

# W. A. MOZART

Kadenzen und Eingänge  
zu den Klavierkonzerten

Cadenzas and Lead-ins  
to the Piano Concertos

Herausgegeben von / Edited by  
Faye Ferguson  
Wolfgang Rehm

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 5337

# VORWORT

Die in diesem Heft zusammengefassten Kadenz- und Eingänge (beginnend mit KV 40: Juli 1767, endend mit KV 595: Januar 1791) sind im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* sowohl in den acht Bänden der Werkgruppe Klavierkonzerte (V/15) als auch (hier für KV 40 und 107) im Band *Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten. Klavierkonzerte und Kadenz* (X/28/Abteilung 2) im Verlauf einer Zeitspanne von 17 Jahren veröffentlicht worden (1959–1976; dazu Kritische Berichte, ausgenommen zu KV 40 und 107: 1964–1998). Verschiedene bei der Edition der Texte (noch) nicht wieder zugängliche Quellen aus der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin konnten für die Kritischen Berichte nachträglich konsultiert werden (vgl. insbesondere die Berichte zu den Bänden 1 bis 4). Die divergierenden Lesarten sind dort im Detail festgehalten. Ein Einzelfall bezieht sich nicht auf die „verschollenen“ Autographe im oben dargestellten Sinn: Erst 1986 kam das bisher unbekannte Autograph des Kadenz-Materials zum B-Dur-Klavierkonzert KV 595 ans Licht und erwies die zur Zeit der Edition des betreffenden Notenbandes (1960) geäußerten Zweifel an Mozarts Autorschaft für den Eingang im dritten Satz, T. 130 (der deshalb damals nicht aufgenommen wurde), als unbegründet.

Sowohl in der einen als auch in der anderen veränderten Quellsituation schien es sinnvoll zu sein, im Rahmen der NMA nicht nur die davon betroffenen Kadenz- und Eingänge neu zu edieren, sondern auch das vollständige Kadenzmaterial, das in Original-Handschriften oder von ihnen abhängigen Kopien oder Drucken überliefert ist, und zwar 1998 in NMA X/31: *Nachträge · Band 3: Klaviermusik* (Faye Ferguson und Wolfgang Rehm), auf dem dieses Heft fußt.

Unsere Edition hat das Ziel, den musikalischen Quellen so wörtlich wie möglich zu folgen (vgl. dazu den letzten Absatz des vorliegenden Vorworts), was bedeutet, dass Ziernoten je nach Quelle sowohl als Sechzehntel als auch Zweiunddreißigstel wiedergegeben werden, wie auch die Anschlussakte am Ende der Kadenz- und Eingänge jeweils Mozarts Handschriften folgen; wo sinnvolle Anschlüsse in den Quellen fehlen, stehen sie hier in eckigen Klammern. Notengruppen in kleineren Werten (Triolen, Sextolen) sind mit „3“ oder „6“ versehen, dagegen wird darauf verzichtet, entsprechende Ziffern bei längeren Gruppen (etwa in T. 219 der Kadenz zum ersten Satz des Konzerts in D KV 175; vgl. S. 1) anzubringen.

Obwohl unsere Intention für die Neuedition aller originalen Kadenz- und Eingänge zu Mozarts Klavierkonzerten darauf zielte, vor allem der Aufführungspraxis zu dienen, war es aus Gründen der durchkomponierten Form im Kadenzmaterial nicht in jedem Fall möglich, gute Wendestellen zu erreichen, was der Verwendbarkeit dieser Einzeledition aber nicht im Wege stehen kann.








