

Vorwort

„den 14^{ten} Juny [1787]. Ein Musikalischer Spass; bestehend in einem Allegro, Menuett und Trio, Adagio, und Finale“ – so trug Wolfgang Amadeus Mozart (1756–91) seine wohl ungewöhnlichste Komposition in das seit Februar 1784 geführte eigenhändige Werkverzeichnis ein. Das Autograph selbst hingegen trägt weder ein Datum noch einen Titel. Zum Entstehungsanlass sind keine Hinweise überliefert, und ebenso wenig weiß man über eventuelle Aufführungen; das Werk wurde zu Mozarts Lebzeiten auch nicht gedruckt. Untersuchungen der Notenpapiere und Tinten durch Alan Tyson haben zumindest ergeben, dass Mozart das Werk nicht in einem Zug niedergeschrieben hat, sondern wahrscheinlich schon vor Ende des Jahres 1785 mit der Komposition begann (vgl. Tyson, *Notes on the Genesis of Mozart's „Ein musikalischer Spass“*, KV 522, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ernst Herttrich/Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 505–518).

Zunächst notierte Mozart Satz I vollständig in Stimmen, für Violine 1 auch noch Satz II und den Beginn von Satz III. Satz I dürfte vor Ende 1786 komplett vorgelegen haben. Mit zeitlichem Abstand ergänzte er dann die übrigen Teile, indem er zum einen in Violine 1 den Satz III vervollständigte und zum anderen die noch fehlenden Instrumente der Sätze II und III und den gesamten Satz IV jeweils in Partitur notierte. Zu Satz IV hat Mozart mutmaßlich eine Skizze von 24 Takten (nur in Violine 1) ausgeführt und dann offensichtlich wieder verworfen (verzeichnet als KV 522a im Köchel-Verzeichnis, Leipzig⁶1969; vgl. auch Franz Giegling, *Eine Skizze zum „Musikalischen Spass“ KV 522*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, VIII, Dezember 1959, S. 2 f.); zu datieren ist sie vermutlich auf das zweite Quartal des Jahres 1787. Den Finalsatz hat Mozart somit wahrschein-

lich nicht vor April desselben Jahres in Angriff genommen. Bei der Vervollständigung des Werks schrieb er die Stimme der Violine 2 für Satz I vollständig neu, ohne aber das Blatt mit der früheren Version zu entfernen oder als ungültig zu kennzeichnen. In unserer Edition werden beide Fassungen mitgeteilt; sie sind nach unserer Auffassung als alternative Varianten zu verstehen und nicht – wie gelegentlich in modernen Ausgaben zu finden – als verdoppelte Besetzung.

Hat die auf den ersten Blick verwirrende Notationsweise – teils in Stimmen und teils in Partitur – ihren Grund schlicht darin, dass Mozart die Arbeit an dem Stück liegen ließ und später, bei der Komplettierung, den schreibökonomisch einfacheren Weg der Notation in Partitur wählte? Allerdings passt die zum Musizieren ganz ungeeignete Form des Notenmaterials auch wunderbar zu dieser musikalischen Persiflage, mit der Mozart stümperhafte Kompositionen und dilettantische Aufführungen aufs Korn nimmt. Zwar sind Anlass und Bestimmung des Werks gänzlich unbekannt, vielleicht können wir uns aber mittels der Briefe der Familie Mozart ein wenig die Begleitumstände veranschaulichen, aus denen heraus der Kompositionsimpuls entstanden sein mag. So schildert etwa Leopold Mozart in einem Brief an Wolfgang (nach Paris) das musikalische Durcheinander vor der anstehenden Aufführung einer Serenade zum Namenstag der Gräfin Maria Antonia Lodron: „Über morgen ist *Antonia*, du bist nun weg! wer wird der Gräfin eine Nachtmusik machen? – wer? – *La Compagnie des Amateurs*. graf *Czernin* und *Kolb* sind die 2 *Violini principali* mit erstaunlichen Solos, die Composition ist – die *Allegro* und *adagio* vom Hafeneder, die *Menuet* 3 Trio vom *Czernin* NB alles *neu Componiert*. der *Marche* vom Hafeneder, aber auch alles schlecht, gestohlen, *Hickl Hackl* bis in Himmel! *falsch* – wie die Welt! [...] gestern war die erbärmliche Probe *bey uns*. NB die erste Musik wird *bey* der gräfin von *Lizow*, und dann erst die zweyte – eine alte Hafeneder *Cassation bey* der Ern-

stin gemacht, auwehe, auwehe! das spritzt!“ (Brief vom 11. Juni 1778; *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 2, Kassel etc. 1962, S. 374 f.).

