

W. A. MOZART

Konzert in A

für Klavier und Orchester

»Nr. 23«

Concerto in A major

for Piano and Orchestra

»No. 23«

KV 488

Herausgegeben von / Edited by
Hermann Beck

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
TP 62

VORWORT

Die äußeren Anlässe, denen wir Mozarts späte Klavierkonzerte verdanken, sind seine meist in eigener Regie veranstalteten „Subskriptionskonzerte“ gewesen. Im Winter 1785/86 hat er nach des Vaters Bericht allein bis Dezember „in Eyle 3 subskriptions Accademien gegeben“¹, für deren eine am 23. Dezember das Es-Dur-Konzert KV 482 bestimmt war.² Im Verlauf weiterhin verbürgter Fastenkonzerte könnte im März das vorliegende A-Dur-Konzert erstmals erklingen sein.³ Darauf deutet auch das Datum der Vollendung, das Mozart in sein eigenhändiges Werkverzeichnis,⁴ das er seit 1784 führte, eingetragen hat: 2. März 1786. Ob solcher Erstaufführung in öffentlichen Akademien oder privaten Kreisen weitere Aufführungen unter Mozarts Mitwirkung folgten, lässt sich nicht sagen. Doch wissen wir, dass Mozart versucht hat, das A-Dur-Konzert auch außerhalb Wiens bekannt zu machen. In einem an den Kammerdiener Sebastian Winter adressierten Brief vom 8. August 1786⁵ bietet er dem fürstlichen Hof zu Donaueschingen mehrere nach thematischen Titeln aufgeführte Sinfonien, Kammermusikwerke und Klavierkonzerte, darunter KV 488, in Stimmenkopien an. Nachdem der Fürst seine Wahl getroffen hat, sendet Mozart die Sinfonien KV 425, 319 und 338 sowie die Klavierkonzerte KV 451, 459 und 488⁶ mit einem Begleittext, der Sebastian Winters Frage beantwortet, ob die

überlassenen Werke auch alle neu und noch unbekannt seien. Der Brief ist gleichzeitig ein wertvolles Dokument für die Kenntnis von Mozarts eigener Einschätzung seiner Klavierkonzerte: Sie sind ihm, inmitten vieler für die Öffentlichkeit bestimmter Auftragsarbeiten, die für einen engeren Kreis gedachten eigentlich persönlichen Bekenntnisse seines Inneren.

„Morgen gehet mit dem Postwagen die verlangte Musique von hier ab; ... es ist ganz natürlich daß einige Stücke von mir ins ausland versendet werden – das sind aber Stücke, welche ich ganz geflissentlich in die Welt kommen lasse und habe ihnen die themata davon nur geschickt, weil es doch möglich wäre, daß sie nicht dahin gelangt wären. Die Stücke aber die ich für mich, oder für einen kleinen Zirkel liebhaber und kenner (mit dem Versprechen sie nicht aus den Händen zu geben) zurückbehalte, können ohnmöglich auswärtig bekannt seyn, weil sie es selbst hier nicht sind; – so ist es mit den 3 Concerten, so ich die Ehre habe S: D: zu schicken ...“⁷ In der Folge verriet Mozart, dass er in besonderen Fällen, wenn es die örtlichen Verhältnisse erfordern, eine Uminstrumentierung seiner Werke, wie sie sich so oft in zeitgenössischen Abschriften findet, billigt. „... bei dem Concert ex A [KV 488] sind 2 clarinetti – sollten sie selbe an ihrem Hofe nicht besitzen, so soll sie ein geschickter Copist in den gehörigen Ton übersetzen, wodann die erste mit einer Violin, und die zwote mit einer bratsche soll gespielt werden.“

Folgende Quellen zum A-Dur-Konzert sind bekannt:

A 1. Autograph mit Kadenz im Besitz der Bibliothèque du Conservatoire de Musique in Paris.

2. Incipit des ersten Satzes als Klavierauszug in Mozarts eigenhändigem Verzeichnis seiner Werke.⁸

1 Leopold Mozart an die Tochter, 13.1.1786 in: *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, hrsg. von Ludwig Schiedermair, München und Leipzig 1914, Bd. IV, S. 310.

