

BEMERKUNGEN

Fl = Flauto; *Ob* = Oboe; *Fg* = Fagotto; *Cor* = Corno; *Klav o* = Klavier oberes System;
Klav u = Klavier unteres System; *Vl* = Violino; *Va* = Viola; *Vc* = Violoncello; *Cb* = Contrabbasso;
Str = Streicher; *T* = Takt(e); *Zz* = Zählzeit

Quellen

A Autographie Partitur. Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Signatur Berol. Mus. ms. autogr. Mozart K 595, als Digitalisat online verfügbar. Ohne Titel, Kopftitel, Signierung oder Datierung. 50 querformatige Blätter mit 100 beschriebenen Seiten. Autographie Blattzählung. Zwei unterschiedliche Papiersorten: Papiertyp I (Nr. 95 nach Alan Tyson, siehe: *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie X, Supplement, Werkgruppe 33: *Dokumentation der autographen Überlieferung*, Abteilung 2: *Wasserzeichen-Katalog*, hrsg. von Alan Tyson, Kassel etc. 1992): Blatt 1 bis 38; Papiertyp II (Nr. 99 nach Tyson): Blatt 39 bis 50. Auf der 1. Notenseite Eintragungen von Georg Nikolaus Nissen, oben rechts: *Von Mozart und seine Handschrift*. Im Notentext punktuell Ergänzungen von fremder Hand, vornehmlich Solo- und Tuttivermerke und gelegentliche Kopistenmarken, die vermutlich im Zusammenhang stehen mit der verlorenen abschriftlichen Stimmenkopie der Uraufführung 1791 (die dann als Stichvorlage von E diente) und/oder späteren Abschriften.

A_K Autograph von zwei Kadenzten und einem Eingang. Tallin, Estnische Akademie für Musik und Theater, Bibliothek (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogu). Im Köchelverzeichnis (2024) unter KV Anh. G 31, Nr. 1–3 eingetragen. Ohne Titel oder Datierung. Ein Doppelblatt mit drei beschriebenen Notenseiten. Auf S. 1 Kadenz zu Satz I, Kopftitel: *Cadenza per il 1.^{mo} Allegro*; Auf S. 2 Eingang zu Satz III T 130, Kopftitel: *Eingang im Rondó*.

Auf S. 2/3 Kadenz zu Satz III, Kopftitel: *Cadenza* | *per il Rondó*.

A_{WV} Mozarts eigenhändiges Werkverzeichnis. London, British Library, Signatur Zweig MS 63. Dritter Eintrag auf Blatt 25; Incipit T 1–5 der vier Streicherstimmen als Klavierauszug, links daneben: *5:^{ten} Jenner. | 1791. | Ein klavier=konzert. begleitung. – 2 violini, 1 flauto, 2 oboe, | 2 fagotti – 2 corni, viole e Bassi*.
E Erstaussgabe in Stimmen. Wien, Artaria, Plattennummer 346, erschienen August 1791. Titel: *CONCERTO | Per | Il CLAVICEMBALO O FORTE-PIANO | Con l'accompagnamento | Di due Violini Viola e Basso 2 Oboe 2 Corni 2 Fagotti Flauto | Composto | Dal Sig^r. W. A. Mozart | Opera 17 | In Vienna presso Artaria Compagni* | [links:] 346 [rechts:] f. 2.45. X^r. Verwendetes Exemplar: Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliothek, Signatur Rara 595/3. Als Digitalisat online verfügbar.

