WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie V

# Konzerte

WERKGRUPPE 14:
KONZERTE FÜR EIN ODER MEHRERE STREICH-, BLAS- UND ZUPFINSTRUMENTE UND ORCHESTER
BAND 2: CONCERTONE, SINFONIA CONCERTANTE

VORGELEGT VON
CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1975

*Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)*

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk.

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE
Éditions Bärenreiter, Tours

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht gennannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Christoph-Hellmut Mahling, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie V, Werkgruppe 14, Band 2.

---

Alle Rechte vorbehalten / 1975 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

*Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)*

# INHALT


Zur Edition . . . . . VI

Vorwort . . . . . VII

Faksimile: Blatt 1[r] des Autographs von KV 190 (166[b]; KV[6]: 186 E) . . . . . XV

Faksimile: Blatt 20[r] des Autographs von KV 190 (166[b]; KV[6]: 186 E) . . . . . XVI

Faksimile: Autograph der Kadenz zum ersten Satz aus KV 364 (320[d]) . . . . . XVII

Faksimile: Blatt 1[r] des Autographs von KV Anh. 56 (315[f]) . . XVIII

Faksimile: Blatt 1[r] des Autographs von KV Anh. 104 (320[e]) . . XIX

Concertone in C für zwei Violinen und Orchester KV 190 (166[b]; KV[6]: 186 E) . . . . . 3

Sinfonia concertante in Es für Violine, Viola und Orchester KV 364 (320[d]) . . . . . 57

Anhang

I: Entwurf und Skizzen zu KV 364 (320[d])

1. Entwurf (Fragment) zum Schluß des ersten Satzes (T. 349 bis 357) . . . . . 133

2. Zwei Skizzen zur Kadenz des zweiten Satzes (Faksimile und Übertragung) . . . . . 134

II: Fragmente

1. Konzert in D für Violine, Klavier und Orchester KV Anh. 56 (315[f]) . . . . . 136

2. Sinfonia concertante in A für Violine, Viola, Violoncello und Orchester KV Anh. 104 (320[e]) . . . . . 153


*Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)*

# ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen — in erster Linie der Autographe Mozarts — einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

I: Geistliche Gesangswerke (1—4)
II: Bühnenwerke (5—7)
III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8—10)
IV: Orchesterwerke (11—13)
V: Konzerte (14—15)
VI: Kirchensonaten (16)
VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (17—18)
VIII: Kammermusik (19—23)
IX: Klaviermusik (24—27)
X: Supplement (28—35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage ($KV^1$ bzw. $KV^{1a}$) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage ($KV^6$) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden 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 und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰 statt 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in 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 Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for:* und *pia:* Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

# VORWORT

Die Werke, in denen Mozart Streichinstrumente solistisch einsetzt, sind vor allem in den Jahren 1773 bis 1779 entstanden. Diese Jahre umfassen den Zeitraum, der mit dem Abschluß der dritten Italienreise (13. März 1773) sowie eines mehrmonatigen Aufenthaltes in Wien (14. Juli—26. September 1773) beginnt und mit der Rückkehr nach Salzburg aus Mannheim und Paris (Januar 1779) endet. Der längere Aufenthalt Mozarts in seiner Vaterstadt vor der Reise nach Mannheim und Paris war, neben den Erfahrungen, die er in Italien gesammelt hatte, ebenso entscheidend für die Entstehung dieser Kompositionen wie diese Reise selbst. Bis zum Jahre 1777 mögen unter anderem folgende Gründe für den häufigen Einsatz der Violine als konzertierendes Instrument bestimmend gewesen sein:

1. Mozart hatte in den Jahren 1773 bis 1777 noch ein engeres Verhältnis zur Violine, da er sich selber immer wieder als Geiger betätigte. Mehrfach trat er sogar außerhalb Salzburgs als Solist auf. So berichtet Leopold Mozart in einem Brief vom 12. August 1773 aus Wien an seine Frau: *„Am fest des hl: Caietani haben uns die H: Patres zum speisen und zum Amt eingeladen, und weil die Orgel nichts nutz war ein Concert zu spielen, so hat der Wolfg: vom H: Teiber ein Violin und ein Concert entlehnt, und hat die Keckheit gehabt ein Concert auf der Violin zu spielen"* [1]. Am 16. Oktober 1777 schreibt Mozart an seinen Vater aus Augsburg, *„daß der jung: H: v. langenmantl"* versuchen wolle, *„eine accademie auf der stube [. . .] ganz allein für die H: Patritii zu veranstalten"*; am 14. Oktober 1777 wird Mozart von diesem zum Mittagessen eingeladen und ihm am selben Tag mitgeteilt, er *„möchte doch um 11 uhr kommen, und etwas mitnehmen, er hätte einige von der Musique bestellt, sie wollten etwas machen"*, und obwohl er erfährt, daß die Akademie nicht stattfinden wird, erklärt er sich bereit, zu musizieren: *„nach dem speisen, spielle ich 2 Concert. etwas aus dem kopf. dann einen Trio vom Hafeneder auf der Violin. ich hätte gern mehr gegeigt, aber ich wurde so schlecht accompagnirt, daß ich die Colic bekamm"*; später wurde dann doch noch eine Akademie (am 16. 10.) veranstaltet, bei der Mozart *„ein Concert"* spielte [2]. Ebenfalls in einem Brief aus Augsburg heißt es unter dem 23.—25. Oktober 1777: *„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* [= KV 218]. *es gieng wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton"* [3]. Aber auch in München war Mozart schon als Geiger aufgetreten, wie aus einem Brief an den Vater vom 6. Oktober 1777 hervorgeht [4]. Allerdings mag sein Selbstbewußtsein als Geiger, das ohnehin nicht sehr ausgeprägt gewesen zu sein scheint — was seinen Vater veranlaßte, ihn nachdrücklich in seinen Fähigkeiten zu bestärken —, und damit auch sein Interesse an der Violine bereits gegen Ende dieses Zeitabschnitts mehr und mehr nachgelassen haben; so klingt in dem Bericht an den Vater über sein Auftreten als Geiger in München schon etwas Ironie mit: *„wir machten gleich zu erst die 2 quintetti von Hayden [. . .] dann spiellte ich das Concert in C in B und Eb.* [= KV 246, 238 und 271], *und dan daß trio* [= KV 254] *von mir [. . .] zu guter lezt spiellte ich die lezte Casation aus den B von mir* [= KV 287 (271[b]; KV[6]: 271 H)]. *da schauete alles gros drein. ich spiellte als wenn ich der gröste geiger in Ganz Europa wäre"* [5]. Leopold Mozart reagierte in seinem Brief vom 18. Oktober 1777 entsprechend: *„daß sie bey Abspielung deiner letzten Caßation alle groß darein geschauet, wundert mich nicht, du weist selbst nicht wie gut du Violin spielst, wenn du nur dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit, und Geist spielen willst, ia, so, als wärest du der erste Violinspieler in Europa. du darfst gar nicht nachlässig spielen, aus närrischer Einbildung als glaubte man, du hieltest dich für einen grossen Spieler, da manche nicht einmal wissen, daß du die Violin spielest, und du von deiner Kindheit an als Clavierist bekannt bist, woher soll also der Stoff zu dieser Einbildung und vermu-*

[1] *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), Band I, Nr. 289, S. 486, Zeilen 37—41.

[2] Bauer—Deutsch II, Nr. 351, S. 62 ff., Zeilen 25 ff.

[3] Bauer—Deutsch II, Nr. 355, S. 82, Zeilen 34—41.

[4] Bauer—Deutsch II, Nr. 345, S. 39 ff.

[5] Bauer—Deutsch II, Nr. 345, S. 40 f., Zeilen 48—58.



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

*thung kommen? — zwey worte: Ich bitte vorhinein um Vergebung, ich bin kein Violinspieler: dann mit Geist gespielt! das setzt dich über alles hinweg. ò wie manchmal wirst du einen Violinspieler, der hochgeschätzt wird, hören, mit dem du Mitleiden haben wirst"* [6]. In Salzburg hat er sich wohl mehr aufgrund seiner Stellung und Tätigkeit und vielleicht auch auf Drängen des Vaters mit der Geige beschäftigt als aus eigenem Antrieb. Leopold Mozart teilt in einem Brief vom 4. Oktober 1777 nach München auszugsweise ein Gespräch zwischen dem Obersthofmeister und dem Erzbischof mit, in dem der Obersthofmeister über Wolfgang u. a. äußert: *„Er ist der gröste Clavierspieler, den ich in meinem Leben gehört. bey der Violin hat er Euer Hochf: Gden: gute Dienste gethann, und war ein recht guter Componist"* [7]. Unter dem 6. Oktober 1777 heißt es ebenfalls in einem Brief des Vaters an Frau und Sohn: *„Was mich zu zeiten betrübt macht, ist, daß ich dich nicht mehr Clavier, noch Violinspielen höre, und so oft ich nach Hause gehe, wandelt mir eine kleine Melankoly zu, dann, wann ich mich unserm Haus nähere, glaube ich immer ich müsse dich Violin spielen hörn"* [7a]. In einem Brief vom 9. Oktober desselben Jahres stellt Leopold die ermahnende Frage: *„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"* [8]. Die Lösung aus der „Aufsicht" des Vaters anläßlich der Reise nach Mannheim und Paris hatte denn auch zur Folge, daß er sich ganz dem ohnehin bevorzugten Klavier zuwandte. Immerhin aber hatten zunächst wenigstens Konzerte und konzertante Musik für Violine noch im engeren Bereich des Interesses gelegen.

2. Mozart scheint sich in dieser Zeit intensiv mit der Gattung Violinkonzert beschäftigt zu haben [9]. Hierzu mag er nicht zuletzt durch seine Bekanntschaft mit Josef Mysliveček [10], die er in Italien gemacht hatte, angeregt worden sein.

3. Im damaligen Salzburg sind Konzerte und konzertante Musik für Violine offenbar überaus beliebt gewesen, wie Violinkonzerte, Serenaden, Finalmusiken und Concertoni zeigen. Außerdem aber müssen sich unter den Mitgliedern der Hofkapelle wie unter den Dilettanten hervorragende Geiger befunden haben [11].

Der Einfluß von Mannheim und Paris ist dagegen eindeutig in den konzertanten Werken der Jahre 1778 und 1779 wirksam und bestimmend. Sie gehören, vollendet oder nur als Fragment überliefert, zum Typus der Sinfonia concertante. Eine Ausnahme macht hier lediglich das unvollendet gebliebene Konzert in D für Klavier und Violine KV Anh. 56 (315[f]). Dieses Fragment ist aber sowohl vom Stil als auch vom Zeitpunkt seiner Entstehung her aufs engste mit den übrigen Werken für konzertierende Instrumente dieser Jahre verbunden, so daß sich die Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) zu Recht entschlossen hat, es nicht den Klavierkonzerten (Serie V, Werkgruppe 15), sondern dem vorliegenden Band (Anhang II/1) zuzuweisen.

*

Hinweise auf Entstehung, Bestimmung oder Aufführung der in diesem Band der *Neuen Mozart-Ausgabe* zusammengefaßten Werke fehlen, da sie mit Sicherheit oder doch mit größter Wahrscheinlichkeit in Salzburg geschrieben wurden: Mozart hatte also keinen Anlaß, sich schriftlich zu äußern. Auch hier bildet das Konzert KV Anh. 56 (315[f]) wiederum eine

[6] Bauer—Deutsch II, Nr. 353, S. 72, Zeilen 29—40.
[7] Bauer—Deutsch II, Nr. 343, S. 34 f., Zeilen 49—51.
[7a] Bauer—Deutsch II, Nr. 344, S. 37, Zeilen 48—52.
[8] Bauer—Deutsch II, Nr. 346, S. 41 f., Zeilen 9—13.
[9] So heißt es z. B. in der Nachschrift Mozarts zum Brief seines Vaters an die Mutter vom 8. September 1773 aus Wien: *„Concerto / per violino obligato / è stromenti / del sig: giuseppe Misliwecek / detto il boemmo / = Baßo = / p: s: so sieht mein unterleg aus."* (Bauer—Deutsch I, Nr. 295, S. 497, Zeilen 47—53).
[10] Leopold Mozart erwähnt Mysliveček erstmals in einem Brief an seine Frau vom 4. August 1770 aus Bologna (Bauer—Deutsch I, Nr. 202, S. 377, Zeile 34). Zwischen Josef Mysliveček und den Mozarts entwickelte sich eine enge Freundschaft, die bis zum Tode Myslivečeks andauerte und auch immer wieder in den Briefen der Mozarts zu verfolgen ist.
[11] So z. B. der Hofmusikdirektor, Hofkonzertgeiger und Hofkonzertmeister Antonio Brunetti. Vgl. hierzu auch Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Salzburg 1972 (Diss. mschr.), für Brunetti insbes. S. 50 ff. Über die Aufführung des „Straßburger" Violinkonzertes KV 218 von Wolfgang Amadeus durch Brunetti berichtet Leopold in einem Brief vom 6. Oktober 1777 an Frau und Sohn nach München (Bauer—Deutsch II, Nr. 344, S. 36, Zeilen 20—24). Es ist sicher nicht richtig, anzunehmen, Mozart habe seine Violinkonzerte und konzertanten Sätze für Violine in anderen Werken in erster Linie zum eigenen Gebrauch geschrieben. Daß er sie auch selber gelegentlich gespielt hat, zeigen seine Briefe aus Augsburg und München (vgl. oben).



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Ausnahme: In einem Brief vom 12. November 1778 berichtet Mozart aus Mannheim dem Vater, daß er mit der Arbeit an diesem Konzert begonnen habe[12].
Der Concertone in C KV 190 (166$^b$; KV$^6$: 186 E) ist nicht, wie bisher angenommen[13], im Jahre 1773, sondern erst im Jahre 1774 entstanden. Ernst Hess und Franz Giegling konnten bei einer Untersuchung der aus dem Besitz des Hamburger Musikalienhändlers August Cranz stammenden und im sogenannten „Cranz-Band No. 2" [14] zusammengebundenen Autographe Mozarts — unter ihnen das des Concertone — alle durchstrichenen Daten mit Hilfe eines Durchleuchtungsverfahrens entziffern. Die Datierung des Concertone ist somit von Salzburg *„3. Mai 1773"* in *„Salzburg, 31. Mai 1774"* zu berichtigen[15]. Ergänzend hierzu konnte Wolfgang Plath aufgrund seiner Studien zur Handschrift Mozarts feststellen, daß auch die Schrift des Autographs vorzüglich zu dieser neuen Datierung paßt.
Über Form und Anlage des Werkes sowie über die Bezeichnung „Concertone" ist in der Literatur mehrfach gehandelt worden. So sah Hermann Abert in ihm einen *„Nachzügler des alten Concerto grosso"* [16] und Barry S. Brook vertrat die Ansicht, *„der ungewöhnliche Titel"* nehme sich *„wie ein Versuch aus, einen eigenen Namen für die Symphonie concertante zu finden, ehe der spätere Terminus gebräuchlich wurde"* [17]. Nirgends aber wurde bisher die Vermutung ausgesprochen, daß es sich um den Vertreter eines eigenständigen, vornehmlich im österreichisch-oberitalienischen Raum beliebten Gattungstypus handeln könne, einer gattungsgeschichtlichen Spezies von zeiträumlich beschränkter Verbreitung nämlich, an die sich Mozart angeschlossen hat und die ähnlich der „Symphonie concertante", jedoch unabhängig von dieser, Elemente des „Concerto" mit solchen der „Symphonie" in einer Zeit des Übergangs zu verbinden suchte. Unter diesem Gesichtspunkt könnte auch das Fragment eines Instrumental-Satzes in D KV Anh. 223$^c$ (KV$^6$: Anh. A 50)[18], das vermutlich aus derselben Zeit, vielleicht sogar aus demselben Jahr stammt, gesehen werden, entspricht doch die Besetzung, mit Ausnahme der fehlenden Trompeten, genau derjenigen des Concertone: Violino I, II principale, Violino I, II, Basso und, ausdrücklich als obligat bezeichnet, Viola I, II, Violoncello (im Concertone nur im 2. Satz „obbligato"!), Oboe I, II und Corno I, II. Es könnte sich hier also — entgegen der Einordnung in der NMA als Fragment eines Divertimentosatzes — durchaus um das eines Concertonesatzes handeln. Ob diese 13 Takte in Partitur etwa eine „Vorstudie" zu KV 190 darstellen oder später zu Papier gebracht wurden, wird sich kaum noch feststellen lassen[19]. Nicht zu klären ist auch, wo Mozart die Form des Concertone, die offenbar als eine Möglichkeit galt, alte kontrapunktische und neue symphonische Elemente zu vereinigen, kennengelernt hat. Auch muß offen bleiben, inwieweit andere „Versuche" in dieser Richtung auf ihn eingewirkt haben. Es sei in diesem Zusammenhang vor allem auf die Sinfonien Hob. I: 6—8 von Joseph Haydn verwiesen, die ihm nicht unbekannt gewesen sein dürften, zumal er sich während seines Aufenthaltes in Wien 1773 intensiv mit Werken Haydns beschäftigt zu haben scheint[20]. Ob und in welchem Umfange Mozart außerdem Kompositionen des von ihm sehr verehrten Josef Mysliveček als „Anschauungsmo-

[12] Bauer—Deutsch II, Nr. 504, S. 506, Zeilen 48—49.
[13] Vgl. hierzu Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Band I, Leipzig $^7$/1955, S. 295 bzw. S. 322; Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, Band II, Paris 1936, S. 16; KV$^3$, S. 222. Die Datierung „1773" stammt von Adolf Sandberger.
[14] Heute in Schweizer Privatbesitz; vgl. auch KV$^6$.
[15] Vgl. KV$^6$, S. 205. — Somit ist auch die von Hans Engel vertretene Ansicht, Mozart habe den Concertone in Italien geschrieben, nicht mehr zutreffend. Vgl. Engel, *Mozarts Konzertwerke*, in: *Bericht der Musikwissenschaftlichen Tagung Salzburg 1931*, Leipzig 1932, S. 120.
[16] Abert, a. a. O., S. 322.
[17] Artikel *Symphonie concertante*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Friedrich Blume, 14 Bände, Kassel etc. 1949—1968, Band 12, Sp. 1905.
[18] Vgl. NMA IV/12: *Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester · Band 6*, Kassel etc. 1964, S. 65 f., und das Vorwort zu diesem Band (S. XII).
[19] Vgl. hierzu KV$^6$, S. 762. Dort heißt es in einer Anmerkung: *„Die vorliegende Hs. sieht jedoch nicht wie ein Entwurf aus und deutet eher auf spätere Entstehungszeit, etwa nach 1770, wenn überhaupt die Schrift von Wolfgang stammt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Mozart einen Instrumental-Satz eines fremden, altklassischen Komponisten abzuschreiben begonnen hat."* Sollte hier wirklich die Abschrift einer fremden Komposition vorliegen, so möchte man eher annehmen, daß es sich um ein „zeitgenössisches" Werk handelte — etwa von Mysliveček? —, das Mozart vielleicht zu Studienzwecken kopiert hat.
[20] Diese Beschäftigung mit Haydn hat vor allem auch in den 1773 entstandenen Quartetten ihren Niederschlag gefunden. — Daß Mozart die Sinfonien Hob. I: 6—8 oder wenigstens eine von ihnen (spätestens?) in Wien gehört hat, erscheint ebenfalls nicht ausgeschlossen, zumal H. C. Robbins Landon das in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vorhandene Stimmenmaterial auf „c. 1770—75?" datiert. Vgl. Landon, *Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien*, Band I, Wien 1965, S. XLIX, L und LII.



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

dell" für den Concertone oder auch für seine Violinkonzerte gedient haben, konnte noch nicht näher untersucht werden[21], weil ein Großteil der zum Vergleich notwendigen Werke Myslivečeks offenbar nicht erhalten ist. Jedoch ist ein solcher Einfluß nicht unwahrscheinlich. Leopold Mozart berichtet in einem Brief vom 13. November 1777 an seinen Sohn nach Mannheim: *„Heute vernahme daß der Erzb: gestern dem Brunetti Comission gegeben dem Missl: zu schreiben und Concertoni anzufrimmen"*[22] und in einem weiteren Brief vom 12. Januar 1778 an Frau und Sohn ebenfalls nach Mannheim heißt es: *„Missliwetcek hat mir geschrieben, daß er 2 Concertoni auf verlangen des Fürsten Componiert und dem Brunetti geschickt, aber kein Antwort erhalten"*[23]. Diese Mitteilungen lassen immerhin darauf schließen, daß sich die Gattung „Concertone" in Salzburg einiger Beliebtheit erfreut haben muß — wohl auch bedingt durch die Salzburger Serenaden- und Finalmusik-„Tradition". So verwendet Mozart in den Serenaden KV 185/167[a] (1773), KV 203/189[b] (1774), KV 204/213[a] (1775) und KV 250/248[b] (1776) jeweils eine Solovioline. In der letztgenannten sind es drei, sonst jeweils zwei konzertartige Sätze, in den Serenaden KV 185 (167[a]) und KV 203 (189[b]) außerdem noch eines der Trios, in denen eine Solovioline verlangt wird.

Die Vorschrift *Solo* bietet im Concertone hinsichtlich der Besetzung von Violoncelli und Kontrabässen wegen der gelegentlichen Solo-Funktion des Violoncello einige Sonderprobleme. Im allgemeinen — und das gilt für beide Hauptwerke des vorliegenden Bandes — bedeutet *Solo* den Beginn eines solistischen Abschnitts bei gleichzeitiger Reduzierung des übrigen Orchesters; nach Kenntnis der Aufführungspraxis zu Mozarts Zeit spielten in den Streichern wohl nur die ersten Pulte, und die Basso-Stimme wurde möglicherweise nur von je einem Violoncello und Kontrabaß ausgeführt, falls überhaupt diese Instrumente mehrfach besetzt waren (vgl. hierzu auch NMA V/15: *Klavierkonzerte · Band 7* bzw. *Band 8*, S. X bzw. S. XXI). Die in Versalien über den Akkoladen gestochenen *Tutti*- und *Solo*-Vermerke im vorliegenden Band verstehen sich somit als generelle Besetzungshinweise; zusätzlich wurde im Concertone der Einsatz der Solo-Instrumente im allgemeinen durch *Solo* über dem betreffenden System angezeigt. Da im Concertone neben den beiden konzertierenden Violinen auch die Oboe I, das Violoncello (im zweiten Satz ausdrücklich als *Violoncello obbligato* auf eigenem System) und in bescheidenerem Umfange auch die beiden Bratschen, die in Salzburg ohnehin einfach besetzt gewesen sein dürften[24], solistisch eingesetzt werden, wurde der Zusatz *Solo* — im Autograph meist zu allen Stimmen gesetzt — auch an den entsprechenden Stellen in Oboe und Violoncello I übernommen (bei Oboe I, da beide Oboen in der Regel auf einem System gestochen sind, aus notationstechnischen Gründen stets als *„I^mo solo"*). Für die Violoncelli und Kontrabässe ergibt sich aufgrund der solistischen Beteiligung des Violoncello folgende Besetzung, die auch für heutige Aufführungen empfohlen sei: In den Tutti-Abschnitten im ersten und letzten Satz spielen selbstverständlich alle Violoncelli und Kontrabässe den Violoncello/Basso-Part; die solistischen Partien des Violoncello werden von einem Violoncello ausgeführt, während die Basso-Stimme eine reduzierte Gruppe von Violoncelli und Bässen übernimmt. Im zweiten Satz sollte das *Violoncello obbligato* von einem Violoncello gespielt werden, während die übrigen Violoncelli und die Kontrabässe den Basso-Part übernehmen und sich an den Solo-Stellen anteilmäßig reduzieren.

Zur Bezeichnung der Trompeten als *trombe lunghe*[25] im Autograph des Concertone gab Herr Dr. John Henry van der Meer, Nürnberg, auf Anfrage folgende einleuchtende Erklärung, wofür ihm an dieser Stelle besonders gedankt sei: *„Zu Mozarts Zeiten kamen Trompetenstimmungen in F, (E), Es, D und C vor. Gerade in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts baute man häufiger Trompeten in F und Es, die vorher nur ausnahmsweise begegneten (z. B. Bach, 2. Brandenburgisches Konzert). Im Gegensatz zu den neueren Instrumenten in Es und F (Röhrenlänge etwa 205 bzw. 184 cm) erschienen die alten in C und D (Röhrenlänge etwa 243 bzw. 212 cm) als länger. Daher ist es möglich, daß Trompeten in C eben als ‚trombe lunghe' bezeichnet wurden."*

[21] Dies gilt vor allem auch allgemein für den Einsatz der Violine als Solo-Instrument.

[22] Bauer—Deutsch II, Nr. 369, S. 113, Zeilen 22—23.

[23] Bauer—Deutsch II, Nr. 403, S. 223 f., Zeilen 18—20. Vgl. hierzu auch Brook, a. a. O., Sp. 1903.

[24] Vgl. hierzu auch Hintermaier, a. a. O. — Einen Hinweis, daß die Bratschen als Solo-Instrumente zu verstehen sind, könnte hier ebenfalls das Fragment KV Anh. 223[c] (KV[6]: Anh. A 50) geben, in dem es ausdrücklich heißt: *Viola I, II obbligata.*

[25] So u. a. auch in der Serenade KV 185 (167[a]) und in der Sinfonie in C KV 162.



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Es ist, wie erwähnt, unbekannt, aus welchem Anlaß der Concertone in Salzburg komponiert und von welchem Klangkörper er musiziert worden ist. Da der Erzbischof offenbar derartige Kompositionen schätzte, ist eine Aufführung durch die Hofkapelle nicht auszuschließen[26], wenngleich eines der bürgerlichen Collegia musica nach Kenntnis der Salzburger Gepflogenheiten eher in Frage kommt.

Während derartige Kompositionen mit einem oder mehreren konzertierenden Instrumenten und einem — über weite Strecken vielleicht sogar solistisch besetztem — Tutti im 18. Jahrhundert häufig die Bezeichnung „Concertino" tragen — in einigen Quellen übrigens auch die Sinfonie Hob. I: 8 von Haydn[27] —, kommt die Bezeichnung „Concertone" offensichtlich nur selten vor. Auch in den Nachschlagewerken der Zeit wird „Concertone" nicht erwähnt. Der Begriff findet sich erst in dem von Gottfried Weber verfaßten Artikel *Concert* der 1830 in Leipzig erschienenen *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, hier eindeutig als Synonym für „Concerto grosso", entsprechend dem italienischen Gebrauch, eine Vergrößerung entweder durch ein zusätzliches Adjektiv wie „grosso" oder eine zusätzliche Endung des Substantivs wie „-one", z. B. „Violone", „Trombone" etc., auszudrücken: *„In der zweiten Bedeutung unterscheidet man Concerte für ein Instrument allein, von Doppelconcerten d. h. Concerten für zwei Instrumente zugleich (concerto doppio) auch wohl für mehre, — und Concertantsymphonien, unter welchem Namen man Concerte für eine größere Anzahl von Orchesterinstrumenten zu verstehen pflegt, oder mit anderen Worten Orchesterstücke, in welchen nicht blos einige, sondern viele Orchesterinstrumente, bald einzeln abwechselnd, bald auch zusammengreifend, concertmäßig, concertirend, (dieses Wort hier seiner ursprünglichen Bedeutung am getreuesten, nämlich gleichsam wettstreitend, als concertirende, wettstreitende Stimmen) hervortreten. Zuweilen bezeichnet man Concertstücke dieser Art auch mit dem Namen concerto grosso oder concertone, sinfonia concertante oder concertata"*[28].

Als Mozart 1777 seine Reise nach Mannheim und Paris antrat, befand sich unter den Kompositionen, die er mit sich führte, auch der Concertone. Am 14. Dezember 1777 schreibt er aus Mannheim an den Vater: *„ich habe dem H: wendling mein Concertone auf den Clavier hören lassen; er sagte, das ist recht für Paris. wenn ich das den Baron Bach hören lasse, so ist er ganz außer sich"*[29]. Den Vater bewegen in Salzburg ähnliche Gedanken, denn er schreibt unter dem 11. Dezember 1777 nach Mannheim: *„war dann in Mannheim nicht möglich die Hafnermusik* [= KV 250 (248[b])], *dein Concertone, oder eine deiner Londronischen Nachtmusiken* [= KV 247 und 287 (271[b]; KV[6]: 271 H)] *aufzuführen?"*[30] Daß im Zusammenhang mit den Bemühungen Mozarts, in Mannheim am Hofe des Kurfürsten Fuß zu fassen, unter anderem der Concertone Erwähnung findet, ist nicht nur ein Zeichen dafür, daß dieser *„von den Mozarts auch in den folgenden Jahren nach seiner Entstehung hochgehalten"* wurde[31], sondern ist auch bezeichnend für deren pragmatisch-realistisches Denken. Weisen doch alle von Leopold Mozart in seinem Brief genannten Werke umfangreiche konzertante Partien auf. Da in Mannheim die Gattung der „Symphonie concertante" sehr geschätzt wurde, Wolfgang Amadeus aber noch über keine solche Komposition im eigentlichen Sinne verfügte, lag es nahe, diejenigen seiner Werke für eine Aufführung ins Auge zu fassen, die dieser Gattung so weit wie möglich entsprachen. In erster Linie bot sich hier zweifellos der Concertone als besonders geeignet an. Aus diesem Grunde hatte Mozart das Werk sicher auch Wendling vorgespielt und gehofft, dieser könne ihm behilflich sein, es in Mannheim zur Aufführung zu bringen. Seine Bemühungen blieben jedoch ohne Erfolg, und er mußte sich mit dem Hinweis begnü-

[26] Zur Besetzung der Salzburger Hofkapelle im Jahre 1774 vgl. u. a. Hintermaier, a. a. O., S. 543. Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß mit ganz wenigen Ausnahmen jedes Mitglied der Hofkapelle mit einem „Haupt"- und einem „Nebeninstrument" eingesetzt werden konnte. Dies gilt vor allem auch für die Besetzung der Bratschen und der Baßgruppe.

[27] Vgl. Landon, a. a. O.

[28] Gottfried Weber, Artikel *Concert*, in: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Ersch und Gruber, I. Section, XXI, Leipzig 1830, S. 324. — Vgl. hierzu auch Erich Reimer, Artikel *Concerto/Konzert*, in: *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972 ff., S. 12 (dieses Artikels). — „Vergrößerung" heißt im Falle des Concertone sowohl Erweiterung der Anzahl der konzertierenden Instrumente als auch Erweiterung des Orchesters vor allem durch die Blechbläser.

[29] Bauer—Deutsch II, Nr. 390, S. 186 f., Zeilen 37—39.

[30] Bauer—Deutsch II, Nr. 389, S. 183, Zeilen 54—55.

[31] KV[6], S. 206.



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

gen, daß er damit in Paris sicher Anerkennung finden werde[32].

Tatsächlich scheint Mozart erst in Paris Veranlassung gehabt zu haben, sich näher mit der Gattung „Symphonie concertante" zu befassen. Am 5. April 1778 schreibt er an den Vater: *„Nun werde ich eine sinfonie concertante machen, für flauto wendling, oboe Ramm, Punto waldhorn, und Ritter Fagott"*[33]. Umso enttäuschender muß es für ihn gewesen sein, daß sich in Paris ähnliche Schwierigkeiten hinsichtlich der Aufführung seiner Werke ergaben wie in Mannheim. Nachdem die von Mozart erwähnte *„sinfonie concertante"* von Le Gros, dem Veranstalter der Concerts spirituels, entgegen seiner Zusage nicht auf das Programm gesetzt worden war[34], bestand kein Anlaß mehr, dort weitere derartige Kompositionen zu schreiben. Das änderte sich erst wieder in Salzburg nach der Rückkehr aus Paris. Hier nämlich sind vermutlich im Sommer oder Frühherbst 1779 die Sinfonia concertante in Es für Violine, Viola und Orchester KV 364 (320$^d$) und die nur als Fragment erhaltene und im Anhang II/2 dieses Bandes wiedergegebene Sinfonia concertante in A für Violine, Viola, Violoncello und Orchester KV Anh. 104 (320$^e$) entstanden. Es mag Mozart gereizt haben, diese neue Gattung in Salzburg bekannt zu machen, zumal hier entsprechend gute Instrumentalisten zur Verfügung standen[35]. Auch die Wahl der Solo-Instrumente (Violine und Viola) in der ersten Sinfonia ist vielleicht durch die in Salzburg anscheinend beliebte Kombination dieser Instrumente mitbestimmt worden[36].

Sowohl in KV 364 (320$^d$) als auch in dem Fragment KV Anh. 104 (320$^e$) ist die Viola principale um einen halben bzw. um einen ganzen Ton höher zu stimmen, ihr Part ist darum einen Halbton bzw. einen Ganzton tiefer mit entsprechenden Generalvorzeichen (zwei bzw. ein ♯) notiert. Über die Gründe für die Umstimmung der Viola ist vielfach diskutiert worden[37]. Einzig und allein aufführungspraktische Überlegungen können hierfür im Grunde maßgebend gewesen sein, und schon Hermann Abert nennt die beiden wohl wichtigsten Gesichtspunkte[38]: *„Der Zweck dabei war, ihren Klang zu schärfen und das Spiel zu erleichtern."* Durch den helleren Klang aber hob sich die Soloviola deutlicher von dem begleitenden Orchester ab und „vermischte" sich zugleich besser mit der konzertierenden Violine. Die leichtere Ausführbarkeit betrifft unter anderem das Doppelgriffspiel und die Möglichkeit einer stärkeren Einbeziehung der leeren Saiten, die im 18. Jahrhundert häufig und ganz bewußt eingesetzt wurden. Die Anweisung zur Umstimmung der Soloviola in beiden Werken sowie Format und Schrift des Autographs sind wesentliche Kriterien für die Annahme einer engen zeitlichen Nähe ihrer Entstehung[39]. Die Frage der Priorität jedoch muß offen bleiben, denn die bisher angenommene Reihenfolge — KV 364 (320$^d$) vor KV Anh. 104 (320$^e$)[40] — erscheint keineswegs zwingend.

---

[32] Über die Schwierigkeiten, sich in Mannheim bei Hofe hören zu lassen oder eigene Werke aufzuführen, war sich Leopold Mozart offenbar völlig im klaren — im Gegensatz zu seinem Sohn. Schon in einem Brief vom 30. Oktober 1777 schreibt er: *„Manheim ist abermahl ein gefährlicher Platz zum Geld verzehrn, wo alles theuer ist; wo man etwa zu thun hat bis man die Gnade haben kann sich hören zu lassen; wo man alsdann lange aufs Present warten kann, und am Ende höchstens 10 Carolin, das ist 100 f bekommt, die man bereits verzehrt hat. der Hof ist mit Leuten übersetzt, die die fremden, wie es aller Orten geschieht mit neidischen Augen ansehen, und wo dem geschicktesten Menschen auch die grösten Prügl unter die Füsse geworffen werden."* (Bauer—Deutsch II, Nr. 359, S. 91, Zeilen 91—98).

[33] Bauer—Deutsch II, Nr. 440, S. 332, Zeilen 95—96. Es handelt sich hierbei um die verschollene Sinfonia concertante KV Anh. 9 (KV$^6$: 297 B).

[34] Vgl. hierzu auch die Briefe vom 1. Mai und 9. Juli 1778 (Bauer—Deutsch II, Nr. 447, S. 345, Zeilen 74 ff., und Nr. 462, S. 397 f., Zeilen 157—158).

[35] Als Geiger, wie schon erwähnt, Antonio Brunetti, außerdem Joseph Hafeneder. Es ist bis jetzt jedoch noch nicht geklärt, wer die Solovioline und vor allem die Soloviola gespielt haben könnte. Die Hofkapelle verfügte 1779 zwar über zwei Bratschisten (vgl. Hintermaier, a. a. O., S. 544), aber als Solist dürfte von diesen keiner in Frage kommen. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß diesen Part einer der Geiger, etwa Hafeneder, übernommen hat.

[36] Es sei hier nur an die weiteren Werke für Violine und Viola, die in Salzburg entstanden sind, erinnert. Wolfgang Plath macht den Herausgeber im übrigen auf eine Ähnlichkeit des ersten Solo im 3. Satz (T. 80 ff.) von KV 364 (320$^d$) mit dem Beginn der Sonate in D für Violine und Viola (Perger XV/128) von Michael Haydn aufmerksam. Es könnte durchaus möglich sein, daß diese Kompositionen Haydns und Mozarts für dieselben Spieler gedacht waren.

[37] Vgl. u. a. Engel, a. a. O., S. 121, oder Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, New York 1945, deutsche Ausgabe Stockholm 1947, S. 320.

[38] A. a. O., S. 626, Anm. 3.

[39] Vgl. KV$^6$, S. 347. — Hinsichtlich einer möglichen Bestimmung des Fragments KV Anh. 103 (320$^f$; KV$^6$: 299$^d$), „La Chasse" (vgl. NMA II/16/2: *Musik zu Pantomimen und Balletten*, S. 112 f.), als Ritornell zum Schlußsatz von KV Anh. 104 (320$^e$) können die von Ernst Hess geäußerten Zweifel nur unterstrichen werden (KV$^6$, S. 316). Im übrigen sei noch darauf hingewiesen, daß beide Werke auch in der Besetzung nicht übereinstimmen (KV Anh. 103/320$^f$/KV$^6$: 299$^d$ hat zusätzlich noch zwei Flöten und zwei Fagotte).

[40] Vgl. KV$^6$, S. 347, und Wyzewa-Saint Foix, a. a. O., Band III, S. 179.



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Das Fragment der Sinfonia concertante KV Anh. 104 (320$^e$) liegt im Autograph vor, das jedoch undatiert ist[41]. Von KV 364 (320$^d$) sind dagegen autograph nur erhalten:

1. Ein Blatt in Privatbesitz, auf dessen Vorderseite ein Entwurf (Fragment) zum Schluß des ersten Satzes (= Anhang I/1) und auf dessen Rückseite zwei Skizzen — nicht ein Entwurf (KV$^6$, S. 346) — zur Kadenz des zweiten Satzes (= Anhang I/2, Faksimile und Übertragung[42]) notiert sind.

2. Ein Doppelblatt im Besitz der Kunstsammlung der Veste Coburg: auf den Seiten 1—2 die Kadenz zum ersten Satz, auf Seite 3 die Kadenz zum zweiten Satz; die Seite 4 ist leer.

3. Ein Blatt in Privatbesitz, auf dessen Vorderseite (vgl. das Faksimile auf S. XVII) ebenfalls die Kadenz zum ersten Satz steht[43], während auf der Rückseite zwei Hornstimmen, wahrscheinlich zu Kontretänzen, notiert sind. Die Niederschrift der Kadenz hat Entwurfcharakter; sie weicht jedoch nur an einer einzigen Stelle von dem zuerst genannten Autograph (Veste Coburg) ab: In Takt [10] sind 2.—9. Sechzehntel-Note in der zwei- und nicht in der dreigestrichenen Oktave notiert (vgl. S. XVII mit S. 89).

In Ermangelung eines Gesamt-Autographs mußte sich die Edition von KV 364 (320$^d$) auf folgende Quellen stützen:

*Stimmenkopien*

1. München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: *Mus. Mss. 6843*[44]
2. Brünn, Moravské múzeum, Best. Náměšt, Signatur: *A 16832*
3. Stift Lilienfeld (Niederösterreich)

*Gedruckte Stimmen*

Erstausgabe Offenbach, Johann André, Platten-Nummer 1588 (als op. 104 kurz nach 1800, wahrscheinlich 1802 erschienen)

*Partiturkopien*

1. Prag, Universitätsbibliothek (Clementinum), Signatur: *M. I/14*[45]
2. Berlin, Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. Ms. 15380* (aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek) (Abschrift aus der Sammlung Aloys Fuchs in Wien 1835)
3. Offenbach, André-Archiv, Signatur: *M 12148* (Verlagskopie aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Zeileneinteilung für den Stich und wenigen Korrekturen des Stechers)[46]

Da in dem Münchner Stimmenmaterial einige der bekannten Salzburger Schreiber vertreten sind, kann mit Sicherheit angenommen werden, daß es in Salzburg hergestellt worden ist und somit vermutlich auch unmittelbar auf das verlorene Autograph zurückgeht. Diese Stimmenkopie wurde daher als „Primärquelle" zugrunde gelegt. Die Stimmenkopien aus Brünn und Stift Lilienfeld stimmen weitgehend mit denen von München überein. Von den Partiturkopien steht die Prager diesem Münchner Material am nächsten. Die Berliner Partiturkopie und diejenige des André-Archivs sind dagegen mit der von Johann André besorgten Erstausgabe (nur Stimmen) nahezu identisch. Auf welche Vorlage diese Erstausgabe zurückgeht, konnte nicht ermittelt werden[47].

Im Gegensatz zu dem Concertone und den beiden „Symphonies concertantes" ergeben sich für das als Fragment überlieferte Konzert in D für Violine, Klavier und Orchester KV Anh. 56 (315$^f$) keine Probleme. 120 Takte des ersten Satzes (Allegro) sind im Autograph überliefert, allerdings nur 74 Takte davon vollständig instrumentiert[48]. Das Autograph ist

[41] 51 Takte Orchestereinleitung (Tutti) und 83 Takte der ersten Solo-Episode mit nur skizzierter Begleitung. Eine Ergänzung wurde von Otto Bach versucht, erschienen Wien 1869/70 bzw. 1871 bei C. A. Spina.

[42] Diese wurde von Wolfgang Plath, Augsburg, besorgt.

[43] KV$^6$, S. 347, spricht irrtümlicherweise von einer *„dritten* [sic] *Kadenz zum 1. Satz"*.

[44] In KV$^6$ nicht verzeichnet. Vgl. dazu Robert Münster, *Eine Salzburger Handschrift der Sinfonia concertante KV 362* [recte: 364] *aus Mozarts Zeit*, in: *Mitteilungen der ISM*, 15. Jg., Doppelheft 1/2 (Februar 1967), S. 3—6.

[45] In KV$^6$ nicht verzeichnet. Vgl. dazu Marie Svobodová, *Das „Denkmal Wolfgang Amadeus Mozarts" in der Prager Universitätsbibliothek*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 353—386 (siehe bes. S. 361).

[46] Auch an dieser Stelle sei Herrn Klaus Hortschansky dafür gedankt, daß er die Einsichtnahme in diese Verlagskopie ermöglichte.

[47] Ebenso konnte nicht festgestellt werden, ob die zum Stich eingerichtete Verlagskopie der Partitur jemals — als Partitur! — im Druck erschienen ist. Den einzigen Hinweis darauf, daß dies doch der Fall gewesen sein könnte, gibt ein Vermerk auf dem Einband: *Ist im Druck erschienen. Preiß Rh. 1. 16 Sgr. netto. Joh. André.* Ein André-Druck der Partitur erschien offenbar erst nach 1850 (Exemplar in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig).

[48] Diese Tatsache spricht u. a. gegen die Annahme Wolfgang Boettichers, Mozart habe das Werk vollendet und das Fehlende sei lediglich verloren gegangen; vgl. *Neue Mozartiana. Skizzen und Entwürfe*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch III*, 1943, S. 155.



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

mit der Datierung *Mannheim 1778* versehen, und aus dem oben genannten Brief vom 12. November 1778 an den Vater ist der Anlaß der Entstehung bekannt. Dort heißt es: *„Mann richtet hier auch eine accademie des amateurs auf, wie in Paris — wo H: fränzel das violin Dirigirt — und da schreibe ich just an einen concert für Clavier und violin —"* [49]. Warum Mozart das Werk, vor allem auch später in Salzburg, nicht vollendet hat, ist unbekannt. Zunächst hing es wohl einfach mit seiner Abreise aus Mannheim oder vielleicht auch damit zusammen, daß die *„accademie des amateurs"* nicht so schnell „funktionsfähig" war, wie er geglaubt hatte. Denn sicher hatte er beabsichtigt, den Klavierpart bei einer Aufführung selber zu übernehmen. Nicht einleuchtend ist dagegen die Annahme Einsteins, der „Torso" sei durch die Auflösung des Mannheimer Orchesters hervorgerufen worden [50]. Die *„accademie des amateurs"* sollte ja gerade den Verlust der Mannheimer Hofkapelle ersetzen, die sich, mit Ausnahme derjenigen Musiker, die sich zum Verbleib entschlossen hatten, im November 1778 schon in München befand.

Fragmente Mozarts gaben verschiedentlich Anlaß zu Ergänzungsversuchen. So hat Otto Bach schon 1870 eine „Rekonstruktion" der Sinfonia concertante KV Anh. 104 (320$^{e}$) vorgelegt [51] und Robert D. Levin ließ 1968 eine solche von KV Anh. 56 (315$^{f}$) folgen [52]. Levin erläuterte seinen „Ergänzungsversuch" ausführlich in einem Beitrag zum *Mozart-Jahrbuch 1968/70* [53], der wiederum einen Ausschnitt aus der an der Harvard University entstandenen Dissertation des Verfassers *The Unfinished Works of W. A. Mozart* darstellt.

Bei der vorliegenden Edition wurden Unebenheiten im Tonsatz, wie etwa die Oktavparallelen zwischen Violine I und Violoncello/Basso in Takt 210 des Concertone KV 190 (166$^{b}$; KV$^{6}$: 186 E), nicht verbessert. Im Falle von KV 364 (320$^{d}$) erschien es in Ermangelung des Autographs nicht sinnvoll, typographische Differenzierungen nach den Richtlinien der *Neuen Mozart-Ausgabe* vorzunehmen: Ergänzungen und Zusätze des Herausgebers sind daher nicht besonders kenntlich gemacht; ausgenommen davon sind die Kadenzen, da sie autograph erhalten sind.

*

Der Dank des Herausgebers gilt vor allem der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe*, die stets bereit war, mit Rat und Tat Hilfe zu leisten. Er gilt aber auch Dr. Franz Giegling/Basel für die Auskunft über die bei der Untersuchung der Autographe des zweiten Cranz-Bandes angewandten Methoden und Professor Dr. Klaus Hortschansky/Frankfurt a. M., der es ermöglichte, die im Besitz des André-Archivs befindliche Partiturkopie zu KV 364 einzusehen. Zu danken ist schließlich Professor Eduard Melkus/Wien für vielfachen Rat sowie Professor Dr. Marius Flothuis/Amsterdam und Herrn Karl Heinz Füssl/Wien, die bei den Korrekturen mitgeholfen und manchen wertvollen Hinweis gegeben haben.

Saarbrücken, September 1974

Christoph-Hellmut Mahling

[49] Bauer—Deutsch II, Nr. 404, S. 506, Zeilen 47—49. — Über das Verhältnis von Mozart zu Ignaz Fränzl vgl. R. Würtz, *„. . . ein sehr solider Geiger"*, in: *Acta Mozartiana XVI*, 1969, S. 65 ff.

[50] Einstein, a. a. O., S. 165.

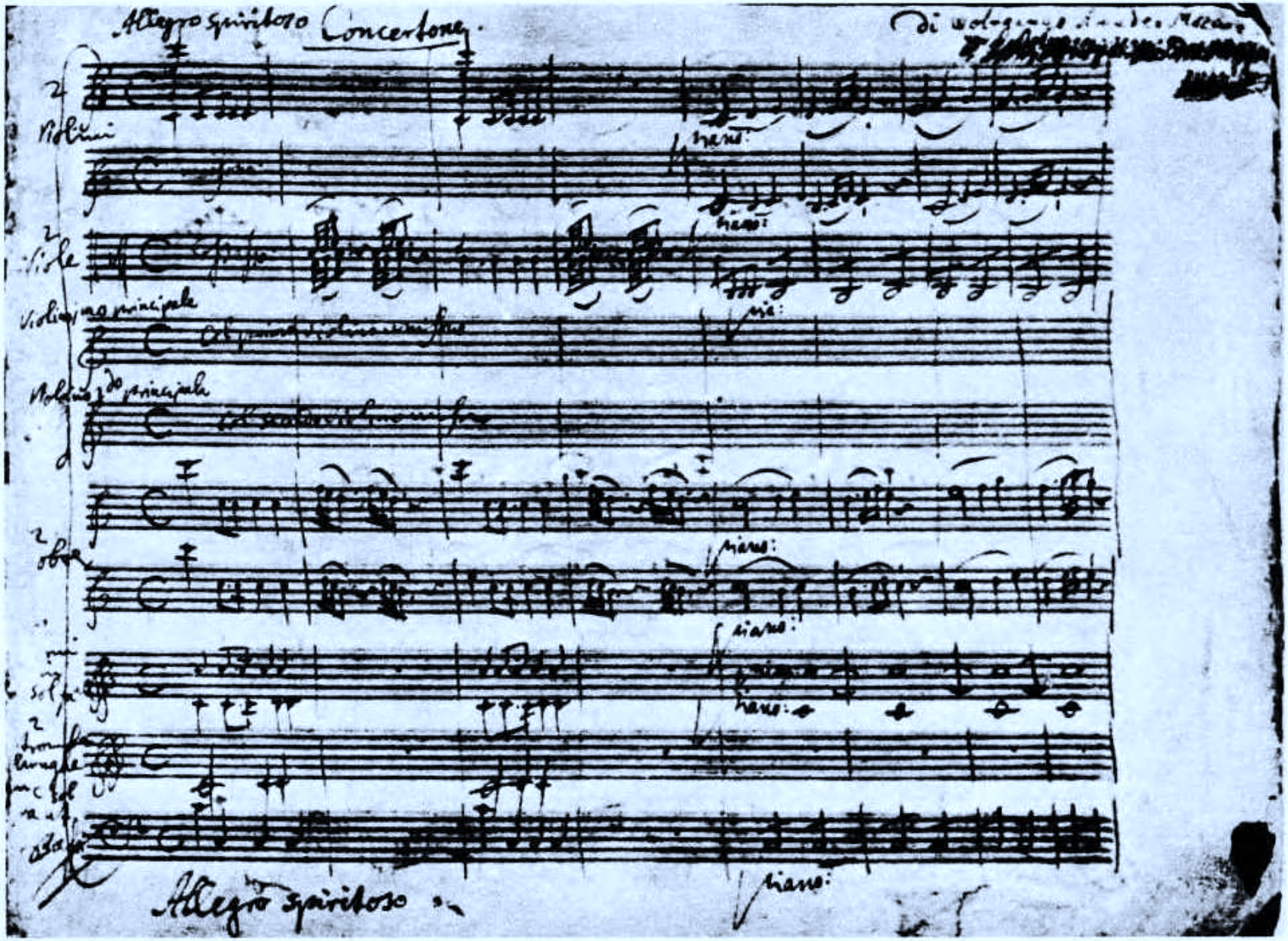
[51] Vgl. hierzu Anm. 41.

[52] *Mozart, Konzert in D KV Anh. 56 (315$^{f}$). Fragment des ersten Satzes*, ergänzt von Robert D. Levin, Kassel 1968 (BA 3929).

[53] Robert D. Levin, *Das Konzert für Klavier und Violine D-dur KV Anh. 56/315$^{f}$ und das Klarinettenquintett B-dur, KV Anh. 91/516$^{c}$: Ein Ergänzungsversuch*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg 1970, S. 304 ff., insbes. S. 305—318.



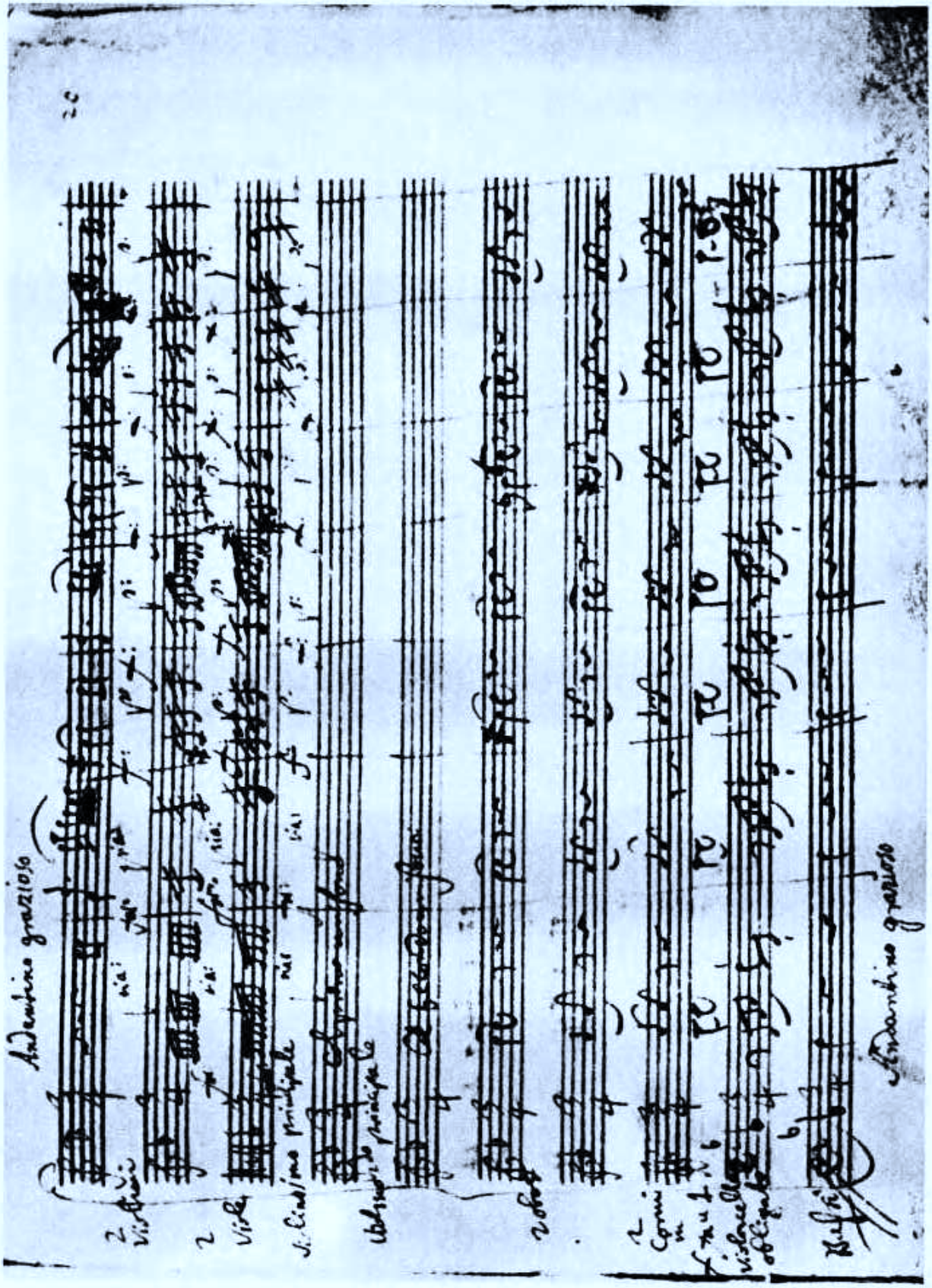
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)




Concertone in C KV 190 (166$^b$; KV$^6$: 186 E): Blatt 1$^r$ des Autographs (Privatbesitz). Vgl. Seite 3, Takt 1–8.



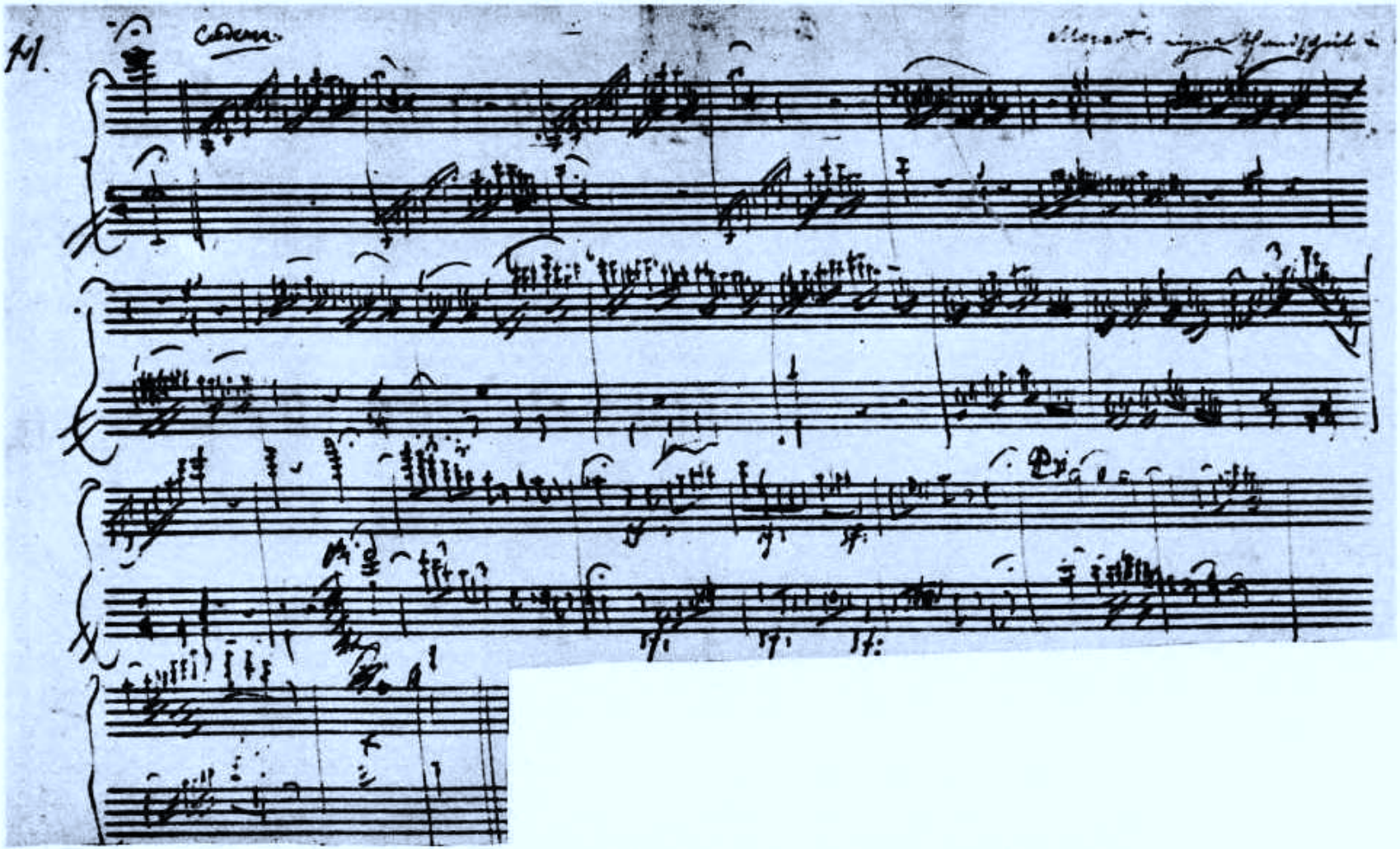
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Concertone in C KV 190 (166$^b$; KV$^6$: 186 E): Blatt 20$^r$ des Autographs (Beginn des zweiten Satzes).
Vgl. Seite 25, Takt 1–7.



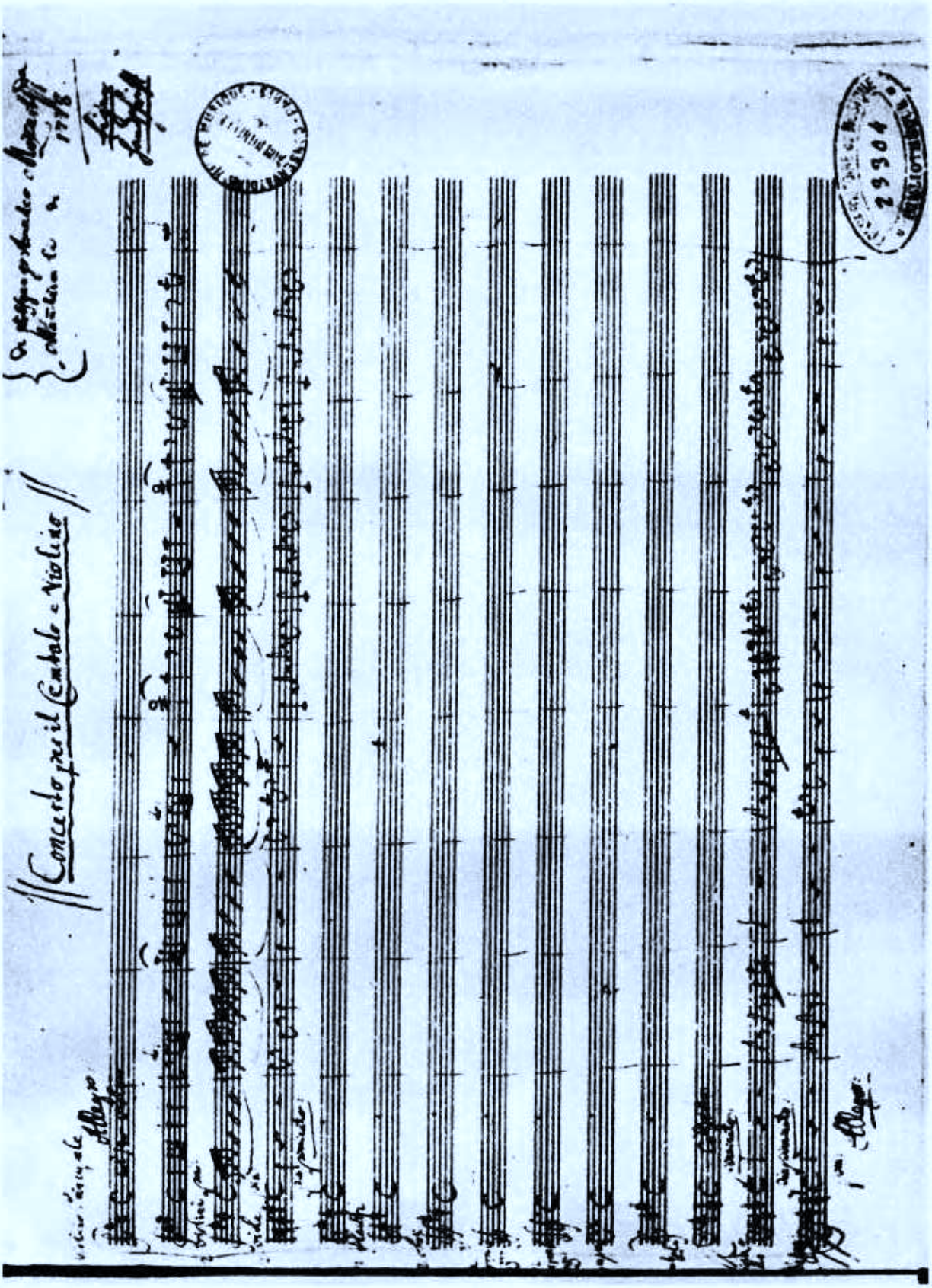
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Sinfonia concertante in Es KV 364 (320[d]): Kadenz zum ersten Satz (Autograph in Privatbesitz).
Vgl. Seite 89 und Vorwort.



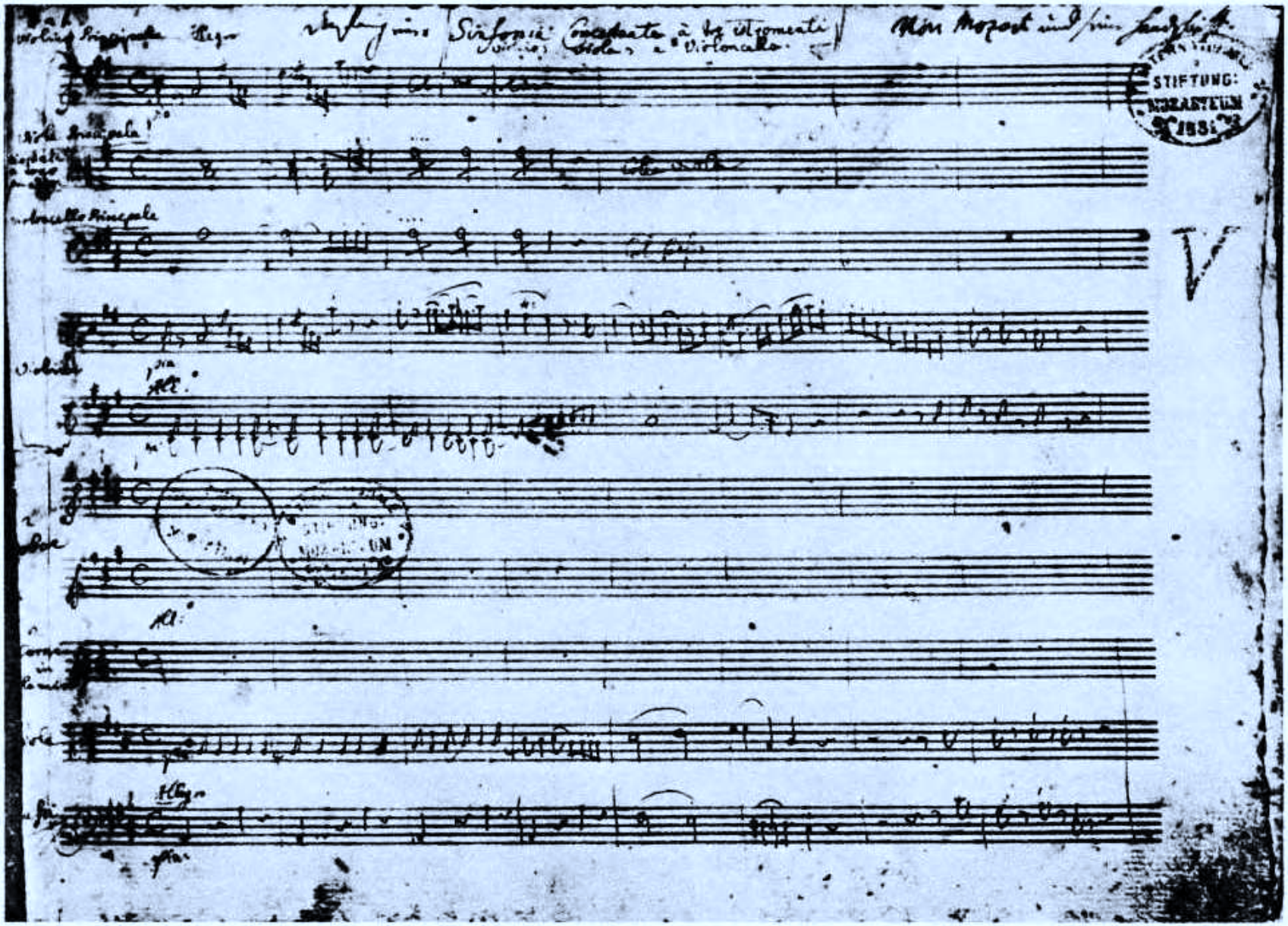
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)




Konzert in D KV Anh. 56 (315f), Fragment: Blatt 1r des Autographs im Besitz der Bibliothèque nationale Paris (Département de la Musique). Vgl. Seite 136–137, Takt 1–8.



Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)




Sinfonia concertante in A KV Anh. 104 (320ᶜ), Fragment: Blatt 1ᶜ des Autographs im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Vgl. Seite 153, Takt 1–8.



Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)

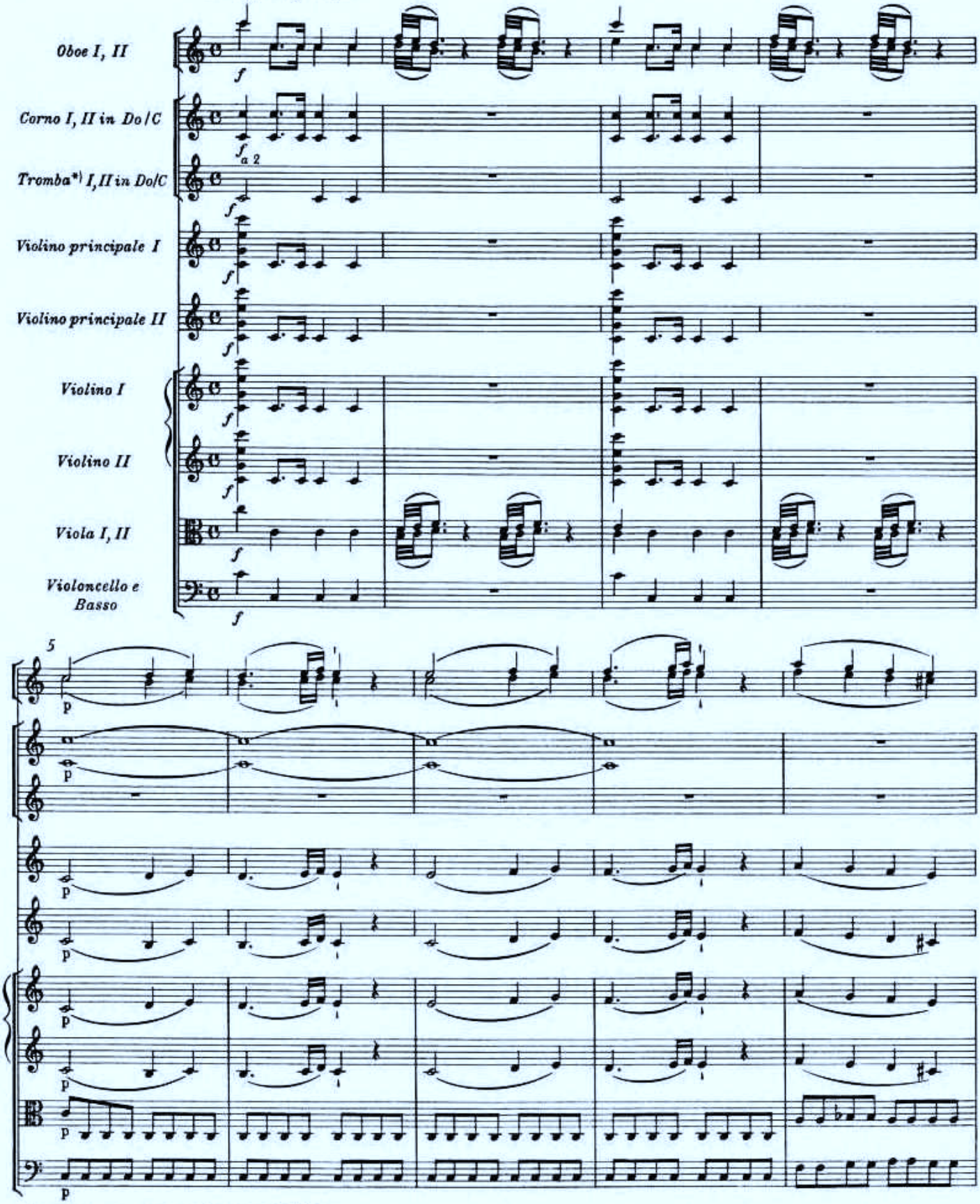
# Concertone in C

## für zwei Violinen und Orchester

KV 190 (166b; KV6: 186 E)

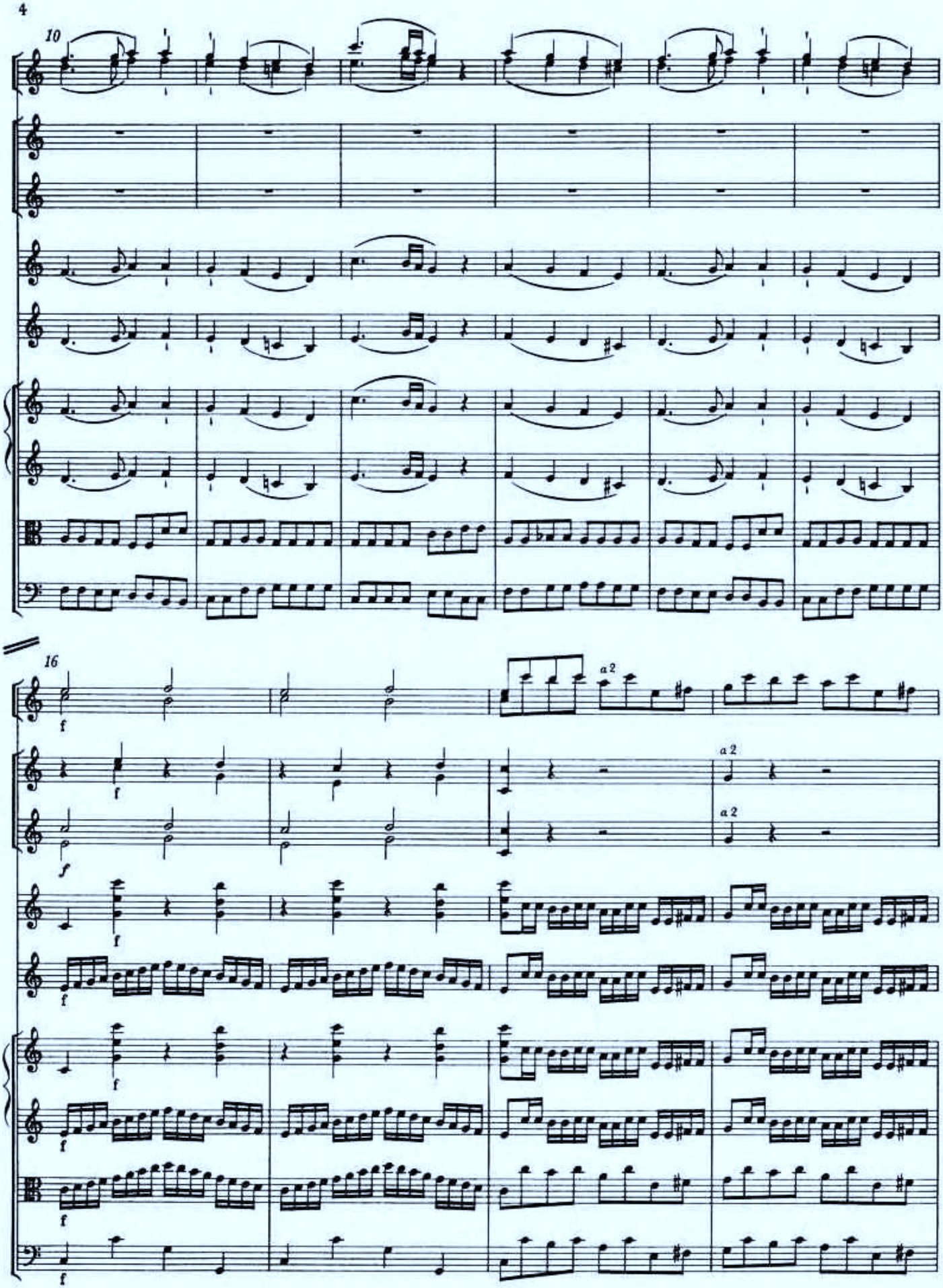
Datiert Salzburg, 31. Mai 1774

Allegro spiritoso

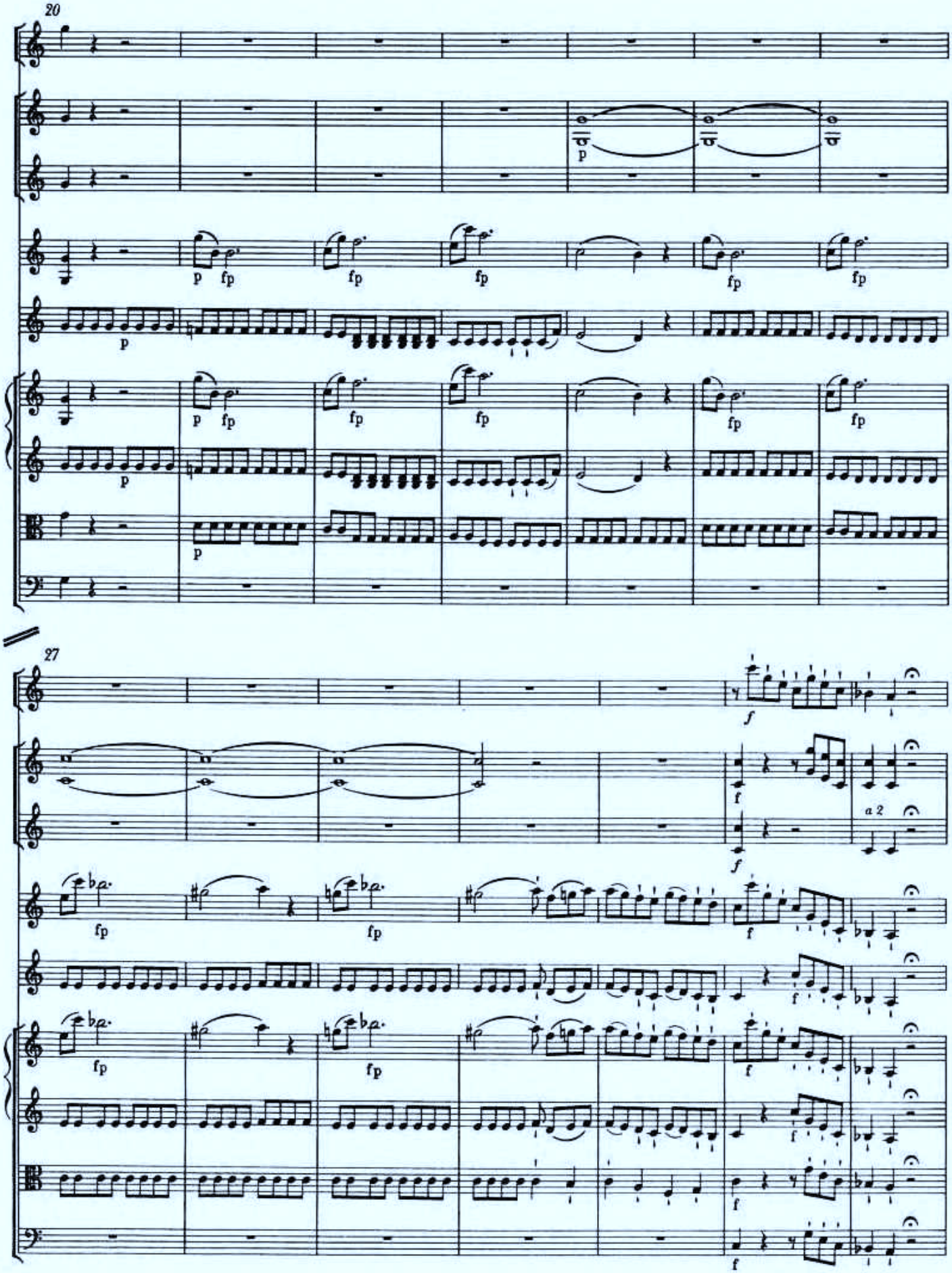


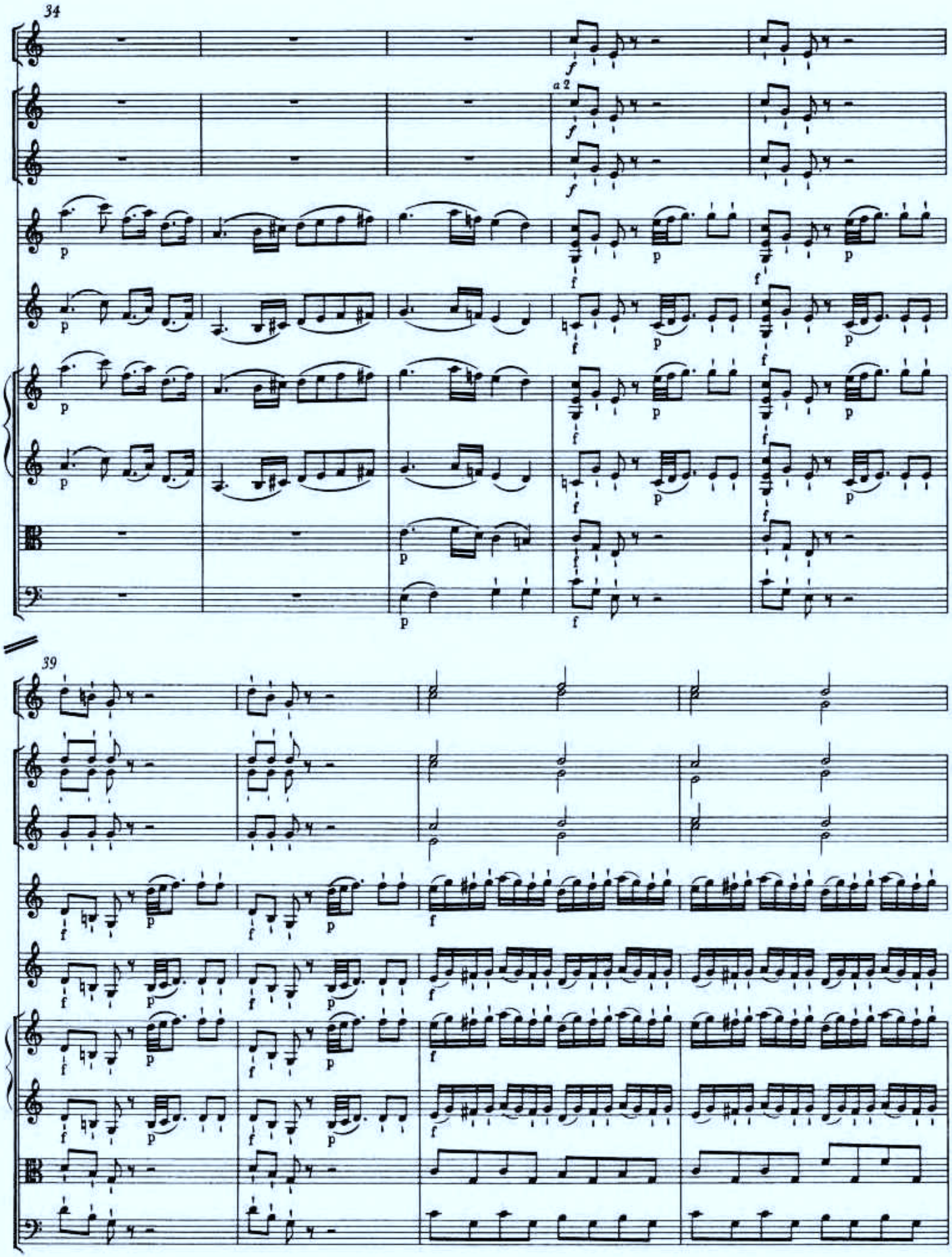

*) Im Autograph: „2 trombe lunghe"; vgl. Vorwort.

