

# W. A. MOZART

Konzert in G

für Violine und Orchester

»Nr. 3«

Concerto in G major

for Violin and Orchestra

»No. 3«

KV 216

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 272

# VORWORT

Die Werke, in denen Mozart Streichinstrumente solistisch einsetzt, sind vor allem in den Jahren 1773 bis 1779 entstanden. Von besonderer Bedeutung innerhalb dieses Zeitraumes aber sind die Jahre 1773 und 1775: In diesen beiden Jahren sind die fünf Konzerte für Violine und Orchester sowie einige Einzelsätze für dieselbe Besetzung entstanden. Anlass hierzu war zum einen die längere Anwesenheit Mozarts in Salzburg, die ihn bewogen haben dürfte, auf Gegebenheiten und Erfordernisse zu reagieren, schließlich stand er immer noch als Konzertmeister in fürsterzbischöflichen Diensten; zum anderen war nun für Mozart die Möglichkeit gegeben, seine während der dritten Italienreise und eines mehrmonatigen Aufenthaltes in Wien (Juli bis September 1773) gesammelten kompositorischen Erfahrungen auszuwerten. Als weitere Gründe, die für den Einsatz der Violine als Solo-Instrument in diesen Jahren bestimmt gewesen sein könnten, seien genannt:

1. Mozart hatte in den Jahren 1773 bis 1777 ein besonders enges Verhältnis zur Violine. Immer wieder betätigte er sich als Geiger und trat auch außerhalb Salzburgs mehrfach als Solist auf – etwa in München und in Augsburg zu Beginn seiner Reise im Herbst 1777 nach Mannheim bzw. Paris. So heißt es in einem Brief aus Augsburg vom 23.–25. Oktober 1777 an den Vater in Salzburg: „hernach speiste ich mit meinem vettern beym hl:kreuz: unter der tafel wurde Musique gemacht. so schlecht als sie geigen, ist mir die Musique in den kloster doch lieber, als das orchestre vom Augspurg. ich machte eine sinfonie, und spiellte auf der violin das Concert ex B von vanhall, mit allgemeinem applauso. [...] auf die Nacht beym soupée spiellte ich das strasbourg-Concert.<sup>1</sup> es gieng wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton.“<sup>2</sup>

Damit ist zugleich belegt, dass Mozart seine Konzerte auch selbst gespielt hat. Doch hat er sich auf der Violine offenbar nie so heimisch gefühlt wie auf dem Klavier,<sup>3</sup> und so ist es aus

der Sicht des Vaters nur zu verständlich, dass er in seinem Brief vom 9. Oktober 1777 dem Sohn die besorgte und zugleich als Mahnung gedachte Frage stellt: „du wirst wohl auf der Violin, so lange du in München warst, dich gar nicht geübt haben? das wäre mir sehr leid: Brunetti lobt dich nun erschrecklich! und da ich letztlich sagte, du spieltest doch auch bas-sabilmente die Violin, schrie er laut: Cosa? Cazo? se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno.“ Wie sich zeigte, war die Sorge des Vaters keineswegs unbegründet, denn schon im weiteren Verlauf der Reise – konkret seit dem Aufenthalt in Mannheim – wandte sich Mozart ganz dem Klavier zu.

2. Ein spezieller Grund dafür, dass sich Mozart in den Jahren 1773 bis 1775 intensiv mit der Gattung Violinkonzert beschäftigt hat, mag in seiner in Italien gemachten Bekanntschaft mit Josef Mysliveček zu sehen sein.<sup>4</sup>

3. In Salzburg waren im genannten Zeitraum Konzerte und konzertante Musik für Violine offenbar sehr beliebt. Dies zeigen nicht nur die

1 Die Frage, welches seiner Violinkonzerte Mozart mit dem „strasbourger=Concert“ gemeint hat, lässt sich nicht definitiv beantworten. Während die traditionelle Meinung diese Bezeichnung auf KV 218 bezieht, hat Dénes Bartha mit guten Gründen auf KV 216 verwiesen. (Zur Identifikation des „Straßburger Konzerts“ bei Mozart, in: Festschrift Friedrich Blume, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel etc. 1963, S. 30ff.)

