

85831



# 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. 5 (12). CONCERTO in F 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. 5 (12). CONCERT in F dur.

Piano solo M. 3. — Piano II. M. 1.10.  
Quintettarrangement M. 1.80

CLOSED  
SHELF

M  
1011.4  
M93L  
v.2

In dieser Bearbeitung Eigentum der Verlagshandlung  
für alle Länder.

# CONCERTOS DE PIANO

PAR  
W. A. MOZART.  
ARRANGÉS POUR PIANO SEUL ET ACCOMPAGNEMENT, SOIT AVEC SECOND PIANO, OU AVEC QUINTETT  
D'INSTRUMENTS À CORDES, OU AVEC ORCHESTRE COMPLET  
ET DESTINÉS  
AUX ÉTUDES MUSICALES ET À L'EXÉCUTION EN PUBLIC  
PAR  
SIGMUND LEBERT.

Nr. 5 (12). CONCERTO en Fa majeur.



STUTTGART UND BERLIN 1901.

J. G. COTTA'SCHE BUCHHANDLUNG NACHFOLGER G. m. b. H.

## 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, of 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 Virtuoso 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 dominierend, diese aber zu nichtssagender Begleitung herabgewürdigt, theils das Orchester zu symphonistischem Schwulst aufgebauscht, 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 Verzierungen 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 Verzierungen (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 Cantilena, indem er die Tonarmuth derselben 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 dominant 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 qui 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 abbreviations 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-

**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 **DR. S. LEBERT,**  
PROFESSOR AT THE CONSERVATORIUM OF MUSIC IN STUTTGART.

*Nr. 5 (12). CONCERTO in F major.*

**MOZARTS KLAVIER-CONCERTE**

FÜR KLAVIER ALLEIN SOWIE MIT BEGLEITUNG EINES ZWEITEN PIANOFORTES ODER EINES STREICHQUINTETTS ODER DES ORCHESTERS BEARBEITET  
ZUM GEBRAUCHE FÜR DAS STUDIUM UND FÜR DEN CONCERTSAL  
UNTER MITWIRKUNG VON **DR. I. FAISST, I. LACHNER, V. LACHNER UND G. LINDER**  
VON **DR. S. LEBERT,**  
PROFESSOR AM CONSERVATORIUM IN STUTTGART.

*Nr. 5 (12). CONCERT in Fdur.*

Piano solo M. 8. — Piano II. M. 1. 10.  
Quintettarrangement M. 1. 80.

**CONCERTOS DE PIANO**

In dieser Bearbeitung Eigentum der Verlagshandlung  
für alle Länder.

PAR  
**W. A. MOZART.**  
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 **DR. S. LEBERT,**  
PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE DE STUTTGART.  
*No. 5 (12). CONCERTO en Fa majeur.*



Seiner Schülerin Frl. Ida Trampler-Eisenlohr gewidmet von S. Lebert.

# Solostimme.

Piano solo.

W. A. Mozart.  
Concerto N<sup>o</sup> 5 (12).  
F dur. Fa majeur.

Allegro.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic in the bass staff, followed by a piano (*p*) dynamic in the treble staff.

The second system continues the piece with two staves. It features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including a forte (*f*) dynamic in the treble staff.

The third system shows a continuation of the musical theme with two staves, maintaining the 3/4 time signature and key signature.

The fourth system features more complex rhythmic figures and dynamics, with a forte (*f*) dynamic in the treble staff.

The fifth system includes a piano (*p*) dynamic in the bass staff and features a triplet in the treble staff.

The sixth system concludes the piece with two staves, featuring a piano (*p*) dynamic and a triplet in the treble staff.

27 April 20, O. Trampler, 698

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes trills and slurs, while the bass clef part has a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental lines.

Third system of musical notation, showing more complex melodic patterns in the treble clef.

Fourth system of musical notation, marked with a *p* dynamic. It includes a *SOLO.* section with triplet markings (3, 2, 3, 3, 1, 3, 3, 2) above the treble clef.


a)

Fifth system of musical notation, continuing the solo section with various rhythmic patterns and fingerings (e.g., 2, 3, 2, 5, 3, 1, 3, 2, 3, 2, 1).

