W. A. MOZART

Konzert in G

für Violine und Orchester

»Nr. 3«

Concerto in G major

for Violin and Orchestra

»No. 3«

KV 216

Urtext- und Interpretationsausgabe mit Kadenzen und Eingängen von
Urtext Edition and Performing Edition with Cadenzas and "Eingänge" by

L. Auer, E. Ysaÿe, S. Franko, M. Wulfhorst

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von

Piano Reduction
based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Martin Schelhaas

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4865a

ORCHESTRA

Flauto I, II, Oboe I, II; Corno I, II;
Archi

Aufführungsdauer / Duration: ca. 24 min.

Neben diesem Klavierauszug sind die Dirigierpartitur, das Aufführungsmaterial (BA 4865) und eine Studienpartitur (TP 272) erhältlich.

In addition to the present piano reduction, a conducting score, the complete orchestral parts (BA 4865) and a study score (TP 272) are available.

Die in Anführungszeichen gesetzte Nummernangabe nach dem Titel bezieht sich auf die erste Kritische Gesamtausgabe der Werke Mozarts. Obwohl diese Nummerierung überholt ist und in der Neuen Mozart-Ausgabe keine Verwendung findet, ist sie dennoch in Katalogen, Konzertprogrammen und bei Publikationen der CD-Industrie in Gebrauch.

The numbering given in quotation marks after the title stems from the first critical edition of Mozart's works. Although this numbering is old and is not used in the New Mozart Edition, it has none the less found its way into catalogs, concert programs and publications of the recording industry.

Ergänzende Ausgabe zu: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie V, Werkgruppe 14, Band 1: *Violinkonzerte* (BA 4582), vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling.

Supplementary edition to: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued in association with the Mozart cities of Augsburg, Salzburg and Vienna by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Series V, Category 14, Volume 1: *Violinkonzerte* (BA 4582), edited by Christoph-Hellmut Mahling.

© 2003 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
3. Auflage / 3rd Printing 2007
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN M-006-45790-8

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 bestimmend 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: kreüz: 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 algemeinem applauso. (…) auf die Nacht beym soupée spiellte ich das strasbourger= Concert[1]. es gieng wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton.“[2]

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,[3] 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 bassabilmente 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.[4]

3. In Salzburg waren im genannten Zeitraum Konzerte und konzertante Musik für Violine offenbar sehr beliebt. Dies zeigen nicht nur die zahlreichen Violinkonzerte, sondern auch die Serenaden und Finalmusiken mit ihren konzertanten Binnensätzen, die solistisch besetzten Divertimenti mit ihren virtuosen Violinparten 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[5], 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.

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).

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

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 9ten Julii beym H: von Mayer vorm Hauß Nachtmusik vom Kolb, eine deinige Finalmusik, und dein Concert für den Kolb:“[6]

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 Dreisätzigkeit 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 kennengelernt 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.[7] 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)[8] und Alan Tyson (Papier und Wasserzeichen)[9] haben jedoch einen komplizierten Sachverhalt ergeben. Ähnlich wie bei den aus dem Besitz des Hamburger Musikalienhändlers August Cranz stammenden Autographen Mozarts ist bei den Autographen der fünf Violinkonzerte an den Entstehungsdaten „manipuliert“ worden; die Jahreszahlen wurden durch Rasur und Überschreibung offensichtlich zweimal verändert: Zunächst von „1775“ zu „1780“ und dann wieder zurück zu „1775“. Handschrift und Papier der Autographe von KV 211, KV 216, KV 218 und KV 219 zeigen eindeutig, dass 1780 als Entstehungsjahr auszuschließen ist und nur 1775 in Frage kommt. Eine Ausnahme macht lediglich das Violinkonzert KV 207, das auf „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 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.[10] Dass der Solist, der ohnehin nur als primus

6 Dieses Konzert für Kolb ist mit dem dubiosen D-Dur-Violinkonzert KV^2 271^a (271^i) identifiziert worden: Carl Bär, *Betrachtungen zum umstrittenen Violinkonzert 271^a*, 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$^{a–i}$)*, in: Musykalnoje ispolnitelstwo 7, Moskau 1972. – Vgl. dazu auch NMA X/29/1, S. XXf. (Vorwort).

7 *The Mozart Violin Concerti. A Facsimile Edition of the Autographs*. Edited and with an Introduction by Gabriel Banat. New York 1986.

8 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.

