

Bemerkungen

o = oberes System; *u* = unteres System;
T = Takte(*e*); *Zz* = Zählzeit

Quellen

- A Autographe Partitur. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 482. Kopftitel auf Bl.1r.: *Concerto per il Cembalo* [oben rechts:] *di Wolfgang Amadeo Mozart | vienna li 16 di Dec: | 1785*. Andere Eintragungen auf der 1. Seite des Autographs u. a. *Vollständig* und *N.5*. (beide von Georg Nikolaus Nissen), *Eigene* | *Handschrift* (möglicherweise von Johann Anton André, der das Autograph 1799 von Constanze Mozart erwarb) und + 2 *Alt*, vermutlich ein Hinweis darauf, dass die Stimmen der Trompeten und der Pauken auf unterschiedlichen Blättern notiert sind.
- A₁ Skizzenblatt, darin T 282 f. aus Satz I von KV 482, der in der Partitur fehlt. Mainz, Privatsammlung von Hellmut Federhofer. A₁ enthält außerdem einen Teil eines Klavierwerks in C-dur, drei zweistimmige Kontrapunktstudien, die Skizze einer Melodie in D-dur, einen vierstimmigen Kanon in Es-dur und eine Skizze für das Terzett Nr. 3 aus *Der Schauspieldirektor* KV 486. Siehe Skb 1785a in NMA X/30/3: *Skizzen*, hrsg. von Ulrich Konrad, Kassel 2002, S. 32 (Beschreibung) und S. 59 (Faksimile).
- A₂ Eigenhändiges Werkverzeichnis. London, British Library, Signatur Zweig MS 63. Titel: *Verzeichniß | aller meiner Werke | von Monath Februaio 1784 bis Monath [November] I[791]*, Bl. 6v–7r.
- E Erstaussgabe in Stimmen. Offenbach, Johann André, Verlagsnummer 1418, veröffentlicht 1800.

Titel: *N^o 4. | des six grands concertos | pour le Piano-Forté | composés par | W. A. MOZART, | & respectueusement dédiés | à S. A. R. | le Prince Louis Ferdinand de Prusse | par l'éditeur. | Oeuvre 82. | [links:] N.º 1415_20. [rechts:] Prix f 3. | Edition faite d'après la partition en manuscrit. | A Offenbach s/m, chés J. André.*
 Verwendetes Exemplar: Wien, Nationalbibliothek, Signatur S. H. Mozart 247.

Die von Johann Traeg in der *Wiener Zeitung* vom 1. August 1789 beworbenen Abschriften von KV 482 („1 Concerto in Es. a Clavic. von Mozart 4 Fl. 30 kr.“) stellen möglicherweise authentische Quellen dar, es ist jedoch kein erhaltenes Exemplar bekannt. Zu Traegs Anzeige vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel 1961, S. 227, 307.

Das Konzert KV 482 wurde 1961 erstmals in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) veröffentlicht, Serie V, Werkgruppe 15, Bd. 6, hrsg. von Hans Engel/Horst Heussner. Für die vorliegende Edition wurde die 3. Auflage der entsprechenden Urtext Edition (Kassel, Bärenreiter 2012, BA 5387) herangezogen.

Zur Edition

Hauptquellen der vorliegenden Edition sind Mozarts Autograph (A) und das Skizzenblatt (A₁) mit T 282 f. aus Satz I, die im Autograph fehlen. Ebenfalls herangezogen wurde Mozarts Eintragung des Konzerts in sein *Verzeichniß aller meiner Werke* (A₂). Zu Vergleichszwecken und angesichts der unklaren Notation einer Reihe von Abschnitten in den authentischen Quellen teilen wir zudem einige Lesarten der Erstaussgabe (E) mit, die André in Offenbach veröffentlichte (und die angeblich auf dem Autograph basiert), sowie einige Lesarten der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA); dies betrifft insbesondere die Stellen, an denen unsere Lesart von den genannten Quellen abweicht. In Anbetracht der un-

terschiedlichen Notationsgepflogenheiten des 18. und 21. Jahrhunderts haben wir einige stillschweigende Ergänzungen im Notentext vorgenommen, die keinen Einfluss auf Vortrag oder Textdeutung haben. Dazu zählen Vorzeichen für Wiederholungen von Noten und Figuren nach einem Taktstrich, offensichtlich fehlende Vorzeichen und Warnvorzeichen sowie Verlängerungspunkte für Akkorde oder Doppel- und Tripelgriffe, die Mozart in der Regel nur in der obersten Stimme notiert: Mit Ausnahme der Fälle, in denen das Fehlen der Punkte Auswirkungen auf den Vortrag hat (vgl. T 1, 7 Violino 1/2 von Satz I und ähnliche Passagen), wurden diese Punkte in allen Stimmen eingetragen. Während Mozart Legato- und Haltebögen zu den Noten von Akkorden oder Tripelgriffen meist nur in den Außenstimmen notiert, notieren wir diese Bögen in allen Stimmen. Die Schreibung von Vorschlagsnoten wurde ebenfalls angepasst: In der Regel modernisieren wir ♯ oder ♮ zu ♯ oder ♮ .

