

## Einführung

Die Variation als ein Grundprinzip musikalischen Gestaltens und als Bezeichnung einer speziellen Form weist in der Musikgeschichte eine lange Tradition auf. Unter ihren vielfältigen Typen gewinnt seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die sogenannte Melodie-Variation eine herausragende Stellung. Grundlage des musikalischen Satzes ist hier ein meist einfach gebautes, sangliches Thema mit konstanter Harmonik. Die angewandten variativen Verfahren verändern in der Regel weder die melodischen Haupttöne noch die Akkordfolge, sondern sind auf figurative Umspielung des gegebenen Themas, seine rhythmische, dynamische, klangliche Entfaltung sowie auf eine durch Modifikationen des Tempos oder Tongeschlechts beförderte Bildung musikalischer Kontraste gerichtet.

Im Schaffen Wolfgang Amadé Mozarts (1756–1791) nimmt die Variation als Verfahren wie als Form breiten Raum ein. Allein für das *Clavier*, seine instrumentale Domäne, schrieb er vierzehn Zyklen, angefangen bei den Variationen über das holländische Lied *Laat on Juichen Batavieren!* KV 24 (= Anh. 208) des Zehnjährigen bis hin zu den Variationen über das Wiener Singspiellied *Ein Weib ist das herrlichste Ding* KV 613 aus dem Todesjahr. Vorlagen lieferten ihm neben anderem französische Modelieder, italienische Opernarien und instrumentale Tänze; Variationen über eigene Themen komponierte Mozart, jedenfalls für Klavier solo, nicht.<sup>1</sup>

So deutlich die Variationswerke Mozarts auch im Überkommenen und im Usus ihrer Zeit wurzeln, so unübersehbar ragen sie mit ihrer Phantasiefülle der Veränderungen, ihrer pianistischen Reichhaltigkeit und der Individualität der Zyklusbildungen aus der massenhaften Produktion des Genres heraus. Schon zu Lebzeiten des Komponisten gehörten seine Variationen zu den beliebtesten Werken der Klavierliteratur überhaupt. Was in dieser allgemeinen Weise gilt, trifft besonders auf die *Zwölf Variationen in C über das französische Lied „Ah, vous dirai-je Maman“* KV 265 (300<sup>e</sup>) zu. Die Fülle der überlieferten handschriftlichen Kopien und der Drucke bereits aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert liefert ein erstes Indiz für diese Popularität. Nach einer über zweihundert Jahren dauernden Wirkungsgeschichte hat sich die kaum eine Viertelstunde Aufführungsdauer beanspruchende Komposition tief in das kollektive Gedächtnis des musikliebenden Publikums eingepreßt.

Der Bekanntheit des Werks steht die Tatsache gegenüber, daß über seine Entstehung, über die variierte Melodie und über seine Tradierung nur wenig bekannt ist. Seine Allgegenwart in der musikalischen Praxis wird von einer Überlieferungslage kontrastiert, in der Verlust und Bruchstückhaftes vorherrschen. Die mit der vorliegenden Edition erstmals dokumentierten Zeugnisse mögen in ihrer fragmentarischen Gestalt auch zum Nachdenken über die Flüchtigkeit des musikalischen Kunstwerks anregen. Dauerhaftigkeit gewinnt es zuerst in der schriftlichen Fixierung; in dem Maße, in dem deren Integrität angetastet wird, gerät das musikalische Werk in Gefahr. Die auf Mozart zurückgehenden, authentischen Quellen der Variationen KV 265 sind seit langem schon versehrt. In diesem Zustand erinnern sie eine jede Gegenwart daran, daß kultureller Besitz nicht selbstverständlich ist und der bewußten, der tätigen, der annehmenden Pflege bedarf.

### DAS AUTOGRAPH (AA, AB, AC)

Mozarts autographe Niederschrift liegt seit spätestens der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr vollständig vor. Von den ursprünglich drei Blättern mit fünf beschriebenen Seiten ist ein Blatt um seine obere Hälfte beschnitten, ein weiteres entfernt worden. Die verbliebenen Reste wurden 1835 in zwei Teile auseinandergerissen. Vor diesem Hintergrund stellt sich die aktuelle Überlieferungssituation folgendermaßen dar:<sup>2</sup>

#### Aa

Querformatiges Pappheft (ca. 22,4 x 31,5 cm) mit drei Blättern, davon zwei rastriert, aber unbeschrieben  
Augsburg, Deutsche Mozart-Gesellschaft e.V., ohne Signatur

Das dünne, außen mit grau-blauem Papier bezogene Pappheft trägt auf dem Vorderdeckel eine weißgraue, mit Zierschnitt versehene, unbeschriebene Etikette. Der Deckel ist an den Ecken angeknickt, am Falz zum Teil auseinandergerissen und ausgefranst, aber durch zwei gelbe Papierbünde im oberen und unteren Drittel fest verbunden, außerdem leicht stockfleckig, etwas abge-

griffen und von Tintenklecksen beschmutzt. In der linken oberen Ecke steht der Vermerk: *Original Manuscript von Mozart. | aus der Hinterlassenschaft meines Vaters | k.[öniglichen] Staatsprokurators Anschütz in Coblenz, | welches derselbe von N.[ikolaus] Simrock in Bonn | herrührend seit 1812 im Besitz hatte. | München am 10. Januar 1857. Hermann Anschütz | Professor der B.[ayerischen] Akademie d.[er] b.[ildenden] K.[ünste].*

Wer von den Besitzern des Autographs das Pappheft hergestellt und die Handschrift darin eingebunden hat, kann nicht mehr festgestellt werden. – Nikolaus Simrock (1751–1832) gründete 1793 in Bonn einen Musikverlag. Aufgrund einer frühen Freundschaft mit Ludwig van Beethoven wurde er zu einem der wichtigen Verleger des Komponisten. Wann und wie das Mozartsche Autograph in den Besitz Simrocks gelangte, liegt im dunkeln; eine 1803 von ihm herausgebrachte Ausgabe des Werks (Pl.-Nr. 310) folgt jedenfalls nicht dem Autograph, sondern der 1798 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Edition im Rahmen der *Œuvres Complètes*. – Der im Hauptberuf als Jurist und kgl. preußischer Staatsprokurator tätige Joseph Andreas Anschütz (1772–1855) hat sich auch als Komponist, Pianist und Dirigent hervorgetan; einige Werke von ihm erschienen bei N. Simrock. 1808 gründete er in Koblenz ein Musik-Institut. – Hermann Anschütz (1802–1880) war als Maler u.a. von Peter Cornelius ausgebildet worden; seit 1847 leitete er die Malklasse der Münchner Kunstakademie.

In das Heft eingelegt – vormals wohl eingeklebt und, wie Stichlöcher belegen, fadengeheftet – finden sich zunächst zwei Blätter (X und Y), querformatig ca. 22,7 x 31,4 cm, die sehr sorgfältig zu einem Doppelblatt zusammengeklebt sind. Die vier Seiten sind mit je 12 Systemen rastriert; Blatt X ist beidseitig mit dunkelbrauner Tinte beschrieben (recto: Thema, 1.–3. Variation; verso: 4.–7. Variation), Blatt Y ist leer. Das bräunliche, leicht angeschmutzte Papier (Blatt Y weist unten links größere wässrige Tintenflecken auf) ist an allen Seiten leicht beschnitten; die bruchstückhaften Wasserzeichen lassen sich den von Alan Tyson beschriebenen Sorten 58 (Blatt X) und 53 (Blatt Y) zuordnen.<sup>3</sup>

Auf Blatt X recto steht oben rechts die Bemerkung *Originale di A. Mozardt* von unbekannter Hand. Ein originaler Titel fehlt, ebenso anderweitige Autovermerke.

Hinten in das Pappheft eingeklebt befindet sich ein weiteres querformatiges Einzelblatt (Z), ca. 22,6 x 31,6 cm, ebenfalls mit 12 Systemen rastriert, aber beidseitig unbeschrieben. Das Papier ist etwas dunkler als bei den Blättern X/Y, außerdem am unteren Rand stärker ausgefranst; sein Wasserzeichen gehört zur Sorte 53 (wie Blatt Y).<sup>4</sup> Wässrige Tintenflecke auf dem unteren linken Blattviertel stammen wohl von gleicher Quelle wie auf Blatt Y.

## Ab

Querformatiger Streifen

Augsburg, Mozartgemeinde Augsburg e.V., ohne Signatur

Das Fragment (X), ca. 14,8 x 31,0 cm, mit zwei beschriebenen Seiten zu 8 (von ehemals 12) Systemen stellt die größere untere Hälfte eines ursprünglich von Mozart vollständig beschriebenen Blattes dar (recto: 9. und 10. Variation; verso: 12. Variation, T. 1–30). Dieses bildete ursprünglich mit Blatt X aus dem autographen Teil Aa ein Doppelblatt. Der obere (verlorene) Teil mit je auf beiden Seiten vollgeschriebenen Systemen (recto: 8. Variation, verso 11. Variation) ist mit einer Schere sorgfältig abgeschnitten worden; der Notentext auf dem unteren Teil wurde dabei, abgesehen von einigen Notenhälsen und Bögen, nicht verstümmelt. Das wie in Teil Aa bräunliche, leicht angeschmutzte Papier zeigt in dem erhaltenen Fragment kein Wasserzeichen.

Auf der Rückseite steht am unteren Rand, geschrieben von einer nicht identifizierten Hand: *Eigenhändige Partitur Mozarts, am 4<sup>t</sup> August 1835. zu Coblenz von dem K. Preuss. Hn. StaatsProcurator Anschütz zum Geschenk erhalten.*

## Ac

Einzel- oder Doppelblatt

Verloren

Dem Doppelblatt aus den Blättern X und X' muß ursprünglich ein weiteres Blatt (ein Doppelblatt?) gefolgt sein (Blatt Y'), auf dem die Takte 31 bis 35 der zwölften Variation (= Schluß) gestanden haben; von ihm fehlt jede Spur.

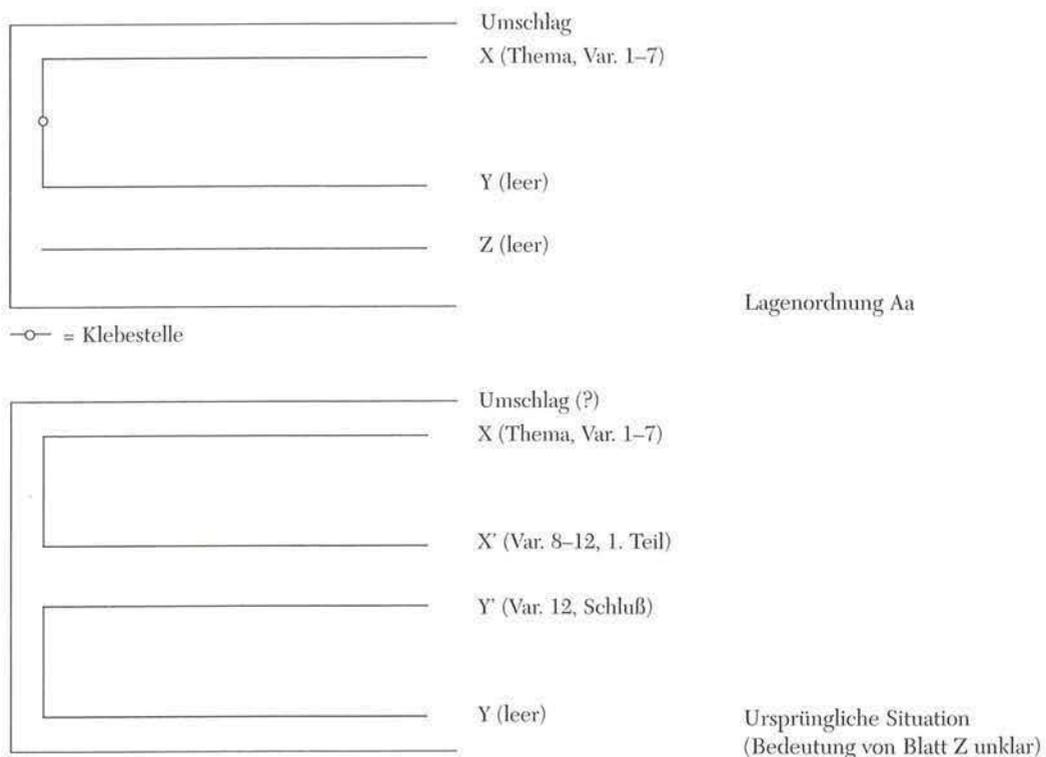
Auffällig sind auf einigen gegenüberliegenden Seiten des Manuskripts Abdruckspuren der Notenschrift. Wolfgang Plath hat sie als erster eingehend untersucht und beschrieben:

„Die Innenseite des Vorderdeckels [zu Aa] zeigt deutliche Abdruckspuren der Notenschrift auf Bl. X<sup>r</sup>. Desgleichen ist auf Bl. X<sup>v</sup> ein Tintenabklatsch der urspr. vorhandenen Gegenseite (mit Fortsetzung der Variationen = Autogr. Ab) erkennbar. Auf Bl. Y<sup>r</sup> finden sich keine derartigen Spuren, wohl aber auf der Verso-Seite dieses Blattes. Noch stärkere Spuren dieser Art zeigt wiederum Bl. Z<sup>r</sup>. Auf der Innenseite des Rückdeckels ist der Abdruck leerer Notensysteme zu erkennen. Es handelt sich aber **n i c h t** um den Abklatsch von Bl. Z<sup>v</sup>.“<sup>5</sup>

Plath hat aus diesem Befund drei Schlüsse gezogen. Da ihm bei der Beschreibung des Autographs Aa ein Versehen unterlaufen war – das „Doppelblatt“ X/Y ist, abweichend von seiner Beobachtung, aus zwei verschiedenen Blättern zusammengefügt – bedürfen seine Folgerungen einer Revision.

