

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie V

# Konzerte

WERKGRUPPE 15 :  
KONZERTE FÜR EIN ODER MEHRERE KLAVIERE  
UND ORCHESTER MIT KADENZEN · BAND 2

VORGELEGT VON  
CHRISTOPH WOLFF



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1976

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm  
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk.

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: Christoph Wolff  
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie V, Werkgruppe 15, Band 2.

---

Alle Rechte vorbehalten / 1976 / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

## INHALT

Zur Edition . . . . .	VI
Vorwort . . . . .	VII
Faksimile: Autograph der Kadenz B zum ersten und zweiten Satz von KV 246 . . . . .	XV
Faksimile: Autograph der Kadenz C zum ersten Satz von KV 246 . . . . .	XV
Faksimile: eine Seite der Klavierstimme aus dem Salzburger Stimmenmaterial von KV 246 . . . . .	XVI
Faksimile: Autograph des ersten und zweiten Eingangs B zum dritten Satz von KV 271 . . . . .	XVII
Faksimile: erste Seite der Klavierstimme aus dem Salzburger Stimmenmaterial von KV 271 . . . . .	XVIII
Faksimile: erste Seite des Autographs der Kadenz zum ersten Satz von KV 365 (316 <sup>a</sup> ) . . . . .	XIX
Faksimile: eine Seite der Fagott-I/II-Stimme aus dem Salzburger Stimmenmaterial von KV 365 (316 <sup>a</sup> ) . . . . .	XX
Konzert in C („Lützow-Konzert“) KV 246 . . . . .	3
Konzert in Es („Jeunehomme-Konzert“) KV 271 . . . . .	65
Konzert in Es für zwei Klaviere KV 365 (316 <sup>a</sup> ) . . . . .	145
<b>A n h a n g</b>	
Ältere Fassung der Kadenz zum dritten Satz des Konzerts in Es KV 365 (316 <sup>a</sup> ) . . . . .	263

## 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: Kirchenkonzerte (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 (KV<sup>3</sup> bzw. KV<sup>3a</sup>) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV<sup>6</sup>) 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, Schlüssel, 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 Schlüsselung 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 Bögchen 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

Der vorliegende Band enthält die drei letzten Klavierkonzerte aus Mozarts Salzburger Zeit. Sie markieren den deutlichen Abschluß einer ersten Phase in Mozarts Beschäftigung mit der Gattung Klavierkonzert, die mit Konzertarrangements (den vier Pasticciokonzerten KV 37, 39–41 sowie den drei Klavierkonzerten KV 107/21<sup>b</sup> nach Klaviersonaten von Johann Christian Bach) begonnen und mit den Konzerten KV 175, 238 und 242 zu ersten selbständigen Lösungen geführt hatte. Die nun folgenden Werke repräsentieren gewissermaßen je einen eigenen Typus, und zwar den des Dilettantenkonzerts (KV 246), des Virtuosenkonzerts (KV 271) und des Doppelkonzerts (KV 365/316<sup>a</sup>). So vertreten sie – bei weitgehender großformaler Übereinstimmung untereinander und mit den früheren Konzerten – völlig verschiedene und höchst originelle Ausprägungen ihrer Gattung.

Das Konzert in C KV 246, datiert April 1776, entstand unmittelbar im Anschluß an die Konzerte KV 238 und KV 242, datiert Januar und Februar desselben Jahres. Mozart schrieb es für die Gemahlin des Kommandanten der Festung Hohensalzburg, Antonia Gräfin Lützow, die vermutlich eine Klavierschülerin von Leopold Mozart war<sup>1</sup>. Das klavieristisch nicht sonderlich schwierige Werk nahm Mozart mit auf die große Reise nach Mannheim und Paris (1777–1778), wohl weniger um es selbst zu spielen (zu einer Aufführung am 4. Oktober 1777 in München siehe unten), als es für Unterrichtszwecke und Liebhaber-Konzertvorträge zu verwenden. So studierte er es beispielsweise Therese Pierron, der Tochter seines Mannheimer Hauswirtes, ein, die es dann auch zweimal öffentlich vorspielte. Am 22. Februar 1778, dem Tage vor der zweiten Aufführung, schreibt Mozart an seinen Vater<sup>2</sup>, daß „*unsere haus-Nymphe, die Mad.:elle Pierron, meine Hochzuehrende scolarin, bey der alle Monntag gewöhnlichen fränztischen academie, das hochgräfliche*

*litzowische Concert herunter-haspeln wird.*“ Am Tage ihres ersten Auftretens, dem 14. Januar 1778, hatte zudem noch der sich Mozart aufdrängende Abbé Vogler dasselbe Konzert (ohne Orchesterbegleitung) vom Blatt gespielt, eine Begebenheit, die Mozart in einem aufschlußreichen Brief vom 17. Januar 1778 mehr verächtlich als kritisch beleuchtet: „*vor dem Tisch hat er mein Conc(er)t... Prima vista – herabgehudelt. das erste stuck gieng Prestißimo, das Andante allegro und das Rondeau wahrlich Prestißißimo.*“

Während Mozarts Abwesenheit von zu Hause wurde KV 246 auch in Salzburg gespielt<sup>3</sup>. Denn Leopold erwähnt in einem Brief an Frau und Sohn vom 11. Juni 1778, daß sich Mademoiselle Villersi (eine Klavierschülerin Nannerls) daran versucht habe: „*Die gräfin von Lizow hatte ihr schon lang das Concert vom Wolfz: abschreiben lassen.*“ Auch später in Wien hat Mozart das Konzert noch verwendet, wohl wiederum in erster Linie für seine Klavierschüler. Im Postskriptum seines Briefes vom 10. April 1782 an den Vater schreibt er nach Salzburg: „*ich wollte auch bitten mir nach gelegenheit |: doch wie eher wie besser |: mein Concert für die gräfin litsow zu schicken. ex C.*“ Aus der Zeit wohl unmittelbar danach stammen auch zwei großangelegte und ausgearbeitete Kadenzen (Kadenzen C im vorliegenden Band), bei denen nicht auszuschließen ist, daß Mozart sie zum eigenen Konzertvortrag komponiert hat.

