

# Vorwort

## Entstehung und Überlieferung des Werks

Mozarts Hornkonzert in D-dur bildet einen der merkwürdigsten und aufschlussreichsten Fälle in Mozarts Schaffen, ein Fall, der exemplarisch zeigt, wie eine spekulative Datierung das Verständnis von Chronologie und stilistischer Entwicklung beeinflussen und verzerren kann.

1799 erwarb Johann Anton André (1775–1842) das Gros von Mozarts Manuskripten von Mozarts Witwe Constanze. André begriff, dass eine chronologische Zählung des musikalischen Nachlasses von Mozart von Bedeutung war. 1784 hatte Mozart begonnen, ein Verzeichnis seiner neu angefertigten Werke anzulegen, das er bis kurz vor seinem Tod weiterführte.<sup>1</sup> André, der zunächst eine diplomatische Übertragung des Verzeichnisses veröffentlicht hatte,<sup>2</sup> beabsichtigte nun, diese wertvolle Quelle um eine Auflistung derjenigen Werke zu ergänzen, die Mozart vor Beginn seines Verzeichnisses komponierte. In einem ersten Schritt fragte André Franz Gleissner (1759–1818), einen Komponisten, der zu dieser Zeit für ihn arbeitete, ein vorläufiges Inventar anzulegen, das als „Gleissner-Verzeichnis“ (1800) bekannt wurde. 1833 legte André selbst ein handschriftliches Verzeichnis an,<sup>3</sup> dem eine 1841 veröffentlichte Version folgte, die Andrés Schüler Heinrich Henkel erarbeitet hatte.<sup>4</sup> Das vorliegende D-dur-Hornkonzert erhielt von Gleissner die Nummer 159, von André die Nummern 191 (1833) bzw. 256 (1841). Alle diese Nummern finden sich auf der ersten Seite des Autographs.<sup>5</sup> André konnte jedoch seine Hoffnung auf die Veröffentlichung eines vollständigen Verzeichnisses von Mozarts Werken nicht mehr in die Tat umsetzen; diese Aufgabe wurde schließlich von Ludwig Ritter von Köchel (1862) erfüllt, der sich dabei auf Andrés Vorarbeiten und die Mitarbeit von Otto Jahn stützte. Jahns umfangreiche Biographie (1856–59) war eine unentbehrliche Quelle für Köchel, der deshalb sein bahnbrechendes Verzeichnis dankend Jahn widmete.

André datierte das D-dur-Hornkonzert auf 1782 und schrieb diese Jahreszahl auf den rechten oberen Rand der ersten Manuskriptseite. Auf welcher Grundlage er seine Datierung vornahm, ist nicht bekannt. Vielleicht waren der enge Ambitus der Horn-Solostimme und das Fehlen eines Mittelsatzes der Grund für seine Annahme, es müsse sich dabei um eine frühere Komposition als die dreisätzigen Konzerte KV 417,<sup>6</sup> 447 und 495 handeln.

Köchel übernahm Andrés Datierung auf 1782 und teilte dem Werk in seinem Verzeichnis die Nummer 412 zu,<sup>7</sup> er machte es damit zum ersten der als Gruppe zusammengehörenden vier Hornkonzerte Mozarts.<sup>8</sup> Köchel war bewusst, dass von dem Autograph des zweisätzigen Konzerts nur der erste Satz vollständig, das Rondó-Finale hingegen nur teilweise instrumentiert war. In der Regel nahm er nur vollendete Werke in den Hauptteil seines Katalogs auf, Fragmente stellte er dagegen in den Anhang. In diesem Fall machte er aber eine Ausnahme, weil er glaubte, Mozart sei auf das fragmentarische Finale fünf Jahre später zurückgekommen und hätte es in einem separaten Manuskript vollendet.

In der teilweise instrumentierten autographen Entwurfspartitur des zweiten Satzes von KV 412 ist das Hornsystem mit *Adagio* überschrieben (im Gegensatz zu *Allegro* über den Streicherstimmen), zudem findet sich dort über dem Hornsystem eine laufende Serie scherzhafter Beleidigungen in Italienisch, die an den langmütigen Joseph Leutgeb (1732<sup>9</sup>–1811) gerichtet sind, für den Mozart auch die Konzerte KV 417, 447, 495 und wahrscheinlich auch das Horn-Quintett in Es-dur KV 407/386c (1782?) komponierte.

Solche Sticheleien Mozarts, mit denen er fortfuhr, Leutgeb zu verspotten, finden sich auch andernorts, so in einer Widmung auf der ersten Seite des Autographs des Hornkonzerts Es-dur KV 417<sup>10</sup> und in einem späteren Manuskript des Rondós des vorliegenden Hornkonzerts in D-dur, dort allerdings in Deutsch statt Italienisch.<sup>11</sup> Die letzte Seite dieses Manuskripts ist datiert mit „Venerdì santo li 6. Aprile 1792“, (d. h. 1792) – eine Datierung, die Köchel hätte stutzig machen müssen, da Mozart am 5. Dezember 1791 gestorben war. Nichtsahnend hielt Köchel jedoch das zweite Manuskript für authentisch und die Jahreszahl wegen der in beiden Rondó-Manuskripten enthaltenen scherzhaften Randbemerkungen für einen weiteren Scherz. Weil er zudem 1792 als 1797 missinterpretierte, versuchte er nun, das genaue Datum des Manuskripts zu eruiieren, um herauszubekommen, in welchem Jahr zu Mozarts Lebzeiten der Karfreitag auf den 6. April gefallen war. Das einzige infrage kommende Datum 1787 hielt Köchel deshalb für das Revisionsdatum des Rondós, weshalb er dafür die chronologische Verzeichnis-Nummer 514 kreierte.<sup>12</sup>

Im Glauben, das revidierte Rondó sei authentisch, übersah er eine ganze Reihe von Unterschieden zur früheren Version, Unterschiede, die ihm hätten zeigen können, dass es sich bei dem späteren Manuskript nicht um die Vervollständigung eines früheren Entwurfs, sondern um eine wesentlich andere Komposition handelte: (1) Der erste Satz ist mit zwei Oboen und zwei Fagotten besetzt, der zweite Satz hingegen nur mit zwei Oboen. (2) Die Streicherbegleitung des Hauptthemas ist weniger einfallsreich, sie ist mechanischer als die in dem

früheren Entwurf enthaltene Streicherbegleitung (wovon 43 Takte komplett notiert sind). (3) In T. 5–6 und bei der Wiederkehr nach der Episode in d-moll gibt es im Hauptthema Verzerrungen in Violine I (bei T. 6 auch in Viola), die die beiden ersten Takte des Hauptthemas variieren. Diese fehlen im späteren Manuskript (allerdings enthält es ähnliche Umspielungen in melodisch umgekehrter Form in T. 93–99). Außerdem sind die beiden ersten Achtelnoten im letzten Takt des Hauptthemas in Violine I und Solohorn durch eine Viertelnote ersetzt, wenn auch im Satzverlauf nicht immer konsequent. (4) Obwohl die Solohorn-Stimme des Entwurfs vollständig notiert ist und verschiedene autographische Korrekturen enthält, wurde sie im späteren Manuskript an zahlreichen Stellen geändert. Diese Veränderungen umfassen die Tilgung aller Noten tiefer als *g*<sup>1</sup> (klingend *a*), die Hinzufügung des gestopften Tons *as*<sup>2</sup> (klingend *b*<sup>1</sup>),<sup>13</sup> der in beiden Sätzen des früheren Manuskripts nicht vorkommt, die Modifizierung mancher Phrasen, die Wiedereinfügung der im früheren Entwurf von Mozart getilgten T. 48–52, die Tilgung einer beträchtlichen Anzahl von Takten am Satzende, die zum Teil durch eine weitere Wiederkehr des Hauptthemas ersetzt sind und weiterhin die Hinzufügung eines in Mozarts Entwurf nicht enthaltenen Abschnitts, in dem das Horn einen gregorianischen Hymnus aus den *Lamentationes Jeremiae*<sup>14</sup> zitiert – ein Faktum, das bis 1961 unentdeckt blieb.<sup>15</sup> Da die *Lamentationes* normalerweise am Karfreitag gesungen werden, schien damit auch die Datierung *Venerdì santo* auf dem Manuskript kein Zufall zu sein.

Die ersten drei der obigen Punkte sind an sich schon verwirrend, die beiden ersten erscheinen darüber hinaus auch stilistisch suspekt: Die allzu simpel wirkenden Veränderungen in der Streicherbegleitung sind im Vergleich mit der früheren Version weder unter ästhetischen noch praktischen Gesichtspunkten nachvollziehbar. Bemerkenswert ist, dass keiner der Forscher, die die beiden Manuskripte des Finales untersucht und verglichen haben, realisierte, dass sich die substanzialen inhaltlichen Unterschiede des späteren Manuskripts nicht als eine von Mozart unternommene Revision des früheren Partiturentwurfs interpretieren lassen. Es ist jedoch völlig plausibel, die fehlenden Fagotte, die nachlässige Streicherbegleitung und die fehlenden Verzerrungen in Violine I als eine Revision anzusehen, die von jemand Anderem auf der Grundlage des ursprünglichen Notentexts der Solohorn-Stimme – nicht aber Mozarts Partiturentwurf – vorgenommen wurde. Doch wäre es nicht gerechtfertigt, alle Diskrepanzen in der späteren Handschrift als Ergebnisse eines fremden Eingriffs zu betrachten: Die Tilgung der Noten tiefer als *g*<sup>1</sup> und die Erweiterung der Pausen für den Solisten entsprechen Mozarts autographen Korrekturen im ersten Satz, wie gleich zu erörtern sein wird.

Umso erstaunlicher ist es, dass diese Datierungen mehr als ein Jahrhundert unhinterfragt blieben, obwohl weder für Andrés Datierung des früheren Manuskripts auf 1782 noch für Köchels spekulative Neudatierung des zweiten Manuskripts irgendein Beweis existiert. Tatsächlich bestehen fast alle Aufführungen von „Mozarts erstem Hornkonzert“ bis heute aus dem ersten Satz in der Überlieferung des früheren Manuskripts bzw. aus dem zweiten Satz in der Überlieferung des späteren Manuskripts.

1937 erschien eine dritte Auflage des Köchelverzeichnisses, herausgegeben von Alfred Einstein. Diese engte die Datierung von KV 412 von 1782 auf „Ende 1782 in Wien“ ein, ohne dafür einen Nachweis zu liefern. Einstein stellte zahlreiche Werke dieser Periode um, so auch KV 412, das nun zu KV<sup>3</sup> 386b wurde. Darüber hinaus verschmolz er KV 514 mit KV 386b, womit Ersteres von 1787 ins Jahr 1782 verschoben wurde. Diese Entscheidung ermöglichte dem Katalogbenutzer zwar eine Zuordnung von Mozarts Entwurf zu der vermeintlichen späteren Revision, verunklarte aber die bereits unzutreffende Chronologie noch weiter.<sup>16</sup> Neben der Beobachtung, der Werktitel *Concerto a corno principale* auf der ersten Seite des Kopfsatzes stamme von fremder Hand,<sup>17</sup> führte Einstein kleine Änderungen zu Köchels Werkkommentar ein und vereinigte die beiden Manuskripte. Er übernahm Andrés Beschreibung von Mozarts hämischen Bemerkungen im Rondó aus KV<sup>1</sup> und KV<sup>2</sup> und merkte in eckige Klammern an: „im 2. Autograph spaßeshalber »Vienna Venerdì santo li 6 Aprile 1797« datiert“. Einstein schien es „schwer glaublich, dass Mozart zu diesem Konzert keinen Mittelsatz komponiert haben sollte.“ Stattdessen war er überzeugt, ein Köchel noch unbekanntes Konzertfragment in E-dur, erstmals aufgeführt in KV<sup>2</sup> als Anh. 98a, dessen Incipit von Einstein reproduziert wird, sei der Beginn des fehlenden Mittelsatzes, das allerdings „wie das beendigte Rondó, auch erst im April 1787 geschrieben sein“ könne.<sup>18</sup>

Während des Zweiten Weltkrieges wurden die Bestände der Preußischen Staatsbibliothek Berlin zum Schutz vor den Bombenangriffen der Alliierten evakuiert. Nach Kriegsende verschwanden Bestände dieser und anderer Bibliotheken, die in den damaligen sog. Ostgebieten ausgelagert worden waren, darunter das frühere Manuskript des D-dur-Hornkonzertes.

Das nächste bedeutsame Ereignis in der Geschichte von KV 412 war die bereits erwähnte Entdeckung von P. Engelbert Grau OFM im Jahr 1961, dass das spätere Rondó-Manuskript ein Zitat aus den *Lamentationes Jeremiae Prophetae* enthält, der in dem autographen Entwurf fehlt.<sup>19</sup> Grau bemerkte, dass die *Lamentationes* normalerweise am Karfreitag gesungen werden – dem auf dem Manuskript angegebenen Datum – und deutete dies ebenso wie die an Leutgeb gerichteten Sticheleien als Scherz.