Sixth system of musical notation, marked *TUTTI.* and *p*. It includes a *SOLO* section with markings for measures 32 and 31, and fingerings (1, 2, 3, 1, 3, 1, 2, 2, 1).

b)

c)

a) In diesem und den 3 nächsten Takten die erste Note als Halbe zu halten. b) 6 Takte lang ebenso wie bei a).  
*La première note doit être tenue comme blanche dans cette mesure et dans les 3 mesures suivantes.* c)   
 In this and the following 3 bars, the first note is to be held as minim. For 6 bars, as at a)

4 1 2 31 *tr* 2 1 2 3 1 4 2 1 1 1 3 4 2

*cresc.* *p*

TUTTI. SOLO. A 4 1 1 2 4 1 2 3 4 3 2 1 4 2 3 1 4 2 3

*f* *mf* *cresc.* *f* *dim.*

*ped.* \*

*p* *cresc.* *f* *dim.*

*ped.* \*

1 4 2 1 4 2 1 4 2

*p* *cresc.* *f* *dim.*

*ped.* \*

4 1 3 2 4 1 3 1 3

*p*

2 3 4 1 3 2 2

*p*

3 3 3 2 1 4 2 3 1 4 2 3 3 2 1 3 2 1 3 2 1

*fp* *cresc.* *f*

a) 5 Takte lang wie früher.  
 Pendant 5 mesures comme  
 avant.  
 For 5 bars, as before.

b) *cresc.* *f*

**B**

*p* *f*

*p* *f*

*mf* *p*

**TUTTI.**

a) 4 Takte lang wie früher.  
*Pendant 4 mesures comme avant.*  
 For 4 bars, as before.





System 1: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with fingerings (2, 1, 2, 1) and trills. Bass clef has notes with fingerings (2, 1). Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*. Section marker: a)

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with fingerings (5, 4, 5, 4, 5, 4, 3, 2, 1). Bass clef has notes with fingerings (4, 3, 2). Dynamics: *f*. Section markers: b), *Red.*, *TUTTI.*

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with trills. Bass clef has notes with trills. Section marker: *SOLO.*

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with fingerings (23, 1, 3, 1) and trills. Bass clef has notes with fingerings (1). Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*. Section marker: c)

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with fingerings (3, 1, 4) and trills. Bass clef has notes with fingerings (2, 3, 2, 3, 2). Dynamics: *cresc.*, *p*. Section marker: d)

System 6: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with fingerings (2, 3, 1) and trills. Bass clef has notes with fingerings (2, 1). Dynamics: *f*, *p*. Section markers: e), *TUTTI.*, *SOLO.*

a) 3 Takte lang wie früher.  
*Pendant 3 mesures comme avant.*  
 As before, for 3 bars.

b) Musical notation showing a sequence of notes with fingerings (5, 4, 5, 4, 5, 4, 3, 2, 1).

c) Musical notation showing a sequence of notes with fingerings (2, 1, 2, 1).

d) Musical notation showing a sequence of notes with fingerings (3, 1, 4).

e) Die erste und zweite Note forhalten bis zum Schluss der Achtfelgur.  
*Tenir la première et la seconde notes jusqu'à la fin du trait en croches.*

f) Musical notation showing a sequence of notes with fingerings (2, 1).

The first and second notes are to be held to the end of the quavers.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes ornaments (tr) and fingerings (1, 3, 1, 3, 4, 3, 3, 2, 3, 2, 3). The bass clef part has a simple accompaniment.

Musical notation for the second system. It includes dynamics *p* and *f*. A section is marked with a bold 'E'. Fingerings (1, 4) and a measure rest are present. The system ends with a 4-measure rest.

Musical notation for the third system, showing a specific melodic line in the treble clef with a simple bass clef accompaniment.

Musical notation for the fourth system. It features dynamics *f* and *p*. Fingerings (2) are indicated. The system ends with a 4-measure rest.

Musical notation for the fifth system. It includes dynamics *f* and *ff*. Fingerings (2) are indicated. The system ends with a 5-measure rest.

Musical notation for the sixth system. It features dynamics *Led.* and fingerings (1 2 4). The system ends with a 5-measure rest.

Musical notation for the seventh system. It includes dynamics *Led.* and *f*. Fingerings (1 3 1 3 2 1) are indicated. The system ends with a 7-measure rest.

a) Wie vorher.  
Comme avant.  
as before.

a) Man kann die Octaven von hier an harpeggiere.  
*On peut arpeger les octaves à partir d'ici.*  
 The octaves may be played in arpeggio from this point.

b) 61

c) Wie früher.  
*Comme avant.*  
 As before.

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The treble staff includes fingerings (8, 4, 2, 3, 2, 1, 1, 3, 8) and accents.

Second system of musical notation. It includes a grand staff with piano accompaniment and a treble clef staff with a melodic line. The treble staff is marked with **TUTTI.**, **SOLO.**, and *tr*. Dynamics include *f* and *p*. A section labeled 'a)' is indicated.

