

„Alt“ und „neu“ bei Leopold und Wolfgang Amadé Mozart¹

von Marianne Danckwardt

I.

Wäre Leopold Mozart heutzutage bei einem Konzert, in dem Werke von ihm und von Wolfgang Amadé Mozart erklingen, als Ehrengast zugegen, würde er wohl ein solches Konzert nicht nur mit Genugtuung, sondern auch mit Verwunderung hören: Genugtuung selbstverständlich darüber, dass die Musik seines Sohnes auch nach über 200 Jahren noch Musiker und Zuhörer in ihren Bann zu ziehen vermag, Verwunderung jedoch darüber, dass sogar seine eigene Musik den Sprung ins 21. Jahrhundert geschafft hat, denn darauf hatte er es gewiss nicht angelegt. Abgesehen von seinen sechs Triosonaten von 1740, drei Klaversonaten und den Klavierstücken *Der Morgen und der Abend* erschien ja keines seiner Werke zu seinen Lebzeiten im Druck, und dass er, wie mehrfach brieflich überliefert ist², strengstens über seine Werke zu wachen versuchte, hatte eher kommerzielle denn künstlerische Gründe. – Was wir jedoch nicht einschätzen könnten, wäre Leopold Mozarts Reaktion auf die Gegenüberstellung von Werken aus seiner Feder und solchen seines Sohnes. Würde er betrübt oder gar mit einer gewissen Eifersucht konstatieren, dass seine eigenen Werke mit den Werken seines Sohnes nicht mithalten können? Oder würde er selbstbewusst die Behauptung wiederholen, dass er für seine Zeit ein moderner Komponist gewesen ist³, und betonen, dass sein Sohn ohne das eigene Vorbild nicht hätte werden können, was er wurde? Dass die letztgenannte Haltung aus der historischen Distanz heraus die angemessenere ist, soll der folgende Text einsichtig machen, indem er andeutet, was an den erklingenden Stücken Leopold Mozarts „modern“ ist und was die beiden Werke Wolfgang Amadé Mozarts mit denen seines Vaters, also mit der „alten“ Generation, verbindet.

Allein schon, dass Leopold Mozart bereits 1751 seine ersten Sinfonien komponierte – insgesamt schrieb er bis in die 1770er Jah-

re über 70 Sinfonien –, zeichnet ihn im deutschsprachigen Raum als modern aus, begann doch Joseph Haydn mit der Komposition von Sinfonien erst etwa 1757, Michael Haydn, der spätere Salzburger Konkurrent Leopold Mozarts, sogar noch etwas später. Und zunehmend beschritt Leopold Mozart auch formal und satztechnisch zukunftssträchtige Wege. Die Sinfonie VII:F5⁴ – die ältere der beiden hier zu besprechenden Sinfonien – ist mit ihrer Viersätzigkeit bereits fortschrittlich, in satztechnischer Hinsicht aber noch ein wenig altertümlich. So zeigt der Bass über weite Strecken die für einen Generalbass der sogenannten Barockmusik der ersten Jahrhunderthälfte typische kontinuierliche Bewegung; allerdings sind zur Auflockerung sehr häufig die schweren Taktzeiten ausgespart. Und wie in der Barockmusik bestimmt überwiegend ein Gerüst aus zwei Stimmen, Melodie und Bass, die Musik, denn meist sind entweder die Bratschen an die Bässe und die zweiten Violinen – im Einklang oder allenfalls in Terzen oder Sexten – an die ersten gekoppelt, oder die ersten Violinen stehen einer dreistimmigen kompakten Begleitung der Unterstimmen gegenüber, die nichts anderes als die übliche, ansonsten aber einem Tasten- oder Zupfinstrument übertragene akkordliche Füllung des barocken Generalbasses ist. Die Form des Kopfsatzes der Sinfonie kann sich, obgleich schon mit modernem Anstrich, von der barocker Suitensätze noch nicht ganz lösen.

