

## Vorwort

Mozart schloss die Komposition seines Klavierkonzerts A-dur KV 488 am 2. März 1786 (Eintrag in sein selbstgeführtes Werkverzeichnis) in einer Zeit höchster Produktivität ab. Trotz der Arbeit an der Oper *Le nozze di Figaro* – Oktober 1785 bis April 1786 – vermerkte er für den 16. Dezember 1785 das Klavierkonzert Es-dur KV 482 und für den 24. März das in c-moll KV 491 im Verzeichnis. Weitere wichtige Werke fallen in diesen Zeitraum.

Obwohl direkte Zeugnisse fehlen, ist davon auszugehen, dass Mozart sein A-dur-Konzert in einer Akademie, einem von ihm selbst veranstalteten Subskriptionskonzert, während der Fastenzeit 1786 uraufführte. Denn üblicherweise schloss er die Niederschrift seiner Werke unter Zeitdruck kurz vor bevorstehenden Aufführungen ab.

In den drei genannten Klavierkonzerten setzt Mozart erstmals Klarinetten für diese Werkgruppe ein. Er notierte im Partiturautograph des A-dur-Konzertes zunächst noch die gewohnten Oboen. Wie der Papierbefund des Autographs beweist, hatte Mozart bereits Ende 1784 mit der Arbeit begonnen. Denn die ersten vier Doppelblätter gehören zu einer Papiersorte, die Mozart um 1784 verwendete. Es folgt dann Papier aus der Zeit, in der Mozart das Werk zum Abschluss brachte. Als er die vor längerer Zeit begonnene Arbeit Anfang 1786 wieder in Angriff nahm, strich er die bereits notierten Oboen aus und ersetzte sie durch Klarinetten. Im weiteren Verlauf der Niederschrift konnte er sofort die jetzt für ihn geläufigen Klarinetten eintragen. Mozart pflegte seine Werke zunächst gerüstartig zu notieren und erst in einem späteren Arbeitsgang das Orchester zu komplettieren. So ist es ganz plausibel, dass sich auch in dem Teil des Werkes, das auf altem Papier geschrieben war, Klarinettennotierungen finden. Mozart hatte sie in der zweiten Arbeitsphase Ende 1785, Anfang 1786 nachgetragen.

Das Partiturautograph erlaubt weitere Einblicke in die Werkstatt des Kom-





ponisten. Mozart notierte selbst für den ersten und zweiten Satz die Blattzählung 1 bis 26. Den dritten Satz zählte er mit 1 bis 24. Der zweite Satz endet auf der Rückseite von Blatt 25. Blatt 26 blieb zunächst leer. (Mozart nutzte nachträglich den freien Raum, indem er hier die Klarinettenlesart für das gestrichene Thema der Oboen am Anfang notierte.) Offensichtlich entstand der dritte Satz in einer eigenen Arbeitsphase. Andernfalls hätte Mozart wohl auf Blatt 26 mit dem dritten Satz begonnen und auch die Blattzählung weitergeführt. Zudem zeigen einige autographe Fragmente zum Klavierkonzert KV 488, dass er verschiedene Satzmodelle für den dritten Satz erwog. Auf eine Besonderheit im ersten Satz sei noch hingewiesen: Mozart integrierte die Kadenz in den Notentext entgegen seiner Gewohnheit, solche Einschübe auf Zusatzblättern festzuhalten.

Im August 1786 bot Mozart dem Fürsten Josef Maria Benedikt zu Donauschingen Stimmenabschriften unter anderem seines Klavierkonzertes in A-dur zum Kauf an. An den Kammerdiener Sebastian Winter schreibt er am 30. September 1786: „Bey dem Concert ex A sind 2 clarinette. – 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.“ Mozarts Sorge war unbegründet, weil die fürstliche Kapelle über Klarinetten verfügte, spiegelte aber sein Interesse an dem Instrument Klarinette wieder. Der Kauf kam zu Stande; das Klavierkonzert gehörte zu den Werken, für die sich der Fürst entschieden hatte. Die Stimmen sind heute verschollen.