1. Die autographen Blätter Aa und Ab bildeten ursprünglich einen Bogen. Der Abschluß der Niederschrift befand sich auf einem verlorenen Blatt Ac (oder Doppelblatt; Y').
2. Das heute verlorene Gegenblatt (aus Y'?) des eingeklebten Blattes Z muß Eintragungen Mozarts in Klaviernotation enthalten haben. Jedenfalls ist unter den abgeklatschten Zeichen auf Bl. Z' eine typisch mozartische Klavier-Akkoladenklammer deutlich zu erkennen.

Die Lagenordnung von Aa und die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands veranschaulichen die folgenden Schemata:



Auf welchem Wege und über welche Stationen die einstmals zusammengehörigen Teile Aa und Ab (auch Ac?) spätestens 1812 in den Besitz N. Simrocks gekommen sind, ließ sich, wie erwähnt, bislang nicht klären. Zu dem Manuskriptbestand, den Johann Anton André im Jahre 1799 der Witwe Mozarts abkaufte, scheint das Stück schon nicht mehr gehört zu haben. Nachdem J. A. Anschütz das Autograph erhalten und in der Folge zerteilt hatte, trennten sich die Tradierungswege: Teil Aa tauchte 1919 im Angebot des Münchner Antiquariats Ludwig Rosenthal auf und ging 1935 vom Wiener Antiquariat

V. A. Heck in den Besitz von Karl Freiherr von Vietinghoff (Berlin) über; 1957 wurde es auf dem Handelswege über das Antiquariat Hans Schneider (Tutzing) von der Deutschen Mozart-Gesellschaft Augsburg erworben. Blatt Ab gelangte im 19. Jahrhundert, vermutlich um die Mitte oder eher in der zweiten Hälfte, an die Musikerfamilie Deppe, zunächst an den Berliner Hofkapellmeister und Klavierpädagogen Ludwig Deppe (1828–1890), dann an den in Augsburg ansässigen Familienteil des Cello- und Klavierlehrers Adolf Deppe (1840–1919), Bruder des erstgenannten, schließlich an die Klavierlehrerin Johanna Deppe (Augsburg), von der aus das Fragment übergangsweise an die „Schwäbische Mozart-Gedenkstätte“ des Augsburger Maximiliansmuseums und schließlich 1951 zur Augsburger Mozartgemeinde ging.<sup>6</sup>

Von der oberen Hälfte des zu Teil Ab gehörigen Blatts X' sowie von dessen Fortsetzungs(doppel)blatt Ac (Y') fehlt jede Spur. Auch das von W. Plath erschlossene Gegenblatt des eingeklebten Blattes Z ist nicht identifiziert, doch kann zu dessen Inhalt eine neue Hypothese angeboten werden. Mit den Variationen KV 265 eng verwandt sind die *Zwölf Variationen über das französische Lied „La belle Françoise“* KV 353 (300'). Beide Zyklen stammen aus demselben Entstehungszeitraum. Für die Niederschrift des Zyklus KV 353 verwendete Mozart die gleiche Papiersorte wie für KV 265 (WZ 53). Das Autograph der Variationen über *La belle Françoise* befand sich ebenfalls im Besitz von J. A. Anschütz; auch von diesem Manuskript sind lediglich säuberlich voneinander getrennte Bruchstücke erhalten geblieben, nämlich die obere und untere Hälfte eines ersten und die obere Hälfte eines zweiten Blattes. Vielleicht waren es die Autographe dieser beiden Werke, die sich einst in dem Pappheft vereint fanden, ehe Anschütz an ihre Verstümmelung ging.

#### DER ERSTDRUCK (B)

Der Zyklus erschien 1785 in der Officin des Wiener Verlegers Christoph Torricella (um 1715–1798) im Druck (B). Es handelt sich bei der Ausgabe um einen sorgfältig hergestellten Plattendruck, bestehend aus einer schön verzierten Titelseite (Plattenformat: 28,9 x 20,8 cm) und sieben Notenseiten (Plattenformat: 29,8 x 21,4 cm). Weder auf der Titel- noch auf den Notenseiten ist eine Platten- oder Verlagsnummer vermerkt. Die Notenseiten sind von 2 bis 8 durchpaginiert.

Von dieser Ausgabe sind nur zwei, zudem unvollständige Exemplare bekannt (RISM M 6979):

1. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde (*Wgm*), Signatur: VII 46959  
Der Notendruck beginnt auf der Rückseite des Titelblatts. Das Blatt mit den Seiten 5 und 6 fehlt.

2. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (*Wn*), Signatur: S.A.82.E.68 (II)

Das Titelblatt fehlt. Die unpaginierte erste Seite ist leer, der Notentext beginnt auf der verso-Seite des Blattes (S. 2).

In welchem chronologischen Verhältnis die beiden Exemplare zueinander stehen, kann nicht definitiv geklärt werden. Gertraut Haberkamp vermutet in dem bei der Gesellschaft der Musikfreunde liegenden Exemplar einen 2. Abzug, wofür es freilich keine beweiskräftigen Anhaltspunkte gibt. Die verwendeten Platten sind identisch.<sup>7</sup>

Die Ausgabe ist der Wiener Pianistin Josepha Barbara Auernhammer (1758–1820) dediziert. Wie aus der Formulierung des Titelblatts ersichtlich („Dediée | A.M: IOSEPHE D’AURNHAMMER. | par son tres humble et tres obéissant | serviteur Christoph Torricella.“), ging die Widmung nicht von Mozart, sondern von Torricella aus; derartige Zueignungen durch Verleger waren nicht ungewöhnlich. Mozart gab Josepha Auernhammer wohl seit Sommer 1781 Unterweisung im Klavierspiel und zeigte sich, wenn nicht von ihrem Äußeren, so doch von ihren Leistungen auf dem Instrument angetan:

„– die freulle ist ein scheusal! – spielt aber zum entzücken; nur geht ihr der Wahre feine, singende geschmack im Cantabile ab; sie verzupft alles. – sie hat mir ihren Plan ... entdeckt, der ist noch 2 oder 3 Jahr rechtschaffen zu studiren, und dann nach Paris zu gehen, und Metier davon zu machen.“<sup>8</sup>

Bald schon traten die beiden gemeinsam in Konzerten auf. Der im November 1781 bei Artaria herausgekommene Druck der sechs Violinsonaten KV 376 (374<sup>d</sup>), 296, 377 (374<sup>e</sup>), 378 (317<sup>d</sup>), 379 (373<sup>a</sup>) und 380 (374<sup>f</sup>) war ihr gewidmet. Nach zeitgenössischen Berichten hat Josepha Auernhammer bei der Drucklegung dieser Sonaten, aber auch anderer Werke Mozarts wesentliche Arbeiten geleistet. So heißt es im *Magazin der Musik* von Carl Friedrich Cramer:

„Die Madame Aurenhammer ist eine ausgemachte Meisterin im Clavier, worinn Sie auch Stunden giebt. Ich habe Sie schon lange nicht gehört. Sie ist es, die viele Sonaten

und varirte [sic!] Arietten von Mozart bey die Herren Artaria zum Stich besorgt und durchgesehen hat.“<sup>9</sup>

Ernst Ludwig Gerber hält in seinem *Historisch=Biographischen Lexicon der Tonkünstler* fest:

„Besonders sind eine ziemliche Anzahl varirter Arietten fürs Klavier [von Mozart] bey den Liebhabern beliebt, deren Stich eine gewisse Madam Aurenhammer zu Wien besorgen soll.“<sup>10</sup>

Ob man aus diesen Angaben schließen darf, Josepha Auernhammer habe auch die Platten für den Torricella-Druck der Variationen KV 265 gestochen und die Korrekturen gelesen, muß dahingestellt bleiben.<sup>11</sup>

In wirtschaftliche Schwierigkeiten geraten, mußte Torricella am 12. August 1786 sein Unternehmen in öffentlicher Auktion veräußern. Wie ein Großteil seiner Platten gelangte auch das Material zu Mozarts Variationen KV 265 an den Wiener Konkurrenten Artaria & Co. Dieser brachte im Jahre 1787 einen nur unwesentlich veränderten Nachdruck heraus (Pl. Nr. 110, nachträglich zu 114 abgeändert; RISM M 6980). Bemerkenswert ist dabei der Titelzusatz, in dem erstmals die Überschrift des Liedes „Ah! vous dirai-je Maman“ genannt wird. Im selben Jahr erschien die dritte und letzte der zu Lebzeiten Mozarts publizierten Ausgaben, diesmal bei Bossler in Speyer (ohne Plattennummer, als „12. Stück“ des „Archiv der auserlesensten Musikalien“, vermutlich nach Artarias Druck; RISM M 6992). Bis ins frühe 19. Jahrhundert folgten Ausgaben u.a. in den Verlagen André, Offenbach (Pl. Nr. 534, 1792; RISM M 6985); Hummel, Berlin / Amsterdam (Pl. Nr. 770, 1792; RISM M 6984); Breitkopf & Härtel, Leipzig (1798); die bereits erwähnte bei N. Simrock, Bonn (RISM M 6991); A. Kühnel, Leipzig (Pl. Nr. 189, 1803; RISM M 6988) und Le Duc, Paris (um 1808).

## ENTSTEHUNGS- UND WIRKUNGSGESCHICHTE

Von Mozart selbst und aus seinem engeren Umkreis gibt es keine authentischen Aussagen zu den Variationen KV 265. In der gesamten erhaltenen Familienkorrespondenz bis zum Tod der Witwe Constanze und der Söhne fehlen Hinweise auf das Werk. Angesichts dieses völligen Mangels an Dokumentar-material war die Forschung seit jeher auf Mutmaßungen über Entstehungsort und -zeit angewiesen. So hatte Ludwig Ritter von Köchel 1862 in der Erstausgabe seines epochalen Mozart-Werkverzeichnisses die Komposition auf das Salzburger Jahr 1776 datiert und ihr die Nummer 265 zugewiesen. Nach den stilanalytischen Untersuchungen von Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix und deren Befund, der Zyklus sei aller Wahrscheinlichkeit nach in das Pariser Jahr 1778 zu legen,<sup>12</sup> folgte Alfred Einstein 1937 in der von ihm

besorgten dritten Auflage des „Köchel-Verzeichnisses“ dieser Neueinsicht; die Variationen liefen fortan unter der Nummer 300<sup>e</sup>.

Als leitender Gedanke bei dieser chronologischen Einordnung wirkte die einfache Überlegung, daß Mozart für seinen Klavierunterricht an junge Pariser Damen geeignetes Übungsmaterial bereitstellen mußte. Geeignet, das meinte angemessen in den spieltechnischen Anforderungen, aber auch unterhaltsam und dem herrschenden Geschmack folgend. Der herrschende Geschmack wiederum spiegelte sich, wie unschwer einzusehen, in den reizenden Melodien der französischen Romances und Vaudevilles, für deren Mischung aus Unschuld und Pikanterie das galante Publikum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine ausgesprochene Schwäche hatte.

Vier solcher Melodien hat Mozart variiert: *La belle Françoise* (KV 353/300<sup>f</sup>), *Ah, vous dirai-je Maman* (KV 265/300<sup>e</sup>), *La Bergère Célimène* (für Violine und Klavier, KV 359/374<sup>a</sup>) und *Hélas, j'ai perdu mon amant* (für Violine und Klavier, KV 360/374<sup>b</sup>); mit diesen stilistisch verwandt sind Opern- oder Singspiellieder wie *Je suis Lindor* (Antoine-Laurent Baudron, KV 354/299<sup>a</sup>) oder *Lison dort* (Nicolas Dezède, KV 264/315<sup>d</sup>). In den meisten Fällen sind die Urheber der Weisen und Texte unbekannt. Das gilt auch für *Ah, vous dirai-je Maman*. Die *chanson* erscheint erstmals in den 1760er Jahren in handschriftlichen und gedruckten Quellen.<sup>13</sup> Sie verbreitete sich rasch; seit etwa 1770 hatte sie sich als ausgesprochenes Modelied durchgesetzt und gab den Anreiz zu zahlreichen Instrumentalvariationen.<sup>14</sup>

In den ersten Jahrzehnten ihrer Geschichte sind Melodie- und Textgestalt stets gemeinsam überliefert worden. Die Weise zeigt dabei kleinere Varianten, von denen drei mitgeteilt und Mozarts Fassung gegenübergestellt seien.

