W. A. MOZART

Konzert in D

für Violine und Orchester

»Nr. 2«

Concerto in D major

for Violin and Orchestra

»No. 2«

KV 211

Urtext- und Interpretationsausgabe mit Kadenzen
Urtext Edition and a Performing Edition with Cadenzas

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von

Piano Reduction
based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Martin Schelhaas

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4864-90

ORCHESTRA

Oboe I, II; Corno I, II;
Archi

Aufführungsdauer / Duration: ca. 25 min.

Neben diesem Klavierauszug sind die Dirigierpartitur, das Aufführungsmaterial (BA 4864) und eine Studienpartitur (TP 271) erhältlich.

In addition to the present piano reduction, a conducting score, the complete orchestral parts (BA 4864) and a study score (TP 271) are also available.

Die in Anführungszeichen gesetzte Nummernangabe nach dem Titel bezieht sich auf die erste Kritische Gesamtausgabe der Werke Mozarts. Obwohl diese Nummerierung überholt ist und in der Neuen Mozart-Ausgabe keine Verwendung findet, ist sie dennoch in Katalogen, Konzertprogrammen und bei Publikationen der CD-Industrie in Gebrauch.

The numbering given in quotation marks after the title stems from the first critical edition of Mozart's works. Although this numbering is old and is not used in the New Mozart Edition, it has none the less found its way into catalogs, concert programs and publications of the recording industry.

Ergänzende Ausgabe zu: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie V, Werkgruppe 14, Band 1: *Violinkonzerte* (BA 4582), vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling.

Supplementary edition to: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued in association with the Mozart cities of Augsburg, Salzburg and Vienna by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Series V, Category 14, Volume 1: *Violinkonzerte* (BA 4582), edited by Christoph-Hellmut Mahling.

© 2002 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
4. Auflage / 4th Printing 2013
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-45783-0

VORWORT

Die Werke, in denen Mozart Streichinstrumente solistisch einsetzt, sind vor allem in den Jahren 1773 bis 1779 entstanden. Von besonderer Bedeutung innerhalb dieses Zeitraumes aber sind die Jahre 1773 und 1775: In diesen beiden Jahren sind die fünf Konzerte für Violine und Orchester sowie einige Einzelsätze für dieselbe Besetzung entstanden. Anlass hierzu war zum einen die längere Anwesenheit Mozarts in Salzburg, die ihn bewogen haben dürfte, auf Gegebenheiten und Erfordernisse zu reagieren – schließlich stand er immer noch als Konzertmeister in fürsterzbischöflichen Diensten; zum anderen war nun für Mozart die Möglichkeit gegeben, seine während der dritten Italienreise und eines mehrmonatigen Aufenthaltes in Wien (Juli bis September 1773) gesammelten kompositorischen Erfahrungen auszuwerten. Als weitere Gründe, die für den Einsatz der Violine als Solo-Instrument in diesen Jahren bestimmend gewesen sein könnten, seien genannt:

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 vettern beym hl: kreüz: unter der tafel wurde Musique gemacht. so schlecht als sie geigen, ist mir die Musique in den kloster doch lieber, als das orchestre vom Augspurg. ich machte eine sinfonie, und spiellte auf der violin das Concert ex B von vanhall, mit algemeinem applauso. (…) auf die Nacht beym soupée spiellte ich das strasbourger= Concert[1]. es gieng wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton.“[2]

Damit ist zugleich belegt, dass Mozart seine Konzerte auch selbst gespielt hat. Doch hat er sich auf der Violine offenbar nie so heimisch gefühlt wie auf dem Klavier,[3] und so ist es aus der Sicht des Vaters nur zu verständlich, dass er in seinem Brief vom 9. Oktober 1777 dem Sohn die besorgte und zugleich als Mahnung gedachte Frage stellt: „du wirst wohl auf der *Violin*, so lange du in München warst, dich gar nicht geübt haben? das wäre mir sehr leid: Brunetti lobt dich nun erschrecklich! und da ich letztlich sagte, du spieltest doch auch bassabilmente die Violin, schrie er laut: Cosa? Cazo? se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno.“ Wie sich zeigte, war die Sorge des Vaters keineswegs unbegründet, denn schon im weiteren Verlauf der Reise – konkret seit dem Aufenthalt in Mannheim – wandte sich Mozart ganz dem Klavier zu.

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 sein.[4]

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 Brunetti[5], 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.

