

WOLFGANG AMADEUS MOZART

KLAVIERKONZERT C-MOLL

KV 491

AUTOGRAPH

ROYAL COLLEGE OF MUSIC, LONDON

COMMENTARY BY • KOMMENTAR VON
ROBERT D. LEVIN

PREFACE BY • GELEITWORT VON
COLIN LAWSON

BÄRENREITER FACSIMILE



BÄRENREITER

KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

Autograph:
Royal College of Music, London
RCM MS 402

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche National-
bibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at www.dnb.de.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

© 2014 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Design · Innengestaltung: Dorothea Willerding
Typeset · Satz: Christina Eiling, edv + Grafik, Kaufungen
Printed by · Druck: Werbedruck Schreckhase GmbH, Spangenberg
Bound by · Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-1927-2

Contents

Facsimile: Piano Concerto in C minor, K. 491

First movement	fol. 1r
Second movement	fol. 19r
Third movement	fol. 24v

Commentary

Preface	1
Introduction	2
Critical Notes	5

Inhalt

Facsimile: Klavierkonzert c-Moll KV 491

1. Satz	fol. 1r
2. Satz	fol. 19r
3. Satz	fol. 24v

Kommentar

Geleitwort	20
Einleitung	21
Einzelstellen-Kommentar	24

Preface

Among the many treasures in the Special Collections of the Royal College of Music (RCM), the autograph score of Mozart's Piano Concerto in C minor K. 491 occupies pride of place. The history of the manuscript and its transfer to London are relatively well documented. In 1841 it was recorded in the "Thematisches Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W.A. Mozart [...] welche Hofrath André in Offenbach am M. [Main] besitzt." Johann Anton André, who was the publisher of the first edition of the work ("fait d'après le manuscrit original d'auteur"), had obtained it from Constanze, Mozart's widow, in 1800. It later passed to André's son-in-law, Johann Baptist Streicher of Vienna. It was gifted to the RCM by Sir George Donaldson in 1894. In the privately printed catalogue of all the items that he gave to the RCM, Donaldson observed that the Mozart manuscript "has been in the possession of Mr Otto Goldschmidt since 1856 [...] [it] was sold at public auction by Puttick & Simpson, for Mr Goldschmidt, realizing 100 guineas, when it was bought for this Collection by the Donor." The precise date of Goldschmidt's purchase is unknown, but he must surely have been responsible for the manuscript's journey from Vienna. He and his wife Jenny Lind settled in London in 1858, where she became a singing professor at the RCM from its inception.

Donaldson was an extraordinary aesthete and philanthropist. Born in Edinburgh in 1845, he had settled in Paris in the late 1860s, where he developed an interest in historic furniture. In 1871 he moved to London and opened a gallery in New Bond Street dealing in works of art, which traded until his retirement in the 1890s. The South Kensington Museum (later the Victoria & Albert) made its first purchase from Donaldson in 1885 and he continued to sell or donate furniture, carpets and ceramics to the Museum until his death in 1925.

It was in 1894 that the RCM moved to its present Blomfield building in London's Prince Consort Road as part of the "Albertopolis" estate in South Kensington, a legacy of the Great Exhibition of 1851. At its foundation in 1882 the then Prince of Wales had aspired for the College "to be to England what the Berlin Conservatoire is to Germany, what the Paris Conservatoire is to France, or the

Vienna Conservatoire to Austria – the recognised centre and head of the musical world." Ambitiously, the College's objectives included "the encouragement and promotion of the cultivation of music as an art throughout the world". George Donaldson's many gifts to the RCM made a huge impact on the realisation of its early aspiration. They included an important collection of historical musical instruments – and it is fitting that the room which originally housed the College's museum (now part of the library) still bears Donaldson's name.

The autograph of Mozart's Piano Concerto in C minor K. 491 has been reproduced on two previous occasions. In 1964 a facsimile was published through the generosity of the Robert Owen Lehman Foundation of New York, though it was never intended for the open market. In 1979 Boethius Press produced a facsimile with a foreword by Watkins Shaw, then Keeper of the Parry Room Library at the RCM, followed by a critical introduction by pianist Denis Matthews, a respected Mozart authority. In the intervening decades the worlds of conservatoire education and historical performance have both been subject to radical change. The Royal College of Music has been at the forefront of developing and promoting a subtle blend of education and training in which the context for performance has become an all-important part of the student experience. At the same time, Mozart performance practice has been revolutionised by the use of historical instruments, a greater understanding of style and a more informed approach to the study of source material. These developments have brought new recognition of the value of autograph scores to performing musicians. In this context a full colour facsimile of Mozart's Piano Concerto in C minor K. 491 is especially to be welcomed. The present publication benefits from an introduction by the renowned Mozart scholar and pianist Robert Levin, whose own research has done so much to illustrate the rewards of making inspirational links across theory and practice.