Möglicherweise ist aber auch im Werk selbst ein kleiner Hinweis zu finden. Daniel Hartz hat auf Ähnlichkeiten des Fugatos im letzten Satz (T. 29 ff.) mit einer Fuge von Mozarts Schüler Thomas Attwood verwiesen: „Ihr Thema, ihre Tonart und die Reihenfolge der Einsätze finden sich – mit nur einer kleinen Abweichung im 3. Takt – im Fugato des letzten Satzes von [KV 522] wieder [...], was man als Anspielung auf den unerfahrenen Komponisten verstehen könnte“ (*Thomas Attwood's Lessons in Composition with Mozart*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 100, 1973/74, S. 181). Handelt es sich also um ein herzhaftes Spötteln über den gerade abgereisten Kompositionsschüler?

Eine gewisse Unsicherheit besteht auch bezüglich der genauen Besetzung des *Musikalischen Spases* (der Beiname „Dorfmusikanten-Sextett“ stammt im Übrigen erst aus dem 19. Jahrhundert). Die tiefste Streicherstimme des Werks bezeichnete Mozart in der Einzelstimme für Satz I sowie in seinem Werkverzeichnis mit „Basso“, in der Partitur für Satz II mit „Bass“; dies lässt zunächst offen, ob sie mit Violoncello, mit Kontrabass oder mit beiden zusammen zu besetzen ist. Aus rein musikalischer Sicht erscheinen alle drei Varianten möglich, abhängig auch davon, ob die übrigen Streicherstimmen solistisch oder mehrfach besetzt werden. Zu Beginn der Partituren des Trios in Satz II sowie in den Sätzen III und IV schreibt Mozart „Bassi“; dies könnte, sofern es nicht scherzhaft irreführend zu verstehen ist, auch auf eine Mehrfachbesetzung der Bass-Stimme deuten. In anderen vergleichbaren Werken Mozarts war möglicherweise der Kontrabass die häufigere Wahl; hierfür scheinen unter anderem der nach unten begrenzte Tonumfang sowie die übliche stehende Spielweise bei der Aufführung von Serenaden und Divertimenti

zu sprechen (wobei beide Argumente nur eingeschränkte Gültigkeit besitzen; zu dieser Problematik vgl. Wolf-Dieter Seiffert, *Anmerkungen zu Mozarts „Serenadenquartett“*, in: *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Hubert Unverricht, Tutzing 1992, S. 105–118).

Auch zeitgenössische Berichte sprechen für diese Aufführungspraxis, etwa ein Brief Leopold Mozarts an seinen Sohn über eine Aufführung der „zweiten Lodronischen Nachtmusik“ KV 287 in Salzburg, aus dem sowohl die solistische Besetzung als auch die Verwendung eines Kontrabasses für die Basso-Partie hervorgeht (Brief vom 12./13. April 1778; *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, S. 340). Einen gleichsinnigen Hinweis auf die zeitgenössische Aufführungspraxis gibt die Titelvignette auf der Erstausgabe des vorliegenden Werks, die 1802 bei André erschien (siehe Abbildung S. VII). Jedoch scheint die Besetzung der Basso-Stimme durchaus variabel und situationsabhängig entschieden worden zu sein; in einem weiteren Brief berichtet Leopold Mozart etwa über das häusliche Musizieren von „Sexteten mit 2 Violini Soli, Viola, Violoncello und 2 Horn“, also ohne Kontrabass (Brief vom 6.–9. September 1786, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, Kassel etc. 1963, S. 586).

Historisch in Betracht zu ziehen ist daneben auch die Möglichkeit, ein großes Bassinstrument in 8-Fuß-Lage zu verwenden, das ein größeres Klangvolumen als das Violoncello entwickelt. Während zu Mozarts Zeit die Bezeichnung „Violone“ synonym mit Kontrabass verwendet wurde (so in Leopold Mozarts Violinschule), war der Violone in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowohl in 16-Fuß-Lage („Contra-Violon“, „großer Violon“) als auch in 8-Fuß-Lage verbreitet. Mit anderen Bezeichnungen (z. B. Halb-Violone, deutscher Bass, Bassettl, Bassetto) lebten aber offenbar solche großen, in 8-Fuß-Lage gespielten Bässe bis ins frühe 19. Jahrhundert zumindest in der Unterhaltungsmusik weiter: Im Jahr 1816 sind sie „nur noch an klei-

nen Orten bey Tanzmusik gebräuchlich“ (J. C. Nicolai, *Das Spiel auf dem Contrabass*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1816, Nr. 16, 17. April, Sp. 258).

