

Vorwort

„Vollendet ist das große Werk“ – so heißt es im zweiten Teil der „Schöpfung“ von Joseph Haydn. Wie gut passen diese Worte zu Mozarts Klavierkonzerten. Sie sind wahrlich vollendet, groß und vollkommen. In dieser Gattung schuf er einmalige Meisterwerke, die eine Synthese von Oper, Sinfonie und Kammermusik darstellen. Unter ihnen erstrahlt das A-dur-Konzert, das hier zum ersten Mal im Faksimile erscheint, wie ein Juwel. In diesem Werk verzichtet der Komponist auf die Oboen und verwendet an ihrer Stelle seine geliebten Klarinetten in A. A-dur ist auch die Tonart zweier späterer Meisterwerke: des Klarinetten-Quintetts KV 581 und des Klarinetten-Konzerts KV 622. Alle drei sind verbunden im Tonfall der A-dur-Dolcezza, wie sie die Klarinette so unnachahmlich vermittelt.

Im Quintett in Es-dur KV 452 hat Mozart die Zauberklänge des Klaviers mit Blasinstrumenten entdeckt. Begeistert schreibt er am 10. April 1784 an seinen Vater: „ich selbst halte es für das beste was ich noch in meinem leben geschrieben habe“. Die sechs Klavierkonzerte des Jahres 1784 (KV 449, 450, 451, 453, 456, 459) gewinnen durch den genialen Bläsesatz eine neue Dimension. Zwei Jahre später, im „Figaro-Jahr“ 1786, geht er noch einige Schritte weiter.

Aller guten Dinge sind drei. In unserem Konzert treten drei Protagonisten auf: die Streicher, die Bläser und das Soloinstrument. Schon am Anfang des Kopfsatzes wird dies deutlich. Die Streicher allein intonieren das Hauptthema, von Takt 9–12 hören wir es dann mit den Bläsern, nach der Orchester-Exposition tritt das solistische Klavier ein (Takt 67). Der erste Satz ist ein singendes *Allegro*, lyrisch betont, mit melancholischen Untertönen. Glücklicherweise schrieb Mozart eine eigene Kadenz, ein Musterbeispiel geschmackvoller Erfindung.

Der mittlere Satz ist in zweierlei Hinsicht außergewöhnlich: Er erklingt in der Paralleltonart fis-moll, einer eher seltenen Tonart. Mit der Tempo-

bezeichnung *Adagio* stellt er einen wirklich langsamen Satz dar. Man bedenke, dass die meisten mittleren Sätze Mozarts mit *Andante*, *Larghetto*, *Allegretto* etc. bezeichnet sind, Vorschriften, die keineswegs auf ausgesprochene Langsamkeit hinweisen. Dieses *Adagio* gehört zu den ergreifendsten, rührendsten und traurigsten langsamen Sätzen, die Mozart je geschrieben hat. Der Siciliano-Rhythmus erinnert an die Arie „Erbarme dich“ aus Bachs Matthäuspassion. Aus dem Mittelteil spricht Versöhnung, intoniert von den Klarinetten, am Schluss kehrt tiefe Trauer zurück. In der Coda, ab Takt 84, spielen die Violinen arco, die tieferen Streicher pizzicato. Das ist klar ersichtlich aus der Handschrift. Frühere Ausgaben versehen irrtümlich alle Streicher mit pizzicato.

Das Finale, *Allegro assai* im Alla breve-Takt, ist ein unvergleichliches Meisterwerk. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: die großartigen Themen, die Farben der Orchestrierung, das einmalige Geben und Nehmen der Instrumente oder den mit unwiderstehlichem Schwung durchgehaltenen Impetus des quasi *perpetuum mobile*-Rhythmus. Eine lebensbejahende Apotheose, vergleichbar einem großen Opernfinale.

Es bleibt zu hoffen, dass diese Neuerscheinung zum besseren und tieferen Verständnis der Klavierkonzerte führen wird und dass viele Kenner und Liebhaber ihre Freude daran haben mögen. Mein besonderer Dank für diese wichtige Veröffentlichung, einen wertvollen Beitrag zum Mozart-Jahr 2006, gilt der Bibliothèque nationale de France in Paris als Eigentümerin der Quelle und dem Henle Verlag in München.

Florenz, Herbst 2005

András Schiff

Preface

“*Vollendet ist das große Werk*” – “Completed is the mighty work ...” Thus Joseph Haydn in Part II of *The Creation*. How well his words apply to Mozart’s piano concertos! They are truly complete, mighty, and consummate. Here Mozart created unique masterpieces that form a perfect synthesis of opera, symphony, and chamber music. Among them, like a resplendent jewel, stands the A-major Concerto, which now appears for the first time in a facsimile edition. Here Mozart abandons the usual oboes and turns instead to his beloved clarinets in A. The piece thus shares its tonality with two later masterworks: the Clarinet Quintet (K. 581) and the Clarinet Concerto (K. 622). All three are connected and related through the inimitable A-major *dolcezza* that only the clarinet can convey.