9 Alan Tyson, *The Dates of Mozart's Missa brevis KV 258 and Missa longa KV 262 (246^a). 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.

10 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).

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: Schon bei entsprechend zahlreicher Streicherbesetzung und erst recht bei der Besetzung mit Holzblasinstrumenten – insbesondere Oboen und/oder Flöten, aber auch Klarinetten – 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.[11]

Die kursiv gesetzten Tempobezeichnungen in KV 211 (erster und zweiter Satz) stellen keine Ergänzung des Herausgebers dar, sondern sind von fremder 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. Auf eine Ergänzung wurde 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 Kadenzen und „Eingänge“ zu Papier gebracht 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 Fermatenauszierungen 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 die fixierte Endnote zwingend gefordert wird, und eher ad libitum zu behandelnden Fermaten, deren Auszierung dem Geschmack des Interpreten freigestellt sei.

11 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/11: *Sinfonien*, Band 6 (Christoph-Hellmut Mahling und Friedrich Schnapp), S. VIII (Vorwort).

Der Beginn des ersten Satzes erinnert auffällig an die Arie der Aminta, “Aer tranquillo”, aus dem kurz zuvor entstandenen Dramma 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 *NMA* folgt Mozarts Autograph und überlässt dem Solisten, für welche Version er sich entscheiden will.

Christoph-Hellmut Mahling

ZUR EDITION

Die vorliegende Ausgabe basiert auf der von Christoph-Hellmut Mahling im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe vorgelegten Urtext-Edition (NMA V/14/1: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, BA 4582). Bei der Bearbeitung für Violine und Klavier blieb die Violinstimme unverändert und ist mit dem Abdruck der NMA identisch. Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind in dieser Stimme typographisch gekennzeichnet und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien 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 (das heißt ♪, ♬ statt ♪, ♬); 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 ♪♩, ♬♩ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[♪]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. 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 1773–1779. Especially important 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 are partly 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 though 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 Vanhall on the violin, which met with general applause … during the evening, at dinner, I played the Strasbourg Concerto.[1] It went like clockwork. Everyone praised the lovely, pure tone".[2]

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,[3] a feeling which most likely did not escape his father. We can thus better appreciate 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 after 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.[4]

3. Concertos and concertante music for violin were apparently very popular in Salzburg during this period. This is documented not only by the many violin concertos written at the time, but also by the serenades and *Finalmusiken* or finale-symphonies with concertante inner movements, by divertimenti with solo scoring and virtuoso violin parts and concertoni. There must have been outstanding violinists among the members of the court orchestra as well as among amateur musicians. One of these violinists was the music director, solo violinist and concertmaster to the Archiepiscopal court Antonio Brunetti.[5] Although it is verifiable that Brunetti played Mozart's violin concertos, it is not know whether these 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

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. 30ff.)

2 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe* edited by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg collected (and with commentary) by
Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch (4 volumes of text = Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), preliminary work commented on by Joseph Heinz Eibl (2 volumes of commentaries = Eibl V and VI, Kassel etc. 1971), register; collected by 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).

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

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 on 9 July, evening music by Kolb, one of your 'Finalmusiken' and your concerto for Kolb:"[6]

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 source situation for K. 211 is unequivocal: the autograph is extant and located in the Biblioteka Jagiellońska, Kraków.[7] The dating of the work though is not so clear. All five concertos have been traditionally ascribed to the year 1775. However, close examination of the autographs made recently by Wolfgang Plath (writing)[8] and Alan Tyson (paper and watermarks)[9] have brought to light a rather complex situation. The dates on the autographs of all five violin concertos were manipulated, a situation similar to that of the Mozart autographs originally in the possession of the Hamburg music dealer August Cranz. The year of composition "1775" was apparently scratched out and replaced by "1780" before being changed back to "1775". The writing and paper of the autographs of the concertos K. 211, 216, 218 and 219 offer sufficient grounds to exclude a later date than 1775. The only exception is the Concerto K. 207, which, according to research, is to be dated "14 April 1773". It can only be surmised as to who changed the dates twice and for what reason: it was most likely Mozart himself or his father who did this towards 1780, possibly in an attempt to pass off these earlier pieces as "recent works". But this still does not explain why all five concertos were subsequently redated 1775, whereby K. 207 acquired an equally false, albeit earlier dating. The entire question of this "manipulation" will have to be examined in another context and in greater detail.