2 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, zusammengest. von Joseph Heinz Eibl (1 Band, Kassel etc. 1975); Bauer-Deutsch II, Nr. 355, S. 82, Zeile 34–41. – Im Folgenden werden Briefe in der Regel nur noch durch das Datum ausgewiesen.

3 Vgl. hierzu die Briefe vom 6. und 18. Oktober 1777.

4 Vgl. auch den Brief vom 8. September 1773 aus Wien an die Mutter in Salzburg (Nachschrift Mozarts) und Neue Mozart-Ausgabe (= NMA) V/14/2, S. VIII, Anmerkung 10 (Vorwort).

zahlreichen Violinkonzerte, sondern auch die Serenaden und Finalmusiken mit ihren konzertanten Binnensätzen, die solistisch besetzten Divertimenti mit ihren virtuosen Violinpartien und die Concertoni. Sowohl unter den Mitgliedern der Hofkapelle als auch unter den Dilettanten müssen sich ganz ausgezeichnete Geiger befunden haben. Einer von ihnen war der Hofmusikdirektor, Hofkonzertgeiger und Hofkonzertmeister Antonio Brunetti,<sup>5</sup> der nachweislich Mozarts Violinkonzerte gespielt hat. Ob allerdings diese Konzerte, wie oft vermutet, ausdrücklich für ihn komponiert worden sind, muss offen bleiben. Die nachträglichen „Verbesserungen“, die Mozart anscheinend auf Wunsch Brunettis vornehmen musste, sprechen eher gegen eine solche Vermutung.

Als weiterer Interpret Mozartscher Violinkonzerte ist der Salzburger Geiger Johann Anton Kolb bekannt. Er wird von Leopold Mozart am 12. April 1778 anlässlich der Einrichtung einer „dilettanten musik“ als erster Geiger erwähnt, und unter dem 3. August 1778 heißt es in einem Brief: „den 9<sup>ten</sup> Julii beym H: von Mayer vorm Hauß Nachtmusik vom Kolb, eine deinige Finalmusik, und dein Concert für den Kolb:“<sup>6</sup>

Obwohl also einige Musiker bekannt sind, die Mozarts Violinkonzerte gespielt haben, lässt sich weder sagen, für wen Mozart die Konzerte geschrieben hat, noch aus welchem Anlass sie entstanden sind. Da Mozart diese Werke wohl alle in Salzburg komponiert hat, bestand für ihn keine Veranlassung, sich schriftlich über sie zu äußern, wie er es in anderen Fällen, zumeist gegenüber dem Vater, getan hat. Die Violinkonzerte waren übrigens zur Zeit Mozarts und

auch noch im 19. Jahrhundert wesentlich weniger verbreitet und bekannt als die Klavierkonzerte. Den Violinkonzerten gemeinsam ist die Dreisäufigkeit nach dem Vorbild von Antonio Vivaldi, dessen Concerto-Form offensichtlich auch das Anschauungsmodell für die Aufteilung in Tutti- und Solo-Abschnitte, zumindest in den Kopfsätzen, geblieben ist. Im Übrigen aber hat jedes dieser Konzerte eine ausgeprägte Individualität, ganz abgesehen davon, dass sich von Konzert zu Konzert deutlich eine formal-technische wie musikalisch-inhaltliche Entwicklung beobachten lässt. Stilistisch hat sich in den Violinkonzerten niedergeschlagen, was Mozart an italienischer und französischer, aber auch an böhmischer Violinmusik kennen gelernt und produktiv verarbeitet hat.

Die Quellenlage zu dem hier vorgelegten Violinkonzert ist eindeutig: Das Autograph ist erhalten und wird derzeit in der Biblioteka Jagiellońska Kraków verwahrt. Nicht so eindeutig wie die Quellenlage ist allerdings das Problem der Datierung. Nach traditioneller Ansicht sind alle fünf Konzerte im Jahre 1775 entstanden. Untersuchungen an den Autographen durch Wolfgang Plath (Schrift)<sup>7</sup> und Alan Tyson (Papier und Wasserzeichen)<sup>8</sup> haben jedoch neuerdings einen komplizierteren Sachverhalt ergeben. Ähnlich wie bei den aus dem Besitz des Hamburger Musikalienhändlers August Cranz stammenden Autographen Mozarts ist bei den Autographen der Violinkonzerte an den Entstehungsdaten „manipuliert“ worden; die Jahreszahlen wurden durch Rasur und Überschreibung offensichtlich zweimal verändert: Zunächst von „1775“ zu „1780“ und

5 Vgl. hierzu Ernst Hintermaier, Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal, Phil. Diss. (mschr.), Salzburg 1972, besonders S. 50ff.

