

莫扎特

C大调钢琴协奏曲

(小总谱)

K V 503

光 华 出 版 社

莫扎特

C大调钢琴协奏曲

(小总谱)

K V 503

W. A. MOZART

KLAVIERKONZERT C-DUR (K.-V. No. 503)

Die zusammenhängende Reihe von 11 höchst bedeutenden Klavierkonzerten, die Mozart in den beiden Jahren vor „Figaros Hochzeit“ (1784–1786) komponiert hat, umschließt und spiegelt die entscheidenden Wandlungen, die sich in seinem gesamten Schaffen damals vollzogen haben. Sie endet mit dem Konzert in c-moll (K.-V. 491), das unmittelbar vor dem „Figaro“ vollendet worden ist, und erhält unmittelbar nach der Oper noch einen Epilog in dem C-dur-Konzert K.-V. 503, das innerlich ebenso wie zeitlich mit ihr zusammenhängt. Die beiden letzten Klavierkonzerte (D-dur 537 und B-dur 595) folgen erst in weitem Abstände und bewegen sich in wesentlich anderen Bahnen. Dennoch kann nicht übersehen werden, daß die Reihe jener 11 Konzerte bereits mit dem 7. (D-moll 466) ein Extrem der Gattung erreicht hat. Von ihm aus wenden sich die folgenden allmählich zurück. Vom Konzert A-dur (K.-V. 488) an wird deutlich eine Richtung eingeschlagen, die an die Stelle jener äußersten Dramatik und jenes höchsten Spannungsreichtums eine beruhigtere, mehr lyrische Haltung setzt, ohne deshalb die Intensität des persönlichen Ausdrucks zu verringern. Der höchste Grad der Verschmelzung von alter Konzertpraxis mit Haydns sinfonischer Form, von funkelnder Dialektik und logischer Gedankenentwicklung war mit 466 erreicht. Von nun an zielt Mozart auf eine immer mehr verinnerlichte, gewissermaßen dichterische Aussprache des Erleb-

nisses in einer immer freier werdenden Form, einer immer souveräner gehandhabten Technik, und gleichzeitig vollzieht sich eine Entgegenständlichung, die die musikalische Substanz immer transparenter und die in ihr versinnbildlichte Realität immer scheinhafter werden läßt.

In diesem Ablauf steht das Konzert C-dur 503 an hervorragender Stelle. Formal zum Teil noch eng dem C-moll-Konzert verwandt — besonders in der Anlage des ersten Satzes — läßt es doch bereits die Neigung zur Abschwächung der Gegensätze und zur Betonung des einheitlichen Flusses erkennen. Höchst charakteristisch ist dabei die Vorliebe für Molltrübungen bzw. die Neigung zu einer Verflüssigung der Grenze zwischen Dur und Moll der gleichen Stufe. Auch diesen Zug hat das C-dur-Konzert mit demjenigen in C-moll gemeinsam. Er wiederholt sich später, abgeschwächt, im B-dur-Konzert 595. Das lockere Auseinanderspinnen der Themen nimmt schon etwas von dem vegetativen Formgefühl der spätesten Konzerte voraus. Doch hat die Art, wie etwa das zweite Thema des ersten Satzes (Takt 50 ff.) aus dem ersten über eine Zwischenstufe (T. 19 ff.), eine ausgesprochene Entwicklungsgruppe hinweg gewonnen wird, noch viel von der Rationalität Haydnscher Technik an sich. Und ebenso gemahnt die Einlagerung des eigentlichen Epiloggedankens (T. 71 ff.) in jenen Entwicklungszusammenhang, der mit T. 83 wieder aufgenommen wird, an das frühere

Formideal, wie es das Konzert 466 in strengster Weise verwirklicht hatte. Die verhältnismäßig enge Beziehung zwischen 1. und 3. Satz deutet ebenfalls in die Nähe der älteren Konzerte, während wiederum die geringe Betonung der Kontraste im 3. Satz eher auf die späteren Werke vorausweist. Das Mittel zur Erzielung der künstlerischen Einheit war in den Konzerten der Vor-Figaro-Reihe die dramatische Zuspitzung der Gegensätze und ihre Überwindung durch die Logik der einheitlichen Themenentwicklung gewesen. Die späteren Konzerte werden von vornherein auf eine flüssigere, einheitlichere, minder gegensätzliche Thematik gegründet und bedürfen deshalb in geringerer Maße der konsequenten thematischen Entwicklung. Zwischen beiden Tendenzen steht das Konzert C-dur 503 etwa in der Mitte.

