

W. A. MOZART

Einzelsätze
für Violine und Orchester

Single Movements
for Violin and Orchestra

KV 261, 269 (261^a), 373

Urtext- und Interpretationsausgabe mit Kadenzen und Eingängen von
Urtext Edition and Performing Edition with Cadenzas and “Eingänge” by
Martin Wulffhorst

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 · Prag
BA 5379a

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. 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 algemeinem applauso. (...) auf die Nacht beym soupée spiellte ich das strasbourger=Concert¹. 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

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.

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.

Die Quellenlage zu den hier vorgelegten Einzelsätzen ist eindeutig. KV 261 und KV 269/261^a (= Teil II, Nr. 1 und 2) liegen im Autograph vor: Zu KV 261 in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (Musikabteilung), zu KV 269 (261^a) in der Biblioteka Jagiellońska Kraków. Lediglich für das Rondo KV 373 musste auf einen bei Johann André in Offenbach gedruckten Stimmensatz (Plattennummer 1423) zurückgegriffen werden; das Originalmanuskript, ehemals im Besitz von Johann Anton André, dann von Jacques Pierre Joseph Rode, ist verschollen.

Nicht so eindeutig wie die Frage nach den Quellen ist diejenige nach der Datierung zu beantworten. Die ganze Problematik der „Datierungsmanipulation“ bedarf einer Untersuchung in anderem und größerem Zusammenhang. Eine Korrektur der Datierung ist auch für das Rondo in B KV 269 (261^a) vorzunehmen. Die bisherige Angabe – „Komponiert vermutlich Ende 1776 in Salzburg“⁴ – erscheint willkürlich gewählt, kann aber tatsächlich zutreffen; von der Schrift her bietet sich nach Wolfgang Plath der Zeitraum „Salzburg 1775–1777“ an, ohne dass eine genaue Differenzierung möglich wäre. Wenn es zutrifft, dass dieses Rondo mit demjenigen identisch ist, das Leopold Mozart in seinem Brief vom 25. September 1777 als „dem Brunetti gemacht worden“ erwähnt, so muss die Komposition auf jeden Fall vor diesem Zeitpunkt erfolgt sein.

Das Rondo-Thema, nach C-Dur transponiert, findet sich auch in den Skizzen zu einem Ballett KV 299^c

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

4 Vgl. KV⁶, S. 271.

(Paris 1778?) unter der Nummer 21 wieder. Die beiden Hörner sind in diesem Einzelsatz sehr hoch geführt, so dass es zumindest zweifelhaft erscheint, ob Mozart hier mit den sonst von ihm bevorzugten Hörnern in „B-hoch“ rechnete⁵.

Die vorliegende Edition folgt den autographen Vorschriften, im Falle des Einzelsatzes KV 373 dem oben zitierten Erstdruck als Ersatzquelle für das verschollene Autograph. Angleichungen und Ergänzungen wurden sparsam vorgenommen. 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 Bassostimme wurde im Solo möglicherweise nur von je einem Violoncello und Kontrabass (sowie einem Fagott) ausgeführt.⁶ Dass der Solist, der ohnehin nur 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 Bassostimme 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.⁷

Im Rondo KV 373 folgt unsere Ausgabe anstelle des verschollenen Autographs dem (Stimmen-)Erstdruck

von André, in dem die Solo-Stimme während der Tutti-Abschnitte pausiert. Es kann aber mit Sicherheit angenommen werden, dass Mozart auch in diesem (verschollenen) Autograph die Anweisung zum Mitspielen im Tutti gegeben hat, doch reicht diese Annahme nicht aus, gegen die „Ersatzquelle“ zu entscheiden. Anders liegt der Fall beim Rondo KV 269 (261^a): In dieser „verkürzten“ Partitur (das Ritornell wird nur einmal zu Beginn ausnotiert, seine Wiederholungen durch *Dal segno* angezeigt) herrscht großer Platzmangel, weil Mozart in der Regel auf jeder zehnzeiligen Rastrierten Seite zwei Akkoladen zu je fünf Systemen notiert. Das hat zur Folge, dass Systeme von pausierenden Instrumenten für andere, spielende Instrumente verwendet werden und ein Mitführen der Solo-Stimme durch die ganze Partitur (d. h. auch in den Tutti-Abschnitten) nicht möglich war. Das Faksimile zeigt, dass Mozart auf Blatt 1^v die beiden Orchester-Violinen auf einem System notiert haben musste, um alle anderen Orchester-Instrumente auf der nur fünfzeiligen Akkolade unterbringen zu können. In KV 269 (261^a) hat also Mozart allein aus Platzgründen die Mitwirkung des Violino principale in den Tutti-Abschnitten nicht indizieren können; diese auf der NMA basierende Ausgabe dagegen führt die Solo-Stimme als Einzelsystem durch den ganzen Satz und bringt in den Tutti-Abschnitten (im Normalstich) den Text der ersten Violine.

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, 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 gesto-

5 Vgl. zu dieser Frage auch NMA II/5/12: *Die Entführung aus dem Serail* (Gerhard Croll), S. XXXIIff.: (Vorwort).

6 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: *Klavierskonzerte*, Band 7 bzw. 8 (Hermann Beck bzw. Wolfgang Rehm), S. X bzw. S. XXI (Vorworte).

