

W. A. MOZART

Konzert in Es
für Horn und Orchester
»Nr. 4«

Concerto in E-flat major
for Horn and Orchestra
»No. 4«

KV 495

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Mozart Edition by
Martin Schelhaas

Mit Kadenzen und Eingängen von / With Cadenzas and "Eingänge" by
Dennis Brain, Timothy Brown, Dominic Nunns



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5313a

VORWORT

Mozarts Hornkonzerte sind während der Wiener Zeit entstanden und aufs Engste mit der Person des Hornisten Joseph Leutgeb (1732–1811) verbunden. Leutgeb wurde in den Jahren 1764 bis 1773 als „Jägerhornist“ im Salzburger Hofkalender geführt und scheint gelegentlich auch als Violinspieler ausgeholfen zu haben. Einige Male trafen die Mozarts mit ihm außerhalb Salzburgs zusammen, so in Wien und in Mailand. Zwei öffentliche Auftritte Leutgebts sind in Wien (1752 und 1762) belegt, und 1770 wird er in Paris erwähnt, wo er mit zwei oder drei eigenen Solokonzerten in den *Concerts spirituels* großen Erfolg erntete. Erhalten haben sich diese Konzerte anscheinend nicht, was zu bedauern ist, da der Vergleich zwischen den Konzertmodellen Leutgebts und denjenigen Mozarts zweifellos sehr aufschlussreich hätte sein können. 1770 kehrte Leutgeb Salzburg den Rücken und ließ sich in Wien nieder, wo er bereits einige Jahre zuvor durch seine Heirat aktenkundig geworden war. Am 1. Dezember 1777 meldete Leopold Mozart seinem Sohn nach Mannheim, dass Leutgeb „in einer vorstatt in Wienn ein kleines schneckenhäusl mit einer kässterey gerechtigkeit auf Credit gekauft“ habe und von Wolfgang ein „Concert“ verlange. Mozart nahm kurz nach seinem Eintreffen in Wien Kontakt zu ihm auf.

Unter dem Datum des 26. Juni 1786 hat Mozart das Konzert KV 495 in sein thematisches Verzeichnis eingetragen: „Ein Waldhorn konzert für den Leitgeb“. Vom Autograph fehlt leider der erste Satz ganz. Die Romance ist ab Takt 22 bis Ende des Satzes und das Rondeau von Takt 140 bis Satzende erhalten geblieben. Die entsprechenden, von Mozart foliierten Blätter 13–15 und 21–23 befinden sich in der Pierpont Morgan Library New York. Das Konzert ist in nicht weniger als drei Fassungen überliefert, wobei die verschiedenen Längen des ersten Satzes den größten Unterschied ausmachen. So umfasst der Stimmendruck des „Contore delle Arti e d’Industria“ 1803 in Wien erschienen, 218 Takte. Er bietet einen ziemlich verlässlichen Notentext, sieht man von den häufig ungenau gesetzten Bögen und dynamischen Zeichen ab. Eine stark gekürzte Fassung mit 175 Takten im ersten Satz legte Johann André 1802 mit seiner Stimmenaushgabe vor. Seine Kürzungen betreffen ausschließlich Solopartien, so dass sich die Vermutung aufdrängt, ein Hornist, dem die Solopartien zu anstrengend gewesen seien, habe diese Kürzungen veranlasst. Sie

wurden an fast jeder nur möglichen Stelle vorgenommen, zum Teil sogar Taktweise, um den musikalischen Fluss in Gang zu halten und die Eingriffe in den Orchestersatz auf das Unumgänglichste zu beschränken. André ließ auch den Mittelsatz kürzen, diesmal im Orchestertutti um zehn Takte ab Takt 78, so dass das Solo – unter kleinen Modifikationen – gleich in die beiden Tonika-Takte (autographe Fassung Takte 88–89) mündet. Im Finalsatz wurde das große mittlere Solo einmal um acht und einmal um vier Takte gekürzt (bei Takt 86 bzw. 108); beide Male war dies ohne Veränderung realisierbar. Leider war es bis jetzt nicht möglich, die Vorlage ausfindig zu machen, nach der André seinerzeit hat stechen lassen. – Die dritte Fassung, mit 229 Takten im ersten Satz die längste, ist eine Partiturskopie aus Prag (Universitätsbibliothek/Clementinum). Rätselhaft sind darin neun Takte Orchestertutti im ersten Satz nach Takt 92, die teilweise keinen direkten motivischen Bezug zum Kontext haben. Außerdem teilt diese Partitur im zweiten Satz nach Takt 31, da wo das Autograph vorhanden ist, eine um einen Takt verkürzte Variante von fünf Takten mit, die ebenfalls nicht authentisch sein kann.

