WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie V

Konzerte

WERKGRUPPE 14:
KONZERTE FÜR EIN ODER MEHRERE STREICH-, BLAS- UND ZUPFINSTRUMENTE UND ORCHESTER
BAND 5: HORNKONZERTE

VORGELEGT VON
FRANZ GIEGLING

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK
1987

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:
Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Franz Giegling,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie V, Werkgruppe 14, Band 5.

Alle Rechte vorbehalten / 1987 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe"
werden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften
in der Bundesrepublik Deutschland,
vertreten durch die
Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,
aus Mitteln des
Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des
Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

Außerdem ist die
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg
der W. A. Mozart-Stiftung Zug (Schweiz)
für die großzügige Zuwendung zum vorliegenden Band
zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

INHALT

Zur Edition VII
Vorwort IX
Faksimile: Erste Seite des Autographs von KV 417 XX
Faksimile: Elfte Seite des Autographs von KV 447 XXI
Faksimiles: Zwei Seiten aus dem Autograph von KV 495 XXII

Konzert in Es KV 417 3
Konzert in Es KV 447 29
Konzert in Es KV 495 57
Konzert in D KV 412 (386^{b}), erster Satz 89

Anhang

I: Gestrichene Takte aus KV 412 (386^{b}), erster Satz
a) Nach T. 84 103
b) Nach T. 120 103
c) Nach T. 128 104

II: Fragmente
1. Erster Satz zu einem Konzert in Es KV^{6} 370^{b} 105
2. Rondo in Es KV 371 111
3. Erster Satz zu einem Konzert in E KV 494^{a} 121
4. Rondo in D KV 412 (386^{b}), Entwurf 127

III: Konzert in Es KV 495. Erster Satz in kürzerer Fassung (nach dem André-Druck von 1802) 135

IV: Konzert in D KV 412 + 514 (= KV 386^{b}). Traditionelle Fassung (Rondo von Franz Xaver Süßmayr) 149

V: Rondo KV 514: Faksimile des Leningrader Manuskripts 171

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 (KV³ bzw. KV³ᵃ) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) 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

Mozart hat seine konzertanten Werke entweder zum eigenen Gebrauch in Akademien und Abonnementskonzerten oder für befreundete Musikerinnen und Musiker komponiert. Unter den Holzbläsern waren es vor allem Giuseppe Ferlendis, Ferdinand Dejean und Anton Stadler, für die er geschrieben hat, bei den Hornisten war es in erster Linie Joseph Leutgeb, der Mozart durch sein Spiel inspirierte und der den Meister offensichtlich mit manchen spieltechnischen Möglichkeiten seines Instruments vertraut gemacht hat.

Leutgeb (die Mozarts schrieben auf Salzburgisch Leitgeb) wurde am 8. Oktober 1732 geboren[1]. Sein Geburtsort ist nicht mehr nachweisbar; doch wird Wien oder eine ihrer Vorstädte vermutet[2]. Leutgeb tauchte schon früh in der Mozartschen Familienkorrespondenz auf als einer jener Freunde, derer man auf den großen Reisen gern gedachte[3]. Wer sein Lehrer war und wie überhaupt seine Ausbildung vonstatten ging, wissen wir nicht. Von 1764 bis 1773 wurde er als *„Jägerhornist"* im Salzburger Hofkalender aufgeführt[4], gelegentlich scheint er auch als Violinspieler ausgeholfen zu haben, eine Instrumentenkombination, die damals offenbar nicht ungewöhnlich war[5]. Einige Male trafen die Mozarts außerhalb Salzburgs mit Leutgeb zusammen, so 1767 und 1773 in Wien und 1773 auch in Mailand. Zwei öffentliche Auftritte sind in Wien (der eine um 1752, der andere 1762) belegt[6], 1770 wird er in Paris erwähnt, wo er mit zwei oder drei eigenen Solokonzerten in den *Concerts spirituels* großen Erfolg erntete[7]. Erhalten haben sich diese Konzerte anscheinend nicht, was zu bedauern ist, da der Modellvergleich zwischen den Hornkonzerten Leutgebs und denjenigen von Mozart zweifellos sehr aufschlußreich hätte sein können. In Frankfurt am Main konzertierte Leutgeb zusammen mit dem Violinisten Holtzbogen am 19. und 22. Januar und im Juni des Jahres 1770[8]. Sieben Jahre später kehrte er Salzburg den Rücken und ließ sich in Wien nieder, wo er bereits am 2. November 1760 durch seine Heirat aktenkundig geworden war. Am 1. Dezember 1777 meldete Vater Leopold seinem Sohn nach Mannheim, daß Leutgeb *„in einer vorstatt in Wienn ein kleines schneckenhäusl mit einer kässterey gerechtigkeit auf Credit gekauft"* habe und von Wolfgang ein *„Concert"* verlange[9]. Mozart nahm kurz nach seinem Eintreffen in Wien (März 1781) Kontakt zu ihm auf. 1787 wurde Leutgeb als Waldhornist des Fürsten Grassalkovich in die Wiener Tonkünstler-Witwen- und Waisensocietät aufgenommen[10]. Es scheint, daß er seinen Ruhm und seine Einkünfte vornehmlich durch seine solistische Tätigkeit, die ihn in verschiedene Länder führte, erworben hat. Leutgeb starb, fast 78 1/2 Jahre alt, am 27. Februar 1811 in Wien.

Mozart hat mindestens die drei vollständig überlieferten Es-dur-Hornkonzerte KV 417, 447 und 495 sowie das unvollständig instrumentierte Rondo in D KV 412 (386^b: Entwurf) für Leutgeb geschrieben. Ob er auch den Allegrosatz in D KV 412 (386^b: 1. Satz), womit sich das genannte Rondo zu einem nur zweisätzigen Konzert ergänzen läßt, Leutgeb zugedacht hat, ist fraglich (siehe dazu weiter unten). Sicher dazu zu zählen ist das Hornquintett in Es KV 407 (386^c)[11],

---

[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), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975); Eibl V, zu Nr. 63, S. 76f., und Eibl VII, zu Nr. 63, S. 512.

[2] Karl Maria Pisarowitz, *Mozarts Schnorrer Leutgeb*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 18 (Salzburg, August 1970), Doppelheft 3/4, S. 21–26.

[3] Zum Beispiel aus Frankfurt, 20. August 1763: Bauer-Deutsch I, Nr. 63, S. 90, Zeile 84.

[4] Pisarowitz, a. a. O., S. 22.

[5] Horace Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing*, London 1970, S. 200, und: Zdeňka Pilková, *Das Waldhorn in böhmischen Quellen des 18. Jahrhunderts*, in: *Die Musikforschung* 35 (1982), S. 262–266; hier insbesondere S. 266.

[6] Pisarowitz, a.a.O., S. 21. – Gerhard Croll, *Neue Quellen zu Musik und Theater in Wien 1758–1763*, in: *Festschrift Walter Senn*, München-Salzburg 1975, S. 8–12: Aus *„Repertoire / de / tous les Spectacles / [...] / recueilli par Monsieur Philippe Gumpenhuber [...]"*: *„1762, Ven[erdi] 2. Juli / Accademie de Musique [...] Concert a Joué / Le S.r Leitgeb sur le cor de chasse / de la Composition du S.r Michel / Hayde* [sic]".

[7] Fitzpatrick, a. a. O., S. 164. – Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel 1725–1790*, Paris 1975, S. 151.

[8] Ernst Fritz Schmid im Vorwort zu: *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) VIII/19, Abteilung 2: *Quintette mit Bläsern*, S. VII, Eibl VII (zu Nr. 63, S. 512) und Pisarowitz, a. a. O., S. 22.

[9] Bauer-Deutsch II, Nr. 382, S. 159, Zeile 119f.; vgl. auch Eibl, der mitteilt (V, S. 76f.), daß Leutgeb 1779 das *„Haus zu der Dreifaltigkeit N. 32 in Altlerchenfeld"* an einer Versteigerung erworben hatte, und Pisarowitz, welcher meint (a. a. O., S. 24), daß es sich vermutlich um eine Neuadaptierung des Wohnerbes (Zum hl. Geist) seines verstorbenen Schwiegervaters gehandelt haben könnte.

[10] Pisarowitz, a. a. O., S. 25.

[11] NMA VIII/19, Abteilung 2: *Quintette mit Bläsern* (Ernst Fritz Schmid), S. 1ff.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

eventuell auch das Klavierquintett KV 452[12]. Die Fragmente KV⁶ 370ᵇ (KV²: Anh. 98ᵇ; KV³: 371, 1. Satz), KV 371 und KV 494ᵃ (KV²: Anh. 98ᵃ) hatte Leutgeb offensichtlich nicht gekannt, wie Constanze in ihrem Brief an Johann Anton André vom 31. Mai 1800[13] schreibt, in dem sie unter der *„Abtheilung der zu ergänzenden Sachen"* eine Reihe von Fragmenten aufführt, darunter die erwähnten für Horn. Leutgeb scheint bei der Sichtung dieser Fragmente aus Mozarts Nachlaß zugegen gewesen zu sein. Indessen vermutet Constanze, daß die *„Witwe des Waldhornisten beym hiesigen Nationaltheater [...] einige Originalpartituren für das Horn"* habe[14]. Das könnte bedeuten, daß Mozart diese Stücke für den Hornisten der Wiener Hofkapelle, Jacob Eisen (1756–1796), auszuführen gedacht hatte[15]. Fast alle für Leutgeb komponierten Stücke enthalten schriftliche Hinweise auf den Empfänger, und sei es nur, wie im dritten Satz von KV 447, das zweimalige *Leitgeb* (S. 47, T. 22, und S. 56, T. 196). Obwohl fast 25 Jahre älter als Mozart, war Leutgeb die Zielscheibe für Mozarts freundschaftlich-harmlosen Spott. Zum Beispiel die den ganzen Rondo-Entwurf KV 412 durchziehenden kapriziösen Bemerkungen geben wohl mehr ganz allgemein die Nöte eines Hornisten bei den einzelnen Bravourstellen wieder, als daß sie allzu persönlich gemeint sind[16].

Wenn Mozart auch nur für Leutgeb komponiert und für Jacob Eisen anscheinend Werke vorgesehen hat, so stand er doch auch mit anderen namhaften Hornisten in Verbindung und war mit einigen von ihnen sogar freundschaftlich verbunden. Da wäre Franz Joseph Haina (Heina oder „Henno"; 1729–1790)[17], Waldhornist von Prinz Conti, zu nennen, der, zusammen mit seiner Frau, Mutter und Sohn Mozart in Paris 1778 fast täglich besuchte und auch am Totenbett der Mutter zugegen war; ferner Johann Joseph Rudolph (Rodolphe, 1730–1812), ebenfalls Waldhornist in königlichen Diensten in Paris, der Mozart im Frühjahr 1778 eine Organistenstelle in Versailles angetragen hatte. Und Jan Václav Stich (1746–1803), der sich auf seiner Reise durch Europa italianisierend Punto nannte, ist einer der Solisten, für die Mozart in Paris seine Sinfonia concertante schrieb (KV⁶: 297 B [Anh. 9]). Schließlich gehört der Mannheimer, später in München wirkende Hornist Martin Alexander Lang (1755–1819) hierher, der mit der Schauspielerin Marianna Boudet verheiratet war und auf Gastspielreisen die Mozarts des öfteren in Salzburg und Wien besuchte. Zudem erwähnt Leopold Mozart in seinen Reisenotizen im Frühjahr 1766 im Haag einen *„Mr. Spandau. Waldhornist"*[18]. Und am 16. Februar 1778 schreibt er an Frau und Sohn nach Mannheim, daß *„der Cammerdiener vom Fürst Breuner Martin Grassl ist heut begraben worden, der wolfg: wird sich erinnern, daß er ihm ein Waldhornstückl gemacht"*[19]. Ob das Stück bereits 1766 in Salzburg entstanden ist, wie Einstein (KV³: 33ᵇ) vermutet, läßt sich nicht nachprüfen, da es leider verloren ist. Verloren scheinen auch die *„Stücke für 2 Corni"* in Leopold Mozarts *„Verzeichniß alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componiert, und in originali kann aufgezeiget werden"*[20].

Über die eigens für Leutgeb komponierten Werke hinaus dürfen wir annehmen, daß Leutgeb Mozart auch bei spezifischen solistischen Hornpartien in Ensemblestücken beraten hat. Es sei hier nur an zwei Werke erinnert, die markante Solostellen mit zum Teil gestopften Tönen aufweisen, nämlich an die Kassation in D KV 100 (62ᵃ)[21] und an das Divertimento gleicher Tonart KV 131[22].

---

[12] NMA VIII/22, Abteilung 1: *Quartette und Quintette mit Klavier und mit Glasharmonika* (Hellmut Federhofer), S. 107ff.

[13] Bauer-Deutsch IV, Nr. 1299, S. 358, Zeilen 195–198.

[14] Bauer-Deutsch IV, Nr. 1299, S. 358, Zeilen 205–208; vgl. auch Bauer-Deutsch IV, Nr. 1326, S. 395, Zeile 65f.

[15] Ludwig Ritter von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869, S. 91 und 95; ferner Fitzpatrick, a. a. O., S. 205.

[16] Der vollständige Wortlaut dieser Anmerkungen wird an Ort und Stelle im Notentext wiedergegeben (vgl. S. 127ff.). – Kurios ist die Interpretation, die Volkmar Braunbehrens in seinem Buch *Mozart in Wien* (München 1986) auf Seite 198 gibt: *„So schrieb er* [Mozart] *in eines der für Leutgeb komponierten Hornkonzerte mit vier verschiedenfarbigen Tinten einen Anmerkungsapparat, der aus dem Konzert beinahe einen theatralischen Akt macht."* Und in der dazugehörigen Anmerkung 2 (S. 363f.) versteigt er sich gar zu folgendem Einfall: *„Leider wird dieses Konzert* [KV 412/514] *nie in jener gestischen Form gespielt, die Mozarts Regieanmerkungen nahelegen."*

[17] Vgl. François Lesure, *Mozartiana Gallica*, in: *Revue de Musicologie* 38 (Paris, Dezember 1956), S. 121f.

[18] Bauer-Deutsch I, Nr. 105, S. 216, Zeile 46. – Charles Burney berichtet, daß ein gewisser Spandau (sicherlich derselbe) 1773 in einem Londoner Konzert die Zuhörer mit seiner vollendeten Chromatik-Technik in Staunen versetzt habe; vgl. Fitzpatrick, a. a. O., S. 167.

[19] Bauer-Deutsch II, Nr. 425, S. 285, Zeile 71f.

[20] Bauer-Deutsch I, Nr. 144, besonders S. 289, Zeile 51.

[21] NMA IV/12: *Kassationen, Serenaden, Divertimenti für Orchester · Band 1* (Günter Haußwald und Wolfgang Plath), S. 74f. (Andante), S. 79 (Trio) und S. 80f. (Allegro).

[22] NMA IV/12: *Kassationen, Serenaden, Divertimenti für Orchester · Band 2* (Günter Haußwald), S. 29f.

Instrument und Blastechnik

Als Mozart sich näher mit dem Horn zu beschäftigen begann, fand er ein Instrument vor, das noch in Entwicklung begriffen war: das ventillose Inventionshorn, das mit Hilfe von auswechselbaren Krummbögen verschiedenen Stimmungen angepaßt werden konnte. Auch die Blastechnik war noch nicht eindeutig definiert: Die Clarinblastechnik[23], vom Clarino oder der Tromba übernommen, konnte sich – vorzügliche Bläser vorausgesetzt – da und dort noch mehrere Jahre über die Jahrhundertmitte hinaus halten, während die Stopftechnik im Verein mit einem etwas dunkleren Klang nach und nach an Boden gewann. Ob Mozart je daran gedacht hat, von der an das barocke Klangideal gebundenen Clarinblastechnik auf dem Horn Gebrauch zu machen, müßte im einzelnen noch untersucht werden. Für seine Hornkonzerte jedenfalls stand sie nicht zur Diskussion. Vielmehr bevorzugte er die Stopftechnik, die Leutgeb offensichtlich virtuos beherrschte und die eine weitgehend chromatische Melodieführung und ein betont gesangliches Spiel ermöglichte. Als deren Erfinder gilt Anton Joseph Hampel (ca. 1710–1771)[24], der in den Jahren 1737–1761 zweiter Hornist der Dresdner Hofkapelle gewesen ist. Die oft millimetergenaue Haltung der rechten Hand in der Stürze regelt die Höhe von außerhalb der Naturtonreihe liegenden Tönen. Die in der Stürze ruhende Hand bewirkt zusammen mit der konischen Formung des Instruments und dem trichterförmigen Mundstück ganz allgemein eine Eindunkelung des Hornklangs. Eine besondere Kunstfertigkeit ist vonnöten, um die etwas heller klingenden Naturtöne und die dunkleren gestopften Töne einander anzugleichen. Der Tonumfang, den Mozart für das Solohorn beansprucht, hält sich in mittleren Grenzen und geht nicht wesentlich über das hinaus, was Mozart auch in seinen Ensemblewerken verlangt. Dabei muß man berücksichtigen, daß der Corno principale eine „cor-mixte"-Stimme[25] darstellt, die gleichsam hohes und tiefes Hornregister zusammenfaßt. So geht Mozart in seinen Es-dur-Konzerten nie über *c'''* (klingend *es''*)[26] hinaus, während er in der Tiefe in der Regel bis *g (B)* blasen läßt und nur einmal (Schlußnote von KV 371) den Grundton *C (Es)* verlangt. Interessant ist die Umfangsbeschränkung in den beiden Romanzen: In KV 447 geht der Ambitus von *c' (es)* bis *g'' (b')*, in KV 495 umfaßt er sogar nur eine Oktave, von *g'* bis *g''*. Das hängt wohl mit dem Charakter der beiden Sätze zusammen, indem das Solohorn gleichsam stellvertretend für eine Singstimme steht.

Über die Frage, auf was für einem Horn Leutgeb geblasen hat, lassen sich lediglich Vermutungen anstellen. Es ist durchaus denkbar, daß er ein Wiener Horn der Brüder Michael und Johannes Leichnambschneider[27] besessen hat, wahrscheinlich eines der Stimmung in „dis", weil die Konzerte, die Mozart für ihn komponiert hat, in „Es" stehen. Möglicherweise hat er einen dazu passenden Krummbogen samt Stimmzug zur Verfügung gehabt, der das Instrument in die D-Stimmung versetzte, hat doch Mozart sein Rondo in D KV 412 (386^b: Entwurf) ebenfalls für Leutgeb gedacht.

Lange Zeit hat man das Inventionshorn über dem in gewisser Hinsicht praktischeren Ventilhorn vergessen. Glücklicherweise sind heute wieder Bestrebungen im Gang, dem Naturhorn zu einer neuen Blüte zu verhelfen. Nachbau von Instrumenten und Unterrichtsmöglichkeiten lassen die Vorteile des ventillosen Instruments für die Musik des 18. Jahrhunderts auch in der Praxis evident werden. An erster Stelle steht wohl der Effekt des unnachahmlichen Hornklangs in der entsprechenden Tonart, in der das Instrument gebaut ist und die jeweils vom betreffenden Musikstück verlangt wird. Hornstimmen auf einem Naturinstrument geblasen verleihen z.B. einer Sinfonie ein viel reineres und tieferes Tonalitätsgefühl, eine bedeutend charakteristischere Tonartenfarbe als mit einem Ventilinstrument. Und auch das im harmonischen Ablauf eines Satzes sich ergebende Entfernen von der Tonalitätsmitte wird durch Naturhörner klanglich intensiver erlebbar. Hinzu kommt, daß sich gewisse Bindungen auf dem Naturhorn besser und nahtloser

---

[23] Zur Clarinblastechnik vgl. Franz Giegling, *Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts*, Kassel und Basel 1949, S. 43f. – Zur Clarinblastechnik auf dem Horn vgl. Reginald Morley-Pegge, *The French Horn*, London 1960, S. 85f.

[24] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 6, Kassel etc. 1957, Artikel *Horninstrumente*, Spalte 747f. – Vgl. auch *Colloquium des Zentralinstituts für Mozartforschung, I. Blasinstrumente in Mozarts Instrumentalmusik*: Horace Fitzpatrick, *Das Waldhorn der Mozartzeit und seine geschichtliche Grundlage*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg 1970, S. 21f.; und derselbe, a. a. O. (siehe Anmerkung 5), S. 109f.

[25] Morley-Pegge, *The French Horn*, London 1960, S. 98.

[26] Nur in den 12 Duos für zwei Hörner KV 487 (496^a) geht er mehrere Male darüber hinaus bis *g'''*; siehe NMA VIII/21: *Duos und Trios für Streicher und Bläser* (Dietrich Berke und Marius Flothuis), S. 49f., sowie Vorwort S. IXf.; vgl. auch die Introduction zur Ausgabe New York 1947 von Joseph Marx, S. 11f.

[27] Fitzpatrick, a. a. O. (siehe Anmerkung 5), S. 26f.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ausführen lassen als auf dem Ventilinstrument. Weitere Vorzüge sind leichte Ansprache und Präsenz, wie sie auf einem Ventilinstrument mit seinen vielen konstruktionsbedingten Verbindungsmuffen und kompakten Windungen in dem Maße nicht möglich sind.

Zur Editionstechnik

Die übliche NMA-Editionspraxis, Ergänzungen des Herausgebers typographisch zu differenzieren, wurde überall dort nicht angewendet, wo statt auf das Autograph auf Sekundärquellen zurückgegriffen werden mußte (so teilweise in den Konzerten KV 417 und KV 495); alle Einzelheiten verzeichnet der Kritische Bericht.

Bei der Angleichung von Parallelstellen wurde Zurückhaltung geübt; dasselbe gilt auch allgemein für Ergänzungen. In der jeweiligen Solostimme wurde fehlende Artikulation jedoch ergänzt, und zwar in der Regel nach den gleichlautenden Orchestermotiven. Dahinter steht der Wunsch, daß sich der Solist die Artikulation je nach Instrument und Geschicklichkeit selbst zurechtlegen möge. Die Stimmenausgaben der Zeit versahen die Solostimmen an den Tuttistellen meistens mit Stichnoten; bei den Hornkonzerten stammen die Stichnoten aus dem ersten Horn. Diese Praxis, die dem Solisten der Orientierung und teilweise auch dem Einspielen dient, wird im vorliegenden Band nicht verfolgt; stattdessen werden Pausen gesetzt, wie es Mozarts Gewohnheit in den autographen Partituren entspricht.

Die in Versalien über den Akkoladen gegebenen Vermerke „SOLO" und „TUTTI" stehen ganz selten in den Autographen, fast immer jedoch in den Stimmendrucken und sehr häufig in Partiturabschriften. Sie sind einerseits als Orientierungshilfen zu betrachten, namentlich vom Blickpunkt des Solisten und des Primgeigers aus, die sich damaliger Musizierpraxis gemäß in die Leitung des Ensembles teilten. Andererseits sind die Solo- und Tutti-Hinweise jedoch auch als generelle Besetzungsangaben zu verstehen, da bei den Solostellen in den Streicherstimmen nur die ersten Pulte begleiten. Inwieweit man heute davon Gebrauch machen will, hängt von der Größe des Streicherkörpers und auch des Konzertraumes ab. Mozart selbst jedoch pflegt in seinen Instrumentalkonzerten den Solisten stets ganz besonders transparent und subtil instrumentiert zu begleiten, so daß sich kaum weitere Besetzungskorrekturen aufdrängen.

Die Fagotte schreibt Mozart nicht in jedem Falle ausdrücklich vor, doch entspricht es der zeitgenössischen Praxis, ein oder zwei Fagotte mit der Baßstimme spielen zu lassen, wenn die Partitur mindestens zwei Oboen aufweist. Auch hier mögen bei heutigen Aufführungen Größe von Orchester und Konzertraum den Ausschlag für die Mitwirkung der Fagotte geben.

Zu den Stücken des Hauptteils

Konzert in Es KV 417: Mozart hat sein erstes Hornkonzert für Joseph Leutgeb ziemlich eng auf 12zeiligem Notenpapier geschrieben, je zwei Akkoladen zu sechs Systemen auf einer Seite, wobei die beiden Violinen zu Beginn des Stückes und bei den Solostellen zusammen auf einem System Platz finden müssen, in gleicher Weise wie die paarig notierten Oboen und Hörner. Auf der ersten Notenseite rechts oben hat er es Leutgeb gewidmet und datiert mit den launigen Worten: *Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt / zu Wien den 27: May 1783.* (vgl. das Faksimile auf S. XX). Das Autograph liegt nicht vollständig vor: Es fehlen der Schluß des ersten Satzes ab Takt 177 und das ganze Andante; der dritte Satz ist vollständig erhalten. Das Original wird in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków aufbewahrt (ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin). Mozarts Niederschrift ist sehr zügig und weist außer einem gestrichenen Takt im dritten Satz (nach Takt 125) nur wenige Korrekturen auf. Näheres dazu findet man im Kritischen Bericht. Die im Autograph fehlenden Teile wurden nach einer zeitgenössischen Partiturkopie aus dem Clementinum (Universitätsbibliothek) in Prag ergänzt. Wie oben erwähnt, wurden an diesen Stellen die Ergänzungen des Herausgebers typographisch nicht eigens differenziert. Die Artikulationsergänzungen des Corno principale wurden aufgrund der Prager Quelle getroffen. Aus eben dieser stammt auch die Variante der Solostimme im ersten Satz, Takt 179f. (S. 16).

Konzert in Es KV 447: Für die Bemerkung Carl August Andrés[28], die Romance sei der (vorerst) allein komponierte Satz gewesen, spricht vor allem die Überschrift: *Larghetto. / Romance. / di Wolfgango Amadeo Mozart mpia* (vgl. das Faksimile auf S. XXI). Mozart hat den Mittelsatz mit Blatt 1 und 2 foliiert und fährt

[28] KV⁶ S. 478.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

dann beim Finale fort mit Blatt 3–6, während der erste Satz für sich foliiert ist (Blatt 1–5). Die Datierung Ludwig Ritter von Köchels und Johann Anton Andrés mit 1783 läßt sich wohl nicht aufrecht halten. Schon Georges de Saint-Foix[29] schloß aus der inneren Haltung des Werkes und aus der Verwendung von Klarinetten und Fagotten, daß es nicht vor 1788 oder 1789 entstanden sein könnte. Wolfgang Plath würde es aufgrund von Mozarts Handschrift ins *Don Giovanni*-Jahr 1787 einreihen (private Mitteilung), wodurch es chronologisch nach dem dritten Konzert KV 495 zu stehen käme. Warum Mozart dann das Konzert KV 447 nicht in sein eigenhändiges thematisches Verzeichnis eingetragen hat, bleibt eine offene Frage. Das Konzert, das im Autograph ungeschmälert vorliegt (British Library London, Sammlung Stefan Zweig), ist wiederum (wie KV 417) auf 12zeiligem Papier mit je zwei Akkoladen zu sechs Systemen pro Seite geschrieben. Violinen, Klarinetten und Fagotte sind paarig auf je einem System notiert. Die Partitur ist ohne jede Korrektur ausgeführt. H. C. Robbins Landon[30] bemerkt, besonders in bezug auf KV 447, daß Mozart die Hornkonzerte von Antonio Rosetti (ca. 1750–1792) zum Vorbild genommen habe. In der Tat gleichen sich die Konzerte beider Meister im Aufbau, in den Proportionen, in der Verteilung von Solo- und Tutti-Teilen sowie in der reichen Anwendung gestopfter Töne beim Solo-Instrument[31].

Michael Haydn hat Mozarts Romance aus KV 447 für Horn, zwei Violinen, Viola und Violoncello neu komponiert und sie in Wien 1802 im „Bureau d'Art et d'Industrie" erscheinen lassen. Da Haydn Mozarts achttaktiges Hornsolo bloß annähernd wörtlich übernimmt und darüber hinaus nur ein paar wenige weitere Motive des Vorbilds einflicht, sich aber eine völlig anders geartete Begleitung einfallen läßt, braucht an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen zu werden[32].

Konzert in Es KV 495: Das dritte Konzert ist das einzige Werk dieser Gattung, das Mozart in sein eigenhändiges thematisches Verzeichnis eingetragen hat, und zwar unter dem Datum des 26. Juni 1786: *„Ein Waldhorn konzert für den Leitgeb"*. Vom Autograph fehlt leider der erste Satz ganz. Die Romance ist ab Takt 22 bis Ende des Satzes und das Rondeau erst von Takt 140 an bis Satzende erhalten geblieben. Dies entspricht den autographen Blättern 13–15 für den zweiten Satz und 21–23 für den dritten Satz. Alle sechs Blätter befinden sich heute in der Pierpont Morgan Library New York. Aus einem Brief von Carl August André[33] (datiert Offenbach a.M., 1. Januar 1832) an den Wiener Opernsänger Franz Hauser, der damals in Frankfurt/Main weilte, geht hervor, daß zu diesem Zeitpunkt die vollständige Partitur von KV 495 noch vorhanden gewesen sein muß, und zwar die Blätter 13 und 14 sowie 21–23 bei André, der Rest anscheinend bei Aloys Fuchs in Wien. In besagtem Brief nun ersucht André, über Franz Hauser als Mittelsmann, Aloys Fuchs, *„ein Mozartsches Manuscript"* mit den *„einzelnen Blättern, welche er* [Fuchs] *von Mozarts Conzert für Leitgeb* [folgt Incipit] *besitzt"*, zu tauschen. Dieser Tausch betraf anscheinend nur Blatt 15, das gekennzeichnet ist mit *„Aus der Sammlung des / Aloys Fuchs"*. Wo die übrigen Blätter hingekommen und verblieben sind, entzieht sich unserer Kenntnis.

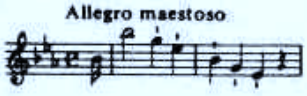
Mozart hat die Partitur „spaßeshalber", wie es überall heißt, abwechselnd mit vier verschiedenfarbigen Tinten geschrieben, rot, grün, blau und schwarz (siehe die beiden Faksimiles im Mehrfarbendruck auf S. XXII und S. XXIII). Spaßeshalber? Bei näherem Zusehen entpuppt sich nämlich dieser „Spaß" als raffiniert angelegter Farbcode, um den Ausführenden dynamische Feinheiten mitzuteilen, was mit den üblichen Bezeichnungen nicht zu realisieren wäre. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ist es doppelt schmerzlich, daß der erste Satz nicht in Mozarts Eigenschrift vorliegt. Beim erwähnten Farbcode fällt auf, daß das Rondeau nur mit roter und schwarzer Tinte notiert ist, die Romance hingegen mit allen vier Farben. Dadurch wird die dynamische Gliederung im Rondeau bedeu-

---

[29] *Les Concertos pour le cor de Mozart*, in: *Revue de Musicologie* 10 (Paris, November 1929), S. 243.

[30] *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 400, und derselbe, in: *The Mozart Companion*, London 1956, S. 277.

[31] An dieser Stelle sei auf die Stimmenkopie eines Mozart zugeschriebenen Hornkonzertes in Es hingewiesen (Stift Melk/Österreich, Signatur: *IV/340*). Die Besetzung mit Streichern und je zwei Oboen und Hörnern ist gleich wie bei KV 417, 495, KV^{a} 370^{b} und KV 371. Es handelt sich dabei um ein weiteres Konzert von Antonio Rosetti, wie Hans Pizka (München) mitteilt. Der Beginn des ersten Satzes lautet:



262 Takte

[32] Mary Rasmussen, *Mozart, Michael Haydn, and the Romance from the Concerto in E-flat Major for Horn and Orchestra, K. 447*, in: *Brass and Woodwind Quarterly* 1, No. 1 und 2 (New Hampshire 1966/67), S. 27–47. – Wolfgang Plath, *Zur Echtheitsfrage bei Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, Salzburg 1973, S. 33.

[33] In Privatbesitz in den USA.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

tend großflächiger gehandhabt als in der Romance, wo sie sehr differenziert angelegt ist. Die rote Tinte dient Mozart dazu, eine oder mehrere thematisch wichtige Stimmen herausheben zu lassen, sei dies nun im *piano* oder im *forte*. Interessant ist dabei zu beobachten, wie Mozart manchmal Stimme und Gegenstimme profiliert haben (z. B. im dritten Satz die Takte 161 bis 165) oder Violine I und Violoncello/Baß als tragende Elemente hervorgehoben wissen will (dritter Satz ab T. 190). Interessant ist in dieser Hinsicht auch die zwischen Solo-Horn und Violine I aufgeteilte Stelle im dritten Satz, Takte 210–214. Die grüne Farbe bedeutet anscheinend das, was man damals unter *sotto voce* verstand, ein Zurücknehmen der Stimme, wie es wörtlich heißt, gleichsam ein *piano*, jedoch noch solistisch klangvoll herausgehoben. Im zweiten Satz ist vor allem die Corno-principale-Stimme davon betroffen (T. 25–28, 41–44, 61–66, 73–78 und 84–86). Die blaue Tinte wird man am ehesten mit einer sehr starken Echowirkung in Verbindung bringen, die beim Horn gegebenenfalls auch mit einer anderen Klangfarbe verbunden ist. Charakteristisch für diese Wirkung sind die Takte 33–36 und 80–82. Von der grünen und blauen Einfärbung werden Hörner und Violoncello/Baß im Orchester teilweise mitbetroffen, um die Solostimme nicht zu übertönen (T. 80–81 und 84–86). Die schwarze Tinte wird man als neutralen Klangteppich interpretieren können, sei es, daß er bei den Solostellen als Ganzes dynamisch zurückgenommen wird oder die Fülle des Tutti-Klanges ausspielt. Für die Deklamation sehr bezeichnend sind die beiden Schlußtakte des zweiten Satzes: Mozart verlangt den Takt 87 mit dem chromatisch aufsteigenden Sechzehntellauf in der Solostimme und dem Kadenzschritt im Baß samt dem ersten Viertel von Takt 88 als Ende der Phrase sehr expressiv. Das zweite Viertel nimmt er ganz zurück (blaue Tinte), das dritte (schwarz), gleichsam als Auftakt, neutral, und der letzte Akkord (grün) soll *sotto voce*, aber klangvoll den Satz beschließen. Mit diesem ziemlich aufwendigen Verfahren hat Mozart mitzuteilen versucht, wie er sich die feineren deklamatorischen und dynamischen Nuancen seiner Musik vorstellt.

Die *Neue Mozart-Ausgabe* hat für dieses Konzert überall dort, wo das Autograph nicht vorhanden ist, den Stimmendruck des „Contore delle Arti e d'Industria" herangezogen. Er ist 1803 in Wien erschienen und bietet im Vergleich zum Autograph einen ziemlich verläßlichen Text, sieht man von den oft ungenau gesetzten Bögen und dynamischen Zeichen ab. Die Übereinstimmung mit dem Autograph ist so groß, daß man annehmen möchte, die autographe Partitur habe als Grundlage für den Stimmendruck gedient. Merkwürdigerweise aber fehlen im zweiten Satz in allen Stimmen die Takte 32–35, die im Autograph vorhanden sind. Andererseits sind die vier Takte ab Takt 46, die im Autograph mit einem von fremder Hand eingefügten Wiederholungszeichen versehen sind, in allen Stimmen – mit Ausnahme von Violine II, in der ebenfalls Wiederholungszeichen stehen – ausgedruckt. Diese beiden Abweichungen gegenüber dem Autograph wiegen jedenfalls nicht so schwer, wenn man den im ganzen korrekten, mit sehr wenigen Fehlern behafteten Text dieser Stimmenausgabe gegenüberstellt. Damit ist sicherlich der Schluß erlaubt, daß auch der erste Satz mit hinlänglicher Genauigkeit wiedergegeben wird, namentlich in bezug auf seine Ausdehnung. Das Konzert KV 495 ist nämlich in nicht weniger als drei Fassungen überliefert, wobei die verschiedenen Längen des ersten Satzes mit 218 (Wien), 175 (Druck André) und 229 (Partiturkopie Prag) Takten den gravierendsten Unterschied ausmachen. Eine stark gekürzte Fassung, besonders im ersten Satz, legte Johann André 1802 mit seiner Stimmenausgabe vor[34]. Seine Kürzungen betreffen im ersten Satz ausschließlich Solopartien, so daß sich die Vermutung aufdrängt, ein Hornist, dem die Solopartien zu anstrengend gewesen seien, habe diese Kürzungen veranlaßt. Sie sind an fast jeder nur möglichen Stelle vorgenommen worden, zum Teil sogar taktweise, um den musikalischen Fluß in Gang zu halten und die Eingriffe in den Orchestersatz auf das Unumgänglichste zu beschränken. André ließ auch den zweiten Satz kürzen, diesmal im Orchestertutti um zehn Takte ab Takt 78, so daß das Solo – unter kleinen Modifikationen – gleich in die beiden Tonika-Takte (autographe Fassung Takt 88/89) mündet. Im Finalsatz wurde das große mittlere Solo einmal um acht und einmal um vier Takte gekürzt (bei Takt 86 bzw. 108); beidemale war dies ohne jede Veränderung realisierbar. Leider war es bis jetzt nicht möglich, die Vorlage ausfindig zu machen, nach der André seinerzeit hat stechen lassen. Es wäre denkbar, daß Joseph Leutgeb in einem von ihm benutzten Stimmensatz diese Kürzungen vorgenommen hat, sei es nun mit oder ohne Wissen und Zustimmung

[34] Siehe Anhang III, S. 135–148. Partiturabschriften nach diesem Druck sind je eine in den Sammlungen Aloys Fuchs und Otto Jahn nachweisbar.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Mozarts. Wir leiten diese Spekulation von der Tatsache ab, daß André seinen Ausgaben in den meisten Fällen Original-Manuskripte zugrundegelegt hat. Jedenfalls ist die André-Ausgabe des verkürzten Konzerts KV 495 ein lehrreiches Beispiel für die gleichzeitige Präsenz zweier verschieden langer Fassungen ein und desselben Konzerts, beide – wenigstens was den ersten Satz betrifft – mit ungefähr dem gleichen Grad von Authentizität.

Eine interessante Quelle bildet die wahrscheinlich kurz nach 1800 entstandene Partiturabschrift, die in Prag (Universitätsbibliothek/Clementinum) aufbewahrt wird. Sie wirft in bezug auf die Ausdehnung des ersten Satzes nochmals eine gewisse Unsicherheit auf, indem sie bei Takt 92 neun Takte Orchestertutti einfügt, die bisher nirgends zu finden waren; sie klingen zwar nicht unmozartisch, nehmen sich in diesem Satz jedoch motivisch fremd aus (siehe Krit. Bericht). Aus verschiedenen Abschreibfehlern läßt sich mit einiger Sicherheit sagen, daß die Prager Quelle von Stimmen spartiert wurde. Woher diese Stimmenvorlage aber stammt, ist völlig ungewiß. Außer dem erwähnten Einschub von neun Takten sind zwei Takte infolge rhythmischer Dehnung aus einem Takt gewonnen, und ein weiterer Takt ist versehentlich doppelt notiert, so daß diese Prager Fassung elf Takte mehr zählt als der Wiener Druck. Im zweiten Satz teilt die Prager Partitur nach Takt 31, da wo das Autograph vorhanden ist, eine um einen Takt verkürzte Variante von fünf Takten mit, die ebenfalls nicht authentisch sein kann (siehe Krit. Bericht). Im übrigen zeichnet sich diese Quelle, namentlich bei der Solostimme, durch reichliche Ergänzung von Artikulationsbögen aus. Der dritte Satz stimmt im Umfang mit dem Autograph bzw. mit dem Wiener Druck überein, wenn er auch recht viele kleinere Fehler aufweist.

Konzert in D KV 412 (386^b), erster Satz, und Entwurf des Rondos (= Anhang II/4): Wie beim Konzert KV 447 ist auch bei diesen beiden Konzertsätzen die Entstehungszeit, die André und Köchel mit 1782 angeben, wesentlich später anzusetzen, nämlich im Jahr 1791, wie Wolfgang Plath aus den Schriftkriterien schließt. Diese späte Entstehungszeit würde auch erklären, warum Mozart das Rondo nicht mehr zu Ende instrumentiert hat und ein Mittelsatz überhaupt fehlt. Ähnlich wie bei KV 447 sind auch bei KV 412 die beiden Sätze für sich foliiert, so daß es den Anschein macht, Mozart habe Leutgebs Kompositionswünsche satzweise befriedigt. Der Umstand, daß die beiden Sätze offensichtlich nicht zu einem vollständigen Konzert gediehen sind, macht verständlich, daß Mozart keine Eintragung in sein eigenhändiges thematisches Verzeichnis vorgenommen hat.

Im Autograph des Allegrosatzes KV 412, das lückenlos in der Biblioteka Jagiellońska Kraków vorliegt, hat Mozart gegenüber den Hornkonzerten KV 417 und 447 eine übersichtlichere Darstellungsweise gewählt: Im ersten Tutti (bis Takt 21) bringt er die auf je einem System notierten Violinen sowie die paarig geschriebenen Violen, Oboen und Fagotte samt Baß auf sechs Systemen unter. Vom Einsatz des „Corno solo" an muß er hingegen aus Platzgründen die Holzbläser auf ein separates Blatt notieren. Die Partitur weist verschiedene gestrichene Takte auf, die im Anhang S. 103 f. wiedergegeben sind (Näheres dazu im Kritischen Bericht). Zum Rondo und zum Befund der Papierqualität der beiden Konzertsätze siehe weiter unten.

Zu den Fragmenten im Anhang

1. Erster Satz zu einem Konzert in Es KV^6 370^b: Das Autograph dieses Fragments besteht aus etwa einem Dutzend Teilen, die an nicht weniger als sechs verschiedenen Stellen lagern: Berlin/DDR, Deutsche Staatsbibliothek; Prag, Nationalmuseum; Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum und Museum Carolino Augusteum; Paris, Bibliothèque nationale; Seattle (USA), Privatbesitz[35]. Dieser fragmentarische erste Konzertsatz umfaßt, aus den vorhandenen Teilen zu schließen, acht Blätter mit wahrscheinlich etwa 144 Takten. Formal ist er mit zwei Tutti- und zwei Solo-Abschnitten bis zum Tutti-Einsatz vor der Kadenz gediehen. Die Blätter 5 bis 8 hat Carl Mozart (1784–1858) aus Anlaß des 100. Geburtstages seines Vaters im Jahre 1856 an ihm nahestehende Persönlichkeiten verschenkt und mit einer Widmung versehen: Blatt 5 an Graf Franz Boos von Waldeck (Mailand 17. Februar); Blatt 7 an Alexander Wagner in Salzburg (Mailand 26. September). Die Blätter 6 und 8 hat er, da ihm offenbar zu wenige autographe Teile zur Verfügung standen, auseinandergeschnitten. Das linke obere Viertel von Blatt 6 trägt auf der Rückseite den Vermerk: *Handschrift W: A: Mozart's / und deren Authenticität / verbürgt von dessen Sohne /*

[35] Richard Dunn, *Mozarts unvollendete Hornkonzerte*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1961, S. 156 f. – Hans Pizka, *Das Horn bei Mozart (Mozart & the Horn). Facsimile-Collection*, Kirchheim bei München 1980.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Mailand 11 August 1856. / Carl Mozart. Eine Widmung fehlt hier. Das linke obere Viertel von Blatt 8 hat er dem Regenschori Severin Blätterbauer in Taus/Böhmen vermacht (Mailand 5. März). Dazu schrieb Carl Mozart in einem Begleitbrief an Blätterbauer, daß er sich über die Feier zum 100. Geburtstag seines Vaters freue und nur bedauere, daß er ihm keinen gewichtigeren Beweis seiner dankbaren Anerkennung zu geben vermag, als mittels Übersendung der *„blos in wenigen Noten bestehenden Handschrift"* seines Vaters. Und entschuldigend fügt er hinzu: *„[...] dass – mit Ausnahme eines vollständigen Blattes, welches ich als Reliquie aufbewahre, mir selbst nunmehr nur zwey, eben so kleine Fragmente übrig geblieben sind"*. Notenfragment und Brief befinden sich heute im Besitz von Eric Offenbacher in Seattle (USA)[36]. Die von Carl Mozart erwähnten zwei kleinen Fragmente, zwei Viertel eines auseinandergeschnittenen Blattes, mit wahrscheinlich je neun oder acht Takten, sind zur Zeit noch verschollen. Wie bereits Richard Dunn[37] festgestellt hat, ist es durchaus möglich, und die Handschrift spricht nicht dagegen, daß das Fragment KV^6 370^b mit dem zwar zu Ende skizzierten, jedoch nicht vollständig instrumentierten Rondo KV 371 in Zusammenhang steht und demnach wahrscheinlich 1781 vor diesem entstanden ist. Wie oben dargelegt, gehören diese beiden Sätze zu den Werken, die Mozart anscheinend für den zweiten Wiener Hornisten Jacob Eisen vorgesehen hatte.

2. Rondo in Es KV 371: Genau wie bei KV^6 370^b hat Mozart auch die Partitur des Rondeau KV 371 eingeteilt: Insgesamt sind acht Systeme beschrieben, je die beiden Violinen und Oboen auf eigene Systeme, Violen und Hörner paarig notiert. Das Autograph von acht Blättern liegt vollständig vor und wird in der Pierpont Morgan Library New York aufbewahrt. Es ist datiert mit Wien, 21. März 1781. Mozart hat das Rondeau bis zu Ende skizziert, jedoch über größere Strecken die Instrumentierung offen gelassen[38]. Daß die beiden Partituren von KV^6 370^b und KV 371 der Schrift und der äußeren Darstellung nach sich sehr stark gleichen, untermauert die Vermutung, die beiden Sätze seien Bestandteile eines Hornkonzerts, das Mozart für den Wiener Hornisten Jacob Eisen gedacht hat. Der ein einziges Mal verlangte tiefe Ton *Es* als Schlußton des Rondeaus stützt diese Vermutung zusätzlich, denn Eisen war zweiter Hornist und daher versiert im tiefen Register.

3. Erster Satz zu einem Konzert in E KV 494^a: Das Fragment eines ersten Hornkonzertsatzes in der seltenen Tonart E-dur scheint der Schrift nach ebenfalls im Sommer 1786 entstanden zu sein, wie Mozarts Es-dur-Werk KV 495. Indessen bringt Alan Tyson (private Mitteilung) insofern Vorbehalte an, als er vom Papier her, das Mozart hier verwendet hat, glaubt, daß das Fragment eher im Sommer oder Herbst 1785 entstanden ist. Wem Mozart es zugedacht hat, ist nicht bekannt; jedenfalls wahrscheinlich nicht Leutgeb, denn bei der Durchsicht von Mozarts Hinterlassenschaft hat es Leutgeb laut Constanzes Brief an Johann Anton André[39] nicht gekannt.

Das Werk beginnt mit einer ungewöhnlich breit angelegten Orchestereinleitung von 65 Takten, die besonders mit ihrem lyrischen Seitengedanken etwas vom Geist des Klavierkonzerts in A KV 488 widerspiegelt. Richard Dunn[40] meint, daß Mozart dieses E-dur-Stück für Giovanni Punto bestimmt haben könnte, für denselben, den er als Solisten für seine Sinfonia concertante (KV^6: 297 B [Anh. 9]) vorgesehen hatte und von dem er sagte, er *„bläst Magnifique"*[41]. Das Konzert hätte indessen auch für Jacob Eisen gedacht sein können, denn Constanze spricht in ihrem oben zitierten Brief[42] von *„einige[n] Originalpartituren für das Horn"*, die die Witwe Eisen noch besitze. Soweit man es aus der fragmentarisch vorliegenden Solopartie her beurteilen kann, sucht Mozart den hellen Klang des E-Horns durch meist hohe Lage der Solostimme und durch Tieflegung der Streicher (Takt 67f.) zur Geltung zu bringen. Das Autograph liegt in vier Blättern vor, die in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt werden. Da die Niederschrift mit Takt 91 erst am Ende von Blatt 4^v abbricht, wäre es durchaus denkbar, daß Mozart den Satz noch weiter skizziert hat und daß das anschließende Blatt demnach verschollen oder verloren wäre.

4. Rondo in D KV 412 (386^b), Entwurf (bzw. KV 514): Das Rondo in D liegt in zwei verschiedenen Formen

---

[36] Eric Offenbacher, *Carl Mozarts Brief an Severin Blätterbauer und das Autograph-Fragment seines Vaters*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 23 (Salzburg, Februar 1975), Doppelheft 1/2, S. 42f.

[37] A. a. O. (siehe Anmerkung 35), S. 157f.

[38] Ergänzungen durch Henri Kling, Leipzig 1909 (für Horn und Klavier); durch Bernhard Paumgartner, Wien 1937 (Partitur).

[39] Siehe Anmerkung 13.

[40] A. a. O. (siehe Anmerkung 35), S. 162.

[41] Bauer-Deutsch II, Nr. 440, S. 332, Zeile 96.

[42] Bauer-Deutsch IV, Nr. 1299, S. 358, Zeile 206.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

vor, nämlich in einer unvollständig instrumentierten Partitur von Mozart (Anhang II/4: KV 412) und in einer Neukomposition (Anhang IV: KV 514) durch Franz Xaver Süßmayr (1766–1803). Mozart hat den Satz für das Solo-Instrument zu Ende entworfen, die Begleitung der Streicher jedoch lediglich bis Takt 40 vollständig niedergeschrieben und von da an nur partiell angedeutet. Von den Holzbläsern, wohl je zwei Oboen und Fagotte, fehlt vorläufig jede Spur. Vermutlich hatte Mozart vorgehabt, nach Fertigstellung der Hauptpartitur die fehlenden Bläserstimmen auch dieses Satzes separat zu notieren. Für die Annahme, daß die beiden Konzertsätze zusammengehören, sprechen Papierqualität und Handschrift. Alan Tyson[43] stellt vier Papiertypen für das Autograph von KV 412 fest: Typ I, den Mozart kaum früher als Anfang 1786 benutzt hat, umfaßt die von Mozart foliierten Blätter 1–4 mit dem größten Teil des Notentextes vom ersten Satz; Typ II, von Mozart nur von März 1791 bis zu seinem Tode gebraucht, enthält das Ende des ersten Satzes sowie ein leeres Blatt; Typ III, zum erstenmal in *Così fan tutte* verwendet, schließt Oboen- und Fagottstimmen sowie den Beginn (bis Takt 79) und die letzte Seite des Rondos (ab Takt 116) ein; Typ IV schließlich, auf dem Mozart nur in den Jahren 1790 und 1791 geschrieben hat, entspricht Blatt 3 des Rondos und umfaßt die Takte 80–115. Da sich bei Mozart stets mit einem gewissen Papiervorrat rechnen läßt, kann man durch Papiertyp II die Kompositionszeit eingrenzen mit „März 1791 bis zu Mozarts Tod". Wie Wolfgang Plath mitteilt, kann von der Handschrift her gesehen nichts gegen diese Entstehungszeit eingewendet werden. Die beiden Randsätze des Konzerts in D KV 412 scheinen demnach innerhalb der erwähnten Zeitspanne komponiert bzw. entworfen worden zu sein. Mozart ist offensichtlich nicht mehr dazu gekommen, das Konzert mit einem langsamen Satz zu komplettieren. Während sich im ersten Satz kein Hinweis auf Leutgeb befindet, hat Mozart die Prinzipalstimme im Rondo-Entwurf durchweg mit scherzhaften, auf Leutgeb gemünzten Anmerkungen versehen. Das Autograph liegt heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków (ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin).

Die vollständig instrumentierte Partitur KV 514 (siehe Anhang IV, S. 161–170) – heute als Autograph Franz Xaver Süßmayrs erkannt – galt lange Zeit als Autograph Mozarts. Sie wird im Institut für Theater, Musik und Kinematographie in Leningrad aufbewahrt und besteht aus fünf Blättern mit zehn dicht beschriebenen Seiten auf 12zeiligem Notenpapier[44]. Auf der ersten Seite steht von Süßmayrs Hand neben einem dicken Tintenklecks: *Kremsmünsterer Wappen: Das ist eine WildSau.* Zwischen Takt 23 und 24 steht ein durchstrichener Takt, worin man auf dem (leeren) System der Violen lesen kann: *Leitgeb bitt um Hilf.* Süßmayr hat diese Worte nochmals mit feineren Schriftzügen unter das Basso-System notiert. Auf der letzten Seite heißt es bei Takt 99 nach einer Gruppe von einzuschiebenden Takten: *Schau wider hinfür mein bachener Engel! zum Zeich[en]* †. Und auf der zweitletzten Seite (Blatt 5^{r}) steht am Schluß des Rondos neben *Fine* die Datierung: *Vienna Venerdì Santo* [*Santo* von fremder Hand durchstrichen] *li 6 Aprile* $\overline{792}$. Dieses Datum hat unter der unrichtigen Voraussetzung, daß die Partitur ein Autograph Mozarts sei, zu verschiedenen Deutungen geführt. Aloys Fuchs, der Vorbesitzer der Partitur, schrieb auf das Titelblatt *„1791"*, weil er wohl in 1792 eine Vordatierung Mozarts wähnte. Köchel las *„1797"*, weil bei Süßmayr die „2" und die „7" fast gleich aussehen, dachte an einen scherzhaften Verschrieb Mozarts und reihte das Rondo ins Jahr 1787 ein (KV^{1}: 514, S. 408); 1787 deshalb, weil in diesem Jahr – dem einzigen übrigens zu Mozarts Lebzeiten – der Karfreitag auf den 6. April fiel. Den ersten Satz hatte André mit 1782 datiert (siehe oben unter KV 412). Demzufolge reihte KV^{1} ihn unter der Nummer 412 ein und stellte auch das nicht vollständig instrumentierte Rondo dazu mit der Bemerkung: *„Der Partitur-Entwurf dazu (Aut. 412) ist vom J[ahr]. 1782, die Ausführung erfolgte daher 5 Jahre später"*, was sich auf die heute als Süßmayrs Werk erkannte Partitur bezieht[45]. Alfred Einstein (KV^{3} und KV^{3a}) verunklärte die chronologische Situation, indem er unnötigerweise den ersten Satz samt unvollständig instrumentiertem Rondo nach 386^{b} rückte und das vollständige Rondo KV 514 unter dieser Nummer subsumierte.

[43] Alan Tyson, *Mozart's D-Major Horn Concerto: Questions of Date and of Authenticity*, in: *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue*, ed. Edward H. Roesner and Eugene K. Wolf, Madison 1987.

[44] Siehe die Faksimilewiedergabe im Anhang V (S. 171–175), für die allerdings nur eine qualitativ unzureichende Photovorlage zur Verfügung stand.

[45] Vgl. Otto Jahn, *W. A. Mozart*, III. Teil, Leipzig 1858, S. 294, Anmerkung 44: *„Ein Rondo in D-dur für Horn, am 6. April 1791 für Leitgeb componirt"*. – Dmitri Kolbin, *Ein wiedergefundenes Mozart-Autograph*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 193 f. – Wolfgang Plath, *Zur Echtheitsfrage bei Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, Salzburg 1973, S. 26 f.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Wolfgang Plath[46] hat als erster *„eine ganze Reihe von charakteristischen Details"* der Handschrift Süßmayrs entdeckt und im Vergleich zu Mozarts nicht vollendetem Rondo KV 412 die Partitur KV 514 als Neukomposition Süßmayrs erkannt. Diese Neukomposition sieht zwei Oboen vor. Die Fagotte, die Mozart im ersten Satz, vermutlich aber auch für das Rondo vorsah, sind nicht eigens notiert, wahrscheinlich aber wie üblich als Ad-libitum-Zusatz zu den Bässen zu denken.

Vergleicht man die beiden Partituren, so stimmen in den ersten 16 Takten die beiden Solostimmen fast wörtlich überein, während die Begleitung bei Süßmayr völlig anders strukturiert ist. Im weiteren Verlauf zitiert Süßmayr hin und wieder die Cornoprincipale-Stimme, entfernt sich jedoch immer mehr von Mozarts formaler Konzeption. Charakteristisch in dieser Hinsicht ist vor allem der imitatorisch gehaltene vierte Tutti-Teil ab Takt 45 (S. 163), wo Mozart (ab T. 41, S. 130) eine fast durchgehende Sechzehntelbewegung vorsieht. Ganz neu bei Süßmayr ist das Zitat aus den *Lamentationes Jeremiae Prophetae*, die P. Engelbert Grau OFM entdeckt hat[47]. Das Zitat wird bereits in Takt 63 (S. 165) in der ersten Violine angedeutet und erklingt dann im Horn ab Takt 67 bis Takt 79, oktaviert von Violine I. Nach dieser Episode werden die Übereinstimmungen zwischen Mozarts und Süßmayrs Partituren immer spärlicher. Wo Mozart Fermaten vorsieht, in Takt 98 und 99, um Leutgeb wieder zu Atem kommen zu lassen (*„respira!"*), oder in Takt 109 mit möglicherweise einem „Eingang", fährt Süßmayr ohne Zäsur fort. Die auf der Hand liegende Frage, was letzterer von Mozarts Rondo-Entwurf bei seiner Neukomposition vor Augen hatte, läßt sich nicht mit Sicherheit beantworten, doch ist aus folgenden Gründen davon auszugehen, daß Süßmayr nach dem Gedächtnis gearbeitet hat: Lediglich die ersten Takte der Hornstimme bringt er annähernd wörtlich, im Verlauf des Satzes entfernt er sich jedoch immer weiter von Mozarts Konzept und zitiert die Solostimme fast stets mit kleinen Abweichungen rhythmischer und melodischer Art. Auch die als Stoßseufzer aufzufassenden Worte *„Leitgeb bitt um Hilf"* beim ausgestrichenen Takt zwischen den Takten 23 und 24 (vgl. Krit. Bericht) weisen in diese Richtung. Freilich könnte man andererseits auch annehmen, Süßmayr habe bewußt seine Kreativität einbringen und gleichsam im Gedenken an Mozarts Tod eine eigenständige Komposition schaffen wollen. Die Anschlußfrage, die auch Alan Tyson stellt[48], für wen Süßmayr das Rondo komponiert hat, ist kaum schlüssig zu beantworten; dazu sind die damit zusammenhängenden Faktoren zu komplex. Als Mozart 1791 das Rondo entwarf, war Leutgeb bereits 59 Jahre alt. Die Bemerkungen, die Mozart für seinen Freund zur Hornstimme macht, sind nicht allein als Scherz aufzufassen, sondern sie drücken in ihren Aussagen auch die Mühe aus, die Leutgeb im vorgerückten Alter mit den hohen Tönen hatte. Auffällig ist zum Beispiel auch, daß der Spitzenton *g''*, der gegenüber demjenigen in den Es-dur-Konzerten sogar eine Quart tiefer liegt, fast stets auf betontem Taktteil steht, mithin, mit gewissem Kraftaufwand, besser zu realisieren ist, als wenn er auf unbetontem Taktteil stehen würde. Im Verlauf des Satzes – so sieht Mozart es voraus – wird dieser Spitzenton für Leutgeb immer schwieriger zu blasen. Bereits über Takt 25 (S. 128) schreibt Mozart *„Ahi!"*, über Takt 26 dann *„ohimè!"*, und in Takt 61 (S. 131) steht über dem letzten Achtel *„ajuto!"*. In den ausgestrichenen Takten 104b und 104d (S. 133) ist wiederum *„ahi!"* und *„ohimè!"* zu lesen. Schließlich ändert er im Takt 121 und 122 (S. 134) die melodische Führung des Solo-Horns zugunsten eines erleichterten Aufstiegs zum Ton *g''*. In ähnlicher Absicht läßt sich die Variante der Takte 130/131 deuten. Süßmayr erweitert den Ambitus der Solostimme nach oben um den im raschen Tempo mit einem D-Horn nicht leicht zu treffenden Ton *as''*, nach unten bis *g'*, während Mozart in seinem Rondo-Entwurf noch eine Oktave tiefer bis *g* geht, wie er dies stets in den für Leutgeb geschriebenen Konzerten hält (mit Ausnahme der Romancen). Allerdings führt Mozart die Hornstimme im ersten Satz KV 412 in der Tiefe auch nur bis *g'*, ja er hat sogar einige Takte der ersten Konzeption dieses Satzes gestrichen, wo die tieferen Töne *c'* und *e'* vorkommen (vgl. Krit. Bericht). Diese Einzelheiten, die gesamthaft gesehen eine Verschiebung des Ambitus gegen das hohe Register hin darstellen, könnten die Meinung aufkommen lassen, daß der erste Satz Mozarts und das Rondo Süßmayrs für einen anderen Hornisten als Leutgeb gedacht

[46] *Noch ein Requiem-Brief*, in: *Acta Mozartiana* 28, Heft 4 (Augsburg, November 1981), S. 96f.

[47] *Ein bislang übersehener Instrumentalwitz von W. A. Mozart. Bemerkungen zu KV 412*, in: *Acta Mozartiana* 8, Heft 1 (Augsburg 1961), S. 8f.

[48] Tyson, a. a. O. (siehe Anmerkung 43).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

waren. Dies würde auch mit der im *New Grove* gemachten Bemerkung übereinstimmen, Leutgeb habe 1792 seine bläserische Aktivität aufgegeben[49].
Um den Belangen der Praxis entgegenzukommen, bringt dieser Band im Anhang IV die beiden Sätze KV 412 + 514 in ihrer traditionellen Form (S. 149–170).

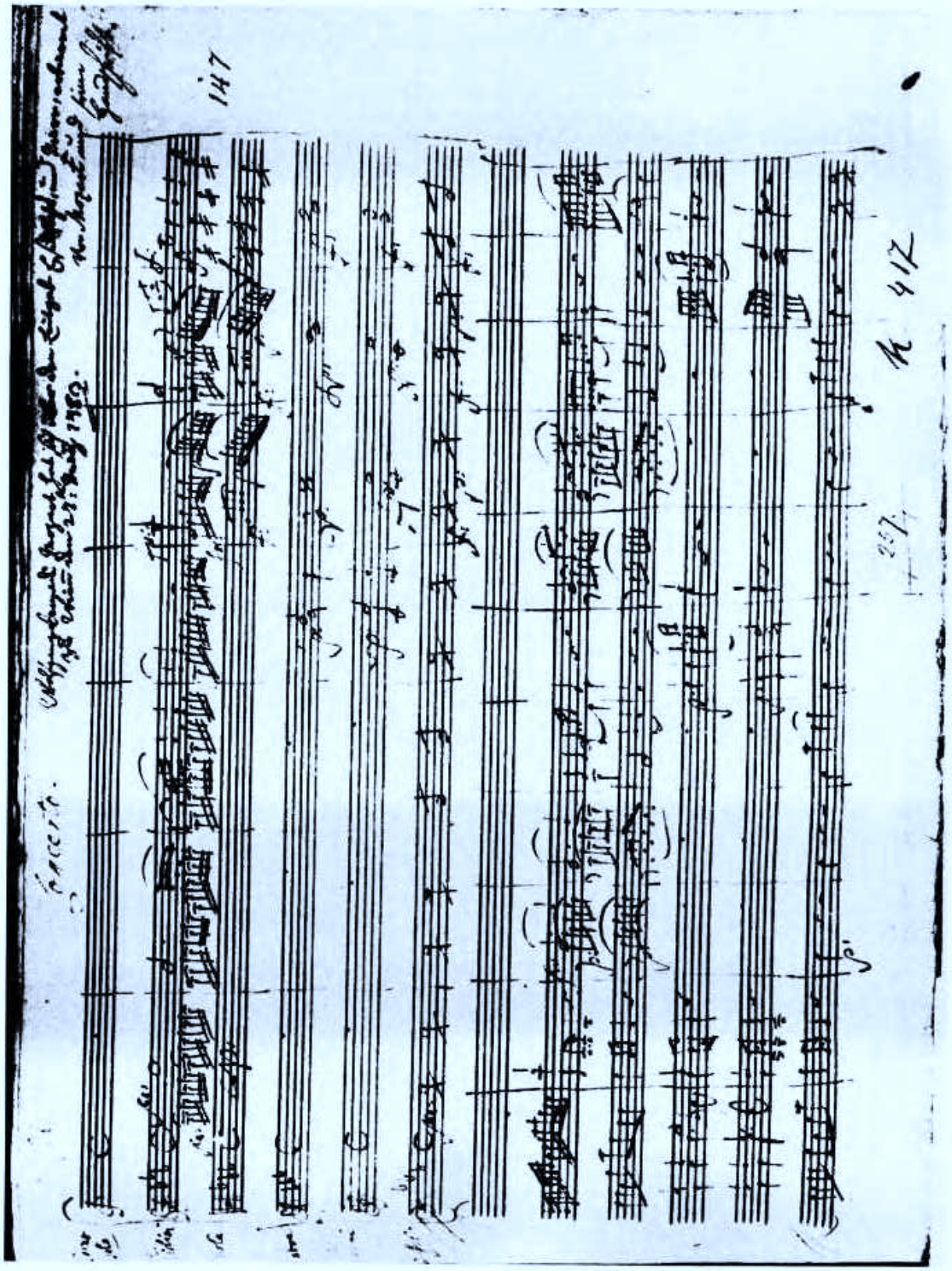
*

[49] *The New Grove Dictionary* 10, Artikel *Leutgeb* (Reginald Morley-Pegge/R), S. 699: *„He apparently retired from playing in 1792".*

Der Dank des Herausgebers gilt abschließend den im Vorwort und im Kritischen Bericht genannten Persönlichkeiten und Institutionen für die Bereitstellung der Quellen, der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* für Rat und Hilfe, besonders aber Herrn Dr. Wolfgang Plath (Augsburg) für seine schriftchronologischen und Herrn Dr. Alan Tyson (London) für seine papierkundlichen Hinweise. Der Dank gilt auch den Herren Professoren Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Karl Heinz Füssl (Wien) für ihre Hilfe beim Lesen der Korrekturen.

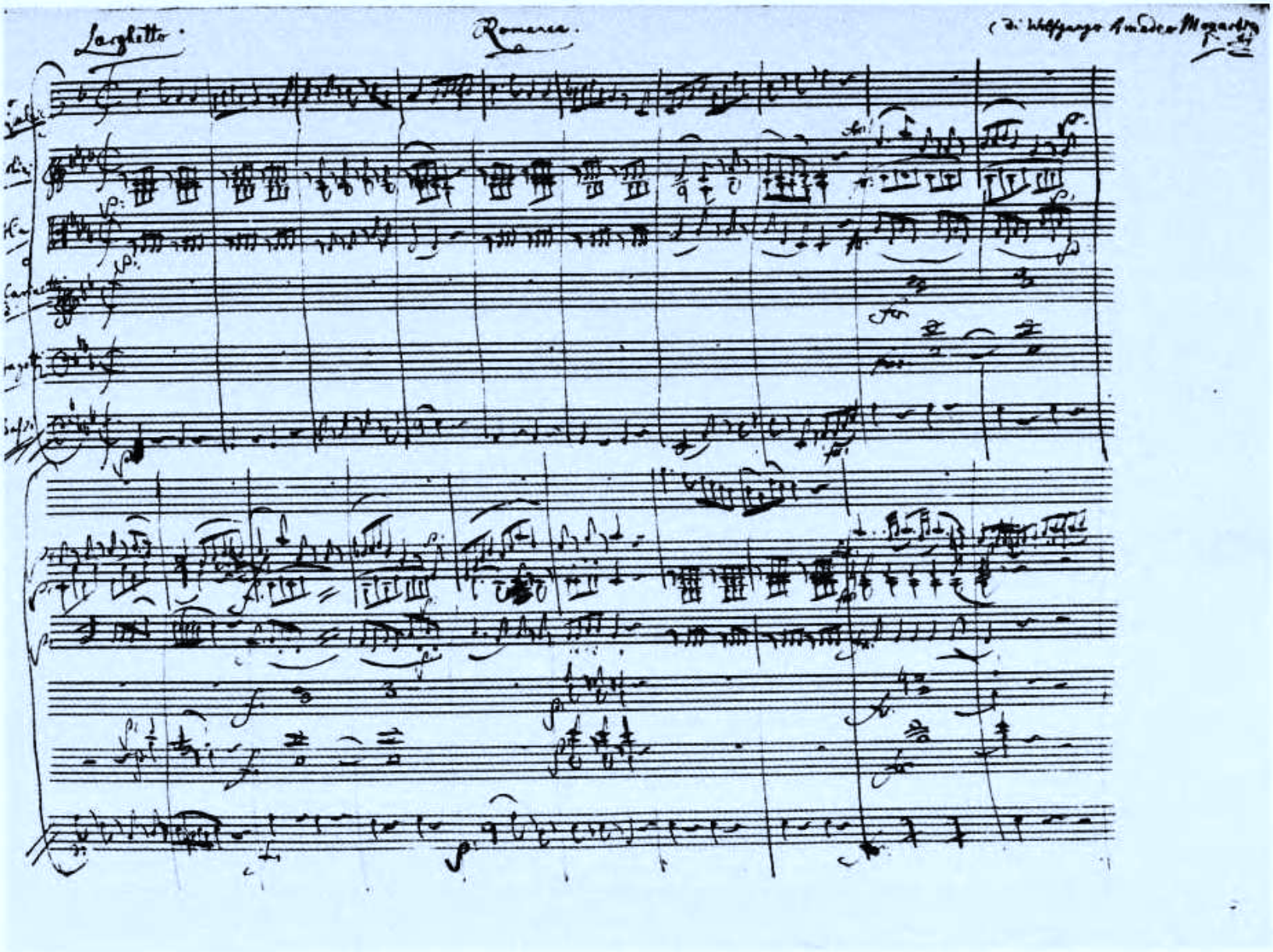
Basel, im April 1986 Franz Giegling

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



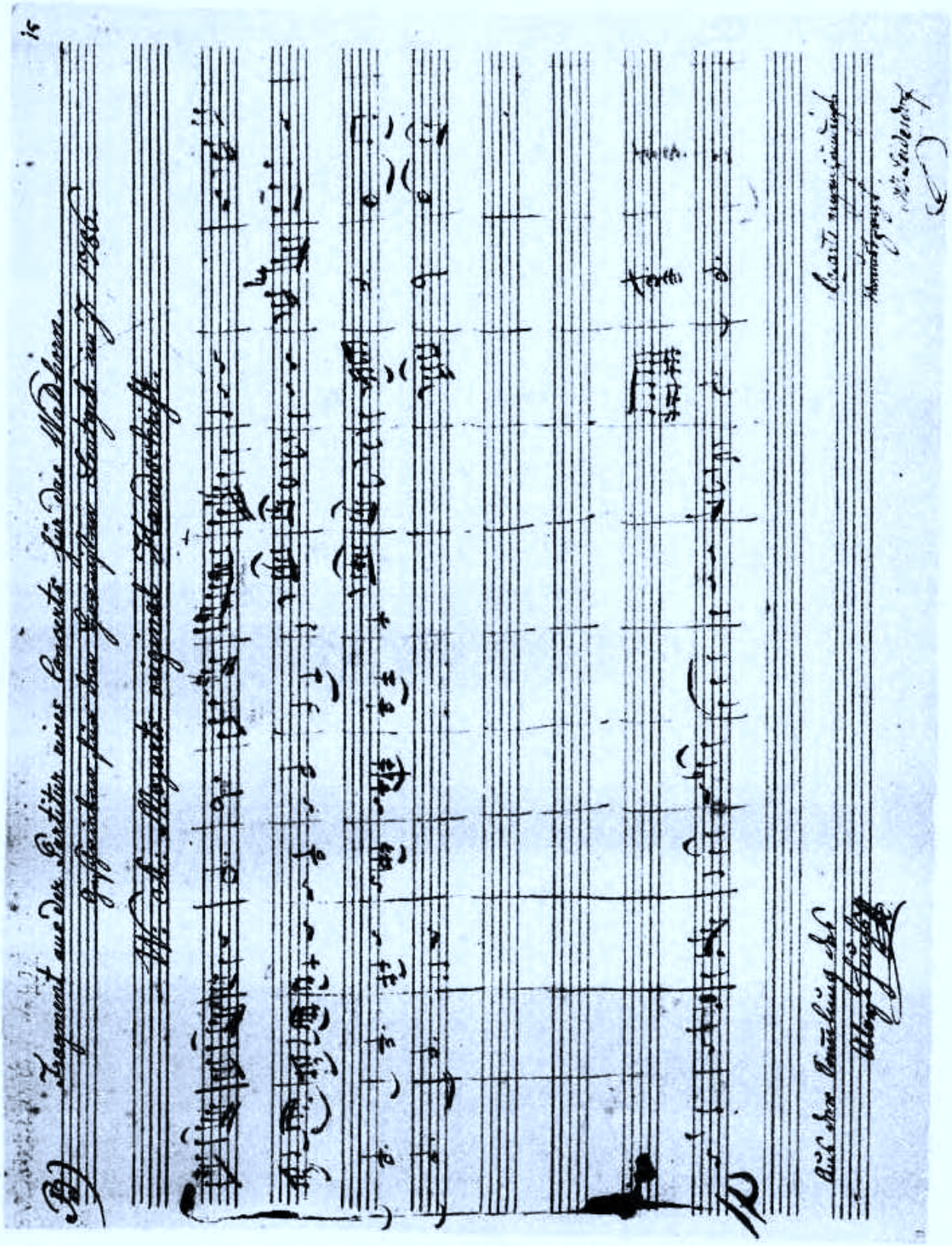
Konzert in Es KV 417: Erste Seite des Autographs (Biblioteka Jagiellońska Kraków). Vgl. Seite 3–4, Takt 1–18.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

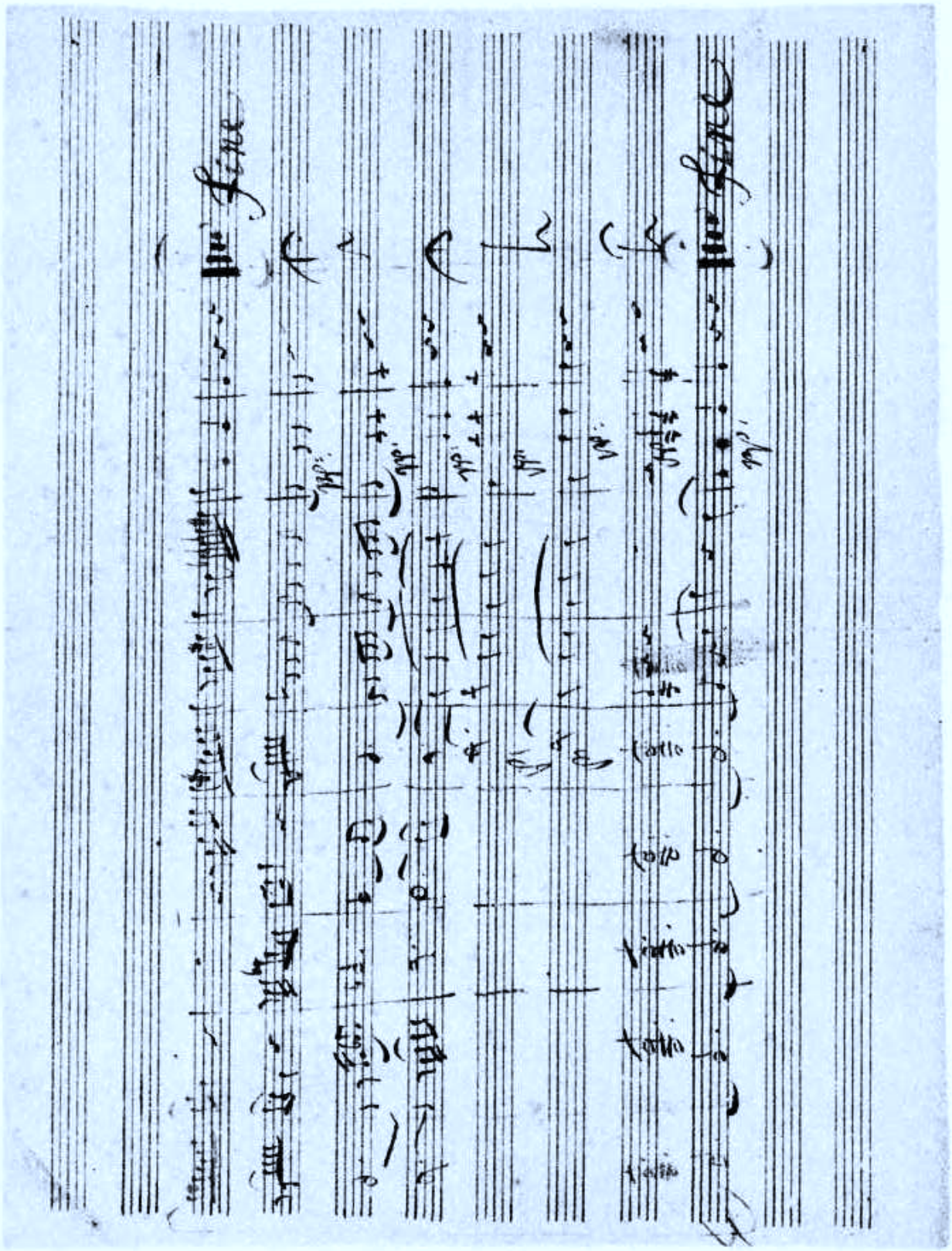


Konzert in Es KV 447. Elfte Seite des Autographs (British Library London, Sammlung Stefan Zweig) mit dem Beginn des zweiten Satzes. Vgl. Seite 42–43, Takt 1–20.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



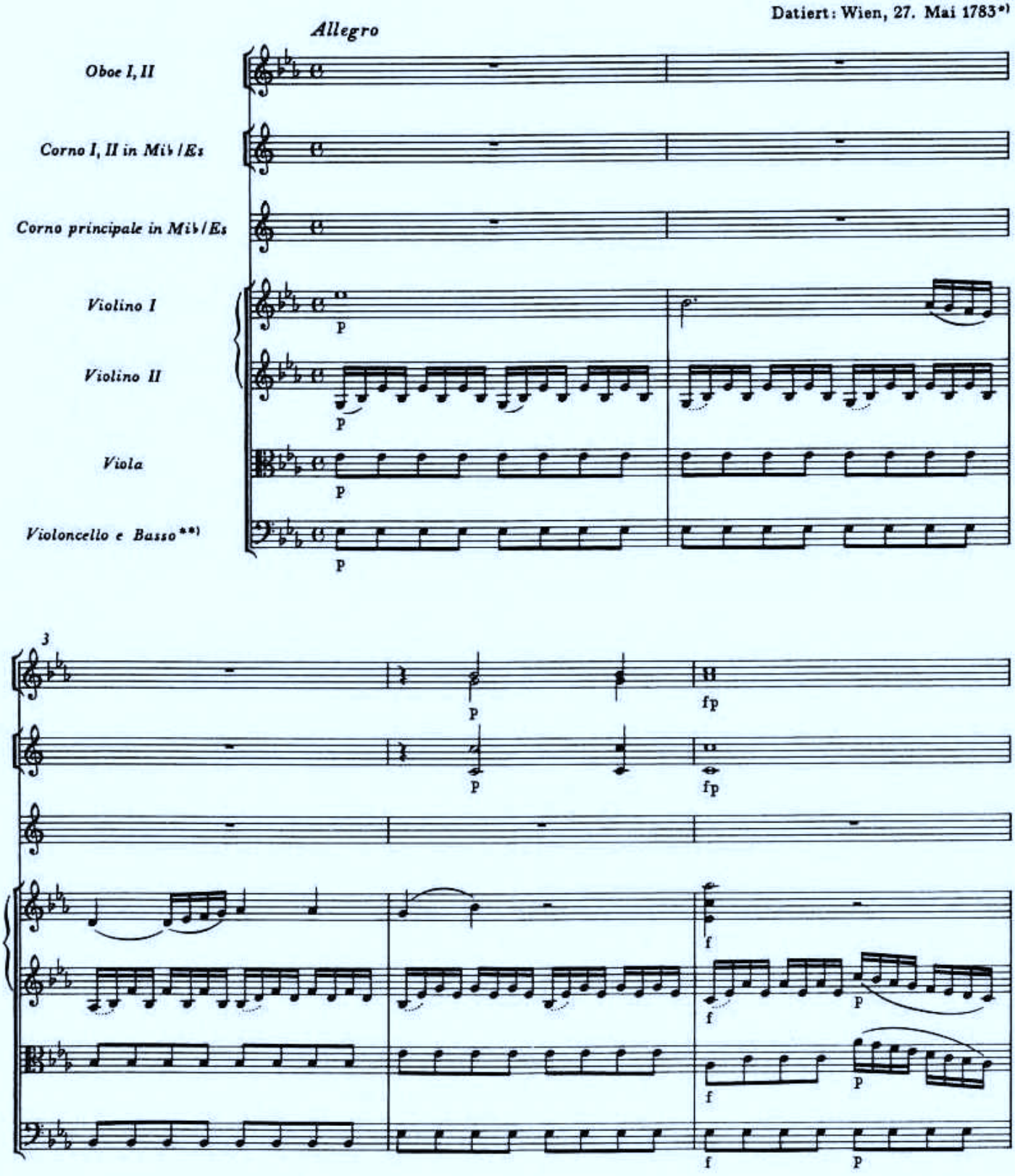
Konzert in Es KV 495: Die beiden Schlußseiten aus dem Autograph des zweiten Satzes (Pierpont Morgan Library New York). Vgl. Seite 76–77, Takt 70–89, und Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Konzert in Es

KV 417

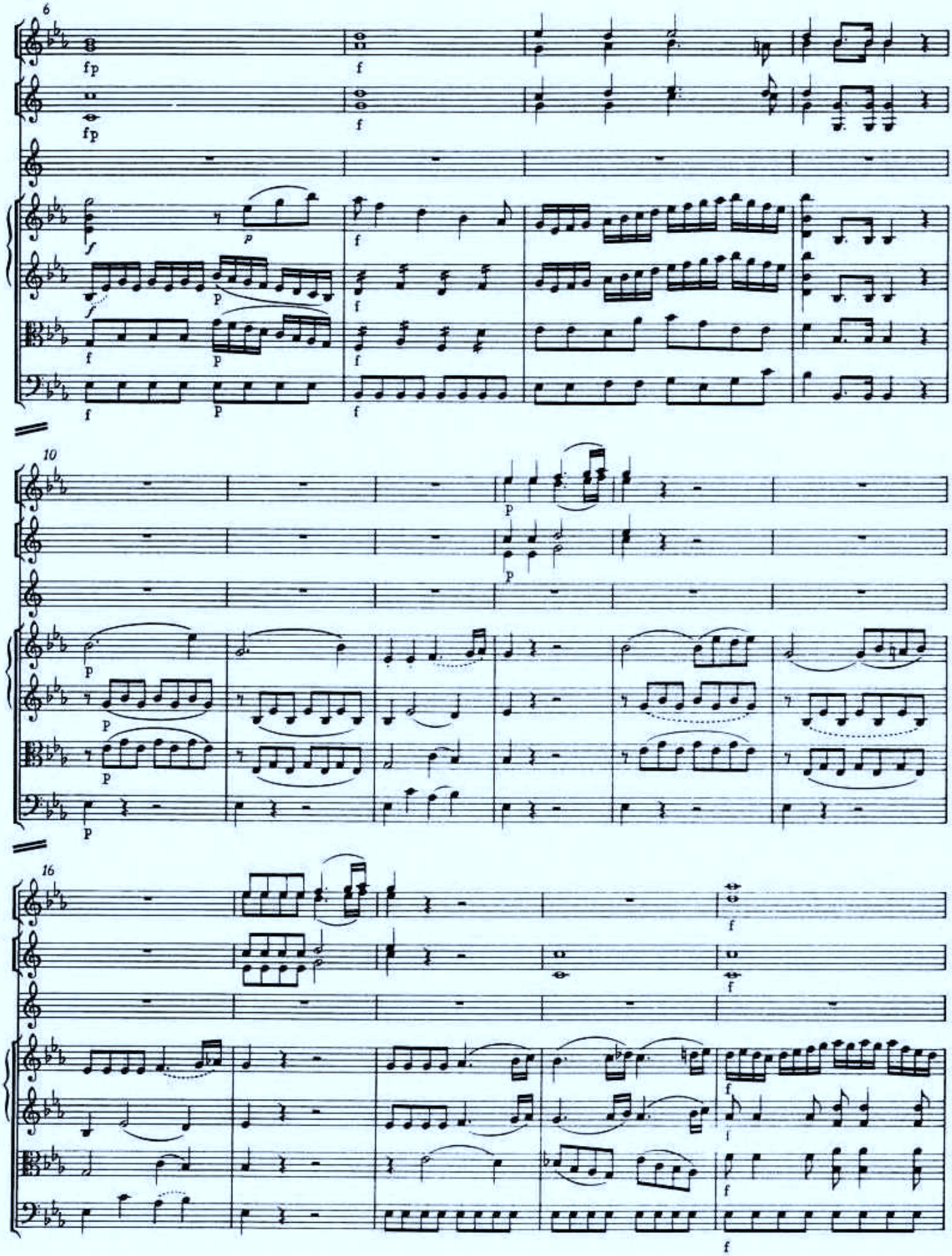
Datiert: Wien, 27. Mai 1783*)



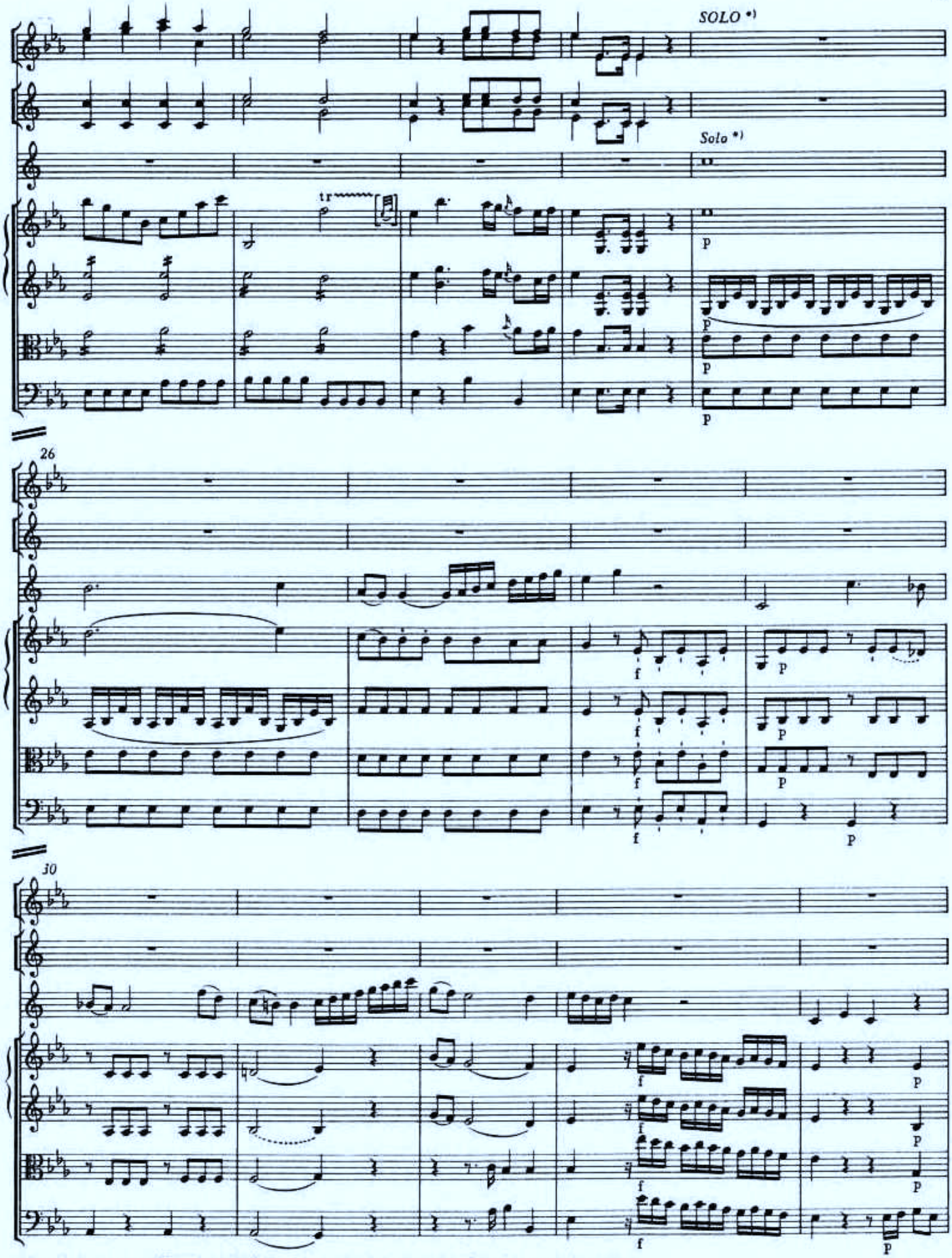
*) Zum Wortlaut des originalen Datierungsvermerks vgl. Vorwort.
**) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

© 1987 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

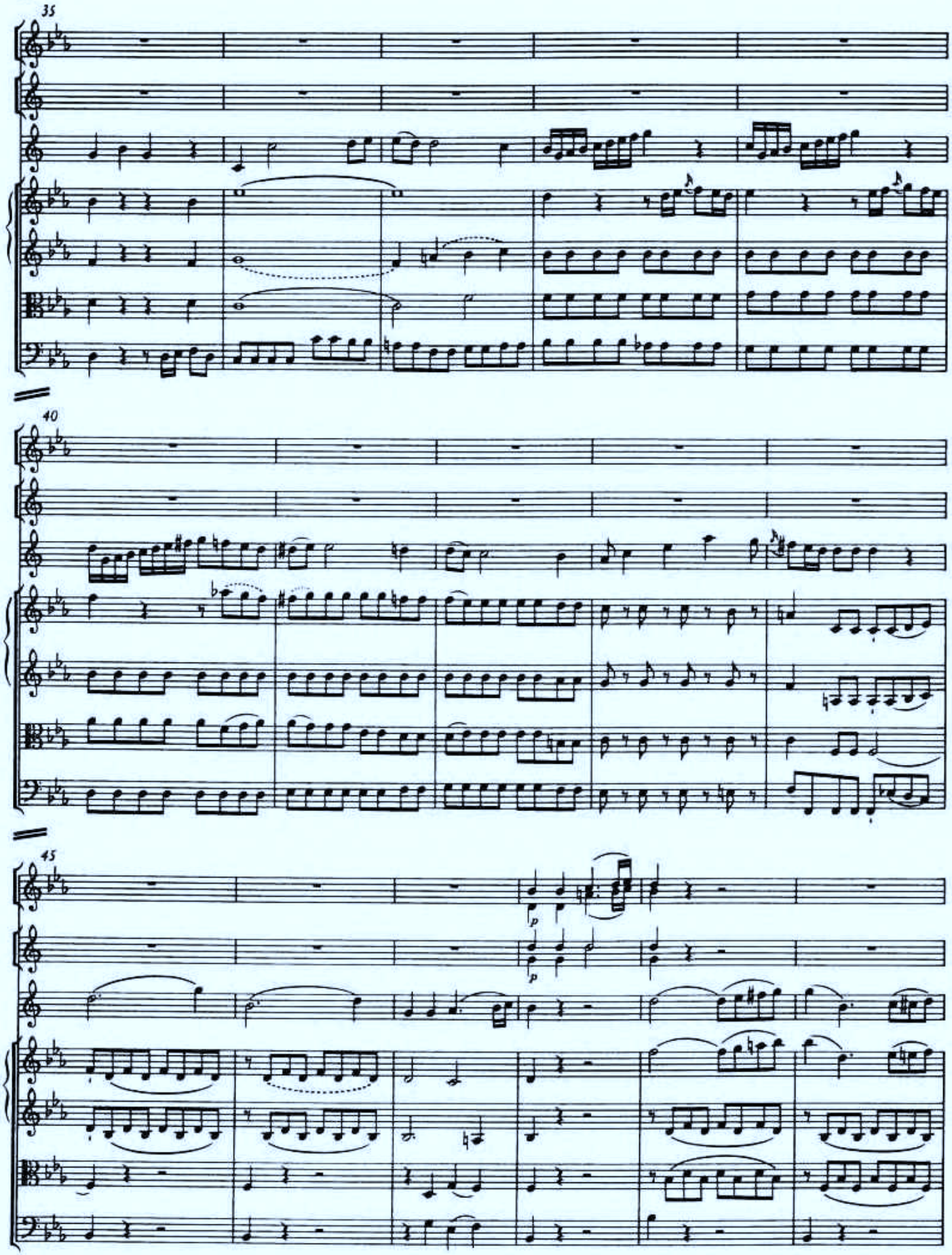
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

