

Ist die sogenannte
Mozartsche Bläserkonzertante
KV 297b/Anh. I,9 echt?

Abhandlungen
der Akademie der Wissenschaften
zu Göttingen

Neue Folge, Band 27



De Gruyter

Martin Staehelin

Ist die sogenannte
Mozartsche Bläserkonzertante
KV 297b/Anh. I,9 echt?

De Gruyter



Vorgelegt von Martin Staehelin in der Sitzung vom 8. November 2011.

ISBN 978-3-11-030464-0

e-ISBN 978-3-11-030804-4

ISSN 0930-4304

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data:

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Michael Peschke, Berlin

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Dem Andenken an
Margarete Gideon
1900-1997

Vorwort

„Das Wahre kann bloß durch seine Geschichte erhoben und erhalten, das Falsche bloß durch seine Geschichte erniedrigt und zerstreut werden.“

Goethe am 17. Mai 1815 an Zelter

Die vorliegende Studie greift eine Echtheitsdiskussion auf, die seit dem frühen 20. Jahrhundert zu einer Komposition angeblich aus Mozarts Feder zunächst in Ansätzen geführt worden ist, die sich aber seit etwa fünfzig Jahren deutlich intensiviert hat. Sie gilt der *Sinfonie Concertante für vier solistische Blasinstrumente und Orchester KV 297b/Anh. I, 9* bzw. *Anh. C 14.01*, einem Werk, das der Einfachheit wegen gerne einfach als die „Bläser-Konzertante“ Mozarts bezeichnet wird. Das Stück, in Konzerten und auf Tonaufnahmen als Komposition Mozarts nach wie vor häufig aufgeführt, ist zweifellos eine anmutige Schöpfung, birgt aber nach historischer Dokumentation, musikalischer Überlieferung, kompositorischer Gestalt und breiterer musikgeschichtlicher Einordnung eine Großzahl von Befunden, die eine Zuweisung an Mozart nicht ohne weiteres zulassen, sondern vielmehr erhebliche Echtheitszweifel hervorrufen. Die wichtig erscheinenden Argumente hierzu darzubieten und zu neuen oder doch von in den letzten Jahren vertretenen Ansichten abweichenden Ergebnissen vorzustoßen, ist das Ziel der vorliegenden Studie. Daß im Folgenden jede noch offene Frage beantwortet und die Diskussion überall gar durch „endgültige Wahrheiten“ beendet werden könnte, wird der Leser nicht erwarten dürfen, zumal der Verfasser keineswegs ein umfangreiches Buch zu schreiben, dagegen ohne weiteres auch bloße Einzelgewichtigungen zu setzen und, ohne strenges Vollständigkeitsbemühen, mitunter auch nur Ausgewähltes darzulegen beabsichtigt hat.

Trotzdem hat er es nicht vermeiden können, mehrfach Aussagen anderer Autoren zu zitieren oder zu referieren, weil sonst manche Zusammenhänge der Argumentation verloren gegangen wären. Nicht selten ist dies bei Argumenten nötig gewesen, die sich der Verfasser bei seiner Beschäftigung mit dem fraglichen Stück schon vor Jahrzehnten gebildet und in der Folge immer wieder bedacht hat, die aber wegen der langen „Reifezeit“ der vorliegenden Studie dann in Beiträgen anderer Autoren ebenfalls schon vorgetragen oder doch angedeutet worden sind. Solche Wiederholungen – auch wenn sie, wie im vorliegenden Text häufig, eine eigene und neue

Kommentierung erfahren – mögen vor allem jenen Lesern verdrießlich sein, die mit der Materie bereits vertraut sind. Der Autor muß deshalb ein für alle Male um Nachsicht bitten, wenn sein Text gezwungen ist, Dublettenaussagen wiederzugeben. Übrigens muß er auch an anderer Stelle das Verständnis des Lesers erbitten, dort nämlich, wo direkt zum Notentext der Konzertante oder auch anderer Kompositionen diskutiert wird: in allen diesen Fällen dem Leser die nötigen Ausschnitte aus der Komposition in Musikbeispielen augenfällig darzubieten, ist nicht möglich gewesen. So sei hier dem Leser nachdrucksvoll empfohlen, die Lektüre mit der aufgeschlagenen Partitur der Konzertante zu begleiten; dafür kommen der Partiturband Ser. X. 29. 1. der Neuen Mozart-Ausgabe oder die Taschenpartitur Nr. 755 der Edition Eulenburg in Frage, eine Ausgabe, die zwar schon 1928, also vor über achtzig Jahren erschienen und nicht über alle Zweifel erhaben ist, aber zur raschen Veranschaulichung kompositorischer Sachverhalte und auch größerer Zusammenhänge während der Lektüre des folgenden Textes dienlich sein kann.

Der Verfasser hat sich mit dem, wie sich zeigen wird, ziemlich komplexen Echtheitsproblem schon vor vierzig Jahren zu beschäftigen begonnen und erste Ausführungen 1971 in einem Salzburger Tagungsreferat vorgelesen; diese sind 1973 im Druck erschienen. Bei dieser knappen Publikation ist es auf der Seite des Autors bis heute geblieben, wenn man einmal von einer kurzen Bemerkung absieht, mit der Wolfgang Plath 1980 auf neues Quellenmaterial hingewiesen hat, das eine in Vorbereitung befindliche Studie des Verfassers vielleicht bringen könne. Daß sich Ausarbeitung und Veröffentlichung dieser Studie schließlich so lange verzögern mußten, hat drei Gründe: zum einen liegt und lag es daran, daß der Autor, geleitet durch damals geglückte und zunächst weiterweisende Quellen-Neufunde, ihre Vermehrung im Laufe der Folgejahre erhoffen zu dürfen glaubte – leider blieben solche Anschlußfunde dann trotz allen weiteren Recherchen und absichtlich langen Wartezeiten aus, und sie dürften sich nach dem derzeitigen Stand der Dinge wohl auch nicht mehr einstellen. Der zweite Grund für die erwähnte Verzögerung lag in der Tatsache, daß sein Professorenamt an einer deutschen Universität und die Tätigkeit an weiteren wissenschaftlichen Aufgaben dem Verfasser kaum mehr die Freiheit gewährten, anspruchsvolle und, da an manchen Stellen in Neuland vorstoßend, auch zeitaufwendige Forschungen kontinuierlich und mit der nötigen Ausdauer und Hartnäckigkeit zu betreiben. Und schließlich haben mehrfache gesundheitliche Anfechtungen ihm ein produktives Arbeiten längere Zeit sehr erschwert, zum Teil sogar ganz verunmöglicht – dies alles wird die Verzögerung dieses, nun erst in älteren Jahren des Verfassers fertiggestellten Beitrags begründen, ja vielleicht sogar entschuldigen können.

Jetzt, da der Text vorliegt, hat der Verfasser manchen Helferinnen und Helfern zu danken. Soweit es um Institutionen geht, gilt sein Dank den folgenden Bibliotheken, Archiven und Verlagen: Universitätsbibliothek Augsburg; Allgemeine Musik-Gesellschaft, Basel; Öffentliche Bibliothek der Universität, Basel; Paul Sacher Stiftung, Basel; Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, hier besonders auch deren Handschriften- und Musikabteilung; Fürst zu Bentheimsche Musiksammlung, Burgsteinfurt (im Depositum bei der Universitäts- und Landesbibliothek Münster/W.); Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden; Musikwissenschaftliches Seminar der Universität, Göttingen; Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen; Bärenreiter-Verlag, Kassel; Joseph Haydn-Institut e.V., Köln; British Library, London; Stadtarchiv Mannheim; Bayerische Staatsbibliothek, München, hier besonders auch deren Musikabteilung; Universitäts- und Landesbibliothek, Münster/W.; Bibliothèque Nationale, Paris; Archiv Hlavního Města, Prag; Národní Muzeum, Musikabteilung, Prag; Státní Knihovna, Prag; Státní Ústřední Archiv, Prag; Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart; Universitätsbibliothek, Tübingen; Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar; Archiv und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien; Bibliothek und Briefsammlung Henri Meister, Winterthur.

Für kollegialen Rat und tätige Hilfe ist der Autor sodann mehreren Damen und Herren verbunden, und er dankt ihnen dafür herzlich; daß nicht alle von ihnen diesen Dank noch entgegennehmen können, bedauert er besonders. So gilt er den folgenden lebenden oder im Gedenken auch den verstorbenen Helferinnen und Helfern: Rudolph Angermüller, Salzburg; Václav Babička, Prag; Otto Biba, Wien; Joseph Bopp†, Basel; Tilo Brandis, Berlin; Ralf Breslau, Berlin; Armin Brinzing, Salzburg; Joachim Brügge, Salzburg; Gabriele Buschmeier, Mainz; Gerhard Croll, Salzburg; Julia Doht, Salzburg; Rudolf Elvers†, Berlin; Thomas Ertelt, Berlin; Ludwig Finscher, Wolfenbüttel; Karl Wilhelm Geck, Dresden; Margarete Gideon†, Winterthur; Franz Giegling†, Aarau; Valérie Gressel, Paris; Günther Grünsteudel, Augsburg; Thomas Grundmann, Bonn; Leonore Haupt-Stummer, Salzburg; Jürgen Heidrich, Münster/W.; Helmut Hell, Berlin; Elke Hippe, Göttingen; Marc Honegger, Straßburg; Johannes Janota, Siegen; Harry Joelson-Strohbach, Winterthur; Daniela Jordi, Adliswil (CH); Julia Kimbauer, Wien; Ulrich Konrad, Würzburg; Ursula Kramer, Mainz; Beate Angelika Kraus, Bonn; Myriam La Bruyère, Rouen; Václav Ledvin-ka, Prag; François Lesure†, Paris; Julia Liebscher, Bochum; Günther Massenkeil, Bonn; Catherine Massip, Paris; Robert Münster, München; Antonín Myslík†, Prag; Eef Overgaauw, Berlin; Werner Paravicini, Paris; Jitřenka Pešková, Prag; Zdenka Pilková†, Prag; Wolfgang Plath†, Augs-

burg; Armin Raab, Köln; Martina Rebmann, Berlin; Johanna Reinhart-von Gimborn, Winterthur; Nikolaus Röthlin, Basel; Burkard Rosenberger, Münster/W.; Hartmut Schaefer, München; Anke Schmidt, Göttingen; Roland Schmidt-Hensel, Berlin; Herbert Schneider, Mainz; Elisabeth Staehelin, Basel; Thomas Staehelin, Basel; Alexander Steinhilber, Berlin; Patrick Taïeb, Rouen; Friedrich Teutsch, Mannheim; Wolfgang Thein, Kassel; Karen Thöle, Göttingen; Alan Tyson†, Oxford; Marie Válková, Prag; Alena Vašubová, Prag; Mirko Velinský, Prag; Angelika v. Wilamowitz-Moellendorff, Weimar; Neal Zaslaw, Ithaca N.Y.; Heidy Zimmermann, Basel.

Zweier Verstorbenen unter den Genannten sei hier besonders dankbar gedacht, einerseits der so sehr gebildeten Winterthurer Bibliothekarin und Mozart-Liebhaberin Margarete Gideon, andererseits der profilierten Persönlichkeit des früheren Editionsleiters der Neuen Mozart-Ausgabe Wolfgang Plath. Mit Beiden durfte der Verfasser unvergeßliche Gespräche über Mozart, mit Wolfgang Plath besonders über das Problem der Bläser-Konzertanten führen. Der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen sei schließlich für die Aufnahme der vorliegenden Studie in die Reihe ihrer Abhandlungen und dem Hause de Gruyter für die verlegerische Betreuung dieser Publikation bestens gedankt.

Göttingen, Frühjahr 2013

Martin Staehelin

Inhalt

Vorwort	VII
Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur	XIII
Abkürzungen	XXIV
I. Historische und musikhistorische Ausgangslage	1
1. Entstehung und „Schicksal“ von Mozarts verlorener Sinfonie Concertante von 1778	1
2. Die Mozart zugewiesene Sinfonie Concertante der Bibliothek von Otto Jahn	12
II. Verlauf und Stand der Forschung	15
III. Die Berliner Konzertanten-Abschrift und ihre Vorlage	29
1. Die Abschrift B, ihre Wahrnehmung und Nutzung in der frühen Wissenschaft	29
2. Jahn über die Vorlage-Handschrift von B, den Stimmensatz P .	35
3. Die Probleme des Datums und der Namensnennung auf der Vorlage P	40
4. Folgerungen aus der Beschreibung des Vorlage-Stimmensatzes P	47
5. Jahns und Köchels Schweigen über P	50
IV. Anlage und Gestaltung der Konzertante in B	55
1. Beobachtungen zur zyklischen Anlage und Gesamtgestalt von B	55
a) Durchgehaltene Tonart Es-Dur in allen drei Sätzen	55
b) Grundsätzliche Überlegungen zur sog. Baron-Brook-Theorie	60
c) Zum Problem der Besetzung und der Umarbeitung der vier Solo-Stimmen	66
2. Der Kopfsatz „Allegro“	71
a) Allgemeines; Auffälligkeiten und Wiederholungen	71
b) Zu Beteiligung und Aufgaben der Solisten	74
c) Zu Durchführung und Reprise	75
3. Der Mittelsatz „Adagio“	78
4. Der Schlußsatz „Andantino con Variazioni“	85
a) Zu Variationenanlage und „Vaudeville final“	85
b) Zum Verhältnis von Thema und Variationen	93
5. Die kleinformatigen getreuen Wiederholungen	99
a) Die Pariser Wiederholungspraxis	102

b) Der Vergleich mit Mozarts Pariser Sinfonie KV 297	103
c) Der vierstimmig-obligate Bläser-Solosatz in B	112
6. Parallelen in B und in Mozarts echtem Schaffen	119
7. Die Konzertante B als grundsätzlich original französische Komposition des 18. Jahrhunderts: das Vergleichsbeispiel François Devienne	133
V. Ergebnisse	147
Nachweis der Musikbeispiele und Abbildungen	154

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

- Angermüller, *Umwelt*
Angermüller, Rudolph: *W. A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris (1778): Eine Dokumentation*, München 1982 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Nr. 17).
- Armbruster, *Opemzitat*
Armbruster, Richard: *Das Opemzitat bei Mozart*, Kassel etc. 2001 (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 13).
- Audiffret, *Legros*
Audiffret, H.<yacinthe>: Art. *Legros (Joseph)*, in: *Biographie universelle, ancienne et moderne ...*, t. 23^e, Paris 1819, S. 588f.
- Bachaumont, *Mémoires*
<Bachaumont, Louis Petit de:> *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, 36 tomes, London 1777-1789.
- Beck, *Entstehungsgeschichte*
Beck, Hermann: *Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts D-Dur-Sinfonie, KV 297: Probleme der Kompositionstechnik und Formentwicklung*, in: *MJb* 1956, S. 95-112.
- Benary, *Wiederholung*
Benary, Peter: *Wahrnehmung und Wirkung musikalischer Wiederholung*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Fernausgabe Nr. 90 vom 20. April 1990, S. 43f.
- Birsak, *Konzertante*
Birsak, Kurt: *Zur konzertanten Sinfonie KV 297^b/Anh. C14.01*, in: *MJb* 1971/72 (erschienen 1973), S. 63-67.
- Blume, *Concertante*
W. <olfgang> A. <madeus> Mozart: Symphonie concertante, hrsg. von Friedrich Blume, in: *Eulenburg-Taschenpartitur*, No. 755, 1928.
- Bösken, *Osnabrück*
Bösken, Franz: *Musikgeschichte der Stadt Osnabrück. Die geistliche und weltliche Musik bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts* (= Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, H. 5), Regensburg 1937.
- Branberger, *Konservatorium*
Branberger, Johann: *Das Konservatorium für Musik in Prag ...*. Mit Benutzung der Denkschrift von Dr. A. W. Ambros vom Jahre 1858, Prag 1911.
- Brink, *Finalsätze*
Brink, Guido: *Die Finalsätze in Mozarts Konzerten. Aspekte ihrer formalen Gestaltung und ihrer Funktion als Abschluß des Konzerts*,

- Regensburg 2000 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 208).
- Brook, *Symphonie*
 Brook, Barry S.: *La Symphonie Française dans la Seconde Moitié du XVIIIe Siècle*, 3 tomes, Paris 1962 (= Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris).
- Brook, *Symphonie concertante*¹
 Brook, Barry S.: *The Symphonie concertante: An Interim Report*, in: MQ 47 (1961), S. 493-516; Addendum MQ 48 (1962), S. 148.
- Brook, *Symphonie Concertante*²
 Brook, Barry S.: *The Symphonie Concertante: Its musical and sociological bases*, in: IRASM 6 (1975), S.9-27; vgl. ebda, S. 114-125.
- Brown, *Opening Phrase*
 Brown, A. Peter: *On the Opening Phrase of Mozart's K. 271: A Singular, Yet Logical Event*, in: MJB 1980-83, S. 310-318.
- Brügge, *Personalstil*
 Brügge, Joachim: *Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts. Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der „Kleinen Nachtmusik“ KV 525*, Wilhelmshaven 1996 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 121).
- Brügge, *Typus/Modell*
 Brügge, Joachim: *Typus und Modell in den Klaviersonaten W. A. Mozarts*, in: Mozart Studien, Bd. 3, Tutzing 1993, S. 143-189.
- BWV
 Schmieder, Wolfgang: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, ¹Leipzig 1950, bzw. Folgeauflagen.
- Cramer, *Magazin*
Magazin der Musik. Herausgegeben von Carl Friedrich Cramer, Hamburg 1783ff.
- Devienne, *Méthode*
 Devienne, F.<rançois>: *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour La Flute*, Paris <1794>.
- Devienne, *Visitandines*
 Devienne, François: *Les Visitandines. Comédie mêlée d'ariettes*, Paris 1792, [Facsimile des Partiturdrukks mit Introduction von Sherwood Dudley,] New York 1992.
- Dudley, *Orchestration*
 Dudley, Walter Sherwood, Jr.: *Orchestration in the „Musique d'Harmonie“ of the French Revolution*, Diss. University of California Berkeley, 2 vols., Berkeley 1968.
- Einstein, *Mozart*
 Einstein, Alfred: *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, ²Frankfurt/M. 1968.
- Eisen, *KV 19d*
 Eisen, Cliff: *Mozart and the Four-Hand Sonata K. 19d*, in: Haydn, Mozart & Beethoven. Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honor of Alan Tyson, Oxford etc. 1998, S. 91-99.

- Federhofer, *Substanzgemeinschaft* Federhofer, Hellmut (Diskussionsleiter): *Das Problem der Substanzgemeinschaft in zyklischen Werken <Mozarts>*, in: MJB 1973/74 (erschienen 1975), S. 114-130.
- von Fischer, *Variation* Fischer, Kurt von: Art. *Variation*, in: ¹MGG 13 (1966), Sp. 1274-1309.
- Flothuis, *Konzertante* Flothuis, Marius: *Mozarts Konzertante Symphonie für vier Bläser*, in: MISM 14 (1966), S. 18-19.
- Giegling, *Rez. Levin* Giegling, Franz: Besprechung von Levin, Robert D.: *Who wrote the Mozart Four-Wind Concertante?*, Stuyvesant, N.Y. 1988, in: MJB 1989/90 (erschienen 1990), S. 253-263.
- Glazenapp, *Symphonien* Glazenapp, Franz von: *Eine Gruppe von Symphonien und Ouvertüren für Blasinstrumente von 1793-1795 in Frankreich*, in: Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag, Leipzig 1955, S. 197-207.
- Grétry, *Mémoires* Grétry, André-Ernest: *Mémoires, ou Essais sur la Musique*, 3 tomes, Paris 1789.
- Gribenski, *Catalogue* Gribenski, Jean: *Catalogue des éditions françaises de Mozart, 1764-1825*, Hildesheim etc. 2006 (= Collection du Centre de Musique Baroque de Versailles 1).
- Gribenski, *Réception* Gribenski, Jean: *La réception de Mozart en France, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles*, in: Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert, Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung ... Saarbrücken 1999, Hildesheim etc. 2002, S. 325-348.
- Grumbacher, *Köchel* Grumbacher, Rudolf: *Einige Gedanken zu Briefen von Ludwig von Köchel an Dr. Josef Hauer*, in: Festschrift Albi Rosenthal. Hrsg. von Rudolf Elvers, Tutzing 1984, S. 147-156.
- Haydn, *Briefe* Haydn, Joseph: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Unter Benutzung der Quellensammlung von H. C. Landon hrsg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel etc. 1965.
- Haydn, *Romance* Mozart, W.<olfgang> A.<madeus>/ Haydn, J.<ohann> M.<ichael>: *Romance As-Dur für Horn und Streichquartett*, hrsg. von Werner Rainer, in: Diletto Musicale, Nr. 832, Wien/München 1981.

- Hess, *Ouverture* Hess, Ernst: *Zur Frage der Echtheit der Ouverture in B-Dur KV Anh. 8 (311a)*, in: SMZ 96 (1956), S. 66–72.
- Hess, *Skizzenblatt* Hess, Ernst: *Ein neu entdecktes Skizzenblatt Mozarts*, in: MJB (1964), S. 185–193.
- Hiebner, „Mozart-Novität“ Hiebner, Armand: *Eine „Mozart-Novität“*, in: Mitteilungen des Basler Kammerorchesters, Nr. 94 vom 20. Januar 1961.
- Hochreiter, *Concertante* Hochreiter, Martina: *Kritischer Bericht zu NMA, Ser. X, Supplement, Werkgruppe 29, Bd. 1: Sinfonia Concertante ... KV Anh. I, 9 (297b; KV⁶ Anh. C 14. 01)*, S. a/7–a/21. Vgl. dazu unten: NMA, *Konzertante*.
- Jahn, *Beethoven* Jahn, Otto: *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke*, in: Otto Jahn, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866, S. 271–337; Erstdruck in: *Grenzboten* 1864, I, S. 296ff., 341ff.
- Jahn, *Bibliothek* *Aus Otto Jahn's musikalischer Bibliothek und Musikalien-Sammlung*. XXV. Lager-Catalog von Max Cohen & Sohn in Bonn, Bonn 1870.
- Jahn, *Briefe* *Otto Jahn in seinen Briefen*, hrsg. von Eugen Petersen, Leipzig etc. 1913 [enthält auf S. 1–52, von der Hand von Adolf Michaelis und Eugen Petersen, die Biographie *Otto Jahns Leben*].
- Jahn, ¹Mozart Jahn, Otto: *W. A. Mozart*, 4 Bde., ¹Leipzig 1856–59.
- Jahn, ²Mozart Jahn Otto: *W. A. Mozart*, 2 Bde., ²Leipzig 1867.
- Jahn, ³Mozart Jahn, Otto: *W. A. Mozart*, 2 Bde., bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters, ³Leipzig 1889.
- Jahn, *Versteigerung* *Otto Jahn's Musikalische Bibliothek und Musikalien-Sammlung. Versteigerung in Bonn am 4. April 1870 und an den folgenden Tagen, Nachmittags 4 Uhr*, unter Leitung der Herren Joseph Baer in Frankfurt a.M., Max Cohen & Sohn in Bonn, M. Lempertz in Bonn, im Auctionslocal des Letzteren, Bonn 1870.
- Jullien, *Ville* Jullien, Adolphe: *La Ville et la Cour au XVIII^e Siècle*, Paris 1881.
- Jung, „Concertante“ Jung, Hermann: *Mozarts „Concertante“-Behandlung. Einfluß oder Nachklang der „Mannheimer Schule“?*, in: Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991.

- Klein, *Autographe*
Hrsg. von Rudolph Angermüller, Dietrich Berke, Ulrike Hofmann und Wolfgang Rehm, 2 Bde., Kassel etc. 1992, Teilband 1, S. 77-85 (= MJB 1991).
Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung. Herausgegeben von Rudolf Elvers. Erste Reihe: Handschriften, Bd. 6: *Wolfgang Amadeus Mozart: Autographe und Abschriften*, bearbeitet von Hans-Günter Klein, Berlin 1982.
- Koch, *Finale*
Koch, Charles E. jr.: *The Dramatic Ensemble Finale in the Opéra Comique of the Eighteenth Century*, in: AMI 39 (1967), S. 72-83.
- Koch, *Versuch*
Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt 1782, Leipzig 1787 und 1793.
- Köchel I
Köchel, Ludwig Ritter von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichniß sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts ...*, ¹Leipzig 1862.
- Köchel VI
Köchel, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts ...*, bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, ⁶Wiesbaden 1964.
- Köchel, *Nachträge*
Köchel, L.<udwig> R.<itter> von: *Nachträge und Berichtigungen zu v. Köchel's Verzeichniß der Werke Mozarts*, in: AMZ, Neue Folge, 2 (1864), Sp. 493-499.
- Konrad, *Gruppenkonzerte*
Konrad, Ulrich: *Mozarts 'Gruppenkonzerte' aus den letzten Salzburger Jahren. Probleme der Chronologie und Deutung*, in: Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Reinmar Emans und Matthias Wendt, Bonn 1990, S.141-157.
- Konrad, *Schaffensweise*
Konrad, Ulrich: *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1991.
- Kramer, *Konzertarie*
Kramer, Ursula: *Konzertarie – Konzert in der Arie. Mozarts Arien mit mehreren konzertierenden Soloinstrumenten und ihr historisches Umfeld*, in: MJB 2000 (erschieden 2002), S. 145-166.
- Kretzschmar, *Bach-Gesellschaft*
Kretzschmar, Hermann: *Die Bach-Gesellschaft. Bericht im Auftrag des Directoriums*, in: Johann Sebastian Bach's Werke, 46. Jg., Schlußband der Ausgabe, Leipzig 1899, p. XV-LXVI.

- Kruttge, *Burgsteinfurt*
 Kruttge, Eigel: *Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle 1750-1817*, Köln 1973 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 101).
- Küster, *Allegro*
 Küster, Konrad: *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Kassel 1991.
- La Bruyère, *Concert*
 La Bruyère, Myriam: *Les Lieux de Concert à Paris de la Révolution à la fin de l'Empire 1789-1815*, (maschr.) Projet de thèse Université de Rouen, Institut de Musicologie, 2003.
- Lebeau, *Concert Spirituel*
 Lebeau, Elisabeth: *Un fonds provenant du Concert Spirituel à la Bibliothèque Nationale*, in: RM 37 (1955), S. 187-191, sowie 38 (1956), S. 54-62.
- Lebeau, *Decroix*
 Lebeau, Elisabeth: *J. J. Decroix et sa Collection Rameau*, in: *Mélanges d'Histoire et d'Ésthetique Musicales offerts à Paul-Marie Masson*, Paris 1955, tome 2, S. 81-91.
- Leeson/Levin, *Authenticity*
 Leeson, Daniel N. and Levin, Robert D.: *On the Authenticity of K. Anh. C 14.01 (297b), a Symphonia Concertante for Four Winds and Orchestra*, in: MJB 1976/77 (erschienen 1978), S. 70-96.
- Lesure, *L'oeuvre de Mozart*
 Lesure, François: *L'oeuvre de Mozart en France de 1793 à 1810*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr 1956 ... Hrsg. Von Erich Schenk, Graz-Köln 1958*, S. 344-347.
- Lesure, *Musique à Paris*
 Lesure, François u.a.: *La Musique à Paris en 1830-1831*, Paris 1983.
- Levin, *Bläserkonzertante*
 Levin, Robert D.: *Mozarts Bläserkonzertante KV Anh. 9/297B und ihre Rekonstruktionen im 19. und 20. Jahrhundert*, in: MJB 1984/85 (erschienen 1986), S. 187-207.
- Levin, *Concertante*
 Levin, Robert D.: *Who wrote the Mozart Four-Wind Concertante?*, Stuyvesant (NY) 1988.
- McCredie, *Symphonie Concertante*
 McCredie, Andrew D.: *Symphonie Concertante and Multiple Concerto in Germany (1780-1850). Some Problems and Perspectives for a Source-Repertory Study*, in: *Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology* 8 (1975), S. 115-147.
- Mercure de France*
Mercure de France, Paris 1724ff.
- Michelitsch, *Wagenseil*
 Michelitsch, Helga: *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Ka-*

- talog*, in: *Tabulae Musicae Austriacae*, Bd. 3, Wien etc. 1966.
- Meylan, *Documents douteux* Meylan, Raymond: *Documents douteux dans le domaine des concertos pour instruments à vent au XVIIIe siècle*, in: *RM* 49 (1963), S. 47-60.
- Mies, *Mozart* Mies, Paul: *W. A. Mozarts Variationenwerke und ihre Formungen*, in: *AfMf* 2 (1937), S. 467-495.
- Mongrédién, *Découverte* Mongrédién, Jean: *La France à la découverte de Mozart ou le véritable enjeu d'une mythification (1791-1815)*; in: *Mozart. Origines et transformations d'un mythe. Actes du colloque international ...*, Clermont-Ferrand ... 1991, Bern etc. 1994, S. 71-78.
- Mozart, *Briefe* *Mozart<, Wolfgang Amadeus>: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch bzw. Joseph Heinz Eibl, 8 Bde., Kassel etc. 1962-2005.
- Mozart, *Concertante* *Mozart, Wolfgang Amadeus: Sinfonie Concertante für Flöte, Oboe, Horn, Fagott und Orchester, KV⁶: 297^b (KV1: Anh. I Nr. 9)*, rekonstruiert von Robert D. Levin ... , Kassel etc., (Bärenreiter-Verlag) 1983 [Aufführungsmaterial leihweise].
- Mozart, *Konzertante* *Mozart, W.<olfgang> A.<madeus>: Symphonie Concertante KV 297b*. Version originale restituée par Joseph Bopp, Basel (Edition Kneußlin), 1968.
- Müller, *Jahn* Müller, Carl Werner: *Otto Jahn*. Mit einem Verzeichnis seiner Schriften, Stuttgart/Leipzig 1991.
- Neeffe, *Wiederholung* Neeffe, C.<hristian> G.<ottlob>: *Ueber die musikalische Wiederholung*, in: *Deutsches Museum*, Leipzig 1776, S. 745-751.
Dazu eine Übersetzung ins Französische [ohne Autorennennung:] *Des répétitions et variations musicales*, in: *CAM/CPAM* 2 (1804), Nr. 42 (23 Mai), Sp. 329-331. Vgl. auch Michaelis, C.<arl> F.<riedrich>: *Ueber die musikalische Wiederholung und Veränderung*, in: *AMZ* vom 18. December 1803, Sp. 197-200.
- NMA, *Konzertante* *Sinfonia concertante in Es für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester (KV I, 9 (297^b;*

- Opera incerta* KV⁶ *Anh. C 14.01*), in: NMA, Ser. X. Supplement, Werkgruppe 29: Werke zweifelhafter Echtheit, Bd. 1. Vorgelegt von ... Wolfgang Plath, Kassel etc. 1980. Vgl. dazu oben: Hochreiter, *Concertante*.
Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988 ..., hrsg. von Hanspeter Bannwitz, Gabriele Buschmeier, Georg Feder, Klaus Hofmann und Wolfgang Plath, Mainz 1991 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1991, Nr. 11).
- Overton, *Serpent* Overton, Friend R.: *The Serpent Orchestration of Josef Haydn from 1791*, in: Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien, Bericht, ... hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 1993, Bd. 2, S. 797-814.
- Pechstaedt, *Danzi* Pechstaedt, Volkmar von: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763-1826)*, Tutzing 1996.
- Pierre, *Concert Spirituel* Pierre, Constant: *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790*, Paris 1975 (= Publications de la Société française de Musicologie, 3. Série, T. III).
- Pierre, *Musique* Pierre, Constant: *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française. Œuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Méhul, Catel, etc.*, Paris 1899.
- Plath, *Echtheitsfrage* Plath, Wolfgang: *Zur Echtheitsfrage bei Mozart*, in: *MJb 1971/72* (erschieden 1973), S. 19-36; dasselbe wiederabgedruckt in: *Wolfgang Amadeus Mozart*, hrsg. von Gerhard Croll, Darmstadt 1977 (= Wege der Forschung, 233), S. 432-461, sowie in: Wolfgang Plath, *Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze*. Hrsg. von Marianne Danckwardt, Kassel etc. 1991, S. 179-195.
- Plath, *Typus/Modell* Plath, Wolfgang (Diskussionsleiter): *Typus und Modell in Mozarts Kompositionsweise*, in: *MJb 1973/74* (erschieden 1975), S. 145-178.
- Poštolka, *Koželuh* Poštolka, Milan: *Leopold Koželuh. Život a Dílo*, Praha 1964.

- Reichardt, *Vertraute Briefe* Reichardt, Johann Friedrich: *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*, 3 Theile, Hamburg 1804.
- Rosen, *Klassischer Stil* Rosen, Charles: *Der klassische Stil: Haydn, Mozart, Beethoven*, München-Kassel etc. 1983.
- Rousseau, *Dictionnaire* Rousseau, J.<ean> J.<acques>: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768.
- S., *Auktion* S. [= Springer, Anton?]: *Die Auktion der Jahn'schen Musikbibliothek zu Bonn, vom 4. bis 9. April 1870*, in: AMZ, N.F. 5, Nr. 16, vom 21. April 1870, S. 121f.
- Schiedermaier, *Oettingen* Schiedermaier, Ludwig: *Die Blütezeit der Oettingen-Wallerstein'schen Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Adelskapellen*, in: SIMG 9 (1907/08), S. 83-130.
- Schmid, *Orchester* Schmid, Manfred Hermann: *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart*, Tutzing 1999 (= Mozart Studien, Bd. 9).
- Schmitt, *Exlibris* Schmitt, Anneliese: *Deutsche Exlibris*, Leipzig 1986.
- Schneider, *Mozart-Rezeption* Schneider, Herbert: *Probleme der Mozart-Rezeption im Frankreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: MJB 1980-83 (1983), S. 23-31.
- Schneider, *Vaudeville-Finali* Schneider, Herbert: *Vaudeville-Finali in Haydns Opern und ihre Vorgeschichte*, in: Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien ... 1982, München 1986, S. 302-309.
- Schumann, *Schriften* Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ... hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., ⁵Leipzig 1914.
- Senn, *Stadler* Senn, Walter: *Abbé Maximilian Stadler: Mozarts Nachlaß und das „Unterrichtsheft“ KV 453b*, in: MJB 1980-83 (1983), S. 287-298.
- Siegmund-Schultze, *Stil* Siegmund-Schultze, Walther: *Mozarts Melodik und Stil. Eine Studie*, Leipzig 1957.
- Simon, *Sonata* Simon, Edwin J.: *Sonata into Concerto. A study of Mozart's first seven concertos*, in: AMI 31 (1959), S. 170-185.
- Spitzer, *Attribution* Spitzer, John: *Musical Attribution and Critical Judgement: The Rise and Fall of the Sinfonia concertante for Winds, K.297b*, in: JM 5 (1987), S. 319-356.
- Spitzer, *Autorship* Spitzer, John: *Autorship and Attribution in Western Art Music*, Ph. Diss. Cornell University, maschr., Ithaca 1983.

- Staehelin, „Beyträge“
 Staehelin, *Echtheit*
 Stoltie, *Devienne*
 Strebel, *Sinfonia concertante*
 Sühning, *KV 19d*
 Täieb, *Reims*
 Toeplitz, *Holzbläser*
 Tulard, *Frankreich*
 Tyler, *Levin*
 Tyson, *K297*
 Tyson, *Truthfulness*
 Uldall, *Klavierkonzert*
- Staehelin, Martin: *Neue „Beyträge zu Mozarts Lebensbeschreibung“*, in: NMWJb 9 (2000), S. 85–109.
 Staehelin, Martin: *Zur Echtheitsproblematik der Mozartschen Bläserkonzertante*, in: MJB 1971 (erschienen 1973), S. 56–62.
 Stoltie, James Merle: *A Symphonie Concertante Type: The Concerto for Mixed Woodwind Ensemble in the Classic Period; illustrated with a Score of François Devienne's II^e Symphonie Concertante pour Hautbois ou Clarinette et Basson Principal*. Ph. Diss. (maschr.), Univ. of Iowa 1962.
 Strebel, Harald: *Stammt die heute gebräuchliche Fassung der 'Sinfonia concertante' KV 297 [!] (Anh. C14.01) doch von der Hand Mozarts?*, in: MISM 34 (1986), S. 41–49.
 Sühning, Peter: *Eine vierhändige Sonate – „bis dahin noch nirgends gemacht“? Mit einem Anhang zur Sonate KV 19d*, in: Mozart-Studien, Bd. 13 (2004), S. 209–229.
 Täieb, Patrick: *Le Concert de Reims (1749–1791)*, in: RM 93 (2007), S. 17–52.
 Toeplitz, Uri: *Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl*, Baden-Baden 1978 (= Collection d'études musicologiques/Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 62).
 Tulard, Jean: *Frankreich im Zeitalter der Revolutionen* (= Geschichte Frankreichs, Bd. 4), Stuttgart 1989.
 Tyler, Linda L.: Besprechung von Robert D. Levin: *Who wrote the Mozart Four-Wind Concertante?*, Stuyvesant N.Y. 1988, in: Notes 46 (1989/90), S. 70f.
 Tyson, Alan: *The Two Slow Movements of Mozart's Paris Symphony K297*, in: The Musical Times 112 (1981), p. 17–21; dasselbe wiederabgedruckt in: Alan Tyson: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Mass. 1987, S. 106–113.
 Tyson, Alan: *Mozart's Truthfulness*, in: The Musical Times 119 (1978), S. 938–939.
 Uldall, Hans: *Das Klavierkonzert der Berliner Schule mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte und spätere Entwicklung*, Leipzig 1928 (= Sammlung mu-

- sikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 10. Heft).
- Unverricht, *Haydn* Unverricht, Hubert: *Joseph Haydns Kompositionen für Harmoniemusik*, in: Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress ... Wien 1982, München 1986, S. 457-465.
- Vanhulst, *Imbault* Vanhulst, Henri: *Les oeuvres de Mozart dans le fonds de l'éditeur parisien Jean-Jérôme Imbault*, in: Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag. Hrsg. von Axel Beer, Tutzing 2011 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 45), S. 546-562.
- Waldkirch, *Konzertante Sinfonien* Waldkirch, Franz: *Die Konzertanten Sinfonien der Mannheimer im 18. Jahrhundert*, Diss. Heidelberg 1931.
- Wallon, *Romances* Wallon, Simone: *Romances et Vaudevilles français dans les Variations pour piano et pour piano et violon de Mozart*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien Mozartjahr 1956, Graz-Köln 1958, S.666-672.
- Zaslaw, *Mozart's Symphonies* Zaslaw, Neal: *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford 1989.
- Zaslaw, *Paris Symphonies* Zaslaw, Neal: *Mozart's Paris Symphonies*, in: *The Musical Times* 119 (1978), S. 753-757.
- Zürcher, *Bemerkungen* Zürcher, Johann: *Bemerkungen zu einer Bearbeitung der Sinfonia concertante KV 297b*, in: *AM* 55 (2008), S. 143-146.

Abkürzungen

Abschn.	Abschnitt
AfMf	Archiv für Musikforschung
AM	Acta Mozartiana
Aml	Acta Musicologica
AMZ	Allgemeine Musikalische Zeitung
Art.	Artikel
B	Manuskript der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms.15399 bzw. die ebenda enthaltene anonyme Sinfonie concertante für vier solistische Bläser und Orchester
BWV	s. das voranstehende Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur, unter „BWV“.
CAM/CPAM	<i>Correspondance des Amateurs Musiciens. Rédigée par le Cit.<oyen> Cocatrix, Amateur / [Fortsetzung als:] Correspondance des Professeurs et Amateurs de Musique</i> , Paris, 1802-1805
Fg.	Fagott
Fl.	Flöte
Hr.	Horn
Jg.	Jahrgang
JM	The Journal of Musicology
IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
Kl.	Klarinette
KV	Köchel-Verzeichnis; Titel s. das voranstehende Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur , unter „Köchel I“ bzw. „Köchel VI“.
M	Mozarts 1778 für das Pariser „Concert Spirituel“ komponierte, aber verlorene <i>Sinfonie concertante</i> für vier solistische Bläser und Orchester, KV 297b/Anh. I, 9/Anh.14.01
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1. Aufl., Kassel etc. 1951-1986; 2. Aufl., Kassel etc. 1994-2008.
MISM	Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum
MJb	Mozart-Jahrbuch
MQ	The Musical Quarterly
NMA	Neue Mozart-Ausgabe
N.F.	Neue Folge
NMwJb	Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch
Ob.	Oboe
P	Manuskript mit der Vorlage zu der in B kopierten Sinfonie concertante für vier solistische Bläser und Orchester (verloren)
Pk.	Pauke(n)
Pos.	Posaune
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
RM	Revue de Musicologie
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft

SMZ	Schweizerische Musikzeitung
Trp.	Trompete
Var.	Variation

I. Historische und musikhistorische Ausgangslage

1. Entstehung und „Schicksal“ von Mozarts verlorener Sinfonie Concertante von 1778

Mozart, der 1777/78 während einiger Monate das musikalische Mannheim erlebt hatte, wechselte von dort, vom Vater in Salzburg dazu energisch angetrieben, nach Paris; hier traf er, von seiner Mutter begleitet, am 23. März 1778 ein.

Die französische Hauptstadt bot ein reiches Musikleben an. Soweit es um öffentliche Konzerte ging, stand an vorderster Stelle das „Concert Spirituel“, eine Institution, die bei ihrer Gründung im Jahre 1725 vor allem geistliche Musik – daher ihr Name – zu Gehör brachte und bringen wollte; im Laufe der Zeit drang jedoch auch die weltliche Musik in die Konzerte ein, und im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts hatte diese in einzelnen Programmen sogar entschiedenes Übergewicht. Während Mozarts Pariser Zeit stand das „Concert Spirituel“ unter der offenbar sehr erfolgreichen Leitung des einstigen Tenorsängers Joseph Legros (1739-1793), der jetzt freilich weniger vokale als hauptsächlich Manager-Aufgaben bei Programm und Organisation der Konzerte wahrnahm. Zweifellos war Mozarts Absicht auf die Aufführung einer eigenen Komposition im „Concert Spirituel“ gerichtet;¹ so schrieb er am 5. April 1778 dem Vater nach Salzburg:

„Nun werde ich eine sinfonie concertante machen, für *flauto wending*, *oboe Ramm*, *Punto waldhorn*, und *Ritter fagott*. Punto bläst Magnifique.“²

Bei einer „Sinfonie Concertante“ handelte es sich um eine begrifflich und sachlich nicht genau definierte kompositorische Mischform von Sinfonie

1 Vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, passim, und für den im Folgenden wichtigen Zeitraum besonders Abschnitte I.IX., II.VII., sowie Programmkatalog der Jahre 1777-1790, S. 305-344. Mozart mußte die Aufführung eines eigenen Stücks im „Concert Spirituel“ deshalb wichtig sein, weil dieses und seine Leitung durch Legros in jenen Jahren nicht selten als besonders qualifiziert gepriesen wurde; vgl. etwa Bachaumont, *Mémoires*, t. 9, zum 30. März 1778, oder Cramer, *Magazin*, 1. Jg., 2. Hälfte, S. 836-839.

2 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S. 332, Nr. 440.

und Solokonzert.³ Indessen war ziemlich verbindlich, daß zumindest zwei oder auch mehr Instrumente mit exponierten Solopartien beteiligt waren; daß ein solches Stück nach barocker Tradition mitunter auch noch „Konzert“ heißen konnte, sei freilich ebenfalls eingeräumt. Da Mozart selbst in der Titelbezeichnung von Gruppenkonzerten in seinen Musikautographen und Briefen nicht konsequent zwischen „Sinfonie Concertante“ und „Konzert“ unterscheidet, aber das hier im Zentrum stehende Werk im eben zitierten Schreiben und auch in den noch heranzuziehenden Briefen durchweg „Sinfonie Concertante“ nennt und bei dessen Solistenbesetzung ausdrücklich und wiederholt von vier Bläsersolisten spricht, ist es entbehrlich, mögliche terminologische Probleme hier weiterzuverfolgen.⁴

-
- 3 Vgl. Brook, *Symphonie concertante*¹. Waldkirch, *Konzertante Sinfonien* ist, da diese Arbeit sich fast ganz auf Werke von Mannheimer Komponisten beschränkt und die sonstige deutsche und vor allem die französische *Symphonie Concertante* so gut wie ignoriert, im vorliegenden Zusammenhang nicht hilfreich. Erst kurz vor Manuskriptabschluß war dem Verfasser der Aufsatz McCredie, *Symphonie Concertante* erreichbar: dieser interessiert sich vor allem für die Stellung der Konzertanten Symphonie in den sozialgeschichtlichen Veränderungen des verbürgerlichten deutschen Musiklebens bis weit ins 19. Jahrhundert hinein sowie für bibliographische Nachweise von Konzertanten Symphonien in bisher wenig beachteten deutschen Notenbeständen und -Katalogen; seine Hinweise auf entsprechende Quellen zu verfolgen, war nicht mehr möglich, hätte sich aber, da das Hauptgewicht der hier vorliegenden Studie bei Frankreich im späten 18. Jahrhundert liegen wird, auch kaum empfohlen. Der Autor McCredie hat, wie ein Zitat zeigt, den ebenfalls 1975 erschienenen Aufsatz Brook, *Symphonie Concertante*² in einer Vorform nutzen können, eine aufschlußreiche Darlegung von Vorgängern, Gestalt und Geschichte der *Sinfonie Concertante* für die Zeit von 1770-1830, vorwiegend mit Blick auf Paris, schließlich auch mit dem Versuch, ihr Aufkommen und Verschwinden sozialhistorisch zu begründen; vgl. zu diesem Versuch auch die anregende, ebda., S. 114-125, abgedruckte Diskussion von Brooks Text mit dritten Teilnehmern. In Anbetracht seiner besonderen Ausrichtung wird dieser im Folgenden nicht verwertet.
- 4 Vgl. Konrad, *Gruppenkonzerte*, bes. S. 141-144, auch Jung, „*Concertante*“. – Eine bei André in Offenbach 1802 gedruckte *Sinfonie concertante* ist eine Bearbeitung der großen Mozartschen Bläserserenade KV 361 durch Franz Gleissner, entbehrt also eines originalen Mozartschen Titels einer Konzertanten Sinfonie; bei einer Bearbeitung des Bläser-Klavier-Quintetts KV 452 für Solovioline und 7 Instrumente durch einen Anonymus, erschienen 1799 bei Gombart in Augsburg, mit dem Titel *Concertante*, sind die Verhältnisse gleich. Vgl. Köchel VI, S. 779f. und 786, zum letzteren Druck vgl. auch Rheinfurth, *Gombart*, S. 308f., Nr. 527 (und Nr. 526). Ein handschriftlicher Stimmensatz in Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. XIII 19788, enthält eine *Concertant-Sinfonie von W. A. Mozart* für Solo-Streichquintett und Orchester (auch mit doppelt besetzten Fl., Ob., Kl., Fg., Hr., Trp., Pos. und Pk. (!)), ist aber eine Bearbeitung der langsamen Introduction von KV 497 und der drei Sätze von KV 521 durch – nach der Angabe auf den

Wichtiger erscheint die Tatsache, daß die Sinfonie Concertante im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gerade in Paris *die* große Mode-Gattung war. Vielleicht entsprach sie dem Geschmack der Zeit besonders, weil sie nicht einfach solistische Virtuosität ermöglichte und auch forderte, sondern diese in einem gegenseitigen Wettbewerb zweier oder mehrerer solistischer Instrumentalparte sogar zu steigern vermochte. Wie auch immer: nach den hierfür grundlegenden Forschungen von Barry S. Brook⁵ lassen sich für die Zeit von etwa 1770 bis 1820 in Paris 220 Sinfonies Concertantes dokumentieren, wobei hier sogleich ein Übermaß von mehr als 60 solchen Kompositionen von der Hand des in Paris tätigen Italieners Giuseppe Maria Cambini (1746?-1825) auffällt: dieser scheint sich mit ihnen großen Erfolg versprochen und offenbar auch erreicht zu haben.

Ähnliches, wenn auch nur mit einer einzigen Sinfonie Concertante, die im „Concert Spirituel“ aufgeführt werden sollte, muß auch Mozart beabsichtigt haben. Das gilt umso mehr, als deren vorgesehene vier Bläsersolisten, also die Musiker Johann Baptist Wendling (1723-1797), Friedrich Ramm (ca. 1741-1813), Georg Wenzel Ritter (1748-1808) sowie Giovanni Punto (1746-1803), durchweg hervorragende Meister ihrer Instrumente waren. Die ersten drei, Mitglieder der berühmten Mannheimer Hofkapelle, aber jetzt ebenfalls in Paris anwesend, hatte Mozart unlängst in Mannheim aus der Nähe erlebt, und der vierte, ein Böhme, der seinen ursprünglichen Namen Johann Wenzel Stich mit dem italianisierten Künstlernamen Giovanni Punto vertauscht hatte, war als reisender Horn-Virtuose international bekannt geworden. Diese brillante musikalisch-personelle Voraussetzung war für einen Erfolg von Mozarts Stück im „Concert Spirituel“ zweifellos wichtig, umso mehr, als die Besetzung mit vier Soloinstrumenten in einer Sinfonie Concertante dort bisher noch nie zu hören gewesen war und deshalb als eine richtige Novität gewiß Beachtung versprach. Günstig schien Mozart schließlich auch, daß, wie die noch folgenden Briefdokumente deutlich machen werden, Legros dieser Konzertanten-Komposition und deren Aufführung im „Concert Spirituel“ jedenfalls schon im Voraus förmlich zugestimmt haben mußte; Mozart war an jene also nicht einfach auf eigene Faust gegangen.

Die Geschehnisse der folgenden Tage sind uns in Mozarts Brief vom 1. Mai 1778 an seinen Vater im Rückblick dokumentiert und vom Sohn gleichzeitig gedeutet; der dafür wesentliche Teil sei hier zitiert:

Bläserstimmen – Ignaz von Seyfried. – Um der Vollständigkeit willen sei schließlich festgehalten, daß Werner Egk 1982/83 eine Bearbeitung der hier behandelten Konzertante KV 297b für 8 Bläser und Kontrabaß hergestellt hat; sie ist im Verlag Schott, Mainz, in Partitur und Stimmen erschienen.

5 Vgl. oben, Anm. 3, sowie Brook, *Symphonie*, passim.

„Nun aber mit der Sinfonie Concertante hat es wieder ein Hickl=hackl. da aber glaube ich ist wieder was anders dazwischen. ich hab halt hier auch wieder meine feinde. wo habe ich sie aber nicht gehabt? – das ist aber ein gutes zeichen. ich habe die Sinfonie machen müssen, in gröster Eyl, habe mich sehr beflissen, und die 4 Concertanten waren und sind noch ganz darein verliebt. Le gros hat sie 4 tåg zum abschreiben. ich finde sie aber noch immer an nemmlichen Plaz liegen. Endlich den vorletzten tag finde ich sie nicht – suche aber recht unter den Musikalien – und finde sie versteckt. thue nichts dergleichen. frage den Le gros. apropós. haben sie die Sinf.: Concertant schon zum schreiben geben? – nein – ich habs vergessen. weil ich ihm natürlicher weise nicht befehlen kan daß er sie abschreiben und machen lassen soll, so sagte ich nichts. gieng die 2 tåg wo sie hätte executirt werden sollen ins Concert. da kamm Ram und Punto im grösten feüer zu mir, und fragten mich, warum den meine Sinfoni Concert: nicht gemacht wird? – das weis ich nicht. das ist das erste was ich höre. ich weis von nichts. der Ram ist fuchswild worden, und hat in den Musique Zimmer französisch über den Le gros geschmält, daß das von ihm nicht schön seye *etc*: was mich bey der gantzen sache am meisten verdriest, ist, daß der Le gros mir gar kein wort davon gesagt hat, nur ich hab nichts darvon wissen dürfen – wenn er doch eine excuse gemacht hätte, daß ihm die zeit zu kurz wäre, oder dergleichen, aber gar nichts – ich glaub aber, da ist der *Cambini* ein welscher maestro hier, ursache, dann den [sic] habe ich, unschuldigerweise die augen in der ersten zusammenkunft beym le gros, ausgelöscht. er hat quartetti gemacht, wovon ich eins zu Mannheim gehört habe; die recht hüpsch sind; und die lobte ich ihm dan; und spielte ihm den anfang; da war aber der Ritter, Ram und Punto, und liessen mir keinen fried, ich möchte fortfahren, und was ich nicht weis, selbst dazu machen. da machte ich es den also so. und Cambini war ganz ausser sich; und konnte sich nicht enthalten zu sagen, *questa è una gran Testa!* Nu, das wird ihm halt nicht geschmeckt haben.“⁶

Dieser Brieftext bedarf an einigen Stellen des Kommentars. Zunächst ist festzuhalten, daß Mozart tatsächlich in großer Eile komponieren mußte, damit er die beiden Aufführungsdaten – es wird sich noch ergeben, daß es Palmsonntag, der 12., und Ostersonntag, der 19. April 1778, sein sollten – mit der fertiggestellten Partitur und ausgeschriebenen Stimmen würde erreichen können. Da Legros die Partitur laut Mozart vor dem ersten Konzert-Termin vom 12. April „4 tåg zum abschreiben“ – eben in die Stimmen – hatte, muß Mozarts Komposition in Partitur also am 7. oder 8. April beendet gewesen sein; wenn man diesen Abschluß des Werkes angesichts der ungewöhnlichen Fähigkeit Mozarts zum raschen Arbeiten auch für durchaus möglich halten darf, könnte die Formulierung „Nun *werde* ich ein sinfonie concertante machen ...“ im Brief vom 5. April an den Vater deren Kompositionsvorgang vielleicht nicht als noch in toto bevorstehend, son-

6 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S. 345f., Nr. 447.

dern schon in ersten bereits unternommenen Arbeiten befindlich gemeint haben, so daß der Zeitraum für Mozarts Komposition möglicherweise auch ein oder zwei Tage länger als eine bloße Woche betragen haben könnte. An dem für eine qualifizierte Sinfonie Concertante nötigen raschen Kompositionstempo ändert dies aber nichts: was Mozart am 7. oder 8. April Legros aushändigte, war die abgeschlossene Partitur – sie sei in der Folge mit „M“ abgekürzt, auch wenn sie nicht mehr erhalten ist; aus ihr sollten ein oder mehrere Notenkopisten im Blick auf die beiden Aufführungen nun möglichst rasch die Instrumentalstimmen ausschreiben.

Wie das vorstehende Briefzitat vom 1. Mai lehrt, war es jedoch nicht dazu gekommen, denn Legros hatte keinen Auftrag zur Stimmenkopieratur gegeben; vielmehr hatte er Mozarts Partitur in seinem Zimmer unter anderen Musikalien verborgen gehalten, wo der Komponist sie am 10. April noch liegen sah. Zur Rede gestellt erklärte jener, er habe diese Kopieratur „vergessen“, und als Mozart am 12. April das Concert Spirituel besuchte und Ramm und Punto „im größten feuer“ mit der Frage auf ihn eindrangten, warum seine Konzertante nicht gespielt werden sollte, gab der Komponist vor, es nicht zu wissen. Im Stillen vermutete er aber, daß der oben erwähnte, häufig gespielte Konzertanten-Komponist Giuseppe Maria Cambini, eifersüchtig geworden, hinter Legros' Handlungsweise stecke; das letzte Zitatviertel begründet diese Eifersucht mit einem vorzüglichen Klaviervorspiel und einer bravourös improvisierten Weiterführung eines Cambini-Quartetts am Klavier durch Mozart bei dessen erster Zusammenkunft mit Legros und Cambini, einem Vorgang, bei dem dieser Mozarts musikalische Begabung erfahren – und offenbar auch fürchten gelernt hatte.

An dieser Stelle ist die Ankündigung des Programms überaus auffällig, die das „Journal de Paris“ am ersten und am zweiten Konzert-Tag (12. und 19. April) brachte. Der Beginn interessiert hier nicht, jedoch der Schluß:

„Le Concert finira par une nouvelle Symphonie concertante de M. Cambini exécutée par MM. Punto, Ramm, Rittes [recte: Ritter] et Wendeling.“⁷

Nach dieser Notiz hat bereits 1881 Adolphe Jullien geschlossen,⁸ daß Cambini es zustande gebracht habe, Mozarts Komposition aus dem Konzertprogramm zu verdrängen, die Sinfonie Concertante in der von jenem vorgesehenen Bläusersolisten-Besetzung in einer eigenen Komposition vorwegzunehmen und für sich selbst zu nutzen. Natürlich hätte Cambini,

7 Diese Stelle für beide Konzertdaten fast identisch im „Journal de Paris“, 1778, No. 102, S. 407, und No. 109, S. 435; so nach Angermüller, *Umwelt*, S. 48 und 52. Die in den der Cambini-Konzertante vorangehenden Werken nicht genau übereinstimmenden Programme der beiden Konzerte bei Pierre, *Concert Spirituel*, S. 308f., Nr. 972 und 977.

8 Vgl. Jullien, *Ville*, S. 28.

wenn er eine der genannten Besetzung entsprechende Konzertante nicht schon gleichsam „in der Schublade“ gehabt haben sollte, genau so rasch wie Mozart arbeiten müssen, um damit am 12. April aufwarten zu können. Wie auch immer: die Bevorzugung von Cambinis Werk kann nur über eine Intrigenkollaboration von Cambini mit Legros geschehen sein, und diese war es wohl, welche die Kräfte der Notenkopisten nicht für das Werk Mozarts, sondern dasjenige Cambinis reserviert und Legros zur Ausrede gebracht hatte, er habe die Kopie der Mozartschen Konzertante „vergessen“; die noch zu zitierende Briefstelle Mozarts vom 9. Juli und das darin berichtete Verhalten von Legros gegenüber Mozart wird ein so schlechtes Gewissen von Legros dokumentieren, daß eine andere Deutung als diejenige einer Intrige ausgeschlossen ist.⁹

Gleichwohl erscheint Einiges in Mozarts Bericht seltsam, so zunächst die Tatsache, daß der Komponist in seinem oben zitierten Brief vom 1. Mai mit keinem Wort die Konzertante Cambinis nennt oder kritisiert, die er nach eigenem Zeugnis doch sowohl am 12. als auch am 19. April gehört haben mußte und deren unfaire Bevorzugung ihn zu einer Beurteilung und, sollte ihm eine Beruhigung oder Rechtfertigung gegenüber dem Vater notwendig erschienen sein, zu einem Bericht geradezu hätte provozieren müssen. Sodann waren „die 4 Concertanten“ in das Stück Mozarts „ganz ... verliebt“, und zwar bereits, *bevor* die Kopiatursurteile in Angriff hätte genommen werden sollen: es liegt auf der Hand, daß dieses begeisterte Urteil der Solisten nicht, wie schon behauptet worden ist, aufgrund von für sie im Voraus ausgeschrieben Solo-Stimmen formuliert sein konnte – diese fehlten ja noch immer. Die „Verliebtheit“ der Solisten konnte nur aus dem musikalischen Gesamteindruck zustande kommen, den die Einsicht in die vollständige Partitur gewährte. So stellt Mozarts Briefformulierung die Zustimmung der Solisten ja auch dar, wenn er ihre Verliebtheit in eben „die Sinfonie“ ausdrücklich benennt.

