

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie V

Konzerte

WERKGRUPPE 15:
KONZERTE FÜR EIN ODER MEHRERE KLAVIERE
UND ORCHESTER MIT KADENZEN · BAND 6

VORGELEGT VON
HANS ENGEL UND HORST HEUSSNER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1961

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

UNITED STATES OF AMERICA
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Horst Heussner,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie V, Werkgruppe 15,
Band 6

Alle Rechte vorbehalten / Zweite, durchgesehene Auflage 1987 unter Berücksichtigung der im
Kritischen Bericht zusammengestellten *Berichtigungen und Ergänzungen zum Notenband*.
Printed in Germany / Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 15 ^v aus dem Autograph des Konzertes in d KV 466	XVII
Faksimile: Blatt 16 ^r aus dem Autograph des Konzerts in d KV 466	XVIII
Faksimile: Blatt 1 ^r aus dem Autograph des Konzertes in C KV 467	XIX
Faksimile: Blatt 20 ^v aus dem Autograph des Konzertes in Es KV 482	XX
Faksimile: Blatt 27 ^r aus dem Autograph des Konzertes in Es KV 482	XXI
Faksimile: Blatt 27 ^v aus dem Autograph des Konzertes in Es KV 482	XXII
Konzert in d KV 466	3
Konzert in C KV 467	93
Konzert in Es KV 482	177
Anhang	
Nicht ausgeführter Entwurf zum dritten Satz des Konzertes in d KV 466	269

Nachtrag 1987

Die Autographe der Klavierkonzerte KV 467 bzw. KV 482 befinden sich heute in der Pierpont Morgan Library New York (Dannie N. and Hettie Heineman Collection) bzw. in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung). Demgemäß sind die Angaben in Anmerkung 27 auf Seite IX und in den Faksimilelegenden auf den Seiten XIX bis XXII abzuändern.

VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten. Sie erscheint in zehn Serien, die sich in insgesamt 35 Werkgruppen gliedern.

- I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1–4)
- II: Bühnenwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchensonaten (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17–18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19–23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24–27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28–35)

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Entwürfe und Skizzen vollendeter Werke werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlußbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen. Nachweisbar verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X, wo u. a. auch Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien ihren Platz finden. Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.

Über die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen unterrichtet die Lesartenübersicht des Kritischen Berichtes. Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreiche Varianten werden im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beige-fügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, einzelne Notenköpfe (ausgenommen die Vorschlagsnoten) und sonstige Zeichen (Vorzeichen, Keile [Striche], Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen vor kleinstochenen Noten [Vorschlagsnoten etc.], Schlüssel, Vorschlagsnoten, Bezifferung, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Eindeutig in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel und ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem überwiegenden heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten Chorschlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angegeben. Mozarts Notierung der Vorschläge (♩ , ♪) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibung (♩ , ♪) übertragen; über problematische Stellen äußern sich Band-Vorwort und Kritischer Bericht. Die kleinen Bindebogen von Vorschlag zu Hauptnote und von Trillernote zu Nachschlag sind, wo fehlend, grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Haltebogen bei paarig auf einem System notierten Instrumenten (z. B. Oboen, Hörner) und bei Streicher-Doppelgriffen, die in den Quellen meist nur einfach erscheinen, sind stillschweigend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeutung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: etc. Die Gesangstexte wurden der heute üblichen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Musikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Ausführung zu geben.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art, die durch besondere Umstände bedingt sein können, vergleiche man jeweils das Vorwort „*Zum vorliegenden Band*“ und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Mozarts 21 Konzerte für Klavier solo und Orchester bilden den ersten Höhepunkt klassischer Vollendung dieser damals noch jungen Gattung, die Mozart in einzigartiger, von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern — Beethoven ausgenommen — nicht wieder erreichten Weise ausgebaut hat. Die reifsten und schönsten dieser Konzerte, zu denen die drei Werke dieses Bandes gehören, stehen seinen großen Symphonien gleichbedeutend und würdig als wahrhaft klassische Kompositionen zur Seite¹.

Schon als Knabe hat Mozart das Klavierkonzert der Wiener Schule in Wien selbst kennengelernt, und es war vor allem das G. Chr. Wagenseils, das ihn beeindruckte. Dieses Wiener Konzert hatte nichts mehr mit dem alten der barocken Form zu tun, wie es auch in Wien von G. M. Monn u. a. gepflegt worden war. Während A. Vivaldi das Cembalo (und Orgel) nur als ein Instrument des Concertino in seinen Concerti grossi benutzt hat, haben bekanntlich ungefähr zur gleichen Zeit J. S. Bach und Georg Friedrich Händel Cembalo und Orgel an Stelle der Violine als Soloinstrumente verwandt (Bach in Bearbeitungen eigener Violinkonzerte). Das neue Konzert hat gegenüber dem barocken die Form von Sonate und Symphonie mit dem Prinzip des alten Konzertes verbunden. Das Solokonzert Wagenseils steht im Knabenalter Mozarts fertig da, seine Spielfiguren und seine reiche Ornamentik — besonders in den Mittelsätzen — haben Mozarts Konzertstil mitgeformt. Der auch als Pianist zum Meister heranreifende Mozart hat jedoch nicht das Konzert in seiner kleinen, für Liebhaber bestimmten Form und geringen Besetzung übernommen, z. B. mit Streichtrio, wie es Wagenseil, die Wiener und auch J. Haydn divertimentoartig gepflegt haben. Das Formproblem, die Überführung des Konzertprinzips zweier widerstrebender Klangpartner in die Sonatenform, hatte bereits der Knabe Mozart durch seine Bearbeitungen von Sonaten anderer Meister — Raupach, Honauer, Eckard, Schobert, C. Ph. E. Bach — praktisch zu lösen versucht². Außer

den beiden letztgenannten sowie italienischen Komponisten war es dann vor allem J. Chr. Bach, der den jugendlichen Meister mit seinen knappen, den neuen Stil auch im Melodischen beispielhaft gestaltenden Konzerten unter Heranziehung eines reicheren Orchesters vorbildlich beeinflusst hat.

Mozart strebte mit der Zeit hinaus über die Grundhaltung seiner früheren Konzerte, die noch im Banne der Auffassung stehen, welche die Kunst als edle, gesellschaftliche Unterhaltung betrachtet. Mit wachsender Vertiefung seiner Welt- und Kunstanschauung gelingt ihm, im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, die Gestaltung der Konzertform als das, was sie war und sein sollte: Dialog zweier Klanggruppen oder Klangkörper statt eines bloßen Nach- und Nebeneinanders von Tutti und Soli. Zwar hat Mozart noch keine grundlegenden formalen Neuerungen versucht wie später Beethoven, Mendelssohn oder Schumann, wenn er auch gelegentlich, wie zu Beginn des Konzertes KV 271, die stereotypen Rollen beider Partner vertauscht; doch ist er wahrhaft unerschöpflich an Einfällen, die den Schematismus des Konzertes beleben und abwechslungsreich gestalten. Dazu dient ihm die Beherrschung einer neuartigen Instrumentation³, die ihn in den reifen Konzerten die Bläser selbständiger und reicher, man möchte sagen kammermusikalischer, verwenden läßt als in seinen Symphonien und Opern.

*

Die Klavierkonzerte des vorliegenden Bandes — wie alle Werke dieser Gattung aus der Wiener Zeit zum Vortrag in eigenen Konzerten bestimmt — sind in der nur knapp zwei Jahre (1784—1786) umfassenden Zeitspanne entstanden, die in Mozarts instrumentalem Schaffen wie in seiner Laufbahn als Virtuose glanzvoller Höhepunkt ist⁴. Zwar war Mozart bereits knapp ein Jahr nach seiner Übersiedlung nach Wien als Konzertspieler hervorgetreten, hatte (am 3. März 1782) das erste seiner „Fastenkonzerte“ gegeben⁵, sich um die gleiche Zeit mit Ph. Jak. Martin assoziiert, der „durch ein Decret von kayser die erlaubniß erhalten

¹ F. Blume, *Die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch II*, München 1924; Hans Engel, *Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927; ders., *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig 1927; ders., *Mozarts Konzerte*, in: *Konzertbuch*, hrsg. von K. Schönewolf, Berlin 1958; ders., *Haydn, Mozart und die Klassik*, in: *Mozart-Jahrbuch 1959*, Salzburg 1960; C. M. Girdlestone, *Mozart et ses Concertos pour Piano*, Paris 1939; F. Blume, *The Concertos. Concertos for one, two or three Pianos*, in: *The Mozart Companion*. Edited by H. C. R. Landon and D. Mitchell, London 1956.

