

W. A. MOZART

Konzert in B
für Klavier und Orchester
»Nr. 27«

Concerto in B-flat major
for Piano and Orchestra
»No. 27«

KV 595

Herausgegeben von / Edited by
Wolfgang Rehm

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

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4872

ORCHESTRA

Flauto, Oboe I, II, Fagotto I, II;
Corno I, II; Archi

Aufführungsdauer / Duration: ca. 30 min.

Zu vorliegender Ausgabe sind eine Studienpartitur (TP 91),
das Aufführungsmaterial (BA 4872) und der Klavierauszug (BA 4872a) erhältlich.

A study score (TP 91) is available for this work as well as
the complete performance material (BA 4872) and the piano reduction (BA 4872a).

Die in Anführungszeichen gesetzte Nummernangabe nach dem Titel bezieht sich auf die erste Kritische Gesamtausgabe der Werke Mozarts. Obwohl diese Nummerierung überholt ist und in der Neuen Mozart-Ausgabe keine Verwendung findet, ist sie dennoch in Katalogen, Konzertprogrammen und bei Publikationen der CD-Industrie in Gebrauch.

The numbering given in quotation marks after the title stems from the first critical edition of Mozart's works. Although this numbering is old and is not used in the New Mozart Edition, it has none the less found its way into catalogs, concert programs and publications of the recording industry.

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: *Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen*, Band 8 (BA 4524), vorgelegt von Wolfgang Rehm. Die Gestalt der Kadenzen und Eingänge entspricht NMA Serie X, Werkgruppe 31, Band 3: *Klaviermusik* (BA 4617), vorgelegt von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm.

Urtext Edition taken from: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg in association with the Mozart cities of Augsburg, Salzburg and Vienna, Series V, Category 15: *Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen*, Volume 8 (BA 4524), edited by Wolfgang Rehm. The cadenzas and lead-ins "Eingänge" are identical with those published in NMA Series X, Category 31, Volume 3: *Klaviermusik* (BA 4617), edited by Faye Ferguson and Wolfgang Rehm.

VORWORT

Historischer Kontext

Das B-Dur-Klavierkonzert KV 595 ist das letzte von 21 Konzerten, die Mozart für ein Klavier und Orchester schuf. Es entstand – neben einer Fülle von Gebrauchsmusik (darunter die Anfang 1791 begonnenen späten Tanzzyklen) und den letzten Kammermusikwerken (Streichquartette KV 589 und 590, Streichquintette KV 593 und 614) – zwischen der letzten Da Ponte-Oper *Così fan tutte* KV 588, die ihre Premiere am 26. Januar 1790 im Wiener Burgtheater erlebte, und der *Zauberflöte* KV 620, deren Kompositionsbeginn vermutlich mit Frühjahr 1791 anzusetzen ist.

Mozart trägt das Werk am 5. Januar 1791 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein „Ein klavier=konzert. begleitung – 2 violini, 1 flauto, 2 Oboe, 2 fagotti – 2 corni, viole e Bassi“. Der Mozart- und Beethoven-Forscher Alan Tyson hat im Jahr 1980 aufgrund seines Studiums der originalen Handschrift von KV 595 die These aufgestellt, dass Mozart diese Komposition, wie seiner Meinung nach auch andere Werke, früher als bislang angenommen, begonnen hat; die Komposition sei dann zunächst als „Fragment“ liegengeblieben und erst bei Aussicht auf eine Aufführung wieder hervorgeholt und zu Ende geführt worden.¹ Demnach habe Mozart das Particell der Hauptstimmen zum B-Dur-Konzert KV 595 schon im Laufe des Jahres 1788 niedergeschrieben, erst um die Jahreswende 1790/91 vollendet und in das zitierte Werkverzeichnis eingetragen. Zu Tysons ohne Zweifel interessanter These ist zu sagen: Der Schriftduktus in Mozarts Autograph von KV 595 lässt nach heutiger Kenntnis eine zeitliche Spanne von zwei Jahren in der Entstehungszeit des Konzertes nicht zu, vielmehr ist nach wie vor davon auszugehen, dass sich der Prozess der Niederschrift innerhalb kurzer Zeit (also um die Jahreswende 1790/91) abgespielt haben muss² – ein wirklich schlüssiger Beweis dürfte aber weder für die eine noch für die andere Meinung zu erbringen sein.

