

Critical Report

Sources

K. 370b

Autograph, whose individual leaves are found in seven different locations:

- fol. 1/4 Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz
- fol. 2/3 Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg
- fol. 5 Roudnická Lobkovická Knihovna (Lobkowitz Library, Roudnice)
- fol. 6 (left upper half) Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg; (right upper half) Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig; lower half lost
- fol. 7 (left half) Museum Carolino-Augustum, Salzburg; (right half) Bibliothèque Nationale, Paris
- fol. 8 (left upper half) Houghton Library, Harvard University, Cambridge/MA (Biblioteca Mozartiana Eric Offenbacher).

(The right upper half and the lower half are lost.)

K. 371


Autograph, Pierpont Morgan Library, New York

Individual Readings

Only readings affecting the solo horn are listed here; regarding the orchestra see the Critical Report to the edition of the score, PB 5357.

[Allegro] (K. 370b)

Measure Commentary

- 41 *custos* (direct) for e^2 (m. 42) after bar line (end of page)
- 51 . The staccato stroke on the second note (likewise m. 105, VI. I) is missing in all other parallel passages (Cor. princ., mm. 43, 99, 101; VI. I, m. 103) and therefore standardized.
- 61 *custos* (direct) for a^1 (m. 62) after bar line (end of page)
- 89 *custos* (direct) for e^2 (m. 90) after bar line (end of page)
- 99 *custos* (direct) for a^2 (m. 100) after bar line (end of page)

Rondeau. Allegro (K. 371)

- 41 *custos* (direct) for f^2 (m. 42) after bar line (end of page)
- 45 # on 2nd staff line (= $g^{\sharp 1}$!), probably for missing *custos* (direct) for $f^{\sharp 1}$ (m. 46) after bar line (end of page)
- 101 *custos* (direct) for g^2 , (m. 102) after bar line (end of page)
- 159-160 no tie segment m. 159 (end of page); tie segment m. 160 (beginning of following page).
- 272 *custos* (direct) for c^1 (m. 273) after bar line (end of page)

· EDITION BREITKOPF ·

Nr. 8697

MOZART

Konzert

für Horn und Orchester

Es-dur

KV 370b+371

Concerto

for Horn and Orchestra

in E flat major

K. 370b+371



Ausgabe für Horn und Klavier
Edition for Horn and Piano

Musikhochschule Lübeck

Lu612 \$ 147722 6

g. the A

2. K1. 1

8. Beil. 1

[illegible]

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756 – 1791)

Konzert
für Horn und Orchester
Es-dur
KV 370b+371

Concerto
for Horn and Orchestra
in E flat major
K. 370b+371

ergänzt und herausgegeben von / completed and edited by
Robert D. Levin

Klavierauszug von / Piano Reduction by
Christian Rudolf Riedel

Kadenzen und Eingänge vom Herausgeber
Cadenzas and Lead-ins by the Editor



BREITKOPF & HÄRTEL

WIESBADEN · LEIPZIG · PARIS

Edition Breitkopf 8697

Printed in Germany

9103

€ 10,-

Vorwort

Entstehung und Überlieferung des Werkes¹

Am 16. März 1781 traf Mozart im Gefolge des Erzbischofs Hieronymus Colloredo aus Salzburg in Wien ein. Der unvollendete Entwurf des zweiten Satzes, KV 371, des vorliegenden Konzerts trägt den Datumsvermerk *Vienne ce 21 de mars 1781*.² Wahrscheinlich begann Mozart also unmittelbar nach seiner Ankunft in Wien an dem Werk zu arbeiten, offensichtlich in der Hoffnung, dieses noch während seines dortigen Aufenthaltes in einem Konzert darbieten zu können. Doch wurde daraus nichts und wie so oft, wenn ein Werk keine unmittelbare Aussicht auf Erfolg hatte, ließ Mozart das Werk dann liegen.

Das Hornkonzert KV⁶ 370b+371 ist Mozarts erstes überliefertes Hornkonzert.³ Es gehört zu einer Reihe von konzertanten Werken, die er unvollendet hinterließ. Die meisten dieser Fragmente bestehen aus Entwürfen der Anfangssätze⁴ und sind sorgsam aufbewahrt worden. Den beiden Sätzen des vorliegenden Konzerts hingegen war ein bewegtes Schicksal beschieden. Was vom ersten Satz KV 370b überliefert ist (T. 1–144 mit einer Lücke von T. 132–139), gehörte einst zu zwei Lagen von jeweils zwei Doppelblättern. (Eine Lage besteht aus zwei gefalzten, ineinander liegenden Doppelblättern; jedes Doppelblatt hat wiederum jeweils vier beschreibbare Seiten.) Diese zwei Lagen wurden nach Mozarts Tod auseinander genommen.⁵ Mozarts Witwe Constanze trennte die beiden Doppelblätter der ersten Lage von einander. Das Doppelblatt 1/4 gab sie Johann Anton André, der 1799 den Großteil von Mozarts Nachlass kaufte; das Doppelblatt 2/3 vermachte sie zusammen mit den noch in ihrem Besitz verbliebenen Manuskripten dem Dom-Musikverein Salzburg, dem Vorläufer des heutigen Mozarteums. Die zweite Lage, bestehend aus den Blättern 5/8 bzw. 6/7, gab sie ihrem ältesten Sohn Carl (1784–1858),⁶ der sie als Souvenire anlässlich der Hundertjahrfeier des Geburtstages seines Vaters verteilte, wobei er einige der Blätter in Viertelteile auseinanderschnitt. Eines dieser fragmentarischen Blätter – die rechte Hälfte von Blatt 8, das die Takte 132–139 enthält – ist verschollen.⁷

Im Fall von KV 371 wurde in den 1790er Jahren das mittlere Doppelblatt der ersten Lage vom Rest des Manuskripts getrennt. Wie noch zu sehen sein wird, hatte dies außergewöhnliche Folgen für das Werk, das als Konzert-Rondo Es-dur inzwischen längst vervollständigt und vielfach aufgeführt worden war. Im Gegensatz zu KV 370b fand die Geschichte von KV 371 ein gutes Ende: 1988 tauchte das fehlende Doppelblatt auf, so dass es 1989 der Besitzer des anderen Doppelblatts von KV 371, Robert Owen Lehmann, erwerben und somit das Manuskript nach fast 200 Jahren wieder zusammenführen konnte.⁸

Mozarts Behandlung des Horns

Mozart setzte das Horn als Soloinstrument ein, er benutzte es in Kammermusik (einschließlich Bläser-Divertimenti und Serenaden) und in Orchesterwerken. Obwohl Mozarts Hornmusik als solche sofort erkennbar ist, wäre es ein Fehler, von einem generellen Mozart-Hornstil zu sprechen. Wenn Mozart die Hornisten nicht kannte, von denen das jeweilige Stück aufgeführt werden sollte, begrenzte er deren Stimme auf Naturtöne, die jedem Spieler zu Gebote standen. Aus der chromatischen Dichte eines Werks und aus dessen technischem Schwierigkeitsgrad lassen sich Rückschlüsse nicht nur auf die Fähigkeiten eines bestimmten Hornisten ziehen, sondern auch auf den momentanen Stand seiner Technik. Dies wird geradezu schmerzhaft deutlich im Fall von Joseph Leutgeb (1732–1811)⁹, für den Mozart die meisten seiner Solo-Hornwerke schrieb.¹⁰ Der Vergleich des in diesen Werken geforderten Umfangs zeigt, dass Leutgeb über die gesamte Skala vom notierten *g* bis zum *c*³ in KV 417 und KV 495 verfügte, aber um 1787 offensichtlich die über *a*² hinausreichenden Töne nicht mehr meistern konnte. Tatsächlich beschränkte sich sein Tonumfang aufgrund seines fortgeschrittenen Alters (und des Verlustes an Zähnen) im ersten Satz von KV 412 –

dem einzigen von Mozart vollendeten Satz – nur mehr auf eine einzige Oktave von *g*¹ zu *g*².¹¹

Leutgeb war allerdings nicht der einzige und sicherlich nicht der erste Hornvirtuose, für den Mozart Solowerke schrieb. Mozarts erstes überliefertes Werk für konzertierendes Horn ist Sifares Arie „Lungi da te, mio bene“ aus dem zweiten Akt von *Midridate, Rè di Ponto* KV 87 (74a) (1770), einer Oper, die von Mailand in Auftrag gegeben und dort aufgeführt wurde, als der Komponist vierzehn Jahre alt war. Die erwähnte Arie hatte ursprünglich keine konzertante Hornstimme enthalten, und man nimmt deshalb an, dass Mozarts Umarbeitung auf die Fähigkeiten des ersten Hornisten des Mailänder Opernorchesters zugeschnitten ist. Zwar reicht der Tonumfang des Solohorns von *g* bis *c*³, aber aufschlussreich ist, dass das Horn weder in einer Modulation noch in einer über Tonika und Dominante (D und A) hinausführenden Tonart beteiligt ist. Das mit vier Hörnern besetzte Divertimento D-dur KV 131 (1772) weist zwar einige chromatische Töne auf – insbesondere Horn I und III –, aber auch hier werden die Hörner in modulierenden oder über Tonika bzw. Dominante hinausführenden Passagen ausgespart. Mit der Komposition des ersten Satzes des vorliegenden Hornkonzerts ging Mozart 1781 erstmals auf die Herausforderung ein, ein Werk in Sonatensatzform für ein Instrument zu schreiben, dessen Tonvorrat aus den Naturtönen der Grundtonart (hier Es-dur) gewonnen werden musste.¹² Indem er dafür statt der üblichen dreisätzigen eine zweisätzliche Form wählte – eine Entscheidung, die er im D-dur-Konzert KV 412 wiederholte¹³ –, umging er damit das grundsätzliche, von einem Mittelsatz gestellte Problem. Da Mittelsätze normalerweise in einer anderen Tonart stehen (typischerweise der Subdominante oder Dominante), hätte sich Mozart auf eine begrenzte Anzahl möglicher Töne beschränken oder für einen Wechsel des Inventionsbogens entscheiden müssen.

