

UNTERSUCHUNGEN ÜBER MOZARTS BLASERMUSIK

Karsten Rose

Folgender Aufsatz versucht nicht, das Bläserdivertimento in seiner Blüteperiode in Mozarts Salzburg und Wien abzubilden und schildert auch nicht im einzelnen Mozarts Harmoniestücke näher. Hier ist lediglich die Behandlung einiger Fragen bezüglich Echtheit, Datierung und Aufführungspraxis angestrebt, in dem Umfang, wie sie sich während der Arbeit mit dieser Werkgruppe ergaben.

Die Echtheit von KV 271g

Für den erzbischöflichen Hof in Salzburg schrieb Mozart in den Jahren 1775 bis 1777 eine Serie eleganter Tafelmusikstücke für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Obwohl diese Gelegenheitskompositionen über einige Jahre hin entstanden, sind sie zu einem organischen Ganzen zusammengekettet, teils durch systematische Tonartwahl: F-, B-, Es-dur, teils durch paarweise Ähnlichkeit im Charakter der ersten Sätze: ein galantes Paar, ein empfindsames Paar und ein Paar im Opernstil; wahrscheinlich war an die Möglichkeit späterer Ausnützung gedacht.

Doch fordert das abschließende Werk der Serie, KV 271g zu näherer Betrachtung heraus, indem es sich nur oberflächlich gesehen in die Reihe einfügt.

Als einziges hat es eine langsame Einleitung, als einziges das Menuet als zweiten Satz. In seinem melodischen Aufbau zeigt es keine Spuren von Mozarts Hand: Insbesondere die Aussensätze wirken wie lose aneinandergereihte Verläufe mit gleichartigem melodischen Gewicht, und im ersten Satz zeigen sich deutliche Lagenprobleme nach der Seitenthemareprise. Die Hörner folgen häufig der Melodielinie auf eine Weise, wie es in den übrigen Sextetten nicht der Fall ist. Ausserdem kommen auffällige Parallelführungen und etliche ausgesprochene Satzfehler vor (Beispiele im RevBer.¹), und darüber hinaus u.a. Satz 1, T. 9-10; Trio, T. 6; Adagio, T. 26-27). Das Erstaunlichste jedoch ist die Sorgfalt, mit der das Werk sich auf die Elemente begrenzt, die in den vier ca. gleich langen Teilen der Exposition des ersten Satzes annonciert werden.

Zu den zweifelhaften musikalischen Qualitäten des Werkes kommt hinzu, dass es auch bezüglich seiner Überlieferung von der übrigen Serie abweicht, primär

durch das Fehlen eines Manuskripts. Offenbar ist das schwerwiegendste Argument für die Echtheit des Werkes Jahns Angabe²⁾: dass es 'in alten Abschriften' mit der übrigen Serie vereint sei; leider ist nicht angegeben, in welchen und in wie alten Handschriften. André, in dessen Besitz die Sextetthandschriften kamen, gibt ca. 1801 die fünf Divertimenti heraus, und danach ist es für Kopisten ein Leichtes gewesen, zu ergänzen. Auf jeden Fall zwei der in KV⁶ genannten Abschriftserien dieser Werke gehen zurück auf A. Fuchs, dessen Sammlung erst 1820 begründet wurde.

Bezeichnend für die Überlieferung von KV 271g ist, dass das Werk sich ausserdem in einzeln stehenden Abschriften findet, ohne irgendeine Angabe im Titel über eine Zugehörigkeit zur übrigen Serie, und es scheint Grund zur Annahme, dass KV 271g – unter etlichen unechten Mozartwerken – nur durch seine Besetzung und Tonart eine ungewöhnlich leichte Karriere machte.

Zusammen mit der Existenz von Divertimento I-V ist dieser Karriere Vorschub geleistet worden dadurch, dass man in KV 271g dasjenige Divertimento sehen konnte, welches ursprünglich mit Divertimento I-V und KV 159d in einem Manuskriptband zusammengebunden war²⁾). Nichts jedoch beweist, dass das 7. Divertimento dieses Bandes gerade ein Oboensexett in Es-dur war; man kann hier also keine Stütze für die Echtheit von KV 271g finden und nicht einmal eine Andeutung, ob es überhaupt ein echtes Divertimento VI. gegeben hat.