Die Reihe der großen Klavierkonzerte, mit denen Mozart in Wien seine größten Triumphe feiern konnte, wurde in der Saison 1786/87 nach den ersten Aufführungen des großen C-Dur-Konzertes KV 503 jäh abgebrochen. Mozart gelang es von diesem Zeitpunkt an nicht mehr,

eigene Akademien (Konzerte) zu veranstalten, sein Ruhm in der Habsburg-Metropole ließ nach, das Kapitel „Klavierkonzert“ schien in seinem Schaffen so gut wie abgeschlossen. Doch nach dem einmaligen Erfolg des *Don Giovanni* in Prag (Herbst 1787) versuchte der Komponist ganz offensichtlich, die Gunst des Wiener Publikums zurückzugewinnen. Zu diesem Zweck und vermutlich im Hinblick auf mögliche Akademien in der Fastenzeit komponierte er im Februar 1788 das D-Dur-Klavierkonzert KV 537 (das möglicherweise 1790 auch in Frankfurt am Main zur Aufführung gelangte sogenannte „Krönungskonzert“), doch blieben Mozarts Bemühungen offenbar ohne Erfolg, und auch der Plan, im Juni dieses Jahres erneut eigene Akademien zu präsentieren, um damit im öffentlichen Musikleben Wiens wieder Fuß zu fassen, waren zum Scheitern verurteilt – in dieser Zeit beginnt die Reihe der erschütternden Bittbriefe an den Logenbruder Michael Puchberg, die Mozarts verzweifelte, bis heute noch immer nicht restlos geklärte finanzielle Situation schonungslos offen legen. (Zu den Versuchen, in Wien wieder „Fuß zu fassen“, gehört natürlich auch die vorgenommene Umarbeitung des *Don Giovanni*, die am 7. Mai 1788 „Im kaiserl. königl. National-Hof-Theater“ zu Wien Premiere hatte.)

Nach dem auf äußere Wirkung und Virtuosität angelegten „Krönungskonzert“ KV 537, mit dem der Komponist noch einmal um die Gunst seines Wiener Publikums geworben hatte, zeigt sich das offenbar ohne Auftrag und ohne Aussicht auf öffentliche Aufführung komponierte B-Dur-Konzert KV 595 mehr nach innen gewandt. Auf seine unvergleichliche Meisterschaft mögen Winkelmanns berühmte, auf das Wesen der griechischen Kunst gemünzten Worte von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ zutreffen, doch atmet das Werk andererseits, etwa im ersten Satz, auch den Geist „aufbegehrender“ Resignation und gibt sich im Rondo-Finale schließlich von der Seite einer weltzugewandten Heiterkeit. Auf das in seiner Art ebenso „schlichte“ wie kunstvolle Thema dieses Satzes greift Mozart nur wenige Tage später, am 14. Januar 1791, für eines seiner letzten Klavierlieder zurück: *Sehnsucht nach dem Frühlinge* („Komm, lieber Mai, und mache“) KV 596 – Mozarts „verklärter Abgesang“ (Wolfgang Hildesheimer) erklang zum ersten Mal am 4. März 1791, also erst zwei Monate nach seiner Vollendung – ein Abstand, der in „besseren Zeiten“ kaum denkbar gewesen wäre: Der in Wien einst bejubelte Pianist spielte sein letztes Konzert für Klavier und Orchester in der Privatakademie eines anderen Musikers – des Klarinettenisten Joseph Beer.

1 Vgl. dazu Tysons Arbeit *The Mozart Fragments in the Mozarteum Salzburg: A Preliminary Study of Their Chronology and Their Significance*, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 417 bis 510, als Kapitel 11 auch aufgenommen in: Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/MA und London 1987.