Mozart discovered the magical new combination of piano and winds in his E \flat -major Quintet, K. 452. He expressed his excitement in a letter of 10 April 1784 to his father, exclaiming “I myself consider it to be the best thing I have ever composed.” The six piano concertos of 1784 (K. 449, 450, 451, 453, 456, 459) gain a new dimension through their inspired handling of the winds. Two years later, in the “Figaro year” of 1786, he even went several steps further.

All good things come in threes. Three protagonists appear in our concerto: the strings, the winds, and the solo instrument. This is clearly manifest at the very opening of the first movement. First, the main theme is stated by the strings alone; then, in bars 9 to 12, we hear it in the winds; finally, the piano repeats it in solitude after the orchestral exposition (bars 67ff.). The first movement is a singing *Allegro*, an outpouring of lyricism with melancholy undertones. Luckily, Mozart has provided us with his own original cadenza, an object lesson in taste and invention.

The middle movement is extraordinary in several ways. It is set in the relatively rare parallel key of F \sharp minor. The tempo mark *Adagio* makes it

a true slow movement. We should remember that most of Mozart’s middle movements are marked *Andante*, *Larghetto*, *Allegretto*, or something similar, none of which suggests true slowness. This *Adagio* is one of the most touching, profound, and sorrowful that Mozart ever wrote. Its *siciliano* rhythm recalls the aria “*Erbarme dich*” from Bach’s *St. Matthew Passion*. The central section bespeaks consolation in the clarinets, only to return to deep sorrow at the end. In the coda, from bar 84, the violins play *arco* while the low strings are marked *pizzicato*. This is plain to see in the manuscript. Earlier editions erroneously marked all the strings with *pizzicato*.

The finale, an *Allegro assai* in cut time, is an incomparable masterpiece. We hardly know what to admire most: the wonderful themes, the colors of the orchestration, the constant give and take between the instruments, or its irresistible momentum and rhythmic drive – *quasi perpetuo mobile*. It is a life-affirming apotheosis that invites comparison with a great operatic finale.

Let us hope that this new volume will lead to a better and deeper understanding of Mozart’s piano concertos, and that it will give pleasure to amateurs and professionals alike. My heartfelt thanks to the owners of the manuscript, the Bibliothèque nationale de France, Paris, and to the House of Henle in Munich for this release – a valuable contribution to the 250th anniversary of Mozart’s birth.

Florence, autumn 2005

András Schiff

Einleitung

Mozarts Klavierkonzert A-dur KV 488 ist eines seiner beliebtesten Werke überhaupt. Dem Kreis der späten und großen Klavierkonzerte zugehörig, besticht es durch Eleganz und Mühelosigkeit des Tonfalls, musikalische Originalität – man nehme nur die Einführung der Tonart fis-moll im langsamen Satz – und ideale formale Balance der drei Sätze im Verhältnis zueinander. Die Pianisten bevorzugen dieses Werk, es ist das neben dem C-dur-Klavierkonzert KV 467 am meisten aufgeführte und eingespielte Klavierkonzert Mozarts überhaupt. So bestätigt auch das Autograph, die von Mozart selbst geschriebene Partitur des Werkes, diese Superlative. Das Autograph ist besonders gut erhalten, von außergewöhnlicher Klarheit und Sorgfalt der Niederschrift und auch insofern in herausgehobener Weise komplett, als Mozart die Kadenz des 1. Satzes nicht nur selbst komponierte, sondern sie auch – und das ist auffällig – in den Satz integrierte (normalerweise notierte Mozart seine Kadenz auf Zusatzblättern). In ihrer Geschlossenheit ermöglicht gerade diese Partitur Mozarts bei näherem Hinsehen sehr gute Einblicke in seine Schaffensweise. Sie zeigt, dass die Harmonie des kompositorischen Resultats dem Genie Mozart nicht zufiel, sondern aufwendige und vielfältige Arbeitsgänge zur Voraussetzung hatte.

Das Konzert wurde am 2. März 1786 vollendet. Unter diesem Datum trug es der Komponist in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein, das er seit 1784 pflegte. Wie so häufig bei Mozart, gibt es wenig Material zur Entstehungsgeschichte und den Begleitumständen. Man kann davon ausgehen, dass das Werk für eine Aufführung durch Mozart selbst im März 1786 komponiert wurde. Denn Mozart schloss seine Werke gewöhnlich in Eile und zielgerichtet auf den Aufführungstermin ab. Die Datierung fällt in die Fastenzeit, in der für die Jahre zuvor viele der erfolgreichen Akademien Mozarts bezeugt sind und die ein Saisonschwerpunkt für Konzerte

überhaupt war. Die Akademien waren Privatveranstaltungen Mozarts. Er verkaufte per Subskription Eintrittskarten zu erheblichen Preisen an Mitglieder der Hocharistokratie und einen ähnlich gestellten Personenkreis. Darüber hinaus wirkte Mozart an zahlreichen Konzerten anderer Veranstalter mit.