Erwähnenswert sind das Schwanken bei der Taktbestimmung (2/4, 4/4), bei der Wiederholung der Melodieteile sowie melodische Ausschmückungen bei den Binnen- und Schlußkadenzen. Auffallend an Mozarts Version ist, abgesehen von der Transposition nach C-Dur, der Rhythmus in Takt 4 (und 20). Die vom Text geforderte Länge wird hier mißachtet. Entweder hat der Komponist für sein Variationswerk bewußt ein eher instrumentales, rhythmisch egalisiertes, beinahe neutrales ‚Thema‘ vorstellen wollen, oder aber er hat die Melodie gar nicht als Liedweise in Verbindung mit einem Text kennengelernt, sondern

1765: *Recueil de chansons choisies*, Ms., Paris, Bibliothèque nationale, Sig. Vm 7. 3640.

1774: *Recueil de Romances*, Tome second, Paris (RISM L 3093). Undatiert: *Les Amours, de Silvanre*, London, The British Library (s. u. Anm. 16).

aus einem der vorliegenden Variationswerke; weniger wahrscheinlich ist die Möglichkeit, Mozart habe die Herkunft des Themas von einer vokalen Vorlage vorsätzlich verschleiern wollen.

Die Tradierung des amourösen Textes scheint schon auf der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert versiegt zu sein. Während die Melodie weiterhin bekannt und beliebt war – Ludwig van Beethoven etwa improvisierte gelegentlich über sie;<sup>15</sup> weitere Variationszyklen erschienen –, gerieten die Verse des unbekanntem Autors allmählich in Vergessenheit. Grund dafür wird auch das frivole Sujet des Gedichts gewesen sein, dem ein gewandelter Zeitgeschmack wenig mehr angewinnen konnte. In der Version eines undatierten, aber zeitgenössischen Einzelblattdrucks lauten die vier Strophen:<sup>16</sup>

Les Amours, de Silvanore.

ah vous dirai-je manman  
ce qui cause mon tourment  
depuis que j'ai vue silvanore  
me regarder d'un air tendre  
mon cœur dit a tout moment  
peut-on vivre son<sup>a</sup> amant

L'autre jour dans un bosquet,  
Il me cueilloit<sup>b</sup> un bouquet,  
Il en orna ma houlette,  
Me disant belle brunette,  
Flore est moins belle que toi,  
L'amour moins tendre que moi.

Je rougis et par malheur,  
Un soupir trahit mon cœur,  
Le cruel avec adresse,  
Proffita de ma faiblesse<sup>c</sup>,  
Helas maman un faux pas,  
Me fit tomber dans ses bras.

Je n'avois pour tous soutien,  
Que ma houlette et mon chien  
Amour voulant ma défaite,  
Ecartat chien et houlette,  
Ah! qu'on goute de douceur  
Quand l'amour prend soin d'un cœur.

<sup>a</sup>sans <sup>b</sup>cueillait <sup>c</sup>faiblesse

Vorbehalte gegen dieses Genre leichtgewichtiger erotischer Gedichte rührten freilich nicht nur von einem Geschmackswandel her, sondern artikulierten sich vornehmlich im Deutschland der nationalen Befreiungskriege auch aus einem Affekt gegen die französische Kultur heraus. Dieser nährte sich gerne aus der Quelle moralischer Verdikte, und was war einfacher als eine Verurteilung etwa der zitierten Verse vom Standpunkt vorgeblich deutscher Sittlichkeit aus. Allerdings vermochte ein solches Urteil nur den Text zu treffen, nicht die Melodie, deren schlichte Naivität alles andere als frivole Anspielungen mit sich zog. Im Gegenteil: War diese einfache Weise nicht prädestiniert zum

Die Zärtlichkeiten Silvanores

Ach Mama, ich werde dir sagen  
was meinen Kummer verursacht.  
Seit ich Silvanore sah,  
wie er mich mit zarter Miene angeschaut hat,  
sagt mein Herz ohne Unterlaß:  
Kann man ohne seinen Geliebten leben?

Neulich in einem Wäldchen,  
pflückte er mir einen Blumenstrauß,  
Damit schmückte er meinen Stab,  
und sagte zu mir: Schöne Braune,  
die Blumenwelt ist weniger schön als du,  
die Liebe weniger zärtlich als ich.

Ich errötete, und unglücklicherweise  
verriet ein Seufzer mein Herz,  
Der Grausame profitierte mit Geschick  
von meiner Schwäche,  
O weh, Mama, ein Fehltritt ließ mich  
in seine Arme fallen.

Ich hatte keinerlei Stütze  
außer meinem Stab und meinem Hund.  
Als die Liebe meine Niederlage wollte  
waren Hund und Stab weg.  
Ach! wie kostet man den Zauber  
Wenn die Liebe für ein Herz Sorge trägt.

Kinder- oder Volkslied? Ließen sich ihr nicht ebenso eingängige, volkstümliche Gedanken zur Seite stellen?

Daß Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) an Mozarts Variations-thema dachte, als er Mitte der 1830er Jahre ein *Weihnachtslied* mit dem Beginn: „Morgen kommt der Weihnachtsmann, Kommt mit seinen Gaben.“ niederschrieb, ist so gut wie ausgeschlossen. In seinen Lebenserinnerungen liest man zu den Entstehungsumständen des Gedichts:

„Ernst Richter, Musiklehrer am Breslauer Schullehrer-Seminar, beabsichtigte eine Sammlung von Liedern herauszugeben, die sich an J. G. Hientzsch, ‚Methodische Anleitung zum Singunterricht‘ anschließen sollte. Er suchte dazu noch schöne einfache Volksweisen und Texte. Ich brachte ihm Stoff genug aus unserer und meiner Bibliothek. Er fand passende Melodien, aber keine passende Texte. Er bat mich, dazu Texte zu dichten. Ich ließ mir nun die Melodien so lange vorspielen, bis ich sie auswendig wußte, ich trug sie dann so lange mit mir herum, bis ich Worte dazu fand. So entstanden mehrere Lieder. Ich dichtete dann auch ohne Melodien einige, und wenn Richter dazu keine Volksweise fand, so machte er eigene. Schon im August [1835] war von seiner Sammlung die erste Abtheilung erschienen als ‚Unterrichtlich geordnete Sammlung‘, lauter ein- und zweistimmige Sätze und Lieder, unter den letzteren waren 23 von mir.“<sup>17</sup>

Der von Hoffmann sehr geschätzte Komponist Ernst Richter (1805–1876), der als Musiklehrer später in Steinau an der Oder wirkte, hatte tatsächlich für das *Weihnachtslied* eine eigene Melodie erfunden:<sup>18</sup>



Mor-gen kommt der Weih-nachts-mann, kommt mit sei-nen Ga-ben:  
Trom-mel, Pfei-fen und Ge-wehr, Fahn' und Sä-bel und noch mehr,  
ja ein gan-zes Krie-ges-heer möcht' ich ger-ne ha-ben.

Diese Weise hat sich im Laufe der Zeit weit verbreitet, wie ihre Aufnahme mit Hoffmanns Text etwa in den *Großen Schulliederschatz* von 1868, in Franz Magnus Böhm's Sammlung *Volkstümliche Lieder der Deutschen* oder noch in Schulliederbüchern von Carl Heß und Bernhard Schneider belegt.<sup>19</sup> Wohl erst viel später, zu Ende des 19., Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das

Gedicht mit der französischen Melodie verbunden, die Mozart variiert hatte; deren ursprünglicher Text war zu diesem Zeitpunkt bereits völlig verdrängt.<sup>20</sup> Der Aufstieg der alten *chanson* und des Gedichts Hoffmanns zu einem der populärsten deutschsprachigen Weihnachtslieder liegt also noch nicht sehr weit zurück. Die Wirkung der Verse ist übrigens einigermaßen erstaunlich, jedenfalls dann, wenn man den christlichen Gehalt der Weihnachtsbotschaft im Blick behält. Dort spielt der „Weihnachtsmann“ – eine merkwürdig geschichtslose Gestalt – ebensowenig eine Rolle wie der Geist, der aus den weiteren Versen der Eingangsstrophe spricht: „Trommel, Pfeifen und Gewehr, Fahn’ und Säbel, und noch mehr, Ja, ein ganzes Kriegesheer Möcht’ ich gerne haben.“ Das bürgerliche Deutschland nahm an derlei kindlich drapiertem Militarismus keinen Anstoß; erst im späteren 20. Jahrhundert verschwand der Wunsch nach Kriegsspielzeug zugunsten harmloserer Begehrlichkeiten.<sup>21</sup>

Die Neudichtung Hoffmanns von Fallersleben blieb für die Rezeption der Mozartschen Klaviervariationen über das französische Lied nicht folgenlos. Im Bewußtsein der musikalischen Öffentlichkeit setzte sich allmählich die scheinbare Tatsache durch, der Komponist habe das schöne alte deutsche Weihnachtslied „Morgen kommt der Weihnachtsmann“ variiert<sup>22</sup> – eine Annahme, die sich bis in die Gegenwart kaum angefochten behauptet. Daß sie mit der historischen Wirklichkeit nichts zu tun hat, ist evident.

An diesem Punkt bedarf es der Überprüfung einer weiteren Vermutung. Sind die bereits genannten Argumente für die chronologische Einordnung der Variationen KV 265 wirklich stichhaltig? Gewiß leuchtet das Pariser ‚Szenario‘ ein, das Mozart 1778 als erfolgsuchenden Klavierlehrer in den Salons der französischen Aristokratie zeigt und ihn dort mit Variationen über beliebte Lieder reüssieren lassen will. Aber hätte der Komponist in seinen Briefen an den Vater nicht doch ein Wort über derartige Bemühungen fallen gelassen, zumal er ansonsten um die möglichst positive Darstellung seiner nicht gerade üppigen Pariser Produktion bemüht war? Ist es tatsächlich so naheliegend, die Entstehung von Variationszyklen über französische Lieder in Paris anzusiedeln, wenn diese kleinen *chansons* auch weit über Frankreich hinaus populär waren?

Diese Zweifel lassen sich durch Ergebnisse der paläographischen und codicologischen Forschung wesentlich verstärken. Bereits 1978 hat Wolfgang Plath

mitgeteilt, daß sich die auf den Autographen der Variationenwerke KV 265 (300<sup>e</sup>) und 353 (300<sup>f</sup>) zu beobachtenden Schriftmerkmale „überhaupt nicht in den Kontext der gesicherten Pariser Autographe“ einfügen. Plath folgert aus seinen schriftchronologischen Untersuchungen, daß „als Entstehungszeit frühestens der Sommer 1780 angenommen werden“ könne; damit „ist mehr als wahrscheinlich, daß die beiden Variationsreihen bereits der frühen Wiener Schaffenszeit (ca. 1781/82) angehören.“<sup>23</sup> Eine Bestätigung erfuhren diese Befunde durch die Papieruntersuchungen an den Originalhandschriften der beiden genannten Zyklen. In seinem 1992 publizierten Wasserzeichen-Katalog weist Alan Tyson das Papier von Teil Aa des Autographs von KV 265 einer Sorte zu, die Mozart nachweislich seit 1781 in Wien verwendet hat. Die sich wechselseitig stützenden Resultate verschiedener philologischer Methoden ermöglichen die gesicherte Aussage, Mozart habe die Variationen über *Ah, vous dirai-je Maman* nicht 1778 in Paris, sondern 1781 (vielleicht 1782) in Wien komponiert.