Der Beginn des Solos im ersten Satz mit einem langen „Eingang“ (T. 91 ff.) und der Aufteilung des Hauptthemas zwischen Orchester und Klavier (T. 112 ff.) wirken für die Entstehungszeit retrospektiv. Andererseits aber ist die tonale Behandlung (die Dur-Moll-Schwankungen, unterstrichen durch das Schwanken zwischen der Dominante G-dur und der Mollparallele Es-dur) ein unverkennbares Mittel später Mozartscher Ausdruckskunst. Sie hilft den eigentümlichen Eindruck des Irrationalen, Ungreifbaren, Fernen hervorbringen. Die Einführung eines dritten und vierten Themas (148 ff.; 170 ff.) geschieht unter entwicklungsmäßiger Verwendung des Drei-Achtel-Auftaktmotivs, das den ganzen Satz durchdringt, so zwanglos und scheinbar nebensächlich, daß trotz dieser „logischen“ Ableitung

doch bereits jenes Gefühl natürlichen Wachstums erzeugt wird, das die spätesten Werke beherrscht. Auch die Modulationen des „Durchführungsteils“ — soweit von einem solchen die Rede sein kann — T. 231 ff. sind in ihrer spannungslos gleitenden Art schon spätester Mozart. Hingegen erinnert der spielerische Verzicht der Reprise auf das zweite Thema (T. 50 ff.), das vorher gewissermaßen erschöpft worden ist, an die Formbehandlung des A-dur-Konzerts (K.-V. 489).

Der langsame Satz hat noch viel von dem Romanzencharakter der vorigen Konzerte. Doch verzichtet er zugunsten eines unablässigen Fließens auf die Betonung der Gliederung und bleibt in ein geheimnisvolles Dämmerlicht getaucht, das nicht einmal durch stärkeren Instrumentationswechsel merklich verändert wird. Die gebrochene, unwirkliche Stimmung des ersten Satzes erfährt hier ihre Entrückung in zarteste Verhallenheit.

Auch die Heiterkeit des dritten Satzes bleibt verhalten und still und erscheint durch die häufigen Molltrübungen in gebrochenem Licht. Gegensätze, die das Rondo erfordert, werden dennoch verschleiert eingeführt, wie das A-moll-Thema T. 145 ff. erst nach sorgfältiger Modulation oder die F-dur-Gruppe T. 163 ff., deren Rhythmus schon in den thematischen Gliedern des Satzanfangs vorgebildet liegt. Der Eindruck des einheitlichen Verlaufs überwiegt den des Kontrastaufbaus.

Die Revision erfolgte auf Grund des Autographs (Preuß. Staatsbibliothek, Berlin) und der Gesamtausgabe der Werke Mozarts (Breitkopf & Härtel). Wie alle Konzerte Mozarts rechnet auch dieses

mit durchgängiger Generalbassbegleitung. Sie setzt nur an solchen Stellen aus, an denen die Streichbässe pausieren. Grundsatz einer stilgemäßen Aufführung müßte sein, daß das Klavier alles übrige akkordisch zu begleiten hat. Über diesen Sachverhalt lassen Mozarts Handschriften gar keinen Zweifel. Das Autograph des vorliegenden Konzertes ist, wie alle, sorgfältig bis in die Einzelheiten ausgearbeitet und läßt auch hinsichtlich der Dynamik und der Phrasierung keine Wünsche offen, wenn man als Grundsatz der Revision die Erfahrungstatsache zugrunde legt, daß eine einmal ausgeschriebene Phrasierung in der Regel bei der Wiederkehr gleicher Motive auch später gültig bleibt. Da Mozart im Anfang des ersten Satzes und später zu wiederholten Malen das Drei-Achtel-Auftaktmotiv  mit Stakkatopunkten versieht, haben diese überall Geltung. Ebenso wurde im dritten Satz Mozarts nicht in jedem einzelnen Falle wiederholte Phrasierungsvorschrift für die Motive  (z. B. T. 1 ff.) und  (z. B. T. 8 ff.) als allgemeingültig durchgeführt. Im zweiten Satz, T. 13—14, wurden die Hörnernoten  in  geteilt, weil Mozart deutlich das Piano auf den zweiten Taktteil fordert. Im dritten Satz fällt auf, daß das Autograph den in Takt 84 für Flöte, Oboe I und Fagott vorgeschriebenen Doppelschlag (≈) bei der sonst ganz gleichen Stelle T. 33 nicht fordert. Doch kann es sich in T. 84 wohl um eine nur für die Wiederholung der Stelle gemeinte Verzierung handeln. Im ersten Satz, T. 302—303, sind in der rechten Hand des Klaviers die in der