Der Stimmenverkauf nach Donauschingen zeigt, dass es Mozart nicht um eine baldige Drucklegung des Konzertes zu tun war. So diente das trotz der beschriebenen vielfältigen Arbeitsschritte sehr schöne, gut leserliche und hervorragend erhaltene Autograph erst wenige Jahre nach Mozarts Tod als Vorlage für den, abgesehen von einigen Stecherfehlern, textgetreuen Stimmenerstdruck bei Johann André. Das Autograph gelangte

über den Sammler und Bibliothekar Charles Malherbe in die Bestände der Bibliothèque nationale de France und wird dort in der Musikabteilung unter der Signatur Ms. 226 aufbewahrt.

### Zur Edition

Da Mozart also auf die postume Veröffentlichung weder korrigierend noch autorisierend Einfluss nehmen konnte, ist einzig die im Partiturautograph notierte Solostimme Quelle unserer Edition. Schlüsselung, Verteilung der Noten auf die Systeme und ihre rhythmische Gruppierung werden aus der Quelle übernommen, unsystematische Abweichung an vergleichbaren Stellen behutsam angeglichen. Die Notierung von Akkorden und Notengruppen über zwei Systeme, meist um Hilfslinien zu umgehen, wird stillschweigend modernisiert und gelegentlich durch Schlüsselwechsel vermieden. Mozart notiert häufig bei gehaltenen Akkorden nicht alle Bögen – fehlende werden stillschweigend ergänzt. Getrennte Halsung in einem System wird nur bei offensichtlich polypho- nem Satz beibehalten, sonst zusammengezogen. Im Autograph fehlende, aus dem harmonischen Zusammenhang jedoch eindeutig zu erschließende Vorzeichen werden stillschweigend ergänzt. Gleiches gilt für sparsam gesetzte Warnvorzeichen. Mozarts Schreibweise für Vorschlagsnoten (z. B.  oder ) wird modernisiert ( bzw. ). Bögen von der Vorschlags- zur Hauptnote werden stillschweigend ergänzt, falls sie in der Quelle fehlen. Die offenkundige, wenn auch nicht sorgsam durchgehaltene Unterscheidung zwischen Staccatopunkten und -strichen wird übernommen bzw. nach Mozarts Schreibgewohnheit vereinheitlicht. Demnach notiert er Punkte in der Bedeutung des Staccato zu mehreren aufeinander folgenden Noten, wobei die Punkte dazu tendieren Strichgestalt anzunehmen, je schneller die Feder geführt wird: „echte“ Striche notiert Mozart fast ausschließlich zu Einzelnoten im Umfeld gebundener Noten; die Striche fordern ein deutliches Absetzen der Einzelnote. Sämtliche weitere Zusätze des Herausgebers sind im Notentext in Klammern gesetzt. Auf eine

streng systematische Angleichung von Parallelstellen wird verzichtet. Gelegentlich in Klammern ergänzte Artikulation ist als aus der Quelle abgeleiteter Vorschlag des Herausgebers zu lesen. Verwiesen sei auf die gleichzeitig erscheinende erste Faksimile-Ausgabe des Partiturautographs im Henle Verlag (HN 3216).

Der Herausgeber dankt der Bibliothèque nationale de France, Paris, für die freundliche Bereitstellung der Originalquelle zur Einsichtnahme in der Bibliothek und für die Überlassung von Quellenkopien.

München, Frühjahr 2006  
Ernst-Günter Heinemann

## Preface

Mozart finished work on his Piano Concerto in A major (K. 488) on 2 March 1786, the date entered in the autograph thematic catalogue he kept of his own music. It was a period of intense productivity. Despite his labors on *Le nozze di Figaro* (October 1785 to April 1786), the catalogue also lists the Piano Concerto in E $\flat$  major (K. 482) on 16 December 1785 and the c-minor Concerto (K. 491) on 24 March. Other important works fall into the same period.