Während Einstein in KV<sup>3</sup> lediglich die alte Nummer des Hornkonzertes der neuen unterordnete – KV 386b=412 – fügten die Herausgeber von KV<sup>6</sup> (1964) Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers dem Werkeintrag in der Überschrift des Eintrags die seit KV<sup>1</sup> dem späteren Rondó-Manuskript zugeteilte Nummer 514 hinzu: 386b=412 (und 514).<sup>20</sup> Im Werkeintrag selbst ergänzten sie den aus dem Revisionsbericht der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel<sup>21</sup> stammenden Hinweis: „Dem ersten Allegro folgt ohne Einschlebung eines langsamen Satzes das Rondo in Gestalt eines flüchtigen Entwurfs. Später hat Mozart dieses letzte Stück unter wesentlichen Abweichungen von der ursprünglichen Skizze vollendet.“ Neben den fehlenden Fagotten im Rondó wurde darüber hinaus die Anmerkung „die erste Fassung der 2 Sätze ist nicht veröffentlicht“ ergänzt. Gleichzeitig wurde das einsätzige Fragment KV<sup>2</sup> 98a berechtigterweise aus dem Werkeintrag mit dem Hinweis entfernt: „Über einen weiteren Konzertsatz für Horn (Fragment) s. 494a“ und dem Fragment damit eine Datierung auf das Jahr 1786 unterstellt. Der Werkeintrag erwähnt zwar Graus Artikel, geht aber nicht auf dessen Inhalt ein.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von KV<sup>6</sup> war der Verbleib von beiden Manuskripten unbekannt. Wie erwähnt, wurde die frühere Handschrift aus der Preußischen Staatsbibliothek während des 2. Weltkriegs evakuiert und galt seitdem als verschollen. Das spätere Manuskript war von Constanze Mozart an den jüngeren Mozart-Sohn Franz Xaver und von diesem an Josephine Baroni di Cavalcabò Pawlikowska weitergegeben worden. Nachweislich hatte es noch dem Autographensammler Aloys Fuchs und Köchel vorgelegen, da beide Kopien davon anfertigten. Danach hatte sich die Spur verloren. Glücklicherweise sind beide Manuskripte in der Zwischenzeit wieder aufgetaucht – das frühere befindet sich zusammen mit dem Gros der Berliner Handschriften in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków (Polen), das spätere in der Staatlichen Wissenschaftlichen Bibliothek der Eremitage, St. Petersburg (Russland).<sup>22</sup> Für die Edition des betreffenden Bandes in der *Neuen Mozart-Ausgabe*<sup>23</sup> standen 1987 beide Manuskripte zur Verfügung. Sie enthält erstmals eine diplomatische Übertragung aller Varianten der beiden Autographe. Ihre Veröffentlichung ermöglichte ein genaueres Studium der Quellen und förderte auf diese Weise überraschende Resultate zutage, die sich nun auf quellenkundliche Kriterien statt auf spekulative Hypothesen stützen konnten:

1. Die verwendeten Papiertypen von KV 412 beweisen, dass es sich nicht um Mozarts erstes Hornkonzert, sondern um sein letztes handelt, entstanden zwischen März 1791 und seinem Tod am 5. Dezember diesen Jahres.<sup>24</sup>
2. Wie das Hornkonzert in Es-dur KV 370b+371 – das eigentlich erste von Mozarts Hornkonzerten – besteht das D-dur-Konzert KV 412 aus nur zwei Sätzen und ebenso wie dieses wurde es von Mozart nie fertiggestellt.
3. Das Autograph von KV 412 dokumentiert zwei eigenständige Versionen der beiden Sätze; die darin enthaltenen Revisionen wurden nicht vorgenommen, um das Werk zu verbessern, sondern um es an die verminderten technischen Fähigkeiten des vorgesehenen Solisten Joseph Leutgeb anzupassen, der zu dieser Zeit fast sechzig Jahre alt war.<sup>25</sup>
4. In einem ersten Schritt entwarf Mozart offensichtlich nur den Verlauf beider Sätze, indem er die gesamte Solohorn-Stimme und die wichtigsten, wenn auch nicht alle Orchesterstimmen niederschrieb.
5. Dann revidierte und vervollständigte er den ersten Satz und passte ihn Leutgeb's Möglichkeiten an, indem er in der Solostimme Töne tiefer als  $g^1$  eliminierte, schwierige Passagen umschrieb oder ersetzte und indem er Orchester-Zwischenspiele erweiterte, um Leutgeb zusätzliche Luftpausen zu verschaffen.
6. Ähnliche Vereinfachungen begann Mozart auch im zweiten Satz vorzunehmen, aber einige tiefe Passagen in der Solohorn-Stimme blieben unverändert und die fehlenden Stimmen in der Orchesterbegleitung wurden nie ergänzt.
7. Die Vervollständigung des Werks wurde wie beim zeitgleich entstandenen Requiem KV 626 nicht durch künstlerische Skrupel, sondern durch Mozarts frühen Tod verhindert und in beiden Fällen stammt die heute aufgeführte Standardversion von seinem Assistenten Franz Xaver Süßmayr (1766–1803), dem eigentlichen Komponisten von „KV 514“.<sup>26</sup> Es gibt keinen Grund, Süßmayr's Datierung am Ende des Manuskripts anzuzweifeln: Karfreitag, 6. April 1792.
8. Süßmayr stützte sich offenbar bei seiner Arbeit nicht auf Mozarts Entwurf, sondern auf eine nicht überlieferte Kopie der ursprünglichen Version der Solohorn-Stimme, die Mozart wahrscheinlich Leutgeb gegeben hatte, um von ihm zu erfahren, welche Änderungen erforderlich waren – ein Prozess, der die Revision des ersten Satzes bestimmte und erklärte, warum Süßmayr's Streicherbegleitung im Rondó von derjenigen Mozarts abweicht. Ab T. 118 bis zum Ende des Rondós weicht Süßmayr's Version substantiell von

Mozarts Entwurf ab, was nahelegt, dass die Solohorn-Stimme, die er als Vorlage benutzte, möglicherweise nach T. 117 abbrach.

9. Süßmayr führte im Rondó dieselben Arbeitsgänge aus, die Mozart im ersten Satz unternommen hatte: er eliminierte Töne tiefer als  $g^1$  (klingend a) und verschaffte dem Solisten längere Luftpausen. Vielleicht stellte das Zitat aus den *Lamentationes* eine private Botschaft an Leutgeb dar, eine Anspielung darauf, dass Leutgeb zwar eine aufführbare Version des Werkes erhalten würde, dessen eigentlicher Komponist jedoch bereits vor dessen Vollendung gestorben war.<sup>27</sup>
10. Wie in den Autographen der Hornkonzerte KV 417 und KV 447 (nicht aber KV 495) benutzte Mozart jeweils zwei Akkoladen mit jeweils sechs Systemen auf dem zwölfzeilig rastrierten Notenpapier. Die sechs Systeme jeder Akkolade sind während der Tutti-Einleitung wie folgt aufgeteilt: (1 und 2) 2 *violini*, (3) *Viola*, (4) 2 *oboe* [sic], (5) 2 *fagotti*, (6) *Bassi*; doch ab dem Einsatz des Solohorns gibt es ein System zu wenig. Dieses Problem löste Mozart bei KV 417 und 447, indem er Violine I und II auf ein System notierte. Im D-dur-Konzert entschied er sich dagegen für eine andere Lösung. Ab dem Einsatz des Solohorns sind bei KV 412 die drei oberen Streicherstimmen ein System herunter in die Systeme 2–4 geschrieben (wobei System 4 [Oboen] den Violon zugeteilt wird), System 5 (Fagotte) weist ab dem Einsatz des Solohorns bis Ende jener Akkolade Ganztaktpausen auf und bleibt danach bis zum Satzende leer. Danach sind die Holzbläserstimmen auf einem separaten Blatt eingetragen. (Die Bassi bleiben den ganzen Satz auf System 6.) Da das Solohorn im Finale des Rondós bereits auf der ersten Zeile einsetzt, ließ Mozart die Holzbläserstimmen dort aus und nutzte die Systeme 1–5 und 7–11 für das Solohorn und die vier Streicherstimmen. Süßmayr kannte offenbar Mozarts Notierungsweise des ersten Satzes nicht und ließ irrtümlicherweise die Fagotte aus.

Damit wird zum einen augenscheinlich, dass Süßmayr's Ergänzung, wie im Falle des Requiems, Mozarts Absichten zuwiderläuft, zum anderen, dass der den beiden Manuskripten von KV 412 zugrundeliegende Entstehungsprozess bislang nicht adäquat verstanden und bewertet wurde, einschließlich der Bewertung im Rahmen der *NMA*.<sup>28</sup> Diese Forschungsergebnisse haben beträchtliche Konsequenzen auf das D-dur-Hornkonzert. Aus Alan Tysons Papieruntersuchungen ergab sich nicht nur eine Neudatierung für KV 412, sondern auch für das Es-dur-Hornkonzert KV 447, das dieser dem Jahr 1787 zuordnete. Folglich ist die traditionelle Zählung von Mozarts Hornkonzerten KV 412, 417, 447 und 495 als 1., 2., 3., 4. Hornkonzert nicht korrekt: die Abfolge der Entstehung ist vielmehr KV 417, 495, 447, 412 (2., 4., 3., 1.). Eine solche weitreichende Neudatierung war erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der Erforschung von Mozarts Handschrift durch Wolfgang Plath und den Papieruntersuchungen von Tyson möglich, die erstmals objektive Datierungskriterien boten. Die Datierung von KV 412 auf 1791 und der fragmentarische Zustand des Manuskripts erklären, warum das Werk in Mozarts eigenem Werkverzeichnis fehlt: es war noch nicht vollendet (es hätte dort allerdings auch, ebenso wie KV 447 und andere Gelegenheitswerke, fehlen können, selbst wenn Mozart länger gelebt und es vollendet hätte). Eine Untersuchung der Schreibweise für Horn bestätigt die Reihenfolge der Entstehung, sie kann am besten verstanden werden, wenn man sie in den zeitlichen und biografischen Kontext von Mozarts Behandlung des Horns stellt.

## 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 seine Schreibweise für Horn 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 Stimmen 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 von dessen Technik. Dies wird geradezu schmerzhaft deutlich im Fall von Joseph Leutgeb, dem Solisten aller vier als Gruppe zusammengehörenden Hornkonzerte Mozarts. Der Vergleich des in diesen Werken geforderten Umfangs zeigt, dass Leutgeb über die gesamte Skala vom notierten  $g$  bis zum  $c^3$  (klingend  $B$  bis  $es^2$ ) in KV 417 und KV 495 verfügte, aber um 1787, als KV 447 komponiert wurde,<sup>29</sup> offensichtlich über  $a^2$  (klingend  $c^2$ ) hinausreichende 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  $g^1$  bis  $g^2$  (klingend  $a$  bis  $a^1$ ), mit Ausnahme von  $a^2$  (klingend  $h^1$ ), das in der Fassung zweimal vorkommt (T. 99 und 110), in der von Mozart revidierten Fassung ein einziges Mal (T. 111).<sup>30</sup> Leutgeb war allerdings nicht der einzige und sicherlich nicht der erste Hornvirtuose, für den Mozart Solowerke schrieb. Mozarts erstes für konzertierendes

Horn überliefertes Werk 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  $c^3$  (klingend  $A$  bis  $d^2$ ), 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 in Horn I und III –, aber auch hier werden die Hörner in modulierenden oder über Tonika bzw. Dominante hinausführenden Passagen ausgespart.

Indem Mozart statt der üblichen dreisätzigen Konzertform eine zweisätzliche wählte – ein Verfahren, das er in dem fragmentarischen Hornkonzert  $E$ -dur KV 370b+371 bzw. im Konzert  $D$ -dur KV 412/386b verwendet und das er möglicherweise auch für das Konzert KV 417 angewandt hätte<sup>31</sup> – 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  $C$  (klingend  $Es$ ) im zweiten Satz (KV 371), das ansonsten in keinem der von Mozart für ihn geschriebenen Werke vorkommt. Obwohl Mozart Leutgeb in einem Brief von 24. März 1781 an seinen Vater erwähnt, knapp drei Tage nachdem er die Datierung auf der ersten Autographseite von KV 371 eintrug, erklärte Leutgeb im Frühjahr 1800, nichts von dem Werk zu wissen, was im Hinblick auf den abweichenden Ambitus wenig überraschend ist. Dies veranlasste Forscher, Vermutungen über den beabsichtigten Solisten anzustellen.<sup>32</sup> Die Zusammengehörigkeit der beiden Sätze KV 370b und KV 371 wird allgemein als sicher angenommen, doch währenddessen in KV 370b die Schreibweise konservativ ist, mit gedämpften statt gestopften Tönen hauptsächlich zwischen notiertem  $c^2$  und  $g^2$  (klingend  $es^1$ – $b^1$ ), 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.<sup>33</sup> Wie KV 371 enthält das Quintett für Klavier und Holzbläser in  $Es$ -dur KV 452 ein tiefes  $C$  (klingend  $Es$ ), was zeigt, dass es nicht für Leutgeb geschrieben wurde.<sup>34</sup> Der Ambitus des einsätzigen Konzertfragments  $E$ -dur KV 494a – notiert  $e^1 a^1 h^1 c^2 cis^2 d^2 dis^2 es^2 e^2 f^2 fis^2 g^2 a^2 h^2 c^3$  (klingend  $gis cis^1 dis^1$  usw.) – deckt sich vollständig mit den vor 1787 für Leutgeb geschriebenen Konzerten (KV 417, 495), obwohl der ernsthaftere Charakter des Werks auch auf einen anderen möglichen Solisten verweisen könnte. Die Horn I-Stimme der zwölf Hornduos KV 487 reicht bis zum  $g^3$  hinauf (bei Horn in  $Es$  klingend  $b^2$ ), einem in Mozarts Hornmusik sonst unerreichten Spitzenton. Andere Werke, die eine Meisterschaft in der Bewältigung hoher Töne verlangen, sind das Divertimento in  $F$ -dur KV 213 (Juli 1775), dort wird im Trio des Minuets (T. 9–10) das notierte  $c^3$  (klingend  $es^2$ ) verlangt und das Divertimento in  $Es$ -dur KV 252/240a (1776), wo das erste Horn im Minuet (T. 5, 7, 17, 21, 23) notiertes  $c^3$  (klingend  $es^2$ ) und im Finale (T. 61–62) notiertes  $c^3$  und  $d^3$  (klingend  $es^2$  und  $f^2$ ) hat.