2 Köchel-Einstein, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 3. Auflage Leipzig 1937, S. 605 (KV³).

3 Vgl. Jahn-Abert, *W. A. Mozart I*, 7. Auflage Leipzig 1955, S. 833; Erich Schenk, *W. A. Mozart*, Zürich, Leipzig, Wien 1955, S. 633.

4 *Verzeichniß aller meiner Werke vom Monath Februario 1784 bis Monath ... 1 ...*, Faksimile-Ausgabe von O. E. Deutsch, Wien, Leipzig, Zürich, London 1958.

5 Schiedermair II, Nr. 279.

6 Die Abschriften sind in der fürstl. Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen nicht erhalten; vgl. F. Schnapp, *Neue Mozartfunde in Donaueschingen* in: *Neues Mozart-Jahrbuch* 1942, S. 211ff.

7 Schiedermair II, Nr. 280.

8 Siehe Anmerkung 4.

3. Incipit der Melodiestimme des ersten Satzes in Mozarts Brief an den fürstlichen Hof zu Donaueschingen.⁹

B Auszierung des langsamen Satzes in zeitgenössischer Handschrift, Westdeutsche Bibliothek Marburg (Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, Mus. Ms. 15486/5). Titel: „*Adagio del Concerto ex A (ex fis minor) für Clavier.*“

C Jüngere handschriftliche Kopien aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Besitz der Universitätsbibliothek Prag (Stiftung Aloys Fuchs M II/13 Nr. 2), der Westdeutschen Bibliothek Marburg (Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. 15486, 15486/1, 15499) und von Prof. Dr. Federhofer/Graz (Sammlung A. Doppler). Von gewissem Interesse ist davon die Handschrift Marburg 15486, die das Konzert nur mit Begleitung von Streichern und Flöte überliefert.

D Ein posthumer Stimmenerstdruck nach dem Autograph erschien bei J. A. André Offenbach (V. Nr. 1419; die Kadenz 1804 gesondert unter der Nr. 1927/1928), ein Frühdruck um 1800 bei Breitkopf & Härtel nach unbekannter Vorlage. Den Partiturerstdruck bot Richault Paris um die Jahrhundertmitte (V. Nr. 7765).¹⁰

Der nachstehenden Edition liegt ausschließlich das unter A genannte Autograph zugrunde, das ebenso Mozarts erste Niederschrift wie seine endgültige Konzeption darstellt. Spätere Abänderungen nach seinem Willen ließen sich nicht feststellen. Im Unterschied zu anderen Konzerten, da Mozart oftmals die Klavierstimme zuerst skizziert und erst nachträglich ausgearbeitet hat, scheint hier der ganze Klaviersatz gleich zu Anfang vollständig niedergeschrieben zu sein. Der bis ins letzte durchdachte ausgefeilte Part verlangt daher keine notwendigen Ergänzungen. Im Sinne der durchgearbeiteten Anla-

ge des Konzerts ist auch die zwischen Takt 297 und dem Beginn des letzten Orchestertutti ausgeschriebene Kadenz im ersten Satz. In anderen Konzerten stehen an entsprechenden Stellen der autographen Partituren meist keine Kadenzen. Sie wurden von Mozart improvisiert oder gelegentlich nachträglich auf eigenen Blättern notiert. Bezeichnend ist ferner, dass weder im zweiten noch im dritten Satz Kadenzen vorgesehen sind und an keiner Stelle Gelegenheit zu Eingängen geboten wird. Das überaus konzentrierte Werk gibt der ansonsten so gewünschten Improvisationskunst wenig Raum. Dennoch dürfen wir uns Mozarts eigenen Vortrag auch dieses Konzerts, vor allem des Adagios, mit improvisatorischen Freiheiten und Auszierungen vorstellen. Für die Praxis in seiner Zeit und in seinem Umkreis gibt die unter B genannte Quelle, eine überaus reiche Auszierung des Adagios von zeitgenössischer Hand, ein sprechendes Zeugnis.¹¹

