

Vorwort

Das Jahr 1784 markiert einen entscheidenden Einschnitt in der Entwicklung des Klavierkonzertes bei Mozart. Nicht nur war dieses mit sechs entstandenen Werken sein produktivstes Jahr; er hob die Gattung – sieht man von der singulären Erscheinung des frühen Es-dur-Konzertes KV 271 ab – auf eine neue kompositionstechnische und ästhetische Stufe. Mozart datierte das Klavierkonzert in G-dur KV 453 in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis auf den 12. April – nur gut drei Wochen, nachdem er das Vorgängerwerk in D-dur KV 451 beendet hatte. Von diesem unterscheidet es sich im innigeren Tonfall. Gleichzeitig verfeinerte Mozart den Satz in der Verwebung von Solostimme und Orchester, erreichte überraschende formale Ungebundenheit zumal im zweiten Satz sowie dem Variationsfinale, das von einem veritablen Opera buffa-Schluss gekrönt wird. Im Gegensatz zu den meisten seiner Klavierkonzerte – der öffentlichkeitswirksamsten Instrumental-Gattung für Mozart – schrieb er es nicht zur eigenen Verwendung, sondern für seine Schülerin Barbara (Babette) von Ployer, für die bereits das Es-dur-Konzert KV 449 entstanden war. Am 13. Juni des Jahres 1784 hob sie es bei einer von ihrem Vater in Döbling veranstalteten Akademie aus der Taufe.

Als eines von wenigen Klavierkonzerten erschien das Werk bereits zu Lebzeiten Mozarts im Druck. 1787 veröffentlichte es Bossler in Speyer als Opus 9 in einer Stimmenausgabe. Allerdings war das Konzert bereits früher für die Öffentlichkeit verfügbar. 1785 wurde es in Wien von der Kopistenwerkstatt Lausch käuflich angeboten, war also bereits bald im Umlauf – anders als die von Mozart zum eigenen Gebrauch geschriebenen Werke, die er meist zunächst zurückhielt, um sie schließlich möglichst profitabel anderweitig vermarkten zu können. Ob Mozart an der sehr fehlerhaften Bosslerschen Ausgabe mitwirkte, muss mangels Stichvorlagen und Korrekturfahnen sowie einschlägi-

ger Korrespondenz Spekulation bleiben, kann jedoch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. Mozart hat Bossler wohl erst im Herbst 1791 in Wien kennengelernt, als dieser zusammen mit Marianne Kirchgäßner in Wien konzertierte. Im Jahre 1793 erschien bei André in Offenbach als Opus 15 ein (wenngleich nicht völlig identischer) Nachdruck des Werkes. André hatte für seinen Stimmendruck jedoch nicht das Autograph Mozarts zur Verfügung, das er mit anderen Handschriften erst 1799 von Constanze Mozart erwarb (ersichtlich auch am fehlenden Zusatz „Ausgabe nach der Original-Handschrift“, der allen von André nach Autographen Mozarts verlegten Werken auf dem Titelblatt beigegeben ist). Beiden Ausgaben ist dementsprechend kein Quellenwert beizumessen, ebenso wenig den zeitgenössischen Stimmen-Ab-schriften aus Kloster Melk und Kremsier. Die erste zuverlässige Ausgabe des Werkes war der nach dem Autograph besorgte Partiturerstdruck durch André im Jahr 1852.

Seit der Edition des Werkes in der *Neuen Mozart Ausgabe (NMA)* hat sich die editorische Situation durch die Wiederauffindung des Autographes, das sich heute in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau befindet, grundsätzlich geändert. Die Herausgeber der *NMA* griffen in Ermangelung des seit dem Kriegsende verschollenen Autographes als Hauptquelle ihrer Edition auf die im Verlag Eulenburg erschienene Taschenpartitur zurück, die Friedrich Blume noch vor dem II. Weltkrieg auf der Basis des Autographs vorbereitet hatte. Sein Revisionsbericht beschränkte sich jedoch auf wenige Bemerkungen im Vorwort (die obendrein an Hand des Autographs nicht immer zu bestätigen sind).

Zur Edition

Für den Klavier-Solopart des Konzerts ist einzig die im Partiturautograph (Krakau, Biblioteka Jagiellońska) notierte Stimme Quelle unserer Edition. Mozarts Kadenz zum Kopfsatz ist ebenfalls autograph (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) überliefert. Für den zweiten Satz kann je-

doch kein Originalmanuskript der sicher authentischen Kadenz nachgewiesen werden; Basis unserer Edition ist deren Wiedergabe aus dem 1804 bei André erschienenen Druck *Cadences ou points d'orgue Pour Piano-Forte composées par W. A. Mozart*. 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 polyphonem 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.