## Zur vorliegenden Edition

Unser Verständnis von Mozarts kompositorischen Gewohnheiten hat sich in der letzten Zeit beträchtlich weiterentwickelt. Früher war man der Ansicht, er habe alles im Kopf statt auf Papier komponiert und das Komponierte erst notiert, wenn es in seiner Vorstellung vollendet war. Sicher war er dazu in der Lage und so verfuhr er in der Regel auch. Seine Skizzen und Entwürfe zeigen aber, dass ein bedeutender Teil seines kreativen Prozesses anders verlief. In sogenannten Verlaufsentwürfen probierte er – offensichtlich grübelnd – alternative Strategien aus. Die von ihm vollendeten Manuskripte weisen unterschiedliche Eintragungsschichten auf. In Orchesterwerken begann er typischerweise damit, zunächst die ersten Violinen und die Bässen zu notieren, um dann, etwa in Arien oder Konzerten, mit den vokalen oder instrumentalen Solostimmen bei deren Eintritt fortzufahren. In einer zweiten Schicht vervollständigte er anschließend die Streicherstimmen, in einer dritten die Holzbläserstimmen usw. Dieses Vorgehen lässt sich gut nachvollziehen, da er Tinte nur in kleinen Mengen erwarb und für jede Schicht eine andere Tinte verwendete.

Auch wenn Forscher darauf abzielen, einen definitiven Text (eine Fassung letzter Hand) zu edieren, reflektiert dies nicht Mozarts kompositorische Vorgehensweise. Zum einen widerspricht es den Aufführungen von Mozart und seinen Zeitgenossen, wo spontan verziert und improvisiert wurde. Zum anderen ließ sich Mozart von spezifischen Aufführungen dazu anregen, seinen ursprünglichen Text zu modifizieren, nicht notwendigerweise im Sinne von Verbesserung, sondern von Anpassung. So lässt sich wohl auch am besten erklären, warum er im Klavierkonzert  $C$ -dur KV 415/387b Trompeten und Pau-

ken hinzufügte und in *Idomeneo* und *Don Giovanni* umfangreiche Änderungen vornahm.

Auch für die Bewertung des Autographs des Hornkonzerts  $D$ -dur KV 412 sind die in diesem Kontext angestellten Beobachtungen eine nützliche Grundlage. Ursache für die Änderungen in der Solohorn-Stimme des Konzerts, das lange als Mozarts erstes Hornkonzert galt, ist nicht Mozarts Sorge um eine instrumententypische Schreibweise. Im Gegenteil, bereits vor KV 412 hatte er insgesamt fünf Hornkonzerte entworfen und/oder vollendet: KV 370b+371, 417, 494a, 495 und 447 (in dieser Reihenfolge). Diese Änderungen sind auch nicht als Versuch Mozarts zu interpretieren, das Werk kompositorisch zu verbessern, wie von Giegling im Kritischen Bericht der *NMA* dargestellt.<sup>35</sup> Vielmehr reagierte Mozart damit auf Leutgeb's Flehen, die Schwierigkeiten des Konzerts zu mindern. Wie oben erwähnt, wurde dies auf drei verschiedene Arten erreicht: durch Verringerung des Ambitus der Solohorn-Stimme, durch Vereinfachung der technischen Anforderungen und durch Verlängern oder Einfügen von Orchester-Passagen (bzw. Streichung von Soloabschnitten), um Atempausen zu ermöglichen.<sup>36</sup> Tatsächlich gab Leutgeb 1792<sup>37</sup> das Hornspiel auf, nicht lange nachdem Süßmayr das Rondó vollendet hatte.

Zweifellos waren solche Revisionen für den glücklosen Leutgeb von entscheidender Bedeutung, wenn er überhaupt noch eine Chance haben sollte, das Konzert trotz seiner schwindenden Fähigkeiten spielen zu können; für alle Solisten, die nicht unter ähnlichen Beschränkungen der Spieltechnik leiden, sind sie jedoch überflüssig. Es erscheint demzufolge sinnvoll, das Konzert in zwei Versionen vorzulegen: in einer ersten, die Mozarts ursprünglicher Vorstellung entspricht (*ante correcturam*) und in einer zweiten mit den Erleichterungen für Leutgeb (*post correcturam*). Zusammengenommen zeigen sie die von Mozart immer wieder unter Beweis gestellte Fähigkeit, ganz praktische Alltagsanforderungen in seine künstlerischen Vorstellungen zu integrieren. Nachfolgend eine Zusammenfassung, wie diese zwei Versionen im Autograph erscheinen und welche editorischen Maßnahmen dabei zur Anwendung kamen.

Die beiden Fassungen

Urfassung, Satz I:

1. Mozarts Revision wiederholt T. 51–54, um Leutgeb eine längere Atempause zu ermöglichen. Diese Wiederholung wurde in der Edition der Urfassung getilgt.
2. Die Revision ersetzt T. 81–84 der Urfassung mit einer 12-taktigen Orchesterpassage, ebenfalls, um Leutgeb Zeit zum Atmen zu geben. Diese Veränderung wurde in der Edition rückgängig gemacht.
3. Die Revision enthält einen Sprung von T. 109 zu T. 111 und tilgt T. 108 der Solostimme als Teil dieses Sprunges. Diese Tilgung wurde in der Edition rückgängig gemacht.
4. Die Revision ersetzt T. 120–131 der Urfassung mit acht neu komponierten Takten, teils, um tiefe Töne entsprechend Leutgeb's verringerten Fähigkeiten zu tilgen. Diese Veränderung wurde in der Edition ebenfalls rückgängig gemacht.
5. Bevor Mozart die T. 81–84 und 120–131 revidierte, hatte er sie noch nicht fertig instrumentiert. Die in der Urfassung fehlende Instrumentierung wurde in der Edition ergänzt.
6. Der Entwurf der Urfassung bricht nach dem Abschlusstriller des Solisten in T. 131 ab. Das siebentaktige Schlussritornell der Edition wurde von Mozarts Revision übernommen.

Urfassung, Satz II:<sup>38</sup>

1. Mozart notierte die Streicherbegleitung vollständig bis T. 40 sowie in T. 53–55 (T. 49–51 der erleichterten Fassung). Ansonsten sind die Streicherstimmen in diesem Satz unvollständig, an zahlreichen Stellen ist nur VI. I notiert, an zwei Stellen VI. II und ganz am Schluss die Bassstimme. Die fehlende Instrumentierung wurde vom Herausgeber ergänzt, einschließlich der Oboen und Fagotte, die Mozart wie in Satz I in einem separaten Particell notiert haben würde – eine Aufgabe, zu der er nicht mehr kam.
2. Um Leutgeb mehr Zeit zum Atmen zu geben, ergänzte Mozart Wiederholungen der T. 41–44 und 49–52 und er tilgte T. 45–48. Auf die damit entstandene längere Pause bezieht sich wahrscheinlich die Anmerkung *15 Jausen* über dem Hornsystem. Diese Veränderungen wurden in der Edition rückgängig gemacht, die Wiederholungen getilgt und die getilgte Hornpassage wieder hergestellt.
3. Mozarts Tilgung der T. 66–69 wurde rückgängig gemacht.
4. Mozarts Vereinfachungen in der Hornstimme (T. 63, 121, 122, 129 und 131) wurden rückgängig gemacht.
5. Zwei von Mozart in der Urfassung vorgenommene Korrekturen in der Hornstimme (T. 27 und 91), die wohl eher die sofortige Korrektur eines Schreibersehens, als eine spätere Revision darstellen, wurden in beiden Fassungen übernommen.<sup>39</sup>

Revidierte Fassung, Satz I:

Die Revision wurde von Mozart fertiggestellt und bildet die Grundlage aller bisher erschienenen Ausgaben des ersten Satzes. Zu ihren Abweichungen von der Urfassung siehe oben.

Revidierte Fassung, Satz II:

Mozart starb, bevor er die Revision des zweiten Satzes fertigstellen konnte. Folgende Änderungen nahm er gegenüber der Urfassung vor:

1. Zwei viertaktige Tilgungen nach T. 44 bzw. 96 (Taktzählung der revidierten Fassung).<sup>40</sup>
2. Vereinfachung der Hornstimme in T. 59, 113, 114, 121 und 123.<sup>41</sup>
3. Durch seinen frühen Tod kam er aber nicht mehr dazu, alle Noten tiefer als *g*<sup>1</sup> (klingend *a*) zu eliminieren, wie er es im ersten Satz bzw. wie Süßmayr es in seiner vollendeten Fassung getan hatte. Diese Maßnahme wurde vom Herausgeber in T. 31–32,<sup>42</sup> 100–101 (= 31–32) und 125–127<sup>43</sup> unternommen, an denen die notierten Töne *g*, *c*<sup>2</sup> und *e*<sup>1</sup> (klingend *A*, *d* und *fis*) vorkommen.
4. Wie bei der Urfassung musste auch hier die im Entwurf fehlende Instrumentierung vom Herausgeber ergänzt werden.

Die vorliegende Partitur legt erstmals beide Fassungen in einem streng philologischen und aufführbaren Text vor. Andere Ausgaben, die Mozarts Entwurf vervollständigen,<sup>44</sup> ziehen nicht die Konsequenzen aus Mozarts Revision des ersten Satzes bzw. aus Süßmayrs Hornstimme im Rondó: sie präsentieren zwar die Erweiterungen und Verkürzungen in Mozarts Revision des ersten Satzes und die vereinfachte Version des Solohorns T. 113 bzw. 114 der revidierten Fassung (entsprechend T. 121 bzw. 122 der Urfassung), behalten aber die von Mozart und Süßmayr eliminierten tiefen Noten und die ursprüngliche, schwierigere Version der T. 128–129 (vereinfacht in T. 121–122 der Revision) fest; nur Marguerre und Wiese geben die vereinfachte Fassung als *ossia* wieder.

Wie ersichtlich wurde, weicht Süßmayrs Rondó-Ergänzung wesentlich von Mozarts Text ab. Da es sich nachweislich um eine eigenständige Komposition handelt, die handwerkliche Mängel und textliche Ungeschicklichkeiten aufweist, wurde auf deren Abdruck in der vorliegenden Ausgabe verzichtet.<sup>45</sup> Eine Synopse der Solohornstimmen und der Pausen, die in den zwei Versionen von Satz I und den drei Versionen des Rondós (Urfassung, revidierte Fassung, Süßmayrs Fassung) enthaltenen sind, belegt ohne jeden Zweifel, dass Süßmayrs Solohornstimme aus Mozarts Entwurf abgeleitet wurde.<sup>46</sup>

Editorische Kennzeichnungen im Notentext

Die von Mozart notierten Teile sind durch „M.“ und editorische Ergänzungen durch „E.“ gekennzeichnet. Mit „(M.)“ gekennzeichnete Stellen fehlen im Autograph, sie geben Lesarten aus Parallelstellen wieder, die von Mozart notiert wurden. Vom Herausgeber ergänzte Staccatostriche, Pausen und Vorzeichen sind durch Kleindruck gekennzeichnet, ergänzte Bögen durch Strichelung. Die im Autograph generell fehlenden Tutti- und Solo-Hinweise wurden in der Edition ohne Kennzeichnung ergänzt.

Eingang im Rondó

Angesichts der Erweiterungen, die Mozart in den Orchesterabschnitten vornahm, um Leutgeb mehr Zeit zum Atmen zu lassen, erscheint das Fehlen einer Kadenz im ersten Satz kaum verwunderlich. Leutgeb's eingeschränkte Ausdauer könnte der Grund dafür sein, dass Mozart nicht daran dachte, für das Konzert einen Mittelsatz zu komponieren.<sup>47</sup> Aus demselben Grund müsste die Fermate im Rondó (T. 109 der Urfassung, T. 101 der revidierten Fassung) nicht zwangsläufig als Hinweis auf das normalerweise an solchen Stellen übliche Anbringen eines Eingangs verstanden werden. Leutgeb's altersbedingt eingeschränkten Fähigkeiten sollten allerdings heutige Spieler nicht davon abhalten, dort einen Eingang zu ergänzen. Entsprechende Vorschläge des Herausgebers finden sich in der separat beigelegten Solostimme der Ausgabe für Horn und Klavier EB 8698.

