

Vorwort

Wolfgang Amadeus Mozart komponierte nur wenige Konzerte für zwei oder mehr Soloinstrumente und Orchester. Auffällig intensiv beschäftigte er sich mit dieser Gattung während und vor allem unmittelbar nach seiner großen Paris-Reise. Bekanntlich erfreuten sich besonders dort – aber auch in Mannheim – diese „Gruppen“-Konzerte großer Beliebtheit und Mozart blieb davon offenkundig nicht unbeeindruckt. Neben dem Torso gebliebenen Konzertsatz für Klavier und Violine D-dur KV Anh. 56 (315f) [Mannheim 1778] und dem Fragment einer *Sinfonia concertante* für Violine, Viola und Violoncello A-dur KV Anh. 104 (320e) [Salzburg 1779/80] entstanden die drei folgenden Werke: das Konzert für Flöte und Harfe C-dur KV 299 (297c) [Paris 1778], das Konzert für zwei Klaviere Es-dur KV 365 (316a) [Salzburg Anfang 1779] und schließlich die hier vorgelegte *Sinfonia concertante* für Violine und Viola Es-dur KV 364 (320d) [Salzburg 1779/80]. Die Echtheit einer weiteren, in dubioser Quelle überlieferten *Sinfonia concertante* für Flöte, Oboe, Horn und Fagott KV Anh. 9 (297B bzw. C 14.01) [angeblich Paris 1778], von der in Mozarts Briefen ausführlich die Rede ist, wird zu Recht stark bezweifelt. Späterhin hat er kein einziges solches Konzert mehr verfasst (zuvor waren ein Fragment gebliebener Instrumentalsatz für zwei Violinen und Orchester KV Anh. 223c [Anh. A 50], 1773, die *Concertone* für zwei Violinen KV 190 [186E], 1774 und das Konzert für drei Klaviere KV 242, 1776 entstanden).

Die *Sinfonia concertante* für Violine, Viola und Orchester in Es-dur KV 364 (320d) stellt zweifellos die wertvollste Frucht der recht konzentrierten Beschäftigung mit dieser Gattung dar; sie bildet den Gipfelpunkt aller bis dahin entstandener Mozart-Konzerte über-

haupt. Hier bündelt sich seine kompositorische Erfahrung, hier schlägt er einen eigentümlich „persönlichen“ Ton an, dem man nicht oft in Mozarts Œuvre vor 1780 begegnet.

Die Originalhandschrift des Werks ist seit jeher verschollen. Schon in Mozarts Nachlass fehlte sie. Lediglich eine von ihm separat angefertigte Reinschrift der beiden Kadenzten sowie einige wenige Skizzen blieben erhalten. Dank ihrer Hilfe kann man zumindest Entstehungsort und -zeit der Komposition sehr sicher auf Salzburg 1779/80 eingrenzen. Briefzeugnisse oder sonstige Quellen schweigen, so dass die näheren Umstände – z. B. für wen Mozart dieses Werk schrieb und mit wem er es aufführte – Spekulationen vorbehalten bleiben. Die älteste erhaltene Quelle ist ein Stimmensatz Wiener Herkunft, dessen Violonepart allerdings von einem bekannten Salzburger Mozart-Kopisten stammt.

Das Fehlen der autographen Partitur stellt vor allem für die Sicherung des Notentextes der *Sinfonia concertante* ein besonderes Manko und eine dementsprechend hohe Herausforderung an eine Urtextausgabe dar. Die Musik ist uns zwar in einigen Quellen aus der Zeit um 1800 überliefert, doch keine davon ist autorisiert und sie alle weisen zum Teil markante Abweichungen voneinander auf. Vorliegende Urtextausgabe löst erstmals die Frage nach der Beziehung dieser Hauptquellen zum verlorenen Autograph sowie deren Abhängigkeit untereinander, sichtet die Quellen des späteren 19. Jahrhunderts sowie die modernen Druckausgaben und erarbeitet schließlich, basierend auf diesem quellenkritisch sicheren Fundament, den zuverlässigen Notentext gemäß strenger textkritischer Methode. Zahlreiche Korrekturen von bis heute falsch überlieferten Noten, Artikulationszeichen und dynamischen Angaben sind die notwendige Folge. Alle wesentlichen Informationen zu Quellen und Lesarten findet man in den *Bemerkungen* zu dieser Ausgabe

dokumentiert, und es wird empfohlen, diesen Kritischen Bericht aktiv zu nutzen, da die geschilderte Quellensituation verständlicherweise bei den editorischen Entscheidungen ein begründendes, wertendes Abwägen (und gelegentlich auch das Angebot einer ebenso gültigen Lesart-Alternative) notwendig macht. Auf besonders wichtige Fälle wird durch Fußnoten aufmerksam gemacht.

