

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie V

Konzerte

WERKGRUPPE 15 :
KONZERTE FÜR EIN ODER MEHRERE KLAVIERE
UND ORCHESTER MIT KADENZEN · BAND 1

VORGELEGT VON
MARIUS FLOTHUIS



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1972

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

Die wissenschaftlichen Editionsarbeiten dieses Bandes wurden ermöglicht
durch Mittel der Stiftung Volkswagenwerk

Das Erscheinen dieses Bandes wurde entscheidend gefördert durch
Dr. mont. h. c. Philipp von Schoeller, Wien/Salzburg

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE
Éditions Bärenreiter Tours

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Marius Flothuis,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie V, Werkgruppe 15, Band 1.

Alle Rechte vorbehalten / 1972 / Printed in Germany

INHALT

Zur Edition	VI
Vorwort	VII
Faksimile: Seite 2 des Autographs mit Kadenzen zu KV 175 und KV 382	XI
Faksimile: Blatt 17 ^r des Autographs von KV 238	XII
Faksimile: Seite 3 der Stimme <i>Viola</i> aus einem handschriftlichen Stimmenmaterial von KV 238	XIII
Faksimile: eine Seite des (verschollenen) Autographs von KV 242	XIV
Faksimile: Seite 13 der Stimme <i>Cembalo Terzo</i> aus einem hand- schriftlichen Stimmenmaterial von KV 242	XV
Konzert in D KV 175	3
Rondo in D KV 382	67
Konzert in B KV 238	89
Konzert in F für drei bzw. zwei Klaviere KV 242 („Lodron-Konzert“)	155

ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographe Mozarts – einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

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

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV^{3*}) sind in Klammern beigelegt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüsselschlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem 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. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüssel übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht. Die Editionsleitung

VORWORT

Die Werke des vorliegenden Eröffnungsbandes der Werkgruppe 15 bilden in Mozarts Schaffen die ersten drei der Gattung Klavierkonzert — einer Gattung, die vornehmlich er später zu höchster Vollendung geführt hat. Wenngleich die drei Konzerte in der relativ kurzen Zeitspanne von etwas mehr als zwei Jahren — Dezember 1773 bis Februar 1776 — entstanden sind, weisen sie doch recht unterschiedliche Merkmale auf. Das Konzert in D KV 175, datiert Dezember 1773, ist nach Mozarts frühen Bearbeitungsversuchen, den Klavierkonzerten (Pasticci) nach Einzelsätzen verschiedener Komponisten KV 37, 39–41 bzw. den Klavierkonzerten nach Klaviersonaten Johann Christian Bachs KV 107 (21b) / I–III, sein erstes selbständiges Klavierkonzert. Es ist darüber hinaus das einzige Konzert, für das er im Hinblick auf eine spätere Wiener Aufführung (3. März 1782) ein neues Finale (KV 382) schrieb¹. Weiterhin ist die Orchesterbesetzung von KV 175 (mit 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken), die in seinen frühen Sinfonien einige Male begegnet, im Gesamtkomplex der Konzerte Mozarts singular. Ungewöhnlich ist auch der Periodenbau des Konzertes, vor allem im ersten Satz mit seinen zahlreichen Dreitaktgruppen. Und schließlich weist der beschränkte Tonumfang (A–d^{'''}) darauf hin, daß dieses Konzert ursprünglich für ein besonderes Instrument konzipiert worden war, denn in allen anderen Werken der Gattung Klavierkonzert, und zwar auch schon in den frühen, nutzt Mozart den gesamten Umfang des fünftaktigen Klaviers (F–f^{'''}) aus². Das Konzert trägt in dem (heute verschollenen) Autograph zwar den Titel *Concerto per il Clavicembalo*, doch ist nicht auszuschließen, daß Mozart, nach dem Vorbild von Joseph und Michael Haydn, auch an eine Ausführung auf der Orgel gedacht hat³. Infolge des eingeschränkten Tonumfangs vermeidet Mozart im ersten Satz von KV 175 in den Takten 84 und 86 das e^{'''}, obwohl die Analogie zu den Parallelstellen Takt 200 und 202 diesen Ton fordert. Entsprechend bringt die vorliegende Ausgabe in Takt 84 und 86 für das 5. und 6. Sechzehntel im oberen System des Klaviers e^{'''}–cis^{'''} und nicht Mozarts cis^{'''}–a^{'''}.

