

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie V

Konzerte

WERKGRUPPE 14:
KONZERTE FÜR EIN ODER MEHRERE STREICH-, BLAS-
UND ZUPFINSTRUMENTE UND ORCHESTER
BAND 1: VIOLINKONZERTE UND EINZELSÄTZE

VORGELEGT VON
CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1983

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: Christoph-Hellmut Mahling,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie V, Werkgruppe 14, Band 1.

Alle Rechte vorbehalten / 1983 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

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 Unterricht und Kultus

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

Außerdem ist die

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg

der Walter Kaminsky-Stiftung

für die großzügige Zuwendung zum vorliegenden Band,

der Mozarts Violinkonzerte und Einzelsätze enthält,

zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

INHALT

Zur Edition	VII
Vorwort	VIII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 207	XV
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 211	XVI
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 216	XVII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 218	XVIII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 219	XIX
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 261	XX
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 269 (261 ^a)	XXI
I. Konzerte für Violine und Orchester	
1. Konzert in B für Violine und Orchester KV 207	3
2. Konzert in D für Violine und Orchester KV 211	55
3. Konzert in G für Violine und Orchester KV 216	95
4. Konzert in D für Violine und Orchester KV 218	151
5. Konzert in A für Violine und Orchester KV 219	205
II. Einzelsätze für Violine und Orchester	
1. Adagio in E für Violine und Orchester KV 261	267
2. Rondo in B für Violine und Orchester KV 269 (261 ^a)	275
3. Rondo in C für Violine und Orchester KV 373	293
A n h a n g	
1. Ursprünglicher Schluß des zweiten Satzes von KV 218	306
2. Gestrichener Abschnitt aus dem letzten Satz von KV 218	306

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: Ensemblesmusik 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. KV^{3a}) sind in Klammern beigelegt; 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. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); 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 $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen 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

VORWORT

Dieser Band der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) enthält, abgesehen von drei Einzelsätzen für Violine und Orchester¹ (= Teil II), das traditionelle Corpus von Mozarts fünf bekannten Violinkonzerten (= Teil I); es fehlen also drei weitere Konzerte, die ebenfalls mit Mozart in Zusammenhang gebracht werden. Von diesen drei Konzerten bringt die NMA lediglich das D-dur-Konzert KV² 271^a (271^b) im ersten Band ihrer Werkgruppe 29: *Werke zweifelhafter Echtheit*². Die beiden anderen Konzerte, das Es-dur-Konzert KV 268 (365^b; KV⁶: Anh. C 14.04) und das sogenannte „Adelaide-Konzert“ in D KV³ Anh. 294^a (KV⁶: Anh. C 14.05) haben als Unterschiebung bzw. als Fälschung zu gelten³.

Im Vorwort zum Band *Concertone, Sinfonia concertante*⁴ hat der Herausgeber bereits darauf hingewiesen, daß die Werke, in denen Mozart Streichinstrumente solistisch einsetzt, vor allem in den Jahren 1773 bis 1779 entstanden sind. Von besonderer Bedeutung innerhalb dieses Zeitraumes aber sind die Jahre 1773 und 1775: In diesen beiden Jahren sind die fünf Konzerte für Violine und Orchester sowie einige Einzelsätze für dieselbe Besetzung entstanden. Anlaß hierzu war zum einen die längere Anwesenheit Mozarts in Salzburg, die ihn bewegen haben dürfte, auf Gegebenheiten und Erfordernisse zu reagieren – schließlich stand er immer noch als Konzertmeister in fürsterzbischöflichen Diensten; zum anderen war nun für Mozart die Möglichkeit gegeben, seine während der dritten Italienreise und eines mehrmonatigen Aufenthaltes in Wien (Juli bis September 1773) gesammelten kompositorischen Erfahrungen auszu-

werten. Als weitere Gründe, die für den Einsatz der Violine als Solo-Instrument in diesen Jahren bestimmend gewesen sein könnten, seien genannt⁵:

1. Mozart hatte in den Jahren 1773 bis 1777 ein besonders enges Verhältnis zur Violine. Immer wieder betätigte er sich als Geiger und trat auch außerhalb Salzburgs mehrfach als Solist auf – etwa in München und in Augsburg zu Beginn seiner Reise im Herbst 1777 nach Mannheim bzw. Paris. So heißt es in einem Brief aus Augsburg vom 23.–25. Oktober 1777 an den Vater in Salzburg:

„hernach speiste ich mit meinem vetterm beym hl: kreüz: unter der tafel wurde Musique gemacht. so schlecht als sie geigen, ist mir die Musique in den kloster doch lieber, als das orchestre vom Augspurg. ich machte eine sinfonie, und spielte auf der violin das Concert ex B von vanhall, mit algemeinem applauso [...] auf die Nacht beym soupée spielte ich das strasbourger-Concert⁶. es gieng wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton.“⁷

Damit ist zugleich belegt, daß Mozart seine Konzerte auch selbst gespielt hat. Doch hat er sich auf der Violine offenbar nie so heimisch gefühlt wie auf dem Klavier⁸, und so ist es aus der Sicht des Vaters nur zu verständlich, daß er in seinem Brief vom 9. Oktober 1777 dem Sohn die besorgte und zugleich als Mahnung gedachte Frage stellt:

„du wirst wohl auf der *Violin*, so lange du in München warst, dich gar nicht geübt haben? das wäre mir sehr leid: Brunetti lobt dich nun erschrecklich! und da ich letztlich sagte, du spieltest doch auch bassabilmente die *Violin*, schrie er laut: Cosa? Cazo? se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno.“

¹ Ein vierter Einzelsatz, Andante in A KV 470, ist verschollen; lediglich ein viertaktiges Incipit ist aus dem eigenhändigen Werkverzeichnis bekannt, in das Mozart den Satz unter dem 1. April 1785 eingetragen hat:

„Ein Andante für die Violin zu einem Konzert. Begleitung. 2 Violini, Viola, 2 oboe, 2 Corni e Baßo.“

Andante.



