

W. A. MOZART

Konzert in D
für Horn und Orchester
»Nr. 1«

Concerto in D major
for Horn and Orchestra
»No. 1«

KV 412 + 514

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 5314a

ORCHESTRA

Oboe I, II, Fagotto I, II; Archi

Aufführungszeit / Duration: ca. 16 min.

Neben diesem Klavierauszug sind eine Studienpartitur (TP 310) und das Aufführungsmaterial (BA 5314) erhältlich.

In addition to the present piano reduction, a study score (TP 310) and the performance material (BA 5314) are also available.

Die in Anführungszeichen gesetzte Nummernangabe nach dem Titel findet in der Neuen Mozart-Ausgabe keine Verwendung, ist jedoch in Katalogen, Konzertprogrammen und bei Publikationen der CD-Industrie in Gebrauch.

The numbering given in quotation marks after the title is not used in the New Mozart Edition, it is however used in catalogs, concert programs and publications of the recording industry.

Urtextausgabe aus: 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 5: Hornkonzerte (BA 4602), vorgelegt von Franz Giegling.

Urtext Edition taken from: 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 5: Hornkonzerte (BA 4602), edited by Franz Giegling.

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 Leutgebs 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 Leutgebs 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 vorstadt 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.

Bekannt ist der freundschaftlich-harmlose Spott, mit dem Mozart den immerhin um fast 25 Jahre älteren Leutgeb bedachte. Im Entwurf des Rondo in D, KV 412 (386^b), hat Mozart die Hornstimme durchgehend mit scherhaften Bemerkungen versehen, die wohl mehr ganz allgemein die Nöte eines Hornisten bei den einzelnen Bravourstellen wiedergeben, als dass sie allzu persönlich gemeint sind, wie etwa „*bestia – oh che stonatura. ... anche bravura? – bravo! – ah trillo da beccore! – finisci? – grazia al ciel! – basta, basta!*“

Die Entstehungszeit des ersten Satzes und des Rondo-Entwurfs, die Köchel mit 1782 angibt, ist wesentlich später anzusetzen, nämlich im Jahr 1791, wie Wolfgang Plath (Augsburg) aus den Schriftkriterien schließt. Dies erklärt auch, warum Mozart das Rondo nicht mehr zu Ende instrumentiert hat und ein Mittelsatz gänzlich fehlt. Der Umstand, dass die beiden Sätze offensichtlich nicht zu einem vollständigen Konzert gediehen sind, macht verständlich, dass Mozart keine Eintragung in sein eigenhändiges thematisches Verzeichnis vorgenommen hat.

Das Rondo liegt in zwei verschiedenen Formen vor, nämlich in einer unvollständig instrumentierten Partitur von Mozart (KV 412)¹ und – wie sich erst vor kurzem

herausgestellt hat – in einer Neukomposition (KV 514) durch Franz Xaver Süßmayr (1766–1803). Mozart hat das Rondo für das Soloinstrument zu Ende entworfen, die Begleitung der Streicher jedoch lediglich bis Takt 40 vollständig niedergeschrieben und von da an nur andeutungsweise. Von den Holzbläsern, wohl je zwei Oboen und Fagotte, fehlt vorläufig jede Spur. Vermutlich hat Mozart vorgehabt, nach Fertigstellung der Hauptpartitur die fehlenden Bläserstimmen separat zu notieren. Für die Annahme, dass die beiden Konzertsätze, Allegro und Rondo, zusammengehören, sprechen Papierqualität und Handschrift. Die vollständig instrumentierte Partitur des Rondos – heute als Autograph Süßmayrs erkannt – galt lange Zeit als Autograph Mozarts. Sie wird im Institut für Theater, Musik und Kinematographie in Leningrad aufbewahrt. Süßmayr hat sie datiert mit „*Vienna Venerdì Santo li 6 aprile 792*“, was unter der falschen Voraussetzung, die Partitur sei von Mozarts Hand, zu verschiedenen Deutungen geführt hat. Wolfgang Plath hat als erster „eine ganze Reihe von charakteristischen Details“ der Handschrift Süßmayrs entdeckt und im Vergleich zu Mozarts nicht vollendetem Rondo KV 412 die Partitur KV 514 als Neukomposition Süßmayrs erkannt. Diese Neukomposition hat zwei Oboen. Fagotte, die Mozart im ersten Satz notierte, vermutlich aber auch im Rondo vorsah, sind nicht eigens notiert, wahrscheinlich aber wie üblich als Ad-libitum-Zusatz zu den Bassen zu denken.

Vergleicht man die beiden Partituren – diejenige Süßmayrs ist nur unwesentlich länger –, so stimmen in den ersten 16 Takten die beiden Solostimmen fast wörtlich überein, während die Begleitung bei Süßmayr völlig anders strukturiert ist. Im weiteren Verlauf zitiert Süßmayr hin und wieder die Corno-principale-Stimme, entfernt sich jedoch immer mehr von Mozarts formaler Konzeption. Charakteristisch in dieser Hinsicht ist vor allem der imitatorisch gehaltene vierte Tutti-Abschnitt ab Takt 45, wo Mozart (ab Takt 41) eine fast durchgehende Sechzehntelbewegung vorsieht. Ganz neu bei Süßmayr ist das Zitat aus den *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. Dies wird bereits in Takt 63 in der ersten Violine angedeutet und erklingt dann im Horn ab Takt 67 bis 79, oktaviert von Violine I. Nach dieser Episode werden Übereinstimmungen zwischen Mozarts und Süßmayrs Partituren immer spärlicher. Wo Mozart Fermaten vorsieht, in Takt 98 und 99, um Leutgeb wieder zu Atem kommen zu lassen („respira!“), oder in Takt 109 mit möglicherweise einem „Eingang“, fährt Süßmayr ohne Zäsur fort. Die auf der Hand liegende Frage, was Letzterer von Mozarts Rondo-Entwurf bei seiner Neukomposition vor