Im Lichte dieser Datierung erfahren auch die Überlegungen zum Adressatenkreis der Zyklen eine Modifikation. Mozart hatte bei seinem Bestreben, im Sommer 1781 das „Clavier=land“<sup>24</sup> Wien zu erobern und sich dort einen Namen als prominenter Lehrer zu machen, genaue Vorstellungen von den einzuschlagenden Wegen. Er war sich seines Wertes bewußt – mit einer Preisforderung von sechs Dukaten für zwölf Stunden<sup>25</sup> bewies er von Anfang an eine hohe Selbsteinschätzung –, und vermochte offensichtlich genau zu beurteilen, mit welchen musikalischen Mitteln vermögende „Skolarinnen“ (nur von solchen ist in Briefen die Rede) zu gewinnen waren. So beendet er am 20. Juni 1781 einen Bericht an den Vater in Salzburg mit dem Hinweis: „ich schliesse denn ich muß noch für meine scolarin variazionen fertig machen ...“<sup>26</sup> Diese eine und bis dato erste Wiener Schülerin hieß Marie Karoline Gräfin Thiennes de Rumbeke (1755–1812). Welche Variationen Mozart hier meinte, bleibt ungewiß; unzweideutig klar ist aber, daß derartige Werke (auch) aus didaktischen Gründen für den Unterricht geschrieben wurden. Es liegt nahe, die Variationen über *Ah, vous dirai-je Maman* KV 265 in diesem konkreten Kontext zu sehen. Die differierenden technischen Ansprüche der Zyklen aus dieser Zeit (KV 265, 353, 264, 352), aber auch ihre systematische Anlage nach bestimmten pianistischen Spielweisen deuten einerseits auf den Ausbildungsstand verschiedener Schülerinnen, ergeben andererseits in der Summe eine

Art progressiven Kurs im Klavierspiel. Diese lehrhafte Ausrichtung nimmt ihren Anfang bei den gewählten Themen. Dort gab das Repertoire der französischen *chansons* für die Geschmacksbildung offensichtlich den Ton an; aus seinen musikalischen und, so steht zu vermuten, textlichen Quellen schöpfte die Unterhaltung, die der Unterricht für adelige Damen immer auch sein sollte.<sup>27</sup>

Dominierten im vorrevolutionären Europa insgesamt Geist und Kultur des *ancien régime*, so gewann in Deutschland, im nach-napoleonischen restaurativen Staatenbund ein nationalbetonter, bürgerlicher Sinn für die Kunst mehr und mehr an Raum. Mozarts Klaviervariationen behaupteten ihren Platz im Unterricht, nun freilich für die ‚höhere Tochter‘, denen die Frivolitäten ‚welschen Ungeists‘ nicht mehr zugemutet werden durften. An die Stelle von Silandre und seiner reizenden Freundin trat zuletzt der ‚Weihnachtsmann‘; Mozart und seine Klaviermusik gerieten aus der kultivierten Welt des Salons, verstanden als gesellschaftlicher Mittelpunkt literarisch und künstlerisch gebildeter Menschen, in die Sphäre der bürgerlichen Wohnstube. Die „Weihnachtsmann-Variationen“ wurden zu liebenswürdigen Vorspielstücken verniedlicht.

In dieser Entwicklung mag der pessimistische Betrachter auch eine Verletzung der Komposition Mozarts sehen: Nicht nur das Autograph und der Erstdruck, auch die historische Substanz der Musik haben Beschädigungen erlitten. Das stimmt. Aber Kunst von Rang, die nicht als bloße Reliquie fortbesteht, sondern in der Tradierung lebendig bleibt, gewinnt letztlich an den Spuren, die ihnen ein langes Leben zufügt. Mozarts Variationen für Klavier über das kleine französische Lied *Ah, vous dirai-je Maman* legen davon in ihrer hier dokumentierten schriftlichen Überlieferung, ihrer verwinkelten Geschichte und ihrer weltweiten ästhetischen Präsenz nach weit über zweihundert Jahren ein unverbrüchliches Zeugnis ab.

• • •

Das Faksimile der vorliegenden Ausgabe dokumentiert die aktuelle Überlieferungssituation des Autographs nicht in allen Einzelheiten. Die erhaltenen Teile der Handschrift (Aa und Ab) sind zu einem Doppelblatt zusammengefügt, wobei die fehlende obere Hälfte des Fragments Ab durch Leerpapier ersetzt

wird. Auf die Wiedergabe des Pappheftes sowie der unbeschriebenen Blätter wurde verzichtet. Somit bietet das Faksimile eine Rekonstruktion, soweit heute noch möglich, des einstmaligen Manuskriptstatus; es ermöglicht zugleich das gemeinsame Studium der an verschiedenen Orten aufbewahrten Teile.

Für die Reproduktion des Erstdrucks sind die beiden erhaltenen, unvollständigen Exemplare zu einem vollständigen zusammengeschlossen worden. Grundlage ist die in Wien von der Gesellschaft der Musikfreunde verwahrte Ausgabe; deren fehlende Notenseiten sind nach der Ausgabe aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien ergänzt worden. Aus streng philologischer Sicht mag gegen die Rekonstruktion im Faksimile-Teil und die Quellenvermischung bei der Druckreproduktion ein gewisser Vorbehalt geäußert werden, wird doch der Eindruck einer geschlossenen Manuskriptüberlieferung bzw. eines einheitlichen Abzugs erweckt. Diese Skepsis dürfte jedoch hinter dem pragmatischen Ziel zurücktreten, das Autograph in ursprünglicher und die Platten des Erstdrucks in einheitlicher Form dokumentieren zu wollen.

Für die Bereitstellung der Druckvorlagen sowie für Hilfestellung und Ratschläge ist folgenden Institutionen und Personen Dank zu sagen: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv - Bibliothek - Sammlungen (Prof. Dr. Otto Biba); Österreichische Nationalbibliothek in Wien, Musiksammlung (Hofrat Dr. Günter Brosche); Deutsche Mozart-Gesellschaft e.V., Augsburg (Prof. Dr. Friedhelm Brusniak); Mozartgemeinde Augsburg e.V. (Bernhard Tluck); Hoffmann-von-Fallersleben-Gesellschaft e.V., Wolfsburg (Brigitte Blankenburg); Neue Mozart Ausgabe, Editionsleitung, Salzburg (Dr. Faye Ferguson); Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana; Universitätsbibliothek Bamberg (Dr. Silvia Pfister); Stiftung Dokumentations- und Forschungs-Zentrum des Deutschen Chorwesens, Feuchtwangen (Helma Kurz); Deutsches Volksliedarchiv, Arbeitsstelle für internationale Volksliedforschung, Freiburg (Dr. Waltraud Linder-Beroud); Dr. Hansjörg Ewert (Würzburg); Dipl.-Päd. Christiane Konrad (Gerbrunn); Christian Leitmeir M.A. (München); Brigitte Löder (Augsburg); Walter Reischl (Siezenheim); Dr. Rupert Ridgewell (London); Oliver Wiener M.A. (Würzburg).

Würzburg, am 5. Dezember 2000

Ulrich Konrad

- 1 Die Herkunft des Themas für den Variationszyklus KV 500 (datiert 12. Oktober 1786) ist nicht geklärt, so daß nicht völlig ausgeschlossen werden kann, Mozart habe hier eine eigene Erfindung bearbeitet. Nachweislich liegt den Variationen KV 501 für Klavier zu 4 Händen (datiert 4. November 1786) ein Originalthema des Komponisten zugrunde. Allgemeine und spezielle Bemerkungen zu Mozarts Variationstechnik, im besonderen zu den Variationen KV 265, machen: Paul Mies, *W. A. Mozarts Variationenwerke und ihre Formungen*, in: *AfMf* 2 (1937), S. 466–495; Paul Willem van Reijen, *Vergleichende Studien zur Klaviervariationstechnik von Mozart und seinen Zeitgenossen*, Buren 1988 (Keyboard Studies, vol. 8), bes. S. 131–175; ders., *Die Temporelationen in der Aufführung von Mozarts Variationszyklus „Ah, vous dirai-je Maman“ KV 265 (300e)*, in: Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991 (MjB 1991), Kassel usw. 1992, S. 334–352.
- 2 Um die Verständigung über die Einzelteile der Überlieferung zu gewährleisten, werden die von der NMA eingeführten Quellensiglen übernommen, vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kritische Berichte, Serie IX, Werkgruppe 26: Variationen für Klavier (Kurt von Fischer), Kassel usw. 1962, S. 54–65, hier S. 54–56. Allerdings weichen die in der vorliegenden, erneut direkt an den Quellen vorgenommenen Beschreibung gemachten Angaben in Details, aber auch in einem wichtigen Punkt von den in der NMA mitgeteilten Befunden ab.
- 3 Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: Supplement, Werkgruppe 33: Dokumentation der autographen Überlieferung, Abteilung 2: Wasserzeichen-Katalog, von Alan Tyson, 2 Bände, Kassel usw. 1992, Bd. 1: S. XXIII, 23 (zu WZ 53), S. XXIII, 27 (zu WZ 58), Bd. 2: S. 106 f. (WZ 53), S. 116 f. (WZ 58).
- 4 *NMA/Wasserzeichenkatalog* (wie Anm. 3).
- 5 *NMA/KB* (wie Anm. 2), S. 55.
- 6 Ernst Fritz Schmid, *Ein neues Autograph zu KV 265*, in: *MjB* 1950, S. 10–14 (mit Abbildung der Vorderseite S. 9).
- 7 Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Bibliographie, 2 Bände, Tutzing 1986 (Musikbibliographische Arbeiten, 10/I, II), hier Textband S. 115, Bildband S. 60 (Abb. 60).
- 8 Brief an Leopold Mozart, Wien, 27. Juni 1781, in: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Band III: 1780–1786, Kassel usw. 1963, Nr. 608, S. 135.
- 9 Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*. Zweyter Jahrgang. Zweyte Hälfte. Hamburg in der Musicalischen Niederlage. Ausgabe vom 23. April 1787, S. 1273 f.: „Wien, den 29sten Januar, 1787“ (Zitat S. 1274).
- 10 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler ... Erster Theil A-M*, Leipzig 1790, Sp. 979 (Artikel: Mozart).
- 11 Dazu jüngst Überlegungen von Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik, Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Kassel usw. 1995, S. 343 f.
- 12 Georges de Saint-Foix, *Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, Bd. 3, Paris <sup>3</sup>1936, S. 94 f., Nr. 318: „Paris, entre mai et juillet 1778.“
- 13 Die sich im Raum eines Hexachords entfaltende Melodie von *Ah, vous dirai-je Maman* läßt sich auf einfache Modelle zurückführen, etwa auf den Psalmton im fünften Modus. Auf derartigen Elementarbausteinen gründet eine ganze Melodiefamilie, wie das bereits

Wilhelm Tappert gezeigt hat; siehe ders., *Wandernde Melodien. Eine musikalische Studie*, Berlin 1889, S. 14–21 (hier als frühestes Beispiel: „Presulem sanctissimum veneremus“ aus dem zweiten Teil der *Teutschen Liedlein*, Nürnberg 1540, von Georg Forster). Vor diesem Hintergrund relativieren sich die Versuche, Mozarts Thema einer bestimmten nationalen Musiktradition zuzuschreiben; vgl. Simone Wallon (unten Anmerkung 14), zum französischen Hintergrund; van Reijen, *Vergleichende Studien* (wie Anm. 1), S. 146 f., zu vergleichbaren holländischen Weisen; oder Hartmut Braun, *Tänze und Gebrauchsmusik in Musikhandschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aus dem Artland*, Cloppenburg 1984, S. 71, der in Anlehnung an Franz Magnus Böhme eine ältere deutsche Allemande des 16. Jahrhunderts für Mozarts Melodiegestalt als grundlegend vermutet. Für die gelegentlich vermuteten Zuschreibungen der Melodie an Nicolas Dezède und Jean-Philippe Rameau ließen sich keine Belege beibringen. – Die Modellhaftigkeit solch einfacher Weisen läßt sich auch am Vorkommen identischer Melodieglieder in verschiedenen Liedern veranschaulichen: so stimmen beispielsweise die Mittelteile von „Ah, vous dirai-je Maman“ und „Alle Vögel sind schon da“ notengetreu überein.

- 14 Grundlegend zur Geschichte dieser Mozartschen Themenvorlagen Simone Wallon, *Romances et Vaudevilles français dans les variations pour piano et pour piano et violon de Mozart*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien 1956, Graz 1958, S. 666–672. Als Komponisten von Variationen über die Weise „Ah, vous dirai-je Maman“ nennen Wallon und van Reijen, *Vergleichende Studien* (wie Anm. 1), S. 131–145, teils bekannte, teils unbekannt Namen wie Montaut (Mitte 18. Jhd.), Franz La Motte (1775), Demesse (1776), Anton Stamitz (1776), Benaut (1777), Barrier (1778), Bordet (1778), Louis Félix Despréaux (um 1778), George Neumann (2. Hälfte 18. Jhd.), Neveu (2. Hälfte 18. Jhd.), John Christian Luther (2. Hälfte 18. Jhd.), Johann Christoph Friedrich Bach (um 1787), John Hewitt (2. Hälfte 18. Jhd.), C. H. Müller (2. Hälfte 18. Jhd.), Johann Gottfried Wilhelm Palschau (um 1800), Georg Joseph Vogler (um 1807), Johann Anton André (1814/15); später dann Ernst von Dohnány (1914) oder Alessandro Longo (1922).
- 15 Nach Aussagen des Komponisten Wenzel Johann Tomaschek, der Beethoven im Jahre 1798 in Prag hörte; zit. nach Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers und Vorarbeiten von Hermann Deiters neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, 2. Band, Leipzig <sup>3</sup>1922, S. 73.
- 16 London, The British Library, Signatur: B. 362. b (89). Das Blatt (19,5 x 12 cm) befindet sich in einem gebundenen Konvolut von *chanson*-Einzeldrucken; das Stück trägt dort die Nummer „46“. Die Textwiedergabe im Köchel-Verzeichnis ist fehlerhaft; eine moderne Ausgabe des Gedichts bietet Simone Charpentreau, *Le livre d'or de la chanson française*, 2. Bd., Paris 1976, S. 13 ff.
- 17 Heinrich Hoffmann von Fallersleben, *Mein Leben*, Band 2, Hannover 1868, S. 285 f.
- 18 *Kinderlieder. Unterrichtlich geordnete Sammlung*, herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter, Breslau: Cranz 1836/37 (im bibliothekarischen Leihverkehr nicht nachweisbar). Ohne Melodie zur gleichen Zeit abgedruckt in: *Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1837*. Herausgegeben von Adelbert von Chamisso. Achter Jahrgang. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung [1836], S. 294 („5. Weihnachtslied.“). Dann wieder in *Gedichte von Hoffmann von Fallersleben*, Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1843, S. 571.