² NMA X/29/1 (Christoph-Hellmut Mahling und Wolfgang Plath).

³ Vgl. Walter Lebermann, *Mozart–Eck–André. Ein Beitrag zu KV 268*, in: *Die Musikforschung* 31 (1978), S. 452ff. (Es-dur-Konzert), und ders., *Apokryph, Plagiat, Korruptel oder Fälsifikat*, in: *Die Musikforschung* 20 (1967), S. 413ff. („Adelaide-Konzert“). Vgl. auch NMA X/29/1, S. VIII (Zur Edition).⁴ NMA V/14/2 (Christoph-Hellmut Mahling).

⁵ Vgl. auch NMA V/14/2, S. VIII f. (Vorwort).

⁶ Die Frage, welches seiner Violinkonzerte Mozart mit dem „strasbourger-Concert“ gemeint hat, läßt sich nicht definitiv beantworten. Während die traditionelle Meinung diese Bezeichnung auf KV 218 bezieht, hat Dénes Bartha mit guten Gründen auf KV 216 verwiesen (*Zur Identifikation des „Straßburger Konzerts“ bei Mozart*, in: *Festschrift Friedrich Blume*, herausgegeben von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel etc. 1963, S. 30ff.).

⁷ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer–Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), aufgrund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (1 Band, Kassel etc. 1975); Bauer–Deutsch II, Nr. 355, S. 82, Zeile 34–41. – Im folgenden werden Briefe in der Regel nur noch durch das Datum ausgewiesen.

⁸ Vgl. hierzu die Briefe vom 6. und 18. Oktober 1777.

Wie sich zeigte, war die Sorge des Vaters keineswegs unbegründet, denn schon im weiteren Verlauf der Reise – konkret seit dem Aufenthalt in Mannheim – wandte sich Mozart ganz dem Klavier zu.

2. Ein spezieller Grund dafür, daß sich Mozart in den Jahren 1773 bis 1775 intensiv mit der Gattung Violinkonzert beschäftigt hat, mag in seiner in Italien gemachten Bekanntschaft mit Josef Mysliveček zu sehen sein⁹.

3. In Salzburg waren im genannten Zeitraum Konzerte und konzertante Musik für Violine offenbar sehr beliebt. Dies zeigen nicht nur die zahlreichen Violinkonzerte, sondern auch die Serenaden und Finalmusiken mit ihren konzertanten Binnensätzen, die solistisch besetzten Divertimenti mit ihren virtuosen Violinparten und die Concertoni. Sowohl unter den Mitgliedern der Hofkapelle als auch unter den Dilettanten müssen sich ganz ausgezeichnete Geiger befunden haben. Einer von ihnen war der Hofmusikdirektor, Hofkonzertgeiger und Hofkonzertmeister Antonio Brunetti¹⁰, der nachweislich Mozarts Violinkonzerte gespielt hat. Ob allerdings diese Konzerte, wie oft vermutet, ausdrücklich für ihn komponiert worden sind, muß offen bleiben. Die nachträglichen „Verbesserungen“, die Mozart anscheinend auf Wunsch Brunettis vornehmen mußte, sprechen eher gegen eine solche Vermutung. Einiges scheint Mozart aber für Brunetti geschrieben zu haben: So teilt Leopold Mozart seinem Sohn in einem Brief vom 25. September 1777 nach München mit, daß er ihm einige Dinge nachsenden werde, so unter anderem „*Adagio und Rondeaux die dem Brunetti gemacht worden*“¹¹. Im Brief des Vaters vom 9. Oktober 1777 ist erneut von Musikalien die Rede, die in Salzburg zurückgeblieben waren und von denen Leopold glaubte, daß sie dem Sohne nützlich sein könnten:

„Es ist noch eine ganze Musikspart für die blasenden Hofinstrumente da, und die Spart vom *adagio für den Brunetti*, da ihm das eine zu studiert war.“¹²

Daß Brunetti mit der Schreibweise Mozarts offenbar

auch seine Probleme hatte, zeigen die Ausführungen Leopolds in seinem Brief vom 6. Oktober 1777:

„Am Samstag war ich in der Comoedie, da nun auch ein franz: Nachspiel war; so muste der Brunetti dazwischen, wegen der Umkleidung, ein Concert spielen, und das war das deinige mit dem Strassburger; er spielte es recht gut, nur in den beyden Allegro gieng es zu weilen falsch, und ein mahl hätte er sich bald in einer Cadenze verstiegen. [...] Noch muß ich dir sagen, daß das Orchester dein Concert unverbesserlich productiert hat.“

Für Brunetti hat Mozart schließlich auch das Rondo für Violine und Orchester KV 373 komponiert, das am 8. April 1781 in Wien beim Fürsten Rudolph Joseph Colloredo (1706–1788) aufgeführt wurde. Hierzu heißt es in einem Brief Mozarts vom 8. April 1781 an den Vater:

„heute hatten wir – denn ich schreibe um 11 uhr Nachts – academie. da wurden 3 stücke von mir gemacht. versteht sich, Neue; – ein Rondeau zu einen Concert für Brunetti –“

Als weiterer Interpret Mozartscher Violinkonzerte ist der Salzburger Geiger Johann Anton Kolb bekannt. Er wird von Leopold Mozart am 12. April 1778 anlässlich der Einrichtung einer „*dilettanten musik*“ als erster Geiger erwähnt, und unter dem 3. August 1778 heißt es in einem Brief:

„den 9^{ten} Julii bey dem H: von Mayer vorm Hauß Nachtmusik vom Kolb, eine deinige Finalmusik, und dein Concert für den Kolb.“¹³

Obwohl also einige Musiker bekannt sind, die Mozarts Violinkonzerte gespielt haben, läßt sich weder sagen, für wen Mozart die Konzerte geschrieben hat, noch aus welchem Anlaß sie entstanden sind. Da Mozart diese Werke wohl alle in Salzburg komponiert hat, bestand für ihn keine Veranlassung, sich schriftlich über sie zu äußern, wie er es in anderen Fällen, zumeist gegenüber dem Vater, getan hat. Die Violinkonzerte waren übrigens zur Zeit Mozarts und auch noch im 19. Jahrhundert wesentlich weniger verbreitet und bekannt als die Klavierkonzerte.