Das A-dur-Konzert gehört zu einer Reihe von Werken, die Mozart im August 1786 dem Fürsten Josef Maria Benedikt von Fürstenberg in Donaueschingen in Stimmenabschriften zum Kauf anbot. Der Fürst entschied sich für drei Sinfonien und drei Klavierkonzerte, darunter das A-dur-Klavierkonzert. Hierzu schreibt Mozart am 30. September 1786 an Sebastian Winter, den Kammerdiener des Fürsten: „Bey dem Concert ex A sind 2 clarinetti. – sollten sie selbe an ihrem Hofe nicht besitzen, so soll sie ein geschickter Copist in den gehörigen Ton übersetzen; wodann die erste mit einer Violin, und die zwote mit einer bratsche soll gespielt werden.“ Es ist anzunehmen, dass Mozart sich hier überflüssigerweise sorgte, weil die fürstliche Kapelle ohnehin über Klarinetten verfügte. Aber es lässt aufhorchen, dass Mozart überhaupt auf diese Besonderheit der Besetzung hinweist. Die Frage der Besetzung ist denn auch der geeignetste Ausgangspunkt für eine Analyse der spezifischen Beschaffenheit des Autographes.

Dieses gehört mit der Signatur Ms. 226 und als Bestandteil der „Grande Réserve“ zu den Schätzen der Musikabteilung in der Bibliothèque nationale de France, Paris. Es umfasst 50 Blätter im Querformat ca. 32 x 23 cm, die nachträglich mit einem modernen Einband versehen wurden. Dieser Einband schützt das Autograph, erschwert aber, wie man sieht, die Faksimilierung: Im Bund ergibt sich nämlich ein geringer Textverlust: beim Instrumentenvorsatz, den Mozart vor die Systeme eingetragen hatte, fehlen die Anfangsbuchstaben. Die Bindung ist aufwendig. Der Einband verwendet starken Karton, der mit bräunlich marmoriertem Papier überzogen ist. Die Ecken sind mit weißem Leder verstärkt, der Rücken ist mit einem breiten Lederstreifen überklebt. Ein kleines Etikett unten auf dem Rücken

lautet „MVSIQVE | Ms. | 226 | Gr. Rés.“ Der Vor- und Nachsatz verwendet reichlich büttenartiges Papier, dem Originalpapier in der Qualität ähnlich, aber weiß mit Wasserzeichen „Made in France MBM INGRES D’ARCHES“. Diese Blätter enthalten keine Beschriftung.

Der Einband verdeckt auch die originale Lagenstruktur des verwendeten Papiers. Sie lässt sich aber leicht rekonstruieren. Das Papier der Mozartzeit wurde handgeschöpft. Die üblichen Schöpfformen ergeben große Papierbögen, die sich durch zweifache Falzung und entsprechenden Zuschnitt in zwei Doppelblätter zerlegen lassen. Mozart arbeitete in der Regel mit solchen Doppelblättern. Vor allem bei umfangreichen Werken schrieb er ein Doppelblatt voll und griff dann zum nächsten. So umfasst unser Autograph 25 Doppelblätter, die aufeinander folgen. Mozart mischt jedoch hierbei drei verschiedene Papiersorten. Im A-dur Konzert folgen auf vier Doppelblätter der Papiersorte 73 (Zählung Tyson¹) sechs Doppelblätter der Sorte 80, zwei Doppelblätter vom Papier 78 und wieder 13 Doppelblätter vom Papier 80. Die Beobachtung unterschiedlicher Papiersorten erlaubt einige weitreichende Rückschlüsse.

Wer glaubt, Mozart habe das mit „2. März 1786“ datierte Werk Anfang 1786 niedergeschrieben, geht fehl. Denn Papier 73 – im Farbton von den beiden anderen Papiersorten deutlich abweichend – wurde von Mozart, wie eine Reihe genau datierbarer Werke zeigt, ausschließlich von Anfang 1784 bis Anfang 1785 verwendet, während Papier 78 und 80 für Anfang 1786 bestätigt sind. Außerdem trug Mozart selbst auf der Vorderseite der Blätter des 1. und 2. Satzes die Zählung 1 bis 26 ein, im 3. Satz zählte er neu 1 bis 24 (die weiterführende zusätzliche Zählung von 27 bis 50 stammt nicht von Mozart). Wäre das Werk in einem Zug geschrieben, hätte Mozart im dritten Satz weitergezählt und nicht wieder mit Blatt 1 begonnen. Einige autographe Fragmente zum Klavierkonzert KV 488 zeigen, dass Mozart verschiedene Möglichkeiten für einen Schlusssatz des Werkes erwog.² Das spricht ebenfalls dafür, dass der dritte Satz in einer eigenen Arbeitsphase entstand. Blatt 26 war als Teil des letzten Doppel-

blattes leer geblieben, ein weiteres Indiz dafür, dass der dritte Satz unabhängig von den beiden ersten Sätzen begonnen wurde. Andernfalls hätte Mozart den dritten Satz wohl eher auf Blatt 26 angefangen.

