



W. A. MOZARTS PIANOFORTE-CONCERTOS

FOR PIANOFORTE ALONE OR WITH ACCOMPANIMENT OF A SECOND PIANOFORTE,
STRING-QUINTET OR FULL ORCHESTRA, REVISED AND EDITED
FOR
STUDY AND CONCERT-ROOM
BY

SIGMUND LEBERT
Nr. 1. CONCERTO in D major

W. A. MOZARTS KLAVIER-CONCERTE

FÜR KLAVIER ALLEIN SOWIE MIT BEGLEITUNG EINES ZWEITEN PIANOFORTES, EINES STREICHQUINTETTS ODER DES ORCHESTERS
ZUM GEBRAUCHE FÜR DAS STUDIUM UND FÜR DEN CONCERTSAAL
UNTER MITWIRKUNG VON I. VON FAISST, I. LACHNER, V. LACHNER UND G. LINDER
BEARBEITET VON
SIGMUND LEBERT
Nr. 1. CONCERT in D dur

Piano solo M. 3.—, Piano II. M. 1.80
Quintettarrangement M. 2.—

CONCERTOS DE PIANO

W. A. MOZART
PAR

ARRANGÉS POUR PIANO SEUL ET ACCOMPAGNEMENT, SOIT AVEC SECOND PIANO, OU AVEC QUINTETTE
D'INSTRUMENTS À CORDES, OU AVEC ORCHESTRE COMPLET
ET DESTINÉS
AUX ÉTUDES MUSICALES ET À L'EXÉCUTION EN PUBLIC
PAR
SIGMUND LEBERT
Nr. 1. CONCERTO en Ré majeur



Cotta
Stettin

In dieser Bearbeitung Eigentum der Verlagshandlung
für alle Länder

Preface

The present edition of Mozart's Pianoforte-Concertos is brought out in consequence of the high opinion which the editors hold of them; they attach a much higher value than is generally accredited to them, not only from a purely musical, but also from a pedagogical point of view. Apart from his Operas, Mozart has created nothing in which he appears so unique, original, and perfect, as in these Concertos, for which he had not even models, as for his Operas — Bach and Händel could not serve him as such, as they had created an entirely different form. Mozart developed the form of these Concertos from his own Chamber-musicstyle: What the string- and wind-instruments are in his Pianoforte-Quartets and Quintets, so in these Concertos is the orchestra, beginning modestly in form and colour of instrumentation, but growing gradually more and more important up to his last and most magnificent Concertos in C minor, D minor, and C major (known as No. 1 in the former editions). This form finds its beginning and its end in Mozart, who, as the first virtuoso of his time, wrote these Concertos especially for his own use, and endowed them with the full power of his creative genius. He has hardly written anything more important for the Pianoforte, while his successors remain far behind the model created by him, with the only exception of Beethoven, who equalled these compositions in his C minor Concerto and even surpassed them in his Concertos in G and E flat. In more modern productions we too often find instead of the beautiful symmetry of the solo and orchestral parts, either the former excessively predominating, and the latter degraded to indifferent accompaniment, or the orchestra is padded with symphonic bombast, which suppresses the solo-part so completely, that we may just as well talk of Orchestra-Concertos with Pianoforte accompaniment, as of Pianoforte-Concertos with orchestral accompaniment. Instead of the so-called hellenic clearness and symmetry, by which Mozart knew how to avoid too much and too little, and in which each note has its proper meaning and place, we meet now-a-days with a heavy Pianoforte composition, plastered over with inopportune passages, which have no *"raison d'être"* in the composition as a whole.

For this reason Mozart's Concertos with their noble and intrinsic worth, their pure artistic form, and their elegant and melodic phrases are an eminent and really indispensable medium of education for every Pianoforte-player, even in our own time.

But we must not forget, that these Concertos could only imperfectly fulfil their purpose, if we gave them to our modern pianists in their original form, as Mozart wrote them. For this reason we have attempted a new edition of them and we hope that by so doing we shall help to secure to these master-works the place in Pianoforte-literature, which is due to them.

Yet we could not satisfy ourselves with such a revision as we conferred upon the compositions for Pianoforte-solo in our "Instructive edition of the classical Pianoforte-works". The principles there laid down by us have been followed here: — in the explanations of ornamental incidents by setting out the notes, by showing with legato- and staccato-signs how to phrase, by fixing the degree of force and marking the fingering. But the peculiarity of the Concertos of our master and the manner in which he wrote them down for his own use, necessitated a special care and exerted a great influence upon our revision, an influence which gives this revision much more the character of a new arrangement, than in the other above mentioned Pianoforte-works.

At all times and in all civilized nations the essence of music was in the human voice; the instrumental practice was only the reflection of the forms employed in singing, and the ornaments which the singer used in following a natural impulse, were not only transferred to the instruments, but also considerably increased in Pianoforte-compositions. This was done on account of the short tone of the instruments of that time, but those ornaments with their respective abbreviations disappeared with the beginning of a new style of singing. In the same way as the singer executed his Aria on the stage or in the concert-room, so the solo-player on the Pianoforte gave his Cantilena, only with richer ornamentation, as he had to compensate for the poverty of tone with a greater quantity of notes. It seems impossible that Mozart could have left out in his Concertos, which are of course of higher pretension, what he carefully wrote out in his Sonatas and Fantasias. Have we not heard in our younger days reliable men, who have themselves heard Mozart play, speak of the richness of improvised ornamentation and modulation, with which he embellished his performances? At that period ornamentation was altogether an important item in Pianoforte-playing, so that a composer who did not wish it, had to mark especially *"senza ornamenti"*. It was Hummel, Mozart's highly gifted pupil,

Vorrede

Vorliegende Ausgabe der Mozart'schen Klavierconcerte entspringt aus der hohen Meinung des Herausgebers von denselben: er legt ihnen einen weit grösseren Werth bei, als im Allgemeinen leider geschieht, und zwar nicht nur vom rein musikalischen, sondern auch vom pädagogischen Standpunkte aus. Mozart hat ausser seinen Opern nichts geschaffen, worin er so einzig, ursprünglich und vollendet dasteht, wie in diesen Concerten, für welche er im Grunde genommen nicht einmal Vorbilder besass, wie für jene — denn Bach und Händel konnten ihm solche schon deshalb nicht sein, weil sie eine ganz andere Form aufgestellt hatten. Mozart aber entwickelte die Concertform aus seinem eigenen Kammerstil: was bei seinen Klavierquartetten die drei Streichinstrumente, beim Klavierquintett die vier Blasinstrumente sind, das ist das Orchester bei seinen Concerten, anfangs in bescheidener, allmählich aber in stets mächtigerer Bedeutung nach Form und Colorit (Instrumentation) bis zu den letzten grossartigsten Concerten in C moll, D moll und C dur (in den älteren Ausgaben als Nr. 1 bezeichnet). Anfang und Ende dieser Gattung sind in Mozart beschlossen, der zugleich der erste Virtuose seiner Zeit, diese Concerte speciell für seine eigenen Vorträge geschrieben hat und mit seiner ganzen schöpferischen Genialität darin aufging. Für Klavier hat er schwerlich Bedeutenderes geschaffen, und seine Nachfolger blieben, mit Ausnahme des einzigen Beethoven, der ihm im C-moll-Concert ebenbürtig, im G-dur und Es-dur-Concert noch überlegen ist, hinter dem von Mozart hingestellten Vorbilde zurück. In neueren Producten finden wir nur allzu häufig statt des schönen Ebenmasses zwischen der Solo- und Orchesterpartie theils jene übermässig dominirend, diese aber zu nichtssagender Begleitung herabgewürdigt, theils das Orchester zu symphonistischem Schwulst aufgebaut, der die Solostimme erdrückt, so dass man statt von Klavier-Concerten mit Orchesterbegleitung, vielmehr von Orchester-Concerten mit Pianofortebegleitung sprechen könnte. Statt der sozusagen hellenischen Klarheit, Durchsichtigkeit und Symmetrie, womit Mozart jedes Zuviel und Zuwenig zu vermeiden weiss und worin jeder Note ihre richtige Bedeutung und Stelle im Ganzen zukommt, begegnet uns heutzutage ein massiger Klaviersatz, mit aufdringlichen Passagen überklebt, die nicht in der Idee des Ganzen wurzeln.