6 Dieses Konzert für Kolb ist mit dem dubiosen D-Dur-Violinkonzert KV<sup>2</sup> 271<sup>a</sup> (271<sup>b</sup>) identifiziert worden: Carl Bär, Betrachtungen zum umstrittenen Violinkonzert 271<sup>a</sup>, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 11 (1963), Heft 3/4, S. 11ff., und Dimitrij Kolbin, Zur Frage der Echtheit des Violinkonzertes D-dur von W. A. Mozart (KV 271<sup>a/b</sup>), in: Musykalnoje ispolnitelstvo 7, Moskau 1972. – Vgl. dazu auch NMA X/29/1, S. XXf. (Vorwort).

7 Wolfgang Plath, Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780, in: Mozart-Jahrbuch 1976/77, Kassel etc. 1978, S. 131ff., besonders S. 166f. Für weitere, dem Editor mitgeteilte Untersuchungsergebnisse, insbesondere zur Datierung von KV 207, sei Herrn Dr. Wolfgang Plath auch an dieser Stelle herzlich gedankt.

8 Alan Tyson, The Dates of Mozart's Missa brevis KV 258 and Missa longa KV 262 (246<sup>b</sup>). An Investigation into his „Klein-Querformat“ Papers, in: Bachiana et alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, herausgegeben von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983, S. 328ff.

dann wieder zurück zu „1775“. Handschrift und Papier des Autographs von KV 216 zeigen eindeutig, dass, wie bei den Konzerten KV 211, KV 218 und KV 219, 1780 als Entstehungsjahr auszuschließen ist und nur 1775 in Frage kommt. Eine Ausnahme macht lediglich das Violinkonzert KV 207, das nach neuesten Erkenntnissen schon auf den „14. April 1773“ zu datieren ist. Die Frage, von wem die mehrfachen Datierungskorrekturen stammen und aus welchem Grund sie vorgenommen worden sind, lässt sich an dieser Stelle nur andeutungsweise beantworten: Es besteht Grund zu der Vermutung, dass hier keine fremde Hand im Spiel gewesen ist, sondern dass Mozart selbst oder sein Vater die Jahreszahlen verändert haben, und zwar denkbarerweise in dem Bestreben, ältere Kompositionen als erst kürzlich entstanden auszugeben. Aus welchem Grund dann eine für alle fünf Konzerte einheitliche – und damit für KV 207 falsche – Rückkorrektur von 1780 auf 1775 vorgenommen wurde, ist allerdings kaum zu klären. Die ganze Frage der „Datierungsmanipulationen“ bedarf einer Untersuchung in anderem und größerem Zusammenhang.

Die vorliegende Edition folgt der autographen Vorlage. Die über den Akkoladen gestochenen Tutti- und Solo-Vermerke sowie die entsprechenden Vermerke in der Solo-Stimme finden sich größtenteils in den Quellen. Sie bezeichnen einerseits den Beginn bzw. das Ende eines solistischen Abschnitts, sind andererseits aber auch als generelle Besetzungshinweise zu verstehen. Gemäß der zeitgenössischen Aufführungspraxis bedeutet „Solo“ zugleich eine Reduzierung des Orchesters auf die ersten Pulte der Streicher sowie auf einfache Besetzung der Bläser, falls diese im Tutti verdoppelt waren. Die Basso-Stimme wurde im Solo möglicherweise nur von je einem Violoncello und Kontrabass (sowie einem Fagott) ausgeführt.<sup>9</sup> Dass der Solist, der ohnehin nur

9 Vgl. hierzu auch NMA V/14/2, S. X (Vorwort); NMA V/14/3; Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott (Franz Giegling), S. XI (Vorwort); NMA V/15/7 und 8; Klavierkonzerte Band 7 bzw. 8 (Hermann Beck bzw. Wolfgang Rehm), S. X bzw. S. XXI (Vorworte).

als *primus inter pares* galt, in den Tutti-Abschnitten den Part der ersten Violinen mitspielte, gehörte ebenfalls zu den Selbstverständlichkeiten der Zeit, nach denen man sich auch heute richten sollte.

