

# Vorwort

Die Symphonie in F-dur KV 112 ist die letzte von Mozarts italienischen Symphonien. Sie wurde gegen Ende des Jahres 1771 in Mailand komponiert. Tatsächlich gehört diese Symphonie zu den wenigen italienischen Symphonien, die ihm mit Sicherheit zugesprochen werden können. Zwar schrieb Mozart am 25. April 1770 aus Rom an seine Schwester: „... wenn ich diesen Brief beendet habe, werde ich eine meiner Sinfonien beenden, die ich begonnen habe, die Arie ist beendet, eine Sinfonie ist beim Kopisten (welcher mein Vater ist), weil wir sie niemand anderem zum Kopieren geben wollen, sie würde sonst geraubt werden.“ und am 4. August 1770 aus Bologna: „Unterdessen habe ich schon 4 itallienische Sinfonien komponiert, ...“<sup>1</sup>. Nur wenige dieser Symphonien können, wenn überhaupt, sicher identifiziert werden. Die undatierte Symphonie KV 73 wurde gelegentlich mit dem Anfang der Italienreise in Verbindung gebracht. Da sie auf Salzburger Papier geschrieben ist, könnte sie dort 1769 ihren Ursprung gehabt haben.<sup>2</sup> Zu KV 81, 84, 95 und 97 fehlen authentische Quellen.<sup>3</sup> Von den anderen in dieser Zeit tatsächlich oder vermutlich komponierten Symphonien verbleiben also nur KV 74 (mit ziemlicher Sicherheit 1770 in Mailand geschrieben) und KV 110 (datiert Salzburg, Juli 1771), die mit Sicherheit von Mozart stammen.

KV 112 beansprucht daher in Mozart Schaffen als eine der wenigen authentischen und datierten Symphonien der Italienreise eine Sonderstellung. Diese wird noch durch einen stilistischen Aspekt verstärkt: Im Gegensatz zu anderen mutmaßlich in Italien komponierten Symphonien, meist in D-dur und in einem etwas oberflächlichen, opernhaften Stil geschrieben, besitzt KV 112 eindeutig einen deutschen Charakter. Das wirft zwangsläufig Zweifel an der Echtheit der weniger individuellen, ebenfalls Mozart zugeschriebenen Werke auf, zu denen aber authentische Quellen fehlen.

Laut Autograph, der einzigen erhaltenen authentischen Quelle des Werkes, wurde KV 112 am 2. November 1771 in Mailand (*à Milano 2 di Novemb 1771*) beendet. Das von Leopold Mozart eingetragene Entstehungsdatum ist allerdings nicht ganz sicher: Der Monatsname ist über eine heute unleserliche Korrektur geschrieben (die noch nasse Tinte wurde vollständig verwischt und mit einem neuen Monatsnamen überschrieben). Dennoch kann als sicher gelten, dass das Werk in jenem Herbst komponiert und möglicherweise am 22. oder 23. November im Mailänder Haus des Albert Michael von Mayr, Zahlmeister des Erzherzogs Ferdinand, Gouverneur der Lombardei, aufgeführt wurde.<sup>4</sup> Problematischer ist die Frage nach der Autorschaft zumindest von Teilen der Symphonie. Im Autograph stammt einer der Sätze, das Menuet, untypischerweise von der Hand Leopold Mozarts.<sup>5</sup> Ob damit Leopold auch als Komponist anzusehen ist, lässt sich nicht schlüssig nachweisen. Es gibt dort sowohl Indizien, die auf eine bloße Kopie hindeuten, als auch solche, die eher als Spuren eines möglichen Kompositionsprozesses zu deuten wären.<sup>6</sup> Der von Leopold geschriebene Teil des Autographs weist also einen widersprüchlichen Befund auf und die Frage nach der Autorschaft muss mangels anderer Quellen offen bleiben. (Weitere für die Edition wichtige Fragen ergeben sich aus der Tatsache, dass Eintragungen Leopold Mozarts in der gesamten Partitur zu finden sind; dies wird weiter unten diskutiert.)