Das Finale verlangt einige weitere Überlegungen: Mozart bevorzugt für die Finali seiner Konzerte die

lockere Rondo- oder Variationenform. Nur in zwei Konzerten, im Violinkonzert KV 207 und im vorliegenden Klavierkonzert KV 175, erscheint der Schlußsatz als Sonatenform, und gerade diese beiden Finali hat Mozart später durch andere ersetzt: beim Violinkonzert durch ein Rondo (KV 269/261a), beim Klavierkonzert durch Variationen, dem Rondo KV 382. Dieses nachkomponierte Finale stimmt in der Orchesterbesetzung mit KV 175 überein, enthält jedoch zusätzlich eine Flöte. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß die beiden Oboen und die erste Hornstimme in der späteren Überlieferung von der Fassung der wohl ältesten erhaltenen Quelle (Stimmenabschrift im Musikarchiv der Erzabtei St. Peter Salzburg; Signatur⁴: *Moz 340. 1–3*) abweichen, somit also in zwei (authentischen) Versionen vorliegen. Dazu bemerkt Paul Badura-Skoda im Vorwort zu seiner Ausgabe von KV 175 und KV 382 (Edition Eulenburg No. 1270, Zürich 1969, S. VII): „Die einleuchtendste Erklärung dafür [für die Abweichung in der Überlieferung] ist wohl, daß Mozart diese Stimmen selbst, vielleicht anläßlich der späteren Wiener Aufführung überarbeitet hat. Der Hauptzweck dieser Überarbeitung scheint eher ein technischer als musikalischer zu sein.“ Letzteres mag zwar für die Änderungen in der ersten Hornstimme zutreffen, die Abweichungen in den Oboenstimmen — vor allem die Versetzung in tiefere Lage — weisen jedoch darauf hin, daß Mozart an eine Neufassung des Werkes unter Einbeziehung einer Flöte gedacht hat. Offenbar plante er diese Neufassung noch vor der Komposition des neuen Finale, denn die Veränderungen erstrecken sich auch auf das alte Finale. Indes müssen solche Überlegungen Hypothese bleiben, denn eine Flötenstimme zu diesem „zweiten Stadium“ des Konzertes ist bislang nicht bekannt geworden. (In unserer Ausgabe wird die frühere Version der beiden Oboen und der ersten Hornstimme aus dem Stimmenmaterial St. Peter als zusätzliche Bläserpartitur in Kleinstich wiedergegeben, und zwar zusammen mit der zweiten Hornstimme, die in beiden Versionen gleich ist.)

Mozart hat das Konzert KV 175 später mehrfach gespielt, unter anderem am 13. Februar 1778 in Mann-

¹ Im vorliegenden Band wiedergegeben nach KV 175 (S. 67–88).

² Im Finale der Sonate in D für zwei Klaviere KV 448 (375a) reicht der Tonumfang sogar bis fis^{'''}.

³ Der Tonumfang der Sonaten für Orgel und Orchester reicht allerdings nur bis zum cis^{'''}.

⁴ Vgl. *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Katalog. Erster Teil: Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph und Michael Haydn*. Mit einer Einführung in die Geschichte der Sammlung, vorgelegt von Manfred Hermann Schmid, Salzburg 1970 (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Band 3/4, zugleich Band 1 der *Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg*, hrsg. von Gerhard Croll).

heim. Von daher wird verständlich, daß die mit 24. Februar 1778 datierte Szene (Rezitativ und Arie) KV 294, „*Alcandro, lo confesso*“ — „*Non sò d'onde viene*“, für Aloisia Weber — übrigens auch eine begabte Klavierspielerin — in einigen Partien an KV 175 anklingt. Das Hauptthema der Arie zitiert den zweiten und dritten Takt aus dem Hauptthema des zweiten Satzes von KV 175; auch sonst sind Anklänge an das Konzert zu beobachten (z. B. T. 37f. oder T. 124f. der Arie an T. 35f. oder T. 66f. des langsamen Satzes aus dem Konzert).