Der Vorschlag, die Basso-Stimme zusätzlich mit ein oder zwei Fagotten zu besetzen, obwohl Mozart diese Instrumente nicht ausdrücklich vorgeschrieben hat, stützt sich ebenfalls auf die zeitgenössische 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.<sup>10</sup>

Die kursiv gesetzten Tempobezeichnungen im ersten und zweiten Satz stellen keine Ergänzung des Herausgebers dar, sondern sind von fremder alter Hand in das Autograph eingetragen worden; sie sind sicher im Sinne von Mozart gesetzt, und es besteht daher kein Grund, ihnen zu misstrauen.

Die Stimme des Violino principale ist in den Solo-Abschnitten weitgehend frei von dynamischen Anweisungen, eine Praxis, die Mozart auch in seinen späteren Klavierkonzerten befolgt. Hin und wieder allerdings setzt Mozart dynamische Akzente oder bezeichnet Echostellen. Diese Bezeichnungen werden selbstverständlich übernommen, doch wurde auf eine weitere Ergänzung verzichtet, so dass eine konsequente Bezeichnung im modernen Sinne nicht vorliegt: Ein *Forte* in der Solo-Stimme muss also nicht automatisch bedeuten, dass vorher oder nachher *piano* zu spielen wäre.

Ob Mozart zu seinem Violinkonzert jemals Kadenzan und „Eingänge“ zu Papier gebracht

10 Vgl. hierzu auch NMA IV/12/4 (Walter Senn), S. XII (Vorwort), und NMA V/14/3, S. XI (Vorwort). – Auf ein ähnliches sich aus der Praxis herleitendes Verfahren wurde im Zusammenhang mit der Frage der Verwendung von Pauken bei notierten Trompeten und fehlender Paukenstimme an anderer Stelle aufmerksam gemacht. Vgl. NMA IV/II: Sinfonien. Band 6 (Christoph-Hellmut Mahling und Friedrich Schnapp), S. VII (Vorwort).

hat, muss bezweifelt werden: Anders als bei vielen seiner Klavierkonzerte sind weder originale Niederschriften noch sonstiges Quellenmaterial überliefert. Sämtliche Stellen, an denen solche Kadenzen, „Eingänge“ oder Fermataauszierungen gespielt werden können, sind grundsätzlich durch Fußnoten indiziert. Es ist dabei wohl zu unterscheiden zwischen obligatorischen Auszierungen, zu denen die typische Kadenz mit Fermate auf dem Quartsextakkord gehört, oder auch einem „Eingang“, der durch fixierte Endnote zwingend gefordert wird, und eher ad libitum zu behandelnden Fermaten, deren Auszierung dem Geschmack des Interpreten freigestellt sei.

Der Beginn des ersten Satzes erinnert auffällig an die Arie der Aminta „Aer tranquillo“ aus dem kurz zuvor entstandenen Drama per musica „Il re pastore“ KV 208. Die Solo-Stimme im dritten Satz (Rondeau) ist in den Takten 269ff., 276ff. und 284ff. von Mozart in zwei gleichberechtigten Versionen übereinander notiert worden. Die Ausgabe folgt Mozarts Autograph und überlässt es dem Solisten, für welche Version er sich entscheiden will.