Third system of musical notation, continuing the grand staff and treble clef staff. It features a *cresc.* marking and a *tr* (trill) in the treble staff.

Fourth system of musical notation. The grand staff and treble clef staff are shown. Dynamics include *f*, *mf*, *cresc.*, and *dim.*. A **F** (forte) marking is present. The word *Red.* (ritardando) is written below the bass staff. An asterisk (\*) is placed at the end of the system.

Fifth system of musical notation. It features a grand staff with piano accompaniment and a treble clef staff with a melodic line. Dynamics include *p* and *cresc.*. The word *Red.* is written below the bass staff. An asterisk (\*) is placed at the end of the system.

a) Wie früher.  
 Comme avant.  
 As before.

Musical score for the first system, measures 1-4. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features complex fingerings and dynamic markings including *dim.*, *f*, and *p*. A bracket labeled *a)* spans the end of the system.

Musical score for the second system, measures 5-8. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with various rhythmic patterns and articulation marks.

Musical score for the third system, measures 9-12. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features dynamic markings *fp*, *cresc.*, and *f*. A 'G' time signature change is indicated at the end of the system.

Musical score for the fourth system, measures 13-16. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features dynamic markings *f* and *p*.

Musical score for the fifth system, measures 17-20. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features dynamic markings *f*.

a) 5 Takte lang wie früher.  
 Pendant 5 mesures comme avant.  
 For 5 bars as before.

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic change to *mf* occurs in the fourth measure, followed by a return to *p* in the fifth measure. Fingerings 3, 3, 2 are indicated in the final measure.

System 2: Treble clef features a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic change to *p* occurs in the fourth measure. The word "TUTTI." is written above the treble clef in the fourth measure. Fingerings 2, 1, 3, 3, 4 are indicated in the first measure.

System 3: Treble clef features a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Trills (*tr*) are marked above the treble clef in the second and third measures.

System 4: Treble clef features a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic change to *p* occurs in the first measure. The word "SOLO." is written above the treble clef in the first measure. Fingerings 4, 3, 2, 2, 4, 5, 3, 2, 8 are indicated in the first measure.

System 5: Treble clef features a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Trills (*tr*) are marked above the treble clef in the second and third measures. Fingerings 5, 2, 4, 2 are indicated in the first measure.

a) 4 Takte lang wie früher.  
 Pendant 4 mesures comme avant.  
 For 4 bars, as before.

a) Wie früher.  
Comme avant  
As before.



This musical score page contains several systems of music for piano and strings. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The string part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The word "cresc." appears twice, indicating a crescendo. The word "f" indicates fortissimo. The word "TUTTI." is written in the middle of the page. There are also some asterisks and other markings. The page number "15" is in the top right corner.

Cadenz.

Musical staff 1: Treble and bass clefs. Bass clef has 'La.' and '\*' below it. Treble clef has fingering numbers 5, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 5, 2, 5, 1, 2. Treble clef has 'espress. il basso' below it.

Musical staff 2: Treble and bass clefs. Bass clef has 'La.' and '\*' below it. Treble clef has 'f legato' below it.

Musical staff 3: Treble and bass clefs. Bass clef has 'La.' and '\*' below it. Treble clef has '8' and '\*' below it.

Musical staff 4: Treble and bass clefs. Treble clef has '18' below it. Bass clef has '28' and '\*' below it. Treble clef has 'tr.' and 'tr.' below it.

Musical staff 5: Treble and bass clefs. Treble clef has '28' and '\*' below it. Bass clef has 'La.' below it. Treble clef has 'tr.' and 'tr.' below it.

Musical staff 6: Treble and bass clefs. Treble clef has 'tr.' and '\*' below it. Bass clef has 'f' below it. Text 'TUTTI.' is above the staff.

Musical staff 7: Treble and bass clefs. Treble clef has 'p' below it.


Musical staff 8: Treble and bass clefs. Treble clef has 'p' below it. Bass clef has 'f' below it.




Larghetto.

**TUTTI.**

**SOLO.**

**TUTTI.**

a)  b) In diesem und den folgenden Takten das erste von 4 Sechszehnteln immer als Viertel zu halten. *Tenir dans cette mesure et les suivantes la première de 4 doubles croches toujours en noires.* In this and the following bar, the first of each semiquaver group is to be held as crotchet.

c)  d)  e) Die beiden *f* als Achtel zu halten. *Tenir les deux Fa en croches.* Each *F* is to be held as quaver. f) 

**A SOLO.**

a)

**B TUTTI.**

a) Wie früher.  
Comme avant.  
As before.

b) etc.