Es ist zeitlich möglich, dass Mozart ein sechstes Divertimento schrieb, und zwar nach der Komposition von KV 270 im Januar 1777 und vor der Pariserreise im September 1777. Aufgrund äusserer Umstände in Salzburg ist es jedoch wahrscheinlicher, dass die Serie niemals abgeschlossen wurde. 1776 weist viel mehr leichtere Werke auf als 1777, wo Mozart seine Stellung bei der Hofmusik abwickelt. Wenn Leopold im Brief vom 9. Oktober 1777³⁾ "eine ganze Musikspart für die blasenden Hofinstrumenten" erwähnt, welche bei der Abreise des Sohnes in Salzburg vergessen worden war, handelt es sich wahrscheinlich um die Serie von Divertimenti, an welcher acht Monate früher gearbeitet worden war, und die dann für Mozart nicht aktuell wurde in Wien, das sowohl besetzungsmässig wie inhaltlich andere Forderungen stellte.

Mozarts sechzehnstimmiges Bläserwerk

In G.N.v.Nissens Wiedergabe von Mozarts Brief vom 7.8.1782 heisst es: "Während des Souper wurde ich mit einer sechzehnstimmigen Harmonie von meiner Composition überrascht."⁴⁾ Dieses Werk ist bisher unidentifiziert geblieben, indem man annahm, dass der Bericht dem Werk gelten müsse, das der Grösse nach am nächsten liegt, nämlich dem dreizehnstimmigen KV 370a⁵⁾.

Der zitierte Satz findet sich nicht in Mozarts eigenem Brief und muss eingefügt worden sein von Nissen, der im übrigen Wendungen aus Mozarts Brief vom 3.11.1781 als Vorlage benutzt hat. Die Quelle ist wahrscheinlich Constanze; am

wichtigsten ist jedoch, dass die Mitteilung wirklich wahr erscheint: eine erfundene Bläsermusik hätte kaum diese ungewöhnliche, grosse Besetzung gehabt. Darüber hinaus waren die Bürger des damaligen Wien zu gut bekannt mit Bläseraufführungen, als dass sie 13 und 16 Mitwirkende verwechselt hätten, und gerade ein äusseres Merkmal, wie die Grösse der Besetzung war, was einem – Constanze? – auffallen würde in der Hochzeitsmusik.

Nur Eines muss korrigiert werden: Es ist nicht Wolfgang sondern Constanze, die von der Tafelmusik überrascht wird. Mozart war in der Zeit vor der Hochzeit eifrig beschäftigt mit dieser Harmonie, und um Constanze in Unwissenheit über den Grund seiner Arbeit mit dem Bläusersatz zu halten, gibt er vor, an einer Bläserbearbeitung der "Entführung" zu arbeiten⁶). Dies behauptet er nämlich in einem Brief an den Vater vom 20.7.1782, und obwohl normalerweise keine besonderen Anforderungen an dergleichen populäre Arrangements gestellt wurden, unterstreicht Mozart übermässig die Wichtigkeit und Schwierigkeit dieser Arbeit. Indem er Constanze diesen Brief lesen lässt, meint er jede Spekulation über den Grund seines Beschäftigtseins verhindert zu haben.

Trotzdem muss Constanze etwas geahnt haben, oder Mozart fürchtete, es sei der Fall, weshalb er im nächsten Brief an den Vater (wieder mit Constanze als dem eigentlichen Adressaten) eine "NachtMusique" nennen muss, ein unbedeutendes Werk, 'schnell geschrieben' und 'nur für Bläser', also ein Werk, über dessen Bestimmung man – Constanze – nicht weiter nachzudenken brauchte. Dass er damit wieder einmal eine schlechte Figur in Leopolds Augen machen musste, war offenbar weniger wichtig: in dem Brief vom 20.7.1782 gab er nämlich den 28. als Frist für die Beendigung der Opernbearbeitung an, das heisst, dass er am 27. seinem Vater gegenüber immer noch diese Bearbeitung als Grund seines Beschäftigtseins und des langsamen Vorankommens mit einer wichtigen Arbeit für Salzburg vorschieben konnte.

Erstaunlicherweise scheint dieses 16-stimmige Werk wirklich auf uns gekommen zu sein! Unter der "Sechzehnstimmigkeit" deckt sich nämlich aller Wahrscheinlichkeit nach ein doppeltes Oktett, d.h. zweimal das für diese Zeit gewöhnlichste Bläserensemble, bestehend aus 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten.