- 19 *Großer Schulliederschatz oder 1000 Jugend- und Volkslieder*, Gütersloh 1868, S. 368; Franz Magnus Böhme (Hrsg.), *Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig 1895, S. 475 f. („640. Weihnachtsbescherung.“); *Ringe ringe Rose! 186 Kinderlieder für Mütter und Lehrer*, gesammelt von Carl Heß, Basel 1912, S. 128; Bernhard Schneider, *Weihnachten. Lied und Spiel aus alter und neuer Zeit zum Preise des Christkindes. Für den Schulgebrauch ausgewählt und bearbeitet*, Heft 2: Hoffnung und Erwartung, Dresden 1913, S. 25 (Nr. 18b).
- 20 Ein früher Beleg für die neue Verbindung liegt vor bei Gustav Damm (Hrsg.), *Liederbuch für Schulen. 168 ein-, zwei und mehrstimmige Lieder*, Leipzig o.J. [um 1900], S. 12 („Nr. 15. Der Weihnachtsmann. Französische Ariette.“). Außer mit Richters ursprünglicher Melodie findet sich Hoffmanns Gedicht verbunden mit einer Weise von Johann Rudolf Weber (*Dreiundvierzig Liedchen für die kleinen Sänger, als erstes Lesebuch und zu Gehörübungen für den ersten musikalischen Unterricht methodisch bearbeitet*, Esslingen o.J. [nach 1845]), mit der Volksliedweise „Alle Vögel sind schon da“ (*Liederbuch des Deutschen Volkes*. Herausgegeben von Carl Hase, Felix Dahn und Carl Reinecke, Leipzig 1883, S. 33 [Nr. 57]) und mit einer Neukomposition von Bernhard Schneider, in: *Weihnachten* (wie Anm. 19), S. 24 (Nr. 18a). – Auf der anderen Seite lassen sich zur Melodie von „Ah, vous dirai-je Maman“ mehrere Textunterlegungen nachweisen, etwa bei Marianne und Thekla Naveau (Hrsg.), *Fröbel=Spiele. Lieder und Verse für Kindergarten, Elementarklasse und Familie*, Hamburg/Berlin 1870 („Schaut, die Nachtwach' kommt heran mit dem großen Stocke. Auf, ihr Leute, schließt euch an, haltet fest am Rocke.“; Nr. 140, S. 68), bei Otto Autenrieth, (Hrsg.), *Badisches Liederbuch für die Schule und Familie. Sammlung von ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern mit kurzer Gesangslehre und methodischem Lehrgang*, Erstes Heft, Bühl 1911 (Der Schneemann: „Seht den Mann, o große Not! wie er mit dem Stocke droht“; S. 35, Nr. 37b), oder, in Kinderliederbüchern, Gedichte wie „Rote Kirschen eß ich gern“, „Alle Vögel sind schon da“ und das „ABC-Lied“. Ein genauer Überblick über die wechselseitigen Verbindungen fehlt; die systematische Erforschung des Liedrepertoires in deutschen Schulbüchern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts dürfte hier noch Präzisierungen ermöglichen.
- 21 Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann, *Das Buch der Weihnachtslieder. 151 Deutsche Advents- und Weihnachtslieder. Kulturgeschichte, Noten, Texte, Bilder*, Mainz usw. 1982, S. 186–188 (Nr. 89).
- 22 Als „Volkslied“ oder „Volksweise“ erscheint das Lied seit den frühen 1910er Jahren in deutschen Publikationen, z.B. Autenrieth, *Badisches Liederbuch* (wie Anm. 20), S. 35 (Nr. 37a); Adolf Häsel (Hrsg.), *Lieder zur Gitarre oder Laute. Wandervogel-Album*, VI. Band, Hamburg o.J. [um 1916]; *Erk's Deutscher Liederschatz ...* Band I neu durchgesehen, vermehrt und mit Anmerkungen versehen von Max Friedländer, Leipzig o. J. [1914], S. 220 (Nr. 8).
- 23 Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780*, in: *MJb* 1976/77, Kassel usw. 1978, S. 131–173, hier S. 171, auch in ders., *Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von Marianne Danckwardt, Kassel usw. 1991 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, 9), S. 221–265, hier S. 258.
- 24 Brief an Leopold Mozart, Wien, 2. Juni 1781, in: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (wie Anm. 8), Nr. 602, S. 125.
- 25 Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (wie Anm. 8), Nr. 607, S. 134.
- 26 Brief an Leopold Mozart, Wien, 2. Juni 1781, in: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (wie Anm. 8), Nr. 602, S. 125. Am 4. Juli 1781 schreibt er an die Schwester in Salzburg: „Wegen etwas Neues auf das Clavier will ich dir sagen, daß ich 4 Sonaten in Stich geben werde ... Dann habe ich 3 Arien mit Variationen geschrieben, die könnte ich dir freilich schicken.“; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (wie Anm. 8), Nr. 610, S. 138.
- 27 Die Verbindung der Variationszyklen Mozarts mit der Sphäre des Unterrichts schließt selbstverständlich nicht aus, daß der Komponist selbst sie auch zum Konzertvortrag nutzte. Am 24. März 1781 berichtet er dem Vater vom gescheiterten Plan eines Vorspiels vor Kaiser Joseph II: „– ich hätte kein Concert, sondern l: weil der kayser in der Proscen loge ist :l ganz allein l: die gräfin thun hätte mir ihr schönes steiner=Pianoforte darzu gegeben :l Preludirt, eine fuge – und dann die variationen je suis lindor gespielt.–“; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (wie Anm. 8), Nr. 585, S. 99. Am 16. Januar 1782 heißt es über eine ähnliche Situation, die besser ausging und bei der er mit dem Pianisten und Komponisten Muzio Clementi konkurrierte: „– ich præludirte auch und spielte variationen.“; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (wie Anm. 8), Nr. 659, S. 193.

## Introduction

The variation both as a fundamental principle of composition and as a designation for a specific form enjoys a long tradition in the history of music, but it is the so-called melodic variation that has dominated the genre since the middle of the 18th century. Here the musical structure consists primarily of a simple, melodious tune supported by a stable harmony, the variation procedures themselves altering neither the principal pitches of the melody nor the harmonies, rather serving only to ornament the chosen tune, to contribute to the unfolding of its rhythm, dynamics and sonority, and to introduce the necessary musical contrast by modifications of tempo or tonality.

In the works of Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791) the variation as both procedure and form covers a broad spectrum. For the *piano*, his instrumental realm, Mozart composed no less than fourteen cycles, commencing at the age of ten with the variations on the Dutch tune *Laat on Juichen Batavieren!*, K 24 (= Anh. 208), and rounding off to a close in the year of his death with *Ein Weib ist das herrlichste Ding*, K 613, based on a tune from a Viennese Singspiel. He used no themes of his own invention in his piano variations, but rather drew upon popular French songs, Italian opera arias and instrumental dances<sup>1</sup>.

Just as surely as Mozart's variations are rooted in the heritage and practices of his time, all the more strikingly do they distinguish themselves from mass examples of the genre through their profuse fantasy of alteration, their pianistic richness and their individual approach to cyclic organization. Even during his own lifetime Mozart's variations were among the most popular works of the entire piano repertory, a claim that applies particularly to the *Twelve Variations in C on the French tune "Ah, vous dirai-je Maman"*, K 265 (300<sup>e</sup>). The wealth of manuscripts and prints that has been handed down to us from the late 18th and early 19th century are the first indication of this popularity. Having survived for well over two centuries, this short piece that can be performed in just fifteen minutes has engraved itself upon the collective memory of the music-loving public.

Juxtaposing its very popularity is the dearth of information surrounding the origins of the work, the tune upon which it is based and its tradition. Its omni-

presence in the musical world contrasts starkly with the lack of knowledge about the surviving musical sources, full of lacunae and consisting only of fragmentary bits and pieces. The present edition, likewise fragmentary in form, bears witness to the transitory nature of the musical work of art, which attains permanence only after it has been set down on paper. Degradation of the written heritage jeopardizes the musical composition itself. The original sources of K 265 that can be traced directly to Mozart have long survived in a precarious state, and in their present condition are a constant reminder that our cultural legacy is not to be taken for granted, that it requires conscious, vital and devoted care.

### THE AUTOGRAPH (AA, AB, AC)

Beginning no later than the latter half of the 19th century Mozart's autograph has been handed down in an incomplete state. Of three original leaves with five pages of notation, only one is known in its entirety; another has been deprived of its upper portion and yet another has vanished without a trace. An original double leaf that managed to survive more or less intact throughout the early history of the work was ultimately torn apart in 1835. In its original state, however, the manuscript would have had the following structure<sup>2</sup>:

#### Aa

Three leaves (two of which are without notation, but ruled) in a pasteboard binding of horizontal layout (ca. 22,4 x 31,5 cm)

Augsburg, Deutsche Mozart-Gesellschaft e. V., no shelf mark

The front cover of the thin pasteboard volume (a gray-blue paper pasted on the exterior surfaces) is decorated with a gray-white ornamental label that bears no inscription. The outer corners of the cover are foxed, the spine is partly torn and frayed but secured with two strips of yellow paper in the upper and lower third, the cover itself slightly mouldy, somewhat worn and bespattered with ink. In the upper left corner a note in German: *Original manuscript of Mozart, / from the estate of my father / R.[oyal] State Advocate Anschütz in*

Coblenz, / who received the same from N.[ikolaus] Simrock in Bonn in 1812. / Munich, on 10 January 1857. Hermann Anschütz / Professor at the B.[avarian] Academy of F.[ine] A.[rts].

It is not known which of the above-mentioned owners eventually provided the manuscript with the pasteboard binding. – Nikolaus Simrock (1751–1832) founded a music publishing firm in Bonn in 1793. As the result of his early friendship with Ludwig van Beethoven, he would become one of Beethoven's leading publishers. We cannot explain how Mozart's manuscript came into his possession, but it is clear that his print of the variations in 1803 (plate no. 310) was not based on the autograph, but rather on the edition published by Breitkopf & Härtel in 1798 as part of their *Ceuvres Complètes*. – Joseph Andreas Anschütz (1772–1855), by profession judge and Royal Prussian State Advocate, distinguished himself as a pianist, conductor and composer; several of his works were published by N. Simrock. In 1808 he founded a music institute in Coblenz. – Hermann Anschütz (1802–1880) was schooled as a painter by, among others, Peter Cornelius; in 1847 he began offering courses in painting at the Munich Academy of Arts.

Today loosely inserted – but perhaps at one time pasted and (as needle holes suggest) sewn – into the volume, the first two of the three leaves have been carefully glued together to create a new bifolio (= leaves X and Y): horizontal layout, ca. 22,7 x 31,4 cm. All four pages of the two leaves are ruled with twelve staves. Recto and verso of leaf X are filled with notation in a dark brown ink (recto: Theme and Variations 1–3; verso: Variations 4–7), both sides of leaf Y are blank. The brownish, lightly soiled paper (at the lower left of leaf Y are large pale ink stains) is trimmed on all four sides; fragments of watermarks help us to identify the two leaves as belonging to Alan Tyson's paper types 58 (X) and 53 (Y)<sup>3</sup>.

In the upper right quadrant of leaf X is a remark in Italian by an unknown hand: *Original of A. Mozardt*; the manuscript bears no remarks by Mozart himself.

The third leaf (Z), likewise in horizontal layout (ca. 22,6 x 31,6 cm), ruled with twelve staves but without musical notation, is pasted into the back of the volume. The paper is somewhat darker than that of leaves X/Y and the lower margin rather more frayed; the watermark belongs to Tyson's paper type 53 (cf. leaf Y)<sup>4</sup>. Pale ink stains in the lower left quadrant of the leaf correspond to those of leaf Y and probably result from the same cause.

## Ab

Fragmentary leaf of horizontal layout  
Augsburg, Mozartgemeinde Augsburg e. V., no shelf mark

This strip (X'), measuring approximately 14,8 x 31,0 cm and preserving eight staves of a twelve-stave paper, represents the larger, lower portion of a leaf once fully notated by Mozart (recto: Variations 9 and 10; verso: bars 1-30 of Variation 12). It was originally attached to leaf X of manuscript Aa and with its upper portion formed the second half of a bifolio. This upper portion, now lost but also fully notated on both sides (recto: Variation 8, verso: Variation 11), was carefully cut away with scissors without doing damage to the musical text of the lower portion (with the exception of a few note stems and slurs). The strip, brownish and lightly soiled like its counterpart (leaf X of manuscript Aa), has no watermark.