Den Violinkonzerten gemeinsam ist die Dreisätzigkeit nach dem Vorbild von Antonio Vivaldi, dessen Concerto-Form offensichtlich auch das Anschauungsmodell für die Aufteilung in Tutti- und Solo-

⁹ Vgl. auch den Brief vom 8. September 1773 aus Wien an die Mutter in Salzburg (Nachschrift Mozarts) und NMA V/14/2, S. VIII, Anmerkung 10 (Vorwort).

¹⁰ Vgl. hierzu Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Phil. Diss. (mschr.), Salzburg 1972, besonders S. 50ff.

¹¹ Ob damit das Adagio in E KV 261 und das Rondo in B KV 269 (261*) gemeint sind, ist nicht geklärt. Offen ist auch, ob es sich bei KV 269 (261*) um einen Ersatz für das Finale zum Violinkonzert KV 207 handelt.

¹² Vielleicht ist damit das Adagio in E KV 261 gemeint, das unter Umständen als „Ersatz“ für das Adagio des Konzertes KV 219 komponiert worden ist.

¹³ Dieses Konzert für Kolb ist mit dem dubiosen D-dur-Violinkonzert KV² 271* (271*) identifiziert worden: Carl Bär, *Betrachtungen zum umstrittenen Violinkonzert 271**, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 11 (1963), Heft 3/4, S. 11ff., und Dimitrij Kolbin, *Zur Frage der Echtheit des Violinkonzertes D-dur von W. A. Mozart (KV 271a-i)*, in: *Musykalnoje ispolnitelstwo* 7, Moskau 1972. – Vgl. dazu auch NMA X/29/1, S. XXf. (Vorwort).

Abschnitte, zumindest in den Kopfsätzen, geblieben ist. Im übrigen aber hat jedes dieser Konzerte eine ausgeprägte Individualität, ganz abgesehen davon, daß sich von Konzert zu Konzert deutlich eine formal-technische wie musikalisch-inhaltliche Entwicklung beobachten läßt. Stilistisch hat sich in den Violinkonzerten niedergeschlagen, was Mozart an italienischer und französischer, aber auch an böhmischer Violinmusik kennengelernt und produktiv verarbeitet hat¹⁴. Mit der italienischen Geigenkunst war er zudem aus eigener Anschauung vertraut, hatte er doch 1763 und 1770 Pietro Nardini¹⁵ und 1771 Gaetano Pugnani gehört und, wie Leopold Mozart am 21. April 1770 berichtete, in Florenz 1770 mit dem gleichaltrigen Nardini-Schüler Thomas Linley musiziert („*der Wolfg. accompagnierte ihm auf der Violin*“). Der französische Einfluß wird in den Konzerten KV 216 und KV 218 unter anderem an Bezeichnung und Anlage der Schlußsätze – *Rondeau* – deutlich. Vielleicht hängen mit diesem Einfluß auch die Änderungen zusammen, die Mozart an dem Konzert KV 218 vorgenommen hat (vgl. den Anhang im vorliegenden Band). Da Mozart möglicherweise dieses Konzert in Augsburg selbst gespielt hat¹⁶, hatte er also Notenmaterial bei sich, und vielleicht gilt gerade auch für KV 218, was er dem Vater in dem Brief vom 11. September 1778 aus Paris andeutet:

„wenn ich zeit habe, so arangire ich etliche violin Concert noch – mache sie kürzer – dann bey uns in Teütschland ist der lange geschmack; in der that ist es aber besser kurz und gut –“

„Das Konzert in A (KV 219), vermutlich Mozarts letztes Violinkonzert, ist auch das musikalisch bedeutsamste und technisch anspruchsvollste“ – so charakterisiert Ernst Hess (1912–1968) Mozarts wohl bekanntestes Konzert für Violine und Orchester.

¹⁴ Die damit verbundene Schwierigkeit, Zeit- und Personalstil voneinander zu unterscheiden, hat auch dazu geführt, daß immer wieder nach „Vorlagen“ oder Vorbildern für diese Konzerte gesucht wurde. So glaubte z. B. Elsa Margherita von Zschinsky-Troxler (in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10 [1928], S. 415ff.), daß Mozart sich in seinem D-dur-Konzert KV 218 an ein Violinkonzert von Luigi Boccherini angelehnt habe. Dieses Boccherini-Konzert ist neuerdings als eine moderne Fälschung nach dem Modell von KV 218 erkannt worden; vgl. Walter Lebermann, „Boccherini“ und Mozart, in: *Acta Mozartiana* 14 (1967), S. 6ff.

¹⁵ Vgl. Bauer–Deutsch I, Nr. 173, S. 331, Zeile 18–24:

„Die Sache gieng wie gewöhnlich und die Verwunderung war um so grösser, als S^r: Ex: der Marchese Ligneville: welcher Musiquedirector ist: der stärkste Contrapunctist in ganz Italien ist, und folglich dem Wolfg: die schweresten Fugen vorgelegt und die schweresten Themata aufgegeben, die der Wolfg: wie man ein Stück brod isst, weggespielt und ausgeführt. Nardini der gute Violinist accompagnierte.“

¹⁶ Siehe weiter oben und Anmerkung 6.