Professor Colin Lawson
Director, Royal College of Music

Introduction

ROBERT D. LEVIN

Mozart entered the Piano Concerto in C minor K.491, into his autograph works catalog on 24 March 1786. Like the piano concertos in E \flat major K.482, and in A major K.488 that are its immediate predecessors, K.491 was composed during Mozart's work on *Le nozze di Figaro* K.492, itself entered into the catalog on 29 April 1786. That Mozart chose minor keys for the slow movements of the two preceding concertos and as the principal key of K.491 while working on one of civilization's greatest comic operas gives particularly striking testimony to his personal psychic balance. Although *Figaro* contains betrayal and sorrow both real and pretended, its essence is sparkling, often uproarious comedy. K.482's C-minor Andante features the wind band in unprecedented autonomy, forming a model for K.491; the slow movement of K.488, suffused with forlorn helplessness, is the only movement in F \sharp minor Mozart was to compose. Could it be that in order to sustain his creative energy in a comic vein he needed to siphon off darker thoughts, and used the three piano concertos to this purpose?

Mozart's C-minor piano concerto is one of his most unsettling works. According to the *Affektenlehre* (doctrine of emotions), C minor is the key of pathos (cf. Beethoven's *Grande Sonate Pathétique*, op. 13). The works and individual movements Mozart conceived in this key – e. g. the Wind Serenade K. 388; the Fugue for two pianos K.426 (and its later transcription for string orchestra preceded by a newly composed prefatory Adagio K. 546); the Piano Fantasy and Sonata, K.475 and K.457; the middle movements of the Piano Concertos in E \flat major, K.271 and 482; and that of the Sinfonia Concertante for violin, viola, and orchestra K.364 – all bespeak a shared emotional character. Indeed, the works in the principal key of C minor feature the melodic interval of the diminished 7th and the diminished 7th chord that it outlines, both F \sharp –E \flat and B \flat –A \flat – an emphasis not present in Mozart's works in other minor keys. (Beethoven takes over this propensity in his piano sonatas in C minor, opp. 10/1, 13, and 111; the former two clearly reflect the influence of Mozart's K.457, and the latter uses the interval as its opening idea.) Mozart's music in C minor presents a somber world of brooding, of disorder, indeed of suffering. Unlike most composers, who used a wide variety of keys, Mozart worked within a limited number. Not one of his multi-movement compositions is in a key with more than three flats or

four sharps (although some middle movements and individual arias have four flats, and *minore* variations within a major-key set will engender more exotic key signatures). On the other hand, he is quite interested in the psychic tension that devolves from far-flung modulations, creating a structural dissonance that was audibly palpable before the later era of equal temperament. This is particularly striking in the C-minor piano concerto, where all of these factors coalesce into an immensely powerful and deeply disturbing unity.

It is revealing to compare K.491's opening movement with that of Beethoven's Third Piano Concerto, op.37. Written in the same key, the latter work shows, as does Beethoven's Piano Trio in C minor, op.1/3, clear motivic references to Mozart's concerto. The transition from the tonic key to the relative major in the first movement of Beethoven's concerto is derived from that of Mozart's, and the eerie coda to the first movement of K.491 even more clearly influences Beethoven's concerto. As striking as the similarities are the differences. In particular, Mozart's opening theme implies the tonic chord of C minor in its ascent from c^1 to eb^1 , but it continues not to the expected g^1 , but to ab^1 , then slipping downward to g^1 and $f\sharp^1$, from which the theme jumps upward a diminished seventh to eb^2 . Mozart builds a sequence on this mysterious idea, presenting it in unison, thereby making the harmonic implications less explicit and hence more mysterious. The stepwise descent of the sequence moves the music down the circle of fifths from the dominant of G minor through F minor and to the threshold of E \flat minor – a key unimaginably distant from the tonic key of C minor. At the last possible moment Mozart pulls this threatening downward spiral back toward the tonic key by having the oboes enter on a diminished seventh b^1-ab^2 , in which the rational pitch b^1 substitutes for the menacing cb^2 . A slithery chromatic bass line precipitates the return to C minor and the entrance in *forte* of the full orchestra. The slide toward the abyss represented by this opening is scarcely an idle threat: once the relative major of E \flat is secured in the solo exposition, the flute plays the principal theme, beginning in major at bar 220 but turning immediately to E \flat minor – the very key he avoided at the outset. This time Mozart does not effect a rescue, and the descending circle of fifths takes the movement to F \sharp major – halfway around the tonal world from C minor. The circle of fifths

