

## Vorwort

Neben seinen fünf Konzerten für Violine und Orchester komponierte Wolfgang Amadeus Mozart noch drei Einzelsätze derselben Besetzung. Dank der Familienkorrespondenz, geführt während der Mannheim-Paris-Reise Mozarts, wissen wir, dass sie alle für den Salzburger Hofkonzertmeister Antonio Brunetti (ca. 1735/45–1786) geschrieben wurden, der ja womöglich auch Adressat der Violinkonzerte war. Die gängige Behauptung, Mozart habe diese Einzelsätze auf Grund kritischer Äußerungen Brunettis als Ersatzstücke für einige seiner Violinkonzerte verfasst (KV 261 als Ersatz für das E-dur-Adagio aus dem fünften Violinkonzert KV 219 sowie KV 269 [261a] als Ersatz für das B-dur-Finale aus dem ersten Violinkonzert KV 207), ist allerdings wenig glaubhaft und darüber hinaus schlecht begründet. Denn die einzige Briefstelle, die darauf hinweisen könnte, ist keinesfalls eindeutig; sie stammt von Leopold Mozart, der seinem Sohn ankündigt, ihm verschiedene Salzburger Musikalien nachsenden zu wollen, darunter eben auch „die Spart [= Partitur] vom adagio für den Brunetti [= KV 261], da ihm das eine zu studiert war“ (Brief vom 9. Oktober 1777). Bei dem von Brunetti als „zu studiert“ kritisierten Adagio muss es sich weder um eine Komposition Mozarts noch um den langsamen Satz eines Konzertes gehandelt haben. Konzertante Einzelsätze (wie auch einzelne Arien) waren im Gegenteil in damaligen Konzerten an der Tagesordnung. Auch findet sich in den entsprechenden Autographen Mozarts keinerlei Anhaltspunkt für einen solchen Ersatzzweck.

Bereits zwei Wochen vor dem oben zitierten Brief hatte Leopold Mozart erstmals seinem Sohn geschrieben, neben anderen Kompositionen auch „Adagio und Rondeaux die dem Brunetti gemacht worden“ schicken zu wollen (Brief vom 25. September 1777). Hierbei kann es sich nur um das besagte E-dur-Adagio KV 261 sowie um das B-dur-Rondo KV 269 (261a) handeln. Beide Werke

sind in der autographen Partitur überliefert, wobei das Adagio von Leopold Mozart auf „Juli 1776“ datiert wurde und das undatierte B-dur-Rondo gemäß Schriftbefund ebenfalls aus dieser Zeit stammt (zwischen 1775, dem „Violinkonzert-Jahr“ Mozarts, und spätestens 1777). Am 15. Oktober sandte Leopold Mozart seinem Sohn schließlich „einen ziemlich grossen Brief mit Musik“ (Brief vom 15. Oktober 1777), der vermutlich auch diese beiden Werke enthielt.

Das dritte Werk vorliegender Ausgabe, das C-dur-Rondo KV 373, komponierte Mozart während seines Frühjahrsaufenthaltes 1781 in Wien, wo er sich zusammen mit weiteren Mitgliedern der Salzburger Hofkapelle auf Befehl des Erzbischofs aufhielt. Das schon lange als verschollen geltende Autograph ist angeblich mit „2. April 1781“ datiert, was jedenfalls bestens mit Mozarts Briefbericht an den Vater vom 8. April 1781 harmoniert: „heute hatten wir [...] academie. da wurden 3 stücke von mir gemacht. versteht sich, Neue; – ein Rondeau zu einen Concert für Brunetti [= KV 373] – eine Sonata mit accompagnement einer Violin, für mich [= vermutlich KV 379/373a, ebenfalls mit Brunetti an der Violine] [...] und dann, ein Rondeau für [den Salzburger Kastraten] Ceccarelli [= KV 374]“. Hierbei kann es sich übrigens schon allein wegen der Tonart nicht um ein „Ersatz-Rondeau“ zu einem früheren Mozart-Konzert handeln.

