

# W. A. MOZART

Einzelstücke für Klavier

Miscellaneous Works for Piano

Herausgegeben von / Edited by  
Wolfgang Plath

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag  
BA 5745

# VORWORT

*Vorbemerkung:* Diese Edition basiert auf Band 2 der von Wolfgang Plath (1930–1995) im Rahmen der „Neuen Mozart-Ausgabe“<sup>1</sup> vorgelegten Werkgruppe 27: „Klavierstücke“ (1982), und ihr folgender Einführungstext gibt in gekürzter Form die wesentlichen Passagen aus Plaths beispielhaftem, dem NMA-Band beigegebenen Vorwort wieder.<sup>2</sup>

## GRUNDSÄTZLICHE BEMERKUNGEN

Es ist zweifellos sinnvoll, die Einzelstücke von den beiden Klavierbüchern (in Band 1) einerseits, von den Klavier-sonaten und -Variationen andererseits abzugrenzen und im Hauptteil dieser Edition nicht nur die Einzelstücke für Klavier, für Orgel<sup>3</sup> aufzunehmen, sondern in einer weiteren Abteilung auch Mozarts eigene Klavier-Arrangements von Tänzen und Märschen.<sup>4</sup> Schwieriger und weniger einleuchtend ist dagegen die Entscheidung, entgegen sonstiger NMA-Praxis auf eine durchgehend konsequente Trennung von vollendeter Komposition im Hauptteil (S. 1–114) und Fragment im Anhang (S. 116–151) zu verzichten:

1 Im folgenden mit „NMA“ abgekürzt.

2 Wer nähere Details zu den einzelnen Stücken sucht, wird auf den NMA-Band ebenso zurückzugreifen haben wie auf den im Jahr 2000 erschienenen Kritischen Bericht zur NMA-Werkgruppe 27 (Wolfgang Rehm für Wolfgang Plath), dem genaue Beschreibungen aller für die Edition herangezogenen Quellen (mit Standort-Nachweisen) und Einzelbemerkungen zur Textgestaltung zu entnehmen sind. – Der an sich knapp gehaltene (dennoch nahezu 90 Anmerkungen umfassende) wissenschaftliche Apparat zum Vorwort im NMA-Band von 1982 konnte aus Platzgründen nicht übernommen werden. Die Anmerkungen hier stammen wie auch einzelne Abschnitte mit zum Teil neueren Forschungsergebnissen vom Redakteur; letztere sind zu Beginn mit \* und am Ende mit „(WR)“ versehen. Notwendige Umstellungen in Plaths Text werden nicht gekennzeichnet, auch nicht erforderliche, zumeist kurze Einfügungen, von denen allerdings die sich auf den Notenteil beziehenden Seitenzahlen in der Regel in runde Klammern gesetzt sind. – Das Kürzel „KV“ steht in Vorwort und Notenteil dieser Edition jeweils für die sechste Auflage des Köchel-Verzeichnisses (Wiesbaden 1964).

3 In vorliegende Ausgabe werden allerdings nicht aufgenommen: „Adagio und Allegro in f für ein Orgelwerk“ (KV 594), die beiden Stücke für eine mechanische Orgelwalze („Allegro und Andante [Fantasie in f]“ KV 606 und „Andante in F“ KV 616); der NMA-Text dieser Stücke kann lediglich Grundlage für entsprechende Arrangements sein.

4 Erweitert durch die beiden Klavierfassungen des Kontretanzes „Das Donnerwetter“ (S. 113–114) aus dem 1988 erschienenen zweiten Tänze-Band (NMA IV/13/Abteilung 1); zu ihnen und zum Menuett in C (S. 83 mit Vorwort, S. IX) vgl. die Kritischen Berichte zu den beiden Tänze-Bänden der NMA (Andrea Lindmayr-Brandl und Marius Flothuis).

Sowohl die fragmentarische Suite (S. 22–31) als auch die nachfolgende d-Moll-Fantasie (S. 32–36) sowie die g-Moll-Orgelfuge (S. 65–68) sind in ihrer fragmentarischen Gestalt fester Bestandteil des internationalen Konzertrepertoires; sie in den Anhang zurückzuweisen, hieße, den Versuch zu unternehmen, sie der Praxis zu entziehen.

Was unsere Edition von anderen abhebt, ist die unverhältnismäßig große Fülle von neuem Material, das hier – zum Teil als Erstdruck – geboten werden kann. 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, dass die bei einem Teil der Stücke sich stellende bzw. früher gestellte Echtheitsfrage anders als bisher, das heißt positiv zu beantworten war.

Bei einer Musterung der „Einzelstücke für Klavier“ zeigt sich, dass die Werke zu einer Art Gruppenordnung tendieren. Da ist als Einzelgänger das F-Dur-Spielstück „alter Art“ (S. 1). Da sind Stammbuch-Eintragungen (S. 37 und S. 60–61). Da ist als Sonderfall die Fragment gebliebene Suite (S. 22–31); auf der anderen Seite stehen zwei rätselhafte Einzelstücke (S. 56–59 und S. 62–64), wobei das h-Moll-Adagio wohl das eigentliche Rätsel darstellt. Was übrig bleibt, ist zum einen eine größere Gruppe von Präludien, die sämtlich der Gattung der freien Fantasie angehören. Dabei lässt sich die Untergliederung in eine frühe (S. 2–11) und eine spätere Gruppe (S. 12–21 sowie S. 32–36) erkennen; innerhalb der letzteren erscheint einmalig eine Koppelung von Präludium und Fuge, während in der d-Moll-Fantasie (S. 32–36) offenbar erstmals (sofern die Bezeichnung authentisch ist)<sup>5</sup> die Überschrift *Fantasie* verwendet wird – womit der Anschluss an die späte c-Moll-Fantasie KV 475 und die noch spätere, fragmentarische f-Moll-Fantasie (S. 116) gegeben ist. Was übrig bleibt, ist zum anderen eine kleine Gruppe von Rondi in D-Dur und a-Moll (S. 38–55), die etwa gleichzeitig entstanden sind und als Gruppe noch gewichtiger auftreten, wenn das ursprünglich als Einzelstück konzipierte F-Dur-Rondo KV 494 hinzugenommen wird.

Ein Wort schließlich zu den in dieser Edition nicht enthaltenen Stücken:

5 Mozarts Autograph ist nicht erhalten.

1. Einiges, was man hier vielleicht suchen könnte, gehört nicht zu den Klavierstücken, sondern ist dem Umkreis der Klaviersonaten zuzurechnen. Das gilt für einige Sonatensatz-Fragmente, 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 F-Dur KV 533 komplettiert wurde; dazu gehört aber auch mutatis mutandis die c-Moll-Fantasie, die erst bei der Drucklegung der Klaviersonate KV 457 als Einleitung vorangesetzt wurde. Wer glaubt, diese Stücke in ihrer ursprünglichen Gestalt spielen zu sollen, kann dies auch nach dem NMA-Text der Klaviersonaten (Band 2: BA 4862) tun.

2. Anderes, was laut der „Thematischen Übersicht“ in KV<sup>6</sup> (S. LXXXIff.) zur NMA-Werkgruppe 27 gehört, hat in der NMA tatsächlich einen anderen Platz zugewiesen bekommen, etwa in der Werkgruppe 26 (Klaviervariationen: KV Anh. 38/383<sup>d</sup>; KV<sup>6</sup>: 383<sup>c</sup>), in der Werkgruppe 28 (Bearbeitungen: KV 236/588<sup>b</sup>) oder in der Werkgruppe 30/Band 3 (Skizzen: KV 615<sup>a</sup>).

## EINZELBEMERKUNGEN

### Klavier- (und Orgel-)Stücke

*Klavierstück in F*: 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 Rundschreibens notiert, mit dem das „Collegium auf dem Musik-Saal“ Zürich unter dem Datum 30. September 1766 zu zwei Konzerten der Geschwister Mozart am 7. bzw. 9. Oktober 1766 eingeladen hatte. – Wir geben den Text der Vorlage unretuschiert wieder; offenkundige Inkonsequenzen sind charakteristisch für die unbekümmerte Schreibart Mozarts in jenen frühen Jahren.

*Modulierendes Präludium (F-C)*: \*Zwei 1982 auf Grund der damaligen Quelleninterpretation noch getrennt und deshalb an verschiedenen Stellen<sup>6</sup> abgedruckte Stücke, das „Modulierende Präludium (F-e)“ KV deest und das „Fragment eines Präludiums“ KV 624 (626<sup>a</sup>) II. Teil, I (KV<sup>6</sup>: Anh. C 15.11)“, konnten inzwischen zu einem Stück zusammengeführt werden. Beide Teile

6 Im Hauptteil des NMA-Bandes als Nr. I/2 bzw. dort im Anhang als Nr. 1.

sind auf heute an zwei verschiedenen Orten aufbewahrten Einzelblättern überliefert, die ursprünglich jedoch, wie eindeutig festgestellt werden konnte, ein Doppelblatt gebildet haben.<sup>7</sup> Als vermeintliche Bruchstücke ergeben sie „zusammengenommen [...] eine komplett überlieferte Komposition Mozarts“,<sup>8</sup> wie sie hier (erstmalig in einer modernen Notenausgabe und unter der Köchel-Nummer des Präludien-Fragments) zur Wiedergabe kommt.<sup>9</sup>

Wolfgang Plath, der 1982 die Möglichkeit der Zusammengehörigkeit beider „Teile“ bereits angedeutet hat, schreibt im Zusammenhang mit dem ersten Teil („KV deest“): „Im vorliegenden Fall handelt es sich nicht um eine ‚Komposition‘, sondern um aufgeschriebene Improvisation, und zwar aufgeschrieben einzig und allein für das Nannerl und zu deren Gebrauch. Die Vorderseite des Blattes<sup>10</sup> lässt denn auch eine Reihe bezifferter Bässe von der Hand Nannerls erkennen: harmonisch einigermaßen wirre Gebilde, die Grenzen der musikalischen Begabung von Mozarts Schwester ahnen lassen. Mozarts ‚Präludium‘ ist übrigens am einfachsten als Improvisation auf der Basis eines simplen Bassgerüsts zu begreifen, einer Variante des sogenannten Goldberg-Basses in der von Mozart favorisierten dreigliedrigen Gestalt.“ Und zum zweiten Teil heißt es bei Plath unter anderem: „Mozart verwendet bei repetierenden Figuren stellenweise eine verkürzte ‚bis‘-Notierung<sup>11</sup>, die für den Druck aufgelöst werden musste, weshalb der originale Zeilenfall nicht beibehalten werden konnte. Rhythmisch-metrische Ungenauigkeiten brauchten bei dieser freien, weitgehend taktstrichlosen Notation kaum korrigiert zu werden.“ (WR)

*Präludium in C*: \*„Auch altes Material, unter neuem Aspekt betrachtet, kann zu etwas Neuartigem werden: Die Um- oder Neuinterpretation des sogenannten Capriccios KV 395 (300<sup>b</sup>) als ‚Präludium‘ KV 284<sup>a</sup> kommt einer Neuentdeckung gleich“ (so Wolfgang Plath 1982). Der sehr lange und in seinen Details verschlungene Weg hin zu dieser „Neuentdeckung“ (einschließlich der dabei auftretenden formalen wie in-

7 Siehe die Faksimilia auf S. XXIIIff.

8 Vgl. Christoph Wolff, Mozarts Präludien für Nannerl. Zwei Rätsel und ihre Lösung, in: Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag, Kassel etc. 1989, insbesondere S. 108–110.