7 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).

chen, 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 grund-

sätzlich 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. 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 suo-

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.

nava 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.

The source situation for the isolated movements published in the present volume is completely straightforward. K. 261 and K. 269/261^a (i. e. part II, nos. 1 and 2) have come down to us in autograph scores preserved, respectively, in the music department of the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin and the Biblioteka Jagiellońska in Kraków. Only in the case of K. 373 were we forced to rely on a set of parts printed by Johann André in Offenbach (plate no. 1423), the original manuscript, formerly owned by Johann Anton André and later by Jacques Pierre Joseph Rode, having disappeared.

Less straightforward than the source situation is the question of the works' dates of origin. The entire problem of "date manipulation" merits study in a different and larger context. The date of the Rondo in B-flat major, K. 269/261^a, likewise stands in need of correction. The previous date ("presumably composed in Salzburg toward the end of 1776"),⁴ though seemingly arbitrary, may in fact be correct. Wolfgang Plath, proceeding from the handwriting, proposes "Salzburg 1775–7" without offering a basis for further distinction. If this Rondo is indeed the one mentioned by Leopold Mozart in his letter of 25 September 1777 as being "made for Brunetti", the work must necessarily have been composed before this date.

The theme of the Rondo, transposed to C major, is also found in the sketches for a ballet, K. 299^c (Paris 1778?), beneath the number 21. Since the two horns are kept in a very high register in this piece, it seems at least questionable that Mozart presupposed the "horns in high B-flat" that he otherwise preferred.⁵

Our edition is based on the autograph originals or, in the case of K. 373, on the above-mentioned original print as a substitute for the lost autograph. The text has been judiciously standardized and fleshed out. 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 orches-

3 Cf. letters of 6 and 18 October 1777.

4 See K.⁶, p. 271.

5 This question is discussed in the preface to Gerhard Croll's edition of *Die Entführung aus dem Serail* (NMA II/5/12, pp. XXXIIff.).

tra 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).⁶ Moreover, it was also perfectly natural in Mozart's day 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 legitimates the use of bassoons without their being expressly mentioned or having their own part.⁷

In the case of K. 373, our edition follows André's original print (in parts) in lieu of the lost autograph. In this print the solo part falls silent during the tutti passages. It is safe to assume that Mozart, in the lost autograph, also instructed the soloist to play along with the orchestral tutti. However, this assumption does not allow us to disregard the "substitute source". Things are different when we turn to the Rondo K. 269/261^a. This "abridged" score (the ritornello is written out only once at the beginning of the movement, the repetitions being marked *Dal segno*) suffers severely from shortage of space. Mozart customarily wrote two five-staff systems on each page, which was pre-ruled with ten staves. In consequence, he used the staves of tacit instruments for others that had to play, and was thus prevented from writing out the solo part throughout the entire score (i. e. even in tutti passages). The facsimile shows that Mozart, on fol. 1^v, must have notated the two orchestral violins on a single staff in order to make room for all the other orchestral parts in the five-staff system. In other words,

6 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).

7 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).

shortage of space alone prevented him from indicating the participation of the *violino principale* in the tutti sections of K. 269/261^a. In contrast, our edition, being based on the NMA, places the solo part on a separate staff throughout the entire movement and adds the text of the first violin in the tutti sections (in normal type).

Christoph-Hellmut Mahling

EDITORIAL NOTE

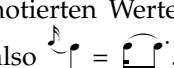
This edition is based on Christoph-Hellmut Mahling's edition as found in the New Mozart Edition (NMA V/14/1: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, BA 4582). In the present arrangement for violin and piano, the violin part is unchanged and thus identical with the version in the NMA. Editorial corrections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

VORBEMERKUNG

Bei den Bogenstrichen hat sich der Herausgeber der Violinstimme vom Bestreben leiten lassen, in Mozarts Phrasierung und Artikulation so wenig wie möglich einzugreifen. Punkt und Keil sollte der Spieler sorgfältig unterscheiden (siehe Hans Albrecht, *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart: Fünf Lösungen einer Preisfrage*, Kassel 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. Extreme Kürze oder gar Schärfe ist aber bei Mozarts Keilen völlig fehl am Platz. 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 in der Schaffensperiode, in der die drei hier vorliegenden Sätze entstanden sind, kristallisierte sich eine eindeutigere Unterscheidung der Artikulationszeichen wie hier beschrieben erst allmählich heraus. Letztlich entscheidend sind also meist der eigene Geschmack und der musikalische Zusammenhang, und hier kann der Vergleich mit ähnlichen Stellen in den Kammer- und Orchesterwerken wichtige Hilfe leisten.

