

# Wie viele Fassungen schuf Mozart von seiner »hafner=*Musique*« KV 385 und 408/2?

Henrik Wiese

## *Einleitung*

Mozart komponierte die sogenannte *Haffner*-Sinfonie KV 385 im Sommer 1782 ursprünglich als sechssätzigere Serenade zur Umrahmung der Nobilitierungsfeier seines Freundes Sigmund Hafner.<sup>1</sup> Für die Akademie am 23. März 1783 im Wiener Burgtheater revidierte Mozart diese »Hafner-Musik«<sup>2</sup>, reduzierte sie auf eine viersätzigere Sinfonie, ergänzte sie um Flöten- und Klarinettenstimmen in den Ecksätzen und schuf damit eine zweite Fassung. So die allgemeine Darstellung in der Mozart-Literatur.<sup>3</sup>

Der vorliegende Beitrag versucht anhand von Sekundärquellen zu zeigen, dass Mozart das Werk nicht nur einmal, sondern zweimal revidierte und dass folglich drei Stadien der *Hafner*-Musik überliefert sind. Das erste Stadium der *Hafner*-Musik hat die Form einer sechssätzigeren Serenade. Ihre Aufführung in Salzburg war für den Sommer 1782 geplant, ist aber bislang nicht zweifelsfrei nachweisbar. Das zweite Stadium der *Hafner*-Musik hat die Form

---

<sup>1</sup> Die Schreibung »Hafner« statt »Haffner« wird im vorliegenden Beitrag aus verschiedenen Gründen bevorzugt: Die Mozarts benutzen fast ausschließlich die Schreibung »Hafner«. So taucht der Name auch in wichtigen Urkunden wie der Nobilitierungsurkunde auf. Die Berufsbezeichnung *Hafner* »Töpfer, Ofensetzer« wird ebenfalls mit nur einem »f« geschrieben und mit langem, dunklem /a:/ gesprochen. Vgl. zur Familie Hafner und zur Schreibung ihres Namens: Rudolph Angermüller, »Ein seliger Menschenfreund: Sigmund Hafner, Edler und Ritter von Innbachhausen (1756–1787)«, in: Salzburg Archiv, Bd. 33, Salzburg 2008, S. 213–274, speziell S. 262, Fußnote 1.

<sup>2</sup> Der Begriff *Hafner*-Musik stammt von Mozart selbst. Er wird im vorliegenden Beitrag als Oberbegriff für alle noch zu erwähnenden Fassungen und Varianten von KV 385 und KV 408/2 benutzt. Vgl. »hafner=*Musique*« in: \*Briefe III, Nr. 719, S. 248, Z. 21 (die mit \* gekennzeichneten Zitate in eigener Transkription).

<sup>3</sup> Vgl. dazu etwa: KV<sup>3</sup>, S. 490; KV<sup>6</sup>, S. 416; H. C. Robbins Landon (Hg.) u. a., Wolfgang Amadeus Mozart. Symphony in D, K. 385 »Haffner Symphony«. Edited from the autograph manuscript and the authentic first edition of Artaria, London 1971, Faber Music FO382, S. VII; Neal Zaslaw, Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception, Oxford 1989, S. 379, 381. Zaslaw geht von einer fünfsätzigeren Fassung aus; Ulrich Konrad, Wolfgang Amadé Mozart. Leben, Musik, Werkbestand, 2. Auflage, Kassel usw. 2006, S. 280; Simon P. Keefe, Artikel »Symphonies« in: Cliff Eisen und Simon P. Keefe, The Cambridge Mozart Encyclopedia, Cambridge 2006, S. 502; Klaus Aringer, Mozarts originale Partituranordnungen. Quellenbefund und Deutung, in: Giacomo Fornari, Quinto seminario di filologia musical – Mozart 2006, Pisa 2011, S. 32. Aringer führt den Begriff *Variante* in Verbindung mit der *Hafner*-Musik ein.

einer viersätzigen Sinfonie und ist noch ohne Flöten und Klarinetten. So ist das Werk wahrscheinlich bei der besagten Wiener Akademie am 23. März 1783 erklingen. Erstes und zweites Stadium bilden zusammen die 1. Fassung. Das erste Stadium ist dabei die 1. Variante der 1. Fassung, das zweite Stadium ist die 2. Variante der 1. Fassung. Das dritte Stadium der *Hafner*-Musik hat ebenfalls die Form einer viersätzigen Sinfonie, ist jedoch mit Flöten und Klarinetten bereichert. Sie wird vermutlich erst nach Veröffentlichung der Erstausgabe (1785) entstanden sein. Eine Aufführung dieser Fassung lässt sich bislang zwar ebenfalls nicht nachweisen, es sind aber genügend Gelegenheiten bekannt, bei denen Mozart eine großinstrumentierte Sinfonie aufgeführt hat oder haben könnte. Das dritte Stadium bildet die 2. Fassung der *Hafner*-Musik.

Neben den Quellen (Autographe, Abschriften, Drucke) sollen in diesem Beitrag Entstehungsgeschichte, Kompositionsanlass und historische Aufführungen neu untersucht werden. In einem Exkurs wird darüber hinaus der Postverkehr zwischen Wien und Salzburg beleuchtet.

Anlass für die vorliegende Untersuchung gab eine Neuedition der *Hafner*-Musik (mit Marsch und in allen Fassungen und Varianten) bei Breitkopf und Härtel (PB 5373). Der Inhalt dieser Urtextausgabe wird durch den vorliegenden Aufsatz aktualisiert.

### *Entstehungsgeschichte*

Die Entstehung der *Hafner*-Musik fällt für Mozart beruflich wie privat in eine turbulente Zeit. Am 16. Juli 1782 wurde die *Entführung aus dem Serail* im Wiener Burgtheater uraufgeführt, drei Tage später folgte die erste Wiederaufführung des Singspiels. Im Brief vom 20. Juli 1782 berichtet Mozart seinem Vater:

»Nun habe ich keine geringe Arbeit. – bis Sonntag acht tag muß meine *opera* auf die harmonie gesezt seÿn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den *Profit* davon; und soll nun eine Neue Sinphonie auch machen! – wie wird das möglich seÿn! – sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die *harmonie* zu setzen – daß es den blaßinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht. – Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anderst kann es nicht gehen – und ihnen, mein liebster vatter, seÿ es aufgeopfert. – sie sollen alle Posttage sicher etwas bekommen – und ich werde so viel möglich geschwind arbeiten – und so viel es die Eile zulässt – gut schreiben«. <sup>4</sup>

Der stückweise Versand sollte wahrscheinlich sicherstellen, dass die Musik schnellstmöglich in Salzburg spielfertig vorlag, weil auf diese Weise dort schon mit der Stimmenausschrift satzweise begonnen werden konnte. Ein

---

<sup>4</sup> \*Briefe III, Nr. 677, S. 213, Z. 33–42.

solches satzweises Vorgehen lässt sich auch in anderem Zusammenhang nachweisen. Auf dem Autograph des Streichquartetts in G-Dur KV 387 notiert Mozart zum *Andante cantabile*: »itz wird mir / von diesem / *Andante* das / 2<sup>de</sup>: *Violin* und / die *Viola* / herausgeschrieben / die *Bass*stimm / komt erst nach / tisch. / das erste/ *Violin* ist schon / geschrieben.«

Den Zeitplan, jeden Wiener Posttag etwas nach Salzburg zu senden, kann Mozart allerdings von Anfang an nicht halten. Im Gratulationsschreiben vom 24. Juli zum Namenstag seiner Schwester stellt er knapp fest, »[i]ch habe heute ohnmöglich meinem vatter etwas schicken können. – künftigen Postag aber gewis«. <sup>5</sup> Eine Ursache für die Verzögerung mag darin liegen, dass Mozart – wohl in Zusammenhang mit seiner anstehenden Eheschließung – am Tag zuvor in das Haus *Zum roten Säbel* umgezogen war. <sup>6</sup>

Die erste Notensendung erfolgt am 27. Juli: »Sie werden augen machen daß sie nur das Erste *Allegro* sehen; allein – es war nicht anderst möglich – ich habe geschwind eine Nacht *Musique* machen müssen, aber nur auf *harmonie*, |: sonst hätte ich sie auf für Sie auch brauchen können :|«. <sup>7</sup> Bei dieser eingeschobenen Nachtmusik handelt es sich vermutlich um die Serenade c-Moll KV 388 oder die Erweiterung der (sechsstimmigen) Serenade Es-Dur KV 375 um zwei Oboen. <sup>8</sup> Außerdem kündigt Mozart an: »*Mittwoch* den 31.<sup>ten</sup> schicke ich die 2 *Menuett* das *Andante* und lezte stück – kann ich – so schicke auch einen *Marche* – wo nicht so müssen sie halt den von der Hafner *Musique* |: der sehr unbekannt ist :| machen – [Incipit KV 249] ich habe sie *ex D* gemacht weil es ihnen lieber ist«. <sup>9</sup> Aus diesen Informationen wird deutlich, dass es sich bei der anfangs erwähnten »Neue[n] Sinfonie« um ein serenadenartiges Werk handelt, denn ein Marsch gehört nicht zu einer gewöhnlichen Sinfonie.

Auch mit dem Brief vom 31. Juli kann Mozart den ursprünglichen Plan nicht erfüllen: »Sie sehen daß der Willen gut ist; allein wenn mann nicht kann, so kann man nicht! – ich mag nichts hinschmiren. – ich kann ihnen also erst künftigen Postag die ganze Sinfonie schicken. – ich hätte ihnen das lezte Stück schicken können, aber ich will lieber alles zusamm nehmen, so kostet es ein geld; – das überschickte hat mich ohnehin schon 3 gulden gekostet«. <sup>10</sup> Neben den Versandkosten mag auch der Vorgang des Notenkopierens einen Grund dafür geliefert haben, dass Mozart das *Presto* zunächst

---

5 \*Briefe III, Nr. 678, S. 213, Z. 4–5.

6 Heute 1. Bezirk, Wipplingerstr. 19/ Färbergasse 5. Vgl. Ulrich Konrad 2006, S. 93.

7 \*Briefe III, Nr. 680, S. 214f, Z. 4–6.

8 Seiffert hält die umgearbeitete Serenade KV 375 für die im Juli 1782 komponierte Nachtmusik, vgl. Wolf-Dieter Seiffert, Zur Entstehung und Überlieferung von Mozarts *Kleiner Nachtmusik*, in MJB 2009/10, S. 119–140, speziell S. 138.

9 \*Briefe III, Nr. 680, S. 214f, Z. 7–9.

10 \*Briefe III, Nr. 681, S. 216, Z. 5–9.

zurückhielt, denn kostbares Notenpapier konnte nur effizient genutzt werden, wenn die Sätze in der richtigen Reihenfolge kopiert wurden.

Nachdem Mozart vergeblich auf die Einwilligung seines Vaters zur geplanten Hochzeit gewartet hat, heiratet er am Sonntag, den 4. August 1782, Constanze Weber.<sup>11</sup> Im nächsten erhaltenen Schreiben vom 7. August ist nur noch von einem Marsch – dem entbehrlichsten Satz der *Hafner*-Musik – die Rede: »Hier schicke ich ihnen einen kurzen marsch! – Wünsche nur das noch alles zur rechten zeit kommen möchte – und nach ihrem geschmack seÿe. – das Erste *Allegro* muß recht feüerig gehen. – das letzte – so geschwind als es möglich ist«. <sup>12</sup> Vermutlich hatte Mozart die übrigen Sätze wie angekündigt am dazwischenliegenden Posttag, den 3. August, nach Salzburg gesandt. <sup>13</sup> Mehr zu den Posttagen später.

Einige Monate später erwähnt Mozart erneut die *Hafner*-Musik in seinen Briefen. In Vorbereitung auf die Akademie am 23. März 1783 im Wiener Burgtheater bittet er am 21. Dezember 1782 seinen Vater, »daß wenn sie eine gelegenheit finden, Sie die güte haben möchten mir die Neue Sinfonie die ich ihnen für den Hafner geschrieben, zu schicken; wenn ich sie nur bis die fasten gewis habe, denn ich möchte sie gerne in meiner *accademie* machen«. <sup>14</sup> Am 4. Januar 1783 greift Mozart seine Bitte noch einmal auf: » – die *Sinfonie* von der letzten hafner=*Musique* in Wienn verfertigt, ist mir gleichgültig ob in *Spart* oder abgeschrieben, denn ich muß sie ohnehin zu meiner *accademie* öfters abschreiben lassen. – ich wünschte auch folgende *Sinfonien* zu haben [Incipits KV 204, 201, 182, 183] und das so bald möglich«. <sup>15</sup> Nach zwei wiederholten Bitten<sup>16</sup> um Rücksendung der Sinfonien schreibt Mozart am 5. Februar 1783: » – und wegen den *Sinfonien*, besonders aber die letzte – bitte ich sie recht bald zu schicken. – denn am 3:<sup>t</sup> Sonntage in der fasten nemlich den 23:<sup>t</sup> März ist schon meine *accademie* – und ich muß sie noch öfters *radopiren*<sup>17</sup> lassen. – drum dächte ich, wenn sie nicht schon abgeschrieben ist, sollen sie sie mir gerade in *Partitur*, wie ich sie ihnen geschickt habe, zurück schicken; aber die *Menuetts* auch mit«. <sup>18</sup> Am 15. Februar 1783 bestätigt Mozart schließlich den Empfang der Noten (»Ich danke ihnen von Herzen

---

<sup>11</sup> NMA X/34 (Dokumente), S. 180f. Der Heiratkontrakt datiert auf den 3. August 1782, der Eintrag ins Trauregister der Dompfarrei St. Stefan in Wien datiert einen Tag später.

<sup>12</sup> \*Briefe III, Nr. 848, S. 219, Z. 40–42.

<sup>13</sup> Ein solcher Brief vom 3. August 1782 ist nicht weiter belegt und sollte als Brief Nr. 683a eingefügt werden.

<sup>14</sup> \*Briefe III, Nr. 713, S. 244, Z. 26, 30–33.

<sup>15</sup> \*Briefe III, Nr. 719, S. 248, Z. 21–25.

<sup>16</sup> Briefe III, Nr. 720, S. 250, Z. 27. Briefe III, Nr. 722, S. 251, Z. 14–16.

<sup>17</sup> *radopiren*: Doubletten anfertigen (entlehnt aus italien. *raddoppiare* »verdoppeln«), also Stimmen von Stimmen anfertigen, im Gegensatz zu *herausziehen* (Vermerk auf dem Autograph von KV 431), was die Stimmenanfertigung aus einer Partitur bezeichnet.

<sup>18</sup> \*Briefe III, Nr. 725, S. 254, Nr. 10–16.

für die überschickte *Musique!*<sup>19</sup>) und bemerkt: »die Neue Hafner *Sinfonie* hat mich ganz *Surprenirt* – dann ich wusste kein Wort mehr davon; – die muß gewis guten *Effect* machen.«<sup>20</sup>

Während der Begriff *Sinfonie* in Zusammenhang mit der *Hafner*-Musik anfangs noch unzweifelhaft eine Serenade<sup>21</sup> mit Marsch bezeichnet, benutzt Mozart im Brief vom 4. Januar 1783 den Begriff in der heute üblichen Bedeutung, indem er von seinem Vater die Rücksendung der »*Sinfonie* von der letzten hafner=*Musique*« anmahnt.<sup>22</sup> Aus diesem Zitat geht gleichzeitig die Absicht hervor, die *Hafner*-Musik auf eine Sinfonie zu reduzieren.

### *Kompositionsanlass*

Der Kompositionsanlass wird nirgends im Briefwechsel erwähnt, indirekte Hinweise finden sich jedoch in den seit 21. Dezember 1782 auftauchenden Formulierungen »die Neue Sinfonie die ich ihnen für den Hafner geschrieben«, »hafner=*Musique* in Wienn fertiget« und »die Neue Hafner *Sinfonie*«. Die Familie Hafner hatte in Salzburg einen erfolgreichen Großhandel aufgebaut. Schon unter Sigmund Hafner d. Ä. (1699–1772) florierten die Geschäfte. Hafner war in seinen letzten Lebensjahren außerdem Salzburger Bürgermeister. Sein gleichnamiger Sohn Sigmund Hafner d. J. (1756–1787) führte das Handelsimperium fort und tat sich als großzügiger Spender und Mäzen hervor. Anlässlich der Hochzeit seiner Schwester Maria Elisabeth (1753–1781) war die achtsätzliche *Hafner*-Serenade D-Dur KV 250 entstanden, die zum Polterabend am 21. Juli 1776 zur Aufführung kam.<sup>23</sup>

Sigmund Hafner d. J. muss vor dem 29. Juli 1782 bei Kaiser Joseph II. ein Bittgesuch auf Erhebung in den Adelsstand zur Würdigung seiner erfolgreichen Handelstätigkeit vorgetragen haben, denn auf diesen Tag datiert sein Adelsbrief, in dem der Monarch auf das Gesuch Bezug nimmt, Hafner in den Reichsritterstand erhebt und ihm das Prädikat *Edler von Innbachhausen* verleiht.<sup>24</sup> Eine Abschrift des Nobilitierungsdekrets datiert einen Monat später vom 29. August 1782.<sup>25</sup> Das in der Sekundärliteratur in Verbindung mit der

---

<sup>19</sup> \*Briefe III, Nr. 728, S. 256, Z. 3.

<sup>20</sup> \*Briefe III, Nr. 728, S. 257, Z. 16–18.

<sup>21</sup> Briefe III, Nr. 677, S. 213, Z. Nr. 681, S. 216, Z. 7.

<sup>22</sup> Die explikative Deutung des Zitates »die *Sinfonie* von der letzten hafner=*Musique*« wie etwa *ein Ausbund von einem ehrlichen Manne oder ein rechter Teufel von einer Frau* ist wegen des bestimmten Artikels vor *Sinfonie* grammatikalisch abwegig.

<sup>23</sup> NMA X/34 (Dokumente), S. 141 (Tagebuch Schiedenhofen). Der Anlass der Komposition wurde von Leopold Mozart auf der autographen Partitur notiert.

<sup>24</sup> Urkunde im Archiv der Stadt Salzburg (ASTs), Standeserhebungen und Diplome (D) 10. Maria Vinzenz Süß, Die Bürgermeister in Salzburg von 1433 bis 1840, Salzburg 1840, S. 144. NMA X/34 (Dokumente), S. 180. Es gibt auch abweichende Schreibungen des Prädikats.

<sup>25</sup> Salzburger Landesarchiv, Signatur: *Land 16 H-K 30*.

Nobilitierung auftauchende Datum des 9. Juli 1782<sup>26</sup> konnte bislang hingegen durch kein historisches Zeugnis bestätigt werden.

Ein Zusammenhang zwischen der Komposition der *Hafner*-Musik und der Nobilitierung Sigmund Hafners ist zwar nicht erwiesen, aber wahrscheinlich, weil Mozart den Hafners nachweislich sehr verbunden war und es sich bei der Nobilitierung um ein wichtiges Salzburger Ereignis handelte, das zeitnah zur Komposition stand.

Für die häufig zu lesende Behauptung, dass es Hafner selbst gewesen sei, der die Musik (gar als gutbezahlten Auftrag) bei Mozart bestellt habe<sup>27</sup>, finden sich bislang allerdings keinerlei Hinweise. Vielmehr ist Köchels Vermutung naheliegend, die *Hafner*-Musik sei auf Verlangen des Vaters entstanden.<sup>28</sup> Mozart schreibt an seinen Vater, das hohe Arbeitspensum sei »ihnen, mein liebster vatter, [...] aufgeopfert« und er habe die Musik »ihnen für den Hafner geschrieben«.

#### *Exkurs: Wiener und Salzburger Posttage*

Die genaue Terminierung der Nobilitierungsfeier bzw. der Aufführung der *Hafner*-Musik ist bislang unbekannt. Allerdings lassen sich darauf aus den Informationen des Briefwechsels und den Regeln des damaligen Postverkehrs gewisse Rückschlüsse ziehen. Deshalb zunächst ein Exkurs zum Postverkehr.