Critical Notes

ROBERT D. LEVIN

The commentary that follows addresses Mozart's notational habits and details of his creative process, but not inconsistencies of articulation. It is indebted to the critical report (*Kritischer Bericht*) by editor Hermann Beck to the edition of the concerto published within the *Neue Mozart-Ausgabe* (*NMA* V/15, vol. 7, published 1959; *KB* published 1964), henceforth *NMA KB*. Note that the transcriptions offered here deviate at times from those given therein, in part because *NMA KB* was based upon examination of a photocopy of the autograph, making deciphering of many of Mozart's corrections difficult. Furthermore, the present list includes numerous details not mentioned in *NMA KB*.

Mozart's score layout differs from the standard one: violins (staves 1–2), violas (3), flute (4), oboes (5–6), clarinets (7–8), horns (9), bassoons (10–11), trumpets (12), timpani (13), keyboard (14–15) (labeled "Cembalo" [harpsichord] – a designation Mozart employed through the Concerto in C major K. 503; the Concerto in D major K. 537 calls for "Forte-Piano" and K. 595 for the now standard "Pianoforte"), and 'cello/bass (16). It would appear that Mozart had special 16-stave paper ruled for this piece; the only other works employing this paper are a draft to the terzetto *Liebes Mandel, wo ist's Bandel* K. 441 and a discarded original idea for the second movement of the present concerto (cf. *Neue Mozart-Ausgabe* X/33/2 [Wasserzeichen-Katalog, Textband], presented by Alan Tyson, p.40). Normally Viennese music paper was ruled with 12 staves.

Note Mozart's typical shuffling of the order of the flats in the key signature from staff to staff.

Grouping the piano with the bassi reflects the historic continuo relationship between keyboard and bass, which Mozart assumed. Where he calls for two instruments on a single staff, he notates the clef twice (double treble clef for horns and trumpets).

b. 1 = bar 1

bt 1 = beat 1 (bts = beats)

n 2 = note 2 (within respective bar)

First Movement

fol. 1r, b. 1 All of the tempo indications for this concerto are in a foreign hand, although Mozart entered "Allegro" (= "Allegro") into the incipit for the concerto in his autograph thematic catalogue, and the other two designations (*Larghetto*, *Allegretto*) are plausible.

Mozart indicates violin 2's doubling of violin 1 with a characteristic abbreviation for *unisono*; the abbreviation "ColB" ("col Baßo", "with the bass") directs the two bassoons to double the string bass line and the keyboard to play continuo. In earlier concertos the keyboard bass is figured, often by Mozart's father Leopold. The argument that "ColB" merely enables the soloist to keep track of the orchestral passages is off the mark, for if that were the case the keyboard left hand would double the cello or the bassoon when the string bass has rests; but Mozart does not call for this. Note that he writes the necessary *p* dynamic for strings and bassoons, but not for the soloist; dynamics in the solo keyboard parts to Mozart's concertos are rare, being confined mostly to echo effects. Mozart characteristically notates whole rests in the first bar (but not those that follow) in the winds (save the bassoons), the brass, and timpani, indicated by a dot between the fourth and fifth staff lines, or occasionally between the third and fourth lines. Often Mozart notates whole rests only at the first and last bars of longer pauses, but he is not entirely consistent in this regard.

fol. 1r, b. 12 The number "12" indicates the number of bars' rest for trumpets and timpani, a practice applied after extended rests throughout the score by the copyist in order to avoid errors when preparing the parts.

fol. 1r, b. 13 The different calligraphy for the neater "for:" (*f*) in violin 1 as opposed to those for the other instruments confirms Mozart's practice of notation in layers. The stemming in violin 2 shows that *g* was added later, confirmed by a set of parts in the Zámecký Hudební archive, Okresní Museum (Kroměříž, Czech Republic), which was surely copied from Mozart's autograph and in which the *g* is not present. There are no dynamics at the entrance of trumpets and timpani, as *f* is assumed at the outset of a movement unless another dynamic is indicated. Cf. strings in second movement, b. 5.

