

# W. A. MOZART

Sinfonia concertante in Es

für Violine, Viola und Orchester

Sinfonia concertante in E-flat major

for Violin, Viola and Orchestra

KV 364 (320<sup>d</sup>)

Herausgegeben von / Edited by  
Christoph-Hellmut Mahling

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
TP 176

# VORWORT

Die Werke, in denen Mozart Streichinstrumente solistisch einsetzt, sind vor allem in den Jahren 1773 bis 1779 entstanden. Diese Jahre umfassen den Zeitraum, der mit dem Abschluss der dritten Italienreise (13. März 1773) sowie eines mehrmonatigen Aufenthaltes in Wien (14. Juli bis 26. September 1773) beginnt und mit der Rückkehr nach Salzburg aus Mannheim und Paris (Januar 1779) endet. Der längere Aufenthalt Mozarts in seiner Vaterstadt vor der Reise nach Mannheim und Paris war, neben den Erfahrungen, die er in Italien gesammelt hatte, ebenso entscheidend für die Entstehung dieser Kompositionen wie diese Reise selbst. Bis zum Jahre 1777 mögen unter anderem folgende Gründe für den häufigen Einsatz der Violine als konzertierendes Instrument bestimmend gewesen sein:

1. Mozart hatte in den Jahren 1773 bis 1777 noch ein engeres Verhältnis zur Violine, da er sich selber immer wieder als Geiger betätigte. Mehrfach trat er sogar außerhalb Salzburgs als Solist auf, so zum Beispiel im Sommer 1773 in Wien oder im Oktober 1777 in München und in Augsburg. In Salzburg hat er sich allerdings wohl mehr aufgrund seiner Stellung und Tätigkeit als Konzertmeister, vielleicht auch auf Drängen des Vaters, mit der Geige beschäftigt als aus eigenem Antrieb. So mag sein Selbstbewusstsein als Geiger, das ohnehin nicht sehr ausgeprägt gewesen zu sein scheint – was seinen Vater veranlasste, ihn nachdrücklich in seinen Fähigkeiten zu bestärken –, und damit auch sein Interesse an der Violine bereits gegen Ende dieses Zeitabschnitts mehr und mehr nachgelassen haben; in dem Bericht an den Vater über sein Auftreten in München klingt daher durchaus schon Ironie mit: „wir machten gleich zu erst die 2 quintetti von Hayden ... dann spielte ich das Concert in C in B und Eb. [=KV 246, 238 und 271], und dan daß trio [=KV 254] von mir ... zu guter lezt spielte ich die lezte Casation aus den B von mir [=KV 287]. da schauete alles gros drein. ich spielte als wenn ich der gröste geiger in Ganz Europa

wäre“.<sup>1</sup> Leopold Mozart reagierte in seinem Brief vom 18. Oktober 1777 entsprechend: „daß sie bey Abspielung deiner letzten Caßation alle groß darein geschauet, wundert mich nicht, du weist selbst nicht wie gut du Violin spielst, wenn du nur dir *Ehre geben* und *mit Figur, Herzhaftigkeit*, und *Geist spielen* willst, ia, so, *als wärest du der erste Violinspieler in Europa*. du darfst gar nicht nachlässig spielen, aus närrischer Einbildung als glaubte man, du hieltest dich für einen grossen Spieler, da manche nicht einmal wissen, daß du die Violin spielest, und du von deiner Kindheit an als Clavierist bekannt bist, woher soll also der Stoff zu dieser Einbildung und vermuthung kommen? – zwey worte: *Ich bitte vorhinein um Vergebung, ich bin kein Violinspieler*: dann mit Geist gespielt! das setzt dich über alles hinweg. ò wie manchmal wirst du einen Violinspieler, der hochgeschätzt wird, hören, mit dem du Mitleiden haben wirst“.<sup>2</sup>

2. Mozart scheint sich in dieser Zeit intensiv mit der Gattung Violinkonzert beschäftigt zu haben.<sup>3</sup> Hierzu mag er nicht zuletzt durch seine Bekanntschaft mit Josef Mysliveček,<sup>4</sup> die er in Italien gemacht hatte, angeregt worden sein.

1 Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer-Deutsch I-IV, Kassel etc. 1962/63), aufgrund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Eibl (1 Band, Kassel etc. 1975); Bauer-Deutsch II, Nr. 345, S. 40f., Zeilen 48–58.