Im Kopfsatz der Sinfonie VII:D27⁵ hingegen ist die moderne Sonatenhauptsatzform deutlich ausgebildet. Zwar stehen sich auch in dieser Sinfonie noch häufig je zwei aneinander gekoppelte Stimmen gegenüber, doch in allen drei Sätzen bilden sich bald nach dem Eröffnungsabschnitt zumindest kurzzeitig auch drei Schichten aus, indem sich zum Beispiel die Bratschen mit raschen Tonwiederholungen rhythmisch von den Bässen oder die zweiten Violinen mit Begleitfiguren von den melodisch agieren-

den ersten Violinen trennen. In den Außensätzen findet sich häufig ein sogenannter Trommelbass, also eine Bassstimme, die gleichmäßig wie eine Trommel über einen oder mehrere Takte nur einen Ton wiederholt. All das weist in die neue Zeit. Außerdem kündigt sich im Kopfsatz eine neue, spezifisch musikalische Architektur an, indem vielfach mit scharf voneinander abgehobenen Bauelementen gearbeitet wird, die wie Nut- und Federbretter miteinander verbunden sind – wobei der Feder, die in die Nut des nächsten Brettes hineinreicht, auf kompositorischer Ebene die Harmonik entspricht –, so dass, mit heutigen Worten, ein unaufhaltsamer ‚drive‘ entsteht. In der Barockmusik und der Sinfonie VII:F5 hingegen sind meist – der Sprache ähnlich – musikalische Phrasen gefällig nebeneinandergesetzt; ein Punkt (das Erreichen des harmonischen Ziels) beendet jede.

Hinsichtlich der Sinfonien Leopold Mozarts ist manches ungeklärt: in vielen Fällen die Echtheit, meist die Entstehungszeit, fast immer die Verbreitungswege. Eine der Ursachen dafür ist, dass das öffentliche bürgerliche Konzertwesen und der Notendruck im deutschsprachigen Gebiet noch nicht so etabliert waren wie etwa in Frankreich und England. Man konnte zwar gelegentlich in einer Gastwirtschaft ein Collegium musicum musizieren hören, doch Hauptträger des Musiklebens waren die Fürstenhöfe, der Adel und der kirchlich-klösterliche Bereich, weshalb es ausreichte, Noten handschriftlich und auf dem Privatweg weiterzugeben. Seit einigen Jahren beschäftigt sich Christian Broy intensiv mit den Überlieferungswegen insbesondere der Sinfonien Leopold Mozarts⁶. Es sei kurz von seinen Forschungen berichtet, da sie nicht zuletzt auch das Musikleben der Zeit ein wenig erhellen. Den einzig erhaltenen Stimmensatz der Sinfonie VII:F5 brachte wahrscheinlich die auf dem Umschlag der Noten als Besitzerin vermerkte Anna Barbara Bez, Tochter eines Ellwanger Hofbediensteten, bei ihrem Eintritt in das Zisterzienserinnenkloster Gutenzell als ‚Hochzeitsausstattung‘ mit. Möglicherweise hatte ihr Vater die Noten über den Kontaktmann