Geleitwort

Unter den vielen Schätzen in der Manuskriptensammlung des Royal College of Music (RCM) nimmt die autographe Partitur von Mozarts Klavierkonzert c-Moll KV 491 einen Ehrenplatz ein. Die Geschichte der Handschrift und ihrer Überführung nach London ist verhältnismäßig gut belegt. So wurde sie 1841 in dem »Thematische[n] Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart [...] welche Hofrath André in Offenbach am M. [Main] besitzt« aufgeführt. Johann Anton André, Verleger der Erstaussgabe des Werkes (»fait d'après le manuscrit original d'auteur«), hatte sie 1800 von Mozarts Witwe Constanze erhalten. Später ging sie an Andrés Schwiegersohn, Johann Baptist Streicher in Wien. 1894 gelangte sie als Schenkung von Sir George Donaldson in den Besitz des RCM. In dem unveröffentlichten Verzeichnis aller dem RCM überlassenen Posten bemerkte Donaldson, das Mozart'sche Manuskript habe sich »seit 1856 im Besitz von Mr. Otto Goldschmidt [befunden]. [Es] wurde für Mr. Goldschmidt von Puttick & Simpson mit einem Erlös von 100 Guineen versteigert und von dem Schenker für diese Sammlung erworben«. Das genaue Datum der Versteigerung ist nicht bekannt, doch kann man davon ausgehen, dass Goldschmidt für die Überführung des Manuskripts von Wien nach London verantwortlich zeichnete. Er ließ sich 1858 in London nieder, wo seine Frau Jenny später am neugegründeten RCM als Gesangspädagogin wirkte.

Donaldson war ein außergewöhnlicher Ästhet und Philanthrop. Er wurde 1845 in Edinburgh geboren und ließ sich Ende der 1860er-Jahre in Paris nieder, wo sein Interesse für antike Möbel erwachte. Nach seinem Umzug nach London 1871 eröffnete er eine Galerie in der New Bond Street und betätigte sich als Kunsthändler bis Ende der 1890er-Jahre, als er sich zur Ruhe setzte. 1885 erwarb das South Kensington Museum (später das Victoria & Albert) erstmals etwas von Donaldson, der bis zu seinem Tod im Jahr 1925 dem Museum regelmäßig Möbel, Teppiche und Keramik verkaufte oder schenkte.

Im Jahr 1894 bezog das RCM seinen gegenwärtigen Standort im Blomfield Building in Londons Prince Consort Road in dem als »Albertopolis« bezeichneten Viertel in South Kensington, einem Vermächtnis der Londoner Industrieausstellung von 1851. Anlässlich der Gründung des College im Jahr 1882 hatte der damalige Prinz von Wales die Hoffnung geäußert, das College würde »für England werden, was das Berliner Konservatorium für Deutschland, das Pariser

Conservatoire für Frankreich oder das Wiener Konservatorium für Österreich ist – das anerkannte Zentrum und die Spitze der musikalischen Welt«. Zu den hochgesteckten Zielen des College zählte »die Förderung der weltweiten Pflege der Musik als Kunst«. George Donaldsons viele Schenkungen an das RCM trugen in entscheidendem Maße dazu bei, diesem Anspruch gerecht zu werden. Zu ihnen gehörte auch eine bedeutende Sammlung historischer Instrumente – und es ist nur passend, dass der Raum, der ursprünglich das Museum des College beherbergte (jetzt Teil der Bibliothek), immer noch Donaldsons Namen trägt.