Darum sind auch in unserer Zeit die Mozart'schen Concerte vermöge ihres edlen, idealen Gehalts, ihrer reinen künstlerischen Form und ihres runden, feinen, gediegenen und gesangreichen Klaviersatzes ein eminentes, ja geradezu unentbehrliches Bildungsmittel für den Klavierspieler.

Allein es ist nicht zu verkennen, dass diese Concerte, wollte man sie unsern Klavierspielern in ihrer reinen Originalgestalt, d. h. so, wie sie Mozart niedergeschrieben hat, in die Hand geben, jenen Zweck nur unvollkommen erfüllen könnten. Wir haben deshalb eine Bearbeitung derselben unternommen, von der wir hoffen, dass sie das Ihrige dazu beitragen werde, diesen Meisterwerken denjenigen Platz in der Pflege der Klavierliteratur anzuweisen, der ihnen gebührt.

Dabei konnte es sich keineswegs allein um eine Bearbeitung solcher Art handeln, wie wir sie in unserer „instructiven Ausgabe klassischer Klavierwerke“ den Compositionen für Klavier allein, z. B. eben auch denen von Mozart, angedeihen liessen. Was dort geschehen, das haben wir allerdings auch hier nach den gleichen Grundsätzen ausgeführt: Erklärung der vorgeschriebenen Verzerrungen durch Aussetzen in Noten, Angabe der Phrasirung durch Legato- und Staccato-Zeichen, Bestimmung der Stärkegrade, Bezeichnung des Fingersatzes. Aber die Eigenthümlichkeit der Concerte des Meisters und der Art und Weise, wie er sie zunächst zu seinem eigenen Gebrauche niedergeschrieben, erforderte ihre ganz besondere Berücksichtigung und äusserte auf die Behandlung derselben einen sehr wesentlichen Einfluss, einen Einfluss, welcher dieser Behandlung den Charakter einer Bearbeitung in ungleich höherem Sinn, als bei jenen anderen Klavierwerken, verleihen musste.

Zu allen Zeiten und bei allen Kulturvölkern lag das Wesen der Musik im Gesang: die instrumentale Praxis war nur das Spiegelbild der vokalen, und die Verzerrungen (Ornamente), mit welchen die Sänger einem natürlichen Drang mit Geschmack Rechnung trugen, gingen auf die Instrumente nicht nur über, sondern vermehrten sich auch namhaft im Klaviersatz, zunächst wegen des kurzen Tons der früheren Instrumente, verschwanden aber sammt den betreffenden Abbreviaturen mit Eintritt eines neuen Gesangstils. Wie die Sänger die Arie auf der Bühne und im Concert vortrugen, im gleichen Sinne, nur noch mit reicherer Figuration, gab der Solospieler auf dem Klavier seine Cantilene, indem er die Tonarmuth desselben durch grössere Spielfülle ausgleichen musste, während der Sänger natürlich mit kürzeren Ornamenten auskam. Es scheint uns gar nicht denkbar, dass Mozart, was er in seinen Sonaten und Fantasien ausgeschrieben gibt, in den Concerten — die ja doch

Avant-propos

La présente édition des „Concertos de piano par Mozart“ est le fruit de la haute opinion que l'éditeur a de ces chefs-d'œuvre. En leur attribuant une valeur beaucoup plus grande qu'on ne le fait généralement, il a en vue à la fois leur grande valeur musicale et leur extrême importance pédagogique. Mozart n'a rien créé, si l'on en excepte ses opéras, où il se montre aussi original et aussi sublime. Pour ces Concertos il n'eut pas même de modèles, comme il en eut pour ses opéras: à vrai dire, Bach et Haendel ne pouvaient pas lui servir parce que la forme qu'ils avaient employée, était totalement différente. Pour Mozart, la forme qu'il a donnée à ses Concertos, est le développement de son propre style de musique de salon: ce que les trois instruments à cordes sont dans ses quatuors de piano et les quatre instruments à vent dans ses quintetti de piano, c'est l'orchestre dans ses Concertos. Mozart en fait usage d'abord avec une certaine réserve, mais il continue à lui assigner un rôle de plus en plus important, pour la forme et pour l'orchestration, jusqu'à ses derniers Concertos, qui sont les plus grandioses, ceux en ut mineur, en ré mineur et en ut majeur (figurant comme Nr. 1 dans les anciennes éditions). Le commencement aussi bien que la fin de ce genre est l'œuvre de Mozart qui, étant le premier virtuose du temps, a écrit ces Concertos pour son propre usage et y a mis tout son génie créateur. C'est ce que Mozart a créé de plus parfait pour le piano, et, avec la seule exception de Beethoven qui l'a égalé par son Concerto en ut mineur et le surpasse même par ceux en sol majeur et en mi bémol majeur, ses successeurs, n'ont pu atteindre au modèle que Mozart leur a proposé. Il arrive trop souvent dans des compositions modernes, que les proportions entre les parties du solo et de l'orchestre ne sont plus observées avec la même délicatesse de goût: dans les unes les soli dominent outre mesure, tandis que la partie de l'orchestre est gâtée et n'est plus qu'un accompagnement insignifiant; dans les autres l'orchestre est porté à un tel degré d'enflure symphonique qu'il étouffe le solo de façon que l'on pourrait parler à plus juste titre de „Concertos d'orchestre avec accompagnement de piano“ que de „Concertos de piano avec accompagnement d'orchestre“. La clarté, la transparence et la symétrie pour ainsi dire helléniques par lesquelles Mozart sait éviter tout excès dans l'un et dans l'autre sens, et où chaque note a la signification et la place que lui convient dans l'ensemble, sont remplacées aujourd'hui par une composition lourde, hérissée de passages importuns, que ne tiennent pas à l'idée fondamentale.

C'est pourquoi les Concertos de Mozart, par la noblesse et par l'idéalisme de leur conception aussi bien que par la pureté de leur forme artistique et par la composition arrondie, fine et solide dans la partie du piano, sont aujourd'hui une étude éminente et même indispensable pour le pianiste.

On ne saurait pourtant méconnaître que ces Concertos, si on voulait les présenter à nos pianistes, sans en changer la forme originale, c'est-à-dire, tels que le maître les a écrits, ne pourraient atteindre à ce but que d'une manière incomplète. Telles sont les raisons qui nous ont engagés à entreprendre une rédaction de ces Concertos qui, nous l'espérons, contribuera à reconquérir à ces chefs-d'œuvre la place qui leur est due dans les études et dans la bibliothèque du pianiste.

Il ne pouvait pas être question ici seulement d'une rédaction telle que nous l'avons appliquée dans notre „Edition instructive d'œuvres classiques pour piano“ aux compositions pour piano seul, y compris aussi celles de Mozart. Ce qui a été fait dans cet ouvrage, il est vrai, nous l'avons fait ici d'après les mêmes principes: nous avons illustré les ornements prescrits par des notes ajoutées à part, nous avons indiqué les legato et les staccato, les nuances et le doigter. Mais le caractère particulier de ces Concertos et le fait que le maître les a écrits d'abord pour son propre usage, ont réclamé nos soins tout particuliers et ont eu une influence considérable sur ce travail, laquelle devait donner à celui-ci le caractère d'un arrangement à un bien plus haut degré que dans ceux des autres œuvres pour piano.

De tous temps et chez toutes les nations civilisées le chant a été l'essence de la musique. La pratique instrumentale n'étant que le reflet de la pratique vocale, les fioritures par lesquelles les chanteurs satisfaisaient avec goût à une impulsion naturelle, ont passé dans la musique instrumentale; en outre le nombre de ces fioritures a été considérablement augmenté pour le piano. Introduites d'abord à cause du son de courte durée des instruments qui étaient alors en usage, elles ont disparu avec leurs abréviations respectives dès l'entrée d'un nouveau style dans l'art du chant. De même que le chanteur récitait un air sur la scène ou au concert, de la même manière, mais avec une figuration plus riche, le soliste jouait sa cantilène sur le piano: ce dernier se voyait contraint de compenser la courte durée des sons par leur nombre, tandis que le chanteur pouvait se contenter d'ornements moins développés. Les Concertos de Mozart aspirant à un bien plus haut degré de per-

Frau Sophie Seyboth freundschaftlich gewidmet von Sigmund Lebert.
Solostimme.
 Piano solo.

W. A. Mozart.
 Concerto N^o 1.
 Ddur. Re majeur.

Allegro.
 TUTTI.