Unter allen Klavierkonzerten Mozarts stellt KV 246 die geringsten technischen Ansprüche, wohl mit Rücksicht auf die Fähigkeiten der Widmungsträgerin, und verkörpert damit, neben der Erstfassung von KV 242, am deutlichsten den Typus des Dilettantenkonzerts. Der Tatsache, daß es in erster Linie von Mozarts Klavierschülern gespielt wurde, verdanken wir auch eine durchgehend autographe Generalbaßaussetzung, nachgetragen in die Solostimme eines vollständigen Stimmensatzes aus der Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter Salzburg (Signatur siehe unten), ein Unikum in der Überlieferung von Mozarts Klavierkonzerten. Der Quel-

<sup>1</sup> Zur Person der Gräfin Lützow vgl. Eibl V (siehe Anmerkung 2), S. 358, zu Nr. 319/37, 39, und Eibl VI, S. 105, zu Nr. 667/57–58.

<sup>2</sup> Alle Briefstellenzitate nach: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer–Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962–63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1972), Register zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975).

<sup>3</sup> Die autographen Partituren verblieben wohl aus Sicherheitsgründen in Salzburg, während Mozart mit den Stimmen unterwegs war. Denn Leopold schreibt ihm am 29. Januar 1778: „*deine Schwester muste deine Clavier Concert aus der Spart spielen*“ (in Frage kommen hier KV 175, 238, 246 und 271).

lenbefund spricht dafür, daß diese Aussetzung und die beiden in der Solostimme enthaltenen autographen Kadenzten (Kadenzten A) aus der Zeit der Mannheim-Pariser Reise von 1777/78 stammen (vgl. das Faksimile auf S. XVI und Anmerkung 19). Gegenüber diesen beiden Kadenzten, die kaum mehr als eine mit bescheidenem Laufwerk versehene Auszierung des Kadenzstufenschrittes V–I darstellen und mit der Generalbaßaussetzung zusammen offensichtlich für einen Dilettanten gedacht waren, bietet das Kadenzpaar B musikalisch mehr Substanz. Es gehört dem autographen Schriftduktus nach in die Entstehungszeit des Konzerts (Mitteilung von Wolfgang Plath), ist also älter als das Kadenzpaar A (dieses wurde dem früher entstandenen Kadenzpaar B deshalb vorangestellt, weil unserer Edition als Hauptquelle der Salzburger Stimmensatz zugrundeliegt; siehe unten). Weder die A- noch die B-Fassungen knüpfen jedoch an thematisches Material an, wie es in den Kadenzten C geschieht: man vergleiche die fantasieartige Weiterspinnung der musikalischen Gedanken von Takt 57 ff. oder Takt 81 ff. des ersten Satzes in der Kadenz C, Takt [1] ff. und Takt [23] ff. (Zu den Quellen der Kadenzten siehe unten.)

Das Konzert in Es KV 271, datiert Januar 1777, folgt den älteren Konzerten in deutlichem Abstand und bildet einen Höhepunkt im Schaffen des gerade 21jährigen Mozart. In mehrfacher Hinsicht ist es ein überragendes Werk, denn Mozart gelingt hier der Durchbruch zu einer individuellen Gestaltung des Klavierkonzertes, der auch nicht ohne Auswirkungen auf seinen Instrumentalstil blieb. Die formalen Ausmaße von KV 271 sind ebenso außergewöhnlich wie die klavieristischen Anforderungen. Weder vorher noch nachher hat Mozart das Soloklavier gleich zu Anfang so demonstrativ exponiert – erst Beethoven greift diese Idee später wieder auf (und zwar im G-dur- und im Es-dur-Klavierkonzert), freilich nicht in der gebundenen Ritornellmanier, mit der Mozart die Eröffnungstakte durch den ganzen ersten Satz wirksam sein läßt. Der Schlußsatz mit seiner eigenwilligen Kombination von Rondo- und Menuettform (üblicherweise ein Entweder-Oder)<sup>4</sup> stellt dem Eröffnungssatz eine gleichgewichtige formale Besonderheit gegenüber. Umschlossen von derart ungewöhnlichen Ecksätzen wird ein expressiv-rezitatives Andantino, dessen dunkles Moll durch charaktervolle „suspensio“-Melodik eindrückliche

Sprachgewalt gewinnt und in seinem Gestus die Mittelsätze der späteren Konzerte KV 456, 482 und 488 vorausahnen läßt.

Es ist verständlich, daß Mozart das Äußerste an kompositorischem Können aufgeboten hatte, um die Ansprüche der seinerzeit gepriesenen französischen Klaviervirtuosin Jeunehomme, die auf einer Tournee Ende 1776 / Anfang 1777 Salzburg berührte und der das Konzert zugeordnet war, zu befriedigen, sie für seine Musik zu gewinnen oder auch ihr Talent herauszufordern. Mozarts Verhältnis zu jener Mademoiselle Jeunehomme bleibt wie deren nähere Lebensumstände leider völlig ungeklärt. Doch ist es durchaus möglich, daß die Dedikation des Konzerts in unmittelbarem Zusammenhang mit der bevorstehenden Pariser Reise stand. Jedenfalls hat er „Mad.<sup>me</sup> jenomé“ dort wiedergetroffen<sup>5</sup>. Mozart selbst hat das ausgesprochen bravouröse Konzert sicher häufiger gespielt, obgleich nur wenige Aufführungen direkt nachweisbar sind. Eine der ersten fand im Münchner Gasthof „Zum schwarzen Adler“ statt. Dort brachte er am 4. Oktober 1777 gleich drei Konzerte hintereinander zur Aufführung, wie er zwei Tage später nach Hause meldet: „dann spielte ich das Concert in C [KV 246] in B [KV 238] und Eb [KV 271]“. Mozart hat diese drei Werke offensichtlich als eine Gruppe betrachtet, denn als solche bot er sie dem Verleger Jean Georges Sieber in Paris an, laut einer Notiz im Brief an den Vater vom 11. September 1778 aus Paris: „ich werde 3 Concert, das für die jenomy, litzau und das aus dem B, den stecher der mir die Sonaten gestochen hat, um pares geld geben –“. Der Plan scheiterte jedoch und eine Drucklegung dieser Konzertgruppe kam zu Mozarts Lebzeiten nicht mehr zustande<sup>6</sup>.

Obwohl dokumentarisch nicht nachweisbar, kann man annehmen, daß Mozart bei seinem ersten Auftreten vor der Wiener „Tonkünstler-Societät“ am 3. April 1781 das Konzert KV 271 gespielt hat. Ein Klavierkonzert stand möglicherweise auf dem Programm dieser Akademie<sup>7</sup>, und es wäre dann kaum anders denkbar, daß Mozart nicht aus diesem Anlaß

<sup>5</sup> Vgl. den Brief aus Paris vom 5. April 1778.