Für die Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Ausgabe sei Faye Ferguson (Salzburg), Geneviève Geffray (Salzburg), John Harbison (Cambridge/MA–Token Creek/WI), Christian Rudolf Riedel (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden) und Neal Zaslaw (Ithaca/NY) gedankt. Besonderer Dank gebührt Sylwia Heinrich, vormals Mitarbeiterin der Biblioteka Jagiellońska in Kraków, ohne deren stetige Mitarbeit und Hilfsbereitschaft bezüglich der Autographe der Hornkonzerte KV 412 und 417 die Realisierung dieses Projekts nicht möglich gewesen wäre.

Cambridge, Massachusetts, Frühjahr 2013

Robert D. Levin

- 1 Das *Verzeichnis aller meiner Werke* wurde in verschiedenen Faksimileausgaben veröffentlicht, zuletzt in *Neue Mozart-Ausgabe* [= *NMA*] X/33/1: *Eigenhändiges Verzeichnis*, vorgelegt von Albi Rosenthal und Alan Tyson (1991).
- 2 Offenbach 1805, <sup>2</sup>1828.
- 3 *Thematisches Verzeichnis W. A. Mozartscher Manuscripte, chronologisch geordnet von 1764–1784 von A. André*.
- 4 *Thematisches Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, [...] welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt*, Offenbach 1841. Dieses Verzeichnis ist systematisch, nicht chronologisch; frühere Ausgaben enthalten Preislisten, was darauf schließen lässt, dass es als Auktionsverzeichnis angelegt war.
- 5 Vgl. Faksimileabbildung S. 41 und den detaillierten „Critical Report“.
- 6 Das überlieferte Autograph von KV 417 (Kraków, Biblioteka Jagiellońska) besteht nur aus den Ecksätzen, was Anlass zu der Vermutung gab, der zweite Satz sei nicht authentisch.
- 7 In Folgeauflagen wurden für bisher unbekannte Werke bzw. für Werke, deren Datierung geändert wurde, neue KV-Einträge eingeführt, bestehend aus einer Nummer, gefolgt von einem Buchstaben (z. B. KV 417a nach KV 417). Solche KV-Nummern in Folgeauflagen sind durch eine hochgestellte Ordnungszahl gekennzeichnet (KV<sup>2</sup>, KV<sup>3</sup>, KV<sup>6</sup>); die 4 und 5. Auflage sind unveränderte Nachdrucke der 3. Auflage.
- 8 Von Mozarts erstem Anlauf zu einem Hornkonzert in Es-dur aus dem Jahre 1781, bestehend aus einem ersten Satz (KV<sup>6</sup> 370b) und dem sogenannten Konzert-Rondo (KV 371), war Köchel nur das Rondo und eines der gegenwärtig bekannten sieben Autograph-Fragmente des ersten Satzes bekannt. Vgl. Mozart, *Konzert für Horn und Orchester Es-dur KV 370b+371*, ergänzt und hrsg. von Robert D. Levin, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2003 (Partitur PB 5357, Ausgabe für Horn und Klavier EB 8697), aus dem der Abschnitt des Vorworts „Mozarts Behandlung des Horns“ in einer überarbeiteten Fassung entnommen ist.
- 9 Nicht „ca. 1745“, wie in <sup>1</sup>*The New Grove*, Bd. 10, S. 699 (Reginald Morley-Pegge, mit editorischen Veränderungen); korrigiert in <sup>2</sup>*The New Grove*, Bd. 14, S. 600 (ders., Thomas Hiebert). Vgl. das Vorwort von Franz Giegling zu *NMA V/14/5* (Hornkonzerte), S. IX bzw. den dort zitierten Kommentar von Joseph Heinz Eibl aus *MOZART. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, erläutert von Joseph Heinz Eibl, hrsg. von Ulrich Konrad, Kassel etc. 1962–2005 [= Bauer-Deutsch], Bd. V, Brief 63, S. 76–77; Bd. VII, Brief 63, S. 512.
- 10 „Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt | zu Wien, den 27<sup>ten</sup> May 1783.“
- 11 Vgl. „Leitgeb bitt um Hilf“ in einem gestrichenen Takt zwischen T. 23 und 24; siehe die Wiedergabe dieses Blatts als Faksimile in *NMA V/14/5*, S. XVII. Faksimileabdrucke des ganzen Manuskripts in Dimitri Kolbin, *Ein wiedergefundenes Mozart-Autograph*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968–70, S. 193–204 und in *NMA V/14/5*, S. 171–175.
- 12 Die Datierung 1792 wurde erstmals 1839 von Ignaz Franz Edler von Mosel korrekt entziffert (*Über die Original-Partitur des Requiem von W. A. Mozart. Seinen Verehrern gewidmet durch I. F. Edlen von Mosel, k. k. wirkl. Hofrath und ersten Custos der Hofbibliothek, Ehrenmitglied mehrerer phyllharmonischen* [sic] *Gesellschaften*. Wien: A. Strauss 1839, S. 16); siehe Wolfgang Plath, *Noch ein Requiem-Brief*, in: *Acta Mozartiana* 28/4, November 1981 [= Plath, *Requiem-Brief*], S. 99 und 101, Fn. 17. Plath merkt an, Mosels Versuch, die Authentizität der verschiedenen Handschriften des Requiems nachzuweisen, hätte ihn veranlasst, das revidierte Manuskript des Rondós zu KV 412 als von Mozart geschrieben anzusehen. Otto Jahn bezieht sich auf „Ein Rondo D-dur für Horn, am 6. April 1791 für Leitgeb komponirt.“ (Jahn, *W. A. Mozart*, Leipzig 1858, Bd. III, S. 294, Fn. 44; siehe Giegling's Vorwort zu *NMA V/14/5*, S. XVII, Fn. 45. Tyson merkt dazu an, Jahns Datierung könne auf den Echtheitsvermerk von Aloys Fuchs auf dem späteren Manuskript zurückgehen, das dieses Datum enthält. Vgl. Tyson, *Mozart's D-Major Horn Concerto: Questions of Date and of Authenticity*, in: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press 1987 [= Tyson 1987], S. 250 bzw. S. 354, Fn. 17). (Trotz Tysons Angabe, der Aufsatz sei ein Reprint aus *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue*, hrsg. von Edward H. Roesner and Eugene K. Wolf, Madison, Wisconsin: A-R Editions 1987 [a. a. O., S. 362, allerdings ohne Seitenangabe], erschien jene Festschrift erst 1990, wo das entsprechende Zitat auf S. 429 bzw. Fn. 19 zu finden ist.) Fuchs könnte 1792 zu 1791 korrigiert haben, um das Entstehungsjahr mit Mozarts Todesjahr in Übereinstimmung zu bringen, ohne dabei zu realisieren, dass der Karfreitag 1791 nicht auf den 6. April fiel. Köchel ordnete dem späteren Manuskript in seinem Eintrag zu KV<sup>1</sup> 412 (S. 333) irrtümlich die Nummer 531 statt 514 zu, was von Paul Graf von Waldersee in KV<sup>2</sup> (S. 387) korrigiert wurde.
- 13 Zur Spieltechnik, Töne auf dem Naturhorn durch Stopfen zu erhöhen bzw. durch Dämpfung zu 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.
- 14 Vgl. T. 67–79, vorbereitet durch ein neues Tutti T. 63–66.
- 15 Siehe S. IV bzw. Fn. 19.