2 Vgl. auch den Kritischen Bericht zur Neuen Mozart-Ausgabe (NMA) V/15: *Klavierkonzerte* · Band 8, von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1998, S. h/42.

Überlieferung

Die originale Partitur-Niederschrift hat der Offenbacher Musikverleger und Komponist Johann Anton André um die Jahreswende 1799/1800 von Mozarts Witwe Constanze durch den Ankauf des Mozart-Nachlasses erworben. Bei der Andréschen Erbteilung von 1854 gehörte das Autograph zu jenen Mozart-Handschriften, die der zweite André-Sohn Julius erhielt. Von ihm ging die Konzert-Handschrift zusammen mit fünf anderen Manuskripten³ an den Berliner Kaufmann Adolf Liebermann, der die sechs Autographe im Frühjahr 1870 der Königlichen Bibliothek zu Berlin geschenkt hat.⁴ Das Autograph des letzten Klavierkonzertes war dann Teil jener Bestände der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, die während des Zweiten Weltkrieges in den Osten ausgelagert wurden, für Jahrzehnte als verschollen galten, heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków aufbewahrt werden und dort seit 1979/80 wieder allgemein zugänglich sind. Der Pianist Rudolf Serkin hatte sich vor dem Zweiten Weltkrieg eine Fotokopie des Autographs von KV 595 anfertigen lassen, die ihrerseits (zum Nachlass von Arturo Toscanini gehörend) ebenfalls als verloren galt, dann aber durch Bemühungen des Dirigenten George Szell und des Pianisten Paul Badura-Skoda wieder aufgefunden werden konnte und in Form eines Mikrofilms für die Zwecke der NMA-Edition von 1960 zur Verfügung stand. Für die zweite Auflage des NMA-Bandes (1993), aber natürlich auch für seinen Kritischen Bericht (1998) wurde das querformatige Autograph in Krakau mehrfach eingesehen – gegenüber der Edition von 1960 haben sich dabei jedoch keine Änderungen im Notentext ergeben.⁵

KV 595 ist natürlich in frühen Abschriften und Drucken des ausgehenden 18. Jahrhunderts, aber auch aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts überliefert, auf die für die NMA-Edition, der Vorlage dieser Partitur, nur sehr gelegentlich, das heißt bei textlichen Spezialfragen, zurückgegriffen werden musste. Allerdings wurden die Kadenzten, die wie in so vielen anderen Fällen nicht in das Partitur-Autograph eingetragen sind, 1960 nach den Erst- und Frühdrucken aus der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ediert, da ihre originale Niederschrift damals (noch) nicht bekannt war. Erst viel später konnte die aus einem Doppelblatt bestehende „Sonder- oder

3 C-Dur-Klavierkonzert KV 503, Jupiter-Sinfonie KV 551, Opernfragment *L'oca del Cairo* KV 422, Trinitatis-Messe KV 167 und Laueretanische Litanei KV 195 (186³).

4 Vgl. dazu im Einzelnen (und mit weiterführender Literatur) Wolfgang Rehm, *Mozarts Nachlaß und die Andrés. Dokumente zur Verteilung und Verlosung von 1854*, Offenbach am Main 1999.

5 Eine Faksimile-Ausgabe der autographen Partitur erschien 1989 (Bärenreiter): *Wolfgang Amadeus Mozart, Klavierkonzert B-Dur KV 595*. Mit einem Geleitwort von Nikolaus Harnoncourt und einer Einführung von Wolfgang Rehm.

Zusatz“-Handschrift Mozarts (die Kadenzten zu den beiden Ecksätzen sowie den „Eingang“ zur Fermate in Takt 130 des dritten Satzes enthaltend) in Tallinn/Estland aufgefunden werden, wo sie heute im Estnischen Museum (früher Revalsche Öffentliche Bibliothek) aufbewahrt wird.⁶ In der in Anmerkung 5 genannten Faksimile-Ausgabe, die übrigens (wie der Kritische Bericht zu NMA V/15/8) nähere Details zum Hauptautograph enthält, sind auch die Kadenzten und der „Eingang“ faksimiliert worden.