vorliegenden Ausgabe klein gestochenen Noten ergänzt; das Autograph hat Pausen. Die älteren Ausgaben wiederholen hier diese Noten aus T. 124—125, wohl mit Recht, da sonst in T. 302—303 eine durch nichts gerechtfertigte rhythmische Leere gegenüber der früheren Stelle entstehen würde.

Unklar bleibt eine Stelle im ersten Satz: T. 175, rechte Hand des Klaviers, 5. Note, und Takt 183, Flöte und Oboe I, 5. Note. In beiden Fällen hat das Autograph *a''* statt *a'''* (Oboe: *a'* statt *a''*). Es wäre denkbar, daß Mozart mit Rücksicht auf den damaligen Normalumfang des Klaviers sowie der Flöte das Motiv in T. 175 nur notgedrungen nach unten umgebogen hat (Beethoven hat das bekanntlich häufig getan; bei Mozart sind jedoch Fälle der Art wohl nicht bekannt). Dann bleibt aber die Frage offen, warum er auch in der Oboe die tiefere Oktave gewählt hat. Die Parallelstelle T. 350 zeigt das Motiv (in tieferer Lage) im Klavier nach oben gewendet, während T. 358 ff. Flöte und Oboe mit Fagott die Oberwendung und die Unterwendung in motivischem Wechsel gegeneinander ausspielen. Es ist demnach nicht unbedingt nötig, in Takt 175 und 183 die Wendung nach unten als Nothelfer anzusehen, den die heutige Aufführung vermeiden sollte, und es ist nicht zwingend, wenn ältere Ausgaben an dieser Stelle den oberen Ton einsetzen. Doch bleibt die Stelle fraglich. Sie wurde deshalb hier durch kleineren Stich der oberen Note inaktiert.

Eine Druckausgabe des C-dur-Konzerts K.-V. 503 hatte zuerst auf Veranlassung von Mozarts Witwe 1796 Johann Wenzel

in Prag besorgen sollen. Da dieses Unternehmen nicht zustande kam, veranstaltete N. Simrock in Bonn im Jahre 1797 die erste Ausgabe (Verlags-Nummer 45). Ihr folgte 1798 die von Köchel erwähnte Stimmengabe, die Konstanze Mozart mit dem Zusatz „No. 1 del retaggio del defunto, pubblicato alle spese della vedova“ und mit der Widmung an Prinz Louis Ferdinand von Preußen bei Breitkopf & Härtel herausbrachte. An dritter

Stelle erschien das Konzert dann 1800 in Andrés „Six grands Concertos, dédiés au Prince Louis Ferdinand de Prusse“ unter der Bezeichnung „op. 82, 1“ und der Verlagsnummer 1415*). Bei dieser besonderen Lage ist es möglich, daß die drei ältesten Drucke alle auf die Urschrift zurückgehen. Doch hat mir nur die letztgenannte Ausgabe vorgelegen. Eigene Kadenzen Mozarts zu diesem Konzert sind nicht bekannt.

*) Deutsch und Oldman, Zeitschr. f. Musikwiss. XIV, 1931/32, S. 348 und 351.

Kiel

Prof. Dr. Friedrich Blume

W. A. MOZART

PIANO CONCERTO C MAJOR (KOECHHEL No. 503)

The series of eleven highly important piano concertos which Mozart composed in the two years preceding "The Marriage of Figaro" (1784—1786) embraces and reflects the decisive changes which came about in his entire work at that time. It terminates with the concerto in C minor (Koechel 491) which was completed immediately before "Figaro" and receives an epilogue in form of the C major concerto (Koechel 503) directly after the opera to which it is related both in conception and time of origin. The two last piano concertos (D major, 537, and B $\flat$ major, 595) follow only after a long interval and pursue an entirely different course. Nevertheless it cannot be overlooked that the series of those 11 concertos had already reached an extreme of the category with the seventh (D minor, 466). Those following gradually turn back again. From the A major concerto onward (Koechel 488) a course is distinctly followed which replaces utmost dramatisation and tense richness by a more gentle, more lyric attitude, without thereby reducing the intensity of personal expression. The highest degree of blending old concerto manner with Haydn's symphonic form, of sparkling dialectics with the logic development of ideas, had been attained with Koechel 466. From then onward Mozart aimed at a more sincere, one might say a more poetical expression of experience, in an ever increasing freedom of form and sovereignty of technique; at the same time there is a

process of dematerialization which adds transparency to the musical substance and renders the reality it symbolises even more unreal.