On the lower margin of the verso is the following remark in German by an unknown hand: *Mozart's autograph score, on the 4th of August 1835. received in Coblenz as a gift from the R.[oyal] Prussian State Advocate Mr. Anschütz.*

## Ac

Single leaf or bifolio  
Lost

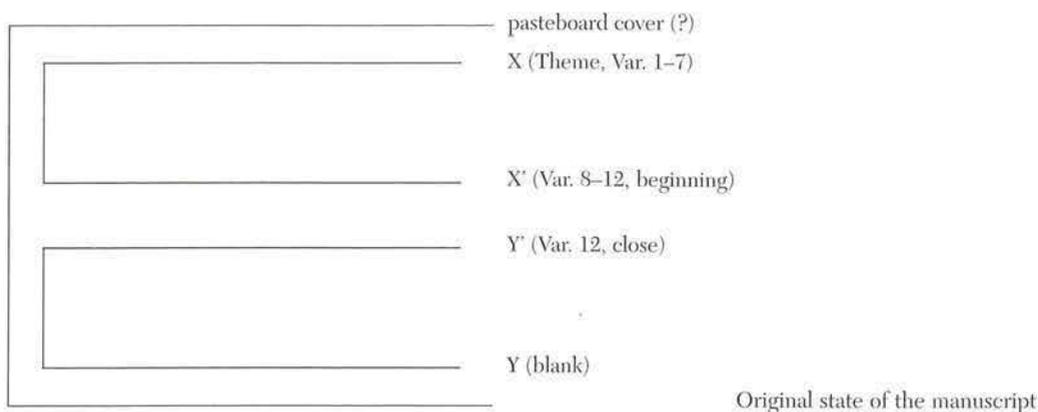
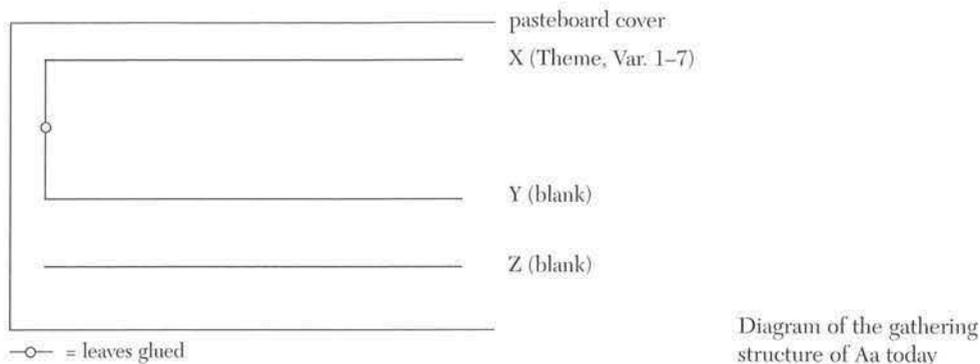
The original bifolio consisting of leaves X and X' must originally have been followed by yet another leaf or bifolio (Y') that contained the closing bars of Variation 12 (bars 31–35). The present whereabouts of this manuscript (Ac) is not known.

In manuscript Aa there are clearly recognizable mirror images of notation from facing pages. Wolfgang Plath was the first to study and describe these in detail:

“The inside of the front cover bears clear images of the notation from fol. X<sup>r</sup>. Similarly, on fol. X<sup>v</sup> there are recognizable ink traces made by the page originally facing it (continuation of the variations = autograph Ab). Fol. Y<sup>r</sup> has no tell-tale images, not so, however, Y<sup>v</sup>. Even more obvious images are found on fol. Z<sup>r</sup>. On the inside of the back cover we again find clear impressions, this time of empty staves, which were not, however, caused by fol. Z<sup>v</sup>.”<sup>5</sup>  
Plath drew three conclusions from this evidence, which need to be modified, however, since he erred on one point when describing autograph Aa: contrary to his observations, “bifolio” X/Y consists of two unrelated single leaves that were only later joined together.

1. The manuscript leaves X (from Aa) and X' (Ab) were originally part of a bifolio. Mozart's autograph of the variations would have ended with the now-lost Y' of the manuscript leaf or bifolio Ac.
2. The now-lost manuscript that originally faced leaf Z (verso of Y' or a leaf thereafter?) must have contained entries by Mozart in piano notation, for among the clearly recognizable mirror images on leaf Z' are the typical braces that Mozart used in his piano music.

The gathering structure of Aa today and the reconstruction of its original state are shown in the following diagrams:



It is not clear how the manuscripts Aa and Ab, once comprising a single autograph, came into N. Simrock's possession no later than 1812. They were in no case among those manuscripts that Mozart's widow sold to Johann Anton André in 1799, yet after they fell into the hands of J. A. Anschütz, they were split up and went their separate ways: Manuscript Aa was offered for sale in

1919 by the antiquarian dealer Ludwig Rosenthal in Munich and was later bought by Baron Karl Vietinghoff (Berlin) from the antiquarian dealer V. A. Heck (Vienna); in 1957 the manuscript was acquired by the German Mozart Society (Deutsche Mozart-Gesellschaft) of Augsburg from the antiquarian dealer Hans Schneider (Tutzing). Presumably towards the middle, or more likely in the second half, of the 19th century, manuscript Ab ended up with the Deppe family of musicians, first belonging to the court capellmeister and piano pedagogue Ludwig Deppe (1828–1890) of Berlin, then passing to the family branch in Augsburg, namely to Ludwig's brother Adolf Deppe (1840–1919), instructor of cello and piano, and finally to Johanna Deppe (Augsburg), likewise instructor of piano. From Johanna the fragment temporarily found its way into the "Mozart Memorial Site of Swabia" ("Schwäbische Mozart-Gedenkstätte") of the Maximilian Museum in Augsburg, and in 1951 finally became the property of the Mozart Association (Mozartgemeinde) of Augsburg<sup>6</sup>.

The original upper portion of leaf X' (manuscript Ab), and the leaf or bifolio Y' (of manuscript Ac) that followed, have disappeared without a trace. Likewise the leaf that Plath deduced as preceding leaf Z (that is pasted into manuscript Aa) cannot be identified, yet we can at least offer a new hypothesis concerning its content. Closely related to the variations K 265 are the twelve variations on the French tune "*La belle française*", K 353 (300<sup>f</sup>). This cycle was not only composed around the same time as K 265, but was also written down on one of the same paper types (Tyson's 53). In addition, the autograph of K 353 was also once owned by J. A. Anschütz and also survives today in the form of cleanly separated leaf fragments (the upper and lower half of a single leaf and the upper half of another leaf). Quite possibly, then, it was the autographs of K 265 and 353 that were once joined together in the pasteboard volume whose contents were ultimately victimized by Anschütz.

#### THE FIRST PRINTED EDITION (B)

The first printed edition of K 265 was issued by the Viennese publisher Christoph Torricella (*ca.* 1715–1798). Prepared from carefully engraved plates, it includes an ornamental title page (plate format: 28,9 x 20,8 cm) and seven pages of music (plate format: 29,8 x 21,4 cm). None of the pages bears

a publication or plate number; the seven pages of music are numbered 2 through 8.

Only two copies of the edition are known today, and both are incomplete (see RISM M 6979):

1. Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde (*Wgm*), shelf mark: *VII 46959*  
The music begins on the reverse side of the title page; the leaf with pages 5 and 6 is missing.

2. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Music Collection (*Wn*), shelf mark: *S.A.82.E.68 (II)*  
The copy has no title page; the recto of the first surviving leaf is unpaginated and blank, the music beginning on the verso of the leaf (p. 2).

The chronological sequence of the two copies cannot be determined. Gertraut Haberkamp suspects that the copy in the Gesellschaft der Musikfreunde is a second offset, but there is no direct evidence that this is or is not the case, since the plates used for both copies appear to be identical.<sup>7</sup>

The edition bears a dedication to the Viennese pianist Josepha Barbara Auernhammer (1758–1820). As the formulation of the title page makes clear, however, this does not stem from Mozart, but from Torricella, a practice that was not at all unusual at the time: “Dedicated / TO M: IOSEPHE D’AURNHAMMER. / by her most humble and obedient / servant Christoph Torricella”. Mozart took Josepha Auernhammer as a piano pupil in the summer of 1781, and although he was impressed by her accomplishments on the instrument, her person left something to be desired:

“– the gal is a fright! – but plays charmingly; the only thing she lacks is the truly fine, singing taste in cantabile passages; she plucks at everything. – she has revealed her [...] plan to me, namely, to study industriously for 2 or 3 years, and then to go to Paris to make her way there. –”<sup>8</sup>

The two soon performed together in concert. Artaria’s print of the six violin sonatas K 376 (374<sup>d</sup>), 296, 377 (374<sup>e</sup>), 378 (317<sup>d</sup>), 379 (373<sup>a</sup>) and 380 (374<sup>f</sup>), issued as a set in November 1781, was also dedicated to Josepha Auernhammer. Contemporary accounts report that she contributed substantially to the

publication of these and other works, and so we learn from the *Magazin der Musik* of Carl Friedrich Cramer:

“Madame Aurenhammer is an absolute master of the piano, and offers lessons as well. I have not heard her for a long time. She has seen to it that many of Mozart’s sonatas and airs with variations have been published by Artaria and has also checked through them.”<sup>9</sup>

Accordingly Ernst Ludwig Gerber reports in his *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler*:

“Particularly popular among amateurs are quite a few varied airs for piano [by Mozart], whose publication was supposedly furthered by Madame Aurenhammer in Vienna.”<sup>10</sup>

Whether one should conclude from this that Josepha Auernhammer prepared the plates for the Torricella print of the Variations K 265 and likewise read proof remains an open question.<sup>11</sup>

Because of financial problems Torricella was forced to sell his business at public auction on 12 August 1786. Not only a good many of his musical plates, but also the material to Mozart’s Variations K 265 ended up in the hands of his Viennese rival Artaria & Co. In 1787 Artaria reprinted K 265 with a few minor revisions, not least among them the supplementation of the title with the song text “Ah! vous dirai-je Maman” (the original plate no. 110 was subsequently revised to 114; RISM M 6980). That same year the work was printed for the third and last time during Mozart’s lifetime, now by Bossler in Speyer (as the “12th piece” in the “Archive of the most exceptional musical works”, with no plate number, but presumably based on Artaria’s print; RISM M 6992). Among further early editions appearing throughout the early 19th century were those issued by the publishing houses André, Offenbach (plate no. 534, 1792; RISM M 6985); Hummel, Berlin / Amsterdam (plate no. 770, 1792; RISM M 6984); Breitkopf & Härtel, Leipzig (1798); N. Simrock, Bonn (mentioned previously; RISM M 6991); A. Kühnel, Leipzig (plate no. 189, 1803; RISM M 6988) and Le Duc, Paris (ca. 1808).

#### GENESIS AND DISSEMINATION

Neither Mozart nor anyone in his immediate circle makes reference to the variations K 265, nor is there any mention of the work in the family correspondence, up to the death of Constanze and Mozart’s two sons. For want of documentary evidence, research until now has depended upon conjecture concerning the time and place of composition. Thus in the first edition of his monumental catalogue of Mozart’s works (1862) Ludwig Ritter von Köchel assigns the variations to Salzburg 1776 with the chronological numbering 265.

On the basis of stylistic analysis, Théodore de Wyzewa and Georges de Saint-Foix reassign the work to Paris 1778,<sup>12</sup> and Alfred Einstein, in his third edition of the “Köchel Catalogue” (1937), follows suit with the corresponding chronological assignation 300<sup>e</sup>, a numbering which has survived to the present day.

Primary to this line of reasoning with respect to chronology is the conviction that Mozart, in his capacity as piano teacher, would have been expected to offer the young Parisian ladies an appropriate material for exercise. Appropriate not only with respect to their technical prowess, but also with the intention of entertaining them and addressing prevailing tastes. Prevailing tastes, as is easy to see, were again mirrored in the charming melodies of French romances and vaudevilles, with their mixture of innocence and raciness, for which gallant audiences of the second half of the 18th century displayed a marked weakness.

Mozart composed variations on four such melodies: *La belle française* (K 353/300<sup>f</sup>), *Ah, vous dirai-je Maman* (K 265/300<sup>e</sup>), *La Bergère Célimène* (for violin and piano, K 359/374<sup>a</sup>) and *Hélas, j’ai perdu mon amant* (for violin and piano, K 360/374<sup>b</sup>); stylistically related to these are the tunes from operas and singspiels, such as *Je suis Lindor* (Antoine-Laurent Baudron, K 354/299<sup>a</sup>) or *Lison dort* (Nicolas Dezède, K 264/315<sup>d</sup>). In most cases the authors of the tunes and texts are anonymous, which applies as well to *Ah, vous dirai-je Maman*. The *chanson* is first encountered in manuscript and printed sources of the 1760s,<sup>13</sup> and its popularity spreads quickly; by 1770 it is decidedly in vogue and will ultimately inspire numerous instrumental variations.<sup>14</sup>

During the first decade of its history, the melody and text of the *chanson* are handed down together. The melody eventually undergoes minor modification that produces slightly different versions, three of which are contrasted here with Mozart’s.