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

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

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

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

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

PREFACE

Mozart composed the majority of his works for solo string instruments and orchestra during the years 1773–1779. Especially important are the years 1773 and 1775, which witnessed the creation of the five concertos for violin and orchestra as well as several single movements for the same scoring. The reasons for this flourish of activity are partly that Mozart, who still occupied the post of concertmaster to the Prince-Archbishop, was either obliged or inspired to provide such works for special occasions during this long period spent in Salzburg. But another reason was certainly the possibility of experimenting with all the new compositional techniques acquired during his third trip to Italy and his stay of several months in Vienna from July to September 1773. There are though other factors which might help explain Mozart's use of the violin as a solo instrument during these years:

1. Mozart had a predilection for the violin during the years 1773 to 1777. He often played this instrument and repeatedly concertized as solo violinist not only in Salzburg but elsewhere as well, for example in Munich and Augsburg at the beginning of his trip to Mannheim and Paris in the fall of 1777. In a letter dated 23–25 October 1777, he wrote to his father in Salzburg: "Afterwards I ate with my cousin at the 'Heiliges Kreuz'. They played music during the meal. Although they played the violin quite poorly, I preferred the music in the monastery to the orchestra in Augsburg. I played a symphony and performed the Concerto in B-flat by Vanhall on the violin, which met with general applause … during the evening, at dinner, I played the Strasbourg Concerto.[1] It went like clockwork. Everyone praised the lovely, pure tone".[2]

This proves that Mozart also played his concertos himself. However, he never seems to have felt as comfortable on the violin as on the piano,[3] a feeling which most likely did not escape his father. We can thus better appreciate the concern Leopold expressed in the form of a solicitous but admonishing question contained in a letter dated 9 October 1777: "Did you not practice the *violin* at all while you were in Munich? I dare say that would be really deplorable, particularly since Brunetti praised you to the skies! And as I said to him recently that you played the violin fairly well, he exclaimed loudly: Cosa? Cazo? se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno." As it turned out, Leopold's concern was not unfounded, since Mozart was to turn completely to the piano in the course of his travels, particularly after his stay in Mannheim.

2. Another reason why he might have felt a special urge to compose violin concertos during the years 1773 to 1775 is possibly his acquaintance with Josef Mysliveček, whom he had met in Italy.[4]

3. Concertos and concertante music for violin were apparently very popular in Salzburg during this period. This is documented not only by the many violin concertos written at the time, but also by the serenades and *Finalmusiken* or finale-symphonies with concertante inner movements, by divertimenti with solo scoring and virtuoso violin parts and concertoni. There must have been outstanding violinists among the members of the court orchestra as well as among amateur musicians. One of these violinists was the music director, solo violinist and concertmaster to the Archiepiscopal court Antonio Brunetti.[5] Although it is verifiable that Brunetti played Mozart's violin concertos, it is not know whether these works were written expressly for him, as has often been conjectured. The subsequent "improvements" made by Mozart apparently upon Brunetti's request seem to contradict this assumption.

It is also known that the Salzburg violinist Johann Anton Kolb performed Mozart's violin concertos. On

1 It is impossible to determine exactly which of his violin concertos Mozart referred to with "Strasbourg Concerto". Whereas it has been traditionally assumed that Mozart alluded to K. 218, Dénes Bartha has provided a convincing claim for K. 216. ("Zur Identifikation des 'Straßburger Konzerts' bei Mozart", *Festschrift Friedrich Blume*, ed. by Anna Amalie Abert and Wilhelm Pfannkuch [Kassel etc., 1963], p. 30ff.)

2 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe* edited by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg collected (and with commentary) by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch (4 volumes of text = Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), preliminary work commented on by Joseph Heinz Eibl (2 volumes of commentaries = Eibl V and VI, Kassel etc. 1971), register; collected by Joseph Heinz Eibl (1 volume, Kassel etc. 1975); Bauer-Deutsch II, No. 355, p. 82, lines 34–41. Hereafter, letters will be generally indicated only with their dates.

3 Cf. letters of 6 and 18 October 1777.

4 Cf. Mozart's letter of 8 September 1773 from Vienna to his mother in Salzburg (postscript by Mozart) and the *Neue Mozart-Ausgabe* (=NMA) V/14/2, p. VIII, note 10 (Vorwort).

5 Cf. Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, doctoral diss. (typed) (Salzburg, 1972), particularly p. 50ff.

VORBEMERKUNG

Bei den Bogenstrichen hat sich der Herausgeber vom Bestreben leiten lassen, in Mozarts Phrasierung und Artikulation so wenig wie möglich einzugreifen. Punkt und Keil sollte der Spieler sorgfältig unterscheiden (s. Hans Albrecht, *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart: Fünf Lösungen einer Preisfrage*, Kassel: Bärenreiter 1957). Vereinfacht gesagt, hebt der Keil – in Mozarts Handschrift in der Regel ein vertikaler Strich – eine einzelne Note hervor, verleiht ihr meist mehr Gewicht und Bedeutung im Sinne eines *ben marcato* und verkürzt sie oft ein wenig. Der Punkt erscheint bevorzugt bei Notengruppen und kleinen Notenwerten; er macht die Noten leichter und kürzer im Sinne eines *leggiero*. Punkte unter einem Bogen (z. B. 1. Satz, T. 35) weisen oft auf eine besonders graziöse Ausführung hin. Die Unterscheidung zwischen Strichen einerseits und schnell und dick notierten Punkten andererseits ist allerdings in Mozarts Handschrift nicht immer leicht, und erst in der Schaffensperiode *nach* den fünf Violinkonzerten kristallisiert sich bei Mozart eine immer klarere Unterscheidung der Artikulationszeichen heraus. Letztlich entscheidend ist also der musikalische Sinn, und hier kann der Vergleich mit ähnlichen Stellen in den Kammer- und Orchesterwerken wichtige Hilfe beim Erkennen des Charakters leisten.