Die Ausgabe versucht, wie im Notentext so auch in der optischen Anlage des Notenbildes Mozarts Niederschrift so getreu wie möglich wiederzugeben. So wurde nur um der Übersichtlichkeit willen gelegentlich eine andere Verteilung der Hände auf die Systeme der Klavierstimme vorgenommen, als sie im Autograph steht. Die bei Mozart nahezu ausschließliche mehrfache Behaltung von Doppelgriffen wurde zwar reduziert, aber an all den Stellen belassen, wo sie eine Stimmigkeit augenfällig macht (wie z. B. die strenge Dreistimmigkeit zu Beginn des langsamen Satzes) oder einen Spitzen- bzw. Basston im Akkord abhebt. Die dynamisch differenzierte Spielweise innerhalb einer Hand, deren Notwendigkeit jedem mit Mozart vertrauten Pianisten geläufig ist, findet in jener Notierungsweise ihren besonderen Ausdruck. Auch hat der Herausgeber nach dem Muster der Vorlage auf dynamische Bezeichnung des Klaviersolos verzichtet, weil die

9 Siehe Anmerkung 5; Faksimile bei F. Schnapp, a. a. O.

10 Einzelheiten über die Quellen finden sich im Kritischen Bericht des Herausgebers zur Neuen Mozart-Ausgabe Serie V, Werkgruppe 15, Band 7.

11 Die Quelle ist im Kritischen Bericht zur Neuen Mozart-Ausgabe, a. a. O., wiedergegeben und beschrieben. Vergleiche zu Mozarts eigener Auszierungspraxis auch Adam Gottron, *Wie spielte Mozart die Adagios seiner Klavierkonzerte?* in: *Die Musikforschung*, 13. Jahrgang 1960, Heft 3, S. 334.

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 mag 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 Mozartzeit weit geringerer dynamischer Spannweiten fähig war als der Flügel von heute 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 als Formfaktor nur wenig ins Gewicht. Die eigentliche Kunst beim Vortrag des Mozartschen Klavierkonzerts liegt eben gerade nicht im extremen Piano-Forte-Spiel, das der moderne Flügel zulässt, als in anderen Nuancen der Anschlagsart und Artikulationsweise.

Ebenso entspricht dem Autograph die Parallelbewegung der linken Hand des Klaviers mit den Streichbässen im Tutti. Mozart verlangt sie mit der Bemerkung „col Basso“ oder schreibt den Klavierbass auf kurze Strecken sogar aus. Ob hier nun ein Relikt aus älteren Praktiken vorliegt oder wirklich ein Generalbass-Spiel gemeint ist, blieb freilich 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 246.¹² Der Her-

ausgeber neigt zu der Annahme, dass Mozart aber auch beim Vortrag seiner späteren Konzerte, ohne deshalb immer einer Bezifferung in seinen Autographen zu bedürfen, das Orchester tutti am Klavier begleitet hat. Wie anders wäre sonst der durchgängige Klavierbass zu verstehen? Das Klavier steht bei aller persönlichen Vertiefung des Soloparts über koloristische Elemente hinaus in Farbe und Gestaltung 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 älteren Konzertierens, der sich auch über Mozarts Tod hinaus noch kurze Zeit verfolgen lässt. Denn selbst die schon um die Jahrhundertwende verlegte Klavierstimme im Erstdruck bei André Offenbach, wie Abschriften des Konzerts bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts nach unbekanntem Vorlagen enthalten immer noch Generalbassbezifferungen. Ähnlich lassen sich in gedruckten und handschriftlichen Quellen zu anderen späten Konzerten Mozarts, z. B. zu KV 491, Generalbassbezifferungen nachweisen. Wenn auch der moderne Flügel als Generalbassinstrument nicht mehr in Frage kommt, gemahnt doch der überkommene Klavierbass an eine entsprechend klanglich schlanke und in der virtuosen Entfaltung maßvolle Wiedergabe, die um die Eigenart des Mozart-Klaviers, das noch beides war: Generalbass und Soloinstrument, zumindest weiß.