Das Autograph von Mozarts Klavierkonzert c-Moll KV 491 wurde bereits zweimal als Faksimile reproduziert: 1964 ermöglichte die New Yorker Robert Owen Lehman Foundation eine erste Veröffentlichung, die allerdings nicht für den freien Markt bestimmt war. Die zweite folgte 1979 bei Boethius Press, mit einem Vorwort von Watkins Shaw, dem damaligen Kustos der Parry Room Library am RCM, und einer kritischen Einführung des Pianisten Denis Matthews, einem anerkannten Mozart-Fachmann. In den Jahrzehnten seit dieser letzten Veröffentlichung hat sich die Welt der Konservatoriumsausbildung und jene der Historischen Aufführungspraxis grundsätzlich gewandelt. Das Royal College of Music propagiert schon seit Langem eine differenzierte Verbindung von theoretischer und praktischer Ausbildung, die den Aufführungskontext zu einem entscheidenden Bestandteil der studentischen Lernerfahrung macht. Gleichzeitig haben sich auch in der Mozart'schen Aufführungspraxis tiefgreifende Umwälzungen vollzogen durch die Verwendung historischer Instrumente, ein tieferes stilistisches Verständnis und eine reflektiertere Herangehensweise an das Quellenstudium. Damit einher ging auch eine neue Wertschätzung der Bedeutung autographe Partituren für ausübende Künstlerinnen und Künstler. So ist es besonders zu begrüßen, dass nun eine farbechte Faksimileausgabe von Mozarts Klavierkonzert c-Moll KV 491 vorliegt. Zusätzliches Gewicht erhält diese neue Edition durch die Einleitung des renommierten Mozartforschers und Pianisten Robert Levin, dessen eigene Arbeit eindringlich veranschaulicht, wie lohnend eine anregende Vernetzung von Theorie und Praxis sein kann.

Professor Colin Lawson
Direktor des Royal College of Music
(Übersetzung: Matthias Müller)

Einleitung

ROBERT D. LEVIN

Mozart trug das Klavierkonzert c-Moll KV 491 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis am 24. März 1786 ein. Wie schon die unmittelbaren Vorgänger dieses Konzerts, die Klavierkonzerte Es-Dur KV 482 und A-Dur 488, entstand KV 491 während seiner Arbeit an der Oper *Le nozze di Figaro* KV 492, die ihrerseits am 29. April 1786 eingetragen wurde. Dass Mozart für die Mittelsätze der beiden vorhergehenden Konzerte und als Haupttonart von KV 491 eine Molltonart wählte, während er an einer der größten komischen Opern unserer abendländischen Zivilisation arbeitete, spricht für die erstaunliche seelische Ausgewogenheit des Komponisten. Obwohl auch in *Figaro* Untreue und Trauer vorkommen, wirkliche wie gespielte, ist diese Oper im Wesentlichen doch funkelnde, oft hinreißend komische Komödie. Im c-Moll-Andante von KV 482 tritt die Bläsergruppe mit bis dahin beispielloser Autonomie auf und bildet damit ein Modell für KV 491. Der langsame Satz von KV 488, durchtränkt von melancholischer Verlassenheit, ist der einzige Satz in fis-Moll, den Mozart jemals schreiben sollte. Könnte es sein, dass er sich düsterer Gedanken entledigen musste, um seine kreative Energie in heiterer Stimmung zu halten, und die drei Klavierkonzerte zu diesem Zweck benutzte?