Etwas klarer scheint schließlich die – freilich zunächst ebenfalls etwas verwirrende – Tatsache zu sein, daß die Solisten offenbar erst am 12. April, also dem ersten Konzerttermin, von Legros' Ersatz der Mozartschen Konzertante durch diejenige Cambinis erfuhren. Das dürfte an einer im späten 18. Jahrhundert wohl nicht seltenen Praxis gelegen haben, keine Vorausproben vor einem Konzert durchzuführen oder, wenn doch, solche erst sehr kurz davor anzusetzen und dann auch nicht übermäßig lang auszudehnen. Von daher wird auch die noch irritierendere Tatsache verständlich, daß die Solisten, die doch Mozarts Stück über alles gelobt hatten und lobten, trotz ihrem Ärger über Legros der Aufführung der Konzertante Cambinis offenbar rasch und ohne weiteres zustimmten; am 12. April gegen

9 Vgl. auch Brook, *Symphonie concertante*¹, besonders S. 500–502.

deren Darbietung und zugunsten des Werkes von Mozart zu opponieren, wäre allerdings ganz sinnlos gewesen, da, was sich hierin wiederum bestätigt, von Mozarts Stück eben noch keinerlei Stimmen existierten.

Die Angelegenheit hatte, wie der folgende Ausschnitt aus Mozarts Brief vom 9. Juli an den Vater zeigt, ein Nachspiel:

„der M:^r Le gros | Directeur | ist erstaunlich portirt für mich; sie müssen wissen daß ich | obwohlen ich sonst täglich bey ihm war | seit ostern nicht bey ihm war, aus verdruß weil er meine sinfonie concertante nicht aufgeführt hatte; ins haus kamm ich öfters um M:^r Raaff zu besuchen, und muste allzeit bey ihren Zimmern vorbey gehen – die bediente und mägde sahen mich allzeit, und ich gab ihnen allzeit eine Empfehlung auf. – Es ist wohl schade, das er sie nicht aufgeführt hat, die wurde sehr incontirt haben – nun hat er aber die gelegenheit nicht mehr so. wo sind allzeit so 4 leüte beysam? Eines tags als ich Raff besuchen wollte, war er nicht zu haus, und man versicherte mich er würde bald kommen. ich wartete also – M: le gros kamm ins zimmer – das ist ein Mirakl das man einmahl wieder das vergnügen hat sie zu sehen – ja, ich habe gar so viell zu thun – sie bleiben ja doch heüte bey uns zu tisch? – ich bitte um verzeihung, ich bin schon engagirt. – M:^r Mozart wir müssen einmahl wieder einen tag beysam seyn; – wird mir ein vergnügen seyn. – große Pause – endlich. apropós: wollen sie mir nicht eine grosse Sinfonie machen für frohnleichnam? – warum nicht? – kann ich mich aber darauf verlassen? – o ja; wenn ich mich nur so gewis darauf verlassen darf, daß sie Producirt wird – und das es nicht so geht wie mit der Sinfonie Concertante – da gieng nun der tanz an – er entschuldigte sich so gut er konnte – wuste aber nicht viell zu sagen –.“¹⁰

Das Zitat macht deutlich, daß Mozart nach der beschriebenen Intrige mit der Unterdrückung der Aufführung seines Werks durch Legros diesem seine Verärgerung in der Weise bezeugen wollte, daß er ihn geflissentlich übersah: seit Ostern, also dem Datum der zweiten Aufführung der Konzertanten Cambinis am 19. April, war Mozart einer persönlichen Begegnung mit Legros in den Räumlichkeiten des Concert Spirituel ausgewichen, hatte aber durch verschiedene Mittelspersonen jenem Empfehlungen überbringen lassen – damit hatte er natürlich immer wieder Legros' schlechtes Gewissen wecken wollen. Schließlich traf Mozart, beim Warten auf den für kurze Zeit ausgegangenen Tenorsänger Raff, mit Legros wieder zusammen: der Bericht Mozarts, der das Hin und Her des dann folgenden Gesprächs sehr lebhaft und anschaulich darstellt, zeigt klar, wie reserviert sich der Komponist gegenüber Legros' Versuchen gab, die alte Freundlichkeit wiederherzustellen. Ebenso deutlich wird, wie verlegen Legros gegenüber Mozart nun war, denn sein Angebot an diesen, für das Concert Spirituel von Fronleichnam (12. Juni) eine „grosse Sinfonie“ zu schreiben, erfolgte aus-

10 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S.397f., Nr. 462.

drücklich erst nach „großer Pause“ und dann „endlich“; Legros mußte sich dieses Angebot offenbar geradezu abringen. Nicht ungeschickt forderte Mozart dabei aber eine feste Zusicherung, diese Symphonie – es sollte die sogenannte *Pariser Symphonie* KV 297 werden – müsse dann, anders als zuvor die Bläser-Konzertante, tatsächlich aufgeführt werden. Diese für Legros unangenehme Erinnerung und Forderung setzte diesen in eine weitere Verlegenheit, die wohl entschieden größer war, als Mozarts Bericht es im Einzelnen veranschaulicht: „da gieng nun der tanz an“, und „er entschuldigte sich so gut er konnte – wuste aber nicht viell zu sagen.“ Mozarts in seinen Brief eingefügtes Bedauern über den Ausfall der Aufführung macht nochmals deutlich, wie sehr ihn dieser Ausfall getroffen haben mußte, vor allem auch deshalb, weil die vier Bläsersolisten Paris nun bald verlassen sollten und damit eine glanzvolle Ausführung mit ihnen nicht mehr möglich sein würde.

Alan Tyson hat vor mehreren Jahren darauf hingewiesen, daß Mozarts briefliche Berichterstattung an den Vater aus Paris nicht immer wahrhaftig und deshalb auch nicht immer vertrauenswürdig sei.¹¹ Auch wenn Tysons Einsicht an Aussagen Mozarts zur *Pariser Symphonie* KV 297 gewonnen ist, hält er es für möglich, daß auch die Ausführungen des Komponisten über die Vollendung seiner Bläserkonzertante und deren Zurückhaltung durch Legros fraglich seien und nur mit Vorsicht gelesen werden dürften: hätte Legros denn – so Tyson – eine von Mozart für ihn eigens geschriebene und abgeschlossene Sinfonie Concertante einfach so verschwinden lassen können, wie Mozart dies brieflich darstellt? Zweifellos ist Tysons Begründung überzeugend, daß Mozarts Pariser Briefe – und dann auch manche verdächtigen Äußerungen über in Paris angeblich komponierte Werke – von der Bemühung des Sohnes bestimmt gewesen seien, gegenüber dem fleißigen kompositorischen Schaffen fordernden Vater die in Wahrheit geringe künstlerische Produktion der Pariser Zeit zu verdecken. Diese Bemühung könnte Mozart im äußersten Fall sogar veranlaßt haben, über Pariser Werke

11 Vgl. Tyson, *K297*, sowie Tyson, *Truthfulness*. – Die Hoffnung des Verfassers, Mozarts Berichte aus Paris anhand der beachtlichen Zahl jener (ungedruckten) Briefe überprüfen oder erweitern zu können, die zur genau gleichen Zeit der ehemalige reformierte Genfer Pfarrer Paul Moulthou (1731–1797), später Freund und Pariser Verleger Rousseaus sowie *homme de lettres* in Henri Meisters und weiterer Umgebung, aus einem mehrmonatigen Pariser Aufenthalt an seine Gattin schrieb, hat sich bei Einsicht in diese Briefe nicht erfüllt (Winterthur, Bibliothek Henri Meister): Moulthous sozialer Verkehr in Paris spielte sich 1778 weitgehend in höheren Kreisen als denjenigen ab, in denen Mozart verkehrte, und seine Interessen gehörten weniger der Musik und den Pariser Konzerten als der Philosophie (Rousseau, Voltaire) und dem Schauspieltheater. Ich danke Frau Johanna Reinhart-von Gimborn, Winterthur, sehr angelegentlich für die mir gewährte Einsichtnahme in diese Briefe.

zu berichten, die in Wahrheit nie geschrieben worden wären. Sollte dies auf die Bläserkonzertante zutreffen, so wäre die Inanspruchnahme jener Konzertanten-Handschrift B für Mozart, über die im Folgenden noch eingehend zu berichten sein wird, jedenfalls schon jetzt als unzulässig demaskiert.

Aber der Verdacht einer reinen Vorspiegelung einer komponierten Bläserkonzertante aufgrund der Pariser Briefe geht doch wohl allzu weit, so daß Mozarts Berichte im Grundsatz als gültige Aussagen anerkannt und die folgenden Überlegungen auf eben ihrer Basis weitergeführt werden. Gewiß, man sähe es heute gerne, wenn sich der Komponist an einigen Stellen seiner Briefe klarer und vollständiger geäußert hätte – vor allem in den im Vorstehenden berührten Fragen zur Cambini/Legros-Intrige und ihrem konkreten Verlauf; aber es ist hier kaum möglich zu entscheiden, ob Mozart absichtlich zu verschweigen oder aufzubauschen suchte oder ob es nicht vielmehr an seinem spontan-assoziativen und wohl auch raschen Briefstil liegt, daß die Auskünfte nicht lückenlos und kontrolliert gegeben werden.

Daß Tysons These einer Beschwichtigungshaltung Mozarts gegenüber dem Vater ernst zu nehmen ist, verrät die Reaktion des Sohnes auf das Briefzeugnis vom 11. Juni 1778, in dem der Vater ohne lange Umstände kontrollierend nachfragt, was denn aus der Bläserkonzertante geworden sei:

„Ist also deine *Synfonie Concertante gar* nicht aufgeführt worden? hat man sie dir bezahlt? – – und hast du etwa gar deine Spart nicht mehr zurück bekommen?“¹²

Soweit zu erkennen ist, hat der Sohn auf diese Fragen nicht direkt geantwortet; ob das später folgende Briefzitat vom 3. Oktober, bereits aus Nancy, doch noch eine sehr späte Antwort auf Leopolds Fragen vom 11. Juni darstellt, bleibt fraglich – es wird darauf zurückzukommen sein.

Am 20. Juli, um nochmals etwas zurückzugreifen, hatte Mozart, ausgehend von seinen Klavier-Violin-Sonaten KV 301-306, dem Vater angekündigt, welche Bücher und Kompositionen er nach Salzburg zurücksenden werde:

„sobald sie gestochen sind, werde ich sie ihnen, durch wohlaus=studierte gelegenheit, | und so viell es möglich Aeconomisch, | nebst ihrer violinschule, voglers Compositions buch, *hüllmandels* sonaten, *schrötter* Concerten, einiger meinigen sonaten auf Clavier allein, sinfonie von Concert Spirituell, sinfonia Concertante, und 2 quartetti auf die flöte, und Concert auf die harpfe und flöte – schicken.“¹³

12 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S. 372, Nr. 452.

13 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S. 409f., Nr. 466.

Mozart vertrat hier die Meinung, er könne den Notentext der Bläser-Konzertante dem Vater später schicken; da zunächst unklar ist, wo Mozarts Partitur geblieben ist, kann man nur an das weggegebene Autograph denken. Was Mozart in der Verfolgung seiner Absicht direkt unternommen hat, ist nicht bekannt, und erst sein oben genannter Brief vom 3. Oktober aus Nancy bringt weitere Informationen:

„neües bringe ich ihnen nicht viell mit von meiner Musique, denn ich habe nicht viell gemacht; – die 3 Quartetti und das flauten Concert für den M^r: de jean habe ich nicht, denn er hat es, als er nach Paris gieng in den unrechten kufer gethan, und ist folglich zu Mannheim geblieben; – er hat mir aber versprochen, daß er mir es, so=bald er nach Mannheim kommen wird, schicken wird; – ich werde schon dem wending Commißion geben; – mithin werde ich nichts fertiges mitbringen als meine sonaten; – denn die 2 ouverturen und sinfonie Concertante hat mir der Le gros abkauft; – er meint er hat es allein, es ist aber nicht wahr; ich hab sie noch frisch in meinen kopf, und werde sie, sobald ich nach hause komme, wieder aufsetzen.“¹⁴

Mozart meldet dem Vater hier, was er aus Paris nach Salzburg mitbringen werde; daß es nicht viel sei, gesteht er gleich selbst zu, an „fertigen“ Stücken nur seine Klavier-Violin-Sonaten. Nicht dazu gehören würden zwei „Ouvvertüren“: mit der einen von diesen ist wohl eine frühere, nach Paris mitgenommene Symphonie gemeint,¹⁵ mit der anderen gewiß die *Pariser Symphonie* KV 297. Wenn nun, wie Mozart hier schreibt, diese beiden Werke von Legros gekauft worden waren¹⁶ – genauso wie Mozart das auch von der Bläser-Konzertante berichtet – ist freilich ungeklärt, warum zwar KV 297 teils im Autograph, teils in Pariser, ja noch Wiener Kopistenabschrift aus Mozarts Besitz erhalten geblieben ist,¹⁷ während es aber von der Konzertante bisher keinerlei Spur aus dem Jahre 1778 bzw. aus dem letzten

14 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S. 492, Nr. 494.

15 Jedenfalls nicht die Ouverture KV 311A = Anh.8 = C 11.05, die nach Überlieferung und Stil unmöglich eine Schöpfung Mozarts sein kann; vgl. Hess, *Ouverture*, sowie Zaslav, *Mozart's Symphonies*, S.331f.

16 Der Kauf der *Pariser Symphonie* KV 297 durch Legros wird dadurch bestätigt, daß ihre Pariser Erstausgabe im Sieberschen Verlag den Vermerk „Du Repertoire Du Concert Spirituel“ trägt, vgl. unten, S. 45f., Anm. 44. – Auch Antonio Rosetti berichtet seinem Dienstherrn Kraft Ernst Fürst zu Oettingen-Wallerstein am 15. Januar 1782 aus Paris, daß das Original einer „Pastoral Motet von GoBeck [Goss-ec] ... an den Directeur de Concert Spirituel verkauft worden“ sei; vgl. Schiedermair, *Oettingen*, S. 120f., sowie unten, S. 45f., Anm. 44.

17 Vgl. KV 297 = 300a, sowie Beck, *Entstehungsgeschichte*, passim; von Beck nicht genannt ist eine autographe Trp.I-Stimme, angeboten im *Catalogue of Valuable Manuscript and Printed Music ...*, Sotheby Parke Bernet & Co. 1978, 20./21. November, Nr. 456. Für ein wichtiges Entwurfsblatt vgl. Hess, *Skizzenblatt*, sowie Konrad, *Schaffensweise*, S. 140f. und 290-292, unter „Skb 1778a“.

Viertel des 18. Jahrhunderts überhaupt gibt. Mozart macht am Schluß des Zitats deutlich, daß die Konzertante – und dann also deren autographe Partitur – damals noch immer in Legros' Besitz und, da abgekauft, ja nun auch dessen Eigentum war; zu ihrer erneuten Niederschrift aus dem Kopf ist es, soweit erkennbar, wohl nicht mehr gekommen. Man gewinnt vielmehr den Eindruck, daß Mozart mit seiner Behauptung, das Stück in Salzburg aus dem Kopf wieder aufschreiben zu wollen, den Vater angesichts der mageren musikalischen Pariser Ernte wiederum vor allem beschwichtigen wollte. Wie auch immer: man kann die Aussage des Komponisten über die von Legros abgekaufte Konzertante nicht anders verstehen, als daß das bei jenem liegengebliebene Partiturotograph sich damals noch immer bei Legros befand, ohne daß bis zu seiner Wegreise von Paris der Komponist von irgend einer Kopie in Partitur oder Stimmen etwas gewußt hätte. Auch die beiden Briefe, die Mozart, wie er viel später, am 17. August 1782 und am 5. Februar 1783, behauptete, an Legros geschrieben haben oder noch schreiben wollte,¹⁸ geben, wenn sie überhaupt zustande gekommen sind, keinen Anlaß zur Annahme, daß die 1778 bei Legros zurückgelassene und von diesem gekaufte Komposition noch irgend eine Rolle gespielt, ja gar zur Rückgewinnung durch Mozart geführt hätte.

Am Ende dieser ganzen historischen Darstellung von Entstehung und „Schicksal“ der 1778 von Mozart in Paris komponierten Bläser-Konzertante muß die bittere Wahrheit festgehalten werden, daß zwar einige wenige briefliche und dokumentarische Nachrichten zu den Kompositionsumständen jenes Stücks erhalten sind, aber Mozarts Werk von 1778 und dessen musikalische Gestalt, über die bloße Besetzung hinaus, uns völlig unbekannt geblieben ist: es existiert, anders als etwa bei der *Pariser Symphonie*, keinerlei Autograph, Abschrift oder Druck, auch keinerlei zuordnungsfähige Skizze von Mozarts Hand, so daß man nicht einmal von einer, auch nur bescheidenen Überlieferungs-“Geschichte“ sprechen kann. Daß auch die mit Mozarts Komposition konkurrierende Konzertante Cambinis verloren ist, macht die Gesamtlage nicht besser, sondern, wie sich noch zeigen wird,¹⁹ nochmals schlechter. Ein bisher noch immer einziges, allerdings erst ein Jahrhundert später mit Mozarts verlorener Pariser Komposition nachträglich in Verbindung gebrachtes Zeugnis ist, bei bisher völlig undurchsichtiger Vorgeschichte seiner Überlieferung, zunächst schon äußerlich und zeitlich von dem Pariser Werk von 1778 durch einen tiefen Graben getrennt – dies alles ist eine für einen Mozart-Freund kummervolle, aber nötige Feststellung, allerdings auch für die sogleich folgende Echtheitsdiskussion eine überaus schlechte Voraussetzung.

18 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 3, S. 221, Nr. 686, und S. 255, Nr. 725.

19 Vgl. unten, Abschn. IV. 1. c).

2. Die Mozart zugewiesene Sinfonie Concertante aus der Bibliothek von Otto Jahn

Zunächst deutlich getrennt von der hier eben vorgeführten zeitgenössischen Dokumentarüberlieferung aus Paris ist eine Konzertanten-Komposition zu benennen, die, wie später noch zu zeigen sein wird, freilich erst im Jahre 1864 allein der damals kompetentesten Mozart-Forschung bekannt geworden ist. Es war der Klassische Philologe und Archäologe sowie erste bedeutende Mozart-Biograph Otto Jahn (1813–1869),²⁰ der dieses Werk damals von dem namentlich nicht bekannten, hauptsächlich für ihn arbeitenden Bonner Notenkopisten, dem „Jahn-Kopisten A“,²¹ in Partitur abschreiben ließ; diese Kopie sei im Folgenden mit „B“ abgekürzt. Die Vorlage dieser Partiturabschrift – sie heiße, ebenfalls abgekürzt, im Folgenden „P“ – hatte Jahn dann ihrem Besitzer wieder zurückzuschicken: sie ist heute verloren, und es war leider trotz jahrzehntelanger Bemühungen erfolglos, sie wiederaufzufinden;²² es wird später auf Vorlage P und Partiturabschrift B eingehend zurückzukommen sein. Zum Glück ist wenigstens diese letzte erhalten geblieben: B ist 1870, nach Jahns Tod, mit einer großen Zahl von jenem veranlaßter Kopistenabschriften von Werken Mozarts in die Königliche Bibliothek in Berlin gelangt, und in der Musikabteilung ihrer Nachfolge-Institution, der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, liegt sie heute leicht zugänglich unter der Signatur Mus. ms. 15399 verwahrt.²³

Die hier überlieferte Komposition, in B wohl französisch betitelt allein als „Concertante“, ist eine dreisätzig Sinfonie Concertante in Es-Dur für vier solistische Blasinstrumente, nämlich Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, sowie eine Orchesterbegleitung, die dem Streicher-Corpus noch je

20 Vgl. die Biographie Jahns aus den Federn zweier ihm eng Verwandter, nämlich Adolf Michaelis' und Eugen Petersens, in Jahn, *Briefe*, S. 1–52, sowie diejenige von Müller, *Jahn*, S. 15–44.

21 Die Unterscheidung der „Jahn-Kopisten“ nach angefügten Buchstaben A–K ist durch Klein, *Autographe*, passim, eingeführt und ebenda, S. 488–490, durch Angabe ihrer jeweiligen Abschriften veranschaulicht. Zum Jahn-Kopisten A vgl. unten, Abschn. III. 2., Anm. 32.

22 Ich fühle mich den Damen und Herren Prager Kollegen Jitřenka Pešková, Zdenka Pilková†, Marie Válková und Antonín Myslík† für ihre so sehr freundlichen Recherchen in der alten Tschechoslowakei deshalb sehr zu Dank verpflichtet; vgl. dazu auch unten, Abschn. III. 2., Anm. 33.

23 Vgl. Klein, *Autographe*, S. 320f. – Abbildungen einiger Seiten von B bietet Levin, *Concertante*, auf S. 252–261, die Abbildung einer Seite aus einer anderen Mozart-Abschrift des Jahn-Kopisten A auch Klein, *Autographe*, Abb. 9.

zwei Oboen und Hörner zufügt – insgesamt ein Werk, das musikalisch nicht ohne Reiz ist und auch Mozartsche Töne nicht völlig entbehrt, wenngleich es nicht selten etwas unkonzentriert wirkt; zum Musikalisch-Stilistischen später noch mehr. Es sei hier aber besonders hervorgehoben, daß die Notenabschrift B selber keinen Verfassernamen, sondern nur der nachträglich dazu gefertigte Einband den Rückentitel „MOZART Concertante“ trägt und daß das Werk in seinem Bläser-Soloquartett, mit Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, von demjenigen der von Mozart 1778 in Paris geschrieben, mit Flöte, Oboe, Horn und Fagott, offenkundig abweicht.²⁴ Der eben genannte Rückentitel, der das Werk entgegen der vom Einband zusammengehaltenen anonymen Notenabschrift Mozart zuweist, muß allerdings aufgrund eines Irrtums Jahns oder des hier tätigen Buchbinders bei der Einfassung der Abschrift in seinen heute noch vorhandenen Halbleineneinband angebracht worden sein; daß diese Zuweisung an Mozart sachlich unbegründet, ja falsch war, wird der weitere Verlauf dieser Darlegung unter Verweis auf Jahns Korrespondenzen und eigene Beurteilung zeigen.²⁵

Es ist zweifellos, daß eben dieser Rückentitel dazu geführt haben muß, daß die Abschrift im Katalog zur Auktion der Jahnschen Musikbibliothek, unter Nr. 2365 und nach der Abschrift selber knapp beschrieben als „Concertante für Oboe, Clarinette, Horn u. Fagotte [sic] mit Orchesterbegleitung. P.<artitur> A.<bschrift> gr. 8 H<alb>I<einen>“, in die Rubrik der „Conzerte“ Mozarts aufgenommen wurde.²⁶ Mit dieser Aufnahme des Werks unter die Mozartiana jenes Katalogs war, wie man heute erkennen kann, allerdings ein folgenschwerer Schritt getan, weil dieser eine mit Mozart zunächst nicht verbundene Abschrift einer Komposition des späten 18. Jahrhunderts in einen – quellenmäßig nicht bezeugten – engen Zusammenhang brachte und die dadurch nahegelegte Verfasserschaft Mozarts in der Folge immer mehr Eingang in die Mozart-Literatur fand; wieder ein-

24 Vgl. die Briefstelle Mozarts vom 5. April 1778, oben zu Beginn von Abschnitt I. 1.

25 Vgl. unten, Abschn. III. 2.-5.

26 Vgl. Jahn, *Versteigerung*, S. 90f. Reproduktion des Katalogtitels sowie dieser beiden Katalogseiten bei Levin, *Concertante*, S. 248-251. – Übrigens scheint weitgehend übersehen worden zu sein, daß nach 1870 neben – oder besser: nach – der Versteigerung der Jahnschen Musikbestände auch noch ein zweiter Katalog, nämlich Jahn, *Bibliothek*, erschienen ist, in dem die Auktionshandlung Cohen den nicht geringen Bestand vorher nicht-versteigerten Stücke nochmals in einem „Lager-Catalog“ zum freien Kauf anbot; auch hier sind Mozartiana, sogar Autographen, verzeichnet, die dann freilich den Weg nicht mehr nach Berlin fanden. Zu noch genauerer Klärung der im Folgenden beschriebenen Vorgänge um B trägt dieser zweite Katalog jedoch nichts bei. Vgl. S., *Auktion*, S. 121 (Autor dieses Berichts könnte der mit Jahn eng befreundete Bonner Professor der Kunstgeschichte Anton Springer gewesen sein).

mal hat sich bestätigt, daß in zweifelhaften Überlieferungssituationen große Namen gerne kleine aufsaugen bzw., wie hier, große Namen leicht in Namenslücken „hineinspringen“ und in diesen Lücken „hängen bleiben“. Denn wäre das erwähnte irrige Rückenschild am Einband der Abschrift B weggeblieben und diese, was korrekter gewesen wäre, im Jahnschen Auktionskatalog in einer Rubrik etwa mit den Manuskripten von „anonymen Kompositionen“ aufgeführt worden, so wäre die Mozart-Forschung möglicherweise bis heute achtlos an B vorbeigegangen, ohne irgendeinen Gedanken daran, daß die in B enthaltene Komposition etwas mit Mozart zu tun haben könne. Damit wäre der Forschung auch eine, wie sich heute zeigt, aufwendig gewordene Echtheitsdiskussion erspart geblieben.

Wie sie in ihren wesentlichen Beiträgen und Urteilen verlief, wird im Folgenden und auch an späterer Stelle, zum Teil kursorisch, zum Teil eingehender, dargestellt werden.

II. Verlauf und Stand der Forschung

Die mit Abstand breiteste Auseinandersetzung mit der zu diskutierenden Echtheitsfrage findet sich in dem umfangreichen Buch von Robert D. Levin, *Who wrote the Mozart Four-Wind Concertante?*, erschienen im Jahre 1988.¹ Dort hat dieser Verfasser eine so genaue chronologische und kommentierte Übersicht über die zum Problem der Mozartschen Bläser-Konzertante vorliegende Sekundärliteratur gegeben,² daß hier kurzerhand auf Levins Buch verwiesen werden kann. So wird hier, bei aller Bedeutung einzelner früherer Klärungsversuche, zumindest über manche ältere Literaturbeiträge nicht mehr eigens berichtet: soweit nicht Einzelheiten im Folgenden trotzdem Gewicht behalten und herangezogen werden müssen, gilt dies auch für die einschlägigen, wenngleich mitunter sehr verschiedenartigen Äußerungen etwa von Paul Graf v. Waldersee, Ernst Lewicki, Hermann Abert, Friedrich Blume, Georges de Saint-Foix, Wilhelm Altmann, Donald Francis Tovey, Alfred Einstein, Erich H. Mueller von Asow u. a.; auch Plath³ und nach ihm Levin orientieren den daran interessierten Leser hierüber mit großer Sorgfalt.

Die genauere Einzelberichterstattung wird im Folgenden erst da einsetzen, wo die Konzertanten-Literatur auch aus neuerer Sicht Bedeutung gewinnt, und das heißt seit der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, konkret mit der von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers redigierten 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1964.⁴ Hier wurde die verlorene Pariser Komposition Mozarts von 1778, also M, im Hauptcorpus unter KV Nr. 297b = Anh. 9 verzeichnet,⁵ die Komposition aus der Handschrift B jedoch unter der neuen Ordnungsnummer C 14.01 in jenen Anhang versetzt, der die „zweifelhaften und unterschobenen Werke“ Mozarts registriert.⁶ Der Kommentar an dieser Stelle – in seiner Echtheitsskepsis

1 Levin, *Concertante*.

2 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 13–65.

3 Im Vorwort zu NMA, *Konzertante*.

4 Vgl. Köchel VI.

5 Vgl. Köchel VI, S. 309.

6 Vgl. Köchel VI, S. 866. – Daß der 1963, also eben noch ein Jahr vor Köchel VI erschienene Aufsatz von Meylan, *Documents douteux*, die Konzertante nicht berücksichtigt, dürfte einerseits daran liegen, daß keine mit einem von Mozart abweichenden Komponistennamen versehene Parallelüberlieferung vorliegt, viel-

offenbar wesentlich auf den Mozart-Kenner Ernst Hess und wohl auch den Mitherausgeber und -bearbeiter Franz Giegling zurückgehend, der später auch an anderer Stelle seine weitgehenden Zweifel an der Echtheit des Stücks vortragen sollte⁷ – wies, um nur Wichtiges zu nennen, auf den in sich unzuverlässigen Notentext in B hin und hielt fest, daß das Werk in der dort erhaltenen Fassung – gemeint ist vor allem die Besetzung der Solo-Instrumente – „sicherlich nicht auf Mozart selbst zurückgehe“.⁸ Wie auch immer: die deutlich neue Einordnung der Berliner Konzertante in einem so beachteten Werk wie dem Köchel-Verzeichnis und die damit vollzogene Distanzierung von der früher nicht selten stillschweigend vorgetragenen vollen oder doch weitgehenden Identifikation von B mit Mozarts verlorener Originalkomposition M von 1778, etwa in der alten Mozart-Gesamtausgabe oder in früheren Auflagen des Köchel-Verzeichnisses, waren bemerkenswert und entfalteten forschungsgeschichtlich einige Wirkung.

Zwei Jahre später wies Marius Flothuis auf eine Stelle im Notentext der Berliner Komposition hin, die ihm zu verraten schien, daß sich in dieser eine Bearbeitung eines Stückes erhalten habe, dessen Solistenquartett ebenso besetzt gewesen sei wie Mozarts verlorene Pariser Konzertante. Flothuis meinte, daß sich, unter der Annahme, die Vorlagekomposition von B sei tatsächlich wie in M besetzt gewesen, die Chance vergrößere, „daß wir es hier mit der Konzertanten Symphonie von *Mozart* zu tun haben“.⁹ Daß Flothuis hier nur von einer „Vergrößerung“ dieser Chance sprach, war weise, denn grundsätzlich könnte auch eine bei den Soli wie bei Mozart besetzte Konzertante eines anderen Autors durch nachträgliche Uminstrumentation jene Form gefunden haben, wie sie B zeigt; es wird darauf zurückzukommen sein.¹⁰

In der chronologischen Reihung der Beiträge ist ein kurzes Referat zu nennen, mit dem der Verfasser der vorliegenden Publikation im Jahre 1971 in Salzburg eine Echtheitsdiskussion über die Berliner Konzertante einleiten durfte.¹¹ Darin wurde, etwas über Flothuis hinausgehend und auf die Konzertanten-Fassung von Joseph Bopp hinweisend,¹² die Auffassung vertreten, daß die Komposition in B tatsächlich eine Umarbeitung einer wie

leicht aber noch mehr daran, daß der Verfasser insgesamt mit einem etwas früheren Quellenmaterial arbeitet, dem noch keine Konzertanten Symphonien, sondern nur Konzerte für ein einzelnes Soloinstrument zugehören.

7 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 52, und Giegling, *Rez. Levin*, sowie unten, S. 25.

8 Vgl. Köchel VI, S. 866.

9 Vgl. Flothuis, *Konzertante*, S. 19.

10 Vgl. unten, Abschn. IV. 1. c).

11 Vgl. Staehelin, *Echtheit*.

12 Vgl. auch unten, S. 21, Anm. 34.

bei Mozarts Originalwerk besetzten Konzertante darstelle, und es wurden auch einige Wendungen und kurze Gestaltungen benannt, die Ähnlichkeit mit Vergleichsstellen in zweifellos echten Stücken Mozarts zeigten. Aber es wurde ebenfalls auf stilistische Auffälligkeiten hingewiesen, die, bisher kaum beachtet, energisch gegen eine Verbindung oder gar Identifikation mit einem wie auch immer umgearbeiteten, aber in der Substanz echten Mozart-Stück sprachen, so die übereinstimmende Tonart Es-Dur in allen drei Sätzen, sodann fragwürdige und ganz unmotivierte Einzelgestaltungen und schließlich, am wichtigsten, eine ganz unmozartische Praxis häufiger Wiederholung einzelner längerer und besonders kürzerer nicht-variiertes Phrasen und Melodiezüge – deshalb offensichtlich der oben erwähnte Eindruck einer in sich nicht sehr konzentrierten Komposition. Schließlich erfolgte erstmals eine Überprüfung der Quelle B auf ihre Beglaubigung für Mozart: sie ergab, seinerzeit überraschend, daß auf ihrer Notenabschrift kein Verfassernamen steht: das Stück ist auf der Partiturnote B, wie oben erwähnt, anonym überliefert. Insgesamt sprach Staehelin das Werk Mozart entschieden ab.

Von den 1971 in Salzburg sonst vorgetragenen Beiträgen zur Echtheitsdiskussion der Konzertanten wurde nur das ebenfalls knappe Referat von Kurt Birsak gedruckt:¹³ es bemühte sich, durch Hinweis auf musikalische Melodie- und Motiv-Übereinstimmungen in B und in Mozarts zweifellos echter Sinfonie Concertante für Violine, Viola und Orchester KV 364 die Echtheit der Berliner Komposition zu postulieren – es wird noch auf die Frage zurückzukommen sein, ob es sich hier wirklich um aussagekräftige Parallelen handelt.¹⁴

Bereits im Jahre 1974 wurde an einer Konferenz in Washington jene Erklärung vorgestellt, die später als die „Baron-Brook-Theorie“ bezeichnet werden sollte.¹⁵ Sie ging auf Samuel Baron und Barry S. Brook zurück, erfuhr aber erst 1978 durch Daniel N. Leeson und Robert D. Levin einen kräftigen Ausbau und eine, auch in der europäischen Mozart-Forschung spürbare Wirkung. Es lag ihr die These zu Grunde, daß von der in B erhaltenen Komposition nur die zwar bald nach 1778 angeblich von einem Anonymus in ihrer Besetzung umgearbeiteten Stimmen der vier Solo-Bläser im Prinzip auf Mozarts Pariser Schöpfung zurückgingen; deren Orchesterstimmen seien irgendwann nach Mozarts Wegzug von Paris verlorengegangen, und erst eine spätere Komponistenhand des 19. Jahrhunderts habe sich bemüht, die Orchesterbegleitung unter Nutzung der erhaltenen

13 Vgl. Birsak, *Konzertante*.

14 Vgl. unten, Abschn. IV. 6.

15 Zum Ursprung dieser Theorie vgl. Barry S. Brook in *Opera incerta*, S. 273f., Levin, *Concertante*, S. 56-61, und Leeson/Levin, *Authenticity*.

Bläser-Soloparte zu rekonstruieren. Diese These versuchten 1978 die Autoren Leeson und Levin, wenngleich beschränkt auf den ersten Satz von B, im tabellarisch-statistischen Vergleich mit großformalen Satzanlagen echter Mozartscher Konzert-Kopfsätze zu erhärten und so Mozarts Anteil an der Berliner Komposition zu bestimmen;¹⁶ noch differenzierter ausgestaltet, aber insgesamt schwerer gewichtet – und dann in zahlreiche weitere Richtungen ausgedehnt – sollte Levin diese Theorie in seinem umfangreichen Konzertanten-Buch von 1988 vortragen. Es wird auch darauf noch einzugehen sein.¹⁷

Ebenfalls im Jahre 1978 äußerte sich Uri Toeplitz in seiner Dissertation in einem eigenen Kapitel über die Berliner Konzertante.¹⁸ Ohne den erwähnten, im gleichen Jahr publizierten Aufsatz von Leeson/Levin kennen zu können, hielt Toeplitz, auf Grund von allerdings nur wenigen Parallelstellen innerhalb der Konzertante, deren Solopartien für „echter“ als deren Orchestersatz; allerdings führte er nun eine ganze Zahl von Gegebenheiten der formalen Anlage und vor allem der Detailgestaltung an, die er für durchaus unmozartisch hielt. Auch schienen ihm einige Stellen stilistisch nicht ins Jahr 1778, sondern erst in spätere Jahrzehnte, ja noch ins frühe 19. Jahrhundert zu weisen: „höchstens einen Mozartschen Kern“ könne das Berliner Stück haben. Schließlich erwog er aus griff- und spieltechnischen Gründen, daß der erste und der dritte Satz ursprünglich in C-Dur gestanden haben könnten; der Mittelsatz könne vielleicht eher in F-Dur komponiert worden sein – insgesamt also die Vermutung einer tonartlichen Transposition, die das Problem der durchgehend gleichen Tonart aller drei Sätze in B lösen würde, aber ohne neue Quellenzeugnisse nicht als gesichert gelten kann.

Wolfgang Plath, der 1980 die Konzertante in der Neuen Mozart-Ausgabe innerhalb der Serie der Werke zweifelhafter Echtheit ediert hat, hat dieser seiner Ausgabe ein längeres Vorwort vorausgeschickt, das die Grundlagen der Werk-, Überlieferungs- und Forschungsgeschichte überaus

16 Vgl. Leeson/Levin, *Authenticity*. Im Einklang mit der Skepsis des Autors dieser Zeilen gegenüber den umfangreichen Zahlen-, Prozent-Tabellen u.ä.m. bei Leeson/Levin, *Authenticity*, S. 82-89 und 92f., erscheint ihm eigenartig, daß die dort, S. 74, erwähnten Recherchen an nicht-Mozartischen Vergleichskompositionen außer Viotti-Stücken nur solchen deutschsprachiger, nicht aber französischer Provenienz gegolten haben und nur kurz als von Mozart abweichend erklärt, aber keineswegs dargestellt worden sind. Das hat Levin, *Concertante*, S. 95-116, bis zu einem gewissen Grade ergänzt, sich allerdings, wo es um Formfragen bei französischen Autoren geht, wieder nur auf Kopfsätze eingelassen.

17 Vgl. unten, Abschn. IV. 1. b).

18 Vgl. Toeplitz, *Holzbläser*, S. 115-123.

klar ausbreitete.¹⁹ Was diesen Text jedoch gleichermaßen verdienstlich macht, ist die Tatsache, daß sein Autor in den vorgerückteren Abschnitten mit scharf zupackender Kritik bisher vertretene Typen von Echt- oder Unechtheitsmeinungen innerhalb der Literatur ordnete: das war in der Konzertanten-Forschung bis dahin eine Novität, weil die vertretenen Auffassungen einer Identität von B mit M sowie einer Umarbeitung oder Nicht-Umarbeitung vorher nicht immer deutlich abgegrenzt worden waren. Plath bekannte sich in der Folge seiner Ausführungen entschieden zu der zuvor von Staehelin geäußerten Auffassung der Unechtheit von B und distanzierte sich aus methodischen Gründen und aufgrund stilistischer Beobachtungen ebenso deutlich von der von Leeson/Levin vertretenen „Baron-Brook-Theorie“; von Bedeutung erschien ihm auch die stilistisch-zeitliche Datierung der Konzertanten in B, die er mit 1778 für entschieden zu früh angesetzt hielt: insgesamt war ihm die Berliner Konzertante „ein zutiefst dubioses Werk“.²⁰ Da der vorliegende Text sich im Folgenden und an verschiedenen Stellen dazu noch genauer äußern wird, kann hier eine weitere Berichterstattung über Plaths Vorwort-Ausführungen ausbleiben, wenn gleich diese nach wie vor zur Lektüre nachdrucksvoll empfohlen seien.

1983 widmete John Spitzer ein Kapitel seiner Dissertation über *Authorship and Attribution in Western Art Music* der fraglichen Konzertante;²¹ vier Jahre später erschien dieses Kapitel auch gesondert im Druck.²² Den Verfasser interessierte allerdings weniger die Frage, wer nun eigentlich der Komponist des Werkes sei oder welchem Urheber es zugeschrieben werden könne, als vielmehr der Zusammenhang von Qualitätsurteil und Echtheitsauffassung, wie er in vielen Schriftzeugnissen von Wissenschaftlern, Musikern, Rezensionen u.a. zum Ausdruck gekommen war. Es liegt auf der Hand, daß dieser Beitrag an dieser Stelle nur kurz genannt sein soll, da in seinem Zentrum die Bildung von Echtheitsurteilen, nicht deren konkretes musikhistorisches Ergebnis steht.

Ein kleinerer Beitrag von Harald Strebel aus dem Jahre 1986 versuchte durch Hinweis auf melodische Übereinstimmungen von Notentext in B und mehreren echten Werken Mozarts eben dessen Beteiligung an der Konzertante, selbst in ihrer, im Sinne Levins später rekonstruierten Fassung, zu retten.²³ Allerdings könnten diese Übereinstimmungen, selbst wenn sie gesichert wären – dazu später noch nachdrückliche Warnungen²⁴ – isoliert

19 Vgl. NMA, *Konzertante*, p. IX-XX.

20 Vgl. NMA, *Konzertante*, p. XIX.

21 Vgl. Spitzer, *Authorship*, S. 295-369.

22 Vgl. Spitzer, *Attribution*.

23 Vgl. Strebel, *Sinfonia concertante*.

24 Vgl. unten, Abschn. IV. 6.

niemals beweisen, daß die Konzertante in B durch die Hand gerade Mozarts geprägt wäre; auch ein Dritter hätte das Stück nach anderen Werken Mozarts arrangieren können.

Zwei Jahre danach, 1988, ließ Robert D. Levin sein bereits erwähntes umfangreiches Buch mit dem provokativen Titel *Who wrote the Mozart Four-Wind Concertante?* erscheinen.²⁵ Es ist oben schon darauf hingewiesen worden, daß dieser Band in der Breite des präsentierten Materials und der Kenntnisse seines Verfassers, aber auch in der Gründlichkeit und der Hartnäckigkeit des wissenschaftlichen Zugriffs bisher *das* grundlegende Werk für fast alle Informationen und Aufschlüsse darstellt, die der Leser über Mozarts Komposition M und die Konzertante B erwarten darf, auch wenn er Levins Ausführungen in Grundhaltung und an verschiedenen Einzelstellen, insbesondere in den Endergebnissen, schließlich keineswegs teilt. In Anbetracht des Gewichtes dieses Buches sei im Folgenden hier nur in sehr knappen Bemerkungen auf Wichtigstes hingewiesen; im Verlauf des vorliegenden Beitrags wird Manches davon, werden aber auch verschiedene Einzelheiten aus Levins Text an Ort und Stelle zu diskutieren sein.

Wie schon angedeutet, vertritt Levin auch hier die Gestalt von B nach dem Muster der „Baron-Brook-Theorie“. Damit gilt ihm als Hauptergebnis des Buches die Überzeugung, daß B in der überlieferten Gesamtfassung wesentlich die Schöpfung eines wohl französischen Arrangeurs des 19. Jahrhunderts, etwa der Jahre 1820–1830, sei; Levin erwägt dafür den an älterer Musik interessierten und in entsprechenden Arrangements erprobten Organisten an St. Germain l’Auxerrois in Paris Alexandre-Pierre-François Boely (1785–1858).²⁶ Wer dieser Arrangeur immer gewesen sein mochte: es hätten diesem, so Levin, bei seiner „Nachkomposition“ nur die grundsätzlich authentisch Mozartschen Solostimmen von M vorgelegen, und aus ihnen habe er die – nicht auf ihn gekommenen – Orchesterstimmen rekonstruiert, so daß wieder eine vollständige Konzertanten-Komposition gewonnen worden sei. Die Authentizität der Solopartien ergebe sich, so Levin weiterhin, aus statistisch berechneten und prozentual verglichenen Umfangproportionen der Tutti-/Soloteile in den die Konzertzyklen Mozarts und einiger Zeitgenossen eröffnenden Sonatenform-Anlagen. Die zugehörigen Mozart-Zahlentabellen waren schon 1978 von Daniel N. Leeson und Robert D. Levin publiziert,²⁷ die Kommentare freilich damals umfangreich nur für den Kopfsatz von B gegeben worden, weil Nicht-Sonatenhauptsatz-Anlagen bei Mozart nach einem weniger festen Form-

25 Vgl. Levin, *Concertante*.

26 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 365–369.

27 Vgl. Leeson/Levin, *Authenticity*, und oben, S. 16.

modell gebaut und deshalb kaum vergleichbar seien;²⁸ in Levins Buch wurde direkter an der Musik argumentiert.²⁹ Ebenfalls sei, so immer noch Levin, eine tief in die vorhandenen Solopartien und –funktionen eingreifende Umarbeitung des Solistensatzes erfolgt: auf diese gehe die Umbesetzung von Flöte, Oboe, Horn und Fagott, wie in M, zu Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, wie in B, zurück, wobei hier nicht etwa nur die beiden solistischen Oberstimmen ausgetauscht, sondern alle Solistenparte erfasst und gelegentlich auch untereinander ausgewechselt worden seien.³⁰ Die einzige, im Kopfsatz von B befindliche Kadenz sei, da sie keine klare Einsicht in die Umarbeitung gestatte, sogar eine spätere Originalkomposition des Arrangeurs für die sekundäre Solistenbesetzung.³¹ Im übrigen zeige auch die neue Orchesterbegleitung nicht selten Gestaltungs- und stilistische Merkmale, wie sie für Musik des 19. Jahrhunderts kennzeichnend seien.³²

Abgerundet wird Levins Buch durch Untersuchungen am Text der Quelle B, die, wie Levin zweifelsfrei erkannt haben wollte, nach einer Partitur-Vorlage, nicht nach einem Stimmensatz, kopiert sei;³³ auch wurden die vorliegenden Editionen der Konzertante untersucht,³⁴ sodann die Rekonstruktion von M, die der Basler Flötist Joseph Bopp schon 1962 publiziert, und schließlich diejenige, die Levin nach B hergestellt und veröffentlicht hatte.³⁵

Es ist hier noch nicht der Ort, auf Bestand oder Unhaltbarkeit der Levinschen Thesen einzugehen, soweit diese das rein Sachliche betreffen; das wird, wenigstens für Wichtiges, im Folgenden an Ort und Stelle geschehen. Aber es sei erlaubt, kurz auf einige grundsätzliche Haltungen hinzuweisen, die Levins Buch von Anfang bis Ende geradezu durchdringen und Reserven beim Verfasser der vorliegenden Studie hervorrufen. Die erste äußert sich in Levins gleichsam selbstverständlich vorgegebener Überzeugung, in B müsse sich authentisch Mozartisches aus M erhalten haben, wengleich, wie der weitere Buchverlauf dann zeigt, schließlich nur in

28 Vgl. Leeson/Levin, *Authenticity*, S. 73, Anm. 8.

29 Vgl. Levin, *Concertante*, passim.

30 Vgl. Levin, *Concertante*, bes. S. 170-181.

31 Vgl. Levin, *Concertante*, bes. S. 181-191.

32 Vgl. Levin, *Concertante*, bes. S. 217-247; Levins Hinweise noch auf ein Vergleichswerk wie Beethovens Sonate op. 111 dürften freilich allzuweit ins 19. Jahrhundert ausgreifen.

33 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 290: „The score theory is surely correct“.

34 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 293-333; darin ist, S. 306-310, auch die von Joseph Bopp in Mozart, *Konzertante*, vorgelegte Rekonstruktion besprochen. Zu dieser schon 1961 uraufgeführten Bearbeitung der Fassung von B durch Joseph Bopp vgl. Hiebner, „Mozart-Novität“, sowie Staehelin, *Echtheit*, S. 57ff., auch oben, S. 16.

35 Vgl. Mozart, *Konzertante*, sowie Levin, *Concertante*, S. 335-342.

stark reduziertem Umfang; man hat bei der Lektüre den Eindruck, Levin habe gar nicht bemerkt, wie zweifellos ihm diese, infolge der schon für echt Mozartisch gehaltenen Form-Anlage des Kopfsatzes, sich selbst gegebene Voraussetzung sei. Nichts spricht deutlicher für diese sonderbare Voreingenommenheit des Verfassers als seine auf der Basis von B hergestellte Konzertanten-„Rekonstruktion“, eine Rekonstruktion, die, so Levin, nach „rigorous structural and philological methods“ vollzogen worden sei.³⁶ Es sei gerne eingeräumt, daß diese Rekonstruktion zu einer schönen und mitunter auch mozartisch klingenden Komposition geführt hat – aber das hat offenkundig nur deshalb geschehen können, weil Levin in dem in B überlieferten Notentext fortwährend alles das korrigiert oder beseitigt hat, was unmozartisch klingt, und weil er, wo nötig, auch Eigenkompositionen eingefügt hat, die ersetzen, was ihm in B an echtem Mozart zu fehlen scheint oder eben vorher von ihm als unmozartisch ausgeschieden worden ist. Sich nun vorzustellen – tut das der Rekonstrukteur tatsächlich? –, daß die nun mozartischer klingende Gestalt der Konzertante die Echtheit der angeblichen Mozart-Relikte in B oder diejenige der Levinschen Rekonstruktion gar *beweisen* könne, fällt nun allerdings reichlich schwer – auch wenn ein so verdienstvoller Musikforscher wie Brook in dem gegen Ende des 20. Jahrhunderts auf der Grundlage von B rekonstruierten Notentext Levins in allem Ernst eine wahrhaftige „Quelle“ der Mozartschen Konzertante hat erkennen wollen!³⁷

Mit dieser Praefixierung Levins auf eine irgendwie bestehende musikalische Verbindung von B mit M hängt, an zweiter Stelle, direkt noch eine weitere Beobachtung zusammen. Die praktische Anwendung der „Baron-Brook-Theorie“ durch Leeson und Levin, aber auch eben dessen Untersuchungen des Pariser musikalischen Umfeldes im späten 18. Jahrhundert haben viel mehr Vergleichskompositionen in das Untersuchungsfeld einbezogen als alle bisher unternommenen Überprüfungen.³⁸ Wenn sich jedoch fünf ausgewählte Vergleichsstücke von Breval, Cambini, Davaux u.a.m. in den formalen Anlagen ihrer Kopfsätze von dem, wie Levin es sieht, „konsistenten“ Anlagemodell Mozartscher Konzert- und Konzertanten-Kopfsätze³⁹ unterscheiden, so scheinen Levins Voraussetzungen doch die –

36 Vgl. Levin, *Concertante*, p. XVIII.

37 Vgl. *Opera incerta*, bes. S. 275-277.

38 Vgl. Levin, *Concertante*, bes. S. 95-135; auch oben, S. 18, Anm. 16.

39 Vgl. Leeson/Levin, *Authenticity*, S. 72f. – Man wird sich allerdings fragen müssen, ob dieses Anlagemodell schon bei Mozart so strikte durchgehalten feststeht, wie die beiden Autoren dies voraussetzen. Es sei beispielhaft nur auf den Anfang des Kopfsatzes des Es-dur-Klavierkonzerts KV 271 hingewiesen, der das Soloinstrument bereits in T. 2-4 auf die Ritornell-„Fanfare“ des Orchesters in T. 1-2 antworten läßt. Wenn Brown, *Opening Phrase*, hierzu und an anderen Mozart-

um eine Formulierung Beethovens zu gebrauchen⁴⁰ – „künstlerische Freiheit“ der Komponisten historisch ganz unangemessen einzuschränken. Das gilt vielleicht weniger für die Werke Mozarts, einfach, weil wir sie sehr viel besser kennen als diejenigen der vielen gleichzeitigen Pariser Kleinmeister. Aber wer sagt uns denn, daß außerhalb jener vierzig Sinfonies Concertantes dritter Musiker, die Levin untersucht hat,⁴¹ in dem riesigen Gesamtbestand von 220 dokumentierten Belegen nicht solche existieren oder, heute verloren, einmal existiert haben,⁴² die dem mozartischen Anlagemodell eines Konzert-Kopfsatzes in Sonatenform ziemlich genau, nicht aber einer von seinem wahren Urheber sonst häufig oder gar regelmäßig vorgesehenen Anlage entsprochen hätten? In diesem Fall würde das angeblich „konsistente“ Anlageprinzip mozartscher – und angeblich *nur* mozartscher – Konzert-Kopfsätze als Unterscheidungskriterium als untauglich auseinanderbrechen, und es könnte die Konzertante in B ohne weiteres von einem uns wenig bekannten Zeitgenossen stammen, selbst dann, wenn der Kopfsatz von B von Levin auf das „konsistente“ Anlagemodell Mozarts hin „dekonstruiert“ worden wäre. Hier scheint bei Levin eine Einschränkung des Blicks am Werk zu sein, welche die Breite des historisch Gewesenen oder Möglichen verkennt. Diese methodische Überlegung erscheint ziemlich wichtig: sie macht bewußt, auf wie schwankendem Boden die Beweisführung von Levins Echtheitserklärung, besonders auch zu den Solopartien von B, ruht. Der vorliegende Text versucht hier einen sichereren Weg zu gehen, indem er schließlich, gerade umgekehrt, nach musikalischen Beobachtungen fragt, gemäß denen Sachverhalte in B nicht so sehr zu dem heute ja gut bekannten kompositorischen Oeuvre Mozarts als vielmehr zu gleichzeitigen französischen bzw. Pariser Werken Dritter passen; der Verfasser macht schon an dieser Stelle kein Geheimnis aus seiner Überzeugung, daß die Komposition in Wirklichkeit in die Pariser „Konzertanten-Landschaft“ des späten 18. Jahrhunderts gehöre, aber mit Mozarts Pariser Komposition von 1778 nicht das Geringste zu tun habe.

Beispielen die spezifische Bedeutung kontrastierender Glieder bei Mozart betont, so ist das gewiß berechtigt; nur ist der Kontrast zu Beginn von KV 271 nach Form (Orchesterritornell/Solo), Erfindung, Instrumentierung und Klang derart stark, daß hier kaum von einem üblichen und reinen Orchesterritornell die Rede sein kann.

40 Beethovens Formulierung nach Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel, Gesamtausgabe*, Bd. 6 (1825-1827), München 1996, S. 290, Nr. 2209: Beethoven am 26. September 1826 an Anton Diabelli.

41 Levin, *Concertante*, S. 97.

42 Vgl. Brook, *Sinfonia concertante*¹, S. 506-516; es sei dazu mit Nachdruck in Erinnerung gerufen, daß von den 220 von Brook insgesamt dokumentierten Belegen immerhin fast 70 in ihrem Notentext nicht nachgewiesen werden konnten.

Eine dritte grundsätzliche Reserve betrifft Levins vielfache Betonung, Echtheitsentscheidungen dürften nicht, wie früher langezeit geübt, nach Qualitätskriterien getroffen werden; vielmehr müsse hier nach völlig objektiven, unpersönlichen, möglichst statistischen Methoden, gewissermaßen „more mathematico“, vorgegangen werden.⁴³ Obwohl man sich die Frage stellen möchte, ob etwa die kunsthistorische Forschung in ihrem Gebiet einem solchen Verzicht auf Qualitätsurteile zustimmen könnte und wollte, mag wenigstens Levins Tendenz grundsätzlich berechtigt sein. Im konkreten Fall übersieht dieses Bekenntnis aber, daß Qualitätsurteile bei einem so genialen Künstler wie Mozart, dessen viele echte Werke von einem gewissen Alter ihres Schöpfers an einfach durchweg besser sind als diejenigen beispielsweise eines Cajetan Adlgasser, eines Pierre Vachon oder eines Leopold Hoffmann u.a.m., eben doch Bedeutung gewinnen können, natürlich immer bei kritischer Gesamtkontrolle. Und Levins Bekenntnis übersieht ebenfalls, daß es Urteilkriterien gibt, die wir selbst zwar für höchst objektiv halten, die aber in Wirklichkeit durchaus persönlich gefärbt sind und in eben dieser Färbung von uns nicht einmal erkannt werden. Das hängt damit zusammen, daß klingende Musik eben nicht nur akustisch reproduzierter Notentext ist, sondern auch ein Humanum in sich birgt, das ebenfalls auf Konto des Komponisten geht und das wir wahrnehmen. Übrigens: wie soll man Levins Mahnung zur „naturwissenschaftlichen“ Objektivität überhaupt und besonders etwa in differenzierteren stilkritischen Fragen beurteilen, wenn er selber den ausdrücklichen „Beweis“ („evidence“) erbracht sehen will, daß B direkte Abschrift nach einer Partitur sei, er sich aber, wie sich noch zeigen wird,⁴⁴ in einer so ausgesprochenen Sachfrage selber darin offenkundig geirrt hat?

Es sei hier noch angefügt, daß Levin schon zwei Jahre vor seinem Buch einen Aufsatz über *Mozarts Bläserkonzertante KV Anh. 9/297 B und ihre Rekonstruktionen im 19. und 20. Jahrhundert* publiziert hatte, der die Darlegungen und Ergebnisse seines 1988 folgenden großen Buches in deutscher Sprache knapp zusammenfaßte und schließlich auch auf seine oben genannte Rekonstruktion hinleitete.⁴⁵ Der Text bedarf hier keiner besonderen

43 Vgl. Levin, *Concertante*, p. Xs., S. 67–81. Daß Levins Auffassung, die letztlich allein den „source criticism“, nicht aber den „style criticism“ gelten läßt, sein ganzes Buch prägt, ist offenkundig. Der Verfasser der vorliegenden Studie, selber gewiß und mehr als mancher Kollege ein überzeugter Quellenforscher, meint allerdings, daß die Absolutheit dieser Entscheidung Levin selber um mögliche hilfreiche Einsichten bringt, auch daß diese Absolutheit auf die Gegebenheiten des jeweiligen Einzelfalls – Echtheitsprobleme sind fast durchweg Individualfälle – nicht hinreichende Rücksicht nimmt.

44 Vgl. unten, Abschn. III. 2.

45 Vgl. Levin, *Bläserkonzertante*.

Berichterstattung, sei aber seiner Übersichtlichkeit wegen zur Lektüre empfohlen.