The musical score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro' and the performance instruction is 'TUTTI'. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The score features a variety of musical textures, including dense chordal passages, flowing arpeggiated lines, and more rhythmic, staccato passages. There are several slurs and accents throughout the piece.

SOLO.

mf

legato

p

cresc.

mf

TUTTI.

SOLO.

p

The musical score is written for piano and consists of several systems. The first system is marked 'SOLO.' and 'mf', with a 'legato' instruction. It features a treble staff with a trill (tr) and a bass staff with a series of eighth notes. The second system continues the melody in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. The third system is marked 'p' and features a trill in the treble staff. The fourth system is a continuation of the previous system. The fifth system is marked 'mf' and 'cresc.', with a series of eighth notes in the treble staff. The sixth system is marked 'TUTTI.' and 'p', with a series of eighth notes in the treble staff. The seventh system is marked 'SOLO.' and 'p', with a series of eighth notes in the treble staff.

The musical score is written for piano and consists of two systems of grand staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as slurs, fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 8), and dynamic markings like 'Ped.' (pedal) and 'P' (piano). The first system spans two measures, and the second system also spans two measures. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and some measures contain multiple beamed notes. The page number '79' is visible at the bottom center.

dim. *tr*

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff contains a melodic line with a trill marked 'tr' and a 'dim.' (diminuendo) instruction. The lower staff features a continuous eighth-note accompaniment.

TUTTI. *f* *p*

This system continues the musical score. It begins with a 'TUTTI.' (tutti) marking and a forte 'f' dynamic. The upper staff has a melodic line, and the lower staff has an eighth-note accompaniment. A piano 'p' dynamic appears towards the end of the system.

SOLO. *p*

This system is marked 'SOLO.' and begins with a piano 'p' dynamic. The upper staff features a melodic line with some rests, while the lower staff continues with an eighth-note accompaniment.

This system continues the musical score. The upper staff has a melodic line with various ornaments and fingerings. The lower staff features a continuous eighth-note accompaniment.

This system continues the musical score. The upper staff has a melodic line with various ornaments and fingerings. The lower staff features a continuous eighth-note accompaniment.

tr

This system continues the musical score. The upper staff has a melodic line with a trill marked 'tr' and various ornaments and fingerings. The lower staff features a continuous eighth-note accompaniment.

First system of the musical score. It consists of a single treble staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 8 indicated. There are trills marked with 'tr' and slurs over the phrases.

Second system of the musical score. It consists of a grand staff (treble and bass staves) with a key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 8, and a trill marked 'tr'. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking 'f' (forte) is present. A section labeled 'a)' is indicated.

Third system of the musical score, a single grand staff. The right hand continues the melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 8. The left hand provides harmonic support with chords and eighth notes.

Fourth system of the musical score. It consists of a grand staff. The right hand features a melodic line with trills marked 'tr' and fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 8. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Fifth system of the musical score. It consists of a grand staff. The right hand has a melodic line with trills marked 'tr' and fingerings 1, 2, 3, 4, 5, and 8. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A dynamic marking 'p' (piano) is present. The system ends with a variation marked '(Var.)'.

Sixth system of the musical score, labeled 'a)'. It consists of a single treble staff showing a continuous eighth-note pattern.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." It is a two-staff system, with the upper staff for the vocal line and the lower staff for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into three measures. The first measure features a vocal melody starting on a whole note, followed by a piano accompaniment with a rising eighth-note pattern. The second measure continues the vocal melody with a half note and a quarter note, while the piano accompaniment features a more complex eighth-note pattern. The third measure concludes the vocal melody with a half note, and the piano accompaniment has a final chord. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." and "f".

Musical score for "L'Espresso" by Franz Liszt, Op. 28, No. 15. The score is in D major and 2/4 time. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The piano part has a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and a bass line with a steady eighth-note pattern. The introduction ends with a double bar line and a repeat sign. The main piece begins with a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with a trill and a bass line with a steady eighth-note pattern. The main piece ends with a double bar line and a repeat sign. The score is marked with "Pw." and "f".

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The voice part consists of a single melodic line. The score is divided into two systems, each with five measures. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a final double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The vocal line is written in the treble clef, and the piano accompaniment is written in the bass clef. The piano part features a prominent bass line with eighth notes and chords. The vocal line consists of a single melody line. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are written below the vocal line.

First system of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with a trill (tr) on the second measure. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of the musical score. It begins with a **SOLO.** instruction and a trill (tr) in the treble staff. The piano (p) dynamic is indicated. The treble staff has a melodic line with a trill, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. A first ending bracket labeled 'a)' is shown.

Third system of the musical score, a continuation of the previous system. It includes a **cresc.** (crescendo) marking and a fermata (wavy line) over a chord in the bass staff.

Fourth system of the musical score. It features a **cresc.** (crescendo) marking. The treble staff has a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of the musical score. It begins with a **TUTTI.** instruction and a **SOLO.** instruction. The piano (p) dynamic is indicated. The treble staff has a melodic line with a trill, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Seventh system of the musical score, a continuation of the previous system. It includes a first ending bracket labeled 'a)'.

The musical score is written for piano and violin. It consists of several systems of staves. The piano part is in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 8). Dynamics include *cresc.*, *f*, *mf*, and *SOLO.*. There are also markings like "TUTTI." and "SOLO." indicating different sections or performance styles. A specific instruction 'a)' is noted under a piano passage.

- a) Man halte die erste Note jeder Figur als Viertel aus.
 a) On tiendra la première note de chaque trait la valeur d'une noire.
 a) The first note of each group must be held as Quarter-note.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is divided into three measures. The first measure shows the vocal line with a melody of eighth and sixteenth notes, and the piano accompaniment with a simple harmonic support. The second measure continues the melody, with the piano accompaniment featuring some chords and moving lines. The third measure concludes the phrase, with the vocal line ending on a high note and the piano accompaniment providing a final harmonic support. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

2 4 1 5

f

f

TUTTI.

f

This musical score is for the 'The Swan' movement from the Suite for Piano, Op. 70, by Camille Saint-Saëns. The score is written for piano and includes a variety of musical notations and dynamics.

Key Features:

- SOLO.** The first section is marked 'SOLO.' and begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. It features a trill (tr) in the right hand and a continuous eighth-note pattern in the left hand.
- cresc.** The second section is marked 'cresc.' (crescendo) and features a continuous eighth-note pattern in the left hand and a trill (tr) in the right hand.
- p** The third section is marked 'p' (piano) and features a continuous eighth-note pattern in the left hand and a trill (tr) in the right hand.
- TUTTI.** The fourth section is marked 'TUTTI.' and begins with a *f* (forte) dynamic. It features a continuous eighth-note pattern in the left hand and a trill (tr) in the right hand.
- SOLO.** The fifth section is marked 'SOLO.' and begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. It features a continuous eighth-note pattern in the left hand and a trill (tr) in the right hand.

The score includes various musical notations such as trills (tr), crescendo (cresc.), piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). It also includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents, slurs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in D major or D minor, given the key signature of one sharp (F#). The notation is arranged in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble staff. The music is characterized by intricate fingerings, often indicated by numbers 1 through 5, and dynamic markings such as *p* (piano) and *ped.* (pedal). The first system shows a complex melodic line in the right hand with many slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system introduces a *ped.* marking and a *p* dynamic. The third system continues the melodic development in the right hand. The fourth system features a more active left hand with eighth-note patterns. The fifth system concludes the page with a final melodic flourish in the right hand and a sustained bass line. The notation is dense and detailed, typical of a professional musical score.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. Performance markings include 'TUTTI.' and 'SOLO.' above the staves, and 'p' (piano) below the staves. Trills are indicated by 'tr' above notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score is divided into sections by vertical dashed lines. The first system shows a complex melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system features a 'TUTTI.' marking and a change in the bass line. The third system has a 'SOLO.' marking and a 'p' dynamic. The fourth system continues the melodic and rhythmic development. The fifth system includes a trill and a change in the bass line. The sixth system concludes the piece with a final chord and a trill.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in D major (two sharps). The top staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, heavily ornamented with fingerings (1-5) and slurs. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. It features a grand staff. Above the system, the word "TUTTI." is written. The music continues with a similar texture to the first system, with a melodic line in the upper voice and accompaniment in the grand staff. Dynamics like *f* (forte) are indicated.