In this development the concerto in C major, Koechel 503, occupies a prominent position. Formally, to some extent, still closely related to the C minor concerto — especially in the structure of the first movement—it already reveals a tendency to smoothen contrasts and to emphasize the even flow. Highly characteristic, in this respect, is the predilection for the dimness of the minor key, the blurring of the limits between major and minor mode of the same degree. Also this trait the C major concerto has in common with that in C minor. Later on it is repeated, although in a weaker form, in the B $\flat$ major concerto, Koechel 595. The loose spinning-out of the themes already anticipates to a certain degree the vegetative sense of form of the later concertos. But the manner in which, for example, the second theme of the first movement (bar 50 seq.) is extracted from the first by way of an intermediary stage, a pronounced developmental group, still shows much of the rationalism of Haydn's technique. And just as much does the incorporation of the epilogue idea proper (bar 71 seq.) in that development complex, which is taken up again in bar 83, remind of the former ideal of form which had been realised in its strictest form in the concerto 466. The comparatively close relation between 1st

and 3rd movements also points to the proximity of the older concertos, whilst on the other hand the slight emphasis of contrasts in the 3rd movement rather anticipates the later works. The means of achieving artistic unity had been in the pre-Figaro series of concertos the dramatic intensification of contrasts and their surmounting by the logic of uniform thematic development. The later concertos are founded from the very outset on a more flowing, more uniform, and less contrasting thematic structure and hence require to a far lesser extent a consequent thematic development. Midway between these two trends stands the concerto in G major, Koechel 503.

The beginning of the solo in the first movement with a long "introduction" (bar 91 seq.) and the splitting up of the principal theme between orchestra and piano (bar 112 seq.) seem retrospective for the time of origin. But on the other hand the tonal treatment (the vacillation between major and minor mode, emphasized by that between the dominant of G major and the minor parallel E $\flat$ major) is unmistakably one of Mozart's later means of expression. It aids in producing the peculiar impression of something irrational, impalpable, remote. The introduction of a third and fourth theme (148 seq., 170 seq.) is carried out with developmental employment of the three-quaver upbeat motif which penetrates the whole movement in a manner so free and seemingly subordinate that in spite of this "logic" derivation already that feeling of natural growth is produced which dominates the latest works. Also the modulations of the

"development part", bar 231 seq., — as far as we can speak of one at all — in their unstrained, gliding manner, are already typical of the latest Mozart. In the reprise, however, the playful renunciation of the second theme (bar 60 seq.) which had previously been exhausted, as it were, reminds of the formal treatment of the A major concerto, Koechel 488.

The slow movement still has much of the romance character of the preceding concertos. But in favour of an incessant flow it refrains from emphasizing the structure and remains immersed in a mystic twilight which is not even markedly affected by substantial changes of instrumentation. The broken, unreal mood of the first movement is transformed to the most subtle restraint.

Even the gaiety of the third movement remains restrained and quiet and appears in a broken light owing to frequent dimming by the minor mode. Contrasts necessitated by the Rondo are, however, introduced in a veiled form as, for instance, the A minor theme bar 145 seq. only after careful modulation, or the F major group, bar 163 seq., whose rhythm is already prepared in the thematic components of the beginning of the movement. The impression of uniformity outweighs that of contrasting structure.