Zur Edition

Die Erstaussgabe (E), hier erstmals umfassend ausgewertet, folgt im Wesentlichen treu der autographen Partitur (A) und ist erstaunlich fehlerfrei. Rupert Ridgwell (persönliche Kommunikation) untersuchte für vorliegende Ausgabe Quelle E ausführlich und fand heraus, dass insgesamt zwei Stecher für Artaria arbeiteten: einer fertigte die Stichplatten von Klav an, der andere alle übrigen Stimmen. Zum Hoffmeister-Verlag gibt es keinerlei Verbindung, wie gelegentlich zu lesen ist. E weist neben wenigen Stichfehlern einige musikalisch überzeugende Abweichungen zu A auf (siehe z. B. Einzelbemerkungen zu Satz I T 47, 54 Vc, Cb, Klav u; Satz II Tempoangabe; T 74–77 VI 1, 2, Va; T 104–106 Klav u). E hat über A

hinaus nach längeren Pausen zahlreiche wiederholte Dynamikangaben sowie Angleichungen an Parallelstellen hinsichtlich artikulatorischer Zeichen. Beides ist charakteristisch für eine professionelle Einrichtung von Aufführungsmaterial, was darauf hindeutet, dass ein heute verlorenes abschriftliches Orchestermaterial als Stichvorlage für E diente.

Und tatsächlich gibt es in A zwei Indizien, die nahezu sicher darauf hindeuten, dass E nicht unmittelbar von A, sondern von einer verschollenen abschriftlichen Stichvorlage gestochen wurde. Zum einen stützen dies die vielen Kopistenmarken in A, weil sie sich nicht mit dem Zeilenfall oder Seitenumbruch von E decken. Zum anderen ist Mozarts verkürzte Kopistenanweisung in A, mit der er in Satz I für die nicht ausnotierten (in E vorhandenen) T 47–53 die wörtliche Übernahme der T 358–364 fordert, für einen Kopisten oder Stecher ohne weitere, z. B. mündliche, Erläuterung schlicht unverständlich, denn Mozart notierte bereits im ersten Schreibvorgang (breite Feder, braune Tinte) oberhalb und unterhalb des Taktstrichs 46/47 nachträglich lediglich ein *NB*: (nota bene), ohne zu erläutern, worum es dabei geht. Zu den einzuschubenden T 358 ff. finden sich dann von ihm lediglich drei unauffällige Kreuze. Mozart muss dem Kopisten des Aufführungsmaterials seinen Wunsch nach Einschub der Takte erläutert haben. Die Unverständlichkeit dieser Vermerke Mozarts wird eindrucksvoll durch die Tatsache belegt, dass die sieben Takte in nahezu sämtlichen Drucken des 19. und 20. Jahrhunderts fehlen. Erst der Notentext der *Neuen Mozart-Ausgabe* (1960, Herausgeber: Wolfgang Rehm) stellte hier den Urtext wieder her. Schließlich ist es schlichtweg unüblich gewesen, für den Druck vorzubereitendes Stimmenmaterial direkt aus einer Partitur zu stechen; in diesem Fall müsste die Partitur von Einteilungszeichen des Stechers übersät sein, was nicht der Fall ist. Gängige Praxis war vielmehr, das Orchestermaterial auf Grundlage eines handschriftlichen Stimmensatzes zu stechen, und häufig war dies das Uraufführungsmaterial. Die Annahme einer solchen Zwischenquelle ist also nahezu zwingend.

Aus den oben genannten und im *Vorwort* dargelegten Gründen ziehen wir folgende Konsequenzen für unsere Edition: Hauptquellen für die vorliegende Edition sind das Partiturautograph A sowie für die beiden Kadenzen und den Eingang des Autograph A_K. A_{WV} ist lediglich für die Datierung ein wichtiger Anhaltspunkt. E ist zumindest mittelbar durch die Stichvorlage von Mozart autorisiert und wurde daher als Nebenquelle herangezogen, wobei die wenigen interessanten Lesarten lediglich in den *Einzelbemerkungen* benannt und nur im begründeten Ausnahmefall in den Haupttext übernommen wurden.