ZUR EDITION

Mozarts Partituranordnung (Violinen – Viola – Bläser – Klavier – Bässe) wurde in die heute gebräuchliche abgeändert. 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 wiederholten Figur die meist verwandte und offensichtlich beabsichtigte auszuwählen und zu verallgemeinern. Punkte und Striche (die letzten sind als tropfenförmige Keile wiedergegeben) wurden zu unterscheiden versucht. Der Keil meint bei Mozart im allgemeinen kein

¹² Bibliothek des Stiftes Sankt Peter in Salzburg, Faksimile bei E. u. P. Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien – Stuttgart 1957, Tafel-Anhang.

verschärftes Staccato, sondern ein deutliches Abheben einer Note, gelegentlich sogar einen geringen Nachdruck oder ein kurzes Einhalten. Auf die Klavierstimme hat der Herausgeber nur in seltensten Fällen eine Phrasierung aus dem Orchester übertragen (z. B. zu Beginn des Seitenthemas im ersten Satz). Ansonsten blieb sie ohne Zutaten. Soweit im allgemeinen Ergänzungen notwendig waren, sind sie durchweg genau gekennzeichnet und zwar: Noten durch kleineren Stich, Buchstabenschrift (bes. dynamische und agogische Zeichen) durch Kursivdruck, Vorzeichen durch eckige Klammern, Keile und Punkte durch kleineren Stich, Phrasierungsbogen durch Strichelung. Ohne Kennzeichnung wurde lediglich Mozarts Schreibweise der Vorschläge (♯, ♯) in die heutige Notierung (♯, ♯) übertragen. Bindebögen von Vorschlagsnote zu Hauptnote

wurden ergänzt, Doppelbehalzung bei Streichern nur da beibehalten, wo geteilte Ausführung wahlweise möglich ist oder eine Stimmführung deutlich hervortreten soll. Mozarts Schreibweise der Dynamik (*pia.*, *for.* usw.) wurde in die heutige übertragen.

Abschließend hat der Unterzeichnete für die freundliche Überlassung von Quellen herzlich zu danken: den Herren V. Fédorov, Bibliothèque du Conservatoire de Musique Paris; Prof. Guglielmo Barblan, Conservatorio Giuseppe Verdi Mailand; Kapellmeister Volkmar Müller-Deck, Verlagsarchiv André Offenbach; Direktor Dr. Martin Cremer, Westdeutsche Bibliothek Marburg, den Leitungen der Universitätsbibliotheken Basel und Prag.

Hermann Beck

Nachtrag zur Auflage 1990: Quelle A/I. heute: Paris, Bibliothèque nationale (Departement de la Musique); Quellen B und C (2) heute: Berlin (West), Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung).

PREFACE

The "Subscription Concerts", given mostly under his own management, provided Mozart with the stimulus for the composition of his late piano concertos. In the winter of 1785–86 up to December, according to his father's report,¹ "he squeezed in 3 Subscription Academies". For one of these, on December 23rd, the E-flat major Concerto, K. 482, was composed.² In the course of some Lenten concerts given during March, of which we have documentary evidence, the present A major Concerto may have been heard for the first time.³ The date of its completion – 2nd March, 1786 – given by Mozart in his catalog of works⁴ which he kept in his own hand from 1784 onwards, also points to this. Whether he himself gave further performances after these initial ones in public Academies or in private concerts cannot be ascertained. We do know however that Mozart attempted to make the A major Concerto better known outside Vienna. In a letter of 8th August, 1786,⁵ addressed to the Court Chamberlain Sebastian Winter, he offers the Royal Court at Donaueschingen the parts to a number of symphonies, chamber works and piano concertos which he specifies in a thematic index; among them is K. 488. After the Prince had made his choice, Mozart sent the Symphonies K. 425, 319 and 338 as well as the Piano Concertos K. 451, 459 and 488⁶ with an

accompanying letter in which he answers Sebastian Winter's question as to whether all the works he had sent were new and unknown. This letter is a valuable document as it gives us an insight into Mozart's own opinion of his piano concertos: they are for him truly personal confessions intended for a small circle as compared with the many commissioned works, intended for the larger public, for which he was engaged. "The *Musique* which you have requested will leave from here tomorrow with the post coach; ... it is quite natural that some of my pieces should be sent abroad, but they are pieces which I quite purposely allow to go into the world – and I only sent you their themes, in case they had not yet by any chance reached you. The pieces however which I have kept for myself or for a small circle of amateurs and connoisseurs (on the condition that they are not to allow them out of their own hands) could not possibly be known abroad, for they are not even known here; – thus it is with the 3 concertos which I have the honour to send to His Highness ..." ⁷ Later in this letter Mozart reveals that, in special cases where the local conditions make it necessary, he is willing to permit a reinstrumentation of his works such as is frequently found in contemporary copies. "... in the concerto in A [K. 488] there are two clarinets – should you not have such at your court, a good copyist should transpose them into the correct key and the first should be played by a violin, the second by a viola. –"

