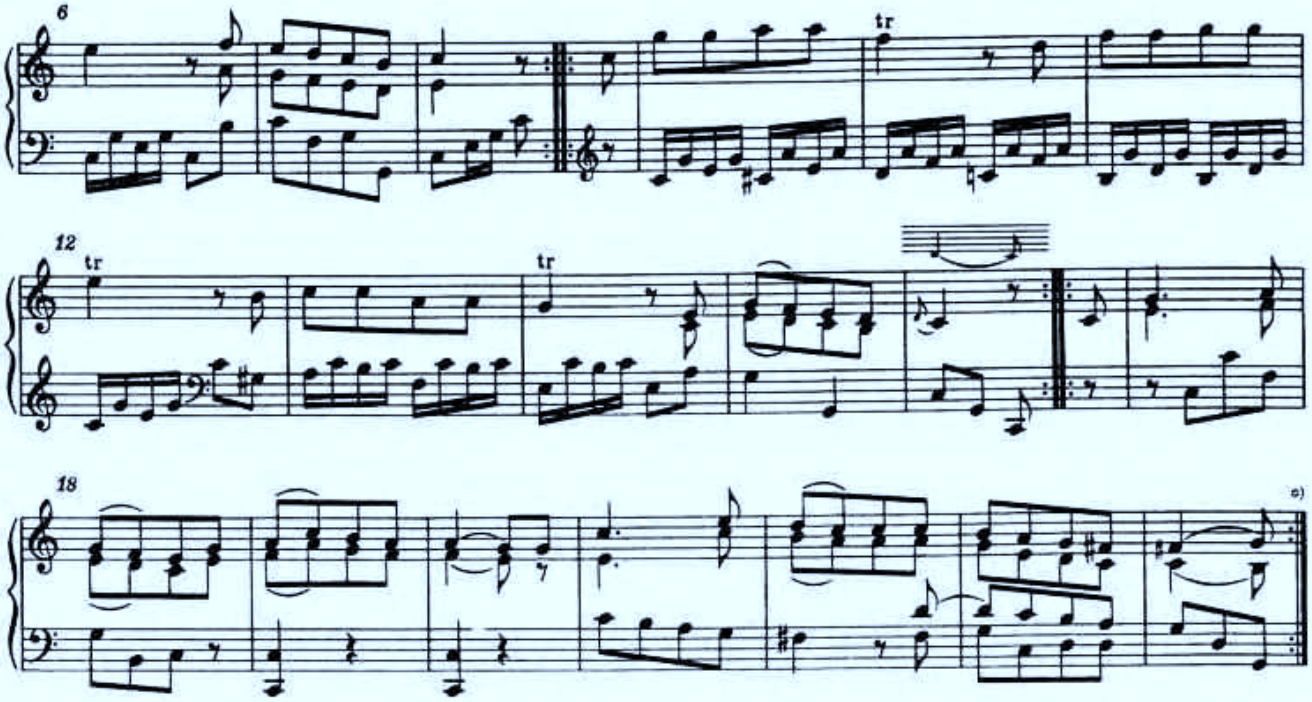


*) No. 1, 2, 3, 12, d.h. vier von ursprünglich zwölf Nummern. Vgl. Vorwort und Krit. Bericht zu NMA IV/13/Abt. 1/1.

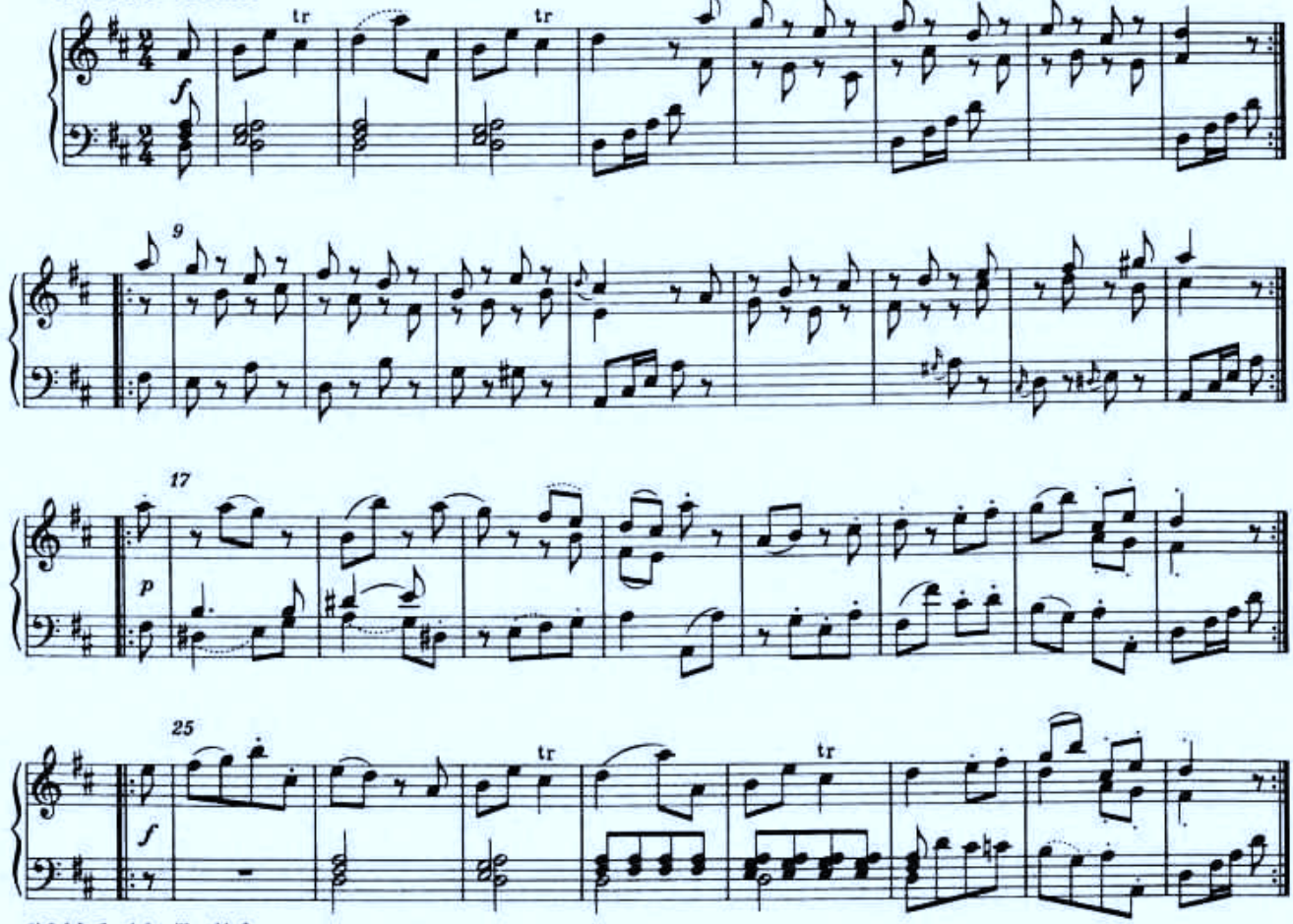
**) Orchesterfassung nicht erhalten.



*) Orchesterfassung No. 2 aus KV 101 (250a); vgl. NMA IV/13/Abt. 1/1, S. 68.
**) Orchesterfassung nicht erhalten.



No. 12 oo) *Presto*



o) Schluß nicht überliefert.

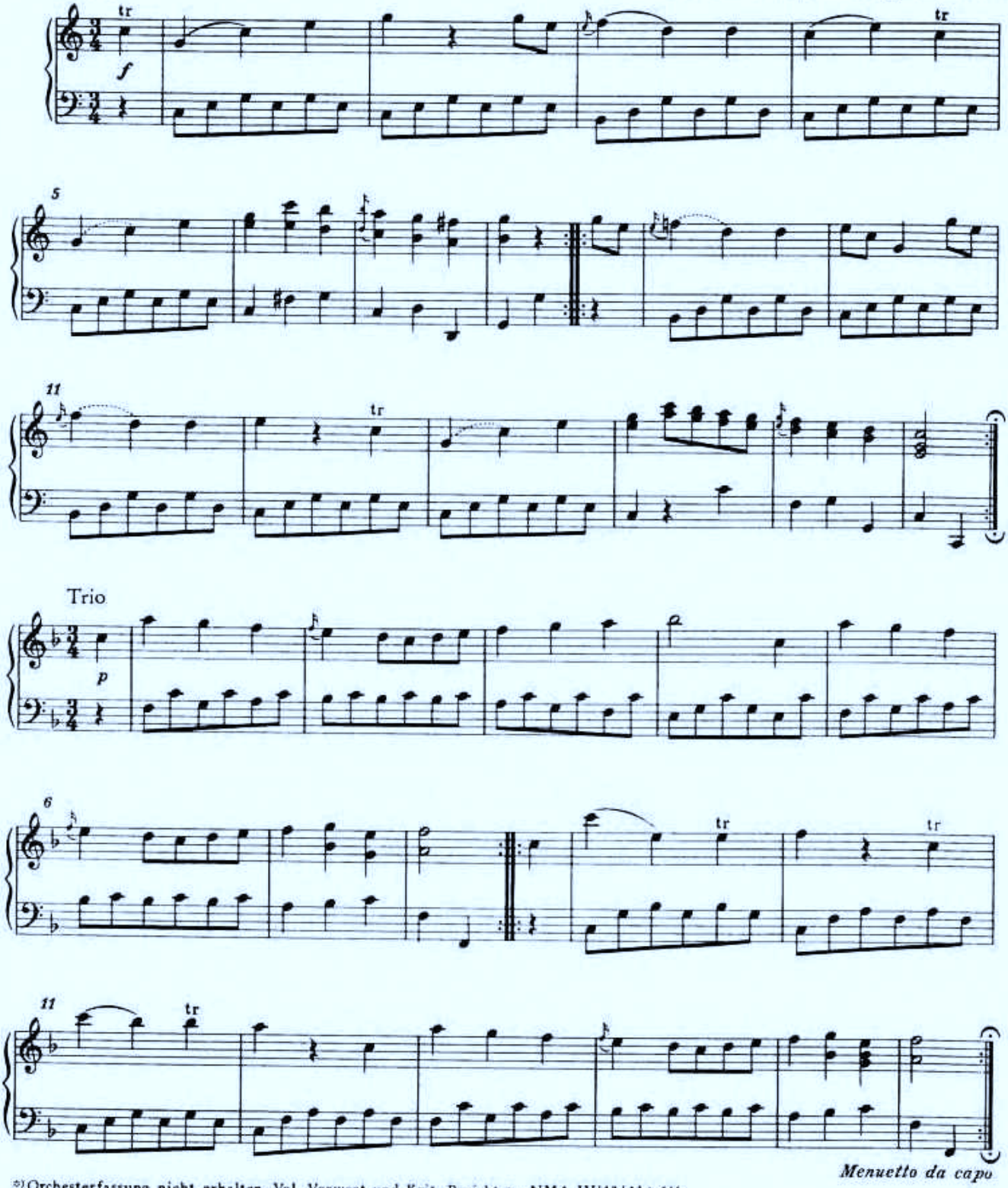
oo) Orchesterfassung No. 3 aus KV 101 (250a), vgl. NMA IV/13/Abt. 1/1, S. 69.

6. Acht Menuette*)

KV 315a (315g)

No. 1

Entstanden wahrscheinlich Salzburg, Ende 1773**)

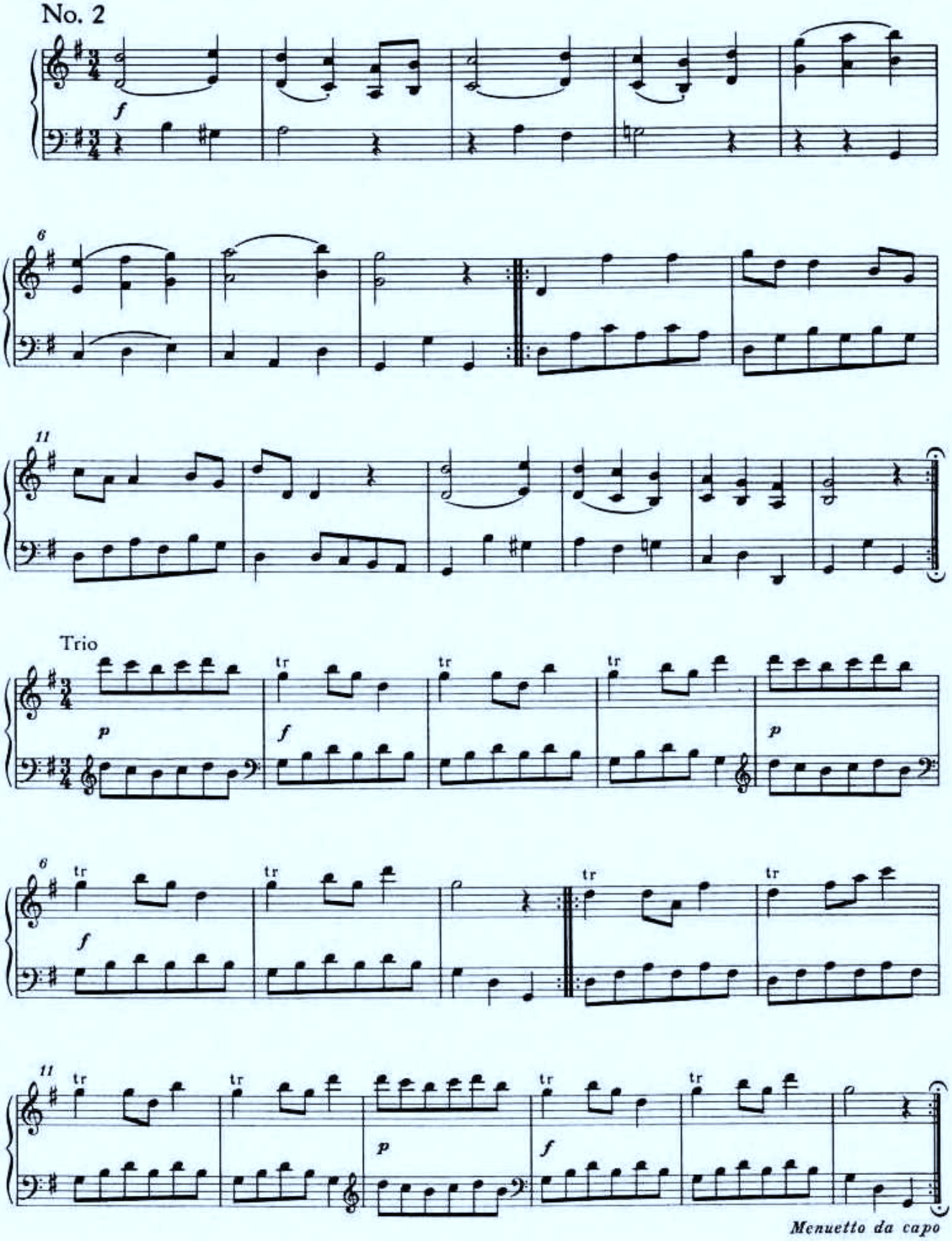


*) Orchesterfassung nicht erhalten. Vgl. Vorwort und Krit. Bericht zu NMA IV/13/Abt. 1/1.

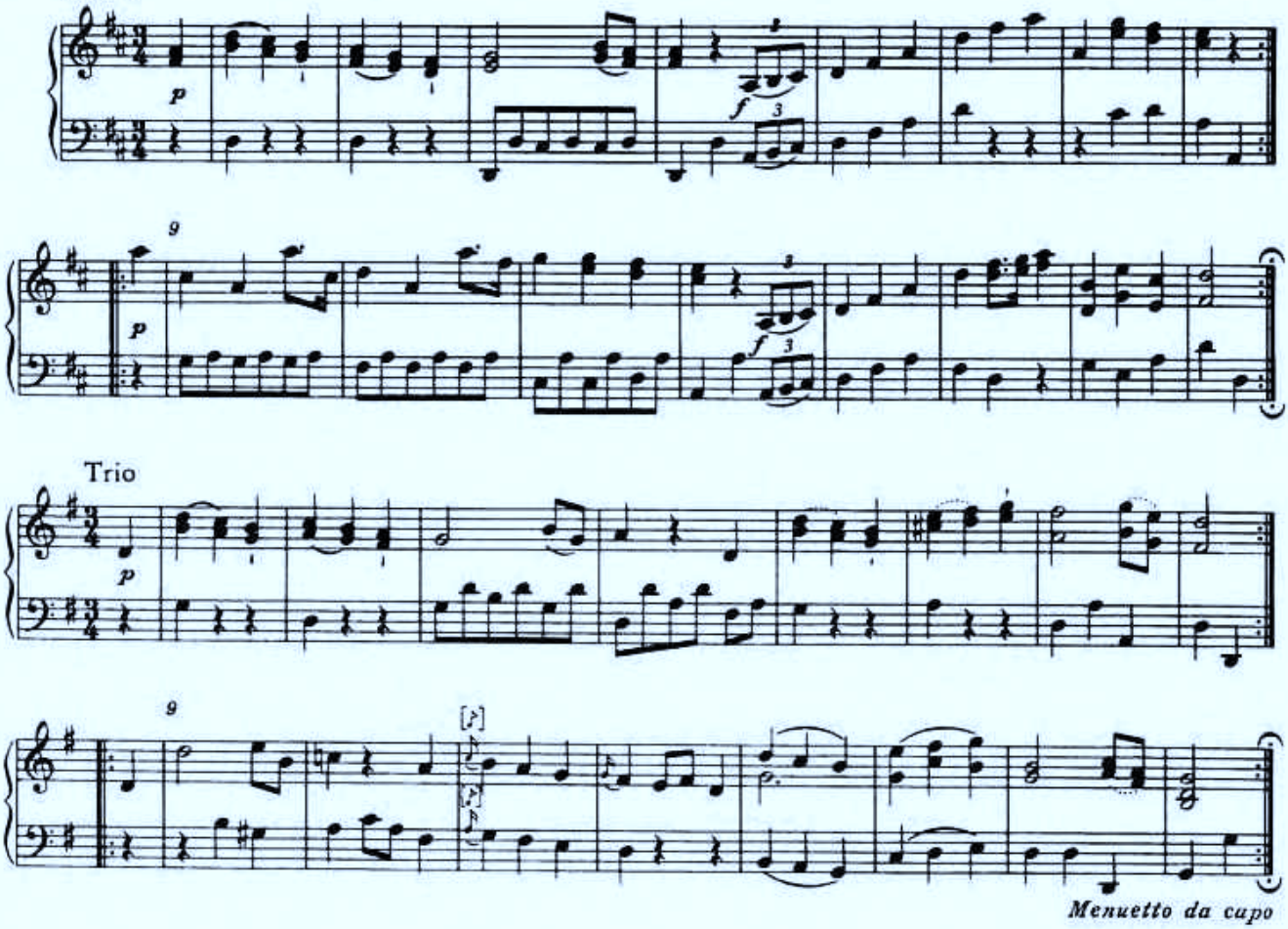
**) Zur Neudatierung vgl. Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