Zu den verwendeten Quellen und einigen wenigen Lesartenproblemen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition.

Der Herausgeber dankt den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken herzlich für die freundliche Bereitstellung von Quellenkopien.

Albstadt, Herbst 2016

Felix Loy

Preface

“14th June [1787]. A Musical Joke; consisting of an Allegro, Minuet and Trio, Adagio and Finale” – thus Wolfgang Amadeus Mozart (1756–91) entered what is undoubtedly his most unusual composition into the list of works that he personally maintained since February 1784. The musical autograph itself bears neither date nor title. No information has come down to us concerning the occasion for its creation, and we know just as little about possible performances; the piece was also not published during Mozart’s lifetime. Examinations of the music paper and ink by Alan Tyson have at least revealed that Mozart did not write down the work at one sitting, but probably began the composition already before the end of 1785 (cf. Tyson, *Notes on the Genesis of Mozart’s “Ein musikalischer Spaß”*, KV 522, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, ed. by Ernst Herttrich/Hans Schneider, Tutzing, 1985, pp. 505–518).

Mozart initially notated movement I completely in parts, along with the vio-

lin 1 part for movement II and the beginning of movement III. Movement I may have been completed before the end of 1786. Mozart finished the other movements somewhat later: for one thing, the violin 1 part of movement III, for another thing, the still missing instrumental parts for movements II and III and the entire movement IV, each time in score. For movement IV Mozart seems to have drafted a sketch of 24 measures (the violin 1 part only) but then clearly discarded it (it is listed as K. 522a in the Köchel-Verzeichnis, Leipzig, 1969; cf. also Franz Giegling, *Eine Skizze zum “Musikalischen Spaß” KV 522*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, VIII, December 1959, pp. 2 f.); the sketch can probably be dated to the second quarter of 1787. Mozart therefore likely did not begin work on the final movement before April of that year. While finishing the work, he completely rewrote the violin 2 part of movement I, but without removing the page containing the earlier version or marking it as invalid. Both versions are included in our edition; in our opinion, they are to be understood as alternative versions and not scored – as is occasionally to be found in modern editions – as a doubled instrumentation.

Is the reason for the, at first glance, perplexing manner of notation – partly in parts, partly in score – merely due to Mozart leaving the work on the piece undone and later, when completing it, selecting the simpler and more economic score notation? Admittedly, the form of the performance material, which is entirely unsuitable for music-making, fits wonderfully into this musical persiflage, in which Mozart pokes fun at ludicrous compositions and dilettante performances. While the occasion for and purpose of the work are entirely unknown, perhaps we can try to glean a bit of information about the circumstances that may have led to its composition from the letters of the Mozart family. Thus for example in a letter to Wolfgang (in Paris), Leopold Mozart described the musical chaos before the impending performance of a serenade

for the name day of Countess Maria Antonia Lodron: “The day after tomorrow is the *Feast of St. Anthony* and you are away! Who will compose a *Nachtmusik* for the Countess? – Who? – Why, *La Compagnie des Amateurs*. Count *Czerinin* and *Kolb* are the 2 *Violini principali* with astounding solos, the composition being – an *Allegro* and *Adagio* by Hafeneder, and a *Minuet* with three trios by *Czerinin* – *NB* all newly composed. The March is by Hafeneder, but everything is also dreadful, stolen. *A hodgepodge* up to the skies! *False* – like the world! [...] the wretched rehearsal yesterday was at our house. *NB* the first piece will be at Countess von Lizow, and only then the second – an old Hafeneder cassation performed at La Ernst. My oh my! That’s a hit!” (letter from 11 June 1778; *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, ed. by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, vol. 2, Kassel etc., 1962, pp. 374 f.)