2 Bauer-Deutsch II, Nr. 353, S. 72, Zeilen 29–40.

3 So heißt es z. B. in der Nachschrift Mozarts zum Brief seines Vaters an die Mutter vom 8. September 1773 aus Wien: „Concerto/per violino obligato / è stromenti / del sig: giuseppe Misliwecek / detto il boemmo / = Baſo = / p: s: so sieht mein unterleg aus.“ (Bauer-Deutsch I, Nr. 295, S. 497, Zeilen 47–53).

4 Leopold Mozart erwähnt Mysliveček erstmals in einem Brief an seine Frau vom 4. August 1770 aus Bologna (Bauer-Deutsch I, Nr. 202, S. 377, Zeile 34). Zwischen Josef Mysliveček und den Mozarts entwickelte sich eine enge Freundschaft, die bis zum Tode Myslivečeks andauerte und auch immer wieder in den Briefen der Mozarts zu verfolgen ist.

3. Im damaligen Salzburg sind Konzerte und konzertante Musik für Violine offenbar überaus beliebt gewesen, wie Violinkonzerte, Sere-naden, Finalmusiken und Concertoni zeigen. Außerdem müssen sich aber unter den Mit-gliedern der Hofkapelle wie unter den Dilet-tanten hervorragende Geiger befunden haben.<sup>5</sup>

Der Einfluss von Mannheim und Paris ist dagegen eindeutig in den konzertanten Wer-ken der Jahre 1778 und 1779 wirksam und bestimmend. Sie gehören, vollendet oder nur als Fragment überliefert, zum Typus der Sinfonia concertante. Eine Ausnahme macht hier lediglich das unvollendet gebliebene Konzert in D für Klavier und Violine KV Anh. 56 (315<sup>f</sup>).

Hinweise auf Entstehung, Bestimmung oder Aufführung der vermutlich im Sommer oder Frühherbst 1779 komponierten Sinfonia concertante in Es für Violine, Viola und Orchester KV 364 (320<sup>d</sup>) fehlen, da sie mit Sicherheit oder doch mit größter Wahrscheinlichkeit in Salz-burg geschrieben wurde. Mozart hatte also auch keinen Anlass, sich schriftlich zu äußern. Er scheint allerdings erst in Paris Veranlassung gehabt zu haben, sich mit der Gattung ‚Sym-phonie concertante‘ näher zu befassen. Am 5. April 1778 schreibt er an den Vater: „Nun werde ich eine sinfonie concertante machen, für *flauto wendling*, *oboe Ramm*, *Punto waldhorn*, und *Ritter Fagott*“.<sup>6</sup> Um so enttäuschen-der muss es für ihn gewesen sein, dass sich in Paris ähnliche Schwierigkeiten hinsichtlich der

Aufführung seiner Werke ergaben wie zuvor schon in Mannheim. Nachdem die von Mozart erwähnte „sinfonie concertante“ von Le Gros, dem Veranstalter der Concerts spirituels, ent-gegen seiner Zusage nicht auf das Programm gesetzt worden war,<sup>7</sup> bestand kein Anlass mehr, dort weitere derartige Kompositionen zu schreiben. Nach Salzburg zurückgekehrt mag es Mozart allerdings gereizt haben, diese neue Gattung in Salzburg bekannt zu machen, zu-mal hier entsprechend gute Instrumentalisten zur Verfügung standen. Auch die Wahl der Solo-Instrumente (Violine und Viola) in dem hier vorgelegten Werk ist vielleicht durch die in Salzburg anscheinend beliebte Kombination dieser Instrumente mitbestimmt worden.