Es muss hier unterstrichen werden, dass viele Umstände der Auffassung der Bläsermusik des 18. Jahrhunderts als einer unbedingt solistischen widersprechen, und der Gebrauch doppelter Besetzung ist ein deutliches Beispiel. Am besten dokumentiert ist dieser Brauch für die militärische Bläsermusik, wo ein doppeltes Oktett bereits 1762 anzutreffen ist⁷). Ein doppeltes Ensemble ist, wie man annehmen kann, auch bei dem Konzert der Tonkünstler-Societät 1791 benutzt worden, wo die Harmoniemusik 'exequit' wurde 'von den Harmonisten des Fürsten Grassalkowich und Esterhazy'⁸). Besonders bedeutungsvoll ist eine Beschreibung von 1783 von J.F. Reichardt anlässlich seines Aufenthalts in Wien: "Beyde Herrn, der Kaiser und sein Bruder hatten jeder ihre vollständige Har-

monie, und da sie hörten, dass Reichardt davon sehr eingenommen war, verhiessen sie ihm, solche eines Morgens in dem kleinen Redoutensaale *vereinigt* hören zu lassen. Das geschah denn auch, und gewährte einen recht entzückenden Genuss. Stimmung, Vortrag, alles war rein und übereinstimmend: einige Sätze von Mozart waren auch wunderschön. . . . ”⁹)

Nun also! Man muss annehmen, dass das Werk, das Mozart Constanze zu Gefallen komponiert, die berühmte Serenade in c-moll, KV 384a ist. Das Kompositionsjahr, 1782 ist von Mozart auf dem Autograph¹⁰) angegeben; darüber hinaus konnte das Werk jedoch zeitlich nicht näher bestimmt werden. Mit KV⁶ zu vermuten, dass es sich um eine Auftragsarbeit für den Fürsten Liechtenstein handele, ist kaum aufrecht zu erhalten, da dieser sein Bläserensemble nicht zu Mozarts Lebzeiten etablierte¹¹).

Die Serenade hat mit ihrer Molltonart und dem behaupteten 'dämonischen' Charakter einige Schwierigkeiten verursacht. Man kann darüber lesen: ". . . ein höchst merkwürdiges Werk, . . . als Serenade ein durchaus verfehltes Werk . . ." und "its whole character is not at all suitable for a festivity."¹²), – Fehl- oder Überinterpretationen, von den Hörgewohnheiten einer späteren Zeit aus. In seiner Tonart stimmt das Werk überein mit der Messe KV 427, die Mozart zu schreiben sich verpflichtet hatte, falls es ihm gelingen würde, sich mit Constanze zu vermählen, und das kanonische Menuet-Trio spiegelt ihre Vorliebe für derlei Arbeiten.

KV⁶ nennt eine Kopie der Partitur, 'die unmittelbar nach dem Autograph geschrieben sein muss', und, auf die selbe Weise wie im Autograph, "seltsamerweise ist auch hier die letzte Seite von späterer Hand ergänzt." Es ist wohl denkbar, dass die Partitur kopiert worden ist, noch ehe sie fertig war, um so zwei Kopisten instand zu setzen, gleichzeitig die Stimmen für zwei Ensembles auszuschreiben. Die Ursache für den auffallend leeren Schlussakkord des Werkes¹³) kann man dann hier finden: Nur in dem einen der beiden Ensembles hatte der 1. Hornist die Terz zu blasen, und die Partituren sind dann nach dem anderen Stimmensatz vervollständigt worden.

Auch gewisse Züge in dem Werk selbst stützen die Theorie einer Aufführung in doppelter Besetzung. Am wichtigsten ist, dass KV 384a entgegen Mozarts Gewohnheit in Bläserwerken auffallend wenige dynamische Angaben aufweist¹⁴). Nur im 4. Satz und am Schluss des 2. Satzes kommt *pp* vor, *diminuendo* wird nicht gebraucht, *crescendo* zweimal im 2. Satz. Das *Andante* hat kein ausgesprochen solistisches Thema und lädt darüber hinaus zu einer Ausführung in zwei Solo – Tutti – Verläufen ein, wo die Angaben 'dolce' und 'f' gleichgesetzt werden können mit 'Solo' resp. 'Tutti'¹⁵).

Als Vergleich kann die Es-dur-Serenade vom vorausgehenden Jahr dienen. Gegenüber dem Gepräge des Kühlen und Stilisierten der c-moll-Serenade steht hier ein Werk, das mit seinen recht häufigen Vortragsbezeichnungen auf ein solistisches, kammermusikalisches Spiel abzielt, und hier haben wir ja auch des

Komponisten eigenen Bericht über die solistisch besetzte Aufführungsart¹⁶).

Die Serenade für zwölf Bläser und Kontrabass.