Da aber auch die beiden ersten Sätze auf frühem und spätem Papier notiert sind, können sie nicht in einem Zug geschrieben sein. Eine sehr auffällige Korrektur in den Takten 9 bis 18 auf Blatt 1 hilft, die Schreibschichten zu bestimmen und zeitlich einzuordnen. Mozart hatte 1784 zunächst in der Instrumentenbesetzung des Werkes die für ihn damals im Orchester üblichen zwei Oboen in klingender Notierung vorgesehen und entsprechend notiert. Um den Anfang des Jahres 1786 entschloss er sich zu dem für ihn neuen Einsatz der Klarinetten. (Nur in dreien der Klavierkonzerte, Es-dur KV 482, A-dur KV 488 und c-moll KV 491, alle aus dem Winter 1785 und Frühjahr 1786, setzte Mozart Klarinetten ein.³) Klarinetten werden jedoch transponierend notiert. Somit war hier komplett umzuschreiben. Er tilgte im Vorsatz zum ersten Satz die Instrumentenbezeichnung der Oboen und ersetzte sie durch *Clarinetti*, entfernte die nun falschen und überflüssigen Kreuze der Generalvorzeichnung und markierte

¹ Der Mozart-Forscher Alan Tyson hat alle von Mozart verwendeten Sorten und ihre Wasserzeichen im Wasserzeichen-Katalog der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA) beschrieben. Wir verzichten deshalb hier auf eine ausführliche Beschreibung der Sorten und Wasserzeichen und verweisen auf Tysons Beschreibung in: W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie X, Supplement, Werkgruppe 33: Dokumentation der autographen Überlieferung, Abteilung 2: Wasserzeichen-Katalog von Alan Tyson, zwei Bände, Kassel 1992 (Textband S. 35 f., 37 f.; Abbildungsband S. 146–149, 156 f., 160 f.).

² Alan Tyson, Mozart, Studies of the Autograph Scores, London 1987, S. 129, S. 141; folgende Fragmente (Konzertsätze für Klavier und Orchester) zu KV 488 sind überliefert: 1.) Fr 1785g KV Anh. 58 (488a); 2.) Fr 1785h KV Anh. 63 (488b); 3.) Fr 1785i KV Anh. 64 (KV⁶ 488c); 4.) Fr 1785j KV⁶ 488d. Faksimileabbildungen dieser Fragmente finden sich in NMA, Serie X, Supplement, Werkgruppe 30, Band 4: Fragmente (hrsg. von Ulrich Konrad), S. 119–123.

³ Tyson, Studies, S. 19, S. 129 f., S. 152; Claus Aringer, „Bey dem Concert ex A sind 2 clarinetti“, Anmerkungen zum Bläsersatz in Mozarts Klavierkonzert KV 488. in: Mozart Studien, herausgegeben von Manfred Schmid, Band 10, Tutzing 2001, S. 81–101.

den Abschnitt von Takt 9 bis Takt 18 durch eine Umrahmung. Die neue Notierung – das gilt auch für die ebenfalls eingerahmten Takte 62 bis 66 – trug Mozart auf Blatt 26 recto (Vorderseite) direkt im Anschluss an den 2. Satz ein.

Wie kommt es aber, dass Mozart bereits ab Takt 18 im ersten Satz die Klarinetten korrekt eintragen konnte, in Takt 62 aber wieder Verbesserungen vornehmen musste? Wie die verschiedenen Tintenfarben und Strichstärken zeigen, hatte er 1784 auf Blatt 1 recto bis 8 verso (Rückseite) der Takte 1–137 lediglich ein Gerüst der wichtigsten Stimmen eingetragen. Er notierte Bruchstücke von Stimmen, darunter auch der Oboen, abschnittsweise nur dort, wo es ihm für den Zusammenhang nötig erschien. Die weitere Ausarbeitung und Auffüllung solcher nur angedeuteter Stimmverläufe war einem späteren Arbeitsgang vorbehalten. So konnte Mozart im Gerüst noch fehlende Oboentakte durch Klarinettennotierungen auffüllen, bereits niedergeschriebene Oboenabschnitte jedoch mussten korrigiert werden. Das Verfahren der Auffüllung eines Gerüstsatzes ist bei Mozart üblich. Im Falle des Klavierkonzerts KV 488 hatte der Komponist die Arbeit, aus welchen Gründen auch immer, im Stadium des gerüstartig notierten Fragments des 1. Satzes 1784 zur Seite gelegt und Fehlendes erst Anfang 1786 nachgetragen, jetzt natürlich im Blick auf die endgültige Instrumentierung mit Klarinetten. Ab Doppelblatt 9/10 verwendete er das für 1786 übliche Papier.