- 16 Einstein vergab in KV<sup>3</sup> (S. 691) die neuen Nummern 540a, 540b und 540c für drei 1788 von Mozart für die Wiener *Don Giovanni*-Aufführungen nachkomponierte Stücke. Die Einträge enthalten jedoch nur den Rückverweis auf KV 527.
- 17 Siehe den detaillierten „Critical Report“.
- 18 K.<sup>2</sup> Anh. 98a wurde in K.<sup>6</sup> zu 494a unnummeriert und wird gegenwärtig auf 1785 datiert, vgl. *NMA X/30/4* (Fragment), vorgelegt von Ulrich Konrad (2002). Das Manuskript enthält keine Tempobezeichnung, Einstein fügte im Incipit [Andante] hinzu (siehe KV<sup>3</sup>, Leipzig 1937, S. 502–503). Struktur und Länge der Tutti-Einleitung (65 T.) schließen die Möglichkeit aus, dass es sich dabei um etwas anderes als einen Kopfsatz handelt. Da Einstein das Incipit des Fragments anbringt, war ihm dessen Tonart E-dur bewusst. Es ist daher schwer zu verstehen, wie er dazu kam, Mozart könne einen in E-dur stehenden Satz als zweiten Satz eines D-dur-Konzerts entworfen haben.
- 19 P. Engelbert Grau OFM, *Ein bislang übersehener Instrumentalwitz von W. A. Mozart. Bemerkungen zu KV 412*, in: *Acta Mozartiana* 8/1 (1961), S. 8–10. Das Zitat findet sich T. 67–79 in der Hornstimme, verdoppelt von VI. I und von diesen in T. 63 angedeutet. Die Formulierung des Artikel-Titels zeigt, dass Grau Mozart für den Autor der vervollständigten Rondó-Version hielt.
- 20 KV<sup>6</sup>, Wiesbaden 1964, S. 428.
- 21 XII/16 (Juni 1881).
- 22 Früher Institut für Theater, Musik und Kinematographie. Vgl. Kolbin, op. cit. (Fn. 11).
- 23 *NMA V/14/5*, vorgelegt von Franz Giegling, Faksimileabdruck des Autographs in Hans Pizka, op. cit. (siehe Fn. 13).
- 24 Ein Inventar der in KV 412 verwendeten Papiersorten wird im „Critical Report“ wiedergegeben. Die für Satz I, fol. 1–4 verwendete Papiersorte 82 benutzte Mozart erstmals 1785, er verwendete sie aber auch in den Folgejahren. Papiersorte 102 (fol. 5–6, die Revision und Schluss von Satz I enthalten) benutzte Mozart erstmals im März 1791. Ungeachtet der Aussagen, die sich aus der Datierung der Papiersorten ergeben, ist der Ambitus von KV 412 ohne notierte *g* enger als derjenige des früheren Konzerts KV 447 (1787) (vgl. den Abschnitt unten, Mozarts Behandlung des Horns, bezüglich der Datierung von KV 447 siehe Fn. 29). Insofern ist unwahrscheinlich, dass KV 412 vor 1788 begonnen wurde. Satz I war nicht vor 1791 vollendet und mit dem Entwurf des Rondós wurde nicht vor diesem Zeitpunkt begonnen. Siehe Tyson 1987 (Fn. 12), S. 252.
- 25 Siehe dazu weiter unten. Giegling erkennt zwar, dass Leutgeb's Bedürfnisse Mozarts Änderungen im Autograph auslösten (vgl. *NMA V/14/5*, S. XV), er widerspricht dieser Ansicht aber dann (S. IX, XVIII–XIX) mit der Auffassung, die tiefen Töne des Entwurfs „könnten die Meinung aufkommen lassen, daß der erste Satz Mozarts und das Rondo Süßmayrs für einen anderen Hornisten als Leutgeb gedacht waren.“ Außerdem deutet Giegling an, es sei unklar, wem Süßmayr seine Rondó-Ergänzung zugeordnet bzw. ob er nach dem Gedächtnis gearbeitet habe oder ob er bewusst seine Kreativität einbringen und eine eigenständige Komposition schaffen habe schaffen wollen (S. XVIII). Es gibt aber keinen vernünftigen Grund für Giegelings Zweifel: Die Tatsache, dass Leutgeb's Name in der Handschrift von Süßmayrs Rondó vorkommt und die fast komplette Übernahme der Solo-Hornstimme aus Mozarts Entwurf bekräftigen die traditionelle Auffassung, dass das Werk Leutgeb zugeordnet war, wie auch die fortlaufenden scherzhaften Beleidigungen in Mozarts Rondó-Entwurf und ihr offensichtlicher Zusammenhang mit der Widmung des Konzerts KV 417 zeigen. Die fortschreitende Einengung von Leutgeb's Ambitus ist in den von Mozart für ihn komponierten Konzerten dokumentiert. Auch die Reduzierung des Ambitus in Mozarts Revision des ersten Satzes und in Süßmayrs Rondo-Version steht damit in völliger Übereinstimmung und weist auf Leutgeb's Beteiligung. Alle diese Punkte lassen sich nicht anders erklären. Die Integrität der beiden Konzertautographe, unterstützt von den oben erwähnten Papieruntersuchungen, ist heute allgemein anerkannt. Die Tatsache, dass sich Leutgeb's Name nur in Süßmayrs Version des Rondós findet, widerspricht Mozarts Absicht ebensowenig wie das vergleichbare Auftauchen seines Namens nur im Finale von KV 447.
- 26 Süßmayrs Ergänzung des Rondós trägt die Nummer SmWV 502 im Werkkatalog von Erich Duda (*Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs. Thematisches Werkverzeichnis [SmWV] mit ausführlichen Quellenangaben und Skizzen der Wasserzeichen. Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, Bd. 12, Kassel etc. 2000, S. 246–247). Giegling behauptet, die korrekte Zuschreibung an Süßmayr wäre erstmals durch Plath erfolgt (Plath, *Requiem-Brief* [vgl. Fn. 12], S. 99 und 101, Fn. 20); vgl. *NMA V/14/5*, S. XVIII und Fn. 46). In einem früheren Artikel hatte Plath das spätere Manuskript für nicht authentisch erklärt, aber Süßmayr (ebenso wie Eberl, Freystädler, Attwood und Maximilian Stadler) als mögliche Schreiber ausgeschlossen (Plath, *Zur Echtheitsfrage bei Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1971/72, S. 26–27). Seine Meinungsänderung begründet Plath damit, Köchels Datierung auf 1787 ginge Süßmayrs Ankunft in Wien voraus. (Durch einen Druckfehler in Plaths Ausführung wird Süßmayrs Datierung als 292 = 1292, statt (recte) 792 = 1792, angegeben – ein Parallellfall zur historischen Verwechslung von 797 = 1797 statt (recte) 792 = 1792.) Giegling weist auch die Umdatierung von KV 412 auf 1791 allein Plath zu (*NMA V/14/5*, S. XV), obwohl zum Zeitpunkt der Bandveröffentlichung Tysons entsprechende Datierung bereits sieben Jahre gedruckt vorlag und in Stanley Sadies Mozart-Artikel in *The New Grove* (Bd. 12, S. 707 [1980]) zitiert wird. Immerhin hatte Tyson bereits im Mai 1981 auf einer Tagung von *NMA*-Herausgebern (bei der auch Plath anwesend war) Süßmayr als Komponisten von „KV 514“ identifiziert – sechs Monate vor dem Erscheinen von Plaths Artikel (*Requiem-Brief*, siehe oben und Fn. 12), in dem Plath diese These erstmals aufgestellt hatte. Siehe Tyson, *New Dating Methods: Watermarks and Paper-Studies*, in: *NMA. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel. 29.–30. Mai 1981*, Kassel 1984, S. 54. Siehe auch Kolbin, op. cit. (Fn. 11). Kolbin ging davon aus, das Manuskript sei von Mozarts Hand.
- 27 Diese These wurde schon von Tyson 1987 aufgestellt (siehe Fn. 12), S. 259.
- 28 *NMA V/14/5*, S. IX, XVI–XIX und Kritischer Bericht, S. e/63.
- 29 Ebd., S. XIII; Tyson 1987 (vgl. Fn. 12), S. 247.
- 30 Vgl. Robert D. Levin, *Who Wrote the Mozart Four-Wind Concertante?* *Stuyvesant* 1988, S. 143–154. Der Rondó-Entwurf übersteigt nicht den oberen Umfang des notierten *g*<sup>2</sup> (klingend *a*<sup>1</sup>). Zum unteren Umfang siehe weiter unten.
- 31 Vgl. Fn. 6 oben.
- 32 Giegling schlägt dafür den Wiener Hornisten Jacob Eisen (1756–1796) vor: *NMA V/14/5*, S. X, XVI. Giegelings Ansicht wird von Paul R. Bryan geteilt: *The Horn in the works of Mozart and Haydn: some observations and comparisons*, in: *Haydn Yearbook* 9 (1975), S. 215. Herman Jeurissen betrachtet Franz Lang (1751–1816), den ersten Hornisten des Mannheimer (später Münchener) Hoforchesters als wahrscheinlicheren Kandidaten (Jeurissen, *Fragen und Hypothesen in bezug auf die erhaltenen Manuskripte der Mozartschen Hornkonzerte*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991, S. 932, Fn. 8). Jeurissen bemerkt Ähnlichkeiten in der Tessitura zwischen KV 370b+371 und der Hornstimme der Arie „Se il padre perdei“ aus Akt II von *Idomeneo*, die Lang spielte und dessen Instrumentierung dieselbe konzertante Holzbläser-Besetzung aufweist wie Mozarts Symphonie concertante, KV Anh. 9/297B (Jeurissen, S. 932).
- 33 Jeurissen, dessen Rekonstruktionsversuch von KV 370b in *Ars Instrumentalis* 74, Sikorski, Hamburg 1983 veröffentlicht ist, erwähnt nicht den auffällenden Unterschied in der Horn-Schreibweise zwischen KV 370b und 371.
- 34 Giegelings Vermutung, KV 452 könne für Leutgeb gemeint gewesen sein (*NMA V/14/5*, S. X), übersieht dieses Detail. Auch wenn er auf das Vorkommen des Tones C in KV 371 hinweist, übersieht er, dass C auch in KV 452 vorkommt. Wenn dieser Ton idiomatisch für Leutgeb gewesen wäre, würde er sicherlich in mindestens einem der Konzerte auftauchen, die für ihn geschrieben wurden, als er noch auf der Höhe seiner Technik war (KV 417 und 495).
- 35 *NMA V/14/5*, Kritischer Bericht, S. e/63.
- 36 Benjamin Perl entwickelte die Theorie, Leutgeb könne die Hornstimme für Mozart geschrieben haben, während Mozart die Orchesterbegleitung komponiert habe (Perl, *The Doubtful Authenticity of Mozart's Horn Concerto K. 412*, in: *Historic Brass Society Journal*, 2004, S. 67–88). Perls Ansicht ist neuerdings von Karsten Nottelmann zugestimmt worden („Die Solo gab Leutgeb dazu“ – Neues zu Mozarts Hornkonzerten, in: *Acta Mozartiana* 59/2 [Dez. 2012], S. 137–138). Diese These steht sowohl in Widerspruch zu den von Mozart ausgeführten Korrekturen der Hornstimme im Autograph beider Sätze, als auch zu Süßmayrs Ergänzung. Leutgeb hätte gewiss keine Version geschrieben, deren Ambitus, Spielfiguren und physischer Anspruch seine Fähigkeiten überschritten haben würde.
- 37 Morley-Pegge, loc. cit. (vgl. Fn. 9), auch zitiert von Giegling, in: *NMA V/14/5*, S. XIX, Fn. 49. Leutgeb scheint Mozarts Sohn Franz Xaver 1808 die Hornstimme zu einem Konzert in Es geschenkt zu haben, für die Letzterer eine Begleitung komponierte – genau dasselbe Szenario, das Perl für KV 412 vorschlug. Der jüngere Mozart trug es folgendermaßen in sein Werkverzeichnis ein: „1808 I [...] Eingangstutti und Zwischen tutti zu einem Waldhorn Concert I für Leitgeb, mit 2 Viol: Viola, Bass, 2 Oboi, 2 Corni. Die Solo gab I Leitgeb dazu. I I 14<sup>th</sup> July“. Siehe Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn: der Musiker und das Erbe des Vaters*, Kassel etc., 2009, Bd. 2, S. 320–321. Diesen Hinweis verdanke ich Neal Zaslaw.
- 38 Die angegebene Taktzählung folgt der Urfassung. Die Taktzählungen der von Mozart revidierten Fassung und der *NMA*-Partitur des Entwurfs weichen davon ab (*NMA V/14/5*, S. 127–134); siehe Fn. 40.
- 39 Der Unterschied zwischen unmittelbar und später vorgenommenen Korrekturen entspricht Mozarts gewöhnlichem Vorgehen. Im ersteren Fall korrigierte er, indem er die noch nicht getrocknete Tinte aus- bzw. wegwischte, im letzteren Fall war die Korrektur durch das Wegstreichen oder die Rasur der früheren Version erforderlich, da die Tinte schon getrocknet war.
- 40 Die angegebene Taktzählung entspricht derjenigen der vorliegenden Ausgabe, in der die Wiederholungen T. 41–44 und 45–49 mit Wiederholungszeichen notiert, also nicht doppelt gezählt sind. In der *NMA*-Edition des Entwurfs (vgl. Fn. 38) sind die zwei viertaktigen Wiederholungen (letztere nach der ersten Tilgung) so gezählt, als wären die Takte ausgeschrieben, also T. 41–48 und 49–56. Die Zählung der nachfolgenden Takte erhöht sich in der *NMA* demnach um 8. Die erste Tilgung ist dort als T. 48a–48d und die zweite nach T. 104 als 104a–104d gezählt.
- 41 *NMA* T. 67, 121, 122, 129 und 131.
- 42 Die Revision der T. 31–32 bzw. 100–101 in der vorliegenden Ausgabe ist identisch mit derjenigen Süßmayrs.
- 43 *NMA* T. 108–109 und 133–135.
- 44 Darunter die Ausgaben von Franz Beyer (Kunzelmann 1988, 1995), John Humphries (Fontone 1988), Karl Marguerre (Breitkopf 1980), Barry Tuckwell (Schirmer 1994) und Henrik Wiese (Henle 2001).
- 45 Vgl. Robert D. Levin, *Zur Musiksprache der Süßmayr zugeschriebenen Sätze des Requiems KV 626*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991, S. 475–493.
- 46 Siehe Appendix, S. 36–40
- 47 Die Tatsache und die möglichen Gründe, warum Mozarts erstes überliefertes Hornkonzert KV 370b+371 gleichfalls aus nur zwei Sätzen besteht, wurde bereits oben diskutiert.

## Preface

### Origin and Transmission of the Work

Mozart's D-major Horn Concerto presents one of the most curious, and most revealing, cases in the Mozart *œuvre* of how speculative dating can determine and distort notions of chronology and stylistic evolution.

In 1799 Johann Anton André (1775–1842) purchased the bulk of Mozart's manuscripts from Mozart's widow Constanze. André realized the importance of creating a chronological enumeration of Mozart's musical estate. In 1784 Mozart had begun an autograph catalogue of his newly completed works, which he maintained until shortly before his death.<sup>1</sup> André, who published a diplomatic edition of the catalogue,<sup>2</sup> intended to complement this precious resource by compiling a list of works composed before the catalogue was begun. As a preliminary step, André asked Franz Gleissner (1759–1818), a composer then working for him, to prepare a provisional inventory, which has become known as the "Gleissner-Verzeichnis" (1800). André himself prepared a manuscript catalogue in 1833<sup>3</sup> which was followed by a published version, prepared by André's pupil Heinrich Henkel, in 1841.<sup>4</sup> The present D-major horn Concerto was numbered 159 by Gleissner and 191 and 256 in André 1833 and 1841, respectively. All of these numbers are found on the first page of the autograph.<sup>5</sup> André was never able to realize his hope of creating a comprehensive catalogue of Mozart's works; this task was ultimately fulfilled by Ludwig Ritter von Köchel (1862), whose work was greatly aided by André's efforts and by Otto Jahn. Jahn's exhaustive biography (1856–59) was an indispensable resource for Köchel, who gratefully dedicated his path-breaking catalogue to Jahn.

André assigned a date of 1782 to the D-major Horn Concerto and entered it in the upper right margin of the first page of the manuscript. We do not know the grounds for his conjecture. Perhaps it stemmed from the narrow range of the solo horn part and the lack of a middle movement, which André could have taken to indicate an earlier composition than the three-movement Concertos K. 417,<sup>6</sup> 447 and 495.

Köchel took over André's 1782 dating and accordingly assigned the work the number 412 in his catalogue,<sup>7</sup> making it the first of what became the canon of four Mozart horn concertos.<sup>8</sup> Köchel was aware that although the first movement of the two-movement concerto autograph was complete, the Rondó finale was only partially scored. Although as a rule he included only completed works in the main part of the catalogue, relegating fragments to the Appendix [*Anhang*], he made an exception in the present case, for he believed that Mozart returned to the incomplete finale five years later and carried it to completion in a separate manuscript. The partially scored autograph draft of the second movement of K. 412 labels the horn line *Adagio* (in contrast to *Allegro* above the string lines) and contains a running series of good-natured insults in Italian, written over the solo line, directed at the long-suffering Joseph Leutgeb (1732<sup>9</sup>–1811), for whom Mozart also wrote the Concertos K. 417, 447, 495 and probably also composed the Horn Quintet in E flat major, K. 407/386c (1782?).

These jibes, which perpetuate Mozart's mocking of Leutgeb that is also documented in the dedication on the first page of the autograph to the Horn Concerto in E flat major, K. 417,<sup>10</sup> find their echo in a later manuscript of the Rondó to the present Horn Concerto in D major, but in German rather than Italian.<sup>11</sup> Its last page bears the date "Venerdì santo li 6. Aprile 792" (i.e., 1792) – a date that ought to have aroused Köchel's suspicions, given that Mozart had died on 5 December 1791. Köchel nonetheless assumed that the second manuscript was authentic, and in light of the humorous asides in both versions of the Rondó, he interpreted the year as a further joke. Moreover, he misread 1792 as 1797 and attempted to ascertain what the genuine date of the manuscript might be. He did this by reviewing when Good Friday fell on 6 April during Mozart's lifetime. As the only such year was 1787, Köchel dated the revision of the Rondó to that year and created the chronological catalogue number K. 514 for it.<sup>12</sup>

In accepting the authenticity of the revised Rondó, Köchel overlooked a number of discrepancies between it and the earlier version – discrepancies that reveal the later manuscript to be not a mere completion of the earlier draft, but a substantially different composition: (1) Whereas the first movement employs pairs of oboes and bassoons, the revised Rondó includes only oboes; (2) the string accompaniment of the principal theme is less inventive and more mechanical than the one contained in the earlier draft

(in which 43 measures are completely notated in the strings); (3) the decorations of mm. 1–2 of the principal theme found in mm. 5–6 in the first violins (joined by the violas at m. 6), and at the return after the D-minor episode, are not present in the later manuscript (although it contains a melodic inversion of the decoration in the strings at mm. 93–99), and the first two eighth-notes in the last measure of the theme are replaced with a quarter-note in both first violins and solo horn, though not consistently throughout the movement; (4) although the solo horn part of the draft manuscript is completely notated and contains several autograph revisions, it is subjected to numerous alterations in the later manuscript. These changes include the removal of all notes below  $g^1$  (sounding  $a$ ); the addition of the stopped note  $ab^2$  (sounding  $bb^1$ ),<sup>13</sup> which is not found in the earlier manuscript of either movement; modification of certain phrases; the inclusion of mm. 48–52 of Mozart's original draft (deleted by him); deletion of a considerable amount of the content near the end of the movement, replaced in part by another statement of the principal theme; the interpolation of orchestral music whose content is not found in Mozart's draft, thereby lengthening the rests in the solo horn part; and, most significantly, the insertion of a passage not found in Mozart's draft, in which the horn quotes from the Gregorian chant of the Lamentations of Jeremiah<sup>14</sup> – a fact not noticed in the literature until 1961.<sup>15</sup> As the Lamentations are normally sung on Good Friday, the dating of the manuscript to *Venerdì santo* was apparently not a coincidence.