Worth noting are the contrasting meters (2/4, 4/4), the repetition of melodic units and the linear embellishment of internal and final cadences. Striking in Mozart’s version (aside from the transposition to C major) is the rhythm in bar

The image displays four musical staves, each representing a different version of a melody. The first two staves are in 4/4 time, with the first labeled '1765' and the second '1774'. The next two staves are in 2/4 time, with the first labeled 'undatiert' and the second 'Mozart orig. C-Dur'. The Mozart version includes a trill (tr) in the final measure. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

1765: *Recueil de chansons choisies*, Ms., Paris, Bibliothèque nationale, shelf mark Vm 7. 3640.  
 1774: *Recueil de Romances*, vol. 2, Paris (RISM L 3093). Undatiert (undated): *Les Amours, de Silvanore*, London, The British Library (see note 16 below).

4 (and 20). Lengths required by the text are disregarded, which means either that the composer consciously sought to introduce an instrumental, rhythmically modified, virtually neutral “Theme” for his variations, or that he became acquainted with the melody in the first place not in the context of song, but rather in the context of another set of instrumental variations; less likely is the possibility that he intentionally sought to disguise the vocal origins of the theme.

The tradition of amorous texts seems to have exhausted itself as the 18th century gave way to the 19th. While the melody remained popular – Ludwig van Beethoven occasionally improvised upon it<sup>15</sup> and further variation cycles were also published –, the verses of the unknown author were gradually forgotten. The one reason for the latter seems to have been the frivolous nature of the

poetry, which could scarcely have kept pace with changing tastes. In the version of an undated, but contemporary edition (loose-leaf print), the four strophes of the original French text read:<sup>16</sup>

Les Amours, de Silvan-dre.

ah vous dirai-je man-man  
ce qui cause mon tourment  
depuis que j'ai vue silvan-dre  
me regarder d'un air tendre  
mon cœur dit a tout moment  
peut-on vivre son<sup>a</sup> amant

L'autre jour dans un bosquet,  
Il me cueilloit<sup>b</sup> un bouquet,  
Il en orna ma houlette,  
Me disant belle brunette,  
Flore est moins belle que toi,  
L'amour moins tendre que moi.

Je rougis et par malheur,  
Un soupir trahit mon cœur,  
Le cruel avec adresse,  
Proffita de ma foiblesse<sup>c</sup>,  
Helas maman un faux pas,  
Me fit tomber dans ses bras.

Je n'avois pour tous soutien,  
Que ma houlette et mon chien  
Amour voulant ma défaite,  
Ecartat chien et houlette,  
Ah! qu'on goute de douceur  
Quand l'amour prend soin d'un cœur.

<sup>a</sup> sans <sup>b</sup>cueillait <sup>c</sup>faiblesse

To be sure, prejudices against this genre of superficial erotic poetry were not just reflective of changing tastes, rather, particularly in the Germany of the wars of independence, they also articulated a passionate feeling against French culture, which was liberally fed by the spring of moral judgements. What could be simpler, for instance, than a condemnation of the above-quoted verses from

The loves of Silvan-dre

Ah, mama! I will tell you  
The cause of my torment.  
Since I beheld Silvan-dre  
Gazing at me with an air so tender,  
My heart asks at every turn  
Can one live without his beloved?<sup>?</sup>

The other day in a small wood,  
He plucked me a bouquet,  
Decorated my staff,  
Saying, lovely brunette,  
Flora is less fair than you,  
Love less tender than I.

I blushed, and by misfortune  
A sigh betrayed my heart,  
Cruelty adeptly gained advantage  
Of my faintness,  
Alas, Mama, a stumble  
Forced me into his arms.

I had nothing to stay me,  
Save my staff and dog,  
As love sought my undoing,  
Dog and staff were far removed.  
Ah! How one relishes the sweetness  
When love takes possession of the heart.

the perspective of a feigned German morality. Of course, such a verdict concerned itself only with the text, not the melody, whose unpretentious naivety nurtured anything but frivolous allusions. On the contrary: was not this simple melody predestined to become a childrens' song or folk tune? Did it not lend itself to just such catchy, popular notions?

We can surely abandon the idea that Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) had Mozart's variation theme in mind when he penned his *Weihnachtslied* (Christmas Song) in the middle of the 1830s, with its opening lines: "Morgen kommt der Weihnachtsmann, / kommt mit seinen Gaben" (Santa Claus will come tomorrow, / with his presents he will come), for in his reminiscences he states explicitly:

"Ernst Richter, instructor of music at the School-Teachers' Seminar in Breslau, planned to publish a collection of songs that took as its point of departure J. G. Hientzsch's 'Methodical Introduction to the Teaching of Singing'. As a result he was searching for pretty, simple folk melodies and texts. I introduced him to sufficient material from our and my library. He found suitable melodies but no suitable texts, so he asked me to create texts for the purpose. I had the melodies played for me until I knew them by heart and carried them about with me until I was able to invent words to go with them. And thus several songs originated. I also composed texts where no melodies existed, and when Richter was not able to find suitable melodies for these, he composed his own. As early as August [1835] the first part of his compilation appeared as a 'Collection arranged according to subject of instruction', consisting of nothing but movements and songs for one and two voices, texts for 23 of the songs having been composed by me."<sup>17</sup>

The composer Ernst Richter (1805–1876), who was highly respected by Hoffmann and later taught music in Steinau on the Oder, did actually create his own melody for the "Christmas Song":<sup>18</sup>

Mor-gen kommt der Weih-nachts-mann, kommt mit sei-nen Ga-ben:  
Trom-mel, Pfei-fen und Ge-wehr, Fahn' und Sä-bel und noch mehr,  
ja ein gan-zes Krie-ges-heer möcht' ich ger-ne ha-ben.

With time the melody became widely dispersed, and (together with Hoffmann's text) was included in the *Großer Schulliederschatz* [Grand Treasury of School Songs] of 1868, in Franz Magnus Böhmes' collection *Volksthümliche Lieder der Deutschen* [Popular German Songs] and also in the books of school songs by Carl Heß and Bernhard Schneider.<sup>19</sup> Probably only later, at the end of the 19th and beginning of the 20th century, did the poem come to be associated with the French melody that Mozart had chosen for his variations, but by this time the original text had been thoroughly suppressed.<sup>20</sup> The pairing of the old *chanson* and Hoffmann's poem and likewise their rise to one of the most popular German Christmas songs therefore does not extend far into the past. The impetus of the verse, incidentally, is rather extraordinary, particularly when we bear in mind the Christian character of the Christmas message. There "Santa Claus" – a strange, faceless figure – plays just as minor a role as the spirit who speaks out in the other verses of the opening strophe: "Drums, fife and musket, Flag and sword, and still more, Yes, a complete regiment I should like to have." The German bourgeoisie was not offended by such childish veiled references to the military; only in the later 20th century did they replace their wish for toys of war with less harmful cupidities.<sup>21</sup>

The new verses of Hoffmann von Fallersleben were not inconsequential with respect to the reception of the piano variations Mozart composed on the French tune, for gradually the musical public came to believe that Mozart had based his variations on the fine old German Christmas song "Morgen kommt der Weihnachtsmann"<sup>22</sup> – an assumption that has scarcely been contested up to the present day. That it has nothing to do with historical truth is evident.

Still another long-held assumption should be questioned here. Are the above-mentioned arguments for the chronological placement of the Variations K 265 valid? Clearly appealing is the Parisian "scenario" that portrays Mozart in 1778 as a piano teacher in search of success, and who achieves this success with his variations on popular French tunes. But would the composer not have let at least one word slip in his letters to his father concerning such a scenario, particularly in light of his otherwise thoroughly positive representation of his not thoroughly successful undertakings in Paris? Is it in fact so dictated that we assign variation cycles on French songs to Paris, when in fact these simple *chansons* were popular well outside the borders of France?

Such doubts increase when one reviews the results of recent handwriting and paper studies. As early as 1978 Wolfgang Plath reported that the handwriting characteristics observable in Mozart's autographs of the two sets of variations K 265 (300<sup>e</sup>) and 353 (300<sup>f</sup>) "are by no means" explainable "in the context of other autographs originating in Paris". Plath deduced from a chronological study of Mozart's handwriting that "the earliest date of composition" would be "the summer of 1780"; as a result, "it is more than probable that both sets of variations already belong to the early creative period in Vienna (ca. 1781/82)."<sup>23</sup> These conclusions were corroborated by Alan Tyson through his examination of the papers that Mozart had used for the cycles in question. In his catalogue of watermarks (published in 1992) Tyson assigned the paper of source Aa (leaf X) of K 265 to a type that Mozart otherwise had not used before 1781 in Vienna. The mutually supportive conclusions of diverse philological methods allow us, therefore, to assert with confidence that Mozart composed the variations *Ah, vous dirai-je Maman* not in 1778 in Paris, but in 1781 (or perhaps 1782) in Vienna.

In view of this revised dating we may also modify our ideas concerning the circle for which the cycles were intended. Towards his goal of conquering the "piano land"<sup>24</sup> of Vienna in the summer of 1781 and of establishing a position as a much sought-after teacher, Mozart had definite ideas about how to forge his way. He clearly knew his worth – he betrayed his own self-esteem from the very beginning by demanding a fee of six ducats for twelve hours of lessons<sup>25</sup> – and was apparently capable of exactly appraising the musical means necessary to attract well-to-do female students (his letters refer only to such). Thus he ends his letter of 20 June 1781 to his father in Salzburg with the remark: "I close for now because I still have to compose variations for my pupil [...]."<sup>26</sup> He was referring to the first of his Viennese pupils, Marie Karoline Countess Thiennes de Rumbeke (1755–1812). While it is not certain which set of variations Mozart had in mind, it is perfectly clear that works of this type (also) had a didactic worth for the purpose of teaching. We can now thus relate the variations *Ah, vous dirai-je Maman*, K 265, to a concrete situation. The varied technical demands of the cycles from this period (K 265, 353, 264, 352), coupled with their systematic approaches to particular pianistic styles, demonstrate on the one hand the stage of development of the various pupils, and document on the other hand, when viewed as a whole, a sort of progressive school of piano playing. The pedagogical orientation starts with the choice of the variation

themes themselves. Here the repertory of the French *chansons* apparently set the tone for the cultivation of taste; from their musical, and one presumes, textual sources derived the amusement, likewise always an essential ingredient for the instruction of aristocratic ladies.<sup>27</sup>

If prerevolutionary Europe was dominated by the collective intellect and culture of the *ancien régime*, a more nationalistic, bourgeois feeling for art took hold in the post-Napoleonic German confederacy of the restoration. Mozart's piano variations retained their position as a tool for instruction, now of course for the 'superior minded' who were no longer to be subjected to the frivolities of the 'immoral Latin'. Ultimately Silvanore and his delightful lass were to be replaced by 'Santa Claus'; Mozart and his piano music were to be expelled from the cultivated world of the salon, which served as the social focus of the literary and educated, into the realm of the bourgeois sitting-room. The "Santa Claus Variations" were relegated to a charming recital piece.

The pessimistic observer will also sense in this development a degradation of Mozart's composition: not only the autograph and the first edition, but also the historical substance of the music suffered. This is true. But an art work of quality, that does not survive simply as a relique, but that remains viable as handed down, ultimately profits from the long life it has been granted in a new guise. An inviolable witness to this fact is Mozart's set of piano variations on the short French tune *Ah, vous dirai-je Maman* as documented here in its written form, with its entangled history and universal aesthetical presence after well over two hundred years.

• • •

The facsimiles of this edition cannot document the physical history of the autograph sources in every detail. The fragments of Mozart's musical notation that have been preserved in manuscripts Aa (leaf X) and Ab (X') are here joined together as the bifolio they once were, but without the lost upper portion of Ab (replaced by blank paper in the facsimile). Neither the cover nor the blank leaves of Aa (Y/Z) have been reproduced in the edition. Correspondingly, the

facsimile reconstructs as far as possible the original state of the manuscript, thus allowing a unified study of fragmentary materials that are now preserved in two different collections.

For the reproduction of the first printed edition the two known incomplete copies are joined together as one, the copy in the Gesellschaft der Musikfreunde serving here as basis, with its missing leaves being supplemented by the copy in the Music Collection of the Österreichische Nationalbibliothek. On philological grounds one might well object to the montage for the facsimile of the autograph leaves and to the mixing of pages for the reproduction of the print, for both give the impression that our sources have been handed down as healthy entities. Skepticism, however, should yield to the pragmatic aim of documenting the original state of the source materials.