Als Quellen für die Edition dienen: Für das E-dur-Adagio KV 261 das sauber und großzügig geschriebene Autograph (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 261*), für das B-dur-Rondo KV 269 (261a) das flüchtig und gedrängt notierte Autograph (Krakau, Biblioteka Jagiellońska, *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 269*) und für das C-dur-Rondo KV 373 in Ermangelung des Autographs der postume Stimmen-Erstdruck durch Johann André, Plattennummer 1423 („Opus 85“, erschienen im August 1800); Exemplar: Salzburg, Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana. Dem Stich der Druckplatten lag laut Titelblatt das Mozartsche Autograph zu

Grunde („Edition faite d’après la partition en manuscrit“).

Dass die Erstaussgabe von KV 373 tatsächlich in befriedigender Weise das verlorene Autograph ersetzt, mag der vergleichbare Erstdruck des Adagio KV 261 und Rondo KV 269 (261a) desselben Verlegers André beweisen („Opus 99“, Plattennummer 1519, erschienen im Juli 1801), auf dessen Titelblatt sich ebenfalls der Hinweis auf die originale Vorlage findet und der bis auf ein paar Kleinigkeiten den Notentext des Autographs fehlerfrei wiedergibt. Auch mit dem Erstdruck des Rondos KV 373 scheint ein fehlerfreier Text vorzuliegen, jedenfalls was die Primärzeichen betrifft. Einige ungenau gestochene Bögen konnten unproblematisch dem Kontext entsprechend richtig gestellt werden. Andere Bögen sind mehrdeutig gesetzt: In Takt 52 könnte man den Bogen bereits ab der 2. Note lesen; in Takt 107 steht der Bogen wohl irrtümlich von der 1. zur 3. Note; der Bogen in Takt 137 endet – mit Zeilenwechsel – zur letzten Note, während er in Takt 138 bereits irrtümlich mit der ersten Note beginnt. Wie eng sich der Stich offensichtlich am originalen Schriftbild Mozarts orientiert, zeigt die wohl wörtliche Übernahme der für Mozart typisch „altmodischen“ Schreibweise der über den Taktstrich gehaltenen Achtel- plus Sechzehntelnoten (T. 58 ff., 80 ff., 118 ff.), die als punktierte Achtelnoten (mit Augmentationspunkt nach dem Taktstrich) gestochen sind. Dass die Sechzehntelnoten in den Takten 118 ff. zusätzlich zur Bindung jeweils ungewöhnlicherweise mit Staccato-Strich versehen sind, scheint eher auf eine unverstandene Korrektur im verlorenen Autograph zurückzugehen, als dass hier die Bedeutung eines Betonungszeichens beabsichtigt war. Die uneinheitliche Artikulation und Notierung des Refrainthemas innerhalb der Solostimme, aber auch im Vergleich zur ersten Tutti-Violine, weisen ebenfalls auf die enge Beziehung zur Originalhandschrift hin; sie wurden unverändert übernommen. In Takt 4, 8, 23 (♬) und 28 (♬) wurde sicherlich das Mozartsche *tr*-Zeichen falsch gelesen; wir korrigieren entsprechend.

Unter aufführungspraktischem Gesichtspunkt ist noch folgendes Problem bedenkenswert: In den Quellen der beiden Rondos KV 269 (261a) und 373 bleibt letztlich unklar, ob die Solovioline in den Tutti-Refrainpartien mitspielen soll oder nicht. Generell gilt für Mozarts Notation (in allen fünf Violinkonzerten und auch im Adagio KV 261), dass er mit der Mitwirkung rechnet, und zwar nicht nur im Sinne einer ad-libitum-Direktionsstimme, sondern zur tatsächlichen Verstärkung des Tutti. Denn der autographe colla-parte-Hinweis jeweils zu Tutti-Beginn („col primo violino unisono“ o. ä.) wird häufig kurz vor Beginn des Soloteils durch eigens notierte Pausen in der Solostimme vorzeitig aufgehoben. Im Adagio KV 261 korrigiert Mozart sogar seine ursprünglich gesetzten Pausen im System der Solostimme (T. 22–24 und 53–55) durch den nachträglichen obligaten colla-parte-Hinweis und Setzung einer Viertelnote samt Pause in Takt 24 (während allein die Tutti-Violinen den Übergang zum Soloteil spielen). Ob der heutige Solist sich dieser historischen Praxis bedient oder nicht, wird nicht zuletzt von aktuellen aufführungspraktischen Erwägungen abhängen (z. B. Größe des Orchesters). Unsere Ausgabe – auch die der Violinkonzerte (Henle-Ausgaben HN 679, 680, 688, 705 und 706) – lässt jedenfalls durch Kleinstich der „colla-parte-Teile“ alle Möglichkeiten offen. Im Falle der beiden hier vorgelegten Rondos fehlt jedoch jeglicher verbindliche Hinweis in den Primärquellen. In der Notation der Refrains mag man sogar Anzeichen erkennen, die gegen eine Mitwirkung sprechen könnten. So nutzt Mozart im Autograph von KV 269 (261a) in höchst ökonomischer Weise den zur Verfügung stehenden Platz, indem er beim Einsatz der zuvor gar nicht notierten Oboen in Takt 9 ff. (Wiederholung des Themas) die ersten Tutti-Violinen in das System der ursprünglichen „Violino principale“ hinein- und entsprechend überschreibt sowie die übrigen Streicherstimmen ebenfalls um ein System nach oben verschiebt. Auf der nächstfolgenden Seite notiert er dann gar beide Tutti-Violinen (ohne Nennung der Solovioline) in ein