² E. J. Simon, *Sonata into Concerto*, in: *Acta musicologica XXXI*, Basel 1959.

³ Hans Engel, *Mozarts Instrumentation*, in: *Mozart-Jahrbuch 1956*, Salzburg 1957.

⁴ Vgl. die Vorworte zu *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), Serie V / Werkgruppe 15 / Band 7, S. VII und V/15/8, S. XIX, sowie A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter — Sein Werk*, Stockholm 1947, S. 400.

⁵ O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel / Basel/London/New York 1961, NMA X/34, 13. März 1782, S. 176.

(hatte), ... 12 *Concerte im augarten zu geben*⁶, und 1783 in Akademien Aloisia Langes, Therese Teybers sowie einer eigenen in Gegenwart des Kaisers die Konzerte KV 175 und 415 (387^b) gespielt⁷, jedoch trat er erst „in den Folgejahren als selbständiger Konzertegeber in viel eindrucksvollerer Weise vor die Öffentlichkeit“⁸.

In Briefen an den Vater vom 3. und 20. März 1784 vermittelt Wolfgang einen Eindruck von der Vielfalt der für die Fastenzeit dieses Jahres übernommenen Konzertverpflichtungen⁹, die zugleich die Gestaltung seiner wirtschaftlichen Verhältnisse so vorteilhaft beeinflussten, daß er am 29. September die neue Wohnung in der Großen Schulerstraße beziehen konnte¹⁰. „Daß Dein Bruder ein schönes Quartier mit aller zum Haus gehörigen Auszierung hat, mögt Ihr daraus schließen, daß er 460 fl. Hauszins zahlt“¹¹, berichtete Leopold Mozart der Tochter in St. Gilgen als erste Neuigkeit, nachdem er am 11. Februar 1785 in Wien eingetroffen war, wo er Zeuge der vielleicht glanzvollsten Saison seines Sohnes Wolfgang wurde¹². Noch am gleichen Abend fand das erste der sechs von Mozart veranstalteten „Freitagskonzerte“ im städtischen Ka-

sino „Zur Mehlgrube“ auf dem Mehlmarkt statt, in dem zum ersten Male „das prächtigste Concert von Mozart“ in d-moll erklang, das als einziges auch auf den Konzertprogrammen des 19. Jahrhunderts einen festen Platz einnahm¹³. „Den nämlichen Freitag abends“, berichtete Leopold hierüber, „fuhren wir in sein erstes Subscriptionsconcert, wo eine große Versammlung von Menschen von Rang war. Jede Person zahlt für diese 6 Fastenconcerte einen Souverain^dor oder 3 Ducaten ... er (Wolfgang) zahlt für den Saal jedesmal nur ein halb Souverain^dor. Das Concert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich. Außer den Symphonien sang eine Sängerin vom wälschen Theater 2 Arien, dann war ein neues vortreffliches Clavierconcert vom Wolfgang, wo der Copist, da wir ankamen, noch daran abschrieb und Dein Bruder das Rondo noch nicht einmal durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur übersehen mußte“¹⁴. Auch in diesem Jahr hatten für Mozarts Akademien „mehr als 150 Personen“ subskribiert, Wolfgang bis Anfang März „wenigst 12 mahl“¹⁵ in Konzerten gespielt, ehe am 10. März seine „grosse musikalische Akademie“ im „k. k. National-Hof-Theater“ stattfand, in der Mozart erstmals das Konzert in C-dur, KV 467, spielte¹⁶.

Obwohl Mozart in der zweiten Jahreshälfte 1785 mit der Arbeit am Figaro beschäftigt war, hatte er im Dezember „in Eyle 3 Subscriptions Accademien gegeben von 120 Subscribenten; — ... ein neues Clavier-Concert ex Eb dazu gemacht, wo er (das etwas seltsame ist) das Andante repetieren mußte“¹⁷. Bei diesem

⁶ Vgl. den Brief Mozarts an seinen Vater vom 8. Mai 1782 in: *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart*. Im Auftrage des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum in Salzburg hrsg. von Erich H. Müller von Asow, Berlin 1942, Band III, S. 164. Mozart hat jedoch nur bei dem ersten Konzert im Augarten, am 25. Mai 1782, mitgewirkt; vgl. O. E. Deutsch, a. a. O., 25. Mai 1782, S. 178.

⁷ O. E. Deutsch, a. a. O., 11., 23. und 30. März 1783, S. 189.

⁸ E. Schenk, *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie*, Zürich/Leipzig/Wien 1955, S. 567.

⁹ Vgl. Müller v. Asow, a. a. O., Band III, S. 222f. und 224f., wonach Mozart in der Zeit vom 26. Februar bis 3. April 1784 an mehr als 20 Abenden zu spielen hatte, darunter drei Akademien im Trattnerhof am 17., 24. und 31. März, für die 174 Abonnenten subskribierten und er „allein um 30 Abonnenten mehr (hatte) als Richter und Fischer zusammen“. (Der Pianist und Komponist Georg Friedrich Richter und vermutlich der englische Geiger John Abraham Fisher.)

¹⁰ Mozart hatte im Januar 1784 die Wohnung im Trattnerhof bezogen. Die Kündigungen erfolgten vierteljährig vor den Umzugsterminen im April und September; vgl. O. E. Deutsch, a. a. O., S. 200 und 202.

¹¹ *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*. Erste kritische Gesamtausgabe von L. Schiedermair, Band IV, München und Leipzig 1914, S. 299, Brief vom 14. Februar 1785. Die Summe von 460 Gulden bezieht sich auf die jährliche Miete. Im Trattnerhof hatte Mozart 130 Gulden zu zahlen; vgl. O. E. Deutsch, a. a. O., 29. September 1784, S. 202.

¹² Leopold Mozart hielt sich bis zum 25. April in Wien auf. Am 12. Februar empfing er im Hause seines Sohnes den Besuch Joseph Haydns, der ihm bekannte: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack, und überdies die größte Compositionswissenschaft.“ (L. Schiedermair, a. a. O., Band IV, S. 299, Brief vom 14. Februar 1785.) Leopold, der den Wortlaut Nannerl mitteilte, übersah aber auch die Realien nicht: „Dein Bruder hat in seiner academie (am 10. März) 559 fl

gemacht“ und später: „Ich glaube, daß mein Sohn, wenn er keine Schulden zu bezahlen hat, jetzt 2000 fl. in die Bank legen kann.“ (L. Schiedermair, a. a. O., Band IV, S. 302 und 304, Briefe vom 12. und 19. März 1785.)

¹³ O. E. Deutsch, a. a. O., (9.?) Februar 1794, S. 411; C. Reinecke, *Zur Wiederbelebung der Mozartschen Clavier-Concerte*, Leipzig 2/1910, S. 4f., und A. Einstein, a. a. O., S. 408. Zum Mozartbild des 19. Jahrhunderts vgl. H. Engel, *Mozart in der philosophischen und ästhetischen Literatur*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1953, Salzburg 1954; K. G. Fellerer, *Mozart im Wandel der Musikauffassung*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1956, Salzburg 1957, sowie H. Heussner, *Das Biedermeier in der Musik*, in: *Die Musikforschung*, XII. Jahrgang, Kassel und Basel 1959.

¹⁴ Brief Leopolds an Nannerl vom 14. Februar 1785, Schiedermair, a. a. O., Band IV, S. 299; von der Arbeit am d-moll-Konzert wußte der Vater bereits aus einem noch verschollenen Brief Wolfgang: „Nun setze mich wieder zu meinem angefangenen Concert.“ (Leopold teilte diesen Satz in dem Schreiben vom 22. Januar 1785 an seine Tochter mit; vgl. L. Schiedermair, a. a. O., Band IV, S. 297.)

¹⁵ Brief Leopold Mozarts an Nannerl vom 12. März 1785; bei L. Schiedermair, a. a. O., Band IV, S. 302 f.

¹⁶ O. E. Deutsch, a. a. O., 10. März 1785, S. 211 f.

¹⁷ Leopold Mozart am 13. Januar 1786 an Nannerl nach einem verschollenen Brief Wolfgang vom 28. Dezember 1785; bei L. Schiedermair, a. a. O., Band IV, S. 309 f.