Die Briefpost wurde damals zumeist mit der Reitenden Post transportiert. Für die Beförderung auf der Strecke Wien–Salzburg war die *Salzburger Ordinairepost* zuständig. Aus dem Jahre 1782 fehlen bislang Angaben zu den Posttagen und der Versanddauer. Wie sich einerseits aus Mozarts Briefwechsel und andererseits aus historischen Quellen anderer Jahre herleiten lässt, scheint jedoch das Postwesen über Jahrzehnte hinweg – und sicherlich während Mozarts Wiener Jahre 1781–1791 – auf dieser Strecke denselben Regel gehorcht zu haben: Löpers *Kommerzialschema* (1780) und Schulzes *Neustem Wegweiser durch ganz Europa* (1787) folgend, ging die Reitende Post nach Salzburg mittwochs und samstags jeweils »[a]bends halb 9« in Wien ab.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Robert Landauer, Hafner von Innbachhausen, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Jg. 69, 1929, S. 77. Rudolph Angermüller 2008, S. 228.

<sup>27</sup> NMA IV/11/6, S. IX. Hildigund Kröplin, Wolfgang Amadeus Mozart 1756–1791. Eine Chronik, Wiesbaden und Leipzig 1990, S. 132. Heinz Schuler, Mozarts Salzburger Freunde und Bekannte. Biographien und Kommentare, Wilhelmshaven 1996, S. 198. Gernot Gruber und Joachim Brügge, Das Mozart-Lexikon, Laaber 2005, S. 248.

<sup>28</sup> KV<sup>1</sup>, S. 317f.

<sup>29</sup> [Christian Löper], Der kaiser–königlichen Residenzstadt Wien Kommerzialschema, Wien 1780, 2. und 3. Abteilung, S. 52f; [Friedrich Schulz], Neuster Wegweiser durch ganz Europa, Berlin 1787, S. 121ff. Dieselben Posttage mit Abgang um 20.00 Uhr statt 20.30 Uhr finden sich schon in: Gottlob Friedrich Krebel, Neue Sammlung von Post= und Bothen=Charten der vornehmsten Residenz= und Handels=Städte in Europa, Hamburg 1767. S. 700, 702.

Reitende Post aus Salzburg traf montags und freitags früh in Wien ein.<sup>30</sup> Diese Angaben decken sich auffallend mit Mozarts Angaben vom 6. Oktober 1781 (»Ich bekam ihre briefe sonst allzeit Montags, und pflegte Mittwochs darauf zu antworten«<sup>31</sup>), 11. September 1782 (»Nun [Mittwochabend] muß ich schließen denn die Post möchte mir davon lauffen«<sup>32</sup>) und 12. April 1783 ([Samstagabend:] »ich hätte noch vielles zu schreiben. allein ich fürchte die Post reitet mir davon, es ist schon  $\frac{3}{4}$  auf acht uhr«<sup>33</sup>). Hübners *Beschreibung der Hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg* (1793) folgend ging die Reitende Post aus Salzburg nach Wien dienstags und freitags jeweils »nach 8 Uhr Abends« ab.<sup>34</sup> Auch zu dieser Zeit scheinen die genannten Posttage noch Gültigkeit gehabt zu haben, wie man aus dem *Allgemeinen Postbuch* (1795) von Diez schließen kann.<sup>35</sup> Aus der Kombination dieser Angaben geht eine Versanddauer für die Strecke Wien-Salzburg von zweieinhalb Tagen (bzw. rund 60 Stunden) unter normalen Bedingungen hervor.<sup>36</sup> Bestätigung für diese Versanddauer findet sich indirekt auch in Mozarts Brief vom 15. Dezember 1781 an seinen Vater: »diesen augenblick erhalte ich ihr schreiben vom 12:<sup>ten</sup>«.<sup>37</sup> Nicht selten benötigten die Briefe allerdings, wenn sie nicht gar verloren gingen<sup>38</sup>, länger als zweieinhalb Tage zwischen Wien und Salzburg.

Zur Veranschaulichung hier tabellarisch der zeitliche Ablauf einer in Salzburg beginnenden Korrespondenz zwischen Salzburg und Wien:

Salzburg → Wien	Wien → Salzburg	Salzburg → Wien	Wien → Salzburg
ab: Fr. nach 20 Uhr	ab: Mi. 20.30 Uhr	ab: Di. 20.30 Uhr	ab: Sa. 20.30 Uhr
an: Mo. morgens	an: [Sa. morgens]	an: Fr. morgens	an: [Di. morgens]

<sup>30</sup> [Christian Löper] 1780, S. 55f; [Friedrich Schulz] 1787, S. 123, 125. Dieselben Ankunfts-tage finden sich schon in: Gottlob Friedrich Krebel 1767, S. 701, 703.

<sup>31</sup> \*Briefe III, Nr. 631, S. 164, Z. 5. Mozart datiert seine Briefe häufig auf den Posttag.

<sup>32</sup> \*Briefe III, Nr. 691, S. 228, Z. 35f. Hier ist zusätzlich die Reitende Post erwähnt.

<sup>33</sup> \*Briefe III, Nr. 739, S. 265, Z. 45–47.

<sup>34</sup> Lorenz Hübner, *Beschreibung der Hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden*, Salzburg 1793, Bd. 2 (Statistik), S. 233. Leopold Mozarts Briefe nach Wien datieren auch auf andere Tage. Montag: Briefe III, Nr. 657, S. 191, Z. 3. Dienstag: Briefe III, Nr. 739, S. 264, Z. 3. Nr. 667, S. 200, Z. 5. Freitag: Briefe III, Nr. 656, S. 190, Z. 8. Nr. 681, S. 216, Z. 10. Nr. 695, S. 231, Z. 4. Offensichtlich hatte er die Briefe mit dem Anfang des Aufschreibens datiert.

<sup>35</sup> Franz Maximilian Diez, *Allgemeines Postbuch und Postkarte von Teutschland und einigen angränzenden Ländern*, Frankfurt/Main 1795, S. 459.

<sup>36</sup> Die Strecke betrug 41 Meilen. Vgl. Franz Maximilian Diez 1795, S. 474.

<sup>37</sup> \*Briefe III, Nr. 648, S. 179, Z. 3. Wegen des abweichenden Salzburger Posttages (Mittwoch) gelangte das erwähnte Schreiben vermutlich mit der Fahrenden Post nach Wien.

<sup>38</sup> Beispielsweise scheint Mozarts Brief vom 4. Dezember 1782 nie in Salzburg angekommen zu sein, vgl. Briefe III, Nr. 713, S. 243, Z. 17ff.

Man beachte, dass der schnellste Informationsfluss zwischen Salzburg und Wien zustandekam, wenn der dienstags in Salzburg eintreffende Brief noch am selben Tag beantwortet wurde und der freitags in Wien eintreffende Brief am Samstag beantwortet wurde.

Die Fahrende Post (Postkutsche, *Diligence*) fuhr erheblich seltener, nämlich nur alle 14 Tage. Auf der Strecke nach Salzburg verließ sie Wien sonntags morgens »nach 8. Uhr«<sup>39</sup>, was gegenüber der Reitenden Post kein großer Zeitgewinn war, weil nur die Nacht dazwischen lag. Aus diesem Grunde kann die in Wien abgehende Fahrende Post nach Salzburg für die vorliegende Untersuchung vernachlässigt werden. Die Salzburger Postkutsche traf in Wien samstags abends<sup>40</sup> ein und wird folglich donnerstags morgens, also anderthalb Tage später als die Reitende Post, losgefahren sein. In welchen Wochen die Fahrende Post abging, ist in den historischen Postbüchern leider nicht belegt. Aus Mozarts Schreiben vom 15. Dezember 1781 folgt jedoch, dass die Fahrende Post aus Salzburg in den Jahren 1781 bis 1783 vermutlich nur in den geradzahligen Kalenderwochen nach Wien abging<sup>41</sup>, wenn es keine Verschiebung im Zeitplan der Fahrenden Post gegeben sollte.

Neben der Reitenden und Fahrenden Post wurden auch andere Versandmöglichkeiten von den Mozarts genutzt.<sup>42</sup> Deshalb dürfen Erkenntnisse, die aus dem Abgleich der Posttage mit Mozarts eigenen Informationen zum Versand der *Hafner*-Musik zustande kommen, nicht überbewertet werden.

### *Die Salzburger Aufführung im Sommer 1782*

Leopold Mozarts Brief mit dem Kompositionsauftrag für die *Hafner*-Musik verließ Salzburg spätestens am Dienstag, den 16. Juli 1782, abends mit der Reitenden Post.<sup>43</sup> Die Erhebung in den Adelsstand muss sich schon davor abgezeichnet haben. Wahrscheinlich stand zu diesem Zeitpunkt auch schon der 29. Juli 1782 als derjenige Tag fest, an dem Kaiser Joseph II. die Nobili-

---

39 [Christian Löper] 1780, S. 45. [Friedrich Schulz 1787, S. 117.

40 [Christian Löper] 1780, S. 49. [Friedrich Schulz] 1787, S. 119. Hier ohne den Vermerk »alle 14 Tage«.

41 Der 12. Dezember 1781 liegt in der 50. Kalenderwoche.

42 Dokumentiert beispielsweise in: Briefe III, Nr. 778, S. 303, Z. 3–6. Die Post innerhalb Wiens wurde mehrmals am Tag zu Fuß gesammelt und vermutlich auch so ausgeteilt, vgl. Gottlob Friedrich Krebel, Die vornehmsten Europäischen Reisen, Neue verbesserte Auflage, Erster Theil, Hamburg 1783, S. 51: »Anno 1772 hat man auch eine kleine Post innerhalb der Stadt und den Vorstädten von Wien (nach Art derer in London und Paris) errichtet. Jeder Brief, der nicht übers Loth wiegt, gilt 2 Kreuzer, und aller 2 Stunden gehn Leute zu Fuß mit einer Schelle in der Hand zu Einsammlung der Briefe durch die Gassen.«

43 Fehlt in MBA (Briefe) und müsste als Nr. 676a oder 675a ergänzt werden. Donnerstag, der 18. Juli 1782, liegt in der 29. Kalenderwoche und war vermutlich kein Tag der Fahrenden Post.



tierung beurkunden sollte. Die Nobilitierungsurkunde dürfte, wenn sie noch am Tag der Ausstellung versandt wurde, mit einem Boten frühestens am 31. Juli abends in Salzburg angekommen sein. Mit der Reitenden *Salzburger Ordinairepost* konnte sie erst am 31. Juli abends versandt werden und wäre am 3. August morgens in Salzburg eingetroffen.<sup>44</sup>

Übersicht zu Mozarts Briefsendungen zwischen 20. Juli und 7. August 1782:

- 20. Juli (Sa.)      Versprechen, alle Posttage etwas von der neuen Sinfonie zu schicken.
- 24. Juli (Mi.)     Noch nichts fertig, aber für künftigen Posttag versprochen.
- 27. Juli (Sa.)     *Allegro* beigelegt, die übrigen Sätze für den 31.7. versprochen. Marsch in Aussicht gestellt.
- 31. Juli (Mi.)     Nichts beigelegt. Das *Presto* war zwar fertig, wird aber erst am nächsten Posttag zusammen mit den übrigen fehlenden Sätzen verschickt.
- 3. August (Sa.)    Brief verschollen. Ihm müssen das *Andante*, die »2 *Menuet*« und das *Presto* beigelegen haben.
- 7. August (Mi.)    Marsch beigelegt. Außerdem aufführungspraktische Hinweise zu Kopfsatz und Finale.

Auf dieses Szenario könnte Mozarts anfänglicher Zeitplan zugeschnitten gewesen sein: die Arbeit war zunächst so eingeteilt, dass alle Sätze bis zum 31. Juli nach Salzburg versandt sein sollten. Das ergibt sich aus dem Vorschlag, notfalls den Marsch KV 249 zur *Hafner*-Musik KV 385 für die Nobilitierungsfeier dazuzunehmen, falls ein neuer Marsch nicht bis zum 31. Juli fertig würde. Die letzte Sendung wäre dann – vielleicht gleichzeitig mit der Nobilitierungsurkunde – am 3. August 1782 in Salzburg angekommen. Entgegen Rudolph Angermüller<sup>45</sup> war die Aufführung der neuen *Hafner*-Musik also wohl nicht für Juli geplant, sondern eher für Anfang August. Als frühestmöglicher Termin (*terminus a quo*) kommt das Wochenende 3./4. August 1782 infrage.

---

<sup>44</sup> Diese Überlegungen fußen auf der Voraussetzung, dass das Datum der Nobilitierungsurkunde auch das Ausstellungsdatum ist. Sollte sich der 29. Juli 1782 auf das Inkrafttreten der Nobilitierung beziehen, könnte die Urkunde schon vor dem 29. Juli 1782 in Salzburg vorgelegen haben. In diesem Falle war die *Hafner*-Musik sicherlich nicht für etwaige Feierlichkeiten am 29. Juli bestimmt, hätte Mozart doch sonst kaum am 20. Juli ernstlich den Vorschlag machen können, »alle Posttage« etwas von der *Hafner*-Musik nach Salzburg zu schicken. In Wien waren die nächsten Posttage nach Salzburg der 24. und 27. Juli. Bei einer Versanddauer von zweieinhalb Tagen wäre die Sendung vom 27. Juli abends erst am 30. Juli morgens angekommen. Außerdem hätten die Stimmen noch herausgeschrieben werden müssen. Alles hätte also spätestens bis zum nächsten Posttag, den 24. Juli, in Wien abgesandt werden müssen.

<sup>45</sup> Rudolph Angermüller 2008, S. 259.

Diesen Zeitplan wirft Mozart aber mit dem Brief vom 31. Juli über den Haufen. Dabei geht aus seinen Worten hervor (»Sie sehen daß der Wille gut ist; allein wenn mann nicht kann, so kann man nicht! – ich mag nichts hinschmiren«), wenn er den Zeitplan aus eigenem Unvermögen verwirft. Mozart vertröstet seinen Vater auf den folgenden Posttag, den 3. August (» – ich kann ihnen also erst künftigen Postag die ganze Sinphonie schicken«). Dieser Brief vom 3. August ist leider verschollen.<sup>46</sup> Er sollte am 6. August (Dienstag) in Salzburg eingetroffen sein. Seine ehemalige Existenz wird indirekt durch den Brief vom 7. August bestätigt. Aus diesem Brief geht hervor, dass Mozart mit der Übersendung des Marsches seine Komposition und den Versand der *Hafner*-Musik abgeschlossen hat (»Hier schicke ich ihnen einen kurzen Marsch! – Wünsche nur das noch alles zur rechten zeit kommen möchte«).<sup>47</sup>

Folglich wird Mozart die übrigen Sätze schon vorher am 3. August (oder mit der Fahrenden Post am 4. August) versandt haben. Wie man den Worten vom 7. August auch entnehmen kann, schöpfte Mozart zu diesem Zeitpunkt noch die Hoffnung, dass die von ihm komponierte *Hafner*-Musik KV 385 mit Marsch KV 408/2 für eine Aufführung anlässlich der Nobilitierung Sigmund Hafners noch rechtzeitig in Salzburg eintreffen würde. Die Sendung vom 7. August kam wahrscheinlich am 10. August in Salzburg an. Dieser Termin wäre also der frühestmögliche für eine komplette Aufführung der *Hafner*-Musik samt Marsch.

Mozarts merkwürdiges Handeln lässt sich durch die Annahme erklären, dass er bis zum 31. Juli nur von einem *terminus a quo*, einem frühestmöglichen Aufführungstermin ausging, nicht aber von einem festgelegten Aufführungstermin (*terminus ad quem*). Die Verwendung des Modalverbs *sollen* (»sie sollen alle Posttage sicher etwas bekommen«, 20. Juli 1782) deutet darauf hin, dass der Zeitplan aus Salzburg diktiert ist und nicht von Mozart selbst herrührt.<sup>48</sup> So wie die bevorstehende Nobilitierung in Salzburg schon spätestens seit Mitte Juli 1782 bekannt war, so wird auch das voraussichtliche Eintreffen des Adelsbriefes innerhalb eines gewissen Zeitraumes erwartet worden sein.

---

<sup>46</sup> Fehlt in MBA (Briefe) und müsste als Nr. 683a ergänzt werden.

<sup>47</sup> Mozart erwähnt den Marsch auch noch in seinem Brief vom 31. August 1782. Demnach hatte ihm sein Vater »unterschiedliches darauf geantwortet« (Briefe III, Nr. 690, S. 226, Z. 33), womit auch Vorwürfe über die (zu) späte Zusendung gemeint sein könnten.

<sup>48</sup> Der deontische Gebrauch von *sollen* bezeichnet einen extrasubjektiven Willen oder schick-salhafte Umstände. Siehe dazu auch: Duden, Die Grammatik, 7., völlig neu erarbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim 2005, S. 564. Historischer Nachweis für diesen Gebrauch: Johann Christoph Adelung, Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart, Leipzig 1780, Bd. 4, Sp. 510.

Am 31. Juli erreicht Mozart verspätet der Brief seines Vaters vom 26. Juli.<sup>49</sup> Zwei weitere Briefe aus Salzburg erreichen Mozart am 5. August, der eine davon verspätet (»da ich 2 Posttage umsonst auf eine Antwort wartete«).<sup>50</sup> Sie werden am 30. Juli (Dienstag) und 2. August (Freitag) in Salzburg abgeschickt worden sein. Ob diese Briefe Leopolds neben Äußerungen zur anstehenden Hochzeit auch Neuigkeiten in Bezug auf die Nobilitierungsfeierlichkeiten enthalten haben, ist unbekannt. Sicherlich standen in diesen Briefen jedoch keinerlei Nachrichten, die ein Fortfahren in der Komposition der *Hafner*-Musik nach dem 31. Juli bzw. 5. August unnötig gemacht hätten, weil etwa die Nobilitierung bis zur Ankunft der Noten schon gefeiert worden wäre. Kaum hätte Mozart dann in seinem Brief vom 7. August die Hoffnung gehegt, die Noten könnten noch »zur rechten Zeit kommen«. Eher hätte er die *Hafner*-Musik, die zu diesem Zeitpunkt nur aus *Allegro* und *Presto* bestand, unfertig liegen gelassen, wie er es auch mit anderen Werken (z.B. Hornkonzert KV 412 und Messe KV 417) tat. Wenn Mozart also nach dem 31. Juli von seinem Vater keinen konkreten Aufführungstermin (*terminus a quem*) genannt bekommen haben sollte, lässt sich der weitere Versand der Noten wohl nur dadurch erklären, dass Mozart das genaue Ausführungsdatum nicht kannte und immer noch von einem *terminus a quo* ausging.

Das Verhalten wird bei Leopold Mozart sicherlich eine Reaktion hervorgerufen haben. Beim Versand seiner Briefe vom 26. Juli, 30. Juli und 2. August kann Leopold Mozart vom neuen Zeitplan seines Sohnes noch nichts gewusst haben. Am 26. Juli wusste Leopold Mozart nicht einmal, dass dem am 24. Juli versandten Schreiben seines Sohnes noch keine Noten beilagen. Am 30. Juli erhielt Leopold Mozart die Noten vom *Allegro* und das Versprechen, die übrigen Noten am nächsten Posttag (3. August) zu erhalten. Der am 3. August in Salzburg eintreffende Brief vom 31. Juli, in dem Mozart den versprochenen Zeitplan verwirft, stellte Leopold Mozart vor vollendete Tatsachen.

Sollte im Laufe der Vorbereitungen für die Nobilitierungsfeier der frühestmögliche Aufführungstermin (*terminus a quo*) (3./4. August) als tatsächlicher Aufführungstermin (*terminus ad quem*) festgelegt worden sein, so musste die Aufführung der *Hafner*-Musik platzen. Zu diesem Zeitpunkt lag nur das *Allegro* in Salzburg vor. Seinem Ärger darüber könnte Leopold Mozart dann erst in einem Brief am 6. August Luft gemacht haben. Auch wenn ein solcher Brief vom 6. August 1782 bislang nicht nachweisbar ist, wird man seine ehe-

---

<sup>49</sup> Vgl. Briefe III, Nr. 681, S. 216, Z. 10.

