EDITION STEINGRÄBER

Nr. 278

MOZART

KLAVIER-KONZERT

D-MOLL K.-V. Nr. 466

‹FR. KULLAK-WILLY REHBERG›

MIT UNTERLEGTEM 2. KLAVIER ‹ORCHESTERPART›

Printed in Germany

Imprimé en Allemagne

W. A. MOZART

KONZERT IN D-MOLL

FÜR KLAVIER MIT BEGLEITUNG DES ORCHESTERS

(2 VIOLINEN, VIOLA, BASS, 1 FLOTE, 2 OBOEN, 2 FAGOTTE, 2 HORNER, 2 TROMPETEN, PAUKEN)

(KÖCHELVERZEICHNIS NR. 466)

Ausgabe mit Fingersatz, Phrasierungsergänzungen, Vortragszeichen und unterlegter zweiter Klavierstimme als Ersatz der Orchesterbegleitung

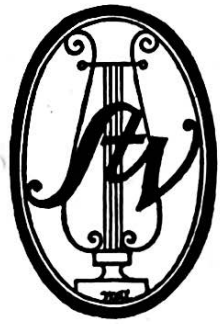
von

FRANZ KULLAK

Neu herausgegeben und ergänzt

von

WILLY REHBERG



Bearbeitung ist Eigentum des Verlegers
Copyright 1931 by Steingräber Verlag, Leipzig

STEINGRÄBER VERLAG, LEIPZIG

Printed in Germany

Avant-propos.

Nous lisons dans la biographie de Jahn sur Mozart le pianiste ce qui suit:

On a souvent lu et prouvé que Mozart ‹né en 1756, mort en 1791› a été le pianiste le plus remarquable et le plus génial de son temps . . . . Bien qu'il ne soit pas possible de se faire une représentation exacte de ce qu'était le jeu de Mozart, il ne sera peut-être pas sans intérêt de lire quelques détails caractéristiques sur M. l'exécutant, autant que l'on peut reconstituer ces documents.

Niemetschek, biographe contemporain de M., dit qu'il avait des mains »petites et belles«. Lorsqu'il jouait du piano il savait les mouvoir d'une manière si élégante et naturelle que la jouissance n'était pas moindre pour l'œil que pour l'oreille. On s'étonnait même qu'il pouvait avec de si petites mains faire tant de »choses extraordinaires«, surtout dans la basse du piano ‹sic›. Ce fait tenait de son propre aveu à l'excellent doigté qu'il avait acquis par l'étude consciencieuse des œuvres de Ph. E. Bach . . . .

Mozart exigeait avant tout de l'exécutant une main »stabile et calme«, dont *la légéreté naturelle, la souplesse, l'égalité* dans la vélocité devait donner l'impression dans les traits d'un »courant huileux«. Il déconseillait de travailler une technique compliquée et à effet, pouvant nuire aux qualités mentionnées ci-dessus. Il préconisait avant tout la propreté du jeu, la netteté et l'exactitude dans les moindres détails, il recommandait de donner à chaque note et ornement son caractère spécial et adéquat. Il blâmait sévèrement toute précipitation, dont le résultat néfaste était un jeu malpropre. Il disait qu'il était beaucoup plus facile de jouer une chose précipitamment qu'avec pondération: »On peut«, disait-il, »escamoter quelques notes dans les traits sans qu'on le remarque, mais est-ce que c'est beau?« Il met en garde contre les mouvements par trop rapides dans les phrases de chant, dans la cantilène. Et ce qui touche de près cette dernière exigeance de netteté et de précision, c'est la recommandation formelle de maintenir strictement la mesure et le mouvement . . . . On admirait spécialement dans son jeu cette exactitude rhythmique de telle sorte que la main gauche dans le »*tempo rubato*« de l'adagio ne cédait jamais à

Vorbemerkung.

Über Mozart's Klavierspiel entnehmen wir der Jahn'schen Biographie folgenden Passus:

„Daß Mozart (geb. 1756, gest. 1791) der größte und genialste Klavierspieler seiner Zeit war, ist oft und laut genug bezeugt... Obgleich es nicht möglich ist, von Mozart's Klavierspiel eine bestimmte und anschauliche Vorstellung zu geben, so wird es doch nicht ohne Interesse sein, einige charakteristische Züge desselben, soweit sie nachweisbar, zusammenzustellen.

„Er hatte kleine schöne Hände," sagt Niemetschek, (S. 66 f.) „bei dem Klavierspielen wußte er sie so sanft und natürlich an der Klaviatur zu bewegen, daß sich das Auge daran nicht minder als das Ohr an den Tönen ergötzen mußte"... „Es ist zu verwundern, wie er damit so vieles, besonders im Baß greifen konnte. Diese Erscheinung muß man der trefflichen Applikatur, die er nach eigenem Geständniß dem fleißigen Studium der [Ph. E.] Bach'schen Werke zu danken hatte, zuschreiben"...