First system of the musical score, measures 1-4. It features a treble and bass clef with various musical notations including slurs, accents, and fingerings (2, 4, 2). Measure 3 includes a trill marked 'tr' and a dynamic marking '23'.

Second system of the musical score, measures 5-8. It continues the piece with complex rhythmic patterns and fingerings. Measure 7 includes a trill marked 'tr' and a dynamic marking '2'.

Third system of the musical score, measures 9-12. It features a long melodic line in the treble clef with many slurs and fingerings. Measure 10 includes the instruction 'ad lib. 3'. Measure 12 ends with a 'ritard.' marking.

Fourth system of the musical score, measures 13-16. It includes a section labeled 'c' and 'b)'. Measure 13 has a trill 'tr'. Measure 14 has a dynamic marking 'pp'. Measure 15 has a dynamic marking 'pp'.

Fifth system of the musical score, measures 17-20. It features dense rhythmic patterns in both hands with various slurs and fingerings.

Diagram 'a)' showing a specific musical phrase with a slur and a '6' above it.

Diagram 'b)' showing a specific musical phrase with a slur.

c) Wie früher.  
Comme avant.  
As before.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features complex, rapid passages with many slurs and fingering numbers (1-5). The right hand of the grand staff has a 'TUTTI.' marking and a 'p' dynamic. The left hand has a 'SOLO.' marking.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues with complex passages. The right hand of the grand staff has a 'p' dynamic. The left hand has a 'SOLO.' marking.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues with complex passages. The right hand of the grand staff has a 'cresc.' marking. The left hand has a 'cresc.' marking.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues with complex passages. The right hand of the grand staff has a 'dim.' marking and a 'sf' dynamic. The left hand has a 'dim.' marking and a 'sf' dynamic. There is a 'Ped.' marking and an asterisk at the end of the system.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The music continues with complex passages. The right hand of the grand staff has a 'p' dynamic. The left hand has a 'sf' dynamic and a 'p' dynamic. There are multiple 'Ped.' markings and asterisks at the end of the system.

First system of the musical score, featuring a treble and bass clef with a grand staff. The music includes complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of the musical score, continuing the piece with various dynamics and articulation marks.

Third system of the musical score, marked with a **D** (Dolce) dynamic. It includes intricate fingerings and trills.

Fourth system of the musical score, featuring a *cresc.* (crescendo) marking and a trill. Includes sub-sections labeled a), b), c), d), and e).

Fifth system of the musical score, including a *ped.* (pedal) marking and a trill. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

a)

b)

c)

d) *Wie früher.  
Comme avant.  
As before.*

e)



Cadenz.

Measures 23-28 of the cadenza, featuring a treble clef with a trill (tr) and a bass clef with a whole note chord.

TUTTI.

Measures 1-5 of the piece. The piano part features a 4/2 time signature and a dynamic marking of *p*. The music includes a *cresc.* (crescendo) and ends with a *f* (forte) dynamic.

Measures 6-10. The piano part includes a *p* dynamic, a *pp* (pianissimo) dynamic, and a *tr* (trill) in the treble. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Measures 11-15. The piano part includes a *cresc.* (crescendo) and a *f* dynamic. A *Red.* (Reduction) mark is present.

Measures 16-20. The piano part includes a *ff* (fortissimo) dynamic and a *Red.* mark.

Measures 21-25. The piano part includes a *Red.* mark and a *f* dynamic.

TUTTI.

Measures 26-30. The piano part includes a *tr* (trill) and a *f* dynamic.

Measures 31-35. The piano part continues with a *f* dynamic.



First system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *f* and *mp*. Includes the instruction **TUTTI.** and various fingerings.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *p*. Includes the instruction **SOLO.** and various fingerings.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Includes fingerings for a) 3, 2, 1, 2, 1, 2, 4, 5, 3, 2, 3, 1.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Includes fingerings for b) 2, 4, 3, 4, 3, 2, 4, 1, 2, 1.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *fr.* and *p*. Includes fingerings for c) 2, 4, 3, 4, 3, 3, 3, 2, 1.

Sixth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *cresc.* and *mf*. Includes fingerings for d) 2, 3, 1.

a) Für Clavier mit Begleitung.  
*Pour Piano Solo avec accompagnement.*  
 For Piano Solo with accompaniment.

b) Für Clavier allein.  
*Pour Piano Solo sans accompagnement.*  
 For Piano Solo without accompaniment.

Small musical notation examples for c) and d) showing specific fingerings.