<sup>6</sup> Vermutlich wurde jedoch KV 271 als Einzelwerk gedruckt. Die Pariser Verlegerin Heina zeigte jedenfalls 1779 ein Klavierkonzert Mozarts an (*Catalogue* im Anhang von *Lorenziti, Sei Quartetti Concertante* op. VI). Mozarts oben angeführter Hinweis auf den Stecher der Sonaten bezieht sich auf eine Mademoiselle Fleury, die die bei Heina verlegten Klavierkonzerte KV 309 (284<sup>b</sup>), 310 (300<sup>a</sup>) und 311 (284<sup>c</sup>) gestochen hat (siehe auch unten).

<sup>7</sup> Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *Dokumente*, NMA XI/34), Kassel etc. 1961, S. 173. — KV<sup>6</sup>, S. 277, läßt offen, ob KV 238 oder KV 271 zur Aufführung gelangte.

<sup>4</sup> KV 246 hatte Rondoform und Menuetttempo im Finale kombiniert: *Rondeau. Tempo di Menuetto*. Ein Menuett erscheint zum letzten Mal als Klavierkonzert-Schlußsatz in KV 413 (387<sup>a</sup>).

auf sein letztes und wirkungsvollstes Konzert zurückgegriffen hätte. Es wäre dies dann „das erstmal überhaupt, daß in Wien ein Clavierconcert öffentlich gespielt wurde“<sup>8</sup>. Für eine weitere Aufführung kommen insbesondere die Akademien vom Frühjahr 1783 in Frage<sup>9</sup>. Jedenfalls muß Mozart sich damals mit dem Werk ebenso wie mit dem Konzert KV 175 und dem nachkomponierten Rondo KV 382 erneut beschäftigt haben, denn er übersandte seiner Schwester mit Schreiben vom 15. Februar 1783 „die 3 Cadenzen zu den Concert ex D [KV 175/382] – und die 2 Eingänge zu den Concert ex Es [KV 271]“. Das erwähnte Manuskript der „3 Cadenzen“ zu KV 175 mit dem nachkomponierten Rondo KV 382 sowie der „2 Eingänge“ zu KV 271 (dritter Satz) hat sich erhalten (Eingänge C). Es existieren außerdem zwei vollständige Sätze originalen Kadenzmaterials. Darunter bilden die Kadenzen A (erster und zweiter Satz) und die Eingänge A (dritter Satz) die älteren, wohl aus der Entstehungszeit des Konzerts stammenden Stücke, während Kadenzen und Eingänge B auf jeden Fall nach dem 15. Februar 1783 zu datieren sind, denn die Eingänge B sind Überarbeitungen der Eingänge C. (Zu den Quellen der Kadenzen und Eingänge siehe unten.)

Das Konzert in Es KV 365 (316<sup>a</sup>) ist nicht datiert, doch kann seine Entstehung mit guten Gründen in die Zeit unmittelbar nach der großen Reise nach Mannheim und Paris, also auf Anfang 1779 angesetzt werden<sup>10</sup>. Damit steht es in engerem Zusammenhang mit zwei weiteren Doppelkonzerten, dem fragmentarischen Konzert in D für Violine und Klavier KV Anh. 56 (315<sup>b</sup>) vom November 1778 und der Sinfonia concertante in Es für Violine und Viola KV 364 (320<sup>d</sup>) vom Sommer 1779. Als einziges original für zwei Klaviere konzipiertes Konzert bildet es das reife Gegenstück zu dem Konzert in F für drei Klaviere KV 242, dessen spätere Bearbeitung für zwei Klaviere wohl in direktem Zusammenhang mit KV 365 (316<sup>a</sup>) stehen dürfte und das wohl auch gleich jenem vor allem für Mozart und seine Schwester gedacht war<sup>11</sup>. In der Behandlung des

Orchesters geht KV 365 (316<sup>a</sup>) über alle bisherigen Konzerte hinaus, und zwar nicht allein in der erstmaligen Verwendung von teilweise selbständig geführten Fagotten; auch der häufig obligate Einsatz der Oboen und Hörner fällt in allen Sätzen auf. Entsprechende Ansätze zu einer solchen Bläserbehandlung finden sich zwar schon in KV 271, doch sind die Bläser in KV 365 (316<sup>a</sup>) ganz unentbehrlich geworden (vgl. etwa die Melodiespaltung zwischen Streichern und Bläsern gleich zu Beginn des Mittel-satzes).

Während wir über Salzburger Aufführungen von KV 365 (316<sup>a</sup>) nichts Genaueres wissen, lassen sich zwei Wiener Aufführungen nachweisen; beide Male war Josephine von Auernhammer Mozarts Partnerin. Im Sommer 1781 bittet er den Vater um Stimmenkopien der beiden in Salzburg aufbewahrten Konzerte KV 242 und KV 365 (316<sup>a</sup>) und mahnt nach Ausbleiben der Sendung am 12. September 1781 noch einmal an: „die frl: v: Auerhammer quält mich entsezlich wegen den DoppelConcert.“ Im Brief an den Vater vom 26. September 1781 heißt es schließlich: „die fl: v. Auerhammer und ich erwarten die 2 DoppelConcert mit sehnsucht.“ Den Eingang der Aufführungsmateriale kann Mozart dann endlich am 13. Oktober 1781 bestätigen: „Danke ihnen nebst der frl: v: Auerhammer für die Concerten.“ Die Kadenzen wurden offenbar erst später nachgeschickt, denn in einem Brief vom 3. November 1781 schreibt Mozart: „Ich bitte um verzeihung daß ich vergangenen Postag nicht den Empfang der cadenzen, wofür ich ihnen gehorsamst danke, berichtet habe . . . die 2:<sup>te</sup> clavier parthie werde ich in die cadenzen hineinschreiben, und sie also wieder zurückschicken. –“ Das hier erwähnte und somit genau datierbare Autograph (zwei Doppelblätter) der beiden Kadenzen mit dem Part des ersten Klaviers von der Hand Leopold Mozarts und dem des zweiten Klaviers größtenteils von der Hand des Komponisten (Näheres zu den Schriftanteilen vgl. Krit. Bericht) befindet sich heute unter den originalen Salzburger Aufführungsmaterialien in der Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter (Signatur siehe unten). Die erste Wiener Aufführung fand am 23. November 1781 bei einer Akademie im Hause Auernhammer statt<sup>12</sup>, eine zweite (wiederum mit Mozart und Josephine von Auernhammer) am 26. Mai des folgenden Jahres im ersten der zwölf von

<sup>8</sup> Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Band II, Leipzig 1882, 2/1928, S. 145.