Die Notation folgt im Allgemeinen A, A_K. Vorzeichen, die nach heutigem Verständnis gesetzt werden müssen, in den Quellen jedoch wegen damaliger Konvention unnotiert blieben (z. B. keine Wiederholung eines Vorzeichens im Folgetakt bei Tonrepetitionen, bei Oktaven Vorzeichen nur zur unteren Note), werden stillschweigend ergänzt und überflüssige Vorzeichen getilgt. Die in A nicht durchgängig konsequente Notation von Vorschlagsnoten wird behutsam und stillschweigend vereinheitlicht; als Faustregel gilt dabei, dass die Vorschlagsnote den halben Notenwert der Hauptnote erhält, zudem wird immer ein Bogen zur Hauptnote gesetzt. Staccatozeichen (Punkt und Strich) sind gemäß Mozarts autographischer Schreibweise, bei nicht eindeutiger Form gemäß seiner üblichen Schreibgewohnheit wiedergegeben.

Mozart notiert Dynamikangaben häufig getrennt für Klav o und Klav u; ist eindeutig die gleiche Dynamik in beiden Systemen gemeint, vereinfachen wir und setzen die Angabe nur einmal zwischen die Systeme. Bei übergebundenen Akkorden in Klav notiert Mozart oft nicht alle Haltebögen; wenn eindeutig ist, dass alle Noten des Akkordes gemeint sind, ergänzen wir fehlende Haltebögen stillschweigend. In Klav u ist in A nicht durchgehend die Vorschrift *Col Basso* vermerkt (z. B. Satz III T 139 ff.), in E jedoch konsequent. Wir gehen davon aus, dass Mozart diese Spielpraxis durchweg beabsichtigte, und ergänzen fehlende Bassnoten analog Basso-

stimme stillschweigend (siehe unten). Paarig besetzte Bläser notiert Mozart (bis auf Cor) auf separaten Systemen. Wir notieren jeweils in einem System und schreiben unisono geführte Stimmen dabei entweder mit doppelten Notenhälsen oder mithilfe der Angabe *a 2*. Soll nur eines der beiden Instrumente spielen, verdeutlichen wir dies mit *I* bzw. *II*. Wo möglich, fassen wir die beiden Stimmen an einem Notenhals zusammen und schreiben für beide Instrumente geltende Dynamik- und Artikulationsangaben nur einfach.

Die Angaben *Tutti* und *Solo* folgen A, wobei Mozart häufig als Abkürzung *T*: und *S*: notiert. In E finden sich vor allem im Kopfsatz weitere Solo- bzw. Tuttiangaben, die jedoch redundant sind, weil sie zumeist Mozarts Angaben lediglich absichern, z. B. nach längerem Pausieren einer Stimme. Diese zusätzlichen Angaben stammen vermutlich aus dem verlorenen Uraufführungsmaterial und wurden entsprechend auch in E übernommen. Insofern sind sie durchaus historisch-aufführungspraktisch von Interesse. Sie fanden außerdem Eingang in A, wo sie von fremder Hand eingetragen wurden, sehr wahrscheinlich zu späterem Zeitpunkt als Rückübertragung aus E. Diese auffälligen Angaben sind nicht etwa nur zur Kennzeichnung der Formabschnitte (so vor allem im 3. Satz), sondern auch als Besetzungsvorschrift gemeint: Im *Tutti* hat demnach der gesamte Streicherapparat zu spielen, bei *Solo* soll die Streicherstärke womöglich bis zum Solospiel reduziert werden (und statt *Vc e Cb* spielt nur *Vc*), um den Klaviersolisten akustisch hervortreten zu lassen. Wie üblich fordert Mozart in allen Tutti passages im unteren System der Klavierstimme explizit oder implizit „col Basso“-Spiel, allerdings hier ohne jede Ergänzung von Generalbassziffern. Akkordisch verstärkendes Begleiten in den Tuttiabschnitten ist gerade in diesem Konzert ohnehin kaum angebracht und bleibt somit dem Können und Geschmack des Solisten überlassen.

Gelegentlich in A nur versehentlich nicht fortgeführte Abkürzungen werden bei klarem Sachverhalt stillschweigend ergänzt und

aufgelöst. Runde Klammern kennzeichnen Ergänzungen des Herausgebers. Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die folgenden *Einzelbemerkungen* auf Quelle A.