Mozarts Verfahren der Gerüstnotation und der späteren Auffüllung fällt sofort ins Auge.⁴ Auf Seite 6 recto streicht er sechs Takte des Soloklaviers und des scheinbar pausierenden Orchesters. Tatsächlich war das Orchester aber hier nur noch nicht geschrieben und es muss offen bleiben, wie Mozart mit der Orchesterauffüllung verfahren wäre, hätte er die Klaviertakte nicht gestrichen. Denn die Schlussnoten, in die sich die Orchestermotive des Taktes 113 auflösen – und zwar auch die Schlussnote der Streicherbässe im untersten System der Partitur – finden sich nämlich nicht im ersten Takt der Streichung, sondern in Takt 114 unmittelbar nach

der Streichung. Es ist klar, dass hier über einen längeren Abschnitt hinweg nur das Klavier eingetragen war. In Takt 120 bis 123 geraten die Streicherbassnoten in Kollision mit der linken Hand des Klaviers, weil es eng wurde. Bei der Technik der nachträglichen Auffüllung und Einfügung sind Platzprobleme unvermeidlich. Auch zwischen Takt 125 und 126 (Seite 7 recto und verso) sind sieben Takte der Partitur, also des Klaviers bei noch fehlendem Orchester, gestrichen. Die Streichung erfolgt sofort nach Eintragung dieser Passage, wie die bereits notierten und dann ebenfalls gestrichenen Schlussnoten des Klaviers in Takt 126 zeigen. An dieser Stelle erzwingt die Schlussfigur der rechten Hand des Klaviers in Takt 125 eine neue Fortführung in Takt 126. Die Platzverhältnisse zeigen, dass zum Zeitpunkt der Streichung die neue Weiterführung des Klaviers noch nicht geschrieben, die Partitur überhaupt leer war. Denn der Orchestereinsatz berücksichtigt die Platzierung der neu geschriebenen Klaviernotation. Er ist der neuen ersten Klavierfigur zugeordnet (Takt 126, Zählzeit eins) und nicht etwa den knapp davor gestrichenen Schlussnoten. Nicht immer jedoch lässt sich genau rekonstruieren, in welcher Reihenfolge Mozart seine Eintragungen vorgenommen hat. Eindeutig ist die Situation zu Beginn des 3. Satzes (Seite 1 recto gemäß autographischer Zählung Mozarts beziehungsweise 27 recto in der durchlaufenden Zählung). Mozart schreibt zuerst die Klavierstimme (schwarz) und die Bassnoten. Im zweiten Durchgang und mit blasser Tinte werden die Takte sieben und acht des Klaviers gestrichen und mit eben dieser blassen Tinte neu gefasst in die Fagottsysteme eingetragen. Dieses Verfahren setzt sich in Takt 15 fort. Violine 1 und 2 werden ins zweite Rastral neu geschrieben. Zahlreiche weitere Bei-

⁴ Das Verfahren wird in der Literatur vielfach diskutiert. Siehe u. a.: Tyson, *Studies*; Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992; Konrad Küster, *Die Werkstatt des Komponisten. Wie kam es zum A-Dur-Klavierkonzert KV 488?* in: „Mirakel wirken“ – Mozarts Klavierkonzerte: ein Lesebuch zu Mozarts Klavierkonzerten, herausgegeben von Andreas Wernli, Bern 2001, S. 181–194.

spiele ließen sich anführen. Jedoch finden sich auch andere Schreibschritte. Auf Seite 3 (29) verso (Takt 62 ff., Klavier) wird die helle Tinte durch schwarze korrigiert. Diese Beispiele zeigen, dass eine genaue Rekonstruktion der Arbeitsschritte nicht immer einfach ist.⁵

Der Schriftduktus, vor allem im letzten Satz, veranschaulicht, dass Mozart unter zeitlichem Druck stand. Die Notation wird merklich flüchtiger, bleibt aber immer gut leserlich. Man vergleiche einmal Seite 1 recto im ersten Satz mit Blatt 24 (50) verso, der letzten Seite des 3. Satzes. Geradezu atemlos wird hier der Schluss erreicht. Dieses besonders schöne Autograph Mozarts ist also keine Reinschrift im Sinne einer Abschrift nach einer Vorlage, sondern, wie häufig bei Mozart, ein Arbeitsmanuskript, das abgesehen von der nachträglichen Änderung der Besetzung auch viele spontane kleinere und größere Korrekturen enthält, wie sie im Schreibprozess anfallen. Jedoch sind solche Autographe Mozarts ohne weiteres als Vorlagen für Kopisten oder Notenstecher zu verwenden. Es gibt nicht das geringste Leseproblem. Der Stimmenerstdruck des Verlegers André in Offenbach, wenige Jahre nach dem Tod Mozarts, folgt dem Autograph, wenn man von einigen unerheblichen Stecherfehlern absieht. So hat hier die Klarheit der Vorlage dafür gesorgt, dass sich editorische Eingriffe zur Klärung kompositorischer Absichten erübrigen. Auch neue Ausgaben – vergleiche auch den gleichzeitig bei G. Henle erscheinenden Klavierauszug HN 767 – folgen dieser durch Mozarts Präzision begünstigten Editionstradition und überliefern den Text des Autographs.