Johann Jakob Lotter in Augsburg bezogen. Die Anfangstakte der Sinfonie sind auch in zwei zeitgenössischen Katalogen aufgeführt: in einem Katalog aus Olmütz von 1760, in dem es heißt, die Sinfonie sei „von Wien mitgebracht“ – sie war also weiter verbreitet, als die Überlieferung vermuten lässt –, und im Katalog des Klosters Lambach von 1768, dort als Sinfonie mit zwei Hörnern aufgelistet. Dass die in Gutenzell überlieferte Fassung keine Hörner einbezieht, dürfte dem häuslichen bürgerlichen Musizieren oder dem Musizieren in einem Frauenkloster, in dem zumindest die Nonnen keine Blasinstrumente spielen durften, geschuldet sein, denn man passte die Besetzung der Werke zu dieser Zeit den jeweiligen Anlässen und Gegebenheiten an. Die Sinfonie VII:D27 zeigt ähnliche Variabilität hinsichtlich der Besetzung: Die Oboen sind laut Aufschrift auf dem Titelblatt nicht obligat; auch auf die Hörner lässt sich, da sie nur füllen und verstärken, ohne Probleme verzichten. Die Sinfonie ist zusammen mit fünf anderen Sinfonien Leopold Mozarts in Schloss Wolfegg überliefert. Durch die Entdeckung dieses Bestandes vor einigen Jahren konnte das Werkverzeichnis um drei bis dahin unbekannte Sinfonien, unter ihnen auch die Sinfonie VII:D27, erweitert werden. Außerdem brachte der Fund einige wichtige Erkenntnisse zu Echtheits- und Chronologiefragen⁷. Doch wie gelangte dieser Bestand an seinen heutigen Fundort? Zu zwei Mitgliedern des Hauses Waldburg-Wolfegg hatten die Mozarts unmittelbaren Kontakt: zu Ferdinand Christoph Wunibald⁸ und zu dem weitgereisten Anton Willibald⁹. Beide Grafen hielten sich lange in Salzburg auf. Dort könnte Leopold Mozart die Stimmen der sechs Sinfonien einem der beiden auf normalem Wege verkauft oder als Bitte um oder Dank für Unterstützung geschenkt haben, denn Ferdinand Christoph Wunibald hat sich womöglich bereits 1762, als die Mozarts erstmals an den kurfürstlichen Hof in München kamen, für die Mozarts verwendet, und Anton Willibald stattete die Familie Mozart mit Empfehlungsschreiben für die Westeuropareise 1763-1766 aus. Da beide Grafen

als Domherren ohne Nachwuchs blieben, könnten nach deren Tod die Sinfonien ins Familienarchiv gelangt sein.

Für den Druck der drei Klaviersonaten Leopold Mozarts, der zwischen 1759 und 1762/63 erfolgte, waren die am heimischen Instrument musizierenden Liebhaber dankbare Abnehmer. Die dritte Sonate in C-Dur stellt nicht nur zeitlich¹⁰, sondern auch kompositorisch fast ein Bindeglied zwischen den beiden erwähnten Sinfonien dar. Sie hat mit Trommelbässen, die allerdings auf dem Tasteninstrument in wiederholte Dreiklangsbrechungen verwandelt werden müssen, und mit deutlich abgegrenzten, vielfach wiederholten Bausteinen im ersten Satz moderne Züge. Doch die Form des Kopfsatzes ist rückwärtsgewandt, und dessen orchestral wirkender Beginn belegt, dass Orchester- und Kammermusik sich noch nicht voneinander geschieden haben.

II.

Die Sinfonie VII:D27 und viele andere Sinfonien dieser Zeit haben große Ähnlichkeit mit Wolfgangs frühen Sinfonien; es ist bezeichnend, dass in der vor gut hundert Jahren erschienenen Alten Mozart-Gesamtausgabe unter die frühen Sinfonien des Sohnes auch eine Sinfonie von Leopold Mozart (als KV 17¹¹) und eine von Karl Friedrich Abel (als KV 18¹²) gerieten, von der spektakulären Falschzuschreibung der beiden „Lambacher Sinfonien“ durch die Forschung¹³ ganz zu schweigen. Doch auch die späteren Kompositionen des Sohnes haben noch Berührungspunkte mit den Kompositionen von Leopold und dessen Zeitgenossen. Das Divertimento KV 137 (125b)¹⁴ etwa erinnert mit der Unbestimmtheit der Besetzung an Leopold Mozarts Sinfonien. Auf dem Autograph der Divertimenti KV 136-138 sind als Instrumente „Violini“, „Viole“ und „Basso“ angegeben¹⁵, was zunächst einmal an Orchesterbesetzung mit mehrfach besetzten Streichern denken lässt; die Bezeichnung „Basso“ stünde dabei wie üblich für Violoncelli und Kontrabässe. Die auf dem Autograph angebrachte Bezeichnung „Divertimento“¹⁶ allerdings verweist aus mehreren Gründen