Es-dur-Konzert handelt es sich um das dritte des vorliegenden Bandes, KV 482, dessen Erstaufführung nicht belegt ist, da weder Ort noch Termine der genannten Subskriptionskonzerte bekannt sind¹⁸. Mit einiger Sicherheit darf jedoch angenommen werden, daß Mozart das Es-dur-Konzert im Zwischenakt der Aufführung von Karl Ditters von Dittersdorfs Oratorium *Esther* im zweiten Advents-Konzert der Tonkünstler-Sozietät am 23. Dezember 1785 im Burgtheater spielte¹⁹. In der Wiener Ankündigung des Konzertes heißt es hierüber: „*Im Zwischenact ein Clavierconcert neu componirt und geschlagen von W. A. Mozart*“²⁰ und in den Akten der Tonkünstler-Sozietät: „*Wird Hr. W. A. Mozart ein neues Concert von seiner Composition auf dem Forte-Piano schlagen*“²¹. Die Vermutung einer früheren Aufführung wird gestützt durch Mozarts Eintragungen in seinem eigenhändigen „*Verzeichniß / aller meiner Werke / Vom Monath Febrario 1784 bis Monath . . . 1 . . .*“²², in dem die Vollendung der Konzerte KV 466 „*den 10ten Hornung*“, KV 467 „*den 9ten März*“ und KV 482 „*den 16ten December*“ vermerkt ist. Danach wurden KV 466 und KV 467 jeweils einen Tag vor der ersten Aufführung abgeschlossen, und es ist wenig wahrscheinlich, daß der durch seine Arbeit am *Figaro* zeitlich hart bedrängte Meister KV 482 bereits eine Woche vor der ersten Aufführung fertiggestellt haben sollte.

Auch für wahrscheinliche spätere Aufführungen dieses Konzertes (vgl. S. XVI) durch Mozart lassen sich keine Belege nachweisen. Während Deutsch notiert, daß Mozart in seiner letzten Akademie im Burgtheater, am 7. April, „*u. a. (?) das neue Klavierkonzert in c-moll, KV 491*“ spielte²³, Jahn—Abert ergänzend berichtet, „*das Andante des c-Moll-Konzertes mußte er (Mozart) in der Akademie am 7. April . . . wiederholen*“²⁴, han-

delt es sich nach Schenk um die Aufführung von KV 482 und um die Wiederholung des Andante dieses Konzertes²⁵. Deutsch wie Jahn—Abert (Schenk ohne Quellenangabe) belegen ihre Mitteilungen (denen auch das Vorwort zu NMA V/15/7, S. VII, folgt) über das hier aufgeführte Konzert und seine Resonanz mit dem Verweis auf einen Bericht der *Wiener Zeitung*, in der es jedoch hierzu lediglich heißt: „*Freitag den 7. d. gab Herr Mozart / eine grosse musikalische Akademie, welche die / letzte vor Ostern in diesem Theater war; . . .*“²⁶.

*

Die Textgestaltung der Konzerte des vorliegenden Bandes erfolgte ausschließlich nach den autographen Partituren²⁷, denen allein gegenüber den bis auf eine Ausnahme posthumen Kopien und Drucken authentischer Quellenwert zukommt²⁸. Skizzen oder Entwürfe Mozarts zu diesen Konzerten sind, abgesehen von einem 39 Takte umfassenden, nicht ausgeführten Entwurf zum dritten Satz des Konzertes KV 466 (vgl. Anhang, S. 269), nicht überliefert, vielmehr scheint sich in den Autographen „*Entwurf und fertige Partitur*“ im großen und ganzen zu vereinen²⁹.

In der Stimme des Soloklaviers ist die gültige Konzeption seltener sogleich zur Niederschrift gekommen als in den begleitenden Orchesterstimmen. Die Korrekturen, die im einzelnen jeweils im Kritischen Bericht verzeichnet werden, betreffen jedoch nicht grundsätzliche, Form oder Spielverlauf beeinflussende Änderungen, sondern in KV 466, 3. Satz, Takt 160—165, KV 467, 1. Satz, Takt 188—189 und KV 482, 1. Satz, Takt 176—177 Modifikationen der Akkordbrechung; in KV 466, 3. Satz, Takt 134—136 wurde eine zweimal ansetzende chromatische Linie durch die wiederholten Figuren der rechten Hand, KV 482, 1. Satz, Takt 284 die Akkordbrechung durch Skalen ersetzt.

¹⁸ Vgl. O. E. Deutsch, a. a. O., 23. Dezember 1785, S. 227; E. Schenk, S. 633, nennt als vermutliche Daten den 9., 16. und 23. Dezember 1785. Nicht zutreffen dürfte die Darstellung Jahn—Aberts (O. Jahn—H. Abert, *W. A. Mozart*, Band I, Leipzig 7/1955, S. 833), welche die oben zitierte Mitteilung Leopolds vom 13. Januar 1786 auf die kommenden Ereignisse des Jahres 1786 bezieht und der Köchel—Einstein (*Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, bearbeitet von Alfred Einstein, Leipzig 3/1937, S. 605) sowie das Vorwort NMA V/15/7 folgen: Mozart habe das Konzert KV 482 zusammen mit KV 488 und KV 491 „*für einen Zyklus von drei Akademien zwischen Januar und April 1786 bestimmt*.“ (Vorwort NMA V/15/7, S. VII.)

¹⁹ O. E. Deutsch, a. a. O., 23. und 24. Dezember 1785, S. 227 f.

²⁰ Köchel—Einstein, a. a. O., S. 605.

²¹ C. F. Pohl, *Mozart in London*, Wien 1867, S. 61; zit. nach O. E. Deutsch, a. a. O., 23. Dezember 1785, S. 227.

²² Faksimile-Ausgabe, hrsg. von O. E. Deutsch, Wien/Leipzig/Zürich/London 1938.

²³ O. E. Deutsch, a. a. O., 7. April 1786, S. 237.

²⁴ O. Jahn—H. Abert, a. a. O., Band I, S. 833.

²⁵ E. Schenk, a. a. O., S. 634.

²⁶ *Wiener Zeitung*, Anhang zu No. 28 vom 8. April 1786, S. 785.

²⁷ Im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (KV 466), Mrs. D. N. Heineman, Greenwich, Conn./USA (KV 467) und der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Universitätsbibliothek Tübingen (KV 482).

²⁸ Nach der *Wiener Zeitung* vom 1. August 1789 war bei Joh. Traeg „*1 Concerto in Es, a Clavic. von Mozart, 4 Fl. 30 kr*“ (KV 482) zu haben, dessen Preis am 8. September 1790 mit „*3 fl. 30 kr.*“ angegeben wurde. Die Witwe Mozarts bot erstmals lt. *Grätzer Zeitung* vom 28. August 1800 (André-)Drucke der Konzerte KV 503, 595, 491, 482, 488, 467 an; Angaben nach O. E. Deutsch, a. a. O., vom 1. August 1789, S. 306 f., und 28. August 1800, S. 427.

²⁹ Zum Schaffensgang in Mozarts Klavierkonzerten vgl. das Vorwort NMA V/15/7, S. VIII, aber auch A. Einstein, *Mozart's Handwriting and the Creative Process*, in: *Papers Read at the International Congress of Musicology*, New York 1939, S. 145 ff.

Die Korrekturen erfolgten, indem die kräftigere Schrift der endgültigen Fassung die der ersten deckt oder diese gestrichen und die Neunotierung auf dem unmittelbar darüber liegenden System vorgenommen wurde. Dergleichen sind die durch Streichungen getilgten Fassungen nicht erheblich: in KV 467, 1. Satz, Takt 357–358 ein zunächst in Terzen geführter Klavierbaß, in KV 482, 1. Satz, Takt 325, linke Hand die oktavierte Parallele zur rechten sowie die hiernach vorgesehene Wiederholung von Takt 325.

Der originale Text wurde auch dann beibehalten, wenn verschiedene Fassungen von Parallelstellen inkonsequent erschienen: die divergierende Notierung des zweiten Fagott in KV 466, 1. Satz, Takt 76 gegenüber der zweiten Oboe und der gleichen Stimmführung in Takt 191 (Takt 389 wurde nicht ausgeschrieben, sondern mit dem Vermerk „*instrumenti wie drüben*“ versehen; im einzelnen vgl. hierzu den Kritischen Bericht), die der Pauken in KV 467, 1. Satz, Takt 15 und Takt 288 sowie KV 482, 3. Satz, Takt 47 und Takt 398 oder die inkonsequente Schreibweise der chromatischen Tonleiter im 1. Satz, Takt 172 und 174 wurden nicht geändert; auch die in der Editionstechnik übliche Ausschreibung der nach der vorliegenden Notierung arpeggiert auszuführenden Akkorde in KV 467, 1. Satz, Takt 110 und KV 482, 1. Satz, Takt 128 unterblieb³⁰.