<sup>9</sup> Die erhaltenen Dokumente erlauben keine eindeutige zeitliche Fixierung für eine Wiederaufführung in diesem Jahr.

<sup>10</sup> Vgl. Georges de Saint-Foix, *Wolfgang Amadée Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, Band III, Paris 1936, S. 146 ff., und Alfred Einstein in KV<sup>3</sup>, S. 335.

<sup>11</sup> KV 242 wurde am 3. September 1780 in Salzburg von den Geschwistern aufgeführt: „wir haben das Concert auf 2 klavier aus dem f gespielt.“ (*Nannerl Mozarts Tagebuchblätter*, hrsg. von Walter Hummel, Salzburg 1958, S. 96, auch in Bauer–Deutsch III, S. 9 f.)

<sup>12</sup> Dazu schreibt Mozart am 24. November 1781: „wir haben das Concert à Due gespielt, und eine Sonate in zweyen [KV 448/375<sup>a</sup>] die ich expreß dazu Componirt habe.“

Philipp Jacob Martin organisierten Augarten-Konzerte<sup>13</sup>.

Ein besonderes Problem ergibt sich für dieses Konzert aus der Existenz zusätzlicher „*ad-libitum*“-Stimmen für Klarinetten, Trompeten und Pauken in einer Stimmenausgabe von KV 365 (316<sup>a</sup>) bei Breitkopf & Härtel Leipzig, die 1881 erstmals erschienen ist, (seit 1891 als *Orchester-Bibliothek* 428), also wesentlich später als der Breitkopfsche Frühdruck des Konzerts von 1804, der die zusätzlichen Stimmen noch nicht kennt. In Ermangelung jeglicher Originalquellen für diese Bläserpartien fällt ein Hinweis im handschriftlichen André-Verzeichnis von 1833 (das Autograph von KV 365/316<sup>a</sup> befand sich seinerzeit in Andrés Besitz) ins Gewicht. Zum Doppelkonzert wird dort bei Aufzählung der begleitenden Orchesterinstrumente eigens erwähnt: „... und noch besonders dazu gefügten Clarinetten.“ Trompeten und Pauken verzeichnet A. André allerdings nicht; es bleibt auch unklar, worauf der Offenbacher Verleger seine Aussage bezüglich der Klarinetten gründet. Mozart hat häufiger nachträgliche Erweiterungen des Bläasersatzes vorgenommen, so auch in einigen Klavierkonzerten (nachweisbar bei KV 415/387<sup>b</sup>, 482 und 537). Die zusätzlichen Stimmen wurden aus Platzgründen meist nicht in die Partitur aufgenommen, sondern auf einem gesonderten Particell notiert, und es ist wahrscheinlich, daß André von derartigen Zusatz- bzw. Einlagestimmen wußte. (Otto Jahn verweist auf eine solche Einlagestimme; vgl. Anmerkung 14.) Unsere Edition übernimmt die zusätzlichen Bläserstimmen, und zwar, in Ermangelung beglaubigter Quellenunterlagen, in Kleinstich. Sie wegzulassen, erschien als ein zu starker Eingriff in die Gegebenheiten der Überlieferung. (Zu weiteren Einzelheiten im Zusammenhang mit den zusätzlichen Bläserstimmen vgl. Krit. Bericht.) Anlaß für die Erweiterung des Bläasersatzes (sofern die Zusatzstimmen authentisch sind) mag die zweite Wiener Aufführung vom 26. Mai 1782 gewesen sein. Denn auf dem Programm jener Akademie im Augarten<sup>14</sup> befanden sich u. a. auch eine

Sinfonie von Gottfried van Swieten sowie eine Sinfonie von Mozart (wahrscheinlich die „Pariser“ Sinfonie KV 297/300<sup>a</sup>)<sup>15</sup>, so daß ein größerer Bläserapparat ohnehin zur Verfügung stand. Es wäre dies dann die erstmalige Verwendung von Klarinetten in einem Klavierkonzert Mozarts vor dem Konzert in Es KV 482.

\*

Die Quellenlage zu den Werken des vorliegenden Bandes ist wie bei zahlreichen anderen Mozartiana heute durch das Abhandenkommen der Partiturotographie ungünstig<sup>16</sup>. Dies ist um so bedauerlicher, als die Konzerte KV 246, 271 und KV 365 (316<sup>a</sup>) in neuerer Zeit nie nach den Autographen revidiert worden sind<sup>17</sup>. Ihre Redaktion im Rahmen der NMA mußte sich im wesentlichen auf originales handschriftliches Stimmenmaterial und Frühdrucke stützen, die zu den Autographen in einem verlässlichen Abhängigkeitsverhältnis stehen (Einzelheiten diskutiert der Kritische Bericht). Glücklicherweise sind jedoch zu fast allen Kadenzten die autographen Quellen verfügbar. Dies ist um so wichtiger, als das Kadenzmaterial zu den Werken des vorliegenden wie des nachfolgenden (dritten) Klavierkonzertbandes der NMA mehr als fünfzig Prozent des erhaltenen Gesamtbestandes an Originalkadenzen zu den insgesamt 23 Klavierkonzerten Mozarts ausmachen.

Die Edition von KV 246 basiert in erster Linie auf dem vollständigen, wohl direkt nach dem Autograph kopierten Stimmensatz (Solostimme und acht Orchesterstimmen) aus der Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg (Signatur: Moz 235.1)<sup>18</sup>. Eigenhändige Eintragungen Mozarts (siehe oben)

<sup>13</sup> Nicht, wie allgemein angenommen, die Sinfonie KV 338; vgl. Friedrich Schnapp in: NMA IV/11, *Sinfonien · Band 6*, S. X.

<sup>14</sup> Die Autographe zu KV 246, 271 und 365 (316<sup>a</sup>), ehemals im Besitz der Preussischen Staatsbibliothek Berlin, sind heute verschollen. Zu ihrer Beschreibung siehe Einstein in KV<sup>3</sup>.

<sup>15</sup> Alle drei Autographe wurden für die alte Mozart-Ausgabe benutzt, jedoch vor allem im Hinblick auf die Artikulationsangaben nicht streng befolgt. Für die Konzerte KV 271 und 365 (316<sup>a</sup>) legte Friedrich Blume in den 1930er Jahren nach den Autographen revidierte Partituren vor (Edition Eulenburg Nr. 742 und 741), die allerdings die editorischen Zusätze gegenüber dem Originalbefund nicht kenntlich machen. Die Solopartie von KV 271 wurde von Kurt Soldan offensichtlich sehr zuverlässig nach dem Autograph ediert (Edition Peters Nr. 3309 f.). Diese Ausgaben wurden für die Editionsarbeiten am vorliegenden Band mit berücksichtigt.