Das Konzert KV 370b+371 weicht im Tonumfang von anderen Leutgeb-Werken ab, einschließlich eines tiefen C im zweiten Satz (KV 371), das ansonsten in keinem der von Mozart für Leutgeb geschriebenen Werke vorkommt. Obwohl Mozart Leutgeb in einem Brief von 24. März 1781 an seinen Vater – knapp drei Tage nach der Datierung von KV 371 – erwähnt, erklärte Leutgeb im Frühjahr 1800 nichts von dem Werk (KV 371) zu wissen. Der Herausgeber des entsprechenden Bandes in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) Franz Giegling, vermutet im Wiener Hornisten Jacob Eisen (1756–1796) den Solisten, für den das Werk gedacht war.¹⁴ Herman Jeunissen dagegen nimmt als wahrscheinlicheren Kandidaten den Solo-Hornisten der Mannheimer (später Münchner) Hofkapelle, Franz Lang (1751–1816), an.¹⁵ Die Zusammengehörigkeit der beiden Sätze KV 370b und KV 371 wird allgemein angenommen, doch während in KV 370b die Schreibweise konservativ ist, mit gedämpften statt gestopften Tönen hauptsächlich zwischen notiertem *c*² und *g*², kommen in KV 371 Sprünge zu und von gestopften und gedämpften Tönen vor, und das Horn ist dort aktiv an einer Modulation nach As-dur (klingend Ces-dur) beteiligt.¹⁶

Der erste Satz KV 370b

Die Konzertfragmente geben einen klaren Einblick in Mozarts Arbeitsweise. Normalerweise notiert Mozart das Eröffnungs-Ritornell des Orchesters in fertig instrumentierter Form. Das ist insofern sinnvoll, als das erste „Tutti“ die Hauptthemen des Satzes enthält und er damit, falls später notwendig, auf eine voll ausgeführte Form als Erinnerungstütze zurückgreifen konnte. Nach dem Eröffnungs-Ritornell des Orchesters geht die Partitur in einen sogenannten Verlaufs-entwurf über: Notiert ist die Solostimme, die anderen Systeme sind bis zum Ende des Solos gewöhnlich unbeschrieben. Erst an diesen Stellen übernehmen die ersten Violinen und die Bassstimme in typischer Weise den weiteren Verlauf des musikalischen Gedankens. Darüber hinaus erscheinen hin und wieder charakteristische Gegenstimmen, Begleitfiguren oder farbgebende Bläserwürfe; gelegent-

lich sind auch Stimmen notiert, um harmonische Weichenstellungen für spätere Phasen des Komponierens zu klären.

Das Autograph von KV 370b stellt solch einen Verlaufsentswurf dar; aber es ist eines von nur zwei Fragmenten eines ersten Konzertsatzes von Mozart, dessen Eröffnungs-Ritornell nicht fertig instrumentiert ist.¹⁷ Mit Ausnahme einer imitierenden Passage der zweiten Violine, die Mozart wegen ihrer dialogisierenden Führung mit der ersten Violine hinzufügte (T. 22–28), sind dort tatsächlich nur die erste Violine und der Bass notiert.

Wäre das Manuskript des ersten Satzes als komplettes Ganzes überliefert, gäbe es kaum diskussionswürdige Probleme: Die fehlenden Orchesterstimmen lassen sich leicht von einem mit der Textur von Mozarts Begleitungen gut vertrauten Herausgeber ergänzen. Infolge der Tatsache, dass Carl Mozart die Hälfte der Manuskriptblätter zerteilte, entstanden jedoch Kontroversen über den Mittelteil des Satzes; erst ein kürzlich wiederentdeckter Manuskriptteil lässt Mozarts Absichten erkennen, die eine Rekonstruktion ansonsten hätte schwerlich erraten können. Schließlich ist das Satzende noch nicht aufgetaucht. Diese Fragen sind es wert, etwas ausführlicher diskutiert zu werden.

Das Problem der Durchführung

Das Eröffnungs-Ritornell und die Solo-Exposition von KV 370b weisen strukturelle Ähnlichkeiten zu Mozarts anderen Es-dur-Hornkonzerten auf. Interessant ist, dass sich die zweiten Themen des Solisten (T. 51f.) und des Orchesters (Auftakt zu T. 22f.) unterscheiden – eine Verfahrensweise, die erst in Konzerten auftaucht, die Mozart nach seiner Rückkehr nach Salzburg im Jahre 1779 geschrieben hat.¹⁸ Die Solo-Exposition endet mit dem Horntriller in T. 71, genau an der Stelle, wo das äußere Doppelblatt des ersten Bogens (fol. [4^v]) endet. Es erscheint deshalb folgerichtig, T. 72ff. der vorliegenden Edition (fol. [5^r]) als Weiterführung des Werks zu betrachten: Das Horn bringt die erwartete Auflösung des Trillers, während die erste Violine und der Bass musikalisches Material aufgreifen, das von T. 16f. abgeleitet ist. Dies entspricht genau der Verfahrensweise, wie sie Mozart für Mittel-Ritornelle anwendet. Problematisch an dieser Annahme ist, dass die Musik nach elf Takten ohne eine Durchführung zu Tonika und Reprise zurückkehrt. Herman Jeurissen und Konrad Küster vermuten daher, dass die Takte 72ff. nicht das Mittel-Ritornell darstellen, sondern eine von der Durchführung zur Reprise führende Überleitung. Demnach würde also ein dazwischen liegender Abschnitt, bestehend aus Mittel-Ritornell und Durchführung, fehlen.¹⁹

Solange nicht weiteres gegenwärtig unbekanntes autographes Material auftaucht, bleibt eine solche Behauptung spekulativ. Jedenfalls widersprechen sowohl die Papierlagen als auch die musikalische Kontinuität einer solchen „Theorie der fehlenden Durchführung“. Da die Taktanzahl pro Manuskriptseite in Mozarts Autograph konsequent ist, ergibt sich durch die Hypothese eines fehlenden Blatts, eines Doppelblatts (als selbständige Einheit oder als Bestandteil einer Lage mit den darauf folgenden zwei Blättern) oder einer Lage eine leicht zu errechnende Anzahl an Takten. Es stellt sich schnell heraus, dass für alle drei Möglichkeiten diese Taktzahl entweder zu klein (Einzelblatt) oder zu groß ist, um Mozarts konsequenter Formbehandlung zu entsprechen. Auch der musikalische Inhalt ist eindeutig: Die Rückführung in die Reprise beginnt in keinem seiner Konzerte im Soloinstrument mit der Dominantnote (wie das Solo-Horn bei T. 72); darüber hinaus entspricht die auffällige Rolle des Leittons zur Dominante (Vl. I, T. 72; Vc./Cb. T. 72–74) nicht einer Rückführung, sondern einem Mittelritornell, wie in der vorliegenden Ergänzung.²⁰

Das Werk weist also keine Durchführung auf. Der Grund dafür könnte in Mozarts Unentschiedenheit über die Behandlung des Horns in diesem Abschnitt gelegen haben. Sehr gut möglich wäre aber auch, dass der unterschiedliche Grad der Fertigstellung der Instrumentierung von KV 370b und KV 371 auf eine Unterbrechung bei der Komposition der beiden Sätze hinweist, während der er mit den Fähigkeiten Eisens eventuell besser vertraut wurde (siehe weiter unten).

Das Seitenthema in der Reprise (Takte 99–102)

Vor der erst unlängst erfolgten Wiederentdeckung des aus den Takten 96–104 bestehenden Fragments gab es eine Lücke zwischen den Takten 95 und 105, für die Franz Giegling korrekterweise eine Anzahl von neun Takten annahm.²¹ Ausgehend von der konventionellen Sonatenform wäre hier kontrastierend zur dominantischen Solo-Exposition das Seitenthema in der Tonika zu erwarten gewesen, wie dies z. B. in KV 417 (T. 45f./151f.) der Fall ist. Eine Ergänzung des Werks hätte deshalb das Erreichen eines Halbschlusses in Es-dur, gefolgt vom Seitenthema in derselben Tonart, logisch erscheinen lassen. Das wiederaufgefundene Fragment zeigt jedoch, dass Mozart stattdessen den Text der Exposition wiederholt und zur Dominante nach B-dur moduliert hat (T. 98). Im folgenden Takt bringt das Horn das Seitenthema in der Dominante, erst in T. 102 erwirken die ersten Violinen die notwendige Rückmodulation zur Tonika.

Was veranlasste Mozart zu diesem tonalen Kompromiss? Die wahrscheinlichste Antwort darauf liegt im Tonumfang, der für das Horn unvorteilhaft läge, wenn dieses Thema in der Tonika stünde. In der oberen Oktave würde er bis zum notierten d^3 reichen – einem Ton, der in keinem der Hornkonzerte vorkommt.²² Die untere Oktave wäre realisierbar, aber zu tief, um wirkungsvoll zu sein. Darüber hinaus würde sich in diesem Register ein notiertes d^1 ergeben, das weder in KV 370b noch in KV 371 vorkommt. Mit der Aufteilung der Melodie in oberes und unteres Register ließe sich diese Schwierigkeit zwar umgehen, was aber deren melodische Integrität verletzen würde. Schließlich gibt es noch die Möglichkeit, die Melodie von den Violinen spielen zu lassen, während das Horn pausiert oder sich auf (ausgehaltene oder durch einen charakteristischen Rhythmus belebte) Pedaltöne beschränkt. Genau dies macht Mozart in T. 103. Mit dem Wiedereintritt des zweiten Themas (T. 21–28) im Orchester in den Takten 110–114 wendet er diese Technik ein zweites Mal innerhalb kurzer Zeit an. Vielleicht entspringt der tonale Kompromiss der Absicht, den Solisten nicht allzu lang von der Bildfläche verschwinden zu lassen.

Das fehlende (bzw. die fehlenden) Schluss-Ritornell(e)

Das letzte Blatt des einst im Besitz von Carl Mozart befindlichen Teils von KV 370b bricht mit dem Trillertakt am Ende der Reprise ab. Somit gibt es keine Gewissheit darüber, ob der Rest des Satzes überhaupt existent war. Wenn ja, war dieser Teil nicht im Besitz des jüngeren Mozarts.²³ Für denjenigen, der Mozarts Schaffensweise kennt, erscheint es jedoch unwahrscheinlich, dass dieser einen Entwurf mit einem Triller und dessen Nachschlag ohne irgend eine Fortsetzung beendet hätte. Zumindest hätte er die Trillerauflösung mit einem entsprechenden Zeichen (*Custos*) versehen. Im Hinblick auf KV 371 ist die Wahrscheinlichkeit ziemlich groß, dass der Entwurf bis zum Satzende reichte.

Die strukturelle Norm der Mozartschen Konzertform würde zwei Ritornelle nahelegen – ein erstes, das zu einem Quartsext-Akkord führt und damit die Kadenz ankündigt und ein zweites, das anschließend den Satz abrundet. Mozart beginnt normalerweise jedes dieser Ritornelle mit einem der beiden *forte*-Abschnitte des Eröffnungs-Ritornells (das erste, dem Hauptthema folgende Ritornell bewegt sich auf einen dominantischen Halbschluss hin; das zweite, dem zweiten Thema folgende mündet in eine vollständige Kadenz in die Tonika). Dies würde den Takten 9ff. bzw. 29ff. entsprechen. Eine angestrebte Vervollständigung des Satzes mit zwei Ritornellen könnte auf dieser Grundlage leicht erstellt werden.

