

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert in c

für Klavier und Orchester

Concerto in C minor

for Pianoforte and Orchestra

KV 491

Urtext der Neuen
Mozart-Ausgabe

Urtext of the New
Mozart Edition



Bärenreiter
Studienpartituren
Study scores

„... Die Neue Mozart-Ausgabe setzt sich zum Ziel, nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten auf Grund originaler Texte und strenger Vergleiche von Autographen und Erstausgaben der Musizierpraxis einen Mozart-Urtext in die Hand zu geben, wie es ihn bisher nicht gegeben hat. Diese Ausrichtung ist eines der wesentlichen Charakteristika dieses gigantischen Unternehmens . . . die Wissenschaft soll niemals Selbstzweck sein. Die Urtextausgaben sollten in erster Linie dem Musiker das authentischste Material zur Verfügung stellen, das nach menschlichem Wissen und Gewissen in Bezug auf Mozart erarbeitet werden kann...“

Fono Forum

“... The New Mozart Edition's objective is to make available to the practical musician a Mozart Urtext never before achieved, according to scholarly criteria based on original texts and strict comparison of autographs and first editions. This purpose is one of the principal guidelines of this gigantic undertaking... scholarship must never be a self-serving end. The Urtext editions are meant first of all to make available to musicians the most authentic material which can be realized with the totality of knowledge and integrity of Mozart scholarship...”

Fono Forum

Bärenreiter
Kassel · Basel · London
New York

Wolfgang Amadeus Mozart

Konzert in c

für Klavier und Orchester

Concerto in C minor

for Pianoforte and Orchestra

KV 491

Herausgegeben von / Edited by
Hermann Beck

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York

TP 63

VORWORT

Nach einem Eintrag in sein eigenhändiges *Verzeichniß aller meiner Werke vom Monath Febrario 1784 bis Monath ... 1..* hat Mozart das c-moll-Konzert am 24. März 1786 vollendet. Die Erstaufführung folgte am 7. April 1786 im Rahmen einer der Subskriptionsakademien Mozarts im Wiener Burgtheater. An Quellen waren dem Herausgeber die nachfolgend angeführten bekannt:

A Das Autograph im Besitz der Manuskript-Sammlung des Royal College of Music im British Museum, London (R. C. M. Ms. 402). Es umfaßt 37 Blätter mit 71 beschriebenen Seiten im Querformat 33 x 27 cm. Überschrift und Tempobezeichnungen für alle drei Sätze sowie zahlreiche dynamische Zeichen, Phrasierungsbogen und Taktzahlen sind von fremder Hand in das äußerst rasch und stellenweise flüchtig geschriebene Manuskript Mozarts eingetragen.

A¹ Der Eintrag mit Incipit in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis (siehe oben). Er bringt den autographen Nachweis für das Tempo des ersten Satzes: „*All.*“.

B Eine Stimmenkopie aus dem Archiv Kroměříž (Kremsier), dem ehemaligen Musikarchiv der Fürstbischöfe von Olmütz, die zu Wien lebhafte musikalische Beziehungen pflegten und das Material bei Mozart angefordert haben könnten. Die Kopie folgt im wesentlichen dem Autograph und überliefert dieselben dort nachträglich eingefügten Tempi „*Allegro*“, „*Larghetto*“ und „*Allegretto*“. Die Überschrift lautet: „*Concerto per il Cembalo o Forte Piano. 2 Violini. Violen / e Baßo 1 Flauto 2 Oboe, 2 Clarinetti in B 2 Corni in E♭ / 2 Fagotti 2 Clarini in C Tympani in C. / Del Sigl: Amad: Wolfgang Mozart.*“

C Jüngere Kopien im Besitz der Universitätsbibl. Prag, der Westdeutschen Bibl. Marburg (heute: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin / West, Musikabteilung) und der Sächsischen Landesbibl. Dresden.