einziges (das oberste) System. Es hat also den Anschein, als ob die Solovioline ab Takt 9 zu schweigen hätte, weil sie gar nicht mehr notiert und genannt wird (zudem schließt merkwürdigerweise im System der Solovioline der Takt 8 mit Setzung einer Achtelpause – statt des Auftaktes – vollgültig ab). André jedoch sticht gleichwohl alle diese Tutti-Refrainstellen in seiner Erstausgabe aus und ignoriert damit, ganz im Sinne der damaligen Aufführungspraxis, das angesprochene Problem. Gerade aber dieser Befund bei André schafft nun ein besonderes Problem im Falle des Rondos KV 373, wo wir alleine auf den Erstdruck angewiesen sind. Hier setzt der Stecher an allen Refrainstellen, an denen das Tutti das Thema wiederholt (T. 9 ff., 29 ff., 88 ff.), konsequent Pausen (!), anstelle im Sinne des colla-parte-Spiels auszusteichen. Sollten in Mozarts Autograph an diesen Stellen tatsächlich Pausen notiert sein? Man ist versucht, in der musikalischen Faktur eine Begründung dafür zu finden, denn an all den Stellen übernehmen die Bläser im *forte* das Thema, weshalb die Beteiligung des Solisten womöglich unnötig wird; ein Blick auf verwandte Rondos in den Violinkonzerten (KV 211, 218, 219, jeweils 3. Satz) widerlegt jedoch diese Vermutung. Wir notieren diese Stellen wie gewohnt im Kleinstich und stellen die Entscheidung den Ausführenden anheim.

Die wenigen editorischen Probleme werden an Ort und Stelle kommentiert. Versehentlich fehlende, aber zwingend notwendige Zeichen werden vom Herausgeber ergänzt und durch Klammerung kenntlich gemacht. Die zusätzliche bezeichnete Solostimme enthält, abgesehen von der spieltechnischen Einrichtung und den Vorschlägen für Kadenz und Eingängen durch Kurt Guntner, darüber hinaus vereinzelt Bögen, die ebenfalls durch Klammerung gekennzeichnet werden. Der Klavierauszug von Siegfried Petrenz strebt einen gut klingenden, technisch nicht allzu anspruchsvollen Klaviersatz an, der sich deutlich von den verbreiteten, am Orchestersatz orientierten Klavierauszügen abhebt.

Mozarts in den beiden Autographen besonders deutlich zu erkennende gra-

phische Unterscheidung zwischen Staccatopunkt und Strich wird Rechnung getragen; Mozart setzt den Strich (nicht zu verwechseln mit dem „Keil“, den er nicht kennt) in der Regel zu Einzelnoten im Kontext gebundener Noten, Punkte zu einer Folge mehrerer Noten. Bei schnellem Schreiben tendiert der Punkt dazu, Strichform anzunehmen. Will man beiden Zeichen über diese Notationsgepflogenheit hinaus auch eine unterschiedliche aufführungspraktische Bedeutung beimessen, so sollte man Noten, die mit Strich versehen sind, keinesfalls besonders akzentuieren, sondern von den umgebenden gebundenen Noten, gegebenenfalls durch Gegenstrich, deutlich absetzen.