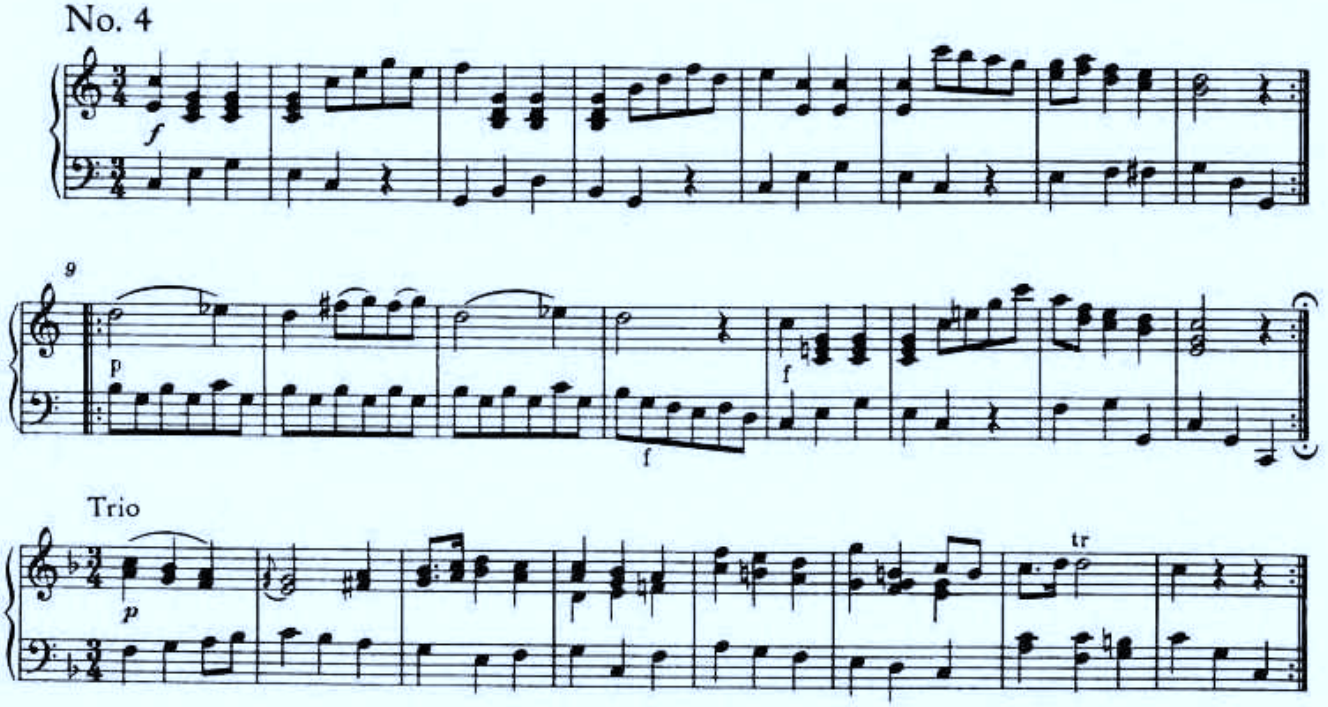
No. 2

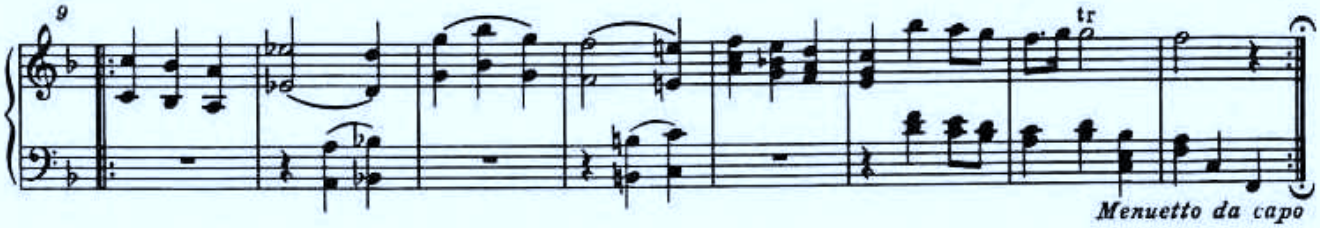


No. 3

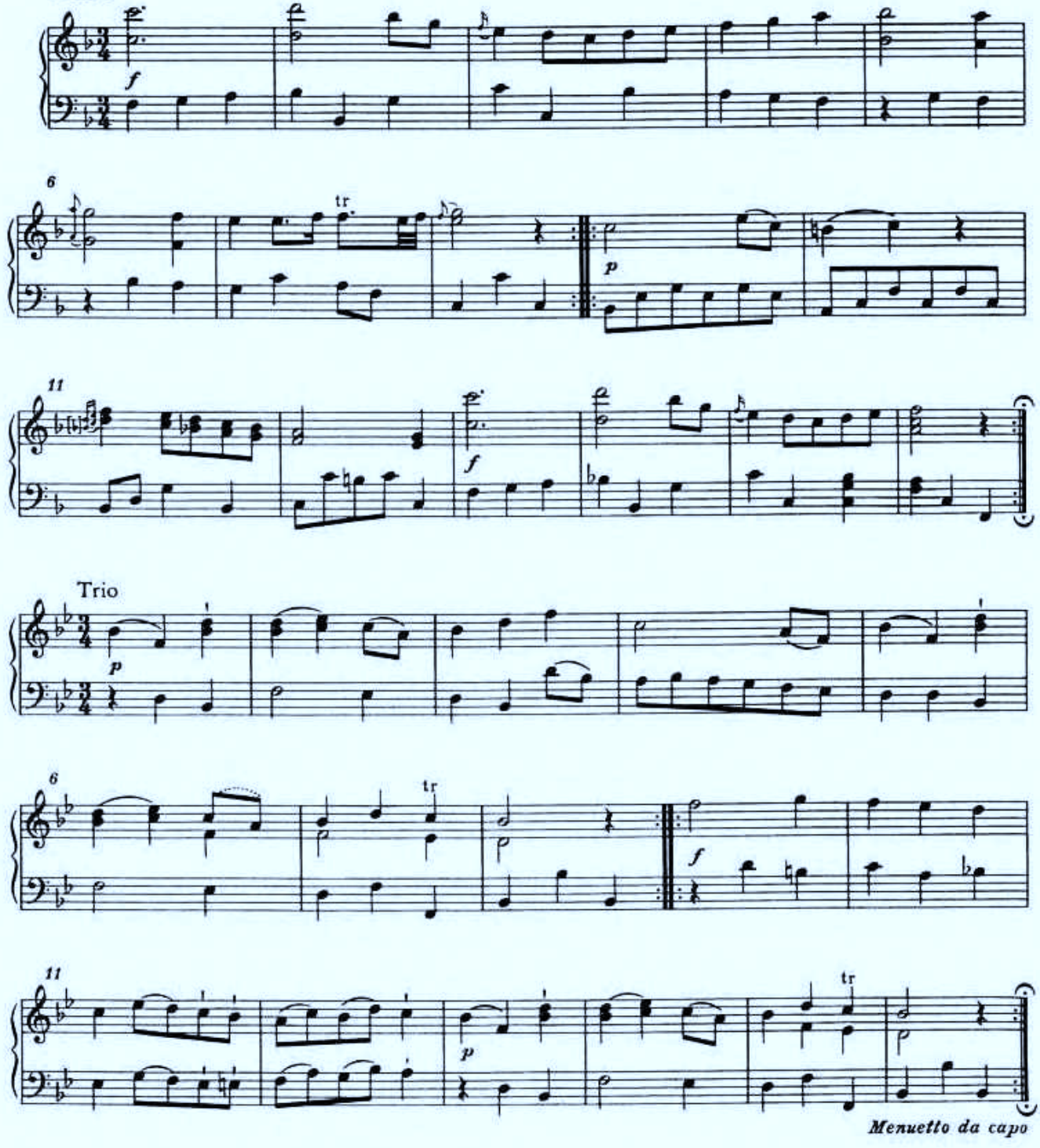


No. 4

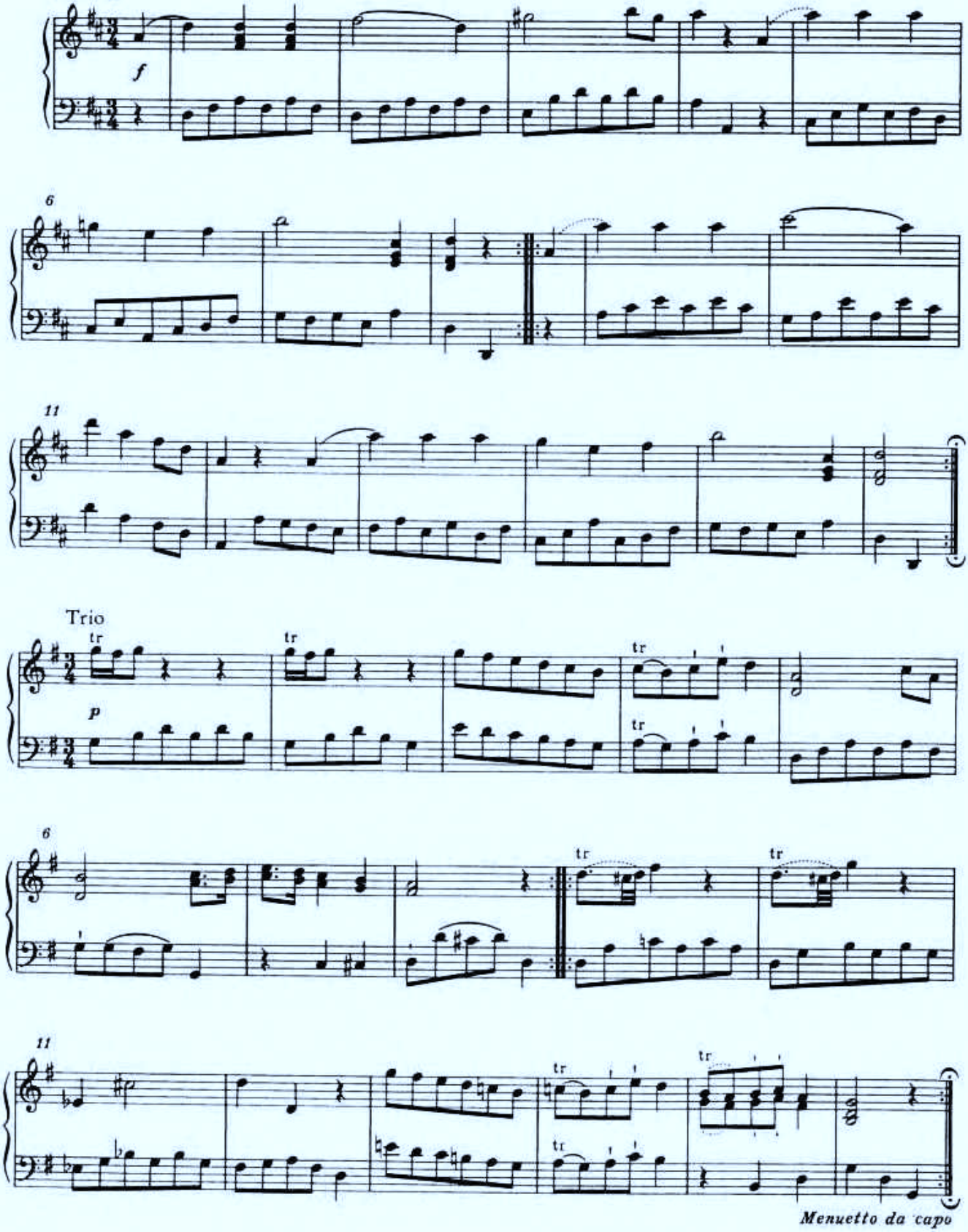



9
tr
Menuetto da capo

No. 5

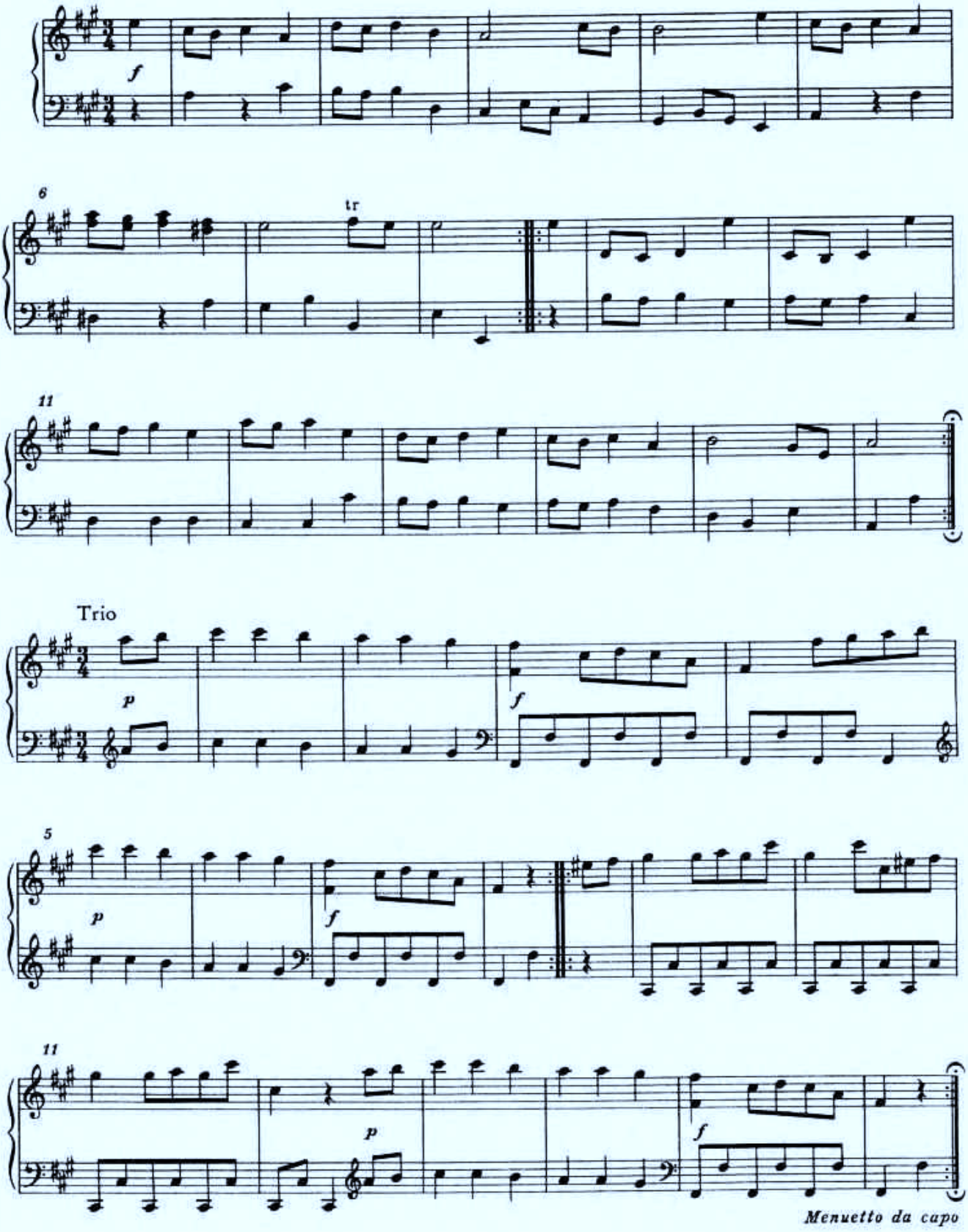

f
6
tr
p
11
f
Trio
p
6
tr
f
11
tr
p
Menuetto da capo

No. 6

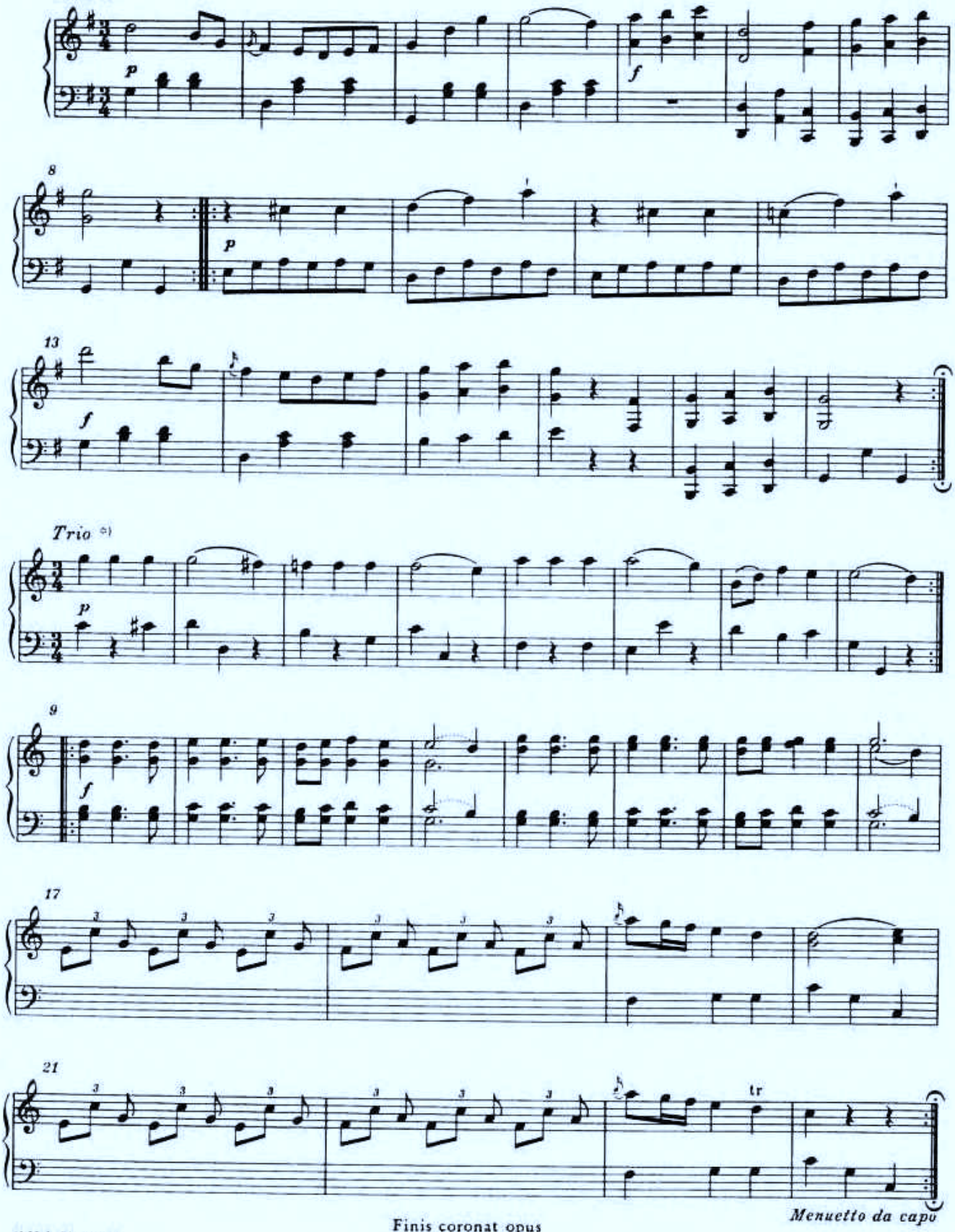


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

No. 7



No. 8



Finis coronat opus

a) Vgl. Vorwort.

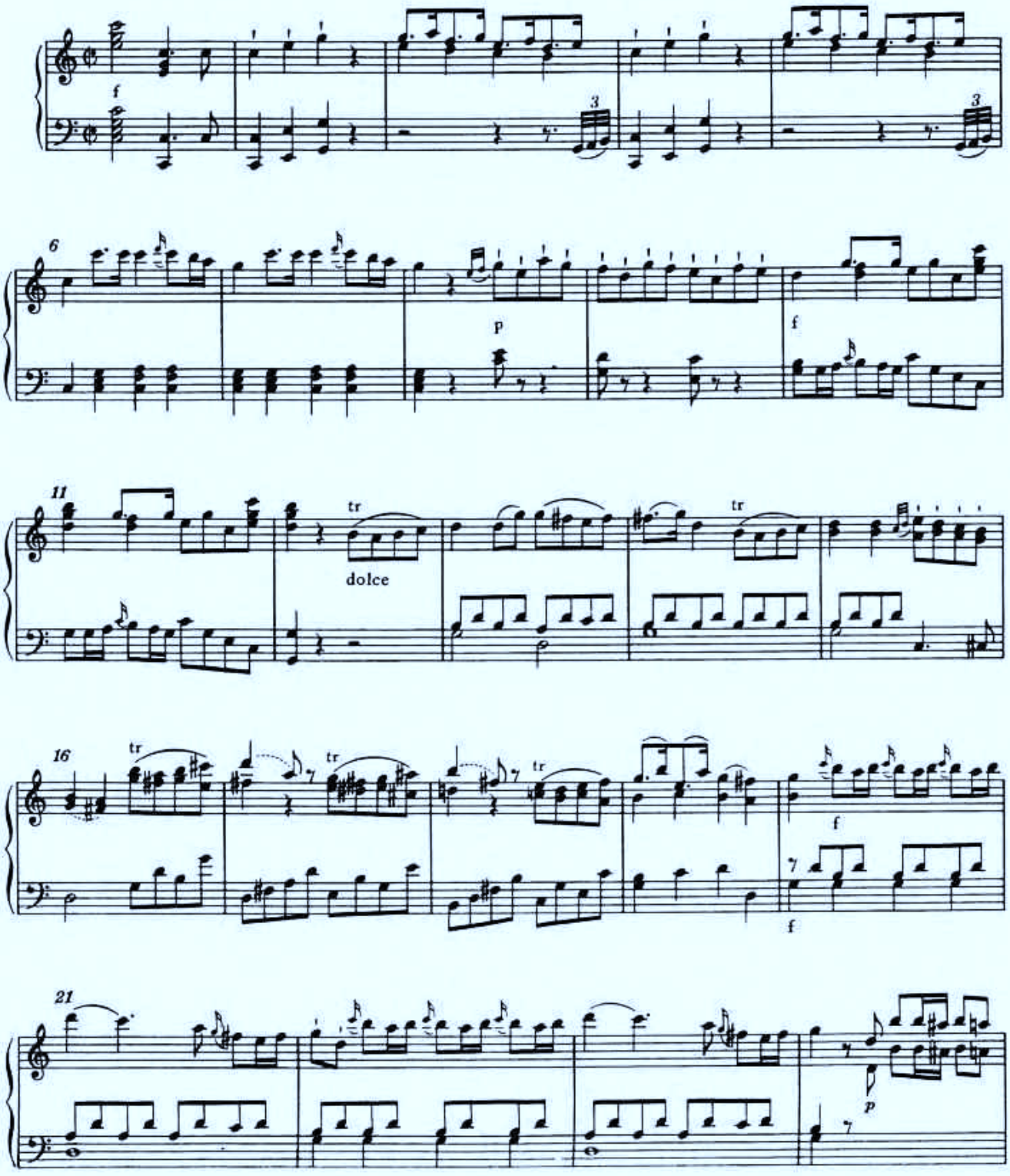
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

7. Marsch in C[a)]

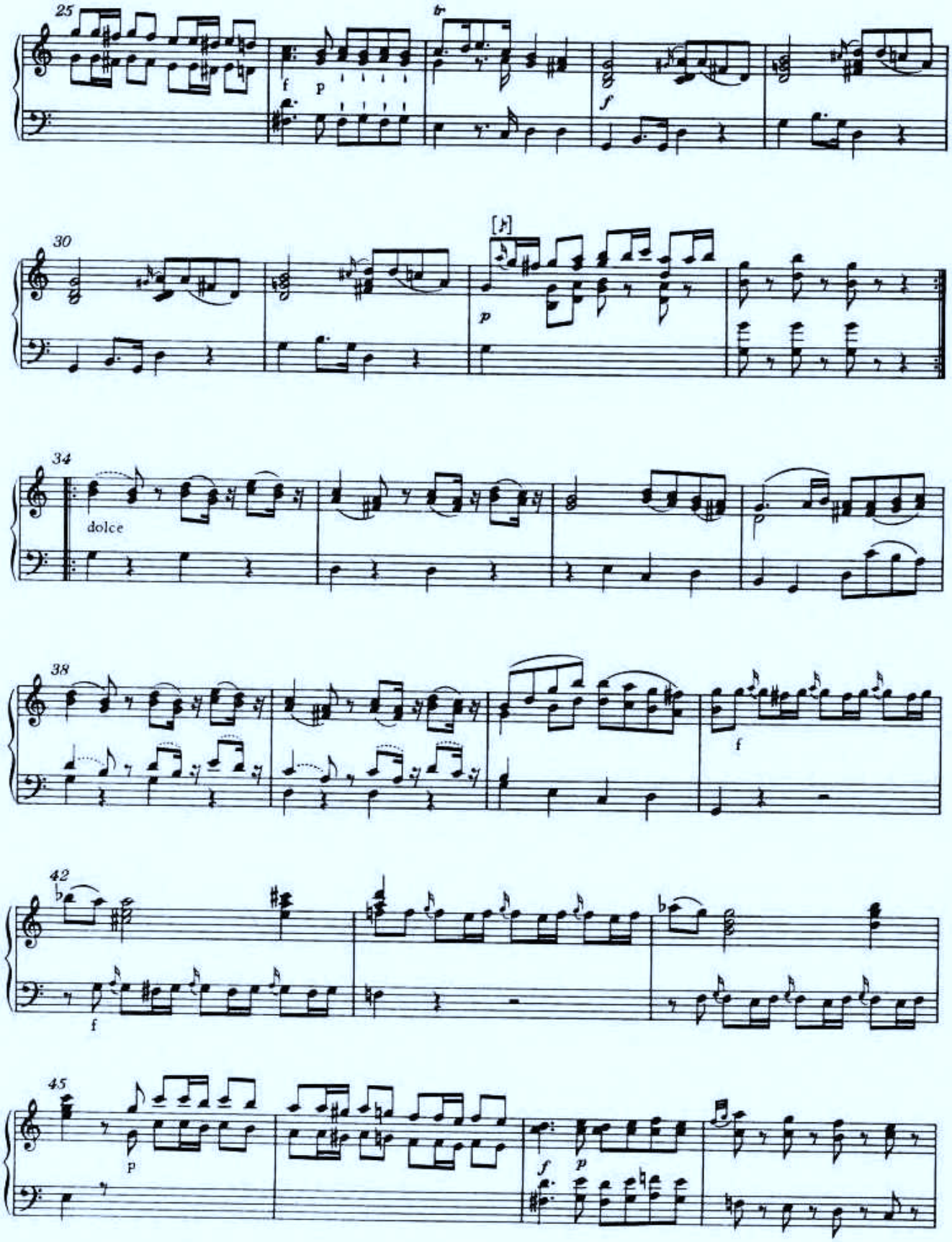
KV 408/1 (383c)

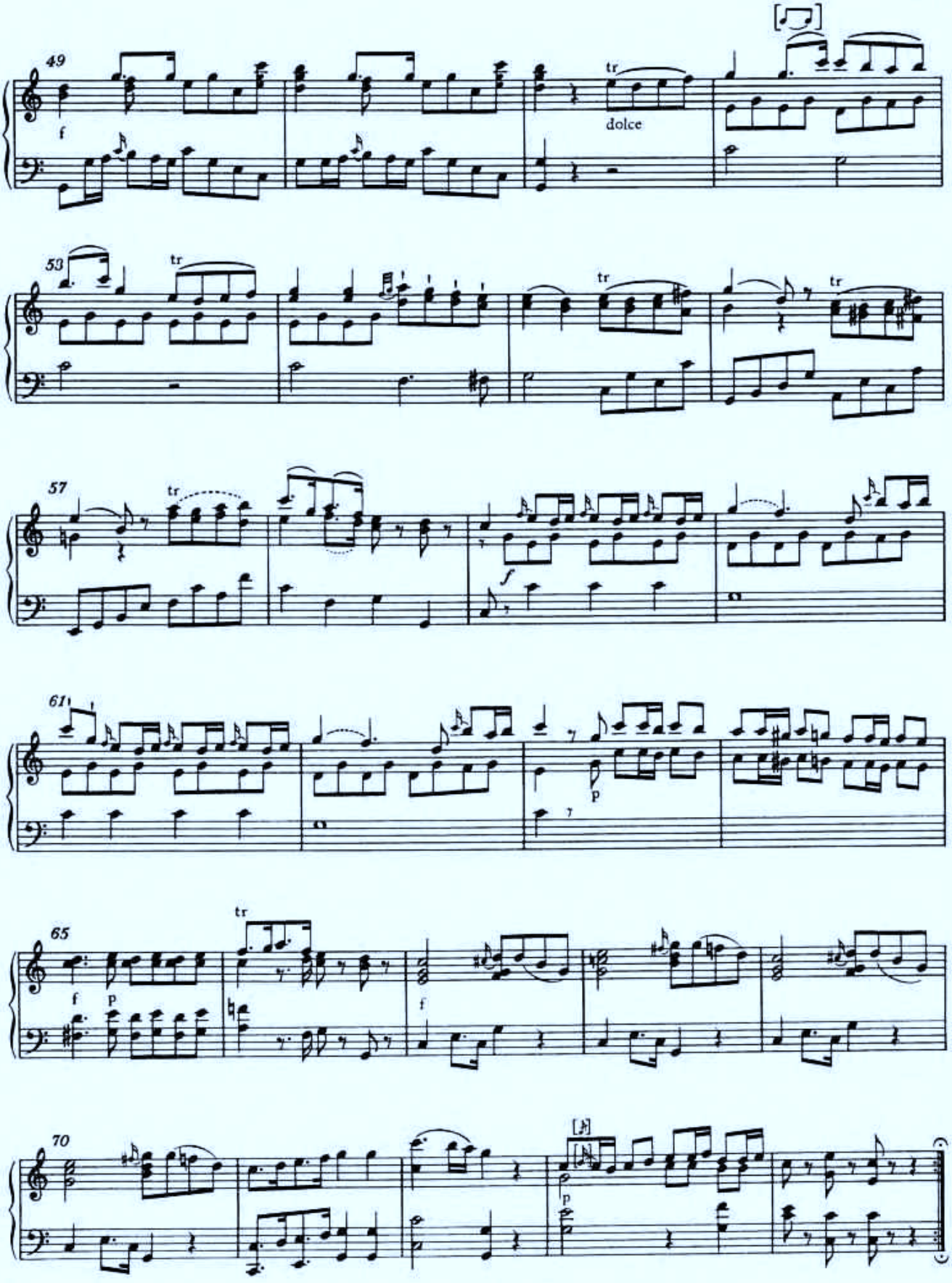
Marcia

Entstanden wahrscheinlich Wien, 1782



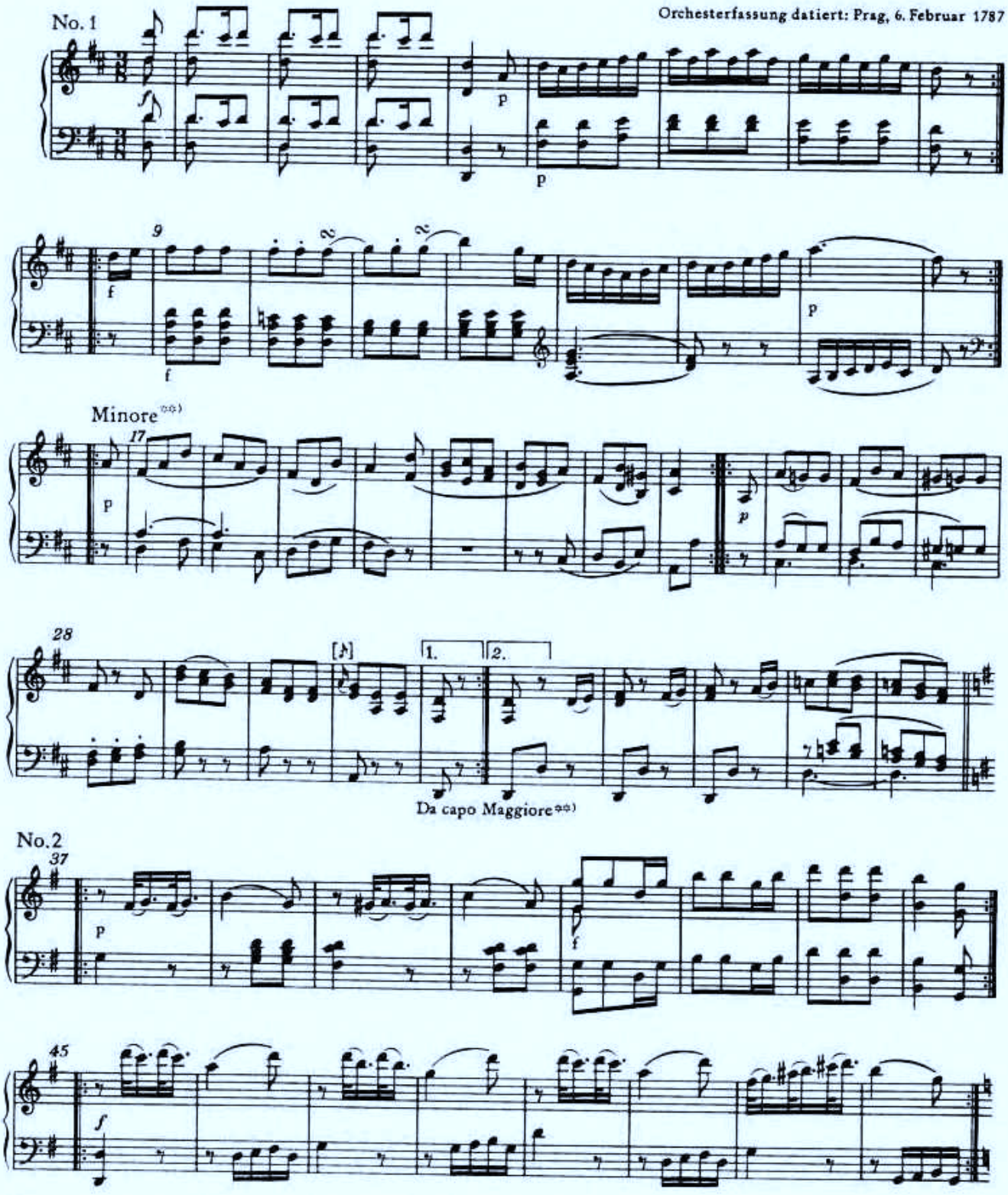
[a)] Orchesterfassung vgl. NMA IV/13/Abt. 2: Märsche, S. 49–56.