<sup>50</sup> Briefe III, Nr. 684, S. 219, Z. 16ff. Zwischen dem 31. Juli und 5. August liegt nur ein Posttag. Entweder hat Mozart den 5. August mitgezählt, oder die Angabe bezieht sich auch auf den 29. Juli. Der für diesen Tag erwartete Brief kam erst am 31. Juli an. Eine dritte Lösung wäre, dass am Donnerstag, den 1. August, die Fahrende Post ging.

malige Existenz nicht ganz ausschließen können. Im weiteren Verlauf kann dieser ungesicherte Brief, der über eine geplatzte Aufführung berichtet haben könnte, zur Klärung von Ungereimtheiten beitragen.

\*

Man darf davon ausgehen, dass Leopold Mozart die Aufführung der *Hafner*-Musik, egal ob stattgefunden oder geplatzt, in einem seiner Briefe an seinen Sohn thematisiert hat. Gerade im negativen Falle einer geplatzten Aufführung wird man Mozarts Bedauern darüber oder auch Rechtfertigungen für sein Handeln in einem seiner Antwortschreiben erwarten.

Die einzige Äußerung Mozarts, die man mit einer Aufführung in Salzburg 1782 in Verbindung bringen kann, findet sich in seinem Brief vom 24. August: »mich freuet es recht sehr daß die *Simphonie* nach ihrem geschmack ausgefallen ist.«<sup>51</sup> Nach damaligem Sprachgebrauch bezeichnet *mich freuet es recht sehr* sicherlich eine ungetrübte »sehr große Freude« und nicht etwa eine relativierte »ziemlich große Freude«.<sup>52</sup> Diese positiven Worte passen gut als Antwort auf ein Schreiben Leopold Mozarts, in dem er sowohl von einer Aufführung der *Hafner*-Musik berichtet, als auch über ihre Qualität geurteilt haben könnte. Das Schreiben, auf das sein Sohn hier antwortet, verließ Salzburg wahrscheinlich am 20. August (Dienstag). Das ergibt sich aus den Posttagen und dem Umstand, dass Leopold Mozart in seinem Brief auch auf eine geplante Paris-Reise Bezug nimmt, die sein Sohn erstmals am 17. August erwähnte.<sup>53</sup> Da Leopold Mozart zuletzt am 13. August seinem Sohn geschrieben hatte, folgt daraus, dass eine Aufführung der *Hafner*-Musik in Salzburg vermutlich zwischen diesen Briefen, also zwischen dem 13. August (nach

---

<sup>51</sup> Briefe III, Nr. 689, S. 225, Z. 29–30.

<sup>52</sup> Zur historischen Semantik von *recht* und *sehr* vergleiche: Johann Christoph Adelung, Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der Hochdeutschen Mundart, 3. Teil, Leipzig 1777, Sp. 1314. Adelung führt als Beispiele »[r]echt sehr schön« und »[e]s ist recht kalt, recht sehr kalt« an. Dieser steigernde Sinn von *recht* lässt sich auch im Mozartschen Briefkorpus nachweisen und wird gerade in Bittschreiben an Puchberg deutlich: »Ich bin ganz gerührt von Ihrer Freundschaft und Güte; können und wollen Sie die 100 fl. mir noch anvertrauen, so verbinden Sie mich recht sehr« (Briefe IV, Nr. 1115, S. 102, Z. 5). Die relativierend einschränkende Bedeutung »ziemlich« wäre hier wohl eher unangebracht. Mozarts Freude über das Urteil seines Vaters war also sicherlich ungetrüb »sehr groß« und nicht etwa »ziemlich groß«. Ähnlich: Briefe IV, Nr. 1122, S. 106, Z. 3. Briefe IV, Nr. 1166, S. 140, Z. 12. Insgesamt finde ich 26 Nachweise von *recht sehr* im Briefkorpus.

<sup>53</sup> Vgl. Briefe III, Nr. 686, S. 221, Z. 45: »Mein gedanke ist künftige fasten Nach Paris zu gehen« (17. August 1782). Briefe III, Nr. 689, S. 224, Z. 23ff: »wegen frankreich und Engelland haben sie vollkommen recht! – dieser schritt wird mir nimal ausbleiben – es ist besser wenn ich es hier noch ein bischen auswarte – unterdessen können sich auch in selben ländern die Zeiten ändern« (24. August 1782). Der verlorene Brief Leopold Mozarts ist Nr. 688 in MBA (Briefe).

Postabgang) und dem 20. August (vor Postabgang) stattgefunden haben muss.<sup>54</sup>

Zaslaw weist allerdings zu Recht darauf hin, dass Leopold Mozart zu dem Urteil, dass die *Hafner*-Musik nach seinem Geschmack ausgefallen sei, auch einfach durch Partiturstudium hätte kommen können.<sup>55</sup> Er trennt somit Leopold Mozarts Urteil von der Aufführung. Die negative Nachricht, dass die Aufführung der *Hafner*-Musik in Salzburg geplatzt sei, wird sicherlich nicht zusammen mit dem positiven Werturteil in Leopold Mozarts Brief vom 20. August gestanden haben. Zum einen lagen die Noten nun schon seit dem 10. August in Salzburg vor – Leopold Mozart hätte eine geplatzte Aufführung sicherlich unverzüglich in seinem Brief vom 13. August erwähnt –, zum anderen hätte Mozart eine solche negative Nachricht ganz gewiss nicht einfach nur mit ungetrübter Freude (»mich freuet es recht sehr«) entgegengenommen.

Für eine negative Nachricht aus Salzburg müsste es unter diesen Umständen ein heute verlorenes Antwortschreiben aus Wien gegeben haben. Dieses Antwortschreiben wäre an einem Wiener Posttag nach dem 7. August versandt worden und kann nicht identisch sein mit Mozarts Briefen vom 17., 24. und 31. August. Infrage kommen im August 1782 nur der 10., 14., 21. und 28. August. Der 21. August lässt sich ausschließen, weil Mozart an diesem Tag sicherlich keinen Brief an seinen Vater gesandt hat.<sup>56</sup> Auf Briefe vom 14. oder 28. August gibt es keinerlei Hinweise. Es bleibt der 10. August übrig. An diesem Tag ging tatsächlich ein Brief von Wien nach Salzburg. Absender war allerdings Constanze Mozart, die mit diesem Brief um den »väterlichen Seegen« für die frisch geschlossene Ehe bat.<sup>57</sup> Der genaue Inhalt dieses ver-

---

<sup>54</sup> Der Brief vom 13. August fehlt in MBA (Briefe) und müsste als Nr. 685b ergänzt werden. Dieser Brief Leopolds, auf den Mozart am 17. August antwortet, nimmt Bezug auf Mozarts Mittagessen mit Gluck, das im Brief vom 7. August erwähnt wird, vgl. Briefe III, Nr. 684, S. 219, Z. 43: »Meine oper ist gestern wieder |: und zwar auf begehren des glucks :) gegeben worden; – gluck hat mir vielle Complimente darüber gemacht. Morgen speise ich bey ihm« (7. August 1782). Briefe III, Nr. 686, S. 220, Z. 18: »wegen dem gluck habe den nämlichen gedanken, den Sie, Mein liebster vater, mir geschrieben« (17. August 1782). Mozarts Brief vom 7. August kam erst am 10. August in Salzburg an. Leopold Mozart kann auf dieses Schreiben erst mit dem Posttag des 13. August geantwortet haben (und nicht schon am vorausgehenden Posttag, den 9. August).

<sup>55</sup> Neal Zaslaw 1989, S. 378f.

<sup>56</sup> Sonst hätte Mozart nicht erst am 24. August stolz von der Wiederaufnahme der *Entführung* am 20. August erzählt, sondern schon in einem Brief vom Mittwoch, den 21. August. Vgl. Briefe III, Nr. 689, S. 224, Z. 27f.: »Vergangenen dienstag ist |: nach gott lob 14tägiger aussetzung :) meine oper wieder mit allem beyfall auf=geführt worden« (24. August 1782).

<sup>57</sup> Briefe VI, Nr. 685a, S. 114. Am 7. August kündigt Mozart ein Schreiben seiner Gattin für den nächsten Posttag (10. August) an, das ein Bittgesuch um den »väterlichen Seegen« enthalten soll. Dass dieses Schreiben tatsächlich auch am 10. August versandt wurde, ergibt sich aus Mozarts Brief vom 17. August, in dem er sich darüber wundert, dass das Schreiben noch nicht angekommen ist. Vgl. Briefe III, Nr. 684, S. 219, Z. 24. Briefe III, Nr. 686, S. 220, Z. 16f.

schollenen Briefes ist unbekannt. Man wird aber nicht ausschließen können, dass Mozart diesem Bittschreiben eine Nachschrift angefügt hat, die die geplante Aufführung der *Hafner*-Musik thematisiert haben könnte.

Hier noch einmal ein Überblick über die Korrespondenz zwischen 7. und 31. August 1782, die sich aus den Thematisierungen einerseits und den Posttagen andererseits rekonstruieren lässt.

Übersicht zur Korrespondenz zwischen 7. und 31. August 1782:

Ankündigung eines Briefs seiner Gattin.

- 10. August (Sa.) *verschollener* Brief von C. M. mit der Bitte um den »väterlichen Seegen«. Eventuell mit einer Nachschrift W. A. M.
- 13. August (Di.) *verschollener* Brief von L. M., in dem er Bezug auf den Brief vom 7. August nimmt (Kontakt zu Gluck) (686/18). Der Brief vom 10. August scheint L.M. noch nicht erreicht zu haben (686/16f).
- 17. August (Sa.) Brief von W. A. M. mit Plänen zu einer Auslandsreise.
- 20. August (Di.) *verschollener* Brief von L. M. mit Gedanken zu den Reiseplänen (689/23ff). Wertschätzung der *Hafner*-Musik.
- 24. August (Sa.) Brief von W. A. M.: sehr große Freude darüber, dass die *Hafner*-Musik nach seines Vaters Geschmack ausgefallen ist. Angabe der neuen Adresse (ohne Nennung des Stockwerks).
- 27. August (Di.) *verschollener* Brief von L. M. mit der Frage nach dem Stockwerk (691/2).
- 31. August (Sa.) Brief von W. A. M. mit der Angabe des Stockwerks.

Oben wurde bereits das Szenario dargestellt, dass Leopold Mozart erst am 3. August feststellen konnte, dass sein Sohn die anfängliche Frist für die Komposition nicht eingehalten hat. Wenn nun die Aufführung der *Hafner*-Musik aus diesem Grunde geplatzt sein sollte, konnte er dies erst mit einem Brief vom 6. August vermelden. Dieser Brief müsste am 9. August in Wien angekommen sein, so dass sich Constanzes Schreiben vom 10. August mit einer etwaigen Nachschrift ihres Mann darauf beziehen konnte.

Zwei Szenarien wurden hier besprochen, nämlich

(1) dass die *Hafner*-Musik zwischen dem 13. und 20. August in Salzburg gespielt wurde und

(2) dass die Aufführung für den 3./4. August geplant war, aber mangels Noten ausfiel.

Während das erste Szenario durch Einfachheit besticht, ist das zweite – wenn auch hypothetisch – nicht ganz auszuschließen. Darüber hinaus ließen sich auch beide Szenarien miteinander verbinden: Die Aufführung hätte am Wochenende 3./4. August 1782 stattfinden sollen, fiel aber wegen fehlender Musik aus, und wurde zwischen dem 13. und 20. August nachgeholt.

## Autographe

Mozart hatte die *Hafner*-Musik im Juli 1782 als serenadenartige Musik konzipiert, was aus der Komposition des Marsches hervorgeht. Es handelt sich bei diesem Marsch wahrscheinlich um KV 408/2, dessen Autograph in der Bibliothèque nationale de Paris, Sammlung Malherbe, aufbewahrt wird.<sup>58</sup> Die Zugehörigkeit dieses Marsches zur *Hafner*-Musik wurde erstmals 1912 erwo-gen und gilt seither als unumstritten.<sup>59</sup> Wenn auch eindeutige Beweise fehlen, ist ein solcher Zusammenhang aufgrund von Besetzung und Tonart nahe-liegend. Außerdem fehlt ein anderer musikalisch-biographischer Kontext, in den dieser Marsch ansonsten passen könnte. Die verwendete Papiersorte kommt nur im zweiten Satz (ab T. 28) und dritten Satz des Quartetts KV 387 (datiert »li 31 di decembre 1782 in vienna«) vor.<sup>60</sup> Die Datierung des Mar-sches aufgrund der Papiersorte ist in Ermangelung weiterer Papiernachweise leider zu unsicher. Die zeitliche Distanz von fünf Monaten zwischen der Vollendung dieser beiden Werke muss der Datierung des Marsches auf An-fang August 1782 aber nicht widersprechen.

Die autographe Partitur der vier sinfonischen Sätze *Allegro*, *Andante*, *Menuetto* und *Presto* befindet sich heute im Besitz der Morgan Library New York.<sup>61</sup> Sie ist nicht nur als Faksimiledruck<sup>62</sup> veröffentlicht worden, sondern mittlerweile auch in hoher Auflösung als Digitalisat im Internet verfügbar.<sup>63</sup> Die Sätze liegen bis heute in ungebundenen Lagen<sup>64</sup> vor und sind satzweise voneinander trennbar, wie der stückweise Versand es einst erfordert hatte. Bemerkenswerterweise wurden die Sätze zweimal von Nissen beglaubigt, nämlich auf der ersten Seite des *Allegro* und auf der ersten Seite des *Menuetto*. Nach Mozarts Tod scheint der Verbund der Sätze zunächst nicht offensichtlich gewesen zu sein. Zugehörigkeit und Platzierung des Menuetts in die sinfonische Fassung der *Hafner*-Musik lässt sich folglich nicht am stückweise überlieferten Autograph sondern nur aus den Sekundärquellen erschließen.

Im *Allegro* und *Presto* sind die Flöten- und Klarinettenstimmen auf dem obersten und untersten ursprünglich freien Notensystem des zwölfzeiligen

---

58 F-Pn Ms. 219. Weitere Angaben in: NMA IV/13/2, Kritischer Bericht S. 15ff.

59 Theodore de Wyzewa et Georges de Saint-Foix, W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité, Paris 1912, Bd. 2, S. 410. NMA IV/13/2, S. X. Dexter Edge, Mozart's Viennese Copyists, Ann Arbor 2001, S. 403.

60 Wasserzeichen 64 in NMA X/33/2, S. 31.

61 US-NYpm Cary 483.

62 Sidney Beck (Hg.), Wolfgang Amadeus Mozart. Symphony No. 35 in D, K. 385 »Haff-ner« Symphony, New York 1968, Oxford University Press.

63 Auf der Website der Morgan Library New York. Link (21. August 2012): <http://www.themorgan.org/music/manuscript/115426>.

64 Vgl. NMA IV/11/6, Kritischer Bericht S. f/33.

Notenpapiers nachgetragen. Der spätere Zusatz dieser Stimmen wird vor allem dadurch deutlich, dass die Akkoladenklammer diese Stimmen anfangs nicht umfasst hatte und dass sich Tinte und Feder gerade im *Allegro* deutlich von der Niederschrift der übrigen Stimmen unterscheiden. Zusammen mit der Ergänzung der Bläserstimmen wurden auch Veränderungen in den übrigen Stimmen vorgenommen, allen voran eine Korrektur im *Allegro* T. 48 (VI. II). Hier galt ursprünglich eine Unisonoführung der VI. II mit der VI. I bis zur vierten Note. Durch die Korrektur (bzw. Ergänzung) wurde dieser Takt an die Parallelstelle T. 154 angeglichen. Deutlich als spätere Zutat erkennbar sind auch die Warnakzidenzien in Oboe I im *Allegro* T. 105 und 111.<sup>65</sup>

Diese Korrekturen sind vermutlich Mozarts letzte Eingriffe ins Autograph. Darüber hinaus finden sich aber noch etliche weitere Korrekturen, die zumeist klein und unbedeutend sind, in einem Falle aber gravierend: Das *Allegro* enthält nach T. 94 ein beidseitiges Wiederholungszeichen, das mit Rötel von unbekannter Hand ungültig gemacht wurde. In den nachträglich hinzukomponierten Flöten- und Klarinettenstimmen fehlt das Wiederholungszeichen, was darauf hinweist, dass das Wiederholungszeichen vor (oder während) der Ergänzung dieser Bläserstimmen und von Mozart selbst oder in seinem Einvernehmen gestrichen wurde.

### *Drucke*

Am 12. Juni 1784 berichtet Mozart seinem Vater von seinen jüngsten Druckveröffentlichungen: »Nun habe ich 3 *Sonaten* auf *clavier* allein, so ich einmal meiner Schwester geschickt habe, die erste *ex C* [KV 330], die anderste *ex A* [KV 331], und die Dritte *ex f* [KV 332] dem Artaria zum Stechen gegeben; – dem torricella aber auch dreÿ [KV 333, 284, 454], worunter die letzte *ex D* [KV 284] ist, so ich dem *Dürnitz* in München gemacht habe. – dann gebe ich [eingefügt: (von den sechsen)] 3 *Sinfonien* im Stich welche dem fürst von fürstenberg *dediciren* werde.«<sup>66</sup>

Die genannten Ausgaben der Sonaten werden von Artaria und Torricella zwei Monate später, nämlich am 25. August 1784 bzw. am 8. August 1784, als erschienen angezeigt.<sup>67</sup> Die Erstausgabe der *Hafner*-Musik in der viersätzigen Version wurde ohne jegliche Widmung mit dem Titel »Grande SIMPHONIE *Periodique*« als opus 8 bei Artaria in Wien veröffentlicht.<sup>68</sup> In den Harmoniestimmen steht auf der ersten Notenseite noch die Opuszahl *VII*, die

<sup>65</sup> Auf »a certain accidental« macht auch aufmerksam: Neal Zaslaw 1989, S. 381.

<sup>66</sup> \*Briefe III, Nr. 797, S. 319, Z. 44–45.

<sup>67</sup> Gertraut Haberkamp, Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Tutzing 1986, Textband S. 136, 138.

<sup>68</sup> Originaler Titel: »Grande | SIMPHONIE | *Periodique* | a plusieurs instrumens [sic!] | composée par | W A MOZART | *Oeuvre* [handschriftlich:] 8. / C.P.S.C.M. prix fl. 3. | *Publiée a Vienne chez Artaria Comp.* | [Plattenummer:] 54 55.«



aber schon bei der oben von Mozart erwähnten Torricella-Ausgabe verwendet wurde. Das genaue Erscheinungsdatum ist unklar. Im Verlagsverzeichnis vom Mai 1785 wird die Erstausgabe nicht erwähnt, aber in den *Münchener Staats-, gelehrte und vermischte Nachrichten* vom 1. April 1786 zum Verkauf angeboten.<sup>69</sup> Durch die Plattennummer kann das Erscheinungsdatum noch weiter eingegrenzt werden. Auch wenn die Artaria-Drucke nicht streng chronologisch in der Reihenfolge der Plattennummern veröffentlicht wurden, so geben Plattennummern aus den umliegenden Jahren doch wertvolle Anhaltspunkte für die Datierung: Im Jahr 1784 war »44« die höchste nachweisbare Plattennummer bei Artaria und in den Jahren 1786/1787 waren »68/64« die niedrigsten nachweisbaren Plattennummern.<sup>70</sup> Das in der Sekundärliteratur bislang nicht abgesicherte Erscheinungsjahr 1785 kann somit durch die Plattennummer 54 als wahrscheinlich gelten.