9 Vgl. auch den Kritischen Bericht zu NMA IX/27, S. 211–218: Dort ist die „neue“ Komposition ebenfalls abgedruckt.

10 Gemeint ist Blatt [1] des ursprünglichen Doppelblattes, auf dessen Rückseite Mozart das Modulierende Präludium begonnen hat; siehe dazu das Faksimile auf S. XXIII.

11 Siehe das linke Faksimile auf S. XXIV (= Vorderseite von Blatt [2] des ursprünglichen Doppelblattes).

haltlichen Fragen) kann aus Gründen des Umfangs in diesem Vorwort nicht in voller Breite nachvollzogen werden, weshalb hier auf Plaths entsprechende Ausführungen im Vorwort zum NMA-Band (S. XII–XV) ebenso zu verweisen ist wie auf seine Feststellung: „Diese wichtige Neuinterpretation ist das Verdienst von Christoph Wolff.“<sup>12</sup> (WR)

*Präludium (Fantasie) und Fuge in C*: Mozarts Autograph von Präludium und Fuge, das er dem Nannerl am 20. April 1782 überschickt hat, muss sich einst im Nachlass der Schwester befunden haben, existiert jedoch nicht mehr. Dafür ist Mozarts erste flüchtige Niederschrift der Fuge erhalten; sie stammt aus dem Nachlass Mozarts. Diese Handschrift bildet die primäre Vorlage für unseren Text; als Vorlage für das Präludium dagegen musste ersatzweise der Erstdruck (Leipzig 1800) herangezogen werden. Der Text der Fuge weicht dort an einigen Stellen von der originalen Version Mozarts ab, doch handelt es sich dabei nur selten um wirkliche Verbesserungen. Insofern ist es schwer vorstellbar, dass die Vorlage für den Erstdruck das verschollene Gesamtautograph gewesen sein könnte. Immerhin haben wir in allen relevanten Fällen die abweichenden Lesarten des Druckes als Ossia-Version mitgeteilt.

*Suite: Ouverture, Allemande, Courante und Sarabande (Fragment)*: Das Stück wird traditionell auf „Wien 1782“ datiert und mit Mozarts Bach- und Händel-Erlebnis im Hause des Barons Gottfried van Swieten (1733–1803) in Verbindung gebracht, doch darf nicht verkannt werden, dass gerade in dieser Suite der Einfluss der Händelschen Sammlung von 1722 übermächtig zutage tritt, wie ja überhaupt Händel für Mozarts Klavierstil ungleich wichtiger ist als Bach. – Vorlage für unsere Ausgabe ist Mozarts Autograph. Es enthält einige harte oder zumindest überraschende Lesarten, die in den Druckausgaben wegretuschiert bzw. gemildert worden sind. Wenn auch kein Grund bestand, diese Retuschen aufzugreifen, so schien es doch sinnvoll, die Tempobezeichnungen des Erstdruckes (Leipzig 1799) zu übernehmen.

*Fantasie in d (Fragment)*: Das Autograph ist verloren. Als Vorlage wurde ersatzweise der 1804 erschienene Erstdruck herangezogen, der jedoch unvollständig ist

<sup>12</sup> Vgl. dazu zusätzlich dessen in Anmerkung 8 genannte Arbeit, vor allem S. 106–108, aber auch S. 114–117, auf denen die vier Seiten (= Doppelblatt) des erst 1965 wieder aufgetauchten Autographs faksimiliert sind. – Die Datierung „München, Anfang Oktober 1777“ (statt früher „Paris, Mitte Juli 1778“) ergibt sich aus der Identifizierung von KV 395 (300<sup>8</sup>) als KV 284<sup>a</sup>.

und nach Takt 97 abbricht. Erst eine spätere Ausgabe (Leipzig 1806) bringt den heute allgemein bekannten, auch in diese Ausgabe aufgenommenen und entsprechend bezeichneten Schluss, bei dem davon auszugehen ist, dass er von anderer Hand – vermutlich von August Eberhard Müller (1767–1817), damals Thomaskantor in Leipzig – ergänzt wurde.

Verzichtet man in den Anfangstakten der Fantasie auf die (von uns ergänzten) Überbindungen der Bass-töne, so resultiert daraus eine starke Markierung der schwachen Taktzeit, ein bizarrer Effekt, der in dieser Komposition sicherlich nicht gemeint sein kann. Im Sinne der zeitgenössischen Aufführungspraxis ist annähernd Legatissimo-Vortrag selbstverständlich.

*Kleiner Trauermarsch in c*: Das originale Manuskript („Klein-Querformat“), das früher als Autograph Beethovens angesehen und in ein Stammbuch von Mozarts Schülerin Barbara Ployer eingeklebt wurde, ist 1945 abhanden gekommen, doch stand für unsere Edition eine vor dem Verlust angefertigte Fotokopie zur Verfügung. – Barbara Ployer war eine vorzügliche Pianistin, für die Mozart das G-Dur-Klavierkonzert KV 453 geschrieben und ihr überdies auch Theorieunterricht erteilt hat, worauf der scherzhafte Untertitel 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 Klavier-Arrangement eines imaginären Orchestermarsches. – Mozarts Niederschrift muss unter besonderen Umständen zustande gekommen sein. Die Schrift zeigt teilweise abnorme Züge. Es ist wohl lustig zugegangen bei dem „Trauermarsch“!

*Rondo in D*: Das Autograph dieses in editorischer Hinsicht unproblematischen Werkes trägt am Schluss Mozarts eigenhändige Datierung „le 10 janvier 1786. à Vienne“, doch hat der Komponist es versäumt, das Rondo in seinem eigenhändigen, seit Beginn des Jahres 1784 geführten Werkverzeichnis zu notieren. Das Stück ist anscheinend auf die Fähigkeiten einer adeligen Dilettantin oder auch Schülerin zugeschnitten, worauf ein verwischter oder ausgekratzer und damit nicht mehr ganz eindeutig zu entziffernder Vermerk am Ende des Autographs hinweisen mag. Damit hängt möglicherweise auch zusammen, dass in dem Rondo die Vorschläge außerordentlich sorgfältig und konsequent bezeichnet sind: lange (Achtel-)Vorschläge mit Bogensetzung, nur am Schluss (T. 159, 163), sonst kurze (Sechzehntel-)Vorschläge ohne Bogensetzung. Ob damit neben der rhythmischen auch eine an-

schlagsmäßige Differenzierung (lang oder kurz) angedeutet wird, erscheint zumindest zweifelhaft. Nach den NMA-Richtlinien werden in unserem Text statt solcher möglichen Differenzierung Vorschlagsbögen automatisch gesetzt. Hinsichtlich der Dynamik ist das Werk auffallend spärlich bezeichnet; zu Ergänzungen bestand aber kein Anlass.

\*Ein Hinweis mag abschließend erlaubt sein: Das Rondo-Thema entstammt Johann Christian Bachs D-Dur-Quintett op. IX/Nr. 6 und hat seinen Weg in KV 485 über ein einziges und unvermitteltes Erklängen im letzten Satz (Rondo) des kurz zuvor und mit 16. Oktober 1785 datierten Klavierquartetts g-Moll KV 478 genommen. (WR)

*Rondo in a:* Bei der Edition dieser ersten größeren Arbeit Mozarts nach seiner Rückkehr aus Prag („Le nozze di Figaro“-Erfolg!) stellt sich nur ein erwähnenswertes Textproblem: Obwohl die Lesart von Mozarts Handschrift in Takt 161 von den Druckausgaben mit großer, heute abhanden gekommener Selbstverständlichkeit verbessert wurde (vgl. die Anmerkung auf Seite 54), wird sie in einigen modernen Editionen verteidigt – eine objektive Entscheidung dieser Frage gibt es nicht, weshalb es dem Spieler überlassen bleiben muss, welche Möglichkeiten er bevorzugt.

*Adagio in h:* Über Anlass und Umstände der Komposition ist nichts bekannt. Ziemlich sicher ist aber, dass dieses Adagio zu den „Neuesten klavierstücke(n)“ gehört, die Mozart mit Begleitbrief vom 2. August 1788 seiner Schwester nach St. Gilgen übersandte. – Die originale Vorlage bietet keine besonderen editorischen Probleme.

*Gigue in G:* Dieses Stück, von Mozart in das Stammbuch des sächsischen Hoforganisten Carl Immanuel Engel (1764–1795) vor seiner Abreise aus Leipzig am 16. Mai (so im Original) oder am 17. Mai 1788 (so in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis) „hineinkomponiert“, wird gerne als Huldigung Mozarts an den Leipziger genius loci interpretiert. Es ist aber nicht Bach, sondern wiederum Händel, auf den sich Mozart bezieht; man vergleiche die Gigue aus Nr. 8 der Suitensammlung von 1722. – Editionsgrundlage sind zwei Faksimile-Drucke (1918 und 1937) des im Zweiten Weltkrieg offenbar vernichteten Autographs.