Perhaps a small clue is also to be found in the work itself. Daniel Hertz has pointed out similarities in the fugato section of movement IV (mm. 29 ff.) to a fugue by Mozart’s pupil Thomas Attwood: “Its theme, key and order of entries reappear, with only a slight variant in the third bar, as the fugato of the last movement of [K. 522] [...], which could be taken as a commentary on the fledgling composer” (*Thomas Attwood’s Lessons in Composition with Mozart*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 100, 1973/74, p. 181). Was it therefore a hearty jibe at the composition pupil who had just departed?

There is also some uncertainty concerning the exact instrumentation of the *Musical Joke* (incidentally, its sobriquet “The Village Musicians” originated only in the 19th century). Mozart designated the work’s lowest string part as “Basso” in the individual part for movement I and in his list of works, and as “Bass” in the score of movement II. This does not provide any guidance as to whether the part should be played by violoncello, double bass, or both together. All three variants seem possible from a purely musical standpoint, depending

also on whether the other strings are performing one on a part, or doubled. At the beginning of the score of the trio in movement II, and in movements III and IV, Mozart writes “Bassi”; this too could indicate, provided that it is not to be understood as playfully deceptive, a doubling of the bass part. In other comparable works by Mozart the double bass was possibly the most frequent choice; among other things, reasons for this would appear to have been the limited low range and the usual performance of serenades and divertimenti while standing (although both arguments have only limited validity; on this issue cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Anmerkungen zu Mozarts “Serenadenquartett”*, in: *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, ed. by Hubert Unverricht, Tutzing, 1992, pp. 105–118).

Contemporary reports also speak in favour of this performance practice, for example, Leopold Mozart’s letter to his son about the performance of the “second Lodron *Nachtmusik*” K. 287 in Salzburg, from which a one-on-a-part instrumentation as well as the use of a double bass for the bass part can be deduced (letter from 12/13 April 1778; *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 2, p. 340). A similar allusion to contemporary performance practice is provided by the title vignette of the first edition of the present work, which was published in 1802 by André (see illustration on p. VII). However, the instrumentation of the bass part seems to have been quite variable, and dependent on the situation. Leopold Mozart reported in another letter, for example, on the domestic performance of “Sextets with 2 violini soli, viola, violoncello and 2 horns”, that is to say, without double bass (letter from 6–9 September 1786; *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 3, Kassel etc., 1963, p. 586).

Also to be taken into historical consideration is the possibility of using a large bass instrument in eight-foot pitch, which produces a larger sound than a violoncello. Whereas in Mozart’s time the designation “Violone” was used synonymously with “Kontrabass” (double

bass; as in Leopold Mozart’s *Violinschule*), in the first half of the 18th century the violone was common both at sixteen-foot pitch (“Contra-Violon”, “grosser Violon”) and eight-foot pitch. With other designations (for example, “Halb-Violone”, “deutscher Bass”, “Bassettl”, “Bassetto”), such large basses played at eight-foot pitch apparently continued in use, at least in popular music, into the early 19th century: in 1816 they were “still used only in small localities for dance music” (J. C. Nicolai, *Das Spiel auf dem Contrabass*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1816, no. 16, 17 April, col. 258).

See the *Comments* at the end of the present edition for information about the sources and a few problematic readings.

The editor thanks those libraries mentioned in the *Comments* for kindly providing copies of the sources.

Albstadt, autumn 2016
Felix Loy

Préface

«14 juin [1787]. Une Plaisanterie musicale; consistant en un Allegro, Menuet et Trio, Adagio, et Finale» – ainsi Wolfgang Amadeus Mozart (1756–91) désigna-t-il sa composition sans doute la plus atypique lorsqu’il l’inscrivit dans le catalogue qu’il tenait de ses œuvres depuis février 1784. Le manuscrit autographe quant à lui, ne porte ni titre ni date. Rien n’est parvenu à la postérité des motivations ayant présidé à la composition de cette œuvre, ni de ses exécutions éventuelles. Elle n’a pas non plus été imprimée du vivant de Mozart. Menées par Alan Tyson, des analyses du papier à musique et des encres utili-

sées ont toutefois permis d'établir que Mozart n'avait pas écrit l'œuvre d'un seul trait, mais qu'il l'avait probablement commencée avant la fin de l'année 1785 (cf. Tyson, *Notes on the Genesis of Mozart's „Ein musikalischer Spaß“, KV 522*, dans: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, éd. par Ernst Herttrich/Hans Schneider, Tutzing, 1985, pp. 505–518).