Christoph-Hellmut Mahling

## ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzen vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzen vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  $\text{♪}$ ,  $\text{♩}$  statt  $\text{♪, ♪}$ ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  $\text{♪, ♩}$  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[ $\text{♪}$ ]“ über dem betreffenden Vorschlag ange deutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

# PREFACE

Mozart composed the majority of his works for solo string instruments and orchestra during the years 1773 to 1779. Especially important in this context are the years 1773 and 1775, which witnessed the creation of the five concertos for violin and orchestra as well as several single movements for the same scoring. The reasons for this flourish of activity in this domain lie partly in the fact that Mozart, who still occupied the post of concertmaster to the Prince-Archbishop, was either obliged or inspired to provide such works for special occasions during this long period spent in Salzburg. But another reason was certainly the possibility of experimenting with all the new compositional techniques acquired during his third trip to Italy and his stay of several months in Vienna from July to September 1773. There are still other factors which might help explain Mozart's use of the violin as a solo instrument during these years:

1. Mozart had a predilection for the violin during the years 1773 to 1777. He often played this instrument and repeatedly concertized as solo violinist not only in Salzburg, but elsewhere as well, for example in Munich and Augsburg at the beginning of his trip to Mannheim and Paris in the Fall of 1777. In a letter dated 23–25 October 1777, he wrote to his father in Salzburg: "Afterwards I ate with my cousin at the 'Heiliges Kreuz'. They played music during the meal. Although they played the violin quite poorly, I preferred the music in the monastery to the orchestra in Augsburg. I played a symphony and performed the Concerto in B-flat by Vanhal on the violin, which met with general applause ... during the evening, at dinner, I played the Strasbourg Concerto.<sup>1</sup> It went like clockwork. Everyone praised the lovely, pure tone."<sup>2</sup>

This proves that Mozart also played his concertos himself. However, he never seems to have felt as comfortable on the violin as on the piano,<sup>3</sup> a feeling which most likely did not escape his father. We can thus better appreci-

ate the concern Leopold expressed in the form of a solicitous but admonishing question contained in a letter dated 9 October 1777: "Did you not practice the violin at all while you were in Munich? I dare say that would be really deplorable, particularly since Brunetti praised you to the skies! And as I said to him recently that you played the violin fairly well, he exclaimed loudly: *Cosa? Cazo? se suonava tutto!* questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno." As it turned out, Leopold's concern was not unfounded, since Mozart was to turn completely to the piano in the course of his travels, particularly since his stay in Mannheim.

2. Another reason why he might have felt a special urge to compose violin concertos during the years 1773 to 1775 is possibly his acquaintance with Josef Mysliveček, whom he had met in Italy.<sup>4</sup>

3. Concertos and concertante music for violin were apparently very popular in Salzburg during this period. This is documented not only by the numerous violin concertos, but

1 It is impossible to determine exactly which of his violin concertos Mozart referred to with "Strasbourg Concerto". Whereas it has been traditionally assumed that Mozart alluded to K. 218, Dénes Bartha has provided a convincing claim for K. 216. (*Zur Identifikation des "Straßburger Konzerts"* bei Mozart, in: *Festschrift Friedrich Blume*, ed. by Anna Amalie Abert and Wilhelm Pfannkuch, Kassel etc. 1963, p. 30 ff.)

2 Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 volumes of text = Bauer-Deutsch I–IV Kassel etc. 1962/63), aufgrund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 volumes of commentaries = Eibl V and VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (1 volume, Kassel etc. 1975); Bauer-Deutsch II, No. 355, p. 82, lines 34–41. Hereafter, letters will be generally indicated only with their dates.

3 Cf. letters of 6 and 18 October 1777.

4 Cf. Mozart's letter of 8 September 1773 from Vienna to his mother in Salzburg (postscript by Mozart) and the Neue Mozart-Ausgabe (= NMA) V/14/2, p. VIII, note 10 (Vorwort).

also by the serenades and *Finalmusiken* or finale-symphonies with their concertante inner movements, by the divertimenti with their solo scoring and virtuoso violin parts, and the concerto. There must have been outstanding violinists among the members of the court orchestra as well as among the amateur musicians. One of these violinists was the music director, solo violinist and concertmaster to the Archiepiscopal court Antonio Brunetti.<sup>5</sup> Although it has been ascertained that he played Mozart's violin concertos, we do not know whether the works were written expressly for him, as has often been conjectured. The subsequent "improvements" made by Mozart apparently upon Brunetti's request seem to contradict this assumption.