Nicht übergangen werden darf der Hinweis auf die umfangreiche Rezension, die Franz Giegling 1990 Levins großem Buch und der mittlerweile auch auf CD-Träger eingespielten Rekonstruktion widmete.⁴⁶ In ihr sind mit klarem Blick und einer gesunden Portion Skepsis entschiedene Vorbehalte gegenüber Levins Thesen formuliert; sie wird im Folgenden noch herangezogen. Im Gesamturteil Gieglings ergibt sich die Bitte, die Komposition möge „bitte nicht mehr unter dem Namen Mozart“ aufgeführt werden.⁴⁷

Gieglings Text erscheint aus dem Rückblick auf dann noch folgende Äußerungen über die in B erhaltene Konzertante wie eine Art Auftakt zu weiteren, meist entschieden mißtrauischen, ja zum Teil klar ablehnenden Echtheitsbeurteilungen des Stückes. Die in Frage kommenden Publikationen gehen von breiten Studien zu Formanlagen in mozartischen Konzertsätzen aus. Konrad Küster zunächst setzt sich in einem größeren Abschnitt seiner Dissertation über die fragliche Konzertante von 1991 mit Levins Auffassungen zum Kopfsatz in B auseinander.⁴⁸ In ziemlich detaillierter Diskussion stellt er methodische Entscheidungen und auch sonstige wesentliche „Praemissen“ Levins klar in Frage. Es wird später auf Küsters Ausführungen zurückzukommen sein; sie halten mehrere formale Gegebenheiten im Kopfsatz der Konzertante für deutlich unmozartisch und enden im Bekenntnis, daß „es eigenartig“ sei, „daß ein von Mozarts Konzerten formal so weit entferntes Werk ausgerechnet dasjenige sein soll, das Mozart in seinen Briefen von 1778 erwähnt. Aus formalen Gründen wie aus denen der Besetzung darf man folglich annehmen, daß KV 297b und KV 297B zwei völlig unterschiedliche Werke sind, deren einzige Gemeinsamkeit die Besetzung mit vier solistischen Blasinstrumenten ist“.⁴⁹

Ebenfalls auf den Kopfsatz der Konzertante B konzentriert sich Manfred Hermann Schmid in einem Exkurs seiner Studie über *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart* von 1999 über Werke „zweifelhafter Echtheit“.⁵⁰ Besonders interessieren ihn hierbei die Beteiligung bzw. der Wechsel von instrumentalem Ritornell und Solo, auch im Vergleich von Exposition und Reprise. Er erkennt in B eine „anspruchsvolle Gestaltung“, hält aber den Übergang aus der Durchführung in die Reprise dann doch

46 Vgl. Giegling, *Rez. Levin*; eine CD-Aufnahme hat schon 1991 die Firma Philips im Rahmen ihrer „Complete Mozart Edition“ unter Nr. 422 677-2 herausgebracht.

47 Vgl. Giegling, *Rez. Levin*, S. 263.

48 Vgl. Küster, *Allegro*, S. 208-214.

49 Vgl. Küster, *Allegro*, S. 214.

50 Vgl. Schmid, *Orchester*, S. 240f.

für „von Mozart weit entfernt“.⁵¹ Das Dilemma von „Gekonntem und Ungekonntem“ verunmöglicht ihm eine Entscheidung in der Frage der Autorschaft, so daß er sich fragt, ob dem Satz ein Mozartscher Entwurf hätte zugrundeliegen können, der erste Teile des Kopfsatzes enthalten hätte, aber erst viel später von dritter Hand fertiggestellt worden wäre; hier scheint Schmid Anregungen Levins aufgenommen zu haben, aber man kann nicht übersehen, daß Schmid, wenn er solche Mozart-nahen Spekulationen ausgesprochen hat, diese, selbst in elementaren historischen Vorgängen, sogleich wieder in Zweifel zieht.

Ähnlich kritisch wie Küster behandelt Guido Brink in seiner Dissertation über die Finalsätze der Mozart-Konzerte von 2000, wohlgermerkt unter dem Obertitel „Problemfälle“, den Schlußsatz der Berliner Konzertante.⁵² Manche formale Eigenheit hält Brink für so schwerwiegend, „daß eine Urheberschaft Mozarts an der Sinfonia Concertante nahezu als ausgeschlossen gelten kann“,⁵³ davon erscheint dem Verfasser des vorliegenden Textes freilich Einzelnes als nicht so stichhaltig, wie Brink, der in der Folge glaubt, in Anlage und Reihung der Variationen ein gewisses besonnenes Konzept erkennen zu können, das zeige, daß hier nicht bloße Kritik am Platze sei – davon später mehr.⁵⁴ Letzten Endes fühlt sich Brink zu einem Echtheitsurteil dann doch nicht in der Lage, da Mozart nur wenige (echte) Variationen-Finali in Konzerten hinterlassen habe, die alle sehr verschiedene Formdispositionen präsentierten; diejenige der Bläserkonzertante weiche von jenen Anlagen wiederum ab, so daß Vergleiche und letzte Echtheitsentscheidungen nicht getroffen werden könnten.

Der, soweit erkennbar, letzte Beitrag von 2008, mit *Bemerkungen zu einer Bearbeitung der Sinfonia concertante KV 297b* aus der Feder von Johann Zürcher beurteilt die oben genannte Konzertanten-Rekonstruktion, die Levin in Partiturform hergestellt hat.⁵⁵ Wenn der Text Zürchers auch erkennen läßt, daß sein Autor sich fast ausschließlich an Levins Partitur hält und die bisher vorgelegte Sekundärliteratur zum Thema nur unzureichend beachtet, steuert jener doch einige hilfreiche kritische Beobachtungen und Kommentare bei; es wird darauf ebenfalls später zurückzukommen sein.⁵⁶

Sucht man eine den Stand der Forschung bis heute zusammenfassende Bilanz zu ziehen, so sind die oft sehr ins Einzelne gehenden Argumente Levins für eine Verbindung des in B erhaltenen Werks mit Mozart und

51 Vgl. Schmid, *Orchester*, S. 240.

52 Vgl. Brink, *Finalsätze*, S. 324–327.

53 Vgl. Brink, *Finalsätze*, S. 327.

54 Vgl. unten, Abschn. IV. 4.

55 Vgl. Zürcher, *Bemerkungen*.

56 Vgl. unten, Abschn. IV. 6.

dessen Konzertante von 1778 wesentlich und in Breite vorgetragen worden. Es bestätigt sich die Notwendigkeit, daß der hier folgende Text sich deshalb zwar nicht nur, aber doch besonders mit der Darstellung Levins wird auseinandersetzen müssen. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß von anderen Autoren so viele und begründete Zweifel an einer Echtheit geäußert worden sind, daß die Ausgangslage jedenfalls schon jetzt nicht mehr völlig offen zu sein scheint.

III. Die Berliner Konzertanten-Abschrift B und ihre Vorlage

1. Die Abschrift B, ihre Wahrnehmung und Nutzung in der frühen Wissenschaft

Nach dem Ausgeführten leuchtet ein, daß die Quelle B, die als einzige die umstrittene Konzertante überliefert, die besondere Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen hat. Die Literatur, die sich früher zu dieser Handschrift meist nur beiläufig geäußert hat, braucht hier nicht genannt zu werden, vor allem deshalb, weil Hans-Günter Kleins Katalog der Berliner Mozart-Handschriften von 1982 das uns interessierende Mus. ms. 15399 mit B nicht nur knapp, aber solide beschrieben,¹ sondern auch in die übrigen Berliner Mozart-Abschriften aus Otto Jahns Besitz eingeordnet präsentiert hat.² 1988 hat überdies Levin in seinem Konzertanten-Buch der fraglichen Handschrift B sogar ein ganzes Kapitel gewidmet, das sich mit dem Manuskript weitaus intensiver und breiter auseinandersetzt als jeder wissenschaftliche Beitrag zuvor.³

Es handelt sich bei B – um dies wenigstens in Erinnerung zu rufen – um eine Partiturabschrift von 46 Blättern; ihre Entstehungszeit würde man spontan auf das mittlere 19. Jahrhundert schätzen. B ist am Anfang der Notenabschrift allein mit dem Titel „Concertante“ überschrieben, und es findet sich auf ihrem Notencorpus kein Verfassernamen. Allerdings bedarf der bereits erwähnte dunkelbraun/dunkelbraun-moiré gehaltene Einband mit seinen äußeren Bezeichnungen noch einiger weiterer Erläuterungen; sie haben sich aus der Untersuchung des Alters besonders des Rückenschildes „*MOZART Concertante*“ sowie des Einbandes selber ergeben⁴ und sind

1 Vgl. Klein, *Autographe*, S. 329f.

2 Vgl. Klein, *Autographe*, passim, besonders S. 488-490; man beachte dort die bewußte Unterscheidung von „Jahn-Kopist A“ etc. und „Kopist A“ etc. Die von Klein angegebenen Entstehungsdaten der Berliner Abschriften von der Hand des Jahn-Kopisten A sollten systematisch und in Breite untersucht werden, da sie neue Einsichten bringen könnten.

3 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 267-291.

4 Die Vorarbeiten des Verfassers zu seinem Beitrag von 1971 (Stachelin, *Echtheit*) mußten ohne direkte Autopsie von B geleistet werden; die dort erstmals mitgeteil-

deshalb nicht unwichtig, weil, sollte das Rückenschild erst nach dem Übergang der Jahnschen Mozartiana an die Berliner Bibliothek zusammen mit einem neuen Einband formuliert und angebracht worden sein, Jahn als Veranlasser dieses Schilds zweifelsfrei ausgeschlossen werden könnte, ja müßte.

Im Zusammenhang damit muß zunächst festgehalten werden, daß dieser Einband insgesamt drei Inhalts- bzw. Signaturetiketts getragen hat bzw. noch trägt. Das auf dem vorderen Außendeckel des Einbandes oben links, aber ohne Überdeckung des Rückens aufgeklebte blaue dreizeilige Etikett „Mozart | Concertante Part. | Mus. ms. 15399“, wobei „Mus. ms.“ vorgestempelt ist, kann nur nach seiner Akquisition in Berlin entstanden sein, und für die ebenfalls vorgestempelten „Reste eines alten <weißen> Signaturetiketts auf dem Rücken“ des Bandes unten⁵ gilt dies genau so; für beide Etikett-Formen lassen sich bequem Parallelbeispiele unter den zahlreichen Jahnschen Mozartiana in Berlin nachweisen. So muß sich die Untersuchung im Folgenden auf das erwähnte Rückenschild mit der goldenen Prägung „*MOZART Concertante*“ konzentrieren.

Der Vergleich mit anderen Berliner Jahn-Abschriften und ihren Einbänden läßt sogleich erkennen, daß Jahn umfangreiche Notenabschrift-Bände vom jeweiligen Buchbinder direkt auf dem Rücken mit der Goldprägung des knapp formulierten Bandinhalts bezeichnen ließ, und zwar so, daß der Leser, wenn der hochformatige Band senkrecht im Regal stand, Hals und Kopf nicht wagrecht beugen mußte. Bei dünnen Jahn-Kopien wurde jedoch auf dem Bandrücken ein schmales, gerne andersfarbiges Etikett mit der in Gold aufgeprägten Inhaltsangabe aufgeklebt, das am besten bei liegendem Heft lesbar wurde; so ist dies auch bei B der Fall. Wenn auch Einbandpapier und -rücken unter den Jahnschen Abschriftenbänden farblich variieren, ist diese Verarbeitungsweise bei jenen offenbar weitgehend durchgehalten worden. Bei den goldgeprägten Rückenschildern hat, wie Vergleichsmanuskripte aus Jahns Abschriftenbestand zeigen, Jahn dem oder den Buchbindern in Bezug auf Farbe und Prägung, ja selbst deren

te Auskunft, die Notenabschrift von B trage keinen Komponistennamen, war ihm auf Nachfrage hin von der Musikabteilung der Berliner Bibliothek gegeben worden, allerdings ohne Hinweis auf den Rückentitel von B; diesen hätte er in jenem Text natürlich mitgeteilt, wäre er ihm schon bekannt geworden. Erst bei einem späteren Bibliotheksbesuch in Berlin nahm er diesen Rückentitel als Problem wahr, ohne freilich in der Frage der Echtheit der Komposition seine Meinung zu ändern. Er dankt Dr. Roland Schmidt-Hensel ganz besonders für die Möglichkeit, in der Berliner Bibliothek ausgiebige einband- und manuskriptbezogene Vergleichsstudien an Jahnschen Mozartiana anzustellen.

5 Vgl. Hochreiter, *Concertante*, S. a/7, wo zwar nicht das blaue Etikett, aber, wie im Zitat wiedergegeben, das beschädigte weiße Etikett und das goldgeprägte Rückenschild genannt werden.

Inhaltsformulierung ziemlich freie Hand gelassen: so wechseln Buchstaben nach Schrifttypen und -arten, Gerad- und Kursivschreibung oder Groß-/Kleinbuchstaben, ohne daß hier ein feststehendes Prinzip erkennbar würde. Dies gilt selbst für die Schreibweisen der jeweiligen Prägung: oft folgt der Buchbinder dabei dem Wortlaut des Innentitels auf der zugehörigen Notenabschrift, aber Schreibungen wie „Lytania“ auf Mus. ms. 15096 oder wie „La Betulia Liberata“ auf Mus. ms. 15051, wo sogar der innere Abschrifttitel richtig „... liberata“ anbietet, würde der Klassische Philologe Jahn kaum angeordnet haben; sie dürften so allein vom Buchbinder veranlaßt worden sein.

Nach diesen Feststellungen darf man mit einiger Gewißheit annehmen, daß der Einband und das fragliche Rückenschild noch innerhalb von Jahns Lebenszeit verfertigt worden sind; eine endgültige Bestätigung ergibt sich daraus, daß das umgelegte Außenpapier des Einbands von B in dessen vorderem Innendeckel vom Buchbinder mit einem zweifellos originalen Abdeckpapier und dieses auch noch mit dem bekannten Richterschen Exlibris „Inter folia fructus“ von Otto Jahn⁶ überklebt worden ist; das kann nur zu Lebzeiten Jahns geschehen sein. Dieses Ergebnis wird hier mit aller Absicht so ausführlich begründet und festgehalten – nicht, weil es für die folgenden Echtheitsüberlegungen eine ausschlaggebende Rolle spielen würde, sondern weil es, im Gegenteil, gerade *keine* Rolle mehr spielen wird: das Mozart nennende Rückenschild beruht nämlich wie schon angedeutet auf einem Irrtum Jahns oder seines allzu „eigenmächtig“ handelnden Buchbinders; im Folgenden wird noch schlagend begründet,⁷ daß es für die Sache keine Bedeutung haben kann.

Zurück zum Äußeren der Quelle B. Sie ist nicht in größerem Folio-Format gehalten, sondern mißt nur 25,5 x 16,5 cm. Da jedoch manche anderen Mozart-Partiturabschriften des hier tätig gewesenen Jahn-Kopisten A bis 33,5 x 26 cm messen,⁸ könnte jenes kleine Format darauf hinweisen, daß B von Anfang an nicht einer praktischen Aufführung, sondern, nach äußerer Größe und vorgesehener Verwendung, wohl am ehesten einer heutigen Taschenpartitur vergleichbar, vielmehr einem musikwissenschaftlichen Studienzweck dienen sollte.⁹ Diese Annahme würde sich gut zu der schon oben erwähnten Tatsache fügen, daß der Notenteil der fraglichen Abschrift keinerlei Komponistennamen trägt: weder derjenige Mozarts

6 Vgl. dazu Schmitt, *Exlibris*, Abb. 77, sowie S. 153f. und 168 mit Anm. 20.

7 Vgl. unten, Abschn. III. 2.–5. – Es ist übrigens erstaunlich, daß Levin dieses Rückenschild offenbar nicht beachtet und als Argument für die Mozartsche Echtheit von B genutzt hat; aber letztlich hätte das die Komposition allerdings doch nicht zu einer Mozartschen machen können.

8 Einzelheiten bei Klein, *Autographe*, passim.

9 Vgl. dazu unten, S. 32, Anm. 10.

noch eines anderen Verfassers ist hier genannt, so daß sich Jahn bei der in B enthaltenen Konzertante vor allem für einen besonderen musikhistorischen Problemfall interessiert zu haben scheint, dessen Notentext ihm jedenfalls als Vergleichs- und Kontrolldokument erhalten bleiben sollte. Levin hat in seinem Bemühen, die Komposition in irgendeiner Weise mit M, also mit Mozarts Werk von 1778, in Verbindung zu bringen, ohne weiteres erklärt, Jahn habe keine Werke kopieren lassen, von deren Echtheit er nicht überzeugt gewesen sei, ja grundsätzlich überhaupt nur solche Kompositionen, für deren Verfasser er Mozart, Haydn oder Beethoven gehalten habe: eine offensichtlich nicht an den Quellen überprüfte Fehlbehauptung.¹⁰ Und wenn B im Auktionsverzeichnis der Jahnschen Musiksammlung als Werk Mozarts eingeordnet sei, dann – so immer noch Levin – gewiß deshalb, weil Jahn an die Autorschaft Mozarts auch geglaubt habe; das oben genannte Rückenschild, das die Abschrift B Mozart zuordnet und danach deren Aufnahme im Auktionskatalog unter Mozarts Konzerten bewirkt hat, ist bereits als auf einem Irrtum Jahns oder seines Buchbinders beruhend bezeichnet worden, und dieser wird im Folgenden noch genau begründet.¹¹

Es sei ergänzt, daß die eben berührte, rasch und sehr allgemein formulierte Levinsche Behauptung von einem direkten Zusammenhang der Mozart-Zuweisung von B im Auktionskatalog mit einem angeblich festen Glauben Jahns an die Verfasserschaft Mozarts auch Jahns Philologen-Natur und -Ausbildung völlig verkennt. Kein Philologe von fachlichen Grundsätzen wird darauf verzichten, sich einen neu ans Licht getretenen, bisher unbekanntem Text in Kopie, heute in photographischer Aufnahme, zu beschaffen, wenn dieser sich auch nur möglicherweise mit einem bedeutenden Autor in Verbindung bringen lassen könnte – und dies alles selbst dann, wenn der Quelle eine Verfasserzuweisung fehlen sollte, wie dies bei

10 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 274; dagegen aber unten, Abschn. III. 2.-5. – Übrigens kann man über die zahlreichen brieflichen Bitten Jahns um Anfertigung von Abschriften nach Manuskripten außerhalb Bonns, auch solchen mit von ihm für unecht gehaltenem und mit Werken von Nicht-Wiener-Klassikern, nur staunen. Beispielhaft seien hier nur zwei Briefzitate Jahns an Köchel vom 21. Oktober 1861 und vom 13. Februar 1865 (vgl. dazu unten, Anm. 26) wiedergegeben: „Ich sehe dass mir eine Abschrift der Partitur ... der mir zweifelhaften [Mozart-]Messe in G-dur (Moz. I. p. 672, a) fehlt; es wäre mir lieb, wenn Sie mir“ sie „copiren lassen wollten“. Und: „Der Telemacco hat mich sehr interessirt, mehr als sonst eine der früheren Gluckschen Opern, die ich habe kennen lernen. Auf die Caldaraschen Opern freue ich mich auch, was ich von ihm kenne, hat einen feinen und noblen Charakter. Ich möchte aber gleich fragen, ob nicht in Wien Instrumentalsachen von Sammartini sind, der ja als Haydns Vorgänger gilt, und in diesem Falle bitten mir nach Caldara eine Auswahl abschreiben zu lassen, für die ich das kleine Format der Haydnschen Symphonien wünschte“.

11 Vgl. unten, Abschn. III. 2.-5.

der Vorlage von B tatsächlich der Fall war; Näheres wird folgen. Jahn hat solche in der Philologie seit dem frühen 19. Jahrhundert und teilweise schon vorher üblichen Vorgehensweisen selbstverständlich tatkräftig praktiziert¹² und, wie seine musikwissenschaftlichen Arbeiten und Korrespondenzen zeigen, ohne weiteres auf seine musikhistorischen Bemühungen übertragen;¹³ damit ist es nicht nur unrealistisch, sondern sogar durchaus falsch, bei einem so qualifizierten Philologen wie Jahn ein Interesse nur an endgültig für einen Komponisten gesicherten Werken vorauszusetzen und das Kopierenlassen auch ungesicherter Stücke als Beleg- und Studienmaterial auszuschließen.

Bevor im Folgenden neue Informationen über B geboten werden, ist es nötig, die Art und Weise, in der die beiden ersten Auflagen von Jahns großem *Mozart*-Buch die Pariser Konzertante M behandeln, in Erinnerung zu rufen. In der 1. Auflage von 1856 gibt der Autor den Inhalt des oben zitierten¹⁴ Pariser Briefes Mozarts vom 1. Mai 1778 wieder, erklärt im Anschluß daran aber unmißverständlich, daß „diese *Sinfonie concertante* ... meines Wissens verschwunden“ sei und Mozart sie wohl auch später nicht, wie am 3. Oktober 1778 noch erwogen, wieder aufgeschrieben habe.¹⁵ Die 2., vom Autor selbst umgearbeitete Auflage seines Buches brachte 1867 über M einige Modifikationen am Text der 1. Auflage an, blieb aber grundsätzlich bei der alten Auffassung, dieses Pariser Werk Mozarts sei verloren;¹⁶ so hatte sich fünf Jahre zuvor auch Ludwig Ritter von Köchel in der 1. Auflage seines *Mozart-Werkverzeichnisses* geäußert.¹⁷

Im Jahre 1869 starb Jahn. Die Nennung der Konzertanten-Abschrift im Auktionskatalog seiner Musikbibliothek von 1870 blieb in der Forschung zunächst unbeachtet, soweit erkennbar auch noch, nachdem die fragliche Abschrift in der Berliner Bibliothek einsehbar geworden war. Immerhin scheinen in den folgenden etwa fünfzehn Jahren von namentlich nicht be-

12 Das lehren Jahns philologische und archäologische Briefe mit hinreichender Deutlichkeit.

13 Man vergleiche doch, was Jahn, *Beethoven*, vor allem S. 308–330, zur musikalischen Editions kritik und ihrer grundsätzlichen Übereinstimmung mit der entsprechenden (älteren) philologischen Schwesterkritik aussagt! Diesen Ausführungen von (erstmal) 1864 gingen Jahns editorische Forderungen zur Alten Bach-Gesamtausgabe von 1850 voran, mit denen er, anscheinend für die wissenschaftliche Orientierung dieser Edition verantwortlich, die „durch die kritisch gesicherte Ueberlieferung beglaubigte ächte Gestalt der Compositionen“ in Aussicht stellte; vgl. Kretzschmar, *Bach-Gesellschaft*, p. XXXIIss., bes. p. XXXV.

14 Vgl. oben, Abschn. I. 1.

15 Vgl. Jahn, ¹*Mozart*, Bd. 2, S. 266, Anm. 13.

16 Vgl. Jahn, ²*Mozart*, Bd. 1, S. 475f.

17 Vgl. Köchel I, Anhang I, Nr. 9, S. 499.

kannter Seite Schritte unternommen worden zu sein, auf der Grundlage von B eine Partitur-Ausgabe der Komposition zu veranstalten – ein Plan, der, soweit ersichtlich, jedoch nicht realisiert wurde.¹⁸ Erst im Jahre 1886 erschien innerhalb der Serie XXIV (*Wiedergefundene, unbeglaubigte und unvollendete Werke*) der alten Mozart-Gesamtausgabe als No. 7a das Berliner Werk unter dem seltsamen Titel *Concertantes Quartett*;¹⁹ hinter der Aufnahme der Komposition in die Gesamtausgabe muß die langsam wachsende Wirkung gestanden haben, welche die irrije Zuweisung des Stücks an Mozart auf dem Einbandrücken, dann aber vor allem seine Einordnung im Jahnschen Auktionsverzeichnis in die Rubrik der (echten) Mozart-Konzerte auszuüben begonnen hatte. Und diese Wirkung dauerte, nun verstärkt durch die erfolgte Aufnahme in die Gesamtausgabe, weiterhin an, zumal Hermann Deiters, der die 3. Auflage von Jahns *Mozart*-Buch besorgte, hier im Jahre 1889 zum weitgehend beibehaltenen Text Jahns über die Konzertante M raschhin das Folgende ergänzte:

„Das „Konzertante Quartett“ für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit kleinem Orchester ist neuerdings [!] aufgefunden und in der Gesamtausgabe (S. XXIV, 7^a vgl. K. Anh. 9) zum erstenmal veröffentlicht.“

Schließlich fügte Deiters den Informationen Jahns über Mozarts Pariser Werk den Zusatz an:

„Jahn, der es in der 2. Auflage noch als verschwunden bezeichnet hatte, gelang es später eine Abschrift der Partitur [!] zu erhalten, welche sich jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet; dieselbe ist nach der wohl zweifellosen Annahme des R.<evisions->B.<erichts> eben das hier in Rede stehende Werk“.²⁰

Freilich, wie flüchtig die seit 1886 belegbaren Bemühungen um B waren, ergibt sich daraus, daß der Revisionsbericht zur Publikation von B in der alten Gesamtausgabe von 1888 zwar erklärte, B sei „vermuthlich identisch mit Köch.<el->Verz.<eichnis> Anhang I, Nr. 9“ (damit war M gemeint), daß aber – außer Jahn, dazu sogleich mehr – kein Editor oder Autor bis 1905 die Verschiedenheit der Solistenbesetzung in M und B in, wie Jahn, brieflicher oder gedruckter Form anmerkte. Das gilt sogar für Deiters selber, der in der 3. Auflage von Jahns *Mozart* vom Jahre 1889 ebenfalls nicht ein einziges Wort über den Besetzungsunterschied der Solostimmen in M und B vermerkte und, ohne einen danach doch naheliegenden Zweifel an

18 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 285ff.

19 Vgl. *Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Ser. XXIV, Nr.7a: *Concertantes Quartett*, Leipzig 1886.

20 Vgl. Jahn, ³*Mozart*, Bd. 1, S. 532.

der Echtheit, den bereits in der Neuauflage des Jahnschen Buches zitierten Angaben eine ausführliche, ja geradezu liebevolle Beschreibung der Komposition folgen ließ, die offensichtlich von der Mozartschen Echtheit des Werks fest überzeugt war. Daß sodann der Revisionsbericht zur alten Gesamtausgabe sogar festhielt, „die Abschrift“ B sei „mit großer Sorgfalt angefertigt“, ²¹ bestätigt das gesamte Bild arg oberflächlicher Auseinandersetzung, die Deiters 1888 und 1889, also in der Gesamtausgabe sowie in seiner Fassung des Jahnschen Buches, dem in B überlieferten Notentext gönnte – zunächst scheint auf die Niederschrift von B eher das Gegenteil zuzutreffen. ²²

2. Jahn über die Vorlage-Handschrift von B, den Stimmensatz P

In die Reihe früher Annäherungen an B und deren leichthin behauptete Verbindung mit M führen nun neue Quellenfunde, die auf die verlorene Vorlage von B und deren Echtheitsbeurteilung durch Jahn selber mehr und neues Licht werfen. Da dieser in der 2. Auflage seines *Mozart*-Buches von 1867 M noch immer als verloren bezeichnete, wurde bisher allgemein angenommen, daß er die Vorlage von B erst zwischen 1867 und seinem Todesjahr 1869 in die Hand bekommen und während dieser Frist von dem für ihn vielfach tätigen Kopisten A habe abschreiben lassen; noch 1889 behauptete Deiters, das Werk sei „neuerdings aufgefunden“ worden. ²³ Nun hat sich, bisher völlig übersehen, ein autographes Billet Jahns erhalten, das den folgenden Text festhält:

„Prof. *Janatka* (oder *Janaska*) am Conservatorium in Prag besitzt ein *Concertante* für *Oboe, Clarinetto, Corno, Fagotto* und Orchester von Mozart, dessen Mittheilung in Original oder Abschrift äußerst gewünscht wird von Otto Jahn.“ ²⁴

Jahns autographes Billet sei in Abb. 1 reproduziert:

21 Vgl. den Revisionsbericht in der (Alten Mozart-) *Gesamtausgabe* (dieser ist bei Levin, *Concertante*, S. 296f., wiederabgedruckt). Der Autor dieses Berichts ist, soweit erkennbar, unbekannt.

22 Vgl. dazu aber Abschn. III. 4.

23 Vgl. oben, S. 34.

24 Staatsbibliothek zu Berlin PK, Handschriftenabteilung, Sign. „Slg. Autogr.: Jahn, Otto, Bl. 1“. Das Billet wurde, wie das Akzessbuch der Bibliothek festhält, 1946 von „Fröhse, Chauffeur der S.<taats>-B.<ibliotheek>“, aus einem Hof gerettet“, offenbar aus einem Hof der Staatsbibliothek. Ich danke Dr. Ralf Breslau sehr für diese Mitteilung.

aut. ms. 1946. 15.

Prof. Janatka (Janatka) am Conservatorium in
 Prag besitzt ein Concertante für Oboe, Clarinette, Corneo, Fagotto
 im Aufsatze des Mozart, dessen Mittheilung in Original das Abschrift
 äußerst gewünscht wird in
 Otto Jahn.

Abb. 1

Dieses Billet auf waagrecht zugeschnittenem Papier enthält weder Adresse noch Datum; trotz Jahns unterschriftlicher Nennung des eigenen Namens handelt es sich nicht um einen eigentlichen Brief, da auch jede Adresse und Anrede fehlt. Äußere Beschaffenheit und Textformulierung lassen vielmehr an eine Art „Memoria-Zettel“ denken, den Jahn, nachdem er von der Prager Existenz des Stückes irgendwoher gehört hatte, an einen ihm bekannten Mittelsmann weiterreichen wollte, der engere Beziehungen zu Prag unterhielt und bereit war, sich dort um das Manuskript des Werks für Jahn zu bemühen. Direkt an den zuerst genannten „Prof. Janatka“ selbst kann der Zettel gewiß nicht gerichtet gewesen sein, nachdem Jahn den Namen dieses Horn-Virtuosens und -lehrers am Prager Konservatorium nicht sicher zu schreiben wußte.²⁵ Das Billet dürfte, wie es das folgende Dokument nahelegt, aus dem Anfang des Jahres 1864 stammen: Es sollte dem bisher nicht bestimmten, aber die Prager Verhältnisse besser kennenden Vermittler die wichtigsten Angaben über das fragliche Stück schriftlich festhalten, damit klar sein würde, was genau jener in Prag für Jahn erbitten sollte.

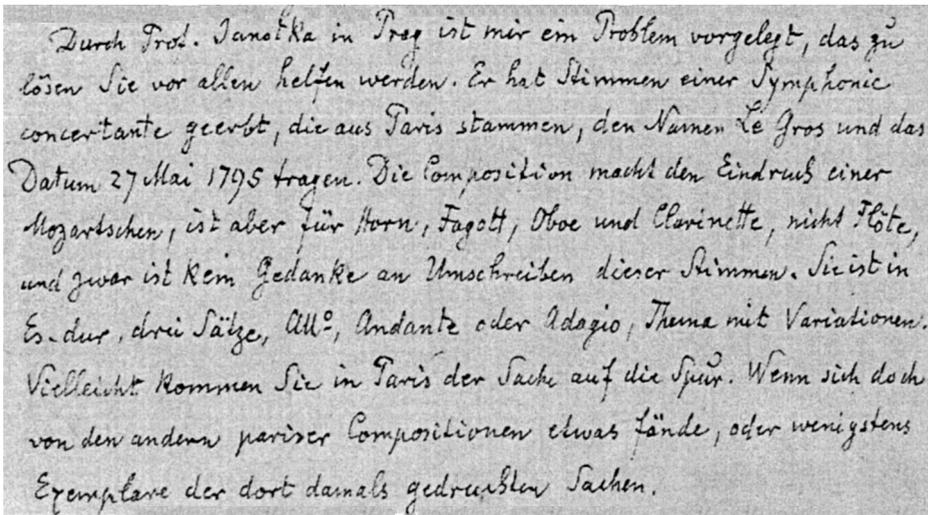
Offenbar hatte die Aktion Erfolg und kam nun auch ein brieflicher Kontakt Jahns mit dem Prager Besitzer zustande, denn am 26. März des gleichen Jahres 1864 schrieb Jahn in einem bisher ebenfalls nicht beachte-

25 Johann/Jan Janatka ist am 29. April 1800 in Trzeboratitz (Třeboradice) bei Prag geboren und am 29. Juli 1881 in Prag gestorben. Er erhielt ersten Musikunterricht bei einem Onkel, studierte von 1813-1819 Waldhorn im Prager Konservatorium und erhielt bereits im Herbst 1819 die Stelle eines „Orchestermitglieds im k.k. Hoftheater nächst dem Kärnthertor“ in Wien. Von 1832-1872 war er „als Lehrer des Waldhorns“ am Prager Konservatorium, bis 1873 auch im Orchester des Prager Ständetheaters tätig. 1842 durfte er mit einer Delegation von Prager Konservatoriumskollegen und begabten -schülern an der Enthüllung des Mozartdenkmals in Salzburg teilnehmen: vgl. Branberger/Bezecný, *Konservatorium*, S. 63. Er ist der Verfasser einer Schule für Waldhorn und hat auch einige böhmische Lieder komponiert. Den auf S. 12, Anm. 22, genannten Damen und Herren Kollegen in Prag sowie den im Vorwort genannten Prager Archiven und Institutionen und ihren Damen und Herren Mitarbeitern bin ich für wertvolle Hinweise und Mitteilungen dankbar.

ten Brief an Köchel, der kurz davorstand, zu Mozart-Forschungszwecken über Bonn nach Paris zu reisen, das Folgende:

„Durch Prof. Janatka in Prag ist mir ein Problem vorgelegt, das zu lösen Sie vor allen helfen werden. Er hat die Stimmen einer Symphonie concertante geerbt, die aus Paris stammen, den Name Le Gros und das Datum 27 Mai 1795 tragen. Die Composition macht den Eindruck einer mozartschen, ist aber für Horn, Fagott, Oboe und Clarinette, nicht Flöte, und zwar ist kein Gedanke an Umschreiben dieser Stimmen. Sie ist in Es-dur, drei Sätze All^o, Andante oder Adagio, Thema mit Variationen. Vielleicht kommen Sie in Paris der Sache auf die Spur. Wenn sich doch von den anderen pariser Compositionen etwas fände, oder wenigstens Exemplare der dort damals gedruckten Sachen.“²⁶

In Abb. 2 wird auch dieser Text nach dem Original reproduziert:



Durch Prof. Janatka in Prag ist mir ein Problem vorgelegt, das zu lösen Sie vor allen helfen werden. Er hat Stimmen einer Symphonie concertante geerbt, die aus Paris stammen, den Namen Le Gros und das Datum 27 Mai 1795 tragen. Die Composition macht den Eindruck einer Mozartschen, ist aber für Horn, Fagott, Oboe und Clarinette, nicht Flöte, und zwar ist kein Gedanke an Umschreiben dieser Stimmen. Sie ist in Es-dur, drei Sätze, All^o, Andante oder Adagio, Thema mit Variationen. Vielleicht kommen Sie in Paris der Sache auf die Spur. Wenn sich doch von den anderen pariser Compositionen etwas fände, oder wenigstens Exemplare der dort damals gedruckten Sachen.

Abb.2

26 Der hier zitierte Briefausschnitt findet sich einem Bestand von Briefen Jahns an Köchel, die nicht in ihren autographen Originalen, sondern in vom Haydn-Forscher Carl Friedrich Pohl 1881 angefertigten Abschriften erhalten sind. Der Gesamt-Faszikel, dem sie zugehören ist durch autographe und kopierte Briefe Jahns an Pohl, Gustav Nottebohm und Leopold von Sonnleithner, erweitert und liegt in Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. „6284/60“; die genaue Stelle findet sich auf fol. 21. Jahn stand mit Pohl vor allem wegen der beiderseitigen Haydn-Interessen in Verbindung; jener überließ Pohl seine eigenen Haydn-Materialien, nachdem er erkannt hatte, daß er die geplante Haydn-Biographie nicht mehr würde schreiben können. – Der Verfasser dieser Studie plant, eine größere Zahl von Jahnschen „Musik-Korrespondenzen“ zu publizieren, vor allem auch diejenigen mit Köchel.

Dieses zweite Dokument zeigt, daß die von Jahn zuvor erbetene Prager Musikalie – sie sei im Folgenden mit „P“ bezeichnet – durch ihren Besitzer Prof. Janatka tatsächlich zur Beurteilung nach Bonn geschickt worden war und Jahn nach erstem Studium wohl schon anfangs Januar, sicher aber am 26. März 1864 vorlag; jetzt vermochte er sich klarer darüber zu äußern als vorher. So handelte es sich um einen Stimmensatz – also nicht um eine Partitur, wie Levin viel später aufgrund peinlichster Beobachtungen in B als gesichert ausgeben wollte.²⁷ Von einer Autorschaft Mozarts, wie noch in seinem ersten Dokument wohl aufgrund einer Mitteilung eines Dritten aus Prag erklärt, sprach Jahn jetzt nicht mehr: er hatte nach der Autopsie nur noch „den *Eindruck* [Kursivschreibung des Verfassers] einer mozartschen“ Komposition. Offensichtlich stand, wie sich nun ergeben hatte, der Name Mozarts so wenig auf der Prager Musikalie P wie später auf der Berliner Partitur-Abschrift B: dafür fand sich auf P der Name von Legros, mit dem Jahns Buch den Komponisten Mozart in Paris in verschiedener Verbindung dargestellt hatte und so bei Janatka selber leicht den Gedanken geweckt haben mochte, in der Konzertante könnte sich M erhalten haben. Außerdem fand sich auf dem Stimmensatz, aber an ungenannter Stelle, das Datum vom 27. Mai 1795; über dessen Bedeutung und natürlich auch diejenige des Namens Legros auf P wird noch eigens gesprochen werden müssen. Wichtig ist zunächst, daß sich P von seinem Äußeren her für Jahn jedenfalls mit Mozart oder dessen Komposition M nicht in eine direkte Verbindung bringen ließ.

Nach Jahns Brief an Köchel hatte Janatka die Pariser Provenienz spätestens mit dem Erbgang des genannten Manuskripts erfahren; in seiner engeren Verwandtschaft finden sich allerdings keine französisch klingenden Namen von Familienangehörigen.²⁸ Vielleicht mochte er sich in der Pariser Herkunft seiner Musikalie aber auch dadurch bestätigt gefühlt haben, daß er die – viel später mündlich erstmals von Plath, später auch von Levin festgehaltene²⁹ – in Frankreich geübte Stimmbezeichnung „Alto“ (für sonst häufig „Viola“) auch in P gelesen hatte.

27 Vgl. zum Beispiel Levin, *Concertante*, S. 290: „The score theory is surely correct.“

28 Nach den Kopien aus dem einschlägigen Kirchenbuch von Trzeboratitz (Třeboradice), die mir Dr. Václav Ledvinka vom Archiv hlavino města Prahy freundlichst übersandt hat, stammten der Vater Joseph Janatka und die Mutter Josepha Zelenka ebenfalls aus Trzeboratitz; ein Joseph Zelenka, der ebenfalls im Herbst 1819 eine Musikersausbildung am Prager Konservatorium abgeschlossen hatte, ging gleichzeitig mit Johann Janatka nach Wien und wurde dort „Orchestermittglied im Josephstädter Theater“, stammte ebenfalls aus Trzeboratitz und könnte ein Vetter von Johann Janatka gewesen sein. Eben dessen Ehefrau war eine Barbara Theumer aus Wien (1804-1876). Vgl. auch oben, S. 36, Anm. 25.

29 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 275 sowie 355.

Lehrreich ist, daß Jahn, anders als alle der ihm zunächst folgenden Mozart-Gelehrten, die Verschiedenheit der Solisten-Besetzung gegenüber der Pariser Konzertante Mozarts sofort erkannt hatte, auch daß er die Möglichkeit einer Übertragung des Stückes aus der mozartschen Solisten-Besetzung in die im Stimmensatz P belegte zurückwies. Auch zeigt sein Brief an Köchel vom 26. März, daß er eine nähere Verfasser- und Inhaltsbestimmung von P am ehesten in Paris für möglich hielt: seine Nachfragen schon vom 3. Februar 1864 beim Verleger Hermann Härtel nach einem Helfer, der in Paris für 1763, 1766 und 1778 „die Hauptjournale ansähe und excerpirte für die musikalischen Begebenheiten“,³⁰ und bald darauf und sehr ähnlich formuliert, ebenfalls im Brief an Köchel vom 26. März des gleichen Jahres 1864,³¹ waren vermutlich nicht allein durch allgemeine Vorüberlegungen zu einer späteren Zweitaufgabe des Mozart-Buches verursacht, sondern vielmehr auch durch die konkreten Probleme geradezu angestossen worden, welche die direkte Einsicht in P bringen würde oder bereits gebracht hatte. Wie auch immer: gewiß war es für Jahn eine Beruhigung, daß Köchel, wie schon erwähnt, in Kürze für Mozart-Recherchen nach Paris reisen und den Weg dahin über Bonn nehmen sollte.

Deutlich wird zweifellos, daß Jahn das Problem der Sinfonie Concertante P nicht für gelöst hielt, jedenfalls nicht in dem Sinne, daß er Mozart als ihren Verfasser und die vorliegende Komposition gar als die schriftliche Fixierung von M angesehen hätte. Zweifellos lag darin der Hauptgrund dafür, daß er seinen Kopisten A mit der Anfertigung einer Partiturabschrift beauftragte³² – denn den dereinst kopierten Stimmensatz aus Janatkas Besitz

30 Vgl. Jahn, *Briefe*, Nr. 97, S. 213.

31 Vgl. oben, S. 37, Anm. 26.

32 Jahn ließ auswärts liegendes Quellenmaterial meist auch dort kopieren, wo es sich befand; mancher Brief Jahns bezeugt die dann umständliche Quellen- und Schreibersuche über einen auswärtigen Mittelsmann (vgl. auch Jahn, *Versteigerung*, p. IV), schließlich auch die Bemühung um die Honorierung des Kopisten. Wo jedoch auswärtige Musikvorlagen direkt in Jahns Hand und damit, wie etwa während der Arbeitsjahre am Mozart-Buch, nach Bonn gelangten, dürfte vorwiegend der Bonner Jahn-Kopist A als Schreiber für ihn tätig gewesen sein; daß dieser wirklich in Bonn wohnhaft war, ist nach Jahns Briefen offenkundig. Sein Name ist allerdings noch immer nicht gefunden, doch möchte man annehmen, daß Jahn ihn meint, wenn er am 23. März 1865 aus Bonn an Köchel schreibt (vgl. oben, zu Anm. 26): „Nun ist mein hiesiger Copist ganz unter die Kappenmacher gegangen und nicht mehr ans Notenschreiben zu bringen“ – offenbar arbeitete in später Zeit nur noch dieser einzige Schreiber für ihn. Jahns Formulierung – ein „Kappenmacher“ ist nach Grimms *Wörterbuch* anscheinend jemand, der seine bisherige Tätigkeit „kappt“, also abschließt – klingt deutlich nach Alter oder Erkrankung des Schreibers und legt es nahe, in B eine der letzten Arbeiten des Jahn-Kopisten A zu vermuten.

mußte er nach einiger Zeit wieder nach Prag zurückschicken, sonst hätte jener sich gewiß im Auktionskatalog der Jahnschen Musiksammlung und vielleicht in den nach Berlin gegangenen Notenbeständen aus Jahns Bibliothek wiedergefunden. Eine weitere Klärung der bis heute offengebliebenen Probleme würde vermutlich nur die Wiederauffindung des fraglichen Stimmensatzes P ermöglichen; leider war es trotz jahrzehntelanger Beobachtung der entsprechenden Musiküberlieferung in Prag und im heutigen Tschechien überhaupt und trotz mehrfacher Erkundigungen bei kompetenten Fachkollegen an Ort und Stelle unmöglich, das fragliche Manuskript, ja nur schon einen Musikalien-Nachlaß Janatka irgendwo zu lokalisieren: P muß weiterhin als verschollen, wenn nicht als unwiederbringlich verloren angesehen werden.³³

Es dürfte sich aber lohnen, auf der hier gebotenen Kenntnisgrundlage mittels weitergehender Überlegungen und Kombinationen noch einige zusätzliche Einsichten zu suchen; daß auch dabei einzelne wichtige Fragen ungeklärt und mitunter gegebene Antworten hypothetisch bleiben müssen, ist verständlich, da eine verlorene Quelle zur Diskussion steht.

3. Die Probleme des Datums und der Namensnennung auf der Vorlage P

Unklarheit gilt gleich für die genannten Legros- und Datumsnotizen, denn bei beiden bleibt ihre Funktion auf der fraglichen Musikalie zunächst unklar. Daß zunächst der Name „Le Gros“ in diesem Quellenzusammenhang

33 Vgl. oben, Abschn. I. 2., zu Anm. 22. – Die Deutung der Plathschen Äußerung, die Levin, *Concertante*, S. 94, Anm. 17, vornimmt, ist, wie sich nach dem hier wiedergegebenen Briefzitat zeigt und wonach ich einen Hinweis auf die Vorlage P in einem Brief Jahns gefunden hätte, natürlich nicht falsch. Levin hatte mich vorher in einem persönlichen Gespräch um näheren Aufschluß darüber gebeten: ich mußte ihn und muß nun alle Leser um Verständnis bitten, daß ich, weil ich schon damals daran und nun noch entschlossener war, nach diesem zentralen Fund der Echtheitsfrage der Berliner Konzertante weiter nachzugehen, aber noch hoffen zu dürfen glaubte, daß P nach einiger, vielleicht auch längerer Zeit wieder ans Licht treten würde, meine Einsicht nicht einfach weitergeben konnte: ich hätte alle bis dahin geleisteten eigenen Vorarbeiten, nicht nur zu Jahns Berliner Pro-memoria-Zettel und seinem Brief an Köchel, sondern auch zu allen eben daraus resultierenden Folgen, selber zunichte gemacht. Ich verwahre mich deshalb auch gegen den Vorwurf von Tyler, *Levin*, S. 71, mein Schweigen gegenüber Levin sei unkollegial; ich vermute, Frau Tyler hätte an meiner Stelle ebenso gehandelt.

den 1739 geborenen späteren Tenorsänger und Leiter des Pariser „Concert Spirituel“ meinte, der nach der revolutionär bedingten Schließung dieses Konzertbetriebs zu Beginn der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts nach La Rochelle übersiedelte und dort 1793 verstarb, ist sehr wahrscheinlich.³⁴ Aber der Sinn dieser Namensnennung, die Funktion dieses Namens auf P sodann ist durchaus fraglich: sollte der Vermerk den Musiker „Le Gros“ als Komponisten oder als Besitzer des Stimmensatzes P meinen, oder war dies die bloße rasche Notiz eines kaum oder nicht bekannten Namens, den ein ehemaliger Besitzer oder Benutzer der Musikalie festhielt, um sich ihn aus welchem Grund auch immer zu merken? Wann und von welcher Schreiberhand war dieser Name hier wohl notiert worden – zusammen mit der Herstellung der Stimmenkopie und danach vom Notenkopisten oder irgendeinmal später und dann vielleicht sogar von einer ganz anderen Hand? Und welche Bedeutung hatte das Datum vom 27. Mai 1795?

Im Blick auf das Folgende könnte es zweckmäßig sein, zuerst nach einer Antwort auf die Frage zu suchen, wo genau auf der verlorenen Handschrift P der Name von Legros und das Datum vom 27. Mai 1795 gestanden haben könnten. Nach Jahns Brief an Köchel trugen „die Stimmen ... den Namen Le Gros und das Datum 27 Mai 1795“.³⁵ Diese beiden Notizen standen vermutlich nicht auf allen Stimmen, sondern – Jahn nennt *den* Namen und *das* Datum ja in *einem* Zug – erschienen, wie bei einer Da-

34 Dies festzuhalten, erscheint deshalb tunlich, weil sich zumindest zwei weitere Musiker dieses Familiennamens und dieser Zeit nachweisen lassen. So wird in der Vorstandssitzung des Basler „Collegium Musicum“ vom 22. Dezember 1769 über die Bewerbung eines aus Dijon stammenden und aus Hamburg zugereisten „sing Meister Nahmens <Charles> Legros aus Franckreich gebürtig, welcher ein guter Musicus ist, den *Fagot*, die *Violin* und Altgeygen wohl spielt, und gute Discipuli solle formiert haben“, beraten. Er wird in der Folge für sechs Jahre angestellt, wirkt überdies als Kantor der Französischen Kirche, bittet aber dann, die Basler Stellung schon im Februar 1773 aufgeben zu dürfen, um „eine Reys nach Jtallien oder nach Mannheim [!] vorzunehmen, um sich in der Composition besser zu perfectionieren“; vgl. das Protokollbuch des Collegium Musicum 1761-1783 (Basel, Universitätsbibliothek, Sign. „AMG, I. A. 1. b.“), S. 51f. und S. 77-80. Er ist aber bereits am 7. Mai 1773 in Mannheim gestorben, vgl. *Die Matrikel der Universität Basel ...*, Bd. V, Basel 1980, S. 528, Nr. 2411, sowie das Totenbuch der Mannheimer Pfarrkirche St. Sebastian 1773-1795; Herrn Friedrich Teutsch vom Mannheimer Stadtarchiv sei für die letztere Mitteilung bestens gedankt. Sodann wird am 6. Februar 1794 in der Bentheim-Burgsteinfurter Kapelle ein „officier emigré François“ namens Legros als Geiger eingestellt, vgl. Kruttge, *Burgsteinfurt*, S. 92. Bei diesen beiden Musikern Legros könnte eine Verwandtschaft mit dem Pariser Joseph Legros in Frage kommen, bleibt aber unbewiesen. – Wahrscheinlich zu eben diesem kann Täieb, *Reims*, S. 34f., neue biographische Angaben aus der Zeit vor 1764 nachweisen.

35 Vgl. oben, Abschn. III. 2.

tumsangabe auf Noten damals eher üblich, wohl nur einmal, dann wahrscheinlich auf einem möglichen Umschlag- oder Deckblatt oder auch am oberen Rand der „Direktionsstimme“, also der 1. Orchester-Violine, von der aus eine Aufführung der Komposition geleitet wurde; damit ist ein Verdacht bereits weitgehend entkräftet, Legros' Name hätte den Komponisten oder Arrangeur jenes Notentextes bezeichnen wollen, der in der Musikalie enthalten war; der Name eines kompositorisch Verantwortlichen oder Mitverantwortlichen hätte sonst eher auf allen Stimmen gestanden. Und selbst wenn diese Annahme falsch wäre und alle Stimmen die fraglichen beiden Bezeichnungen oder auch nur eine von ihnen getragen hätten, hätte Jahn diesen Befund nicht, wie noch zu zeigen sein wird, in der Folge völlig ignoriert, sondern in der 2. Auflage seines Mozart-Buches, als Hinweis auf die Echtheit oder Unechtheit der Komposition, benennen und diskutieren müssen; das ist nicht geschehen.³⁶ Es erscheint jedenfalls schon jetzt die Annahme geradezu zwingend, daß der Name Legros so, wie er auf P notiert war, keineswegs den Eindruck erwecken konnte und wollte, den Komponisten oder Arrangeur der Konzertante P zu bezeichnen. Eben dies bestätigt die vom Jahn-Kopisten A hergestellte Abschrift B klar, denn auch sie trägt keinerlei Autornamen, also auch nicht denjenigen von Legros. Prinzipiell ähnlich wird man bei dem fraglichen Datum argumentieren müssen; aber auch dazu werden im Folgenden noch weitere Erörterungen vorgetragen werden.

Trotzdem lohnen sich einige weitere Hinweise zu Legros, diesmal aus ganz anderer Blickrichtung, nämlich derjenigen des angeblichen Komponisten oder, gemäß der „Baron-Brook-Theorie“, Arrangeurs des Stücks. Glücklicherweise sind uns nämlich einige wenige Proben von Legros' Kompositionskönnen und -stil erhalten geblieben. Dazu gehört zunächst eine Handvoll noch aus vorrevolutionärer, aber auch aus revolutionärer Zeit stammender Einblattdruck-Romances von schlichter Strophenliedform, die Legros nachgewiesenermaßen vertont und, zum Teil (nur) mit Gitarrenbegleitung ausgestattet hat,³⁷ Schöpfungen, deren musikalische Einfach-

36 Vgl. oben, Abschn. III. 1., zu Anm. 16, sowie Abschn. III. 5.

37 So: *Rondeau* „L'Olympe est-il sur la Terre?“, in: „*Mercure de France*“, Juillet 1767 (RISM L 1637); ein Einlied-Druck, bezeichnet mit Nr. 283, also wohl in einer Reihenpublikation erschienen, enthält eine *Ariette Nouvelle* „D'une voix timide et sincère“, o. D. (RISM L 1636); zwei Einlied-Drucke, wie der vorangegangene, aber mit Nr. 744 und 745 markiert, bringen eine *Romance Le Délire de l'Amour*. La Musique et l'Accomp^t. de Guitthare du Cⁿ. Legros. Chez Frere Passage du Saumon rue Montmartre, o. D. (RISM L 1635), sowie eine *Romance de Charlotte au tombeaux* [sic] *de Vesther* mit dem Text „Ombre sensible œuvre plaintive“. Avec Accompag^t de Guittare Par Monsieur Legros Musicien [!] de Berry [?].

heit einen Vergleich mit B von vorneherein unmöglich macht; „Legros était un peu froid comme auteur“, wird ihm ein Pariser Biograph etwas später nachsagen.³⁸ Zum Vergleich besser geeignet erscheint sodann ein gedruckter *Recueil d'airs et de duo* [sic] von Legros, im „Mercure de France“ vom Oktober 1774 zur Subskription ausgeschrieben und für Februar 1775 als Publikation angekündigt.³⁹ Die Sammlung enthält sechzehn „Airs“ für eine und acht „Duos“ für zwei Singstimmen, begleitet von Violine, Bratsche und Baß. Obschon kompositorisch etwas anspruchsvoller als die *Romances*, wirken schon ihre, Bukolisches und Anakreonisches mischenden französischen Rokoko-Texte, vollends aber deren Vertonungen im Blick auf M bzw. im Vergleich mit B beinahe etwas altmodisch: wollte man Legros als Komponisten oder Arrangeur einer in B angeblich erhaltenen, mithin 1778, also drei Jahre später geschaffenen Bläserkonzertante ernst nehmen, so müßte schon der im *Recueil* zwar nicht mehr mit Bezifferung ausgestattete, aber doch noch als solcher erkennbare Generalbaß-Charakter irritieren, auch die meist sehr einfache Harmonik, sodann das Fehlen der schon oben benannten übermäßigen Wiederholungspraxis kleiner musikalischer Formelemente und eine damit zusammenhängende gewisse Konzentration der kompositorischen Anlage – auf dieses Beides wird später noch einzugehen sein. Es spricht nach alledem nichts dafür, Legros, so wie er sich in eigenen Schöpfungen zeigt, in B am Werk zu vermuten.

In diesem Zusammenhang dürfte aber ebenfalls aussagekräftig sein, daß Legros während seiner vieljährigen Direktion des „Concert Spirituel“ dort zwar vielfach als Sänger aufgetreten ist,⁴⁰ aber, sich offenbar seiner nicht eben sehr inspirierten kompositorischen Fähigkeiten bewußt, dort niemals Kompositionen aus seiner eigenen Feder hat aufführen lassen.⁴¹ Legros kann aber schließlich selbst dann nicht als Verfasser der Rekonstruktion gelten, wenn er mit seinem Namen auf dem Manuskript P oder einer Vorlagehandschrift von P hätte durch eigene Aufschrift oder diejenige eines Dritten einem ahnungslosen Stimmennutzer gar als Komponist des Werkes erscheinen wollen oder sollen: er selber hatte ja Mozarts Partitur in der

Chez Frere Passage du Saumon, , o. D. (Paris, Bibliothèque Nationale, fehlt in RISM).

38 Vgl. Audiffret, *Legros*, S. 588.

39 J. <oseph> Legros, *1^r Recueil d'Airs & Duo* [sic] ..., chez l'Auteur, rue de Richelieu vis-à-vis la Bibliothèque du Roi <,Paris 1775>. Ein vollständiges Exemplar befindet sich in Paris, Bibliothèque Nationale. Handschriftliche Kompositionen von Legros besitzt die Pariser Bibliothèque Nationale nicht.

40 Dies gilt für die erste Zeit seiner Direktion, nämlich von März 1777 bis Dezember 1784, vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, S. 306, Nr. 949, bis S. 327, Nr. 1139; in den Jahren nach 1784 ist Legros als Sänger nicht mehr aufgetreten.

41 Vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, passim.

Hand, und diese war, wie oben herausgestellt,⁴² 1778 eben nicht mehr an Mozart zurückgegangen. Somit hätte Legros es überhaupt nicht nötig gehabt, die von Levin postulierten Tutti-Partien von P zu rekonstruieren. Und damit kann sogar, wer Levins Rekonstruktionsthese und damit einen authentischen Mozart-Kern nur in den Solo-Stimmen der Konzertante grundsätzlich akzeptiert, den Namen von Legros auf P jedenfalls nicht als denjenigen des Arrangeurs oder gar des Komponisten verstehen. Und denjenigen, der die Levinsche Hauptthese nicht billigt, weil er ohnehin an keiner Stelle des Werks an echten Mozart glaubt, braucht dieser Namensbefund auf P von vorneherein nicht zu interessieren, weil ihm die Echtheitsfrage der Komposition in B (und schon in P) schon lange vorher klar gegen Mozart entschieden erscheint.

Warum gerade der Name von Legros auf P festgehalten worden ist, wenn dieser sowohl als Komponist als auch als Arrangeur nicht in Frage kommt, ist freilich noch nicht geklärt. Eine eindeutige Antwort ist allerdings nicht zu finden, aber vielleicht sollte man eine Annäherung daran mit der Frage nach dem erwähnten Datum vom 27. Mai 1795 auf P verbinden. Zunächst wird man in verschiedene Richtungen denken, etwa: War damit etwa jener Tag gemeint, an dem der Komponist – welcher auch immer – seine Konzertante und deren Kompositionspartitur beendet hatte, und war dieses Datum dann, in damit freilich nicht durchweg üblicher Weise, auch noch in der danach einmal hergestellten Stimmenabschrift P festgehalten worden? Oder war es erst das Datum, an welchem ein unbekannter Kopist die Stimmenabschrift P beendet hatte, war es ein Aufführungsdatum oder irgend ein anderes Datum, das sich ein Besitzer des Stimmensatzes merken wollte, auch wenn es mit der enthaltenen Sinfonie Concertante gar nichts, viel mehr jedoch beispielsweise mit dem Termin der geplanten Verheiratung eines Sohnes oder der Schuldentilgung bei einer Bank zu tun hatte? Leider wissen wir auch nicht, in welcher Form das Datum auf P notiert war, entweder so, wie Jahn es in seinem Brief an Köchel wiedergab, oder in der Sprache des französischen Revolutionskalenders; dann hätte sich auf P vielmehr das (hier rückerschlossene) Datum des „8 Prairial de l’an III“ gefunden, in einer Formulierung, die Jahn der leichteren Anschauung wegen für Köchel dann gleich in die uns vertraute Gestalt der Datumsbezeichnung umgewandelt hätte?