<sup>16</sup> 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), S. 60 ff.

<sup>13</sup> Vgl. Mozarts Brief vom 25. Mai 1782.

<sup>14</sup> Vgl. *Dokumente*, S. 178. — KV<sup>8</sup>, S. 335, erwägt die Bläsererweiterung schon zur ersten Wiener Aufführung (23. November 1781), in deren Zusammenhang jedoch keine sonstige Orchestermusik erklang. KV folgt darin von der ersten Auflage (1862) an offensichtlich einem Hinweis Otto Jahns (*W. A. Mozart*, 2. Teil, Leipzig 1856, S. 360): „Dazu stimmt es auch, daß während ursprünglich das Orchester außer dem Saitenquartett aus 2 Oboen, 2 Fagotten und 2 Hörnern besteht, auf einem Beiblatt später noch 2 Clarinetten — für die Aufführung in Wien — hinzugefügt sind.“ Die Überlieferung der Klarinettenstimmen steht damit auf sichereren Füßen als die der Trompeten- und Paukenstimmen.



bestätigen die Bedeutung dieser Quelle<sup>19</sup>, die vor allem in den Angaben zu Dynamik und Artikulation genauer als das übrige erhaltene Quellenmaterial ist. Dies gilt ganz allgemein von vielen heute in St. Peter Salzburg aufbewahrten und seinerzeit unter Leopold Mozarts Aufsicht hergestellten Stimmenkopien. Die Generalbaßaussetzung Mozarts zu KV 246 ist in Kleinstich abgedruckt, um die Solopartien des Klaviers eindeutig von den Begleitpartien zu differenzieren. In der Solostimme war die Partie der rechten Hand an den Tuttistellen ursprünglich (wie allgemein üblich) mit Pausenzeichen versehen: der Generalbaß war improvisierend auszuführen. Für einen in dieser Praxis unerfahrenen Schüler (möglicherweise Therese Pierron) hat Mozart dann die Akkorde nachträglich in die Stimme hineingesetzt, offenbar recht eilig, wie eine Reihe von in dieser Ausgabe nicht korrigierten Quintenparallelen und Satzunebenheiten zeigt. Ist darum diese Generalbaßaussetzung auch nicht als eine exemplarische Aussetzung anzusehen, so gibt sie doch willkommene Hinweise auf die flexible Mitwirkung des Klaviers in den Tuttiptien (Akkorde, Unisono, Pausieren etc.; siehe unten). Während der Eingang im dritten Satz (Takt 193) wohl aus der Partitur in alle Quellen übernommen worden ist, sind zu den ersten beiden Sätzen drei verschiedene Kadenzpaare (A, B, C) überliefert. Die A-Fassungen sind von Mozart auf freigebliebenen Systemen in der Solostimme des Salzburger Stimmenmaterials nachträglich eingetragen (KV 624/626<sup>a</sup>, Nr. 2b und 2c = KV<sup>6</sup>: 626<sup>a</sup>, I. Teil, Nr. 8 und 11). Die B-Fassungen sind auf einem autographen Einzelblatt notiert (KV 624/626<sup>a</sup>, Nr. 2d und 2e = KV<sup>6</sup>: 626<sup>a</sup>, I. Teil, Nr. 9 und 12; British Library London, Sammlung Cecil B. Oldman; abschriftlich von der Hand Leopold Mozarts in Privatbesitz). Die Kadenzen C, *Per L'Allegro* und *Per L'Andante* (KV 624/626<sup>a</sup> deest = KV<sup>6</sup>: 626<sup>a</sup>, I. Teil, Nr. 10 und 14; Biblioteca del Conservatorio „Giuseppe Verdi“ Mailand, Fondo Noseda, Signatur: 12 259), sind ebenfalls als autographe Niederschrift erhalten<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Paul Badura-Skoda hat KV 246 nach diesem Stimmensatz herausgegeben (Edition Eulenburg Nr. 1269). — Drei Seiten der Solostimme sind faksimiliert in: Eusebius Mandyczewski, *Zu den neu aufgefundenen Kadenzen von Mozart*, Wien 1921 (Selbstverlag der Salzburger Festspielhausgemeinde), und zwar die erste Seite (mit nachgetragener Generalbaßaussetzung von Mozart), eine Seite mit Schluß des ersten und Beginn des zweiten Satzes (mit nachgetragener Kadenz A zum ersten Satz und Aussetzung) sowie die in diesem Band auf S. XVI faksimilierte Seite.

<sup>20</sup> Die Anordnung der drei Kadenzpaare A, B und C (chronologisch steht B vor A; siehe oben) im vorliegenden Band entspricht derjenigen in KV<sup>6</sup>, S. 255: a)–c), mit folgender Aus-

Die Revision von KV 271, das von allen Klavierkonzerten Mozarts bislang am unzureichendsten ediert worden war, gründet sich hauptsächlich auf einen vollständigen Stimmensatz (Klavierstimme und acht Orchesterstimmen) aus der Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg (Signatur: *Moz 240.1*), dessen Solostimme von Nannerl Mozart geschrieben ist und außerdem noch Einträge des Vaters enthält (vgl. das Faksimile auf S. XVIII). Zum Textvergleich diente insbesondere eine Stimmenabschrift im Schloßarchiv Kremsier (Signatur: *II G 72*). Zwei vollständige Sätze von Originalkadenzen sind erhalten: Auf autographen Einzelblättern befinden sich die Kadenzen B (erster und zweiter Satz) und die Eingänge B (dritter Satz): *Cadenza per il Primo Allegro, Cadenza per L'Andante, Erster Eingang, 2.<sup>ter</sup> Eingang* (KV 624/626<sup>a</sup>, Nr. 3, 4, 5 = KV<sup>6</sup>: 626<sup>a</sup>, I. Teil, Nr. 15, 17, 19 und 20; Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung: Nr. 15 und 17, bzw. Max Reis, Zürich: Nr. 19 und 20). Die älteren Kadenzfassungen A existieren lediglich in einer Abschrift von Leopold Mozart (KV 624/626<sup>a</sup>, Nr. 3a und 4a = KV<sup>6</sup>: 626<sup>a</sup>, I. Teil, Nr. 16 und 18; Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter Salzburg, Signatur: *Moz 295.1*), während die entsprechenden Eingänge A (KV deest) als Abschrift Nannerl Mozarts in der oben genannten Solostimme eingetragen sind. Dieselben Eingänge A befinden sich auch in der verschollenen autographen Partitur<sup>21</sup>, sind also demnach die ältesten Eingänge und gehören in die Entstehungszeit des Konzerts. Als Einzelstücke autograph überliefert sind jene im Februar 1783 übersandten beiden Eingänge (siehe oben), d. h. die Eingänge C in diesem Band: *1.<sup>ter</sup> Eingang, 2.<sup>ter</sup> Eingang* (KV 624/626<sup>a</sup>, Nr. 5a = KV<sup>6</sup>: 626<sup>a</sup>, I. Teil, Nr. 21 und 22; Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter Salzburg, Signatur: *Moz 285.1*, S. 3 und 4)<sup>22</sup>.