System 1: Treble clef with a melodic line featuring eighth-note patterns and fingerings (5, 2, 3, 1, 5, 2, 3, 1, 5, 2). The piano accompaniment in the bass clef is marked 'a)' and consists of a steady eighth-note accompaniment. The word *dolce* is written above the piano part.

System 2: Treble clef with melodic lines and fingerings (4, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 2, 3, 1, 3, 2). The piano accompaniment is marked 'b)' and *p*. The word *TUTTI.* appears above the piano part.

System 3: Treble clef with melodic lines and fingerings (3, 1, 1, 3, 1, 3, 5). The piano accompaniment is marked *p* and *f*. The word *SOLO.* is written above the piano part.

System 4: Treble clef with melodic lines and fingerings (3, 2, 3, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 3). The piano accompaniment is marked *f*, *mf*, and *dim.*. Trills (*tr*) are indicated above the melodic lines.

System 5: Treble clef with melodic lines and fingerings (1, 3, 3, 1, 1, 1, 5, 4). The piano accompaniment is marked *p* and *poco cresc.*

a) Wie früher.  
Comme avant.  
As before.

b) Musical notation showing a specific fingering or articulation for the second part of the instruction.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures, a triplet of eighth notes in the third measure, and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over the first two measures, a triplet of eighth notes in the third measure, and a fermata. Dynamic markings include *cresc.* and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

The second system continues the piece. The upper staff has a slur over the first two measures, a triplet of eighth notes in the third measure, and a fermata. The lower staff has a slur over the first two measures, a triplet of eighth notes in the third measure, and a fermata. A *TUTTI.* marking appears above the upper staff in the fourth measure. Dynamic markings include *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

The third system features a piano staff with a continuous sixteenth-note pattern. The bass staff contains a simple accompaniment with slurs and rests.

The fourth system includes a *SOLO.* marking above the piano staff. The piano staff has a complex melodic line with many slurs and fingerings. The bass staff has a simple accompaniment with slurs and rests. Dynamic markings include *f*.

The fifth system features a piano staff with a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Dynamic markings include *f*, *p*, and *cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

The sixth system continues the piece with a piano staff featuring a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

a) <sup>23</sup>  
tr

**C**

*p*

3 3 3

b)

tr tr tr

*mf* *p*

*mf*

*mf*

*cresc.*

*f*

*mf*

*mf*

TUTTI. *f*

*mf*

SOLO. *mf*

**D**

*p*

a) <sup>2</sup>  
tr

b) <sup>8</sup>  
tr

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* *ped.* is present in the second measure of the grand staff. Asterisks are placed at the end of the first and third measures of the grand staff.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It features the same three-staff layout. The piano accompaniment continues with various chords and melodic fragments. Dynamic markings include *ped.* and *f*. Asterisks are used as structural markers at the end of several measures.

Third system of musical notation. The melodic line in the top staff shows more complex phrasing with slurs and fingerings. The piano accompaniment provides harmonic support. A *ped.* marking is visible in the first measure of the grand staff.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment features a prominent triplet in the second measure. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the third measure of the grand staff. Asterisks are used to denote specific measures.

Fifth system of musical notation. The piano accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking in the second measure. The system concludes with a final cadence in the grand staff.

First system of musical notation, measures 1-5. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 4, 2, 4, 2). The left hand provides a rhythmic accompaniment. A *cresc.* marking is present in measure 4.

Second system of musical notation, measures 6-9. The right hand has a more active melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 3, 3, 3, 4, 3, 3, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 3). The left hand continues with a steady accompaniment. A forte (*f*) dynamic is indicated in measure 6.

Third system of musical notation, measures 10-13. The right hand features complex rhythmic patterns with slurs and fingerings (4, 3, 4, 3, 4, 3, 3, 1, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 4, 2, 4). The left hand has a simple accompaniment. A *TUTTI.* marking is placed above the right hand in measure 13.

Fourth system of musical notation, measures 14-17. The right hand continues with a fast, rhythmic melodic line. The left hand accompaniment remains consistent.

Fifth system of musical notation, measures 18-21. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 3, 2, 3, 5, 2, 4, 4, 4, 3, 3, 2, 1). The left hand accompaniment is present. A *f* dynamic is marked in measure 19. A *SOLO.* marking is placed above the right hand in measure 18.

Sixth system of musical notation, measures 22-25. The right hand features a fast, rhythmic melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 3, 1). The left hand accompaniment is present. Dynamics include *f* in measure 22, *mf* in measure 23, and *cresc.* in measure 24.