D Der Stimmenerstdruck, der unter der Verlagsnummer 1417 um 1800 bei André in Offenbach verlegt wurde. Er folgt dem Autograph, das nach Mozarts Tod in den Besitz Andrés übergegangen ist. Der Klavierbaß enthält in Tuttiabschnitten eine Generalbaßbezeichnung.

E Ein Frühdruck erschien weiterhin 1802 bei Breitkopf & Härtel, der Partiturerstdruck um die Jahrhundertmitte bei Richault in Paris (Verlagsnummer 7765).

Von den angeführten Quellen ist das Autograph Vorlage der nachstehenden Ausgabe. Es gibt ebenso Mozarts endgültigen Willen wieder – in späteren Sekundärquellen ließen sich keine Varianten nach seinen Angaben feststellen – wie es ein Bild von den verschiedenen Stufen des Werdegangs vermittelt. Ursprünglicher Eintrag sind Violinen, Bässe, einzelne thematisch bedeutsame Bläserpartien und eine Skizze des Klaviersolos, die nur die Baßbewegung und den Verlauf der rechten Hand in Andeutungen wiedergibt, Nachtrag die füllenden Bläserstimmen und die Ausarbeitung des Klaviersolos. Die Figuren der Klavierstimme, die zuweilen erst nach mehrfachen Versuchen endgültige Gestalt gewinnen, schreibt Mozart dabei entweder mit stärkerer Feder und dunklerer Tinte in die Klavierskizze hinein oder ergänzt sie auf überliegenden, noch freien Systemen. Auf diese Weise entstehen stellenweise mehrere Fassungen der Klavierfigurationen, die bis auf eine letzte gebilligte durchstrichen übereinanderstehen. Wohl kurz vor der Erstaufführung oder bei der Durchsicht für eine uns unbekannte Wiederaufführung hat Mozart im letzten Satz weitere Varianten der Takte 45–48, 61, 62, 69–71, 85 und 86 mit zarter Schrift skizzenhaft hinzugefügt, ohne daß er deshalb die letzte Fassung der älteren Ausarbeitung gestrichen hat. Sie waren ihm offensichtlich Anhaltspunkte für seine reiche Improvisationskunst, die seine Konzerte in virtuos gesteigerter Darbietung erklingen ließ. Der Herausgeber hat sie der vorliegenden Ausgabe mit dem Vermerk

„2. Version“ eingefügt. Andernorts, zumal bei kadenzierenden Übergängen vom Klaviersolo zu Tuttiabschnitten – erster Satz, Takt 261, 262 und 467–470 – hat Mozart wiederum auf die Ausarbeitung der Klavierskizze ganz verzichtet, um seinem Spiel völlig freie Hand zu lassen. Für die hier notwendigen Ergänzungen hat der Herausgeber in Kleinstich unverbindliche „Ausführungsvorschläge“ beigegeben. Inwieweit auch die Achteloktavsprünge der linken Hand in den Takten 145, 157 und 163 des letzten Satzes, die der Herausgeber nach dem Muster umliegender Takte auf unterlegten Kleinstichsystemen zu gebrochenen Akkorden in Sechzehntelbewegung ergänzt hat, nur Skizze sind, läßt sich nicht so klar entscheiden. Jedenfalls stehen die genannten Takte durchweg inmitten einer kontinuierlichen Sechzehntelbewegung, die durch die Achtel unmotiviert unterbrochen würde. Vielleicht hat Mozart hier vor dem Eindruck entstehender Quintenparallelen zurückgeschreckt – der allerdings in Takt 67/68 gleichermaßen vorhanden ist – und deshalb die Ausführung zunächst offengelassen. Ein anderer Fall ist in den Takten 142–144, 155, 156/1,2 und 159–162 gegeben. Hier steht im System der linken Hand ebenfalls nur die Skizze (Vierteloktavsprünge). Doch zeigen die jeweils vorausgehenden Takte, daß Mozart nur deshalb auf die Ergänzung der Skizze verzichtet hat, weil die Ausführung in aufsteigender Tonleiterbewegung völlig klarliegt. Eine Wiedergabe der Ausführung in Kleinstich hat sich damit erübrigt.