Mozart hat seine Partitur abwechselnd mit vier verschiedenfarbigen Tinten geschrieben, rot, grün, blau und schwarz. Dies hat er wohl kaum nur „spasieshalber“ getan, wie es überall heißt, sondern es scheint, dass er damit einen raffinierten Farbcode angelegt hat, um den Ausführenden, vorab natürlich Leutgeb, dynamische und deklamatorische Feinheiten mitzuteilen, die mit den üblichen Bezeichnungen nicht zu bewerkstelligen wären. Auffällig ist, dass auf den vorhandenen Blättern des Rondeau die Noten nur mit roter und schwarzer Tinte notiert sind, was bedeuten könnte, dass hier die dynamische Gliederung großflächiger gehandhabt werden soll, als etwa in der Romance, wo mit allen vier Farben sehr differenzierte deklamatorische und dynamische Nuancen wünschbar sind. Interessant ist dabei, wie Mozart mit roter Tinte manchmal Stimme und Gegenstimme profiliert haben will (z. B. im 3. Satz die Takte 161–165) oder Violine 1 und Violoncello/Basso als tragende Elemente hervorgehoben wissen will (3. Satz ab Takt 190); interessant auch die zwischen Solo-Horn und Violine 1 aufgeteilte Stelle im dritten Satz der Takte 210–214. Die grüne Farbe bedeutet anscheinend das, was man damals unter *sotto voce* verstand, ein Zurücknehmen






der Stimme, wie es wörtlich heißt, gleichsam ein *piano*, jedoch noch solistisch klangvoll herausgehoben. Im zweiten Satz ist vor allem die Corno-principale-Stimme davon betroffen, so in den Takten 25–28, 41–44, 61–66, 73–78 und 84–86. Die blaue Tinte kann man am ehesten mit einer sehr starken Echowirkung in Verbindung bringen, die beim Horn gegebenenfalls auch durch eine andere Klangfarbe unterstützt wird. Charakteristisch für diese Wirkung sind die Takte 33–36 und 80–82 im zweiten Satz. Von der grünen und blauen Einfärbung werden Hörner und Violoncello/Basso im Orchester teilweise mitbetroffen, um die Solostimme nicht zu übertönen (Takte 80–81 und 84–86).

Im Autograph der Romance ist von fremder Hand für die Takte 46–49 ein Wiederholungszeichen eingetragen. Die Wiederholung dieser Takte bleibt dem Ausführenden überlassen.

Franz Giegling

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, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Haupt-, 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.

Das der vorliegenden Ausgabe beigefügte Heft „Kadenzen und Eingänge“ macht erstmals die Kadenz des berühmten Hornisten Dennis Brain im Druck zugänglich. Der englische Hornist Dominic Nunns schrieb Brains Kadenz auf Basis einer Einspielung, die Brain gemeinsam mit dem Philharmonia Orchestra unter Herbert von Karajan vorgelegt hat (12.–13. November 1953, CDH 7 61013 2, EMI Records Ltd 1954), nieder. Vorliegende Edition bietet die von Brain ursprünglich für das moderne Ventilhorn angelegte Kadenz sowohl in F als auch in Es an, ebenso findet sich auch eine modifizierte Fassung für das Naturhorn. Transposition und modifizierte Fassung für Naturhorn wurden von Dominic Nunns vorbereitet.

Timothy Brown schrieb seine Kadenz für das Naturhorn. Dominic Nunns besorgte für das moderne Ventilhorn die Transposition nach F. Browns Kadenz wurde 1990 in der Fassung für Naturhorn mit dem *Orchestra of the Age of Enlightenment* bei Virgin Classics (VC 7 90845-2) eingespielt; eine Interpretation auf dem Ventilhorn mit geringfügigen Änderungen bietet die Einspielung mit der *Academy of St. Martin in the Fields* (Hänssler Classic 98.316, 1997).

PREFACE

Mozart's horn concertos were written during his Vienna period and are closely linked with the horn player Joseph Leutgeb (1732–1811). Leutgeb appears as a “hunting hornist” in Salzburg court records from 1764 to 1773; he apparently also deputized on the violin. The Mozart family met him outside Salzburg on a number of occasions, for example in Vienna and Milan. He is known to have given two public concerts in Vienna (1752 and 1762), and in 1770 he is mentioned in Paris, where he earned much applause at the *Concerts Spirituels* playing two or three solo concertos of his own composition. These concertos are apparently lost, which is all the more regrettable as a comparison with Mozart's works would doubtless have been highly revealing. In 1770 Leutgeb left Salzburg permanently and settled in Vienna, where he had already appeared on record a few years previously due to his marriage. On 1 December 1777 Leopold Mozart, writing to his son in Mannheim, reported that Leutgeb had “bought, on credit, a tiny snailshell of a house in a Viennese suburb with a cheesemonger's shop” and wanted Mozart to write him a concerto. Mozart re-established contact with Leutgeb shortly after arriving in Vienna.