Einzelbemerkungen

I Allegro

47, 54 *Vc, Cb, Klav u*: Wir übernehmen Lesart von E. In A sind T 47–53 nicht ausnotiert, sondern Mozart weist den Kopisten durch eine schwer verständliche Markierung an, nach T 46 die T 358–364 einzuschieben; siehe ausführlich *Zur Edition*. In A notiert Mozart in *Vc/Cb* (Klav u nicht ausnotiert), vermutlich noch bevor er die Einschub-Anweisung eintrug, in T 47 $\text{♩} B$, in T 54 separat gehalste $\text{♩} B$ bzw. *b*, jeweils mit nachfolgender γ ; in E T 47 und 358 zu Zz 1 *ff*.

91 *Klav o*: Scheinbar zwei Bögen, 1.–12., 13.–16. Note; gemeint ist sicherlich ein nachträglich verlängerter Bogen über den ganzen Takt.

212, 214 *Klav o*: In der Rezeption wird häufig auf die Quintparallelen mit Ob 1 und Sekundparallelen mit Fl in T 212 sowie die Quintparallelen mit Fg 1 in T 214 hingewiesen. Wir folgen den Quellen und korrigieren Mozarts Notation nicht.

327 f. *Fl*: Bogen nur zu T 328; angeglichen an Ob 2, vgl. auch T 164 f., 168 f.

Cadenza

17 *Klav o*: In A_K Staccato zu 1. Note, getilgt, da singulär.

II Larghetto

Tempo- und Taktangabe: In E Angabe *Andante* und C nur in Klav, alle anderen Stimmen wie A und wie wiedergegeben. Ein Zusammenhang mit dem verlorenen Uraufführungsmaterial, das als Stichvorlage verwendet wurde (und damit ein mittelbarer Bezug zu Mozart), kann nicht ausgeschlossen werden.

Vorschlagsnoten im Hauptthema in A T 1, 5 (*Klav o*) und T 9, 13 (VI 1, Fl, Ob 1) als 16tel notiert, danach teilweise als Achteln. E hat konsequent 16tel, demgemäß angeglichen.

5 Klav o, 9 Fl, Ob 1: In 2. Takthälfte nur ein Bogen zu vier Noten, siehe aber alle Parallelstellen.

14/15 Fg 1: Bogen am Taktübergang geteilt, siehe aber Ob 1, außerdem T 10/11.

16 VI 1: Bogen am Taktende deutlich bis zur 1. Note T 17 gezogen, vgl. aber VI 2 und T 89 VI 1 und 2.

26/27 Klav u: Nach Seitenwechsel ohne Bogen in T 27; in T 26 Klav u vor Seitenwechsel Bogen vorhanden, allerdings scheinbar nur zu letzten beiden Terzen, ohne nach rechts offenes Ende. Vermutlich aber gemeint wie wiedergegeben.

31, 295 Klav o: Bogen möglicherweise bis zur 1. Note des Folgetaktes gemeint; zumindest in T 31 f. in A so lesbar, in T 295 Bogen eher nur bis Taktende.

74–77 VI 1, 2, Va: Bogensetzung uneinheitlich. In T 74 f. VI 1 beginnt der Bogen bereits ab 1. Note, die allerdings eine ursprünglich notierte 7 ersetzt; an VI 2 angeglichen, siehe auch T 76. Im weiteren Verlauf ist der lange Bogen T 74 f. VI 1 folgendermaßen unterteilt: Ein Bogen zu T 74, zwei Bögen zu je vier Noten in T 75; Bogen verlängert und an Fl T 76 f. angeglichen. In T 74 f. VI 2 ist der Bogen bis Anfang T 76 gezogen; an VI 1, Va angeglichen, siehe auch T 77. In VI 1, 2 T 76 f. taktweise Unterteilung der Bögen, wohl nur versehentlich aufgrund des Seitenwechsels in A nach T 76; siehe Fl und VI 2 T 74 f. Indiz für die gemeinten langen Bögen ist zudem, dass Mozart in T 74 f. VI 2, Va jeweils einen ursprünglich zu kurz gezogenen Bogen nachträglich verlängerte. Für VI 1 überliefert E eine konsequent abweichende, musikalisch ebenso überzeugende Lesart der Bogensetzung:



97/98 Ob 1, 2: Bogen am Taktübergang nur bis letzte Note T 97; angeglichen an Fl und an T 98/99.