Dieses verblieb zunächst beim Verlag André, Offenbach, und wurde dort als Nr. 210 verzeichnet. Nach 1860 ließ es der Verlag durch den Antiquar

F. Stage versteigern. 1890 befand sich das Autograph beim Buchhändler Cornish in Manchester und gelang schließlich in die Sammlung Charles Malherbe (1853–1911). Der französische Komponist, Musikschriftsteller und Bibliothekar der Pariser Oper vermachte seine musikalischen Schätze, darunter bedeutendste Autographe von Bach, Beethoven, Mozart und Schubert, 1912 der Bibliothek des Konservatoriums in Paris. Deren Bestände gingen 1964 in die Musikabteilung der französischen Nationalbibliothek über. Angesichts der hervorragenden Bindung des Originals lag es nahe, für die Faksimilierung auf die Öffnung des Bundes zu verzichten. Damit wird nur ganz selten ein leichter, aber unbedeutender Textverlust erkaufte. Der Herausgeber dankt der Bibliothèque nationale de France und der Leiterin der Musikabteilung, Frau Cathérine Massip, für die freundliche Bereitstellung der Originalquelle zur Einsichtnahme in der Bibliothek und für die Überlassung geeigneter Dateien für die Produktion der Faksimileausgabe.

München, Herbst 2005

Ernst-Günter Heinemann

⁵ Konrad, Mozarts Schaffensweise, S. 352 ff. Der Autor erörtert erstaunlich vielfältige Möglichkeiten für die Farbabweichungen der Tinten bei Mozart. So kann Tinte zum Beispiel deshalb hell sein, weil sie nicht umgerührt wurde. Hell darf also nicht unbedingt mit verblasst und alt gleichgesetzt werden.

Introduction

Mozart's Piano Concerto in A major, K. 488, is one of the most popular works in his entire oeuvre. This late masterpiece among his piano concertos has a captivating elegance and effortlessness of inflection, striking originality (we need only consider the manner in which he introduces the key of f# minor in the slow movement), and perfect formal balance in the relative proportions of its three movements. Pianists give the work pride of place; it stands alongside the C-major Concerto, K. 467, as the most frequently played and recorded piano concerto in Mozart's entire output. The same superlatives apply to the autograph score: it has come down to us in exceptionally fine condition, written with remarkable care and clarity, and complete in an unusual sense in that Mozart not only wrote a cadenza for the first movement, but incorporated it into the movement himself (an unexpected feature, for he normally wrote out his cadenzas on loose leaves). On closer inspection this particular manuscript, with its self-contained unity, offers deep insights into his working methods. It demonstrates that, for Mozart, the poise of the finished product did not simply fall from the skies but was preceded by many and varied stages of arduous labor.

K. 488 was completed on 2 March 1786, the date on which Mozart entered it into the autograph thematic catalogue of his works that he had maintained since 1784. As so often with Mozart, we have little material on the work's genesis or the circumstances surrounding its composition. We may assume that it was composed for the composer's own use at a performance in March 1786, for Mozart usually finished his works in great haste with an eye toward an impending performance deadline. The date of composition falls in the Lenten season, a period which, in years past, had witnessed many of Mozart's successful "academies" and tended to form a main focus of the concert season. The "academies" were private events

organized by Mozart himself: he sold the entrance tickets by subscription, at high prices, to members of the upper aristocracy and others of similar social status. He also took part in many concerts organized by other agents.

The A-major Concerto belongs to a set of works that Mozart, in August 1786, offered to sell to Prince Josef Maria Benedikt Fürstenberg of Donauschingen in sets of handwritten parts. The prince decided in favor of three symphonies and three piano concertos, including K. 488. Mozart noted the event in a letter of 30 September 1786 to the prince's *valet de chambre*, Sebastian Winter: "There are two clarinets in the A-major Concerto. Should His Highness not have any clarinets at his court, a competent copyist might transpose the parts into the suitable key, in which case the first part should be played by a violin and the second by a viola." We may safely assume that Mozart's concern was superfluous, for the prince's orchestra most certainly had clarinets at its disposal. But it catches our attention to find Mozart speaking of this peculiarity in the scoring at all. The question of the work's instrumental forces is also the best place to begin our analysis of the manuscript's distinctive physical features.

Mozart's autograph belongs to the treasures preserved in the Music Department of the Bibliothèque nationale de France, Paris, where it bears the shelf mark Ms. 226 and forms part of the library's *Grande Réserve*. It consists of fifty leaves in oblong format (ca. 32 x 23 cm) which were subsequently placed in a modern binding. Though this binding protects the manuscript, it also, as we shall see, hinders the process of facsimile reproduction: a certain amount of text is lost in the gutter, and the opening letters of the names of the instruments that Mozart prefixed to the staves are missing. The binding is lavish: the covers are made of stiff cardboard covered with brownish marbled paper, the corners are reinforced in white leather, and there is a broad strip of leather pasted onto the spine. A small label at the bottom of the spine reads "MUSIQUE | Ms. | 226 | Gr. Rés." The front and rear flyleaves make extravagant use of button-like paper,

comparable in quality to the original paper of the manuscript but white and bearing the watermark “Made in France MBM INGRES D’ARCHES”. The flyleaves do not contain any writing.

The binding also conceals the original make-up of the manuscript, which, however, can be easily reconstructed. In Mozart’s day, paper was hand-made; the standard molds produced large sheets of paper that could be folded twice and trimmed to produce two double-sheets, or “bifolia.” Mozart generally worked with such bifolia. Especially in his large-scale works, he filled one bifolium with writing before turning to the next one. Thus our autograph consists of a succession of twenty-five bifolia. However, Mozart has mixed three different types of paper. In K. 488, four bifolia of paper type 73 (using Tyson’s numbering system)¹ are followed by six of type 80, two of type 78, and another thirteen of type 80. This discovery allows us to make several far-reaching conclusions.