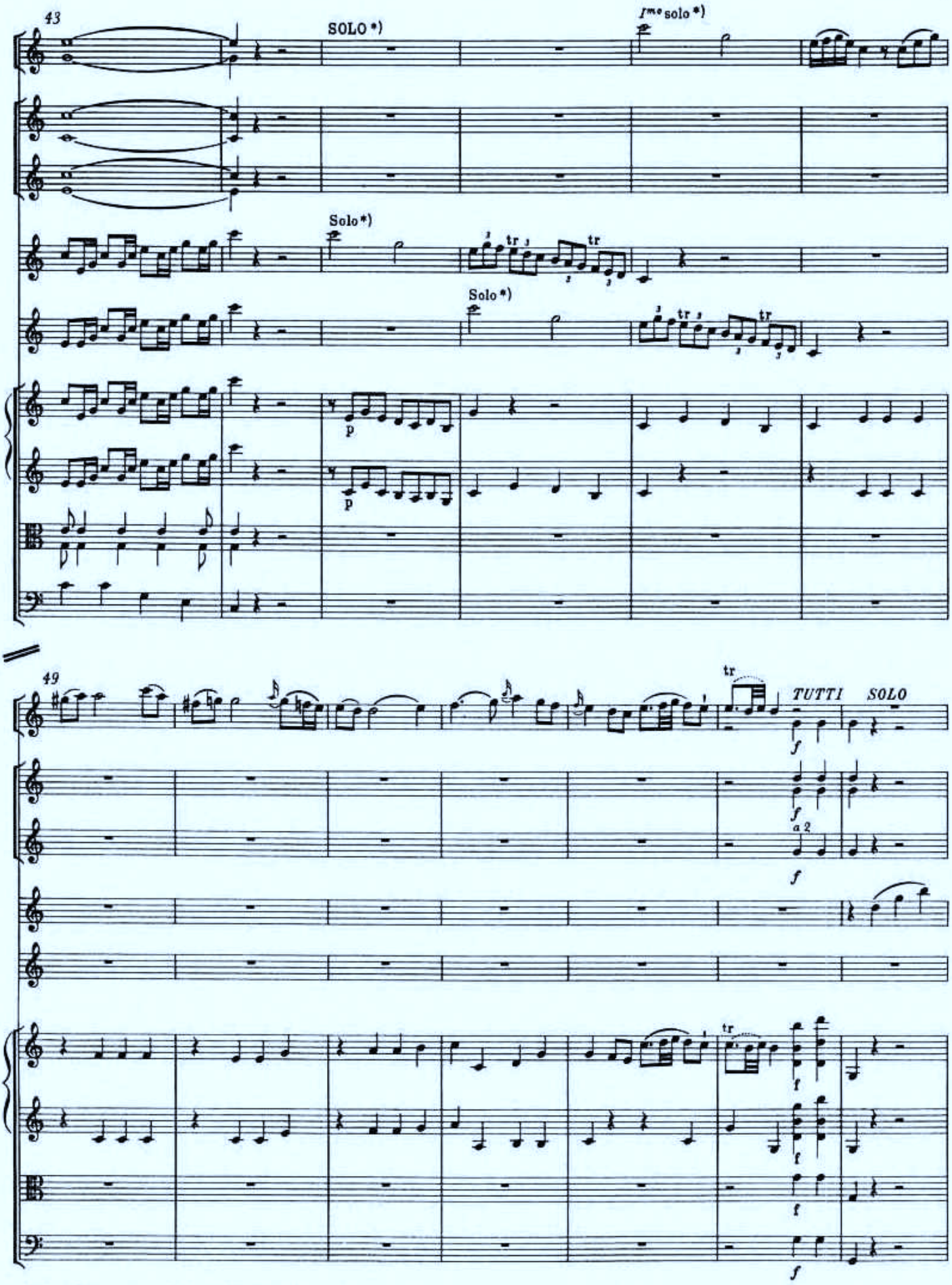
© 1975 by Bärenreiter-Verlag, Kassel
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



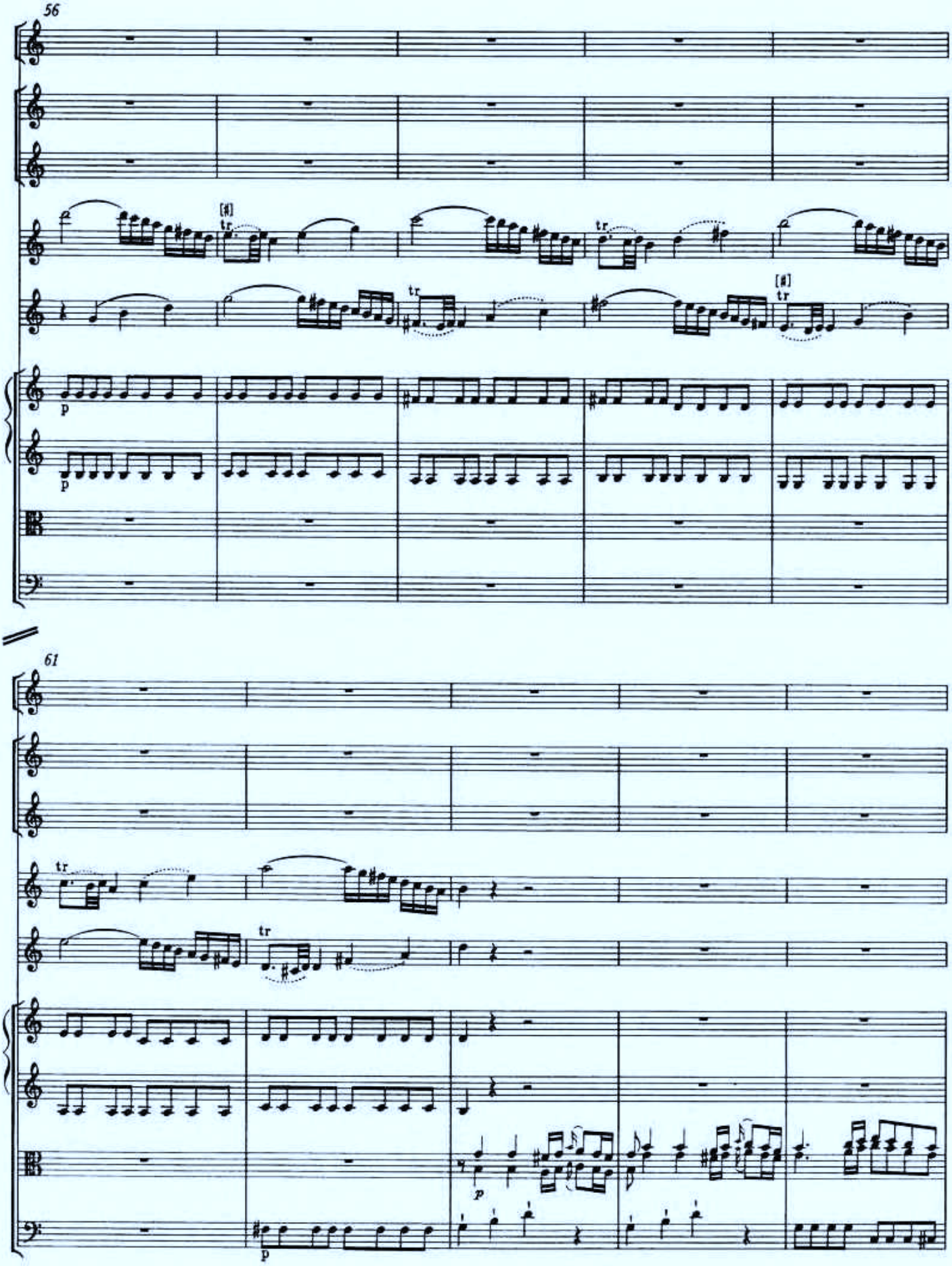

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

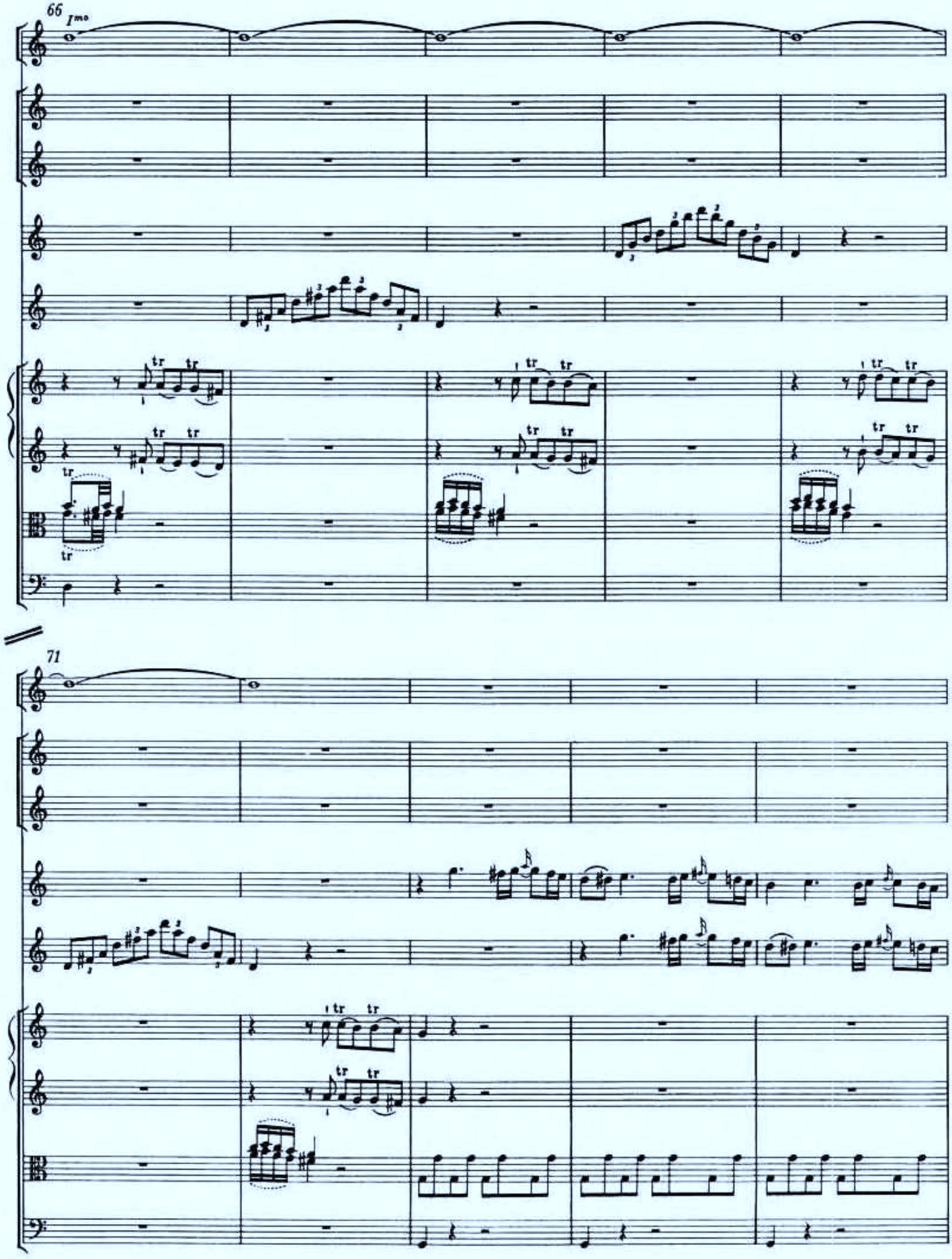

20
27
a 2

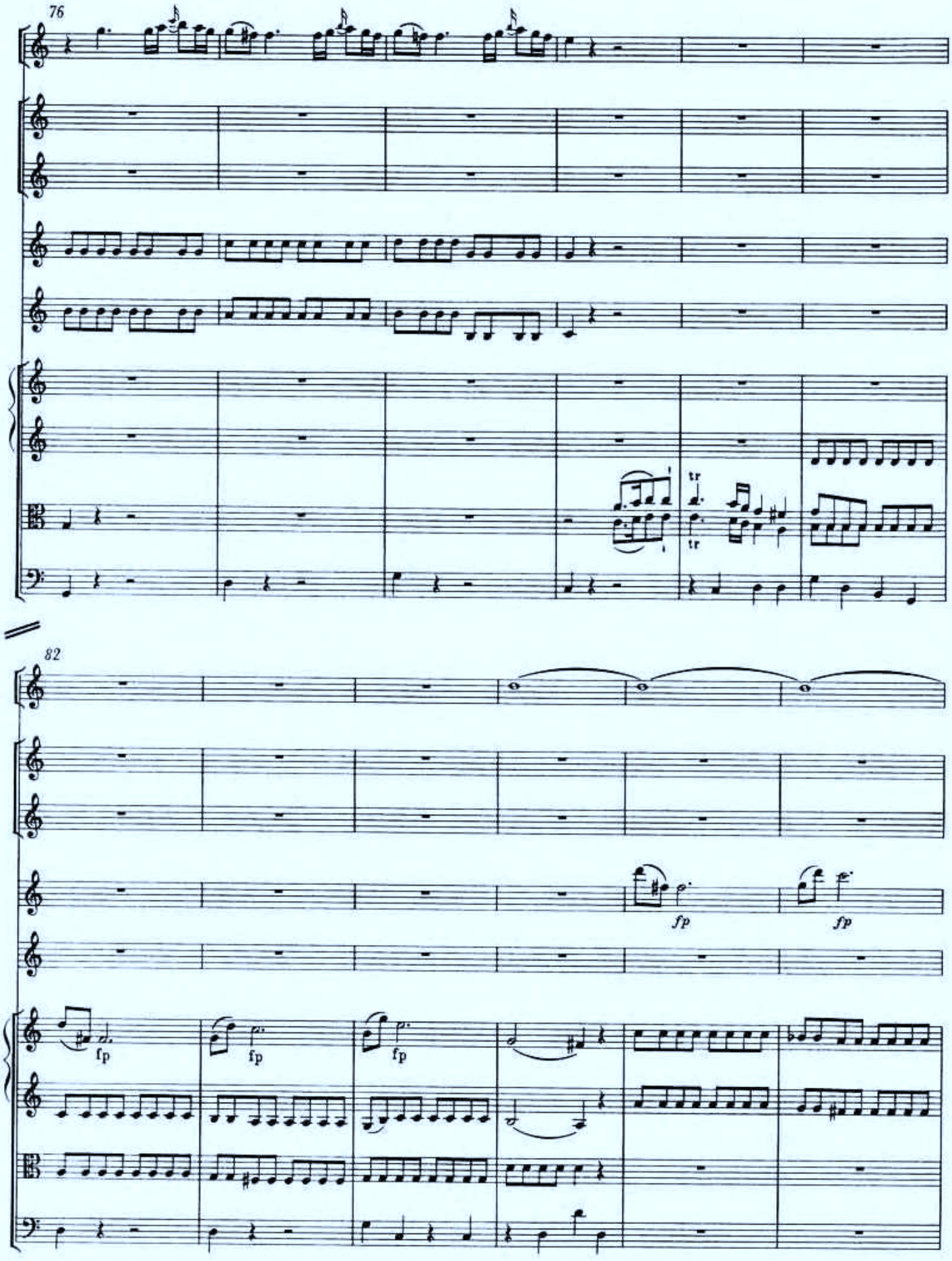

34
a 2
39

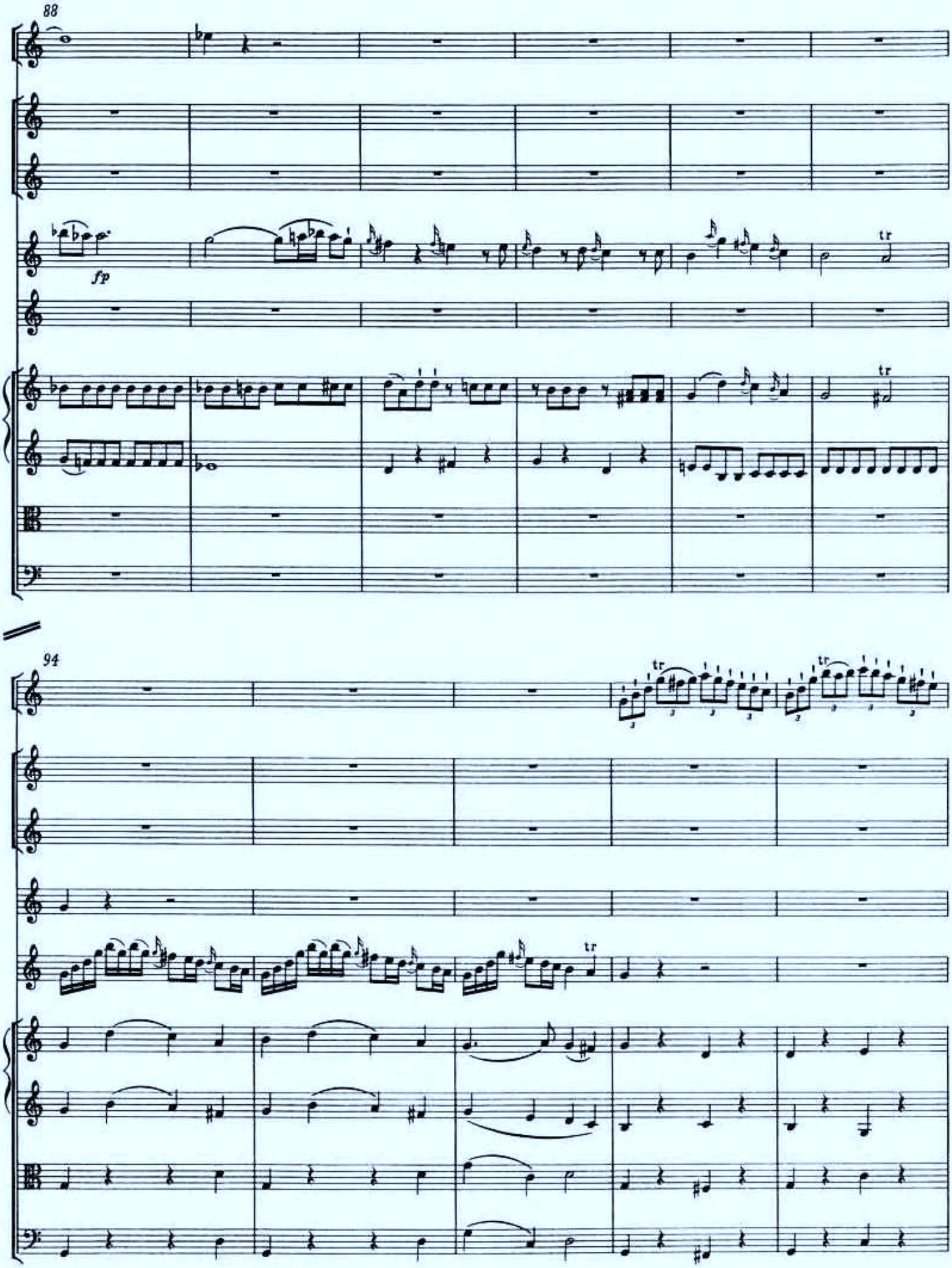


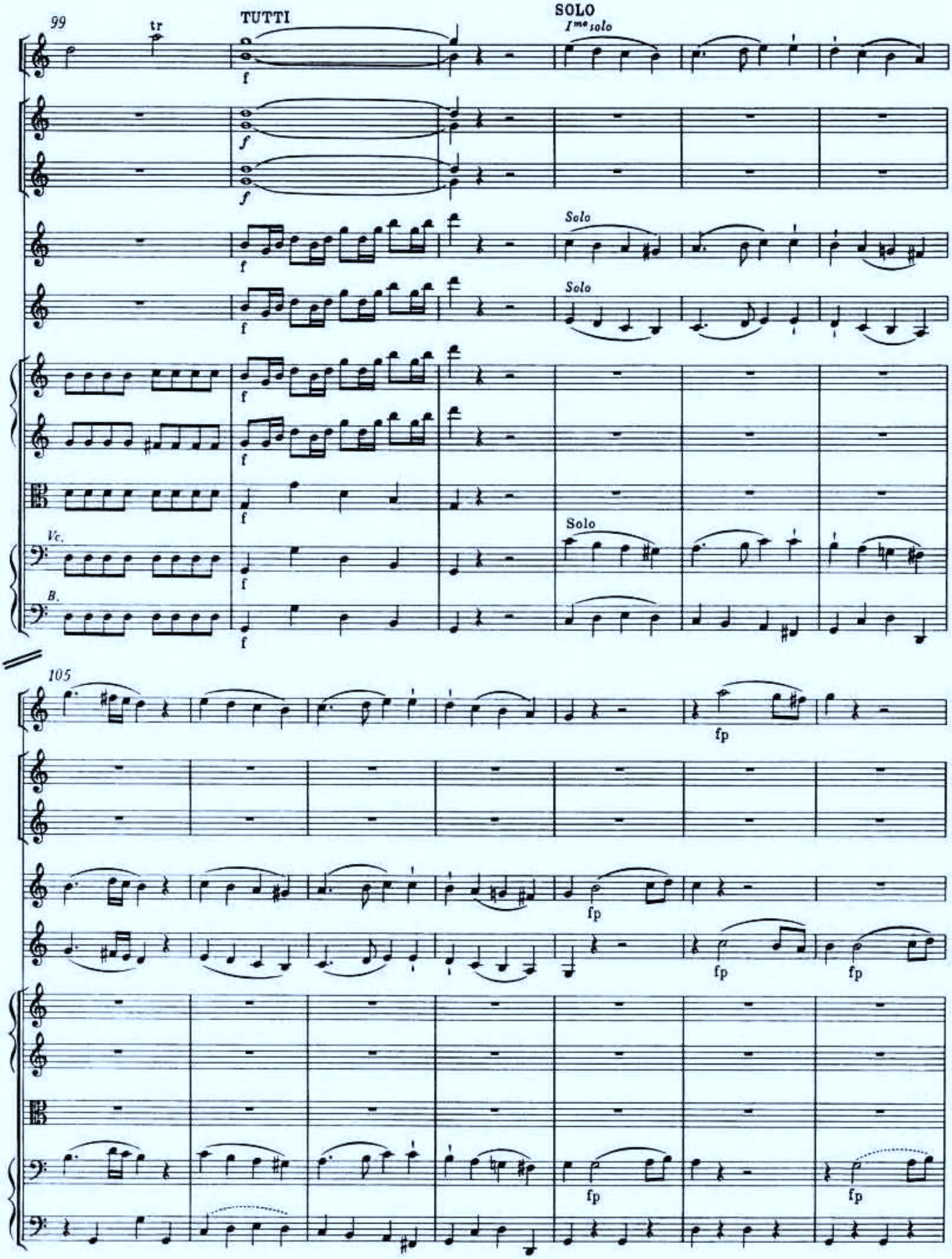

*) Zur Bedeutung von Solo und Tutti vgl. Vorwort.

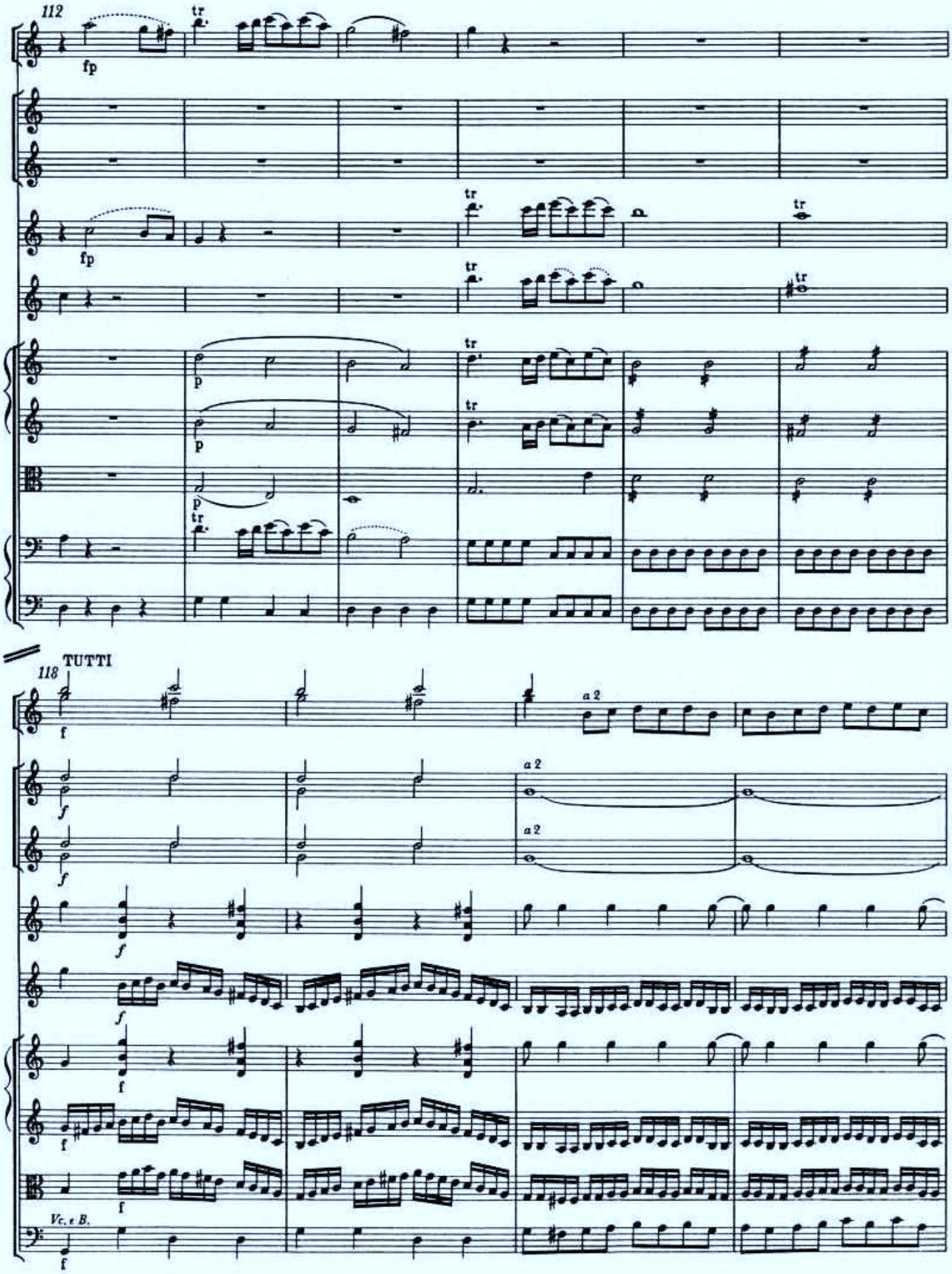

56
61

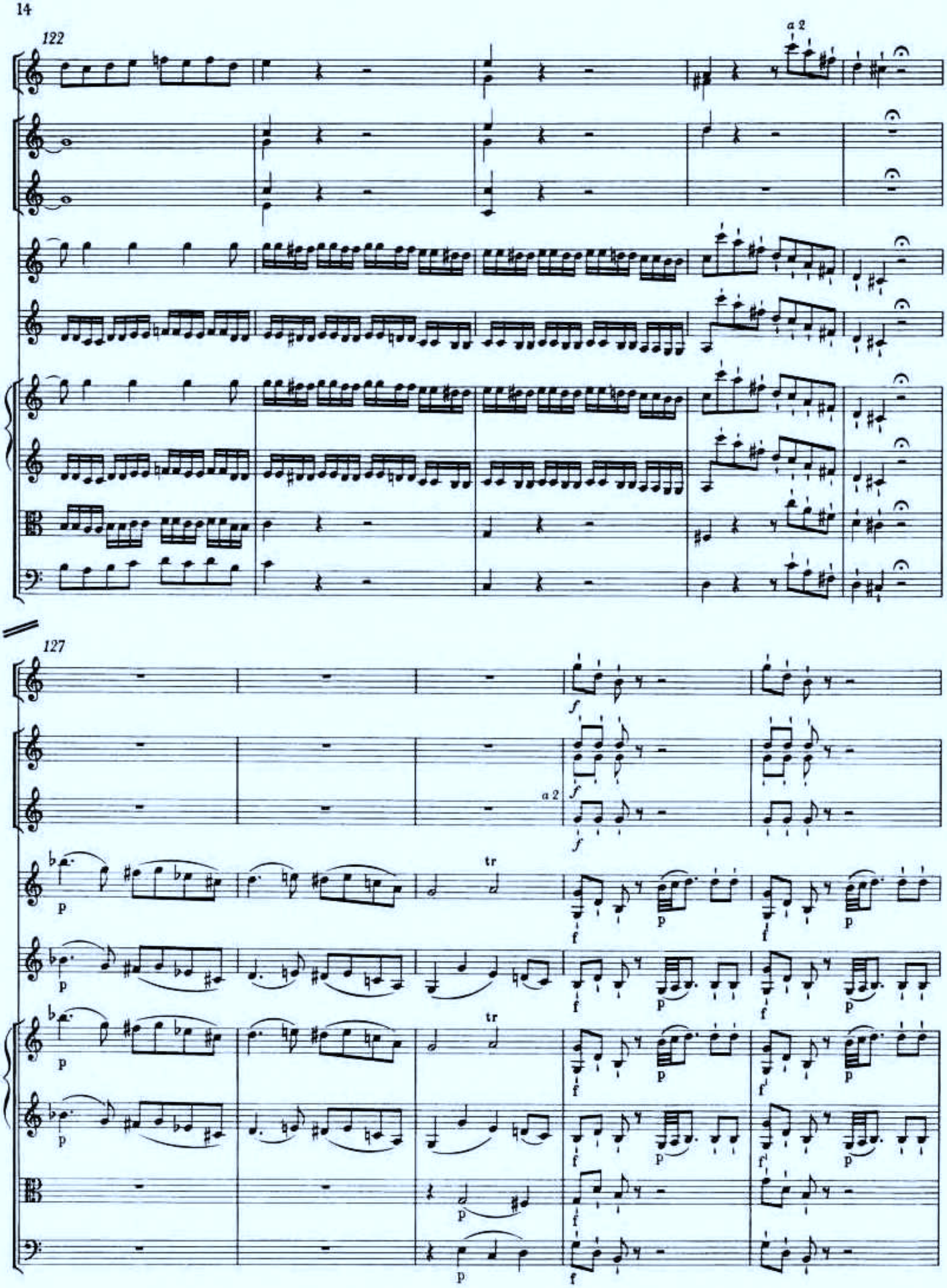

66
I^mo
71

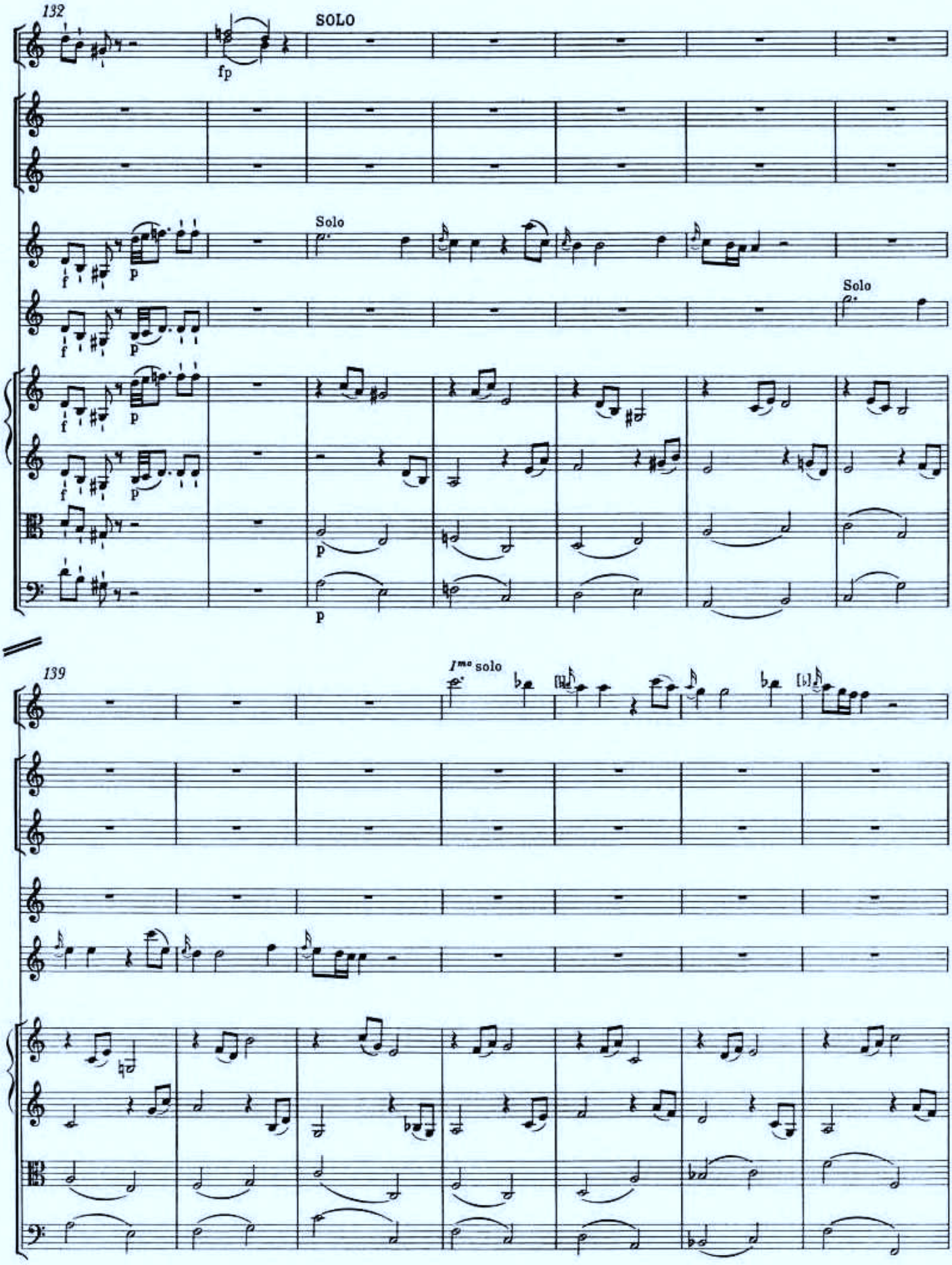

76
tr
tr
82
fp
fp
fp
fp
fp

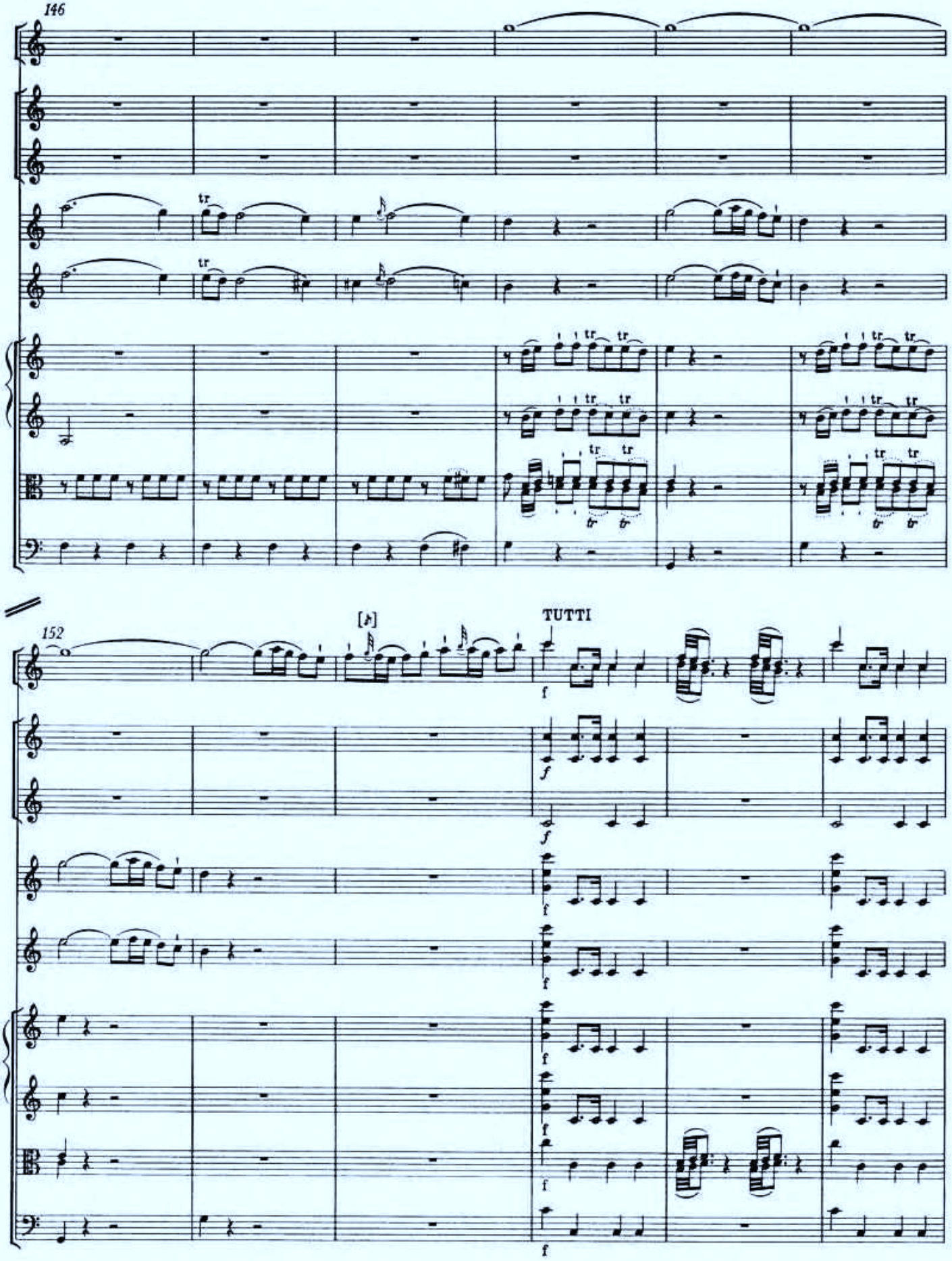

88
fp
tr
94
tr
tr
tr

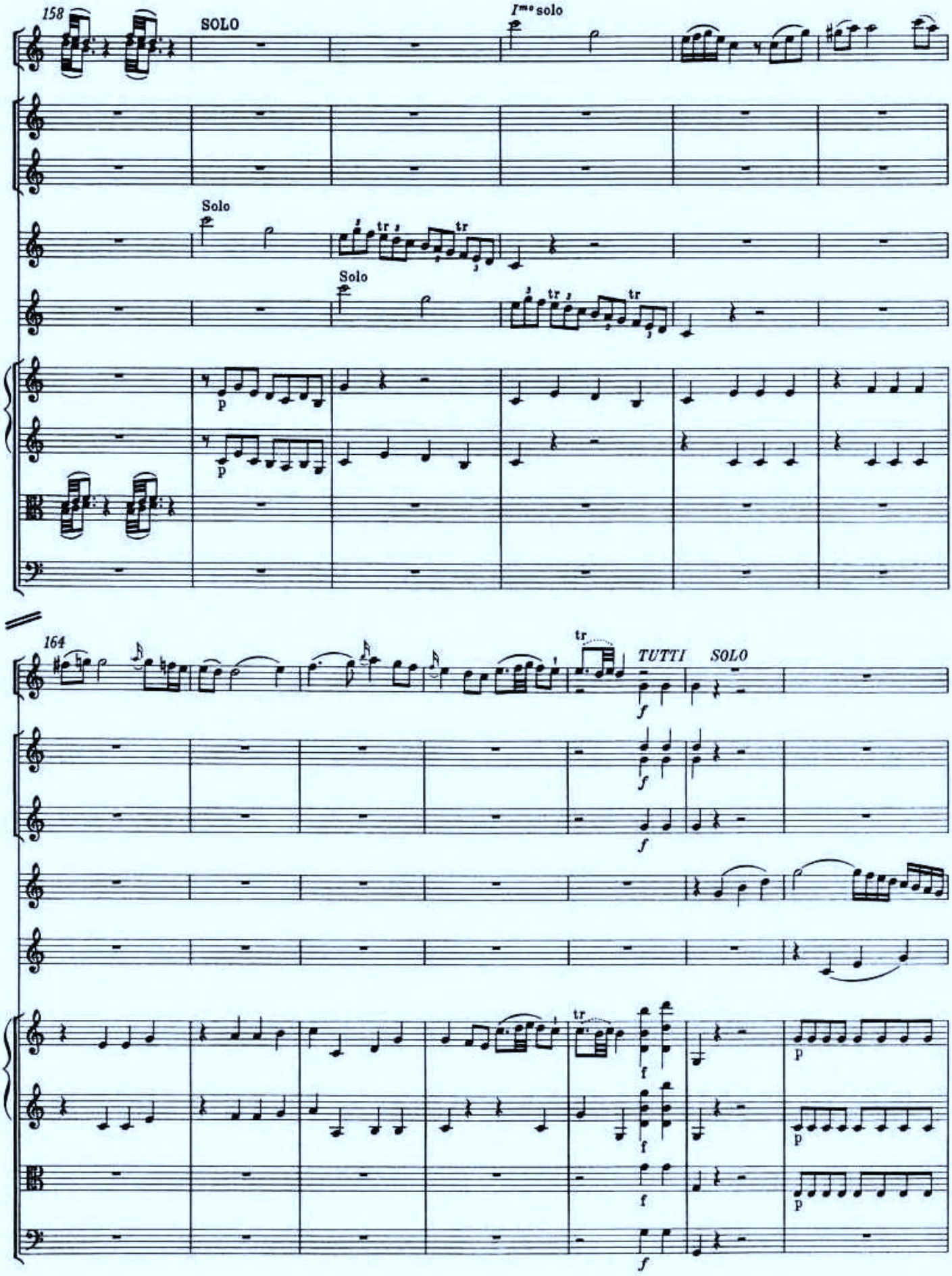

99
tr
TUTTI
SOLO
I^mo solo
Solo
Solo
Solo
Vc.
B.
105
fp
fp
fp
fp
fp
fp

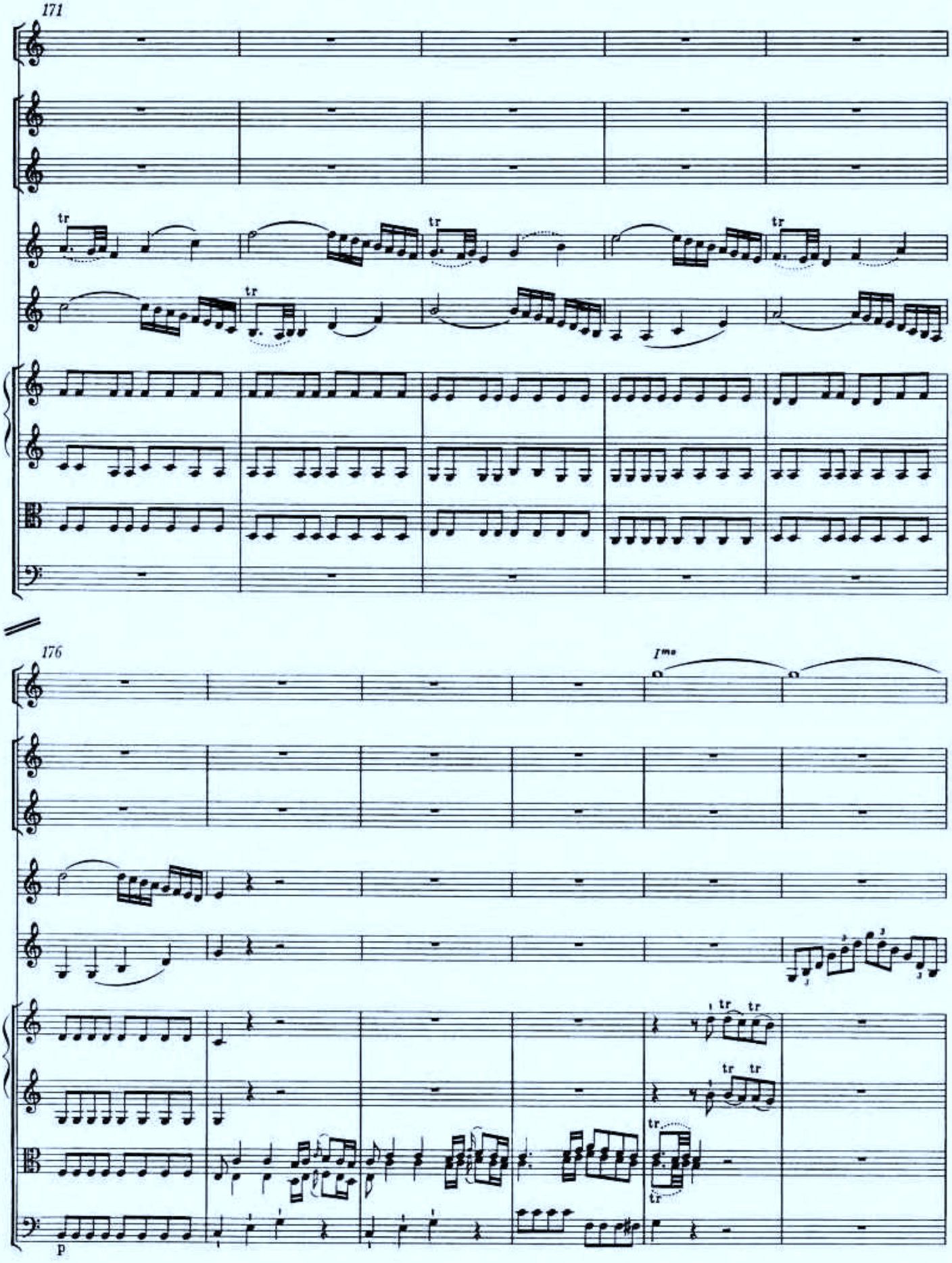

112
fp
tr
TUTTI
118
a 2
Vc. e B.

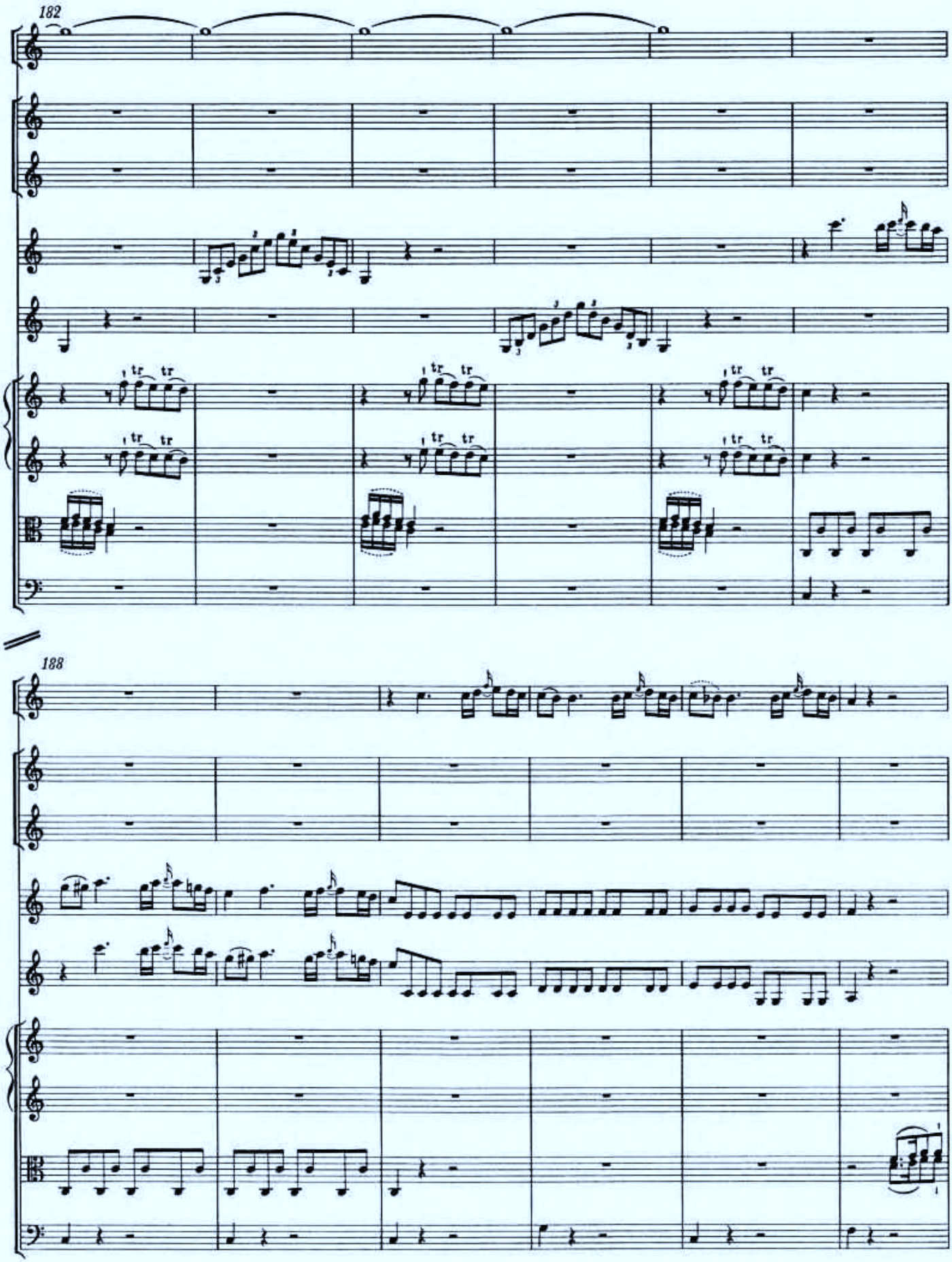

122
a 2
127
a 2
tr
tr

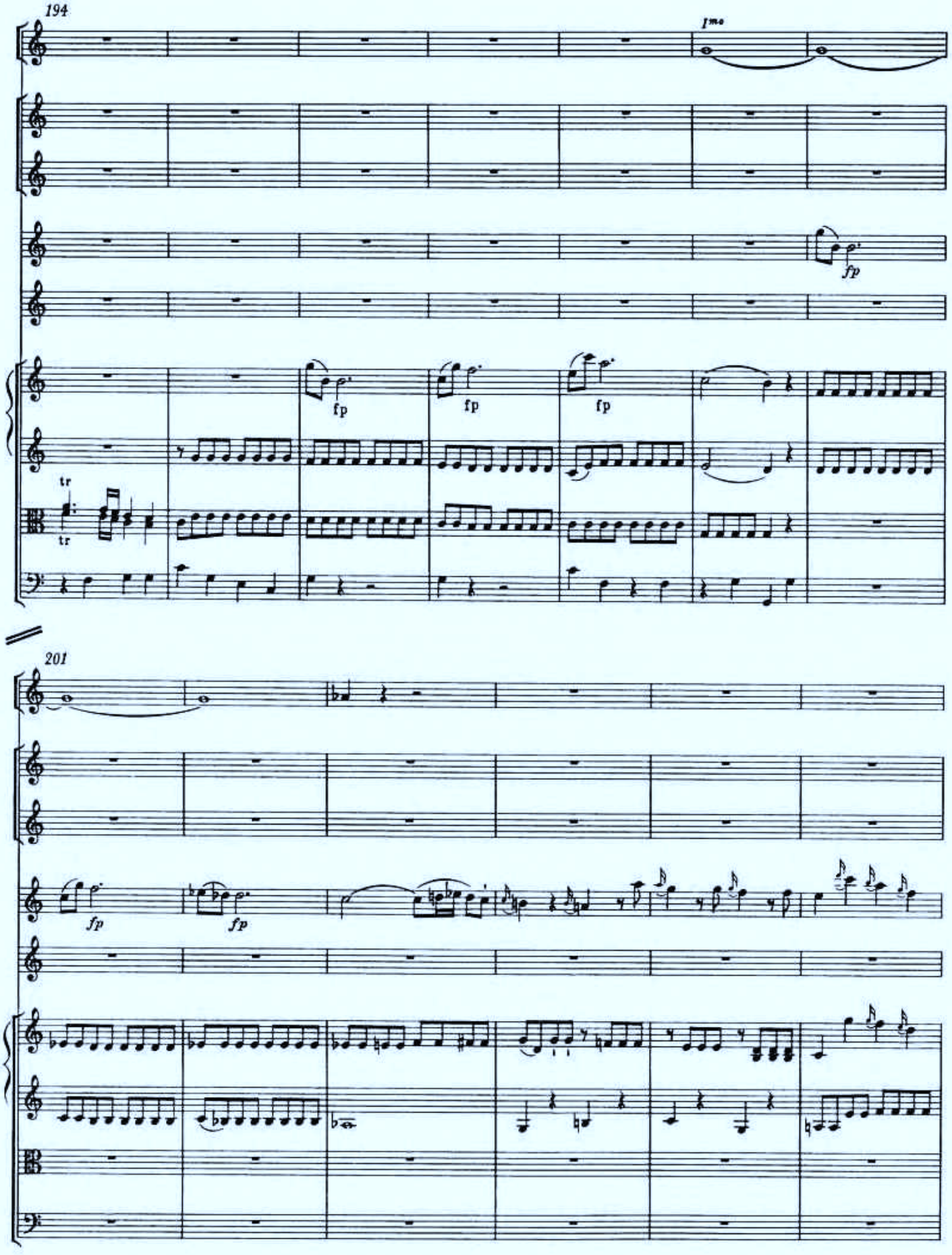

132
SOLO
fp
Solo
Solo
139
1mo solo

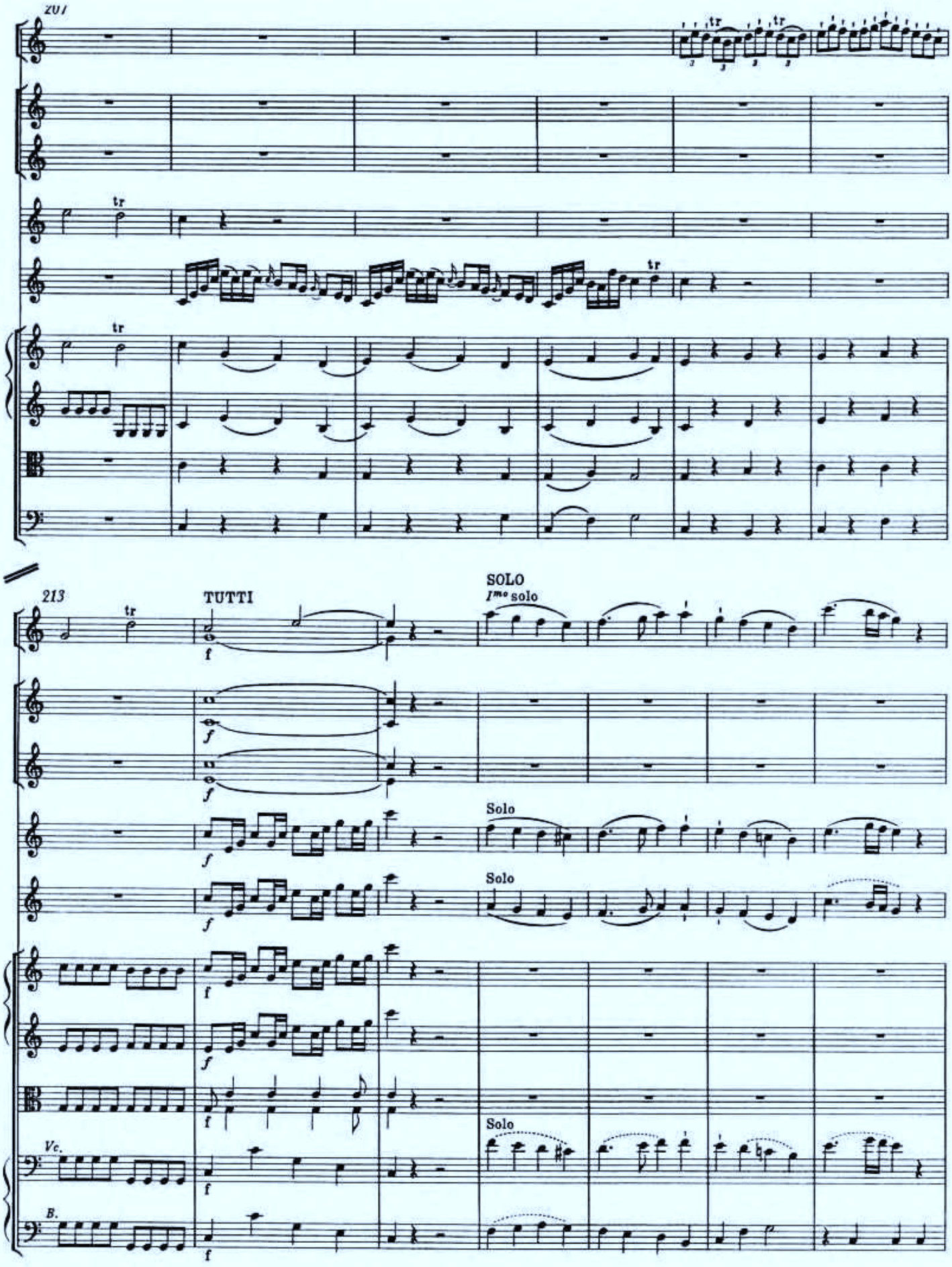

146
152
TUTTI

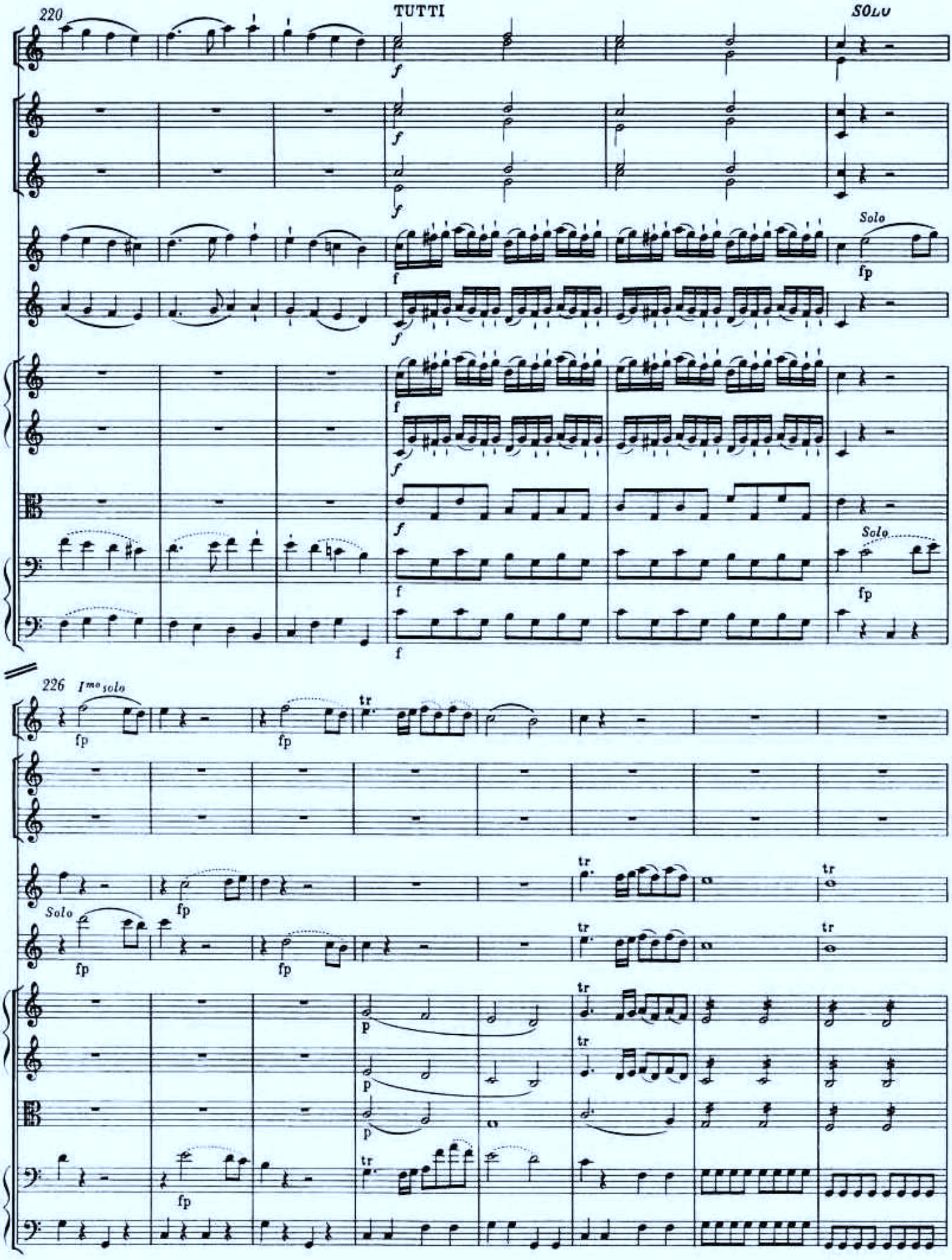

158
SOLO
I^mo solo
Solo
Solo
164
TUTTI
SOLO

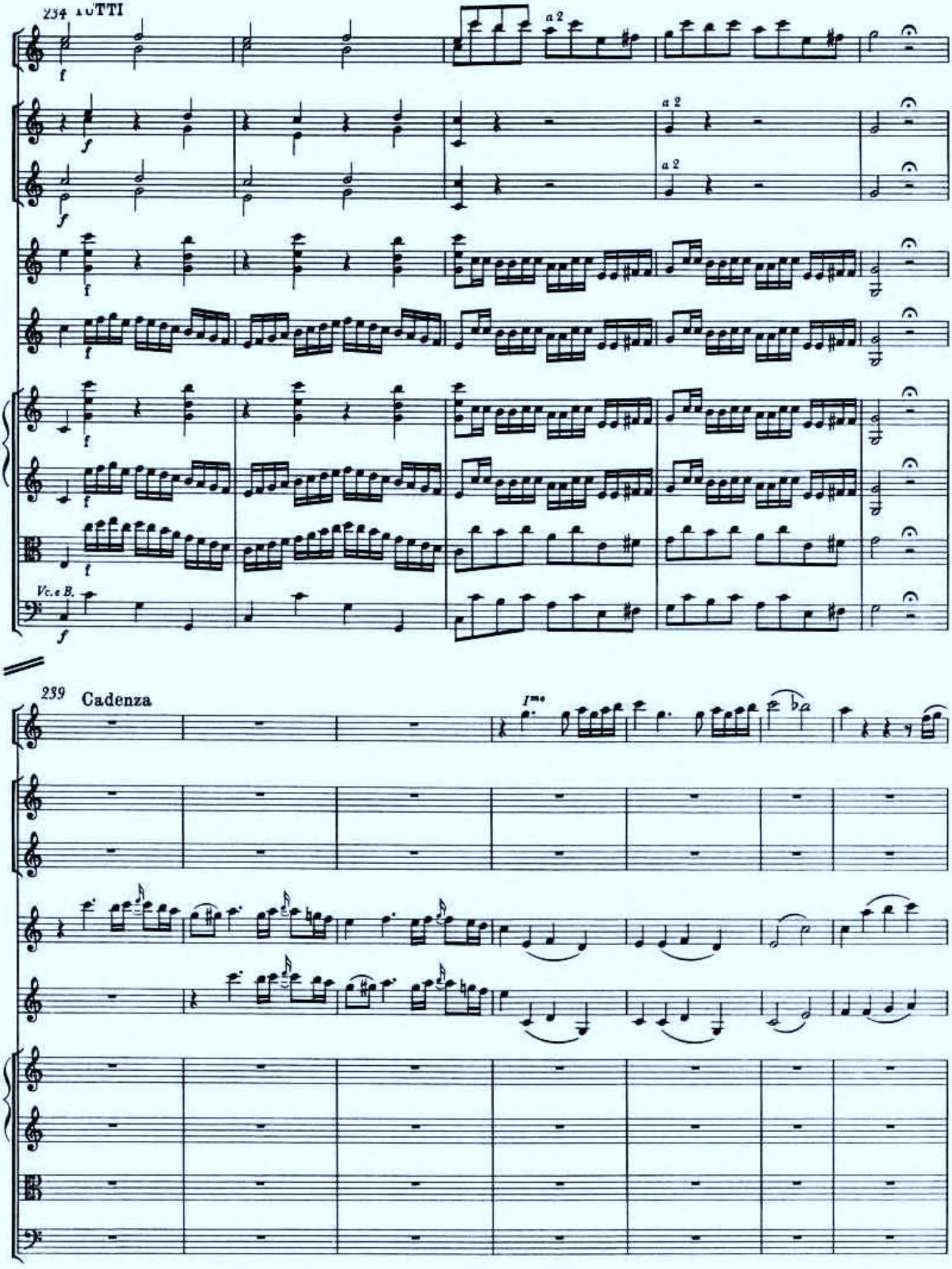

171
tr
tr
tr
tr
176
I^mo
tr
tr
tr
tr
tr
p

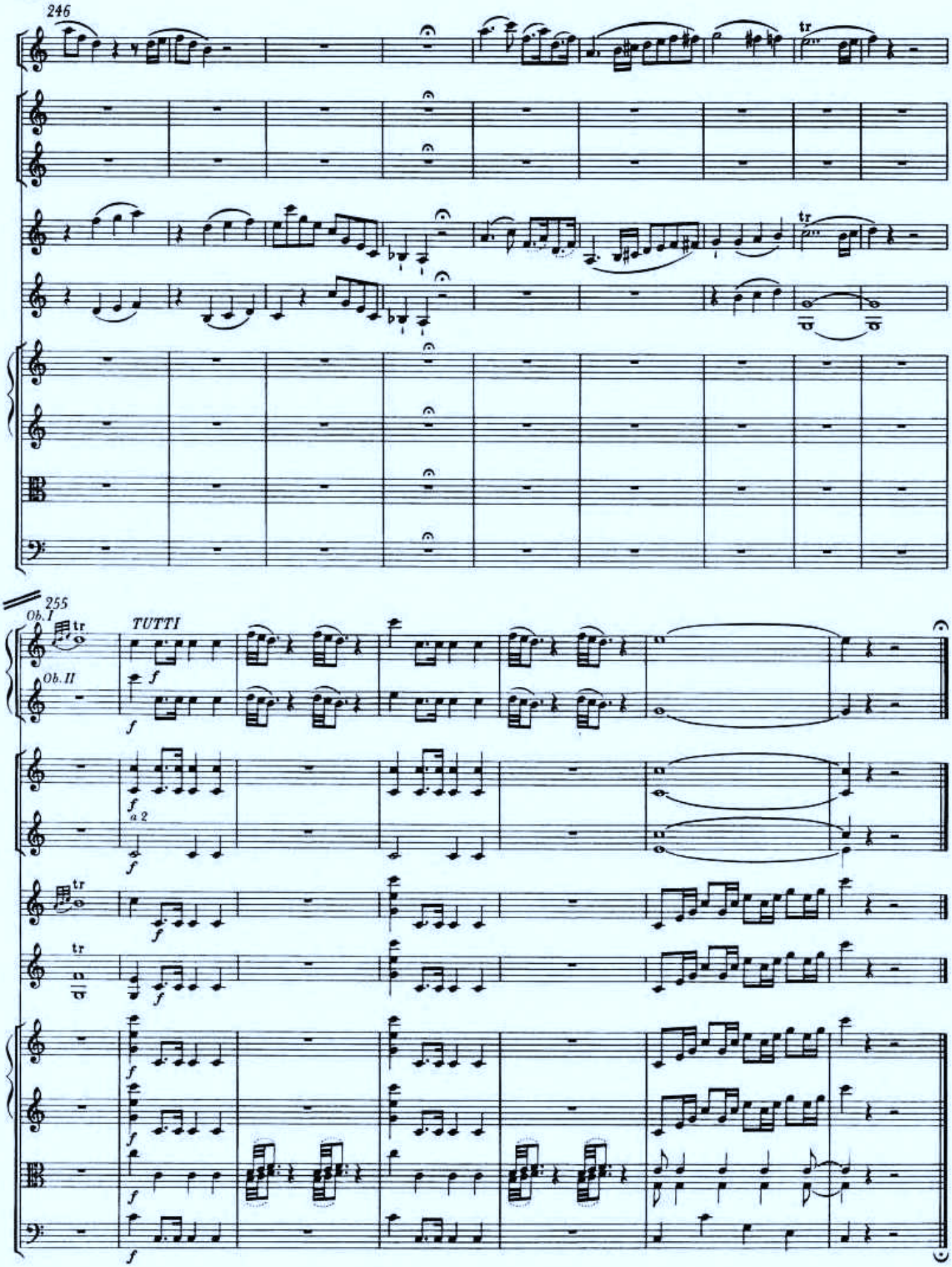

182
188

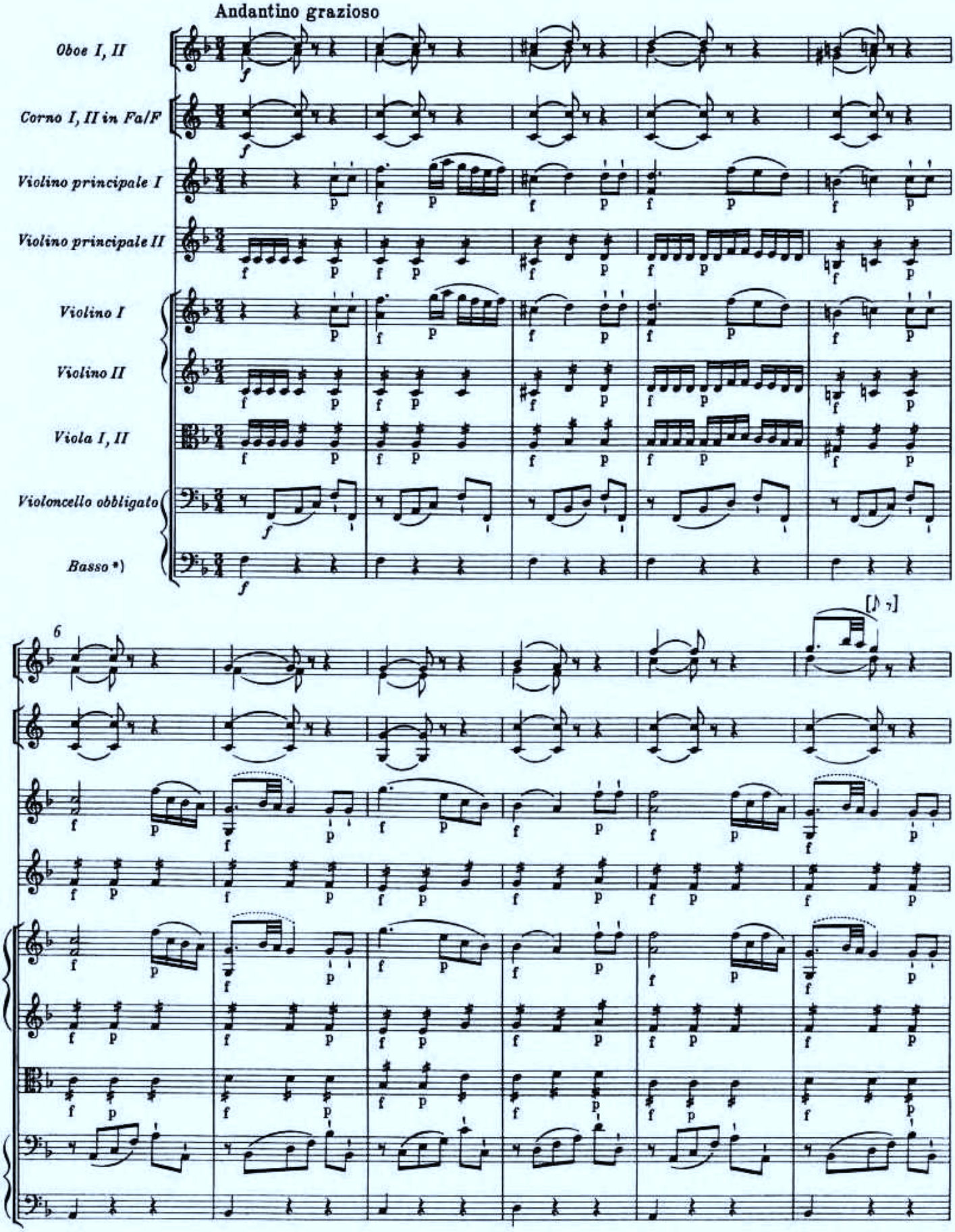

194
1mo
fp
fp
fp
fp
tr
tr
201
fp
fp


207
tr
213
TUTTI
SOLO
I^mo solo
Solo
Solo
Solo
Vc.
B.
f

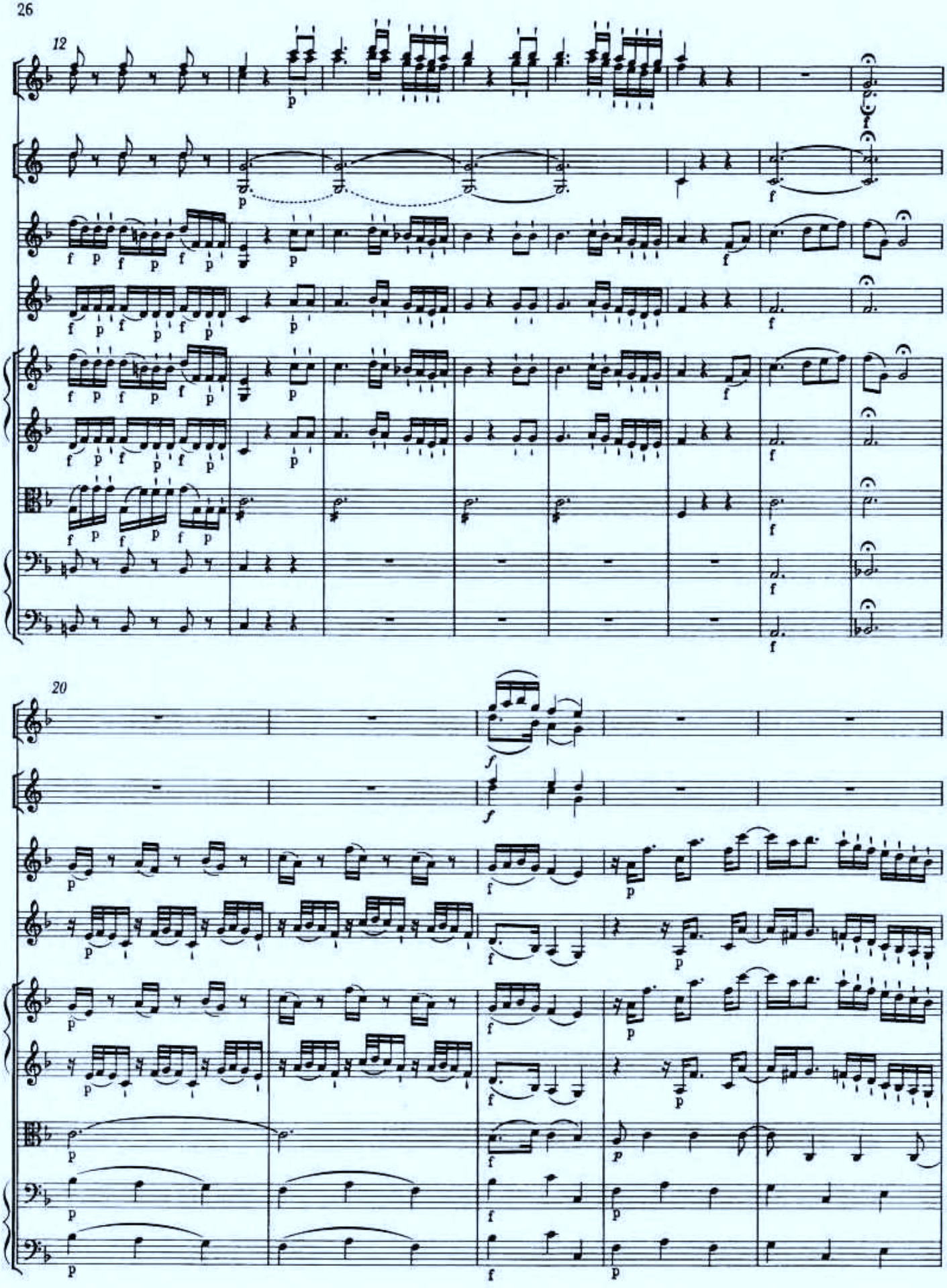

220
TUTTI
SOLO
Solo
226
I^mo solo
Solo

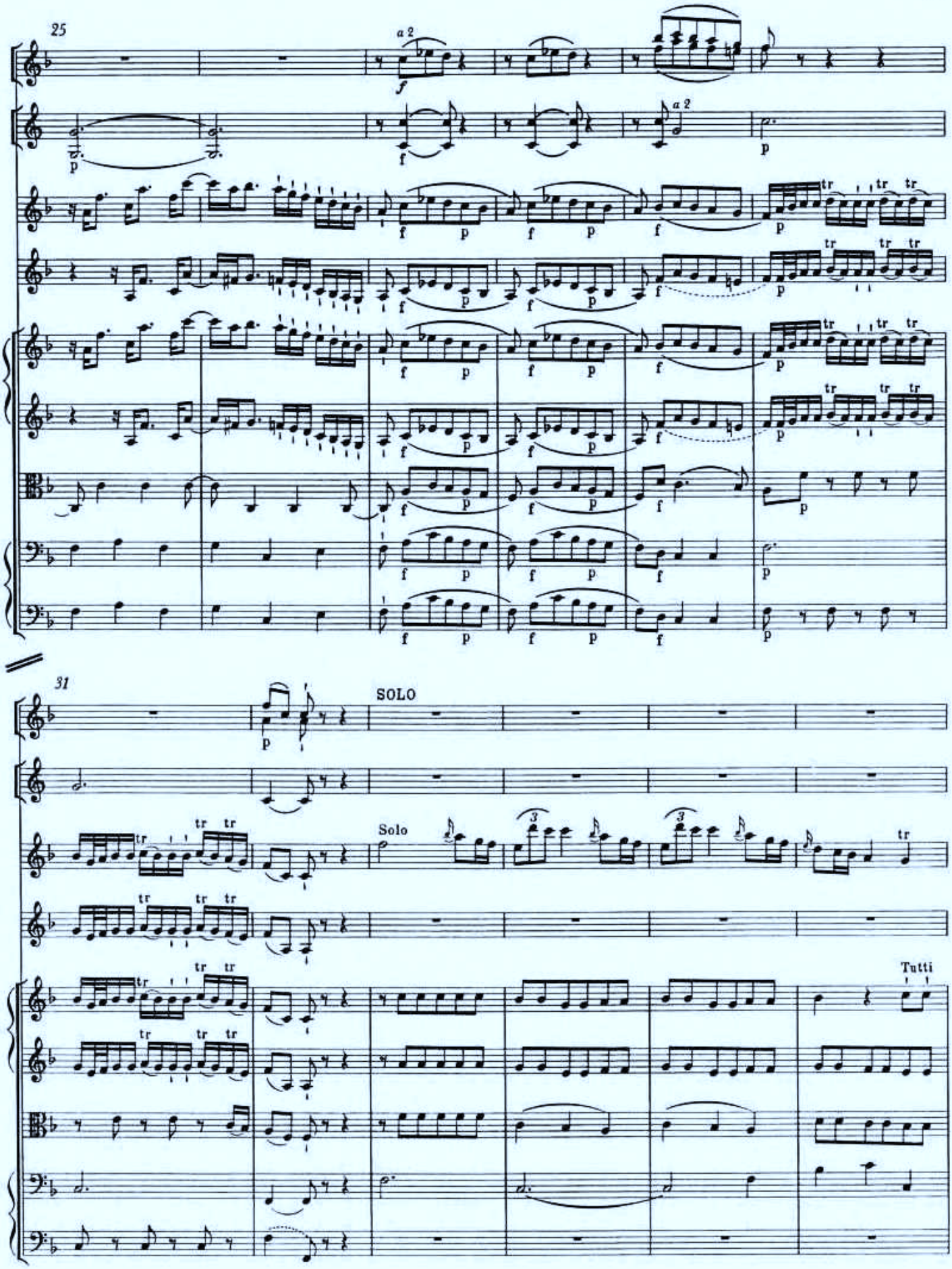

234 TUTTI
a 2
a 2
a 2
Vc. e B.
239 Cadenza

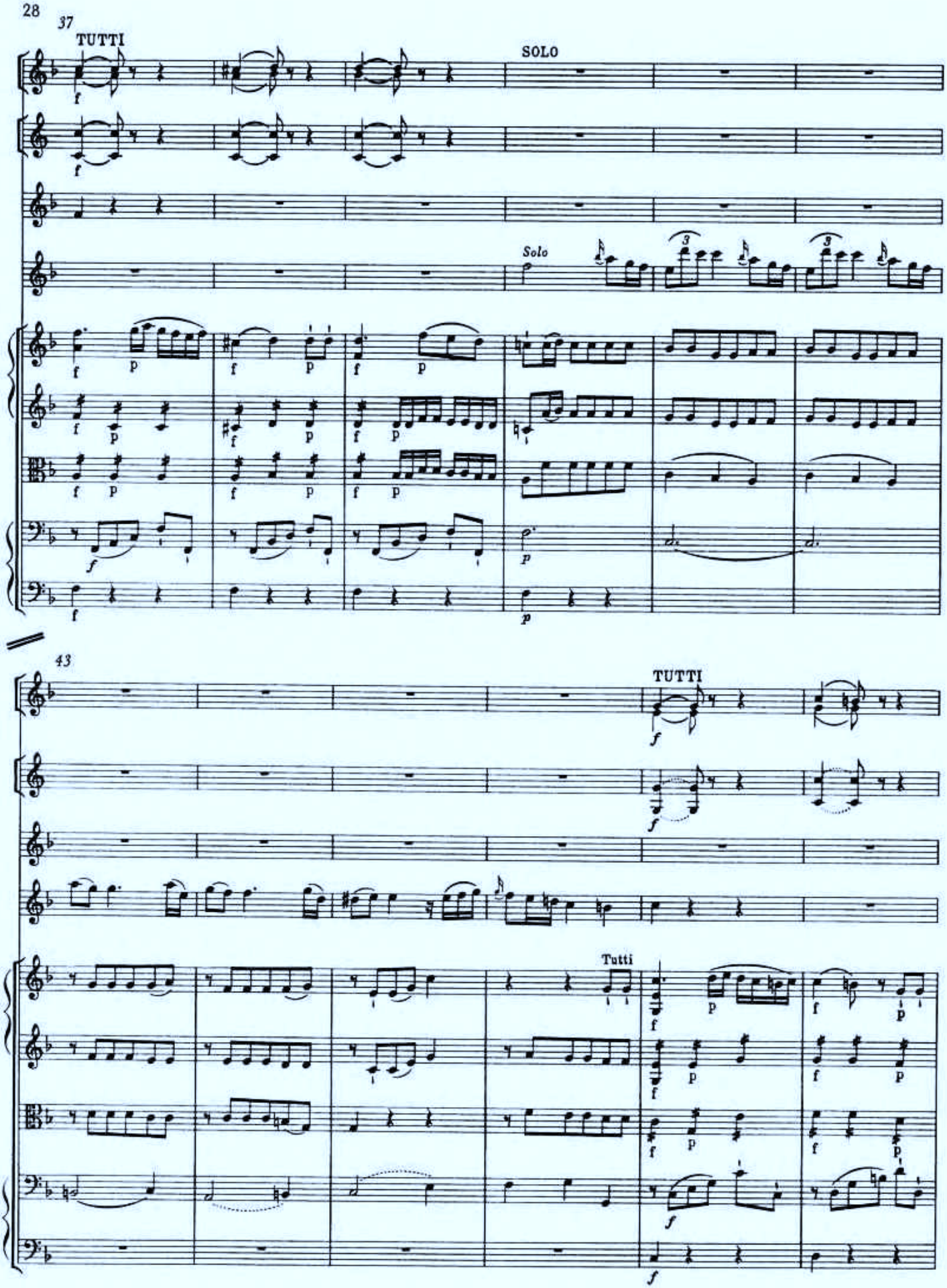

246
tr
255
Ob. I
Ob. II
TUTTI
f
a 2

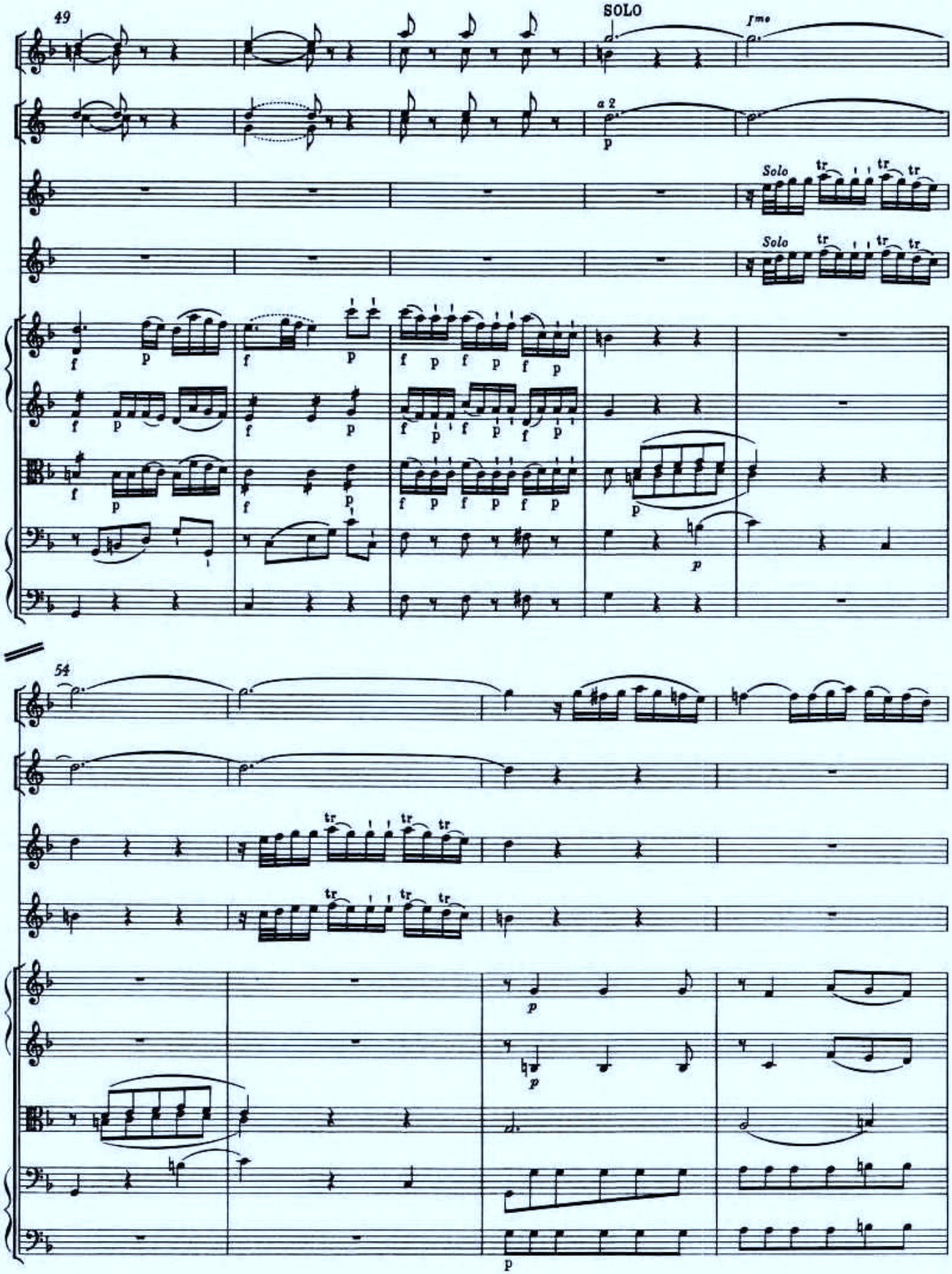


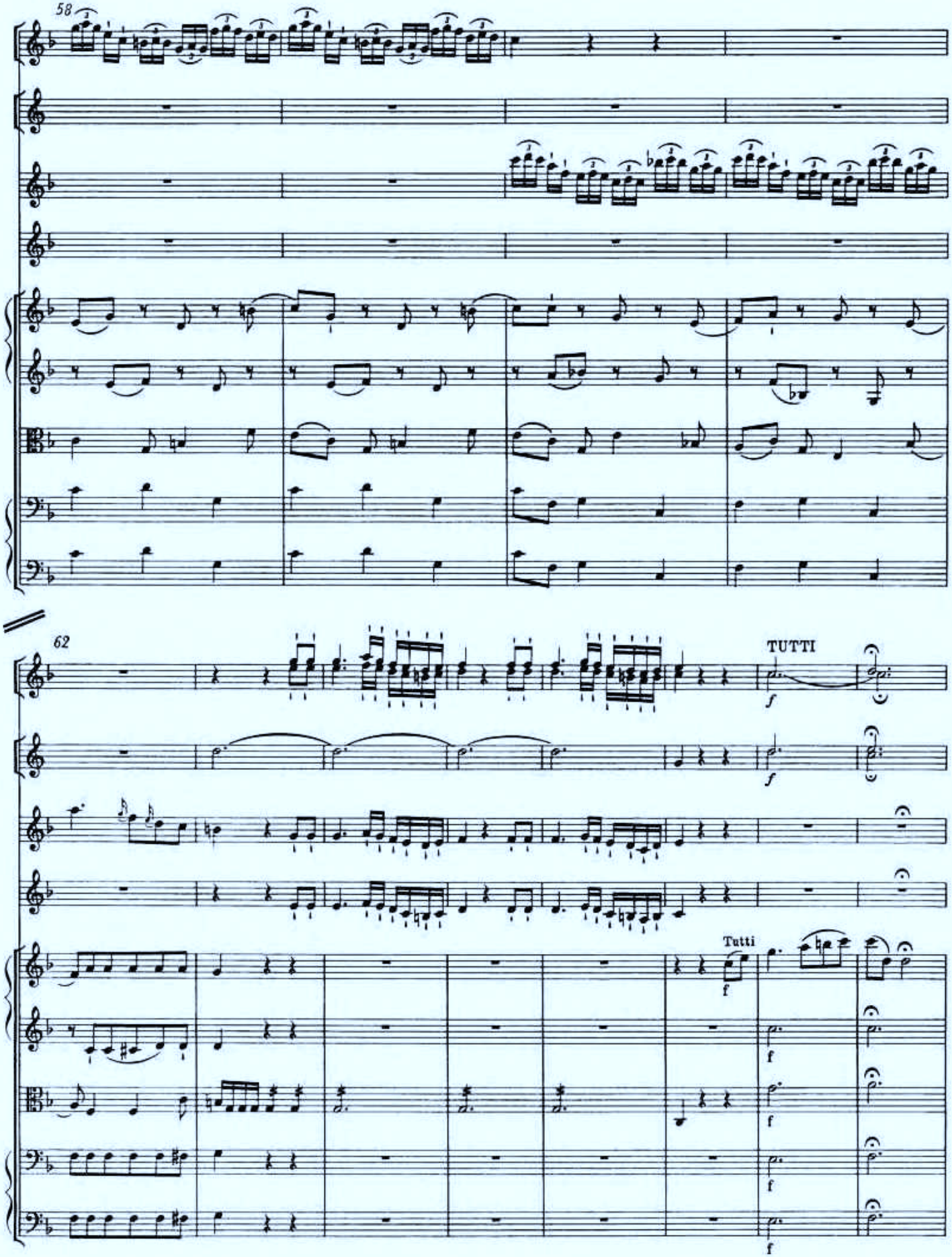

*) Zur Besetzung vgl. Vorwort.