The revision was based on the autograph (Prussian State Library, Berlin) and the Complete Edition of Mozart's works (Breitkopf & Härtel). As do all of Mozart's concertos the present one also requires thorough bass accompaniment throughout. This only pauses when the string basses do so as well. It should be

a principle of performance in correct style that the piano furnishes chordic accompaniment in all other instances. Mozart's autographs dispel all doubts on this point. The autograph of the present concerto, as are all others, is written down with utmost care including all details and leaves nothing in the way of dynamics and phrasing to imagination, if one accepts as a principle of revision the experienced fact that a phrasing once written down usually retains its validity in the repetition of the same motifs. As Mozart provides the three-quaver upbeat motif 

with *staccato* dots at the beginning of the first movement, and at various times later on, these have validity throughout. Similarly in the third movement Mozart's notation of phrasing for the motifs

 (e. g. bar 1 seq.) and

 (e. g. bar 8 seq.), although not

repeated in each case, has been adopted throughout. In the second movement, bars 13—14, the horn notes  were

split up into  because Mozart distinctly calls for *piano* on the second beat of the bar. In the third movement it is conspicuous that the *grace* () prescribed for Flute, Oboe I and Bassoon I in bar 84 is not called for in the otherwise identical passage in bar 33. But it may be that in bar 84 it is an embellishment intended for the repetition alone. In the first movement, bars 302—303, the notes in the right hand of the piano, appearing in small print in this edition, have been supplemented; the autograph shows rests. In the older editions these notes from bars

124—125 are repeated, and probably with full justification, as otherwise an unmotivated rhythmic gap would occur in bars 302—303 as compared with the earlier passage.

One passage in the first movement remains obscure: bar 175, right hand of the piano, 5th note, and bar 183, Flute and Oboe I, 5th note. In both cases the autograph reads a' instead of a'' (Oboe: a' instead of a''). It might be that Mozart, with regard for the normal compass of piano and flute at the time, deflected the motif in bar 175 downwards from sheer necessity (Beethoven did so frequently, but with Mozart cases of this kind do not seem to be known). But then there remains the question why he chose the lower octave also in the oboe. The parallel passage, bar 350, contains the motif (in lower position) in the piano part with the upward from whilst in bars 358 seq. the flute and the oboe with the bassoon exchange both the upward and the downward version. Hence it is not by all means necessary to regard the downward turn in bars 175 and 183 as a makeshift which modern interpretation should avoid, and it is not cogent when older editions contain the higher note in this instance. Nevertheless the passage remains questionable. For this reason the upper note was given in small print in the present edition.

A printed edition of the C major concerto was to have been published, at the instance of Mozart's widow, in 1796 by Johann Wenzel in Prague. But as this project did not materialize N. Simrock in Bonn published the first edition in 1797 (plate-number 45). This was followed in 1798 by the edition in parts mentioned

by Koechel which Konstanze Mozart published through Breitkopf & Härtel's with the notice: "*No. 1 del retaggio del defunto, pubblicato alle spese della vedova*", and with a dedication to Prince Louis Ferdinand of Prussia. In the third place the concerto was then published in 1800 in André's "*Six grands Concertos,*

dédiés au Prince Louis Ferdinand de Prusse" as Op. 82, 1 with plate-number 1415⁶). In this particular situation it is possible that the three oldest printed editions are all based on the autograph. However, only the last mentioned edition has been consulted. Cadenzas for this concerto by Mozart himself are unknown.

⁶) Deutsch and Oldman, *Zeitschr. f. Musikwiss.* XIV, 1931/32: pp. 348 and 351.

Kiel

Prof. Dr. Friedrich Blume

Pag.

I. Allegro maestoso	1
II. Andante	51
III. (Allegretto)	65

Klavier-Konzert

I.

W. A. Mozart

1756-1791

Köchel-Verzeichnis No. 503

Allegro maestoso

Tutti

1 Flauto

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in C

2 Trombe in C

Timpani in C G

Piano

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

The first system of the musical score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.). The Flute part begins with a melodic line in the right hand, while the Oboe and Bassoon play a rhythmic pattern in the left hand. The Violin I and II parts play a sustained chord, and the Violoncello/Double Bass part plays a rhythmic pattern in the left hand. The score is marked with a piano (p) dynamic.

Fl.

Ob.

1.

Vi.

Vla.

Vc.
e B.

Fl.

Ob.

Fg.

zu 2

Cor.
(C)

Tr.
(C)

Timp.

Vi.

Vla.

Vc.
e B.

30

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

Tr.
(C)

Timp.

Vi.

Vla.

Vc.
e B.

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

Tr.
(C)

Vi.

Vla.

Vc.
e B.

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

Tr.
(C)

Vi.

Vla.

Vc.
e B.

zu 2

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

Tr.
(C)

Timp.

Vi.

Vla.

Vc.
e B.

50

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

Tr.
(C)

Timp.

Vl.

Vla.

Vc.
e B.

Fl.

Ob.

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
e B.