Während aus der Korrespondenz der Familie Mozart eindeutig hervorgeht, daß Mozart die Konzerte KV 242 (für drei bzw. zwei Klaviere), KV 246 und KV 271 nicht in erster Linie für sich selbst, sondern für andere Ausführende komponiert hat, fehlen derartige Angaben für die Konzerte KV 175 und KV 238 völlig. Jedoch geht man wohl nicht fehl in der Annahme, daß er diese Konzerte zunächst für sich selbst oder für die Schwester schrieb. Das Konzert in B KV 238 entstand im Januar 1776 und wirkt wesentlich reifer als das Konzert in D KV 175. Zwischen beiden Konzerten liegen der Concertone für zwei Violinen KV 190 (KV⁶: 186 E) und die fünf Violinkonzerte KV 207, 211, 216, 218 und KV 219. Der Geist dieser Konzerte wirkt im Klavierkonzert KV 238 spürbar nach. Besonders die Orchestrierung der Ecksätze (mit 2 Oboen, 2 Hörnern und Streichern) entspricht der der Violinkonzerte. Im Mittelsatz jedoch schlägt Mozart den Weg ein, der zu den farbenreichen Konzerten aus den Jahren 1784 bis 1791 führen sollte: Er ersetzt die beiden Oboen durch Flöten und erreicht damit denselben koloristischen Effekt wie im Violinkonzert KV 216, und ohne Zweifel läßt der melodische Reichtum des Mittelsatzes von KV 238, der übrigens eine enge Verwandtschaft mit dem *Andante amoroso* aus der Klaviersonate KV 281 (189f) aufweist, die Mittelsätze der späteren Konzerte vorausahnen.

Mozart hat auch dieses Konzert in späteren Jahren offenbar noch geschätzt, denn er nahm es auf seine große Reise 1777/78 mit. Am 4. Oktober 1777 spielte er es in München, am 22. Oktober in Augsburg⁵. Ferner ist noch eine Aufführung durch Rose Cannabich am 13. Februar 1778 in Mannheim belegt. Weitere

⁵ Vgl. Mozarts Briefe vom 6. und 23.–25. Oktober 1777 aus München und Augsburg, abgedruckt in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl, Band I–IV (Texte) Kassel etc. 1962–1963, Band V–VI (Kommentar) Kassel etc. 1971 (I–IV = Bauer-Deutsch), Band II, Nr. 345, S. 40, Zeile 54f., und Nr. 355, S. 84, Zeile 104.

Aufführungen sind nicht bekannt, und es scheint, als habe Mozart in Wien dem Konzert in D KV 175 den Vorzug gegeben.

Das Konzert in F KV 242 für drei Klaviere, komponiert im Februar 1776, nimmt eine Sonderstellung ein. Mozart schrieb es für die Gräfin Antonia Lodron und ihre Töchter Aloisia und Josepha. Dabei mußte er auf die noch beschränkten Fähigkeiten der Josepha Rücksicht nehmen. Aus diesem Grunde sind in der ursprünglichen Fassung die drei Soloklaviere nicht gleichgewichtig behandelt, und es ist daher nur begreiflich, daß Mozart später eine Bearbeitung für zwei Klaviere vornahm, wobei er nur wenig an Substanz opfern mußte⁶. Wann Mozart die Bearbeitung vorgenommen hat, ist nicht bekannt, doch liegt es auf der Hand, daß dies zu der Zeit geschehen sein muß, als er das Konzert für zwei Klaviere KV 365 (316a) komponiert hat, also etwa 1779. Insgesamt steht KV 242 an Erfindung und Originalität dem Konzert KV 238 etwas nach, ungeachtet seines melodischen Charmes, vor allem des Mittelsatzes.

Auch dieses Konzert nahm Mozart auf seine große Reise mit. Zwei Aufführungen, am 22. Oktober 1777 in Augsburg und am 12. März 1778 in Mannheim, sind belegt⁷. In Augsburg spielte der Organist Demmler das erste Klavier, Mozart das zweite und der Klavierbauer Andreas Stein das dritte Klavier. Bei der Mannheimer Aufführung spielte Mozart nicht mit, überließ vielmehr der Sängerin Aloisia Weber den zweiten Part, während Rose Cannabich den ersten und Therese Pierron den dritten Part spielten.