(einer davon ist, dass Haydn seine Streichquartette bis 1772 „Divertimenti“ nannte) auf solistische Besetzung¹⁷. Dass mit der Angabe „Basso“ dann ein Violoncello gemeint wäre, braucht nicht zu irritieren, denn sowohl Mozart als auch Haydn machten in Streichquartetten¹⁸ mehrfach die eigentlich nicht korrekte Besetzungsangabe „Basso“. Selbst die Pluralform „Viole“ verwendete Mozart in solistischem Sinne, sogar für ein spätes Streichquartett¹⁹. Auch von der Machart her bekennt das Werk – wie Leopold Mozarts Klaviersonate – nicht richtig Farbe, zu welcher Gattung es gehört. Zweiter und dritter Satz haben eher sinfonischen Charakter; übrigens sind immer wieder einmal wie in Leopolds Sinfonien die Bratschen an die Bässe und die zweiten Violinen im Einklang (bzw. in Oktaven) oder in Terzen an die ersten Violinen gekoppelt, und in der tiefsten Stimme kommen oft Trommelbässe vor. Der langsame Kopfsatz²⁰ mit seinen beiden zaghaften, tonal unsicheren Eröffnungssphären und der bei deren drittem Erklängen grundlegend veränderten Antwort auf diese Phrasen gehört hingegen eher in die intime Sphäre des Streichquartetts.

Auch beim Klavierkonzert KV 413 begegnet uns von Leopold Mozart her Bekanntes: eine sehr wohl modifizierbare Besetzung und die Zuteilung eher untergeordneter Aufgaben an die Bläser. Am 15. Januar 1783 bezeichnete Wolfgang Amadé in der Wiener Zeitung dieses und die beiden Geschwisterkonzerte KV 414 und 415²¹ als „Konzerten, welche man sowohl bey großem Orchestre mit blasenden Instrumenten, als auch nur a quattro, nämlich mit 2 Violinen, 1 Viole, und Violoncello auführen kann“²², und für das letzte der drei Konzerte ist schon für 1783 von Aufführungen mit unterschiedlicher Besetzung auszugehen: in Wien²³ mit Trompeten und Pauken, in Salzburg ohne²⁴. Auch dass Wolfgang zunächst nicht an einen Druck der drei Konzerte dachte, stellt eine Verbindung zu Leopold Mozarts Zeit her. Er wollte die Konzerte zunächst in handschriftlichen Kopien vertreiben²⁵; als aber die Zahl der Subskribenten dafür sehr klein

blieb, entschloss er sich zum Verkauf der Konzerte an einen Verleger²⁶. Am 12. Januar 1785 schließlich konnte der Wiener Verlag Artaria die Herausgabe der drei Konzerte anzeigen²⁷, und die folgenden Jahre brachten beste Verkaufszahlen²⁸. Das Jahr 1785 markiert eine Wende für die Werke Mozarts: Waren in den beiden Jahrzehnten zuvor fast nur mit Klavier oder Klavier und Violine besetzte Sonaten publiziert worden – unter letzteren auch schon die drei Serien aus der Wunderkindzeit –, so erschienen in den späteren Wiener Jahren, nicht zuletzt gefördert durch die nun in Blüte stehenden Subskriptionskonzerte (d. h. Abonnementsveranstaltungen), zahlreiche Drucke von teils auch älteren Werken verschiedenster Besetzung. KV 413 ist als zweites der Dreierreihe entstanden, macht aber einen Schritt hinter das zuvor entstandene Konzert KV 414 zurück. Die Trennung der Gattungen Sinfonie und Klavierkonzert ist in ihm noch nicht deutlich vollzogen, denn das Konzert beginnt, gut vergleichbar etwa der Sinfonie VII:D27 von Leopold Mozart, aber ganz anders als nicht nur KV 414, sondern auch alle nachfolgenden Konzerte Wolfgangs, mit einem fanfarenartigen Tutti im Forte, das für eine Verwendung im Klavier ungeeignet ist. Vielleicht dadurch bedingt, erhalten die beiden Klangkörper im Kopfsatz mehr als in KV 414 oder auch im 1777 entstandenen *Jeunehomme*-Konzert KV 271 je eigenen Charakter: Nur eine einzige Melodie wird von Klavier und Orchester in exakt der gleichen Gestalt vorgetragen, ansonsten ergeben sich nur mehr oder weniger deutliche Anklänge zwischen den meist ausgedehnten Themen. Als solle diese thematische Variabilität kompensiert werden, nimmt der Satz eine viel einfachere Form an als die Kopfsätze aus KV 271 und 414; er bringt im Anschluss an das zweite und dritte Anklingen des Eröffnungstutts zwei lange Abschnitte, die einander entsprechen und sich mit erstem und drittem Teil eines Sinfoniekopfsatzes vergleichen lassen. Dass der Finalsatz des Konzerts, wie üblich ein Rondo, mit *Tempo di Menuetto* überschrieben ist, erinnert nicht nur an das Violin-