Außer der *Hafner*-Musik KV 385 erschien auch die Sinfonie KV 319 B-Dur (ebenfalls vermutlich 1785) bei Artaria. Sie erhielt die Plattennummer 55 und die Opuszahl 9. Wie aus dem oben zitierten Brief vom 12. Juni 1784 zu entnehmen, scheint noch mindestens eine weitere Sinfonie zur Veröffentlichung geplant gewesen zu sein. Das spiegelt sich auch in dem Titel »Grande SIMPHONIE *Periodique*« wieder, denn durch zwei Sinfonien allein war das *Periodische* im Sinne einer regelmäßigen oder (daraus abgeleitet) mehrteiligen Veröffentlichung einzelner Werke noch nicht erfüllt. Weinmanns These, es handle sich bei den beiden Sinfonien um den 8. und 9. Band einer Serie von Sinfonien, stellt sich als falsch heraus, denn vorausgehende und anschließende Bände (auch anderer Komponisten) sind in Artarias Verlagskatalog nicht nachweisbar.<sup>71</sup> Eine gewisse Vorsicht von Seiten Artarias in Bezug auf die geplante Serie zeigt sich allerdings schon auf den Titelblättern der Erstausgaben KV 319 und 385, denn am Fuße der gemeinsamen Titelseite sind nur die beiden Plattennummern 54 und 55 genannt.

Gertraut Haberkamp weist anhand formaler Kriterien (vor allem der Paginierung) vier verschiedene Abzüge des Erstdrucks der *Hafner*-Musik nach, die sie nach dem Prinzip der sukzessiven Veränderungen in linearer Entwicklung sortiert.<sup>72</sup> Inhaltlich unterscheiden sich die Abzüge nicht.<sup>73</sup> Es han-

---

<sup>69</sup> *Verzeichnis Von Musikalien, welche bey Artaria Compagnie ... zu haben sind. Im May 1785.* Wien. S. 5. Faksimile in: Die Sortimentskataloge der Musikalienhandlung Artaria & Comp. in Wien aus den Jahren 1779, 1780, 1782, 1785 und 1788, Tutzing 2006. S. 105. Vgl. aber S. 253. Gertraut Haberkamp, Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften Teil 13, in: Mozart Studien, Bd. 16, S. 346.

<sup>70</sup> Alexander Weinmann, Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp., Wien 1978.

<sup>71</sup> Alexander Weinmann 1978, S. 16.

<sup>72</sup> Gertraut Haberkamp 1986, S. 181.

<sup>73</sup> Gesichtete Exemplare: 1. Abzug: D-BFb *M-Oz* 27. 2. Abzug: D-Rtt *Mozart* 5. 3. Abzug: D-Mbs *4<sup>o</sup> Mus. Pr.* 57374. 4. Abzug: D-Mbs *4<sup>o</sup> Mus. Pr.* 57490 (nur Streicherstimmen).

delt sich durchgehend um dieselben Druckplatten. Musikalisch nicht zu tolerierende Fehler wie unüberhörbar falsche Noten sind in späteren Abzügen stehen geblieben.<sup>74</sup> In der Oboe I sind ab dem dritten Abzug im *Allegro* die Takte 167–168 auf die folgende Seite versetzt worden. Der Inhalt blieb jedoch auch hier ohne Korrekturen.<sup>75</sup>

Anhand der Geschäftsbücher von Artaria lassen sich zwei Nachdrucke der *Hafner*-Musik zu Mozarts Lebzeiten allein anhand gestiegener Warenbestände in den Zeiträumen 1787–1791 und 1791–1793 nachweisen.<sup>76</sup> Darüber hinaus lässt sich die Datierung des dritten Abzuges möglicherweise durch die Korrespondenz, die Mozart mit dem Donaueschinger Hof geführt hat, eingrenzen. Am 8. August 1786 hatte Mozart in einem Brief an Sebastian Winter dem Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen vier seiner Sinfonien (KV 425, 385, 319 und 338), fünf Klavierkonzerte (KV 453, 456, 451, 459, 488) und drei Kammermusikwerke (KV 481, 496, 478) zum Kauf angeboten. Dem Brief lag ein Notenblatt mit den Incipits der angebotenen Werke bei. Die nicht zu bestellenden, weil vermutlich schon vorhandenen Musikalien wurden in Donaueschingen auf dem Notenblatt durchgestrichen.<sup>77</sup> So auch die *Hafner*-Musik, die zu diesem Zeitpunkt nachweislich schon im Druck erschienen war. Interessanterweise befindet sich noch heute in der Donaueschinger Sammlung neben den damals erworbenen bedeutenden Kopien<sup>78</sup> der Sinfonien KV 425, 319 und 338 ein Exemplar des Erstdrucks<sup>79</sup> der *Hafner*-Musik im dritten Abzug. Seit wann dieses Exemplar in dieser Sammlung ist, lässt sich bislang nicht klären. Zumindest muss es sich wie die Abschriften der übrigen Sinfonien schon 1814 oder früher in der Sammlung befunden haben.<sup>80</sup> Wenn sich der Druck schon im Sommer 1786 in der

---

<sup>74</sup> Zum Beispiel *Allegro* T. 29 (Ob. I), *gis*<sup>2</sup> statt *g*<sup>2</sup>, T. 60 (Fg. I), 5. Note *cis*<sup>1</sup> statt *h*, T. 67–70 (Hn. II), *c*<sup>1</sup> statt *g*<sup>1</sup>, T. 112 (Va.), *a*<sup>1</sup> statt *h*<sup>1</sup> (Hilfslinie fehlt), T. 119 (Va.), *g*<sup>1</sup> statt *gis*<sup>1</sup>. *Andante* T. 16 (Ob. II), 3. Note *g*<sup>1</sup> statt *fis*<sup>1</sup>, T. 53 (Vi. II), 1. Note *h* statt *a*.

<sup>75</sup> Im *Allegro* T. 168 stehen in allen Auflagen zur 1. und 2. Note Staccato–Striche, die allerdings im Autograph fehlen.

<sup>76</sup> Rosemary Hilmar, Der Musikverlag Artaria & Comp. Geschichte und Probleme der Druckproduktion, Tutzing 1977, S. 113. Rupert Ridgewell, Music printing in Mozart's Vienna: the Artaria press, in: *Fontes Artis Musicae*, Vol. 48, Nr. 3, S. 217–236, speziell S. 234.

<sup>77</sup> Briefe VI, S. 301f. Autograph: D-KA *Don Mus. Autogr. 44*. Digitalisat: <http://digital.blb-karlsruhe.de/id/43109> (zuletzt abgerufen: 13. September 2012).

<sup>78</sup> D-KA *Don Mus. Ms. S. B. 2 Nr. 9–11*.

<sup>79</sup> D-KA *Don Mus. Ms. S. B. 2 Nr. 8*. Ein Exemplar des Erstdrucks der Sinfonie KV 319 fehlt erwartungsgemäß in der Sammlung.

<sup>80</sup> Friedrich Schnapp, Neue Mozart-Funde in Donaueschingen, in: *Neues Mozart-Jahrbuch* Nr. 2, 1942, S. 211–223, speziell S. 213f. Manfred Schuler, Die Fürstenberger und die Musik, in: Erwein H. Eltz und Arno Strohmeier (Hg.), *Die Fürstenberger. 800 Jahre Herrschaft und Kultur in Mitteleuropa*, Korneuburg 1994, S. 150–161, speziell S. 153. Dort als historische Quelle angegeben: Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergisches Archiv, Hofverwaltung, Kunst und Wissenschaft, Vol. 3, Fasc. 5.

Sammlung befunden haben sollte, wäre nicht nur geklärt, warum davon keine Abschrift bestellt wurde, sondern er würde entweder auch eine rasche Folge der ersten drei Abzüge und damit einen guten Absatz dokumentieren, oder aber er würde die von Haberkamp angenommene Chronologie mit sukzessiver Veränderung von Abzug zu Abzug infrage stellen.

Brisant sind in diesem Zusammenhang übrigens die leichtfertig gewählten Worte Mozarts: »da S: D: ein *Orchestre* besitzen, so könnten Hochdieselben eigenst nur für ihren Hof allein von mir gesetzte Stücke besitzen, welches nach meiner geringen Einsicht sehr angenehm seyn würde.«<sup>81</sup> Auch wenn man in Donaueschingen vermutlich nicht wusste, dass Mozart ursprünglich vorhatte, drei im Druck zu veröffentlichende Sinfonien »dem fürst von fürstenberg« zu »*dediciren*«<sup>82</sup>, stellte man richtig fest, dass die *Hafner*-Musik offenkundig nicht eigens für den Donaueschinger Hof bestimmt, sondern schon als Druck oder Kopie in Umlauf war. Das muss Mozart in seinem zweiten Brief nach Donaueschingen dann auch einräumen: »es ist ganz natürlich daß einige Stücke von mir ins ausland versendet werden – das sind aber Stücke, welche ich geflissentlich in die Welt kommen lasse – und habe ihnen die themata davon nur geschickt, weil es doch möglich wäre, daß sie nicht dahin gelanget wären. die stücke aber die ich für mich, oder für einen kleinen zirkel liebhaber und kenner |: mit dem versprechen sie nicht aus händen zu geben :| zurückbehalte, können ohnmöglich auswärtig bekannt seyn, weil sie es selbst hier nicht sind.«<sup>83</sup>

Im Brief vom 26. April 1783 an den Pariser Verleger Jean-Georges Sieber (1738–1822) äußerte sich Mozart mit Bezug auf die *Artaria*-Ausgabe der sechs Violinsonaten KV 296 und 376–380 (erschienen 1781), er sei »mit dem hiesigen Stiche nicht allzusehr zufrieden.«<sup>84</sup> Trotzdem setzte er die aus seiner Sicht ernüchternde Zusammenarbeit mit *Artaria* fort, wie aus seinem oben zitierten Brief vom 12. Juni 1784 eindeutig hervorgeht. Aus diesem Brief an seinen Vater geht darüber hinaus die Absicht hervor, insgesamt drei Sinfonien stechen zu lassen. Auch wenn sich im Falle der *Hafner*-Musik keine direkte Zusammenarbeit zwischen *Artaria* und Mozart nachweisen lässt, kann sie doch als sehr wahrscheinlich gelten. Die Veröffentlichung seiner Sinfonien bei *Artaria* war Mozart nachweislich bekannt, denn in seinem Nachlass hat sich der Erstdruck von zumindest einer der beiden Sinfonien KV 319 und 385 befunden.<sup>85</sup>

---

81 \*Briefe III, Nr. 974, S. 565, Z. 17–19.

82 \*Briefe III, Nr. 797, S. 319, Z. 44–45.

83 \*Briefe III, Nr. 988, S. 589, Z. 5–12.

84 Briefe III, Nr. 741, S. 266, Z. 7–8.

85 Ulrich Konrad und Martin Staehelin, allzeit ein buch. Die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozart, Weinheim 1991, S. 93f.

Auch bei Sieber in Paris erschien noch zu Mozarts Lebzeiten ein Druck der *Hafner*-Sinfonie.<sup>86</sup> Bei dem von Haberkamp gesichteten Exemplar handelt es sich gemäß Jean Gribenski um den vierten Abzug.<sup>87</sup> Der Verlagsadresse nach zu urteilen datiert dieser Abzug aus der Zeit zwischen 1813 und 1822.<sup>88</sup> Die Plattennummer 1025 und die Verlagsadressen auf den Titelblättern anderer Abzüge deuten wiederum daraufhin, dass die Druckplatten aus dem Jahre 1789 stammen.<sup>89</sup>

Ob Mozart auch diesen Druck in die Wege geleitet hat, bleibt hypothetisch. Bekannt ist lediglich der eine oben bereits zitierte Brief an Sieber, in welchem Mozart zu diesem Pariser Verleger erneut Kontakt sucht, ihm schmeichelnd die Klavierkonzerte KV 413–415 zum Druck anbietet und die sechs Haydn gewidmeten Quartette in Aussicht stellt.<sup>90</sup> In seinem Brief an Sebastian Winter vom 30. September 1786 hatte Mozart bereits eingeräumt, dass er »einige Stücke« von sich »geflossentlich« »ins ausland versendet« habe.<sup>91</sup> Möglicherweise ist die *Hafner*-Sinfonie also durch Mozart selbst und schon vor dem 30. September 1786 nach Paris gelangt. Die Sieber-Ausgabe muss also nicht eine Piratenausgabe sein.<sup>92</sup>

\*

Der Artaria-Druck und der Sieber-Druck haben wichtige gemeinsame Merkmale. Beide überliefern die *Hafner*-Musik in der viersätzigen sinfonischen Version ohne Flöten oder Klarinetten.<sup>93</sup> Im *Allegro* T. 48 (VI. II) steht noch die ursprüngliche Unisonoführung der 1.–4. Note, und die Warnakzidenzen sind in T. 104 und 111 (Ob. I) nicht gesetzt. Das *Allegro* hat keine Wiederholung. Eine Besonderheit unterscheidet die Drucke von allen anderen Quellen: sie überliefern im *Presto* T. 222–228 (VI. I) eine Lesart ohne Vorschlagsnoten.

---

<sup>86</sup> Siehe Jean Gribenski, *Catalogue des éditions françaises de Mozart 1764–1825*, Hildesheim usw. 2006, S. 171, 174.

<sup>87</sup> Jean Gribenski 2006, S. 172. Gertraut Haberkamp 1986, S. 182.

<sup>88</sup> Originaler Titel: »[handschriftlich:] 2.<sup>me</sup> | *Symphonie* | À | *Grand Orchestre* | *Composée Par* | W. A. MOZART. | *Prix: 7<sup>ll</sup>.10<sup>s</sup>*. | A PARIS | chez SIEBER père, Editeur et M<sup>d</sup>. de Musique; rue Coquillière N<sup>o</sup>. 22. | près celle J.J.Rousseau (ci-devant rue S<sup>t</sup>. Honoré, Hôtel d'Aligre.)« Gesichtetes Exemplar: A-Wn-h *Mozart 148*.

<sup>89</sup> Jean Gribenski 2006, S. 171. Die von Gribenski zitierten ersten Abzüge konnten im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht gesichtet werden.

<sup>90</sup> Briefe III, Nr. 741, S. 266, Z. 15ff.

<sup>91</sup> Briefe III, S. 589: 988/6, 7.

<sup>92</sup> Vgl. auch Neal Zaslaw 1989, S. 332.

<sup>93</sup> Haberkamps Behauptung, der Sieber-Druck enthalte Flöten- und Klarinettenstimmen, ist nicht aufrechtzuerhalten. Keines der bei Gribenski nachgewiesenen Exemplare enthält Flöten- oder Klarinettenstimmen. Auf dem Titel der Sieber-Ausgabe ist die Besetzung allerdings nicht angegeben. Siehe: Gertraut Haberkamp 1986, S. 182.

Darüber hinaus enthalten die Drucke eine Reihe von gemeinsamen Fehlern.<sup>94</sup> Beispielsweise steht im *Andante* T. 36 (VI. II) fälschlich nur *a* anstatt des Doppelgriffs *a+fis*.<sup>1</sup> Dieser Fehler ist ohne Kenntnis einer besseren Quelle nicht zu erkennen. Im Bereich der Vortragsbezeichnungen ist es ein auffälliges Merkmal der Drucke, dass sie im *Presto* T. 184, 216 und 217 (B.) Staccato-Punkte benutzen, ansonsten aber fast nur Staccato-Striche.

Die Erstausgabe und der Sieber-Druck sind durch diese (und noch weitere) Merkmale und Fehler in ihrer Überlieferung eng miteinander verbunden. Wahrscheinlich geht der Pariser Druck auf die Erstausgabe zurück. Ein mit Korrekturen versehener Stimmensatz der Artaria-Ausgabe könnte als Stichvorlage für die Sieber-Ausgabe gedient haben.

Ungenauigkeiten, Inkonsistenzen und Fehler im Erstdruck deuten darauf hin, dass der Notenstich von Mozart nicht sorgsam überwacht wurde. Der Druck mag also zwar mit einiger Sicherheit von Mozart veranlasst worden sein, aber der Inhalt des Drucks trägt keine unzweifelhaften Merkmale einer Autorisierung.

Besonderes Interesse verdient in diesem Zusammenhang die nur in den Drucken überlieferte Lesart im *Presto* T. 222–228 (VI. I). Das folgende Notenbeispiel gibt den Text des Autographs (A) und des Erstdrucks (E) wieder:

The image shows a musical score for two staves, A and E, in 4/4 time. Staff A (Autograph) and Staff E (First Edition) are shown side-by-side. The music is in G major. The score includes measures 222 through 228. Measure 222 shows a sequence of chords. Measure 223 has a melodic line in the right hand. Measure 224 features a chromatic ascent in the right hand. Measure 225 shows a similar chromatic ascent. Measure 226 has a melodic line with a slur. Measure 227 shows a melodic line with a slur. Measure 228 has a melodic line with a slur. The notation for staff E shows some differences from staff A, particularly in the phrasing and articulation of the melodic lines.

Die NMA bringt sowohl im Notenband als auch im Kritischen Bericht nur den Text des Autographs (A). Die abweichende Lesart des Erstdrucks (E) wird nirgends erwähnt und damit indirekt für wertlos erklärt. In der Edition von Robbins Landon hingegen wird die Lesart des Erstdrucks durch eine Fußnote mitgeteilt. Im Vorwort kommentiert Robbins Landon: »[it] looks very much like a second thought on Mozart's part.«<sup>95</sup>

Die Rhythmik und die chromatisch aufsteigende Linie verbinden beide Versionen in ihrer musikalischen Substanz. Der musikalische Charakter könnte jedoch bei diesem Grundgedanken kaum unterschiedlicher sein. Während die autographe Version durch die Vorschlagsnoten etwas Scherzendes, vielleicht sogar Beißendes hat, bekommt die Version des Erstdrucks durch das Legato und die vielleicht als Akzente aufzufassenden Striche eher etwas

<sup>94</sup> Siehe die (nicht erschöpfende) Auflistung in Fußnote 73. Gegenüber dem Erstdruck sind in der Sieber-Ausgabe korrigiert: *Allegro* T. 60 (Fig.I), T. 119 (Va.). *Andante* T. 53 (VI. II).

<sup>95</sup> H. C. Robbins Landon 1971, S. V.

Leidenschaftliches oder Überraschendes (je nach Ausführung der Akzente). Aus dieser Perspektive repräsentieren beide Lesarten unterschiedliche musikalische Vorstellungen.

Aus der Perspektive der Notation ist die Version des Erstdrucks jedoch nicht wirklich selbständig. Hier gilt besonderes Augenmerk den in der Mozart-Forschung so vernachlässigten Bögen zu Vorschlagsnoten. Tilgt man nämlich in der autographen Lesart die Vorschlagsnoten, lässt aber ihre Legatobögen zur Hauptnote stehen, entsteht die Lesart des Erstdrucks. Die stehengebliebenen Bögen der Vorschlagsnoten wurden in T. 226–228 zu Kettenbögen, die (durch den Notenstecher?) wiederum zu größeren Bögen zusammengefasst worden sein könnten. Striche wurden in T. 223 und 225 möglicherweise nur ergänzt, um die ursprüngliche Artikulation wiederherzustellen, ohne dass dabei aber der missverständliche Vorhaltsbogen getilgt wurde. Da die autographe Lesart zweifelsohne technisch anspruchsvoller ist, muss kein künstlerischer Grund für die Änderung vorliegen. Ob Mozart also die erleichterte Lesart im Erstdruck autorisiert hat, ist völlig unklar. Eine solche Änderung könnte auch von Musikern ohne Mozarts Einverständnis vorgenommen worden sein.

Auch wenn der Notentext der Erstaussgabe möglicherweise nicht von Mozart autorisiert ist, ist er für die philologische Betrachtung und insbesondere für eine Edition dennoch sehr wertvoll.

