

## Vorbemerkung

Das Klavierkonzert A-Dur (KV 488) entstand im Rahmen der Subskriptionskonzerte der Saison 1785–86 und seine Fertigstellung ist in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis mit 2. März 1786 datiert. Das zwischen den beiden zeitlich unmittelbar benachbarten Konzerten KV 482 und KV 491 stehende Konzert ist in seiner Orchesterbegleitung deutlich zurückhaltender (ohne Oboen, Trompeten und Pauken), um so prägnanter und idiomatisch sind freilich die (übrigens ungewöhnlicherweise allen drei Konzerten gemeinsamen Klarinetten) eingesetzt. Wie das Autograph von KV 488 zeigt, hatte Mozart bei der Komposition ursprünglich Oboen statt Klarinetten vorgesehen, jedoch bereits mit Beginn der Durchführung des ersten Satzes die entscheidende Umdisposition vorgenommen.

Die vorliegende Ausgabe wurde nach der autographen Partitur in der Bibliothèque nationale, Paris, und unter Vergleich mit dem Erstdruck (*J. André, Offenbach o. J. [ca. 1800]; Verlags-Nr. 1419*) redigiert. Weder für KV 482 noch für KV 491 haben sich die (üblicherweise auf separaten Blättern aufgezeichneten) Kadenzen erhalten, während Mozart beim A-Dur-Konzert ganz gegen seine Gewohnheit die Kadenz des ersten Satzes in die autographe Partitur des Werkes hineinschrieb. Die Partie des Soloklaviers 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 Strichlung) kenntlich gemacht.

*Christoph Wolff*

## Prefatory Remarks

Mozart wrote the Piano Concerto in A major, K. 488, for his subscription concerts in the 1785–6 season, and entered 2 March 1786 as its date of completion in his manuscript catalogue of works. Though written in close proximity to the concertos K. 482 and K. 491, it is noticeably more restrained in its orchestration (lacking oboes, trumpets and timpani), but makes specially telling and idiomatic use of the clarinets, which surprisingly appear in all three concertos. As the autograph manuscript shows, Mozart originally foresaw oboes instead of clarinets for K. 488, but changed his mind in the first movement at the beginning of the development section.

The present edition was compiled on the basis of the autograph score located in the Bibliothèque nationale in Paris. For purposes of comparison we have also consulted the first edition, issued around 1800 by J. André in Offenbach (*publisher's no. 1419*). While no cadenzas have survived for K. 482 or K. 491, Mozart wrote a cadenza for the A-major concerto directly in the autograph score. This conflicted with his usual practice, which was to write down cadenzas on separate folios. The solo piano part is identical in every respect with the text given in the sources. The piano reduction of the orchestral accompaniment (Piano II) has been adapted as far as possible to conform to the dynamics and articulation of the original score. Editorial additions not found 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.) – Clarinetto (Cl.) I/II – Fagotto (Fg.) I/II – Corno (Cor.) I/II  
Streicher/*strings* (Str.): Violino (Vl.) I/II – Viola (Va.) I/II – Violoncello (Vc.) – Basso (B.)

*Aufführungsdauer / Duration: ca. 30 Min.*

# KONZERT

für Klavier und Orchester A-Dur Nr. 23

KV 488

W. A. Mozart (1756-1791)

Herausgegeben von  
Christoph Wolff und Christian Zacharias

**Allegro**

Klavier I  
(Solo)

Klavier II  
(Orchester)

Musical score for measures 1-4. Klavier I (Solo) and Klavier II (Orchester) parts. Dynamics: *p*. Str. *p*.

Musical score for measures 5-9. Klavier I and Klavier II parts. Dynamics: *p*. Bl.

Musical score for measures 10-13. Klavier I and Klavier II parts. Dynamics: *f*, *p*. Str. *f*, *p*. Fl. *p*. Cl. I, Fg. I/II, Str. *f*, Cl. I/II.

15

Musical score for measures 15-18. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features two staves for strings (I and II) and two staves for piano. The piano part includes a Cor Anglais (Cor.) line. Dynamics include *f* and *f* Tutti. The string parts are mostly rests, with some movement in the lower register. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

19

Musical score for measures 19-22. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The string parts (I and II) have a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes. The piano part includes a Cor Anglais (Cor.) line.

23

Musical score for measures 23-26. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The string parts (I and II) have a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes. The piano part includes a Cor Anglais (Cor.) line.

## 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