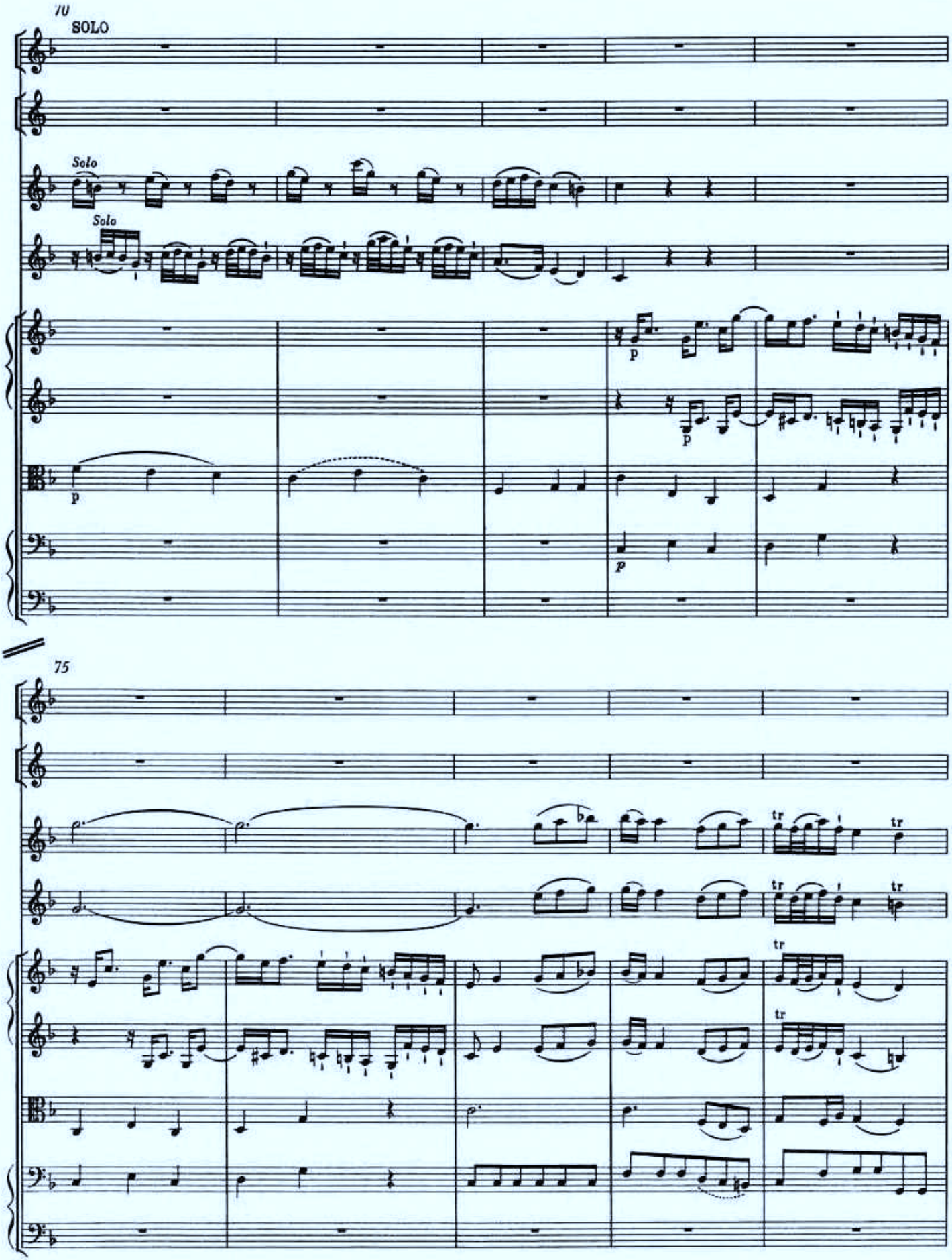

12
20

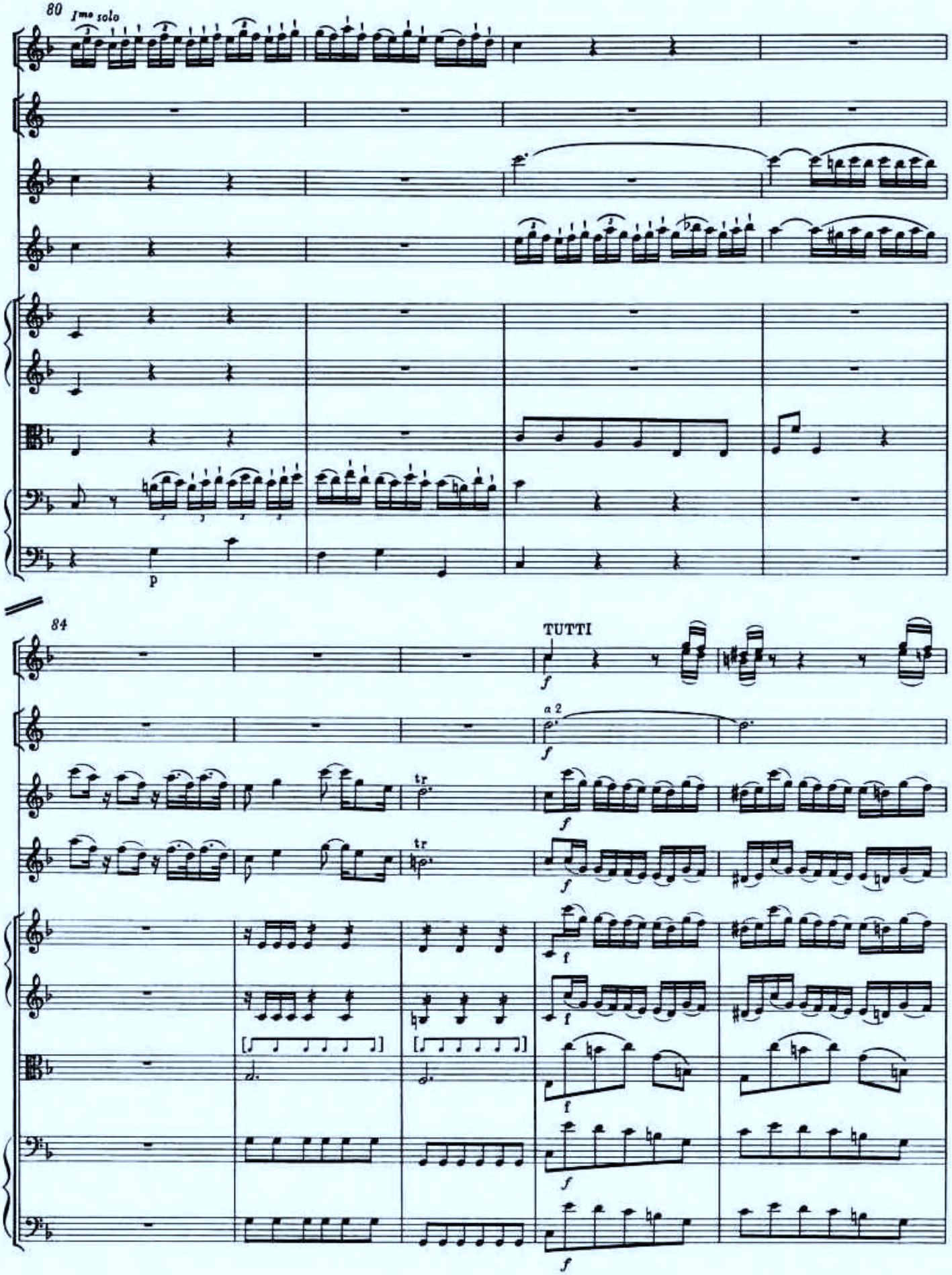

25
a 2
31
SOLO
Solo
Tutti

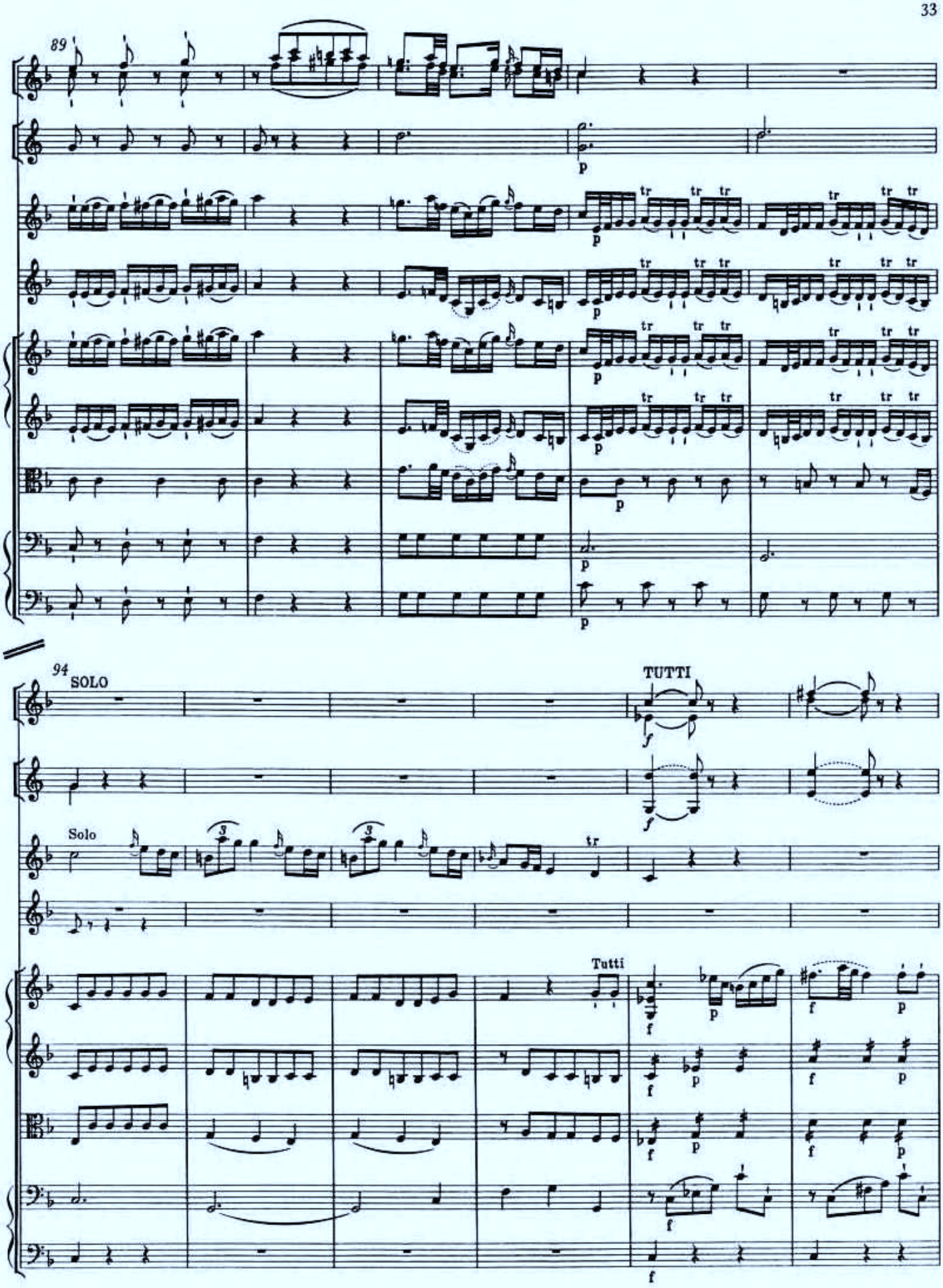

37
TUTTI
SOLO
Solo
43
TUTTI
Tutti

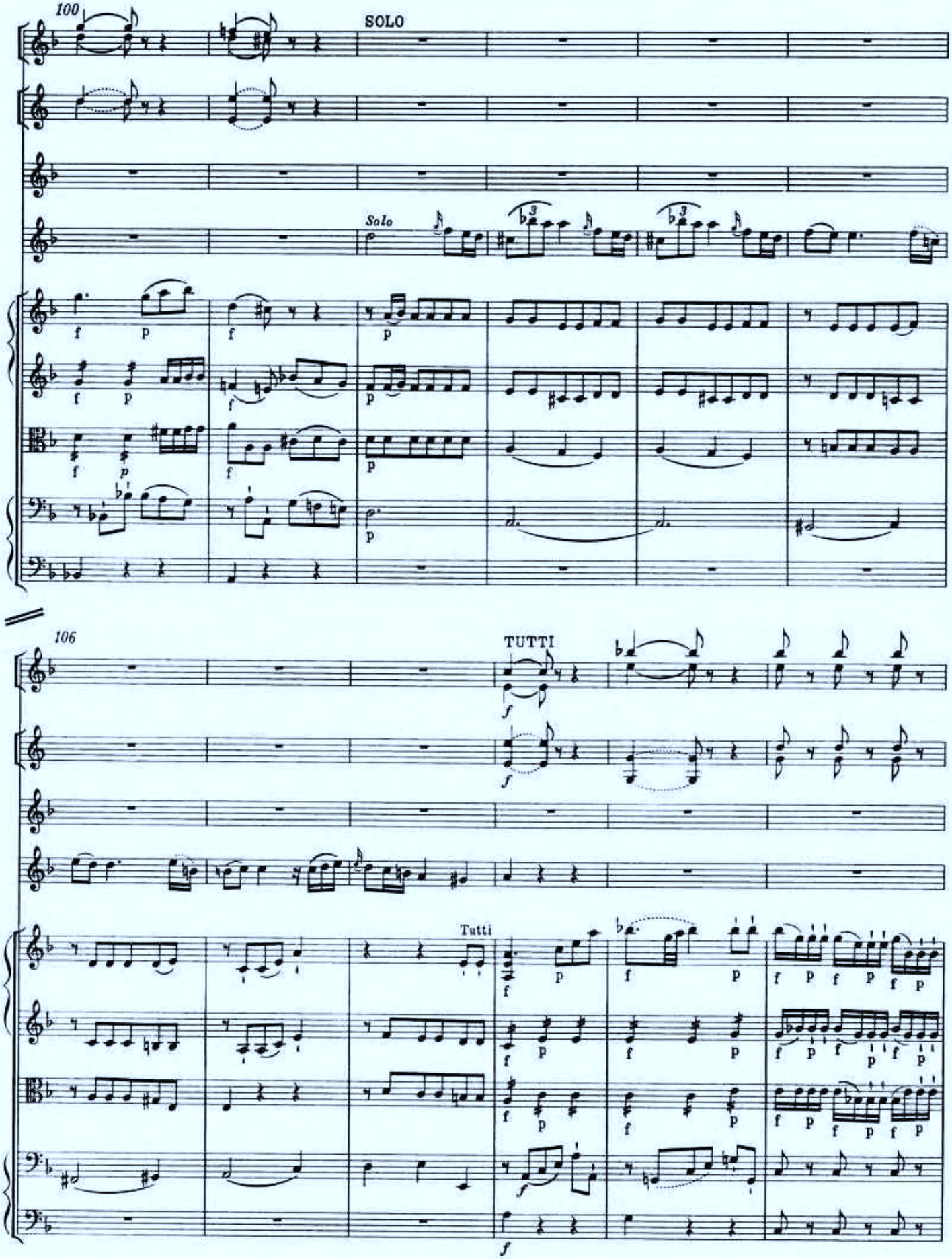

49
SOLO
I^mo
a 2
Solo
Solo
54

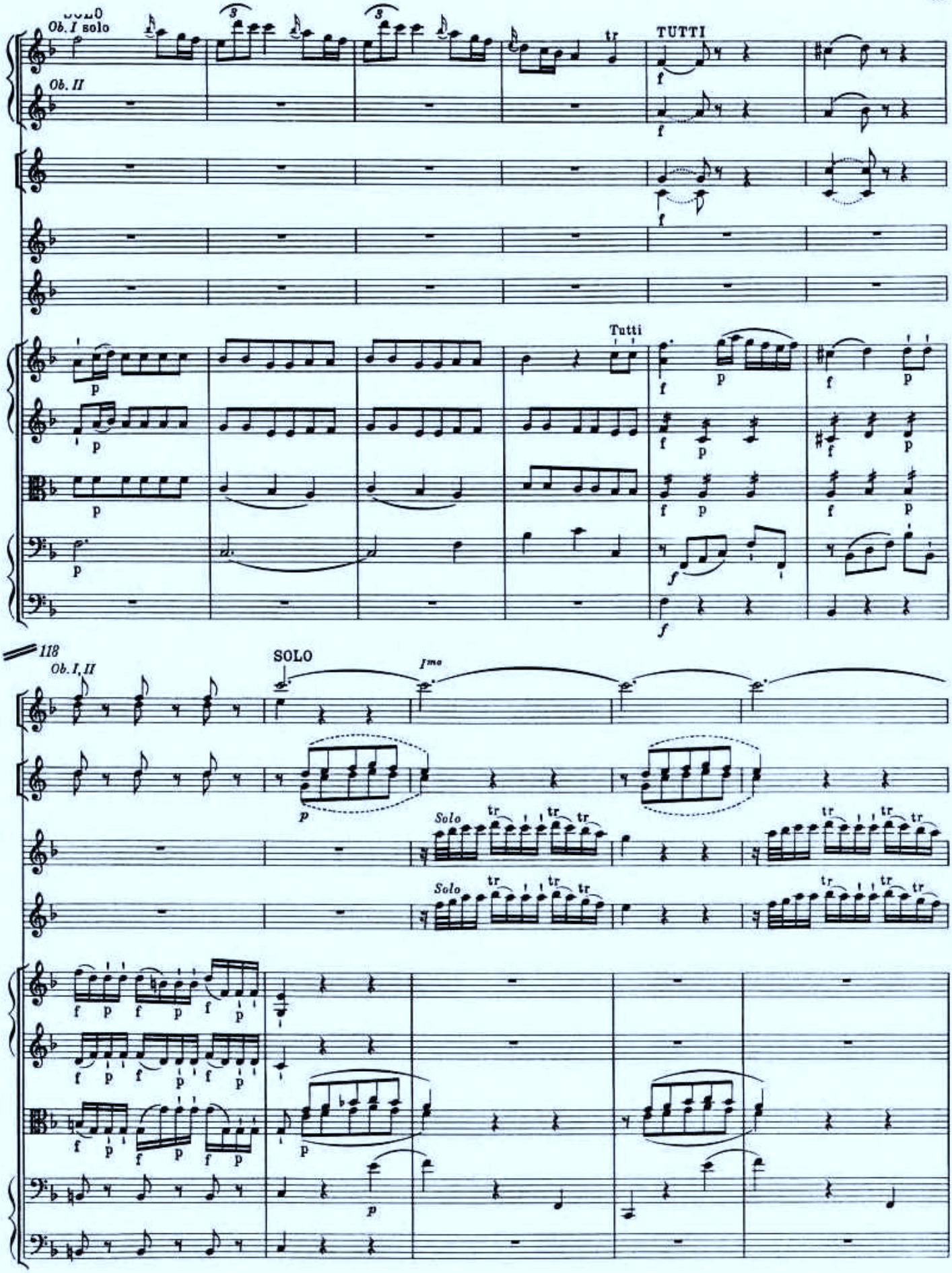

58
62
TUTTI
f
Tutti

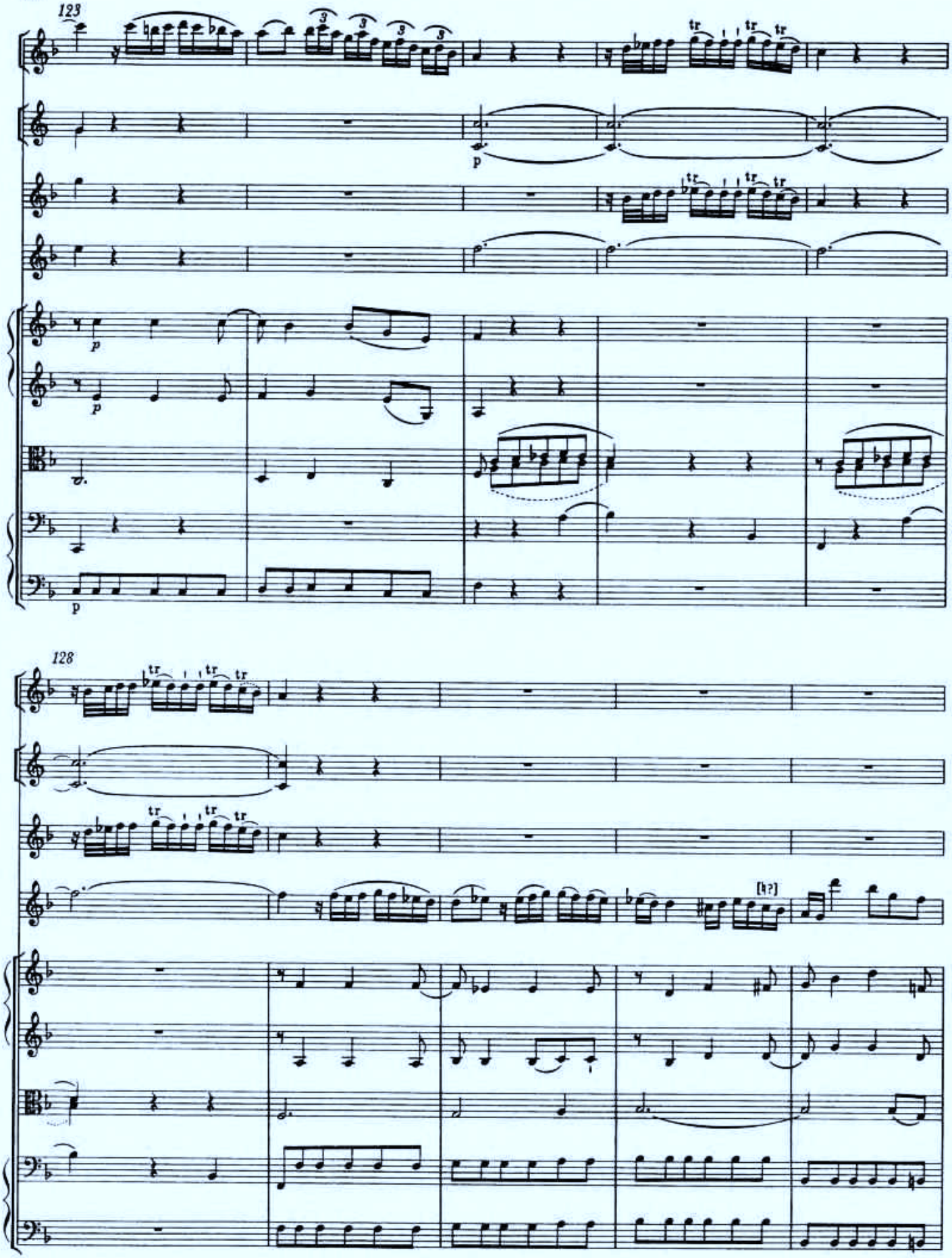

70
SOLO
Solo
Solo
p
p
p
75
tr
tr
tr
tr
tr

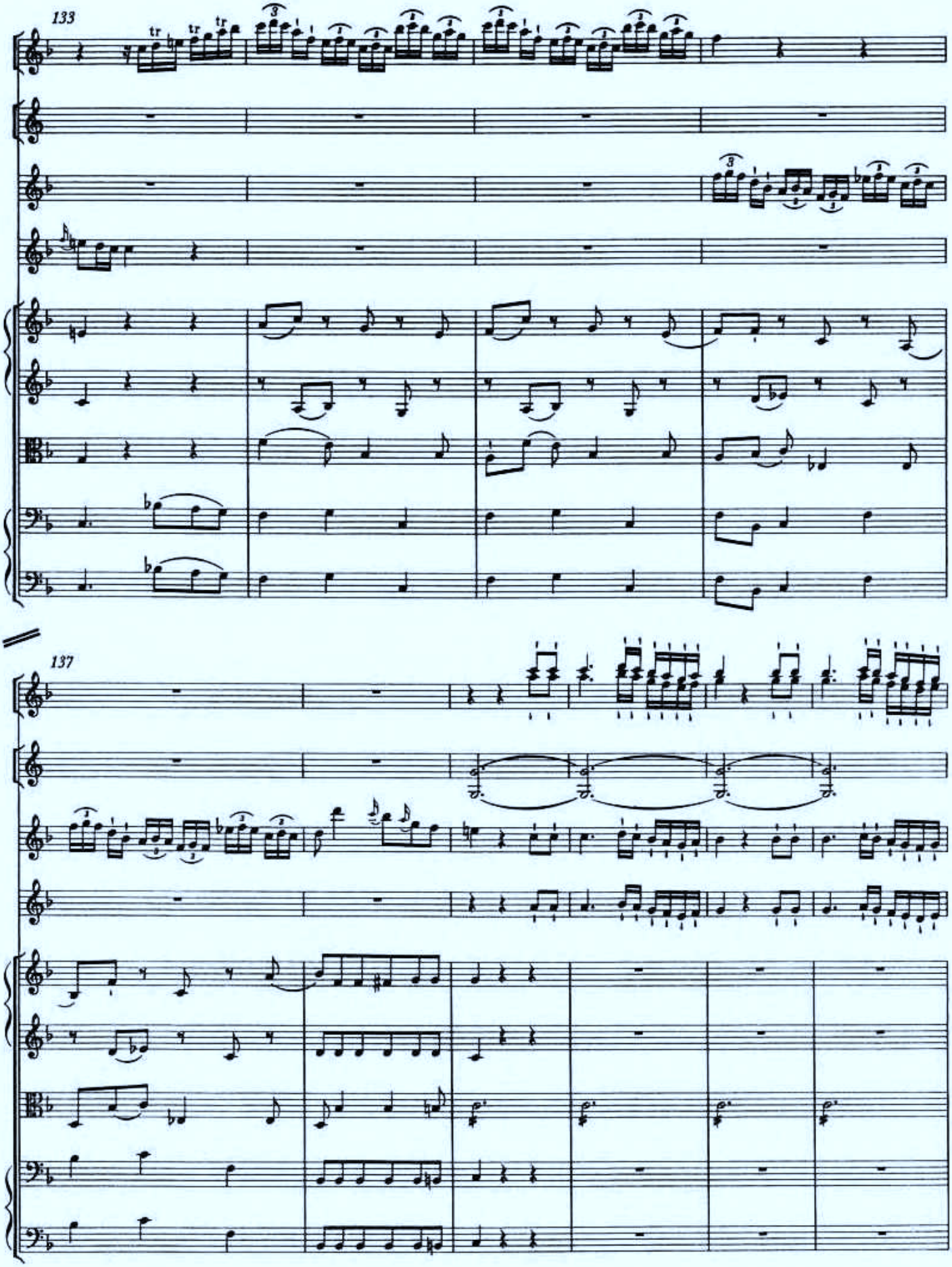

80
I^mo solo
p
84
TUTTI
f
a 2
tr

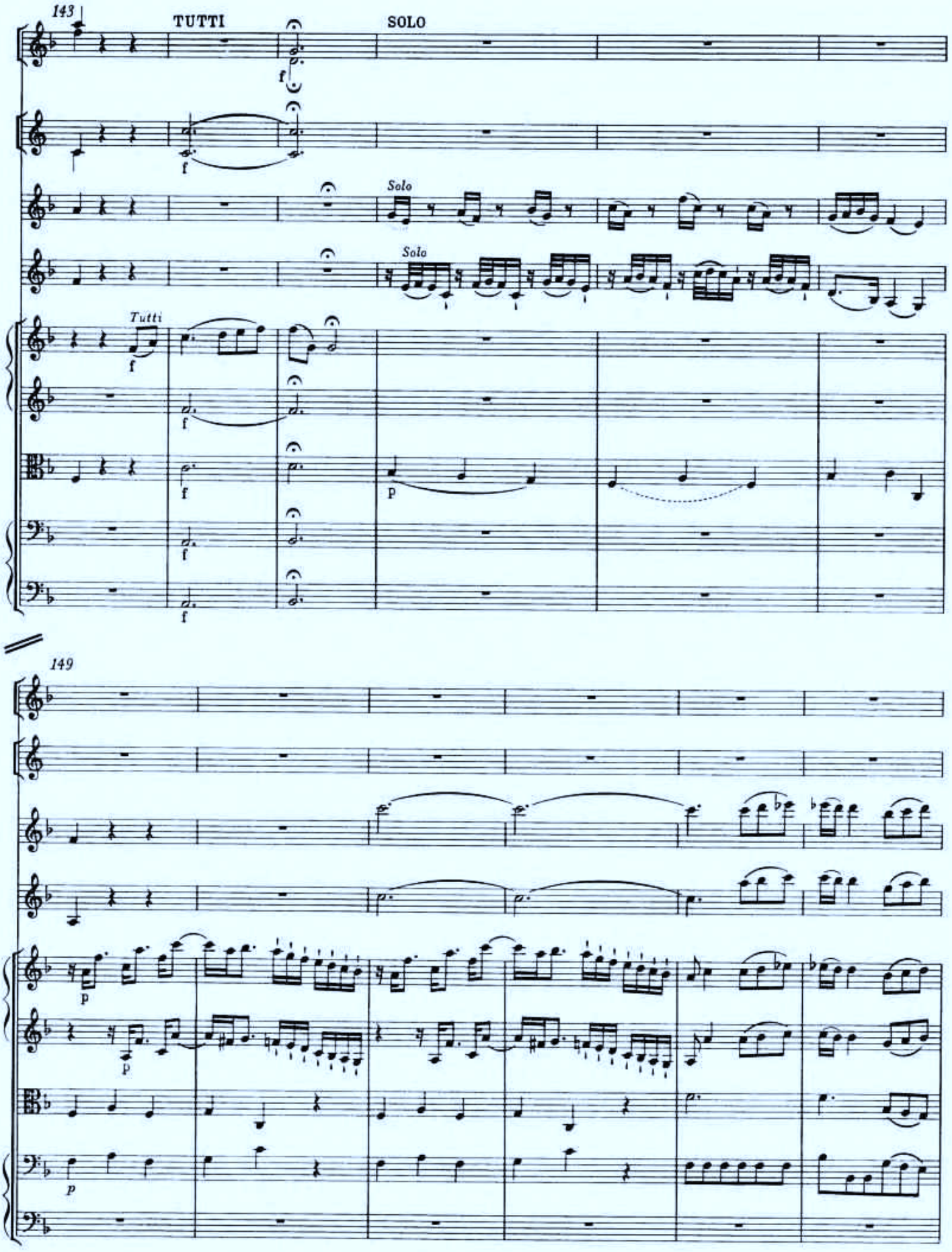

89
94
SOLO
TUTTI
Solo
Tutti

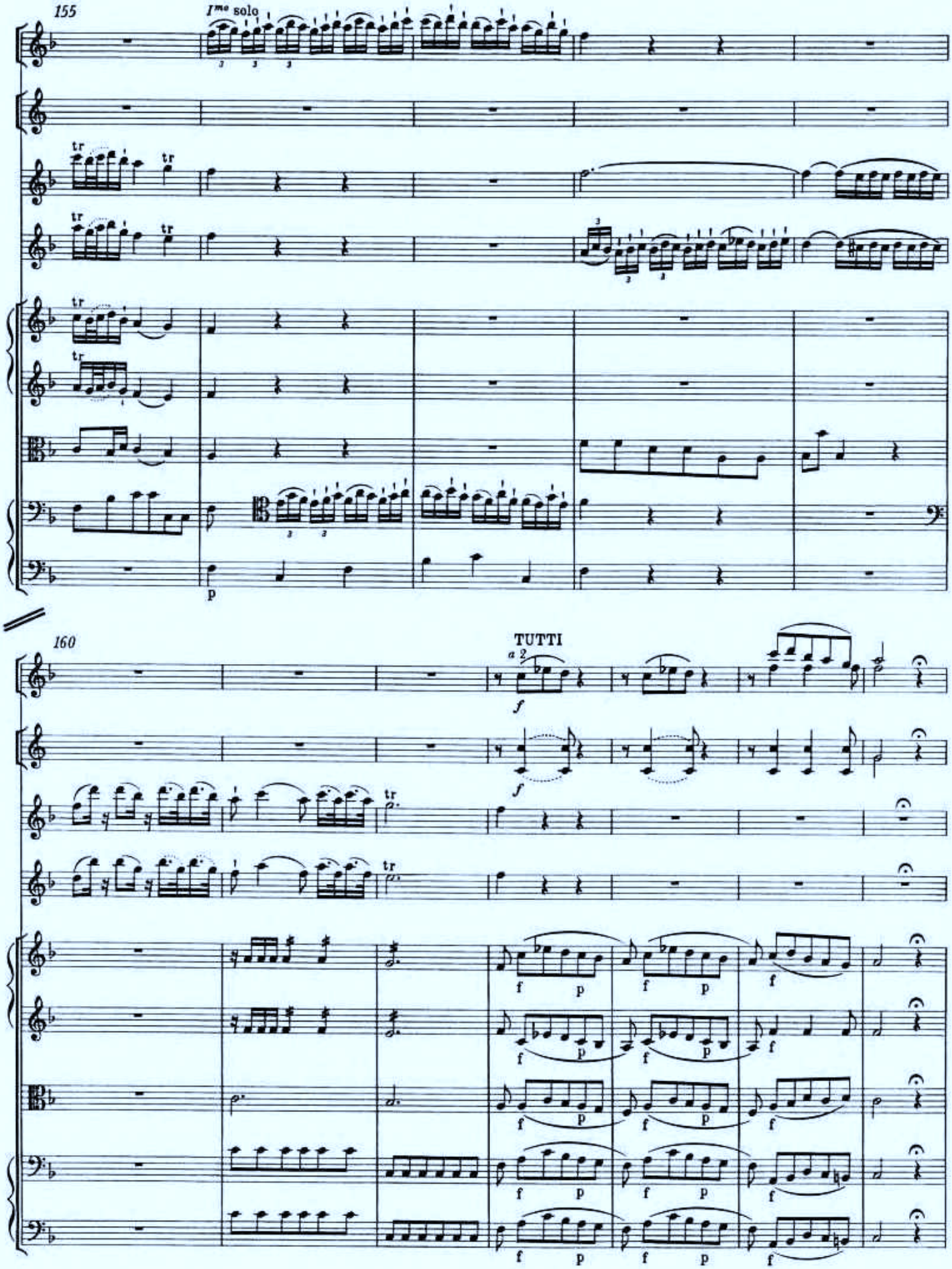

100
SOLO
Solo
106
TUTTI
Tutti

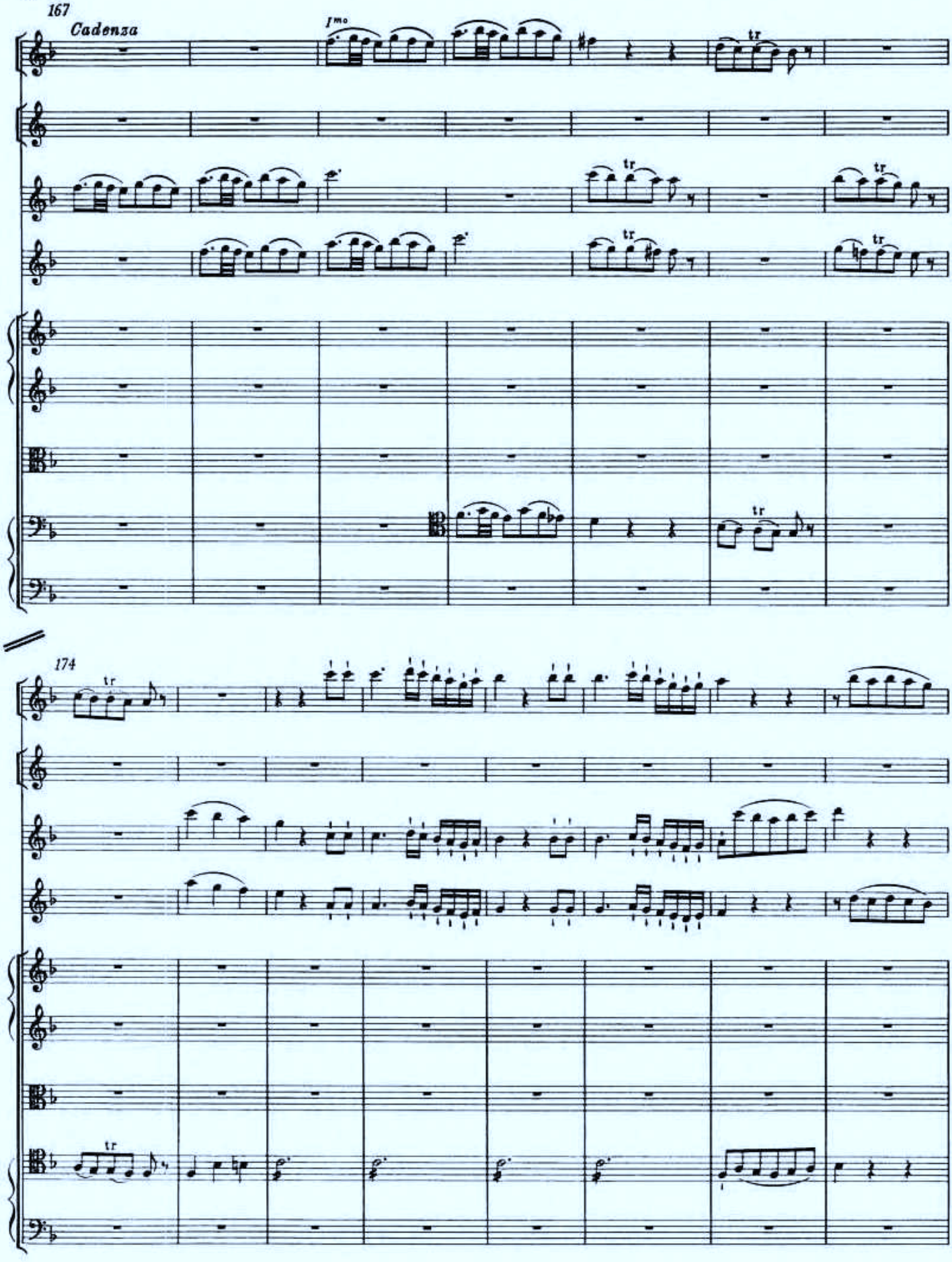

SOLO
Ob. I solo
Ob. II
TUTTI
Tutti
118
Ob. I, II
SOLO
Imo
Solo
Solo

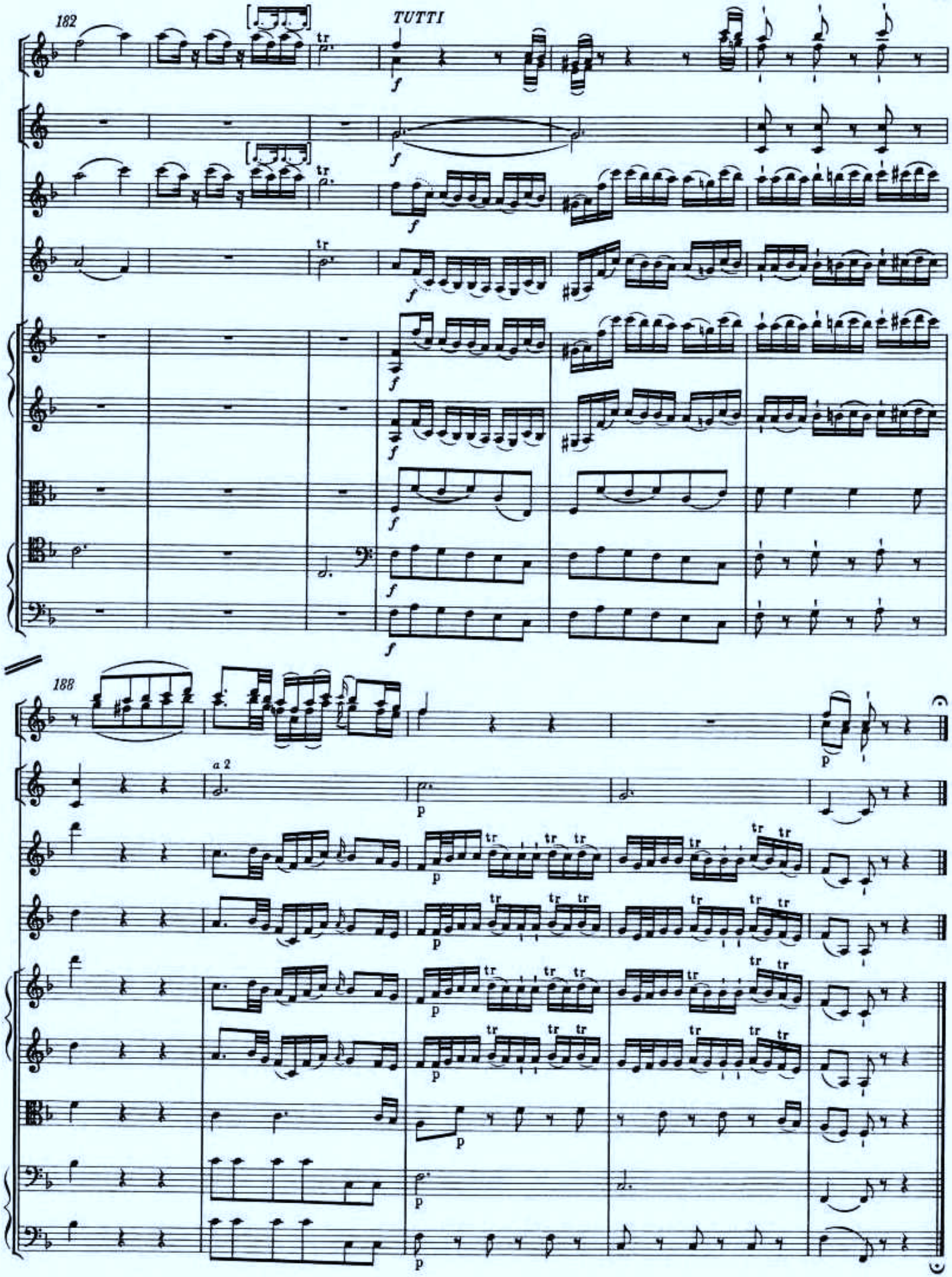

123
128
[h?]


133
137

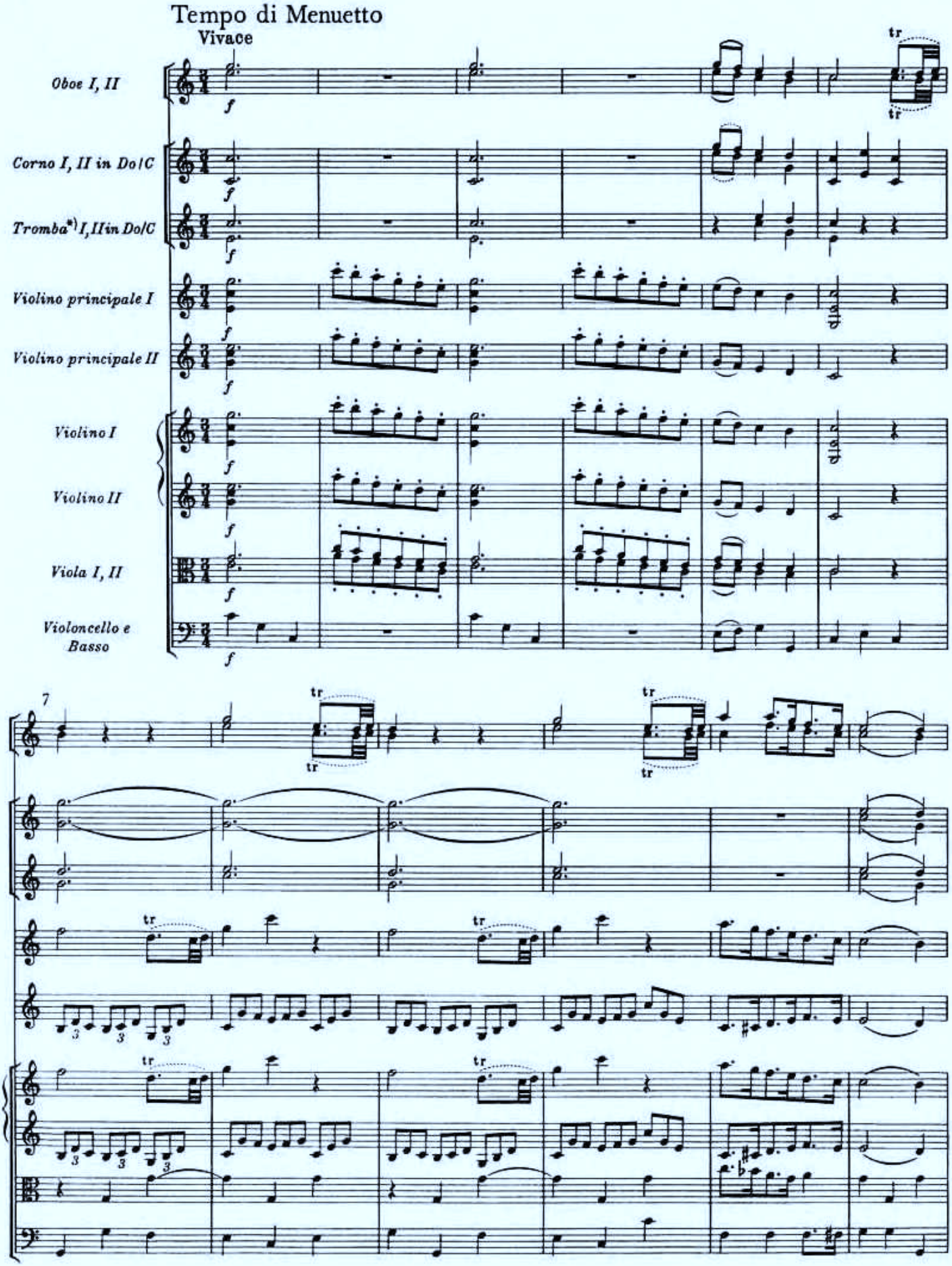

143
TUTTI
SOLO
Solo
Solo
Tutti
149


155
I^mo solo
160
TUTTI
a 2

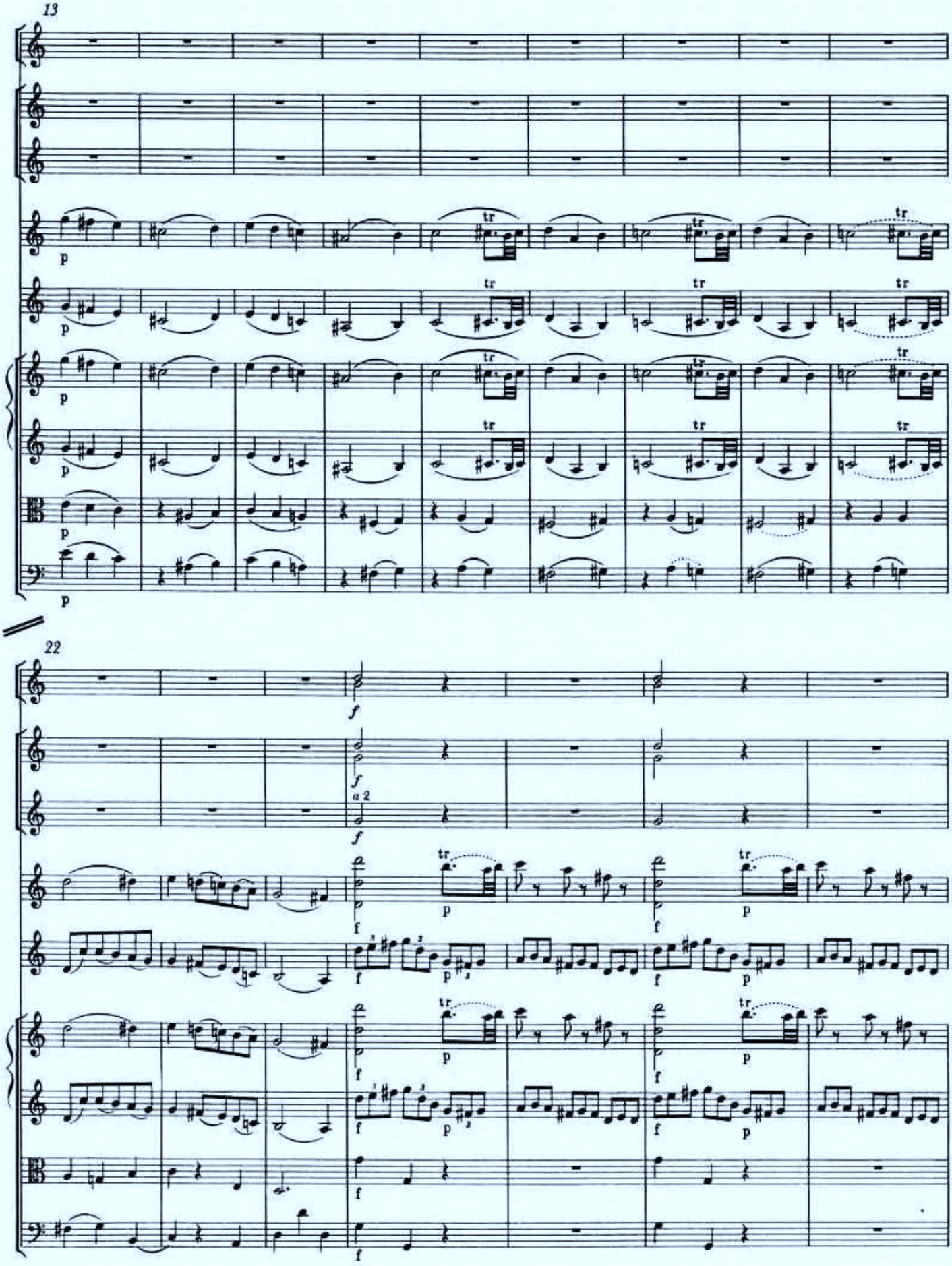

167
Cadenza
I^mo
tr
174

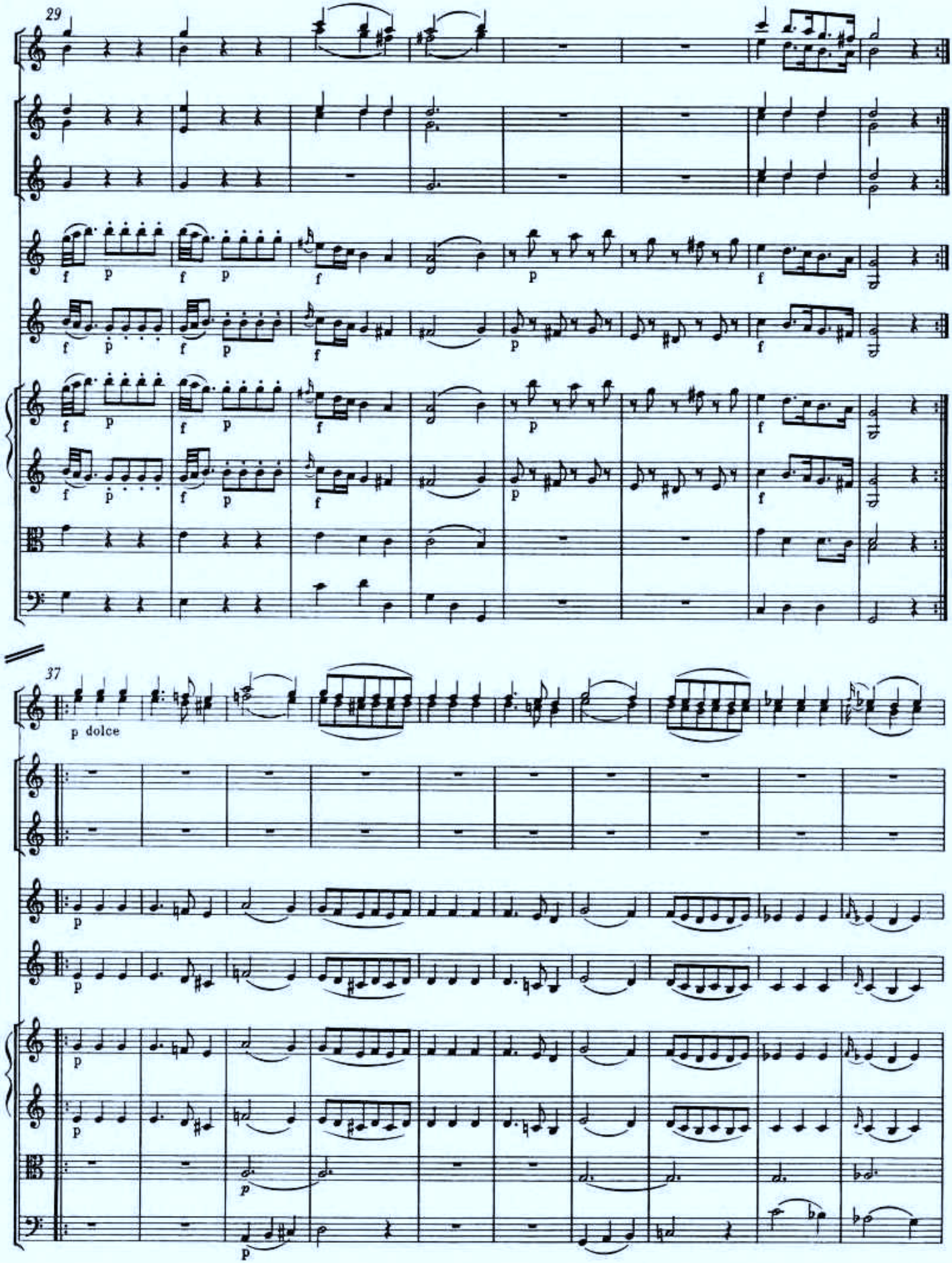


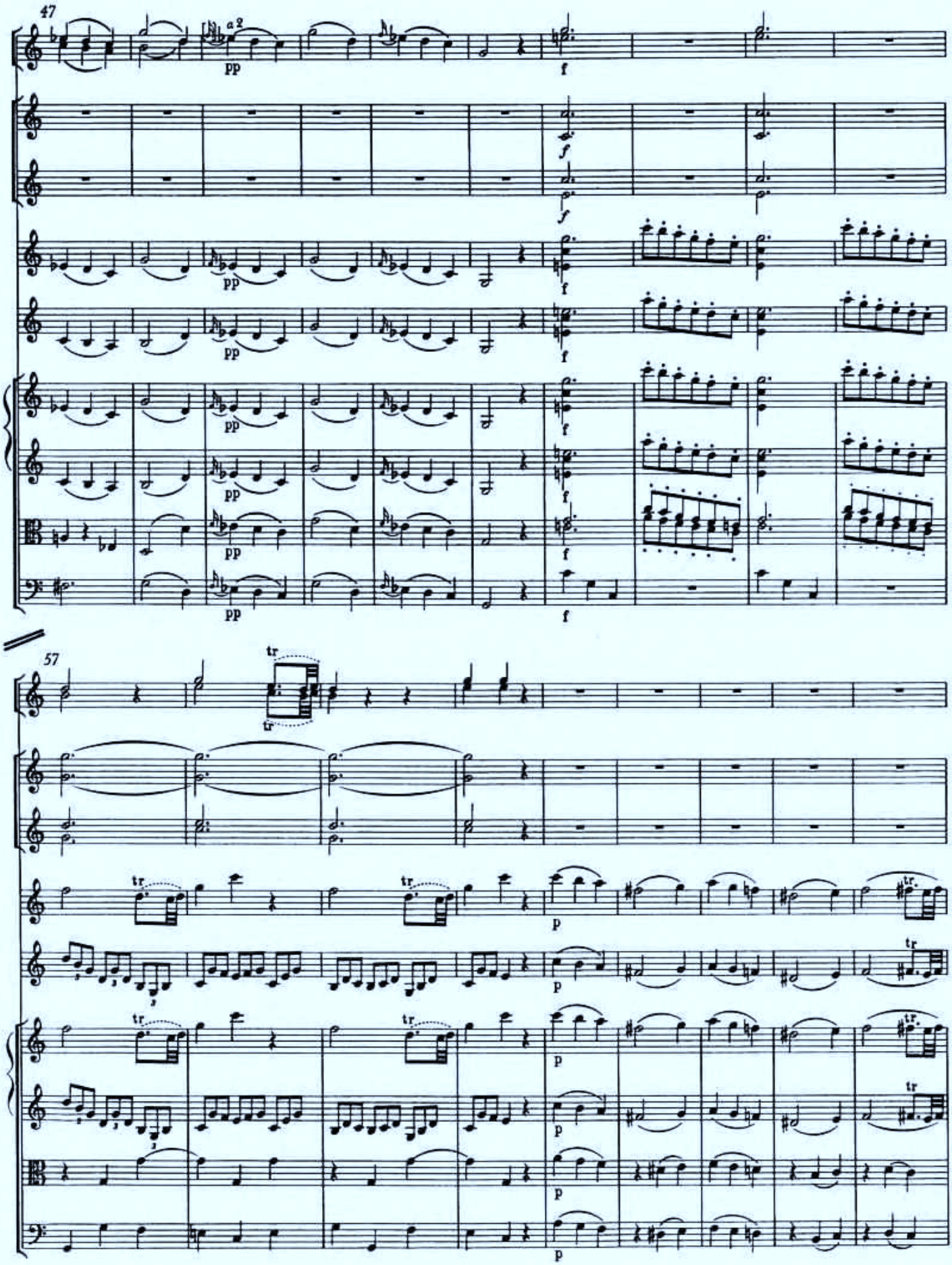

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

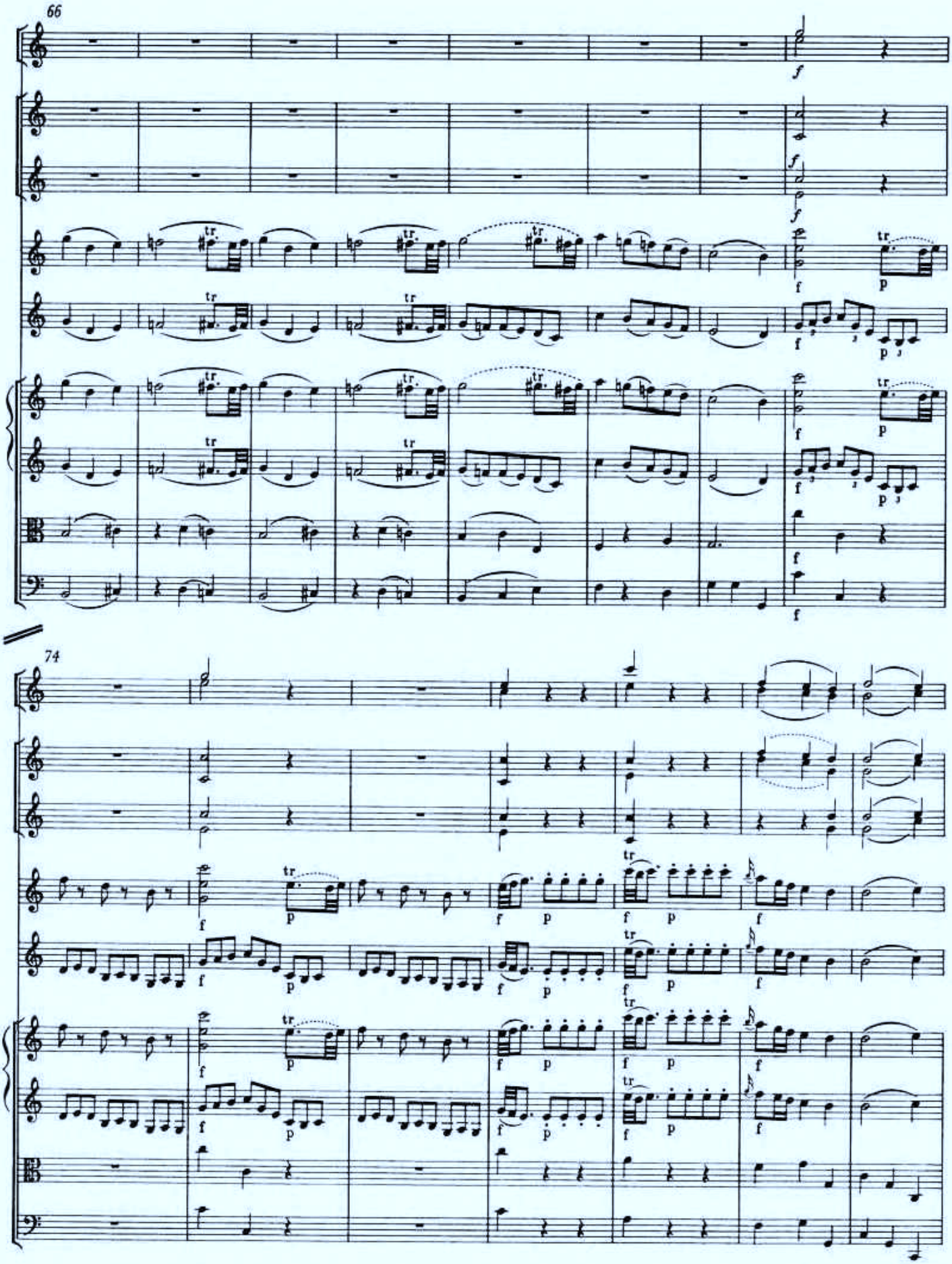


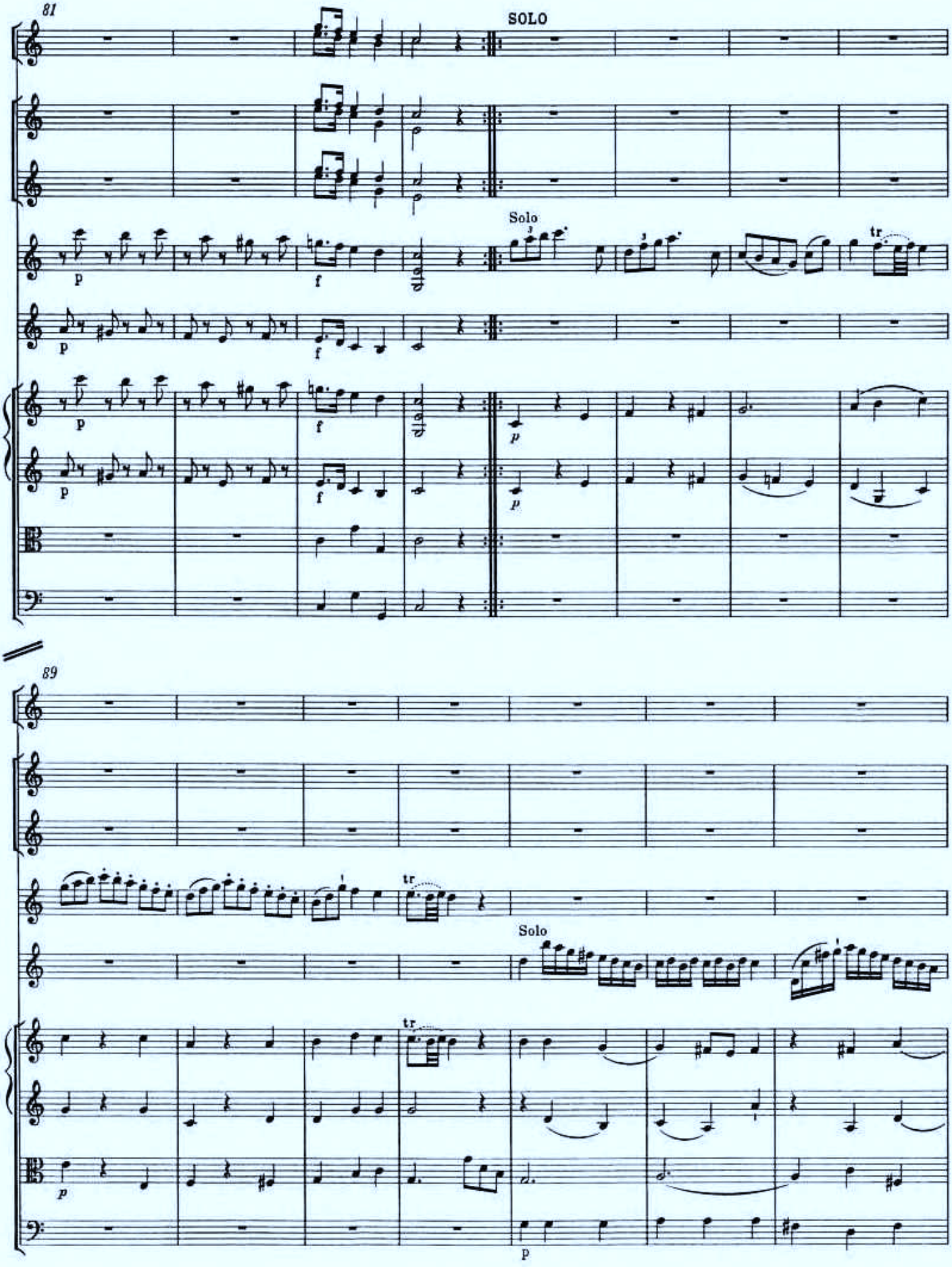

*) Im Autograph: „2 trombe lunghe"; vgl. Vorwort.