Third system of musical notation. It features a grand staff. Above the system, the word "SOLO." is written. The music continues with a similar texture to the first system, with a melodic line in the upper voice and accompaniment in the grand staff. Dynamics like *f* (forte) are indicated. Trills (*tr.*) are marked in the upper voice.

Fourth system of musical notation. It features a grand staff. Above the system, the word "TUTTI." is written. The music continues with a similar texture to the first system, with a melodic line in the upper voice and accompaniment in the grand staff. Dynamics like *f* (forte) and *p* (piano) are indicated. Crescendos (*cresc.*) and decrescendos (*dec.*) are marked.

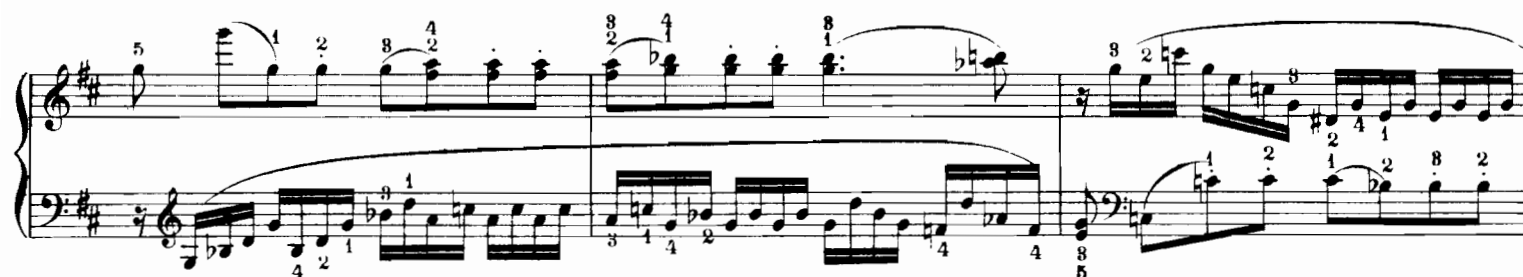
First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a melodic line with a trill in measure 1, followed by a long phrase spanning measures 2-4. The lower staff begins with a bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Performance markings include *ped.* (pedal) and asterisks indicating specific pedal points.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system continues the two-staff format. The upper staff features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 8) and a trill in measure 8. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *f*. Performance markings include *ped.* and asterisks.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system continues the two-staff format. The upper staff begins with a *TUTTI.* marking and contains a melodic line. The lower staff contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamics include *f*. Performance markings include *ped.* and asterisks.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system continues the two-staff format. The upper staff begins with a *Cadenz.* marking and contains a melodic line. The lower staff contains a bass line. Dynamics include *f*. Performance markings include *ped.* and asterisks. The name "G. Linder." is written at the end of the system.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The system continues the two-staff format. The upper staff contains a melodic line with chords. The lower staff contains a bass line with eighth notes. Dynamics include *f*.



This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation includes various musical symbols, dynamics, and fingerings.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings 1, 3, 2, 4, 1, 5, 2, 1, 2. The bass staff has a bass line with fingerings 1, 2, 3, 2, 3. Dynamics include *sf* and *f*. There are also slurs and accents.
- System 2:** Continues the melodic and bass lines. Dynamics include *f* and *ff*. There are slurs and accents.
- System 3:** Continues the melodic and bass lines. Dynamics include *ff*. There are slurs and accents.
- System 4:** Continues the melodic and bass lines. Dynamics include *sf* and *cresc.*. There are slurs and accents.
- System 5:** Continues the melodic and bass lines. Dynamics include *sf* and *cresc.*. There are slurs and accents.
- System 6:** Continues the melodic and bass lines. Dynamics include *sf* and *cresc.*. There are slurs and accents.

The notation includes various musical symbols, dynamics, and fingerings. The page is numbered 18 in the top left corner.

1323 *tr*

1323

1323 *tr*

ff

Ad. *

Ad. *

TUTTI.

f

p

tr

TUTTI. **SOLO.**

TUTTI. **SOLO.**

a) *mp* *f* *p* *f* *p*

TUTTI. **SOLO.**

b) *p*

a)

b)

a) *tr* 3 2 3 2 5 4 1 4 2 *tr* 4 1 3 4 2 *tr*

b) *tr* 23 *p* *tr* 1 3 2 *tr*

c) *f* *cresc.* *sf* *f* *tr* 1323 *tr* *mf* *tr* 28 28 84 28 *TUTTI.*

d) *SOLO.* *p* *tr* *TUTTI.*

a) *tr* 2 3 2 2 *tr* *sf* *cresc.* *f* *tr* 1323 *tr* *mf* *tr* 28 28 84 28 *TUTTI.*

b) *tr* 2 3 2 2 *tr* *sf* *cresc.* *f* *tr* 1323 *tr* *mf* *tr* 28 28 84 28 *TUTTI.*

c) *tr* 2 3 2 2 *tr* *sf* *cresc.* *f* *tr* 1323 *tr* *mf* *tr* 28 28 84 28 *TUTTI.*

d) *tr* 2 3 2 2 *tr* *sf* *cresc.* *f* *tr* 1323 *tr* *mf* *tr* 28 28 84 28 *TUTTI.*

a) *tr* 2 3 2 2 *tr* *sf* *cresc.* *f* *tr* 1323 *tr* *mf* *tr* 28 28 84 28 *TUTTI.*

b) *tr* 2 3 2 2 *tr* *sf* *cresc.* *f* *tr* 1323 *tr* *mf* *tr* 28 28 84 28 *TUTTI.*

c) *tr* 2 3 2 2 *tr* *sf* *cresc.* *f* *tr* 1323 *tr* *mf* *tr* 28 28 84 28 *TUTTI.*

d) *tr* 2 3 2 2 *tr* *sf* *cresc.* *f* *tr* 1323 *tr* *mf* *tr* 28 28 84 28 *TUTTI.*

- b) Bei diesen Figuren halte man immer die erste Note als Viertel aus.
 b) On tiendra la première note de chaquetrait la valeur d'une noire.
 b) In all of these figures the first note should be held as Quarter-note.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in G major or D minor, given the key signature of one sharp (F#). The notation is arranged in systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble staff. The piece features a variety of musical elements:

- Dynamics:** The score includes markings for *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte).
- Articulation:** Trills (tr) and accents (>) are used to highlight specific notes.
- Performance Instructions:** Sections are marked as *SOLO.* and *TUTTI.*, indicating changes in the number of instruments or the intensity of the performance.
- Figured Bass:** The bottom staff of each system contains figured bass notation, providing harmonic guidance for the left hand.
- Ornamentation:** The final system includes a section labeled 'a)' with a series of rapid, repeated notes, possibly representing a trill or a specific ornament.

The notation is written in a clear, professional style, with various musical symbols and markings that are standard in classical music scores.

TUTTI.

SOLO.

TUTTI.

SOLO.

a)

Cadenz.

34

tr

34

tr

G. Linder.

in tempo

p

tr

rit.

cresc.

in tempo

f

sf

mf

cresc.

rit.

pp

p

f

cresc.

dim.

p

Allegro.

TUTTI.

This musical score is for a piano piece, measures 1 through 12. It is written in treble and bass staves with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro.' and the performance instruction is 'TUTTI.'.

The score begins with a forte (*f*) dynamic. Measures 1-2 feature a half note in the treble and a whole note in the bass. Measures 3-4 show a more active melody in the treble with eighth notes, while the bass continues with half notes. Measures 5-6 introduce a slur over the treble staff and a crescendo hairpin. Measures 7-8 show a change in the bass line with eighth notes. Measures 9-10 feature a piano (*p*) dynamic and a change in the treble melody. Measures 11-12 conclude the system with a piano (*p*) dynamic and a final chord in the treble.

SOLO.

f

tr 4 3

a)

b)

TUTTI.

SOLO.

TUTTI.

SOLO.

TUTTI.

p

c)

TUTTI.