Einige weitere editorische Entscheidungen erfordern eine Erklärung. Bögen von Vorschlags- zu Hauptnoten sind in der vorliegenden Edition nicht automatisch gesetzt. Auch wenn Leopold Mozart diese Bogensetzung offenbar selbst in den Fällen vorschrieb, in denen keine Bögen notiert sind, ist seine eigene diesbezügliche Praxis nicht einheitlich, und die Notenbeispiele in seiner *Violinschule* und in seinen autographen Notentexten verzichten häufig darauf (vgl. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 193). Der musikalische Kontext gibt dem Herausgeber keinen Grund zu der Annahme, dass fehlende Bögen automatisch gesetzt werden müssten; die Entscheidung darüber sei den Interpreten überlassen. Ebenso sehen wir keinen Grund, die Artikulation wiederkehrender Passagen in einem Satz und innerhalb dieser stets zu vereinheitlichen. In zahlreichen Fällen, in denen Mozarts Notation auf den ersten Blick uneinheitlich erscheinen mag, legt eine nähere Betrachtung des musikalischen Kontexts und insbesondere der unterschiedlichen Faktur dieser Stellen nahe, dass die Artikulationsunterschiede

beabsichtigt sind (man vergleiche zum Beispiel in Satz I die Passagen T 20 Corno 1/2 mit T 30 Flauto, Clarinetto 1/2, Fagotto 1/2, Corno 1/2 und Violino 1/2; oder auch T 291 Corno 1 mit T 293 Clarinetto 1). Desgleichen hielten wir es nicht für erforderlich, die Bogensetzung in den Bläserstimmen zu vereinheitlichen.

Mozart platziert Dynamikangaben häufig recht unterschiedlich, selbst bei identischen oder nahezu gleich lautenden Figuren in einer oder mehreren Stimmen. Der Herausgeber ist überzeugt, dass diese Angaben in der Regel auf einen Abschluss hinweisen; Dynamikangaben, die in moderner Notation einfach *p* or *f* lauten, wären demzufolge am Ende einer Dynamik zu platzieren (oder beim Zeichen „:“, das Mozart häufig mit abgekürzten Dynamikangaben versieht, *for:* oder *pia:*). Solche Angaben bezeichnen nicht notwendigerweise eine plötzliche Veränderung der Dynamik; je nach Kontext können sie auch für eine neue dynamische Gestalt und entsprechend für den Endpunkt eines Crescendo, Diminuendo oder einer anderen dynamischen Geste stehen. An einigen Stellen ist die Platzierung des dynamischen Zeichens trotzdem nicht eindeutig; alle diese Fälle sind in den *Einzelbemerkungen* aufgeführt. Ebenso problematisch ist die heutige Verwendung der Angabe *simile*: Mozart trägt sie zwar bisweilen in Passagen ein, die als bloße Fortsetzung einer Figur oder Artikulation erscheinen könnten; die Annahme, dass Passagen, in denen er kein *simile* notiert, auf identische Weise vorzutragen seien, ist jedoch nicht historisch fundiert. Die vorliegende Edition überlässt diese Entscheidung dem Interpreten. Ähnlich unklar ist Mozarts Notation von *divisi*; es ist nicht auszuschließen, dass einige der heute üblicherweise als Doppelgriff ausgeführten Stellen aus spezifischen textlichen Gründen als *divisi* vorgetragen werden sollten. Um Unklarheiten weitestgehend zu vermeiden, haben wir folgende allgemeine Editionsrichtlinien festgelegt: Noten, die in Mozarts Autograph oder anderen Quellen zusammengehalst sind, werden als Doppel- oder Tripelgriffe notiert (dies gilt