The autograph forms the basis of the present edition. The tutti and solo indications in the solo part are found for the most part in the sources. They not only designate the beginning and end of a solo section, but also refer to the quantity of participating instruments. In agreement with the performance practice of the time, "solo" also means the reduction of the orchestra to the first desks of the strings and to one wind player per instrument, in as much as the winds were doubled in the tutti. During the solo sections, the basso part was possibly performed only by one violoncello and double bass (as well as one bassoon).[10] Moreover, it was also perfectly natural in Mozart's days for the soloist, who was considered as a "primus inter pares", to play the first violin part during the tutti sections, a practice one might do well to remember today.

The suggestion of adding one or two bassoons to the basso part is also supported by the orchestral practice of the time, even though Mozart did not expressly call for this instrument. The addition of bassoons to the bass group was common when the strings were numerous, but became practically a necessity when woodwinds were called for, particularly oboes and/or flutes, but also clarinets. This was probably a relic from the days of the thoroughbass, and legiti-

6 This concerto for Kolb has been identified as the dubious Violin Concerto in D major K.[2] 271[a]: Carl Bär, *Betrachtungen zum umstrittenen Violinkonzert 271[a]*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 11(1963), Heft 3/4, p. 11ff., and Dimitrij Kolbin, *Zur Frage der Echtheit des Violinkonzertes D-dur von W. A. Mozart (KV 271[a–i])*, in: *Musykalnoje ispolnitelstwo* 7, Moscow 1972. – Cf. also NMA X/29/1, p. XXf. (Vorwort).

7 *The Mozart Violin Concerti. A Facsimile Edition of the Autographs.* Edited and with an Introduction by Gabriel Banat. New York 1986.

8 Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie II, Schriftchronologie 1770–1780*, in: Mozart-Jahrbuch 1976–77, Kassel etc. 1978, p. 131ff., in particular p. 166f. The editor wishes to thank Dr. Wolfgang Plath for further research findings communicated to him, especially the dating of K. 207.

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

10 Cf. also NMA V/14/2, p. X (Vorwort): NMA V/14/3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott* (Franz Giegling), p. XI (Vorwort); NMA V/15/7 and 8: *Klavierkonzerte* Volumes 7 and 8 (Hermann Beck resp. Wolfgang Rehm), p. X and p. XXI (Vorworte).

mates the use of bassoons without their being expressly mentioned or having their own part.[11]

The tempo markings for the first and second movements of this concerto are presented in italics as they were written in the autograph by someone other than Mozart. These markings certainly reflect the intentions of Mozart and therefore should not be treated with skepticism.

There are practically no dynamic markings in the solo sections of the violino principale part, a situation also encountered later in Mozart's piano concertos. Since we have decided against adding further dynamics, there is no consistent marking in the modern sense: a *forte* in the solo part does not automatically mean that a *piano* was required before or after.

It is doubtful whether Mozart ever wrote down the cadenzas and *Eingänge* (shorter cadenza-like embellishments "leading in" to a new section) to his violin concertos. Unlike the cadenzas of many of his piano concertos, violin cadenzas have survived neither in original copies nor in any other sources. All points where such cadenzas or *Eingänge* could be played, or fermatas embellished, are designated by a footnote. However, one must distinguish between obligatory ornaments, which include the typical closing cadenza with fermata and 6/4 chord and the shorter *Eingang,* which must lead from the fermata-note to the opening of a new section, and ornaments which can be performed at the discretion of the soloist, such as the embellishment of fermatas.

The beginning of the first movement distinctly reminds one 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 will be played.

Christoph-Hellmut Mahling

EDITORIAL NOTE

This edition is based on Christoph-Hellmut Mahling's edition as found in the New Mozart Edition (NMA V/14/1: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, BA 4582). In the present arrangement for violin and piano, the violin part is unchanged and thus identical with the version in the NMA. Editorial corrections and additions are indicated in this part 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, thirty-seconds 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.

11 Cf. also NMA IV/12/4 (Walter Senn), p. XII (Vorwort), and NMA V/14/3, p. XI (Vorwort). A similar procedure resulting from the performance practice of the time has been elucidated elsewhere in connection with the use of timpani where trumpet parts are notated but the timpani part is missing. Cf. NMA IV/11: *Sinfonien* Volume 6 (Christoph-Hellmut Mahling and Friedrich Schnapp), p. VIII (Vorwort).