Es ist jedoch eine interessante Tatsache, dass Mozarts erstes vollendetes Hornkonzert KV 417 keine Kadenz im ersten Satz enthält. Dieser wird lediglich mit einem achttaktigen Ritornell nach dem Schlusstriller des Solisten beendet. Vor diesem Hintergrund erscheint es eher unwahrscheinlich, dass Mozart ausgerechnet für KV 370b eine Kadenz im Sinne hatte, nicht aber für KV 417, um dann erst wieder in KV 495 auf diese Konvention zurückzukommen. Viel wahrscheinlicher ist deshalb, dass er in KV 370b keine Kadenz wollte. Diese in der vorliegenden Vervollständigung realisierte Alternative führt zu einem Schluss-Ritornell von zehn Takten, einer

Länge, die problemlos auf anderthalb Seiten eines Einzelblattes Platz finden würden. Bei der Fülle von bisher unbekannten Mozart-Manuskripten, die in den letzten Jahren ans Tageslicht gekommen sind, erscheint es nicht unmöglich, eines Tages zu erfahren, was Mozart tatsächlich im Sinne hatte.

Das Konzert-Rondo KV 371

Ausgehend von der spärlichen instrumentatorischen Ausführung des Beginns von KV 370b könnte man Ähnliches auch bei KV 371 erwarten. Überraschenderweise hält sich Mozart bei dem von ihm als *Rondeau* bezeichneten Konzertsatz KV 371 an seine üblichen instrumentatorischen Gewohnheiten. Wie in Rondos üblich, intoniert das Soloinstrument das Hauptthema am Anfang. Diese Passage, das folgende Orchester-Ritornell und die Begleitung bis T. 41 sind allesamt ebenso vollständig instrumentiert wie das Ritornell T. 101–125.

Somit zeigt sich, dass die Instrumentation von KV 371 weiter gediehen war als diejenige von KV 370b. Diese unerwartete Situation wird noch dadurch verstärkt, dass Mozart, wie angemerkt, den Entwurf KV 371 auf der ersten Seite der Partitur datiert hat (21. März 1781).²⁴ Zusammen mit der vollständigeren Ausführung von KV 371 könnte dies zur Annahme führen, Mozart habe das Rondo ursprünglich als Einzelsatz gedacht wie auch das zeitgleich entstandene Rondo für Violine und Orchester C-dur KV 373 und KV 370b sei erst danach entworfen, um aus dem Einzelsatz ein zweisätziges Konzert zu machen.²⁵

Die Chronologie des Mozartschen Schaffensprozesses lässt sich oft an seiner Notierungseigenheit ablesen, Partituren in Schichten zu notieren: von dem Verlaufsentwurf (Hauptstimmen) über das Ausfüllen der wichtigen Begleitstimmen bis zur Vervollständigung der Holz- und Blechbläserstimmen. Diese Schichten heben sich durch Unterschiede der Federkielstärke und insbesondere durch Unterschiede der von Mozart benutzten Tinten voneinander ab – manchmal bis zu vier verschiedenen in einem einzigen Satz. KV 371 repräsentiert jedoch offensichtlich eine einzige Schicht, das Entwurfsstadium. Insofern geben die Manuskripte der beiden Sätze keine Auskunft über den Entstehungsprozess des Konzerts.

Die Behandlung des Soloinstruments in den beiden Sätzen dürfte der aussagekräftigste Anhaltspunkt für die Klärung der problematischen Chronologie sein. Wie oben erwähnt, ist der Horn-Duktus in KV 371 weit ambitionierter als in KV 370b. Er weist tatsächlich einen größeren Umfang auf als die anderen vier für Leutgeb geschriebenen Konzerte.²⁶ Was auch immer Mozarts Absichten bezüglich einer Kadenz in KV 370b gewesen sein mochten, so erfordert KV 371 jedenfalls eine Kadenz (T. 257) sowie einen Eingang unmittelbar danach (T. 262). Wie schon erwähnt, passte Mozart seine Solowerke sehr genau den Fähigkeiten der jeweiligen Spieler an. Wenn Mozart also gewusst hätte, dass sein Solist in der Lage war, solche relativ waghalsige Passagen wie in KV 371 zu meistern, dann hätte er wohl kaum danach einen Satz von geringerem Schwierigkeitsgrad (d. h. KV 370b) komponiert. Im Hinblick auf einen Solisten, der KV 371 beherrschen konnte, wäre es für Mozart dann tatsächlich unnötig gewesen, den Durchführungsteil samt seiner erforderlichen Modulationen zu vermeiden. Ein mögliches Szenario, dass alle diese Betrachtungen berücksichtigt, finge mit der Vorstellung eines auf Eisen zugeschnittenen Konzertprojekts an: Mozart könnte demnach KV 370b auf der Grundlage des ihm lediglich anekdotisch übermittelten Kenntnisstandes von Eisens Spiel entworfen haben. Nach Fertigstellung des Entwurfs könnte er bei einem Treffen die Kenntnis über dessen Fähigkeiten erworben und daraufhin ein komplexeres Finale entworfen haben.

Die anspruchsvollere Schreibweise des Horns, die weiter gediehene Instrumentation und die Datierung von KV 371 sind Indizien dafür, dass Mozart KV 370b zugunsten KV 371 aufgegeben haben könnte – vielleicht aus Zeitgründen wegen des geplanten Konzertes. Dies veranlasste Manfred Hermann Schmid zu dem Urteil: „In keinem Fall haben sich 1781 die beiden Stücke bei Mozart zu einem zusammengehörigen zweisätzigen oder unvollendet gebliebenen dreisätzigen Werk verbunden. [...] Das ‚erste‘ oder ‚nullte‘ Horn-

konzert Mozarts [...] hat es vermutlich nie gegeben.“²⁷ Vielleicht hat es ein solches nie gegeben; das Schicksal hinterließ jedoch mit Mozarts Hornkonzert D-dur KV 412 (1791) eine ähnliche Diskrepanz: Nachdem Mozart beide Sätze von KV 412 entworfen hatte, arbeitete er wegen Leutgeb's abnehmenden Fähigkeiten den ersten Satz um – Mozart verfuhr also genau umgekehrt wie im Falle von KV 370b und KV 371, nur kam ihm diesmal der Tod zuvor, bevor er eine entsprechende Vereinfachung des Finales anfertigen konnte. Trotz dieser Diskrepanz wird das Konzert KV 412 von den Hornisten gern aufgeführt; eine ebenso positive Aufnahme wäre auch dem vorliegenden Konzert zu wünschen, auch wenn es dort eine ähnliche Inkonsistenz gibt.

Mit dem nicht fertiggestellten zweisätzigen Entwurf hinterließ Mozart sein längstes überliefertes Konzertfragment.²⁸ Obwohl bisher unbekannt geblieben ist, warum er das Werk liegenließ, dürfte die von Wolff geäußerte Theorie zweifellos die wahrscheinlichste sein: Erzbischof Colloredo verweigerte Mozart die Erlaubnis, ein eigenes Konzert zu veranstalten.²⁹

Eine strukturelle Besonderheit und ihre Lösung

Während von KV 370b vor Erscheinen der *NMA*-Edition (1987)³⁰ keine Ausgabe existierte, wurde Mozarts Entwurf von KV 371 bereits 1882 in der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Eine Vervollständigung für Horn und Klavier von Henri Kling erschien 1909 und eine orchestrale Vervollständigung von Bernhard Paumgartner folgte 1937.³¹ Sämtliche vor 1993 erschienenen Editionen, mit oder ohne Ergänzung, legten den Satz in einer 219 Takte umfassenden Form vor. Es ist schon sehr erstaunlich, dass die eklatante strukturelle Lücke zwischen den Takten 26 und 27 der traditionellen Taktzählung nie Gegenstand eines Kommentars war – umso mehr, als am Manuskriptende die Zahl „279“ vermerkt ist. Die Haltebögen in der zweiten Violinstimme und der Bassstimme in T. 26 weisen eindeutig auf eine Fortsetzung des musikalischen Gefüges sowohl im Solo als auch in der Begleitung hin, was sich in der Tat durch die Takte 142ff. (T. 82 der traditionellen Taktzählung) bestätigt findet. Mehr noch: Während T. 25 den Beginn der Solo-Exposition darstellt, handelt es sich bei der in der traditionellen Zählung nur zwei Takte später beginnenden Stelle um deren Coda, wie die Parallelstelle T. 221 (traditionell T. 161) bestätigt. Kurz, fast die gesamte Exposition, bestehend aus den entsprechenden in der Reprise vorhandenen Themen T. 191f. und T. 207f. (traditionell T. 131f. bzw. 147f.) fehlt in der traditionellen Standardversion. Trotzdem wurde das Werk mehr als ein halbes Jahrhundert lang in dieser verstümmelten Form ohne jegliche Infragestellung aufgeführt.

Erst im Jahre 1988 gelangte ein bis dahin unbekanntes Doppelblatt in Mozarts Handschrift ans Tageslicht, das von Alan Tyson untersucht und als KV 371 zugehörig identifiziert wurde.³² Dessen Länge von 60 Takten erklärt nun auch die „279“ am Manuskriptende. Sein Inhalt bestätigt alle obigen Vermutungen: Die Weiterführung T. 26 entspricht der Fortsetzung des vormaligen T. 84, ebenfalls vorhanden sind alle analogen strukturellen Bestandteile, die in der bislang gestutzten Fassung fehlten.³³ Was bereits für die Durchführungsfrage in KV 370b von Bedeutung war, trifft auch auf KV 371 zu: Das wiederentdeckte Doppelblatt komplettiert eine erste Lage, womit sich eine Struktur von zwei Lagen und einem Doppelblatt ergibt – genau dieselbe Lagenstruktur also wie diejenige von KV 370b.

Für die Zusammenarbeit und Mithilfe bei der Vorbereitung dieser Ergänzung sei Faye Ferguson (Salzburg), Geneviève Geffray (Salzburg), John Harbison (Cambridge/MA – Token Creek), Robert Owen Lehman und Marie Rolf (New York und Rochester), Dr. Eric Offenbacher (Seattle), Christian Rudolf Riedel (Breitkopf & Härtel), Christoph Wolff (Cambridge/MA) und Neal Zaslaw (Ithaca/NY) gedankt.