In allen frühen Quellen ist die Stimme der Solobratsche in D-dur notiert. So auch in den autograph überlieferten beiden Kadenzten und in den Skizzen bzw. Fragmenten, weshalb diese für Mozart eher ungewöhnliche Notation dennoch zweifelsfrei authentisch ist. Damit die Musik korrekterweise in der zu Grunde liegenden Tonart Es-dur erklingt, müssen demnach die Saiten der Bratsche um einen halben Ton nach oben umgestimmt werden („Skordatur“), wie es auch zwei der ältesten Quellen ausdrücklich verlangen: *accordata un mezzo tono più alto*. Die möglichen Beweggründe Mozarts, ausgerechnet in seiner *Sinfonia concertante* die Skordatur-Notation anzuwenden, sind in der Fachliteratur mehrfach diskutiert worden. Spieltechnische, aber auch klangästhetische Überlegungen mögen dieser Entscheidung zu Grunde liegen. Heutzutage spielen allerdings zahlreiche Bratschisten diese Solostimme ohne Umstimmung ihres Instruments in Es-dur. Unsere Ausgabe trägt dieser Situation insofern Rechnung, als für den Solisten sowohl eine originale D-dur- (mit Skordatur) als auch eine transponierte Es-dur-Stimme beiliegen.

Sehr herzlich sei allen Bibliotheken und Institutionen gedankt, die Quellenmaterial zur Verfügung stellten. Ein besonderer Dank gilt Frau Tabea Zimmermann und Herrn Frank Peter Zimmermann, denen der Herausgeber manch wertvolle Anregung verdankt.

München, Frühjahr 2006
Wolf-Dieter Seiffert

Preface

Wolfgang Amadeus Mozart wrote only few concertos for two or more solo instruments and orchestra. He showed a particularly strong interest in this genre during his long trip to Paris and, above all, immediately after it. We know that such “group” concertos enjoyed great popularity, especially in Paris but also in Mannheim, and this seems to have made quite an impression on Mozart. In addition to the concerto movement for violin and piano in D major K. Anh. 56 (315f) [Mannheim, 1778], which remained a torso, and the fragment of a *Sinfonia concertante* for violin, viola and violoncello in A major K. Anh. 104 (320e) [Salzburg, 1779/80], he wrote the following three works: the Concerto for flute and harp in C major K. 299 (297c) [Paris, 1778], the Concerto for two pianos in E♭ major K. 365 (316a) [Salzburg, early 1779], and, finally, the *Sinfonia concertante* for violin and viola in E♭ major K. 364 (320d) [Salzburg, 1779/80] presented here. There is considerable, and justifiable, doubt concerning the authenticity of a further *Sinfonia concertante* for flute, oboe, horn and bassoon K. Anh. 9 (297B and C 14.01) [allegedly Paris, 1778], which is mentioned at length in Mozart’s correspondence but is transmitted in a questionable source. He wrote no more works of this kind (he had written an instrumental piece for two violins and orchestra K. Anh. 223c [Anh. A 50], which remained a fragment, in 1773; the *Concertone* for two violins K. 190 [186E] in 1774; and the Concerto for three pianos K. 242 in 1776).

The *Sinfonia concertante* for violin, viola and orchestra in E♭ major K. 364 (320d) is without doubt the finest result of Mozart’s concentrated preoccupation with this genre and can be seen as the

culmination of Mozart’s entire concerto output up to that time. It unites all of his compositional experience and strikes a uniquely “personal” tone that one does not often find in his works prior to 1780.