## Edition und Aufführungspraxis

Vorliegende Ausgabe geht von der Überzeugung aus, dass Mozarts Autographie nicht nur die „Substanz“ seiner Werke, sondern ebenso – auf ganz reale Weise – konkrete Aufführungen widerspiegeln. Eine „Fassung letzter Hand“ lässt sich kaum erstellen: Wie seine Auto-

graphie und Aufführungskopien zeigen, revidierte Mozart meist ein Werk, sobald er es nochmals spielte. Insofern spiegeln die Quellen – auch diejenigen, die unmittelbar auf ihn selbst zurückgehen – nicht notwendigerweise die sukzessive „Verschlechterung“ eines „festgelegten“ Textes wider (selbst wenn sie manchmal Kopierfehler enthalten), vielmehr stellen sie Momentaufnahmen in der Aufführungsgeschichte eines Werkes dar. Unter diesem Aspekt können viele traditionelle „Editionsprobleme“, unter anderem uneinheitliche Bogensetzung und Dynamik, entweder als absichtliche Unterschiede und Variationen (ein wesentliches Element in Mozarts Stil) oder als unterschiedliche Aufführungsmöglichkeiten verstanden werden. In Fällen, wo sich derartige Sachverhalte in den Quellen exakt datieren oder wo sich verschiedene chronologische Schichten eines Autographs oder einer authentischen Kopie unterscheiden lassen, tritt eine regelrechte „Aufführungsgeschichte“ zutage. Diese zeigt, dass Mozart interpretatorische Vielfalt erwartete: Die Notwendigkeit zu interpretieren ist sowohl explizit als auch implizit in seiner Notation enthalten.

Diese grundsätzliche Notwendigkeit wird im Fall von KV 112 aufgrund der Korrekturen Leopold Mozarts in der Partitur erschwert. So ist zum Beispiel keinesfalls sicher, dass alle von ihm hinzugefügten Artikulationen – die im Übrigen zur Vereinheitlichung einiger Passagen tendieren – von Mozart stammen oder von ihm autorisiert sind. Dies gilt insbesondere für die Ergänzung von Staccatostrichen in Streicherstimmen, so z. B. in den Takten 60 und 65 des ersten Satzes. Im „Critical Report“ (Kritischen Bericht) werden daher Leopold Mozarts Ergänzungen gesondert angeführt.

Um ein möglichst klares Bild Mozartscher Praxis zu vermitteln, wurde in der Regel die charakteristische Notation des Autographs beibehalten. Sie kommt der Substanz des Werks meist näher, als es die normative Einengung modernisierter Notation vermag. Dies gilt insbesondere dann, wenn aus den Mozart-schen Notierungseigenheiten Hinweise auf die Ausführung abgeleitet werden können:

- die Doppelhalsierung, die nicht nur auf *divisi*, sondern bisweilen auch auf polyphone Führung hinweist;
- die Verbalkung bzw. gelegentliche Separierung einzelner Noten oder -gruppen innerhalb der Verbalkung, die aufschlussreich für Artikulation und Akzentuierung der Phrasenstruktur sein kann;
- die Kombination von Halte- und Bindebögen, die im Gegensatz zur heute gebräuchlichen Form Haltebögen nicht unter längere Bindebögen zusammenfasst.

Bögen zwischen Vorschlags- und Hauptnoten wurden nicht automatisch ergänzt. Zwar schreibt Leopold Mozart deren prinzipielle Anbindung selbst in Fällen vor, wo sie nicht notiert sind,<sup>7</sup> jedoch zeigt die Notierungsweise in Mozarts Autographen und Aufführungsmaterialien ebenso wie der musikalische Kontext, dass dies für ihn nicht notwendigerweise immer der Fall gewesen sein muss, zumindest in den Jahren nach 1770. Ähnlich vorsichtig verfahren wurde mit der Übertragung der Artikulation innerhalb der Streicherstimmen oder von Streichern und Holzbläsern in andere Holzbläserstimmen, wenn diese nicht im Autograph notiert sind. Dies trifft insbesondere auf die Hornstimmen zu, denen in modernen Editionen vielfach die Artikulation der Oboen oder anderer mehr oder weniger parallel laufender Stimmen übertragen wurde. Diese sind jedoch in Mozarts Autographen oder Aufführungsmaterialien artikulatorisch nahezu unbezeichnet und es gibt kaum Grund anzunehmen, dass Mozart generell von einer Angleichung der Hörner an die Artikulation der Holzbläser ausging. Aus den gleichen Grün-