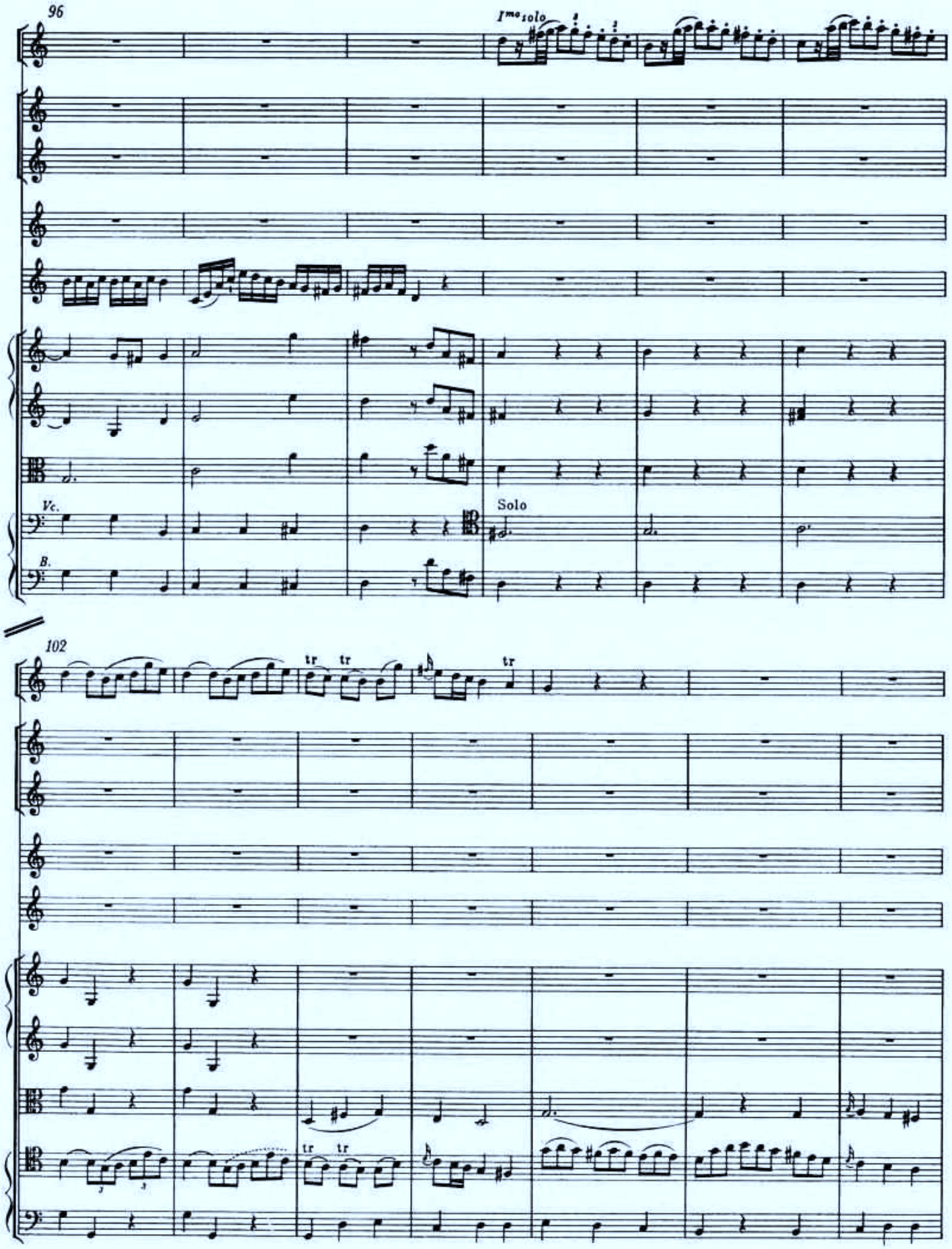

13
22
a 2

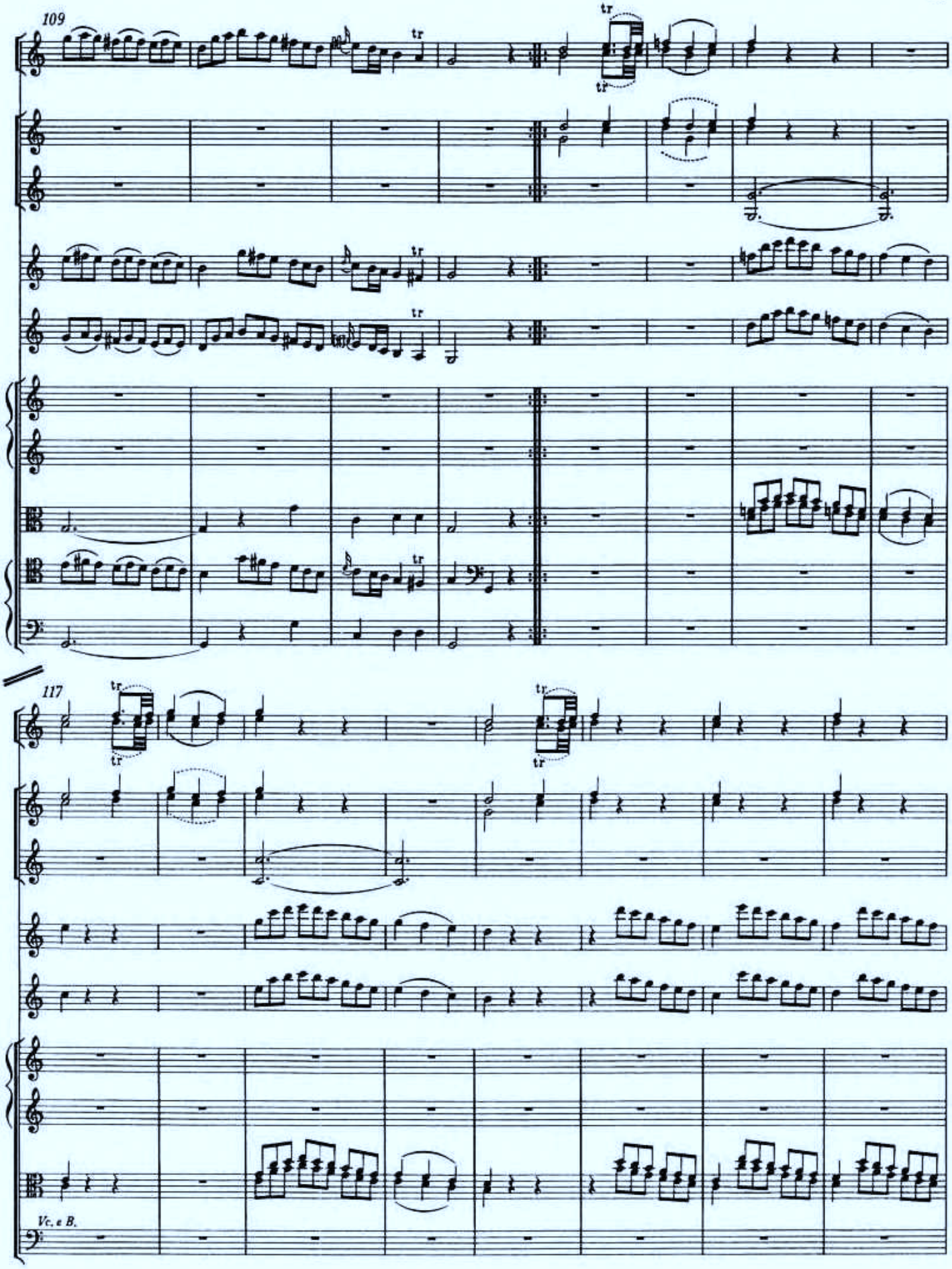

29
37
p dolce

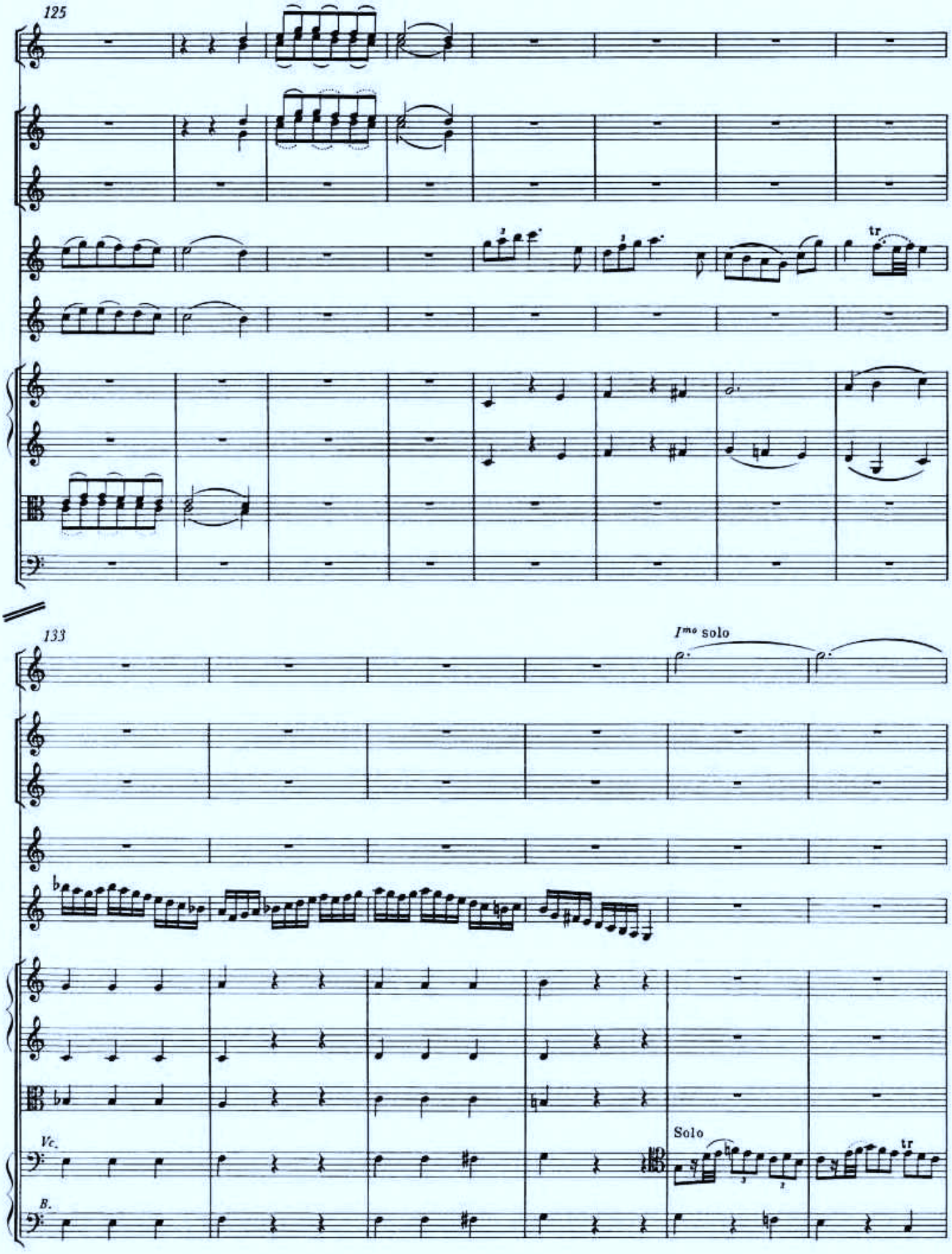

47
a 2
pp
f
57
tr
p

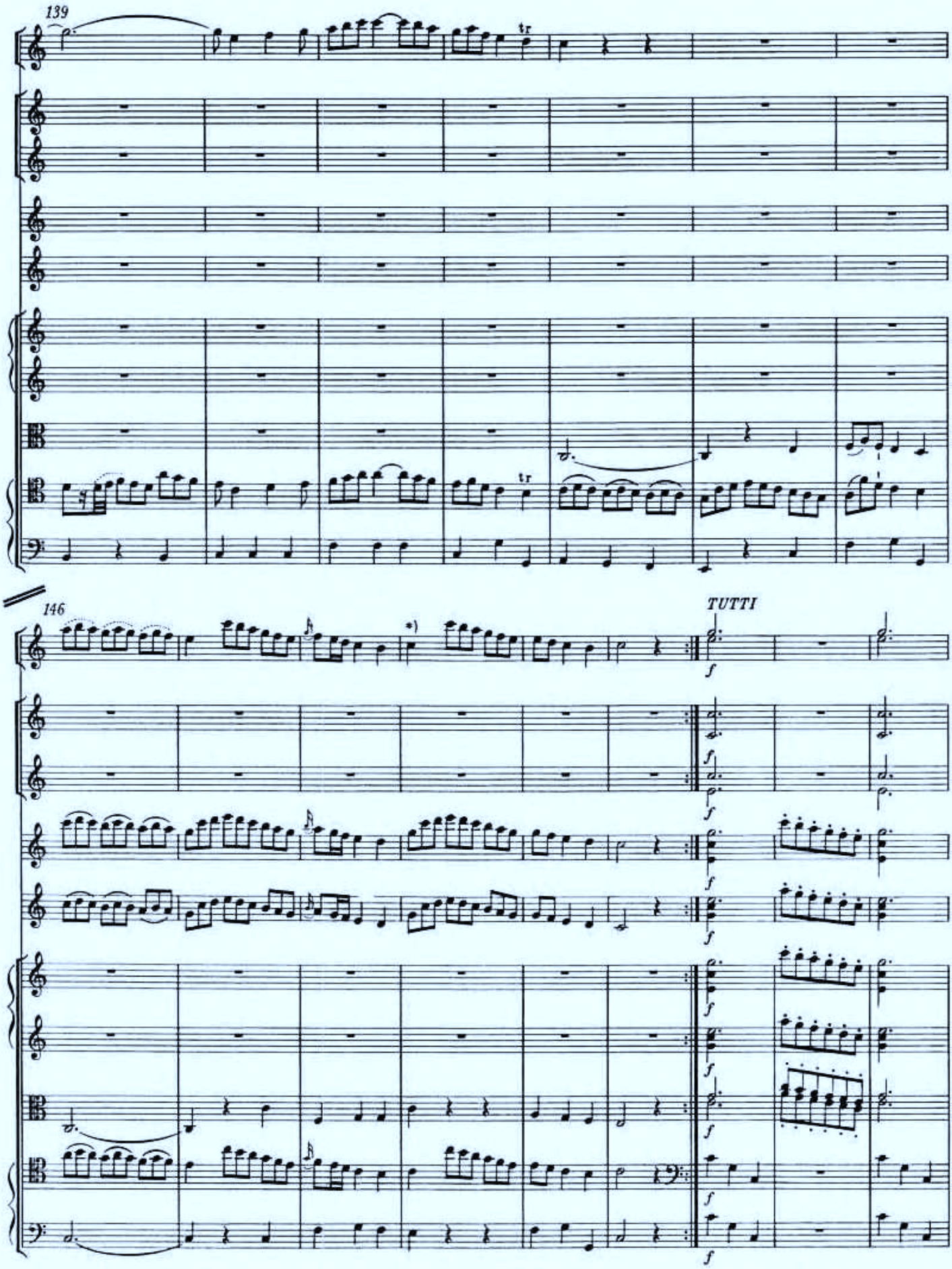

66
74


81
SOLO
Solo
tr
89
tr
Solo
tr

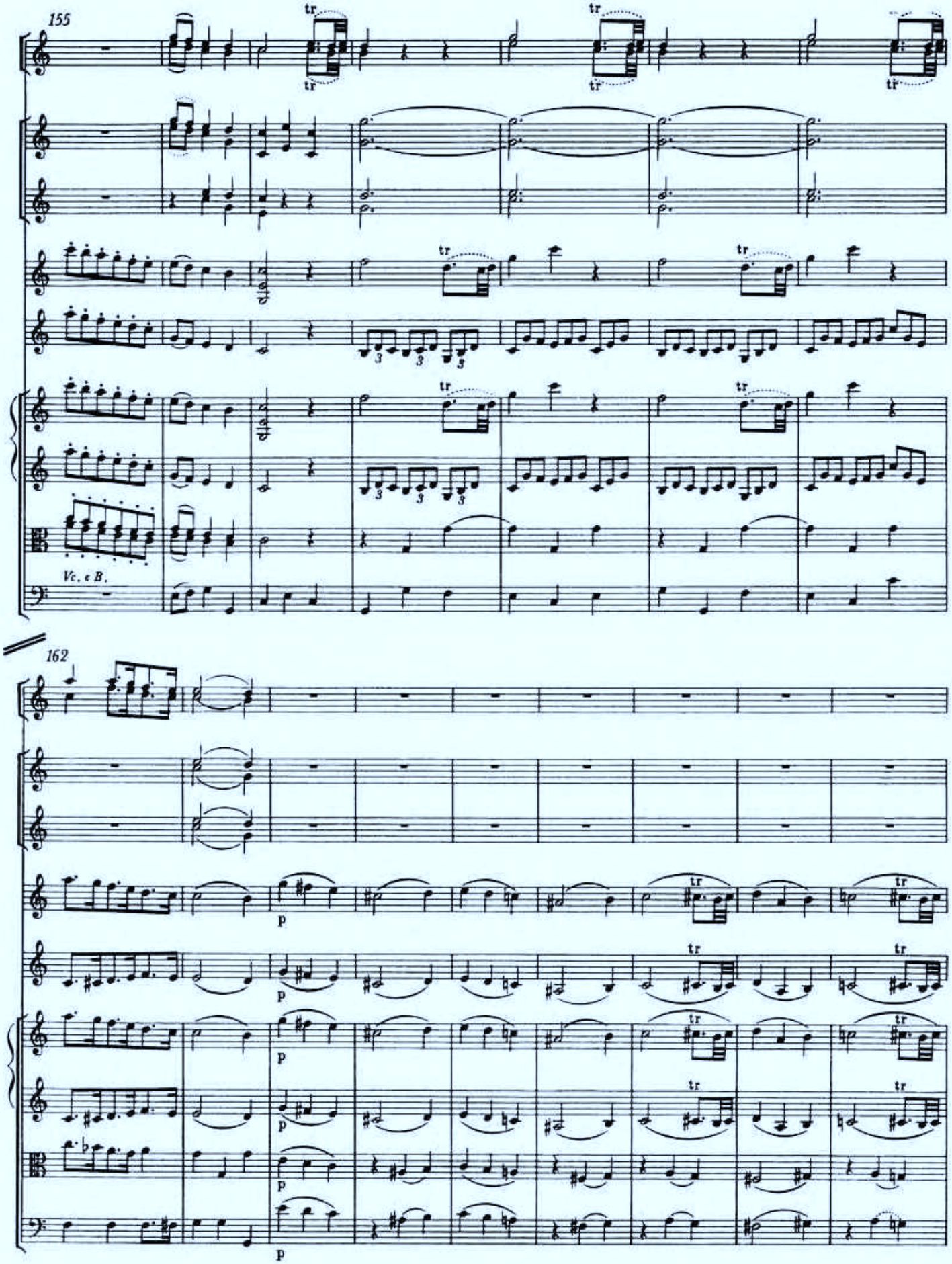

96
I^mo solo
Vc.
Solo
B.
102
tr
tr
tr
tr
tr

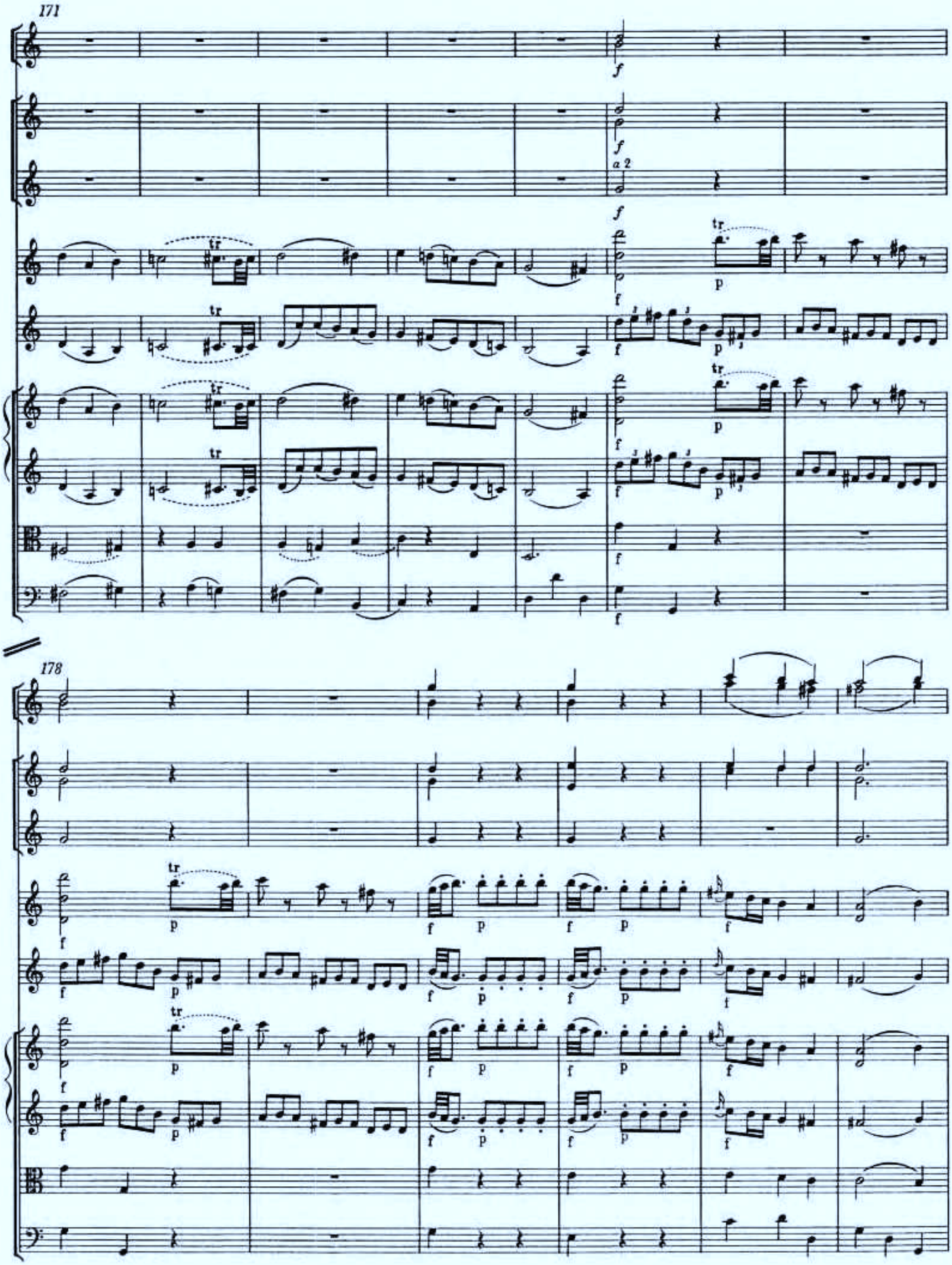

109
117
Vc. e B.

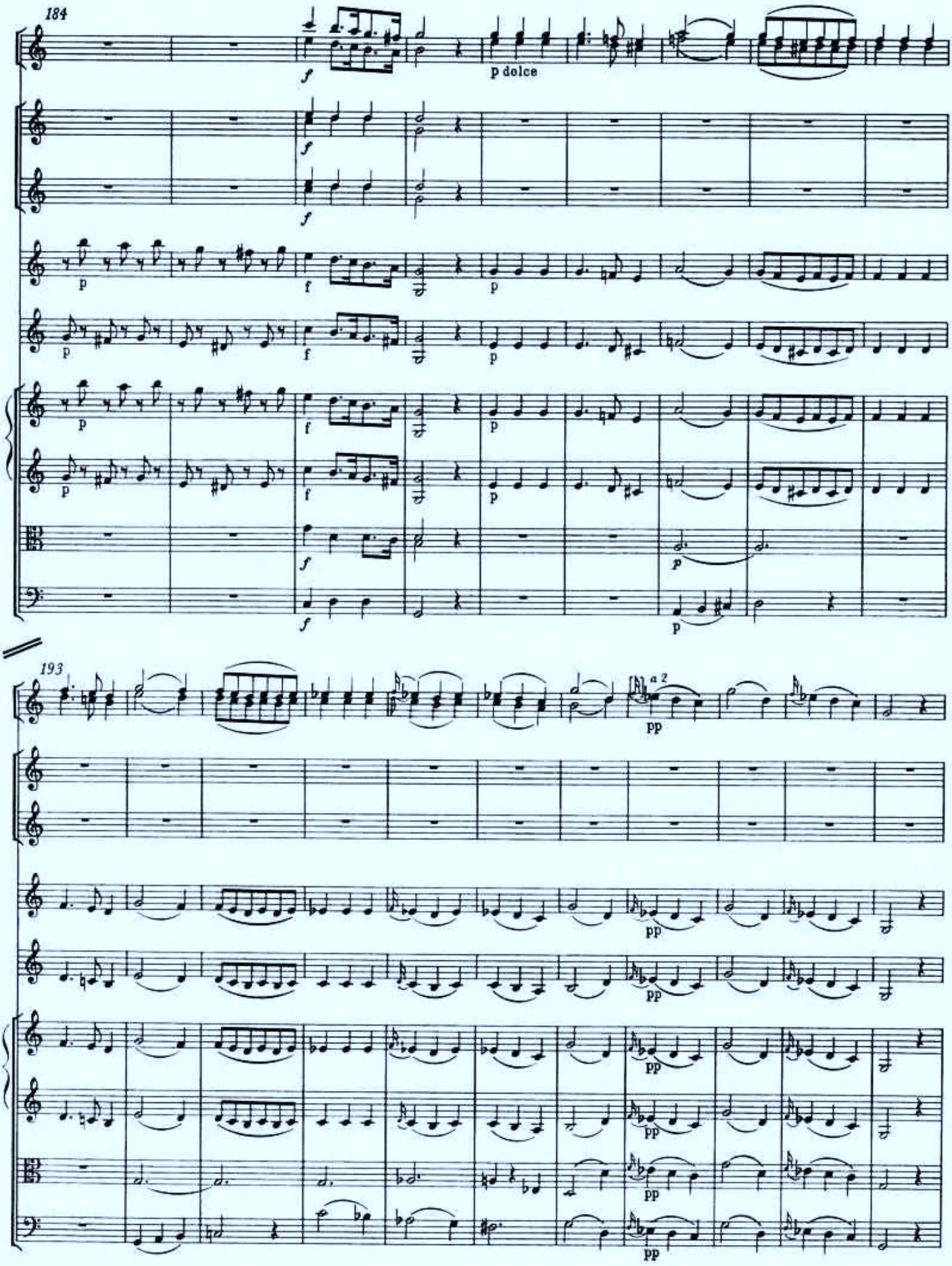

125
133
I^mo solo
Solo
Vc.
B.
tr

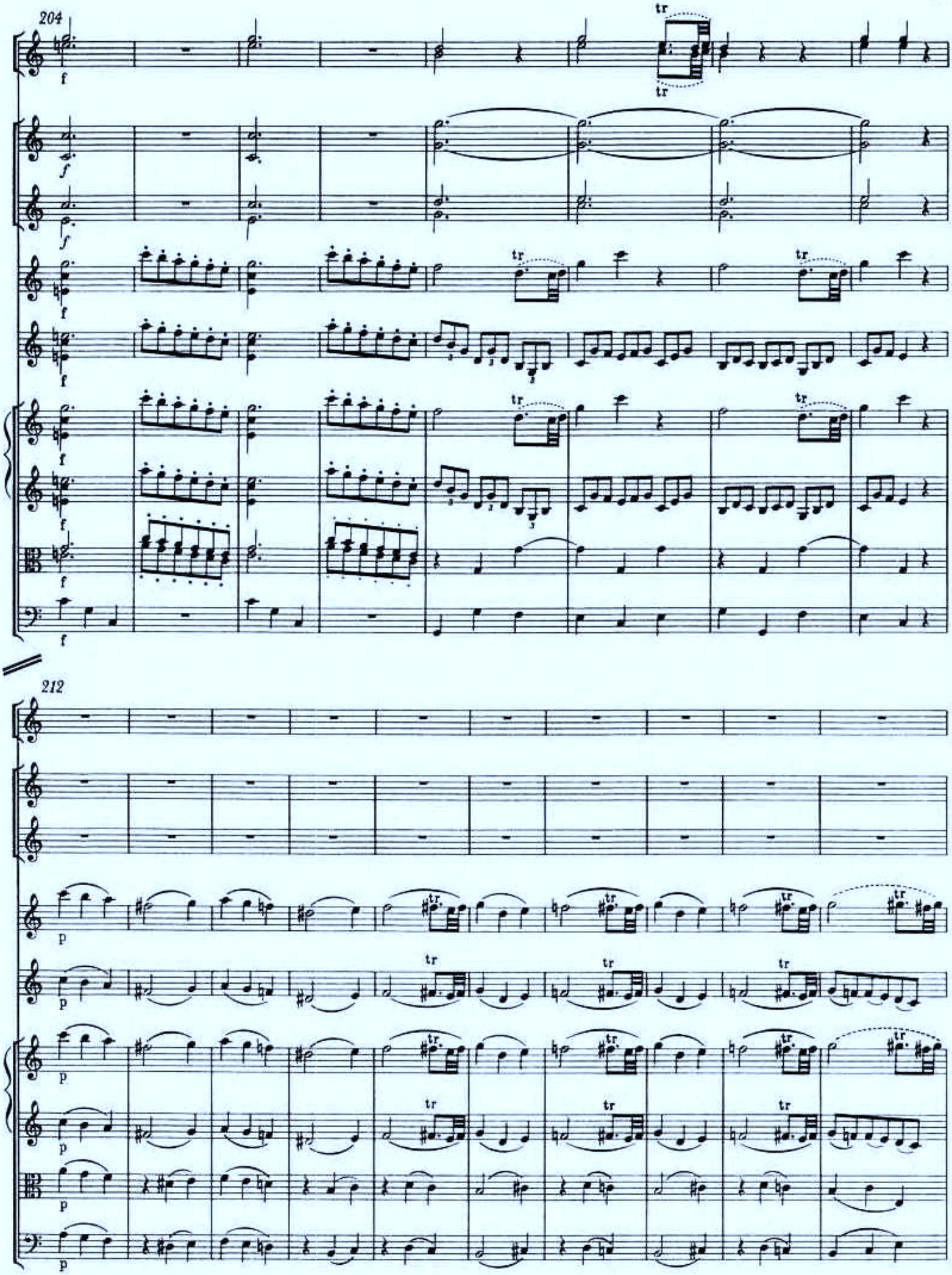


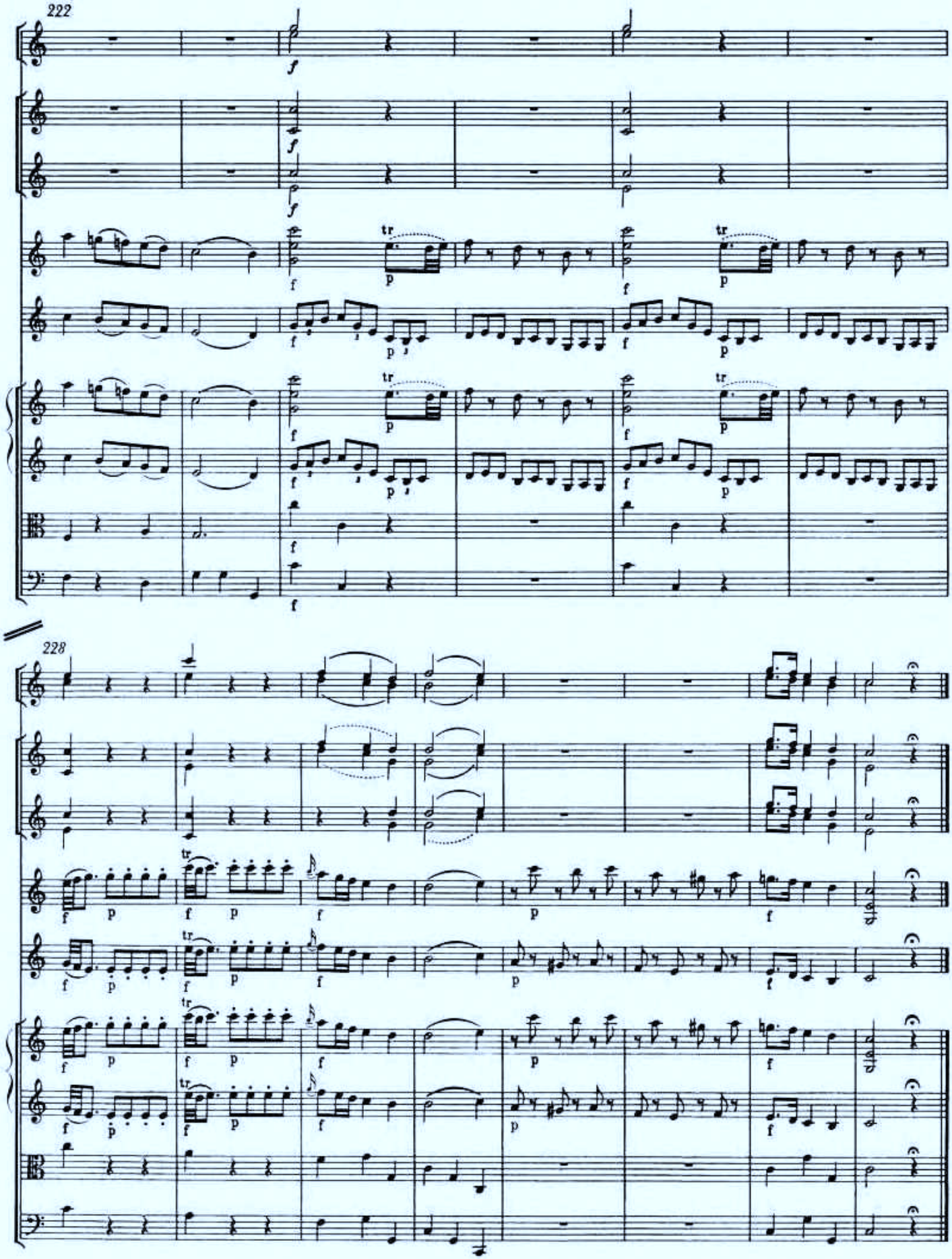

*) T. 149, Oboe I, 1. Viertel: im Autograph versehentlich e''; vgl. jedoch Violoncello.


155
Vc. e B.
162
p


171
178
a 2
tr
p
f


184
p dolce
193
a 2


204
212

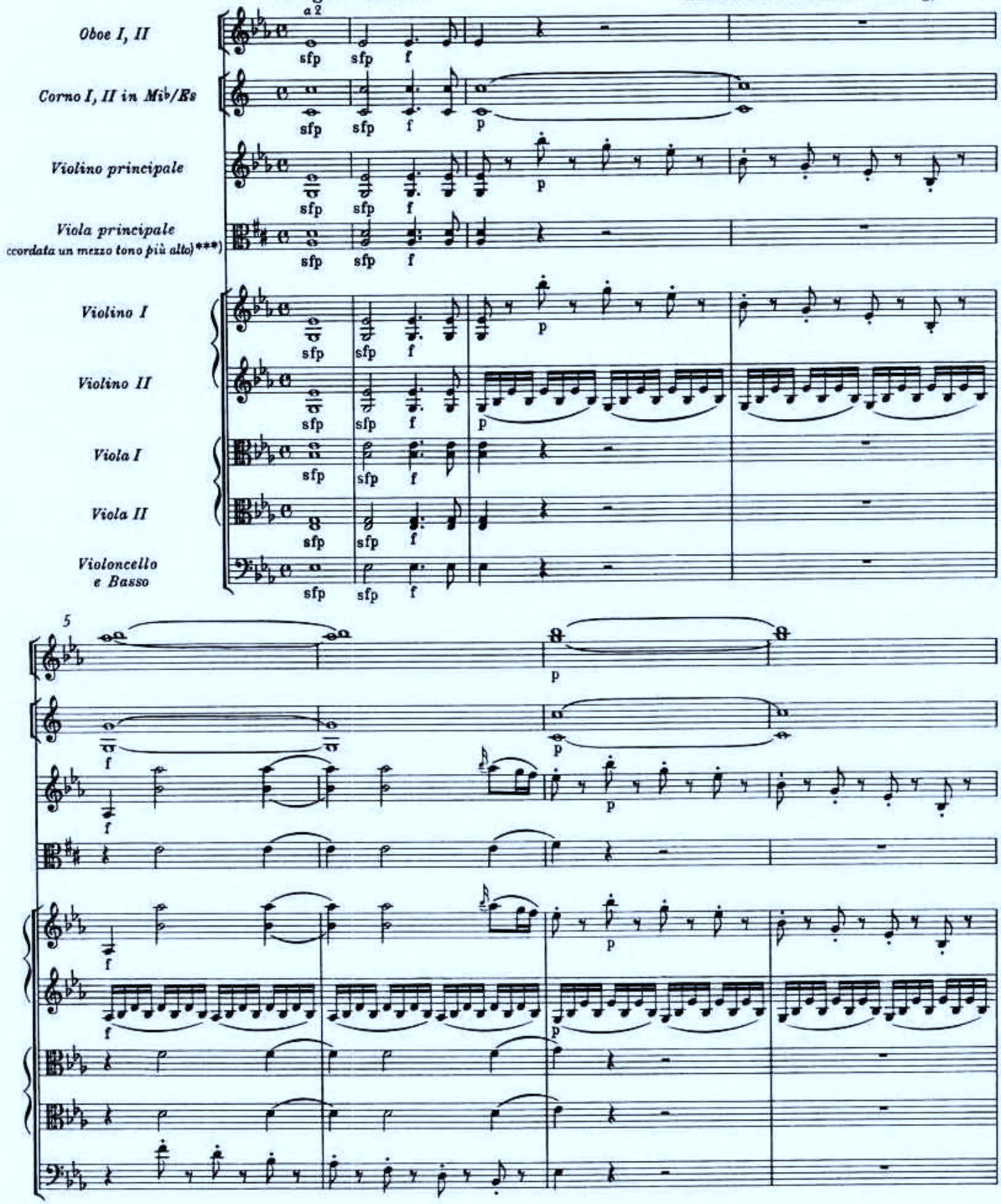

222
228

# Sinfonia concertante in Es

## für Violine, Viola und Orchester

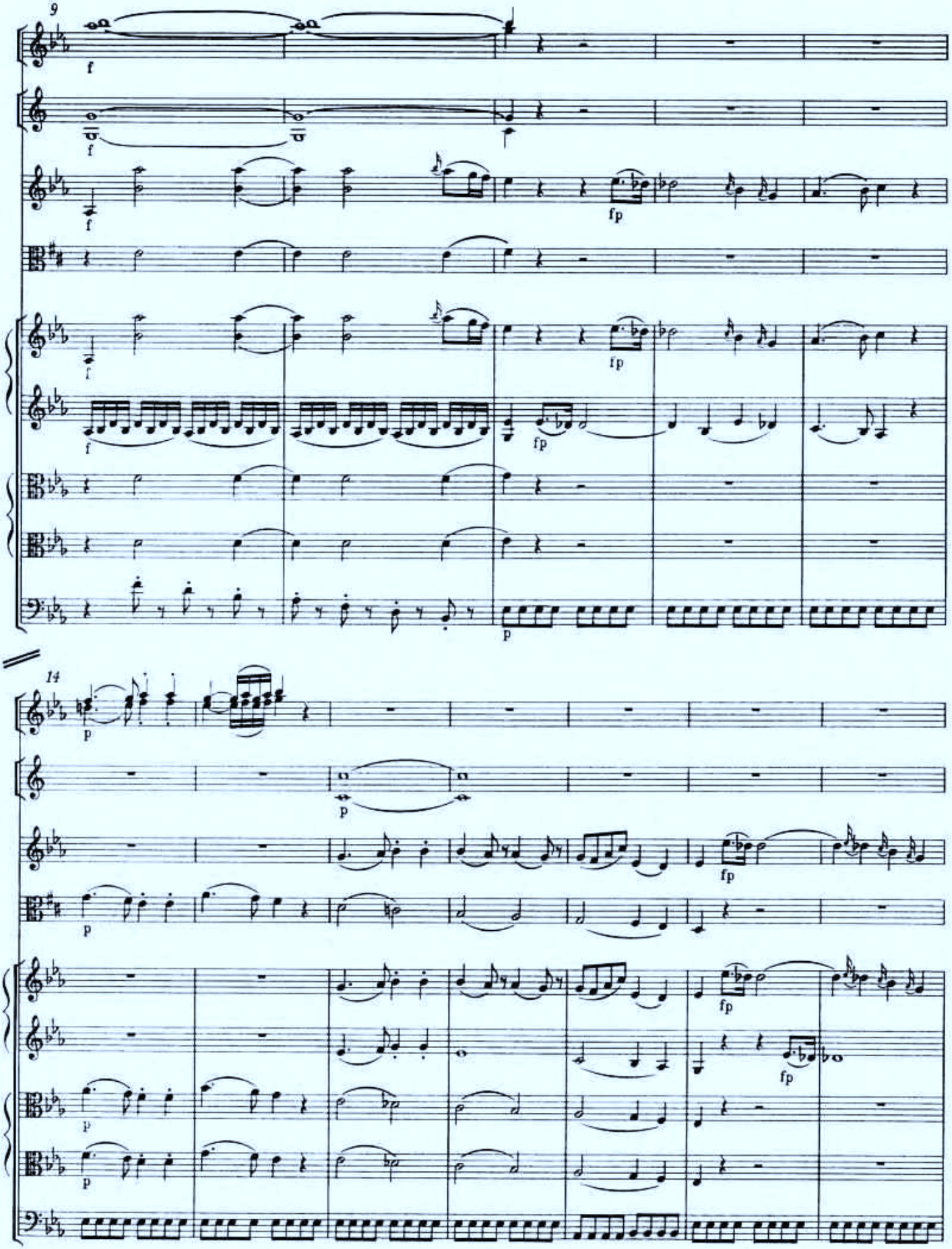
KV 364 (320d) *)

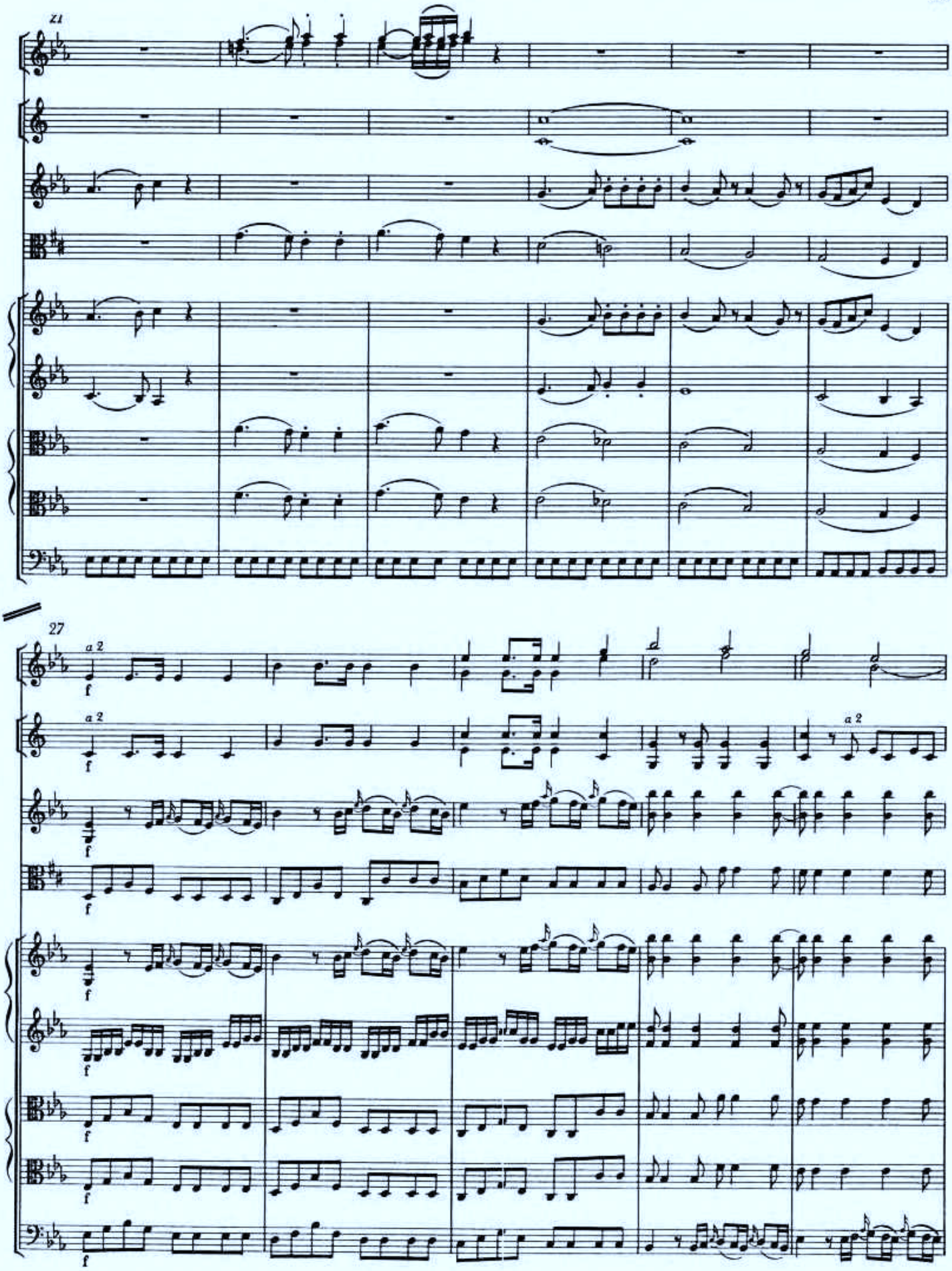
**Allegro maestoso** — Entstanden vermutlich Salzburg, 1779 **)

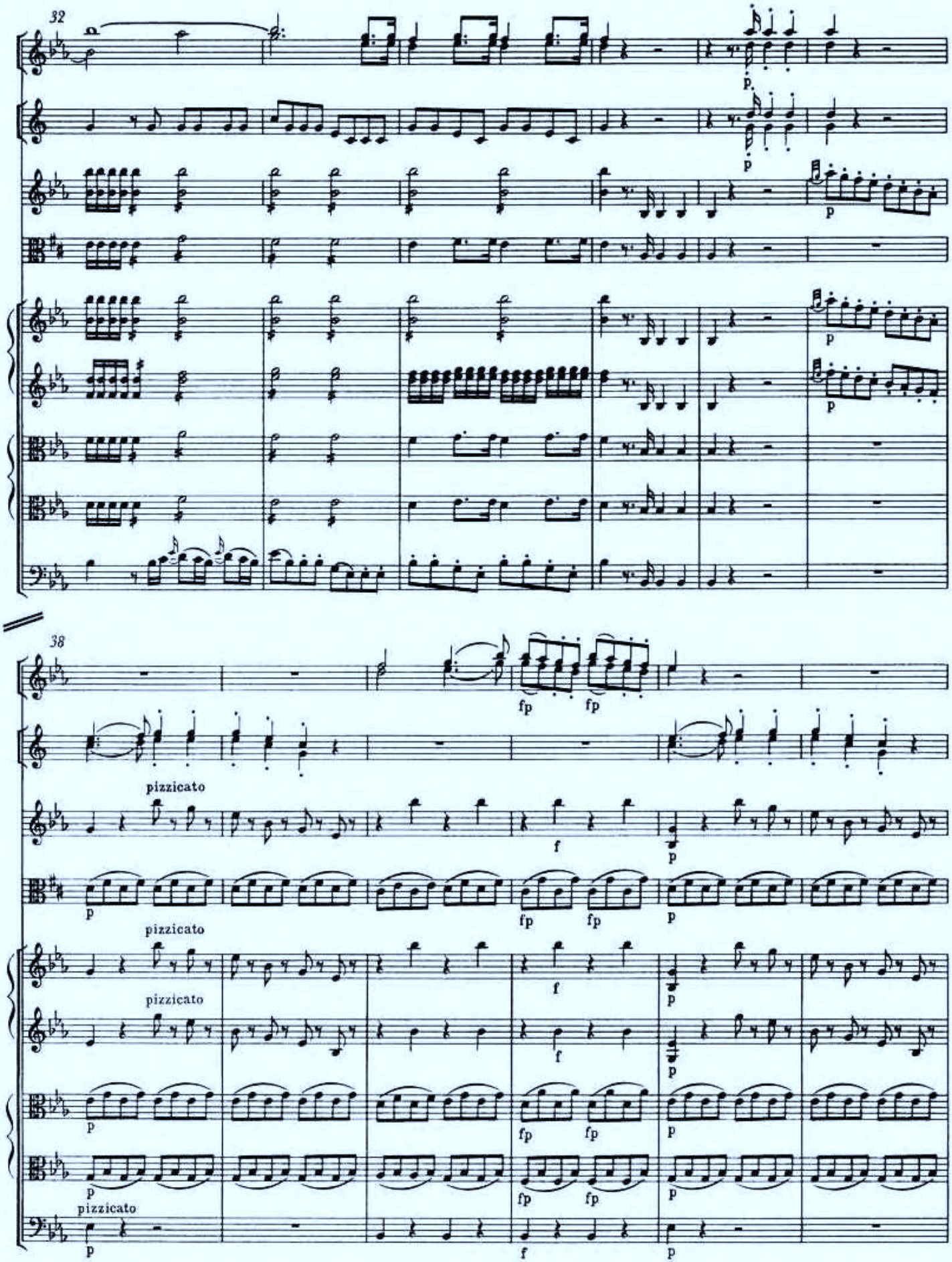


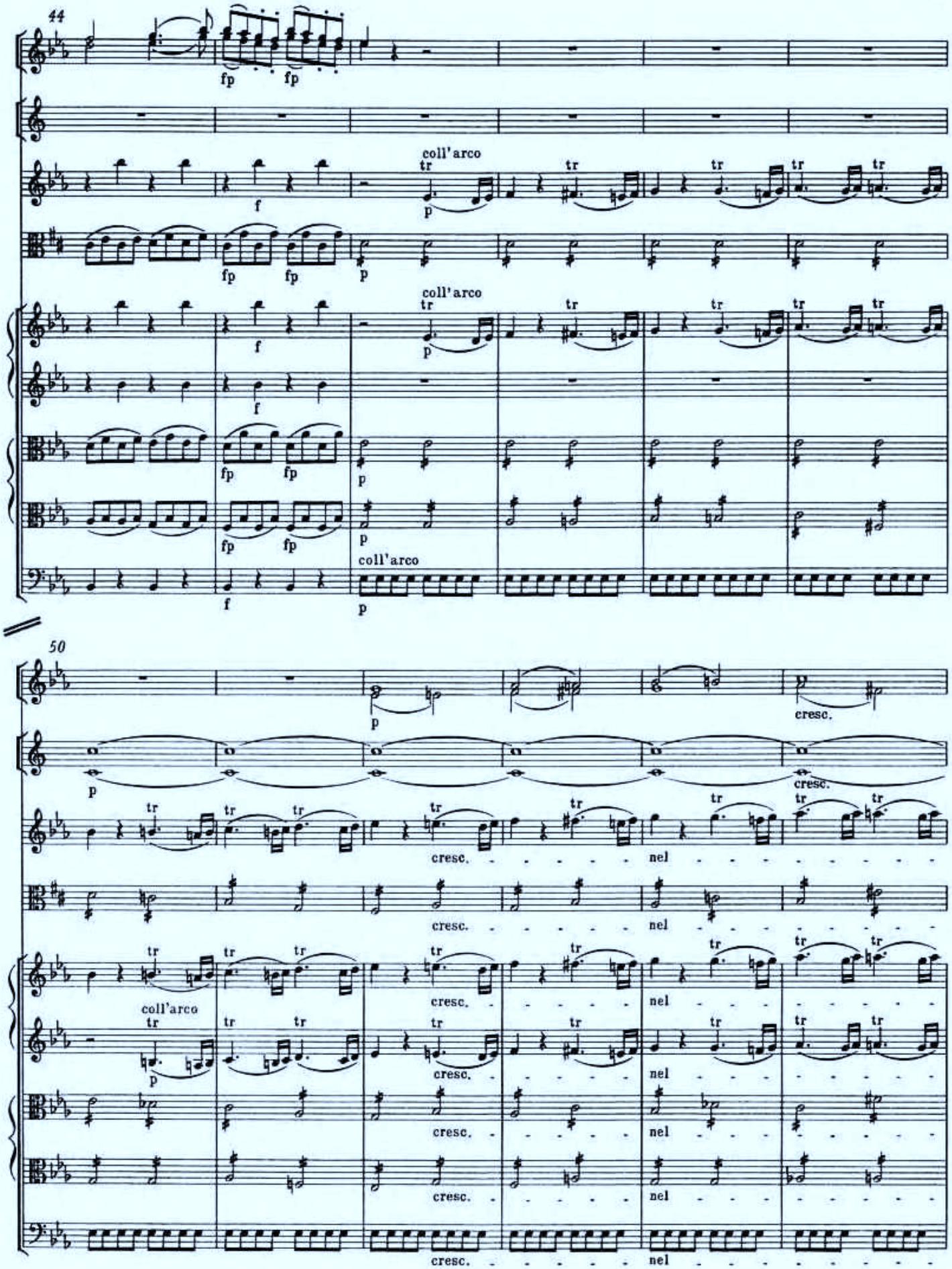

*) Zur Überlieferung vgl. Vorwort und Krit. Bericht.
**) Zur Datierung vgl. Vorwort.
***) Vgl. Vorwort.

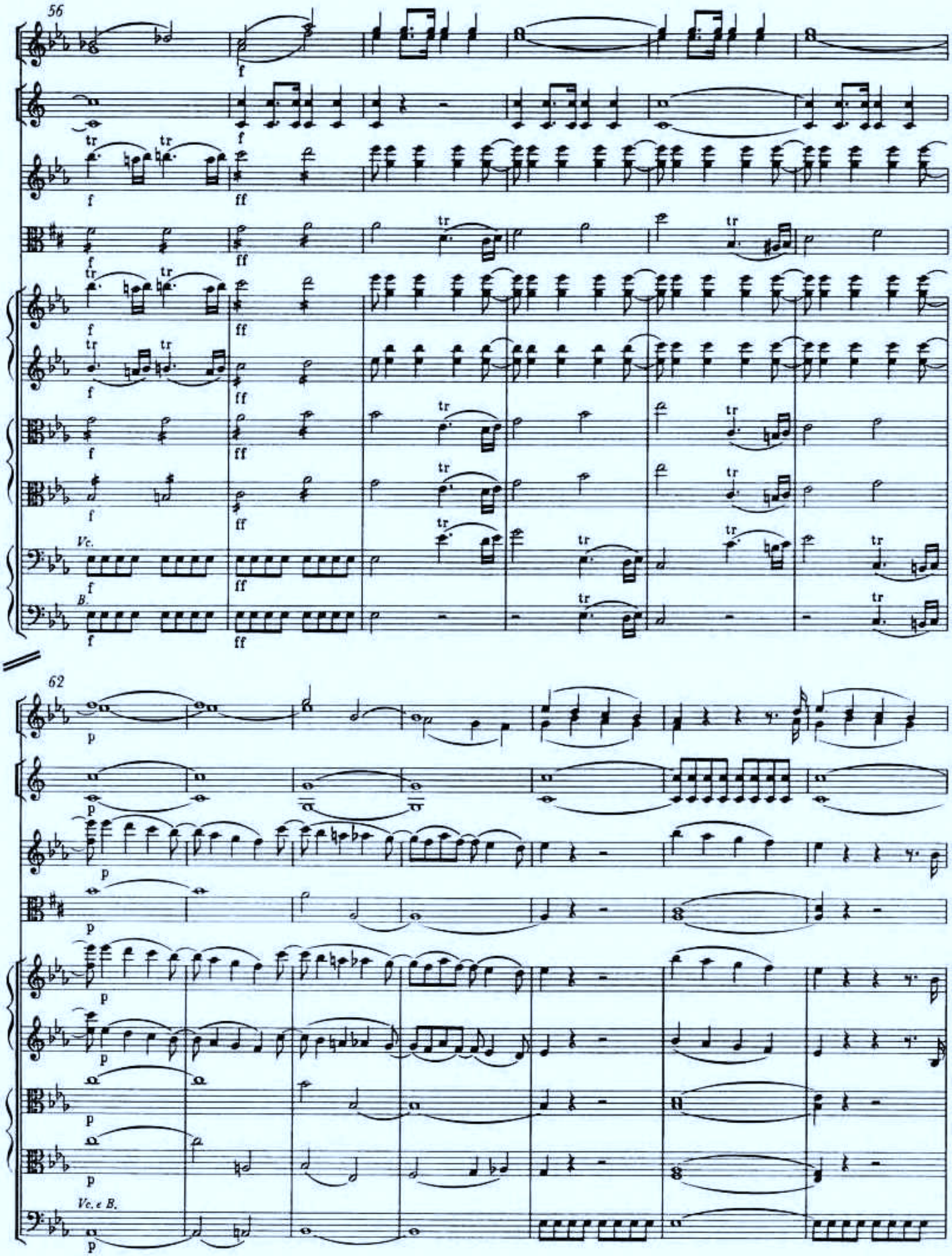
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
© 1975 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

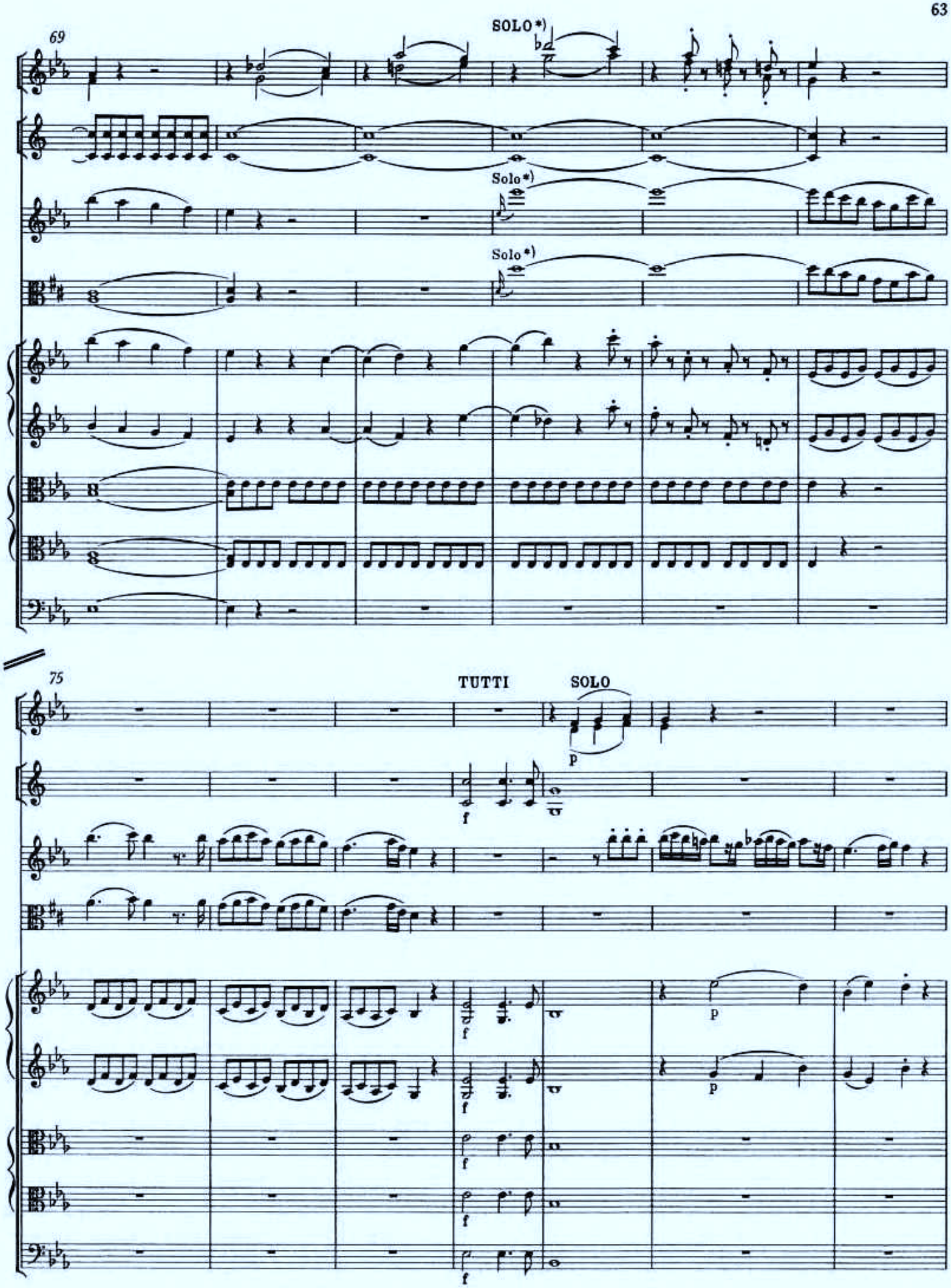

9
f
fp
14
p


21
27
a 2
f

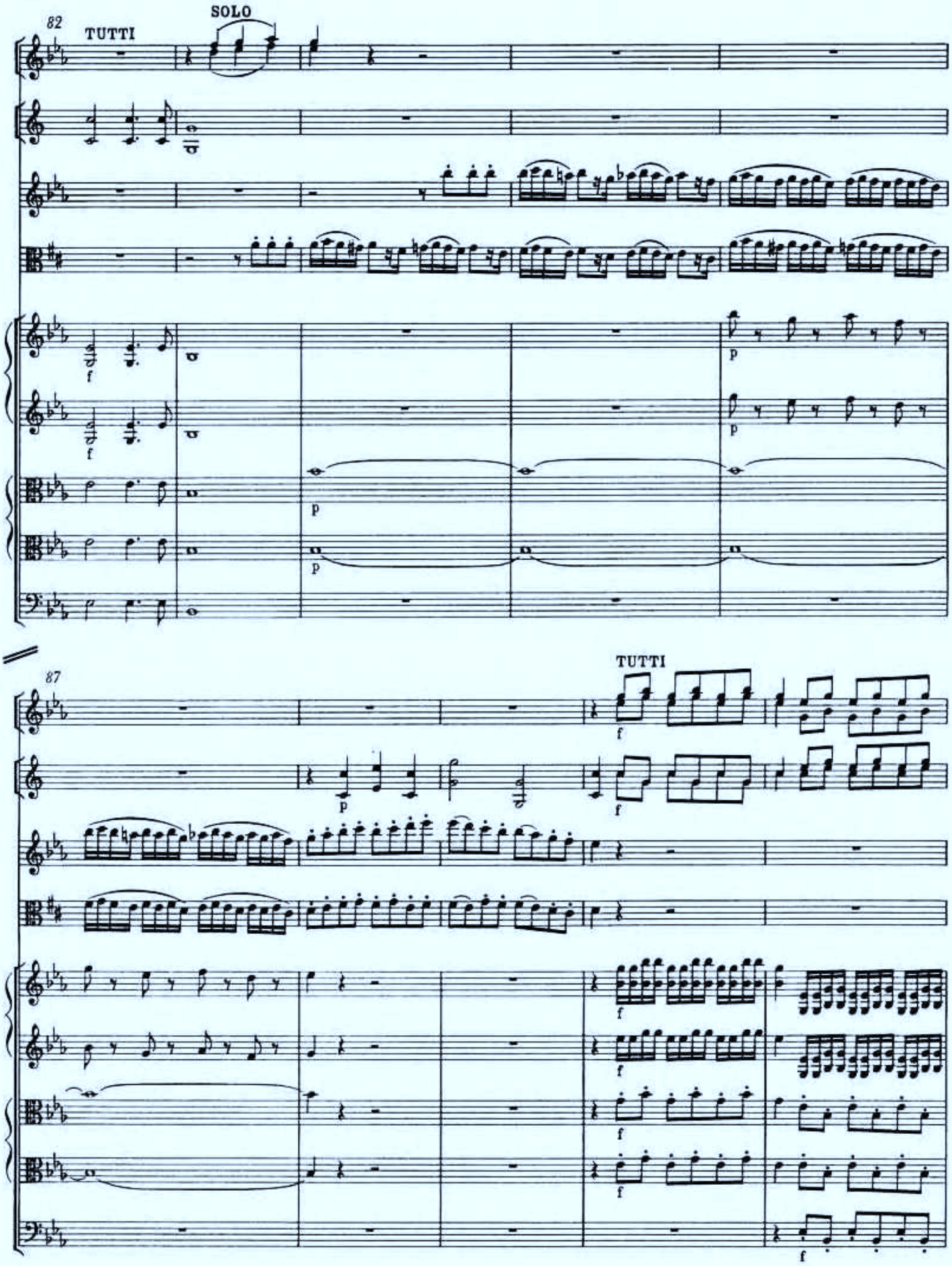

32
38
pizzicato
pizzicato
pizzicato
pizzicato

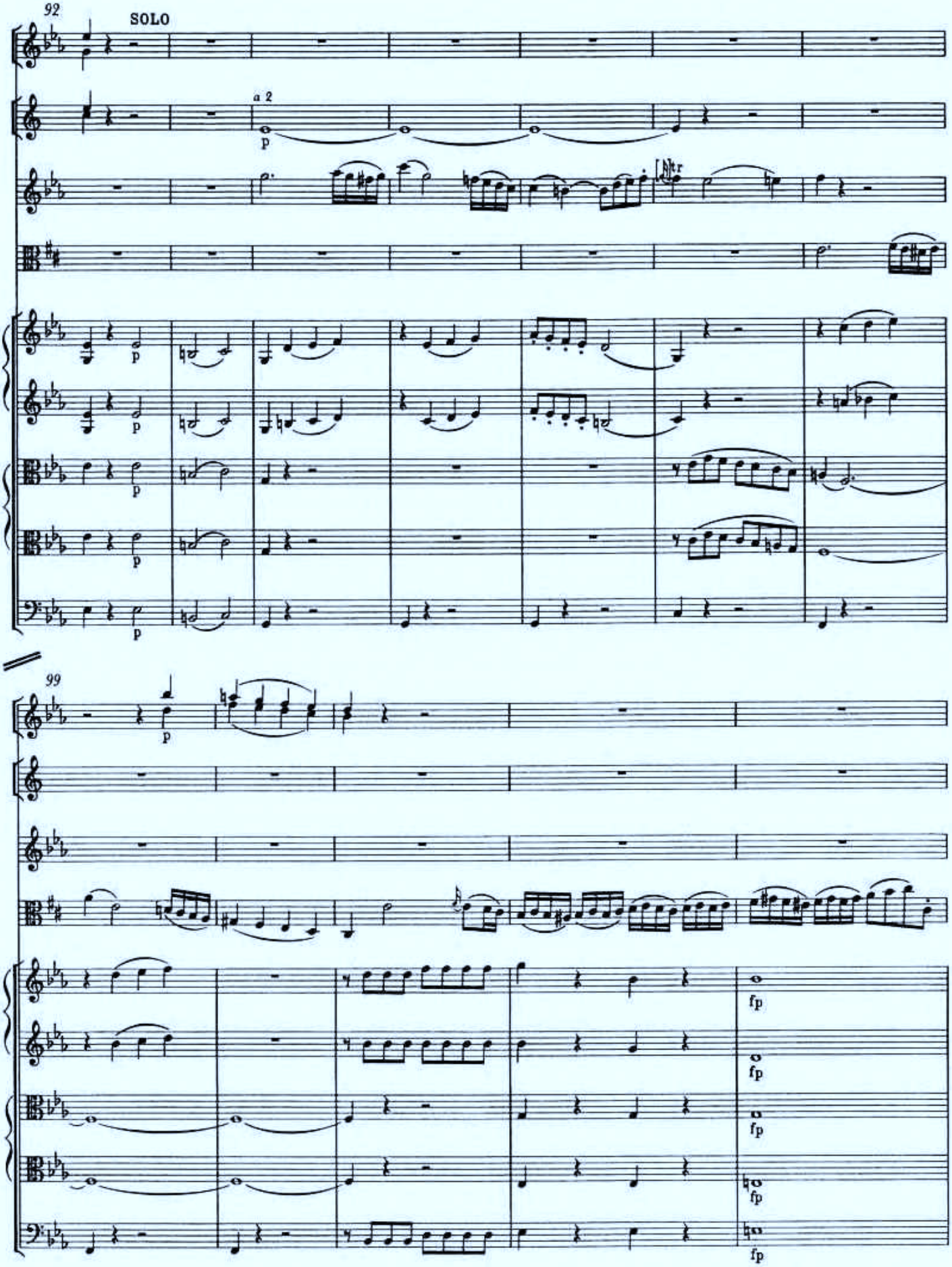

44
fp
fp
coll'arco
tr
f
p
50
cresc.
nel

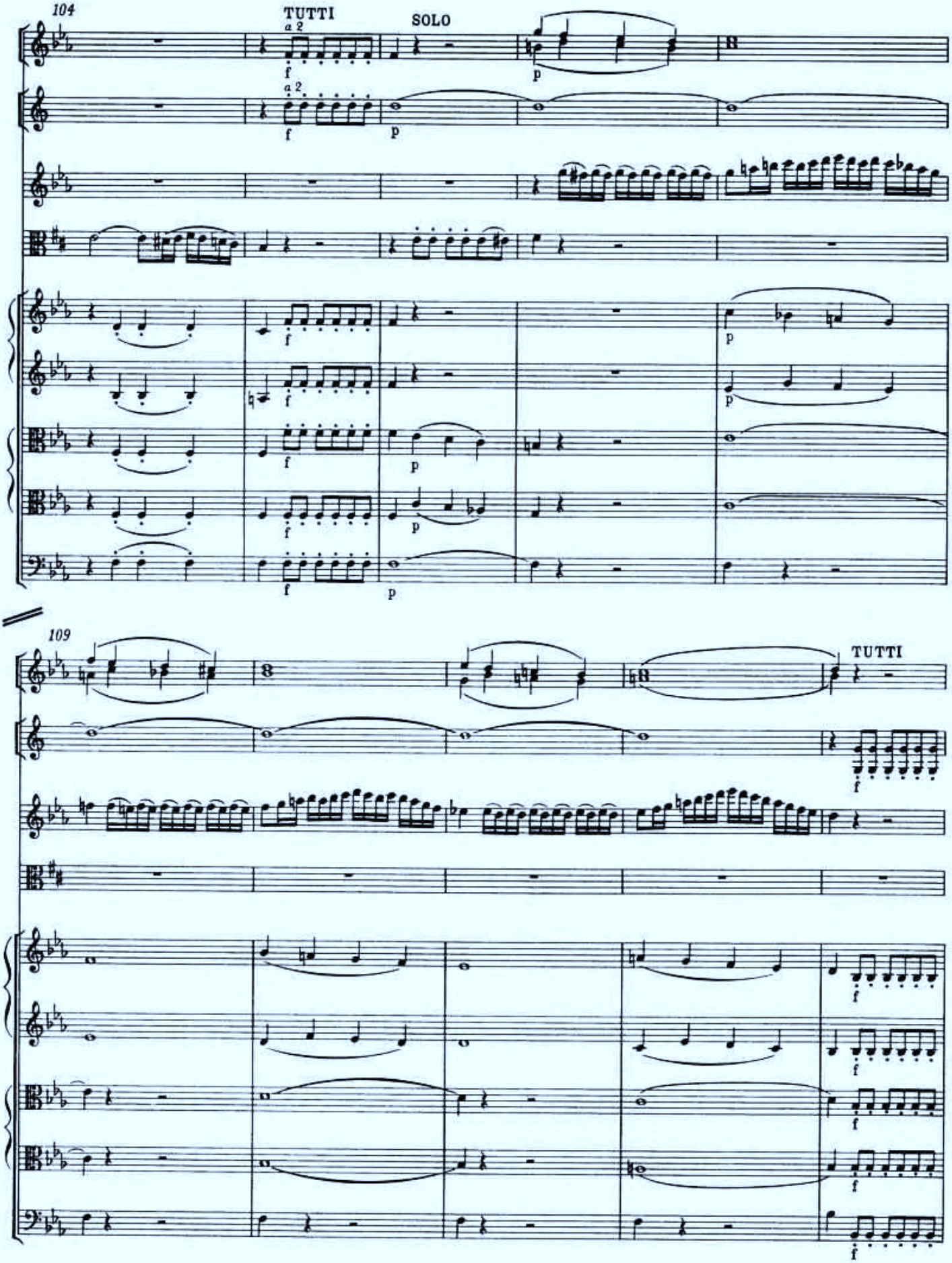

56
f
tr
ff
Vc.
B.
62
p
Vc. e B.

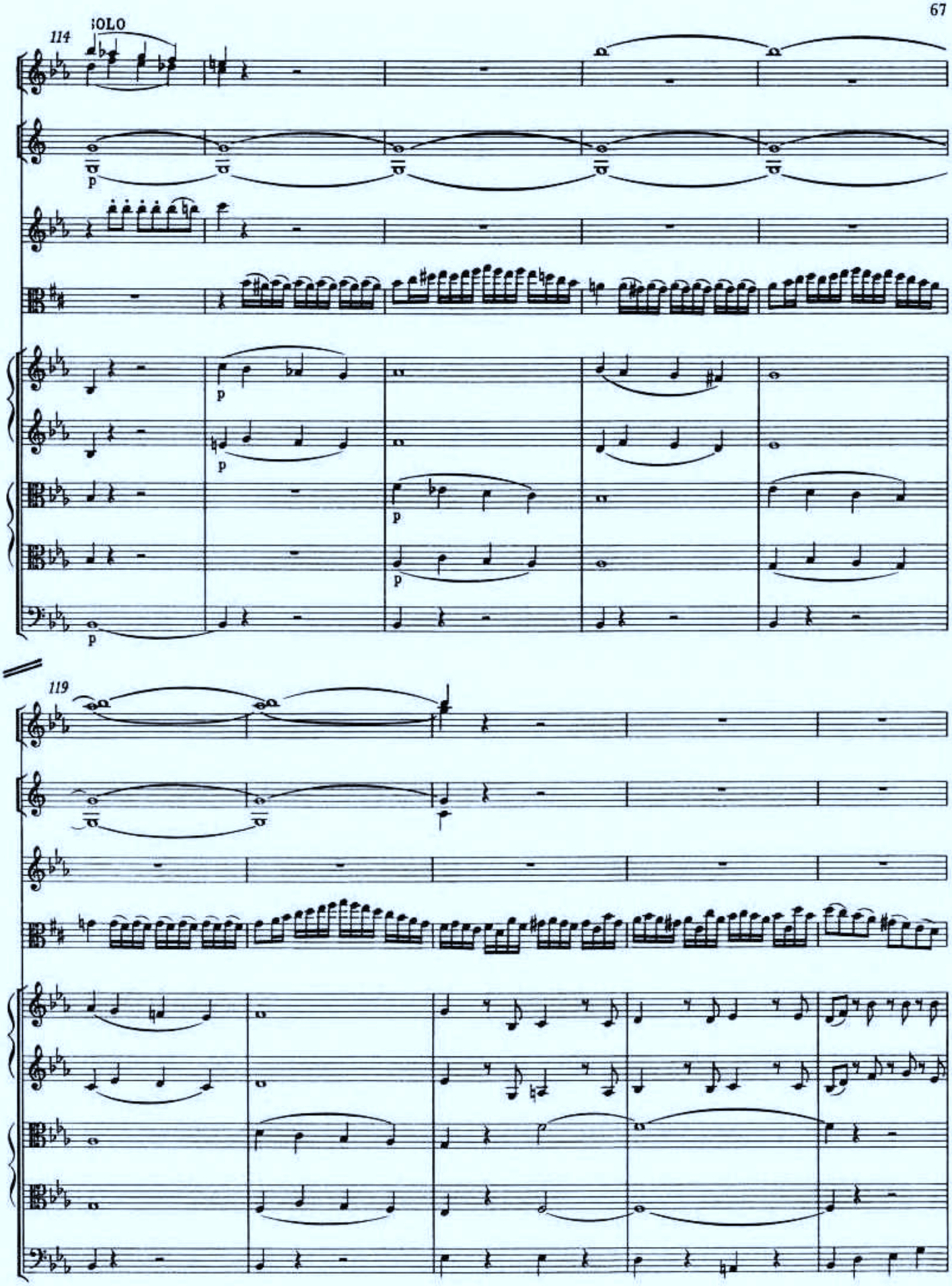


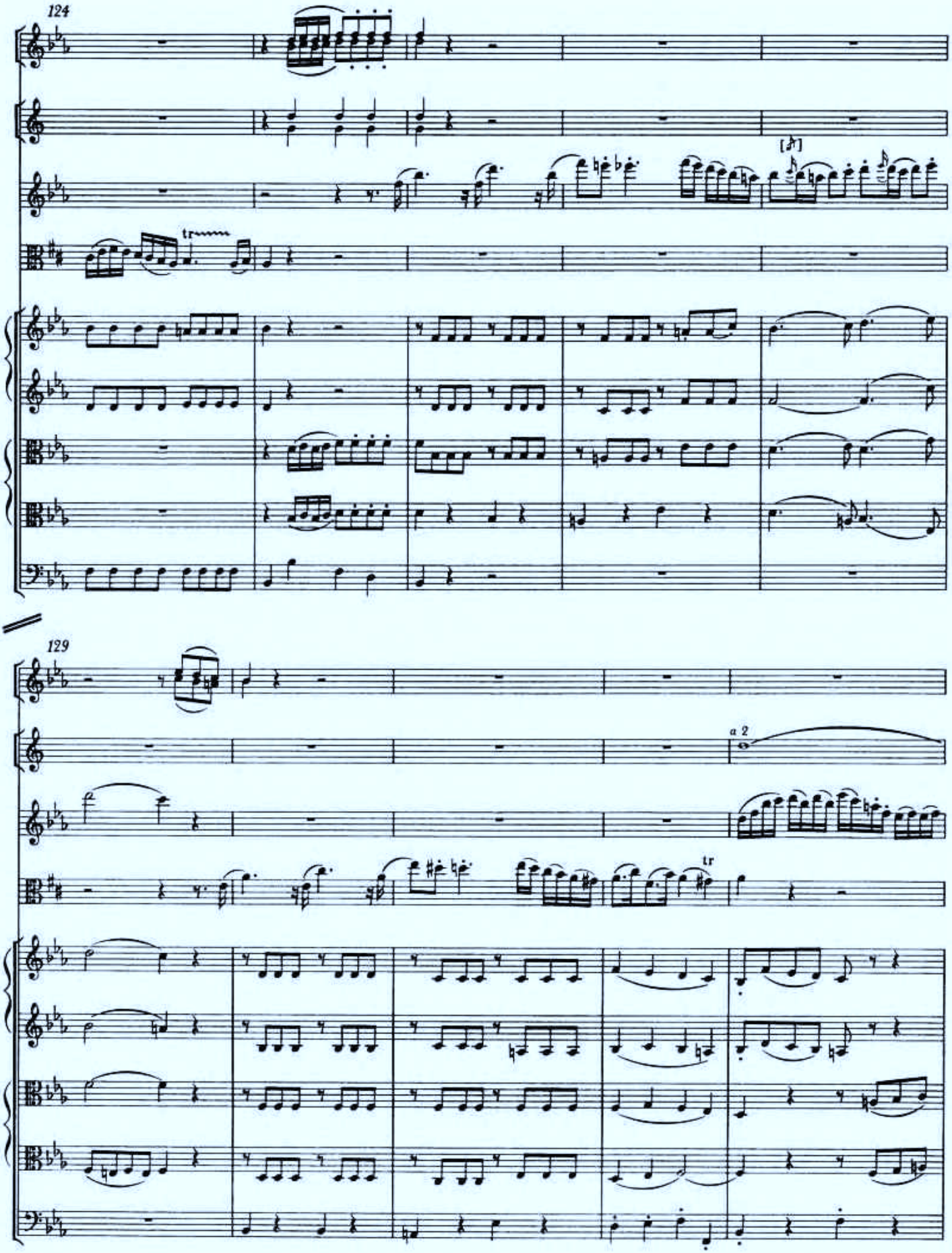

*) Zur Bedeutung von Solo und Tutti vgl. Vorwort.