Die Viola principale ist in dieser Sinfonia concertante – wie auch in dem Fragment KV Anh. 104 (320<sup>e</sup>): Sinfonia concertante in A für Vio-line, Viola, Violoncello und Orchester – um einen halben (bzw. bei KV Anh. 104 um einen ganzen) Ton höher zu stimmen; ihr Part ist darum einen Halbton tiefer mit entsprechen-den Generalvorzeichen (zwei  $\sharp$ ) notiert. Über die Gründe für die Umstimmung der Viola ist vielfach diskutiert worden.<sup>8</sup> Einzig und allein aufführungspraktische Überlegungen können hierfür im Grunde maßgebend gewesen sein, und schon Hermann Abert nennt die wohl wichtigsten Gesichtspunkte: „Der Zweck da-bei war, ihren Klang zu schärfen und das Spiel zu erleichtern.“<sup>9</sup> Durch den helleren Klang aber hob sich die Soloviola deutlicher von dem be-gleitenden Orchester ab und ‚vermischte‘ sich zugleich besser mit der konzertierenden Vio-line. Die leichtere Ausführbarkeit betrifft unter anderem das Doppelgriffspiel und die Mög-lichkeit einer stärkeren Einbeziehung der lee-

5 So z. B. der Hofmusikdirektor, Hofkonzertgeiger und Hofkonzertmeister Antonio Brunetti. Vgl. hierzu auch Ernst Hintermaier, Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal, Salzburg 1972 (Diss. mschr.), für Brunetti insbes. S. 50ff. Über die Aufführung des „Straßburger“ Violinkonzerts KV 218 von Wolfgang Amadeus durch Brunetti berichtet Leopold in einem Brief vom 6. Oktober 1777 an Frau und Sohn nach Mün-chen (Bauer-Deutsch II, Nr. 344, S. 36, Zeilen 20–24). Es ist sicher nicht richtig, anzunehmen, Mozart habe seine Violinkonzerte und konzertanten Sätze für Violine in anderen Werken in erster Linie zum eigenen Gebrauch geschrieben. Dass er sie auch selber gelegentlich gespielt hat, zeigen seine Briefe aus Augsburg und München (vgl. oben).

6 Bauer-Deutsch II, Nr. 440, S. 332, Zeilen 95–96. Es han-delt sich hierbei um die verschollene Sinfonia concertante KV Anh. 9 (KV<sup>6</sup>: 297B).

7 Vgl. hierzu auch die Briefe vom 1. Mai und 9. Juli 1778 (Bauer-Deutsch II, Nr. 447, S. 345, Zeilen 74ff., und Nr. 462, S. 397f., Zeilen 157–758).

8 Vgl. u. a. H. Engel, Mozarts Konzertwerke, in: Bericht der Musikwissenschaftlichen Tagung Salzburg 1931, Leip-zig 1932, S. 121, oder Alfred Einstein, Mozart. Sein Cha-rakter, sein Werk, New York 1945, deutsche Ausgabe Stockholm 1947, S. 320.

9 H. Abert, W. A. Mozart, Bd. I, Leipzig 7/1955, S. 626, Anm. 3.

ren Saiten, die im 18. Jahrhundert häufig und ganz bewusst eingesetzt wurden.

Autograph sind von KV 364 (320<sup>d</sup>) nur erhalten:

1. Ein Blatt in Privatbesitz, auf dessen Vorderseite ein Entwurf (Fragment) zum Schluss des ersten Satzes und auf dessen Rückseite zwei Skizzen – nicht ein Entwurf (KV<sup>6</sup>, S. 346) – zur Kadenz des zweiten Satzes notiert sind.

2. Ein Doppelblatt im Besitz der Kunstsammlung der Veste Coburg: auf den Seiten 1–2 die Kadenz zum ersten Satz, auf Seite 3 die Kadenz zum zweiten Satz; die Seite 4 ist leer.

3. Ein Blatt in Privatbesitz, auf dessen Vorderseite ebenfalls die Kadenz zum ersten Satz steht, während auf der Rückseite zwei Hornstimmen, wahrscheinlich zu Kontretänen, notiert sind. Die Niederschrift der Kadenz hat Entwurfcharakter; sie weicht jedoch nur an einer einzigen Stelle von dem zuerst genannten Autograph (Veste Coburg) ab: In Takt [10] sind 2.–9. Sechzehntel-Note in der zwei- und nicht in der dreigestrichenen Oktave notiert.