25
tr
f
p
f
30
[𝄽]
p
34
dolce
38
f
42
f
45
p
f
p

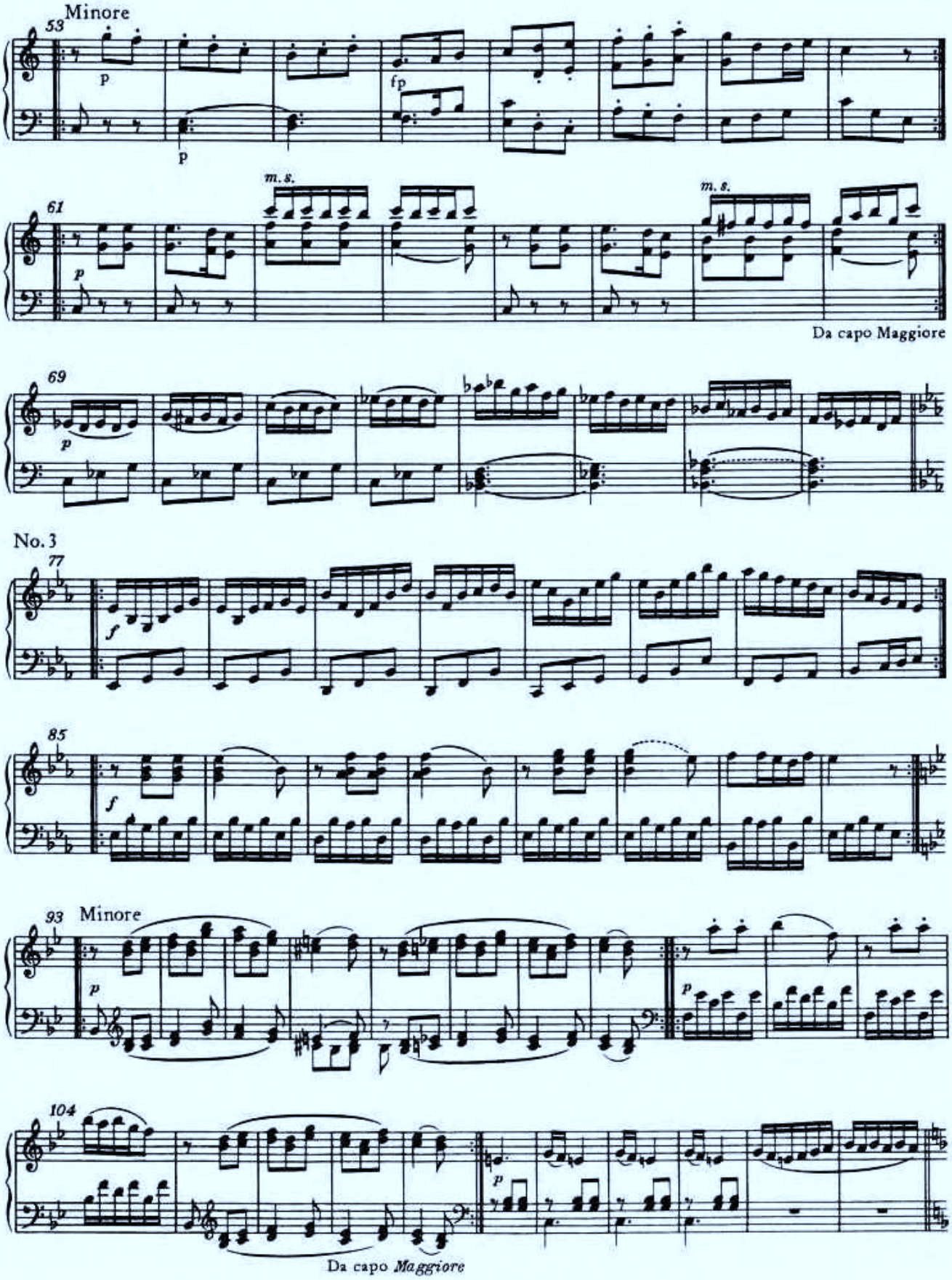

49
f
tr
dolce
53
tr
tr
tr
57
tr
f
61
p
65
tr
f
p
f
70
p

8. Sechs deutsche Tänze*)

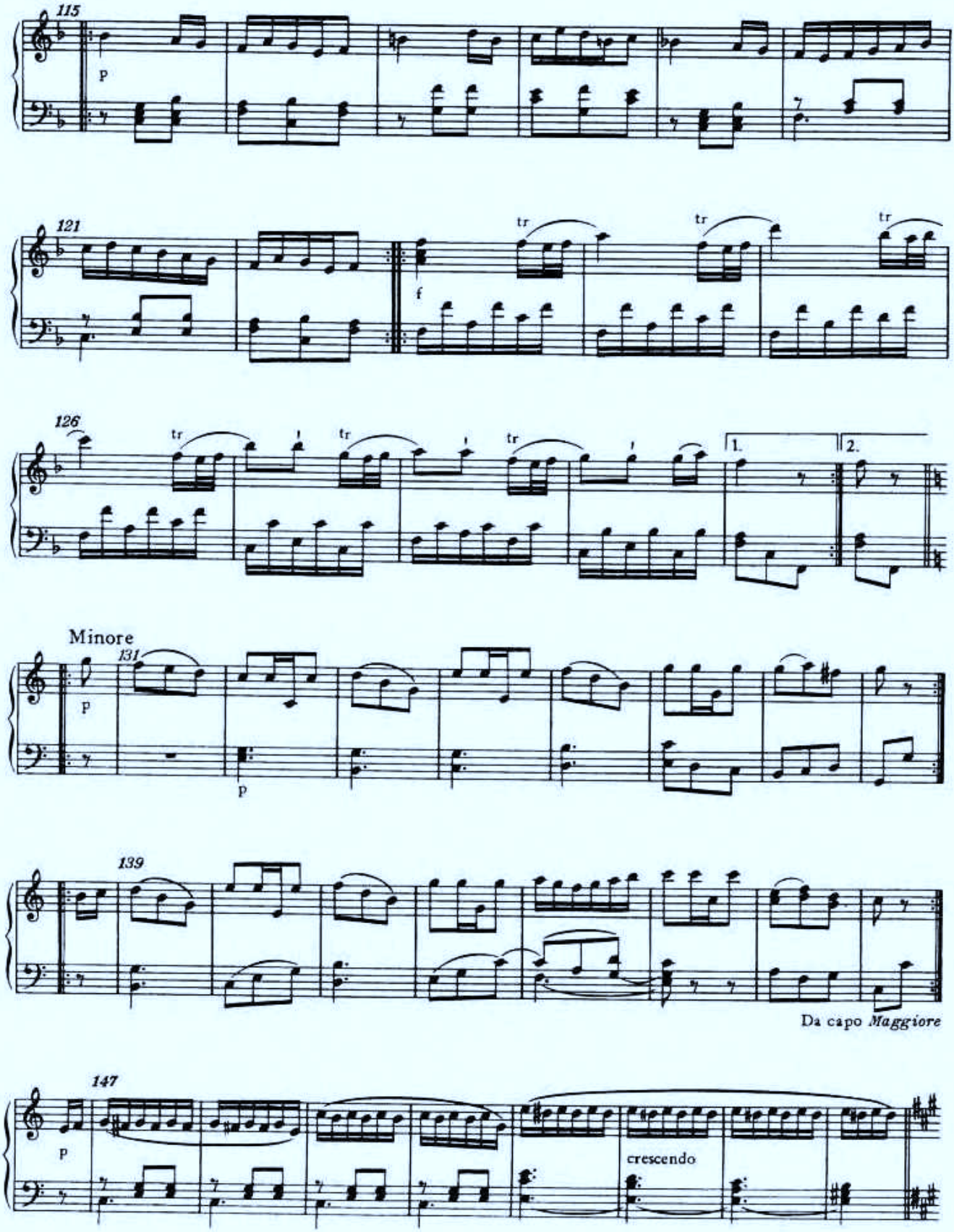
KV 509

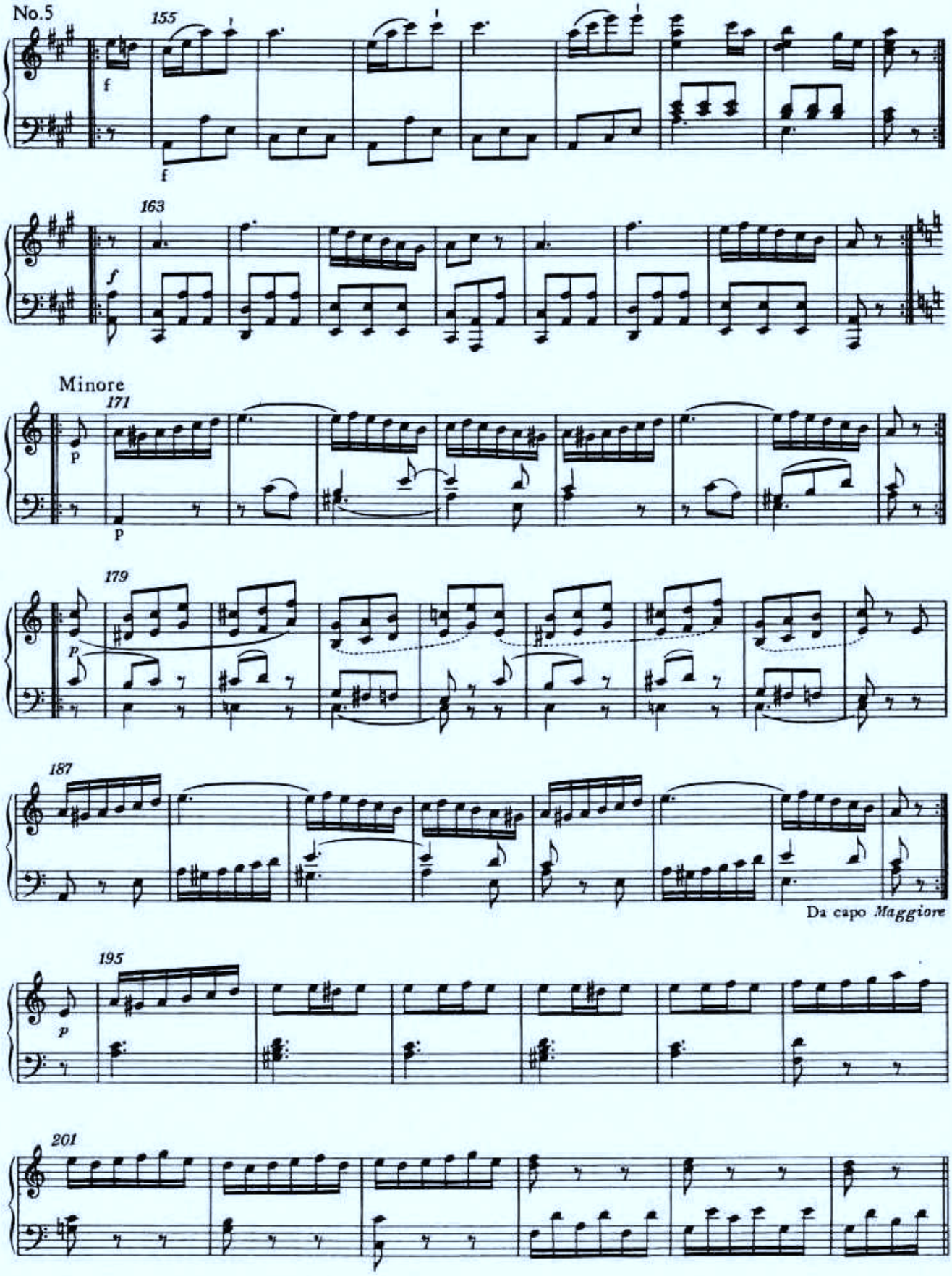


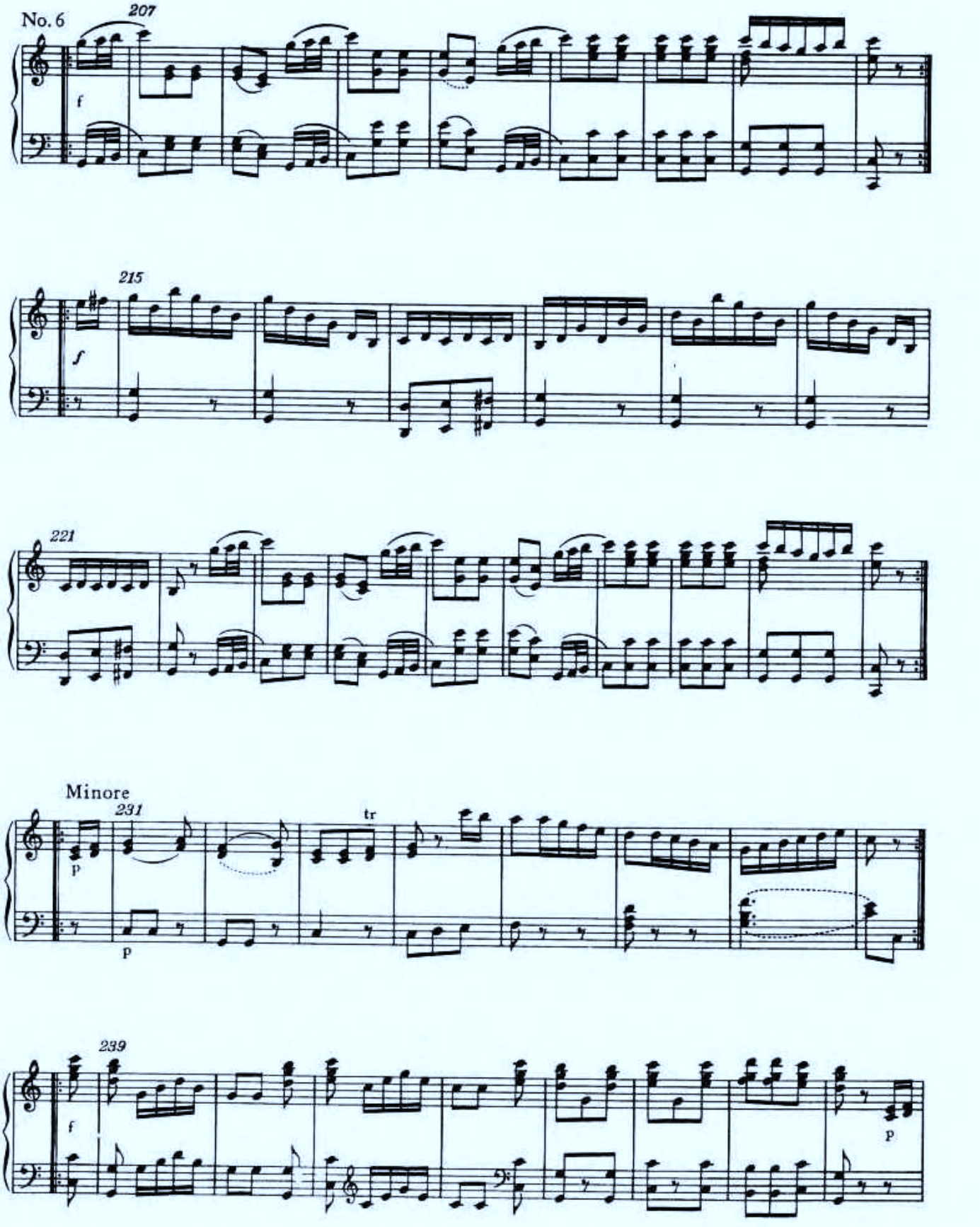
*) Orchesterfassung vgl. NMA IV/13/Abt. 1: Tänze · Band 2.
**) Zum Begriffspaar „Maggiore - Minore" und insbesondere zur Ausführung der Dacapos vgl. Vorwort.

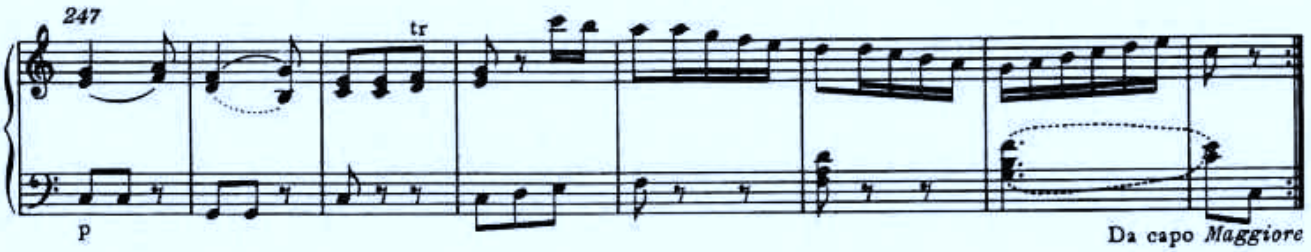

Minore
53
p
p
fp
m. s.
61
p
m. s.
Da capo Maggiore
69
p
No. 3
77
f
85
f
93
Minore
p
p
104
p
Da capo *Maggiore*

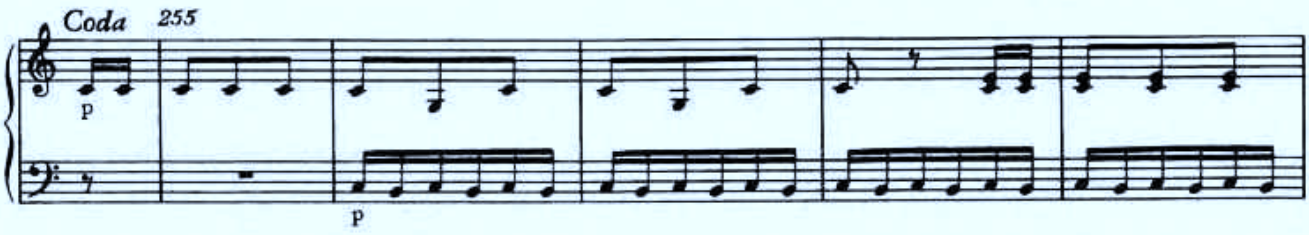
No. 4

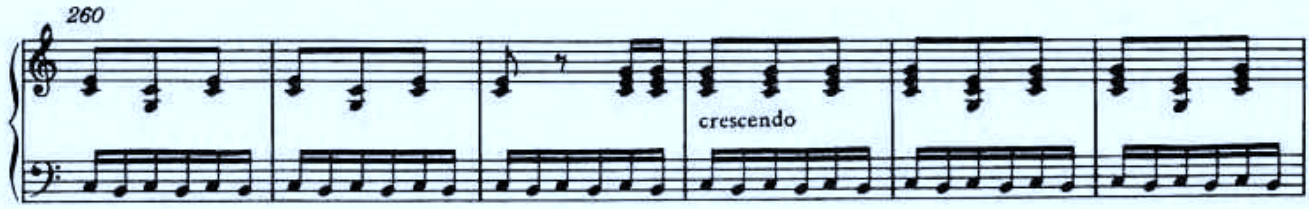

115
p
121
tr
tr
tr
f
126
tr
tr
tr
1.
2.
Minore
131
p
p
139
Da capo *Maggiore*
147
p
crescendo

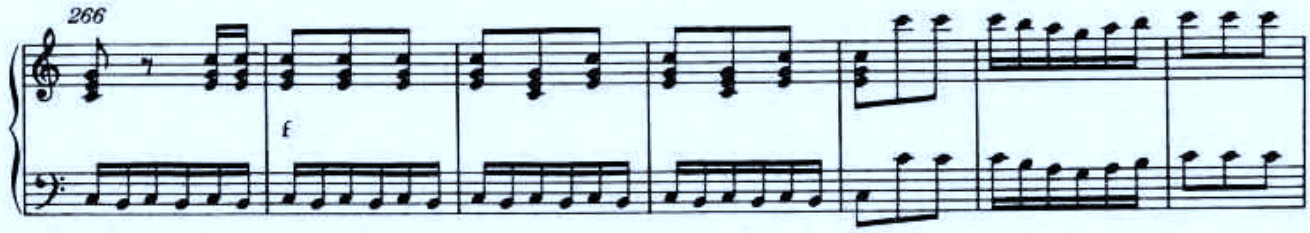

No.5
155
f
f
163
f
Minore
171
p
p
179
p
187
Da capo Maggiore
195
p
201

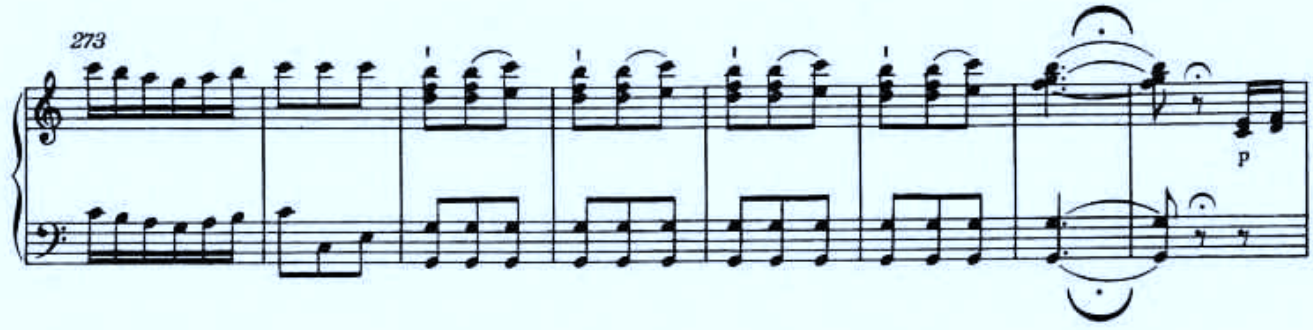

No. 6
207
f
215
f
221
Minore
231
p
tr
p
239
f
p

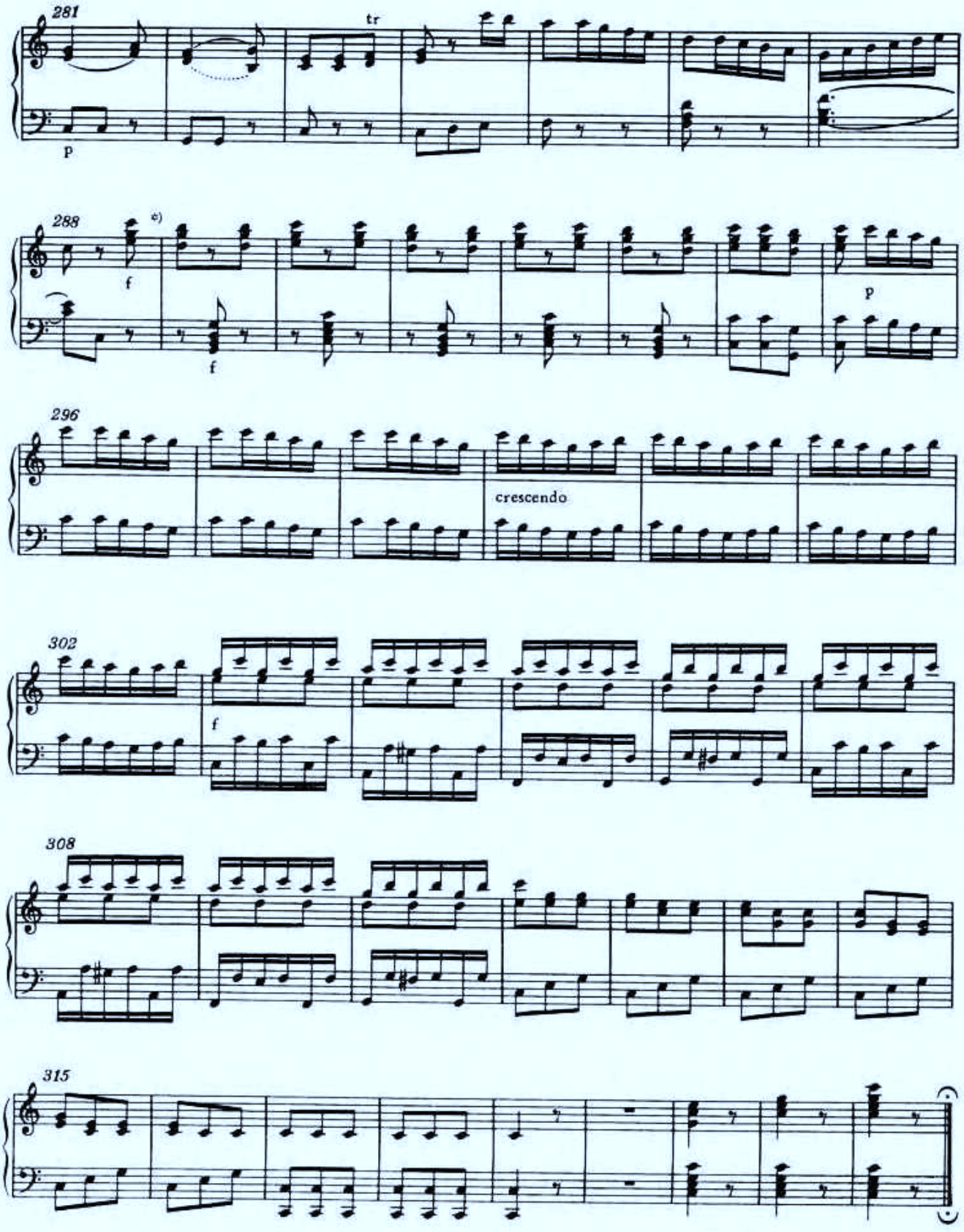

247
tr
p
Da capo Maggiore


Coda
255
p
p


260
crescendo


266
f


273
p



c) Zu einem im Autograph nach T. 288 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.

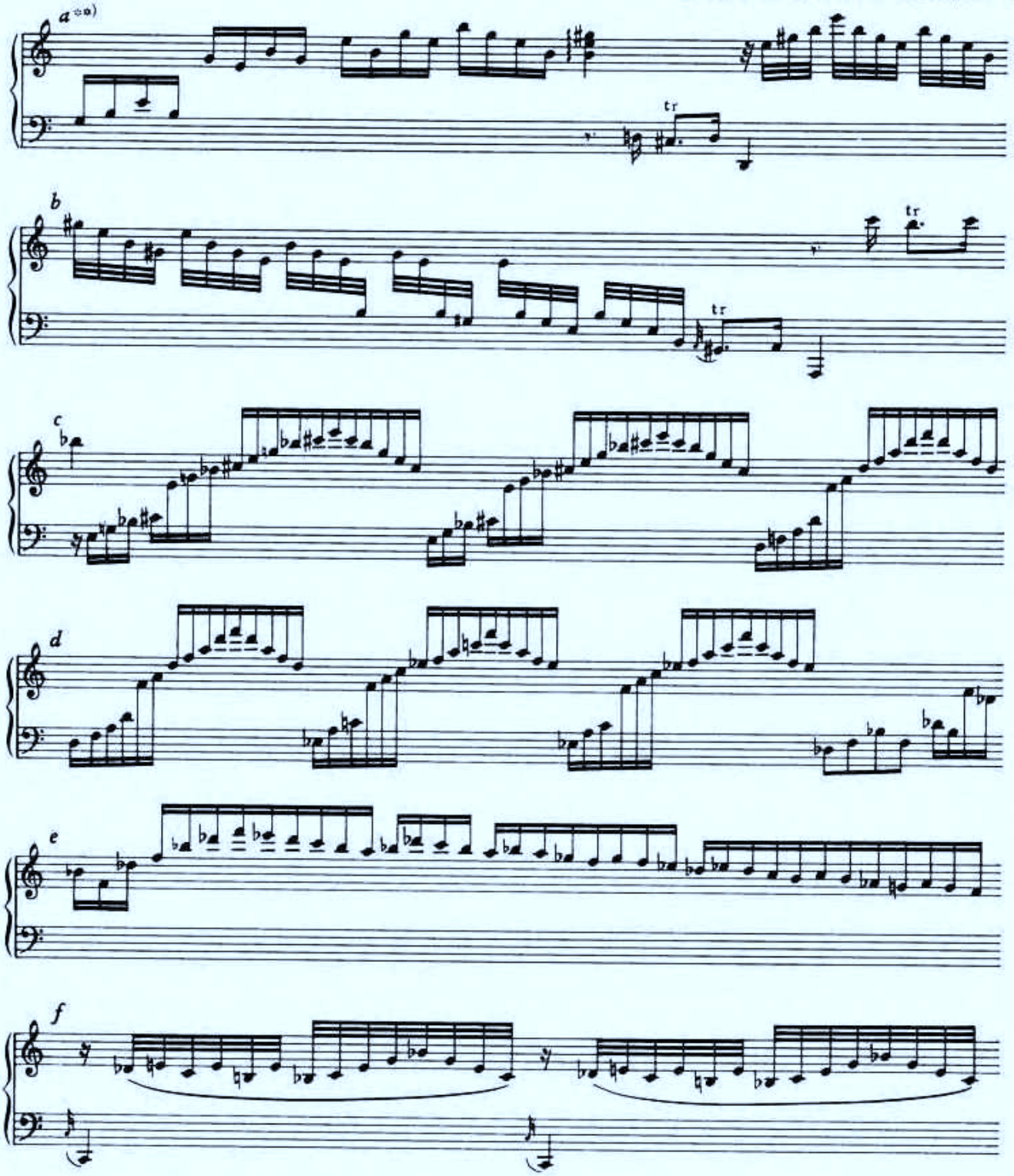
ANHANG

Diversa, Fugenfragmente

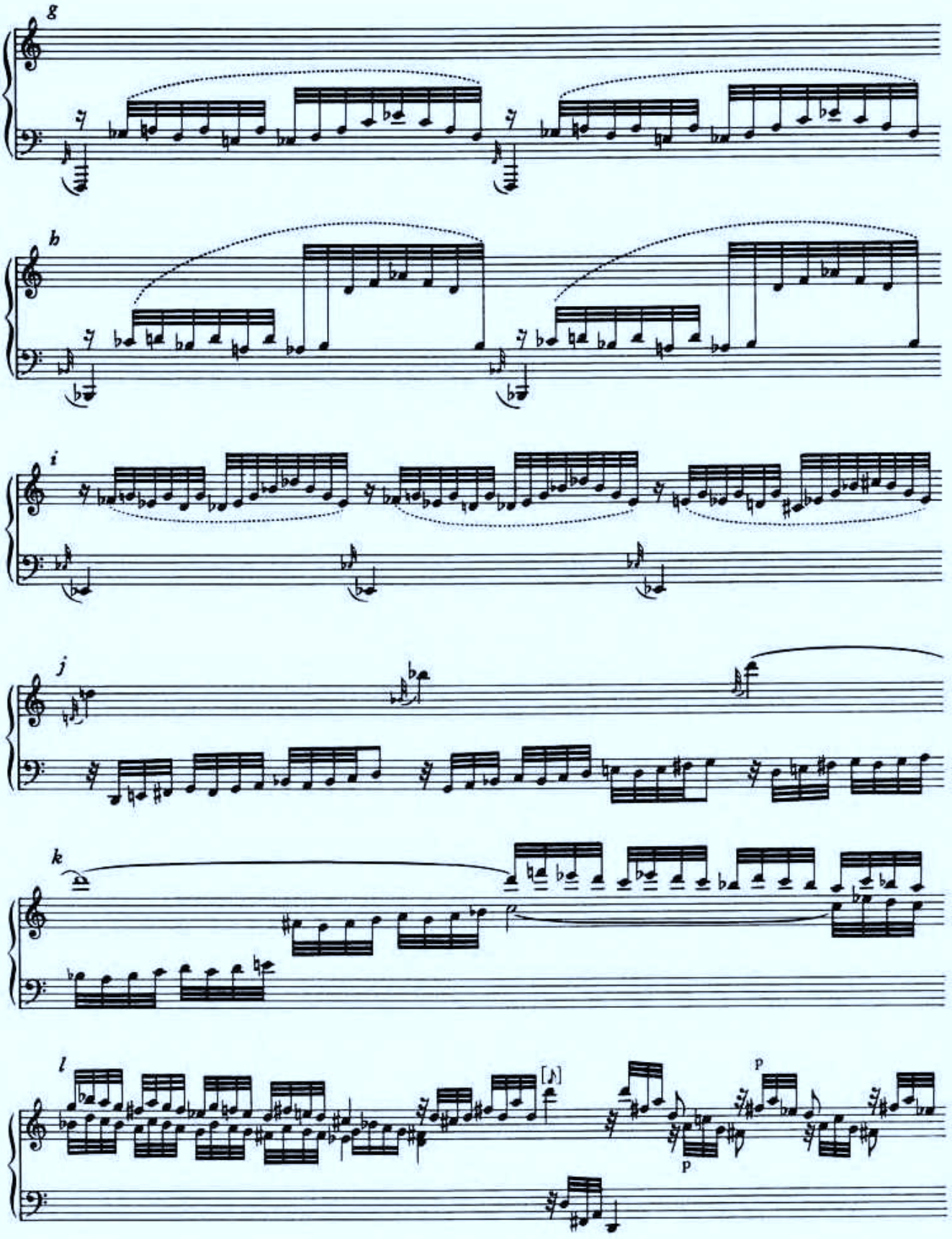
1. Fragment eines Präludiums*)

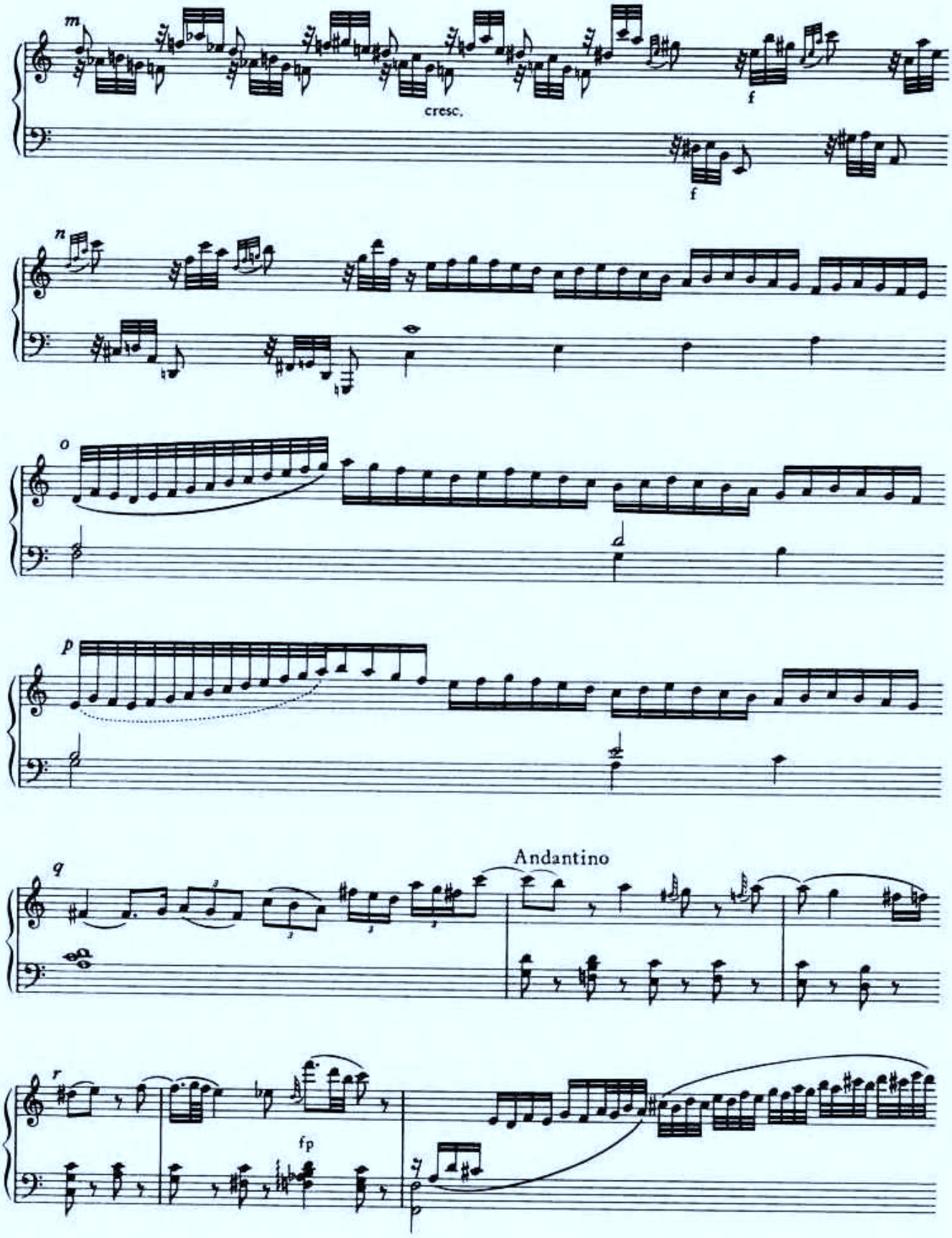
KV 624 (626a) Anh. I (KV6: Anh. C 15.11)

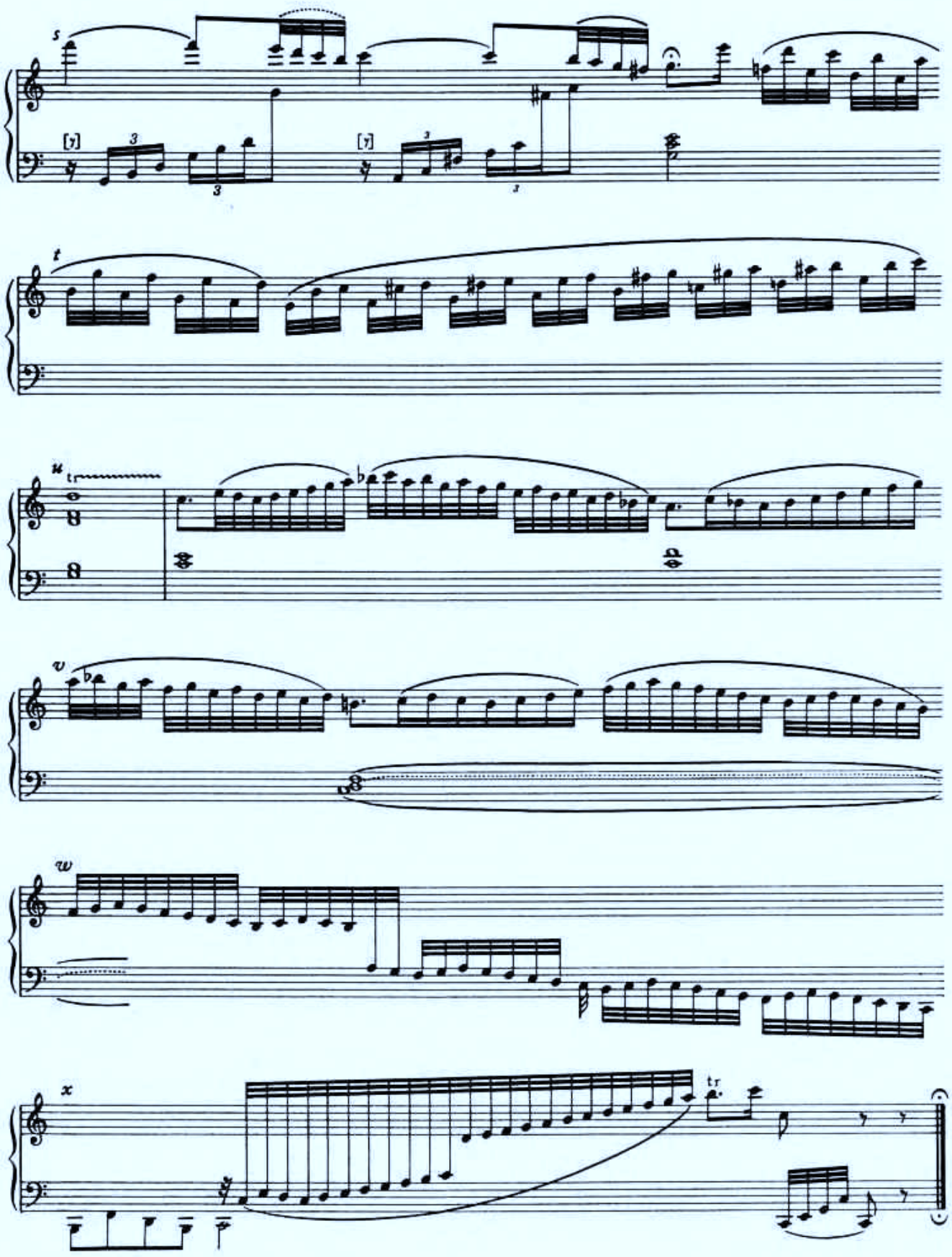
Entstanden wahrscheinlich Salzburg, 1777*)