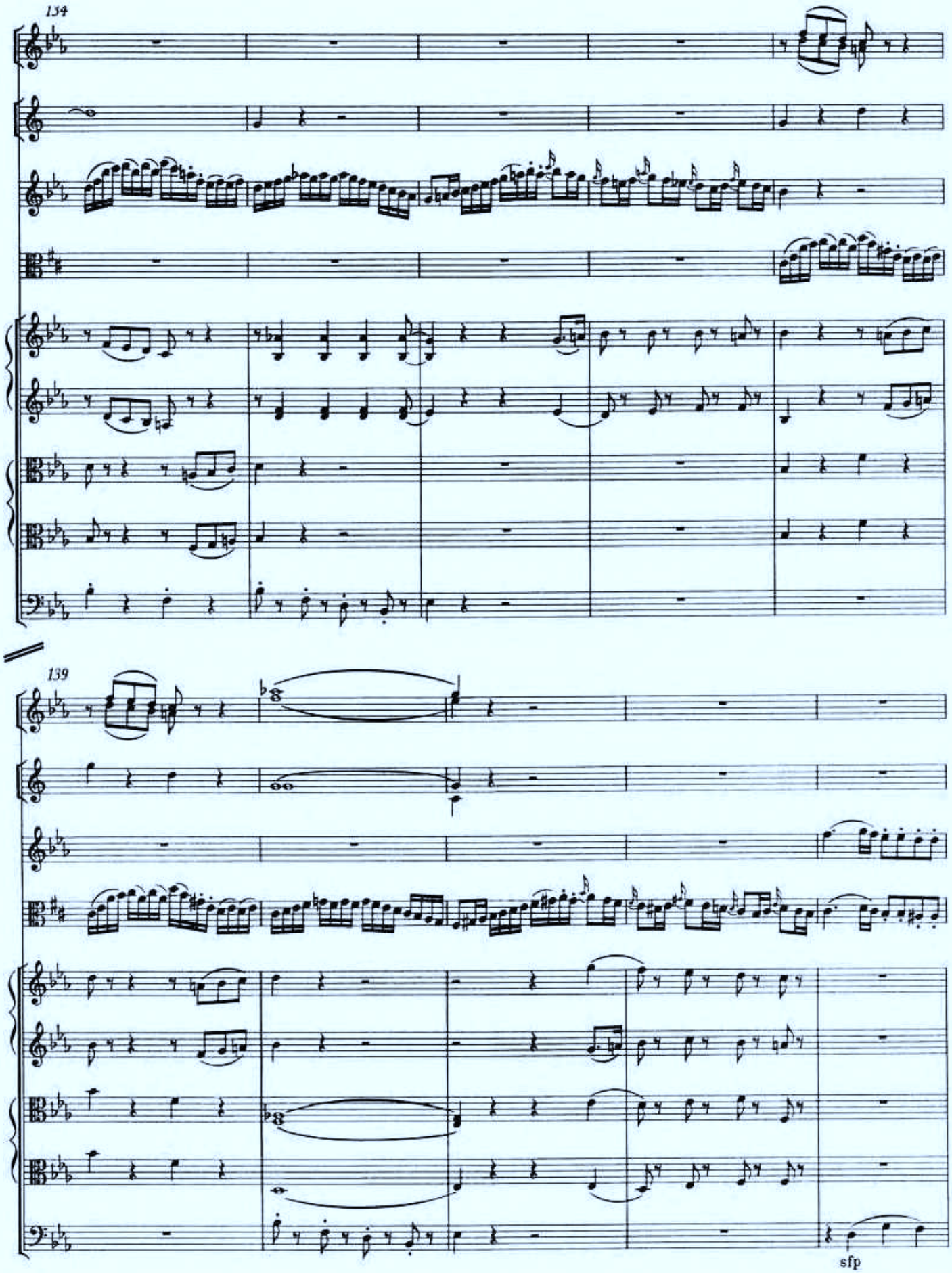

82
TUTTI
SOLO
87
TUTTI

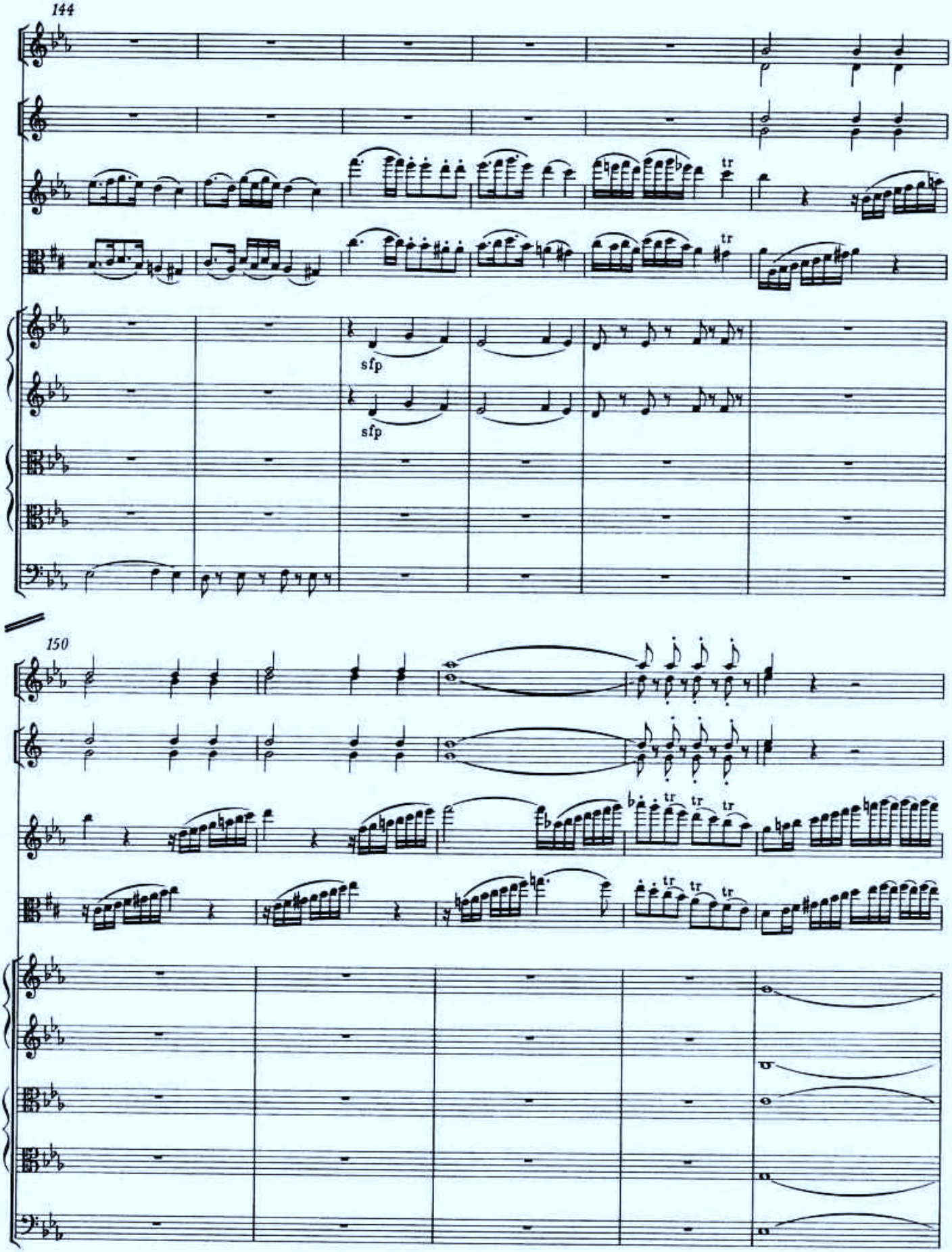

92
SOLO
a 2
p
99
fp

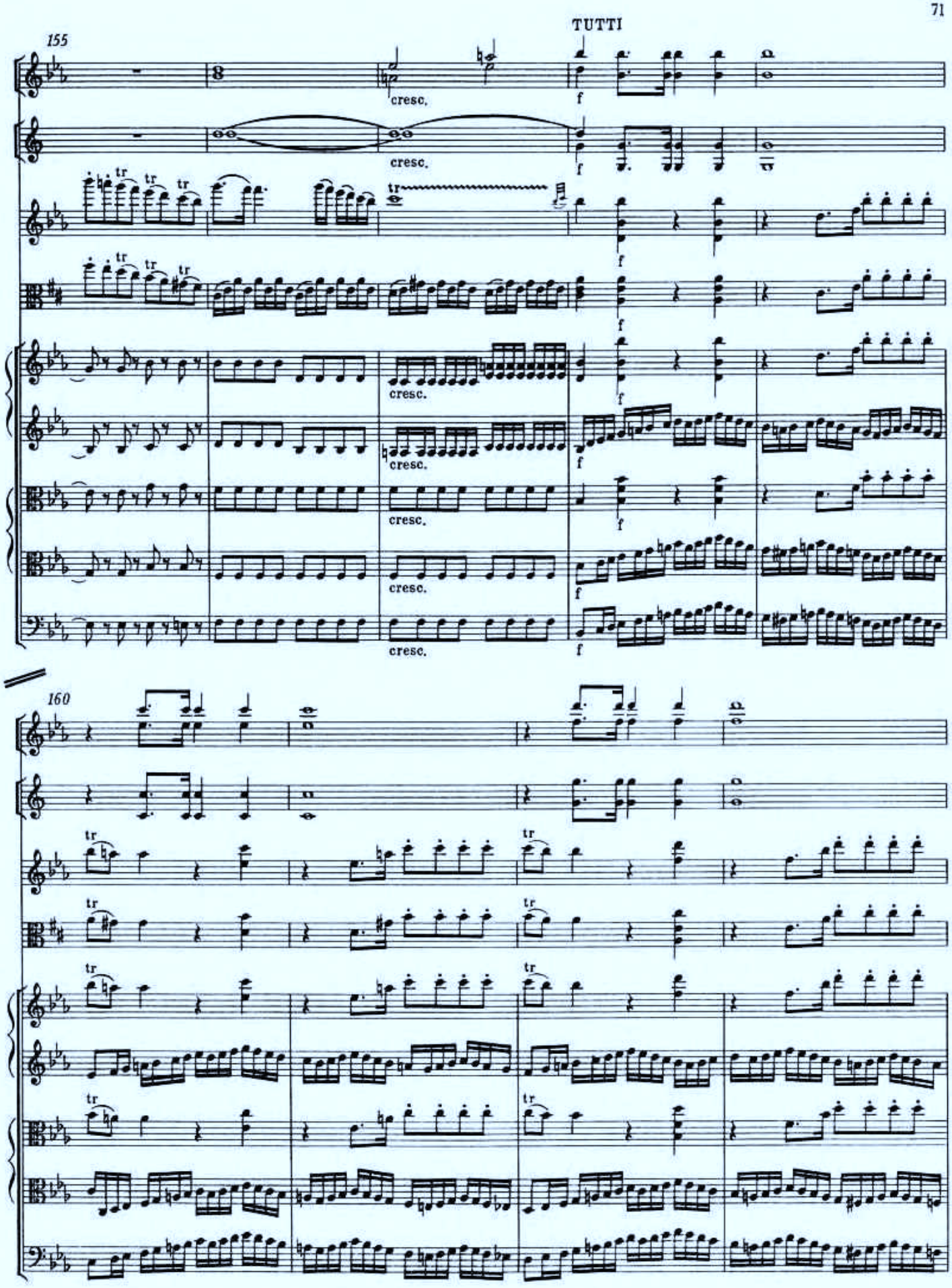

104
TUTTI
a 2
SOLO
109
TUTTI

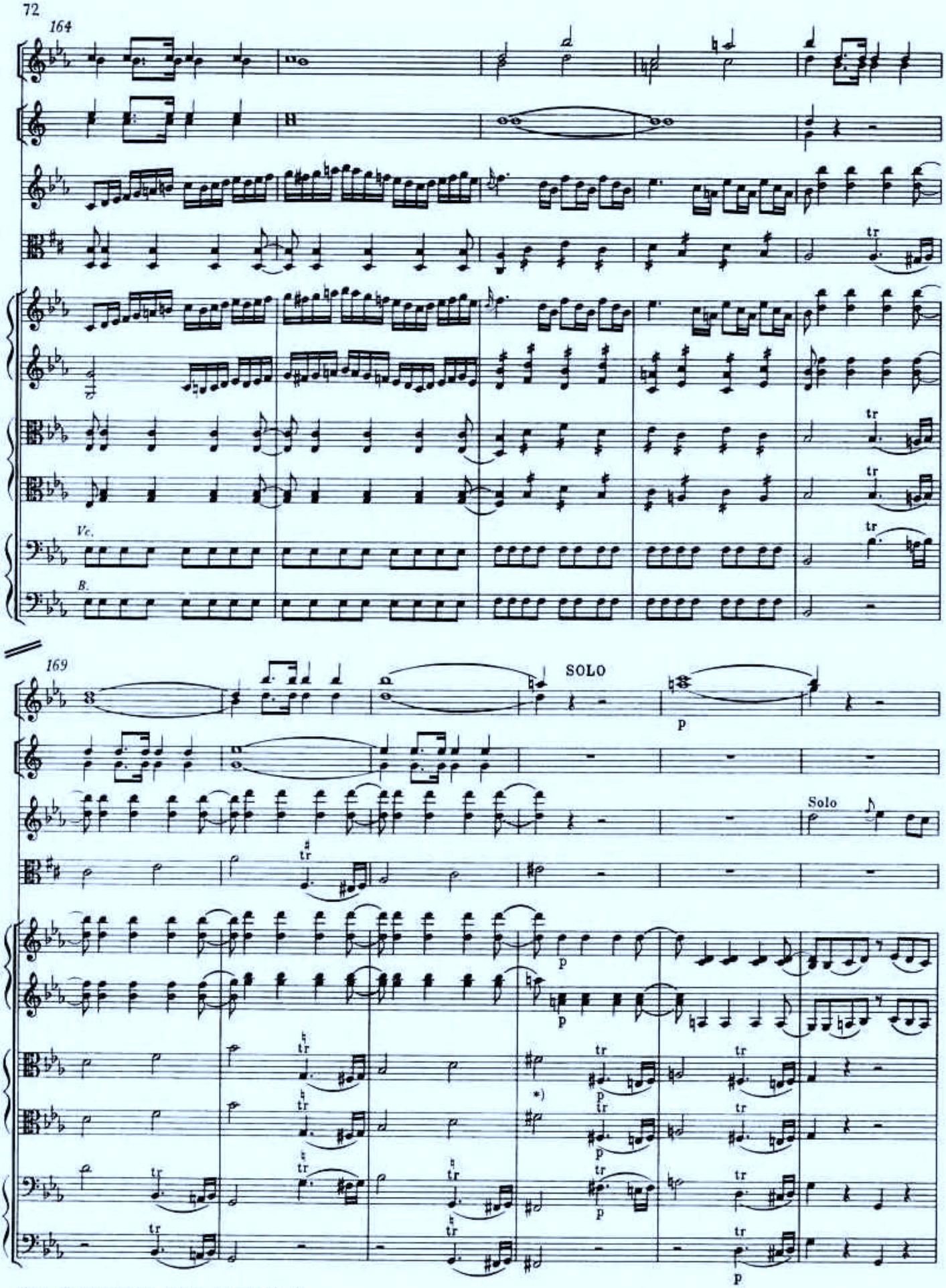

SOLO
114
p
119


124
[𝆖]
tr
129
a 2
tr

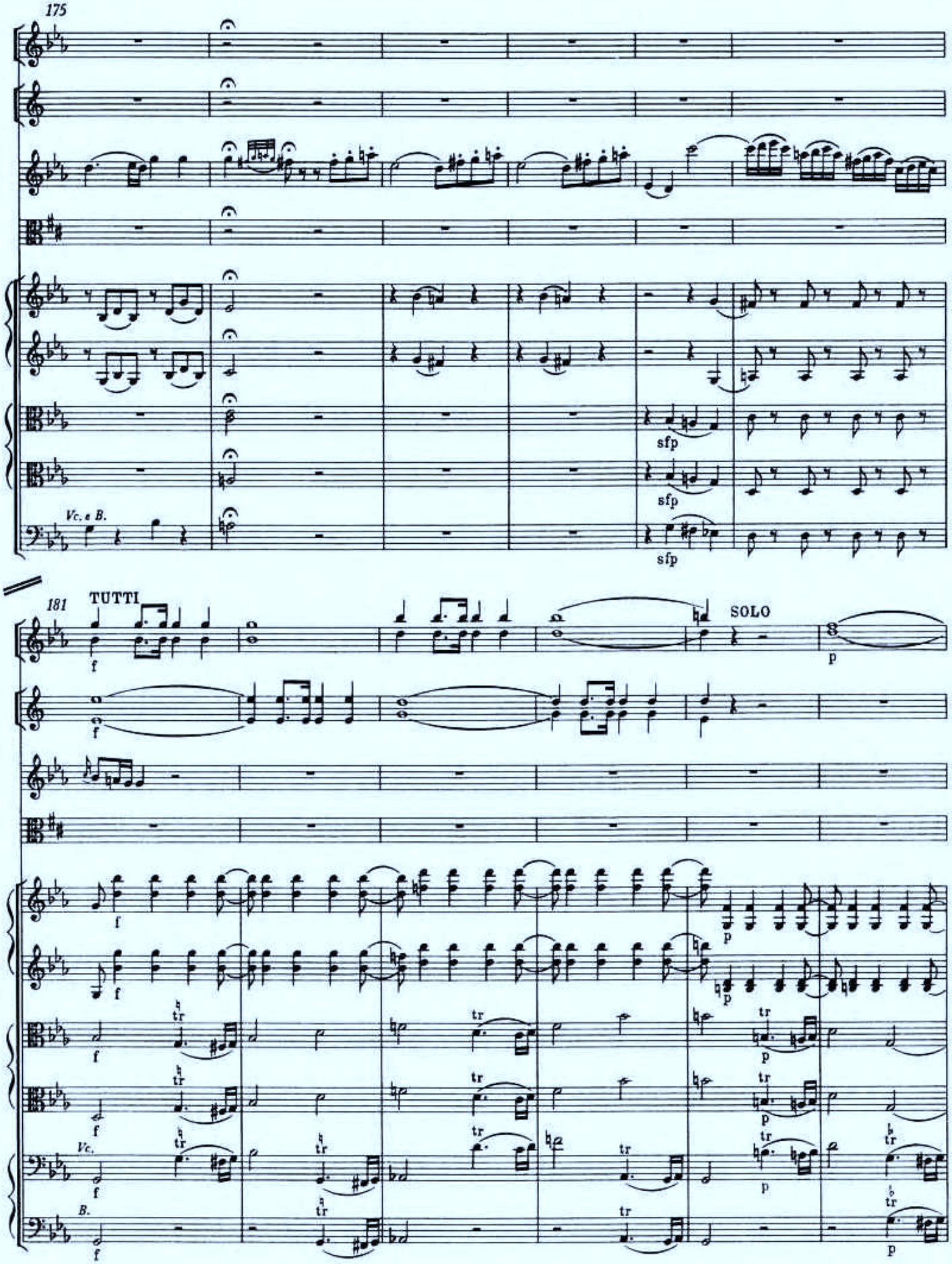

134
139
sfp

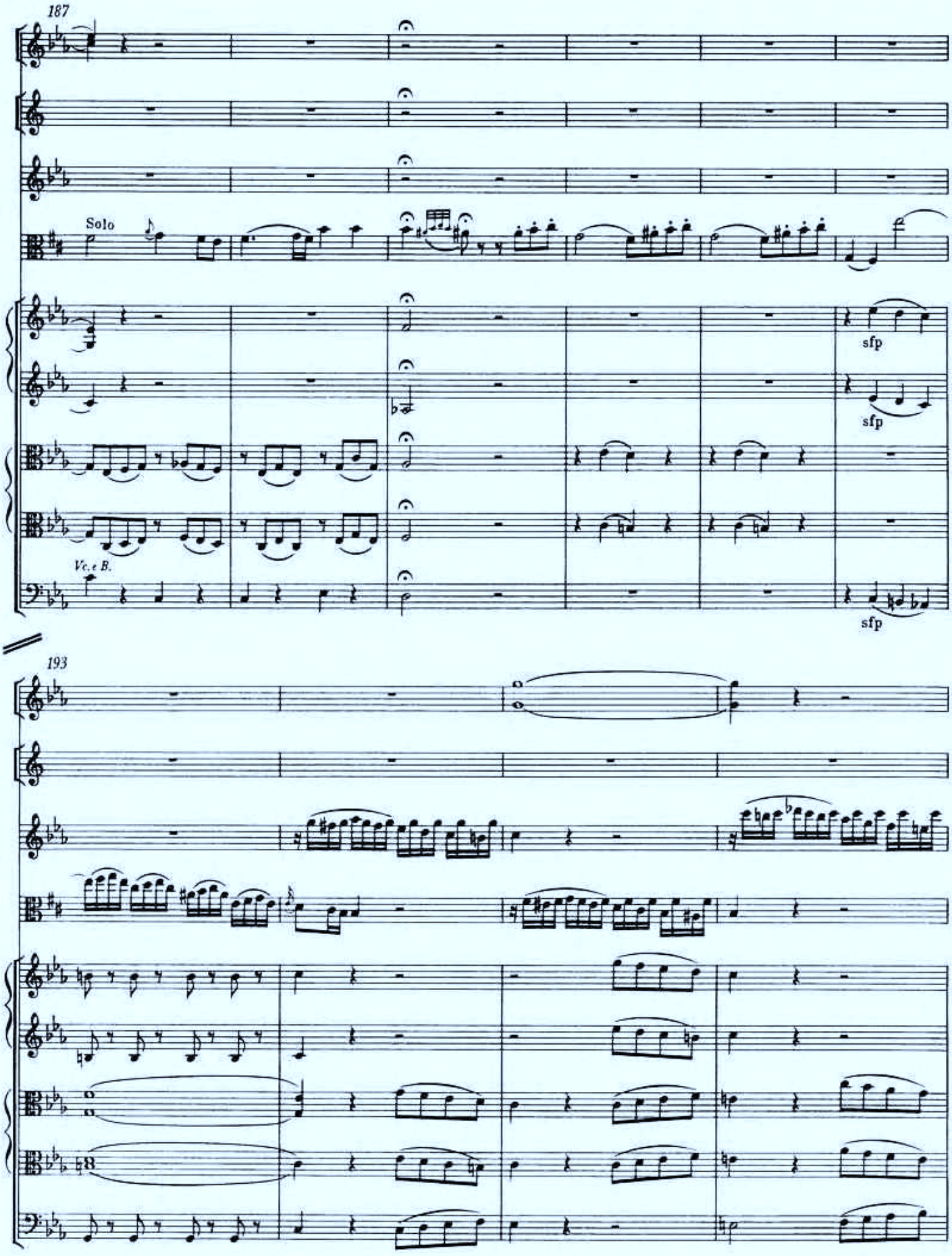

144
sfp
sfp
150

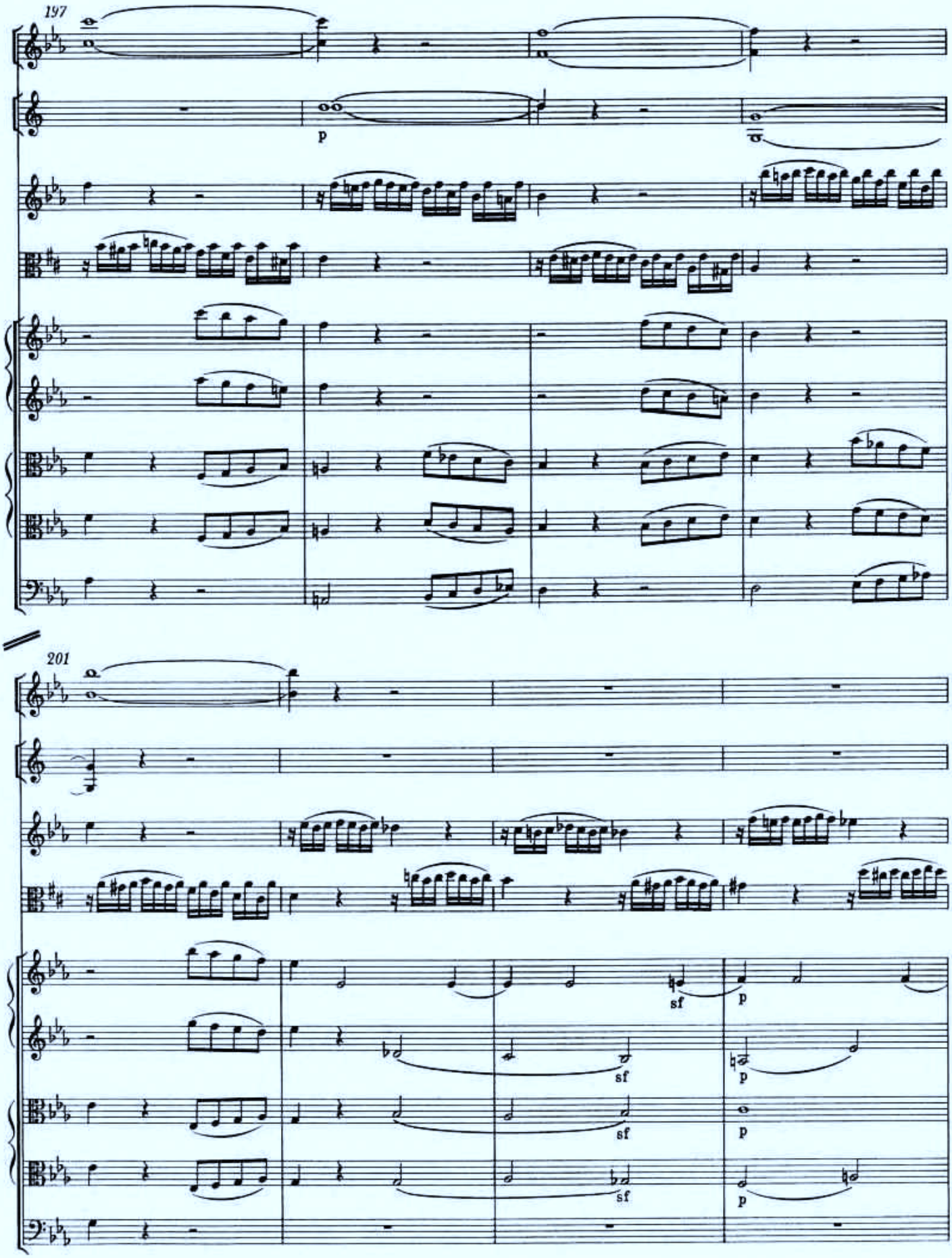

TUTTI
155
cresc.
f
160

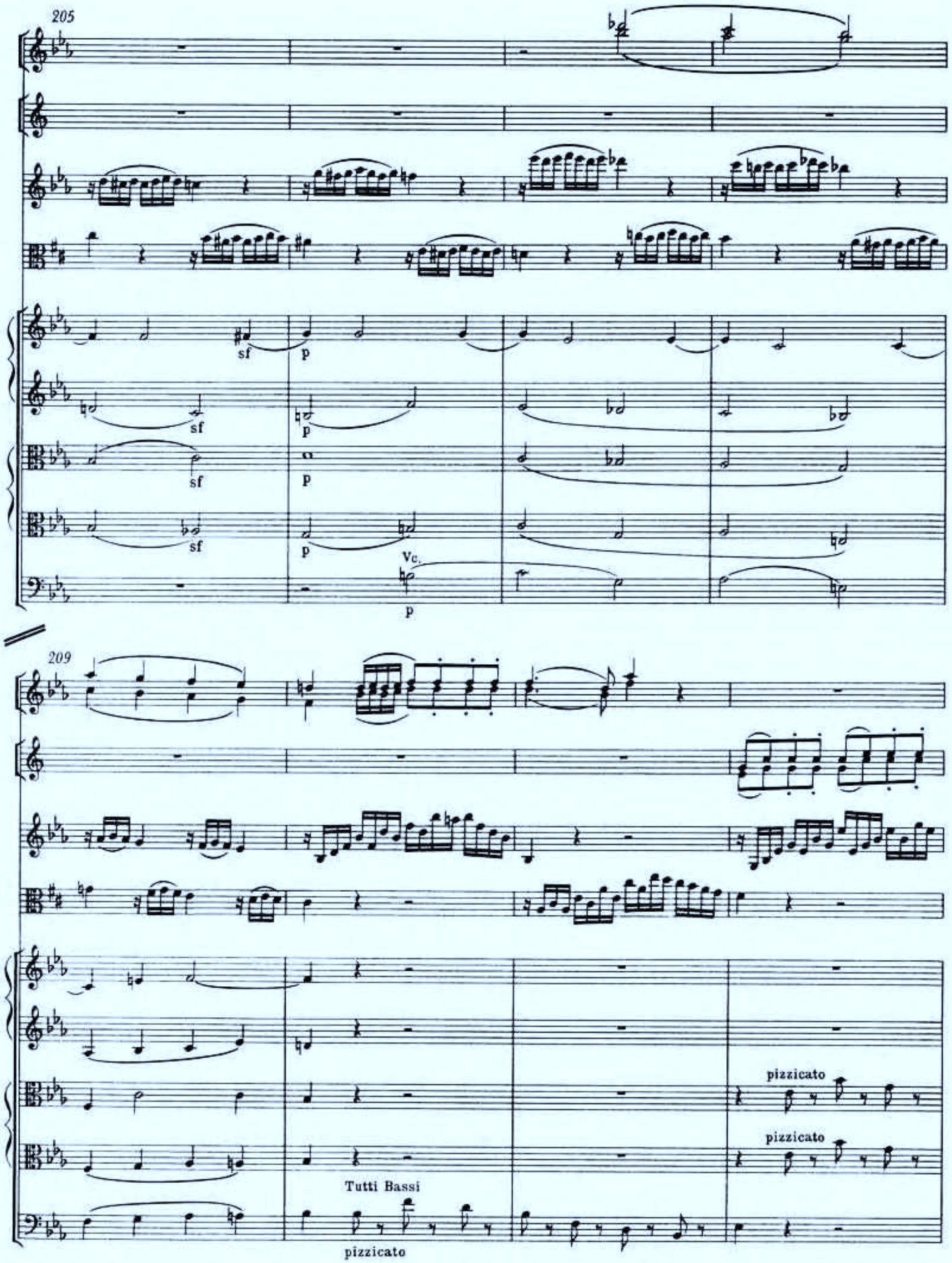


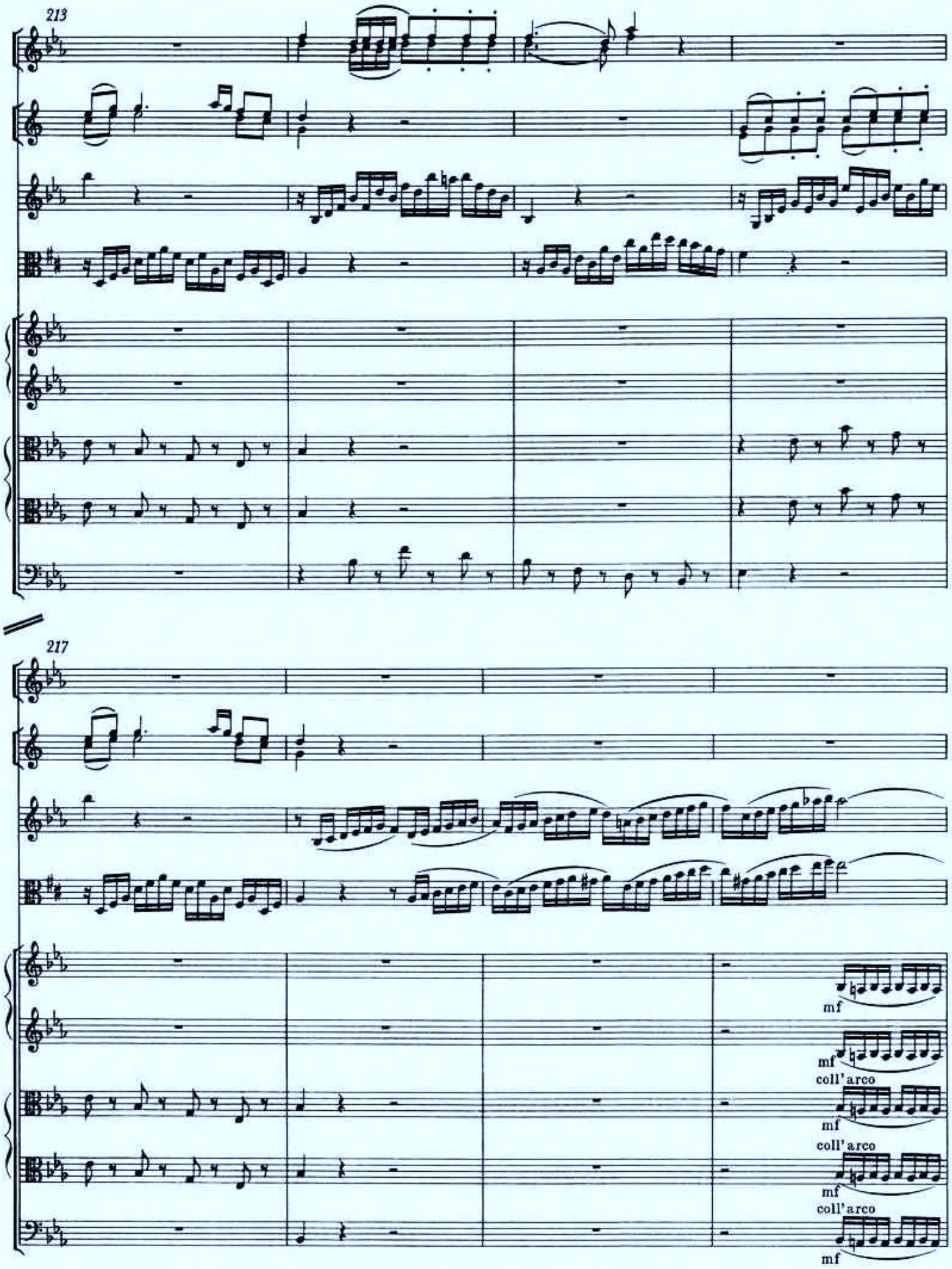

*) Zu T. 172/173 in Viola I,II vgl. Krit. Bericht.

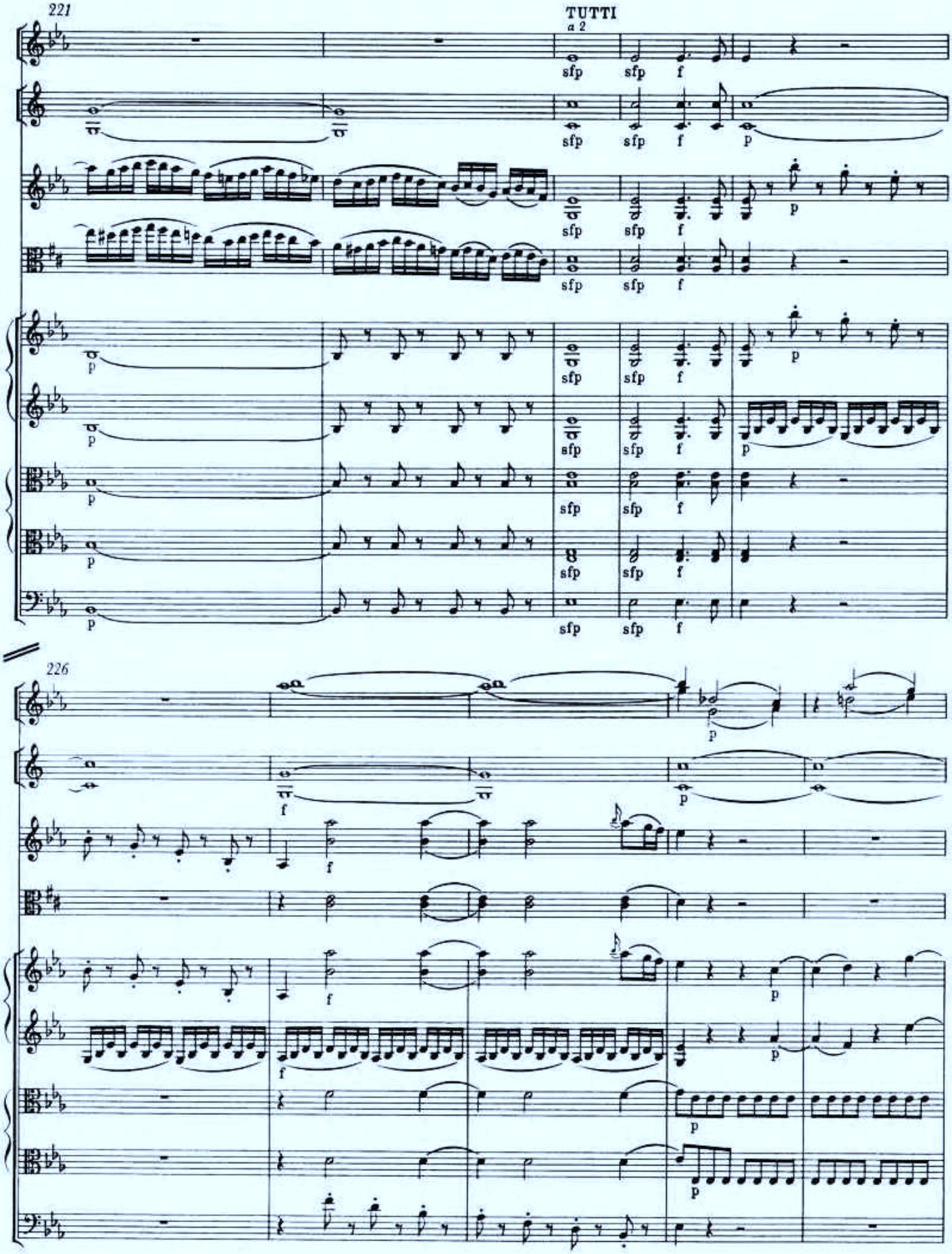

175
Vc. e B.
sfp
sfp
sfp
181
TUTTI
SOLO
Vc.
B.

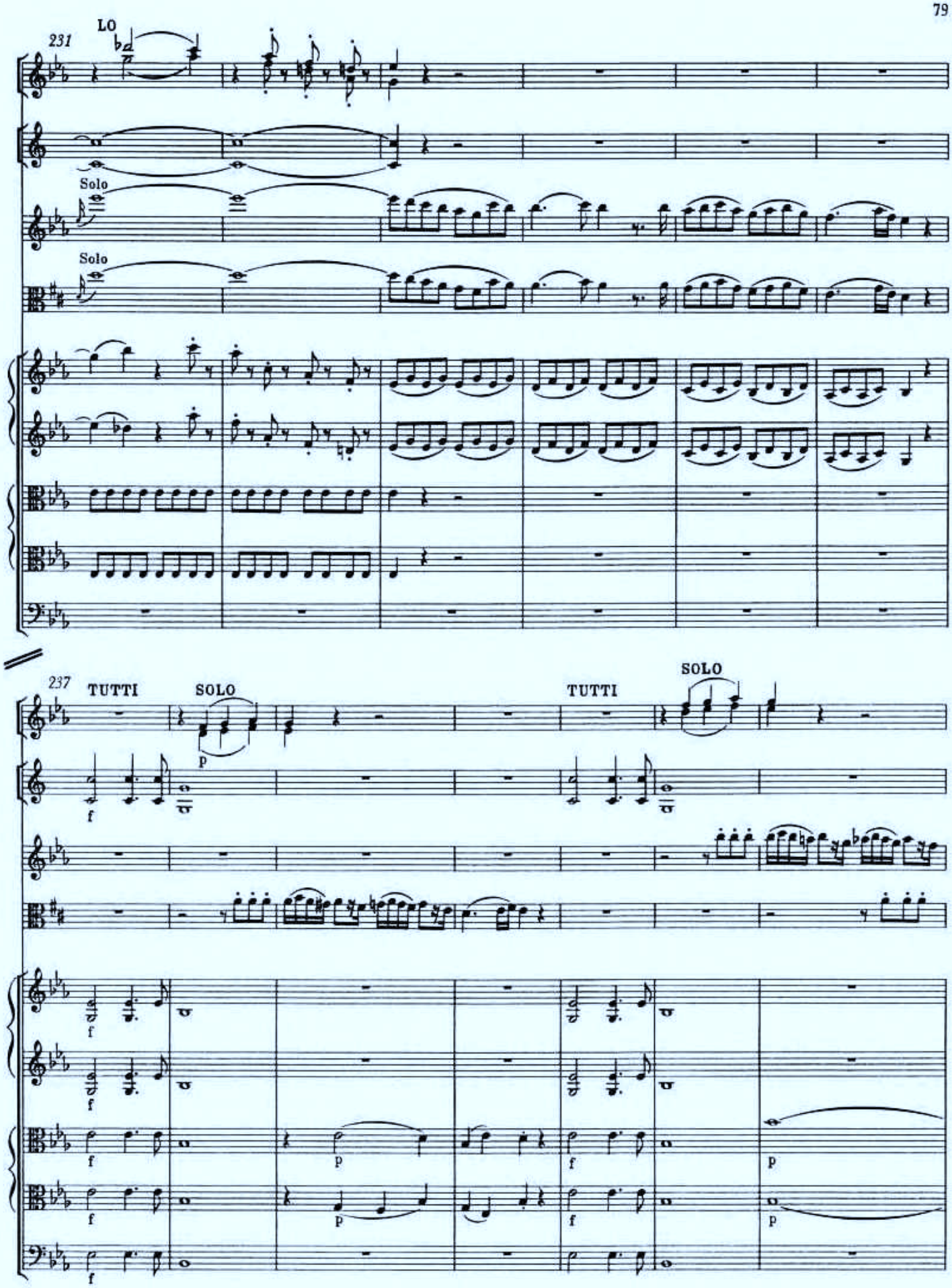

187
Solo
sfp
sfp
Vc. e B.
sfp
193

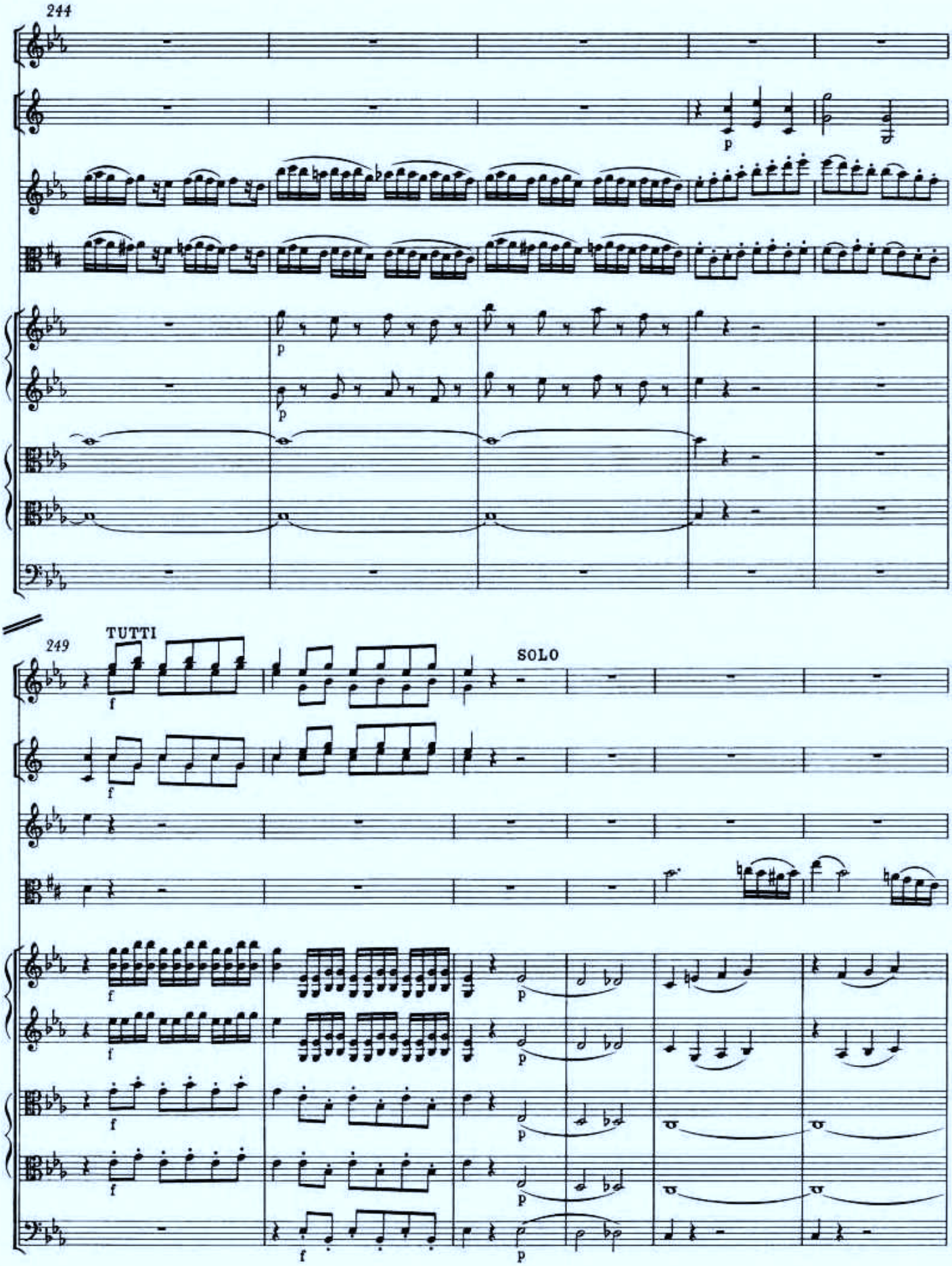

197
p
201
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p

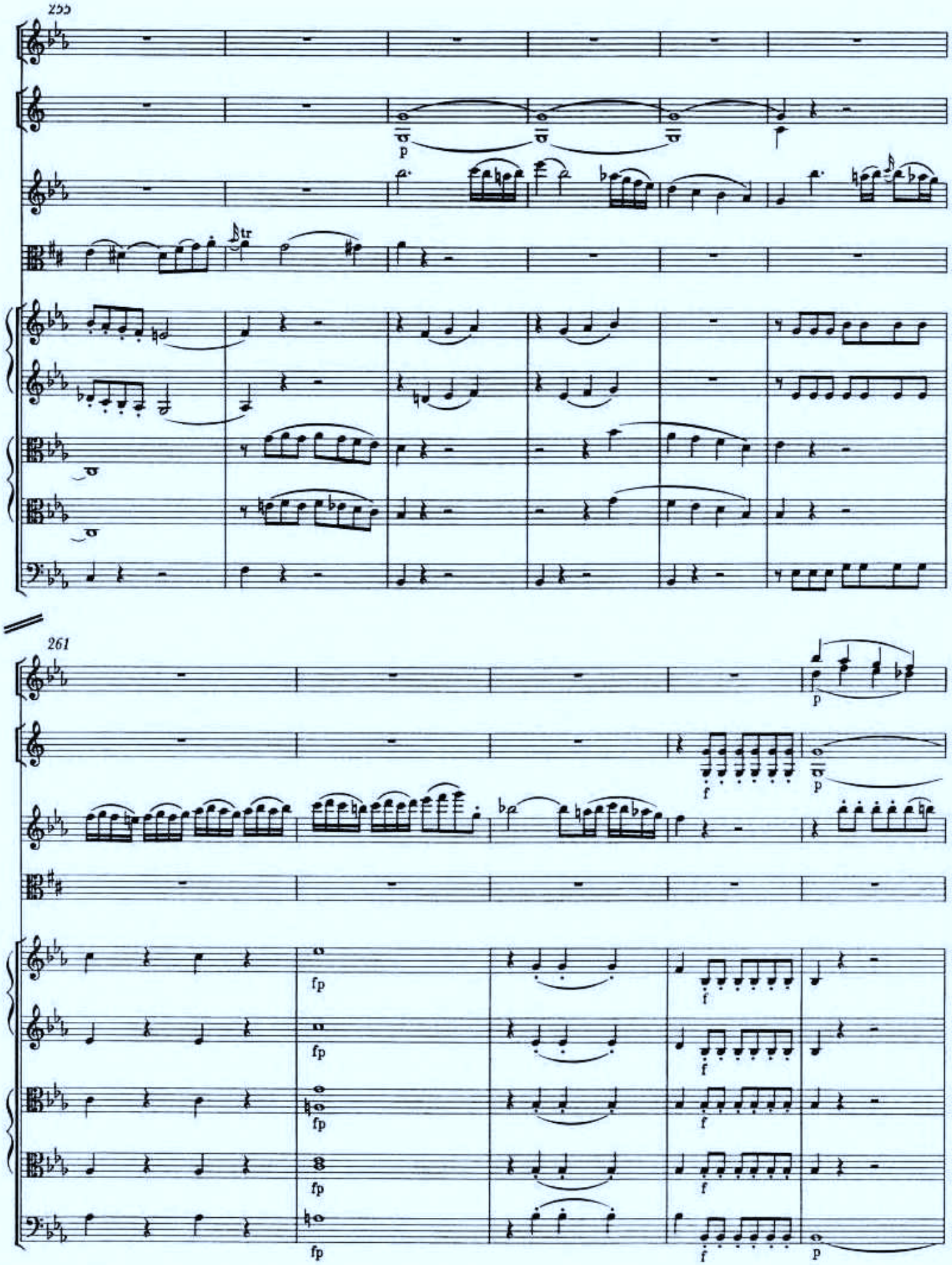

205
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
Vc.
p
209
pizzicato
pizzicato
Tutti Bassi
pizzicato

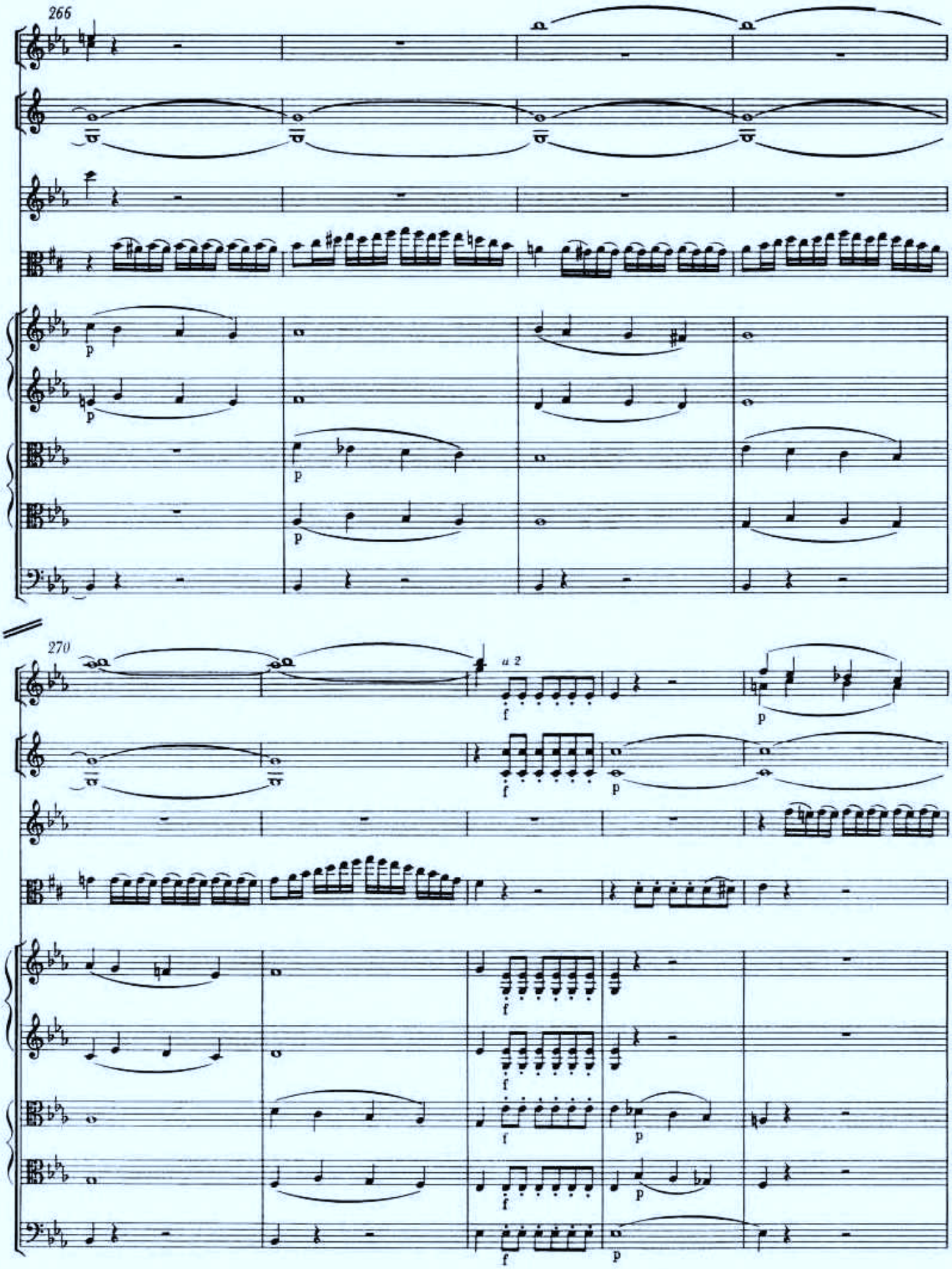

213
217
mf
mf
coll'arco
mf
coll'arco
mf
coll'arco
mf

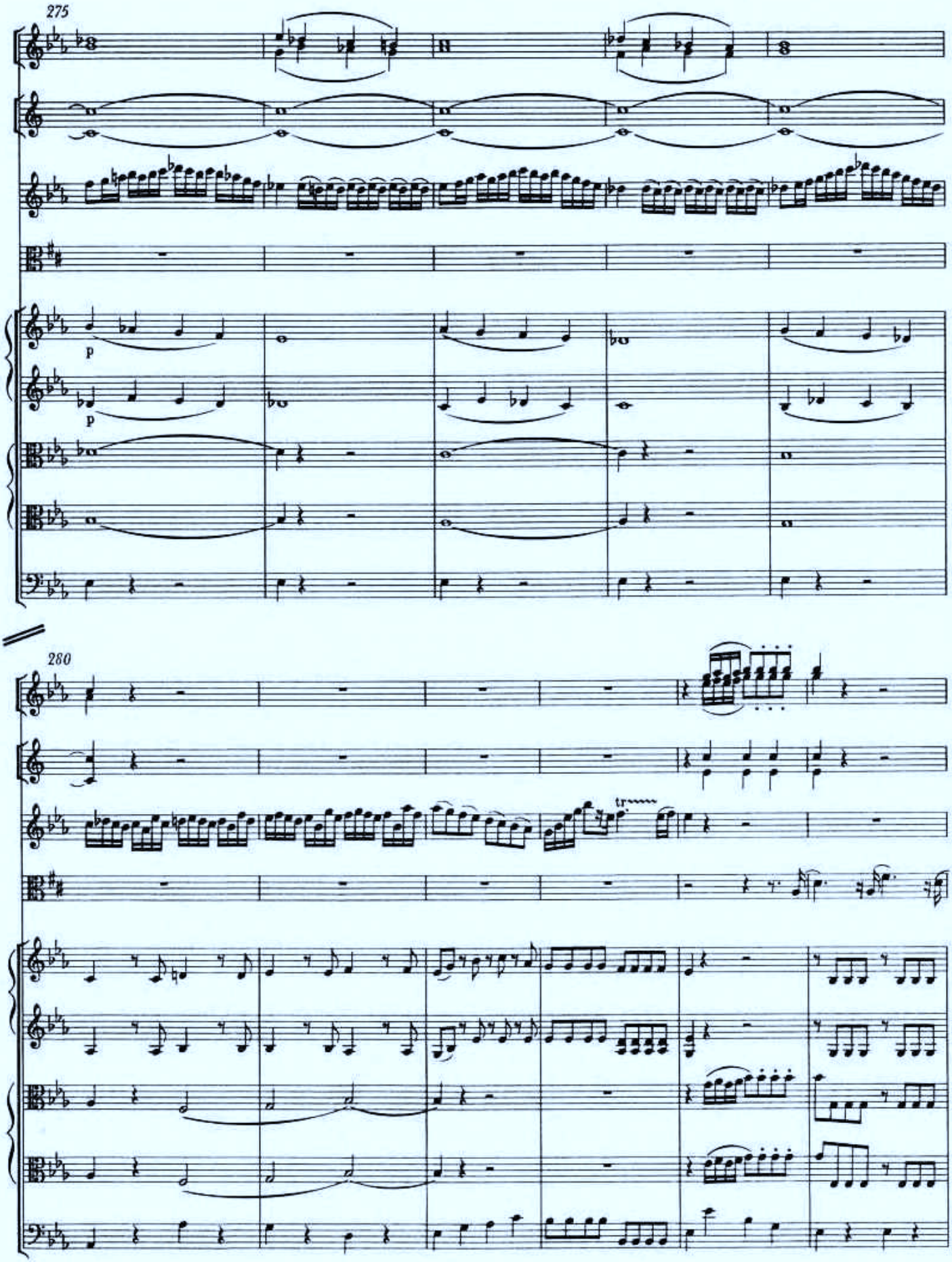

221
TUTTI
a 2
226

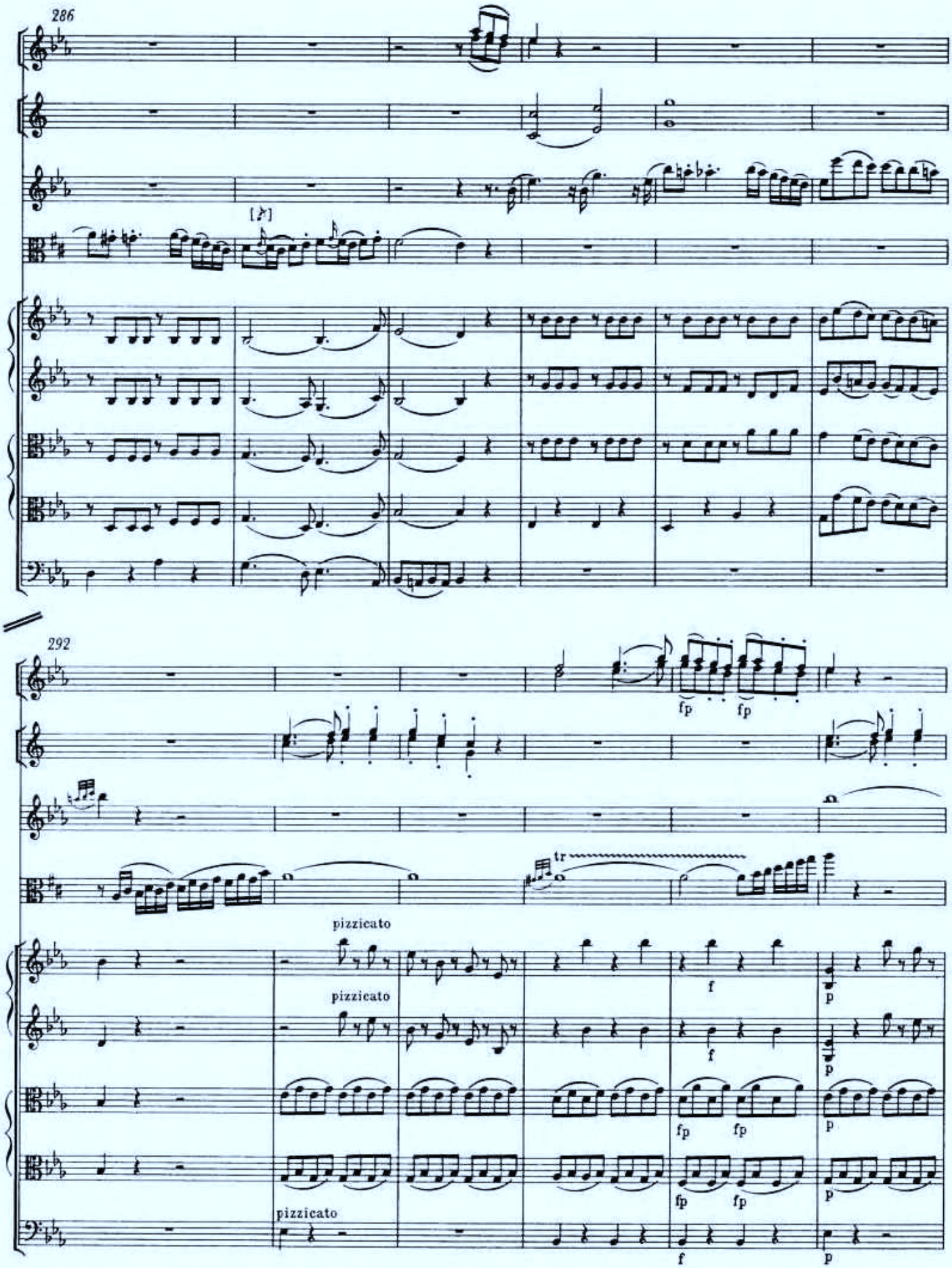

231
LO
Solo
Solo
237
TUTTI
SOLO
TUTTI
SOLO

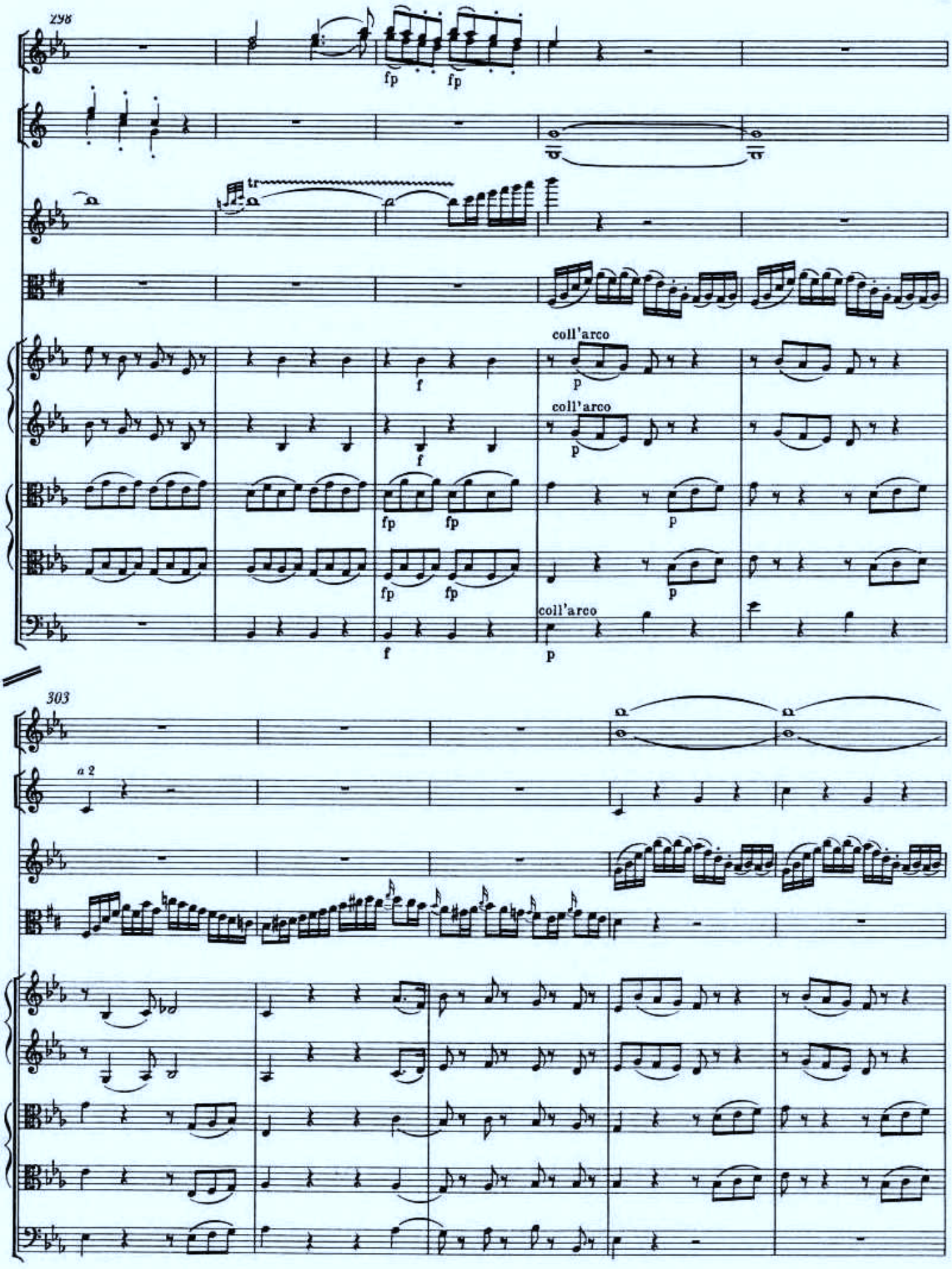

244
p
p
p
249
TUTTI
f
SOLO
f
f
f
f
f
p
p
p
f
p

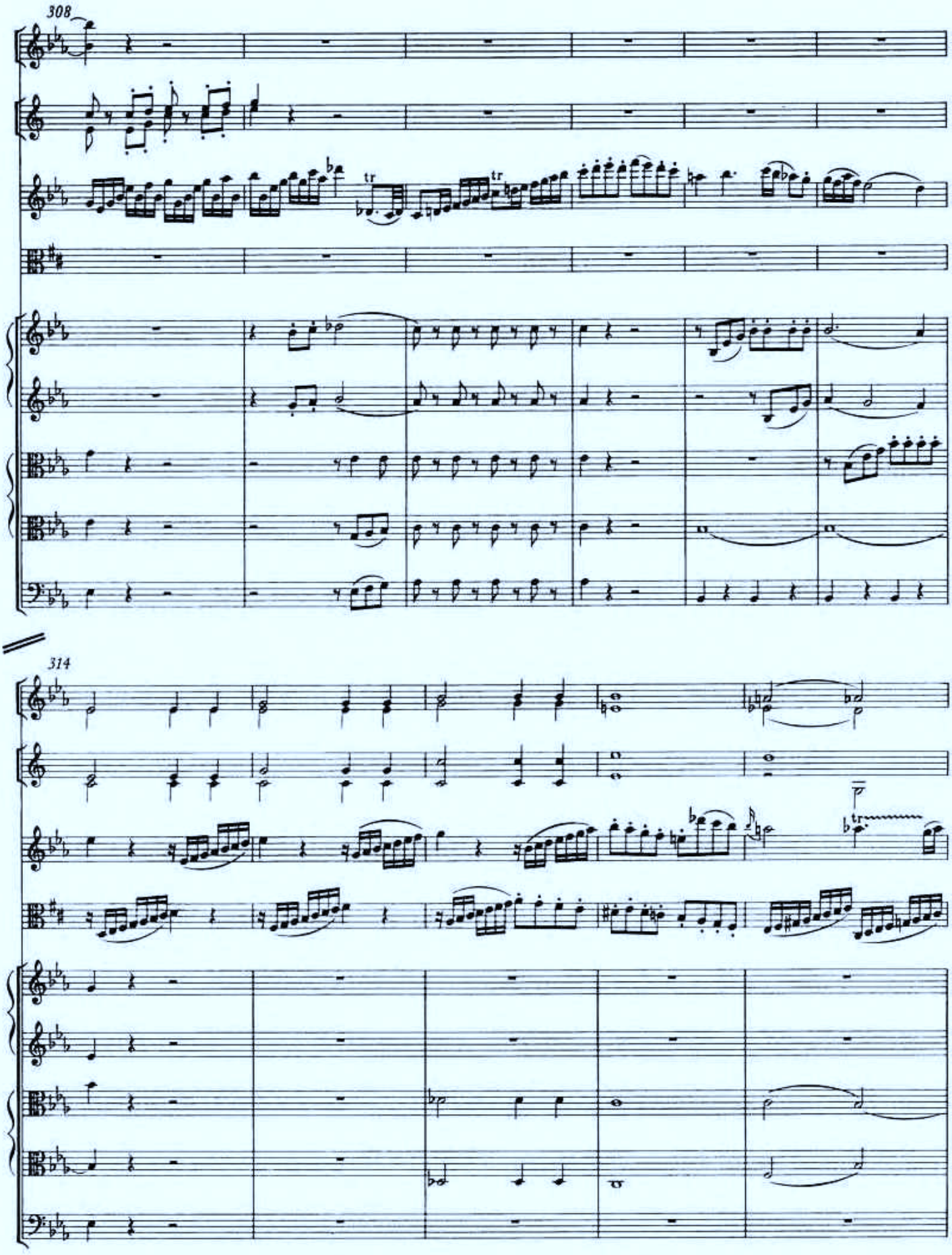

255
261
tr
p
f
fp

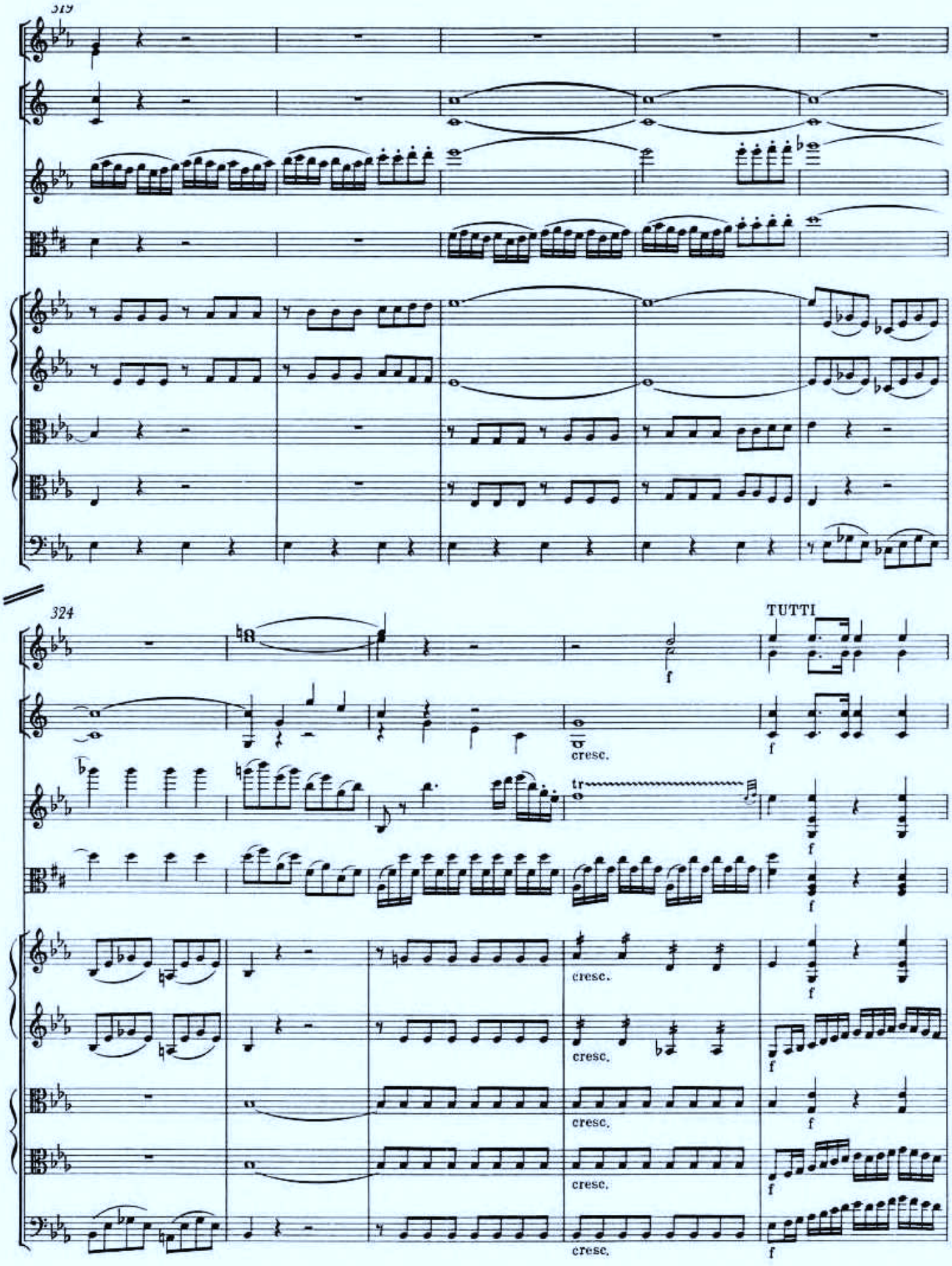

266
270
a 2

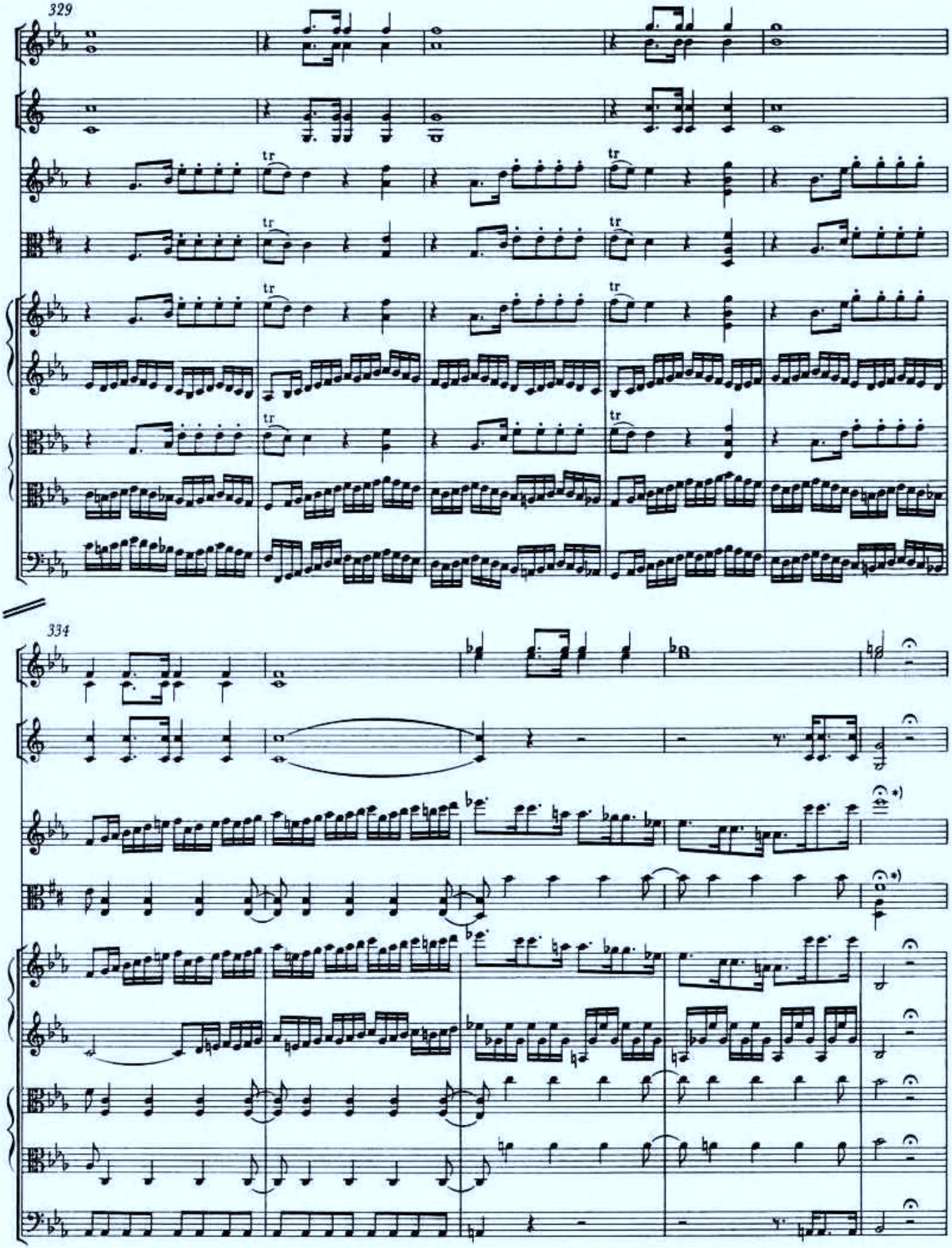

275
p
p
280
tr


286
292
fp
fp
tr
pizzicato
pizzicato
pizzicato
f
p
fp
fp
f
p

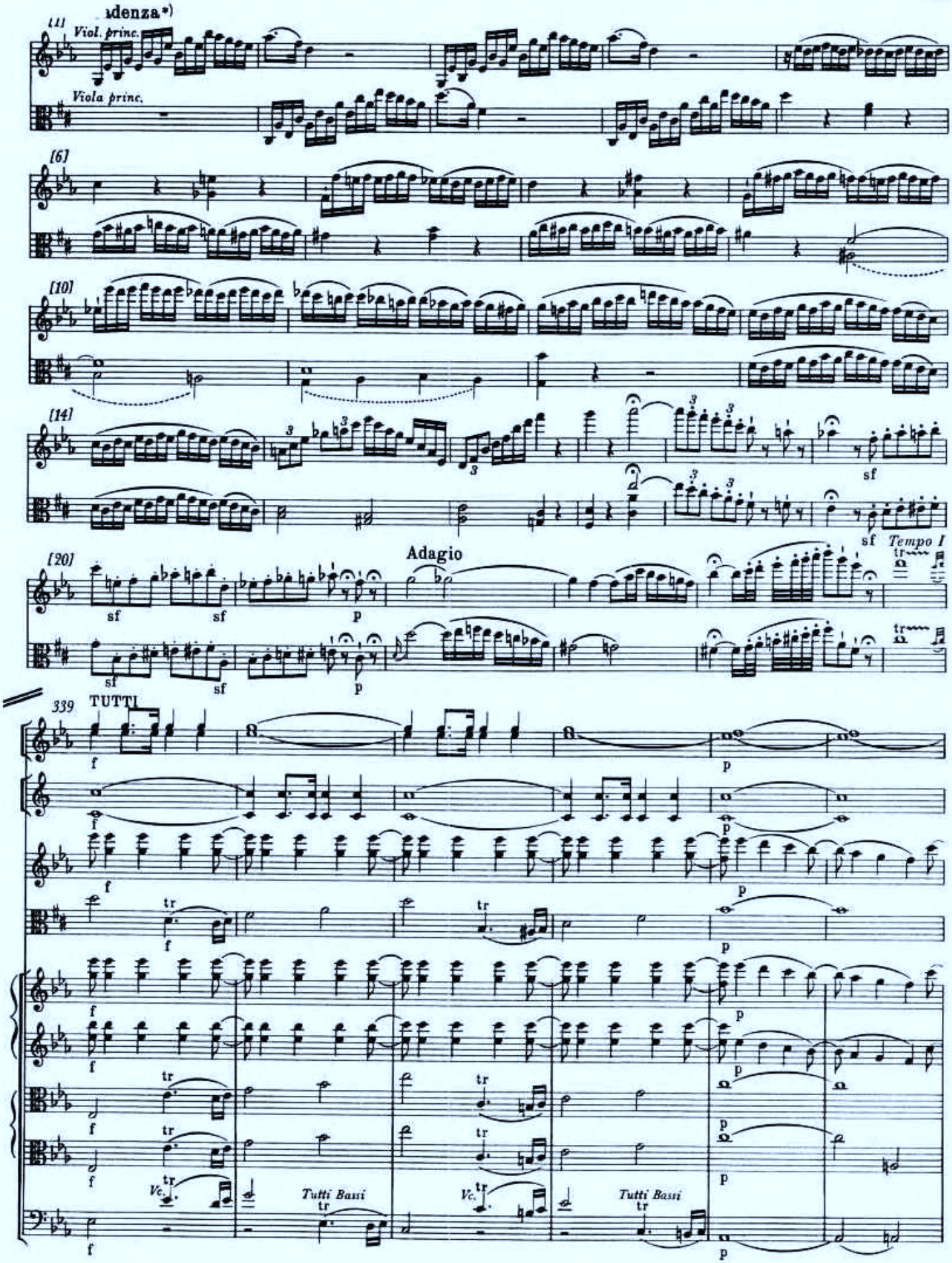

298
fp
fp
tr
coll'arco
p
f
303
a 2


308
314

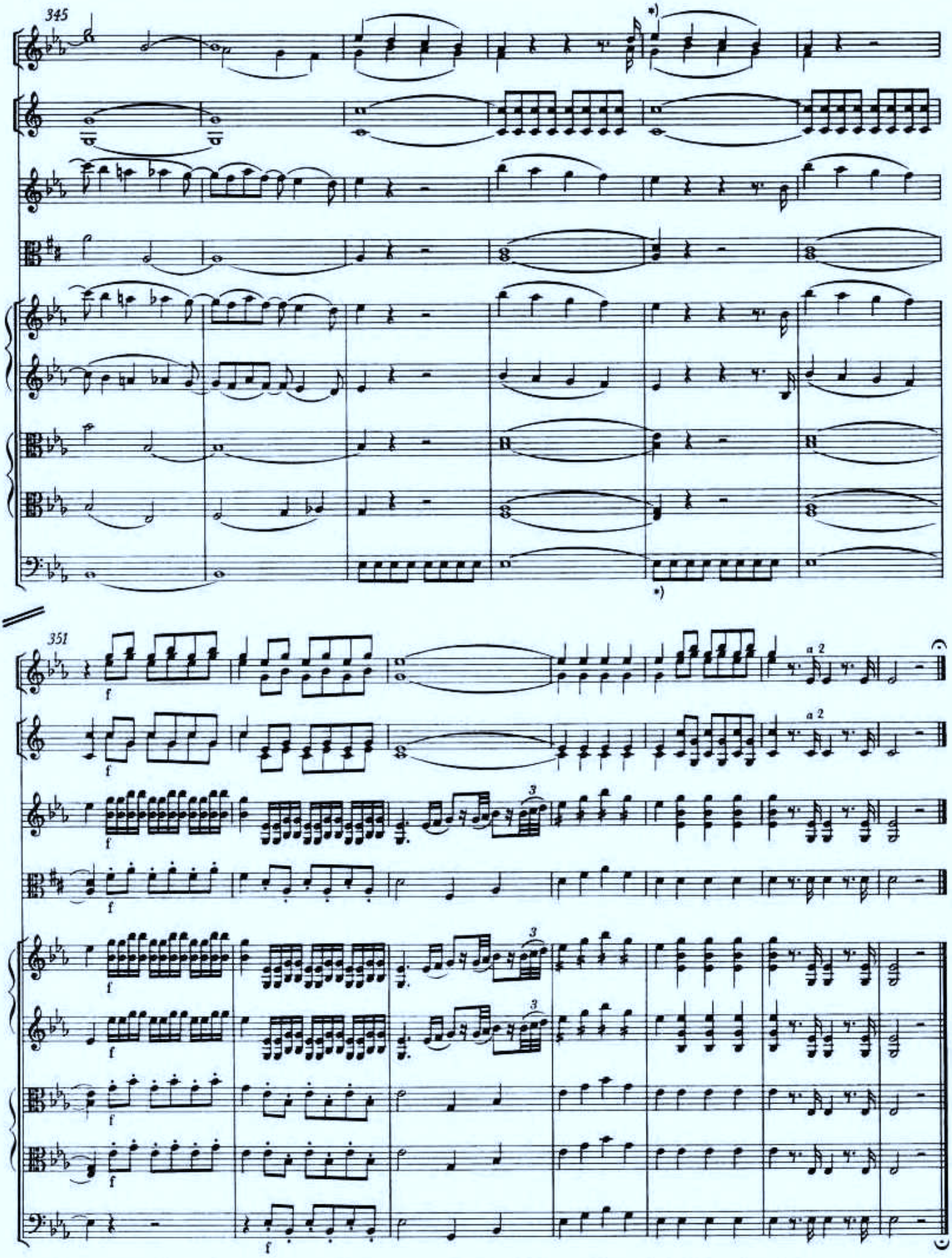

319
324
TUTTI
f
cresc.
tr




*) T. 338 (und T. 339), Solo-Instrumente: zur Notierung in den Quellen vgl. Krit. Bericht.

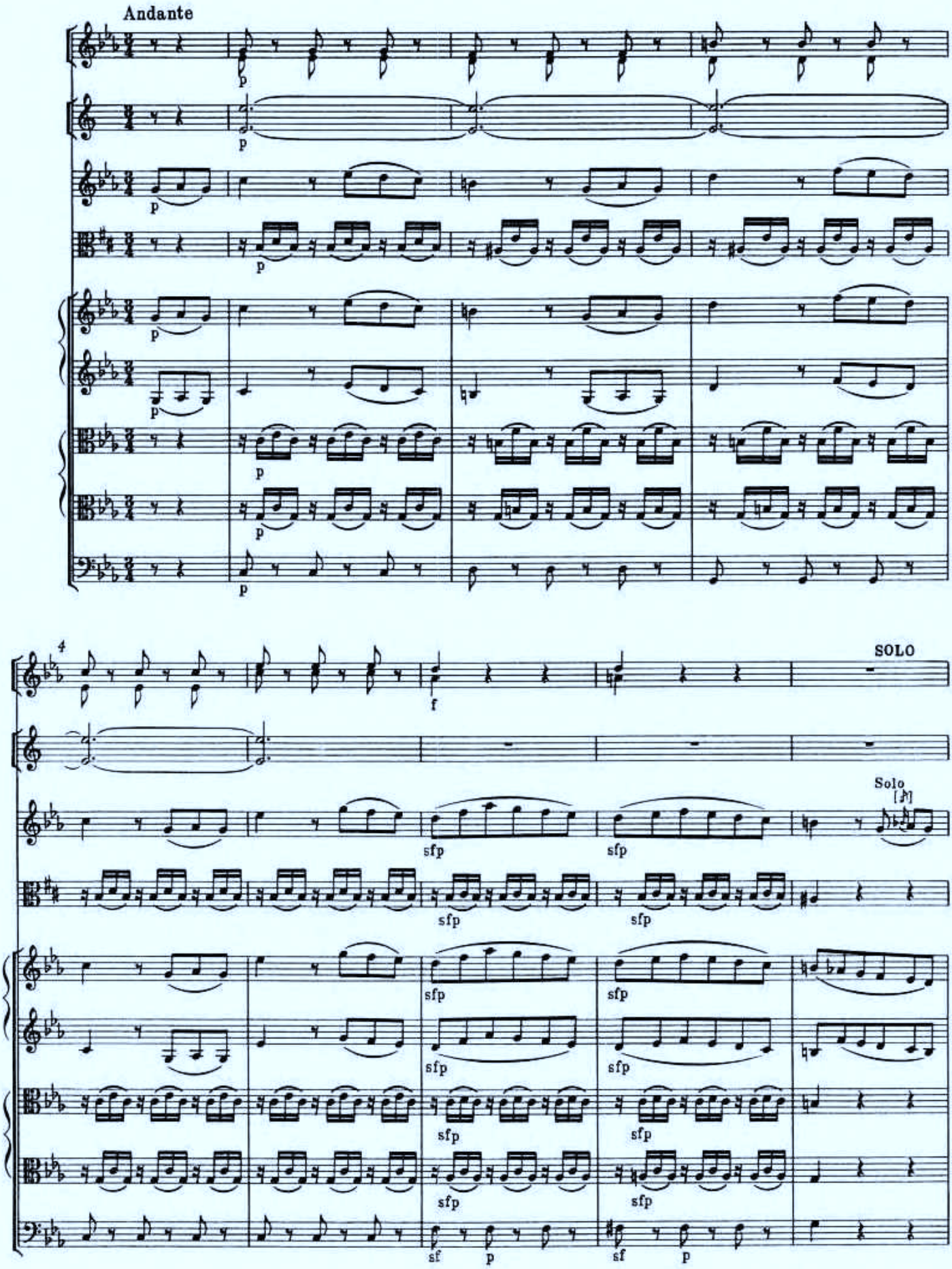

denza*)
Viol. princ.
Viola princ.
[6]
[10]
[14]
sf
sf
Tempo I
[20]
Adagio
sf
sf
p
sf
sf
p
339
TUTTI
f
p
Vc.
Tutti Bassi
Vc.
Tutti Bassi

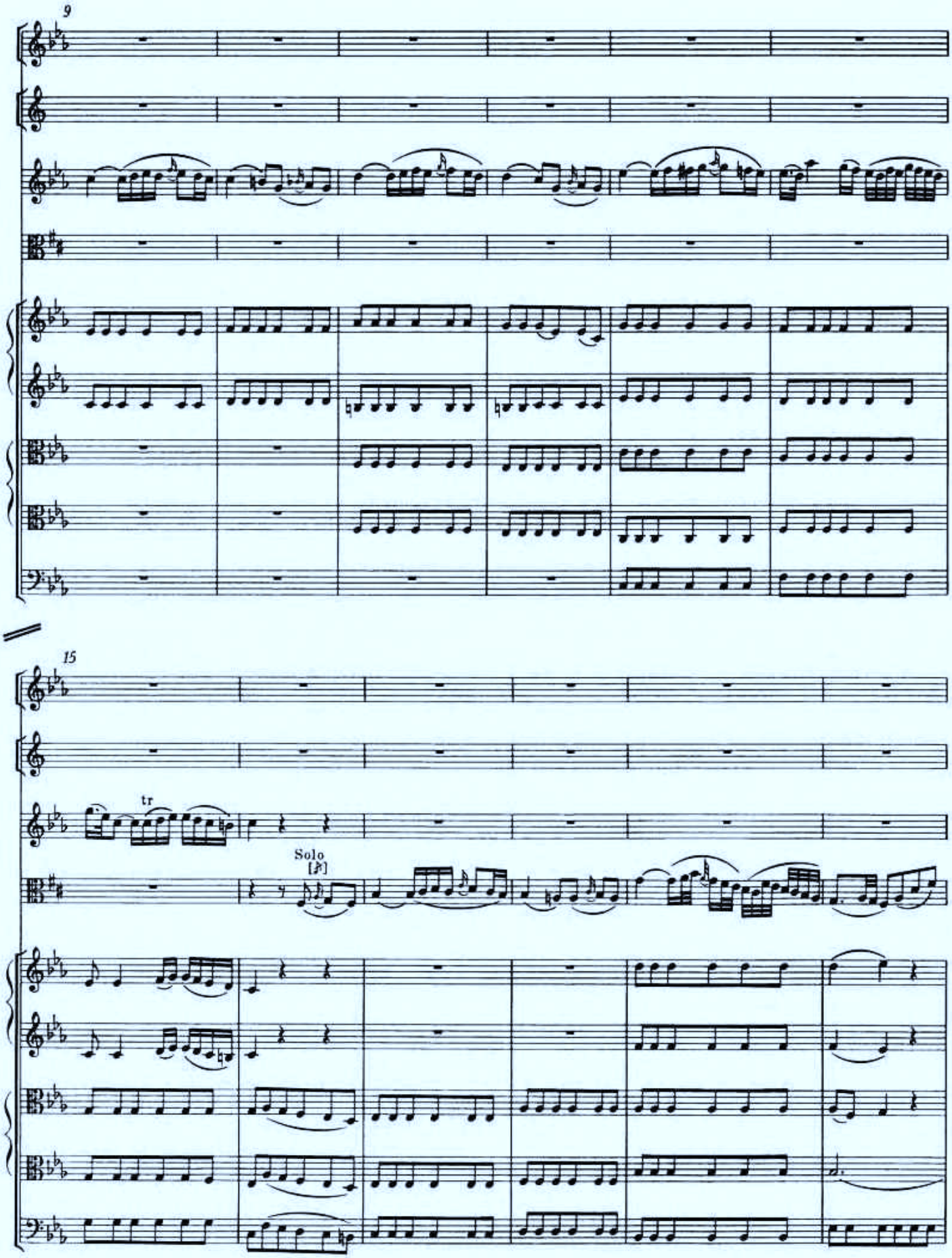
*) Vgl. Vorwort.