Anyone who believes that Mozart wrote out this concerto *in toto* in the early part of 1786, notwithstanding the date “2 March 1786,” is on the wrong track. A number of accurately dated works in the Mozart canon reveal that he used paper type 73, which differs markedly from the others in color, exclusively from early 1784 to early 1785, whereas paper types 78 and 80 are known to have been used in early 1786. Moreover, Mozart himself entered numbers 1 through 26 on the *recto* (right-hand) sides of the folios for movements 1 and 2, but began a new series of numbers, from 1 through 24, for movement 3. (The added numbering, using numbers 27 through 50, is not by Mozart.) If the work had been written down at one go, Mozart would have continued the foliation into movement 3 rather than starting again with fol. 1. Several autograph fragments for K. 488 reveal that Mozart considered various options for the work’s final movement.² This, too, suggests that the third movement arose at a separate stage in the compositional process. Fol. 26, being part of the final bifolium, was left blank – yet another indication that the third movement was begun independently of the first two. Otherwise Mozart would, of course, have

probably started writing the third movement on fol. 26 and continued the foliation.

Nor can the first two movements, being notated on early and late paper, have been written in a single spell of activity. A highly conspicuous correction in bars 9 through 18 on fol. 1 helps us to determine the layers of writing and to place them in a chronological sequence. Initially, in 1784, Mozart had intended to score the work for the two oboes normally found in his orchestral music at that time, and he therefore wrote out the two parts at concert pitch. Some time around the beginning of 1786 he decided instead to use clarinets, a novel instrument for him at that time (only three of the piano concertos include clarinets: K. 482 in E \flat major, K. 488 in A major, and K. 491 in c minor, all dating from the winter of 1785 and the spring of 1786).³ Clarinets, however, are transposing instruments, and the oboe parts therefore had to be completely rewritten. Mozart crossed out the reference to oboes prefixed to the opening bars of the first movement, and replaced it with “Clarineti.” He expunged the now superfluous sharps in the key signature and marked the section from

¹ The Mozart scholar Alan Tyson described all the paper types used by Mozart, as well as their watermarks, in his watermark catalogue for the *Neue Mozart-Ausgabe (NMA)*. We therefore refrain from describing the paper types and their watermarks here and instead refer readers to Alan Tyson: *Wasserzeichen-Katalog*, in *W. A. Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series 10, suppl., section 33: *Dokumentation der autographen Überlieferung*, part 2, 2 vols. (Kassel, 1992), pp. 35f. and 37f. (text) and pp. 146–9, 156f. and 160f. (ills.).

² Alan Tyson: *Mozart, Studies of the Autograph Scores* (London, 1987), pp. 129 and 141. The following fragments (concerto movements for piano and orchestra) have survived for K. 488: 1) Fr 1785g, K. Anh. 58 (488a), 2) Fr 1785h, K. Anh. 63 (488b), 3) Fr 1785i, K. Anh. 64 (K.⁶ 488c), and 4) Fr 1785j, K.⁶ 488d. Facsimile reproductions of these fragments can be found in the NMA, series 10, suppl., section 30, vol. 4: *Fragments*, ed. by Ulrich Konrad, pp. 119–23.

³ Tyson, *Studies*, pp. 19, 129f. and 152; Claus Aringer: “Bey dem Concert ex A sind 2 clarineti”: *Anmerkungen zum Bläsersatz in Mozarts Klavierkonzert KV 488*,” in *Mozart Studien*, ed. Manfred Schmid, x (Tutzing, 2001), pp. 81–101.

bar 9 to bar 18 with a box. The newly written parts – and those in the box similarly placed around bars 62 through 66 – were added on fol. 26r, directly following the end of the second movement.

How was it that Mozart could already enter the clarinet parts correctly from bar 18 of the first movement and yet be forced to make changes in bar 62? Judging from the contrasting colors of his ink and the various thicknesses in the nibs of his quills, he started, in 1784, by writing bars 1 to 137 from fol. 1r to fol. 8v in a skeleton texture consisting only of the most important parts. Only where it seemed necessary for the musical continuity did he write down fragments of other parts, including the oboes, on a section-by-section basis. The further elaboration and fleshing-out of the voices, here only sketched, were left to a later stage in the compositional process. Mozart was thus able to fill in the bars left blank for the oboes in the skeletal structure simply by adding the clarinets, but he had to alter the oboes in passages already written down. This process of fleshing out a skeletal texture was part of Mozart's normal working methods. In the case of K. 488 he had, for whatever reasons, put the work aside in 1784 while the first movement was still at the skeletal stage. He did not fill in the missing parts until early 1786, by which time, of course, the instrumentation had assumed its final form, with clarinets. Starting with bifolium 9–10 he used his standard paper for 1786.