*) Zur Klassifizierung und Datierung vgl. Vorwort.
*c) Der Beginn des Stückes ist nicht überliefert.


g
h
i
j
k
l
p
p


m
cresc.
f
f
n
o
p
q
Andantino
r
fp

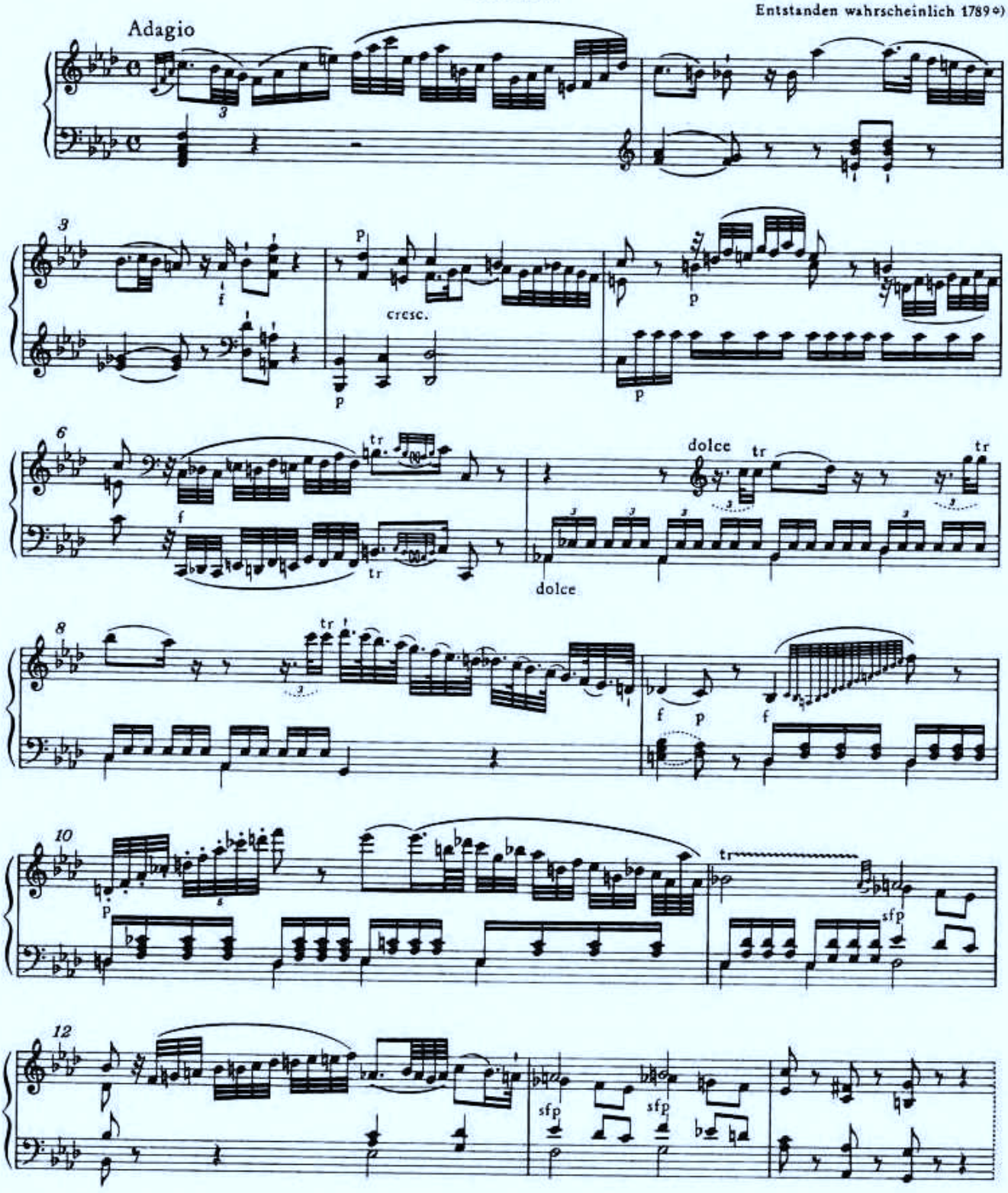

s
[7]
3
3
[7]
3
3
t
u
tr
v
w
x
tr

2. Fantasie in f (Fragment)

KV Anh. 32 (KV⁶: 383 C)

Fantasia

Entstanden wahrscheinlich 1789*)

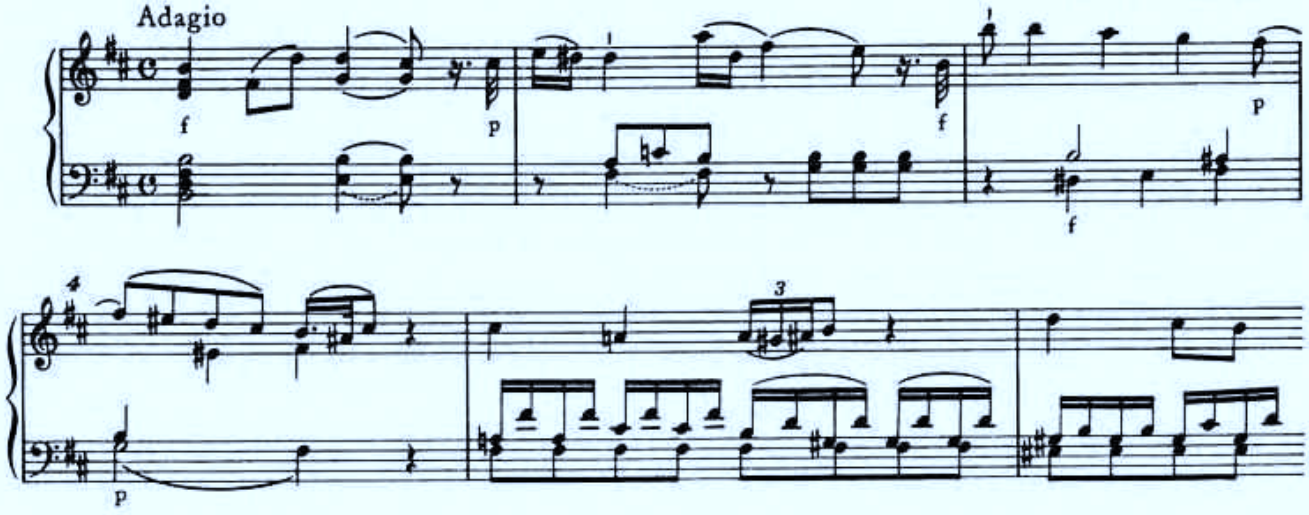


*) Zur Datierung vgl. Vorwort.

3. Adagio in h (Fragment)*)

KV deest

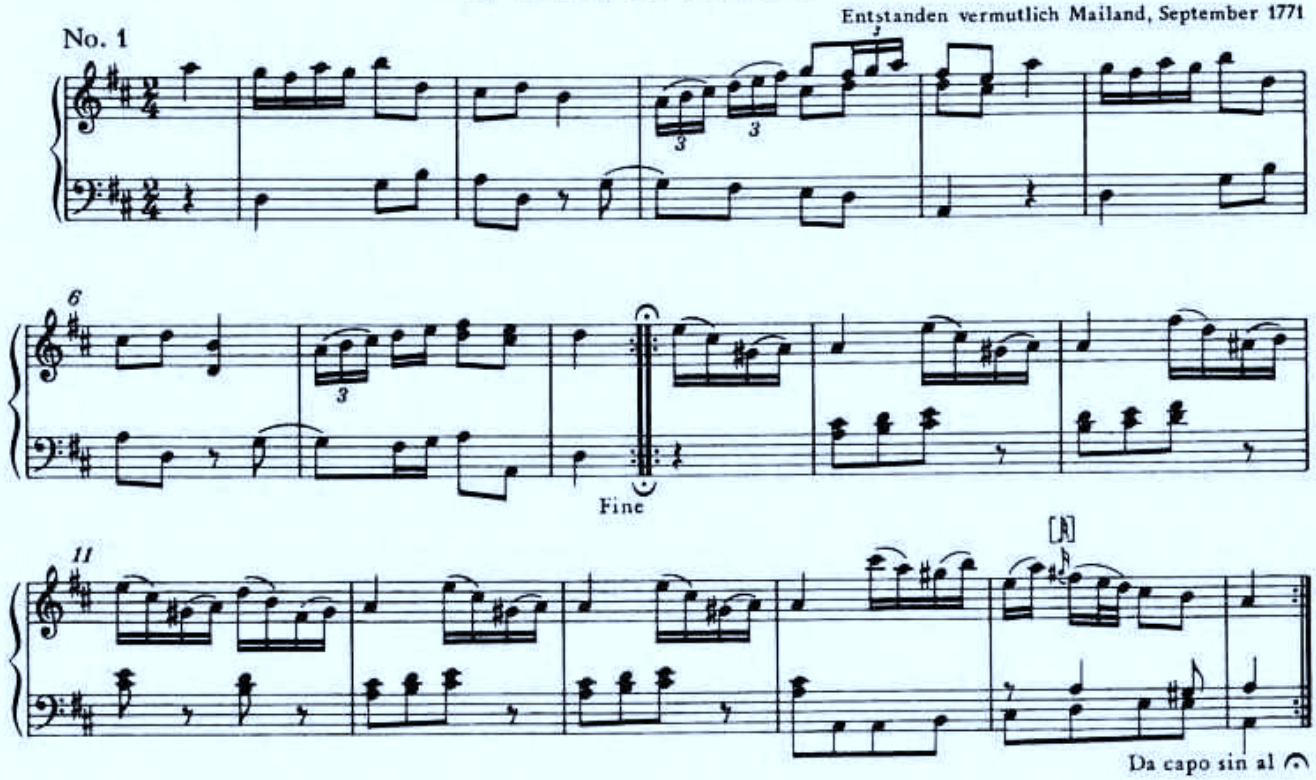
Entstanden vermutlich Wien, 1788



4. Ballettmusik aus „Ascanio in Alba“

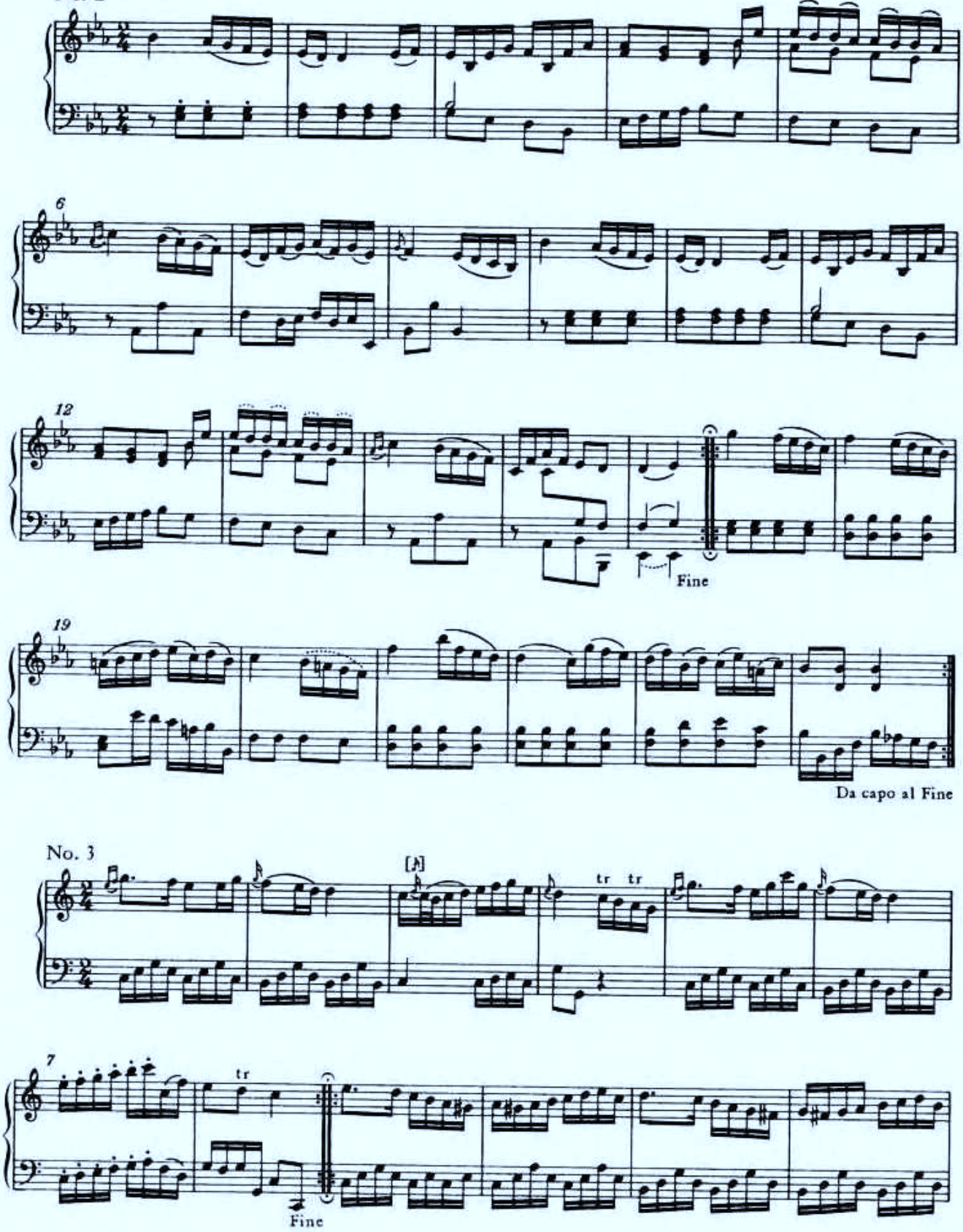
KV 111
(bekannt als Neun Stücke für Klavier **)
KV Anh. 207 / KV⁶: Anh. C 27.06)

Entstanden vermutlich Mailand, September 1771

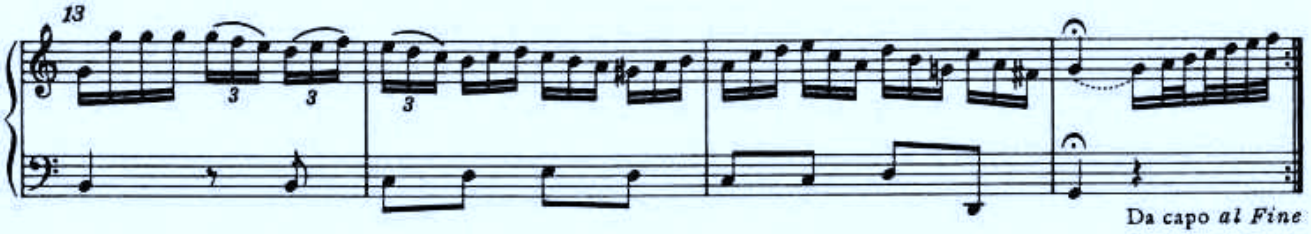


*) Dieses Fragment steht möglicherweise in Beziehung zum Adagio in h KV 540 (=I/10, S. 54 ff.); vgl. Vorwort.
**) Zur Identifizierung der Stücke sowie zur Frage der Authentizität der Klavierfassung vgl. Vorwort.