Ernst Hess hatte 1957 das A-dur-Konzert KV 219 als Vorabdruck zu diesem Band vorgelegt¹⁷; in Neustich wurde seine Edition (von der Editionsleitung der NMA neuerlich mit dem Autograph kollationiert und behutsam an die heute geltenden Editionsrichtlinien der NMA angeglichen) in den vorliegenden Band übernommen. Ernst Hess hatte im Vorwort zu seiner Edition weiterhin geschrieben:

„Auf den musikalischen Gehalt kann hier nicht näher eingegangen werden, es sei lediglich darauf hingewiesen, daß die a-moll-Tuttistellen des letzten Satzes (Takte 165–172, 227–234) Zitat eines Themas sind, das Mozart schon in seiner 1772 komponierten, zum ‚*Lucio Silla*‘ gehörenden Ballettmusik ‚*Le gelosie del Serraglio*‘ (KV Anh. 109 = 135^a) verwendet hat¹⁸. Damit steht der ‚türkische‘ Charakter der Stelle fest. Was aber die musikalisch-thematische Substanz dieser und anderer ‚*alla turca*‘-Stellen betrifft, hat *Dénes Bartha* vor kurzem überzeugend nachgewiesen¹⁹, daß ihre Herkunft nicht in der türkischen, sondern in der ungarischen Musik zu finden ist, daß ‚*alla turca*‘ musikalisch ‚*all’ungherese*‘ bedeutet und beide Bezeichnungen für Musik mit östlich-exotischem Kolorit gebraucht werden²⁰.“

*

Die Quellenlage zu den hier vorgelegten Violinkonzerten ist eindeutig: Die Autographe von KV 207, KV 211, KV 216 und KV 218 (= Teil I, Nr. 1–4) sind erhalten und werden derzeit in der Biblioteka Jagiellońska Kraków verwahrt. Das Autograph zu KV 219 befindet sich in der Music Division der Library of Congress Washington D. C. (= Teil I, Nr. 5)²¹. Die

¹⁷ *Wolfgang Amadeus Mozart, Konzert in A für Violine und Orchester KV 219*, Kassel etc. (1957), BA 4712 und Bärenreiter-Taschenpartitur 20.

¹⁸ „Diese Ballettmusik ist nur in einer Skizze überliefert. In Nr. 8 erscheint das Thema in kürzere und etwas abweichender Form, in Nr. 32 (Finale) dagegen übereinstimmend mit dem Violinkonzert.“ [Edition Hess, S. 3, Anmerkung 6]. – Inzwischen hat Walter Senn (Mozarts Skizze der Ballettmusik zu ‚*Le gelosie del serraglio*‘ (KV Anh. 109/135^a), in: *Acta Musicologica* 33 [1961], S. 169ff.) nachweisen können, daß Mozarts Ballettskizze als Nachschrift einer Komposition von Joseph Starzer aufzufassen ist.

¹⁹ „Dénés Bartha, ‚Mozart et le folklore de l’Europe Orientale (les exotismes de Mozart)‘, Referat am ‚Colloque international Mozart‘ Paris, 10.–14. Oktober 1956.“ [Edition Hess, S. 3, Anmerkung 7]. – Der Editor des vorliegenden Bandes möchte die These von Bartha nur als den Hinweis auf eine Möglichkeit verstanden wissen, ihr aber nicht diesen Ausschließlichkeitscharakter wie Ernst Hess beimessen.

²⁰ „Vgl. hierzu auch H. Abert, a. a. O. [= *W. A. Mozart*, Leipzig 1919, Band 1], S. 511.“ [Edition Hess, S. 3, Anmerkung 8].

²¹ Faksimile-Ausgabe herausgegeben von Jon Newsom, Kassel etc. 1984 (*Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles*, Band 30).

Einzelsätze KV 261 und KV 269/261^a (= Teil II, Nr. 1 und 2) liegen ebenfalls im Autograph vor: Zu KV 261 in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung), zu KV 269 (261^a) ebenfalls in der Biblioteka Jagiellońska Kraków. Lediglich für das Rondo KV 373 mußte auf einen bei Johann André in Offenbach gedruckten Stimmensatz (Plattenummer 1423) zurückgegriffen werden; das Originalmanuskript, ehemals im Besitz von Johann Anton André, dann von Jacques Pierre Joseph Rode, ist verschollen.

Nicht so eindeutig wie die Frage nach den Quellen ist diejenige nach der Datierung der Konzerte zu beantworten. Zwar sind nach traditioneller Ansicht alle fünf Konzerte im Jahre 1775 entstanden, doch haben neuerdings Untersuchungen an den Autographen durch Wolfgang Plath (Schrift)²² und Alan Tyson (Papier und Wasserzeichen)²³ einen komplizierteren Sachverhalt ergeben. Ähnlich wie bei den aus dem Besitz des Hamburger Musikalienhändlers August Cranz stammenden Autographen Mozarts ist auch bei den Autographen der fünf Violinkonzerte an den Entstehungsdaten „manipuliert“ worden. Während bei den Cranz-Autographen die Datierungen stark durchgestrichen und nur „durch ein besonderes Verfahren“²⁴ wieder lesbar gemacht werden konnten, wurden in den Autographen der Violinkonzerte KV 211, KV 216, KV 218 und KV 219 die Jahreszahlen durch Rasur und Überschreibung offensichtlich zweimal verändert: Zunächst von „1775“ zu „1780“ und dann wieder zurück zu „1775“. Handschrift und Papier der vier Autographe zeigen eindeutig, daß 1780 als Entstehungsjahr auszuschließen ist und nur 1775 in Frage kommt. Auch bei KV 207 lassen sich zwei Korrekturstufen im Datierungsvermerk – „1780“ und „1775“ – mehr oder weniger deutlich erkennen, doch weist der Schriftunterschied zu den anderen vier Violinkonzerten ebenso eindeutig darauf hin, daß dieses Konzert nicht 1775, sondern 1773 komponiert worden ist. Diese Jahreszahl („1773“) dürfte ursprünglich auf der ersten Seite des Auto-