*

Die Quellenlage zu den beiden Konzerten KV 175 (einschließlich KV 382) und KV 242 ist heute wesentlich ungünstiger als vor etwa hundert Jahren, als die alte Gesamtausgabe vorbereitet wurde: Die Autographe sind bis auf zwei in Faksimile erhaltene Seiten aus dem Autograph von KV 242 verschollen⁸, so daß

⁶ Vgl. Marius Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*, Salzburg 2/1969 (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Band 2), S. 19 f.

⁷ Vgl. Mozarts Briefe vom 23.–25. Oktober 1777 aus Augsburg und vom 24. März 1778 aus Paris (Bauer-Deutsch II, Nr. 355, S. 84, Zeilen 101–103, und Nr. 439, S. 326, Zeile 29 ff.).

⁸ Das Autograph zu KV 175, ehemals Sammlung F. A. Graßnick Berlin, ist seit langem unauffindbar; die Autographe zu KV 382 und KV 242 gehören zu den im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten und seitdem verschollenen Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. — Die beiden Seiten aus dem Autograph von KV 242 sind faksimiliert in: Ludwig Schiedermair, *W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen*, Bückeburg und Leipzig 1919, Tafel 22 (1. Satz: T. 245–253; vgl. das Faksimile auf S. XIV), und Georg Schünnemann, *Musiker-Handschriften von Bach bis Schumann*, Berlin

für die Redaktion der beiden Konzerte im wesentlichen Stimmenabschriften und Frühdrucke dienen mußten.

Die Stimmenabschrift zum Konzert KV 175 aus Stift Melk/Oberösterreich (Signatur: *IV N 294*) enthält separate Ripieno-Stimmen der beiden Violinen, die in den Solo-Abschnitten des Klaviers Pausen vorschreiben. Damit wird die Praxis, in den Solopartien die Streicherbesetzung zu reduzieren, eindeutig belegt. Maßgeblich für die Edition von KV 175 war die bereits erwähnte Stimmenabschrift aus St. Peter Salzburg (mit der früheren Fassung der beiden Oboen und der ersten Hornstimme). Auch der Frühdruck von J. André, Offenbach 1802, muß als bedeutsame Quelle für dieses Konzert gelten, da zur Zeit nur er die Solostimme des ursprünglichen Finale überliefert. Einige Quellen enthalten eine nicht obligate, lediglich den Baß verdoppelnde Fagottstimme; Trompeten- und Paukenstimmen sind nicht in allen Quellen überliefert.

Autographe Kadenzen Mozarts zum ersten und zweiten Satz des Konzertes KV 175 sowie zum nachkomponierten Rondo-Finale KV 382 (eine Kadenz zum ursprünglichen Finale ist nicht erhalten) befinden sich – zusammen mit zwei autographen Eingängen zum dritten Satz des Klavierkonzertes KV 271 – im Musikarchiv der Erzabtei St. Peter Salzburg (Signatur: *Moz 285. 1*; zu den abweichenden Fassungen der drei Kadenz in den Kadenzdrucken von Artaria & Comp., Wien 1801, und J. André, Offenbach 1804, vgl. Krit. Bericht). Die beiden Kadenz zu dem ersten und zweiten Satz weisen metrische Unregelmäßigkeiten auf: Takt [7] der Kadenz zum ersten Satz enthält zwei überzählige Viertel (bzw. eine überzählige Halbe), die den Takt zum $\frac{3}{4}$ - bzw. $\frac{3}{2}$ -Takt erweitern. Solche „Dehnungen“ sind nicht ungewöhnlich und begegnen unter anderem auch bei Carl Philipp Emanuel Bach⁹. Offenbar soll der Takt in Mozarts Kadenz sehr frei gespielt werden. Takt [5] der Kadenz zum zweiten Satz enthält ebenfalls ein überzähliges Viertel und ist darum als $\frac{3}{4}$ -Takt zu lesen. Offensichtlich hatte hier der Zufall seine Hand im Spiel: Mozart notierte am Ende einer Zeile das erste Viertel eines Taktes, fuhr dann auf der neuen Zeile „gedankenlos“ fort und schrieb einen vollständigen $\frac{3}{4}$ -Takt nieder (vgl. das Faksimile auf S. XI). Der so entstandene $\frac{3}{4}$ -Takt fügt sich übrigens durchaus organisch in den Zusammenhang ein.

und Zürich 1936, Tafel 40 (1. Satz: Schluß der Kadenz, ab T. [15]; 2. Satz: gestrichener erster Entwurf zur Kadenz = 4 Takte, die im Krit. Bericht wiedergegeben werden).