den wurden artikulatorische Ergänzungen an Parallelstellen nur dort vorgenommen, wo autographe Anhaltspunkte für eine Artikulationsabsicht zu finden waren.

Einige spezifische Fragen der Aufführungspraxis werden im Folgenden besprochen.

### Ensemblegröße, Besetzung und Aufstellung

Über Größe und Besetzung der italienischen Konzertorchester existieren nur ungenaue Angaben. Für Opernorchester gibt es reichlich Belege: Das Mailänder Orchester wies 1770 immerhin 57 Mitglieder auf, die Oper von Neapel hatte 1773 etwa 53 und die Turiner Oper 1774 mehr als 60 Orchestermmitglieder. Konzertorchester waren hingegen offenbar weniger stark besetzt: Diese spielten 1770 z. B. in Cremona in einer Besetzungsstärke der Streicher von 5 VI. I, 5 VI. II, 2 Va., 1 Vc. und 3 Kb., in Mantua von 3 VI. I, 3 VI. II, 2 Va., 1 Vc. und 2 Kb. und um etwa 1780 in Florenz von 4 VI. I, 4 VI. II, 2 Va., 1 Vc. und 1 Kb. Die Bläser eingeschlossen, schwankte die Größe dieser Orchester zwischen 18 und 21 Mitglieder – vorausgesetzt, dass diese Zahlen glaubwürdig sind, scheinen sie zumindest die Standardgröße eines italienischen Konzertorchester wiederzugeben.<sup>8</sup>

Obleich Aufstellungspläne dieser Zeit ungenau sind, kann man davon ausgehen, dass die Continuo-Gruppe wahrscheinlich um das Tasteninstrument gruppiert war, die ersten und zweiten Violinen waren einander gegenüber postiert und dahinter befanden sich die Bläser. Das zeitgenössische Bild eines venezianischen Hauskonzerts aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt ein Tasteninstrument in der Mitte des Ensembles mit einem Cellisten, der dem Continuo-Spieler über die Schulter schaut. Die Violinen, dem Tasteninstrument am nächsten, sind auf beide Seiten eines langen Tisches aufgeteilt, dahinter, ebenfalls aufgeteilt, die Bläser.<sup>9</sup> Obwohl das Orchester auf dem Bild eindeutig unvollständig besetzt ist, vermag es sicher einen Eindruck von einer typischen Sitzordnung wiederzugeben. Man kann also davon ausgehen, dass der Continuo von einem Cembalo, einem Fagott, Violoncello und/oder Kontrabass übernommen wurde.

### Dynamik

In der Regel notiert Mozart dynamische Bezeichnungen links von den betreffenden Noten mit den im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Formen *pia*: (*p*.), *for*: (*f*.), wobei der Doppelpunkt auf eine Abkürzung hinweist. Die vereinfachte Notation mit Buchstaben (*p*, *f*), wie sie ausnahmslos in Drucken verwendet wird, taucht in seinen früheren Manuskripten weniger regelmäßig für nachträgliche und manchmal flüchtige Zusätze zum Notentext auf; Buchstabenbezeichnungen sind dagegen eher für Mozarts späte Wiener Jahre charakteristisch.

Die Platzierung und Ausführung von Mozarts Dynamik kann Herausgeber wie Interpreten vor vertrackte Probleme stellen. Die normative Verwendung von Buchstaben, so eindeutig sie erscheinen mag, kann vor allem dort problematisch sein, wo sich Mozarts Bezeichnungen *pia*: bzw. *for*: über mehrere Noten erstrecken. Werden sie vom Herausgeber zum Beginn dieser verbalen Bezeichnungen statt zu deren Ende platziert, kann dies dazu führen, dass die Dynamik um einigen Noten zu früh gesetzt ist. In KV 112 betrifft dies vor allem die Violinen in T. 32 des ersten Satzes.