Bemerkungen zu einigen textlichen Problemen und zur Aufführungspraxis

Mozart hat im ersten Satz die Takte 47 bis 53 nicht notiert und ganz offensichtlich erst im Konzeptionsverlauf entschieden, das Orchester-Ritornell an dieser Stelle aus formalen Gründen um die mit Kreuzen eingegrenzten Takte 358 bis 364 nach der Kadenz zu erweitern, was an Ort und Stelle selbst durch ein originales „NB“ (= Notabene) zum Taktstrich 46/47 und den von anderer Hand stammenden Vermerk „7 takt“ dokumentiert ist. Diese 1960 noch ausführlich behandelte, heute in der Praxis jedoch längst allgemein akzeptierte Textfrage sei hier nur deswegen am Rand notiert, weil es im Detail (und zwar im Hinblick auf die Anschluss-Stellen, aber auch auf die Konstruktion des Orchester-Ritornells selbst) unterschiedliche Auffassungen gibt.⁷ Ein weiteres Textproblem bedarf nur einer kurzen Erwähnung, da auch hier die Praxis inzwischen die einzig mögliche, beziehungsweise richtige Lesart angenommen hat: Es handelt sich um die zunächst „falsche“ Notation im Soloklavier der Larghetto-Takte 104 bis 106 (linke Hand), die Mozart später korrigiert und, wenn auch sehr „verkürzt“, in die richtige Form gebracht hat.⁸

6 Es darf an dieser Stelle nicht verschwiegen werden, dass am „Eingang“ zum dritten Satz (T. 130) bei der NMA-Edition von 1960 Echtheitszweifel geltend gemacht worden waren, weshalb er im Klavierkonzerte-Band 8 fehlt, jedoch in dessen zweiter, durchgesehener Auflage von 1993 im Rahmen eines Nachtrages auf S. 200 zum Abdruck gekommen ist. In der vorliegenden Neuauflage erscheint der „Eingang“ nunmehr an Ort und Stelle (S. 60); aus Gründen des Seitenumbruchs, der sich gegenüber dem NMA-Band um eine volle Seite nach hinten verschiebt, wurde auf S. 59 der Kadenztakt, wie im Hauptautograph notiert, belassen. Bleibt festzuhalten, dass für die Auszierung der zweiten Fermate im Schluss-Satz (T. 180) der originale „Eingang“ (T. 130) als Vorbild dienen sollte.

7 Vgl. dazu Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, Tutzing 1994 (= Mozart-Studien 5), dort das Kapitel 8, Abschnitt Konzerte, S. 250–273: Klavierkonzert B-Dur KV 595, aber auch den Kritischen Bericht zu NMA V/15/8, S. h/48ff.

8 In diesem Zusammenhang sei auf das Vorwort zum NMA-Band V/15/8, S. XXVf. (mit Kritischem Bericht, S. h/59) verwiesen, wo das angesprochene Textproblem ausführlich und mit Notenbeispiel sowie Faksimile-Ausschnitt aus dem Autograph beschrieben worden ist. Zu beiden Text-Problemen sollte im Übrigen auch die in Anmerkung 5 genannte Faksimile-Ausgabe herangezogen werden.

Die „Tutti“- und „Solo“-Vermerke, die Mozart auch im Konzert KV 595 ausschließlich nur zu den vier Streicher-Systemen, nicht aber zum Soloklavier und auch nicht zu den Bläsern gesetzt hat, bedürfen im Hinblick auf eine stilechte Aufführungspraxis einer kurzen Erklärung: „Tutti“ verlangt, dass der gesamte, mehrfach besetzte Streicherapparat zu spielen hat, „Solo“ dagegen eine Reduzierung dieser Instrumentalgruppe bei der Begleitung des Solo-Instrumentes. Diese Reduzierung wird in Takt 147 und Takt 309 des Eröffnungssatzes noch dadurch bekräftigt, dass Mozart im Streich-Bass außer der Angabe „Solo“ den Abschluss der Tutti- und den Beginn der Solo-Streicher auch notationsmäßig verdeutlicht hat. Die Bedeutung der beiden Vermerke liegt also vornehmlich darin, besetzungsmäßige Differenzierungen im Konzert-Aufbau zu bestimmen, weniger also darin, eine äußere Unterscheidung zwischen reinem Orchestersatz und dem Einsatz des Solo-Klaviers zu dokumentieren.