Anmerkungen

- 1 Für weitere Details siehe Christoph Wolff, *The Autograph Scores of Mozart's Horn Concerto in E-flat, K. 370b+371*, in: Wolfgang Amadé Mozart. *Concerto for Horn and Orchestra in E-flat major, K. 370b+371. A Facsimile Reconstruction of the Autograph Sources. With a Foreword by John Brooks Howard and Introductory Essays by Christoph Wolff and Robert D. Levin. Issued on the Occasion of the 85th Birthday (May 2, 1997) of Dr. Eric Offenbacher*. Cambridge/MA: Harvard College Library 1997, S. 5–13. Die hier aufgeführten historischen Details sind größtenteils dem Aufsatz Wolffs entnommen, der Rest ist eine erweiterte Fassung von Robert D. Levin, *Structural and Textual Issues in Mozart's Horn Concerto in E-flat major, K. 370b+371*, ebd., S. 15–21.
- 2 Es kommt selten vor, dass Mozart ein unbeendetes Werk datiert.
- 3 Es entstanden danach das Konzert KV 417 (1783), das Fragment eines ersten Satzes KV 494a (1785–1786) und die Konzerte KV 495 (1786), KV 447 (1787) und KV 412 (1791).
- 4 U. a. das Konzert für Klavier und Violine D-dur KV Anh. 56/315f, das Oboenkonzert F-dur KV 293/416f (beide vom Herbst 1778), die *Sinfonia concertante* A-dur für Violine, Viola und Violoncello KV Anh. 104/320e (1779), das Hornkonzert E-dur KV Anh. 98a/494a (1785–1786) und das Konzert G-dur für Bassettthorn KV³ 584b (KV⁶ 621b), das als Basis des Klarinettenkonzerts A-dur KV 622 diente.
- 5 Detailliertere Informationen zu Georg Nikolaus Nissens und Anton Stadlers Zuordnungsversuchen und zur Katalogisierung der Mozartschen Fragmente siehe Vorwort und „Critical Report“ der Partiturausgabe PB 5357.
- 6 Carl Mozart erhielt auch andere Dinge aus dem Besitz seines Vaters, darunter das Manuskript der vier Präludien KV 284a, auch bekannt als Capriccio in C-dur KV 395 (300g), und Mozarts Klavier.
- 7 Zu den Aufbewahrungsorten der autographen Einzelblätter von KV 370b vgl. „Critical Report“.
- 8 Zum Aufbewahrungsort von KV 371 vgl. „Critical Report“.
- 9 Nicht „ca. 1745“, wie in *The New Grove*/10, S. 699 (Reginald Morley-Pegge); korrigiert in der 2. Auflage/14, S. 600 (ebd. Thomas Hiebert).
- 10 Darunter wahrscheinlich das Quintett KV 407/386c (1782?), mit Sicherheit aber die Konzerte KV 417 (1783), KV 495 (1786), KV 447 (1787) und KV 412 (1791, ebenso unvollendet wie KV 370b und KV 371).
- 11 Vgl. Robert D. Levin, *Who Wrote the Mozart Four-Wind Concertante?*, Stuyvesant/NY 1988, S. 143–154.
- 12 Die *Sinfonia concertante* in Es-dur, KV Anh. I, 9/297B enthält eine für den großen Virtuosen Johann Wenzel Stich (Giovanni Punto) geschriebene Solo-Horn-Stimme, aber die Situation ist aufgrund der Tatsache, dass es dort drei weitere Solisten gibt, weniger problematisch. Außerdem ist dieses Werk nicht in der Originalbesetzung überliefert. Vgl. Levin, a. a. O. (Anm. 9).
- 13 Der zweite Satz von KV 417 ist nicht im Autograph überliefert, weshalb es Zweifel an seiner Echtheit gibt.
- 14 Vgl. *NMA* V/14/5, S. X, XVI. Gieglingers Ansicht wird von Paul R. Bryan geteilt; vgl. *The Horn in the works of Mozart and Haydn: some observations and comparisons*, in: *Haydn Yearbook* 9 (1975), S. 215.
- 15 Herman Jeurissen, *Fragen und Hypothesen in bezug auf die erhaltenen Manuskripte der Mozartschen Hornkonzerte*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991 (= Jeurissen), S. 932, Anm. 8. Jeurissen sieht eine Ähnlichkeit in der Tessitura von KV 370b+371 und der von Lang aufgeführten Hornstimme der Arie „Se il padre perdei“ aus *Idomeneo*, Akt II, die dieselbe konzertante Quartettbesetzung aufweist wie Mozarts *Sinfonia concertante* K. Anh. 9/297B (Jeurissen, S. 932). Sein Rekonstruktionsversuch von KV 370b, veröffentlicht in *Ars Instrumentalis* 74, S. 3, erwähnt nicht den auffällenden Unterschied in der Hornbehandlung zwischen KV 370b und KV 371. Joseph Heinz Eibl (*MOZART. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl*, Kassel etc. 1962–1975, Bd. V, S. 76 und 626f.) besteht zunächst darauf, dass KV 371 für Leutgeb geschrieben wurde, zieht diese Behauptung dann aber selbst in Zweifel. Auch KV³ und KV⁶ vermuten Leutgeb als beabsichtigten Solisten. Leutgeb's eigene negative Aussage und die unterschiedliche Behandlung des Horns in KV 370b bzw. KV 371 sollten genügen, um diese These auszuklammern.
- 16 Zu den Naturhorntechniken des Stopfens (erhöhen) bzw. Dämpfens (erniedrigen), vgl. u. a. Hans Pizka, *Das Horn bei Mozart / Mozart and the Horn*, Kirchheim bei München 1980; Thomas Müller, *Zur Stopftechnik in Mozarts Hornkonzerten*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1987/88, S. 147–151.
- 17 Das andere ist das Konzert G-dur für Bassettthorn KV³ 584b (KV⁶ 621b).
- 18 Wenn Mozart eine solche Verfahrensweise wählt, dann erscheint in der Reprise gewöhnlich das zweite Thema des Orchesters nach dem zweiten Thema des Solisten – in diesem Fall beim Auftakt zu T. 111f.
- 19 Vgl. Jeurissen, S. 930–931 und Konrad Küster, *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Kassel etc. 1991 (= Küster), S. 198–199. Jeurissen bezeichnet die Form von KV 370b, wie hier und in der Faksimile-Ausgabe vorgelegt, als „Monstrum“ (a. a. O., S. 930). Küsters Darlegungen berücksichtigen nicht die Erkenntnisse von Tysons Wasserzeichen-Katalog (*NMA* X/33/2), der erst 1992 erschien. Außerdem übersah Küster entscheidende Hinweise in den Manuskriptfragmenten. Vgl. weiter unten.
- 20 Die Problematik der „fehlenden Durchführung“ bezüglich Lagenordnung und Formanalyse ist im Vorwort der Partiturausgabe PB 5357 detailliert behandelt.
- 21 Vgl. *NMA*, V/14/5, S. 109, Fußnote.
- 22 Er kommt jedoch in den 12 Duos für zwei Hörner KV 487 (496a) (1786) vor, in denen dem ersten Spieler Töne bis zum g³ abverlangt werden.
- 23 Wolff, S. 6.
- 24 Mozart signierte zwar die Romanze KV 447, datierte sie jedoch nicht. Vgl. *NMA*, V/14/5, S. XII–XIII.
- 25 Diese Ansicht vertrat Alan Tyson (*Mozart's Horn Concertos: New Datings and the Identification of Handwriting*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1987/88, S. 121): „... es scheint kaum Zweifel zu geben, dass der unvollendete erste Satz in Es KV 370b fast unmittelbar nach der Zeit von Mozarts Ankunft in Wien im März 1781 entstanden ist. Obwohl er nicht die gleichen Papiersorte aufweist wie das fragmentarische Rondo KV 371 (von Mozart Vienna [recte: Vienne] ce 21 de mars 1781 datiert), dürfte er ungefähr in der gleichen Zeit oder nur kurz danach geschrieben worden sein.“
- 26 Die Durchführung des ersten Satzes von KV 447 enthält eine kühne Passage von Des-dur über D-dur, d-moll, es-moll und c-moll, aber Mozart begrenzt das Horn geschickt auf Ganzenoten und überlässt die Modulation den Streichern. Das Horn hat in diesem Prozess nur die Rolle des Zuschauers, während es in KV 371 der Hauptdarsteller ist.
- 27 Schmid, *Mozarts Hornkonzertsatz KV 370b*, in: *Mozart Studien* 8, S. 112.
- 28 Das einzige weitere fragmentarische Konzert mit mehr als einem Satz ist das Hornkonzert KV 412. Dessen ersten Satz hatte Mozart zwar nach dem Entwurf revidiert und zu Ende gebracht, die Vervollständigung des zweiten Satzes wurde jedoch durch die Arbeit am Requiem und seinen Tod am 5. Dezember 1791 unterbrochen. Insofern kann es als „unfreiwilliges Fragment“ bezeichnet werden; in jedem Fall sind seine beiden Sätze kürzer als diejenigen von KV 370b+371.
- 29 Wolff, S. 8.
- 30 Es sei darauf hingewiesen, dass T. 96–104 in der *NMA* fehlen, da deren Zugehörigkeit zu KV 370b erst nach der Veröffentlichung des *NMA*-Bands festgestellt wurde.
- 31 Vgl. *NMA* V/14/5, S. XVI, Anm. 38.
- 32 Zu den Identifizierungsversuchen des Doppelblatts durch Nissen, Stadler und Johann Anton André vgl. Wolff, S. 7. Wenn man bedenkt, dass Nissen in seinem Katalog Mozartscher Fragmente KV 371 und das separate Doppelblatt bei der Inventarisierung aufeinanderfolgend einreichte und dass André offenbar im Besitz sowohl des Doppelblatts als auch des restlichen Manuskripts von KV 371 war, ist es unklar, warum beide die offensichtliche Zusammengehörigkeit der beiden Teile des Satzes nicht erkannt haben.
- 33 Marie Rolf, *A New Manuscript Source for Mozart's Rondo in E-flat for Horn, K. 371*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991, S. 938–945. Die fehlenden 60 Takte wurden nach ihrer Entdeckung in eine Reihe von Vervollständigungen integriert, neben der vorliegenden u. a. in eine von Franz Beyer (Adliswil 1993), Marie Rolf (Kassel 1995) und in einige unveröffentlichte Fassungen.

Preface

Gestation and Transmission of the Work¹

Mozart arrived in Vienna from Salzburg on 16 March 1781, as part of the retinue of Archbishop Hieronymus Colloredo. The unfinished draft of the second movement, K. 371, of the present concerto is dated *Vienne ce 21 de mars 1781*.² It is likely, then, that Mozart began work on the concerto immediately after his arrival in Vienna, most likely in hopes of its being performed in a concert to be presented during his Vienna sojourn. Evidently the concert fell through; here, as so often, Mozart abandoned a work that had no immediate prospects for performance.