Fingersätze folgen modernen Prinzipien (Rostal-Galamian) und stehen grundsätzlich *über* dem System; an zwei Stellen steht ein zweiter Fingersatz zusätzlich *unter* dem System. Eingeklammerte Fingersätze zeigen frühere oder spätere Lagewechselmöglichkeiten oder Alternativfingersätze an. Römische Ziffern bezeichnen die Saiten (I = E-Saite, IV = G-Saite). Abgestreckte Finger werden durch Klammern unter dem 1. bzw. über dem 4. Finger bezeichnet (1 oder 4). Bei Trillern bezieht sich ein doppelter Fingersatz unter einer Klammer auf die obere Nebennote und den Hauptton (z. B. KV 261, T. 49).

Vorschläge sollten meist *auf* dem Schlag und den notierten Werten entsprechend ausgeführt werden – also  = .

Wo kurze Vorschläge *vor* dem Schlag zu spielen sind, ist dies über dem System angegeben. Bei vielen

Trillern wurden Nachschläge ergänzt – eine durch zeitgenössische Quellen verbürgte Praxis. An etlichen Stellen klingt die vom Herausgeber vorgeschlagene Ausführung als kurzer Vorschlag vor dem Schlag oder als Doppelschlag melodisch gefälliger oder klarer als ein Triller. Die eingefügten Triller- und Doppelschlagsvorzeichen leiten sich aus der Harmonik ab.

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. Nur wo eine der Lösungen eindeutig schöner und organischer erscheint als die anderen, hat der Herausgeber hier die Dynamik entsprechend angegeben.

Da es anders als für die Violinkonzerte KV 218–219 für die drei Einzelsätze keine Standardkadenzen gibt, bietet der Herausgeber im Beiheft eigene Kadenzen für das Adagio KV 261 und das Rondo KV 269 (die erste in zwei Versionen, einmal kühner, einmal zahmer), dazu zwei Eingänge für KV 269 und eine Fermataauszierung für das Rondo KV 373. (Herrn Prof. Hagen sei hier noch einmal für seine hilfreichen Kommentare zu den Kadenzen und Eingängen herzlich gedankt.) Wem die erste Kadenz zu KV 269 etwas gewagt oder gar anachronistisch scheint, 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).

Mozart hat in seinen Rondos das Thema bei der dritten oder vierten Wiederkehr oft verziert, so im A-Dur-Violinkonzert KV 219. Auch im Rondo KV 373 gibt es dazu in T. 161 einen Ansatz. Im Rondo KV 269 erscheint das Thema jedoch in den Soloabschnitten viermal unverändert – dazu kommen noch vier Tuttiabschnitte. Für die beiden letzten Male werden vom Herausgeber verzierte Versionen angeboten – Verzierungen, die den Interpreten ermutigen sollen, selbst seine Phantasie spielen zu lassen.

Martin Wulfhorst

INTRODUCTION

In adding bowings to this 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 it more weight and significance, in the sense of *ben marcato*, and often shortens the note. Extreme brevity or even aggressiveness is never called for in executing Mozart's wedges. The dot appears predominantly on shorter note values and on groups of notes. It denotes a lighter and shorter execution, in the sense of *leggiero*. Often it is extremely difficult to differentiate between strokes and thicker dots in Mozart's handwriting. Furthermore, a clear difference in meaning of these articulation signs, as described, only began to crystallize in the period during which these three movements were composed. Ultimately, one's taste and 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 generally printed above the staff. Two places though have another fingering below the staff. Fingerings in brackets indicate earlier or later points for shifting or alternatives. Roman numerals designate strings (I = E-string, IV = G-string). Extended fingers are indicated by means of a bracket (1 and 4) under the first finger and over the fourth finger. Two fingerings under a slur-like bracket over a trill refer to the upper neighbor and principal note (e.g., K. 261, m. 49).

Most grace notes should be played on the beat and receive the indicated value (e.g.,  = ) Short grace notes before the beat are indicated above the system. 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 –

a practice customary during Mozart's time. In several places the execution as a short grace note before the beat or as an inverted mordent (∞), as suggested by the editor, sounds more graceful or clearer. Finally, where necessary, accidentals to trills and inverted mordents as well as some dynamics have been added. Where a repeat is called for players must generally decide whether to execute the passage as an echo, with greater intensity, with different bowings or to simply repeat the passage as already played. Only where one of the options clearly seemed preferable to the others has the editor made some dynamic suggestions.

Contrary to the violin concertos K. 218 and 219, no standard cadenzas exist for these three individual movements. Hence the editor has offered in the enclosed brochure cadenzas for the Adagio K. 261 and the Rondo K. 269 (including two versions for the former – one somewhat bolder, the other more conventional), in addition to two cadenza-like lead-ins to K. 269 and fermata embellishments to the Rondo K. 373. (The editor wishes to extend his thanks to Prof. Werner Hagen for his helpful suggestions regarding the cadenzas.) Those who question the second cadenza to K. 269 because it reflects 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).

In his rondos Mozart often embellished the third or fourth statements of the themes (cf. the Concerto in A major K. 219). In the Rondo K. 373 one finds a faint attempt in m. 161. In the Rondo K. 269, in contrast, the theme appears unchanged four times in the solo sections, in addition to the tutti sections. The editor has offered embellished versions for the last two theme statements – embellishments intended to inspire the violinist to make his own attempts.

Martin Wulffhorst