Musical score system 1, featuring a grand staff with piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a bass line. A **TUTTI.** marking is present above the right hand. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score system 2, featuring a grand staff. The right hand has a **SOLO.** section followed by a **TUTTI.** section and another **SOLO.** section. The left hand has a *mf* section. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*.

Musical score system 3, featuring a grand staff. The right hand has a *dolce* section followed by a *cresc.* section and a **TUTTI.** section. The left hand has a *p* section. A **tr G** marking is present above the right hand. Dynamics include *dolce*, *cresc.*, and *p*.

Musical score system 4, featuring a grand staff. The right hand has a **SOLO.** section with a *p* dynamic. The left hand has a *pp* section. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 5, featuring a grand staff. The right hand has a **SOLO.** section with a *p* dynamic, followed by a **TUTTI.** section, and another **SOLO.** section with a *p* dynamic. The left hand has a *p* section.

Musical score system 6, featuring a grand staff. The right hand has a *p* section followed by a *cresc.* section and a *dim.* section. The left hand has a *p* section. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *dim.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.



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 Pianoforte (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 Pianoforte 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,<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> 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 Figuratur 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, das 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 unpünktlich ist, übrigens von uns nach Gebühr ästimirt 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. Mittelst 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.<sup>1</sup>

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-

<sup>1</sup> 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 figuratur: 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 phrasier 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.<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> Une édition complète de ces partitions a dernièrement paru chez Messieurs Breitkopf & Härtel à Leipsic.

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 zusammengespielt. 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 ausgeschriebenen 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 mochte, leicht zu haben ist, kann nämlich entweder unsere Uebertragung des gesammten 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 sämmtlichen Klavierconcerten Mozart's, mit Uebergehung 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'accompanement 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 Haertel. 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 Haertel.

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.**

# Violoncello e Contrabass.

W. A. Mozart.  
Concert N° 5. (12)  
F dur. *Fa majeur.*  
arr. von Ignaz Lachner.

**Allegro.**

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a **f** dynamic and the instruction **Tutti.** The music is in 3/4 time and F major. The score includes various dynamic markings such as **f**, **p**, **mp**, and **f**. There are several first and second endings marked with '1' and '2'. A **Solo.** section is indicated between measures 10 and 17. Specific sections are labeled with letters: **A**, **B**, and **C**. The score concludes with a **Tutti.** instruction and a **Solo.** marking at the end.

### Violoncello e Contrabass.

*p* *cresc.* **Tutti.** *f*

*p* *f* *p*

**D** *p* *f* *p*

**E** *f* *p*

*p* *p*

*p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* **Adagio. a tempo** *p*

*mp* **Tutti.** *f* *p* **Solo.** *p*

**F** *f* *p* *p*

**G** *fp* *fp* *p*

*p* **Tutti.** *p*

**H** *p* *mf* *p* *mf*

# Violoncello e Contrabass.

*p* *f* *cresc.* **Tutti** *f*

*tr.* **Tutti.** *Cad.* *f*

**Larghetto.** *pizz.* *p* **Tutti** *arco* *arco* *Bassi.* *pizz.* *f*

*arco* **Solo.** *p* *2*

**A** *sf* *sf*

*6* *p* **Tutti.** *Solo.*

**C** *3* *p*

*1* *sf* *sf* *pnf* *pnf* *pnf* *pnf* *p*

**D** *1* *p* **Tutti** *f* *1*

*f* *f* *Cad.* *pizz.* *p* *arco* *p*

# Violoncello e Contrabass.

Tempo di Menuetto.

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The second staff continues with a forte (*f*) dynamic. The third staff is marked 'Solo. 8 A' and includes a first ending bracket. The fourth staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracket. The fifth staff is marked 'Tutti 9' and includes a first ending bracket. The sixth staff is marked 'Viola. Tutti.' and includes a first ending bracket. The seventh staff is marked 'Solo. 10 C' and includes a first ending bracket. The eighth staff is marked 'D' and includes a first ending bracket. The ninth staff is marked '12 E' and includes a first ending bracket. The tenth staff is marked 'Tutti.' and includes a first ending bracket. The eleventh staff is marked 'Solo. F 4' and includes a first ending bracket. The twelfth staff is marked 'Tutti.' and includes a first ending bracket. The thirteenth staff is marked '4' and includes a first ending bracket. The fourteenth staff is marked '1' and includes a first ending bracket. The score concludes with a piano (*pp*) dynamic.



# Viola.

W. A. Mozart  
Concerto N° 5 (12)  
F dur. Fa majeur.  
arr. von Ignaz Lachner.

**Allegro.**

*f* Tutti. *p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*p*

*p*

*f*

*p* Solo.