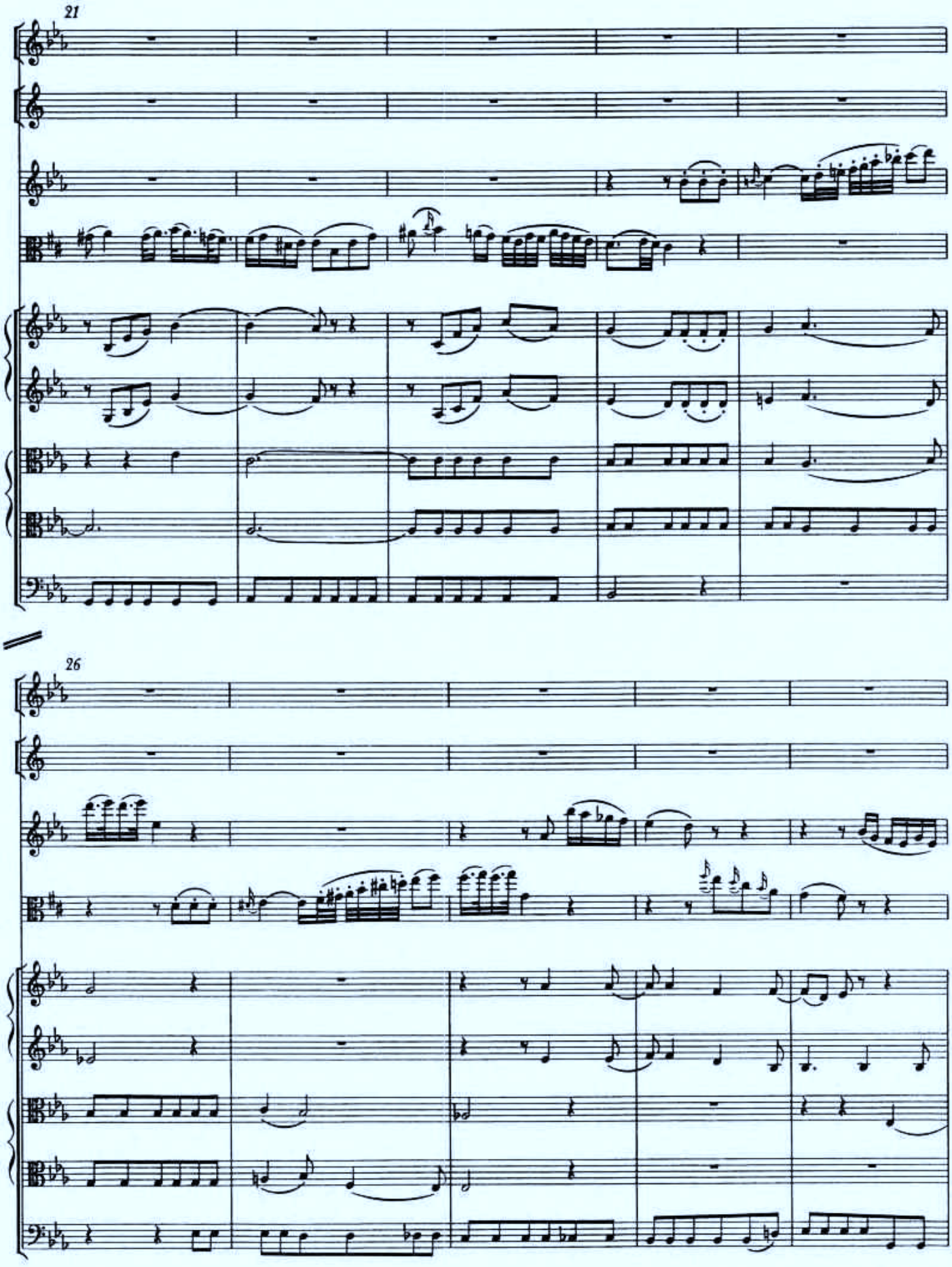


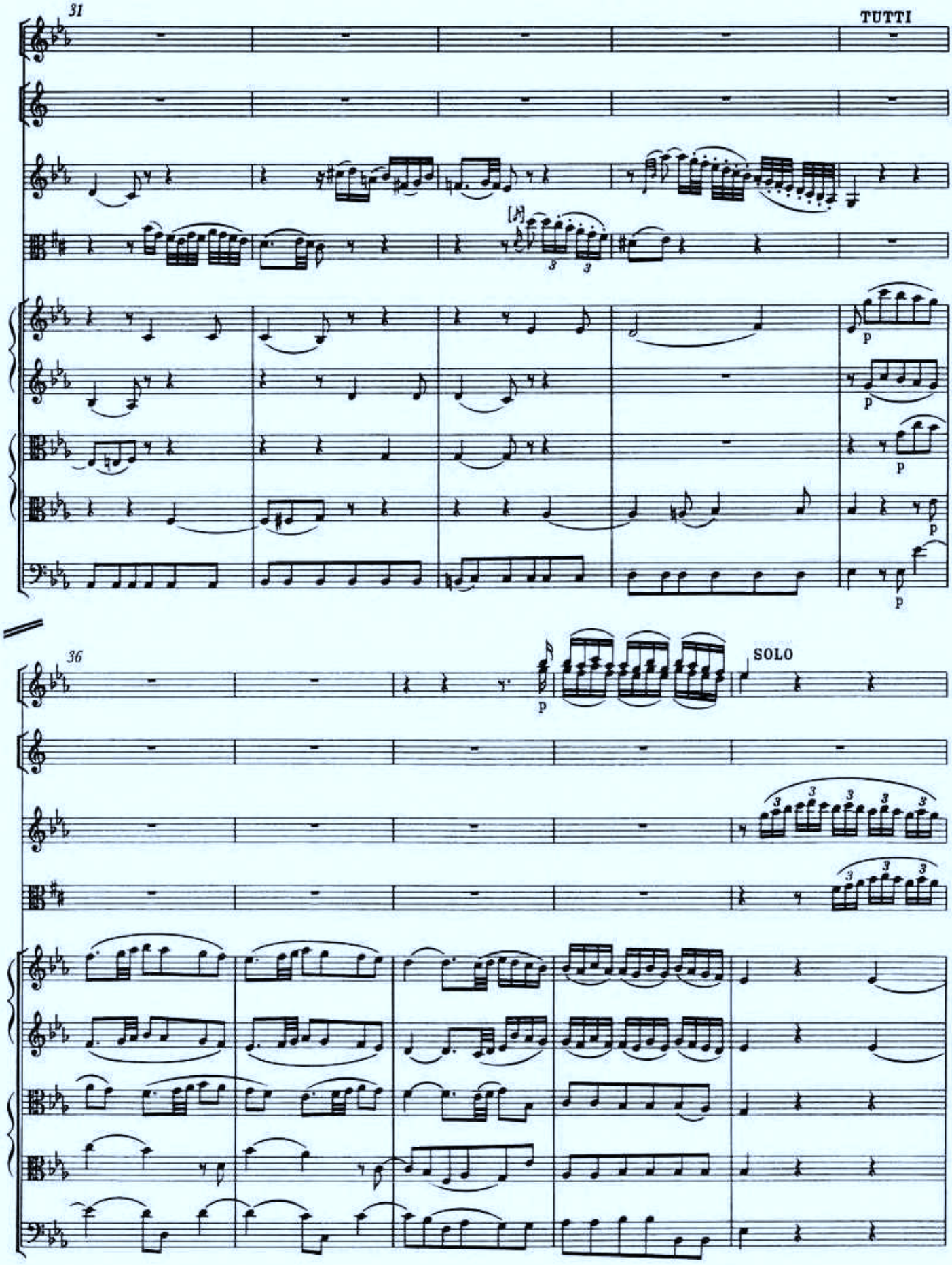

*) Ein autographer Entwurf (Fragment) zum Schluß des Satzes (T. 349 - 357) ist im Anhang I/1, S. 133, wiedergegeben.

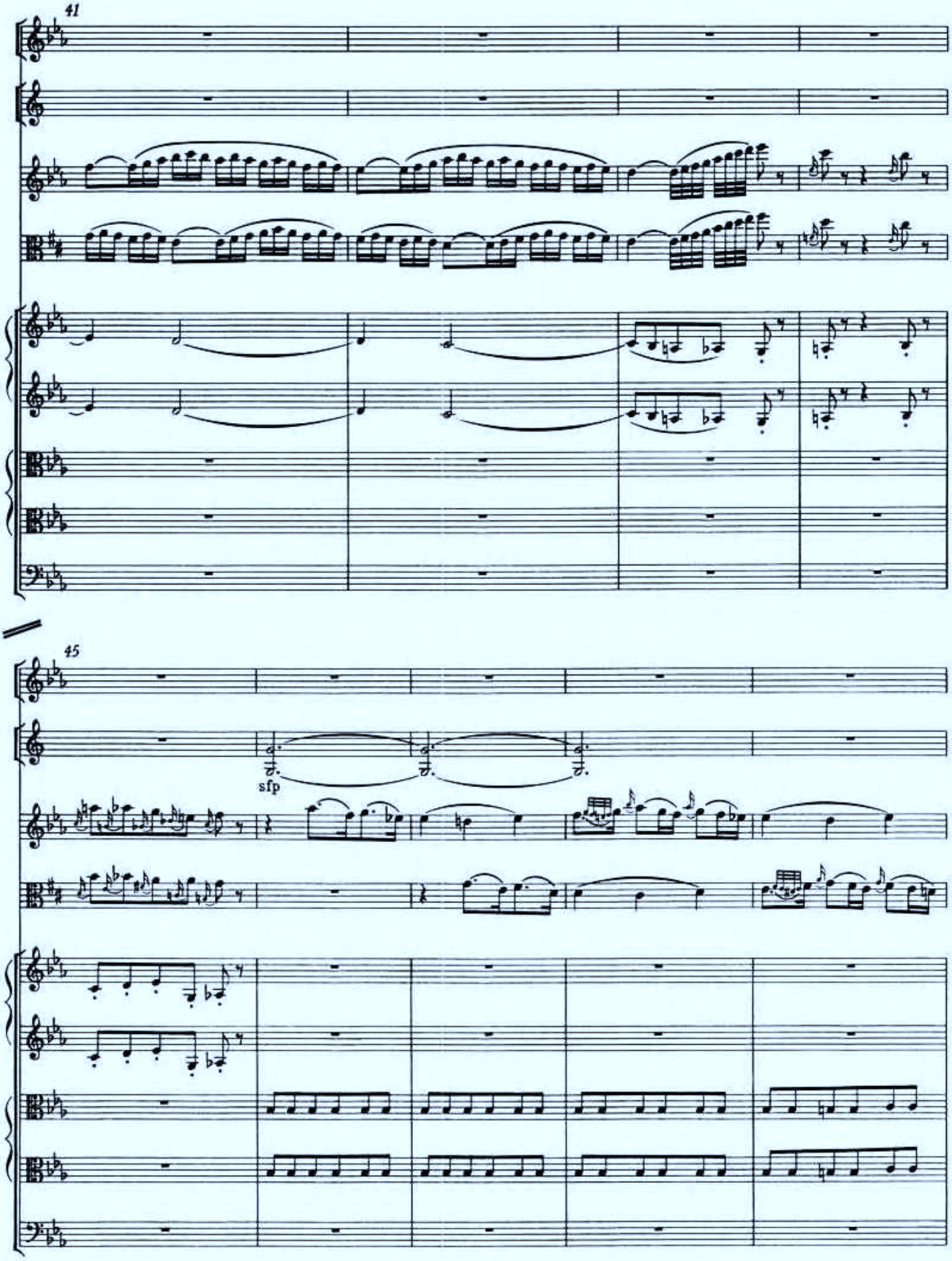
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

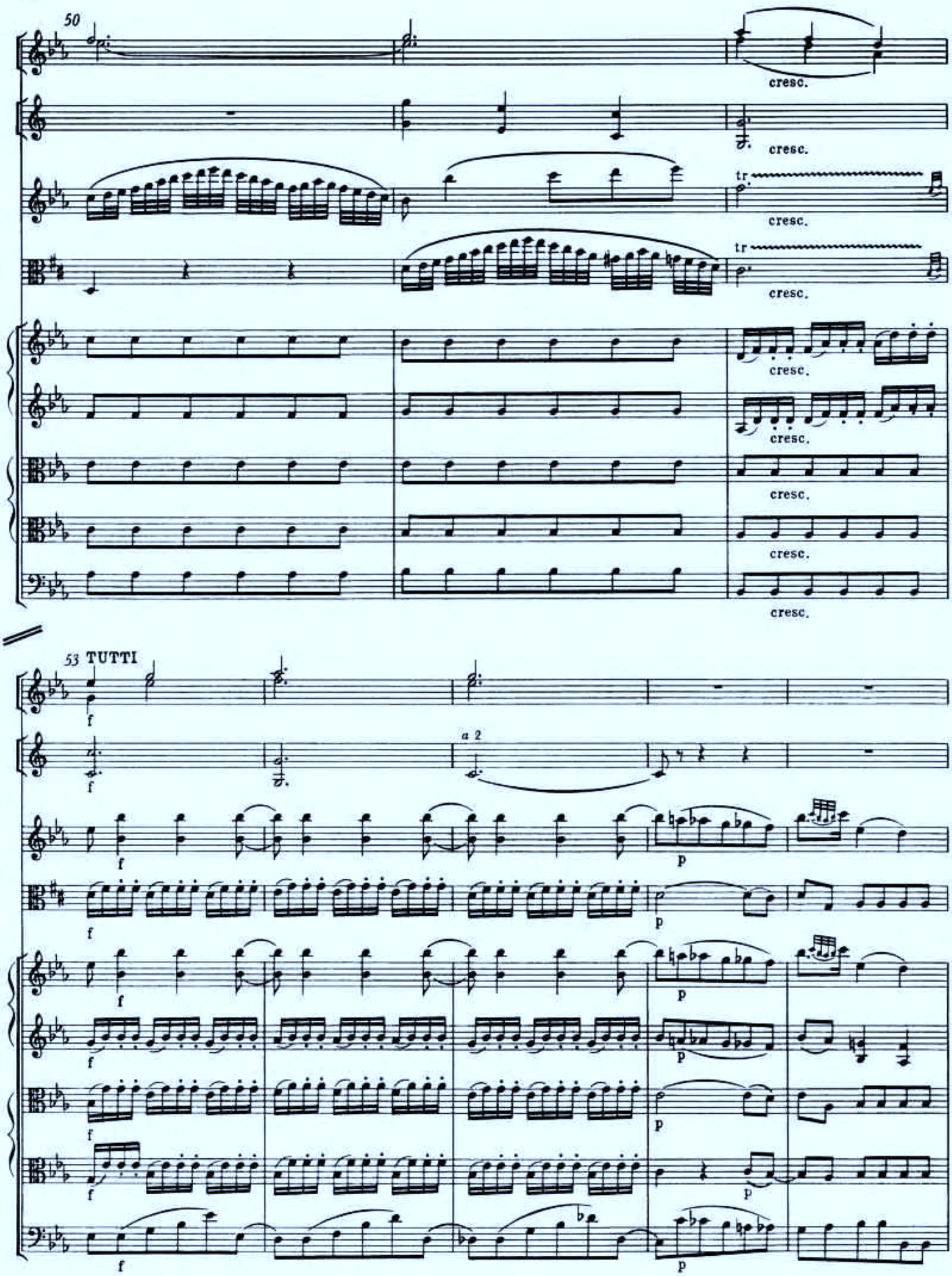

Andante
SOLO
Solo

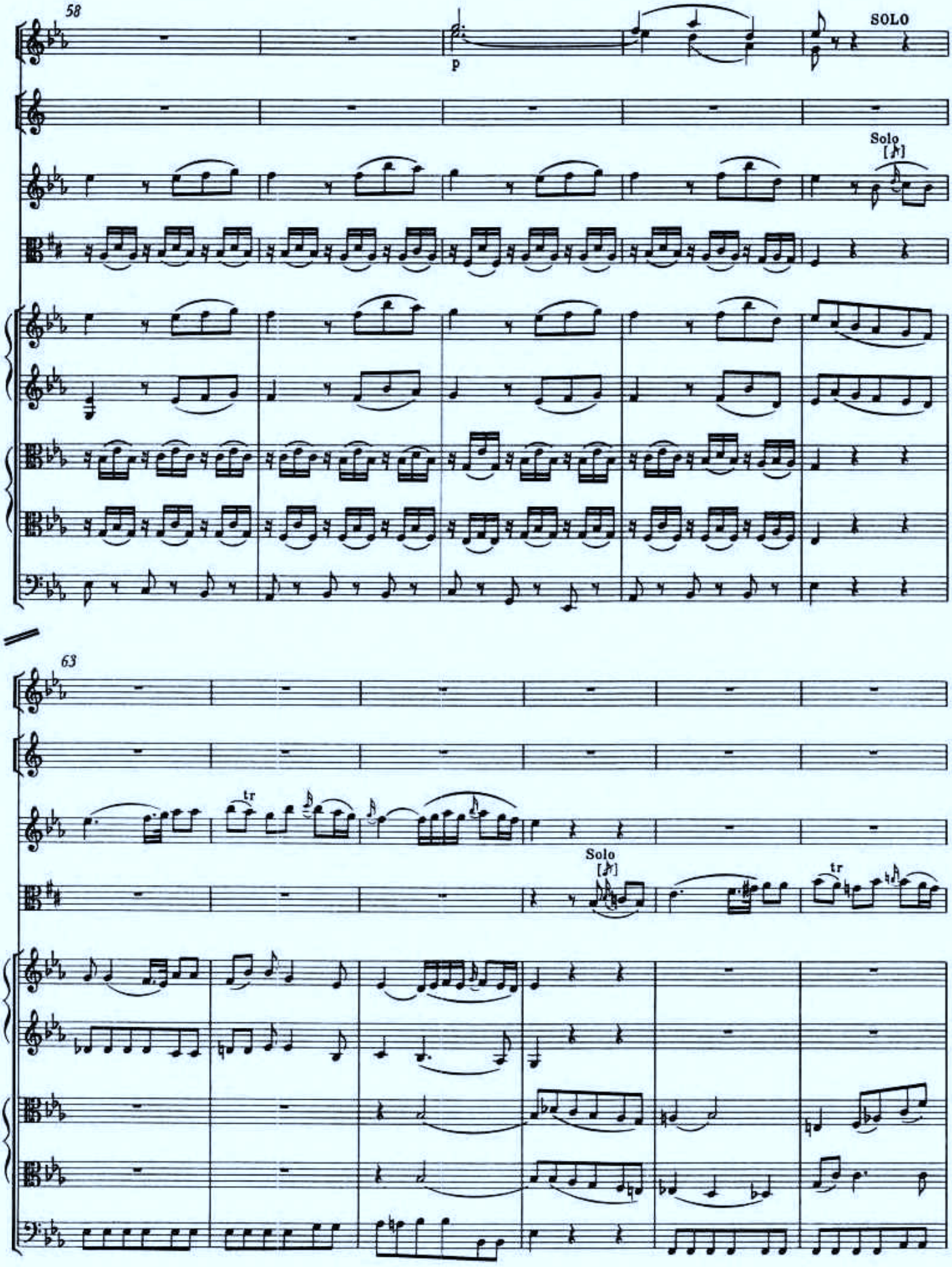

9
15
tr
Solo

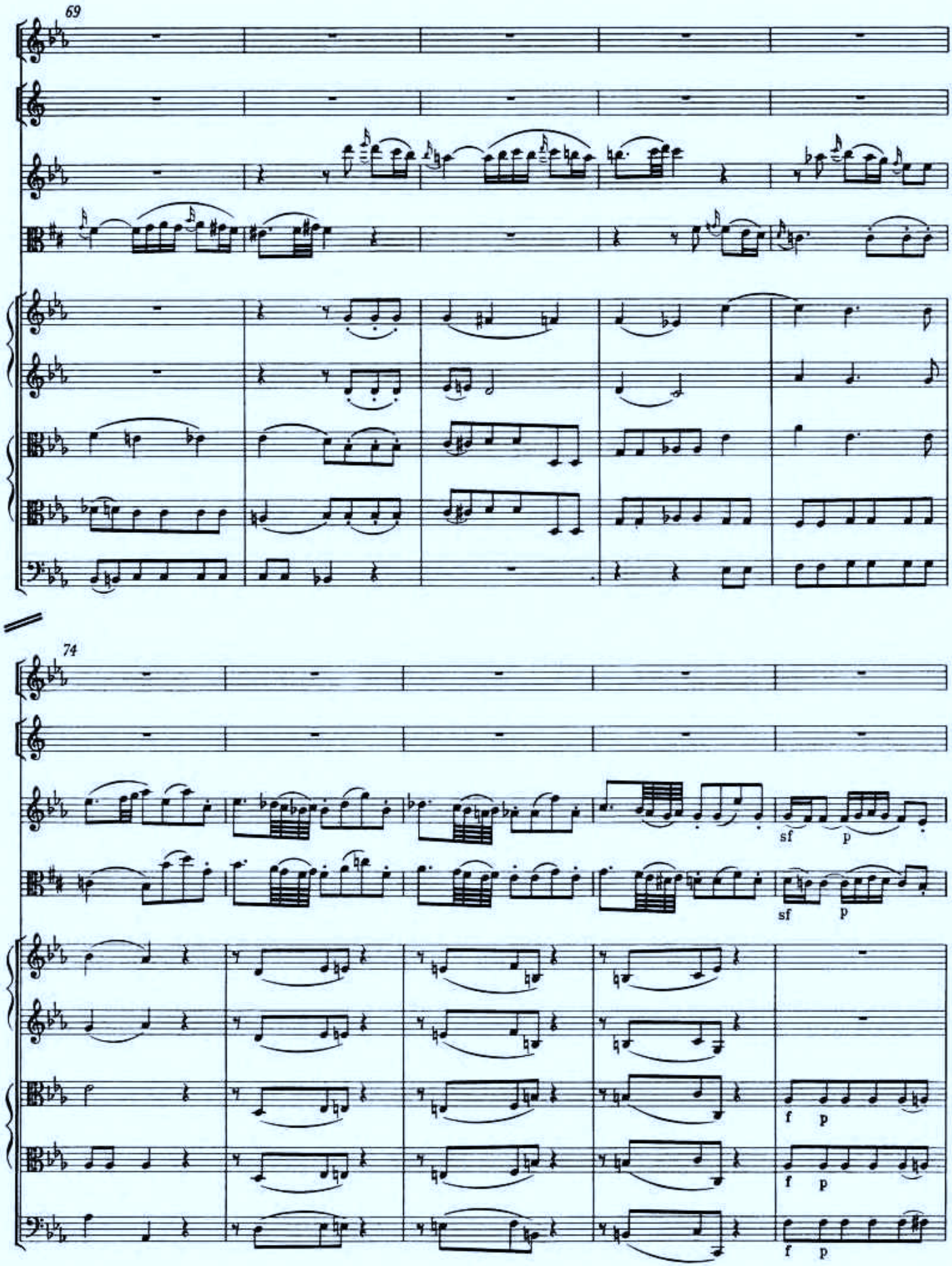

21
26

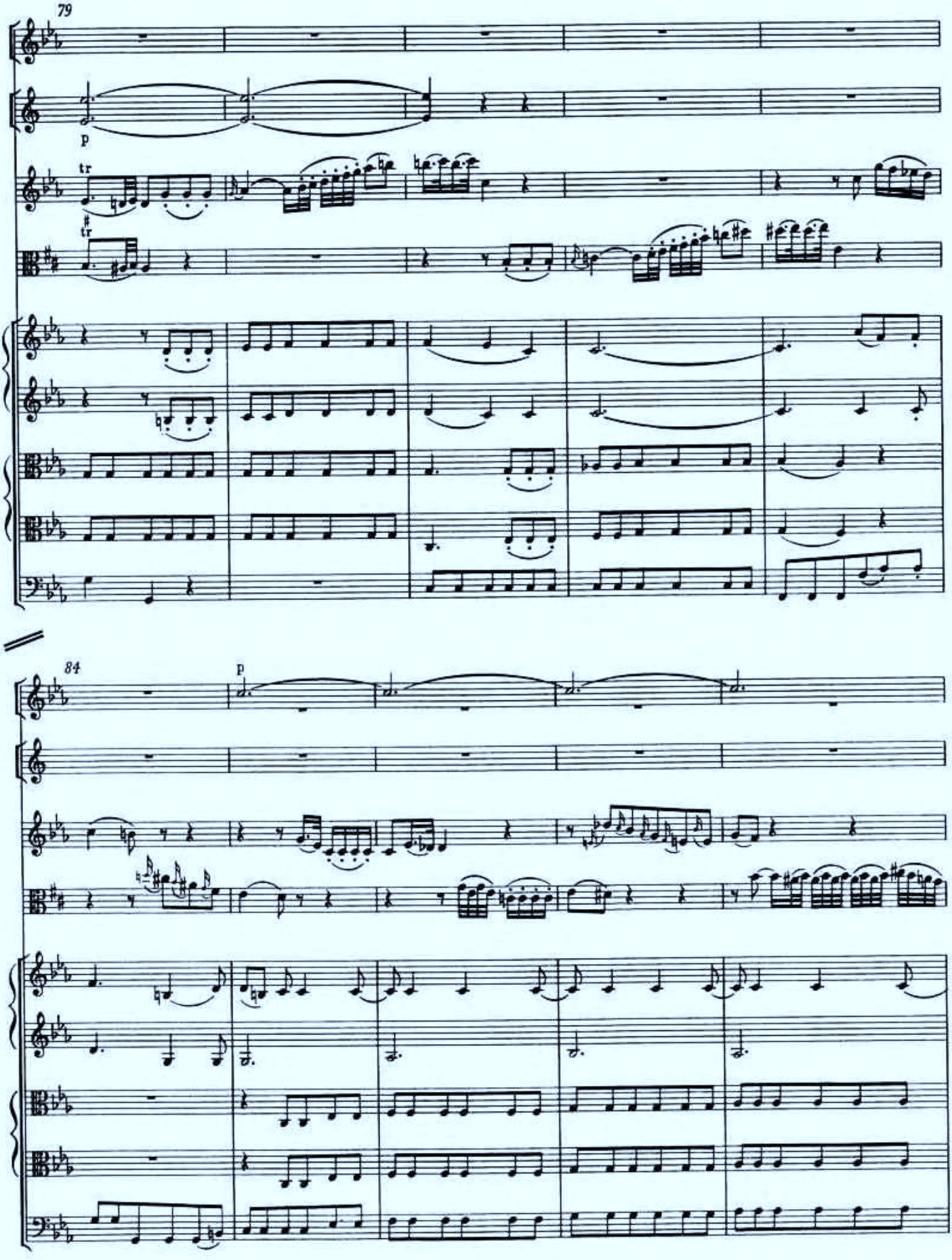

31
TUTTI
p
36
SOLO

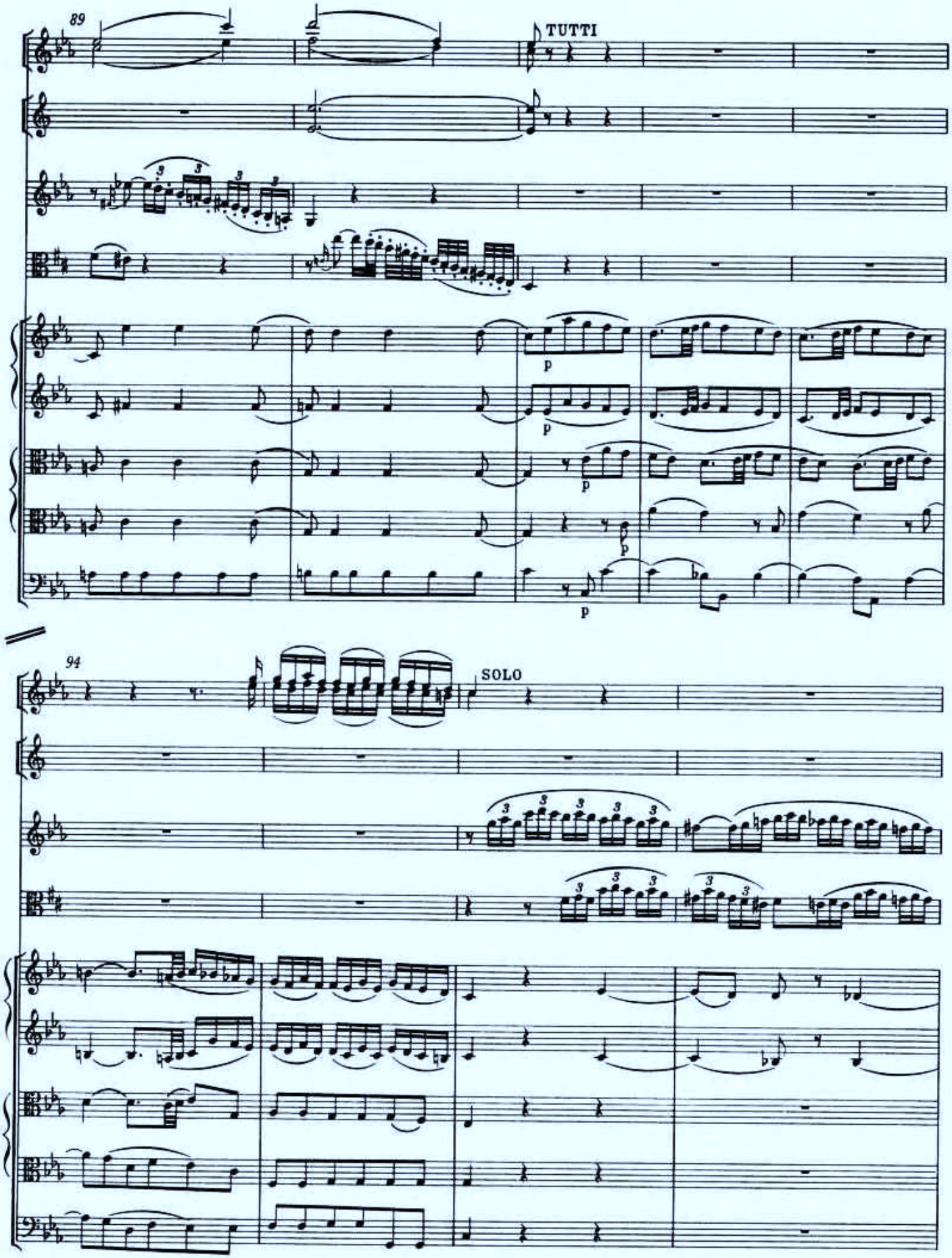

41
45
sfp

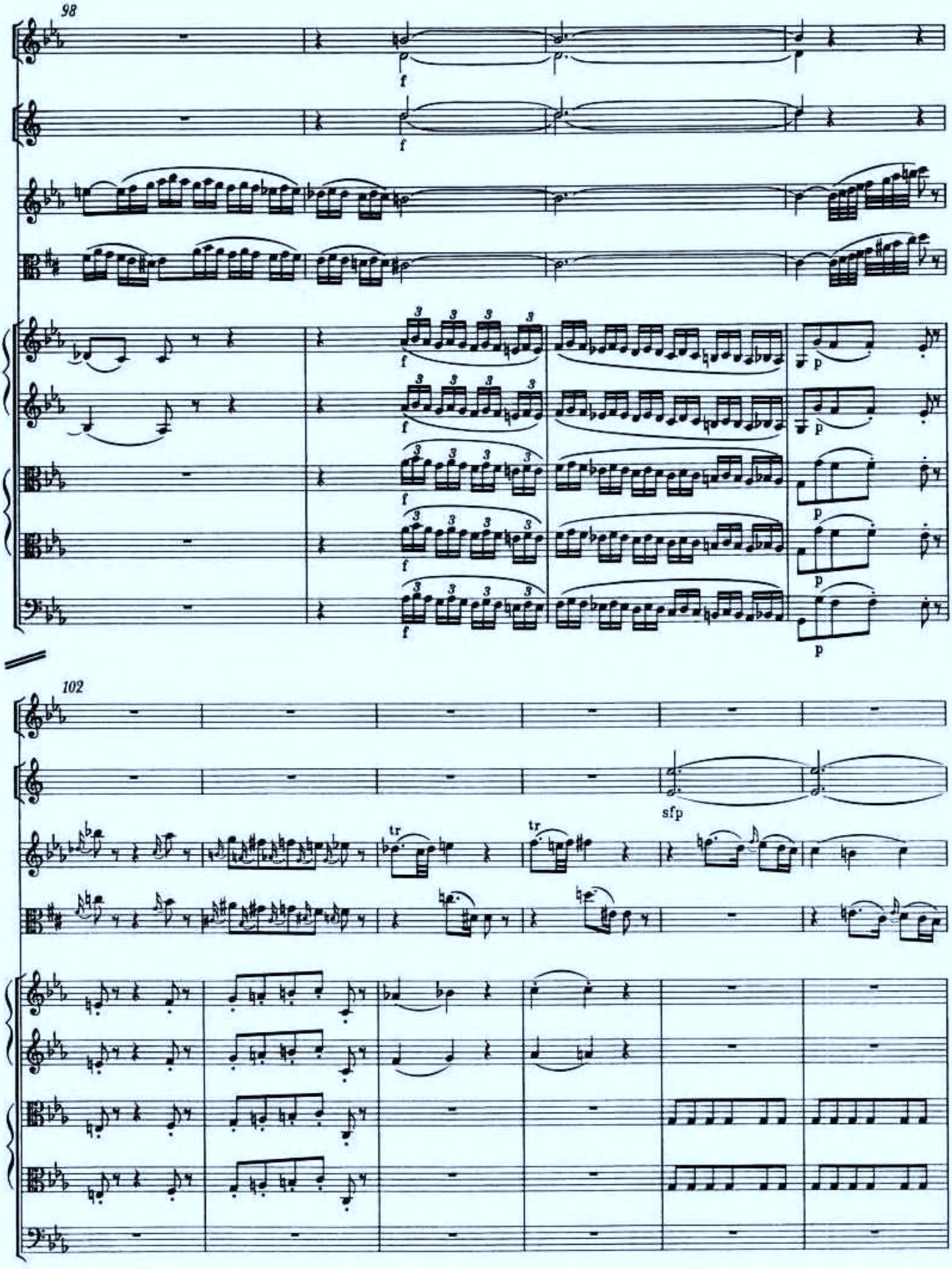

50
cresc.
tr
53 TUTTI
a 2
f
p

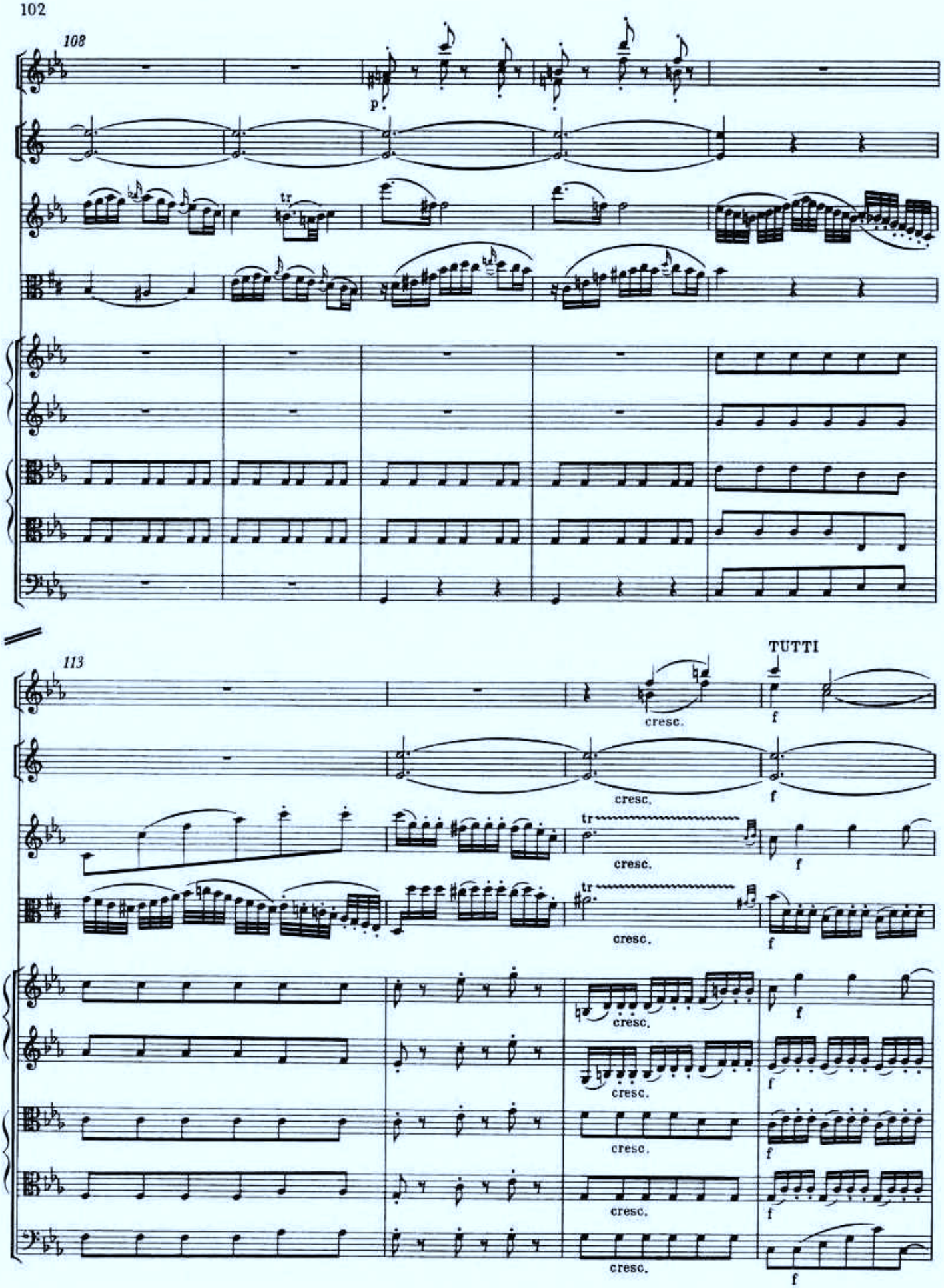

58
p
SOLO
Solo
63
tr
Solo
tr

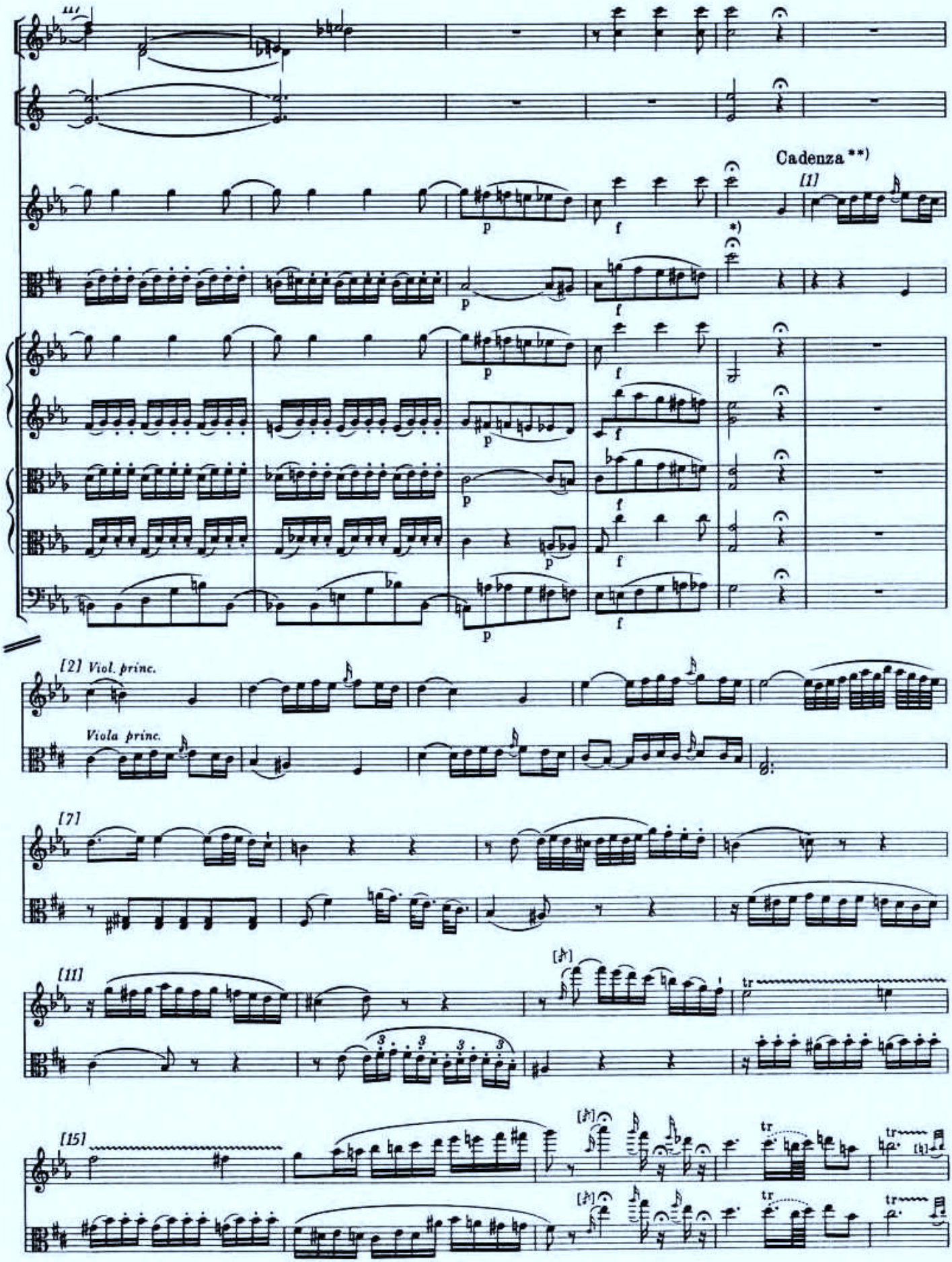

69
74
sf
p
sf
p
f
p
f
p
f
p


79
p
tr
tr
84
p


89
TUTTI
p
94
SOLO

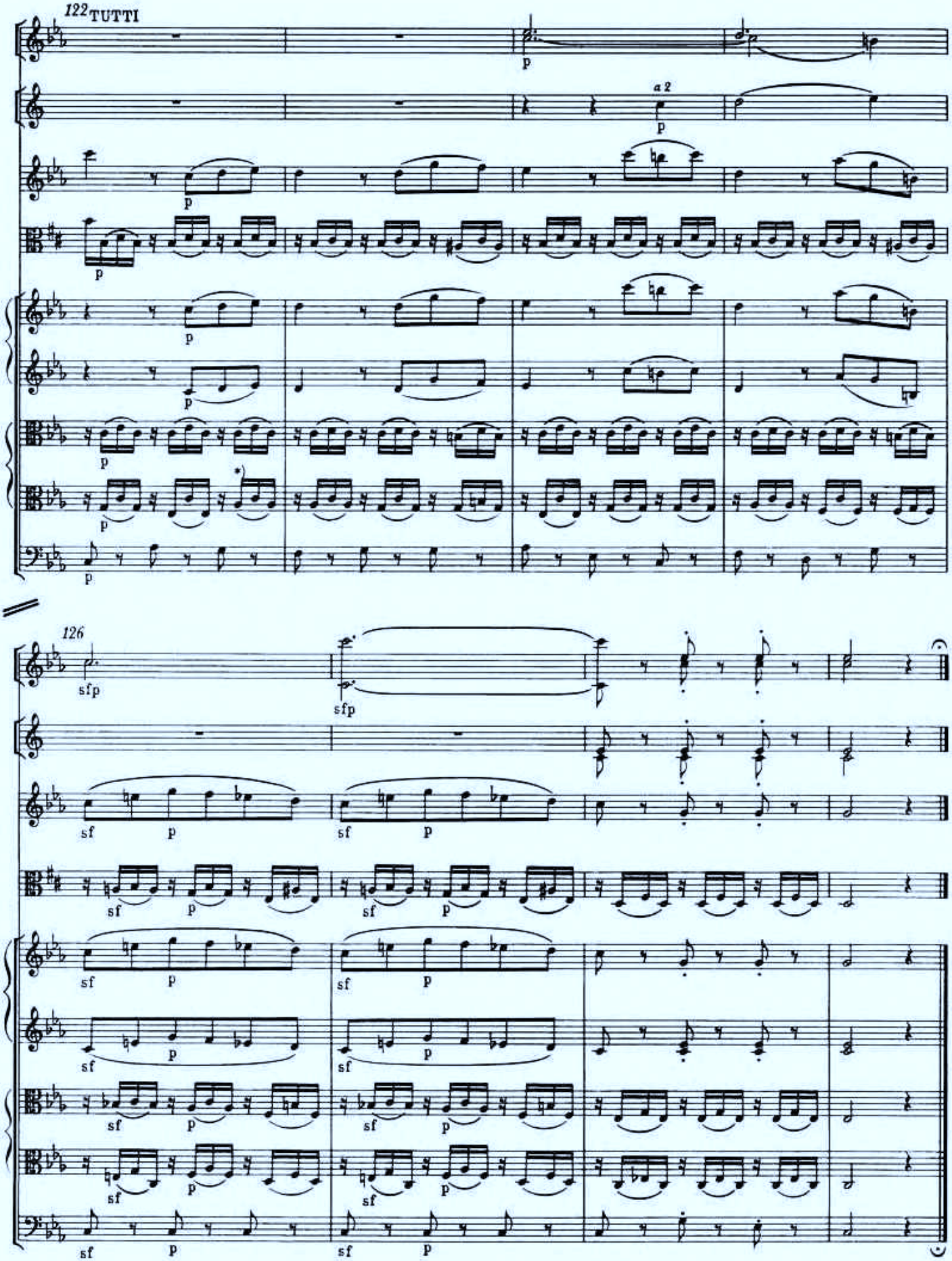

98
102
sfp
tr
tr


108
p
113
TUTTI
cresc.
f
tr

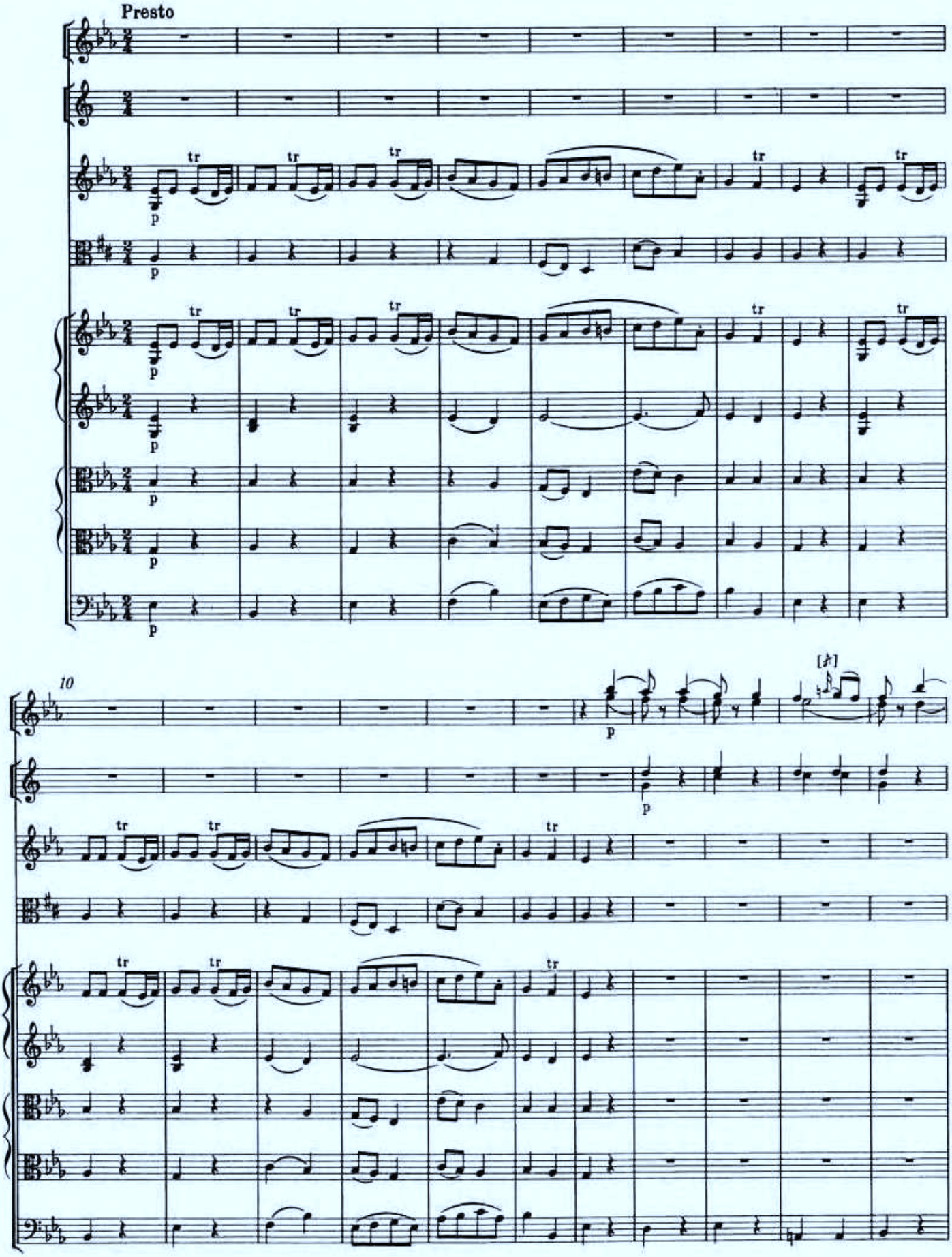


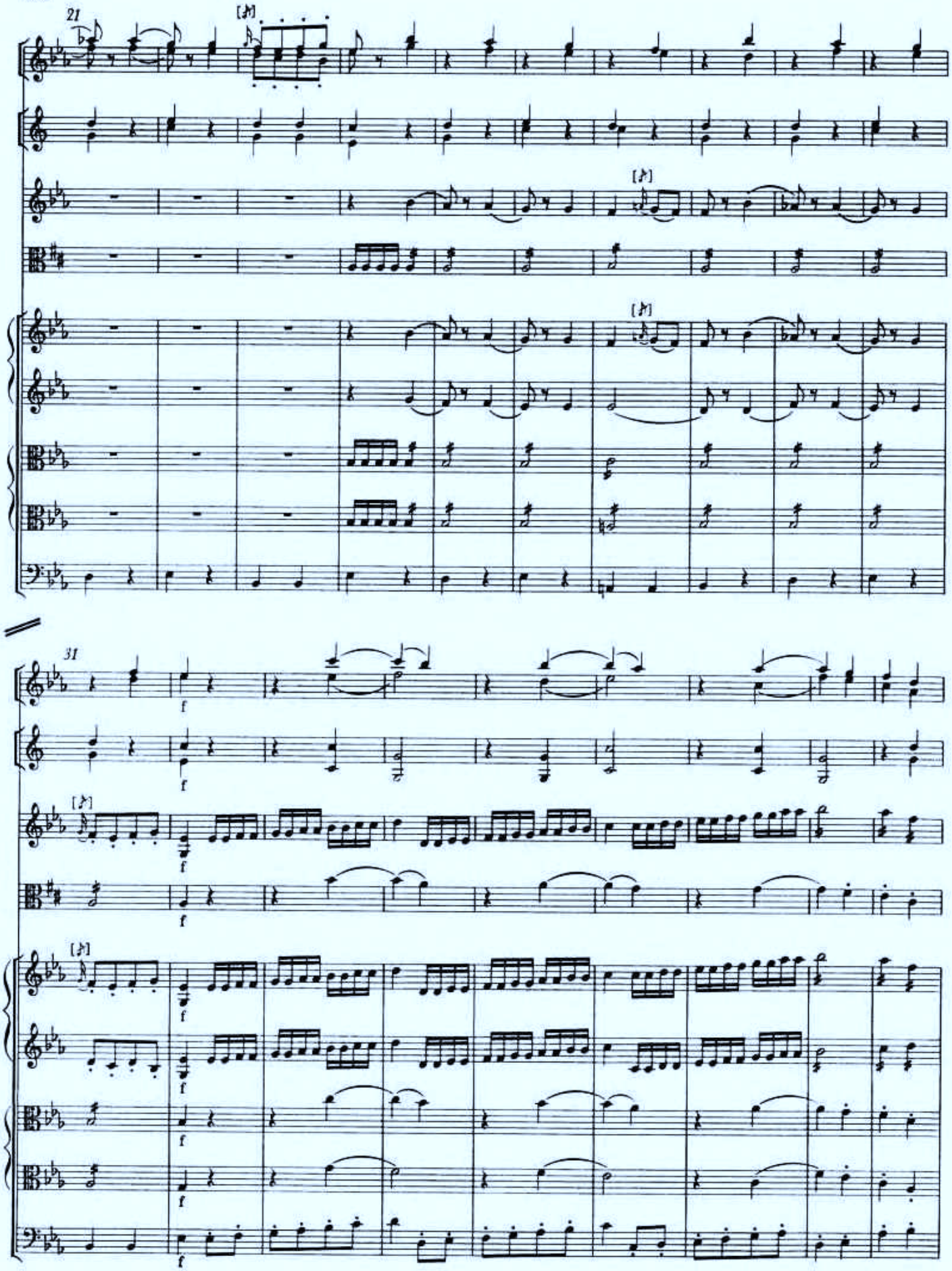

*) T. 121 (und T. 122), Solo-Instrumente: zur Notierung in den Quellen vgl. Krit. Bericht.
**) Zwei Skizzen zu dieser Kadenz sind im Anhang I/2 (Faksimile und Übertragung), S. 134-135, wiedergegeben.

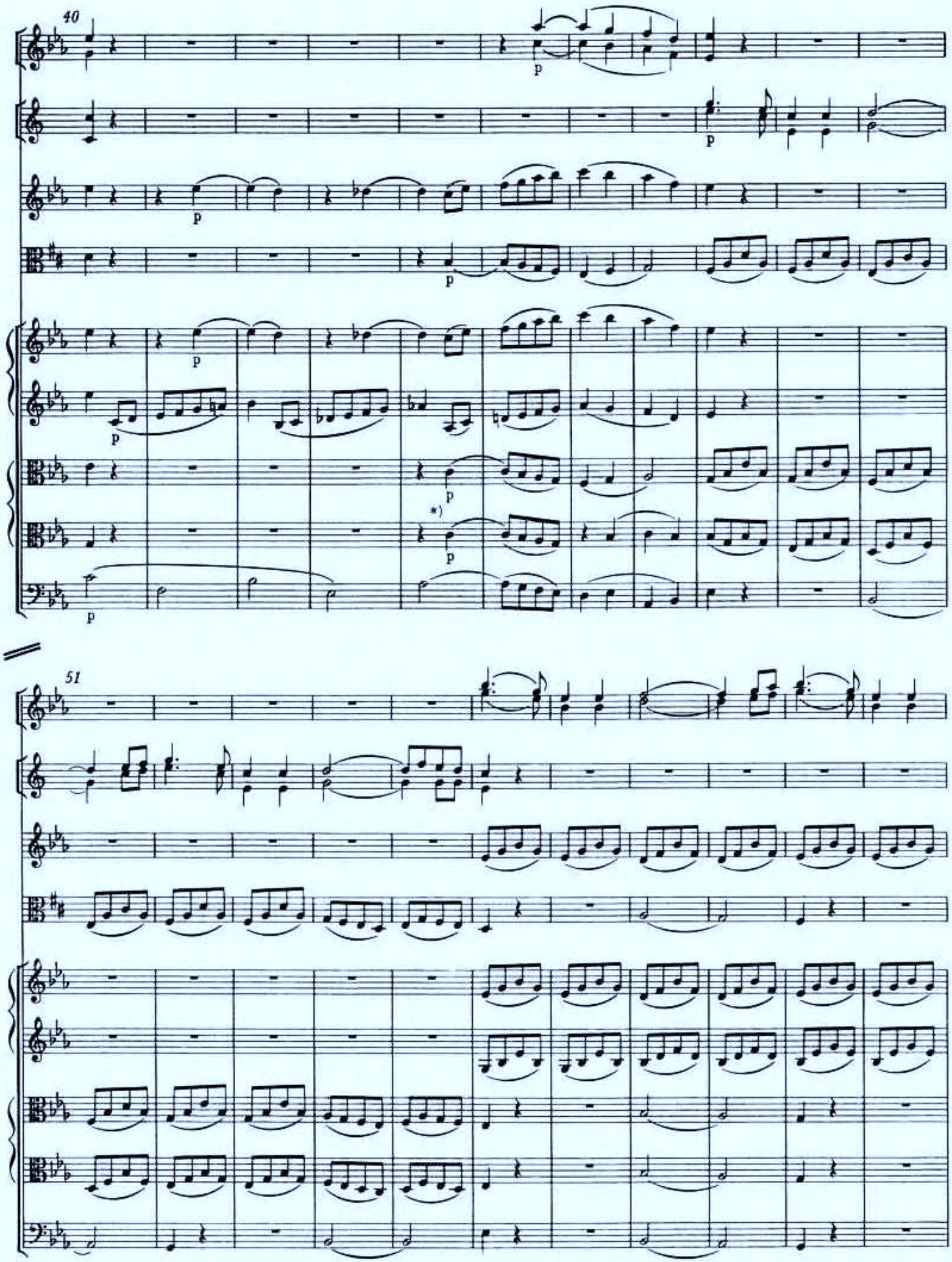
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



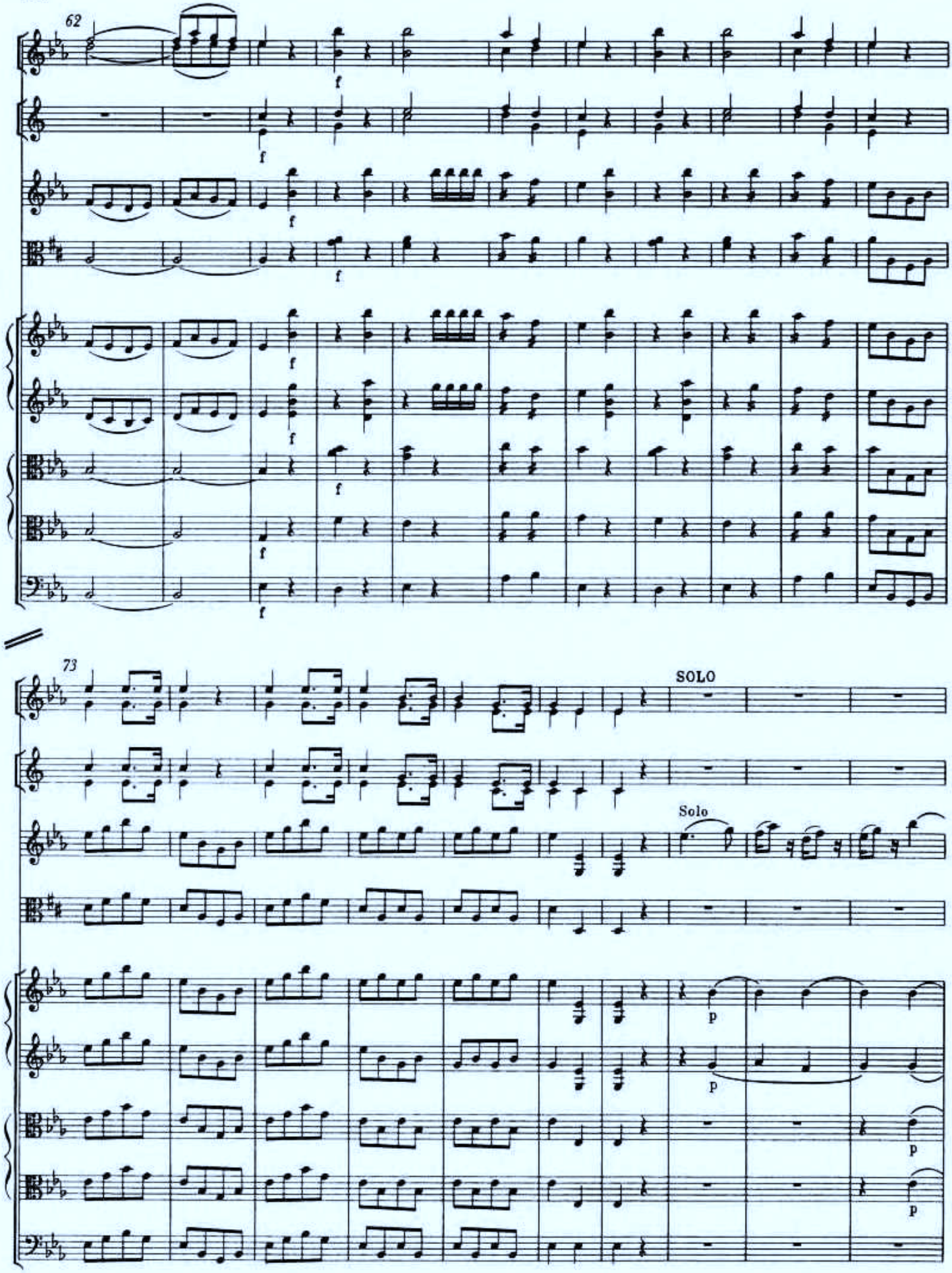

*) T. 122, Viola II, drittletzte und letzte Note: *as* in allen Quellen; möglich ist auch *g*.

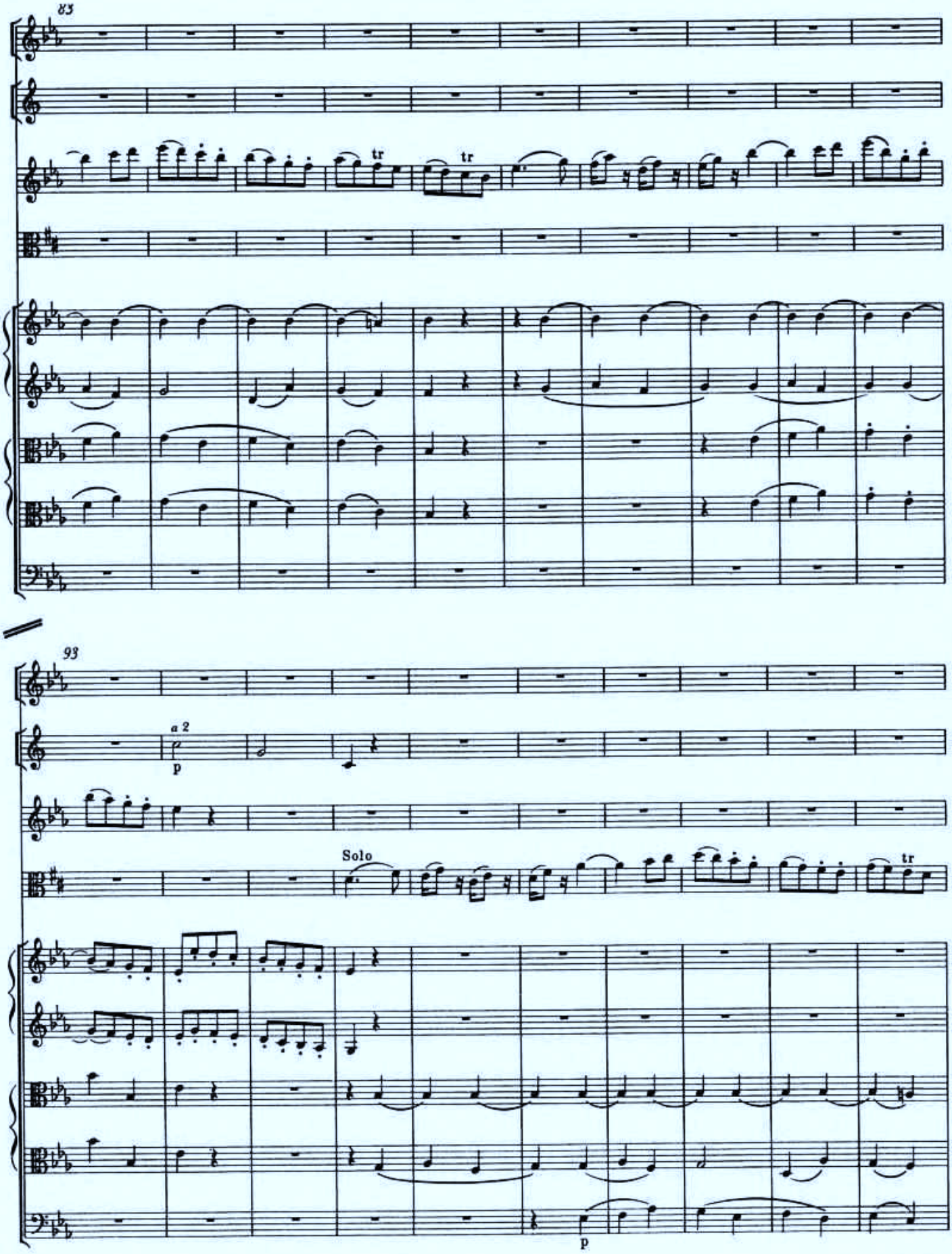

Presto
10

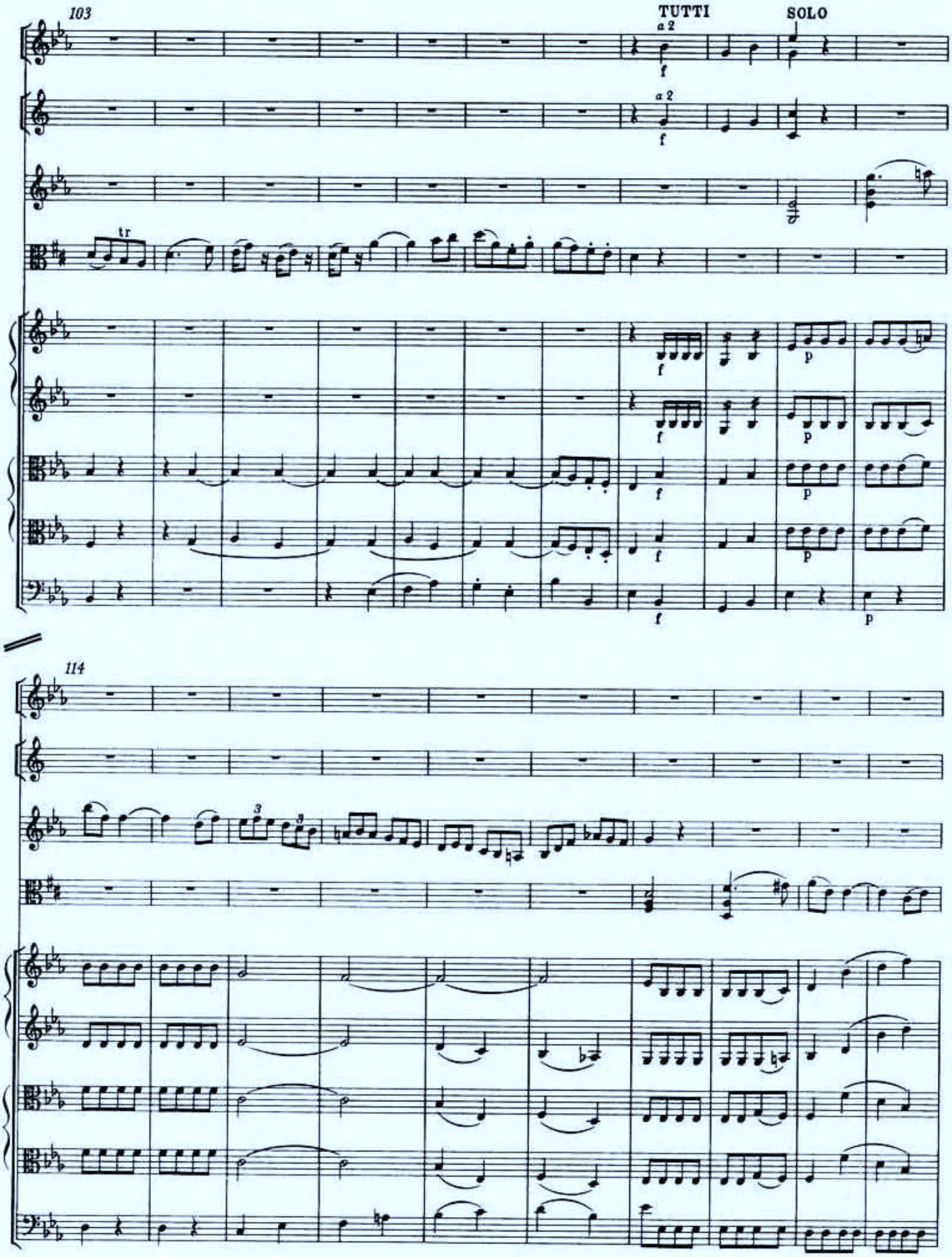

21
31
f

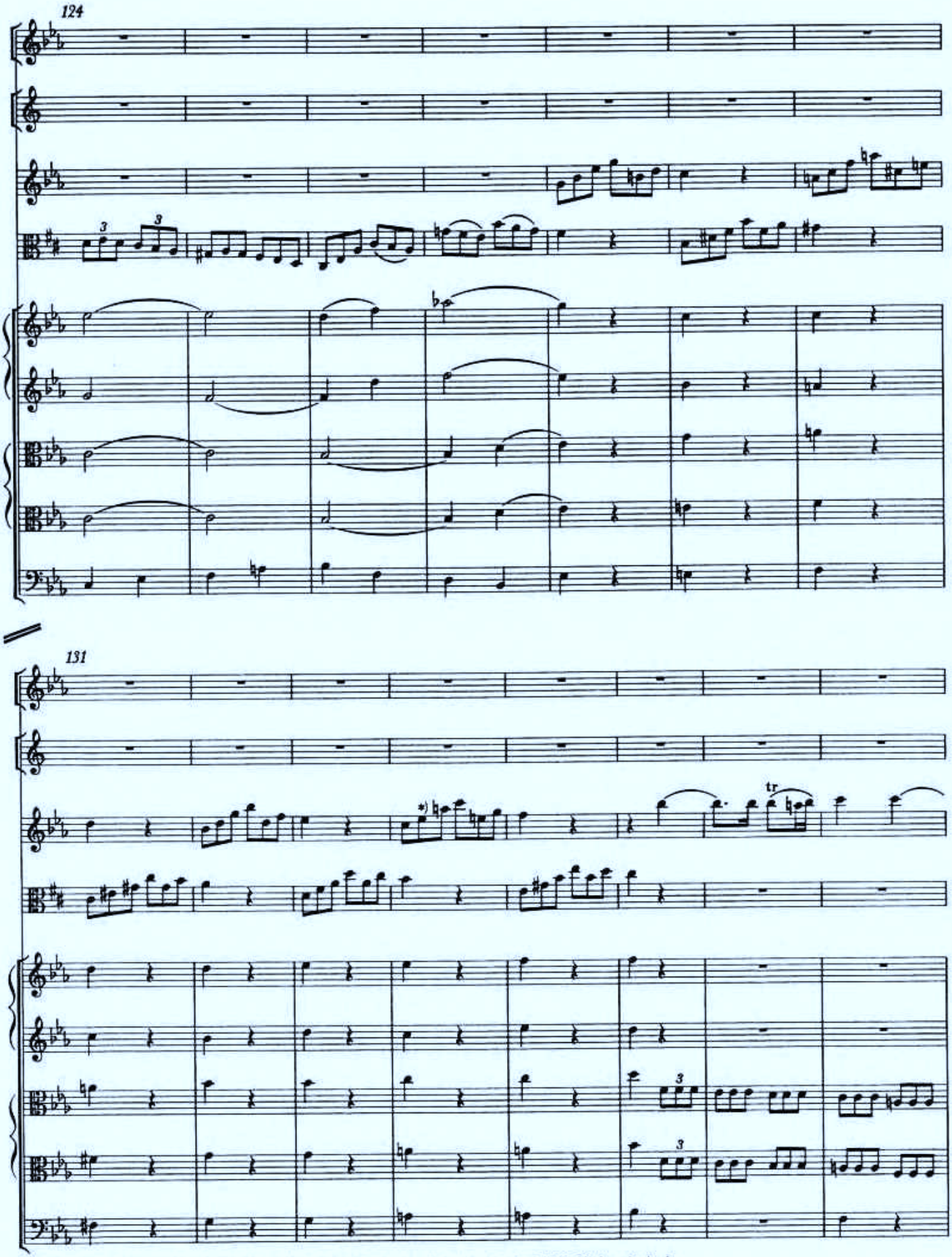



*) Zu T. 44/45 (und entsprechend zu T. 468/469) in Viola I, II vgl. Krit. Bericht.

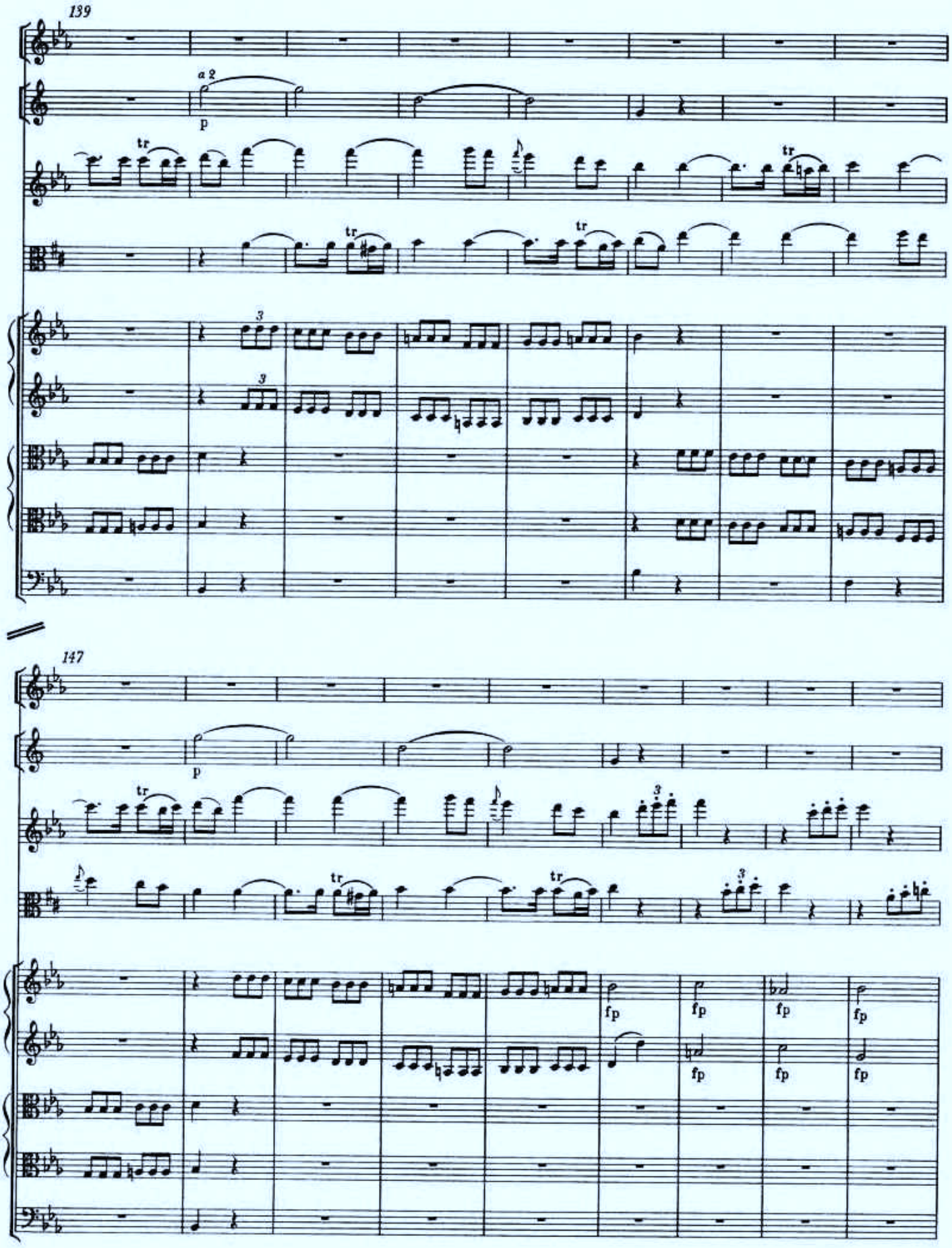

62
f
73
SOLO
Solo
p

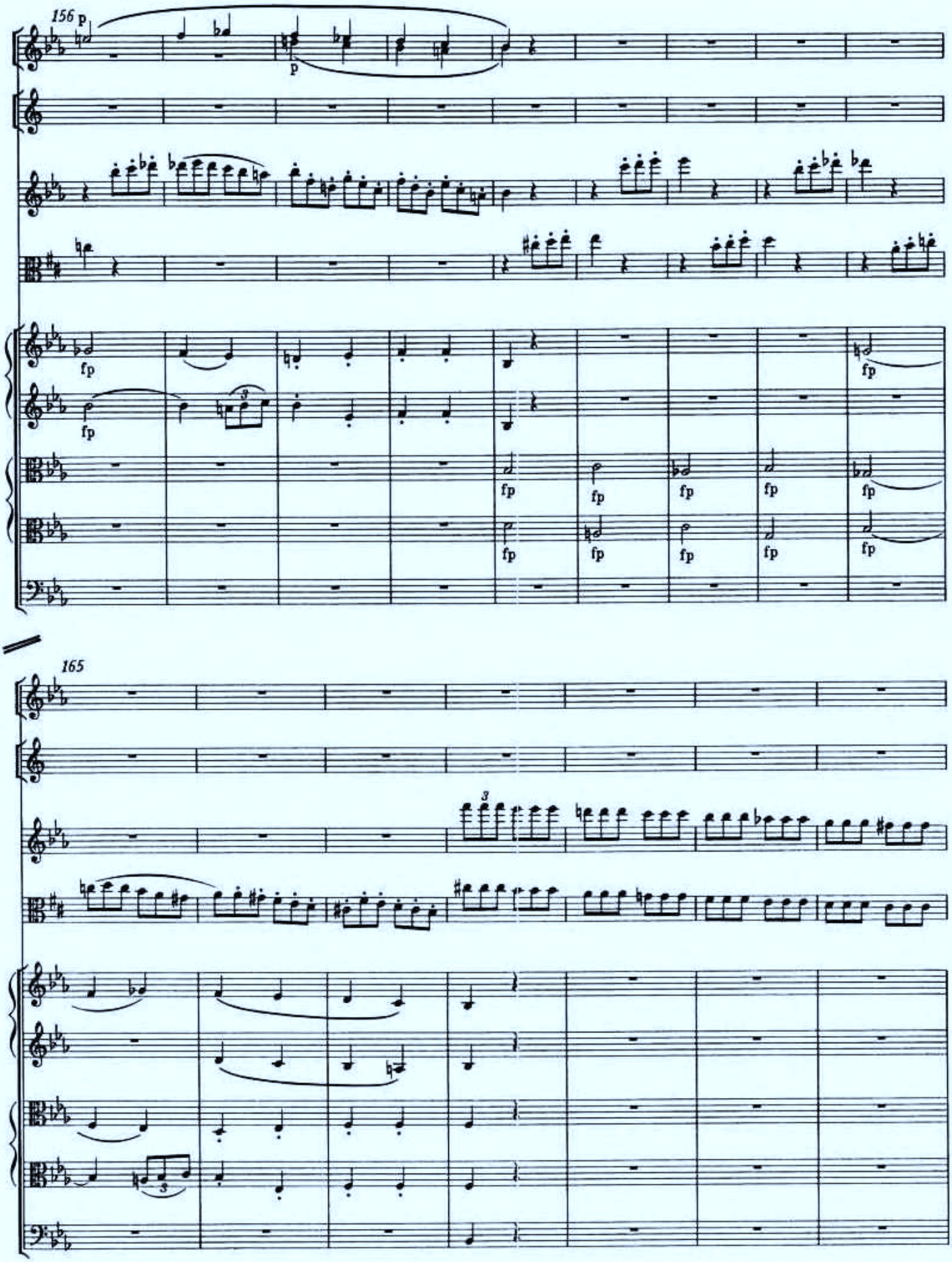

83
tr
tr
93
a 2
p
Solo
tr
p

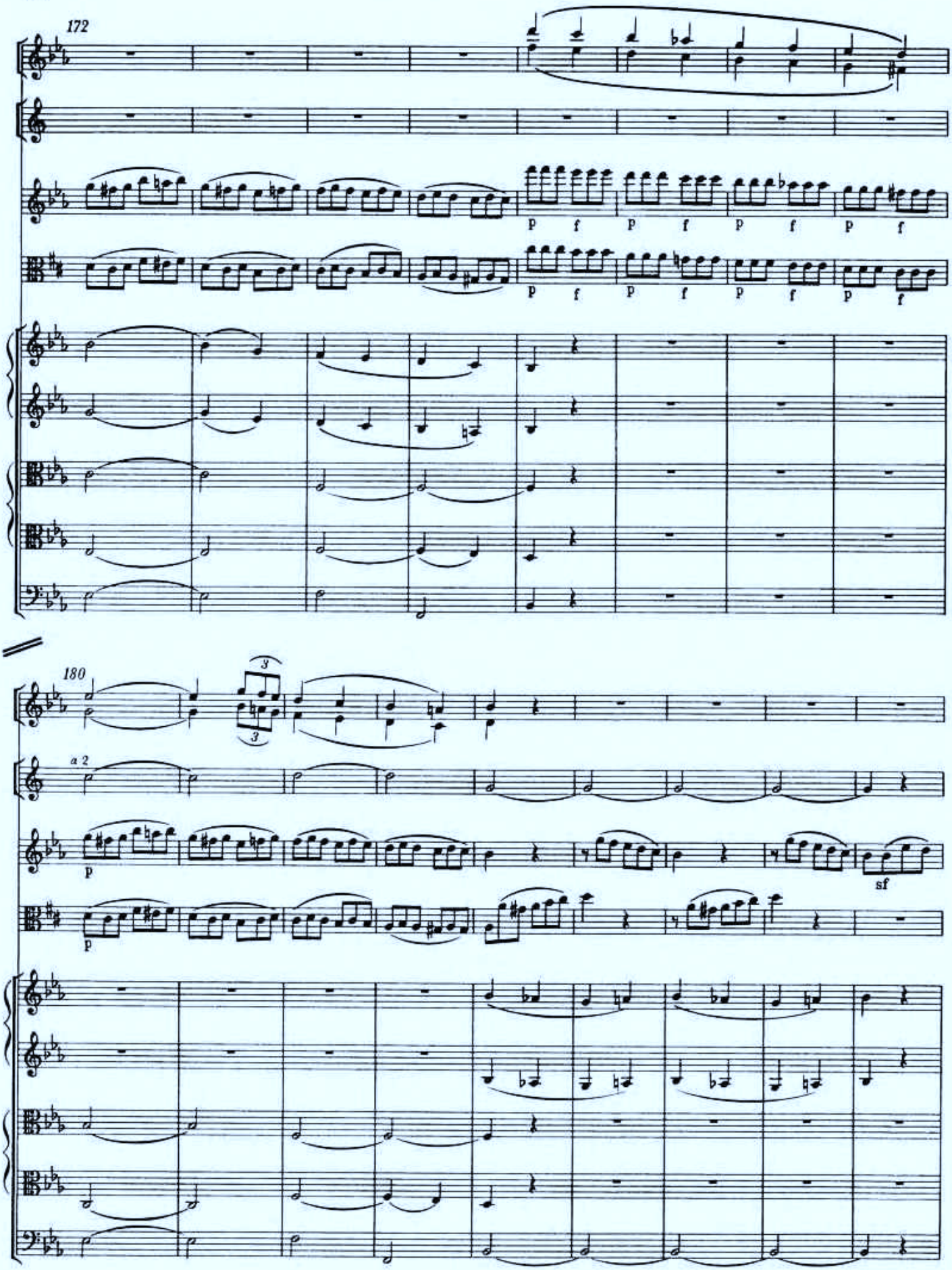

103
TUTTI
SOLO
a 2
f
tr
p
114

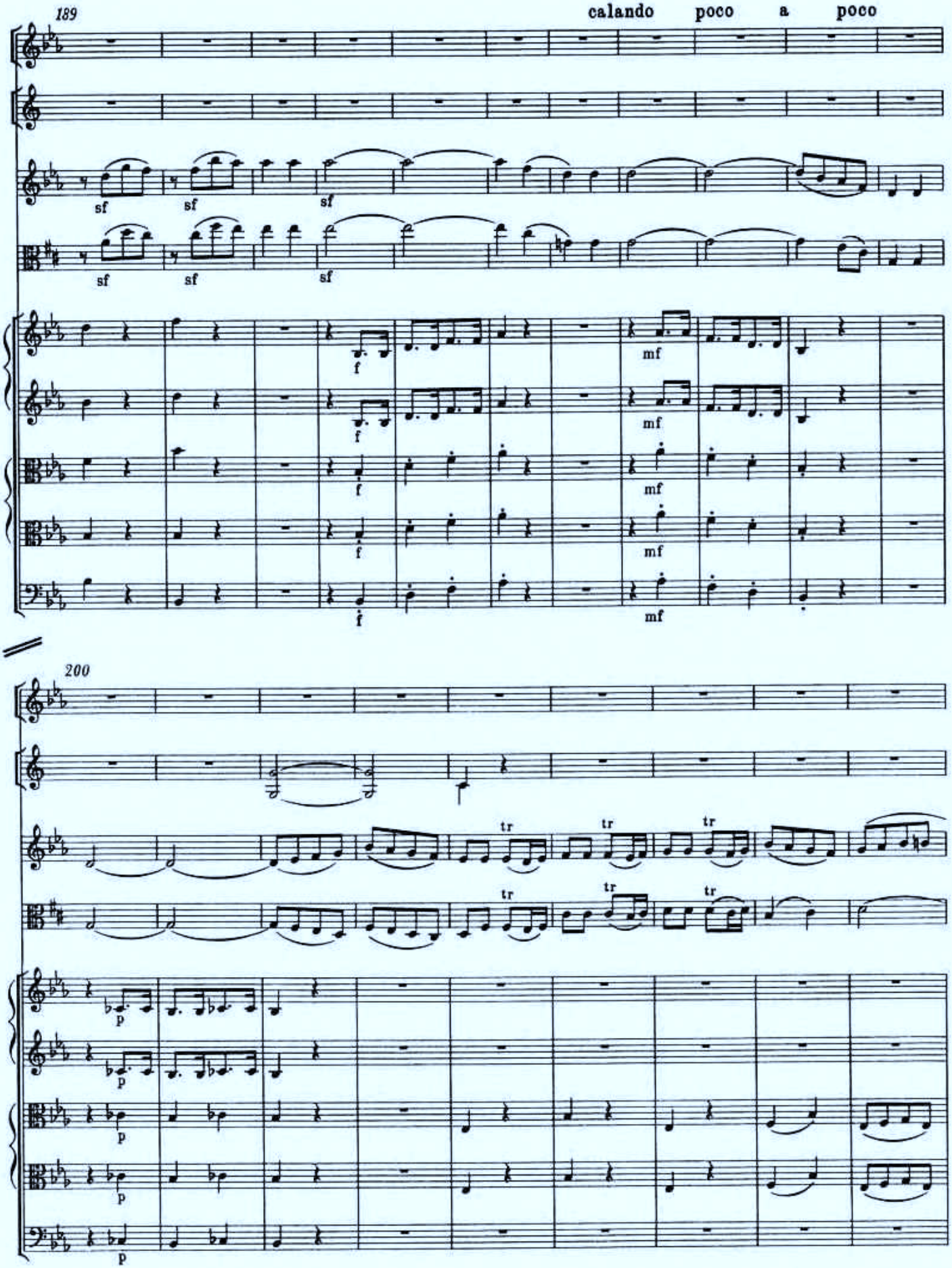


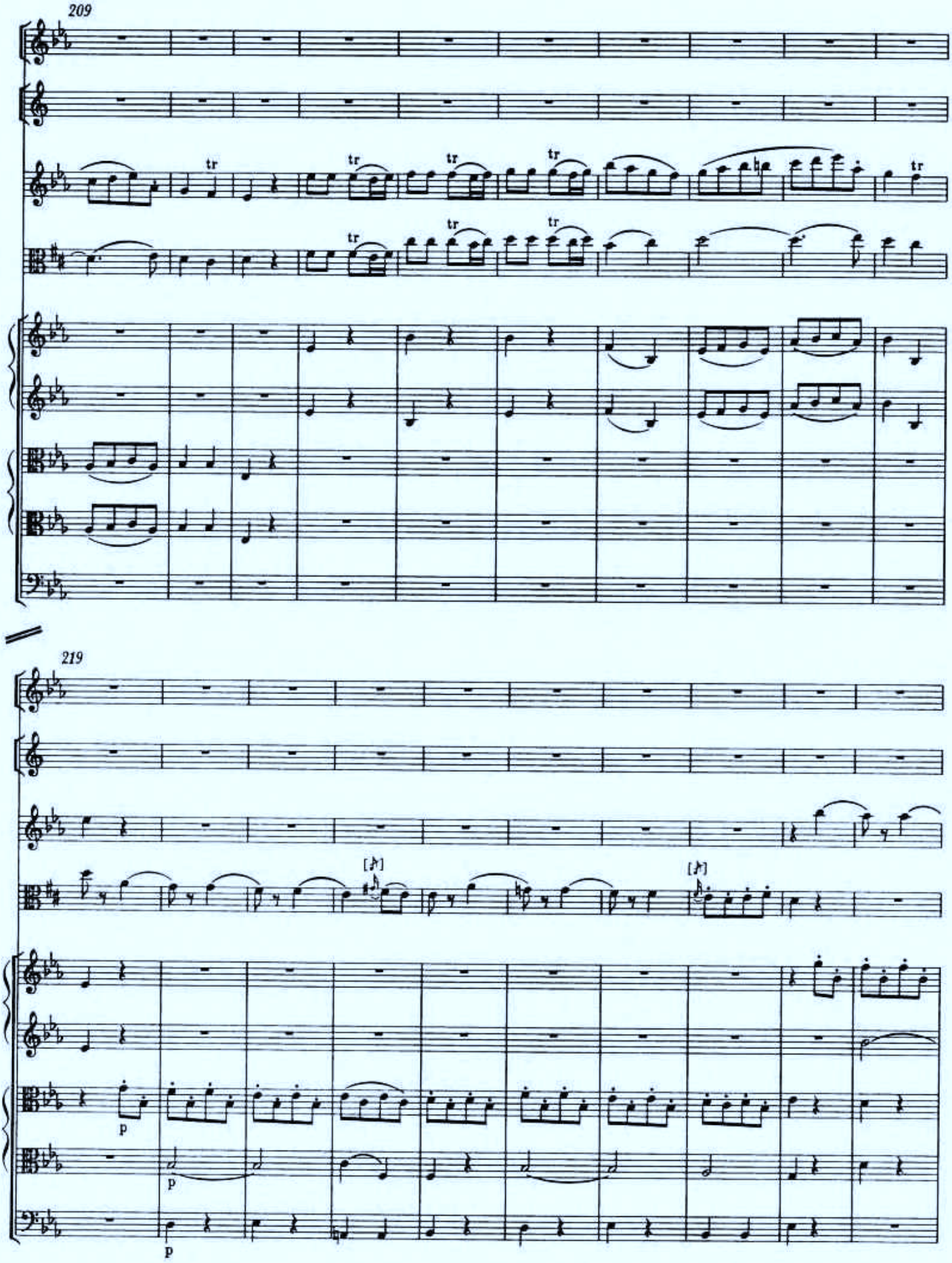

*) T. 134, Violino principale, zweite Note: in allen Quellen *f*"; vgl. jedoch T. 301, Viola principale.

