

SERENADE

Komponiert in Wien 1782

Allegro

KV 388 (384a)

Musical score for Serenade, measures 1-6. The score is for a woodwind ensemble and includes parts for Oboe I, Oboe II, Klarinette I in B, Klarinette II in B, Horn I, II in Es, Fagott I, and Fagott II. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked Allegro. The score shows the beginning of the piece, with measures 1-6. The Oboe I and II parts feature trills (tr) and a dynamic marking of *p* (piano) in measure 6. The Klarinette I and II parts also feature trills and a dynamic marking of *p*. The Horn I, II in Es part has a dynamic marking of *p*. The Fagott I and II parts have a dynamic marking of *p*.

Musical score for Serenade, measures 7-10. The score continues from measure 7. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked Allegro. The score shows the continuation of the piece, with measures 7-10. The Oboe I and II parts feature trills (tr) and a dynamic marking of *f* (forte) in measure 8. The Klarinette I and II parts feature a dynamic marking of *f*. The Horn I, II in Es part has a dynamic marking of *f*. The Fagott I and II parts have a dynamic marking of *f*.

13

20

*) Hier und in T. 151 *f* zur 1. und 2. Note gemäß Quelle.

*) The *f* on notes 1 and 2 in this bar and in M. 151 are taken from the source.

*) Ici et à M. 151, *f* sur 1^{re} et 2^e notes conformément à la source.

26

calando *p* *f* *p* *fp*

p *f* *p* *fp*

p *f* *p* *fp*

calando *p* *f* *p* *fp*

calando *p* *f* *p* *fp*

32

p *f* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

fp *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

fp *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *p* *sf* *sf* *sf* *sf*

fp *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vorwort

Mozarts Datierung „1782“ auf der autographen Partitur der Bläserserenade c-moll KV 388 (384a) ist die einzige gesicherte Information, die wir heute über die Entstehungszeit dieses Meisterwerks der Bläserkammermusik haben. Nach dem vielzitierten *tritt im Hintern* am 8. Juni 1781, durch den Mozart aus seinen Salzburger Diensten entlassen wurde und nun freischaffend tätig sein musste, fiel es ihm nicht leicht, in Wien Fuß zu fassen. „Es ist nichts unangenehmeres als wenn man so in Ungewissheit, ohne zu wissen was geschieht, leben muß“ (Brief vom 23. Januar 1782). Eine Besserung der finanziellen Lage erhoffte sich Mozart im Januar 1782 durch den „Junge[n] fürst liechtenstein, /: er will es noch nicht wissen lassen /: dieser will eine Harmonie Musick aufnehmen, zu welcher ich die stücke setzen soll – da würde freylich nicht viel ausfallen – doch wenigstens wäre es etwas sicheres“. Im April des Jahres ließ Joseph II. tatsächlich eine *kaiserliche Harmonie* gründen, ein Bläseroktett, bestehend aus je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten, das beispielsweise bei der *Tafel* oder bei verschiedenen Anlässen im Freien zu spielen hatte. (Beides wurde übrigens von Mozart im 2. Finale von *Don Giovanni* und in der Nr. 21 von *Così fan tutte* illustriert.)

Sicher ist die vorliegende, ursprünglich als *Parthia* betitelte Serenade in diesen Zusammenhang zu stellen. Im Juli 1782 schreibt Mozart an seinen Vater: „ich habe geschwind eine Nacht Musique machen müssen, aber nur auf harmonie, /: sonst hätte ich sie für Sie auch brauchen können /:“ (Brief vom 27. Juli 1782). Mit dieser „Nachtmusik“, die Mozart kurz vor seiner Hochzeit (4. August 1782) „aus dem Ärmel schüttelte“, könnte entweder die vorliegende Serenade oder aber die Umarbeitung der Serenade Es-dur KV 375 für Bläseroktett gemeint sein. Letztere, am 15. Oktober 1781 uraufgeführte Serenade für je zwei Klarinetten, Hörner und Fagotte hatte Mozart nämlich bear-

beitet und die Besetzung um zwei Oboen auf den **Wiener Standard aufgestockt** (HN 796).

Auf die Serenade in c-moll griff Mozart später ebenfalls noch einmal zurück. In der British Library in London befindet sich sein Autograph (Signatur: Add. MS 31748, Blatt 15r–27r) einer Bearbeitung dieses Werkes für Streichquintett (KV 406 [516b], siehe dazu auch HN 778). Bearbeitung und Original unterscheiden sich in vielen Details und sind als eigenständig zu bezeichnen. Deshalb wurde auf eine Angleichung beider Fassungen verzichtet.