konzert A-Dur KV 219 von 1775 und an die Menuetteinschübe im Finalsatz des *Jeunehomme*-Konzerts, sondern ebenfalls an frühere Sinfonien – Leopold Mozarts Sinfonien etwa werden in italienischer Manier einmal mit einem *Tempo di Minuet*²⁹ und neunmal mit einem Menuett beschlossen.

Zum Schluss sei noch auf einen ganz andersartigen Bezug des Konzerts KV 413 zu Leopold Mozart hingewiesen: Die Kadenz zu erstem und zweitem Satz, die einer in Salzburg überlieferten Klavierstimme des Konzerts beigelegt sind, sind nicht, wie man lange annahm, von Wolfgang geschrieben, sondern von Vater Mozart³⁰ – fraglos nach dem uns nicht erhaltenen Autograph des Sohnes und wahrscheinlich für dessen eigenen Gebrauch. Sie sind wie auch die anderen Konzertkadenzen Wolfgang Amadés weit stärker einem musikalischen denn einem virtuosen Zweck verhaftet: Um einen überzeugenden Schluss des Satzes vorzubereiten, lassen sie den vom Orchester vor der Kadenz gesetzten Klang, der nach Auflösung strebt, durch das anfängliche Aufgreifen von dessen Basston nicht nur fortwirken, sondern geben ihm durch das abschließende Einkreisen dieses Basstons noch mehr Spannung; durch das Rückerinnern an bereits erklangene Motive oder Themen erfolgt die Einbindung der Kadenz in den Satz. Auch wenn von Leopold Mozart keine Kadenzen für Klavierkonzerte bekannt sind³¹ und in seiner *Violinschule* nichts über die Ausführung einer Konzertkadenz gesagt ist, dürfen wir – aufgrund der Beschreibungen in anderen Instrumentalschulen der Zeit³² – sicher sein, dass die Vorstellung Wolfgang Amadés von den Funktionen einer Kadenz sich von der seines Vaters kaum unterschied. Beiden wären die ausgedehnten hochvirtuosen Kadenzen späterer Zeit ein Gräuel gewesen³⁴.

Anmerkungen

¹ Der nachfolgende Text diene in leicht abweichender Form als Einführung zu den in einem Konzert am 14. November 2009 im Augsburger Rokokosaal gespielten Werken.

² Siehe etwa *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen (MBA)*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer / Otto Erich

Deutsch, 7 Bde., Kassel usw. 1962-1975, Bd. I, Nr. 1, S. 3; Nr. 13, S. 22; Nr. 14, S. 25.

³ *MBA*, Bd. I, Nr. 16, S. 28: „auf den neuesten Gusto gemacht“.

⁴ Die Sinfonie ist zwischen 1756 und 1760 entstanden; s. *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV)*, hrsg. von Cliff Eisen unter Mitarbeit von Christian Broy, Augsburg 2010, S. 78.

⁵ Die Sinfonie ist zwischen 1760 und 1764 entstanden; s. *LMV*, S. 74.

⁶ Die Publikation seiner Ergebnisse ist in Vorbereitung.