Lediglich die Übertragung in die moderne Notierungspraxis und die Korrektur offensichtlicher Schreibversehen, die der Kritische Bericht im einzelnen darlegt, führten in einigen Fällen zu Modifikationen der autographen Niederschrift. (Grundsätzliches zur Ausgabe-technik im Vorwort der Editionsleitung, S. VI.) So wurden paarig auf einem System notierte Instrumente bis zum Stimmenabstand von einer Oktave doppelt, darüber hinaus – entgegen der autographen Notation – einfach behalst. In diesen Fällen wurden auch die Artikulationszeichen nur einfach gesetzt, die wiederum bei (oft durch die Eile der Niederschrift bedingter) unterschiedlicher Notierung in Parallelstellen – wenn die abweichende Notierung nicht als beabsichtigt zu erkennen war – nach dem mutmaßlichen Willen Mozarts vereinheitlicht oder komplettiert worden sind. Ebenso war die Notierung der Akzidenzien dem modernen Gebrauch anzugleichen und die grundsätzlich (besonders im Klaviersatz) beibehaltene Balkung Mozarts stillschweigend dort zu ändern, wo die durch mo-

derne Schreibweise gewährleistete Klarheit des Notenbildes gefährdet erschien. Im Hinblick hierauf sind auch die „*col. . .* (Violino, Flauto etc.)“- und „*unisono*“-Abkürzungen des Autographs ausgestochen sowie die Achtelabbierviatoren (mit Ausnahme des zweiten Satzes von KV 467) aufgelöst worden, während vieltaktige Sechzehntelabbierviatoren nach einem ausgedruckten Takt, wie in der autographen Vorlage, abgekürzt erscheinen. Alle Divergenzen zum originalen Text werden, soweit es sich nicht um bereits im Druck deutlich gemachte Abweichungen handelt, im Kritischen Bericht vermerkt.

Unter den sich vom Text her notwendig ergebenden Ergänzungen, die im Druck durch Strichelung, kleinere oder kursive Zeichen kenntlich gemacht wurden, bildet die in KV 466, 3. Satz, Takt 166–167 gesetzte Fermate eine Ausnahme. Sie wurde im Autograph zwar zu allen (im Notentext nicht gestochenen, da pausierenden) Stimmen der Begleitinstrumente gesetzt, nicht aber über dem Diskant des Klaviers, wo sie wegen des zu spielenden Eingangs zu ergänzen war.

Auch im vorliegenden Band wurde eine Unterscheidung zwischen den Staccatozeichen Strich und Punkt vorgenommen, denen in Mozarts Notierung eine unterschiedliche, wenn auch noch nicht völlig geklärte Bedeutung zukommt³¹. Ihre Deutung wird durch graphisch oft nur schwer zu unterscheidende sowie gelegentliche inkonsequente Verwendung deutlich differenzierter Zeichen erschwert³². Ausgehend von den in eindeutiger Weise gesetzten Zeichen, versuchten die Herausgeber, allgemeinen Verwendungsprinzipien zu folgen.

Die sogenannten Artikulations- (Phrasierungs-) Zeichen sind von Mozart nicht immer deutlich geschrieben. Wie frei die zeitgenössischen Stecher, von denen die Mehrzahl Musiker waren, mit der Artikulation verfahren, darüber wird eine Tabelle im Kritischen Bericht Auskunft geben.

In seinem handschriftlichen „*Verzeichniß*“ trug Mozart die Werke des vorliegenden Bandes als „*Klavier*“-Konzerte ein³³, bezeichnet jedoch das Soloinstrument

³⁰ Vgl. die Notierung der arpeggiert auszuführenden Akkorde bei Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Zweyter Theil, Leipzig 1780, Tafel zu 41. Kapitel, § 14, S. 340, sowie bzgl. der Ausführung: E. und P. Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien/Stuttgart 1957, S. 111 f.

³¹ Zur Problematik von Strich und Punkt bei Mozart vgl. das Vorwort zur NMA V/15/8, S. XXI und die hier gegebenen Literaturhinweise sowie W. Fischer, *Selbstzeugnisse Mozarts für die Aufführungsweise seiner Werke*, in: *Mozart-Jahrbuch 1955*, Salzburg 1956, S. 7, und H. Engel, in: *Die Musikforschung*, XIV. Jahrgang, Kassel und Basel 1961, S. 115 f. Zeitgenössische Drucke weisen keine konsequente Differenzierung auf.

³² Z. B. notiert Mozart in KV 467, 3. Satz, Takt 34, Violine I. über dem zweiten Achtel und zweiten Viertel eindeutige Striche, dagegen in der Parallelstelle, Takt 219, über erstem und zweitem Achtel Punkte.

³³ A. a. O., S. 3, 4 und 7 unter den Nummern 14, 16 und 31.

in der autographen Partitur mit „Cembalo“. Er folgt damit der Tradition, die, obwohl sich das Hammerklavier bereits in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts durchgesetzt hatte, an der alten Bezeichnung festhielt — sogar noch Beethoven schrieb in Skizzen zum G-dur-Konzert (1805/06) sowie dem ungedruckt gebliebenen D-dur-Konzert (1815/16) „Cembalo“³⁴. In öffentlichen Konzerten hat Mozart ausschließlich Hammerklaviere gespielt, die er während seines Besuchs bei Johann Christian Bach in London (1764/65) kennengelernt haben dürfte³⁵.

Bis in das ausgehende 18. Jahrhundert leitete der Pianist bei Konzertaufführungen als „Maestro al Cembalo“ vom Flügel aus in Doppeldirektion mit dem Konzertmeister das Orchester³⁶, wobei in den Tutti-Partien das Klavier als Generalbaßinstrument Verwendung fand. Mozart sieht in seinen Klavierkonzerten diese Baßstimme des Soloinstruments ausdrücklich vor, schreibt sie jedoch nicht aus, sondern läßt sie, durch „ColB:“ (= col Basso) abgekürzt, mit dem Streichbaß gehen. Ihre Ausführung auf den heutigen, großen Konzertflügeln ist allerdings nicht opportun, weshalb auf das Aussetzen des Generalbasses verzichtet wurde³⁷. Eine Ausnahme bilden die Schlußakte in den 3. Sätzen von KV 466 (Takt 426–428) und KV 467 (Takt 446–447), denen die ausgesetzten Akkorde als Vorschläge der Herausgeber beigegeben wurden.

Belege für das praktizierte Generalbaßspiel bieten die Takte, in denen Mozart im Auftakt-Takt des Solos

sowie über dessen Ende hinaus den Klavierbaß ausgeschrieben hat³⁸. Selbst in umfangreichen Solopartien, in denen der linken Hand lediglich begleitende Funktion zukommt, beschränkt sich Mozart bei der Notierung nicht selten auf die Anmerkung des in der Regel zu Beginn der Zeile geschriebenen col Basso-Zeichens³⁹. Wie im *Klavierkonzerte · Band 8* (NMA V/15) wurden in den im Autograph durch col Basso-Zeichen abgekürzten, hier ausgestochenen Klavierbaß der Tutti-Partien die Tonstärkebezeichnungen der Streichbässe übernommen⁴⁰, und zwar gerade, wenn in den Streichbässen original, kursiv, wenn dort von den Herausgebern ergänzt. Ebenso kursiv gestochen und damit als Zusatz der Herausgeber gekennzeichnet wurden die in den ausgeschriebenen Partien des Klavierbasses fehlenden dynamischen Zeichen, selbst wenn sie in den Streichbässen von Mozart gesetzt worden sind. Nicht ergänzt wurden die von Mozart nur selten gesetzten dynamischen Zeichen in den Solopartien des Klaviers⁴¹.