⁹ Vgl. z. B. *Klavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-piano für Kenner und Liebhaber*, 3. Sammlung, Leipzig 1781, *Andante* der dritten Sonate, T. 33.

Für die Edition des Konzertes für drei bzw. zwei Klaviere KV 242 standen zwei gleichwertige Stimmenabschriften zur Verfügung: eine aus der Stanford Memorial Library, California/USA, und eine aus dem Besitz der ehemaligen Preuß. Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK, Signatur: *Mus. ms. 15 468*). Abschrift Stanford enthält alle Orchesterstimmen (auch die Bläser) doppelt, überliefert mithin zwei Materiale. Der eine dieser beiden Stimmensätze weist dieselben Fehler wie Abschrift Berlin auf, so daß entweder Abhängigkeit zwischen beiden Quellen oder Abkunft beider Abschriften von einer gemeinsamen (unbekannten) Quelle vermutet werden muß. Einige Stimmen enthalten autographe Eintragungen (vgl. das Faksimile auf S. XV). Das Material Stanford überliefert neben dem Orchestermaterial die drei Klavierparte der ersten Fassung sowie den Part des zweiten Klaviers aus der zweiten Fassung für zwei Klaviere; Abschrift Berlin überliefert ebenfalls Orchestermaterial und Klavierparte der ersten Fassung, zusätzlich aber den Part des ersten Klaviers aus der zweiten Fassung, so daß sich beide Materiale auf glückliche Weise ergänzen.

Trotz der Eintragungen von Mozarts Hand enthalten die Quellen zahlreiche Flüchtigkeiten (besonders im Hinblick auf Bogensetzung und Dynamik), die den Herausgeber oft vor schwierige Entscheidungen stellten. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß zwei der drei Stimmensätze im *Adagio* für sämtliche Streicher *con sordini* vorschreiben, eine Vorschrift, die in Mozarts Orchesterwerken schon für die Bratschen selten (sie begegnet im Finale des Klavierkonzertes KV 271), für die Bässe hingegen sonst nirgends anzutreffen ist. (Wir übernehmen die „con-sordino“-Vorschrift, die übrigens auch in einer der von Mozart mit Eintragungen versehenen Stimmen steht, in unsere Ausgabe für alle Streicher in kursiver Schrift.)

Bei der Revision der Partitur von KV 242 wurde grundsätzlich die Lesart gewählt, die sich auf Grund des musikalischen Zusammenhanges und der Parallelstellen als die musikalisch befriedigendste auswies, auch wenn sie nur in einer einzigen Quelle überliefert ist (über die Varianten unterrichtet der Kritische Bericht, der ausführlich auch die etwas komplizierte Quellenlage der originalen Kadenz und Eingänge zu den beiden Fassungen dieses Konzertes erörtert). Wie relativ bedeutungslos Divergenzen in der Artikulation sein können, sei an einem Beispiel exemplifiziert: Die Begleitfigur der Klaviere in den Takten 159–161 aus dem ersten Satz ist einmal mit Halbtaktbögen, das andere Mal mit Ganztaktbögen, schließlich mit Bögen zu je zwei Achteln versehen, und teilweise fehlen die

Bögen. Selbstverständlich ist von Mozart hier keine Differenzierung der Artikulation intendiert, und da zudem der Notentext in beiden Fassungen der gleiche ist (Pianoforte III aus a 3 pausiert an dieser Stelle), hat der Herausgeber aus den verschiedenen Möglichkeiten die logischste und einfachste, nämlich den Ganztaktbogen, gewählt und einheitlich gesetzt.