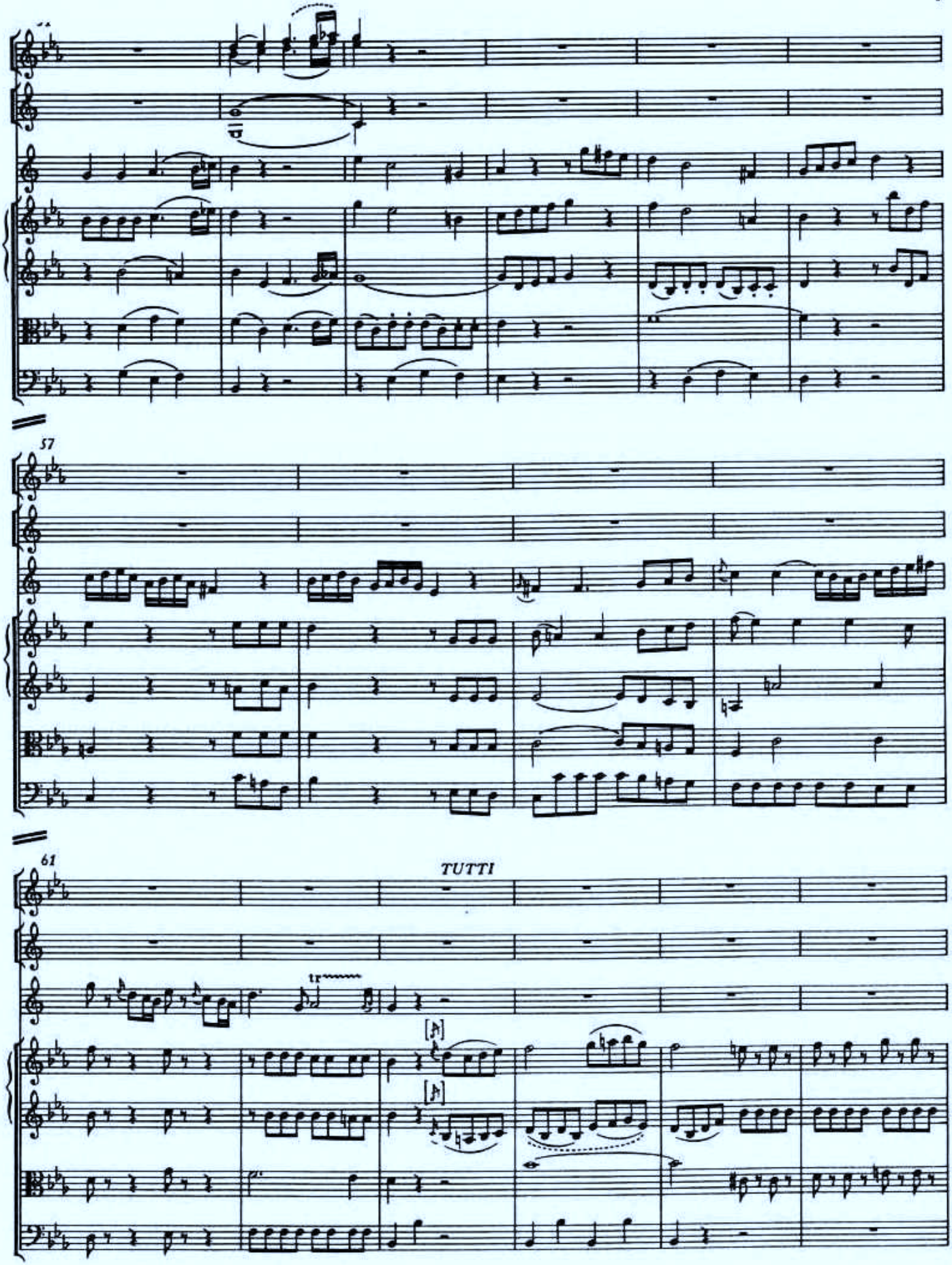


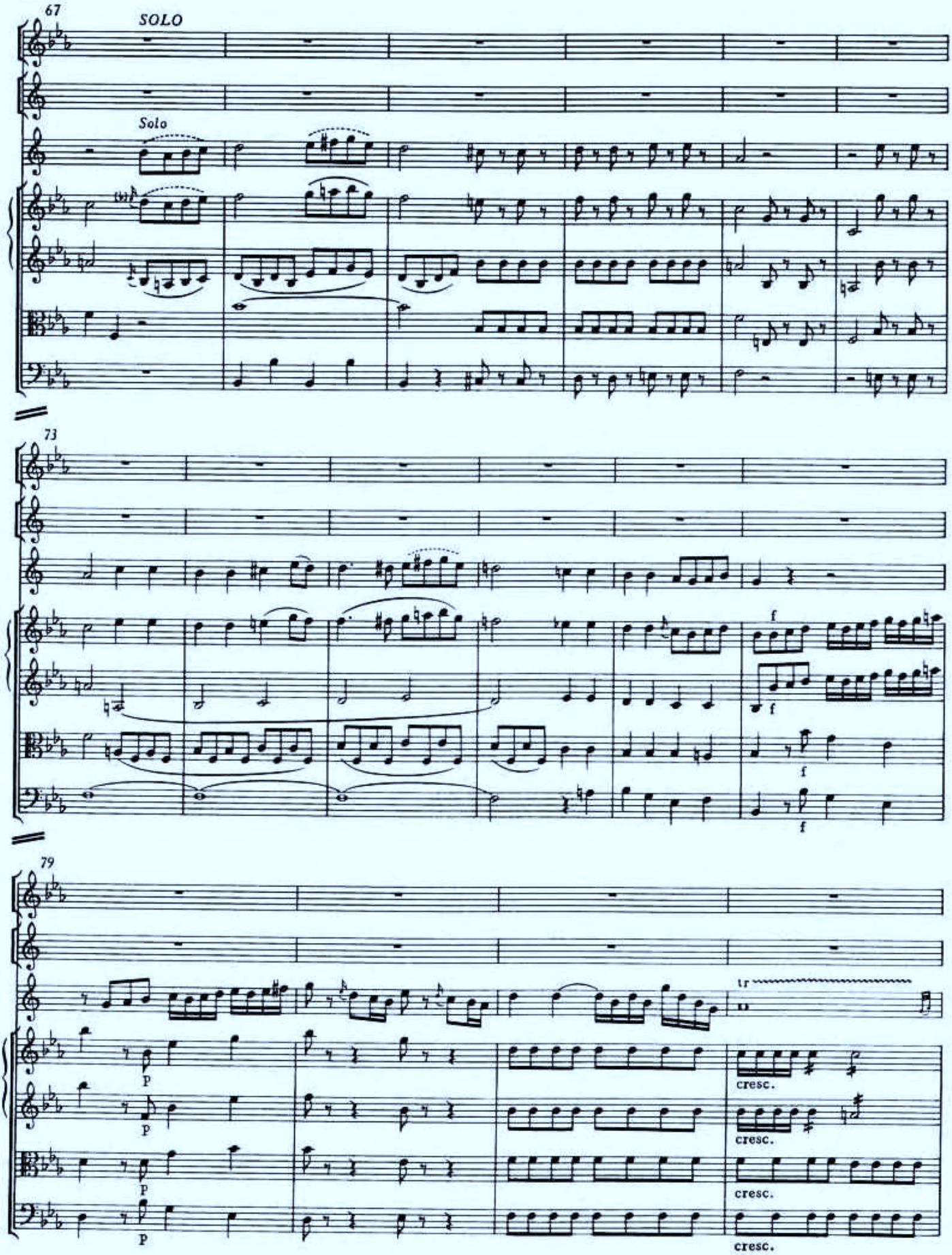
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

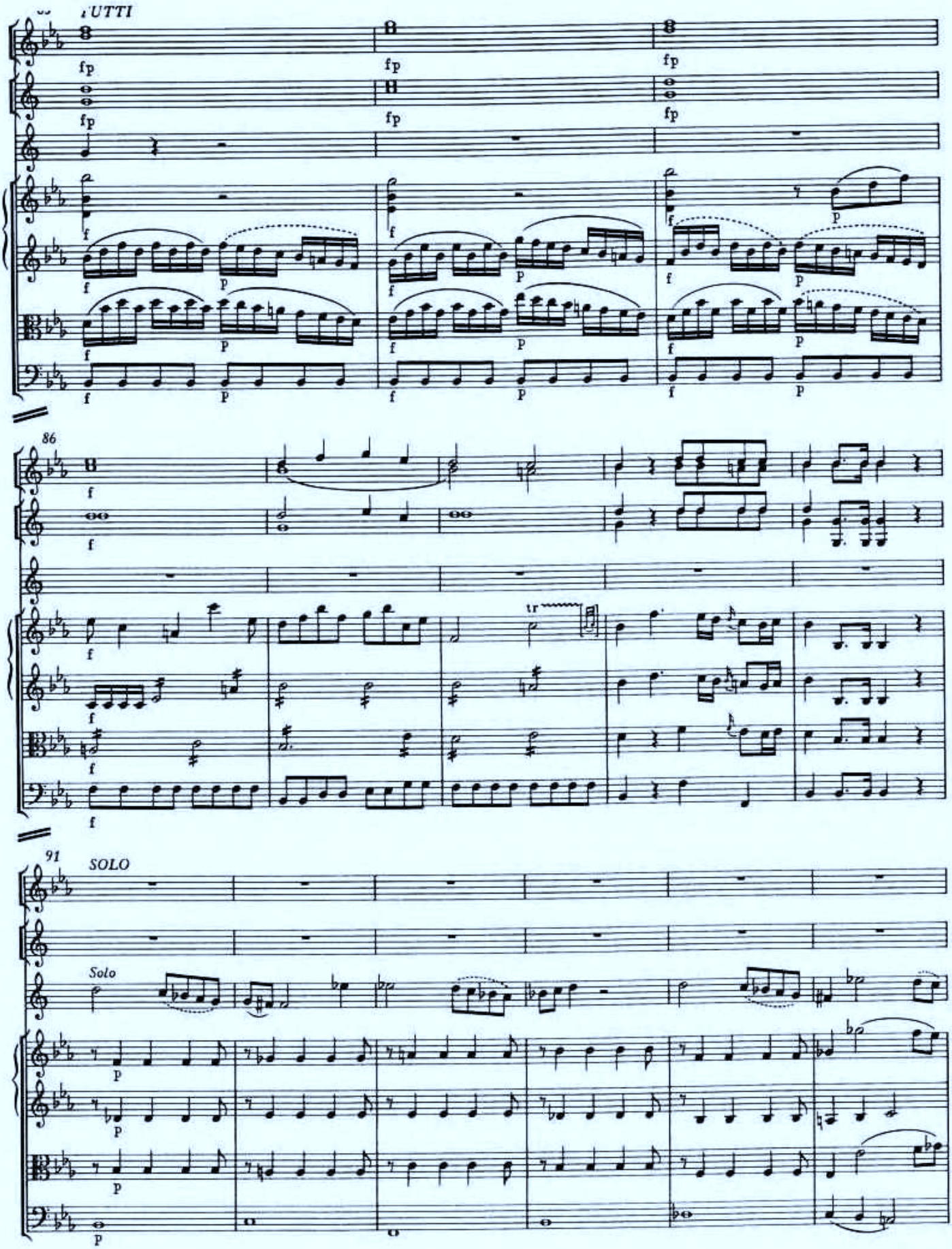


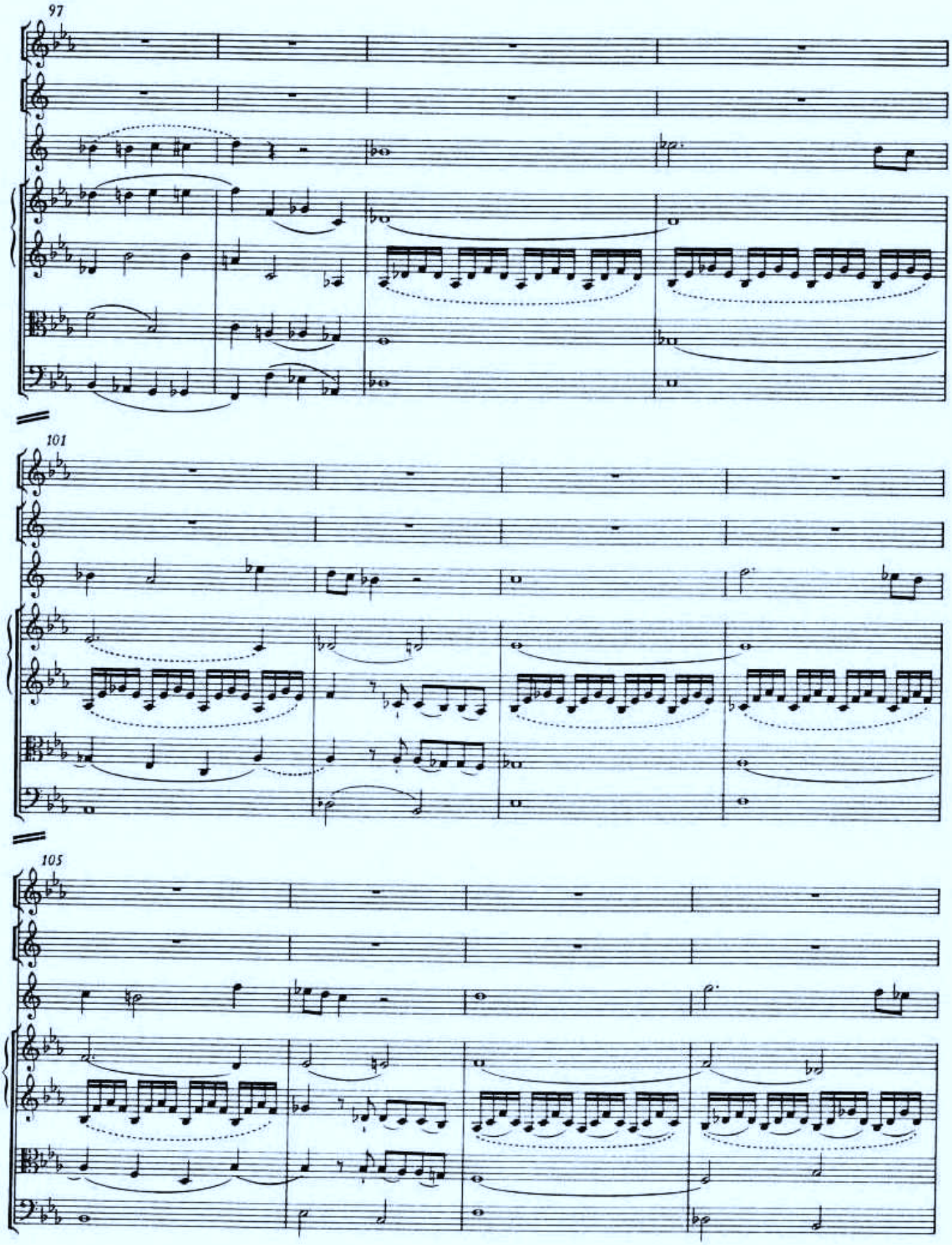
*) Zur Bedeutung von SOLO und TUTTI sowie zur Artikulation in der Solostimme vgl. Vorwort.

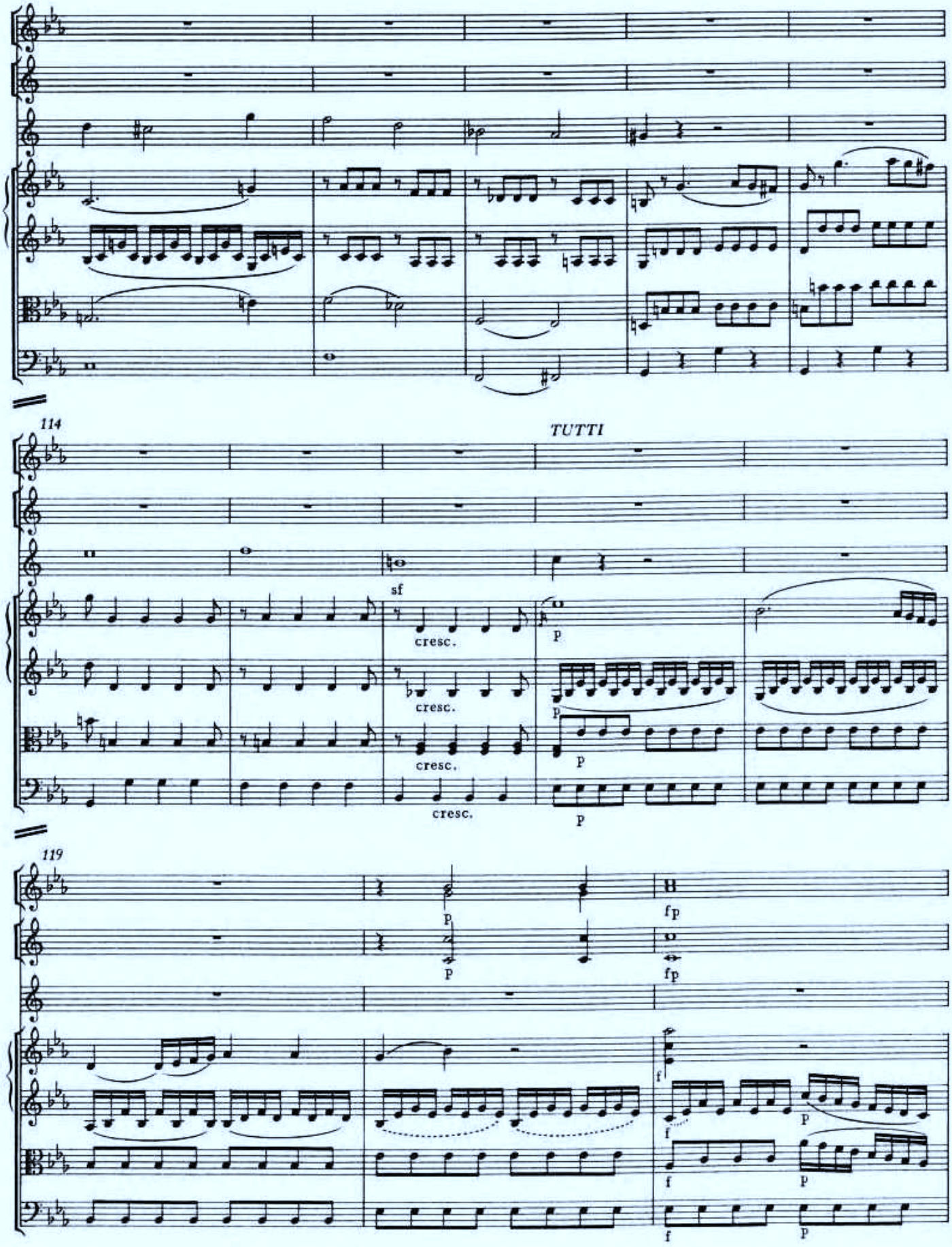

35
40
45
p
p

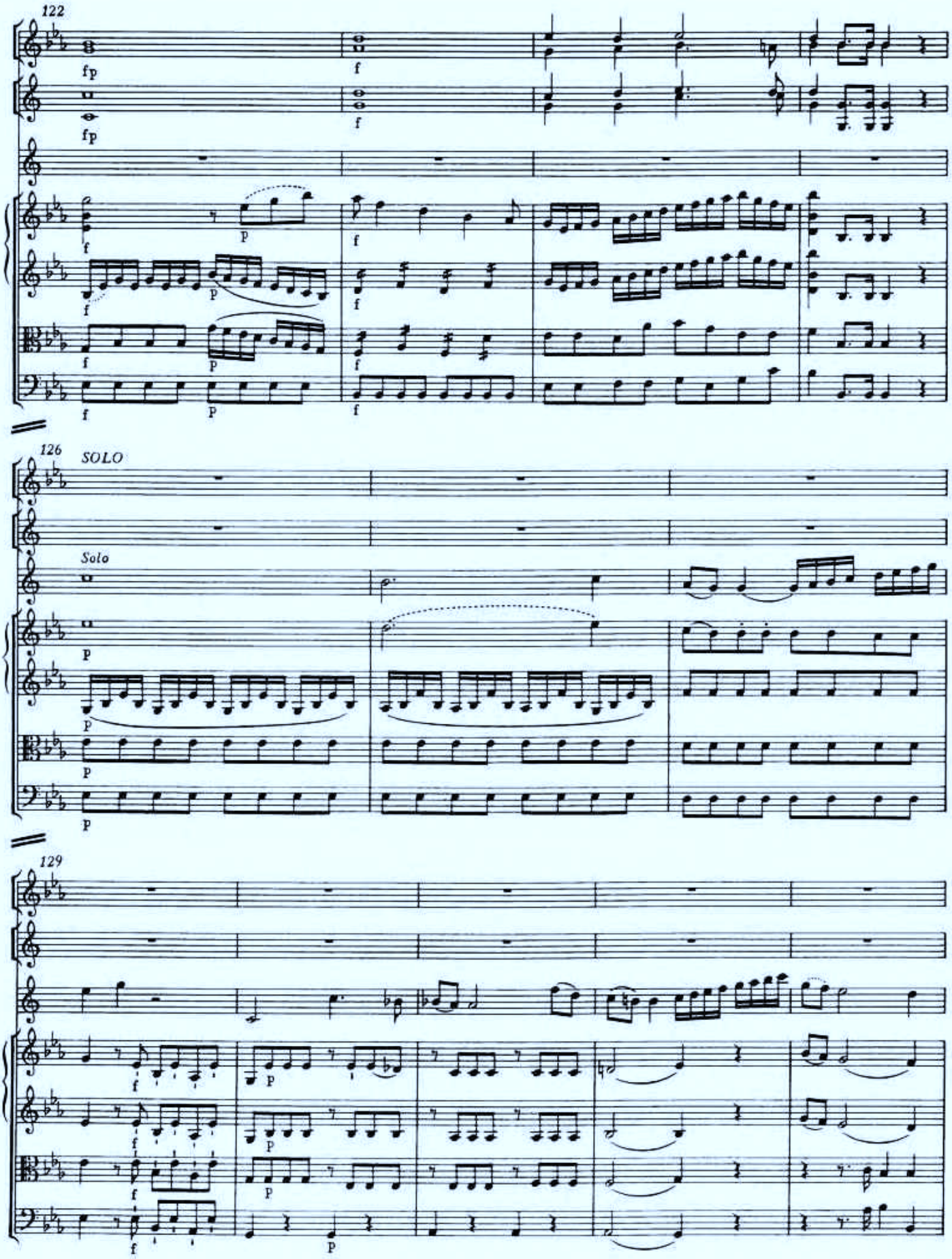

57
61
TUTTI

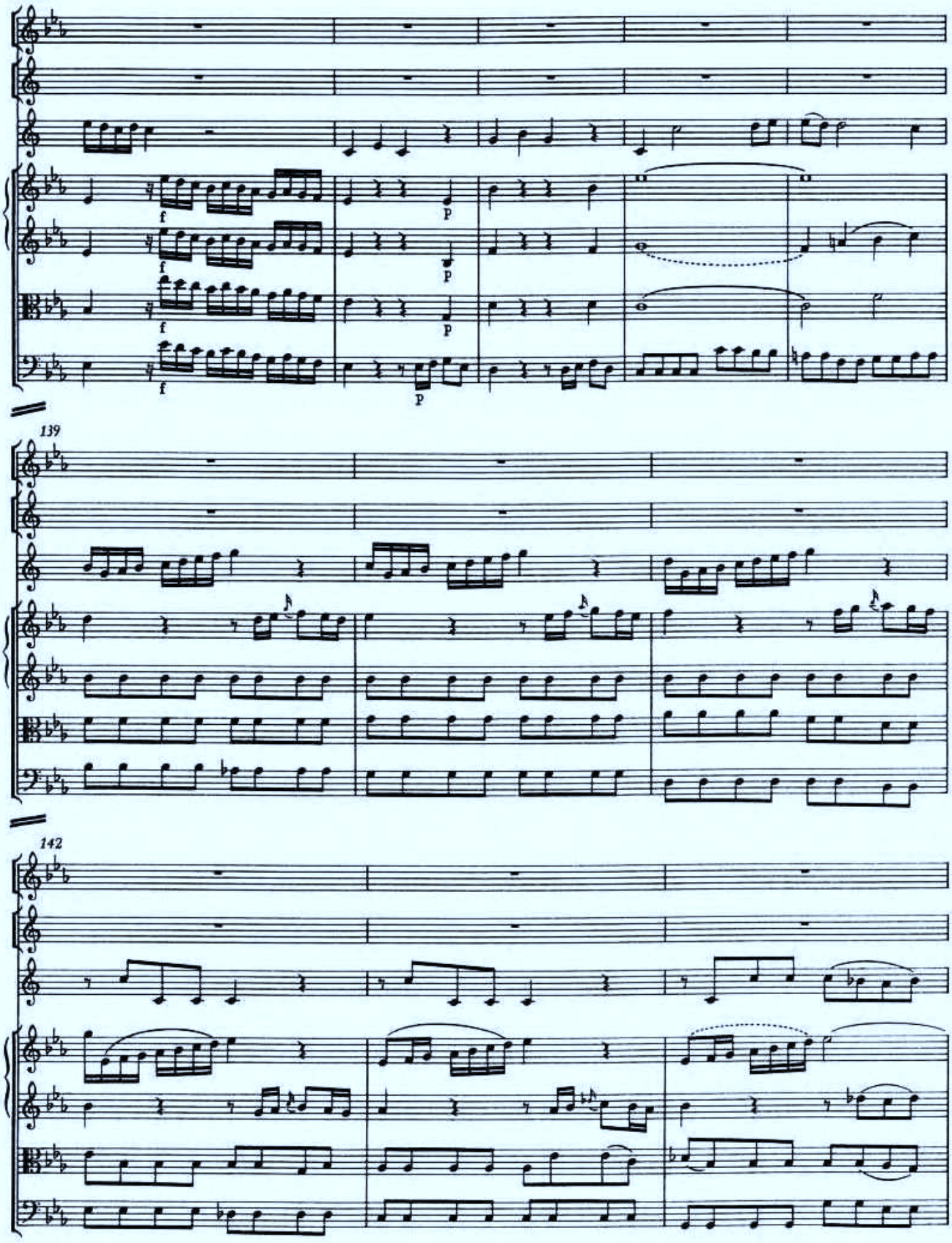

67
SOLO
Solo
73
f
f
f
79
tr
p
p
p
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

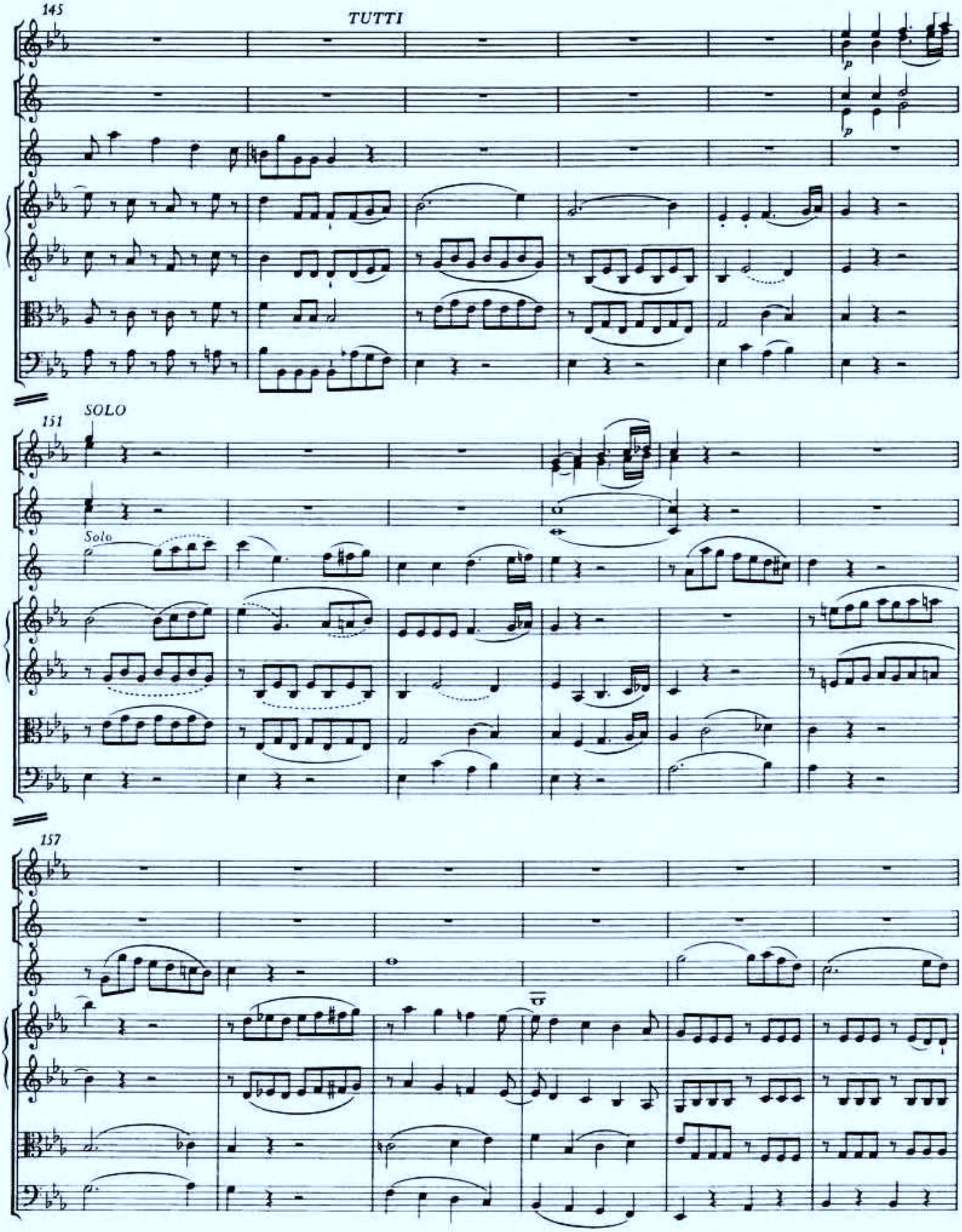

TUTTI
86
91
SOLO
Solo

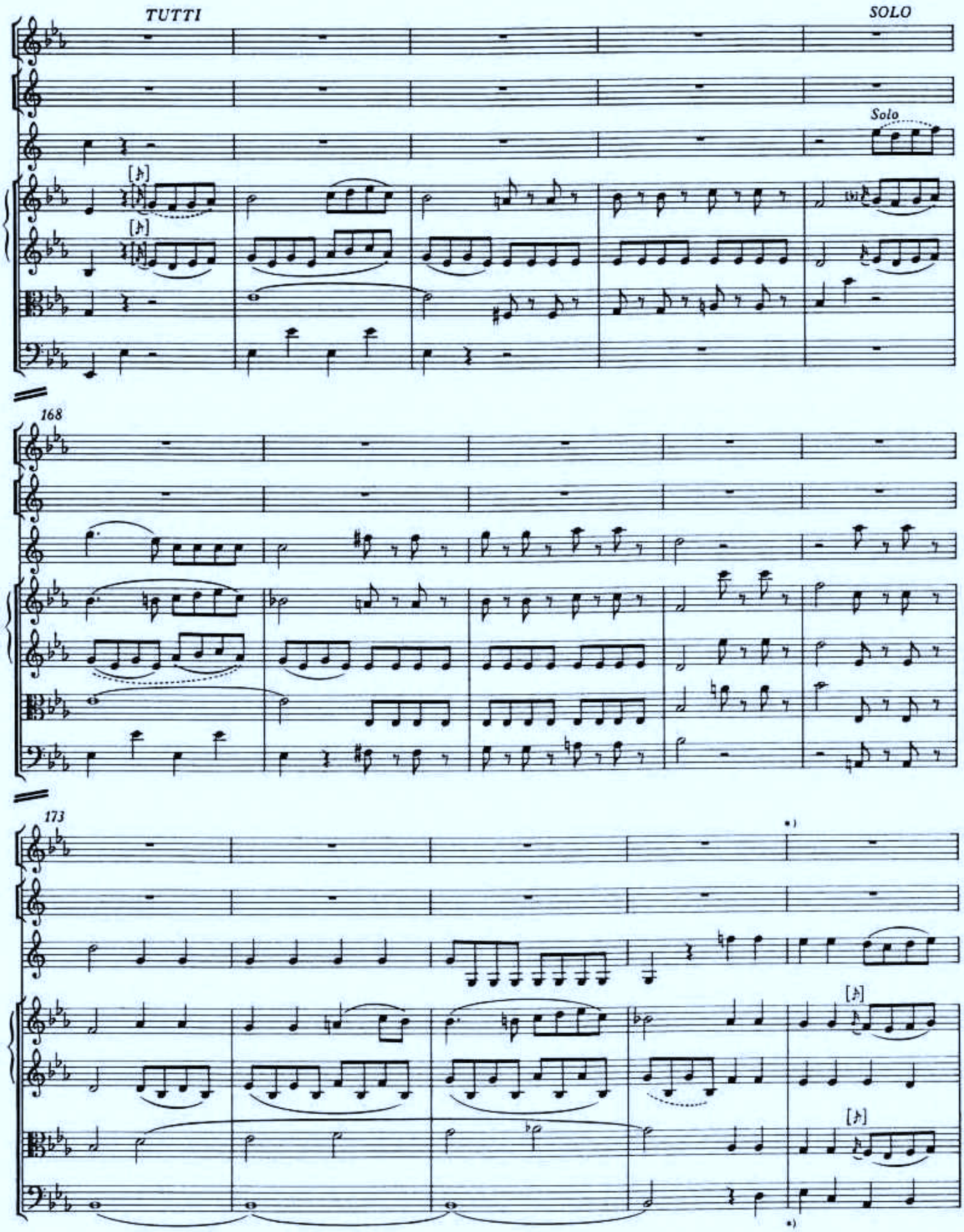

97
101
105


114
TUTTI
sf
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
p
p
p
p
119
p
p
fp
fp
f
f
f
f
p
p
p

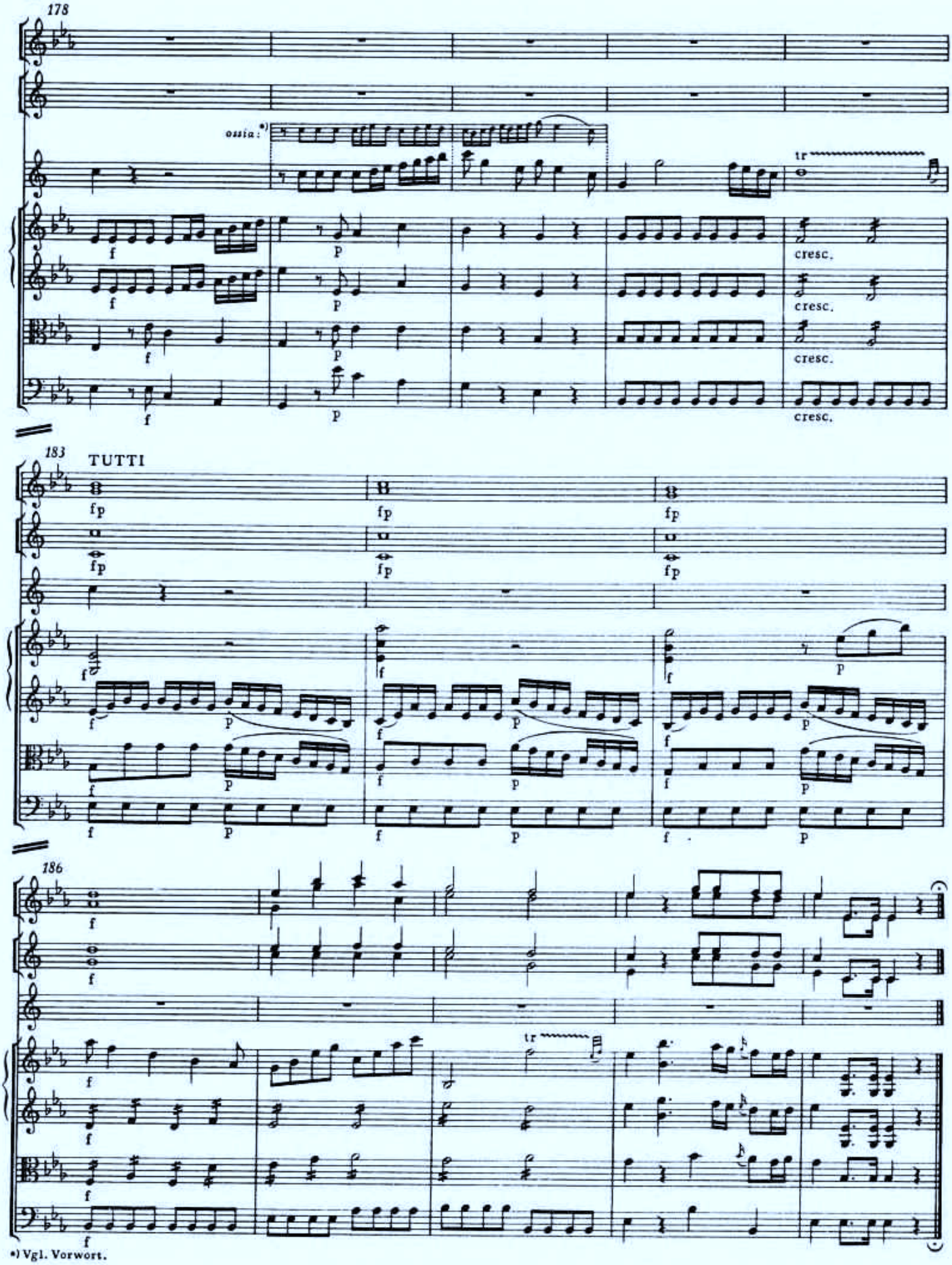

122
fp
f
p
126
SOLO
Solo
129


139
142

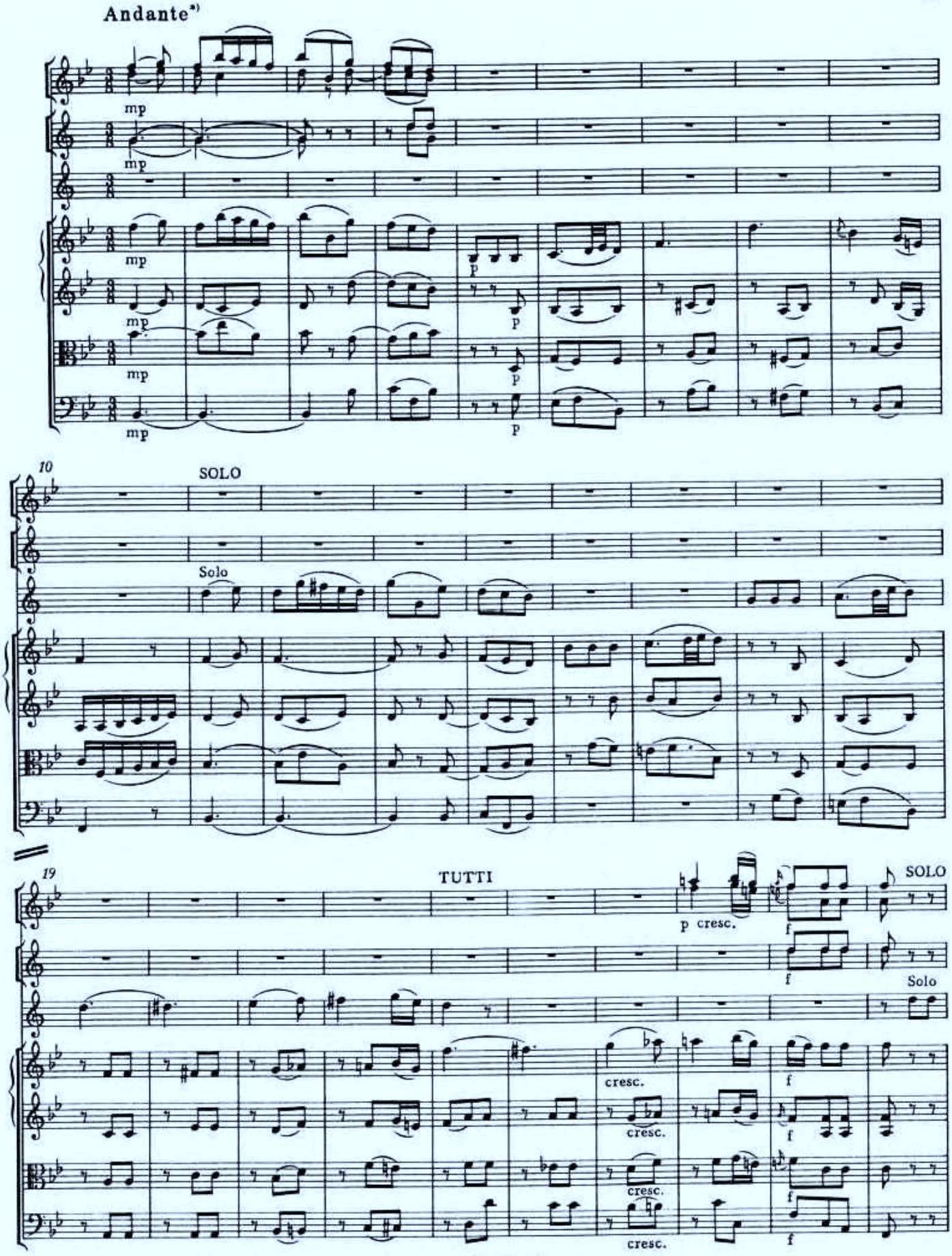

145
TUTTI
p
p
151
SOLO
Solo
157



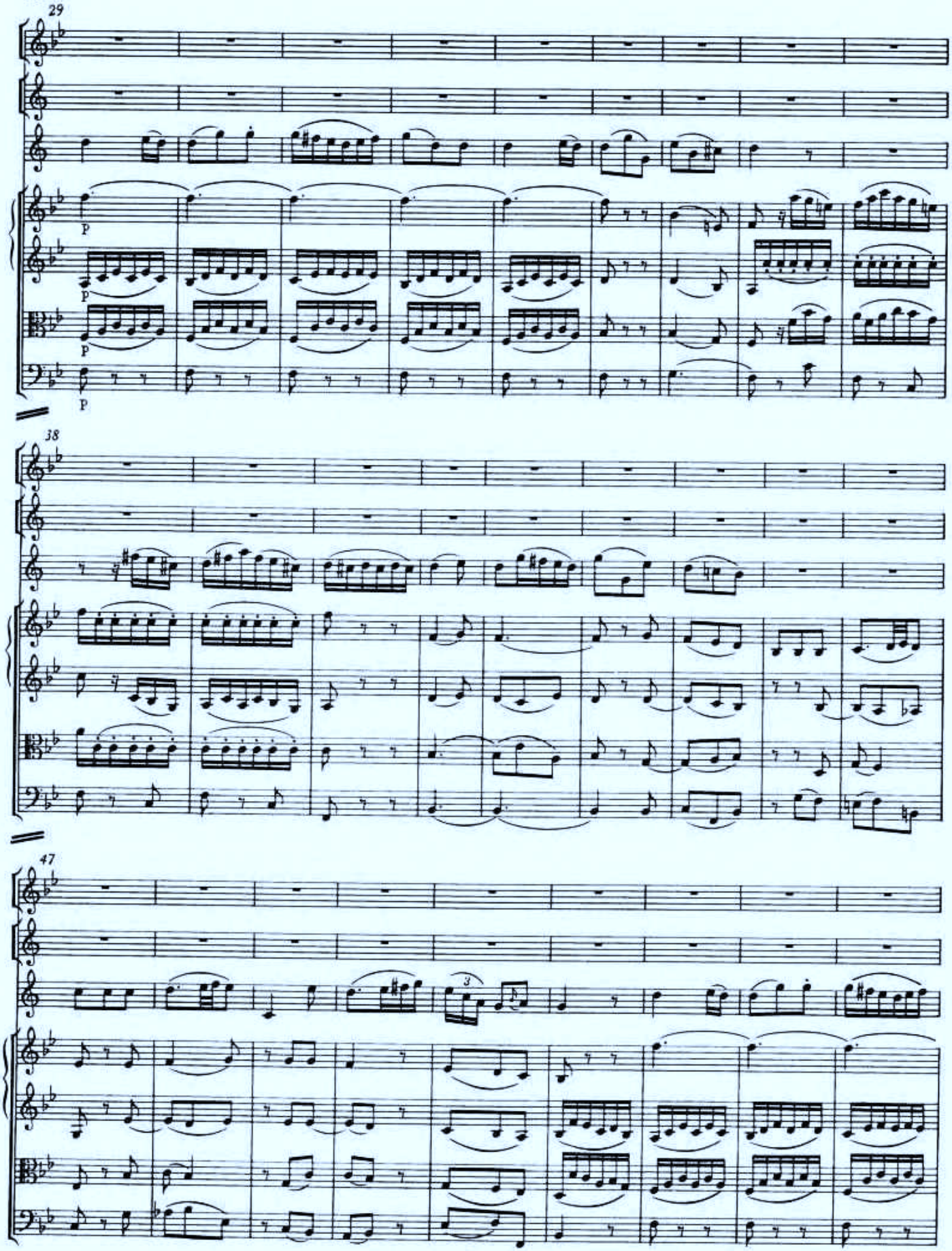
*) Mit T. 176 endet Mozarts Autograph des ersten Satzes, dessen Rest nur in Sekundärquellen überliefert ist; vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

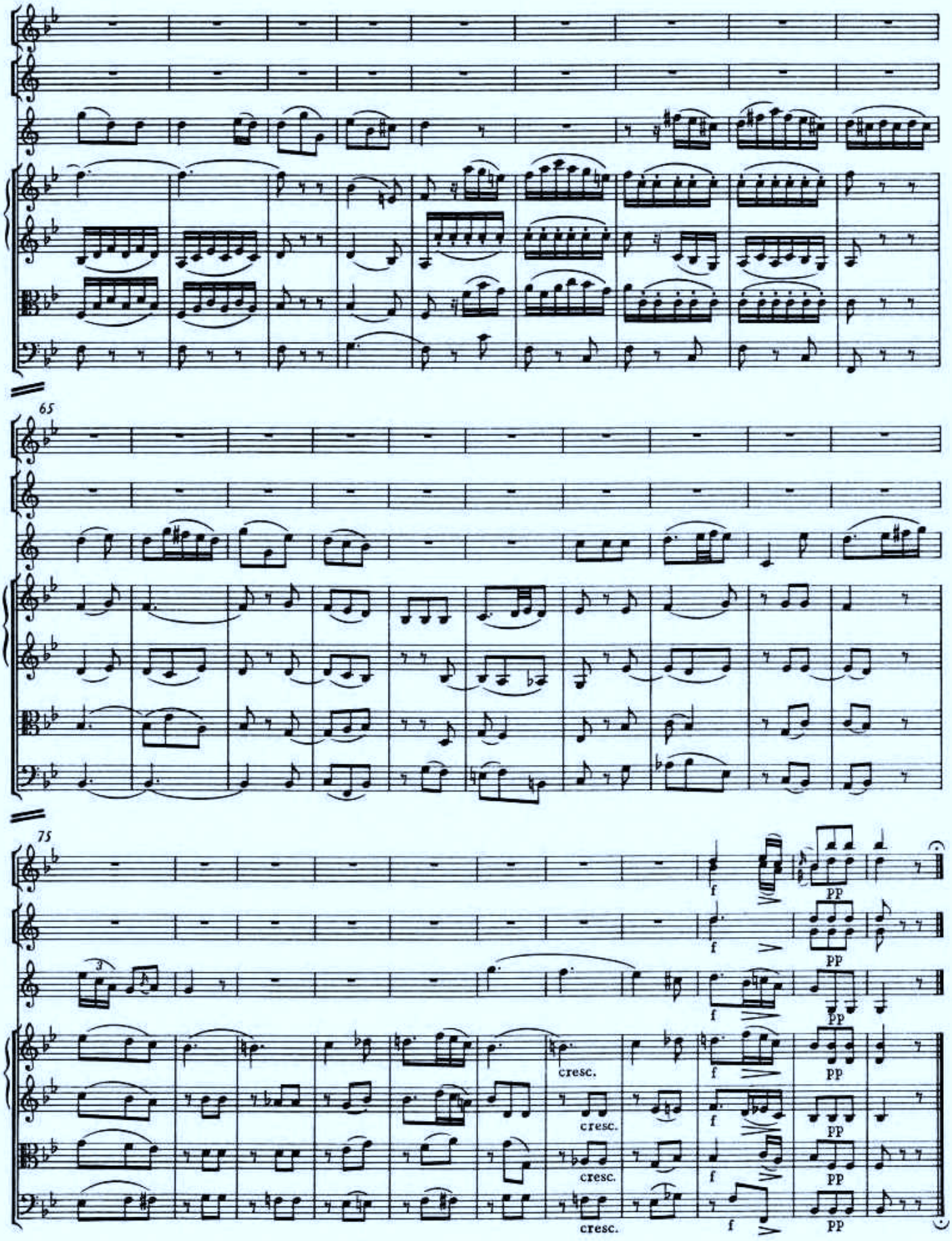


*) Vgl. Vorwort.



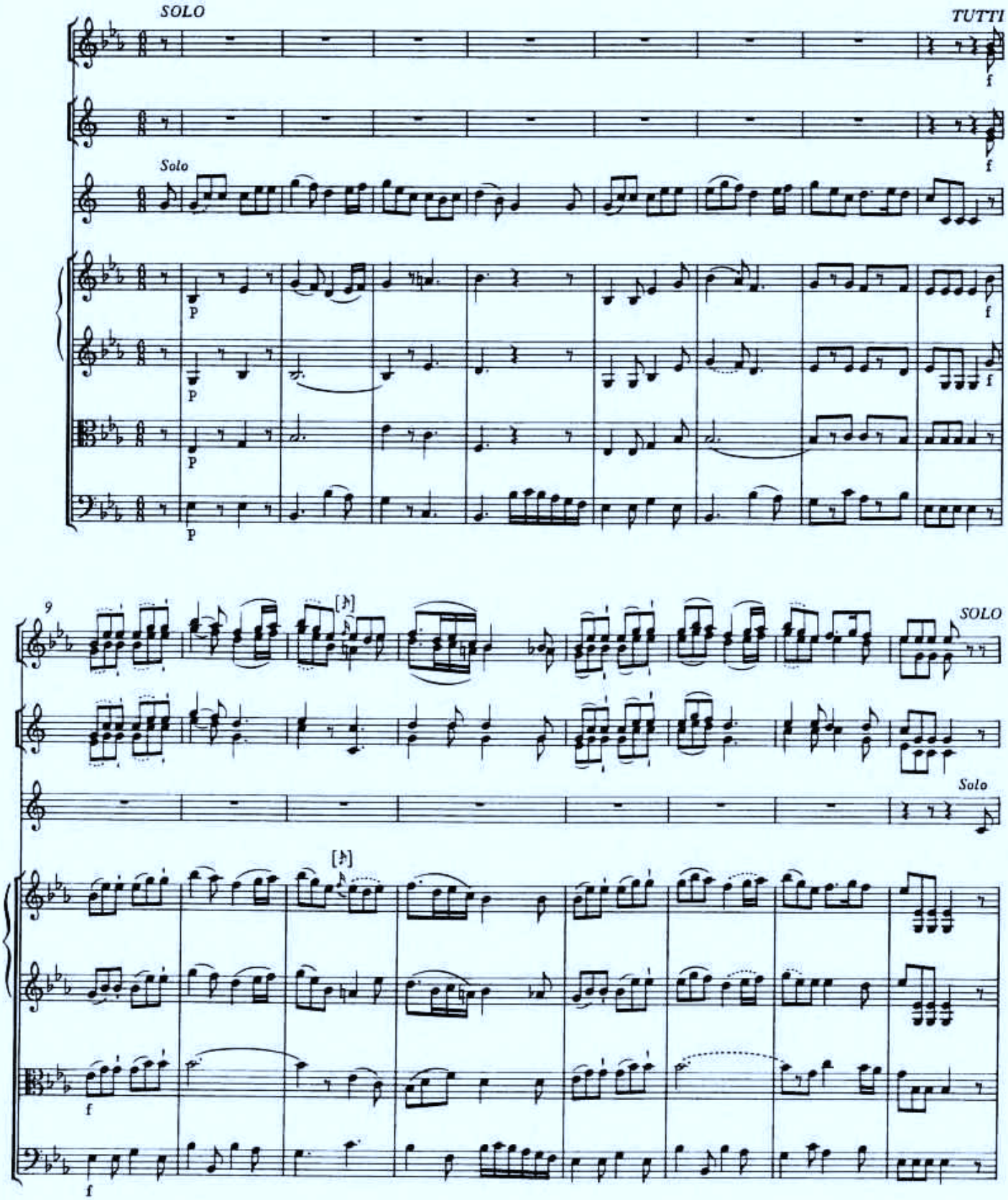
*) Das Andante ist nur in Sekundärquellen überliefert; vgl. Vorwort und Krit. Bericht.


29
38
47

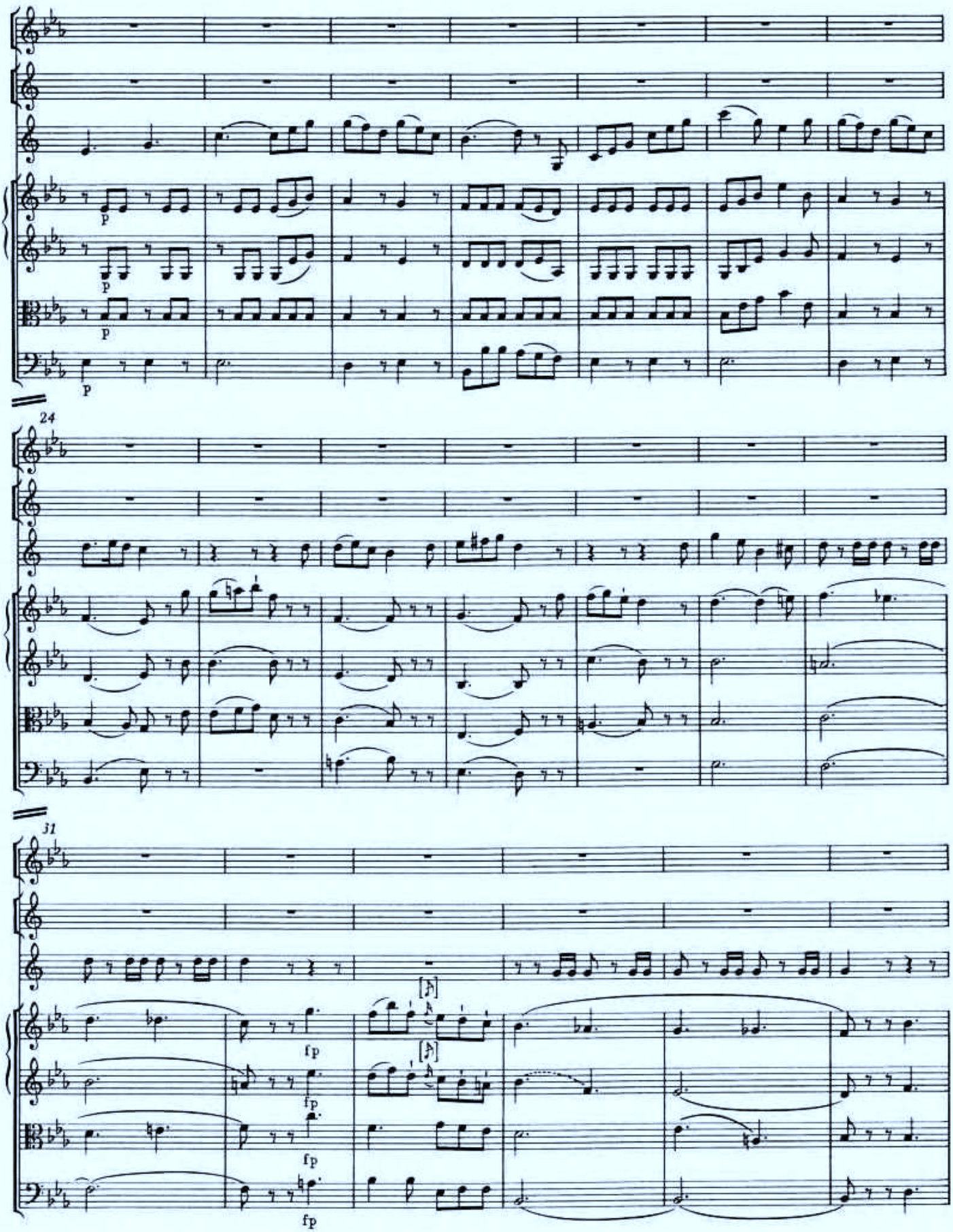

65
75
f
pp
cresc.

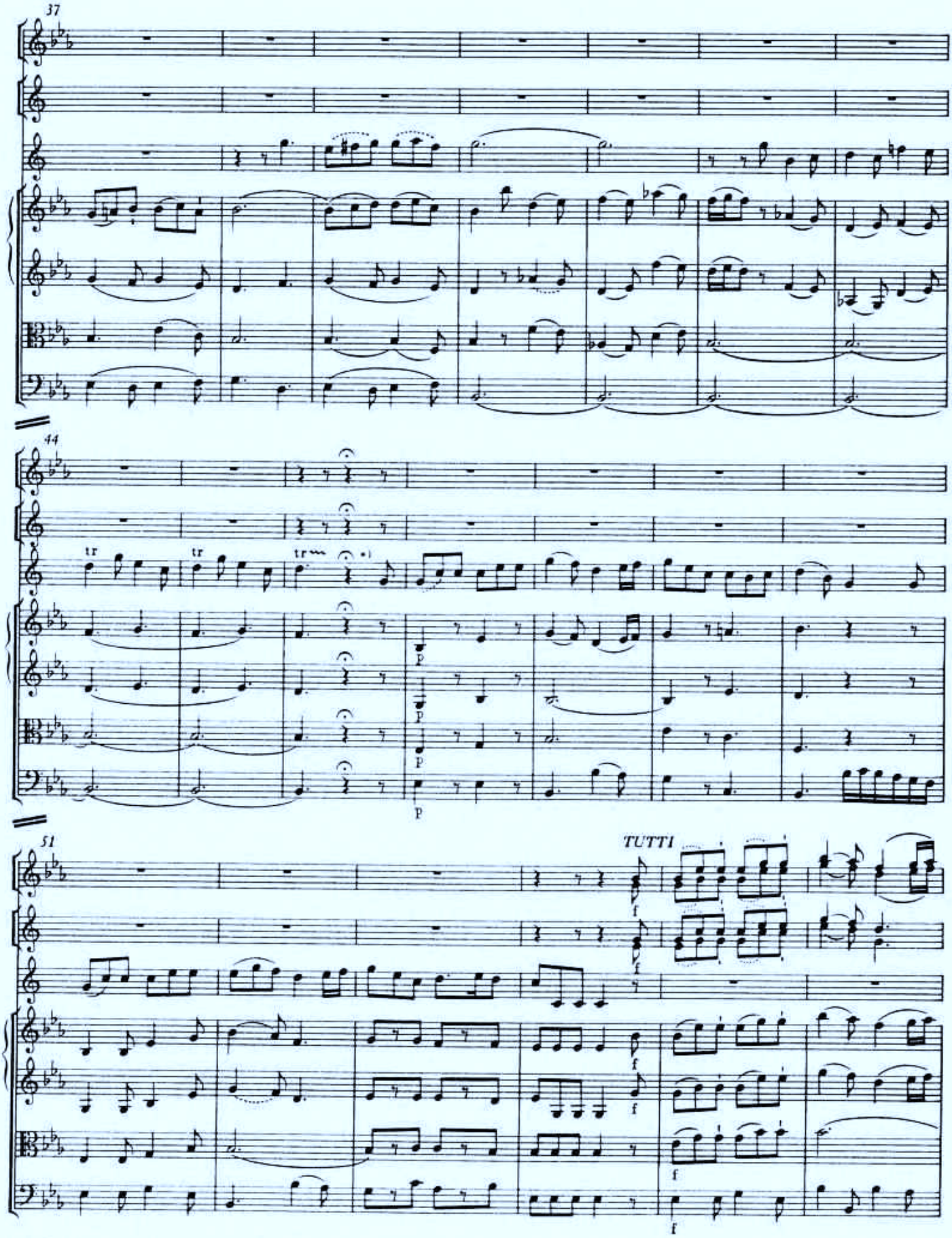
RONDO *)

Allegro

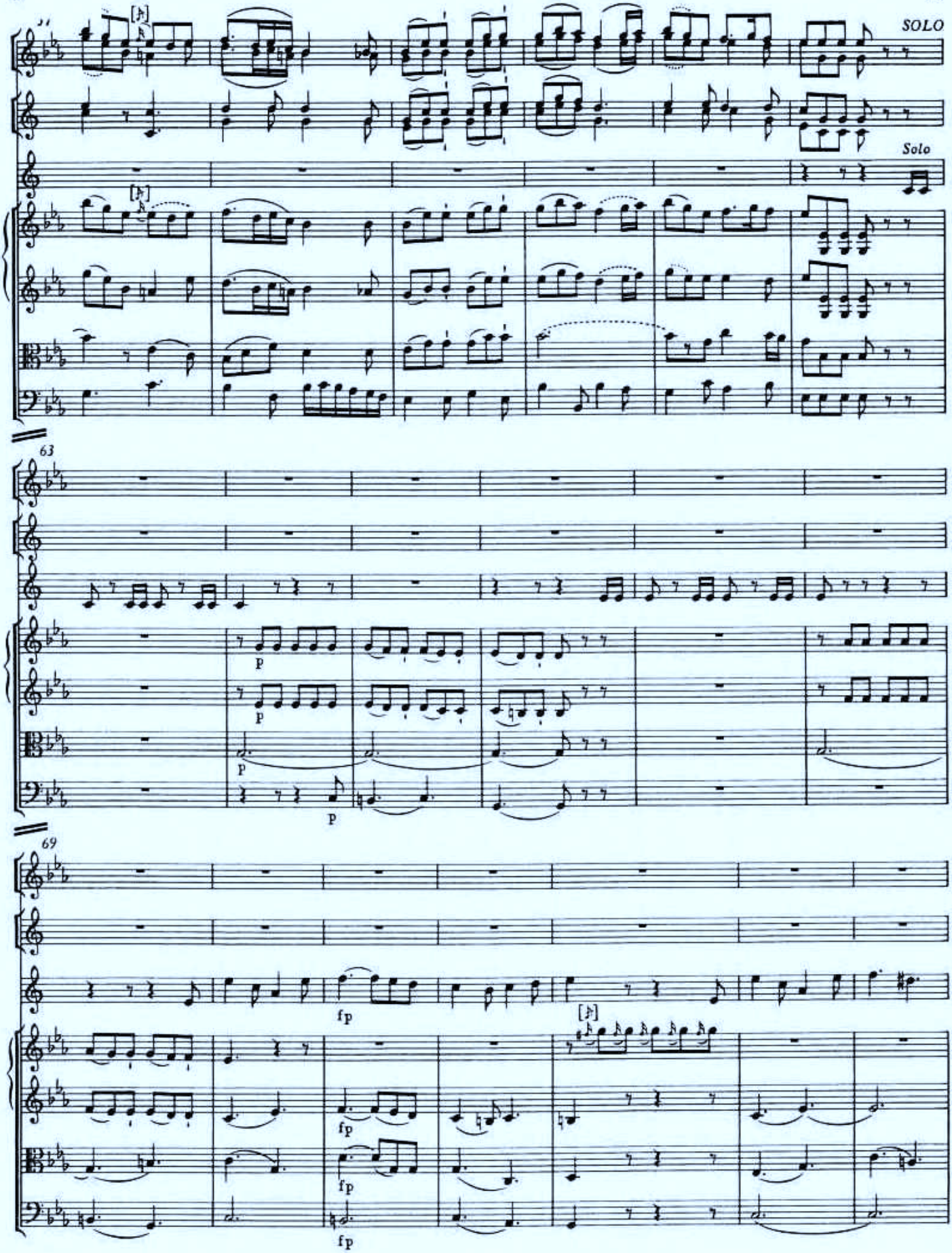


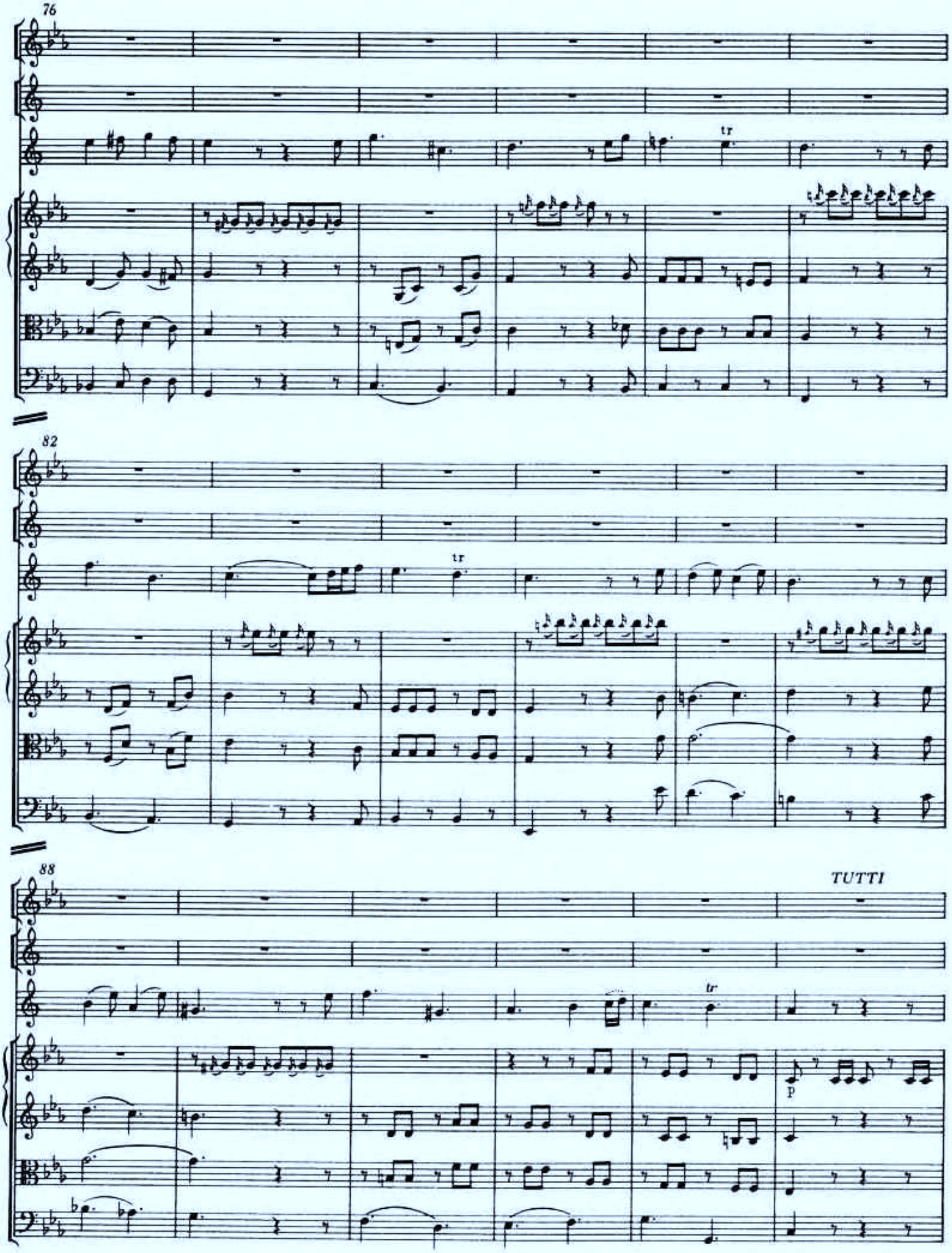
*) Der Schlußsatz ist vollständig im Autograph überliefert.

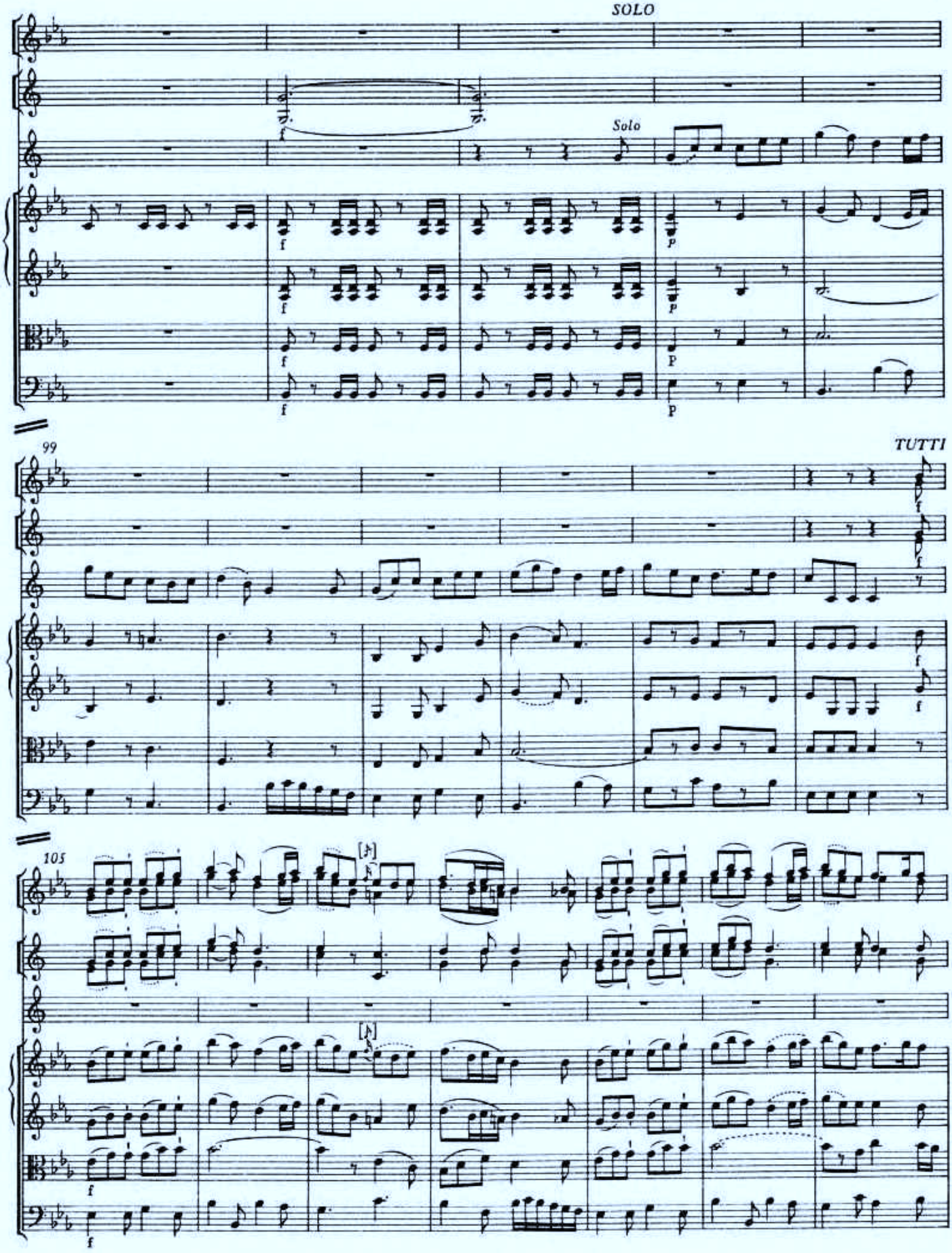

p
p
p
p
24
31
fp
fp
fp
fp

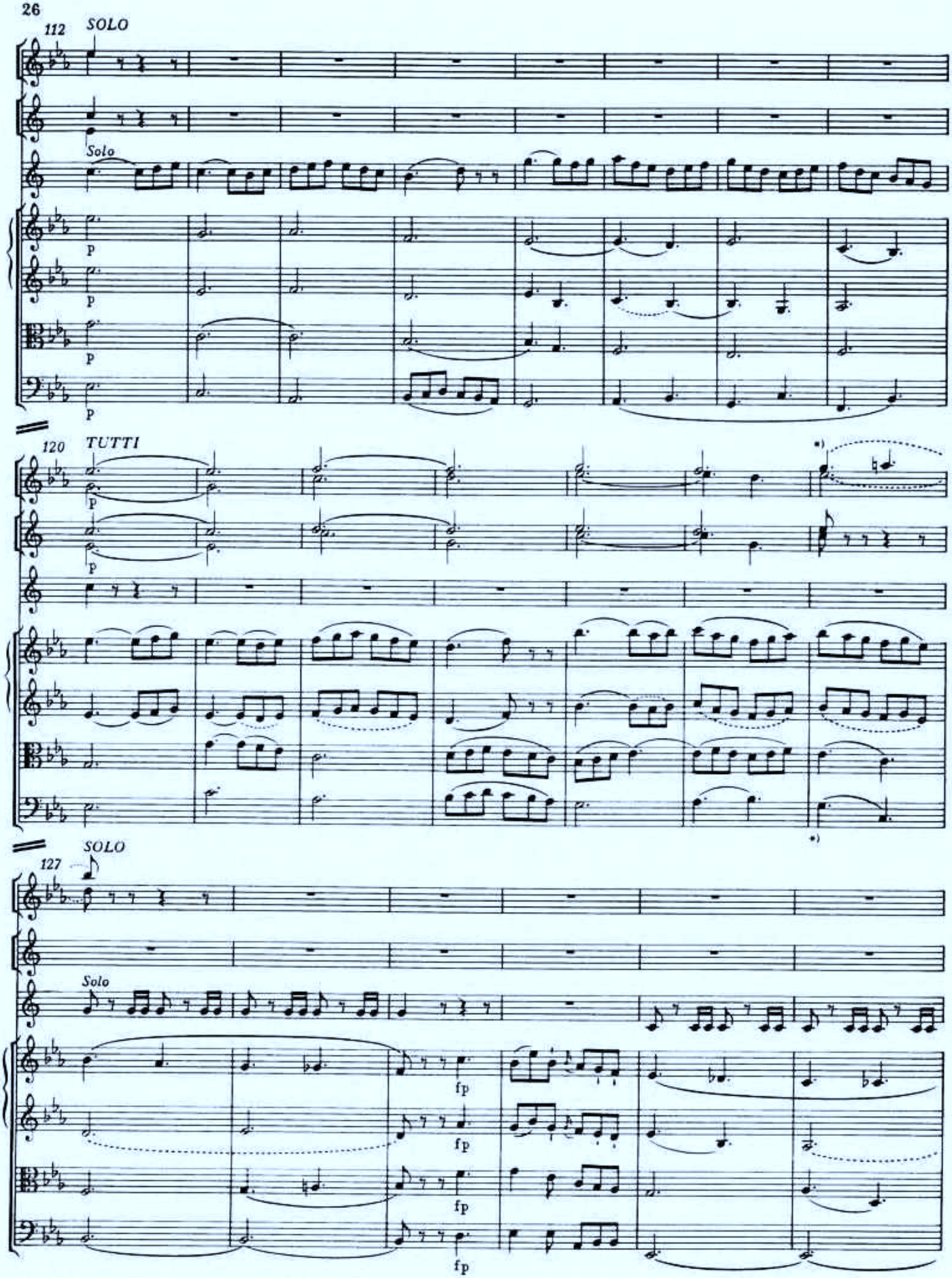


*) T. 46, Corno principale: Hier ist ein Eingang zu spielen.

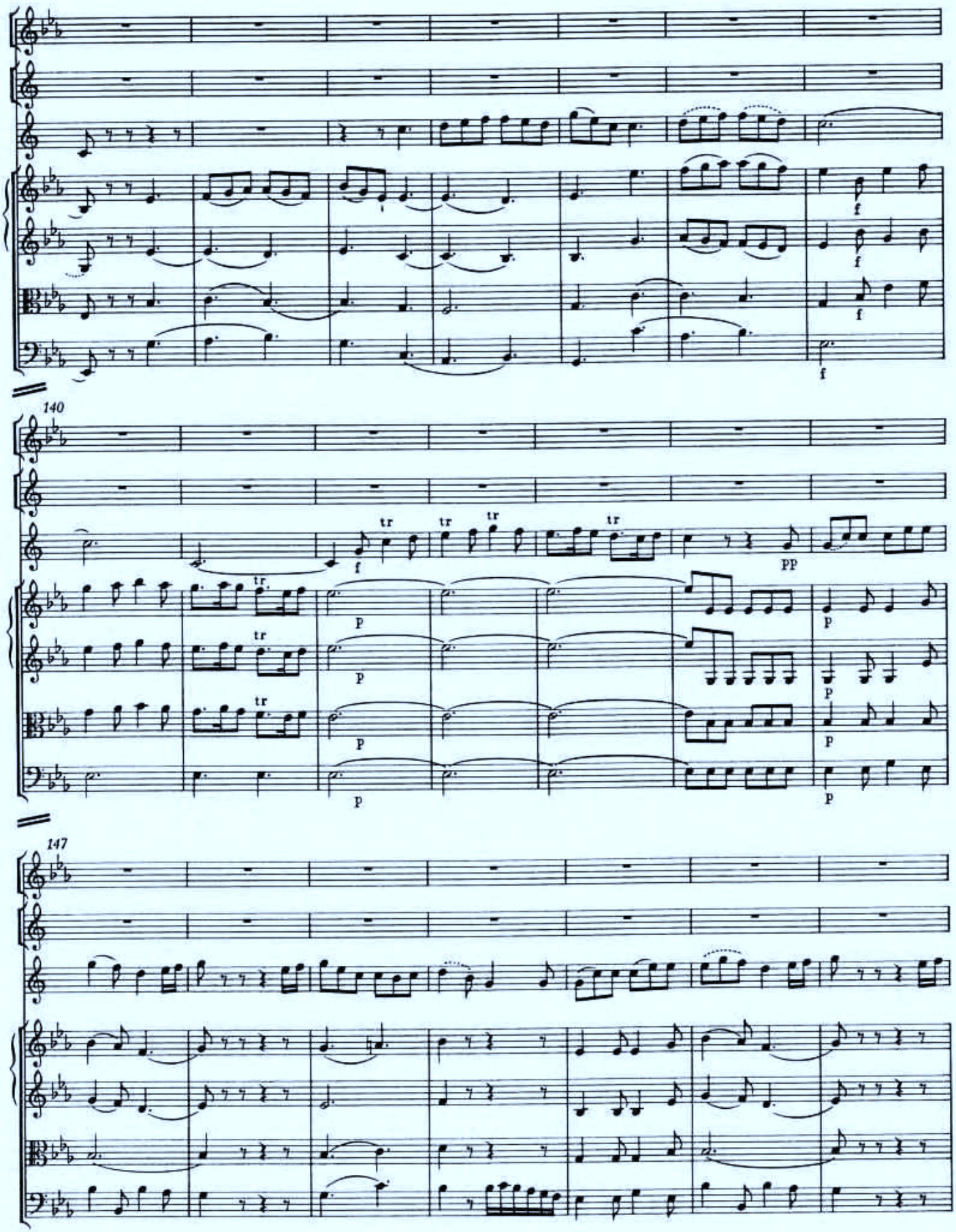

SOLO
Solo
63
69

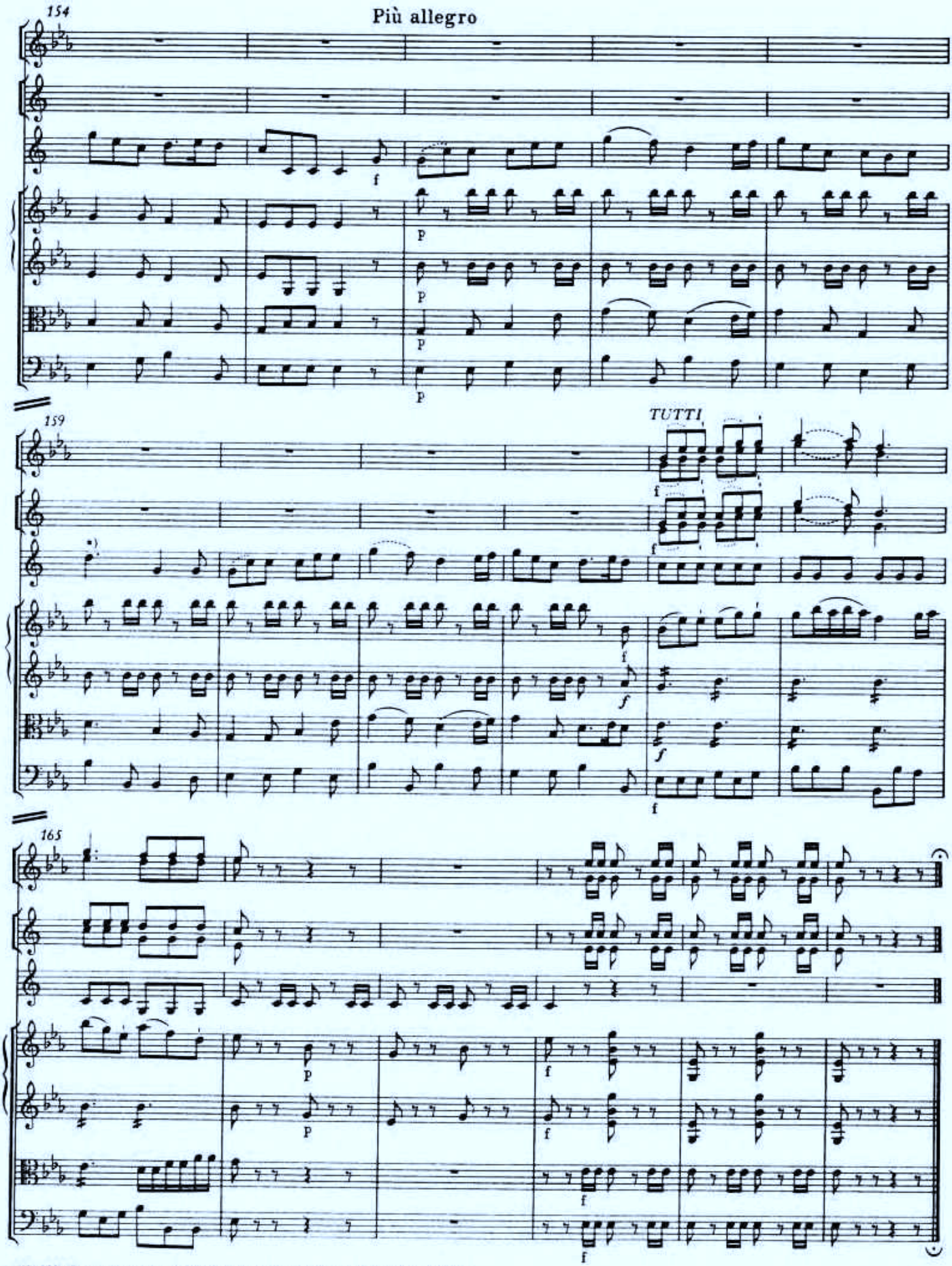

76
tr
82
tr
88
TUTTI
tr
p


SOLO
Solo
99
TUTTI
105



*) Zu einem im Autograph nach T. 125 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.


140
147
tr
f
p
pp



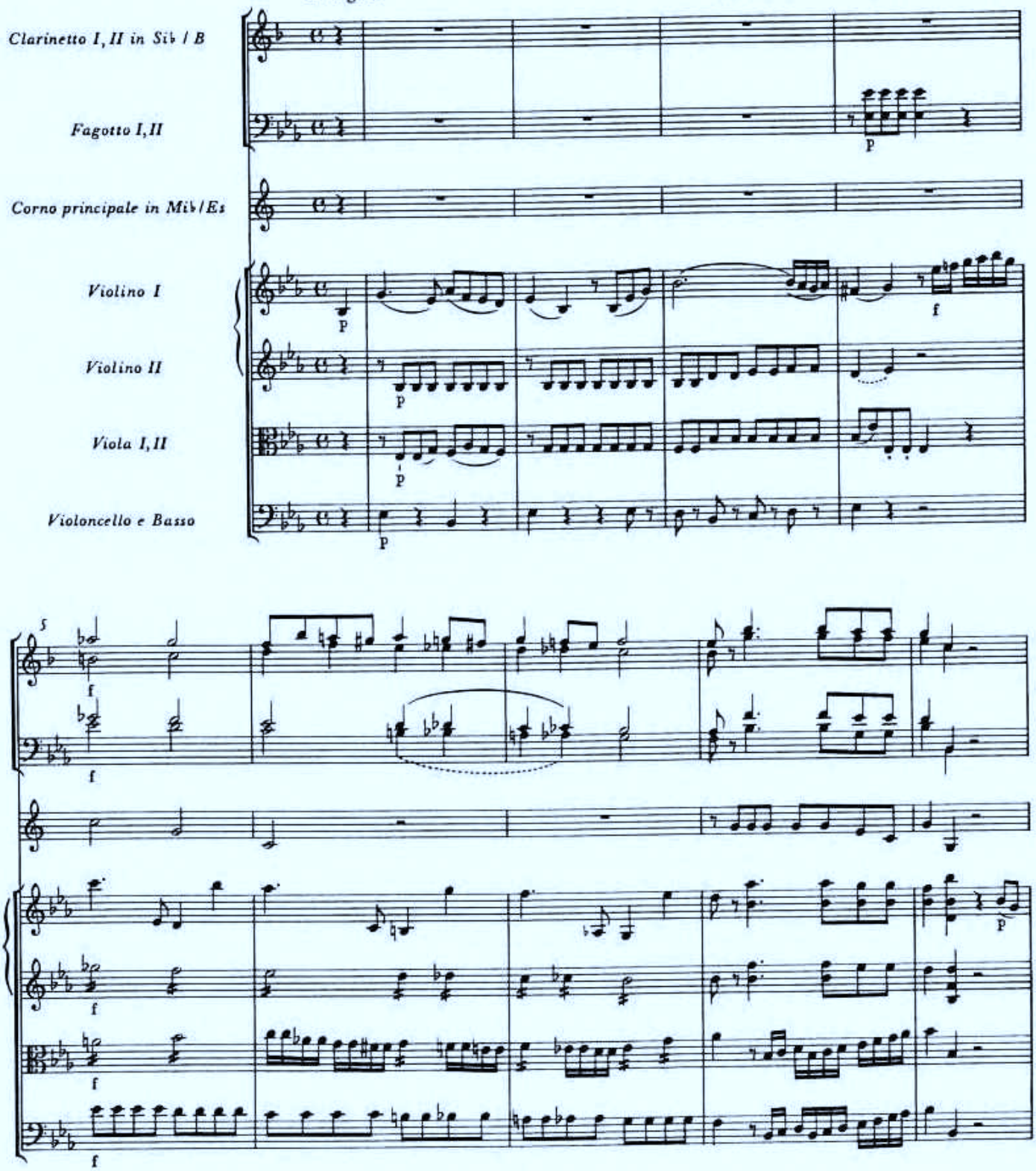
*) T. 159, Corno principale, 1. Takthälfte: So im Autograph, vgl. aber T. 4.

Konzert in Es

KV 447

Allegro

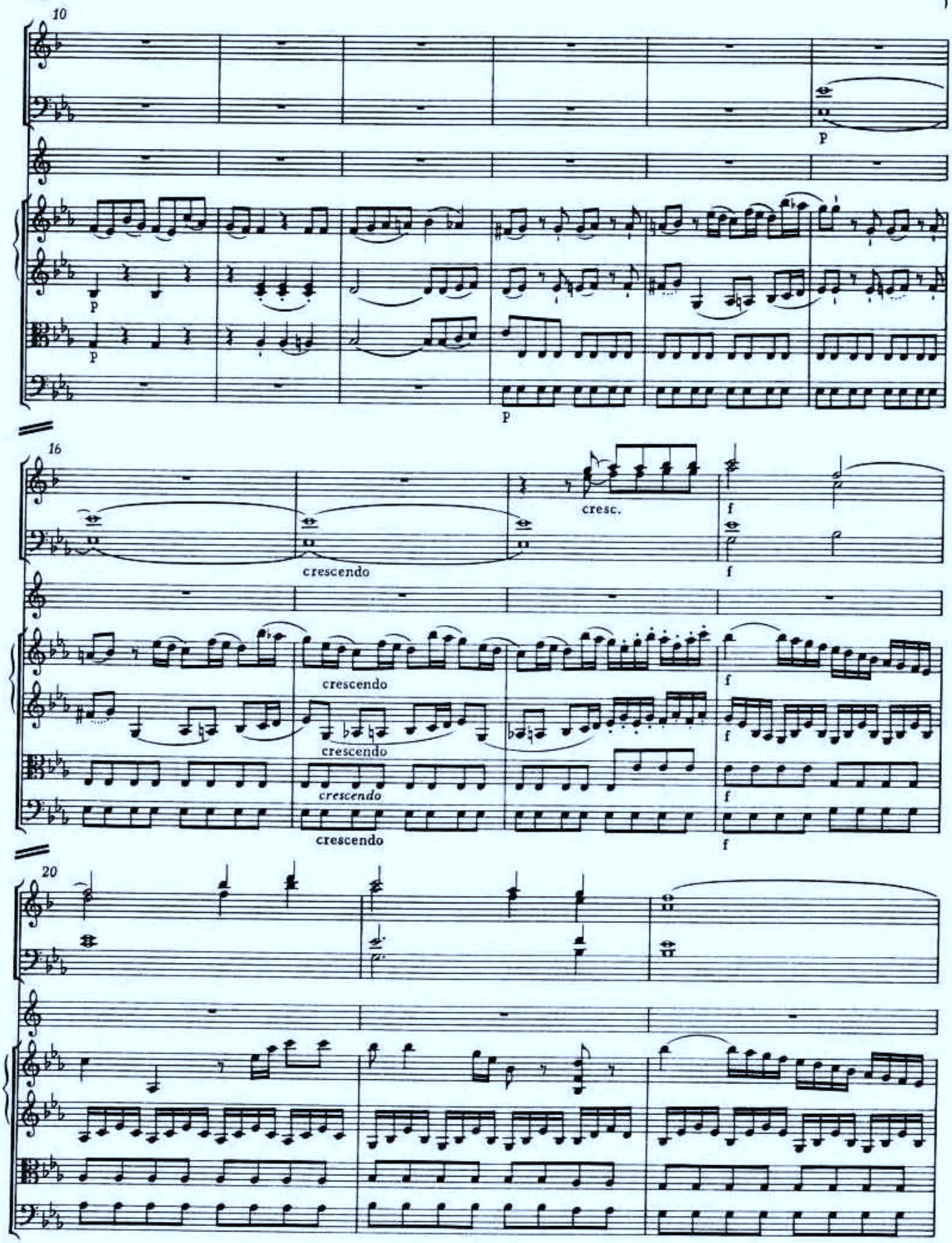
Entstanden in Wien, vermutlich 1787*)

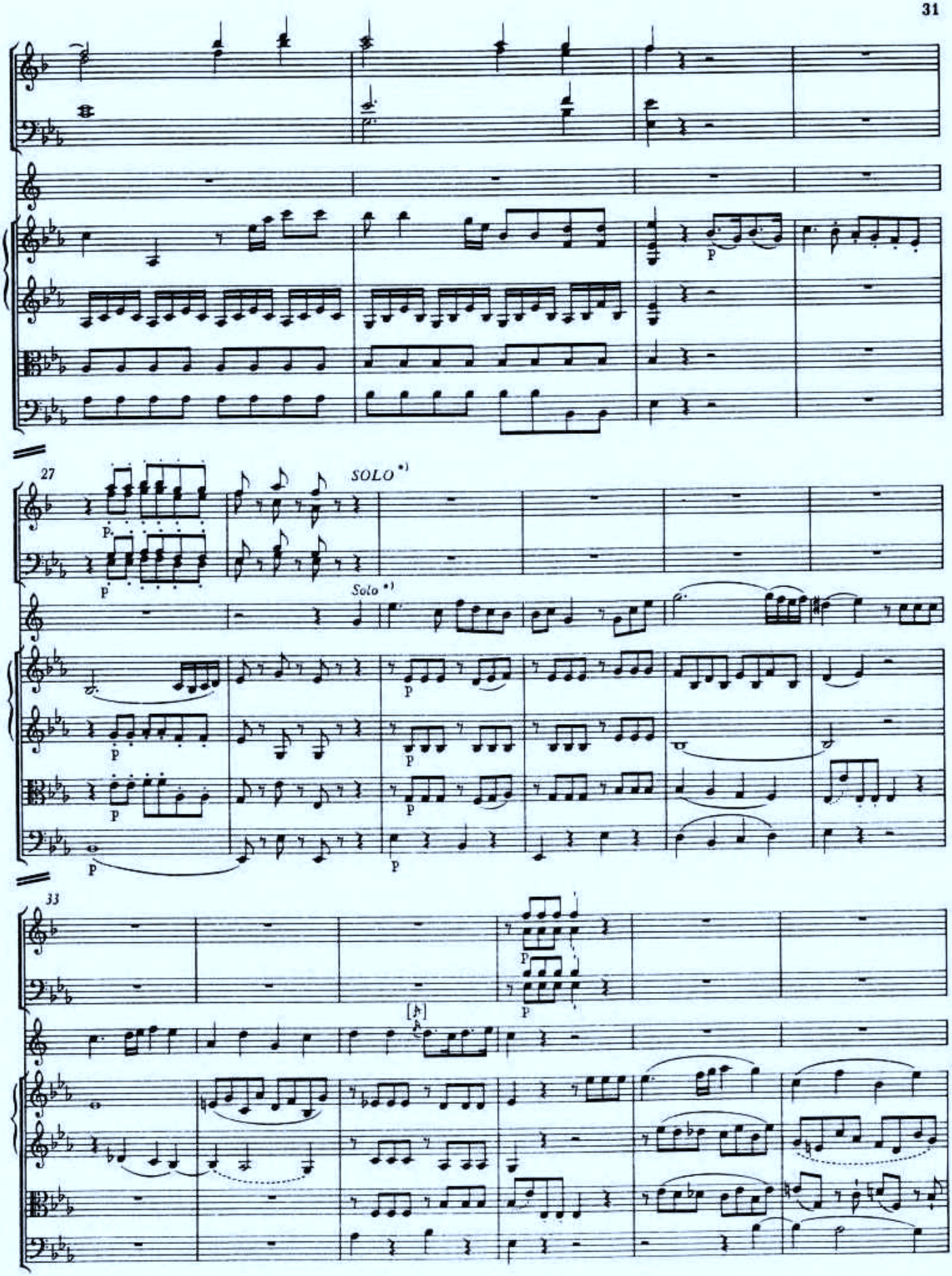


*) Zur Neudatierung vgl. Vorwort.