Die angedeuteten Eigentümlichkeiten des Autographs verraten das c-moll-Konzert, das zu den wertvollsten Schöpfungen Mozarts überhaupt gehört, deutlich in der Gesellschaft der mehr improvisatorisch angelegten Konzerte, zu denen auch das „Krönungskonzert“ KV 537 zählt. Im Gegensatz etwa zum A-dur-Konzert KV 488, dessen von Anfang an ausgearbeiteter Klaviersatz in allen Phasen so selbstverständlich und ausgereift, immer zur Struktur gehörig anmutet, ist das Solo des c-moll-Konzerts stets im Werden und wohl erst unter Mozarts klavierspielenden Händen „endgültig“ gewesen. Diesem Charakter entspricht es auch, daß Mozart weder eine Kadenz

für den ersten Satz noch Eingänge für den zweiten und dritten Satz aufgeschrieben hat.

Im einzelnen versucht die Ausgabe, abgesehen von den erwähnten notwendigen Ergänzungen, im Notentext wie in der optischen Anlage Mozarts Niederschrift so getreu wie möglich wiederzugeben. So wurde nur in besonderen Fällen, um bessere Übersichtlichkeit zu gewinnen, eine andere Verteilung der Hände auf die Systeme vorgenommen, als sie im Autograph steht. Die bei Mozart nahezu ausschließliche mehrfache Behalsung von Doppelgriffen wurde zwar reduziert, aber doch an all den Stellen belassen, wo sie eine Stimmigkeit augenfällig macht oder einen Spitzen- bzw. Baßton im Akkord abhebt. Die dynamisch differenzierte Spielweise innerhalb einer Hand, deren Notwendigkeit jedem mit Mozart vertrauten Pianisten bekannt ist, findet in jener Notierungsweise ihren besonderen Ausdruck. Auch hat der Herausgeber nach dem Muster der Vorlage auf eine dynamische Bezeichnung des Klaviersolos verzichtet, weil die entsprechende Dynamik beim Vergleich mit dem Orchesterpart sowieso zu erkennen ist und vor allem das Notenbild ohne dynamische Zutaten eine Eigenart des Mozartschen Klavierkonzerts besser widerspiegelt. Man man wohl einwenden, daß Mozart selbst aus seinen Autographen gespielt hat und daher keiner fixierten Anhaltspunkte für die Dynamik bedurfte. Doch bleibt zu erwägen, daß das Instrument der Mozart-Zeit weit geringerer dynamischer Spannweiten fähig war als der Flügel heutigentags und sich im Konzert mehr mit seiner Eigenfarbe als mit seinen Stärkegraden in die Stufenordnung Tutti, begleitetes Solo und Solo einfügte. Damit fällt der dynamische Kontrast innerhalb der Solopartien selbst als Formfaktor wenig ins Gewicht. Die eigentliche Kunst beim Vortrag des Mozartschen Konzerts liegt eben gerade nicht im extremen Piano-Forte-Spiel, das der moderne Flügel zuläßt, als in anderen Nuancen der Anschlagsart und Artikulationsweise. Es ist in diesem Zusammenhang immerhin aufschlußreich, daß die oben erwähnte Stimmenkopie aus Mozarts Zeit das Werk noch als „Concerto per il Cembalo o Forte Piano“ betitelt, daß eine Ausfüh-

rung auf dem Cembalo, wenn Mozart selbst auch sicherlich primär an das Pianoforte dachte, gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch als möglich galt.