Mozart écrivit d'abord toutes les parties séparées du mouvement I, la partie de violon 1 du mouvement II et du début du mouvement III. Le mouvement I fut sans doute totalement achevé avant la fin de l'année 1786. Il compléta ensuite les autres mouvements, après un certain laps de temps, d'une part en terminant d'écrire la partie de violon 1 du mouvement III et d'autre part en ajoutant les autres instruments des mouvements II et III et le mouvement IV dans sa totalité, à chaque fois sous forme de conducteur. Il semble qu'il ait réalisé une esquisse de 24 mesures du mouvement IV (uniquement violon 1) et l'ait ensuite écartée (répertoriée dans le Köchel-Verzeichnis sous le numéro K. 522a, Leipzig, 1969; cf. aussi Franz Giegling, *Eine Skizze zum „Musikalischen Spaß“ KV 522*, dans: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, VIII, décembre 1959, pp. 2 s.). Cette esquisse peut être datée avec vraisemblance du deuxième trimestre de l'année 1787. Le mouvement final ne fut probablement pas attaqué avant avril de la même année. Lorsqu'il mit la dernière main à l'œuvre, Mozart réécrivit entièrement la partie de violon 2 du mouvement I, sans toutefois se séparer du feuillet comportant la version précédente, ni l'invalider. Notre édition restitue les deux. À nos yeux, il s'agit de deux versions alternatives et non – comme on le trouve parfois dans certaines éditions modernes – d'un redoublement de l'instrumentation.

À première vue un peu déconcertant, l'aspect disparate de la notation – pour une part des parties séparées et pour l'autre un conducteur – trouve-t-il simplement sa cause dans le fait que Mozart, en reprenant son travail après l'avoir interrompu, choisit la forme du

conducteur pour aller au plus simple? Certes, la forme tout à fait inadaptée pour l'exécution du matériel musical correspond parfaitement à l'esprit de persiflage de l'œuvre, à travers lequel Mozart se moque de la maladresse de certaines compositions et du dilettantisme de leur exécution. Même si le motif de composition et la destination de l'œuvre nous restent totalement inconnus, les lettres échangées entre les membres de la famille Mozart nous permettent de deviner le contexte qui pourrait en avoir favorisé l'émergence. Dans une lettre adressée à son fils à Paris, Leopold décrit en effet la confusion régnant avant l'exécution d'une sérénade prévue à l'occasion de la fête de la comtesse Maria Antonia Lodron: «Après-demain c'est la *Saint-Antoine*, et tu n'es pas là! Qui va donner la sérénade à la comtesse? – Qui? – *La Compagnie des Amateurs*. Le comte *Czerinin* et *Kolb* sont les 2 *violini principali* avec des solos incroyables, la composition – *Allegro* et *Adagio* de Hafeneder, *Menuet* avec 3 trios de *Czerinin*, est, *NB*, entièrement nouvelle. La marche est de Hafeneder, mais tout est mauvais, volé à d'autres, de bout en bout un *méli-mélo! faux* – comme le monde! [...] Hier a eu lieu *chez nous* une répétition lamentable. *NB* le premier morceau sera donné chez la comtesse von Lizow, et ensuite seulement le deuxième – une vieille cassation de Hafeneder, chez la comtesse Lodron, aïe aïe aïe! Et voilà!» (lettre du 11 juin 1778; *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, éd. par l'Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, vol. 2, Cassel, etc., 1962, pp. 374 s.)

L'œuvre recèle peut-être elle-même un petit indice. Daniel Hertz a relevé des similitudes entre le *Fugato* du dernier mouvement (mes. 29 ss.) et une fugue de Thomas Attwood, qui était un élève de Mozart: «On retrouve son thème, sa tonalité et la succession des entrées – à l'exception d'une petite différence à la mes. 3 – dans le *Fugato* du dernier mouvement de [K. 522] [...], ce que l'on pourrait considérer comme l'évocation du compositeur inexpérimenté» (*Thomas Attwood's Lessons in*

Composition with Mozart, dans: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 100, 1973/74, p. 181). S'agirait-il alors d'une pique humoristique à l'égard de son élève débutant la composition?