⁷ Drei Sinfonien aus diesem Bestand waren zuvor zwar schon aus anderen Quellen bekannt, aber nicht sicher Leopold Mozart zuzuschreiben. Da die im Wolfegger Bestand enthaltenen sechs Sinfonien von dem Leopold Mozart nahestehenden und ihm besonders verlässlich erscheinenden Schreiber Josef Richard Estlinger, der übrigens am gleichen Tag wie Leopold Mozart an der Salzburger Universität bzw. dem angeschlossenen Gymnasium immatrikuliert wurde, auf Papier aus dem Salzburger Raum niedergeschrieben wurden, ist die Zuschreibung aller sechs Sinfonien als gesichert anzunehmen. Die Identifikation des Schreibers bereitete der Musikwissenschaft übrigens einige Mühe, da er im Lauf der Zeit seine Schlüsselformen gewechselt hat. Die im Wolfegger Bestand verwendeten Schlüsselformen legen eine Entstehung der Stimmen am Ende der Periode 1760-1764 nahe.

⁸ Reichserbtruchsess Graf von Waldburg.

⁹ Graf von Wolfegg und Waldsee, Freiherr von Waldburg.

¹⁰ Siehe *LMV*, S. 137-139. Die Sonate XIII:3 erschien spätestens 1762/63; s. *LMV*, S. 139.

¹¹ 1764.

¹² 1764/65.

¹³ Die sogenannte „Alte Lambacher Sinfonie“ (KV 45a; 1766/67) wurde dem Vater, die „Neue Lambacher Sinfonie“ (VII:G16; zwischen 1763 und 1769) dem Sohn untergeschoben; s. Anna Amalie Abert, „Stilistischer Befund und Quellenlage. Zu Mozarts Lambacher Sinfonie KV Anh. 221 = 45a“, in: Horst Heussner (Hrsg.), *Festschrift Hans Engel zum siebenzigsten Geburtstag*, Kassel usw. 1964, S. 43-56.

¹⁴ Das Divertimento ist vermutlich 1771 entstanden.

¹⁵ Siehe Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NMA)*, IV/12/6, S. VII.

¹⁶ Ebd., S. VIII.

¹⁷ Zu Joseph Haydns „Divertimenti“ s. *NMA* IV/12/6, S. VIII, Anm. 6, und Georg Feder, Art. „Haydn, Joseph“, in: *MGG* P8, Sp. 901-1094, hier Sp. 1010f. Die (allerdings von Leopold Mozart vorgenommene) Aufschrift auf dem Autograph von Mozarts KV 113 betitelt das frühe Werk sowohl „Divertimento“ als auch „Concerto“ (s. *NMA* IV/12/2, S. VII), um zu verdeutlichen, dass Streicher und Bläser solistisch einzusetzen sind.

¹⁸ Mozart etwa im Streichquartett KV 158 (hier sogar in der Pluralform; s. *NMA* VIII/20/1/1, S. VIII)

und Haydn in den Divertimenti op. 1-9 und teils auch in op. 17 (s. Feder, Sp. 1010f.).

¹⁹ In KV 590 (s. *NMA* IV/12/6, S. IX); s. aber auch die weiter unten zitierte Ankündigung der drei Klavierkonzerte KV 413-415.

²⁰ Langsames Tempo im Kopfsatz findet sich in Mozarts Streichquartetten nur in der Frühphase (in KV 80, 159, 170, 171).

²¹ Mozart schrieb am 28.12.1782 an den Vater über die drei geplanten Konzerte: „nun fehlen noch 2 Concerten zu den Suscriptions Concerten, – die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch *kenner allein* satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.“; s. *MBA*, Bd. III, Nr. 715, S. 245f. Zu diesem Zeitpunkt war erst das Konzert KV 414 fertig. KV 414 wurde eventuell am 3. November 1782 aufgeführt (s. *NMA* V/15/3, S. IX) und KV 413 vielleicht in der Akademie „auf der Mehlgrube“ vom 11.1.1783 (ebd., S. X); für KV 415 ist eine Aufführung am 23.3.1783 belegt (ebd., S. X).

²² *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *NMA* X/34), Kassel usw. 1961, S. 187.

²³ Die in Anm. 21 erwähnte Aufführung am 23.3.1783.

²⁴ Am 1.10.1783; s. *NMA* V/15/3, S. X.