Mozart entered K. 495 in his manuscript catalog of works under the date 26 June 1786, referring to it as “a Waldhorn concerto for Leitgeb”. Unfortunately, the autograph manuscript lacks the entire first movement. The Romance has survived from measure 22 to the end of the movement, and the Rondo from measure 140 to the final measure. These pages, numbered by Mozart as folios 13 to 15 and 21 through 23, are now located in the Pierpont Morgan Library in New York. The concerto has survived in no fewer than three versions, which differ primarily in the length of the first movement. For example, the printed set of parts issued by the *Contore delle Arti e d'Industria* (Vienna, 1803) have 218 measures. This print provides a fairly reliable text, apart from many inaccuracies in phrasing and dynamics. A shortened version with a first movement of 175 measures was published by Johann André in 1802, likewise in parts. Here the cuts involve solo passages only, leading to the conclusion that they were occasioned by a horn player who found the solo part too taxing. They occur in all imaginable passages, sometimes one measure at a time so as not to stop the flow of the music and to keep the changes in the

orchestral accompaniment to a minimum. André also shortened the middle movement, this time removing ten measures from the orchestral tutti (from measure 78) so that the solo part, with a few modifications, could lead directly into the two measures of the tonic (measures 88–9 in the autograph version). In the finale the large central solo was shortened by eight measures and again by four (at measures 86 and 108); both of these cuts could be carried out without changes elsewhere. Unfortunately the source, which André used for his engraving, has not been discovered. – The third source, which offers the longest version of movement 1 (229 measures), is a manuscript copy in score located in the Clementinum (University Library) in Prague. The orchestral tutti contains nine enigmatic measures in the first movement (from measure 92), which seem to have little direct connection to the motivic context. Furthermore, the score has a five-measure variant from measure 31 in the second movement that is one measure shorter than the passage as given in the autograph. This variant is probably likewise spurious.





Mozart wrote out his score alternately in four different colors of ink: red, green, blue and black. There is little reason to think that he did this “just for fun”, as is often claimed. On the contrary, it seems that he employed a clever system of color codes to convey to the soloist (at first Leutgeb, of course) various refinements of dynamics and declamation, which could not be captured in ordinary notation. Strikingly, the surviving pages of the Rondo are written entirely in red and black ink, perhaps indicating that the dynamics should be rendered more broadly than in the Rondo, where all four colors are used to indicate sophisticated nuances of dynamics and declamation. It is interesting to note how Mozart sometimes used red ink to bring out melodies and counter-melodies (e. g. in measures 161 to 165 of movement 3) or to highlight the first violins and the cellos-double basses as sustaining features of the score (from measure 190 in movement 3). Equally interesting is the passage divided between the solo horn and the first violins in measures 210 to 214 of the third movement. Green ink apparently meant what was then understood by *sotto voce* – literally, a retraction of the voice, or a *piano*, which is still capable of solo projection. In the second movement this mainly involves the corno principale, e. g. in




measures 25–8, 41–4, 61–6, 73–8 and 84–6. Blue ink can best be understood as indicating a pronounced echo effect, which can be brought out on the horn as necessary by choosing a contrasting timbre. Typical of this effect are measures 33–6 and 80–82 in the second movement. In some passages the green and blue coloration is also applied to the orchestral horns and cellos-double basses so as not to drown out the solo part (measures 80–81 and 84–6).

In the autograph of the Romance a repeat sign for mm. 46–49 can be found, though probably not in Mozart's hand. The repetition of these bars must be left to the discretion of individual performer.

Franz Giegling
(translated by J. Bradford Robinson)

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, 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 as well as accidentals before main notes 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.

The Cadenzas and Eingänge brochure accompanying this edition offers for the first time in print the cadenza to this work by the famous horn player Dennis Brain. Brain's cadenza was transcribed by the English horn player Dominic Nunns from the recording made by Brain with the Philharmonia Orchestra and Herbert von Karajan, CDH 7 61013 2, for EMI on 12th–13th November 1953; original sound recording made by EMI Records Ltd, 1954. Dennis Brain's cadenza was composed for and performed on the modern valve horn. This cadenza is printed in F and E-flat and a modified version can also be found here for the natural horn. Both the transposition and the modification of Brain's cadenza for the natural horn were made by Dominic Nunns.

Timothy Brown's cadenza was written for and performed on the hand-horn. It has been transposed to F for the valve horn by Dominic Nunns.

Brown performs his cadenza on the hand-horn with the *Orchestra of the Age of Enlightenment* on Virgin Classics VC 7 90845-2 (1990) and on the valve horn with minor changes with the *Academy of St. Martin in the Fields* on Hanssler Classic 98.316 (1997).

© by Bärenreiter