„Ein Blick auf den Solopart der Klavierkonzerte zeigt es: die Befugnis des Mozartspielers läßt jene eines Museumsbeamten weit hinter sich zurück. Mozarts Notation ist unvollständig. Nicht nur fehlt in der Klavierstimme fast jede dynamische Bezeichnung. Auch die zu spielenden Noten bedürfen zumindest in den späteren, nicht für den Stich fertiggestellten Werken, stellenweise der Ergänzung: als Ausfüllung, als Varianten, als Auszierungen, [aber auch] als Eingangs-Fermaten und als Kadenzten [wenn sie nicht im Original erhalten sind]. Der unglaubliche Spaß, den der Spieler damit hat, blinde Flecken aus Mozarts musikalischer Landkarte zu ergänzen, daß auch der gebildete Hörer ‚nichts bemerkt‘, darf nicht zur Verführung ausarten, des Guten zu viel zu tun, oder sich allzu sehr auf den Augenblick einzulassen“, so Alfred Brendel in seinem schönen Essay „Ermahnungen eines Mozartspielers an sich selbst“⁹, dem abschließend noch ein weiterer, besonders zutreffender Satz entnommen sei: „Es scheint mir verdienstvoller, aus einem Reservoir an verschiedenen Versionen, die man zu Hause improvisiert hat, eine strenge Auswahl zu treffen, als auf dem Podium alles zu wagen: Mozart zu spielen, als ob man Mozart wäre.“





9 Enthalten im Sammelband: *Musik beim Wort genommen. Über Musik, Musiker und das Metier des Pianisten*, München 1992.

Auch an dieser Stelle sei allen, die durch Bereitstellung von Quellenmaterial, durch Auskünfte und wertvolle Hinweise bei der Edition dieses letzten Klavierkonzertes von Mozart geholfen haben, erneut aufrichtig gedankt.

Hallein (Salzburg), im Mai 2001

Wolfgang Rehm

ZUR EDITION

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 Strichelung; 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 (das heißt  statt ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

*

Im Notentext dieser Partitur wurden Fehler aus dem NMA-Band V/15/8 ebenso korrigiert wie auch die Editionsveränderungen Berücksichtigung fanden, die sich bei den beiden Kadenzten und dem „Eingang“ zum dritten Satz auf Grund des heute zugänglichen Autographs ergeben haben.¹⁰

10 Vgl. dazu weiter oben S. V, den Kritischen Bericht zum NMA-Band V/15/8, aber auch den NMA-Nachtrags-Band X/31: *Klaviermusik*, der unter anderem eine Neuedition aller überlieferten Kadenzten Mozarts zu seinen Klavierkonzerten enthält: Für diese Partitur sind aus ihm die beiden Kadenzten und der „Eingang“ entnommen (S. 109–114).

PREFACE

Historical Context

The Piano Concerto in B-flat major, K. 595, is the last of twenty-one concertos that Mozart created for piano and orchestra. It originated between the final Da Ponte opera *Così fan tutte* (K. 588), which was premièred at the Vienna Burg Theater on 26 January 1790, and *Die Zauberflöte* (K. 620), on which Mozart probably began work in the spring of 1791. This places it in the company of Mozart's final pieces of chamber music, the K. 589 and K. 590 String Quartets and the K. 593 and K. 614 String Quintets, along with a multitude of occasional works, including the late cycles of dances he started writing at the beginning of 1791.