Dabei beschränkt sich die Problematik keinesfalls auf die Platzierung. Gehören einerseits abrupte Dynamikwechsel unabdingbar zu Mozarts Stil, so legen andererseits Inhalt und Charakter seiner Musik die Möglichkeit vermittelnder dynamischer Übergänge auch an Stellen nahe, wo kein *crescendo* bzw. *decrescendo* vorgeschrieben

ist. In solchen Fällen kann die Dynamik den Augenblick bezeichnen, wo die neue Klangstärke erreicht ist oder sie dient eher der Phrasiegestaltung, als dass damit ein abrupter Wechsel gemeint ist. Solche Fälle finden sich in KV 112 u. a. im ersten Satz in der Bassstimme T. 113 bzw. im Molto Allegro in ersten und zweiten Violinen T. 17f.

Ein Aspekt in der Dynamik von KV 112 verdient besondere Beachtung: Das gesamte Andante weist keinerlei dynamische Bezeichnungen auf. Dies bedeutet aber nicht, dass es einförmig aufzuführen wäre; vielmehr stellt es eine Einladung dar zu eigener subtiler Gestaltung der Dynamik entsprechend der Phrasenstruktur und des Affekts.

### Artikulation

Klarheit der Artikulation ist eine zentrale Eigenschaft des Mozartschen Stils, was durch seine detaillierte Notation von Bögen und Staccatozeichen bestätigt wird. Es gibt jedoch immer wieder kontroverse Meinungen darüber, ob Mozart bei der Bezeichnung von Staccati zwischen Punkt und Strich unterschied und welche Bedeutung diesen Zeichen beizumessen ist.<sup>10</sup> Ein kurzes, leichtes Absetzen ist nur eine Bedeutung des Striches: Er kann auch ein betontes Absetzen bezeichnen, vergleichbar dem späteren, in Mozarts Manuskripten nicht vorkommenden Akzent (>). Die Violin- schule seines Vaters erwähnt nur den Strich. Da Mozart nach meiner Überzeugung fast ausschließlich Striche notierte (auch wenn diese durch sein hohes Schreibtempo gelegentlich eher Punkten ähneln), aber auch, um eine willkürliche Unterscheidung zwischen Punkt und Strich zu vermeiden, werden diese Zeichen in vorliegender Ausgabe generell als kurze Striche wiedergegeben. Der Benutzer kann so am besten über die geeignetste, dem jeweiligen Kontext bzw. Charakter entsprechende Ausführung entscheiden. In diesem Zusammenhang sei auf eine besonders wichtige wie ungewöhnliche Notationseigenheit im dritten Satz von KV 112 hingewiesen: Normalerweise finden sich zur Bezeichnung von begleitenden Portato- oder Portato-ähnlichen Stellen im Zusammenhang mit Bögen nur Punkte. In T. 56–91 sind hier in den zweiten Violinen gleichwohl eindeutig Striche unter den Bögen notiert.

Nach Leopold Mozart und anderen Lehrwerken der Zeit sind Bögen als Diminuendo aufzufassen, wobei die letzte Note leichter und kürzer auszuführen ist. Auch eine andere Notierungseigenheit Mozarts verdient Beachtung. Setzt er Bögen zu verbalkten Gruppen von Achtelnoten oder schnelleren Werten, dann unterbricht er diese immer dann, wenn sich die Verbalkungsrichtung ändert; darüber hinaus unterbricht er in der Regel Bögen an Seitenenden, gelegentlich „stückelt“ er auch einen weiteren Legatobogen an den vorherigen an. Wie Parallelstellen zeigen, kann man aus diesen Bogenunterbrechungen nicht die normalerweise damit verbundene Artikulationsabsicht ableiten. Trotzdem wurde generell auf Angleichung solcher Unterschiede verzichtet, um auch hier die Entscheidung dem Benutzer zu überlassen.