10 Tutti. Solo 8 *f*

A 3 *p* 3 *p*

4 *mp* B 1 *p* 1

5 Tutti. 2

2<sup>nd</sup>

# Viola.

Solo. 17

**C**

*p*

*1*

*6*

*p*

*crese.*

*f*

*tr* Solo.

**D**

*p*

*f*

**E**

*p*

*f*

*p*

*1*

*p*

*1*

*p*

*4* Adagio. *in tempo*

*p*

*6*

Viol. I.

*7*

*8*

*mp*

*10* Tutti.

*f*

*p*

*8*

Solo.

*f*

**F**

*3*

*p*

*3*

*p*

**G**

*4*

*fp*

*fp*

*1*

*p*

*1*

*1*

# Viola.

5 Tutti.

2

Solo. 19

H

6

mf

7

cresc.

Tutti.

f

tr

Cad.

Tutti

1

p

f

## Larghetto.

pizz.

arco

p Tutti.

Solo.

2

p

A

3

fp

fp

# Viola.

**B** Tutti. *p*

*Solo.*

**C** 3 *p*

*fp* *p* **D** 1

*p* *cresc.*

Tutti. *f* *p* *cresc.* *f*

*f* *Cad.* *pizz.* *p* *arco*

## Tempo di Menuetto.

Tutti. *p* *f*

*p* *f*

*f*

Solo 8 **A** 1 *p*

# Viola.

3 **Tutti.** *p* **Solo.** *p* 5 1 4

**Tutti** *p* **Solo.** *p* *mf* 4

11 **B** 7 **Tutti.** *f*

**A** **Solo.** *p* 9 **C**

8 **Tutti.** *p* 4 **Solo.**

**D1** 1

12 **E** *p*

**Tutti.** *f*

**F** 4 *p* **Tutti.** 2

*p* **Solo.** *p* **Tutti.** 9

1 *p* *pp*



# Violino I.

W. A. Mozart.  
Concerto N° 5.(12)  
F dur. *Fa majeur.*  
arr. von Ignaz Lachner.

**Allegro.**

*f* Tutti. *p* *f* *p* *tr* *tr* *tr* *tr* *f* *tr* *p* *tr* *tr* *tr* *f* *tr* *p* *Solo.* 10 *Tutti.* *f* *p* *Solo.* 8 *A* 3 *p* 3 *p* 4

# Violino I.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat. Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. A dynamic marking of *mp* is present. A section marker **B** is above the staff. The staff continues with a series of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. A first ending bracket labeled **1** covers the final two measures.

Musical staff 2: Continuation of the eighth-note sequence from the previous staff. A dynamic marking of *p* is present. A section marker **5** is above the staff. The staff ends with a quarter note G4. A *Tutti.* marking is above the staff.

Musical staff 3: Continuation of the eighth-note sequence. Trills (*tr.*) are indicated above the notes G4, F4, and E4.

Musical staff 4: Continuation of the eighth-note sequence. A *Solo.* marking is above the staff. A section marker **14** is above the staff. The staff ends with a quarter note G4. A section marker **C** is above the staff.

Musical staff 5: Continuation of the eighth-note sequence. A first ending bracket labeled **1** covers the final two measures. A dynamic marking of *p* is present. A section marker **6** is above the staff.

Musical staff 6: Continuation of the eighth-note sequence. A *Tutti.* marking is above the staff. A *cresc.* marking is below the staff. A dynamic marking of *f* is present.

Musical staff 7: Continuation of the eighth-note sequence. A trill (*tr.*) is indicated above the note G4.

Musical staff 8: Continuation of the eighth-note sequence. A *Solo.* marking is above the staff. A section marker **7** is above the staff. A section marker **D** is above the staff. A dynamic marking of *p* is present. The staff ends with a quarter note G4. A dynamic marking of *f* is present.

Musical staff 9: Continuation of the eighth-note sequence. A first ending bracket labeled **7** covers the final two measures. A dynamic marking of *p* is present. A section marker **1** is above the staff.

Musical staff 10: Continuation of the eighth-note sequence. A section marker **E** is above the staff. A first ending bracket labeled **1** covers the final two measures. A dynamic marking of *p* is present.

Musical staff 11: Continuation of the eighth-note sequence. A dynamic marking of *p* is present.

Musical staff 12: Continuation of the eighth-note sequence. A dynamic marking of *p* is present. A section marker **4** is above the staff. A section marker **Adagio. in tempo** is above the staff. A section marker **6** is above the staff.



Violino I.