Weiterhin der autographen Vorlage ist die Parallelbewegung der linken Hand des Klaviers mit den Streichbässen in Tuttiabschnitten entnommen. Mozart verlangt sie mit der Bemerkung „*Col Basso*“ oder schreibt den Klavierbaß auch auf kurze Strecken aus. Inwieweit hier nur ein Relikt aus älteren Praktiken vorliegt oder wirklich ein Generalbaßspiel gemeint ist, blieb bis heute umstritten. Daß Mozart in früherer Zeit den Generalbaß wirklich gespielt hat, beweist eine von ihm selbst ausgesetzte bezifferte Klavierstimme zum C-dur-Konzert KV 246 (Bibliothek des Stiftes St. Peter in Salzburg). Der Herausgeber neigt zu der Annahme, daß Mozart aber auch beim Vortrag seiner späten Konzerte, ohne deshalb einer Bezifferung in seinen Autographen zu bedürfen, das Orchestertutti am Klavier begleitet hat. Wie anders wäre sonst der durchgängige Klavierbaß zu verstehen? Das Klavier steht bei aller persönlicher Vertiefung des Soloparts über koloristische Elemente hinaus eben noch nicht als völlig selbständiger Partner dem Tutti gegenüber. Es tritt „konzertierend“ aus dem Ganzen heraus, um sich wiederum im Tutti dem Ganzen einzufügen. Darin dokumentiert sich ein letzter Traditionszusammenhang mit dem Geist des älteren Konzertierens, der sich auch über Mozarts Tod hinaus noch kurze Zeit verfolgen läßt, wie die Generalbaßbezifferung im oben erwähnten Erstdruck des Konzerts bezeugt. Wenn freilich auch der moderne Flügel als Generalbaßinstrument nicht mehr in Frage kommt, gemahnt doch der überkommene Klavierbaß an eine entsprechend klanglich schlanke und in der virtuellen Entfaltung maßvolle Wiedergabe, die um die Eigenart des Mozart-Klaviers, das noch beides war: Generalbaß- und Soloinstrument, zumindest weiß.

Auf die in älteren Ausgaben gebräuchlichen Tutti-Solo-Angaben, die lediglich der Unterscheidung von reinem Orchestersatz und Soloeinsatz dienten, wurde verzichtet, weil sie die Bedeutung der zu Mozarts Zeit üblichen Tutti-Solo-Eintragungen verwischen. Diese

meinen nämlich eine Verringerung der Streicherbesetzung beim Eintritt des Klaviersolos, eine Praxis, die auch bei heutigen Aufführungen, da der Solist im allgemeinen ohnehin einem weit größeren Orchesterapparat gegenübersteht als ehemals, nur zu empfehlen ist.

Mozarts Partituranordnung (Violinen-Viola-Bläser-Pauken-Klavier-Bässe) wurde in die heute gebräuchliche übertragen. Aus den vielfach inkonsequenten und teilweise nur sporadisch eingetragenen Artikulationszeichen galt es, ein einigermaßen einheitliches Bild zu bieten. Dabei hat der Herausgeber versucht, bei verschiedenen Phrasierungen einer mehrfach vorkommenden Figur die meist verwendete und offensichtlich beabsichtigte auszuwählen und zu verallgemeinern. Zwischen Punkten und Strichen (die letzten sind als tropfenförmige Keile wiedergegeben) wurde zu unterscheiden versucht. Der Keil bedeutet bei Mozart im allgemeinen kein verschärftes Stakkato, sondern ein deutliches Abheben einer Note, gelegentlich sogar einen geringen Nachdruck oder ein kurzes Einhalten.

Hermann Beck

Zur Editionstechnik

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichlung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  statt ; bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hin-

sichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc.; soll ein derart wieder-gegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betref-

fenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

PREFACE

According to an entry in his manuscript "Catalogue of all my works from the month of February 1784 to the month of ... 1." Mozart completed the C minor concerto on 24th March, 1786. The first performance took place on 7th April, 1786 in one of the concerts of Mozart's Subscription Academies in the Burg Theater, Vienna.

The following sources were available for the present edition:

A The autograph belonging to the manuscript collection of the Royal College of Music, London, which is on indefinite loan to the British Museum (R. C. M. Ms. 402). It consists of 37 leaves with 71 written pages of an oblong shape, 33 x 27 cm. The title and the tempo indications for all three movements as well as numerous dynamic signs, phrase marks and bar numbers have been added by another hand; the manuscript had obviously been written very quickly and to some extent only sketched in.