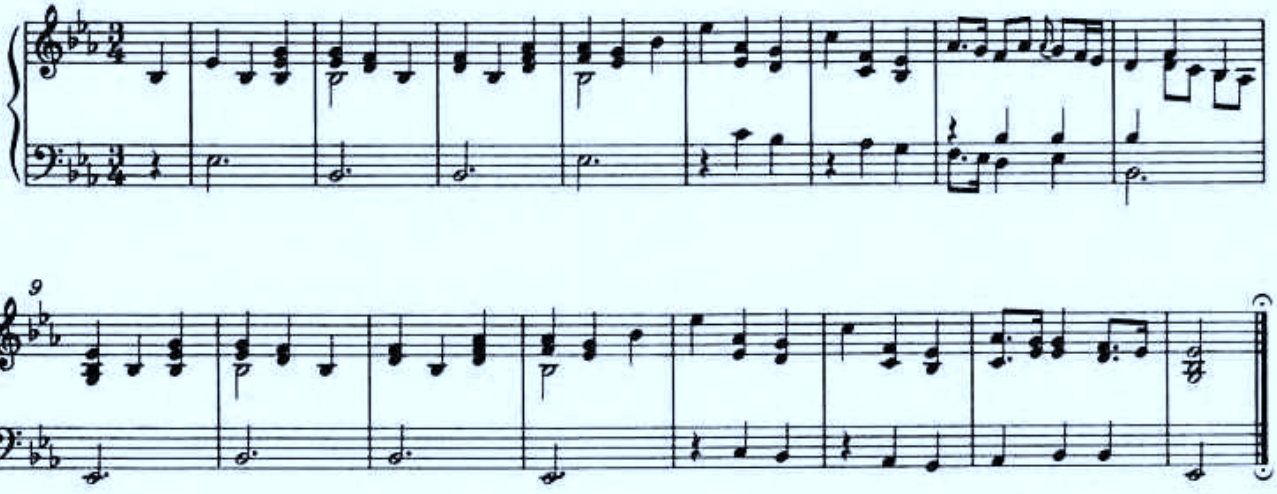
No. 2



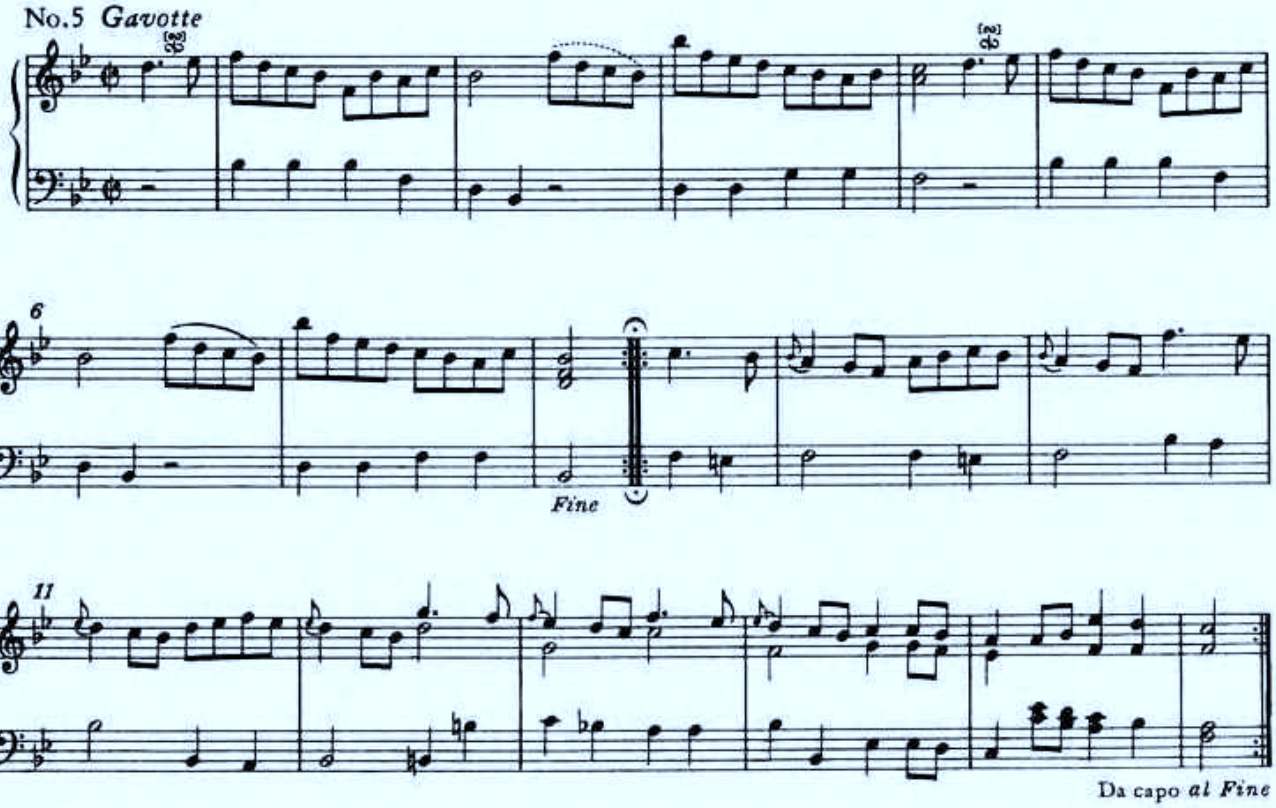
No. 3



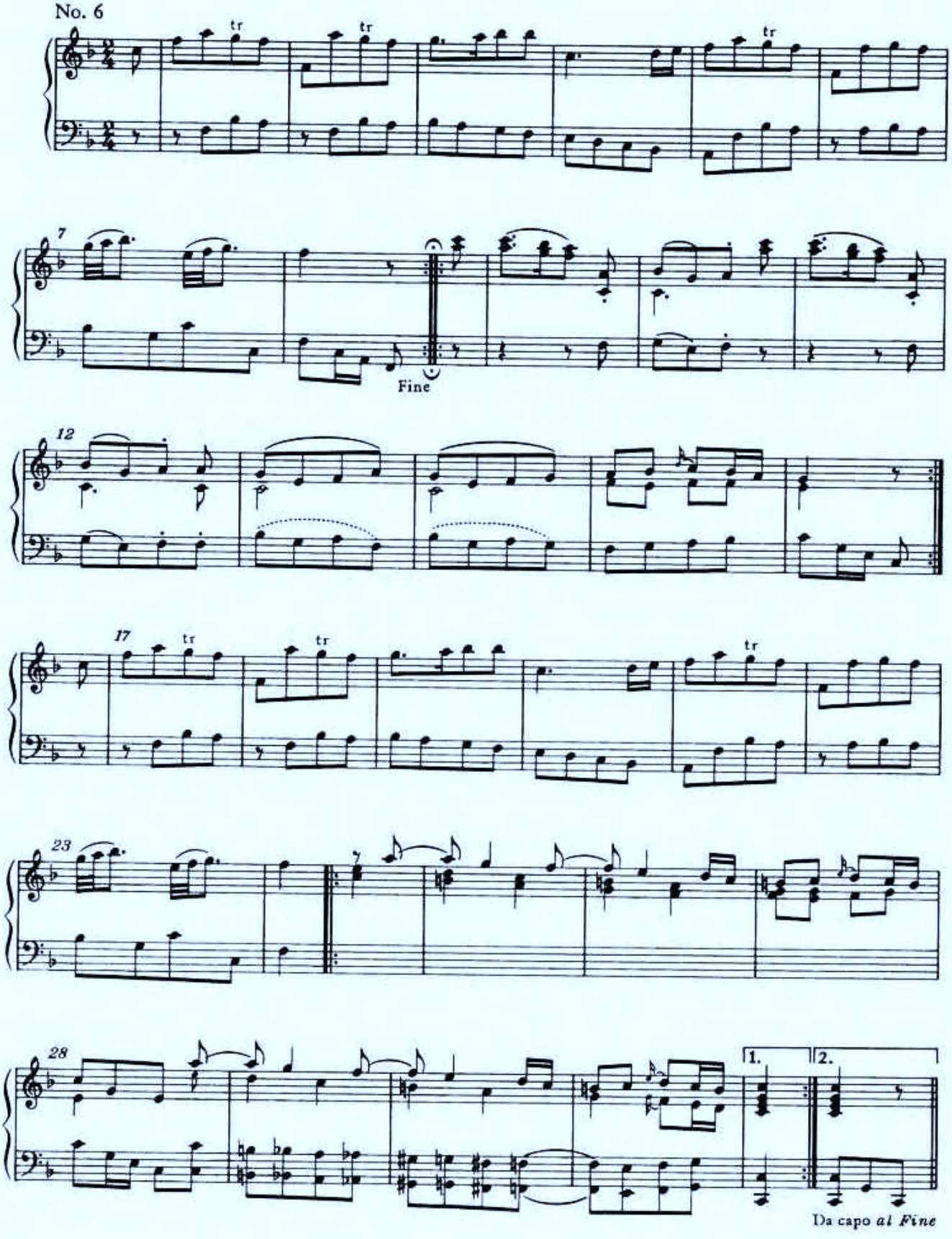
No. 4



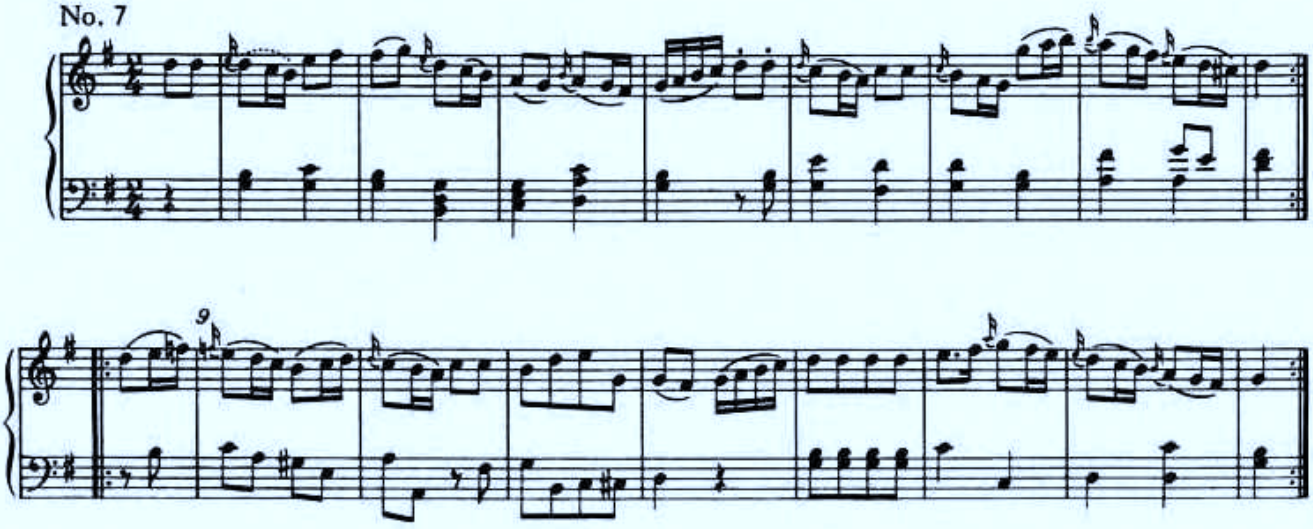
No.5 *Gavotte*



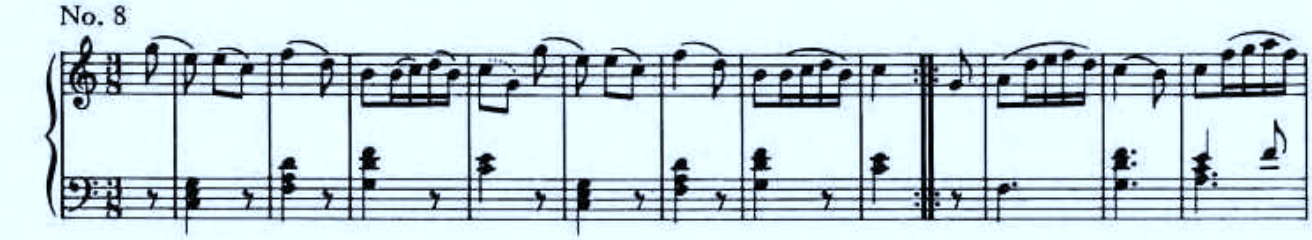
No. 6

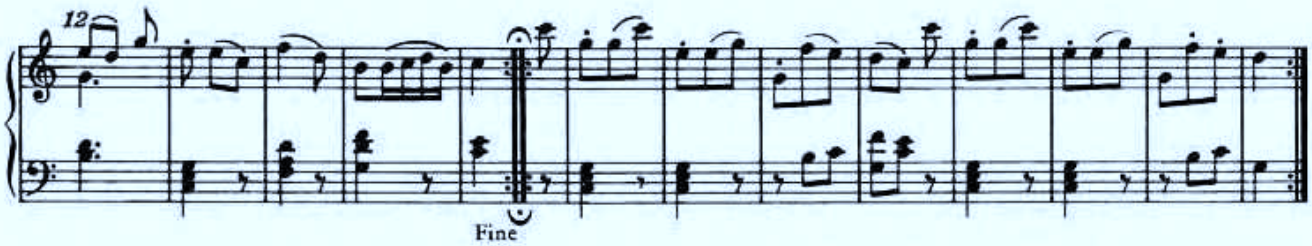


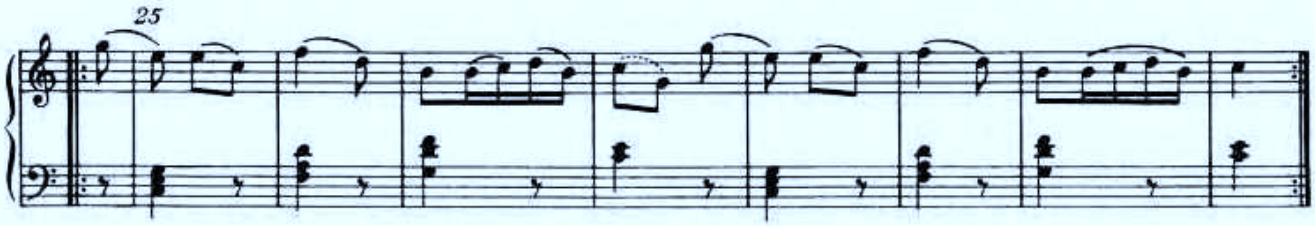
No. 7

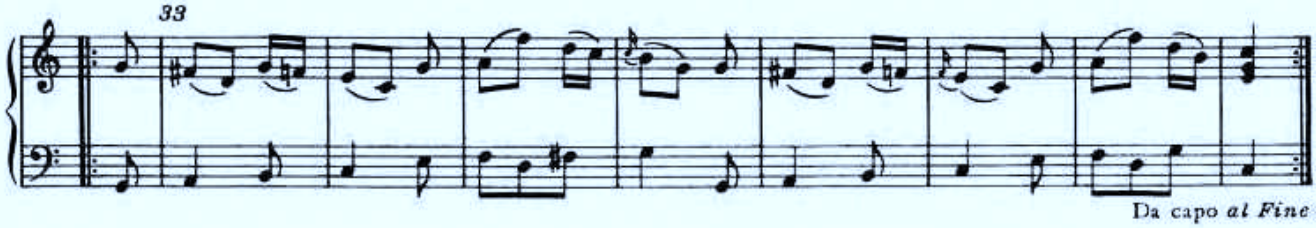


No. 8

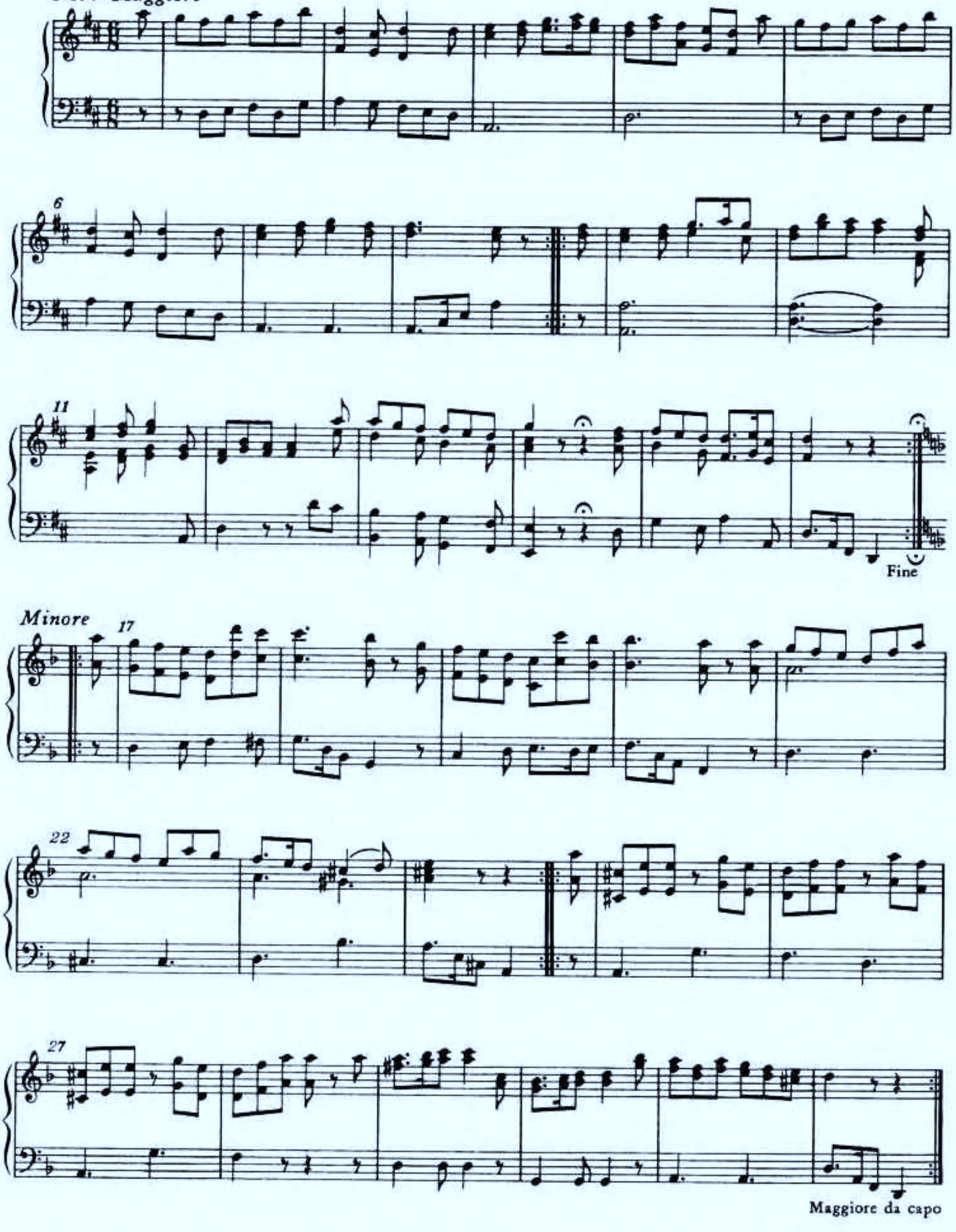








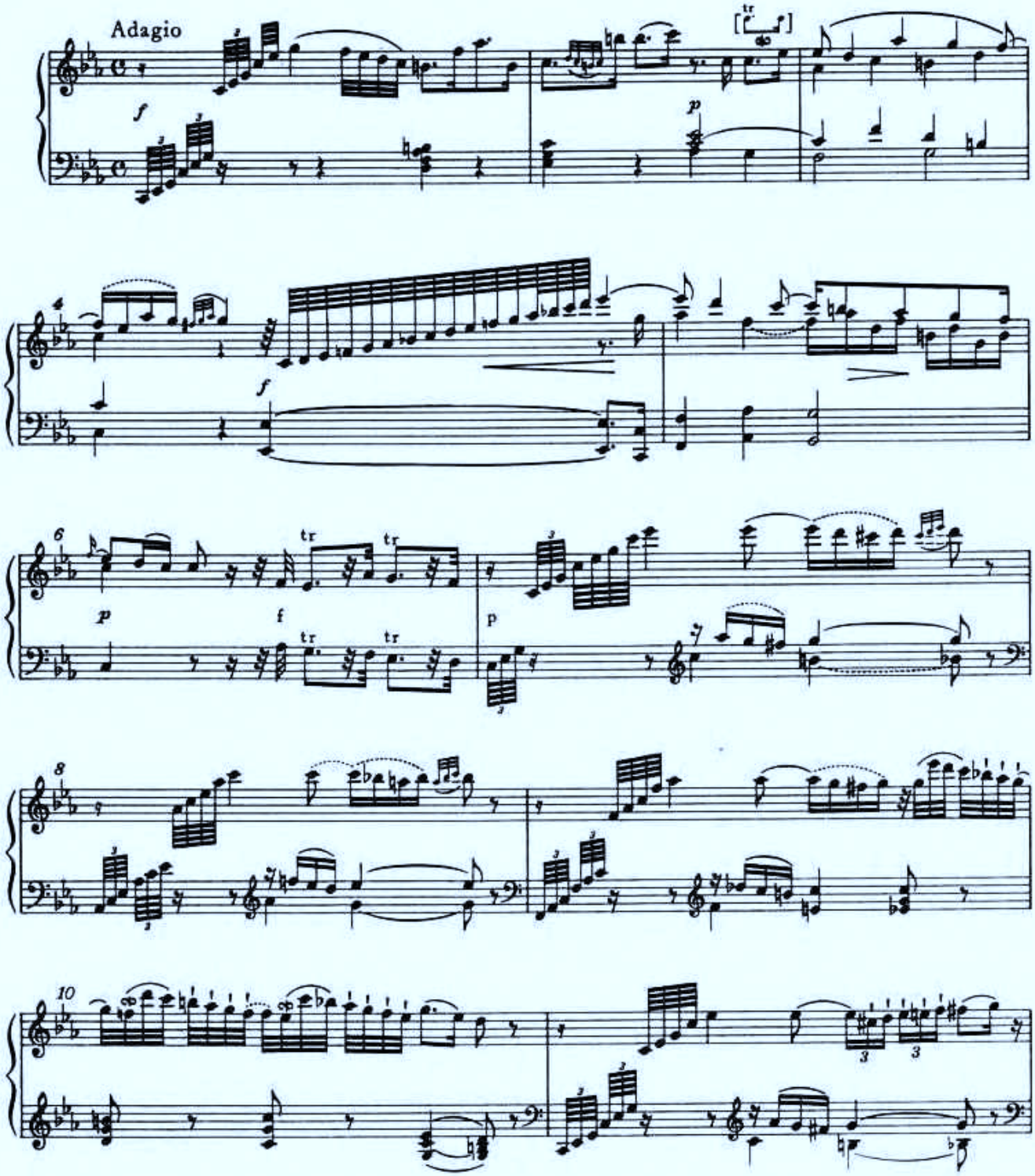
No. 9 *Maggiore*



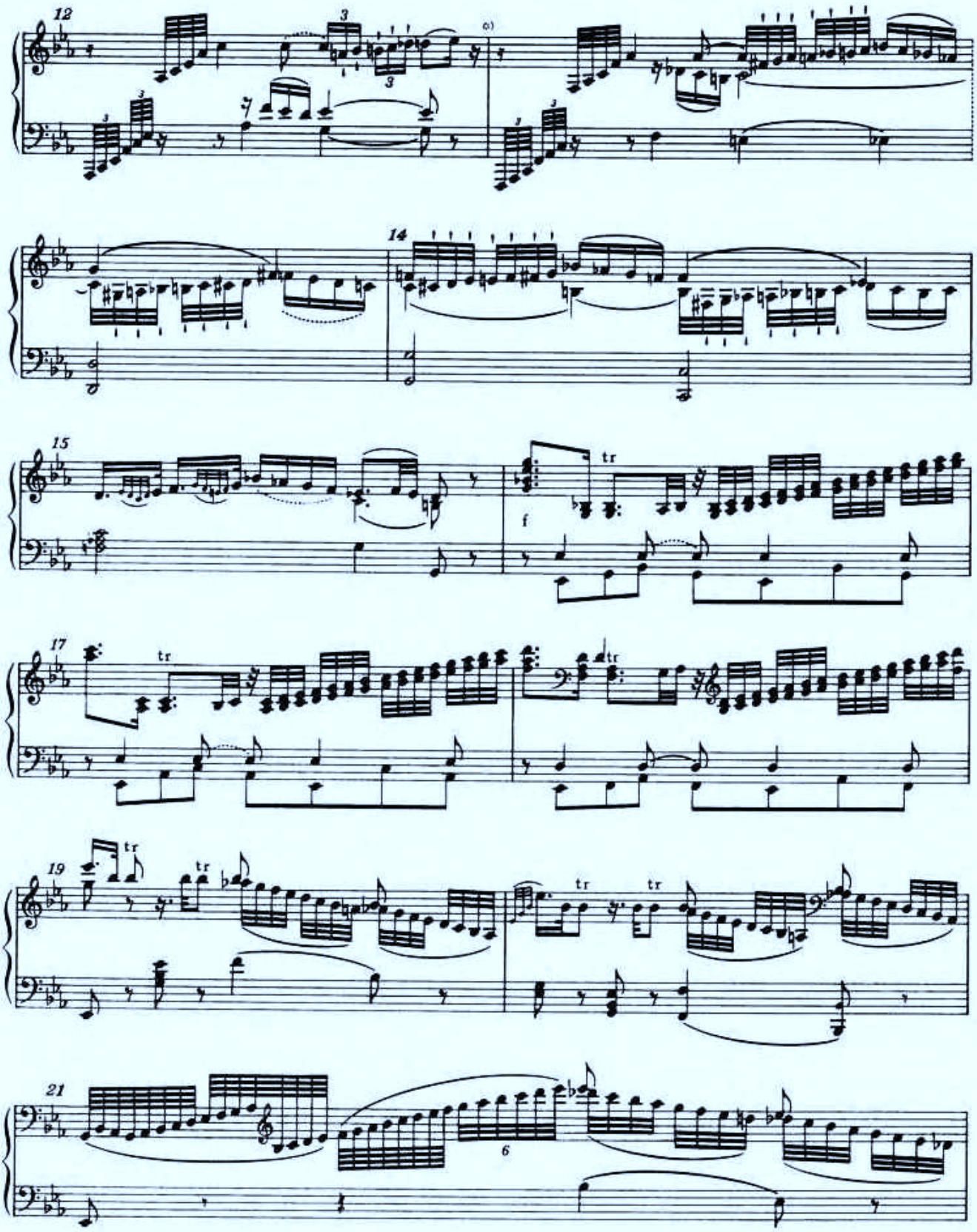
5. Fantasie in c (Fragment) für Violine und Klavier

KV 396 (385f)

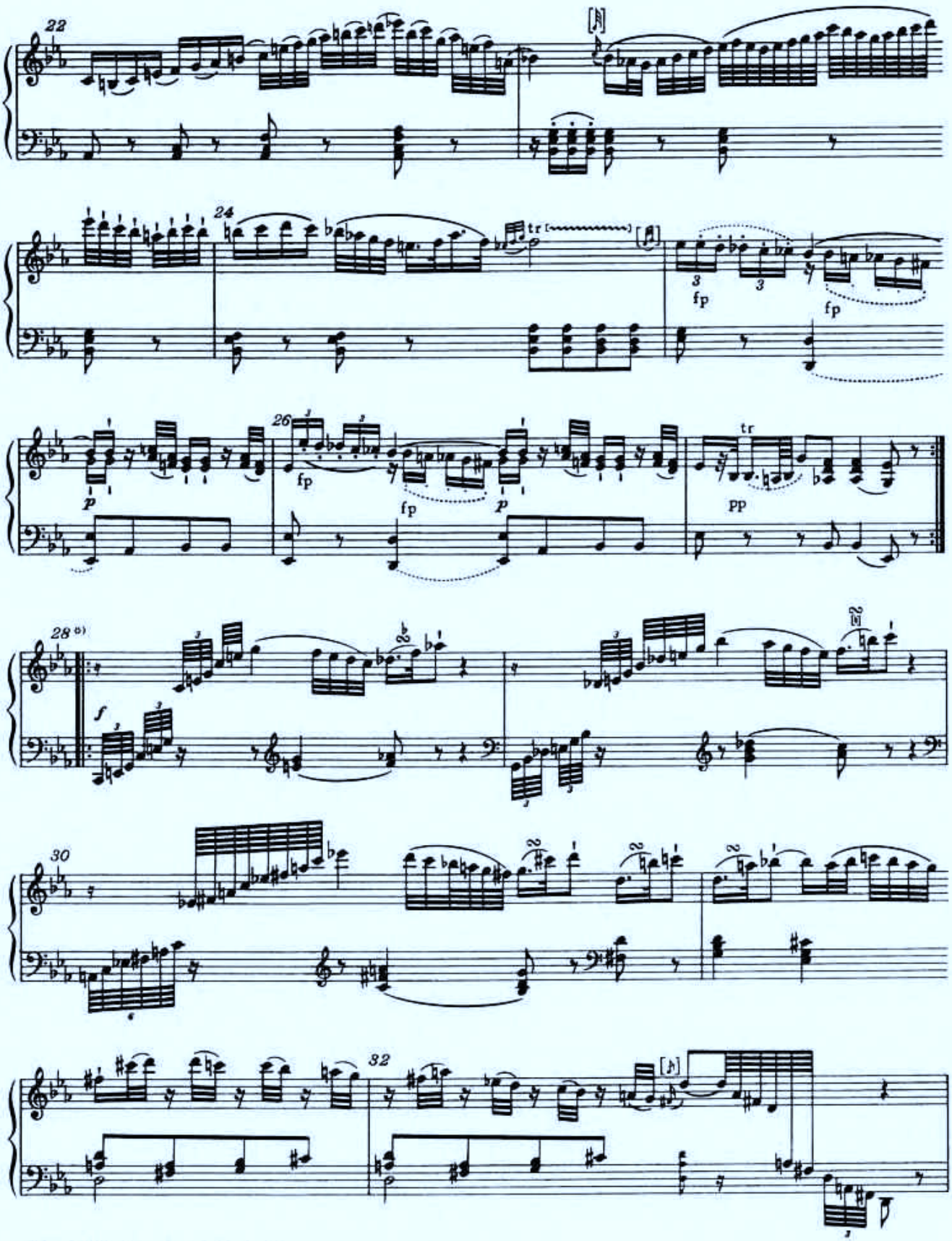
als Klavierstück bearbeitet und ergänzt von Maximilian Stadler°)



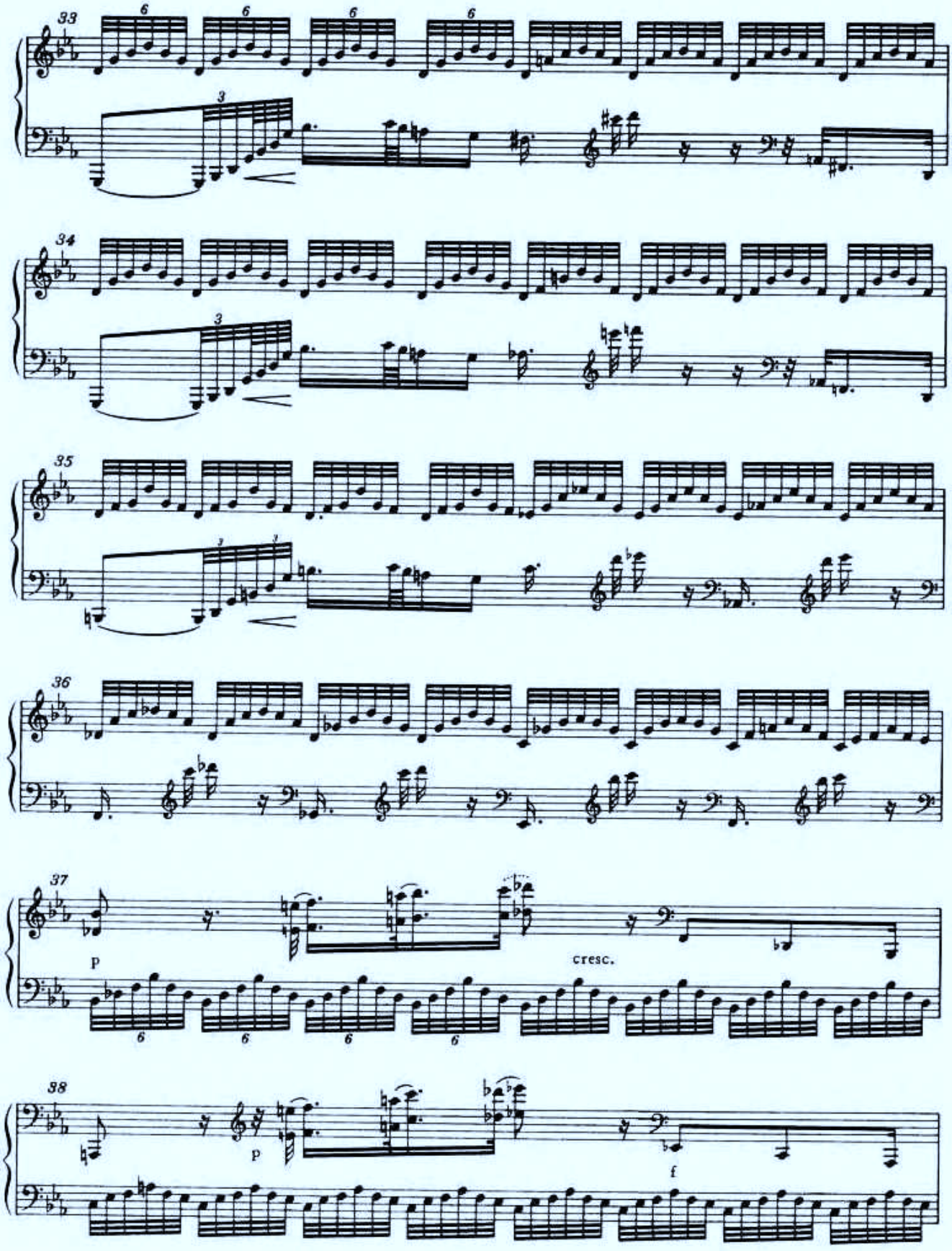
°) Mozarts Fragment ist abgedruckt in: NMA VIII / 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine · Band 2, S. 181 ff.

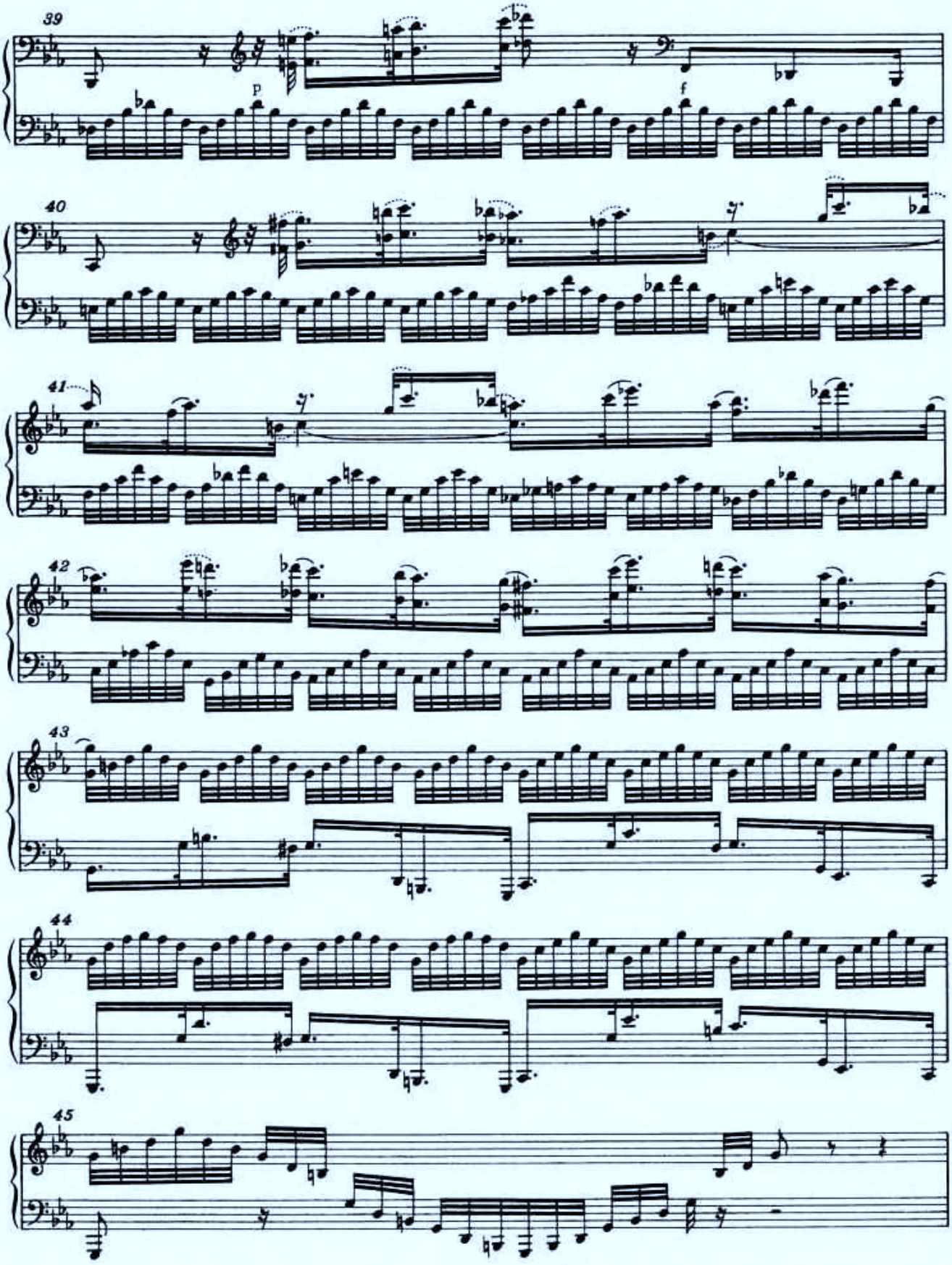


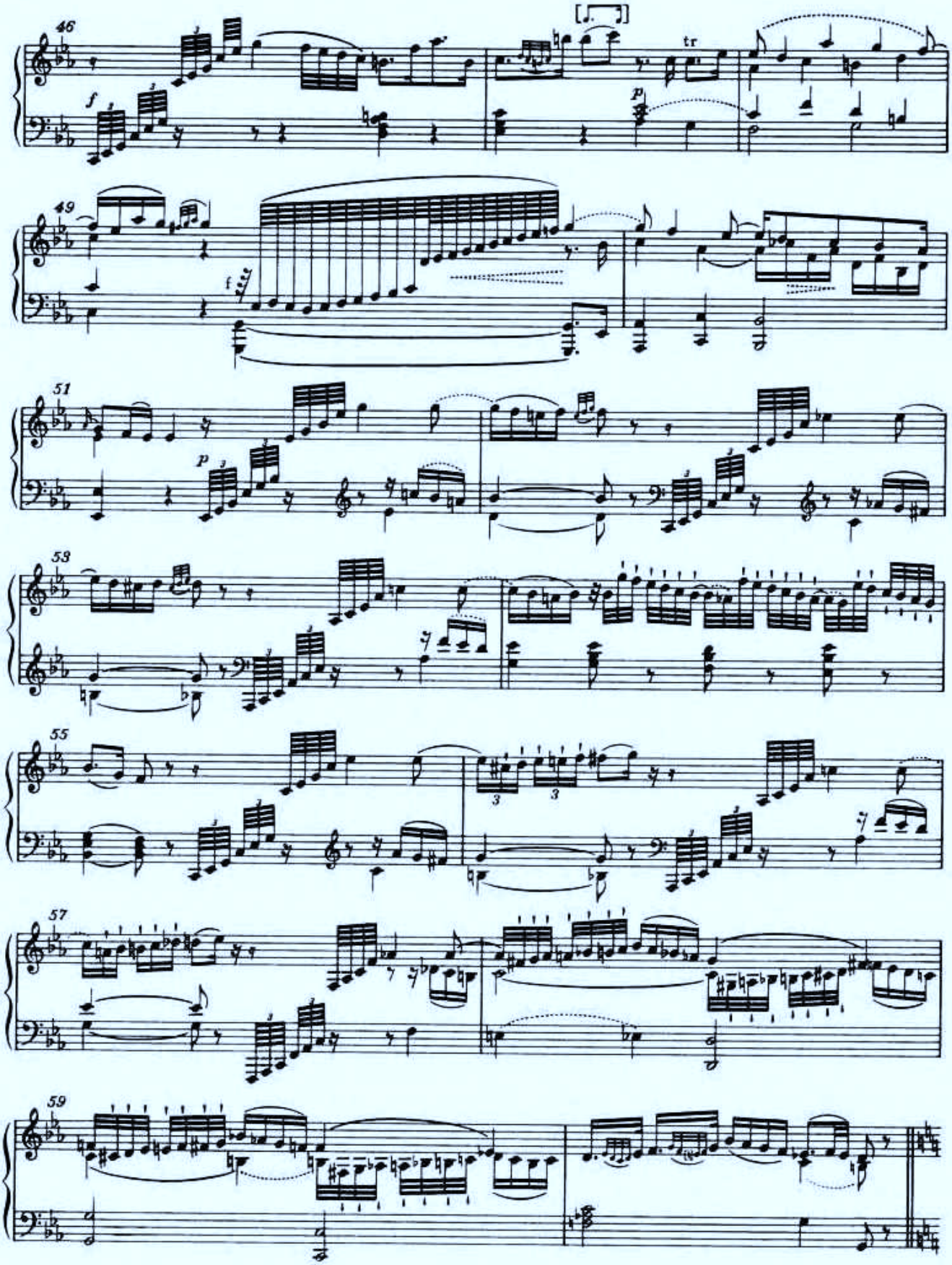
*) Takteinteilung im folgenden nach dem Autograph von Mozarts Fragment; vgl. Krit. Bericht

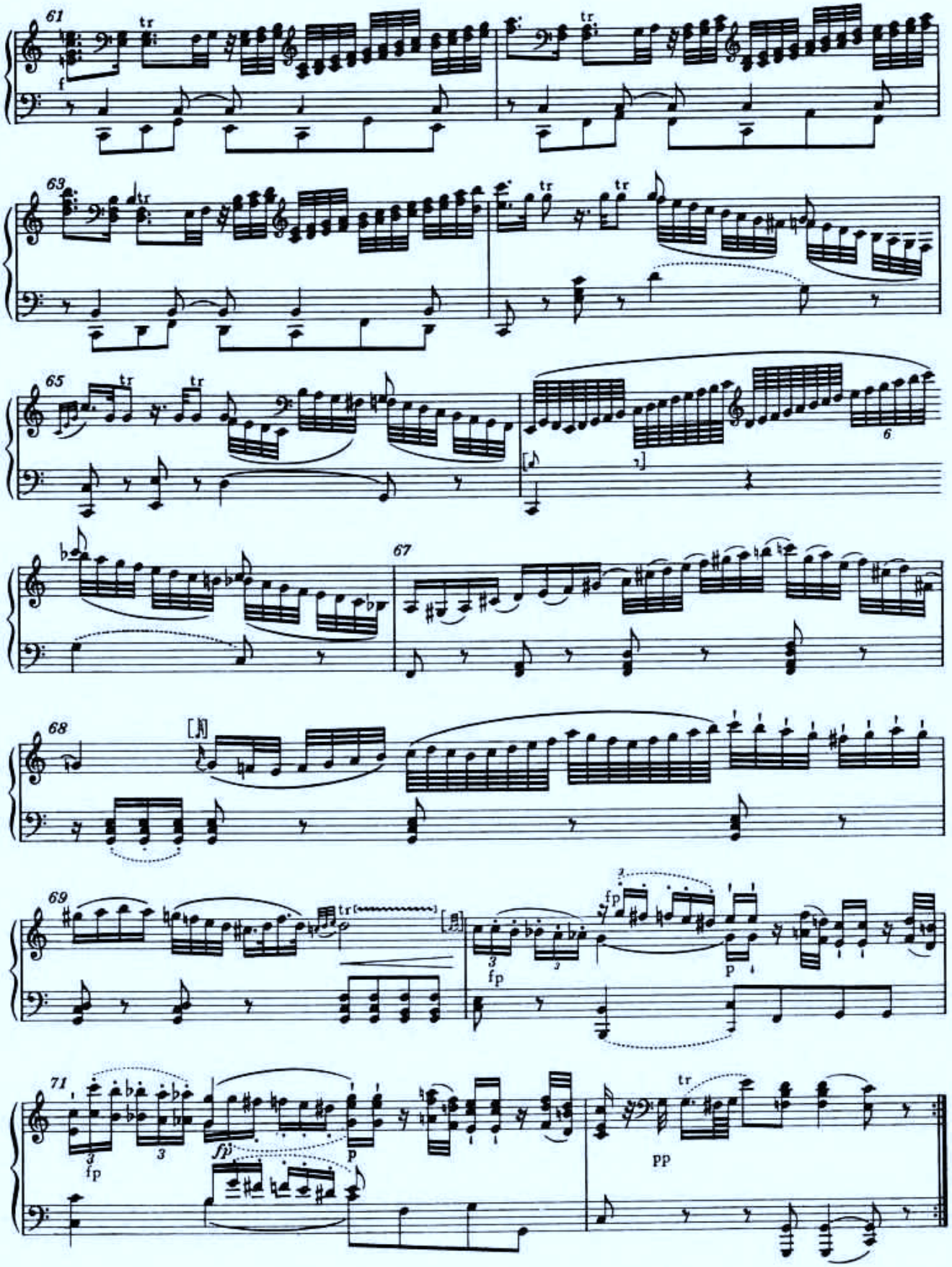


*) Mit T. 28 beginnt Maximilian Stadlers Ergänzung; vgl. Vorwort.