Mozart's method of skeletal notation and later elaboration is plain to see in the score itself.⁴ On fol. 6v he deletes six bars of the piano part and the seemingly silent orchestra. In fact, however, the orchestral part had not been written out at this stage, and we have no way of knowing how Mozart would have handled it if he had not deleted the bars in the piano. For the final notes, in which the orchestral motifs of bar 113 resolve (see the last note of the string basses in the bottom staff), are not found in the first bar of the deletion, but directly after it, in bar 114. Quite clearly a fairly long section of the score had consisted solely of the piano part. In bars 120 to 123 the notes in the string bass collide with the left hand of the piano as

the writing becomes narrow: one unavoidable pitfall of the technique of later elaboration and insertion is shortage of space.

Similarly, seven bars of score, meaning the piano part and the still unwritten orchestral accompaniment, were deleted between bars 125 and 126 (fol. 7r and 7v). The deletion occurred immediately after the passage had been entered into the score, as we can see from the previously notated (and likewise deleted) final notes of the piano in bar 126. Here the concluding figure in bar 125 of the piano's right hand necessitates a new continuation in bar 126. The distribution on the page reveals that, at the time of the deletion, the new continuation of the piano had not been written – indeed, that the score as a whole was blank, for the entrance of the orchestra takes into account the placement of the newly written piano notation. This entrance is assigned to the first new figure in the piano part (bar 126, beat 1) rather than to the concluding notes that had just been deleted.

Still, it is not always possible to precisely reconstruct the sequence in which Mozart entered his music in the score. The situation is unambiguous at the opening of the third movement (fol. 1r according to his autograph page numbers, or fol. 27r in the continuous pagination). First, Mozart wrote down the piano part (in black ink) and the notes of the bass line. At a second stage, using light ink, he deleted bars 7 and 8 in the piano and rewrote them using this same light ink, entering them onto the bassoon staves. This procedure continues in bar 15. Violins 1 and 2 are freshly written out on the second staff. This is only one of many examples we could mention. However, other stages in the writing process can also be

⁴ This procedure has been frequently discussed in the literature. See e. g. Tyson, *Studies*; Ulrich Konrad: *Mozarts Schaffensweise: Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen* (Göttingen, 1992); Konrad Küster: "Die Werkstatt des Komponisten: Wie kam es zum A-Dur-Klavierkonzert KV 488?" in *"Mirakel wirken" – Mozarts Klavierkonzerte: ein Lesebuch zu Mozarts Klavierkonzerten*, ed. by Andreas Wernli (Berne, 2001), pp. 181–94.

detected. On fol. 3v (29v), containing bars 62ff. of the piano, the light ink is corrected in black ink. These examples show that a precise reconstruction of the working process is not always an easy matter.⁵

The penmanship, especially in the final movement, betrays the fact that Mozart was working under deadline pressure. The notation becomes noticeably hastier, though it always remains easy to read. We need only compare fol. 1r in the first movement with fol. 24v (50v), the final page of the third movement, where the piece almost breathlessly rushes to its conclusion. In short, this especially beautiful autograph score is not a fair copy, i. e. a manuscript prepared from a preexisting model. Rather, as so often with Mozart, it is a working manuscript containing, in addition to the later change in the scoring, many spontaneous alterations of greater or lesser importance that cropped up during the writing process. Nonetheless, Mozart was perfectly willing to allow such autographs to serve as models for copyists or engravers. They can be read without the slightest difficulty. The first edition, issued in parts by André in Offenbach a few years after Mozart's death, follows the text of the autograph score, apart from a few negligible engraver's errors. Thus, the clarity of the model ensured that there was no need for the publisher to intervene in the text to clarify the composer's intentions. Even recent editions (e. g. the piano reduction published simultaneously by Henle as HN 767) follow this editorial tradition, benefiting from the accuracy of Mozart's handwriting to hand down the text of the autograph manuscript.

Mozart's manuscript initially remained at the publishing house of André in Offenbach, where it was given the catalogue number 210. Some time

after 1860 the publishers allowed it to be sold at auction by the rare book dealer F. Stage. In 1890 it was among the holdings of the book dealer Cornish in Manchester. Finally, it entered the private library of Charles Malherbe (1853–1911), a French composer and writer on music who was also the librarian of the Paris Opéra. In 1912 Malherbe's music collection, including his superb autographs of Bach, Beethoven, Mozart, and Schubert, was bequeathed to the library of the Paris Conservatoire, the holdings of which in turn passed to the Music Department of the Bibliothèque nationale de France in 1964. In view of the outstanding binding of the original source it seemed judicious that it should remain intact and not be opened to reproduce the facsimile. Only very seldom is this at the cost of a slight but negligible loss in text. The editor wishes to thank the library and the director of its music department, Cathérine Massip, for kindly allowing him to consult the original source and for providing suitable files for the production of this facsimile edition.

Munich, autumn 2005

Ernst-Günter Heinemann

⁵ Konrad, *Mozarts Schaffensweise*, pp. 352ff. The author discusses an astonishingly wide range of possibilities for the contrasting colors of ink in Mozart's scores. For example, the ink may be lighter in color because it was left unstirred. In other words, a light color does not necessarily mean that the ink is old and faded.