Vorbemerkung

Das Klavierkonzert in C-Dur (KV 467) entstand unmittelbar nach dem d-Moll-Konzert (KV 466) im Zusammenhang mit den Subskriptionskonzerten der Fastenzeit 1785. Das in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis unter dem 9. März 1785 eingetragene Konzert erklang bereits am 10. März im Wiener Burgtheater. Der Handzettel für diese Veranstaltung liest: *„Nachricht./ Donnerstag den 10ten März 1785 wird Hr. Kapellmeister Mozart die Ehre haben, in dem k. k. National-Hof-Theater eine grosse musikalische Akademie zu seinem Vortheile zu geben, wobey er nicht nur ein neues erst verfertigtes Forte piano-Konzert spielen, sondern auch ein besonders grosses Forte piano Pedal beym Phantasieren gebrauchen wird . . .“* (zur Pedalverwendung vgl. Vorwort zu KV 466, Edition Peters Nr. 8820).
Die vorliegende Ausgabe wurde nach der autographen Partitur in der Pierpont Morgan Library, New York, und unter Vergleich mit dem Erstdruck (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1800; Verlags-Nr. 227) redigiert. Originale Kadenzen zu diesem Konzert, die sich in einem Brief Leopold Mozarts vom 8. April 1785 erwähnt finden *(„Ich werde 2 neue Concerte [KV 466 und 467], dann alle Cadenzen mit bringen, habe alles schon in Händen.“)*, sind nicht erhalten geblieben. Die Partie des Soloklavieres entspricht in allen Einzelheiten dem Notentext der Originalquellen. Der Klavierauszug der Orchesterbegleitung (Klavier II) wurde in Dynamik und Artikulation der Originalpartitur weitestgehend angeglichen. Den Quellen nicht entstammende Zusätze sind durch Kleindruck (Bögen durch Strichelung) kenntlich gemacht.

Christoph Wolff

Prefatory Note

Mozart wrote his Piano Concerto in C major, K 467, shortly after the D-minor Concerto, K 466, for his subscription concerts held during the Lenten season of 1785. According to the entry in his own autograph catalogue of works, it was completed on 9 March 1785 and given its première one day later in the Burg Theatre in Vienna. A handbill printed for this occasion reads as follows: *"Announcement. On Thursday, the 10th of March 1785, Mr. Mozart, Kapellmeister, will have the honour of presenting a grand musical academy for his own benefit in the Royal Imperial National Court Theatre. Not only will he perform a newly composed concerto for the fortepiano, he will also make use of an especially large pedal fortepiano for his improvisations“*. (On the use of the pedals, see the preface to K 466, Edition Peters no. 8820.)
The present edition has been revised on the basis of the autograph score located in the Pierpont Morgan Library in New York. For comparison purposes we have also consulted the first edition issued in 1800 by Breitkopf & Härtel in Leipzig (publisher's no. 227). Original cadenzas for this concerto are mentioned in a letter written by Leopold Mozart on 8 April 1785: *"I will bring along all the cadenzas for the two new concertos [K 466 and 467], which are already in my possession.“* These cadenzas have not survived. The solo piano part is identical in all respects to the text of the original sources. The piano reduction of the orchestral accompaniment (Piano II) has been made as consistent as possible with the original score as regards dynamics and articulation. Additions not contained in the sources are indicated by small type, or in the case of slurs by broken lines.

Christoph Wolff

INSTRUMENTE DES ORCHESTERS (Abkürzungen)
Bläser/*winds* (Bl.): Flauto (Fl.) – Oboe (Ob.) I/II – Fagotto (Fg.) I/II
Corno (Cor.) I/II – Tromba (Tr.) I/II – Timpani (Timp.)
Streicher/*strings* (Str.): Violino (Vl.) I/II – Viola (Va.) – Violoncello (Vc.) – Basso (B.)

Aufführungsdauer/Duration: ca. 30 Min.