104, 108 Klav o, Fl, VI 1: Abweichende Punktierung der im Unisono geführten Stimmen gemäß A, E; eine Angleichung von Klav o an Fl und VI 1 ist denkbar. Die konsequente Doppelpunktierung in Fl entspricht allerdings der Notation der Figur in VI 1, wobei Mozart in T 10, 14 in VI 1 die ursprünglich notierte einfache Punktierung nachträglich korrigierte; an der in VI 1 und Fl gewünschten rhythmischen Verschärfung der Figur im Gegensatz zu Klav o ist also kaum zu zweifeln.

104–106 Klav u: Ursprünglich eine Oktave höher notiert wie an den Parallelstellen T 2–4, 26–28, 83–85. Mozart strich anschließend aber alle Noten ohne jeden Hinweis auf eine weitere Gültigkeit des Notats, setzte aber ♯ davor und schrieb *Basso* darüber. Mozarts Absicht scheint klar: Die Oberstimme der ursprünglich notierten, wie üblich absteigenden Sextakkorde, zuerst in hoher, dann vier Takte später in nach unten oktavierter Lage, wird nur hier durch die hinzugefügte VI 1-Stimme in tiefer Lage klanglich verstärkt. Dadurch entstehen jedoch empfindlich störende Quintparallelen (VI 1 zur Oberstimme der linken Hand). Mozart korrigiert daher die absteigenden Terzen um eine Oktave nach unten, um regelgerechte, absteigende Sextakkorde zu erreichen, analog der Lesart vier Takte später. Verwiesen sei jedoch auf die Lesart von E, die diese Stelle analog T 2 ff., 26 ff. und 83 ff. unverändert in der ursprünglich notierten hohen Lage bringt. Der Kopist der Stichvorlage für E dürfte Mozarts ungeschickte Korrektur missverstanden haben, sollte Mozart nicht doch noch seine ursprüngliche Korrektur für den Stich rückgängig gemacht haben.

III Allegro

279 f. Klav o: Bogen erst ab 1. Note T 280, siehe aber Parallelstellen.

München, Herbst 2025
Wolf-Dieter Seiffert

COMMENTS

fl = flauto; *ob* = oboe; *fag* = fagotto; *cor* = corno; *pf u* = piano upper staff; *pf l* = piano lower staff; *vl* = violino; *va* = viola; *vc* = violoncello; *cb* = contrabbasso; *str* = strings; *M* = measure(s)