²⁵ In der Wiener Zeitung vom 15.1.1783 heißt es: „werden erst Anfangs April d. J. zum Vorschein kommen, und nämlich nur denjenigen (schön copirter, und von ihm selbst übersehen) zu Theile werden, die sich darauf subscribirt haben.“; s. *Dokumente*, S. 187f.

²⁶ Die Verhandlungen mit dem Pariser Verleger Sieber scheiterten; s. *NMA* V/15/3, S. VIII.

²⁷ Siehe *Dokumente*, S. 207.

²⁸ Von den drei Klavierkonzerten KV 413-415 wurden bis 1801 wohl über 500 Exemplare verkauft; s. *NMA* V/15/3, S. VIII.

²⁹ *LMV* VII:F4.

³⁰ Siehe *NMA* V/15/3, S. XII.

³¹ Die von Leopold Mozart überlieferten Instrumentalkadenzen – drei Kadenzen für zwei Melodieinstrumente (s. *LMV*, S. 147f.: XIV:2) – sind aufgrund ihres geringen Umfangs von drei bis fünf Takten nicht für einen Vergleich geeignet. Außerdem existieren drei Vokalkadenzen Leopold Mozarts zu Arien von Johann Christian Bach und einem unbekanntem Komponisten (ebd., S. 147: XIV:1).

³² Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau ³1789, Faksimile-Nachdruck Kassel usw. 1953 (= *Documenta Musicologica* 1/II), S. 154-156; Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762, Faksimile-Nachdruck Leipzig 1957, 1. Teil, S. 131f., 2. Teil, S. 259-265.

³³ Siehe auch Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste ...*, Leipzig 1792, Faksimile-Nachdruck Hildesheim usw. 1994, S. 438.

Neue Editionen von Werken Leopold Mozarts

Leopold Mozart, Drei Trios für Cembalo, Violine und Violoncello (Eisen XI:1-3). Klavierpartitur mit Kritischen Berichten, hrsg. von Helmut Haug unter Mitarbeit von

Marianne Danckwardt, Mettenheim: Trio Musik Edition 2009 (Documenta Augustana Musica 6), 38 Seiten, Violinstimme (8 S.), Violoncellostimme (6 S.).

Neue Literatur zu Leopold Mozart

Cliff Eisen unter Mitarbeit von Christian Broy: *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV)*, Augsburg: Wißner 2010 (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung, hrsg. von der Internationalen Leopold Mozart Gesellschaft, Bd. 4), 271 Seiten.

Die zuerst im Mozart-Jahrbuch 2005 (S. 261-298) erschienene Leopold-Mozart-Bibliographie von Christian Broy ist in einer aktualisierten Fassung (Stand: 12. Dezember 2008) über die Homepage der ILMG (www.leopold-mozart.de) recherchierbar.

Mitglieder der ILMG erhalten das LMV zum Vorzugspreis von 25,- € (anstelle von 49,80 €) zuzüglich Versandkosten; Bestellungen sind unmittelbar an den Verlag zu richten (Wißner-Verlag, Im Tal 12, 86179 Augsburg, www.wissner.com).

Für beide Publikationen werden auf der Homepage der ILMG Verzeichnisse von Errata und Ergänzungen angelegt. Wir bitten alle Nutzer, uns bei diesem Vorhaben zu unterstützen.

Neue CDs mit Musik von Leopold Mozart

Leopold Mozart, *Der Mensch, ein Gottesmörder*, Bozen Baroque Ensemble, direzione e cembalo Claudio Astronio, Harmonices Mundi, Amadeus AM 215-2.

Chamber Orchestra unter der Leitung von Kevin Mallon (Naxos 8.570499) ist unter www.musicweb-international.com/classrev/2009/Apr09/Mozart_Toy_8570499.htm eine Rezension von Glyn Pursglove abrufbar.

Zu der in den Leopold-Mozart-Nachrichten 9/2009 besprochenen CD mit dem Toronto

Verantwortlich für den Inhalt:
Prof. Dr. Marianne Danckwardt, Präsidentin der ILMG
Eibenweg 1b ▪ D-82194 Gröbenzell
Tel.: 08142-8793 ▪ E-Mail: info@leopold-mozart.de