© 1987 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

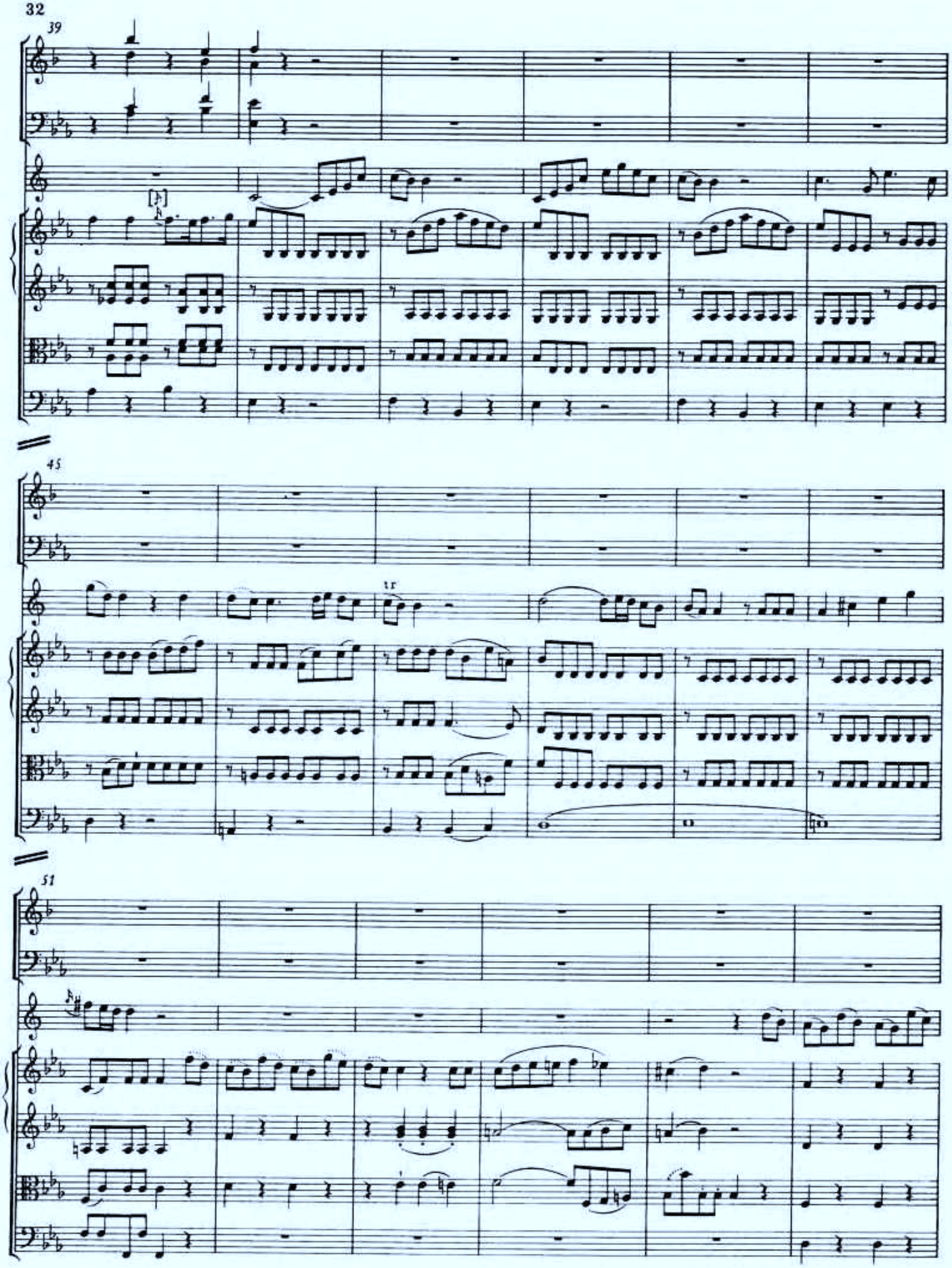
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

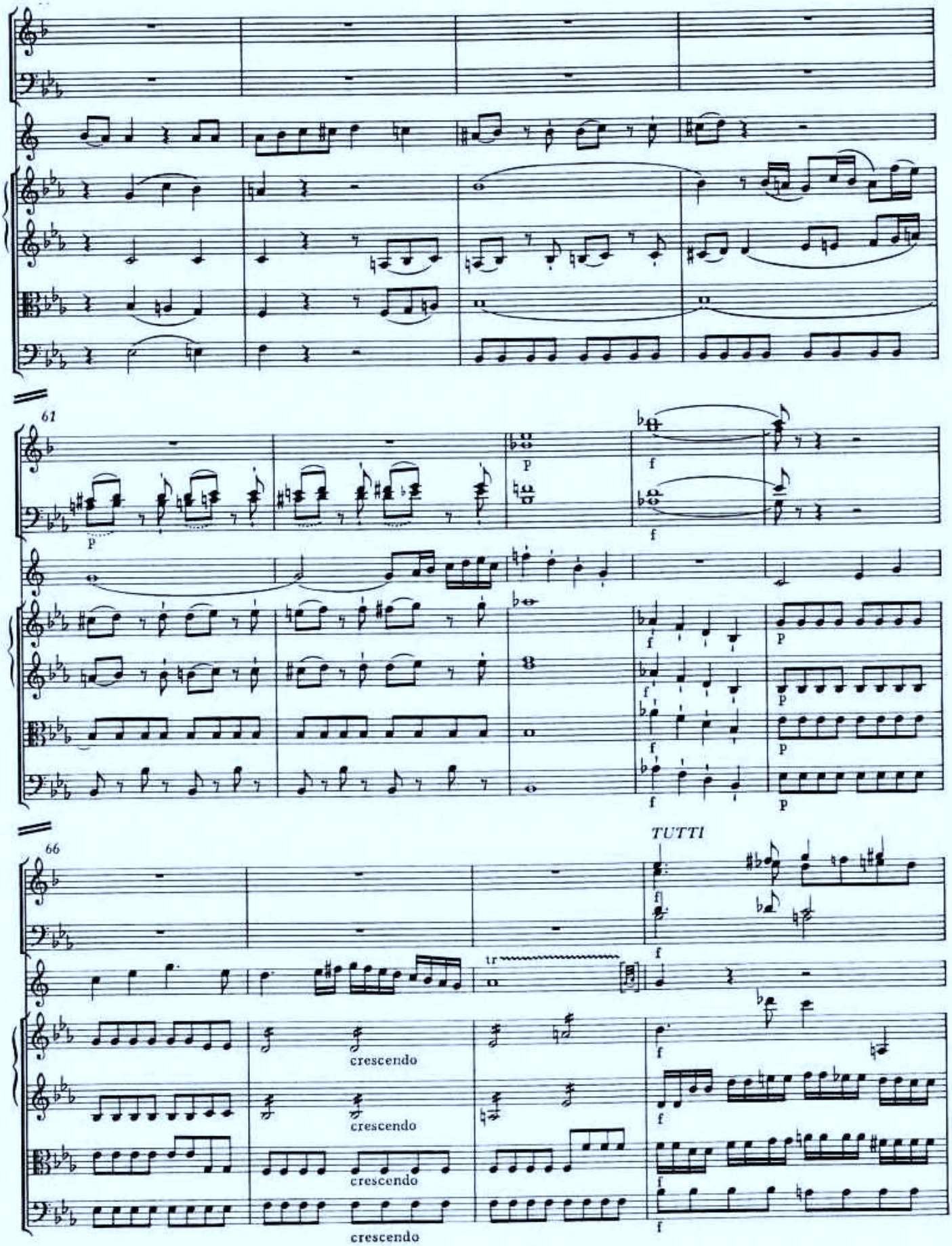

10
p
p
p
16
cresc.
f
crescendo
f
crescendo
crescendo
crescendo
f
f
f
20

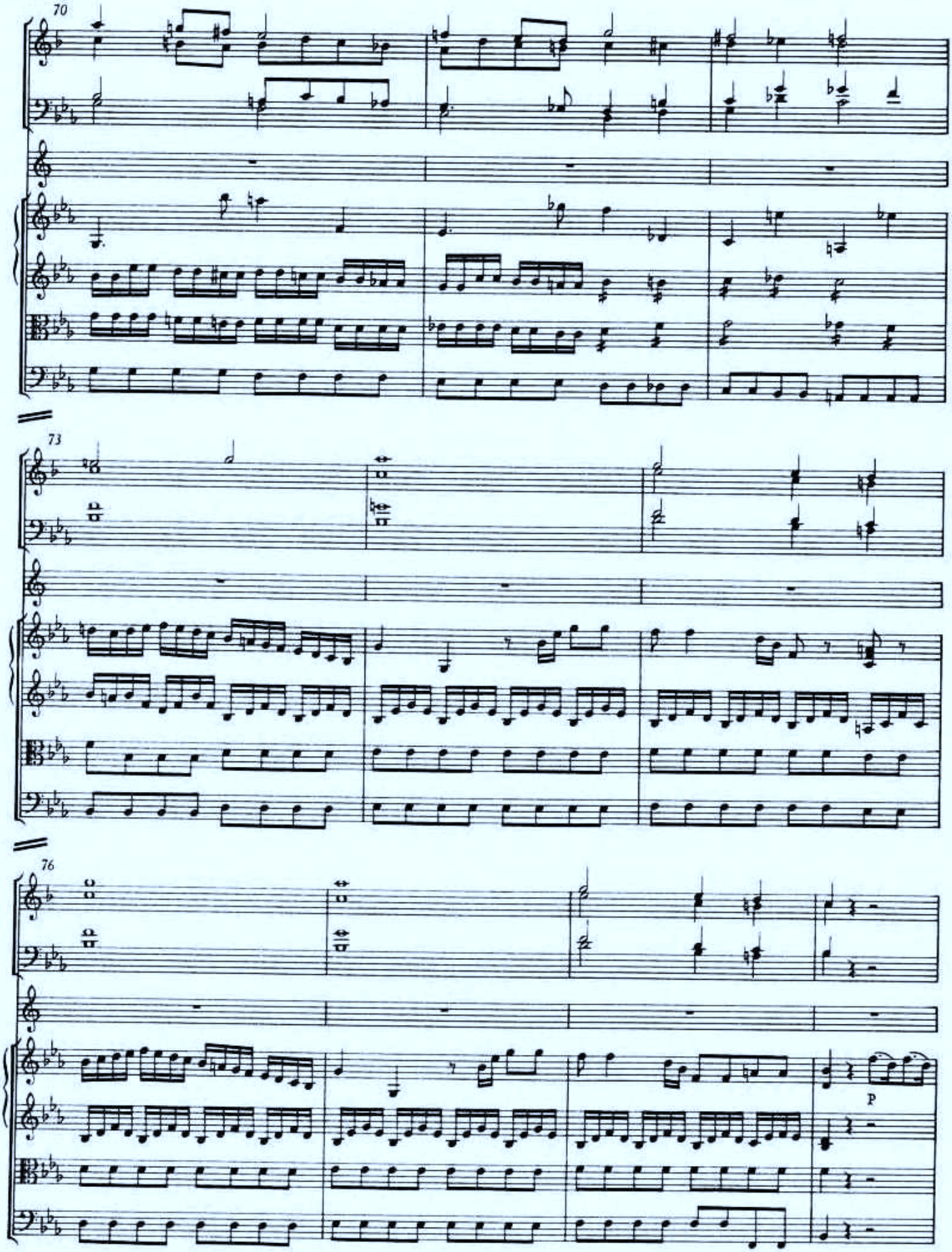


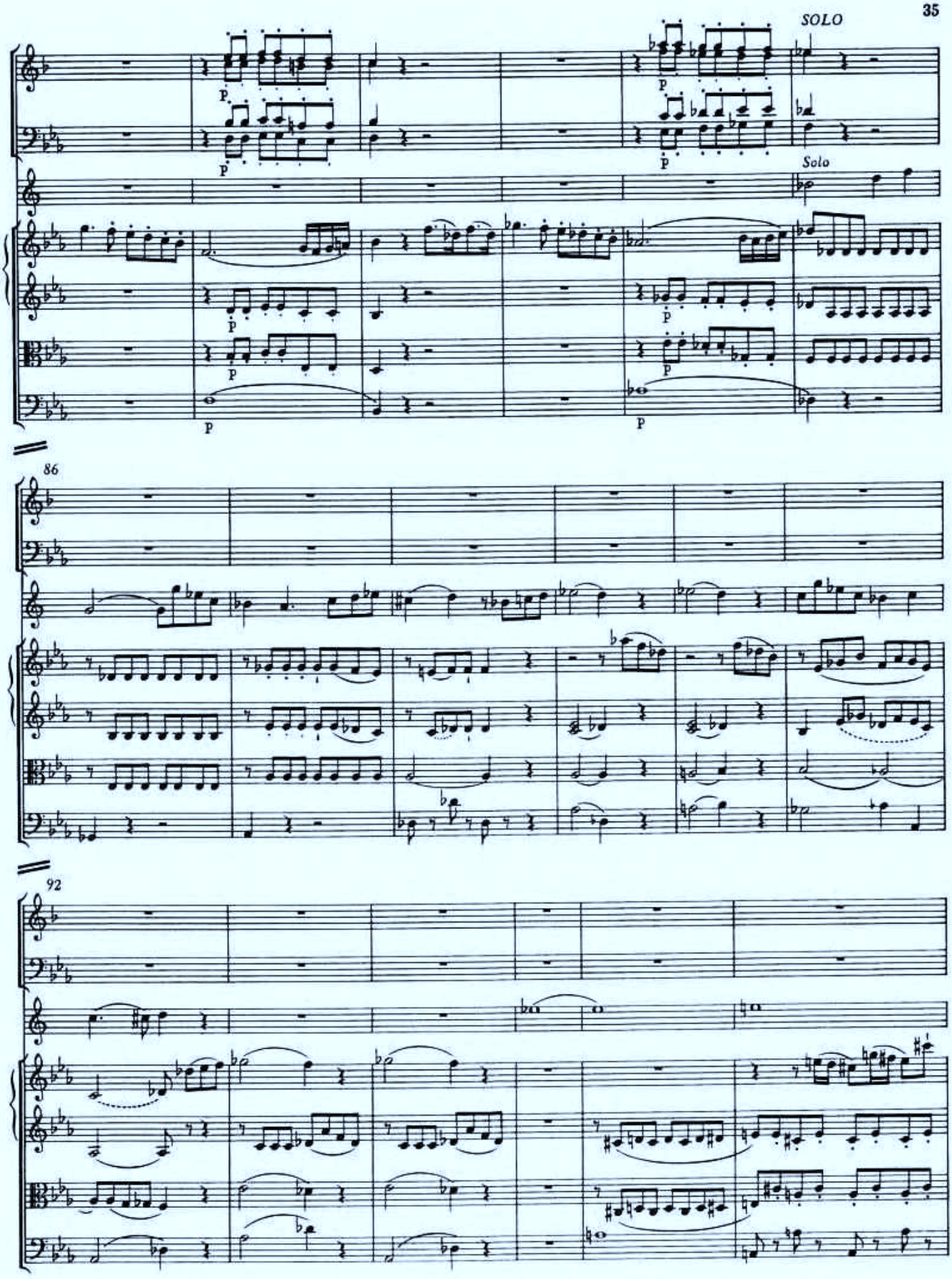
*) Zur Bedeutung von SOLO und TUTTI sowie zur Artikulation in der Solostimme vgl. Vorwort.

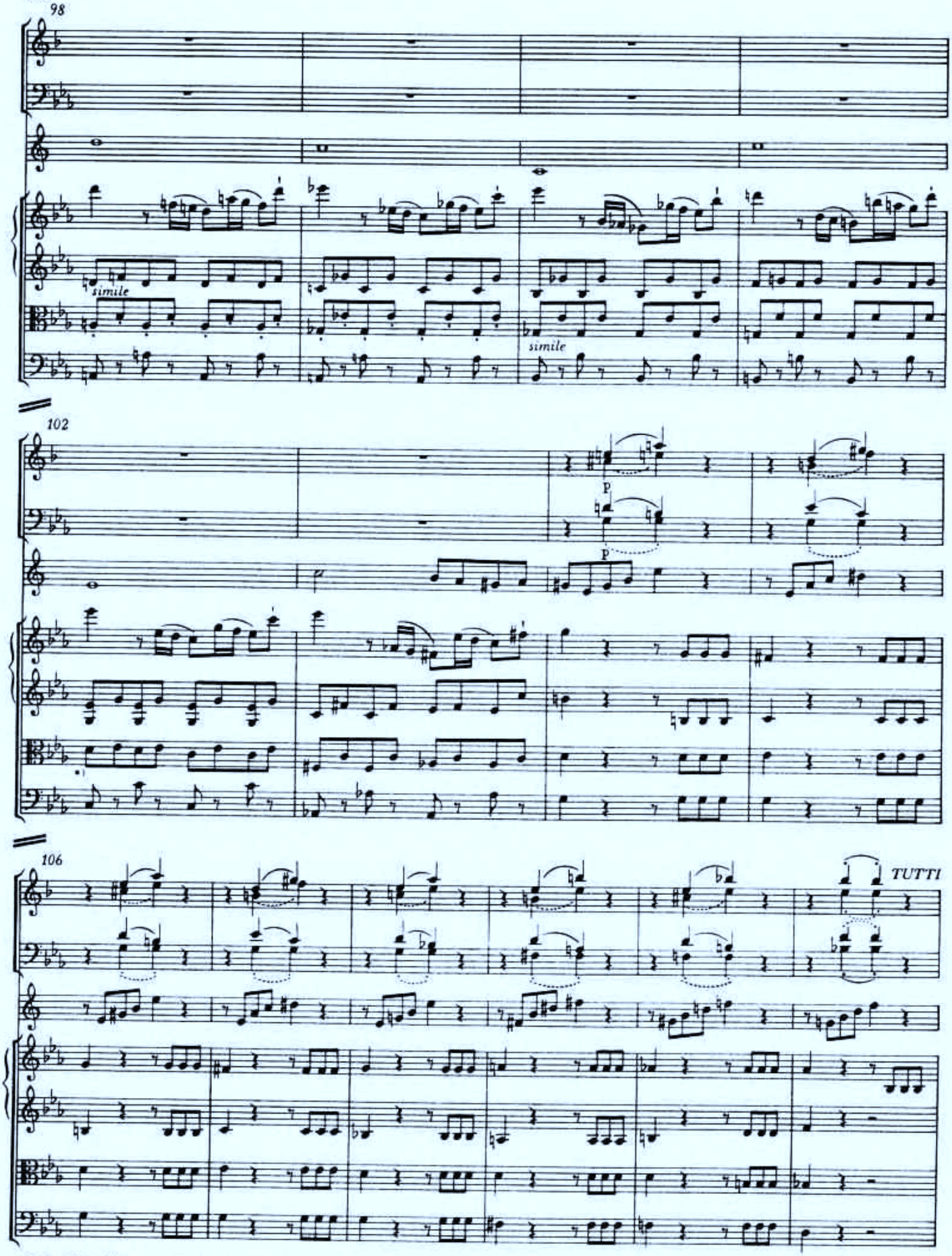
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


39
45
51

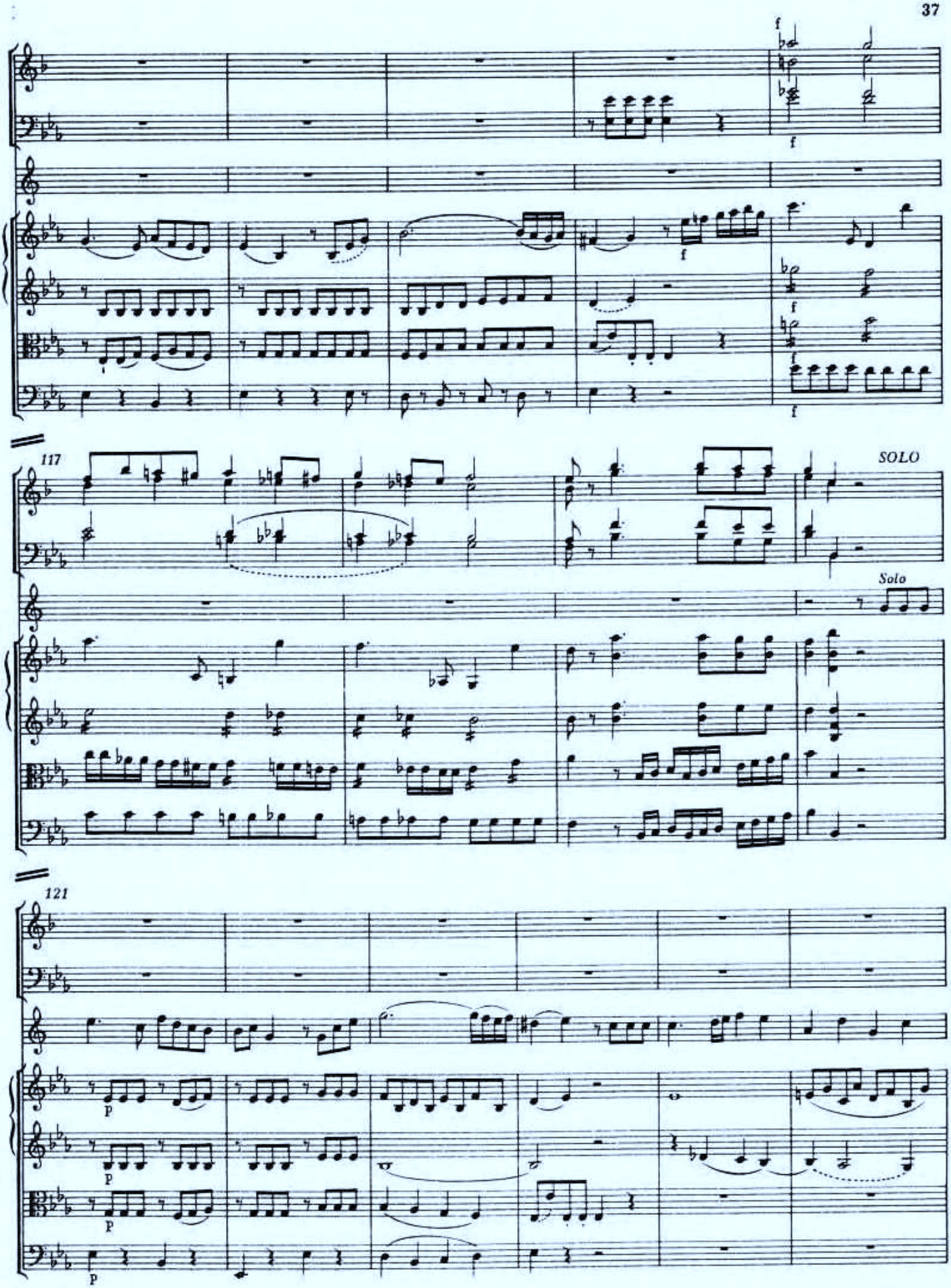

61
p
f
TUTTI
66
tr
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo

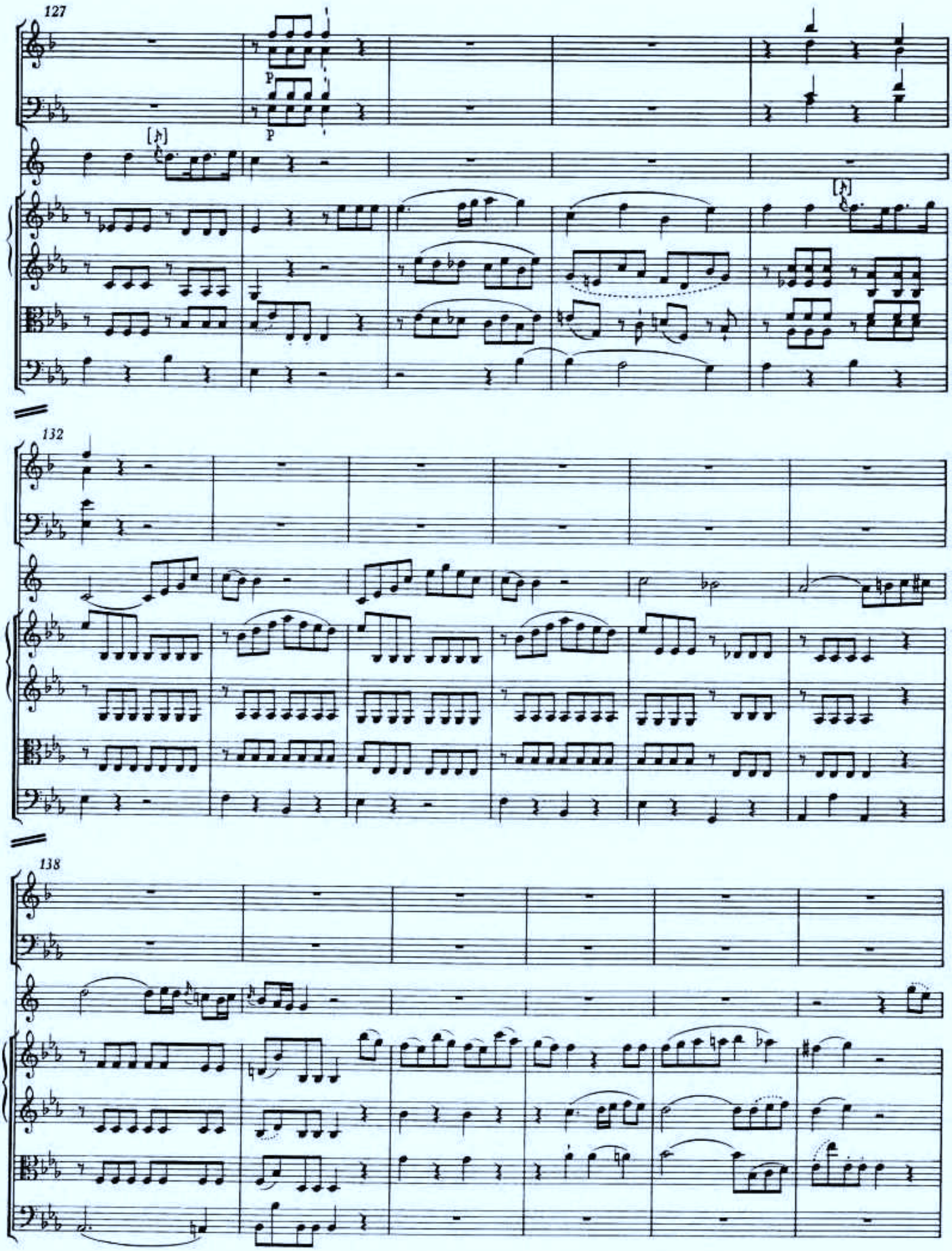

70
73
76
P

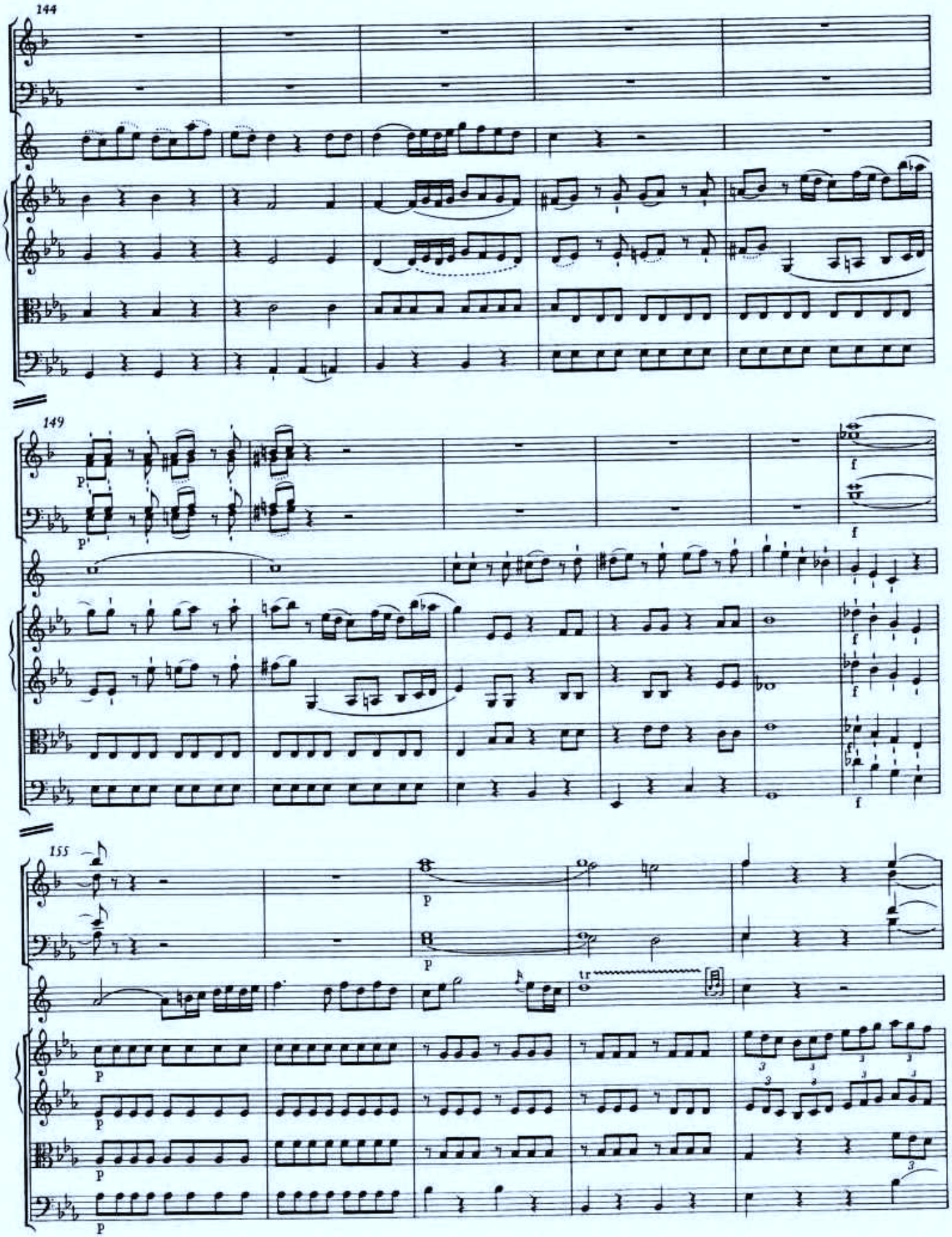

SOLO
Solo
86
92

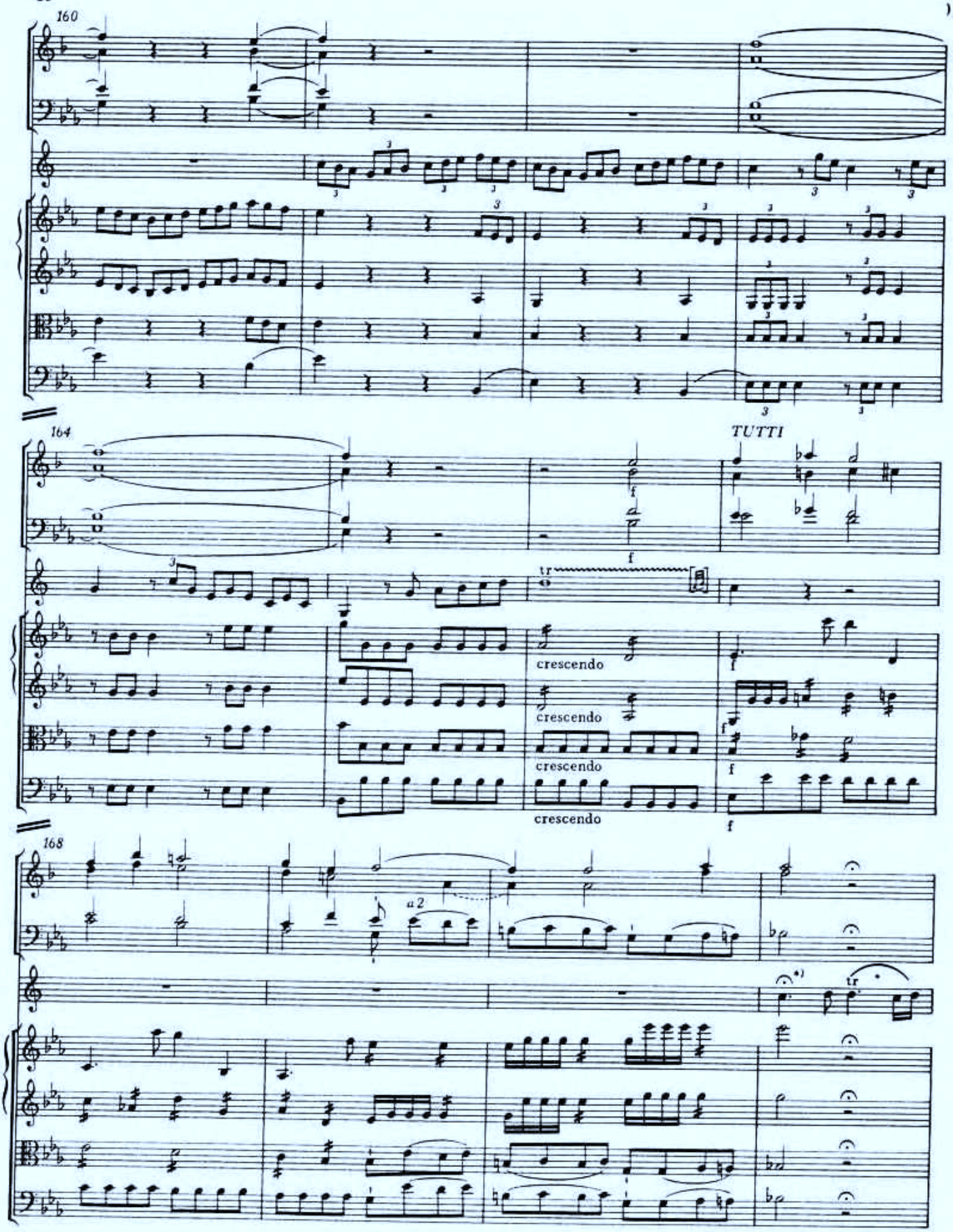


*) T. 102, Viola I / II, 1. und 3. Achtel: So im Autograph; richtiger wäre c' (vgl. Krit. Bericht).

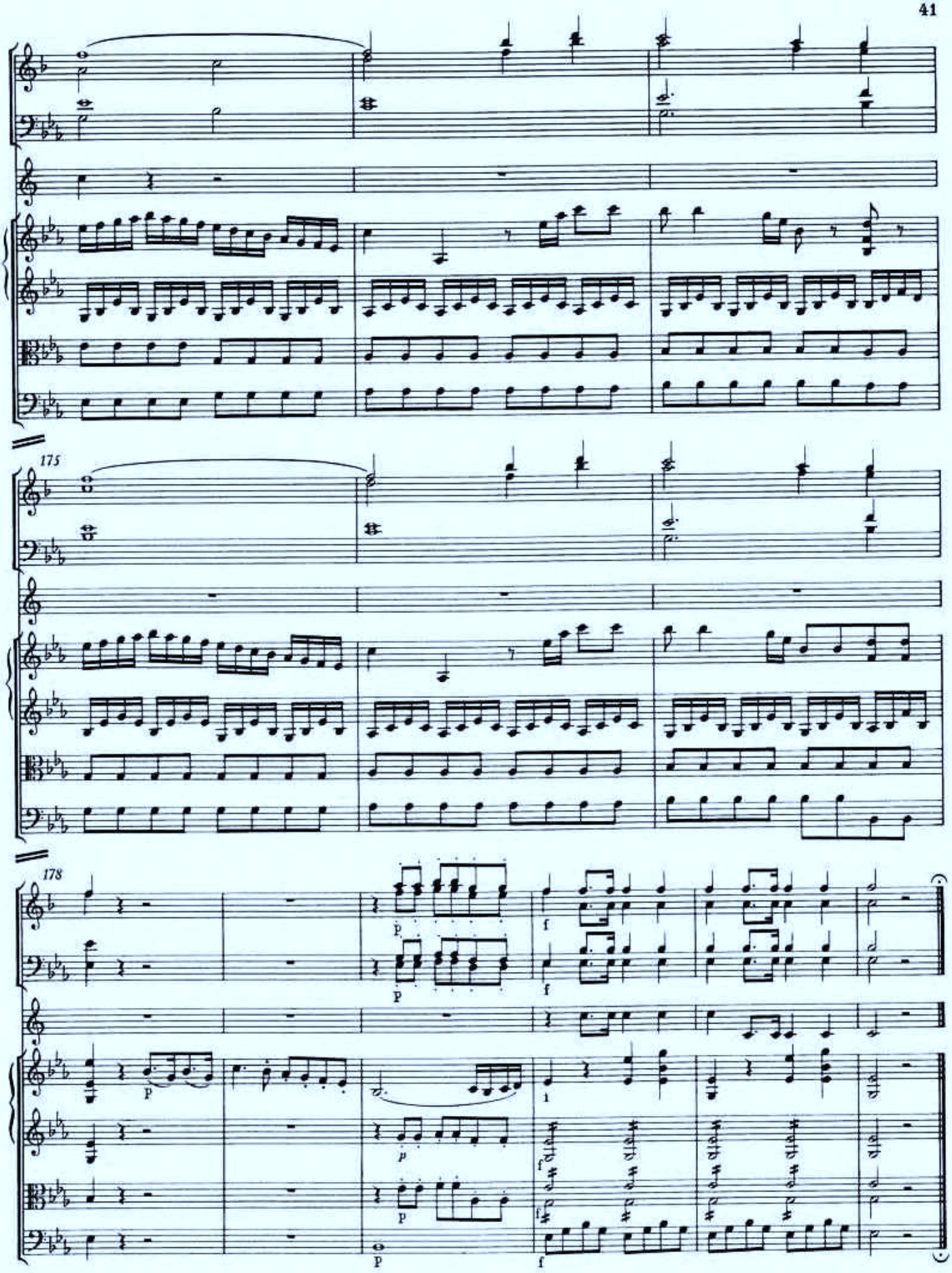

f
f
f
f
f
f
117
SOLO
Solo
121
p
p
p
p


127
p
p
132
138


144
149
155
p
f
tr

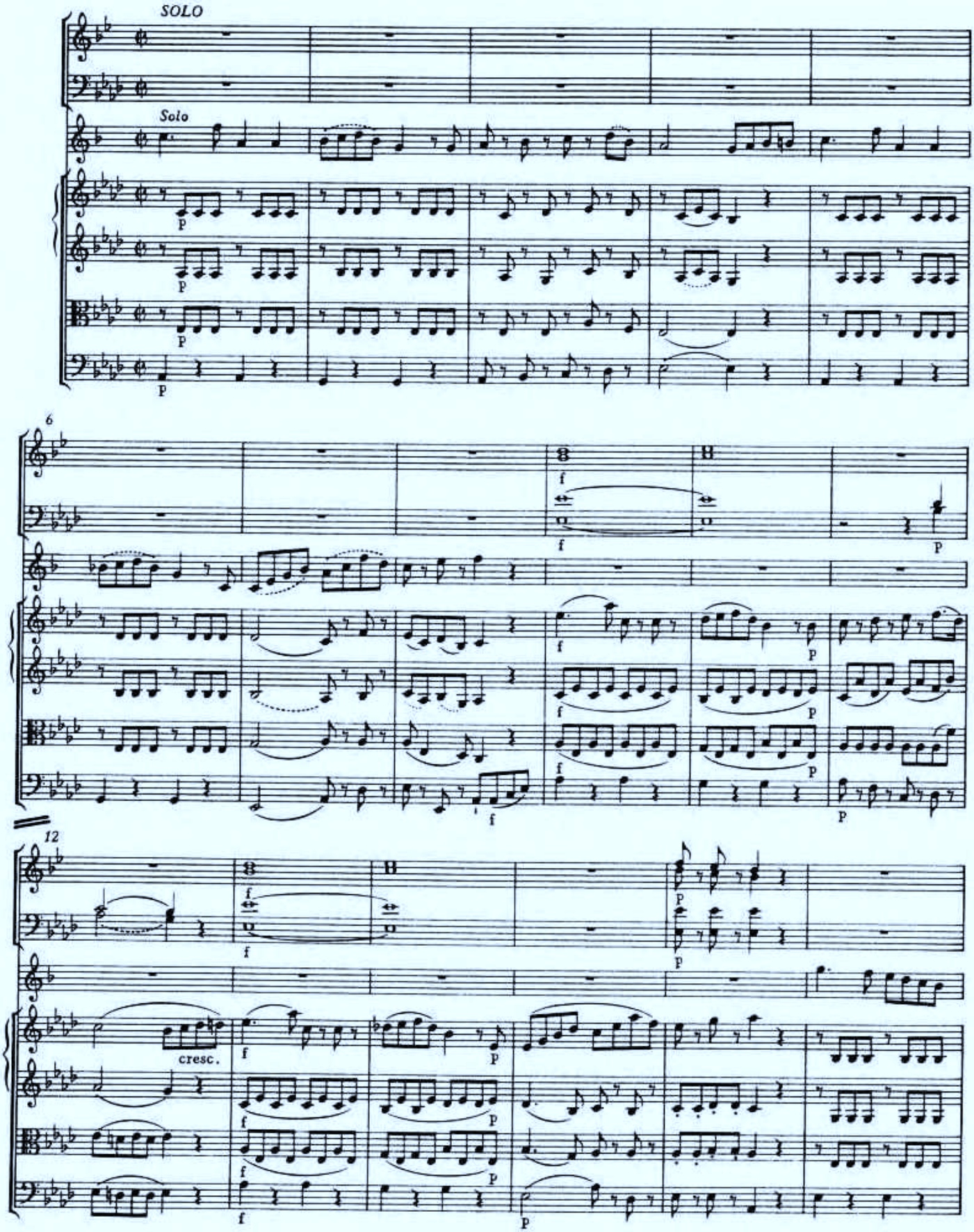


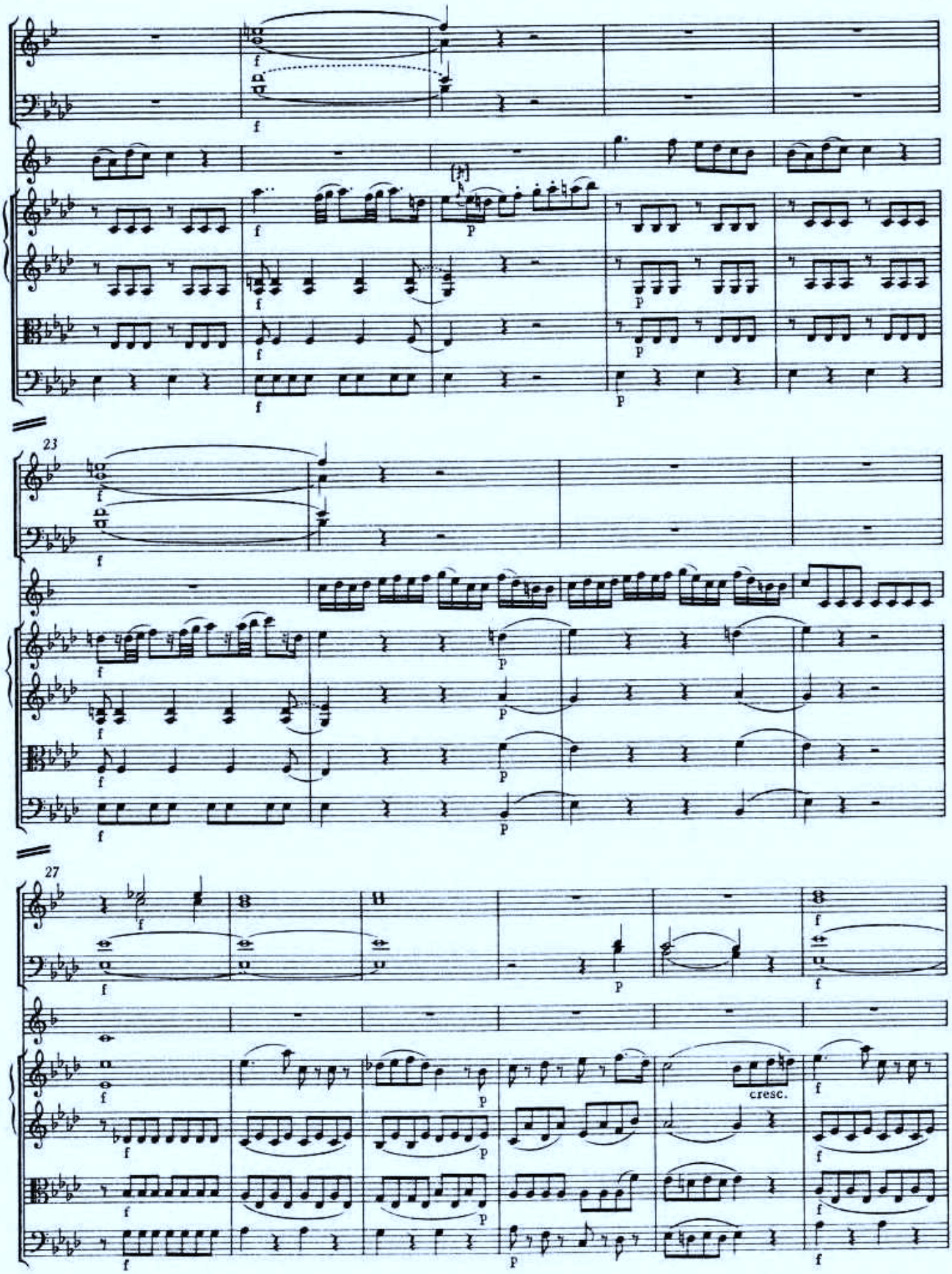
*) T. 171, Corno principale: Hier ist eine Kadenz zu spielen.

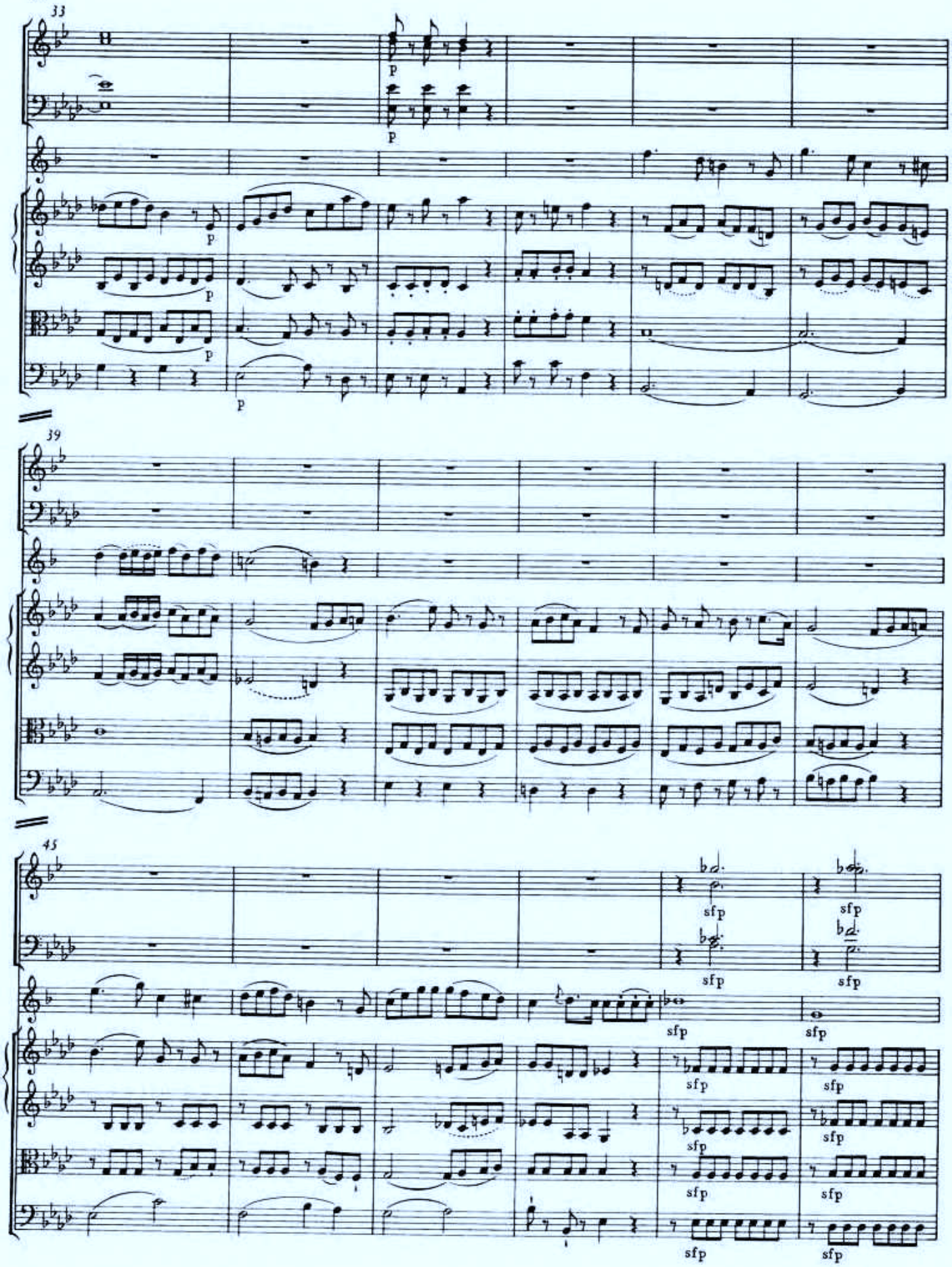

175
178
p
f

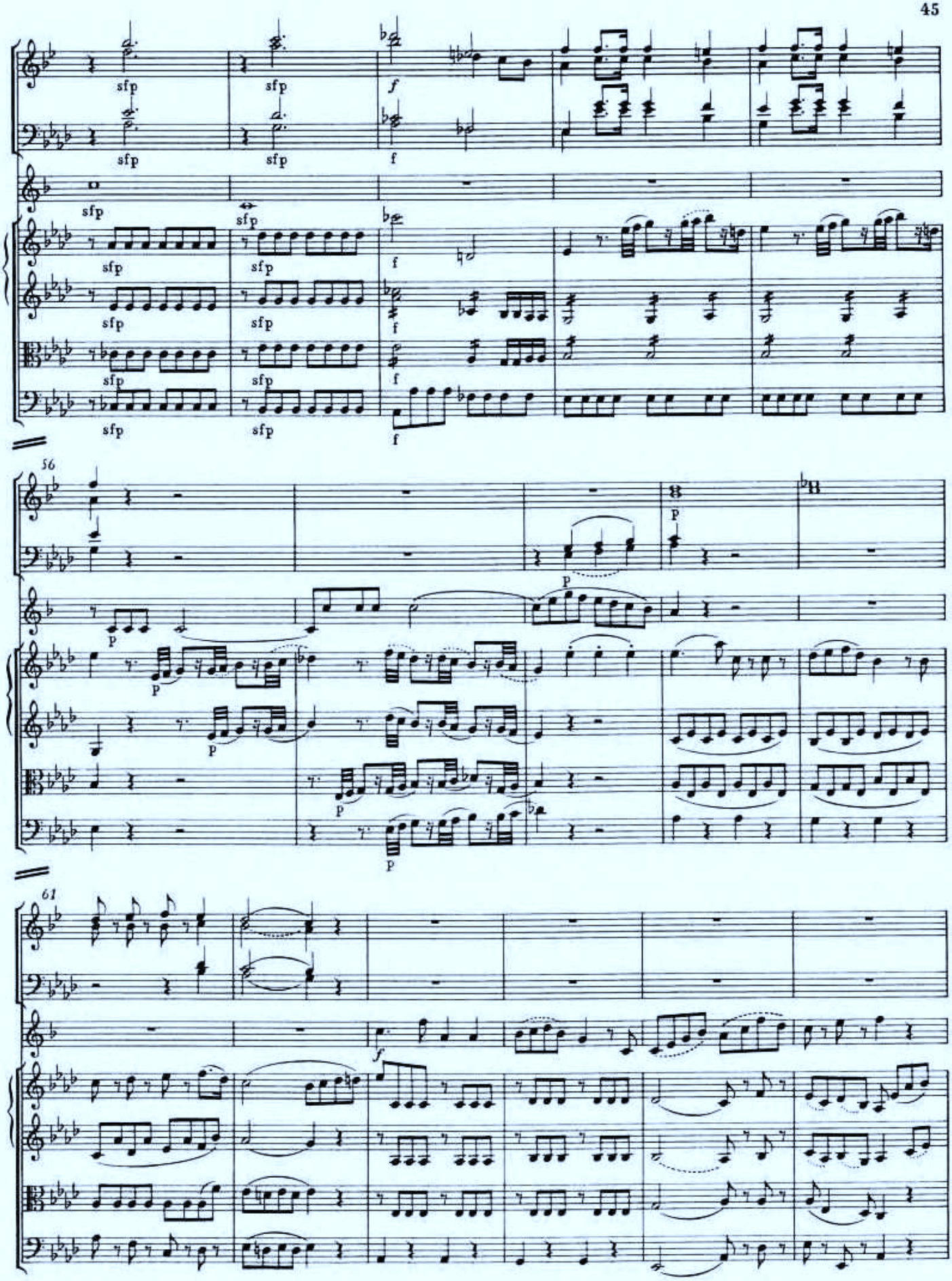
ROMANCE

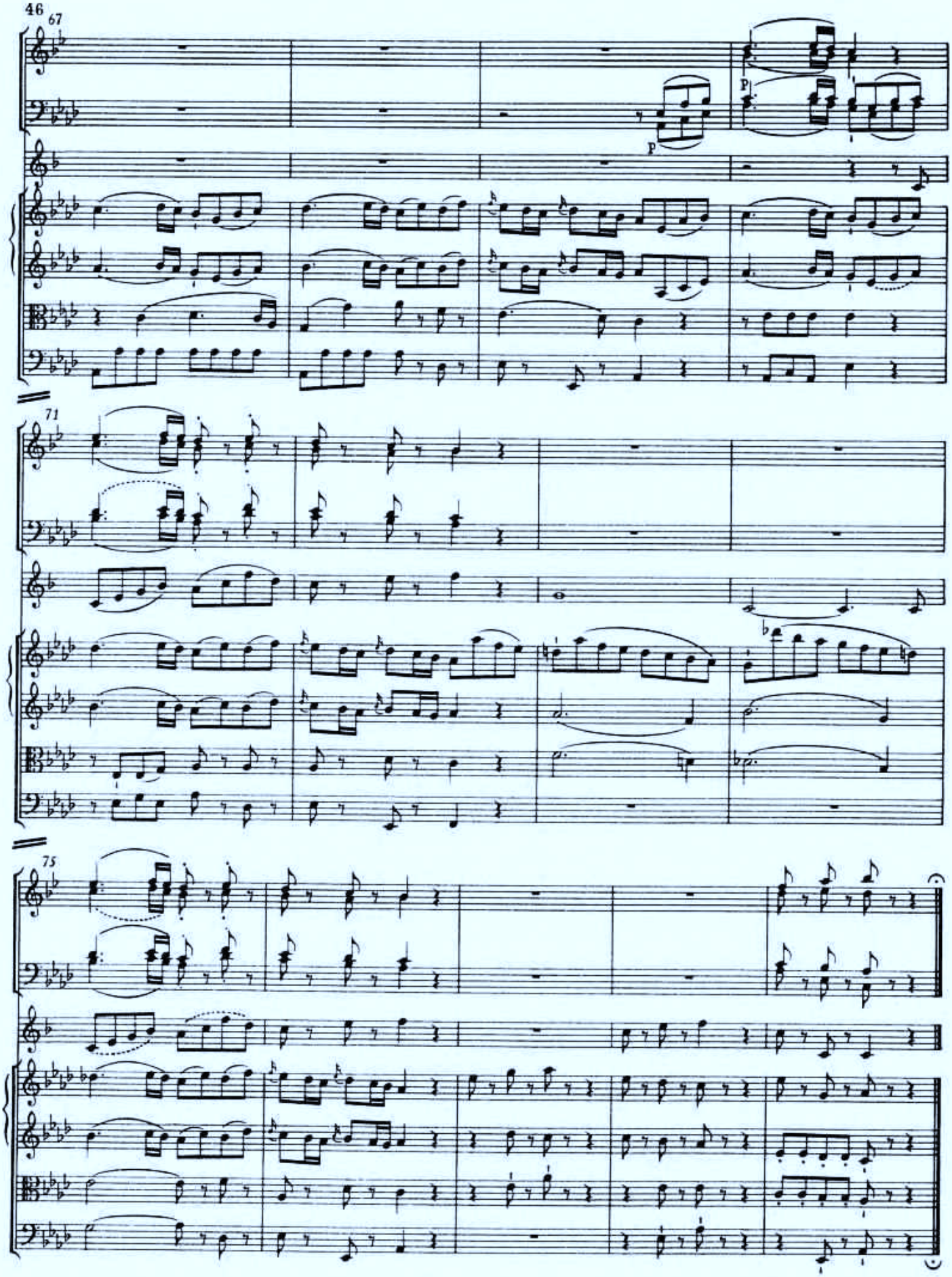
Larghetto

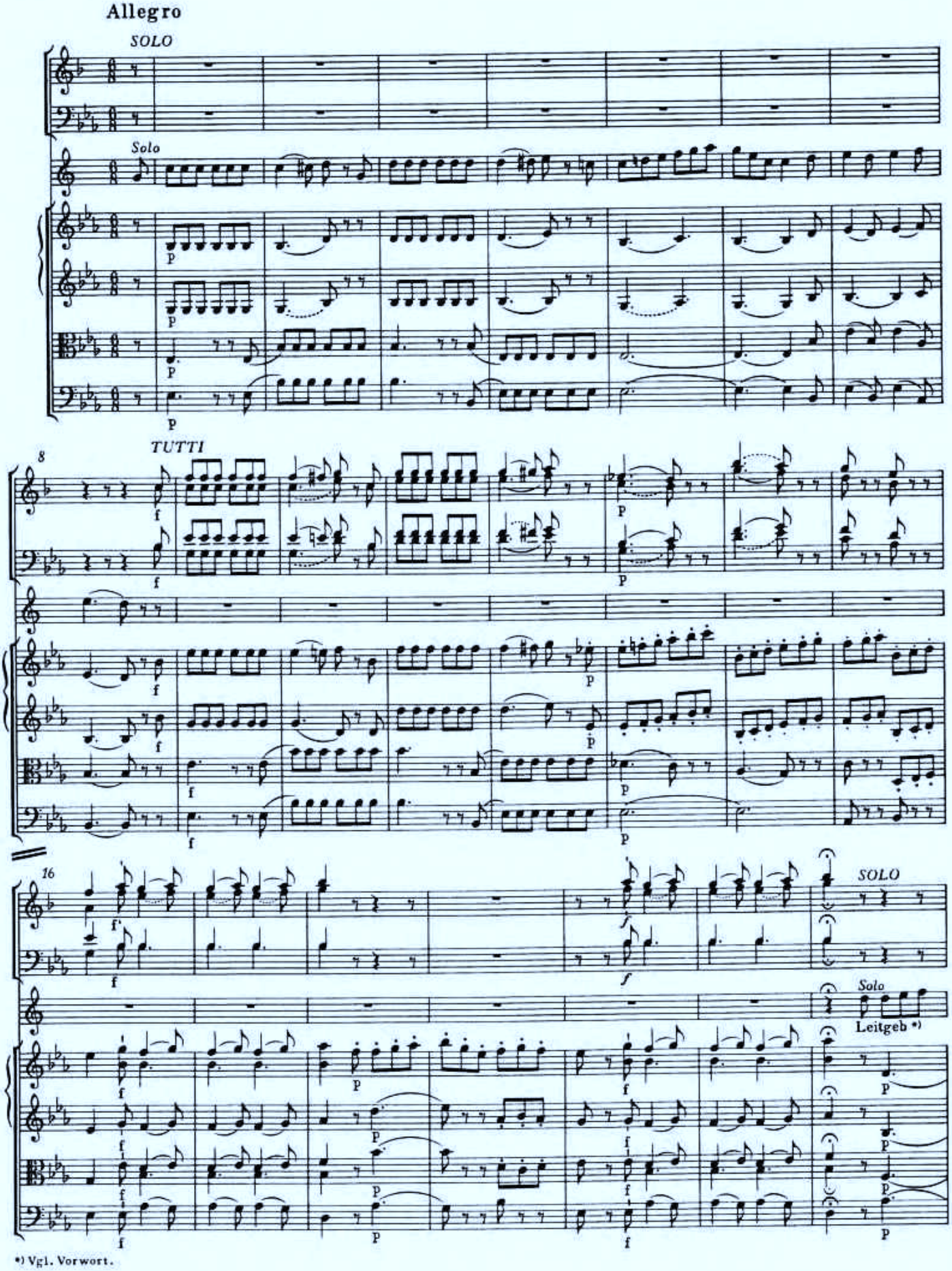


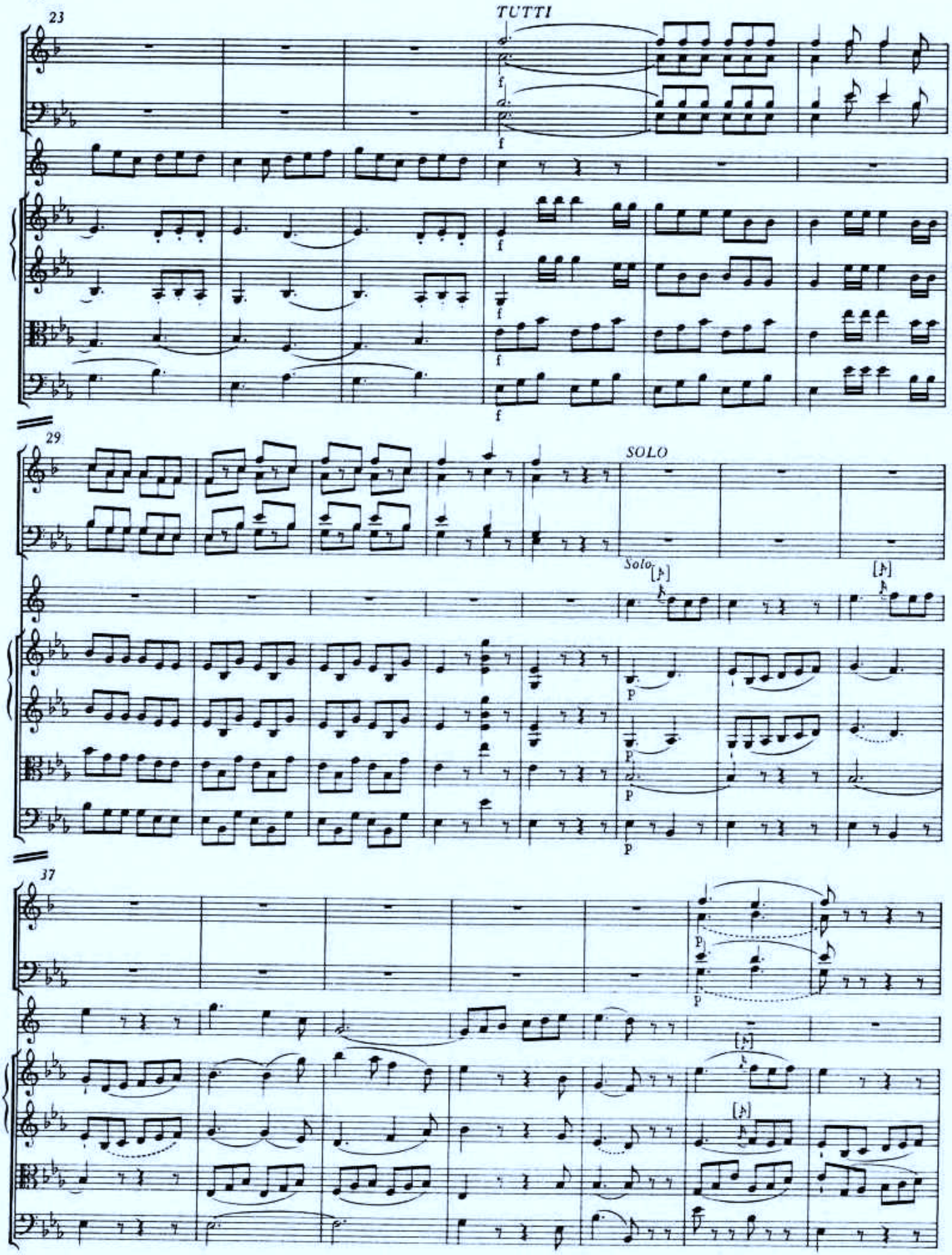

23
27
cresc.

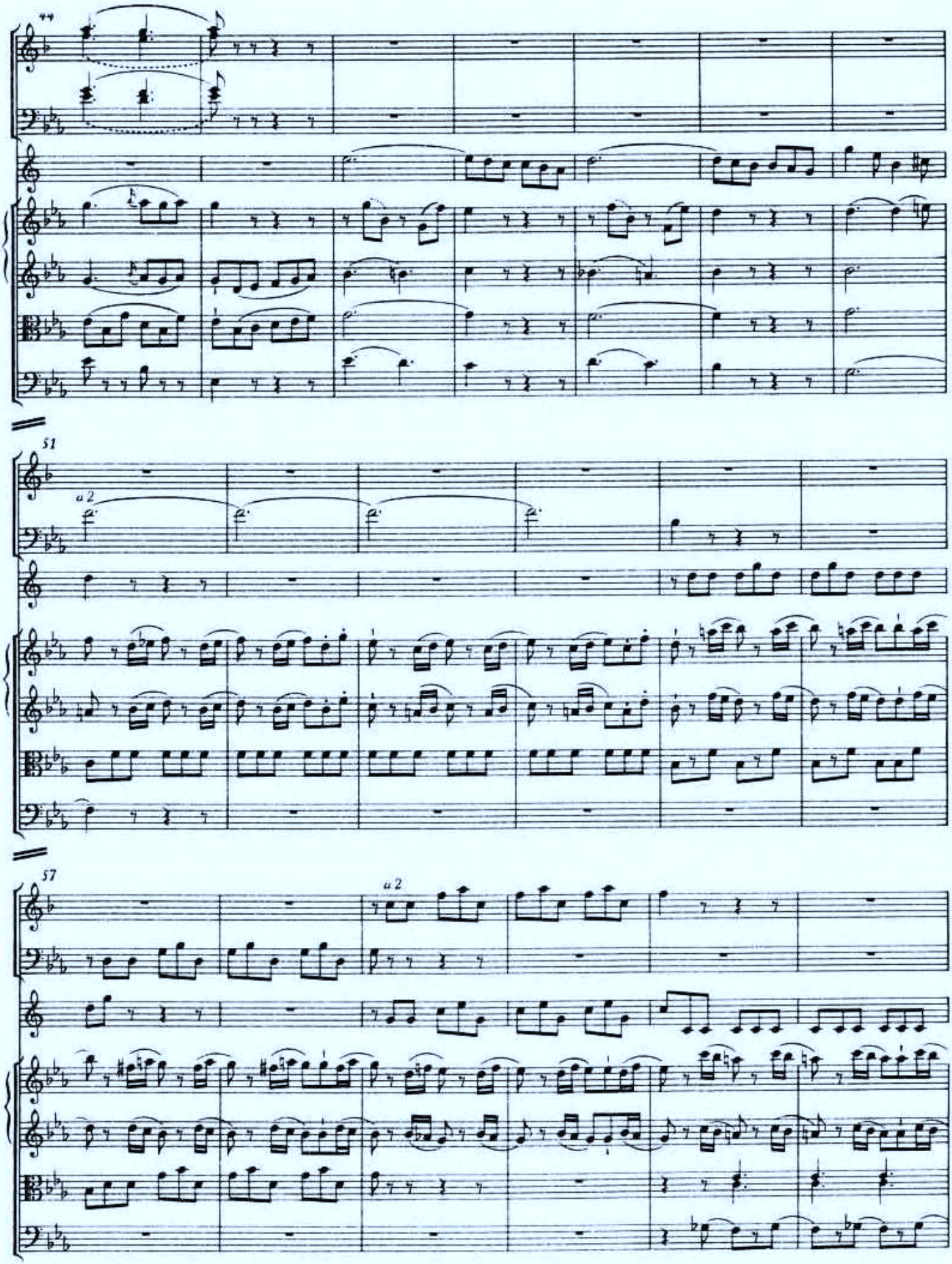

33
p
p
p
p
p
p
39
45
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp

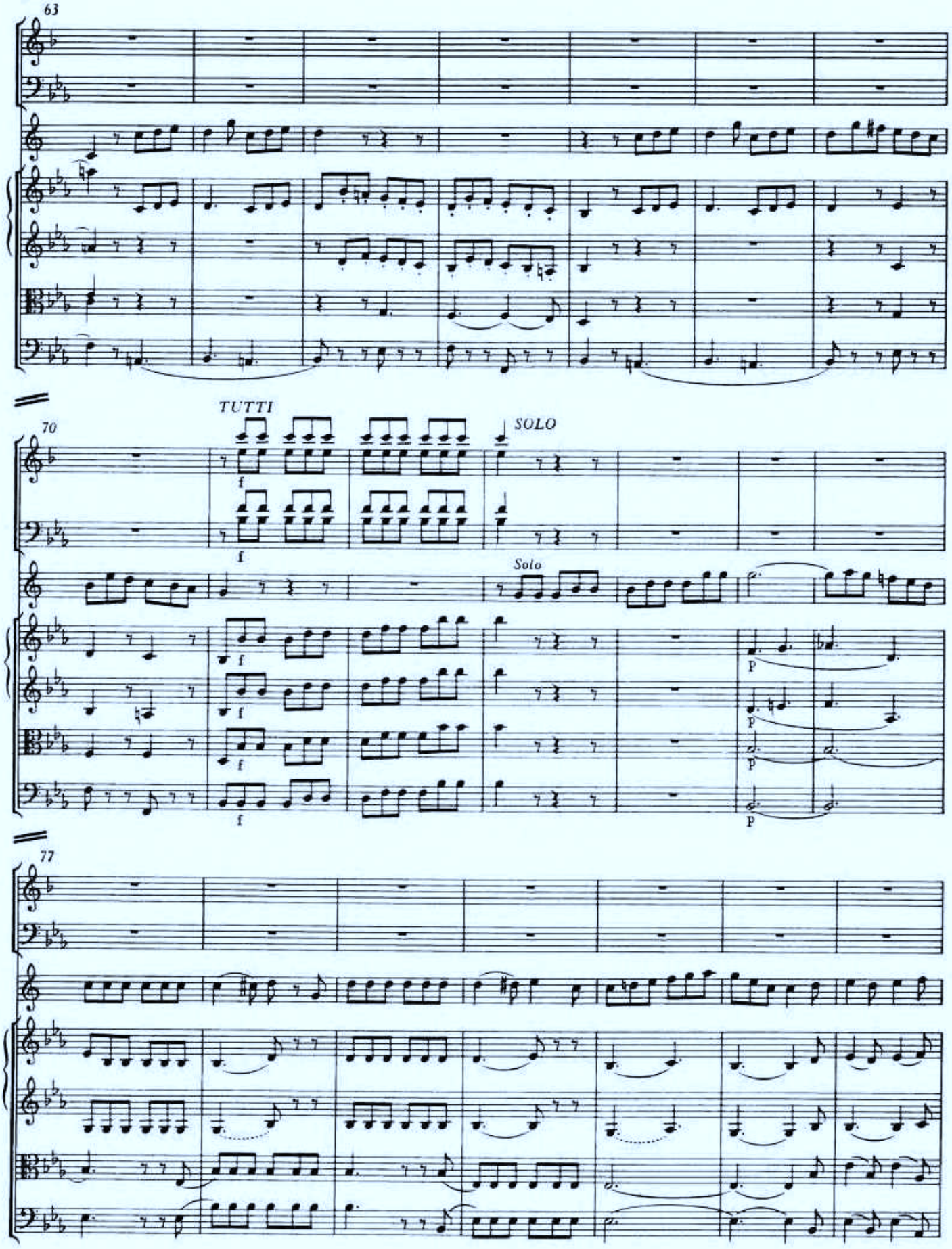

sfp
f
56
p
61

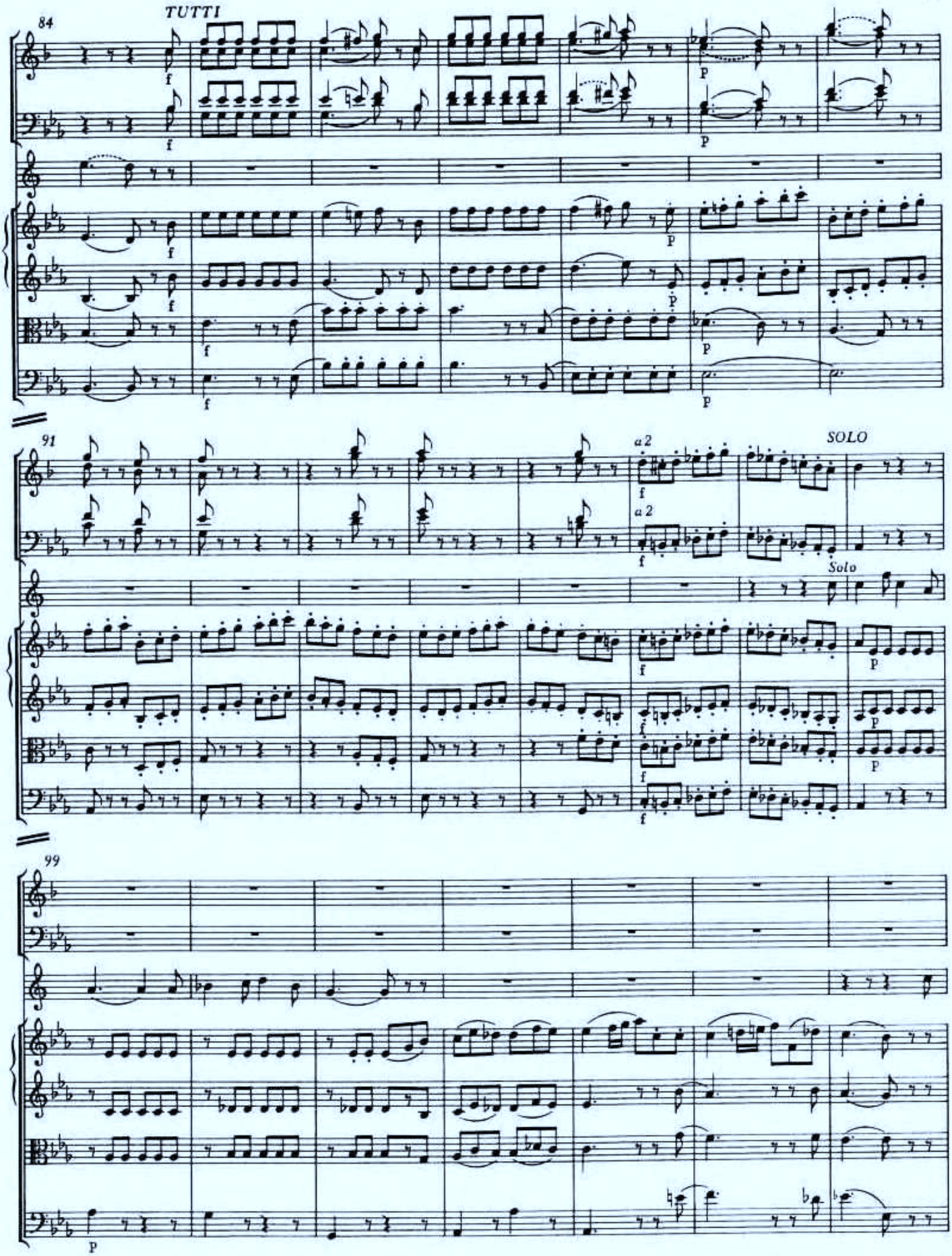

67
p
p
71
75

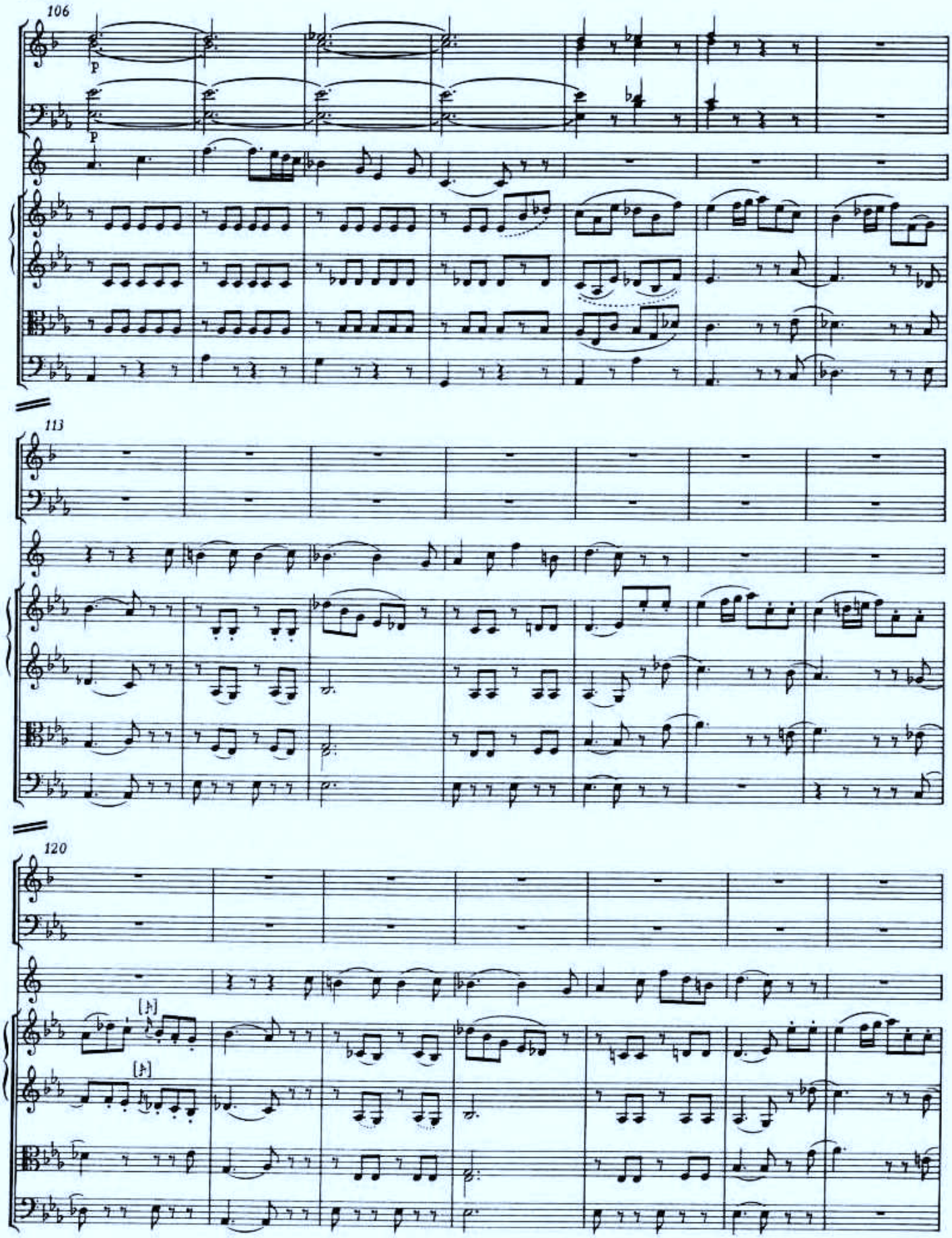

Allegro
SOLO
Solo
TUTTI
SOLO
Solo
Leitgeb *)
*) Vgl. Vorwort.

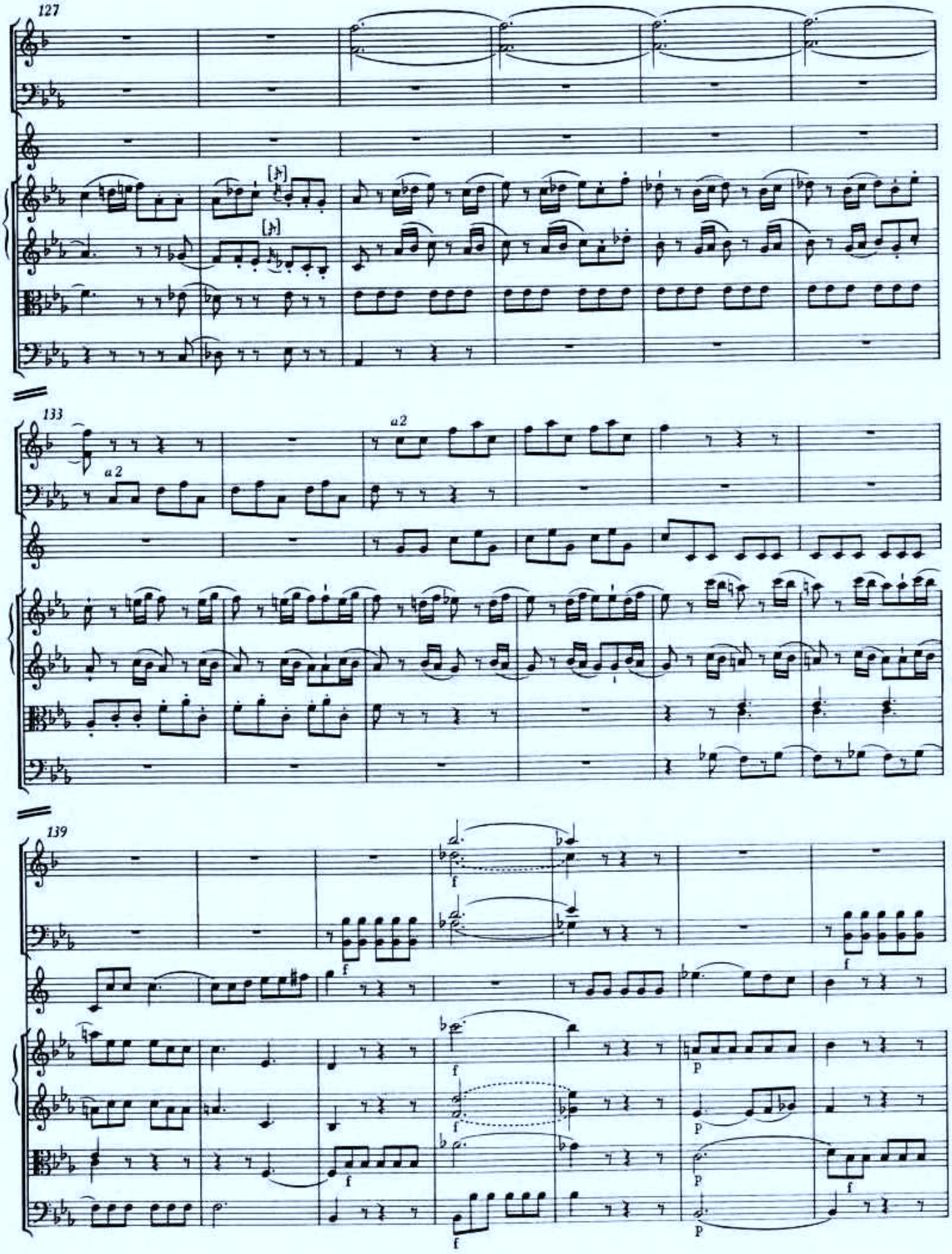

23
TUTTI
f
29
SOLO
Solo
p
37

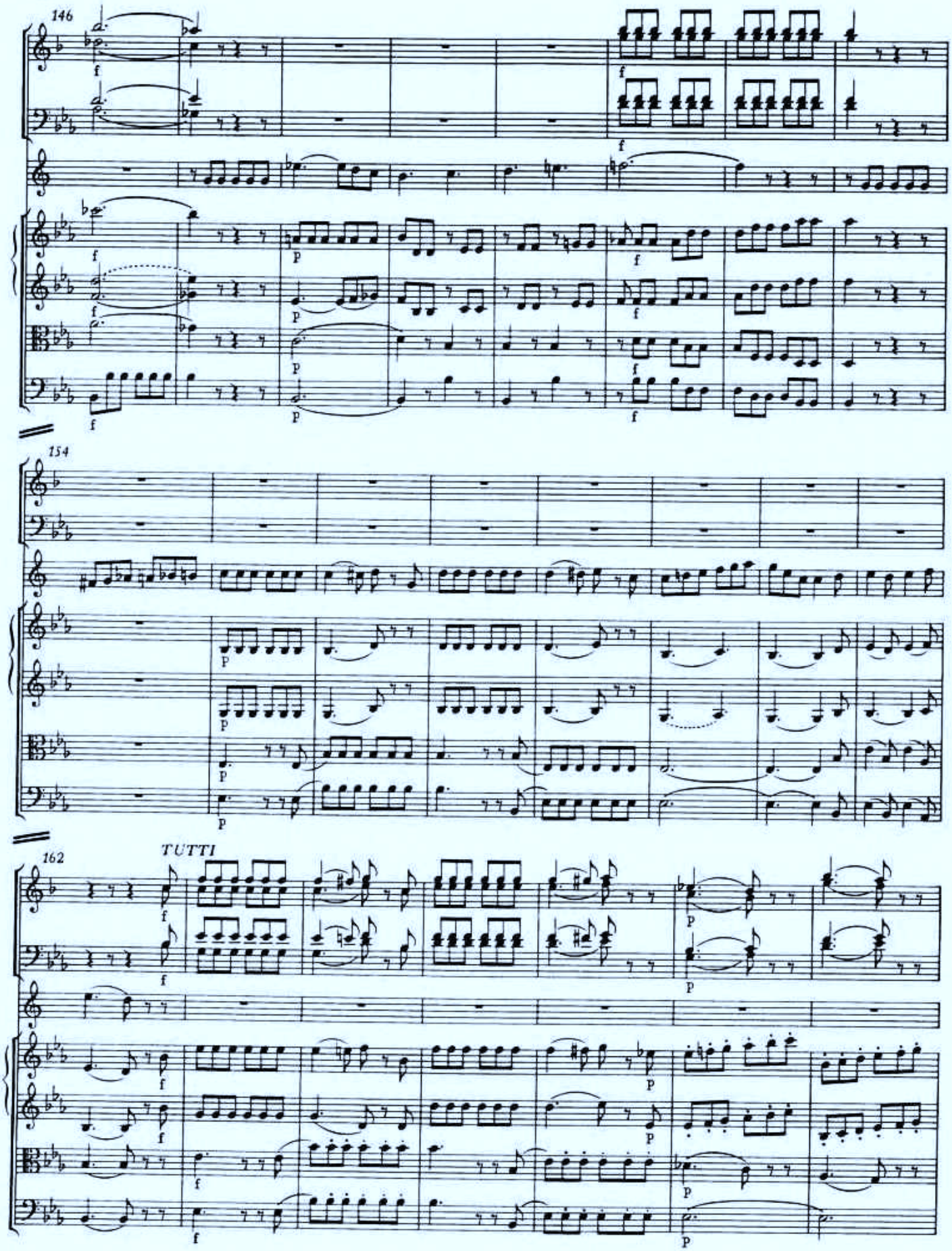

77
51
a 2
57
a 2

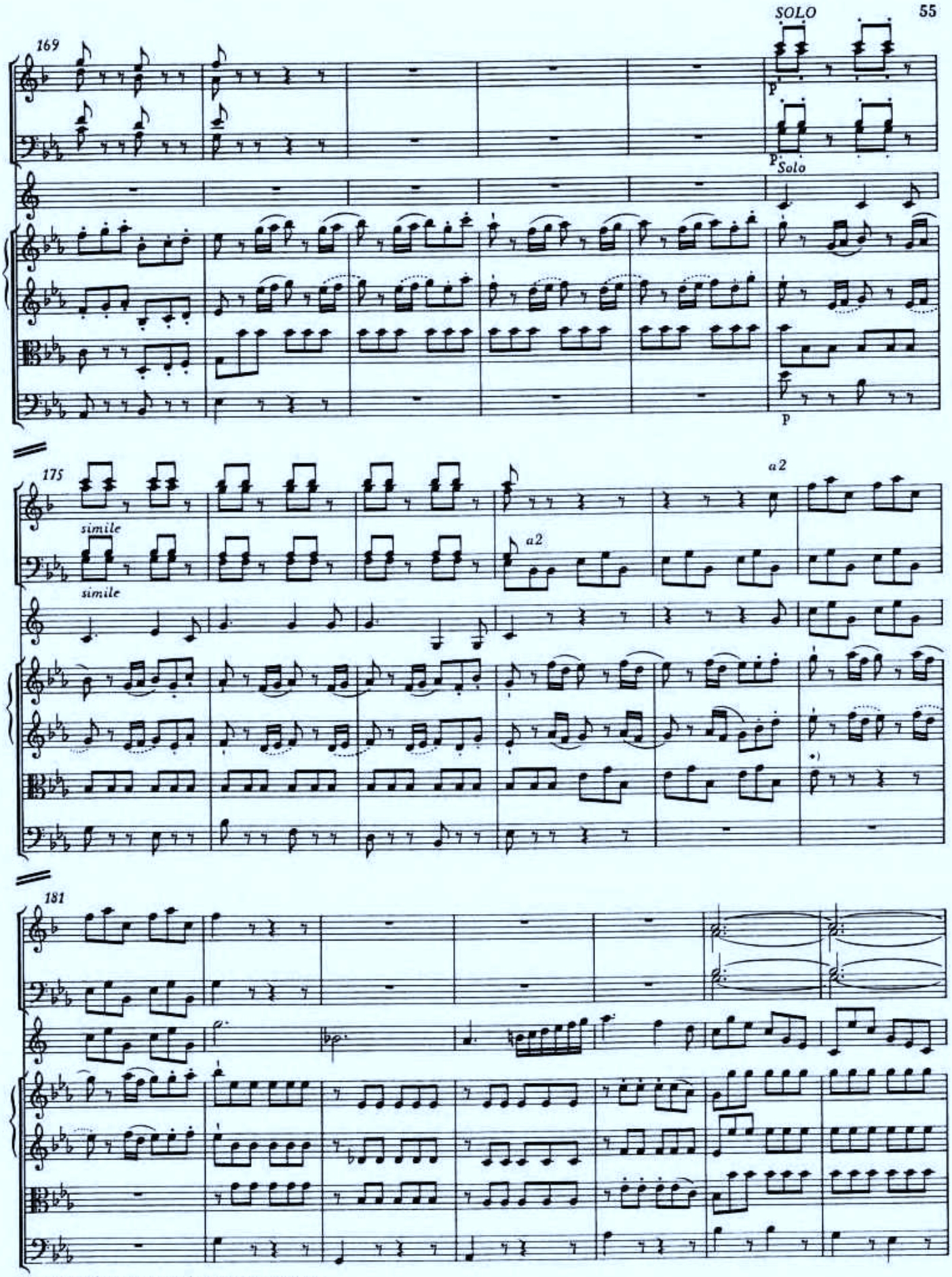

63
TUTTI
70
SOLO
Solo
77


84
TUTTI
91
a 2
SOLO
Solo
99

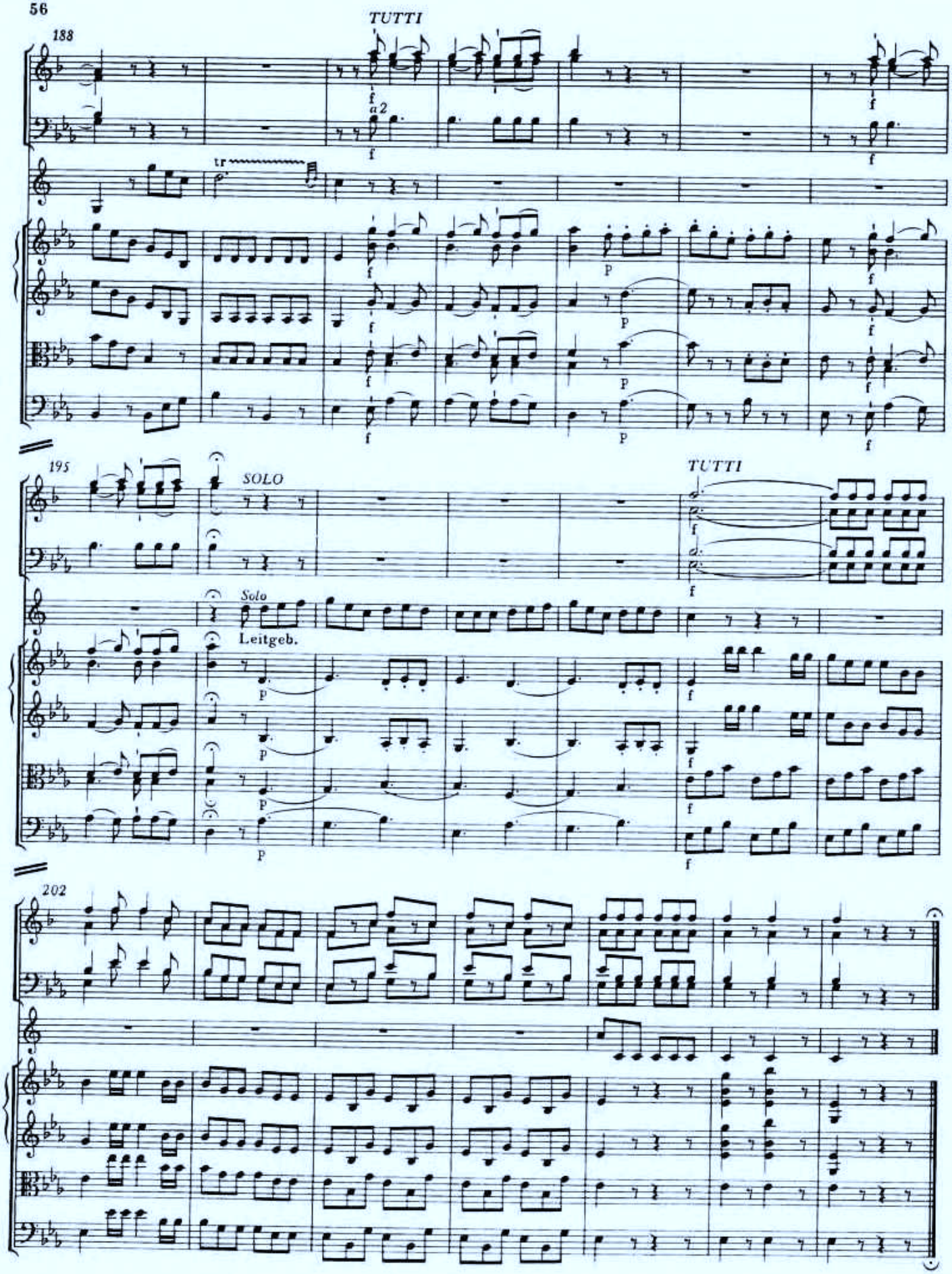

106
p
p
113
120


127
133
a 2
a 2
139
f
f
f
f
f
f
f
f
p
p
p
f


146
154
162
TUTTI



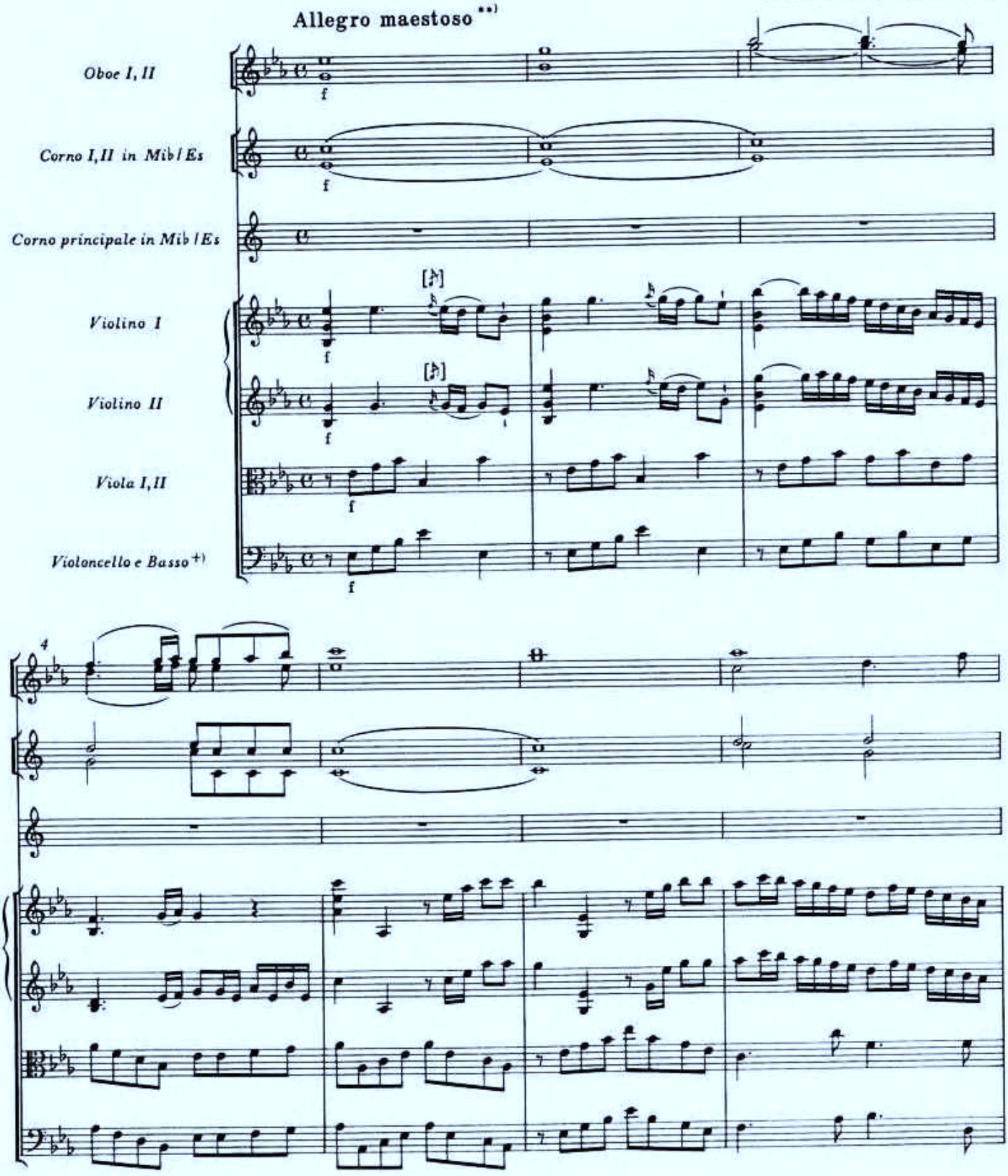
*) Zu T. 180/181 in Viola I/II vgl. Krit. Bericht.