Sources

- A Autograph score. Krakow, Biblioteka Jagiellońska, shelfmark Berol. Mus. ms. autogr. Mozart K 595, available online as a digitised copy. Without title, title heading, signature or dating. 50 landscape-format leaves with 100 written pages. Autograph numbering of leaves. Two different paper types: Paper type I (no. 95 according to Alan Tyson: see *New Mozart Edition*, series X, supplement, work group 33: *Dokumentation der autographen Überlieferung*, section 2: *Wasserzeichen-Katalog*, ed. by Alan Tyson, Kassel etc., 1992): Leaves 1 to 38; paper type II (no. 99 according to Tyson): Leaves 39 to 50. On the 1st page of music are annotations by Georg Nikolaus Nissen, top right: *Von Mozart und seine Handschrift* (By Mozart, and in his hand). The musical text has isolated additions in another hand, primarily solo and tutti markings and occasional copyists' markings, which were presumably related to the lost copy of the parts for the premiere of 1791 (which may then have served as the engraver's copy for F) and/or to later copies.
- A_C Autograph of two cadenzas and one lead-in. Tallinn, Estonian Academy of Music and Theatre, Library. In the Köchel Catalogue (2024) these are entered under KV Anh. G 31, nos. 1–3. Without title or dating. A double leaf, with three pages of musical notation. On p. 1 cadenza for movement I, title heading: *Cadenza per il 1.^{mo} Allegro*; On p. 2 lead-in to movement III M 130, title heading: *Eingang im Rondó*. On p. 2/3 cadenza for movement III, title heading: *Cadenza | per il Rondó*.
- A_{PC} Mozart's personal catalogue of works. London, British Library, shelfmark Zweig MS 63. Third entry on leaf 25; incipit M 1–5 of the four string parts as a piano reduction, to the left next to this: *5:^{ten} Jenner. | 1791. | Ein klavier=konzert. begleitung. – 2 violini, 1 flauto, 2 oboe, | 2 fagotti – 2 corni, viole e Baßi.*
- F First edition in parts. Vienna, Artaria, plate number 346, published August 1791. Title: *CONCERTO | Per | Il CLAVICEMBALO O FORTE-PIANO | Con l'accompagnamento | Di due Violini Viola e Basso 2 Oboe 2 Corni 2 Fagotti Flauto | Composto | Dal Sig^r. W. A. Mozart | Opera 17 | In Vienna presso Artaria Compagni |* [left:] 346 [right:] f. 2.45. X^r. Copy consulted: Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Library, shelfmark Rara 595/3. Available online as a digitised copy.

About this edition

The first edition (F), comprehensively evaluated here for the first time, essentially follows the autograph score (A) faithfully and is astonishingly free of mistakes. Rupert Ridgewell (personal communication) examined source F in detail for this edition and discovered that a total of two engravers were working on it for Artaria: one prepared the plates for pf, the other all the other parts. There is no connection with the Hoffmeister publishing house, contrary to what is sometimes claimed. As well as a few engraving errors, F contains some musically convincing differences from A (see e.g. the individual comments below on movement I M 47, 54 vc,

cb, pf l; movement II tempo marking; M 74–77 vl 1, 2, va; M 104–106 pf l). Furthermore, when compared to A, F has numerous repeated dynamic markings after long rests, and adjustments that are not present in A to standardise articulation markings between parallel passages. Both are characteristic of professional involvement in laying out the performance material, which indicates that copied-out orchestral material, now lost, served as the engraver's copy for F.

In fact, two pieces of evidence in A almost certainly indicate that F was not directly engraved from A, but from a now missing engraver's copy. Firstly, the many copyist's marks in A support this, because they do not correspond with the alignment or the page turns in F. Secondly, Mozart's abbreviated instruction to the copyist in A, in which he asks for the originally un-notated M 47–53 (present in F) to be inserted into movement I as a note-for-note repetition of M 358–364, is simply incomprehensible to a copyist or engraver without further, perhaps verbal, explanation, since already in the first layer of text (wide quill, brown ink) Mozart had subsequently notated just an *NB*: (nota bene) above and below the bar line at M 46/47, without explaining what it referred to. At M 358 ff. that were to be inserted, there are just three unremarkable crosses in his hand. Mozart must have explained his wish that the measures be inserted to the copyist of the performance material. The incomprehensibility of these markings by Mozart is convincingly demonstrated by the fact that the seven measures are missing from almost all printed editions of the 19th and 20th centuries. Only the musical text of the *New Mozart Edition* (1960, editor: Wolfgang Rehm) recreates the Urtext here. After all, it was simply not the custom to directly engrave parts being prepared for printing from a full score; in such a case the score would be strewn with division signs by the engraver, which is not the case here. The established practice was, rather, to engrave the orchestral material based on a manu-

script set of parts, often the material used at the premiere. The case for such an intermediary source here is thus virtually conclusive.

For the reasons enumerated above and set out in the *Preface*, we have drawn the following conclusions for our edition: the primary sources for the edition are the autograph score A and, for the two cadenzas and the lead-in, the autograph Ac. ApC simply provides an important clue to the dating. F was at least indirectly authorised by Mozart through the engraver's copy and has therefore been consulted as a secondary source, with its few interesting readings just listed in the *Individual comments* and only included in the main text in justified exceptional cases.