Mozart entered K. 595 in his autograph thematic catalogue on 5 January 1791 as "Ein klavier=konzert. begleit- tung – 2 violini, 1 flauto, 2 Oboe, 2 fagotti – 2 corni, viole e Bassi". In 1980 the Mozart and Beethoven scholar Alan Tyson, after studying the original autograph score, advanced the thesis that Mozart began working on K. 595 (and on other works as well) at an earlier date than previously assumed. He then, Tyson continues, let the work lie fallow as a, "fragment" and only resumed and completed it when there arose firm prospects of a performance.¹ According to this theory, Mozart wrote down the principal parts of the concerto in short score in 1788 and did not finish the piece until the turn of 1790, after which he entered it in his thematic catalogue. Tyson's thesis, though highly intriguing, is not entirely tenable: from our present state of knowledge, Mozart's handwriting in the autograph score does not support a two-year gestation for K. 595. Instead, we may continue to assume that the first full draft was written down in a brief span of time at the turn of 1790.² All the same, airtight proof of one thesis or the other will probably never be forthcoming.

The series of great piano concertos that allowed Mozart to celebrate his greatest triumphs in Vienna came to an abrupt end in the 1786–7 season following the initial performances of the mighty C major Concerto, K. 503. From that time on Mozart was no longer able to mount his own concerts; his fame in the Habsburg capital declined, and the "piano concerto" chapter in his oeuvre

seemingly came to a close. But following the remarkable success of *Don Giovanni* in Prague in the fall of 1787, Mozart quite obviously tried to regain the good opinion of the Viennese public. For this purpose, and probably with an eye to possible concerts during the Lenten season, he wrote, in February 1788, the so-called, "Coronation" Concerto in D major (K. 537), which may also have been given in Frankfurt am Main in 1790. But his efforts were apparently a failure, as was his plan to mount his own concerts in June of the same year in order to re-establish himself in Vienna's public music life. It was in this period that he began the harrowing series of letters to his fellow Freemason Michael Puchberg, letters that candidly lay bare his desperate and still not entirely explicable financial straits. (One of his attempts to "re-establish" himself in Vienna was, of course, the revised version of *Don Giovanni* that received its première at the Royal-Imperial National Court Theater on 7 May 1788.)

Following the ostentatious virtuosity and pomp of the "Coronation" Concerto, with which Mozart tried to recapture the good graces of the Vienna public, K. 595 was more introspective. It was apparently written without a commission and with no prospects of a public performance. Its inimitable mastery may best be characterized in Winkelmann's famous dictum on the essence of Greek art: "noble simplicity and quiet grandeur". Yet the work also exudes a spirit of "rebellious" resignation, especially in its first movement, and the Rondo-Finale ultimately adopts a pose of urbane merriment. A few days later, on 14 January 1791, Mozart reused the at once "plain" and intricate theme of this movement in one of his last songs with piano accompaniment, *Sehnsucht nach dem Frühlinge* ("Komm, lieber Mai, und mache", K. 596). The B-flat major Concerto, Mozart's "transfigured swan-song" (Wolfgang Hildesheimer), was heard for the first time on 4 March 1791, a full two months after its completion – a lapse of time that would have been unthinkable in Mozart's "better days". The composer, once the toast of Vienna, played his final piano concerto at a private concert held by another musician, the clarinetist Joseph Beer.

The Source Tradition

At the turn of the year 1799 the Offenbach music publisher and composer Johann Anton André acquired the original full draft of K. 595 from Mozart's widow Constanze by purchasing the composer's posthumous estate. When André's own estate was divided in 1854, the

1 See Tyson's article "The Mozart Fragments in the Mozarteum Salzburg: a Preliminary Study of Their Chronology and Their Significance", *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1981), pp. 417–510, reprinted as chapter 11 of Alan Tyson: *Mozart: Studies of the Autograph Scores* (Cambridge, Mass., and London, 1987).