Über alle Details der verwendeten Quellen und die editorische Umsetzung informiert der „Critical Report“, dessen Benutzung hiermit empfohlen wird. Für die Genehmigung, das Autograph aus erster Hand zu studieren, sei der Pierpont Morgan Library, New York und insbesondere J. Rigbie Turner gedankt. Ebenso bin ich Robert D. Levin dankbar für die zahlreichen Gespräche über Aufführungspraxis und Edition sowie für manche Formulierungen in diesem Vorwort, die sich zum Teil von unserer gemeinsamen Arbeit an Mozarts Klavierkonzerten herleiten.

# Anmerkungen

- 1 Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe I* (= Bauer-Deutsch I), Kassel 1962, S. 342 („... finita questa lettera, finirò una sinfonia mia, che cominciai, l'aria è finita, una sinfonia e dal copista (il quale è il mio padre) perche noi non la vogliamo dar via per copiarla, altrimenti egli sarebbe rubata.“) und S. 377
- 2 Auf Salzburg verweist zusätzlich eine Skizze von acht Takten des Menuets, notiert auf fol. 23<sup>v</sup> des Autographs der Tänze KV 103, die mit Sicherheit in seiner Geburtsstadt geschrieben wurden.
- 3 Die nicht authentische Kopie von KV 81 ist datiert „Rom, 25. April 1770“, diejenige von KV 84 stammt vermutlich von Dittersdorf; beide Symphonien werden in Breitkopfs Katalog von 1775 Leopold Mozart zugeschrieben. KV 95 und 97 sind nur aus einem Mozart-Katalog von Breitkopf & Härtel aus dem frühen 19. Jahrhundert bekannt, der zudem weitere Symphonien zweifelhafter Echtheit wie KV 75 und KV Anh. C 11.03 enthält. Deren früheste erhaltenen Quellen stammen von 1881 (Alte Breitkopf & Härtel-Gesamtausgabe = AMA) bzw. 1910 (Breitkopf-Ausgabe). Von der Symphonie KV 96 wird angenommen, dass sie im Oktober oder November 1771 in Mailand komponiert wurde; sie ist aber ebenfalls nur aus dem Breitkopf-Katalog und der AMA bekannt.
- 4 Siehe Bauer-Deutsch I, S. 451.
- 5 Dies ist jedoch kein Einzelfall: Im Autograph der Symphonie KV 184 ist das erste Blatt in der Handschrift von Leopold Mozart, während der Rest des ersten Satzes die Handschrift eines Salzburger Kopisten, vermutlich Joseph Richard Estlinger, aufweist.
- 6 Auf einen Kopierfehler zurückgehen könnte eine Korrektur in T. 2 der Hn. I-Stimme – diese wies ursprünglich *e*<sup>7</sup> und *g*<sup>7</sup> auf, also die Töne, die sich jetzt in der Hn. II-Stimme finden. Auf eine kompositorische Änderung hinweisen könnten dagegen zwei Korrekturen in der VI. II-Stimme: eine Rasur am Beginn von T. 6, dort findet sich ein weggekratztes *b*<sup>7</sup>, sowie die ursprünglich um eine Oktave höhere Notierung in T. 9.
- 7 Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 193f.
- 8 Diese Angaben sind entnommen aus: Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*, Oxford 1989 (= Zaslaw, *Mozart's Symphonies*), S. 450–568.
- 9 Eine Reproduktion dieses Bildes befindet sich in: Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, Abbildung XI.
- 10 Aktuelle Darstellungen beider Seiten dieser Diskussion finden sich bei Frederick Neumann, *Dots and strokes in Mozart*, in: *Early Music* 21, 1993, S. 429–435 und Clive Brown, *Dots and strokes in late 18th and early 19th century music*, in: *Early Music* 21, 1993, S. 593–610.