SOLO.

p



5 3 1 1 4 1 3 8 2 4

3 4 1 2 2 8 2 8

p

3 2 8 4

2 5 1 2 4 1 8 4 2

1

3 2 8 2 8

2 4

5

4
cresc.
f Ped.
mf
cresc.
cresc.
cresc.
f
Ped.
TUTTI.
79

SOLO. *mf* *m.g.*

mf *m.d.*

79

85614

Detailed description: This is a musical score for piano and solo voice. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system shows the piano accompaniment and a solo voice entry marked 'SOLO. mf m.g.'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line. The solo voice part has a melodic line with some grace notes. The second system continues the piano accompaniment with various articulations like accents and slurs. The third system shows the piano part with more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system shows the piano part with a more active bass line and some slurs. The score ends with a final measure marked '79'.

SOLO.

Musical score for piano, featuring a series of measures with dynamic markings *ff* and *f*, and articulation marks *tr* (trills). The score is divided into sections labeled **TUTTI.** and **SOLO.** The key signature is one sharp (F#).

Technical exercise or fingering pattern for the right hand, showing fingerings (1-5) and dynamics (*f*).

Musical score for piano, featuring a series of measures with dynamic markings *f* and articulation marks *tr* (trills). The score is divided into sections labeled **TUTTI.** and **SOLO.** The key signature is one sharp (F#).

Technical exercise or fingering pattern for the right hand, showing fingerings (1-5) and dynamics (*f*).

Technical exercise or fingering pattern for the right hand, showing fingerings (1-5) and dynamics (*f*).

Musical score for piano, featuring a series of measures with dynamic markings *f* and articulation marks *tr* (trills). The score is divided into sections labeled **TUTTI.** and **SOLO.** The key signature is one sharp (F#).

[illegible]

This musical score page contains measures 34 through 39. It is written for piano (p) and violin (v). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex melodic line in the left hand. The violin part has a melodic line with slurs and fingerings. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system contains measures 34-35, and the second system contains measures 36-39. The piano part includes dynamic markings of *mf* and *cresc.* The violin part includes dynamic markings of *f* and *mf*. The score also includes a trill (tr) and a fermata (fer.) in the violin part.

Measures 34-39. The score is written for piano (p) and violin (v). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex melodic line in the left hand. The violin part has a melodic line with slurs and fingerings. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system contains measures 34-35, and the second system contains measures 36-39. The piano part includes dynamic markings of *mf* and *cresc.* The violin part includes dynamic markings of *f* and *mf*. The score also includes a trill (tr) and a fermata (fer.) in the violin part.

First system of a musical score in D major. The right hand features a melodic line with eighth notes and a trill at the end, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*. Fingering numbers 1, 2, 1, 8 are present.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic development with chords and moving lines. Dynamics include *cresc.* and *f*. Fingering number 1 is shown.

Third system of the musical score. The right hand has a more active melodic line with trills and slurs. Dynamics include *f* and *ped.*. Fingering numbers 1, 2, 1, 4, 5, 3, 4, 5, 8 are present.

Fourth system of the musical score. The right hand features a rapid sixteenth-note scale. Dynamics include *ped.* and *f*. Fingering numbers 1, 5, 3, 8 are present.

Fifth system of the musical score, showing the right hand with a trill and the left hand with a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

Sixth system of the musical score, marked *TUTTI.* The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 are present.

Seventh system of the musical score. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 are present.

Cadenz.

G. Linder.

First system of musical notation (measures 1-4). The piece is in D major (two sharps). The right hand starts with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand begins with a forte (*f*) dynamic and plays a descending eighth-note scale. A *rit.* (ritardando) marking appears in the left hand at the end of measure 4.

Second system of musical notation (measures 5-8). The right hand continues with flowing eighth-note passages. The left hand features a descending eighth-note scale in measure 5, followed by chords and eighth notes. A *rit.* marking is present in the left hand at the end of measure 8.

Third system of musical notation (measures 9-12). The right hand plays a continuous eighth-note scale. The left hand provides harmonic support with chords and eighth notes. A *rit.* marking is present in the left hand at the end of measure 12.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The right hand continues the eighth-note scale. The left hand features a descending eighth-note scale in measure 13, followed by chords. A *poco rubato* marking is present in the left hand at the end of measure 14. A *rit.* marking is present in the left hand at the end of measure 16.

Fifth system of musical notation (measures 17-20). The right hand continues the eighth-note scale. The left hand features a descending eighth-note scale in measure 17, followed by chords. A *rit.* marking is present in the left hand at the end of measure 20.

Sixth system of musical notation (measures 21-24). The right hand continues the eighth-note scale. The left hand features a descending eighth-note scale in measure 21, followed by chords. A *rit.* marking is present in the left hand at the end of measure 24.

Seventh system of musical notation (measures 25-28). The right hand continues the eighth-note scale. The left hand features a descending eighth-note scale in measure 25, followed by chords. A *rit.* marking is present in the left hand at the end of measure 28.

This page contains seven systems of musical notation for piano. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *m.g.*, *m.d.*, *cresc.*, *p*, *mf*, and *ff*. The notation also includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (e.g., accents, slurs). The page number 37 is in the top right corner.

First system of musical notation, measures 1-5. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. Dynamics include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 4.

Second system of musical notation, measures 6-10. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand features chords and eighth-note figures. Dynamics include *sf* and *mf*. Measure numbers 8, 1, 4, 5, and 1 are indicated above the staff.

Third system of musical notation, measures 11-15. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays chords and eighth notes. Dynamics include *sf* and *f molto cresc.* (f marcato molto crescendo). Measure numbers 8, 28, 48, 28, and 23 are indicated above the staff.

Fourth system of musical notation, measures 16-18. The right hand features a melodic line with a crescendo, while the left hand plays chords. Dynamics include *sf* and *ff* (fortissimo).

Fifth system of musical notation, measures 19-23. The right hand has a melodic line, and the left hand plays chords. The section is marked *TUTTI.* (Tutti). Dynamics include *f* (forte).

Sixth system of musical notation, measures 24-28. The right hand features a melodic line, and the left hand plays chords. The section ends with a double bar line.

who took special cognizance of this fact in his edition of six of Mozart's Concertos, and we do not hesitate to confess that we have used many of his readings, so far as they are not opposed to Mozart's style, and do not appear too modern in flourishing phrases. For, with all our admiration of Hummel, we cannot help saying that he has dealt with Mozart's property too arbitrarily, and has altered it too much in the fashion of his time and even tampered with the harmony. Although we have taken into account the enlarged compass of the modern Piano-forte (restricting ourselves to an enlargement of only half an octave), yet we have never let the co-operation of the Orchestra be out of our consideration, especially where Mozart by the restriction to five octaves was bound to diatonic execution, while many analogous passages are more harmonically constructed.

With all the diversions of our edition from the original, we have taken care that the original form is always recognizable, and have made it possible for every player to use, according to his own discretion the original or our alteration. The large notes in the principal staves of the solo-part render the original as written by Mozart, according to the best existing editions (a few mistakes, which have been overlooked in other editions, are mentioned in foot-notes). The dynamic marks, which are almost entirely missing in the original, have been added by us, also the phrasing, which in the other editions is not often and then sometimes imperfectly given, and lastly the pedal-marks. Who, therefore, wishes to play the original form of the solopart of a whole Concerto or of a part of it, be it with accompaniment of the original orchestral parts or of an arrangement hereof, must only use the large notes in the principal staves. At the same time our edition is arranged in such a way that each Concerto may be played for Piano-forte without accompaniment, like a Sonata. In this case the smaller notes on the principal staves are to be played with the large notes of the same staves, or in certain cases, where it appears unavoidable, the small notes are to be played instead of the large ones. (Pedal-marks in small type are likewise only to be used, when the Concerto is played without accompaniment.) Sometimes a smaller staff, marked "Accp." is added to the lower of the principal staves. This staff contains the supplemental notes in place of the missing accompaniment, and is always to be played instead of the lower with the upper principal staff, and where a double staff with smaller notes is added under the principal staves, it is invariably to be played instead of the latter, always supposing, that the composition is to be played without accompaniment. By this insertion of the orchestral accompaniment into the solo-part, the player is enabled, not only to reproduce the composition in its entirety, as far as the modern technique allows it, but also to watch the accompaniment, where he plays with it. (He must then of course omit the smaller notes.) This way of acquiring a knowledge of the whole composition is only an imperfect compensation for the study of the full score,¹ which we strongly recommend to every student.