VORBEMERKUNG

Bei den Bogenstrichen hat sich der Herausgeber vom Bestreben leiten lassen, in Mozarts Phrasierung und Artikulation so wenig wie möglich einzugreifen. Punkt und Keil sollte der Spieler sorgfältig unterscheiden (s. Hans Albrecht, *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart: Fünf Lösungen einer Preisfrage*, Kassel: Bärenreiter 1957). Vereinfacht gesagt, hebt der Keil – in Mozarts Handschrift in der Regel ein vertikaler Strich – eine einzelne Note hervor, verleiht ihr meist mehr Gewicht und Bedeutung im Sinne eines *ben marcato* und verkürzt sie oft ein wenig. Der Punkt erscheint bevorzugt bei kleinen Notenwerten und Notengruppen; er macht die Noten leichter und kürzer im Sinne eines *leggiero*. Die Unterscheidung zwischen Strichen einerseits und schnell und dick notierten Punkten andererseits ist allerdings in Mozarts Handschrift nicht immer leicht, und erst in der Schaffensperiode *nach* den fünf Violinkonzerten kristallisiert sich eine immer klarere Unterscheidung der Artikulationszeichen heraus. Letztlich entscheidend ist also der musikalische Sinn, und hier kann der Vergleich mit ähnlichen Stellen in den Kammer- und Orchesterwerken wichtige Hilfe beim Erkennen des Charakters leisten.

Die Fingersätze folgen modernen Prinzipien (Rostal-Galamian) und stehen grundsätzlich über dem System; eingeklammerte Fingersätze zeigen dabei frühere oder spätere Lagenwechselmöglichkeiten an. Abgestreckte Finger werden durch Klammern unter dem 1. bzw. über dem 4. Finger bezeichnet ($\underset{\smile}{1}$, $\widehat{4}$).

Vorschläge sollten meist *auf* dem Schlag und den notierten Werten entsprechend ausgeführt werden. Wo kurze Vorschläge vor dem Schlag zu spielen sind, ist dies über dem System angegeben. Bei vielen Trillern wurden Nachschläge ergänzt. Trillervorzeichen leiten sich aus der Harmonik ab. Entgegen der Tradition sind also im 2. Satz, T. 9 und 32 sicher Halbtontriller gefordert (das an sich überflüssige Kreuz in T. 33 ist als zusätzlicher Hinweis darauf zu verstehen.)

Die Dynamik wurde sparsam ausgestaltet. Bei Wiederholungen muss der Musiker letztlich selbst entscheiden, ob er die zweite Phrase im traditionellen Sinn als Echo, als Bekräftigung und Intensivierung, mit anderem Bogenstrich oder genau wie die erste Phrase ausführt (1. Satz, T. 68–70 und 113–116, 3. Satz, T. 73–80, 81–96 und 323–330). In T. 331–346 legt die Höheroktavierung der zweiten Phrase bei *Solo* und *Tutti* eine Steigerung nahe.

Diejenigen, die bei Mozart klare Temporelationen zwischen den verschiedenen Satzabschnitten für geboten halten, finden im 3. Satz dementsprechende Vorschläge. Den Auftakt zu T. 265 spielt man dann als Achtel im Andante-Puls bzw. als Viertel im Allegretto-Puls.

Anders als für KV 218–219 gibt es für KV 216 keine Standardkadenzen. Im Beiheft werden hier erstmals die am häufigsten gespielten Kadenzen von Ysaÿe, Auer und Joachim (mit den dazugehörigen Fermatenauszierungen und Eingängen) zusammengestellt. Dabei hat der Herausgeber Striche und Fingersätze behutsam heutigen Gepflogenheiten angeglichen und in einem Fall eine Verkürzung der Originalkadenz vorgeschlagen (1. C). Traditionell wird jeder der drei Komponisten einer anderen Geigerschule zugerechnet: Eugène Ysaÿe (1858–1931) gilt als Vertreter der franko-belgischen Schule, der Ungar Leopold Auer (1845–1930), ein Schüler von Dont und Joachim, ist eine Schlüsselfigur der russischen und amerikanischen Violinpädagogik, und der amerikanische Joachim-Schüler Sam Franko (1857–1937) spielte eine wichtige Rolle als Repräsentant der deutschen Tradition in den USA. Man mag sich daran stören, dass die gebotenen Kadenzen nichtsdestoweniger keine große stilistische Bandbreite bieten, dass alle aus derselben Epoche stammen und einen gemeinsamen, einen sehr virtuosen Stil zeigen, der musikalisch und instrumentaltechnisch bereits einem späteren Zeitalter angehört als das Konzert. Aber wer diesen scheinbaren Anachronismus scheut, sollte sich vor Augen führen, dass sich auch Mozart selbst in seinen eigenen Kadenzen oft „romantischer“ und virtuoser gibt als in seinen Konzerten (vgl. die Kadenzen zur Konzertante für Violine und Viola KV 364). Zudem stellt die geigerische Dankbarkeit und formale Geschlossenheit die Kadenzen von Ysaÿe, Auer und Franko weit über manche bestehenden Versuche, Kadenzen „im Stil des Mozart-Zeitalters“ zu schreiben.