## Preface

The symphony in F major K. 112 is the last of Mozart's Italian symphonies, composed at Milan toward the end of 1771. Indeed, it is one of the few Italian symphonies securely attributed to him. Although Mozart wrote to his sister from Rome on 25 April 1770, “When I have finished this letter I shall finish a symphony which I have begun ... a[nother] symphony is being copied (my father is the copyist), for we do not wish to give it out to be copied as it would be stolen” and then from Bologna, on 4 August 1770, “I have composed four Italian symphonies,”<sup>1</sup> few if any of these works can be identified with certainty. The undated K. 73, sometimes assigned to the early part of the Italian journey, is written on Salzburg paper and may have originated there in 1769;<sup>2</sup> K. 81, 84, 95 and 97 lack authentic sources.<sup>3</sup> Of the other authentic symphonies composed, or thought to have been composed about this time, that leaves only K. 74, almost certainly written at Milan in 1770 and K. 110 which is dated Salzburg, July 1771.

K. 112 therefore occupies a special position in Mozart's output as one of the few authenticated and dated symphonies from the Italian journeys. It gains in importance when looked at from the point of view of style: unlike other symphonies said to have been composed while in Italy, mostly in D major and written in a bustling, operatic style, K. 112 is distinctly Germanic in character. This inevitably casts doubt on the genuineness of the less individualized works also attributed to Mozart but lacking authentic sources.

According to the autograph, the only surviving authentic source for the work, K. 112 was finished at Milan on 2 November 1771 (*à Milano 2 di Novemb 1771*). Yet the date is not absolutely certain: Leopold Mozart wrote *Novemb* over a now unreadable correction (the ink was thoroughly smudged away while still wet and a new month written over it). Nevertheless, the work was almost certainly composed that fall and may have been performed on 22 or 23 November at the Milan home of Albert Michael von Mayr, paymaster to Archduke Ferdinand, governor of Lombardy.<sup>4</sup> More problematic is the question of authorship for at least part of the symphony. Atypically, one of the movements in the autograph, the Menuet, is entirely in Leopold Mozart's hand.<sup>5</sup> Arguments for or against

Leopold's authorship of the Menuet are inconclusive. Some corrections in the manuscript may represent simple copying errors; others, however, may be traces of compositional activity.<sup>6</sup> Leopold's autograph therefore gives conflicting evidence and in the absence of other sources, the question of authorship remains open. (The presence of Leopold Mozart's hand throughout the score raises important editorial questions as well; see the discussion below.)

### Edition and Performing Practice

This edition is based on the conviction that Mozart's autographs represent not only the “substance” of his works but also – in a very real sense – actual performances. A *Fassung letzter Hand* is scarcely possible: as his autographs and performance copies show, more often than not, Mozart revised a work when playing it again. For this reason, sources – including even those deriving from him – do not necessarily document the successive deterioration of a “fixed” text (even if they sometimes include copying errors) but, rather, successive moments in a work's performance history. Seen in this light, many traditional editorial “problems”, among them non-uniformity of slurring and dynamics, can be understood as representing either deliberate differences and variations (an essential element of Mozart's style) or various performing options. In those instances where sources can be accurately dated, or the various chronological layers of an autograph unravelled, a “performance history” emerges. This history shows that Mozart expected variety of performance: the imperative to interpret is both explicit and implicit in his notation.

In the case of K. 112, this imperative is complicated by Leopold Mozart's emendations to the score. It is by no means clear, for example, that all of the articulations added by him – articulations that tend to render some passages uniformly – derive from Mozart or have the composer's sanction. This applies in particular to the addition of strokes for the strings in mm. 60 and 65 of the first movement, for example. Leopold Mozart's emendations to the score are therefore given in a separate section of the Critical Report.

In order to give as clear an indication as possible of Mozartian practice, the characteristic notation of the autograph – closer to the es-

sence of the work than the normative limitations of modernized notation – has as a rule been preserved. This is especially the case in those instances where the peculiarities of Mozart's notation carry performance implications:

- dual-stemming to indicate not only *divisi* but also the polyphonic basis of some of the writing;
- Mozart's beaming, which frequently separates individual notes or groups of notes from larger groups to articulate phrase structure and accentuation; and
- combinations of ties and slurs in succession, rather than ties subsumed under lengthy slurs.