„Vor allen Dingen verlangte er [Mozart] vom Spieler eine „ruhige und stete Hand," deren „natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit" so ausgebildet war, daß die Passagen „fortfließen wie Öl;") Kunststücke, welche diese wesentlichen Vorzüge zu beeinträchtigen drohten, riet er nicht zu sehr zu üben. Korrektheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allen Einzelheiten, „alle Noten, Vorschläge etc. mit der gehörigen Expression und Gusto auszudrücken" waren ihm die ersten Erfordernisse, daher tadelte er ganz besonders alles Übereilen, dessen notwendige Folge Verhudeln sei. Es sei viel leichter eine Sache geschwind als langsam zu spielen, ... „man kann in Passagen etliche Noten im Stich lassen, ohne daß es Jemand merkt, ist es aber schön?..." Daher warnt er, nicht allein bei gebundener Schreibart, sondern wo nur ein Vergreifen möglich schien, vor zu geschwindem Tempo. Eng verbunden mit dieser Forderung der Deutlichkeit und Präzision ist die des strengen Takthaltens... Und bei seinem Spiel erregte das vor allem Bewunderung, daß er immer akkurat im Takt blieb, daß bei einem tempo rubato im Adagio die linke Hand nicht nachgab,

Preface.

About Mozart's piano-playing we cite of Jahn's biography the following passage:

„That Mozart ‹born 1756, died 1791› has been the greatest and most ingenious piano-player of his time, has been often and loudly testified... Although it be not possible to give a determined and obvious idea of Mozart's piano-playing, it will not be without interest to compose some characteristic traits of it, as far as they are demonstrable.

„He had small and beautiful hands," says Niemetschek ‹p. 66›, „in playing he knew to move them so naturally and softly on the key-board that the eye no less than the ear was pleased" . . . „It is marvellous that he with these small hands could touch so much, especially in the bass. This circumstance is surely due to the excellent applicature, which he, after his own confession, owed to the diligent study of ‹Ph. E.› Bach's works" . . .

„Before all he ‹Mozart› requested of the pianist a „quiet and steady hand", developed in „natural lightness, flexibility, and fluent swiftness" in such a way as to make the passages „flow as oil,") he advised not to practise too much such tricks which can only prejudice these essential advantages. Correctness, distinctness and precision in all details, . . . „to give all the notes, beats or grace-notes etc. with the true expression and taste" were to him the first exigencies, therefore he blamed especially all hastening, the consequence of which will be the spoiling of the music-piece. It is easier, he says, to play a piece quickly than slowly . . . „you can in passages leave out some notes without anybody's noticing it, but is that beautiful? . . . Therefore he warns for a too swift tempo, not only in legato-playing, but also there, where it be possible to touch a wrong note. Closely connected to this demand of distinctness and precision is the strict keeping of time . . . And in his playing it raised the greatest admiration that he always kept himself accurately in measure, that in a *tempo rubato* in the Adagio the left hand did not cede, but, unconcerned of the right hand, held

la main droite.*) Enfin qu'il jouait avec une expression parfaite et un sentiment intense sans jamais faire de grimaces (!!!), procédé qui lui était antipathique au plus haut degré!

Nous pouvons conclure par l'approbation du public et des connaisseurs de son époque qu'il possédait une technique et une sûreté qui lui permettait de surmonter les »difficultés très spéciales du mécanisme«, comme de faire preuve de »finesse et de goût« et que par la »force et l'élan de son jeu« il arrivait à donner cette vivante image d'une interprétation élevée à cette hauteur et ce degré où le virtuose génial se confond pour ainsi dire avec l'artiste créateur! Clementi assure qu'il n'a jamais entendu jouer du piano avec autant de verve et de grâce, Dittersdorf trouve assimilés dans son interprétation »l'art et le goût« et Haydn prétend les larmes aux yeux que le jeu de Mozart lui restait inoubliable parce qu'il le »touchait au cœur«. Ces témoignages si simples d'hommes éminents sont plus éloquents que des hyperboles emphatiques.

La question se pose parfois de savoir si l'emploi de la pédale douce est admissible dans la musique de Mozart sur nos pianos modernes. A cette époque l'étouffoir consistait en un mécanisme en dessous du piano et qui était mis en jeu par la pression du genou. Nous apprenons par une lettre à son père que Mozart connaissait ce mécanisme. Il en parle à propos d'un piano de la fabrique de Stein en ces termes: »La machine où l'on presse avec le genou est mieux conditionnée chez Stein que chez les autres. A peine que je la touche, la voilà déjà en action et dès qu'on éloigne le genou, on n'entend pas le moindre tintement.«

Berlin, Juin 1884. Franz Kullak.

*) Il est plus que probable qu'il faut entendre ici sous »tempo rubato« le déplacement en syncopes de la mélodie, où le mouvement ne subissait aucune altération (Citation de la biographie de M. par Jahn). Türk, dans sa Méthode de Piano (1802) cite cependant un »tempo rubato« sous forme de »presser ou ralentir«. Karasowsky dans sa biographie de Chopin donne à la page 291 une explication intéressante du »tempo rubato«.