Der Herausgeber dankt den Bibliotheken für großzügig bereitgestelltes Quellenmaterial.

München, Herbst 2002

Wolf-Dieter Seiffert

## Preface

In addition to his five concertos for violin and orchestra, Wolfgang Amadeus Mozart also composed three individual movements for the same forces. Thanks to the correspondence that the Mozart family conducted during the composer's journey to Mannheim and Paris, we know that all three were written for the court concertmaster in Salzburg, Antonio Brunetti (c1735/45–1786), who indeed may also have been the recipient of the violin concertos. It has frequently been claimed that Mozart, in response to Brunetti's criticism, wrote these three pieces as substitutes for some of his violin concertos, with K. 261 allegedly supplanting the E-major Adagio in Concerto no. 5 (K. 219) and K. 269 (261a) replacing the B-flat major finale in Concerto no. 1 (K. 207). Besides being barely credible, this claim is poorly argued. The only passage in the correspondence that might support this theo-

ry is inconclusive. It stems from Leopold Mozart announcing to post various Salzburg music manuscripts, including “the score of the Adagio for Brunetti [K. 261] as he found the other too contrived” (letter of 9 October 1777). The Adagio that Brunetti found “too contrived” need not have been a work by Mozart, nor even the slow movement of a concerto. On the contrary, individual *concertante* instrumental pieces, like concert arias, were a familiar feature of public concerts at that time. Nor do Mozart’s autograph scores provide any evidence whatever that the pieces were intended as substitutes.

Two weeks before writing the above-mentioned letter, Leopold Mozart promised his son for the first time to send him, among other works, the “Adagio and Rondo [‘Rondeux’, which you] made for Brunetti” (letter of 25 September 1777). These two pieces can only be the aforementioned Adagio in E major, K. 261, and the Rondo in B flat major, K. 269 (261a). Both have come down to us in autograph score, with the Adagio dated “July 1776” (by Leopold Mozart) and the Rondo in B flat major left undated. To judge from the handwriting, however, the Rondo also originated during this period, i. e. between 1775 (Mozart’s “year of the violin concerto”) and 1777 at the latest. Finally, on 15 October, Leopold Mozart sent his son “a fairly long epistle with music” (letter of 15 October 1777) which presumably contained both these pieces.

The third work in our volume, the Rondo in C major (K. 373), was composed in the spring of 1781 in Vienna, where Mozart was staying at the behest of the Archbishop along with other members of the Salzburg court orchestra. The autograph score, long thought to be lost, allegedly bore the date “2 April 1781.” In any event, this date chimes perfectly with Mozart’s account in a letter of 8 April 1781 to his father: “Today ... we had a concert where three of my compositions were performed – new ones, of course: a rondo for a concerto for Brunetti [K. 373], a sonata with violin accompaniment for myself [presumably K. 379 (373a)], likewise

with Brunetti on the violin] [...], and then a rondo for [the Salzburg castrato] Ceccarelli [K. 374].” Here, parenthetically remarked, the piece cannot possibly be a “substitute rondo” for a former Mozart concerto, if only because of its key.

Our edition is based on the following sources: the neat and spaciouly written autograph score of the Adagio in E major, K. 261 (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 261*); the hasty and cramped autograph score of the Rondo in B flat major, K. 269 (261a) (Cracow, Biblioteka Jagiellońska, *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 269*); and, in the absence of an autograph for the C-major Rondo K. 373, the posthumous first edition in parts, published in August 1800 by Johann André as “Opus 85” (plate number 1423), for which we consulted a copy preserved in the Salzburg Mozarteum (Bibliotheca Mozartiana). The title page of the André print informs us that the plates were engraved from Mozart’s autograph score (“Edition faite d’après la partition en manuscrit”).