In Ermanglung eines Gesamt-Autographs musste sich die Edition von KV 364 (320<sup>d</sup>) auf folgende Quellen stützen:

#### Stimmenkopien

1. München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Mus. Mss. 6843).<sup>10</sup>
2. Brünn, Moravské muzeum, Best. Náměšt, Signatur: A 16832
3. Stift Lilienfeld (Niederösterreich)

#### Gedruckte Stimmen

Erstausgabe Offenbach, Johann André, Platten-Nummer 1588 (als op. 104 kurz nach 1800, wahrscheinlich 1802 erschienen)

#### Partiturlkopien

1. Prag, Universitätsbibliothek (Clementinum), Signatur: M. I/14<sup>11</sup>

10 In KV<sup>6</sup> nicht verzeichnet. Vgl. dazu Robert Münster, Eine Salzburger Handschrift der Sinfonia concertante KV 362 [recte: 364] aus Mozarts Zeit, in: Mitteilungen der ISM, 15. Jg., Doppelheft 1/2 (Februar 1967), S. 3–6.

11 In KV<sup>6</sup> nicht verzeichnet. Vgl. dazu Marie Svobodová, Das „Denkmal Wolfgang Amadeus Mozarts“ in der Prager Universitätsbibliothek, in: Mozart-Jahrbuch 1967, Salzburg 1968, S. 353–386 (siehe bes. S. 361).

2. Berlin, Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus. Ms. 15380 (aus den Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek) (Abschrift aus der Sammlung Aloys Fuchs in Wien 1835)

3. Offenbach, André-Archiv, Signatur: M 12148 (Verlagskopie aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Zeileneinteilung für den Stich und wenigen Korrekturen des Stechers)

Da in dem Münchner Stimmenmaterial einige der bekannten Salzburger Schreiber vertreten sind, kann mit Sicherheit angenommen werden, dass es in Salzburg hergestellt worden ist und somit vermutlich auch unmittelbar auf das verlorene Autograph zurückgeht. Diese Stimmenkopie wurde daher als ‚Primärquelle‘ zugrunde gelegt. Die Stimmenkopien aus Brünn und Stift Lilienfeld stimmen weitgehend mit denen von München überein. Von den Partiturlkopien steht die Prager diesem Münchner Material am nächsten. Die Berliner Partiturlkopie und diejenige des André-Archivs sind dagegen mit der von Johann André besorgten Erstausgabe (nur Stimmen) nahezu identisch. Auf welche Vorlage diese Erstausgabe zurückgeht, konnte nicht ermittelt werden.<sup>12</sup> In Ermanglung des Autographs erschien es daher auch nicht sinnvoll, typographische Differenzierungen vorzunehmen: Ergänzungen und Zusätze des Herausgebers sind daher nicht besonders kenntlich gemacht; ausgenommen davon sind die Kadenzen, da sie autograph erhalten sind.

Die Vorschrift „Solo“ gibt den Hinweis auf den Beginn eines solistischen Abschnitts bei gleichzeitiger Reduzierung des übrigen Orchesters; nach Kenntnis der Aufführungspraxis zu Mozarts Zeit spielten in den Streichern wohl nur die ersten Pulte, und die Basso-Stimme wurde möglicherweise nur von je einem Violoncello und Kontrabass (sowie einem Fagott?)

12 Ebenso konnte nicht festgestellt werden, ob die zum Stich eingerichtete Verlagskopie der Partitur jemals – als Partitur! – im Druck erschienen ist. Den einzigen Hinweis darauf, dass dies doch der Fall gewesen sein könnte, gibt ein Vermerk auf dem Einband: Ist im Druck erschienen. Preiß Rh. 1. 16 Sgr. netto. Joh. André. Ein André-Druck der Partitur erschien offenbar erst nach 1850 (Exemplar in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig).

ausgeführt, falls überhaupt diese Instrumente mehrfach besetzt waren. Es scheint im übrigen angemessen, die Basso-Stimme zusätzlich mit ein oder zwei Fagotten zu besetzen, obwohl Mozart diese Instrumente nicht ausdrücklich vorgeschrieben hat. Dieser Vorschlag stützt sich auf die Selbstverständlichkeiten zeitgenössischer Aufführungspraxis: Waren nämlich Holzblasinstrumente – insbesondere Oboen und/oder Flöten, aber auch Klarinetten – vorgeschrieben, so wurden, wohl noch in Anlehnung an die Generalbasstradition, der Bassgruppe auch Fagotte hinzugefügt, ohne dass diese eigens genannt oder gar mit einer eigenen Stimme versehen wurden. Zu diesen Selbstverständlichkeiten gehörte ebenfalls, dass in den Tutti-Abschnitten die Solisten die entsprechenden Teile des Orchesters mitspiel-

ten. Die in Versalien über den Akkoladen gestochenen „Tutti“- und „Solo“-Vermerke verstehen sich in der vorliegenden Ausgabe somit als generelle Besetzungshinweise. Auch bei heutigen Aufführungen sollten diese Selbstverständlichkeiten der Zeit berücksichtigt werden.

