

W. A. MOZART

Konzert in d

für Klavier und Orchester

»Nr. 20«

Concerto in D minor

for Piano and Orchestra

»No. 20«

KV 466

Herausgegeben von / Edited by

Hans Engel

Horst Heussner

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe

Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 147

VORWORT

Mozart hat die Gattung des neueren Klavierkonzertes, das seit etwa 1750 die Sonatenform aufweist, mit seinen 21 Konzerten für Klavier solo und Orchester zur klassischen Vollendung geführt. Schon der sechsjährige Knabe Mozart hatte bereits in Wien die damals noch junge Gattung dieses Konzerts in G. Chr. Wagenseils Konzerten kennengelernt. Das Formproblem, die Überführung des Konzertprinzips zweier widerstreitender Klangpartien in die Sonatenform, hat der neunjährige Mozart durch Bearbeitung von Sonaten anderer Meister (Raupach, Honauer, Eckard, Schobert, C. Ph. E. Bach) praktisch zu lösen versucht. Der auch als Pianist zum Meister heranreifende Mozart hat jedoch nicht das Konzert in seiner kleinen, für Liebhaber bestimmten Form in geringer Besetzung übernommen, wie es die Wiener pflegten. Vor allen Dingen hat Joh. Chr. Bach mit seinen knappen, im neuen Stil auch im Melodischen beispielhaft gestalteten Konzerten unter Heranziehung eines reicheren Orchesters vorbildlich den jungen Meister beeinflusst. Mozart strebte über die Grundhaltung seiner frühen Konzerte hinaus, die noch im Banne einer Auffassung stehen, welche die Kunst als gesellschaftliche Unterhaltung betrachtete. Mit wechselnder Vertiefung seiner Welt- und Kunstanschauung gelang es ihm im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, das Konzert zu dem zu gestalten, was es sein sollte: zu einem Dialog zweier Klanggruppen oder Klangkörper statt eines bloßen Nach- und Nebeneinander von Tutti und Soli. Zwar hat Mozart noch keine grundlegenden formalen Neuerungen versucht, doch ist er wahrhaft unerschöpflich an Einfällen, den Schematismus des frühen Sonatenkonzerts zu beleben und abwechslungsreich zu gestalten. Dazu diente ihm die Beherrschung einer neuartigen Instrumentation, die er in den reifen Konzerten für Bläser selbständiger und reicher, gewissermaßen kammermusikalischer, verwendete als in seinen Sinfonien und Opern. Dazu diente ihm weiterhin die von C. Ph. E. Bach vorgebildete Aufteilung von Tutti und Solo bei der Wiederholung von Themen; um auf das hier vorgelegte Konzert zu kommen: z. B. im ersten Satz, Takt 116, wo das

Klavier die gewissermaßen bittende aufschlagende Figur der Flöte aus Takt 34 als Antwort auf Oboe und Fagott übernimmt, oder das Eingreifen des Klaviers bei der Wiederholung des weiteren „zweiten“ vom Solo beigeordneten Themas Takte 137–139 und 141–143 (und entsprechend ab Takt 312), das hier – nachdem es vom Solisten vorgetragen worden ist – die Holzbläser selbständig wiederholen; ebenso im dritten Satz (einem Rondo), wo die Bläser das zweite Couplet-Thema ab Takt 98 übernehmen und wobei der durchführungsmäßigen Verarbeitung des Rondo- und des ersten Couplet-Themas ab Takt 212 Flöte und Fagott, Flöte und Oboe mit dem Klavier in echtem Streitgespräch wetteifern.

Das Klavierkonzert in d-Moll KV 466 gehört zu den wenigen Konzerten, die zunächst nach Mozarts Tod lebendig geblieben sind. Es ist wohl auch nach der Wiederbelebung der anderen Konzerte das beliebteste aller Mozartschen Konzerte geblieben, und es gibt wohl keinen Pianisten, der es nicht studiert oder im Konzert gespielt hätte. Von den großen Meistern der Folgezeit war es Beethoven, der das Konzert geliebt hat. Er hat es vermutlich in einem Konzert zugunsten der Witwe Mozarts am 11. März 1795 vorgetragen; auch hat er eine allerdings „Beethovensche“ Kadenz für seinen Vortrag dazukomponiert ebenso wie Johannes Brahms, der das Konzert in seiner Jugend, am 26. Januar 1856, gespielt und ebenfalls eine („Brahmsische“) Kadenz dafür geschrieben hat.