Andere, stillschweigend vorgenommene Änderungen des Mozartschen Klaviersatzes betreffen Balkung, Fahnensetzung und Verteilung der beiden spielenden Hände auf die Notensysteme des Klaviers, wenn durch die im Grundsatz beibehaltene Originalnotation die vom modernen Notenbild geforderte Übersichtlichkeit nicht gesichert war. So verwendete Mozart in der Regel zwischen Baß- und Diskantsystem des Klaviers keine Hilfslinien, sondern schrieb die höher gelegenen Spielfiguren der linken Hand im Diskant- sowie die tiefer gelegenen der rechten im Baßsystem. Diese Gruppierungen, wie die fast durchgehend mehrfache Behalsung der Doppelgriffe, wurden nur dort belassen, wo es für den übersichtlichen Bewegungsablauf der Stimmen sinnvoll erschien. Umnotierungen, die Schlüsselwechsel bedingten, werden jeweils im Kritischen Bericht ver-

³⁴ G. Nottebohm, *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen*, Leipzig und Winterthur 1872, S. 12, und *Zweite Beethoveniana. Nadigelassene Aufsätze*, Leipzig 1887, S. 321; vgl. auch H. Engel, *Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 55. Die Bezeichnung Cembalo, die als Synonym für Pianoforte während des ganzen 19. Jahrhunderts im Gebrauch blieb, findet sich auch in der Originalausgabe, Wien 1817, der Klaviersonate op. 101 Ludwig van Beethovens.

³⁵ Das Hammerklavier wurde in England 1767 von Dibden in einem öffentlichen Konzert gespielt (vgl. H. Engel, *Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 7, Anm. 3), 1768 von Johann Christian Bach (nach H. P. Schökel, *Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit*, Wolfenbüttel 1926, S. 161, bereits 1766) und 1770 von M. Clementi.

³⁶ Vgl. H. Engel, *Musik und Gesellschaft*, Berlin 1960, S. 124.

³⁷ Zum Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten vgl. H. Engel, *Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 56; E. und P. Badura-Skoda, a. a. O., S. 198, sowie P. Badura-Skoda, *Über das Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 96 ff. (dasselbst auch die Faksimile-Wiedergabe der ersten Seite einer sich im Besitz des Stifts St. Peter, Salzburg, befindlichen zeitgenössischen Abschrift des Klavierkonzertes C-dur, KV 246, mit eigenhändigen Generalbaß-Eintragungen Mozarts) und die Vorworte zu NMA V/15/7, S. X, und V/15/8, S. XXII.

³⁸ Im Einzelnen handelt es sich um KV 466, 1. Satz, Takt 91, 112, 174, 192, 202, 216, 254, 261, 269, 285, 356, 366; 3. Satz, Takt 337, 426–428; KV 467, 1. Satz, Takt 72–73, 194, 274, 384, 397; 3. Satz, Takt 28, 213, 225, 446–447; KV 482, 1. Satz, Takt 94, 95, 198, 216, 264–266, 359, 368; 2. Satz, Takt 32, 148–150, 166, 170–172, 193. In KV 467, 1. Satz, ist der Übergang vom Tutti zum Solo mit dynamischen Zeichen versehen (Takt 108–110); im umgekehrten Fall handelt es sich bezüglich der Dynamik in der linken Hand — wie in KV 467, 3. Satz, Takt 187 im Autograph notiert — um die des Tutti-klaviers. Im letzteren Fall muß die Frage offen bleiben, ob es sich um eine Eintragung von der Hand Mozarts handelt.

³⁹ KV 482, 3. Satz, Takt 74–84, 209–216, 226–233, 242–248, 250–259, 266–273, 361–369, 387–394, 404, 425–430.

⁴⁰ Vgl. Vorwort zu NMA V/15/8, S. XXII.

⁴¹ Zur Dynamik des Soloklaviers in den Konzerten Mozarts vgl. Vorwort zu NMA V/15/7, S. IX. Die *p*- und *f*-Zeichen des Klaviers werden im Autograph jeweils doppelt, für die linke und rechte Hand, notiert.

merkt, während bei Tilgung der stimmigen Schreibweise im homophonen Satz auch die hier doppelt notierten Artikulationszeichen stillschweigend eliminiert wurden.

*

Probleme bietet die Ausführung der im Autograph fixierten Klavierstimme. Entgegen dem sorgfältig aufgezeichneten Orchesterpart ist die Fassung des Soloinstruments über weite Partien nicht als endgültig, sondern als Skizze der tatsächlich durch Mozart erfolgten Ausführung anzusehen. Hierunter fallen einmal die wohl durch die Eile der Niederschrift bedingten Fassungen (vgl. z. B. auch S. XI, Anm. 39), in denen oft nur die Konturtöne der vom Spieler auszuführenden Figuren und Skalen angedeutet sind⁴², zum andern die sich aus der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts ergebenden Veränderungen, wie sie mit großer Wahrscheinlichkeit z. B. im zweiten Satz des Konzertes KV 466 von Mozart während des Spiels angebracht wurden⁴³. Waren die erstgenannten Fälle gleich den Abkürzungen in den einzelnen Instrumenten zu behandeln, unterblieben u. U. selbst in der Spielpraxis der Mozartzeit entbehrliche Ergänzungen zur Auszierung. Obgleich nämlich C. Ph. E. Bach im Vorwort seiner *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen*⁴⁴ feststellte: „Das Verändern beim Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer“, mahnte D. G. Türk in seiner *Clavierschule*: „Die Veränderungen müssen . . . von Bedeutung und wenigstens eben so gut seyn, als die vorgeschriebene Melodie ist: außerdem wäre es natürlicher Weise besser ein Tonstück unverändert zu lassen“⁴⁵. Es unterliegt keinem Zweifel, daß namentlich die Mittelsätze unter der Hand Mozarts und seiner Zeitgenossen anders erklangen, als sie in den vorliegenden Konzerten notiert sind. Die Pianisten gestalteten den fixierten Notentext nach eigener Spielweise aus, eine Praxis, wie sie vom Barock bis ins 19. Jahrhundert (noch Liszt trug in seiner Jugend mit Auszierungen ver-

sehene Sonaten Beethovens vor) geübt wurde. Vor allem die großen Notenwerte in langsamen Sätzen kamen auf der Violine wie dem Klavier—dem älteren Cembalo und dem Hammerklavier—nicht wie notiert zur Ausführung. Wie Mozart in den erst nach seinem Tode im Druck erschienenen Werken dieses Bandes die „Kolorierungen“ modifiziert hat, ist nicht gesichert; lediglich die in anderen, von Mozart selbst für den Druck vorbereiteten Klavierwerken ausgeschriebenen Auszierungen und Veränderungen wiederkehrender, gleicher Themenabschnitte — namentlich in langsamen Sätzen — lassen Rückschlüsse zu⁴⁶. Aus ihnen erhellt, daß Mozart Auszierungen nur sparsam anbrachte und sich diesbezüglich an den Grundsätzen der traditionellen Ästhetik orientierte: „Ueberhaupt muß man, ohngeacht der vielen Veränderungen, welche gar sehr Mode sind, es allezeit so einrichten, daß die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben, dennoch hervor leuchten“⁴⁷.

Von den späteren Herausgebern der Klavierkonzerte zeigt sich J. B. Cramer im Anbringen von Auszierungen, die im wesentlichen rhythmische Varianten, die Weiterführung von Skalen und Ergänzungen in der Mittelstimme betreffen, noch eng mit Mozarts Vortragsstil verbunden⁴⁸.

⁴² In KV 467, 1. Satz, Takt 380; KV 482, 3. Satz, Takt 164–172, 346–347 und 353–356, denen Ausführungsvorschläge der Herausgeber beigefügt wurden.

⁴³ Die wiederholten Einsätze des Themas werden im Orchester verändert, erscheinen dagegen im Soloklavier immer in der gleichen Gestalt. Auf diese Probleme hat bereits C. Reinecke, *Zur Wiederbelebung der Mozartschen Clavier-Concerte*, Leipzig²/1910, S. 13 ff. hingewiesen. Vgl. dazu auch A. E. Müller, *Anweisung zum genauen Vortrag der Mozartschen Clavierconcerte*, Leipzig 1796, H. Engel, *Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 63 f. und E. Badura-Skoda, *Über die Anbringungen von Verzierungen in den Klavierwerken Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958, S. 193 f.

⁴⁴ Berlin 1760.

⁴⁵ *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, Halle²/1802.

⁴⁶ Vgl. E. Badura-Skoda, a. a. O., S. 190 f.

⁴⁷ C. Ph. E. Bach, *Versuch . . . Erster Theil*, Leipzig³/1787, S. 103.

⁴⁸ KV 482, 2. Satz, Takt 32 ff. aus *Mozart's Celebrated Concertos Newly arranged for the Piano Forte with additional Keys, and Accompaniments of Violin, Flute and Violoncelle*, By J. B. Cramer, London (1825). Auch Cramers Ausgabe von KV 466 erschien nicht 1806, wie Hyatt King (*Mozart in Retrospect*, Oxford University Press 1955) mitteilt, sondern ebenfalls 1825. Die Angabe Hyatt Kings bezieht sich auf eine Bearbeitung für Flöte, Streicher und Klavier von J. B. Cimator, London 1806. Vgl. auch T. Schlesinger, *J. B. Cramer und seine Klaviersonaten*, Diss. München 1928, S. 72 ff.