Une certaine incertitude règne aussi quant à l'instrumentation exacte de la *Plaisanterie musicale* (le surnom de «Sextuor de musiciens de village» ne lui a été attribué qu'au XIX^e siècle). Dans la partie séparée correspondante du mouvement I ainsi que dans son catalogue personnel, Mozart désigne la partie la plus grave des cordes par le terme de «Basso» et dans le conducteur du mouvement II par «Bass», laissant ainsi la possibilité d'y mettre un violoncelle, une contrebasse ou les deux. D'un point de vue purement musical, les trois variantes semblent possibles si l'on considère également les autres parties de cordes, selon qu'elles sont tenues par un ou plusieurs instruments. Au début du conducteur du trio du mouvement II, ainsi que dans ceux des mouvements III et IV, Mozart écrit «Bassi». S'il ne s'agit pas d'une plaisanterie destinée à semer le doute, cela pourrait indiquer que la partie de basse doit être tenue par plusieurs instruments. Dans d'autres œuvres similaires de Mozart, la contrebasse était probablement le choix le plus fréquent. L'ambitus cantonné au grave ainsi que la pratique répandue de jouer les sérénades et divertimenti en position debout vont en ce sens (ces deux arguments ne possèdent cependant qu'une validité limitée. Au sujet de cette problématique, cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Anmerkungen zu Mozarts „Serenadenquartett“*, dans: *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, éd. par Hubert Unverricht, Tutzing, 1992, pp. 105–118).

Les comptes-rendus d'époque parlent également en faveur de cette pratique d'interprétation, notamment une lettre de Leopold Mozart à son fils à propos de l'exécution de la «deuxième *Nachtmusik lodronienne*» K. 287 à Salzburg, dont il ressort à la fois la présence d'un instrument unique et l'utilisation de la contrebasse pour la partie de basse (lettre du 12/13 avril 1778; *Mozart*,

Briefe und Aufzeichnungen, vol. 2, p. 340). Concernant les pratiques d'interprétation contemporaines, la vignette de titre de la première édition de l'œuvre présentée ici, parue en 1802 chez André (voir illustration p. VII), donne une indication comparable. Cependant, l'instrumentation de la partie de basse semble avoir été tout à fait variable selon la situation. Dans une autre lettre, Leopold Mozart raconte l'exécution privée de «sextuors avec 2 violons solistes, alto, violoncelle et 2 cors», donc sans contrebasse (lettre du 6–9 septembre 1786; *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 3, Cassel, etc., 1963, p. 586).

D'un point de vue historique, il est également envisageable d'utiliser un

grand instrument basse correspondant au registre de 8 pieds et développant davantage de volume sonore que le violoncelle. Tandis qu'au temps de Mozart le terme de «violone» était synonyme de contrebasse (p. ex. dans la méthode de violon de Leopold Mozart), on le rencontrait couramment pendant la première moitié du XVIII^e siècle pour désigner des instruments à la fois du registre de 16 pieds («contre-violone», «grand violone») que de 8 pieds. Appelés autrement (par ex. «demi-violone», «basse allemande», «bassettl», «bassetto»), ce genre de grands instruments basses du registre de 8 pieds continuèrent à exister jusqu'au début du XIX^e siècle, au moins dans la musique légère: en 1816 ils ne sont «plus utilisés que

dans de petits villages pour la musique de danse» (J. C. Nicolai, *Das Spiel auf dem Contrabass*, dans: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1816, n^o 16, 17 avril, col. 258).

Au sujet des sources utilisées et des rares questions soulevées par les variantes, on se reportera aux *Bemerkungen* ou *Comments* figurant à la fin de la présente édition.

L'éditeur remercie chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour l'aimable mise à disposition de copies des sources.

Albstadt, automne 2016
Felix Loy

Musikalischer Spas
für
zwei Violinen, Bratsche, zwei Hörner u. Bass
geschrieben in Wien den 14^{ten} Juny 1787

von

W. A. MOZART.

93^{tes} Werk.

Nach dem Originalmanuscripte des Autors herausgegeben.

N^o 1508.

Preis f 2.



Offenbach im, bei S. André.

[ca. 1800]

J. Neumeister

Ein musikalischer Spas KV 522, Titelblatt der postumen Erstausgabe,
erschienen 1802 bei Johann André in Offenbach.
München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur 2 Mus.pr. 1357

Ein musikalischer Spas K. 522, title page of the posthumous first edition,
published in 1802 by Johann André in Offenbach.
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, shelfmark 2 Mus.pr. 1357

Ein musikalischer Spas K. 522, page de titre de la première édition posthume,
parue en 1802 chez Johann André à Offenbach.
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cote 2 Mus.pr. 1357