33
34
35
36
37
p
cresc.
38
p
f


39
p
f
40
41
42
43
44
45

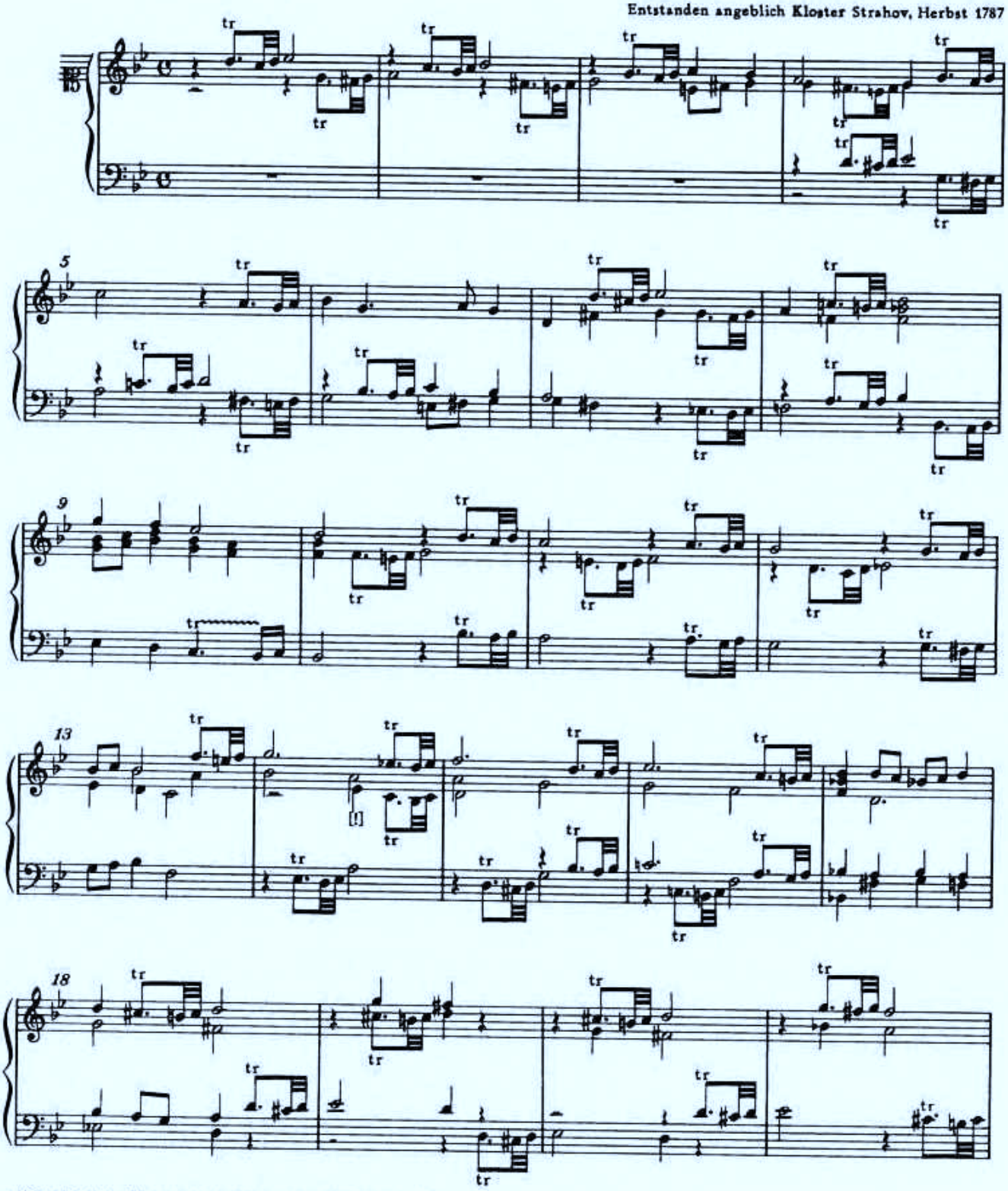

46
tr
49
51
53
55
57
59


61
tr
f
63
tr
65
tr
6
67
68
69
tr
fp
p
71
fp
p
pp

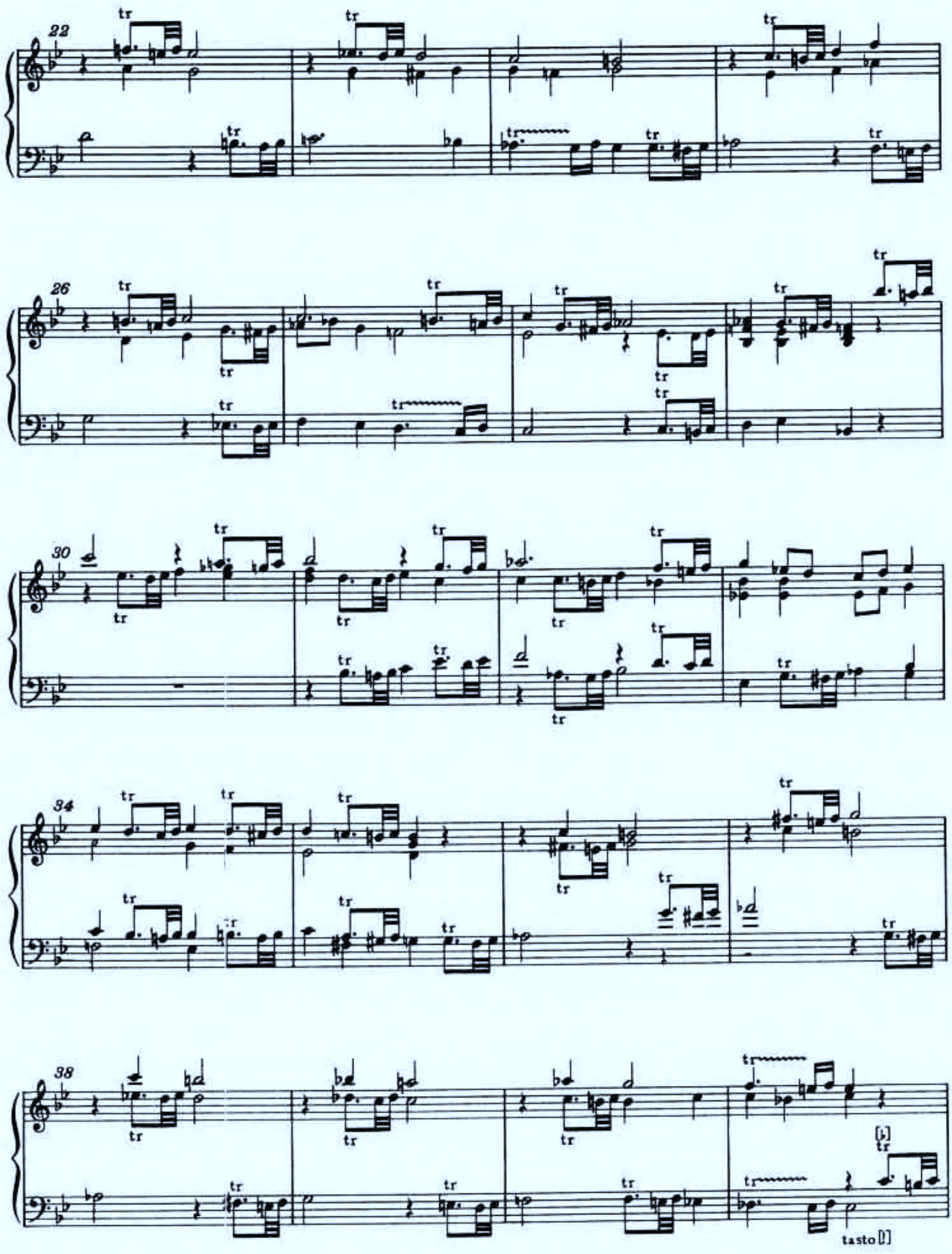
6. Fragmentarische Nachschrift einer Orgelimprovisation Mozarts*)

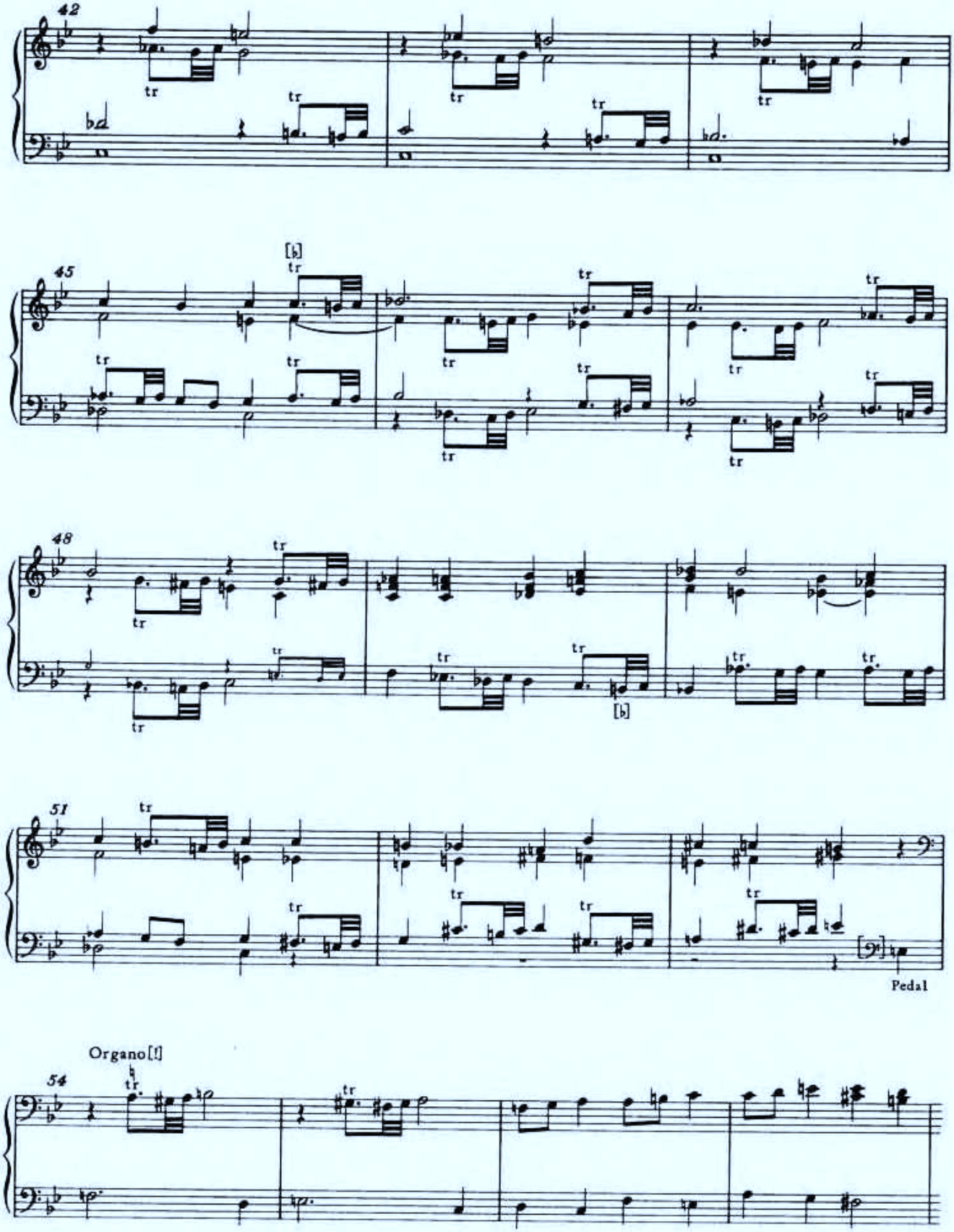
KV 528a (KV6: Anh. C 27.03)

Entstanden angeblich Kloster Strahov, Herbst 1787



*)Die Echtheit dieses Stückes ist zweifelhaft; vgl. dazu Vorwort.

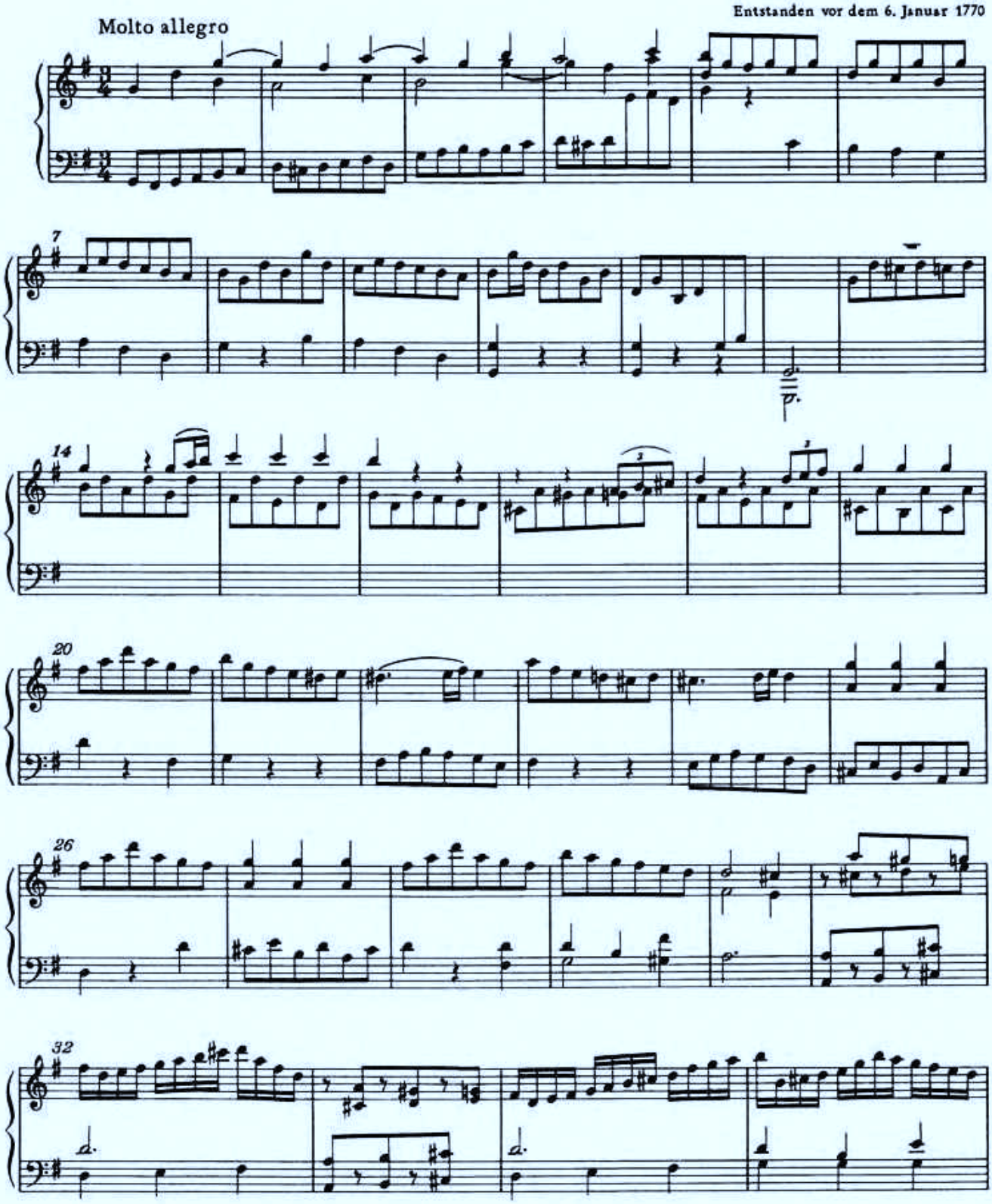

22
26
30
34
38
tasto


42
45
48
51
Pedal
Organo[!]
54

7. Molto allegro in G (Fragment)*)

KV 72a

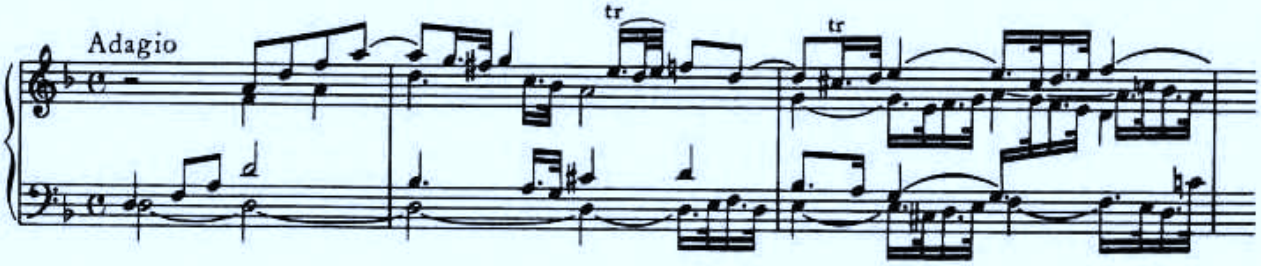
Entstanden vor dem 6. Januar 1770



*) Zu Echtheit und Überlieferung vgl. Vorwort.

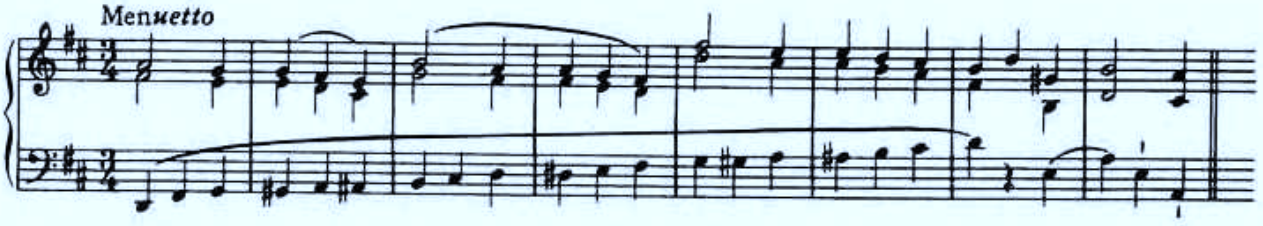
8a. Adagio in d für Klavier oder Orgel (Fragment)

KV Anh. 34 (385h)



8b. Menuett in D (Fragment)

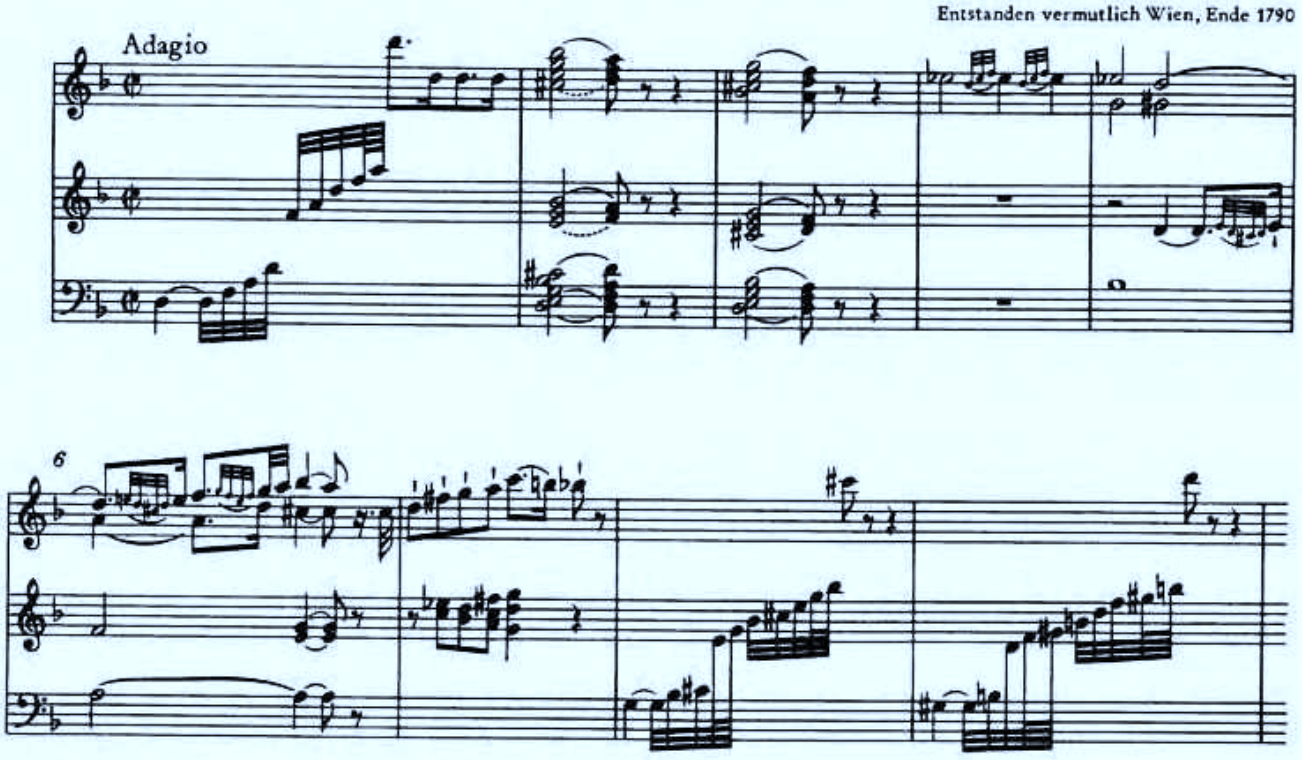
KV Anh. 34 (385hII; KV6: 576a)



9. Adagio in d für ein Orgelwerk (Fragment)

KV Anh. 35 (593a)

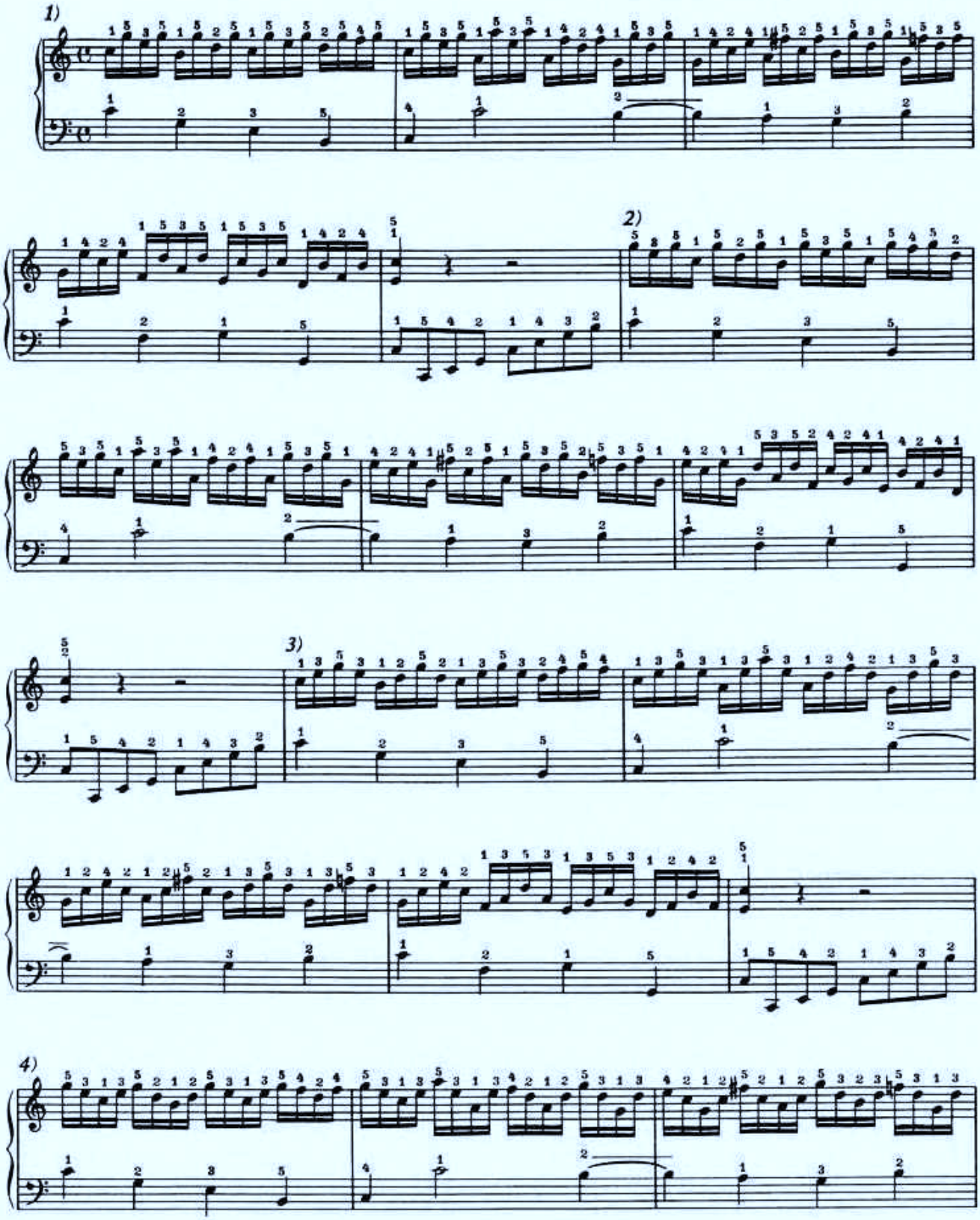
Entstanden vermutlich Wien, Ende 1790

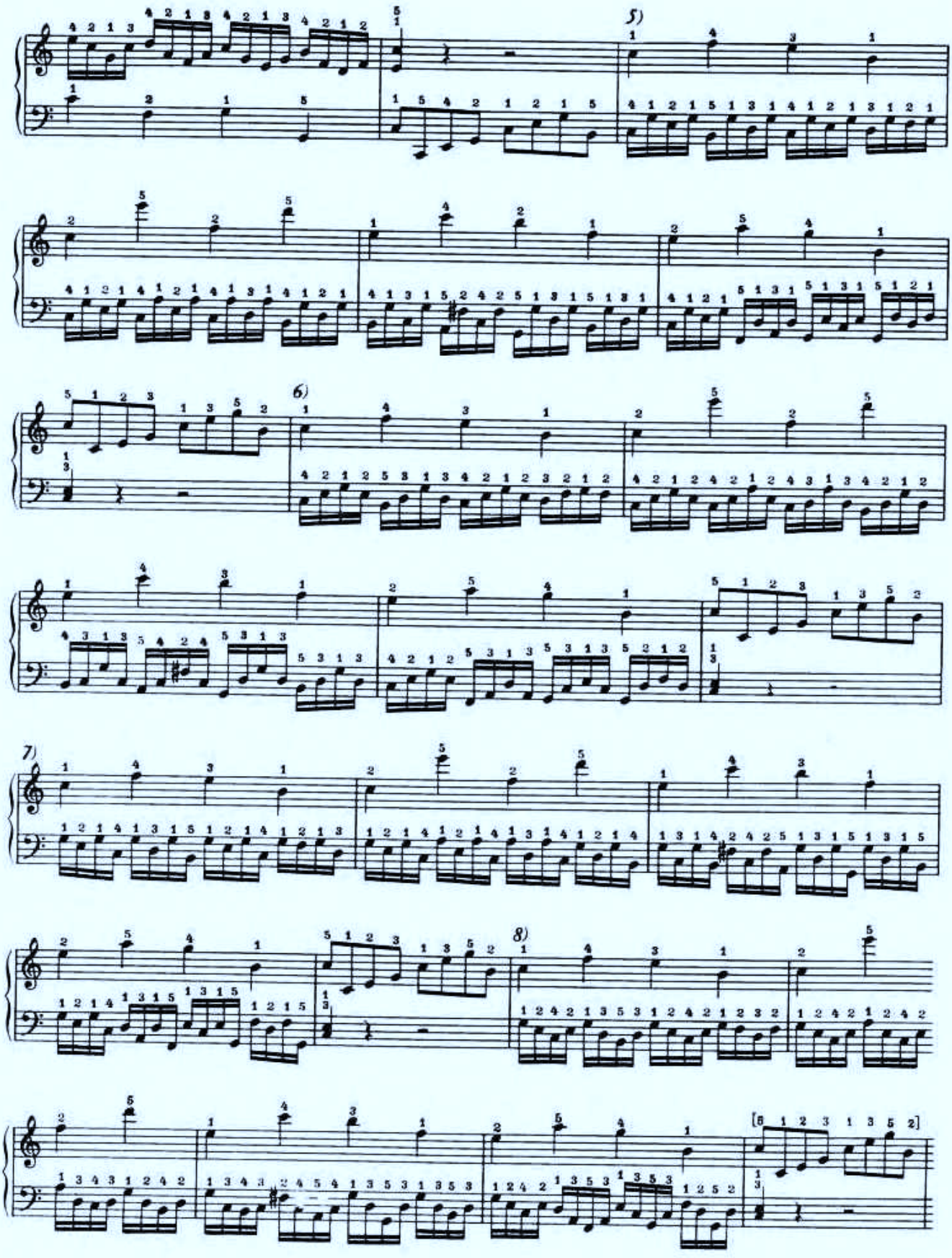


10. Fingerübungen

KV 626b/48

Entstanden wahrscheinlich Wien, Ende der 1780er Jahre

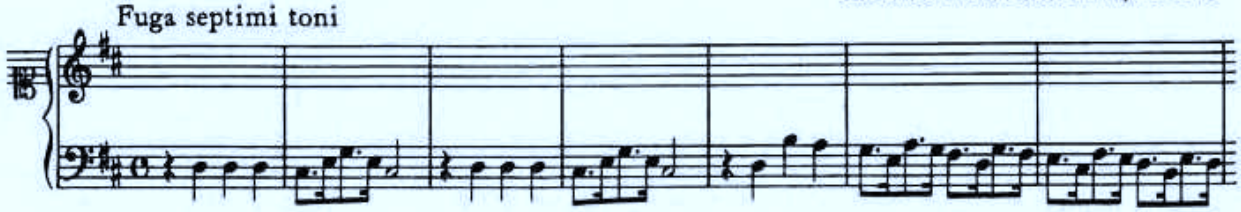



5)
6)
7)
8)