2 See also the *Kritischer Bericht* to NMA V/15, *Klavierkonzerte*, 8, by Wolfgang Rehm, p. h/42.

autograph was one of those Mozart manuscripts that passed to his second son, Julius André. From there, along with five other manuscripts,³ it went to the Berlin merchant Adolf Liebermann, who donated all six autographs to the Royal Library in Berlin in the spring of 1870.⁴ Later it was among the holdings of the Prussian State Library that were stored for safekeeping in the eastern territories during the Second World War. Today this autograph MS in oblong format, after being considered lost for decades, is preserved in the Biblioteka Jagiellońska in Cracow, where it has been accessible to the general public since 1979–80. At some point before the Second World War the pianist Rudolf Serkin arranged for a photocopy to be made of it. This photocopy entered the estate of Arturo Toscanini and was in turn considered lost until rediscovered through the efforts of the conductor George Szell and the pianist Paul Badura-Skoda. It was made available to the *Neue Mozart-Ausgabe* in the form of a microfilm for the 1960 volume. The Cracow autograph was consulted on several occasions for the second edition of the NMA volume (1993) and, of course, for the associated *Kritischer Bericht* (1998). However, no changes to the musical text of the 1960 edition proved to be necessary.⁵

It need hardly be mentioned that K. 595 has also come down to us in early copyist's manuscripts and in prints dating from the late eighteenth century and the first third of the nineteenth. These sources were consulted during the preparation of the NMA volume – the basis of this score – but only on rare occasions in order to answer special questions concerning the text. In contrast, the cadenzas in the 1960 volume were edited from first editions and early prints published around the turn of the eighteenth century since, as in so many other cases, no cadenzas were written into the autograph score and the whereabouts of Mozart's original cadenzas were unknown at the time. Not until many years later, in Tallinn, Estonia, was a "miscellaneous" Mozart autograph rediscovered that contained, on a single bifolium, the cadenzas for the two outside movements and a lead-in (*Eingang*) for the fermata in bar 130 of movement 3. Today this manuscript is preserved in the Estonian Museum (formerly the Reval Public Library).⁶ The two ca-

denzas and the *Eingang* are reproduced in the facsimile edition mentioned in footnote 5, which also contains further details on the main autograph, as does the *Kritischer Bericht* to NMA V/15/8.

Notes on Several Textual Problems and Performance Practice

Mozart did not write out bars 47 to 53 of the first movement. It was obviously only in the course of working out the piece that he decided, for reasons of formal balance, to expand the orchestral ritornello by adding the bars marked with crosses after the cadenza (mm. 358–64). His decision is documented in the passage in question by an autograph "NB" (*nota bene*) at the bar line between mm. 46 and 47 and the non-autograph annotation "7 takt" (seven bars). This textual question was dealt with at length in the 1960 volume and has long been accepted by performing musicians. We only mention it in passing here because there exist conflicting views on it in detail, namely, with regard to the formal junctures and the construction of the orchestral ritornello itself.⁷ Another textual problem need only be mentioned briefly as performing musicians have, in the meantime, adopted the only sensible and correct reading: the initially "wrong" notation of mm. 104 to 106 in the solo part of the Larghetto (left hand). Mozart later corrected these bars and put them into proper, if severely "abridged" form.⁸

In K. 595, as in other works, Mozart invariably placed "Tutti" and "Solo" marks in the four string staves but not in the solo piano part, nor even in the winds. This calls for a brief explanation with regard to stylistically accurate performances today. "Tutti" indicates that the full string ensemble should be heard, whereas, "Solo" requires that the number of strings be reduced to accompany the soloist. This reduction in the number of instruments per part is further stressed in mm. 147 and 309 of

the 1960 NMA edition, and that this led to its omission in volume 8 of the piano concertos. It is, however, reproduced on page 200 of the revised second edition of 1993 as a supplement. Our new edition now presents the *Eingang* at its proper location in the score (p. 60). As the page breaks have been shifted by one full page compared to the NMA volume the bar of cadenza on page 59 has been left as it appears in the main autograph. It remains to be mentioned that Mozart's original *Eingang* at m. 130 should serve as a model for embellishing the second fermata at m. 180 of the finale.