*Menuett in D mit nachkomponiertem Trio von Maximilian Stadler:* Das Menuett, von dem bis heute kein Autograph zur Verfügung steht, ist in seiner Substanz ebenso eindeutig später Mozart, wie das Trio von Stadler ist. Gewisse Verdachtsmomente scheint es gegen die

Besetzung zu geben: Haben wir es wirklich mit einer Komposition für Klavier zu tun? Ist die Faktur nicht ganz und gar kammermusikalisch, um nicht zu sagen „streichquartettmäßig“? Da Stadler, dem wir die Klavierfassung verdanken, bekanntlich eine Anzahl Mozartscher Fragmente ergänzt und in dieser Form 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, und die Ergänzung des Schlusses in Analogie zum ersten Teil wäre nicht schwierig gewesen. – Vorlage unserer Ausgabe ist der 1801 erschienene, fehlerhafte und vor allen Dingen im Hinblick auf die Bogensetzung ungenaue Erstdruck, dessen Ornamentik insgesamt anzuzweifeln ist: Durchstrichene Doppelschlag-Zeichen sind zumindest für Mozarts späte Zeit ungewöhnlich, und ihre Position auf (statt zwischen) den Noten ist nicht immer glücklich. Auf nötige Text-Retuschen im Sinne der Schreibgepflogenheiten Mozarts haben wir weitgehend verzichtet, um den Eindruck der anzuzweifelnden Echtheit des Stücks nicht zu verwischen.

Stadlers Trio, nicht eben ein Meisterwerk, im Haupttext mit abgedruckt 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.

*Fuge in g für Orgel (Fragment):* Die in diesem Stück zutage tretende handwerkliche Sicherheit, verbunden mit einem archaisierenden Zug, hat bereits den Offenbacher Musikverleger und Komponisten Johann Anton André (1775–1842) dazu bewogen, die Entstehung der Fuge in das – von Alfred Einstein (1880–1952) später so genannten – Wiener „Fugenjahr“ 1782 zu datieren, doch hat in jüngerer Zeit eine Schriftanalyse ergeben, dass das Autograph bereits im Jahre 1773 in Salzburg entstanden sein dürfte.

Dass Mozarts Niederschrift unmittelbar vor Eintritt des Pedal-Orgelpunktes abbricht und dass an dieser Stelle eine fremde Hand – die von Maximilian Stadler (1748–1833) – einsetzt, hat schon Georg Nikolaus Nissen (1761–1826) erkannt. Warum sich Mozart nicht die kleine Mühe gemacht hat, auch noch den Schluss zu notieren, muss offen bleiben. Stadlers Ergänzung verrät Geschmack und Stilgefühl und fügt sich bruchlos an den Kontext. – Die Edition ist unproblematisch, doch ist zu sagen, dass der von Mozart geschriebene Teil 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.

*Zwei kleine Fugen (Versetten) für Orgel:* Die beiden Stücke, deren Reihenfolge wegen der bei Versetten-Zyklen üblichen Tonartenordnung (G-mixolydisch = Tonus VIII bei No. 2, D-mixolydisch = Tonus VII bei No. 1) geändert werden müsste, sind nicht unbedingt das, was man sich unter Mozart vorstellt. Es ist deshalb zu begreifen, dass und warum Alfred Einstein in der von ihm bearbeiteten dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1937 (danach auch KV<sup>6</sup>) annimmt, Mozart habe hier nicht komponiert, sondern etwas Fremdes kopiert. Im Gegensatz zu dieser Meinung halten wir beide Versetten für echt, nicht zuletzt wegen ihrer frühen Entstehungszeit, die sich auf Grund von Mozarts Schrift auf „Salzburg 1772/73“ eingrenzen lässt.

*Adagio in C für Glasharmonika:* Das Stück, das Mozart versäumt hat, in seinem Werkverzeichnis zu notieren, stammt, wie die Schrift des Autographs verrät, aus seiner späten Schaffensperiode. – Da es keine verbindliche Notation für Glasharmonika gibt, haben wir die Schreibweise Mozarts unverändert beibehalten, was insbesondere Artikulation und stimmige Behalsung anbelangt. Man sollte das so entstandene Notenbild nicht nach den Gewohnheiten des Klavierspielers beurteilen.

#### Klavierfassungen von Tänzen und Märschen

Die auf den Seiten 71–102 abgedruckten Zyklen und Einzelnummern sind dem ersten Tänze-Band der NMA entnommen.<sup>13</sup> Ihr Notentext ist – abgesehen von der Verbesserung einiger belangloser Fehler – unverändert geblieben, doch wurden die ursprünglichen Datierungsvermerke entsprechend dem neueren Forschungsstand geändert.

Da der Zyklus „Sechs Menuette KV 104 (61<sup>e</sup>)“ zur Gänze als Bearbeitung Mozarts von Orchester-Menuetten Johann Michael Haydns (1737–1806) aus drei verschiedenen Werkgruppen zu reklamieren ist, war ein entsprechender Verdacht auch gegen die Echtheit des C-Dur-Menuetts (S. 83) angebracht, dessen Trio ja identisch ist mit dem Trio zu Nr. 3 aus dem genannten Zyklus.

\*In der Tat konnte inzwischen nachgewiesen werden, dass dieses Menuett ebenfalls vom Salzburger Haydn stammt (Nr. 1 aus den „Zwölf Orchester-Menuetten“ SherWV MH 136); Mozart hat es wohl be-

arbeitet und vermutlich im Frühjahr 1770 auf der ersten Italienreise niedergeschrieben. (WR)

Das Menuett D-Dur (S. 84) ist zwar in Mozarts Klaviersatz notiert, doch lässt die extrem weite Lage in den Takten 10–12 (wodurch das Stück praktisch unspielbar wird) doch Zweifel daran aufkommen, ob es auch als Klavierstück gemeint ist. Auch ein so gewaltiger, ganz unklavieristischer Sprung wie in Takt 21 legt eher den Gedanken an ein Orchester-Menuett in „Vornotierung“ nahe. – Ob die Klavierreduktion der nur fragmentarisch überlieferten Kontretänze (S. 93–95) wirklich von Mozart stammt, muss völlig offen bleiben, so dass auch zu diesem Stück ein leichtes Fragezeichen zu setzen ist.

Schließlich wäre noch zu sagen, dass das angebliche Trio des letzten Menuetts aus den „Acht Menuetten“ (S. 96–102) entgegen der Vermutung von Alfred Einstein (KV<sup>3</sup>, entsprechend auch im ersten Tänze-Band der NMA) mit dem übrigen Zyklus nichts zu tun hat, sondern aus wesentlich späterer Zeit stammt.

*Marsch in C:* Da das Autograph des Arrangements wahrscheinlich im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurde, war als Ersatzquelle der Erstdruck (1799) heranzuziehen.

*Sechs deutsche Tänze:* Entgegen seiner sonstigen Arbeitsgewohnheit scheint Mozart zunächst die Klavierfassung und erst dann die Orchesterpartitur<sup>14</sup> niedergeschrieben zu haben. Das könnte vielleicht erklären, warum er hier für die Triosätze die objektiv falsche Bezeichnung „Minore“ verwendet, während er in der Orchesterfassung die korrekte Bezeichnung „Alternativo“ gebraucht. Die von Mozart gewünschte besondere Art der Dacapo-Ausführung geht aus der Klavierfassung (Autograph heute verschollen)<sup>15</sup> nicht hervor, sondern lässt sich einzig einer Anmerkung Mozarts am Schluss der originalen Orchesterpartitur entnehmen: „Jeder Teutsche hat sein Trio, oder vielmehr Alternativo; – nach dem Alternativo wird der Teutsche wieder wiederhollet, dann wieder das Alternativo; dann geht es nach dem Eingang weiter in den folgenden teutschen.“

*Kontretanz „Das Donnerwetter“, Klavierfassungen:* \*Ein Autograph ist bis heute für keine der beiden Fassungen bekannt; sie sind lediglich in einer Sammelhandschrift (a) bzw. in einer 1789 in Wien gedruckten Sammlung von Kontretänzen (b) überliefert. (WR)

14 Vgl. NMA IV/13/Abt. 1: Tänze · Band 2 (Marius Flothuis), S. 23–42.

15 Editionsvorlage: Eine früher nach dem Original angefertigte Fotokopie.

13 IV/13/Abt. 1 (Rudolf Elvers); Einzelnachweise in Anmerkungen an Ort und Stelle.

#### Anhang: Diversa und Fugenfragmente

*Fantasia in f (Fragment)*: Die Neudatierung „wahrscheinlich 1789“ statt früher „Wien, Frühjahr 1782“ liegt nahe, wenn man den Umstand berücksichtigt, dass Mozart auf der Rückseite des heute nur noch in Fotokopie zugänglichen Blattes Skizzen zum Finale II aus „Così fan tutte“ KV 588 notiert hat; auch die Fantasia selbst zeigt unverkennbar Mozarts späte Schrift, so dass eine analoge Datierung erlaubt ist.

*Adagio in h (Fragment)*: Die motivische Verwandtschaft mit dem h-Moll-Adagio (S. 56–59) ist so offenkundig, dass man in dem (lediglich durch eine von Aloys Fuchs angefertigten Kopie überlieferten) Fragment einen ersten Ansatz des im März 1788 vollendeten Werkes sehen darf.

*Ballettmusik aus „Ascanio in Alba“*:<sup>16</sup> Die Aufnahme dieser praktisch unbekannt gebliebenen Stücke wird vielleicht befremden, doch habe ich schon 1964 den bislang unwidersprochenen Nachweis zu führen versucht, dass wir es hier mit Klavier-Arrangements der definitiven Fassung der in ihrer Originalgestalt verschollenen Ballettmusik aus Mozarts Jugendoper „Ascanio in Alba“ KV 111 zu tun haben. Das Arrangement zeichnet sich 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<sup>b</sup> für den Druck als Klavierlied arrangiert hatte). – Die einzig heute überhaupt bekannte Quelle ist eine von Alfred Einstein angefertigte Abschrift, in der in No. 8 der Abschnitt Takt 24<sup>II</sup> bis 32<sup>I</sup> fehlt.<sup>17</sup>

*Fantasia in c (Fragment) für Violine und Klavier, als Klavierstück bearbeitet und ergänzt von Maximilian Stadler*: Es entspricht nicht dem normalen Verfahren der NMA, an einer Stelle (im Anhang des zweiten Violinsonaten-Bandes = NMA VIII/23), Mozarts Original abzudrucken und an einer anderen Stelle (nämlich hier) ein fremdes, postumes Arrangement desselben Werks. Bei der Entscheidung über dieses Problem hat sicherlich 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.

Die für unsere Ausgabe maßgebliche Vorlage ist der 1802 erschienene Erstdruck, dem wir soweit wie irgend möglich folgen in der Absicht, die mit Takt 28 beginnende und in ihrer Qualität ganz ungewöhnlich gute Arbeit Stadlers als solche zu dokumentieren; ihr Verhältnis zu Mozarts Fragment für Klavier und Violine ist durch Vergleich mit dessen Wiedergabe im genannten NMA-Band ersichtlich. Abweichende Lesarten Stadlers wurden nur in Ausnahmefällen nach Mozarts Original „berichtigt“.