Mit seinen sieben Sätzen und dem grossen Instrumentarium, welches über das normale Oktett hinaus 2 Bassetthörner, 2 Hörner und einen Kontrabass umfasst, ist dieses das längste und farbenreichste von Mozarts Bläserwerken. In etlichen Punkten hat dies Werk zu unhaltbaren Annahmen und widerstreitenden Auffassungen Anlass gegeben. Die Anwendung von vier Hörnern führte zu der früher verbreiteten Zusammenkettung des Werkes mit den Münchener Arbeiten "Idomeneo" und d-moll-Kyrie¹⁷); die grosse Bezeichnung gab, wie im vorigen Abschnitt erwähnt, Anlass zu der Vermutung, dass das Werk in Verbindung mit Mozarts Hochzeit aufgeführt wurde; und ein Streichquintett-arrangement der Sätze 1, 2, 3 und 7 führte zu der Idee, dass die Sätze 4, 5 und 6 hinzugefügt seien. Mitwirkend war hier auch das Gepräge gewisser Sätze von 'Spätstil', doch scheint die Quintettbearbeitung zu einem gewissen Grad bestimmend gewesen zu sein dafür, wo man diesen Stil erkannte.

Bevor noch eine Deutung des Sachverhalts skizziert werden soll, sei hier nur ein Beispiel für die Litteratur über dieses Werk angeführt, zitiert vom KV⁶-Artikel: "WStF (II 421) glauben, Satz 5 und 6 seien 1790 nachkomponiert worden. Einstein dagegen meint, dass das Thema mit Variationen (Satz 6) eine Bearbeitung des 2. Satzes aus 285b sie." Hiergegen ist in erster Linie einzuwenden, dass kein Widerspruch besteht zwischen der Auffassung, dass gewisse Sätze hinzugefügt seien und der, dass der 6. Satz eine Bearbeitung darstelle; für diese Sachverhalte soll später eingehender argumentiert werden. Darüberhinaus ist Band II von WStF¹⁸) nicht repräsentativ für die Auffassung dieses Werkes von KV 370a. (WStF erwähnen KV 370a I S. 56 Anm., II S. 421, III 246 ff, 253, 295, V 316, und nicht, wie KV⁶ angibt: I 45 Fussnote.)

WStF III 246 ff geben an, dass der 4., 5. und 6. Satz gegen 1787 oder 1788 hinzugefügt seien; nach der Mitteilung in KV³: dass das Autograph, welches nicht für Wyzewa und Saint-Foix zugänglich gewesen war, 'in einem Zuge' *geschrieben* worden ist, nehmen WStF V 315 ff dies endlich zur Kenntnis, wohl-gemerkt in der Bedeutung 'komponiert in einem Zuge'.

KV 370a ist autograph überliefert in seiner jetzt bekannten siebensätzigen Form, die man als vollgültigen Ausdruck für Mozarts 'letzten Willen' in Bezug auf das Werk ansehen muss. Die Satznummerierung der Partitur¹⁹), die das Werk in zwei Satzfolgen aufteilt: 1, 2, 3, 7 und 5, 4, 6 spiegelt wahrscheinlich nur ein Oktettarrangement, herausgegeben bei B&H ca. 1801, wo diese Satz-zusammenstellungen als selbständige Werke auftreten. Im Übrigen erwähnt F. Volbach diese Nummerierung nicht in seiner Beschreibung des wiederaufgefundenen Autographs in Neue Musikzeitung, 33. Jahrg., 1912.

Am 23. März 1784 findet anlässlich einer von A. Stadler veranstalteten Aka-

demie die Aufführung statt, die die früheste Erwähnung des Werkes mit sich zieht, – d.h. des Werkes in einer viersätzigen Form²⁰). Mindestens vier Sätze sind also direkt für diese Aufführung oder jedenfalls vor dem 23.3.1784 komponiert; wenn die vorliegende Darlegung davon ausgeht, dass Mozart 1784 wirklich nur diese vier Sätze geschrieben hatte, so deswegen, weil es zum Einen wenig wahrscheinlich ist, dass Stadler gerade das Werk beschnitten hätte, das in der Annoncierung besonders hervorgehoben war, und zum Andern, weil eine stilistische Beurteilung des Werkes ebenfalls auf eine ursprünglich viersätzliche Gestalt hinweist.