Entstanden ist dieses Konzert in der glücklichen Zeit, zu der Mozart als Virtuose in Wien größte Erfolge hatte, nämlich in seinen „Akademien“ genannten Subskriptionskonzerten von 1784–1786, wo er es am 11. Februar 1785 erstmals vortrug. Vater Leopold berichtete seiner Tochter nach Salzburg begeistert: „Das Concert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich ... dan war ein neues vortreffliches Clavier Concert vom Wolfgang, wo der Copist, da wir ankamen, noch daran abschrieb, und dein Bruder das Rondeau noch nicht einmahl durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur übersehen mußte.“

Jeder Hörer, den Musik überhaupt innerlich beeindruckt, wird sich beim Hören dieses d-Moll-

Konzerts der Tonart des *Don Giovanni* bewusst: des tragischen und dramatischen Charakters. Schon die Wahl des Moll-Tongeschlechts hat bei dem überwiegend in Dur komponierenden Mozart eine besondere Bedeutung. Die dräuenden Synkopen des Anfangs mit dem aus dem Bass gesteigerten, aufsteigenden Auftaktmotiv, das in dem blitzartigen Schlagen Takt 18 gipfelt, machen dies deutlich. Sucht man in Mozarts textverbundener Musik, also gewissermaßen in Mozarts musikalischem Vokabularium, nach deutenden Ähnlichkeiten, so findet man – um nur zwei Beispiele zu nennen – die Synkopen in der Auftrittsarie der Königin der Nacht aus der *Zauberflöte* sowie die Synkopen und den folgenden blitzartigen, abwärts stürzenden Schlag im Höllechor des *Don Giovanni*; letzteren zu den Worten: „Come mi fa terror“. In Resignation schließt ein Nachsatz in den ersten Violinen das erste Tutti ab, rhythmisch zögernd verschoben, was einer „Suspension“ genannten Vortragsmanier entspricht. Den dramatischen Akzenten steht das freundliche zweite Thema des Solisten gegenüber, und der zweite Satz bildet zum ersten einen scharfen Gegensatz mit seinem harmlos liebenswürdigem Anfangsthema. Aber auch in diesem Satz bringt der Moll-Mittelteil mit seinen Sechzehntel-Triolen, nur von Bläsern begleitet, wieder leidenschaftlich-schmerzliche Erregung.

Der Schluss-Satz, das Rondo, ist ebenfalls leidenschaftlich bewegt, schon mit seinem in einer Akkordfanfare einsetzenden Rondothema, das der Solist beginnt. Der alterierte Akkord im dritten Takt, b + d + gis mit dem Vorhalt cis–d, ist von damals ungewöhnlicher harmonischer Schärfe (folgende Ausgaben milderten das gis in g). Die Form dieses Rondos sei, ohne Beachtung der Tutti und Solo, auf eine kürzeste Formel gebracht:

- | | | | | | |
|------------------------|---------|----------------------|------|-----|-----|
| 1. A | B | | 2. A | C | D |
| T. 1 | 63 | | 77 | 82 | 139 |
| 3. A | B | A und B durchgeführt | C | D | |
| 167 | 195 | 210 230 | 271 | 302 | |
| 4. A (Nachsatz in Dur) | D | | | | |
| 346 | 354–428 | | | | |





Erwähnt sei, dass das erste Couplet-Thema Takt 63 mit dem ersten Seitenthema des ersten Satzes Takt 33 und dem zweiten Thema des So-

loteils Takt 128 zusammenhängt und dass dieses erste Couplet-Thema variiert zuerst in Takt 69, dann in der durchführungsartigen Partie in Takt 246 verarbeitet wird. So sind die Ecksätze miteinander thematisch verbunden; auch entsprechen sich die chromatischen Partien Satz 1, Takt 44–53, und Satz 3, Takt 29–62. Versöhnlich heiter schließt der letzte Satz mit der Aufnahme des dritten Couplet-Themas in der Dur-Tonika.

Über Einzelheiten zur Quellenlage (Primärquelle: Mozarts autographe Partitur, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien) gibt der Kritische Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe* (Serie V, Werkgruppe 15, Band 6) Auskunft.

Hans Engel

ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch 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 durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt  statt ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

PREFACE

Mozart perfected the form of the modern piano concerto, which from about 1750 begins to show its affinity with sonata form, in his 21 concertos for solo piano and orchestra. Even as a six year old boy in Vienna, Mozart had become acquainted with the then young genre through G. C. Wagenseil's piano concertos. The formal problem, the transference to sonata form of the concerto principle of two opposed bodies, was tackled by Mozart at the age of nine when he tried to make arrangements of sonatas by other composers (Raupach, Honauer, Eckard, Schobert and C. P. E. Bach). As Mozart's mastery of the piano developed, he did not take over the small-scale and lightly-scored form of the concerto such as was intended for amateurs and as the Viennese favoured. It was above all Johann Christian Bach and his tautly-constructed concertos, with their new-style melodic content and quite large accompanying orchestra, who exerted an important influence on the young master. As he matured, Mozart strove to pass beyond the conception which had held good in his early concertos. The early concertos were clearly written under the influence of an attitude which considered art as a form of social entertainment. A changing and deepening attitude towards his art and his world unlike that of his contemporaries enabled him to form the concerto to what it should be: a dialogue between two instrumental groups or bodies instead of the mere sequence and juxtaposition of tutti and solos. At this stage Mozart made no attempt at thoroughgoing formal innovations, but he is infinitely resourceful in finding ways of enlivening the schematic shape of the early sonata-form concerto and in adding contrast to it. To this end he was helped by his mastery of a new style of orchestration, particularly in his writing for wind instruments, which he put to richer and more independent use (and to a certain extent keeping more to the chamber music style) than in his symphonies and operas. In this he was further helped by C. P. E. Bach's division between tutti and solo at the repetition of a theme. This can be found in the present concerto, e. g.