Slurs have not been added automatically to connect appoggiaturas to main notes. Although Leopold Mozart prescribed the universal application of such slurs, even in cases where they are not notated,<sup>7</sup> the evidence of Wolfgang's autographs and performing parts as well as the musical contexts, suggests that for him this may not always have been the case, at least from the 1770s on. Similarly, articulation has not been transferred as a matter of course from strings, or strings and woodwinds, to other wind parts when they are not notated in the autograph. This affects the horn parts in particular, which in many modern editions are assigned articulations from the oboes or other parts that they double (or nearly double). Yet the horn parts are rarely articulated in Mozart's autographs or his performing parts and there is little reason to assume that Mozart always intended them to follow the norms of woodwind articulation. For similar reasons, I have also refrained from adding articulations at parallel passages, except where there is autograph evidence that such articulation was expected.

Some specific performance practice issues are discussed below.

#### Ensemble Size, Make-up and Seating Arrangements

There is little explicit documentation concerning the size and make-up of Italian concert orchestras. For opera orchestras the evidence is abundant: the Milan orchestra boasted 57 players in 1770, the Naples opera about 53 in 1773 and the Turin opera more than 60 in 1774. Concert orchestras, on the other hand, were apparently less strongly manned: in 1770, for example, the string section at Cremona included 5 VI. I, 5 VI. II, 2 Va., 1 Vc. and 3 Db. players, at Mantua 3 VI. I, 3 VI. II, 2 Va., 1 Vc. and 2 Db. and at Florence around 1780 4 VI. I, 4 VI. II, 2 Va., 1 Vc. and 1 Db. Including winds, these orchestras numbered between about 18 and 21 players – given the consistency of the figures, it is likely to represent at least one standard Italian concert orchestra of the time.<sup>9</sup>

Seating plans are uncertain although the continuo group was probably gathered close to the keyboard, with first and second violins across from each other and the winds ranged behind. A contemporary picture of a mid-eighteenth-century Venetian "Hauskonzert" shows the keyboard in the middle of the ensemble with a cellist peering over the continuo player's shoulder. The violins are split on either side of a long table, closest to the keyboard, with winds, also split, farther away still.<sup>6</sup> Although the orchestra in the picture is clearly incomplete, it may nevertheless represent a typical seating plan. It can safely be assumed that a continuo part was included, taken by a harpsichord with bassoon, cello and/or double bass.

#### Dynamics

As a general rule, Mozart notates dynamics to the left of the notes to which they apply, using the common 18th century forms *pia*: (*p*;) and *for*: (*f*;) in which the colon denotes abbreviation. The simplified notation (***p***, ***f***) that invariably appears in standard printed editions occurs infrequently in his earlier manuscripts, often for later and sometimes hasty additions to the text; letter designations are more characteristic of the late Vienna years.

The placement and execution of Mozart's dynamics poses vexing problems: the normative use of simplified dynamics, uncontroversial though it may seem, often engenders difficulties when Mozart's dynamics straddle several notes. In placing them where Mozart's *pia*: or *for*: begin rather than where they end, editors may prescribe a dynamic change up to several notes too early. In K. 112 this affects in particular the first violins in the first movement at m. 32.

Nor are the problems limited to placement. Although sharp contrasts of dynamics are integral to Mozart's style, the content and character of his music sometimes suggest the possibility of mediation between dynamics even where no *crescendo* or *decrescendo* is marked. In such cases the dynamics may serve to denote the moment at which a new level is reached, or to indicate phrase shape, rather than an abrupt shift. The Basso part at m. 113 of the first movement of K. 112, and the first and second violins at mm. 17f. of the Molto Allegro are cases in point.

One aspect of the dynamics in K. 112 deserves special notice: the Andante is without dynamic markings altogether. This does not imply a uniform performance but is an invitation to subtly shade dynamics in accordance with phrase structure and affect.