Notice du traducteur. La caractéristique ci-dessus du jeu de Mozart par ses contemporains a certainement du charme et de l'originalité dans le langage de l'époque. La traduction lui enlève complètement ce caractère, et cette apothéose de Mozart le pianiste peut paraître quelque peu banale à ceux qui ne peuvent se servir du texte original. Quant à l'entrefilet concernant la pédale douce (cité par Jahn, l'éminent biographe de Mozart) mon humble avis est qu'il doit y avoir erreur et que l'auteur de la préface a confondu la pédale douce avec l'autre, la pédale *principale*, destinée à »*lever les étouffoirs*«. Mozart avait très probablement en vue dans le passage de sa lettre cette dernière, celle que nous appelons simplement la pédale. *W. R.*

sondern unbekümmert um die Rechte streng am Takt festhielt,) daß er dabei doch mit vollendetem Ausdruck und inniger Empfindung spielte — und alles ohne dazu Grimassen zu machen, die ihm dabei sehr widerwärtig waren.*

„Daß Mozart auch hinsichtlich der „Fertigkeit und Sicherheit in der Überwindung ungewöhnlicher technischer Schwierigkeiten," in Bezug auf „Feinheit und Geschmack" sowie auf die Kraft, das Spiel durch jenen belebenden Hauch zum wahren Ausdruck des innerlich Empfundenen und Verstandenen zu erheben, welche den genialen Virtuosen momentan dem schaffenden Künstler an die Seite stellt, ... als Virtuos auf einer Höhe stand, welche ihm Niemand streitig machte, dürfen wir dem übereinstimmenden enthusiastischen Beifall des Publikums und der Kenner glauben. Wenn Clementi erklärte, so geist- und anmutsvoll wie Mozart habe er Niemand spielen hören, Dittersdorf in seinem Spiel Kunst und Geschmack vereinigt fand, und Haydn mit Tränen versicherte, Mozart's Spiel sei ihm unvergeßlich, weil es „an's Herz ging," so sind die einfachen Äußerungen solcher Männer beredter als emphatische Hyperbeln."

Schließlich erlauben wir uns noch, in Bezug auf die Frage, ob Mozart's Klaviermusik die Anwendung unseres heutigen Dämpfungspedals gestatte, zu bemerken, daß die Dämpfung vordem durch einen Mechanismus unterhalb der Klaviatur in Bewegung gesetzt und durch den Druck des Kniees reguliert wurde. Daß Mozart diesen Mechanismus kannte, geht aus einem Briefe an seinen Vater hervor, in welchem er bei Beurteilung der Stein'schen Instrumente sagt: „Die Maschine, wo man mit dem Knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bey den Andern. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon, und sobald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten Nachklang." (Jahn, 2. Aufl. I, 367.)

Berlin, im Juni 1884. Franz Kullak.

*) *Unter tempo rubato ist hier wohl nur die auf Synkopation basierende Verrückung von Melodienoten zu verstehen, bei welcher das Zeitmaß im ganzen unverändert blieb. Vgl. Jahn, 2. Aufl. I, 12. Ferner: Türk, Klavierschule, (neue vermehrte und verbesserte Ausgabe 1802) pag. 418 ff, wo jedoch auch schon das „von Einigen" unter tempo rubato verstandene „absichtliche Eilen oder Zögern" erwähnt wird. — Vgl. endlich hiermit die interessante Notiz, welche Karasowski von Chopin's tempo rubato gibt. (Friedr. Chopin, von Moritz Karasowski, 3. Aufl. pag. 291.)*

strongly fast to the measure,*) that he nevertheless played with perfect expression and intimate feeling, — and all that without making grimaces, what he abhorred greatly.

„That Mozart also with regard to his „routine and surety in overcoming unusual technical difficulties", with regard to „fineness and taste" as well as to the force to lift the playing by that animating breath to the true expression of the innermost felt and understood meaning of the music-piece, what the ingenious virtuoso for a while makes equal to the creative artist ... that he stood, as a virtuoso, on a height which nobody will dispute him, we are bound to believe by the unanimous enthusiastic applause of the public and the connoisseurs. When Clementi declared he had never heard play any person with so much spirit and grace as Mozart, when Dittersdorf did find in his playing art and taste united, when Haydn, with tears in his eyes, said that he could never forget the playing of Mozart, because „it touched the heart," — then are these simple utterances of such men more eloquent than all emphatical hyperboles."

Finally, regarding the question whether Mozart's piano-music permitted the employment of a damper, as we have it nowadays, we should make the observation that formerly the damper was put in movement by a mecanism below the key-board and that it was regulated by a pression of the knee. That Mozart knew this mecanism, results from a letter written to his father where, judging of the instruments of Stein, he says: „The machine, where one presses with the knee, is also by him made better than by others. By the slightest push I give it, the thing goes off, and if I put aside the knee, one does not hear the meanest resonance." (Jahn, 2d edition I, 367.)