That André’s edition of K. 373 is indeed a satisfactory substitute for the lost autograph is strongly suggested by his comparable first editions of K. 261 and K. 269 (261a), issued in July 1801 as “Opus 99” (plate number 1519). This latter print likewise has a reference to the original manuscript on its title page and, apart from a few minor exceptions, reproduces the musical text of the autograph without mistakes. The first edition of the Rondo K. 373 also seems to be free of textual errors, at least as far as the primary signs are concerned. Several inexact slurs in the engraving could be easily altered to agree with their context. Other examples are ambiguous: the slur in bar 52 might be taken to start on note 2, the slur on notes 1 to 3 in bar 107 is probably a mistake, and the slur in bar 137 ends prematurely on the final note (followed by a line break) with a new one wrongly beginning on note 1 of bar 138. Just how closely André followed the original manuscript is made patently clear by his literal adoption of

Mozart’s typically “old-fashioned” manner of notating eighth- plus sixteenth-note durations over a bar line (M. 58 ff., 80 ff., 118 ff.), which are engraved as dotted eighths with the dot appearing on the opposite side of the line. The sixteenth notes in bars 118 ff. have unusual staccato strokes in addition to the slur. This apparently resulted from a misconstrued correction in the lost autograph rather than indicating that the notes were meant to be accented. Similarly, the inconsistent articulation and notation of the refrain theme in the solo part, as well as its departures from the first violin of the tutti, also suggest a close adherence to the original manuscript, and we therefore reproduce them as they stand. The  $\infty$  in bars 4, 8 and 23, and the  $\infty$  in bar 28, are surely misreadings of Mozart’s *tr* sign and have been corrected accordingly.

One problem merits attention from the point of view of performance practice. The sources of the two rondos, K. 269 (261a) and 373, are ultimately unclear as to whether the solo violin should or should not play along in the tutti refrains. Generally speaking, Mozart’s notation in all five of his violin concertos, and in K. 261, indicates that the soloist is expected to play along, not merely *ad libitum* for the sake of the musical continuity, but in fact to reinforce the tutti. The autograph *colla parte* instruction at the beginning of each tutti section (“col primo violino unisono” or some such wording) is often retracted just before the beginning of the solo section by means of rests specifically added to the solo violin staff. In the Adagio K. 261 Mozart even alters the rests he originally wrote in the soloist’s staff (M. 22–24 and 53–55) by adding an obligato *colla parte* instruction and placing a quarter-note *cum* rest in bar 24 (while the tutti violins alone play the transition to the solo section). Whether today’s soloists choose to observe or ignore this historical practice will largely depend on the circumstances of the performance (e. g. the size of the orchestra). Whatever the case, our edition, like those of the violin concertos (Henle volumes HN 679, 680, 688, 705

and 706), leaves all options open by printing the “*colla parte* sections” in small print.

In the case of the two rondos in our volume, however, the primary sources have no binding *colla parte* instruction at all. The notation of the refrains even seems to imply that the soloist should *not* join the tutti. In the autograph of K. 269 (261a), for example, where the previously non-notated oboes enter at the repeat of the theme in bars 9 ff., Mozart makes highly economical use of the available space by placing the first tutti violins in the staff originally set aside for the *violino principale* – thereby overwriting the part – and by likewise shifting the other string parts one staff upwards. On the next page he then goes so far as to place both tutti violins in a single staff (the topmost one) without mentioning the solo violin. It would seem, then, that the solo violin was intended to fall silent from bar 9 since it is neither notated nor mentioned. (Moreover, bar 8 of the solo violin is oddly rounded off with an eighth-note rest in lieu of the upbeat.) All the same, André engraved all of these tutti refrain passages *in toto* in his first edition and ignored the problem altogether, as was fully in keeping with the performance practice of his day. Yet precisely this reading creates a special problem in the case of the Rondo K. 373, for which André’s edition is our only source. Here, rather than reproducing the violin part in full for *colla parte* execution, the engraver consistently places rests (!) in every passage of the refrain where the theme is repeated by the tutti (M. 9 ff., 29 ff. and 88 ff.). Did Mozart’s autograph score actually have rests in these passages? One is tempted to search for an explanation in the compositional fabric, for each of these passages gives the theme in *forte* to the winds, perhaps making the participation of the soloist unnecessary. However, a glance at related rondos in the violin concertos (i. e. the third movements of K. 211, 218 and 219) suffices to put an end to this theory. Following our usual practice, we reproduce these passages in small print and leave the matter to the discretion of the performers.