auch für Noten, die sowohl einzeln als auch zusammengehalst sind); bei separat gehaltenen Noten übernehmen wir die Notation der Quelle und gehen von *divisi* aus. Wie im Falle der Platzierung von Dynamik- und Simile-Angaben sind diese Regeln jedoch nicht als absolut verbindlich zu betrachten: Es handelt sich dabei jeweils um editorische Entscheidungen, die von den Interpreten eingehend überdacht werden sollten. Zu erwähnen ist schließlich das Problem der Kürzungspunkte und -striche. Der Herausgeber ist der Ansicht, dass Mozart als Hauptartikulationszeichen ausschließlich Kürzungsstriche verwendet; Punkte finden sich nur unter gebundenen Noten und bezeichnen vermutlich ein *portato*. Die Editionsrichtlinien des Verlags sehen jedoch vor, den Punkt als Mozarts primäres Artikulationszeichen zu betrachten und Striche nur (oder größtenteils) in Verbindung mit Bögen zu notieren. Unabhängig davon, wie man sich zu dieser Frage stellt, besteht zumindest Übereinstimmung in der Feststellung, dass Mozarts Punkte und Striche Artikulationszeichen darstellen. Da wir nicht sicher sein können, was der Komponist mit seiner Notation ausdrücken wollte (zu einem gewissen Maß separierte Töne, ein kurzes Staccato, einen Akzent oder sogar ein Phrasenende), lässt sich das Problem am ehesten lösen, wenn man Mozarts Notation an bestimmten Stellen als eine Aufforderung betrachtet, die jeweiligen Interpretationsmöglichkeiten zu erwägen, ohne eine der Varianten als endgültig oder „authentisch“ zu betrachten.

Runde Klammern kennzeichnen Ergänzungen des Herausgebers. Alle *Einzelbemerkungen* beziehen sich, soweit nicht anders vermerkt, auf A. Der Klavierauszug wurde von Heiko Stralendorff auf der Grundlage der erschienenen Partitur (HN 7240) erstellt.

Einzelbemerkungen

I Allegro

Benennungen der Instrumente: in A *Cembalo*, in A₂ *Klavier*.

161 o: Bögen ergänzt analog zu T 163; vgl. auch T 335.

164 u: Zz 3 und 4 geben die Lesart von T 156 wieder, in dem Klavier allein spielt. Die c^1 gerät damit in Konflikt mit der Begleitung; Grund hierfür war möglicherweise die etappenweise Niederschrift des Autographs. Der Herausgeber dankt Robert D. Levin, der ihn auf diese Passage aufmerksam machte und vorschlägt, die linke Hand an das Orchester anzupassen. Nach Ansicht des Herausgebers kommen Durchgangsdissonanzen wie diese bei Mozart allerdings nicht so selten vor, dass sie notwendigerweise eine Umschreibung erfordern würden, selbst wenn unklar ist, ob sie beabsichtigt waren oder nicht.

196 o: Bogen nur bis a^1 . Es ist unklar, ob die beiden anderen Bögen ein Legato oder Triolen/Sextolen-Gruppen bezeichnen.

246 f. o: Zwei Bögen, offenbar $b-b^1$ und c^2 bis Taktende.

282 f.: Fehlt in A; überliefert durch A₁.

313 o: Bogenbeginn auf 3. Note der 2. Triole.

335 o: Aufgrund abweichender Begleitung haben wir keine Bögen analog zu T 163 hinzugefügt.

369–379: Nicht notiert, stattdessen *11 takt dal segno*.

II Andante

Da Mozarts Vorschlagsnotation nicht einheitlich ist, wurden die Vorschlagsnoten stillschweigend zu ♩ geändert.

48 u: ♩ vor g^1 , aber offenbar für e^1 bestimmt.

49 f. o: Bogen von g^2 in T 49 zu a^2 in T 50; geändert analog zu T 48 f. und T 50–52.

123 o: h^1 zusammengehalst mit f^1 ; vgl. aber T 103.

210 f. o: Bogensetzung

; wegen Halsungswechsel.

III Allegro

131 u: ♩ a ergänzt analog zu T 323; E ergänzt ebenfalls a .

175, 177 o: Bogenende eine Note früher, vermutlich Versehen.

361 f. o: NMA ergänzt Auftaktnote b^1 am Ende von T 361; die Notation legt je-

doch nahe, dass der letzte Triller der Kadenz direkt nach *es*¹ aufgelöst wird und das Hauptthema in T 362 wiederkehrt.

376 o: Vgl. T 23.