The first three of these points are intrinsically puzzling, and the first two are stylistically suspect: the simplistic revisions to the string accompaniment (when compared with the earlier version) cannot be explained either from an aesthetic or from a practical standpoint. It is remarkable that none of the scholars who examined and compared the two manuscripts of the finale realized that the substantial discrepancies in content between the two could not be convincingly explained as a revision carried out by Mozart from his original draft. The missing bassoons, the perfunctory string accompaniment and the missing decorations in the first violins could all be explained, however, if the revision had been prepared from the original text of Mozart's solo horn part – not Mozart's draft score – by someone else. It would not be justifiable to characterize all of the discrepancies in the later manuscript as the result of intervention by another hand, however: the elimination of notes below  $g^1$  and the expansion of rests for the soloist have their counterpart in Mozart's autograph revisions of the first movement, as we shall see below.

Considering the lack of any evidence supporting either André's 1782 dating of the first manuscript or Köchel's speculative redating of the second, it is remarkable that they were to go unchallenged for over a century. Indeed, almost all performances of Mozart's "First Horn Concerto" up to the present day have consisted of the first movement as transmitted by the earlier manuscript, and of the second as transmitted by the later one. A third edition of the Köchel catalogue, edited by Alfred Einstein, appeared in 1937. It narrowed the 1782 dating of K. 412 in K.<sup>1-2</sup> to "end of 1782 in Vienna", without supplying any evidence. Einstein effected a large-scale reordering of works from this period, resulting in his renumbering the Concerto from 412 to K.<sup>3</sup> 386b. In addition, Einstein conflated K. 514 with 386b, moving the former from 1787 to 1782. Although this decision enabled the user of the catalogue to collate Mozart's draft with his alleged later revision, it blurred the work's already murky chronology.<sup>16</sup> Einstein added an observation that the title *Concerto a corno principale* on the first page of the first movement was in a foreign hand<sup>17</sup> and made minor modifications to the comments concerning the work, collating the later manuscript with the autograph. In reproducing André's description of Mozart's sardonic comments in the Rondó taken over from K.<sup>1</sup> and K.<sup>2</sup>, Einstein added in square brackets the remark "dated jokingly Vienna, Good Friday the 6th of April 1797." ["im 2. Autograph spaßeshalber »Vienna Venerdì santo li 6 Aprile 1797« datiert"] He expressed doubt that Mozart would not have composed a middle movement to the Concerto. Indeed, he was persuaded that a fragment of a Horn Concerto movement in E major, unknown to Köchel, first documented in K.<sup>2</sup> as K.<sup>2</sup> Anh. 98a, and whose incipit is reproduced by Einstein, comprised the beginning of the missing movement, while acknowledging that it might have been composed only in April 1787 (the presumed completion date of the Rondó manuscript).<sup>18</sup>

During the Second World War the contents of the Preußische Staatsbibliothek [Prussian State Library] in Berlin were evacuated for safekeeping in light of Allied air raids. Those holdings of this and other libraries whose materials were stored in the eastern territories of pre-war Germany vanished after the war. The earlier manuscript of the D-major horn Concerto was among these treasures.

The next significant event in K. 412's history was the discovery by P. Engelbert Grau OFM in 1961, already mentioned, that the revised manuscript of the Rondó contains a quotation from the *Lamentationes Jeremiae Prophetæ* that is not found in the autograph draft.<sup>19</sup> Grau noted that the Lamentations were normally sung on Good Friday – the date appearing on the manuscript – and assumed that this, like the date and the insults to Leutgeb, was a joke.

Whereas Einstein's listing of the Concerto in K.<sup>3</sup> merely subordinated the old number to the new – 386b=412 – the sixth edition of the catalogue (1964), edited by Franz Giegling, Alexander Weinmann, and Gerd Sievers, appended the number 514, assigned since K.<sup>1</sup> to the later manuscript of the Rondó, to the head of the listing: 386b=412 (and 514).<sup>20</sup> They added a few descriptive details to the work entry, derived from the editorial commentary to the edition of the Concerto published within the Breitkopf & Härtel *Gesamtausgabe*<sup>21</sup> that the Rondó, hastily drafted, followed the first Allegro without an intervening slow movement, and that Mozart later completed the Rondó by making substantial alterations to the original sketch. K.<sup>6</sup> further notes the absence of bassoons in the Rondó, and that the original versions of the two movements were at that time still unpublished. Finally, it correctly separated the first-movement fragment K.<sup>2</sup> 98a from the listing, giving it the new number 494a and a concomitant presumed dating of 1786. The listing takes note of Grau's article but not its content.

At the time of K.<sup>6</sup>'s publication the whereabouts of both manuscript sources were unknown; as noted, the earlier one had been evacuated from the Prussian State Library during World War II and had disappeared after the war's end. The later manuscript passed from Constanze Mozart to the younger of Mozart's two sons, Franz Xaver, and thence to Josephine Baroni di Cavalcabò Pawlikowska. It was evidently available to the autograph collector Aloys Fuchs and to Köchel, both of whom made copies of it, but it was untraceable after that. Fortunately, both sources have subsequently become available – the earlier one, together with the bulk of the Berlin manuscripts, in the Biblioteka Jagiellońska, Kraków (Poland); the later one in the State Scientific Library of the Hermitage, St. Petersburg (Russia).<sup>22</sup> Both surfaced in time for them to be used in the preparation of the edition of the Concerto within the *Neue Mozart-Ausgabe* in 1987,<sup>23</sup> which published a diplomatic transcription of all of the variants of the autographs to the two movements for the first time. Once they became available for study, some startling facts emerged, based upon forensic criteria rather than speculative hypotheses:

1. The paper types of K. 412 prove it to be not the first of Mozart's horn concertos, but the last, dating from between March 1791 and his death on 5 December of that year.<sup>24</sup>
2. Like the Concerto in E flat major, K. 370b+371 – Mozart's actual first horn concerto – the D-major Concerto consists of only two movements and was likewise never completed by Mozart.
3. The K. 412 autograph documents two discrete versions of both movements, in which revisions were undertaken not to improve the work, but to adapt it to the declining technique of its intended soloist, Joseph Leutgeb, who was nearly sixty at the time.<sup>25</sup>
4. Mozart evidently drafted both movements first, notating the entirety of the solo horn and a considerable amount, but not all, of the orchestral scoring.
5. He then revised and completed the first movement, adapting it to suit Leutgeb's needs by eliminating notes below  $g^1$ , rewriting or replacing difficult passages and expanding orchestral interludes in order to give Leutgeb additional time to rest.
6. Mozart made initial simplifications to the second movement as part of a similar revision, but some passages in the horn part in the low register remained, and the scoring was never completed.
7. The completion of the work, like that of the contemporaneous Requiem, K. 626, was prevented not by artistic scruples but by Mozart's untimely death; and in the case of both works the standard version performed today is the product of his assistant Franz Xaver Süssmayr (1766–1803), the actual composer of "K. 514".<sup>26</sup> There is

no reason to doubt the accuracy of Süssmayr's dating at the end of his manuscript: Good Friday, 6 April 1792.

8. Süssmayr appears to have worked not from Mozart's concerto draft, but from a copy, no longer extant, of the initial version of the solo horn part that Mozart probably had supplied to Leutgeb in order to learn what alterations he would require – a process that clearly informed the revision of the first movement and explains why Süssmayr's string accompaniment in the Rondó differs from Mozart's. From m. 118 to the end of the Rondó Süssmayr's version diverges substantially from Mozart's draft, suggesting that the copy of the solo horn part from which he worked might have broken off after m. 117.
9. Süssmayr carried out the same procedure in the Rondó that Mozart had undertaken in the first movement: he removed pitches below  $g^1$  (sounding  $a$ ) and gave the soloist more breathing time. Perhaps the quotation of the Lamentations was a private message to Leutgeb, acknowledging that although the latter would receive a performable version, its true composer had died before he was able to complete the work himself.<sup>27</sup>
10. Mirroring a procedure used in the autographs of the Horn Concertos K. 417 and 447 (but not 495), Mozart accommodates two braces of score on each twelve-stave page. The six staves of each line accommodate (1 and 2) 2 *violini*, (3) *Viola*, (4) 2 *oboe* [sic], (5) 2 *fagotti*, (6) *Bassi* during the opening tutti of the first movement, but once the solo horn enters, there is one staff too few. Whereas Mozart solves this problem in K. 417 and 447 by squeezing both violins on to a single staff, he opts for a different solution in the D-major Concerto. From the first entry of the solo horn in K. 412 the three upper string parts are moved down a staff to staves 2–4 (staff 4 thereby co-opting the oboes), staff 5 (bassoons) is given whole rests for the remainder of the brace in which the horn enters and left blank for the rest of the movement. Thereafter the wind parts are entered on a separate leaf. The basses remain on staff 6 for the entire movement. As the horn enters on the very first line of the finale of the Rondó, Mozart omits the winds from the outset, using staves 1–5 and 7–11 for the horn and four string parts. Süssmayr was evidently unaware of Mozart's scoring for the first movement, hence he erroneously left out the bassoons.

It is evident that, as was the case with the Requiem, Süssmayr's completion resulted in a corruption of Mozart's intentions. Furthermore, the process underlying the creation of both manuscripts of K. 412 has been inadequately understood, including the evaluation presented within the *NMA*.<sup>28</sup> The consequences of these findings for the D-major Horn Concerto are considerable. Alan Tyson's paper studies have redated not only K. 412, but also the E-flat major Horn Concerto K. 447, which he has placed in 1787. Thus, the traditional ordering of K. 412, 417, 447 and 495 as horn concertos 1, 2, 3, and 4 is incorrect: the order of composition was 417, 495, 447, 412 (2, 4, 3, 1). Such a far-reaching redating was not possible until the second half of the 20th century, when the research of Wolfgang Plath into Mozart's musical script and Tyson's into the paper types on which he wrote provided objective dating criteria for the first time. The 1791 dating for K. 412 and its unfinished state show that the work was missing from Mozart's thematic catalogue because it had not yet been completed (though, like K. 447 and a number of other occasional works, it might have been omitted from the catalogue even had Mozart survived to finish it). An examination of the horn writing in the four works confirms this chronology, and is best seen within the context of Mozart's treatment of the horn throughout his career.

### 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, the intended soloist of all four of the canonical Mozart horn concertos. Comparison of the range demanded by these works shows that Leutgeb easily ran the gamut from  $g$  to  $c^3$  (sounding  $Bb$  to  $eb^2$ ) in K. 417 and K. 495, but evidently could not manage anything above  $a^2$

(sounding  $c^2$ ) by 1787, when K. 447 was composed.<sup>29</sup> 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  $g^2$  (sounding  $a$  to  $a^1$ ), with the exception of  $a^2$  (sounding  $b^1$ ) which occurs twice in the original version (mm. 99 and 110) and a single time in Mozart's revised version (m. 111).<sup>30</sup>

Leutgeb was not the only horn virtuoso, however, 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 re-writing 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  $c^3$  (sounding  $A$  to  $d^2$ ), 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 chromatic pitches – especially Horns I and III – they are again silent in modulating passages and in keys other than the tonic and dominant.

In choosing two-movement concerto form rather than the standard three-movement mold – a procedure that Mozart employs in the fragmentary Horn Concerto in E flat major, K. 370b+371, the Concerto in D major, K. 412/386b and may have used for the Concerto in E flat major, K. 417, as well<sup>31</sup> – he circumvents a basic 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  $C$  (sounding  $Eb$ ) 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 he entered on the first page of the autograph to K. 371 – Leutgeb stated in the spring of 1800 that he knew nothing about the work, which, given the differing range, is unsurprising. This has led scholars to speculate on the intended soloist.<sup>32</sup> That the two movements K. 370b and K. 371 belong together 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  $g^2$  (sounding  $eb^1$  to  $bb^1$ ), 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).<sup>33</sup> Like K. 371, the Quintet for Piano and Winds in E flat, K. 452, contains a low  $C$  (sounding  $Eb$ ), showing that it was not written for Leutgeb.<sup>34</sup> The ambitus of the first-movement concerto fragment in E major, K. 494a – written  $e^1 a^1 b^1 c^2 c\#^2 d^2 d\#^2 eb^2 e^2 f^2 f\#^2 g^2 a^2 b^2 c^3$  (sounding  $g\# c\#^1 d\#^1$  etc.) – coincides entirely with the concertos written for Leutgeb prior to 1787 (K. 417, 495), though the more serious character of the work may imply a different prospective soloist. The first horn part of the twelve duos for horns, K. 487, ascends to  $g^3$  (sounding  $bb^2$  for horn in E flat) – a range without equal in Mozart's horn music. Other works that call for mastery of the horn's upper range are the Divertimento in F major, K. 213 (July 1775), in which the trio of the minuet calls for written  $c^3$  (sounding  $f^2$ ) at mm. 9–10; and the Divertimento in E flat major, K. 252/240a (1776), in which the first horn contains written  $c^3$  (sounding  $eb^2$ ) in the minuet (mm. 5, 7, 17, 21, 23) and written  $c^3$  and  $d^3$  (sounding  $eb^2$  und  $f^2$ ) in the finale (mm. 61–62).