Bereits Ph. C. Hoffmann geht, indem er fast durchweg die längeren Notenwerte in Fiorituren auflöst, über das gebotene Maß hinaus⁴⁹.

Die Grenze zur völligen Umgestaltung berührt der einzige persönliche Schüler Mozarts, J. N. Hummel, der seine eigene, vom brillanten Stil beeinflusste Klavier-technik auf die Konzerte seines Lehrers überträgt⁵⁰.

⁴⁹ KV 467, 2. Satz, Takt 58 ff. Vgl. *Kadenzen und Durcharbeitung der langsamen Sätze von Mozarts Zeitgenossen Ph. K. Hoffmann. Nach den Originalausgaben (1801, 1803) zum ersten Mal herausgegeben von A. Hyatt King*, New York/Frankfurt/London 1959.

⁵⁰ KV 482, 3. Satz, Takt 164 ff. aus W. A. Mozart. *Concertos. Arrangés pour Piano à 2 mains par J. N. Hummel.* (Henry Litolf Verlag) Braunschweig (o. J.).

Ähnliche Probleme bietet die Ausführung der Kadenz- und Eingänge. Letztere sind in der Regel dort einzufügen, wo die Fermate einer Zäsur zwischen zwei aufeinanderfolgenden Teilen entspricht, die durch ein kurzes überleitendes Instrumentalsolo zu verbinden sind. Im Gegensatz zur Kadenz nach dem Quartsextakkord erfüllen die Eingänge stets Dominant-Tonika-Funktion, die infolge des ausnotierten Trillers in KV 467, 1. Satz, Takt 80–83 erst vier Takte nach dem Tonika-Einsatz der Streicher abgeschlossen wird⁵¹. Auch Eingänge und Kadenz sind in der Regel von

⁵¹ Vgl. hierzu E. und P. Badura-Skoda, a. a. O., S. 213 ff.

Mozarts Hand nur dann erhalten, wenn die betreffenden Konzerte zur Drucklegung oder Aufführung ohne seine Mitwirkung vorgesehen waren. Beide Anlässe entfielen für die Werke des vorliegenden Bandes, so daß ihre Ergänzung den Interpreten zufiel. Bereits die Pianisten der unmittelbar folgenden Generationen ließen jedoch hierbei die Frage des Klavierstils Mozarts weitgehend unberücksichtigt und sahen in ihrer gebotenen Anbringung nicht selten die Möglichkeit zur Entfaltung der eigenen virtuoson Technik. Die von Mozart erhaltenen, als authentische Vorbilder zur Verfügung stehenden Kadenzen sind in der Regel nur figurativer Art, greifen auf Spielfiguren oder — sehr sparsam — auf Motive der Haupt- und Nebenthemen zurück, kennen aber nicht die Ausbreitung der Themen, ihre Modulation in fremde Tonarten sowie deren thematische oder polyphone Umgestaltungen⁵². Letzteren sind neben denen Ph. C. Hoffmanns und J. N. Hummels ebenso die sich im Besitz des Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand (wahrscheinlich aus dem Besitz von W. A. Mozart junior) befindenden Kadenzen zuzurechnen⁵³, wie die von Beethoven und Brahms⁵⁴ zum ersten und dritten Satz des d-moll-Konzertes erhaltenen. So groß das historische Interesse ist, welches diese Ergänzungen — namentlich die der bedeutenden Meister — beanspruchen dürfen, werden sie einer historisch-kritisch geläuterten Stilauffassung nicht gerecht.

*

Einzelbemerkungen

Zu KV 466: 1. In dem durchweg sauberen und gut lesbaren Schriftbild der autographen Partitur weist die

⁵² Zur stilgeschichtlichen Stellung der Kadenz im 18. Jahrhundert vgl. A. Schering, *Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts*, in: *Bericht über den zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel 1906*, Leipzig 1907, S. 204 ff., und H. Knödt, *Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenz im Instrumentalkonzert*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1913—1914*, Leipzig o. J.

⁵³ Zu KV 466 und 467, *Fondo Noseda Nr. 6162/12269*, fol 4v—8.

⁵⁴ *Ludwig van Beethoven's Werke*, Serie 9, 2. Bd., Nr. 70a, Leipzig o. J.; *Johannes Brahms Sämtliche Werke*, Bd. 15, S. 105, Leipzig 1927. Beethoven spielte das Konzert wahrscheinlich im Zwischenakt der von Mozarts Witwe am 31. März 1795 veranstalteten Aufführung der Oper *La clemenza di Tito* (vgl. G. Kinsky — H. Halm, *Das Werk Beethovens*, München—Duisburg 1955, S. 504; die Niederschrift der Kadenz erfolgte vermutlich erst in den Jahren 1802 bis 1805 oder 1808—1809 für Ferd. Ries), Brahms am 26. Januar 1855 in Hamburg.

Notierung der linken Hand des Klaviers im 1. Satz, Takt 88—90, einen Bruch im Duktus auf, der bereits in kritischen Stellungnahmen zu unterschiedlichen Interpretationen Anlaß geboten hat.



Erste Hinweise auf die sich aus dem handschriftlichen Notenbild ergebende Problematik dieser Takte erfolgten durch Friedrich Blume⁵⁵, der in den „tiefen Baßnoten . . . die ohne sehr störende Brechung von einem Klavier allein nicht zu spielen sind,“ einen Hinweis auf „die alte Praxis eines 2. Klaviers als Generalbaßinstrument“ sah. Entgegen dieser Ansicht finden E. und P. Badura-Skoda⁵⁶ eine Erklärung in der Tatsache, daß Mozart in seinen Konzerten eine eigens für seinen Flügel angefertigte Pedalklavatur benutzt hat und die in Frage stehenden Töne mit den Füßen spielte. Leopold Mozart berichtete seiner Tochter über das Instrument, Wolfgang habe sich „ein großes Forte piano pedale machen lassen das unterm Flügel steht und um 3 spannen länger und erstaunlich schwer ist, (sowie) alle freytag auf die Mehlgrube getragen wird . . .“ (vgl. S. VIII)⁵⁷. Einen weiteren Beleg für die Verwendung des Pedalflügels in Konzerten Mozarts bietet der Handzettel der Burgtheater-Akademie vom 10. März 1785 (vgl. S. VIII), in der Mozart das Klavierkonzert KV 467 zum erstenmal spielte: „Nachricht. / Donnerstag den 10^{ten} März 1785. wird / Hr. Kapellmeister Mozart die Ehre haben / in dem / k. k. National-Hof-Theater / eine / grosse musikalische Akademie / zu seinem Vortheile /

⁵⁵ Vorwort zum *Konzert D-moll für Pianoforte mit Orchester von Wolfgang Amadeus Mozart, KV 466*, Eulenburgs kleine Partiturgabe, Nr. 721, Leipzig 1933, S. II.

⁵⁶ E. und P. Badura-Skoda, a. a. O., S. 205.

⁵⁷ *Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter* (vom 12. März 1785), hrsg. von O. E. Deutsch und B. Paumgartner, Salzburg/Leipzig 1936, S. 76.

zu geben, wobey er nicht nur ein neues erst / verfertiges Forte piano-Konzert / spielen, sondern auch ein besonders grosses / Forte piano Pedal beym Phantasie- / ren gebrauchen wird . . .“⁵⁸.

War a priori schon nicht wahrscheinlich, daß Mozart nur ein einziges Mal die von ihm gespielten Pedaltöne in die Partitur eines Klavierkonzertes eingetragen hat — zumal sich an vielen anderen Stellen der Klavierkonzerte, namentlich auch in KV 467, Baßtöne des Pedals mit guter klanglicher Wirkung hätten einfügen lassen — so wird in der zitierten „Nachricht“ die Verwendung des Pedals eindeutig auf das „Phantasieren“ bezogen.