The Horn Concerto K. 370b+371 is Mozart's first for this instrument to survive.³ It is one of a number of concertante works left incomplete by Mozart at his death. Most of these fragments consist of drafts of opening movements⁴ and were carefully preserved. Whereas both movements of the present concerto have endured dramatic fates. What survives of the first movement, K. 370b (mm. 1–144, with a gap from mm. 132–139), was once two gatherings of two bifolia each. (A gathering comprises two folded sheets, one of which is placed within the other; each folded sheet has four writing surfaces.) These two gatherings were detached from one another after Mozart's death.⁵ Mozart's widow Constanze separated the two bifolia of the first gathering, comprising leaves 1/4 and 2/3, respectively. She gave bifolium 1/4 to Johann Anton André, who purchased the bulk of Mozart's estate in 1799; bifolium 2/3 was bequeathed, along with the remaining Mozart manuscripts in her possession, to the Dom-Musikverein Salzburg, ancestor of today's Mozarteum. She gave the second gathering, comprising bifolia 5/8 and 6/7, to her elder son Carl (1784–1858).⁶ The younger Mozart dispersed these as souvenirs on the occasion of the centennial of his father's birth, cutting some of the leaves in quarters. One of these fragmentary leaves – the right-hand side of folium 8 – containing measures 132–139, is lost.⁷ In the case of K. 371, the middle bifolium of the first gathering became separated from the rest of the manuscript in the 1790s. As we shall see, this was to have extraordinary consequences for the work, which has long been scored up and performed as the Concert Rondo in E-flat major. Unlike the history of K. 370b, that of K. 371 has a happy ending: in 1988 the missing bifolium reappeared, and the owner of the rest of K. 371, Robert Owen Lehman, was able to acquire it in 1989, reuniting the manuscript after almost 200 years.⁸

Mozart's Treatment of the Horn

Mozart wrote for the horn as solo instrument, in chamber works (including the wind divertimenti and serenades) and in orchestral music. Although his horn music is instantly identifiable, it would be a mistake to speak of Mozart's horn writing in general. When he did not know the hornists who would be performing a given piece, he limited their parts to the natural overtones that any player could execute. The degree of chromaticism and technical dexterity present in a given work is indicative not only of the talents of a particular hornist, but also of the momentary state of his technique. This is poignantly verifiable in the case of Joseph Leutgeb (1732–1811),⁹ for whom Mozart wrote most of his solo horn works.¹⁰ Comparison of the range demanded by these works shows that Leutgeb easily ran the gamut from written g to c^3 in K. 417 and K. 495, but evidently could not manage anything above a^2 by 1787. Indeed, by 1791 his advancing age (and loss of teeth) constricted the range of the first movement of K. 412 – the only one Mozart completed – to a mere octave from g^1 to g^2 .¹¹

Leutgeb was not the only horn virtuoso, and certainly not the first, for whom Mozart wrote solo horn music. Mozart's first surviving concertante work for horn is Sifare's aria "Lungi da te, mio bene" from Act II of *Mitridate, Rè di Ponto*, K. 87/74a (1770), commissioned and premiered in Milan when the composer was fourteen. The aria in question did not originally contain a part for solo horn, and one assumes that Mozart's rewriting was occasioned by the abilities of

the first hornist of the Milan opera orchestra. It is instructive that while the solo horn part ranges from g to c^3 , it is not involved in any modulations or passages in any key except the tonic and dominant (D and A). The Divertimento in D major, K. 131 (1772) calls for four horns, but although they are required to play some chromatic pitches – especially horns I and III – they are again silent in modulating passages and in keys other than the tonic and dominant. Thus, the composition of the first movement of the present horn concerto in 1781 confronted Mozart for the first time with the challenge of writing a work in sonata form for an instrument dependent upon the natural overtone series of the tonic key (here E-flat major).¹² In choosing a two-movement form rather than the standard three-movement mold – a decision that he repeated in the D major concerto K. 412¹³ – Mozart circumvents a problem posed by a middle movement. Because such movements are normally in a different key (typically the subdominant or dominant), Mozart would have to work within a more constricted set of pitches or mandate a change of horn crook.

The Concerto K. 370b+371 has a different range from the Leutgeb works, including a low written C in the second movement (K. 371) – a pitch that is notably missing in the concertos Mozart wrote for him. Although Mozart mentions Leutgeb in a letter to his father dated 24 March 1781 – a scant three days after the date of K. 371 – Leutgeb stated in the spring of 1800 that he knew nothing about the work. In the foreword to the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) volume of the horn concertos, editor Franz Giegling suggests the Viennese hornist Jacob Eisen (1756–1796) as the intended soloist;¹⁴ but Herman Jeurissen considers Franz Lang (1751–1816), first horn of the Mannheim (later Munich) court orchestra, a likelier candidate.¹⁵ The relationship between the two movements K. 370b and K. 371 is generally accepted, but whereas the writing in K. 370b is conservative, using stopped rather than muted pitches that are primarily within the range from c^2 to g^2 , K. 371 involves leaps to and from stopped and muted pitches and the horn actively participates in a modulation to A-flat major (sounding C-flat major).¹⁶

The First Movement, K. 370b

The fragmentary concertos clearly reveal Mozart's working methods. He normally notates the opening orchestral ritornello in finished, fully orchestrated fashion. This makes good sense, as the first "tutti" contains the principal themes of the movement, and a full scoring will aid Mozart in reconstructing his intentions for the entire movement should he return to it only at a later time. After the first ritornello the score is a so-called continuity draft: the solo instrument is notated, but the other staves are usually left blank until the soloist pauses. At such points the first violin and bass typically carry the train of musical thought forward. In addition, characteristic counterpoint, accompaniment figures, or coloristic material in the wind instruments may appear here and there, or voices may be added to clarify harmonic assumptions to aid the later stages of composition. The autograph to K. 370b presents such a continuity draft; but it is the one of only two first-movement concerto fragments by Mozart whose opening orchestral ritornello is not fully scored.¹⁷ Indeed, apart from an imitative passage that causes Mozart to notate the second violin in dialogue with the first (mm. 22–28), the only instruments to appear in the ritornello are the first violin and bass.

Were the manuscript of the movement to have survived intact as a single entity, there would be few problems to discuss: an editor well versed in Mozart's accompanimental textures can readily supply the missing orchestration to make the work performable. However, the fact that Carl Mozart dispersed half of the leaves of the draft has created a controversy about the middle of the movement, and a recently discovered portion of the manuscript provides an answer to Mozart's intentions that a reconstruction would not have been likely to guess. Finally, the end of the movement has yet to surface. These issues are worth discussing in some detail.

The Development Problem

The opening ritornello and the solo exposition of K. 370b are structurally similar to those of Mozart's other E-flat major horn concertos. It is interesting that the soloist is given a different second theme (mm. 51f.) from that sounded by the orchestra (upbeat to mm. 22f.) – a procedure that first emerges in the concertos written after Mozart's return to Salzburg in 1779.¹⁸ The solo exposition ends with the horn's trill at m. 71, which happens to be exactly at the end of the outer bifolium of the first gathering (fol. [4^v]). It would seem likely that mm. 72ff. of the present edition (fol. [5^r]) would be the continuation of the work: the horn has the expected resolution of its trill, and the first violin and bass line contain music derived from mm. 16f., which is precisely the procedure Mozart employs for his middle ritornellos. The problem with this assumption is that after eleven measures the music returns to the tonic key and the recapitulation, without a development. This has led Herman Jeurissen and Konrad Küster to speculate that mm. 72ff. do *not* constitute the middle ritornello, but rather a section leading back from the development to the recapitulation. According to this theory, an intervening segment of the piece containing the middle ritornello and the development is missing.¹⁹

Barring the discovery of presently unknown autograph material, such an allegation remains speculative. However, both the paper gatherings and musical continuity speak against the "missing development" theory. As the number of measures on each manuscript page of Mozart's autograph is consistent, it is easy to calculate the number of measures that would accrue to a theory of a missing leaf, missing bifolium (whether as a single unit or as a gathering with the following two leaves) or a missing gathering. It quickly emerges that for all three possibilities the resultant number of measures is either much too small (a single leaf) or too long to fit into Mozart's consistent structural approach. The evidence of musical content is equally unequivocal: in no Mozart concerto does the retransition to the recapitulation begin with an arrival on the dominant note by the solo instrument, as occurs at m. 72. In addition, the conspicuous role of the leading tone to the dominant (Vl. I, m. 72; Vc./Cb., mm. 72–74) corresponds not to a retransition, but to a middle ritornello, as in the present completion.²⁰

This leaves the work without a development. This could well be due to Mozart's indecision about treating the horn in this section, as mentioned above. The differing states of scoring in K. 370b and K. 371 may well hint at a brief hiatus between the composition of the two movements, during which he may well have become more conversant with Eisen's abilities (see below).

The Second Theme in the Recapitulation (mm. 99–102)

Before the relatively recent discovery of the fragment comprising mm. 96–104, there was a gap between mm. 95 and 105 – which Franz Giegling correctly presumed to be nine measures.²¹ Given the conventions of sonata form, it would be expected that the second theme would appear in the tonic here, in contrast to the dominant of the solo exposition. This is what happens, for example, in K. 417 (mm. 45f./151f.). In attempting to prepare a completion of the work, the logical procedure would be to arrive at a half-cadence in E-flat major at m. 98, followed by the second theme in E-flat. However, the rediscovered fragment reveals that Mozart reproduced the text of the exposition, modulating to the dominant key of B-flat major at m. 98. The horn sounds the second theme at m. 99 in the dominant key, and it is only in m. 102 that the first violin effects the necessary modulation back to the tonic.

Why did Mozart make this tonal compromise? The most likely answer is that the tessitura of this theme lies unfavorably for the horn when placed in the tonic key. In the upper octave it would ascend to written d^3 – a pitch not used in any of the horn concertos.²² The lower octave is feasible but lies too low to be truly effective. Furthermore, that register would require a written d^1 , which does not appear in either K. 370b or K. 371. Dividing the melody between the registers would have surmounted these difficul-

ties, but it would undermine the melodic integrity of the theme. There is a final possibility: giving the melody to the violin while having the horn silent or playing a pedal tone (sustained or animated through a characteristic rhythmic figure). In fact, this is exactly what Mozart does at m. 103. The reappearance of the orchestra's second theme (mm. 21–28) at mm. 110–114 engenders a second use of this technique within a short time. Perhaps the tonal compromise was designed to avoid pushing the soloist out of the picture for too long.

The Missing Final Ritornello(s)

The final leaf of the part of K. 370b that was once in Carl Mozart's possession breaks off after the trill measure at the end of the recapitulation. There is no way to know whether the rest of the movement once existed, but if it did, that portion of the piece was not in the younger Mozart's possession.²³ Knowledge of Mozart's working methods suggests, however, that it is unlikely that he would have composed a draft up to a trill and its afterbeat without having continued further. At the very least he would have indicated the note of resolution with a *custos* (direct). Given the existence of K. 371, the likelihood is strong that the draft of the movement was carried out to the end.

The structural norms of Mozart's concerto form would suggest two ritornellos – the first one leading to a six-four chord heralding the cadenza, and the second one rounding off the movement after it. Mozart normally begins each of these ritornellos with one of the two *forte* sections of the opening ritornello (one of which comes after the principal theme, driving towards a half-cadence on the dominant; the other follows the second theme, moving towards a perfect cadence in the tonic). These two areas correspond to mm. 9ff. and 29ff. of K. 370b. A proposed completion of the movement containing two ritornellos could be constructed easily on this basis. However, it is an interesting fact that Mozart's first completed horn concerto (K. 417) does not contain a first-movement cadenza. A single eight-measure ritornello after the soloist's final trill concludes the movement. It would seem rather improbable for Mozart to include a cadenza for K. 370b but not for K. 417, then restore the convention with K. 495. It is much more likely, therefore, that in K. 370b Mozart omitted a cadenza. This alternative, realized in the present completion of the concerto, results in a final ritornello of ten measures – a length that would have fit on one and one-half sides of a single leaf with ease. Given the plethora of hitherto unknown Mozart manuscripts that have come to light in recent years, it is not impossible that we may one day know what Mozart actually intended.