nahme: Cadenza C des zweiten Satzes ist in KV<sup>6</sup> mit „d“) bezeichnet, da dort unter „c“) der Eingang zum zweiten Satz des Klavierkonzerts in C KV 415 (387b) irrtümlich als weitere Fassung der Kadenz zum zweiten Satz von KV 246 eingereicht ist (vgl. dazu NMA V/15: *Klavierkonzerte · Band 3*, S. XII).  
<sup>21</sup> Vgl. Eulenburg Nr. 742, S. 64 f. und 77 f.

<sup>22</sup> Für den ersten und zweiten Satz entsprechen die A-Fassungen der Kadenzen im vorliegenden Band den b)-Fassungen in KV<sup>6</sup>, die B-Fassungen dagegen den dortigen a)-Fassungen, für den dritten Satz die B- und C-Fassungen der beiden Eingänge den a)- und b)-Fassungen (siehe KV<sup>6</sup>, S. 277 f.). — Die beiden Eingänge C zum dritten Satz (Faksimile des Autographs enthalten in der in Anmerkung 19 zitierten Arbeit von Mandyczewski) sind im vorliegenden Band in Ermangelung korrespondierender Kadenzen für die ersten beiden Sätze den Eingängen B nachgestellt, obgleich sie ihnen chronologisch vorangehen.

Die Edition von KV 365 (316<sup>a</sup>) stützt sich im wesentlichen auf eine Stimmenabschrift aus der Musikalien-sammlung der Erzabtei St. Peter Salzburg (Signatur: Moz 245.1) bzw. auf eine großenteils vom gleichen Kopisten stammende Stimmenabschrift im Schloß-archiv Kremsier (Signatur: II G 65). Die Salzburger Quelle enthält autographe Einträge in den Fagott- und Hornstimmen, die Kremsierer eine autographe Kadenz (nur Pianoforte I; in KV<sup>6</sup>, S. 733, als „leicht verkürzte Fassung“ angeführt), wodurch der Rang beider Quellen sichergestellt ist. Für die zusätzlichen Bläserstimmen (2 Klarinetten, 2 Trompeten und Pauken) stand lediglich der Stimmendruck von Breitkopf & Härtel (seit 1891 *Orchester-Bibliothek* 428) zur Verfügung, der vermutlich auf authentisches Quellenmaterial zurückgeht (siehe oben). Die Original-quellen der Kadenz zum ersten und zweiten Satz (KV 624/626<sup>a</sup>, Nr. 5b und 5c = KV<sup>6</sup>: 626<sup>a</sup>, I. Teil, Nr. 23 und 24) befinden sich in der Musikalien-sammlung der Erzabtei St. Peter Salzburg (Signatur: Moz 300.1–2). Es handelt sich hierbei einmal um zwei autographe Doppelblätter (Moz 300.1; Doppelblatt I: Kadenz zum ersten Satz, Doppelblatt II: Kadenz zum zweiten Satz), teils von Mozart, teils von seinem Vater geschrieben (vgl. dazu das Fak-simile auf S. XIX, die in Anmerkung 19 zitierte Arbeit von Eusebius Mandyczewski, in der beide Doppelblätter faksimiliert sind, sowie die oben zitierte Stelle aus Mozarts Brief vom 3. November 1781), ferner um ein weiteres autographes Doppelblatt mit der Kadenz zum ersten Satz (Moz 300.2; nur *Cembalo 1<sup>mo</sup>*<sup>23</sup>), das offensichtlich als Vorlage für Leopolds Kopie in Moz 300.1 gedient hat. Diese Kadenz-zen scheinen Überarbeitungen älterer Fassungen zu sein, von denen sich jedoch nur eine unvollständige (Pianoforte I), mit dem Stimmensatz in Kremsier autograph überlieferte, erhalten hat (siehe Anhang, S. 263). Die Originalquellen enthalten keine General- baßbezeichnung; das Autograph verzeichnet bei den Tutti-Abschnitten regelmäßig *col Basso*<sup>24</sup>. Die in ihrer Qualität fragwürdige Bezeichnung aus dem Erstdruck von André (siehe unten) wurde nicht über- nommen.

Die Erstdrucke aller drei Konzerte des vorliegenden Bandes erschienen bei Johann André (Offenbach), und zwar KV 271 bereits 1792, KV 246 und 365

(316<sup>a</sup>) nach der Übernahme des Mozart-Nachlasses im Jahre 1800. Der ausdrückliche Hinweis bei den Ausgaben von KV 246 und 365 (316<sup>a</sup>) „*Edition faite d'après la partition en manuscrit*“ bezieht sich auf die Tatsache, daß die Partiturautographen der Konzerte sich damals in Andrés Besitz befanden. Das frühe Erscheinen der Ausgabe von KV 271 ist merk- würdig, stand doch damals das Autograph André noch nicht zur Verfügung. Nun hat Madame Heina in Paris 1779 ein nicht identifiziertes Klavierkonzert Mozarts angezeigt, bei dem es sich nur um KV 271 handeln kann. Ein Exemplar dieser Ausgabe ist frei- lich nicht nachweisbar. Da André jedoch fünf der sieben bei Heina erschienenen Erstausgaben Mozart- scher Werke nachgedruckt hatte<sup>25</sup>, vier davon in den Jahren 1792–1795, erscheint es durchaus möglich, daß es sich bei der Ausgabe von KV 271 nicht um einen Erstdruck, sondern um einen Nachdruck der dann noch zu Mozarts Lebzeiten erschienenen Heina- Ausgabe handelt. Die Andréschen Drucke wurden ebenso wie die Frühdrucke von Breitkopf & Härtel (Leipzig) zum Textvergleich<sup>26</sup> herangezogen (Nähe- res im Kritischen Bericht).