Ein Problem stellt der Schluss des Finales von KV 388 dar. Das letzte Blatt der autographen Partitur mit dem Notentext ab T. 230 **fehlt schon zu einem recht frühen Zeitpunkt**. Wie Georg Nikolaus von Nissen dokumentiert, waren die fehlenden Takte bereits 1798/1799 von einem Kopisten auf einem gesonderten Blatt Mozarts Handschrift beigelegt. Diese Abschrift hatte wohl kaum das Autograph zur Vorlage, sondern wurde offensichtlich flüchtig und vielleicht nach einem Stimmensatz angefertigt. Fragen wirft vor allem die leere Quinte im Schlussakkord dieser Abschrift auf. In Anlehnung an andere zeitgenössische Abschriften und die authentische Bearbeitung für Streichquintett KV 406 (516b) wurde der Akkord in neueren Ausgaben um die fehlende Terz ergänzt. Das *e* aus der 2. Viola übernahm man kurzerhand im 1. Horn als *cis*² (klingend *e*¹). Genauer betrachtet ist ein solcher **Eingriff jedoch unberechtigt**, vermeidet Mozart doch konsequent in Schlussakkorden im Horn manipulierte („gestopfte“) Töne. Am Schluss der *Romance* seines Hornkonzerts KV 447 weicht Mozart beispielsweise auf einen Naturton *c*¹ statt *f*¹ aus (die Terz erklingt hier allerdings gleich in mehreren anderen Stimmen). Im 3. Satz (Trio III) des Divertimentos KV 131, einem Jugendwerk von 1772, schreibt er tatsächlich ein „gestopftes“ *es*², das allerdings wegen des darauf folgenden *Da Capo* des Menuetts den Satz nicht beschließt. Leere Quinten in Schlussakkorden am Werkende sind bei

Mozart beispielsweise in der Violinsonate KV 304 (300c) oder dem Divertimento KV 247 zu finden. Es gibt sie aber auch an Phrasenabschlüssen in Mozarts Harmoniemusiken: in seiner Bläserserenade KV 375 (Menuett II, Trio) und vor allem im Thema zu Beginn des Finales der vorliegenden Serenade.

Zur Edition

Unsere Neuausgabe folgt ausschließlich dem in den *Bemerkungen* genauer beschriebenen Teilautograph. Differenzen an Parallelstellen wurden, soweit sinnvoll, nicht geglättet. Ergänzungen des Herausgebers sind durch Klammerung gekennzeichnet. Die Vorzeichensetzung wurde behutsam modernisiert. Zweifellos fehlende Vorzeichen, Pausen und Triolenziffern wurden stillschweigend ergänzt, um den Notentext nicht zu sehr zu belasten. Hörner und Fagotte sind im Autograph jeweils paarweise in einem System notiert. Soweit nicht anders angegeben, gelten dynamische Zeichen in Mozarts Handschrift wie auch in unserer Edition für beide in einem System notierten Stimmen. Die Differenzierung zwischen Staccatostrichen und -punkten folgt Mozarts Autograph, wenngleich eine Unterscheidung dieser beiden Zeichen an einigen Stellen sehr schwierig ist. Die Balkung folgt ebenfalls der Quelle.

Der Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz sei für die Bereitstellung des Autographs im Original und auf Mikrofilm herzlich gedankt.

München, Frühjahr 2005
Henrik Wiese

Preface

The “1782” that Mozart added to his autograph score of the C-minor Serenade (K. 388/384a) is the only solid fact we have today about the chronology of this chamber music masterpiece for winds. On June 8, 1781, he had been released from his service in Salzburg, after receiving the oft cited “kick in the backside,” and now had to make his own way as a freelance. Finding a foothold in Vienna proved to be no easy matter. As he wrote in a letter of January 23, 1782, “there is nothing more disagreeable than to be obliged to live in uncertainty, not knowing what is happening.” At that time he was hoping to improve his financial situation through the offices of “young Prince Liechtenstein, who would like to start a wind band (though he does not yet want this to be known), for which I am to write the music. This would not bring in very much, it is true, but at least it would be something certain.” In April of that same year, Emperor Joseph II actually did establish a *kaiserliche Harmonie*, namely a wind octet consisting of two oboes, two clarinets, two horns, and two bassoons. Among the tasks of this “imperial wind band” was to play at the emperor’s table and at various outdoor occasions. (Mozart, incidentally, illustrated both of these tasks in the second finale of *Don Giovanni* and no. 21 of *Così fan tutte*.)