The original manuscript of the work has always been regarded as lost, and was already missing from Mozart’s estate. All that survived was a fair copy of the two cadenzas written out by Mozart, along with a few sketches. Thanks to this material, it is at least possible to narrow down the place and time of composition with considerable accuracy to Salzburg, 1779/80. There is no mention of the work in Mozart’s correspondence or other sources, which means that all further information on it – for example, for whom he wrote it and with whom he performed it – must remain speculative. The earliest surviving source is a set of parts from Vienna, whose violone part, however, was written by a Mozart copyist identifiably from Salzburg.

The lack of an autograph score for the *Sinfonia concertante* is a particular shortcoming when it comes to laying down the musical text. Accordingly, it represents a major challenge for an Urtext edition. To be sure, the music has come down to us in several sources from around 1800, but none of these is authoritative, and all of them bear sometimes striking divergences from one another. The present Urtext edition is the first to resolve the question of the relationship of the main sources to the lost autograph, as well as of their relationship to each other; it also examines the sources of the later 19th century and the modern printed editions; and finally, it establishes an authoritative musical text by following a rigorous text-critical method based on the secure foundation of source criticism. This process has necessarily entailed the correction of many notes, articulation signs and dynamic markings that had to this day

been erroneously transmitted. All significant information on the sources and readings is documented in the *Comments* to this edition. We also recommend active use of the critical apparatus, for it is clear that the source situation described therein has made it necessary to justify and evaluate many editorial decisions (which have sometimes led to the presentation of equally valid alternative readings). Footnotes draw attention to particularly important examples.

The part of the solo viola is notated in D major in all the early sources, including the two cadenzas and the sketches and fragments transmitted in autograph; hence this notation, which is rather unusual for Mozart, is in fact indisputably authentic. If the viola is to play in the actual pitch of the main key, E♭ major, its strings must be tuned a semitone higher (“scordatura”), as is expressly called for in two of the earliest sources by the instruction: *accordata un mezzo tono più alto*. The motives that may have led Mozart to use scordatura notation in this particular piece have often been discussed in secondary literature. Technical, but also aesthetic sound considerations may be the basis for this decision. Today, however, many violists play the solo part in E♭ major without retuning their instrument. Our edition takes this into consideration inasmuch as we are enclosing both the original D major part (with scordatura) as well as a transposed E♭ major part for the soloist.

We wish to extend our most cordial thanks to all those libraries and institutions that have put source material at our disposal. Particular thanks go out to Tabea and Frank Peter Zimmermann, to whom the editor owes a number of valuable ideas and suggestions.

Munich, spring 2006
Wolf-Dieter Seiffert

Préface

Wolfgang Amadeus Mozart n'a composé que peu de concertos pour deux instruments solistes ou plus et orchestre. À cet égard, il est frappant de constater qu'il s'occupe de manière intensive de ce genre pendant et surtout immédiatement après son grand voyage à Paris. On sait qu'à Paris principalement, mais aussi à Mannheim, ces concertos pour «groupe de solistes» jouissaient d'une grande popularité, et manifestement, Mozart ne s'est pas soustrait à cet engouement. À côté du Concerto, resté inachevé, pour piano et violon en *Ré* majeur K. Anh. 56 (315f) [Mannheim, 1778] et du fragment d'une *Symphonie concertante* (*Sinfonia concertante*) pour violon, alto et violoncelle en *La* majeur K. Anh. 104 (320e) [Salzbourg, 1779/80], Mozart a écrit les trois œuvres suivantes: le Concerto pour flûte et harpe en *Ut* majeur K. 299 (297c) [Paris, 1778], le Concerto pour deux pianos en *Mi* bémol majeur K. 365 (316a) [Salzbourg, début 1779], et enfin la *Symphonie concertante* pour violon et alto en *Mi* bémol majeur K. 364 (320d) ici présentée [Salzbourg, 1779/80]. L'authenticité d'une autre *symphonie concertante* pour flûte, hautbois, cor et basson K. Anh. 9 (297B et C 14.01) [éventuellement Paris, 1778], transmise à travers une source douteuse et dont il est abondamment question dans la correspondance de Mozart, est à juste titre fortement mise en doute. Ultérieurement, Mozart n'écrira plus de concertos sous cette forme (il avait écrit auparavant, en 1773, une composition instrumentale, restée à l'état de fragment, pour deux violons et orchestre K. Anh. 223c [Anh. A 50], en 1774 le *Concertone* pour deux violons K. 190 [186E] et en 1776 le Concerto pour trois pianos K. 242).