Im ersten Satz, Takt 304, Viola principale, ist die Artikulation entsprechend Takt 136, Violino principale, zu korrigieren.

Der Dank des Herausgebers gilt vor allem der Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe, die stets bereit war, mit Rat und Tat Hilfe zu leisten. Er gilt auch Professor Dr. Klaus Hortschansky/Münster, der es ermöglichte, die im Besitz des André-Archivs befindliche Partiturskopie einzusehen.

Christoph-Hellmut Mahling

## PREFACE

Most of Mozart's works featuring solo strings were composed between 1773 and 1779, a period which began with the completion of his third journey to Italy (March 13, 1773), followed by a several months stay in Vienna (July 14 to September 26, 1773). Mozart's return to Salzburg from Mannheim and Paris (January 1779) marked the end of this period. Mozart's long sojourn in Salzburg before his departure to Mannheim and Paris was just as important for these compositions as the journey itself. Up until 1777, the following facts present possible reasons for Mozart's frequent use of a concertizing solo violin:

1. Between the years 1773 and 1777, Mozart had a very close relationship to the violin be-

cause during this period he played the violin himself from time to time. More than once he performed as a solo violinist, even outside of Salzburg, for example in Vienna (summer 1773), Munich and Augsburg (October 1777). When he played the violin in Salzburg, it was due to his function and occupation as the leader of the orchestra, and probably also as a result of his father's insistence, and not his own preference. Consequently it is not surprising that by the end of this period Mozart lost his – always small – self-confidence as a violinist and, therefore, the interest in the instrument. Nevertheless, his father continuously tried to encourage him to keep playing the violin. With a touch of irony Mozart reported to his father about his

appearance in Munich: "In the beginning, we played the two quintets by Hayden ... then I played the Concerto in C, in B-flat and E-flat [=K. 246, 238 and 271], then my trio [=K. 254] ... finally, I played my last 'Casation' in B-flat [=K. 287]. That's when everybody stared at me. I played as if I *were* the greatest violinist in all of Europe".<sup>1</sup> In a letter of October 18, 1777, Leopold Mozart answered as expected: "I'm not at all surprised that they were astonished at your last 'Casation'. You do not realize what an excellent violinist you are. If only you would believe in yourself and play with great *vigour* and *spirit*, yes, as if you were the leading violinist of Europe. One doesn't think at all that you take yourself as a marvellous player; on the contrary, some do not even know that you play the violin – you are much more famous as a pianist from childhood. Thus, what is the reason for this illusion and presumption? First say to yourself: *I apologize in advance, I am not a violinist*. Then play with spirit. This will help you to ignore everything. Oh, how often will you listen to a famous violinist full of pity for him".<sup>2</sup>

2. During this period, Mozart seems to have concerned himself intensely with the genre of the violin concerto.<sup>3</sup> One of the motivations could have been his acquaintance of Josef Mysliveček<sup>4</sup> which he had made in Italy.

1 Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe edited by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, collected (and commented) by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch (4 vols. = Bauer-Deutsch I-IV, Kassel etc. 1962/63), based on their preliminary work commented by Joseph Heinz Eibl (2 annotation vols. = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), catalogue compiled by Joseph Eibl (Kassel etc. 1975); Bauer-Deutsch II no. 345, p. 40f., lines 48–58.

2 Bauer-Deutsch II, no. 353, p. 72, lines 29–40.

3 For example, Mozart's postscript in a letter from his father to his mother, September 8, 1773 from Vienna, reads as follows: "Concerto / per violino obligato / è stromenti / del sig: giuseppe Mislivecek / detto il boemmo / =Ba-fo= / p: s: this is what my writing pad looks like." (Bauer-Deutsch I, no. 295, p. 497, lines 47–53).

4 Leopold Mozart mentions Mysliveček for the first time in a letter to his wife on August 4, 1770 from Bologna (Bauer-Deutsch I, no. 202, p. 377, line 34). The close friendship between Josef Mysliveček and the Mozarts, often mentioned in their letters, lasted until the death of Mysliveček.