Berlin, June 1884. Franz Kullak.

*) Under *tempo rubato* here is to be understood the transposition of melody-notes on the base of syncopation, by which the time-measure in the whole remains unaltered. See Jahn, 2d edition I, 12. Further: Türk, School of Piano-playing (new augmented and corrected edition 1802) page 418 sq., where, however, already is mentioned the *tempo rubato*, practised „by any," meaning an „intentional hastening or lingering". — Cfr. finally the interesting notice given by Karasowski of Chopin's *tempo rubato*. (Fr. Chopin, by Moritz Karasowski, 3d edition, p. 291.)

W. A. MOZART.

KONZERT in D moll

für Klavier mit Begleitung des Orchesters.

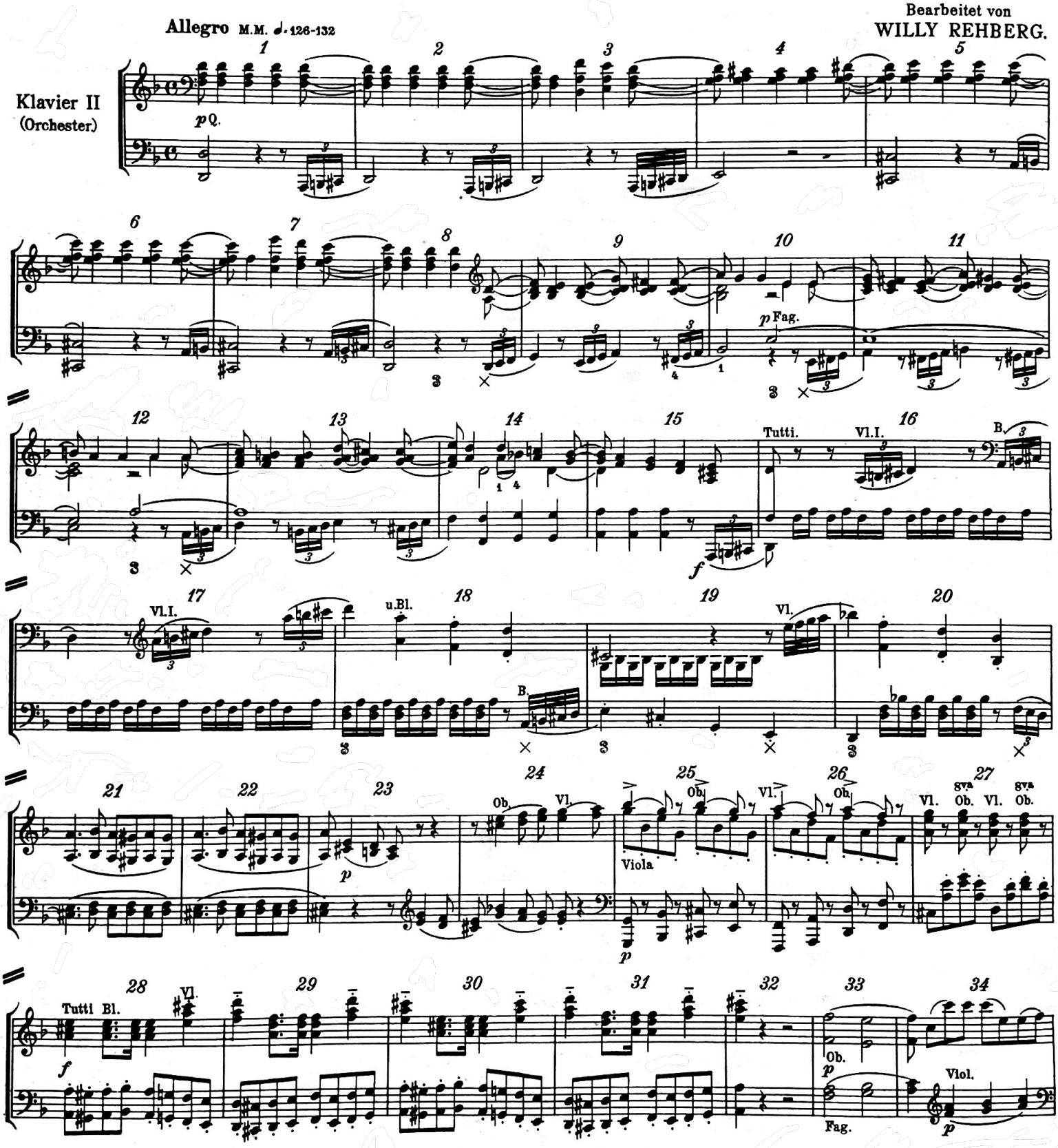
(2 Violinen, Viola, Baß, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken.)

Köchel-Verzeichnis Nr. 466.

Komponiert (beendet) in Wien am 10. Februar 1785.