Although contemporary evidence is lacking, we may safely assume that Mozart played the A-major Concerto at one of the subscription concerts that he organized for the Lenten season in 1786. Ordinarily he only wrote down his works under deadline pressure before an impending performance.

The three above-mentioned concertos are the first in Mozart's œuvre to call for clarinets. The autograph score of K. 488 originally contained the standard pair of oboes. An examination of its paper reveals, however, that Mozart had already

started work on the concerto at the end of 1784, for the first four bifolia belong to a paper type that Mozart used in or around that year. They are followed by paper from the period in which he brought the concerto to completion.

When he returned to the work in early 1786 after a long hiatus, he crossed out the already notated oboes and replaced them with clarinets. He then proceeded to add the now familiar clarinets as the score progressed. It was Mozart's habit to begin his scores with a skeletal framework and to fill in the orchestral parts only at a later stage. It is thus entirely conceivable that those sections of the concerto written on earlier paper also contain markings for the clarinets. Mozart added them during the second stage in 1786.

The autograph score gives us further glimpses into the composer's workshop. Mozart himself entered folio numbers 1 to 26 for the first and second movements. He then numbered the leaves in the third movement from 1 to 24. The second movement ends on the reverse side of folio 25, and folio 26 was initially left blank. (Mozart later used the free space to write out the clarinet reading for the deleted opening theme of the oboes.) Obviously, the third movement originated during a separate stage of the compositional process, otherwise Mozart would most likely have started the third movement on fol. 26 and continued the folio numbers. Moreover, several autograph fragments for K. 488 reveal that he considered various alternative designs for the third movement. One peculiarity of the first movement is worthy of mention: Mozart integrated the cadenza directly into the musical text instead of writing it down on loose leaves, as was his usual habit with such inserts.

In August 1786 Mozart offered a set of handwritten parts for K. 488, among other works, to Prince Josef Maria Benedikt zu Donaueschingen. Writing to the prince's *valet de chambre* Sebastian Winter on 30 September 1786, he explained that "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." Mozart's worries were unfounded, for the prince's orchestra had clarinets at its disposal. Still, they reflect his concern for the clarinet as an instrument. The deal came through: K. 488 was one of the works that the prince decided to purchase. The set of parts is no longer extant.

As we can see from the sale of the orchestral parts to Donaueschingen, Mozart was not at pains to see the concerto quickly into print. As a result, despite the many layers mentioned above, the beautifully written, highly legible, and excellently preserved autograph score served as a production master for the first edition published by Johann André. Apart from a few engraver's errors, this set of printed parts, issued only a few years after Mozart's death, remained faithful to his original score. Later the autograph passed from the private library of the collector and librarian Charles Malherbe into the holdings of the Bibliothèque nationale de France, where it is preserved today in the Music Department under the shelf mark Ms. 226.

### *Note on the Edition*

Since Mozart could neither authorize nor proofread the posthumous print, the sole source for our edition is the solo part written into the autograph score. The choice of clefs, the rhythmic grouping of the notes and their distribution between the staves have been taken from this source; irregular discrepancies between related passages have been judiciously standardized. The notation of chords and groups of notes across the staves, usually done to avoid ledger lines, has been modernized without comment and occasionally circumvented by altering the clef. Mozart frequently omits some slurs on sustained chords; we have added them without comment. Separate stemming in a single staff has been retained only where the texture is obviously contrapuntal; in all other cases we have used single stems. Accidentals missing in the autograph score but

obviously required by the harmonic context have been added without comment. The same applies to the relatively small number of warning accidentals. Mozart's manner of notating appoggiaturas (e.g. ♯ or ♮) has been modernized to ♯ or ♮. Slurs from appoggiatura notes to the main note, if missing in the source, have been added without comment. Mozart's clear if not rigorous distinction between dots and strokes to indicate staccato has been adopted or, where necessary, standardized in accordance with his own notational practice. Basically, Mozart used dots to signify staccato on several notes in succession, although the dots tended to take on the shape of strokes the faster he moved his pen. "Genuine" strokes, calling for clearly detached notes, appear almost exclusively on isolated notes surrounded by slurs or ties. All other editorial additions to the musical text are enclosed in parentheses. We have refrained from rigorously standardizing parallel passages. Articulation marks added in parentheses should be regarded as suggestions from the editor based on his reading of the source. Readers are referred to the facsimile edition of the autograph score, published simultaneously by Henle (HN 3216).