graphs gestanden haben, ist aber heute infolge der späteren Korrekturen nur noch zu vermuten. Während sich also für die Konzerte Nr. 2–5 unseres Hauptteils I die traditionelle Entstehungszeit erhärtet hat, muß für das erste Konzert dieses Bandes (KV 207) als Entstehungsvermerk statt wie bisher „14. April 1775“ jetzt „14. April 1773“ postuliert werden, was eine entsprechende Änderung der Nummer im *Köchel-Verzeichnis* zur Folge haben wird²⁵. Die für den vorliegenden Band ausgewählten Faksimileseiten aus den Autographen der fünf Violinkonzerte (S. XV–XIX) machen den Schriftunterschied zwischen 1773 und 1775 besonders in Mozarts Schreibweise des Piano-p deutlich. – Die abschließende Frage, von wem die mehrfachen Datierungskorrekturen stammen und aus welchem Grund sie vorgenommen worden sind, läßt sich an dieser Stelle nur andeutungsweise beantworten: Es besteht Grund zu der Vermutung, daß hier keine fremde Hand im Spiel gewesen ist, sondern daß Mozart selbst oder sein Vater die Jahreszahlen verändert haben, und zwar denkbarerweise in dem Bestreben, ältere Kompositionen als „erst kürzlich entstanden“ auszugeben. Aus welchem Grund dann eine für alle fünf Konzerte einheitliche – und damit für KV 207 falsche – Rückkorrektur von 1780 auf 1775 vorgenommen wurde, ist allerdings kaum zu klären. Die ganze Frage der „Datierungsmanipulationen“ bedarf einer Untersuchung in anderem und größerem Zusammenhang. Eine Korrektur der Datierung ist auch für das Rondo in B KV 269 (261^a) vorzunehmen. Die bisherige Angabe – „Komponiert vermutlich Ende 1776 in Salzburg“²⁶ – erscheint willkürlich gewählt, kann aber tatsächlich zutreffen; von der Schrift her bietet sich nach Wolfgang Plath der Zeitraum „Salzburg 1775–1777“ an, ohne daß eine genaue Differenzierung möglich wäre. Wenn es zutrifft, daß dieses Rondo mit demjenigen identisch ist, das Leopold Mozart in seinem Brief vom 25. September 1777 als „dem Brunetti gemacht worden“ erwähnt, so muß die Komposition auf jeden Fall vor diesem Zeitpunkt erfolgt sein.

*

Die vorliegende Edition folgt den autographen Vorlagen, im Falle des Einzelsatzes KV 373 dem oben zitierten Erstdruck als Ersatzquelle für das verschollene Autograph. Angleichungen (über sie gibt der

²² Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel etc. 1978, S. 131 ff., besonders S. 166 f. Für weitere, dem Editor mitgeteilte Untersuchungsergebnisse, insbesondere zur Datierung von KV 207, sei Herrn Dr. Wolfgang Plath auch an dieser Stelle herzlich gedankt.

²³ Alan Tyson, *The Dates of Mozart's Missa brevis KV 258 and Missa longa KV 262 (246^a)*. An Investigation into his „Klein-Querformat“ Papers, in: *Bachiana et alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983, S. 328 ff.

²⁴ Vgl. KV^o, S. LXVIII.

²⁵ Im Kritischen Bericht zu diesem Band werden Spezialvergrößerungen von allen Datierungsvermerkern auf den Autographen der fünf Violinkonzerte wiedergegeben.

²⁶ Vgl. KV^o, S. 271.

Kritische Bericht Auskunft) und Ergänzungen wurden sparsam vorgenommen.

Die über den Akkoladen gestochenen Tutti- und Solo-Vermerke sowie die entsprechenden Vermerke in der Solo-Stimme finden sich größtenteils (im Autograph von KV 207 von fremder Hand) auch in den Quellen. Sie bezeichnen einerseits den Beginn bzw. das Ende eines solistischen Abschnitts, sind andererseits aber auch als generelle Besetzungshinweise zu verstehen. Gemäß der zeitgenössischen Aufführungspraxis bedeutet „Solo“ zugleich eine Reduzierung des Orchesters auf die ersten Pulte der Streicher sowie auf einfache Besetzung der Bläser, falls diese im Tutti verdoppelt waren. Die Basso-Stimme wurde im Solo möglicherweise nur von je einem Violoncello und Kontrabaß (sowie einem Fagott?) ausgeführt²⁷. Daß der Solist, der ohnehin nur als primus inter pares galt, in den Tutti-Abschnitten den Part der ersten Violinen mitspielte, gehörte ebenfalls zu den Selbstverständlichkeiten der Zeit, nach denen sich auch heute gerichtet werden sollte.

Der Vorschlag, die Basso-Stimme zusätzlich mit ein oder zwei Fagotten zu besetzen, obwohl Mozart diese Instrumente nicht ausdrücklich vorgeschrieben hat, stützt sich ebenfalls auf die Selbstverständlichkeiten zeitgenössischer Aufführungspraxis: Waren nämlich Holzblasinstrumente – insbesondere Oboen und/oder Flöten, aber auch Klarinetten – vorgeschrieben, so wurden, wohl noch in Anlehnung an die Generalbaßtradition, der Baßgruppe auch Fagotte hinzugefügt, ohne daß diese eigens genannt oder gar mit einer eigenen Stimme versehen wurden²⁸.