The notation generally follows A, Ac. Accidentals that would be required under present-day rules, but were not notated in the sources because of the convention prevailing at the time (e.g. no repetition of an accidental in the following measure where notes are repeated, and octave accidentals only given for the lower note), have been tacitly added, and superfluous accidentals deleted. The notation of grace notes, not always consistent in A, has been carefully and tacitly standardized; our rule of thumb is that the grace note comprises half the value of the main note, and in addition a slur has been placed from it to the main note. Staccato marks (dots and strokes) are reproduced according to Mozart's autograph notation, and, in the case of an unclear form, in accordance with his customary writing habits.

Mozart frequently notated dynamic markings separately for pf u and pf l; if the same dynamic is clearly intended in both staves, we have simplified and placed the marking just once between the staves. With tied-over chords in pf Mozart often did not notate all the ties; if it is clear that all the notes of the chord are meant, we tacitly add the missing ties. In pf l the instruction *Col Basso* is not marked throughout in A (e.g. movement III M 139 ff.), but in F it is marked consistently. We assume that Mozart intended this way of

performing without exception, and have tacitly added the missing bass notes analogous to the basso part (see below). Mozart notated paired wind instruments (except for cor) on separate staves. We notate them each time on one staff, and parts that are in unison are either given double note stems, or the instruction *a 2* is added. If only one of the two instruments is to play, we clarify this with *I* or *II*. Where possible, we allocate both parts to one note-stem, and give the dynamic and articulation markings for both instruments just once.

The markings *Tutti* and *Solo* follow A, where Mozart frequently abbreviates them to *T*: and *S*:. F has further solo and tutti instructions, particularly in the opening movement, but these are redundant because they simply reinforce Mozart's markings, e.g. after a long rest in one part. These additional markings presumably come from the lost material for the first performance, and accordingly were also incorporated into F. In this respect they are certainly of interest in terms of historical performance practice. They also found their way into A, where they were entered in another hand and most likely transferred retrospectively from F. These prominent markings were not only intended to identify formal sections (particularly in movement III), but also to act as a scoring direction. Accordingly, in the tutti the full strings are to play, while at the solo marking the number of strings should be reduced, possibly to one player per part (and instead of *Vc e Cb* only *vc* plays), in order to allow the piano soloist to be more prominent acoustically. As usual, in all the tutti passages in the lower staff of the piano part Mozart explicitly or implicitly stipulates playing "col Basso", but here without any addition of basso continuo figuring. A chordally-reinforced accompaniment in the tutti sections is hardly appropriate in this concerto, and is therefore left to the skill and taste of the soloist.

Abbreviations occasionally not continued in A in error have been tacitly added and resolved where there is clear supporting evi-

dence for them. Parentheses indicate additions by the editor. Unless otherwise stated, the following *Individual comments* relate to A.

Individual comments

I Allegro

47, 54 *vc*, *cb*, *pf* I: We adopt the reading in F.

In A M 47–53 are not written out, but Mozart, by way of a hard-to-understand marking, directs the copyist to insert M 358–364 after M 46; for more detailed information on this see *About this edition*.

In A Mozart notates in *vc/cb* (*pf* I is not written out) a $\text{♩ } Bb$ in M 47 and a separately stemmed $\text{♩ } Bb$ or *bb* in M 54, each of the latter with a following γ , all presumably before he inserted the instruction; F has *ff* at M 47 and on beat 1 of M 358.

91 *pf* u: Seemingly two slurs, 1st–12th, 13th–16th notes; a subsequently extended slur over the whole measure is clearly intended.

212, 214 *pf* u: As part of the work's reception history, reference is often made to the parallel fifths with *ob* 1 and parallel seconds with *fl* in M 212, along with the parallel fifths with *fag* 1 in M 214; we follow the sources, and do not correct Mozart's notation.