To make the difference between the solo-part and its accompaniment apparent, we have printed our modifications and supplements to the former partly in remarks under the musical text, but mostly on separate staves, which will be found either above or below the original. Where this is altered in both hands, we have added two staves, but where only one staff appears above the original, it is to be taken with the original and played with the lower principal staff, and vice versa, where a single staff is placed under the original and not marked "Accp." or "Var." it is to be played with the upper staff of the original. Only as an exception have we inserted small notes into the original. We do not intend to give these instead of the accompaniment, but we propose to use them as completions for the solo-part, even when the Concerto is played with accompaniment. They are always marked "Var.". We have inserted as far as possible in the staves, showing our alterations (which are by the way always printed in smaller type), the principal parts of the accompaniment, and distinguished them from the additions, to the solo-part by still smaller type; these still smaller notes are of course only to be played, where there is no accompaniment at all. Still there are some passages in which the performer who plays without accompaniment, must omit our alterations and use the additions in the principal staves, — which will be easily found by the contents of both.

It was naturally our duty to fill those places which Mozart left free for cadences, and which he always extemporized, with cadences of our own composition. These cadences are likewise printed on small staves, over the original; where a cadence interrupts the progress of the composition for a longer time, the staves, containing the latter, are left out, and only the smaller staves run on. Where the cadence is not by the editors, the name of the composer is mentioned at the commencement.

¹ These full scores have all been published lately by Messrs. Breitkopf & Härtel of Leipzig.

höhere Ansprüche machten — ebenso wenig gespielt, wie ausgeschrieben habe. Vernahmen wir ja doch auch in unserer Jugend von zuverlässigen Männern, die Mozart noch selbst spielen gehört, mit welchem Reichthum von improvisirter Ornamentik und Variirung er seine Vorträge ausgestattet habe. Die Ornamentik spielte überhaupt in jener Periode eine grosse Rolle, so dass öfters, wenn ein Componist sie nicht wünschte, er diess durch die ausdrückliche Bezeichnung „senza ornamenti“ zu erkennen gab. Mozart's reichbegabter Schüler Hummel war es auch, der hierauf in seiner Bearbeitung von sechs Mozart'schen Concerten Rücksicht nahm, und wir standen nicht an, von dem Seinigen Manches zu benützen, soweit es nicht dem Mozart-Stile zu widersprechend und in der Figuration zu sehr modernisirt erschien. Denn wir müssen bei all unserer Verehrung für Hummel leider zugeben, dass derselbe mit dem Mozart'schen Erbe zu souverän geschaltet und dasselbe im Geiste der damaligen Mode verarbeitet, ja sogar die Harmonisirung unverantwortlich geändert hat. — Wenn wir gleichfalls dem erweiterten Klavierumfang, aber meist nur mit Beschränkung auf etwa eine halbe Oktave, Rechnung trugen — was keineswegs des blossen „Effekts“ halber geschah — so nahmen wir dabei sorgfältige Rücksicht auf Klangeinheit mit dem Orchester; ebenso bei sonstigen Varianten, namentlich an Stellen, wo Mozart durch die Beschränkung auf fünf Oktaven zu diatonischer Ausführung genöthigt war, während manche Parallelstelle mehr harmonisch ausgeführt ist.

Bei allen Abweichungen unserer Bearbeitung vom Original ist jedoch zugleich dafür gesorgt worden, dass letztere überall als solches kenntlich zu machen, so dass es beim Gebrauch der vorliegenden Ausgabe jedem ermöglicht ist, sich nach Gutdünken der Originalfassung oder unserer Varianten zu bedienen. Die Hauptsysteme der Solostimme geben nämlich in den gross gestochenen Noten durchweg das Original wieder, so, wie es den besten seitherigen Ausgaben zufolge von Mozart niedergeschrieben ist (einzelne, auf offenbaren Versehen beruhende Differenzen sind in Anmerkungen erwähnt). Nur die zu diesen Noten gehörigen dynamischen Zeichen, an welchen es im Original fast gänzlich fehlt, sind von uns ergänzt; ebenso die Phrasirung, deren Angabe in den seitherigen Drucken nicht häufig und vielfach unpunktlich ist, übrigens von uns nach Gebühr ästimmirt wurde; endlich auch die Pedalzeichen. Wer somit, sei es von einem ganzen Concert oder von einzelnen Partien eines solchen, die pure Originalfassung der Solostimme, wie sie zur Ausführung in Verbindung mit der ursprünglichen Orchesterbegleitung oder mit einem Ersatz der letzteren dient, spielen will, hat sich lediglich an die in grossen Noten gegebene Darstellung auf den Hauptsystemen zu halten. Unsere Ausgabe ist jedoch zugleich so eingerichtet, dass jedes Concert auch ohne alle Begleitung auf dem Klavier allein ausgeführt werden kann, gleich einer Sonate. Zu diesem Behufe sind aus der Solostimme ausser den grossen Noten der Hauptsysteme auch noch die auf eben diesen Systemen beigefügten kleineren Noten zu spielen, beziehungsweise sind bisweilen, in Fällen, wo diess von selbst einleuchtet, die kleinen Noten anstatt der gleichzeitigen grossen zu nehmen (Pedalzeichen in kleinerer Schrift gelten gleichfalls nur für die Ausführung ohne Begleitung); mitunter aber ist dem unteren der beiden Hauptsysteme noch ein in kleineren Noten gestochenes Nebensystem mit der Bezeichnung „Accp.“ unterlegt, welches alsdann die zum Ersatz des Accompaniments nöthige Ergänzung enthält und an Stelle des unteren Hauptsystems mit dem oberen zusammenzuspielen ist; wo endlich unter den Originalsystemen noch ein Doppelsystem mit kleineren Noten angebracht ist, da hat man sich dessen ausschliesslich zu bedienen, wenn man ohne Begleitung spielen will. Mittels dieser Einverleibung der Orchesterpartie in die Solostimme ist dem Spieler zugleich, soviel als es die Rücksicht auf Spielbarkeit gestattet, nicht nur die vollständige Anschauung der ganzen Composition gewährt, sondern auch für den Fall, dass er mit Begleitung (also mit Weglassung jener kleinen Noten) spielt, ein Ueberblick über diese Begleitung ermöglicht. Doch ist eine solche Kenntnissnahme vom Ganzen natürlich nur ein unvollkommenes Surrogat für das Studium der Partitur, welches jedem Kunstbessenen nicht genug zu empfehlen ist.¹

Im Unterschied nun von der Original-Solostimme und der mit derselben verbundenen Begleitungsartie sind unsere Angaben über die Ausführungsweise, unsere Varianten und Ergänzungen zu der Solopartie selber, theilweise in Anmerkungen unter dem musikalischen Text, grösstentheils aber auf besonderen Nebensystemen unmittelbar über, beziehungsweise unter den Hauptsystemen ausgedrückt. Und zwar sind da, wo beiden Händen eine Abweichung vom Original zugebracht ist, zwei Systeme, welche diese enthalten, über das letzte gesetzt; wo dagegen nur ein System über den Originalsystemen steht, da gilt jenes an Stelle des oberen Originalsystems und wird mit dem unteren Hauptsystem zusammengespielt; um-

¹ Die Partituren sind in neuester Zeit bei Breitkopf & Härtel vollständig erschienen.

fection que ses Sonates et ses Fantaisies, où il a pourtant écrit ces développements tout au long, nous avons de la peine à croire qu'il n'ait pas joué aussi dans ces Concertos ce qu'il a omis d'écrire. Nous avons le témoignage d'hommes dignes de foi qui ont entendu Mozart lui-même et qui, dans notre jeunesse, nous ont peint la richesse d'ornementation et de variantes improvisées dont Mozart avait embelli son exécution. En outre l'ornementation jouait, à cette époque, un grand rôle dans l'art, de sorte que souvent un compositeur qui ne la désirait pas, exprimait son intention par l'indication expresse de „senza ornamenti“. Or, ce fut Hummel, ce disciple si richement doué de Mozart, qui s'y conforma dans sa rédaction de six Concertos de Mozart et nous n'avons pas hésité de nous y conformer souvent, à moins qu'elle ne parût trop contraire au style du grand maître ou trop modernisée dans la figuration: malgré tout notre respect pour Hummel nous constatons avec regret qu'il en a usé trop arbitrairement avec l'héritage de Mozart, qu'il a rédigé dans l'esprit de la mode de son époque et qu'il en a même changé l'harmonie d'une manière impardonnable.