The editor wishes to thank the Bibliothèque nationale de France, Paris, for kindly allowing him to consult the original source in the library and for placing copies at his disposal.

Munich, spring 2006  
Ernst-Günter Heinemann

## Préface

Mozart achève la composition de son *Concerto pour piano en La majeur* K. 488 le 2 mars 1786 (inscription dans son propre catalogue), en pleine période d'intense activité. Malgré tout le travail que lui réclame l'opéra *Les Noces de*

*Figaro (Le Nozze di Figaro)* – octobre 1785 à avril 1786 –, il inscrit dans son catalogue, au 16 décembre 1785, le *Concerto pour piano en Mi♭ majeur* K. 482, et au 24 mars, le *Concerto pour piano en ut mineur* K. 491. D'autres œuvres majeures se situent dans cette même période. Malgré l'absence de témoins directs, on peut supposer que la création du *Concerto en La majeur* a eu lieu dans le cadre d'une «académie», un concert de souscription organisé par Mozart lui-même, pendant la période du carême 1786. Habituellement en effet, il achevait la rédaction de ses œuvres au dernier moment, juste avant leur exécution en concert.

Dans les trois œuvres citées, Mozart utilise pour la première fois la clarinette pour cette catégorie. Certes, il avait initialement d'abord noté dans l'autographe de la partition du *Concerto en La majeur* les habituels hautbois. Il ressort cependant de l'analyse du papier de l'autographe que Mozart avait débuté sa composition dès la fin 1784. En effet, les quatre premières doubles-feuilles correspondent à une sorte de papier qu'il utilisait en 1784; en revanche les feuilles suivantes sont notées sur le papier utilisé par Mozart lors de l'achèvement de l'œuvre. Reprenant début 1786 le travail commencé longtemps auparavant, Mozart raye les hautbois déjà notés et les remplace par des clarinettes. Poursuivant sa rédaction, il peut alors tout de suite noter les clarinettes désormais familières. Mozart avait coutume de noter d'abord la charpente de ses compositions, après quoi, dans une étape ultérieure, il complétait en rajoutant l'orchestre. Il est donc fort plausible que la partie de l'œuvre écrite sur l'ancien type de papier comportait aussi des notations de clarinettes. Mozart les a rajoutées lors de la seconde phase de travail, en 1786.

L'autographe de la partition livre d'autres aperçus du travail de composition. Mozart inscrit lui-même la numérotation des feuilles pour les 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> mouvements, soit 1 à 26. Pour le 3<sup>e</sup> mouvement, il inscrit les chiffres 1 à 24. Le 2<sup>e</sup> mouvement se termine au verso de la feuille 25 et la feuille 26 reste tout

d'abord vierge. (Mozart utilise après coup l'espace libre pour noter la version de clarinette à la place du thème des hautbois du début rayé.) Manifestement, le 3<sup>e</sup> mouvement a été écrit au cours d'une phase propre. Dans le cas contraire, Mozart aurait sans doute débuté le mouvement sur la page 26 et poursuivi normalement la numérotation. En outre, quelques fragments autographes du *Concerto pour piano en La majeur* K. 488 font apparaître que le compositeur envisageait pour le 3<sup>e</sup> mouvement différents modèles. Il faut encore attirer l'attention sur une particularité du 1<sup>er</sup> mouvement: Mozart a intégré la cadence dans le texte contrairement à son habitude, consistant à noter de tels éléments additionnels sur des feuilles supplémentaires.