Der Edition des Konzertes in B KV 238 konnte das in der Library of Congress Washington aufbewahrte Autograph zu Grunde gelegt werden, das nur sehr wenige Unklarheiten, Flüchtigkeiten und Schreibfehler enthält¹⁰. Ein im Musikarchiv der Erzabtei St. Peter Salzburg überliefertes Stimmenmaterial (Signatur: Moz 230. 1) schließt durch Eintragungen von Mozarts Hand einige Lücken im Autograph – etwa die Tempo- bezeichnung im zweiten Satz oder *pizzicato*- und *coll'arco*-Vorschriften im selben Satz (vgl. die Faksimiles auf S. XII f.) – und klärt verschiedene Spezialprobleme (Einzelnachweise dazu gibt der Kritische Bericht). – Die drei originalen Kadenzen zu KV 238 hat Bernhard Paumgartner kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges in Kopie im Musikarchiv der Erzabtei St. Peter (Salzburg) aufgefunden (Signatur: Moz 290. 1); sie wurden erstmals veröffentlicht in der von Paul Badura-Skoda redigierten Taschenpartitur des Konzertes KV 238 (Edition Eulenburg Nr. 1266, Zürich 1967). Originale Eingänge für die Fermaten in Takt 99 und 168 des dritten Satzes sind nicht überliefert.

*

Hinsichtlich der Aufführungspraxis sei folgendes bemerkt: In allen Klavierkonzerten rechnet Mozart an den Tutti-Stellen mit einer Beteiligung des Klaviers als Generalbaßinstrument, was in den frühen Konzerten durch Bezifferung des Basses angedeutet, in den späteren durch die Bezeichnung *col Basso* gefordert wird. Mozart hat offenbar bei der Aufführung seiner Klavierkonzerte vom Klavier aus dirigiert. Daher muß der Klavier-Continuo in den Konzerten im Gegensatz zum Orgel-Continuo in den kirchenmusikalischen Werken, der auch in harmonischer Hinsicht unentbehrlich ist, als aufführungstechnisches Hilfsmittel ange-

sehen werden, auf das heute verzichtet werden kann. Aus diesem Grunde wurde auf eine Aussetzung des Klavier-Continuo an den Tutti-Stellen verzichtet. Beim Konzert KV 242 für drei bzw. zwei Klaviere sind bezifferte Klavierbässe, den Vorlagen entsprechend, in alle Solostimmen eingetragen worden, wenngleich in der Praxis die Harmonien nur von einem einzigen Klavier gespielt worden sein dürften.

Über die Ausführung von Verzierungen geben Eva und Paul Badura-Skoda in ihrer *Mozart-Interpretation* ausführlich Aufschluß¹¹. Allgemein sei bemerkt, daß Triller grundsätzlich mit der oberen Nebennote beginnen sollen, ausgenommen, wenn diese dem Triller unmittelbar vorausgeht. Bei längeren Trillern ist ein Nachschlag zu spielen, auch wenn er nicht notiert ist. Dies gilt besonders dann, wenn die abschließende Note dieselbe ist wie die obere Nebennote des Trillers.

Ein besonderes Wort bleibt zu sagen zum Soloklavier (rechte Hand) in den Takten 113–116 und 247–250 aus dem ursprünglichen Finalsatz zum Konzert KV 175: Die Takte 113–116 sind bei „wörtlicher“ Interpretation der gegebenen Notation ausführbar, die Takte 247–250 dagegen nicht. Der Herausgeber ist der Meinung, daß in beiden Fällen eine „abgekürzte“ Notation vorliegt, bei der der Halte-ton (*a'* bzw. *d'*) auf jedem Viertel neu anzuschlagen ist. Man vergleiche dazu etwa Beethovens Streichtrio G-dur op. 9/1, Takt 39–45 und 214–220: Die Takte 39 und 214 der Cellostimme bringen dort die ausgeschriebene Form, die auch für die Ausführung der folgenden Takte zu gelten hat.

*

Der Dank des Herausgebers gilt den Herren Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm (Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe*) und Herrn Dr. Dietrich Berke, Kassel, für ihre Hilfe bei der Redaktion an diesem Band, sowie allen im Kritischen Bericht genannten Archiven und Bibliotheken als den Besitzern des für die Edition herangezogenen Quellenmaterials.