It is also known that the Salzburg violinist Johann Anton Kolb performed Mozart's violin concertos. On 12 April 1778, Leopold Mozart mentioned Kolb as the first violinist of an "amateur orchestra" which had just been founded, and in a letter dated 3 August 1778, he wrote: "In front of Herr von Mayer's house on 9 July, evening music by Kolb, one of your 'Finalmusiken' and your concerto for Kolb."<sup>6</sup>

But even though we know of several musicians who played Mozart's violin concertos, it still cannot be determined for whom, nor for which occasion Mozart wrote them. Since Mozart seems to have written all these works in Salzburg, there was no reason for him to comment upon them in writing, as he frequently did, generally to his father. Moreover, Mozart's violin concertos were considerably less well-known and less frequently performed than his piano concertos during his lifetime

and even in the 19th century. What the violin concertos all have in common is the three-movement form derived from the works of Antonio Vivaldi, whose concerto form apparently also provided the model for the division in tutti and solo sections, at least in the opening movements. Notwithstanding, each of these concertos displays a marked individuality, besides manifesting an unmistakable evolution in the mastery of the form, technique and musical contents from work to work. Stylistically, they incorporate the various elements from Italian, French and Bohemian violin music which Mozart had been exposed to and which he assimilated into his own personal idiom.

The state of the sources for the violin concerto presented here is very clear cut: Mozart's autograph is extant and is conserved at present at the Biblioteka Jagiellonska in Cracow. To be sure, the problem of the dating the work is not as clear as the state of the sources. According to the traditional opinion, all five concertos came into being in 1775. However, studies of the autographs by Wolfgang Plath (calligraphy)<sup>7</sup> and Alan Tyson (paper and watermarks)<sup>8</sup> have recently yielded a more complicated state of affairs. Similar to what we see in the autographs that were owned by August Cranz, a music dealer in Hamburg, the dates of origin have been "tampered with" in the autographs of the violin concertos. The dates have been altered – erased, then written over – twice, first from "1775" to "1780" and then back again to "1775".

The calligraphy and paper of the autograph of K. 216 show unequivocally that, just as for the concertos K. 211, K. 218, and K. 219, 1780

5 Cf. Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, doctoral dissertation (type-written), Salzburg 1972, particularly p. 50 ff.

6 This concerto for Kolb has been identified as the dubious D major Violin Concerto K.<sup>2</sup> 271<sup>a</sup> (211<sup>i</sup>): Carl Bär, *Betrachtungen zum umstrittenen Violinkonzert 271<sup>a</sup>*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 11 (1963), Heft 314, p. 11ff., and Dimitrij Kolbin, *Zur Frage der Echtheit des Violinkonzertes D-dur von W. A. Mozart (KV 271<sup>a-i</sup>)*, in: *Musykalnoje ispolnitelstwo* 7, Moscow 1972. – Cf. also NMA X/29/1, p. XXf. (Vorwort).

7 Wolfgang Plath, "Beiträge zur Mozart-Autographie, II: Schriftchronologie 1770–1780", *Mozart Jahrbuch* 1976/77 (Kassel, 1978), pp. 131ff., especially pp. 166ff. Warm thanks are extended to Dr. Plath for his having shared with the editor further evidence, especially on the dating of K. 207.

8 Alan Tyson, "The Dates of Mozart's Missa brevis KV 258 and Missa longa KV 262 (246<sup>a</sup>): An Investigation into his 'Klein-Querformat' Papers", in *Bachiana et alia Musicologica: Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag*, ed. Wolfgang Rehm (Kassel, 1983), pp. 328ff.

can be ruled out as the year of composition, and only 1775 deserves our consideration. The violin concerto K. 207 is the single exception; according to the most recent evidence, it is to be dated back to "14 April 1773". The questions, who made the repeated corrections of the dates and why were they made, can be answered here only with a few hints. There is reason to believe that no extraneous hand came into play, but, rather, that either Mozart himself or his father changed the dates; indeed, it is conceivable that the changes were made in order to present earlier compositions as the "latest and most recent" works. The whole question of the "tampering with the dates" of the works requires an investigation into another and broader context.