Wie das Autograph erkennen läßt⁵⁹, wurde die erste Fassung der linken Hand des Soloklaviers, Takt 88—90,



getilgt, zu der wahrscheinlich auch die unteren Töne der Akkorde (d' a / d' a) gehörten. Zusammen mit den getilgten Noten sind die in der Handschrift Mozarts deutlich erkennbaren Töne D, A / D, A / möglicherweise einer nicht eliminierten Zwischenfassung zuzurechnen. Diese Hypothese (Dr. Plath) wird gestützt durch die aus dem Gebrauch verschiedener Federn und Tinten sichtbar werdenden Phasen der Niederschrift, die zwei Arbeitsgänge erkennen lassen (Dr. Rehm): im ersten wurde — mit der gleichen bräunlichen Tinte und breiteren Feder — die später ausgewischte Fassung der Takte 88 und 89 sowie in Takt 90 die Noten D der linken und d in der rechten Hand notiert. Die tiefen Baßnoten der nicht getilgten Zwischenfassung (zweite Phase der Notierung, die zunächst Oktaven in der linken Hand vorsah) sind mit der gleichen schwarzen Tinte geschrieben wie die Akkorde im oberen System und die Bläser, deren Niederschrift in den Orchesterwerken Mozarts in der Regel einem zweiten Arbeitsgang vorbehalten blieb⁶⁰. (Vgl. zu den Takten 88—90 auch den Kritischen Bericht.)

2. In der autographen Partitur nennt Mozart nur einmal — vor der Akkolade des ersten Satzes — das Instrumentarium, wobei er sich vor dem System der Hörner auf die Angabe „2 Corni“ beschränkt. Im ersten und letzten Satz wurde darum von den Herausgebern — wie im Vorwort der Editionsleitung (S. VI) angegeben — die Stimmung der Instrumente (die autographe An-

ordnung und Bezeichnung des Instrumentariums bringt der Kritische Bericht), im Mittelsatz jedoch auch die sich aus der Klanglage notwendig ergebende Bezeichnung „alto“ für „Horn hoch“ ergänzt.

Zu KV 482: 1. Während Mozart im eigenhändigen Werkverzeichnis⁶¹ vermerkte: „[1785] den 16:^{ten} December. / Ein Klavier Konzert. Begleitung. 2 Violini, 2 Viole, 1 Flauto, 2 Clarinetti, / 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini, Timpany e Baßo“, werden Trompeten und Pauken nicht in die autographe Partituranordnung eingeschlossen, sondern auf einem eigenen Blatt notiert. Die Notwendigkeit hierfür mag sich ergeben haben, als nach der Partitureinteilung — im Gegensatz zu den Konzerten KV 466 und KV 467 sind für Klarinetten und Fagotte je zwei Liniensysteme vorgesehen — die, wie in diesen Konzerten, zwölfzeilig rastrierte Partiturseite keinen Platz mehr bot. Obwohl die Niederschrift der Trompeten- und Paukenstimme auf besonderen Blättern zeitlich und in weit umfangreicheren Werken, z. B. Opernpartituren, anzutreffen ist, stellt sich bei einem Vergleich der Partituranordnungen der genannten Konzerte die Frage, ob die Verwendung von Trompeten und Pauken für Mozart bereits bei Beginn der Niederschrift zwingend war. Die Wahrscheinlichkeit besteht, daß die Niederschrift der Partitur, ähnlich der von KV 537, zunächst unter Verzicht auf Trompeten und Pauken erfolgte und diese erst in einem letzten Arbeitsgang nachgetragen wurden. Unter Hinweis auf die wenig strenge Besetzungsordnung des 18. Jahrhunderts kann hierin die Rechtfertigung einer ad libitum-Verwendung von Trompeten und Pauken gesehen werden, der allerdings das Fehlen jeder diesbezüglichen Anmerkung sowie die unmittelbar nach Abschluß der Komposition vorgenommene Eintragung des Instrumentariums in das eigenhändige Verzeichnis entgegensteht⁶².

2. Im ersten Satz dieses Konzertes, nach Takt 281, sind im Autograph fünf von oben nach unten über die Partiturseite verteilte Kreuze (X) sowie zweimal „2“ als Merkzeichen notiert (vgl. Faksimile, S. XX), die eine Stelle der Reprise markieren, welche gegenüber der Parallelstelle in der Exposition (Takt 27—28) um zwei Takte verkürzt erscheint. Im Zusammenhang mit der Änderung der für diese Stelle gültigen Pausenzahl der getrennt notierten Trompeten- und Paukenstimmen von

⁵⁸ Abbildung bei E. Schenk, a. a. O., S. 619.

⁵⁹ Da sich die Herausgeber nur auf eine photomechanische Reproduktion des Autographs stützen konnten, sind sie den Herren der Editionsleitung, Dr. Plath und Dr. Rehm, für die Anfertigung des die Notierung dieser Takte erläuternden Handschriftenbefundes zu besonderem Dank verpflichtet.

⁶⁰ Vgl. A. Einstein, *Mozarts Handwriting* . . . , a. a. O., S. 145 ff.

⁶¹ A. a. O., Blatt 6v.

⁶² Vgl. das Vorwort zur NMA V/15/8, S. XXII f., wo die Frage der ad libitum-Behandlung der Bläser eingehend erörtert wird. Über die verschiedenen Fassungen der letzten fünf Takte von Trompeten und Pauken im 3. Satz gibt der Kritische Bericht Auskunft.

„25“ in „23“ ist bereits früher die Vermutung geäußert worden, daß es sich hier um ein Versehen Mozarts handeln könne, das möglicherweise nachträglich von diesem gutgeheißen wurde⁶³. Der Beweis hierfür wird nicht mehr zu erbringen sein, da eine Entscheidung, ob diese Änderung von Mozart oder von fremder Hand vorgenommen wurde, auch an Hand des autographen Befundes nicht mit Sicherheit zu fällen ist.

Nach der Veröffentlichung eines in österreichischem Privatbesitz befindlichen Skizzenblattes W. A. Mozarts⁶⁴, das nach gleichen Merkzeichen wie den beschriebenen zwei in voller Partitur notierte Takte aus diesem Konzert aufweist, konnte nachgewiesen werden, daß es sich hierbei nicht um eine Skizze der Takte in der Exposition handelt, sondern um die zwei in der verkürzten Periode der Reprise fehlenden⁶⁵. Von zeitgenössischen Abschriften weist nur eine von unbekannter Hand die „vollständige“ Version auf, während die Ergänzung in allen späteren Drucken fehlt. Hieraus darf geschlossen werden, daß zumindest zur Zeit der ersten Drucklegung das die einzufügenden Takte tragende Blatt vom Autograph getrennt war, so daß der Nachtrag erstmals in der vorliegenden Ausgabe nach Takt 281 (als Takte 282 und 283) eingefügt wurde.

3. Eine für Mozart außerordentlich seltene Verwendung der Baßinstrumente verzeichnet der Mittelsatz (vgl. Faks., S. XXI, XXII). In eindeutiger Notation des Autographs wird mehrmals wirkungsvoll zwischen Einklang (Takt 27–32 und 181–183), Oktav- und Doppeloktavabstand (Takt 8–16, 41–43 und 153–156) der Celli- und Baßführung kontrastiert. Die ungewöhnliche Baßgestaltung veranlaßte die Herausgeber der alten Mozart-Ausgabe (Serie XVI, Vierter Band), gegen den eindeutigen Befund der autographen Partitur gemäß den Gepflogenheiten der Mozartzeit zu verfahren und, unter Inkaufnahme ungelenker Stimmführung (Nonensprung der Celli Takt 7, 3. Achtel nach Takt 8, 1. Viertel), Celli und Bässe umzulegen.

Für die absichtsvolle Notierung der Takte 8–16, 41 bis 43 und 153–156 im Doppeloktavabstand spricht neben der bereits früheren Verwendung⁶⁶ der Gang der autographen Niederschrift. Während die gemein-

same Notierung von Cello und Baßstimme in den Takten 41–43 und 153–156 auf Grund der Balkung angenommen werden darf, spricht diese dafür, daß in Takt 8–16 zunächst die untere, dann die obere Stimme, jedoch nach dem Handschriftenbefund in unmittelbarem Zusammenhang, zur Niederschrift kamen. Eine bei der ersten Notierung eingetragene, dann ausgewischte Achtelpause in der Mitte des Systems von Takt 7 läßt vermuten, daß Mozart zunächst mit den Achteln *d, c* fortfahren wollte, dann aber die Pause tilgte und über dem System an entsprechender Stelle neu notierte, um mit *d', c'* eine Oktave höher fortzufahren.

Anders stellt sich das Problem der Takte 27–32 und 181–183, in denen Celli und Bässe im Unisono klingen, wofür der Umfang des Kontrabasses (*Es-a'*) und in Verbindung hiermit das Vermeiden von Stimmkreuzung mit den Violoncelli maßgebend gewesen sein kann.