Amsterdam, im Januar 1972

Marius Flothuis

¹⁰ Die vielen Fehler in der Partitur der alten Gesamtausgabe gehen also nicht auf das Autograph zurück; vgl. auch Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien-Stuttgart 1957, S. 144.

¹¹ A.a.O., S. 80 f. Die auf S. 126 geäußerte Ansicht über Trillerketten mag auf chromatische Trillerketten zutreffen; bei diatonischen Trillerketten ist jedoch u. E. der Beginn mit der jeweiligen Nebennote vorzuziehen, da sonst der Beginn eines jeden Trillers verschleiert würde.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a cadenza or a section of a concerto. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Cadenza" is written vertically on the left side of the page. The notation is arranged in several systems, with some staves containing multiple lines of music. The handwriting is in ink on aged paper.

Konzert in D KV 175 und Rondo in D KV 382; Seite 2 des autographen Doppelblattes mit originalen Kadenzzen (und Eingängen) zu KV 175, 382 (und KV 271) im Besitz des Musikarchivs der Erzabtei St. Peter Salzburg (Signatur: Moz 285. 1). Oben: Kadenz KV 624 (626^r) Nr. 2a (KV^v: I Nr. 4) zum zweiten Satz von KV 175; vgl. Seite 44–45. Unten: Kadenz KV 624 (626^r) Nr. 6a (KV^v: I Nr. 26) zu KV 382; vgl. Seite 85–86 (bis Beginn von T. [20]).

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a manuscript for a concerto. It features ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and corrections in the margins and between staves. The paper shows signs of age and wear.

Konzert in B KV 238; Blatt 17; des Autographs im Besitz der Library of Congress Washington. Beginn des zweiten Satzes; vgl. Seite 115–116, Takt 1–7 (die fehlende Tempobezeichnung hat Mozart in ein Stimmennmaterial eingetragen; vgl. das Faksimile auf der folgenden Seite; Vorwort und Krit. Bericht).

The image displays a page of handwritten musical notation for the voice of St. Peter Salzburg. It consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Key performance instructions include *Andante un poco larghin.* and *coll'arco.* (with *arco* written above the staff). The score is annotated with numerous *ppia* (pizzicato) and *for.* (forte) markings, often accompanied by small numbers (1, 2) indicating specific performance techniques or fingerings. The handwriting is in dark ink on aged, slightly textured paper.

Konzert in B KV 238: Seite 3 der Stimme Viola aus dem handschriftlichen Stimmenmaterial im Besitz des Musikarchivs der Erzabtei St. Peter Salzburg (Signatur: Moz 230. 1) mit Eintragungen von der Hand Mozarts (Tempobezeichnung des zweiten Satzes, *coll'arco*- und *pizzicato*-Vorschriften ab Takt 12 im zweiten Satz). Vgl. Seite 110–115, Takt 171–202, und Seite 115–122, Takt 1–58.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a manuscript for a concert. It features ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are several instances of crossed-out or heavily scribbled-out passages, indicating corrections or deletions. Some staves have handwritten text written below them, such as "Poco and Forte", "Poco forte", "Forte", and "Forte". The handwriting is in dark ink on aged, slightly textured paper. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Konzert in F KV 242 (a 3): eine Seite des z. Z. verschollenen Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin nach: Ludwig Schiedermair, W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen, Bückeburg und Leipzig 1919, Tafel 22. Vgl. Seite 207–208, Takt 245–251, und Seite 211, Takt 252–253.

13

Handwritten musical score for voice and piano, page 13. The score consists of ten staves. The first six staves are for the voice, and the last four are for the piano. The music is in G major and 3/4 time. The score is written in a clear, elegant hand. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a handwritten signature 'W. A. Mozart' above it. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Konzert in F KV 242 (a. 3): Seite 13 der Stimme *Cembalo Terzo* aus dem handschriftlichen Stimmenmaterial im Besitz der Stanford Memorial Library, California/USA, mit Eintragungen von der Hand Mozarts am Schluß der zweiten Zeile. Vgl. Seite 224–231, Takt 26–41.