10 Tutti. *mp* *f* *p*

Solo. 8 *f* *p*

3 *p* 4 *fp* *fp*

G 1 *p* 1

5 Tutti. *mp* *tr*

*tr* *btr*

Solo. 16 H *p* 1

6 *mf* *p* *mf* *p* *f* 7

Tutti. *cresc.* *f*

*tr*

Tutti. *Cad.* *f* *tr*

*p* *f*

# Violino I.

Larghetto.

Tutti.

*p cantabile*

The musical score for Violino I, page 4, is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a *Larghetto* tempo and a *Tutti* dynamic. The first two staves are marked *p cantabile*. The third staff begins a *Solo* section. The fourth staff contains section marker **A**. The fifth staff contains section marker **B** and a triplet of eighth notes. The sixth staff contains section marker **C** and a first ending bracket labeled **1**. The seventh staff contains section marker **D** and a first ending bracket labeled **1**. The score concludes with a final measure marked **1**. Dynamics range from *p* to *fp*. Articulations include trills and accents.

# Violino I.

First system of musical notation for Violino I. It consists of three staves. The top staff begins with a *cresc.* marking, followed by *f* and *p*. It concludes with a *Tutti.* marking and a series of sixteenth notes. The middle staff also features a *cresc.* marking, *f*, and *f* dynamics, ending with a *Cad.* and *pcantabile* marking. The bottom staff continues the melodic line.

## Tempo di Menuetto.

Second system of musical notation for Violino I, starting with a *Tempo di Menuetto.* instruction. It consists of eight staves. The first staff is marked *ii.* and *Tutti.* with a *f* dynamic. The second staff has a *p* dynamic. The third staff has a *cresc.* and *f* dynamic. The fourth staff includes a *Solo. 8* marking and a *p* dynamic. The fifth staff has a *Tutti.* marking, a *mp* dynamic, and a *Solo.* marking. The sixth staff has a *p* dynamic. The seventh staff has a *Tutti.* marking and a *p* dynamic. The eighth staff has a *Solo. 4* marking, a *p* dynamic, and a *mf* dynamic. The system concludes with a *11* marking.

# Violino I.

**Tutti.**  
**f**

**f** **tr** **Solo.** **9** **10** **C** **p**

**Tutti.** **8**

**Solo. 4** **D**

**12** **E** **tr** **p**

**Tutti.** **f**

**tr** **F** **Solo.** **4** **p**

**Tutti.** **p** **Solo.** **2** **Tutti.** **p**

**Solo.** **7** **G** **1** **p espress.**

**1** **pp**

# Violino II.

W. A. Mozart.  
Concerto N° 5. (12)  
Fdur. Fa majeur.  
arr. von Ignaz Lachner.

**Allegro-Tutti**

*f* *p* *f* *p* *f* *tr* *f* *p* *Solo* *f* *Tutti* *f* *Solo* *p* *f* *A* *f* *3*

# Violino II.

3 *p* *mp*

**B** *p* 1 1

*Tutti* 5 6 7 *p*

*Solo*

14 **C** 1 6 *p*

*Tutti* *cresc.* *f*

*Solo* 7 **D** *p*

*f* *p* 1

**E** 1 1

*p*

4 *Adagio in tempo* 6 7

Violino II.

10 Tutti  
*f*

*mp* Solo 8 **F** 3 *p*

3 4 **G** 1 *p*  
*fp fp*

1

5 Tutti 6 7 *p*

Solo 16

**H** 1 6 *mf*

7 *cresc.*

Tutti *f*

*tr* Tutti *Cad.* *f*

*tr* *p* *f*

# Violino II.

Larghetto.

*p* Tutti *legato*

Solo.

**A**

*fp* *fp*

**B** Tutti. *p*

Solo.

**C** 2 *p*

*fp* *fp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *mf* *p*



Violino II.

D 1 *p*  
*Tutti.* *cresc. f p*  
*Tutti.* *legato* *Cad.* *p*

Tempo di Menuetto.

*p Tutti.* *f*  
*p*  
*cresc. f*  
*Solo.8 A* *p*  
*3 Tutti.* *p* *Solo.5* *p*  
*4* *1*  
*1 Tutti.* *p* *4* *Solo.*

# Violino II.

11 **B** 7 *Tutti.* *f*

*p* *mf* 8

*Solo.* 9 **C** *p*

8 *Tutti.* *p* 4 **D** 1 *Solo.*

12 **E** *p*

1 *Tutti.* *f*

**F** *Solo.* 4 *p*

*Tutti.* *Solo.* 2 *Tutti.* *p*

*Solo.* 7 **G** *espress.* 1 *p*

1 *pp*