Bleibt festzuhalten, dass Mozart die Kadenz- in erster Linie für seine Schwester Nannerl, später für seine eigenen Schüler komponierte – für ihn selbst hätte sich die Niederschrift erübrigt. Das besagt jedoch nicht, dass er die improvisierten Auszierungen von Kadenz- und Eingangs-Fermaten in seinen Klavierkonzerten deutlich anders gestaltet hätte, denn ganz offensichtlich wurde für seine ausführlicheren Improvisationen ein besonderer Platz im jeweiligen Akademie-Programm vorbehalten: „Kadenz“ – „Phantasieren“; jedes galt als Gattung für sich und seine Platzierung beim „Konzertieren“ war klar definiert. Man vergleiche etwa die Briefe Wolfgangs oder seiner Mutter während der Mannheim-Paris-Reise 1777/78: „*spiele ich 2 Concert. etwas aus dem kopf. dann einen Trio*“ (Augsburg, 16. Oktober 1777); „*den 3<sup>ten</sup> tag wahr grosse Academie wobey der Wolfgang ein Consert und auf die lezt vor der schluss Sinvoonie aus den Kopf und eine Sonaten gespielt hat*“ (Mannheim, 8. November 1777); „*dann hab ich mein altes Concert ex D gespielt, weil es hier recht wohl gefällt. denn habe ich eine halbe stund Phantasirt*“ (Mannheim, 14. Februar 1778); „*so habe ich für meine unterhaltung recht viell gespielt – habe um ein Concert mehr gespielt, als ich versprochen habe – und auf die lezt lange aus den kopf*“ (Straßburg, 26. Oktober 1778); oder den Handzettel zur Ankündigung der Uraufführung des Klavierkonzerts KV 467: „*Donnerstag den 10<sup>ten</sup> März 1785. wird Hr. Kapellmeister Mozart die Ehre haben in dem k. k. National=Hof=Theater eine grosse musikalische Akademie zu seinem Vortelle zu geben, wobey er nicht nur ein neues erst gefertigtes Forte piano=Konzert spielen, sondern auch ein besonders grosses Forte piano Pedal beym Phantasieren gebrauchen wird*“. Die Belege sind eindeutig: in einem Teil des Programms führte Mozart Instrumentalwerke auf, in einem weiteren Teil spielte er „aus den kopf“. Seine Improvisationen von Kadenz- innerhalb der festgelegten Konzertformen wären also notwendigerweise thematisch und harmonisch, wenn auch nicht technisch bescheidener im Vergleich zu je-

nen im Bereich des „Phantasierens“, in welchem er sozusagen alle Register zog und seiner Phantasie freien Lauf ließ. Für „ausschweifende“ Kadenzten, wie sie heute oftmals zu hören sind – exzessiv in Länge und Gehalt, das Werk überdeckend anstatt es zu krönen – gibt es bei Mozart historisch keinen Nachweis.

Unserem Ziel gemäß, den Quellen „so wörtlich wie möglich zu folgen“, dennoch Problemfälle aufzuklären, haben wir Mozarts Aufführungsanweisung *allargando* in der „Cadenza B“ zum zweiten Satz des Klavierkonzerts Es-Dur KV 271, T. [21] (vgl. S. 25), nicht zu „allargando“ ergänzt, da Mozart selbst ein genauer Begriff für ein „Breiterwerden“, möglicherweise in Verbindung mit „Lauterwerden“, nicht klar gewesen sein mag: „allargando“, „allargamento“ oder „allargare“? Wir haben aber auch keinen Grund dafür sehen können, auf die wohl von fremder Hand (oder von fremden Händen) zu „Allegro“ korrigierte und in dieser Form in den zweiten Klavierkonzert-Band der NMA (S. 112) übernommene Anweisung zurückzugreifen. Recht oft hat Mozart auf Begriffe wie „rallentando“ (vgl. in dieser Edition S. 46), „stringendo il tempo“ (vgl. seinen eigenen Klavierauszug der Aria „Martern aller Arten“ [No. 11] aus der *Entführung aus dem Serail* KV 384) und „calando“ (vgl. in dieser Edition S. 21) rekurriert, obwohl ihre Anwendung von heutigen Lexikographen dem „19. Jahrhundert“, ja sogar „dem späteren 19. Jahrhundert“ zugewiesen werden.

Faye Ferguson, Wolfgang Rehm  
St. Margarethen und Salzburg,  
im Dezember 2002

## 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.

# PREFACE

The concerto cadenzas and lead-ins offered in this volume, beginning with K. 40 (July 1767) and ending with K. 595 (January 1791), were published in the *Neue Mozart-Ausgabe* over a period of seventeen years (1959–1976) in the eight volumes of series V/15 (piano concertos) and in the supplement series X/28/Category 2 (*Arrangements of Works by Various Composers: Piano Concertos and Cadenzas*, here K. 40 and 107). A number of sources from the former Prussian State Library of Berlin that were not available at the time of the concerto editions could, however, be consulted for the critical commentaries (1964–1998, with the exception of K. 40 and 107), particularly for the commentaries to volumes 1 to 4, and their readings reported there in detail. One unusual case has nothing to do with “missing” sources in the above sense: In 1986 an unknown autograph of the cadenzas to the B-flat-major piano concerto, K. 595, came to light and proved that our doubts regarding authenticity of the lead-in at bar 130 of the third movement had been unfounded; unfortunately, we had chosen not to print the lead-in in our edition of 1960.