Zum Problem dieses Datums bleibt also zunächst jede dieser vielen Fragen unbeantwortet. Wenn man hier weiterkommen will, gibt es wohl keinen anderen Weg, als daß man sich nochmals genau an die von Jahn in seinem Brief an Köchel festgehaltenen Umstände hält: Denn *er*, also Jahn, war es, der die Quelle selbst gesehen und geprüft hatte und deshalb auch

42 Vgl. oben, Abschn. I. 1.

kompetente Auskunft über sie geben konnte. Deshalb ist wichtig, daß Jahn in seinem Brief an Köchel mit keinem Wort ausführte, daß die Namens- und Datumseintragungen zeitlich viel spätere oder auffällig fremdartige Zusätze auf P gewesen seien, und das hätte er gewiß tun müssen, wo er Köchel in der Sache doch um Hilfe bitten wollte. Man wird daraus schließen, daß Jahn das Alter von P kaum auf später als etwa 1800 geschätzt haben konnte und daß er auch die beiden auf dem Manuskript notierten Vermerke zwar nicht als zum musikalischen Inhalt von P, aber doch zur physischen Abschrift P irgendwie zugehörig, also nicht als irgendwelche fremd-versprengten Pro-memoria-Notizen, verstanden hatte; anders ausgedrückt wird man im Blick auf eine wenigstens geschätzte Datierung von P diese beiden Notizen nicht unberücksichtigt lassen können. Wenn sich in ihnen nun der Name von Legros vorfand, der bereits 1792 Paris verlassen hatte und ein Jahr später in La Rochelle verstorben war, konnte die Quelle kaum erst Jahrzehnte nach Legros' Tod entstanden sein – die Kombination Levins, das in B enthaltene Stück hätte seine besondere kompositorische Fassung erst gegen 1830 erhalten, dürfte sich damit sogleich erledigen, und man hat wirklich Veranlassung, den Prager Stimmensatz P jedenfalls als nicht später als 1800 entstanden anzunehmen – daß die dort eingetragene Konzertanten-Komposition selber grundsätzlich auch älter sein konnte, bleibt davon unbenommen.

Nun scheint sich eben diese Grobdatierung auch durch das genannte Datum in der verlorenen Prager Quelle zu bestätigen. Zunächst ist die Erwägung, P könnte, wegen der Nennung von Legros, noch auf das Pariser „Concert Spirituel“ zurückgegangen sein, unwahrscheinlich: dieses hatte bereits 1791⁴³ seinen Betrieb für immer geschlossen, und bis heute ist nicht eine einzige, direkt aus dem Notenbestand des späten „Concert spirituel“ stammende, höchstens die eine oder andere zu seinem Repertoire gehörende Musikalie der späten „Concert“-Zeit bekannt geworden.⁴⁴ Daß der

43 Nach Pierre, *Concert Spirituel*, S. 344, fand das letzte Konzert am 13. Mai 1790 statt.

44 Das tatsächlich Erhaltene, aus dem Aufführungsmaterial des „Concert Spirituel“ selber Stammende gehört durchweg in eine viel frühere Zeit, vgl. Lebeau, *Concert Spirituel*, und Lebeau, *Decroix*. Für die spätere Zeit fehlen die Nachweise für in Aufführungen des „Concert Spirituel“ verwendete eigene Musikalien fast ganz, vgl. auch Levin, *Concertante*, S. 350-352; es bieten sich fast nur solche an, die durch Zufallshinweise als Werke aus dem Repertoire des „Concert Spirituel“ bezeugt sind: a) Mozarts *Pariser Symphonie*, KV 297, wozu die Pariser Briefe Mozarts von 1778 Auskunft geben; vgl. dazu auch unten, Abschn. IV. 5. b). Die „Symphonie“ oder „Nouvelle Symphonie“ von Mozart, die erstmals am 18. Juni 1778 erklang, dürfte in allen, noch bis zum 3. April 1789 folgenden vierzehn Konzertprogrammen eben diese gleiche geliebt sein; ihre von Sieber verlegte Erstedition mit dem Kopftitel „Du Repertoire Du Concert Spirituel“ lag ebenfalls 1788-

27. Mai 1795 das Datum einer Aufführung der in P enthaltenen Konzerte bezeichnete, ist ebenfalls unwahrscheinlich, ja so gut wie ausgeschlossen, weil sich in den zeitgenössischen Pariser Zeitungen keinerlei oder keine passende Ankündigung oder Berichterstattung dazu findet.⁴⁵ Die Durchführung einer Konzert-Veranstaltung ist auch nach der allgemeinen Stimmung in Paris damals durchaus unwahrscheinlich, da wenige Tage vor dem 27. Mai 1795 der Konvent den Aufstand der Anwohner des Faubourg St. Antoine mit Militär gewaltsam unterdrückt hatte, die vorher, weil hungerleidend, das Pariser Rathaus gestürmt hatten – dabei war Blut geflossen.⁴⁶ Nach dem „Mercure de France“ ist für die Zeit vom 19. Mai bis zum 18. Juni 1795 denn auch kein einziges Konzert in Paris belegt;⁴⁷ nur eine Reihe von Musiktheater-Stücken ist für den 27. Mai 1795 im „Journal

89 vor. – b) Haydns *Stabat Mater*, Hob. XX^{bis}, nach dem Titelblatt des Sieberschen Druckes von 1785 „Du Repertoire de M Le Gros ... Directeur du Concert Spirituel ... Exécutée pour la Premiere Fois auch Concert Spirituel le 9 avril 1781“; vgl. dazu Haydn, *Briefe*, Nr. 33: Haydn am 27. Mai 1787 an Artaria, mit Hinweis auf einen Brief von Legros an Haydn. – c) Haydns *Trauer-Symphonie*, Hob. I, 44, nach der Konzertkritik von P.<?> P.<?> in: CAM/CPAM vom 29. Februar 1804: „La symphonie d'Haydn en *mi*, mineur de *sol*, est de l'ancien répertoire de M. Legros. Elle est imposante et sévère ...“. Die Identifikation mit Hob. I, 44 ist nach Tonart(en) und anschließender Satzbeschreibung sicher; nach der Programminformation „Symphonie avec cors et hautbois obligés, Haydn“, erstmals zum 8. Dezember 1784, dann bis zum 9. April 1790 sechsmal wiederholt, muß sie ein erfolgreiches Stück des Repertoires des „Concert Spirituel“ gewesen sein. – d) Vermutlich sollte man hier auch jene „Pastoral Motet“ von Gossec einschließen, die Antonio Rosetti 1782 brieflich als an Legros verkauft bezeichnete; vgl. oben, S. 10, Anm. 16. Es dürfte sich dabei um Gossecs Oratorium *La Nativité* gehandelt haben, das in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts gerne an Konzerten des „Concert Spirituel“ aufgeführt wurde, die am 24. oder 25. Dezember stattfanden; vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, S. 156. Aber dieses Stück ist, soweit erkennbar, nie gedruckt und mit dem wie oben zu a), b) und c) genannten Provenienzvermerk des „Concert Spirituel“ versehen worden. – Es ist wahrscheinlich, daß der sorgfältige Vergleich solcher Programmstücke mit der gleichzeitigen Notenpublikation noch mehr Einsichten bringen könnte; im Blick auf B scheint dies jedoch aussichtslos zu sein.

45 Für Informationen zu Konzertankündigungen in der Pariser Tagespresse der Monate Mai und Juni 1795 bin ich den Damen Valérie Gressel und Myriam La Bruyère zu großem Dank verpflichtet.

46 Vgl. Tulard, *Frankreich*, S. 139, sowie den brieflichen Zeugenbericht von Benjamin Constant, *Correspondance générale*, éd. C. P. Courtney, Bd. 3, Tübingen 2003, S. 89f., Nr. 397.

47 Für die Durchsicht des „Mercure de France“, des „Journal de Paris“ und des „Bulletin de Paris“ bin ich Frau Valérie Gressel, Paris, dankbar verpflichtet, auch Frau Myriam La Bruyère, Rouen, die mir die Einsicht in Teile von La Bruyère, *Concert* ermöglicht hat.

de Paris“ bezeugt,⁴⁸ so daß ein Konzertdatum für eine öffentlich zugängliche Aufführung der Konzertante damals ebenfalls ausscheidet. So ist, per exclusionem, wohl am wahrscheinlichsten, hier – und nach wie vor unter Respektierung von Jahns oben charakterisierter Darstellungsweise – ein Kopier- oder gar ein noch in P hinein übernommenes Kompositionsdatum zu sehen. Dieses letzte würde sich auch gut zu der schon mehrfach vertretenen Meinung fügen, die in B und dann auch schon in P enthaltene Konzertante weise stilistische Züge auf, die keineswegs schon ins Jahr 1778, viel besser jedoch ins späteste 18. oder gar erst ins frühe 19. Jahrhundert paßten.⁴⁹ Und schließlich nimmt sich bei einer geschätzten Datierung kurz vor 1800 auch die Solisten-Besetzung des Stückes – vor allem wegen der Beteiligung der Klarinette – gut aus, da die in ihrem Original dokumentierten Solo-Besetzungen in Vier-Bläser-Konzertanten von 1778 bis um oder kurz nach 1800, mit einer einzigen Ausnahme von 1795, Flöte, Oboe, Horn und Fagott, nicht aber Klarinette vorsehen und diese als an Aufführungen des Pariser „Concert Spirituel“ beteiligtes Solo-Instrument vor 1780, wenn überhaupt, so nur ganz vereinzelt dokumentiert ist und erst danach langsam in einiger Dichte aufzutreten beginnt.⁵⁰ Es wird an späterer Stelle eine Ergänzung folgen, wonach das Datum auf P tatsächlich als Kopier- oder gar Kompositionsdatum verstanden werden kann.⁵¹

4. Folgerungen aus der Beschreibung des Vorlage-Stimmensatzes P

Die nach alledem angezeigte Notwendigkeit, den Stimmensatz P spätestens um 1800, vielleicht eher kurz davor, anzusiedeln, zeigt, daß die fragliche Konzertante vermutlich schon in dieser Zeit in Paris in jener Form existierte, in der sie später in B kopiert werden sollte: Jahns Kopist A könnte dabei vielleicht nicht einmal so unaufmerksam, wie später oft kritisiert,⁵² sondern durchaus getreu nach P abgeschrieben haben; es wird darauf zurückzukommen sein. Mit der erwähnten Datierung von P noch ins späteste 18. Jahrhundert wird, wie schon angedeutet, Levins These, die fragliche Komposition habe um 1820–30 ihre uns überkommene Gestalt dadurch be-

48 Ulrich Konrad danke ich ebenfalls herzlich für die Durchsicht des „Journal de Paris“ dieser Mai-Juni-Wochen.

49 Vgl. Plaths Äußerungen in NMA, *Konzertante*, p. XVIII., auch Toeplitz, *Holzbläser*, S. 117 und 120f.

50 Vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, S. 150, 214f. und 313ff.

51 Vgl. unten, S. 53.

52 Vgl. Blume, *Concertante*, p. II, oder Levin, *Concertante*, S. 268 und, in Breite, S. 275–277 sowie S. 373–390; man vergleiche auch Hochreiter, *Concertante*, S. a/8–a/21.

kommen, daß ein musikhistorisch interessierter Musiker – Levin hat dabei an Alexandre-Pierre-François Boëly (1785–1858) gedacht⁵³ – damals im Prinzip original mozartische Solo-Stimmen mit rekonstruierten Orchesterteilen zu neuen ganzen Sätzen ergänzt habe, unhaltbar: weder dieser späte Zeitpunkt noch die damit verbundene „Baron-Brook-Theorie“ einer Rekonstruktion um 1820–30 können zutreffen, weil offenbar schon um 1800 oder früher das Stück in den aufführungsbezogenen, heute allerdings verlorenen Prager Stimmen so vorlag, wie es aus B bekannt ist. Und ob damals in Paris bereits eine Bemühung stattfinden konnte, mit der fraglichen Konzertanten eine förmliche und vielfache Mozart-„Imitation“ zu schaffen – auch das hält Levin für gegeben –, wird später noch zu diskutieren sein.⁵⁴

Auch Levins auf angeblich untrüglich objektivem Weg gewonnene These, B müsse direkte Abschrift nach einer Partiturvorlage, nicht also nach Stimmen sein,⁵⁵ fällt aufgrund von Jahns Bericht in sich zusammen. Jene These war Levin wohl deshalb wichtig, weil er mit ihr indirekt wahrscheinlicher machen zu können glaubte, in B liege letztlich Mozarts Werk vor, da die von Levin für B vermutete Partitur-Vorlage zeige, daß die fragliche Komposition selten oder nicht mehr gespielt worden sei, nachdem Legros deren Partitur seinerzeit bei sich zurückgehalten habe. Jahns Bericht zerstört nun solche Überlegungen; er zwingt vielmehr dazu, in P eine Überlieferungsform zu erkennen, die vielmehr der praktischen Aufführung näher gestanden hat als eine Partitur (wie später B). Dieser Zwang wird, wie noch dargelegt wird,⁵⁶ auch dadurch entschieden verstärkt, daß sich die in B erhaltene Solistenwahl durchaus überzeugend als eine Umarbeitung aus einer Solobesetzung des Werks wie in M erweisen wird, mithin ein Vorgang, der – auch dazu später noch mehr⁵⁷ – vor allem als spiel- und

53 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 362–369, besonders S. 365–369; aber S. 369 dann doch die Einschränkung: „we have no solid evidence linking Boëly with the *Symphonie concertante*“.

54 Vgl. unten, Abschn. IV. 6.

55 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 286–291. Dort, S. 290, schließlich die Aussage: „I submit that the source [of Jahn’s score] was ultimately derived from a set of parts. It may have been prepared directly from such a set, or it may be separated from those parts by one or more generations of intervening score copies.“ In der ersten dieser Alternativen, so zutreffend sie sich heute wenigstens im Blick auf den Stimmensatz P erweist, verrät sich wohl nochmals Levins Bemühung, irgend eine Verbindung von B mit den von der „Baron-Brook-Theorie“ postulierten Mozart-Solostimmen herzustellen, doch erscheinen in der zweiten Alternative die „generations of intervening score copies“ (die als solche keine oder doch wenig Praxisnähe dokumentieren) als ein im späten 18. Jahrhundert für ein solches Werk ziemlich unwahrscheinlicher Überlieferungsvorgang.

56 Vgl. unten, Abschn. IV. 1. c).

57 Vgl. unten, Abschn. IV. 1. c).

aufführungsgebunden erscheint. Widersprüchlich bleibt trotzdem, daß die Komposition, vor B allein in der Stimmen-Überlieferung P dokumentiert, offenbar nie gedruckt, mithin vielleicht auch nicht wirklich verbreitet worden ist.

Die Tatsache, daß P ein, also wohl im Blick auf eine Aufführung hergestellter Stimmensatz und keine Partitur war, könnte nun möglicherweise auch einen Teil der Unstimmigkeiten des Notentextes von B erklären – denn man kann keineswegs ausschließen, daß diese, nach allem bisher Ausgeführten, nicht erst auf das Konto des von Levin als unsorgfältig charakterisierten, aber hier vielleicht auch durchaus getreuen Jahn-Kopisten A gehen. Denn man muß in diesem Fall entschieden zurückdenken und in P auch ein Notentext-Stadium erwägen, dem möglicherweise schon verschiedene weitere Vorlage-Textzeugen vorangegangen waren, die, als Stimmensätze, wiederum Aufführungsmaterialien waren und deshalb leicht jene Ungenauigkeiten aufgenommen hatten, wie sie sich beim Abschreiben von Stimmen leichter zu ergeben pflegen als bei der Kopie von Partituren, die eine einfachere, weil gleichzeitige Überprüfung der Niederschrift in allen ihren Stimmen durch den Abschreiber ermöglichen: Es wäre damit in P die „Summe“ der Ungenauigkeiten mehrerer „Vorstufen“-Stimmensätze zusammengekommen und so in B übernommen worden. Sollte diese Erwägung einer P vorangegangenen weitgehend „eindimensionalen“ Überlieferung des gesamten Stimmensatzes der Konzertante zutreffen, so würde damit auch Levins Vermutung vom längeren Zurückhalten der Partitur von M durch Legros und damit vielleicht auch die grundsätzliche Identität der Solisten-Notentexte in M und P nochmals schwerer zu halten sein. Indessen bewegen wir uns hier auf sehr spekulativem Grund; immerhin ist wahrscheinlich, daß die Vorlage P in Einzelparten die „unmozartische“ Stimmenanordnung der Berliner Partitur gefördert oder gar veranlaßt haben dürfte; es könnte sein, daß die Stimmen von P zur leichteren Kontrolle ihrer Vollständigkeit numeriert, in ihrer Folge aber ohne Rücksicht auf die musikalische Gesamtgestalt der Komposition hergestellt worden waren. Wie auch immer: Jahns Kopist A entschloß sich, ohne Beachtung möglicher mozartscher Usancen, zu einer eigenartigen Reihenfolge erst der vier Solo-Bläser-Stimmen je zuoberst auf dem Blatt, darunter aller Streicher und schließlich zuunterst der Orchesteroboen und -hörner; daß Mozart selbst in für ihn charakteristischer Art den Baß sonst gerne ganz nach unten legte, spielte hier offenkundig keine Rolle. Anzunehmen ist auch, daß die in B von der Forschung schon für befremdlich gehaltenen, eher auf die frühe musikalische Romantik als einen Mozart des Jahres 1778weisenden vielen Vortragszeichen, also dynamische, Gabelzeichen oder auch Akzen-

te,⁵⁸ ebenfalls bereits in P gestanden hatten und von Jahns Kopisten in B getreu übernommen wurden, mitunter in der gleichen – und durch P vorgegebenen – Inkonsequenz, wie dies bei jenen anderen Fehlern und Fahrlässigkeiten der Fall gewesen sein mochte, die ihm von Levin und Anderen vorgeworfen worden sind: bei einer Kopie nach Einzelstimmen fällt, wie nochmals betont sei, die Kontrolle über deren jeweiligen Verlauf doch viel schwerer, als wenn eine Partitur nachgeschrieben würde, und zugleich sind die einzelstimmenweisen Inkonsequenzen in einem neu entstandenen Partiturbild viel leichter zu erkennen: es ist dies ein geradezu klassischer Vorgang beim Kopieren von Stimmen. Und wenn, wie oben angedeutet,⁵⁹ das kleine Format der Abschrift B vielleicht wirklich in einem vorzugsweise wissenschaftlichen Interesse Jahns an B begründet war, mag dieser seinen Kopisten sogar zu besonderer Vorlagentreue beim Abschreiben des bereits für unecht gehaltenen Werkes angehalten haben. Wie auch immer: auch die manchen, stilistisch „fortgeschrittenen“ Vortragszeichen in B dürften die Datierung des Stimmensatzes P um oder kurz vor 1800, vielleicht sogar diejenige der Komposition selbst in dieser Zeit bestätigen.

5. Jahns und Köchels Schweigen über P

Schließlich müssen zwei letzte quellenbezogene wichtige Feststellungen getroffen werden. Eine erste geht davon aus, daß Jahn, wie schon ausgeführt,⁶⁰ im Frühjahr 1864 das Manuskript P, also die heute verlorene Vorlage von B, mit eigenen Augen hat sehen und genau untersuchen können. Schon am 11. Dezember dieses Jahres sollte er sich brieflich an Carl Friedrich Pohl in Wien wenden, der ihm vorher den Fund von Mozarts Jugend-Oratorium *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV 35 mitgeteilt hatte: „Auf dieses Oratorium hätte ich nun nicht mehr gehofft. Wer weiß, ob nun nicht auch die Pariser Compositionen noch mal zum Vorschein kommen“.⁶¹ Diese Schlußbemerkung bestätigt in ihrer absoluten Formulierung, daß Jahn den ein reichliches Halbjahr vorher in Autopsie geprüften Stimmensatz P in keiner Weise als das aus Paris von 1778 stammende echte Werk Mozarts hatte erkennen können.

Die zweite Feststellung nimmt die dann noch folgenden Mozart-Bemühungen Jahns in den Blick. Drei Jahre später nämlich, also 1867, soll-

58 Vgl. Blume, *Concertante*, p. III; dazu Plath in NMA, *Konzertante*, p. XIIs. und Levin, *Concertante*, S. 278–281.

59 Vgl. oben, Abschn. III. 1.

60 Vgl. oben, Abschn. III. 2.

61 Vgl. oben, Abschn. III. 2., Anm. 26.

te er die umgearbeitete 2. Auflage seines *Mozart*-Buches publizieren; es ist überaus auffällig, daß sich darin nicht das geringste Wort über die ihm 1864 in P vorliegende Komposition findet. Das kann seinen Grund nicht, wie bisher immer wieder behauptet, darin haben, daß er P erst nach 1867 überhaupt in die Hand bekommen und dann in B hätte abschreiben lassen, denn diese Abschrift hatte ja, wie aufgezeigt, schon 1864 entstehen müssen: Jahn hätte bequem die Möglichkeit, ja gewissenhaft wie er war, geradezu die wissenschaftliche Pflicht gehabt, sich 1867, in der 2. Auflage seines *Mozart*-Buches, über die in P überprüfte und ihm in B zugänglich gebliebene Komposition auszusprechen – vor allem, wenn er an ihr auch nur eine Spur echten Mozarts wahrgenommen hätte. So kann Jahns Schweigen wiederum nur daran liegen, daß er nach gründlicher Quellenautopsie sowie musikalischer Prüfung der Komposition in P die genannte feste Überzeugung gewonnen haben mußte, daß dieses Werk, wenngleich in einem Manuskript der Zeit um 1800 oder kurz vorher, insgesamt mit Mozart nichts zu tun habe. Genau das Gleiche muß auch für den Namen von Legros und das genannte Datum von 1795 gelten: wie oben bereits angedeutet, hat Jahn auch später nie mehr auf dieses Werk und die Namens- und Datums-Notizen mehr hingewiesen, obwohl er dies nach Kenntnis von P, wenn nicht in der 2. Auflage seines großen *Mozart*-Werkes, so an anderer Stelle leicht hätte tun können. Und diese P radikal ignorierende Haltung Jahns begründet nun auch endgültig, daß das Rückenschild „MOZART Concertante“ an B infolge von Jahns eigenem oder dem Irrtum seines Buchbinders auf dem Einband von B angebracht worden war:⁶² von dem anfänglich „mozartschen Eindruck“⁶³ hatte Jahn sich mittlerweile völlig distanziert.

Und durchaus Gleiches trifft nun, dies die zweite Feststellung, auch auf Köchel zu. Sein Besuch bei Jahn in Bonn – auf der Durchreise zu neuen und vertieften Mozart-Recherchen in Paris – war für die Zeit bald nach dem 26. März 1864 angesagt; Jahn eröffnete seinen an diesem Tag an Köchel geschriebenen Brief mit der Erklärung, er freue sich „sehr auf alles Gute, was der persönliche Verkehr doch allein bringen kann“,⁶⁴ also, wie schon bei einem früheren Besuch Köchels in Bonn,⁶⁵ offenbar auf das Gespräch über und die Diskussion von solchen Informationen und Problemen

62 Vgl. oben, Abschn. III. 1.

63 Vgl. oben, Abschn. III. 2.

64 Vgl. oben, Abschn. III. 2., Anm. 26.

65 Köchel hatte schon im Mai 1860 und wiederum anfangs Mai 1861 Jahn in Bonn besucht; vgl. die Briefe Jahns an Köchel vom 8. Mai 1860 und vom 7. April 1861, auch Köchels Brief an Josef Hauer vom 30. April 1861, bei Grumbacher, *Köchel*, S. 150 (die Originale der Briefe Köchels an Hauer liegen in Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Grumbacher, Nr. 551 a-g, der hier zitierte ist 551c).

der Mozart-Forschung, die, als zu komplex, brieflich nicht leicht behandelt werden konnten. Wie als Auftakt zu solchen Gesprächen folgten in dem fraglichen Brief nun die oben vorgeführten Angaben über die aus Prag zugeschickte Konzertanten-Quelle P; wenn Jahn daran anfügte: „vielleicht kommen Sie in Paris der Sache auf die Spur“,⁶⁶ so konnte er dies tun, weil Köchel von Bonn nach Paris weiterfahren und dort auch nach M oder doch nach neuen Nachrichten über M suchen würde. Über die Ergebnisse dieser an die Bonner Visite bei Jahn anschließenden Pariser Mozart-Reise äußerte sich Köchel in bereits am 20. Juli 1864 veröffentlichten *Nachträgen und Berichtigungen zu v. Köchels Verzeichnung der Werke Mozart's* in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“.⁶⁷ Der Leser erfährt hier, daß Köchel mit den Studien dieser Reise „besonders die Compositionen von Paris aus dem Jahre 1778“ habe erhellen wollen, und Köchel zählt die in Frage kommenden Werke sogar ausdrücklich auf, dabei auch jene „Symphonie concertante für Flöte, Oboe, Waldhorn, Fagott“, die ihm aus Mozarts Pariser Korrespondenz bekannt geworden war. Aber, so Köchel weiter, „alle diese bisher spurlos verschwundenen Werke entzogen sich hartnäckig allen angestellten Nachforschungen“. In Paris „fand ich zwar manches, was ich nicht suchte, aber was ich suchte, fand ich wieder nicht“; trotz breit angelegten Recherchen, bei musikalisch versierten Personen, in allen „zugänglichen Sammlungen bis auf jene der Amateurs und die Boutiquen der Antiquare und Autographenhändler ... wollte sich ... nicht der Schatten einer Spur jener verschollenen Compositionen zeigen ...“.⁶⁸ Aber gerade nach diesen negativen Ergebnissen der Pariser Nachforschungen hätte Köchel in seinen *Nachträgen* allen Grund gehabt, wenigstens etwas über die ja ebenfalls aus Paris stammende Konzertanten-Quelle P zu berichten, wenn bei ihm das vorangegangene Bonner Gespräch mit Jahn und die durch diesen ermöglichte Autopsie dieses Stimmensatzes auch nur zur geringsten Vermutung geführt hätte, daß sich die Konzertante in P irgendwie mit Mozart und dessen Komposition verbinden lassen könnte. Immerhin hatte ihm Jahn die Quelle im Voraus brieflich angekündigt, hatte sie in Bonn originaliter greifbar und, da er selber sich von Köchel in dieser Sache doch ausdrückliche Hilfe erhoffte, sie diesem mit Sicherheit zur Einsicht präsentiert. Aber Köchel schwieg in der Folge genauso darüber wie Jahn – auch er mußte in Bonn die feste Überzeugung gewonnen haben, daß die fragliche Handschrift und Komposition mit Mozarts verlorener Pariser Konzertanten nichts zu tun haben könne; nicht einmal über den Namen „Le Gros“ hatte er sich – wie übrigens auch Jahn – veranlaßt gesehen, eine „Brücke“ zu

66 Vgl. oben, Abschn. III. 2.

67 Vgl. Köchel, *Nachträge*, passim.

68 Vgl. Köchel, *Nachträge*, bes. Sp. 493.

Mozarts Werk von 1778 zu schlagen. Ergänzend darf noch festgehalten werden, daß die sich im völligen Schweigen Jahns und Köchels äußernde Ablehnung einer Mozartschen Echtheit auch wesentlich darin begründet gewesen sein könnte, daß das Datum von P sich in enger äußerer Verbindung mit diesem Stimmensatz stehend präsentierte und damit dessen Niederschrift oder gar Komposition tatsächlich unschwer auf eben den 27. Mai 1795 festzulegen schien. Mit diesem Datum war dann das Werk aber für Mozart sogleich verloren, was die Leichtigkeit und ganz unzögerliche „Erledigung“ dieses Werks für Mozart durch Jahn und Köchel besonders gut erklären würde. Wie auch immer: man darf in der entschieden ablehnenden Haltung der beiden mit Abstand besten Mozart-Kenner und -Forscher des mittleren 19. Jahrhunderts zweifellos ein schlagendes Argument gegen die Echtheit der Komposition in B sehen.

IV. Anlage und Gestaltung der Konzertante in B

Haben die bisherigen Ausführungen historischen, musikhistorischen und quellenkundlichen Gegebenheiten gegolten und bereits neue und schwerwiegende Argumente gegen die Echtheit der Berliner Konzertante herausgestellt, so soll in diesem Kapitel eine kritische Überprüfung der Musik des fraglichen Werkes erfolgen. Nicht alles, was Levin in seinem Buch dazu schon vorgebracht hat, gelangt hier nochmals zur Sprache: So werden beispielsweise nur wenige, aber nicht unwichtige Einzelheiten zu jener Bearbeitung der Solisten-Stimmen vorgebracht, die zu der abweichenden solistischen Besetzung von B gegenüber derjenigen von M geführt hat. Auch bleiben die gelehrten Informationen Levins zu Horn-Stimmungen und -Umfängen undiskutiert, einmal weil Levin das viel besser kennt als der Verfasser, dann, weil diesen, wie noch zu zeigen sein wird, eben diese Verhältnisse auch viel weniger plagen als Levin, aber schließlich vor allem, weil für eine Echt- oder Unechtheitsentscheidung andere Sachverhalte schon hinreichend aussagekräftig erscheinen.

1. Beobachtungen zur zyklischen Anlage und Gesamtgestalt von B

a) Durchgehaltene Tonart Es-Dur in allen drei Sätzen

Wer B als zyklisches Werk insgesamt überprüft, kann die für Mozart seltsame Tatsache nicht übersehen, daß alle drei Sätze in der gleichen Tonart Es-Dur stehen. Weder Levin noch der Verfasser dieser Studie haben bisher die Idee gehabt, der Mittelsatz von B könne vielleicht als eine Art langsamer Einleitung zum bewegteren Finale gemeint gewesen sein, eine Interpretation, welche die ganze Komposition vielmehr als ein Paar von zwei großen Sätzen verstünde und so die durchgehend gleiche Tonart Es-Dur des Werks scheinbar noch am ehesten erklären könnte. Wem sich aber diese Idee dann plötzlich doch eröffnet, wird allerdings bald erkennen, daß vor allem der Umfang, aber auch der Charakter und die innere Form des „Adagio“-Satzes – dazu später noch mehr¹ – eine solche Deutung unmög-

1 Vgl. unten, Abschn. IV. 3.

lich zulassen: die Komposition besteht aus drei selbständigen Sätzen, und damit ist auch das Tonartenproblem in B weiterhin nicht geklärt.

Bereits 1971, und in gedruckter Form 1973, hat der Verfasser dieser Studie an dem irritierenden Sachverhalt dieser in gleicher Tonart stehenden drei Sätze Anstoß genommen und, damit energisch gegen die Echtheit des Werks opponierend, wörtlich formuliert:

„Daß Mozart bei der Satzfolge schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt) wie hier alle drei Sätze in der gleichen Tonart Es-Dur geschrieben hätte, ist in höchstem Maße unwahrscheinlich. Man kann, soviel ich sehe, in Mozarts echtem Gesamtwerk, bei gleicher Satzfolge, weder eine Symphonie noch ein Konzert noch eine Sonate finden, welche die Tonart des Mittelsatzes nicht veränderte; bei deutschen und französischen Komponisten läßt sich die Übereinstimmung der Tonart gelegentlich nachweisen, aber es zeugt gerade von Mozarts sicherem Formgefühl, daß man bei ihm vergeblich danach sucht“.²

Levin hat diese Aussage in seinem Konzertanten-Buch sogar wörtlich abgedruckt, aber dann heftig angegriffen und sie mit der stolzen Behauptung ein für alle Male widerlegen wollen, daß insgesamt sogar 16 echte Kompositionen Mozarts die gleiche Tonart in drei oder mehr aufeinanderfolgenden Sätzen zeigten.³ Diese Behauptung läßt sich aber nur vertreten, wenn die in Frage stehende Aussage des Verfassers von 1971 falsch ausgelegt und ohne musikhistorische Differenzierung argumentiert wird.

Die erwähnte Formulierung bestritt, wie leicht überprüfbar ist, die Existenz wörtlich von „Symphonien, Konzerten und Sonaten“, also von zyklischen Werken Mozarts, die „bei gleicher Satzfolge“ wie derjenigen der Konzertanten, also eben einer dreisätzigen mit der Disposition „schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt)“, die Tonart des Mittelsatzes nicht veränderten. Wenn nun Levin zur Widerlegung der These des Verfassers auch Kassationen, Divertimenti oder Serenaden heranzieht – und er tut dies –, so operiert er mit Kompositionen, deren Satzzahl und -tempofolge von 3 und von schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt) abweichen, sowie mit musikalischen Gattungen, die 1971 bzw. 1973 absichtsvoll gerade nicht genannt wurden, wesentlich solchen der Gesellschaftsmusik. Von ihnen dürfte doch nachgerade bekannt sein, daß ihre Satzfolgen Reihungen, oft sogar mit mehr als drei Sätzen, sind: für diese, noch barocken Gestaltungen nahestehenden Reihungen ist tatsächlich kennzeichnend, daß ihre Sätze in der gleichen Tonart stehen oder doch stehen können. Im Blick auf die genannte These des Verfassers ist es jedoch ganz unzulässig, „the entire instrumen-

2 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 60.

3 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 85-88.

tal *oeuvre as a unit*“ zu nehmen, wie Levin das tut,⁴ und die Gattungstradition vielzähliger gesellschaftsmusikalischer und einiger anderer Satzreihungen ohne weiteres mit der Tradition von zyklischen Werken, also von „Symphonien, Konzerten und Sonaten“, zu vermischen; von den 16 angeblichen Gegenbeispielen Levins fallen somit von Anfang an 9 sofort weg (in Levins hierzu gebotener Liste die Nr. 4-7, 9-10, 12-14), weil sie die genannte Folge von drei Sätzen („schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt)“) nicht einhalten; das muß hier nicht detailliert begründet werden.

Aus den bei Levin dann verbleibenden 7 zyklischen Werken, scheidet das Lodi-Streichquartett KV 73^f als taugliches Vergleichsstück ebenfalls aus (Levin Nr. 11), weil es vier- und nicht dreisätzig ist, und selbst wenn man das nachkomponierte Final-„Rondeau“ ausscheiden wollte, um eine Folge von nur drei Sätzen zu erhalten, wäre diese mit den Satztempi Adagio-Allegro-Menuetto wiederum nicht vergleichsfähig. Gleiches gilt für die beiden genannten Sonaten (Levin Nr. 15 und 16), weil für KV 14 die Satzfolge Allegro-Allegro-Menuetto, für KV 547 Andante Cantabile-Allegro-Andante con variazioni lautet: vom Modell „schnell-langsam-schnell“ wie bei der Konzertanten kann auch hier nicht die Rede sein. Die Sonate für Klavier zu vier Händen KV 19^d (Levin Nr. 17) sodann fügt sich, zwar dreisätzig, aber möglicherweise schon wegen ihres Mittelsatzes, also eines Menuetts und nicht eines wirklich langsamen Satzes, der vom Verfasser formulierten Tempo-Forderung nicht, ist aber bereits wegen ihrer Überlieferungslage als echtes Werk Mozarts durchaus zweifelhaft; sie erscheint schließlich auch von ihrem musikalischen Stil her unecht und muß wegen aller dieser Eigentümlichkeiten ebenfalls ausscheiden.⁵

4 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 85. Die im Haupttext dieser Seite 57 in Klammern gesetzten Nummern beziehen sich auf jene Mozart-Kompositionen, die Levin, *Concertante*, S. 86f., seinen vermeintlichen Gegenbeispielen gibt. Levins Argumentation ist umso unverständlicher, als er in seiner Liste angeblicher Gegenbeispiele nur 4 Werke Mozarts durch zugesetzten Stern* ausdrücklich als den Staehelinschen Anforderungen von Dreier-Satzzahl und -Satzfolge entsprechend markiert, aber so zugleich die verbleibenden 12 von ihm ebenfalls benannten Werke als jenen Kriterien gerade nicht entsprechend ausschließt.

5 Vgl. u.a. Eisen, *KV 19d*, sowie Sühling, *KV 19d*. Es erscheint bemerkenswert, daß es in Klavierwerken Georg Christoph Wagenseils – die ja auch in der Diskussion um die frühe Aufführungsgeschichte von KV 17^d eine Rolle spielen – Folgen von 3 Sätzen in den Tempi schnell-langsam (bzw. Menuett)-schnell in durchgehalten gleicher Tonart gibt, wie sich dies auch bei KV 17^d findet. Übergeht man unter ihnen die Werktitel aus gesellschaftsmusikalischer Tradition („Divertimento“, „Parthia“ u.ä.) und hält sich allein an dreisätziges „Sonate“, wie ja auch KV 19d betitelt ist, so sind dort durchaus Folgen von 3 solchen Sätzen in gleicher Tonart belegt: vgl. Michelitsch, *Wagenseil*, Nr. 9, 24, 36, 51 und 230.

So bleiben von Levins Gegenbelegen schließlich allein die drei frühen bzw. mittleren Symphonien KV 141^a, 213^c und 318 (Levin Nr. 1-3) übrig.⁶ In der Tat stehen hier alle drei Sätze je in der gleichen Tonart, und diese Sätze entsprechen auch der Tempofolge „schnell-langsam-schnell“. Aber Levin hätte, um mit diesen drei Werken ein wirkungsvolles Gegenargument ins Feld zu führen, als guter Mozart-Kenner nicht übersehen dürfen, daß die ersten beiden in ihren Kopf- und Mittelsätzen aus Opernouvertüren Mozarts gewonnen und später um ein neues Finale erweitert wurden, das dem Komponisten – auch ohne großen Zeitaufwand – die Darstellung des Ganzen als Konzert-Symphonie ermöglichen sollte; zur dritten ist die Overtürenfunktion durch spätere Berichte bezeugt. Und bei dieser und den beiden anderen Symphonien ergibt sich diese Nähe zur Opernouvertüre überdeutlich auch durch die engen Satzverbindungen, die Mozart zum Teil durch Halbschlüsse vor Satzneubeginn und durchweg durch „attacca“-Verbindungen der Sätze hergestellt hat. Alle drei fraglichen Symphonien erweisen sich also, prüft man sie hinreichend genau, nicht als Zyklen von je drei (selbständigen) Sätzen, wie dies bei Konzert-Symphonien und bei der Berliner Konzertanten der Fall ist, sondern sie klammern, wegen der Overtüren-Aufgabe, die in ihnen noch immer deutlich durchscheint, ihre „Teile“ auch tonartlich eng aneinander: damit scheiden sie aber als aussagekräftige Vergleichsstücke zur Konzertante ebenfalls aus.

So „überlebt“ von allen 16 Beispielen, mit denen Levin die These des Verfassers widerlegen wollte, wonach es bei Mozart bei gleicher Satzfolge („schnell-langsam-schnell“) keine Symphonie-, Konzert- oder Sonaten-Komposition gäbe, „welche die Tonart des Mittelsatzes nicht veränderte“, kein einziges beweiskräftiges, so auch originär komponiertes Stück. Das zeigt mit aller Deutlichkeit, daß der 1971/73 postulierte Zusammenhang von Satzfolge, -tempo und -tonart in zyklischen Werken für Mozart nicht nur richtig, sondern auch wichtig, ja zwingend gewesen sein muß; sein Formgefühl hat in den zyklischen Gattungen der Symphonie, des Konzertes und der Sonate bei der Satzfolge „schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt)“ tatsächlich tonartlich so disponieren müssen, daß der Mittelsatz in eine andere Tonart zu stehen käme als die Rahmensätze. Wenn die Konzertante, wie in B erhalten, gegen diese Regel Mozarts verstößt – und Levin glaubt auch daran, daß die dreifache Tonart Es-Dur in B letztlich auf die originale Komposition Mozarts zurückgehe, und er plädiert nicht, wie Toeplitz, für eine ursprüngliche tonartliche Abweichung des erst in der Folge transponierten und in B eingefügten Mittelsatzes,⁷ einen Vorgang,

6 Vgl. eben dazu die in Köchel VI hierzu gegebenen Erläuterungen sowie Zaslav, *Mozart's Symphonies*, Appendix A, S. 544.

7 Vgl. Toeplitz, *Holzbläser*, S. 122f., sowie oben, Kap. II.

der freilich wieder neue Probleme schaffen würde – , so muß sich aus diesem Befund nach wie vor ein wirklich schwerwiegendes, sogar schon allein schlagendes Argument gegen die Echtheit der Berliner Konzertante ergeben.

Dies Letztere gilt nun umso mehr, als das „vorklassische“ Symphonien- und Konzertanten-Repertoire Frankreichs nicht nur „gelegentlich“, wie 1971/73 formuliert,⁸ sondern sogar eine erhebliche Zahl von Vergleichswerken der hier relevanten Satz- und Tempofolge dokumentiert, die ihre drei Sätze in die gleiche Grundtonart setzen; das zeigt schon ein kurzer Blick in das reichhaltig dokumentierende Werk über die französische Symphonie dieser Zeit von Barry S. Brook.⁹ Die Verhältnisse erweisen sich dabei als so deutlich, daß sie die Konzertante in B, wenn diese schon nach dem Vorstehenden offenbar nichts mit Mozart zu tun haben kann, mit erheblicher Wahrscheinlichkeit als aus der Feder eines französischen Komponisten stammend verraten;¹⁰ es wird später darauf zurückzukommen sein.

8 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 60.

9 Vgl. Brook, *Symphonie*, Bd. 2, unter den im Folgenden angeführten Komponistennamen und den zugehörigen Werknummern: Bambini, No. 3; Barthélemon, No. 7-10, 12; Blainville, No. 11-14; Blois, No. 1b, 3b; Bréval, No. 6b, 8; Bullant, No. 3; Cambini, No. B10b; Caraffe, No. 6; Cardon, No. 15; Cardon fils, No. 2; Daberue, No. 12-13; Devienne, No. 1; Godecharle, No. 3-4, 6; Gossec, No. 6, 61, 65, 67, 90t; Guémin, No. 7; Navoigille, No. 11; Pierlot, No. 3; Pleyel, S.C. No. 2; Roeser, No. 11; Saint-Georges, No. 1; Talon, No. 13, 18; Tapray, No. 2. Es sind hier nur Symphonien oder Konzertante Symphonien berücksichtigt, deren Satzfolge „schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt)“ lautet. Kompositionen, die genau oder schätzungsweise vor 1760 datiert werden können, sind übergangen. Werke, die einen eingeschobenen Teil in der Variante der Haupttonart besitzen, sind berücksichtigt, aber solche, die eine langsame Introduction in der Varianttonart besitzen, nicht. – Die Beurteilung, die Siegmund-Schultze, *Stil*, S. 59f., zur Konzertante B und zur Einheitstonart ihrer drei Sätze vorträgt, macht einen insgesamt ziemlich ratlos, dabei besonders da, wo er, auf S. 60 für die Mozartsche Echtheit plädierend, feststellt, daß „alle drei Sätze eigenartiger- und bezeichnenderweise [sic] in derselben Tonart Es-dur“ stünden; warum und wofür dies „bezeichnend“ sein soll, wird nicht erklärt. Die Ratlosigkeit setzt sich übrigens angesichts der leichtfertigen Charakterisierung der drei Sätze fort, die sukzessive in „stilisierter, etwas militanter Marschmusik, einer pompösen Aufzugsmusik mit lyrisch-besinnlichen Einschüben“, dann einer „typischen Ombra-Szene ..., die der Opernwelt entstammt“, schließlich in „volkstümlichster Variationskunst und Harmoniemusik überhaupt“ ihr jeweiliges Mozartsches Gattungsmodell besäßen. Schluß: „Wieder ein Vollklang Mozartschen Schaffens, wieder ein echter Menschenspiegell“. Vgl. dazu auch unten, Abschn. IV. 6.

10 Parallelrecherchen (zu Brook, *Symphonie*, ebda.) im gleichzeitigen Repertoire aus deutschem Gebiet sind deshalb erheblich erschwert, weil in vielen publizierten Werkverzeichnissen einzelner Komponisten, wenn überhaupt, dann nur der thematische Anfang des jeweiligen Kopfsatzes geboten wird und Satzzahl, -tempi und

b) Grundsätzliche Überlegungen zur „Baron-Brook-Theorie“

Die vorstehenden Feststellungen können auf die, nach Levin eine Autorschaft Mozarts angeblich nicht ausschließende Tonartendisposition der drei Sätze von B nur mit entschiedenster Skepsis, ja klarer Ablehnung reagieren. Gleiches wird im Folgenden für jene „Baron-Brook-Theorie“ gelten, die nach Levin und Leeson in B ein Stück erkennen will, das nach frühem Verlust der originalen Orchestermaterialien von M aus den vier allein erhaltenen Solo-Stimmen der Mozartschen Komposition von einem späteren Dritten rekonstruiert worden sei: dabei sei die instrumentale Umarbeitung der Solisten-Besetzung gegenüber M sowie eine Neukomposition der Or-

-tonarten oft verschwiegen werden, so daß das im vorliegenden Zusammenhang entscheidende Modell der Satzfolge „schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt)“ keineswegs erkennbar wird; eine systematisch-vollständige Füllung dieser Informationslücken konnte der Verfasser, weil zu aufwendig, nicht vornehmen, und dies umso weniger, als auch die beschreibende Sekundärliteratur, weitgehend auf die Frage nach dem Formaufbau des (das Gesamtwerk meist eröffnenden) Sonatenhauptsatzes festgelegt, sich über Jahrzehnte hin für Zahl und Tonarten der Folgesätze kaum interessiert hat. Immerhin ruft eine, unter diesen unzureichenden Voraussetzungen trotzdem unternommene Grobprüfung den starken Eindruck hervor, daß sich dreisätzig Symphonien, Konzertante Symphonien oder Konzerte in deutschem Gebiet nur vereinzelt finden, deren langsamer Mittelsatz die Tonart gegenüber den Rahmensätzen nicht veränderte. So zeigen innerhalb der Berliner „ausnahmslos“ dreisätzig Konzerte nur ein (echtes?) Flötenkonzert von Friedrich dem Großen und ein Cembalokonzert von Christoph Schaffrath in allen drei Sätzen die gleiche Tonart; vgl. Uldall, *Klavierkonzert*, S. 11f., 15 und 72. Die Konzerte der Bach-Söhne Carl Philipp Emanuel und Johann Christian verändern alle die Tonart des Mittelsatzes. Waldkirch, *Konzertante Sinfonien* ist hierzu selbst für Mannheim unergiebig; das gilt auch für McCredie, *Symphonie Concertante*, so willkommen die hier präsentierten neuen Informationen über bisher kaum oder gar nicht bekannte deutsche Musikalienbestände sind. Stoltie, *Deviennes*, Bd. I, S. 61-254, bespricht insgesamt 26 aus französisch- und deutschsprachigem Gebiet stammende Konzertante Symphonien mit verschieden gemischter Bläser-Solisten-Besetzung, zum Teil noch bis um 1820 datiert; von allen diesen zeigen nur drei in Frankreich entstandene oder dort verlegte Konzertante Symphonien in allen ihren drei Sätzen die gleiche Tonart (S. 69-75: Bréval; S.131-137: Gebauer; S. 179-185: Pleyel); alle anderen, soweit dem dreisätzigem Modell entsprechend und ebenfalls französisch oder aus deutschsprachigem Gebiet stammend (von den letzteren mehr als ein Dutzend), wechseln im Mittelsatz die Tonart der Rahmensätze. Sonst belassen immerhin Leopold Kozeluch zwei Konzertante Symphonien II:1 und 2 sowie seine Klavierkonzerte IX:17, 18 und D 2 (dieses echt?) die Eingangstonart in allen drei Sätzen, bemerkenswerterweise aber immer nur, wenn der Mittelsatz ein Variationensatz ist; vgl. Pošťolka, *Koželuh*, S. 178, 190f. und 192. Die Arbeit von Janet B. Winzenburger, *The Symphonie Concertante: Mannheim and Paris*, M.A. Thesis Eastman School of Music, University of Rochester, 1967, war unerreichbar.

chesterteile und -partien unter musikalischer Nutzung der erhaltenen Solo-Stimmen erfolgt.¹¹

Eine Stütze will diese Theorie an den laut Levin und Leeson konsistent gleich proportionierten Soli- und Tutti-Teilen aller Kopfsätze von Mozartschen Konzerten gewinnen. Auch wenn Leeson und Levin ihre Vergleichsberechnungen, wie oben erwähnt, nicht mehr auf den langsamen Mittel- und den Finalsatz von B bzw. Mozartsche Vergleichsbeispiele ausgedehnt haben, bleibe die analytische Einzeldiskussion der Komposition in B hier fürs erste zurückgestellt; sie wird später ergänzt. Aber viel allgemeinere Zweifel ergeben sich im Blick auf die methodische Tauglichkeit dieser Theorie überhaupt.

Denn die These Levins, wonach andere Komponisten angeblich durchweg von dem Mozartschen Solo-/Tutti-Proportionenmodell abweichen, kann bei der Menge verlorenen oder ungeprüften Materials¹² doch keineswegs davor bewahren, daß ein Zeitgenosse Mozarts, auch in seinem unbekannt gebliebenen Schaffen, genau das beschriebene, angeblich allein Mozartsche Modell zufällig ebenfalls hätte treffen können. Levins Rückschlüsse auf die Singularität konzertanter Sonatensatz-Schemata Mozarts können nicht als völlig gesichert gelten, schon gar nicht mit der mathematischen Unfehlbarkeit, die Levin für sich selbst beansprucht und von seinen Wissenschaftskollegen fast unablässig einfordert.

Aber es tritt ein weiterer noch schwerer wiegender Zweifel an der „Baron-Brook-Theorie“ hinzu. Man stelle sich nur einmal den (mäßigt guten) Pariser Komponisten des späten 18. oder frühesten 19. Jahrhunderts vor, dem – auf welchem Weg auch immer – vier Solo-Stimmen einer oder eben der Konzertante B, aber nichts anderes davon, in die Hand geraten. Jene lassen zwar, durch Vergleich ihrer Pausentakt-Zahlen, die Stellungen der Solo-„Blöcke“ im unversehrten Gesamtwerk errahnen, aber sie werden durch ihre langen Solisten-Pausen ebenfalls verraten, daß währenddessen auch dem Orchester Spiel-Aufgaben von zum Teil erheblicher Länge gestellt gewesen sein müssen. Es kann dann den fraglichen Pariser Musiker nur ein gewaltiger Schrecken gegenüber der Absicht oder der Pflicht ergriffen haben, dieses Stück durch eigene Nachkomposition aller Orchesterbeiträge aufgrund der allein erhaltenen Solostimmen komplettieren zu müssen oder zu wollen: Eine solche Aufgabe mußte ja viel schwieriger und mühevoller sein als die Komposition gleich einer neuen ganzen Konzertante; höchstens das schematische Variationen-Finale wäre allein aufgrund der

11 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 56ff., sowie die zeitlich vorausgegangenen Ausführungen von Leeson/Levin, *Authenticity*.

12 Vgl. Brook, *Symphonie concertante*¹, S. 506-516; der in der dort vorgelegten Tabelle zu insgesamt 69 Konzertanten angebrachte Vermerk „NR“ bedeutet so viel wie „Not Recovered“.

Solo-Stimmen verhältnismäßig unbeschwerlich zu „re-komponieren“ gewesen. Das beschriebene Hindernis gilt noch mehr, wenn, was Levin seltenerweise für möglich hält, die Vorlage nicht einmal Zahlen für die Pausentakte der Solostimmen angegeben hätte:¹³ eine schwer begriffliche Hypothese.

Demnach wäre die Attraktion, eine solche, zumindest in den ersten beiden Sätzen sehr komplizierte und mühevoll bearbeitete Aufgabe zu übernehmen, äußerst gering gewesen, und wenn schon die vier isolierten Solisten-Stimmen, wie ihre angeblichen Nachfolgerparte in P, den Namen Mozarts ebenfalls nicht getragen haben sollten, hätte diese Aufgabe auch nicht durch die Nennung eines großen Autors wie eben Mozarts anziehender werden können. Denn Mozart galt in Paris vor 1800 ja noch keineswegs als so bedeutend wie wenige Jahrzehnte später,¹⁴ und selbst innerhalb der Konzerte des „Concert Spirituel“ war die Wirkung seines Namens noch nicht dauerhaft breit geworden: zwischen 1778 und 1790, also den letzten Existenzjahren dieser Institution, war im April 1778 eine für Mozart nicht einmal völlig gesicherte italienische Arie, im Juni desselben Jahres seine Pariser Symphonie KV 297 erstmals aufgeführt worden, aber im „Concert Spirituel“ in der Folge offenbar als einziges seiner Stücke noch weiterhin erklingen, zunächst zweimal im gleichen Jahr 1778, dreimal im Jahre 1779, von dann an in jedem Jahr in geringerer Zahl, 1784, 1787 und 1790 überhaupt nicht mehr; im April 1786 wurde auch noch ein Klavier-

13 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 214.

14 Zur Rezeptionsgeschichte Mozarts in Frankreich, vgl. Lesure, *L'oeuvre de Mozart*; Schneider, *Mozart-Rezeption*; Mongrédien, *Découverte*; Gribenski, *Réception*. Über das hierin Mitgeteilte hinaus hier zwei konkrete, schon dem 19. Jahrhundert entstammende Zufalls-Lesefrüchte, die zeigen, daß die Mozart-Rezeption in Frankreich Zeit benötigte: Johann Friedrich Reichardt, selber ein keineswegs unfähiger Komponist, hält aufgrund eigener Pariser Konzerterfahrung am 11. Januar 1803 zum Klavierspiel der Generalsgattin Madame Moreau fest: „... Sie hat auch das besondere in Paris nicht häufige Talent, daß sie sich nicht bloß an die Werke Eines Meisters hält, sondern unsers Mozarts große, ernste Compositionen, die hier eigentlich noch wenig geübt werden, wie Clementi's und Steibelt's glänzende, launige und graziöse Sachen, spielt. ...“; so Reichardt, *Vertraute Briefe*, Bd. 2, S. 70. Und noch 1844 sollte Heinrich Heine in einem Pressebericht aus Paris über die *Musikalische Saison von 1844*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 12, Stuttgart o. J. (Cotta Nachf.), S. 164-172, feststellen: „... Mozart und Händel haben es endlich dahin gebracht, die Aufmerksamkeit der Franzosen auf sich zu ziehen, wozu sie freilich viel Zeit bedurften, da keine Propaganda von Diplomaten, Pietisten und Bankiers für sie thätig war.“ – Frau Dr. Beate Angelika Kraus, Bonn, sei für freundliche Hinweise bestens gedankt.

konzert Mozarts aufgeführt.¹⁵ Wie hätte darüberhinaus denn an einer Rekonstruktion von M vor 1800 in Paris ein Interesse bestehen können, wo man im „Concert Spirituel“ von Mozarts Bläserkonzertante bis 1790 nie etwas erfahren bzw. gehört hatte, weil sie von Legros zurückgehalten und einer Aufführung entzogen worden war? Und der von Levin vertretenen Idee, daß die Bearbeitung überhaupt erst 1820–30 stattgefunden hätte, steht entgegen, daß um diese Zeit zwar die Hochschätzung von Mozarts Musik in Paris gewachsen war, aber weitgehend in der Aufführung und Kenntnis einiger weniger „Heroen“-Werke zum Ausdruck kam, etwa in Stücken aus dem *Requiem*, der *Zauberflöte*, dem *Don Giovanni* oder der *Jupitersymphonie*,¹⁶ daß aber eine bestürzend trümmerhafte Bläserkonzertante selbst mit Mozarts Namen erst noch einen äußerst problematischen und schwierigen Ergänzungsprozeß hätte durchlaufen müssen, um überhaupt aufführbar zu werden. Die Zahl von nur 15 bis 1800 in Paris erschienenen orchesterbesetzten Mozart-Ausgaben (von insgesamt 51 französischen Mozart-Drucken) erscheint ebenfalls als allzu gering, um die Attraktion einer so mühsamen Bearbeitung aufgrund des Namens Mozart glaubhaft zu machen.¹⁷

Es sei zu dem Vorstehenden ergänzt, daß die Aufgabe, aus vier fragmentarischen Solisten-Stimmen einer Konzertanten Symphonie eine vollgültige, auch die Orchestertutti und -begleitpartien umfassende Gesamt-Konzertante zu rekonstruieren, ohnehin keinesfalls bagatellisiert werden kann und darf. In ihrer erheblichen Schwierigkeit wird man eine solche Rekonstruktion überhaupt erst richtig einschätzen, wenn man sich die überaus lebhaft allgemeine Bearbeitungspraxis von instrumentaler und nun besonders auch konzertanter Musik im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert bewußt macht. Wenn dabei konzertante Formen entstehen sollten, hielten sich die zahllosen Bearbeitungen fast nur an vollständige und eben auch schon konzertante Vorlagenkompositionen, kaum jedoch an Konzert-Fragmente, und wenn doch einmal, dann höchstens, wenn ein wirklich berühmt gewordener Verfassername den Gewinn eines bedeutenden und zugkräftigen musikalischen Stückes versprach. Und die dominierende Zahl

15 Vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, Konzert-Katalog, Nr. 983–985, 884, 1007, 1008, 1021, 1031, 1044, 1073, 1099, 1148, 1169, 1174, 1247; für die Arie und das Klavierkonzert vgl. Nr. 978 und 1174. Zu den Mozart-Kompositionen und -Aufführungen der Pariser Zeit 1778 vgl. auch Zaslav, *Paris Symphonies*, sowie, breiter, Zaslav, *Mozart's Symphonies*, S. 306–334.