Fingersätze folgen modernen Prinzipien (Rostal-Galamian) und stehen grundsätzlich *über* dem System; eingeklammerte Fingersätze zeigen dabei frühere oder spätere Lagenwechselmöglichkeiten an. Abgestreckte Finger werden durch Klammern unter dem 1. bzw. über dem 4. Finger bezeichnet ($\underset{\smile}{1}$, $\widehat{4}$).

Vorschläge sollten meist *auf* dem Schlag und den notierten Werten entsprechend ausgeführt werden. Bei vielen Trillern wurden Nachschläge ergänzt. Die Dynamik wurde sparsam ausgestaltet.

Anders als für KV 218–219 gibt es für KV 211 nur wenige veröffentlichte Kadenzen und keine Standardkadenzen. Für die „großen“ Kadenzen in den ersten beiden Sätzen und zwei Eingänge im zweiten und dritten Satz wurden die 1921 veröffentlichten Lösungen des großen ungarischen Geigers Leopold Auer (1845–1930), eines Schülers von Dont und Joachim, ausgewählt und in Strichen und Fingersätzen behutsam heutigen Gepflogenheiten angeglichen (Beilage 1.A, 2.B, 2.D, 3.C). Formal schön gearbeitet und geigerisch dankbar, scheinen Auers Kadenzen stilistisch und instrumentaltechnisch bereits einem späteren Zeitalter anzugehören. Aber wer diesen scheinbaren Anachronismus scheut, sollte sich vor Augen führen, dass sich auch Mozart selber in seinen eigenen Kadenzen oft „romantischer“ und virtuoser gibt als in seinen Konzerten (vgl. die Sinfonia concertante für Violine und Viola KV 364). Für vier von Auer nicht berücksichtige Fermatenauszierungen bzw. Eingänge liefert die Beilage knappe, im Stil des Zeitalters gehaltene Vorschläge des Herausgebers (2.A, 2.C, 3.A, 3.B).

Martin Wulfhorst

The English Introduction to this brochure can be found on p. 10.

INTRODUCTION

In adding bowings to the violin part the editor has attempted to interfere as little as possible with Mozart's original phrasing and articulation. Players are advised to differentiate carefully between dot and wedge (see the collection of five essays on this topic in Hans Albrecht, *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart*, Kassel: Bärenreiter, 1957). Put simply, the wedge – usually a vertical stroke in Mozart's manuscripts – emphasizes an individual note, lends more weight and significance in the sense of a *ben marcato* and often shortens the note. The dot, however, appears predominantly on groups of notes and shorter note values. It denotes a lighter and shorter execution, in the sense of *leggiero*. Dots under a slur (e. g., first movement, m. 35) indicate an especially graceful character. It is often extremely difficult to differentiate between strokes and thicker dots in Mozart's handwriting. Only in the compositions following the five violin concertos can one discern a clearer difference in meaning of these articulation signs. Thus, ultimately one's sense of the musical meaning should govern the execution coupled with a comparison of similar passages in Mozart's chamber and orchestral works as a guide to clarifying their meaning.

The fingerings, which follow modern principles (Rostal/Galamian), are printed generally above the staff; fingerings in brackets indicate earlier or later points for shifting. Extended fingers are indicated by means of a bracket ($\underbrace{1}$, $\widehat{4}$) under the first finger and over the fourth finger.

Most grace notes should be played on the beat and receive the indicated value. Furthermore, the editor has added turns to many trills as well as some dynamic markings.

For K. 211 – unlike the concertos K. 218–19 – few cadenzas have been published, and there are no standard cadenzas in usage. For the major cadenzas in the first two movements and for the two cadenza-like transitions (*Eingänge*) in the second and third movements the editor has chosen those of the Hungarian violinist Leopold Auer (1845–1930), a student of Dont und Joachim (see the cadenza booklet nos. 1.A, 2.B, 2.D, 3.C). These cadenzas, first published in 1921, are presented here with some new bowings and fingerings to reflect modern practice. Although Auer's cadenzas are idiomatically written for the violin, they represent a later stage in the development of musical language and instrumental technique. Yet those players wary of this anachronism, should realize that Mozart himself also composed more "romantic" and brilliant music in his cadenzas than in the concertos to which they belong (cf. the Sinfonia concertante for Violin and Viola, K. 364). Embellishments and cadenza-like transitions (*Eingänge*) for four fermatas that have not come down to us in Auer's hand, are offered in the style of the era by the editor (see the cadenza booklet nos. 2.A, 2.C, 3.A, 3.B).

Martin Wulfhorst