Die neuerliche Sichtung des Autographs ergab eine Reihe beträchtlicher Abweichungen nicht nur in dynamischer und artikulatorischer Hinsicht, sondern auch einige neue Lesarten des Notentextes. Neue, von anderen modernen Ausgaben abweichende Lesarten werden an Ort und Stelle kommentiert.

Der Herausgeber dankt den Bibliotheken, insbesondere der Biblioteka Jagiellońska, für die großzügige Bereitstellung des Quellenmaterials sowie für verschiedene Auskünfte.

München, Frühjahr 2006
Stephan Hörner

Preface

The year 1784 marks a decisive break in the evolution of Mozart's piano concertos. Not only was it his most productive year, with six new compositions, but he also raised the genre to new technical and artistic heights previously reached only by his wholly unique early Concerto in E♭ major, K. 271. Mozart, in his autograph thematic catalogue, assigned the Piano Concerto in G major, K. 453, to the 12th of April. It thus came a mere three weeks after he had completed its predecessor in D major, K. 451, from which it stands out with its more intimate inflection. Mozart also added refinements to the compositional fabric, the interweaving of soloist and orchestra, and achieved a surprising degree of formal license, especially in the second movement and in the final set of variations, which is crowned by an ending worthy of an *opera buffa* finale. Unlike most of his piano concertos – his most effective instrumental-genre in public performance – he did not write K. 453

for his own use but for his pupil Barbara (Babette) von Ployer, who had already been the recipient of the E♭-major Concerto (K. 449). It was Mlle Ployer who gave the work its première on 13 June of that same year 1784, at a concert organized by her father in Döbling.

K. 453 was one of Mozart's few piano concertos to appear in print during his lifetime. In 1787 it was published in a set of parts by Bossler of Speyer as Opus 9. Yet it had already been accessible to the public before then. In 1785 it was offered for sale by the copying house of Lausch in Vienna, and was thus already in circulation. In this respect it differs from the concertos Mozart wrote for his own use, which he usually held back in order to market them elsewhere at a maximum profit. Given the absence of engraver's copies, proofsheets, and relevant correspondence, it cannot be claimed for certain that Mozart had any part in the Bossler print, which abounds in mistakes, but it is fairly safe to assume that he did not. He probably did not meet Bossler until the autumn of 1791, when the publisher gave a concert in Vienna with Marianne Kirchgessner. In 1793 André in Offenbach issued a reprint of the work, albeit not absolutely identical, as Opus 15. However, André did not edit this set of parts from the autograph score, which he only acquired from Constanze Mozart, along with other manuscripts, in 1799. (This is evident from the absence of the words "Ausgabe nach der Original-Handschrift" ["Edition Based on the Original Manuscript"] that André added to the title pages of every work he prepared from Mozart's autographs.) Thus neither of these editions is of any value as a source. The same can also be said of the contemporary sets of handwritten parts from the abbeys of Melk and Kroměříž. The first reliable edition of K. 453 was the full score prepared from the autograph by André in 1852.

Since the publication of this work in the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), the source situation has been fundamentally changed by the rediscovery of the autograph score, preserved today in the Biblioteka Jagiellońska, Kraków. This score

had been missing since the end of the Second World War, and the NMA editors were forced to make do with the Eulenberg pocket score, a print prepared from the autograph by Friedrich Blume before the war, as their principal source. However, Blume's editorial notes were limited to a few comments in his preface, not all of which are verifiable when compared to the autograph.

Notes on the Edition

The sole source for our edition of the piano part is the part notated in the autograph score, now preserved in the Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Mozart's cadenza for the opening movement has likewise come down to us in an autograph manuscript (in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz). However, there is no known autograph source for the surely authentic cadenza for the second movement. We have based our edition of this cadenza on its reproduction in *Cadences ou points d'orgue Pour Piano-Forte composées par W. A. Mozart*, published by André in 1804. The choice of clefs, the rhythmic grouping of the notes, and their distribution between the staves have been taken from the source; 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 ties 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. 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. A recent perusal of the autograph revealed not only a number of serious discrepancies in the use of dynamics and articulation, but also several new readings in the musical text. New readings conflicting with other modern editions are discussed in the place where they occur.

The editor wishes to thank those libraries, especially the Biblioteka Jagiellońska, that kindly placed source material at his disposal and provided useful information.