Im Rondo KV 373 folgt unsere Ausgabe anstelle des verschollenen Autographs dem (Stimmen-)Erstdruck von André, in dem die Solo-Stimme während der Tutti-Abschnitte pausiert. Es kann aber mit Sicherheit angenommen werden, daß Mozart auch in diesem (verschollenen) Autograph die Anweisung zum Mitspielen im Tutti gegeben hat, doch reicht diese Annahme nicht aus, gegen die „Ersatzquelle“ zu entscheiden. Anders liegt der Fall im Rondo KV 269

(261^a): In dieser „verkürzten“ Partitur (das Ritornell wird nur einmal zu Beginn ausnotiert, seine Wiederholungen durch *Dal segno* angezeigt) herrscht großer Platzmangel, weil Mozart in der Regel auf jeder zehnzeilig rastrierten Seite zwei Akkoladen zu je fünf Systemen notiert. Das hat zur Folge, daß Systeme von pausierenden Instrumenten für andere, spielende Instrumente verwendet werden und ein Mitführen der Solo-Stimme durch die ganze Partitur (d. h. auch in den Tutti-Abschnitten) nicht möglich war. Das Facsimile auf Seite XXI zeigt, daß Mozart auf Blatt 1^r die beiden Orchester-Violinen auf einem System notieren mußte, um alle anderen Orchester-Instrumente auf der nur fünfzeiligen Akkolade unterbringen zu können. In KV 269 (261^a) hat also Mozart allein aus Raumgründen die Mitwirkung des Violino principale in den Tutti-Abschnitten nicht indizieren können; die NMA dagegen führt die Solo-Stimme als Einzelsystem durch den ganzen Satz und bringt in den Tutti-Abschnitten (im Normalstich) den Text der ersten Violine.

Die kursiv gesetzten Tempobezeichnungen in den Violinkonzerten KV 207 (erster und dritter Satz) sowie KV 211 (erster und zweiter Satz) stellen keine Ergänzung des Herausgebers dar, sondern sind von fremder alter Hand in die beiden Autographe eingetragen worden; sie sind sicher im Sinne von Mozart gesetzt, und es besteht daher kein Grund, ihnen zu mißtrauen.

Die Stimme des Violino principale ist in den Solo-Abschnitten weitgehend frei von dynamischen Anweisungen, eine Praxis, die Mozart auch in seinen späteren Klavierkonzerten befolgt. Hin und wieder allerdings setzt Mozart dynamische Akzente oder bezeichnet Echostellen, so zum Beispiel im Konzert KV 218. Diese Bezeichnungen werden selbstverständlich übernommen, doch wurde auf eine weitere Ergänzung verzichtet, so daß eine konsequente Bezeichnung in modernem Sinne nicht vorliegt: Ein Forte in der Solo-Stimme muß also nicht automatisch bedeuten, daß vorher oder nachher Piano zu spielen wäre.

Ob Mozart zu seinen Violinkonzerten jemals Kadenzten und „Eingänge“ zu Papier gebracht hat, muß bezweifelt werden: Anders als bei vielen seiner Klavierkonzerte sind weder originale Niederschriften noch sonstiges Quellenmaterial überliefert. Sämtliche Stellen, an denen solche Kadenzten, „Eingänge“ oder Fermatenauszierungen gespielt werden können, sind grundsätzlich durch Fußnoten indiziert. Es ist dabei wohl zu unterscheiden zwischen obligatorischen Auszierungen, zu denen die typische Kadenz mit Fermate

²⁷ Vgl. hierzu auch NMA V/14/2, S. X (Vorwort); NMA V/14/3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott* (Franz Giegling), S. XI (Vorwort); NMA V/15/7 und 8: *Klavierkonzerte · Band 7 bzw. 8* (Hermann Beck bzw. Wolfgang Rehm), S. X bzw. S. XXI (Vorworte).

²⁸ Vgl. hierzu auch NMA IV/12/4 (Walter Senn), S. XII (Vorwort), und NMA V/14/3, S. XI (Vorwort). – Auf ein ähnliches sich aus der Praxis herleitendes Verfahren wurde im Zusammenhang mit der Frage der Verwendung von Pauken bei notierten Trompeten und fehlender Paukenstimme an anderer Stelle aufmerksam gemacht. Vgl. NMA IV/11: *Sinfonien · Band 6* (Christoph-Hellmut Mahling und Friedrich Schnapp), S. VIII (Vorwort).

auf dem Quartsextakkord gehört, oder auch einem „Eingang“, der durch fixierte Endnote zwingend gefordert wird (wie in KV 218, dritter Satz, T. 209), und eher ad libitum zu behandelnden Fermaten, deren Auszierung dem Geschmack des Interpreten freigestellt sei²⁹.

Spezielle Bemerkungen

KV 207: Im dritten Satz dieses Konzertes schreibt Mozart bei dem Trillernachschlag in den Takten 106 und 112 ausdrücklich *Staccato vor*; dies ist recht ungewöhnlich, da Nachschläge sonst grundsätzlich mit Bindebogen versehen sind.

KV 216: Der Beginn des ersten Satzes erinnert auffällig an die Arie der *Aminta*, „*Aer tranquillo*“, aus dem kurz zuvor entstandenen *Dramma per musica Il re pastore* KV 208. – Die Solo-Stimme im dritten Satz (*Rondeau*) ist in den Takten 269 ff., 276 ff. und 284 ff. von Mozart in zwei gleichberechtigten Versionen übereinander notiert worden. Die NMA folgt Mozarts Autograph und überläßt es dem Solisten, für welche Version er sich entscheiden will.