The sources for the A major Concerto at present known are as follows:

- A 1. Autograph with a cadenza in the Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Paris.
2. Incipit of the first movement in a piano reduction in Mozart's own autograph catalog of his works.⁸

1 Leopold Mozart to his daughter, 13.1.1786. *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, edited by Ludwig Schiedermair, Munich and Leipzig 1914, Vol. IV, p. 310.

2 Köchel-Einstein, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 3rd edition, Leipzig 1937, p. 605.

3 Cf. Jahn-Abert, *W. A. Mozart I*, 7th edition, Leipzig 1955, p. 833; Erich Schenk, *W. A. Mozart*, Zürich, Leipzig, Wien 1955, p. 633.

4 *Verzeichniß aller meiner Werke vom Monath Februario 1784 bis monath ... 1 ...*, Facsimile edition by O. E. Deutsch, Wien, Leipzig, Zürich, London 1958.

5 Schiedermair II, No. 279.

6 The copies have not been found in the Fürstenberg Library at Donaueschingen; compare F. Schnapp, *Neue Mozartfunde in Donaueschingen*, Neues Mozart-Jahrbuch 1942, p. 211ff.

7 Schiedermair II, No. 280.

8 Vide Footnote 4.

3. Incipit of the melody-line of the first movement in Mozart's letter to the Royal Court at Donaueschingen.⁹

B Ornamented version of the slow movement in a contemporary manuscript, West German Library, Marburg (holdings of the former Prussian State Library, Berlin; *Mus. Ms.* 15486/5). Title: *Adagio del concerto ex A (ex fis minor) für Clavier.*

C More recent early nineteenth-century copies belonging to the University Library, Prague (Aloys Fuchs Foundation M II/13, No 2), the West German Library, Marburg (holdings of the former Prussian State Library, Berlin; *Mus. Ms.* 15486, 15486/1, 15499) and to Prof. Dr. Federhofer, Graz (A. Doppler's Collection). Of these, the Marburg manuscript No. 15486, which gives the concerto with accompaniment for strings and flute only, is of some interest.

D A posthumous edition of the parts was published by J. A. André, Offenbach (Edition No. 1419; the cadenza separately as No. 1927/1928). An early edition from an unknown source was published by Breitkopf & Härtel about 1800. Richault of Paris published the score about the turn of the century (Edition No. 7765).¹⁰

The present edition is based entirely on the autograph listed under A above. This represents both Mozart's first and his final conception. No later alterations by Mozart are known. In contrast to several other concertos, where Mozart first sketched the piano part and filled it out later, in this work the whole part appears to have been written out at once in its final form. It is therefore unnecessary to add anything to it, complete as it is in every detail. The written-out cadenza between bar 297 and the beginning of the final tutti in the first movement is characteristic of the completeness with which the design of the movement is carried through. In other concertos there are for

the most part no written-out cadenzas at the appropriate places in the autograph scores. They were improvised by Mozart or sometimes written later on separate sheets. It is also characteristic of the present work that cadenzas are not called for either in the second or third movements and that no opportunities for improvised *entrées* are given anywhere. The work is so concise as to give little chance for the art of improvisation elsewhere so much favoured by Mozart. However even in this concerto and more especially in the Adagio, it is imaginable that Mozart, in performance, would have improvised ornaments and still further refined the details. The above mentioned source B gives a very richly ornamented version of the Adagio and is an excellent example of the practice of Mozart's period and of his circle.¹¹

In this edition an attempt has been made to remain as faithful as possible both to Mozart's text and to the lay-out of his score. 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 the chords with a separate stem to each note has been retained in all those places where it clarifies the part-writing (e. g. the strict three-part writing at the beginning of the slow movement) or where it emphasises an important top or bass note; otherwise it has been brought into conformity with modern practice. This notation perfectly expresses the method of playing, recognised as necessary by every pianist familiar with Mozart's style, in 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 from comparison with the orchestral part, and more especially because the solo part without any dynamic additions gives a truer picture of the essential character of the Mozart

⁹ Vide Footnote 5, facsimile in F. Schnapp as above.