Die ursprüngliche Gestalt, so ist zu vermuten, war die Satzfolge 1, 5, 4, 7, mit dem langsamen Satz an zweiter Stelle, wie in der c-moll-Serenade, und dem Menuett an dem fast obligatorischen Platz vor dem Finale. Diese Sätze haben alle ein deutlich traditionelles Divertimentogepräge mit Unisoni, Trommelbässen, parallelgeführten Melodielinien und gelegentlichem alla-turca-Stil – gegenüber der Tendenz zu formaler und inhaltlicher Stilisierung, Individualisierung der Einzelinstrumente und Begünstigung der Klarinette in den Sätzen 2, 3 und 6; als möglicherweise hinzugefügte oder revidierte Teile in den ursprünglichen Sätzen könnten die Largo-Einleitung, die Coda der Romanze und die 'überzähligen' Klarinetten-Bassetthorn-Abschnitte T. 57–64 des Finales hervorgehoben werden. Diese Theorie scheint durch die Aufstellung in der Partiturhandschrift gestützt zu werden. Fast ohne Verbesserungen²¹), jedoch mit einer recht hohen Anzahl leerer Blätter²²) stellt sie sich als eine Reinschrift dar, wo die zuletzt hinzugekommenen Sätze auf Seiten, die zunächst leer gelassen waren, hinzugefügt worden sind. Die Sonderstellung, die dem Satzpaar 2–3 in dieser Darstellung beigelegt ist, drückt sich darin aus, dass der 3. Satz als einziger nicht auf einem neuen Blatt beginnt²³). Der Zeitpunkt der vermuteten Erweiterung des Werkes lässt sich ebenfalls nicht mit Sicherheit bestimmen, doch ist aus mehreren Gründen 1788 eine wahrscheinliche Möglichkeit. Dies ist das Jahr der ersten ökonomischen Schwierigkeiten Mozarts mit den Bittbriefen an Puchberg, und das Jahr, wo er versuchte, mit einem anderen älteren Bläserwerk Geld zu machen, nämlich der c-moll-Serenade in Streichquintettbearbeitung²⁴). Man kann sehen, dass die jetzige Largo-Einleitung auf weite Strecken die gleichen Wege geht wie die Largo-Einleitung der Es-Dur-Symphonie KV 543, datiert 26.6.1788, und dass A. Stadler in diesem Jahr mit einem neuen Klarinettentyp auftrat²⁵) und wieder Verwendung für das Werk gehabt haben kann.

Der Variationssatz, Satz 6, stimmt in grossen ganzen mit dem Variationssatz aus dem C-dur-Flötenquartett KV 285b überein, jedoch so, dass die Variationen in KV 370a in manchen Einzelheiten augenscheinlich eine kritische Revision von KV 285b sind; dies muss teils die Authentizitätsfrage für KV 285b und teils die Frage der Priorität der beiden Sätze lösen²⁶). Das Variationsthema und zum Teil auch die Variationen lassen sich in gewissem Umfang auf den 2. Satz aus Haydns Symphonie Nr. 47 zurückführen, einer Symphonie, deren Kenntnis für Mozart durch seine Aufzeichnung ihres Themas dokumentiert ist²⁷). Das Thema des

Einleitungssatzes hingegen als ein Philidor-Zitat zu charakterisieren, ist nicht haltbar nur von der faktischen Ähnlichkeit aus²⁸).

Übertragung von Yngve Tredre.