TUTTI
188
a 2
tr
195
SOLO
TUTTI
Solo
Leitgeb.
202

Konzert in Es

KV 495 *)

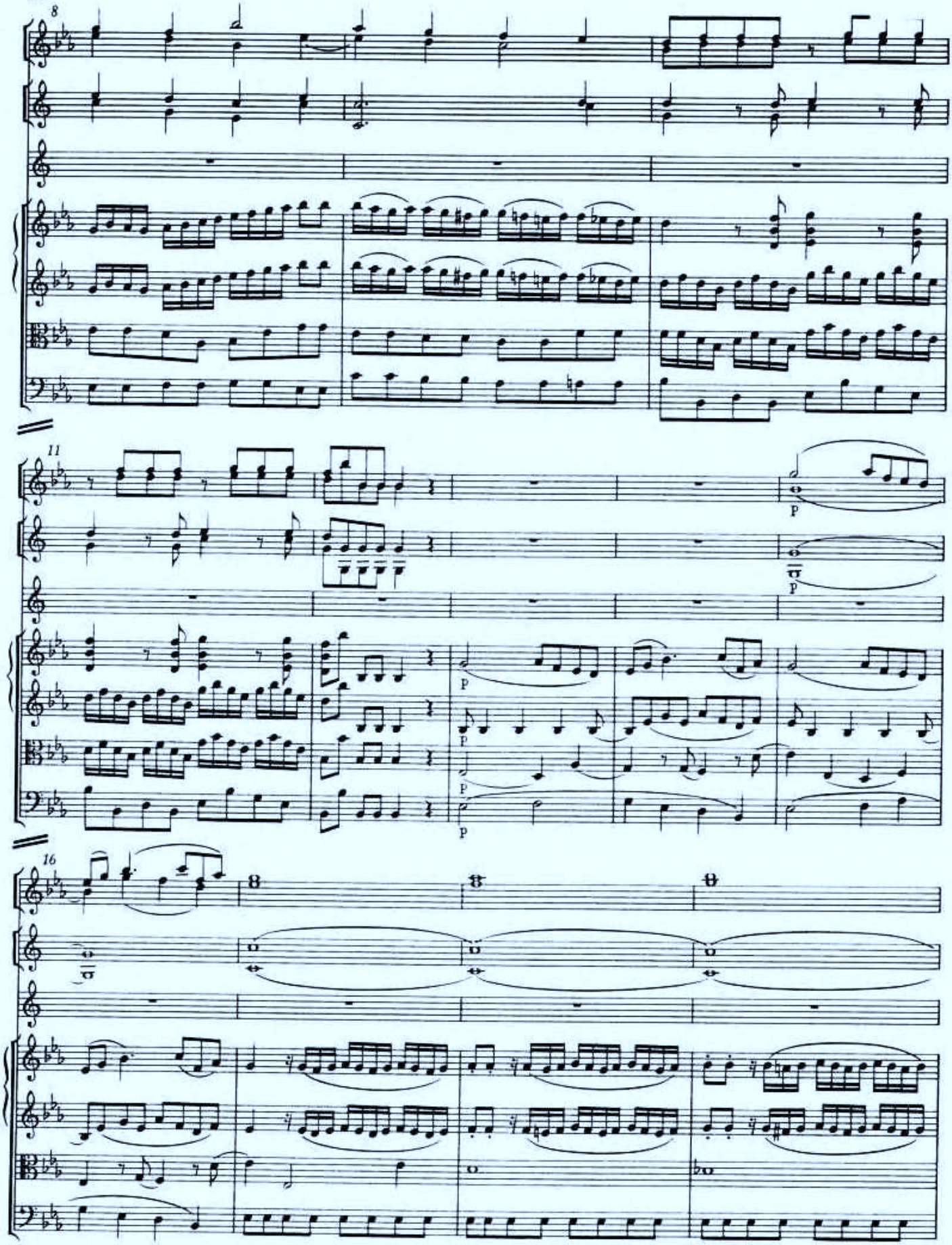
Datiert: Wien, 26. Juni 1786

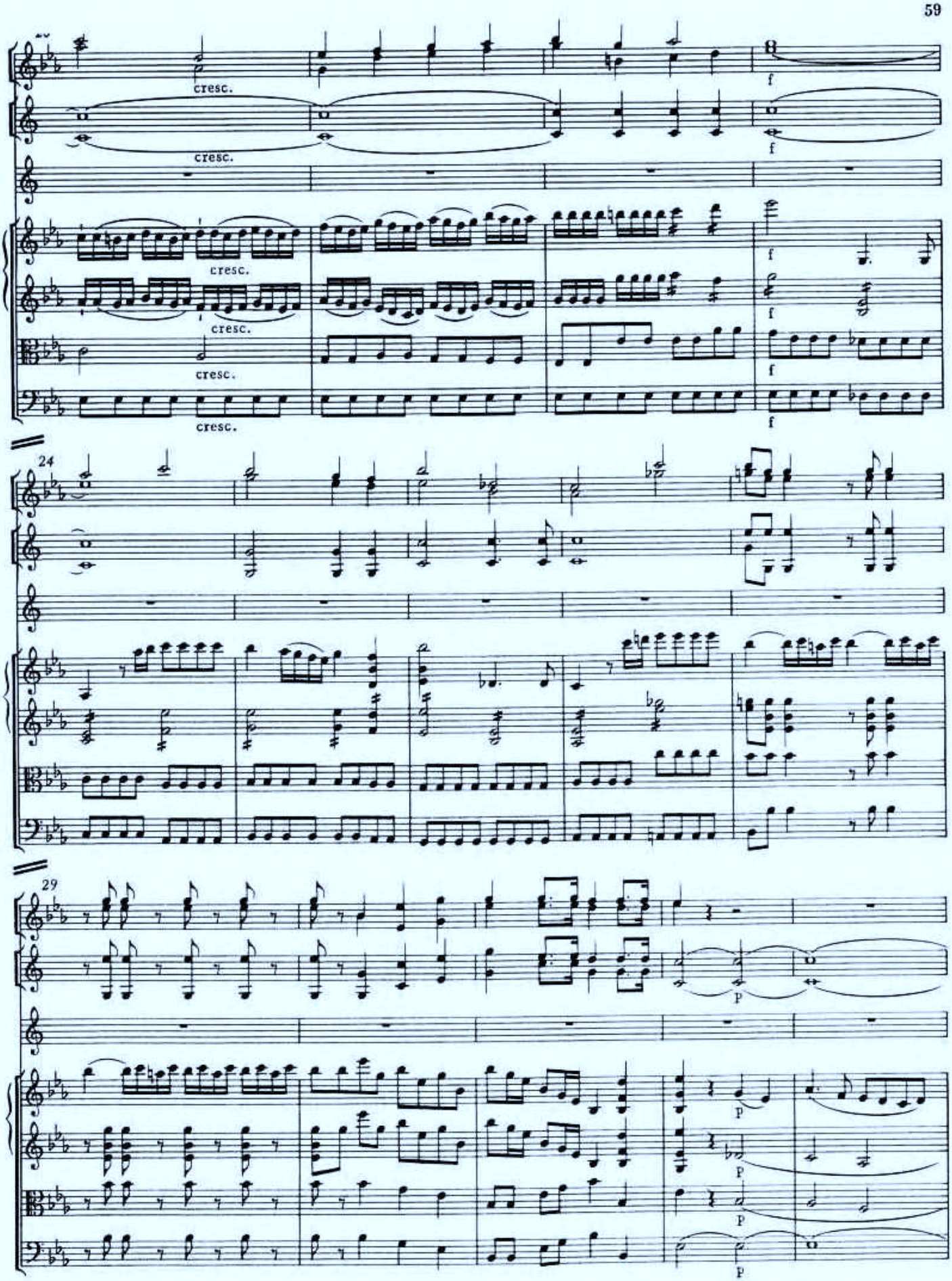


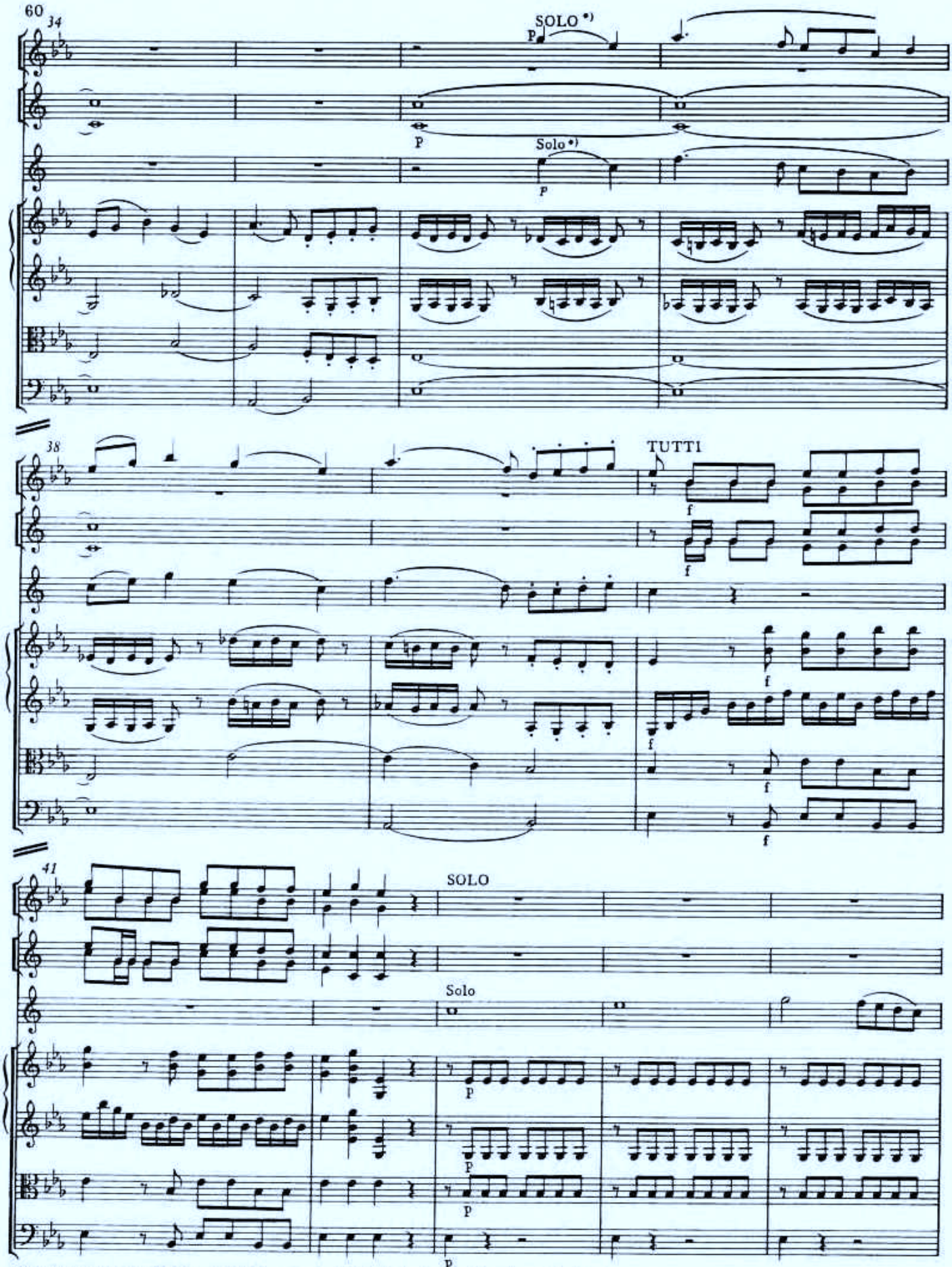
*) Zur problematischen Überlieferung dieses Konzerts vgl. Vorwort.
**) Eine andere, kürzere Fassung dieses Satzes ist im Anhang III wiedergegeben (S. 135-148).
+) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

© 1987 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

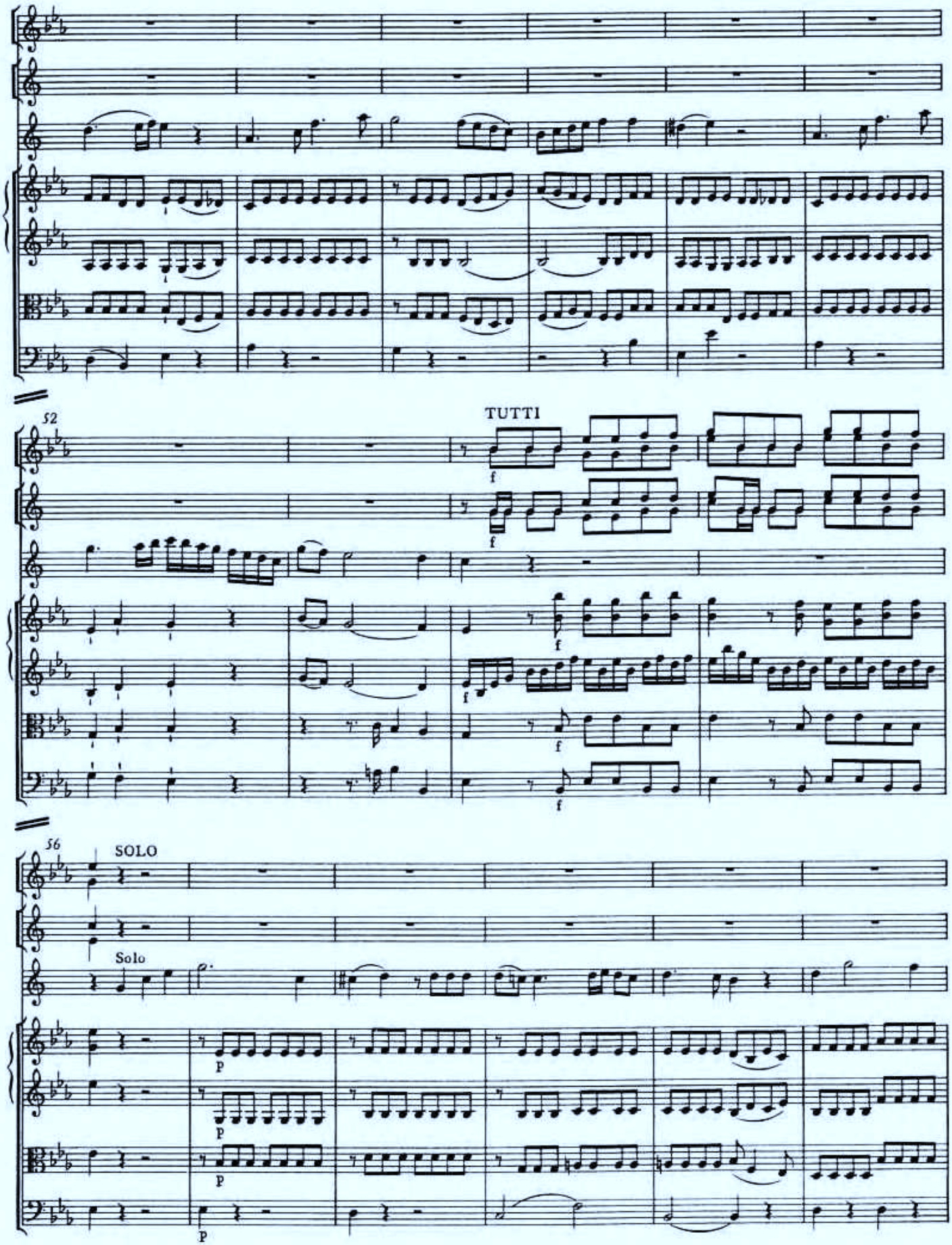
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

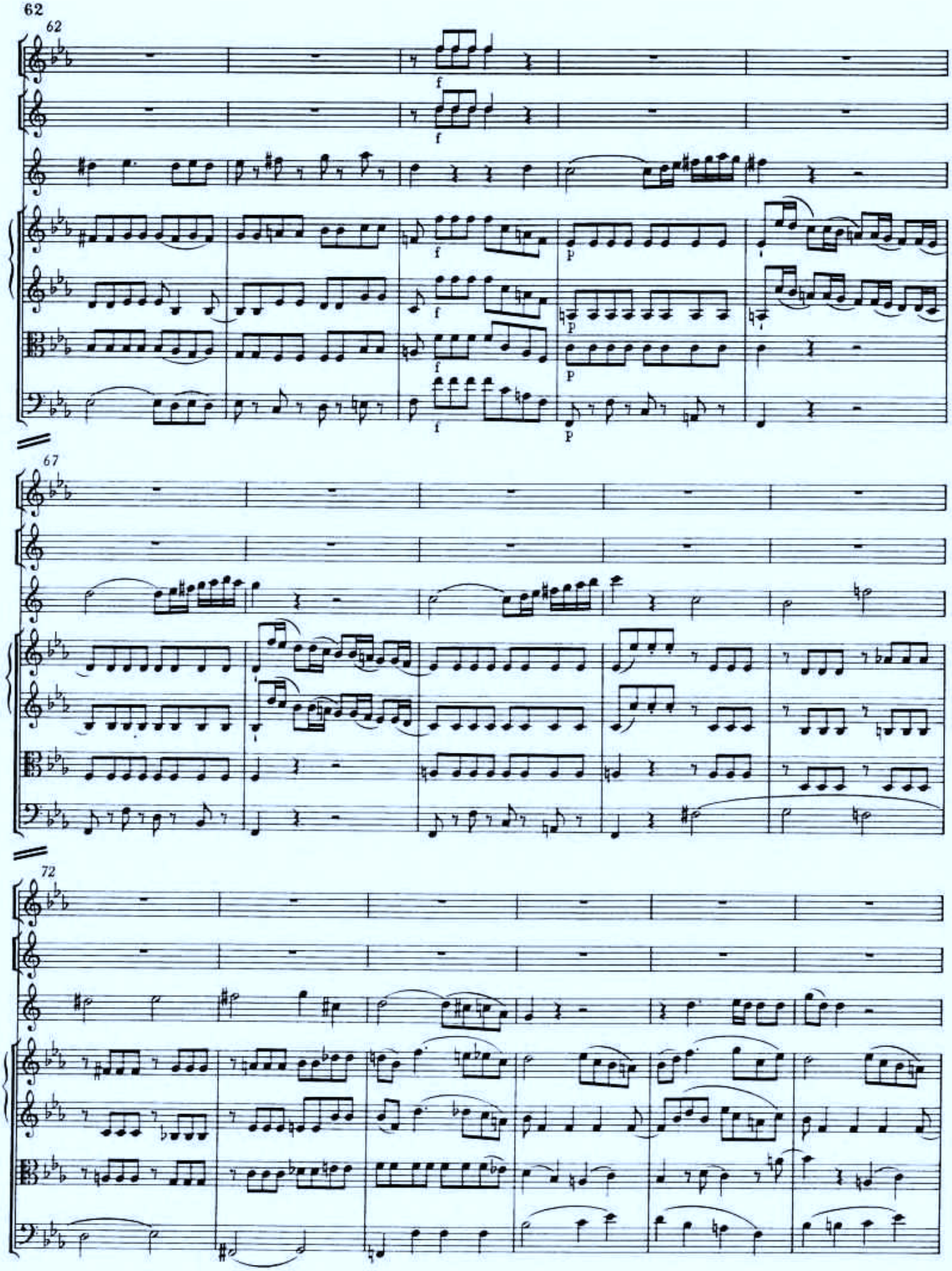

8
11
p
16

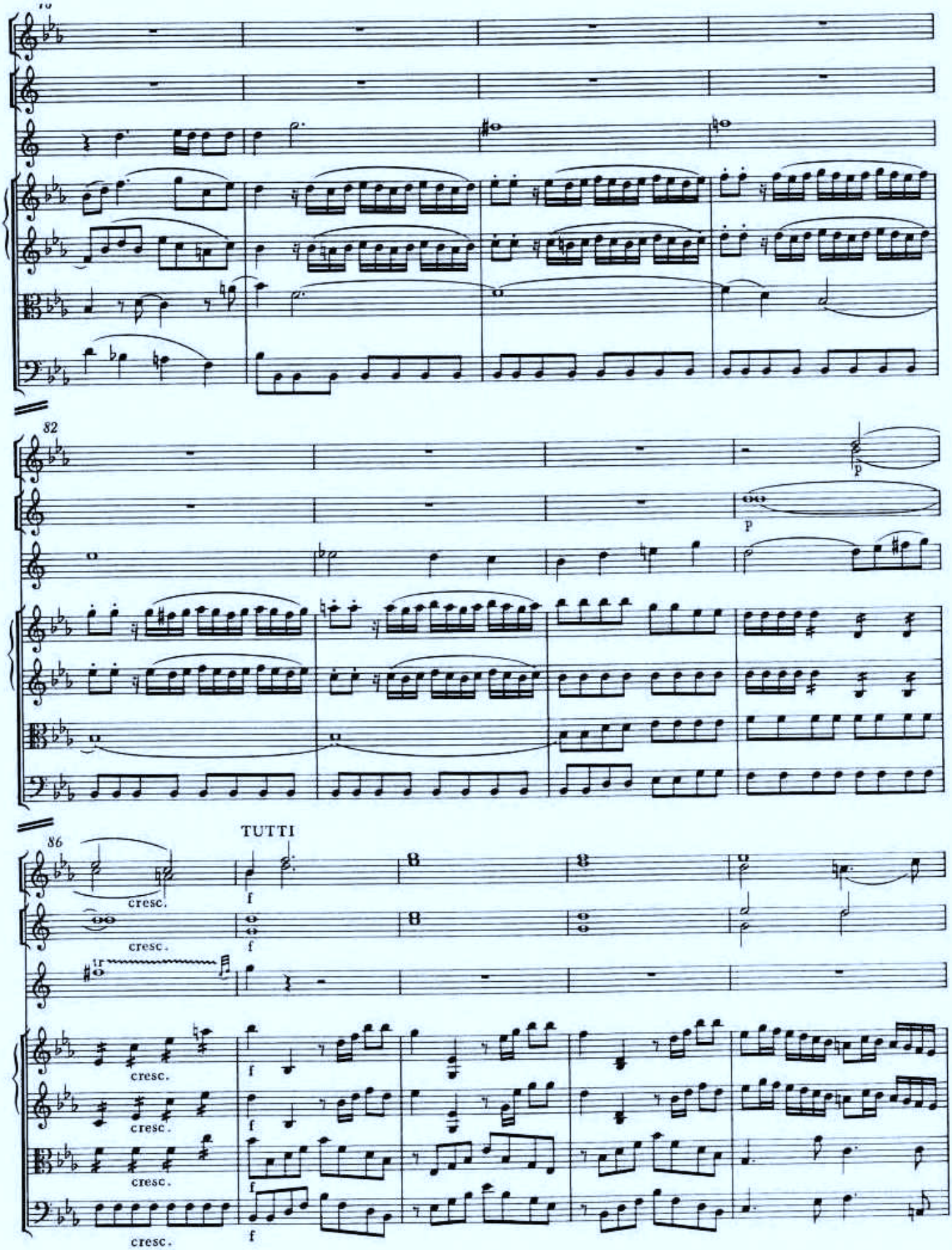

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
f
24
29
p
p
p
p

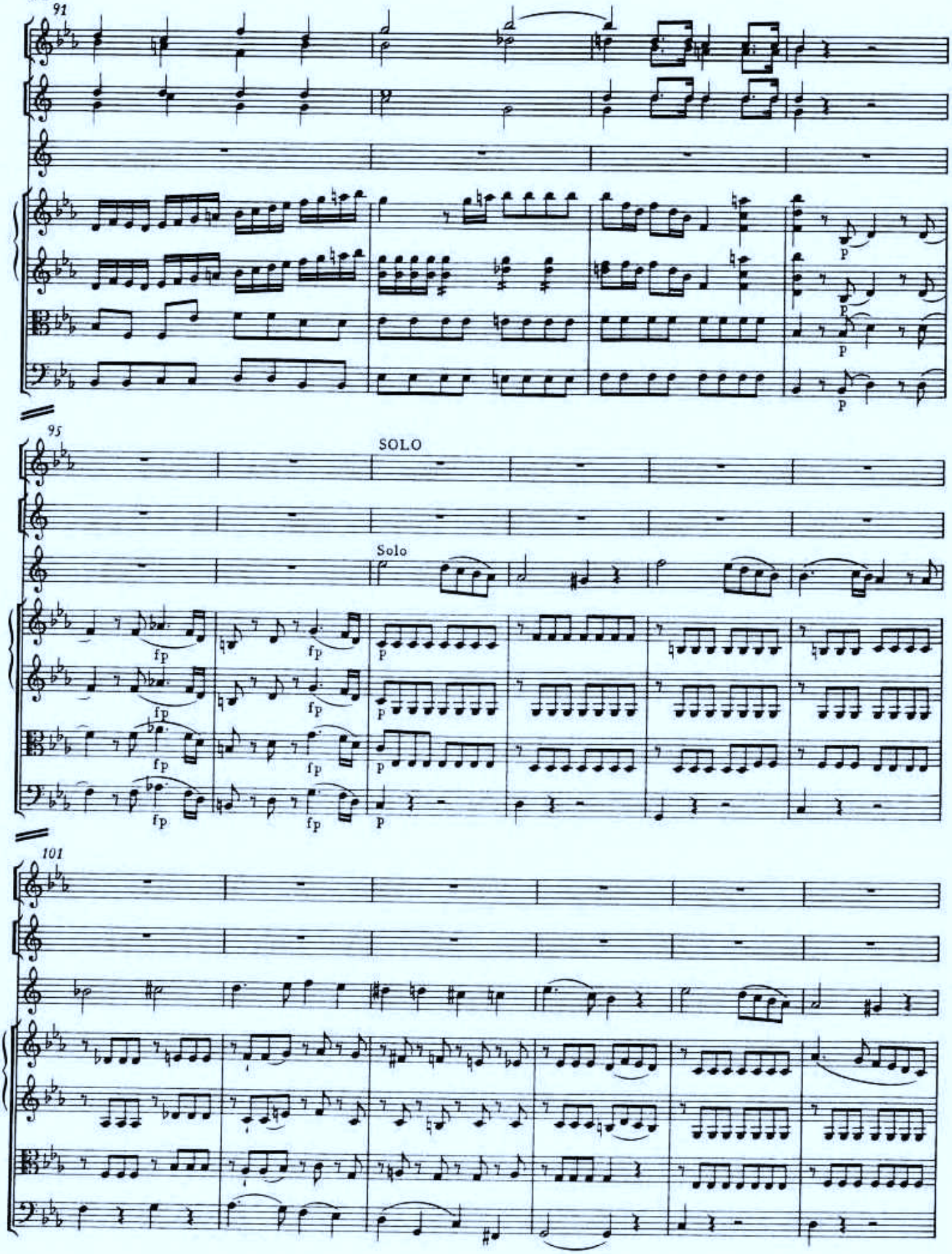


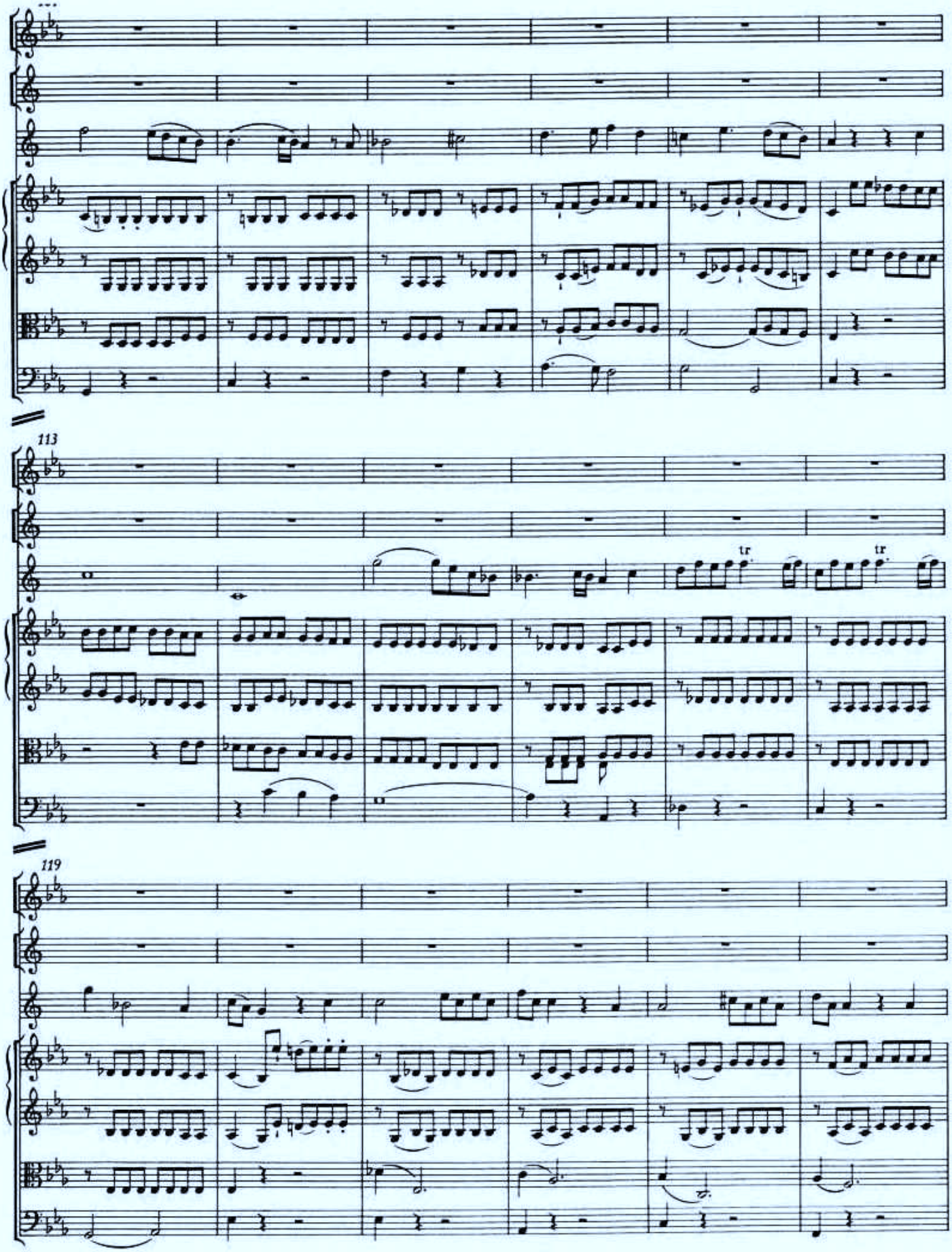
*) Zur Bedeutung von SOLO und TUTTI sowie zur Artikulation in der Solostimme vgl. Vorwort.

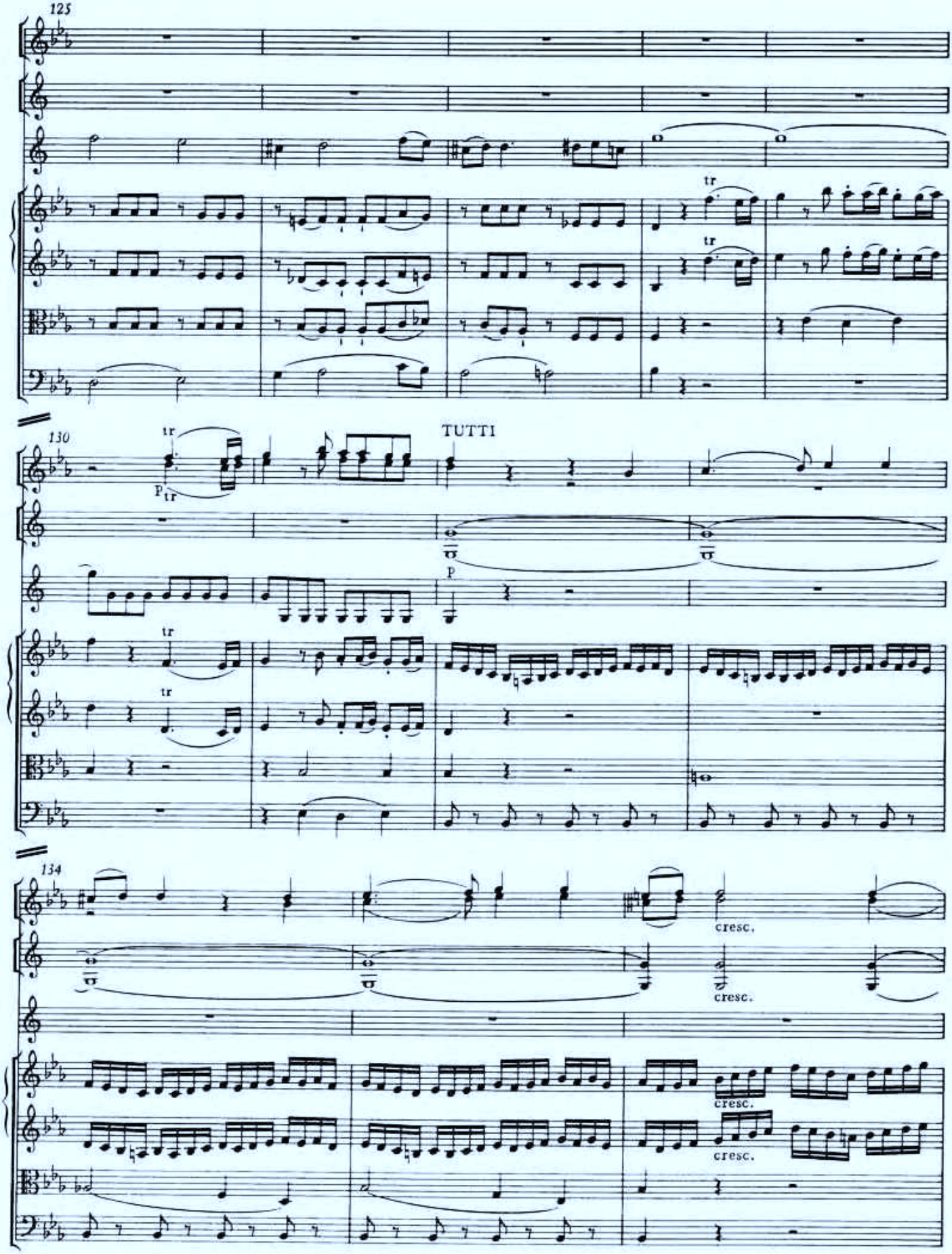

52
TUTTI
f
f
f
f
f
56
SOLO
Solo
p
p
p
p

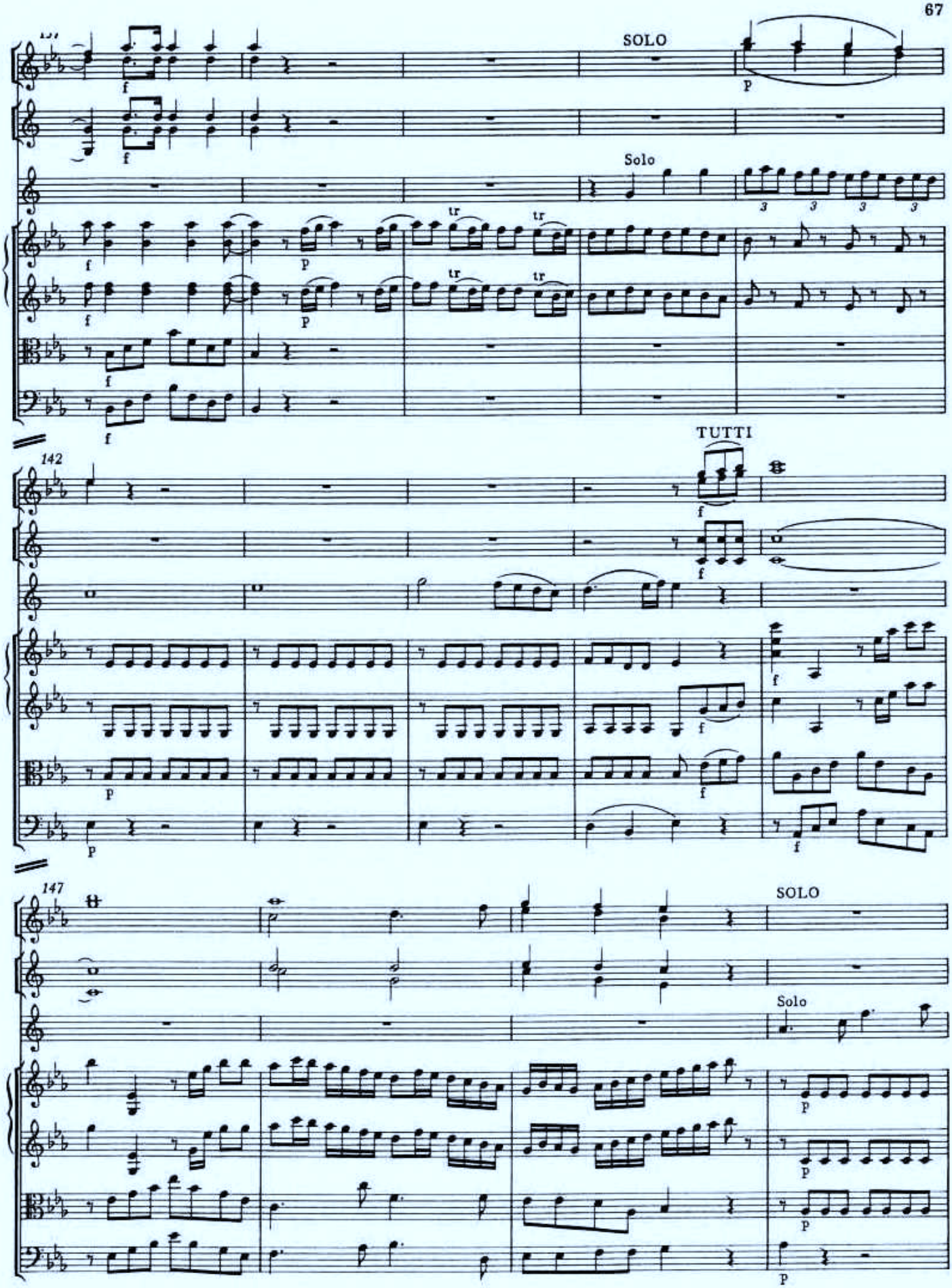

62
f
f
f
f
f
f
P
P
P
67
72

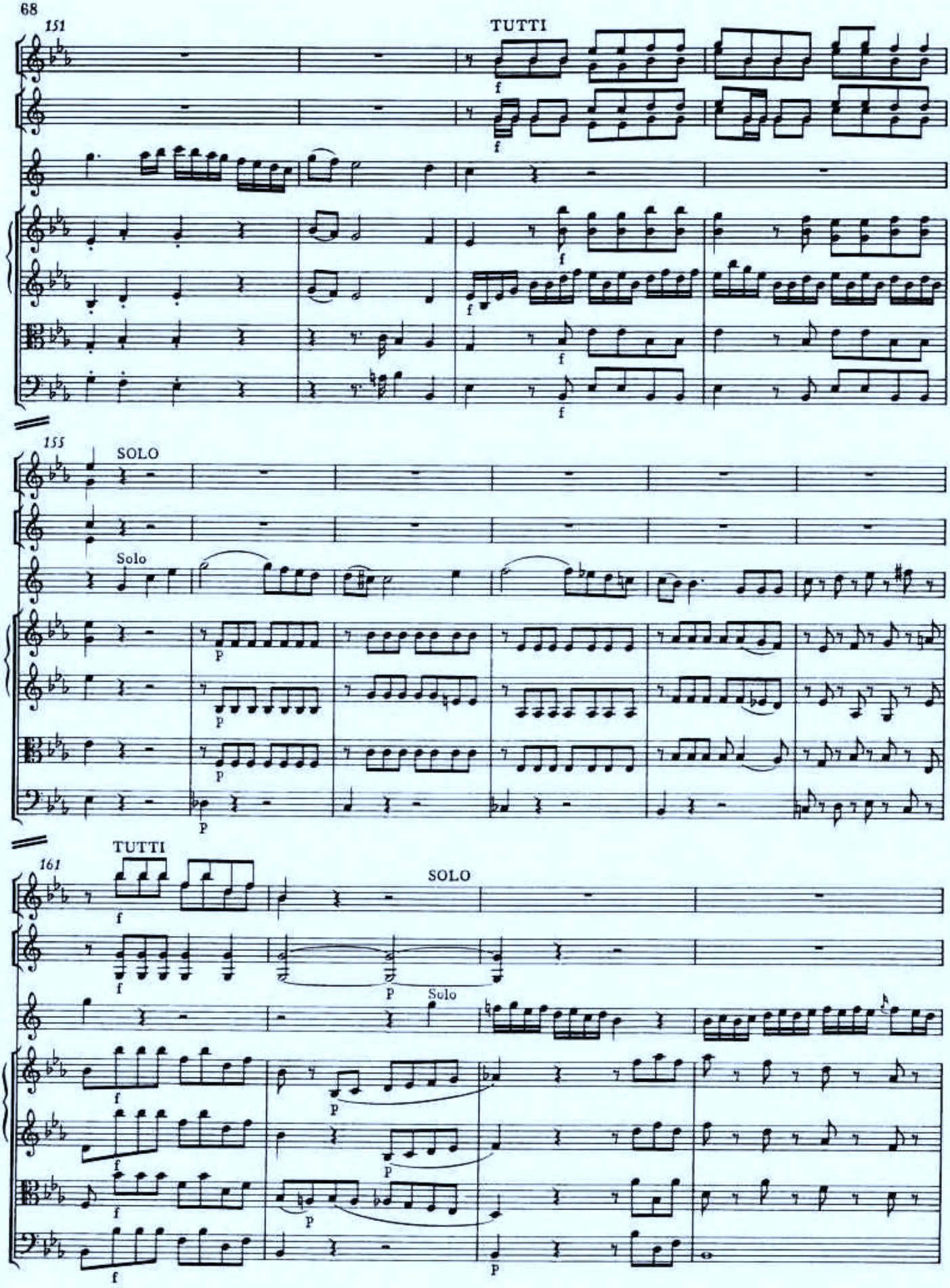

82
p
p
86
TUTTI
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f

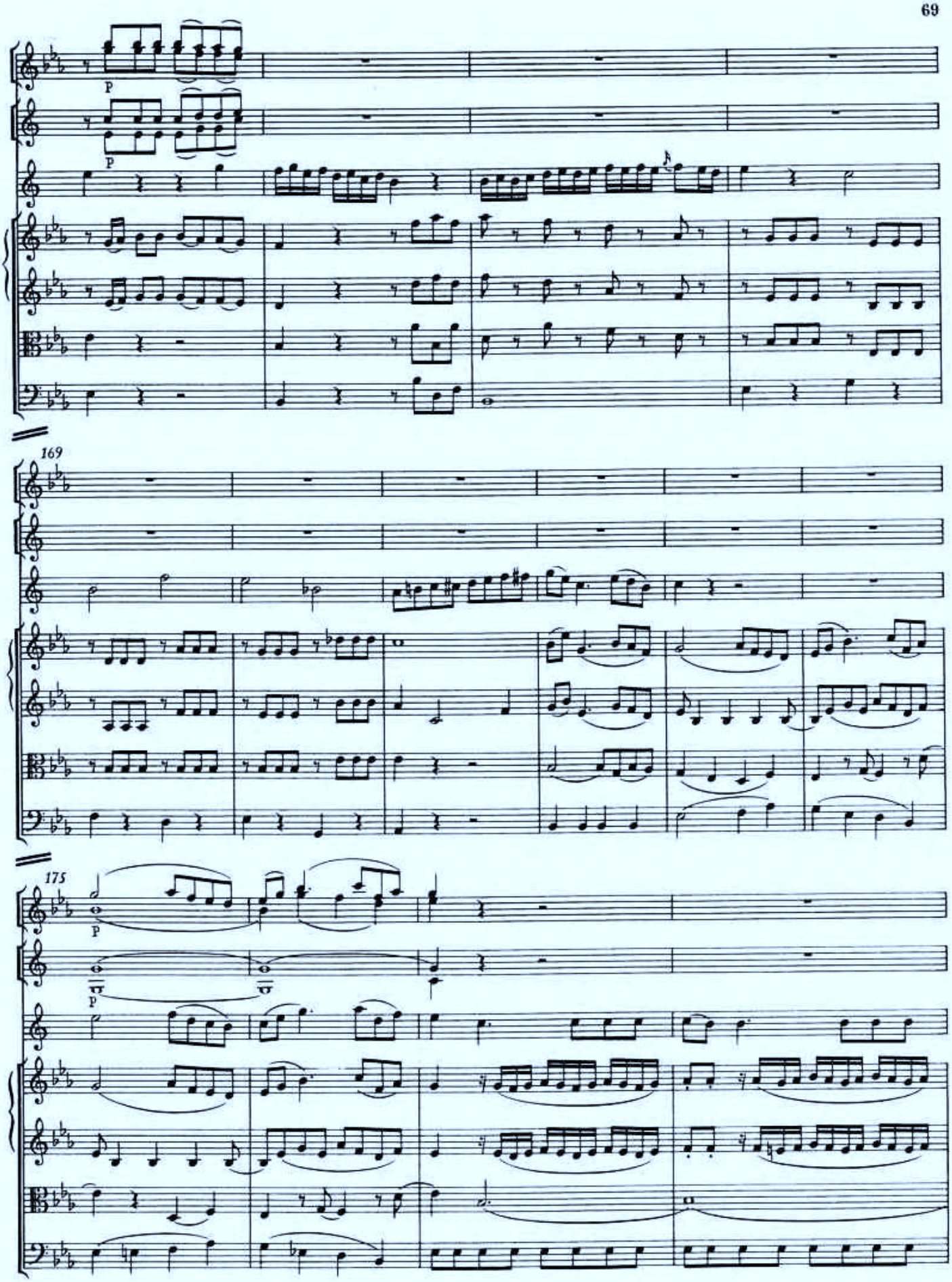

91
95
SOLO
Solo
101

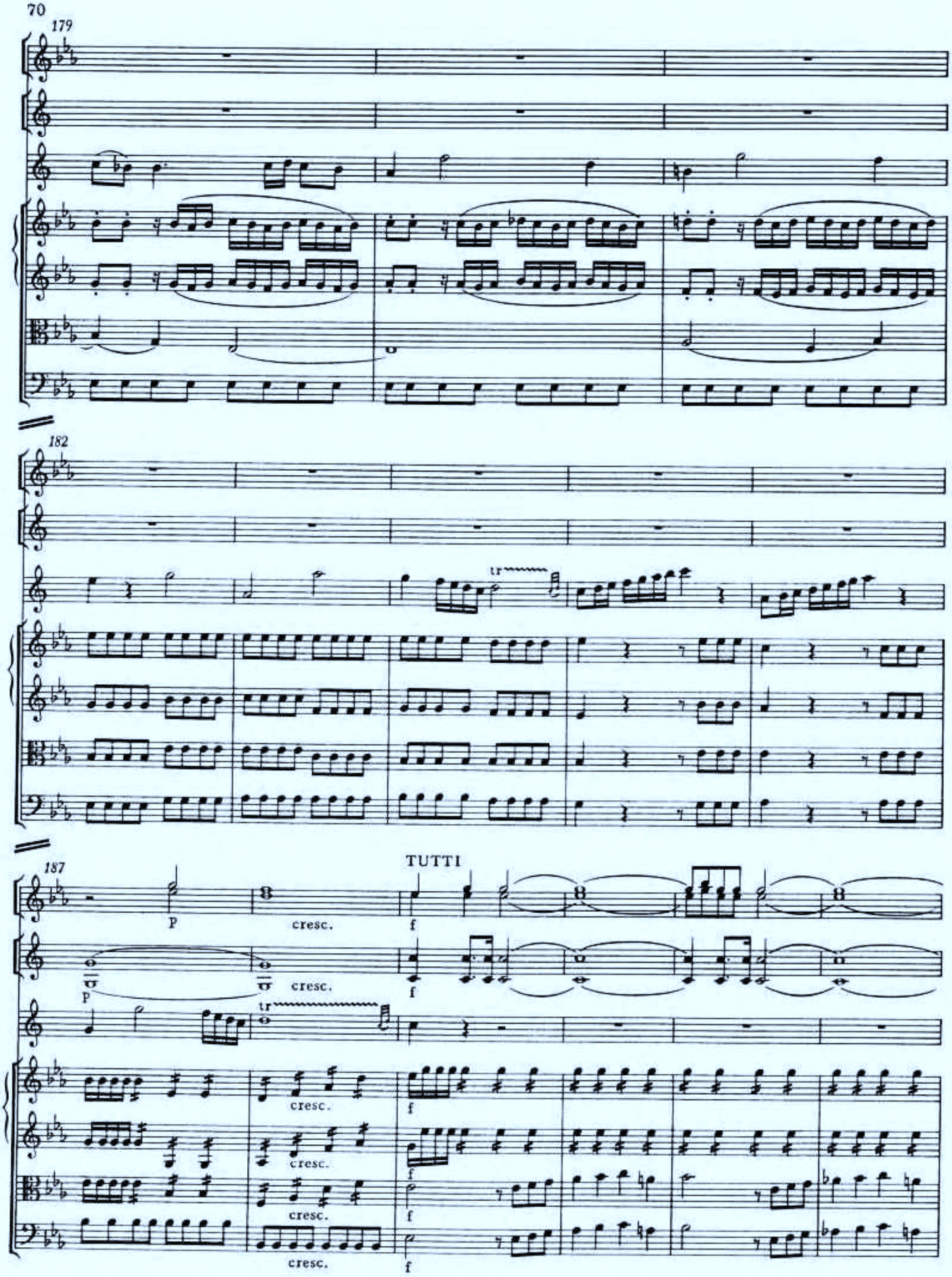

113
tr
tr
119

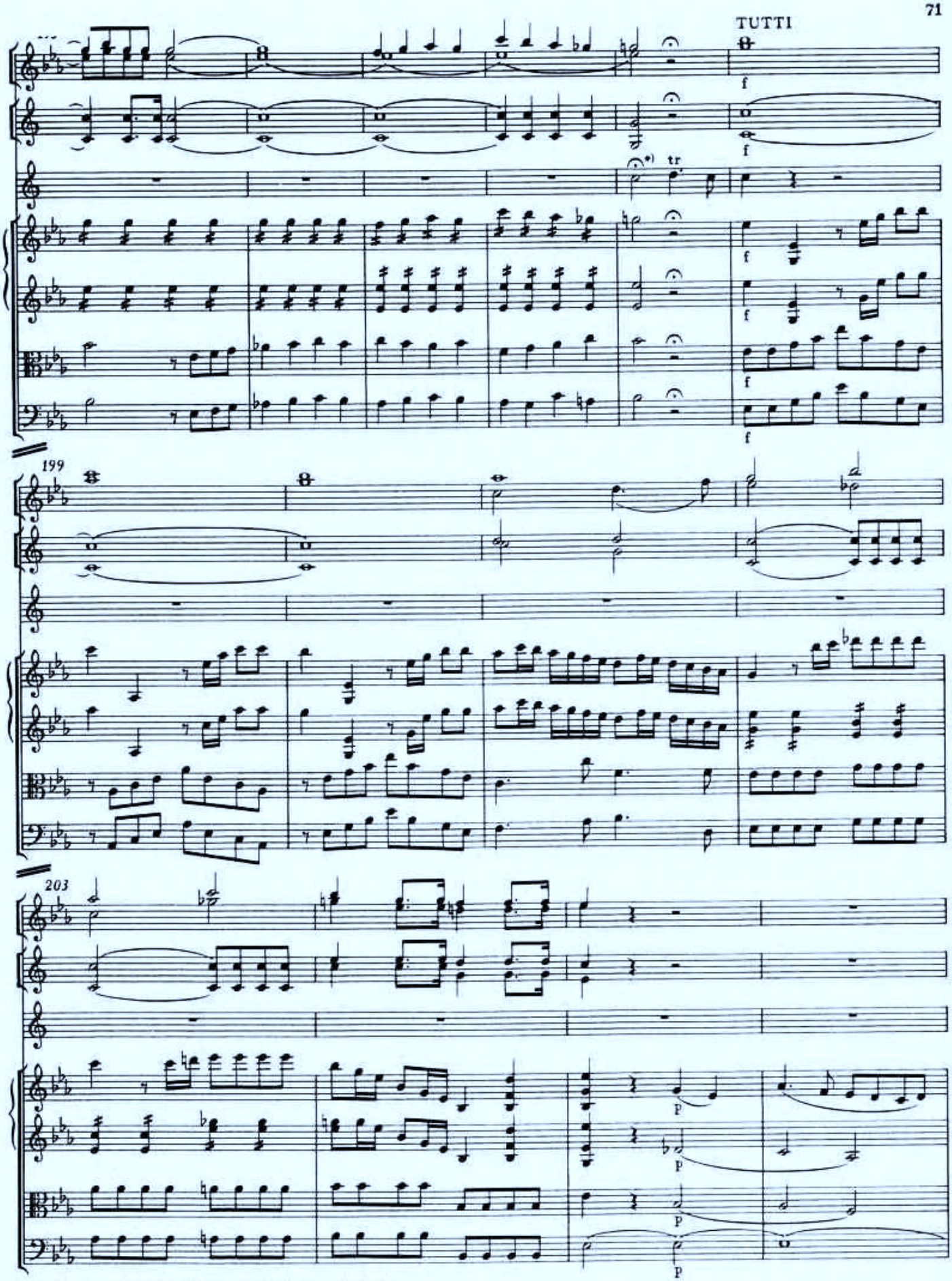

125
tr
tr
130
tr
P
tr
TUTTI
P
tr
tr
134
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.


SOLO
Solo
TUTTI
142
147
SOLO
Solo

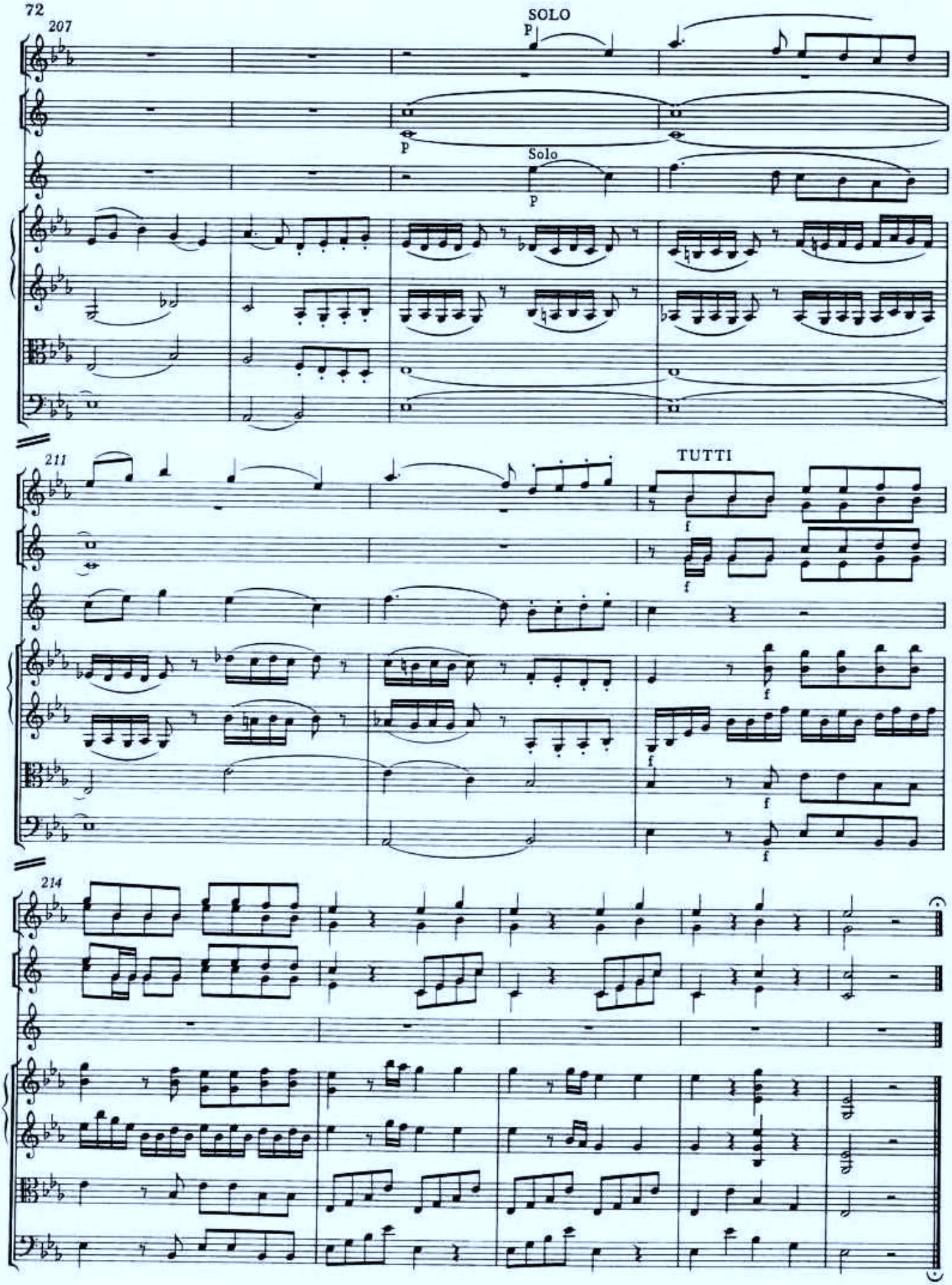

151
TUTTI
155
SOLO
Solo
161
TUTTI
SOLO
Solo


169
175


179
182
187
TUTTI
p
cresc.
f
tr



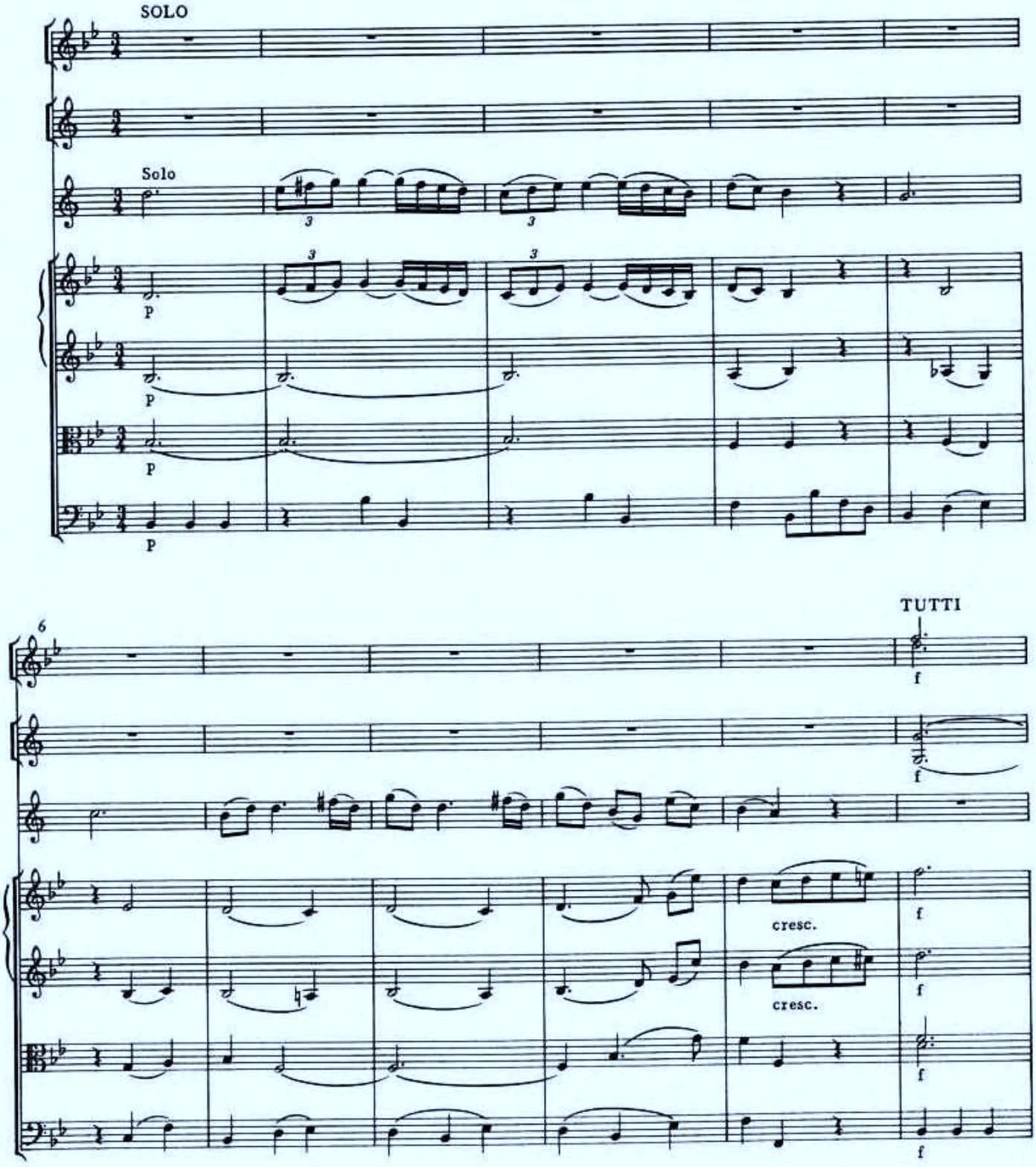
*) T. 197, Corno principale: Hier ist eine Kadenz zu spielen.



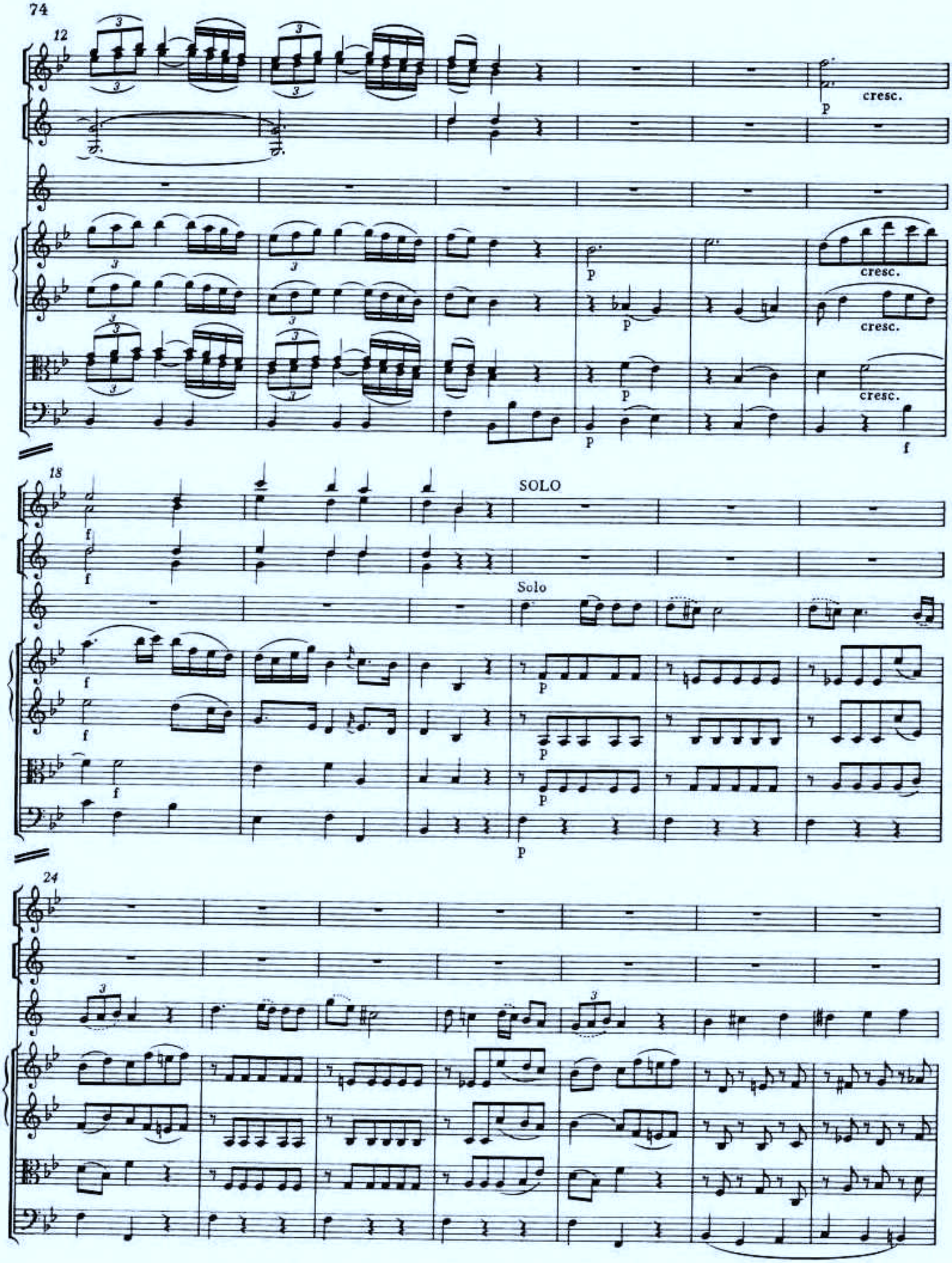
Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)

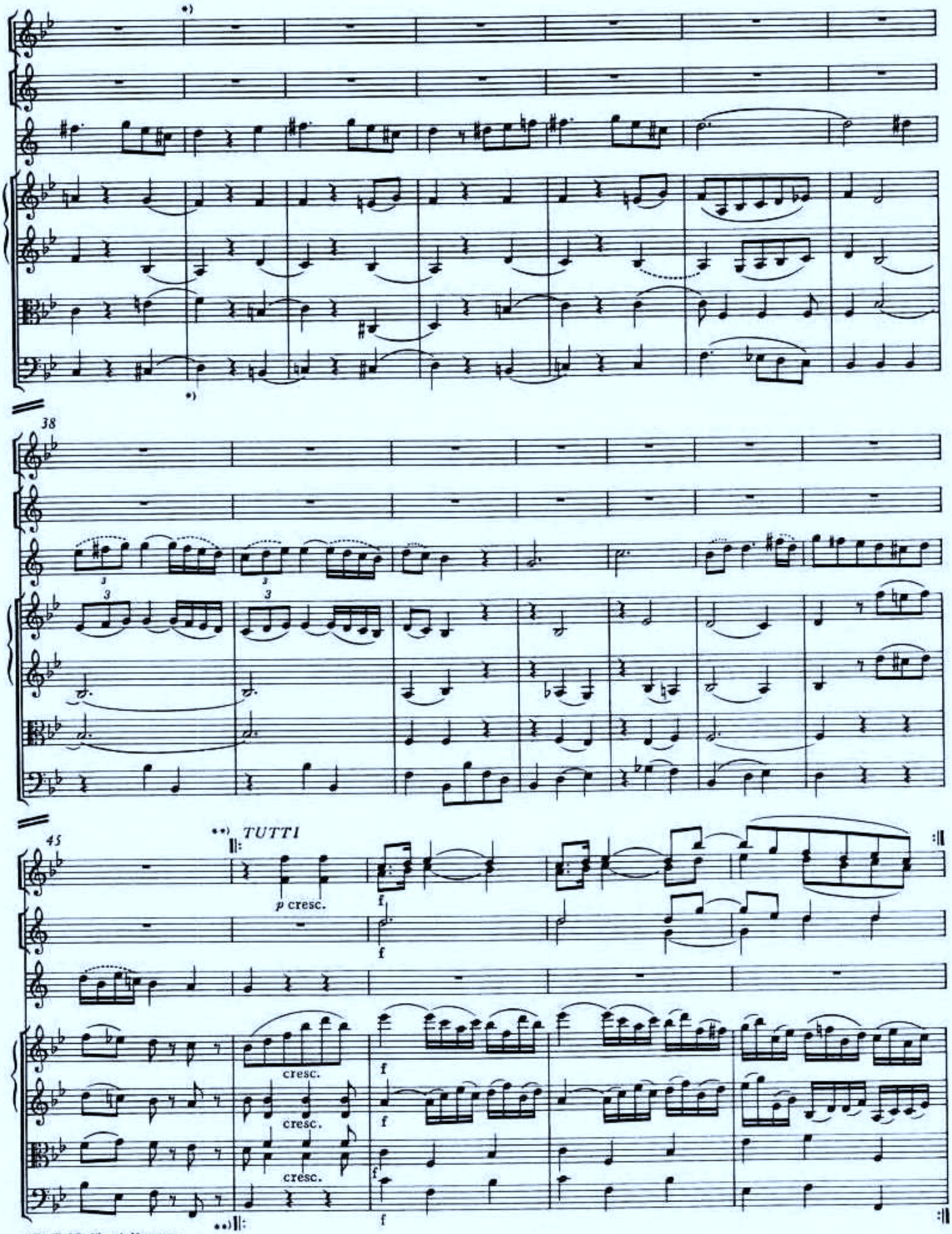
ROMANCE *)

Andante cantabile



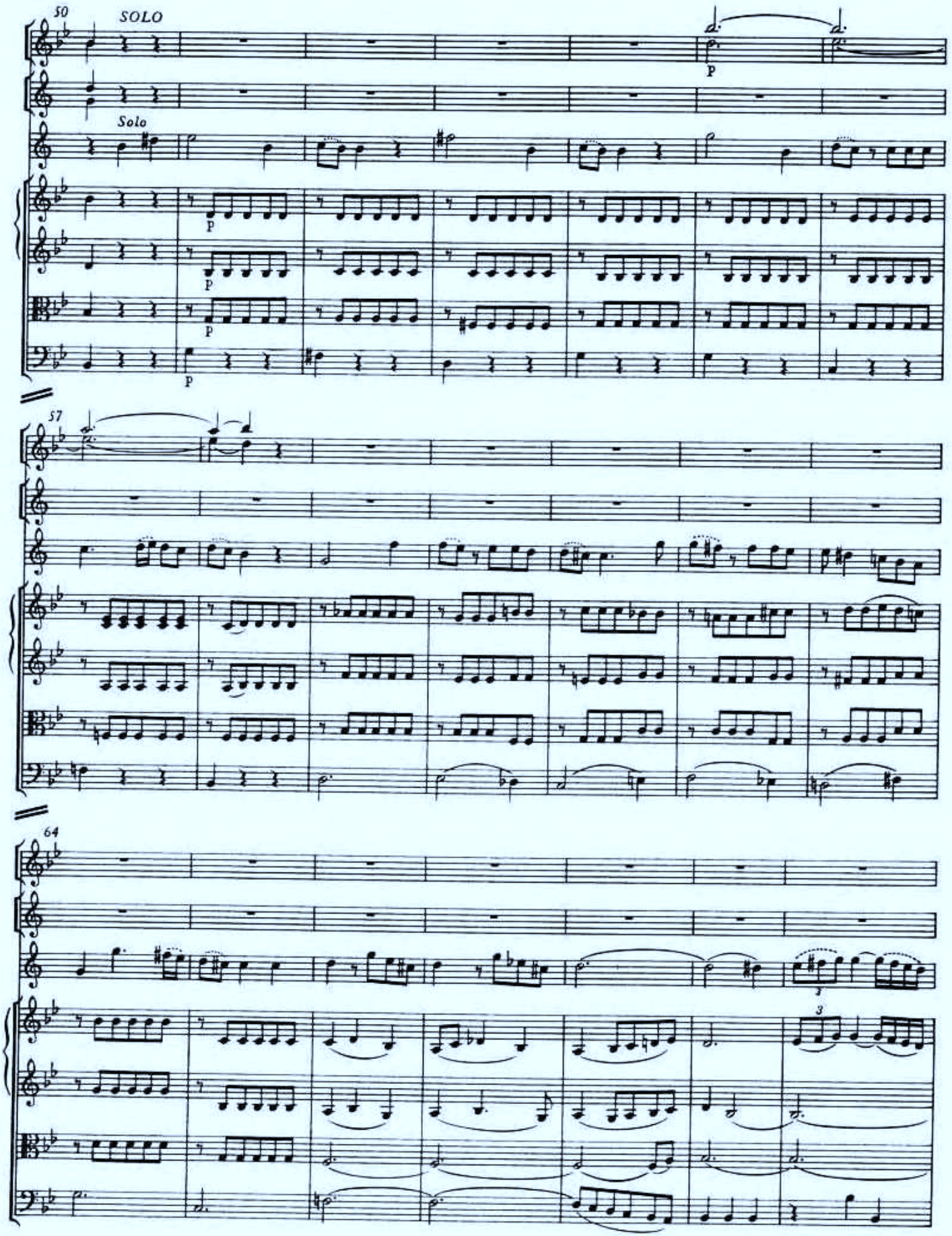
*) Die Takte 1 bis 21 dieses Satzes sind wie der erste Satz nur in Sekundärquellen überliefert. Mit Takt 22 setzt das Autograph ein; vgl. Vorwort und die in Faksimile wiedergegebenen beiden letzten Seiten dieses Satzes.

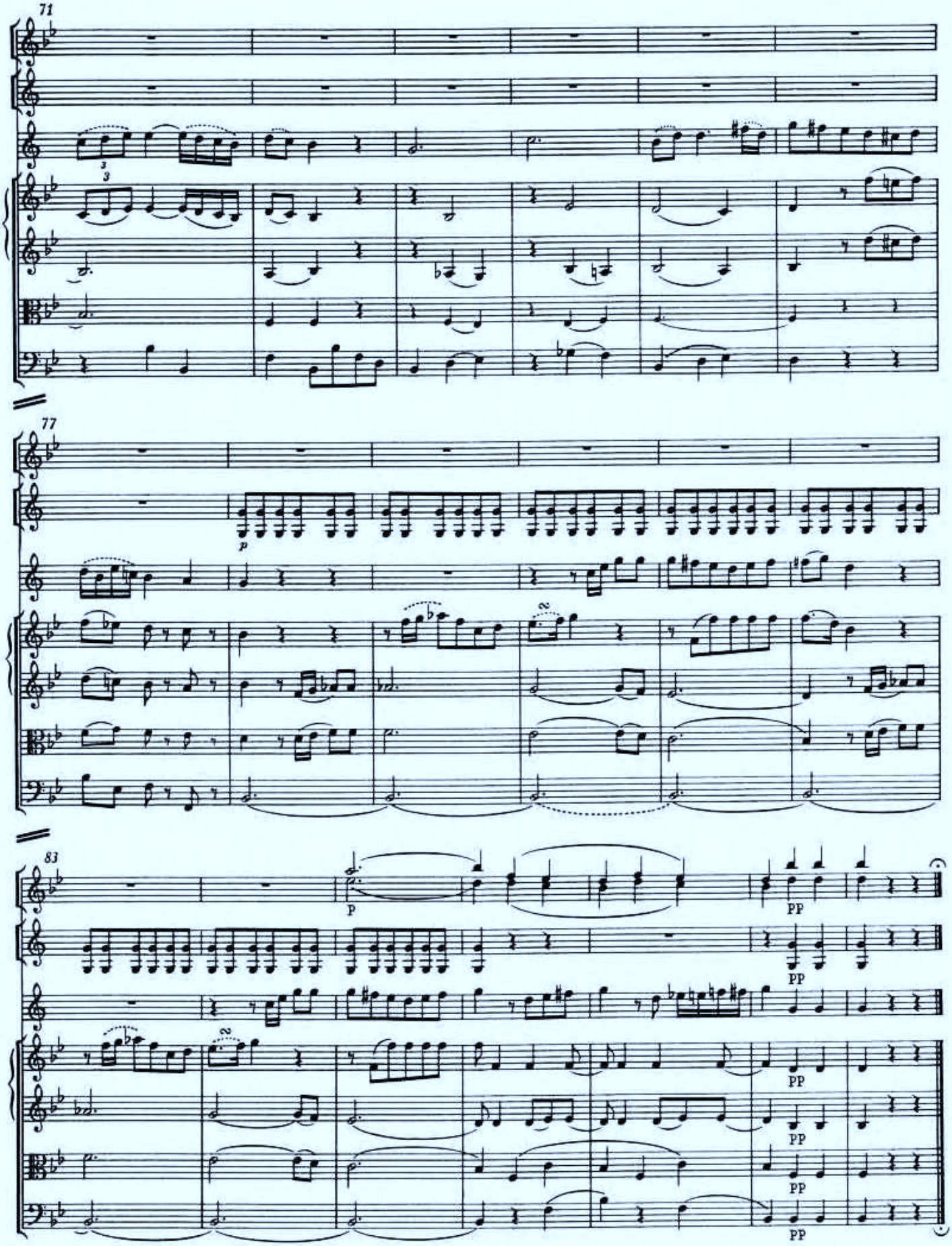

12
cresc.
p
18
SOLO
Solo
24



*) Zu T. 32-35 vgl. Vorwort.

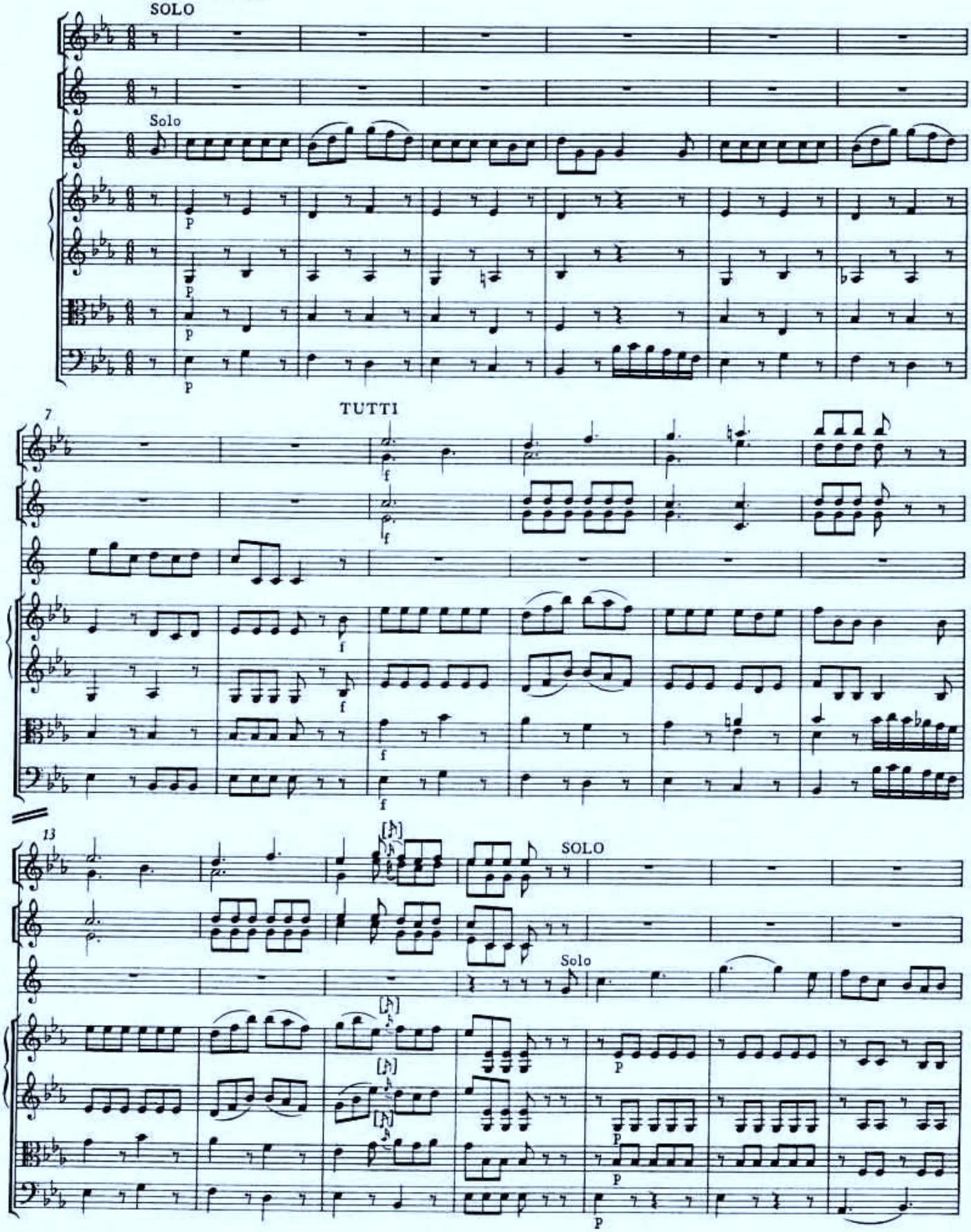
**) Zum Repetitionszeichen und damit zur möglichen Wiederholung der Takte 46 bis 49 vgl. Vorwort.