The present Serenade, originally entitled *Parthia*, must surely be situated in this context. In July 27, 1782, Mozart wrote to his father: “I have had to compose a *Nacht Musique* in a great hurry, but only for wind instruments (otherwise I could have used it for you too).” This *Nacht Musique*, which Mozart “dashed off” shortly before his wedding (August 4, 1782), may refer either to the work in our volume or to his reworking of the Eb-major Serenade for wind octet (K. 375). The latter piece, originally written for two clarinets, two horns, and two bassoons, had been premiered on October 15, 1781. In

the process of revising it, Mozart added two oboes to bring it up to the Viennese standard (HN 796).

Later Mozart again returned to the C-minor Serenade. The British Library in London preserves an autograph score of this work (shelf mark: Add. MS 31748, fols. 15r–27r) in an arrangement for string quintet (K. 406/516b; see also HN 778). The arrangement departs from the original in many details and should be seen as a work in its own right. We have therefore made no attempt to standardize the two versions here.

One problem arises in connection with the ending of the last movement of K. 388. The final leaf of the autograph, containing the musical text from M. 230 onwards, disappeared at a fairly early date. From Georg Nikolaus von Nissen we know that a copyist had inserted the missing bars in Mozart’s manuscript on a separate sheet as early as 1798–9. This copy, which is hardly likely to have been based on the autograph, was prepared in obvious haste, perhaps from a set of parts. The open fifth in the final chord of this copy is particularly questionable. More recent editions have supplied the missing third in this chord from other contemporary manuscripts and Mozart’s own string quintet arrangement (K. 406/516b). The *e* in the second viola was summarily assigned to the first horn as *c*^{#2} (concert *e*¹). On closer inspection, however, such an intervention is unjustified, as Mozart consistently avoided “stopped” horn notes in final chords. The ending of the *Romance* in his Horn Concerto K. 447, for example, turns to the natural tone *c*¹ instead of *f*¹, although here the third is also heard in several other parts. Admittedly the third movement (Trio III) of the K. 131 Divertimento, an early work dating from 1772, actually does call for a “stopped” *eb*², but it is not allowed to end the movement, being followed by a repeat of the minuet. Open fifths in final chords can be found at the ends of works such as the Violin Sonata K. 304/300c and the Divertimento K. 247. They also occur at ends of phrases in Mozart’s wind music, as in the Wind Serenade K. 375

(Minuet II, Trio) and especially the opening theme in the final movement of the present Serenade.

Notes on the Edition

Our new edition is based exclusively on the incomplete autograph, which is described in greater detail in the editorial comments. Discrepancies in parallel passages have, where meaningful, been left as they stand. Additions by the editor are identified by parentheses. The use of accidentals has been judiciously modernized. Accidentals, rests, and triplet numerals obviously omitted by mistake have been added without comment so as not to unduly clutter the musical text. Mozart’s autograph has both the horns and the bassoons paired on single staves. Unless otherwise indicated, dynamic marks in Mozart’s manuscript apply to both parts on the staff, as in our edition. The distinction between dots and strokes to indicate staccato is taken from Mozart’s autograph, although it is sometimes very difficult to tell them apart. The beaming likewise comes from the source.

The editor wishes to express his thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz for placing the autograph at his disposal in the original and on microfilm.

Munich, spring 2005
Henrik Wiese

Préface

La datation «1782» inscrite par Mozart sur la partition autographe de la *Sérénade en ut mineur* K. 388 (384a) pour instruments à vent est la seule information sûre que l'on possède aujourd'hui sur la période de composition de ce chef-d'œuvre de la musique de chambre pour instruments à vent. Après le fameux *coup de pied au derrière* ayant accompagné le 8 juin 1781 le renvoi de Mozart de son poste salzbourgeois, le compositeur est désormais contraint de travailler à titre indépendant et il éprouve des difficultés à prendre pied à Vienne. «Rien n'est plus désagréable que de devoir vivre dans l'incertitude sans savoir ce qui arrivera», écrit-il (lettre du 23 janvier 1782). En janvier 1782, Mozart espère une amélioration de sa situation financière grâce au «jeune prince de Liechtenstein: il ne veut pas encore le faire savoir; il veut créer une Harmonie Musick [harmonie] pour laquelle je dois écrire des morceaux – cela ne représenterait certes pas grand-chose –, mais ce serait au moins quelque chose de sûr». En avril de la même année, Joseph II fait effectivement rassembler une *kaiserliche Harmonie* (harmonie impériale), un octuor d'instruments à vent composé de deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, qui devait jouer une «musique de table» ou, en plein air, pour diverses occasions. (Mozart illustre d'ailleurs ces deux «moments» dans le 2^e finale de *Don Giovanni* et dans le n^o 21 de *Così fan tutte*.)