En août 1786, Mozart propose au prince Josef Maria Benedikt zu Donaueschingen des copies de parties instrumentales, entre autres de son *Concerto pour piano en La majeur*. Il écrit le 30 septembre 1786 au valet de chambre du prince: «Il y a 2 clarinettes dans le Concerto en La. – Si jamais vous n'en avez pas à la Cour, il faudra qu'un copiste habile les transcrive dans la tonalité voulue: la première étant jouée par un violon et la seconde par un alto.» Les craintes de Mozart sont en fait sans fondement, car la chapelle princière dispose bien de clarinettes, mais l'inquiétude du compositeur reflète l'intérêt qu'il porte à la clarinette. La transaction se réalise; le *Concerto pour piano en La majeur* fait partie des œuvres achetées par le prince. Les parties en question sont aujourd'hui perdues.

La vente des parties au prince de Donaueschingen montre que Mozart n'envisageait pas une publication à court terme de ce concerto. C'est ainsi que l'autographe, conservé en parfait état, impeccable et bien lisible en dépit de ces nombreuses phases de travail qui viennent d'être décrites, ne sera finalement utilisé que quelques années après la mort de Mozart comme modèle de gravure chez Johann André, pour la première édition des parties, fidèle au texte en dépit de quelques fautes de gravure. L'autographe parvient par l'intermé-

naire du collectionneur et bibliothécaire Charles Malherbe à la Bibliothèque nationale de France, où il est conservé dans le fonds du Département de la musique sous la cote Ms. 226.

#### *Indications relatives à l'édition*

Comme Mozart ne pouvait ni apporter des corrections à la publication posthume ni l'autoriser, c'est la partie de soliste notée dans l'autographe de la partition qui constitue l'unique source de la présente édition. Le jeu des clés, la distribution des notes sur les portées ainsi que leur groupement rythmique sont repris tels quels dans cette source; les divergences non systématiques entre des passages comparables ont fait l'objet d'une harmonisation prudente. La notation sur deux portées des accords et groupes de notes, le plus souvent dans le but d'éviter les lignes supplémentaires, est rectifiée conformément à la notation moderne et éventuellement supprimée par le recours à des changements de clés. Mozart omettant souvent de noter

toutes les liaisons sur les accords tenus, celles faisant défaut sont rajoutées sans commentaire. La notation séparée des queues de notes sur une portée n'a été maintenue que lorsque l'écriture était manifestement polyphonique, sinon les notes sont regroupées. Les altérations accidentelles absentes de l'autographe mais manifestement nécessaires d'après le contexte harmonique sont rajoutées sans commentaire. Il en est de même en ce qui concerne les accidents de rappel, utilisés avec parcimonie. La notation des appoggiatures par Mozart (p. ex. ♯ ou ♮) est modernisée (♯ et ♮). Au cas où elles font défaut, les liaisons joignant l'appoggiature à la note principale sont rajoutées sans commentaire. La distinction manifeste, mais non scrupuleusement respectée, entre les points et les tirets de staccato est reprise telle quelle ou uniformisée d'après les habitudes de notation de Mozart. Ainsi, le compositeur note des points à valeur de staccato lorsque plusieurs notes se succèdent, points qui tendent d'ailleurs à prendre la forme

de tirets à mesure que l'écriture s'accélère: Mozart note de «vrais» tirets presque uniquement sur les notes séparées se trouvant dans le contexte de notes liées; les tirets réclament une nette séparation de la note. Tous les autres ajouts de l'éditeur sont placés entre parenthèses dans le texte. L'éditeur a renoncé à une harmonisation rigoureuse et systématique des passages parallèles. Les signes d'accentuation rythmique rajoutés entre parenthèses sont à considérer comme proposition de l'éditeur dérivée de la source. Nous attirons l'attention sur la parution simultanée aux Éditions G. Henle d'un fac-similé de l'autographe de la partition (HN 3216).

L'éditeur adresse ses remerciements à la Bibliothèque nationale de France (Paris) pour avoir mis à sa disposition, dans les locaux de la bibliothèque, la source originale ainsi que des photocopies des sources.

Munich, printemps 2006  
Ernst-Günter Heinemann