KV 219: Die wichtigsten Abweichungen des Originals gegenüber dem bisher bekannten Text hat Ernst Hess im Vorwort zu seiner in unseren Band integrierten Edition dieses Konzertes aufgeführt. Es genügt, wenn an dieser Stelle nur zwei Punkte herausgegriffen werden.

Zweiter Satz, Takt 70:

„Im 2. Horn steht in allen Ausgaben g statt h. Die logische Weiterführung aus dem c' (im Einklang mit dem Streicherbaß) verlangt aber die Auflösung des vorausgehenden Akkordes in einen Quartsextakkord. Der Ton h ist zwar in der Obertonreihe nicht enthalten, kann aber auf dem Naturhorn hervorgebracht werden und ist von Mozart auch in anderen Fällen gebraucht worden. (Vgl. z. B. das *Divertimento D-dur* KV 131.)“ [Ernst Hess]

Zu Takt 257 im dritten Satz bemerkt Ernst Hess folgendes:

²⁹ Ernst Hess hat im Vorwort seiner Edition von KV 219 (BA 4712, S. 5) „unverbindliche“ Vorschläge für die Fermate des ersten Satzes (T. 45) und für die vier Eingänge des dritten Satzes gemacht. (Der Klavierauszug, BA 4712a, bringt auch Kadenzen zum ersten und zweiten Satz aus der Feder von Ernst Hess.) Entsprechend der heutigen Praxis der NMA werden für Instrumentalkonzerte, also auch für die Werke dieses Bandes, keine notierten Kadenzen etc. vorgeschlagen.

„Alle früheren Ausgaben bringen im Baß fis. Ob schon im Autograph kein Auflösungszeichen steht, ist (trotz des darauffolgenden fis' der Solovioline) f zu lesen. Bei Mozart gelten Akzidentien in der Regel auch über den Taktstrich hinweg bis auf Widerruf durch ein neues Vorzeichen. (Vgl. T. 197–204.) Wenn fis beabsichtigt gewesen wäre, hätte Mozart – um das vorausgehende f aufzuheben – das Kreuz sicher geschrieben. Der übermäßige Sextakkord der hochalterierten IV. Stufe führt überdies weit logischer zur Dominante.“

Nach Meinung der Editionsleitung und des Herausgebers ist Ernst Hess hier mit seiner Interpretation der Notation in Mozarts Autograph zu „buchstäblich“ verfahren: Die eindeutige Alteration $\natural f' - \# fis'$ der Solo-Stimme in den Takten 256 und 257 legt eben doch eine entsprechende Alteration auch im Baß nahe. An dieser Stelle mit Ernst Hess f statt fis zu lesen, würde nicht nur einen häßlichen Querstand zur Solovioline, sondern überhaupt eine kaum zu rechtfertigende harmonische Härte bedeuten.

KV 269 (261^a): Das Rondo-Thema, nach C-dur transponiert, findet sich auch in den Skizzen zu einem Ballett KV 299^c (Paris 1778?) unter der Nummer 21 wieder³⁰. – Die beiden Hörner sind in diesem Einzelsatz sehr hoch geführt, so daß es zumindest zweifelhaft erscheint, ob Mozart hier mit den sonst von ihm bevorzugten Hörnern in „B-hoch“ rechnete³¹.

*

Der Dank des Herausgebers gilt abschließend allen im Vorwort und im Kritischen Bericht genannten Bibliotheken für die Bereitstellung der Quellen. Er gilt weiterhin der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* für vielfachen Rat und bereitwillige Hilfe, Herrn Dr. Alan Tyson (London) für die Mitteilung neuester Forschungsergebnisse und den Herren Professoren Dr. Marius Flothuis/Amsterdam und Karl Heinz Füssl/Wien, die bei den Korrekturen mitgeholfen und manchen wertvollen Hinweis gegeben haben.

Saarbrücken/Mainz, im Mai 1983

Christoph-Hellmut Mahling

³⁰ Vgl. NMA II/6/2: *Musik zu Pantomimen und Balletten* (Harald Heckmann), S. 109.

³¹ Vgl. zu dieser Frage auch NMA II/5/12: *Die Entführung aus dem Serail* (Gerhard Croll), S. XXXIIff. (Vorwort).

Di Amadeo uslygango Mozart
 a Salzburg il 14 di Aprile 1788

249.

Concerto à Violino solo

Violino
 Piano, p
 Violini
 Viola
 Violon
 Corni
 Fagotti

Alleg. Moderato.

Konzert in B für Violine und Orchester KV 207: Blatt 1' des Autographs (Biblioteka Jagielloniska Kraków).
Vgl. Seite 3, Takt 1-7, und Vorwort.

Handwritten musical score for Violin Concerto KV 211, page 55, measures 1-5. The score is written on ten staves. The first staff is the title page with the following text: *Violin Concerto in D major, K. 211*, *Wolfgang Amadeus Mozart*, *1781*, *Original*, *Autograph*, *ganzlich*. The music is in D major and 2/4 time. The first four staves contain the main melody with various ornaments and dynamics. The fifth staff is a repeat sign. The sixth and seventh staves contain a section marked *for*. The eighth and ninth staves contain a section marked *for*. The tenth staff is a repeat sign.

Konzert in D für Violine und Orchester KV 211: Blatt 1 des Autographs (Biblioteka Jagiellońska Kraków).
Vgl. Seite 55, Takt 1-5 (1. Hälfte), und Vorwort.

80

Capricio de Vio. in C

*di. Blöth's originalmanuskript
sawaga 27.11.1844*

*Figura
Grundgest.*

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin piece. At the top left, there is a circled number '80'. The title 'Capriccio de Vio. in C' is written in cursive. To the right, there is a handwritten note: 'di. Blöth's originalmanuskript sawaga 27.11.1844'. Below this, the word 'Figura' is written above 'Grundgest.'. The music itself is written on ten staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. There are also some performance instructions like 'Allegro' and 'f' written in cursive. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Konzert in G für Violine und Orchester KV 216: Blatt 1' des Autographs (Bibliothek Jagiellońska Kraków).
Vgl. Seite 95, Takt 1-8, und Vorwort.