1 Siehe NMA V/14/5 Anhang I und II, 4, sowie Krit. Bericht.

Augen hatte, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten. Vermutlich hat er aber aus dem Gedächtnis gearbeitet. Denn lediglich die ersten Takte der Hornstimme bringt er annähernd wörtlich, im Verlauf des Satzes entfernt er sich jedoch immer weiter von Mozarts Konzept und zitiert den Solopart fast stets mit kleinen Abweichungen rhythmischer und melodischer Art. Auch die als Stoßseufzer aufzufassenden Worte „Leitgeb bitt um Hilf“ beim ausgestrichenen Takt zwischen den Takten 23 und 24 weisen in diese Richtung. Freilich könnte man andererseits auch annehmen, Süßmayr habe bewusst seine Kreativität einbringen und im Gedenken an Mozarts Tod eine eigenständige Komposition schaffen wollen.

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 Akzidenzen 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.

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 reestablished contact with Leutgeb shortly after arriving in Vienna.

It is well known that Mozart treated Leutgeb, who was after all almost twenty-five years his senior, with amiable and lighthearted mockery. In the sketch of the Rondo in D major, K. 412 (386^b), Mozart added whimsical remarks throughout the horn part: “bestia – oh che stonatura. ... anche bravura? – bravo! – ah trillo da beccore! – finisci? – grazzia al ciel! – basta; basta!” and the like. These remarks probably refer generally to the difficulties of handling the bravura passages rather than being specifically insulting of Leutgeb.

Köchel suggested that the first movement and the sketch of the Rondo originated in 1782. This date, as Wolfgang Plath of Augsburg concluded from an examination of Mozart's handwriting, must be revised to 1791. This also explains why Mozart was unable to finish the

orchestration of the Rondo, or to write a slow movement at all. Given the fact that the two movements quite obviously do not make up a complete concerto, it is all the more understandable why Mozart did not enter the composition in his own thematic catalog of works.

The Rondo has survived in two different forms: an incomplete orchestrated score by Mozart (K. 412)¹ and, as has recently been discovered, a new composition K. 514 by Franz Xaver Süssmayr (1766–1803). Mozart's sketch for the Rondo is complete in the solo part, but the string accompaniment is written out only to measure 40, after which it is merely hinted at here and there. At the moment there is no trace whatsoever of the wind parts, which probably consisted of double oboes and bassoons. Presumably Mozart would have written out the missing wind, separately after finishing the main score. To judge from the quality of the paper and the nature of Mozart's handwriting, the two movements – Allegro and Rondo – belong together.

The fully orchestrated score of the Rondo, before it was recognized to be in Süssmayr's hand, was long thought to be an autograph by Mozart. It is preserved in the Institute for Theatre, Music and Cinematography in Leningrad. Süssmayr dated his manuscript "Vienna Venerdì Santo li 6 aprile 792" – a date which gave rise to a number of interpretations on the incorrect assumption that the manuscript was Mozart's. Wolfgang Plath was the first to discover "a large number of characteristic details" of Süssmayr's handwriting and, comparing the work to Mozart's incomplete Rondo K. 412, recognized the score of K. 514 to be a new composition by Süssmayr. This piece calls for two oboes. Although Mozart called for bassoons in the first movement and probably intended them in the Rondo as well, they are not specifically written out but were probably meant to be added *ad libitum* to the bass part, as was customary at the time.

A comparison of the two scores (Süssmayr's is slightly longer) reveals that the solo parts are virtually identical in the first sixteen measures while Süssmayr's accompaniment has taken on a totally different form. Later in the piece Süssmayr, though occasionally quoting the corno principale, departs further and further from Mozart's formal conception. Typical in this regard is the imitative fourth tutti from measure 45, where Mozart envisaged an almost continuous sixteenth-note motion (from measure 41). One completely new idea of Süssmayr's is the quotation from the *Lamentationes Jeremiae Prophetae*, first alluded to in measure 63 in the first violins and then quoted verbatim in the horn from measures 67 to 79, doubled at the octave by the first violins.

Following this episode the points of similarity between Mozart's sketch and Süssmayr's score become fewer and fewer. Where Mozart wrote fermatas, e. g. in measures 98 and 99 in order to give Leutgeb an opportunity to catch his breath ("respira!"), or in measure 109 as a possible "entry cadenza", Süssmayr continues without a break. The obvious question as to what Süssmayr had in mind by recomposing Mozart's Rondo sketch must remain unanswered. Presumably he worked from memory, for only the opening measures of the horn part are remotely identical whereas later in the piece he drifts further and further away from Mozart's composition as he quotes the solo part almost invariably with minor deviations in rhythm and melody. Even the feigned "*Leutgeb bitt um Hilfe*" ("Leutgeb, please help!") accompanying the deleted measure between measures 23 and 24 points in this direction. On the other hand, Süssmayr may well have attempted deliberately to apply his own creative powers and write a piece of his own in commemoration of Mozart's death.

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.

1 Cf. NMA V/14/5 *Anhang I* and II(4), as well as the *Krit. Bericht*.