¹⁰ Details of the sources are to be found in the editor's *Kritischer Bericht* in the *Neue Mozart-Ausgabe*, Series V, Category 15, Vol. 7.

¹¹ This is reproduced and described in the *Kritischer Bericht* in the *Neue Mozart-Ausgabe*. Cf. also Adam Gottor: *Wie spielte Mozart die Adagios seiner Klavierkonzerte?*, in: *Die Musikforschung*, 13th Year 1960, Vol. 3, p. 334.

piano concertos. The objection may be raised that since the manuscript was intended for Mozart's use there was no need for fixed dynamic indications. But it should also be remembered that Mozart's instrument had a considerably smaller dynamic range than the modern concert grand and that it made itself felt in concertos more by its own characteristic color than by dynamic gradations in the various combinations of tutti, accompanied solo and solo. Thus dynamic contrasts play a relatively small part in defining the form. 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.

The doubling of the string basses by the left hand of the piano in tutti passages is taken from the autograph. Mozart usually indicates this with the phrase "*col Basso*", but sometimes he even writes out the piano bass for short stretches. Whether this is only a meaningless survival of earlier practice 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 play continuo.¹² The editor's opinion is that in his later concertos Mozart still accompanied the tutti passages at the piano, but without always requiring figuring in his scores for this purpose. How otherwise is the continuous bass to be understood? In spite of all the depth of personal expression revealed in the solo part, the piano is not yet, apart from certain

effects of color 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. Even the solo part in the first edition of the present concerto, published by André, Offenbach, about the turn of the century, as well as copies made from unknown manuscripts as late as the 1830s, contain figuring in the bass. Similarly, figured basses may be found in printed and manuscript copies of other late concertos by Mozart, e. g. K. 491. Although the modern concert grand is out of the question as a continuo instrument, Mozart's inclusion of a piano bass serves to 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 of Mozart's instrument, which allowed it to play both solo and continuo roles.

The words *Tutti* and *Solo*, as found 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 obscured the sense of the tutti and solo marks of Mozart's time, when they were used 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.

EDITORIAL NOTE

Mozart's arrangement of the instruments in the score (violins, viola, winds, piano, 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 uniform way. In the autograph they are frequently quite inconsistent and sporadic. Where a figure is repeated many 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 dots and dashes (the

¹² Library of the Monastery of St. Peter, Salzburg. Facsimile in the illustrated appendix to Badura-Skoda's *Mozart-Interpretation*, Wien – Stuttgart 1957.

latter are reproduced as small wedge-shaped strokes). In general Mozart's dash does not signify an emphatic staccato, but merely the clear articulation of a note; occasionally it may mean a slight accent or even tenuto. In a few cases only, the editor has supplied a phrase-mark from the orchestral parts in the piano (e. g. at the beginning of the second theme in the first movement). Apart from this there are no additions in the solo part. Where additions in general were considered necessary they have been made as clear as possible in the following ways:

Notes by smaller type, wording (e. g. dynamic and agogic signs) by italics, accidentals by square brackets, phrase marks by dotted lines. Only the alteration of Mozart's manner of writing appoggiaturas from (♯, ♯) to (♯, ♯) has been carried out tacitly. Slurs from

appoggiaturas to principal notes have been supplied. In the string parts double-stemmed notes have only been retained where a divisi might be intended, or where one part is to be clearly brought out. Mozart's abbreviated dynamic signs (*pia.*, *for.*, etc.) have been changed into those usual today.

The editor wishes to express his thanks to the following for kindly supplying source material: Mr. V. Fédorov, Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Paris; Professor Guglielmo Barblan, Conservatorio Giuseppe Verdi, Milan; Mr. Volkmar Müller-Deck; archivist of the publishing house of André, Offenbach; Dr. Martin Cremer, Director of the West German Library, Marburg; the Directors of the University Libraries of Basle and Prague.

Hermann Beck

Postscript to the 1990 reprint: Source A/1: Paris, Bibliothèque nationale (Département de la Musique); Sources B and C (2): Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung).

© by Bärenreiter