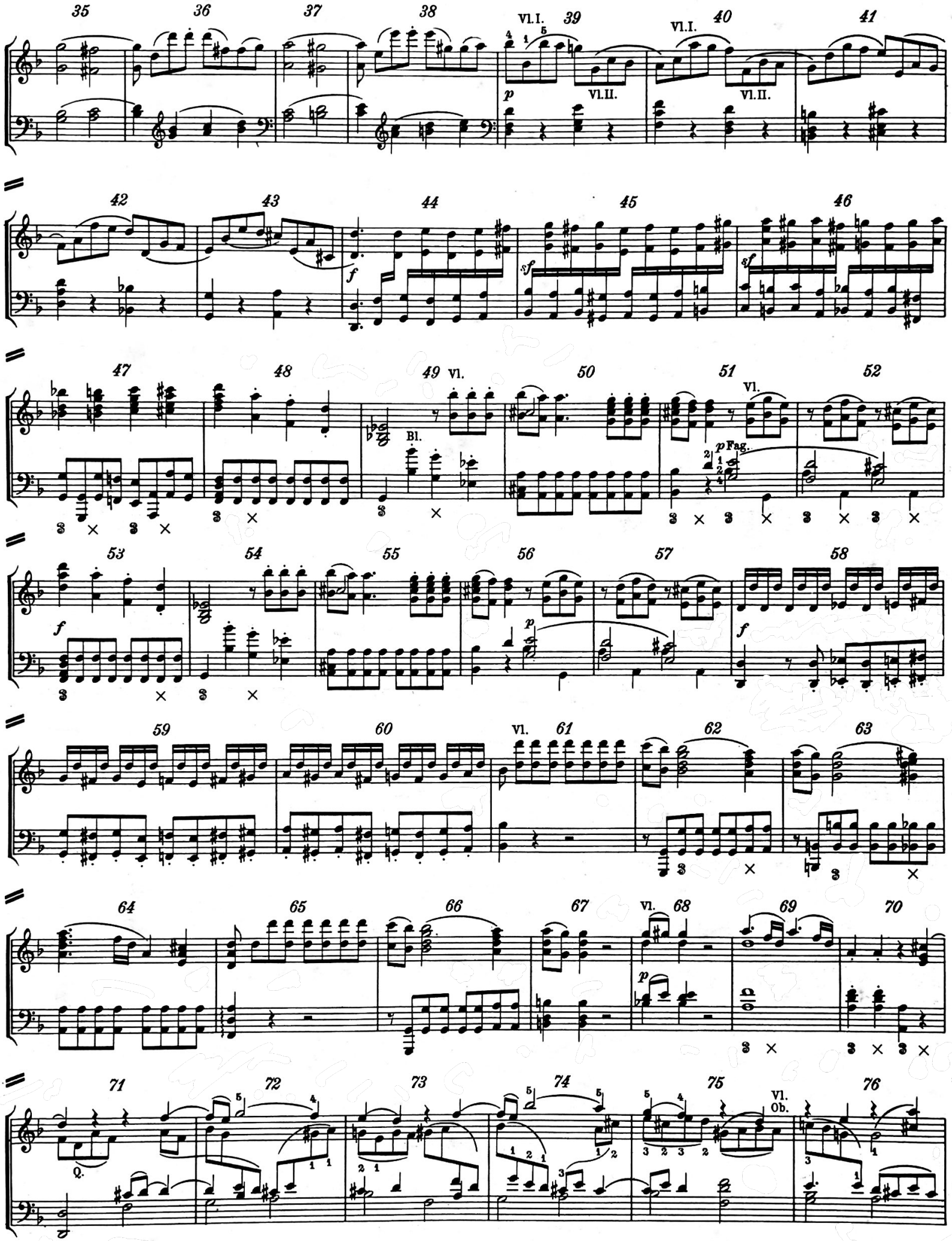
Zum ersten Male aufgeführt und vom Komponisten selbst gespielt ebenda am 11. Februar 1785.*)