*Fragmentarische Niederschrift einer Orgelimitation Mozarts*: Fast alles, was wir über dieses höchst merkwürdige, angeblich im Herbst 1787 entstandene Stück wissen, lässt sich einem Brief entnehmen, den Alfred Ebert im Nachlass des ersten Mozart-Biographen Franz Xaver Niemetschek (1766–1849) unter dessen Materialien für eine Neuauflage seiner Mozart-Biographie fand und im Jahre 1910 veröffentlichte. Diesen Brief hat Norbert Lehmann (Chorherr des Stiftes Strahof in Prag) am 1. Mai 1818 an Niemetschek gerichtet und ihm ein von seiner Hand beschriebenes Notenblatt mit der Überschrift „Thema Mozart“ (!) beigelegt. Was den ausführlichen Bericht über Mozarts Besuch in der „Strahöfer Kirche“ sowie Art und Weise seiner Orgelimitation und deren Nachschrift angeht, ist Zweifel kaum gerechtfertigt, doch was die musikalische Niederschrift angeht, ist Zögern angebracht. Was Lehmann (oder wer auch immer) da notiert hat, ist musikalisch erschreckend schwach und alles andere als überzeugend, weshalb das Stück in KV<sup>6</sup> auch in den Anhang C („Zweifelhafte und untergeschobene Werke“) gerückt wurde.

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. Unvermögen? Oder gar eine simple Fälschung? Doch ist es klar, dass das Stück im Anhang dieser Edition nicht fehlen durfte, ebenso aber auch klar, dass man sich danach keine Vorstellung von Mozarts Improvisationskunst machen kann. – Wir geben den Text im wesentlichen entsprechend der Vorlage,<sup>18</sup> doch wurde häufiger Schlüsselwechsel im unteren System

<sup>16</sup> Bekannt als Neun Stücke für Klavier KV Anh. 207 (KV<sup>6</sup>: Anh. C 27.06).

<sup>17</sup> Es lässt sich heute nicht mehr feststellen, ob dieser Abschnitt irrtümlich in die NMA aufgenommen wurde oder ob Wolfgang Plath 1982 mit Absicht eine Konjekture vorgenommen hat.

<sup>18</sup> Alfred Eberts Veröffentlichung in: Die Musik X (1910/11); das „Original“ von Lehmann ist bis heute nicht wieder aufgetaucht.

durch Umschreibung vermieden. Um den Text nicht zu überlasten, wurden die von Ebert sehr reichlich ergänzten Triller-Akzidenzien nur ausnahmsweise übernommen.

*Molto allegro in G (Fragment)*: Auf dem bekannten Porträt des vierzehnjährigen Mozart, das Pietro Lugati während des Aufenthalts von Vater und Sohn in Verona (27. Dezember 1769 bis 10. Januar 1770) malen ließ, ist der Knabe vor einem kostbaren alten Cembalo sitzend dargestellt, vor sich auf dem Pult ein aufgeschlagenes Notenheft(?) oder Doppelblatt, das den Beginn eines Klavierstückes einigermaßen deutlich erkennen lässt, eben das sogenannte Veroneser Allegro. Das Gemälde von Saverio dalla Rosa ist für das kleine Werk die einzige Quelle, die wir kennen. Die Komposition selbst ist nicht so beschaffen, dass sie für sich selbst sprechen könnte, weswegen Skepsis an der Autorschaft Mozarts angebracht ist selbst unter der Prämisse, dass der junge Komponist sich schwerlich mit einer fremden Komposition habe malen lassen. Man sollte sich in diesem Zusammenhang auch ständig vor Augen halten, dass wir über Mozarts Klavierstil um 1770 nichts wissen. – Wir haben im Text des Allegro eine Reihe von offenkundigen Schreib- (oder richtiger: Mal-) Fehlern ohne besondere Kennzeichnung verbessert.

*Adagio in d für Klavier oder Orgel und Menuett in D (Fragmente)*: Beide Fragmente sind auf der Vorderseite eines autographen Blattes untereinander notiert: mit verschiedener Farbe und Tinte, also wohl nicht gleichzeitig, aber keinesfalls in so erheblichen Zeitabstand, wie es ihre Einordnung in KV<sup>6</sup> nahelegt. Vielmehr scheint in beiden Fällen Mozarts späte Schrift vorzuliegen, was auf eine Datierung nicht vor (aber auch nicht nach) 1785/86 hinauslief. Im Falle des Adagio ist die Bestimmung für ein Tasteninstrument eindeutig, während man beim Menuett lieber an Streicherbesetzung (Streichtrio?) denken möchte.

*Adagio in d für ein Orgelwerk (Fragment)*: Die Art der originalen Niederschrift (drei Systeme, dabei aber „systemüberschreitende“ freie Notierung) wie auch die offensichtlich sehr späte Entstehungszeit lassen in der Tat einen Zusammenhang mit den vollendeten Kompositionen für Orgelwalze<sup>19</sup> aus den Jahren 1790/91 vermuten.

19 Die in diese Edition allerdings nicht aufgenommen wurden (vgl. auch Anmerkung 3), während das hier kurz behandelte Fragment aus Gründen des Seitenumbruchs nicht aus dem Anhang herausgenommen werden konnte.

*Fingerübungen*: Wie ein ähnliches Material aus dem Jahr 1782 zeugt dieses originale Dokument von Mozarts Tätigkeit als Klavierlehrer: Die Übungen – in nuce eine systematische Abhandlung über den sogenannten Alberti-Bass – wurden in der zweiten Hälfte der 1780er Jahre niedergeschrieben: vielleicht (doch das ist reine Spekulation) für den neunjährigen Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), der 1787/88 Mozarts Klavierschüler war?

*Fragment einer Fuge in D*: Es handelt sich streng genommen um nicht mehr als das Thema einer Fuge, das für Mozart wohl eine besondere Bedeutung gehabt zu haben scheint, denn er hat es gleich zweimal notiert: Eine offenbar erste Niederschrift findet sich unter sonstigem Studienmaterial auf einem Skizzenblatt, während eine zweite, etwas später vorgenommene – wohl der Ansatz zu einer Reinschrift (und Vorlage unserer Edition) – auf der Vorderseite eines anderen autographen Blattes überliefert ist. Beide Niederschriften gehören der Schrift nach in das Jahr 1773; sie sind praktisch textgleich, sieht man davon ab, dass die Überschrift „Fuga septimi toni“ nur im zweiten Manuskript vorhanden ist. Diese Überschrift bedarf einer kurzen Erläuterung: Mozart bezieht sich hier auf eine Sondertradition tonaler Ordnung, wie sie, ausgehend von dem 1530 (1531) bei Pierre Attaingnant (um 1494 bis 1552) erschienenen Magnificat-Zyklus für Orgel, alsbald für alle späteren Versetten-Zyklen verbindlich wurde. Es handelt sich um die Zusammenstellung der acht „bekanntesten“ bzw. „gebräuchlichsten“ Kirchentonarten (Tonus VII = D-mixolydisch).<sup>20</sup>

*Fragment einer Fuge in G*: Gäbe es kein Autograph – man würde dieses Stück schwerlich für eine Komposition Mozarts halten wollen, so bedeutend ist die stilistische Distanz zu all den anderen Fugenfragmenten und kontrapunktischen Studien, die wir mittlerweile kennen. Das harmonisch recht eigenartige Gebilde, als Studie in „modo plagali“ zu verstehen (und in mancher Hinsicht leicht zu verbessern), sollte eher in die Jahre 1776/77 verlegt werden, als (wie früher) in die „Fugenzeit“ des Frühjahrs 1782.

*Fragmente von zwei Fugen in F und einer Fuge in c*: Als Editionsvorlagen standen die originalen Niederschriften Mozarts zur Verfügung. – Für die zweite F-Dur-Fuge folgen wir der traditionellen Datierung, während neuerdings auch „1787–1789“ im Gespräch ist. Die Datierung der c-Moll-Fuge, die Mozart zusam-

20 Vgl. weiter oben (S. IX) auch die Bemerkungen zu den beiden Orgel-Versetten.



men mit dem Thema zu Variationen für Orgel oder Klavier KV Anh. 38 (KV<sup>6</sup>: 383<sup>c</sup>) auf ein und demselben Blatt notiert hat, erscheint korrekturbedürftig: Der Schrift nach sind Variationsthema und Fugenbeginn jedenfalls erst in der zweiten Hälfte der 1780er Jahre entstanden (doch wird auch das Jahr 1783 in Anspruch genommen).

*Zwei kontrapunktische Skizzen in c:* Die Besetzung der beiden autograph überlieferten Fragmente mag trotz der Klaviernotation fraglich erscheinen. Der Schrift nach stammen sie (ebenso wie die mit ihnen überlieferten Fugenfragmente in Es auf S. 145f.) fraglos vom Beginn der 1780er Jahre, so dass die im Köchel-Verzeichnis gegebene Datierung („komponiert angeblich im Frühjahr 1782 in Wien“) auch hierauf ausgedehnt werden darf.

*Fragmente einer Fuge in e:* Hier zeichnen sich die Umrisse einer groß angelegten vierstimmigen Fuge im „stile antico“ Bachscher Prägung ab, und ein Vergleich mit der b-Moll-Fuge aus dem „Wohltemperierten Klavier“ (Teil I) drängt sich bei aller Verschiedenheit auf. Mozarts Bemühungen zielen auf nicht weniger (aber auch nicht mehr) als auf eine perfekte Stilkopie. Die sechs Bruchstücke,<sup>21</sup> 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, setzt dann (bei T. 4/5 beginnend) zu einer neuen Fassung mit verändertem Kontrapunkt an. Zwei Detail-Skizzen nehmen Einzelheiten dieser neuen Version auf: Fragment 3 entspricht T. 7a/8a ff. (zweistimmig reduziert, mit Stimmtausch und in Oktav-Versetzung), Fragment 4 ist nahezu identisch mit T. 4a/5a ff.<sup>22</sup> 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 vorangegangenen Versuche stellt das sechste Fragment dar: Der Kontrapunkt bezieht sich nunmehr motivisch auf das Thema, wodurch der Gesamtsatz, verglichen mit der im ersten Entwurf gegebenen Anfangssitua-

tion, eine außerordentliche Dichte gewinnt.<sup>23</sup> Es wäre ein Fuge von bemerkenswerten Dimensionen geworden, hätte Mozart nicht das Interesse an dieser Arbeit verloren. – Die Überlieferung aller Bruchstücke (also auch des neu aufgetauchten) erlaubt es, das Fugen-Fragment mit „Wien 1782“ zu datieren.