The Concert Rondo K. 371

Given the scanty scoring at the beginning of K. 370b, we might expect K. 371 to be in a similar state. Surprisingly, K. 371, entitled *Rondeau* by Mozart, adheres to his normal scoring habits. As is common in rondos, the solo instrument sounds the principal theme at the outset. This passage, the orchestral ritornello that follows, and the accompaniment until m. 41 are all completely scored, as is the ritornello at mm. 101–125.

We see, then, that K. 371 was drafted more fully than K. 370b. This unanticipated state of affairs is compounded by the fact that, as noted, Mozart dated K. 371 (21 March 1781) on the first page of the score.²⁴ This, together with the more complete state of K. 371, might suggest that Mozart initially conceived the rondo as a single movement, like the contemporaneous Rondo in C major for violin and orchestra and he drafted K. 370b afterwards, in order to turn the work into a two-movement concerto.²⁵

The chronology of Mozart's compositional process is often clarified by his habit of notating his scores in layers, from the first continuity draft (primary voices) through the filling in of essential accompanimental parts to the completion of the wind and brass. These layers are sometimes delineated by differences in quill width and, in par-

ticular, by the inks Mozart used – as many as four in a single movement. However, K. 371 apparently represents a single draft stage. Consequently, the manuscripts of the two movements do not leave us with a definite answer as to the gestation of the concerto.

The treatment of the solo instrument in the two movements may be the most useful clue to clarifying this murky chronology. As noted in the first section of this foreword, the horn writing in K. 371 is considerably more ambitious than in K. 370b. Indeed, it ranges farther afield than in any of the four concertos written for Leutgeb.²⁶ Moreover, whatever Mozart's intentions about a cadenza in K. 370b, K. 371 calls for both a cadenza (m. 257) and a possible lead-in immediately thereafter (m. 262). We have seen that Mozart carefully tailored his solo works to the exact abilities of specific players. We might conclude, then, that if he knew that his soloist could negotiate the kind of audacious passages found in K. 371, he would be less likely to compose more modest music in a movement undertaken after it (*viz.*, K. 370b). Indeed, there would be no need for Mozart to avoid a development section, with its requisite modulations, for a soloist capable of negotiating K. 371. A possible scenario that could account for these considerations might begin with the broaching of a projected concerto for Eisen. Mozart then could have drafted K. 370b on the basis of anecdotal information about Eisen's playing. Meeting him with the first movement in hand, he could then have used his newly acquired knowledge of Eisen's capabilities to draft a more complex finale.

The more ambitious horn writing, the fuller scoring, and Mozart's own dating of K. 371 imply that he had abandoned K. 370b in favor of K. 371 – perhaps due to time constraints in the projected concert. This has led Manfred Hermann Schmid to declare, "In no case did the two movements constitute for Mozart a two-movement (or unfinished three-movement) work in 1781. [...] Mozart's 'first' or '0th' concerto [...] presumably never existed."²⁷ Perhaps not; but fate was to cause a similar discrepancy in horn writing in Mozart's D-major concerto, K. 412 (1791). After drafting both movements, Mozart revised the first one to take Leutgeb's declining abilities into account – the reverse of the situation with K. 370b and K. 371; but death intervened before he could provide similar simplification for the finale. Hornists have been pleased to perform K. 412 despite this discrepancy; and perhaps the present concerto will be positively received despite its similar inconsistencies.

In abandoning the two-movement draft Mozart created his largest surviving concerto fragment.²⁸ Although the reasons for his decision are not presently known, the most likely theory is undoubtedly the one advanced by Wolff – that Archbishop Colloredo refused Mozart permission to present his own concert.²⁹

A Structural Anomaly and its Resolution

Whereas K. 370b was not published prior to the *NMA* edition (1987),³⁰ Mozart's draft of K. 371 appeared in 1882 within the Breitkopf & Härtel *Gesamtausgabe*. A completion for horn and piano by Henri Kling was published in 1909, and an orchestral completion by Bernhard Paumgartner was issued in 1937.³¹ All editions prior to 1993, with or without completion, presented a movement 219 measures long. It is utterly remarkable that the glaring structural gap between mm. 26 and 27 of the traditional numbering was never the object of commentary – all the more so given the appearance of the number "279" at the end of the manuscript. The ties in the second violin and bass parts at m. 26 clearly suggest a continuation of both solo and accompanimental texture; indeed, this is confirmed by the passage starting at m. 142 (m. 82 of the traditional numbering). Furthermore, whereas m. 25 is the beginning of the solo exposition, the passage beginning only two measures later in the traditional numbering is part of the coda of that section, as confirmed by the parallel passage at m. 221 (traditional m. 161). In short, almost the entire exposition, containing the equivalent of the themes found in the recapitulation at mm. 191f. and 207f. (mm. 131f. and 147f. of the traditional numbering), is missing from the standard version. Nonetheless, the work was performed in this mutilated form for over a half century without the slightest discussion.

It was only in 1988 that a hitherto unknown bifolium in Mozart's hand surfaced.³² At that time Alan Tyson examined it and realized that it belonged to K. 371; its length, sixty measures, explained the "279" at the end of the manuscript. Its content confirms all of the suppositions above, continuing beyond m. 26 in the manner encountered at former m. 84, and containing the analogous structural components missing from the previously truncated exposition.³³ Of relevance to the development issue in K. 370b is the fact that the rediscovered bifolium completes a first gathering in K. 371, whose actual structure is thus two gatherings and a bifolium – which is parallel to the state of K. 370b.

The author would like to express his appreciation to Faye Ferguson (Salzburg), Geneviève Geffray (Salzburg), John Harbison (Cambridge/MA–Token Creek), Robert Owen Lehman and Marie Rolf (New York and Rochester), Dr. Eric Offenbacher (Seattle), Christian Rudolf Riedel (Breitkopf & Härtel), Christoph Wolff (Cambridge/MA) and Neal Zaslaw (Ithaca/NY) for their cooperation and help in conjunction with the preparation of this completion.

Cambridge, Massachusetts, Spring 2003

Robert D. Levin

Notes

- For further details the reader is referred to Christoph Wolff, *The Autograph Scores of Mozart's Horn Concerto in E-flat, K. 370b+371* in: *Wolfgang Amadé Mozart. Concerto for Horn and Orchestra in E-flat major, K. 370b+371. A Facsimile Reconstruction of the Autograph Sources. With a Foreword by John Brooks Howard and Introductory Essays by Christoph Wolff and Robert D. Levin. Issued on the Occasion of the 85th Birthday (May 2, 1997) of Dr. Eric Offenbacher*. Cambridge/MA, 1997: Harvard College Library, pp. 5–13. The historical details presented here owe much to Wolff's essay, whereas the remainder has been expanded from Robert D. Levin, *Structural and Textual Issues in Mozart's Horn Concerto in E-flat major, K. 370b+371*, *ibid.*, pp. 15–21.
- It is quite unusual for Mozart to date unfinished works.
- It was followed by K. 417 (1783), the first-movement fragment K. 494^a (1785–86), K. 495 (1786), K. 447 (1787), and K. 412 (1791).
- Amongst them are the Concerto for Piano and Violin in D major, K. Anh. 56/315f, and the Oboe Concerto in F major, K. 293/416f (both from the autumn of 1778); the *Sinfonia concertante* in A major for Violin, Viola and Violoncello, K. Anh. 104/320e (1779); the Horn Concerto in E major, K. Anh. 98a/494a (1785–86); and the Bassett Horn Concerto in G major, K. 584b (K. 621b), which served as the basis of the Clarinet Concerto in A major, K. 622.

- For more detailed information about Georg Nikolaus Nissen's and Anton Stadler's authentication of Mozart's fragments, their sorting and cataloguing, see the Preface and Critical Report of the score, PB 5357.
- Carl Mozart received other possessions of his father as well, including the manuscript to the four preludes, K. 284a, also known as the Capriccio in C major, K. 395/300g; and Mozart's piano.
- Regarding the present locations of the individual leaves to K. 370b cf. the Critical Report.
- Regarding the present location of the autograph to K. 371 cf. the Critical Report.
- Not "ca. 1745", as reported in *The New Grove*/10, p. 699 (Reginald Morley-Pegge, with editorial revision); corrected in the second edition/14, p. 600 (*ibid.*, Thomas Hiebert).
- These works presumably include the Quintet K. 407/386c (1782?) and definitely comprise the concertos K. 417 (1783), K. 495 (1786), K. 447 (1787) and K. 412 (1791; like K. 370b+371, K. 412 was never completed).
- Cf. Robert D. Levin, *Who Wrote the Mozart Four-Wind Concertante?*, Stuyvesant/NY, 1988, pp. 143–154.
- The *Sinfonia concertante* in E-flat major, K. Anh. I, 9/297B includes a solo horn part written for the great virtuoso Johann Wenzel Stieh