16 Vgl. Lesure, *Musique à Paris*, passim.

17 Vgl. Gribenski, *Catalogue*, bes. S. 346f. Vanhulst, *Imbault*, S. 553–562, kann in seiner Mozart-Veröffentlichungsliste zum Pariser Verleger Imbault in der genannten Zeit den schon von Gribenski nachgewiesenen Bestand an orchester-besetzter Musik Mozarts nicht erweitern.

der Arrangements eben von vollständigen Vorlagen gewährte dem jeweiligen Bearbeiter gleichzeitig die unüberschätzbare Erleichterung, ein Stück – in diesem Fall meist einen Konzertsatz – vor sich zu haben, das in den Dimensionen und Proportionen seiner architektonischen Anlage klar erkennbar war und einen durchlaufenden musikalischen Text bereits darbot: dieses war fast immer die Voraussetzung für das Zustandekommen der unzähligen Bearbeitungen jener Epoche. Es ist denn auch lehrreich, daß, soweit erkennbar, überhaupt kaum konzertante Stücke aus der fraglichen Zeit bekannt sind, in die nicht eine vollständige alleinige konzertante Solopartie übernommen und dann durch einen Dritten (nicht den Originalkomponisten selbst!) mit einem neuen Orchester-Begleitsatz zu vollen Konzerten oder Konzertsätzen ergänzt worden wäre.¹⁸ Selbst das Bachsche *Tripelkonzert* BWV 1044, das freilich einer deutlich früheren Zeit angehört, aber aus der Sicht der „Baron-Brook-Theorie“ zunächst mit der Konzertante in gewisser Weise vergleichbar erscheinen könnte, läßt sich nicht gegen die hier formulierte These mit den Argumenten heranziehen, die verarbeiteten Vorlagen entstammten doch nicht-konzertanten Stücken und seien, Fragmenten ähnlich, trotzdem in Konzertsätze verarbeitet worden – einfach deshalb, weil der Bearbeiter Bach für die neue Form natürlich eigene Kompositionen, die er genau kannte, wiederverwendete.¹⁹ Gravierender könnte da der – allerdings durchaus vereinzelt – Fall erscheinen, in dem Michael Haydn die Solostimme der „Romance“ aus Mozarts *Hornkonzert* KV 447 mit einer neuen Orchesterbegleitung versah. Aber wenn hier die Mozartsche Solostimme eine neue Begleitung bekam, so war deren Bearbeitung durch Michael Haydn allerdings deshalb ganz wesentlich erleichtert, weil sie nur Streicher vorsah sowie sich, insgesamt musikalisch anspruchslos und etwas bieder, einer ziemlich einfachen, in klaren Abschnitten geordneten, auch in langsamem Tempo verlaufenden Solovorlage annahm und natürlich auch von Anfang an nicht der Wiederherstellung einer möglichst „echten“ Mozart-Originalform galt.²⁰ Bedenkenswert erscheinen zunächst auch die vom jugendlichen Mozart selbst vorgenommenen Konzertbearbeitungen nach Klaviersonaten von Raupach, Honauer, Schröter, Eckard und Johann Christian Bach u.a.²¹ Indessen ergibt sich die eben diesen paar letzten Stücken gegenüber entscheidend erhöhte Schwierigkeit einer angeblichen Vervollständigung der Konzertante daraus, daß sowohl die frühen Mozart-Klavierkonzert-Arrangements als auch der

18 Man vergleiche die Mozart-Konzertbearbeitungen des 19. Jahrhunderts, die Köchel VI im Anhang B aufführt.

19 Vgl. BWV 1044.

20 Für den Haydn'schen Notentext vgl. die Partiturausgabe in Haydn, *Romance*. Zum Zustandekommen dieses Satzes vgl. die Erklärung bei Plath, *Echtheitsfrage*, S. 33f.

21 Vgl. Simon, *Sonata*, passim, sowie Schmid, *Orchester*, S. 190-199.

Horn-Satz Michael Haydns nur einen *einzig*en Solopart zum Konzertsatz ergänzen mußte, während der vermutete Nachkomponist von B, weit schwieriger, für seinen Orchestertext ganze *vier* Solostimmen hätte auswerten müssen, Stimmen, die zwar häufig in kompaktem Solo-Satz oder auch in parallelstellenartigen Wiederholungen verlaufen, aber dieses eben doch keineswegs immer tun. Für die Vervollständigung gerade Mozartscher Fragmente lehrreich und das eben Dargelegte bestätigend ist schließlich die bei Bearbeitungen getroffene Vorlagenwahl durch den mit Mozarts Musik wohlvertrauten Abbé Maximilian Stadler, umso mehr, als sie, was beides schon bezeichnend genug erscheint, fast nirgends zu Neuschöpfungen in konzertanter Form, sondern beinahe nur zu alleinigen Klavierstücken führen sollten: Stadler bemühte sich zudem fast durchweg um die Bearbeitung solcher Fragmente, die so umfangreich waren, daß die von Mozart intendierte Gesamtanlage des zu ergänzenden Satzes trotzdem erkennbar wurde und dieser möglichst ohne Neuerfindung – auch ohne Zwang zu einer neuen Orchestereinbettung –, sondern durch bloßen Rückgriff auf frühere Parallelstellen innerhalb der Fragmentenvorlage vervollständigt werden konnte.²² Schließlich scheint Süßmayrs Nachkomposition des Finales des *Hornkonzertes* KV 512 die beschriebene Schwierigkeit einer Konzertrekonstruktion zu bestätigen, denn, wenn Süßmayrs Autograph von 1797 auch näher als lange vermutet an eine verlorene Mozartsche Autograph-Vorlage gerückt werden muß,²³ hat jener doch einen schon von Mozart gestalteten Satzteil übernommen oder einen weitgehend neuen Satz und nicht einfach eine neue Orchesterbegleitung zu einer schon vorhandenen Mozartschen Solostimme hergestellt.

Auch nach diesen grundsätzlichen Überlegungen und Zweifeln erscheint die „Baron-Brook-Theorie“ über die Maßen fraglich, so sehr, daß an ihre Überzeugungskraft kaum mehr geglaubt werden kann, ja daß es vielmehr immer wahrscheinlicher wird, daß die Konzertante B, so wie sie überliefert ist, keineswegs den von jener Theorie vertretenen abschreckend komplizierten Herstellungsprozeß hinter sich hat, sondern grundsätzlich ein Kompositionsbild bewahrt, wie dies irgendeine nicht-mozartische Bläser-Konzertante des späten 18. Jahrhunderts in Paris besitzen konnte. Levins Voreingenommenheit, es müsse sich in B jedenfalls und unbedingt etwas echt Mozartisches erhalten haben, verliert nochmals an Glaubwürdigkeit.

22 Vgl. Senn, *Stadler*, bes. S. 291f.

23 Vgl. Staehelin, „*Beyträge*“, S. 102-104.

c) Zum Problem der Besetzung und der Umarbeitung der vier Solo-Stimmen

Von den vorangegangenen Überlegungen zur sogenannten „Baron-Brook-Theorie“ lassen sich auch die Probleme der Besetzung und der vermuteten Umarbeitung der vier Solo-Stimmen in B nicht einfach lösen. Sie beziehen sich zwar kaum auf den in B überlieferten Orchestersatz, denn die dafür gewählte Besetzung entspricht weitgehend der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gleichsam „international“ üblichen Praxis, die dem Corpus der Streicher zwei Oboen und zwei Hörner beigibt. Auch die Verdopplung oder Teilung der Bratschen in B kann man nicht für besonders auffällig halten; Mozart, wenn seine Werke denn zum Vergleich herangezogen werden sollen, hat die erwähnte Orchesterbesetzung in zahlreichen Fällen ebenfalls vorgesehen.²⁴ Auch die Tatsache, daß die Teilung der Bratschen in B keineswegs kontinuierlich durchgehalten, sondern immer wieder und auch über lange Strecken zugunsten einer nur einfach notierten Bratschenstimme aufgegeben wird, kann nicht beunruhigen oder zu weiteren Schlüssen in der Echtheitsfrage Anlaß geben.

Wenn nun die vier Solo-Stimmen in B besonders in den Blick treten, wird der Zusammenhang mit der zuvor kommentierten „Baron-Brook-Theorie“ zunächst scheinbar enger. Denn diese muß, da sie die prinzipielle Mozartsche Echtheit allein den Solo-Stimmen zuerkennt, den Orchestersatz von B aber für die „Rekonstruktion“ eines Dritten in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts halten möchte, sich eben vor allem den Solo-Stimmen in B zuwenden, um eine Verbindung mit M überhaupt postulieren zu können. Daß sich hierbei erste, dann allerdings in veränderter Weise bleibende Schwierigkeiten ergeben, liegt in der mit Oboe, Klarinette, Horn und Fagott abweichenden Solistenbesetzung in B begründet, gegenüber der von Mozart brieflich festgehaltenen Besetzung seiner Komposition M mit Flöte, Oboe, Horn und Fagott.

Flothuis hat erstmals auf eine Stelle in B aufmerksam gemacht, deren abweichend geführte spätere Parallele vermuten lasse, daß die Solo-Besetzung von B das Ergebnis einer nachträglichen Umarbeitung der Solo-Stimmen-Wahl wie in M sei; er hat zugleich dazu ausgeführt, daß die Erhärtung einer solchen Umarbeitung die Chance erhöhe, in B die, wenn gleich veränderte Komposition M erhalten zu sehen.²⁵ In der Folge hat auch der Autor des vorliegenden Textes weitere Stellen in B benannt und erläutert, die den Ersatz einer ursprünglichen Flöten- und einer Oboenstimme durch eine veränderte Oboen- und eine Klarinettenstimme verrä-

24 Vgl. die entsprechenden Besetzungsangaben zu Kompositionen Mozarts in Köchel VI.

25 Vgl. Flothuis, *Konzertante*.

ten könnten; dies sei an tonumfang-bedingten Oktavversetzungen, Linienknickungen und -biegungen erkennbar, wie sie sich in unterschiedlichen Formulierungen von Parallelstellen zeigten.²⁶ Die Annahme, daß die Solistenbesetzung von B ursprünglich derjenigen von M entsprach, gewinnt dadurch erhöhte Wahrscheinlichkeit, daß bis auf ein einziges Gegenbeispiel keine Konzertante des späten 18. und frühesten 19. Jahrhunderts mit vier Solobläsern in ihrem originalen Notentext eine Klarinette einbezog, sondern jede von diesen die Besetzung wie in M und im verlorenen Konkurrenzwerk von Cambini vorsah; dies gilt für die eben zitierten Belege von Mozart und Cambini (1778), sodann für diejenigen von Danzi (1785), für zwei Werke dieser Besetzung von Devienne (um 1789 und vor 1802) sowie eines von Pleyel (1802). Nur eine Konzertante von André-Frédéric Eler (1795) sieht anstelle der Solo-Oboe eine Klarinette vor; eine, allerdings extravagant abweichende Besetzung ist in einer Konzertante von Theodor von Schacht (1773) vorgesehen, in der anstelle des Horns ein „Corno inglese“ vorgesehen ist.²⁷

Freilich, die Vermutung, daß die genannte Solistenbesetzung von B in einer ihrer vorausgegangenen Überlieferungsstufen aus einer wie in M belegten Vier-Solisten-Wahl in die heute erhaltene Solobesetzung umgearbeitet worden sei, wird nun auch durch die – bisher ganz übersehene – Tatsache so gut wie gewiß, daß von den oben genannten originalen sechs,

26 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 58f.

27 M und die Konzertante Cambinis sind verschollen, aber durch zeitgenössische Belege in ihrer Solistenbesetzung gesichert. Zur Komposition Danzis vgl. Pechstädt, *Danzi*, S. 120, Nr. 224, zu den beiden Devienne- und der Pleyel-Konzertanten vgl. RISM D 1923 und 1930 sowie P 2871 bzw. 2869. Die Komposition von <André-Frédéric> Eler (vgl. zum Namen unten), die Levin, *Konzertante*, S. 127, Anm. 45, benennt, liegt in einem Naderman-Stimmendruck von 1795 in Paris, Bibliothèque Nationale (RISM E 599), diejenige des mutmaßlichen Kompositions dilettanten Theodor von Schacht in Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Sign. „Schacht 26“, in einem Partiturotograph von 1774 vor; die Angaben zu den Besetzungen dieser beiden letzten Werke sind Armin Brinzing, Salzburg/ehemals München, zu verdanken. Diejenige zu Eler bestätigt übrigens Reichardt, *Briefe*, Bd. 1, S. 410f., wo dieser berichtet, am 20. Dezember 1802 in Paris „ein recht gutes Concert von den Eleven des Conservatoires gehört“ zu haben: „Vier junge Leute spielten auf dem Clarinett, der Flöte, dem Fagott und Waldhorn ein vielfaches Concert sehr brav“, was dem knappen Parallelbericht in CAM/CPAM, No. 5 vom 25. Dezember 1802, S. 4f., entspricht, der den Komponisten übrigens „Euller“ nennt. Die Konzertanten Symphonien, die Stoltie, *Devienne*, Bd. I, S. 259–271, in einer längeren Liste versammelt, aber nur zu geringem Teil bespricht, sind, soweit ihre Solistenbesetzungen hier wichtig werden könnten, meistens weder biographisch (für ihre Einordnung in die vita ihres Autors) noch bibliographisch hinreichend genau zu fassen oder datieren bereits so spät ins 19. Jahrhundert, daß sie hier nicht verwendbar sind.

nach ihren Soloinstrumenten mit M identischen Konzertanten für deren drei auch zeitlich rasch folgende, mitunter gar gleichzeitige Variantfassungen überliefert oder doch belegt sind, die ebenfalls eine etwas veränderte Solistenbesetzung aufweisen. So hat das Werk von Danzi, erstdatiert in einem Münchner Stimmensatz auf 1785, in einer Rostocker Abschrift von 1786 die Besetzung mit Flöte, Klarinette, Oboe und Fagott bekommen; die Sinfonie Concertante N^o. 5 von Pleyel, erstmals im Pleyelschen Originaldruck von 1802 wie in M besetzt herausgekommen, erscheint nochmals 1806/07 bei André, aber nun mit einer den originalen Oboenpart übernehmenden Klarinettenstimme (auf dem Titelblatt: „... hautbois ou clarinette ...“, wobei, wohl eine in der Aufführungspraxis unentschlossene Instrumentenwahl bezeugend, im einzigen erhaltenen Exemplar heute genau diese beiden Stimmen fehlen);²⁸ schließlich wird am 19. Dezember 1799 im Öffentlichen Konzert zu Osnabrück eine „Symphonie Konzertante für Flöte, Klarinette, Waldhorn, Fagott von Devienne“ aufgeführt, deren Notenmaterial, bei der deutlichen Abhängigkeit des Osnabrücker Konzertlebens von demjenigen der nahen Gräflich-Bentheimischen Kapelle zu Burgsteinfurt, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auf einem jener beiden wie in M besetzten Devienne-Konzertantendrucke basiert haben wird, die, aus dem Burgsteinfurter Musikalienbestand stammend, innerhalb Deutschlands nur dort erhalten sind.²⁹ Es wird danach jedenfalls deutlich, daß diese Umbesetzungen mit der Verfügbarkeit nötiger Solo-Instrumentalisten zusammenhängen; man wird auch für B bzw. P kaum einen anderen und überzeugenderen Grund als diesen aufführungspraktischen vermuten können. Übrigens kann man in jener Zeit gedruckte Werke finden, die auch für andere Solisten, ja selbst für ihre Orchesterbesetzungen eine ad-libitum-Verwendung entweder von Oboen oder von Klarinetten bereits auf dem Titelblatt angeben.³⁰

28 Vgl. oben, Anm. 27; im einzelnen vgl. ebendort zur Konzertante von Danzi den Werkkatalog von Pechstädt, *Danzi*, S. 120, Nr. 224, zur Konzertante No. 5 von Pleyel RISM P 2871 bzw. P 2869.

29 Zu der in Osnabrück aufgeführten Komposition, wohl RISM D 1923, vgl. Bösen, *Osnabrück*, S. 226, sowie ders., Art. *Osnabrück*, ¹MGG, Bd. 10, Sp. 433. – Herrn Burkard Rosenberger in Münster danke ich bestens für die Mitteilung der Bentheim-Burgsteinfurter Provenienz der beiden Devienne-Konzertantendrucke im Depositum bei der Universitäts- und Landesbibliothek Münster/W.; vgl. auch unten, S. 136, Anm. 110.

30 Vgl. etwa die Titelblatt-Formulierungen zu den Konzertanten Symphonien von Devienne, RISM D 1922 (herausgegeben von Stoltie, *Devienne*, Bd. II), Pleyel, RISM P 2845, 2869 oder 2870, sowie von R. Kreutzer, RISM K 2259: dort „hautbois ou clarinette“, „hautbois et [?] clarinette“ oder „deux Clarinettes ou Hautbois“.

Die Einsicht in diese offenkundig nachträglich veränderte Solistenbesetzung von B dürfte jeden Anhänger der „Baron-Brook-Theorie“ höchlichst interessieren, denn er wird sich sogleich fragen wollen, ob die Umarbeitung der Solopartien zugleich mit der von jener Theorie postulierten „Rekonstruktion“ der gesamten in B erhaltenen Konzertante, also auch ihres Orchestersatzes, einhergegangen sein könnte. Nötig erscheint dies nach dem vorstehenden Hinweis auf die vom jeweiligen Bedarf diktierte Solistenbesetzung keineswegs, denn von einer angeblich an einem Werk gerade Mozarts interessierten Bearbeiterhaltung kann dabei kaum die Rede sein, sondern nur vom Anliegen, eine mit vorhandenen Mitteln spielbare Fassung eines zur Aufführung ausgewählten gefälligen Werkes aus der Feder gleichsam irgendeines Komponisten herzustellen. Daran ändert auch Levins in sein Konzertanten-Buch eingefügtes umfangreiches Kapitel über „The Solo Parts and Their Transcription“ nichts, das mit großer Sorgfalt ähnliche Untersuchungen zur möglichen Veränderung der Solo-Partien von B wie die hiervor in Erinnerung gerufenen anstellt.³¹ Es genügt hier, vor allem festzuhalten, daß Levin als Hauptergebnis die Bearbeitung der Solo-Stimmen von B glaubwürdig macht und präzisierend sogar feststellen kann, daß kein bloßer Austausch nur der ursprünglichen Flöten- und Oboenpartie durch die in B auftretende solistische Oboen- und Klarinettenstimme vorgenommen worden sei, sondern daß die Umarbeitung mitunter zu Modifikationen auch in den beiden andern, also tiefen Solo-Stimmen von Horn und Fagott, und umgekehrt, geführt habe. Freilich beläßt auch dieses Ergebnis, so glaubwürdig es sich in einigen Haupt-Belegen präsentiert, den Solobläser-Beitrag an anderen Stellen naturgemäß in einiger Ungewißheit, so daß sich letzten Endes ein insgesamt re-konstruktiv „originaler“ Notentext des für Mozartisch gehaltenen Solobläserbeitrags vielfach nicht sichern läßt. Das wird einem Anhänger der „Baron-Brook-Theorie“ jedoch gerade nicht willkommen sein, auch wenn sich ihm immer noch die Verlockung zu bieten scheint, B durch die gleiche Solo-Besetzung wie in M näher mit Mozarts verlorenem Konzertanten-Original zu verbinden.

Der Verfasser dieser Zeilen gesteht aber, daß er ob des genannten, im Blick auf eine angeblich Mozartsche Echtheit infolge der „Baron-Brook-Theorie“ so ziemlich abgemagerten Notentextes in noch weitergehende erhebliche Zweifel darüber gerät, ob es überhaupt noch möglich sei, echte Mozartsche Substanz und Gestaltung, selbst wenn sie in B vorhanden wären, mit wirklicher Sicherheit zu identifizieren. Und er fühlt sich in seinen Zweifeln auch aus einem zwar schon oben angedeuteten, von Levin aber trotz allen seinen Vergleichsbemühungen um die Tonumfänge und Satzweisen der Soloinstrumente in B und in vergleichbaren echten Werken

31 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 137–200.

Mozarts wohl nicht bedachten, wenngleich wichtigen Grund nochmals massiv bestätigt.

Schon 1971 hat Staehelin, in seinem Salzburger Referat und der zugehörigen Abschlußdiskussion, zu B seine Argumentation gegenüber der genannten und optimistischeren Ansicht von Flothuis nachdrücklich relativiert (was in der gedruckten Berichterstattung über diese Tagung verschwiegen worden ist³²): Er hat damals – gegen Flothuis' Glauben, eine in B erkannte Umarbeitung einer originalen Solo-Besetzung wie in M könne wahrscheinlicher machen, daß B tatsächlich die Mozartsche Komposition (wenngleich nur in modifizierter Form) bewahre, – energisch betont, ein solcher Wahrscheinlichkeitsschluß sei keineswegs sicher: obschon er selber ebenfalls an eine Umarbeitung glaube, bleibe die originäre Verbindung von B mit M, auch in den Stimmen, reine Spekulation, denn die Umarbeitung könne genau so gut einer Konzertante mit der gleichen Solistenbesetzung wie in M gegolten haben, deren Original aber von einem anderen Komponisten als Mozart stamme.³³ Mit dieser Möglichkeit muß, wie bereits oben in Erinnerung gerufen, besonders deshalb gerechnet werden, weil, mit einer Ausnahme, alle in der fraglichen Zeit belegbaren konzertanten Symphonien mit vier Bläser-Solisten in ihren Originaltexten wie in M besetzt gewesen sind und eine Umarbeitung der Solostimmen in den Folgejahren keineswegs eine absolute Seltenheit gewesen ist. Die Erhaltung der, wenn auch umgearbeiteten Konzertante M in B wäre nicht mehr als ein statistischer Zufall gewesen, mit dem die Mozart-Forschung unter keinen Umständen sicher rechnen könne.

So kann von der Erkenntnis einer Umarbeitung der Solistenstimmen von B her ebenfalls keine Beweiskraft ausgehen, welche auch nur einen Anteil an Mozartischer Echtheit in B sicher zu bestätigen vermöchte.

32 Vgl. Staehelin, *Echtheit*.

33 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 58f., sowie die allerdings überaus dürftigen Bemerkungen zu den Diskussionen im Anschluß an die Salzburger Referate von Staehelin und Birsak im Jahre 1971, *MJb* 1971/72 (1973), S. 62 und 67. Levin, *Concertante*, S. 125, unterstellt Staehelin, dieser habe die Mozartsche Echtheit von B abgelehnt, weil er ihre Solistenbesetzung für das Resultat einer Umarbeitung gehalten habe. Staehelin hat sich aber, wie a.a.O. leicht nachzuprüfen und auch im vorliegenden Text zu erkennen ist, in Wirklichkeit für eine Stimmenumarbeitung, aber vor allem gegen die Möglichkeit eines Echtheitsbeweises von B für Mozart ausgesprochen, weil eine Umarbeitung der Solistenbesetzung ohne weiteres auch bei einer nicht-Mozartschen Konzertante gleicher Besetzung denkbar sei.

2. Der Kopfsatz „Allegro“

Hier und in den folgenden beiden sowie einigen daran angefügten Abschnitten soll zu stilkritischen Bemerkungen übergegangen werden; sie werden sich direkt auf den Notentext der Konzertante selber und überhaupt auf Musikalisches beziehen, so daß dem Leser sehr empfohlen wird, seine Lektüre mit einer Partitur von B zu flankieren. Dazu sei aber auch erklärt, daß nur wichtige Phänomene erörtert werden können, also keinerlei Absicht besteht, „vollständig“ zu sein. Auch sei festgehalten, daß der Autor seine Beobachtungen nicht nur, aber doch gerne auch auf den „reinen“ Solobläsersatz richtet, den die „Baron-Brook-Theorie“ ja für prinzipiell echt Mozartisch und für die Grundlage einer viel späteren Rekonstruktion des Orchestersatzes durch einen Dritten hält. Diese Blickrichtung wird eingehalten, obschon der Verfasser jene Theorie nach allem dazu Ausgeführten schon jetzt für so gut wie widerlegt hält; aber es wird so trotzdem möglich sein, auch vor den Augen der Verfechter jener Theorie direkt über angeblich echte oder unechte Mozart-Stilphänomene zu diskutieren. Und wenn die Stilkritik am solistischen Satz negativ ausfallen sollte, vermag das Werk als Ganzes ebenfalls nicht als echt Mozartisch zu „überleben“.

a) Allgemeines; Auffälligkeiten und Wiederholungen

Wer sich im Kopfsatz der Konzertante nach Auffälligkeiten umsieht, braucht keineswegs lange zu suchen. Denn schon ihr Eröffnungssatz stellt den Leser oder Hörer, und sogar bald nach Beginn, vor schwerwiegende Probleme. Gewiß, daß er formal ein Sonatensatz mit den üblichen Expositions-, Durchführungs- und Repriseteilen ist, läßt sich rasch erkennen. Aber bereits der Satzanfang, auf dessen sehr langes Orchesterritornell (T. 1-88) zwei musikalisch gleiche Solo-Expositionen (T. 88-108 bzw. 119-139) folgen, ist schwer irritierend; die Erklärung Leeson/Levins, hier sei der Bearbeiter des Werkes im 19. Jahrhundert einem Rekonstruktionsfehler erlegen,³⁴ kann kaum überzeugen, denn selbst wenn man an die „Baron-Brook-Theorie“ glaubt, kann es doch nicht sein, daß ein allein nach Vorlagestimmen komponierender Rekonstrukteur nicht erkannt hätte, daß er hier eine in allen Stimmen stehende lange Partie als bloße Dublette irrig gerade nochmals niederschreiben im Begriffe stünde. Und wenn ihm hier ein früher Abschreibefehler nicht nach Stimmen, sondern nach einer Partiturvorlage unterlaufen wäre, hätte er seinen Irrtum noch rascher wahrnehmen und Überzähliges streichen müssen. Die Vermutung, daß

34 Vgl. Leeson/Levin, *Authenticity*, S. 77.

dieser übertrieben ausgedehnte Anfang des Satzes schon im „Archetypus“ der Werküberlieferung gestanden haben könnte, drängt sich auf. Aber daß, sollte diese Vermutung zutreffen, das Werk mit einer solchen, von Anfang an angelegten Absicht, die innere Dynamik des Verlaufs, auch zwischen Orchester und Solisten, durch bloße Wiederholung zu „bremsen“, keine Chancen haben kann, von Mozart verfaßt zu sein, liegt auf der Hand; vollends unmöglich erscheint dessen Autorschaft, wenn man die eindrucksvollen Deutungen vergleicht, die ein so sensibler Autor wie Charles Rosen zur „Dramatisierung“ und den immer wieder modifizierten Spannungsverhältnissen zwischen Orchester und Solopart zum Beispiel in Mozarts meisterhaft reifem *Jenamy-Konzert* KV 271 vorgetragen hat,³⁵ einem Werk, das sogar mehr als ein Jahr früher als M komponiert war.

Aus breiter Erfahrung und Kenntnis rascher Mozart-Konzertkopfsätze hat sich, wie schon oben festgehalten, Konrad Küster über den hier in Frage stehenden Eröffnungssatz geäußert.³⁶ Es brauchen hier nicht alle seine Einsprachen gegen Levins Auffassung einer Mozartschen Echtheit dargelegt zu werden, da sie oft von sehr genauen Detailbeobachtungen ausgehen, dann freilich bis in den Notentext von Levins Konzertantenrekonstruktion ablehnende Konsequenzen haben. Wenigstens hingewiesen sei jedoch auf Küsters kritische Diskussion der von Birsak vorgetragenen Echtheitsargumente – diese werden später nochmals berührt³⁷ –, dann diejenige der seltsamen Formvorstellungen Leasons und Levins etwa bei den in B in die Solopartien eingelegten bzw. von Levin entfernten „Orchesterperioden“, auch des Verhältnisses von Ritornellverarbeitung und knappster Überleitung zum Seitensatz oder des Fehlens der virtuoson Elemente in der Reprise u.a.m. Die Abweichungen, die Küster feststellt, verdichten sich schließlich zur Gesamtaussage, daß hier eine Komposition vorliege, die „in einer völlig anderen Konzertform-Tradition“ als derjenigen Mozarts stehe; in B könne M nicht überlebt haben.

In der folgenden Erörterung mögen Küsters Feststellungen gelegentlich zwar noch berührt werden, doch wird jene sich im Ganzen an sofort und leicht bemerkbare Auffälligkeiten halten. Zunächst gehört dazu die überaus hohe Taktzahl des Satzes: von über 35 originalen Solokonzerten Mozarts – um einmal bei dieser Gattung zu bleiben – übertrifft, ebenfalls bei C-Vorzeichnung, nur der Kopfsatz des späten Klavierkonzerts KV 503 mit 432 Takten diejenige von 420 des Eröffnungssatzes von B. Dieser Befund, in B also schon in einem angeblich viel früheren Werk, hängt zweifellos wesentlich mit der bereits erwähnten Häufigkeit der Wiederholung kurzer

35 Vgl. Rosen, *Klassischer Stil*, S. 225ff.

36 Vgl. Küster, *Allegro*, S. 208–214.

37 Vgl. unten, Abschn. IV. 6.

und bei der Repetition nicht oder kaum veränderter Kurzelemente zusammen.³⁸ Diese Häufigkeit ist wiederum ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste Grund auch dafür, daß der Satz beim Hörer den Eindruck einer gewissen nicht-mozartischen Indolenz, ja gelassenen Unkonzentriertheit hervorruft; dieser Eindruck wird sich aufgrund jeweils etwas anderer Gegebenheiten in den beiden Folgesätzen wiederholen.

Es erscheint tunlich, die Stellen, an denen solche Kurzelemente samt ihren folgenden, nicht oder kaum variierten Wiederholungen auftreten, in einer Liste überblickbar zu machen; die Zahlen markieren dort die Takte von Anfang bis Ende solcher Teile, ohne die jeweils genauen Stellen innerhalb der einzelnen Takte festzuhalten. Diese hier folgende Liste müßte bei den „kurzen Wiederholungspartien“ eigentlich noch um Einiges länger ausfallen; der Einfachheit halber deckt sie aber den Repräsententeil des Satzes nicht mehr ab, da jener zwar die „langen Wiederholungspartien“ der Exposition um Einiges reduziert, aber die „kurzen“, nach der Exposition entweder tongetreu oder transponiert repetierten Parteien „sinngemäß“ übernimmt; nur die Kadenz wird in der Liste separat erfaßt. Schließlich beschränkt sich diese Übersicht auf jene Abschnitte, in denen die Soloinstrumente den Satz musikalisch dominieren: denn da sich nach der „Baron-Brook-Theorie“ in jenen Stimmen von B das originale Mozart-Material erhalten haben soll, müßten sich eben hier besonders authentische und uns interessierende Verhältnisse ergeben.

Lange Wiederholungspartien
(auch mit Tutti-/Soli-Mischung)

T. 88-108 / T. 119-139

Kurze Wiederholungspartien
(nur solistendominierte Parteien)

T. 99-102 / T. 103-106
 T. 106-107 / T. 107-108
 T. 130-133 / T. 134-137
 T. 139-140 / T. 140-141
 T. 143-144 / T. 144-145
 T. 162-166 / T. 174-180
 T. 182-184 / T. 184-186
 T. 186-188 / T. 188-190
 T. 197-198 / T. 198-199

 T. 246-249 / T. 250-253
 T. 257-259 / T. 259-261
 T. 261-263 / T. 263-265
 T. 280-281 / T. 282-284

38 Vgl. unten, passim und besonders Abschn. IV. 5.

T. 284-289 / T. 289-294

Kadenz:

T. 377-379 / T. 279-381

T. 381-383 / T. 383-385

T. 386-387 / T. 387-389

T. 395 / T. 396

T. 401-402 / T. 402-403

Summiert man einmal die hier nicht mehr aufgeführten, aber in der Reprise noch dazutretenden Kurzwiederholungen, so ergibt sich eine dermaßen hohe Zahl von Fällen schon in den Solopartien, daß man eine solche Komposition Mozart schwerlich zuordnen kann; offenbar hat der Urheber des Stückes die unveränderte Kurzwiederholung nicht zur gelegentlichen Bestärkung eines knappen Gedankens genutzt, sondern mitunter geradezu zum konstitutiven Bauprinzip des Satzes gemacht. Es wird später auf den breiteren musikhistorischen Hintergrund einzugehen sein, der hier bestimmend geworden sein dürfte.³⁹

b) Zu Beteiligung und Aufgaben der Solisten

Von ähnlicher, über bloß Einzelnes hinausgehender Auffälligkeit erscheint die sonderbar genügsame Einstellung des hierfür verantwortlichen Komponisten, die Bläsersolisten über weite Strecken nicht in ihrer Vierzahl musikalisch-konzertierend auszunutzen, sondern, soweit es um führende Stimmverläufe geht, häufig nur duettierend, gelegentlich überhaupt allein solistisch vortreten zu lassen. Diese Beobachtung soll sogleich näher ausgeführt werden, weil sie wiederum die „Baron-Brook-Theorie“ in Zweifel ziehen muß und kann, die grundsätzlich Mozarts Hand von 1778 allein in den Solostimmen erkennen will. Vor allem der Blick auf gesicherte, mehr als zwei Bläsersolisten einsetzende Werke Mozarts kann zeigen, wie überlegen und bewußt dieser alle dafür vorgesehenen Soloinstrumente am Satz zu beteiligen sucht – auch das Horn –, in späteren Kompositionen ohnehin – vgl. vorausgreifend auch unten, Musikbsp. 6a, b und c –, aber auch schon in früheren. Es seien im Folgenden einige der „kritischen“ Stellen in B benannt und kurz erörtert:

T. 141-152: Aus dem beinahe kompakten Vorlauf der Solisten lösen sich, taktweise imitierend (T. 141 und 142), nur Kl. und Ob. heraus. Die Fortsetzung, in T. 143-152, verteilt die hervortretenden Parte auf Fg. und Ob., gibt der Kl. bloße Alberti-Begleitfiguren und verbindet nach Ob. und Fg.

³⁹ Vgl. ebda.

dann Kl. und Fg. in bloßen Duetten. Einer konzertierenden Beteiligung aller vier Bläser im Verband wird beinahe absichtsvoll ausgewichen.

T. 162-188: Daß mit Beginn der Seitengruppe der Komponist das zweite Thema allein einem Soloinstrument, der Ob., überträgt und nur Alberti- und bloße Begleitfiguren in Kl. und Fg. beigibt, ist nicht auffällig (T. 162-174). Der dann folgende Wiederholungsansatz begnügt sich jedoch mit der Repetition und Auszierung der vorher erklingenden Pfund- und Begleitnoten nun in Hr. und Fg., geht damit über das prinzipiell zweistimmige Sologerüst wiederum nicht hinaus und setzt das Geschehen dann in Sechzehntelfigurationen ebenfalls nur von Ob. und Kl., später in Dezimenparallelen zwischen Ob. und Fg. fort (T. 182-188); die Aufspaltung der Baßstimme in liegende Viertel (T. 171-174), später diejenige in eine liegende, zum Teil punktierte Marschrhythmus-Figur (T. 183-185) wird man kaum wahrnehmen, auch wenn diese später gelegentlich wiederanklingen wird. – Vergleichbares gilt für die entsprechenden Stellen der Reprise.

T. 246-297: Die hier beginnende Durchführung verfolgt zunächst wiederum die eben angesprochene Aufspaltung des liegenden Baßtones, jetzt in noch kleinere, nämlich Achtel-Werte. Die solistische, aber bloße Duett-Aufgabe vereinigt (T. 246-249) in Terzenparallelen Hr. und Fg., dann in direkt angeschlossener Wiederholung identisch, aber zugleich in Verdoppelung der Instrumente, Ob./Fg. und Kl./Hr. (T. 250-253) – dies alles eine nach Erfindung und satztechnischer Umsetzung so bescheidene Gestaltung, daß sie Mozart zuzuweisen eine Zumutung wäre. Gewiß, Mozart selber bietet in KV 452, I, T. 44, und in der zugehörigen Parallelstelle, T. 97, eine ähnliche Gestaltung mit zwei gleichzeitig je in Terzenparallelen verlaufenden Solistenpaaren über liegenden oktavierten Baßtönen, nur hat er den Geschmack, dies in Sechzehntelfolgen und allein in einem einzigen Takt des „Allegretto moderato“ überschriebenen Satzteils zu tun, der sich organisch in einen größeren, anders instrumentierten Verlauf einfügt, während der Autor von B die ersten, nur ein Stimmduett in Achtel-, Viertel- und Halben Noten tragenden vier Paralleltakte sogleich verdoppelt wiederholt.

c) Zu Durchführung und Reprise

Das in der eben besprochenen Durchführungspartie in B Angelegte wird in der Folge als Vorbereitung auf Weiteres keineswegs ausgenutzt und erscheint damit als eine auf sich beschränkte Äußerung ohne wirkliche Funktion innerhalb der Durchführungsanlage. Denn an ihrem Ende wirkt es so, wie wenn dem Autor noch in T. 253, und damit im letzten Moment, eingefallen wäre, daß eine Durchführung ja eine Art Freiraum für Modulation-

nen sei und daß er dies nun doch auch nutzen wolle: völlig abrupt löst sich aus T. 253 eine freigestellte auffaktige Vierachtelfigur, die mit dem Folgenden keineswegs organisch aus dem Vorangegangenen entsteht; was sich daraus ergibt, landet im weiteren Verlauf nach 3 Takten auf der Dominante von c-moll (T. 257), moduliert wiederum wesentlich in Duett-Kombinationen nach As-dur (T. 262f.) und führt erst in T. 265-269 vorübergehend (nur) Ob., Hr. und Fg. in imitierendem Zusammenspiel nach c-moll zurück.

Nach kurzem Tutti-Einschub (T. 270-279) erhält, so in langem, für eine Konzertante mit vier Bläsersolisten unbegreiflichem Alleingang, die Solo-Oboe ab T. 280 eine isolierte und völlig dominierende Aufgabe, zunächst in wiederholten Sechzehntelfolgen, wie sie nach Gestalt und Artikulation übrigens vor allem in Bläserfigurationen der Zeit um und nach 1800 beliebt werden, dann in noch immer allein führenden Oberstimmenverläufen der Ob., die erst gegen Ende aus dem bisherigen c-moll in das Es-dur des Reprisesbeginns zurückleiten (T. 296/297), bei bestenfalls nebensächlichen Begleitaufgaben der drei tieferen Solo-Bläser.

In diesem Schluß der Durchführung verstärkt ihr Autor die Meidung von Partien, die alle vier Bläser in ein aktives und engagiert konzertantes Zusammenspiel einbeziehen würden. Eine so skurrile Disposition einem Komponisten namens Mozart im Jahre 1778 zuschreiben zu wollen, erscheint völlig unmöglich, und zwar nicht nur wegen der unübersehbaren Einschränkung der solistischen Aufgaben. Sie ist für Mozart auch deshalb nicht denkbar, weil bei ihm, und zwar durchaus schon 1778, konzertante Durchführungen in der Regel zur Verdichtung, vielleicht gar Dramatisierung, mithin zur Steigerung und Gewichtung der in der Durchführung angelegten oder von ihr ausgehenden musikalischen Elemente genutzt werden. Was der Notentext von B bietet, zeigt aber von einer solchen Bemühung keine Spur, und auch die beiden, in T. 286 und 291 identisch ins *piano* eingelegten *forte*-Takte können dem Mangel an Dramatisierung des Verlaufs nicht abhelfen; der hier tätige Komponist kann dies offenbar auch nicht leisten, da er sich vielmehr auf eine Reihung von kurzen Einzelabschnitten, wieder gerne in übereinstimmender Wiederholung, fixiert, deren funktionale Intention in einem gesamthaften Durchführungs-Rahmen und im Einzelnen nicht erkennbar ist, ja vom Autor als künstlerische Aufgabe nicht einmal erkannt zu sein scheint.⁴⁰

40 Es fällt einem dabei unwillkürlich ein Dictum Robert Schumanns ein: „Ein echter musikalischer Kunstsatz hat immer einen gewissen Schwerpunkt, dem alles zuwächst, wohin sich alle Geistesradien konzentrieren. Viele legen ihn in die Mitte (die Mozartsche Weise), andere nach dem Schluß (die Beethovens). Aber von seiner Gewalt hängt die Totalwirkung ab. ... Man fühlt, wie sich der eigentliche Ge-

T. 328–348: Es sei hierzu, also bereits innerhalb der Reprise, eine letzte Beobachtung untergebracht, die mit dem Solistensatz verbunden ist. Sie berührt die zweite Hälfte jener achttaktigen Melodie, die das Seitenthema dieses Satzes eröffnet; sie sei hier in ihrer erschlossenen Originalform in Es-dur zitiert, wie sie verschiedentlich in den Tuttiarten in VI.1, im Solosatz so aber erst in der Reprise, T. 332–334, erscheint; der Leser wird die Parallelstellen leicht zu finden wissen. An der genannten Stelle findet sich die „Sequenz“ eines markanten auftaktigen Falls über eine kleine Septime, von deren Zielton aus je ein aus der folgenden Oberterz aufsteigender Achtel-Sekundschritt den Anschluß zum um eine Sekunde tiefer wiederholten nächsten Fall über eine kleine Septime herstellt:

Musikbsp. 1:



Der genannte Septimfall wirkt wegen des weiten Intervalls, der Legato-Verklammerung des dazwischen liegenden 2. und 3. sowie des 6. und 7. Achtels sowie der entschiedenen Kontrastierung dieser beiden Elemente besonders betont. Da das Finale die Tonfolge im Thema an gleicher Stelle wiederholen wird, verrät sich der Komponist als nicht eben sehr phantasie-reicher Autor.⁴¹

Wenn der Verfasser bei seinen Vergleichsrecherchen nichts übersehen hat, kommt eine solche, nach auftaktigem kleinem Septimfall in Sequenz, Betonung der fallenden Ziektöne und auftaktiger Bindebogensetzung über zwei eng benachbarte Töne vergleichbare Thema- oder Motivgestaltung beim echten Mozart nicht vor. In die gleiche Richtung Führendes begegnet

danke endlich Luft gemacht und der Komponist gleichsam mit voller Stimme ausruft: < D a s habe ich gewollt.>“ Vgl. Schumann, *Schriften*, Bd. I, S. 162f. (1836).

41 Die Aussage von Levin, *Concertante*, S. 191f., ist dem Verfasser unverständlich, wonach die Wiederholung dieser „Sequenz“ im Schlußsatz von B als „the product of a conscious craftsman“ zu gelten habe; sie scheint ihm in Wirklichkeit vielmehr Ausdruck einer Verlegenheit des Komponisten mangels einer neuen und guten musikalischen Idee an dieser Stelle von B zu sein. Gleiches dürfte für die bei Levin a.a.O. folgenden Expl. 50 und 51 zutreffen. Leider erläutert Levin diese Beispiele, die ja alle auch die Solostimmen berühren, nicht näher: Mozartsche Echtheit des Werkes kann man damit schwerlich vertreten, und gerne würde man auch nur ein Wort über ein solches Verfahren angeblichen Selbstzitierens innerhalb zweier Sätze des gleichen Werks lesen, das, wenn „bewußt“ verfolgt, doch einen Sinn gehabt haben müßte. Vgl. auch unten, S. 93f., Musikbsp. 3, T. 4–6.

dagegen zum Beispiel in der zweiten Hälfte des Themas zum Finale von Anton Reichas *Oktett* op. 96 (1817?), und das konsequente Legato von auf-taktigen Kurznotenpaaren findet sich beispielhaft ausgeprägt im Finale von Carl Maria von Webers *Symphonie* Nr. 1 (1806/07) – dies übrigens vielleicht auch eine Bestätigung der geschätzten Datierung der Konzertanten in B erst um oder kurz vor 1800?

T. 377-409: Diese Partie enthält die Kadenz vor Schluß des Kopfsatzes. Levin beanstandet mit Recht deren besonders harmonisch allzu strikte innere Stabilität, auch die Tatsache, daß Manches darin mutatis mutandis nach Ausschnitten aus dem vorangegangenen Satzverlauf einfach wiederholt ist (T. 397-409 = T. 193-205 bzw. 359-371), und äußert sich in einem allein der Kadenz geltenden Unehtheitsvotum, also gegen Mozart.⁴² Das ist überzeugend; den Schluß freilich, daß B eben besser in die französische Konzertanten-Landschaft als zu Mozart paßt – man vergleiche die Kadenzen in den beiden ebenfalls mit vier Solobläsern besetzten Devienne-Konzertanten⁴³ – , zieht Levin nicht mehr mit Wirkung auf das ganze Werk, obwohl dieses in verschiedener Hinsicht sehr ähnliche Sachverhalte zeigt. Ob Levins schließlich gefundene Einsicht, die Kadenz sei nicht schon für die B vorausgegangene Form und Besetzung, sondern erst für die endgültige, wie in B vorliegende Fassung geschrieben worden, überzeugt, mag offen bleiben.

3. Der Mittelsatz „Adagio“

Der „Adagio“-Satz macht die Analyse eines zu erwartenden imitierend-konzertierenden Ensemblesatzes der vier Solobläser, wie sie ähnlich bei der vorangegangenen Erörterung zu Einzelbefunden im Kopfsatz unternommen wurde, fast durchgehend problematisch. Gewiß, es gibt darin einige kurze Partien, bei denen alle vier, dann aber auch nur drei, zwei Solisten, selten nur ein einziges Instrument, solistisch exponiert auftritt; aber vieles davon bleibt unkonturiert und seltsam mit der Orchesterbegleitung verschmolzen, so daß eine solche Analyse klare Aussagen kaum zuläßt. Immerhin können die folgenden Bemerkungen wohl leichter verständlich machen, warum das musikalische Geschehen in diesem Satz sowohl im Blick auf die Solisten unter sich als auch dieser auf das Orchester, mit Verlaub zu sagen, gleichsam belanglos bleibt. Zunächst aber sei auf Gesamtanlage und kompositorische Funktionen der Teilnehmer geachtet:

42 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 181ff.

43 Vgl. dazu unten, Abschn. IV. 7.

Möglicherweise noch stärker als der Kopfsatz wirkt dieses „Adagio“ als eine Reihung kleiner und nicht selten wiederholter Bauelemente, oft von nicht größerem Umfang als von vier Takten und meist ohne jede Binnenvariation. Diese Eigenschaft ist es wohl, die, in Verbindung mit reichlicher harmonischer Simplizität und einem geradezu bestürzenden Mangel an innerer musikalischer Dynamik, dem Satz zwar den Charakter einer durchgehalten wohlklingenden, aber auch einer gleichsam selbstgenügsamen Harmlosigkeit verleiht. Wer, einigermaßen musikverständlich, den Satz ein erstes Mal hört, mag sich über dessen gefällig klingende Musik freuen, aber er wird sich vom zweiten Anhören an und auch nach einer sorgfältigen Prüfung des Partiturbildes immer mehr fragen, wie man dieses spannungslos vor sich hinmusizierende Stück wirklich für ein Werk Mozarts halten könne.

Dabei liegt der beschriebene Befund keineswegs an der einfachen Anlage des, wie bei Kopfsatz und dem Finale, ebenfalls in Es-Dur stehenden Satzes: auch Levins eben zu diesen Tonartverhältnissen erneuerter Hinweis auf „many multi-movement pieces Mozart wrote with all movements in the same key“ sowie seine vielfältigen, sofort auf M bezogenen überlieferungs- und textgeschichtlichen Spekulationen müssen nach den oben, in Kap. IV. 1. a), gegebenen Klarstellungen und der Tatsache, daß zwar nicht Mozartische, aber zahlreiche Pariser Konzertantenkompositionen dieser Zeit alle drei Sätze in die gleiche Tonart setzen, sofort entfallen.⁴⁴ Zunächst mag man die Anlage dieses Mittelsatzes, wenngleich mit einigen Hemmungen, als eine, wenngleich rudimentäre Sonatenform bezeichnen, auch wenn man Mühe hat, den Mittelteil von bloßen 15 Takten (nach 54 Takten Exposition und vor 54 Takten Reprise) als Durchführung zu verstehen; immerhin entsprechen die tonalen Verhältnisse in den korrespondierenden Abschnitten der beiden Rahmenteile dem in der Sonatenform Üblichen. Das Formschema präsentiert sich dann wie folgt:

A. Exposition (T. 1-54)

- T. 1-3 „Vorhang“, Tutti
- T. 4-22 Anfangsgruppe, Soli
- T. 22-26 Überleitung, nach der Dominante B-Dur modulierend, Soli
- T. 26-38 Seitengruppe, Soli, mit, in T. 36, Fermate und Generalpause
- T. 38-54 Schlußgruppe, davon T. 46-54 Tutti

B. Durchführung (T. 54-69)

in T. 54 in b-moll einsetzend und, zum Teil in gleichen Notwerten wie in T. 26-28 sowie nach Modulation in T. 58 f-moll erreichend, schließlich T. 58-60 Motive aus T. 26-28 und T. 38 wiederholend sowie nach Modulation T. 61 Tonika Es-Dur erreichend und dabei schließlich in die Reprise überleitend; Soli

44 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 209, sowie oben, S. 59, Anm. 9.

C. Reprise (T. 69-122)

- | | |
|------------|--|
| T. 69-86 | Anfangsgruppe, Soli, mit T. 4-22 identisch |
| T. 86-94 | Überleitung, unter Wiederholung von teilweise gleichen Notenwerten wie T. 22-26 sowie nach Modulation in T. 90 As-Dur und unter Einfügung eines ähnlich gebauten Melodiegliedes in T. 94 Es-Dur erreichend, Soli |
| T. 94-110 | Seitengruppe, Soli, mit, in T. 104, Fermate und Generalpause |
| T. 110-122 | Schlußgruppe, davon T. 114-122 Tutti |

Levin hat den Satz im Detail nur spärlich kommentiert; ausführlicher erörtert er jedoch die allgemeineren Fragen, ob die Konzertante in B ursprünglich nur aus den späteren raschen Rahmensätzen bestanden habe und erst dann um das Adagio zur dreisätzigen Gesamtanlage erweitert worden sei, auch, wie sich das nur viertaktige Orchesterritornell zu Beginn des Adagios in die Kompositionsarchitektur von Mozarts sonstigen langsamen Konzertsätzen einfüge.⁴⁵ Natürlich sind das Fragen, die besonders dann wichtig werden, wenn von Anfang an eine Absicht besteht, die Konzertante insgesamt für Mozart zu retten; dem Verfasser dieses Textes erscheinen diese Fragen im vorliegenden Zusammenhang viel weniger aufregend, weil er vielmehr davon überzeugt ist, daß das Stück aus der französischen Konzertanten-Landschaft und nicht von Mozart stammt. Immerhin ist es bemerkenswert, daß auch Levin an den diese Fragen aufwerfenden musikalischen Sachverhalten Anstoß nimmt. Im Resultat hält er die Konzertante für von Anfang an auf alle ihre drei Sätze festgelegt, aber das „Vorhang“-artige Anfangsritornell scheint ihm für den Beginn eines Mozartschen Konzertsatzes zu kurz zu sein: es müßte, so wie Mozart es geschrieben hätte, länger gewesen sein.⁴⁶

Es seien einige Bemerkungen angefügt, die Sachverhalte berühren, die zum Teil von Levin angesprochen worden sind, aber die Gestaltung und die Qualität dieses Satzes wiederum auch im Blick auf die Echtheitsproblematik betreffen.

Um gleich beim Eröffnungsritornell zu bleiben: dieses wirkt schon in der im Vergleich zum gesamten Mittelsatz singulären punktierten Streicher-Füllung der in Terzen fallenden Dreiklangsfolgen im Unisono höchst seltsam: Marschcharakter kann damit eigentlich kaum intendiert gewesen sein, und nachdem drei der Solisten in T. 4ff. das Muster der vorangegangenen Streicher-Eröffnung, nun taktweise imitierend und in musikalisch überzeugenderer Legato-Ausführung, sogleich wieder aufnehmen, kann man jenen „Vorhang“ nur für eine fast peinliche Verlegenheitsmaßnahme halten, wohl von der Absicht bestimmt, einen direkten Solistenanfang zu

45 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 208ff.

46 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 212ff.

vermeiden: dieses Ritornell, wohl auch in einer denkbaren längeren Fassung, Mozart 1778 für M zuzutrauen, erscheint kaum möglich.

Aber auch der Einsatz der Solobläser in T. 4ff. ist auffällig, freilich aus einem anderen Grund. Die hier evozierte Klanglichkeit unterscheidet sich wahrnehmbar von der ihre Linien schärfer zeichnenden musikalischen Diktion früher und auch noch mittlerer langsamer Orchestersätze Mozarts: wenn auch nur kurz und vorübergehend, hört man hier einen Anflug von sich erhebender stimmungsvoller Andacht, wie er zu Mozarts Stil um 1778 keineswegs paßt. Ohne daß damit eine direkte Beziehung postuliert wäre, wird einem unwillkürlich der erste Vokaleinsatz des Gefangenenchors aus Beethovens *Leonore* (1805) einfallen, der in musikalischem Charakter und Anfangstönen der dabei zweitaktweise folgenden Stimmeneinsätze durchaus vergleichbar erscheint. Gewiß, man sollte eine solche „lokale“ Übereinstimmung von Klang und Erfindung nicht überschätzen; aber wenn sich im Beginn des Konzertanten-Adagios eine Gestaltung findet, wie sie sonst anscheinend in der Zeit erst um 1800 in Übung kommt, dann dürfte weder dieses Adagio noch die ganze Konzertante, in welche dieser Mittelsatz, auch nach Levins Meinung,⁴⁷ hineingehört, aus dem Jahre 1778 und somit von Mozarts Hand stammen.

Weitere Zweifel weckt die beinahe sklavisch verfolgte Identität der Exposition und der Reprise. Gewiß sind in eben dieser die Seiten- und die Schlußgruppe wenigstens tonal so versetzt, wie es die Sonatenform damals fordert; die Überleitung, welche zur Seitengruppe geführt hat, ist in der Reprise durch ein viertaktiges Melodieglied erweitert, damit über die Subdominante der Weg zur Tonika geöffnet wird. Aber abgesehen von diesen Tonart- und Überleitungsvarianten sowie dem in der Reprise fehlenden Anfangsritornell sind Exposition und Reprise einander eng angeglichen: keine Spur einer irgendwie verändernden Abweichung der Reprise gegenüber der Exposition, wie der echte Mozart sie 1778 längst praktiziert! Und das Ganze wird umso bemühender, als diese Rahmenteile, wie erwähnt, Kleinabschnitte mehrfach unverändert wiederholen und aneinanderschieben: nichts von dem sonst immer wieder wahrnehmbaren Willen Mozarts, größere Phrasen und Linien zu bilden, die zielgerichtet sind und gleichsam „etwas wollen“ – im Adagio der Konzertante hat man kaum je einen solchen Eindruck. Damit vergleiche man aber einmal Mozarts mit M praktisch zeitgleiche *Pariser Symphonie!*

Gleiches gilt für den Mittelteil, den man, wie angedeutet, nur mit Hemmung als „Durchführung“ bezeichnen mag. Wenn man es trotzdem tut, wird man allerdings auch hier, wie beim Kopfsatz,⁴⁸ ratlos darüber sein,

47 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 208ff.

48 Vgl. oben, Abschn. IV. 2. c).

daß diese „Durchführung“ nicht die geringste Spur irgendeiner Gewichtung, einer Steigerung oder zunehmenden finalen Spannung enthält, wie Mozartsche Durchführungen dies sonst gerne tun: nach dem eigenartig un- eingeleiteten b-moll-Einsatz in T. 54 „dümpelt“ die Komposition nur vor sich hin, bald unter bloßer Wiederaufnahme aneinandergestückter Klein- elemente aus der Exposition.

Damit diese Wiederholung nicht-variiertes Klein-elemente wenigstens kurz anschaulich werde, sei auf das Ende der Seiten- und die Schlußgruppe der Exposition verwiesen (T. 38-54); das Ende der Reprise ist analog gestaltet (T. 110-122). Diese Endpartie des Satzes, bei der die Repetitionen mit waagrechten Klammern markiert sind, folge in Musikbsp. 2:

Musikbsp. 2:

Musical score for measures 105-110. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic. The first system shows a piano introduction with a bass line starting on G2. The second system shows a melodic line in the right hand with slurs and a trill-like ornament, and a corresponding bass line. The piano accompaniment is shown in the third system, with treble and bass staves.

110

Musical score for measures 110-112. The score consists of nine staves. The top two staves are for vocal parts, which are mostly silent. The next three staves are for woodwinds. The bottom four staves are for the piano, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

113

TUTTI

Musical score for measures 113-116. The score consists of nine staves. The top two staves are for vocal parts, with the first staff having a long note in measure 113. The next three staves are for woodwinds. The bottom four staves are for the piano, with a "p dolce" marking in measure 113. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

The image shows a musical score for measures 177-181 of a piece in B-flat major. The score is arranged in two systems. The top system contains five staves: a vocal line (soprano), a woodwind line (flute), a woodwind line (clarinet), a woodwind line (oboe), and a bass line. The bottom system contains three staves: a piano right hand, a piano left hand, and a bass line. The piano part is marked 'p' (piano). The woodwinds and strings provide accompaniment. The piano part features a repeating eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand.

Das ist, bei Tempo „Adagio“, gewiß keine bestätigende, sondern eine nur verlängernde Wiederholungspraxis: man wird sie von Mozart im Jahre 1778 wirklich nicht erwarten können. Es ist denn auch bezeichnend, daß Levin diese Repetitionen einfach als die Zugaben des von ihm angenommenen Arrangeurs bezeichnet und in seiner Rekonstruktion kurzerhand eliminiert;⁴⁹ aus der Sicht des Verfassers gehören sie freilich zur ursprünglichen Komposition des hier tätigen französischen Anonymus.

Die berührte Reihungspraxis unvariiertes Kleinelemente macht überdies einen weiteren Mangel dieses Satzes bewußt, denjenigen der fast völligen Abwesenheit eines Dialogs zwischen Orchester und Solisten. Das Orchester hat hier wesentlich nur die Aufgabe, Kontinuität herzustellen und da, wo Soli vorgesehen sind, diese zu begleiten; aber diese Soli bleiben unbedeutend und beiläufig, sie entwickeln weder unter sich noch gegenüber dem Orchester Gegensätze. Levin, der hierbei vielmehr von einem kontinuierlichen Spiel der Solisten spricht,⁵⁰ vermutet in seiner ihn kennzeichnenden Bemühung, auch hier noch einen echten Mozartschen Kern zu fassen, daß von Mozart eingefügte Elemente in M vom Arrangeur kurzerhand beseitigt worden seien, vielleicht seien in den echten Solostimmen die Pausenlängen der

49 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 234–236, sowie Mozart, *Concertante*, S. 37f.

50 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 214ff.

Tutti-Partien nicht oder nicht genau angegeben gewesen;⁵¹ also wiederum: Echtheitsgewinn oder gar -beweis auf der einen Seite durch Beugung der Überlieferung auf der anderen. Wenn man sich Levins Meinung zu eigen machen wollte, würde man die vielen unvariierten Wiederholungen dann als einen offenkundig erfolglosen Versuch eines Arrangeurs deuten, dem die Komposition neuer Orchesterbeiträge schlechthin zu schwierig war – eine evidente Bestätigung der oben dargelegten Schwierigkeit, nach nur vier erhaltenen Solostimmen sämtliche Tutti-Partien in Neukompositionen zu ergänzen,⁵² und damit zugleich eine Bestätigung der Unwahrscheinlichkeit eines nachträglichen Neu-Arrangements, wie Levin dies vermutet. Für den Vertreter der Auffassung, daß dieses Stück mit Mozart nichts zu tun habe, sondern in die französische Konzertantenumgebung des späten 18. Jahrhunderts gehöre, ist die Deutung wieder viel einfacher: hier hat ein nur durchschnittlich befähigter französischer Komponist gewirkt.