A¹ The entry with an incipit in Mozart's own complete catalogue (see above). This gives proof in Mozart's own hand for the tempo of the first movement: "All:".

B A copy of the parts from the archives at Kroměříž (Kremsier), the former music library of the Archbishops of Olmütz, who maintained vigorous musical connections with Vienna and who may have ordered the orchestral material from Mozart himself. The copy follows the autograph closely and gives the same tempo indications – "Allegro", "Larghetto" and "Allegretto" – as those later added to the autograph. The title reads: "Concerto per il Cembalo o Forte Piano. 2 Violini. Viole / e Baſſo 1 Flauto 2 Oboe, 2 Clarinetti in B 2 Corni

in E♭ / 2 Fagotti 2 Clarini in C Tympani in C. / Del Sigl: Amad: Wolfgang Mozart."

C More recent copies belonging to the University Library, Prague; the West German Library, Marburg (today: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Music Department) and the Saxon State Library, Dresden.

D The first edition of the parts, which was published by André of Offenbach about 1800 (Edition No. 1417). This follows the autograph, which became André's property after Mozart's death. The pianoforte part contains figuring in the bass in tutti passages.

E A further early edition was published by Breitkopf & Härtel in 1802; the first edition of the full score was that of Richault of Paris, published at the turn of the century (Edition No. 7765).

Of the various sources mentioned above, the autograph has served as the basis of the present edition. As well as giving Mozart's final version it gives a good picture of the various stages of the creation of the work. (In the secondary sources there are no variants which can be proved to be Mozart's own.) In the first stage of composition the violins, basses, some thematically important parts for the wind and a sketch of the pianoforte solo were written – of the last only the general shape of the bass line and of the right hand are suggested. Later the filling out of the wind parts and the details of the solo were added. the figuration of the pianoforte part, which sometimes reached its final form only after several attempts, was written by Mozart into the sketch either with a thicker pen and darker ink or was added above on empty staves. Thus there are sometimes several versions of the figuration one above

the other, all crossed out except the one which finally satisfied the composer. Besides these, still further variants in the last movement for bars 45–48, 61, 62, 69–71, 85 and 86 were lightly sketched in by Mozart. These may have been made shortly before the first performance, or perhaps during revision for a further performance of which we have no knowledge. In these places the final versions of the figuration decided upon in the earlier stages of composition have not been erased. The later ideas were obviously used by Mozart as points of departure for the marvellous powers of improvisation, which enabled him to present his concertos with heightened brilliance and virtuosity. The editor has included them in the present edition with the note “2nd version”. Elsewhere, for example in the cadenza-like transitions from solo to tutti – first movement bars 261, 262 and 467–470 –, Mozart has not elaborated his sketch of the solo part at all, in order to leave himself an entirely free hand. The editor has given in small print his suggestions for the elaboration of these bars, which may be followed if desired. Whether the quaver leaps in the left hand in bars 145, 157 and 163 of the last movement are also only sketches cannot be decided with any degree of certainty. They appear in the middle of a passage of continuous semiquavers which seem to be interrupted without reason. Perhaps Mozart wished to avoid giving the impression of consecutive fifths (which however is also present in bars 67/68) and therefore left the player to decide whether to elaborate the passage or not. Be this as it may, the editor has given, in small print, an alternative version in broken semiquaver chords. Bars 142–144, 155, 156/1, 2 and 159–162 are another matter. Here again the left hand is merely sketched in crotchet leaps. It is obvious however that Mozart did not fill this out because the preceding bars make it clear in each case that the rising scales must be continued. It was therefore unnecessary to give this in small print.

The peculiarities of the autograph mentioned above show the C minor Concerto, which is certainly one of Mozart’s greatest works in any form, to belong to the type of “improvised” concerto, of which the “Coronation” Con-

certo, K. 537 is another example. In comparison with the A major concerto, K. 488, for example, where from beginning to end the pianoforte writing is so thoroughly worked out in every detail and so obviously perfect that it appears to be part of the very structure, the solo part of the C minor Concerto seems to be still in the stage of creation; indeed it can only have reached its “definitive” version in Mozart’s own performance. It is therefore quite in keeping with the style of the work that Mozart did not write down a cadenza for the first movement or any leading-in passages for the second and third.