50
SOLO
Solo
57
64


71
3
3
77
p
83
P
PP
PP
PP
PP
PP

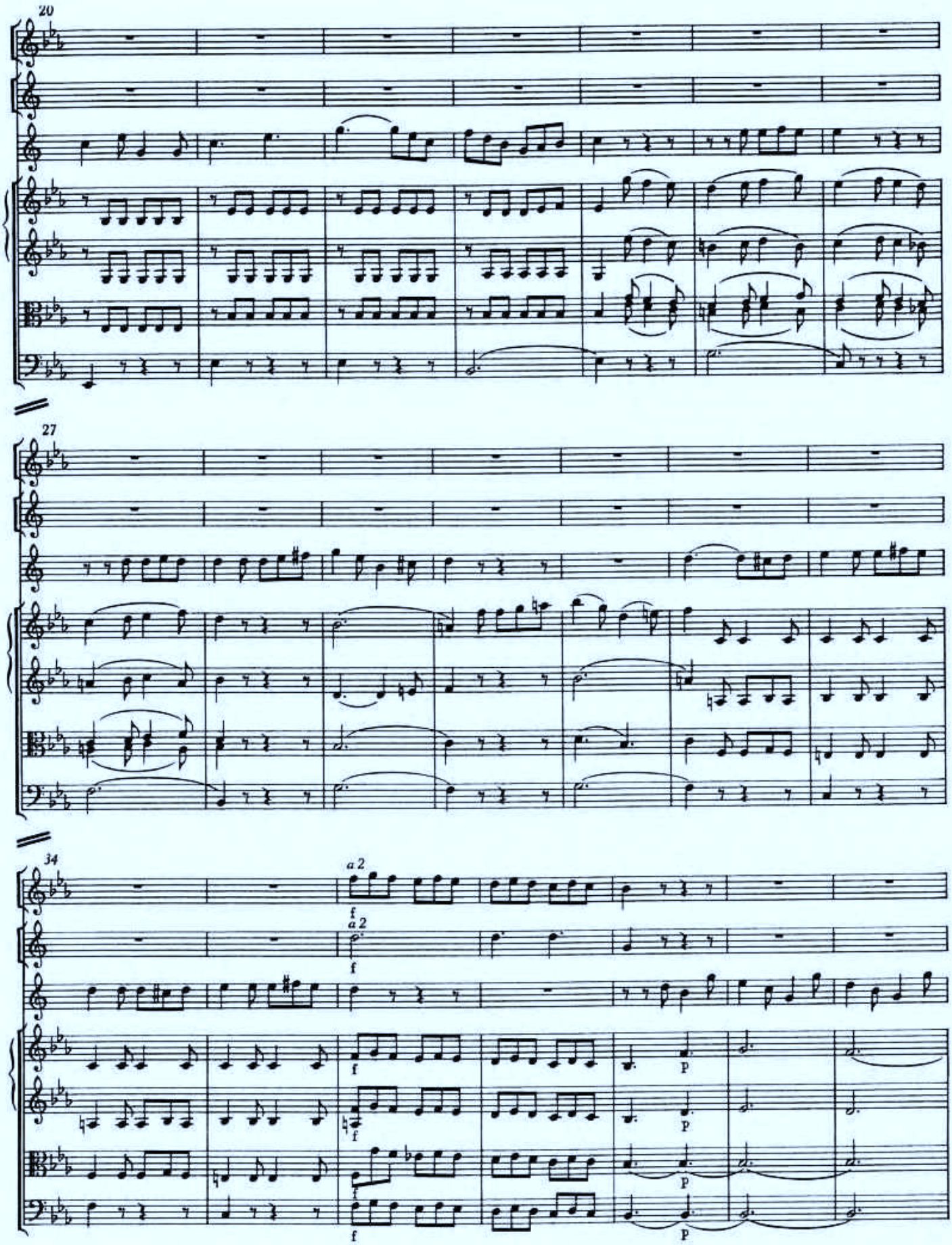
RONDO *)

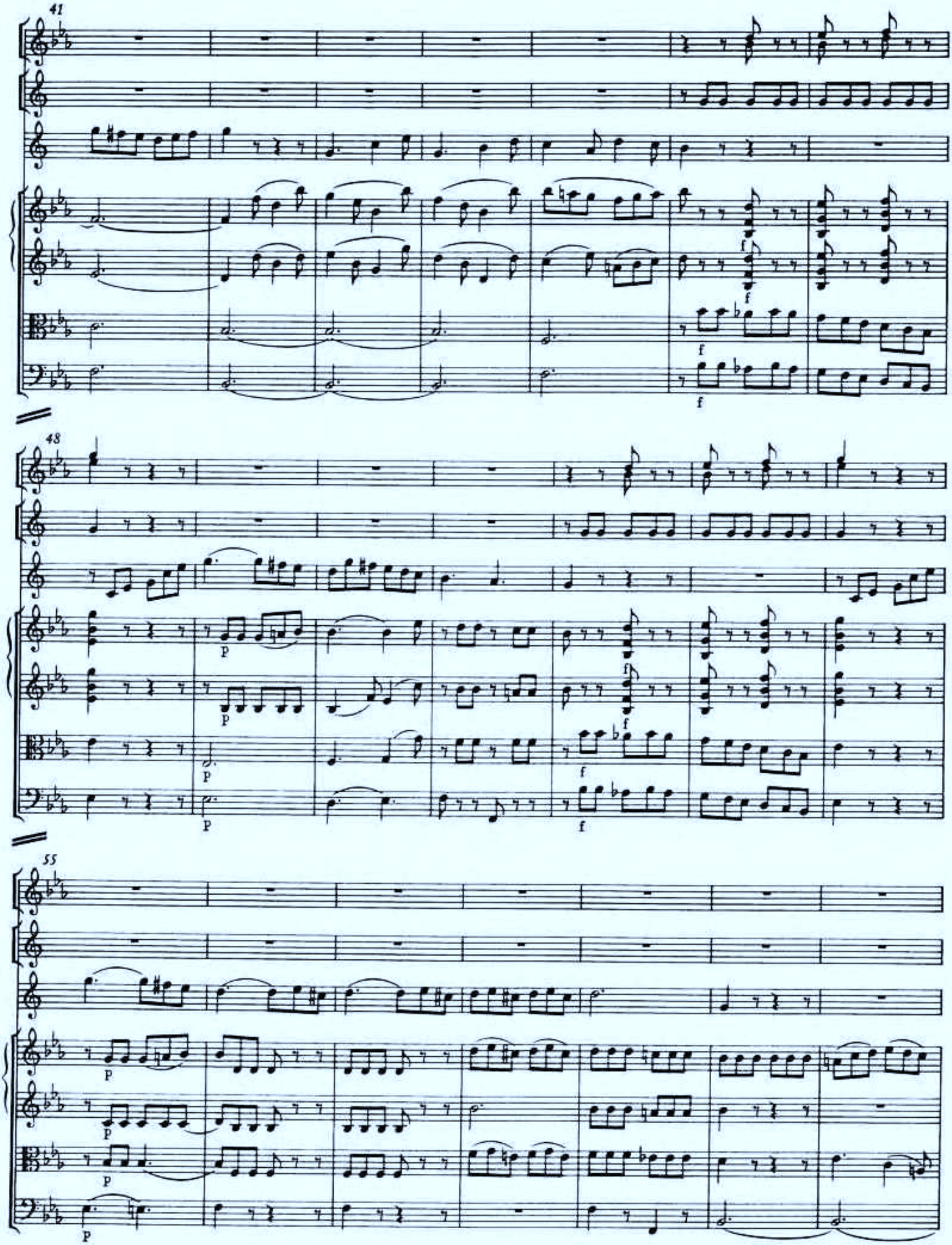
Allegro vivace

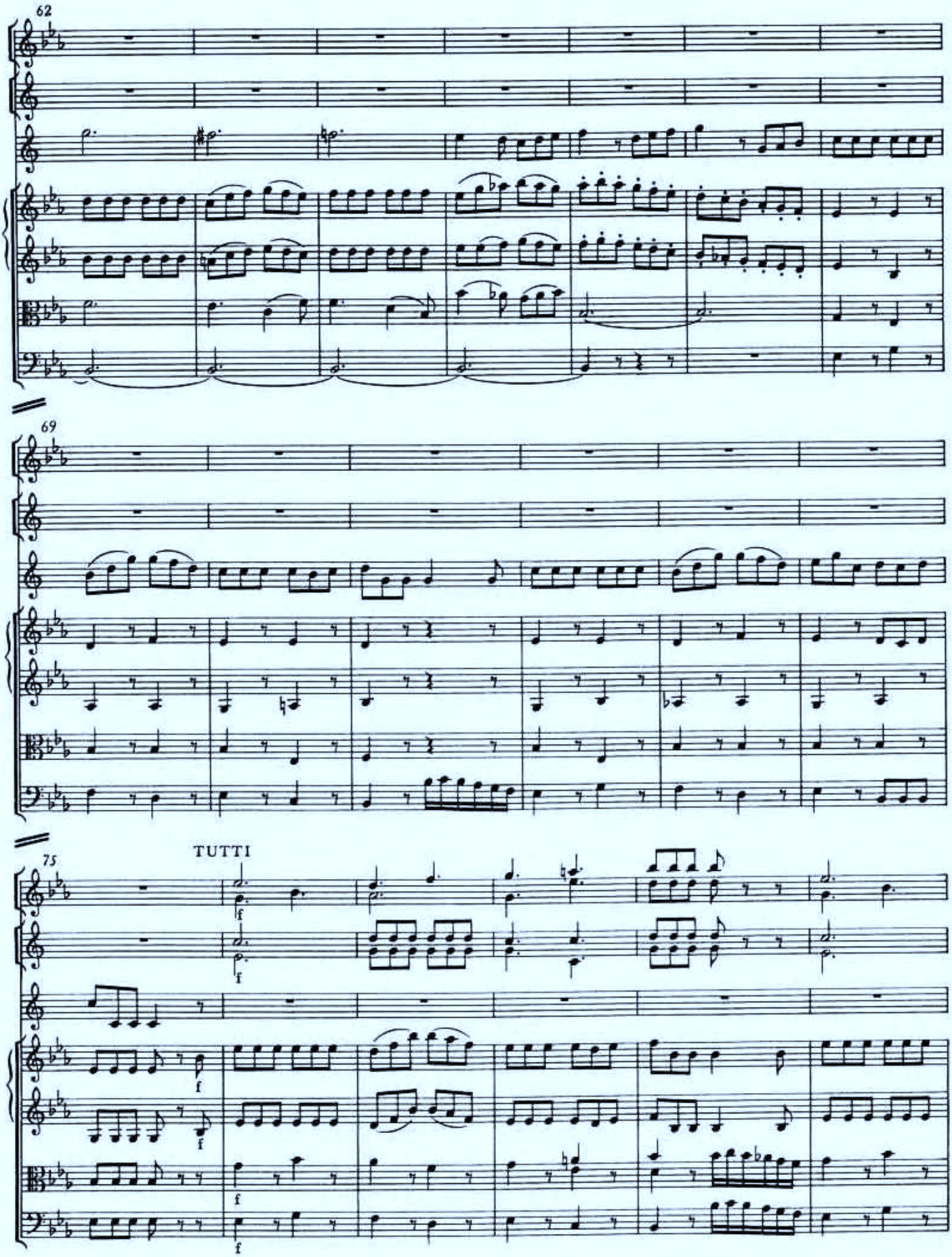


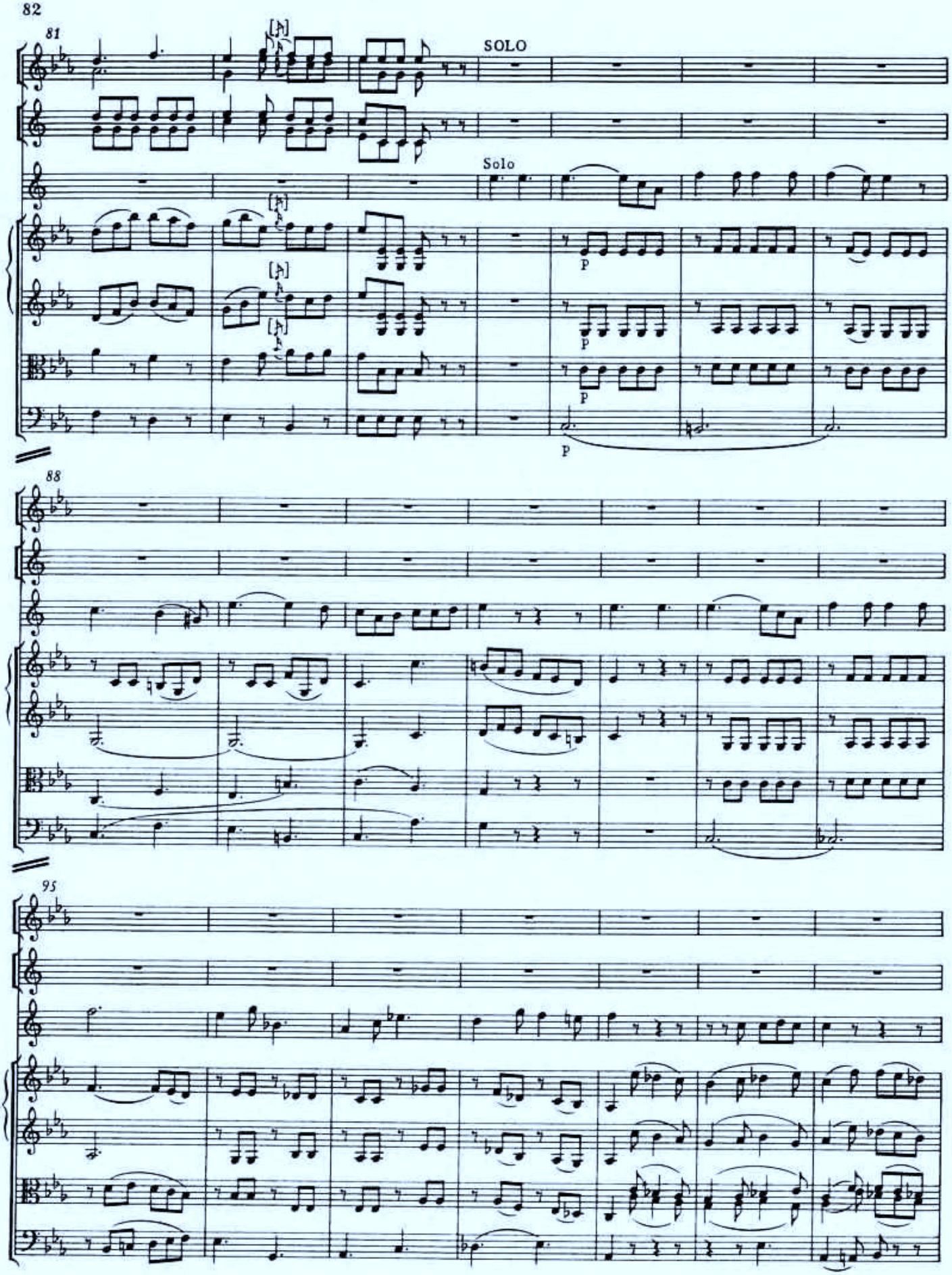
*) Die Takte 1 bis 139 sind ebenfalls nur in Sekundärquellen überliefert. Mit Takt 140 beginnt das Autograph; vgl. Vorwort.

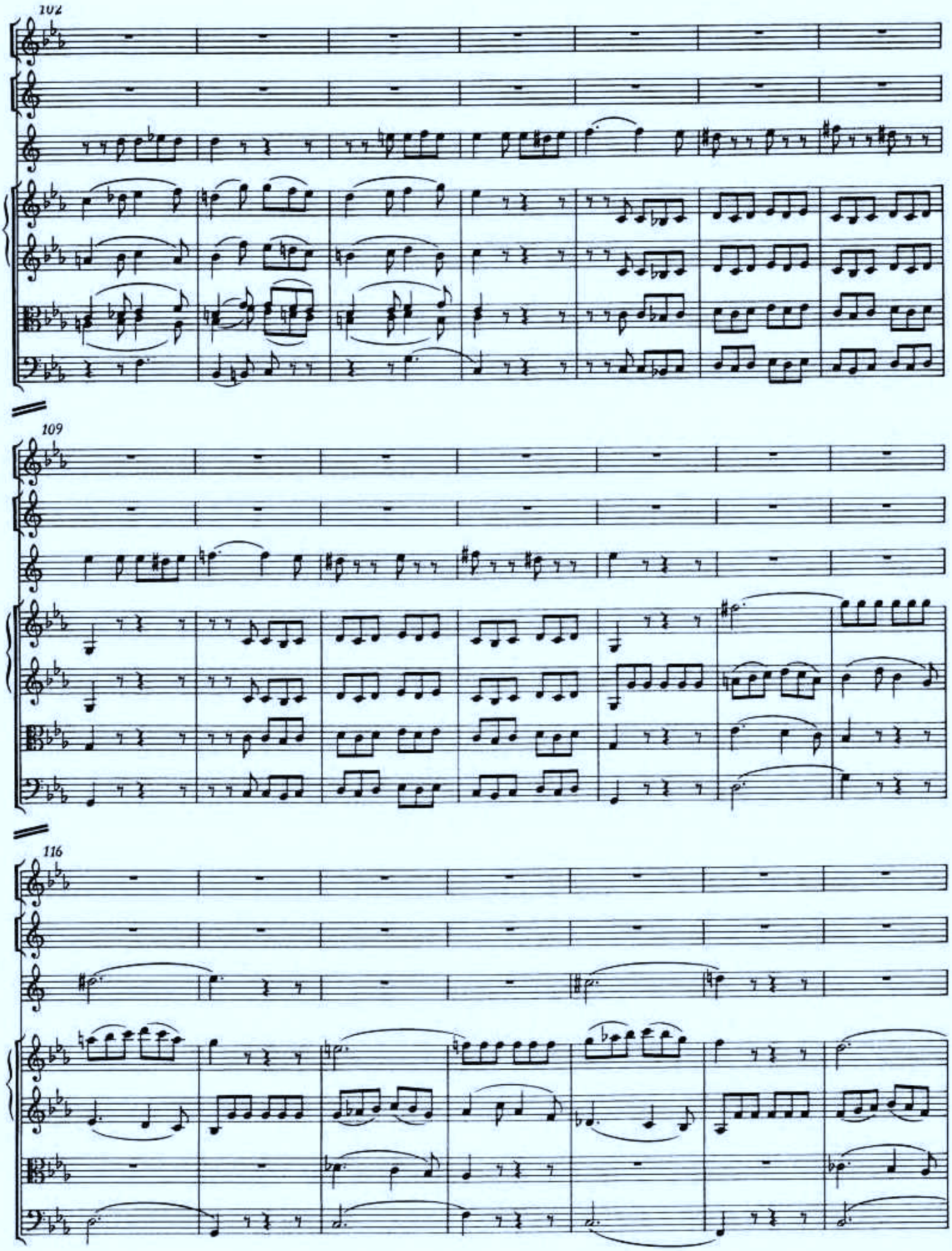
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

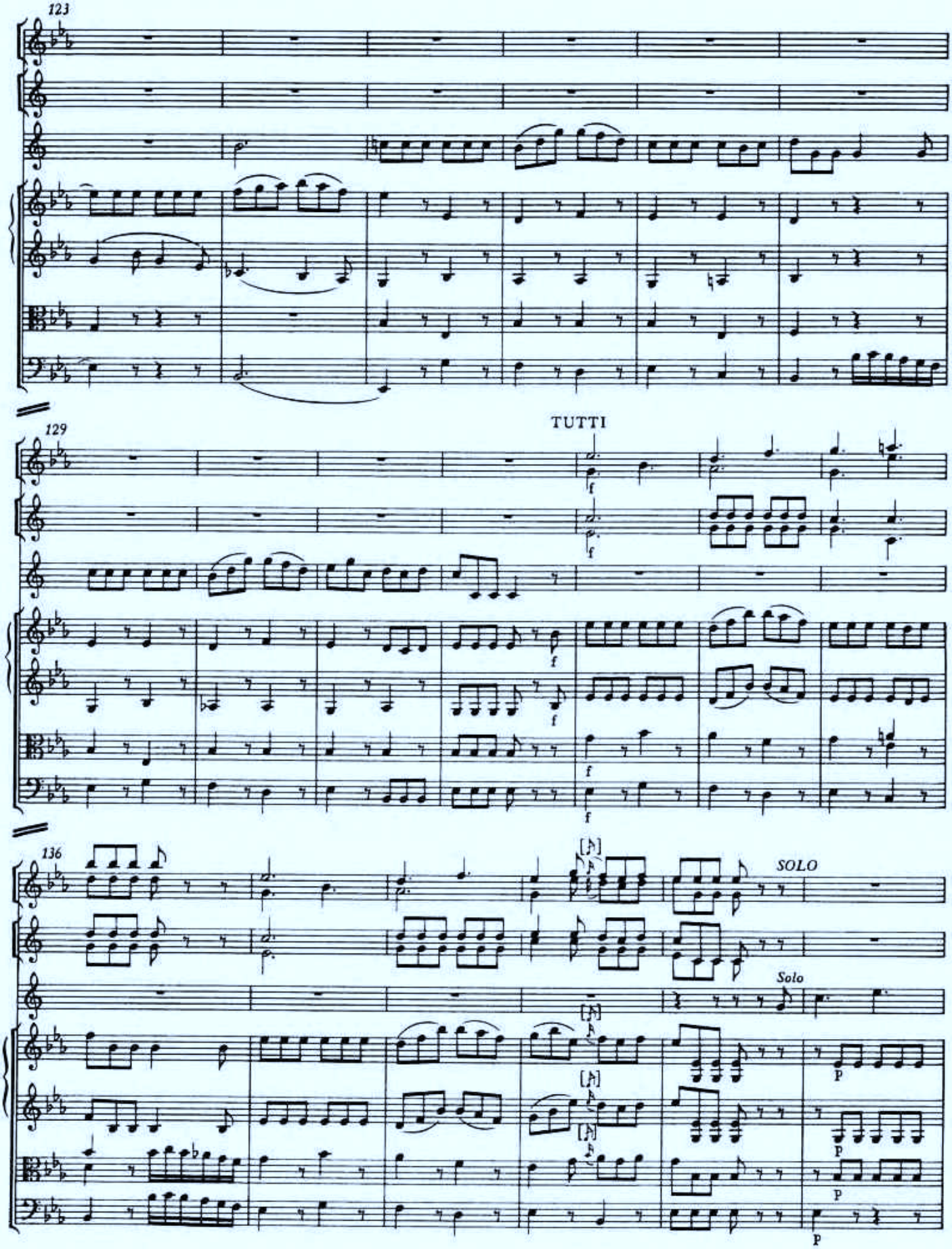

20
27
34
a 2
f
a 2
f
f
f
f
f
f
p
p
p
p

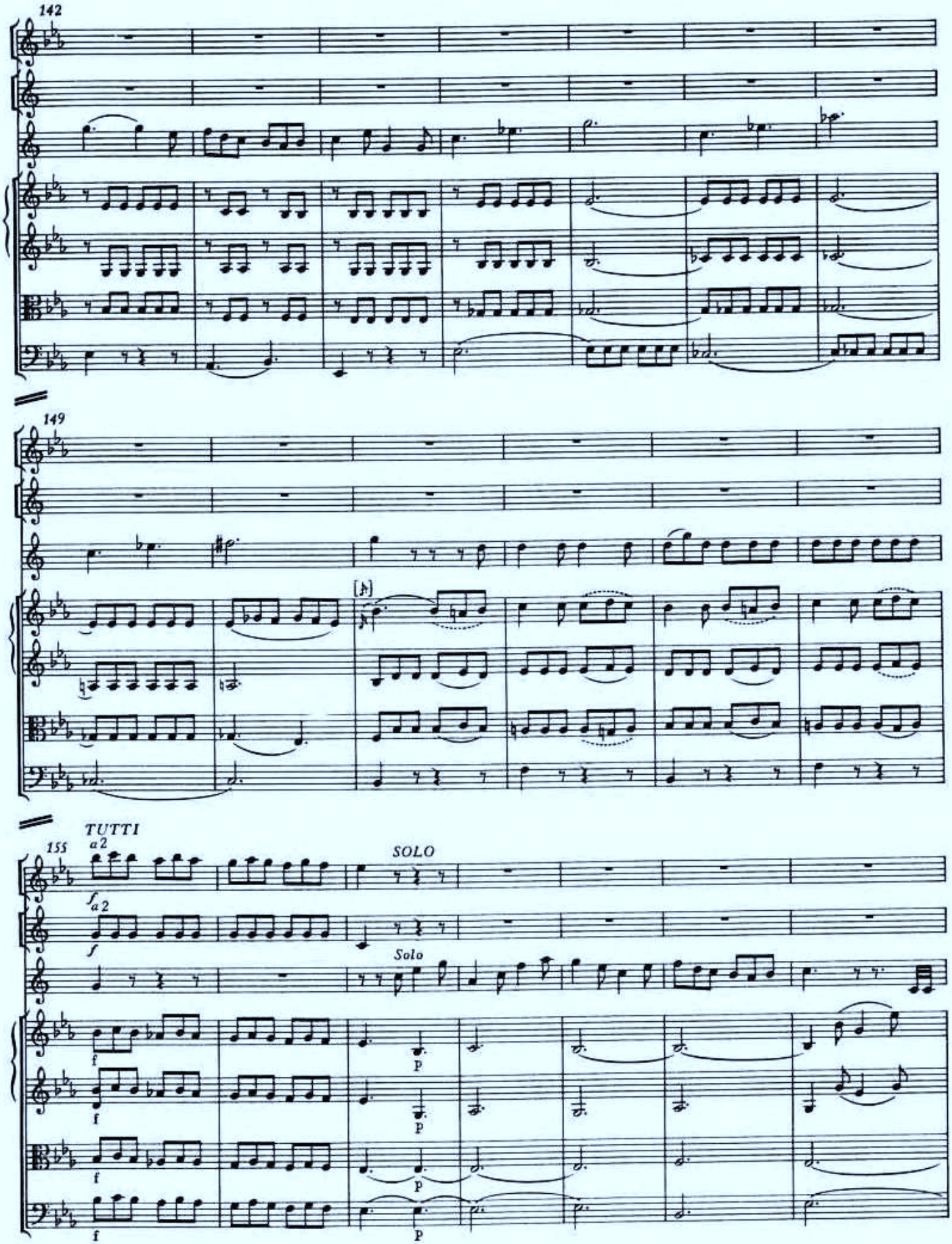

41
48
55

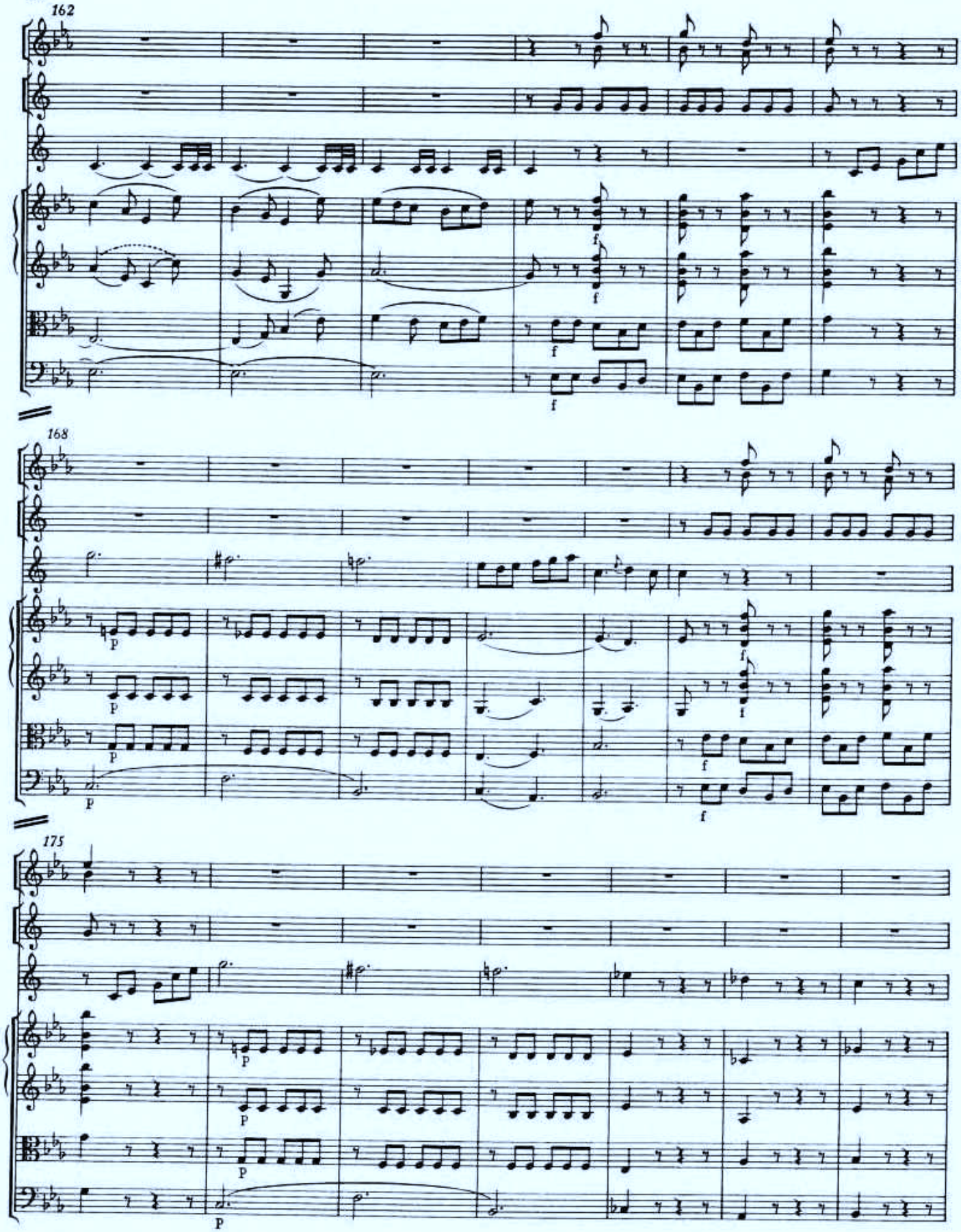

62
69
75
TUTTI
f
f
f
f
f
f
f

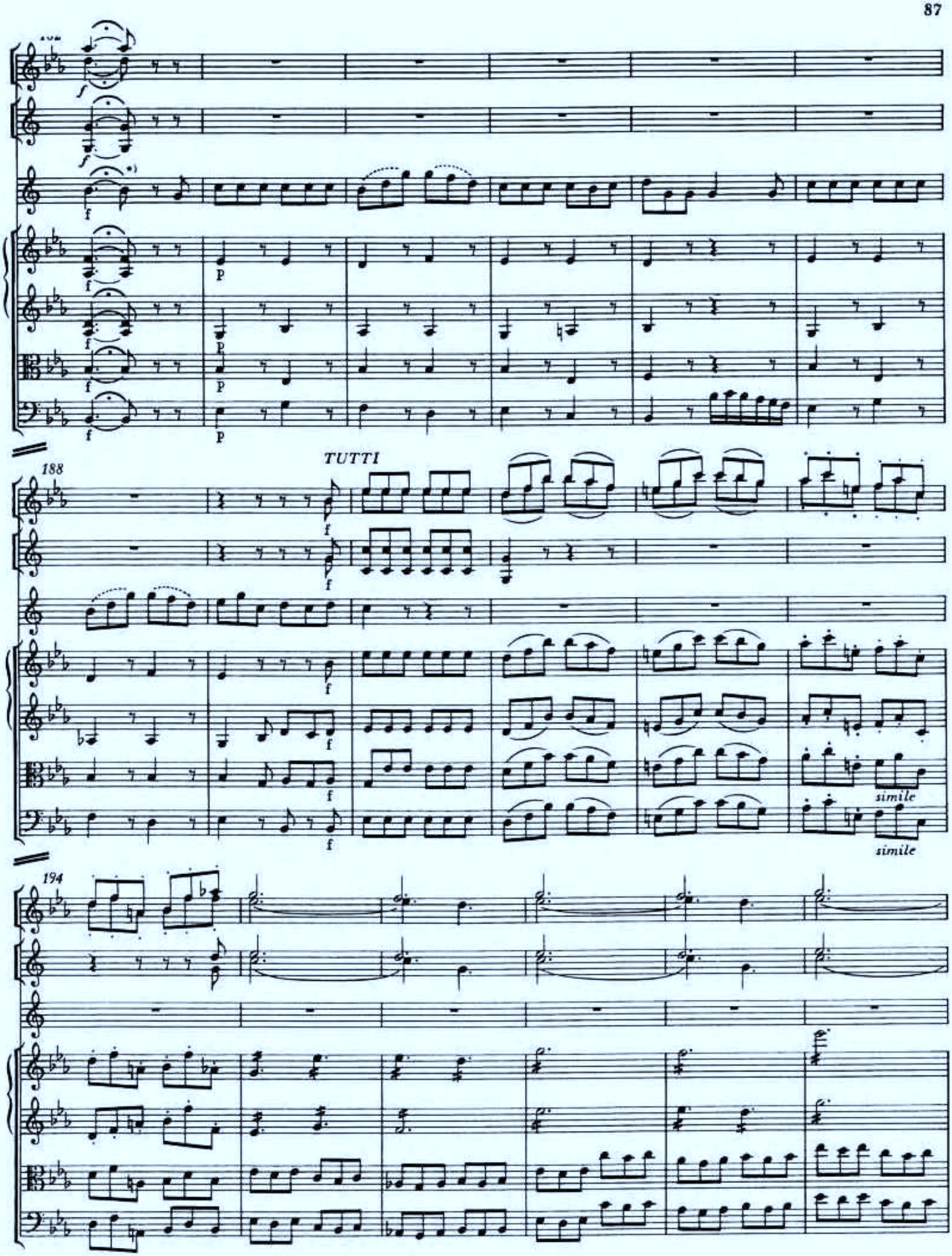

81
SOLO
Solo
P
P
P
P
88
95


102
109
116

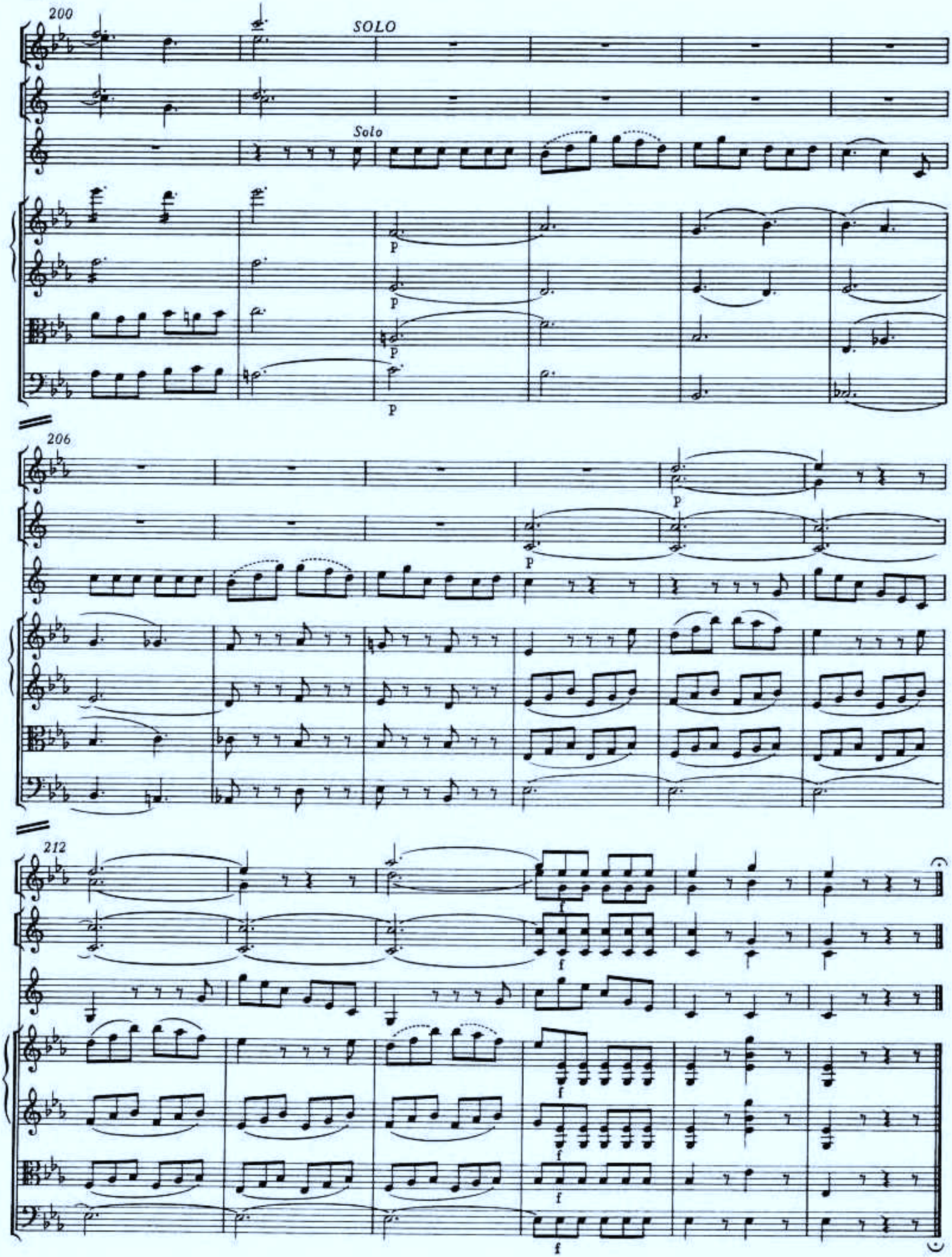

123
129
TUTTI
136
SOLO
Solo


142
149
TUTTI
155
a 2
SOLO
Solo


162
168
175



*) T. 182, Corno principale: Hier kann ein kurzer Eingang gespielt werden.

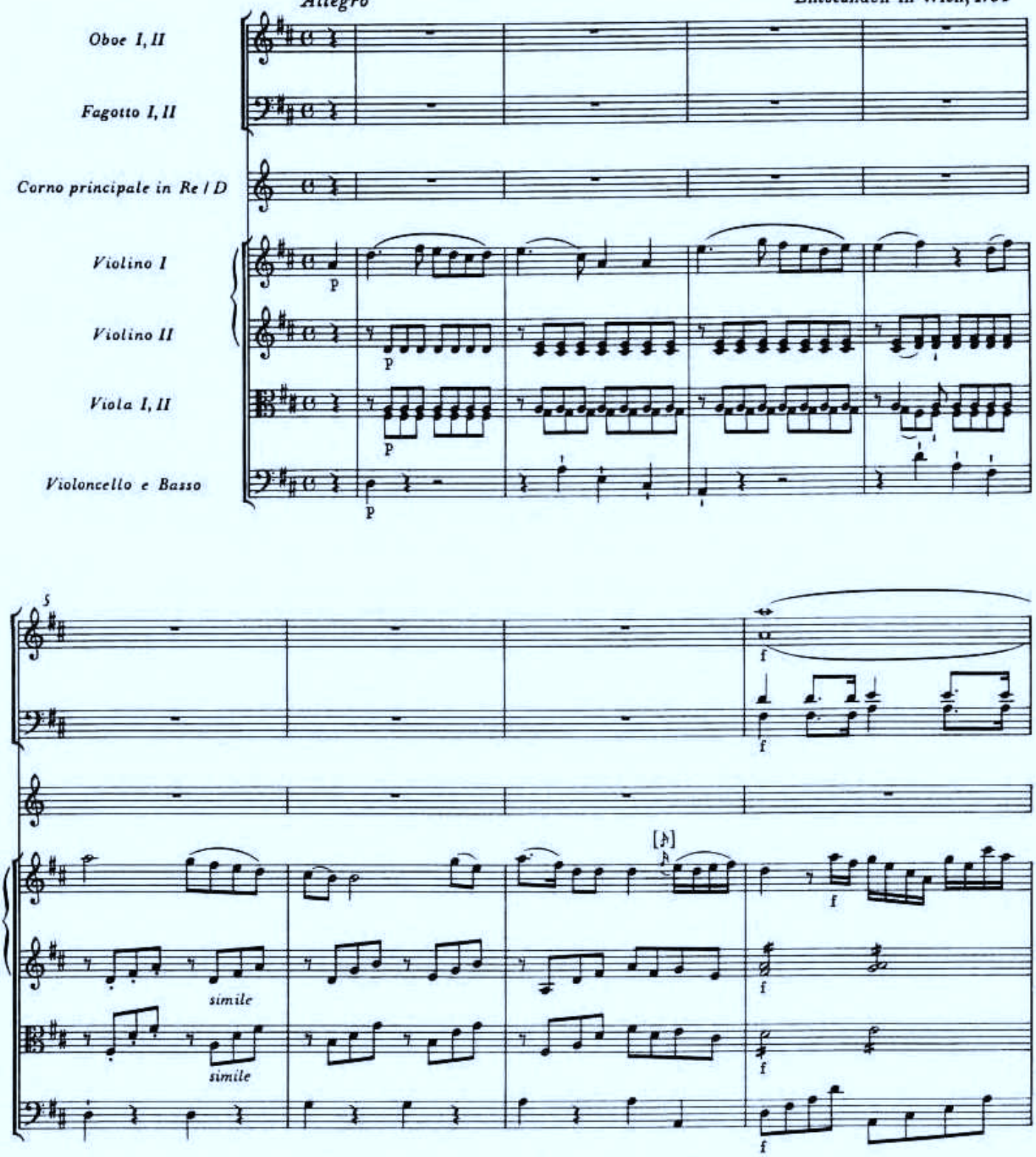

200
SOLO
Solo
p
206
212
f

Konzert in D

KV 412 (386b), erster Satz *)

Allegro

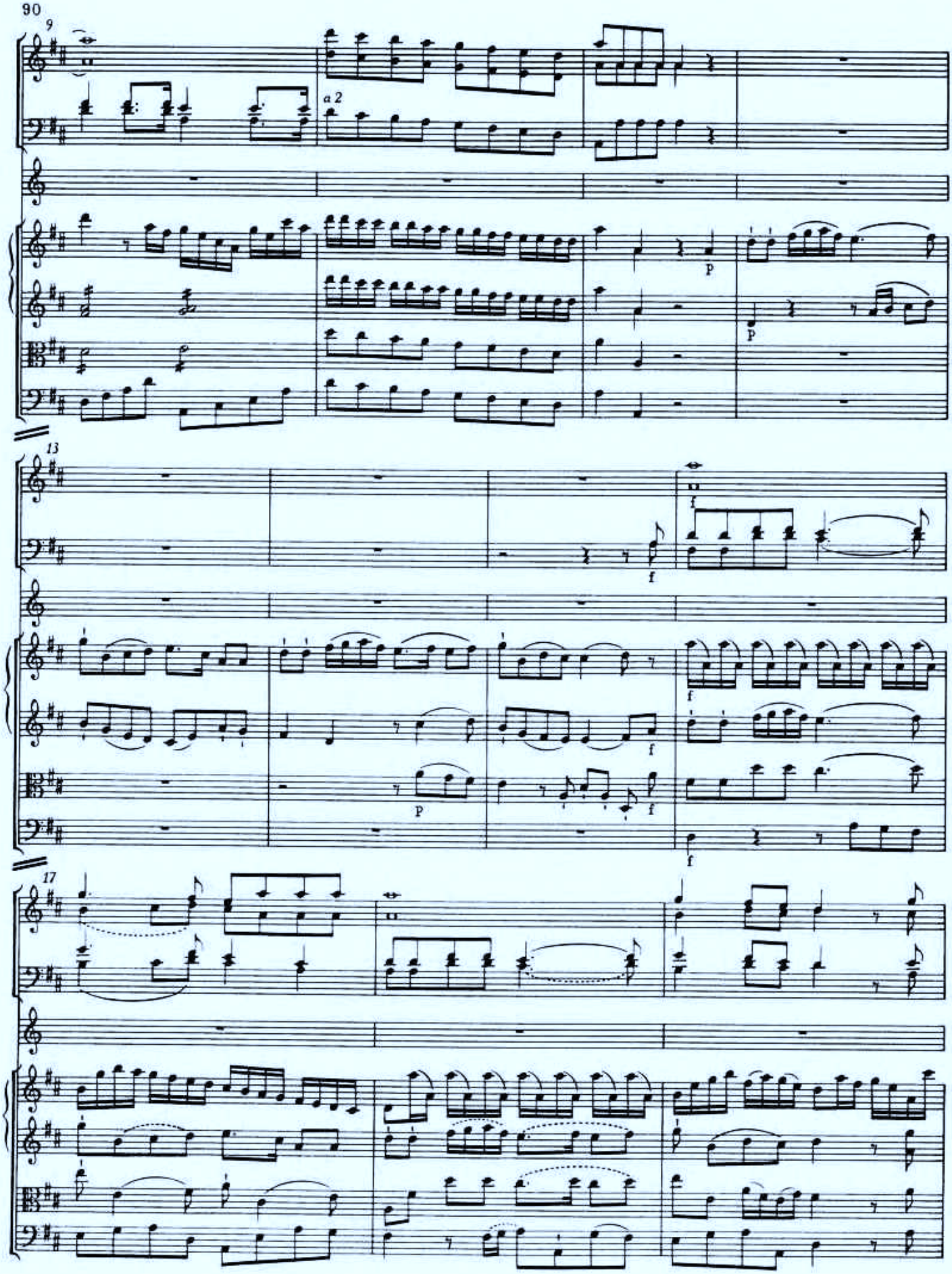
Entstanden in Wien, 1791**)

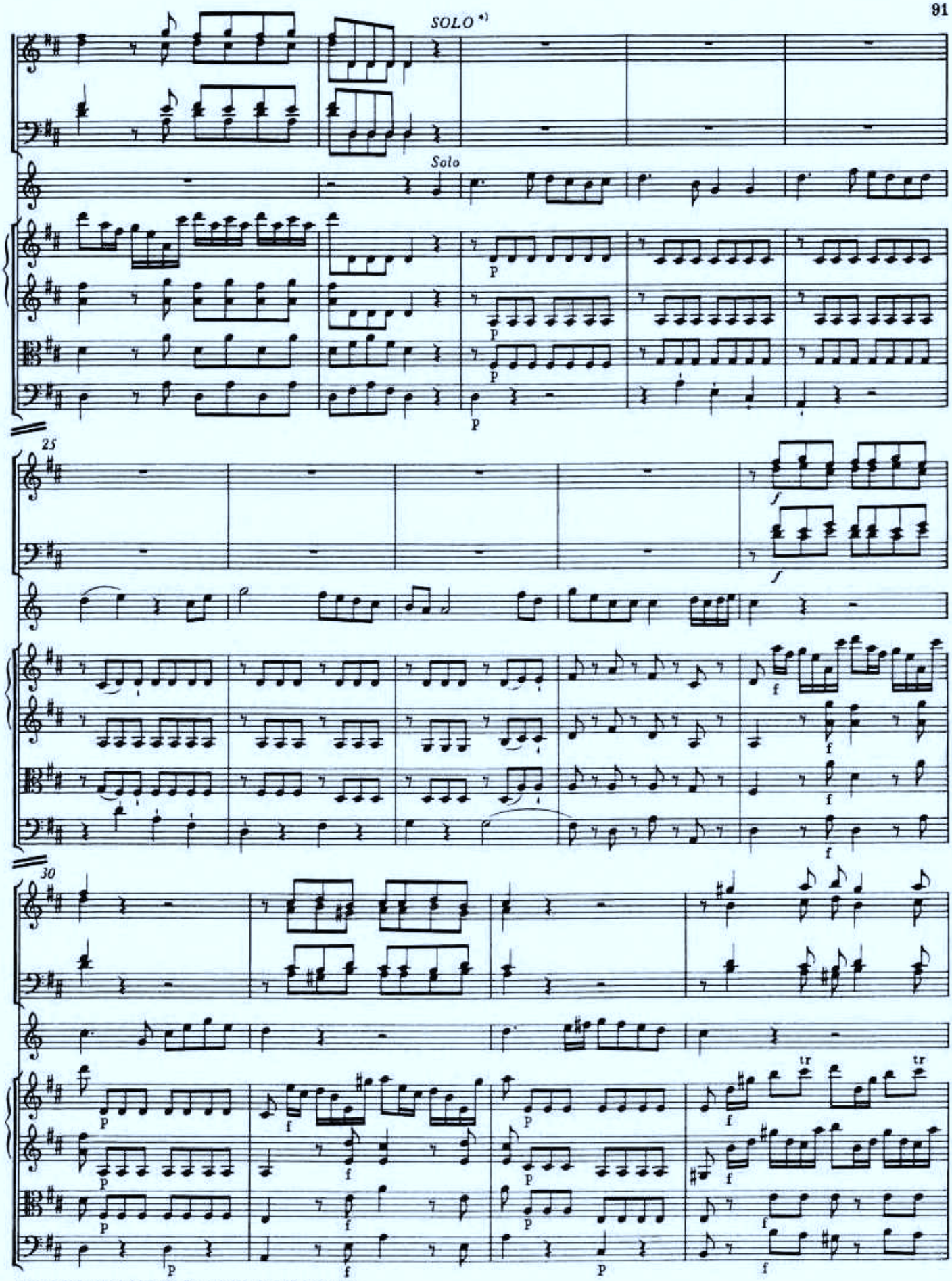


*) Der unvollständige zweite Satz dieses Konzerts (in der Fassung des Autographs) ist im Anhang II als Nr. 4 (S. 127-134) wiedergegeben. Anhang IV (S. 149-170) enthält die traditionelle Fassung des Konzerts mit dem von Franz Xaver Süßmayr neu komponierten Rondo (KV 514).

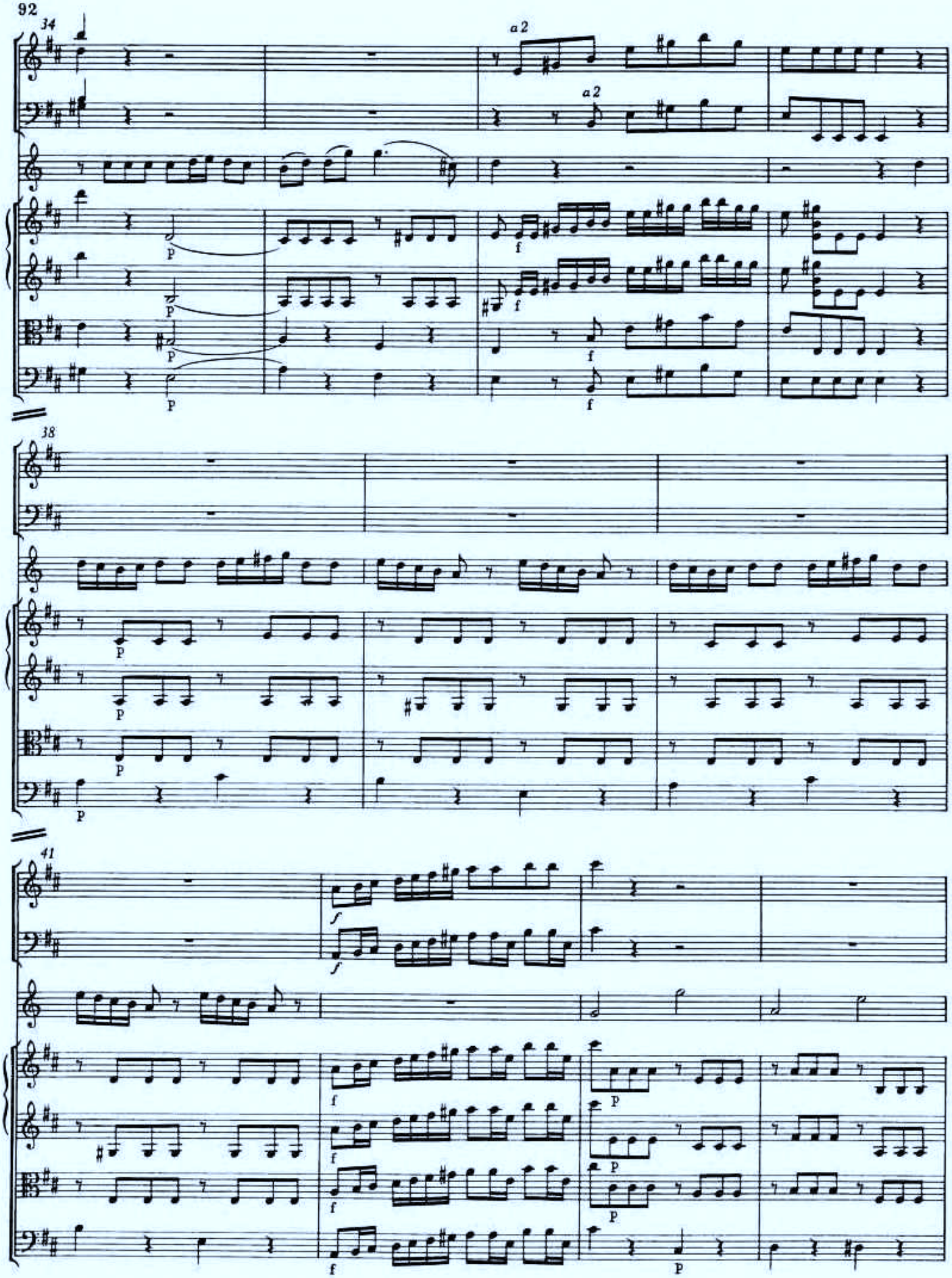
**) Zur Neudatierung vgl. Vorwort.

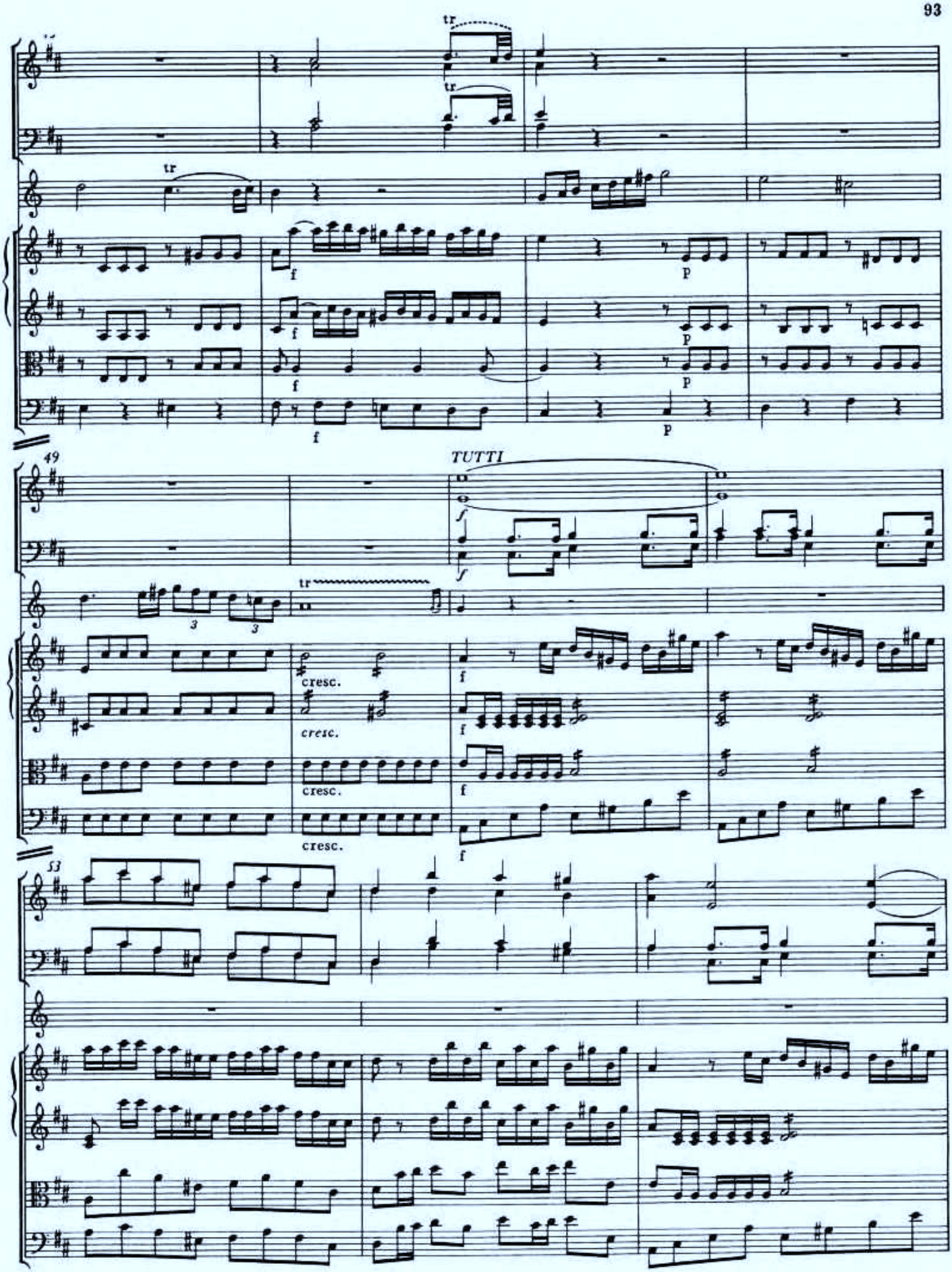
© 1987 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

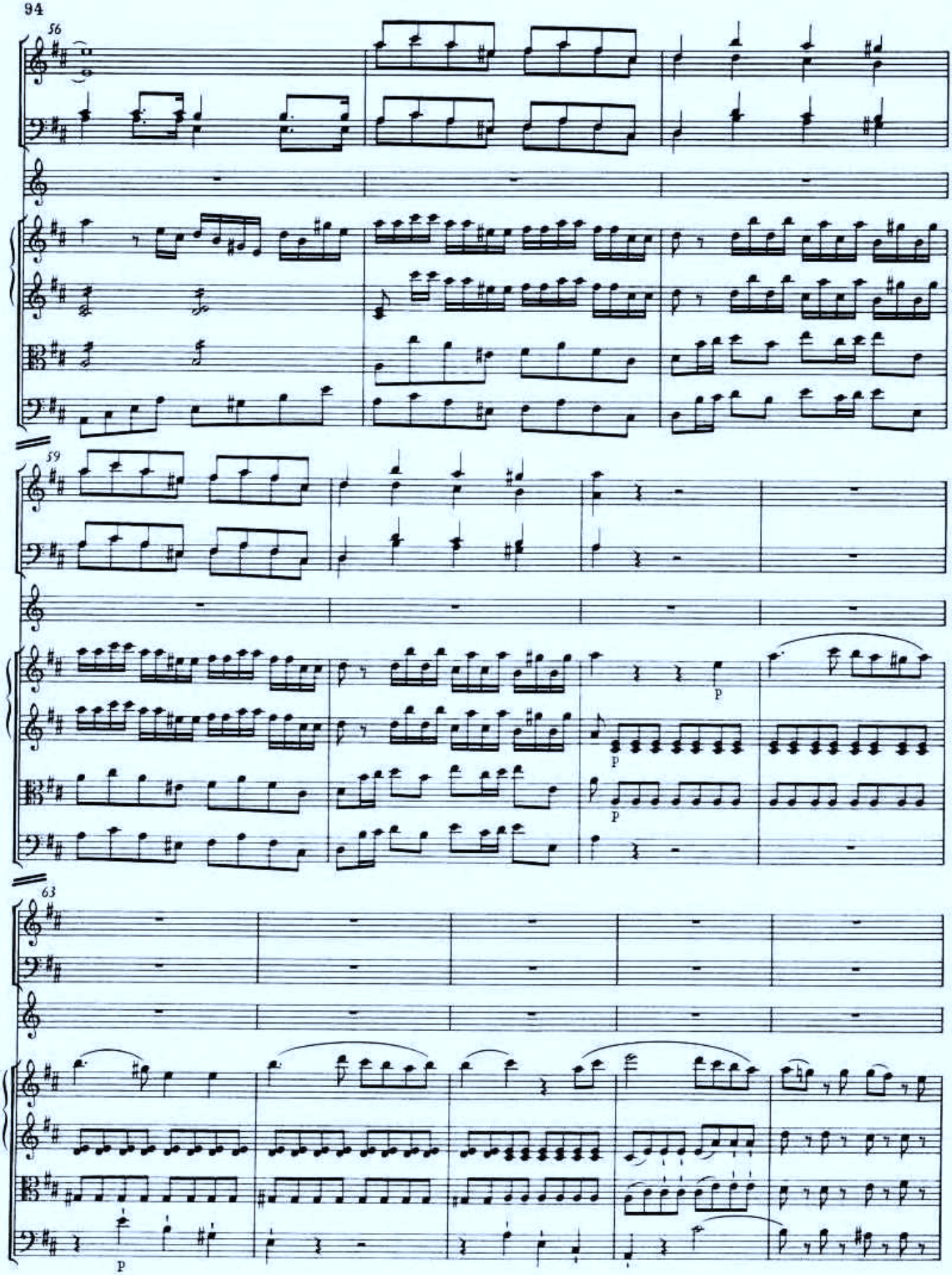

9
a 2
p
p
13
f
f
f
f
p
f
f
17



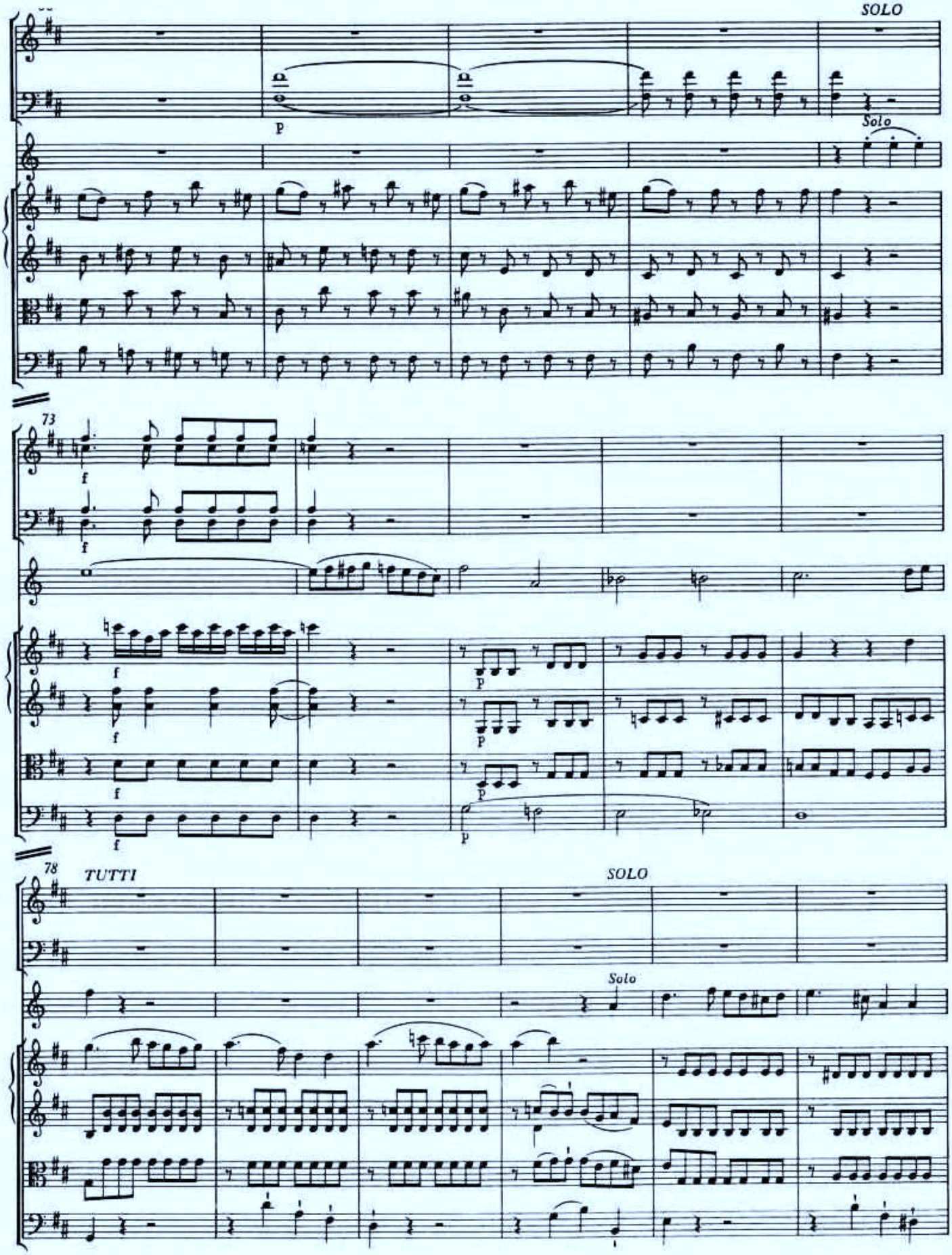
*) Zur Bedeutung von SOLO und TUTTI vgl. Vorwort.

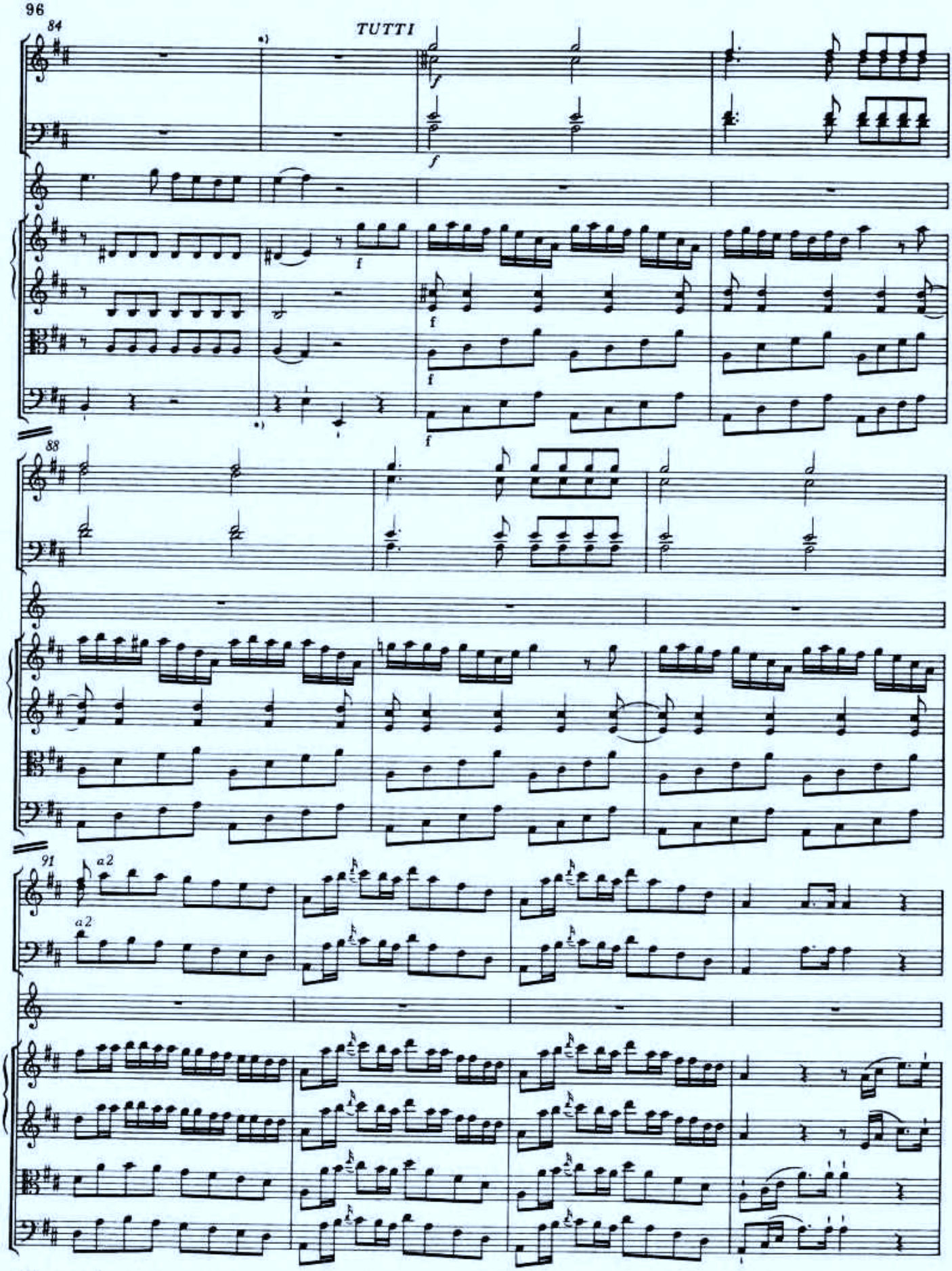

34
a 2
a 2
38
41


tr
tr
tr
f
f
f
f
p
p
p
p
49
TUTTI
f
f
tr
3
3
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
53



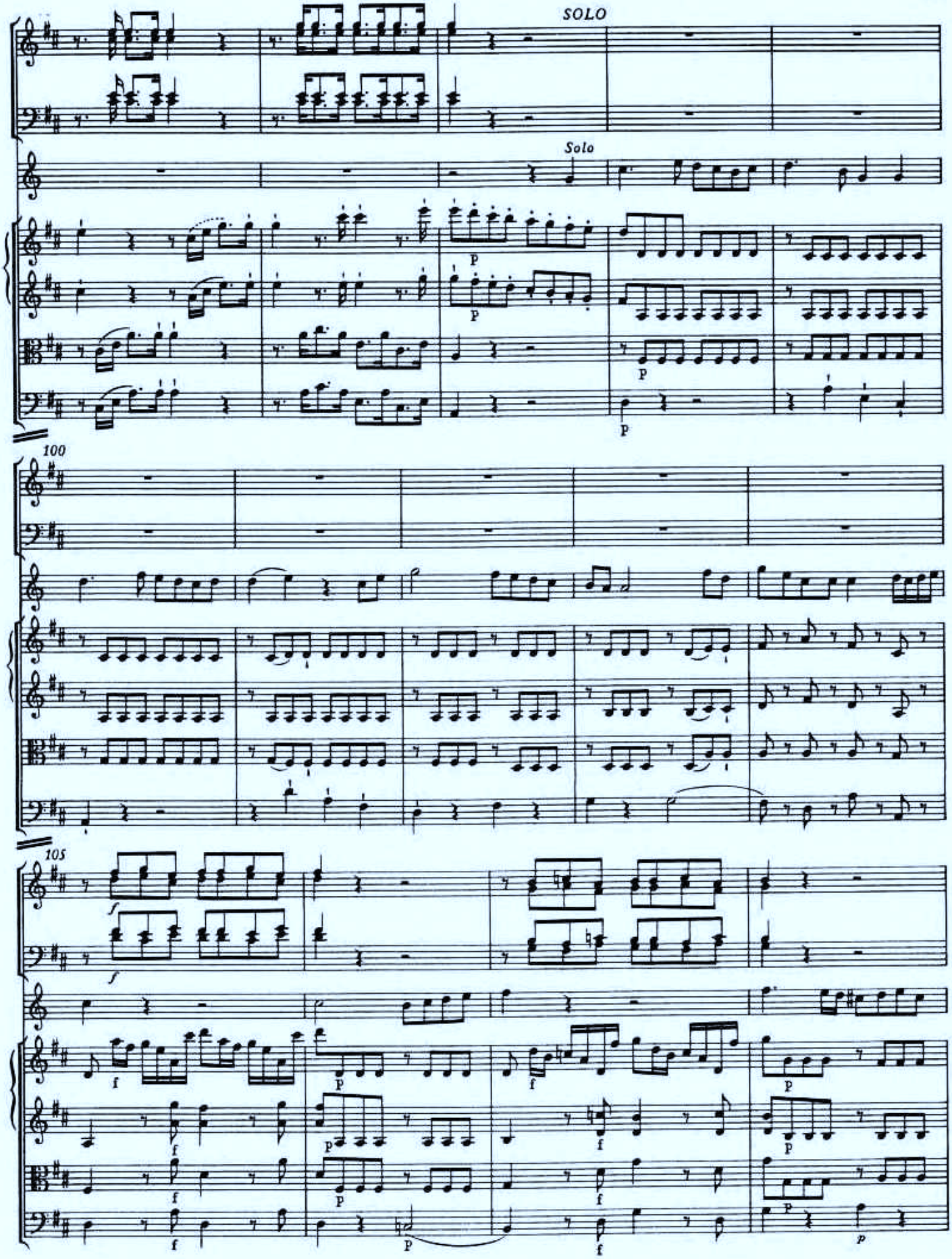
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

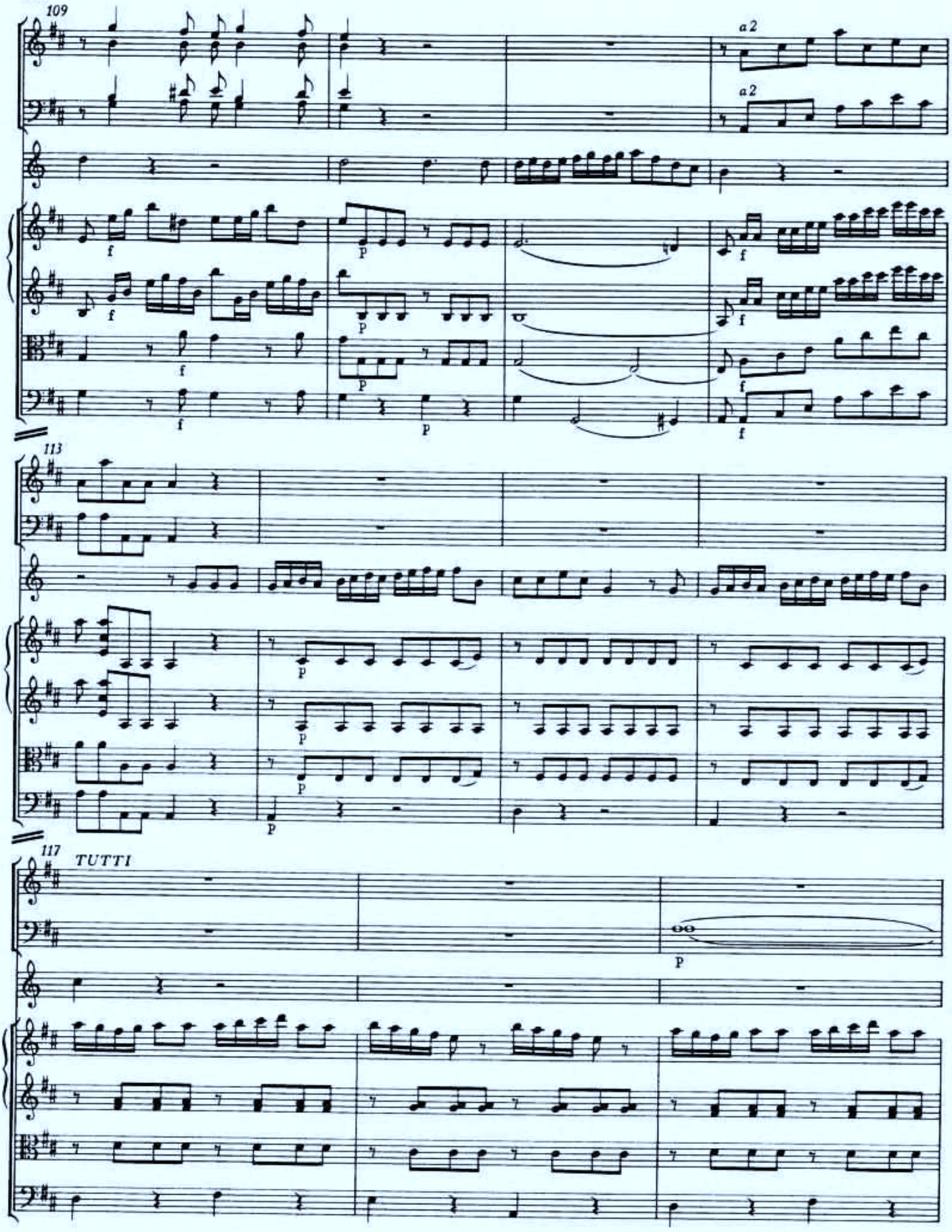

SOLO
p
Solo
73
f
f
f
f
f
f
p
p
p
p
78
TUTTI
SOLO
Solo

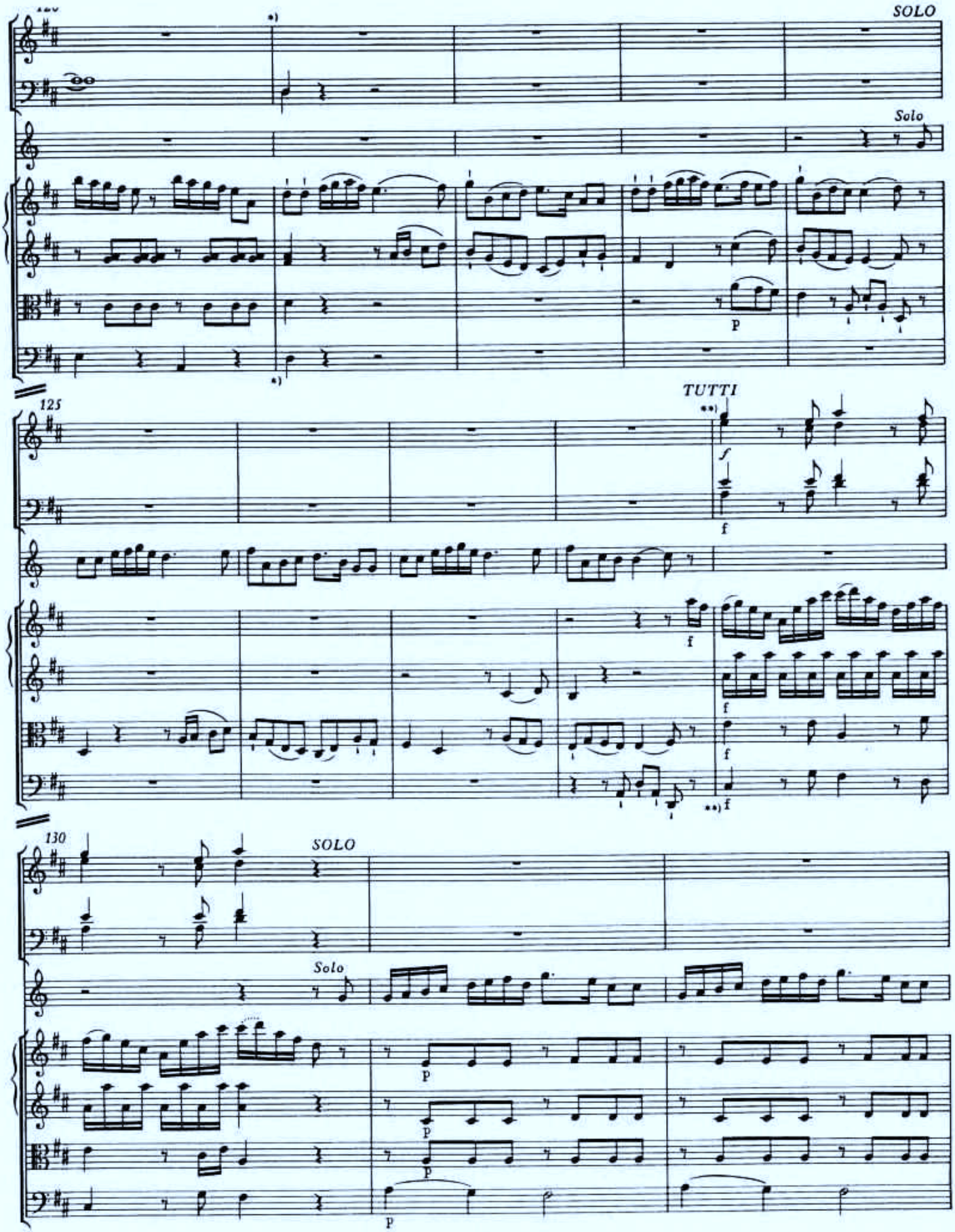


*) Zu vier im Autograph nach T. 84 gestrichenen Takten (später ersetzt durch T. 85-96) vgl. Anhang I/a (S. 103) und Krit. Bericht.

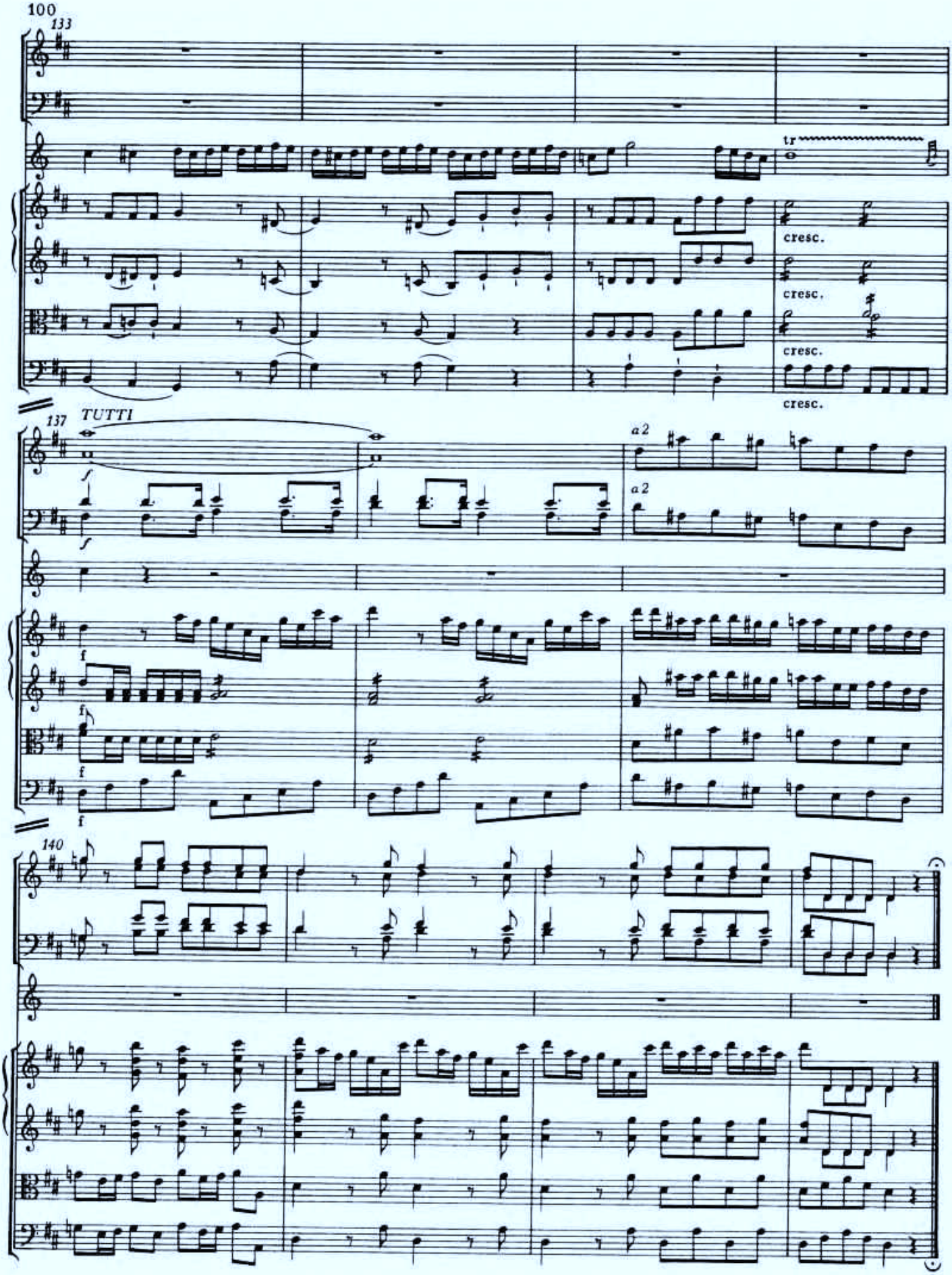
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


SOLO
Solo
100
105


109
a 2
a 2
113
117
TUTTI



*) Zu drei im Autograph nach T. 120 gestrichenen Takten vgl. Anhang I/b (S. 103) und Krit. Bericht.
**) Zu zwölf im Autograph nach T. 128 gestrichenen Takten (später ersetzt durch T. 129-136) vgl. Anhang I/c (S. 104) und Krit. Bericht.



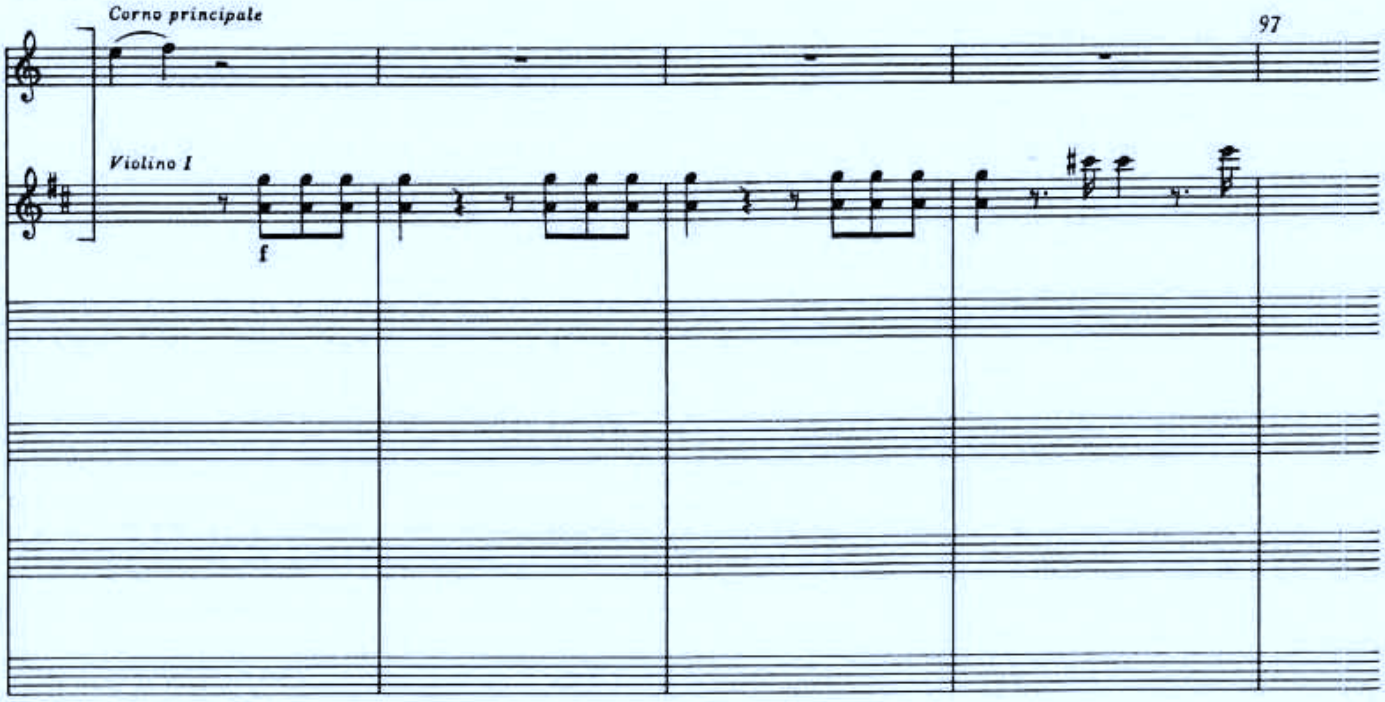
Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)

ANHANG

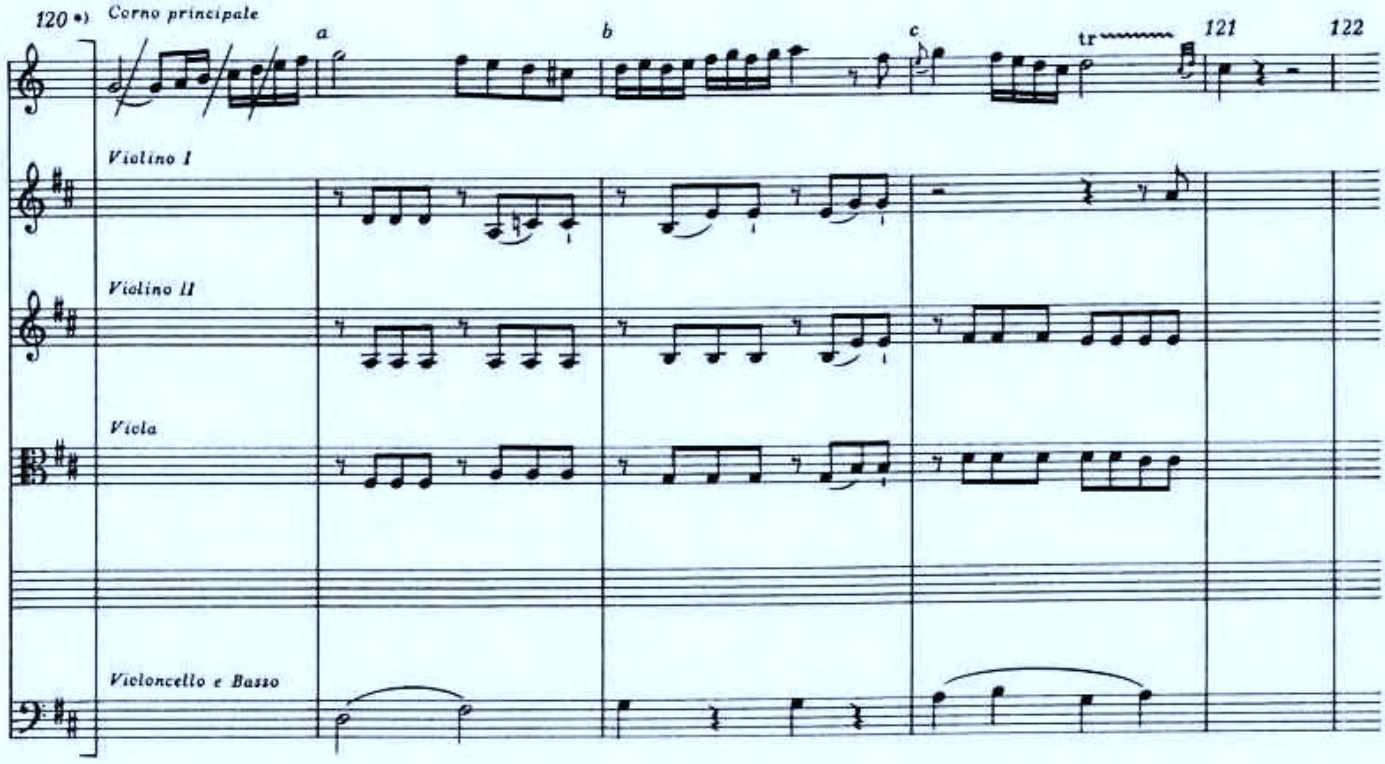
I

Gestrichene Takte aus KV 412 (386^{b}), erster Satz

a) Nach T. 84

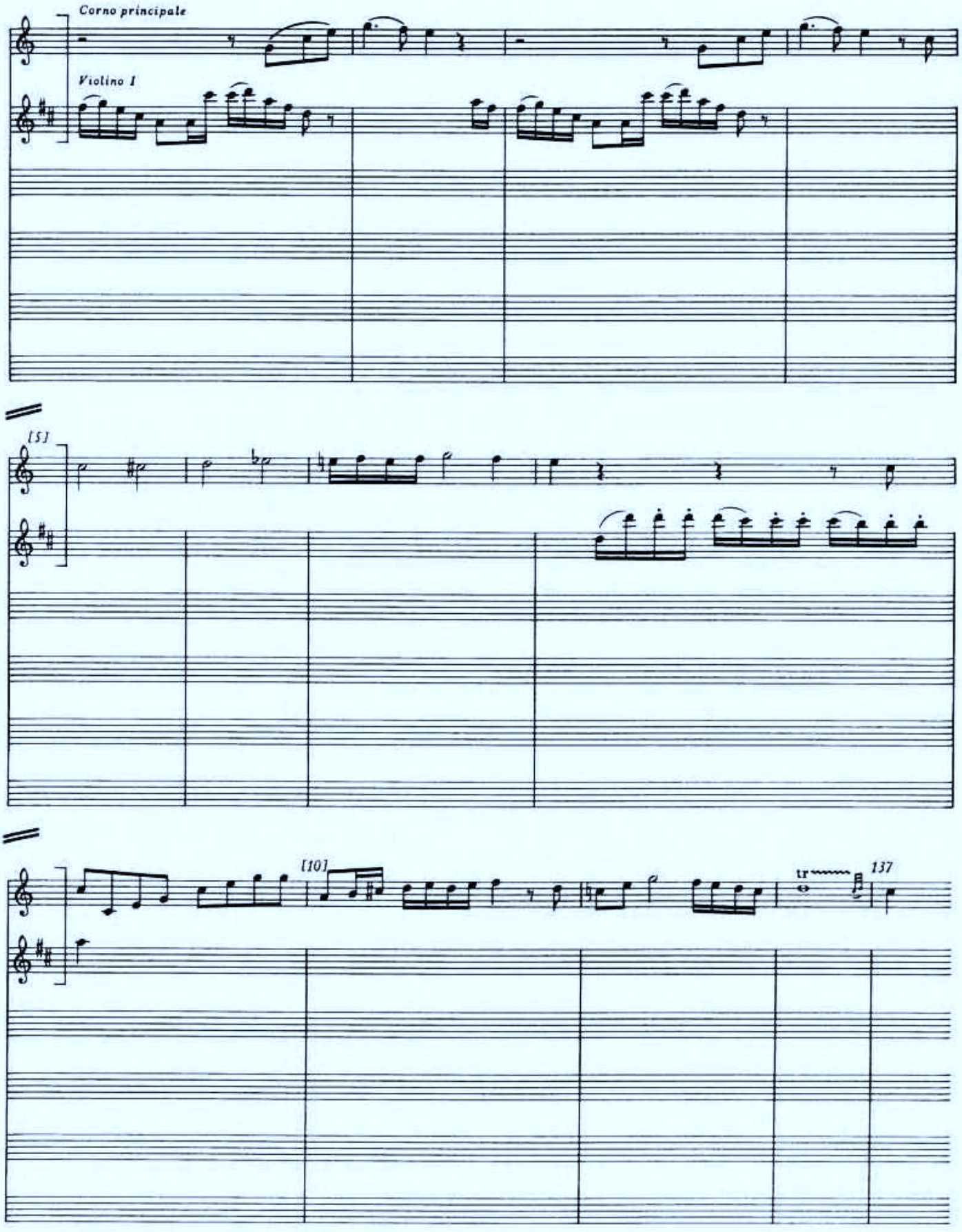


b) Nach T. 120



*) Die hier in T. 120 und 121 nicht wiedergegebenen Streicher haben den Text der gültigen Version (vgl. S. 99).

c) Nach T. 128

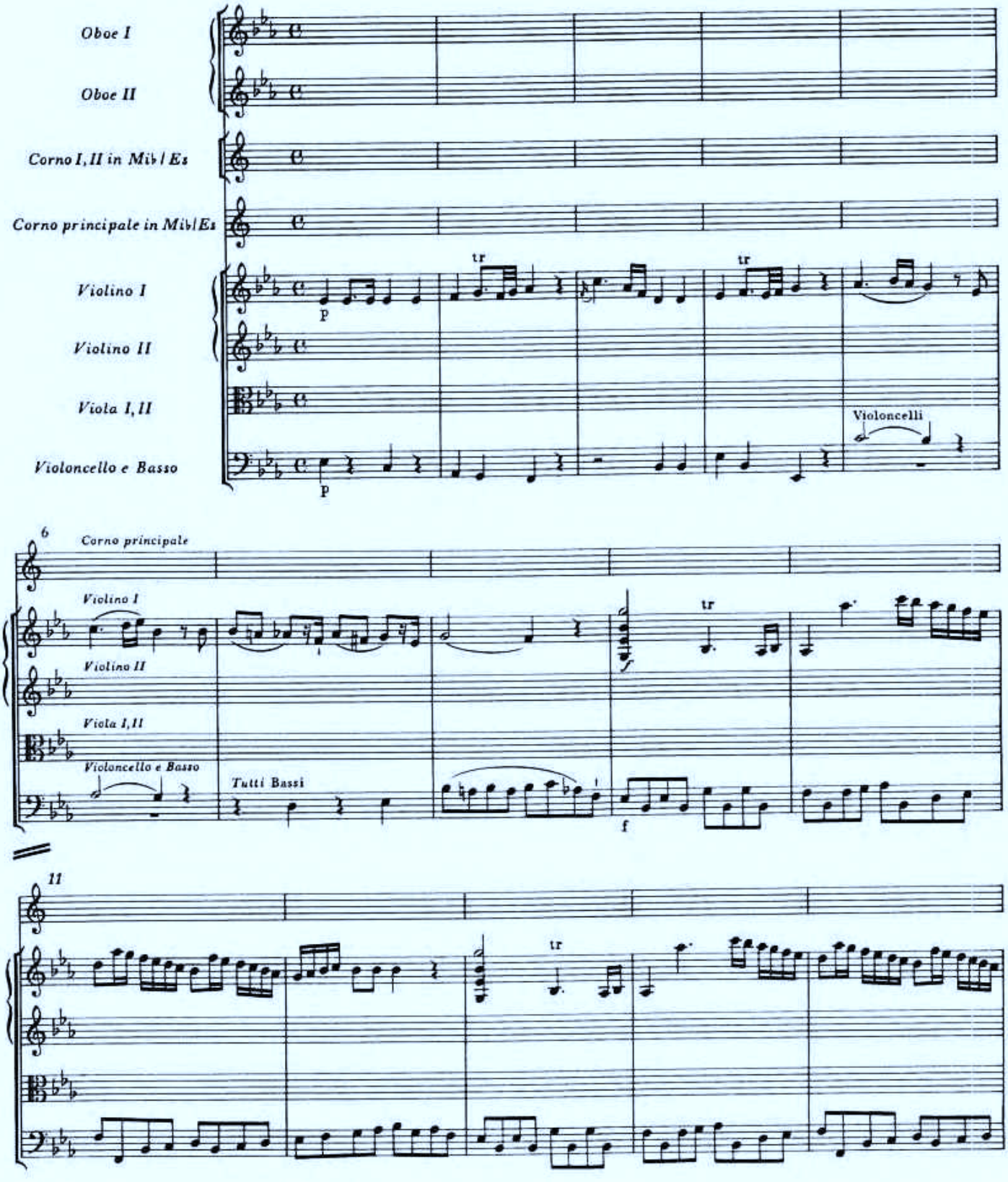


II: Fragmente

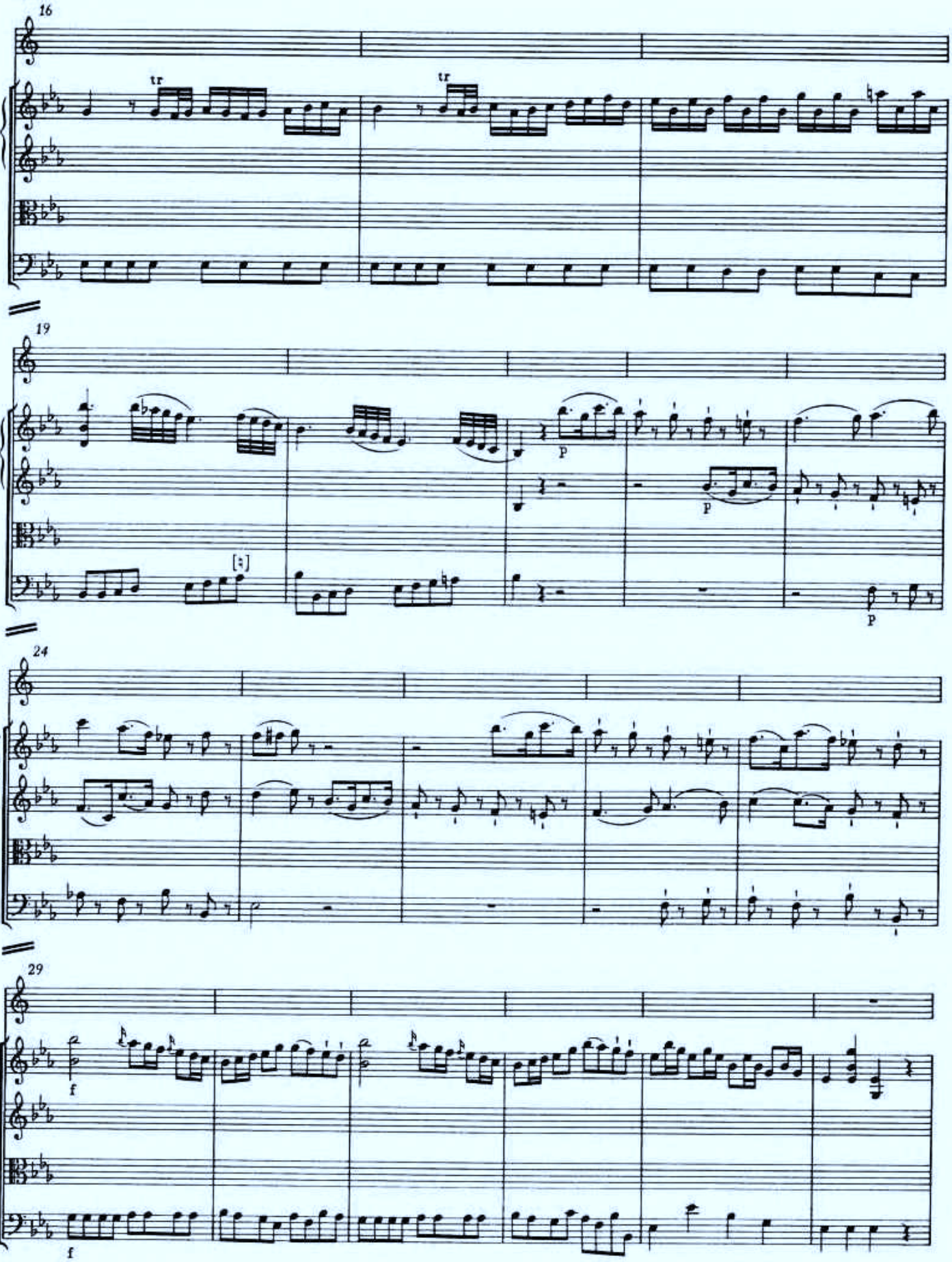
1. Erster Satz zu einem Konzert in Es

KV⁶ 370b*)