\*

Da die Werke des vorliegenden Bandes nicht nach den Partiturautographen redigiert werden konnten, wurde in Abweichung von den Editionsgrundsätzen der NMA auf eine Kennzeichnung der Ergänzungen des Herausgebers im Notentext verzichtet, nicht zuletzt um eine zukünftige Neurevision – sollten die Autographe wieder zur Verfügung stehen – zu erleichtern. (Bei den Kadenz-zen und Eingängen sowie der Generalbaßaussetzung von KV 246, für die Mozarts Autographe erhalten und zugänglich sind, wurden die üblichen typographischen Differenzie- rungen vorgenommen.) Alle Zutaten des Heraus- gebers, die sich nahezu ausschließlich auf Ergän- zungen per analogiam beschränken, werden im Kritischen Bericht zusammen mit weiteren text- kritischen Details angeführt. Der überwiegende Teil der Ergänzungen bezieht sich auf die in den Quellen oft flüchtig hingeworfenen Dynamik- und Artikulationsbezeichnungen. Sinnlose Divergenzen

<sup>25</sup> Es handelt sich hier um KV 180 (173c), 179 (189a), 254, 354 (299a) und 310 (300d); Heina: Erstdruck, André: Nachdruck; 309 (284b), 311 (284c); Heina: Erstdruck, André: kein Nach- druck nachweisbar.

<sup>26</sup> Der Kadenz-Enst- druck von Artaria & Comp. (*Cadances* [!] *Originales* ... Wien 1801) enthält keine Kadenz zu einem der vorliegenden drei Konzerte, während die Kadenz- Ausgabe von André (*Cadences ou points d'orgue* ... Offen- bach 1804) die Kadenzfassungen B zum ersten und zweiten Satz von KV 271 bringt.

<sup>23</sup> Die beiden Systeme für *Cembalo 2:do* (diese Bezeichnung zu Beginn vor Akkoladenklammer von Mozart) sind leer, nur in T. [25], vgl. S. 195, ist der Beginn des sich in Piano- forte II fortsetzenden chromatischen 64stel-Laufes von Mozart eingetragen.

<sup>24</sup> Vgl. Edition Eulenburg Nr. 741, Vorwort, S. VI.

bei Parallelstellen wurden durch Angleichung an den bestüberlieferten und musikalisch überzeugendsten Text beseitigt. In der Frage der Staccatozeichnungen wurde entschieden, grundsätzlich Punkte zu verwenden (dies gilt nicht für die in Mozarts Handschrift überlieferten Kadenz- und Eingänge). Die in den erhaltenen Quellen zu verzeichnende inkonsequente Verwendung von Strichen und Punkten (Striche überwiegen; bei Portati sind immer Punkte gesetzt) erlaubt keine eindeutige Entscheidung zugunsten des einen oder anderen. Wechselformen in den Staccatozeichen sind hier als bloße Flüchtigkeit der Kopisten bzw. Stecher zu verstehen, nicht aber als differenzierte Artikulationsabsicht des Komponisten zu werten. Die Solostimmen, ebenfalls die Blechbläserstimmen, sind in den Quellen zumeist weniger genau bezeichnet als die Streicherstimmen. Von einer durchgehenden Angleichung wurde jedoch abgesehen, da die musikalischen Entsprechungen ohnehin deutlich genug erkennbar sind.

\*

Die erhaltenen Aufführungsmaterialien zu den vorliegenden Konzerten, insbesondere die in der Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg aufbewahrten Originalstimmen, erlauben wichtige Einblicke in die zeitgenössische Aufführungspraxis. Für das Generalbaßspiel beispielsweise bietet Mozarts Aussetzung zu KV 246 willkommene Anhaltspunkte. Diese Aussetzung ist jedoch betont einfach gehalten, offensichtlich, wie oben bereits ausgeführt, für einen Dilettanten gedacht, und stellt nicht unbedingt das Ideal Mozartscher Begleitpraxis dar, der sicherlich mehr improvisatorische Impulse zugeflossen sind. Die Solostimme zu KV 271 weist bezifferte Bässe auf, und zwar nicht nur in den Aufführungsmaterialien, sondern auch in der autographen Partitur<sup>27</sup>, während KV 365 (316<sup>a</sup>) nur „col-Basso“-Vorschriften kennt. Speziell die von Nannerl Mozart kopierte und von Vater Leopold revidierte Solostimme zu KV 271 zeigt, daß das Klavier keineswegs mechanisch die Tutti-Partien mitzuspielen hatte (vgl. die hier prinzipiell übereinstimmende Anlage der Mozartschen Aussetzung von KV 246), sondern flexibel und abwechslungsreich eingesetzt wurde, z. B. erster Satz: Takt 1 ff. (*unisono*), Takt 7 ff. (*tasto solo*), Takt 12 ff. (akkordisch); zweiter Satz: Takt 49 ff. (ohne Baßlinie), Takt 52 f., 126 (Baßtöne oktaviert); dritter Satz: Takt 193 ff., 220 ff. (pausierend). Die notierten

Generalbaßpartien sind zumindest bei KV 246 und 271 deutlich und dokumentierbar ein integrierter Bestandteil der kompositorischen Faktur und des klanglichen Erscheinungsbildes der Konzerte. Sie widersprechen der heute gängigen Ansicht, daß sie auch bei den frühen Klavierkonzerten Mozarts lediglich als ein aufführungspraktisches Hilfsmittel anzusehen sind, auf das ohne weiteres verzichtet werden kann<sup>28</sup>.

Die Quellen bezeichnen das Solo-Instrument durchweg mit *Cembalo*, *Clavicembalo* oder *Clavecin*. Es ist jedoch keine Frage, daß diese Bezeichnung lediglich damaliger Konvention entspricht und Mozart bei diesen Konzerten von vornherein an das *Fortepiano* gedacht hat. So bezeugen es die zahllosen dynamischen Angaben (*fp*, *sfp*, *cresc.*, *decresc.*), die auf dem *Cembalo* nicht realisierbar sind.