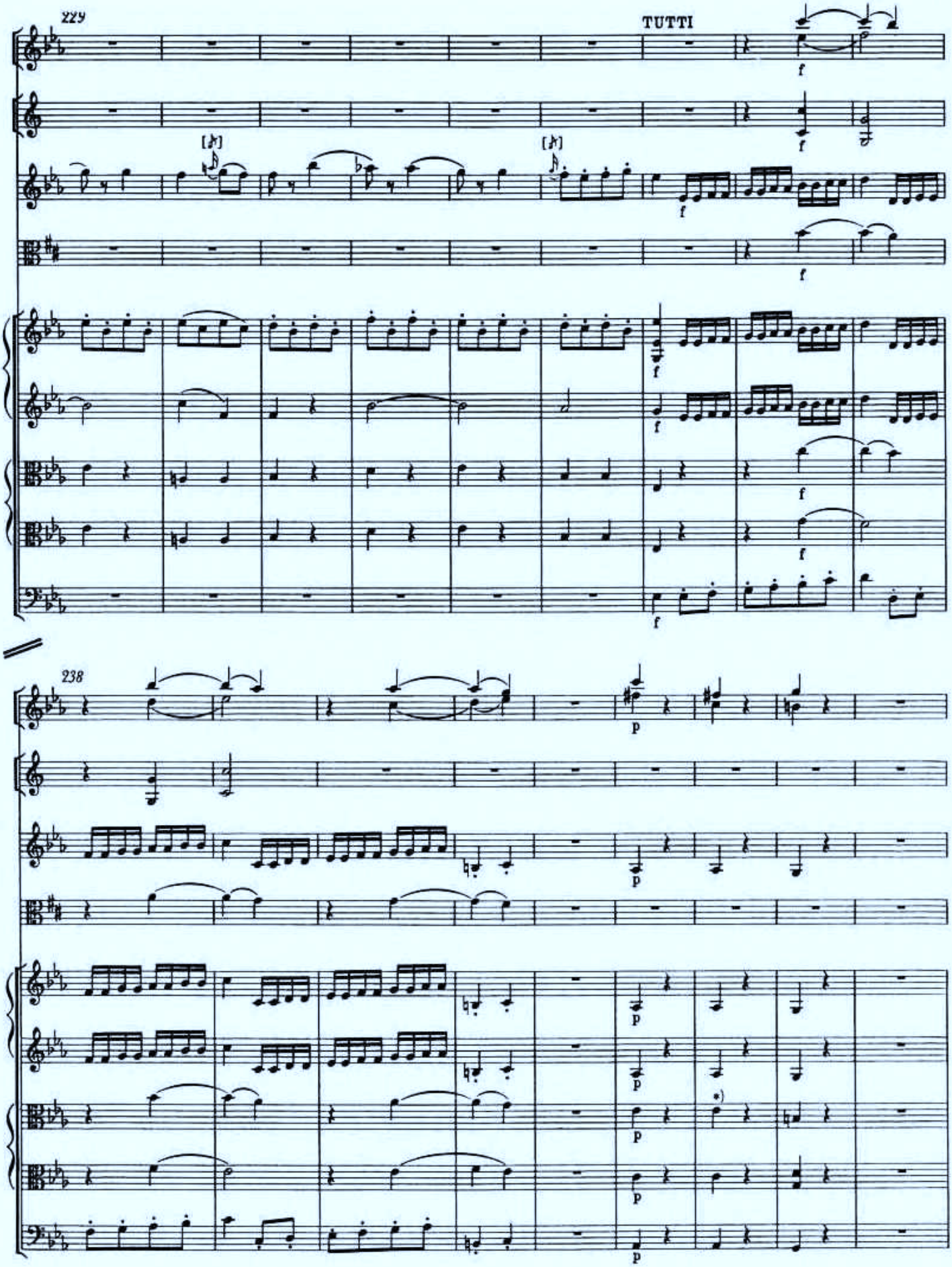

139
a 2
p
tr
3
147
p
fp


156
p
p
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
165
3
3

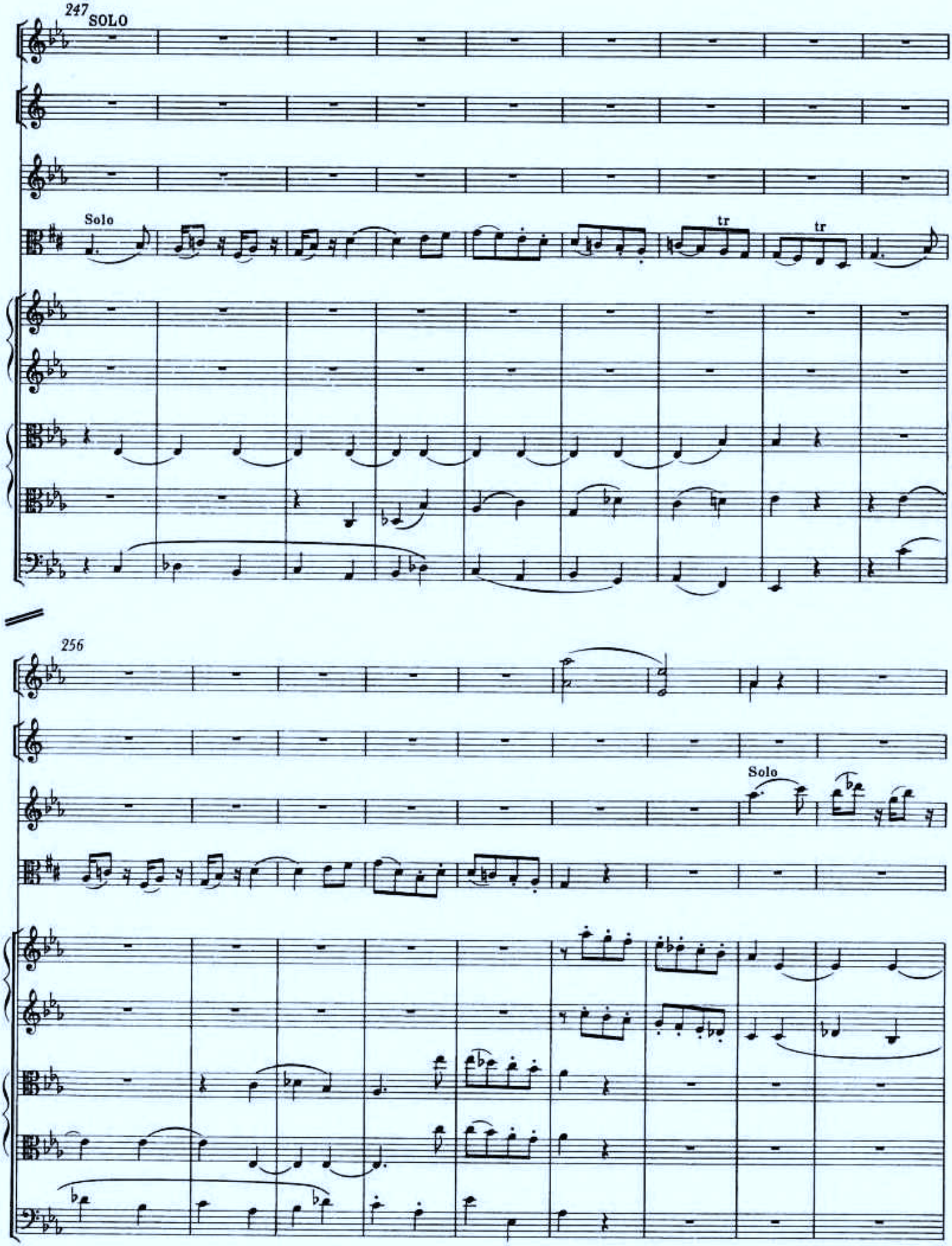

172
p f p f p f p f
p f p f p f p f
180
3
3
a 2
p
p
sf

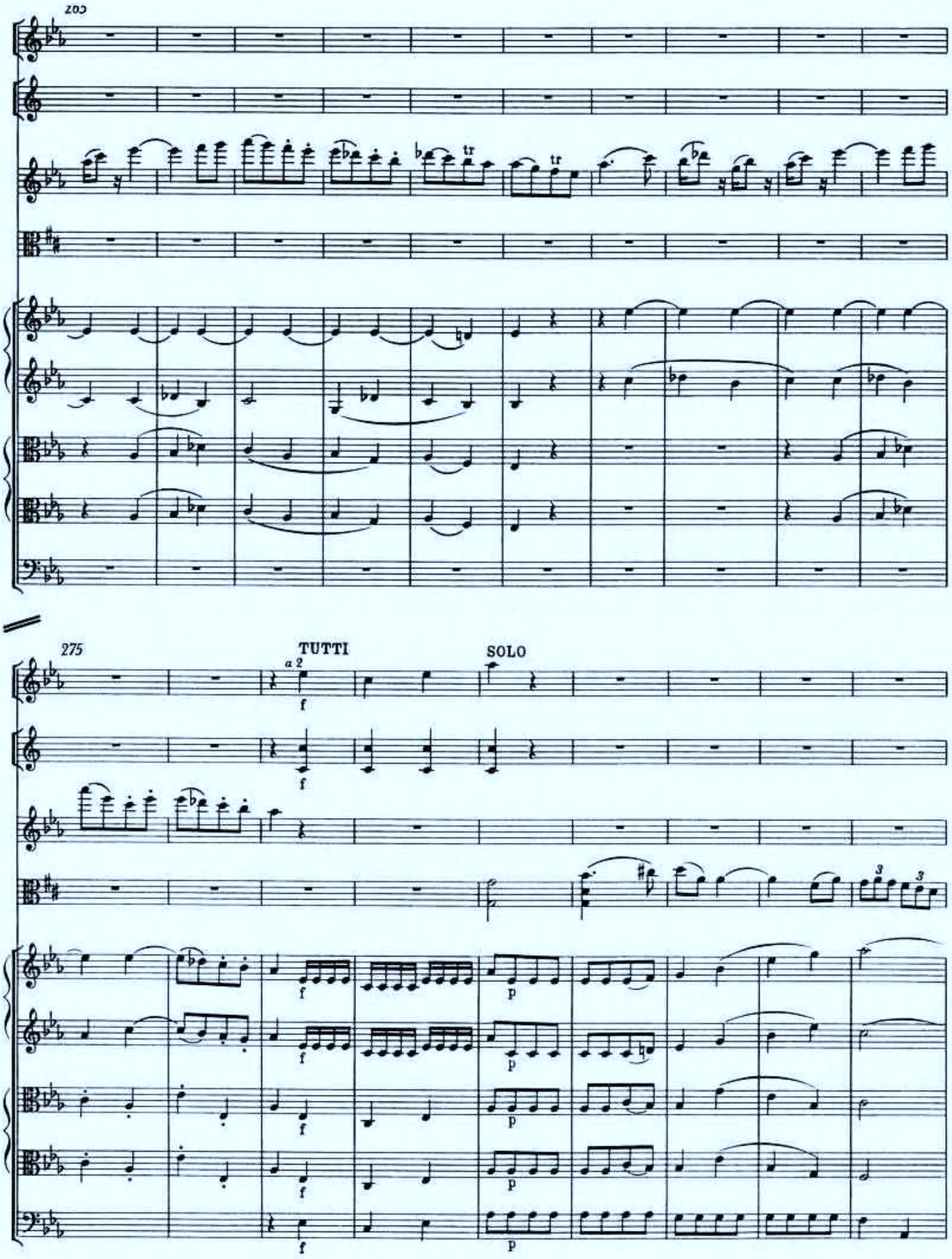

189
calando poco a poco
sf
sf
sf
sf
sf
sf
f
mf
200
tr
p

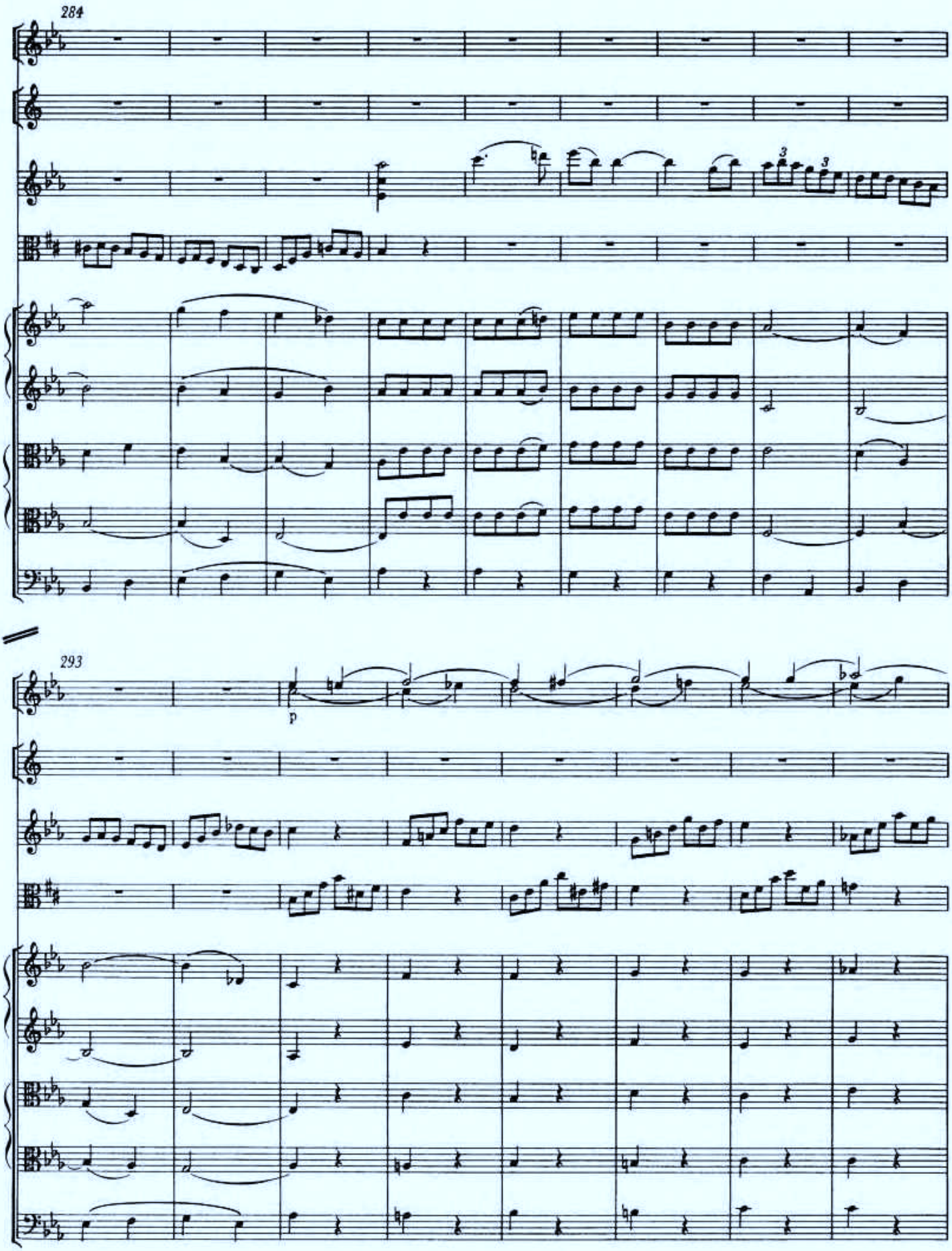

209
tr
219
p

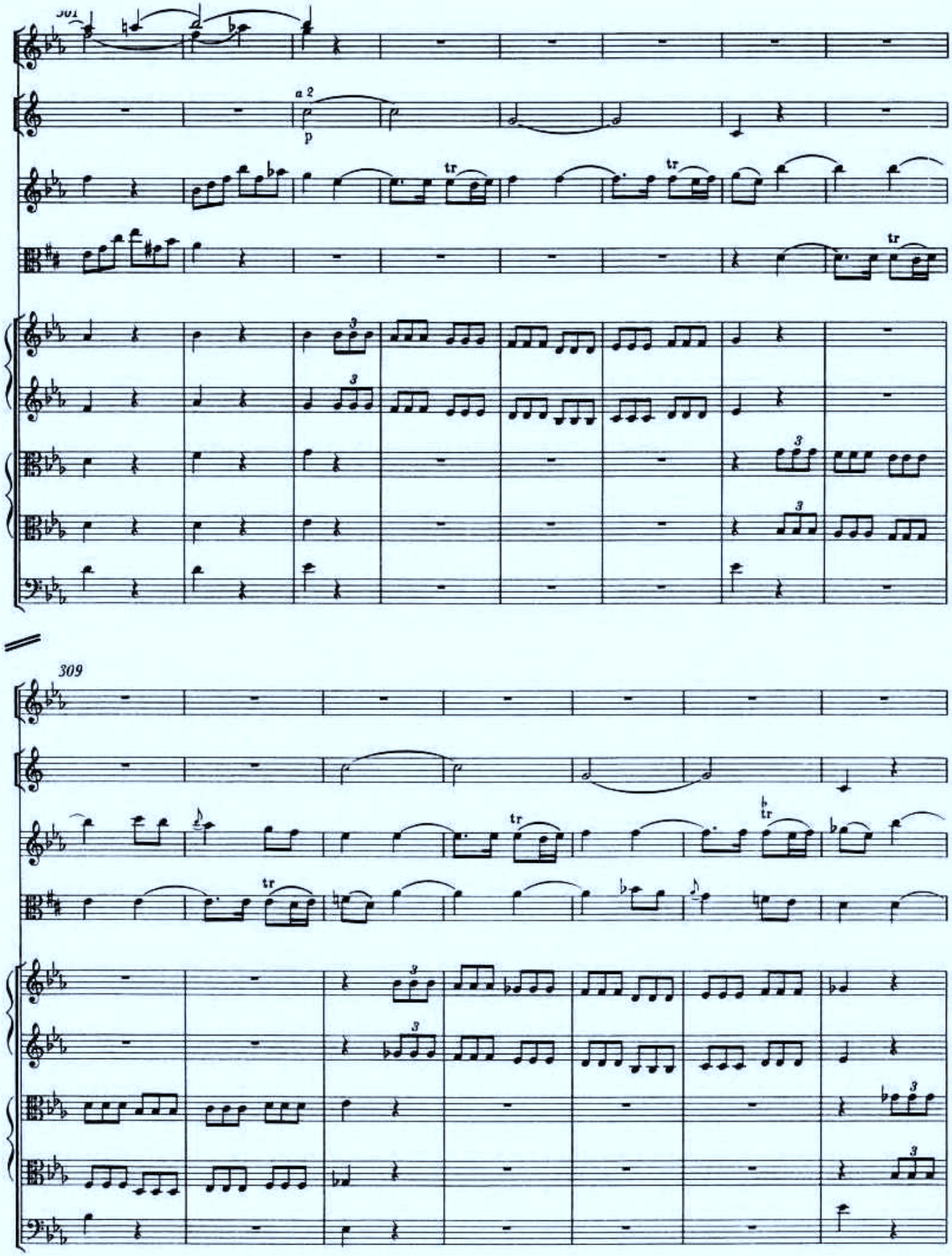


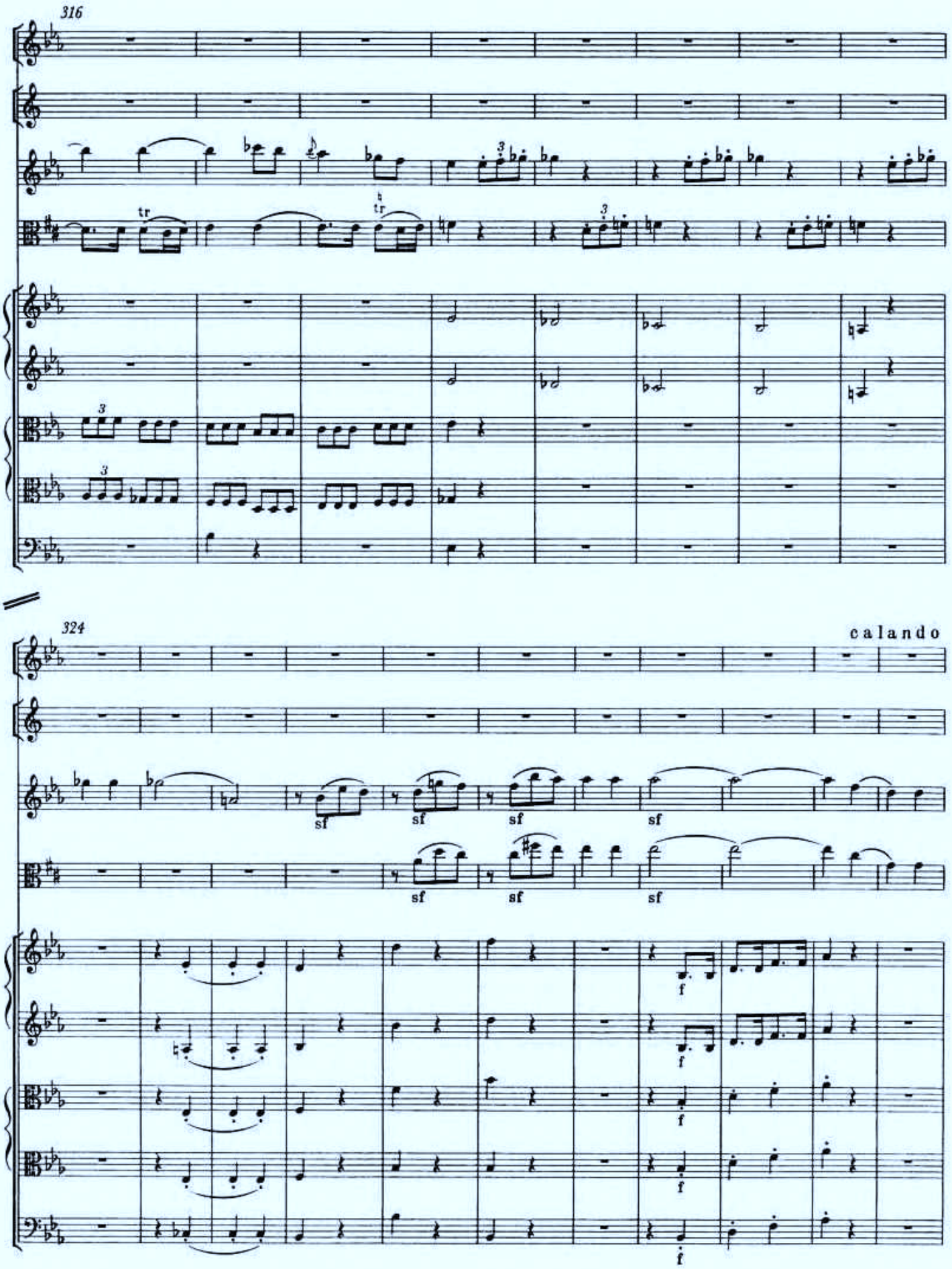

*) T. 244, Viola I: *es'* in allen Quellen; besser ist *c'*.

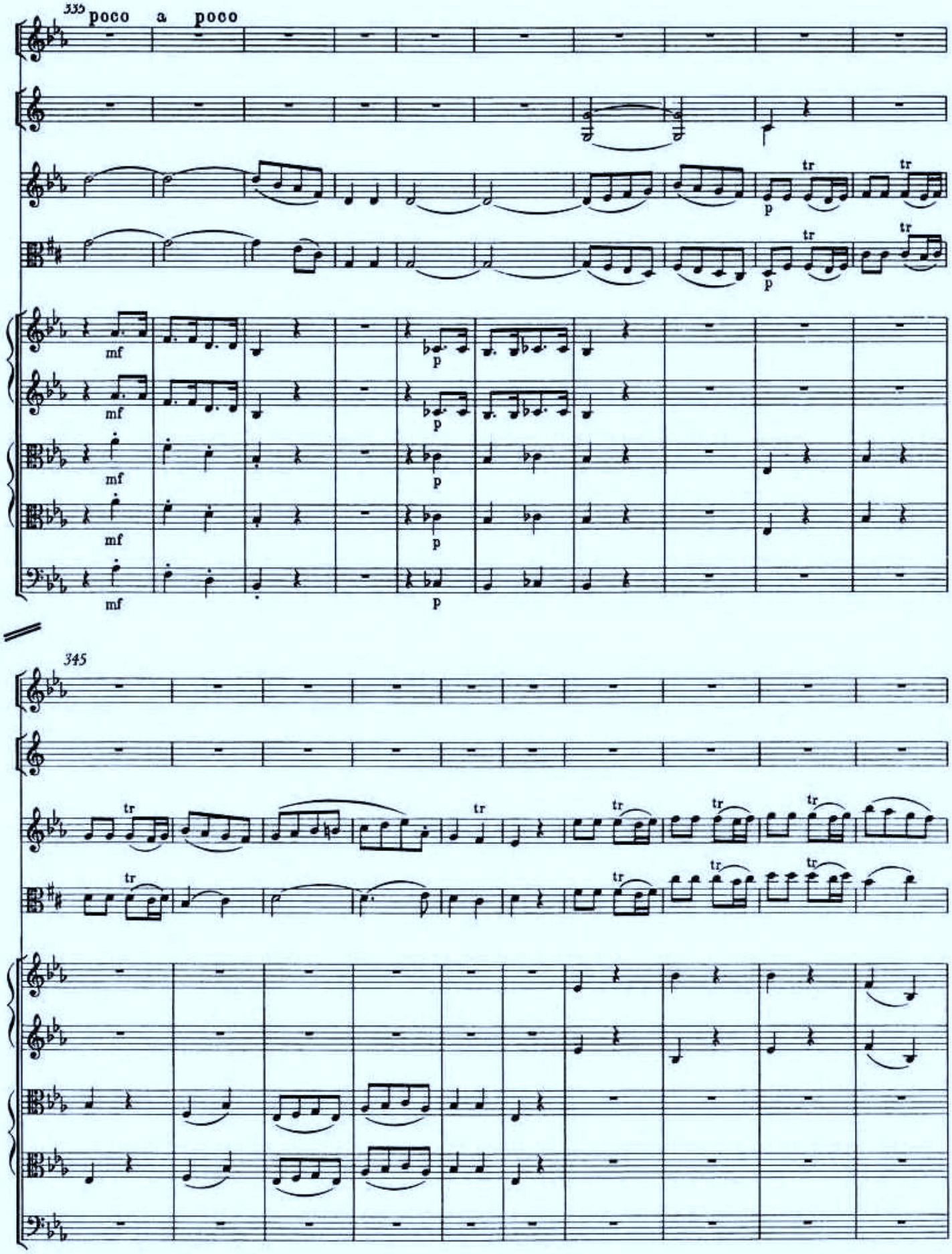

247
SOLO
Solo
tr
tr
256
Solo

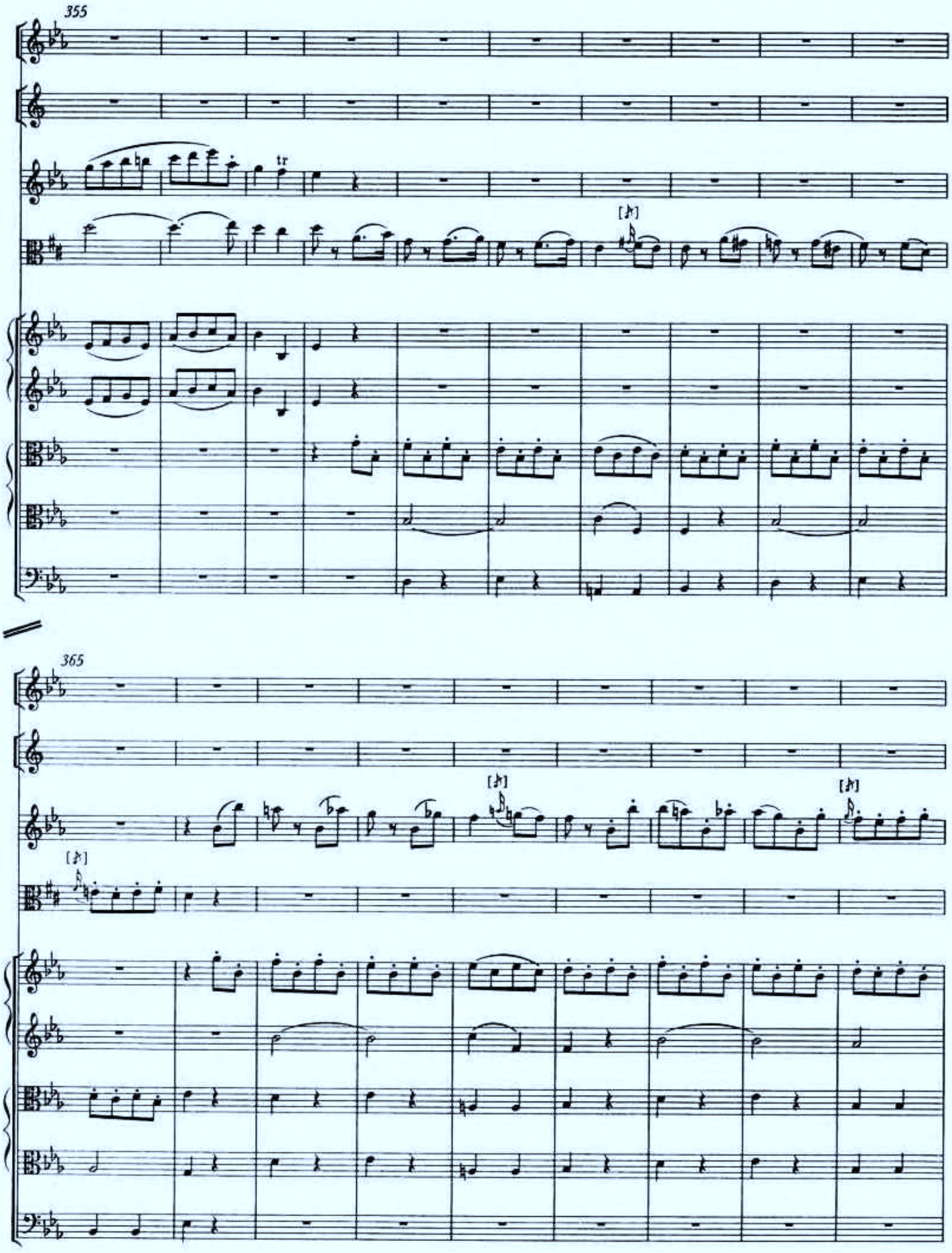

205
275
TUTTI
a 2
SOLO
f
p
tr

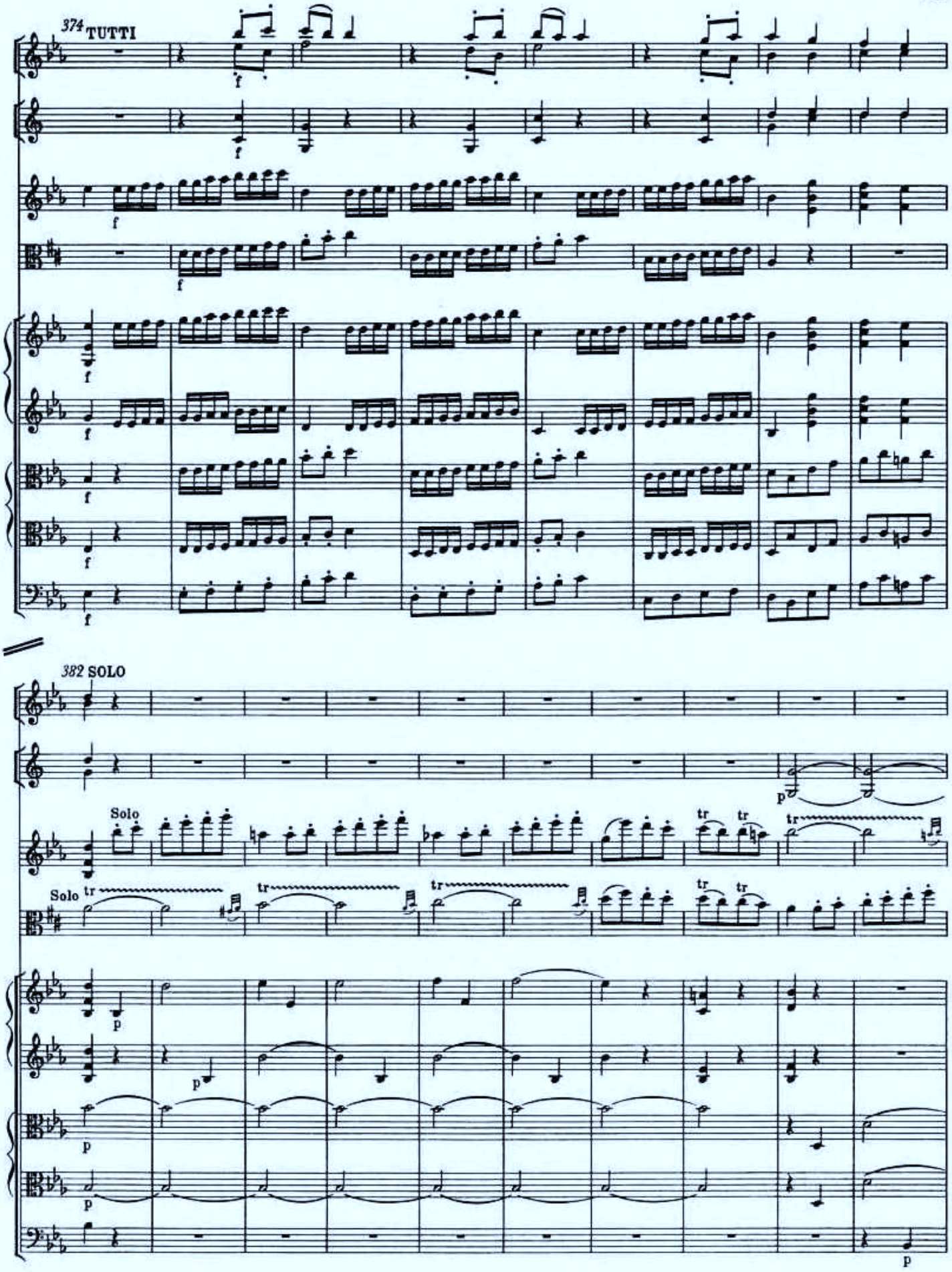

284
293
p

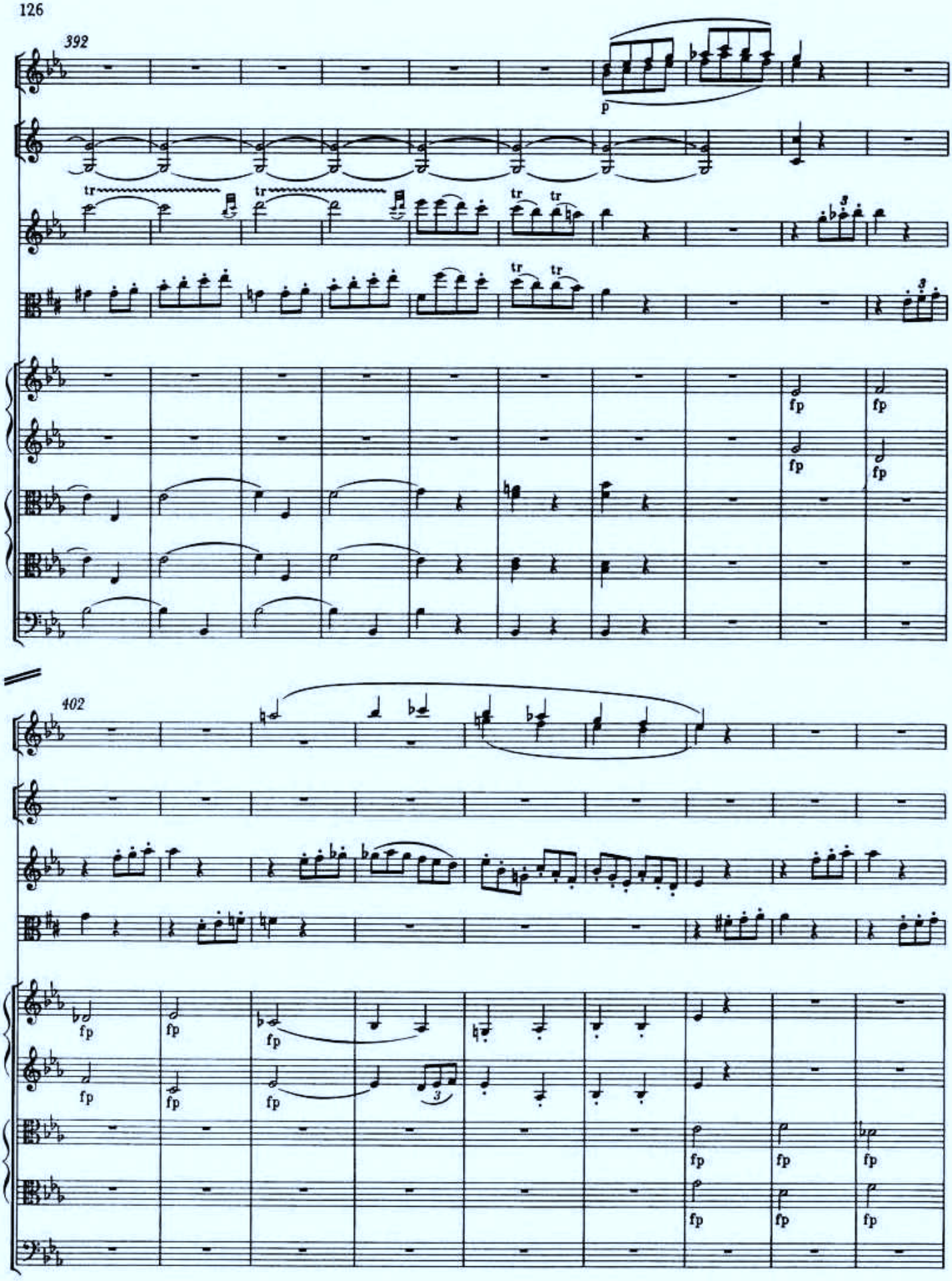

301
a 2
p
tr
309

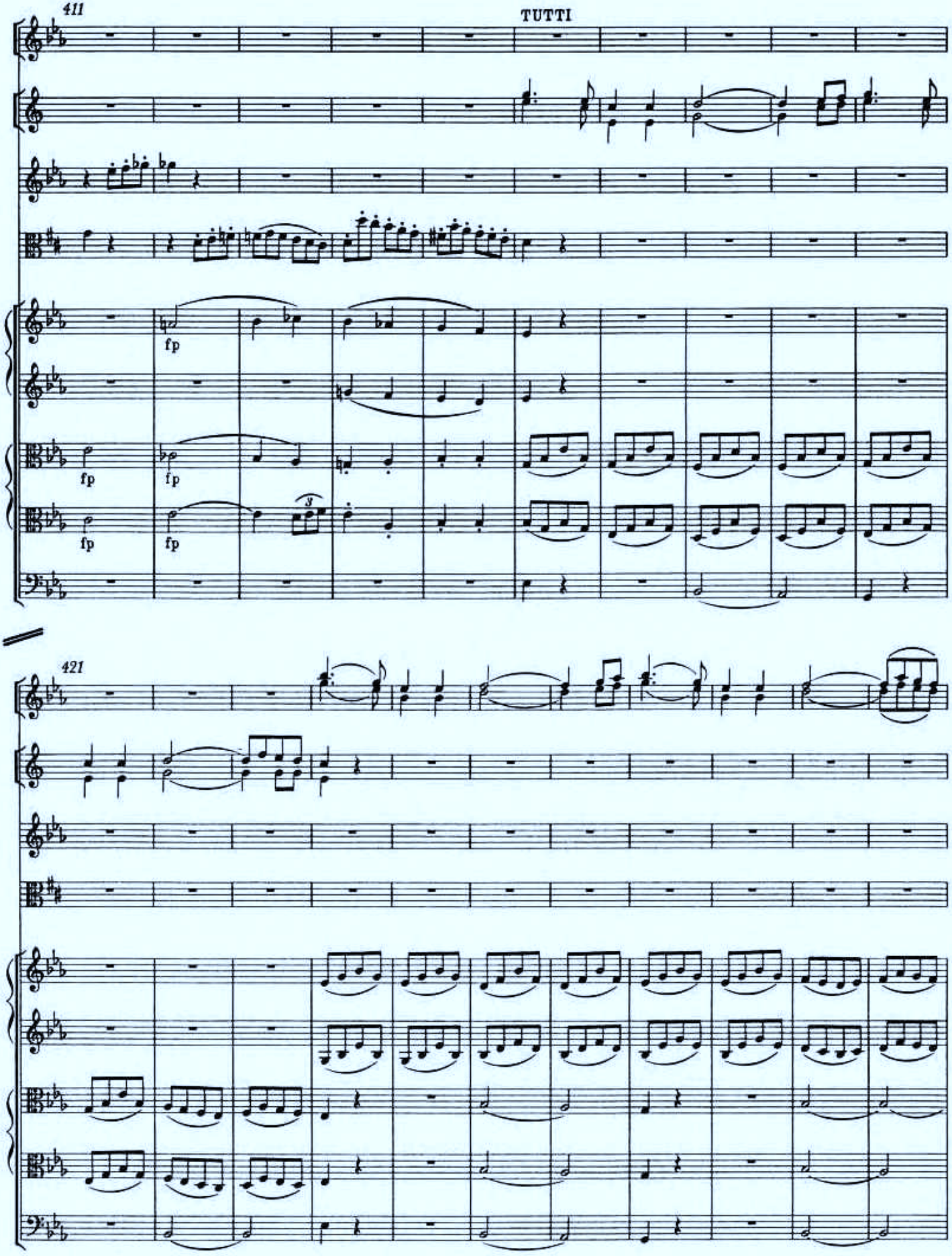

316
324
calando
sf
f

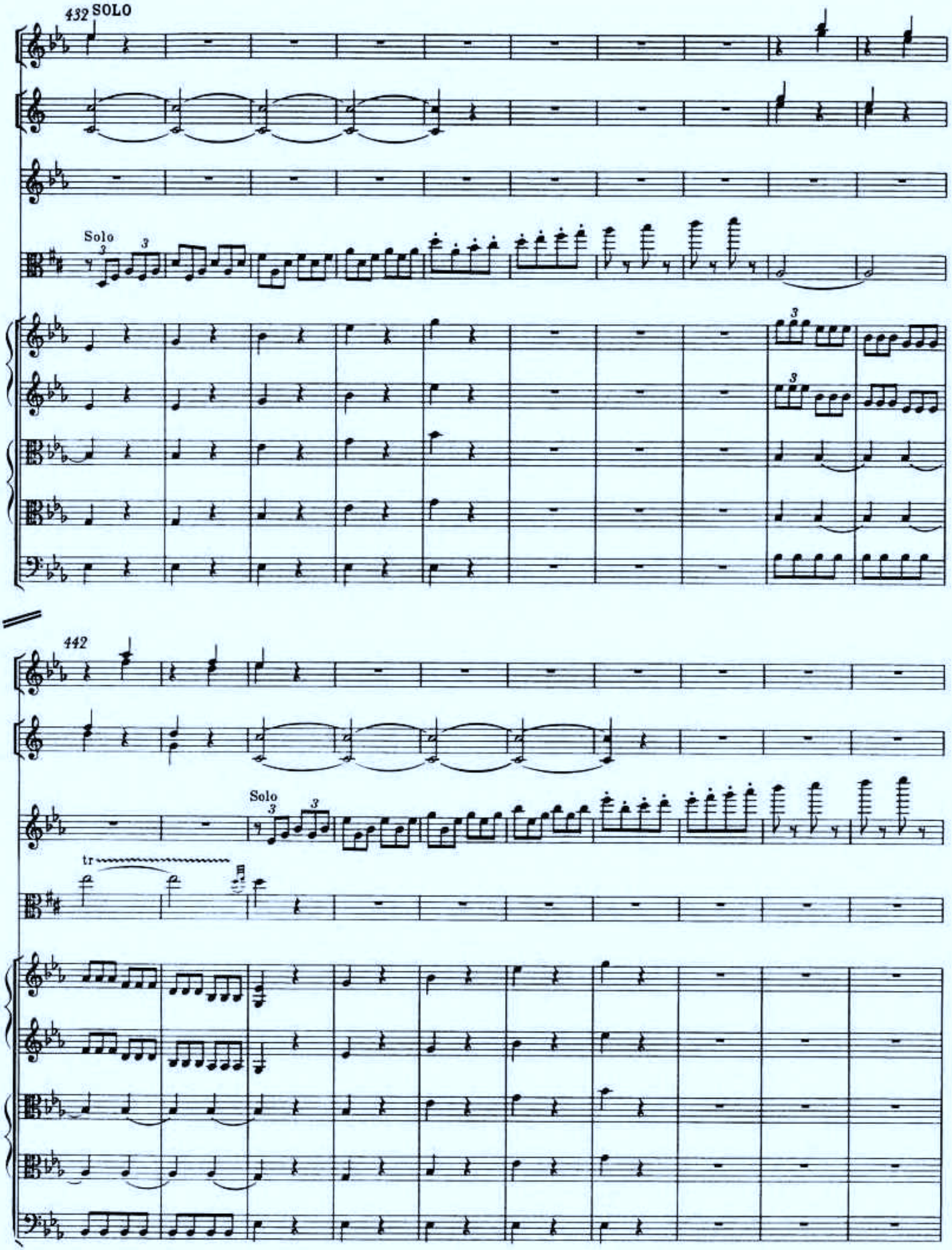

335
poco a poco
345

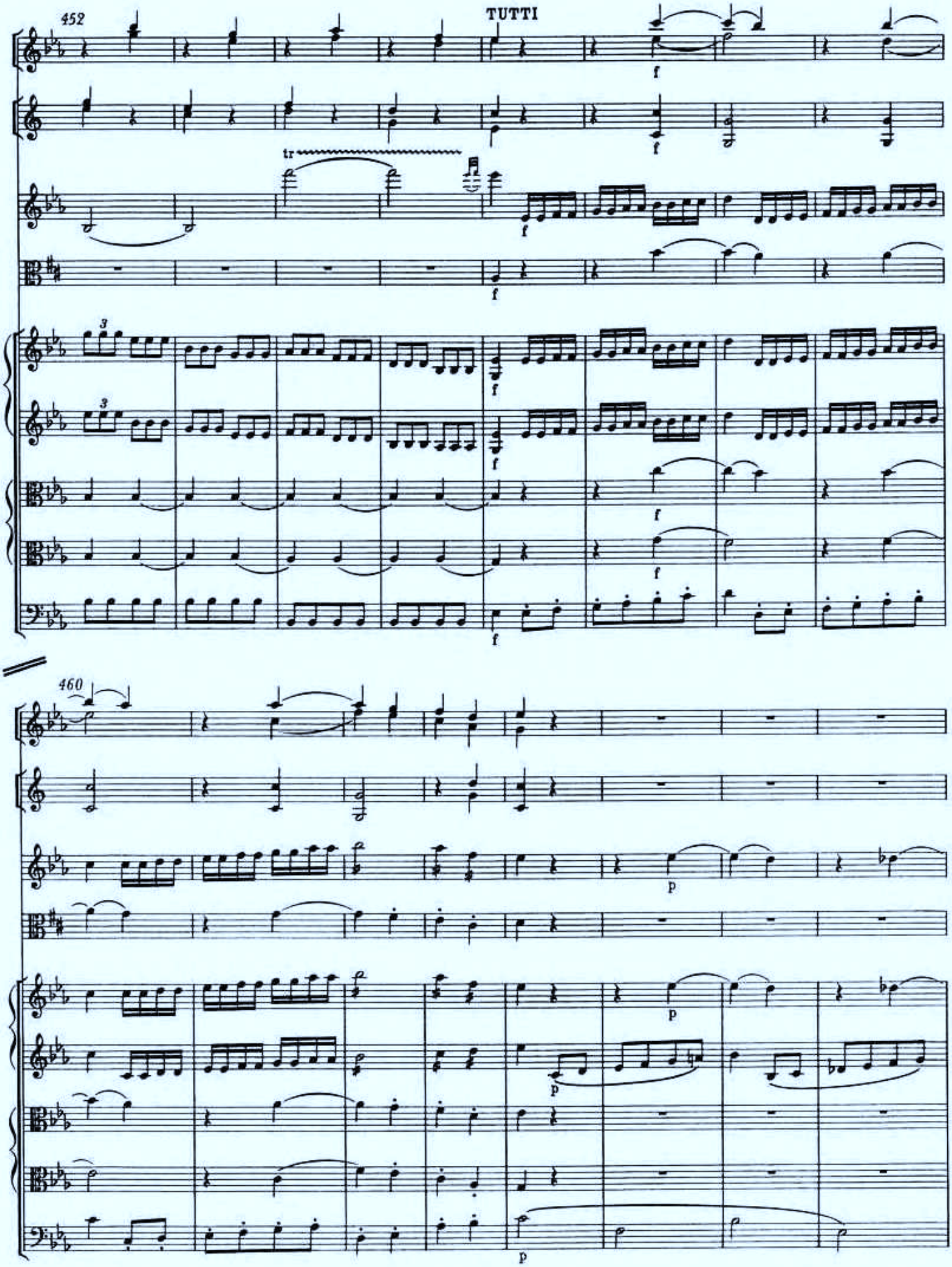

355
tr
365


374 TUTTI
382 SOLO
Solo
Solo

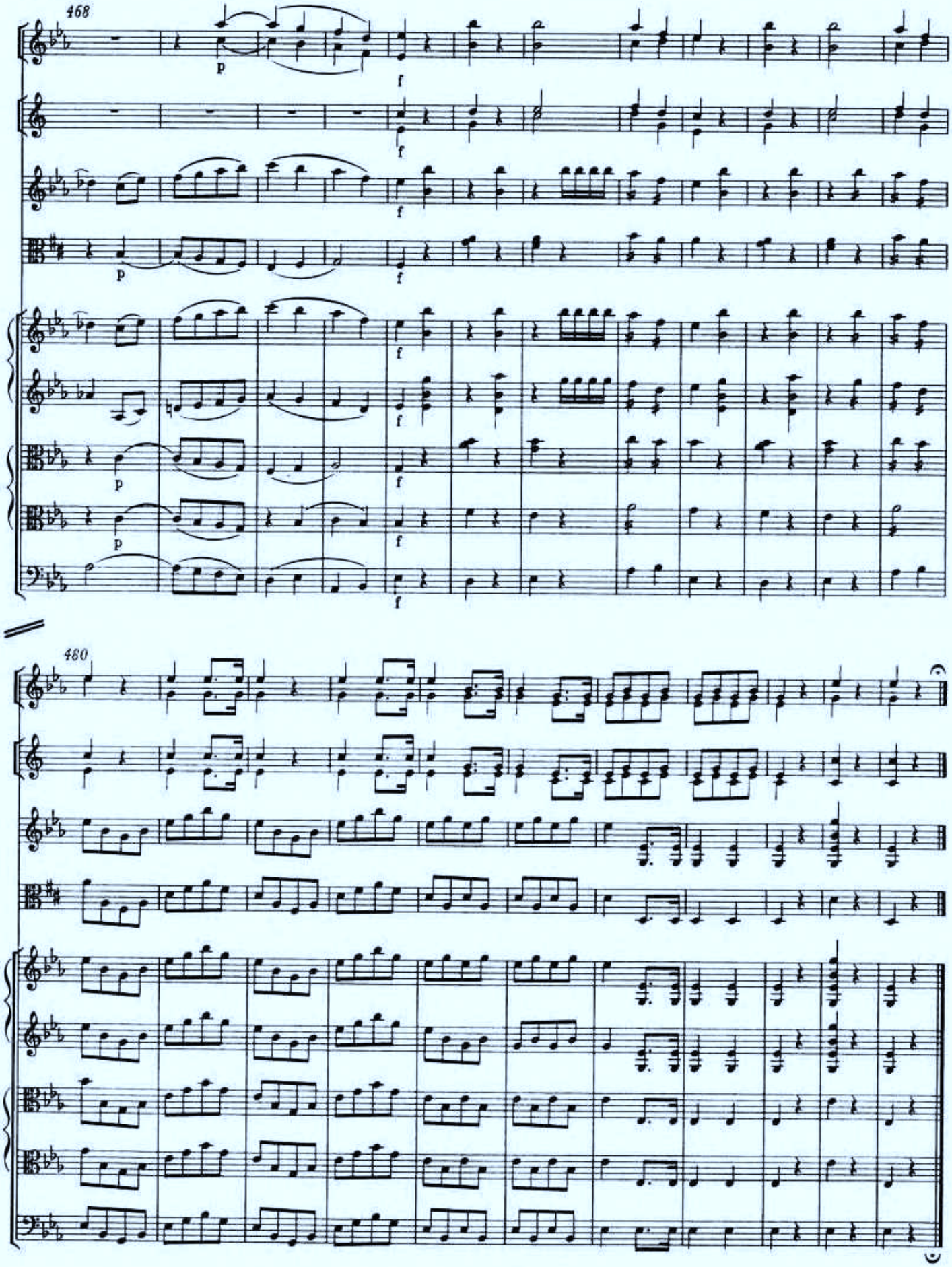

392
p
tr
fp
402
3


411
TUTTI
fp
fp
fp
fp
fp
421


432 SOLO
Solo
442
Solo
tr




Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

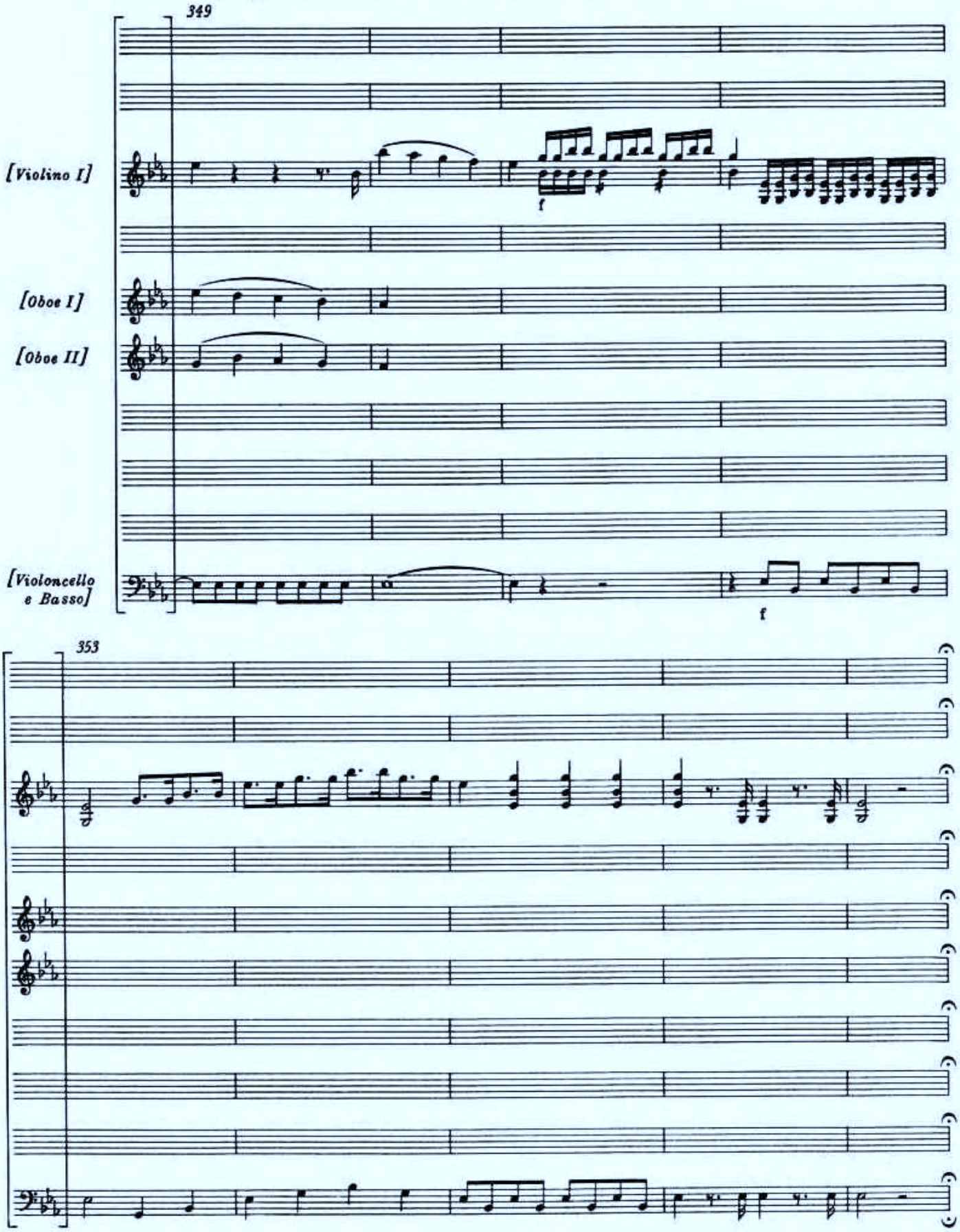

468
p
f
480

# ANHANG

*Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)*

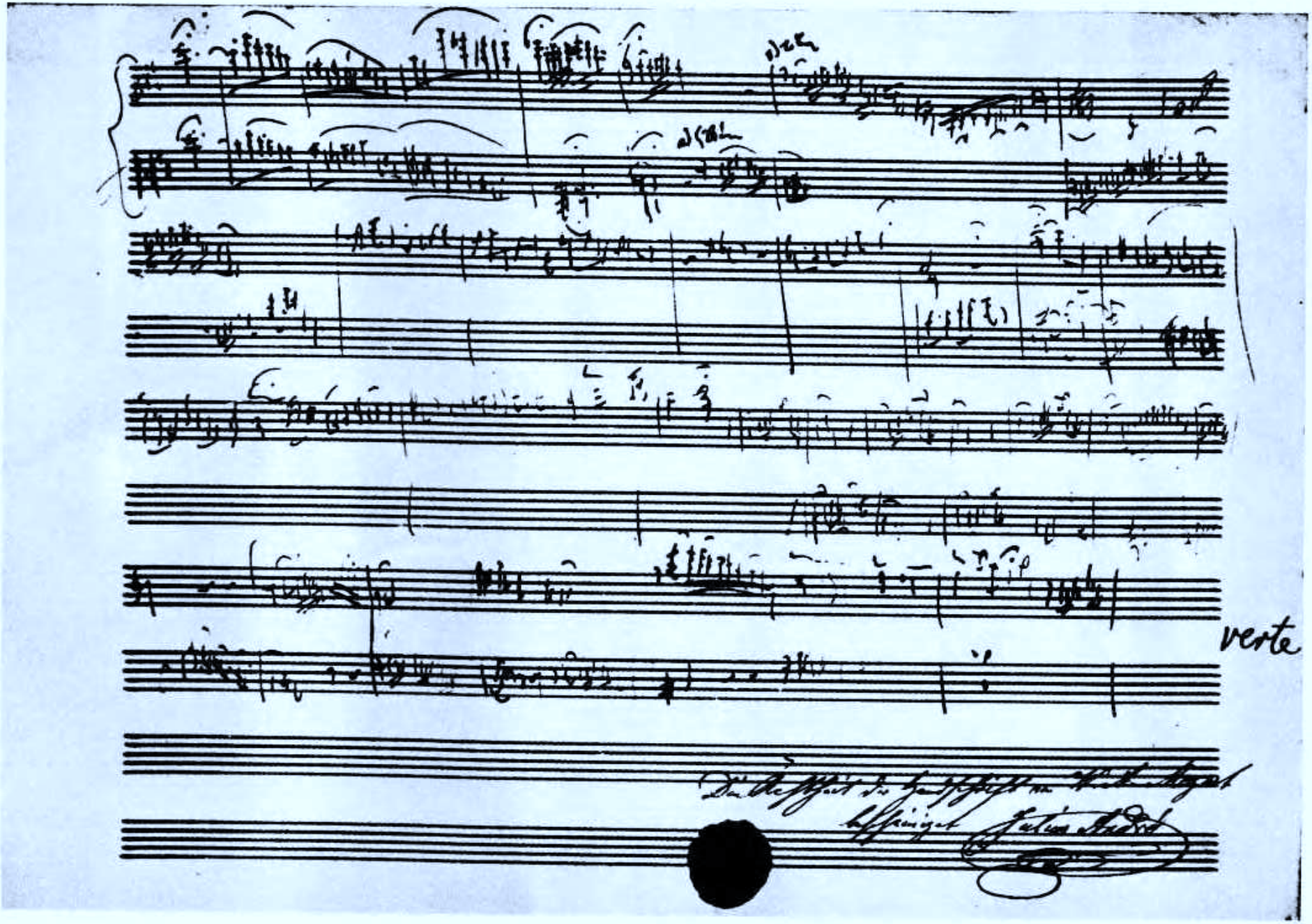
# I
# Entwurf und Skizzen zu KV 364 (320d)

## 1. Entwurf (Fragment) zum Schluß des ersten Satzes (T. 349-357)

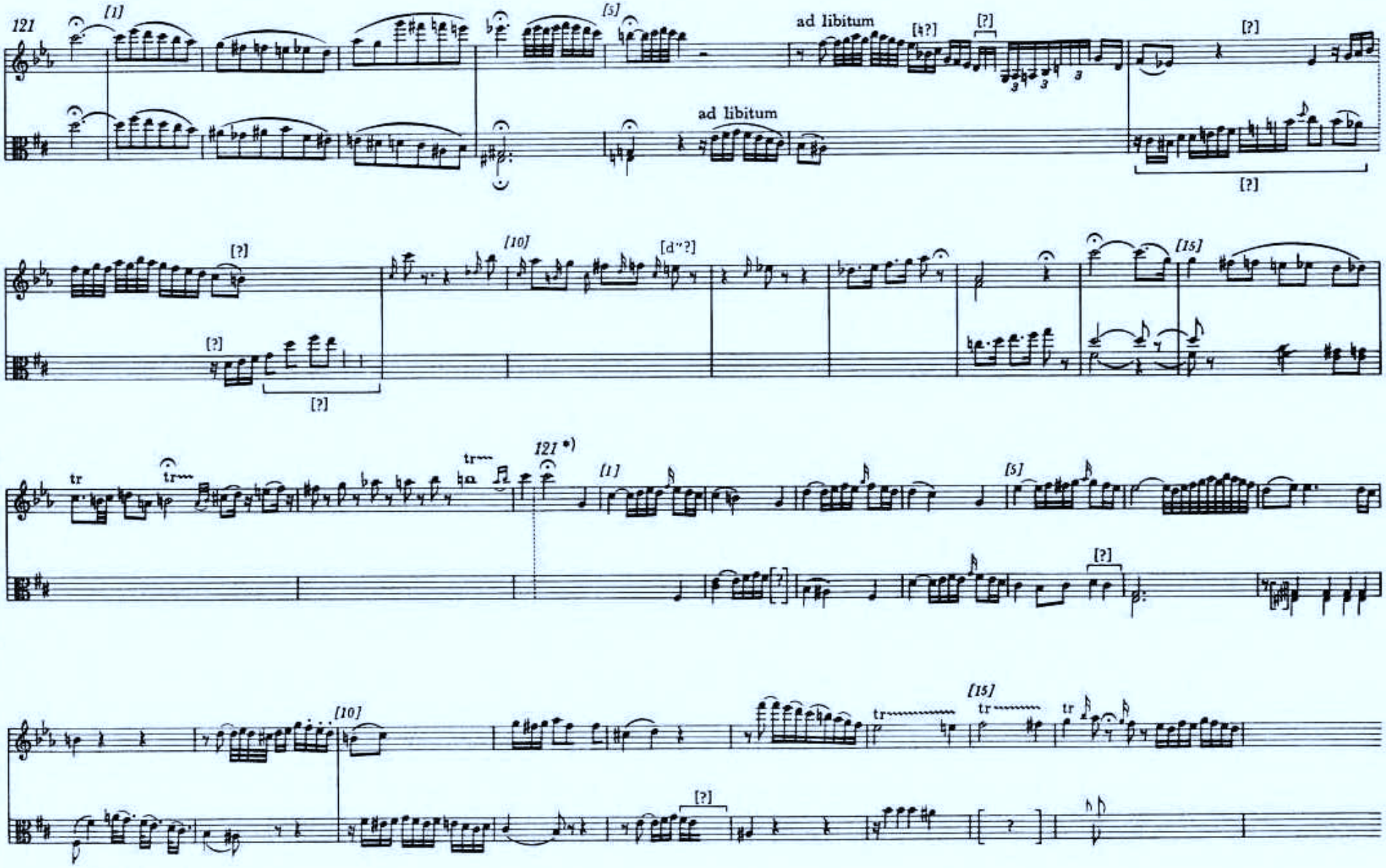



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

2. Zwei Skizzen zur Kadenz des zweiten Satzes (Faksimile und Übertragung)




Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)




*) Hier beginnt die zweite Skizze.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

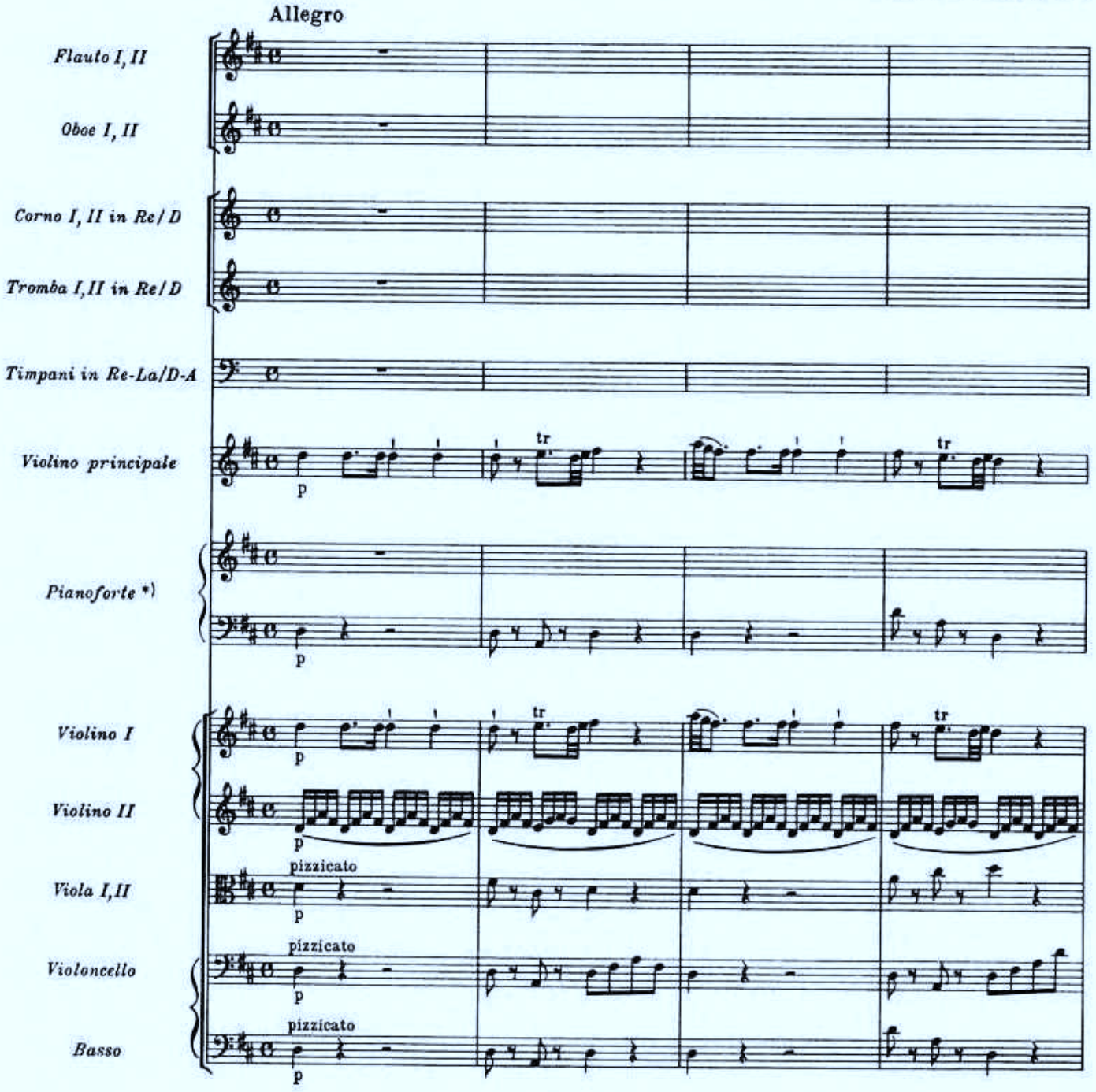
# II
# Fragmente

# 1. Konzert in D

## für Violine, Klavier und Orchester

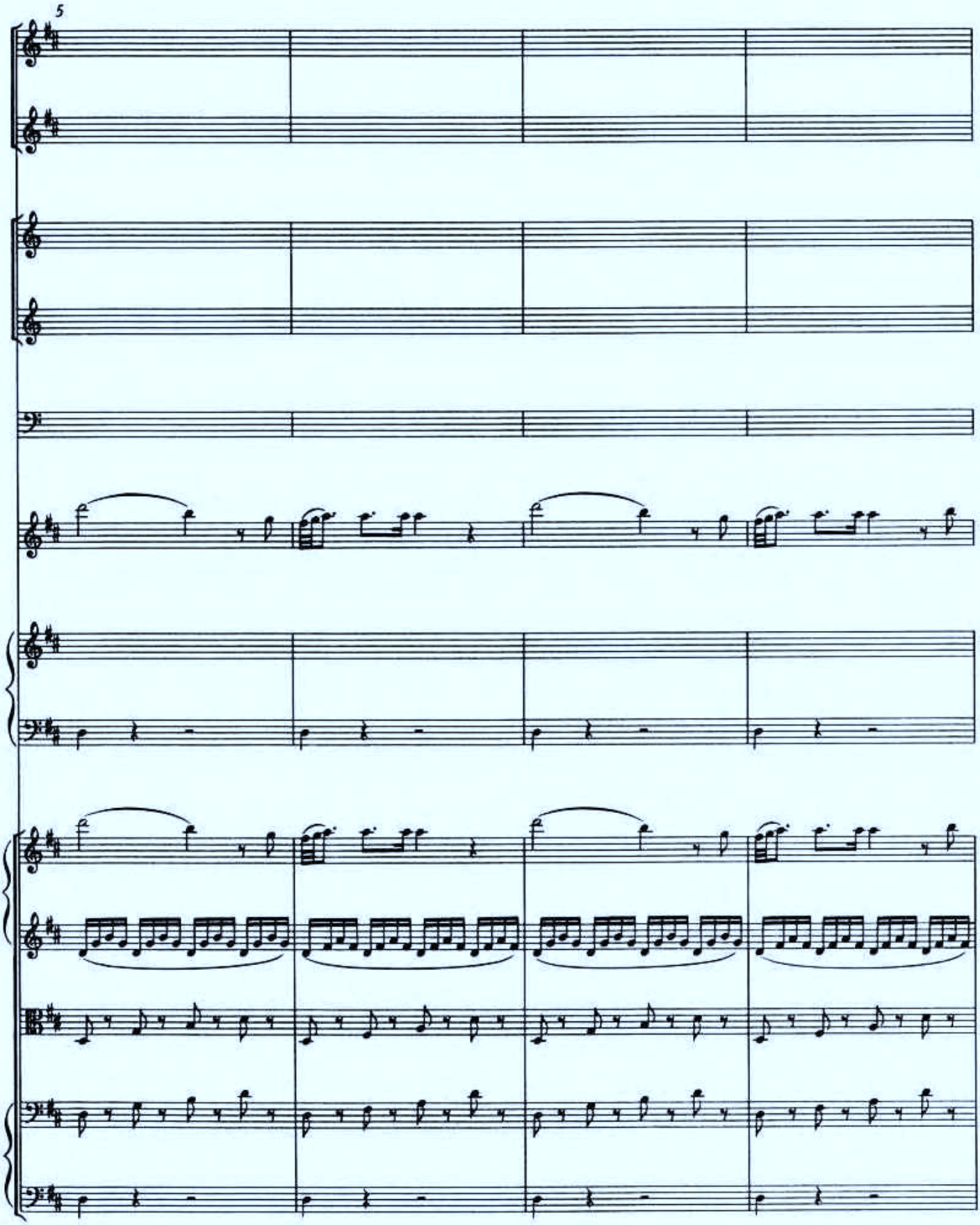
KV Anh. 56 (315f)

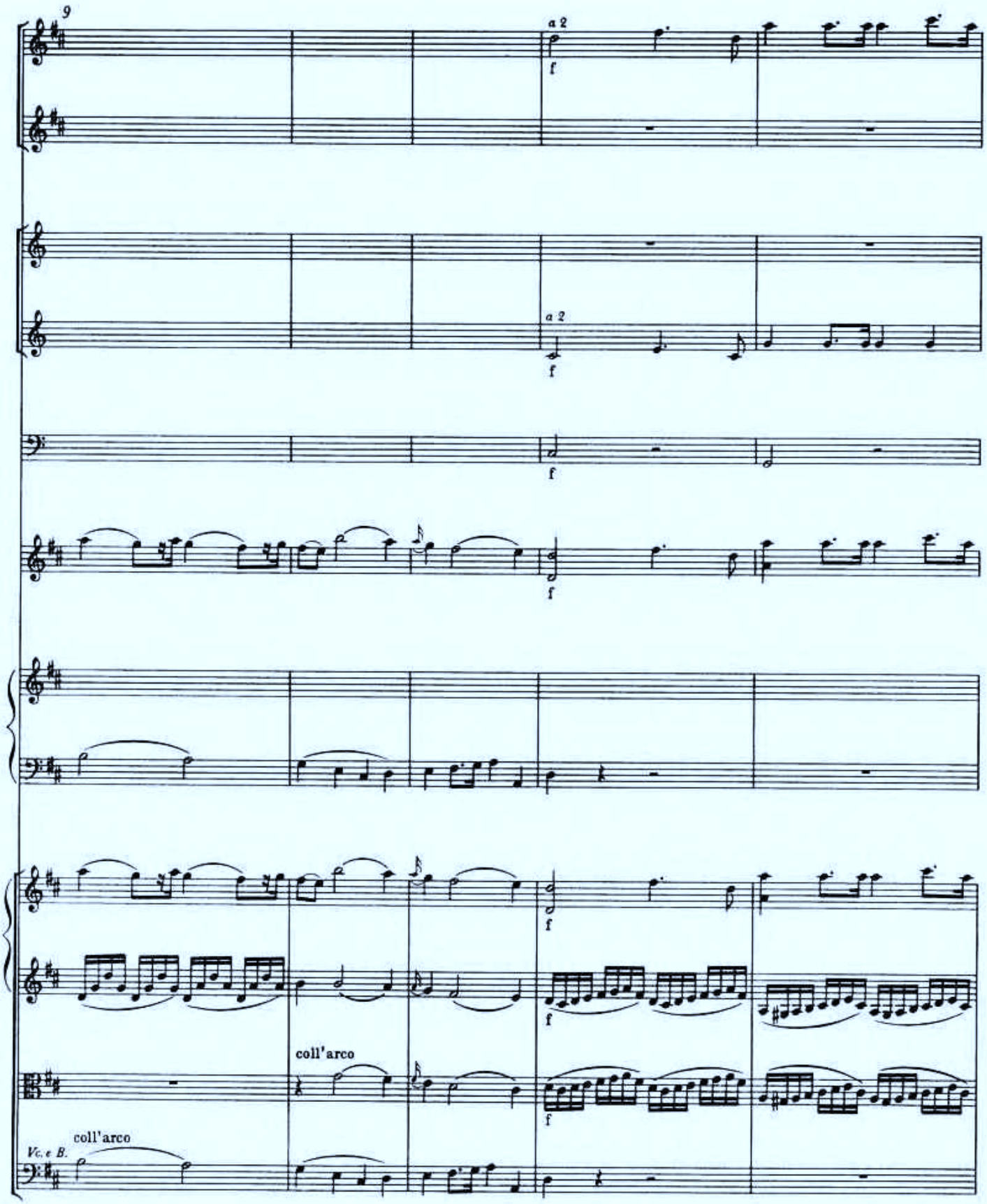
Datiert Mannheim, 1778

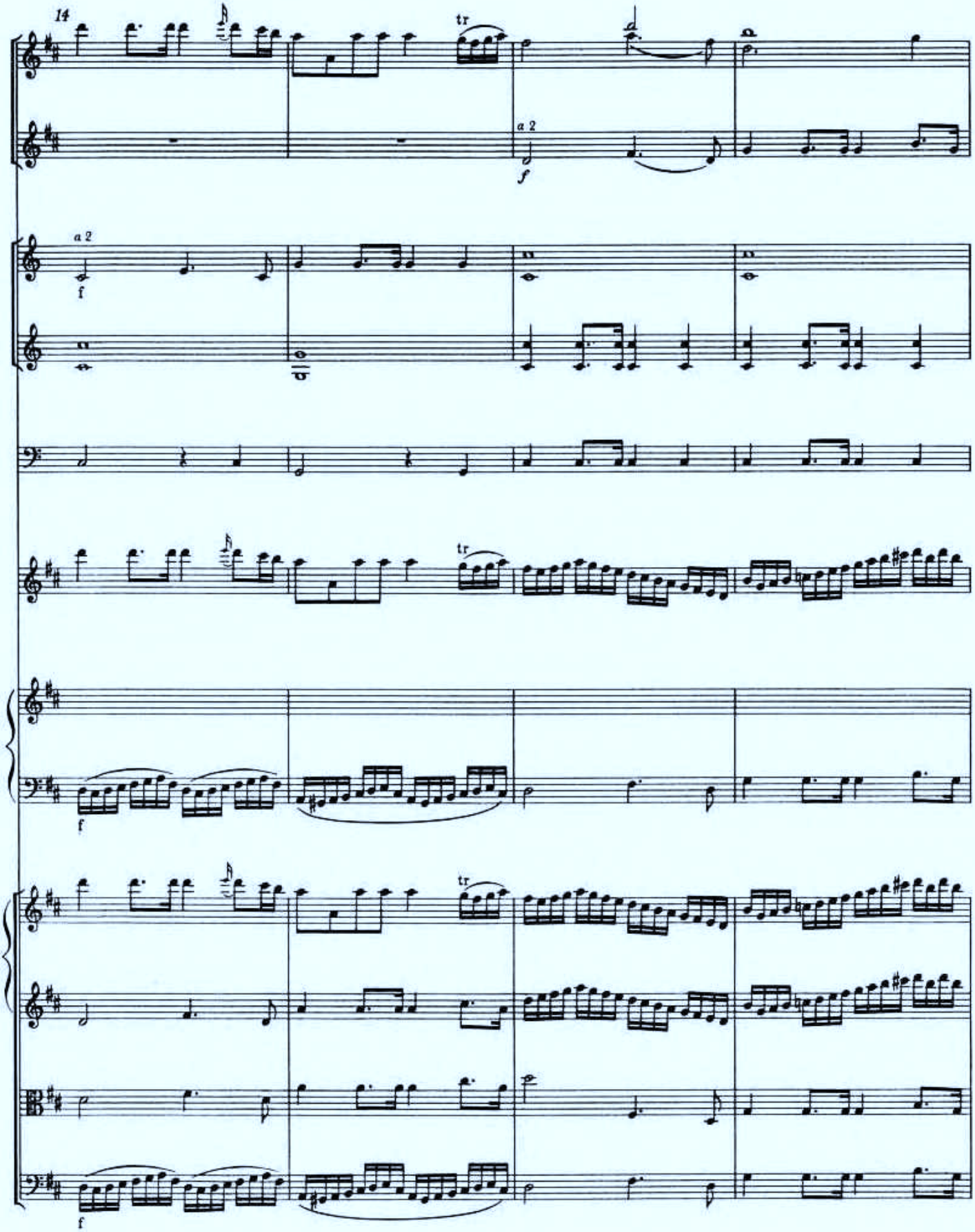


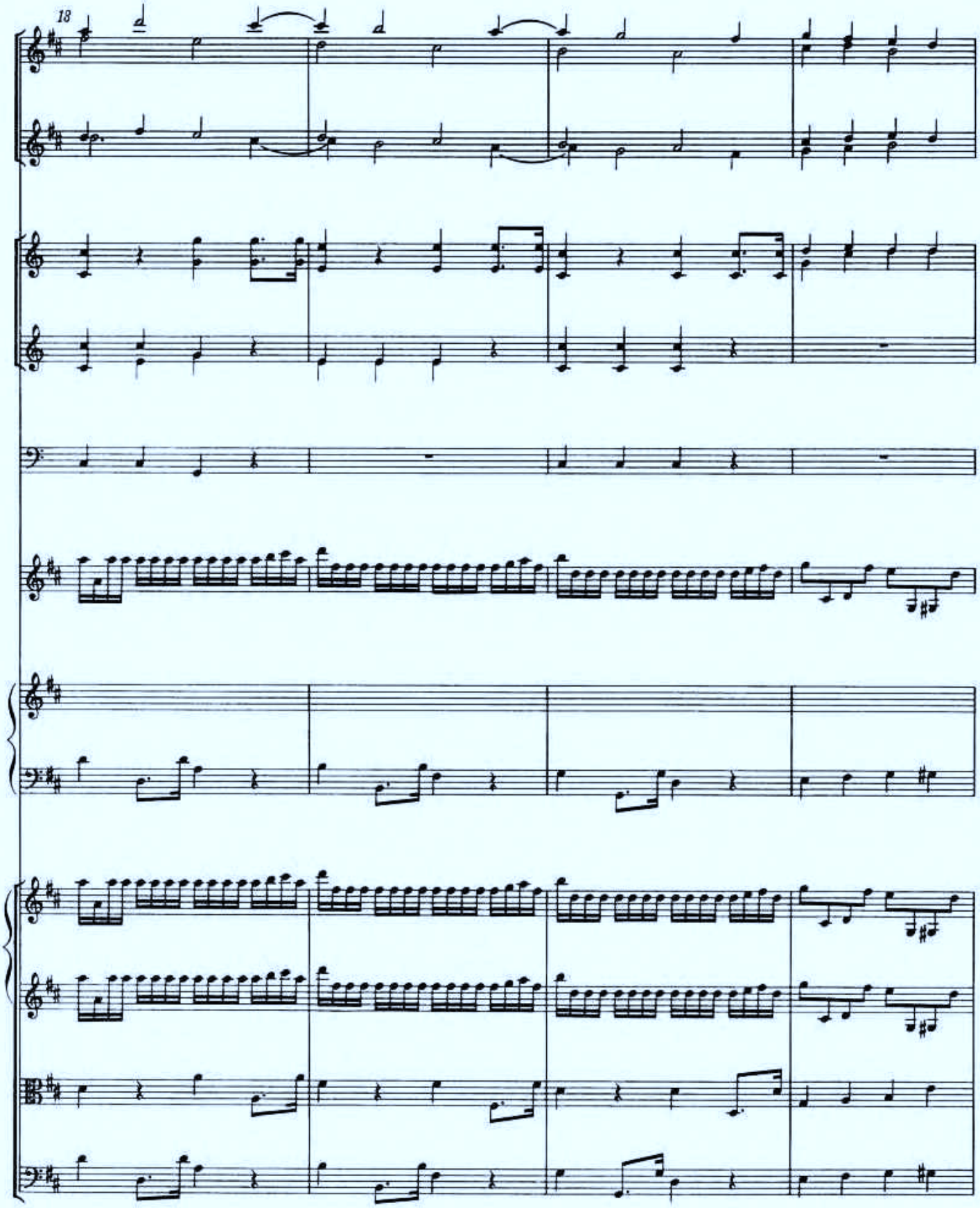

*) Im Autograph: Cembalo.