Es wurde bereits darauf aufmerksam gemacht, dass die autographen Teile der *Hafner*-Musik einige Korrekturen enthalten bzw. dass sie zwei Lesarten für ein und dieselbe Stelle enthalten, eine gültige und eine ungültige. Sekundärquellen wiederum, die im Autograph ungültig gemachte Lesarten enthalten, spiegeln in diesen Lesarten einen früheren Zustand des Autographs wieder.<sup>96</sup> Ob eine Sekundärquelle in irgendeiner Weise von Mozart autorisiert ist, ist dabei nebensächlich, weil die einzelne Lesart ja durch das Autograph als autorisiert gelten darf. Aus dem Verbund ungültig gemachter Lesarten in einer Sekundärquelle lässt sich in der Regel ein früheres Werkstadium in Grundzügen erschließen. Ob sich verschiedene Werkstadien darüber hinaus noch in anderen Details unterscheiden, ließe sich nur mit weiteren autorisierten Textzeugen nachweisen.

Aus den Merkmalen des Erstdrucks ergibt sich, dass er einen Zustand des Autographs wiedergibt, bevor die Flöten- und Klarinettenstimmen ergänzt waren. Ansonsten wären im *Allegro* T. 48 (VI. II) die letztgültige Lesart und T. 104/111 (Ob. I) Warnakzidenzien zu erwarten. Anders als Mahling und Zaslav behaupten, muss folglich das Wiederholungszeichen schon vor Er-

---

<sup>96</sup> Nicht ganz ausgeschlossen werden darf allerdings die Möglichkeit, dass ein Kopist sich über den gültigen Text des Autographs hinwegsetzt und ungültig gemachte Lesarten in seine Kopie übernimmt.

weiterung der Instrumentation und nicht erst im Zuge mit dieser getilgt worden sein, weil es schon im Erstdruck fehlt.<sup>97</sup> Wenn für die Erstaussgabe nicht eine veraltete Stichvorlage benutzt wurde und die entbehrlichen Flöten- und Klarinettenstimmen entweder aus Kostengründen oder, weil Klarinetten noch nicht überall gebräuchlich waren, weggelassen wurden<sup>98</sup>, kann die Version der *Hafner*-Musik mit Flöten und Klarinetten erst nach Erscheinen der Erstaussgabe datieren, also frühestens 1785.

Hält man die Erleichterung im *Presto* für autorisiert, folgt daraus, dass der Text des Erstdrucks außerdem einen eigenen Überlieferungszweig darstellt, der neben ungültig gemachten Lesarten mit der Erleichterung auch eine jüngste, ins Autograph nicht nachgetragene Lesart enthält. Erstdruck und Autograph lassen sich also unter Berücksichtigung der erleichterten Passage im *Presto* nicht in eine lineare, chronologische Reihenfolge bringen.

Die 1805 bei André erschienene Stimmengausgabe folgt dem Autograph in letztgültiger Version (also mit Flöten und Klarinetten) und braucht hier nicht weiter besprochen zu werden.<sup>99</sup>

### Abschriften

Von der *Hafner*-Musik haben sich mehrere historische Abschriften erhalten. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurden fünf davon ausgewertet, die zwei interessantesten sollen hier besprochen werden.<sup>100</sup>

Die Abschriften lassen sich in verschiedene Überlieferungszweige einteilen. Der wichtigste von ihnen wird hier als Zweig S bezeichnet und geht – wie noch zu zeigen sein wird – vermutlich auf eine Salzburger Stimmenkopie zurück. Abschriften dieses Zweigs S haben weder das Autograph noch die Erstaussgabe als unmittelbare Vorlage, wie sich aus gemeinsamen Merkmalen

---

<sup>97</sup> NMA IV/11/6, S. X. Im Kritischen Bericht nimmt Bey diesbezüglich keine eindeutige Stellung. Neal Zaslaw 1989, S. 379.

<sup>98</sup> Letzteres Argument führt an: H. C. Robbins Landon 1971, S. VII.

<sup>99</sup> Originaler Titel: »Symphonie | pour | deux Violons, Alto, Basse, | 2 Flûtes, 2 Haut-bois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, | 2 Cors, 2 Trompettes et Timballes, | composée par / W.A. Mozart. | N<sup>o</sup> 2178. N<sup>o</sup> 10. Prix fl: 3 \_ . | (Edition d'après le manuscrit original augmentée de | deux Flûtes et de deux Clarinettes par l'auteur) | A OFFENBACH/M, / chez Jean André.« Gesichtetes Exemplar: A-Sm *Rara* 385/3.

<sup>100</sup> Es handelt sich um: A-Gk 40701 (L 42). A-HE VI f 4. A-KR H 14/79. A-Sd A 1264. I-MOe Ms. Mus. E. 159. Unberücksichtigt blieb die Abschrift I-Fc P 140/3. Ein falscher Standort (A-Sm) ist angegeben in: Neal Zaslaw 1989, S. 377. Der korrekte Standort wurde leider zu spät für die vorliegende Untersuchung ermittelt. Auch die Abschrift A-Sm *Rara* 385/2 wird hier nicht weiter berücksichtigt. Sie wird in NMA IV/11/6, Kritischer Bericht S. f/35 als Quelle C angeführt. Anders als in der NMA ist diese Abschrift wohl kaum als zeitgenössisch zu bezeichnen, sondern aufgrund des Papiers deutlich später zu datieren (laut Zettelkatalog in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts). Diese Abschrift bringt für die vorliegende Untersuchung keinerlei neue Erkenntnisse.

schließen lässt.<sup>101</sup> Aufgrund individueller Merkmale ist es wiederum unwahrscheinlich, dass die Abschriften des Zweigs S voneinander abhängig sind.<sup>102</sup> Vielmehr dürften sie auf eine gemeinsame (verschollene) Vorlage zurückgehen. Die Abschriften dieses Zweigs überliefern die *Hafner*-Musik einheitlich in der kleininstrumentierten Version ohne Flöten und Klarinetten als viersätziges Werk mit *Allegro*, *Andante*, *Menuetto* (mit *Trio*) und *Presto*, also ohne Marsch und ohne zweites Menuett.<sup>103</sup>

Mehrere im Autograph ungültig gemachte Lesarten finden sich auch im Überlieferungszweig S.

Am prominentesten von ihnen ist der beidseitige Wiederholungsstrich im *Allegro* T. 94.<sup>104</sup> Wenn man nicht unterstellen will, dass ein Kopist den ungültigen Wiederholungsstrich in T. 94 eigenmächtig mitkopierte hat, muss Mozart das Autograph mit beidseitig gültigem Wiederholungszeichen zum Kopieren aus der Hand gegeben haben. Der Wiederholungsstrich wird folglich zumindest für die Zeit, in der das Autograph in Salzburg war – Juli 1782 bis Februar 1783 – noch Gültigkeit besessen haben.<sup>105</sup>

Im *Allegro* T. 74 (VI. I) fehlte im Autograph ursprünglich die 16tel-Pause. Stattdessen war die 2. Note *a* doppelt punktiert. Nachträglich korrigierte Mozart diese Lesart und überschrieb den zweiten Augmentationspunkt mit einer 16tel-Pause.<sup>106</sup> Der ursprüngliche Rhythmus wurde in den Abschriften des Zweigs S stets emendiert, allerdings nie in die korrekte Lesart, die sich

---

101 Gemeinsame Fehler in der VI. I aus dieser Quelle: *Allegro* T. 68 und 70, 9. Note *a*<sup>1</sup> statt *gis*<sup>1</sup>, T. 86, *a*<sup>1</sup> statt *fis*<sup>1</sup>, T. 88, rhythmische Angleichung der Unterstimme, T. 89, 4. und 6. Note *e*<sup>2</sup> statt *a*<sup>1</sup>. *Andante* T. 23, 8. Note *d*<sup>1</sup> statt *c*<sup>1</sup>. *Presto* T. 36 und 96, Doppelhalsung fehlt, T. 96, *a*<sup>2</sup> statt *h*<sup>2</sup>, T. 178, Vorschlag *h*<sup>1</sup>, T. 253, *fis*<sup>2</sup>+*a*<sup>1</sup> statt *fis*<sup>2</sup>. Diese Fehler sind teilweise ohne bessere Quelle aus dem Kontext korrigierbar und kommen deshalb nicht notwendigerweise in allen Abschriften dieses Überlieferungsstranges vor.

102 Vgl. Merkmale in *Allegro* (VI. I) T. 165, 167 und 204.

103 Trompeten- und Paukenstimmen fehlen in I-MOe *Ms. Mus. E. 159* und wurden nachträglich ergänzt in A Gk 40701 (*L 42*). Auf dem Titelblatt von A KR H 14/79 werden zwar die Trompeten, nicht aber die Pauken erwähnt. Nur Streicher und kein Titelblatt überliefert: A-Sd A 1264. Über eine autorisierte Reduzierung der Instrumentation ist nichts bekannt. Das Weglassen dieser Stimmen wäre sicherlich zu verkraften. Die Trompeten und Pauken fügen der *Hafner*-Musik eine feierliche Farbe hinzu, enthalten aber keine für das Werk wesentliche musikalische Substanz.

104 Theodor Kroyers Annahme, der Doppelstrich sei nachträglich eingeführt worden, ist nachweislich falsch. Vgl. Edition Eulenburg (Verlagsnummer E.E.3632), S. IX, aber auch S. IV.

105 Am Satzende fehlt übrigens ein korrespondierendes Wiederholungszeichen für den zweiten Teil. Wohl aus diesem Grunde nimmt Bey an, zuallererst habe ein einfacher Taktstrich gestanden, vgl. NMA IV/11/6, Kritischer Bericht S. f/38. Möglicherweise hat Mozart das zweite Wiederholungszeichen aber in aller Eile nur vergessen. Auch im zweiten Satz ändert Mozart nachträglich die Wiederholung.

106 Der Augmentationspunkt ist sowohl im mir vorliegenden Faksimile-Druck als auch in den Online-Digitalisaten des Autographs noch deutlich erkennbar.



unzweifelhaft aus den übrigen Instrumenten und der Parallelstelle T. 180 ergibt.<sup>107</sup>

Im *Andante* T. 23 (VI. I) ist die letzte Note  $d^1$  statt  $c^1$ . Im Autograph liegt der Notenkopf direkt an der Notenlinie statt mit nötigem Abstand; die Hilfslinie durchzieht den Notenkopf (behelfsmäßig?) schräg von oben nach unten. Möglicherweise hat Mozart das Autograph mit geltendem  $d^1$  aus der Hand gegeben und die Note erst nachträglich zu  $c^1$  korrigiert.<sup>108</sup>

Im *Presto* T. 8 (VI. II)<sup>109</sup> hat dieser Überlieferungszweig nur *cis*<sup>1</sup> statt Doppelgriff *cis*<sup>1</sup>+*e*<sup>1</sup>. Im Autograph steht zwar der doppelt behalste Doppelgriff *cis*<sup>1</sup>+*e*<sup>1</sup>. Der obere Notenhals ist aber aus dem unteren Notenkopf herausgezogen. Hieraus erklärt sich die Lesart des Zweigs S: Sicherlich hat Mozart das *e*<sup>1</sup> nachträglich ergänzt – deshalb die ungewöhnliche Behalsung. In der Viola wurde von Mozart an dieser Stelle ein *e*<sup>1</sup> zu *a*<sup>1</sup> korrigiert. Diese Korrektur scheint älter zu sein als die Korrektur in der VI. II, denn die ursprüngliche Lesart der Viola findet sich in keiner Sekundärquelle.

In diesen Aspekten überliefern die Abschriften von Zweig S ein älteres Stadium des Autographs als der Erstdruck. Erwartungsgemäß sind in den Abschriften im *Allegro* T. 48 die VI. II bis zur 4. Note unisono mit der VI. I geführt, und die Warnvorzeichen in T. 104 und 111 (Ob. I) fehlen. Im *Presto* T. 222–228 folgen die Abschriften (bis auf eine unten zu nennende Ausnahme) dem Autograph.

Zu den Abschriften von Zweig S gehören Stimmen aus dem heute in der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz (A-Gk 40701 - L 42) befindlichen Stimmensatz.<sup>110</sup> Dieser Stimmensatz stammt aus der Wiener Schreibstube Johann Traegs und wurde von drei Kopisten angefertigt.<sup>111</sup> Das Gros der Stimmen wurde von Kopist 1 geschrieben (je einmal VI. I, VI. II, Va., B., Ob. I, Ob. II, Fg. I, Fg. II, Hn. I, Hn. II) und gehört aufgrund der oben beschriebenen Merkmale und Fehler zu Zweig S. Dexter Edge hält die Abschrift von Kopist 1 für die Kopiervorlage («master copy») der Schreibstube Traeg. Drei Doubletten (VI. I, VI. II, B.) stammen von Kopist 2. Sie

---

107 In I-MOe *Ms. Mus. E. 159* stehen Pausen für beide Augmentationspunkte. In A-Sd A 1264 stehen Achtelnote *a* und Achtelpause (unvollständiger Takt) statt punktierte Viertel *a* und 16tel-Pause.

108 Die Führung der übrigen Stimmen gibt keinen Aufschluss über die ursprüngliche Lesart. Für die unterschiedliche Stimmführung von Oboe I ( $c^3-h^2$ ) und VI. I ( $d^1-h$ ) findet sich eine Parallelstelle in T. 72–73. Hier wechselt VI. I von  $g^1$  auf  $e^1$  und Oboe I von  $f^2$  auf  $e^2$ . Auch die Tonrepetition in T. 23 (VI. II) steht wohl nur um eine gemeinsame Führung von VI. I und V. II zu *h* zu verhindern.

109 Die Parallelstellen T. 87 und 146 sind nicht ausnotiert.

110 Originaler Titel auf der Basso-Stimme: »*Sinfonia in D. | à | 2 Violini | 2 Oboe | 2 Fagotti | 2 Corni | [ergänzt: 2 Clarini. / Tympani.] Viola | e | Bafso | Del Sigl<sup>te</sup> A. W. Mozart.*«

111 Dexter Edge 2001, S. 670, Fußnote 160.

zeigen die Merkmale des Erstdrucks mit Ausnahme der erleichterten Lesart im *Presto* T. 222–228. Die Lesart des Erstdrucks scheint ursprünglich in der Kopie gestanden zu haben, aber nachträglich in die autographe Lesart (zurück-)korrigiert worden zu sein. Getilgte Legatobögen sind in T. 226f noch erkennbar. Außerdem steht in T. 225 eine der eingefügten Vorschlagsnoten untypischerweise zwischen Hauptnote und Vorzeichen der Hauptnote statt vor dem Vorzeichen der Hauptnote. Diese Doubletten sind folglich nicht etwa Stichvorlage des Erstdrucks – wie man vorschnell meinen könnte –, sondern von Zweig S kontaminierte Kopien der Erstausgabe (Zweig E). Das zeigt sich auch am wieder eingeführten Wiederholungszeichen im *Allegro*. Nachweislich wurde bei Traeg also nicht nur eine Kopiervorlage benutzt, sondern mindestens zwei.

Die Trompeten- und Paukenstimmen wurden offensichtlich nachträglich dem Stimmensatz hinzugefügt, denn auf dem Titelblatt (Basso-Stimme) wurden diese Instrumente erst später ergänzt. Sie stammen von einem dritten Kopisten. Sie zeigen Merkmale des Erstdrucks und gehen entweder auf ihn oder mit ihm auf eine gemeinsame Vorlage zurück.<sup>112</sup>

Im verschollenen Brief vom 4. Dezember 1782 hatte Mozart nach eigener Aussage die Noten der *Hafner*-Musik von seinem Vater zurückgefordert.<sup>113</sup> Am 21. Dezember 1782 kündigt der Kopist Johann Traeg neue Musikalien an »und zwar: Sinfonien von Mozart [...]«. <sup>114</sup> Dexter Edge hat plausibel gemacht, dass diese Annonce auch die *Hafner*-Musik einschloss.<sup>115</sup> Die zeitliche Nähe von Mozarts Brief und Traegs Anzeige ist auffallend. Hat Mozart dem Kopisten Traeg die Sinfonien zur Abschrift in Aussicht gestellt? Gab es einen Kontakt zwischen beiden in dieser Angelegenheit? Bekanntlich hatte Mozart vor, von der Sinfonie Stimmen-Doubletten (durch einen Kopisten) anfertigen zu lassen.<sup>116</sup> Während es sich bei Traegs Anzeige vom 21. Dezember 1782 nur um eine »Ankündigung« handelte, scheinen die Mozart-Sinfonien spätestens seit 22. Januar 1784, also gut ein Jahr später, bei ihm tatsächlich erhältlich gewesen zu sein.<sup>117</sup> Im darauffolgenden Jahr wirbt er erneut einige Male für diese Sinfonien.<sup>118</sup>

Eine andere besonders interessante Stimmenabschrift befindet sich im Salzburger Dommusikverein (A-Sd A 1264). Sie ist unvollständig und umfasst

<sup>112</sup> Merkmale der Erstausgabe: *Allegro* T. 44 (Tr. I/II)  $c^1+c^2$  statt  $a^1(+a^1)$ , T. 166 (Pk.) Viertel  $c$  und Viertelpause statt zwei Viertel  $c$ , T. 167 (Tr. I) fehlende Punktierung *Presto* T. 244 (Pk.) Punktierung.

<sup>113</sup> Briefe III, Nr. 713, S. 243f, Z. 8f, 30f.

<sup>114</sup> Dexter Edge 2001, S. 666.

<sup>115</sup> Dexter Edge 2001, S. 805.

<sup>116</sup> Briefe III, Nr. 719, S. 248, Z. 23. Briefe III, Nr. 725, S. 254, Z. 12–13.

<sup>117</sup> Dexter Edge 2001, S. 2414.

<sup>118</sup> NMA X/34 (Dokumente), S. 210, 217. NMA X/31/2, S. 37. Dexter Edge 2001, S. 826.

lediglich die Violinen I und II aus der Hand Felix Hofstätters (ca. 1744 bis 1814) sowie zwei Basso-Stimmen aus der Hand Joseph Richard Estlingers (ca. 1720–1791). Diese beiden Kopisten haben nachweislich für die Mozarts in Salzburg gearbeitet.<sup>119</sup> Besonders von Estlinger sind bedeutende Kopien überliefert.<sup>120</sup> Die genaue Datierung der Stimmen zur *Hafner*-Musik ist unbekannt. Die Stimmenauswahl könnte darauf hindeuten, dass es sich lediglich um Doubletten zu einem bislang unbekanntem oder nicht identifizierten Stimmensatz handelt. Leider fehlt das äußere Doppelblatt der Violine I (und damit T. 1–52 im *Allegro* und T. 196–264 im *Presto*). Wohl deshalb ist auch kein Titelblatt überliefert.<sup>121</sup> Die Violinstimmen Hofstätters weisen die Merkmale von Zweig S auf, die Basso-Stimmen Estlingers hingegen lassen sich nicht sicher einem Überlieferungszweig zuordnen, da es an aussagekräftigen Merkmalen in diesen Stimmen mangelt. Auffällig ist jedoch, dass in diesen Basso-Stimmen für das Menuett ursprünglich ein gradzähliges Metrum (einmal  $\mathfrak{c}$  und einmal  $\mathfrak{c}$ ) vorgezeichnet ist.<sup>122</sup> Dass ein solch offensichtlicher Fehler zweimal passiert, ist zunächst verwunderlich, lässt sich aber durch satzweises statt stimmenweises Kopieren erklären. Oben wurde bereits auf ein solches Vorgehen beim Kopieren in Zusammenhang mit dem Streichquartett KV 387 und dem satzweisen Versand der *Hafner*-Musik im Sommer 1782 aufmerksam gemacht. Vielleicht hat Estlinger also erst das *Andante* der *Hafner*-Musik stimmenweise kopiert und am Ende des Satzes schon die Vorzeichnung für den erwarteten nächsten Satz (*Presto*) gesetzt, bevor er sich der Abschrift dieses Satz stimmenweise widmete. Vor der Ausschrift des *Prestos* könnte er neu angewiesen worden sein, zunächst das Menuett zu kopieren.<sup>123</sup>

119 Zu den Kopisten vergleiche: Cliff Eisen, *The Mozarts' Salzburg Copyists: Aspects of Attribution, Chronology, Text, Style and Performance Practice*, in: Cliff Eisen (Hrsg.), *Mozart Studies 1*, Oxford 1991, S. 253–307, speziell S. 259ff und 265. Nachweise für die Kopisten finden sich schon in: Walter Senn, *Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben*, Bd. 62/63, Neues Augsburg Mozartbuch, Augsburg 1962, S. 333–368, speziell S. 356f. Estlingers Handschrift entspricht Kopist B und Hofstätters Handschrift entspricht Kopist C. Manfred Hermann Schmid, *Die Musikalien-sammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg*, Katalog, 1. Teil. Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart. Joseph und Michael Haydn, Salzburg 1970, S. 27, 30. Bei ihm entspricht Estlinger Schreiber 1 (Nachweise 1765–1784) und Hofstätter Schreiber 31 (Nachweise 1786–1802).