## The Present Edition

Our understanding of Mozart's compositional habits has evolved from an earlier notion that he composed everything in his head, not on paper, and notated a composition only when it was complete in his brain. He was certainly capable of such a procedure and employed it with some regularity, but his sketches and drafts show that an important part of his creative process involved trying out – and evidently pondering – alternative strategies in so-called continuity drafts. His finished manuscripts reveal that he drafted in layers, typically beginning with the first violin and bass in an orchestral piece, and switching to the solo vocal or instrumental line upon their entrances in arias and concertos. A second layer would typically complete the string scoring, a third the winds, and so on. This procedure is revealed by the different tints of ink used for each layer, as ink was acquired in small quantities.

Although scholars seek to establish a definitive text (the so-called *Fassung letzter Hand*) for the editions they prepare, this notion does not necessarily reflect Mozart's approach to composition. For one thing, such an

aesthetic flies in the face of the spontaneous decoration and improvisation carried out in his own performances and in those of his vocal and instrumental contemporaries. For another, a specific performance often spurred him to modify the original text, and not necessarily in the sense of improving, but rather adapting it. The additions of trumpets and timpani to the Piano Concerto in C, K. 415/387b and the major alterations to *Idomeneo* and *Don Giovanni* might best be seen in this context.

These observations are a useful context for an evaluation of the autograph to the D-major Horn Concerto, K. 412. The changes to the solo horn part were not due to Mozart's worries about writing idiomatically for the horn in what was long regarded as his first horn concerto. On the contrary, he had drafted and/or completed a total of five horn concertos prior to K. 412: K. 370b+371, 417, 494a, 495, and 447, in that order. Nor, as implied by Giegling's comments in his critical report to the *NMA* edition,<sup>35</sup> should these alterations be viewed as compositional improvements instigated by Mozart. Rather, taken as a whole, the revisions are clearly a response to Leutgeb's entreaties to scale down the Concerto's demands. As mentioned above, this was accomplished in three distinct ways: reducing the ambitus of the solo part, simplifying its technical demands, and expanding or adding orchestral passages (or suppressing solo phrases) to provide respite.<sup>36</sup> Indeed, Leutgeb gave up playing in 1792<sup>37</sup> – not long after Süßmayr completed the Rondó.

Such revisions were doubtless essential to the hapless Leutgeb if he were to have any chance of executing the Concerto in the twilight of his career, but they are superfluous to all soloists except those suffering under similar constraints. It therefore seems sensible to present the Concerto in two different versions: the first reflecting Mozart's original concept of the piece (*ante correcturam*), the second addressing Leutgeb's concerns (*post correcturam*). Taken together, they reveal how Mozart was able, as throughout his career, to reconcile prosaic criteria with his artistic standards. There appears below a summary of the two versions as contained in the autograph, together with the editorial work performed in each case.

## The Two Versions

### Original version, movement I

1. Mozart's revision repeats mm. 51–54 to give Leutgeb added breathing space. This repeat has been deleted in the score of the original version.
2. The revision replaces mm. 81–84 of the original version with a 12-measure orchestral passage, again to give Leutgeb breathing room. This change has been rescinded.
3. The revision cuts mm. 109–111 of the original version and deletes m. 108 in the solo horn as part of this cut. This passage has been reinstated.
4. The revision replaces mm. 120–131 of the original version with 8 newly composed measures, in part to delete low notes in accordance with Leutgeb's needs. This change has likewise been rescinded.
5. Mm. 81–84 and 120–131 of the original version were replaced in the revision before Mozart had completed their orchestration. The missing orchestration has been supplied by the editor.
6. The draft of the original version breaks off after the soloist's final trill at m. 131. The 7-measure final ritornello is taken from Mozart's revision.

### Original version, movement II<sup>38</sup>

1. Mozart notated the entire string accompaniment through m. 40 as well as in mm. 53–55 (49–51 of the revised version). The string texture of the rest of the movement is incomplete, consisting only of numerous passages in the first violin, two spots for the second violin, and the bassi at the very end. The editor has provided the missing scoring, including the oboes and bassoons, which Mozart would have notated, as in the first movement, on a separate partitura – a task he was no longer able to carry out.
2. In order to give Leutgeb more time to breathe, Mozart added repeats of mm. 41–44 and 49–52, deleting mm. 45–48 as part of the strategy. The comment *15 Jausen* above the horn staff probably refers to the longer pause thus created. These changes have been rescinded: the repeats have been cut and the horn passage restored.
3. Mozart deleted mm. 66–69, which have been restored.
4. Mozart's simplifications to the horn part (mm. 63, 121, 122, 129, and 131) have been rescinded.
5. Two corrections to the solo horn part were undertaken by Mozart as he notated the first draft (mm. 27 and 91). These are slips of the pen rather than revisions and therefore have been incorporated into the text of both versions.<sup>39</sup>

## Revised version, movement I

The revision was completed by Mozart and constitutes the basic text of all published versions of the first movement. Its changes from the original version have been detailed above.

## Revised version, movement II

Mozart died before completing his revision of the second movement. His alterations to his original draft consist of the following:

1. Two four-measures cuts, after m. 44 and after m. 96 of the corrected version.<sup>40</sup>
2. Simplifications of the solo horn part at mm. 59, 113, 114, 121 and 123.<sup>41</sup>
3. Death stayed Mozart's hand before he was able to eliminate all notes below  $g^1$  (sounding  $a$ ), as he did in the first movement, and as Süßmayr carried out in his completion. The editor has carried out this process in the three passages in which written  $g$ ,  $c^1$ , and  $e^1$  (sounding  $A$ ,  $d$ , and  $f\#$ ) are employed: mm. 31–32,<sup>42</sup> 100–101 (= 31–32), and 125–127.<sup>43</sup>
4. As in the original version, the orchestration missing from the draft has been supplied by the editor.

The present score is the first to present both versions in a philologically rigorous and performable text. Other editions offering a completion of Mozart's draft<sup>44</sup> do not draw the consequences from Mozart's revision of the first movement and Süßmayr's horn part in the Rondó: they present the expansions and cuts in Mozart's revision of the Rondó and the simplified version of the solo horn at mm. 113 and 114 of the revised version (corresponding to mm. 121 and 122 of the original version), but they preserve the low notes eliminated by Mozart and Süßmayr, and the original, more demanding version of mm. 128–129 (simplified in mm. 121–122 of the revision); only Marguerre and Wiese indicate Mozart's simplified version as an *ossia*.

As we have seen, Süßmayr's completion diverges substantially from the text of Mozart's Rondó. It has not been included here, as it is demonstrably an independent composition – and one whose grammatical faults and textural infelicities provide sufficient grounds for this decision.<sup>45</sup> A synopsis of the solo horn parts and the rests contained in the two versions of the first movement and the three versions of the Rondó – original, revised, and Süßmayr – proves beyond any doubt that Süßmayr's solo horn part was derived from Mozart's draft.<sup>46</sup>

## Editorial markings in the musical text

The portions of the score notated by Mozart are labeled "M."; those by the editor are labeled "E." Passages labeled with "(M.)" are missing from the autograph but reproduce readings by Mozart from parallel passages. Staccato strokes, rests and accidentals supplied by the editor are given in small type and added slurs are dashed. Tutti and Solo indications, which are missing from the autograph, have been added tacitly.

## Lead-in in the Rondó

Given Mozart's lengthening of orchestral passages to allot Leutgeb more breathing space, the lack of a provision for a first-movement cadenza is scarcely surprising. Leutgeb's declining endurance makes it likely that Mozart never intended to compose a middle movement to the Concerto.<sup>47</sup> For the same reason the fermata in the Rondó (m. 109 of the original version, m. 101 of the revision) may not necessarily mandate a lead-in ("Eingang"), as it customarily does in such places. Nonetheless, Leutgeb's age-related limitations need not constrain subsequent players, and the horn part added separately to the edition for horn and piano EB 8698 includes sample embellishments of the fermata by the editor for those players who wish to include one.

The editor would like to express his appreciation to Faye Ferguson (Salzburg), Geneviève Geffray (Salzburg), John Harbison (Cambridge/MA–Token Creek/WI), Christian Rudolf Riedel (Breitkopf & Härtel), and Neal Zaslaw (Ithaca/NY) for their help in conjunction with the preparation of this edition. Special thanks go to Sylwia Heinrich, formerly of the Biblioteka Jagiellońska in Kraków, whose continual cooperation and helpfulness regarding the autographs to the Horn Concertos K. 412 and 417 was indispensable to the realization of this project.

- 1 The catalogue has been published in facsimile several times, most recently within the *Neue Mozart-Ausgabe* [= *NMA*]: X/33/1: *Eigenhändiges Verzeichnis*, presented by Albi Rosenthal and Alan Tyson (1991).
- 2 Offenbach 1805, <sup>2</sup>1828.
- 3 *Thematisches Verzeichnis W. A. Mozart'scher Manuscripte, chronologisch geordnet von 1764–1784 von A. André*.
- 4 *Thematisches Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, [...] welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt*, Offenbach 1841. This is a systematic, not chronological, catalogue. Earlier issues included price lists, suggesting that it was designed as an auction catalogue.
- 5 Cf. facsimile on p. 41 and the detailed Critical Report (also available at [www.breitkopf.de](http://www.breitkopf.de)).
- 6 The surviving autograph to K. 417 (Kraków, Biblioteka Jagiellońska), consists only of the outer movements, which has led to speculation that the middle movement might not be authentic.
- 7 Subsequent editions of the Köchel catalogue introduced new entries, consisting of a number followed by a letter (e.g., K. 417a after K. 417), for works hitherto unknown, or to reposition works whose dating was changed. Such K. numbers introduced by later editions will be identified with superscript numbers (K.<sup>2</sup>, K.<sup>3</sup>, K.<sup>6</sup>); the fourth and fifth editions are mere reprints of the third.
- 8 Köchel was only partially familiar with Mozart's first attempt at a horn concerto – the Concerto in E flat major (1781), consisting of a first movement, K.<sup>6</sup> 370b, and what has become known as the Concerto Rondo in E-flat major, K. 371: he knew the Rondo, but only one of the seven presently known autograph fragments of the first movement. Cf. Mozart, *Concerto for Horn and Orchestra in E flat major K. 370b+371*, compl. and ed. by Robert D. Levin, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003 (score PB 5357; edition for horn and piano EB 8697), from which the section of this Preface Mozart's Treatment of the Horn is presented in revised form.
- 9 Not "ca. 1745", as reported in <sup>1</sup>*The New Grove*, vol. 10, p. 699 (Reginald Morley-Pegge, with editorial revision); corrected in <sup>2</sup>*The New Grove*, vol. 14, p. 600 (ibid., Thomas Hiebert). Cf. Franz Giegling's foreword to *NMA V/14/5* (Horn Concertos), p. IX, quoting Joseph Heinz Eibl's commentary from: *MOZART. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, ed. by Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, coll. by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch with comm. by Joseph Heinz Eibl, ed. by Ulrich Konrad, Kassel etc. 1962–2005 [= Bauer-Deutsch], vol. V, re: letter 63, pp. 76–77; vol. VII, re: letter 63, p. 512.
- 10 "Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt I zu Wien [[n überstrichen]], den 27<sup>ten</sup> May 1783." ["Wolfgang Amadé Mozart has taken pity on Leitgeb ass, ox and fool, in Vienna, 27 May 1783."] Cf. "Leitgeb bitt um Hilf" ["Leutgeb ask for help"] at a crossed-out measure between mm. 23 and 24; see facsimile of this leaf in *NMA V/14/5*, XVII. The entire manuscript has been reproduced in Dimitri Kolbin, *Ein wiedergefundenes Mozart-Autograph*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968–70, pp. 193–204; and in *NMA V/14/5*, pp. 171–175.
- 12 The 1792 date was first correctly identified by Ignaz Franz Edler von Mosel in 1839 (*Über die Original-Partitur des Requiem von W. A. Mozart. Seinen Verehrern gewidmet durch I. F. Edlen von Mosel, k. k. wirkl. Hofrath und ersten Custos der Hofbibliothek, Ehrenmitglied mehrerer phylharmonischen [sic] Gesellschaften*. Vienna: A. Strauss, 1839, p. 16); cf. Wolfgang Plath, *Noch ein Requiem-Brief*, in: *Acta Mozartiana* 28/4, November 1981 [= Plath, *Requiem-Brief*], pp. 99 and 101, n. 17. Plath notes that Mosel's attempt at establishing the authenticity of the various handwritings in the Requiem causes him to invoke the revised manuscript of the Rondó to K. 412, under the assumption that it is by Mozart. Otto Jahn refers to "Ein Rondo D-dur für Horn, am 6. April 1791 für Leitgeb componirt" ["A Rondo in D major for horn, composed on 6 April 1791 for Leitgeb"], in: *W. A. Mozart*, Leipzig 1858, vol. III p. 294, n. 44; cf. Giegling's foreword to *NMA V/14/5*, p. XVII, n. 45. Tyson notes that Jahn may have derived this date from Aloys Fuchs' authentication on the second manuscript, which bears this date. Cf. Tyson, *Mozart's D-Major Horn Concerto: Questions of Date and of Authenticity*, in: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Massachusetts and London, England 1987: Harvard University Press [= Tyson 1987], p. 250 and p. 354, n. 17. (Despite Tyson's statement that the essay is a reprint from *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue*, ed. by Edward H. Roesner and Eugene K. Wolf, Madison, Wisconsin: A-R Editions, 1987 [op. cit., p. 362, but without page reference], the Festschrift was issued only in 1990, where the corresponding citation is found on p. 429 and n. 19.) Fuchs may have corrected 1792 to 1791 to bring it within Mozart's lifetime, without realizing that Good Friday did not fall on April 6 in 1791. Köchel's entry for 412 refers to the latter manuscript erroneously as 531 rather than 514 (K.<sup>1</sup>, p. 333), corrected by Paul Graf von Waldersee in K.<sup>2</sup> (p. 387).
- 13 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.
- 14 Cf. mm. 67–79, prepared by a new tutti from mm. 63–66.
- 15 See p. IX and n. 19.
- 16 Einstein created the new numbers 540a, 540b, and 540c for the three additional numbers Mozart composed in 1788 for the Vienna performances of *Don Giovanni*, K. 527, but the entries to these (K.<sup>3</sup>, p. 691) simply refer back to K. 527.