3. Judging by numerous violin concertos, serenades, Finalmusik and concertoni, concertos and concertizing music for the violin apparently must have been very popular in Salzburg at that time. In addition to this, there must have been excellent violinists among the members of the court orchestra and among local amateur musicians.<sup>5</sup>

In the concertizing works of 1778 and 1779, however, the influence of Mannheim and Paris is evident. Those works (either handed down complete or fragmentary) belong to the type of the *sinfonia concertante*, with the only exception of the unfinished Concerto in D for piano and violin, K. Anh. 56 (315').

There is no reference to the origin, occasion or a performance of the *Sinfonia concertante* in E-flat for violin, viola and orchestra, K. 364 (320<sup>d</sup>) because in all probability it was composed in Salzburg (presumably in summer or early autumn, 1779): Mozart had no reason to write about it. Apparently before Paris, he did not have the occasion to give the genre of the *sinfonia concertante* his special attention. On April 5, 1778, he writes to his father: "Now I shall write a 'Symphonie concertante' for *flute* Wendling, *oboe* Ramm, *Punto horn*, and Ritter *bassoon*".<sup>6</sup> Even more discouraging must have been the fact that he had similar difficulties in Paris in having the works performed as he had had in Mannheim. After the organizer of the *Concerts spirituels*, Le Gros, contrary to his promise, did not include the mentioned 'sin-

5 For example, the music director, first and leading violinist of the court Antonio Brunetti. Compare also Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal, Salzburg 1972* (typed diss.), for Brunetti especially p. 50ff. Leopold reports on Brunetti's performance of the "Straßburg" violin concerto K. 218 by Wolfgang Amadeus in a letter of October 6, 1777 to his wife and son in Munich (Bauer-Deutsch II, no. 344, p. 36, lines 20–24). It is certainly not correct to suppose that Mozart composed his violin concertos and concertante movements for the violin in other works solely for his own use. Nevertheless, the fact that he did perform them once in a while is documented in his letters from Augsburg and Munich (see the above).

6 Bauer-Deutsch II, no. 440, p. 332, lines 95–96. This is the missing *Sinfonia concertante* K. Anh. 9 (K.<sup>6</sup>: 297B).

fonie concertante' in his program,<sup>7</sup> Mozart had no reason to compose any more of this genre in Paris. After Mozart's return to Salzburg, he might have been eager to introduce the new genre there, especially since adequate instrumentalists were available. Also the choice of the solo instruments (violin and viola) in the work presented here was probably influenced by the popularity of this instrumental combination in Salzburg at that time.

The viola principale should be tuned a semitone higher in the E-flat Sinfonia concertante, and in the fragment K. Anh. 104 (320<sup>c</sup>) of the Sinfonia concertante in A for violin, viola, violoncello and orchestra, a whole-tone higher. Therefore, its part is written a semitone lower with a corresponding altered signature (two sharps). The reasons for this change of tuning has been discussed widely.<sup>8</sup> The performance practice might be the sole determining factor for this as Hermann Abert already pointed out: "The purpose was to intensify the tone and, to make the playing easier."<sup>9</sup> Due to the lighter sound, the solo viola stands out more clearly against the accompanying orchestra and, at the same time, 'blends' very well with the concertizing violin. The reduced technical demands refer to the double stops and the possibility to include a greater number of open strings which were used frequently and deliberately in the 18th century.

Only the following parts of K. 364 (320<sup>d</sup>) have survived in an autographic version:

1. One folio (privately owned) with a sketch of the end of the first movement written on the front and two – not one (K.<sup>6</sup>, p. 346) – sketches of the cadenza of the second movement notated on the back.

2. A double folio (owned by the Veste Coburg Art Collection): page 1 and 2, the cadenza of the first movement; page 3, the cadenza of the second movement; page 4, blank.

3. One folio (privately owned) also with a cadenza of the first movement on the front and two horn parts (probably for contra-dances) on the back. The cadenza is apparently only sketched, yet, it deviates only in a single bar from the first mentioned autograph (Veste Coburg): in bar [10], the second to ninth 16ths are written on the two-line, not the three-line octave.