120 Zum Beispiel von der Sinfonie KV 425 in: A Sm *Rara 425/1*.

121 Die fehlenden 52 Takte würden auf nur einer Seite dieses querformatigen, zehnzeiligen Papiers genug Platz finden. Die erste Seite böte folglich Platz für einen Titel.

122 Die Basso-Stimmen bestehen jeweils aus drei ineinander gehefteten Bifolien im Querformat. *Allegro* 1v–3r, *Andante* 3v, *Menuetto* und *Trio* 4r, *Presto* 4v–6r. Das Menuett steht auf demselben Bogen wie das *Andante*.

123 Es sei noch ergänzt, dass, der hellen Tintenfarbe nach, die Vorzeichnung des *Andante* (Satzbezeichnung, Notenschlüssel, Vorzeichen und Taktart) in der Violine II aus der Hand Hofstätters ebenfalls zu einem anderen Zeitpunkt niedergeschrieben wurde wie der Rest dieses Satzes.

In diesem Zusammenhang sind Mozarts Äußerungen in den Briefen vom 4. Januar 1783 und 5. Februar 1783 von Bedeutung. Mozart wollte in seiner bevorstehenden Akademie am 23. März 1783 nicht alle Sätze der *Hafner-Musik* spielen. Er verlangt nämlich nur »die *Sinfonie* von der letzten hafner=*Musique*« aus Salzburg zurück. Der spätere Hinweis »aber die *Menuetts* auch mit« macht die Missverständlichkeit der zuvor gewählten Worte deutlich. Offenkundig verstanden die Mozarts ein Menuett keineswegs als einen festen Bestandteil einer Sinfonie, wie sich auch am Beispiel der sinfonischen Reduktion der »Posthorn-Serenade« KV 320 oder der Prager Sinfonie KV 504 zeigt.

Diese Unklarheit in der Kommunikation, die sich erst durch den Hinweis auf die Menuette im Brief vom 5. Februar 1783 zu klären scheint, könnte sich auch in den Basso-Stimmen Estlingers mit ihren falschen Vorzeichnungen widerspiegeln. Ein ursächlicher Zusammenhang lässt sich jedoch nicht nachweisen. Wenn dieser bestehen sollte, datierten die Estlinger-Stimmen auf die Zeit zwischen Dezember 1782 und Februar 1783.<sup>124</sup> Bezieht man die Posttage in die Überlegungen mit ein, müsste die Ausschrift des *Prestos* in den Basso-Stimmen zwischen dem 8. Februar (Ankunft der Nachricht über die Menuette in Salzburg) und 11. Februar 1783 (Versand der Kopien aus Salzburg) erfolgt sein.<sup>125</sup> Dann hätte Leopold also im Februar 1783 einen Stimmensatz von der *Hafner-Musik* für sich kopieren lassen, sonst wäre er nicht in Salzburg geblieben.<sup>126</sup> Nach Wien könnte er einen gleichzeitig kopierten (oder bereits vorhandenen?) Stimmensatz geschickt haben.

Dass es sich bei den erhaltenen Estlinger-Stimmen hingegen um diejenigen Stimmen handelt, die Leopold Mozart nach satzweisem Erhalt der *Hafner-Musik* in Salzburg hat anfertigen lassen, ist eher unwahrscheinlich. Zwar entstanden die Sätze nicht in musikalischer Reihenfolge (»ich hätte ihnen das letzte Stück [*Presto*] schicken können, aber ich will lieber alles zusammen nehmen, so kostet es ein geld«), doch hatte Mozart ja auch Menuette angekündigt (»die 2 *Menuett* das *Andante* und letzte stück«). Das *Presto* wird also kaum vor den Menuetten in Salzburg angekommen sein. Die falsche Vorzeichnung lässt sich folglich nicht durch diese Umstände rechtfertigen.

Erst die Briefe Mozarts von Anfang 1783 thematisieren Kopien von der *Hafner-Musik*. Es darf als selbstverständlich gelten, dass in Salzburg ein kompletter Stimmensatz angefertigt worden war, falls die *Hafner-Musik* im Sommer 1782 tatsächlich aufgeführt worden war. Sollte die Aufführung geplatzt sein, wird es zumindest eine angefangene Stimmenausschrift des *Al-*

---

<sup>124</sup> Möglicherweise würde die Papiersorte weitere Aufschlüsse liefern.

<sup>125</sup> Mozart hat den Erhalt der Sendung am 15. Februar 1783 bestätigt.

<sup>126</sup> Theoretisch könnte A-Sd A 1264 auch von Salzburg nach Wien und wieder zurückgesandt worden sein, wofür es bislang aber keine Anhaltspunkte gibt.

*legros* gegeben haben, weil dieser Satz als einziger rechtzeitig bis Fristende in Salzburg eingetroffen und das satzweise Kopieren geplant war.

Wie Zaslav richtig feststellt, können aus Mozarts Brief vom 5. Februar 1783 Zweifel an der Existenz eines vollständigen Stimmensatzes herausgelesen werden:<sup>127</sup> » – und wegen den *Sinfonien*, besonders aber die lezte – bitte ich sie recht bald zu schicken. [...] ich muß sie noch öfters *radopiren* lassen. – drum dächte ich, wenn sie nicht schon abgeschrieben ist, sollen sie sie mir gerade in *Partitur*, wie ich sie ihnen geschickt habe, zurück schicken.«<sup>128</sup> Dieses Zitat könnte als Indiz dafür gewertet werden, dass die *Hafner*-Musik im Sommer 1782 nicht zur Aufführung kam, denn nur mit einem vollständigen Stimmensatz wäre ja eine Aufführung möglich gewesen.

Der späte Notenversand könnte ebenfalls in dieselbe Richtung deuten. Sollte Leopold Mozart im Besitz eines vollständigen Stimmensatzes gewesen sein, hätte er die *Hafner*-Musik umgehend nach Wien schicken können, zumal sein Sohn die Noten schon ab dem 4. Januar 1783 »so bald möglich« zurückhaben wollte, egal ob in Partitur oder in Stimmen, egal ob mit den anderen gewünschten Sinfonien zusammen oder nicht (« – und wegen den *Sinfonien*, besonders aber die lezte – bitte ich sie recht bald zu schicken«, 5. Februar 1783). Denn wenn Leopold Mozart entweder nur die Partitur oder nur den Stimmensatz nach Wien geschickt hätte, wären ihm immer noch die jeweils anderen Noten der *Hafner*-Musik in Salzburg verblieben, und er hätte sie auch später weiter abschreiben lassen und für sich verwerten können.

Der späte Versand lässt sich allerdings auch anders begründen. Zaslav vermutet, Leopold Mozart habe seinen Sohn absichtlich hingehalten: »Surely the usually punctilious Leopold's procrastination is mute testimony to the anger and frustration he felt over what he considered to be his son's faltering career and foolish choice of a wife.«<sup>129</sup> Ein anderer Grund könnte gewesen sein, dass es zwar in Salzburg einen Stimmensatz gab, doch waren diese Kopien in Leopold Mozarts Besitz und deshalb nicht sofort verfügbar. Das könnte beispielsweise der Fall gewesen sein, wenn das Aufführungsmaterial der Nobilitierungsfeier in freundschaftlicher Geste an den frisch geadelten Sigmund Hafner verschenkt wurde. Mit den in Salzburg noch herauszuschreibenden Kopien (»wenn sie nicht schon abgeschrieben ist«) wären dann vielleicht Sicherheitskopien für Leopold Mozart gemeint.

---

127 So Neal Zaslav 1989, S. 379.

128 \*Briefe III, Nr. 725, S. 254, Z. 14–15. Der Absatz vor *drum* in MBA (Briefe) suggeriert einen markanten Einschnitt, der im Originalbrief jedoch kaum zu erkennen ist, sondern eher einem normalen Zeilenfall gleicht.

129 Neal Zaslav 1989, S. 379.

Bemerkenswert ist, dass die Abschriften des Überlieferungszweigs S sowohl von Salzburger als auch von Wiener Provenienz sind.<sup>130</sup> Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass Leopold Mozart seinem Sohn im Februar 1783 nicht nur das Autograph, sondern auch Salzburger Kopien nach Wien zurückgeschickt hat. Er wusste aus den Briefen seines Sohnes ja bereits, dass die *Hafner*-Musik auf eine Sinfonie reduziert werden sollte und Doubletten für eine Wiener Akademie angefertigt werden sollten. Auch wenn nicht überliefert ist, welche Quellen der *Hafner*-Musik Leopold Mozart tatsächlich nach Wien sandte: dass bei dieser Gelegenheit eine Salzburger Kopie nach Wien gelangte, darf als wahrscheinlich gelten. Diese Kopie könnte sowohl in Salzburg als auch in Wien als Kopiervorlage für die erhaltenen Stimmenkopien gedient haben und damit die Quelle der Abschriften sein. Von den bekannten Abschriften kommen nur die Basso-Stimmen aus der Hand Estlingers dafür in Betracht, die Kopiervorlage von Zweig S zu sein. Die Violin-Stimmen aus der Hand Hofstätters hingegen enthalten Fehler, die in anderen Abschriften dieses Zweiges fehlen.<sup>131</sup> Sie scheiden deshalb wohl als Kopiervorlage für Zweig S aus.

Eine Autorisierung der erhaltenen Kopien durch Mozart ist bislang nicht nachweisbar. Nachweisbar ist jedoch die Autorisierung einer inhaltlichen Besonderheit in den Abschriften, nämlich die Reduktion der *Hafner*-Musik auf eine sinfonische Satzfolge.

Darüber hinaus sind einige Lesarten aus den Kopien des Zweiges S durch das Autograph indirekt autorisiert, weil es sich um ursprüngliche, später ungültig gemachte Lesarten handelt.

### *Aufführungen unter Mozarts Leitung*

Die Akademie am 23. März 1783 im Wiener Burgtheater fand in Anwesenheit Kaiser Josephs II. statt. Ausführlich berichtet Mozart über dieses Konzert:

»Ich glaube es wird nicht nöthig seyn ihnen viel von dem erfolg meiner *academie* zu schreiben, sie werden es vielleicht schon gehört haben. genug; das theater hätte ohnmöglich völler seyn können, und alle *logen* waren besetzt.

---

<sup>130</sup> Ein ähnliches Phänomen beschreibt Cliff Eisen. Er weist auf Stimmensätze hin, deren einzelne Stimmen teils von Salzburger teils von Wiener Kopisten geschrieben wurden. Vgl. Cliff Eisen: Another Look at the ›Corrupt Passage‹ in Mozart's G Minor Symphony, K550: Its Sources, ›Solution‹ and Implications for the Composition of the Final Trilogy, in: *Early Music*, Vol. 25, Nr. 3 (Aug. 1997), S. 373–380, speziell S. 380.

<sup>131</sup> Fehler in VI. I: *Allegro* T. 167 Tripelgriff  $d^1+fis^2+h^2$  statt  $d^1+d^2+h^2$ , *Andante* T. 62 punktierter Rhythmus, *Presto* T. 64–65 *sf* statt *fp*, T. 183 punktierter Rhythmus. Fehler in VI. II: *Presto* T. 83  $g^1$  statt  $a^1$ .

– Das liebste aber war mir, daß seine Majestätt der kayser auch zugegen war, und wie vergnügt er war, und was für lauten beÿfall er mir gegeben; – es ist schon beÿ ihm gewöhnlich daß er das geld bevor er ins theater kömmt, zur *Caÿa* schickt, sonst hätte ich mir mit allem recht mehr versprechen dürfen, denn seine zufriedenheit war ohne gränzen; – er hat 25 *Duccaten* geschickt. – Die Stücke waren folgende. 1: Die Neue Hafner *Simphonie*. 2:<sup>t</sup> sang *Mad:me Lange* die *aria* auf 4 *instrumenten* aus meiner Münchner oper *se il padre perdei*: – 3:<sup>t</sup> spielte ich das 3:<sup>te</sup> von meinen *Souscriptions=concerten*. 4:<sup>t</sup> sang *Adamberger* die *scene* für die Baumgarten. 5:<sup>t</sup> die kleine *Concertant=Simphonie* von meiner letzten *final Musique*. – 6:<sup>t</sup> spielte ich das hier beliebte *Concert ex D.* wozu ich das *variazion Rondeau* geschickt habe. 7:<sup>t</sup> sang *Mad:elle täuber* die *scene* aus meiner letzten *mailand opera. Parto, m'affretto*: – 8:<sup>t</sup> spielte ich alleine eine kleine *fuge*. |: weil der kayser da war :| und *varierte* eine *aria* aus einer *opera* genannt. Die *Philosophen*. – musste nochmal spielen. *varierte* die *aria unser dummer Pöbel meint &c*: aus dem Pilgrimm von *Mecka*. 9:<sup>t</sup> sang die *lange* das Neue *Rondeau* von mir. 10. das letzte Stück von der ersten *Simphonie*«. <sup>132</sup>

Gemeinhin wird angenommen, dass bei der Akademie am 23. März 1782 die *Hafner*-Musik mit Flöten und Klarinetten zur Aufführung kam. Mozarts Äußerungen geben allerdings weder auf die Besetzung noch auf die im ersten Programmpunkt gespielten Sätze einen Hinweis. Darüber hinaus ist unbekannt, welches Orchester bei dieser Akademie gespielt hat. Zaslaws Annahme, es habe sich um das Orchester des Burgtheaters gehandelt, ist spekulativ.<sup>133</sup> Edge hat bereits darauf aufmerksam gemacht, wie wenig über die Orchester in Mozarts Akademien bekannt ist.<sup>134</sup> Für die historische Aufführungspraxis mag vor allem die viel diskutierte Besetzungsstärke von Interesse sein, für die vorliegende Untersuchung wäre es zudem wichtig, mehr über die Organisation und Finanzierung der Akademieorchester zu erfahren.<sup>135</sup> Es ist wohl unwahrscheinlich, dass Mozart für die Akademie am 23. März 1783 das Orchester des Burgtheaters dienstmäßig zur Verfügung stand. Eher handelte es sich um ein »Mucken«-Orchester, das sich vielleicht aus Musikern des Burgtheaterorchesters zusammensetzte und aus den Einnahmen der Akademie finanziert wurde.

<sup>132</sup> \*Briefe III, Nr. 735, S. 261f., Z. 1–22. Erwähnt wird das Konzert auch in: Carl Friedrich Cramer (Hrsg.), *Magazin der Musik*, Hamburg, Jg. 1 (1783), S. 578f.

<sup>133</sup> Zaslav setzt das Orchester der Akademie vom 23. März 1783 mit dem Orchester des Burgtheaters gleich: Neal Zaslav, *Mozart's Orchestras: Applying Historical Knowledge to Modern Performances*, in: *Early Music*, Vol. 20 (1991), Nr. 2, S. 197–205, hier S. 198.

<sup>134</sup> Dexter Edge, *Mozart's Viennese Orchestras*, in: *Early Music*, Vol. 20, 1991, Nr. 1, S. 63 bis 88, speziell S. 79ff.

<sup>135</sup> Dexter Edge 1991, S. 67.

Die Besetzungstärke der um Flöten und Klarinetten erweiterten *Hafner*-Musik fällt aus dem Rahmen des übrigen Programms (vgl. die nachstehende Tabelle). Sieht man von der *Hafner*-Musik ab, würden für die Akademie keine Klarinetten benötigt. Die Besetzung kommt mit acht Spielern und zehn Blasinstrumenten aus, wenn die zur Verfügung stehenden Spieler mehrere Blasinstrumente gespielt haben sollten. Für die erweiterte Instrumentation der *Hafner*-Sinfonie wären jedoch zwölf mitwirkende Bläser (2 Fl, 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 2 Hn, 2 Tr) vonnöten gewesen. Die zusätzlichen Musiker hätten sich freilich auch aus den Streichern rekrutieren können. Allerdings hätte dies je mehr zu Balanceproblemen geführt, je kleiner die Streicherbesetzung war.<sup>136</sup> Aus wirtschaftlichen und aufführungspraktischen Gründen ist es also unwahrscheinlich, dass am 23. März 1783 die erweiterte Instrumentation der *Hafner*-Sinfonie zu hören war.

Programm	benötigte Instrumente
(1) <i>Hafner</i> -Sinfonie D-Dur KV 385	(2 Fl), 2 Ob, (2 Klar), 2 Fg, 2 Hn, 2 Tr, Pk
(2) Arie »Se il padre perdei« aus <i>Idomeneo</i> Nr. 11	1 Fl, 1 Ob, 1 Fg, 1 Hn
(3) Klavierkonzert C-Dur KV 415	2 Ob, 2 Fg, 2 Hn, 2 Tr, Pk
(4) Szene »Misera, dove son« für Sopran KV 369	2 Fl, 2 Hn
(5) <i>Concertante</i> der »Posthorn-Serenade« KV 320	2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hn
(6) Klavierkonzert D-Dur KV 175, möglicherweise mit dem Rondo KV 382	(1 Fl), 2 Ob, 2 Hn, 2 Tr, Pk
(7) »Parto, m' affretto« aus <i>Lucio Silla</i> KV 135, Nr. 16	–
(8) Fuge für Klavier KV ? Klaviervariationen KV 398 und 455	–
(9) Rondo »Mia speranza adorata« für Sopran KV 416	2 Ob, 2 Fg, 2 Hn
(10) <i>Presto</i> aus der <i>Hafner</i> -Sinfonie D-Dur KV 385	(2 Fl), 2 Ob, (2 Klar), 2 Fg, 2 Hn, 2 Tr, Pk

Ein weiterer, philologischer Grund, der gegen eine Aufführung der um Flöten und Klarinetten erweiterten *Hafner*-Sinfonie am 23. März 1783 sprechen könnte, liegt in den Lesarten des Erstdrucks: Der Erstdruck erschien 1785 ohne Flöten oder Klarinetten und enthält noch Lesarten, die im Autograph erst im Zuge der Erweiterung der Instrumentation korrigiert wurden. Die

<sup>136</sup> Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang aber auch, dass Mozart die Stimmen »öfters radopiren lassen« wollte. Zumindest für die Stimme der 1. Violine darf man also annehmen, dass aus mehr als nur zwei Stimmheften musiziert werden sollte.



Komposition der Flöten- und Klarinettenstimmen datiert also vorzugsweise in die Zeit 1785 oder später.

Revision des Notentextes für die Akademie am 23. März 1783: Während die Abschriften des Zweigs S wohl in Salzburg durch Leopold Mozart angefertigt wurden und noch die frühesten Lesarten enthalten, stellt der Erstdruck unzweifelhaft eine erste Revision dar. Als die Noten der *Hafner*-Musik im Februar in Wien eintrafen, bemerkt Mozart: »die Neue Hafner *Sinfonie* hat mich ganz *Surprenirt* – dann ich wusste kein Wort mehr davon; – die muß gewis guten *Effect* machen«. <sup>137</sup> Offensichtlich hatte er also einen Blick auf die Noten geworfen und könnte bei dieser Gelegenheit eine erste Revision vorgenommen haben. Dann wäre die *Hafner*-Musik am 23. März 1783 in Wien vermutlich aus Salzburger Stimmenkopien (mit Wiener Doubletten) gespielt worden, in die Mozart seine Revision eingearbeitet hat. Dieser Stimmensatz könnte zwei Jahre später als Stichvorlage für den Erstdruck gedient haben. Allerdings ist bislang ein solcher Zusammenhang zwischen den Abschriften des Zweigs S und dem Erstdruck anhand der textlichen Merkmale nicht nachweisbar.