Sample

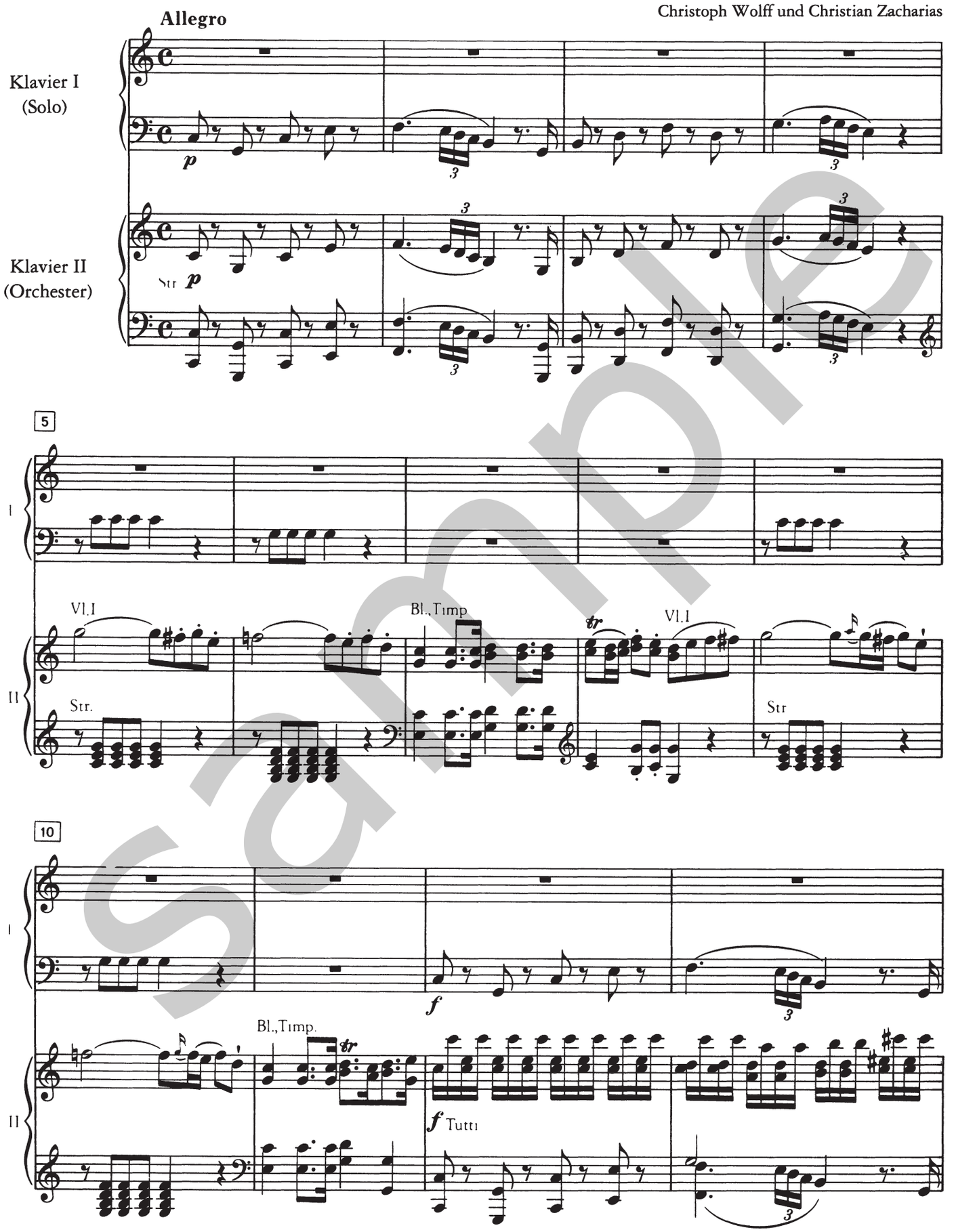
KONZERT

für Klavier und Orchester C-Dur Nr. 21

KV 467

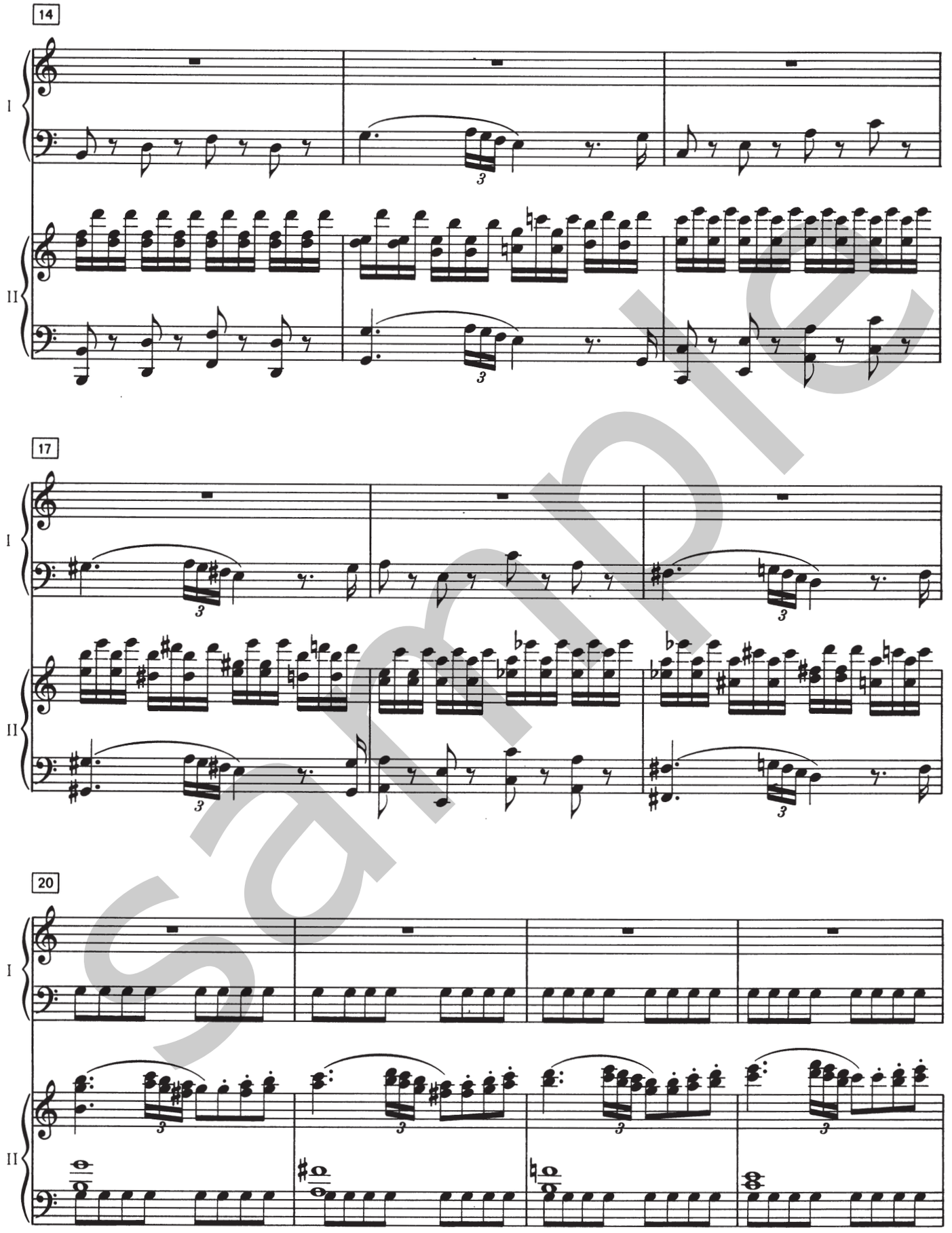
W. A. Mozart (1756-1791)

Herausgegeben von
Christoph Wolff und Christian Zacharias



sample

© 1992 by C. F. Peters



sample

Zur Interpretation

Der Umgang mit dem von allen späteren Zutaten gereinigten Urtext setzt mehr musikalisches Wissen und mehr Phantasie voraus als das Vertrauen auf eine Ausgabe mit Interpretationshilfen des Herausgebers. Jedoch soll auch eine Urtextausgabe den jeweiligen Interpretations- und Rezeptionsstand widerspiegeln. Aus diesem Grunde sei auf vier Aspekte der Annäherung an diesen Text eingegangen.

1. *Fingersätze:* Ziel war, so sparsam wie möglich zu bezeichnen, Fingersätze anzubieten, die vielleicht auf den ersten Blick ungewöhnlich anmuten, die aber dem plastischen Gestalten entgegenkommen, wobei eine kleinteilige Artikulation angestrebt wird, ohne daß dadurch übergeordnete große Bögen verloren gehen. Ausschließlich perlendes Spiel entspricht nicht mehr heutiger Aufführungspraxis, vielmehr wird das Sprechende, Deklamatorische des Dramatikers Mozart stärker zu Bewußtsein gebracht. Man sollte sich vergegenwärtigen, daß Mozart auch immer Bläser, Streicher und die menschliche Stimme im Sinn hat, wenn er seine musikalischen Ideen entwickelt. Kantables Spiel ist ebenso gefordert, wie deutliches Akzentuieren und Pointieren. Auch das Atemholen der Bläser und die Bogenführung der Streicher, z. B. ein Bogenwechsel, lassen sich durch Fingersätze ausdrücken. Daher findet der Benutzer z. B. zweimal denselben Finger bei benachbarten Tasten oder gar bewußt unbequeme Fingersätze, die ihn zwingen, ein Luftloch zu machen, neu anzusetzen.