New York, Herbst 2018

Cliff Eisen

Comments

u = upper staff; *l* = lower staff;

M = measure(s)

Sources

- A Autograph score. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 482. Title heading on fol. 1r: *Concerto per il Cembalo* [top right:] *di Wolfgango Amadeo Mozart* | *vienna li 16 di Dec: | 1785*. Other notations on the 1st page of the autograph include *Vollständig* and *N.5*. (both by Georg Nikolaus Nissen), *Eigene* | *Handschrift* (possibly by Johann Anton André, who purchased the autograph from Constanze Mozart in 1799) and + 2 *Alt*, presumably a reference to the fact that the trumpet and timpani parts are notated on separate leaves.
- A₁ Sketch leaf including M 282 f. of movement I from K. 482 not included in the score. Mainz, private collection of Hellmut Federhofer. Also included are a part of a keyboard work in C major, three two-voice contrapuntal studies, a melody sketch in D major, a four-voice canon in E♭ major, and a sketch for the terzet number 3 from *Der Schauspiel-direktor* K. 486. See Skb 1785a in NMA X/30/3: *Skizzen*, ed. by

Ulrich Konrad, Kassel, 2002, p. 32 (description) and p. 59 (facsimile).

- A₂ Autograph thematic catalogue. London, British Library, shelfmark Zweig MS 63. Title: *Verzeichnüß | aller meiner Werke | von Monath Febraio 1784 bis Monath* [November] *1*[791], fol. 6v–7r.
- F First edition in parts. Offenbach, Johann André, publisher's number 1418, published 1800. Title: *N^o 4. | des six grands concertos | pour le Piano-Forté | composés par | W. A. MOZART, | & respectueusement dédiés | à S. A. R. | le Prince Louis Ferdinand de Prusse | par l'éditeur. | Oeuvre 82. |* [left:] *N.º 1415_20.* [right:] *Prix f 3. | Edition faite d'après la partition en manuscrit. | A Offenbach s/m, chés J. André.* Copy consulted: Vienna, Nationalbibliothek, shelfmark S. H. Mozart 247.

Manuscript copies of K. 482 were advertised by Johann Traeg in the *Wiener Zeitung* for 1 August 1789 ("1 Concerto in E♭ for harpsichord by Mozart 4 fl. 30 kr.") and may have represented authentic sources but no examples are known to survive. For the advertisement, cf. Otto Erich Deutsch, *Mozart. A Documentary Biography*, 2nd edition, London, 1966, p. 349.

The concerto K. 482 was first published in the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), series V, category 15, vol. 6, ed. by Hans Engel/Horst Heussner, in 1961. For the present edition, the 3rd issue of the respective Urtext edition (Kassel: Bärenreiter 2012, BA 5387) was consulted.

About this edition

The primary sources for this edition are Mozart's autograph (A) and the sketch leaf including M 282 f. of movement I, missing from the autograph (A₁). The entry for the concerto in Mozart's *Verzeichnüß aller meiner Werke* (A₂) was also consulted. By way of comparison, however – and considering the ambiguous notation of several passages in the

authentic sources – we have also reported some readings from the first edition (F), published by André of Offenbach (and said to be based on the autograph), and the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), especially in so far as they differ from our own. Given differences between 18th- and 21st-century notational conventions, some tacit changes to Mozart's texts that do not bear on performance or analysis are incorporated in this text. These include accidentals for repeated notes and figures after a bar line as well as obviously missing accidentals and cautionary accidentals; augmentation dots for chords or double- or triple-stops that normally appear only in the uppermost voice but that have been added here to all voices (except in those instances where the lack of dots possibly has implications for performance; cf. M 1, 7 violino 1/2 of movement I and similar passages); slurs and ties between the notes of chords or triple-stops where Mozart normally writes slurs and ties for the outer voices only; and Mozart's notation of appoggiaturas, normally ♯ or ♮ has been modernized as ♯ or ♮.

Other editorial interventions call for some explanation. We have not automatically added slurs from appoggiaturas to main notes. Although Leopold Mozart apparently prescribed this practice even in cases where slurs are not notated, his own treatment of them is inconsistent and the examples in both his treatise and his autograph scores frequently dispenses with slurs from appoggiaturas to main notes (cf. Leopold Mozart, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, translated by Editha Knocker, Oxford/London, 1948, p. 166). Heard in context, there seems to the editor no reason to assume that where slurs are lacking, they are automatically to be added (although performers may wish to add such slurs if they are so inclined). Similarly, we see no reason always to standardize articulation between or among passages that recur throughout a movement. In numerous instances where Mozart's notation may at first glance appear to be inconsistent, a careful consideration of the differing contexts, and

in particular the differing textures, suggests that such differences in articulation may be intentional (cf., for example in movement I, corno 1/2 at M 20 with flauto, clarinetto 1/2, fagotto 1/2, corno 1/2 and violino 1/2 at M 30, corno 1 at M 291 and clarinetto 1 at M 293). By the same token we have not felt it necessary to standardize slurring within the winds.