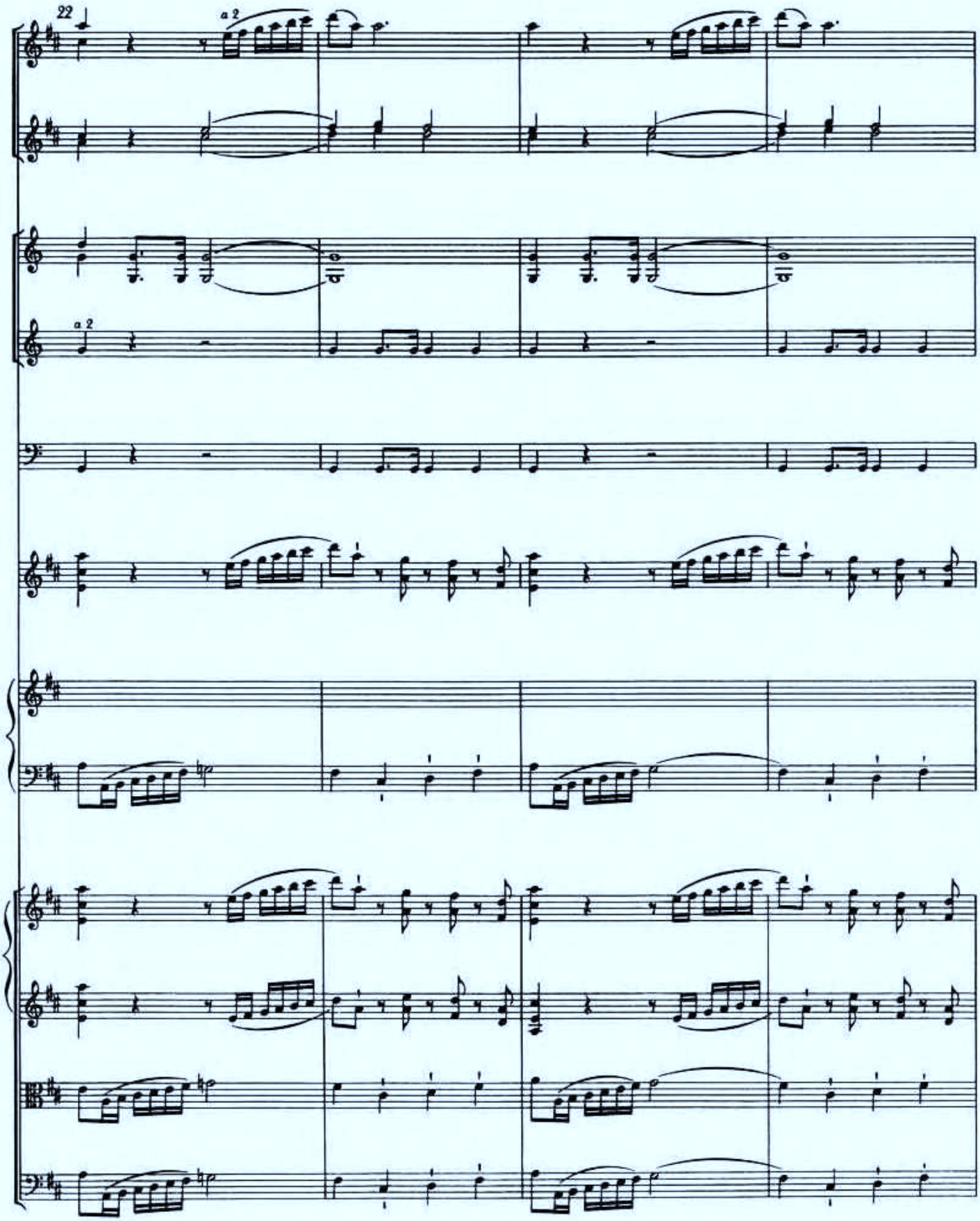
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


5

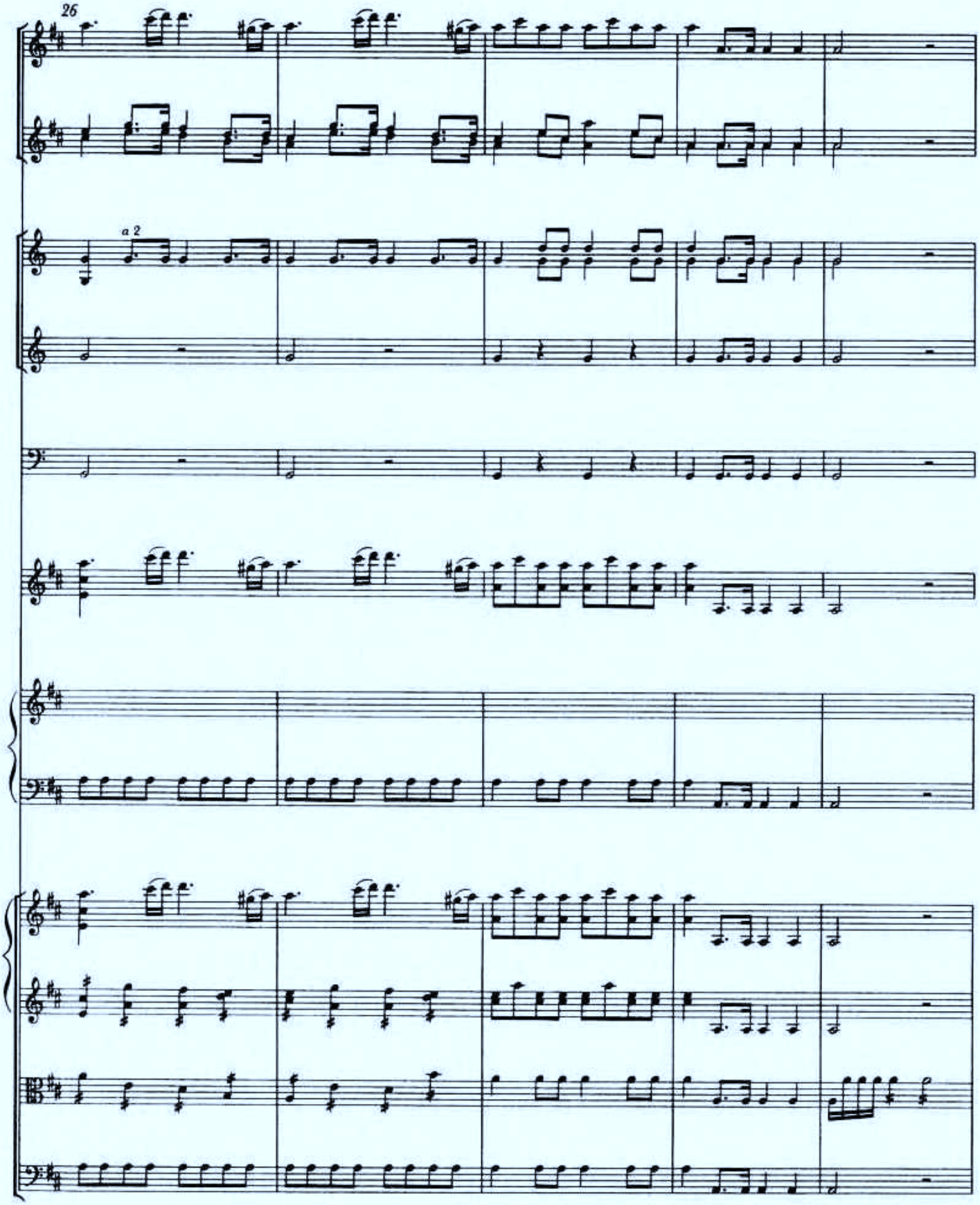

9
a 2
f
a 2
f
f
f
f
f
coll'arco
f
coll'arco
Vc. e B.

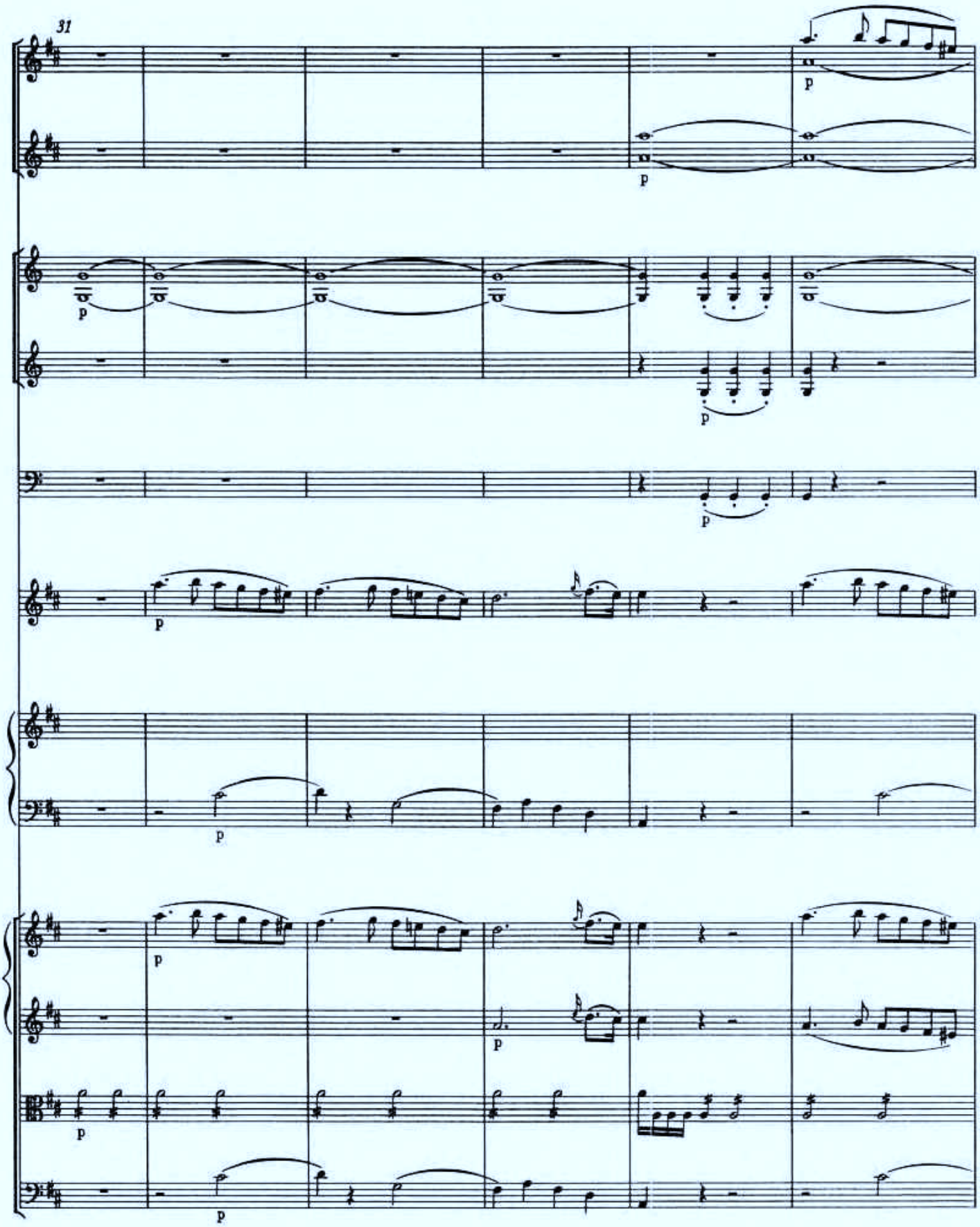

14
tr
a 2
f
a 2
f
tr
f
tr
f

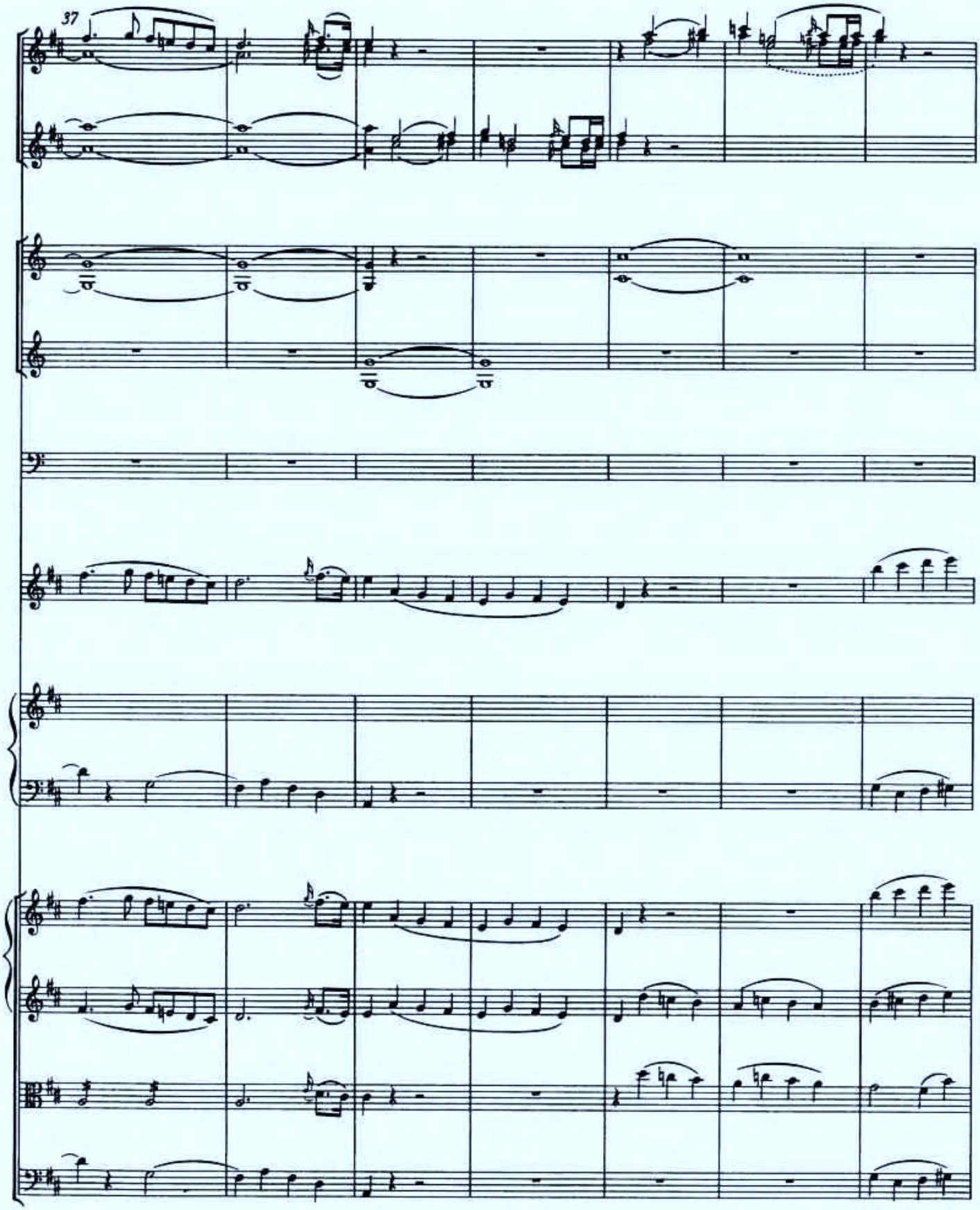

18

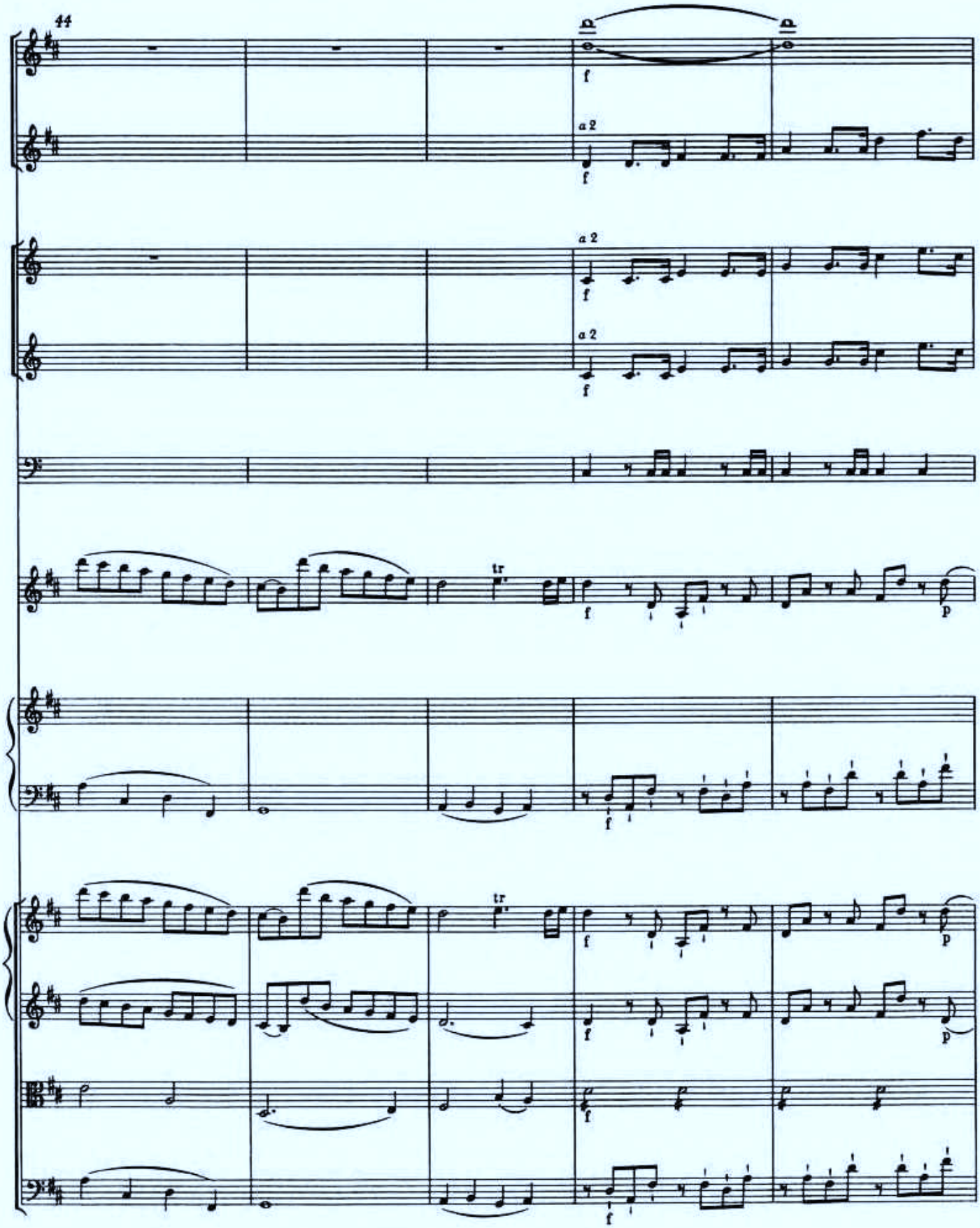


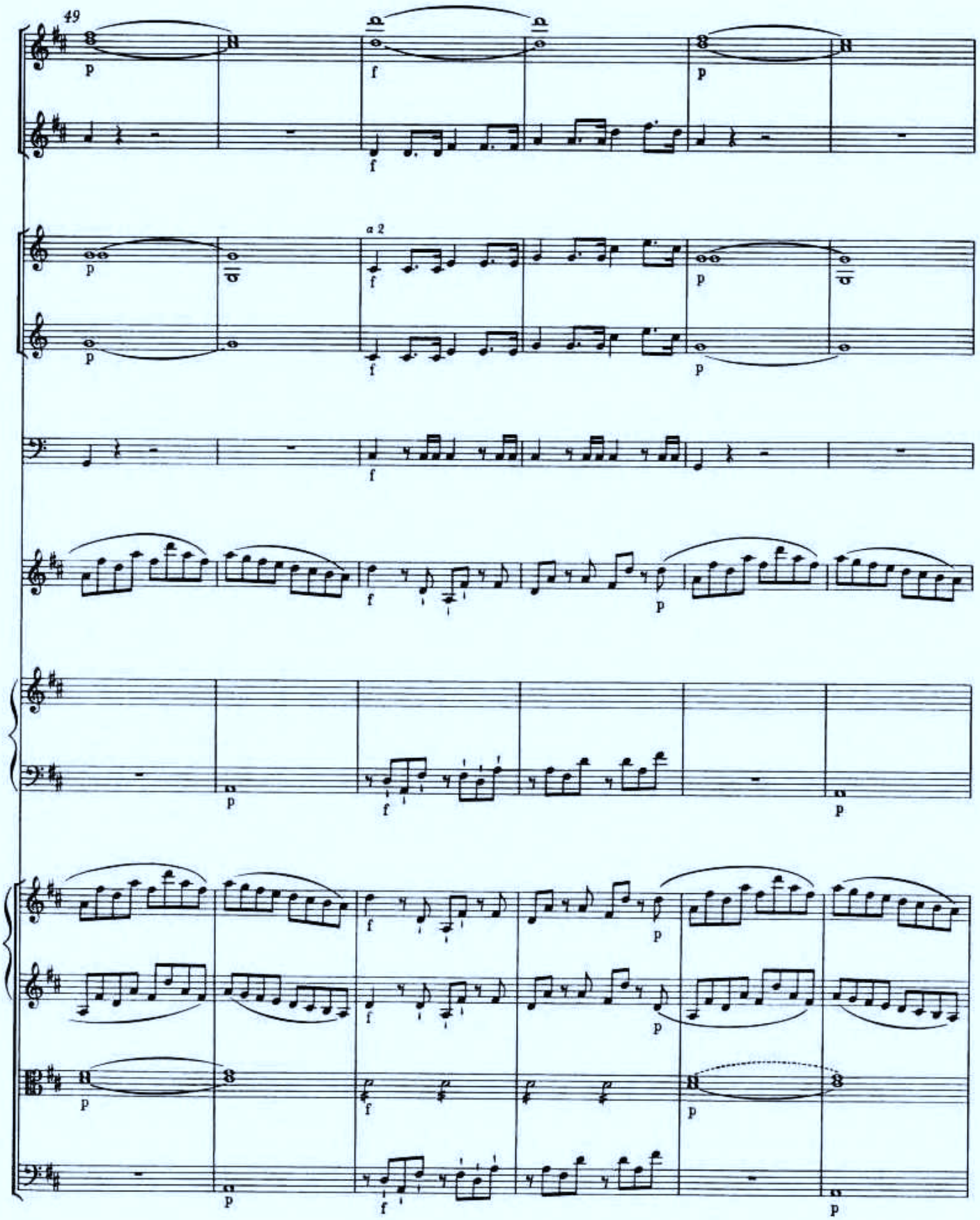

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

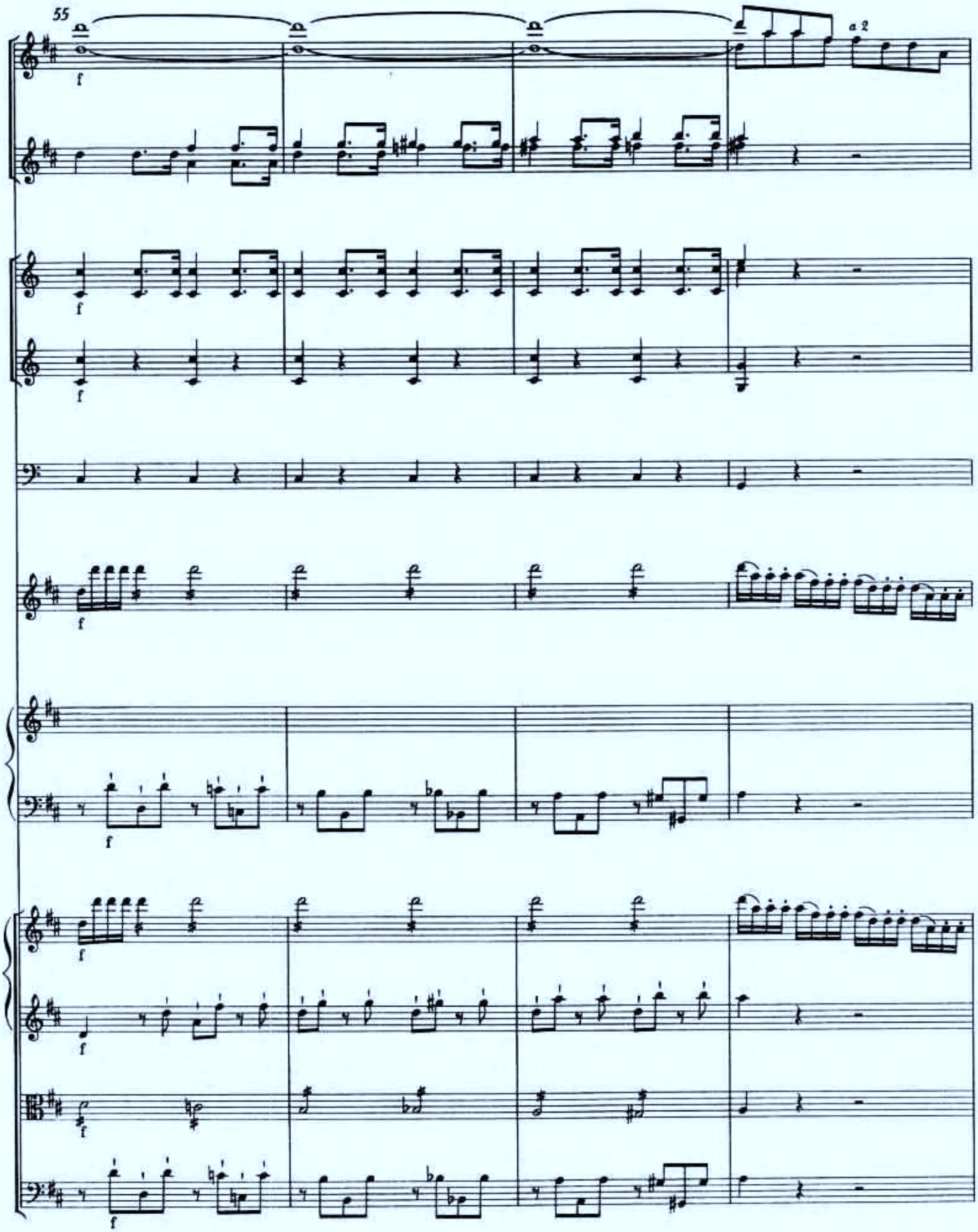

26
a 2

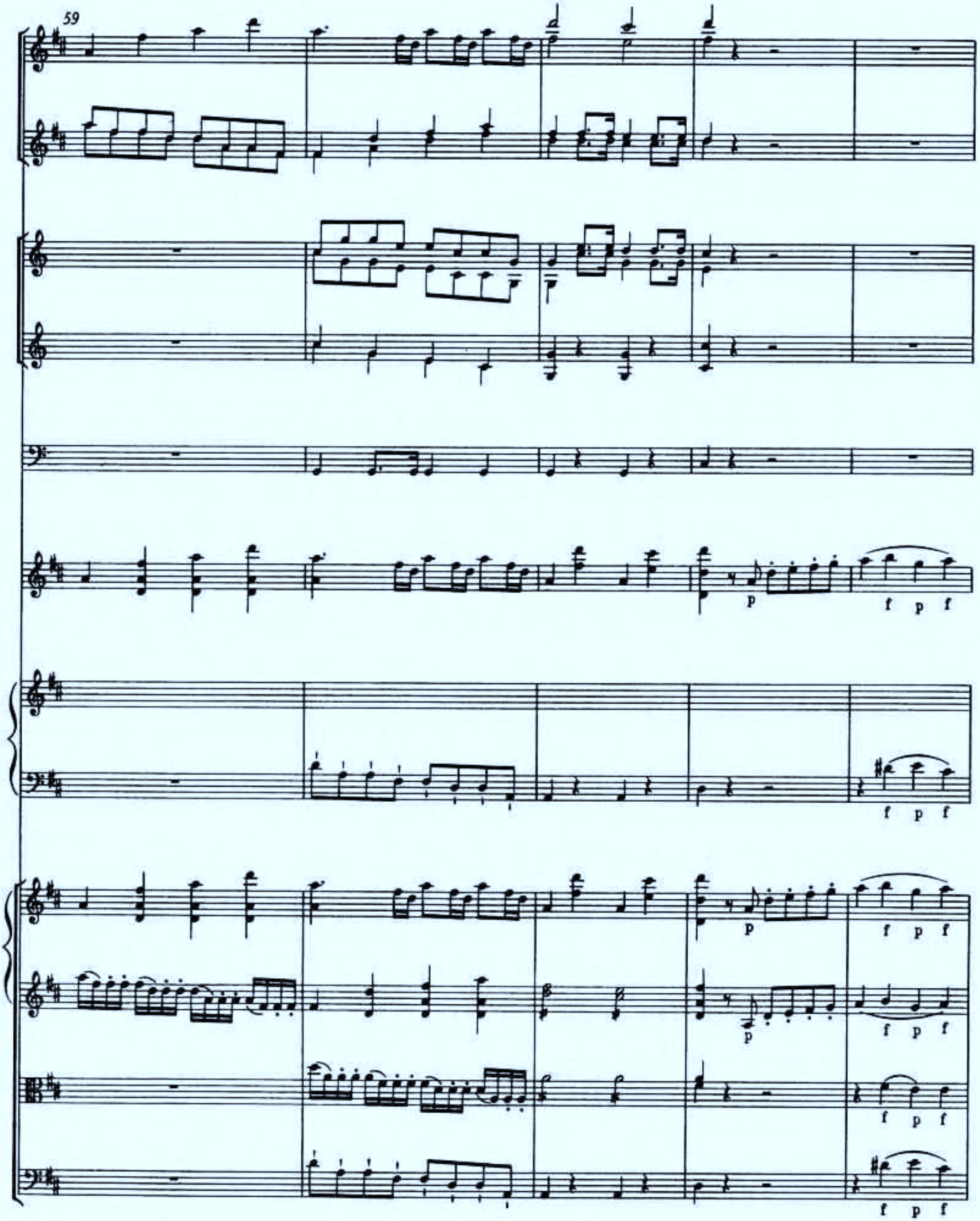

31
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p


37

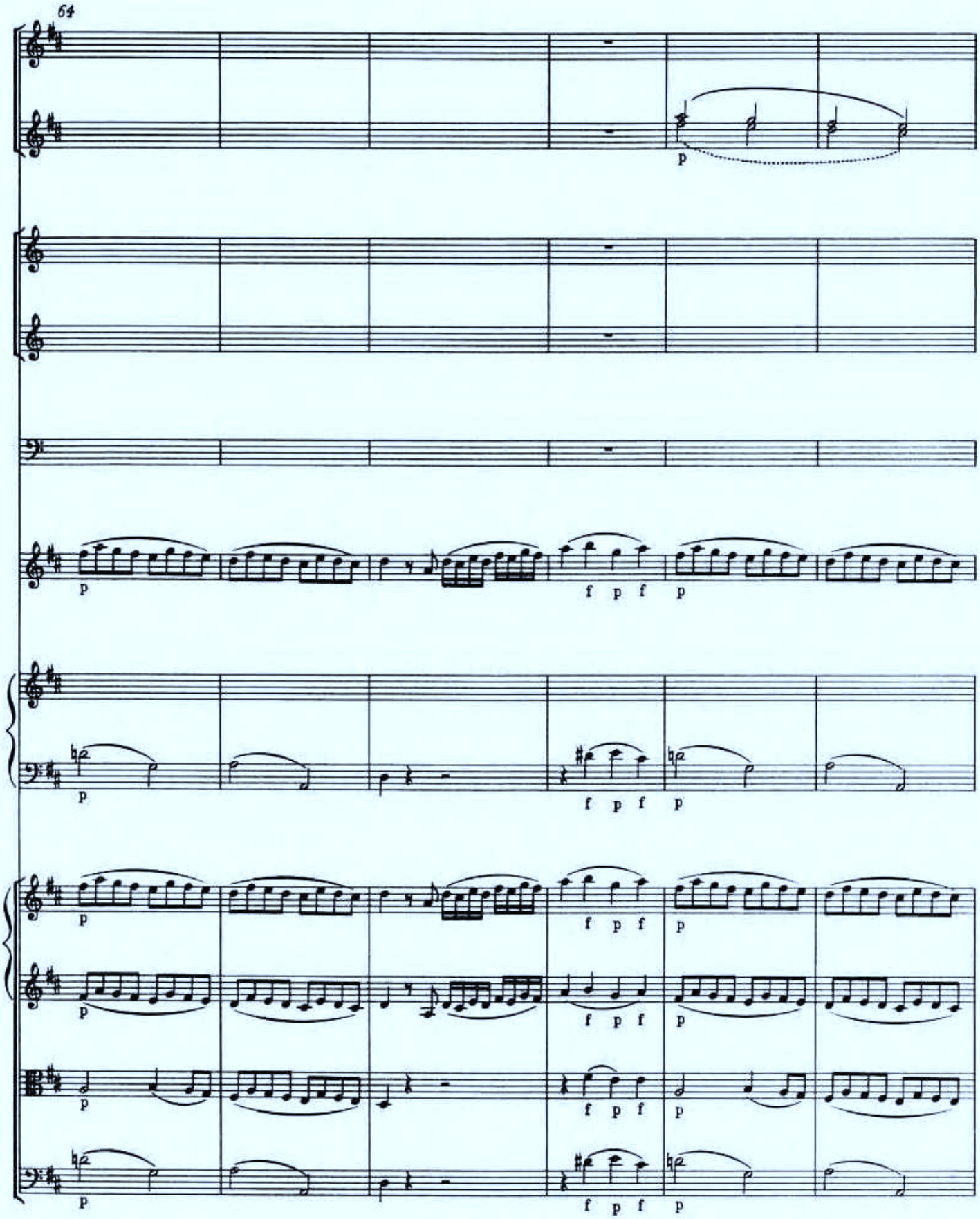

44
f
a 2
f
a 2
f
a 2
f
tr
f
p
f
tr
f
p
f
p
f
f

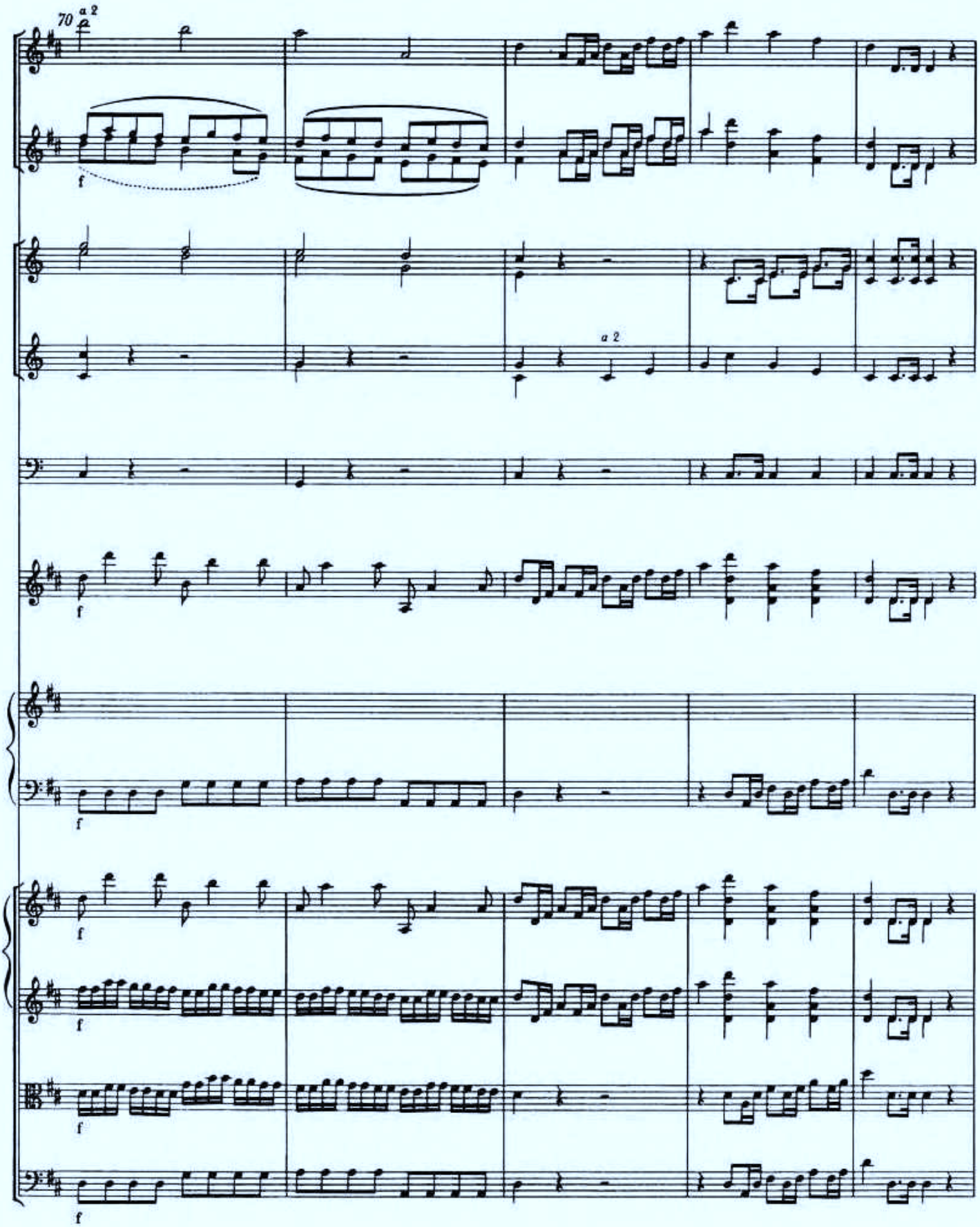

49
a 2

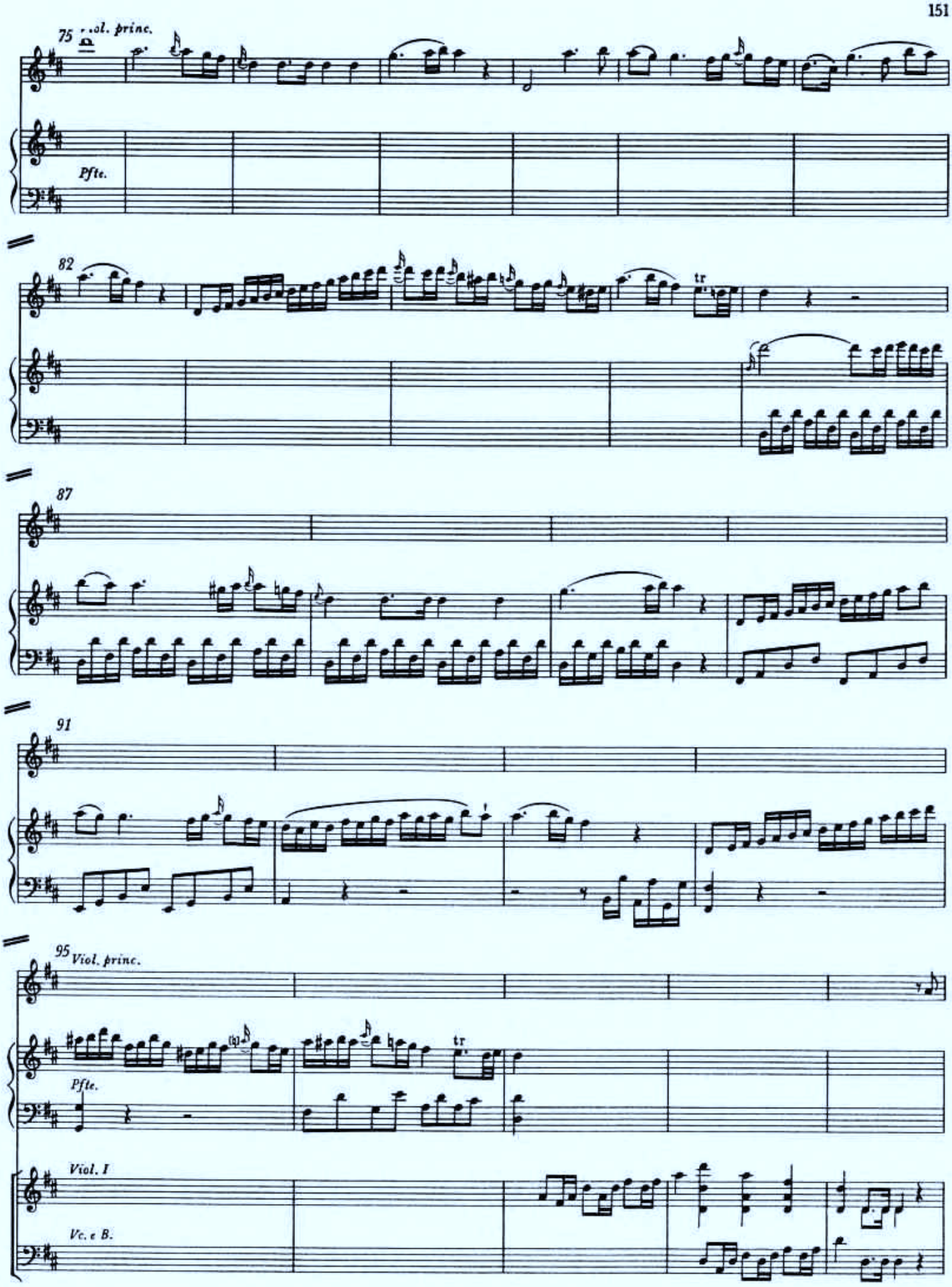

55
a 2

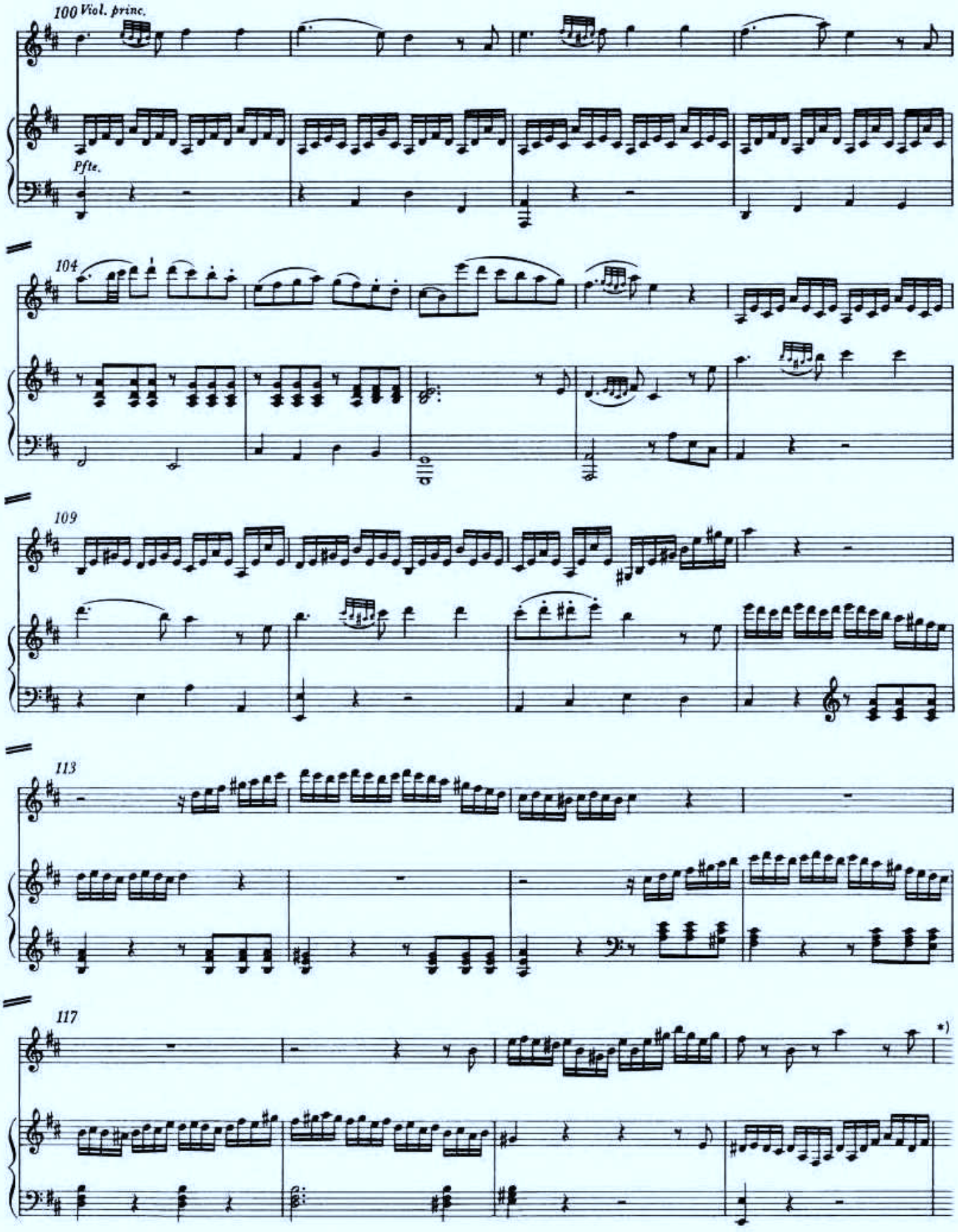



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


64
p
p
f p f p
p
f p f p
p
f p f p
p
f p f p
p
f p f p


70
a 2
f
a 2
f
f
f
f
f
f


75 Viol. princ.
Pfte.
82
tr
87
91
95 Viol. princ.
Pfte.
Viol. I
Vc. e B.



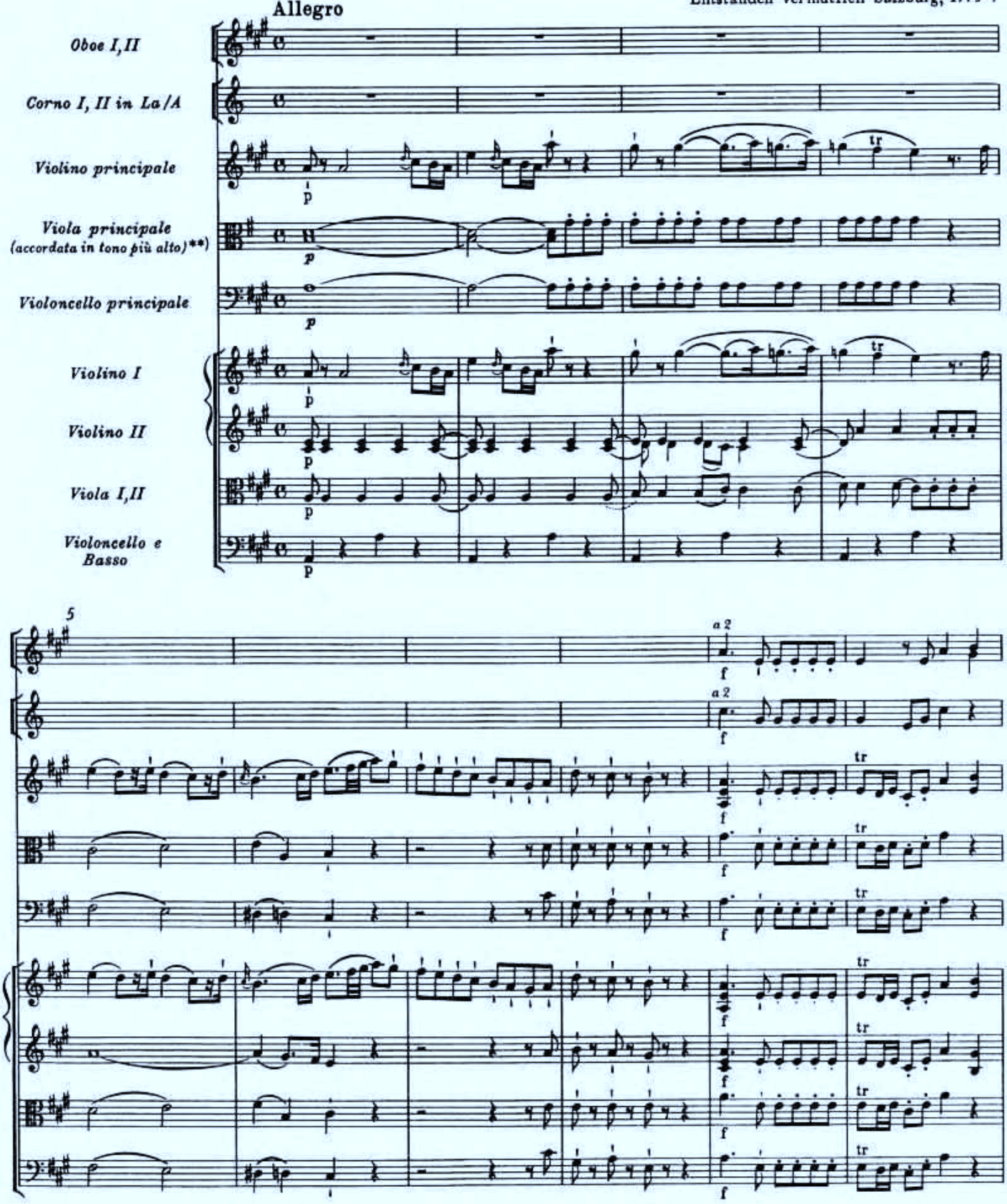

*) Hier bricht das Autograph ab.

# 2. Sinfonia concertante in A

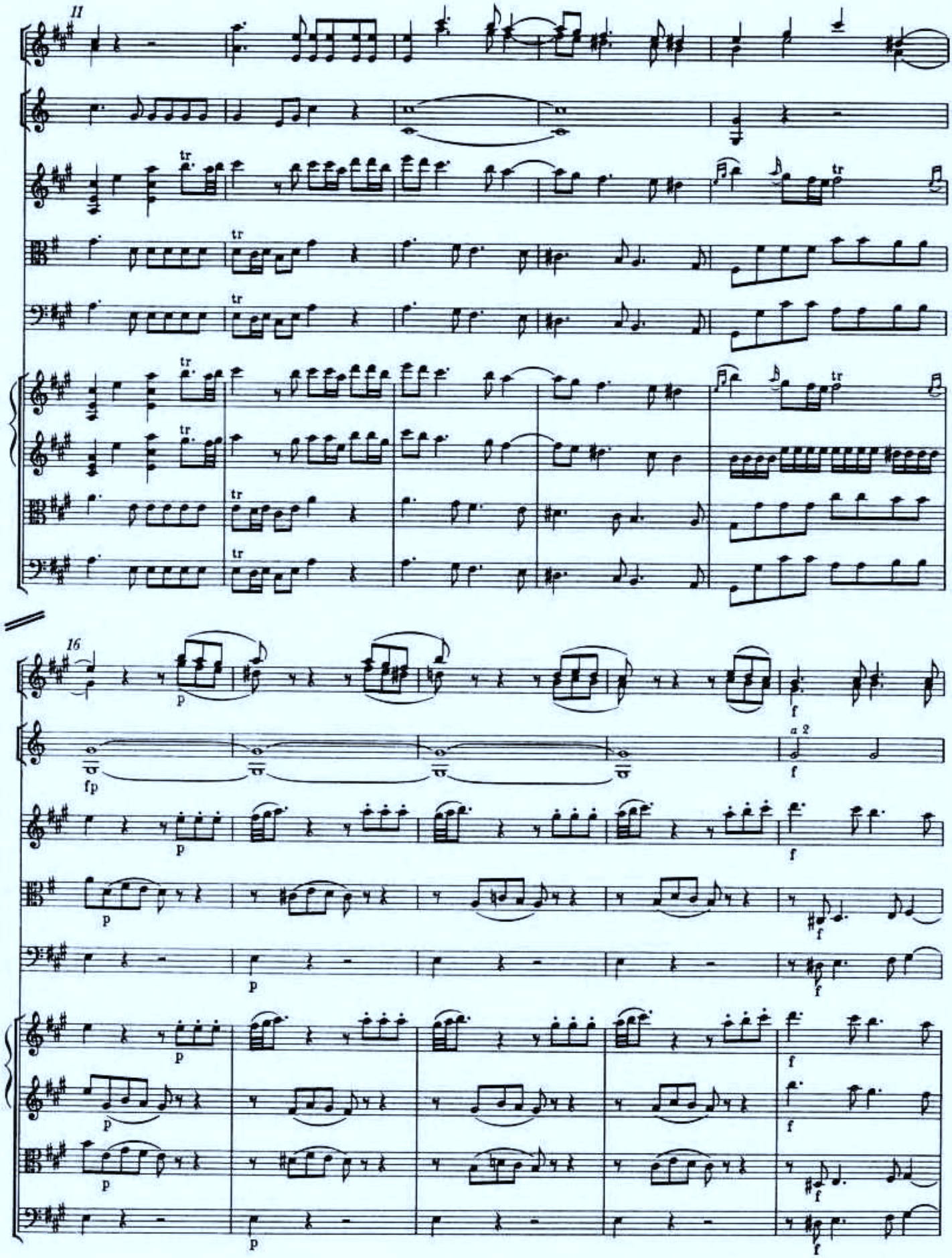
## für Violine, Viola, Violoncello und Orchester

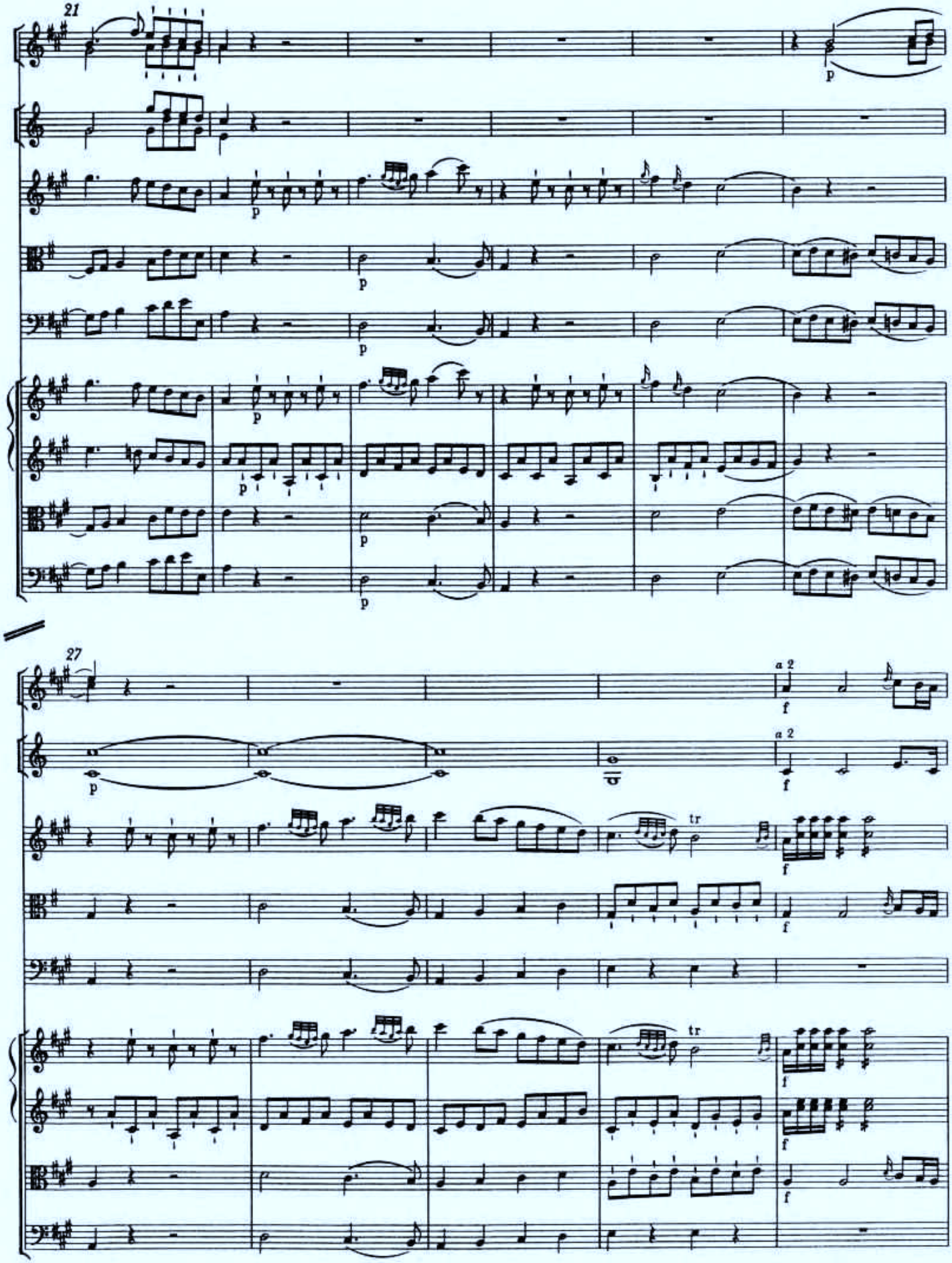
KV Anh. 104 (320e)

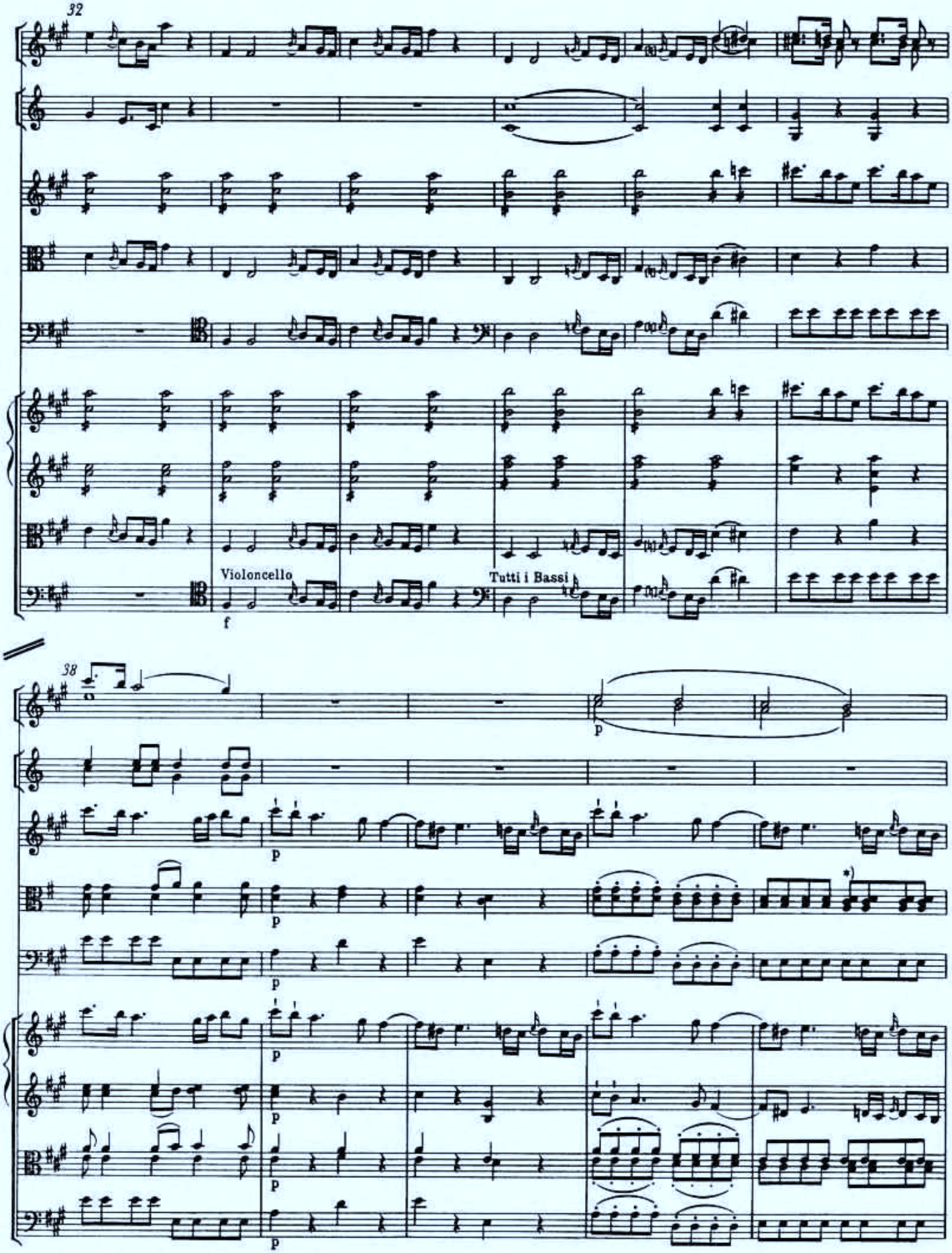
Entstanden vermutlich Salzburg, 1779*)




*) Zur Datierung vgl. Vorwort.
**) Vgl. Vorwort.

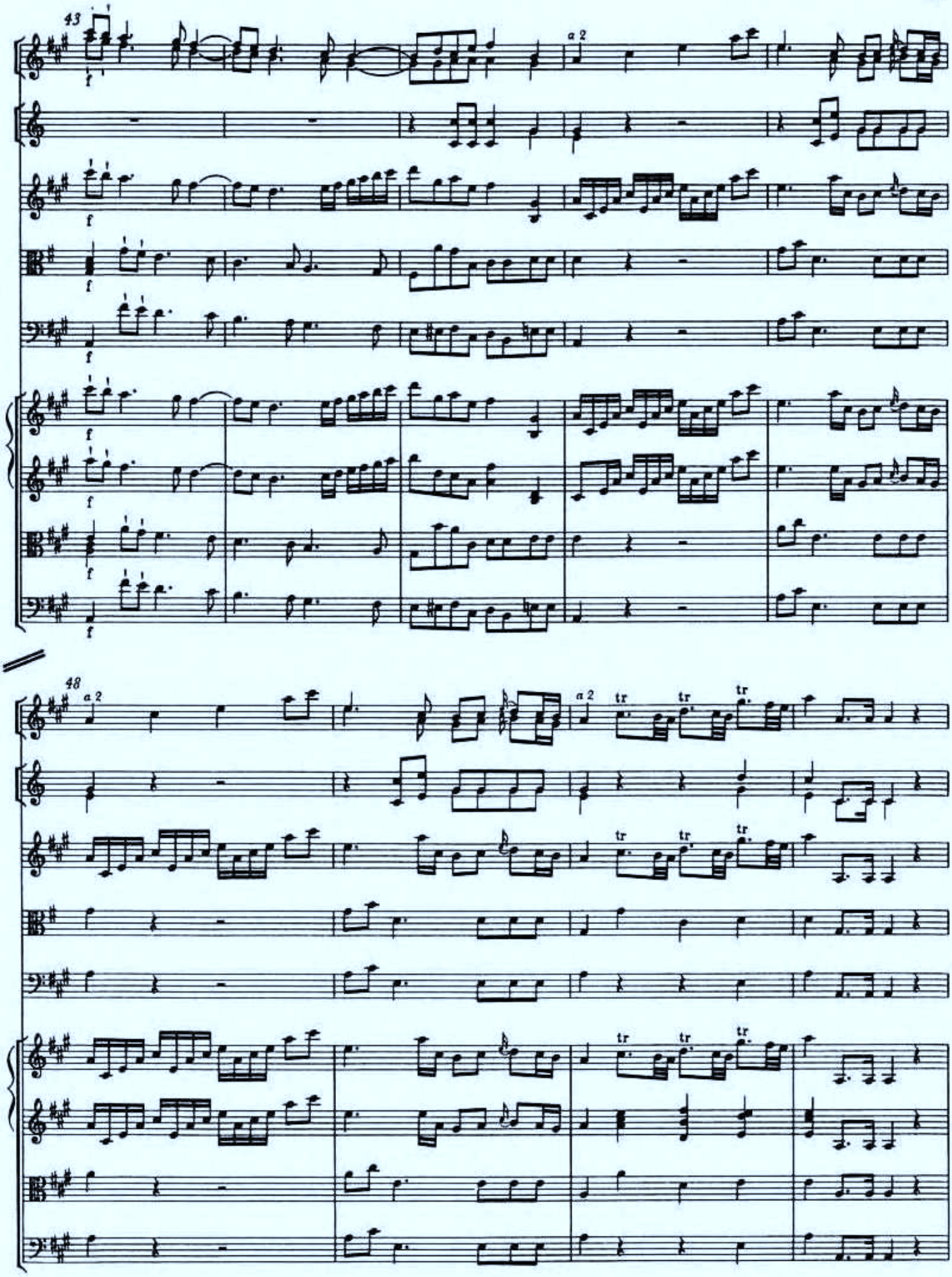

II
16
a 2

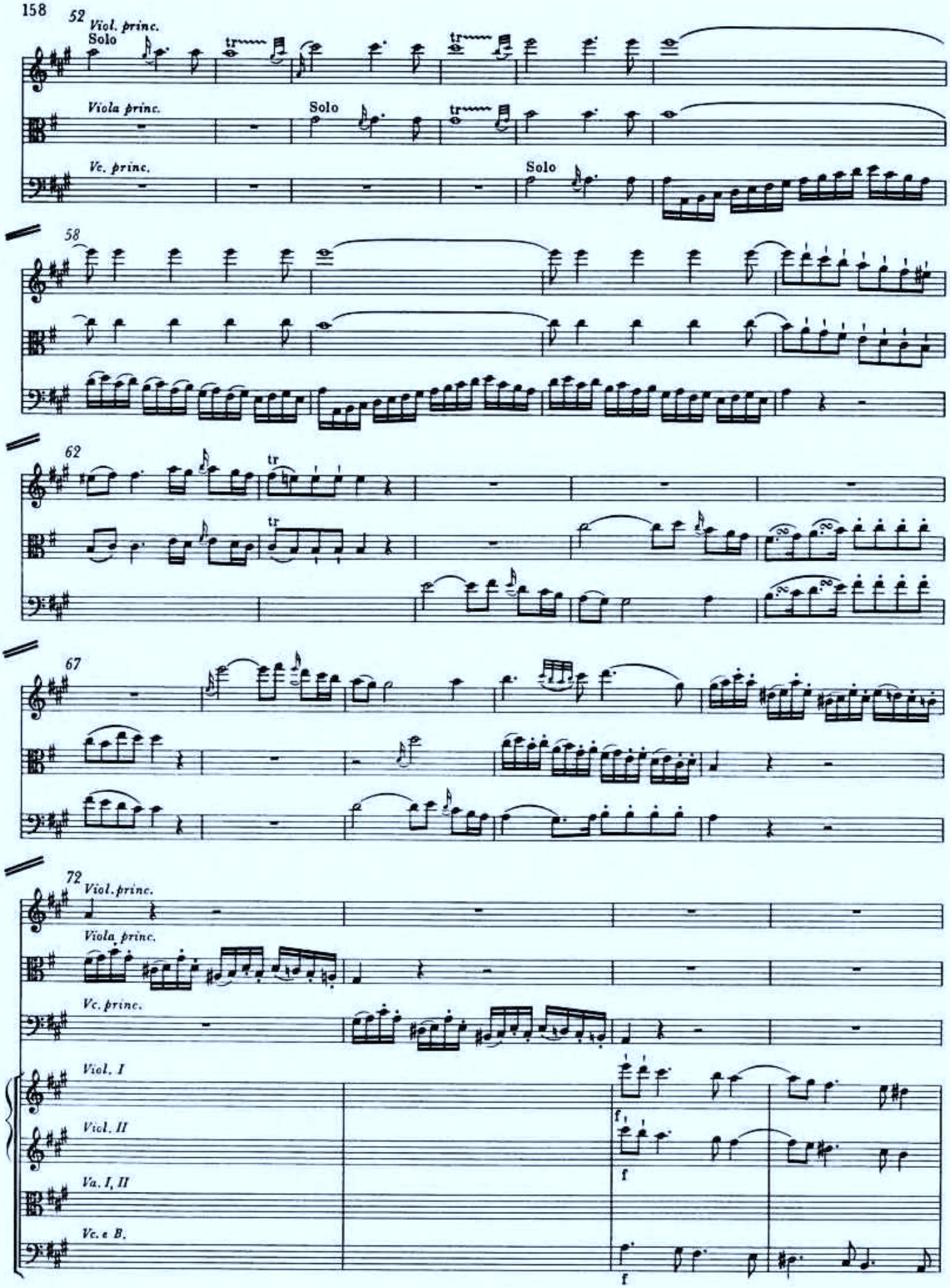

21
27
a 2
tr



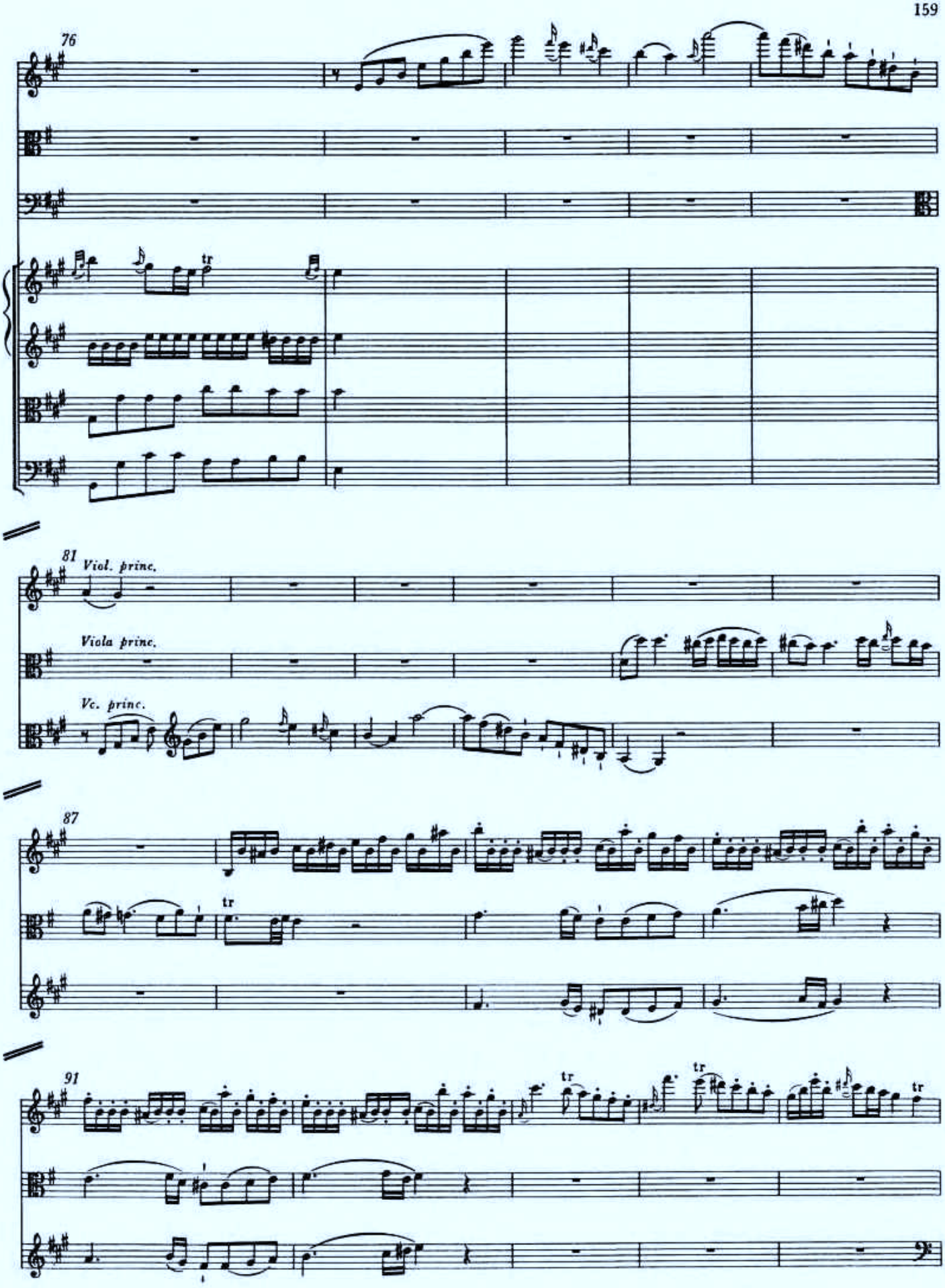

*) T. 42, Viola principale, 2. Hälfte: Notation im Autograph (ab T. 5) „colla viola"; Ausführung wahrscheinlich als Doppelgriff.

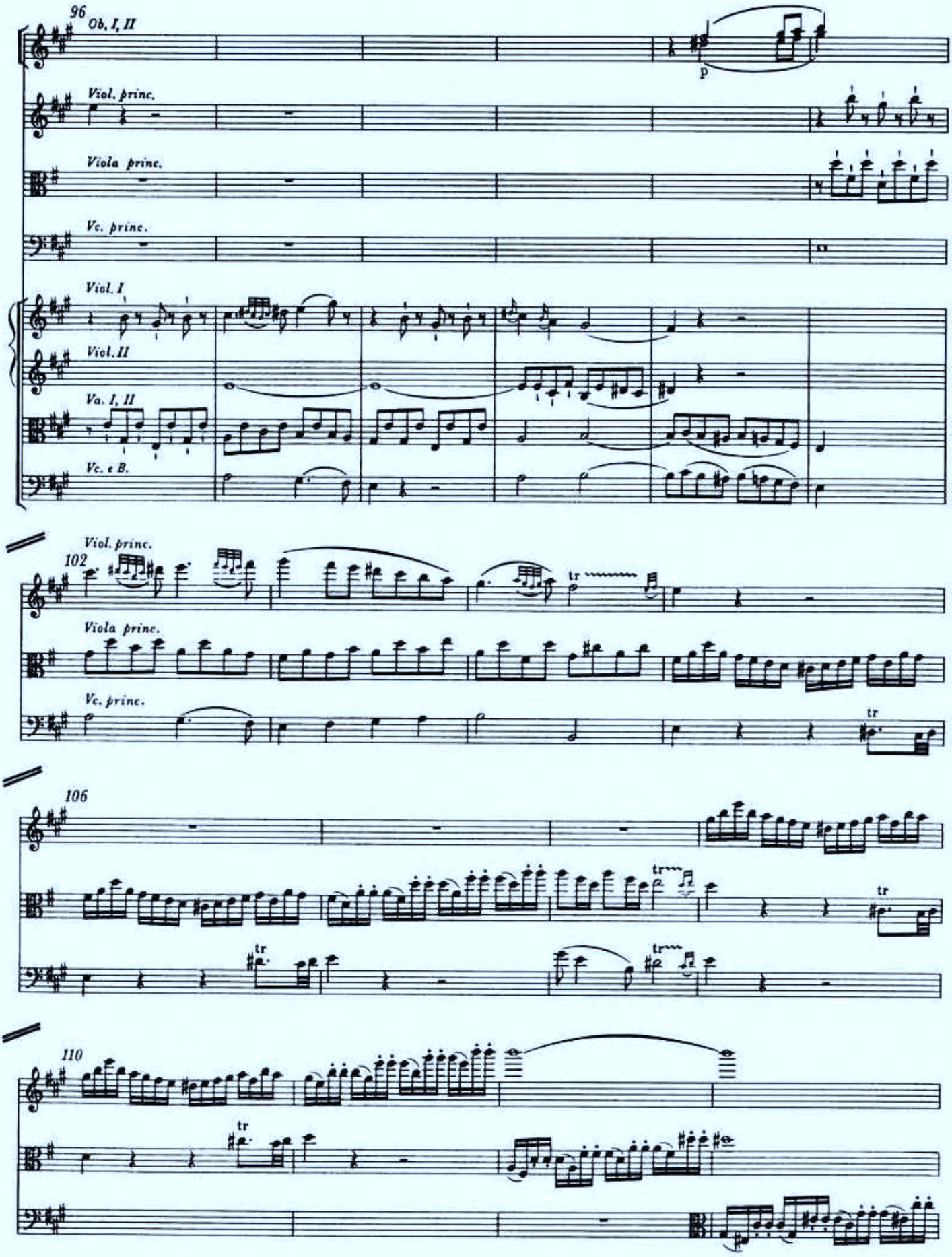
Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)


43
a 2
48
a 2
tr




Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


76
81
Viol. princ.
Viola princ.
Vc. princ.
87
91


96
Ob. I, II
p
Viol. princ.
Viola princ.
Vc. princ.
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
Vc. e B.
Viol. princ.
102
tr
Viola princ.
Vc. princ.
tr
106
tr
tr
tr
110
tr