The editorial problems are few in number and are discussed where they occur. Signs omitted by mistake but necessary for musical reasons have been added by the editor in parentheses. The supplementary part for solo violin contains performance markings and suggested cadenzas and lead-ins by Kurt Guntner, as well as a few additional slurs likewise enclosed in parentheses. Siegfried Petrenz’s piano reduction is designed to produce a rich but not excessively demanding piano texture that clearly stands out from the well-known reductions patterned closely on the orchestral writing.

Mozart’s distinction between dots and strokes to indicate staccato is especially evident in both autograph scores, and has been carefully observed in our edition. In general, Mozart used the stroke (not to be confused with the “wedge,” which was not part of his vocabulary) on isolated notes surrounded by slurs, and dots on several notes in succession. As his handwriting increased in speed, the dots tended to take on the shape of strokes. If we wish to attribute a distinction in execution to these two signs beyond their notational appearance, notes marked with a stroke should be clearly detached from the surrounding slurs, perhaps by changing the direction of the bow. In no case should they be specially accented.

The editor wishes to express his thanks to the aforementioned libraries for generously placing source material at his disposal.

Munich, autumn 2002  
Wolf-Dieter Seiffert

## Préface

En dehors de ses cinq concertos pour violon et orchestre, Wolfgang Amadeus Mozart a également composé trois pièces séparées pour la même distribution. Grâce à la correspondance familiale échangée au cours du voyage à Mann-

heim et Paris entrepris par Mozart, nous savons qu’ils ont tous été composés pour le premier violon solo de la Cour de Salzbourg, Antonio Brunetti (vers 1735/45–1786), à qui les concertos pour violon étaient d’ailleurs peut-être également destinés. On affirme généralement que Mozart aurait écrit ces pièces de remplacement pour certains mouvements de ces concertos pour violon après que Brunetti eut émis des critiques à leur sujet (K. 261 en remplacement de l’Adagio en Mi majeur du Cinquième Concerto pour violon K. 219, et K. 269 [261a] en échange du final en Si bémol majeur du Premier Concerto pour violon K. 207), mais cette allégation est peu plausible et s’appuie sur des raisons dénuées de fondement. Car le seul passage d’une lettre, qui pourrait y faire allusion, n’est guère clair; Leopold Mozart annonce en effet à son fils qu’il va lui envoyer diverses musiques laissées à Salzbourg, entre autre «la partition de l’Adagio de Brunetti [= K. 261], car il trouvait l’autre trop difficile» (lettre du 9 octobre 1777). Rien ne prouve que l’Adagio que Brunetti trouvait «trop difficile» ait été une œuvre de Mozart, ni le mouvement lent d’un concerto. Les compositions concertantes séparées (tout comme les airs séparés) étaient fort à la mode et souvent jouées dans les concerts de cette époque. Et les autographes de Mozart ne comportent aucune allusion à cette utilisation alternative.

Deux semaines avant la lettre citée ci-dessus, Leopold Mozart avait déjà écrit à son fils qu’il lui enverrait, entre autres compositions, «l’Adagio et Rondo [«Rondeux»] pour Brunetti» (lettre du 25 septembre 1777). Il ne saurait ici s’agir que de l’Adagio en Mi majeur K. 261 et du Rondo en Si bémol majeur K. 269 (261a). Il existe pour ces deux œuvres une partition autographe, et l’Adagio porte la date «juillet 1776» (de la main de Leopold Mozart), tandis que le Rondo en Si bémol majeur, qui n’est pas daté, a sûrement, d’après son écriture, été composé à la même époque (entre 1775, l’«année du concerto pour violon» de Mozart, et 1777 au plus tard). Le 15 octobre, Leopold Mozart adressa à son fils «une assez grosse lettre avec de la mu-

sique» (lettre du 15 octobre 1777), qui comportait vraisemblablement ces deux œuvres.

Mozart a composé la troisième pièce de notre édition, le Rondo en Ut majeur K. 373, au cours de son séjour à Vienne au printemps 1781, alors qu'il s'y trouvait avec différents membres de la Chapelle de la Cour de Salzbourg, sur ordre de l'archevêque. L'autographe, depuis longtemps considéré comme perdu, portait, dit-on, la date du «2 avril 1781», ce qui correspond bien à ce que Mozart raconte à son père dans sa lettre du 8 avril 1781: «Aujourd'hui, nous avons eu [...] académie. On y a donné 3 œuvres de moi. Nouvelles, cela s'entend; – un rondeau pour un concerto de Brunetti [= K. 373] – une Sonata avec accompagnement de violon, pour moi [= sans doute K. 379/373a, également avec Brunetti au violon] [...], puis un rondeau pour [le castrat salzbourgeois] Ceccarelli [= K. 374]». Il ne saurait s'agir ici d'un «rondeau de remplacement» d'un concerto préexistant de Mozart, ne serait-ce que du fait de la tonalité.