In this edition an attempt has been made to remain as faithful as possible both to Mozart’s text and to his lay-out of the score, except for the passages already mentioned where additions were necessary. Thus the distribution of the hands on the two staves has been altered from the manuscript only where it makes for easier reading. Mozart’s method of writing chords with a separate stem to each note has been retained in all those places where it clarifies the part-writing or where it emphasizes an important top or bass note; otherwise it has been altered to conform with modern usage. This notation emphasizes the necessity for that method of playing, well-known to every pianist familiar with Mozart’s style, by which dynamic differences are made within the notes of one hand. The editor has refrained from adding any dynamic indications since the appropriate amount of tone is in any case obvious by a comparison with the orchestral part, and above all because the solo part without any dynamic additions gives a better picture of the character of the Mozart pianoforte concerto in general. The objection may be raised that since Mozart was the composer as well as the performer, he had no need of written dynamic indications. But it should also be remembered that his instrument had a considerably smaller dynamic range than the modern concert grand and made itself felt in concertos more by its own characteristic colour than by dynamic gradations in the various combinations of tutti, accompanied solo and solo. Thus dynamic contrasts within the solo part play a relatively small part in making

the form clear. The true art in the performance of Mozart concertos lies not in the extreme fortes and pianos which are possible on a modern instrument, but rather in subtle nuances of touch and articulation. In this connection it is interesting to note that the copy of the parts dating from Mozart's time mentioned above gives the title of the work as "*Concerto per il Cembalo o Forte Piano*". This shows clearly that, although Mozart himself certainly had the pianoforte primarily in mind, it was still possible at the end of the 18th century to conceive of a performance on the harpsichord.

The doubling of the string basses by the left hand of the pianoforte in tutti passages is taken from the autograph. Mozart usually adds "*Col basso*" or writes out the pianoforte bass for short stretches. Whether this represents only the remains of an old habit or whether continuo playing is really intended is a matter of dispute. A realization of the figured bass of the C major Concerto, K. 246 by Mozart himself proves that in his earlier days at least he did in fact play continuo (Library of St. Peter's, Salzburg). The editor's opinion is that when performing his later concertos Mozart still accompanied the tutti passages at the pianoforte, though without always requiring figuring in his scores for this purpose. How else is the continuous bass to be understood? In spite of all the depth of personal expression revealed in the solo part, the pianoforte is not yet, apart from certain effects of colour which it can add to the score, a completely equal partner with the tutti. It emerges concertante from the whole and afterwards retires again to become part of the tutti. Herein can be seen the last link with the older tradition of concertante writing, which survived for a short time even after Mozart's death, as the figuring in the first edition of this concerto, mentioned above, shows. Although the modern concert grand is certainly out of the question as a continuo instrument, the pianoforte bass given by Mozart may remind us that in performance the tone should not be thick and that the virtuoso element should be held in check. The performer should at least be aware of the qualities which enabled Mozart's

instrument to play both solo and continuo rôles.

The words tutti and solo, as used in older editions, have been omitted. They showed in any case only the difference between a purely orchestral and a purely solo entry, and thereby obliterated the tutti and solo indications of Mozart's own time, which were intended to indicate a reduction in the number of strings at the solo entries. This practice is still highly to be recommended in present-day performances, in which the pianist usually has to contend with even larger orchestral forces than was the case in Mozart's day.

The lay-out of Mozart's own score (violins, viola, wind, timpani, pianoforte, bass) has been altered to conform with present-day usage. It seemed best to present the phrasing and the legato and staccato marks in a relatively unified way, since they are frequently quite inconsistent and sporadic. Where a figure is repeated several times with different phrasing, the editor has attempted to choose the one most often used and most obviously intended. An attempt has been made to distinguish between staccato dots and dashes (the latter are given as small wedge-shaped strokes). In general Mozart does not intend a sharper staccato by the dash but merely the clear articulation of a note; occasionally it may even mean less accent or a slight tenuto.