Die um Flöten und Klarinetten erweiterte *Hafner*-Sinfonie wurde bisher vor allem deshalb mit der Akademie vom 23. März in Verbindung gebracht, weil es sich hierbei um die einzige bekannte Aufführung unter Mozarts Leitung handelt. Tatsächlich gibt es aber weitere Gelegenheiten, bei denen diese Musik unter Mozars Leitung aufgeführt worden sein könnte. Von diesen kommen vorzugsweise diejenigen für die großinstrumentierte *Hafner*-Musik infrage, die nach dem Erscheinen des Erstdrucks datieren. Zaslav folgend ist die Erweiterung des Bläasersatzes um zwei Flöten als kompositorische Anpassung an eine trockene Akustik, wie man sie typischerweise in Theatern findet, zu verstehen. <sup>138</sup> Dann hätte die Aufführung der *Hafner*-Musik mit Flöten und Klarinetten in einem Theater stattgefunden.

Die »große Simphonie mit Trompeten und Pauken«, die in der Akademie am 1. April 1784 im National-Hoftheater erklang, wird wohl eher die *Hafner*-Musik ohne Flöte oder Klarinetten oder ein anderes Werk gewesen sein, weil die Akademie noch vor dem Erstdruck der *Hafner*-Musik datiert. <sup>139</sup> Vielleicht hat Mozart aber im Frankfurter Stadtschauspielhaus am 15. Oktober 1790 die *Hafner*-Musik mit Flöten und Klarinetten aufgeführt. <sup>140</sup> Während bei dieser Akademie nachweislich eine Sinfonie von Mozart gespielt wurde, gibt es in

---

<sup>137</sup> \*Briefe III, Nr. 728, S. 257, Z. 16–18.

<sup>138</sup> Neal Zaslav, Mozart's *Orchestral Flutes and Oboes*, in: Cliff Eisen (Hg.), *Mozart Studies*, Oxford 1991, S. 201–211.

<sup>139</sup> NMA X/34 (Dokumente), S. 198. Infrage kommen beispielsweise KV 338 und 425. Vgl. aber: Dexter Edge 2001, S. 522.

<sup>140</sup> Briefe VI, S. 401, zu 1140/3.

den Jahren 1785–1786 auch Akademien, über deren Programme man bis heute gar nichts weiß. Mozart berichtet seinem Vater, er habe vor dem 28. Dezember 1785 »in Eyle 3 Subscriptions Accademien gegeben von 120 Subscribenten«. <sup>141</sup> Außerdem käme Mozarts letzte Akademie im Burgtheater am 7. April 1786 für eine mögliche Aufführung der großinstrumentierten *Hafner*-Musik in Frage. Das Programm dieser Akademie ist unbekannt. <sup>142</sup> Auch bei Freiherr van Swieten (1733–1803) könnte die *Hafner*-Sinfonie erklingen sein. Zumindest die Sinfonie KV 550 ist in diesem Rahmen gespielt worden. <sup>143</sup>

Wegen der großen Anzahl von Musikern waren die Veranstaltungen der Wiener *Tonkünstler*=*Societät* ein idealer Rahmen für die Aufführung der *Hafner*-Musik in der erweiterten Besetzung mit Flöten und Klarinetten. Die *Tonkünstler*=*Societät* veranstaltete Wohltätigkeitskonzerte. Mozart berichtet über diese Einrichtung seinem Vater am 24. März 1781: » – sie wissen daß hier eine *Societet* ist, welche zum vortheile der Witwen von den *Musicis accademien* giebt – Die alles was nur *Musik* heist spielt da umsonst – das *orchestre* ist 180 Personen stark – kein *virtuos* der nur ein bischen liebe des Nächsten hat, schlägt es ab darin zu spielen, wenn er von der *Societet* aus darum ersuchet wird – denn, man macht sich auch sowohl beÿm Kayser als beÿm *Publicum* darum beliebt«. <sup>144</sup> Vielleicht stand eine Aufführung der *Hafner*-Musik in Zusammenhang mit Mozarts Gesuch um Aufnahme in die *Tonkünstler*=*Societät*, das am 11. Februar 1785 protokolliert wurde. <sup>145</sup> Allerdings scheint die *Hafner*-Musik weder bei den *musicalischen Societäts Accademien* am 13./15. März 1785 noch am 22./23. Dezember 1785 gespielt worden zu sein, sonst dürfte man wohl eine Erwähnung dieser Komposition erwarten. <sup>146</sup> Von den Sozietätsakademien, für die Mozarts Mitwirken dokumentiert ist, kommt wohl nur diejenige am 16./17. April 1791 im Wiener Burgtheater in Betracht. Hier kam eine nicht weiter identifizierte »große Sinfonie von der Erfindung des Hrn. *Mozart*« zur Aufführung. <sup>147</sup>

---

<sup>141</sup> Briefe III, Nr. 918, S. 484, Z. 23–24.

<sup>142</sup> NMA X/34 (Dokumente), S. 237. NMA X/31/1, S. 50.

<sup>143</sup> Milada Jonášová, Eine Aufführung der g-moll-Sinfonie KV 550 bei Baron van Swieten im Beisein Mozarts, in: Mozart Studien Bd. 20, Tutzing 2011, S. 253–268.

<sup>144</sup> \*Briefe III, Nr. 585, S. 99, Z. 72–78.

<sup>145</sup> NMA X/34 (Dokumente), S. 209. NMA X/31/2 (Addenda Dokumente), S. 37. Vgl. auch: Eduard Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, Wien 1869, S. 17. Carl Ferdinand Pohl, Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät, Wien 1871, S. 47f.

<sup>146</sup> NMA X/34 (Dokumente), S. 212f, 227f. NMA X/31/2 (Addenda Dokumente), S. 37f, 40f, 45.

<sup>147</sup> NMA X/34 (Dokumente), S. 344. In diesem Zusammenhang ohne neue Erkenntnisse bleibt: Claudia Pete, Geschichte der Wiener Tonkünstler-Societät, Wien 1996.

### *Menuett und Menuette*

In Zusammenhang mit der *Hafner*-Musik benutzt Mozart zweimal den Begriff *Menuett* im Plural (»2 *Menuett*«, »die *Menuetts*«). Eine Serenade bestand in der Regel aus den fünf Kernsätzen *Allegro – Menuett – »Ständchen«-Andante – Menuett – Finale*.<sup>148</sup> Ein zweites *Menuett* mit *Trio* ist allerdings nicht überliefert. Neal Zaslaw hat die Vermutung geäußert, dass Mozart gar nicht zwei *Menuette* mit jeweils einem *Trio* geschrieben habe, sondern dass er hier nach altertümlichem (oder vielleicht auch umgangssprachlichem?) Sprachgebrauch ein einziges *Menuett* mit *Trio* (= »*Menuett II*«) meint.<sup>149</sup> Auch wenn sich Zaslaws Deutung in der Wissenschaft bislang nicht durchgesetzt hat, darf sie nicht prinzipiell ausgeschlossen werden. Mozart bezeichnet wenigstens in seinen frühen Werken (KV 6–10, 13, 14, 46d, 46e) den von einem *Menuett* umrahmten Satz als *Menuett II* statt als *Trio*. Darüber hinaus enthalten nicht alle Serenaden von Mozart zwei *Menuette*: die dreisätzigige *Serenada notturna* KV 239 (1776) und die viersätzigige Bläser-Serenade in c-Moll KV 388, die wie die *Hafner*-Musik mutmaßlich aus dem Jahre 1782 stammt, bilden hier Ausnahmen. Ob es jemals zur *Hafner*-Musik ein zweites *Menuett* mit *Trio* gegeben hat, bleibt ungeklärt. Wenn ja, dann deutet der Hinweis »aber die *Menuetts* auch mit« sicherlich darauf hin, dass Mozart das *Menuett* für die Akademie selbst aussuchen zu wollen.

Wegen der satzweise autographen Überlieferung der *Hafner*-Sinfonie lässt sich die ursprüngliche Zugehörigkeit des *Menuetts* zur *Hafner*-Musik am Autograph nicht nachweisen. Robbins Landon schreibt: »The Minuet which has survived is written on paper with different watermarks from the rest of the music, which led some scholars to suggest that it might have been a brand new piece for the Vienna version, and Mozart discarded the other two minuet movements for Salzburg.«<sup>150</sup> Robbins Landon versucht etwaige Zweifel mit dem Hinweis aus dem Weg zu räumen, dass in einem für die großinstrumentierte Version neu komponierten *Menuett* ebenfalls die erweiterte Besetzung zu erwarten gewesen wäre. Seine Begründung zielt darauf ab, dass in einer Sinfonie für alle Sätze eine einheitliche Besetzung zu erwarten wäre. Es gibt jedoch zu viele Ausnahmen (in späteren Schaffensjahren KV 338, 425, 504, 543, 551), als dass man eine solche Begründung gelten lassen könnte.

Die Zweifel am Alter des *Menuetts* lassen sich jedoch zerstreuen, denn die Abschriften des Zweigs S, deren Vorlage vermutlich in Salzburg bis spätestens Februar 1783 angefertigt worden war, enthalten ebenfalls dieses *Menuett*. Außerdem muss die Papiersorte nicht gegen eine frühe Datierung spre-

148 Vgl. Manfred Hermann Schmid, *Mozart in Salzburg, Salzburg und München* 2006, S. 141ff.

149 Neal Zaslaw 1989, S. 381.

150 H. C. Robbins Landon 1971, S. VII.

chen. Dieselbe Papiersorte findet sich in der Serenade KV 388. Ihre genaue Datierung ist zwar unsicher, doch hält man sie in Konkurrenz zur Oktettfassung der Serenade KV 375 für diejenige »Nacht *Musique*«, die Mozart Ende Juli 1782 noch »geschwind« hat machen müssen.<sup>151</sup> Mozart verwendet diese Papiersorte auch für ein Korrekturblatt im letzten Satz des auf den 31. Dezember 1782 datierten Streichquartetts in G-Dur KV 387.<sup>152</sup> Auf dem einzelnen Blatt steht eine neue Instrumentation von T. 125–142 des Finales, welche sich in enharmonisch verwechelter Notation auch im Erstdruck von 1785 findet.<sup>153</sup> Wolf-Dieter Seiffert vermutet eine zeitliche Nähe dieser Korrektur zu den Arbeiten an den Quartetten KV 421 und 428 und datiert sie auf Juni/Juli 1783.<sup>154</sup> Gleichzeitig räumt er aber ein, dass auch andere Datierungen der Korrektur möglich sind. Wie beim Marsch KV 408/2 könnte Mozart also durchaus auch für das Menuett eine Papiersorte benutzt haben, die sich sonst erst mit dem im Dezember 1782 vollendeten Streichquartett KV 387 nachweisen lässt.

Die Platzierung des Menuetts in der *Hafner*-Musik ist nur durch die Sekundärquellen nachweisbar. In den Abschriften der viersätzigen Version steht das Menuett an erwarteter dritter Stelle. Während die Salzburger Abschriften des Zweigs S in dieser Hinsicht vielleicht nur Leopold Mozarts Vorschlag widerspiegeln, könnte man in den Wiener Abschriften des Zweigs S Mozarts Bestätigung dafür vermuten. Weitere Bestätigung liefert außerdem der Erstdruck. Unklar bleibt jedoch, ob das überlieferte Menuett in der ursprünglichen Fassung als Serenade tatsächlich auf das *Andante* folgte oder diesem vorausging. Es könnte ja auch ein verlorenes Menuett auf das *Andante* gefolgt sein.

### *Drei Stadien*

Der folgende Abschnitt versucht, die bisherigen Ergebnisse in Grundzügen zusammenzufassen und die verschiedenen Stadien der *Hafner*-Musik zu beschreiben.

Zwischen dem 20. Juli und 7. August 1782 komponierte Mozart eine »hafner=*Musique*«, vermutlich anlässlich der Nobilitierung Sigmund Hafners des Jüngeren. In einer Urkunde datiert diese Nobilitierung auf den 29. Juli

---

<sup>151</sup> Vgl. \*Briefe III, Nr. 680, S. 214f, Z. 4–5.

<sup>152</sup> NMA X/33/2 (Wasserzeichenkatalog), Textband S. 30, WZ 62. Das einzelne Blatt wurde für eine Korrektur der Instrumentation T. 125–142 genutzt.

<sup>153</sup> Zum Nachweis der Datierung der Erstausgabe: Gertraut Haberkamp 1986, S. 182f.

<sup>154</sup> Wolf-Dieter Seiffert, Mozarts »Haydn«-Quartette. Zum Quellenwert von Autograph und Erstausgabe unter besonderer Berücksichtigung des Finales aus KV 387, in: Annegrit Laubenthal und Kara Kusan-Windweh (Hg.), Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher, Kassel u.a.O. 1995, S. 377–392, speziell S. 379.

1782. Der geplante Aufführungstermin ist unbekannt. Mozart selbst ging während der Komposition wohl von einem frühestmöglichen Aufführungstermin (*terminus a quo*) Anfang (3./4.) August aus. Unklar bleibt, ob und wann die *Hafner*-Musik 1782 in Salzburg aufgeführt worden ist. Es lässt sich bislang keine Aufführung der *Hafner*-Musik in Salzburg zu Mozarts Lebzeiten nachweisen.

Als erstes Stadium wird im Folgenden diejenige Version der *Hafner*-Musik bezeichnet, die Mozart im Juli und August 1782 peu à peu nach Salzburg geschickt hat. Sie lässt sich einesteils aus Mozarts eigenen Äußerungen im Briefwechsel mit seinem Vater, andernteils aus den überlieferten autographen Teilen und aus Abschriften herleiten und rekonstruieren.

Mozarts Brief vom 27. Juli 1782 folgend, war die *Hafner*-Musik offensichtlich als Serenade konzipiert. Das ergibt sich unzweifelhaft aus dem eigens dafür komponierten Marsch, der sicherlich mit dem Marsch in D-Dur KV 408/2 identisch ist.

Interessanterweise enthalten Abschriften – und eine unter ihnen von Salzburger Provenienz – Lesarten, die im Autograph von Mozart revidiert wurden. Offenbar hatte Mozart das Autograph im Sommer 1782 mit älteren Lesarten aus der Hand gegeben. In den älteren Lesarten spiegeln die Abschriften folglich die früheste Version der *Hafner*-Musik. Erst am 15. Februar 1783 erhielt Mozart die Noten der *Hafner*-Musik aus Salzburg zurück. Das erste Stadium wird folglich bis mindestens 14. Februar 1783 angehalten haben.

#### 1. STADIUM als Serenade ohne Flöten oder Klarinetten

Marsch	KV 408/2, zum Einmarsch
Allegro	T. 48 (VI. II) 2.–4. Note $e^2$ . T. 74 (VI. I) 2. Note fälschlich doppelt punktiert statt einfach punktiert mit 16tel-Pause. T. 94 mit Wiederholung des 1. Teils. T. 105/111 (Ob. I) keine Warnakzidenzien.
Menuett/Trio	[unbekannt]
Andante	T. 23 (VI. I) letzte Note möglicherweise $d^1$ statt $c^1$ .
Menuett/Trio	[ohne Veränderungen]
Presto	T. 8, 87, 146 (VI. II) nur $cis^1$ statt Doppelgriff $cis^1 + e^1$ . T. 222–228 (VI. I) mit Vorschlagsnoten.
[Marsch	KV 408/2, zum Ausmarsch]

Die Anzahl der Menuette im ersten Stadium ist ungewiss. Mozart verwendet die pluralischen Angaben »2 Menuett« und »die Menuetts«, überliefert ist aber nur ein Menuett. Wie schon Zaslav gezeigt hat, darf nicht ausgeschlos-

sen werden, dass Mozarts Angaben insgesamt nur ein Menuett mit Trio bezeichnen. Das bekannte Menuett findet sich schon in den Abschriften und ist damit sicherlich schon Teil der im Juli und August 1782 nach Salzburg gesandten *Hafner*-Musik gewesen. Die ehemalige Platzierung dieses Menuetts innerhalb des ersten Stadium lässt sich jedoch aus keiner Quelle herleiten.

In der Praxis könnte man heute für eine Aufführung der ersten Fassung entweder ein anderes Menuett (z. B. KV 250/5 oder KV 363/1 bzw. 363/3) einfügen, oder man nimmt die Lücke – wie bei der *Kleinen Nachtmusik*<sup>155</sup> KV 525 – in Kauf.

Als zweites Stadium wird im Folgenden die viersätzigige, sinfonische Version der *Hafner*-Musik ohne Flöten oder Klarinetten bezeichnet. Sie kam wahrscheinlich bei der Akademie am 23. März 1783 im Wiener Burgtheater zur Aufführung.

Mozart hatte seinem Vater gegenüber die Absicht geäußert, bei der Akademie in Wien nur »die *Sinfonie* von der letzten hafner=*Musique*« aufführen zu wollen. Diese Version sollte offensichtlich auch ein Menuett enthalten, denn Mozart bittet seinen Vater in diesem Zusammenhang, »aber die *Menuetts* auch« mitzuschicken. Die Abschriften überliefern die *Hafner*-Musik in einer solchen viersätzigen Version. Sie wurde vermutlich schon durch Leopold Mozart in Salzburg einem Kopisten (möglicherweise Estlinger) angewiesen und ist dann als Kopie nach Wien geschickt worden. Eine Kopie dieser Version verblieb außerdem in Salzburg. So erklärt sich, dass die Abschriften mit den Lesarten des ersten Stadiums sowohl Salzburger als auch Wiener Provenienz sind.

Als weitere Quelle für das zweite Stadium dient der Erstdruck. Er erschien bei Artaria in Wien wahrscheinlich 1785. Aus Mozarts Brief vom 12. Juni 1784 gehen sowohl eine fortgeführte Zusammenarbeit mit Artaria als auch die Absicht hervor, drei Sinfonien stechen zu lassen. Sicherlich wird der Erstdruck also auf Mozarts Initiative hin gestochen worden sein. Wie die Abschriften überliefert der Erstdruck eine viersätzigige Version noch ohne Flöten oder Klarinetten. Er unterscheidet sich von den Abschriften darin, dass er korrigierte Lesarten des Autographs enthält. Der Erstdruck dokumentiert in dieser Hinsicht eine erste Revision des Autographs. Darüber hinaus überliefert der Erstdruck im *Presto* T. 222–228 (VI. I) eine vereinfachte Version. Sie muss nicht notwendigerweise auf Mozart selbst zurückgehen, sondern könnte als Korrektur fremder Hand unbemerkt in die Erstausgabe eingeflossen sein wie auch die zahlreichen übrigen unüberhörbaren Fehler dieses Notentrichs. Eine Autorisierung des Notentexts der Erstausgabe durch Mozart lässt sich nicht nachweisen.

---

<sup>155</sup> Vgl. auch die neueren Erkenntnisse in: Wolf-Dieter Seiffert, Zur Entstehung und Überlieferung von Mozarts *Kleiner Nachtmusik*, in: MJB 2009/2010, S. 119–140, speziell S. 131.

Für die Aufführung am 23. März 1783 könnte Mozart eine von ihm revidierte Salzburger Stimmenkopie benutzt haben und dieses Stimmenmaterial später als Stichvorlage für den Erstdruck an Artaria weitergereicht haben. Die Aufführung in der Akademie am 23. März 1783 könnte möglicherweise die Uraufführung der *Hafner*-Musik gewesen sein, falls sie im Sommer 1782 in Salzburg nicht gespielt worden sein sollte.

2. *STADIUM* als *Sinfonie ohne Flöten oder Klarinetten*

- Allegro T. 48 (VI. II) 2.–4. Note  $e^2$ .  
 T. 74 (VI. I) 2. Note einfach punktiert mit 16tel-Pause.  
 T. 94 keine Wiederholungen.  
 T. 105/111 (Ob. I) keine Warnakzidenzien.
- Andante T. 23 (VI. I) letzte Note  $c^1$ .
- Menuett/Trio [ohne Veränderungen]
- Presto T. 8, 87, 146 (VI. II) Doppelgriff  $cis^1+e^1$ .  
 Möglicherweise T. 222–228 (VI. I) ohne Vorschlagsnoten.