in the first movement at bar 116, where the piano takes up the flute's rather questioning rising figure from bar 34 as an answer to the oboe and bassoon, or the entry of the piano at the repetition of the other "second" theme which the soloist contributes at bars 137–139 and 141–143 (and likewise from bar 312). Here, after the soloist has presented it, the theme is repeated independently by the woodwinds. Similarly in the third movement (a rondo), where the wind instruments take over the second couplet theme from bar 98, and where, when the rondo and the first couplet theme are worked out in a sort of development section (from bar 212) flute and bassoon, and then flute and oboes, compete with the piano in a genuine argument.

The D minor piano concerto K. 466 is one of the few concertos which remained in concert repertoire in the years following Mozart's death. After the resuscitation of the other concertos it remained the most popular of all Mozart's works in this genre, and there can scarcely be a pianist who has not studied it or played it in a concert. Of the great masters of the next generation, it was Beethoven who was particularly fond of the work. He probably played it at a concert for the benefit of Mozart's widow on 11 March 1795; he also composed for it, for his own use, a cadenza (very much in his own style). Johannes Brahms also did this when he played the concerto in his younger years, on 26 January 1856, again with a cadenza very much in his own style.

This concerto was written during the happy period when Mozart was enjoying great success in Vienna as a virtuoso and it was performed for the first time by the composer himself on 11 February 1785 at one of his subscription concerts (so-called "academies") which he gave between 1784 and 1786. Leopold Mozart wrote enthusiastically to his daughter in Salzburg: "The concerto was incomparable, the orchestra excellent ... then there was a new and excellent piano concerto by Wolfgang, at which the copyist was still working when we arrived, and your brother did not even have time to play the rondo through, as he had to look through the copying."

Any hearer on whom music makes a deep impression cannot fail to be reminded, in this D minor concerto, of the key of *Don Giovanni* and of its tragic and dramatic nature. The choice of the minor key is particularly significant, since Mozart composed mainly in the major. The threatening syncopations of the opening with its tense motif which rises from the bass and culminates in the lightning strokes of bar 18, make this plain. If one searches for revealing parallels in his vocal music, that is to say in what might be called his musical vocabulary, one comes across these syncopations in the Queen of Night's first aria in *Die Zauberflöte*, and both syncopations and the following lightning-like descending blows in the demons' chorus in *Don Giovanni*, the latter to the words "Come mi fà terror", to give but two examples. An epilogue from the first violins closes the first tutti on a note of resignation, rhythmically protracted in the manner of a so-called suspension. These dramatic accents are set off by the soloist's genial second theme, and the second movement forms a sharp contrast to the first with its attractive and innocent opening theme. But this movement too, in its minor key middle section with the triplet sixteenths, and accompanied only by wind instruments, is transported into the realm of passionate and painful excitement.

The last movement, a rondo, is also filled with passionate feeling, even in its main theme which is introduced by a triadic flourish which the soloist begins. The augmented chord in the third bar, B \flat + D + G \sharp in combination with the alternation between C \sharp and D, is for its time of unusual harmonic acerbity (later editions modified the G \sharp to G \natural). The form of this rondo may be set out in the following brief outline, which ignores the differentiation between tutti and solo:

1.	A	B			2.	A	C	D
bars	1	63				77	82	139
3.	A	B	A and B developed		C	D		
	167	195	210	230	271	302		
4.	A (coda in the major)		D					
	346		354–428					






It should be mentioned that the first couplet at bar 63 is connected with the first subsidiary

theme of the first movement (bar 33) and the second theme of the solo part (bar 128), and that this first couplet theme is first varied at bar 69 and then developed at bar 246 of the working-out section. Thus the outer movements are thematically related; and the chromatic passages in the first movement, bars 44–53, and in the finale, bars 29–62, correspond. The last movement is brought to a joyous and conciliatory conclusion by the appearance of the third couplet theme in the tonic major.

For details regarding the sources (primary source: Mozart's autograph score, archive of the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna) see the *Kritische Bericht* to *Neue Mozart Ausgabe*, Series V, Category 15, Volume 6.

Hans Engel

EDITORIAL NOTE

Editorial corrections and additions are identified typographically in the musical text as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, accidentals before main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller type. Whole-note rests lacking in the source have been added without comment. Mozart always notated isolated sixteenths, thirty-seconds and so forth with a stroke through the stem, i. e.  instead of . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases, the present edition prefers in principle to use the modern equivalents ,  etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, "[,]" has been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks on grace notes.