The placement of dynamics in Mozart's scores is often variable, even between or among voices playing identical or nearly identical figures. It is the editor's belief that on the whole Mozart writes dynamics to indicate a point of arrival; accordingly, it is the end of a dynamic (or the ":" that Mozart frequently writes with dynamic abbreviations, *for:* or *pia:*) that represents the correct placement for dynamics that modern convention writes as simply *p* or *f*. These dynamics do not necessarily represent a sudden, new dynamic level; depending on the context, they may also represent a dynamic shape and, hence, represent only the end point of a *cre-scendo*, *diminuendo* or some other dynamic gesture. Instances nevertheless remain where the placement of dynamics is ambiguous; all such instances are noted in the *Individual comments*. The modern notation *simile* is also problematic. While Mozart sometimes writes the term for passages that might appear to be mere continuations of a figure or articulation, it is a modern assumption that passages where Mozart does not write *simile* are to be performed identically. This edition leaves that decision to the performer. Mozart's notation of *divisi* is similarly ambiguous; it is not out of the question that some passages usually performed as double-stops are in fact meant to be performed *divisi*, for specific textural reasons. In order to avoid as much ambiguity as possible, we have generally adopted the following rules: when notes are stemmed together in Mozart's autograph or other sources, we have taken the notation to indicate double- or triple-stopping (this also applies to instances where Mozart writes separate stems but also a connecting stem between notes); where Mozart does not

stem notes together, we have retained the separate stems, assuming *divisi*. As with the placement of dynamics or *simile*, however, these rules need not be considered hard and fast. They are editorial decisions, subject to thoughtful reconsideration by performers. Finally, there is the issue of dots and strokes. The editor's own view is that Mozart exclusively writes strokes as his chief articulation sign and that dots occur only under slurred notes, presumably representing *portato*. The publisher's editorial policy, however, is to consider the dot Mozart's primary articulation sign and to notate strokes only (or chiefly) in connection with slurs. Regardless of one's view of dots and strokes, there is a middle-ground shared by both positions: that whether dots or strokes, what Mozart has notated is a point of articulation. Since we cannot be sure exactly what Mozart may have meant by his notation (some degree of separation, a short staccato, an accent or even a phrase ending), the problem is most easily resolved by thinking of Mozart's notation in specific instances as an invitation to consider the performing possibilities, without prescribing any one solution as either definitive or necessarily "authentic".

Signs in parentheses denote editorial additions. All *Individual comments* refer to A unless noted otherwise. The piano reduction was made by Heiko Stralendorff, based on the published score (HN 7240).

Individual comments

I Allegro

Instrumental designations: *Cembalo* in A, *Klavier* in A₂.

161 u: Slurs added by analogy with M 163; also cf. M 335.

164 l: Beats 3 and 4 reproduce the reading of M 156 where the piano plays alone. The accompaniment accordingly creates a conflict with the c^1 . Possibly the conflict arose from the writing down of the autograph in separate stages. The editor is indebted to Robert D. Levin, who brought this passage to the editor's attention and suggests adapting the left hand to the orchestra. The editor's view is

that passing dissonances such as these are not so rare in Mozart that they necessarily demand rewriting even if it is unclear whether the conflicts are intentional or not.

196 u: Slur extends only to a^1 . It is unclear whether the two other slurs represent legato or triplet/sextuplet groupings.

246 f. u: Two slurs, apparently $bb-bb^1$ and from c^2 to end of measure.

282 f.: Not in A; transmitted by A₁.

313 u: Slur starts on 3rd note of 2nd triplet.

335 u: Slurs not added by analogy with M 163 because of different accompanimental context.

369–379: Not notated, instead *11 takt dal segno*.

II Andante

Mozart's notation of appoggiaturas is inconsistent; they have been tacitly modified to 

48 l: \sharp before g^1 , but apparently intended for e^1 .

49 f. u: Slur from 2nd g^2 in M 49 to a^2 in M 50; changed by analogy with M 48 f. and M 50–52.

123 u: b^1 stemmed together with f^1 ; cf., however, M 103.

210 f. u: Slurring is



change in stem direction.

III Allegro

131 l: $\downarrow a$ added by analogy with M 323; F also adds a .

175, 177 u: Slur ends one note earlier, presumably a mistake.

361 f. u: NMA adds pick-up bb^1 at end of M 361; the notation suggests, however, that the cadenza's final trill resolves directly to eb^1 and the return of the main theme in M 362.

376 u: Cf. M 23.

New York, autumn 2018

Cliff Eisen