- (Giovanni Punto), but the presence of three other soloists considerably alleviates this problem. In any case, the work does not survive in its original scoring; cf. Levin, *op. cit.* (cf. n. 10).
- 13 The second movement of K. 417 is not contained in the autograph, raising potential doubt of its authenticity.
 - 14 Cf. *NMA* V/14/5, pp. X, XVI. Giegling's view is shared by Paul R. Bryan; cf. *The Horn in the works of Mozart and Haydn: some observations and comparisons*, in: *Haydn Yearbook* 9 (1975), p. 215.
 - 15 Herman Jeurissen, *Fragen und Hypothesen in bezug auf die erhaltenen Manuskripte der Mozartschen Hornkonzerte*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991 (= Jeurissen), p. 932, n. 8. Jeurissen notes a similarity in tessitura between K. 370b+371 and the horn part in the aria "Se il padre perdei" from Act II of *Idomeneo*, which Lang performed and whose instrumentation includes the same concertante wind quartet scoring as the *Sinfonia concertante*, K. Anh. 9/297B (Jeurissen, p. 932.) Jeurissen, whose *Rekonstruktionsversuch* (attempted reconstruction) of K. 370b was published in *Ars Instrumentalis* 74, p. 3, does not mention the striking difference in the horn writing between K. 370b and K. 371. Joseph Heinz Eibl first claims that K. 371 was written for Leutgeb (*MOZART. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl*, Kassel etc., 1962–1975, Vol. V, pp. 76 and 626–627), then seems to retreat from this assertion. K.³ and K.⁶ also suggest Leutgeb as the intended soloist. The combination of Leutgeb's denial and the differing writing in K. 370b and K. 371 ought to suffice to lay this claim to rest.
 - 16 Regarding the natural horn techniques of stopping (to raise pitches) and muting (to lower them) cf. *inter alia* Hans Pizka, *Das Horn bei Mozart/Mozart and the Horn*, Kirchheim bei München, 1980; Thomas Müller, *Zur Stopftechnik in Mozarts Hornkonzerten*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1987/88, pp. 147–151.
 - 17 The other is the Concerto for Bassett horn in G major, K.³ 584b (K.⁶ 621b).
 - 18 As usual when Mozart espouses such a procedure, the orchestra's second theme returns in the recapitulation, after the soloist's second theme is heard there – in this case the upbeat to m. 111f.
 - 19 Cf. Jeurissen, pp. 930–931, and Konrad Küster, *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Kassel etc., 1991 (= Küster), pp. 198–199. Jeurissen refers to the form of K. 370b as presented here and in the facsimile edition as a "monstrosity" (*ibid.*, p. 930). Küster's views do not take into account Tyson's watermarks catalogue, not published until 1992. Furthermore, Küster overlooked some crucial evidence in the manuscript fragments. See below.
 - 20 The issues of paper gatherings and structural content attendant to the "missing development" theory are discussed in detail in the Preface to the edition of the score, PB 5357.
 - 21 Cf. *NMA*, V/14/5, p. 109, footnote.
 - 22 It does, however, appear in the 12 Duos for two Horns, K. 487/496a (1786), which require the first player to ascend to g³.
 - 23 Cf. Wolff, p. 6.
 - 24 Mozart signed the Romance of K. 447, but did not date it. Cf. *NMA*, V/14/5, pp. XII–XIII.
 - 25 This view was implied by Alan Tyson (*Mozart's Horn Concertos: New Datings and the Identification of Handwriting*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1987/88, p. 121): "... there seems little doubt that the incomplete E-flat first movement, K. 370b, dates almost immediately after the time of Mozart's arrival in Vienna in March 1781. Although it is not on the same paper as the fragmentary rondo K. 371 (dated by Mozart 'Vienna [recte: Vienne] ce 21 de mars 1781'), it was probably written about the same time, or only shortly after."
 - 26 The first movement development of K. 447 contains an audacious passage from D-flat major through D major, D minor, E-flat minor and C minor, but Mozart adroitly confines the horn to whole notes, entrusting the modulation to the strings. The horn is thus a bystander to the process, whereas in K. 371 it is the protagonist.
 - 27 Schmid, *Mozarts Hornkonzertsatz KV 370b*, in: *Mozart Studien* 8, p. 112.
 - 28 The only other fragmentary concerto encompassing more than a single movement is the Horn Concerto in D major, K. 412. Its first movement was revised and finished after the finale had been drafted; but the completion of the second movement was interrupted by Mozart's work on the Requiem and his death on 5 December 1791. It may thus be considered an "involuntary fragment"; in any case, both of its movements are shorter than those of K. 370b+371.
 - 29 Wolff, p. 8.
 - 30 It should be noted that mm. 96–104 are missing from the *NMA*, as their relationship to K. 370b was not established until after publication of the volume.
 - 31 Cf. *NMA* V/14/5, p. XVI, n. 38.
 - 32 Regarding the attempts to identify the bifolium by Nissen, Maximilian Stadler and Johann Anton André cf. Wolff, *op. cit.*, p. 7. Given that Nissen catalogued K. 371 and the separated bifolium as successive entries in his catalogue of Mozart's fragments, and that André apparently possessed both the bifolium and the manuscript for the rest of K. 371, it is unclear why neither of them realized the obvious relationship between the two parts of the movement.
 - 33 Cf. Marie Rolf, *A New Manuscript Source for Mozart's Rondo in E-flat for Horn, K. 371*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991, pp. 938–945. The missing 60 bars have been incorporated into a number of completions published subsequently to their discovery. In addition to the present one these include Franz Beyer (Adliswil, 1993), Marie Rolf (Kassel, 1995), and several unpublished versions.

Orchesterbesetzung

2 Oboen
2 Hörner
Streicher

Aufführungsdauer

etwa 12 Minuten

Dazu käuflich lieferbar:

Partitur PB 5357
Orchesterstimmen OB 5357

Orchestral Scoring

2 Oboes
2 Horns
Strings

Performing Time

approx. 12 minutes

Available for sale:

Score PB 5357
Orchestral parts OB 5357

Konzert für Horn und Orchester Es-dur

Wolfgang Amadeus Mozart KV 370b+371
ergänzt und herausgegeben von Robert D. Levin
Klavierauszug von Christian Rudolf Riedel

Allegro

Corno in Es

Ob. I/II
Cor. I/II
Archi

Archi

p

tr

tr

6

Tutti

f

tr

10

13

tr

16

tr

19

Archi

p

22

26

Tutti

f

30

34

Archi

p

40

tr

tr

tr

This musical score is for piano and strings, spanning measures 19 to 40. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into six systems, each with a piano (p) and string (Archi) part. Measures 19-21 show the piano playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the strings play a sustained chord. Measures 22-25 show the piano playing a more complex rhythmic pattern, with the strings providing harmonic support. Measures 26-29 show the piano playing a series of eighth notes, with the strings playing a sustained chord. Measures 30-33 show the piano playing a series of eighth notes, with the strings playing a sustained chord. Measures 34-39 show the piano playing a series of eighth notes, with the strings playing a sustained chord. Measures 40-42 show the piano playing a series of eighth notes, with the strings playing a sustained chord. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

46

tr

Fiat

51

Archi

56

61

66

tr *tr* *tr*

* Ossia-Version siehe T. 95-97. / Ossia version see mm. 95-97.

71

tr

Tutti *tr* *tr*

cresc. *f*

74

77

Archi *p*

Ob.

81

tr

Archi

86

tr

91

tr tr tr

96

Fati Archi

100

104

108

113

118

122

127

131

136

Musical score for measures 136-140. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 136 features a melodic line in the treble staff with eighth-note triplets and a piano accompaniment in the grand staff. Measures 137-140 continue the melodic and harmonic development with various triplet figures and sustained chords.

141

Musical score for measures 141-144. The system consists of three staves. Measure 141 has a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 142 is marked *Tutti* and *f* (forte). Measure 143 is marked *Archi* (strings) and *p* (piano). Measure 144 is marked *cresc.* (crescendo). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

145

Musical score for measures 145-147. The system consists of three staves. Measure 145 is marked *Tutti* and *f*. Measure 146 features a melodic line in the treble staff with a trill (*tr*) and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 147 continues the melodic and harmonic development.

148

Musical score for measures 148-150. The system consists of three staves. Measure 148 features a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 149 continues the melodic and harmonic development. Measure 150 features a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff.

151

Musical score for measures 151-154. The system consists of three staves. Measure 151 features a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 152 continues the melodic and harmonic development. Measure 153 features a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 154 features a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff.

Rondeau

Allegro

Allegro

Archi

p

tr

8

Tutti

f

tr

16

Archi

Tutti

p

f

[illegible]

33

Ob.

tr

tr

42

ossia:

Archi

fp

This system contains measures 42 through 51. It features a vocal line with eighth-note patterns and rests, and a piano accompaniment with chords and moving lines. An 'ossia' (alternative) version for the piano is provided for measures 42-43. The word 'Archi' (strings) is written above the piano part in measure 44. A fortissimo piano (*fp*) dynamic marking appears in measure 50.

52

ossia:

p

This system contains measures 52 through 58. The vocal line continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment consists of chords. An 'ossia' (alternative) version for the piano is provided for measures 52-53. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 54.

59

ossia:

This system contains measures 59 through 66. It includes an 'ossia' (alternative) version for the piano for measures 59-60. The piano accompaniment features chords and moving lines.

67

+Ob.

Archi

f

fp

p

This system contains measures 67 through 76. It includes an additional part for Oboe (+Ob.) starting in measure 67. The piano accompaniment features chords and moving lines. Dynamics include fortissimo (*f*) in measure 67, fortissimo piano (*fp*) in measure 68, and piano (*p*) in measure 69.

75

83

90

97

106

114

Musical score for measures 114-120. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a trill (tr) in the right hand at measure 114, followed by a series of chords and arpeggiated figures. The vocal line has rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The word "Tutti" appears above the piano part at measure 119.

121

Musical score for measures 121-129. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a series of chords and arpeggiated figures. The vocal line has rests. Dynamics include *p* (piano). The word "Archi" appears above the piano part at measure 125.

130

Musical score for measures 130-139. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a series of chords and arpeggiated figures. The vocal line has rests. Dynamics include *p* (piano). The word "Ob." appears above the piano part at measure 134.

140

Musical score for measures 140-149. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a series of chords and arpeggiated figures. The vocal line has rests. Dynamics include *f* (forte) and *fp* (fortissimo piano). The word "Tutti" appears above the piano part at measure 141, and "Archi" appears above the piano part at measure 144.

150

Musical score for measures 150-159. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a series of chords and arpeggiated figures. The vocal line has rests. Dynamics include *p* (piano).

158

f *fp*

166

p *fp*

174

Tutti *Archi*

182

[TUTTI] *Tutti*

190

[SOLO] *Archi* *ossia:*

198

Musical score for measures 198-205. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a trill. The piano accompaniment has a busy texture with chords and moving lines in both hands. The key signature has two flats. Dynamics include *f* (forte) and *Tutti*.

206

Musical score for measures 206-213. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues the melodic line. The piano accompaniment features a section labeled "Archi" (strings) with dynamics *fp* (fortissimo piano) and *p* (piano). The key signature has two flats.

214

Musical score for measures 214-221. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues the melodic line. The piano accompaniment features a section labeled "Archi" (strings) with dynamics *fp* (fortissimo piano) and *p* (piano). The key signature has two flats.

222

Musical score for measures 222-228. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues the melodic line. The piano accompaniment features a section labeled "Archi" (strings) with dynamics *fp* (fortissimo piano) and *p* (piano). The key signature has two flats.

229

Musical score for measures 229-236. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues the melodic line. The piano accompaniment features a section labeled "Tutti" with dynamics *f* (forte). The key signature has two flats.

237

Archi

p

f

244

p

cresc.

253

Cadenza

f

Archi

p

261

Adagio **Allegro**

f

p

tr

271

f

Tutti

* Die Takte 261f. sollten ausgeziert werden („Eingang“). / Measures 261f. should be embellished (lead-in).