Munich, spring 2006

Stephan Hörner

Préface

L'année 1784 marque un tournant décisif dans l'évolution du concerto pour piano chez Mozart. Il s'agit là non seulement, avec six compositions, de son année la plus productive, mais de plus, – excepté le cas singulier du *Concerto en*

Mib majeur K. 271 – le compositeur hisse le genre à un niveau supérieur, tant pour la technique de composition que sur le plan esthétique. Dans son catalogue autographe, Mozart date le *Concerto pour piano en Sol majeur* K. 453 du 12 avril, soit trois bonnes semaines seulement après l'achèvement du concerto précédent, en Ré majeur, K. 451. Il s'en distingue par son caractère plus intime. Par ailleurs, Mozart affine l'écriture dans l'entrelacement de la partie de soliste et de l'orchestre, atteint une étonnante liberté formelle, en particulier dans le 2^e mouvement ainsi que dans le finale de la variation, couronné par une véritable conclusion d'opéra bouffe. Contrairement à la plupart de ses concertos de piano – le genre instrumental le plus «efficace» de Mozart auprès du public –, K. 453 n'est pas écrit par le compositeur pour son usage propre mais à l'intention de son élève Barbara (Babette) von Ployer, pour qui il avait déjà composé le *Concerto en Mib majeur* K. 449. Le 13 juin de la même année 1784, elle l'interprète en public dans le cadre d'une «académie» organisée par son père, à Döbling.

K. 453 est l'un des rares concertos pour piano qui ait été publié du vivant de Mozart. Bossler, de Spire, le publie en 1787 sous le numéro d'opus 9 dans une édition des parties. Mais en fait, le Concerto était déjà auparavant accessible au public. En effet, en 1785, l'atelier de copistes Lausch le met en vente à Vienne, ce qui signifie qu'il se trouve rapidement en circulation, contrairement aux œuvres composées par Mozart pour son propre usage, qu'il conservait tout d'abord en général pour les commercialiser plus tard dans des conditions aussi profitables que possible. Le fait de savoir si Mozart a participé lui-même à la réalisation de l'édition Bossler, édition passablement fautive et incorrecte, ne peut, en l'absence de modèles de gravure, d'épreuves et d'une correspondance afférente, que rester du domaine de la pure conjecture, mais en fait, on peut exclure avec une quasi certitude une telle hypothèse. Mozart n'a probablement fait la connaissance de Bossler qu'en 1791, à Vienne, à l'occasion d'un con-

cert donné par celui-ci, avec Marianne Kirchgeßner, dans la capitale autrichienne. En 1793 paraît chez André, à Offenbach, sous le numéro d'opus 15, encore que non totalement identique, un retraitage de l'œuvre. Toutefois, André n'avait pas à sa disposition, pour ce retraitage, l'autographe de Mozart, qu'il achètera en 1799 à Constance Mozart en même temps que d'autres manuscrits (il manque aussi sur cette réimpression la mention «Ausgabe nach der Original-Handschrift» [«édition d'après le manuscrit original»], mention ajoutée par André sur la page de titre de toutes les œuvres éditées à partir des autographes de Mozart). En conséquence, ni l'une ni l'autre de ces éditions n'ont valeur de sources; il en va de même en ce qui concerne les copies contemporaines des parties provenant des monastères de Melk et Kremsier. La première édition fiable de l'œuvre est finalement la première édition de la partition réalisée par André d'après l'autographe en 1852.

Depuis l'édition du Concerto dans la *Neue Mozart Ausgabe (NMA)*, la situation éditoriale a totalement changé en raison de la redécouverte de l'autographe, qui se trouve aujourd'hui à la Biblioteka Jagiellońska de Cracovie. À défaut d'autographe, disparu depuis la fin de la guerre, les éditions de la NMA avaient retenu comme source principale de leur édition la partition de poche, parue chez Eulenburg, que Friedrich Blume avait quant à lui, avant la Deuxième Guerre mondiale, réalisée sur la base de l'autographe. Cependant, son rapport de révision ne se réduisait cependant qu'à quelques remarques intégrées à la préface (celles-ci ne pouvant d'ailleurs être toujours confirmées à partir de l'autographe).

Indications relatives à l'édition

En ce qui concerne la partie de piano soliste du Concerto, c'est la partie notée dans l'autographe de la partition (Cracovie, Biblioteka Jagiellońska) qui constitue l'unique source de notre édition. La cadence du 1^{er} mouvement écrite par Mozart nous est également parvenue sous forme autographe (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kul-

turbesitz). Pour le 2^e mouvement par contre, on ne connaît aucun manuscrit original de la cadence, pourtant authentique; la présente édition se fonde en conséquence sur la reproduction de cette cadence, extraite de l'ouvrage *Cadences ou points d'orgue Pour Piano-Forte composées par W. A. Mozart* paru en 1804 chez André. 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 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 des 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 qui manquent 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 respectée scrupuleusement, entre points et 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 une suggestion de l'éditeur dérivée de la source. L'examen récent de l'autographe a révélé une série de divergences importantes, non seulement du point de vue des indications dynamiques et de l'accentuation rythmique mais aussi concernant un certain nombre de nouvelles lectures du texte. Les nouvelles lectures par rapport à d'autres éditions modernes font l'objet d'un commentaire à l'endroit même où elles se présentent.

L'éditeur adresse ses remerciements aux bibliothèques, en particulier la Biblioteka Jagiellońska, pour les sources et documents afférents mis obligeamment à sa disposition ainsi que pour les informations fournies.

Munich, printemps 2006
Stephan Hörner