*Zwei Fugenfragmente in Es:* Die beiden Fragmente, von denen das erste eine vierstimmige Exposition (mit überzähligem fünften Einsatz), das zweite eine Engführungs-Studie darstellt, sind nach dem originalen Schriftbefund analog der zuvor behandelten e-Moll-Fuge zu datieren.

*Fragment einer Fuge in g:* Auch dieses original überlieferte Fragment stammt aus derselben Zeit wie die beiden vorangegangenen. – Das Thema, eine interessante asymmetrische Konstruktion mit identischen Außengliedern, lädt zu kontrapunktischen Künstlichkeiten ein, deren Realisierung uns Mozart leider schuldig bleibt. – Das Fragment ist von Simon Sechter (1788 bis 1867) ergänzt und so in der alten Mozart-Gesamtausgabe abgedruckt worden; wir beschränken uns darauf, Mozarts Text zu bieten, unvollständig und ohne jede Retusche.

*Zwei Fragmente einer Fuge in Es:* Von den beiden Fragmenten, die auf zwei, an verschiedenen Orten aufbewahrten autographen Blättern überkommen und die wiederum in das Jahr 1782 zu setzen sind, ist besonders das zweite wichtig, zeigt es doch sozusagen den Hintergedanken, der die Dimension des imaginären Ganzen dieser Fuge andeutet.<sup>24</sup> Man sollte daraus lernen; wahrscheinlich haben auch andere Fugenfragmente Mozarts, die so harmlos anmuten, derartige Hintergedanken. Auch dieses Stück ist von Sechter ergänzt worden, wir sehen aber keinen Grund, in unserer Edition mehr zu bieten als nur Mozarts Originaltext.

*Fragment einer Fuge in c:* Die Entstehungszeit dieses Fugenfragments ist nach dem originalen Schriftbefund wesentlich später anzusetzen: „Wien, Ende 1780er Jahre“. Ob Mozart zu dieser Zeit allerdings noch Fugenstudien solcher Art für sich privatim betrieb, scheint eher fraglich; vielleicht diente das Fragment nur als Anleitung für einen Schüler?

21 Zu ihnen ist inzwischen ein weiteres Bruchstück auf einem erst nach 1982 aufgetauchten Skizzenblatt hinzugekommen; vgl. NMA X/30/3: Skizzen, Blatt 38 (Faksimile und diplomatische Übertragung).

22 Die beiden Detail-Skizzen (Fragmente 3 und 4) können auch als ein einziges Fragment interpretiert werden; vgl. dazu den Skizzenband der NMA, Blatt 37 (mit Editionsbericht).

23 Das in Anmerkung 21 erwähnte weitere Bruchstück ist als Versuch einer Reinschrift zu interpretieren, in dem alle Themeneinsätze volltätig erfolgen (die Niederschrift bricht genau am Ende der vierten Themenpräsentation ab).





24 Im Skizzenband der NMA wird das zweite Fragment als Ausschnitt-Skizze zum ersten bezeichnet und vermerkt: „In der Skizze wird das Thema der Fuge (= No. 1), hier im Bass, mit einem chromatischen Gegenthema kombiniert.“

*Fragment einer Fuge in d:* \*Zur Zeit der Edition (1982) war dieses Fugen-Fragment lediglich in einer Abschrift („nach Mozarts Original?“) von 1881 bekannt, und Wolfgang Plath schloss damals nicht ganz aus, dass Leopold Mozart sein Urheber sein könnte. Inzwischen ist (1993) ein originales Blatt aufgetaucht, auf dessen Rückseite zweifelsfrei Mozart das Fragment notiert hat; seine Schrift weist (nach Wolfgang Plath) in die Zeiten zwischen 1771 und 1773.<sup>25</sup> (WR)

*Fragment einer Fuge in E mit der Ergänzung von August Alexander Klengel:* Weder Mozarts Fragment noch die Ergänzung von Klengel (1783–1852) haben sich bislang nachweisen lassen, vielmehr ist eine um ca. 1840 angefertigte Kopie aus der Sammlung von Aloys Fuchs (1799–1853) einzige Quelle. Da dieses Stück bisher unveröffentlicht geblieben ist, schien es vertretbar, das Ganze, also mutmaßliches Fragment und Ergänzung, in unseren Anhang aufzunehmen. – Die Echtheit des Stückes ist nicht unproblematisch, doch können die von Fuchs markierten ersten zehn Takte ihrer Substanz nach sehr wohl von Mozart stammen, wenn man voraussetzt, dass Tonart, Dynamik und zum Teil wohl auch die Artikulation auf Klengels Konto gehen. Dass dessen Ergänzung viel mit Bach und nichts mit Mozart zu tun hat, ist eine andere Sache.<sup>26</sup>

Wolfgang Plath (1982)  
Redaktion und Revision:  
Wolfgang Rehm (2001)

## ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch 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 durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt  statt ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all 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 Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

25 Vgl. dazu Ulrich Konrad, Neuentdecktes und wiedergefundenes Werkstattmaterial Wolfgang Amadeus Mozarts. Erster Nachtrag zum Katalog der Skizzen und Entwürfe, in: Mozart-Jahrbuch 1995, S. 1ff. (hier insbesondere S. 4f.) und vor allem NMA X/30/4: Fragmente (Ulrich Konrad), dort unter „Fr 1771b“ faksimiliert und behandelt. Im mehrfach genannten Kritischen Bericht zu NMA IX/27 ist auf S. 196f. auf Grund eines Versehens noch auf den alten Überlieferungsstand („Autograph unbekannt“) rekuriert worden.  
26 Bleibt nachzutragen, dass neuerdings das Fragment einer weiteren, in das Jahr 1782 einzuordnenden Es-Dur-Klavier-Fuge aufgetaucht ist, und zwar auf der Vorderseite eines zerschnittenen, noch nicht wieder vollständigen Blattes notiert. Das Fragment hat in der NMA seinen Platz im bereits zitierten Skizzen-Band gefunden: Blatt 44 (Faksimile und diplomatische Übertragung).

# PREFACE

*Preliminary Note:* The present edition is based on volume 2, category 27 (“Piano Pieces”), of the *Neue Mozart-Ausgabe*<sup>1</sup> as prepared by Wolfgang Plath (1930–1995) and published in 1982. The following introduction presents, in abridged form, the essential passages from Plath’s exemplary preface to the NMA volume.<sup>2</sup>

## BASIC COMMENTS

Our edition separates Mozart’s isolated piano pieces from his two piano books (in volume 1) and from his piano sonatas and variations. It includes, in the main body of the musical text, not only his isolated pieces for piano, but also those for organ<sup>3</sup> and, in a separate category, his own piano arrangements of dances and marches.<sup>4</sup> All these decisions are eminently sensible. More problematical, and less obviously logical, is our decision to depart from the usual NMA practice of consistently placing finished compositions in the main body of the volume (pp. 1–114) and fragments in the appendix (pp. 116–151). Both the fragmentary Suite (pp. 22–31) and the adjoining D-minor Fantasy

(pp. 32–6) as well as the G-minor Organ Fugue (pp. 65–8) have become permanent fixtures of the international concert repertoire in their fragmentary form. To consign them to an appendix would be tantamount to trying to withdraw them from the repertoire.

What makes our edition stand out from others is the disproportionately large amount of new material it offers, much of it for the first time in print. The reason for this has nothing or, at best, little to do with the discovery of new sources or the recovery of purportedly lost autographs. Rather, it stems from the fact that the questions once raised or still being raised against Mozart’s authorship of some of the pieces has been newly answered in the affirmative.

On closer examination, the “isolated” piano pieces tend to fall into several groups. First, there is the sole F-major *Spielstück* in the “old style” (p. 1). It is followed by the entries in albums (pp. 37 and 60–61) and, as a special instance, by the fragmentary Suite (pp. 22–31). Then come two enigmatic isolated pieces (pp. 56–9 and 62–4), of which the B-minor Adagio is perhaps the true enigma. The remaining pieces include, first of all, a relatively large group of preludes, all belonging to the genre of free fantasy. These can be subdivided into an early group (pp. 2–11) and a later group (pp. 12–21 and 32–6). The latter contains the only instance of a combined Prelude and Fugue, while the D-minor Fantasy (pp. 32–6) is apparently the first to bear the heading “Fantasie” (assuming that the title is authorial),<sup>5</sup> thereby establishing a connection with the late C-minor Fantasy (K. 475) and the even later fragmentary F-minor Fantasy (p. 116). Finally, this leaves us with a small group of rondos in D major and A minor (pp. 38–55), which originated at roughly the same time and appear more substantial as a group when augmented by the F-major Rondo, K. 494, which was originally conceived as an isolated piece.

In conclusion, a few words should be said about the pieces not included in our edition:

1) Several items that readers might seek in vain in this volume do not belong to the isolated piano pieces but more properly figure among the piano sonatas. This applies to several fragmentary sonata movements as well as to complete pieces or move-

1 Hereinafter abbreviated “NMA”.

2 Further details on each of the pieces can be found not only in the NMA volume, but also in the critical report published for work category 27 by Wolfgang Rehm (for Wolfgang Plath) in 2000. The latter contains precise accounts of all sources consulted for the NMA work category (with their current locations) and separate discussions of the textual presentation for each work. The scholarly apparatus accompanying the preface to the 1982 NMA volume, although 90 notes long, was deliberately concise; even so, shortage of space prevents us from including it here. The notes in our volume have been supplied by the volume’s editor, as have the sections with recent research findings. The latter are identified by an asterisk (\*) at the beginning and the initials “WR” at the end. Transpositions in Plath’s text and the generally brief additions that proved necessary are not specifically identified as such, although numbers referring to pages in the main body of the music are usually enclosed in parentheses. – The abbreviation “K<sup>6</sup>” appearing in the preface and the musical section refers to the sixth edition of Köchel’s thematic catalogue (Wiesbaden, 1964).

3 The following pieces have not been included in this volume: Adagio and Allegro in F minor for a mechanical organ (K. 594) and the two pieces for musical clockwork (Allegro and Andante [Fantasy in F minor], K. 606, and Andante in F, K. 616). The NMA text for these pieces can, at best, serve as the basis for an instrumental arrangement.

4 To these we have added the two piano arrangements of the contredance *The Thunderstorm* (pp. 113–14) from the second volume of dances published in 1988 (NMA IV/13/1). Further information on these arrangements and the Minuet in C (p. 83, with Preface, p. XVIII) can be found in the critical report for the two NMA dance volumes, edited by Andrea Lindmayr-Brandl and Marius Flothuis.