Enfin, tout en tenant compte de l'étendue du piano augmentée depuis, mais en nous bornant à une demi-octave ou à-peu-près — ce que nous n'avons pas seulement fait pour l'effet — nous n'avons jamais perdu de vue l'harmonie avec l'orchestre; c'est la même chose avec les autres variantes et surtout avec des passages où Mozart étant limité à cinq octaves, se vit forcé de leur donner un développement diatonique, tandis que nous leur avons fréquemment substitué une variante plus harmonique.

Malgré toutes les différences qu'il y a entre notre rédaction et l'original, nous avons pris soin de faire ressortir celui-ci par l'arrangement extérieur, de sorte qu'on a le choix de se servir à son gré du texte original ou de nos variantes. Lorsque les systèmes principaux de la partie du solo sont représentés par de grandes notes, ils reproduisent simplement l'original tel qu'il a été écrit par Mozart, d'après l'autorité des meilleures éditions qui ont été publiées jusqu'ici (quelques différences causées par des erreurs manifestes sont mentionnées dans des notes). Les indications pour les nuances, dont l'original manque presque tout-à-fait, ont été seules ajoutées par nous; il en est de même pour le phraser dont l'indication n'est pas fréquente et souvent inexacte dans les éditions que nous avons, mais qui a été prise en considération dans la présente édition, autant qu'elle le méritait; il faut y ajouter les signes pour l'usage de la pédale. Celui qui voudra jouer la partie principale d'un Concerto entier ou de quelques unes de ses parties telle qu'elle sert pour l'exécution avec l'accompagnement d'orchestre d'après la partition originale, ou avec une réduction arrangée, n'aura qu'à se tenir aux grosses notes imprimées sur les systèmes principaux. Cependant nous avons arrangé en même temps notre édition de façon que chaque Concerto puisse être exécuté, sans aucun accompagnement, pour le piano seul comme une sonate: dans ce cas il faut jouer dans la partie du solo, outre les grandes notes des systèmes principaux, encore les petites notes qu'on a ajoutées sur ces mêmes systèmes, ou parfois, dans des cas où cela va sans dire, les petites notes au lieu de grandes auxquelles elles correspondent (de même les signes pour l'usage de la pédale donnés dans des caractères moins grands ne se rapportent qu'à l'exécution sans accompagnement). Parfois cependant un système parallèle gravé dans des caractères moins grands est substitué au second des deux systèmes principaux et marqué par cette abréviation: „Accp.“; il faut jouer ce système parallèle, qui contient le supplément nécessaire pour remplacer l'accompagnement, avec le premier système principal et laisser de côté le second. En dernier lieu lorsque au dessous des deux systèmes principaux il se trouve encore un double système en petits caractères, il faut s'en servir exclusivement toutes les fois que l'on veut jouer sans accompagnement. Cette réunion de la partie de l'orchestre avec celle du solo offre un double avantage: non seulement le pianiste aura une idée complète de la composition tout entière, avec les restrictions qu'on a dû s'imposer pour rendre l'exécution possible, mais encore, lorsqu'il jouera avec accompagnement (et qu'il omettra par conséquent ces petites notes), il pourra en même temps suivre ce dernier. Mais néanmoins la notion que l'on aura ainsi de l'ensemble, ne sera qu'une compensation incomplète pour l'étude de la partition que l'on ne saurait trop recommander à tout musicien.¹

Afin de bien distinguer nos indications pour l'exécution, nos variantes et nos suppléments, de la partie originale du solo et de son accompagnement, nous les avons donnés en partie par des notes placées au-dessous du texte musical, mais pour la plupart par des systèmes parallèles spéciaux, placés directement au-dessus ou au-dessous des systèmes principaux. Lorsqu'il y a des variantes pour les deux mains, elles sont placées dans deux nouveaux systèmes au-dessus de la partie originale. Lorsqu'il n'y a qu'un seul système placé au-dessus des systèmes originaux, il faut le substituer à celui qui est en haut et le jouer avec le second; lorsqu'il se trouve placé

¹ Une édition complète de ces partitions a dernièrement paru chez Messieurs Breitkopf & Härtel à Leipzig.

Our edition contains not only the solo-part and the inserted orchestral parts, but also an arrangement of the latter for an accompaniment, which may be found more feasible. Instead of the orchestra, which is not always procurable, where a performance of the Concertos is desirable, in their original form of juxtaposition of solo-part and accompaniment, either our arrangement of the whole accompaniment for a second Pianoforte may be taken, or the arrangement of the same for string-quintet, which is specially arranged for this edition and added in separate parts. The latter accompaniment is more effective than that of a Pianoforte, on account of the difference in colour of tone and of the individualizing of the various parts. It will also be found very useful for small performances in music-schools and similar institutions. The parts of our Quintet-accompaniment must of course not be used for the accompaniment of full orchestra, as they naturally contain the wind-parts of the latter. Where a full orchestral accompaniment is to take place, the orchestral parts, published by Messrs. Breitkopf & Härtel, may be used. We must emphatically mention, that the solo-player who plays with accompaniment of a second Pianoforte, of the string-quintet or of the full orchestra, must leave out the "tutti" and other notes of accompaniment, which he may find in his part, but our modifications will go with our arrangement of the accompaniment as well as with the original orchestral parts.

We have chosen for our edition those 22 of Mozart's Pianoforte-Concertos (omitting the four earliest, composed in 1767), which we consider most suitable for the concert-room, or most practicable for study; i. e.—all Concertos for one Pianoforte and the Concert-Rondo in D major. The Concertos are numbered in chronological order in our edition, the numbers, under which they are known in the old edition of Breitkopf & Härtel, being added in brackets.

The following gentlemen have kindly assisted the undersigned in this edition: Professor Dr. Faisst, Director of the Conservatorium of music in Stuttgart, Gottfried Linder, Professor at the same Institution, Kapellmeister Ignaz Lachner of Frankfort on the Maine and Hofkapellmeister Vincenz Lachner of Carlsruhe.

We have only to say, in conclusion, that it is our sincere desire that our work may not only facilitate the propagation of real art, but also bring these half forgotten masterworks into that favour which they deserve.

Stuttgart, December 1880.

Dr. Sigmund Lebert.

gekehrt, wo ein einziges System unter den Hauptsystemen beigelegt und nicht mit „Accp.“, sondern mit „Var.“ oder gar nicht weiter bezeichnet ist, da wird das obere Originalsystem mit diesem unten angefügten System zusammengespield. Nur ausnahmsweise sind mitunter auch in die Originalsysteme selbst kleine Noten eingetragen, welche wir nicht als Ersatz für die Begleitung geben, sondern in die Solopartie selber (auch wenn ein Accompanement mitgeht) als Ausfüllungen aufzunehmen vorschlagen; sie sind dann aber stets ausdrücklich mit „Var.“ bezeichnet. Uebrigens sind auch in unsere Variantensysteme — welche überall in kleinerer Schrift gestochen sind als die Originalsysteme — soviel als thunlich wieder die wesentlichsten Bestandtheile der Begleitung aufgenommen und von dem, was der Solopartie als solcher zukommen soll, durch abermals kleinere Noten unterschieden: diese noch kleineren Noten sind somit nur zu spielen, wenn keinerlei Begleitung mitgeht. Jedoch kommen bisweilen auch solche Stellen vor, bei welchen, falls man ohne Begleitung spielt, auf unsere Varianten zu verzichten und das in den Hauptsystemen Notirte zu benutzen ist — was sich aus dem beiderseitigen Inhalte immer leicht erkennen lässt.

Selbstverständlich lag unserer Bearbeitung auch die Aufgabe ob, diejenigen Stellen, welche Mozart für Cadenzen freigelassen hat, die er aus dem Stegreif ausführte, mit ausgeschrieben Cadenzen auszufüllen. Diese Cadenzen sind in gleicher Weise auf Nebensystemen über dem Original notirt, wie die Varianten, nur dass da, wo eine Cadenz den Fortgang des Originals auf längere Zeit unterbricht, die für dieselbe bestimmten Nebensysteme für sich allein, ohne dazwischenliegende Hauptsysteme fortlaufen. In denjenigen Fällen, wo die Ausarbeitung einer Cadenz nicht von der Redaction selbst herrührt, sind die Componisten an Ort und Stelle namhaft gemacht.