Flöte

Johann Sebastian Bach

- Konzert e-moll
Rekonstruktion nach BWV 1059
und BWV 35 (Radeke) PB/OB 4793
Ausgabe für Flöte und Klavier
(Radeke, Haverkamp) EB 6556

Baldassare Galuppi

- Konzert D-dur (Schroeder) PB/OB 3887

Wolfgang Amadeus Mozart

- Andante C-dur KV 315 (285e) PB/OB 4444
Ausgabe für Flöte und Klavier
(Burchard, Mader) EB 3341
Konzert Nr. 1 G-dur KV 313 (285c) PB/OB 4445
Ausgabe für Flöte und Klavier (Horn) EB 2576
Konzert Nr. 2 D-dur KV 314 (285d) PB/OB 4446
Ausgabe für Flöte und Klavier (Burchard) EB 2577
Drei Kadenzen von Joachim Andersen EB 6978

Johann Joachim Quantz

- Konzert G-dur QV 161 (Augsbach) PB/OB 5219
Ausgabe für Flöte und Klavier
(Augsbach, Braun, Petrenz) EB 8564

Friedrich Schwindel

- Konzert D-dur (Meylan) PB/OB 3853
Ausgabe für Flöte und Klavier (Meylan) EB 6299

Anton Stamitz

- Konzert D-dur (Lebermann) PB/OB 4772
Ausgabe für Flöte und Klavier
(Lebermann, Haverkamp) EB 6545

Carl Stamitz

- Konzert Nr. 3 D-dur (Lebermann) PB/OB 4790
Ausgabe für Flöte und Klavier
(Lebermann, Haverkamp) EB 6549

Johann Stamitz

- Konzert D-dur (Gradenwitz) PB/OB 5045
Ausgabe für Flöte und Klavier
(Gradenwitz) EB 6412
Konzert G-dur (Lebermann) PB/OB 4885
Ausgabe für Flöte und Klavier
(Lebermann, Haverkamp) EB 6752

Oboe

Johann Sebastian Bach

- Konzert g-moll
Rekonstruktion nach BWV 1056 und
BWV 156 (Radeke) PB/OB 4792
Ausgabe für Oboe und Klavier
(Radeke, Haverkamp) EB 6555
Sonata a-moll für Oboe (Violine) und Streicher
nach der Klavierfassung BWV 964 der
Sonata a-moll BWV 1003 (Pillney) PB/OB 4888

Karl Ditters von Dittersdorf

- Konzert G-dur (Rhau) PB/OB 3858
Ausgabe für Oboe und Klavier (Rhau) EB 5963

Johann Christian Fischer

- Konzert Nr. 2 Es-dur (Meylan) PB/OB 5047
Ausgabe für Oboe und Klavier (Meylan) EB 6411

Georg Friedrich Händel

- Konzert (Nr. 2) B-dur HWV 302a
(Pfannkuch) PB/OB 4355
Konzert (Nr. 3) g-moll HWV 287
(Pfannkuch) PB/OB 4356

Joseph Haydn

- Konzert C-dur Hob VIIc: C1
(Wunderer) PB/OB 4969
Ausgabe für Oboe und Klavier
(Wunderer) EB 5349

Carl Stamitz

- Konzert B-dur (Schroeder) PB/OB 4818
Ausgabe für Oboe und Klavier
(Schroeder) EB 6525

Klarinette

Heinrich Joseph Baermann

- Adagio Des-dur
für Klarinette und Streicher
früher Richard Wagner zugeschrieben PB/OB 4947
Ausgabe für Klarinette [B] und Klavier
(Schmeißer) EB 4884

Felix Mendelssohn Bartholdy

- Konzertstück Nr. 1 f-moll op. 113
für Klarinette, Bassethorn (2. Klarinette)
und Orchester (Trio di Clarone) PB/OB 5191
Ausgabe für Klarinette [B], Bassethorn [F]
(2. Klarinette) und Klavier
(Trio di Clarone) KM 2259
Konzertstück Nr. 2 d-moll op. 114
Fassung für Klarinette, Bassethorn
(2. Klarinette) und Orchester von
Carl Baermann sen.
(Trio di Clarone) PB/OB 5327
Ausgabe für Klarinette [B], Bassethorn [F]
(2. Klarinette) und Klavier
(Trio di Clarone) KM 2262

Johann Melchior Molter

- Konzerte Nr. 1–4 (Becker) PB/OB 5041–44
Ausgaben für Klarinette [D/A]
und Klavier (Obst) EB 8401–04

Wolfgang Amadeus Mozart

- Konzert A-dur KV 622 PB/OB 4447
Ausgabe für Klarinette [A] und
Klavier (Kling, Trio di Clarone) EB 8523

Franz Xaver Pokorny

- Konzert Es-dur (Becker) PB/OB 3833
Ausgabe für Klarinette [B] und Klavier
(Becker, Manicke) EB 6307
Konzert B-dur (Becker) PB/OB 4922
Ausgabe für Klarinette [B] und Klavier
(Becker, Manicke) EB 6308

Carl Maria von Weber

- Concertino Es-dur op. 26 (Haußwald) PB/OB 4923
Ausgabe für Klarinette [B] und
Klavier (Haußwald, Schreinicke) EB 1585
Konzert Nr. 1 f-moll op. 73 PB/OB 4921
Ausgabe für Klarinette [B] und Klavier
(Haußwald, Hermann) EB 1540
Konzert Nr. 2 Es-dur op. 74 PB/OB 4922
Ausgabe für Klarinette [B] und Klavier
(Haußwald, Hermann) EB 1541

Fagott

Wolfgang Amadeus Mozart

- Konzert B-dur KV 191 (186e) PB/OB 4494
Ausgabe für Fagott und Klavier (Kling) EB 3396

Carl Maria von Weber

- Konzert F-dur op. 75 PB/OB 4867
Ausgabe für Fagott und Klavier
(Haverkamp) EB 6798

Horn

Wolfgang Amadeus Mozart

- Konzert Nr. 1 D-dur KV 412 (386b) PB/OB 4448
Ausgaben für Horn [D/F] und Klavier
(Kling) EB 2561
(Damm, Knolle) EB 7432
Neufassung des 2. Satzes:
Rondo D-dur KV 514 (386b)
(Marguerre) PB/OB 5069
Ausgabe für Horn [D/F] und Klavier
(Marguerre) EB 8075
Konzert Nr. 2 Es-dur KV 417 PB/OB 4449
Ausgaben für Horn [Es/F] und Klavier
(Kling) EB 2562
(Damm, Knolle) EB 7433

- Konzert Nr. 3 Es-dur KV 447 PB/OB 4450
Ausgaben für Horn [Es/F] und Klavier
(Kling) EB 2563
(Damm, Weber) EB 7434
Konzert Nr. 4 Es-dur KV 495 PB/OB 4460
Ausgaben für Horn [Es/F] und Klavier
(Kling) EB 2564
(Damm, Weber) EB 7435
Konzert-Rondo Es-dur KV 371 PB/OB 4487
Ausgaben für Horn [Es] und Klavier
(Kling) EB 3033
(Damm, Knolle) EB 7431

Robert Schumann

- Konzertstück F-dur op. 86
für 4 Hörner PB/OB 4872
Ausgabe für 4 Hörner [F] und Klavier
(Haverkamp) EB 6693

Georg Philipp Telemann

- Konzert Es-dur
für 2 Hörner, Streicher und Basso continuo
(Tafelmusik 1733, III, Nr. 3) (Seiffert) PB/OB 4968

Trompete

Joseph Haydn

- Konzert Es-dur Hob VIIc:1 (Raphael) PB/OB 4760
Ausgabe für Trompete [Es/B] und Klavier
(Raphael, Obst) EB 8432

Franz Xaver Richter

- Konzert D-dur (Schroeder) BG 629
Ausgabe für Trompete [D] und Klavier
(Schroeder) EB 8483

Mehrere Soloinstrumente

Johann Sebastian Bach

- Konzert a-moll BWV 1044
für Cembalo, Flöte, Violine
und Streicher PB/OB 4328
Konzert F-dur BWV 1057
für Cembalo, 2 Flöten (Blockflöten)
und Streicher PB/OB 4316
Konzert d-moll für Oboe, Violine
(2 Violinen), Streicher und Basso continuo
nach BWV 1060 rekonstruiert von
Klaus Hofmann PB/OB 5289
Ausgabe für Oboe, Violine (2 Violinen)
und Klavier (Petrenz) EB 8662

Ludwig van Beethoven

- Romanze cantabile e-moll
für Flöte, Fagott, Klavier (Cembalo)
und Orchester (Hess) PB/OB 3704

Johann Friedrich Fasch

- Concerto G-dur
für Flöte, Oboe (Violine), Streicher
und Basso continuo (Schroeder) BG 598

Joseph Haydn

- Sinfonia concertante B-dur Hob I:105
für Violine, Violoncello, Oboe,
Fagott und Orchester (Marguerre) PB/OB 4375

Wolfgang Amadeus Mozart

- Konzert C-dur KV 299 (297c)
für Flöte, Harfe und Orchester PB/OB 4456
Ausgabe für Flöte, Harfe und Klavier
(Burchard) EB 3095
Drei Kadenzen von Carl Reinecke EB 6859
Sinfonia concertante Es-dur KV Anh. 9
(C 14.01) für Oboe, Klarinette, Horn,
Fagott und Orchester PB/OB 4415

Georg Philipp Telemann

- Konzert c-moll
für Oboe, Violine, Streicher
und Basso continuo (Beckmann) PB/OB 4062

ISMN M 004 18159 1



WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756 – 1791)

Konzert

für Horn und Orchester

Es-dur

KV 370b+371

Concerto

for Horn and Orchestra

in E flat major

K. 370b+371

ergänzt und herausgegeben von / completed and edited by

Robert D. Levin

Kadenzen und Eingänge vom Herausgeber

Cadenzas and Lead-ins by the Editor

†2011 MOZ. J.Hr. 1
Musikhochschule Lübeck
— Bibliothek —
Große Petersgrube 17 - 29
23552 Lübeck

Corno principale



BREITKOPF & HÄRTEL

WIESBADEN · LEIPZIG · PARIS

Edition Breitkopf 8697

Printed in Germany

Konzert für Horn und Orchester Es-dur

Corno principale in Es

Wolfgang Amadeus Mozart KV 370b+371
ergänzt und herausgegeben von Robert D. Levin
Kadenzen und Eingänge vom Herausgeber

Allegro

31 *VI. I.*

37 *tr*

42 *tr*

48

54

60

65 *tr tr tr*

70 *tr* **5** *Vc. e Cb. p*

83 *tr*

88

94

100

108

115

120

125

130

136

141

This musical score is for the principal horn in E major. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (two sharps), time signatures (4/4), and specific musical notations like eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Trills are marked with 'tr' and a wavy line. A final measure at the end of the page contains a '9' and a fermata, indicating a nine-measure rest.

Rondeau
Allegro

7

9

Vl. I
f

24

32

39

47

55

61

69

77

87

95

103 *tr*

110 **9** *f* VI. I

127

136

146

154

163

172

181 *tr* **2**

Kadenzen / Cadenzas

A

57 [1] → ④

[8] ① → ⑤

[14] ②

ossia: → ⑦ → ⑥ ③

[21] 258 *tr*

B

57 [1]

[7] ④ → ① *tr* *p*

[13] *tr* → ②

[21] ⑤ → ③ ⑥

[29] ⑦ 258 *tr*

Eingänge / Lead-ins

C

261 [1] → ③ ⑤ ⑥
①

[7] → ② 263

[8] ② → ④ ③

[15] ④ 263

D

261 → ① ③ ④ ⑥
⑤

[8] → ① ③ ⑥ ⑦ ⑦ 262

Aus den Kadenzen A bzw. B und den Eingängen C bzw. D kann jeweils eine eigene Version zusammengestellt werden:
→ ① = Sprungmöglichkeit zu ① etc.

It is also possible to combine an individual version from the cadenzas A or B resp. the lead-ins C or D:
→ ① signifies a possible cut to ①, etc.

Wegen der ungünstigen Wendestelle wurde diese Seite zusätzlich als loses Blatt beigelegt.
Because of the unpractical page turn, this page has been enclosed separately.