11. Fragment einer Fuge in D

KV 73w

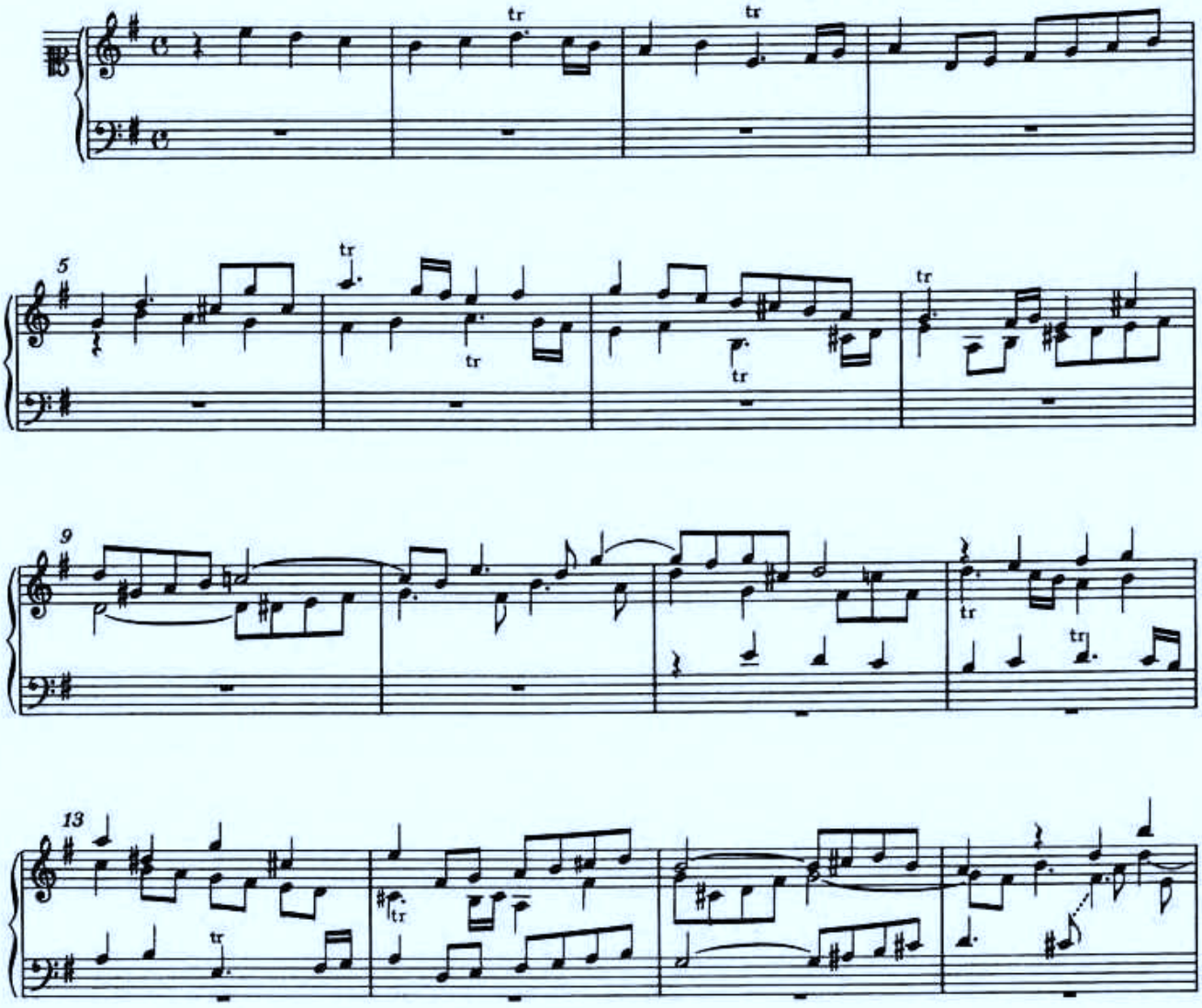
Entstanden vermutlich Frühjahr 1773°)



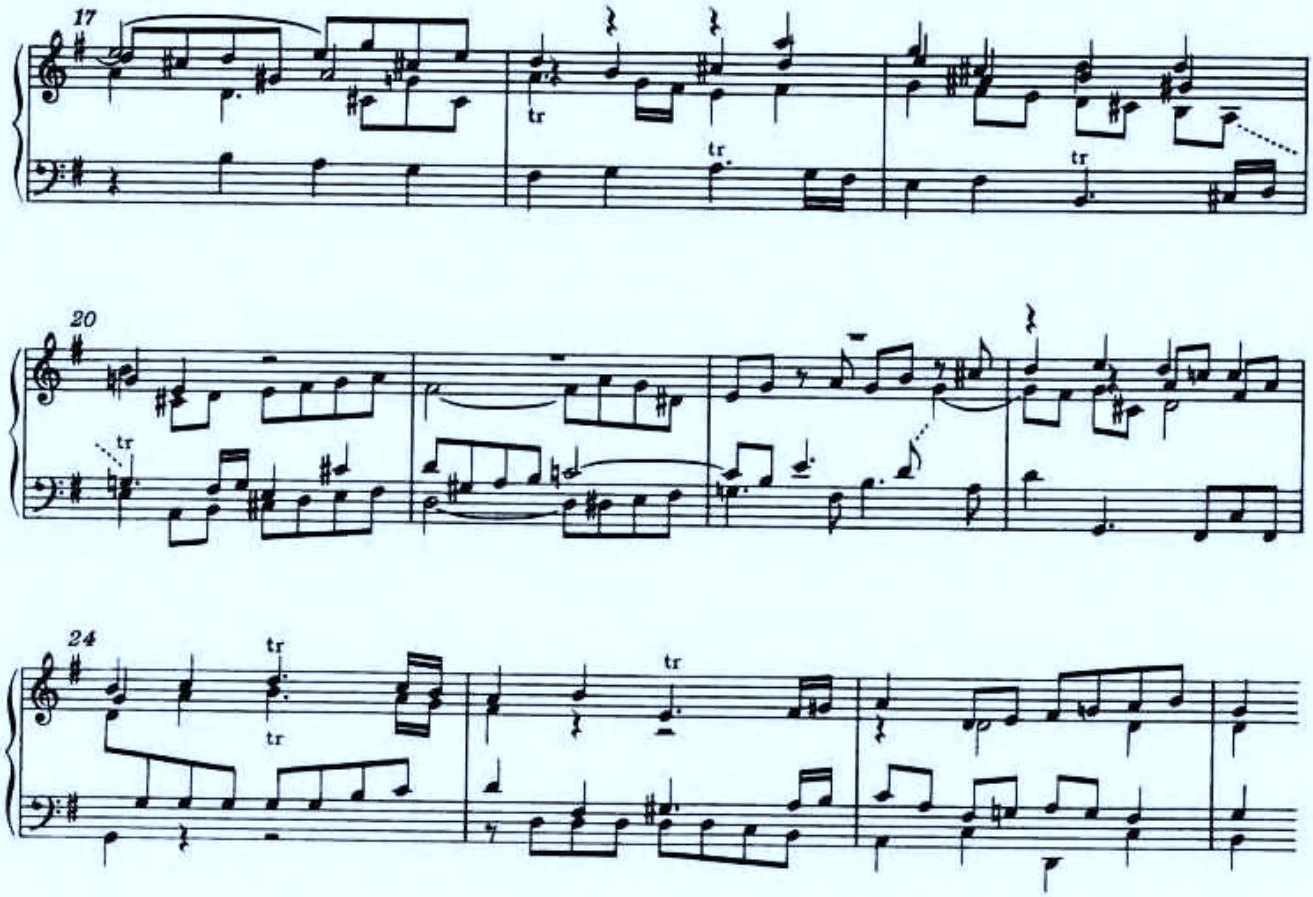
12. Fragment einer Fuge in G

KV Anh. 41 (375g)

Entstanden vermutlich Salzburg, ca. 1776/77°)



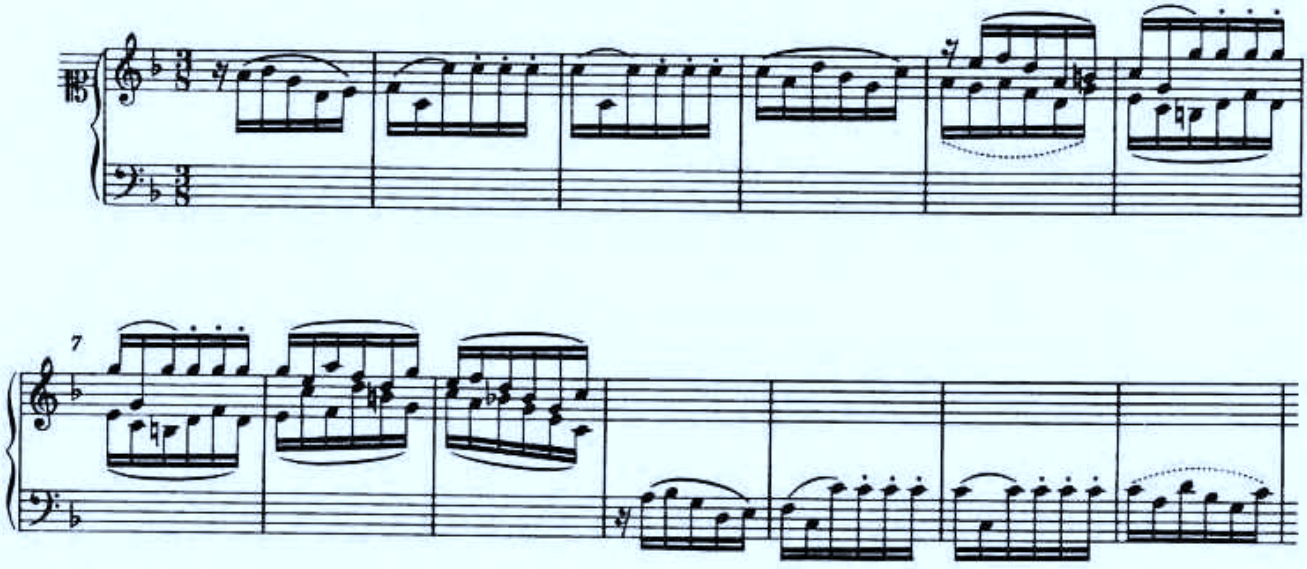
°) Zur Datierung von Nr. 11 und 12 vgl. Vorwort.



13. Fragment einer Fuge in F

KV 375h = KV Anh. 109g Nr. 14 (KV6: 626b/14)

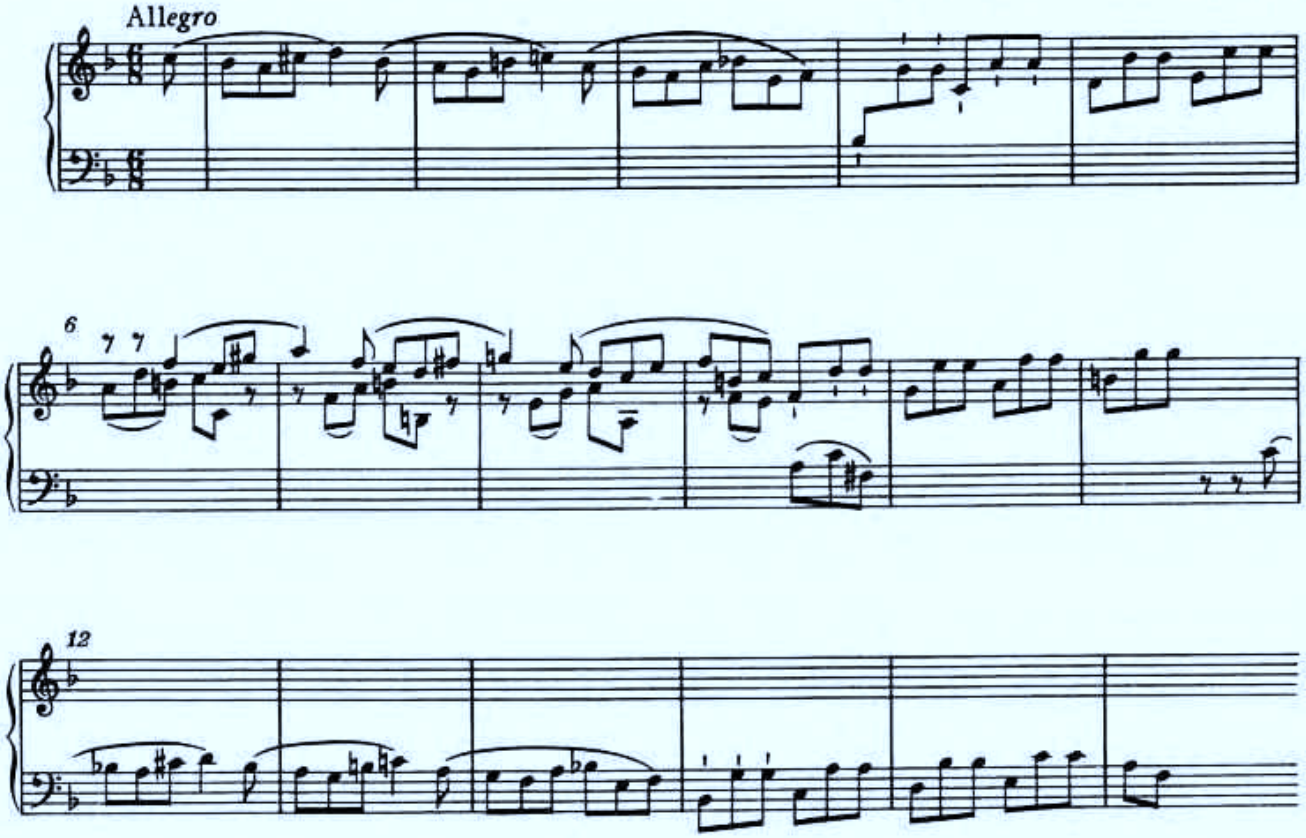
Entstanden vermutlich Wien, ca. 1782/83



14. Fragment einer Fuge in F

KV Anh. 33 und 40 (383b)

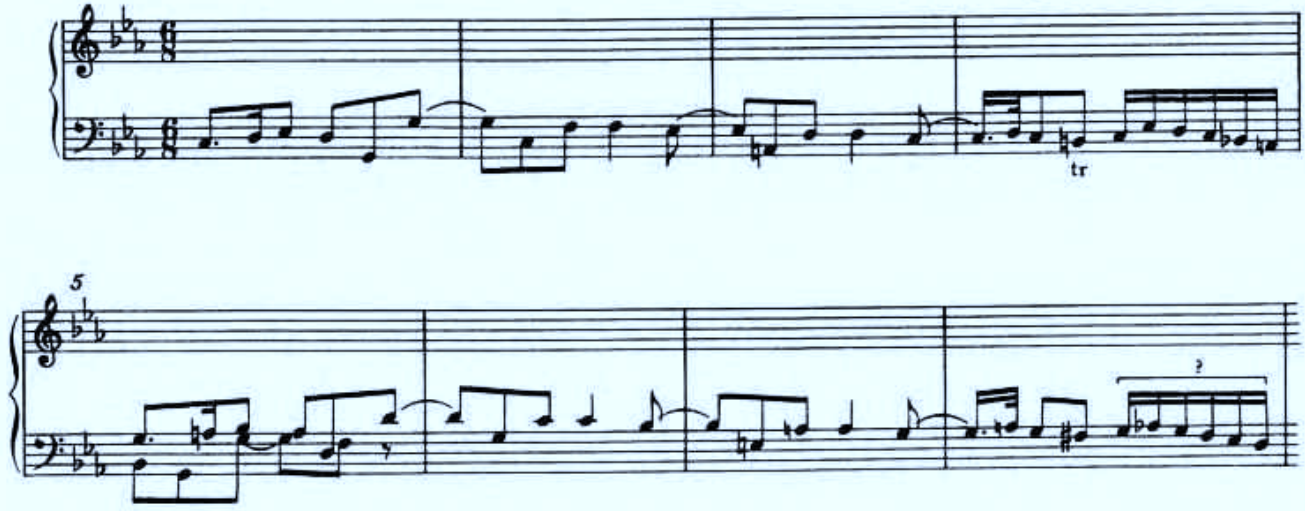
Entstanden angeblich Wien, Frühjahr 1782*)



15. Fragment einer Fuge in c

KV Anh. 39 (383d)

Entstanden angeblich Wien, Frühjahr 1782*)

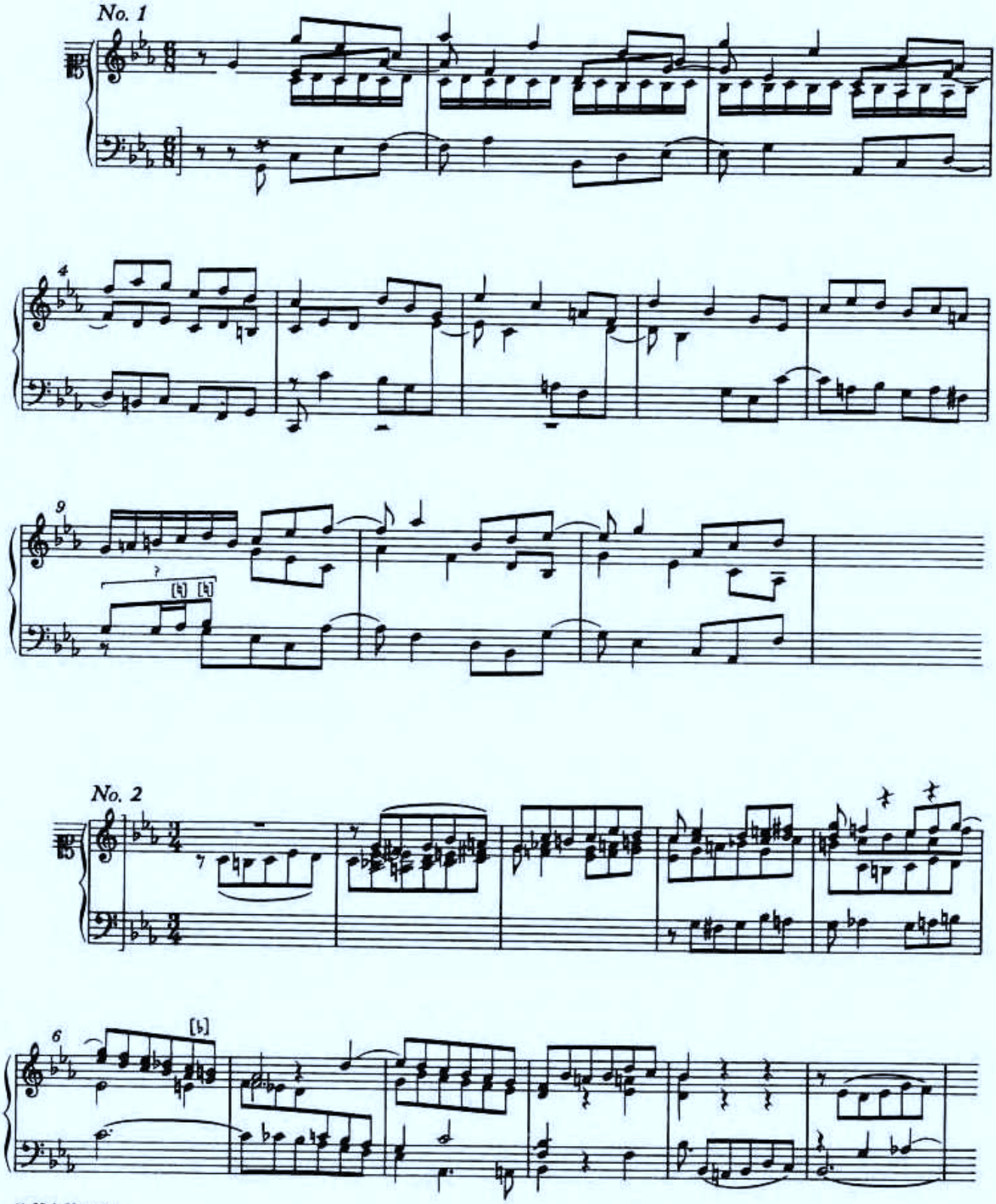


*) Zur Datierung von Nr. 14 und 15 vgl. Vorwort.

16. Zwei kontrapunktische Skizzen in Es und c*)

KV deest

No. 1



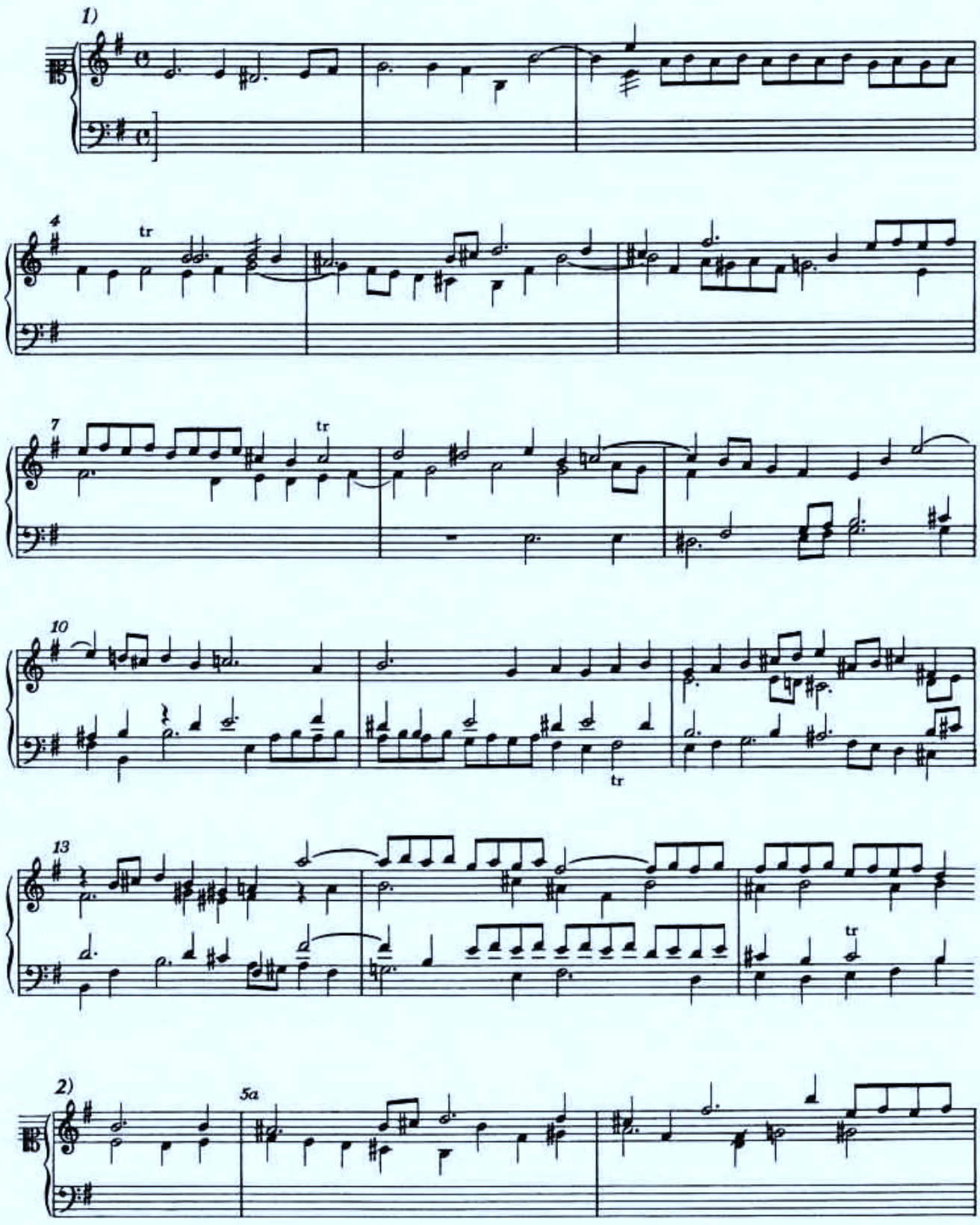
No. 2

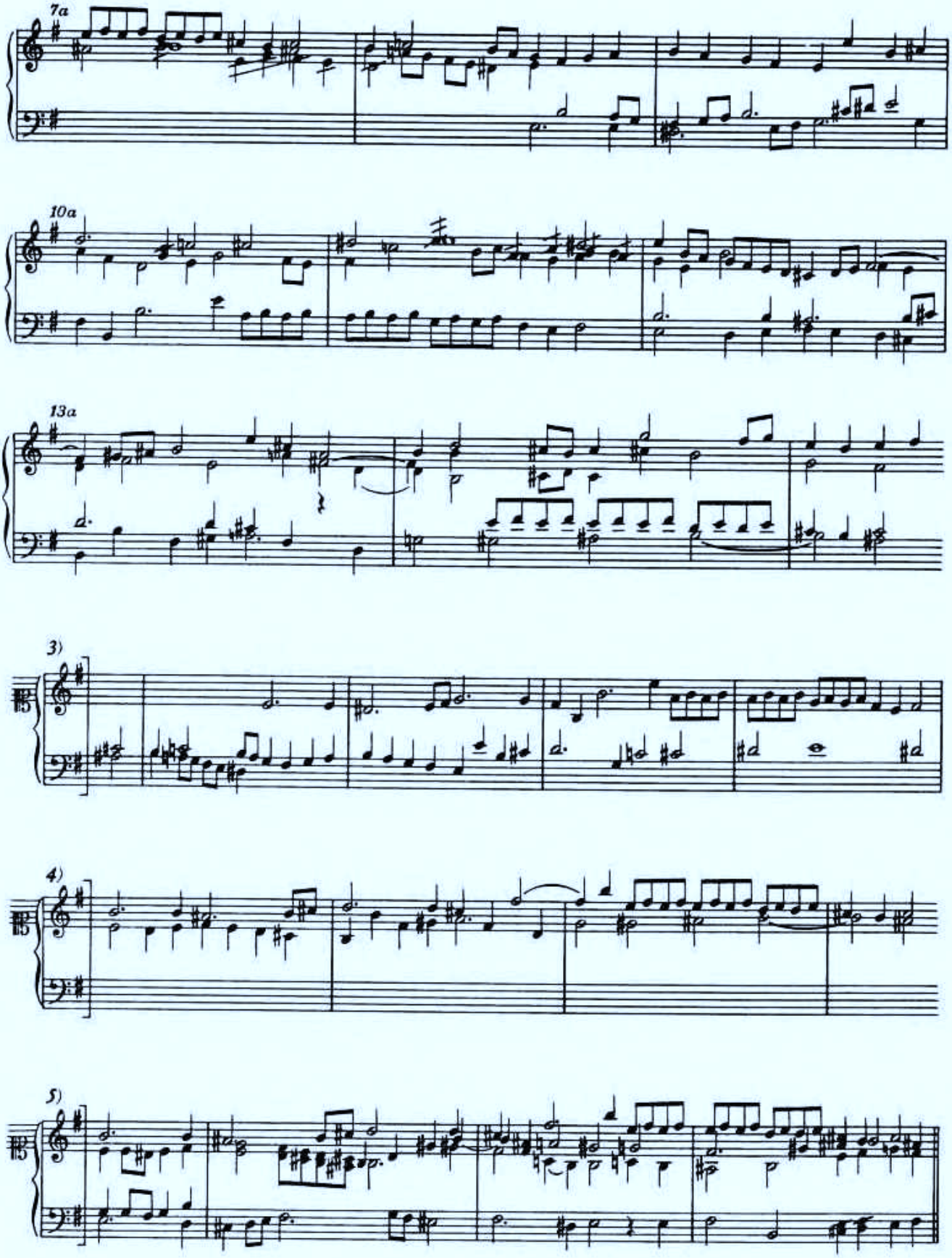
*) Vgl. Vorwort.

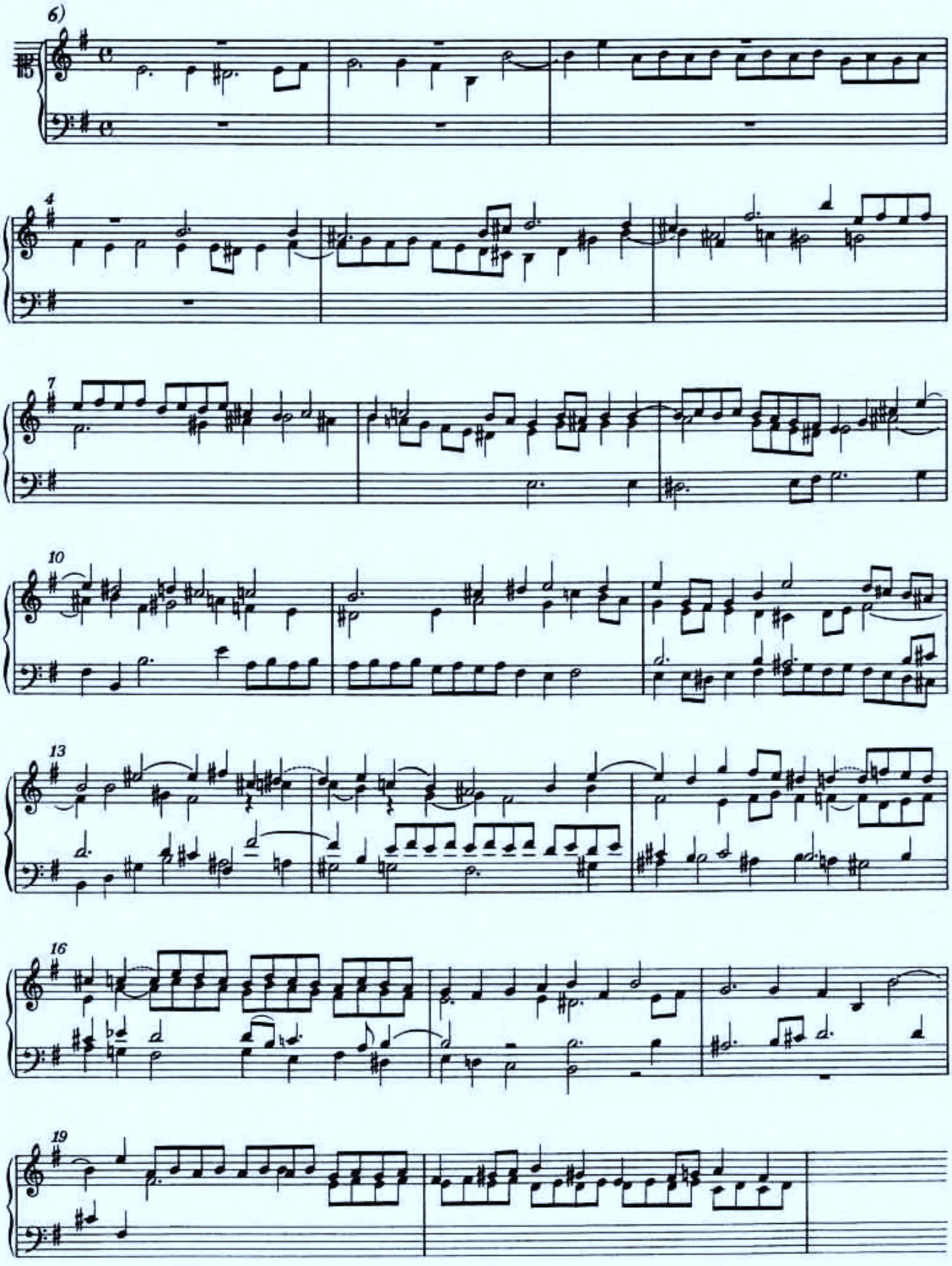
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