Das Fehlen jeglicher Stimmendubletten in den erhaltenen Aufführungsmaterialien läßt auf durchweg kleinste Besetzung schließen. Lediglich für die erweiterte Fassung von KV 365 (316<sup>a</sup>) wären selbstverständlich Streicherdubletten vorauszusetzen, doch fehlen hier bekanntlich Originalstimmen. Fagottstimmen sind für die Konzerte KV 246 und 271 nicht überliefert, doch entspricht ein Hinzuziehen von Fagotten bei vorhandenen Oboen, Flöten und Hörnern der Orchesterpraxis des 18. Jahrhunderts. Eine gewisse Problematik ergibt sich für das Konzert KV 365 (316<sup>a</sup>) aus der Notierung der Fagotte in den Stimmenmaterialien Salzburg und Kremsier. Dort sind vom Kopisten (vermutlich einer generellen „col-Basso“-Anweisung folgend) die beiden Fagotte durchweg ausgeschrieben, also auch dort, wo die anderen Bläser pausieren. Dabei handelt es sich aber nur um wenige Stellen (z. B. Takt 5–9 im ersten Satz), und ein Vergleich der Takte 108 ff. aus dem ersten Satz — hier pausieren die Fagotte — mit der entsprechenden Parallelstelle Takt 237 ff., wo sie „col Basso“ notiert sind, läßt auf Nachlässigkeit des Kopisten bzw. auf unpräzise Anweisung des Komponisten schließen. Die NMA folgt bei der Wiedergabe der Fagotte genau den genannten Quellen, nicht zuletzt deshalb, weil die von Mozart selbst revidierten Salzburger Stimmen, an erster Stelle gerade die mit Eintragungen von seiner Hand versehene Fagott I/II-Stimme (vgl. das Faksimile auf S. XX), keine spezifizierenden Vorschriften aufweisen; als aufführungspraktische Lösung bietet sich an, in Abweichung vom Text der NMA die Fagotte

<sup>27</sup> Vgl. Edition Peters Nr. 3309 f.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu auch Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien–Stuttgart 1957, S. 198 ff.

nur mit den übrigen Bläsern gekoppelt spielen zu lassen.

Es versteht sich von selbst, daß die Kadenz- und Eingänge entsprechend ihrer Zusammengehörigkeit gespielt werden müssen, da sie nicht selten aufeinander Bezug nehmen. Die jeweiligen Kadenzfassungen vertreten in jedem Falle verschiedene stilistische Ansätze (z. B. bei KV 246 freies Passagenwerk in den A-Kadenz gegenüber der thematischen Gebundenheit der C-Kadenz). Die jeweiligen Zusammengehörigkeiten, die sich auf den Quellenbefund gründen, werden durch die Sigel A, B und C kenntlich gemacht (siehe oben die Diskussion bei den einzelnen Konzerten)<sup>29</sup>, d. h. wenn Kadenz A im ersten Satz erklingt, sollte für den zweiten Satz nicht Kadenz B gewählt werden. Die Taktstrichsetzung bei den Kadenz orientiert sich streng an den Originalquellen. Häufig weicht hier die Taktausdehnung vom anfänglichen Taktschema ab, wie es dem Prinzip des freien Fantasierens entspricht; viele Kadenzpartien sind ohnehin taktstrichlos notiert.

<sup>29</sup> Vgl. auch Christoph Wolff, *Zur Chronologie der Klavierkonzert-Kadenz Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1977* (in Vorbereitung).

Im Hinblick auf Triller, lange und kurze bzw. betonte und unbetonte Vorschläge sowie sonstige Fragen der Verzierungs- und allgemeinen Aufführungspraxis sei auf das bereits in Anmerkung 28 genannte Buch von Eva und Paul Badura-Skoda verwiesen. In den Finali von KV 246 (Takt 273 ff. u. ö.) und KV 365/316<sup>a</sup> (Takt 45 ff. u. ö.) sind punktierte Werte, wenn sie mit Triolen zusammentreffen, rhythmisch anzugleichen, was auch aus dem Schriftbild der Quellen hervorgeht.

\*

Der Herausgeber dankt allen im Vorwort und im Kritischen Bericht genannten Bibliotheken und Archiven für die Benutzung von Quellenmaterial, den Herren Prof. Dr. Marius Flothuis, Amsterdam, und Paul Badura-Skoda, Wien, für wertvolle Hinweise und Auskünfte, Herrn Karl Heinz Füssl, Wien, für seine Hilfe beim Lesen der Korrekturen, vor allem aber der Editionsleitung der NMA für ihre stete und großzügige Unterstützung und Beratung bei den Editionsarbeiten zu diesem Band.

Freiburg/Breisgau, Sommer 1975 Christoph Wolff



Konzert in C KV 246: Autograph der Kadenz B zum ersten und zweiten Satz (British Library London, Sammlung Cecil B. Oldman). Vgl. Seite 26, 41 und Vorwort.



Konzert in C KV 246: Autograph der Kadenz C zum ersten Satz (Biblioteca del Conservatorio „Giuseppe Verdi“ Mailand, Fondo Noseda, Signatur: 12.259). Vgl. Seite 26–27 und Vorwort.

Konzert in C KV 246: eine Seite der Klavierstimme aus dem Salzburger Stimmenmaterial (Musikalien-sammlung der Erzbischof St. Peter Salzburg, Signatur: Moz 235.7). Schluß des zweiten Satzes (Takt 115–133) mit von Mozart nachträglicher Generalbauesetzung (Takt 128–133) und Kadenz A (am Schluß der Seite). Vgl. Seite 41 (Cadenza A) sowie Seite 39–40 und 42 (Takt 115–133); vgl. auch Vorwort.

1. u. 2. Einleitung

2. Einleitung

Konzert in Es KV 271: Autograph des ersten und zweiten Eingangs B zum dritten Satz (Max Reis, Zürich). Vgl. Seite 123–124, 135 und Vorwort.

*Clavicembalo*

STEFFENS  
VERLAG  
1878

Konzert in Es KV 271: erste Seite der Klavierstimme aus dem Salzburger Stimmmaterial (Musikalien-sammlung der Erzabtei St. Peter Salzburg, Signatur: Moz 240.1) mit Eintragungen (u. a. General-baßbezeichnung) von der Hand Leopold Mozarts. Vgl. Seite 65–68, Takt 1–33 und Vorwort.



The image displays a page of handwritten musical notation, specifically the first system of a cadenza from the first movement of Wolfgang Amadeus Mozart's Piano Concerto No. 23, K. 455. The score is written on ten staves. The upper staves (1-4) contain the right-hand part, which begins with a highly technical and rapid sixteenth-note passage. The lower staves (5-10) contain the left-hand part, featuring a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The handwriting is clear and consistent with Mozart's original manuscript. The page is numbered '11' in the top left corner.

Konzert in Es KV 365 (316<sup>a</sup>): erste Seite des Autographs der Kadenz zum ersten Satz (Musikalien-  
sammlung der Erzabtei St. Peter Salzburg, Signatur: Moz 300.1, Doppelblatt D), Pianoforte I und  
sämtliche Schlüssel sowie Vorzeichen: Leopold Mozart, Pianoforte II; Wolfgang Amadeus Mozart.  
Vgl. Seite 193–194 und Vorwort.