Schließlich sei erwähnt, dass die Fermaten im 3. Satz, T. 251 und 290 als Haltepunkte und nicht als Hinweise auf Eingänge zu verstehen sind.

Martin Wulfhorst

INTRODUCTION

In adding bowings to the violin part the editor has attempted to interfere as little as possible with Mozart's original phrasing and articulation. Players are advised to differentiate carefully between dot and wedge (see the collection of five essays on this topic in Hans Albrecht, *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart*, Kassel: Bärenreiter, 1957). Put simply, the wedge – usually a vertical stroke in Mozart's manuscripts – emphasizes an individual note, lends more weight and significance in the sense of a *ben marcato* and often shortens the note. The dot, however, appears predominantly on groups of notes and shorter note values. It denotes a lighter and shorter execution, in the sense of *leggiero*. It is often extremely difficult to differentiate between strokes and thicker dots in Mozart's handwriting. Only in the compositions following the five violin concertos can one discern a clearer difference in meaning of these articulation signs. Thus, ultimately one's sense of the musical meaning should govern the execution, coupled with a comparison of similar passages in Mozart's chamber and orchestral works as a guide to clarifying their meaning.

The fingerings, which follow modern principles (Rostal/Galamian), are printed generally above the staff; fingerings in brackets indicate earlier or later points for shifting. Extended fingers are indicated by means of a bracket ($\underset{\smile}{1}$, $\widehat{4}$) under the first finger and over the fourth finger.

Most grace notes should be played on the beat and receive the indicated value. Where short grace notes are to be played before the beat they are indicated above the staff. Furthermore, the editor has added turns to many trills as well as where necessary, accidentals and some dynamic markings. Contrary to tradition, half-step trills are called for in the 2nd movement, mm. 9 and 32 (the unnecessary sharp in m. 33 should be interpreted as another indication of this).

Where a repeat is called for players must decide for themselves whether to execute the passage as an echo, with greater intensity, with different bowings or to simply repeat the passage as already played (1st movement, mm. 68–70 and 113–116; 3rd movement, mm. 73–80, 81–96 and 323–330). In mm. 331–346 more intensity can be achieved with the higher octave for the second phrase of the *Solo* and *Tutti*.

Players interested in a clear tempo relationship between sections of a movement will find suggestions to this end in the 3rd movement. The upbeat to m. 265 should then be played as an ♪ in an andante pulse i. e. a ♩ in an allegretto pulse.

Contrary to K. 218 and 219, no standard cadenzas exist for this concerto. In the Cadenza and Eingänge brochure can be found the most frequently played cadenzas, those by Ysaÿe, Auer and Joachim with their lead-ins and fermata embellishments. These cadenzas are presented here with some new bowings and fingerings to reflect modern practice, and in one case a shortening of the original cadenza (1. C) has been suggested. Traditionally each of these player/composers has been associated with a different school of playing: Eugène Ysaÿe (1858–1931) was a disciple of the French-Belgian school, the Hungarian Leopold Auer (1845–1930), student of Dont and Joachim, is a key figure of Russian and American violin pedagogy. Lastly, the American student of Joachim, Sam Franko (1857–1937), was important in representing the German playing tradition in the United States.

Players who question the cadenzas offered in the brochure because they reflect a later stage in the development of musical language and instrumental technique should not be wary of this anachronism. It is worth bearing in mind that Mozart himself also composed more "romantic" and brilliant music in his cadenzas than in the concertos to which they belong (cf. the cadenzas to the Sinfonia concertante for Violin and Viola, K. 364). One should remember that the cadenzas by Ysaÿe, Auer and Franko remain well above the level of most attempts to write cadenzas "in the style of Mozart".

Lastly the fermatas in the 3rd movement, mm. 251 and 290, should be interpreted, as moments of repose, not occasions were lead-ins are to be executed.

Martin Wulfhorst

© by Bärenreiter