Mozarts c-Moll-Konzert ist eines seiner beunruhigendsten Werke. Der Affektenlehre zufolge ist c-Moll die Tonart des Pathos (vgl. Beethovens *Grande Sonate Pathétique*, op. 13). Die Werke und Einzelsätze, die von Mozart in dieser Tonart geschrieben wurden – z. B. die Bläserserenade KV 388, die Fuge für zwei Klaviere KV 426 (und ihre spätere Bearbeitung für Streichorchester mit einem neu komponierten vorangestellten Adagio, KV 546), die Fantasie und Klaviersonate (KV 475 und KV 457), die Mittelsätze der Klavierkonzerte in Es-Dur KV 271 und KV 482 und jene der Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester KV 364 – weisen alle einen gemeinsamen emotionalen Charakter auf. In der Tat treten in den in der Haupttonart c-Moll stehenden Werken das melodische Intervall der verminderten Septime und der verminderte Septimakkord, den es umreißt, häufig in Erscheinung, sowohl *fis-es* als auch *h-as* – eine Gewichtung, die sich in anderen Mozart'schen Werken in Moll nicht findet. (Beethoven übernimmt diese Eigenschaft in seinen Klaviersonaten c-Moll op. 10/1, 13 und 111; die ersten beiden spiegeln eindeutig den Einfluss von Mozarts KV 457 wider, und Letztere verwendet das Intervall als Eröffnungsmotiv.) Mozarts Musik in c-Moll beschwört eine düstere Welt des Brütens, der Unordnung, ja des Leidens herauf.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Komponisten, die sich einer großen Bandbreite von Tonarten bedienten, arbeitete Mozart mit einer begrenzten Anzahl. Keines seiner mehrsätzigen Werke steht in einer Tonart mit mehr als drei \flat oder vier Kreuzen (obwohl einige Mittelsätze und einzelne Arien vier \flat haben und minore-Variationen innerhalb einer Durtonart exotischere Tonartvorzeichnungen zeitigen). Dagegen suchte er oft die psychische Spannung auf, die sich aus entlegenen Modulationen ergibt, und schuf damit eine strukturelle Dissonanz, die zu seiner Zeit, als sich die temperierte Stimmung noch nicht etabliert hatte, deutlich hörbar war. Dies ist besonders augenfällig im c-Moll-Klavierkonzert, in dem alle diese Faktoren zu einer ungeheuer kraftvollen und zutiefst beunruhigenden Einheit zusammenfließen.

Es ist aufschlussreich, den Kopfsatz von KV 491 mit dem von Beethovens drittem Klavierkonzert op. 37 zu vergleichen. In derselben Tonart geschrieben, weist letzteres Werk, wie auch Beethovens Trio c-Moll op. 1/3, eindeutige motivische Bezüge zu Mozarts Konzert auf. Der Übergang von der Tonika zur parallelen Durtonart im ersten Satz des Beethoven-Konzerts ist von dem Übergang in Mozarts Konzert abgeleitet, und der Einfluss der unheimlichen Coda des ersten Satzes von KV 491 auf Beethovens Konzert ist noch deutlicher. Ebenso bemerkenswert wie die Ähnlichkeiten sind die Unterschiede. Insbesondere impliziert Mozarts Eröffnungsthema den Tonika-Akkord von c-Moll in seinem Aufstieg von c^1 zu es^1 , doch setzt es sich nicht zum erwarteten g^1 fort, sondern zum as^1 , gleitet dann nach unten zu g^1 und fis^1 , von wo das Thema den Sprung einer verminderten Septime hinauf zum es^2 macht. Mozart baut eine Sequenz auf diesem geheimnisvollen Gedanken auf und präsentiert ihn im Unisono, wodurch die harmonischen Implikationen weniger deutlich und somit mysteriöser werden. Durch den stufenweisen Abstieg der Sequenz bewegt sich die Musik den Quintenzirkel hinunter von der Dominante g-Moll über f-Moll und zur Schwelle von es-Moll – eine Tonart, die unvorstellbar fern von der Tonika-Tonart c-Moll ist. Im letztmöglichen Augenblick lenkt Mozart diese bedrohliche Abwärtsspirale zurück zur Grundtonart, indem er die Oboen auf einer verminderten Septime h^1-as^2 einsetzen lässt, in der die rationale Tonhöhe h^1 das drohende ces^2 ersetzt. Eine »rutschige« chromatische Basslinie löst die Rückkehr nach c-Moll und zum forte-Einsatz des vollen Orchesters aus. Das Abgleiten Richtung Abgrund, das

Einzelstellen-Kommentar

ROBERT D. LEVIN

Die folgenden Ausführungen gehen auf Mozarts Notationsgewohnheiten und Einzelheiten seines Schaffensprozesses ein, jedoch nicht auf Widersprüche in der Artikulation. Sie stützen sich auf den Kritischen Bericht des Herausgebers Hermann Beck zur Ausgabe des Konzerts, die im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* veröffentlicht wurde (*NMA V/15*, Bd. 7, 1959 erschienen; *KB* 1964 erschienen), im Folgenden mit dem Kürzel *NMA KB* bezeichnet. Es ist zu beachten, dass die hier aufgeführten Übertragungen gelegentlich von den dort angegebenen abweichen, zum Teil, weil für den *NMA KB* nur eine Fotokopie des Autographs eingesehen werden konnte, wodurch die Entzifferung vieler von Mozarts Korrekturen erschwert wurde. Zudem enthält die aktuelle Liste zahlreiche Einzelheiten, die im *NMA KB* nicht erwähnt werden.