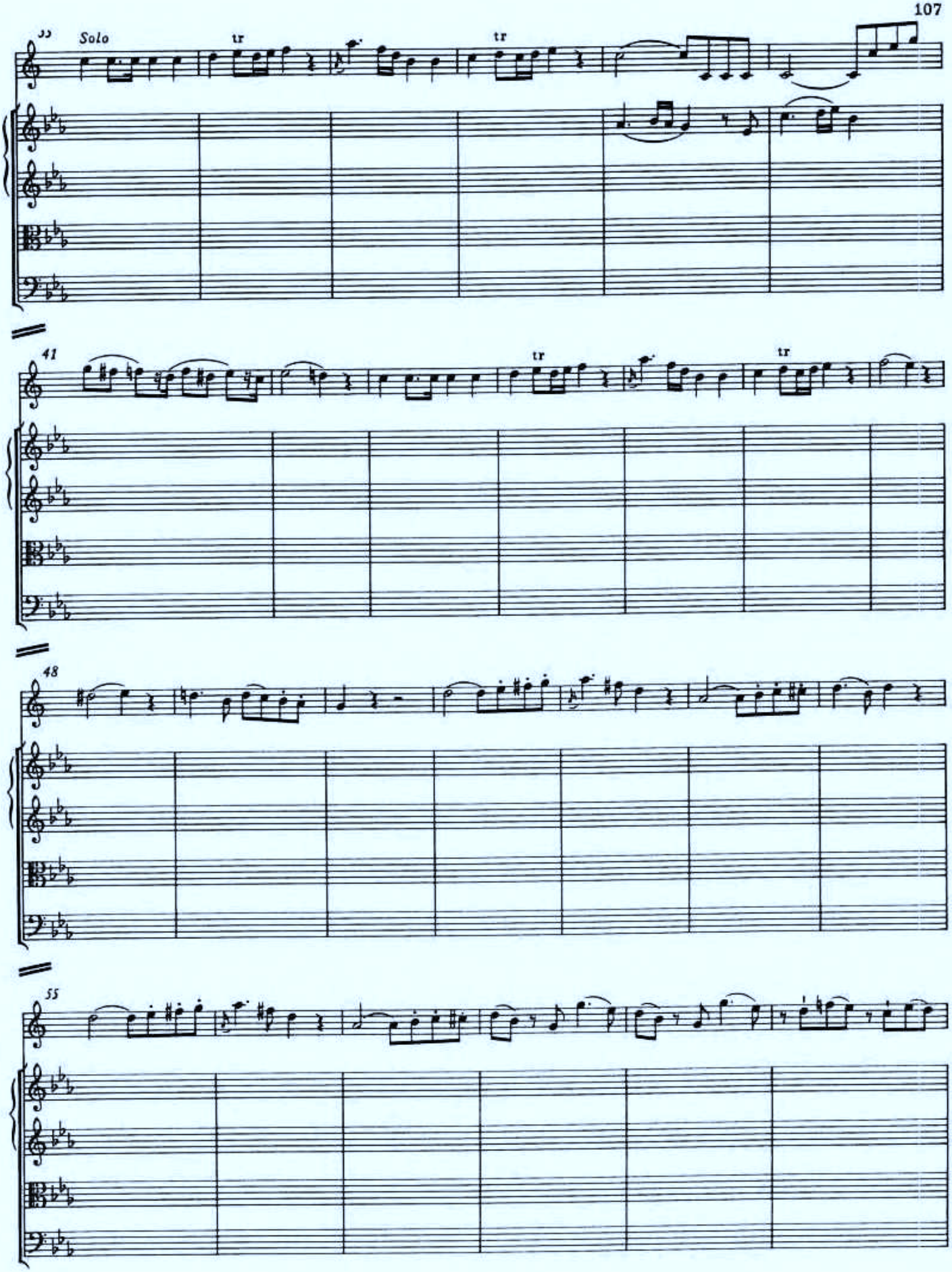
Entstanden in Wien, wahrscheinlich vor dem 21. März 1781 *)

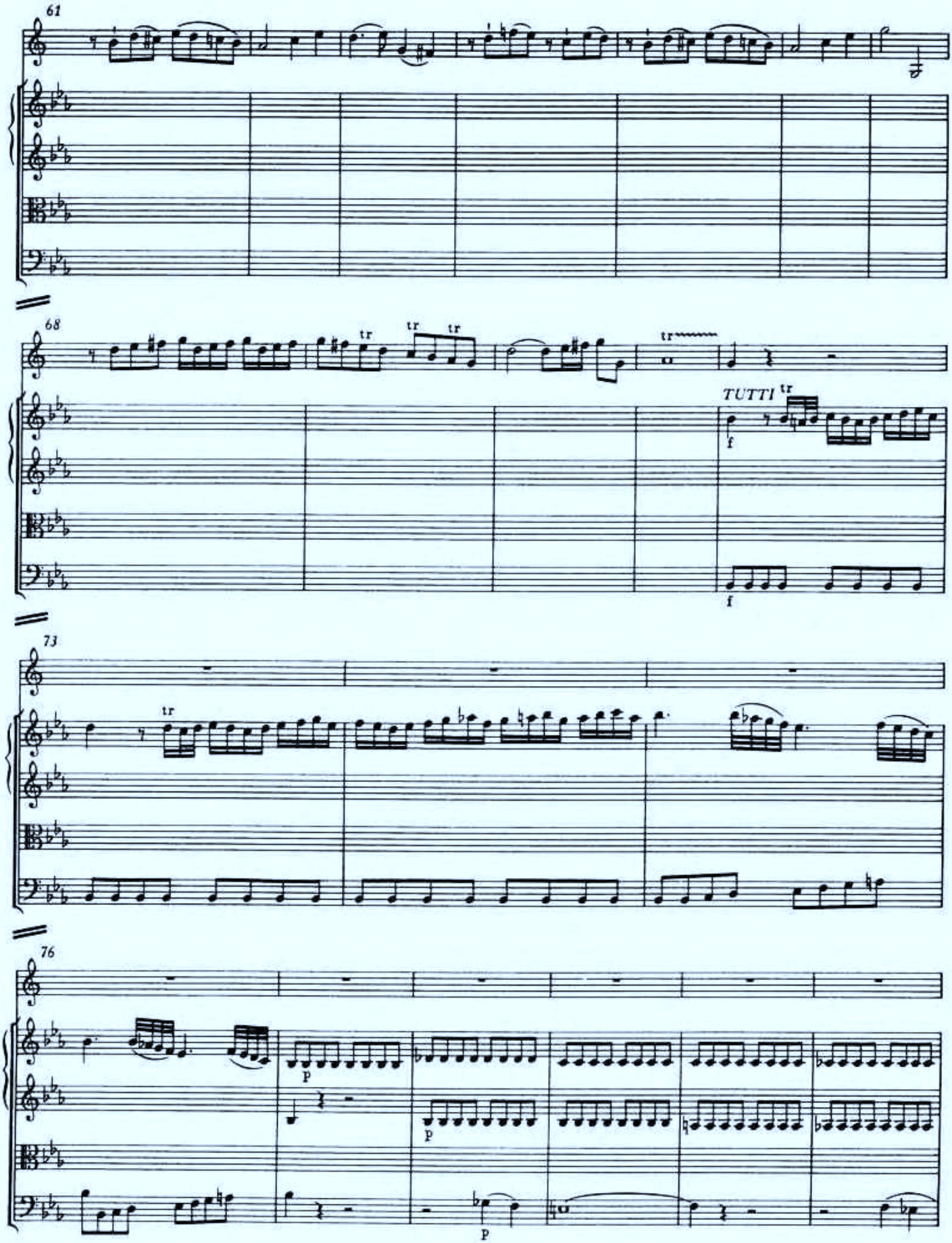


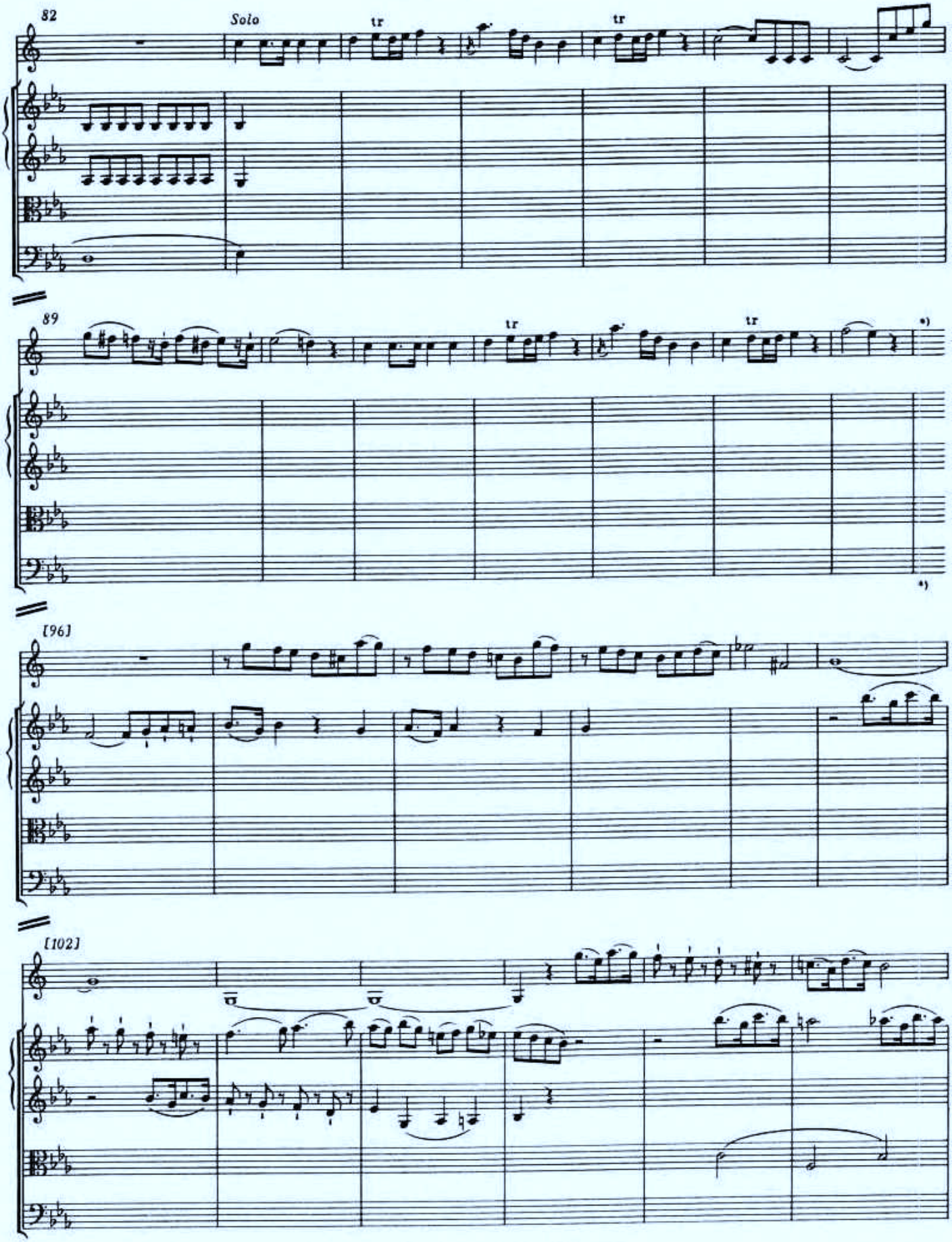
*) Zur Überlieferung und Datierung vgl. Vorwort.



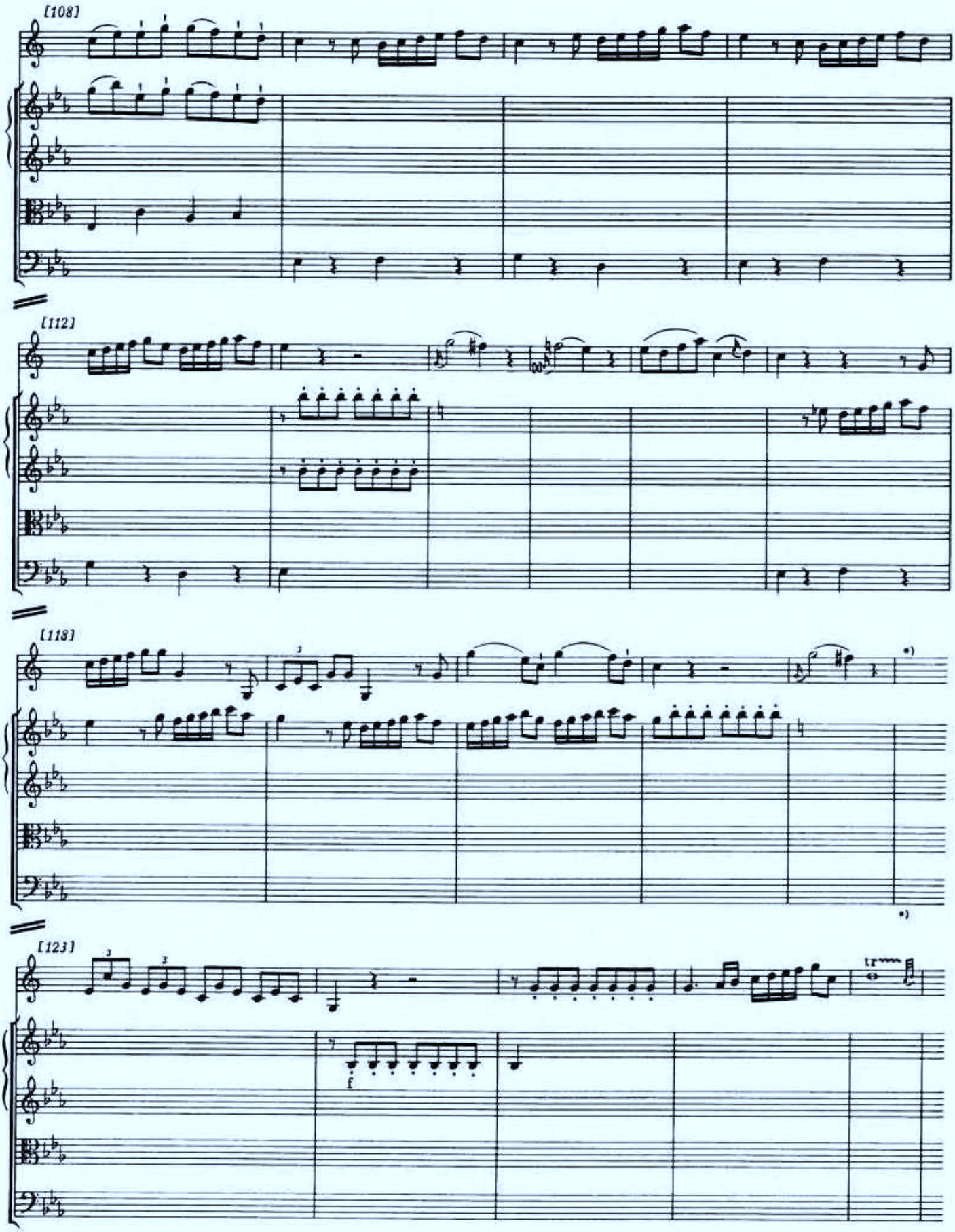
Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)


33
Solo
tr
tr
41
tr
tr
48
55


61
68
TUTTI
f
73
76
p
p
p



*) Hier fehlt ein ungefähr neun Takte umfassender Blattausschnitt des Autographs; vgl. Vorwort.



*) Hier fehlt ein ungefähr acht Takte umfassender Blattausschnitt des Autographs, vgl. Vorwort.

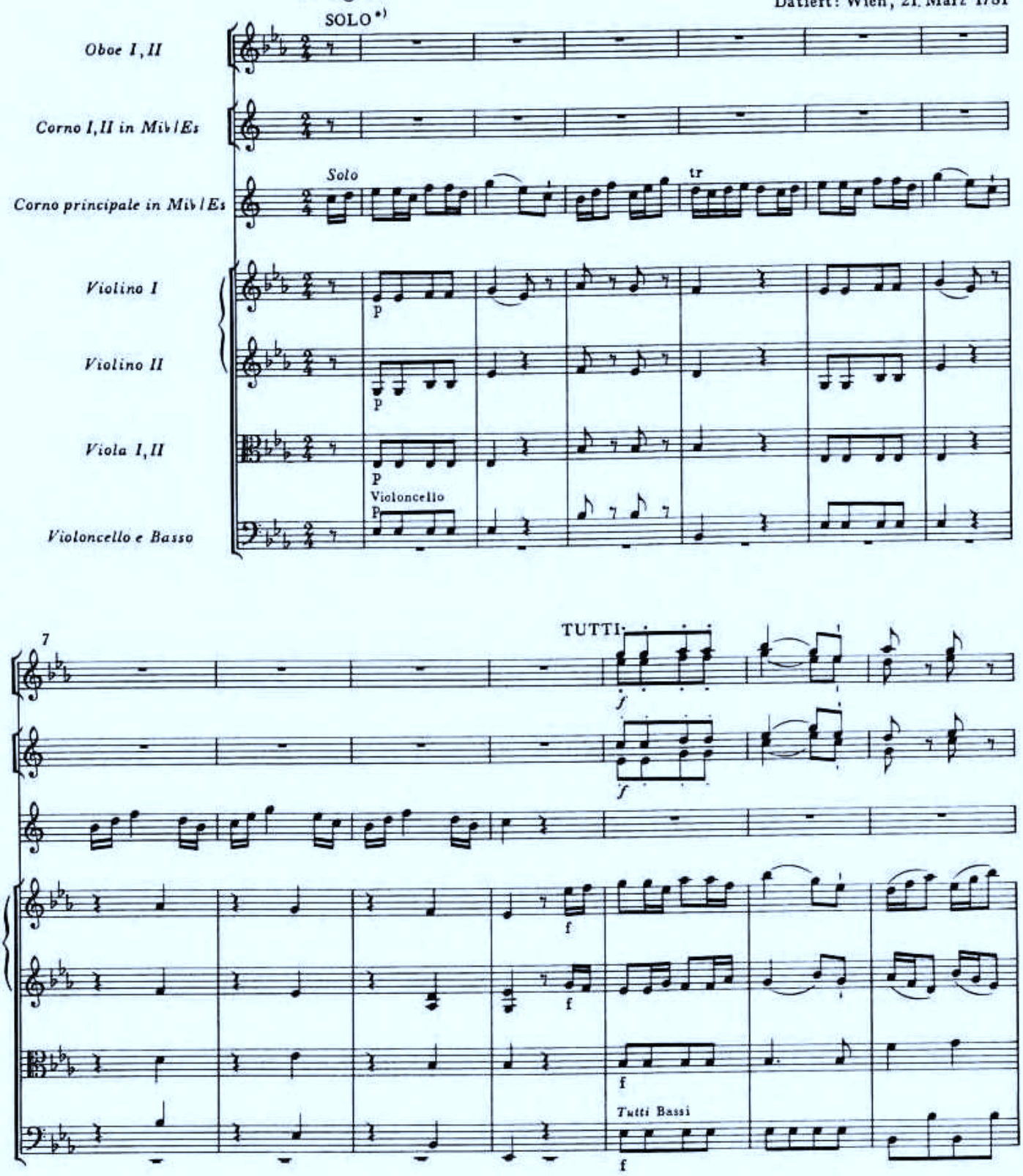
2. Rondo in Es

KV 371

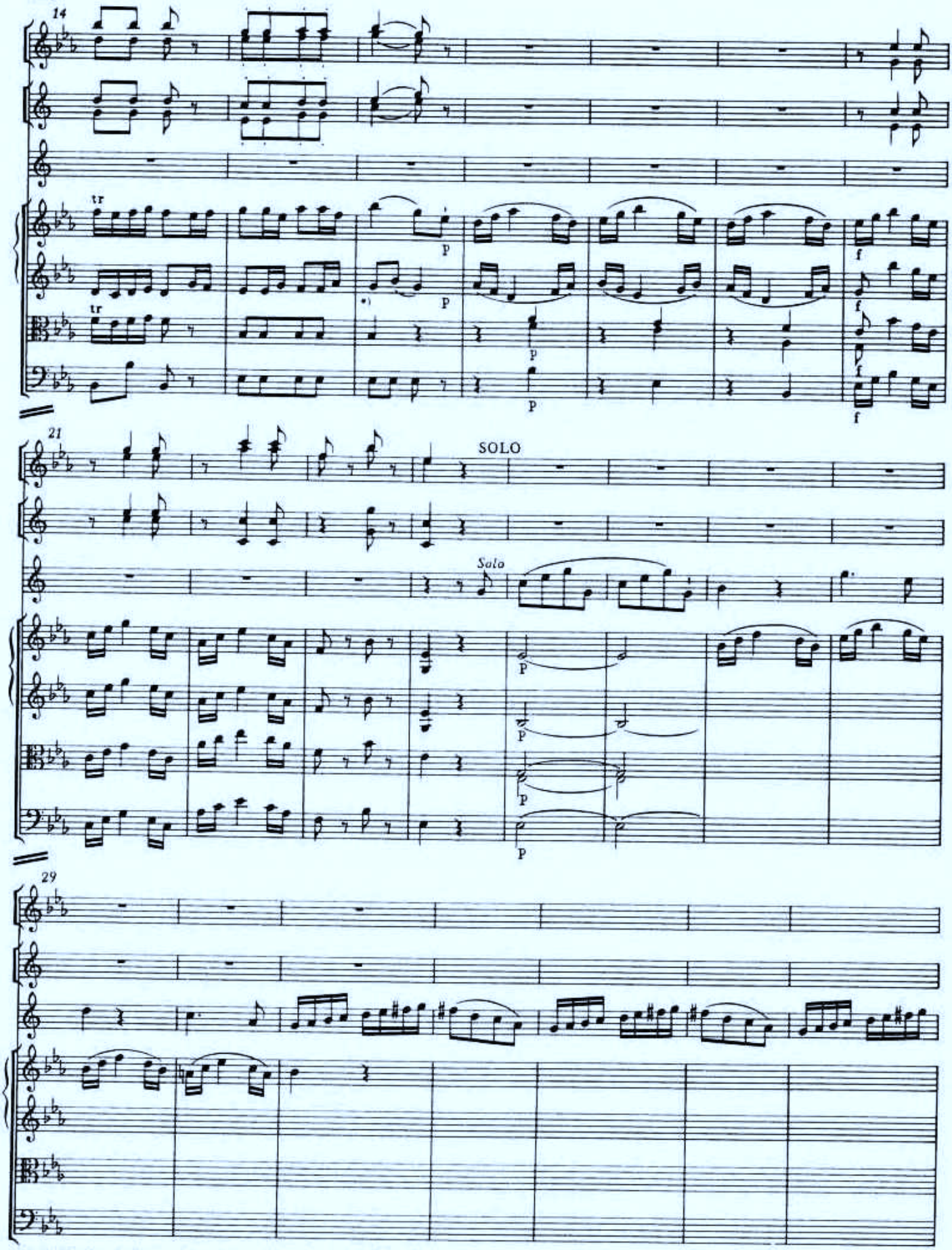
RONDEAU

Allegro

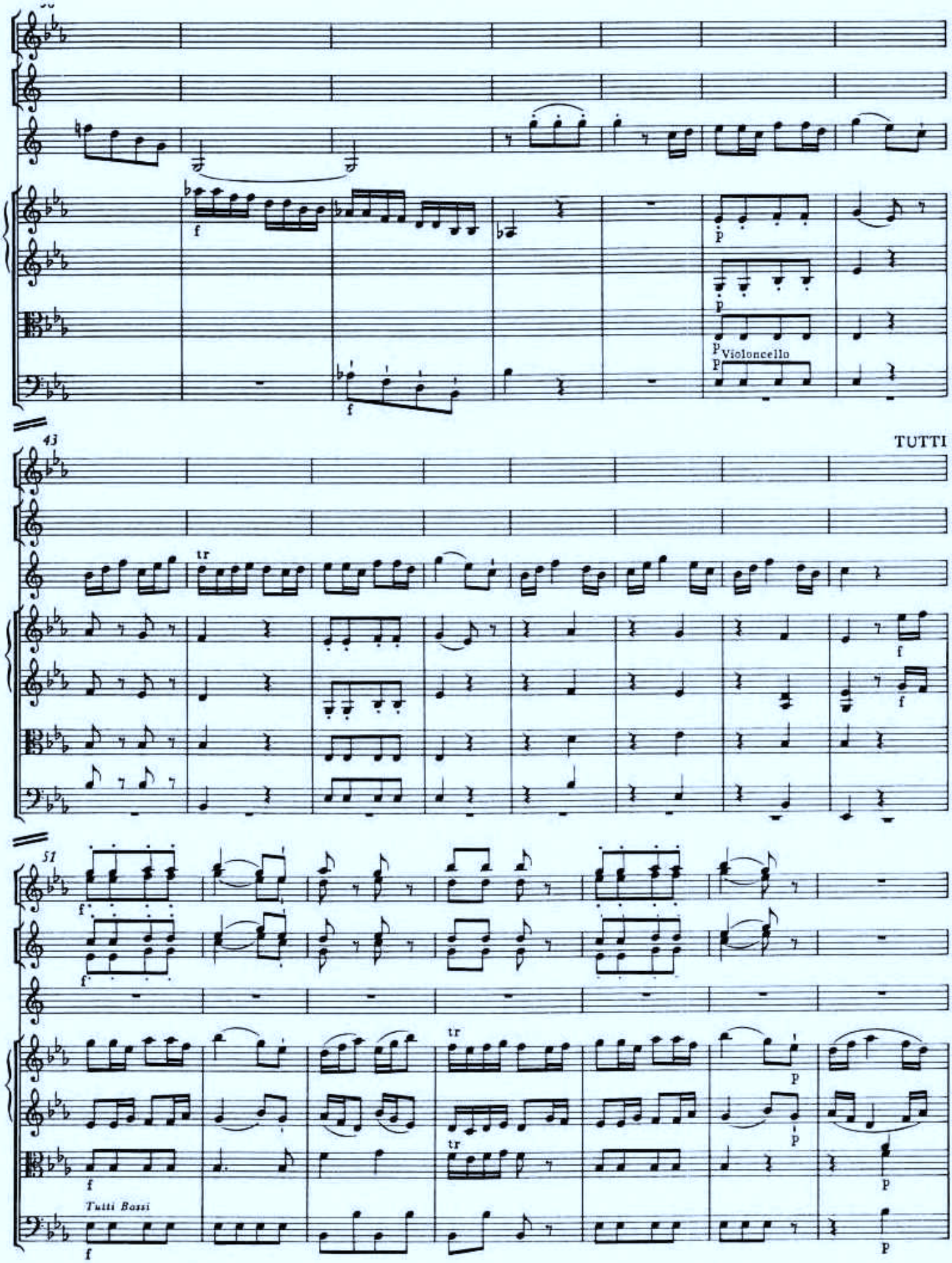
Datiert: Wien, 21. März 1781

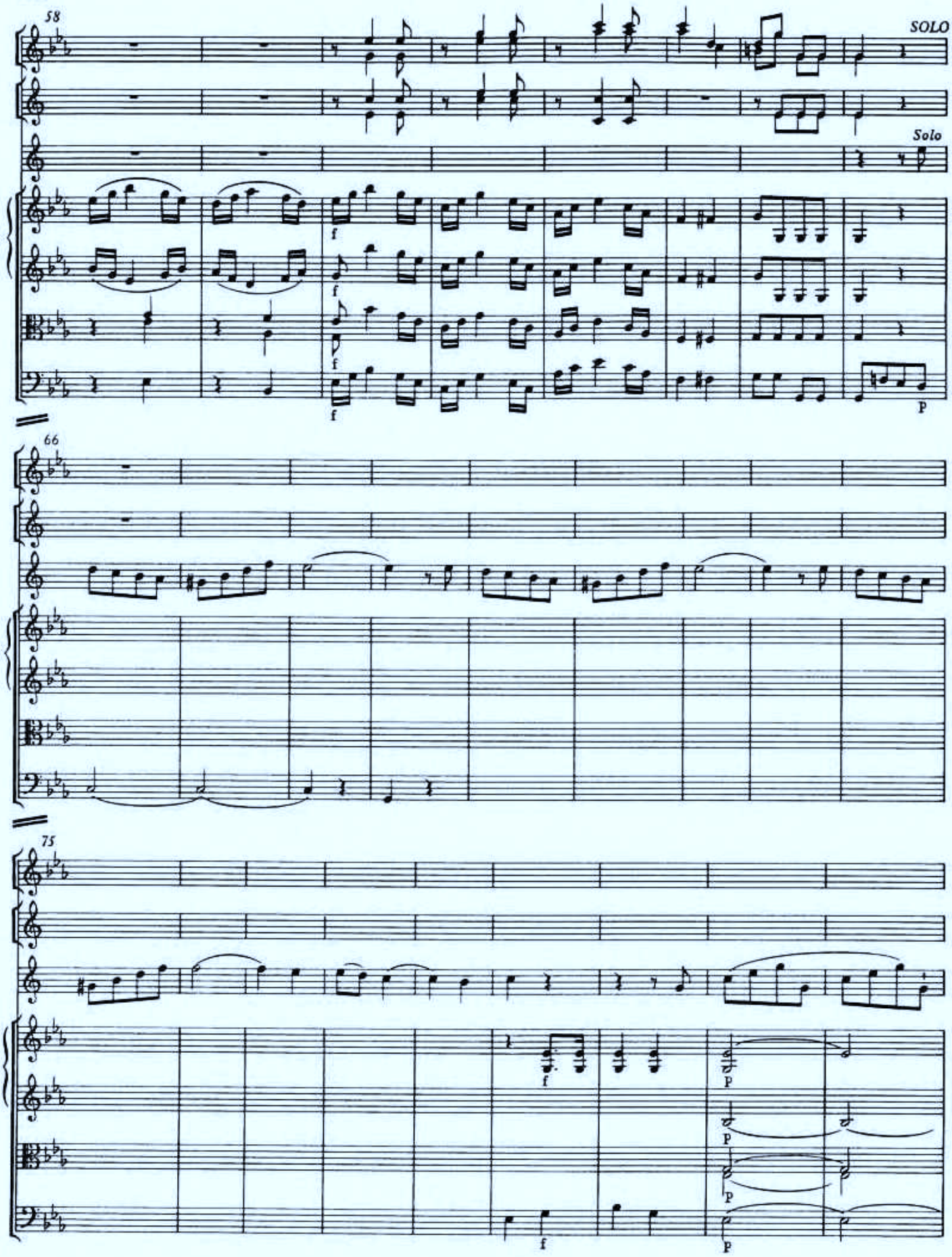


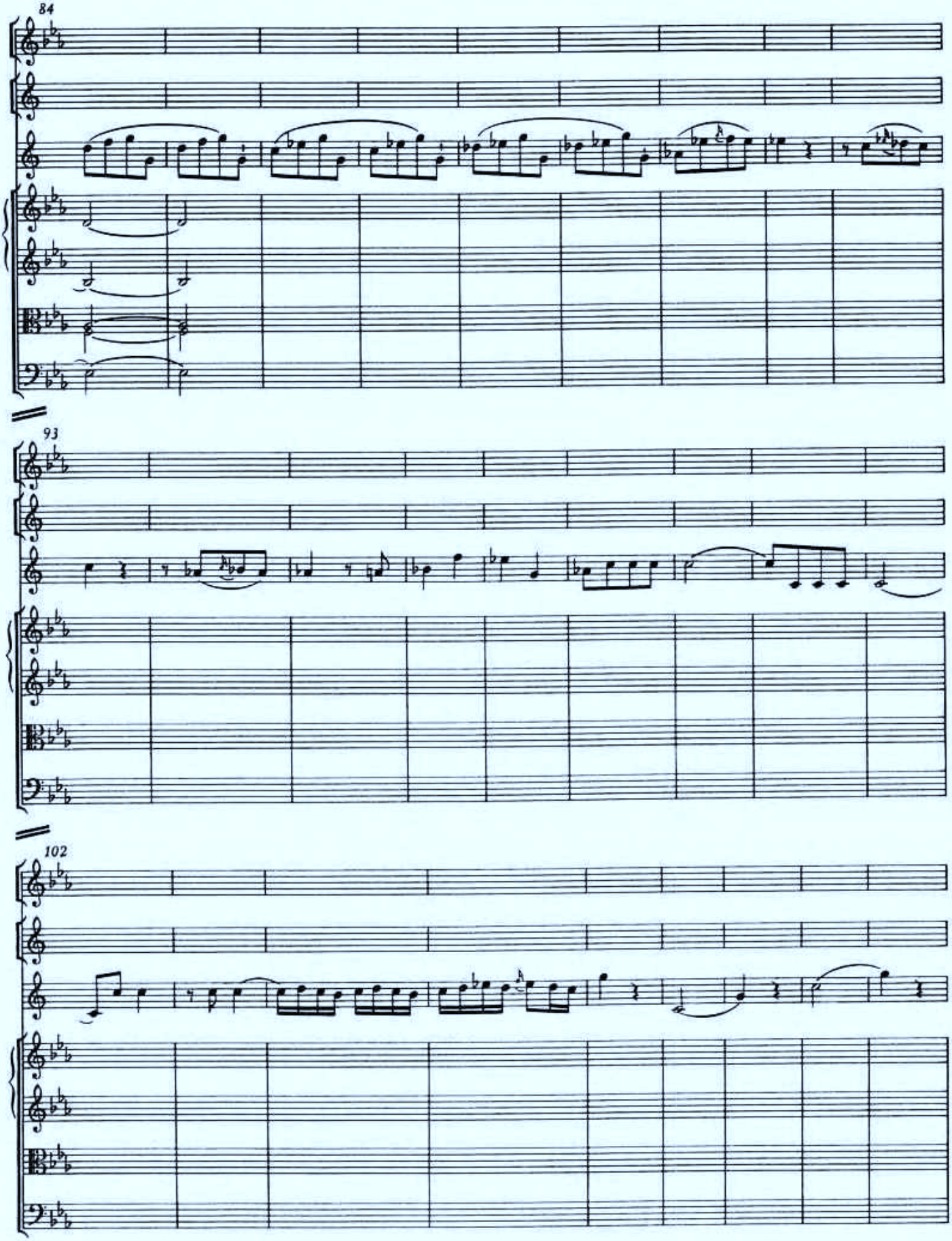
*) Zur Bedeutung von SOLO und TUTTI vgl. Vorwort.

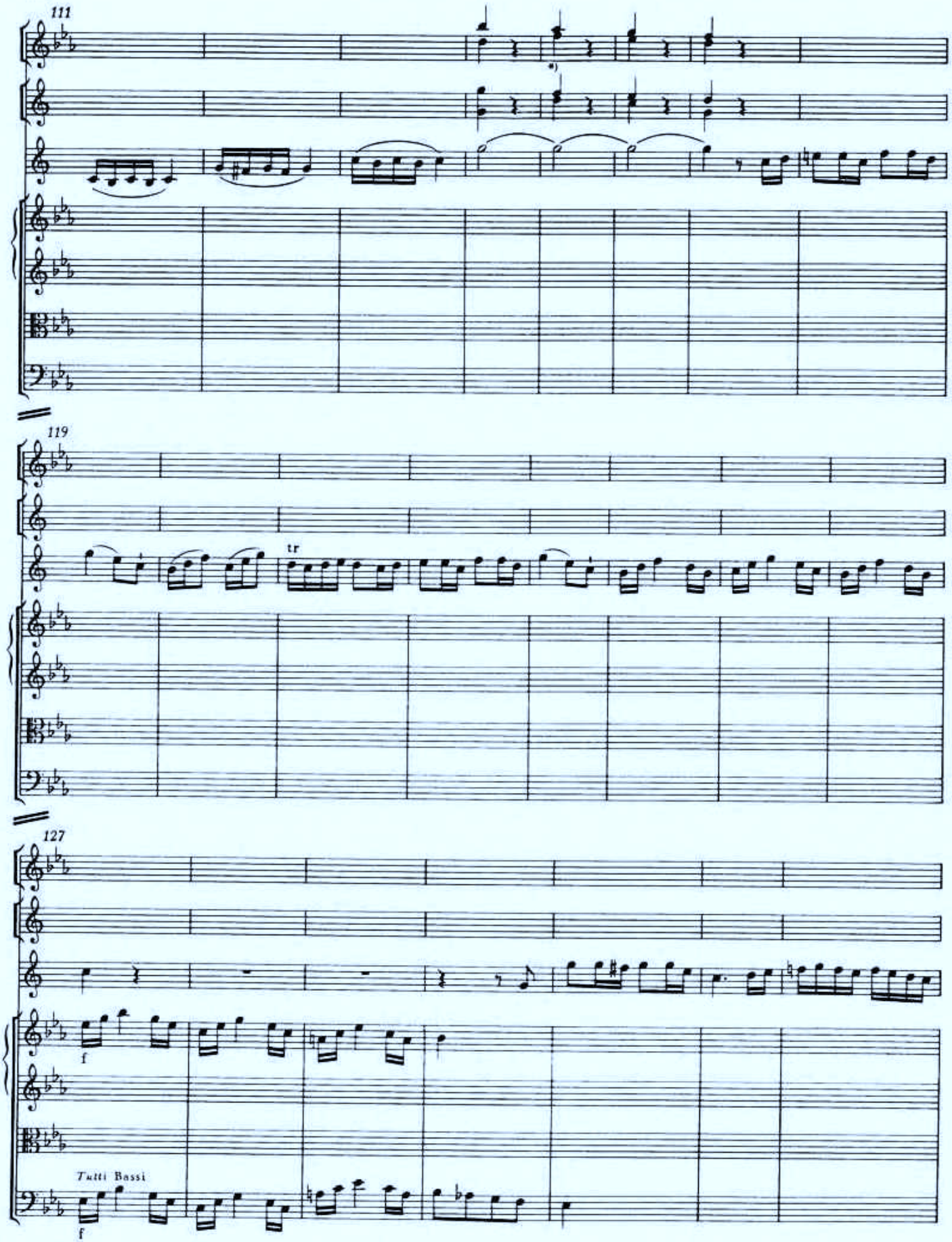


*) T. 16, Violine II: So im Autograph; gemeint wohl (vgl. T. 56).

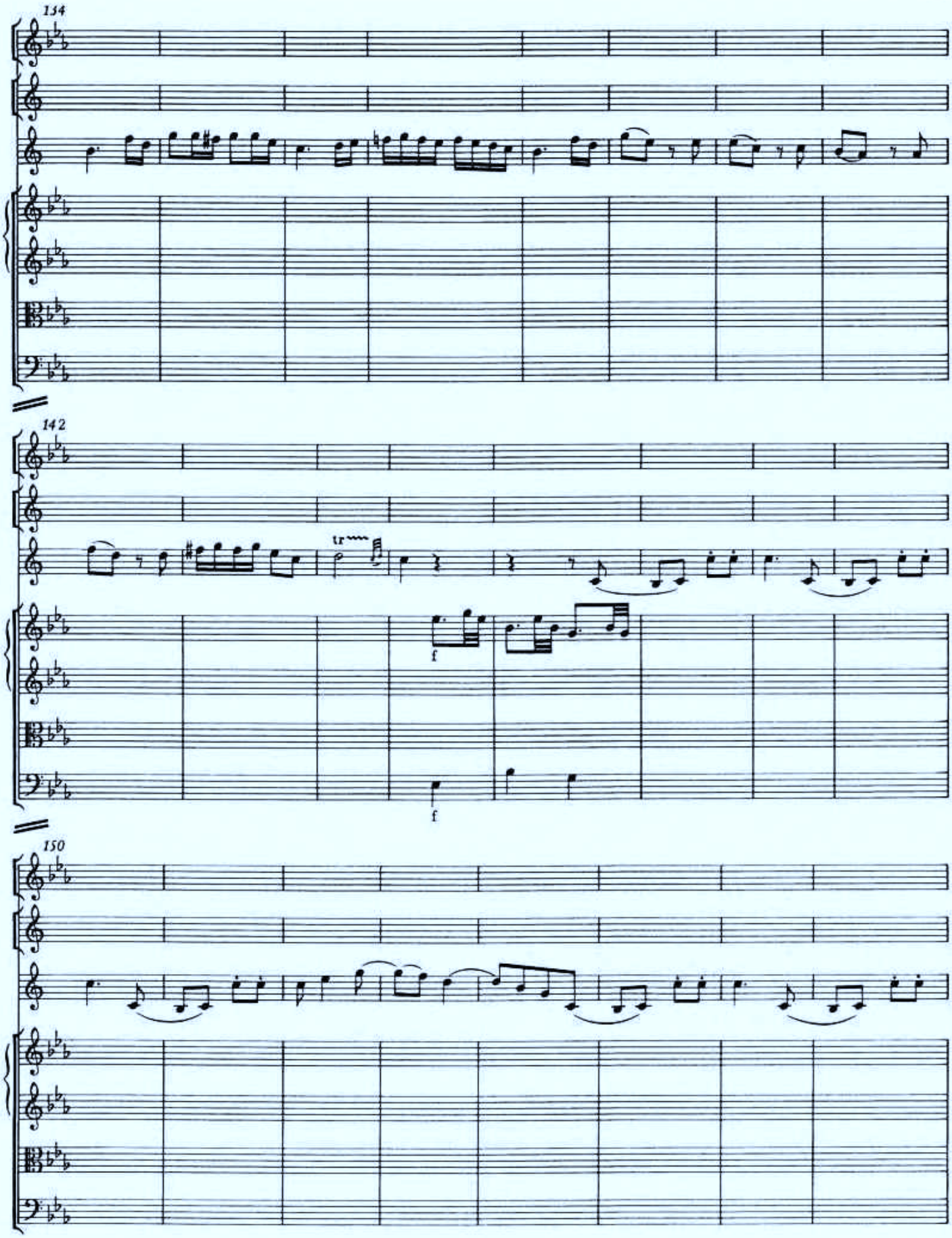

Violoncello
43
TUTTI
51
Tutti Bassi

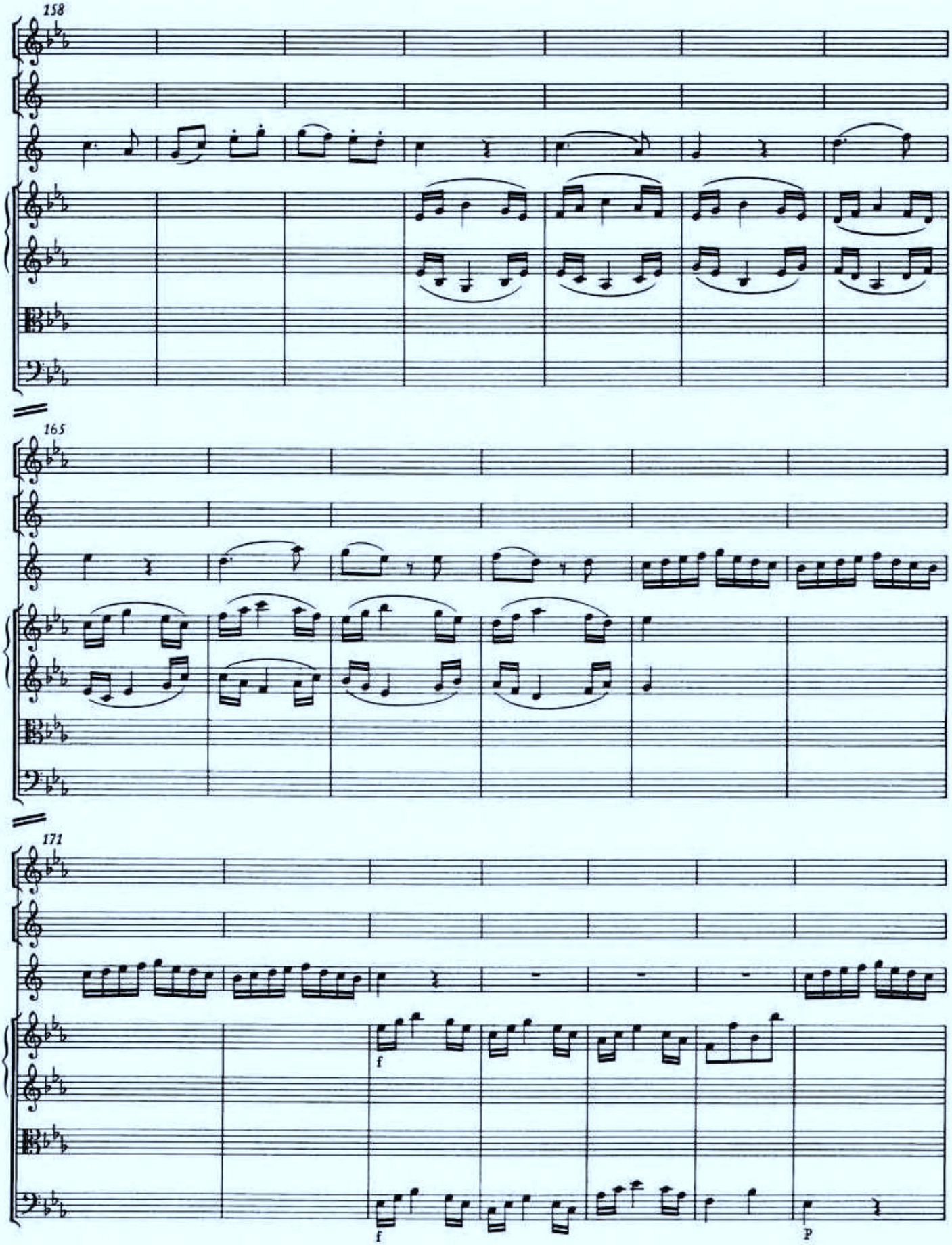

58
SOLO
Solo
f
f
f
f
P
66
75
f
P
P
P
f
P

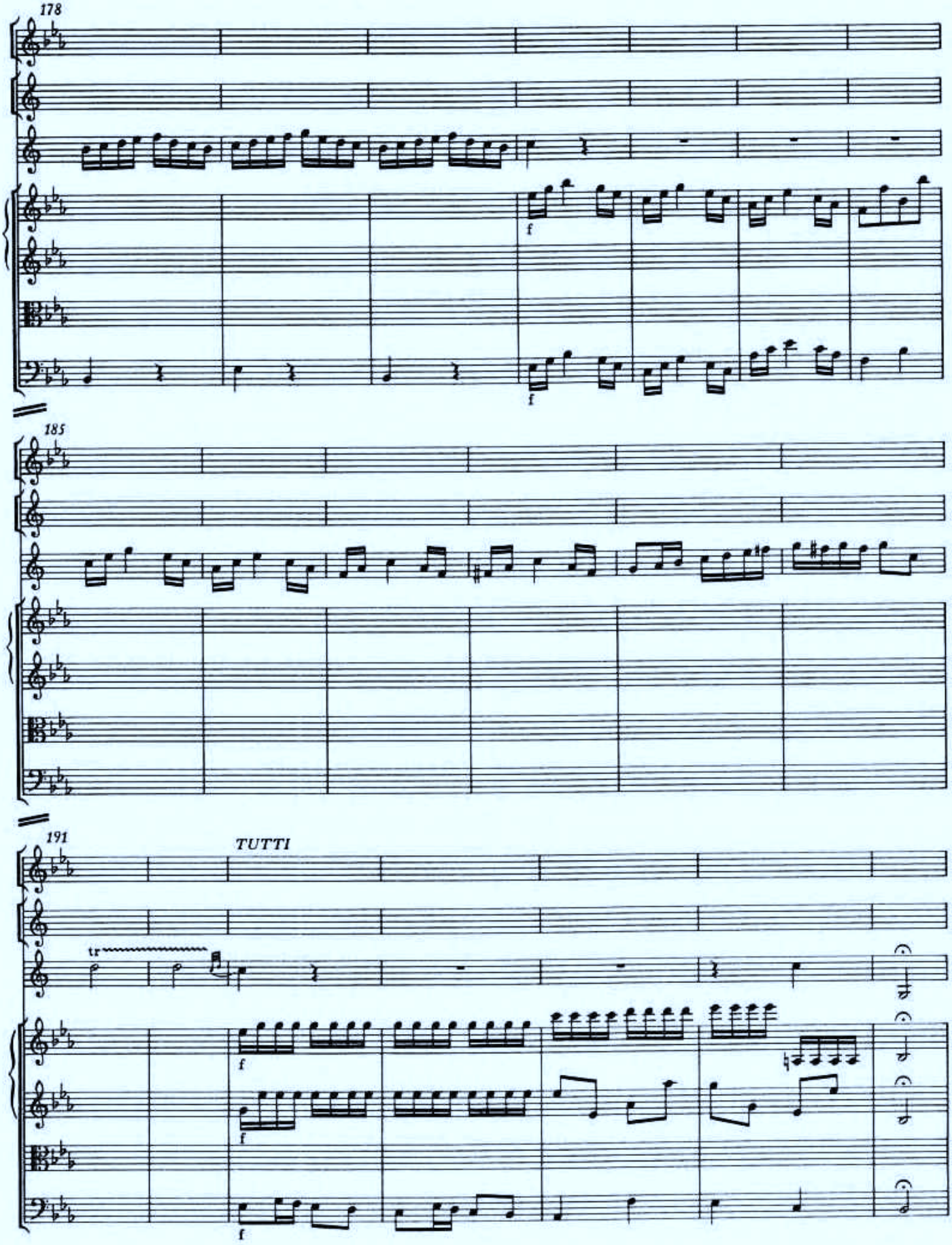

84
93
102

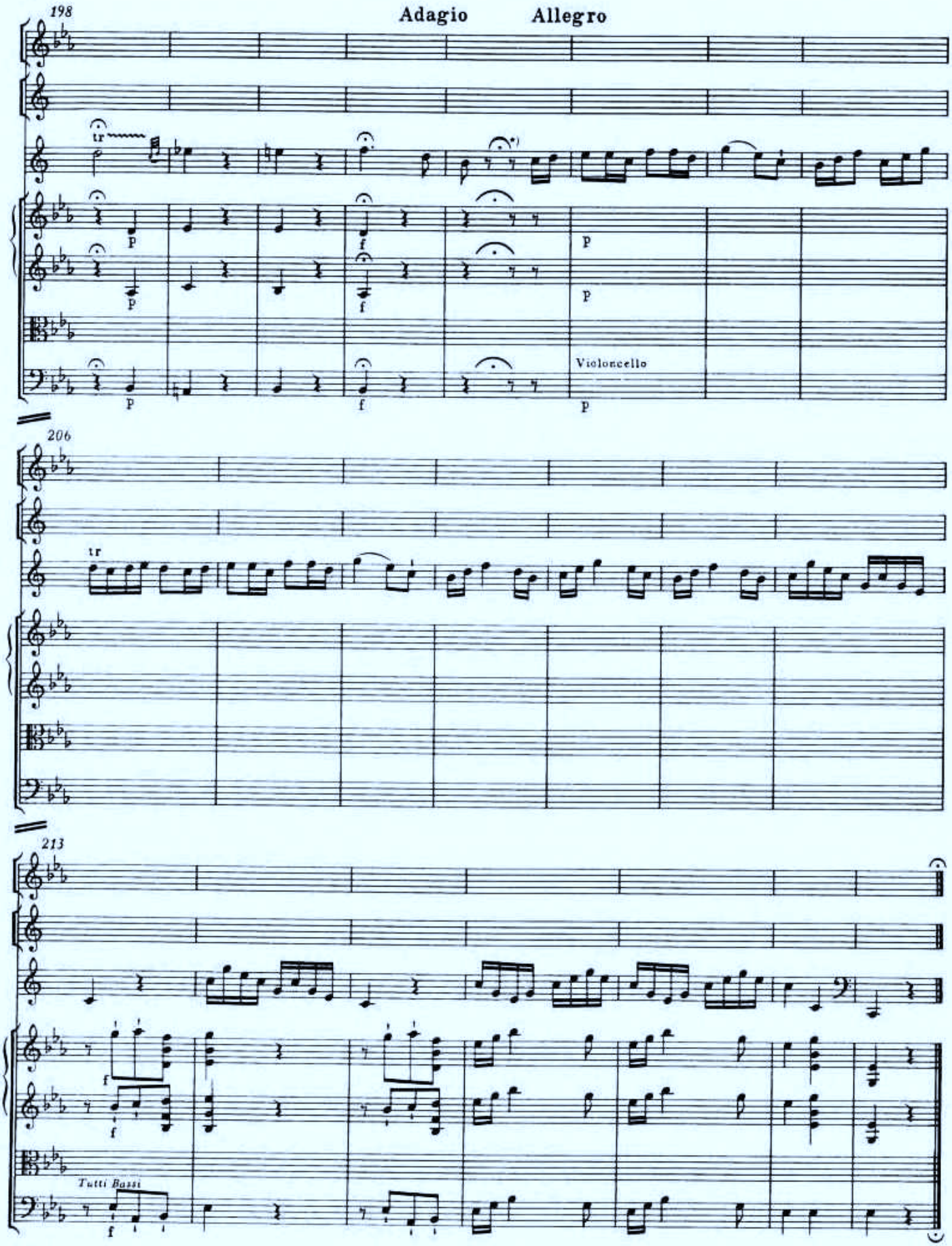


*) T. 115, Oboe II: Im Autograph statt f'' (oder d'') irrtümlich es''.


134
142
tr
f
f
150


158
165
171
f
f
p


178
f
f
185
191
TUTTI
tr
f
f
f



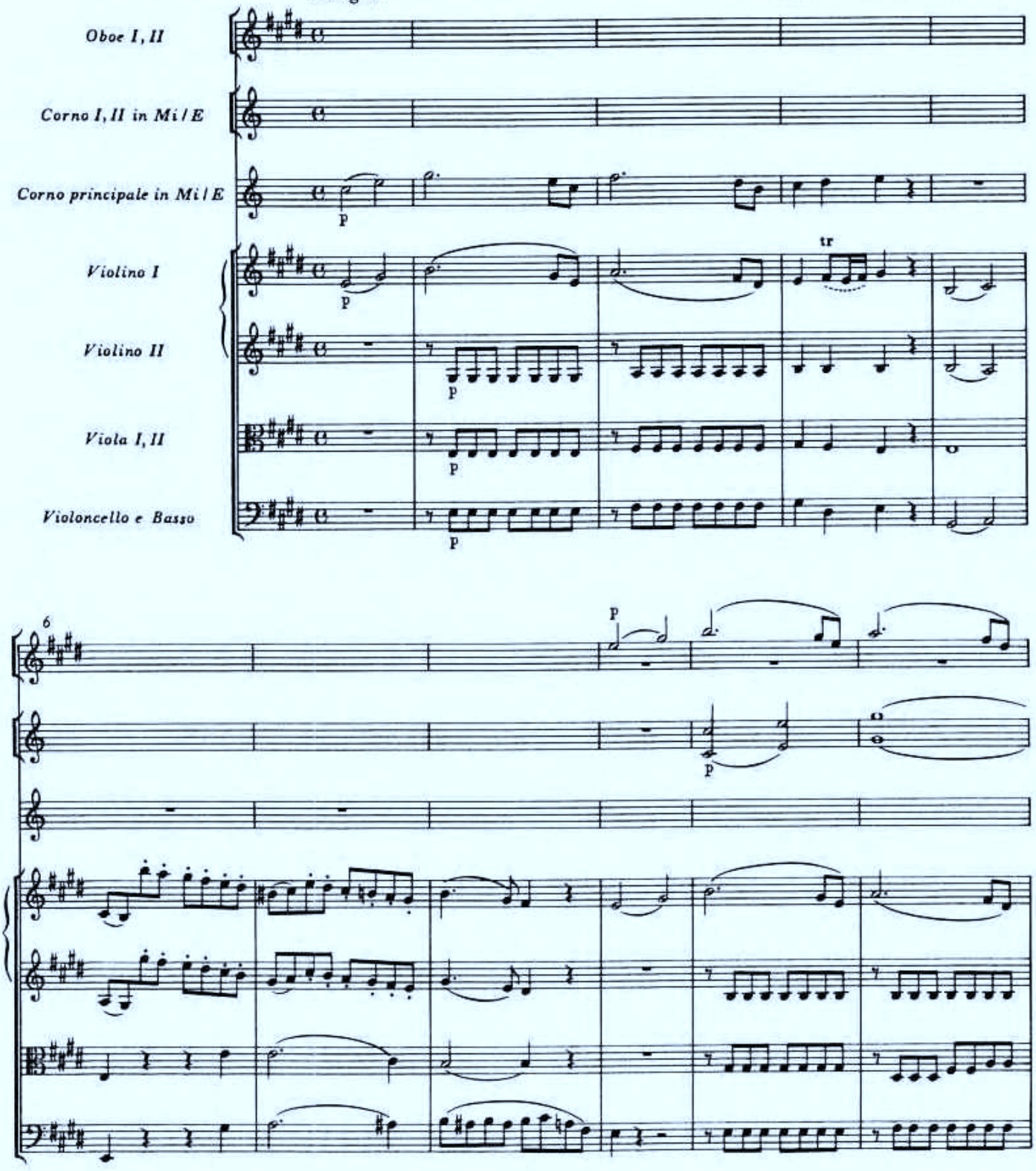
*) T. 202, Corno principale: Hier kann ein Eingang gespielt werden.

3. Erster Satz zu einem Konzert in E

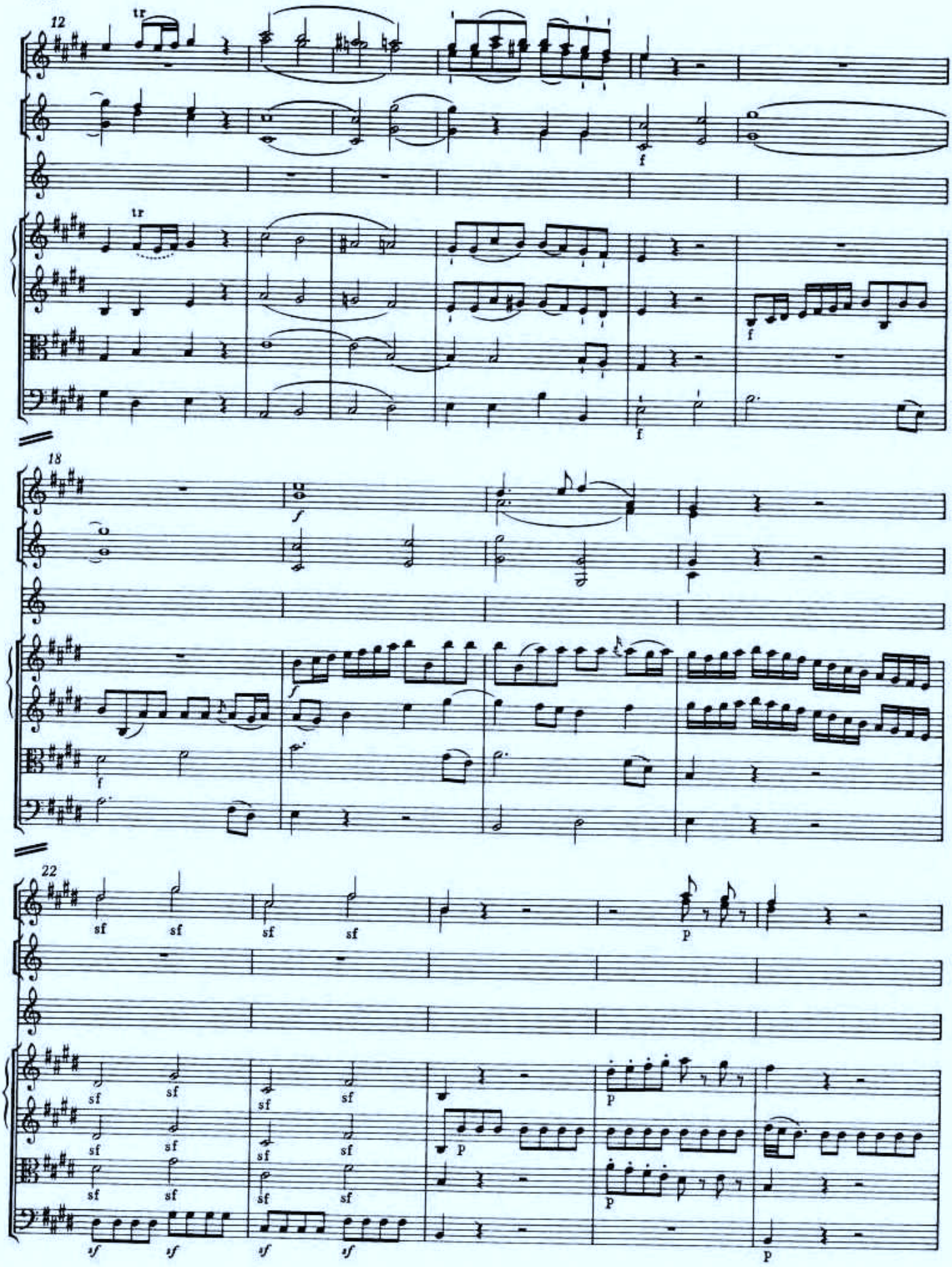
KV 494[a]

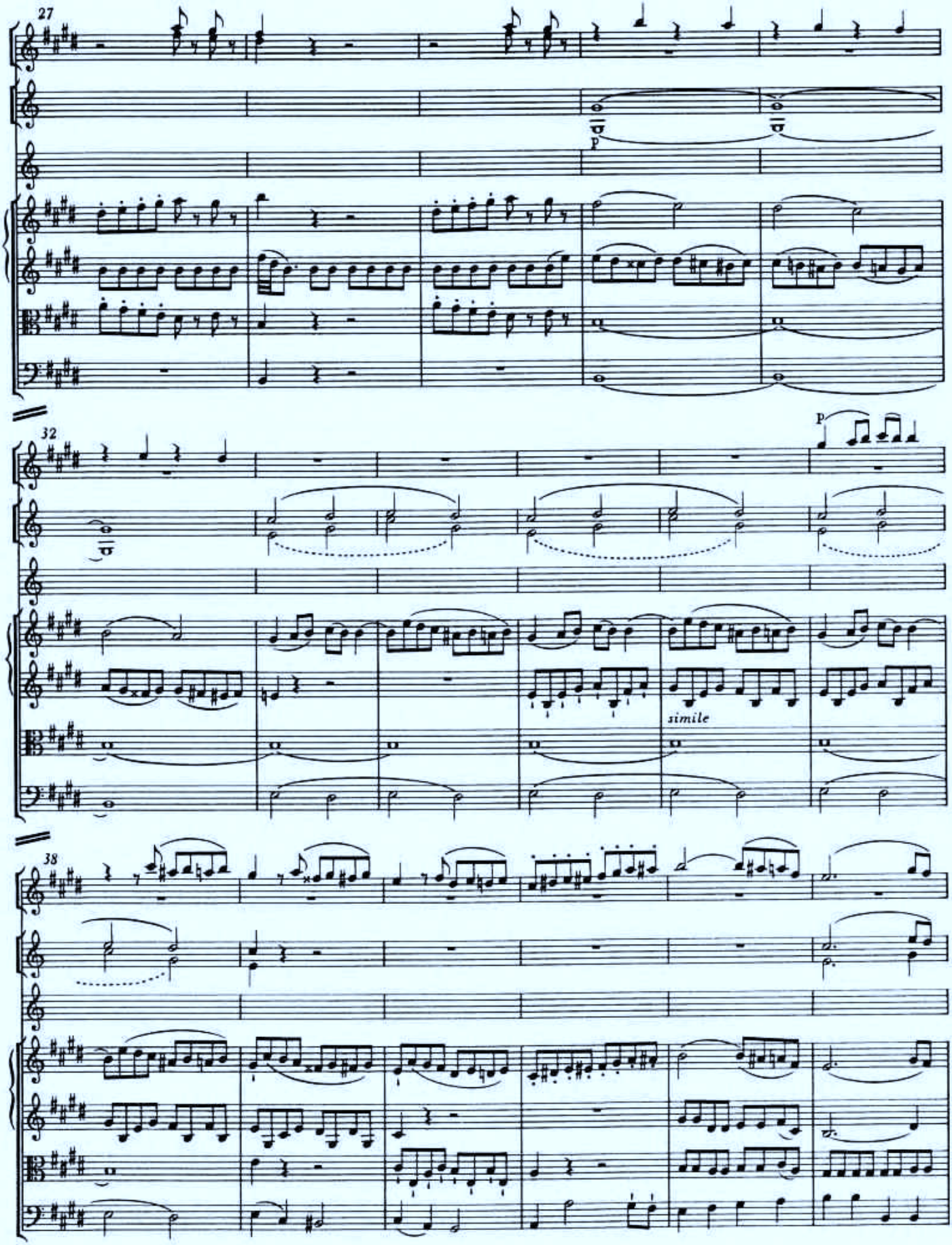
Allegro

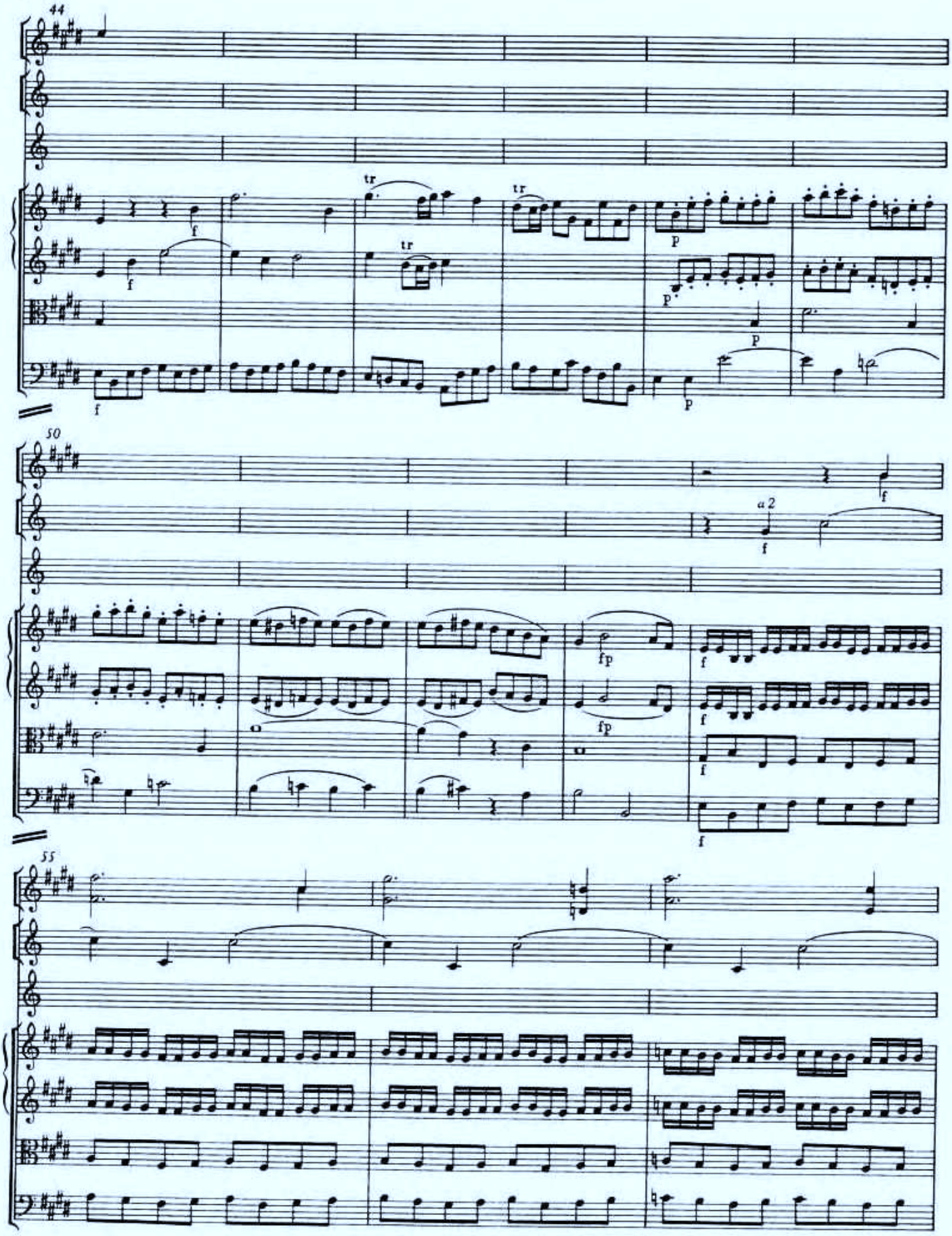
Entstanden in Wien, Sommer 1786*)

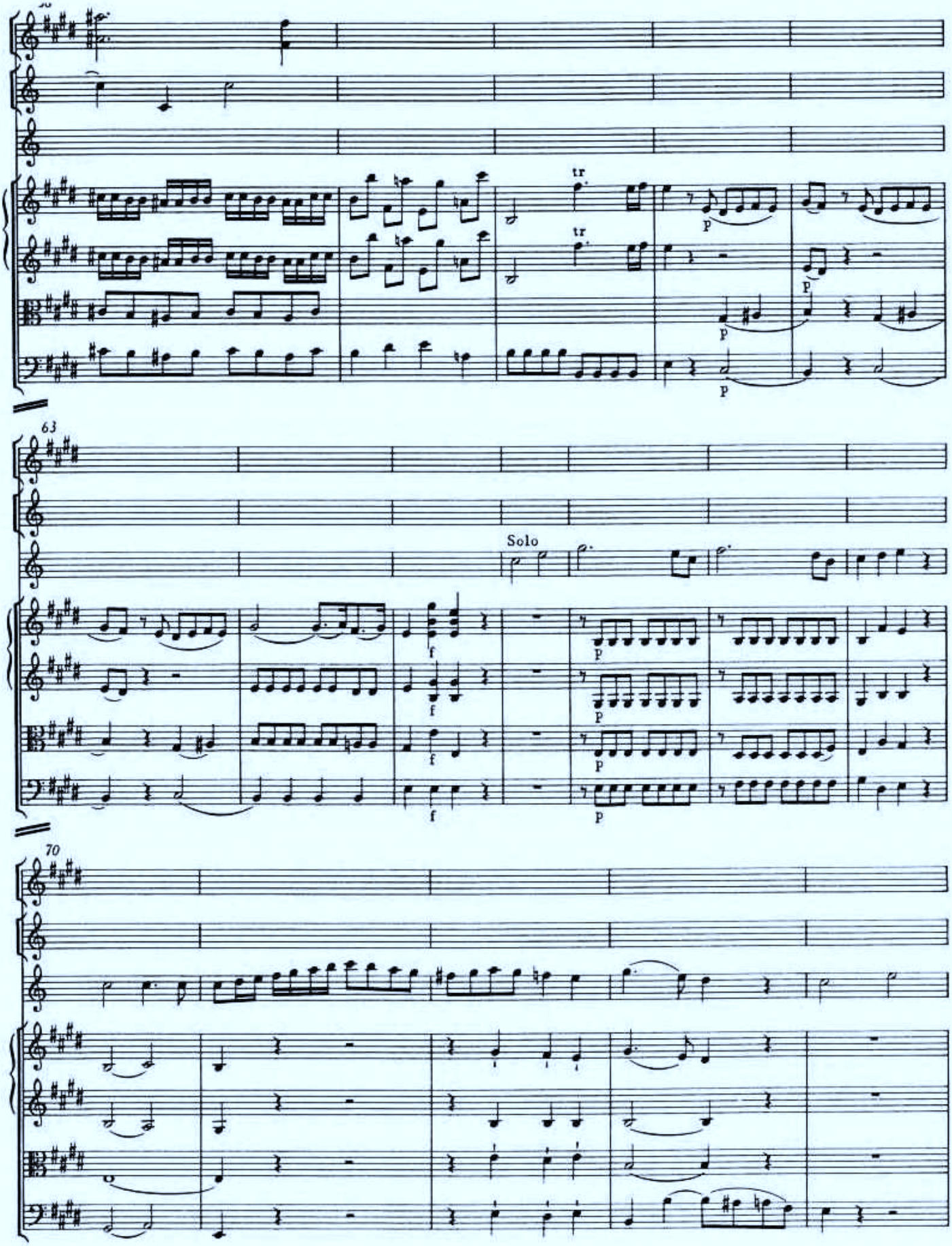


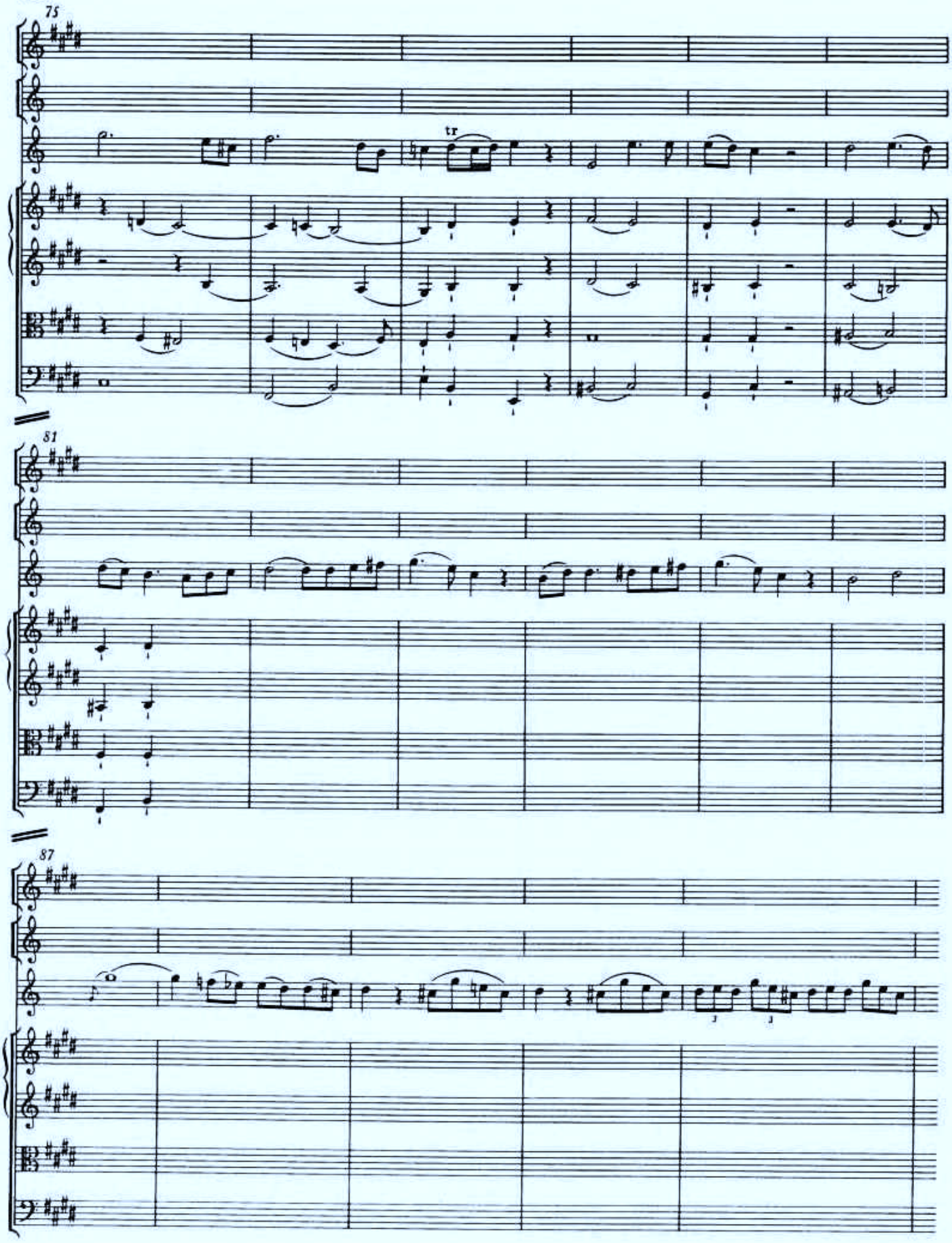
*) Zur Datierung vgl. Vorwort.


12
tr
f
18
22
sf
p


27
p
32
p
simile
38


44
tr
tr
tr
f
f
f
p
p
p
50
a 2
f
f
fp
fp
f
f
f
f
55


63
Solo
70

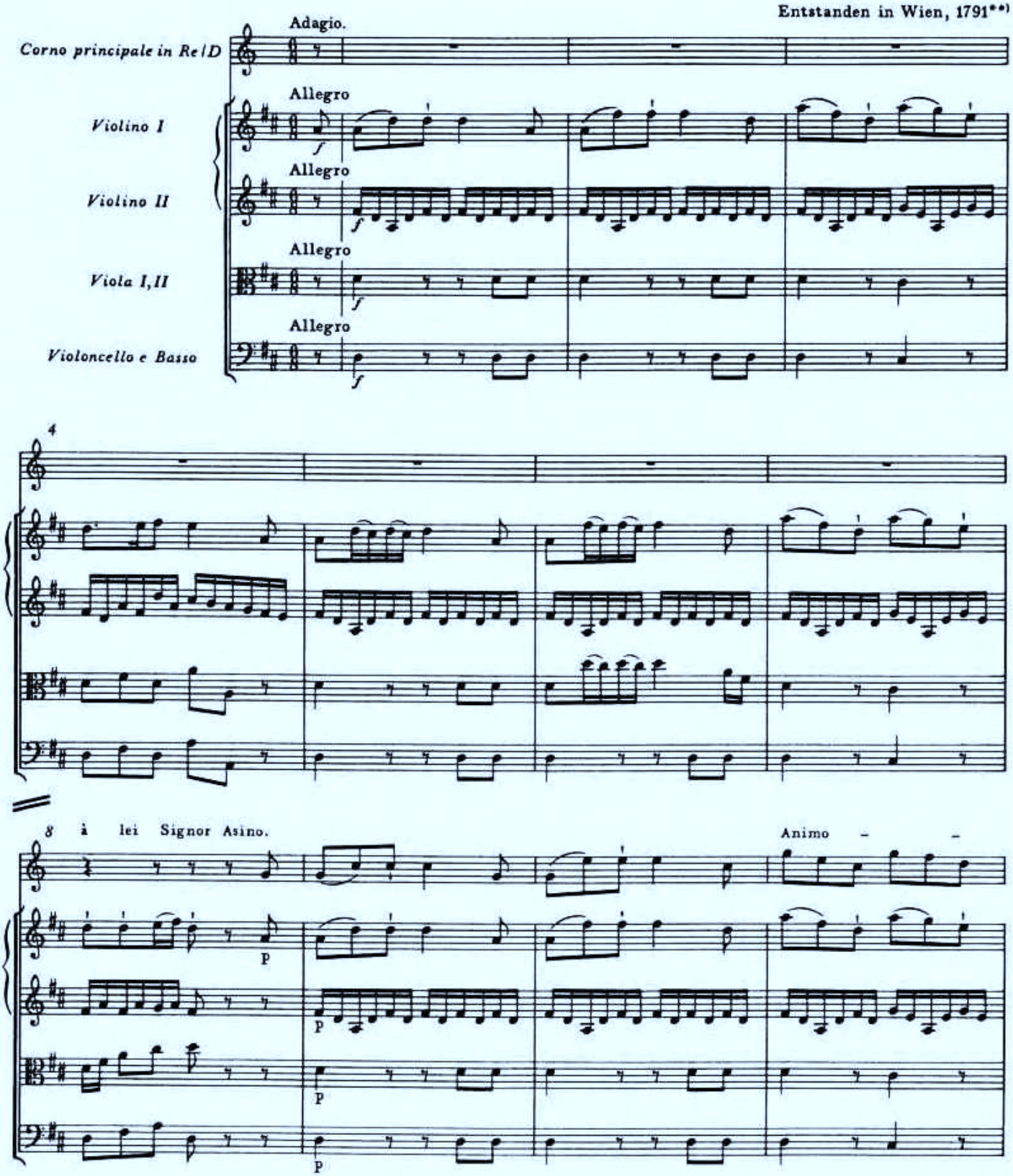

75
tr
81
87

4. Rondo in D

KV 412 (386b), Entwurf*)

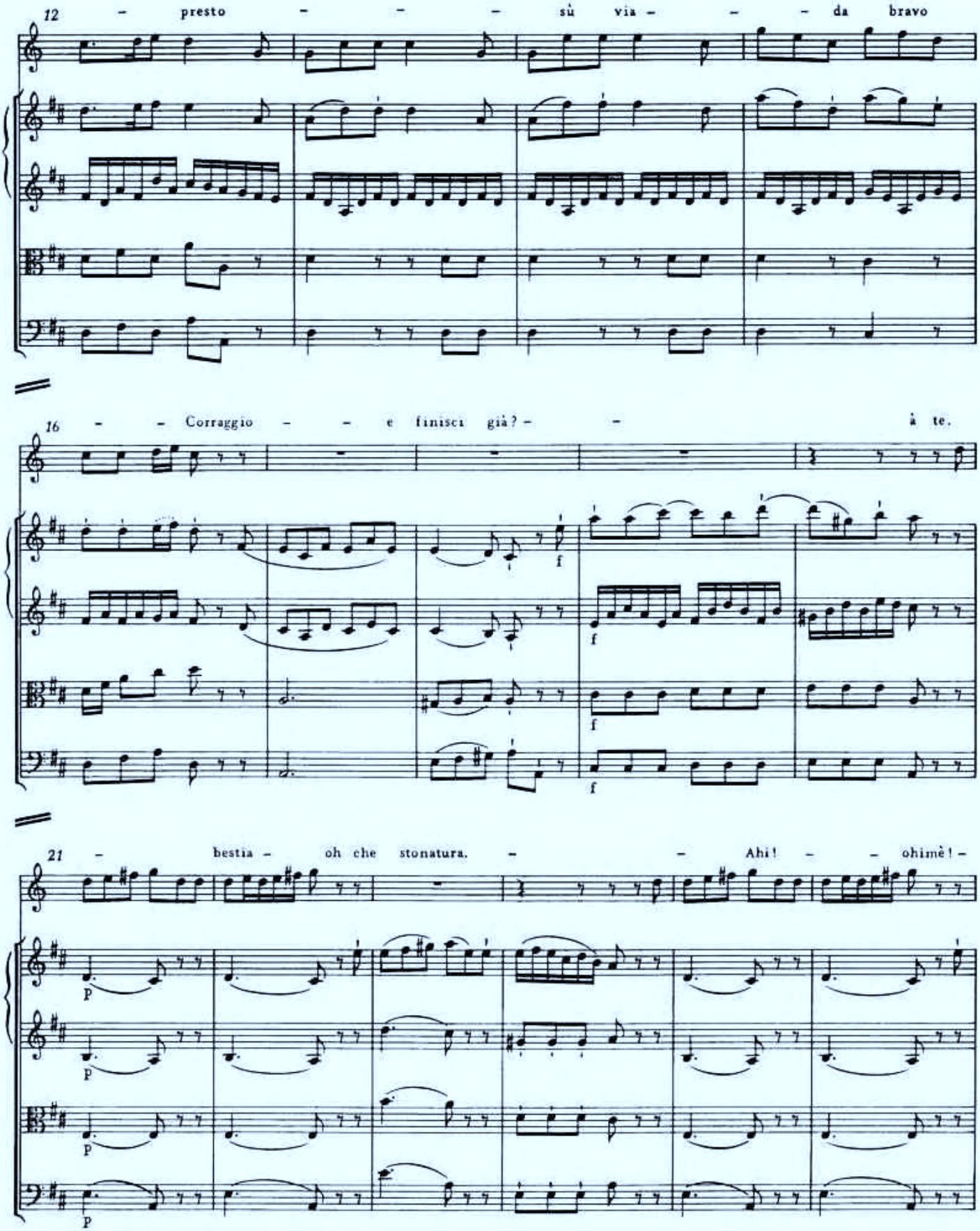
RONDÒ

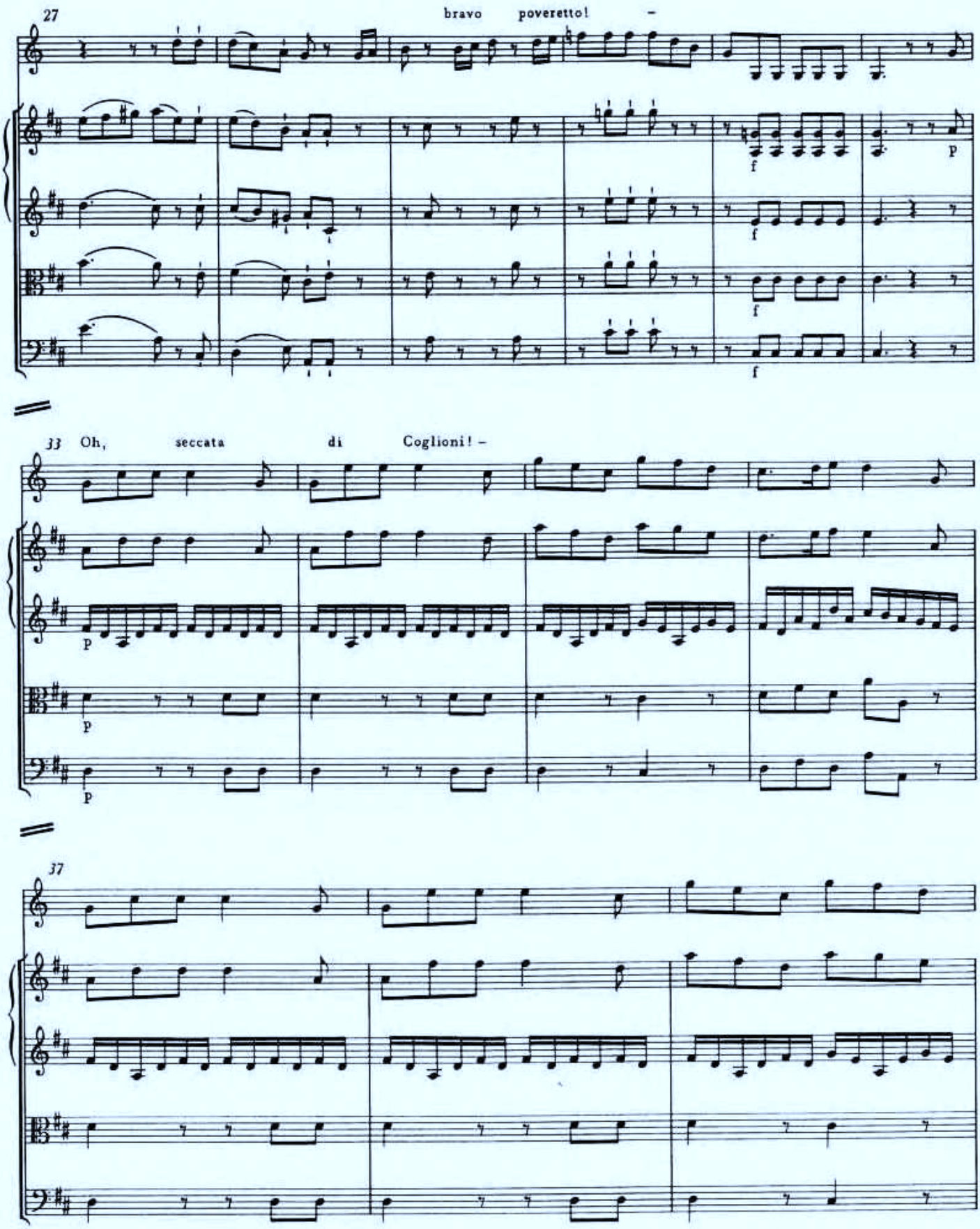
Entstanden in Wien, 1791**)

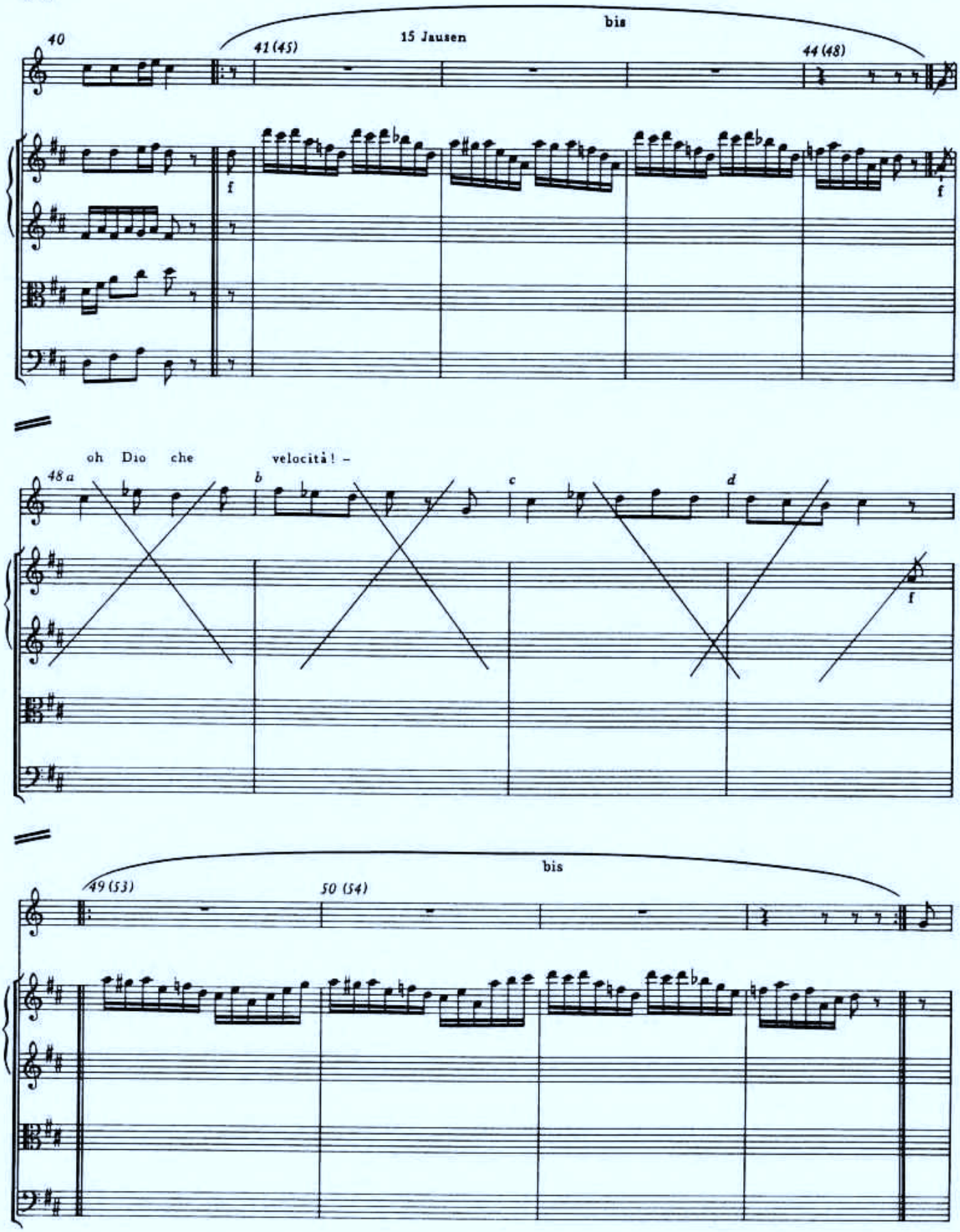


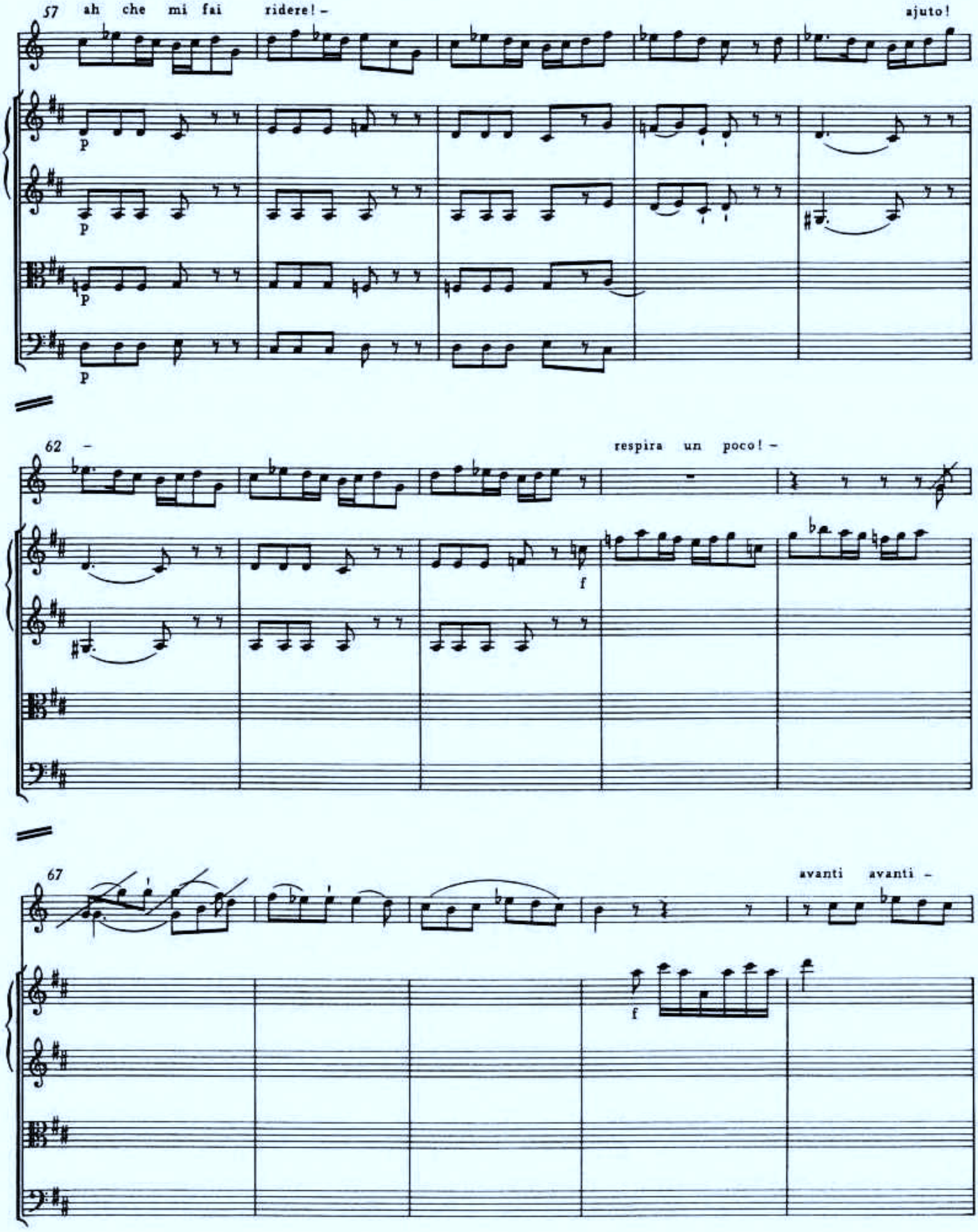
*) Nach Mozarts unvollständigem Autograph (vgl. Vorwort). Franz Xaver Süßmayr hat 1792 diesen Satz unter teilweiser Verwendung des Entwurfs neu komponiert; vgl. im Anhang IV S. 161 - 170.