Pour notre édition, nous avons eu recours aux sources suivantes: Pour l'Adagio en Mi majeur K. 261, le manuscrit autographe, d'une écriture très claire et large (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 261*), pour le Rondo en Si bémol majeur K. 269 (261a), l'autographe noté à la hâte, et très serré (Cracovie, Biblioteka Jagiellońska, *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 269*), et pour le Rondo en Ut majeur K. 373, en l'absence d'un autographe, la première édition posthume des parties séparées chez Johann André, cotage 1423 («Opus 85», publiée en août 1800); exemplaire: Salzbourg, Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana. D'après la page de titre, la gravure a été faite sur la base de l'autographe («Edition faite d'après la partition en manuscrit»).

Une comparaison avec la première édition de l'Adagio K. 261 et du Rondo K. 269 (261a) chez le même éditeur André («Opus 99», cotage 1519, paru en juillet 1801), dont la page de titre comporte également la mention de la

partition originale, et qui reproduit sauf quelques légères erreurs près le texte de l'autographe, permet d'affirmer que l'utilisation de la première édition de K. 373 peut remplacer de façon satisfaisante l'autographe perdu. La première édition du Rondo K. 373 semble constituer un texte sans erreur, en tout cas en ce qui concerne les signes principaux. Certaines liaisons gravées de manière inexacte ont pu être corrigées sans problème grâce au contexte musical. D'autres liaisons sont peu claires: À la mesure 52, on pourrait faire commencer la liaison à partir de la 2<sup>ème</sup> note; à la mesure 107, la liaison va, sans doute par erreur, de la 1<sup>ère</sup> à la 3<sup>ème</sup> note; à la mesure 137, la liaison se termine – avec la fin de la ligne – à la dernière note, tandis qu'à la mesure 138, elle commence par erreur dès la première note. On constate que la gravure a suivi de très près, de toute évidence, l'écriture de Mozart, car elle reprend textuellement l'écriture «démodée» typique de Mozart qui notait les croches reliées à une double-croche, au-delà de la barre de mesure, comme des croches pointées (avec le point d'augmentation après la barre de mesure) (mes. 58 ss., 80 ss., 118 ss.). Le fait que les croches des mesures 118 ss. comportent, en plus de la liaison, une marque de staccato, semble dû plutôt à une correction mal interprétée dans l'autographe perdu, qu'à une volonté d'accentuation particulière. Les signes d'articulation et la notation du thème du refrain non uniformisés dans la partie soliste, et en comparaison avec le premier violon des tutti, indique également un étroit rapport avec un manuscrit original; ils ont été repris sans modification. Aux mesures 4, 8, 23 (♬) et 28 (∞), l'indication *tr* de Mozart a sans doute été mal lue; nous la corrigeons donc.

Du point de vue de l'interprétation, il faut également souligner le problème suivant: les sources des deux Rondos K. 269 (261a) et 373 ne permettent pas de savoir clairement si le soliste doit jouer ou non avec l'orchestre dans les refrains des tutti. Normalement, Mozart note (dans les cinq Concertos pour violon et également dans l'Adagio K. 261)