Mozarts Partiturdisposition unterscheidet sich von der üblichen: Violinen (Systeme 1–2), Bratschen (3), Flöte (4), Oboen (5–6), Klarinetten (7–8), Hörner (9), Fagotte (10–11), Trompeten (12), Pauken (13), Klavier (14–15) (mit »Cembalo« bezeichnet – eine Bezeichnung, die Mozart bis zum C-Dur-Konzert KV 503 verwendete; das D-Dur-Konzert KV 537 verlangt ein »Forte-Piano« und KV 595 das heute übliche »Pianoforte«), und Celli und Kontrabässe (16). Wahrscheinlich hatte Mozart für dieses Werk spezielles Notenpapier mit 16-zeiliger Rastrierung anfertigen lassen. Die einzigen anderen Werke, bei denen diese Papiersorte verwendet wird, sind eine Skizze für das Terzett *Liebes Mandel, wo ist's Bandel* KV 441 und eine verworfene ursprüngliche Idee für den zweiten Satz des vorliegenden Konzerts (vgl. *Neue Mozart-Ausgabe X/33/2* [Wasserzeichen-Katalog, Textband], vorgelegt von Alan Tyson, S. 40). Das Wiener Notenpapier war in der Regel mit 12 Systemen rastriert.

Man beachte Mozarts Eigenart, die *bs* der Tonartenvorzeichnung von System zu System unterschiedlich anzuordnen.

Die Gruppierung des Klaviers zusammen mit den Bässen spiegelt die historische Continuo-Beziehung zwischen Klavier und Bass wider, von der Mozart ausging. Wo er zwei Instrumente auf ein einziges System legt, notiert er den Schlüssel zweimal (doppelter Violinschlüssel für Hörner und Trompeten).

T. 1 = Takt 1

Zz 1 = 1. Zählzeit

N 2 = 2. Note (innerhalb des entsprechenden Taktes)

Erster Satz

fol. 1r, T. 1 Die Tempoangaben für dieses Konzert stammen nicht von Mozart, sondern sind von fremder Hand. Allerdings trug er in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis »All^o« (= »Allegro«) in das Incipit des Konzerts ein, und die anderen beiden Angaben (»Larghetto«, »Allegretto«) sind plausibel.

Mozart bezeichnet die Verdoppelung der ersten Violinen durch die zweiten Violinen mit einer charakteristischen Abkürzung für »unisono«; mit der Abkürzung »ColB« (»col Baßo«, »mit dem Bass«) werden die beiden Fagotte angewiesen, die Basslinie der Streicher zu verdoppeln, und das Klavier, Continuo zu spielen. In früheren Konzerten ist die Bassstimme des Klaviers beziffert, oft von Mozarts Vater Leopold. Das Argument, das »ColB« diene lediglich dazu, dass der Solist den Orchesterpassagen besser folgen kann, ist verfehlt; denn wäre das der Fall, würde die linke Hand des Klaviers das Cello oder das Fagott verdoppeln, wenn der Kontrabass pausiert. Doch verlangt Mozart das nicht. Man beachte, dass er die notwendige *p*-Dynamik für Streicher und Fagott notiert, doch nicht für den Solisten. Dynamikangaben in den Soloparts von Mozarts Klavierkonzerten sind selten und beschränken sich hauptsächlich auf Echo-Effekte. Seiner Praxis entsprechend notiert Mozart im ersten Takt (doch nicht in den folgenden) für die pausierenden Bläser (außer Fagotte), Blechbläser und Pauken Ganztaktpausen, die durch einen Punkt zwischen der vierten und fünften oder gelegentlich zwischen der dritten und vierten Systemlinie angegeben wird. Oft notiert Mozart Ganztaktpausen nur in den ersten und letzten Takten eines längeren *tacet*, doch verfährt er diesbezüglich nicht immer konsequent.

fol. 1r, T. 12 Die Ziffer »12« bezeichnet die Anzahl von Pausentakten für Trompeten und Pauken, eine Vorgehensweise, die der Kopist die ganze Partitur hindurch nach längeren Pausen anwendet, um bei der Einrichtung der Stimmen Fehler zu vermeiden.