Als drittes Stadium wird hier diejenige Version der *Hafner*-Musik bezeichnet, die die endgültigen Lesarten des Autographs inklusive der hinzugefügten Flöten- und Klarinettenstimmen enthält und viersätzig ist. Sie unterscheidet sich vom zweiten Stadium in erster Linie durch die Instrumentation.

Gegen die Annahme, die dritte Version sei in der Akademie am 23. März 1783 erklingen, sprechen ökonomische Gründe. Es wurden im gesamten Programm keine Klarinetten benötigt. Auf eine spätere Datierung des dritten Stadiums weisen auch die Lesarten des Erstdrucks hin: In Zusammenhang mit der Erweiterung der Instrumentation hatte Mozart auch Korrekturen und Ergänzungen im Notentext vorgenommen (zweite Revision). Die Tatsache, dass die Erstausgabe noch 1785 ohne die Ergänzungen und Korrekturen gestochen wurde, darf wohl als ein Indiz dafür gelten, dass Mozart die Erweiterung der Instrumentation erst nach Erscheinen des Erstdrucks vornahm.

3. *STADIUM* als *Sinfonie mit Flöten und Klarinetten*

- Allegro T. 48 (VI. II), 1.–4. Note  $gis^1$ .  
 T. 74 (VI. I), 2. Note einfach punktiert mit 16tel-Pause.  
 T. 94 keine Wiederholungen.  
 T. 105/111 (Ob. I) Warnakzidenzien.
- Andante T. 23 (VI. I) letzte Note  $c^1$ .
- Menuett/Trio [ohne Veränderungen]
- Presto T. 8, 87, 146 (VI. II) Doppelgriff  $cis^1+e^1$ .  
 Möglicherweise T. 222–228 (VI. I) mit Vorschlagsnoten.

Auch wenn der Anlass, für den Mozart die *Hafner*-Musik um Flöten und Klarinetten erweiterte, unbekannt ist, sind genügend Gelegenheiten dokumentiert, bei denen diese Fassung unter Mozarts Leitung zur Aufführung gekommen sein könnte.

### *Fassungen und Varianten der Hafner-Musik*

Klaus Aringer hat in Zusammenhang mit der *Hafner*-Musik eine Diskussion über die Begriffe *Fassung* und *Variante* sowie über die bleibende Gültigkeit früherer Werkgestalten angestoßen: »Im Autograph ergänzte Mozart nachträglich für eine Wiener Aufführung am 23. März 1783 im ersten und vierten Satz auf den freigebiebenen Systemen Partien für diese Instrumente [sc. Flöten und Klarinetten]. Die Notlösung in der Niederschrift zeugt von einer aufführungspraktischen Variante, nicht von einer kompositorischen Veränderung im Sinne einer eigenen Fassung. Die Anpassung der Bläserbesetzung ist als Gegengewicht zu einer stärkeren als der üblichen Streicherbesetzung zu verstehen, die für einen einmaligen Aufführungsanlass zur Verfügung stand. Die Sinfonie war und blieb deshalb in ihrer ursprünglichen Besetzung vollständig, zeitgenössische Stimmensätze sowie der 1785 in Wien bei Artaria & Co. erschienene Erstdruck enthalten die zusätzlichen Bläserpartien dementsprechend nicht.«<sup>156</sup>

Die folgenden Überlegungen versuchen, durch Begriffe aus dem Urheberrecht die Unterschiede zwischen *Fassung* und *Variante* fassbar zu machen. Von besonderer Wichtigkeit sind in diesem Zusammenhang die Parameter *Individualität* und *Gestaltungshöhe* sowie der Gegensatz von *Schöpfung* und *Leistung*. Die *Individualität* eines Werkes liegt in der eigenschöpferischen Prägung: »[W]as jeder so machen würde oder was von der Sache her vorgegeben ist«<sup>157</sup>, ist nicht individuell. Das Angleichen von Parallelstellen beispielsweise entbehrt der Individualität. Ein kompositorischer Eingriff, der in seinen Handlungsalternativen begrenzt ist, kann ebenfalls kaum individuell sein. Die Quantität an Individualität wird als *Gestaltungshöhe* bezeichnet. Für den urheberrechtlichen Schutz eines Werkes genügt »nicht ein einzelner schöpferischer Gedankensplitter, sondern der menschliche Geist muß in umfassender Weise in dem Werk seinen Niederschlag finden.«<sup>158</sup> Die Gestaltungshöhe sagt dabei noch nichts über die (subjektiv empfundene) Qualität bzw. über den ästhetischen Wert eines Werkes aus. Vom *schöpferischen* Werk, das durch das Urheberrecht geschützt wird, ist die *nachschöpferische*

---

<sup>156</sup> Klaus Aringer 2011, S. 32.

<sup>157</sup> Gerhard Schrickler und Ulrich Loewenstein (Hg.), *Urheberrecht*, Kommentar, München 2012, § 2, Rz. 26, S. 105.

<sup>158</sup> Manfred Rehbinder, *Urheberrecht*. Ein Studienbuch, 16. Auflage, München 2010, Rz. 148, S. 67.



Darbietung, die durch das Leistungsschutzrecht geschützt wird, zu trennen. Als *Fassungen* und *Varianten* werden im vorliegenden Beitrag deshalb nur unterschiedliche Ausprägungen einer *Schöpfung* (Komposition) bezeichnet, nicht aber Formen unterschiedlicher *schöpferischer Darbietungen* (Aufführung einer Komposition).

Im folgenden Abschnitt werden das Merkmal *Individualität* und das Maß an *Gestaltungshöhe* dazu benutzt, die schöpferischen Schritte von Stadium zu Stadium der *Hafner*-Musik zu beschreiben. Der Unterschied zwischen *Fassung* und *Variante* wird darüber hinaus an der Sinfonie g-Moll KV 550 gemessen. Diese Sinfonie ist nach einhelliger Meinung in verschiedenen *Fassungen* überliefert.

\*

Entgegen Aringer (»Die Notlösung in der Niederschrift zeugt von einer aufführungspraktischen Variante«) ist die Ergänzung der Flöten- und Klarinettenstimmen in der *Hafner*-Musik ganz zu trennen von rein aufführungspraktischen Veränderungen der Instrumentation. In den Bereich der Aufführungspraxis gehören die chorische Besetzung von Blasinstrumenten, das Unterstützen der Chorstimmen in Messkompositionen durch Posaunen<sup>159</sup>, das Hinzuziehen des Fagotts zur Basso-Gruppe, das in Serenaden übliche (und für das erste Stadium der *Hafner*-Musik relevante) Weglassen von Violoncelli aus der Basso-Gruppe<sup>160</sup> und möglicherweise auch der gelegentliche Ersatz von Oboen durch Flöten.<sup>161</sup> Manche aufführungspraktischen Instrumentationen sind dabei aus der Not geboren. So schreibt Mozart in Zusammenhang mit dem Klavierkonzert A-Dur KV 488 nach Donaueschingen: »beÿ dem *Concert ex A* sind 2 *clarinetti*. – sollten sie selbe an ihrem Hofe nicht besitzen, so soll sie ein geschickter *Copist* in den gehörigen Ton über sezen; wodann die erste mit einer *Violin*, und die zwote mir einer bratsche soll gespielt werden«.<sup>162</sup>

Damit verglichen ist die Instrumentationsergänzung zur *Hafner*-Musik also keinesfalls nur aufführungspraktisch. Die Individualität dieser Ergänzung steht außer Frage, denn es ist unwahrscheinlich, dass eine andere Person die Ergänzung der Flöten- und Klarinettenstimmen in identischer Weise vorgenommen hätte. Ganz unerwartet sind beispielsweise die Abweichungen in der

---

<sup>159</sup> Vgl. dazu: Manfred Hermann Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing 1976, S. 260ff.

<sup>160</sup> Vgl. dazu: Carl Bär, *Zum Begriff des »Basso« in Mozarts Serenaden*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1960/61, S. 133–155.

<sup>161</sup> Vgl. die Salzburger Fassung vom *Exsultate, jubilate* KV 165, in der die Oboen komplett durch Flöten ersetzt wurden. Verwandt dazu ist der satzweise Wechsel von Oboen zu Flöten wie etwa in der *Hafner*-Serenade KV 250 oder – nur einmal in Mozarts Schaffen – von Flöten zu Oboen in der Sinfonie A-Dur KV 114.

<sup>162</sup> \*Briefe III, Nr. 988, S. 590, Z. 16–18.

Stimmführung im *Allegro* T. 28 (Klar. gegenüber Ob.) oder T. 47 (Fl. II gegenüber Ob. I/Klar. I). Während diese Abweichungen vielleicht noch als Flüchtigkeiten herabgewürdigt werden könnten, zeigt sich die Individualität und besonders auch die Gestaltungshöhe der Ergänzung auch in der deutlich hörbaren Erweiterung des Klangspektrums.

Eine großflächige Klangdifferenzierung der *Hafner*-Musik entsteht dadurch, dass Mozart Flöten und Klarinetten nur in den Ecksätzen ergänzt hat. Während *Allegro* und *Presto* mit der Ergänzung noch prächtiger klingen, wirken das in den Bläsern nur mit je zwei Oboen, Fagotten und Hörnern besetzte *Andante* und Trio in dieser Umgebung nun intimer. Das Menuett stellt mit je zwei Oboen, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken eine Zwischenstufe zwischen dem *Andante* und Trio einerseits und *Allegro* und *Presto* andererseits dar. Mozart erweitert hier also das Klangspektrum von zwei auf drei Grundbesetzungen.

Klaus Aringer hält Mozarts Ergänzung lediglich für eine »Anpassung der Bläserbesetzung [...] als Gegengewicht zu einer stärkeren als der üblichen Streicherbesetzung«. Hätte eine größere Streicherbesetzung aber nicht auch Auswirkungen auf die Klangproportionen im *Andante* und *Menuetto*? Aringers These bleibt hier schwach, ist aber nicht prinzipiell abzuweisen.

Im *Allegro* und *Presto* reichert Mozart all diejenigen *forte*-Tutti mit Flöten und Klarinetten an, in denen auch Oboen beteiligt sind.<sup>163</sup> In der Regel führt nun die Flöte I den Harmoniesatz an und nutzt dabei ihr oberes Register bis  $g^3$  (z. B. in *Allegro* T. 20) aus. Die Flöte ersetzt also die Oboe weitenteils als führendes Harmonieinstrument. Dennoch bleibt der ersten Oboe an einigen wenigen Tutti-Stellen im *Allegro* die Führung (T. 28, 62–66, 146, 148–149). Mozart differenziert also die Führung des Harmonieklanges, wenn auch recht bescheiden. Bescheiden ist auch der Einfluss der Klarinetten auf das *forte*-Tutti. Gut vernehmbar sind noch die Halbenoten im *Presto* T. 59–61, wo alle anderen Stimmen kürzere Noten spielen.<sup>164</sup> Unbeachtet bleiben in der Regel die im Vergleich zu Ob. I längeren Vorhalte im *Allegro* T. 63–64 und die Halbenoten (statt Viertelnoten) im *Presto* T. 263. Hierbei könnte es sich aber auch um Flüchtigkeitsfehler handeln. Ansonsten steuern die Klarinetten vor allem Klangmasse im Tutti bei.

An leiseren oder dünner besetzten Stellen kommen die Klangfarben von Flöte und Klarinette noch mehr zur Geltung. Im *Presto* T. 92–95 und 100–103 bereichern Fl. I/II und Klar. I/II den Orchesterklang durch liegende Harmonietöne. Der Flötenklang ist besonders im *Allegro* T. 35–40, 115 und im *Presto* T. 46–53 präsent. Vernehmlich ist auch das Hinzutreten der Klarinet-

<sup>163</sup> Ausgenommen: *Allegro* T. 80–81, wo die Klarinetten fehlen.

<sup>164</sup> Bei den Halbenoten der Klarinetten im *Presto* T. 263 könnte es sich um einen Flüchtigkeitsfehler handeln.

ten im *Presto* T. 125–129, ihre Verdopplung der Viola im *Allegro* T. 13–14, 141–142, ihre Verdopplung des Fagotts im *Allegro* T. 56–58, 162–164 und nicht zuletzt ihre Verdopplung der Vl. I im *Allegro* T. 58, 164 (Tonleitern). Diese Tonleitern werden wiederum von den Flöten deutlich hörbar fortgesetzt.

Die hier genannten Beispiele veranschaulichen, dass durch die Ergänzung von Flöten und Klarinetten zum einen das Klangfarbenspektrum hörbar erweitert wurde und zum anderen die Führung des Harmoniesatzes weitenteils von der Oboe I auf die Flöte I übertragen wurde. Eine solistische Gleichwertigkeit der verschiedenen Holzblasinstrumente hat Mozart mit seiner Ergänzung allerdings nicht hergestellt. Dazu hätten die Bläserstimmen im *Allegro* T. 67–73, 118–128, 173–180 und im *Presto* T. 190–197 neu verteilt werden müssen. In Bezug auf die solistische Gleichwertigkeit der Holzblasinstrumente steht die ergänzte Instrumentation der *Hafner*-Musik nicht auf derselben Höhe wie etwa die ursprüngliche Instrumentation der Sinfonie g-Moll KV 550 ohne Klarinetten. Diese 1. Fassung der g-Moll-Sinfonie zeigt eine dem jeweiligen Register Rechnung tragende, ausgewogene Behandlung der Holzbläser.

Anders allerdings in der 2. Fassung der Großen g-Moll-Sinfonie mit Klarinetten. Die Neukomposition der Klarinettenstimmen und die damit verbundene Rekomposition der Oboenstimmen hatte offenbar eine solistische Entlastung der Oboenstimmen zur Absicht.<sup>165</sup> Alle Klarinetten soli waren ursprünglich Oboensoli. Die neue Zuweisung der Soli ist bis auf wenige Stellen schematisch. Der Oboenklang tritt in der 2. Fassung der Großen g-Moll-Sinfonie eigentlich nur noch im Trio T. 6–8 und 16–18 und im *Allegro assai* T. 144–147 solistisch führend hervor. Der Übergang im *Allegro assai* T. 133–135 ist schon mehr Harmonie als Solo. Zuweilen ist die Ob. I als Harmonieinstrument führend (*Molto Allegro* T. 22–27, 68, 93, 256) oder solistisch, aber nicht führend (*Molto Allegro* T. 102–105, 187–190, 234–238, *Allegro assai* T. 294, 298). Vernehmbar neu sind in den Oboenstimmen T. 234 im *Molto Allegro*, T. 20, 22, 86, 90 im *Andante* sowie T. 99–100 im *Allegro assai*. Im Gegensatz zur *Hafner*-Musik erstreckt sich die Ergänzung der Klarinettenstimmen in der Großen g-Moll-Sinfonie auf alle vier Sätze mit Ausnahme des Trios.

Auch wenn für die Neuinstrumentationen der Sinfonien KV 385 und 550 die Ursachen und die Zielsetzung verschieden gewesen sein mögen, auch

---

<sup>165</sup> Ausgeklammert wird in der vorliegenden Diskussion die Bedeutung der Neuinstrumentation im *Andante* T. 27ff und 98ff. Die in der NMA noch als *Alternativ-Fassung* bezeichnete Korrektur wurde erst von Cliff Eisen in ihren Grundzügen richtig gedeutet und für die erste Fassung als Hauptvariante aufgewertet. Cliff Eisen 1997, S. 373–383. Die Alternative hat aber die Begriffswahl zwischen *Fassung* und *Variante* nicht beeinflusst.

wenn die Notation beider Ergänzungen unterschiedlich erfolgte – als Nachtrag in freie Systeme der Partitur (KV 385), durch neue Instrumentenzuweisung in der Partitur (KV 550 im Menuett und zuweilen im *Andante*) oder in einer gesonderten Bläserpartitur (KV 550 allgemein) –, so lassen sie sich doch zumindest in inhaltlichen Grundzügen miteinander vergleichen. Beide vertauschen die Führungsrollen zweier Instrumente: in der *Hafner*-Musik ist es die Führung im Harmoniesatz (Ob. > Fl.), in der Großen g-Moll-Sinfonie sind es die offenen Soli (Ob. > Klar.). Beide erweitern das Klangspektrum, schaffen eine neue Klangkonzeption, ohne allerdings eine solistische Gleichwertigkeit der Holzblasinstrumente zu bezwecken oder zu erreichen. Die Individualität beider Neuinstrumentationen steht außer Frage. Allein die hörbare Differenzierung des Klangspektrums darf man dabei als ein zweifelsfreies Zeichen von erkennbarer Gestaltungshöhe werten, weil sie sich jeweils über die gesamte Sinfonie erstreckt und damit auch ein gewisses quantitatives Kriterium erfüllt.

Der Begriff *Fassung* ist folglich für das 3. Stadium der *Hafner*-Musik wohl nicht weniger berechtigt als für die Klarinettenfassung der Großen g-Moll-Sinfonie. Die Unterschiede zwischen 1. und 2. Stadium der *Hafner*-Sinfonie rechtfertigen jedoch nicht, hier von verschiedenen Fassungen zu sprechen, sondern beide Stadien sind Varianten ein und derselben Fassung. Punktuelle Veränderungen einzelner Töne wie im *Presto* T. 8 sind zwar individuell, aber von geringer Gestaltungshöhe. Das Streichen der Wiederholung im *Allegro* und die Reduzierung der ursprünglich fünf- oder sechssätzigen *Hafner*-Musik auf eine viersätzliche Sinfonie dürfen als Routine-Eingriffe gewertet werden, die ein Zeitgenosse Mozarts ebenso vorgenommen haben würde oder könnte. Der von Konventionen vorgegebene Rahmen dieser Eingriffe ist dabei so eng, dass kein Raum für Individualität bleibt.

Die Beobachtungen an den drei Stadien der *Hafner*-Musik führen zu einem differenzierten Bild mit insgesamt zwei Fassungen und zwei Varianten:

*Hafner*-Musik KV 385 mit 408/2

1. Fassung		2. Fassung
1. Variante	2. Variante	
1. Stadium	2. Stadium	3. Stadium
als Serenade	als Sinfonie ohne Fl./Klar.	als Sinfonie mit Fl./Klar.

Es bleibt die Frage nach der Gültigkeit früherer Varianten und Fassungen. Im Falle der 1. Fassung der Großen g-Moll-Sinfonie ist ziemlich eindeutig, dass diese Fassung auch nach der 2. Fassung noch gilt. Ansonsten hätte Mozart den endgültigen Ersatz der Oboenstimmen durch Ausstreichen deutlich machen können oder sogar müssen. Eine solche Möglichkeit hatte

Mozart in der *Hafner*-Musik nicht, weil er Ergänzungen vornahm und keinen Ersatz. Sollte der Erstdruck tatsächlich erst nach der Erweiterung der Instrumentation veröffentlicht worden sein, wäre das, Aringer folgend, ein ausreichendes Zeichen für die fortdauernde Gültigkeit der 2. Variante der 1. Fassung. Allerdings wurde diese Chronologie im Rahmen des vorliegenden Beitrags in Zweifel gezogen.

In Ermangelung weiterer historischer Zeugnisse müssen andere Parameter für die Klärung der Gültigkeit herangezogen werden. In ästhetischer Hinsicht sind Vorzüge und Nachteile der Neuinstrumentierungen abzuwägen: Der erweiterten Klangvielfalt steht die fehlende solistische Gleichwertigkeit gegenüber. Gewinn und Verlust halten sich wohl in etwa einander die Waage. In wirtschaftlicher und aufführungspraktischer Hinsicht erlauben frühere Fassungen und Varianten willkommene Anpassungen an die Größe des zur Verfügung stehenden Ensembles und an die Akustik. Aus diesen Gründen werden die früheren Fassungen und Varianten von der *Hafner*-Musik und der Großen g-Moll-Sinfonie sicherlich ihre Gültigkeit bewahrt haben.