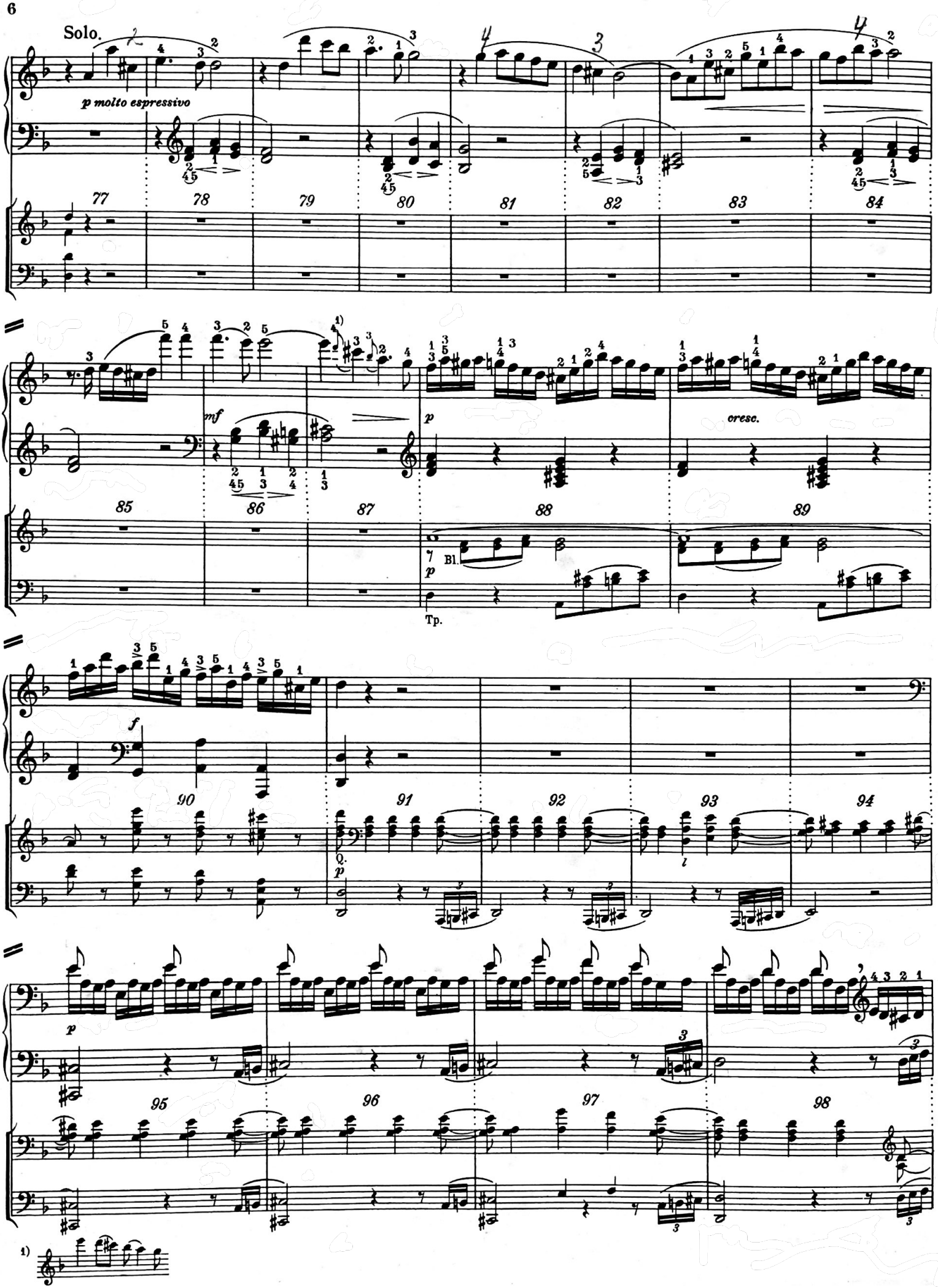
Bearbeitet von
WILLY REHBERG.