Hermann Beck

(translated by Kinloch Anderson)

Editorial note

Editorial corrections and additions are indicated by differences of type in the musical text as follows: letters (words, dynamic signs, tr. signs) and numbers by italics; principal notes, accidentals before principal notes, lines, dots, pauses, ornaments and the shorter rests (minims, crotchets, etc.) by small print; phrase marks by dotted lines; appoggiaturas and ornamental notes, accidentals before them, and also clefs, by square brackets. Numbers over triplets, sextuplets etc. are always in ital-

ics, those which have been added are in smaller type. Whole bar rests omitted in the original either by mistake or for ease of writing have been added without comment. Mozart always wrote single semiquavers, demisemiquavers etc. with strokes through the tail (i. e. ,  instead of , ; it is thereby impossible to make a distinction between long and short appoggiaturas. The present edition adheres to

modern usage ,  etc.; should such an appoggiatura be regarded as short, this is indicated by the addition of "[]" over the note in question. Slurs have been added without comment to connect appoggiaturas or groups of ornamental notes to the principal note, both before and after it. Signs of articulation (dots etc.) have similarly been added to ornaments.

ORCHESTERBESETZUNG

1 Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte;
2 Hörner, 2 Trompeten; Pauken; Streicher

ORCHESTRATION

1 Flute, 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Bassoons;
2 Horns, 2 Trumpets; Timpani; Strings

Aufführungsdauer / Duration: 30 min.

Urtextausgabe aus: Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie V, Werkgruppe 15: Klavierkonzerte · Band 7 (BA 4519), vorgelegt von Hermann Beck. Neben dieser Studienpartitur erschienen Dirigierpartitur, Aufführungsmaterial (BA 4741) sowie ein Klavierauszug (BA 4741a).

Urtext Edition taken from: Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, issued in association with the Mozart cities of Augsburg, Salzburg and Vienna by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Series V, Category 15: Klavierkonzerte · Band 7 (BA 4519), edited by Hermann Beck. In addition to the present study score the full score, the complete orchestral parts (BA 4741) and the piano reduction (BA 4741a) are also published.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 1986 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction
is prohibited by law.

Konzert für Klavier und Orchester in c

KV 491

Vollendet Wien, 24. März 1786

Allegro

Flauto

Oboi

Clarinetti in Sib|B

Fagotti

Corni in Mib|Es

Trombe in Do|C

Timpani in Do, Sol|C, G

Klavier

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

© 1962 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

11

11

20

20

28

Musical score for measures 28-32. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The voice part is written on a single staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a series of chords and melodic lines. In measure 28, there is a dynamic marking of *p* (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

33

Musical score for measures 33-37. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The voice part is written on a single staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a series of chords and melodic lines. In measure 33, there is a dynamic marking of *p* (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

52

Sheet music for 'The Rose Tree' in G major, 3/4 time. The score is arranged for voice and piano. The piano part includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The voice part is a single melodic line. The score is divided into two systems. The first system contains measures 52-59, and the second system contains measures 60-67. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features various musical notations including eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, as well as dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

61

Violon-

Bassi

73

celli p

81

Violoncelli

Bassi tutti

Dynamics: *p*, *f*, *a 2*

89

Dynamics: *p*, *f*

99

Musical score for measures 99-111. The score is written for a piano with four staves. Measures 99-101 show a simple harmonic progression. Measures 102-104 feature a more complex melodic line in the right hand with slurs and ties. Measures 105-111 continue the harmonic and melodic development.

112

Musical score for measures 112-124. Measures 112-114 show a continuation of the harmonic progression. Measures 115-117 feature a complex melodic line in the right hand with slurs and ties. Measures 118-124 continue the harmonic and melodic development.