Given the improved accessibility of sources, we felt it would be more than justified to make a new edition not only of the above-mentioned cadenzas and lead-ins, but also of all of the material that survives in original manuscripts or in copies or prints prepared from those. The resulting publication of 1998, NMA X/31: *Addenda · Volume 3: Piano Music* (Faye Ferguson and Wolfgang Rehm), serves as basis for the present volume.

We have attempted to follow the sources as literally as possible (concerning the same, see the last paragraph of the Preface), in consequence of which grace notes may appear either as 16ths or 32nds. Similarly, adjoining bars at the end of cadenzas and lead-ins vary according to Mozart’s autographs; where these are lacking, we have provided them in brackets. Groups of notes of smaller value (triplets, sextuplets) are identified by figures (“3” or “6”); for longer flourishes (for instance, the cadenza to the first movement of the Concerto in D, K. 175, bar 219: p. 1), we have supplied figures only in accordance with the sources.

While our edition of the original cadenzas and lead-ins primarily aims to be practicable, it has not always been possible, due to the through-composed nature of the material, to provide comfortable page-





turns. Nevertheless, we hope this will be no impediment to its use.

It remains to mention that Mozart composed cadenzas and lead-ins (short cadenza-like transitions leading to the return of the main theme in ternary or rondo forms) first and foremost for his sister Nannerl and later, too, for his own pupils, but that he himself would have had no need for a written copy. This does not mean to imply that the cadenzas and lead-ins he would have played “off the top of his head” at concerto fermatas would have assumed a substantially different form than those presented in this volume, for by all evidence his most detailed improvisations were reserved for a specific moment in his concerts: “Cadenza” – “Improvisation”; each a genre in itself with a clearly defined position in the overall scheme of his “concertizing”. This is documented in earlier years by the letters of Wolfgang and his mother during the Mannheim-Paris journey of 1777/78: “I played two concertos. improvised. then a trio” (Augsburg, 16 October 1777); “On the 3rd day there was a grand concert where Wolfgang played a concerto and at the end before the closing symphony improvised and performed a sonata” (Mannheim, 8 November 1777); “Then I played my old concerto in D, because they like it here. Then I improvised for half an hour” (Mannheim, 14 Februar 1778); “I played quite a lot to my amusement – played one concerto more than I had promised – and after this did a long improvisation” (Strasbourg, 26 October 1778); and later by the handbill announcing the première of Mozart’s piano concerto K. 467: “On Thursday the 10th of March 1785 Capellmeister Mozart has the honour of offering a grand concert for his own benefit, in which he will not only play a concerto he has just completed, but will also improvise using a large pedal made especially for the forte piano”. The documents are clear: in one part of the programme Mozart performed instrumental works, in another part he improvised. His impromptu cadenzas within the fixed concerto forms were therefore necessarily thematically and harmonically, if not technically more modest than his independent “improvisations”, where he could, so to speak, pull out all the stops and give free reign to his fantasy. Cadenzas as so often heard today in his concertos – excessive in length and content, overshadowing the work instead of crowning it – cannot be supported by the documents surrounding his own performances.

As another consequence of our attempt “to follow the sources as literally as possible”, nevertheless to shed light on problematical readings, we have chosen not to expand Mozart’s performance abbreviation *allargando* to “allargando” in “Cadenza B” of the second movement of the E-flat-major piano concerto, K. 271, bar [21] (see p. 25), inasmuch as Mozart himself might not have been exactly sure of how to express a “broadening” of tempo, possibly in combination with a “crescendo”: “allargando”, “allargamente” or “allargare”? On the other hand, we saw no convincing reason to set “Allegro” instead of *allargando*: (as in volume 2 of the piano concertos in NMA series V/15, p. 112), since the former is possibly the product of one or more attempts by unknown hand(s) to correct Mozart’s original reading. It is not unusual to find Mozart drawing upon such terms as “rallentando” (see p. 46 in this edition), “stringendo il tempo” (see Mozart’s own piano reduction of the aria “Märtern aller Arten” [No. 11] from *Die Entführung aus dem Serail*) and “calando” (see p. 21 in this edition), although modern lexicographers assign their use to the “19th century”, or even in fact to the “later 19th century”.

Faye Ferguson, Wolfgang Rehm  
 St. Margarethen and Salzburg,  
 in December 2002

## 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.

© by Bärenreiter