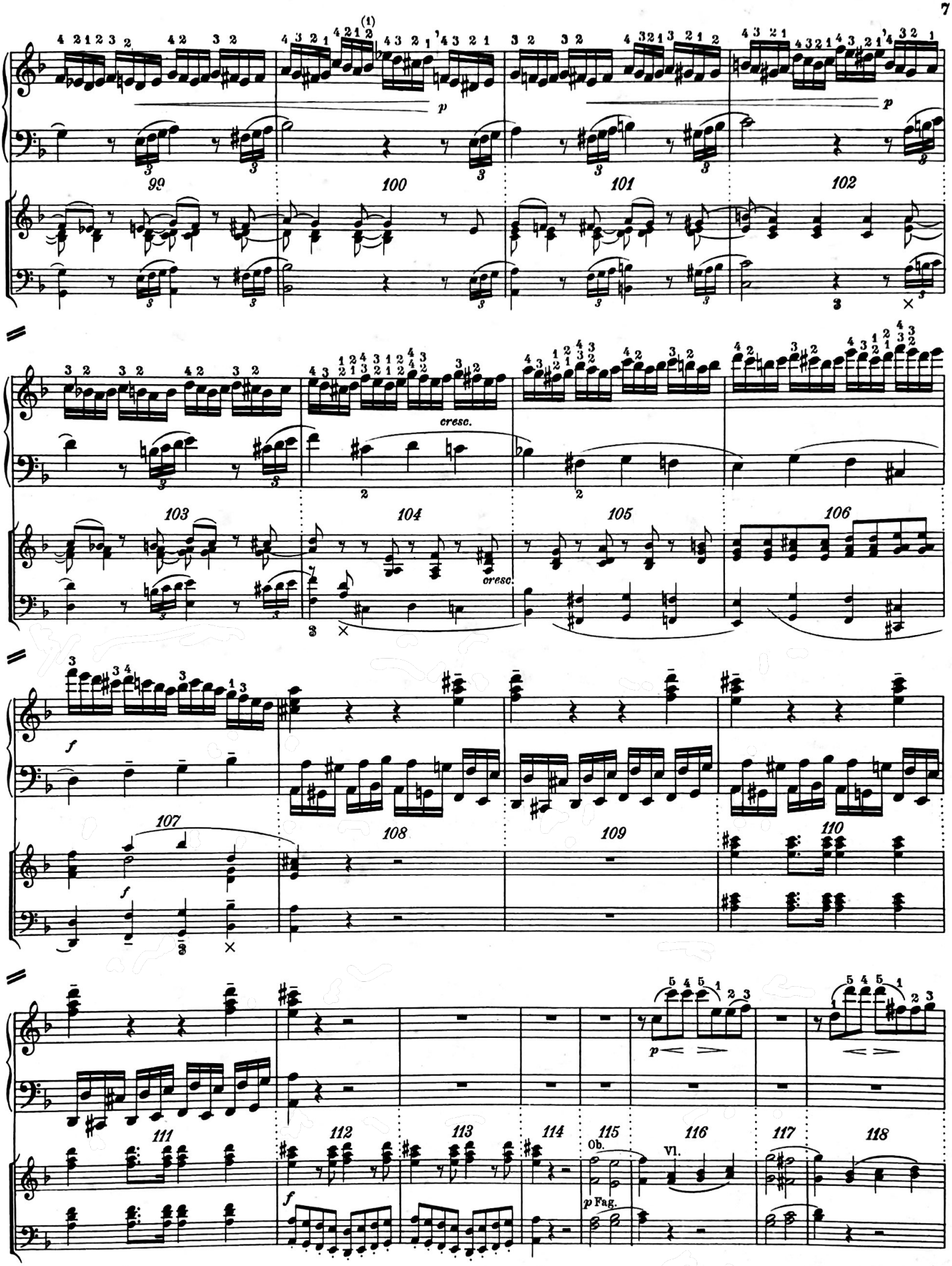


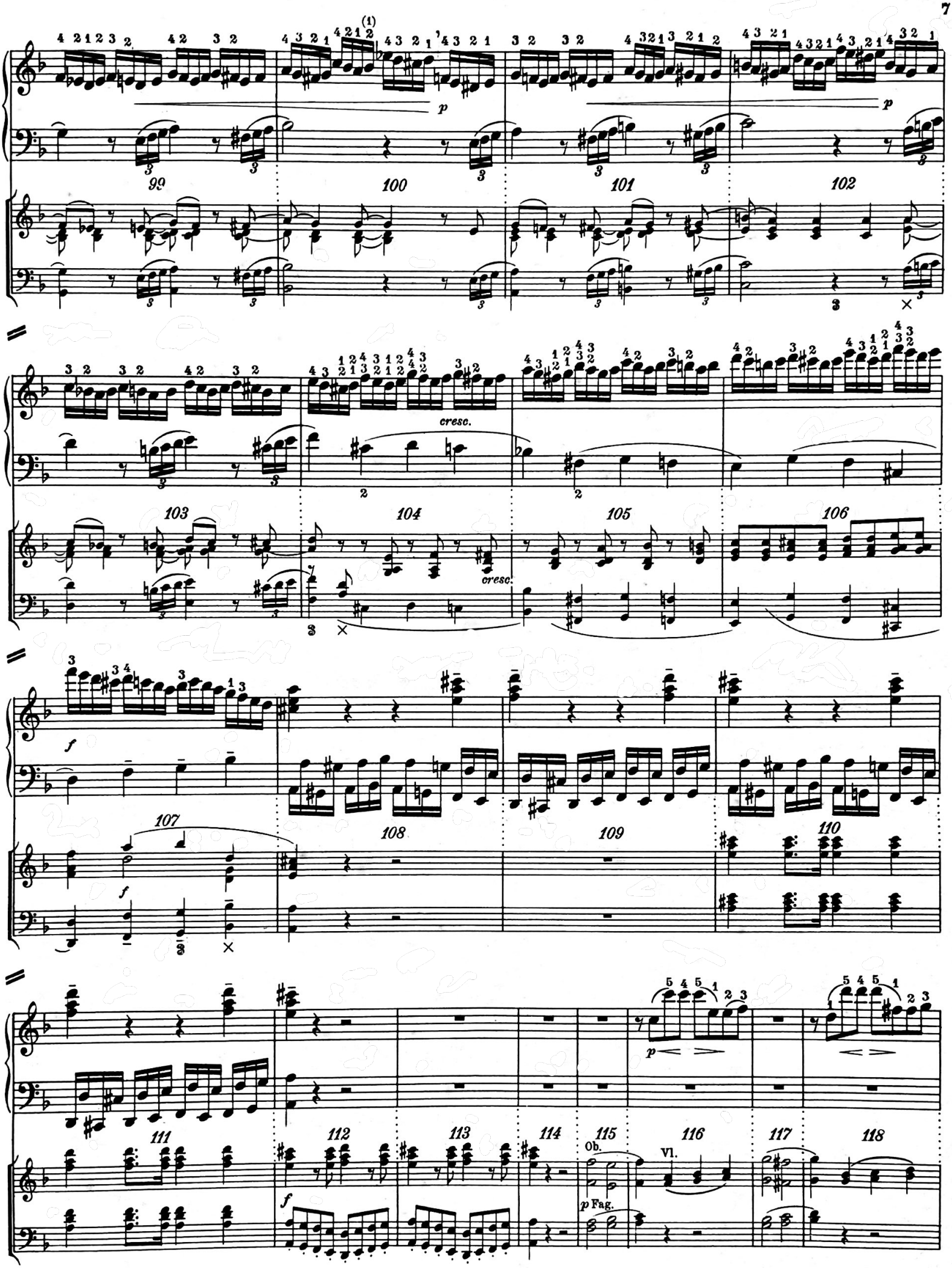
Copyright 1931 by Steingräber-Verlag, Leipzig.