- 17 Cf. the Critical Report.
- 18 K.<sup>2</sup> Anh. 98a was renumbered by K.<sup>6</sup> to 494a, and is presently dated 1785, cf. *NMA* X/30/4 (Fragmente), submitted by Ulrich Konrad (2002). The manuscript bears no tempo marking (Einstein added [Andante] to the incipit – cf. K.<sup>3</sup>, Leipzig, 1937, pp. 502–503), but the structure and length of its opening tutti (65 mm.) exclude the possibility of the fragment's being anything other than a first movement. Given Einstein's inclusion of the fragment's incipit, he was aware of its E-major tonality. It is therefore difficult to understand how he could have thought that Mozart would have conceived a movement in E major as a middle movement to a D-major concerto.
- 19 P. Engelbert Grau OFM, *Ein bislang übersehener Instrumentalwitz von W. A. Mozart. Bemerkungen zu KV 412*, in: *Acta Mozartiana* 8/1 (1961), pp. 8–10. The quotation is found at mm. 67–79 in the horn, doubled by Vl. I, and is prefigured by the latter at m. 63. The title of Grau's article reveals that he believed the completed version of the Rondó to be by Mozart.
- 20 K.<sup>6</sup>, Wiesbaden, 1964, p. 428.
- 21 XII/16 (June 1881).
- 22 Formerly Institute for Theater, Music and Cinematography. Cf. Kolbin, op. cit. (n. 11).
- 23 *NMA* V/14/5, presented by Franz Giegling. Facsimiles of the autographs were published within Hans Pizka, op. cit. (cf. n. 13).
- 24 For an inventory of the paper types found in K. 412 and their dates see the Critical Report. Paper type 82, used for fols. 1–4 of the first movement, was first used by Mozart in 1785, but he continued to use it in the years thereafter. Paper type 102 (fols. 5–6, comprising the revision and ending of the first movement), was first used by Mozart in March 1791. Notwithstanding the dating evidence of the paper type, the range of K. 412 is narrower than K. 447 (1787), lacking the written *g*, which is found in the earlier concerto (cf. Mozart's Treatment of the Horn, below; regarding the dating of K. 447, see n. 29). Thus, it is unlikely for K. 412 to have been begun before 1788 at the earliest. The first movement was not completed until 1791, and the draft of the Rondó was not begun until then. See Tyson 1987 (cf. n. 12), p. 252.
- 25 See below. Giegling recognizes that Mozart's alterations in the autograph to his initial draft of the first movement were in response to Leutgeb's needs (*NMA* V/14/5, p. XV), but he then contradicts this view by asserting that the low notes initially found in the draft imply that the movement was intended for someone other than Leutgeb (pp. IX, XVIII–XIX). He also suggests that it is unclear for whom Süßmayr intended his completion of the Rondó, and whether Süßmayr was working by memory or deliberately altered Mozart's draft in order to assert greater compositional independence (p. XVIII). There is no plausible basis for Giegling's skepticism, however: the presence of Leutgeb's name in the manuscript of Süßmayr's Rondó and its replication of most of the solo part to Mozart's draft suffice to support the traditional assumption that the work was designed for Leutgeb, as do the running insults in Mozart's draft of the Rondó and their obvious connection to the dedication of the concerto K. 417. The progressive constriction in Leutgeb's range, documented in the ambitus of Mozart's concertos for him, make the reduction in range carried out within Mozart's revision of the first movement and Süßmayr's version of the Rondó utterly consistent with Leutgeb's involvement. No alternative hypothesis plausibly addresses all of these points. As the integrity of the two-movement concerto autograph has long been accepted – and is supported by the paper types, as mentioned above, the fact that Leutgeb's name is found only in Süßmayr's version of the Rondó no more contradicts Mozart's intentions than it does in K. 447, in which it likewise appears only in the finale.
- 26 Süßmayr's completion of the Rondó bears the number SmWV 502 in the catalog of his works prepared by Erich Duda (*Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs. Thematisches Werkverzeichnis [SmWV] mit ausführlichen Quellenangaben und Skizzen der Wasserzeichen. Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, vol. 12, Kassel etc., 2000, pp. 246–247). Giegling claims that the correct attribution to Süßmayr was first made by Wolfgang Plath (Plath, Requiem-Brief [cf. n. 12], pp. 99 and 101, n. 20); cf. *NMA* V/14/5, p. XVIII and n. 46). In an earlier article Plath had declared that the second manuscript was inauthentic but excluded Süßmayr (as well as Eberl, Freystädtler, Attwood, and Maximilian Stadler) as possible scribes (Plath, *Zur Echtheitsfrage bei Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1971/72, pp. 26–27). Plath's revised opinion excuses his earlier verdict on the grounds that Köchel's dating of 1787 antedates Süßmayr's arrival in Vienna. (A misprint in Plath's explanation results in a misquotation of Süßmayr's dating as  $\overline{292}$ , i. e., 1292, rather than  $\overline{792}$  = 1792 – an eerie parallel to the historic confusion of  $\overline{797}$  = 1797 rather than the correct  $\overline{792}$  = 1792.) Giegling likewise attributes the 1791 redating of K. 412 to Plath alone, on the basis of Mozart's handwriting (*NMA* V/14/5, p. XV), though at the time of the publication of the horn concertos volume Tyson's similar judgment had been in print for seven years, having been noted in Stanley Sadie's article on Mozart in *The New Grove* (vol. 12, p. 707 [1980]). Moreover, Tyson identified Süßmayr as the composer of "K. 514" at a conference of *NMA* editors in May 1981 – six months before the appearance of the article (Plath, Requiem-Brief, see the beginning of this footnote and n. 12) in which Plath first made this claim – a conference at which Plath was present: Tyson, *New Dating Methods: Watermarks and Paper-Studies*, in: *NMA. Bericht über die Arbeitertagung in Kassel. 29.–30. Mai 1981*, p. 54. See once again Kolbin, op. cit. (cf. n. 11). Kolbin believed the manuscript to be in Mozart's hand.
- 27 This suggestion was previously made in Tyson 1987 (cf. n. 12), p. 259.
- 28 *NMA* V/14/5, pp. IX, XVI–XIX and Kritischer Bericht, p. e/63.
- 29 *Ibid.*, p. XIII; Tyson 1987 (cf. n. 12), p. 247.
- 30 Cf. Robert D. Levin, *Who Wrote the Mozart Four-Wind Concertante?*, *Stuyvesant*, 1988, pp. 143–154. The draft of the Rondó does not exceed the upper limit of written *g*<sup>2</sup> (sounding *a*<sup>1</sup>). Regarding the lower limit of the Rondó, see below.
- 31 Cf. n. 6 above.
- 32 Giegling suggests the Viennese hornist Jacob Eisen (1756–1796) (*NMA* V/14/5, pp. X, XVI). Giegling's view is shared by Paul R. Bryan, *The Horn in the works of Mozart and Haydn: some observations and comparisons*, in: *Haydn Yearbook* 9 (1975), p. 215. Herman Jeurissen considers Franz Lang (1751–1816), first horn of the Mannheim (later Munich) court orchestra, a likelier candidate (Jeurissen, *Fragen und Hypothesen in bezug auf die erhaltenen Manuskripte der Mozartschen Hornkonzerte*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991, 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 Mozart's *Symphonie concertante*, K. Anh. 9/297B (Jeurissen, p. 932).
- 33 Jeurissen, whose attempted reconstruction of K. 370b is published in *Ars Instrumentalis* 74, Sikorski: Hamburg, 1983, does not mention the striking difference in the horn writing between K. 370b and 371.
- 34 Giegling's speculation that K. 452 could have been meant for Leutgeb (*NMA* V/14/5, p. X) overlooks this detail. Indeed, although Giegling notes the use of C in K. 371, he overlooks its presence in K. 452. Were this pitch idiomatic to Leutgeb's technique, it surely would be found in at least one of the concertos written for him when he was still at the peak of his technique (K. 417 and 495).
- 35 *NMA* V/14/5, Kritischer Bericht, p. e/63.
- 36 Benjamin Perl has advanced the theory that Leutgeb supplied Mozart with the solo horn part, for which Mozart composed the orchestral accompaniment (Perl, *The Doubtful Authenticity of Mozart's Horn Concerto K 412*, in: *Historic Brass Society Journal*, 2004, pp. 67–88). Perl's view has recently been supported by Karsten Nottelmann ("Die Solo gab Leutgeb dazu" – *Neues zu Mozarts Hornkonzerten*, in: *Acta Mozartiana* 59/2, [Dec. 2012], pp. 137–138). This thesis is contradicted by the corrections to the horn part carried out both by Mozart in the autograph of both movements and in Süßmayr's completion. Leutgeb would most certainly not have written down a version whose ambitus, passagework, and physical demands exceeded his abilities.
- 37 Morley-Pegge, loc. cit. (cf. n. 9), also cited by Giegling (*NMA* V/14/5, p. XIX, n. 49). Leutgeb seems to have presented Mozart's son, Franz Xaver Wolfgang, with the horn part to a concerto in E-flat in 1808 for which the latter composed an accompaniment – precisely the scenario suggested by Perl with regards to K. 412. The younger Mozart entered it into his works catalogue as follows: 1808 I [...] Eingangs tutti und Zwischen tutti zu einem Waldhorn Concert I für Leitgeb, mit 2 Viol. Viola, Bass, 2 Oboi, 2 Corni. Die Solo gab I Leitgeb dazu. I 14<sup>th</sup> July. See Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn: der Musiker und das Erbe des Vaters*, Kassel, etc., 2009, vol. 2, pp. 320–321. I am grateful to Neal Zaslaw for bringing this to my attention.
- 38 The measure numbers given are those found in the score of the original version. They differ from those of the revised version and those given in the *NMA* score of the draft (*NMA* V/14/5, pp. 127–134); see n. 40.
- 39 The distinction between immediate corrections and those carried out at a later time reveals Mozart's working habits: in the former case, corrections were made by smearing and wiping away the ink before it dried; the later corrections required crossing out the earlier version or erasure, as the ink had already dried.
- 40 The measure numbers given are those in the present edition, in which the repeats of mm. 41–44 and 45–49 are indicated with repeat signs without counting their content twice. In the *NMA* edition of the draft (cf. n. 38), the two four-measure repeats (the latter after the first cut) are counted as if they were written out and thus comprise mm. 41–48 and 49–56, resulting in measure numbers 8 higher after this passage. Thus, the *NMA* numbers the measures of the first cut 48a–48d and those of the second cut, which follows m. 104 in its edition, as 104a–104d.
- 41 These correspond to mm. 67, 121, 122, 129, and 131 of the *NMA* edition.
- 42 The revision of mm. 31–32 /100–101 in the present edition is identical to Süßmayr's.
- 43 These correspond to mm. 108–109 and 133–135 in the *NMA* edition.
- 44 These include those of Franz Beyer (Kunzelmann 1988, 1995), John Humphries (Fentone 1988), Karl Marguerre (Breitkopf 1980), Barry Tuckwell (Schirmer 1994), and Henrik Wiese (Henle 2001).
- 45 Cf. Robert D. Levin, *Zur Musiksprache der Süßmayr zugeschriebenen Sätze des Requiems KV 626*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991, p. 475–493.
- 46 Cf. Appendix, pp. 36–40.
- 47 The fact that Mozart's first surviving Horn Concerto, K. 370b+371, likewise has only two movements, and the possible reasons for this, have been discussed above.