327 *f*, *fl*: Slur only at M 328; we change to match *ob* 2. Cf. also M 164 *f*., 168 *f*.

Cadenza

17 *u*: *Ac* has staccato on 1st note; deleted, since a unique occurrence.

II Larghetto

Tempo and time signature: F has the instruction *Andante* and *C* only in *pf*, all other parts as A and as given here. A connection with the lost material for the first performance that was used as the engraver's copy, and thus an indirect connection with Mozart, cannot be ruled out.

Grace notes in the main theme in A M 1, 5 (*pf* u) and M 9, 13 (*vl* 1, *fl*, *ob* 1) notated as 16th notes, thereafter sometimes as eighth-notes. F consistently has 16th notes, we adjust accordingly.

5 pf u, 9 fl, ob 1: 2nd half of the measure has only one slur over four notes, but see all parallel passages.

14/15 fag 1: Slur divided at the measure transition, but see ob 1, as well as M 10/11.

16 vl 1: Slur at the end of the measure clearly extended to 1st note M 17, but cf. vl 2, and M 89 vl 1 and 2.

26/27 pf l: Lacks slur in M 27 after a page turn; slur present in M 26 pf l before the page turn, but seemingly only at the last two thirds, without an open end to the right. However, presumably intended as given here.

31, 295 pf u: Slur may be intended to extend to the 1st note of the following measure; it is at least readable as such in M 31 f. of A, though in M 295 the slur extends, rather, only to the end of the measure.

74–77 vl 1, 2, va: Slurring inconsistent. In M 74 f. vl 1 the slur begins from the 1st note, which, however, replaces an originally notated ♯; we adjust to match vl 2, see also M 76. Further along, the long slur at M 74 f. vl 1 is subdivided as follows: one slur for M 74, two slurs for each four notes in M 75; we extend the slur and adjust to match fl M 76 f. In M 74 f. vl 2 the slur extends to the beginning of M 76; we adjust to match vl 1, va, see also M 77. In vl 1, 2 M 76 f. division of the slurs is by measure, perhaps only inadvertently because of the page turn in A after M 76; see fl and vl 2 M 74 f. Further evidence that long slurs were intended is that in M 74 f. vl 2, va, Mozart later extended a slur that was originally too short in each part. F vl 1 transmits a consistently different, but musically just as convincing reading of the slurring:



97/98 ob 1, 2: Slur at the measure transition extends only to the last note M 97; we adjust to match fl and M 98/99.

104, 108 pf u, fl, vl 1: Different dotting of the parts written in unison is in accordance with A, F; an adjustment of pf u to match fl and vl 1 is conceivable. The consistent double-dotting in fl corresponds, however, with the notation of the figure in vl 1, whereby in M 10, 14 in vl 1 Mozart subsequently corrected the originally notated single dotting; there is thus hardly any doubt about the desired rhythmic tightening of the figure in vl 1 and fl in comparison to pf u.

104–106 pf l: Originally notated an octave higher as at the parallel passages M 2–4, 26–28, 83–85. Mozart subsequently crossed out all notes without any suggestion that the notation was still valid, but placed ♯ before and wrote *Basso* above them. His intention seems clear: The upper voice of the originally notated descending sixth chords, first in a high register and then four measures later in an octave lower, is only reinforced here in the lower register by the added vl 1 part. However, this creates some rather jarring parallel fifths (vl 1 against the upper voice of the left hand). Mozart therefore corrects the descending thirds by moving them down an octave in order to achieve regular descending sixth chords, analogous to the reading four measures later. However, notice should be taken of the reading in F, which brings this passage unchanged and analogously to M 2 ff., 26 ff. and 83 ff., up to the originally notated high register. The copyist of the engraver's copy for F presumably misunderstood Mozart's awkward correction, unless Mozart himself had in fact revoked his original correction before the engraving was made.

III Allegro

279 f. pf u: Slur only from the 1st note M 280, but see parallel passages.

Munich, autumn 2025
Wolf-Dieter Seiffert