#### Articulation

Clarity of articulation is a central attribute of Mozart's style, borne out through details of his slurs and staccato markings. There is still controversy over the question whether Mozart used two signs, the dot and the stroke, for his staccati, as well as the intended meaning of the two.<sup>10</sup> Furthermore, a short, light articulation is only one meaning of the notation: it can also indicate a more weighty articulation akin to the later accent sign (>), which does not appear in Mozart's manuscripts. His father's violin treatise mentions only the stroke. Given my belief that Mozart wrote strokes almost exclusively (even if through haste in writing these sometimes approximate dots), and in order to avoid drawing distinctions between dots and strokes that can easily become arbitrary, the sign is rendered as a stroke in the present edition. It is left to the performer to determine which type of execution is appropriate given the character and context. In this regard it is important to point out a particularly unusual notation in the third movement of K. 112: although dots under slurs are the norm for accompanimental *portato* or *portato*-like passages, the second violins at mm. 56–91 unequivocally have strokes under the slurs.

According to Leopold Mozart and other contemporaneous treatises, slurs are to be understood as diminuendos, with the last note normally lighter and shorter. Another peculiarity of Mozart's notation deserves note. In passages of eighth-notes or faster values joined by beams, Mozart always broke a slur at the point the beams needed to be drawn in the opposite direction, up or down. Most often he breaks slurs at the end of a page, and occasionally joins a slur to the previous one. Parallel passages show that such breaks need not require the normal interruption associated with the end of a slur. However, I have generally refrained from standardizing such divergences, leaving the choice to the performer.

More detailed information concerning the autograph and editorial decisions are contained in the Critical Report, which the reader is encouraged to consult. I wish to thank the Pierpont Morgan Library, New York, and in particular J. Rigbie Turner, for allowing me to study the autograph first-hand. I am also grateful to Robert Levin for numerous conversations on performance practice and editing as well as some of the formulations in this foreword, which derive in part from our joint editions of the Mozart piano concertos.



# Notes

- 1 Emily Anderson, *The Letters of Mozart and his Family*, 3rd ed., London, 1985, p. 131
- 2 Additionally a sketch for eight bars of the minuet survives on fol. 23<sup>v</sup> of the autograph of the dances K. 103, which were certainly written in his native town.
- 3 The non-authentic source for K. 81 is dated Rome, 25 April 1770, K. 84 survives in at least one copy attributed to Dittersdorf; both symphonies are attributed to Leopold Mozart in Breitkopf's 1775 catalogue. K. 95 and 97 are known only from an early 19th-century Mozart catalogue compiled by Breitkopf & Härtel, which lists other uncertain symphonies including K. 75 and K. Anh. C 11.03; their earliest surviving sources are Breitkopf & Härtel's 1881 edition published as part of the complete works of Mozart resp. an edition by the same publisher from 1910. K. 96 is said to be composed at Milan in October or November 1771 and also known only from the Breitkopf catalogue and the complete works edition of 1881.
- 4 See *W. A. Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, Vol. I, Kassel, 1962, p. 451.
- 5 This is not, however, a unique occurrence: in the autograph of the symphony K. 184 the first leaf is in Leopold Mozart's hand while the rest of the first movement is in the hand of a Salzburg copyist, probably Joseph Richard Estlinger.
- 6 A correction in m. 2, for example, shows that Cor. I had originally *e*<sup>1</sup> and *g*<sup>1</sup>, identical to what is now transmitted as Cor. II. This is likely to be a copying error. On the other hand, the scraped-away *b flat*<sup>1</sup> for VI. II at the start of m. 6, as well as the original notation of VI. II an octave higher in m. 9, may represent compositional changes.
- 7 Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, pp. 193f.
- 8 This account of Italian orchestras is drawn from Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*, Oxford, 1989 (= Zaslaw, *Mozart's Symphonies*), pp. 450–468.
- 9 This picture is reproduced in Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, plate XI.
- 10 For recent presentations of both sides of this argument, see Frederick Neumann, *Dots and strokes in Mozart*, in: *Early Music* 21, 1993, pp. 429–435 and Clive Brown, *Dots and strokes in late 18th and early 19th century music*, in: *Early Music* 21, 1993, pp. 593–610.