4. Der Schlußsatz „Andantino con Variazioni“

a) Zu Variationenanlage und „Vaudeville final“

Das Finale der Konzertante in B mag zunächst als „normaler“ Variationensatz nach einem zu Beginn exponierten Thema erscheinen. An dieser Ausgangslage und damit, wie sich gleich zeigen wird, auch an der Echtheit dieses Finales wird man freilich noch vor einer genaueren Einzelprüfung, aber schon aus zwei verschiedenen Gründen gezwungen, zu zweifeln. Einmal muß man an Kurt von Fischers Aussage, wonach „nie ... bei Mozart die Variation in der Sinfonie“ erscheine,⁵³ denken, dann aber gewiß auch nicht bei einer Konzertanten Symphonie; zum anderen fehlt innerhalb der langen Folge von insgesamt zehn bzw. elf geradezu bedrängend schematisch gebauten „Gerüst“-Variationen – und dies eben deshalb ein besonders empfindlicher Mangel – eine, die in Moll stehen würde. Diese Lücke irritiert auch deshalb, weil Rousseaus französisch orientierter *Dictionnaire* von 1767 ausdrücklich fordert, daß „le caractère de chaque variation soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention et préviennent l'ennui“;⁵⁴ sodann scheint auch das Fehlen einer Moll-Variation schlecht zu Mozart zu passen, der seit etwa 1775 fast ohne Ausnahme in eine solche Satzanlage eine Varia-

51 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 214ff.

52 Vgl. oben, Abschn. IV. 1. b).

53 Vgl. von Fischer, *Variation*, Sp. 1294; zu Mozarts Variationen allgemein auch Mies, *Mozart*, passim.

54 Vgl. Rousseau, *Dictionnaire*, S. 531.

tion in der Parallel-, der Variant- oder einer sonst von der Haupttonart abweichenden Tonart einschließt.

Sucht man innerhalb von Mozarts sonstigem Variationenwerk ergänzende Erhellung, so bieten sich zunächst nur wenige Kompositionen zu einem methodisch geeigneten Formvergleich an, nämlich ein Zyklus mit Klaviervariationen sowie zwei vokalsolistisch besetzte und orchestral begleitete Singspiel-Ensemblesätze. Eine mögliche Befürchtung, beim Vergleich des Finalsatzes von B mit eben diesen drei Stücken drohe ein Gattungsbruch, kann nicht schwer wiegen, weil das – darüber sogleich mehr – hier im Vordergrund stehende Hauptkriterium, nämlich die Vaudeville-typische oder doch-nahe Anlage, allerseits eingehalten bleibt, selbst wenn formale oder Unterschiede der solistischen bzw. begleitenden bzw. der vokalen oder instrumentalen Besetzung bestehen.

Geht man *medias in res*, so wird man zunächst beachten müssen, daß das Finale der Konzertante B die einzelnen Variationen bis kurz vor Schluß je mit einem Refrain abschließt, der in der Folge seiner Wiederholungen nur in geringen Einzelheiten variiert wird. Diese Beobachtung führt zu dem vorher angedeuteten einzigen Mozartschen Variationszyklus, der in dieser Hinsicht vergleichbar erscheint, den Klaviervariationen über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding!“ in F-dur, KV 613, einer Komposition aus dem letztem Lebensjahr des Komponisten. Formal erscheint diese etwas ungewöhnlich, denn sie verarbeitet eine Vorlage,⁵⁵ deren Original sowohl instrumentale als auch vokale Abschnitte besitzt und den Klaviervariationen Mozarts ein achttaktiges „Lied-Vorspiel“ als dann mehrfach wiederholten und zunächst wenig veränderten Refrain liefert, aber in den Variationen die vokalen und instrumentalen Vorlageteile, auch mit Binnenwiederholungen, entschieden verändert. Freilich wird dann im Verlauf des Zyklus auch der Refrain selber zunehmend stärker variiert, als dies in der Konzertanten der Fall ist; in den dem Refrain folgenden Abschnitten findet in Mozarts Werk jedoch das eigentliche Variationsspiel statt, bei zunächst sparsamen, aber später gesteigerten Veränderungen des zugrundeliegenden Themengerüsts. Schließlich liegt in KV 613, wiederum anders als in der Konzertanten, auch eine Moll-Variation vor, übrigens ohne daß der ihr vorausgehende Refrain seine Dur-Gestalt aufgäbe, und der Zyklus insgesamt zeigt die für Mozartsche Variationsreihen charakteristische Steigerung in Verlauf und Variierungsgeschehen.

In verschiedener Hinsicht unterscheiden sich also dieser Zyklus und das Finale der Konzertante B. Ihr Vergleich dokumentiert vor allem die zunehmend freiere Gestalt von KV 613 und zwingt im Blick allein auf diese beinahe dazu, eine Autorschaft Mozarts an dem Konzertantensatz, diesem

55 Abgedruckt in Köchel VI, S. 697f.

über lange Strecken so schematisch und uniform angelegten Stück, schon von Anfang an zu bezweifeln, selbst wenn man in Rechnung stellt, daß KV 613 aus ungleich späterem und reiferem Alter Mozarts stammt. Aber vielleicht muß man diesen Anfangsverdacht auf Unechtheit dann doch fürs Erste etwas mildern, wenn man nämlich erkannt hat, daß in B nicht eine übliche Variationen-, sondern eine typische Vaudeville-Form vorliegt, und zwar eine solche, die dem spezifischen Typus des „Vaudeville final“ entspricht. Diese Form ist als Schlußnummer der französischen „Opéra comique“ der Jahrzehnte vor und auch noch nach 1800 beliebt: sie läßt dort die beteiligten Sänger je einzeln mit einem eigenen abschließenden Solobeitrag auftreten, dessen Text sukzessive die Auffassung jedes Sängers zum Endresultat der Handlung wiedergibt (Couplet); diese Einzelbeiträge sind getrennt durch einen „kompakten“ Tutti-Refrain, der textlich und musikalisch identisch ist und bleibt.⁵⁶

Levin, der das Finale von B nur sehr knapp kommentiert, und Guido Brink benennen dessen Vaudeville-Anlage ausdrücklich als solche, allerdings ohne der spezifischen Form dieses Finales eben als derjenigen eines „Vaudeville final“ Rechnung zu tragen. Beide Autoren nehmen den Schlußsatz von B vielmehr als bloßen Variationensatz wahr und stoßen sich deshalb, besonders im Vergleich mit den „normalen“ Variationenfolgen Mozarts – solchen in drei Klavierkonzerten – am Fehlen aller Wiederholungszeichen bei den Thema- und, da die Variationen bis kurz vor Schluß reine Gerüstvariationen sind, auch den entsprechenden Variationenhälften: das wirke unmozartisch.⁵⁷ Die von Levin beobachtete Tatsache, daß das Manuskript von B die Pausen in den Grenztakten zwischen Refrains und Folgevariationen inkonsequent ganz- oder auch auffaktig notiert, erzwingt keineswegs die Einfügung von Repetitionszeichen,⁵⁸ sondern ist, wenn das Fehlen der Wiederholungszeichen überhaupt einen Mangel bedeuten sollte, durch die Annahme von ursprünglich notierten, aber vom Jahn-Kopisten A weggelassenen schmalen Doppelstrichen bereits hinreichend erklärt. Freilich: Wenn man sich an die Form und szenische Funktion des wie hier streng angelegten „Vaudeville final“ erinnert, die eben jeden Sänger in seinem Couplet seine besondere Meinung zu der zu Ende gehenden Causa vortragen läßt, wird einsichtig, daß hier Perioden- oder Halbperioden-Wiederholungen durchaus untunlich sind, weil sie die vorzutragende „Textargumentation“ unangemessen aufhalten und in einen widersinnigen Gegensatz zu den kompakten und durch kurze Wiederholungen ihre Aussage bestätigenden Refrain-Durchgängen

56 Ein lehrreicher Blick auf das Auftreten des „Vaudeville final“ in der französischen „Opéra comique“ vor und bei Grétry ermöglicht Koch, *Finale*, bes. S. 72-76; vgl. auch Schneider, *Vaudeville-Finali*.

57 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 206, sowie Brink, *Finalsätze*, S. 326.

58 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 258.

treten: Im „Vaudeville final“ und damit auch im instrumentalen Finale der Konzertante in B müssen deshalb Thema und Variationen ohne weiteres durchlaufen dürfen; Levins durchgehaltene Ergänzung von Wiederholungszeichen in Thema und Variationen sowie die Tilgung aller Tutti-Refrains in seiner Konzertanten-Rekonstruktion⁵⁹ erscheint demnach als zweifelhafter Eingriff in eine Komposition, die so, wie sie überliefert ist, offenkundig nicht vertrauten mozartischen Anlagemustern, sondern vielmehr französischer szenisch gebundener Kompositionspraxis des späten 18. Jahrhunderts gehorcht. Dies Letztere läßt sich bequem an manchen französischen Vergleichskompositionen erkennen, welche die genannte Vaudeville-Form mit solistischem Thema bzw. solistischen Variationen sowie knapperem Tutti-Refrain in strenger Anordnung, gelegentlich auch in der Durchdringung mit Menuett- oder Rondeau-Dispositionen des späten 18. Jahrhunderts realisieren: Wenn es eine deutlich französische Kennzeichnung der Konzertante in B gibt, ist es eben diese ihrem Finale zugrundegelegte Form. Das hat schließlich zur Folge, daß man den Wegfall der Repetitionszeichen zwar als französische Markierung des Stücks wahrnehmen, aber dies im Blick auf ein Echtheitsurteil des fraglichen Satzes dann doch nicht allzu schwer gewichten kann, zumal Mozart selber nur wenige, aber sehr verschieden angelegte konzertante Variationensätze, diese freilich mit Wiederholungszeichen, hinterlassen hat. Vielmehr wird eine Echtheitsabklärung von B fragen müssen, ob Mozart – wenn man ihn über den französischen Charakter des Satzes hinweg noch immer als Komponisten erwägen möchte – im Jahre 1778 an einem in Thema und Variationen so schematisch-unbeweglichen Satzmodell wie hier wirklich ein künstlerisches Interesse hätte finden können, selbst wenn er sich hier, wie in KV 297, bewußt den Konventionen des Pariser „Concert Spirituel“ hätte anpassen wollen. Es folge gleich noch eine schematische Übersicht über die formale Anlage dieses Satzes:

T. 1-16	Thema, aus zwei regelmäßigen nicht-wiederholten Acht-takt-Perioden gebaut; in direktem Anschluß antwortet das Orchester mit einem
T. 17-24	achttaktigen Tutti-Refrain
T. 25-40	Var. I
T. 41-48	Refrain
T. 49-64	Var. II
T. 65-72	Refrain
T. 73-88	Var. III
T. 89-96	Refrain
T. 97-112	Var. IV

59 Vgl. Levins Rekonstruktion in Mozart, *Concertante*, S. 39ff.

- T. 113-120 Refrain
 T. 121-136 Var. V
 T. 137-144 Refrain
 T. 145-160 Var. VI
 T. 161-168 Refrain
 T. 169-184 Var. VII
 T. 185-192 Refrain
 T. 193-208 Var. VIII
 T. 209-216 Refrain
 T. 217-232 Var. IX
 T. 233-240 Refrain
 T. 241-256 Var. X, ohne Refrain; letzter Takt ist zugleich Anfangstakt eines kurzen
 T. 256-261 Adagio, ohne Thema-Verarbeitung, bis Fermate;
 T. 262-310 Allegro mit Var. XI, bis T. 277, und anschließend freien Schlußteil, dieser ab T. 300 in Stretta-Beschleunigung („Più mosso“)

Alle Teile des Satzes stehen in Es-Dur; eine bewußte Analogie zur Tonartkontinuität der drei Konzertantensätze auf nächstunterer Ebene scheint nicht zu bestehen. Bis T. 256 bleibt der im Thema vorgegebene 2/4-Takt durch die Reihe der streng gestalteten zehn Gerüstvariationen und der einander ziemlich eng angeglichenen Orchesterrefrains hindurch erhalten, wogegen das dann T. 256ff. eingefügte Adagio unter C-Vorzeichnung und der Schlußteil mit der elften Variation ab T. 262 im 6/8-Takt steht. Dieses Anlage-Modell von Thema, Variationenreihe, retardierendem Kurz-Adagio und beschleunigtem ternärem Schluß findet sich vergleichbar auch in Variationszyklen Mozarts, z. B. im Finale des Klavierkonzerts KV 491; das Fehlen einer Moll-Variation in B ist zwar im Blick auf Mozart befremdlich, braucht aber nicht unbedingt gegen ihn zu sprechen, da zumindest dessen frühe Variationszyklen damit gelegentlich übereinstimmen und nach dem oben zum „Vaudeville final“ Gesagten dessen Anlage nach Tradition und Funktion den vorübergehenden Tonartwechsel meidet.

Einzelne Variationen zeigen vorübergehend dominierende Solo-Aufgaben *eines* Blasinstrumentes (z. B. Var. I: Ob.; Var. II: Fg.; Var. V und VIII: Ob.; Var. IX: Hr.); doch beteiligen sich auch die anderen Solisten häufig, sei es in imitierenden, sei es in parallelgeführten Kurzphrasen, und dies so deutlich, daß es schwerfällt, der These Brinks zu folgen, wonach in diesem Satz eine Groß-Symmetrie herrsche, welche die Folge von Thema und Variationen sukzessive je *einem* Instrument zuordne, so daß die Reihenfolge Ob. (Thema) – Klar.-Fg.-Klar. – Ob.-Ob.-Ob. – Hr.-Fg.-Hr. – Ob. (Var. X) entstände und sich damit eine innere Symmetrie von drei Kleingruppen,

eingerahmt von Thema und Var. X, aufbaue.⁶⁰ Ob vielleicht eine, allerdings schwer wahrnehmbare paarweise Nähe der Refrains je einer gerad- und der folgenden ungeradzahligen Variation intendiert ist, bleibt ungewiß, da eine solche Disposition in Details immer wieder gestört erscheint; wenn schon, scheint darauf am ehesten die bisher übersehene, fast völlige Identität der Refrains von Var. VIII und IX hinzuweisen. Der Verdacht, daß die eine oder andere von diesen beiden Variationen nachträglich ergänzt sein könnte, läßt sich nicht endgültig klären, könnte aber, falls zutreffend, die Brinksche Symmetrie-These stören und in Zweifel ziehen.

In der bis hierher ungewissen Situation wird man versuchen, weiteres, vielleicht hilfreiches Material heran- und in die Überlegungen einzubeziehen. Der Aussage Levins, daß eine Vaudeville-Anlage wie oben dargestellt in keiner mozartschen Variationenreihe vorkomme,⁶¹ kann man zustimmen, zumindest, solange man den Blick nicht über das instrumentale Schaffen Mozarts hinausrichtet. Im Feld des mozartschen Musiktheaters aber gibt es zwei Fälle von Vaudevilles, die hier, schon um Versäumnisse zu vermeiden, etwas genauer überprüft werden sollen.

Zunächst ist eine, vom Komponisten selber ausdrücklich als „Vaudeville“ bezeichnete,⁶² wenngleich kurze Variationenreihe zu erörtern, welche den Beginn des Finales der *Entführung aus dem Serail*, KV 384, also denjenigen von Nr. 21 („Nie werd’ ich deine Huld verkennen ...“), bildet. Soeben hat Bassa Selim den vier Europäern Leben und Freiheit geschenkt; darauf folgt mit „Thema“ und drei „Variationen“ die Eröffnung des Finales, und zwar in folgender Anlage:

T. (1) 2-14	Belmonte [Thema]
T. 15-18	Refrain Tutti
T. 19-31	Konstanze [Couplet/Var. I]
T. 32-35	Refrain Tutti
T. 36-48	Pedrillo [Couplet/Var. II]
T. 49-52	Refrain Tutti
T. 53-65	Blonde [Couplet/Var. III]; hier ist der Refrain abgeschnitten, weil Osmins Wutausbruch eingefügt ist, dann erst wieder
T. 110-113	Konstanze [nur Themenschluß]
T. 114-119	Refrain [mit zwei angefügten steigenden Schlußtaktten]

Es ist für den vorliegenden Vergleich zweifellos wichtig, daß es sich hier um ein szenisches Stück handelt, das einer „Vaudeville-final“-Anlage am

60 Vgl. Brink, *Finalsätze*, S. 330.

61 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 206.

62 Vgl. NMA, Ser. II. 5. 12: *Die Entführung aus dem Serail*, ... vorgelegt von Gerhard Croll, Kassel etc. 1982, Nr. 21.

Schluß eines Singspiels natürlich noch nähersteht als ein reines Instrumentalstück wie das Finale der Konzertante in B. Daß es hier nicht um Instrumental-, sondern um Vokalmusik geht, kann erklären, warum die Vokalpartie in diesem Finale, selbst bei je verschiedenen Texten, keine musikalische Variation ihrer Couplets bzw. kaum solche ihrer Variationen, übrigens auch keine Wiederholungen ihrer Perioden, erfahren; auch die Orchesterbegleitung bleibt in diesen weitgehend identisch – im Refrain ohnehin. Und doch: Mozart hat gleichwohl an Variation, freilich in sehr eigener Weise, gedacht, denn er hat die Variationen I, II und III wenigstens verschieden instrumentiert: so gibt er der Solostimme in jedem dieser drei Solo-Durchgänge unisono sukzessive das Fagott, dann die Oboe, schließlich die Flöte mit, ein Vorgang, der immerhin eine Modifikation der Klangfarbe schafft.

Man wird danach festhalten können, daß der „echte“ Mozart, wenn er einen szenischen „Vaudeville final“ wie den vorliegenden schreibt, dessen Thema (Couplet) in den folgenden Variationen zwar nur sparsam, aber immerhin verändert; daß dabei kein – und schon gar kein imitierender – Beitrag mehrerer Vokalstimmen erfolgt, liegt hier wohl an einer ebenfalls getreuen Befolgung der „Vaudeville-final“-Disposition Mozarts und vielleicht auch an der Tatsache der Textvertonung.

Eine weitere kleine, aber vielleicht nicht unwichtige und ziemlich sichere Differenz zwischen den beiden hier zu vergleichenden Stücken liegt schließlich darin, daß der echte Mozart in seinen ohnehin viel kürzeren, nämlich nur viertaktigen *Entführungs*-Refrains jeweils die vier letzten Takte der vorangegangenen Couplet-Partien wiederaufnimmt, jene aber nun mehrstimmig faßt und von allen Sängern „blockartig“ vortragen läßt. Der Konzertanten-Komponist verbindet in B jedoch den Schluß des Themas und der jeweiligen Variation mit dem folgenden Refrain gerade nicht: dieser hebt sich durch seine eigene musikalische Erfindung vom Übrigen klar ab. Ob diese Beobachtung gegen Mozart spricht, ist schwer zu entscheiden, aber sie könnte zumindest im Verein mit anderen negativen Beobachtungen Bedeutung gewinnen.

An dieser Stelle mag es richtig sein, von Folgerungen aus dem vorstehenden Vergleich von B und dem Schluß von KV 384 vorläufig abzusehen und vorher noch die zweite angekündigte musiktheatralische „Vaudeville-final“-Probe zu erörtern. Sie findet sich in Mozarts „Komödie mit Musik“ *Der Schauspieldirektor*, KV 486, und dort ebenfalls am Werkschluß; Mozart hat das Ensemblestück in seinem Werkverzeichnis als „Vaudeville“, in dem entsprechenden Partiturautograph aber als „Schlußgesang“ bezeichnet,⁶³

63 Vgl. NMA, Ser. II. 5. 15: *Der Schauspieldirektor*, ... vorgelegt von Gerhard Croll, Kassel etc. 1958, Nr. 4.

was man kombinierend gewiß ebenfalls einem „Vaudeville final“ gleichsetzen darf. Vor dessen Beginn haben sich die vorher um Engagement und Auftritt rivalisierenden vier Sängerinnen und Sänger schließlich in Einigkeit gefunden, und diese Einigkeit wird nun im „Vaudeville final“ von ihnen allen als aus wahrer Künstlergesinnung hervorgehende Moral bekannt. Der Verlauf präsentiert sich, mit Solo- und Ensemblestellen, graphisch dargestellt wie folgt:

T. 1-6	Orchestereinleitung
T. 6-26	Mad. Silberklang [Couplet I]
T. 26-38	Refrain Tutti
T. 40-60	Mons. Vogelsang [Couplet II]
T. 61-73	Refrain Tutti
T. 75-102	Mad. Herz [Couplet III]
T. 103-115	Refrain Tutti
T. 115-143	Buff [Couplet IV]
T. 144-162	Refrain Tutti
T. 162-165	Orchesternachspiel

Es ist sogleich festzuhalten, daß der Refrain nach Text und Musik jeweils vollkommen identisch erklingt: einzig bei seinem letzten Erklingen ist er durch sechs zusätzliche Takte verlängert. Auffälliger sind dagegen die Couplets: sie sind untereinander nicht allein nach Text, sondern auch nach Taktzahl und melodischer Erfindung einschließlich tonartlicher Ausrichtung – sukzessive in den Tonräumen C-, G-, F-dur und c-moll – verschieden. Das mag in der Absicht Mozarts gelegen haben, die vorher so sehr um ihren persönlichen Sängerrang wettstreitenden Künstler noch immer als deutliche Individualitäten zu charakterisieren. Im vorliegenden Zusammenhang besonders wichtig erscheint aber die Konsequenz, daß das Stück damit streng genommen gar kein Variationensatz ist, da den Couplets nicht die gleiche thematische Vorlage zugrundeliegt.

Versucht man nun die beiden herangezogenen musiktheatralischen Proben mit B zu vergleichen, so sind in allen drei Fällen die Refrains unter sich gleich. Das ist kaum Ausdruck persönlichen Mozartstils, sondern vielmehr Voraussetzung dafür, daß der „Vaudeville final“ als solcher überhaupt erkannt werden kann. Was jedoch die Couplets betrifft, so scheint Mozart bereit, in KV 384 diese wenigstens durch unterschiedliche Instrumentierung zart zu differenzieren; daß dieser Vorgang jedoch keineswegs einer Regel Mozarts entspricht, zeigt KV 486, wo die Couplets musikalisch untereinander völlig differieren, sogar so, daß sie auch eine Gestaltung ignorieren, die in ihnen das Thema hätte durchscheinen lassen und zugleich, wie in B, darüber erkennbar entsprechende Variationen gelegt hätte.

Leider bleibt das Ergebnis dieser „Vaudeville-final“-Bemühungen für die Echtheitsbeurteilung des Schlußsatzes in B insgesamt nicht so recht greif- und nutzbar. Am deutlichsten erscheint immerhin, daß Mozart, wie in KV 486 demonstriert, zu viel freieren Formkonzeptionen fähig war, als sie in B verwirklicht sind.

b) Zum Verhältnis von Thema und Variationen

Es erscheint ratsam, auch noch genauer auf die kompositorische Beschaffenheit von Thema und Variationenfolge einzugehen und zu versuchen, von hier aus Einsichten zur Echtheit der Konzertante in B zu finden:

Musikbsp. 3:

Andantino con Variazioni
SOLO

The musical score for 'Andantino con Variazioni' (Solo section) is presented in a standard orchestral format. It features the following parts and markings:

- Oboe I, II:** Resting throughout the solo section.
- Horn I, II in Mi♭/Es:** Resting throughout the solo section.
- Oboe principale:** Plays a melodic line with a *dolce* marking.
- Clarinetto principale in Si♭/B:** Plays a supporting line with a *p* (piano) marking.
- Horno principale in Mi♭/Es:** Plays a supporting line with a *p* marking.
- Fagotto principale:** Plays a rhythmic accompaniment with a *p* marking.
- Violino I, Violino II, Viola I, II, Violoncello e Basso:** All string parts play a rhythmic accompaniment marked *pizzicato*.

6

Musical score for measures 6-11. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a piano introduction with a *p* dynamic marking. The upper staves (Violin I, Violin II, and Flute) show melodic lines, while the lower staves (Clarinet, Bassoon, and Cello/Double Bass) provide harmonic support. The music begins with a rest in measure 6, followed by a melodic entry in measure 7.

12

Musical score for measures 12-17. The score continues in B-flat major and 4/4 time. It features a piano introduction with a *p* dynamic marking. The upper staves (Violin I, Violin II, and Flute) show melodic lines, while the lower staves (Clarinet, Bassoon, and Cello/Double Bass) provide harmonic support. The music begins with a rest in measure 12, followed by a melodic entry in measure 13.

Das Thema, um bei ihm anzufangen – vgl. Musikbsp. 3 – umfaßt 16 Takte, ist also verhältnismäßig kurz; es zerfällt in zwei Hälften von je 8 Takten, deren erste nicht auf der Dominante, sondern auf der Tonika Es-dur schließt. Die beiden Hälften tragen – was besonders in den Variationen deutlich wird – die Neigung in sich, selber ebenfalls hälftige Glieder von je 4 Takten (*a* und *b* bzw. *c* und *b'*), auszubilden. Da *b'* mit *b* identisch ist, nimmt man die beschriebene Gliederung in zwei Acht- und in vier Viertaktverläufe leicht wahr; in den Variationen fällt mitunter sogar eine nochmalige Unterteilung dieser Viertaktzüge in je zwei Zweitakter auf. Die Identität von *b* und *b'*, also je mit Schluß auf der Tonika, dürfte zusammen mit der Kürze des Themas der Grund dafür sein, daß der Verlauf sich wesentlich in der Tonikatonart Es-dur bewegt. Nur zu Beginn von *c* leitet eine Zwischendominante sehr rasch zum c-moll-Akkord, der dann sequenzierend über die Dominante von Es-dur zur Tonika zurückführt. Graphisch dargestellt präsentiert sich das folgende Bild:

Musikbsp. 4:

a (T. 1-4) *b* (T. 4-8) *c* (T. 9-12) *b'* (T. 13-16)

Man kann nicht übersehen, daß das vorgegebene Thema, so hübsch es sich im Vortrag anhört, in seiner Kürze und tonalen Beschränktheit einem Komponisten des späten 18. Jahrhunderts wenig Spielraum zu kompositorischer Entfaltung gewährt. Das gilt umso mehr, als auch die Folie des „Vau-deville final“ von vorneherein zu schematischer Strenge bei der Gestaltung der Variationen zwingt.

Jener Komponist, der das fragliche Finale zu vertonen unternommen hat – wer auch immer es gewesen sein mag –, hat die Restriktionen, welche dieses Thema in sich barg, vielleicht nicht sogleich bemerkt, aber letzten Endes doch gehorsamst akzeptiert; ob er hier eine Fremdvorlage aus einem großen Angebot von „airs connus“ entlehnt hat, haben auch ausgetretete Quellenrecherchen nicht klären können.⁶⁴ Von einer gehorsamen Akzeptanz darf man ohne Weiteres sprechen, weil der Satz der Solobläser die kompositorische Anpassung an das Thema deutlich erkennen läßt und jedenfalls von einem Anhänger der „Baron-Brook-Theorie“ als grundsätzlich authentischer Mozart-Text verstanden werden muß. Es sind demnach alle Variationen unter 2/4-Takt-Vorzeichnung (außer der letzten) ihrer Form nach strikte Gerüstvariationen, getreu den Taktzahlen des Themas und der Thementteile, den Pfeilertönen und harmonisch jenen Akkorden

64 Außerhalb der Beispiele bei Wallon, *Romances*, die sich aber auf Variations-Themen in Stücken Mozarts beschränken, wurden mehrere französische Chansonnier-Sammlungen der einschlägigen Zeit durchgesehen, durchweg ohne Erfolg.

folgend, die den Verlauf der Themenmelodie begleiten; noch mehr dazu folgt unten. Eine Steigerung der musikalischen Ansprüche und der inneren Dynamik, wie die Variationszyklen Mozarts sie nicht etwa erst in dessen spätester Zeit zu verwirklichen suchen, wird man nicht gewahr: das gilt auch für die Reihung von Solo- oder Ensemble-Variationen innerhalb ihrer Elfzahl – es scheint hinter ihnen offenbar die gleiche Genügsamkeit eines bloßen Vor-sich-hin-Musizierens zu stehen, wie sie schon im Mittelsatz der Konzertanten aufgefallen ist; ja man fragt sich, ob der hier tätig gewesene Komponist, dem das unvariierte Wiederholen kleiner Elemente lieb war, nicht sogar glücklich darüber war, jenen Einschränkungen, die Thema und gegebener Formtypus errichteten, devot folgen zu dürfen.

Diese Feststellungen erscheinen – um dies hier gleich zu ergänzen – noch viel gewichtiger, wenn man den Blick auch kurz über die oben erörterten „Vaudeville final“-Vergleichsbeispiele in KV 613, 384 und 486 hinaus lenkt und Mozarts „reine“ Variationszyklen, etwa seine manchen Klaviervariationen, heranzieht.⁶⁵ Selbst wenn man sich dabei auf jene acht Belege beschränkt, die er bis zu seiner Pariser Zeit, also nicht über 1778 hinaus, geschrieben hat, wird man sogleich beeindruckt sein, wie souverän ihr Komponist hier selbst seine strengeren Gerüstvariationen, die etwas freieren ohnehin, erfindet: er disponiert mit Steigerungs-, Verdichtungs-, ja Dramatisierungsanlagen, mit Kontrasten durch Tonartveränderung in Varianten oder Parallelen, mit Tempounterschieden, mit Spielbewegung und -virtuosität, mit raffinierten Schlußwirkungen u. a. m. und zeigt in dieser Gattung schon früh einen ausgeprägten Sinn für eine interessante und dynamische Anlage eines ganzen Variationszyklus. Wenn man diese Einsichten in eine wahrhaft belebende Gestaltungsfähigkeit nun neben jene Eindrücke hält, welche die Variationenfolge im Finale von B gewährt, wird einem die schöpferische Armseligkeit voll bewußt, mit der sich diese Variationenfolge begnügt hat; man kann nicht glauben, daß sich Mozarts Gestaltungsgabe, auch nicht infolge einer vielleicht größeren musikalischen Schwerfälligkeit der Vierbläser- und Orchester-Besetzung seiner Konzertante, nicht hätte reicher entfalten können.

Überprüft man nun auch die solistische Ausgestaltung der Variationen, so wundert man sich sogleich, daß sie wider Erwarten keine höheren technischen Ansprüche an den oder die jeweils beteiligten Solisten stellt; auf eine einzige mögliche Ausnahme wird sogleich zurückzukommen sein. Eine Reihung von instrumental-virtuosen Paradevariationen sukzessive je für ein einziges der beteiligten Solisteninstrumente, wie dies in Kompositionen dieser Zeit nach dem Prinzip des „Quatuor concertant“ vorkommt,

65 Vgl. NMA, Ser. IX. 26: *Variationen für Klavier*, ... vorgelegt von Kurt von Fischer, Kassel etc. 1961.

hat der Komponist offenbar nicht vorsehen wollen, und da, wo ein Instrument solistisch freigestellt erklingt, beschränkt sich diese Solopartie in der Regel auf einen begrenzten Abschnitt der betreffenden Variation, denn bald pflegen sich ein oder mehrere Solopartner begleitend einzumischen oder während einer Kurzpause des Solisten für die Weiterführung des Musikflusses zu sorgen. Daß überhaupt gerne mit Kurzpausen gearbeitet wird, ist auffällig: das geht so weit, daß in nicht wenigen Variationen der Eindruck einer planmäßigen „Fragmentierung“ der Themenmelodie in Kurzteile von zwei Takten entsteht; sie wurde schon oben zur Verdeutlichung der inneren Mehrteiligkeit des Themas erwähnt. Eine einzige anspruchsvollere Leistung wird in Var. VIII der Solo-Oboe abgefordert: diese hat dem Thema im Fg. einen Gegenpart zu leisten, der in durchgehaltenen Staccato-Sechzehnteln im Tonraum von d' bis es''' weite Sprünge von unten nach oben und umgekehrt vollführt; da die Solo-Oboe in Kopf- und Mittelsatz sich nur zwischen g' und d''' bewegt, könnte diese Var. VIII entweder die Umbesetzung der originalen Flötenstimme widerspiegeln oder eine spätere Zugabe zu diesem Satz sein⁶⁶ – wofür ebenfalls die deutliche Verschiedenheit dieser Figuration sprechen könnte, die eher als aus einer Konzertante aus dem Etüdenteil einer Flötenschule jener Zeit zu stammen scheint. Mehr über das Satzbild der Solobläser in diesem Finale zu diskutieren – auch wenn dieses einige hübsche Ensemble-Fügungen vorsieht –, ist problematisch, nachdem Levin an einigen Stellen des Satzes mit guten Argumenten darauf aufmerksam gemacht hat, daß hier solistische Verläufe, und sogar in kurzen Bruchstücken, bei der Umarbeitung des Stücks innerhalb der Soloinstrumente ausgetauscht worden sein müssen.⁶⁷ es ist damit zu rechnen, daß das originale Satzbild auch im Finalsatz von B verstellt ist und sichere Aussagen über jenes Satzbild oft nicht möglich sind.

Wenigstens eine kurze Bemerkung soll noch dem Schluß des Satzes gelten. Denn Var. X wird, dem Thema gehorsam folgend, durch- und dann über einen Trugschluß in den schon oben erwähnten sechstaktigen Adagio-Teil hineingeführt. Seine ersten vier Takte bieten sofort ins piano gerückte, wiederum in sich wiederholte rezitativische Oboen-Legatoschnörkel, vom Orchester in großen Notenwerten andächtig-verhalten begleitet; abrupt schlägt dies in eine Folge von harmonisch unveränderten punktierten Dominantseptakkorden um, die durch Halbtonerhöhung im Baß vorübergehend zu verminderten Septakkorden werden – dies ein Kontrast zu den vorangegangenen Piano-Takten, der keineswegs organisch oder vermittelt, sondern aufgesetzt und pathetisch-grob wirkt.

66 Levin, *Concertante*, S. 157, hält die Oboenstimme dieser Variation für die Umarbeitung der originalen Flötenstimme; vgl. auch oben, S. 66ff.

67 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 138.

Mozart bietet harmonisch Vergleichbares, etwa in der *Sinfonia Concertante* KV 364, III, T. 327-341, in der *a-moll-Klaversonate* KV 310, I, T. 53-56, oder im *Klavier-Rondo* KV 485, T. 106-110, tut dies dort aber unvergleichlich viel differenzierter, nämlich nicht wie hier in statischer Reihung der Akkorde, sondern aus dem Fluß deutlicher Bewegung. Auf die, den Adagio-Einschub abschließende General-Fermate folgt in B der Satzschluß im 6/8-Takt, der von T. 261-277 die Var. XI enthält, aber dann in freier Gestaltung das Ende erreicht, wie oben bereits angedeutet, in gewisser Weise ähnlich dem Schluß von Mozarts *c-moll-Klavierkonzert* KV 491, III, T. 220ff.

Allerdings, die souveräne Freiheit, mit der Mozart disponiert oder wohl disponieren würde, erreicht das Finale der Konzertante niemals. Das hängt auch wesentlich mit den an die Variationen angefügten Refrains zusammen, die so sehr schematisch gleich klingen; einige Veränderungen von Details der Orchesterbegleitung sind in ihnen akustisch kaum wahrnehmbar, und die Modifikationen der zugehörigen Melodieführung sind so gering, daß der Refrain durch seine kontinuierliche Wiederholung nichts von seinem etwas ordinären Tusch-Charakter verliert; so wird manchem Hörer zum Beispiel das mehrfach repetierte durchgehaltene *b''* der VI. I kurz vor Schluß des Refrains, in T. 45f., 117f., 141f., 165f., 189f., 214f. und 237f., peinlich sein, dessen gut hörbare kleinwertige Unisono-Wiederholung in Sechzehnteln, ja Zweiunddreißigsteln eine akustisch beinahe schmerzhaft Erfahrung bereiten muß. Mozart?

Noch deutlicher wird die geradezu angstvolle Enge, in welcher sich der Komponist um das Thema bemüht, an einer Besonderheit der Variationengestaltung. Sie ist wesentlich darin begründet, daß die Themenglieder *b* und *b'* übereinstimmen; bei einem Thema, das nicht, wie hier, in *b* auf der Tonika, sondern auf der Dominante endete, würde jene Übereinstimmung der Glieder *b* und *b'* entfallen. Mozarts eigene Variationensätze, auch die kammermusikalischen und Klaviervariationen, vermögen diesen Unterschied anschaulich zu machen. Im vorliegenden Fall könnte die Wahl des Themenmodells mit den in *b* und *b'* identischen Gliedern durch das „Vaudeville“-Modell und dessen Anlage bestimmt gewesen sein; wie auch immer: es erfolgt in den Soloparten an diesen beiden Stellen einer Variation keinerlei Veränderung oder Verzierung melodischer oder harmonischer Art, höchstens einmal ein Stimmentausch. Und bis auf ganz wenige unscheinbare Modifikationen, etwa in Stimmverdoppelung oder Baßführung, gilt dieses nun genau so für die sich innerhalb einer Variation entsprechenden Glieder auch in der zugehörigen Orchesterbegleitung: es ist also jeweils eine ganze Hälfte einer Variation, wenngleich verteilt auf je zwei viertaktige Stellen, sowohl in den Soloparten als auch in der Orchesterbegleitung praktisch identisch. Der Komponist hat offenkundig nicht daran gedacht, den Satz wenigstens durch eine phantasievollere Begleitung an den entspre-

chenden Orchesterstellen zu beleben, wo in diesem Finale doch schon so viel „kompositorisches Einerlei“ hörbar wird! Nebenbei gesagt ist dieser Befund nochmals eine Mahnung dahingehend, die Thema- und Variationenhälften, also *a* und *b* bzw. *c* und *b'*, nicht zu wiederholen, wie Levins Rekonstruktion dies vorsieht: die *b*- und *b'*-Glieder kommen sonst bemüht oft vor.

Selbst in Mozartschen Variationen, die einem Themenmodell dieser Anlage folgen, wird man auf einen erkennbar freieren Umgang mit der Themenbehandlung in den Variationenfolge stoßen.⁶⁸ So muß insgesamt erstaunen, daß der Komponist des Finales der Konzertante B in diesem Satz von immerhin zehn Variationen der strengen Bindung von Themen- und Refrain-Bau nirgends ausgewichen ist und erst in Var. 11 eine gewisse kompositorische Befreiung gesucht hat. Daß diese enge Gesinnung dem Geist und dem Genie Mozarts im Jahre 1778 entsprochen haben sollte, kann man schwerlich glauben, eines Mannes, der damals fast gleichzeitig das zwar nicht sehr tiefe, aber doch elegant-abwechslungsreiche *Flöten-Harfenkonzert* KV 299 und die temperamentvoll-schlau mit dem Geschmack des Pariser Konzertpublikums spielende *Pariser Symphonie* KV 297 schrieb und schon ein oder sogar mehrere Jahre vorher so vollendet-reife Werke wie das *Jenamy-Klavierkonzert* KV 271 oder die *Symphonien* KV 183 und 201 geschaffen hatte. Das Finale von B kann unmöglich von Mozart komponiert sein.

5. Die kleinformatischen getreuen Wiederholungen

Der Verfasser des vorliegenden Textes hat 1971 bzw. in gedruckter Form 1973 erstmals auf die zahlreichen „Phrasen und Melodiezüge“ hingewiesen, die in B unverändert wiederholt würden, und er hat, unter gleichzeitigem Hinweis auf die von Mozart im Laufe seiner Entwicklung immer häufiger praktizierte „innere Variation“, in jener Großzahl nicht-modifizierter Kurz-Wiederholungen ein gewichtiges Argument gegen die Echtheit von B vorgetragen.⁶⁹ Dieses Argument lohnt, besonders auch nach Levins Widerspruch gegen seine Tragfähigkeit, hier noch weiter verfolgt zu werden.

Zunächst steht fest, daß die Erfindung instrumentaler Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich der einfachen Wiederholung von kleineren oder größeren Bauelementen überhaupt in breitester Weise bedient. Es trifft diese Praxis auf viele „vorklassische“ Kompositionen zu, ob sie

68 Vgl. z.B. die *Zwölf Variationen in C über ein Menuett von Johann Christian Fischer*, KV 179 (, die noch vor dem 6. Dezember 1774 entstanden sein müssen!), in: NMA, Ser. IX. 26 (wie oben, Anm. 65), S. 20-33.

69 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 61.

nun in Salzburg oder Wien, in Paris, Mannheim, Potsdam, Mailand oder London entstanden sind. Auch Mozart reiht unveränderte musikalische Bausteine hintereinander: das gilt vor allem für seine frühen Werke. Je mehr seine Kompositionsweise aber reift, desto eher meidet er die tongetreuen Repetitionen, wohl, weil sie ihm zu simpel erscheinen und er in der nach Tonhöhe, Klangfarbe, Auszierung u.a.m. veränderten Wiederholung eine kompositorische Aufgabe von besonderem Reiz erkennt; die Realisierung dieses besonderen Typus der kleinräumigen „inneren Variation“ betreibt er verständlicherweise vor allem in größer besetzten Werken, da deren durch die Mehrzahl der beteiligten Instrumente vielfältigeren klanglichen Möglichkeiten dies leichter gestatten als etwa eine bloße Klaviersonate.

Soweit ersichtlich, gibt es kaum zeitgenössische theoretische Literatur, die sich über Funktion und Einsatz der musikalischen Kurz-Wiederholung so ausspricht, daß sie eine wirkliche Erhellung des hier aufscheinenden Phänomens leistet. Das gilt sogleich für Christian Gottlob Neefes im „Deutschen Museum“ 1776 gedruckter Aufsatz *Über die musikalische Wiederholung*.⁷⁰ Dieser äußert sich aber nur zur Wiederholung bzw. Wiederverwendung schon vorgegebener kompositorischer Gestaltungen in eigenen oder in neuen Werken Dritter und entfällt somit als Beitrag zu der hier folgenden Diskussion. Es gilt auch für die Aussagen Heinrich Christoph Kochs in seinem dreibändigen *Versuch einer Anleitung zur Composition* von 1782/1787/1793, die immerhin über „erweiterte Sätze“, also durch Kurz-Wiederholungen teilergänzte Melodien, dann auch über gegebenenfalls vorgesehene größere „melodische Verlängerungsmittel“ Auskunft geben. Allerdings beschäftigt sich Koch nach eigener Aussage allein mit dem „Mechanischen“ eines solchen Vorgangs, „ohne Hinsicht auf ihre ästhetischen Ursachen und Wirkungen“,⁷¹ und gerade dieses letzte würde im vorliegenden Zusammenhang eines speziellen Stilmerkmals besonders interessieren. Immerhin kennt er auch variierte Wiederholungen, wenn er bereits auf mögliche Modifikationen mithilfe der Dynamik, der Verzierung, der Begleitung, der Instrumentation und der Kombination dieser Felder hinweist,⁷² und dies, obschon der Materialstand, mit dem er exemplifiziert, derjenige wohl noch der Jahre 1760/1770 ist: von den erwähnten Variationsfeldern wird zur Erörterung des in Frage stehenden Sachverhalts dann allerdings Manches nicht mehr ausführlich behandelt, und Kochs Hauptanliegen scheint nach wie vor der unvariierten Kurz-Wiederholung zu gelten. Die Bereitschaft zum grundsätzlichen Vergleich von Musik und Rede, an den man bald denken wird, fehlt dem Kompositionslehrer Koch zwar kei-

70 Vgl. Neefe, *Wiederholung*. Vgl. aber auch die folgende Anmerkung.

71 Vgl. Koch, *Versuch*, bes. Bd. 3, S. 153–156.

72 Ebd., S. 155f.

neswegs, aber Begründungen, warum eigentlich musikalische Kurzelemente wiederholt werden oder werden können, was damit beabsichtigt und ästhetisch und nach Wirkung erreicht wird, wird man nicht finden.⁷³

Französische Texte, die sich in jener Zeit über diese Fragen äußern, sind dem Verfasser dieser Zeilen ebenfalls nicht bekannt geworden. Immerhin scheint kennzeichnend, daß André-Ernest Grétry, seit 1767 in Paris ansäßig und damit vorzüglicher Kenner der französischen Musikverhältnisse, in seinen *Mémoires, ou Essais sur la Musique* mit einigem Nachdruck die Wiederholung kurzer musikalischer „traits“ vertritt, weil, so Grétry, „les retours périodiques“, „les répétitions“ den ihm wichtigen symmetrischen Bau einer Melodie ermöglichen und damit zu deren von ihm gepriesenen „rondeur“ führen.⁷⁴ Direkt anwendbar sind diese seine Auslassungen hier aber nicht, weil sie sich auf den Bau kurzer Melodien von thematischer Funktion und periodischem Bau, etwa in Vaudevilles, deren Refrains und Couplets, beziehen und das Auftreten jener unveränderten und formal oft sehr einfachen Wiederholungselemente im Verlauf eines weiterführenden musikalischen Geschehens nicht berühren, wie dies in B auffällig ist. So wird man dem Problem im Folgenden wohl ohne sichere Wegweisung von außen her nachforschen müssen; eine breite musiktheoretische Erörterung des Themas wird nicht möglich sein, aber einige wenige, auf Praktikabilität zielende Bemerkungen seien angebracht.

Die verbreitete Neigung jener Zeit, Musik auch als „Klangrede“ zu verstehen, wird es zunächst nahelegen, in einer nicht-variierten musikalischen Kurz-Repetition, ähnlich wie im wiederholten gesprochenen Wort, zunächst eine Bestätigung, eine Bekräftigung einer eben getroffenen Aussage zu sehen oder zu hören: sie soll Eindringlichkeit und Gewicht erzeugen, wird diese Qualitäten aber wieder verlieren, wenn jener ersten nicht nur eine einzige, sondern noch weitere Wiederholungen angefügt werden. Die Wirkung einer Wiederholung hängt wesentlich auch vom musikalischen Tempo, das zugrunde liegt, ab, aber ebenfalls vom Umfang des repetierten Bauelementes: die unvariierte Wiederholung eines knappen Bausteins kann im raschen Tempo überzeugen, wohingegen sie bei einem mehrtaktigen Element in langsamem Tempo erkennbar schwerfällig wirken wird.

73 Der mir erst nach Abschluß des Manuskripts in die Hand gekommene Text von Benary, *Wiederholung*, ist ein vereinzelter, aber gescheiter Versuch, die vielfältigen Phänomene musikalischer Kurzwiederholung zu ordnen und bewußt zu machen. Da er sich um eine allgemeine und sehr grundsätzliche Klärung bemüht, kann er hier nicht in die Argumentation einbezogen werden, dies umso weniger, als sich die Argumentation hier aus Raumgründen zurückhalten muß und überdies vorzüglich zu sehr konkreter Auseinandersetzung mit praktischen, auch aufführungspraktischen Gegebenheiten veranlaßt sieht.

74 Grétry, *Mémoires*, t. 3, S. 72ff.

Von dieser Funktion einer bestätigenden Wiederholung wird man dann diejenige einer bloßen Verlängerung, eines gleichsam unmotivierten musikalischen Raumgewinns, abheben müssen. Allerdings wird auch hier nicht selten noch etwas von jener erstgenannten Bestätigung mitschwingen; eine eindeutige Grenze läßt sich selten ziehen. Dem Einzelfall wird man gewiß bald anmerken, welche Intention oder Funktion jeweils dominiert: Wenn eigentliche „Ketten“ von Repetitionen vorliegen, dürfte vor allem die Absicht einer Verlängerung im Spiel gewesen sein.

a) Die Pariser Wiederholungspraxis

Überprüft man die vorklassische Symphonik seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, so wird es einem schwerfallen, Regional- oder Zentrumsstile zu benennen, die mit der genannten Wiederholungspraxis besonders karg oder besonders großzügig umgegangen sind. Es scheint aber, daß in den Jahrzehnten nach 1750 die französische, besonders die Pariser Symphonik die unvariierte Wiederholung kurzer Elemente in einem Umfang zu pflegen beginnt, wie dies in den übrigen europäischen Zentren vorklassischer Musik nicht der Fall ist; auch Levin hat auf diese Pariser Wiederholungsmanie hingewiesen und sie sogar mit Musikbeispielen illustriert.⁷⁵ Es ist schwierig, einen Grund für diese Pariser Entwicklung zu benennen, aber er könnte, wenn diese Spekulation erlaubt ist, vielleicht in einem spezifisch nachdrucksvollen, ja beinahe profiliersüchtig intensiven Gesprächs- und Argumentationsstil der vorrevolutionären Pariser Gesellschaft gelegen haben, der die Bestätigung verbaler Aussagen immer wichtiger geworden war: so könnte damals in Paris, anders als sonst in Europa, das Insistieren auf einem Beitrag zur gesellschaftlichen „conversation“ auch in der zeitgenössischen Musik ihren Ausdruck gefunden haben. Und daß sich diese musikalische Wiederholungspraxis, anscheinend organisch anwachsend, in die französische Revolutionsmusik hinein fortsetzen wird, lehrt vor allem der Blick von eben dieser aus zurück: die Revolutionshymnen und -stücke zeigen in manchmal frappanter Art die erwähnte Bestätigungsintention in ihren geradezu überreichen Wiederholungselementen. Darüberhinaus läßt sich jene vielleicht auch im reichen Gebrauch der lauten Blasinstrumente fassen, welche die Revolutionsmusik-Stücke auch akustisch zu betonen hatten.

Man kann sich für ein schlagendes Beispiel leicht in musikalischen Produkten dieser Zeit umsehen, die, mit Blick auf B auch zeitlich einigermmaßen vergleichbar erscheint. Es genügt, den folgenden Ausschnitt aus einer Overture von Méhul zu prüfen, um die unzähligen repetitiven und unva-

75 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 117f.

rierten Kleinelemente sofort zu erkennen; sie sind im folgenden, beinahe absurden Musikbsp. 5⁷⁶ mit waagrechten Klammern markiert.

Musikbsp. 5:

OUVERTURE

(1793)

MÉHUL

Lent.

ORCHESTRE

(Réduction)

The image shows a musical score for the Overture by Méhul. It consists of three systems of music. The first system is for the orchestra, with a treble clef and a 3/4 time signature. It starts with a 'Lent.' tempo marking. The second system is a piano reduction, with a bass clef and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *pp*. The score is divided into measures, with specific measures 5, 10, 15, and 20 marked. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some measures containing repeated notes or chords.

76 Der Ausschnitt in Musikbsp. 5 folgt dem Abdruck in Pierre, *Musique*, S. 507-513: *Overture pour instruments à vent*. Glasenapp, *Symphonien*, S. 202, datiert das Stück ohne weiteren Nachweis auf 1793 und geht auch zum Stil dieser und verwandter Musik nicht eben in die Tiefe. Daß das Beispiel nicht die Partitur oder die Stimmen, sondern den Klavierauszug einer mehrfach instrumental besetzten Bläser-Komposition von Méhul anbietet, muß die Frage aufwerfen, ob die Originalquelle die jeweils wiederholten Elemente nicht doch, etwa durch wechselnde Dynamik oder Instrumentierung, variierte. Der in RISM einzig nachgewiesene Stimmensatz M 2162 ist laut freundlicher Mitteilung von Frau A. v. Wilamowitz-Moellendorff beim Brand der Weimarer Herzogin Anna Amalien Bibliothek zerstört worden, doch bewahrt die Pariser Bibliothèque Nationale den gedruckten Klavierauszug RISM M 2163, der „Par Rigel Fils“ erarbeitet worden und offensichtlich die direkte Vorlage für den Abdruck bei Pierre, a. a. O. gewesen ist. Zugleich hat sich ergeben, daß Dudley, *Orchestration*, vol. 2, S. 30-47, die original besetzte Partitur des Stücks nach einem ebenfalls in Paris liegenden, aber in RISM nicht nachgewiesenen Stimmensatz bietet; es zeigt sich, daß die Wiederholungselemente des Klavierauszugs in der Originalkomposition, bis auf wenige Stellen, nach Instrumentierung und selbst Dynamik in sich tongetreu identisch sind. Zu den beteiligten Instrumenten vgl. Dudley, *Orchestration*, vol. 1, S. 113ff.

25

p *f*

30

f *p*

35

pp *ff* *p*

Allegro vivace.

40

ff *p* *ff* *ff* *p* *ff* *p*

45

ff *ff* *fp*

50

ff *ff* *fp* *ff* *ff* *fp* *ff* *ff* *ff*

55

ff *ff* *fp* *ff* *ff* *fp* *ff* *ff* *ff*

60

ff *ff* *fp* *fp* *fp* *fp* *ff*

65

fp *fp* *fp* *fp* *ff*

70

ff

75

a *a* *a* *a* *a* *a* *a* *a*

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of eight systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The score is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The tempo is marked 'Allegro vivace.' starting at measure 35. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The music features a variety of textures, including dense chordal passages, flowing arpeggiated lines, and rhythmic patterns. Measure numbers 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, and 75 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a 3/4 time signature and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamics range from ppp to f. The score includes measures 80, 83, 90, 95, 100, and 105. The music is characterized by frequent repetition of melodic phrases with varying dynamics and articulation.

b) Der Vergleich mit Mozarts *Pariser Symphonie* KV 297

Wie erwähnt, hat der Verfasser 1971/73 in seinem Referat als „das gewichtigste Argument gegen Mozarts Autorschaft“ in B „das sonderbare, häufig notengetreue Wiederholen von einzelnen längeren und kürzeren Phrasen und Melodiezügen“ hervorgehoben. Das passe nicht zum echten Mozart, der bei Wiederholungen „fast immer“ eine „innere Variation“ vollziehe und „die wiederholte Partie durch Versetzung ihrer Höhenlage oder durch Abwandlung ihrer Instrumentation oder auch durch dynamische Unterscheidung“ verändere.⁷⁷ Es wäre gut gewesen, hätte der Verfasser sich damals nicht von der knappen ihm gewährten Zeit für sein Referat beeindrucken lassen, sondern wenigstens noch kurz auf die öfters tongetreu repetierenden Jugendwerke und auf den der variierenden Wiederholungspraxis Mozarts scheinbar widersprechenden Fall der *Pariser Symphonie* KV 297 ausdrücklich hingewiesen. So hat er sich von Wolfgang Plath im Vorwort zur Neuauflage

77 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 61.

der Konzertanten kurz und von Levin in dessen Konzertanten-Buch in einiger Breite sagen lassen müssen, daß Mozart gerade in KV 297 – einem Stück aus unmittelbarer zeitlicher und lokaler Nachbarschaft zur Konzertante M – keineswegs auf nicht-variierte Wiederholungen verzichtet habe, so daß, so Levin, die auffällige Repetitionenhäufung in B kein wirksames Argument gegen die Echtheit der Berliner Konzertante darstellen könne.⁷⁸

Mustert man die Sachlage allerdings sorgfältiger, so scheint Mozarts *Pariser Symphonie* die Unechtheitsvermutung des Verfassers gegenüber B letzten Endes doch nicht erschüttern zu können. Bevor hier eine Erörterung zu diesem Gegenstand einsetzen kann, muß noch vorausgeschickt werden, daß der Verfasser 1973 von der „Baron-Brook-Theorie“ noch nichts ahnte, welche die Orchester-Tutti in B – und damit auch die dort enthaltenen Wiederholungen – als Teil einer nachträglichen Rekonstruktion eines Dritten versteht.

Die Pariser Briefe Mozarts zeigen mit einiger Deutlichkeit, wie stark der Komponist sich in KV 297 dem Geschmack des Publikums im Pariser „Concert Spirituel“ anpassen wollte. So hatte er etwa den dort geliebten „premier coup d’archet“ und im Kopfsatz ausdrücklich „eine passage“ eingebaut, „die ich wohl wuste daß sie gefallen müste, alle Zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein großes applaudissement – weil ich aber wuste, wie ich sie schriebe, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die lezt noch einmahl an“. Oder am Beginn des Finale ließ er, zur Begeisterung des Publikums, das Tutti erst nach acht *piano*-Takten allein der beiden Violinen einsetzen, dabei aber plötzlich in entschiedenes *forte* umschlagen. Zu diesen kompositorischen Kunstgriffen, welche die Gunst des Publikums gewinnen sollten, äußern sich verschiedene Briefberichte Mozarts; sie gelten im vorliegenden Zusammenhang auch für den Applaus, den das Publikum der Symphonie – selbst mitten im Satzverlauf – spendete, jenes Publikum, das Mozart auf der anderen Seite als „lauter vieher und bestien (was die Musique anbelangt)“ oder als „Esel“ bezeichnet, denen bzw. dem der wahre Sachverstand in musica fehle.⁷⁹ Auch wenn dies hier nicht in weiteren Einzelheiten belegt werden kann, hinterlassen Mozarts Pariser Briefe den entschiedenen Eindruck, daß der Komponist zwar von der Absicht erfüllt war, mit eigenen Werken im „Concert Spirituel“ – und nur dieses hielt er in Paris offenbar für wirklich wichtig – unbedingt zu gefallen, aber zugleich fühlte, daß er Solches für ein wenig kennerisches und sehr auf Oberflächliches reagierendes Publikum tun mußte.

78 Vgl. Plath in NMA, *Konzertante*, p. XVII, Anm. 31, und Levin, *Concertante*, S. 90ff.

79 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, Nr. 447 vom 1. Mai (S. 346), Nr. 453 (Nachschrift) vom 12. Mai (S. 378) sowie Nr. 458 vom 3. Juli 1778 (S. 388).

Prüft man unter diesen Voraussetzungen die *Pariser Symphonie* selbst, so scheint sie schon bei unreflektiertem bloßem Anhören etwas von diesen Bemühungen zu verraten. Es ist keine vereinzelte Meinung, wenn Alfred Einstein „in dieser Pariser Sinfonie nicht mehr ganz den Charme, den Liebreiz, die ungewollte Tiefe mancher, um so viel kürzeren und anspruchsloseren Salzburger Sinfonien finden“ kann.⁸⁰ Dies gilt gewiß stärker als für den Mittelsatz (in seinen beiden Fassungen) für die Rahmensätze von KV 297, denen man immer wieder einen etwas aufgesetzten Schneid, ja einen äußerlichen, temperamentvollen Aktivismus anmerkt, aber nicht eben viel von der Empfindungstiefe, die bereits frühere Symphonien Mozarts in sich tragen – man denke nur an KV 183 oder 201. Es scheint so, wie wenn Mozart die ihn so oft auszeichnende freie kompositorische Entfaltung weniger leicht gefunden hätte als sonst, weil er es als vordringlich empfand, das Pariser Publikum durch von diesem geliebte Effekte und Pointen sowie durch eine gewisse musikalische Betriebsamkeit für sich zu gewinnen. Wie überaus weit diese Charakteristik von KV 297 von derjenigen der Konzertanten in B entfernt ist, ist unverkennbar – obwohl diese, sollte sie oder ihre Solopartien nach Levin doch echt und damit in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft und für den gleichen Aufführungsort wie KV 297 komponiert sein, an keiner Stelle, nicht einmal in einer staunenswerten Virtuosität der Solopartien, eine vergleichbar deutliche Rücksicht auf die besonderen Hörerwünsche des Pariser Concert Spirituel zu nehmen scheint, sondern vielmehr bloß vor sich hinmusiziert. Daß auch das *Flöten-Harfen-Konzert* KV 299 die vibrierende Hektik der Rahmensätze von KV 297 nicht besitzt, obwohl es ebenfalls der fraglichen Pariser Zeit Mozarts entstammt, braucht nicht zu irritieren: Es ist nicht für das öffentliche „Concert Spirituel“, sondern für die Spielzwecke des Duc de Guines und seiner Tochter und damit für eine eher private Aufführung im Palais dieses Edelmannes und seiner Familie geschaffen. Es ist übrigens auffällig, daß dem *Flöten-Harfen-Konzert* die Vielzahl unveränderter Kurzelemente fehlt.