My thanks go to the following institutions and persons either for providing materials for reproduction or for their assistance and advice: Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, Archive – Library – Collections (Prof. Dr. Otto Biba); Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, Music Collection (Hofrat Dr. Günter Brosche); Deutsche Mozart-Gesellschaft e. V., Augsburg (Prof. Dr. Friedhelm Brusniak); Mozartgemeinde Augsburg e. V. (Bernhard Tluck); Hoffmann-von-Fallersleben-Gesellschaft e. V., Wolfsburg (Brigitte Blankenburg); Neue Mozart-Ausgabe, Editionsleitung, Salzburg (Dr. Faye Ferguson); Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana; Universitätsbibliothek Bamberg (Dr. Silva Pfister); Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Feuchtwangen (Helma Kurz); Deutsches Volksliedarchiv, Office of International Folksong Research, Freiburg (Dr. Waltraud Linder-Beroud); Dr. Hansjörg Ewert (Würzburg); Dipl.-Päd. Christiane Konrad (Gerbrunn); Christian Leitmeir M. A. (Munich); Brigitte Löder (Augsburg); Walter Reischl (Salzburg); Dr. Rupert Ridgewell (London); Oliver Wiener M. A. (Würzburg).

Würzburg, 5 December 2000

Ulrich Konrad  
(translated by Faye Ferguson)

- 1 Since the thematic source for the variations K 500 (dated 12 October 1786) is not known, we cannot exclude the possibility that Mozart conceived the theme himself. However, in the case of K 501 for four-hand piano (dated 4 November 1786), we know for a fact that Mozart used a theme of his own invention. Concerning Mozart's variation technique both generally and specifically, with particular reference to the variations K265, see: Paul Mies, *W. A. Mozarts Variationenwerke und ihre Formungen*, in: *AfMf* 2 (1937), pp. 466–495; Paul Willem van Reijen, *Vergleichende Studien zur Klaviervariationstechnik von Mozart und seinen Zeitgenossen*, Buren 1988 (*Keyboard Studies* 8), esp. pp. 131–175; *ibid.*, *Die Temporelationen in der Aufführung von Mozarts Variationszyklus "Ah, vous dirai-je Maman" KV 265 (300e)*, in: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991* (= *MJb* 1991), Cassel etc. 1992, pp. 334–352.
- 2 To avoid confusion when referring to the individual parts of the sources, we have borrowed the source symbols introduced by the NMA; see Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kritische Berichte, Serie IX, Werkgruppe 26: *Variationen für Klavier* (Kurt von Fischer), Cassel etc. 1962, pp. 54–65, here pp. 54–56. The descriptions in the present study, which are based on a reexamination of the original source materials, differ not only in detail but also in one substantial point from those of the NMA.
- 3 Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: Supplement, Werkgruppe 33: Dokumentation der autographen Überlieferung, Abteilung 2: *Wasserzeichen-Katalog* (Alan Tyson), 2 vols., Cassel etc. 1992, vol. 1: p. XXIII, 23 (to watermark 53), p. XXIII, 27 (to watermark 58), vol. 2: pp. 106 f. (watermark 53), pp. 116 f. (watermark 58).
- 4 NMA: *Wasserzeichen-Katalog* (cf. note 3 above).
- 5 NMA: KB (cf. note 2 above), p. 55.
- 6 Ernst Fritz Schmid, *Ein neues Autograph zu KV 265*, in *MJb* 1950, pp. 10–14 (with a facsimile of the recto on p. 9).
- 7 Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Bibliographie*, 2 vols., Tutzing 1986 (*Musikbibliographische Arbeiten* 10/I,II), esp. *Textband*, p. 115, *Bildband*, p. 60 (ill. 60).
- 8 Letter to Leopold Mozart, Vienna, 27 June 1781, in: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, issued by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, compiled and annotated by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, vol. III: 1780–1786, Cassel etc. 1963, No. 608, p. 135.
- 9 Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik* II/2, Hamburg in der Musicalischen Niederlage. Edition from 23 April 1787, pp. 1273 f.: "Vienna, 29 January, 1787" (quotation p. 1274).
- 10 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler [...]*, part 1: A-M, Leipzig 1790, col. 979 (article: Mozart).
- 11 In addition the most recent study of Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik, Klangwelt und Aufführungspraxis, Ein Handbuch*, Cassel etc. 1995, pp. 343 f.
- 12 Georges de Saint-Foix, *Wolfgang Amédée Mozart, Sa vie musicale et son œuvre*, vol. 3, Paris 1936, pp. 34 f., No. 318.
- 13 The melody of *Ah, vous dirai-je Maman*, which unfolds within the space of a hexachord, can be traced to the simplest of models, such as the psalm tone of the fifth mode. Entire families of melodies derive from such simple building blocks, as has already been demonstrated by Wilhelm Tappert in his study *Wandernde Melodien, Eine musikalische Studie*, Berlin 1889, pp. 14–21 (here as the earliest example: "Presulem sanctissimum veneremus"

- from part 2 of *Teutsche Liedlein*, Nuremberg 1540, by Georg Forster). In light of Tappert's conclusions, attempts to attribute Mozart's melody to a specific national musical tradition are but relative; concerning French associations see Simone Wallon (cf. note 14 below); concerning comparable Dutch melodies see van Reijen, *Vergleichende Studien* (cf. note 1 above), pp. 146 f.; see also Hartmut Braun, *Tänze und Gebrauchsmusik in Musikhandschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aus dem Artland*, Cloppenburg 1984, p. 71 (Braun takes as his point of departure Franz Magnus Böhme and suspects an old German Allemande from the 16th century as the basis of Mozart's melody). The occasional attributions of the melody to Nicolas Dezède and Jean-Philippe Rameau have no documentary basis. – The archetypal nature of such simple melodies is demonstrated by the presence of identical melodic formulations in different tunes: The middle section of "Ah, vous dirai-je Maman" and "Alle Vögel sind schon da", for instance, follow each other note for note.
- 14 Fundamental to the history of this Mozart thematic model is Simone Wallon's study *Romances et Vaudevilles français dans les variations pour piano et pour piano et violon de Mozart*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien 1956*, Graz 1958, pp. 666–672. Other composers of variations on the tune "Ah, vous dirai-je Maman", some known, some unknown, are named by Wallon and van Reijen, *Vergleichende Studien* (cf. note 1 above), pp. 131–145: Montaut (mid 18th century), Franz La Motte (1775), Demesse (1776), Anton Stamitz (1776), Benaut (1777), Barrier (1778), Bordet (1778), Louis Félix Despréaux (ca.1778), George Neumann (2nd half of the 18th century), Neveu (2nd half of the 18th century), John Chrisitan Luther (2nd half of the 18th century), Johann Christoph Friedrich Bach (ca.1787), John Hewitt (2nd half of the 18th century), C. H. Müller (2nd half of the 18th century), Johann Gottfried Wilhelm Palschau (ca.1800), Georg Joseph Vogler (ca.1807), Johann Anton André (1814/15); then later Ernst von Dohnány (1914) and Alessandro Longo (1922).
  - 15 Thus the composer Wenzel Johann Tomaschek, who heard Beethoven in Prague in 1798; see Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, newly revised and expanded by Hugo Riemann using materials from the estate of the author and based on preliminary research by Hermann Deiters, 2 vols., Leipzig 1922, p. 73.
  - 16 London, The British Library, shelf mark: B. 362. b (89). The leaf (19,5 x 12 cm) is preserved in a bound volume of individually printed *chansons*; there the piece is assigned the number "46". The reading of the text in the Köchel catalogue is not without error; a modern edition of the poem is offered by Simonne Charpentreau, *Le livre d'or de la chanson française*, 2. vol., Paris 1976, pp. 13 ff.
  - 17 Heinrich Hoffmann von Fallersleben, *Mein Leben*, vol. 2, Hannover 1868, pp. 285 f.
  - 18 *Kinderlieder. Unterrichtlich geordnete Sammlung*, issued by Hoffmann von Fallersleben and Ernst Richter, Breslau: Cranz 1836/37 (no copies known and no bibliographical documentation). A contemporary print without the melody is published in *Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1837*. Issued by Adelbert von Chamisso, 8th year Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung [1836], p. 294 ("5. Weihnachtslied."); once again in *Gedichte von Hoffmann von Fallersleben*, Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1843, p. 571.
  - 19 *Großer Schulliederschatz oder 1000 Jugend- und Volkslieder*, Gütersloh 1868, p. 368; Franz Magnus Böhme (ed.), *Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig 1895, pp. 475 f. ("640. Weihnachtsbescherung."); *Ringe ringe Rose!* 186

- Kinderlieder für Mütter und Lehrer*, compiled by Carl Heß, Basel 1912, p. 128; Bernhard Schneider, *Weihnachten. Lied und Spiel aus alter und neuer Zeit zum Preise des Christkinds. Für den Schulgebrauch ausgewählt und bearbeitet*, Book 2: Hoffnung und Erwartung, Dresden 1913, p. 25 (No. 18b).
- 20 An early document concerning the new association is found in Gustav Damm's (ed.) *Liederbuch für Schulen. 168 ein-, zwei und mehrstimmige Lieder*, Leipzig [ca. 1900], p. 12 ("Nr. 15. Der Weihnachtsmann. / Französische Ariette."). In addition to the setting with Richter's original melody, we also find Hoffmann's poem set to a tune by Johann Rudolf Weber (*Dreiundvierzig Liedchen für die kleinen Sängler, als erstes Lesebuch und zu Gehör-Uebungen für den ersten musikalischen Unterricht methodisch bearbeitet*, Esslingen [after 1845], as well as to the folk song melody "Alle Vögel sind schon da" (*Liederbuch des Deutschen Volkes*. Issued by Carl Hase, Felix Dahn and Carl Reinecke, Leipzig 1883, p. 33 [No. 57]) and to a new melody by Bernhard Schneider, in: *Weihnachten* (cf. note 19 above), p. 24 (No. 18a). – By contrast, we also find a number of other texts set to the melody of "Ah, vous dirai-je Maman", for instance in Marianne and Thekla Naveau (edd.), *Fröbel=Spiele, Lieder und Verse für Kindergarten, Elementarklasse und Familie*, Hamburg/Berlin 1870 ("Schaut, die Nachtwach' kommt heran mit dem großen Stocke. / Auf, ihr Leute, schließt euch an, haltet fest am Rocke."; No. 140, p. 68), in Otto Antenrieth (ed.), *Badisches Liederbuch für die Schule und Familie. Sammlung von ein-, zwei und dreistimmigen Liedern mit kurzer Gesangslehre und methodischem Lehrgang*, Book 1, Bühl 1911 (Der Schneemann: "Seht den Mann, o große Not! wie er mit dem Stocke droht"; p. 35, No. 37b), and in childrens' songbooks, poems such as "Rote Kirschen eß ich gern", "Alle Vögel sind schon da" or the "ABC Song". A more detailed overview of the changing associations of music and text has yet to be provided, although a systematic examination of the song repertory of German school books of the 19th and 20th century should provide a basis for further study.
- 21 See Ingeborg Weber-Kellermann, *Das Buch der Weihnachtslieder, 151 Deutsche Advents- und Weihnachtslieder, Kulturgeschichte, Noten, Texte, Bilder*, Mainz etc. 1982, pp. 186–188 (No. 89).
- 22 Since the early 1910s the song has appeared as a "folk song" or "folk tune" in German publications, for instance: Autenrieth, *Badisches Liederbuch* (cf. note 16 above), p. 35 (No. 37a); Adolf Häsel (ed.), *Lieder zur Gitarre oder Laute. Wandervogel-Album*, vol. 6, Hamburg [ca. 1916]; *Erk's Deutscher Liederschatz*, Vol. I newly edited, expanded and annotated by Max Friedländer, Leipzig n. d. [1914], p. 220 (No. 8).
- 23 Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780*, in: *MJb* 1976/77, Cassel etc. 1978, pp. 131–173, esp. p. 171; *ibid.*, *Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze*, ed. Marianne Danckwardt, Cassel etc. 1991 (*Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum* 9), pp. 221–265, esp. p. 258.
- 24 Letter to Leopold Mozart, Vienna, 2 June 1781, in: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (cf. note 8 above), No. 602, p. 125.
- 25 Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (cf. note 8 above), No. 607, p. 134.
- 26 Letter to Leopold Mozart, Vienna, 2 June 1781, in: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (cf. note 8 above), No. 602, p. 125. On 4 July he writes to his sister in Salzburg: "As for something new for keyboard I wanted to tell you that I will be having 4 sonatas printed [...] Then I have also written variations on 3 airs, which, of course, I could also send you."; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (cf. note 8 above), No. 610, p. 138.
- 27 The connection between Mozart's variation cycles and his activity as a teacher does not, of course, exclude the possibility that he himself played his variations in concert. On 24 March 1781 he reported to his father his foiled plan to play before Emperor Joseph II: "I would not have played a concerto; rather (because the Emperor was in the proscenium loge) entirely alone I would have (Countess Thun would have lent me her beautiful Stein pianoforte) improvised, played a fugue – and then the variations je suis lindor. –"; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (cf. note 8 above), No. 585, p. 99. On 16 January 1782 he reported a similar opportunity, with more positive results, in which he and the pianist/composer Muzio Clementi competed against each other: "I also improvised and played variations"; Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen III* (cf. note 8 above), No. 659, p. 193.