La *Symphonie concertante* pour violon, alto et orchestre en *Mi* bémol majeur K. 364 (320d) représente sans nul doute le fruit le plus précieux du travail très concentré du compositeur sur cette forme; on peut aller jusqu'à dire qu'elle

est l'apogée de tous les concertos écrits jusque-là par Mozart. Elle focalise son expérience de la composition, révèle ce ton «personnel» caractéristique qu'on ne rencontre pas souvent dans la musique de Mozart avant 1780.

Le manuscrit original a disparu. Il manquait déjà dans le legs de Mozart et n'a jamais été retrouvé. Seules une copie au propre des deux cadences, réalisée séparément par le compositeur, et quelques esquisses ont été conservées. Elles permettent au moins de délimiter avec exactitude le lieu et la période de composition de la *Sinfonia concertante*, à savoir Salzbourg, 1779/80. La correspondance et toutes les autres sources demeurent muettes, si bien l'élucidation des circonstances précises – par exemple pour qui l'œuvre fut écrite ou avec qui elle fut interprétée –, relève de la conjecture. La source la plus ancienne qui ait été transmise est un jeu de parties instrumentales provenant de Vienne, dont la partie de contrebasse fut réalisée par un copiste de Mozart connu, originaire de Salzbourg.

L'absence de la partition autographe constitue un manque, en particulier quant à l'établissement sûr du texte de la *Symphonie concertante*, et représente un grand défi pour la réalisation d'une édition Urtext. La musique nous a certes été transmise à travers quelques sources, mais aucune d'entre elles n'a de réelle autorité, et toutes présentent en partie des divergences considérables. La présente édition Urtext résout pour la première fois la question de la relation existant entre ces sources principales et l'autographe disparu ainsi que leur dépendance réciproque; elle «passe au crible» les sources de la fin du XIX^e ainsi que les éditions modernes et établit enfin un texte musical solide en se fondant sur une critique des sources fiable et en observant, en matière de critique textuelle, une méthode rigoureuse. Ce travail a permis de nombreuses corrections des notes, signes d'accentuation rythmique et indications dynamiques transmis jusqu'ici de façon erronée. On trouvera dans l'annexe de cette édition les principales informations relatives aux sources

et leçons. Il est recommandé d'utiliser activement le *Kritischer Bericht* (commentaire critique) étant donné que le statut des sources exige obligatoirement lors des décisions éditoriales un choix, fondé sur un examen appréciatif et justificatif (parfois aussi il peut s'agir de proposer une leçon alternative également valable). L'attention sur les cas spécialement importants est attirée par des notes en bas de page.

Dans toutes les premières sources, la partie d'alto est notée en *Ré* majeur. Il en va de même des deux cadences transmises sous forme autographe et des esquisses et fragments, si bien que cette notation plutôt inhabituelle chez Mozart peut être considérée sans le moindre doute comme authentique. Pour que l'instrument soit néanmoins perçu selon la tonalité correcte, donc en *Mi* bémol majeur, il faut accorder l'alto au demiton supérieur (*scordatura*), comme le réclament d'ailleurs expressément deux des sources les plus anciennes: *accorda ta un mezzo tono più alto*. Les raisons qui ont pu inciter le compositeur à utiliser justement une *scordatura* dans sa *Symphonie concertante* ont fait l'objet de plusieurs reprises de discussions dans la littérature spécialisée. La décision de Mozart reposerait sur des considérations de technique instrumentale ou pourrait être le résultat d'un choix esthétique, relatif donc à la sonorité. Aujourd'hui d'ailleurs, de nombreux altistes jouent cette partie soliste sans modifier l'accord en *Mi* bémol majeur de leur instrument. Notre édition tient compte de ce fait et offre au soliste à la fois une partie notée en *Ré* majeur (avec *scordatura*), selon l'original, et une partie transposée en *Mi* bémol majeur.

Nous adressons tous nos remerciements aux bibliothèques et instituts qui ont mis sources et documents à notre disposition. Nous remercions aussi vivement Tabea et Frank Peter Zimmermann, auxquels l'éditeur est redevable de maintes suggestions précieuses.

Munich, printemps 2006
Wolf-Dieter Seiffert