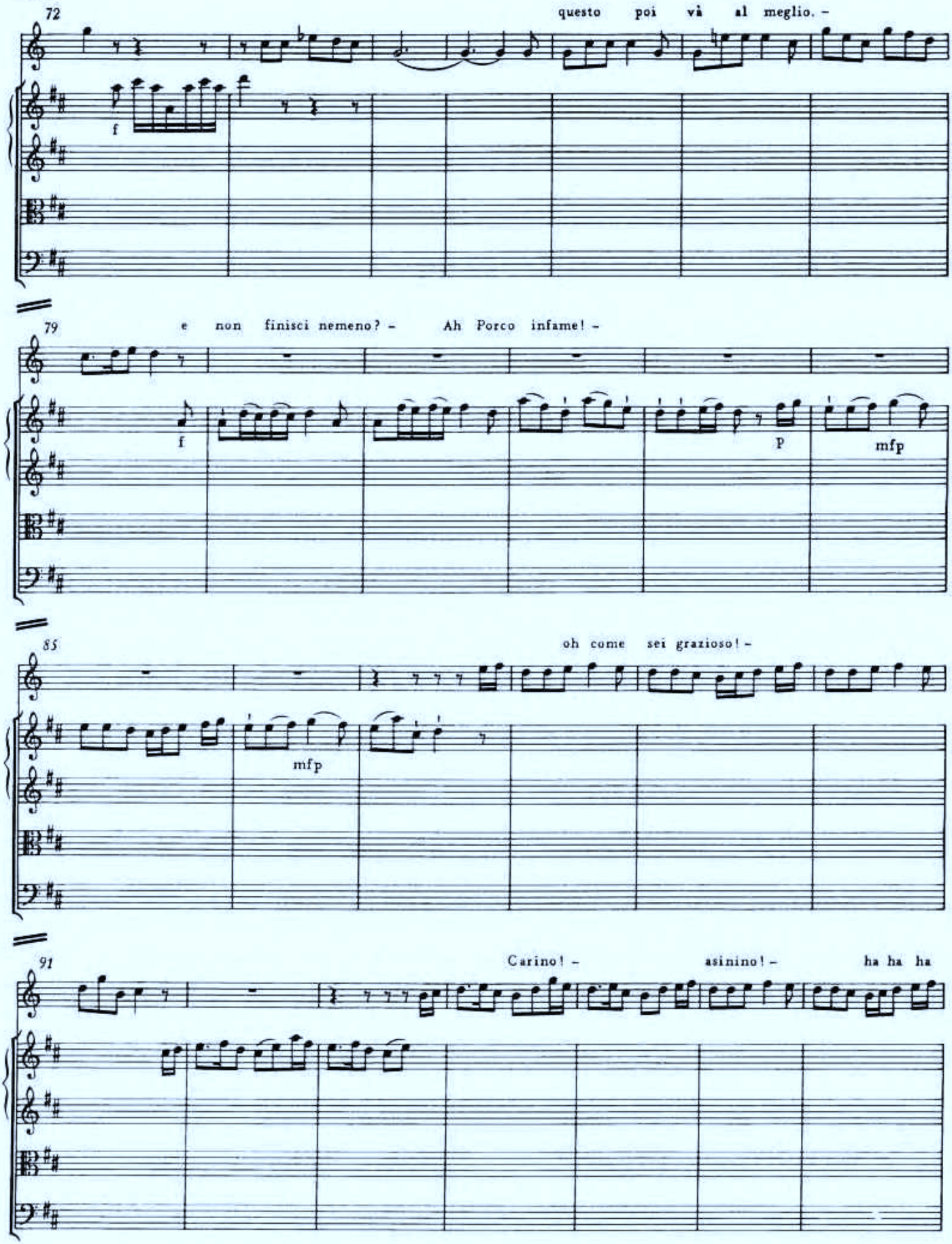
**) Zur Datierung vgl. Vorwort.

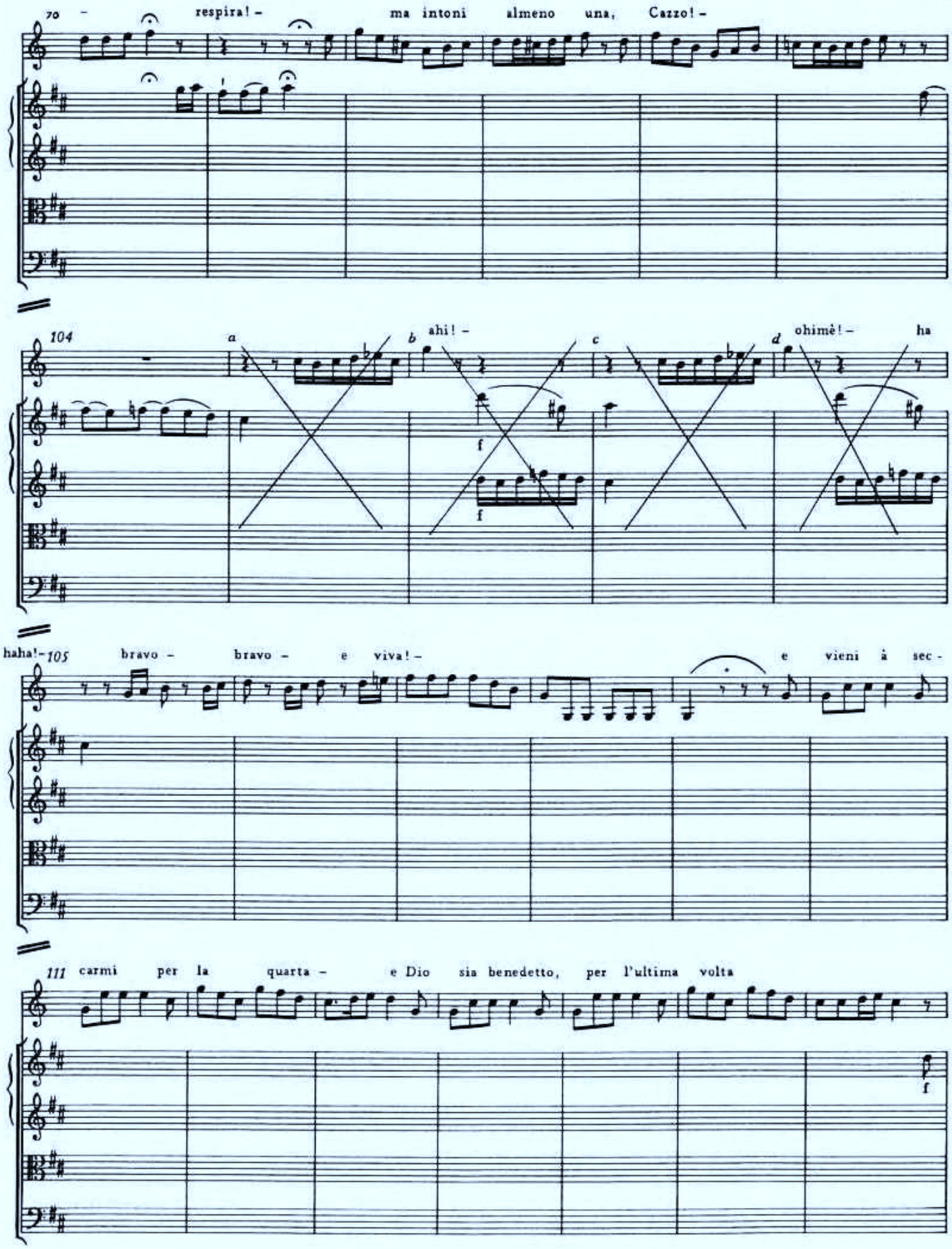

12 – presto – – – sù via – – – da bravo
16 – – Corraggio – – e finisci già? – – à te.
21 – bestia – oh che stonatura. – – Ahi! – – ohimè! –
f
f
f
p
p
p
p

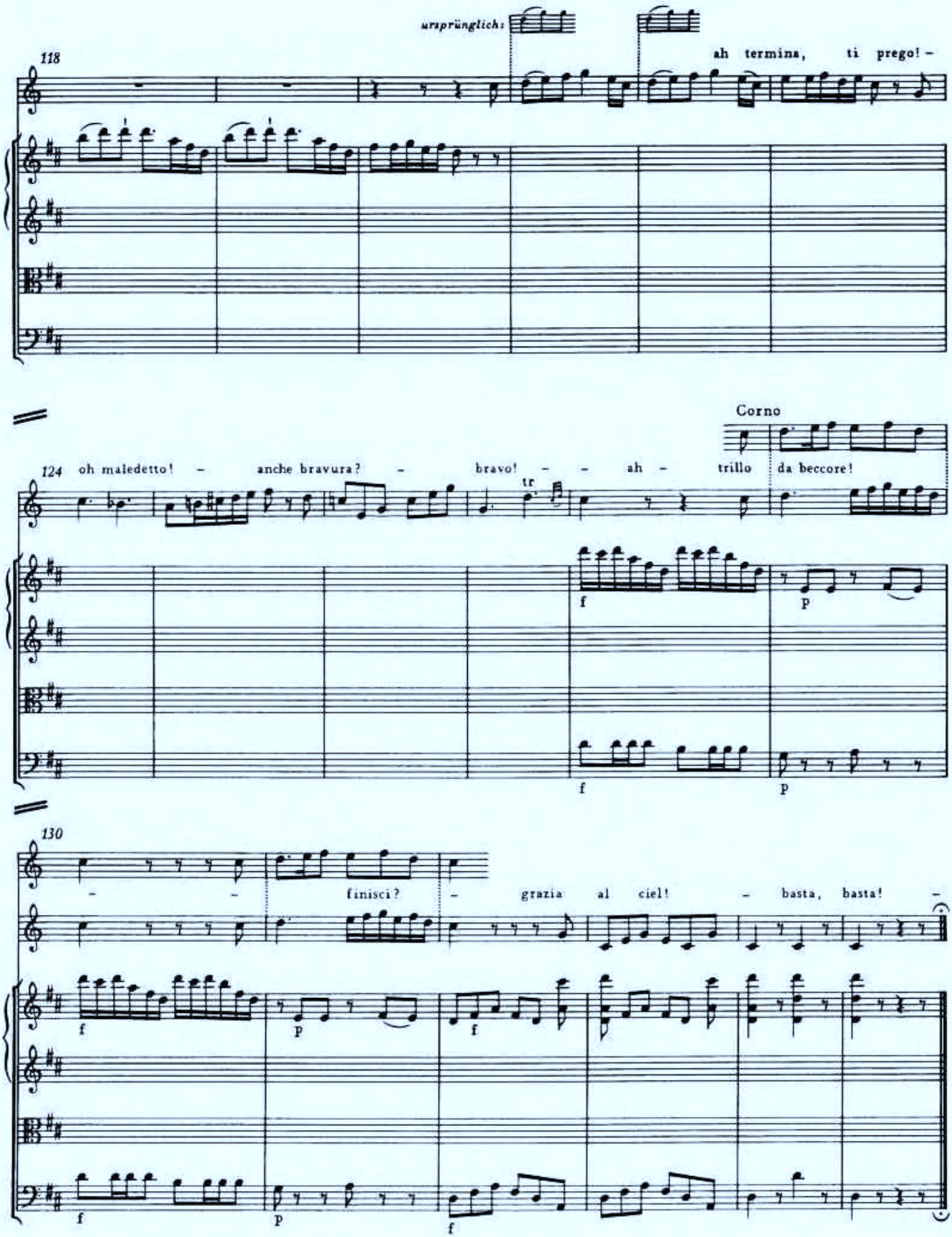

27
bravo poveretto! –
f
p
33 Oh, seccata di Coglioni! –
37


bis
40
41 (45)
15 Jausen
44 (48)
f
f
oh Dio che velocità! –
48 a
b
c
d
f
bis
49 (53)
50 (54)

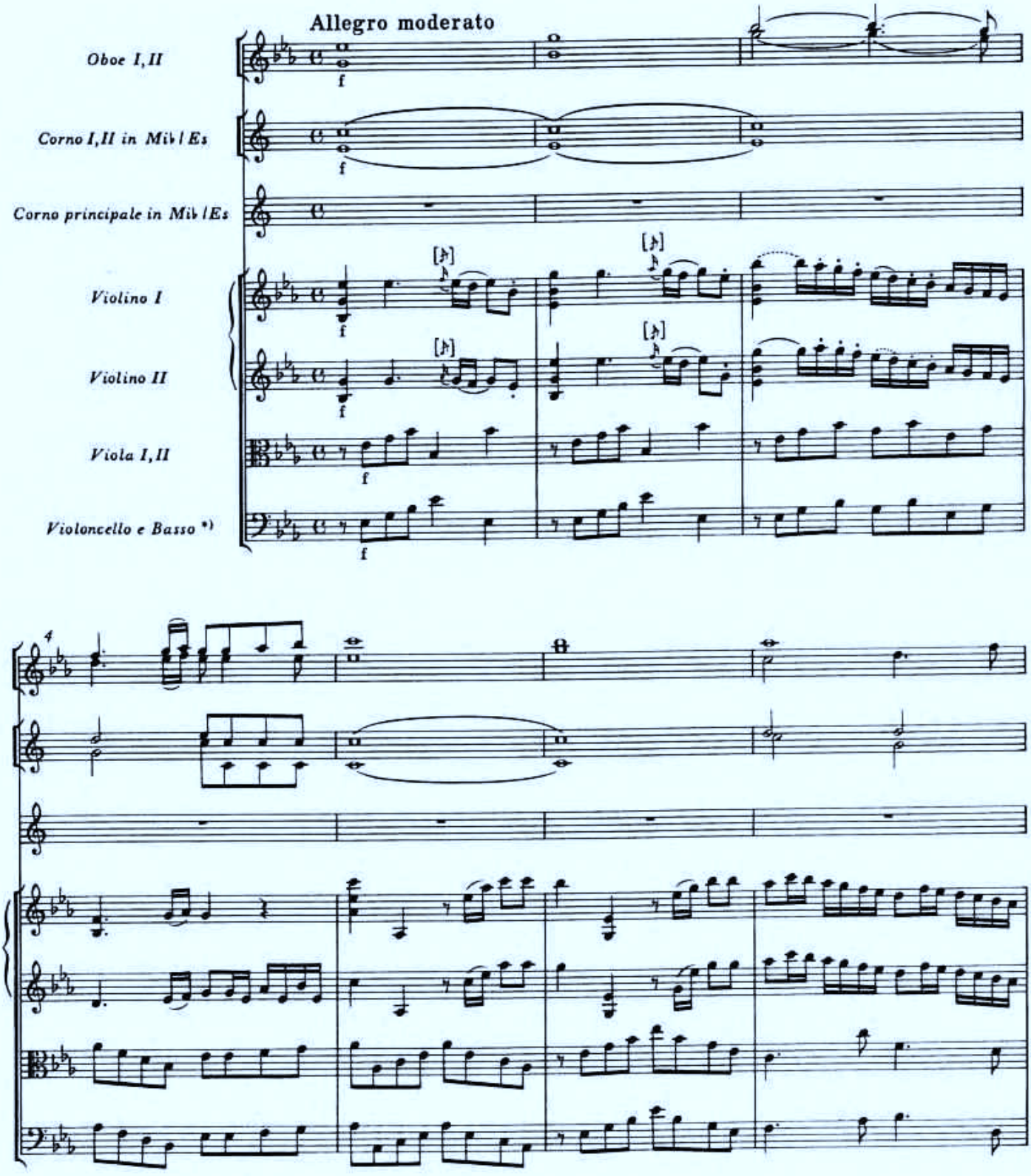

57
ah che mi fai ridere! –
aiuto!
p
p
p
p
62
–
respira un poco! –
f
67
avanti avanti –
f


72
questo poi và al meglio. –
f
79
e non finisci nemeno? – Ah Porco infame! –
f
p
mfp
85
oh come sei grazioso! –
mfp
91
Carino! – asinino! – ha ha ha


70 – respira! – ma intoni almeno una, Cazzo! –
104 a b ahi! – c d ohimè! – ha
f
f
haha! – 105 bravo – bravo – e viva! – e vieni à sec -
111 carmi per la quarta – e Dio sia benedetto, per l'ultima volta
f

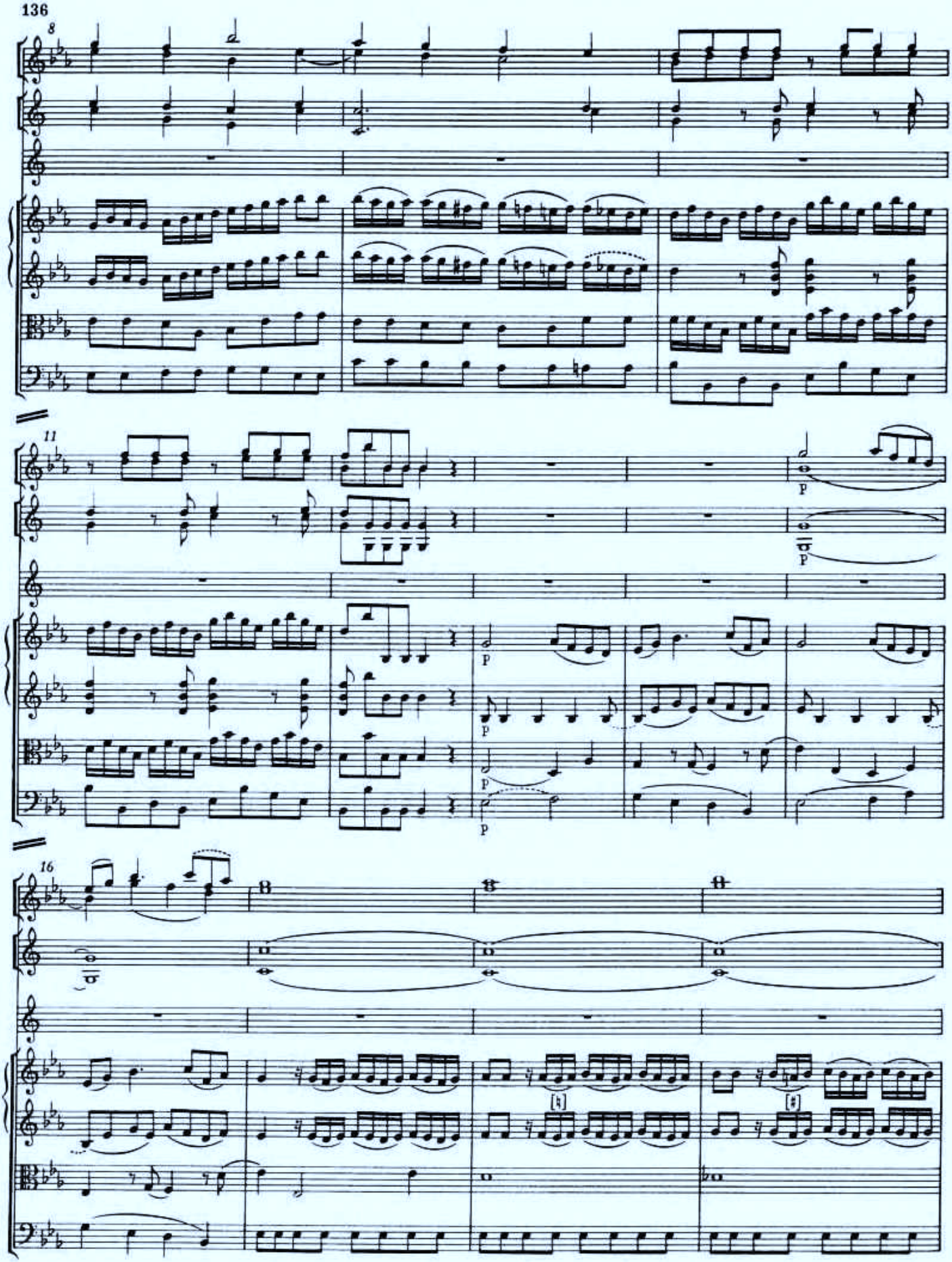

ursprünglich:
118
ah termina, ti prego! –
Corno
124
oh maledetto! – anche bravura? – bravo! – – ah – trillo da beccore!
tr
f
p
f
p
130
– – finisci? – grazia al ciel! – basta, basta! –
f
p
f
f
p
f

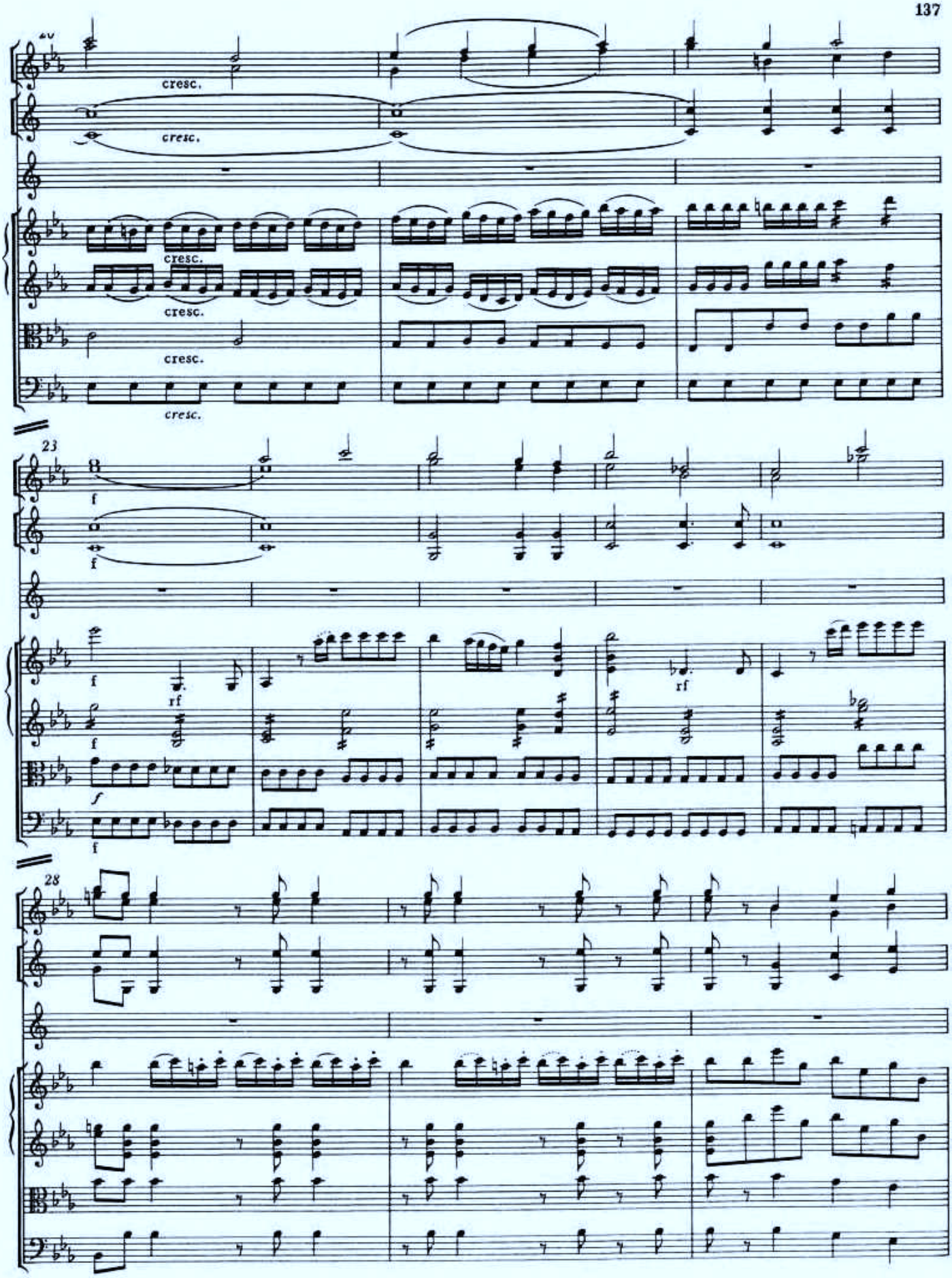
III
Konzert in Es
KV 495
Erster Satz in kürzerer Fassung
(nach dem André - Druck von 1802)

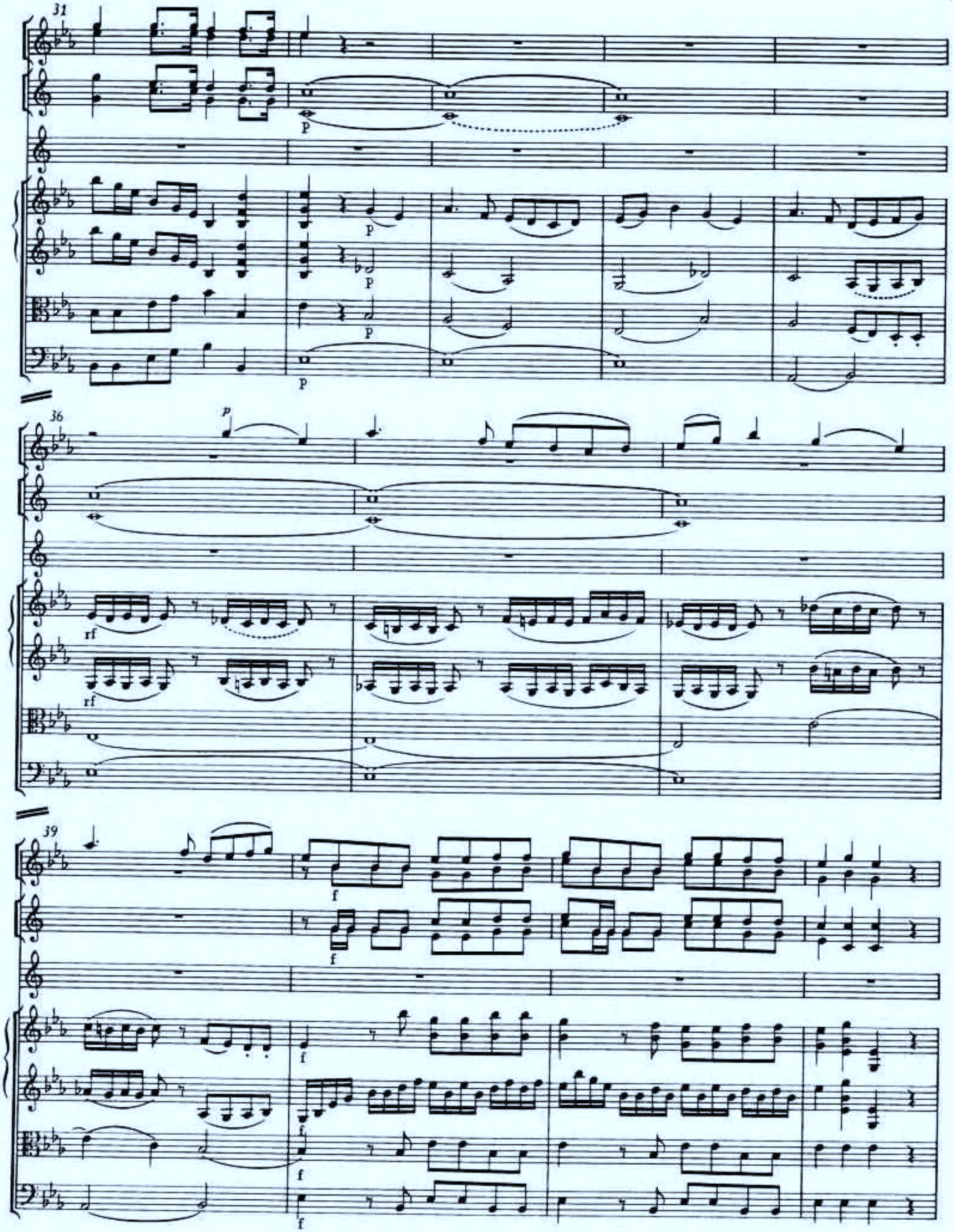


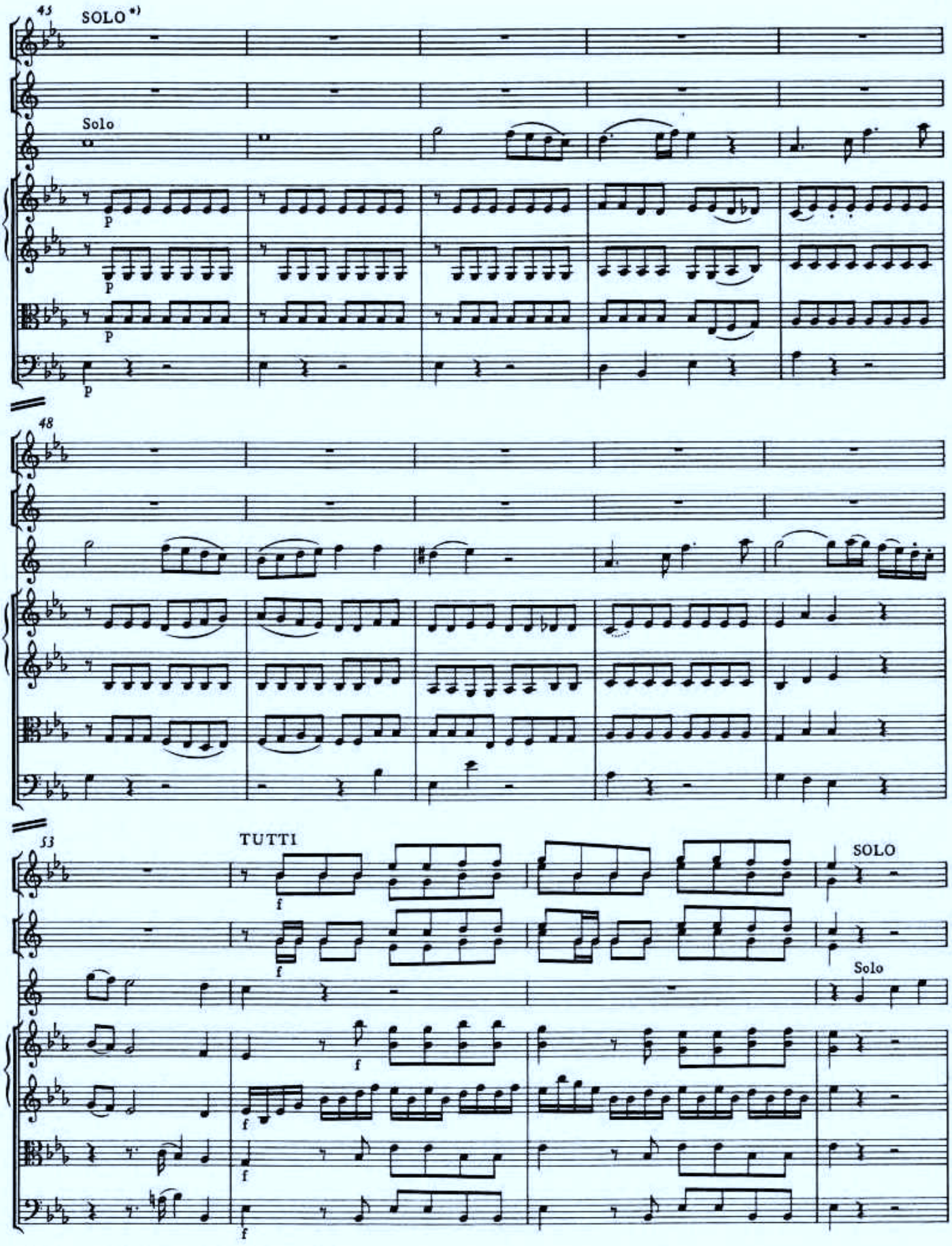
*) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

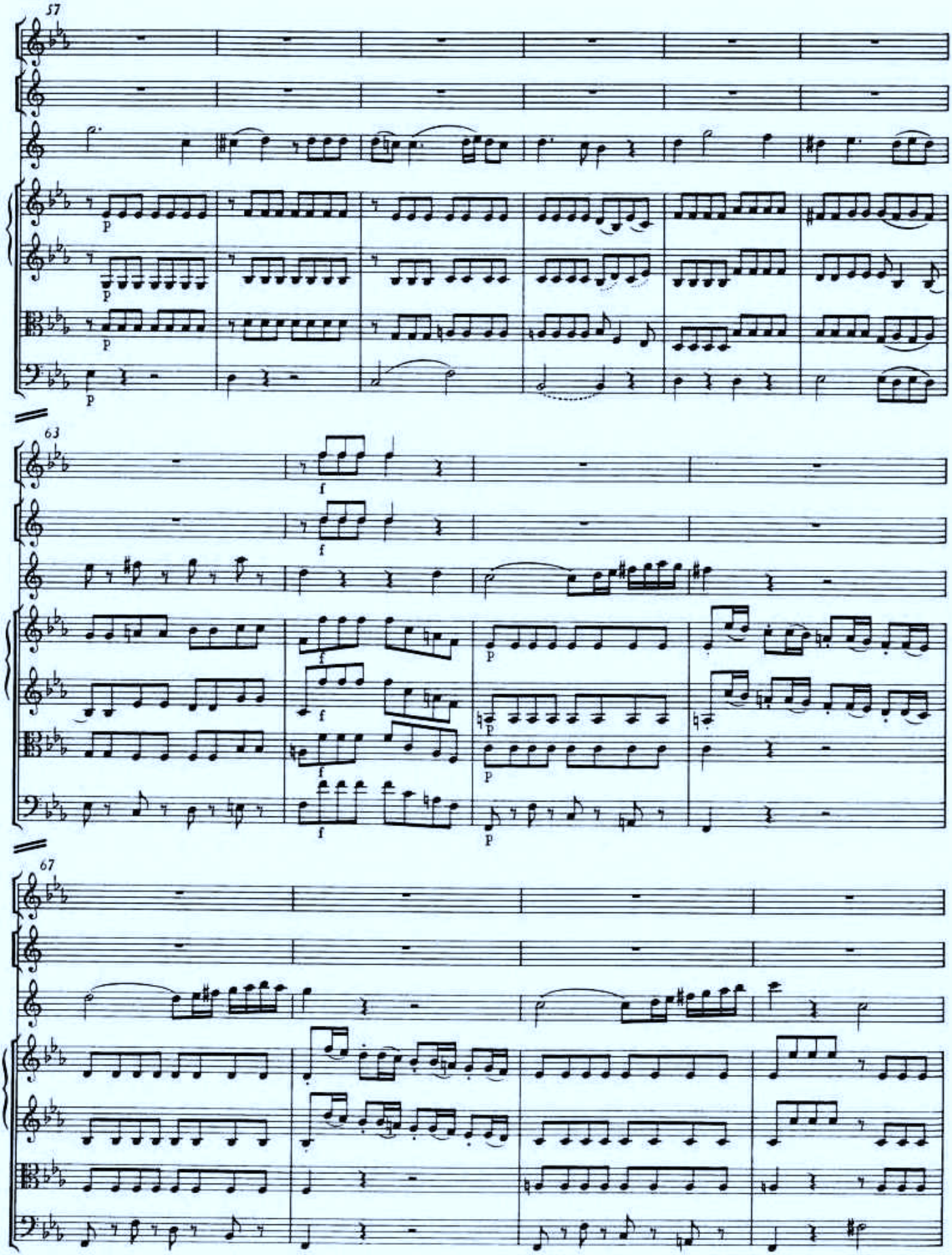

8
11
16
p
p
p
p
p


cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
23
f
f
f
rf
f
rf
f
28

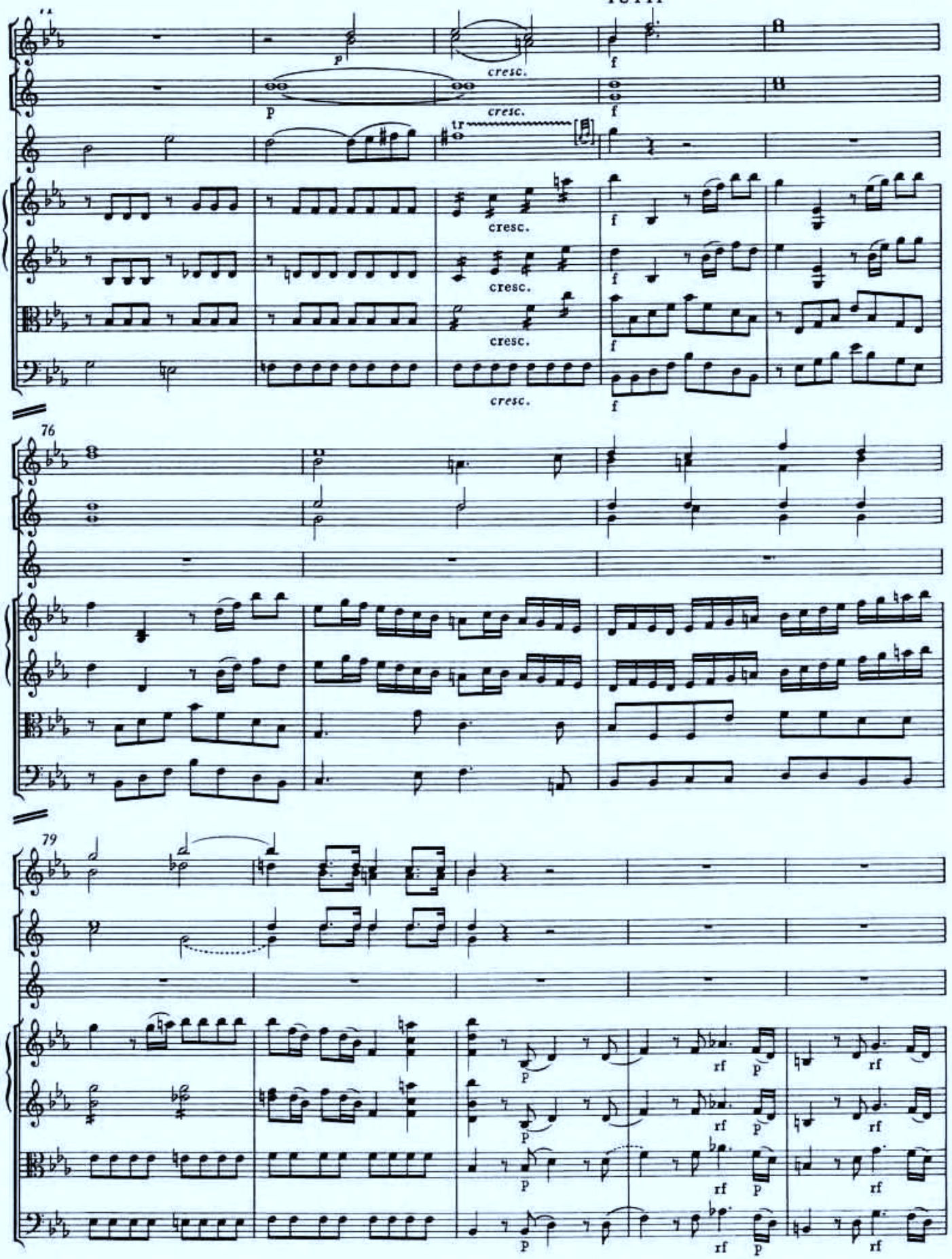

31
p
36
rf
39
f

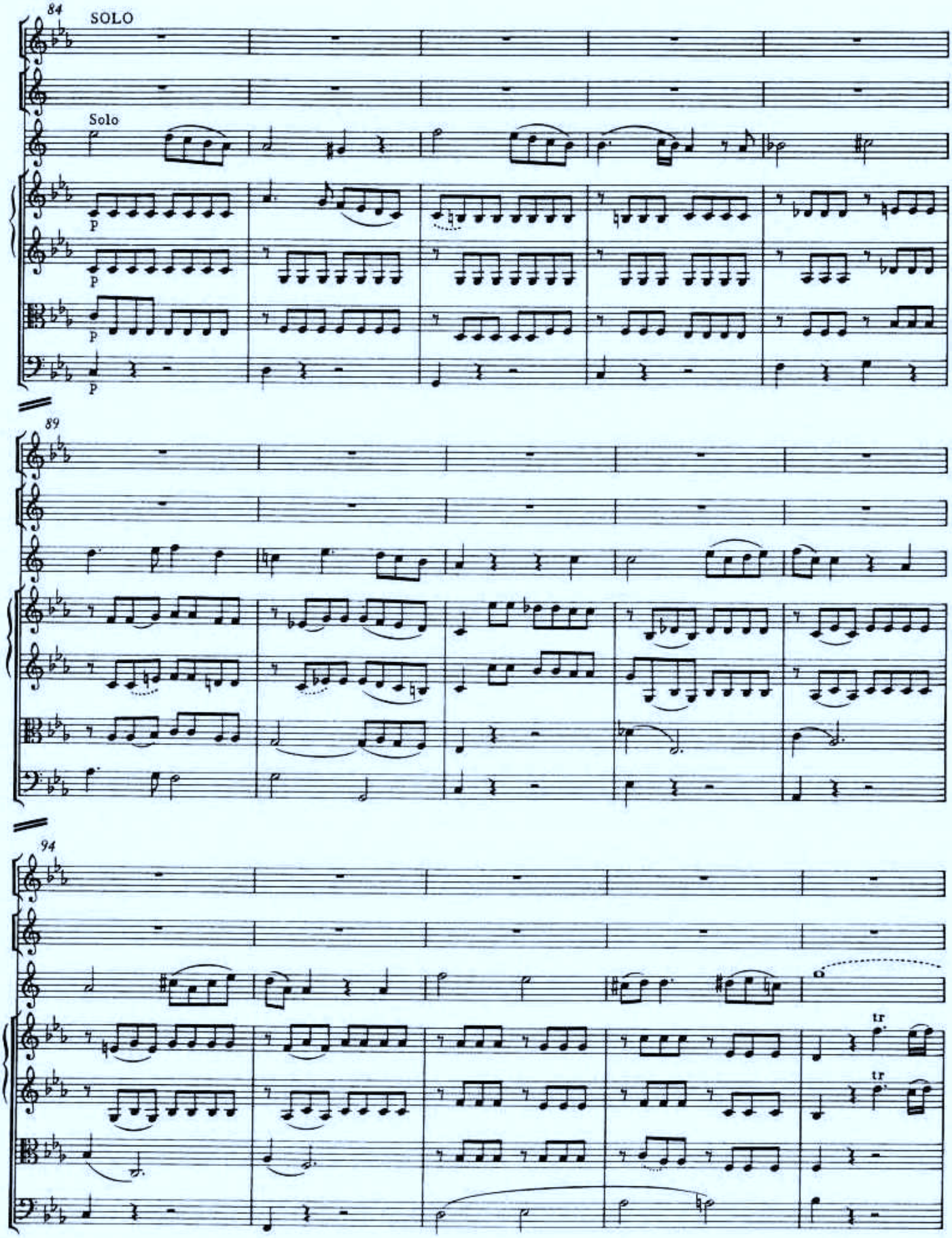


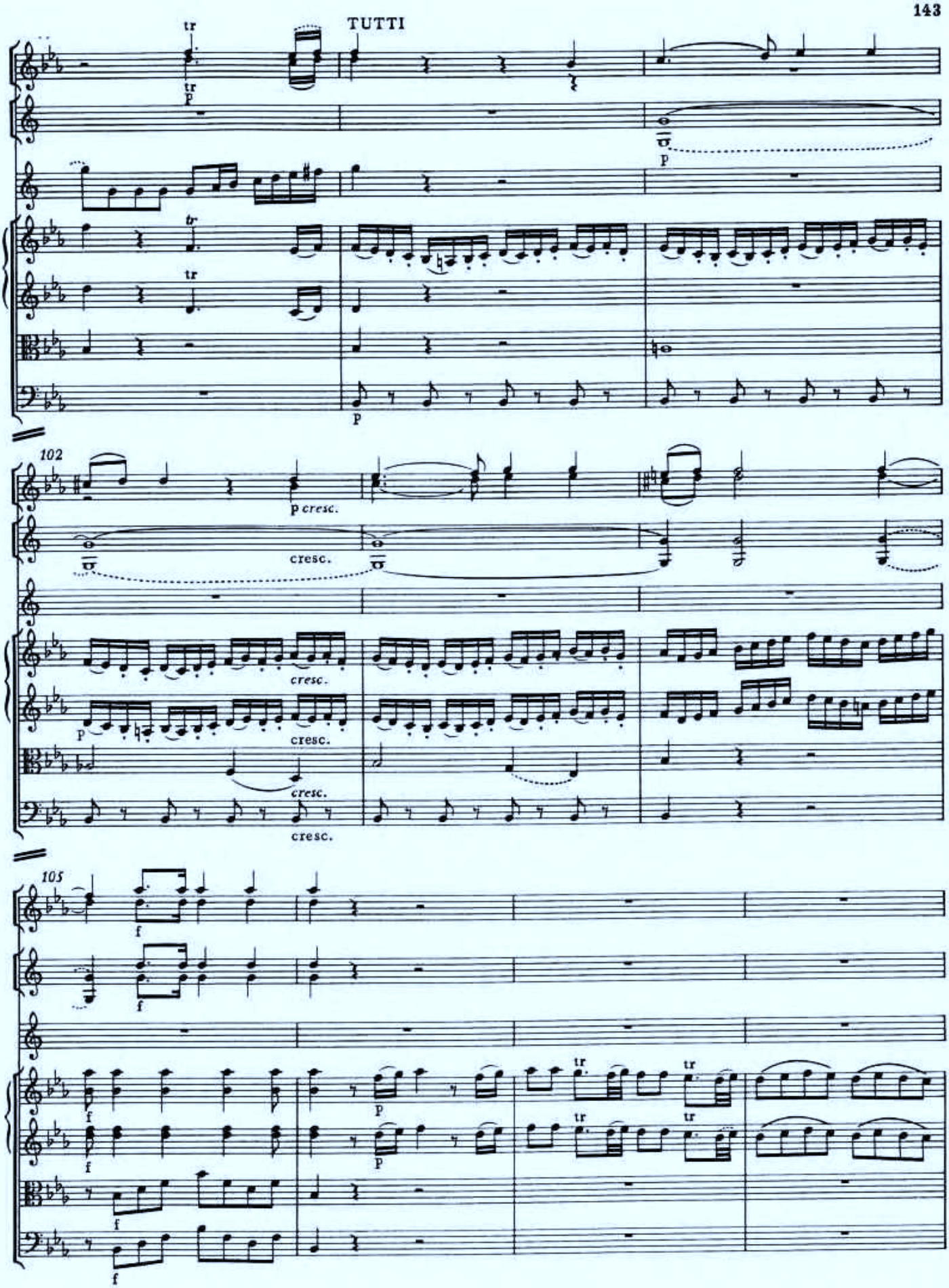
*) Zur Bedeutung von SOLO und TUTTI vgl. Vorwort.

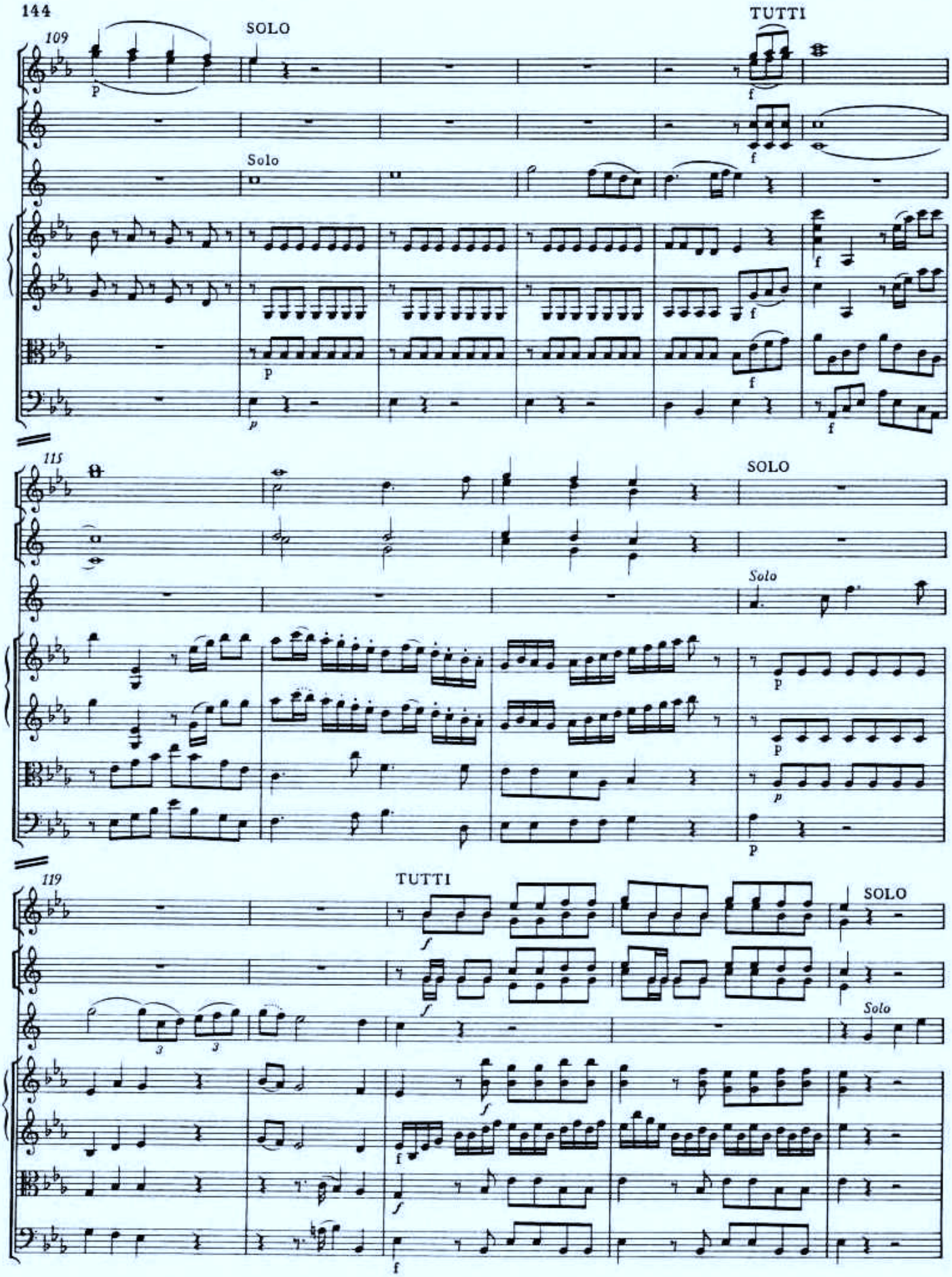

57
63
67

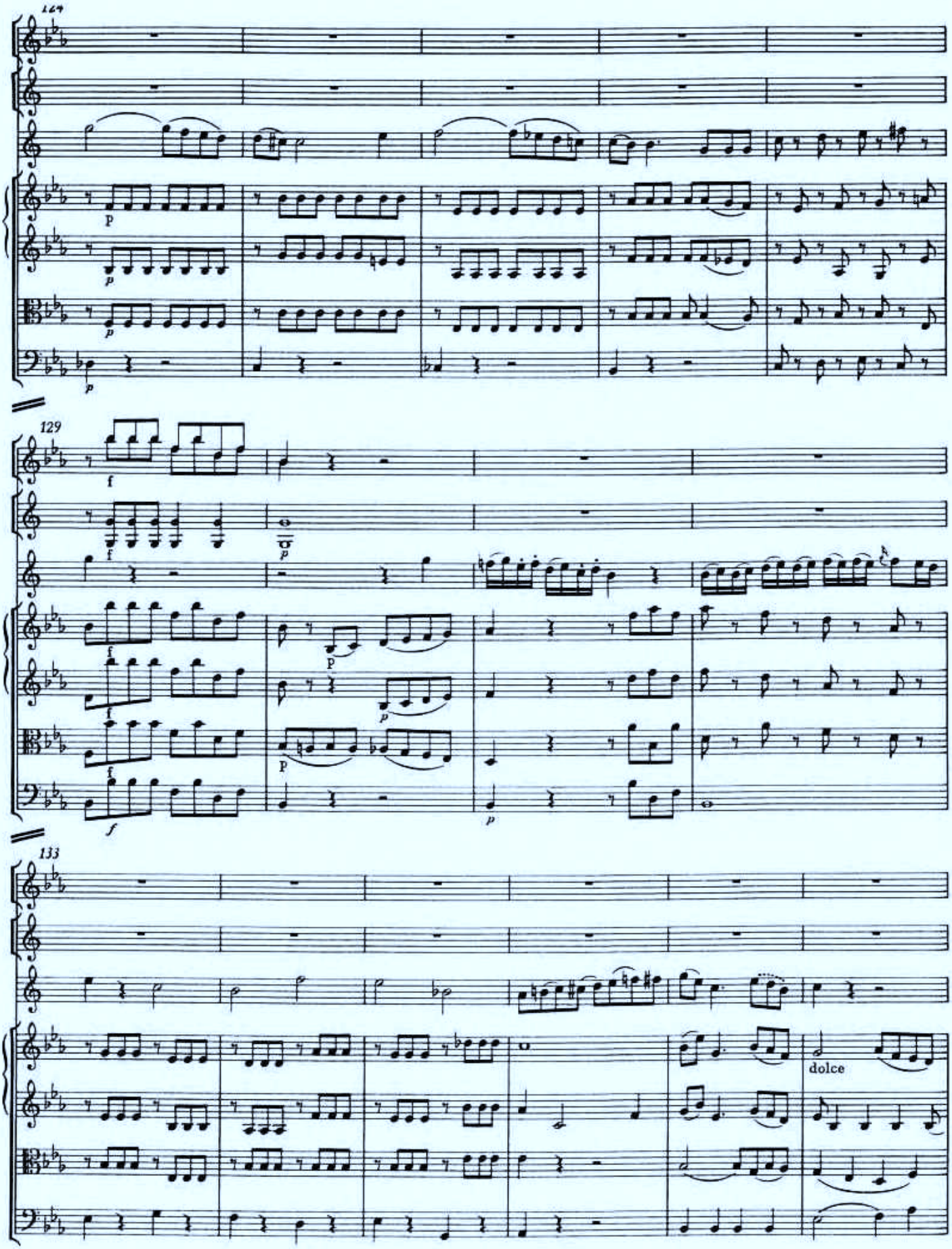
TUTTI

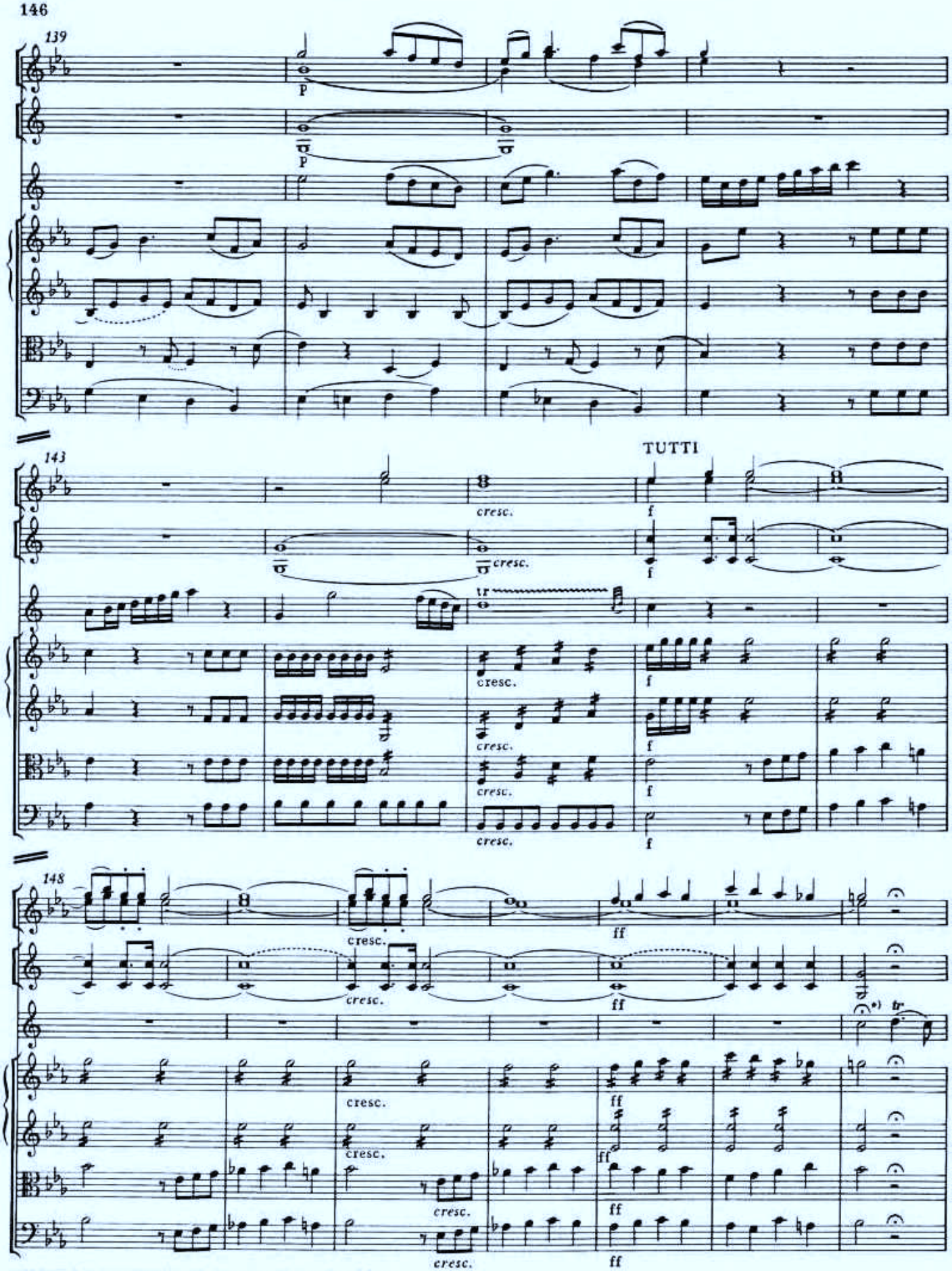



84
SOLO
Solo
P
P
P
P
89
94
tr
tr

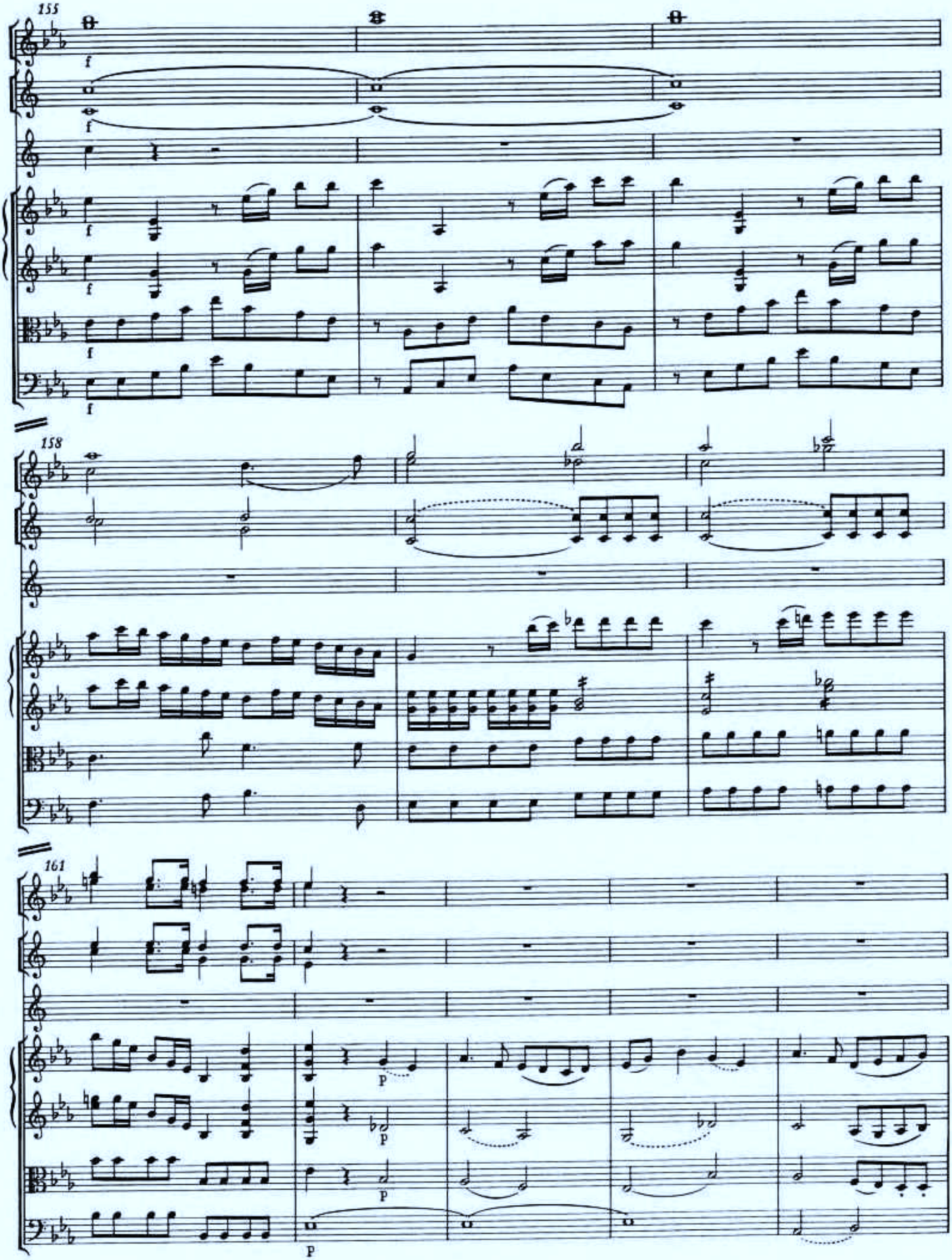

TUTTI
tr
p
102
p cresc.
cresc.
105
f
p

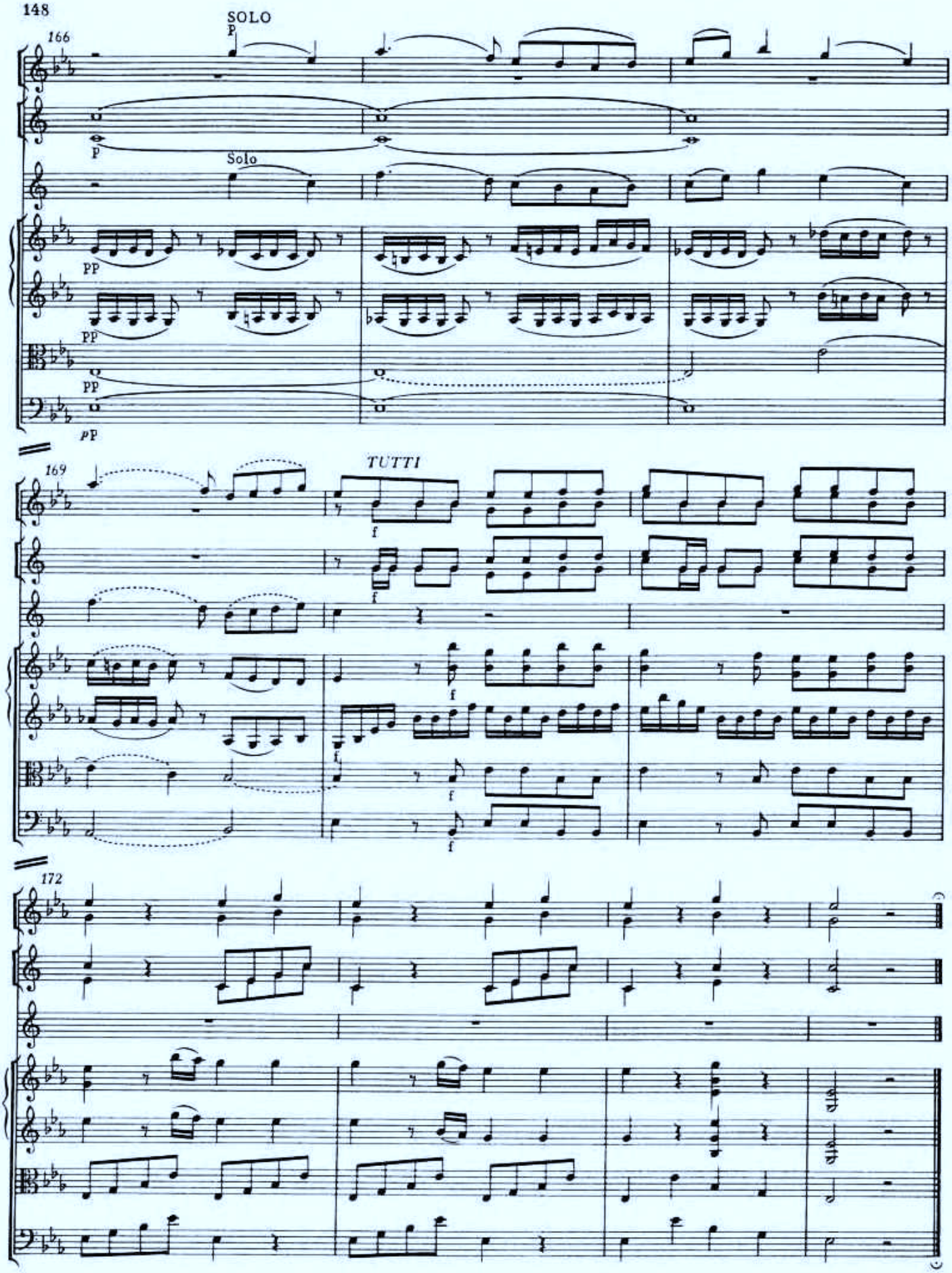

109
SOLO
TUTTI
Solo
115
SOLO
Solo
119
TUTTI
SOLO
Solo


124
129
133
dolce



*) T. 154, Corno principale: Hier ist eine Kadenz zu spielen.


155
158
161


SOLO
166
Solo
TUTTI
169
172

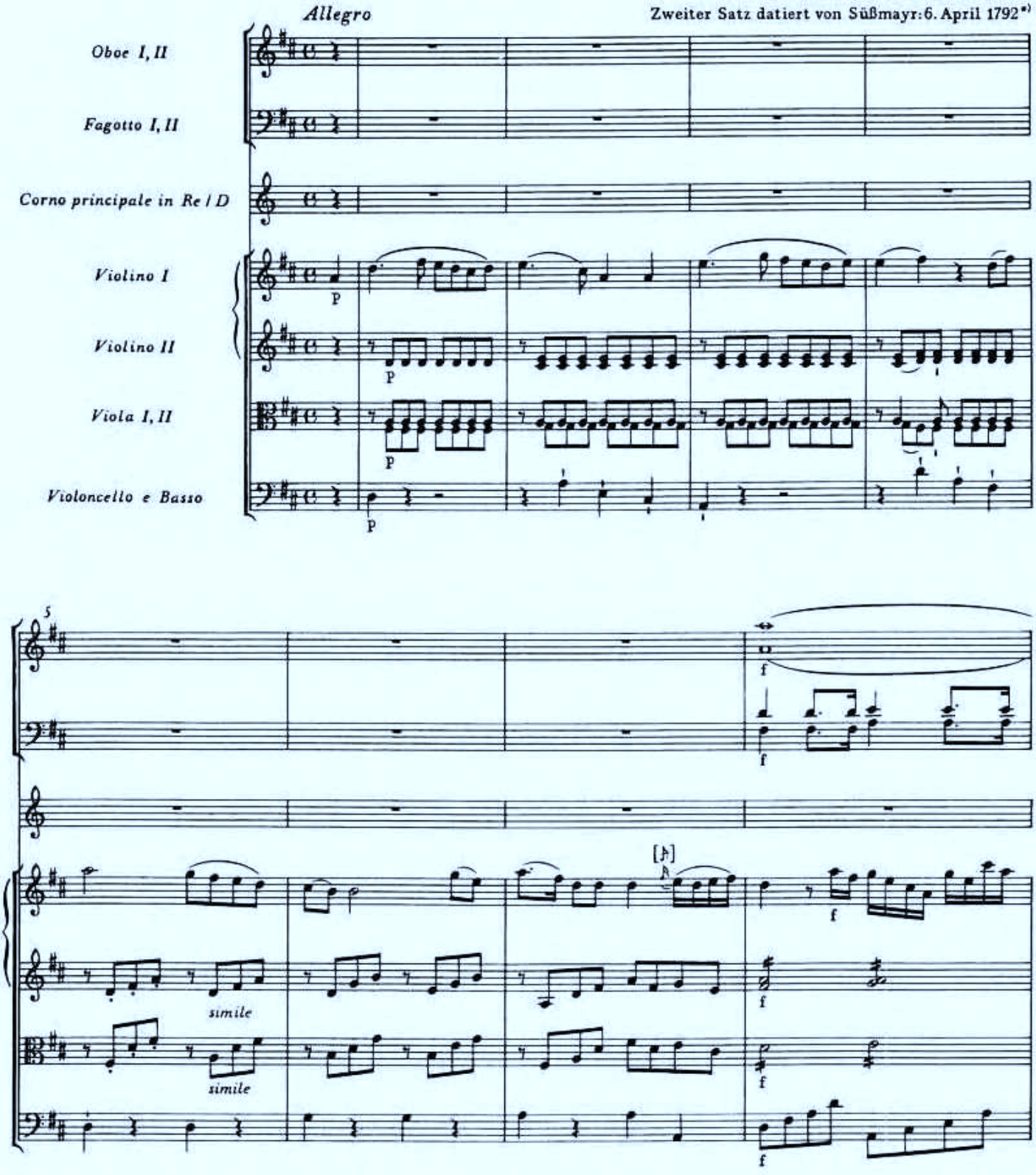
IV

Konzert in D

KV 412 + 514 (=KV 386^{b})

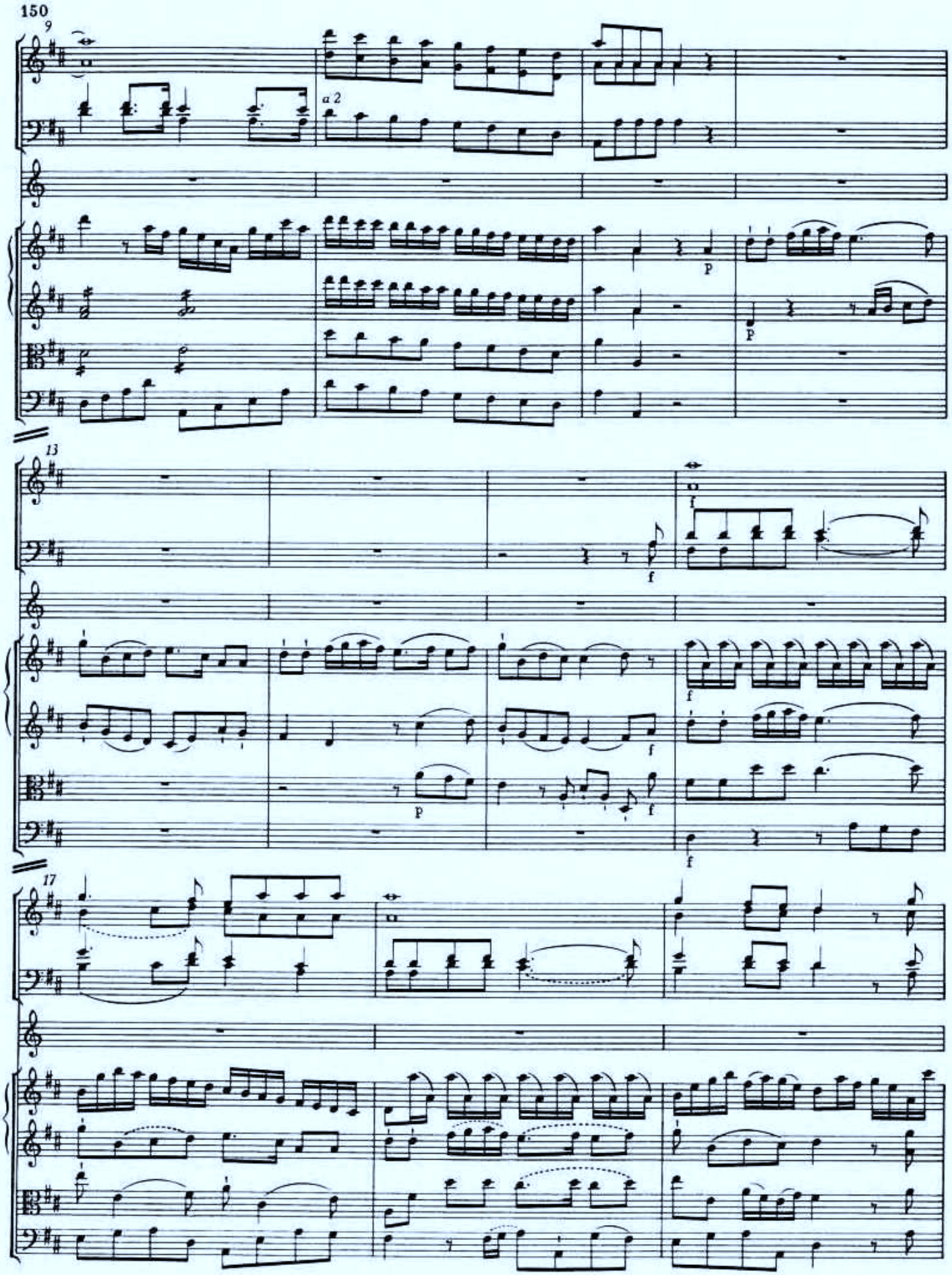
Traditionelle Fassung
(Rondo von Franz Xaver Süßmayr)

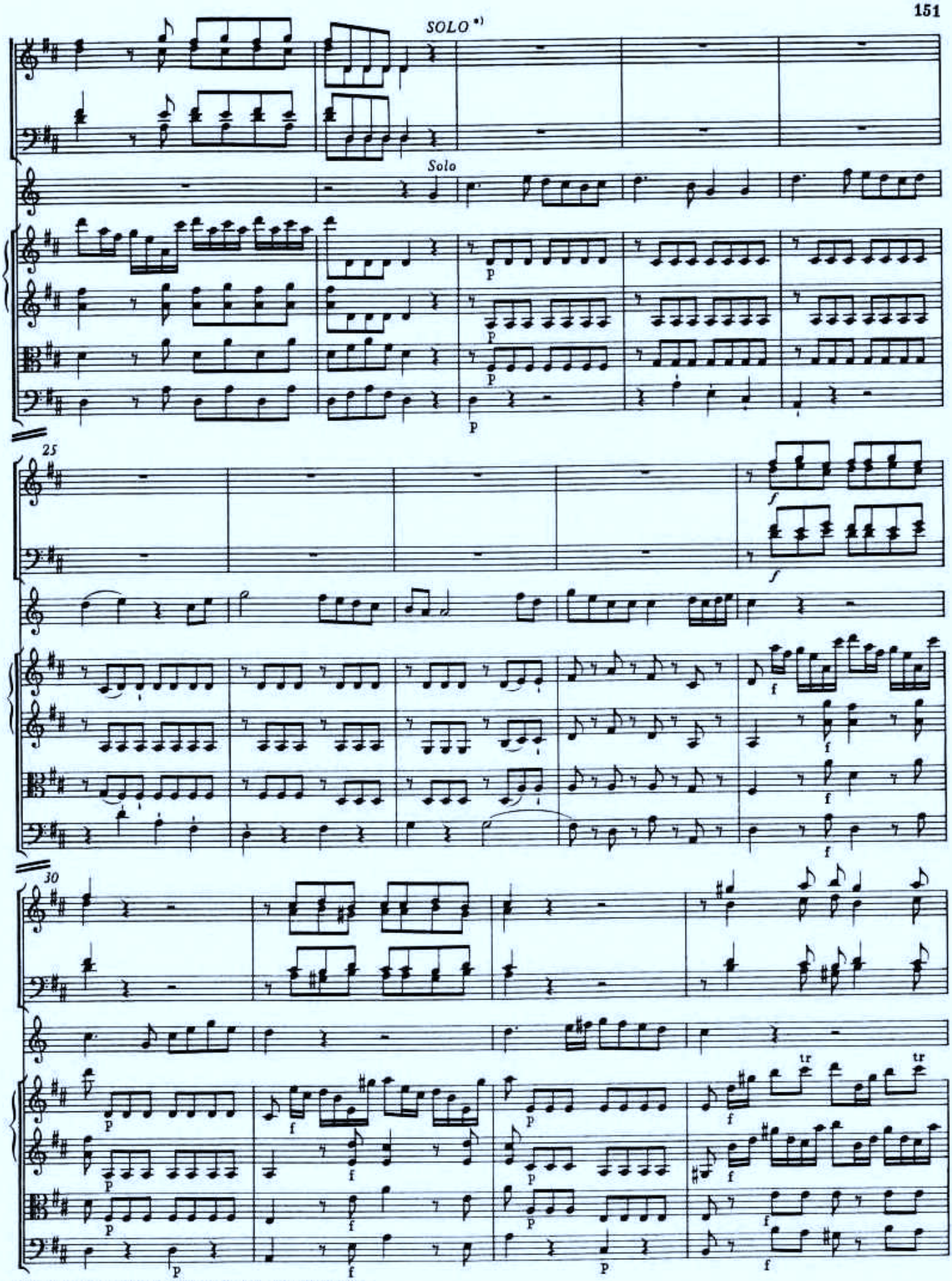
Erster Satz entstanden in Wien, 1791
Zweiter Satz datiert von Süßmayr: 6. April 1792*)



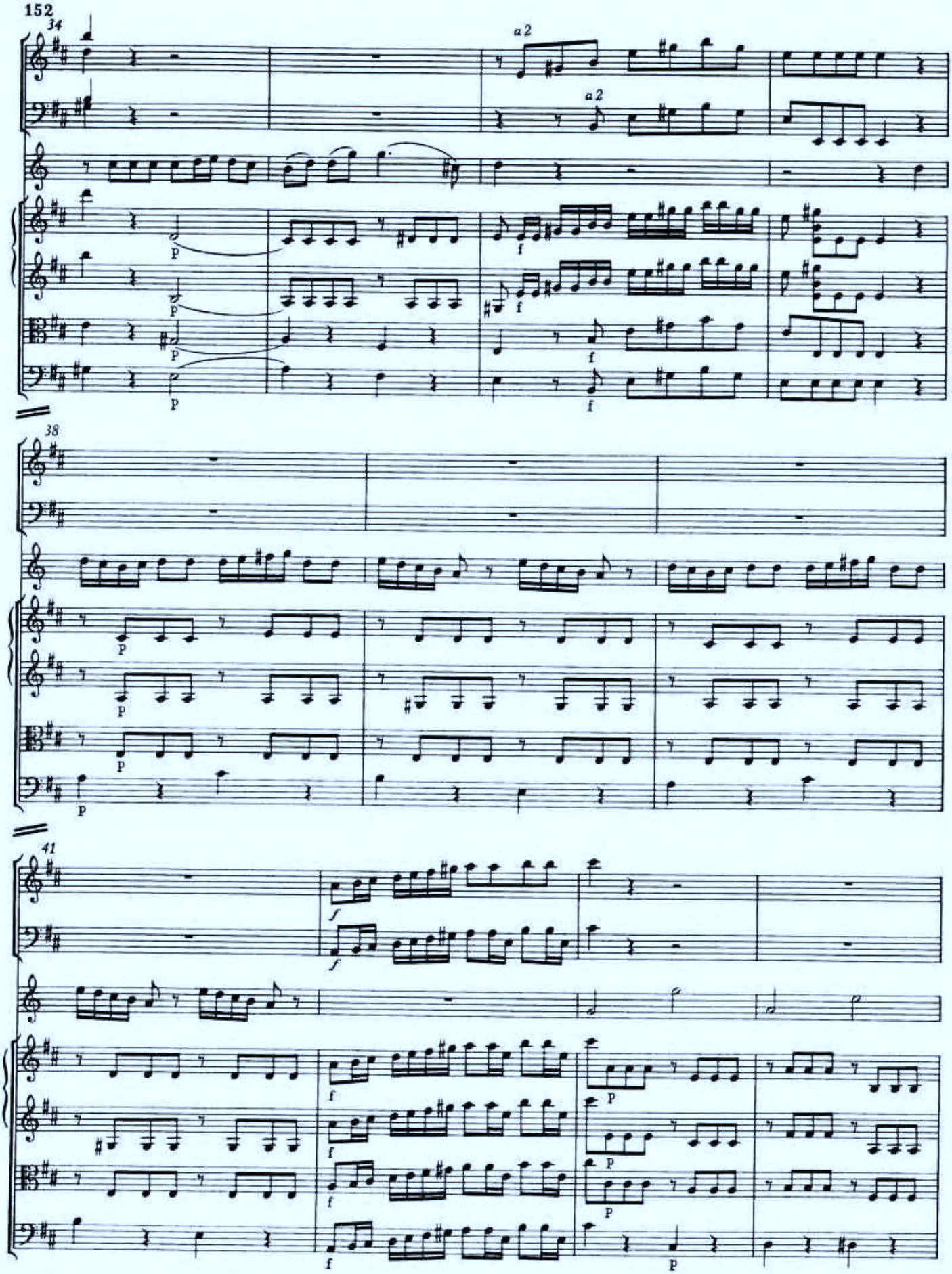
*) Vgl. Vorwort.