5 Mozart’s autograph is no longer existent.

ments that Mozart first published separately and later incorporated in a sonata. Among these items are the originally self-contained Rondo, K. 494, which was transformed into a complete sonata in F major with the addition of an Allegro and an Andante (K. 533), and *mutatis mutandis* the C-minor Fantasy, which only became an introduction to the Piano Sonata, K. 457, when that work was issued in print. Those who feel called upon to play these pieces in their original form will find the NMA text among the piano sonatas (volume 2, BA 4862).

2) Other items belonging to NMA category 27, according to the “thematic overview” in K<sup>6</sup> (p. LXXXIff.), were in fact assigned elsewhere in the NMA. K. Anh. 38/383<sup>d</sup> (K<sup>6</sup> 383<sup>c</sup>) can be found among the piano variations (category 26), K. 236/588<sup>b</sup> among the arrangements (category 28) and K. 615<sup>a</sup> in the sketches (category 30, volume 3).

## COMMENTS ON THE PIECES

### Pieces for Piano (and Organ)

*Piano Piece in F major*: Although this composition is undated, the time and occasion of its origin can be deduced from the special circumstances surrounding the manuscript itself. Mozart wrote the piece in pencil on the back of a circular, dated 30 September 1766, in which the ‘Collegium auf dem Musik-Saal’ in Zurich invited listeners to attend two concerts to be given by Mozart and his sister on 7 and 9 October 1766. We reproduce the musical text entirely as it stands; obvious inconsistencies are characteristic of Mozart’s nonchalant writing habits in his early years.

*Modulating Prelude (F major-C major)*: \*In 1982, due to the interpretation of the sources, these two items were thought to be separate and were hence published in two different locations.<sup>6</sup> Since then they have been united into a single composition: the “Modulating Prelude (F major-E minor)”, K. deest, and the “Fragment from a Prelude”, K. 626 (624<sup>a</sup>) Pt 2, I (K<sup>6</sup> Anh. C 15.11). The sections have come down to us on separate pages preserved at different locations. However, the two pages have been shown beyond question to have originally been parts of a single bifolium<sup>7</sup> whose purported fragments, “when taken together, produce

6 As no. I/2 in the main body of the volume and as no. 1 of the appendix.

7 See facsimiles on pp. XXIIIff.

a complete surviving composition by Mozart”.<sup>8</sup> It is in this form that they are reproduced here, for the first time in a modern edition and using the Köchel number of the fragmentary prelude.<sup>9</sup>

As early as 1982, Wolfgang Plath had mentioned the possibility that these two “sections” belong together. Writing of the first section, “K. deest”, he maintained that it was “not so much a ‘composition’ as a written-out improvisation, namely, one written out solely and exclusively for his sister Nannerl and her personal use. The recto of the page<sup>10</sup> contains a number of figured basses in Nannerl’s hand, harmonically somewhat baffling creations that clearly betray the limits of her musical talent. The best way of viewing Mozart’s ‘Prelude’ is, incidentally, as an improvisation on a simple bass pattern, a variant of the so-called Goldberg bass in Mozart’s preferred tripartite form.” Plath then goes on to speak of the second section: “In handling recurring figures, Mozart sometimes made use of a shorthand *bis* notation<sup>11</sup> that had to be written out in full for publication, thereby making it impossible to retain the original line breaks. It was hardly necessary to correct rhythmic and metrical inaccuracies in this free and largely unbarred form of notation.” (WR)

*Prelude in C major*: \*“Even old material can become something new when viewed in a different light. The new interpretation, or rather reinterpretation, of the so-called Capriccio, K. 395 (300<sup>b</sup>), is tantamount to a new discovery: the ‘Prelude’, K. 284<sup>a</sup>.” Thus Wolfgang Plath in 1982. The very long and convoluted path leading to this “new discovery”, including the resultant questions regarding its form and contents, cannot be retraced in full detail within the narrow confines of this preface. For this reason we hereby refer our readers to Plath’s discussion of this issue in his preface to the NMA volume (pp. XII–XV) and to his conclusion that “this important new interpretation is the achievement of Christoph Wolff.”<sup>12</sup> (WR)

8 See Christoph Wolff, “Mozarts Präludien für Nannerl: Zwei Rätsel und ihre Lösung”, *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag* (Kassel, 1989), esp. pp. 108–10.

9 See the critical report for NMA IX/27, pp. 211–218, where the “new” composition is likewise reproduced.

10 This refers to fol. [1] of the original bifolium. Mozart started writing the Modulating Prelude on the verso of this leaf; see facsimile on p. XXIII.

11 See facsimile on p. XXIV, the recto of fol. [2] of the original bifolium.

12 See also his paper cited in note 8, esp. pp. 106–108, as well as pp. 114–117, which likewise present a facsimile of the four pages (one bifolium) rediscovered in 1965. – The date “Munich, early October 1777” (instead of “Paris, mid-July 1778”) results from the identification of K. 395 (300<sup>b</sup>) as K. 284<sup>a</sup>.

*Prelude (Fantasy) and Fugue in C major*: Mozart sent his autograph score of the Prelude and Fugue to his sister on 20 April 1782. At one time it must have been among her posthumous effects, but it is no longer extant today. What has survived, however, is Mozart's initial rough draft of the Fugue, which comes from his own posthumous papers. This manuscript forms the principal source of our text. For the source of the Prelude, in contrast, we were forced to draw on the first edition (Leipzig, 1800) as a substitute. The text of the fugue in that print departs from Mozart's original in several passages, few of which can be regarded as tangible improvements. It is thus difficult to imagine that the complete lost autograph score served as a master copy for the first edition. Nonetheless, wherever relevant, we report the alternative readings from the print as *ossia* passages.

*Suite: Overture, Allemande, Courante and Sarabande (fragment)*: This piece is traditionally dated "Vienna, 1782" and associated with Mozart's encounter with Bach and Handel at the home of Baron Gottfried van Swieten (1733–1803). However, it should not be overlooked that this Suite in particular bears witness to the towering influence of Handel's 1722 collection of suites – indeed that Handel was incomparably more important than Bach as an avatar of Mozart's keyboard style. The basis of our edition is Mozart's autograph manuscript. It contains several difficult or at least surprising readings that were expunged or bowdlerized in the printed editions. If there is no reason to adopt these expurgations, we at least deemed it reasonable to include the tempo mark from the first edition (Leipzig, 1799).

*Fantasy in D minor (fragment)*: The autograph manuscript being lost, we have instead drawn on the first edition of 1804, which, however, is incomplete, breaking off at bar 97. The ending familiar today, and the one we have included in our edition (appropriately indicated), only appeared in a later print (Leipzig, 1806). It may safely be assumed that this ending was added by someone else, that person presumably being the then cantor of Leipzig's Thomaskirche, August Eberhard Müller (1767–1817). We have added ties to the bass notes of the Fantasy's opening bars in order to avoid a strong emphasis on the weak beats of the bar – a bizarre effect that was surely not Mozart's intention. An almost *legatissimo* rendition in keeping with contemporary performance practice may be taken for granted here.

*Short Funeral March in C minor*: Once regarded as a Beethoven autograph, the original manuscript in "small oblong format" was pasted into an album of Mozart's pupil, Barbara Ployer. The original vanished in 1945, but we were able to consult a photographic reproduction made of it before its disappearance. Barbara Ployer was an accomplished pianist for whom Mozart wrote his G-major Piano Concerto, K. 453, and to whom he also gave lessons in music theory – hence the allusion in the jocular subtitle. It need hardly be mentioned that the piece is a parody of a funeral march, opening with grotesque overstatement, but striking some harrowingly serious undertones in the second section. The piece as a whole may be said to resemble the piano reduction of an imaginary orchestral march. Mozart's manuscript must have come about in unusual circumstances, for the handwriting at times assumes abnormal traits. This "funeral march" must have been a merry affair!

*Rondo in D major*: This piece poses few editorial problems. The end of the autograph is dated "le 10 janvier 1786. à Viènnne" in Mozart's hand. All the same, Mozart neglected to list the piece in the autograph catalogue of works he maintained from the beginning of 1784. Evidently the piece was tailored to suit the skills of an aristocratic dilettante or perhaps a female pupil, as was perhaps suggested by a now indecipherable note smeared or scratched out at the end of the manuscript. This may also go some way to explain why he wrote out the appoggiaturas with such remarkable care and consistency: long (eighth-note) slurred appoggiaturas only at the ending (mm. 159 and 163), otherwise short (sixteenth-note) unslurred appoggiaturas. There is room for doubt that he thereby wished to distinguish between the appoggiaturas not only in their rhythmic duration but also in their attack (long or short). In accordance with the NMA guidelines, we have automatically added appoggiatura slurs rather than trying to maintain a putative distinction. Although the piece is conspicuously sparing of dynamic marks, we saw no need to add any new ones of our own.

\*In conclusion, it should be mentioned that the Rondo theme derives from Johann Christian Bach's D-major Quintet, op. 9, no. 6, and found its way into K. 485 via an isolated and unprepared appearance in the final movement (Rondo) of the G-minor Piano Quartet, K. 478, written a short while previously and dated 16 October 1785. (WR)

*Rondo in A minor*: This was the first major work that Mozart produced after his return from Prague and the

success of *Le nozze di Figaro*. It poses only one textual problem worthy of mention: although the reading in bar 161 of Mozart's manuscript was altered in the prints with a nonchalance no longer countenanced today (see the note on page 54), it has been defended in several modern editions. There is no way of resolving this issue on an objective basis, and players are at liberty to decide which option they prefer.

*Adagio in B minor*: Nothing is known of the circumstances that gave rise to this composition. It is fairly certain, however, that this Adagio is one of the "latest piano pieces" that Mozart sent to his sister in St. Gilgen with a cover letter dated 2 August 1788. The original does not pose any special editorial difficulties.

*Gigue in G major*: This piece was "composed into" the album of Carl Immanuel Engel (1764–1795), organist to the court of Saxony, before his departure from Leipzig on 16 May 1788 (to quote the original manuscript) or 17 May 1788 (as noted in Mozart's autograph catalogue of works). Though frequently regarded as Mozart's tribute to Leipzig's "reigning deity", it is once again less beholden to Bach than to Handel (see the Gigue from Suite no. 8 of Handel's 1722 collection). Our edition is based on two facsimile prints (1918 and 1937) of the original autograph, which was apparently destroyed in the Second World War.