Unsere Bearbeitung der Mozart'schen Concerte erstreckt sich nun aber über die Solostimme und die derselben einverleibte Orchesterpartie hinaus auch auf die Beigabe von Arrangements dieser letzteren für eine von der Solopartie getrennte, ohne Schwierigkeit zu beschaffende Begleitung, und zwar in zweierlei Gestalten, von denen je nach Umständen die eine oder die andere gewählt werden kann. An die Stelle des Orchesters, das ja doch nicht überall, wo man die Concerte in einer ihrer ursprünglichen Gegenüberstellung von Klavier- und Orchester-Partie möglichst entsprechenden Weise zu Gehör bringen möchte, leicht zu haben ist, kann nämlich entweder unsere Uebersetzung der gesamten Accompanements für ein zweites Klavier treten, oder aber — bedeutend wirksamer vermöge der Ungleichartigkeit der Klangfarben und der Individualisirung der verschiedenen Stimmen — die in Einzelstimmen beigegebene Begleitung für Streichquintett (wo möglich mehrfach zu besetzen), welche ebenfalls für unsere Ausgabe besonders arrangirt ist und namentlich zu kleineren Concertaufführungen, zum Gebrauch in Musikschulen und sonstigen Instituten ohne Zweifel willkommen sein dürfte. Dagegen sind für Aufführungen mit ganzem Orchester nicht die Stimmen unserer Quintett-Arrangements zu benutzen, welche natürlich auch die Bläserpartien des Originals ersetzen, sondern die bei Breitkopf & Härtel erschienenen Original-Orchesterstimmen. Dass bei jeder Ausführung, bei der dem Solospieler eine besondere Begleitung, sei es auf zweitem Klavier, oder mit Streichquintett, oder mit ganzem Orchester, zur Seite steht, der erstere die Tutti und sonstigen Begleitungsnoten seiner Stimme nicht mitzuspielen hat, sei hier noch ausdrücklich erinnert; ebenso aber auch, dass unsere Varianten nicht bloss mit den von uns arrangirten Begleitungen, sondern in gleicher Weise mit der Mozart'schen Originalbegleitung zusammen als ein einheitliches Ganzes zu gebrauchen sind.

Wir geben in unserer Ausgabe von den sämtlichen Klavierconcerten Mozart's, mit Uebergang der vier ältesten aus dem Jahre 1767, diejenigen 22 Nummern, welche unseres Erachtens theils für den Concertsaal, theils für den Unterricht noch praktisch sind, d. h. alle ganzen Concerte für ein Klavier nebst dem Concert-Rondo in D dur. Die Numerirung der ganzen Concerte in dieser Ausgabe hält die chronologische Reihenfolge ein; jedoch sind in Klammern diejenigen Nummern beigelegt, unter welchen jene in der alten Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe bekannt geworden sind.

Als Mitarbeiter an der vorliegenden Ausgabe sind dem unterzeichneten Herausgeber die Herren Professor Dr. Faisst, Director des Stuttgarter Conservatoriums für Musik, und Gottfried Linder, Professor an eben diesem Institute, sowie die Herren Kapellmeister a. D. Ignaz Lachner in Frankfurt a. M. und Hofkapellmeister a. D. Vincenz Lachner in Carlsruhe an die Hand gegangen.

Möge nun diese Arbeit Früchte bringen für die Pflege echter Kunst, wie sie der heutzutage halb vergessenen Meisterwerke, die ihre Grundlage bilden, würdig sind!

Stuttgart, im December 1880.

Professor Dr. Sigmund Lebert.

au-dessous des systèmes principaux et qu'il n'est pas marqué par „Accp.“, mais par cette abréviation: „Var.“, ou qu'il n'est pas marqué du tout, il faut jouer ce système supplémentaire ajouté en bas avec le premier des deux systèmes principaux. Ce n'est que par exception qu'il se trouve parfois des petites notes intercalées dans les systèmes originaux eux-mêmes, et alors nous ne les donnons pas comme remplacement de l'accompagnement; nous proposons seulement de les introduire comme augmentation dans la partie du solo même (quand même il y a un accompagnement). De plus elles sont toujours marquées expressément par cette abréviation: „Var.“. Du reste, nous avons également introduit dans nos systèmes de variantes (qui sont tous gravés avec des caractères moins grands que les systèmes originaux), autant qu'il était possible, les parties essentielles de l'accompagnement et nous les avons distinguées, avec des caractères encore plus petits, ce qui appartient exclusivement à la partie du solo: il ne faut donc jouer ces notes plus petites que lorsqu'il n'y a point d'accompagnement. Parfois cependant il se trouve des passages dans lesquels, lorsqu'on joue sans accompagnement, il faut renoncer à nos variantes et se servir de ce que nous avons noté dans les systèmes principaux — ce que l'on n'aura pas de peine à voir en comparant les différents systèmes.

Il va sans dire que notre rédaction nous a imposé la tâche de remplir par des cadences développées les passages que Mozart a laissés libres pour des cadences improvisées. Ces cadences sont notées, de même que les variantes, dans des systèmes supplémentaires au-dessus de l'original; seulement, lorsqu'une cadence interrompt la marche de l'original pour quelque temps, les systèmes parallèles qui la contiennent, continuent seuls, tandis que les systèmes principaux sont coupés et remis après la fin de la cadence. Lorsque le développement d'une cadence n'est pas l'œuvre des arrangeurs, les noms des compositeurs y sont ajoutés.

Or notre arrangement des „Concertos de piano par Mozart“ s'étend au-delà de cette réunion entre les parties du solo et de l'orchestre, jusqu'à donner des arrangements pour un accompagnement à part que l'on pourra facilement se procurer. Pour cela on peut même choisir entre deux manières. On sait qu'il n'est pas toujours facile de trouver un orchestre, lorsqu'on veut exécuter ces Concertos et reproduire assez exactement l'accompaniment qu'il y a dans l'original entre la partie du solo et celle de l'orchestre. On peut alors se servir de notre arrangement de l'accompagnement pour un second piano; ou bien — ce qui, par la différence des sons et par l'individualisation produite par la différence des instruments, fera encore plus d'effet — on se servira de notre arrangement de l'accompagnement pour un quintette d'instruments à cordes, dont les parties seront données à part (et que l'on doublera, si c'est possible). Cet arrangement a été fait exprès pour cette édition et viendra, sans doute, à propos pour servir à de petites exécutions musicales et pour être mis en usage dans les Conservatoires ou dans d'autres institutions. Cependant, pour des exécutions avec orchestre complet, il ne faut pas se servir de notre arrangement pour quintette qui naturellement remplace aussi les instruments à vent de l'original, mais plutôt des parties originales de l'orchestre qui ont paru chez Messieurs Breitkopf et Härtel. Le pianiste doit se souvenir de ne pas jouer les tutti et les autres notes qui ne servent que comme accompagnement de sa partie, toutes les fois qu'il est secondé d'un accompagnement soit d'un second piano, soit d'un quintette d'instruments à cordes ou enfin d'un orchestre complet. De plus nous répétons qu'on peut se servir de nos variantes non seulement avec nos arrangements, mais aussi avec l'accompagnement primitif de Mozart, tout en conservant le caractère de l'ensemble.

Nous donnons dans notre édition de tous les „Concertos de piano par Mozart“ les 22 numéros qui ont encore une valeur pratique pour la salle de concert ou pour l'école, c'est-à-dire, tous les Concertos entiers pour un seul piano et le Concerto-Rondo en ré majeur, en omettant les quatre plus anciens de l'an 1767. Le numérotage des Concertos entiers dans cette édition suit l'ordre chronologique; cependant nous avons ajouté en parenthèse les numéros par lesquels ces Concertos sont connus dans l'ancienne édition de Messieurs Breitkopf et Härtel.

Les personnes suivantes ont bien voulu assister l'arrangeur soussigné dans son travail:

Mr. le professeur Dr. Faisst, directeur du Conservatoire de musique de Stuttgart,
Mr. Gottfried Linder, professeur au Conservatoire de Stuttgart,
Mr. Ignaz Lachner, ancien maître de chapelle de Francfort-sur-Mein,
Mr. Vincenz Lachner de Carlsruhe, ancien maître de chapelle de la cour.

Puisse ce travail être utile pour la culture du véritable art musical et porter des fruits dignes de ces chefs-d'œuvre aujourd'hui presque tombés en oubli.

Stuttgart, décembre 1880.

Professeur Dr. Sigmund Lebert.