For lack of a complete autograph, this edition of K. 364 (320<sup>d</sup>) is based on the following sources:

#### Copies of the parts

1. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Mss. 6843.<sup>10</sup>
2. Brno, Moravské muzeum, Best. Náměšt, A 16832.
3. Stift Lilienfeld (Lower Austria)

#### Prints of the parts

First edition Offenbach, Johann André, plate no. 1588 (published as op. 104 shortly after 1800, presumably in 1802).

#### Copies of the score

1. Prague, University Library (Clementinum), M. I/14.<sup>11</sup>
2. Berlin, Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 15380 (from the collection of the former Preußische Staatsbibliothek) (copy from the Aloys Fuchs Collection, Vienna 1835).
3. Offenbach, André Archive, M 12148 (publisher's copy from the first half of the 19th century with line marks for the engraving and a few corrections by the engraver).

7 Compare also the letters from May 1 and July 9, 1778 (Bauer-Deutsch II, no. 447, p. 345, lines 74ff., and no. 462, p. 397f., lines 157–158).

8 Compare also H. Engel, Mozarts Konzertwerke, in: Bericht der Musikwissenschaftlichen Tagung Salzburg 1931, Leipzig 1932, p. 121 and Alfred Einstein, Mozart. Sein Charakter, sein Werk, New York 1945, German edition Stockholm 1947, p. 320.

9 H. Abert, W. A. Mozart, vol. I, Leipzig 7/1955, p. 626, annot. 3.

10 Not listed in K.<sup>6</sup>. Compare Robert Münster, Eine Salzburger Handschrift der Sinfonia concertante K. 362 [recte: 364] aus Mozarts Zeit, in: Mitteilungen der ISM, XV, double issue 1/2 (February 1967), p. 3–6.

11 Not listed in K.<sup>6</sup>. Compare Marie Svobodová, Das "Denkmal Wolfgang Amadeus Mozarts" in der Prager Universitätsbibliothek, in: Mozart-Jahrbuch 1967, Salzburg 1968, p. 353–386 (see espec. p. 361).

Since in the Munich material some of the known Salzburg copyists appear, it is certain that it was copied in Salzburg and, therefore, can be traced back to the missing autograph. Thus, those copied parts were used as the primary source of this edition. Those from Brno and Stift Lilienfeld are identical with the Munich ones for the most part. Among the copies of the score, the Prague copy is most similar to the Munich material while the Berlin copy of the score and the one from the André Archive are almost identical with the first edition (André, only parts). It is still questionable which copy served as a model for this first print.<sup>12</sup> In default of an autograph, it was advisable not to set off editorial additions typographically with the exception of the cadenzas existing in autograph versions.

The mark 'solo' indicates the beginning of a solo section with a simultaneous reduction of the rest of the orchestra. According to the performance practice of Mozart's time, only the first desks of the strings played those sections, the basso part was possibly executed only by one violoncello and one double-bass (an additional bassoon?) supposing that those instruments were intended to be played by more than one player at all. In any case, the basso part should be performed by one or two additional bassoons although Mozart did not

explicitly score the composition for those instruments. This proposal is based on self-evident rules of the contemporary performance practice: if a composition was scored for woodwind instruments (especially oboes and/or flutes but also clarinets), bassoons were automatically added to the bass section – possibly following the basso continuo tradition – whether they were mentioned in a general bass part, an individual one, or not. Furthermore, it was self-evident that within the tutti sections, the soloists also played the corresponding orchestral parts. The 'tutti and 'solo' marks engraved in capital letters above the system, therefore, have to be interpreted in this edition as general scoring marks. Today's performances also should take those self-evident practices into consideration.

In the first movement, in bar 304 *viola principale*, the articulation should be corrected analogously to bar 136 *violino principale*.

The editor has to express his thanks above all to the edition committee of the *Neue Mozart-Ausgabe* for their kind support, and especially to Professor Dr. Klaus Hortschansky/Münster who made it possible to examine the score copy of the André Archive.

Christoph-Hellmut Mahling  
(translated by Gabriele Thalmann)

© by Bärenreiter

12 It is also not certain whether the publisher's copy of the score, marked by the engraver, ever appeared in print – as a score. The only indication that it did really appear is the note on the cover: "Ist im Druck erschienen. (Appeared in print.) Preiß Rh. 1. 16 Sgr. netto Joh. André." A print by André of the score apparently did not appear before 1850 (copy in the Leipzig Music Library).