2. *Verzierungen, Eingänge etc.:* Bei der Behandlung des Textes an sich, d. h., der Freiheit, Verzierungen anzubringen, Veränderungen vorzunehmen und – einen Schritt weiter – Eingänge und Überleitungen zu improvisieren oder festzulegen, werden gegebenermaßen vor allem persönliche Disposition und Laune, persönlicher Einfallsreichtum und Geschmack über das Resultat entscheiden. Angesichts der Tatsache, daß jedoch viele Spieler bei Fermatentakten Ratlosigkeit zeigen, sind an den wichtigsten Stellen erprobte und gespielte Veränderungen und Eingänge zur Diskussion gestellt. Vorbild war dabei Mozart selbst, der eine Auszierung nicht nur als Dekoration begreift, sondern als ein Mittel, die musikalische Gestalt treffender, reicher und schöner als das niedergeschriebene Original entstehen zu lassen. Ein typisches Beispiel hierfür ist der 2. Satz des Konzerts D-Dur, KV 451, T. 56 ff. und der dazugehörige Brief vom 9. Juni 1784. Der Herausgeber hat nicht versucht, einen zu zeitgebundenen Auszierungsstil anzubieten, wie gewisse, auf Mozart selbst zurückgehende Versionen langsamer Sonatensätze aufweisen (z. B. Klaviersonaten KV 332, 2. Satz und KV 284, 3. Satz, Adagio-Variation). Mozarts Werk zeigt, daß er diesem opulenten, vielleicht publikumswirksamen Stil immer mehr abgeschworen hat. Zeugnisse seines viel schlichteren, gleichwohl ergreifenderen Auszierens oder Veränderns finden sich außer in dem schon erwähnten langsamen Satz von KV 451, beispielsweise im 2. Satz der Klaviersonate c-moll KV 457 und im Rondo KV 494. Die Vorgehensweise hängt im übrigen sehr vom Stand der Niederschrift ab. Flüchtig notierte Werke, wie etwa KV 537 bedürfen grundsätzlich eines größeren Engagements seitens des Interpreten als sorgfältig niedergeschriebene.

3. *Kadenzen:* Die Gestalt der beigegebenen Kadenzen in dieser Editionsreihe (soweit keine Originalkadenzen vorliegen) ergab sich aus dem Versuch, dem Besonderen und Typischen an Mozarts eigenen Kadenzen nachzuspüren. Charakteristisch an der Mozartschen Kadenz ist die erstaunliche Ökonomie der Mischung aus prägnanten Spielformen, gelegentlichen weitergeführten Virtuositätsfloskeln und wenigen Überbleibseln eines musikalisch besonders ansprechenden Gedankens, oft des Seitenthemas. Seine Kadenz schiebt häufig eine sich aufdrängende Lösung auf oder verweigert sie sogar, um dafür einen unerwarteten Seitenpfad einzuschlagen. Bei weitgehendem Verzicht auf Modulationen und auf Reihung zusammenhangloser Neueinfälle hat Mozarts Kadenz, die nicht zu kurz und vor allem nie zu lang ausfällt, nicht selten die Funktion eines tönenden Geschenks und erfährt dadurch eigentlich erst ihre Rechtfertigung. Der große Zusammenhang ist jedoch nicht außer acht zu lassen, denn die Kadenz ist als eine geistreiche Eskapade in einem größeren Ganzen zu sehen, wo auch der Solist nur primus inter pares auftritt.

4. *Col-Basso-Spiel:* Noch Beethoven notiert in seinen Klavierkonzerten den Orchesterbaß in der linken Hand des Soloklaviers bei Tutti-Stellen, erst ab dem frühromantischen Virtuosenkonzert (J. N. Hummel) wird die Trennung Solo–Tutti endgültig vollzogen. Auf dem modernen Konzertflügel wird man jedoch in der Regel auf das Col-Basso-Spiel verzichten. Insbesondere wenn der Ausführende auf einem Hammerklavier spielt und ihm für die frühen Mozart-Konzerte ein kleineres Ensemble gegenübersteht, empfiehlt sich das Mitspielen der Tutti. Gemäß dem historischen Kontext sind dann die Solopassagen mit reduzierter Streicherbesetzung (jeweils nur 1 Pult) zu begleiten. Wie bei den meisten Fragen der Aufführungspraxis sollte auch hier behutsam nach den Gegebenheiten entschieden und am klingenden Resultat gemessen werden.

Christian Zacharias

Sample