17. Fragmente einer Fuge in e

KV deest

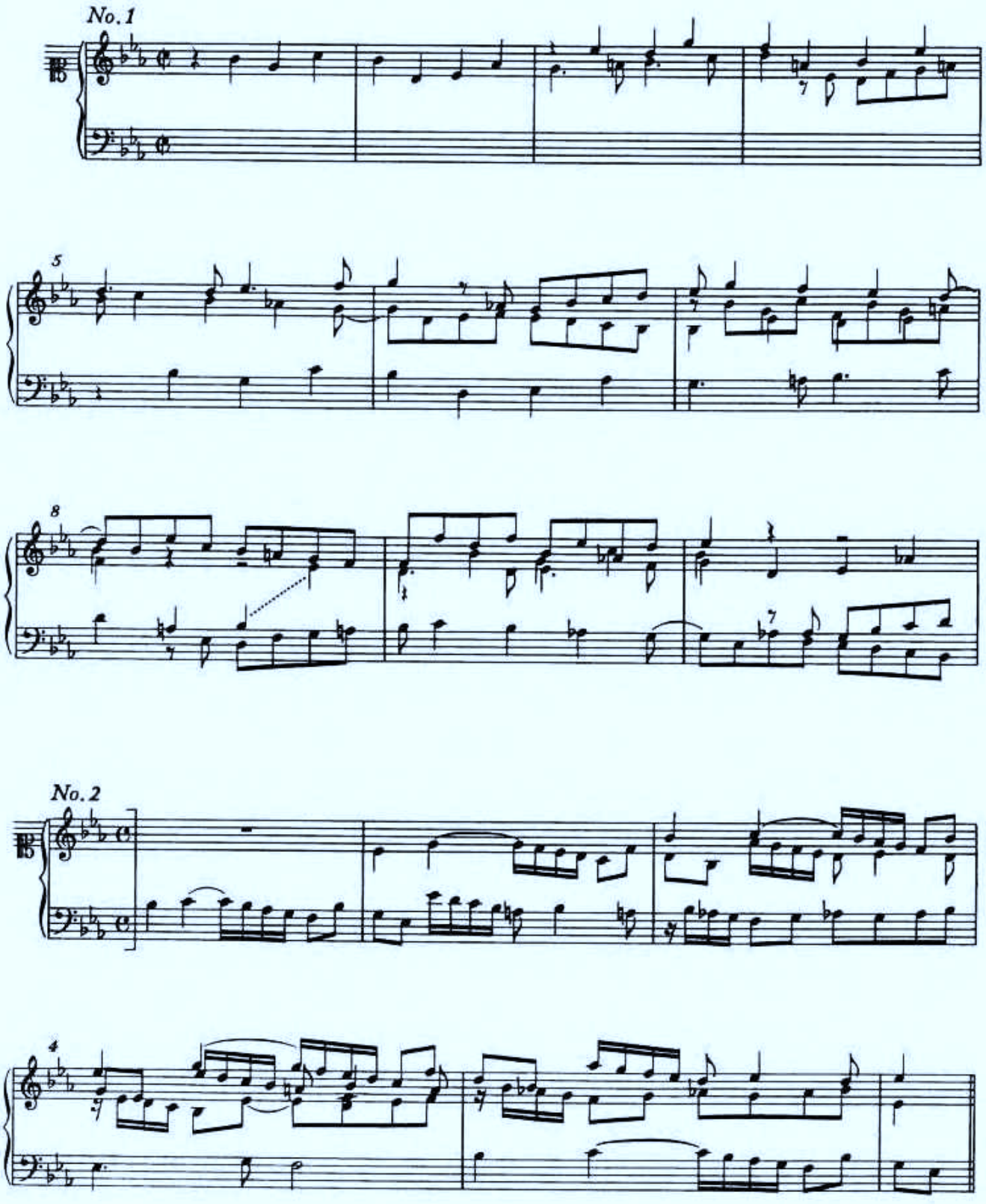



7a
10a
13a
3)
4)
5)


6)
4
7
10
13
16
19

18. Zwei Fugenfragmente in Es

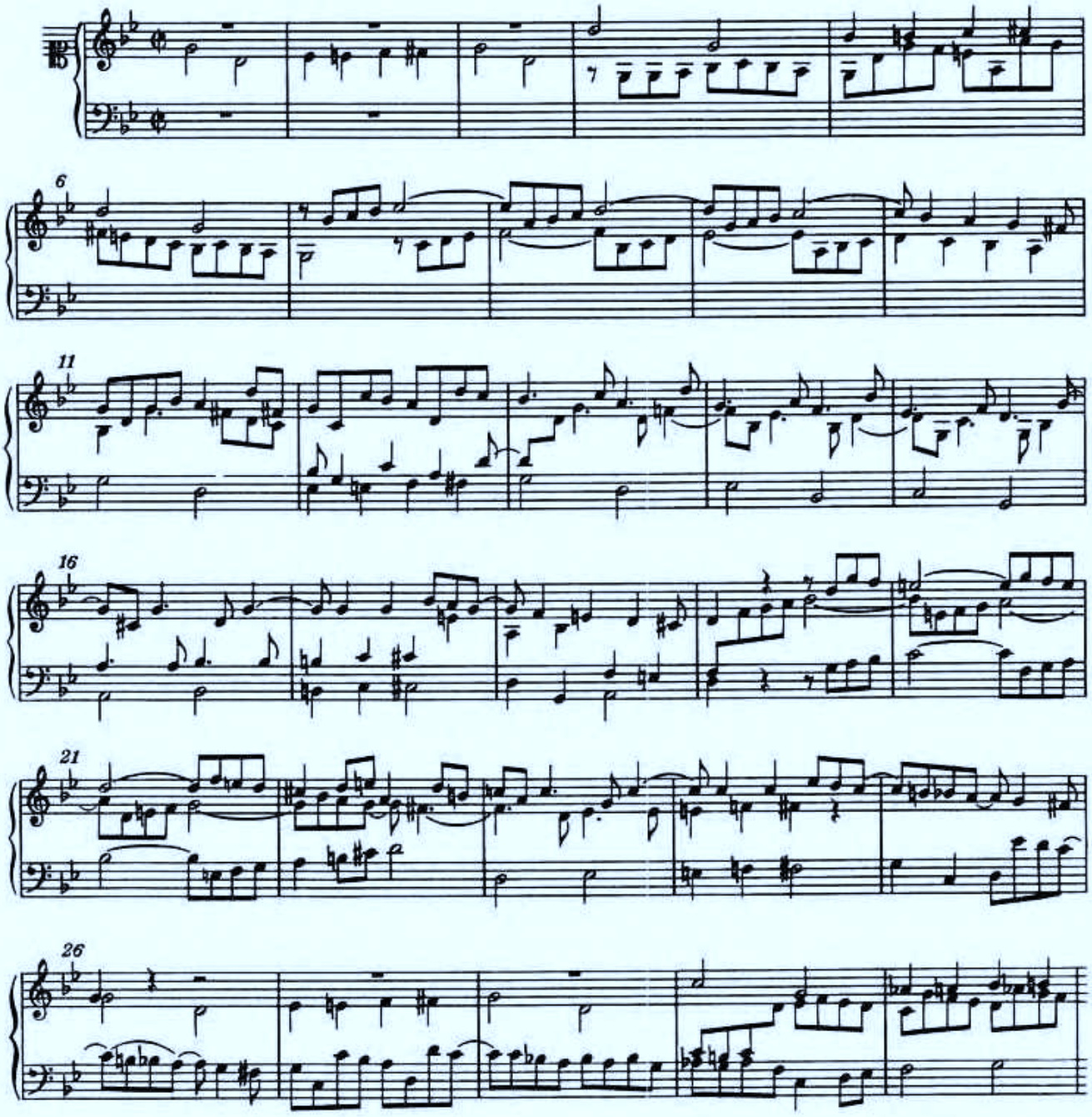
KV deest



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

19. Fragment einer Fuge in g

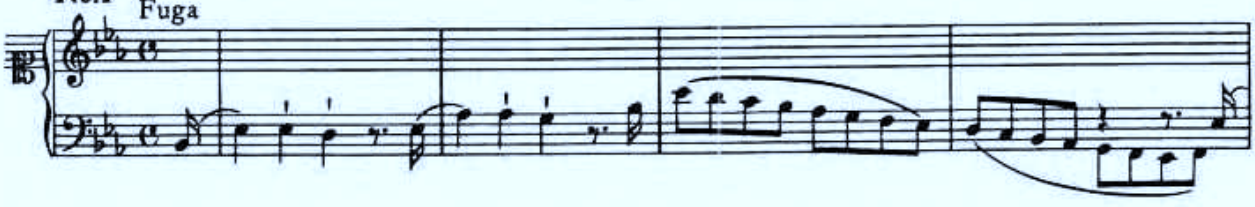
KV 154 (385k)

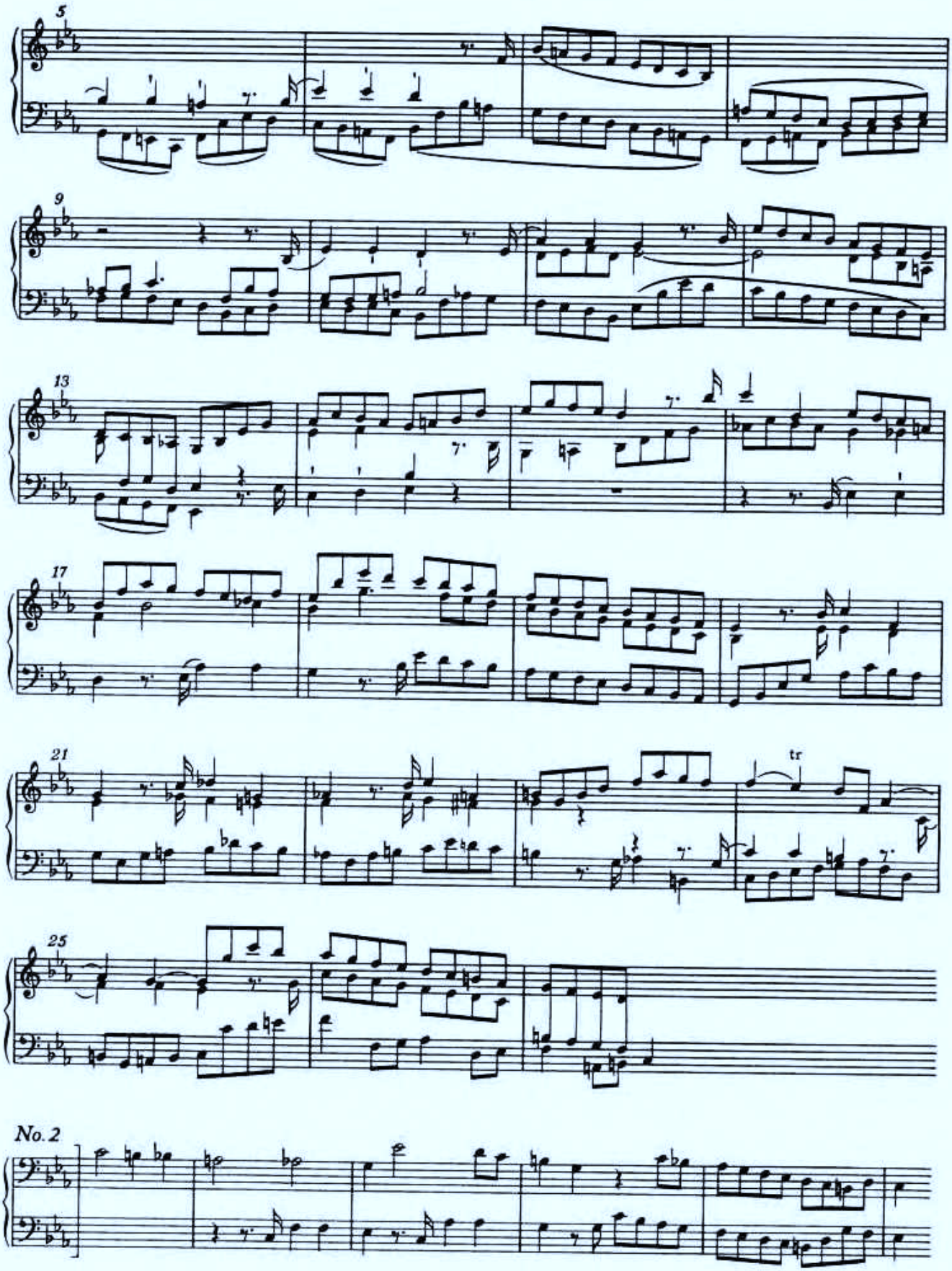


20. Zwei Fragmente einer Fuge in Es

KV 153 (375f)

No.1 Fuga

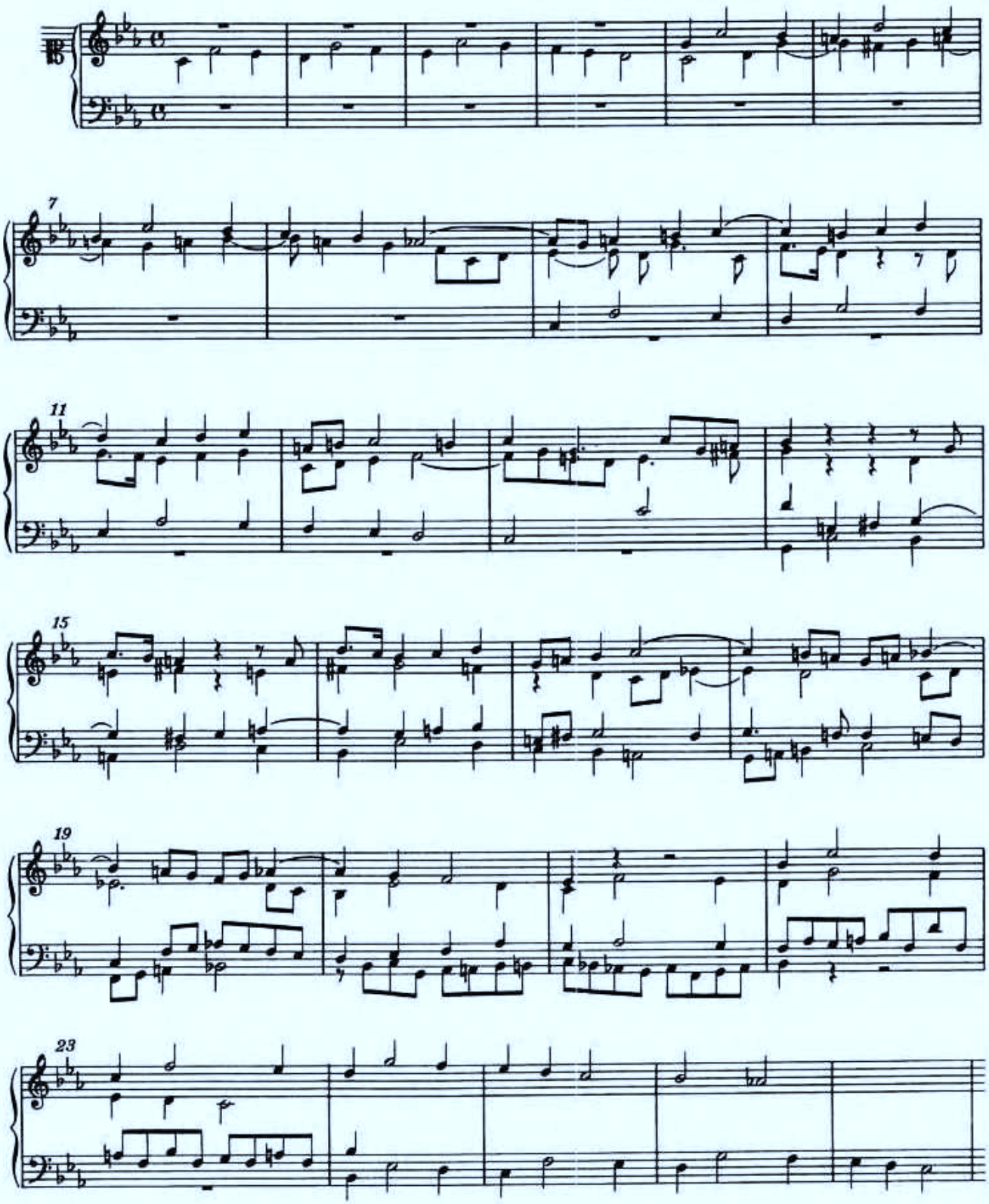



5
9
13
17
21
tr
25
No. 2

21. Fragment einer Fuge in c

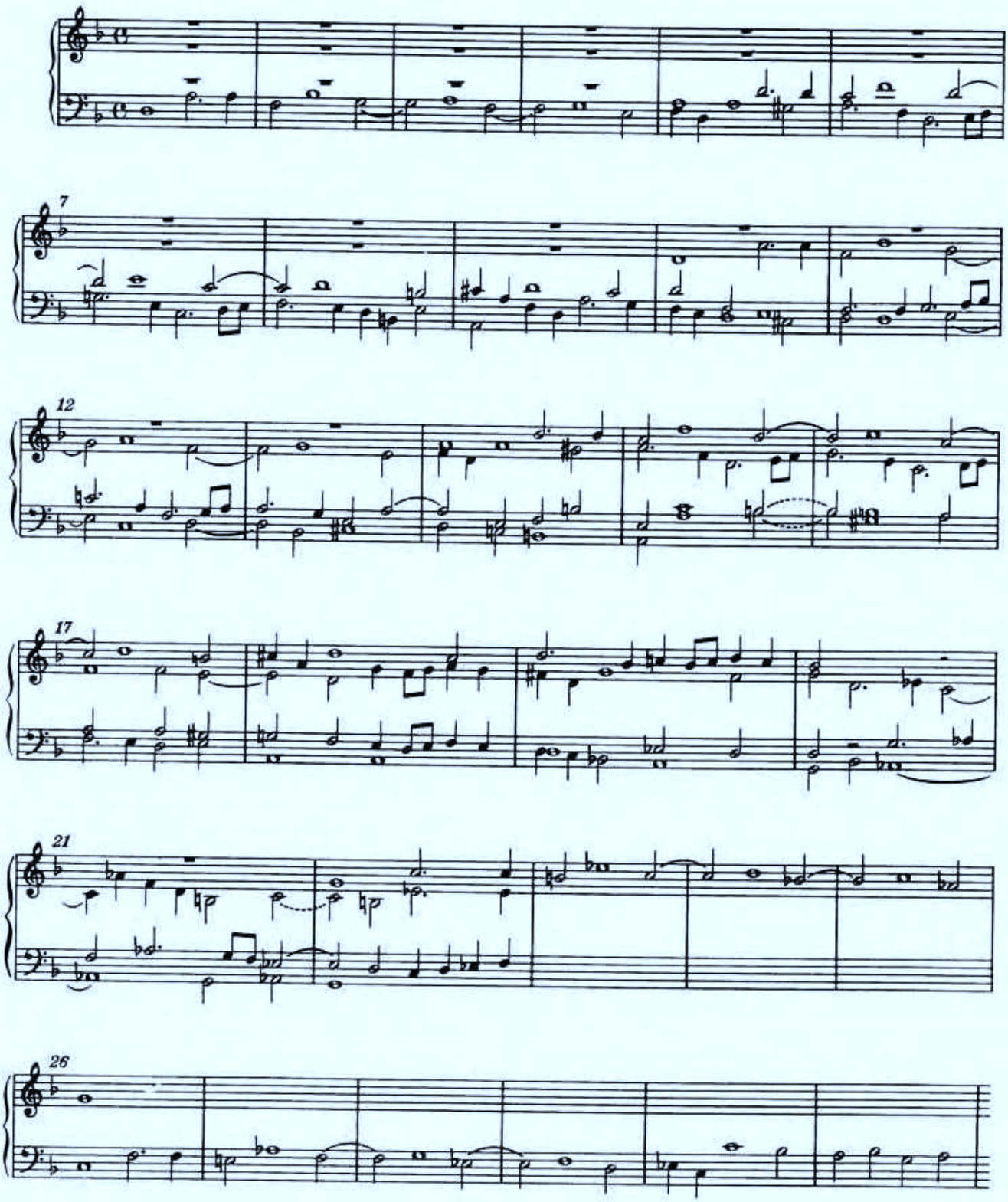
KV Anh. 39a (KV6: 626b/27)

Entstanden wahrscheinlich Wien, Ende der 1780er Jahre



22. Fragment einer Fuge in d

KV deest a)

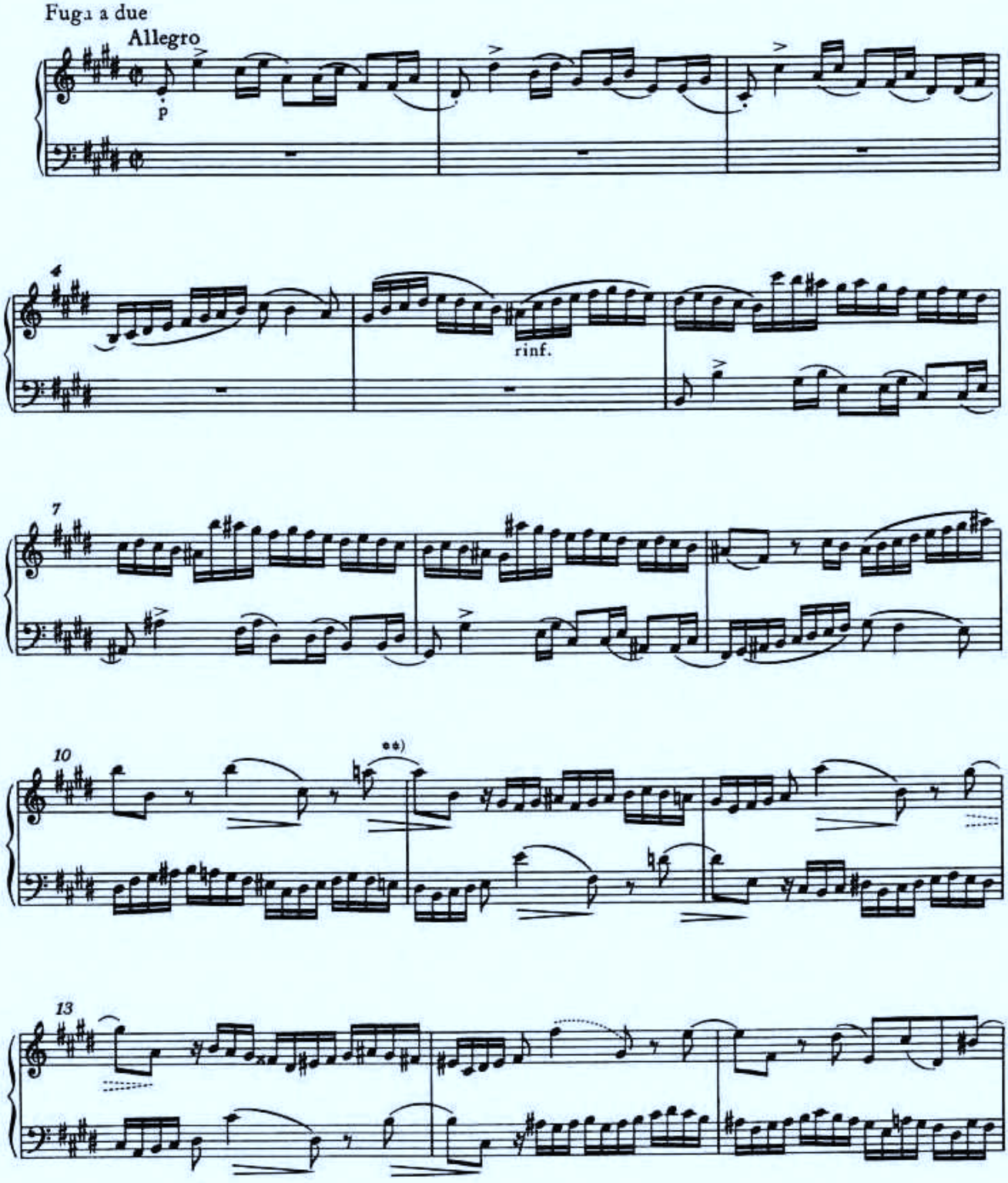


a) Zur Echtheit und Entstehungszeit vgl. Vorwort.

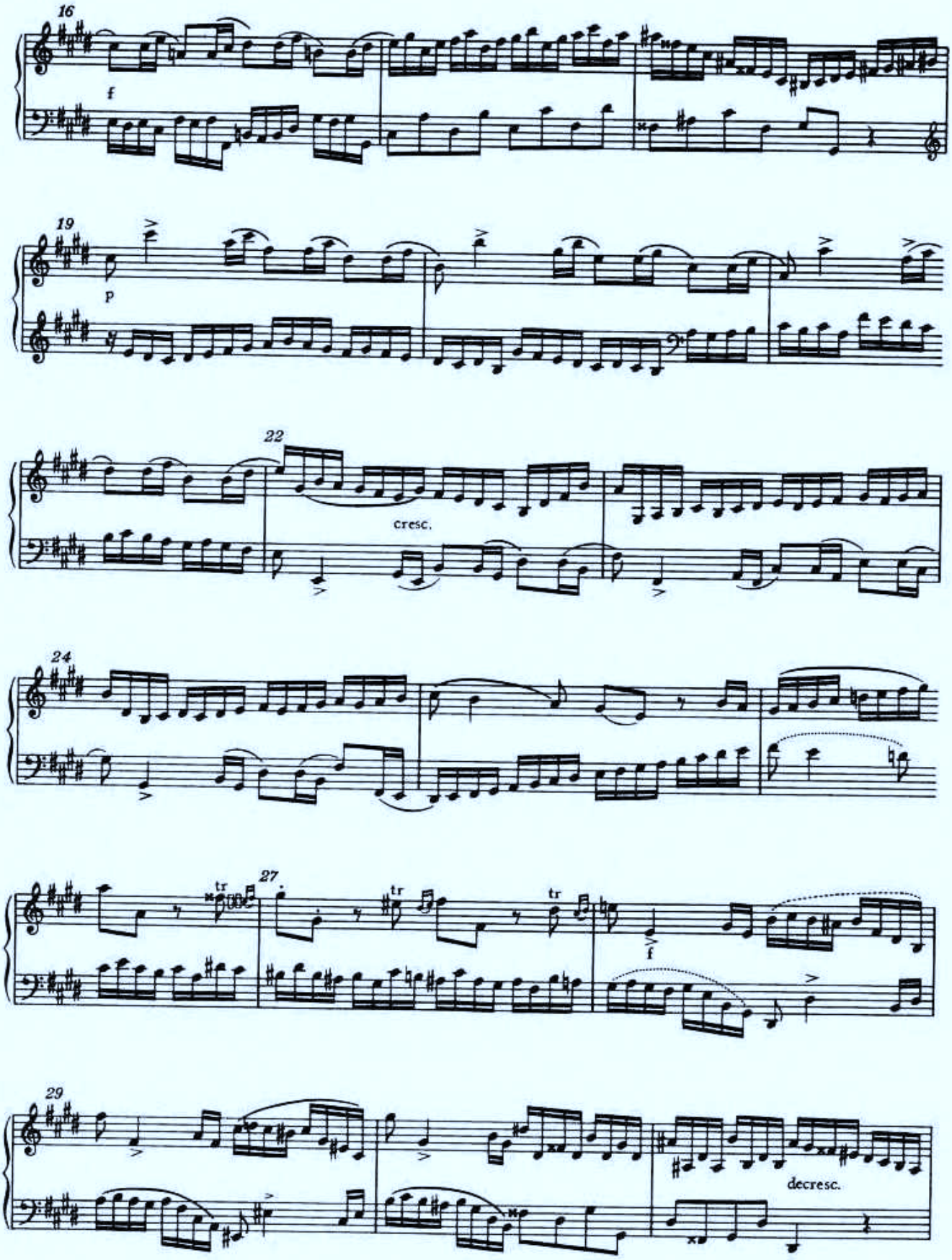
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

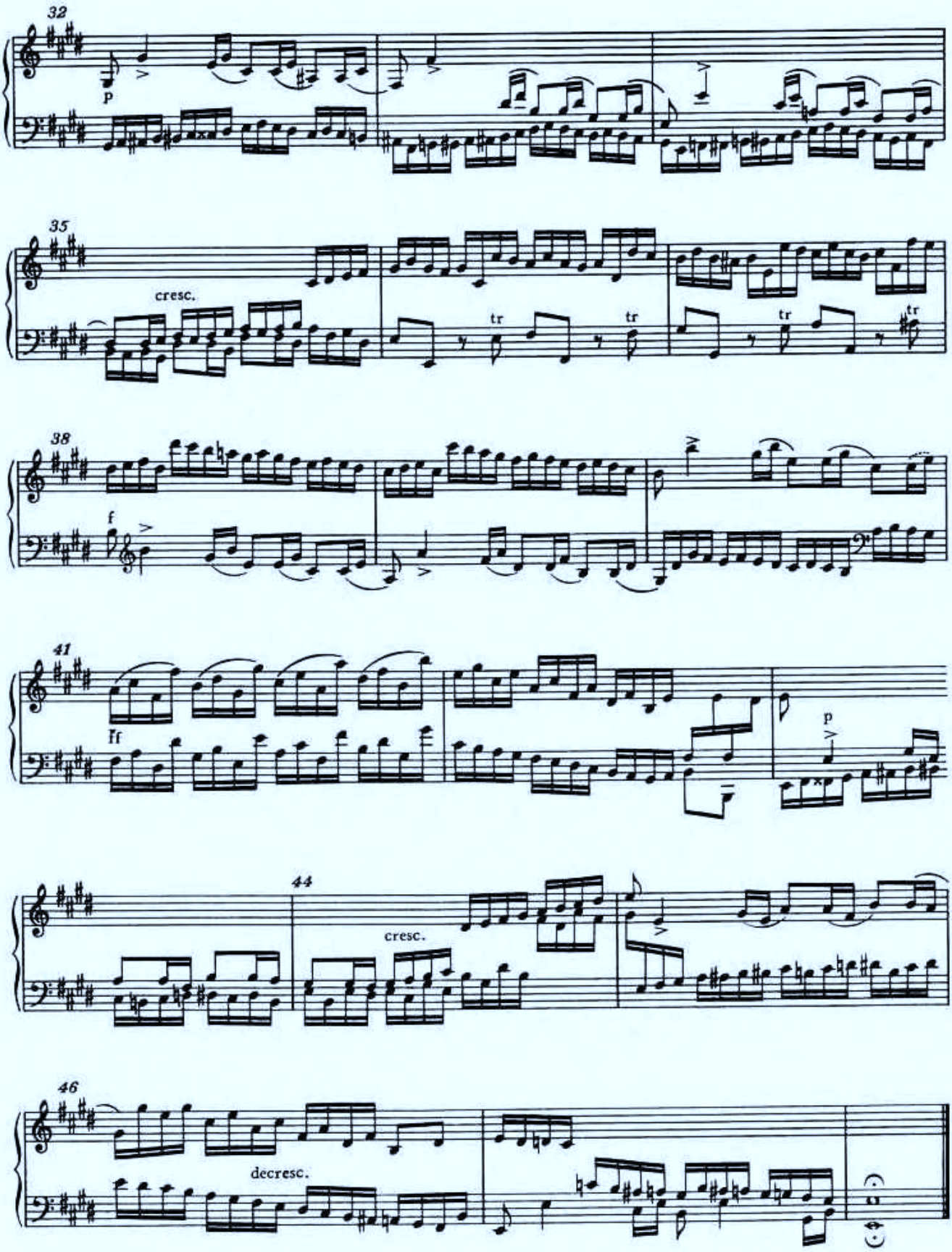
23. Fragment einer Fuge in E*)

erwähnt bei KV³ Anh. 109VIII, KV⁶: Anh. C 27.10
mit der Ergänzung von August Alexander Klengel



*) Zur problematischen Echtheit vgl. Vorwort.
**) Hier bricht angeblich Mozarts Niederschrift ab.


16
f
19
p
22
cresc.
24
27
tr
tr
tr
f
29
decresc.


32
p
35
cresc.
tr
tr
tr
tr
38
f
41
ff
p
44
cresc.
46
decresc.