Certes, cette *Sérénade* intitulée tout d'abord *Parthia* doit être replacée dans ce contexte. En juillet 1782, Mozart écrit à son père: «J'ai dû promptement écrire une *Nacht Musik* [musique de nuit], mais seulement pour harmonie; autrement j'aurais pu aussi l'utiliser pour vous.» (Lettre du 27 juillet 1782.) Il peut s'agir en l'occurrence, concernant cette «musique de nuit» composée «en un tour de main» par Mozart juste avant son mariage (4 août 1782), soit de la présente *Sérénade*, soit de l'arrangement de la *Sérénade en Mi bémol ma-*

jeur K. 375 pour huit instruments à vent. Mozart avait en effet remanié cette dernière sérénade, créée le 15 octobre 1781 avec deux clarinettes, deux cors et deux bassons, rajoutant deux hautbois à la formation initiale conformément au standard viennois (HN 796).

De même, Mozart reprend ultérieurement la *Sérénade en ut mineur*. L'autographe d'un arrangement de cette œuvre pour quintette à cordes (K. 406 [516b]; voir aussi HN 778) se trouve dans la British Library à Londres (cote: Add. MS 31748, p. 15r–27r). L'arrangement et l'original se différencient par maints détails et doivent être considérés comme autonomes. C'est pourquoi nous avons renoncé à une harmonisation des deux versions.

La conclusion du finale de K. 388 pose un problème spécifique. La dernière page de la partition autographe – à partir de M. 230 – s'est trouvée en effet très tôt perdue. Comme le documente Georg Nikolaus von Nissen, les mesures manquantes avaient été jointes à l'autographe de Mozart, dès 1798/1799, par un copiste, sur une feuille séparée. Il n'est guère probable que cette copie ait eu l'autographe comme modèle; manifestement, elle a plutôt été réalisée à la hâte, le cas échéant d'après un jeu de parties. La quinte ouverte de l'accord final de cette copie s'avère problématique. Plusieurs éditions récentes ajoutent la tierce manquante sur le modèle d'autres copies contemporaines et de l'arrangement authentique du *Quintette à cordes* K. 406 (516b). Sans autre forme de procès, on a pris le *mi* du 2^e alto comme *do*² dièse au 1^{er} cor (sonnant *mi*¹). Mais à y regarder de plus près, une telle intervention apparaît injustifiée, car Mozart, on le sait, évitait de façon conséquente pour les accords finaux du cor les sons manipulés («bouchés»). À la fin de la *Romance* de son *Concerto pour cor et orchestre* K. 447 par exemple, Mozart préfère le son naturel *do*¹ au *fa*¹ (la tierce est d'ailleurs présente ici dans plusieurs autres parties). Au 3^e mouvement (Trio III) du *Divertimento* K. 131, œuvre de jeunesse datant de 1772, il écrit effectivement un *mi*² bémol «bouché», mais qui ne con-

clut pas le mouvement étant donné l'enchaînement du *Da Dapo*. On trouve par exemple chez Mozart des quintes ouvertes dans un accord final concluant une œuvre dans la *Sonate pour piano et violon* K. 304 (300c) ou encore dans le *Divertimento* K. 247. Mais on les rencontre aussi en fin de phrase dans les compositions de Mozart pour instruments à vent: notamment dans la *Sérénade pour instruments à vent* K. 375 (Menuet II, Trio) et surtout dans le thème introduisant le finale de la présente *Sérénade*.

Indications relatives à l'édition

Cette nouvelle édition s'aligne exclusivement sur l'autographe partiel tel qu'il est décrit aux *Bemerkungen* (remarques). Lorsqu'elles répondaient à une logique, les divergences entre passages parallèles ont été laissées telles quelles. Les rajouts de l'éditeur sont placés entre parenthèses. La notation des accidents a été prudemment modernisée. Les altérations, silences et chiffres de triolet sont rajoutés sans commentaire de façon à éviter toute surcharge du texte. Dans l'autographe les cors et bassons sont notés deux à deux sur un système de portées. Sauf indication contraire, les signes dynamiques de l'autographe de Mozart de même que ceux de la présente édition sont valables pour les deux voix notées sur un même système de portées. La distinction entre tirets et points de staccato est conforme à l'autographe du compositeur, mais une telle distinction s'avère par endroits très difficile. Le tracé des barres de notes se conforme également à l'autographe.

Nous adressons nos vifs remerciements à la Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz pour la mise à disposition de l'autographe sous forme originale et sous forme de microfilm.

Munich, printemps 2005

Henrik Wiese