The present edition follows the autograph copy. For the most part, the indications "Tutti" and "Solo", printed above the braces, and the corresponding indications in the solo part are found in the sources. The indications show, on the one hand, the beginning or the end of a soloistic passage; on the other hand, however, they are also to be understood as a direction concerning the composition of the ensemble. According to eighteenth-century performance practice, "Solo" signifies at one and the same time a reduction of the orchestra to the first stands in the strings as well as a simple setting of the winds with one player per part (if they had been doubled in the tutti). The bass line was performed in the solo episodes possibly by only one violoncello and one double bass (as well as one bassoon).<sup>9</sup> That the soloist, who ranks only as the first among equals anyway, played the part for first violin in the Tutti passages was likewise one of the many things that were tacitly understood at the time; modern performances too should be governed by such eighteenth-century matters-of-course.

9 Cf. also NMA V/14/2, p. x (Vorwort); NMA V/14/3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott* (ed. Franz Giegling), p. xi (Vorwort); NMA V/15/7 and 8: *Klavierkonzerte*, Vol. 7 (ed. Hermann Beck), p. x (Vorwort), and Vol. 8 (ed. Wolfgang Rehm), p. xxi (Vorwort).

The suggestion to reinforce the bass line with one or two bassoons is based likewise on eighteenth-century performance practice, even though Mozart did not expressly prescribe the instrument. That is to say, if woodwinds – especially oboes and/or flutes or also clarinets – were called for, then bassoons were also added to the group playing the bass line, without their having been specifically mentioned or even without their having been supplied with a separate part;<sup>10</sup> this practice probably represents a continuation of a pattern derived from the tradition of thorough bass.

The tempo indications (set in italics) of the first and second movements do not represent editorial additions, but, rather, they were entered in the autograph by an extraneous early hand. They were certainly written in the spirit of Mozart, so no reason exists to mistrust them.

In the solo episodes, the part for *violino principale* is continuously free of dynamic indications, a practice that Mozart also follows in his later piano concertos. Nevertheless, now and then Mozart supplies dynamic accents or indicates echo effects. These indications have been adopted, of course. However, the editor has dispensed with further additions, so the edition does not give a consistent indication of dynamics in the modern sense; a *forte* in the solo part need not automatically mean, therefore, that *piano* would be played beforehand or afterwards.

It is doubtful whether Mozart ever committed to paper cadenzas and "ornamented entrances" to his concertos; unlike his piano concertos, neither original copies nor any other source material for such passages have been handed down to us for the violin concertos. All places where such cadenzas, "ornamented

10 Cf. also NMA IV/12/4 (Walter Senn), p. xii (Vorwort), and NMA V/14/3, p. xi (Vorwort). In another work, attention has been called to a similar procedure that was also derived from practice in connection with the question of the use of timpani when trumpet parts are notated but timpani parts are missing. Cf. NMA IV/11: *Sinfonien*, Vol. 6 (ed. Christoph-Hellmut Mahling and Friedrich Schnapp), p. vii (Vorwort).

entrances" or embellishments of fermatas could be played are indicated fundamentally in footnotes. One would do well in this regard to distinguish between obligatory embellishments – which include the typical cadence with a fermata on the tonic six-four chord and an "ornamental entrance" which is absolutely required by the fixed terminal note of the preceding passage – and embellishments of fermatas that are better treated at liberty; the embellishment of fermatas treated *ad lib.* is left to the discretion of the interpreter's taste.

The beginning of the first movement reminds one strikingly of Aminta's aria, "Aer tranquil", from the *dramma per musica*, *Il re pastore*, K. 208, which was composed shortly before the violin concerto. In the third movement, Mozart notated the solo part at measures 269ff., 276ff., and 284ff. in two equally-weighted versions, one placed over the other; this edition follows Mozart's autograph and leaves it to the soloist to decide which version he will play.

Christoph-Hellmut Mahling

## EDITORIAL NOTE

Editorial corrections and additions are identified typographically in the musical text as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, accidentals before main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller type. Whole-note rests lacking in the source have been added without comment. Mozart always notated isolated sixteenths, thirtyseconds and so forth with a stroke through the stem, i. e. instead of . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases, the present edition prefers in principle to use the modern equivalents etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, "[]" has been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks on grace notes.

© by Bärenreiter