⁷ See chapter 8 of Manfred Hermann Schmid: *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*. Mozart-Studien, 5 (Tutzing, 1994). pp. 250–73 ("Klavierkonzert B-Dur KV 595") and the *Kritischer Bericht* to NMA V/15/8, pp. h/48ff.

⁸ We refer the reader in this context to pp. XXVf. of the *Vorwort* to NMA V/15/8 (and *Kritischer Bericht*, p. h/59), where the relevant textual problem was discussed at length with a musical example and an excerpt from the autograph score in facsimile. Moreover, the facsimile edition mentioned in footnote 5 should be consulted for both of these problems.

³ Piano Concerto in C major (K. 503), "Jupiter" Symphony (K. 551), the opera fragment *L'oca del Cairo* (K. 422), the *Misse Sanctissimae Trinitatis* (K. 167) and the *Lauretansche Litanei* (K. 195/186^d).

⁴ Details and additional bibliographical references can be found in Wolfgang Rehm: *Mozarts Nachlaß und die Andrés: Dokumente zur Verteilung und Verlosung von 1854* (Offenbach am Main, 1999).

⁵ A facsimile of the autograph score was published by Bärenreiter in 1989 as *Wolfgang Amadeus Mozart: Klavierkonzert B-Dur KV 595*, with prefatory remarks by Nicolaus Harnoncourt and an introduction by Wolfgang Rehm.

⁶ It is deserving of mention at this point that Mozart's authorship of the *Eingang* at m. 130 of movement 3 was questioned in








the opening movement, where Mozart not only writes "Solo" in the string bass part but also clarifies the end of the tutti and the beginning of the solo strings in his notation. The meaning of the two marks is thus not so much to distinguish between purely orchestral sections and the entrance of the soloist as to define the contrasting number of players per part in the concerto's overall design.

"One look at the solo parts of Mozart's piano concertos should be enough to show the Mozart player that his warrant leaves that of a museum curator far behind. Mozart's notation is not complete. Not only do the solo parts lack dynamic markings almost entirely; the very notes to be played – at any rate in the later works that were not made ready for the engraver – require piecing out at times: by filling; by variants; by embellishments, by re-entry fermatas, by cadenzas. The player's delight at filling in the white spots on Mozart's musical map in such a way that even the educated listener does not prick up his ears must stay within bounds. The player must not be seduced into overdoing it or into living too much for the moment." Thus Alfred Brendel in his sterling essay of 1985, "A Mozart Player Gives Himself Advice".⁹ In conclusion let me quote another particularly apt sentence from the same essay: "I think he will be more deserving if he makes a rigorous selection from a supply of versions he has improvised at home, rather than risking everything on the platform by trying to play Mozart as though he were Mozart."

The editor wishes once again to express his sincere thanks to all those who readily granted him access to source material and kindly provided information and valuable advice in the course of preparing this edition of Mozart's last piano concerto.

Wolfgang Rehm
Hallein (Salzburg), May 2001
(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

Editorial corrections and additions are identified typographically in the musical text as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, accidentals before main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller type. Whole-note rests lacking in the source have been added without comment. Mozart always notated isolated sixteenths, thirty-seconds and so forth with a stroke through the stem, i. e. ,  instead of , . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases, the present edition prefers in principle to use the modern equivalents , , etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, "[]" has been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks on grace notes.

*

The musical text of this score corrects several errors in volume V/15/8 of the *Neue Mozart-Ausgabe* and incorporates the editorial changes to the two cadenzas and the third movement *Eingang* resulting from the rediscovery of the autograph manuscript.¹⁰

⁹ Reprinted in Alfred Brendel: *Music Sounded Out: Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts* (London, 1990).

¹⁰ See page VIII above, the *Kritischer Bericht* to NMA V/15/8, and the supplementary volume of Mozart's piano music, NMA X/31, which contains, among other things, a new edition of all of Mozart's surviving cadenzas for his piano concertos. The two cadenzas and the *Eingang* in our score have been taken from this volume (pp. 109–14).