Nun war der Ausgangspunkt dieser Ausführungen die Frage, ob die unvariierten Repetitionen in KV 297 den entsprechenden Sachverhalt in der Berliner Konzertanten als Argument gegen deren Echtheit schwächen, ja erledigen könnten. In der Tat finden sich in KV 297 so viele nicht oder nur an Randstellen variierte Wiederholungen kleiner Bauteile, daß nicht zweifelhaft sein kann, daß sich Mozart mit dieser Repetitionspraxis in seiner Symphonie französischen Usancen anschließen wollte. Ein einzelnes Beispiel aus dem Anfang des Kopfsatzes mag einen Eindruck von Mozarts wiederholungsfreundlicher musikalischer Erfindung, aber, und lehrreich genug, auch ein spektakuläres Beispiel einer Partie mit von ihm nachträglich

80 Vgl. Einstein, *Mozart*, S. 245.

The image displays a handwritten musical score for a concertante in B, organized into four systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *allegro* and *Andante*. The score is partially obscured by large, diagonal black lines that cross out several sections, particularly in the right-hand systems. The handwriting is in black ink on white paper, and the overall layout is typical of a composer's draft or a student's manuscript.

Abb. 3.

lich gestrichenen Stellen geben, wie es das zum Glück erhaltene Autograph zeigt⁸¹ – vgl. Abb. 3.

Das Manuskript mit KV 297 ist in Aufbau und Einzelgestaltung der autograph erhaltenen ersten beiden Sätze keine Reinschrift, sondern ein Arbeits-, teilweise sogar noch ein Entwurfsmanuskript: Man merkt, daß Mozart hier mehr als in manchen anderen Fällen mühevoll nach der endgültigen Form seiner Erfindung gesucht hat; es liegt nahe, den Grund dafür eben in seinem Zwang oder Bemühen zu erkennen, einem künstlerisch verachteten Publikum mit einer von diesem geschätzten Kompositionsart nach Pariser *goût* gefallen zu müssen oder zu wollen. Im Autograph drückt sich diese Suche nach einer endgültigen Form – was in der gedruckten Partitur nicht mehr erkennbar ist – über weite Strecken in Strichen, in der Reduktion des zunächst für den Publikumsanspruch vorgesehenen, aber nachträglich offenkundig von Mozart selber als allzu forciert empfundenen Materials aus: Hermann Beck, der sich dieser Symphonie und auch deren Autograph editorisch und darstellerisch angenommen hat, vermerkt immer wieder, daß Mozart seiner Komposition eine durch mehrere Eingriffe und Korrekturen entschieden reduzierte Endform gegeben habe.⁸² Es genüge, hier pauschal auf jene Striche hinzuweisen, die der Komponist mehrfach an kleineren Phrasen vornimmt, aber es sei auch ergänzt, daß der Mittelsatz in Fassung II einen ausgedehnten Mittelteil in e-moll hätte erhalten sollen, der – vielleicht irgendwie mit M vergleichbar? – ein vieltaktiges Flöten-, dann auch ein Oboen-Solo hätte bekommen sollen: Die Ausgabe der Symphonie in der Neuen Mozart-Ausgabe zeigt in ihrem Anhang, was davon Mozarts Korrekturen zum Opfer gefallen ist.⁸³ Immerhin, der Komponist hat Einiges an unvariierten Wiederholungen stehen lassen, dies dann gewiß als Tribut an das Publikum. Aber: das Erhaltene ist das sichtbare Ergebnis einer entschiedenen Selbstdisziplinierung: Mozart zeigt, daß er sich dem Pariser

81 Staatsbibliothek zu Berlin PK, Musikabteilung, Sign. „Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 297“. Die Abbildung 3 gibt, um direkte Anschauung zu ermöglichen, als einziges Beispiel die Partie von fol. 15'-17 aus dem autographen Kopfsatz der Partitur der *Pariser Symphonie* wieder, die hier, also zwischen den Takten 193 und 194 der endgültigen Komposition, zunächst noch weitere neun Takte vorsah, die aber während der Ausarbeitung des Satzes, weil im Gesamtzusammenhang des Satzes offenbar allzu wiederholungsbeladen, nicht mehr komplettiert, sondern ganz gestrichen wurden. In NMA IV. 11. 5. sind im Anhang III die gestrichenen Abschnitte abgedruckt, der hier abgebildete auf S. 135, unter d). Vgl. dort auch das Vorwort und die Edition der Symphonie.

82 Vgl. Beck, *Entstehungsgeschichte*, passim.

83 Vgl. in NMA IV. 11. 5., Anhang III, S. 137f. Man würde gerne fragen, ob dieser Mittelteil, von dem immerhin 45 Takte unterschiedlich klar skizziert sind, in irgendeiner kompositorischen Beziehung zur beinahe gleichzeitigen Konzertante Mozarts stand.

„Repetitionsstil“ durch einigen Gebrauch unvariiertes Wiederholungen anpassen, also seine Komposition tendentiell so ausstatten wollte, wie es die Konzertante in B mutatis mutandis ebenfalls erkennen läßt. Man wird ihm jedoch nichts Falsches unterstellen, wenn man nach dem Bild des Symphonie-Autographs schließt, daß Mozart im Laufe seiner Kompositionsarbeit zu fürchten begann, daß sein Werk infolge dieser Repetitionen länglich, unkonzentriert und nicht hinreichend zielgerichtet werden müssen – also etwa so, wie dies auch die Konzertante in B tut. Zweifellos haben die Striche und Weglassungen, die Mozart an KV 297 vornahm, seiner Symphonie zu einer formal entschieden disziplinierteren und von einem deutlichen Willen zu energischem Voranschreiten bestimmten Satzanlage und -gestalt verholfen, damit vielleicht auch zu dem oben beschriebenen tempobewußten Weiterdrängen zumindest der beiden Rahmensätze.

Nun hat sich Levin, ausgehend von jener Neigung der Pariser Komposition zu vielen unveränderten Wiederholungen, die der Autor dieser Zeilen als Argument gegen die Verfasserschaft Mozarts in B vorgetragen hat, bemüht, diese Wiederholungsverhältnisse in KV 297 denjenigen von B auch im Zahlenvergleich gegenüberzustellen.⁸⁴ Eine tabellarische Auflistung solcher Repetitionen in der Exposition des Kopfsatzes der *Pariser Symphonie*, ähnlich wie die oben für Exposition und Durchführung des Eröffnungssatzes von B präsentierte, läßt Levin schließlich erklären, daß jene Exposition des Kopfsatzes von KV 297 beinahe dreimal so viele Wiederholungen (85,6%) enthalte wie diejenige des Kopfsatzes der Konzertante (29,4%). Daraus ergäbe sich, daß die Mozartsche Echtheit der mit vielen unveränderten Wiederholungen ausgestatteten Konzertante in B durch die sogar noch größere Zahl der Wiederholungen in KV 297 keineswegs in Frage gestellt sei.⁸⁵

Diese Darlegung Levins erweist sich freilich als methodisch fragwürdig, sobald man die Bedingungen, unter denen ihre Ergebnisse gefunden wurden, überprüft. Zunächst erscheint bereits fraglich, ob ein reiner Orchester-satz wie in KV 297 ohne weiteres mit einem orchestral/solistisch gemischtem Satz wie in B wirklich aussagekräftig verglichen werden kann, und dies umso mehr, als der letztere durch das doppelte Anfangsritornell seiner Solisten eine in sich ganz unausgewogene Verlängerung der Exposition erfährt, was sich mit den dort auftretenden gleichen Wiederholungsfällen auch auf die von Levin hier vorgetragenen Prozentwerte auswirkt. Wie auch immer: es kommt, wie eben angedeutet, dazu, daß Levin, der doch an die prinzipielle Echtheit nur der Solostimmen von B glaubt, sich insofern selber widerspricht, als er in seine Vergleichsrechnung auch den ganzen

84 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 90ff.

85 Vgl. ebda.

Orchestertext der Exposition von B einschließt, also jenen Text, den er für eine spätere Rekonstruktionszugabe eines unbekanntem Dritten hält: er müßte, um Mozart mit angeblichem Mozart zu vergleichen, wenigstens behelfsmäßig wohl nur die in den Solopartien auftretenden Wiederholungen zählen. Sodann scheint Levin in KV 297 auch Fälle heranzuziehen, die bei ihrer Wiederholung leichte Veränderungen erfahren, also gerade nicht unveränderte, sondern variierte Wiederholungen und nicht oder nur partiell das sind, was der intendierte Vergleich eigentlich erkennen will. Und zuletzt ergibt die Beobachtung, daß solche Wiederholungsfälle in KV 297, vermutlich wegen Mozarts Absicht, im „Concert Spirituel“ besonders effekt- und temperamentvoll zu wirken, mitunter sehr wendig und kurz ausfallen, etwas, was man der Exposition im Kopfsatz von B nicht unbedingt nachsagen kann. Dieses alles läßt an der methodischen Brauchbarkeit der, wenn auch von Levin „more mathematico“ angestellten Vergleichsrechnung⁸⁶ einige so grundsätzliche Zweifel aufkommen, daß man besser von ihren genau formulierten Resultaten absieht. Natürlich deutet sich an, daß die Wiederholungsdichte in KV 297 trotz allen nachträglichen Reduktionsbemühungen Mozarts groß bleibt; aber andererseits muß man sich doch eindringlich – und damit gewiß echtheits-anfechtender als bisher – fragen, warum die Wiederholungsdichte in den Solopartien von B, wenn diese denn auf M zurückgehen sollten, bei diesem Vergleich mit KV 297 eigentlich geringer sein darf, wenn B vom gleichen Komponisten Mozart, fast zur gleichen Zeit und für das gleiche, gewiß wiederum auf äußere musikalische Effekte lauernernde Publikum des Pariser „Concert Spirituel“ geschrieben worden wäre, dem KV 297 zugedacht war. So wird man sich schließlich der nachdrucksvollen Mahnung Franz Giegling erinnern, derzufolge die allein „numerische Betrachtung“ der Wiederholungen „unerheblich“ sei: „es kommt vielmehr darauf an, welche Funktion diese Reduktionen haben und was für musikalische Gedanken ihnen folgen“;⁸⁷ in dieser funktionalen Hinsicht lasse ihre Stellung und Weiterführung in B manche Wünsche offen.

Daraufhin wird man sich mit einiger Überzeugung wiederum dem unmittelbaren Höreindruck hingeben und, was Levin wohl mißfällt, feststellen, daß der echte Mozart in KV 297 seine vielen unveränderten Wiederholungen kurzer Elemente unvergleichlich viel besser in den Fluß der Komposition einzufügen verstanden hat als derjenige, der an B „gehandwerkert“ hat. Man wird für eben dieses unerfreuliche Wort Verständnis aufbringen, wenn man sich, als kleines Beispiel, nur die müde dreifache Wiederholungsreihe am Ende des Mittelsatzes von B nochmals anhört oder

86 Vgl. oben, S. 110f.

87 Vgl. Giegling, *Rez. Levin*, S. 257.

ansieht, und dabei bedauern, daß sich Levin über diese Stelle kaum geäußert hat; vgl. S. 82ff., Musikbsp. 2. Die geringere Zahl der Wiederholungen in B ist jedenfalls entschieden bemühter als ihre größere Zahl in KV 297.

Wenn nicht alles trügt, schwächt das Bild von KV 297 die Auffassung von der Unechtheit der Konzertante in B keineswegs, im Gegenteil.

c) Der vierstimmig-obligate Bläser-Solosatz in B

Mit der französischen Wiederholungspraxis hängt zum Teil ein weiteres Phänomen zusammen; es ist schon oben, in Abschn. IV. 2. b), berührt worden, möge hier aber zu B überhaupt wiederaufgenommen werden.

Wie schon dargelegt, sind im späten 18. und frühesten 19. Jahrhundert nicht eben viele konzertante Symphonien für vier solistische Blasinstrumente, innerhalb der französischen Kompositionslandschaft fast durchweg für Flöte, Oboe, Horn und Fagott, und Orchesterbegleitung geschrieben worden. Immerhin ist der entsprechende Beitrag aus Paris und von Seiten französischer Komponisten der relativ größte gewesen. Man wird die geschilderte Zurückhaltung ungern mit einer nicht über das vertraute Orchester hinaus abgeschlossenen Emanzipation dieser Blasinstrumente zu konzertfähigen Soloinstrumenten erklären wollen, sondern eher mit den besonderen Ansprüchen, die der Tonsatz hier in bis dahin wenig erprobter Weise stellte: denn hier sollten sich vier nach Tonhöhe und -umfang, aber besonders nach Klang und Beweglichkeit verschiedene Instrumente einerseits homogen miteinander verbinden, andererseits gerade auch ihre Verschiedenheit in charakteristischem Kontrast präsentieren.

Eben diese kompositorischen Absichten scheinen sich denn in zwei elementaren Hauptrichtungen musikalischer Gestaltung auch des Pariser vierstimmigen konzertanten Bläser-Solistensatzes jener Zeit zu bestätigen, nämlich solchen, welche die vier Solisten entweder zu einem einheitlichen Klangkomplex zusammenschließen oder im Gegenteil jene als klanglich wahrnehmbar kontrastierende Individualitäten heraus- oder sich gegenüberstellen. Da eine förmliche Theorie der französischen Konzertantengestaltung – schon gar bei vier Solostimmen – fehlt, mag es, um jedenfalls eine zeitgenössische Stimme anzuhören, dienlich sein, aus der Kritik einer Sinfonie concertante von [wohl: François-René] Gœtzebauer für ein Solo-Fagott und ein Solo-Horn zu zitieren, die in einem Pariser Konzert vom 25. Dezember 1804 aufgeführt wurde. Dieses Zitat erscheint hier wohl erlaubt, weil es eben diese beiden Hauptrichtungen in einer so prinzipiellen, übrigens wesentlich auf Cambini zurückgehenden Weise kontrastiert, daß das bloße Solistenpaar und die Projektion des Gestaltungsunterschieds auf eine Konzertante von nur zwei Sätzen (*cantabile* und bewegtes Finale)

im Blick auf B wohl vernachlässigt werden kann. Der nicht-identifizierte Kritiker „P.P.“ schreibt am 14. Januar 1804:

„Il existe depuis longtemps un plan suivi pour cette espèce de composition. M. Cambini dont le talent fécond est très-connu dans le monde musical, est un des premiers qui l'ait tracé. Quoiqu'il soit bon en lui-même, on peut le modifier, le varier sous mille autres formes. Deux morceaux [also: Sätze] de différens caractères, adroitement enchaînés, pourroient peut-être constituer un genre particulier. Le premier présenterait dans le *cantabile* l'assurance, la pûreté de l'intonation, et tous les ornemens qui sont de son essence; le second pourroit faire briller l'agilité et la grâce. De quelque manière qu'on s'y prenne, les symphonies concertantes à deux doivent être calquées sur des motifs susceptibles de dialogues, de répliques, d'un rythme égal dans les deux parties, et enfin sur tout ce que pourroient se dire deux interlocuteurs en scène; et dans les momens d'ensemble, il faut bien se persuader que chanter, phraser, avec le mêmes nuances, et n'avoir enfin qu'un âme, est la première loi.“⁸⁸

Es wird deutlich, daß sich hier die kompositorischen Prinzipien einerseits von „Übereinstimmung“ der Solo-Instrumente, also wohl Phrasierung, Kantabilität, Betonung und Nuancen, andererseits von Beweglichkeit, Dialog und „Gespräch“ der Solisten gegenüberstehen.

Wenn B hier auf diese prinzipielle Verschiedenheit des solistischen Tonsatzes überprüft wird, kann dies wegen des beschränkten Raumes nicht in Breite dargestellt, sondern nur in den erkennbaren Haupttendenzen sehr knapp erörtert werden; dabei wird vom Notentext von B ausgegangen und am Schluß, soweit möglich, das Beobachtete einigen Beispielen aus dem echten Werk Mozarts gegenübergestellt. Daß sich die Wahl dieses mozartischen Materials dort ziemlich eng an Stücke mit vierfacher, B gleicher oder doch ähnlicher, mithin in einer Stimme auch einmal vokaler, Solistenbesetzung hält, liegt darin begründet, daß die Ausgangslage bei solchen Vergleichen möglichst übereinstimmen kann und auch sollte.

Was die erste von P. P. benannte Variante eines kompositorischen Zusammenschlusses der Instrumente betrifft, so scheint sie dem Autor von B als verhältnismäßig unproblematisch nahegelegen zu haben. Im Kopfsatz tritt sie, wenn man sich auch hier wieder auf die Soloinstrumente konzentriert, sogleich in deren Unisono-Beginn, T. 88ff., sowie den Parallelstellen dazu, später auch, wenn man so will, in den wenigen solistischen Duettstellen, wie T. 246ff. und der unmittelbar folgenden, bloß verdoppelnden oder oktavierenden Wiederholungspartie hervor. Sowohl der Mittel- als auch der Finalsatz bieten kaum sehr ausgesprochene Belege eben der gleichen Art. Sucht man, um dies noch festzuhalten, nach ähnlicher Satzart

88 Vgl. CAM/CPAM, No. 5 vom 14. Januar 1804, Sp. 35.

in mozartschen Vergleichsstücken, so werden sich in dieser Hinsicht nicht viele Unterschiede zu B erkennen lassen.

Zwischen dieser einen Hauptrichtung und der von P. P. angekündigten gegenteiligen Satzpraxis gibt es in B Mischformen; sie seien zunächst übergangen, weil eben das entschieden gegensätzliche Bemühen des Autors von B um die zweite Variante wohl interessantere Ergebnisse verspricht. Aber wer, eben diesem Bemühen entsprechend, in B gezielt nach Stellen sucht, die ein deutlich individuelles Charakterisieren und Kontrastieren je der beteiligten Soloinstrumente zeigen, gerät in eine gewisse Verlegenheit. Natürlich sollte man in diesem Fall nicht mit deren individuellen Beiträgen im Finale argumentieren, da dort die Einzelbeteiligung eines Soloinstruments in ihrer Authentizität nicht durchweg gesichert und womöglich auch vom Prinzip der Variationenanlage diktiert ist.⁸⁹ Auch kann es nicht um solche Fälle gehen, bei denen sukzessive vieltaktige Vorträge der einzelnen Soloinstrumente stattfinden, auch nicht um solche, in denen, wie etwa im Kopfsatz von B, T. 162ff., ein Periodenteil von bloß vier Takten keine durch alle vier Instrumente laufende wirkliche „Imitation“, sondern allein eine periodenpflichtige „Antwort“ in einer einzigen anderen Stimme findet. Viel aussagekräftiger müßten in B jene Stellen erscheinen, an denen man ein ausgesprochenes und gut wahrnehmbares Imitieren der Solisten untereinander erwarten möchte. Dabei sollte nach verhältnismäßig kurzräumigen Partien gefragt werden, die eine profiliert imitative Bezugnahme eines oder aller folgenden Instrumente auf ein vorausgegangenes Solo-Anfangelement hören lassen. Der Beispiele im Kopfsatz von B sind nicht viele: es kämen etwa T. 99-102 mit ihren Wiederholungen in T. 103-106 sowie 130-133, 134-137, oder auch T. 95-98 samt ihren Wiederholungen in der Reprise in Frage. Es sind dies durchweg kurze, manchmal sogleich repetierte viertaktige „Versatzstücke“, in deren Verlauf nicht einmal immer alle Solisten mit einem gleichwertigen Imitationsbeitrag bedacht sind. Bleibt man weiterhin beim Kopfsatz von B, so möchte man beinahe eine Flucht des Autors vor einer dichten Imitationspraxis erkennen, wie diese bei vier verschiedenen Soloinstrumenten doch so überaus reizvoll sein könnte. Kennzeichnend dafür sind T. 141-152, denn die Figurations- oder Melodieelemente, die hier ansetzen, werden fast ausschließlich zwei Soloinstrumenten anvertraut, während die beiden andern diesen Duo-Satz mit Albertifiguren zu begleiten oder einfach zu füllen haben; ähnlich Eingeschränktes findet sich in T. 182-193.

89 Vgl. oben, S. 89f.

Ein Blick auf Passagen in vergleichbaren Sätzen Mozarts, zum Beispiel der Arie „Se il padre perdei“ der *Ilia* im *Idomeneo* KV 366, T. 90-100, dem „Et incarnatus est“ der *c-moll-Messe* KV 427, T. 92-100, oder dem Kopsatz des *Klavier-Bläserquintetts* KV 452, T. 111-114, kann einen lehren, daß Mozart es im Gegenteil liebt, durch alle beteiligten Instrumente laufende Imitationen zu schaffen, und daß er, etwa mit raschen aufwärtssteigenden Skalen, das Imitieren aller beteiligten, aber klanglich unterschiedlichen Solostimmen geradezu auskostet.⁹⁰

Musikbsp. 6a:

Das Musikblatt zeigt zwei Systeme von Musiknoten. Das obere System beginnt bei Takt 92 und das untere bei Takt 97. Die Partitur zeigt eine komplexe Imitationsstruktur mit mehreren Stimmen, die sich gegenseitig imitieren. Die Stimmen sind durch 'crescendo' und 'p' (piano) gekennzeichnet. Die untere Stimme enthält die italienischen Textzeilen: 'is e con - ten - to il cie - lo mi dià, or cie - lo mi dià, or gio - gio - is e con - ten - to il cie - lo mi'.

90 Musikbsp. 6a nach NMA, Ser. II. 5. 11.1. (*Idomeneo*), Nr. 11; Musikbsp. 6b nach NMA, Ser. I. 1.1.5. (*C-moll-Messe*); Musikbsp. 6c nach NMA, Ser. VIII. 22. 1., S. 107-145 (*Bläser-Klavier-Quintett* KV 452). – Zur Sache selber vgl. auch Jung, „*Concertante*“, sowie Kramer, *Konzertarie*.

Musikbsp. 6c:

108

tr

tr

p

cre - - scen - do

ore - scen - do

ore - - scen - do

ore - - scen - do

3

3

3

3

p

cre - scen - do

III

f

p

ore - scen - do

ore - scen - do

ore - scen - do

f

p

f

p

f

114

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

Zwar tritt auch im Kopfsatz von B ein vergleichbarer Skalenlauf nach oben – wie er übrigens bei Mozart und Zeitgenossen zur Imitation nicht selten genutzt wird – auf, aber er wird nicht einmal in alle vier Solopartien gelegt,

sondern, in T. 200 bzw. 366, in lauen Terz- oder Sextparallelen jeweils allein zweier Instrumente „absolviert“.

Geht man zum Mittelsatz von B über, so findet sich in T. 5-8 eine Stelle, die in Aufnahme des in T. 1-4 vorgegebenen Orchestertutti eine imitationsgeeignete Erfindung präsentiert, diese freilich nur in drei Instrumenten knapp unterbringt und daraus nichts Weiteres mehr gewinnt, als sie T. 69-72 tongetreu zu repetieren. Weitere „Anläufe“ zur Imitation werden gelegentlich erkennbar, aber ebenfalls nicht mehr genutzt, höchstens genau wiederholt. Die einzige Stelle, an der ein Ansatz zur Imitation zustande kommt, findet sich in T. 30-34 und in gleicher Form nochmals in T. 98-102, wo ein kurzes aufsteigendes Skalenmotiv mit Abwärtsbeugung am Ende allerdings auch nur über drei, in der Wiederholung über alle vier Solostimmen gestreut wird. Insgesamt scheint der Autor von B auch in diesem Satz die Gelegenheit sonst mehrfach verpaßt, ja geradezu gemieden zu haben, die vier klanglich eigenständigen Solostimmen imitierend in einen hörbaren Wettbewerb miteinander zu setzen; wer die oben, in den Musikbsp. 6a, b und c, zitierten Mozart-Stücke kennt, weiß, was Mozart gerade in langsamen Sätzen an großartig dichter Imitationserfindung hat einbringen können und wollen. Es sieht insgesamt auch in diesem Satz so aus, wie wenn beim Verfasser von B an die Stelle der Imitation eine Art bloßer Wiederholung getreten wäre, wie sie im Laufe der vorstehenden Ausführungen schon hinreichend bekannt geworden ist.

Daß, um schließlich zum Finalsatz überzugehen, dessen Anlageprinzip sich direkt auf seine Einzelgestaltung auswirken muß, wurde bereits angedeutet. Das strenge Schema der Gerüstvariation – das bis vor den raschen Schluß alle Couplets und Refrains zu gleichen Abschnittsdimensionen, ja gleichen Taktzahlen zwingt – hängt zunächst mit jener Grundidee des Satzes zusammen, am Schluß der ganzen Konzertante die Soloinstrumente alternierend mit ihren mehr oder weniger exponierten und virtuosen Beiträgen gleichsam zum Abschied zu Wort kommen zu lassen. Das begünstigt naturgemäß die Heraushebung des jeweils variierungspflichtigen Soloinstruments, nicht aber einen klanglich homogenen Zusammenschluß aller Solisten. Diese Einzelstellung gilt auch in jenen Variationen, welche die Themenmelodie oder Teile von ihr einem führenden Solisten und den anderen Bläsern die Aufgabe einer zugehörigen Begleitung übertragen. Dies alles schafft tendentiell weder homogenen Zusammenschluß noch Imitationskultur unter eigenständig beitragsfähigen Instrumenten. Letzteres kommt, wengleich nicht in blühendem Reichtum, so doch einmal in kargem Ansatz zustande, dort nämlich, wo der Verfasser von B in Variation III eine kleinwertige Triolenfiguration des Themas in der Solostimme auch auf eine Mittel- oder Unterstimme, auch in alternierenden Kurzabschnitten ausdehnt (T. 76-80) – nur: eine, Mozarts Möglichkeiten der hervorragenden

den Bläsersolisten ausschöpfende Imitation ist dies keineswegs, und dies umso weniger, als sich auch jetzt manches, was zunächst nach Imitation klingt, in der Folge (T. 84-88) als Wiederholung herausstellt – auch dies eine Auswirkung der gleichen Zweithälften der beiden Themenabschnitte.

Dem Mangel an guter Imitation hat der Komponist, wie gelegentlich schon in Haupt- und Mittelsatz, dadurch zu wehren gesucht, daß er „Mischformen“ gewählt hat, die also Homogenität und Imitation zu verbinden suchen. Sie können, wie etwa in Variation II, kurzzeitig instrumentalsolistische Einzelpräsenz und begrenzte Homogenität der Solisten sich ablösen lassen oder auch, wie in Variation VI, wenigstens einen Eindruck von imitierendem Rankenwerk, wenngleich nur in zwei Stimmen, beschwören; im ersten Fall müssen sie aber durch den belebenden Fagottbeitrag offensichtlich die Achtels- oder gar Sechzehntelsbewegung im Baß in Gang halten oder im zweiten Fall darüber wegtäuschen, daß das erwähnte Rankenwerk nicht ausgebreitete Imitation, sondern vielmehr melodische Auszierung der Themenmelodie in sich ablösenden Kurzphrasen zweier Stimmen ist.

Wenn schließlich die in diesem Abschnitt vorgetragenen Beobachtungen insgesamt eine eher enttäuschende Bilanz zur Frage nach einer freudig betriebenen Imitationspraxis in allen vier Soloinstrumenten ziehen und an ihrer Stelle eher auf die Bedeutung der auch hier häufigen Wiederholung unveränderter Kleinelemente hinweisen, ja mitunter diese Wiederholung geradezu als Stellvertreterin einer Imitationspraxis verstehen müssen, so scheint auch hier, wie schon angedeutet, ein Zusammenhang mit der oben beschriebenen französischen Wiederholungspraxis zu bestehen, vielleicht auch mit dem kompositionstechnisch allzu hohen Anspruch eines aktiven und gerecht beteiligten vierstimmigen Solistensatzes. Es dürfte dies alles in das spezifische Bild des damals in Frankreich oder direkt in Paris üblichen Komponierens hineinpassen, viel besser als in dasjenige Mozartscher kompositorischer Vergleichswelt, das schon 1778 in M zweifellos zu entschieden besseren und interessanteren Resultaten, als B sie bereithält, geführt hätte – sogar wenn der Salzburger Meister sich in M über das ihm liebe Maß hinaus den Wünschen des Publikums im „Concert Spirituel“ angepaßt hätte.

6. Parallelen in B und in Mozarts echtem Schaffen

Die neuere Sekundärliteratur hat verschiedentlich darauf hingewiesen, daß sich in der in B erhaltenen Konzertante vor allem melodische, aber überhaupt musikalische Kurzelemente erhalten hätten, wie sie auch oder ähnlich in Mozarts echten Werken begegneten. Dabei haben es etwa die Auto-

ren Birsak, Strebel oder Zürcher – die nicht wie Walther Siegmund-Schultze von vorneherein und zweifelsfrei von der Echtheit der Konzertante B überzeugt waren⁹¹ – in vergleichbarer Weise für möglich gehalten, diese Parallelen könnten die prinzipiell Mozartsche Echtheit von B beweisen oder doch wahrscheinlich machen, denn jene gingen – so wohl die tiefere Begründung – offenbar auf Mozarts gleiche eigene Schöpfer- und Erfinderkraft zurück.⁹² Etwas anders hat sich Levin geäußert, nämlich mit der These, daß jedenfalls die von ihm benannten Übereinstimmungen in B und in zweifelsfrei echten Werken Mozarts fast durchweg in Orchesterabschnitten von B begegneten; da diese nach der von ihm vertretenen „Baron-Brook-Theorie“ aber erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts geschaffen worden seien, dokumentiere sich in diesen Parallelen eine Absicht des dabei tätigen Arrangeurs, der rekonstruierten Orchesterbegleitung auf diese Weise jenen gleichen Charakter und Geist zu geben, der schon bei der angeblichen Komposition durch Mozart in die Solopartien von B (und somit auch M) geflossen sei.⁹³ Es wird später auf diese Argumentation Levins zurückzukommen sein.

Nun muß man freilich sagen, daß einige der oben genannten Beiträge zum Teil etwas oberflächlich geraten und die benannten Belege von ihren Autoren nicht immer hinreichend differenziert begründet worden sind; auch sind von ihnen jene Anregungen, die von den Referaten und Diskussionen ausgegangen sind, die 1973 in den Salzburger Arbeitsgruppen über *Das Problem der Substanzgemeinschaft in zyklischen Werken <Mozarts>* und über *Typus und Modell <bei Mozart>*, stattgefunden haben,⁹⁴ nicht – oder, zum Teil aus chronologischen Gründen, noch nicht aufgenommen worden. Der Verfasser dieser Zeilen hat denn auch, wie sich noch zeigen wird, nicht die Absicht, jenen Autoren deshalb einen Vorwurf zu machen, obwohl deren Anliegen eben in jenen Salzburger Diskussionen vielleicht gewisse Berührungspunkte gefunden hätten. Aber die dort vorgetragenen Beiträge zeigen deutlich, wie problembelastet die dabei gestellten, von ihrer Sache her über die Maßen schwierigen Fragen waren und es bis heute ge-

91 Vgl. Siegmund-Schultze, *Stil*, S. 59f., sowie oben, Anm. 9.

92 Vgl. Birsak, *Konzertante*; Strebel, *Sinfonia concertante*; Zürcher, *Bemerkungen*.

93 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 356f.

94 Vgl. Federhofer, *Substanzgemeinschaft*, und Plath, *Typus/Modell*, sowie, davon ausgehend, Brügge, *Typus/Modell*, und Brügge, *Personalstil*, je passim. Die Arbeit von Jean Chantavoine, *Mozart dans Mozart*, Paris 1984, war mir unerreichbar, so daß ich nicht beurteilen kann, ob es darin um ähnliche Fragen wie bei Federhofer und Plath oder eher um „Selbstzitate“ o. ä. in Mozarts Musik geht; ich zitiere sie hier nur, weil es äußerst schwierig ist, Substanzgemeinschaft und Zitate klar voneinander abzugrenzen. Beiträge zu klaren „Bearbeitungen“ eigener Werke Mozarts sollen jedenfalls nicht herangezogen werden.

blieben sind: so haben damals selbst ihre Autoren erst um richtige und klare Begriffe gerungen, haben die Erwartung von gültigen Einsichten zum Teil von Anfang an überaus skeptisch beurteilt, auch über die Darlegung von exemplarischen Einzelfällen hinaus keine umfassende Gesamtschau gewagt; auch ist, soweit erkennbar, das damals Vorgetragene in Folgepublikationen nur wenig rezipiert worden.

Dies letzte ist im Vorstehenden ausgeführt worden, um zu begründen, warum jenen Salzburger Überlegungen und Anregungen im Folgenden dann doch kaum entsprochen wird: die zugrundeliegenden Probleme sind so heikel, und ihre Darstellung selbst zum Einzelfall wäre auch für das Folgende so aufwendig, daß solches hier nicht geleistet werden könnte und, selbst wenn es doch möglich wäre, die Proportionen dieser Studie sprengen würde. Wenn nun darüberhinweg trotzdem musikalische „Beziehungen“ zwischen B und dem echten Œuvre Mozarts – keine Zitate – beleuchtet werden, so möge der Leser dies vor allem als wenig gewichtige Hinweise auf vorgeschlagene Parallelen verstehen; immerhin hat sich der Verfasser bemüht, bis zu einem gewissen Grad im angefügten Kommentar auch auf Charakter, Zusammenhang und Funktion zu achten, die für die entsprechenden Belege gelten könnten. Zur Frage, ob zwei oder mehrere Belegstellen gar in einer „Substanzgemeinschaft“ verbunden seien, hat der Autor hier gelegentlich bereits eine eigene und ablehnende Entscheidung getroffen; zugleich legt er aber Wert auf die Feststellung, daß er in vielen Fällen dem Leser gerne die eigene Meinung darüber beläßt, ob dann Zitat, Reminiszenz, bewußte oder unbewußte, ja zufällige Übereinstimmung oder überhaupt keine Parallele vorliege; so verfährt er auch deshalb, weil er selber solchen „Nachweisen“ überhaupt ziemlich skeptisch gegenübersteht. – Die Belege sind wie in der entsprechenden Literatur in nach Umfang und Tonsatz reduzierter, aber erkennbarer äußerer Form – in ihrer Reihung etwa dem Text Strebels folgend – dargelegt; die Vergleichsstelle oder -stellen sind jeweils chronologisch angeordnet, übereinstimmende Parallelstellen innerhalb desselben Satzes nicht mehr aufgeführt. Um bereits hier die große Breite des hier berührten Parallelenproblems anzudeuten, sind gelegentlich auch Belege anderer Komponisten eingefügt.

Konzertante Symphonie B

Vergleichswerke Mozarts oder Dritter

A. Allegro

T.1-3

1. KV 132, Symphonie Es-dur, Allegro,
T.1-22. KV 482, Klavierkonzert Es-dur, Al-
legro, T.1-33. KV 502a, Klavierkonzert C-dur,
Frg., T.1-4

4. KV 620, Zauberflöte, Nr. 5, T.1-3

5. Solere, Symphonie C-dur, Allegro,
T. 1-46. Barriere, Symphonie F-dur, Allegro,
T.1-3

T.12-15

7. KV 185, Serenade D-dur, Andante,
T.26-28

8. KV 320, *Posthorn-Serenade*, Rondo,
T.1-3



9. KV 450, Klavierkonzert B-dur, Al-
legro, T.45-48



10. KV 525, *Kleine Nachtmusik*, Allegro,
T.4-6



T.47-51



11. KV 439b, Bläserdivertimento Nr. 1,
Allegro, T. 26-29



12. KV 626, *Requiem: Hostias*, T.3-6



13. Haydn, Klaviervariationen Es-dur,
Hob. XVII: 3, T.1-4 et al.



T.67-74

First system of musical notation for T.67-74, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a common time signature. The music consists of two staves with complex rhythmic patterns and chordal textures.

14. KV 364, Sinfonia Concertante,
Allegro maestoso, T.58-62

First system of musical notation for 14. KV 364, Sinfonia Concertante, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music consists of two staves with complex rhythmic patterns and chordal textures.

T.81-88

First system of musical notation for T.81-88, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music consists of two staves with complex rhythmic patterns and chordal textures. The word "unisono" is written below the first staff.

15. Haydn [zweifelhaft, Pleyel?],
Feldparthie Nr. 1, B-dur, Hob. II,
46, Allegro con spirito, T.23-30

First system of musical notation for 15. Haydn [zweifelhaft, Pleyel?], Feldparthie Nr. 1, B-dur, Hob. II, 46, Allegro con spirito, T.23-30, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music consists of two staves with complex rhythmic patterns and chordal textures. The word "unisono" is written below the first staff.

T.115-119

First system of musical notation for T.115-119, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music consists of two staves with complex rhythmic patterns and chordal textures.

16. Devienne, *Visitandines*, S. 112f.

Second system of musical notation for T.115-119, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music consists of two staves with complex rhythmic patterns and chordal textures.

T.257-265

First system of musical notation for T.257-265, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music consists of two staves with complex rhythmic patterns and chordal textures.

17. KV 407, Hornquintett Es-dur, Al-
legro, T.18-24

Second system of musical notation for T.257-265, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music consists of two staves with complex rhythmic patterns and chordal textures.

T.292-293

18. KV 370, Oboenquartett, Allegro,
T.85-90B. Adagio
T.5-81. KV 16, Symphonie Es-dur, Andante,
T.7-102. KV 319, Symphonie B-dur, Allegro
assai, T.151- 1543. KV 551, Jupiter-Symphonie, Molto
Allegro, T.1-4

T.26-27

4. KV 314, Oboenkonzert, Adagio ma
non troppo, T.57-58

T.36-38

5. KV 314, Oboenkonzert, Adagio ma
non troppo, T.25-26

6. KV 581, Klarinettenquintett, Largo, T.67-68



7. KV 622, Klarinettenkonzert, Adagio, T.85-87



T.76-78

8. KV 427, c-moll-Messe, Kyrie, T.62-64



T. 86-90

9. Haydn [zweifelhaft, Pleyel?], Feldparthie Nr. 1, B-dur, Hob. II, 46, Allegro con spirito, T.51-56



C. Andantino con Variazioni
T.1-4

1. KV 271, Klavierkonzert Es-dur, Allegro, T.26-29



2. KV 609, Kontretanz Nr. 2, T.1-3



3. KV 620, Zauberflöte, Nr.10, T.4-8



T.16-24

4. Beethoven, Contretänze WoO 14, Nr. 7, T.9-16, (*Eroica*-Thema), und andere *Eroica*-Werke

T.176-180

5. KV 314, Oboenkonzert, Adagio ma non troppo, T.19-22



6. KV 318, Symphonie G-dur, Andante, T.132-136



T.180-183

7. KV 285b, Flötenquartett C-dur, Allegro, T.149-153



Die Zahl der zu einzelnen Stellen in B versammelten mozartschen „Parallelbelege“ erscheint bei der ersten Durchsicht überraschend groß, obschon hier sehr allgemeine angebliche Übereinstimmungen, mit denen schon argumentiert worden ist – wie zum Beispiel bloße punktierte Marschrhythmen im Viervierteltakt – als allzu verbreitet und deshalb nicht überzeugend bereits weggelassen worden sind. Gleiche Reserven gelten den Parallelen in Musikbsp. 7, unter A. 1.-6., weil in ihnen eine akkordbrechende „Exordialformel“ vorliegt, wie sie in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur bei Mozart, sondern, als „typisch“ und recht eigentlich „topisch“, auch bei Zeitgenossen, so häufig dokumentiert ist, daß sie kein brauchbares Kriterium für eine Echtheitsbestimmung sein kann. Auszusehen sind auch die in Musikbsp. 7 gebotenen Fälle B. 1.-3., da B. T. 5-8 eine völlig untergeordnete, ganz in Begleitaufgaben integrierte Allerwelts-Funktion, ohne das viertönige, doch wohl in der Welt der Kontrapunktübung wurzelnde Soggetto-Profil wie im *Jupiter-Symphonie-Finale*, hat und damit sowohl den Sachverhalt in B als auch die herangezogenen

Wiederauftrittsstellen beim echten Mozart um ihre Argumentationskraft bringt. Schließlich dürften auch von den verbleibenden Belegen noch weitere ausscheiden, da sie, wie in dritten Arbeiten vielfach geschehen, aufgrund rein äußerlicher Ähnlichkeiten der Notenfolgen in das Material der vorstehenden Vergleichstabelle aufgenommen worden sind, also ohne daß ihre *Funktion* im musikalischen Satz der Konzertanten B und in den beanspruchten Parallelen hinreichend bedacht worden wäre; auch die – gebotene – Kürze der Beispiele mag hier oft hinderlich geworden sein. Aber es ist doch kaum glaubhaft, daß dem Salzburger Komponisten früher gefundene Notenfolgen später ohne ein tieferes Gefühl für oder ein besonnenes Urteil über die besondere Funktion dieser Elemente wiedereingefallen und in entsprechender Weise neu genutzt worden wären: Eröffnungs-, Überleitungsformel, thematische Eignung, dabei ihre Stellung und Aufgabe, und dies in ein- oder mehrstimmigem Satz, in instrumentalem oder vokalem, solistischem oder orchestralem Zusammenhang, in raschem oder langsamem Tempo – dies alles hätte in dem geheimnisvollen, uns meist weit entrückten Feld Mozartischen musikalischen Erinnerns, Assoziierens oder Wiederaufnehmens doch nicht gleichgültig gewesen sein können. Deshalb muß auch über solche Funktionen nachgedacht werden.

Von hier aus scheinen die beiden in Musikbsp. 7. genannten Fälle A. 15. und B. 9. vielleicht besonders bedacht werden zu müssen, weil der erste sich von ihnen nicht nur im melodischen Aufstieg, sondern auch in der dann unterbrechenden Generalpause und dem harmonisch und zum Teil dynamisch sehr ähnlichen weiteren Weg zum mittleren Doppelstrich als erkennbar übereinstimmend erweist. Im zweiten Fall sind nicht ebenso viele gleiche Kategorien miteinander verbunden, aber wenigstens ist die horizontale Ausdehnung der beiden Belege hier länger als in anderen Fällen. Und es kommt dazu, daß die hier herangezogene Feldparthie Haydn als Komponisten zwar eher abgesprochen wird; ob sie mit ihren fünf zugehörigen andern Feldparthien, wie schon vermutet, von Pleyel stammt, ist ungewiß, doch weisen mehrere, zum Teil verballhornte französische Satztitel und Bemerkungen in der einzig erhaltenen Stimmenabschrift, heute in Dresden, die sechs Parthien jedenfalls deutlich nach Frankreich – was im Vergleich mit B bedenkenswert sein muß.⁹⁵ Natürlich darf man hier trotzdem keine Schwalbe sehen wollen, die schon den Sommer macht, denn es präsentieren sich viele der anderen Parallelen nicht so „passend“ wie die eben benannten beiden.

95 Zu diesen sechs Parthien vgl. Unverricht, *Haydn*, bes. S. 460, sowie Overton, *Serpent*, bes. S. 808–814, der Haydns Autorschaft, allerdings nicht immer überzeugend, zu retten bemüht ist. Auch wenn die Abschrift sächsisch zu sein scheint, muß der Überlieferung letztlich eine französische Vorlage zugrundeliegen.

Vergegenwärtigt man sich weitere Fälle, so wird man sich bewußt machen müssen, daß etwa das Konzertantenelement in Musikbsp. 7., unter A. T.12-15, von vorneherein auf eine insgesamt zweistimmige Gestaltung angelegt ist; diese ist allerdings so engräumig, daß sich das hier verwendete musikalische Element kaum entfalten kann. Solches kann im Musikbsp. 7., bei A. 7.-10. viel leichter erfolgen, in A. 7. sogar im Kopf eines freigestellten Instrumental-Solos und im Andante-Tempo, ähnlich in A. 8., aber dort in schnellem Tempo, während die Ausschnitte in Musikbsp. 7., A. 9. und 10., zum Schluß eines Orchestertornells bzw. zweiten Teil einer ersten Periode des Hauptthemas gehören. Ob man bei diesen manchen Verschiedenheiten wirklich an direkte Verbindungen denken darf?

Eine wichtige Rolle spielen in der Literatur auch Gestaltungen, die an einer Stelle des Satzverlaufs über- oder weiterleiten müssen. Diese Aufgabe verraten solche Bildungen in der Konzertanten B schon dadurch, daß sie durchweg auftaktig gebildet sind, eine Eigenschaft, die ihr „Einhängen“ und „Herausführen“ aus dem bisherigen kompositorischen Verlauf entschieden erleichtert. In der Musik kann dabei, wie in Musikbsp. 7., A. T.257-265 und A. 17., mit einer Ablöse-Imitation zweier hervortretender Stimmen gespielt, meist aber, wie in Musikbsp. 7., B. T.26-27, T.36-38 und 7. B. 4.-7. sowie 7. C. T.180-183 und C. 5.-7., mit kürzeren Einwürfen oder zum Phasenschluß weiterleitenden Bildungen operiert werden. Man wird aufgrund ihrer Funktion und Stellung im musikalischen Geschehen in ihnen gewiß wiederum topische Satzelemente ansprechen, was sich offenkundig auch in der größeren Zahl von Belegen bestätigt: damit wird man freilich auch diesen Bildungen nicht viel Beweiskraft für ihre direkten Verbindungen mit dem Konzertantentext von B zubilligen können.

Es wird später nochmals auf diese – wichtig erscheinenden – topischen Gestaltungen zurückzukommen sein. Aber es deutet sich bereits nach den hier beigebrachten Kommentaren an, daß die in der neueren Literatur postulierten Parallelen in Mozarts Gesamtwerk bei ihrer genaueren Prüfung fast durchgehend an Gewißheit und Beweiskraft verlieren. Anders ausgedrückt heißt dies, daß wir grundsätzlich viel zu leicht glauben, „echte“, also nicht zufällige Parallelen innerhalb von Mozarts Gesamtwerk finden zu können oder gefunden zu haben. Das hat wohl zwei Gründe, einerseits den noch immer unüberwundenen Mythos des frühen 19. Jahrhunderts vom „Kopfkompunisten“ Mozart, der seine Werke allein im Kopf komponiert habe – und der sich, um dies gleich fortzuführen, dabei dann immer noch leicht an frühere Erstverwendungen von musikalischen Bildungen habe erinnern können – und sie erst dann in einem gleichsam mechanischen Akt rasch aufs Papier niedergeschrieben habe. Dieser Mythos ist allerdings vor bald zwanzig Jahren durch Ulrich Konrads brillantes Buch über *Mozarts Schaffensweise* entschieden widerlegt worden: Mozart hat seine Eingebungen

in erheblichem Umfang auch auf Papier festgehalten.⁹⁶ Andererseits ist Mozarts Gesamtwerk – und nach vielen Vorgängereditionen endgültig in der vollständigen *Neuen Mozart-Ausgabe*, aber auch in käuflichen Schallaufnahmen – heute so weitgehend erschlossen und popularisiert, daß uns viel leichter „Parallelen“ eben innerhalb von Mozarts eigenem Œuvre ins Auge oder Ohr fallen als solche in Werken einer großen Zahl von Kompositionen von Zeitgenossen, die – man denke etwa an Johann Christian Bach oder noch viel mehr an völlig beliebig herausgegriffene Figuren wie beispielsweise einen Placidus Camerloher, einen Pierre Vachon oder einen Giuseppe Ferrandini – uns vielfach nicht präsent und oft nur einzeln, lückenhaft und in schwer zugänglichen Editionen oder Klängaufnahmen erreichbar sind. Von diesen ganz ungleichen Voraussetzungen aus machen wir uns nicht klar, daß sehr viele der Belege nicht einfach Ausdruck von Mozarts Individualstil, sondern in Wahrheit breites musikalisch-stilistisches Allgemeingut ihrer Zeit gewesen, dabei aber von Mozart beim Komponieren ganz selbstverständlich und unbewußt wiedererfunden und in seine Komposition aufgenommen worden sind; zwei Fälle seien hier noch ergänzt, die über B hinausweisen, aber nochmals deutlich zeigen, wie sehr Gestaltungen aus jener Zeit topisch sind, so daß sie, uns zwar aus Mozarts echtem Werk wohlbekannt, auch bei weniger bekannten Zeitgenossen erscheinen können, und zwar ohne daß man dabei von gegen- oder einseitigen Zitate sprechen könnte.

Musikbsp. 8a:

Mozart, *Jagdquartett*, KV 458, I

Musikbsp. 8b:

Hyacinthe Jadin, *Trio* Nr. 3 (= RISM J 260).

Schließlich sei zu einem ganz ähnlich gebauten kurzen Satz-Incipient vermerkt, daß die Komposition, zu dem sein Anfang gehört, in verschiedenen Handschriften auftaucht, die das Werk nicht nur als Schöpfung Mozarts, sondern schon des Franzosen Cardon (1772), aber auch Beethovens, Gyrowetz', Dittersdorfs und Kozeluchs bezeichnen:⁹⁷ der topische Charakter wird durch die zahlreichen Zuschreibungen und deren vielfachen Wechsel bestätigt, so daß dieser Vorgang die Hoffnung zerstören muß, es seien hier „echte“ musikalische Zusammenhänge bezeugt.

96 Vgl. Konrad, *Schaffensweise*, passim.

97 Vgl. Köchel VI, S. 862f., zu Anhang C 11. 12.; zu Cardon, vgl. Brook, *Symphonie*, t. 2, Cardon, No. 13 (= RISM C 1029).

Es mag lohnen, das Problem solcher angeblicher Parallelen probeweise noch in andere Richtungen zu verfolgen. Etwa so: Auch wenn sich nach den vorstehenden skeptischen Überlegungen die Zahl der in der Literatur aufgezeigten Fälle wirklicher Mozartscher Werk- oder Motiv-Verbindungen entschieden vermindern dürfte, muß auffallen, wie viele Einzelstellen der Konzertante B als angebliche Parallelen zu echten Mozart-Werken erscheinen. Das könnte, über das vorher zum „Kopfkompomisten“ Mozart allgemein Gesagte hinaus, zum spekulativen Gedanken verführen, daß Mozart die Konzertante M – nachdem er deren Partitur Legros verkauft hatte – tatsächlich, wie am 3. Oktober 1778 aus Nancy dem Vater brieflich angekündigt,⁹⁸ in Salzburg aus dem Kopf „wieder aufgesetzt“ hätte. Dabei hätte ihm die konzentrierte Erinnerung an M gleichsam ein „Reservoir“ an musikalischen Gestaltungen aus M wieder präsent gemacht, die dann umso leichter den Weg in verschiedene neue Folgewerke gefunden hätten; vielleicht würde sich so einem Verfechter der Mozart-Echtheit von B die argumentative Chance ergeben, B als prinzipiell echte Spätüberlieferung von M zu identifizieren.

Obwohl man Mozarts musikalisches Erinnerungsvermögen gewiß nicht unterschätzen darf – in Rom hat er bekanntlich 1770 Allegris *Miserere* immerhin nach einmaligem Hören aus dem Kopf niedergeschrieben, und es gibt weitere Bezeugungen solchen Vorgehens – , erscheint jedoch schon nicht sehr überzeugend, daß ausgerechnet die Pariser „Schmerzens“-Konzertante dermaßen vielen und verschiedenen eigenen Stücken desselben Autors hätte spätere Anregung zu kompositorischer Wiedernutzung geben können, und dies umso weniger, als die oben dargelegten funktionalen Gegebenheiten der jeweiligen Stelle (auf beiden Seiten) auch hier hätten „stimmen“ müssen. Im übrigen ist es, nach dem, was bekannt ist, sehr unwahrscheinlich, daß Mozart sich je um diese nachträgliche Niederschrift von M aus dem Kopf bemüht hat.

Levins oben dargelegte Ansicht sodann, wonach die Parallelen der Konzertante aus anderen, echten Werken Mozarts beinahe durchgehend in die nach seiner Überzeugung erst etwa 1820/30 von einem Dritten ergänzte Orchesterbegleitung von B aufgenommen worden seien,⁹⁹ scheint aber insofern ebenfalls fraglich, als zumindest einige der angeblichen Parallelstellen auch in Soloabschnitten von B begegnen (z. B. Allegro, T. 292-293), wo sie doch, jedenfalls nach Levins Überzeugung, grundsätzlich keine späteren Zugaben von anderer Hand sein können. So weiß man nicht recht, was jenes Levinsche Argument einer Mozart-Beziehung eigentlich aussagen kann, und dies umso weniger, als P, mithin die Vorlage von B, wohl schon

98 Vgl. oben, S. 10.

99 Levin, *Concertante*, S. 356f.

im späten 18. Jahrhundert mit dem wie in B überlieferten Notentext bereits vorlag: denn damals war Mozarts Schaffen, gewiß mit wenigen Ausnahmen, in Paris noch kaum so populär, daß ein Einzelwerk durch Mozartsche Reminiszenzen hätte attraktiv werden können.¹⁰⁰

Nur etwas widerwillig und mit dem Gefühl einer Art Wortbruch geht der Verfasser am Ende dieses Abschnitts noch kurz auf methodische und sachliche Anregungen ein, wie sie unlängst Richard Armbruster in seinem umfangreichen Buch über „Opernzitate“ bei Mozart gegeben hat.¹⁰¹ Diese Beschäftigung mit förmlichen Zitaten mag einerseits damit gerechtfertigt sein, daß man hier eine ausgesprochene Konzentration der Untersuchung auf Mozartiana und an eben diesem Stoff auch direkte und willkommene Einsichten zur Frage erwarten darf, was genau hier unter „Zitaten“ verstanden würde, aber auch, ob über gleiche oder doch ähnliche musikalische Kurzelemente Echtheitserkenntnisse zu Mozart bzw. zu einem anderen Komponisten möglich würden. Die entschiedene Ausrichtung Armbrusters auf „Opernzitate“ schränkt, im Vergleich zum hier besonders interessierenden instrumentalmusikalischen Material, freilich die Breite des Stoffes von vorneherein ein, obwohl die sich auf etwas mehr als ein Dutzend belaufenden und an sich bekannten Zitatfälle vor allem in Mozarts da-Ponte-Opern die Zustimmung verdienen, tatsächlich „Zitate“ zu sein; dieses gilt deshalb, weil sie so umfangreich und „individual-charakteristisch“ geformt sind, daß die Beziehungen zwischen Vorlage und zitierender Nachgestaltung zweifelsfrei sind. Anders präsentieren sich Armbrusters Darlegungen freilich dort, wo der Autor ausgerechnet gleiche „Kurzgestaltungen“ von geringem Umfang ohne Weiteres als förmliche „Zitate“ versteht. Der Verfasser der vorliegenden Studie bekennt hierzu offen, daß er, entgegen verschiedenen vorbehaltlosen Rezensionen des Armbrusterschen Buches, etwa den Einwurf einer melodischen „Partikel“ von nur sieben gleichen Achteln in einer angeblichen Vorlage Paisiellos und einer Mozart-Komposition als „Zitat“ Mozarts für durchaus zweifelhaft hält,¹⁰² und vergleichbare Bedenken müssen für ihn auf eine ganze Anzahl von weiteren derartigen Kurzbeispielen zutreffen, auch solchen, die kurze Notenfolgen von nur zwei Takten sogleich verziert oder um eine Terz nach oben transponiert wiederholen. Und wo läge denn ein wirklich überzeugender *Sinn* eines Zitats, wenn Mozart, wie hier behauptet, beispielsweise in der Arie der Gräfin „Dove sono“ im *Figaro* oder in „Come scoglio“, derjenigen Fiordiligis in *Così fan tutte*, Kurzgestaltungen aus dem Agnus¹⁰³ und dem Kyrie der Krö-

100 Vgl. oben, S. 62f.

101 Vgl. Armbruster, *Opernzitat*.

102 Vgl. Armbruster, *Opernzitat*, S. 12 und S. 179–201 sowie Anh. 3.

103 Vgl. Armbruster, *Opernzitat*, S. 202–207.

nungsmesse KV 317¹⁰⁴ angeblich bewußt wiederholt? Da helfen auch umfangreiche Darlegungen zu den szenischen Libretto-Verhältnissen oder den Stimmungen der in Beziehung gesetzten Gestaltungen u.ä. nicht weiter. Das Hauptproblem dabei dürfte darin liegen, daß Armbruster den Reichtum „topischer Kurzelemente“ in der Musiksprache jener Zeit kaum bedacht hat, mithin in einem Arsenal, das damals allen komponierenden Zeitgenossen bei der Erfindung neuer Kompositionen grundsätzlich zur freien Verfügung stand. Somit steht die Darlegung im vorliegenden Abschnitt auch an seinem Ende wieder an jener gleichen Problemstelle, an der sie viel früher auch schon stand: es fehlt nach wie vor an der Sicherheit, zwei ähnlich aussehende Kurzgestaltungen bei Mozart oder Zeitgenossen als bewußt in Beziehung stehende Parallelen oder als nur zufällig ähnliche musikalische Bausteine identifizieren zu können; übertragen auf die Bläserkonzertante B muß eine Echtheitsargumentation versagen, wenn sie sich auf Mozarts oder auf der anderen Seite allein auf parallele Kurzelemente stützt.