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin concerto. The score is written on ten staves. The first staff is the violin part, with the tempo marking 'Allegro' and the key signature 'D major' (two sharps). The second staff is the piano accompaniment. The music is in 2/2 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations in the left margin, including 'Violon Solo' and 'Violon Solo'. The page number '151' is written in the bottom right corner.

Konzert in D für Violine und Orchester KV 218: Blatt 1 des Autographs (Biblioteka Jagiellońska Kraków).
Vgl. Seite 151, Takt 1-8, und Vorwort.

Concerto in Violin

Allegro aperto

Violino

Violoncello

Violone

Viola

Clarinete

Flöte

Harfe

Orgel

Allegro aperto

*Pa. Wolfgang Amadeus Mozart
Salzburg 26.2.1756 - Wien
1791*

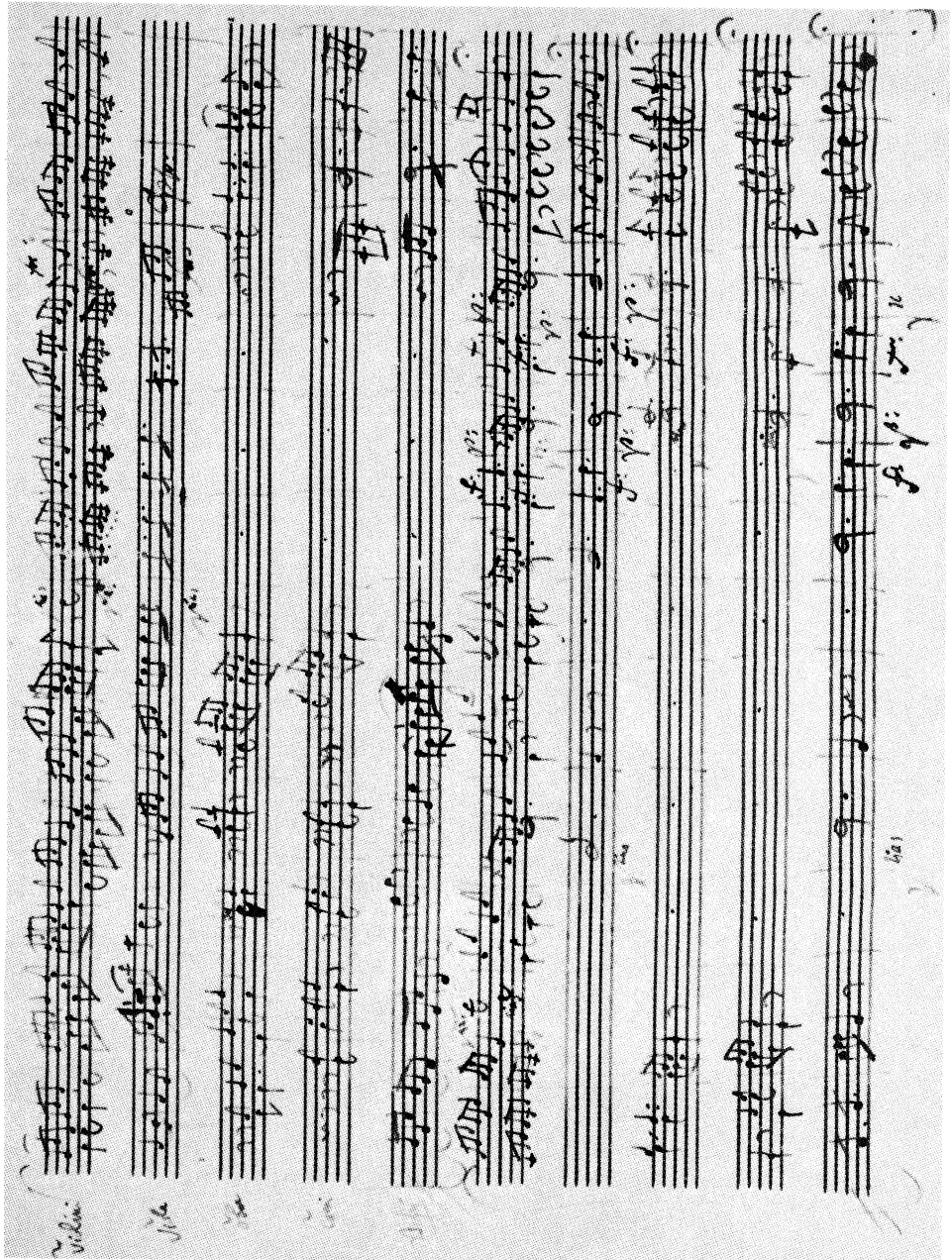
*Tr. u. s.
K. 207*

Konzert in A für Violine und Orchester KV 207: Blatt 1' des Autographs (Music Division of the Library of Congress Washington D. C.). Vgl. Seite 205, Takt 1-6, und Vorwort.

Handwritten musical score for Violin, page 174. The score consists of ten staves. The first staff is labeled "Violino Principale Adagio" and includes the title "Adagio Violino No. 174". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". There are also handwritten annotations and corrections throughout the score, including "174" at the top right and "17" on the seventh staff.

XX

Adagio in E für Violine und Orchester KV 261: Blatt 17 des Autographs (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung). Vgl. Seite 267, Takt 1-6.



Rondo in B für Violine und Orchester KV 269 (261^a), Blatt I^r des Autographs (Biblioteka Jagiellońska Kraków). Vgl. Seite 275-277, Takt 11-35, und Vorwort.