que le violon solo doit jouer avec l'orchestre, et ce non pas dans le sens d'une voix de direction *ad libitum*, mais vraiment pour renforcer les tutti. Car l'indication autographe «colla parte» au début de chaque tutti («col primo violino unisono» ou autre) requiert souvent, par un silence noté spécialement dans la partie du soliste, que ce dernier interrompe son accompagnement peu avant que le solo ne commence. Dans l'Adagio K. 261, Mozart va même jusqu'à corriger les pauses qu'il avait indiquées à l'origine sur la portée de la partie de solo (mes. 22–24 et 53–55), en ajoutant l'indication «colla parte» et en notant une noire et une pause à la mesure 24, alors que seuls les violons des tutti doivent jouer la transition introduisant la partie solo. Que le soliste, actuellement, ait recours ou non à cette pratique historique, dépendra naturellement des considérations pratiques et des circonstances de l'exécution (p. ex. la taille de l'orchestre). Notre édition – tout comme celle des Concertos pour violon (édition Henle HN 679, 680, 688, 705 et 706) – permet une grande flexibilité dans ce domaine grâce à la graphie en petit caractères des parties «colla parte». Mais dans le cas des deux Rondos présentés ici, nous ne trouvons aucune indication fiable dans les sources primaires. Dans la notation des refrains, on croit même reconnaître des indications qui permettent de se prononcer contre la participation du soliste. Ainsi, dans l'autographe de K. 269 (261a), Mozart utilise la place dont il dispose de manière fort économique, et note aux mesures 9 ss. (reprise du thème), à l'entrée des hautbois qui ne jouaient pas avant, les premiers tutti de violons sur la portée originale du «Violino principale» et l'indique au-dessus, et fait glisser toutes les autres parties de cordes d'une portée vers le haut. À la page suivante, il note même les deux violons des tutti (sans citer le violon solo) sur une même portée (la portée supérieure). On a donc l'impression que le violon solo se tait à partir de la mesure 9, puisqu'il n'est plus noté ni indiqué (de plus, bizarrement, sur la portée du violon solo, la mesure 8 semble définitivement close par un demi-soupir, à la

place de l'anacrouse). Dans sa première édition, André grave toutefois intégralement ces refrains des tutti et – dans l'esprit de la coutume d'interprétation de l'époque – ne tient pas compte, ainsi, du problème que nous venons d'évoquer. Et cette solution choisie par André nous place justement devant un problème particulier dans le cas du Rondo K. 373, puisque notre principale source est la première édition. Ici, le graveur a régulièrement indiqué dans la partie de soliste des silences (!) à tous les passages des refrains dans lesquels les tutti reprennent le thème (mes. 9 ss., 29 ss., 88 ss.), au lieu de noter la partie soliste dans l'esprit du jeu «colla parte». Mozart aurait-il vraiment noté des silences dans son autographe? On est tenté de voir une raison à ce fait dans la facture musicale, car dans tous ces passages, les instruments à vent reprennent le thème en *forte*, ce qui rendrait éventuellement inutile la participation du soliste; toutefois une étude rapide des Rondos simi-

laires des Concertos pour violon (3<sup>ème</sup> mouvement de K. 211, 218, 219) vient contredire cette assertion. Nous notons ces passages, comme d'habitude, en petits caractères et laissons à l'interprète le choix de sa décision.

Les quelques rares problèmes d'édition sont commentés sur place. Les signes manquants indispensables ont été complétés par l'éditeur et mis entre parenthèses. La partie soliste supplémentaire comporte, outre l'arrangement technique et les propositions de cadences et entrées faites par Kurt Guntner, également quelques liaisons indiquées elles aussi entre parenthèses. La réduction pour piano et violon de Siegfried Petrenz s'efforce de proposer une version de piano sonnant bien et sans difficultés techniques trop grandes; elle est fort différente des versions que l'on trouve généralement, et qui s'orientent surtout sur l'écriture orchestrale.

Nous avons tenu compte de la très nette différenciation faite par Mozart

entre le point de staccato et le trait, que l'on remarque très précisément sur les deux autographes; Mozart utilise généralement le trait (qu'il ne faut pas confondre avec le *keil*, qu'il ignore) pour marquer certaines notes séparées au cœur de notes liées, tandis qu'il utilise le point dans les successions de plusieurs notes. Lorsqu'il écrit vite, le point a souvent tendance à prendre la forme d'un trait. Si l'on veut conférer à ces deux signes une signification particulière dépassant les normes de la notation usuelle, il convient d'interpréter les notes qui comportent un trait non pas en les accentuant particulièrement, mais plutôt en les mettant en valeur par rapport aux notes liées qui les entourent, éventuellement grâce à un poussé.

L'éditeur remercie les bibliothèques qui ont généreusement mis à sa disposition les sources indispensables.

Munich, automne 2002  
Wolf-Dieter Seiffert