*

Für Beschreibungen der Handschriften, freundliche Bereitstellung des Quellenmaterials sowie hilfreiche Auskünfte und Hinweise, die Überlassung von Materialien und die Mithilfe bei Durchsicht der Korrekturen sei an dieser Stelle aufrichtig gedankt: Dr. Werner Bittinger/Kassel, Prof. Dr. Georg von Dadelsen/Hamburg, Prof. Dr. Hellmut Federhofer/Graz, Karl Heinz Füssl/Wien, Mrs. D. N. Heineman/Greenwich, Conn., Musikdirektor Ernst Heß/Zürich, Dr. Anthony van Hoboken/Ascona, Frau Dr. Monika Holl/Wien, Miss Yvonne Jensen/Greenwich, Conn., Archiv Schloß Kroměříž (Kremsier, Mähren), Bibliothèque Nationale/Paris (F. Lesure), Conservatorio Giuseppe Verdi/Mailand (Prof. Dr. Guglielmo Barblan), Gesellschaft der Musikfreunde/Wien (Dr. Hedwig Kraus), Internationale Stiftung Mozarteum/Salzburg (Prof. Dr. Géza Rech), Sächsische Landesbibliothek/Dresden, Stadt- und Universitätsbibliothek/Frankfurt a. M. (Dr. Wolfgang Schmieder), Stift St. Peter/Salzburg (P. Eberhard Steinbrecher OSB), Universitätsbibliothek/Prag (Clementinum, Dr. Josef Bleha), Universitätsbibliothek/Tübingen (Dr. Wilhelm Virneisel), Verlagsarchiv André/Offenbach (Kapellmeister Volkmar Müller-Deck), Westdeutsche Bibliothek/Marburg (Heinz Ramge) und in besonderem Maße der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe*.

Marburg/Lahn, im Juli 1961

Hans Engel
Horst Heussner

⁶³ *Konzert Es-dur von W. A. Mozart*. Kritische Ausgabe mit unterlegtem 2. Piano und Fingersatz von Dr. Hans Bischoff, Leipzig 1886, S. 16, Anm. 13.

⁶⁴ Vgl. H. Federhofer, *Mozartiana in Steiermark*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1958, Salzburg 1959, S. 109–114.

⁶⁵ Vgl. H. Heussner, *Zu den Quellen von Mozarts Klavierkonzert Es-Dur, KV 482*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, Salzburg 1960, S. 202–205.

⁶⁶ Z. B. in *Zaide* KV 344 (336b), NMA II/5/10, Nr. 4, Takt 39 bis 40, 43–44; Nr. 8, Takt 7–10, 12–15.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a concert. The page is oriented vertically and contains 15 staves of music. The notation is dense and includes various symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The staves are numbered 1 through 15. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. There are also some markings that look like *rit.* and *tr.*. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Blatt 15^v aus dem im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien befindlichen Autograph des Konzertes in d KV 466. Aus dem ersten Satz: vgl. Seite 31/32, Takt 277-285.

16

The image shows a page of handwritten musical notation on 16 staves. The page is numbered '16' in the top left corner. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The notation is arranged in a single system across 16 staves. The first few staves contain complex rhythmic patterns and notes, while the latter staves show more sparse notation with some dynamic markings like 'p' and 'f'. The page ends with a double bar line and a fermata-like symbol.

Blatt 16r aus dem im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien befindlichen Autograph des Konzertes in d KV 466. Aus dem ersten Satz, vgl. Seite 32/33, Takt 286-297.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a score for a concert. It consists of ten horizontal staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear, with some ink bleed-through and a large 'X' mark on the right side. The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

Blatt 20^v aus dem in der Universitätsbibliothek Tübingen (Depot der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin) befindlichen Autograph des Konzertes in Es KV 482. Aus dem ersten Satz; vgl. Seite 205/206, Takt 276–285; ohne die nach Takt 281 (als Takte 282 und 283) neu eingefügten Takte (vgl. auch *Zinn vorliegender Band*, S. XV/XVI).

27

obbligato

Viol. I

Viol. II

Viola

Violoncello

Contrabasso

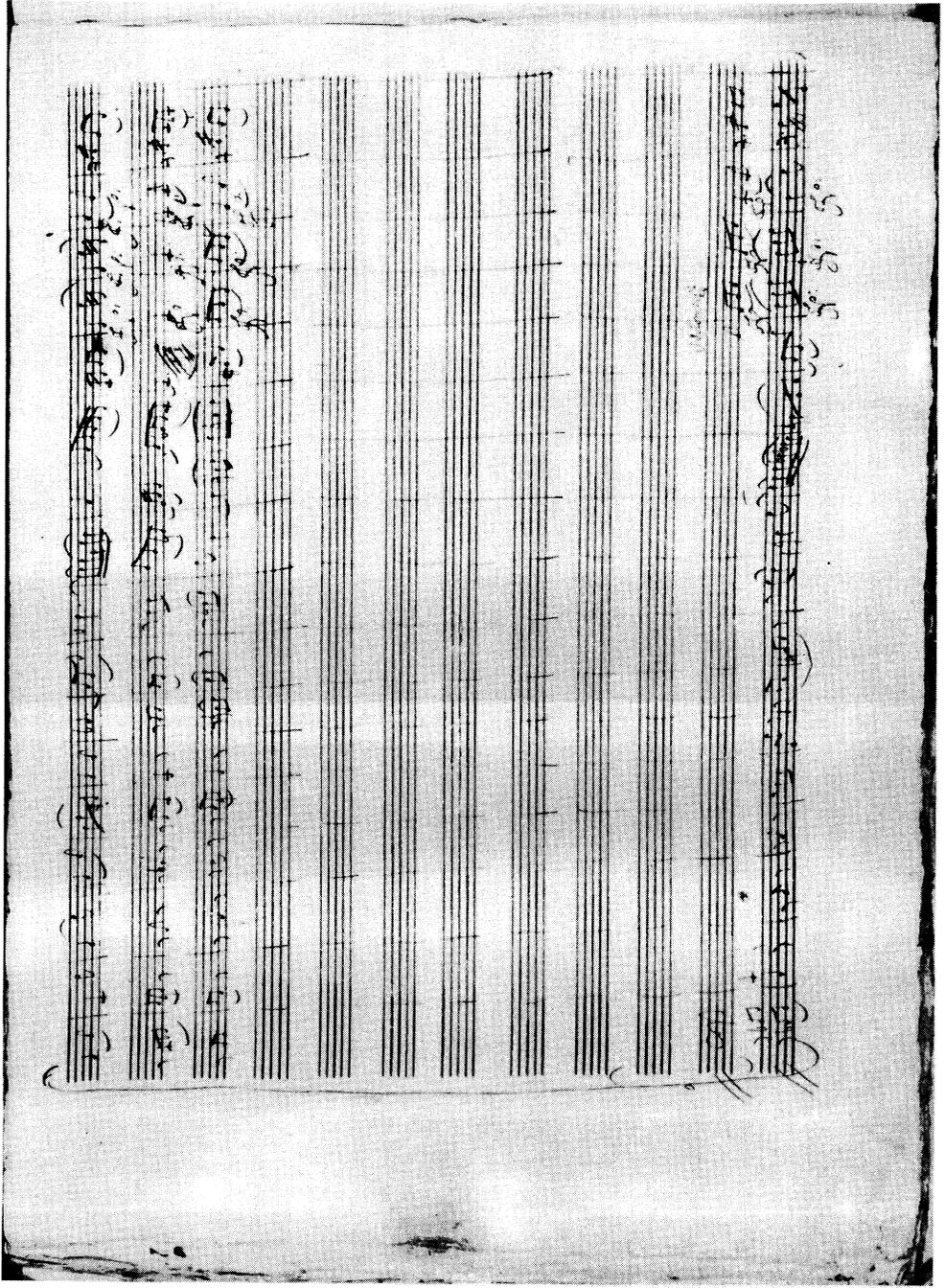
Fagotto

Tromba

Tromba II

Tromba III

Blatt 27: aus dem in der Universitätsbibliothek Tübingen (Depot der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin) befindlichen Autograph des Konzertes in Es KV 482. Beginn des zweiten Satzes; vgl. Seite 217. Takt 1–14 (vgl. auch *Zum vorliegenden Band*, S. XVI).



Blatt 27^v aus dem in der Universitätsbibliothek Tübingen (Depot der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin) befindlichen Autograph des Konzertes in Es KV 482. Aus dem zweiten Satz; vgl. Seite 217/218, Takt 15–31 (vgl. auch zum vorliegenden Band, S. XVI).