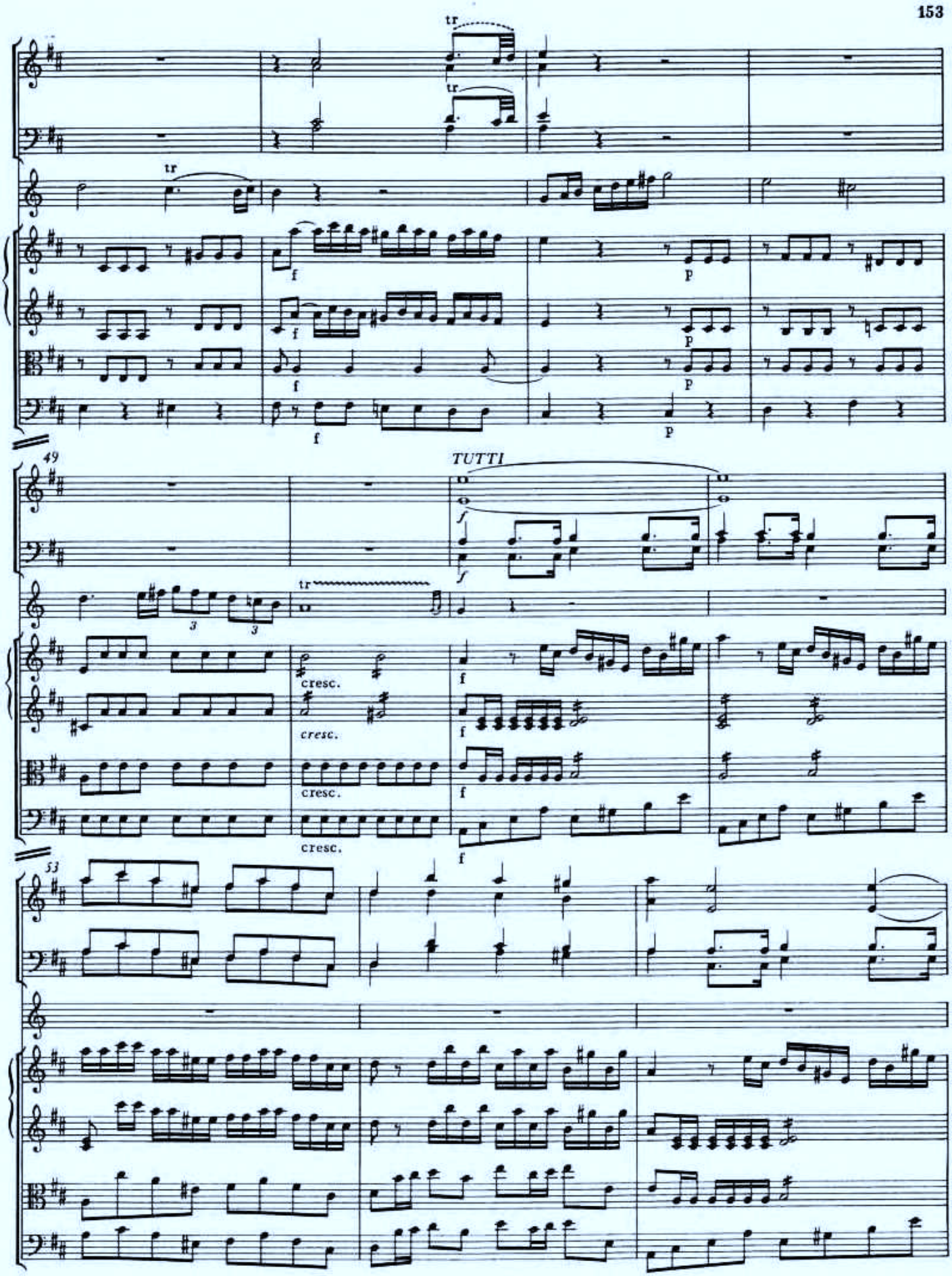
© 1987 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

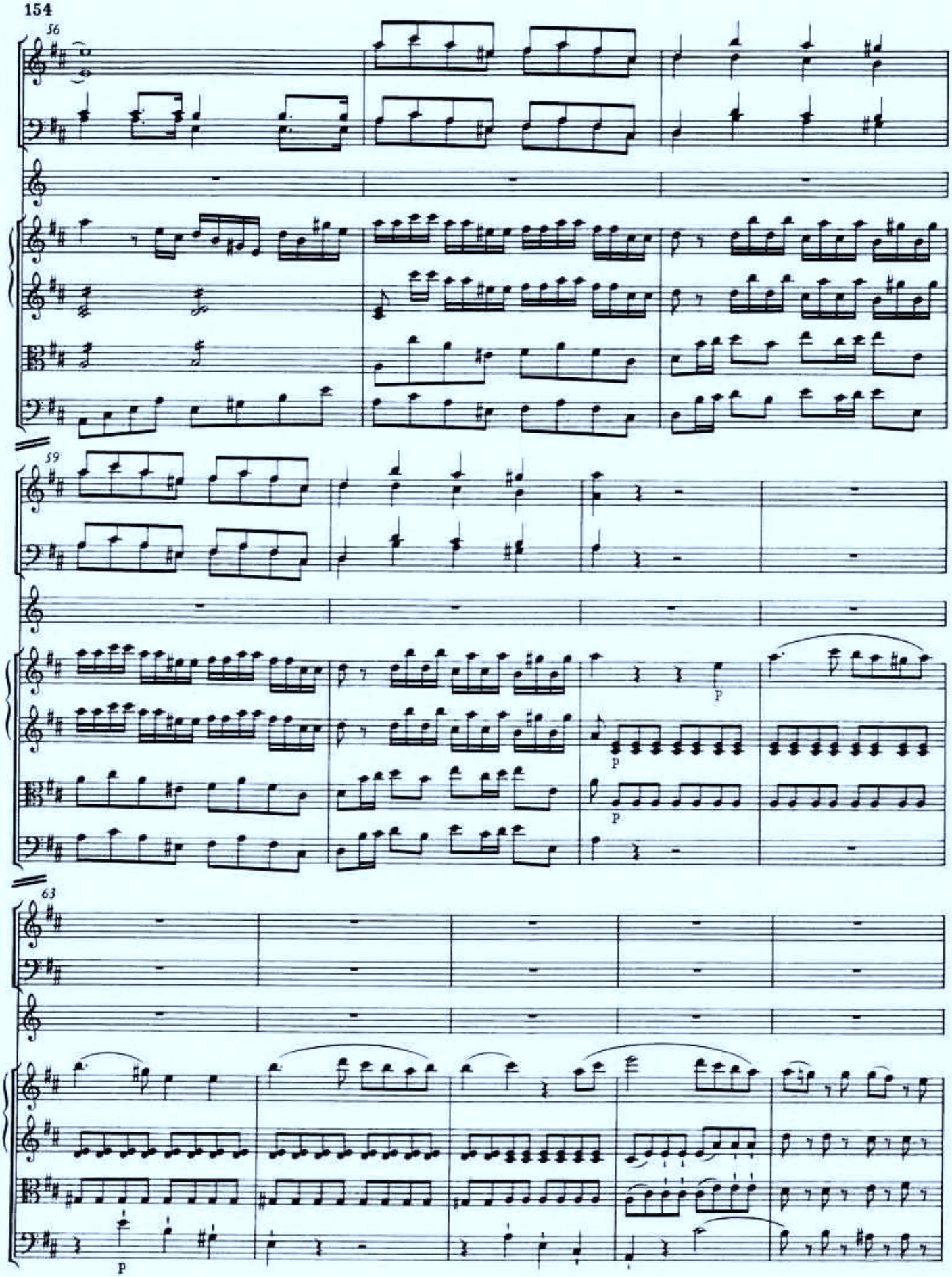

9
a 2
P
P
13
f
f
f
f
p
f
f
17

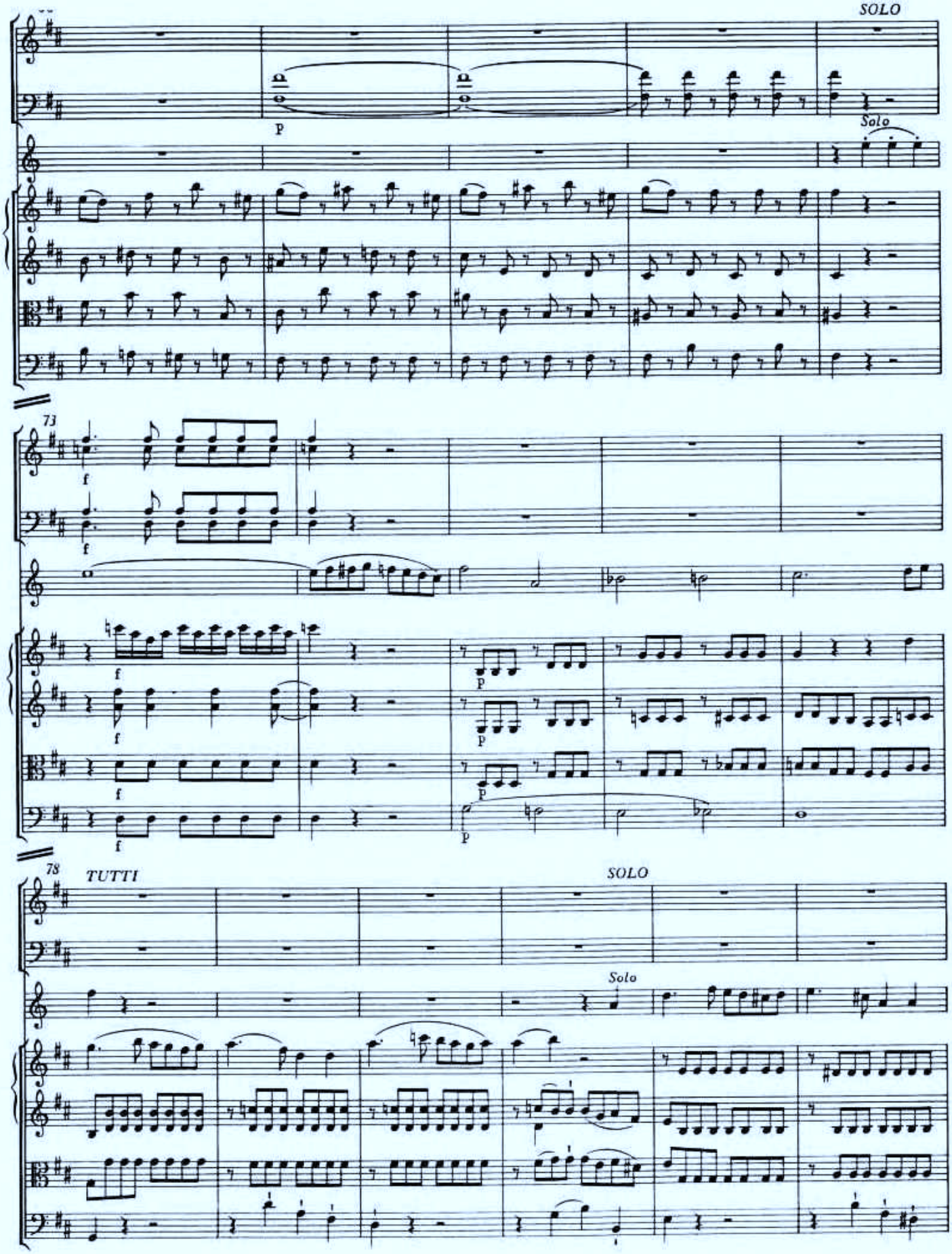


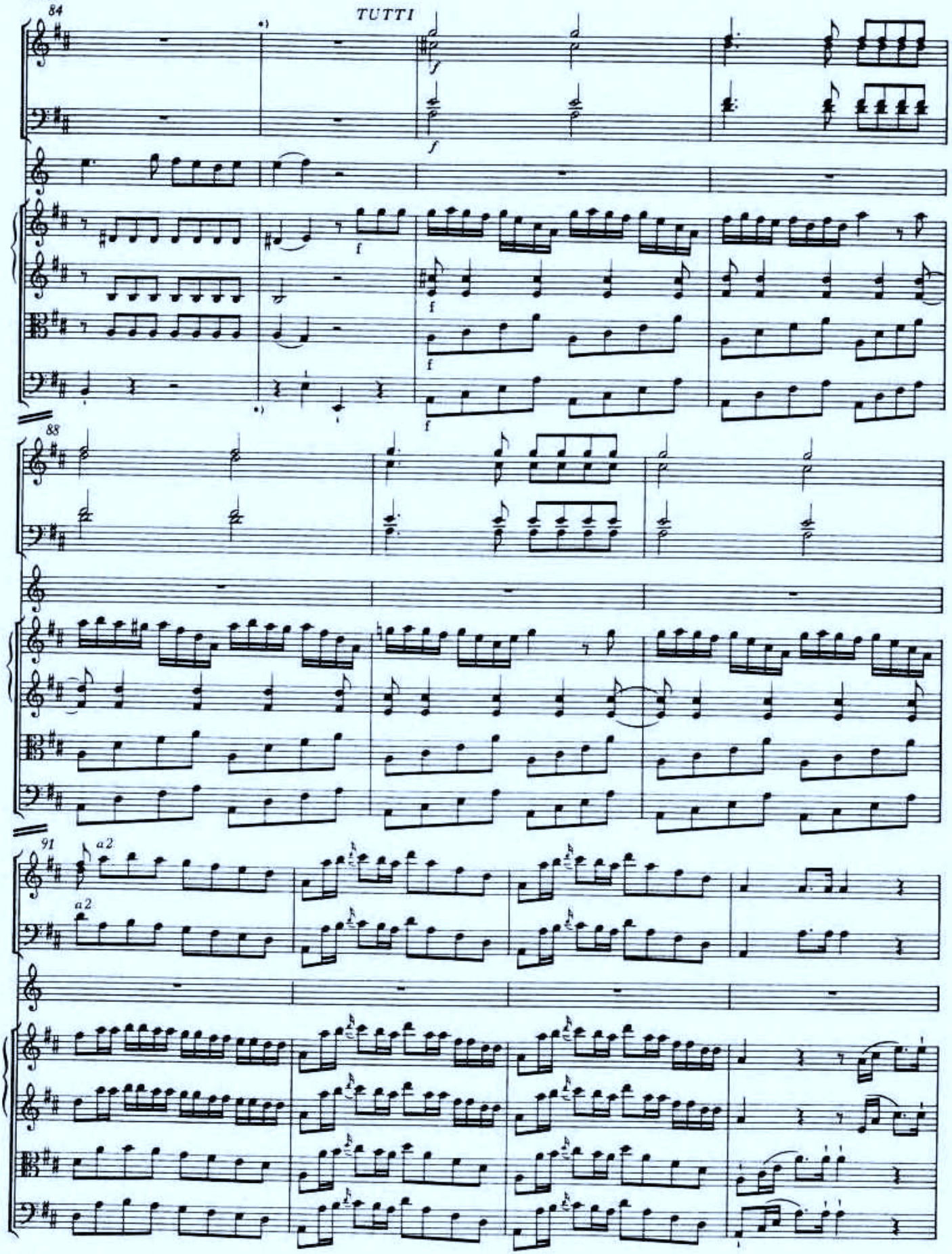
*) Zur Bedeutung von SOLO und TUTTI vgl. Vorwort.


34
a 2
a 2
38
41


tr
tr
tr
f
f
f
f
p
p
p
p
49
TUTTI
f
f
tr
3
3
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
53

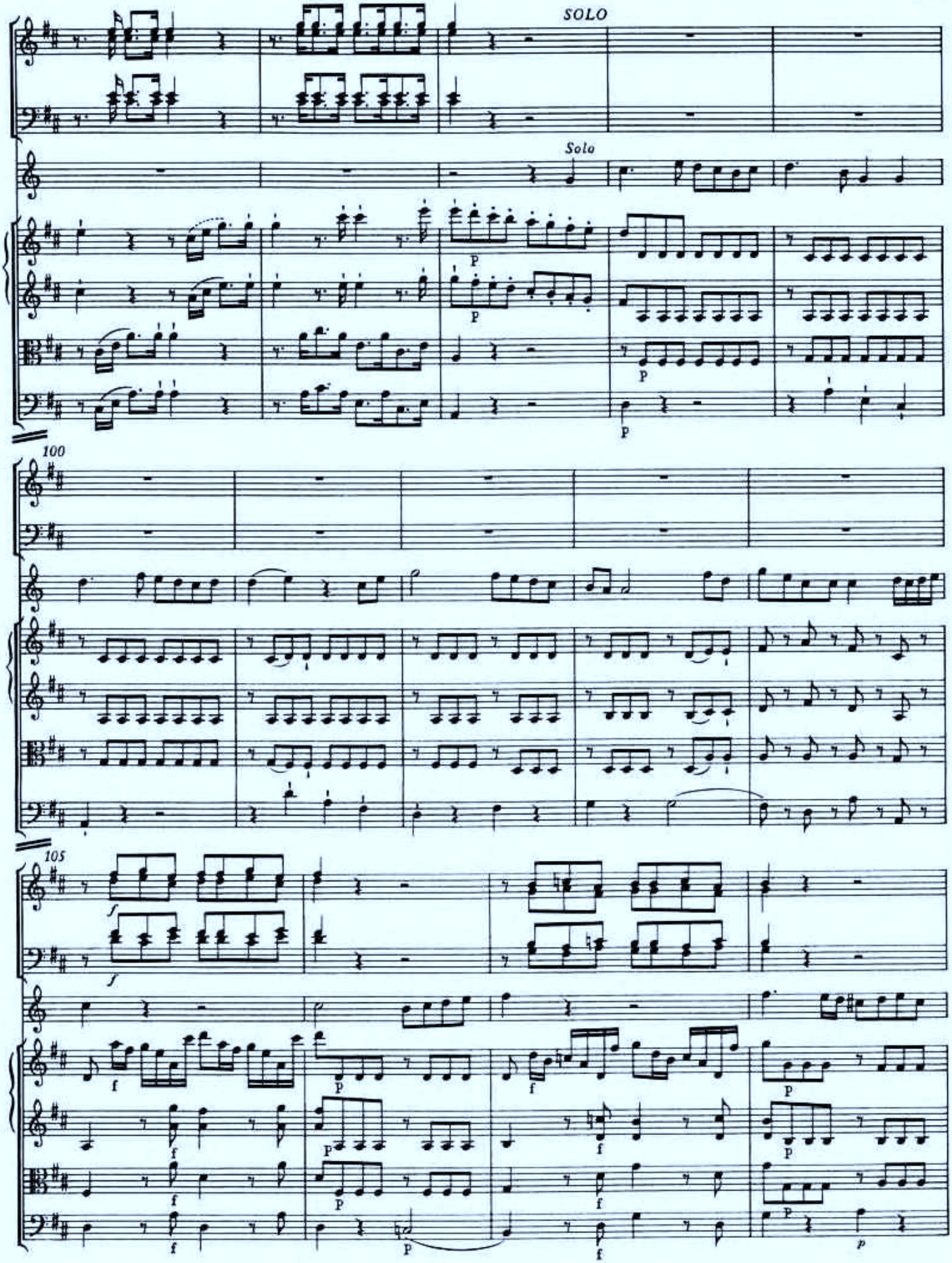

56
59
63
p
p
p
p

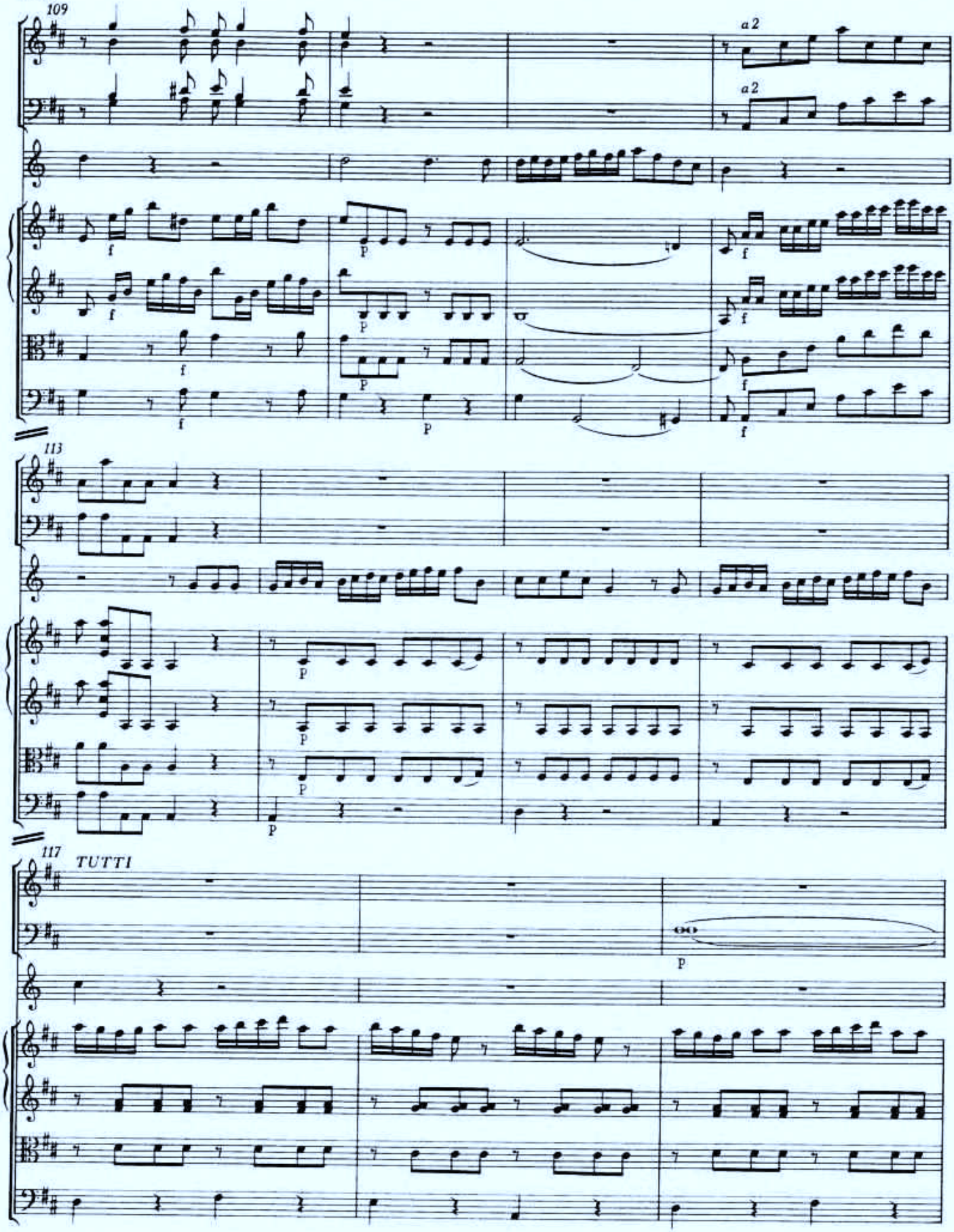

SOLO
Solo
73
TUTTI
78
SOLO
Solo

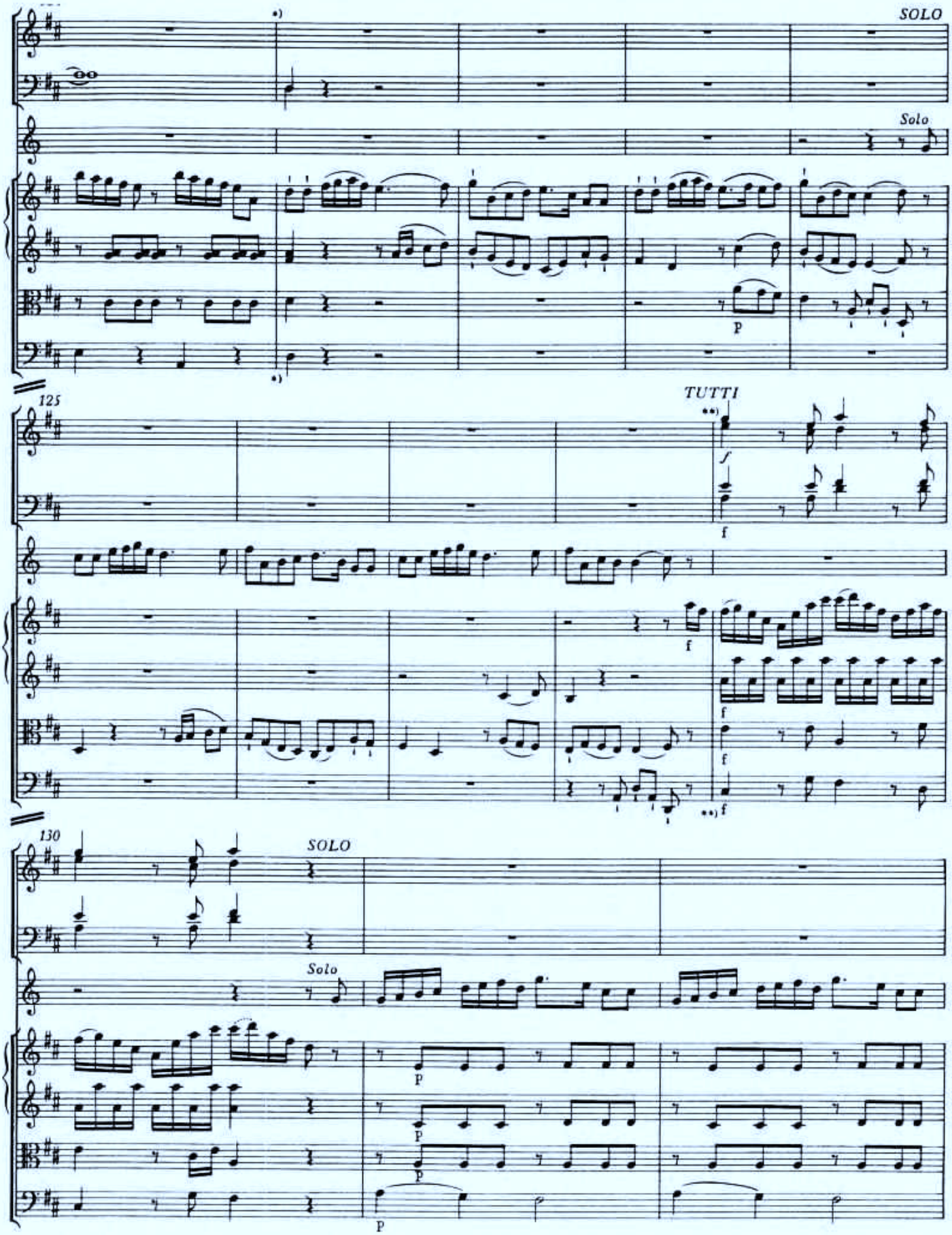


*) Zu vier im Autograph nach T. 84 gestrichenen Takten (später ersetzt durch T. 85–96) vgl. Anhang I/a (S. 103) und Krit. Bericht.

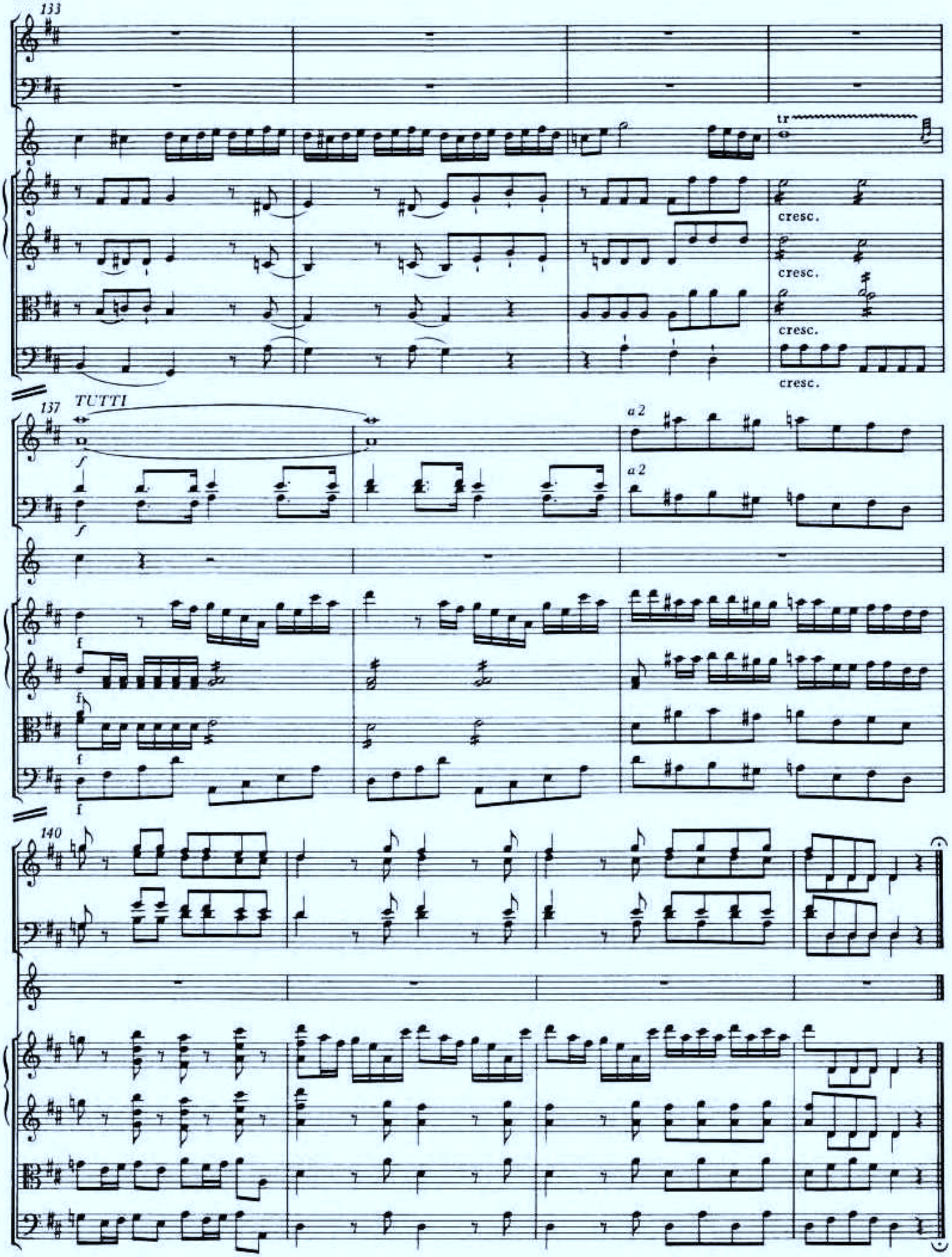
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


SOLO
Solo
100
105


109
a 2
a 2
113
117
TUTTI



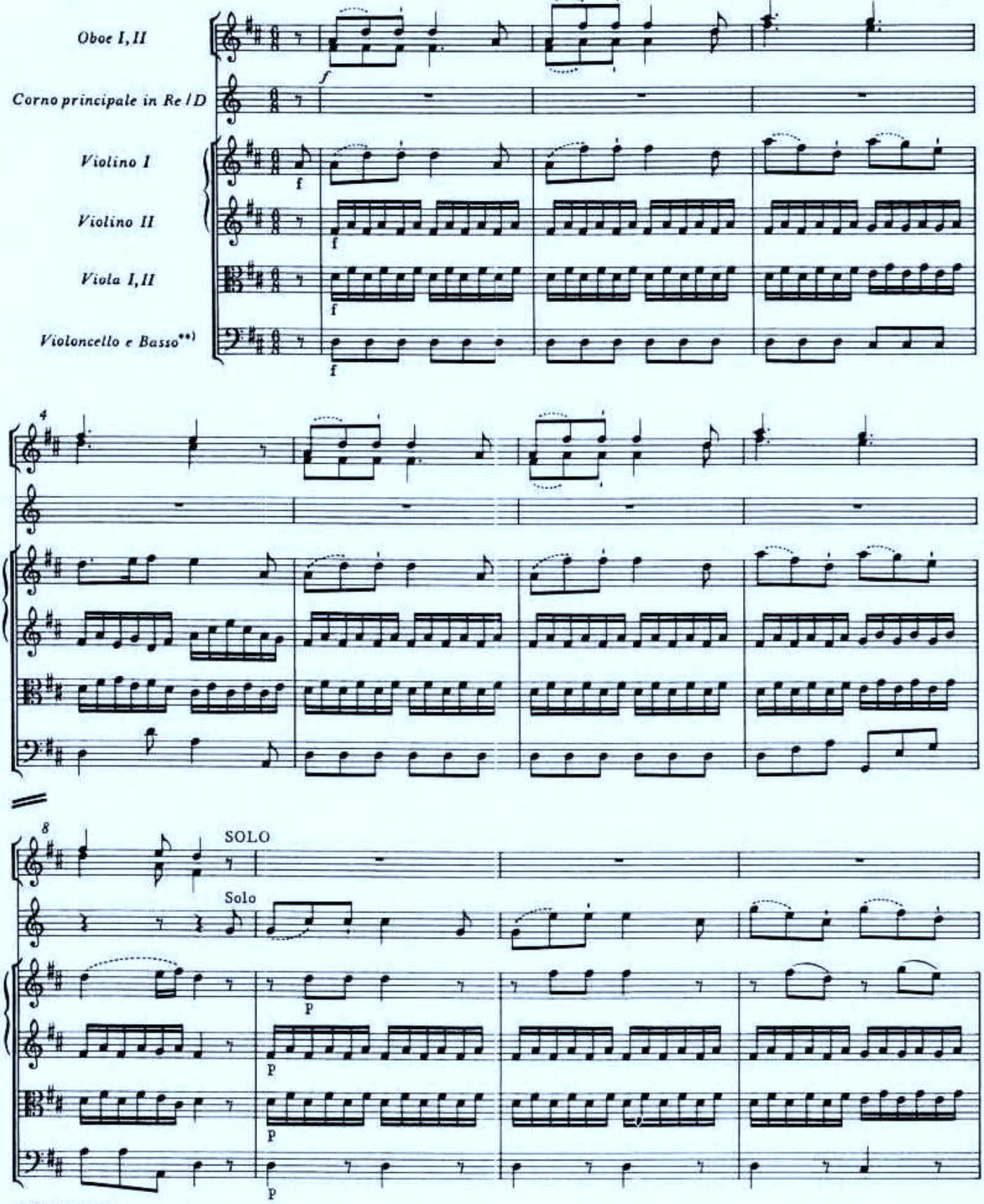
*) Zu drei im Autograph nach T. 120 gestrichenen Takten vgl. Anhang I/b (S. 103) und Krit. Bericht.
**) Zu zwölf im Autograph nach T. 128 gestrichenen Takten (später ersetzt durch T. 129-136) vgl. Anhang I/c (S. 104) und Krit. Bericht.


133
tr
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
137
TUTTI
f
a 2
a 2
f
f
f
f
140

RONDO

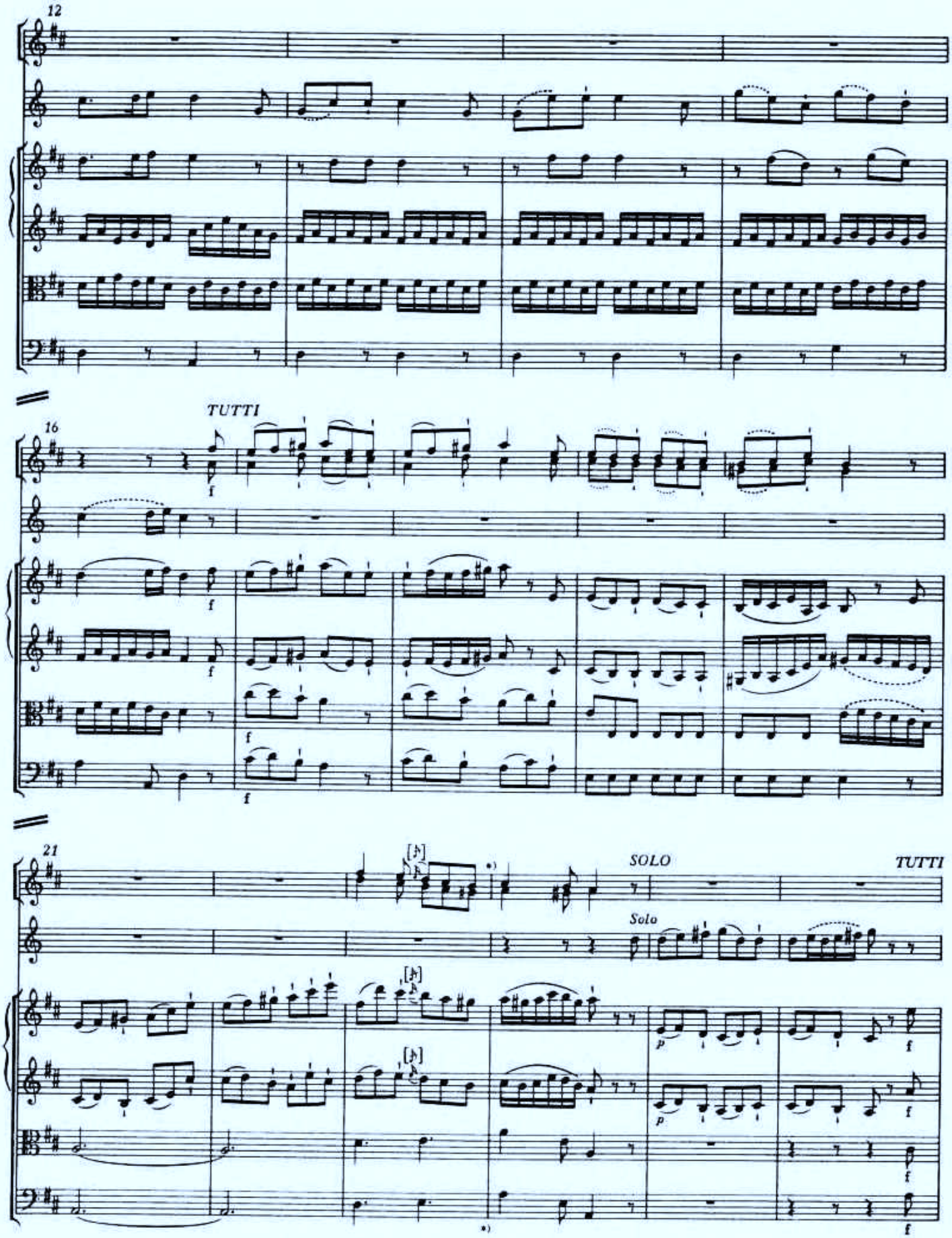
Allegro

Franz Xaver Süßmayr*)

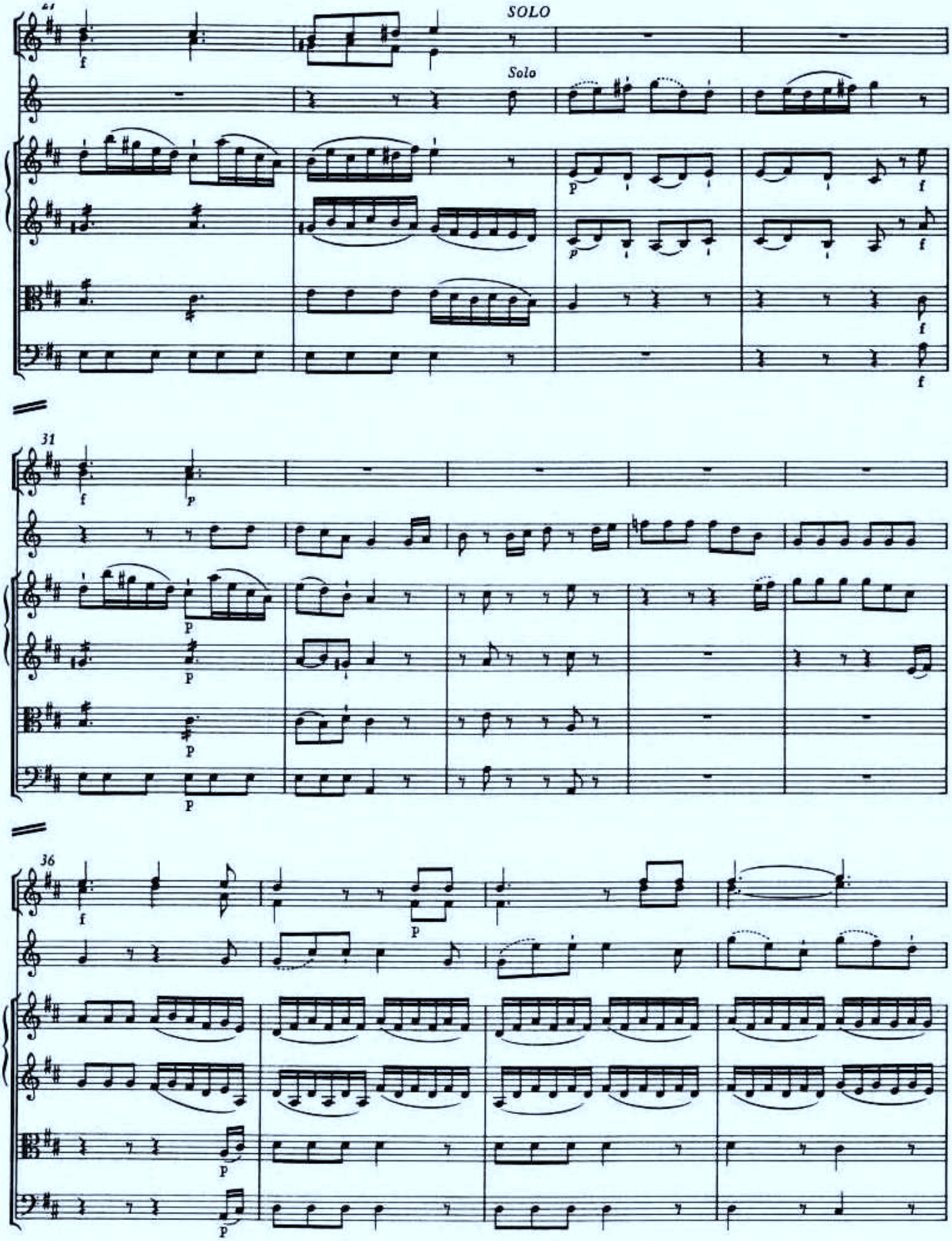


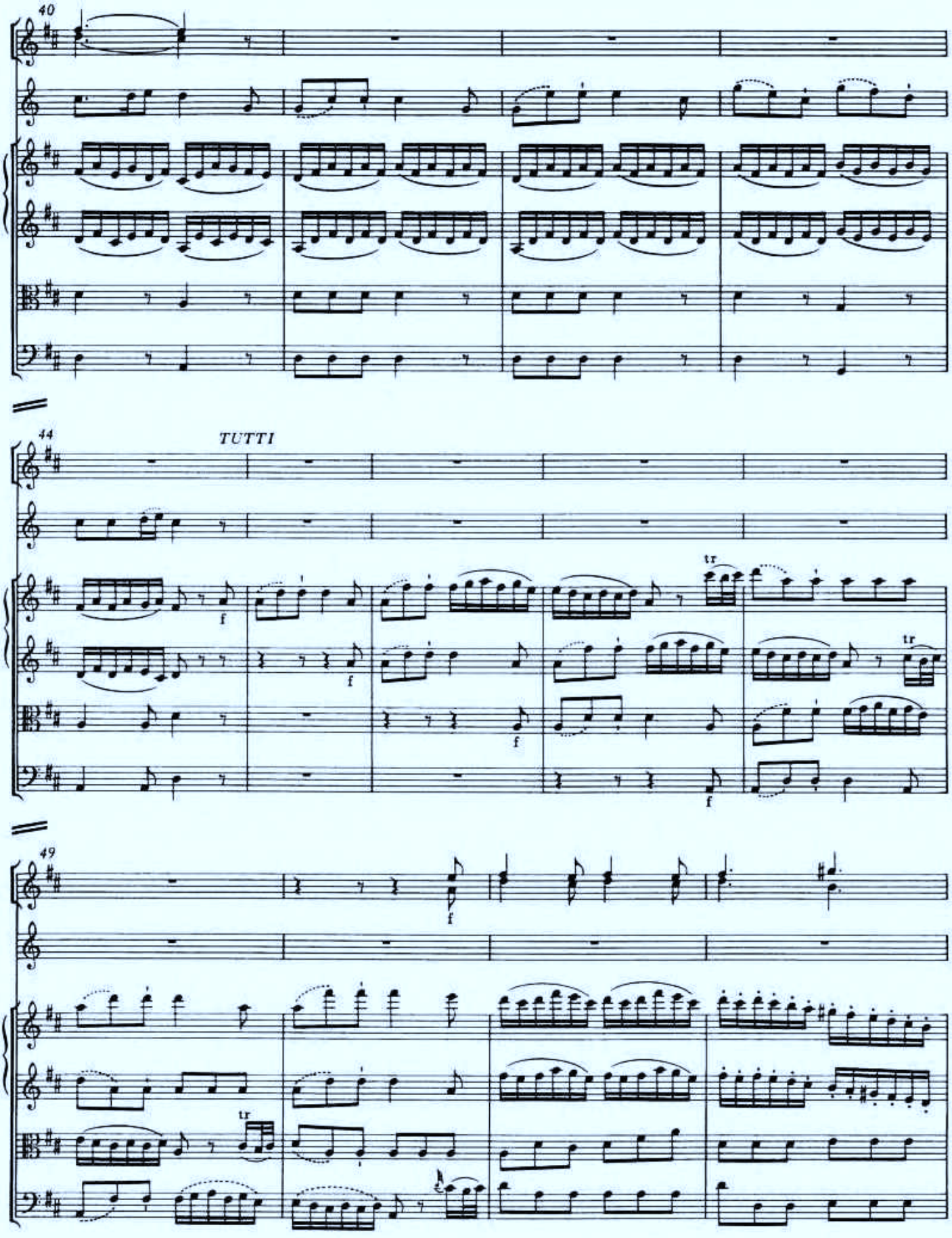
*) Vgl. Vorwort.

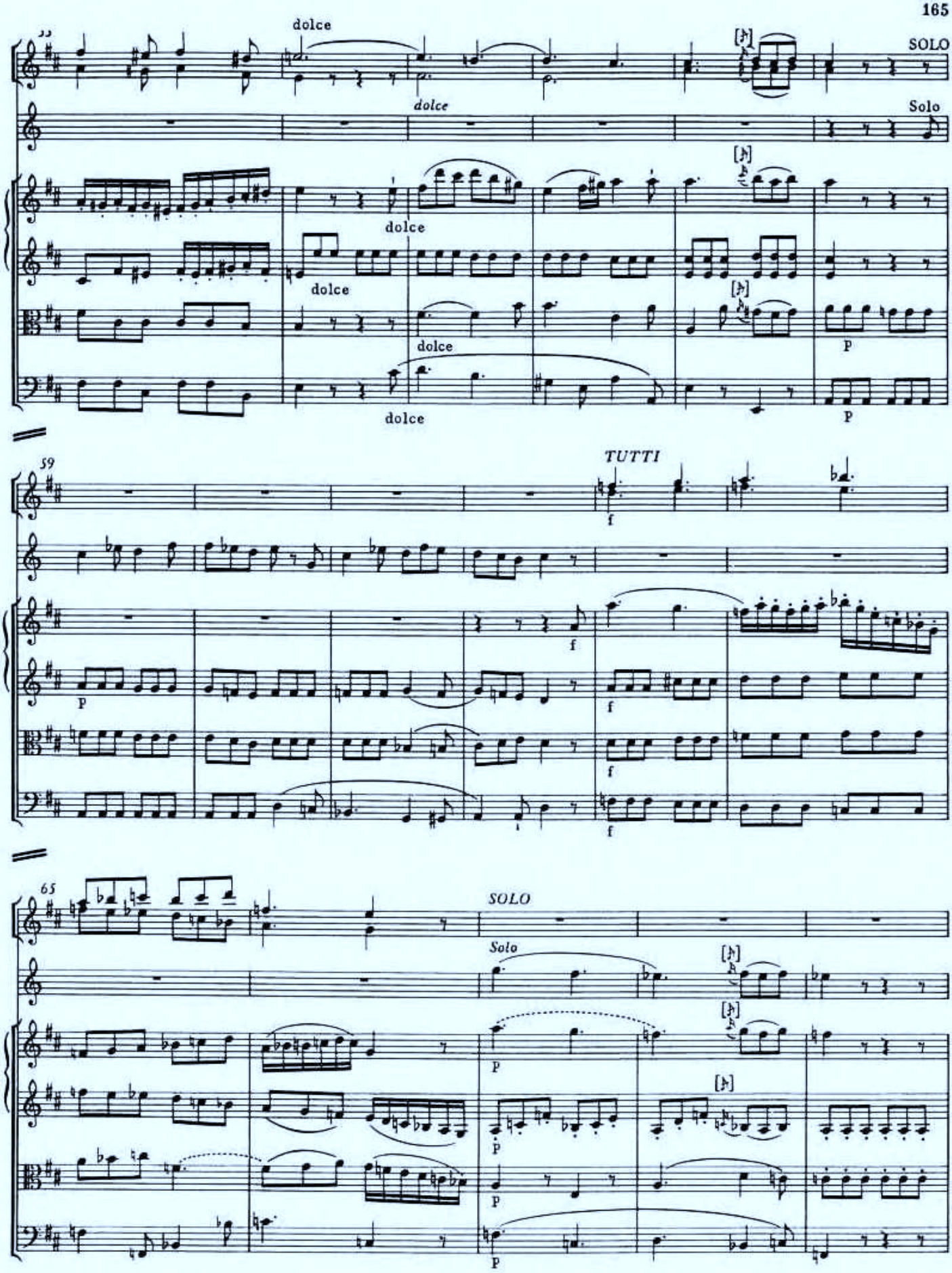
**) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

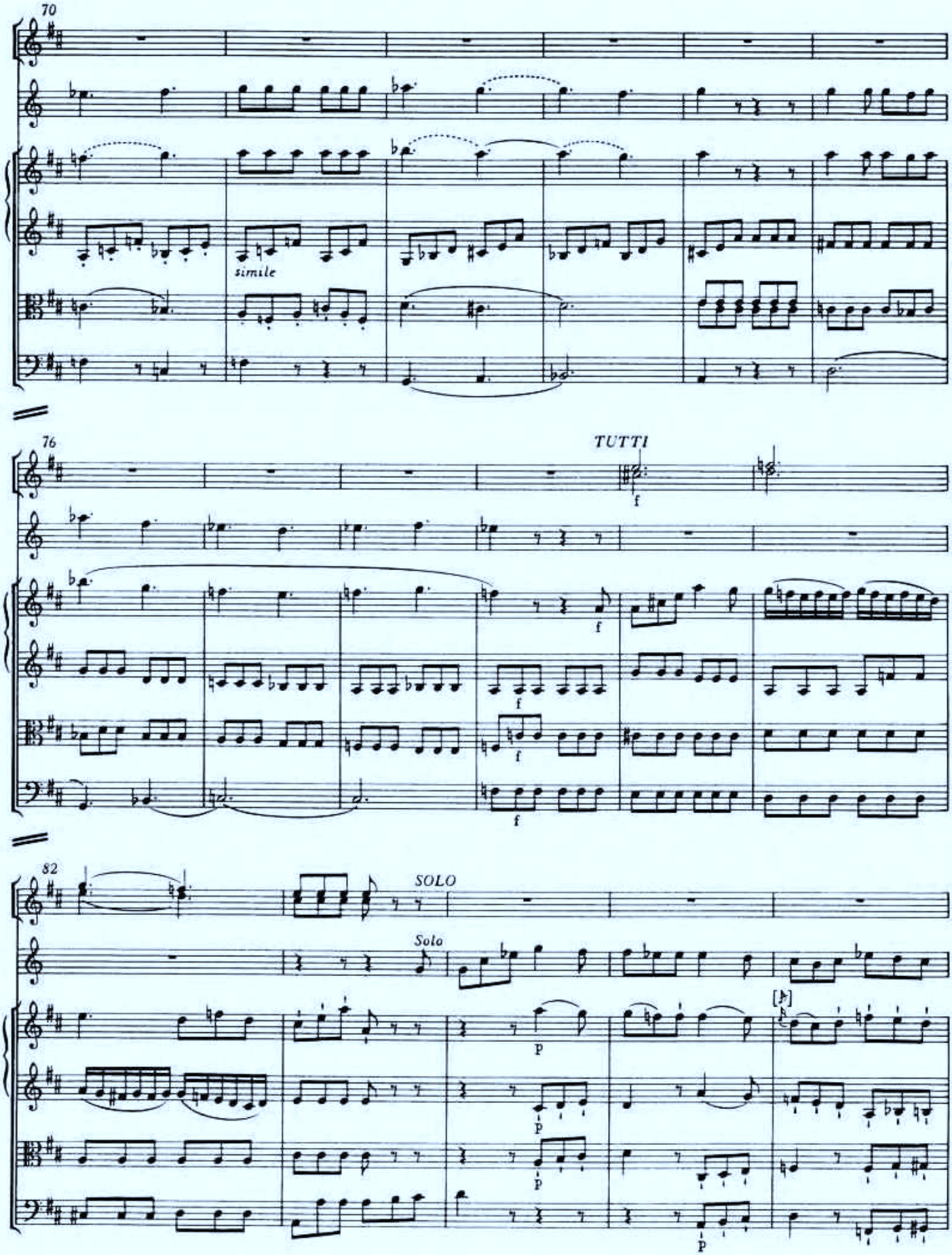


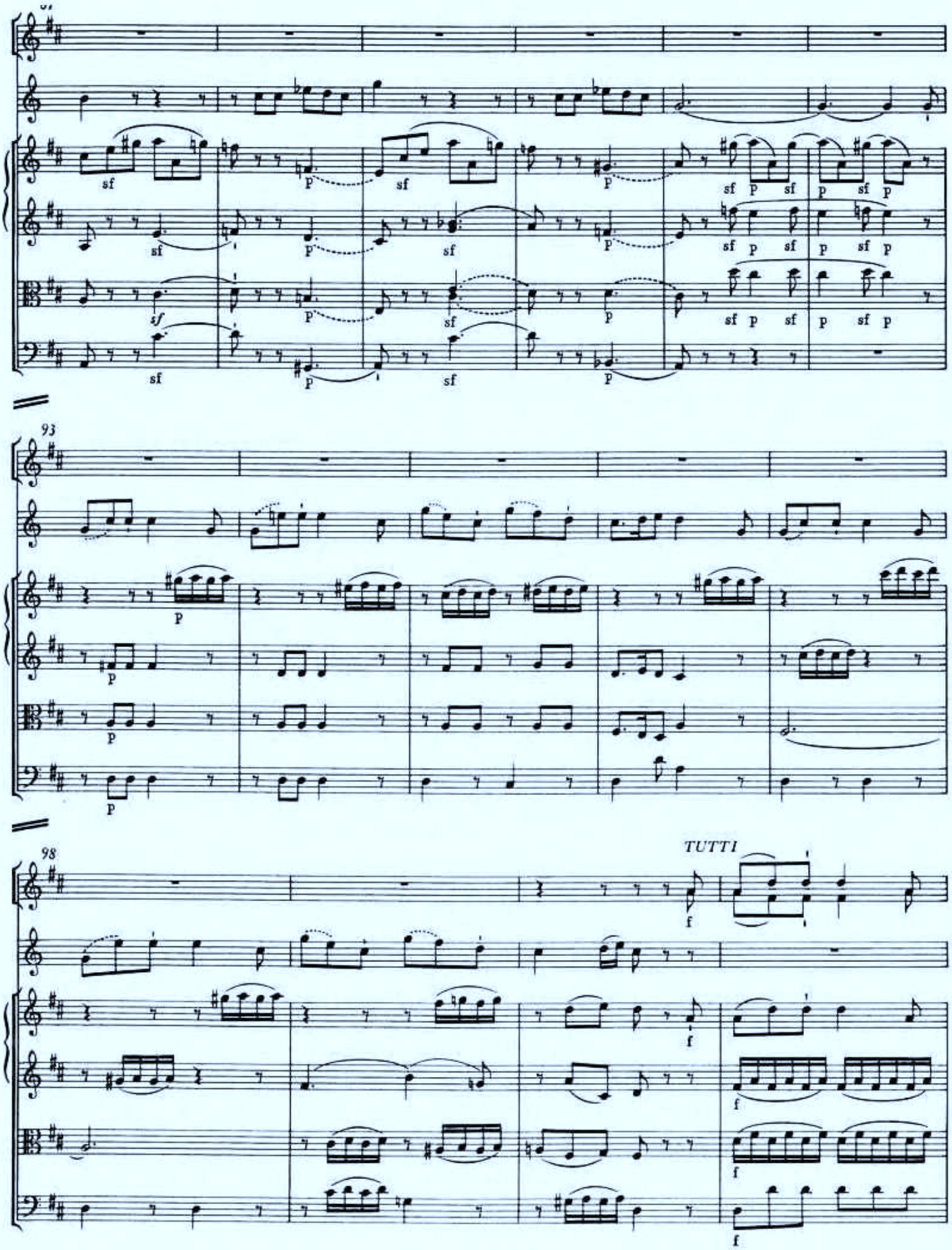
*) Zu einem in der Vorlage nach T. 23 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.

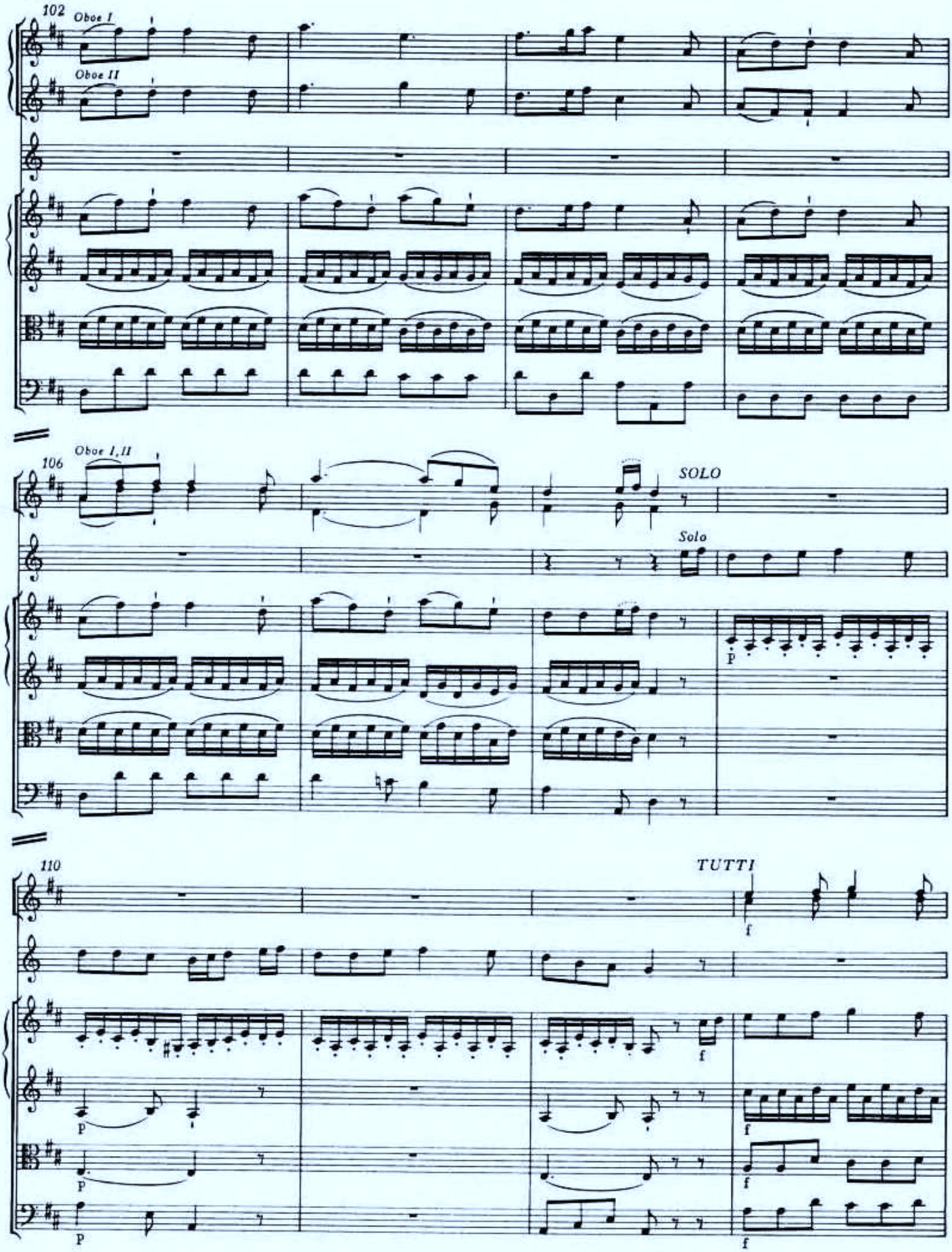

SOLO
Solo

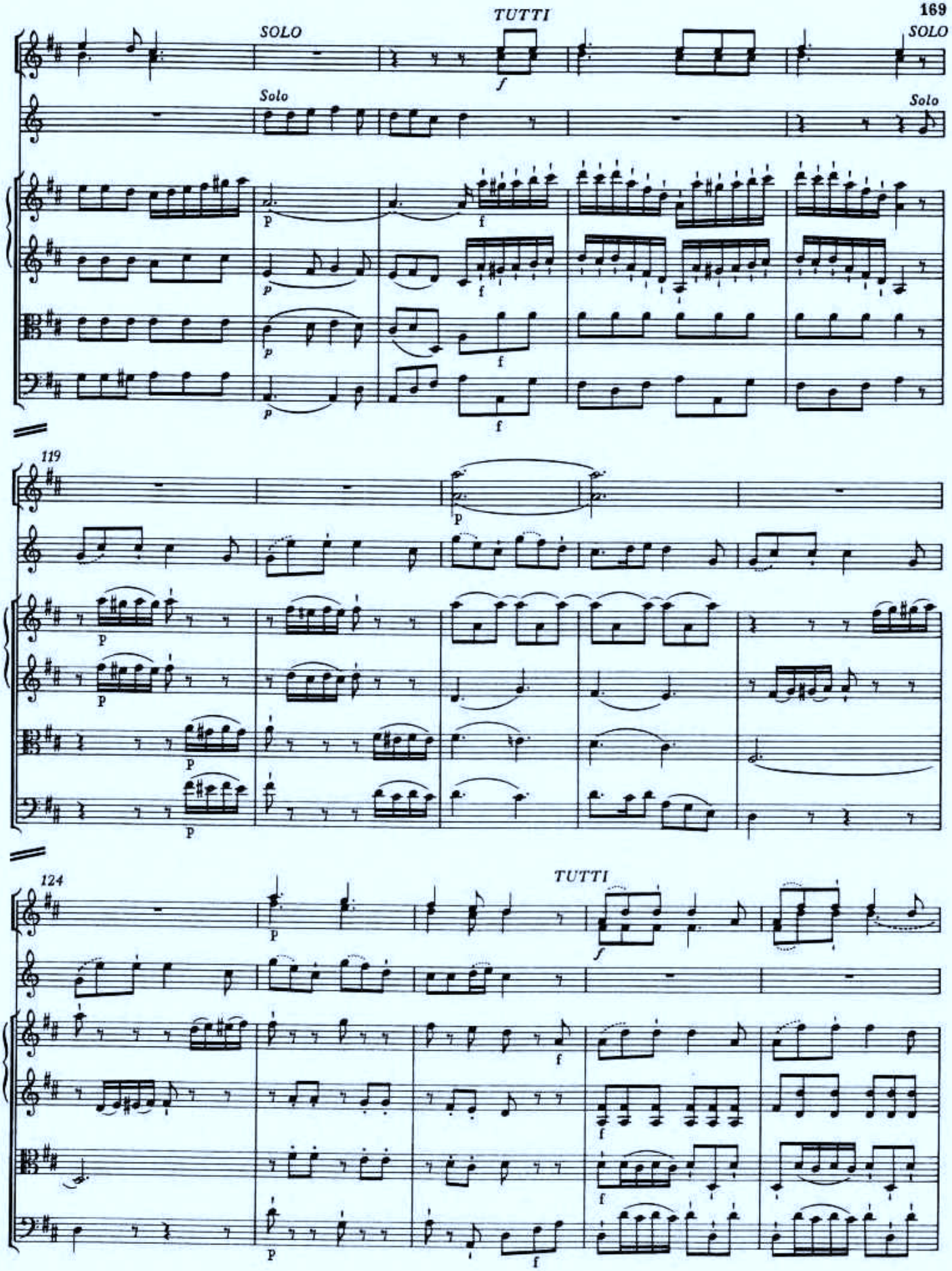

40
44
TUTTI
49

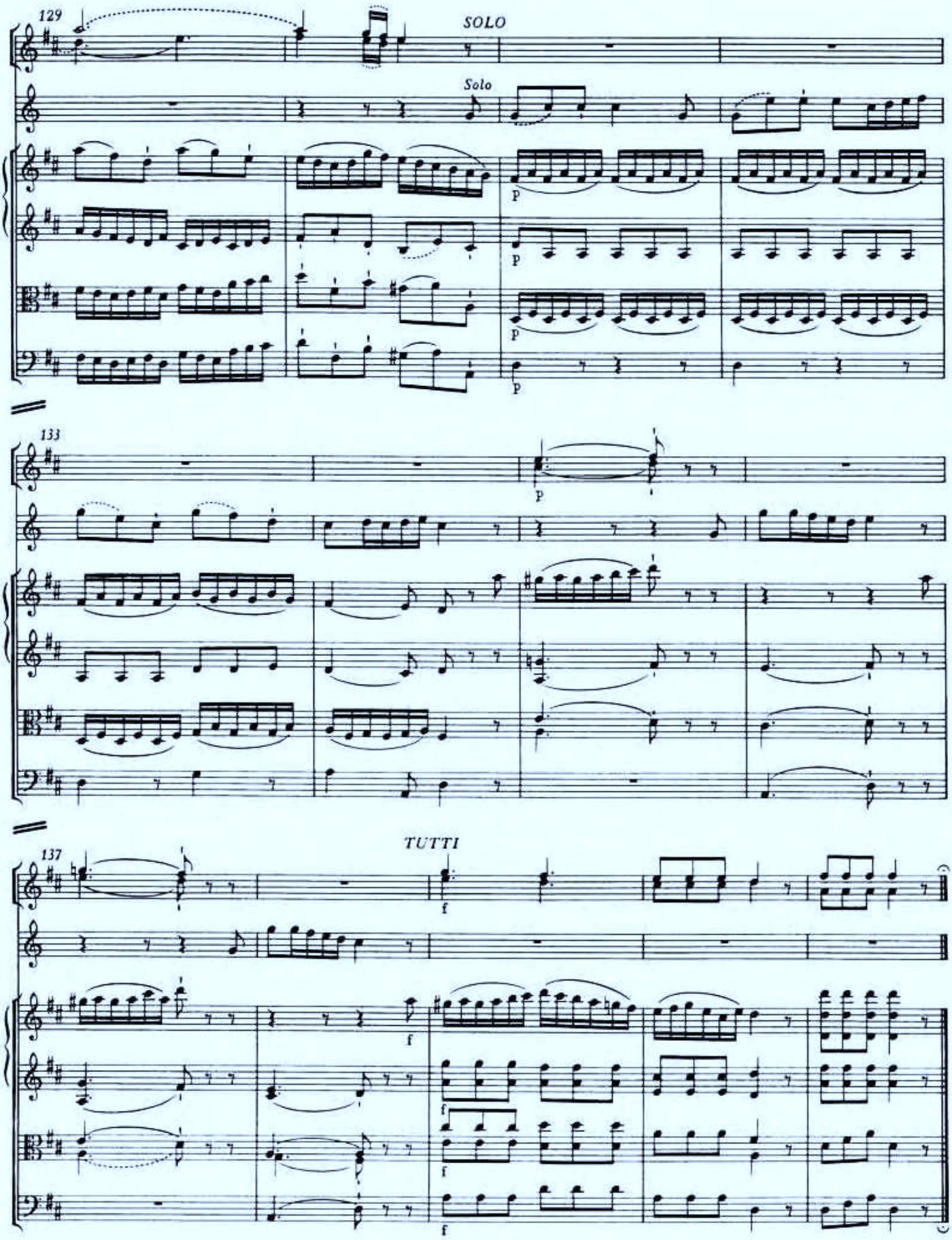

dolce
SOLO
dolce
Solo
dolce
dolce
dolce
dolce
P
P
59
TUTTI
f
P
f
f
f
f
65
SOLO
Solo
P
P
P
P

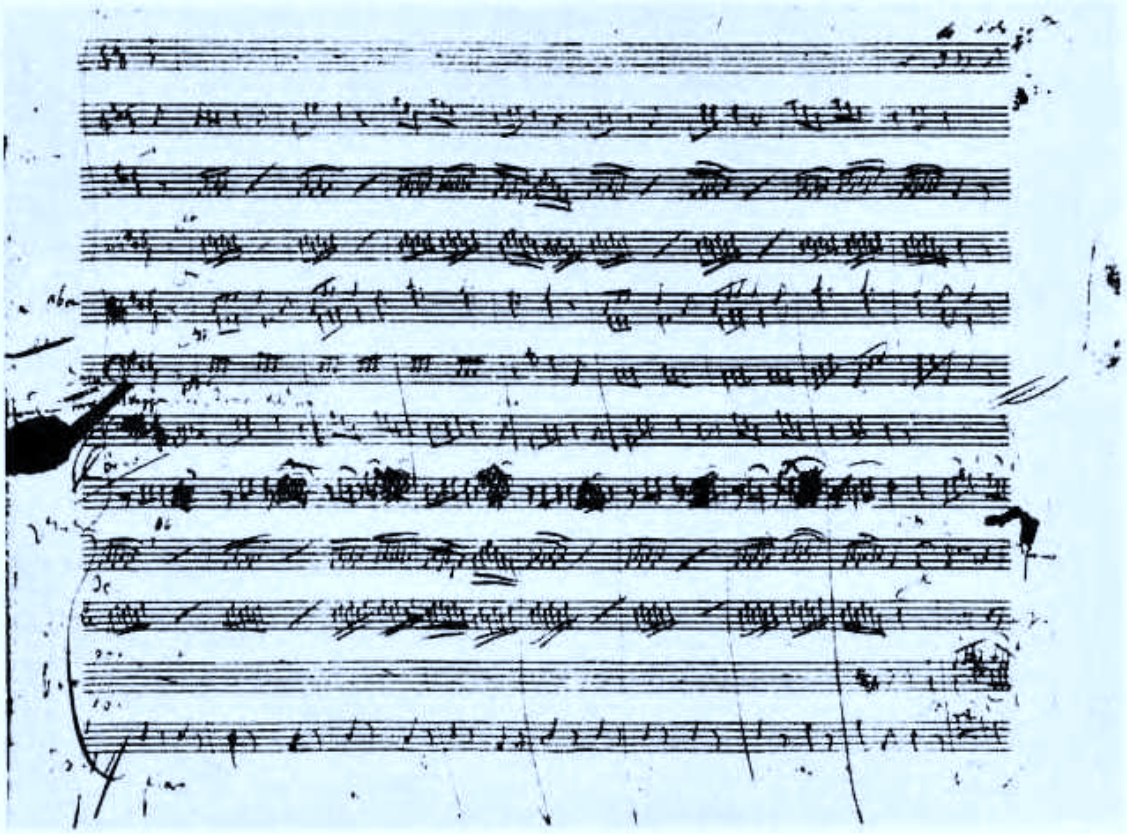
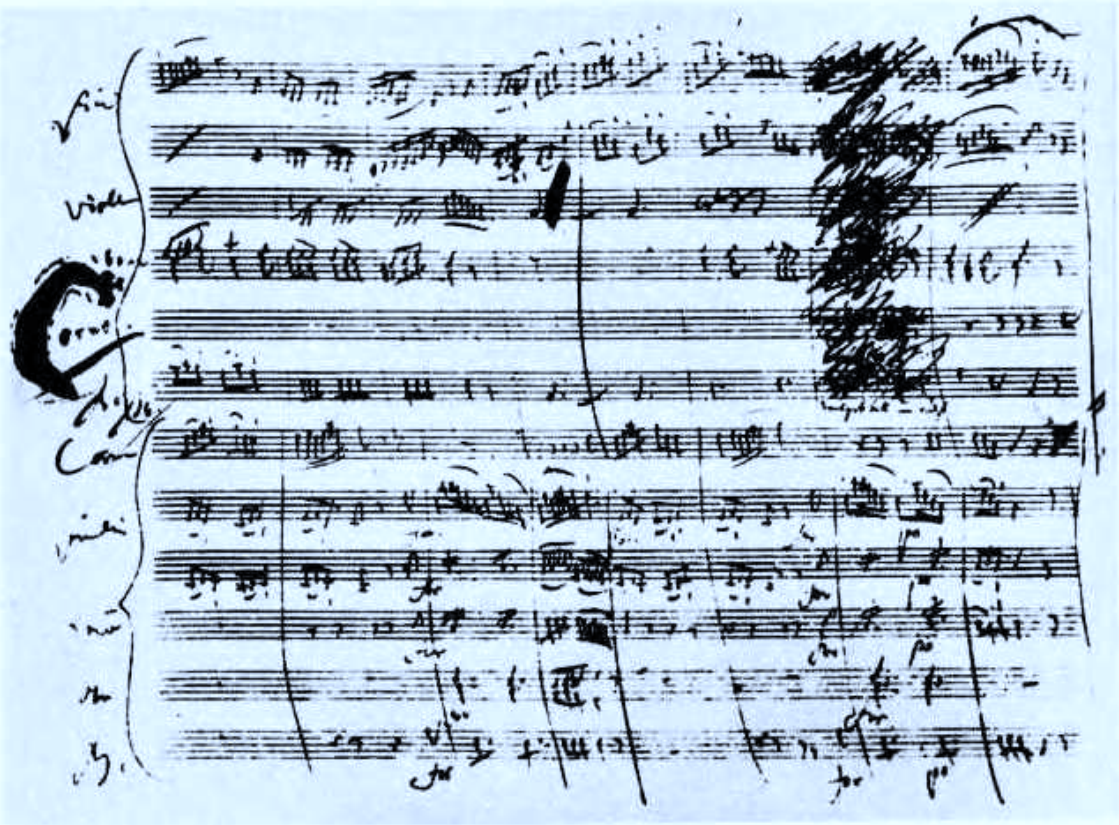
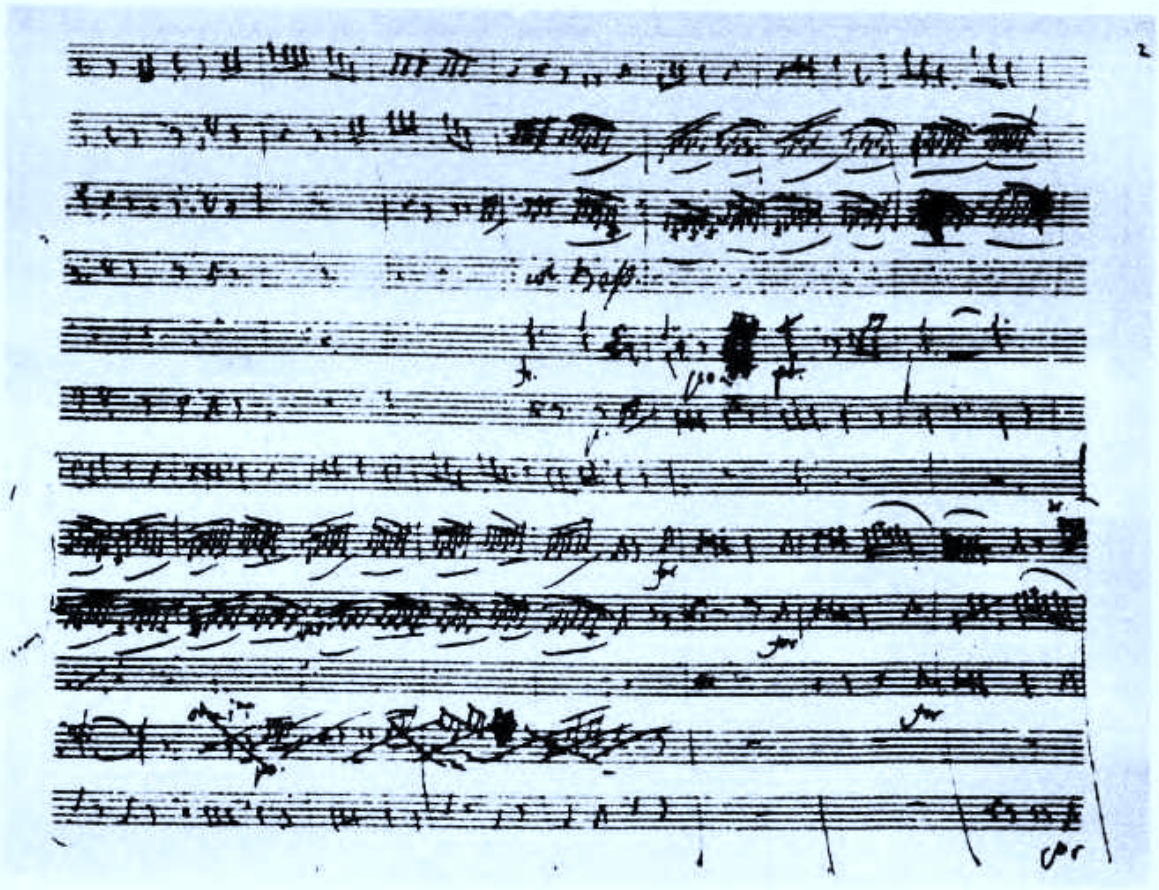
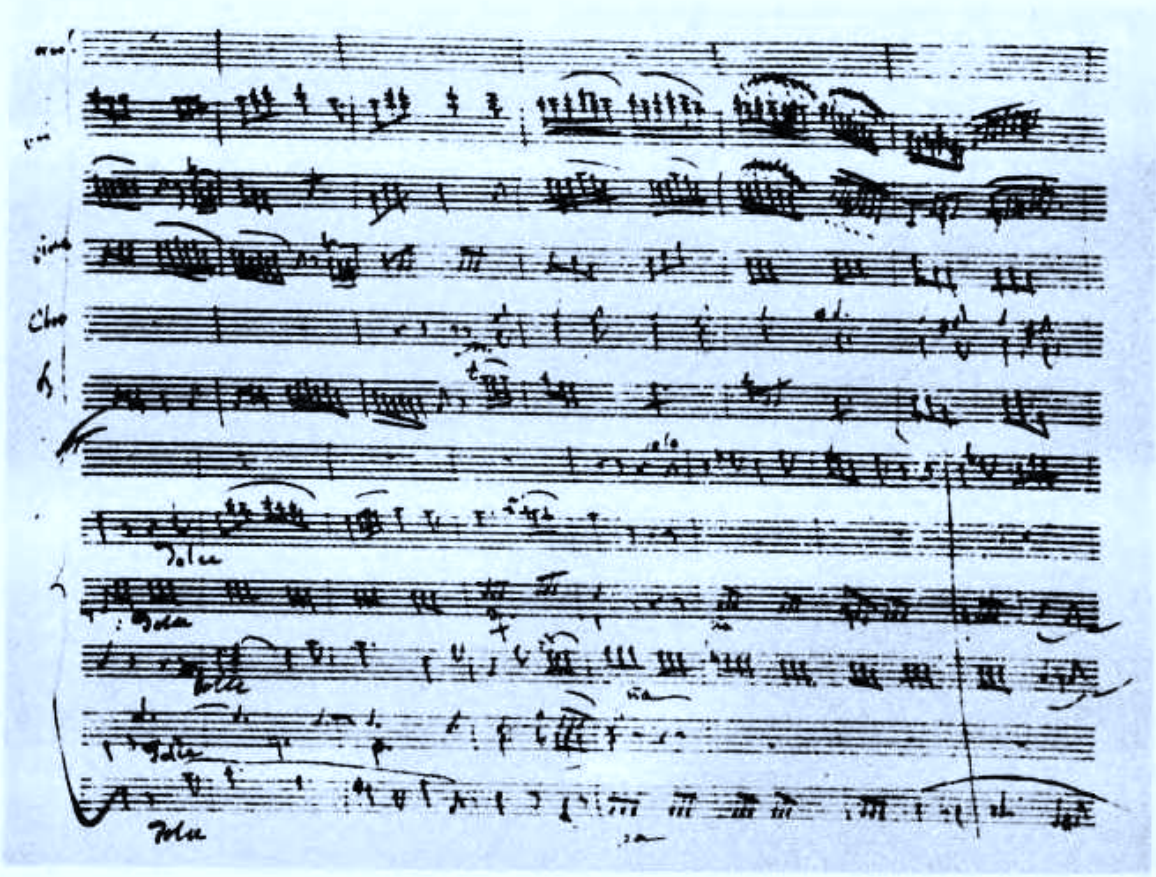
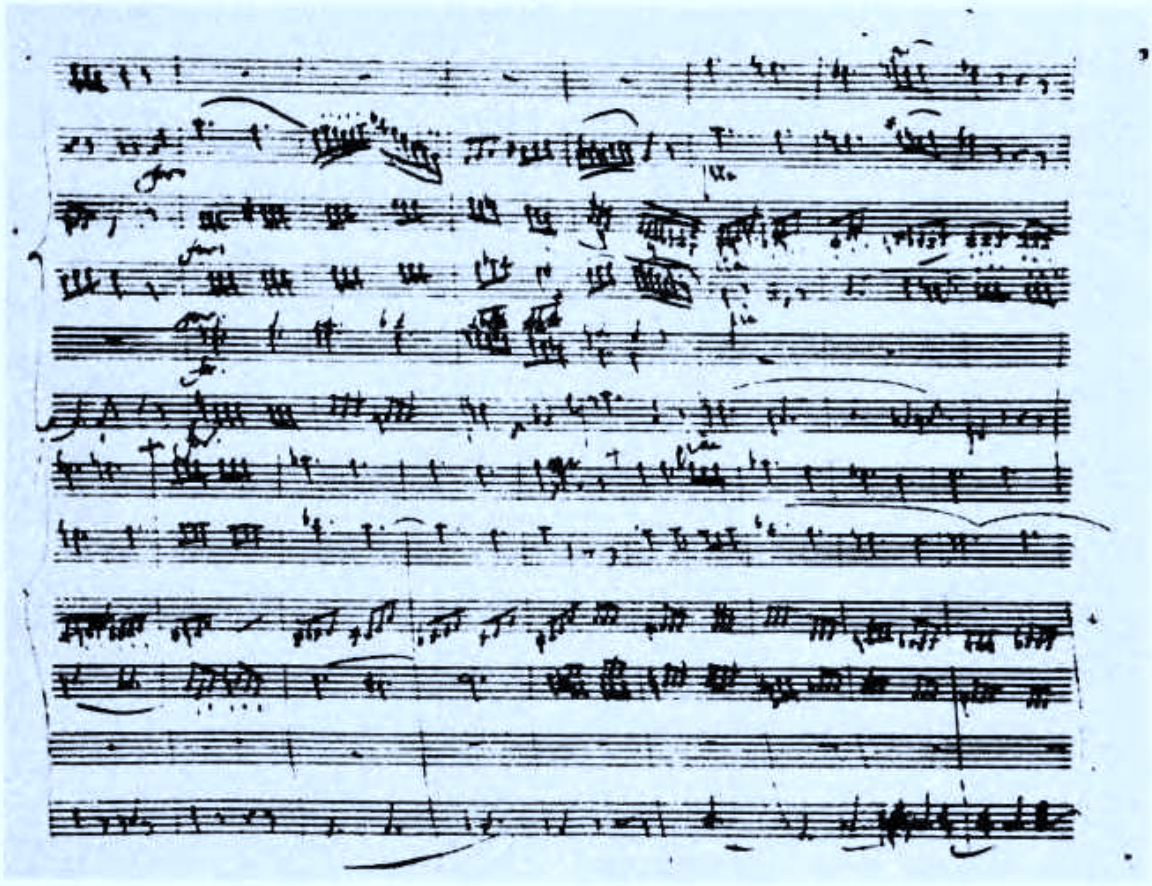
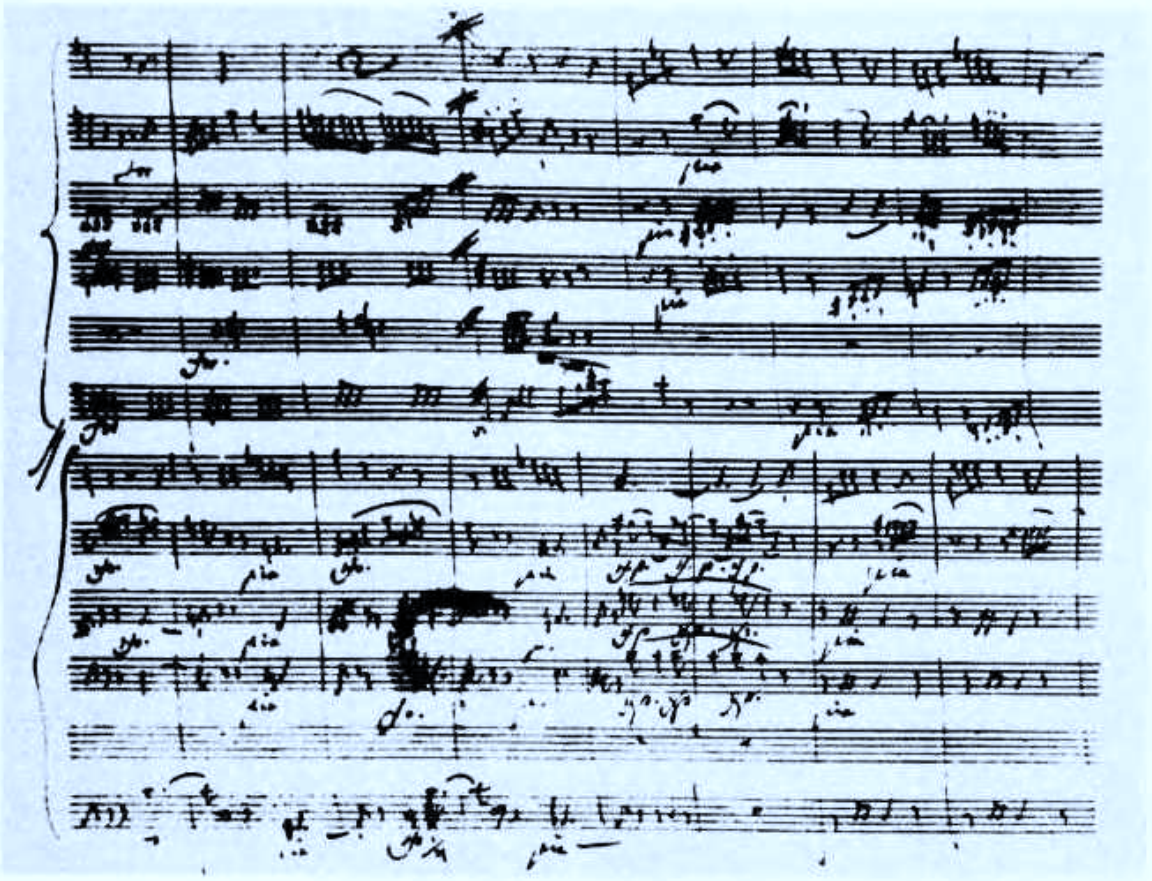
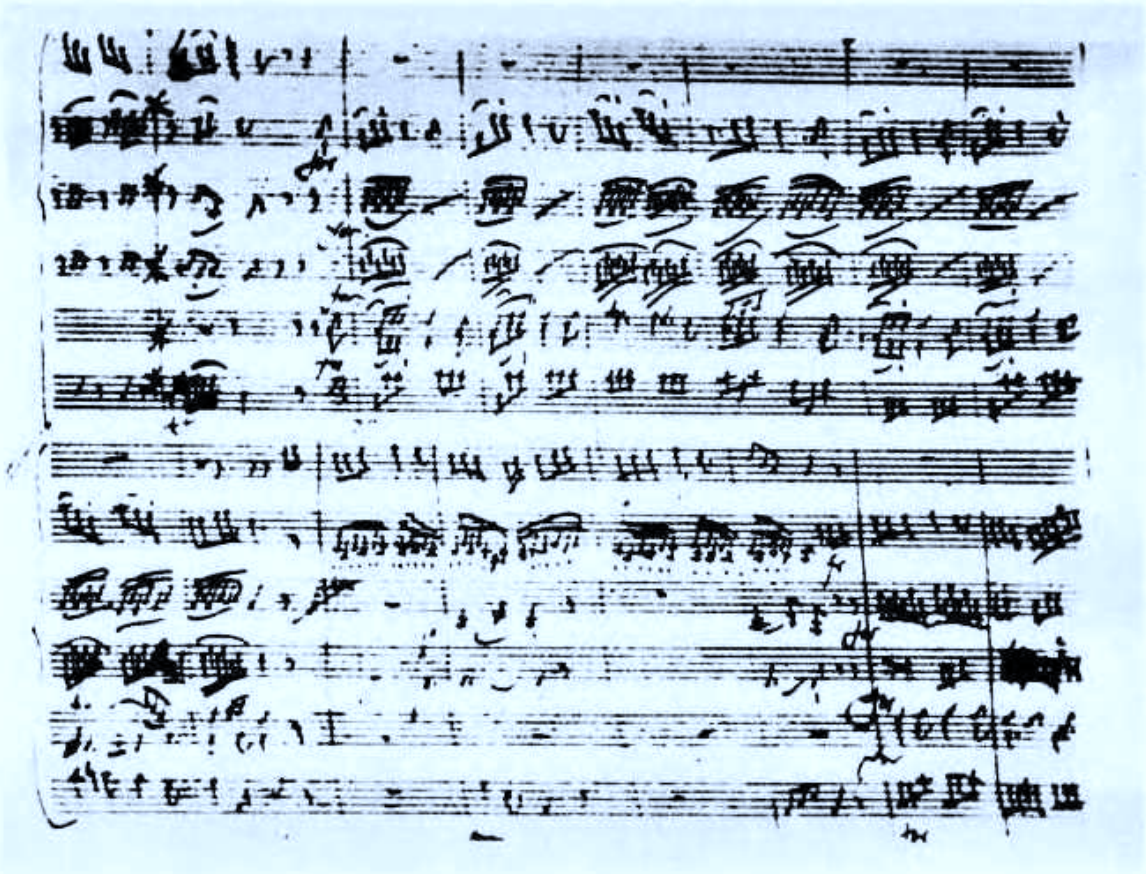
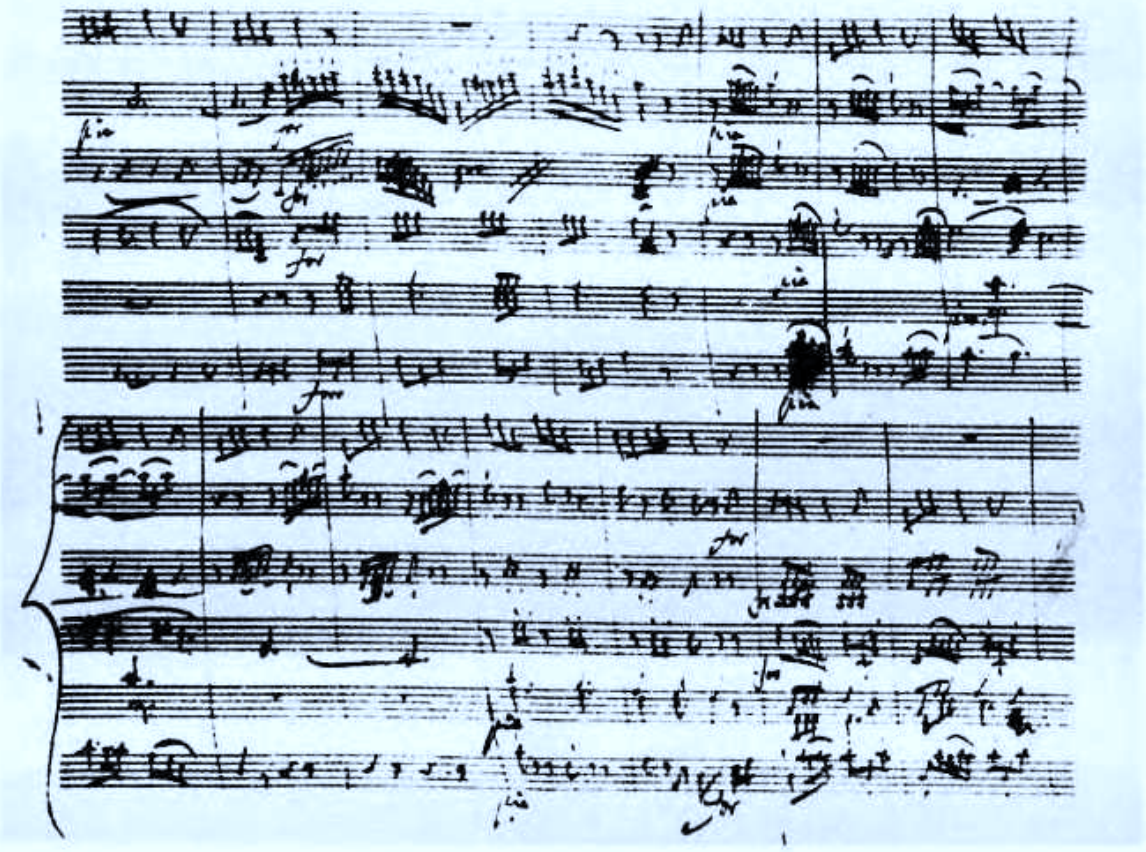
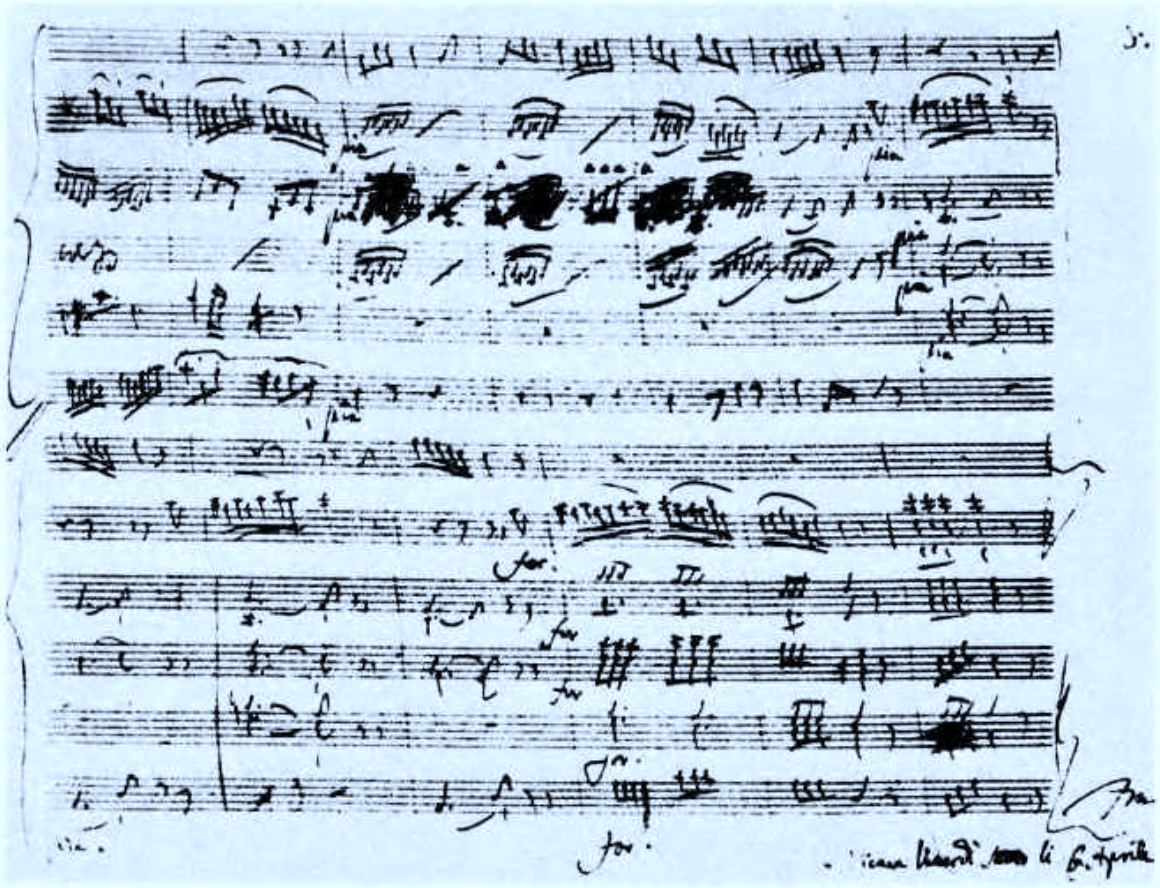
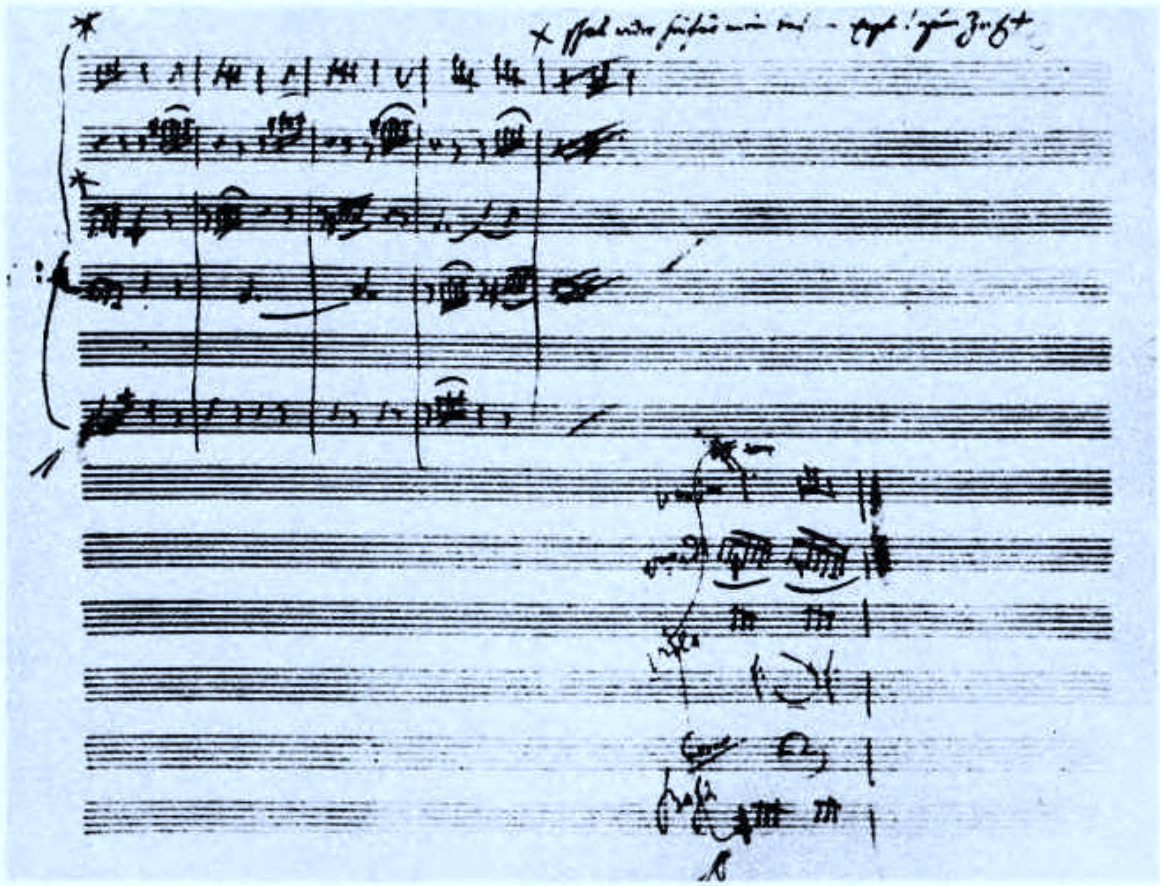

70
simile
76
TUTTI
f
f
f
f
82
SOLO
Solo
p
p
p
p


93
98
TUTTI


102
Oboe I
Oboe II
106
Oboe I, II
SOLO
Solo
p
110
TUTTI
f
p
f


SOLO
TUTTI
SOLO
Solo
Solo
119
124
TUTTI


129
SOLO
Solo
P
P
P
P
133
P
137
TUTTI
f
f
f
f
f

V

Rondo KV 514: Faksimile des Leningrader Manuskripts