*Minuet in D major, with trio added later by Maximilian Stadler*: No autograph manuscript has yet materialized for this Minuet, which is as quintessentially vintage Mozart as the Trio is unmistakably Stadler. Doubts have been raised about its instrumentation: Are we really dealing with a piano piece? Doesn't the compositional fabric suggest a chamber music setting, if not a string quartet? Stadler, the man to whom we are indebted for the piano version, is known to have completed a number of Mozart fragments and published them in this form. The possibility must therefore at least be mentioned, with all due caution, that this movement too was originally a fragment: Mozart's manuscript may well have ended at bar 32, and it would not have been difficult to supply an ending analogous to that of the first section.

Our text is based on the first edition of 1801, a flawed and inaccurate print, particularly with regard to the placement of slurs. Indeed, the embellishments as a whole are suspect: crossed turn signs are unusual for Mozart, at least in his late years, and their placement on rather than between the notes is not al-

ways felicitous. However, we have largely refrained from altering the text in conformity with Mozart's notational habits lest we dilute the impression that the piece is possibly spurious.

Stadler's Trio, though not exactly a masterpiece, is reproduced in the main body of our volume, possibly to the dismay of many readers. However, given the above-mentioned problems of the Minuet and its source tradition, it seemed illogical to destroy the historical link between these two sections as vouchsafed by the source.

*Fugue in G minor for organ (fragment)*: The solid craftsmanship manifest in this piece and a certain archaic quality to the writing have led many observers, beginning with the Offenbach publisher Johann Anton André (1775–1842), to place its origin in what Alfred Einstein (1880–1952) would later call the Viennese "year of fugue", 1782. However, more recent analyses of the handwriting reveal that the autograph most likely originated in Salzburg as early as 1773.

Mozart's manuscript breaks off immediately after the entrance of the pedal point, after which it continues in the hand of Maximilian Stadler (1748–1833) – a fact already observed by Georg Nikolaus Nissen (1761–1826). We have no way of knowing why Mozart did not make the minor effort of writing out the ending. Stadler's completion reveals taste and a sense of style and fits seamlessly into the context. Although there are no editorial difficulties, it should be mentioned that the section written by Mozart was, in a manner of speaking, vetted in another hand (probably Stadler's), and it is not easy to discern clearly which accidentals represent later additions.

*Two Short Fugues (Versets) for organ*: These two pieces are not exactly what one usually associates with the name of Mozart. It is thus understandable that Alfred Einstein, in his third edition of the Köchel catalogue of 1937 (and thus K<sup>6</sup> as well), assumed that Mozart did not compose these pieces but merely copied out works by someone else. Contrary to this opinion, we consider both versets to be authentic, not least because of their early date of origin, which can be pinpointed to "Salzburg 1772–3" on the basis of the handwriting. The order of the two pieces should be reversed to suit the standard key scheme for verset cycles, i. e. G Mixolydian (mode VIII) for no. 2 and D Mixolydian (mode VII) for no. 1.

*Adagio in C major for glass harmonica*: Mozart neglected to include this piece in his autograph catalogue of

works, but the handwriting of the autograph reveals it to date from his late period. As there is no standard notation for the glass harmonica, we have chosen to retain Mozart's style of notation especially with regard to articulation and stemming. The resultant appearance on the page must not be judged from a pianist's viewpoint.

#### Piano Versions of Dances and Marches

The cycles and isolated pieces reproduced on pages 71 to 102 are taken from the first volume of dances in the NMA.<sup>13</sup> Apart from the correction of a few inconsequential errors, the musical text has been left unchanged. The original dates of composition have, however, been altered to reflect more recent scholarship.

The Six Minuets, K. 104 (61°), proved entirely to be Mozart's arrangements of orchestral minuets by Johann Michael Haydn (1737–1806) from three different groups of works. In consequence, doubts were also raised about the authorship of the C-major Minuet (on p. 83), particularly as its trio is identical with the trio from no. 3 of the same cycle.

\*Indeed, it has since turned out that this minuet, too, stems from Michael Haydn, being no. 1 from his Twelve Orchestral Minuets (SherWV MH 136). Mozart probably arranged it for piano and wrote it down in the spring of 1770 during his first Italian tour. (WR)

Although the D-major Minuet (on p. 84) has come down to us in a piano score in Mozart's hand, there is some doubt, in view of the extremely wide ambitus in bars 10 to 12 (making the piece virtually unplayable), as to whether it was actually meant to be a piano piece. Similarly, a leap as gigantic and completely nonpianistic as occurs in bar 21 tends to suggest an orchestral minuet written down in a preliminary "short score".

Whether Mozart was actually responsible for the piano reduction of the fragmentary Contredances (on pp. 93–5) is still completely moot. As a result, this piece too must be followed by a faint question mark. Finally, it should be mentioned that the alleged Trio of the final Minuet from the Eight Minuets (on pp. 96–102), contrary to Alfred Einstein's assumption in K<sup>3</sup> (and hence in the first volume of dances in the NMA), bears no relation to the rest of the cycle, having originated at a much later date.

13 Volume IV/13/1, edited by Rudolf Elvers. Separate references appear in footnotes as applicable.

*March in C major*: As the autograph of this arrangement was probably destroyed in the Second World War, we have drawn instead on the first edition of 1799.

*Six Deutsche*: Contrary to his usual working habits, Mozart apparently wrote out the piano version first and then the orchestral score.<sup>14</sup> This may perhaps explain why he used the technically incorrect term "*minore*" for the trio movements but the correct term "*alternativo*" in the orchestral version. The piano version does not disclose what particular style of da capo Mozart had in mind (the autograph is lost today),<sup>15</sup> the only indication being Mozart's annotation at the end of the original orchestral score: "Each Deutsche has its trio, or rather *alternativo*. After the *alternativo* the Deutsche is repeated, followed again by the *alternativo*, then by an improvised transition (*Eingang*) leading to the next Deutsche."

*Contredance "The Thunderstorm"*, piano versions: \*No autograph manuscript has ever been discovered for either of the two versions, which have come down to us solely in a collective manuscript (a) and a printed collection of contredances published in Vienna in 1789 (b). (WR)

#### Appendix: Miscellanea, Fugue Fragments

*Fantasy in F minor (fragment)*: The new date given to this work – "probably 1789" instead of the former "Vienna, spring 1782" – seems plausible considering that Mozart covered the verso of this page (accessible today only in photographic reproduction) with sketches for the Act 2 Finale of *Così fan tutte*, K. 588. The Fantasy, too, unmistakably reveals Mozart's late handwriting, thereby warranting a comparable date.

*Adagio in B minor (fragment)*: The motivic similarities with the B-minor Adagio (on pp. 56–9) are so obvious that this fragment, extant today only in a copy prepared by Aloys Fuchs, can safely be regarded as an initial attempt at the latter work, which was completed in March 1788.

*Ballet music from Ascanio in Alba*:<sup>16</sup> Many readers will perhaps be puzzled at the inclusion of these virtually unknown pieces. However, as I attempted to prove in 1964 (the proof has yet to be refuted), we are dealing

14 See NMA, IV/13/1: Dances, II, ed. Marius Flothuis, pp. 23–42.

15 Our edition is based on a photographic reproduction of the original manuscript.

16 Known as Nine Pieces for Piano, K. Anh. 207 (K<sup>6</sup> Anh. C 27.06).

here with piano arrangements of the final version of the otherwise lost ballet music from Mozart's juvenile opera *Ascanio in Alba* (K. 111). The arrangement itself is not noted for any special qualities; on the contrary, it is somewhat arid and not particularly idiomatic to the instrument. However, the possibility cannot be dismissed that it was prepared by Mozart himself, or perhaps by Leopold Mozart, who just a few years previously had arranged an aria from *Bastien et Bastienne* (K. 50/46<sup>b</sup>) for publication as a song with piano accompaniment. The only source known today is a copy prepared by Alfred Einstein lacking the section from bars 24<sup>II</sup> to 32<sup>I</sup> in piece no. 8.<sup>17</sup>

*Fantasy in C minor (fragment) for violin and piano, arranged for piano and completed by Maximilian Stadler:* It is not the normal policy of the NMA to reproduce Mozart's original at one spot (namely, in the appendix to volume 2 of the violin sonatas, NMA, VIII/23) and a non-authorial posthumous arrangement of the same piece at another (namely, here). In deciding to do so here, one important factor was surely that the work can only be performed in its transcription and completion for piano and will, in consequence, only be accepted in this form by the musical public.

The principal source for our text is the first edition published in 1802. Wherever possible, we have followed this source with the express intention of documenting the unusually high quality of Stadler's work, beginning at bar 28. Its relation to Mozart's fragment for piano and violin can be ascertained by comparing it with the edition published in the aforementioned NMA volume. Only in exceptional cases have we "corrected" Stadler's departures from Mozart's original.

*Fragmentary transcription of an organ improvisation by Mozart:* Practically everything we know about this strange piece, which allegedly originated in autumn 1787, is found in a letter unearthed by Alfred Ebert in the posthumous papers of Mozart's first biographer, Franz Xaver Niemetschek (1766–1849). The letter, which Ebert published in 1910, was found among the materials for a new edition of Niemetschek's biography. It was sent to Niemetschek on 1 May 1818 by Norbert Lehmann, a canon at Strahov monastery in Prague, and included a sheet of manuscript paper written in his hand and headed "Thema Mozzart" (*sic*). There is little reason to doubt Lehmann's detailed

account of Mozart's visit to the "Strahov Church", the manner of his organ improvisation or the circumstances surrounding the transcription. The same cannot, however, be said of the musical manuscript itself. What Lehmann (or whoever) has written down here is shockingly weak musically and anything but convincing, which explains why the piece landed among the "Doubtful Works and Forgeries" in Appendix C of K<sup>6</sup>.

What ultimately makes the entire affair so suspect is the impossibility of finding, in the entire surviving text, a single passage that is at least surprising or even interesting, much less redolent of genius. Incompetence? A blatant forgery? Whatever the case, it is quite obvious that the piece belongs in the appendix of our edition, and equally obvious that it conveys not the slightest notion of Mozart's improvisatory skills. We reproduce the text basically as it appears in the principal source,<sup>18</sup> merely rewriting the lower staff to avoid the frequent changes of clef. So as not unduly to clutter the text, we have included only a few exceptional instances of the many accidentals that Ebert added to the trills.