Anmerkungen

- 1) Revisionsber. der AMA = Alte Mozart-Ausgabe = W.A.M.s Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe B&H, Lpz. 1877-1905.
- 2) Otto Jahn: W.A. Mozart, Bd. 1, S. 712, Lpz. 1856
- 3) MBr 346.
MBr = Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. W.A. Bauer, O.E. Deutsch, J.H. Eibl. Bärenreiter 1962-1975.
- 4) G.N.v. Nissen: Biographie W.A.M.s B&H 1828. S. 466.
- 5) Hermann Abert: W.A. Mozart. 6. Aufl. Lpz. 1923 Bd. I, S. 988.
- 6) Wahrscheinlich hat Mozart die Bearbeitung durch J. Wendt vornehmen lassen, zunächst anonym. Das Werk sollte in einer von Martins 'Serenaden' Verwendung finden.
Siehe: O.E. Deutsch: Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Bärenreiter 1961, S. 182 und 201. MBr 1299, Zeile 202. Marius Flothuis: Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke. Salzburg 1969. S. 41.
- 7) Grove's Dictionary of Music and Musicians. 5. ed. 1954. Art. Blasmusik.
- 8) E. Hanslick: Gesch. des Concertwesens in Wien. Wien 1869. S. 32 ff.
- 9) Meine Hervorhebung. J.F.R.'s Autobiographie in Allgemeine Musikalische Zeitung, 1813. S. 665 ff.
- 10) MS wiederaufgefunden. MJ 1964, S. 198.
- 11) D. Whitwell in The Instrumentalist XXIV/3 1969 S. 42.
- 12) A. Heuss in Zeitschrift der Internationalen Musikges. 1906, Heft 5, S. 175 ff und A. Einstein in Mozart . . . S. 205.
- 13) Flothuis, Bearbeitungen, S. 27 ff: Diskussion des Schlussakkords. In den Bläserwerken kommt leerer Schlussakkord sonst nur in KV 375, 4., Trio vor.
- 14) E. Lewicki in AMA XXIV, 62.
- 15) Im Verhältnis zur AMA hat Eulenburgs Partitur ein eingefügtes 'dolce' in den T. 47 und 61.
- 16) MBr. 638 vom 3.11.1781. Hier Erwähnung der ursprünglichen Sextettversion des Werkes. Die Mitteilung in KV⁶: dass die Erweiterung zum Oktett im Juli 1782 geschieht, ist nicht dokumentiert.
- 17) Hiergegen: Flothuis, Bearbeitungen . . . S. 39.
- 18) WStF = T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix: W.-A.M. 1912-46.
- 19) Siehe Flothuis, Bearbeitungen S. 38.
- 20) Deutsch, S. 198 u. 206. Schinks Bericht lässt vermuten, dass A. Stadler bei dieser Gelegenheit Klarinette spielte, und das wahrscheinlich nur in Aufgaben solistischeren Zuschnitts als KV 370a. Betreffs der Unsicherheit in Bezug auf das Bassethornspiel der Brüder Stadler vergl. Deutsch 198 u. 206.
- 21) Volbach, wie vor.
- 22) Flothuis, Bearbeitungen S. 38.
- 23) Flothuis, S. 38.
- 24) Deutsch, S. 274. Vergl. Flothuis, S. 26 bezügl. der Datierung der Bearbeitung.
- 25) E.F. Schmid in NMA VIII, 19, Abt. 2, S. IX.
- 26) Andere Gesichtspunkte bei Jaroslav Pohanka in NMA VIII, 20, 2, S. IX ff und bei Flothuis, S. 39 ff.
- 27) KV Anh 109 XIV = Anh A 59, falsch datiert in Schneider u. Algtzy: Mozart Handbuch.
- 28) Dies bei Abert, H.: W.A. Mozart, S. 811.

RESUMÉ

Artiklen behandler spørgsmål vedr. ægthed, datering og opførelsespraksis for nogle af Mozarts blæserdivertimenti.

KV 271g. Antaget for et 6. divertimento, afsluttende serien KV 213–270. Er imidlertid næppe af Mozart; værket har en afvigende ydre og indre opbygning og er behæftet med adskillige satsfejl, hvortil kommer fraværet af et manuskript.

Overhovedet gives ingen sikre tegn på, at et 6. divertimento har eksisteret.

KV 384a. På grundlag af en oplysning i Nissens Mozart–biografi om opførelsen ved Mozarts bryllup af et 16–stemmigt blæservesk af Mozart sammen med ejendommeligheder i Mozarts korrespondance op til brylluppet og i selve den berømte c–mol–serenade og dens overlevering søges det sandsynliggjort, at dette værk blev skrevet for en dobbelt blæseroktet.

KV 375. Det præciseres, at der intet holdepunkt er for KV⁶'s antagelse: at dette værk fik sin nu kendte skikkelse i juli 1782.

KV 370a. Enkelte af uklarhederne i litteraturen omkring værket eksemplificeres, og primært ud fra musikalske træk argumenteres for, at det nu kendte værk oprindeligt kun bestod af satserne 1, 5, 4 og 7, og at en udvidelse med tre satser skete omkring 1788. Det betvivles, at værkets 1. tema er et Philidor–citater, jf. H. Abert: Mozart, s. 811.

Variationssatsen stemmer i vidt omfang overens med fløjtekvartetten KV 285b, men er i mange detaljer en kritisk revision, hvad der afskærer diskussion såvel om satsernes prioritet som om KV 285b's ægthed.

Variationstemaet, og til dels variationerne, lader sig føre tilbage til Haydns symfoni nr. 47, en symfoni, som Mozarts kendskab til er dokumenteret ved hans optegnelse af dens tema i KV Anh.A 59 (galt dateret i Schneider og Algtzky: Mozart–Handbuch).