7. Die Konzertante B als grundsätzlich original französische Komposition des 18. Jahrhunderts: das Vergleichsbeispiel François Devienne

Es ist bereits oben kritisch vermerkt worden, daß Levins Beurteilung und Bearbeitung von B von Anfang an und entschieden von der Überzeugung genährt sind, daß B in irgendeiner Weise, und sei es offenbar auch nur „im Kern“, mit M und Mozart zu tun habe, ja haben *müsse*.¹⁰⁵ Dieser Präfixierung ist nochmals entgegenzuhalten, daß die Musikabschrift B, aber auch deren verlorene Vorlage P, keinerlei haltbare äußere Hinweise auf Mozart gewährt oder gewährt hat. Umso dringender muß deshalb die Frage erscheinen, ob und, wenn ja, wie sich der Notentext von B in das zeitgenössisch französische, ja Pariserische Konzertanten-Repertoire einfügt – eine Frage, die zu stellen übrigens bereits mehrere oben besprochene Eigentümlichkeiten von Quelle und Komposition von B nahelegen: Es sei an die Instrumentenbezeichnung „Alto“, statt „Viola“, an den wohl ebenfalls französischen Werktitel „Concertante“ auf B, an den in P angemerkten Namen „Legros“ erinnert, auch an den „aus Paris ererbten Stimmensatz“ P, der Vorlage von B war, schließlich an die in allen drei Sätzen von B beibehaltene Tonart Es-Dur, an den Reichtum der kurzen unveränderten Wiederholungselemente in B und vielleicht auch an den weit ausgebreiteten

104 Vgl. Armbruster, *Opemzitat*, S. 247-249.

105 Vgl. oben, S. 21f.

„Vaudeville final“ im Schlußsatz von B mit allen seinen beschriebenen Eigentümlichkeiten.¹⁰⁶

Levin hat bereits eine größere Zahl von zeitgenössischen französischen Parallel-Konzertanten mit B verglichen, dies aber mit einer Art Sonderinteresse an Übereinstimmungen oder Abweichungen französischer Anlagen von Sonatenhauptsätzen gegenüber solchen Mozarts und derjenigen des Kopfsatzes von B getan.¹⁰⁷ Dagegen sind Mittel- und Finalsätze von B von ihm nur knapp und solche von französischen Autoren kaum herangezogen worden, und Ähnliches gilt für eine geringe Zahl von kleineren und/oder größeren musikalischen Gestaltungen aus der Feder solcher Urheber. Natürlich kann an dieser Stelle nicht das ganze Spektrum vieler paralleler Konzertanter Symphonien von französischen Kleinmeistern vorgeführt und erläutert werden, aber es scheint doch, daß auch ein beschränktes Vergleichsmaterial willkommene Einsichten gewährt. Wenn im Folgenden dafür zwei Bläserkonzertanten des Pariser Flöten- und Fagottvirtuosen und Komponisten François Devienne (1759-1803) herangezogen werden, so darf diese Auswahl keinesfalls so verstanden werden, wie wenn in Devienne nun endlich der Komponist von B gefunden sei: dies wäre ein grobes Mißverständnis. Es geht hier vielmehr darum, an zwei Beispielkompositionen Deviennes zu zeigen, wie sich die Notentexte anderer Pariser Konzertanten der Zeit etwa von 1790 bis 1800 präsentieren und ob hier gestalterische Übereinstimmungen mit B bestehen. Allerdings wird die folgende Darstellung aus praktischen Gründen den Blick vorwiegend auf einige positiv ähnliche oder doch vergleichbare Befunde richten: es wäre kaum möglich, auch Abweichendes einzeln aufzuzählen, wenn nicht gleichzeitig eine Edition der Devienne-Werke beigegeben würde – dieses freilich eine Maßnahme, die zu leisten hier nicht möglich ist. Aus den gleichen Gründen werden nachher nur – und zudem ziemlich cursorische – Beschreibungen der beiden Konzertanten geboten werden können.¹⁰⁸

Kompositionen gerade von Devienne als Vergleichsstücke zu wählen, mag auch deshalb angezeigt sein, weil ein als Schöpfung Mozarts überliefertes und so von Max Seiffert vor Jahrzehnten herausgegebenes Fagottkon-

106 Vgl. oben, S. 38; 12; 40f.; 37; 55ff.; 99ff.; 88.

107 Vgl. oben, Levin, *Concertante*, S. 95ff.

108 Vielleicht interessiert der Hinweis auf jene Konzertante Symphonie für Oboe oder Klarinette und Fagott sowie Orchester, die oben, in Anm. 30, mit der RISM-Marke D 1922 genannt ist und die Stoltie, *Devienne* in Bd. II in Partitur herausgegeben hat. Denn in mancherlei Hinsicht findet sich dort Ähnliches wie bei den im Folgenden behandelten Konzertanten Deviennes für vier Solobläser; ohne Willen zur Vollständigkeit sei hier etwa auf den Anfang des Kopfsatzes, die reichliche Praxis der Wiederholung kurzer Elemente, die gelegentlich geteilten Bratschen oder die Folge nachdrucksvoller Akkordschläge am Satzschluß u.a.m. hingewiesen.

zert sich mittlerweile als Komposition sehr wahrscheinlich Deviennes entpuppt hat. Wenngleich jene Quellenzuschreibung an Mozart aus heutiger Sicht nicht mehr leicht glaubhaft ist, scheint sie doch in einer gewissen stilistischen Ähnlichkeit mit Mozartscher Musik begründet gewesen zu sein. Zum Sachverhalt einer musikalischen Devienne-Mozart-Übereinstimmung lassen sich im Schaffen des französischen Komponisten übrigens noch weitere Parallelbeispiele nachweisen; es sei hier nur das spektakulärste und zugleich überraschendste vorgeführt, das aufgrund seines kompositorischen Zusammenhangs und seiner Funktion nicht einmal ein bewußtes Zitat gewesen zu sein braucht.¹⁰⁹

Musikbsp. 9a:



Musikbsp. 9b:

Die folgende Diskussion von Vergleichsstücken beschränkt sich, wie angekündigt, auf die genannten beiden Bläserkonzertanten von Devienne, weil diese mit ihren Entstehungsdaten wohl von oder kurz vor 1789 und von 1802 oder vorher den mutmaßlichen Kompositionszeitraum von B (oder auch P) gleichsam umgrenzen und außerdem mit ihrer originalen Solobe-

109 Zu dem Fagottkonzert vgl. Köchel VI, Anh. C 14.03; die Parallele zu „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus der *Zauberflöte* findet sich in Deviennes Musik-Komödie *Les Visitandines*: vgl. Devienne, *Visitandines*, S. 55ff.

setzung von Flöte, Oboe, Horn und Fagott mit derjenigen von B (bzw. deren mutmaßlich ursprünglicher Solistenbesetzung) übereinstimmen oder besonders nahekomen.¹¹⁰ Aus den erwähnten Gründen soll die Aufmerksamkeit sowohl größeren Verläufen als mitunter auch kleineren Gestaltungen gelten.

Die frühere dieser beiden einzigen erhaltenen Vier-Bläser-Konzertanten Deviennes, in F-dur, 1789 und 1790 als „nouvelle Symphonie concertante“ im „Concert Spirituel“ und auch an anderen Orten aufgeführt,¹¹¹ ist, für Paris damals nicht auffällig, zweisätzig: auf einen ausladenden Kopfsatz „Allegro“ von 406 Alla-breve-Takten – die 420 Takte des Anfangssatzes von B beinahe erreichend – folgt, ebenfalls in F-dur, ein „Grazioso con Variationi“ im 2/4-Takt. Wie in B ist die Bratschenpartie, vor allem in freigestellten Überleitungsfloskeln oder zur klanglichen Füllung der Streicherbegleitung, mitunter geteilt.

Der Kopfsatz beginnt, wie in B, mit einer kurzen, sich etwas heroisch gerierenden Unisono-Eröffnung und fügt direkt eine kontrastierend kan-

110 Es sind dies, zitiert nach den Titelblättern der zeitgenössischen Stimmendrucke: F.<rançois> Devienne, *Quatrieme Sinfonie Concertante Pour Flutte [!], Hautbois, Cor & Basson Princip.*^{ms} Dédinée à M.^{rs} Salentin, Le Brun et Ozi Composée par M.^r F. Devienne. *Cette Sinfonie à été exécutée aux Concerts de la Loge Olimpique, Spirituel, et de la Reine, par M.^{rs} Salentin, le Brun, Ozi et l'Auteur. Prix 6.^{te} A Paris Chez Jmbault, Rue S. Honoré près l'Hôtel d'Aligre au Mont d'Or N.º 627. [Pl.Nr. 220]; = RISM D 1923. – Sodann: F.<rançois> Devienne, *Deuxieme Simphonie Concertante Pour Flûte, Hautbois, Cor, er Baßon par F. Devienne Membre du Conservatoire de Musique. Prix 9.^{te} A Paris [Au Magasin de Musique ... überklebt durch:] Chez Jmbault rue Honoré au mont d'or. N.º 200 de la section des Gardes Françaises, entre la rue des Poulies et la maison d'Aligre. [keine Pl.Nr.]; = RISM D 1930. – Frau Julia Doht M.A. bin ich für die hilfreiche Anfertigung von Partituren dieser beiden Kompositionen dankbar. – Die Numerierung der Konzertanten Deviennes scheint zunächst alle seine Kompositionen dieser Art irgendwie einzubeziehen, ungeachtet ihrer jeweiligen Solistenbesetzung. Aber dann irritiert die Zählung selbst nur der beiden hier interessierenden Werke für vier Solobläser, denn die *Quatrième Sinfonie Concertante* geht nachweislich der *Deuxième Simphonie Concertante* zeitlich voran. Vgl. dazu Anm. 110 und 111. – Beide Drucke sind Bentheim-Burgsteinfurter Deposita in Münster, Universitäts- und Landesbibliothek; vgl. dazu oben, S. 67f.**

111 Das Titelblatt der Imbault-Ausgabe nennt die Aufführung des Werks im Pariser „Concert Spirituel“ und gibt sogar die dort aufgetretenen Solisten namentlich an: eben dieselben treten denn schon 1789 und 1790 mehrfach im „Concert Spirituel“ mit einer Vier-Bläser-Konzertante von Devienne auf: sie muß das hier zu erläuternde Werk gewesen sein; vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, S. 341-344, passim. Brook, *Symphonie*, t. 2, Devienne, No. 4, datiert den Druck der Komposition nach einem Verlagskatalog Imbaults auf 1792; die genannten, langezeit durchweg gleichen Solo-Bläser und das Orchester dürften das Werk vorher ohne weiteres aus handschriftlichen Stimmen gespielt haben.

table, nur mit den drei oberen Orchesterstreichern arbeitende Fortsetzung an, deren Melodiestimme die Oberquinte der Tonika F umrankt (T. 8ff., 16ff.), so daß man sofort an das Seitenthema im Eröffnungssatz von B erinnert wird (T. 47ff., 59ff.); die beiden Streicher-Begleitstimmen tragen dieses melodische Spiel gleich zu Beginn schrittweise sinkend, und damit ebenfalls in mit B vergleichbarer Weise.

Musikbsp. 10a (Devienne):

Allegro

The musical score for Musikbsp. 10a (Devienne) is presented in a standard orchestral layout. It begins with the tempo marking *Allegro*. The score consists of the following parts:

- Fl. pr.** (Flute part): A staff with a whole rest throughout the excerpt.
- Ob. pr.** (Oboe part): A staff with a whole rest throughout the excerpt.
- C. pr.** (Clarinet part): A staff with a whole rest throughout the excerpt.
- Fg. pr.** (Bassoon part): A staff with a whole rest throughout the excerpt.
- Ob. I** and **Ob. II** (Oboe I and II): Both parts play a melodic line starting with a dynamic of *f*. The melody includes trills (tr) and is followed by a series of sixteenth-note passages.
- C. I + II** (Clarinet I and II): A staff with a whole rest for the first part of the excerpt, followed by a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- VI. I** and **VI. II** (Violin I and II): Both parts play a melodic line starting with a dynamic of *ff*. The melody includes trills (tr) and is followed by a series of sixteenth-note passages.
- Va** (Viola): A staff with a dynamic of *ff* and a melodic line that includes trills (tr) and sixteenth-note passages.
- Bc** (Cello): A staff with a dynamic of *ff* and a melodic line that includes trills (tr) and sixteenth-note passages.

⑩

tr

rinf

rinf

ff

⑳

p

Musikbsp. 10b: B

The image displays a musical score for Musikbsp. 10b: B, consisting of two systems of staves. The first system includes five staves: two for the Violin (top and middle), two for the Piano (bottom and middle), and one for the Bass (bottom). The second system includes five staves: two for the Violin (top and middle), two for the Piano (bottom and middle), and one for the Bass (bottom). The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The piano part features a complex texture with arpeggiated figures and sustained chords, while the violin part has melodic lines with various articulations. Dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo) are indicated throughout. A measure number '51' is marked at the beginning of the second system.

The image displays two systems of a musical score for 'Die Konzertante B'. The first system begins at measure 58. It features a woodwind section with four staves (flute, oboe, clarinet, and bassoon) and a piano accompaniment with three staves (right hand, left hand, and bass). The woodwinds play a melodic line with some articulation, while the piano provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The second system begins at measure 64 and continues the musical material. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte).

Die solistischen Bläser treten lange Zeit nur in sukzessiven längeren Einzelsoli hervor, so daß es auch hier nicht leicht zu einem intensiven vierstimmigen Imitationspiel aller vier Solisten kommt; Devienne gruppiert gerne auch zwei Solisten, etwa Horn und Fagott – wie ebenfalls in B zu finden – in Duettphasen zusammen, die nicht selten in Terz- und Sextabständen parallel verlaufen, nicht viel anders als im Kopfsatz von B, T. 125ff.

Schlüsse, auch von Abschnitten im Innern des Satzes, zeigen Unisono-Verläufe des Orchesters und vor allem die bereits vielbesprochenen Reihungen von kurzen unveränderten Wiederholungen; der Satzschluß wird mit F-dur-Akkordschlägen geradezu übertrieben verlängert. Die (ausgeschriebene) Kadenz präsentiert sich ähnlich wie diejenige in B: sie ist zwar kürzer, bringt aber, wie in B, nur vorsichtig imitierende Passagen, ebenfalls Alberti-Figuren, schließlich auch Steigerungen mit großwertigen Akkorden der Solisten, die auf Binnenfermate enden; von sehr virtuosen Aufgaben kann auch hier keine Rede sein – diese sind in Einzelabschnitten der Solisten mit bewegten Sechzehntel- oder Triolenketten von etwa 8 bis 20 Takten in das Satz-Corpus gelegt. Diese Setzweise wird fast durch das ganze Stück hindurch beibehalten: sie schafft die Voraussetzung dafür, daß dieses kaum eine finale Anlage erkennen läßt, sondern weitgehend aus gefälligen Einzelbeiträgen gereiht wirkt. Mit diesem Mangel besteht auch hier eine gewisse Parallelität zu B. Die Solisten-Kadenz macht sich diese Trennungs- und Reihungstendenz auch damit zu eigen, daß sie zwischen langsamen und raschen Kurzabschnitten wechselt, wie es ihre spätere Schwester ebenfalls tun wird. Der laute Satzschluß, der sich im harmlos-eifrigem Wiederholen der Tonika- oder alternierenden Tonika-Dominant-Tonika-Akkorde ergeht, ist bei raschen Sätzen in französischer Musik dieser Zeit häufig, ja für jene sogar kennzeichnend; Vergleichbares tritt ebenfalls in der zweiten Devienne-Konzertante sowie, am Ende des Kopfsatzes, in B auf.

Der zweite Satz, überschrieben mit „Grazioso“, ist, wie der Schlußsatz von B, ein „Vaudeville final“, auch er mit einem in zwei Achttaktabschnitten (mit Wiederholungszeichen) disponierten und in der Folge zu variierenden Thema mit zuweilen leicht verlängertem Orchesterrefrain arbeitend. In den folgenden fünf Variationen exponieren sich sukzessive Oboe, dann Horn zusammen mit Fagott, darauf Flöte, dann Horn und zuletzt das gleichzeitig beteiligte und völlig freigestellte Ensemble aller Solisten, dieses dann gefolgt von einem stürmischen Tutti-Schluß im Fortissimo. So ähnlich in B das Variations-Thema erfunden ist und so sehr vergleichbar schematisch die Variationen-Couplets gehalten sind, zeigt der Finalsatz Deviennes als vierte Variation jedoch eine solche in f-moll, geschickt den pastosen Klang des Horns ausnutzend; die fünfte und letzte Variation steht wieder in F-Dur. Mit B vergleichbar sind die Muster der solistischen Partien, besonders der Figurationen, etwa in Triolenketten, sowie die leichten Modifikationen der Orchester-Refrains. Der Eindruck einer heiteren Reihung freundlich klingender Einzelbeiträge ist schon in der Satzanlage vorgegeben; er ist deutlich wahrnehmbar, damit auch die Nähe des Satzes zum Finale von B.

Die andere Bläser-Konzertante von Devienne, mit derselben Solistenbesetzung wie die erste, steht ebenfalls in F-dur; sie ist 1802 im Druck er-

schiene, aber vielleicht schon 1800 im Pariser Conservatoire erstaufgeführt, wahrscheinlich auch nicht allzulange vor ihrer Publikation komponiert worden.¹¹² Wie ihre „Schwester“-Komposition ist sie nicht dreisätzig – was deshalb hätte willkommen sein können, weil sie dann, wie zahlreiche andere Symphonien und Konzertante Symphonien Pariserischer Herkunft, vielleicht hätte im Detail anschaulich machen können, wie eine französische Komposition dieser Besetzung, die ihre drei Sätze möglicherweise in die gleiche Tonart legt, sich darbietet; Devienne hat dies anderswo auch wirklich praktiziert.¹¹³ Ebenfalls sei festgehalten, daß die Bratschenpartie gelegentlich geteilt wird, dies etwas häufiger als in der vorher erörterten Devienne-Konzertante: man wird sich an die oben besprochenen Ähnlichkeit mit B erinnern.

Der Kopfsatz, „Allegro“, im C-Takt, zählt insgesamt 450 Takte, ist also, wenn man denn so rechnen will, noch umfangreicher als derjenige von B. An ihn schließt sich ein „Adagio“ in f-moll an, das nach 15 zunächst etwas pathetisch doppelt punktierenden Unisono-Takten in aufsteigende, leicht unheimliche Sechzehntel-Skalen umschlägt, auf einem Halbschluß auf C endet und an dieser Stelle erkennen läßt, daß seine Funktion in Wahrheit diejenige einer langsamen Introduction zum Finale ist; dieses, ein „Menuetto con Variatione“ [sic], in F-dur, entspricht seiner Anlage nach gewissermaßen wiederum einem „Vaudeville final“, indem es an ein überschaubares gemächliches Menuett-Thema einen polacca-ähnlichen Tutti-Refrain anfügt und dann fünf variierende Couplets mit zwei folgenden alternierenden, sehr ähnlichen Refrainformen durchlaufen und das Ganze in einem massiven Tutti enden läßt.

Sieht man sich den Kopfsatz genauer an, so fällt sogleich auf, daß er ebenfalls mit einem markanten Unisono von 8 Takten beginnt und daß darauf, wie schon von früher bekannt, eine kantable Oberstimme weiterführt, die, ebenfalls nach vertrautem Muster, von größerwertigen absteigenden Noten in den Tutti-Unterstimmen gestützt wird; vgl. dort in B, T. 1-5 sowie 49-51. Ein späterer Abschnitt, T. 60ff., setzt auftaktige Einwüfe gegen aneinander- und synkopisch gegeneinandergereihte punktierte Viertel und zugehörige Achtel: man wird hierbei an das etwas zahmere Bild in

112 Die Formulierung der übergeklebten Verlagsadresse von Imbault deutet auf einen Zeitraum Herbst 1794 bis Februar 1799, aber die Überklebung der Firmierung des „Magasin de Musique“ und der handschriftliche Verlegernamen Ozi auf ein eher spätes Datum innerhalb jenes Zeitraums, also nach Juli 1797; Étienne Ozi war dem „Magasin de Musique“ verbunden. Brook, *Symphonie*, Bd. 2, Devienne, No. 7, datiert den Druck der Konzertante, noch ohne dessen Kenntnis, nach einem *Verleger-Katalog* auf 1802.

113 Vgl. zum Beispiel die Satz-Incipsits einer verschollenen Devienne-Konzertante für Hr., Fg. und Orchester bei Brook, *Symphonie*, t. 2, Devienne, No. 1.

B, T. 19ff., erinnert. Wiederum fallen die schon bekannten, zuweilen überaus langen Schlüsse samt unveränderten Wiederholungen¹¹⁴ auf. Erst jetzt, in T. 83, also ähnlich spät wie in B, kommen die Solisten zu ihrem ersten Einsatz, zunächst mit zarter Imitation, die in langen Akkorden und mit Fermate auf Dominantseptakkord endet – dies zugleich das Signal für die nun richtig beginnenden, sukzessive gereihten solistischen Melodiebeiträge, die mitunter in anspruchsvolle und virtuosere Figurationen übergehen. Gelegentlich verbinden sich auch hier zwei Solisten zu Duettabschnitten in parallelen Verläufen oder in gegeneinanderstehenden Imitationen. Bei den längeren Soli einzelner Instrumente – in einem Fall, T. 127ff., werden dafür zwanzig Takte reserviert – denkt man sogleich an das lange c-moll-Oboensolo vor der Rückkehr in die Reprise im Kopfsatz von B, wird sich allerdings bewußt machen, daß Devienne sonst keinen einzigen der vier Bläsolisten gleich ausdauernd zu so isolierter Geltung kommen läßt, wie es B an jener Stelle tut. Ein musikalisches „Gerechtigkeitsdenken“ schlägt sich bei Devienne auch in kleineren Imitationspartien, in kurzen Einwürfen und dergleichen nieder. Die Kadenz, im Notentext ausgeschrieben, präsentiert sich in der Verwendung von einzelnen Elementen ähnlich wie in derjenigen im Kopfsatz der früheren Devienne-Konzertante, aber man wird dies fast so deutlich im Vergleich auch mit der Kadenz im Eröffnungssatz von B wahrnehmen: Binnenhalte mit Fermate und kurzer Generalpause, bei mehrfachem langsam-schnellem Wechsel der verschiedenen Kurzabschnitte, unterstreichen deren Kleinteiligkeit bei Devienne – was, durch eingelegte Melodie- und Abschnittspausen, in B ebenfalls erreicht wird; wiederum finden sich hier Albertifiguren in der zweitobersten Solostimme, Aufwärtsskalen, auch seufzerartige Tonumspielungen in den tiefen Solostimmen, während die oberen auf Kadenztrillern bis zum Einsatz des letzten Ritornells ausharren – einzig sind die Devienne-Kadenz etwas kürzer als diejenige in B. Auch wenn man sich bewußt macht, daß diese Gestaltungen, vor allem die letzten, bis zu einem gewissen Teil topische Elemente sind – sie sind hier genutzt worden und tragen zur Vergleichbarkeit und zu einem verhältnismäßig ähnlichen Gesamtbild bei. Das gilt schließlich auch für das lange und in sich wiederum wiederholungsliebende Schlußtutti.

Zur langsamen Moll-Introduktion zum Finalsatz braucht nach den oben gegebenen Hinweisen wenig mehr gesagt zu werden, aber vielleicht doch dies, daß hier mit auffälligen dynamischen Gegensätzen von Fortissi-

114 Es verdient einen ausdrücklichen Hinweis, daß die einzige mir bekannt gewordene CD-Aufnahme einer, nämlich dieser Konzertante für vier Solo-Bläser und Orchester von Devienne (auf dem Label „Koch Schwann 3-1074-2“) von 1992 unter dem Dirigenten Wolf-Dieter Hauschild und mit dem NDR-Orchester Hannover an einigen Stellen mit allzuvielen unvariierten Wiederholungen diese streicht und den musikalischen Satz damit etwas konzentriert.

mo und Pianissimo auf engem Raum gespielt wird. Das dann folgende eigentliche Finale läßt in den Variationen als Solisten sukzessive Flöte, Fagott, dann ein Trio aus fast nur je isoliert beitragendem Horn, Flöte und Fagott, weiterhin Oboe mit Baßmarkierung durch das Fagott, und zuletzt wiederum das nichtbegleitete Ensemble aus allen vier Solobläsern auftreten. Die musikalische „Diktion“ fordert in den ersten vier Variationen – die übrigens wiederholt werden sollen – einige Virtuosität in den Figurationsverläufen, verzichtet darauf auch im letzten Couplet nicht einfach, aber reduziert sie dann doch so, daß der Satz den etwas beschaulichen Charakter der Themenexposition zurückgewinnt.

Hinweise auf ähnliche Gestaltungen bei Devienne und in B wie die hier vorgetragenen dürfen, es sei nochmals betont, für das Echtheitsproblem von B nur mit großer Besonnenheit ausgewertet werden. Denn einmal profilieren sie, wie oben dargelegt, bevorzugt die Ähnlichkeiten und drängen mögliche Verschiedenheiten oder gar Gegensätzlichkeiten der Vergleichsstücke eher zurück, ein Vorgang, der aus Raum- und Übersichtlichkeitsgründen nicht vermeidbar ist, da diesem Text eine vollständige Edition der beiden Stücke nun einmal nicht beigegeben werden kann. Sodann muß mit aller Eindringlichkeit wiederholt werden, daß das Ergebnis der hier vorgetragenen Beobachtungen keinesfalls heißen kann und darf, daß François Devienne nun der Komponist von B und als solcher auch in einem schlüssigen Beweis identifiziert sei.

Gleichwohl erscheinen die aufgezeigten Ähnlichkeiten, so umgrenzt und grob beschrieben sie auch sein mögen, wichtig: sie können zwar nicht zur Nennung eines Komponistennamens führen, aber doch *beispielhaft* zeigen, was sich im Repertoire der Pariser Konzertanten-Komposition für vier Solobläser und Orchester im späten 18. Jahrhundert an kompositorischen Gestaltungen etwa finden läßt, und sie vermögen dies zu tun, weil die getroffenen Beobachtungen tatsächlich eine ganze Zahl von Ähnlichkeiten aufzuzeigen vermögen.¹¹⁵

115 Es sei hier, wegen der abweichenden Besetzung aber nur in einer Fußnote, auch auf den Finalsatz der dreisätzigen Sonate Nr. 4 in F-dur, ebenfalls ein „Grazioso Con variazione“, hingewiesen, den Devienne seiner Flötenschule, in Erstauflage erschienen wohl 1794, zusammen mit mehreren anderen Vortragsstücken für zwei Flöten, beigegeben hat (RISM D 2107), vgl. Devienne, *Méthode*, S. 59–61. Es handelt sich wiederum um ein zweiteiliges Thema je von 8 Takten im 2/4-Takt und folgenden 6 Variationen ohne Refrain, die alle, wie im Finale von B, zusammen mit dem Thema in der gleichen Grundtonart stehen. Thema- und Variationshälften sollen wiederholt werden. Im Vergleich der „Modelle“ der einzelnen Variationen (und ihrer jeweiligen Parallelstellen) mit denjenigen in B ist überaus auffällig, wie ähnlich jene bei Devienne gestaltet sind: Devienne, Var. 2 insgesamt, entspricht mit ihrer Triolen-Figuration weitgehend B, Var. 3; Devienne, Var. 1, T. 13–14, zeigt den fast übereinstimmenden chromatischen Sechzehntel-Ascensus mit

Danach wird man ohne weiteres sagen können, daß sich die Konzertante in B, trotz den gelegentlichen Sonderlichkeiten, die sie ebenfalls aufweist, widerstandslos, ja sogar bequem zunächst neben zwei gleich besetzte Werke aus dem Pariser Repertoire dieser Zeit stellen läßt. Und man wird sich, aus der Kombination der vorstehenden und weiterer schon benannter Beobachtungen, immer weniger dem Eindruck entziehen können, daß sich die Konzertante in B, aufgrund ihrer kompositorischen Charakteristika, im Endergebnis in eben diese Pariser Umgebung sogar entschieden leichter einfügt als in jenes kompositorische Bild, das die vielen Werke Mozarts bilden. Ja, es gibt sogar Kriterien, die, selbst wenn sie außerhalb des Vergleichs mit Devienne liegen, diese These so sehr stützen, daß eine Zuweisung von B an Mozart – in welcher Form auch immer – von hier aus schon nicht mehr möglich ist: wenn man sich nur nochmals bewußt macht, wie viele Pariser Konzertante Symphonien bei der Satzfolge schnell-langsam-schnell alle drei Sätze in die gleiche Tonart legen, was der echte Mozart unter gleichen Voraussetzungen gerade nicht tut, oder wenn man sich die in Frankreich damals beliebte Favorisierung unverändert wiederholter Kleinelemente, die stereotype „Vaudeville final“-Form des Variationensatzes oder die verschiedenen im Vorstehenden sonst noch aufgezeigten französischen Eigentümlichkeiten vergegenwärtigt, dann bedeutet es eine Unbegreiflichkeit, das Stück dort unterbringen zu wollen, wo gewichtige Anzeichen das Gegenteil signalisieren, und nicht dort, wo entsprechende Gestaltungen offenbar üblich sind. Es wird Aufgabe des Schlußkapitels dieser Studie sein, zu diesem Argument gegen eine Mozartsche Echtheit von B noch die Reihe weiterer Gegenargumente zu ergänzen, die in diesem Text herausgearbeitet worden sind.

Zweierbindung wie in B, Var. 5, T. 125–126; Devienne, Var. 3, T. 1–4, bietet das gleiche Synkopenmuster, das auch B, Var. 10, T. 244–247, verarbeitet, und Devienne, Var. 5, ebenfalls jene weiten Intervallsprünge nach oben und unten wie in B, Var. 8, und dies bei klar erhaltener Themenmelodie in der Unterstimme. Zur endgültigen Bewertung dieser Übereinstimmungen müßte allerdings eine noch breitere Sichtung französischer Variationensätze dieser Zeit, als der Verfasser sie durchführen kann, zeigen, wieviel Topisches daran beteiligt ist; eine genaue musikhistorische Untersuchung von Deviennes kompositorischem Gesamtwerk scheint ihm in jedem Fall vordringlich.

V. Ergebnisse

Ogleich der Verfasser dieser Studie überzeugt ist, daß die umstrittene Konzertante B mit Mozarts Komposition M und mit Mozart selbst nichts zu tun hat, kann er, wie bereits deutlich gemacht, an ihrem Ende keinen Komponistennamen präsentieren, dessen Autorschaft an dem Werk aufgrund eines klaren Indizienbeweises feststünde. Umso wichtiger erscheint es ihm, die Teilargumente, die im Lauf der Darstellung immer wieder vorgebracht oder auch erst neu gefunden worden sind, hier in ihren Zusammenhängen knapp zu rekapitulieren. So sei das Ausgeführte mehr oder weniger parallel zum vorstehenden Text, aber in vielfach verkürzter Form zusammengefaßt.

Zunächst ist für alles Folgende grundlegend, daß nur Mozarts eigene Briefe etwas über seine hier mit der Sigle M abgekürzte Pariser Konzertanten-Komposition von 1778 aussagen. Das damals geschriebene Werk selber ist verloren, und es ist von ihm keine Druckausgabe oder irgendein sich über seine Musik äußerndes zeitgenössisches Dokument erhalten, auch nicht – trotz allen vorbildlich sorgfältigen und ertragreichen Forschungen von Ulrich Konrad – eine Skizze oder ein Entwurf Mozarts, welche oder welcher der Konzertante M sicher zugeordnet werden könnte.

Die heute in Berlin liegende, durch den Jahn-Kopisten A hergestellte Partiturabschrift einer „Concertante“ für vier solistische Bläser und Orchester, die hier das Kürzel B erhielt, trägt weder den Namen Mozarts noch denjenigen eines andern als Verfasser in Frage kommenden Komponisten. Daß sie bei dieser ihrer vollständigen Anonymität überhaupt mit Mozart in Verbindung gekommen ist, liegt, wie bisher nicht erkannt, keineswegs an Quellenzeugnissen oder früheren gelehrten Forschungen, sondern, denkbar simpel, an einem – durch das spätere Schweigen Jahns und Köchels klar erwiesenen – anfänglichen Irrtum entweder Jahns oder dessen Buchbinders: infolge dieses Irrtums erhielt der äußere Einband der Abschrift ein Rückenschild, das den Namen Mozarts trug. Hätte dieser Irrtum damals nicht stattgefunden, so wäre möglicherweise bis heute nie jemand auf die Idee gekommen, die Abschrift B mit Mozart zu verbinden, und dies umso weniger, als ihre Solistenbesetzung von Oboe, Klarinette, Horn und Fagott statt der von Mozart gewählten mit Flöte, Oboe, Horn und Fagott damals eigentlich hätte Anstoß erregen müssen. Das gilt auch im Blick auf die Folgeliteratur, die, mit wenigen Ausnahmen, langezeit und oft unkritisch

die Mozartsche Echtheit der Konzertante B für gesichert gehalten und akzeptiert hat. Erst in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg meldeten sich vermehrt auch skeptische Stimmen, erstmals wirklich gewichtig in der 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1964, wo M als zwar verlorenes, aber in Mozarts Briefen dokumentiertes Werk im Hauptteil des Köchelschen Katalogs untergebracht wurde, die in B erhaltene Konzertante aber im gesonderten Anhang C der „Zweifelhaften und unterschobenen Werke“ Aufnahme fand. In der Folge profilierten sich die Meinungen von immer mehr Fachleuten; von ihnen seien in dieser Zusammenfassung nur die wohl gewichtigsten Namen von Wolfgang Plath als Gegner und Robert D. Levin als Befürworter der prinzipiellen Echtheit genannt. Es wird in Levins Buch im Übrigen mit einiger Ausführlichkeit über die meisten Wissenschaftler-Voten zum Problem dieses Werks berichtet; mit manchem davon setzt sich der Hauptteil der vorliegenden Studie auseinander, so daß an dieser Stelle weitere Mitteilungen unterbleiben können.

Wie ein bisher weder gedruckter noch beachteter Brief Jahns an Köchel von 1864 belegt, hatte Jahn damals von einem im Prager Privatbesitz des Hornisten Johann Janatka befindlichen Stimmensatz der angeblich Mozartschen Konzertanten gehört, diesen Stimmensatz – hier mit P abgekürzt – zum leihweisen Studium nach Bonn erbeten und ihn dann auch Köchel, auf dessen Weg zu ergänzenden Mozart-Studien nach Paris, im März 1864 oder kurz danach in Bonn direkt vorgelegt; um diese Zeit hatte Jahn das Prager Manuskript auch durch seinen Kopisten A in die hier B genannte Berliner Partitur übertragen lassen. Diese Prager Vorlage P war, anders als Levin festgestellt haben wollte, ein Stimmensatz, nicht eine Partitur, und stand damit einer klingenden Aufführungspraxis deutlich näher als eine Partitur; das Manuskript P, das an keiner Stelle Mozarts Namen trug, stammte, über einen Erbgang, aus Paris. P muß dann an seinen Prager Besitzer zurückgeschickt worden sein und ist heute spurlos verschollen; ein Musikalien-Nachlaß Janatka ist, auch in Bibliotheken oder Archiven Tschechiens, unauffindbar. Damit ist B die einzige erhaltene Quelle für die fragliche Konzertante. Man sollte sich über die damit von vorneherein denkbar schlechte Überlieferungslage des Stücks keine Illusionen machen.

Nach ihrer gemeinsamen Autopsie des Originals von P haben sowohl Jahn als auch Köchel dieses Manuskripts und der darin enthaltenen Komposition niemals mehr, auch nicht mit einem einzigen Wort, nicht einmal einem zweifelnden – weder in gedruckten Publikationen noch, soweit erkennbar, in noch vorliegenden privaten Aufzeichnungen – gedacht, obwohl dazu auf beiden Seiten mehrfach gute Gelegenheit bestanden hätte. Wie man daraus mit Sicherheit schließen kann, haben diese beiden in Mozartianis fachlich weit und breit überhaupt kompetentesten Zeugen, die es damals gab, den Stimmensatz P unmöglich mit Mozart und M in Verbin-

zung zu bringen vermocht, sondern das Manuskript in der Folge als mögliche Mozart-Quelle völlig ignoriert, damit auch die von ihren Funktionen, Bedeutungen und Schreibern her zunächst unsicheren Vermerke „Legros“ und „27. Mai 1795“ auf dem Manuskript für irrelevant gehalten. Immerhin vermag eine sehr vorsichtige Analyse der Ausführungen Jahns in dem vorgenannten Brief von 1864 an Köchel über die Kombination verschiedener von Jahn über das Prager Manuskript mitgeteilter Einzelnachrichten zu einiger Gewißheit zu gelangen, daß P vermutlich in den Jahren kurz vor 1800 entstanden sein dürfte. Dabei dürfte es sich am ehesten um ein Kopier-, nicht aber ein Kompositionsdatum gehandelt haben.

Wenn man an dieser Stelle die Felder von historischen, quellenkundlichen und musikhistoriographischen Angaben verläßt und in diejenigen wechselt, in denen es um Musikalisches und Stilistisches geht, muß zunächst darauf insistiert werden, daß die drei Sätze der Konzertante B, wenn sie, wie gegeben, alle in derselben Tonart Es-Dur stehen, keineswegs zu Mozarts festem und sicherem Formgefühl passen, das eine solche Tonart-Übereinstimmung weder bei einer Symphonie, noch einem Konzert oder einer Sonate, und bei einem Werk aus einer dieser Gattungen, je bei der Satzfolge schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt), zugelassen hat: die echten Belege bestätigen dies unter den erwähnten Voraussetzungen durchweg, so daß bereits die tonartlichen Verhältnisse in B die Echtheit des Werks so gut wie ausschließen. Auf der anderen Seite muß man zur Kenntnis nehmen, daß die Beibehaltung derselben Tonart in drei Sätzen der Folge schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt) im Pariser Symphonien- und Konzertanten-Repertoire des späten 18. Jahrhunderts nicht selten vorkommt. Auch daß B, nach der sogenannten „Baron-Brook-Theorie“, nur die grundsätzlich echten, wenngleich in eine andere Besetzung umgearbeiteten Solostimmen von M bewahre, daß aber die angeblich verlorenen Orchesterstimmen dazu um 1820/30 von einem unbekanntem Dritten nach den Solostimmen rekonstruiert worden seien, erscheint ausgeschlossen, schon deshalb, weil eine solche Rekonstruktion ohne eine Partitur und allein aufgrund der Solostimmen technisch-kompositorisch derart mühevoll gewesen wäre, daß schwer zu glauben ist, daß sich jemand einer solchen Aufgabe unterzogen haben würde.

Zweifel daran, daß jene „Baron-Brook-Theorie“ zu einer sicheren Erkenntnis einer Mozartschen Echtheit gelangen könne, werden durch die aufgrund jener Theorie notwendige Verminderung des überhaupt noch untersuchbaren musikalischen „Mozart“-Materials in B verstärkt, in Verbindung damit allerdings auch durch die letztlich häufig fortbestehende Unklarheit, an welchen Stellen der Solostimmen mit Sicherheit echte Mozartsche Substanz angesprochen werden könne. Das vermeintliche „Mozart“-Solomaterial wird übrigens dadurch nochmals geringer, daß Levin

zurecht einigen früheren Meinungen Dritter folgt, wonach die Solostimmen von B ursprünglich wie in M besetzt gewesen seien und, wie oben angedeutet, erst durch Umarbeitung durch einen späteren Dritten – und zwar Umarbeitung nicht nur der differierenden, sondern teilweise auch der in M und B gleichbesetzten tiefen Solostimmen – ihre in B festgehaltene Form gewonnen hätten. Und nicht genug des Unglücks für die Anhänger der „Baron-Brook-Theorie“: auch wenn diese Umarbeitungsthese für die Solostimmen zutrifft – und man darf diese aufgrund konkreter Beobachtungen im Notentext grundsätzlich für überzeugend halten –, ist keinerlei Sicherheit gewonnen, daß die Solostimmen von B tatsächlich die Substanz von M bewahrten, weil, mit einer Ausnahme, alle original mit vier Solobläsern instrumentierten Konzertanten, die bis kurz nach 1800 dokumentiert sind, prinzipiell so besetzt waren wie M, also mit Flöte, Oboe, Horn und Fagott: damit könnte in B ohne weiteres auch die Bläser-Konzertante eines andern Autors bearbeitet und erhalten sein als diejenige Mozarts in M. Überdies sind verschiedene Fälle belegbar, bei denen in die Solobläser-Besetzung anderer Vierbläser-Konzertanten dieser Zeit nachträglich eingegriffen wurde.

Beobachtungen zur Musik der drei Sätze von B müssen sich über weite Strecken mit Einzelheiten der formalen Anlage und der Detailgestaltung beschäftigen. Levins mathematisch-statistische Vergleichsoperationen zur Großform von B, zu den Großformen zahlreicher verschieden besetzter Konzertanter Symphonien aus dem Paris des späten 18. Jahrhunderts sowie echter Mozartscher Konzert-Eröffnungssätze können methodisch nicht überzeugen, weil sie eine feste, ja starre Standardanlage der Ripieno-Solo-Disposition eines Sonatenhauptsatzes als für alle einschlägigen mozartschen Konzert-Kopfsätze verbindlich machen und auch in B erkennen wollen. Denn sie möchten offenbar ausschließen, daß sich unter den etwa zweihundertzwanzig für das damalige Paris dokumentierten Konzertanten mannigfaltigster Autoren – und von jenen sind neunundsechzig nicht erhalten! – auch ein oder mehrere mit Mozarts angeblichem Form-„Modell“ übereinstimmende Kopfsätze aus der Feder Dritter gefunden haben könnten; diese These beschneidet aber die künstlerische Freiheit eines Komponisten so sehr, daß man sie aus persönlichen wie statistischen Gründen nicht für glaubhaft halten kann. Auch die Folgen der von Levin vertretenen „Baron-Brook-Theorie“ für die Form eines mozartschen Konzert-Kopfsatzes würden dabei, wenn diese Theorie denn grundsätzlich stimmte, allzu ungewiß bleiben; trotzdem hat sich die vorliegende Erörterung bemüht, Echtheitsbeurteilungen möglichst auch an den Solistenpartien von B zu vollziehen, weil sich dann vielleicht auch die Gültigkeit der „Baron-Brook-Theorie“ noch entschiedener einschätzen ließe. Es sollen hier zu alledem noch einige

weitere Auffälligkeiten erwähnt werden, die sich in B, aber beim echten Mozart wiederum kaum oder gar nicht finden lassen.

Zunächst ist der große Umfang der Sätze von B, vor allem des Kopfsatzes, zu nennen, eine Eigentümlichkeit, die sicher auch durch eine für Mozart in diesem Maß nicht übliche Neigung zu häufiger unveränderter Wiederholung kleiner melodischer Elemente in B verursacht ist. Damit hängt auch der Eindruck einer wenig konzentrierten, oft mehr reihenden als final strebenden Satzanlage in B zusammen. Ähnlich sonderbar erweist sich die Neigung des Autors von B, die vier Solisten nicht gleichzeitig im vollen solistischen Ensemblespiel auszunutzen, sondern deren aktive Teilnahme dort oft auf weniger als vier Stimmen zu reduzieren. Schließlich mutet im Finale die vollkommen schematische Anlage der vielen Variationen eigenartig an; das gilt für ihre Form, aber auch den Verzicht auf den bei Mozart bereits vor 1778 so viel wie üblichen Einschub einer Moll-Variation. Die erwähnten Abschnitte zu den einzelnen Sätzen in Kapitel IV. geben noch weitere Auskunft, übrigens auch mehrere damit zusammenhängende Abschnitte innerhalb des gleichen Kapitels.

Dort wird nochmals auf die bereits erwähnte Praxis der unveränderten Wiederholung kleiner musikalischer Elemente eingegangen; sie ist in Kompositionen pariserischer Herkunft im späten 18. Jahrhundert auch sonst vielfach nachweisbar. Das Argument, Mozart kenne diese Praxis ebenfalls und habe sie ausgerechnet in der zu M gleichzeitigen *Pariser Symphonie* KV 297 auch ausgiebig realisiert, ist allerdings zweifelhaft, wenn damit die grundsätzliche Echtheit von B postuliert werden soll: denn Mozart hat sich, was seine Pariser Briefe deutlich genug zeigen, gerade in KV 297 mit aller Entschiedenheit der Stilerwartung des Publikums des „Concert Spirituel“ anpassen wollen und diese Erwartung zunächst auch mit zahlreichen Kurzrepetitionen zu befriedigen gesucht. Aber da das Kompositionsautograph dieser *Pariser Symphonie* mehrheitlich erhalten ist, läßt sich erkennen, daß deren Endtext bereits das Ergebnis mancher Streichung solcher Wiederholungselemente ist: Mozart hat offenbar erkannt, daß er im Blick auf sein Pariser Publikum mit seinen Wiederholungen entschieden zu weit gegangen war und dies nicht sein wirklicher Stil sein könne; deshalb erfolgte die Streichung mehrerer solcher Wiederholungen durch den Komponisten selber. KV 297 ist ein Ausnahmewerk und kein überzeugendes Gegenargument gegen den Unechtheitsverdacht von B, umso mehr, als die Wiederholungspraxis in KV 297 jene in B in ihrer kompositorischen Qualität weit übertrifft.

Ähnlich fragwürdig erscheinen die Bemühungen gelehrter Autoren, gleiche meist melodische Kurzgestaltungen von B auch in echten Werken Mozarts aufzuspüren und von solcher Ähnlichkeit her umgekehrt auf die Echtheit von B zu schließen. Einerseits sind viele dieser Parallelen ohne

Rücksicht auf ihren topischen Charakter, ihre Stellung und Funktion in den beteiligten Vergleichsstücken, auch ihr Tempo und dergleichen vorgeführt worden, und andererseits kommen manche von ihnen auch in Werken anderer zeitgenössischer, besonders auch pariserischer Komponisten vor. Diese Methode von „Echtheitsbeweis“ kann ebenfalls nicht überzeugen.

Zuletzt wird nicht nach dem Verhältnis von B zum echten Mozart, sondern, gleichsam umgekehrt, danach gefragt, ob sich B in ihrer überlieferten Form in das pariserische Konzertanten-Repertoire möglichst gleicher Besetzung des späten 18. Jahrhunderts einordnen lasse. Dabei wird B kursorisch mit zwei beispielhaft ausgewählten Bläserkonzertanten für solistische Flöte, Oboe, Horn und Fagott sowie Orchester von François Devienne (1759-1803) verglichen und hervorgehoben, daß es dort eine erhebliche Zahl von musikalischen Übereinstimmungen mit B gebe. Diese Übereinstimmungen scheinen B, mit den beiden Devienne-Werken, insgesamt entschieden leichter in das Pariser Repertoire einzufügen, als jenes in das Corpus Mozartscher Kompositionen zu integrieren möglich wäre. Devienne, dessen beide erwähnten Konzertanten nach ihrer Entstehungszeit etwa das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts umspannen, wird aber, was hier nochmals besonders betont werden muß, keineswegs als Komponist von B reklamiert, denn den Namen des Komponisten von B kann die vorliegende Studie nicht benennen. Wenn Devienne hier herangezogen wird, so vielmehr deshalb, weil seine beiden Vergleichskompositionen bis zu einem bestimmten Grad zu zeigen vermögen, was in dem genannten Zeitraum im Pariser Konzertanten-Repertoire musikalisch-stilistisch etwa möglich, vielleicht auch üblich war: man findet bei seinen beiden Werken ähnlich großen Umfang, ähnliche Neigung zu „Vaudeville final“-Variationsanlagen wie in B, ebenfalls diejenige zu unveränderten Kurzwiederholungen, eine mit B vergleichbare Scheu vor aktiver Imitationspraxis aller vier beteiligter Solisten, schließlich auch das etwas unkonzentrierte und intentionsarme Vor-sich-hin-Spielen dieser Musik, ohne daß der Komponist darin eine gewisse Zielstrebigkeit verriete. Die zu Deviennes Werken positiv gegebenen Beobachtungen sind nun in ihrer Gesamtheit relativ so übereinstimmend mit B, daß Levins zweifelhafte Vorausüberzeugung, in B *müsse* etwas vom echten Mozart verborgen sein, geradezu unbeeindruckt wird; viel mehr Gewinn verspricht es, B in enge Zugehörigkeit zur Pariser „Vorklassik“ des späten 18. Jahrhunderts zu bringen. Die leichte Integration von B in diese Pariser Konzertantenlandschaft hat aber ebenfalls zur Folge, daß dieses Werk – mit Ausnahme der erwähnten Umarbeitung der Solostimmen, die glaubhaft wirkt – ganz weitgehend schon originaliter in der in B überlieferten Gestalt geschaffen worden sein muß: die realitätsfernen Spekulationen der „Baron-Brook-Theorie“ erledigen sich auch damit, und nach der nun für Mozart wirklich nicht beanspruchbaren Or-

chesterbegleitung muß schließlich jede Mozartische Echtheitsvermutung an der ganzen Konzertante wegfallen. Umso hoffnungsvoller erscheint aber die Aussicht auf weiterführende Einsichten in die Autorschaft von B in der musikalischen Umwelt von Paris. Das heißt allerdings, daß in Zukunft noch etliche Mühe in die Erforschung der einschlägigen Schöpfungen von Komponisten wie Bréval, Cambini, Chartrain, Davaux, Devienne, Gebauer, Lefèvre, Pleyel, Tulou, Widerkehr und andern investiert werden muß.

Eine Verfasserschaft Mozarts an B ist schon nach dem ebenso knappen wie elementaren Leitsatz nicht aufrechtzuerhalten, daß bei schlechter Quellenlage die stilkritische Beurteilung eines Werks umso überzeugender und bei stilkritischer Fraglichkeit die Quellenlage umso zweifelloser ausfallen müsse, um jenes Werk für den fraglichen Verfasser zu „retten“; danach wird es auch dem von dem Stück begeistertsten Fürsprecher Mozarts kaum möglich sein, eben diesen als den Schöpfer der Konzertante auszugeben, und dies umso weniger, als selbst nach der Auffassung der der „Baron-Brook-Theorie“ huldigenden Mozart-Fürsprecher überhaupt nur ganz wenig und schlechtkonturierte Substanz übrig bliebe, die man, wenn überhaupt, Mozart glaubhaft zuordnen könnte. Die Situation ist hierbei so gut wie aussichtslos, denn es sind die beiden bei Echtheitsabklärungen wesentlichen Felder, diejenigen der Quellen- und der Stilkritik, miserabel bestellt. Der Verfasser glaubt dies so unzweideutig ausdrücken zu müssen, weil er im vorstehenden Text viele deutliche quellenkundliche, überlieferungsgeschichtliche, musikhistoriographische und musikalisch-stilistische Tatsachen und Einsichten vorgetragen hat, die kein besseres Urteil gestatten. Dieses Urteil braucht nicht zu schmerzen, denn das Stück bleibt auch jetzt eine charmante Schöpfung, nur die Echtheit und die Qualität eines Mozartschen Werkes hat es wirklich nicht und kann es auch dann nicht haben, wenn es, was eine Unwahrheit ist, weiterhin unter dem Namen Mozarts aufgeführt wird: Diese Bläserkonzertante ist in keiner Hinsicht ein echtes Werk aus Mozarts Feder.

Nachweis der Musikbeispiele und Abbildungen

Musikbeispiele

1	Ausschnitt Kopfsatz der Konzertante	83
2	Schluß Satz II der Konzertante	88
3	Thema des Satzes III der Konzertante	98
4	Schema dazu	98
5	Beispiel Méhul, Ouverture	107
6a, b, c	Vergleichsbeispiele zur Imitation bei Mozart	116
7	Parallelen A. 1.-18., B. 1.-9., C. 1.-7.	120
8a, b	Incipit KV 458,I/Jadin op. 2	126
9a, b	Devienne, „Ein Mädchen oder Weibchen“	131
10a, b	Devienne-Parallele	132

Abbildungen

1	Pro-memoria-Billet Jahns (Berlin, Staatsbibliothek PK, Handschriftenabteilung)	40
2	Ausschnitt aus einem Brief Jahns an Köchel (Wien, Archiv u. Bibliothek der Gesellschaft d. Musikfreunde)	41
3	Ausschnitt aus dem Autograph von KV 297, 1.Satz (Berlin, Staatsbibliothek PK, Musikabteilung)	108

Den verantwortlichen Damen und Herren des Bärenreiter-Verlags, Kassel, sowie des Archivs und der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, und der Handschriften- und der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin dankt der Verfasser für die freundlich gewährte Erlaubnis der Wiedergabe der Musikbeispiele nach der NMA und der Abbildungen.

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen Neue Folge

Wer kauft Liebesgötter? Metastasen eines Motivs

Dietrich Gerhardt, Berlin/New York 2008

ISBN 978-3-11-020291-5

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 1

Römisches Zentrum und kirchliche Peripherie. Das universale Papsttum als Bezugspunkt der Kirchen von den Reformpäpsten bis zu Innozenz III

Hrsg. von Jochen Johrendt und Harald Müller, Berlin/New York 2008

ISBN 978-3-11-020223-6

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 2

Gesetzgebung, Menschenbild und Sozialmodell im Familien- und Sozialrecht

Hrsg. von Okko Behrends und Eva Schumann, Berlin/New York 2008

ISBN 978-3-11-020777-4

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 3

*Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit
I. Konzeptionelle Grundfragen und Fallstudien (Heiden, Barbaren, Juden)*

Hrsg. von Ludger Grenzmann, Thomas Haye, Nikolaus Henkel

u. Thomas Kaufmann, Berlin/New York 2009

ISBN 978-3-11-021352-2

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 4/I

*Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit.
II. Kulturelle Konkretionen (Literatur, Mythographie, Wissenschaft und Kunst)*

Hrsg. von Ludger Grenzmann, Thomas Haye, Nikolaus Henkel

u. Thomas Kaufmann, Berlin/Boston 2012

ISBN 978-3-11-028519-2

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 4/II

Das Papsttum und das vielgestaltige Italien. Hundert Jahre Italia Pontificia

Hrsg. von Klaus Herbers und Jochen Johrendt, Berlin/New York 2009

ISBN 978-3-11-021467-3

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 5

Die Grundlagen der slowenischen Kultur

Hrsg. von France Bernik und Reinhard Lauer, Berlin/New York 2010

ISBN 978-3-11-022076-6

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 6

Studien zur Philologie und zur Musikwissenschaft

Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin/New York 2009.
ISBN 978-3-11-021763-6

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 7

*Perspektiven der Modernisierung. Die Pariser Weltausstellung, die Arbeiterbewegung,
das koloniale China in europäischen und amerikanischen Kulturzeitschriften um 1900*

Hrsg. von Ulrich Mölk und Heinrich Detering, in Zusammenarb. mit Christoph
Jürgensen, Berlin/New York 2010

ISBN 978-3-11-023425-1

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 8

*Das strafende Gesetz im sozialen Rechtsstaat. 15. Symposium der Kommission:
„Die Funktion des Gesetzes in Geschichte und Gegenwart“*

Hrsg. von Eva Schumann, Berlin/New York 2010

ISBN 978-3-11-023477-0

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 9

Studien zur Wissenschafts- und zur Religionsgeschichte

Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin/New York 2011

ISBN 978-3-11-025175-3

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 10

Erinnerung – Niederschrift – Nutzung.

Das Papsttum und die Schriftlichkeit im mittelalterlichen Westeuropa

Hrsg. von Klaus Herbers und Ingo Fleisch, Berlin/New York 2011

ISBN 978-3-11-025370-2

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 11

Erinnerungskultur in Südosteuropa

Hrsg. von Reinhard Lauer, Berlin/Boston 2011

ISBN 978-3-11-025304-7

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 12

Old Avestan Syntax and Stylistics

Hrsg. von Martin West, Berlin/Boston 2011

ISBN 978-3-11-025308-5

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 13

*Edmund Husserl 1859-2009. Beiträge aus Anlass der 150. Wiederkehr des Geburtstages
des Philosophen*

Hrsg. von Konrad Cramer und Christian Beyer, Berlin/Boston 2011

ISBN 978-3-11-026060-1

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 14

*Kleinüberlieferungen mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet.
Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz*

Hrsg. von Martin Staehelin, Berlin/Boston 2011

ISBN 978-3-11-026138-7

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 15

Carl Friedrich Gauß und Russland.

Sein Briefwechsel mit in Russland wirkenden Wissenschaftlern

Hrsg. von Karin Reich und Elena Roussanova,

unter Mitwirkung von Werner Lehfeldt, Berlin/Boston 2011

ISBN 978-3-11-025306-1

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 16

Der östliche Manichäismus – Gattungs- und Werksgeschichte.

Vorträge des Göttinger Symposiums vom 4./5. März 2010

Hrsg. von Zekine Özertural und Jens Wilkens, Berlin/Boston 2011

ISBN 978-3-11- 026137-0

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 17

Studien zu Geschichte, Theologie und Wissenschaftsgeschichte

Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin/Boston 2012

ISBN 978-3-11- 028513-0

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 18

Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit.

II. Kulturelle Konkretionen (Literatur, Mythographie, Wissenschaft und Kunst)

Hrsg. von Ludger Grenzmann, Thomas Haye, Nikolaus Henkel u. Thomas Kaufmann, Berlin/Boston 2012

ISBN 978-3-11- 028519-2

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 4/2

Rom und die Regionen. Studien zur Homogenisierung der lateinischen Kirche im Hochmittelalter

Hrsg. von Jochen Johrendt und Harald Müller, Berlin/Boston 2012

ISBN 978-3-11- 028514-7

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 19

Die orientalistische Gelehrtenrepublik am Vorabend des Ersten Weltkrieges. Der Briefwechsel zwischen Willi Bang(-Kaup) und Friedrich Carl Andreas aus den Jahren 1889 bis 1914

Hrsg. von Michael Knüppel und Alois van Tongerloo, Berlin/Boston 2012

ISBN 978-3-11- 028517-8

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 20

Homer, gedeutet durch ein großes Lexikon

Hrsg. von Michael Meier-Brügger, Berlin/Boston 2012

ISBN 978-3-11-028518-5

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 21

Die Göttinger Septuaginta. Ein editorisches Jahrhundertprojekt

Hrsg. von Reinhard G. Kratz und Bernhard Neuschäfer, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-028330-3

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 22

Geld, Handel, Wirtschaft. Höchste Gerichte im Alten Reich als Spruchkörper und Institution

Hrsg. von Wolfgang Sellert, Anja Amend-Traut und Albrecht Cordes, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-026136-3

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 23

Osmanen und Islam in Südosteuropa

Hrsg. von Reinhard Lauer und Hans Georg Majer, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-025133-3

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 24

Das begrenzte Papsttum. Spielräume päpstlichen Handelns. Legaten – delegierte Richter – Grenzen. Hrsg. von Klaus Herbers, Fernando López Alsina und Frank Engel, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-030463-3

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 25

Von Outremer bis Flandern. Miscellanea zur Gallia Pontificia und zur Diplomatie.

Hrsg. von Klaus Herbers und Waldemar Könighaus, Berlin/Boston 2013

ISBN 978-3-11-030466-4

Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge 26