*Molto allegro in G major (fragment):* The well-known portrait of the fourteen-year-old Mozart that Pietro Lugati commissioned while the boy was visiting Verona with his father (27 December 1769 to 10 January 1770) shows him seated at an old and precious harpsichord with a volume or bifolium of music open on the music stand. The music is fairly clearly recognizable as the opening of a clavier piece, the so-called "Verona Allegro". Saverio dalla Rosa's painting is the only known source of this little work. The composition is too slight to speak for itself, and doubts have thus arisen as to Mozart's authorship, even granting that the young composer would hardly have had his portrait painted with somebody else's composition. It should always be borne in mind in this context that we know nothing of Mozart's clavier style around 1770. We have corrected a number of obvious scribal (or perhaps we should say painterly) errors in the text of the Allegro without expressly indicating them as such.

*Adagio in D minor for clavier or organ, and Minuet in D (fragments):* These two fragments are written one above the other in Mozart's hand on the recto of a leaf of manuscript paper. However, as they differ in color and ink, they were probably not written at the same time, albeit not as far apart as their classification

17 There is no way of ascertaining today whether this section was included in NMA by mistake or whether Wolfgang Plath deliberately allowed himself a conjecture in 1982.

18 Ebert's publication appeared in *Die Musik*, X (1910–11); Lehmann's "original" has never resurfaced.



in K<sup>6</sup> would suggest. Rather, both evince Mozart's later handwriting, implying that they originated neither before nor after 1785–6. The Adagio is quite clearly intended for a keyboard instrument, whereas the Minuet has all the earmarks of a string setting, perhaps for string trio.

*Adagio in D minor for a mechanical organ (fragment):* The nature of the original manuscript (three staves, with the music spread freely among the staves) and the obviously very late date of composition suggest a connection with Mozart's finished pieces of 1790–91 for musical clock.<sup>19</sup>

*Finger exercises:* Like similar material dating from 1782, this original document reflects Mozart's activities as a piano teacher. The exercises – in a nutshell, a systematic treatment of the so-called Alberti bass – were written down in the latter half of the 1780s, perhaps (although this is entirely speculative) for the nine-year-old Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), who took lessons from Mozart in 1787–8.

*Fragment of a fugue in D major:* Strictly speaking, this is no more than a fugue subject, but it seems to have had special meaning for Mozart as he wrote it out twice. One copy, apparently the first, is found on a leaf of sketches among other study material, while the second was put down somewhat later on the recto of another autograph leaf. This latter version, apparently intended to lead to a fair copy, has served as the basis of our edition. To judge from the handwriting, both copies date from the year 1773. They are practically identical as far as their text is concerned, apart from the heading "Fuga septimi toni" which is found only in the second manuscript. This heading calls for a brief explanation: Mozart is referring to the time-honored tonal scheme that was introduced by the *Magnificat* organ cycle published in 1530 (1531) by Pierre Attaignant (c. 1494–1552) and that soon became mandatory for all verset cycles. This scheme is a combination of the eight "known" or "common" ecclesiastical modes, with mode VII being D Mixolydian.<sup>20</sup>

*Fragment of a fugue in G major:* If it did not exist in autograph, we would be hard pressed to call this piece a composition by Mozart, so great is its stylistic distance from all the other fugal fragments and coun-

terpoint studies we know of him. This harmonically quite willful creation should be regarded as a study in *modo plagali*, and as such might easily be improved upon in many respects. It more likely dates from the years 1776–7 rather than, as was once thought to be the case, Mozart's "fugal period" of spring 1782.

*Fragments of two fugues in F and a fugue in C minor:* We were able to consult Mozart's original manuscripts as the basis of our edition. For the second F-major Fugue we have adopted the traditional date although 1787–9 has also recently been proposed. The C-minor Fugue is written out on the same page as the theme for Mozart's Variations for Organ or Clavier, K. Anh. 38 (K<sup>6</sup> 383<sup>c</sup>). The date apparently stands in need of correction; in any event, to judge from the handwriting, the theme of the variations and the opening of the fugue fall in the latter half of the 1780s, although claims have also been raised for the year 1783.

*Two contrapuntal sketches in C minor:* Despite their notation in piano score, the instrumentation intended for these two autograph fragments may seem open to question. To judge from the handwriting, they doubtless date from the beginning of the 1780s, like the two fragmentary fugues in E-flat handed down with them (see pp. 145 f.). Thus, the date given in the Köchel catalogue ("allegedly composed in the spring of 1782 in Vienna") must be extended to include them as well.

*Fragments of a fugue in E minor:* Here we can detect the outlines of a large-scale four-voice Bachian fugue in *stile antico*. For all their differences, a comparison with the B-flat minor Fugue from the *Well-Tempered Clavier*, Part 1, springs immediately to mind. Mozart's efforts are directed toward nothing less (but nothing more) than a perfect stylistic copy. The six fragments,<sup>21</sup> some of which are merely written down in sketch form, reveal Mozart at work on the exposition. Without being fully cognizant of the final shape of the subject, he first made an initial rough draft, followed by a new version with altered counterpoint (beginning at mm. 4–5). Two detail sketches deal with particulars of this new version: fragment 3 corresponds to mm. 7a–8a ff. (reduced to a two-voice texture with *Stimmtausch* and octave transposition), while fragment 4 is virtually identical to mm. 4a–5a ff.<sup>22</sup> The result left Mozart dissatisfied,

19 Which, however, are not included in our volume (see note 3), whereas the fragment briefly discussed here could not be extracted from the appendix due to the page layout.

20 See the comments above (p. XVII) regarding the two organ versets.

21 They have recently been joined by another fragment found on a sheet of sketches that only resurfaced after 1982; see NMA, X/30/3: Sketches, fol. 38 (facsimile and diplomatic transcription).

22 The two detail sketches (fragments 3 and 4) may also be construed as a single fragment; see the NMA's volume of sketches, fol. 37 (with editorial notes).

and he needed yet another sketch (fragment 5), this time in all four voices, to find his way to the definitive form of the obligato counterpoint. Fragment 6 represents the solution to this problem and, at the same time, a synthesis of all the preceding experiments. Here the counterpoint now relates motivically to the subject, lending the entire texture an extraordinary density compared to the initial state presented in the first draft.<sup>23</sup> It would have become a fugue of remarkable scope had Mozart not lost interest in it. The manuscript tradition of all the fragments [including the newly discovered one] allows us to date this fragmentary fugue to “Vienna, 1782”.

*Two fragmentary fugues in E-flat major:* To judge from the handwriting in the autograph, these two fragments must be assigned to a date comparable to that of the preceding E-minor Fugue. The first fragment is a four-voice exposition with extraneous fifth entry, the second a study in stretto.

*Fragment of a fugue in G minor:* This fragment has also survived in Mozart’s hand and dates from the same period as the two preceding ones. The subject, an interesting asymmetrical construct with identical outside limbs, cries out for contrapuntal artifices, which, however, Mozart unfortunately fails to provide. This fragment was completed by Simon Sechter (1788–1867) and reproduced in this form in the old Mozart *Gesamtausgabe*. We have chosen to present Mozart’s text as it stands, incomplete and unpolished.

*Two fragments of a fugue in E-flat major:* These two fragments have come down to us in autograph manuscripts preserved in two different locations and once again dating from the year 1782. The second is particularly important as it reveals what we might call the underlying idea that suggests the scope of the fugue as an imaginary whole.<sup>24</sup> This should teach us that Mozart’s other fugue fragments probably have similar underlying ideas, no matter how harmless they might seem. Though this piece, too, was completed by Sechter, we see no reason to present anything more than Mozart’s original text in our edition.

23 The additional fragment mentioned in note 21 may be viewed as an attempt to produce a fair copy in which all entries of the subject occur at full length (the manuscript breaks off precisely at the end of the fourth appearance of the subject).

24 The sketch volume of the NMA refers to the second fragment as an excerpt from the first and remarks that “in the sketch the subject of the fugue (no. 1), here in the bass, is combined with a chromatic counter-subject.”

*Fragment of a fugue in C minor:* To judge from Mozart’s handwriting, this fragmentary fugue originated at a much later date: “Vienna, end of the 1780s”. It is questionable, however, whether Mozart still carried out fugal exercises for his personal use at this time. Perhaps the fragment was intended for the instruction of one of his pupils.

*Fragment of a fugue in D minor:* \*At the time of the NMA edition (1982), this fragmentary fugue was known only in a copyist’s manuscript prepared in 1881, perhaps from Mozart’s original. Wolfgang Plath did not entirely discount the possibility that it was composed by Leopold Mozart. Since then, an original leaf resurfaced in 1993 on which the fragment appears on the verso, definitely in Mozart’s hand. According to Plath, the handwriting dates from the years 1771 to 1773.<sup>25</sup> (WR)

*Fragment of a fugue in E major, with completion by August Alexander Klengel:* Neither Mozart’s fragment nor the completion by Klengel (1783–1852) has resurfaced in the original. Instead, the sole source is a copy originating from the collection of Aloys Fuchs (1799–1853) and prepared some time around 1840. Since this piece has never been published before, it seemed reasonable to include the entire work, i. e. the purported fragment and its completion, in our appendix. The authenticity of the piece is not without problems, but the first ten bars marked by Fuchs, to judge from their substance, may well have originated with Mozart, assuming that the key, dynamics and probably some of the articulation were Klengel’s doing. That his completion has much to do with Bach and nothing at all with Mozart is another matter altogether.<sup>26</sup>

Wolfgang Plath (1982)

Edited and revised by

Wolfgang Rehm (2001)





(translated by J. Bradford Robinson)

25 See Ulrich Konrad, “Neuentdecktes und wiedergefundenes Werkstattmaterial Wolfgang Amadeus Mozart. Erster Nachtrag zum Katalog der Skizzen und Entwürfe”, *Mozart-Jahrbuch 1995* (Salzburg, 1995), pp. 1ff. (esp. pp. 4f.), and above all NMA X/30/4 (“Fragments”), edited by Ulrich Konrad, where a discussion with facsimile appears under “Fr. 1771b”. Due to a mistake, the much-cited critical report for NMA IX/27 still refers to the old state of the sources on pp. 196f. (“autograph unknown”).

26 It remains to be mentioned that the fragment of another E-flat major keyboard fugue dating from 1782 has resurfaced on the recto of a cut sheet of paper that has not yet been fully reassembled. A facsimile and a diplomatic transcription of this fragment have found a place in the NMA, namely on fol. 44 of the volume of sketches frequently cited above.

## EDITORIAL NOTE

Editorial corrections and additions are identified typographically in the musical text as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, accidentals before main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller type. Whole-note rests lacking in the source have been added without comment.

Mozart always notated isolated sixteenths, thirty-seconds and so forth with a stroke through the stem, i. e.  instead of . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases, the present edition prefers in principle to use the modern equivalents , etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, “[]” has been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks on grace notes.

© by Bärenreiter