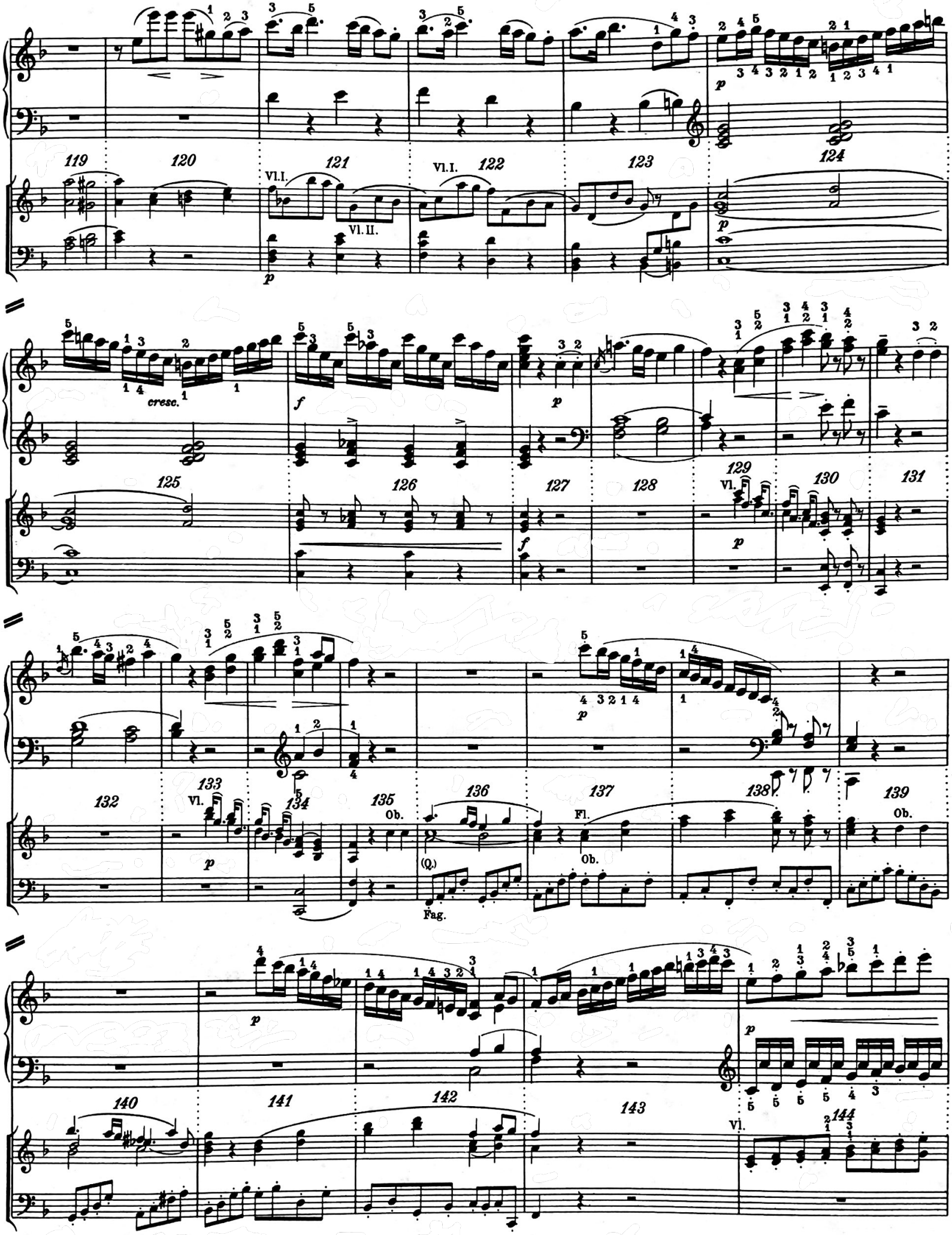
Alle Rechte einschl. Aufführungsrecht vorbehalten.

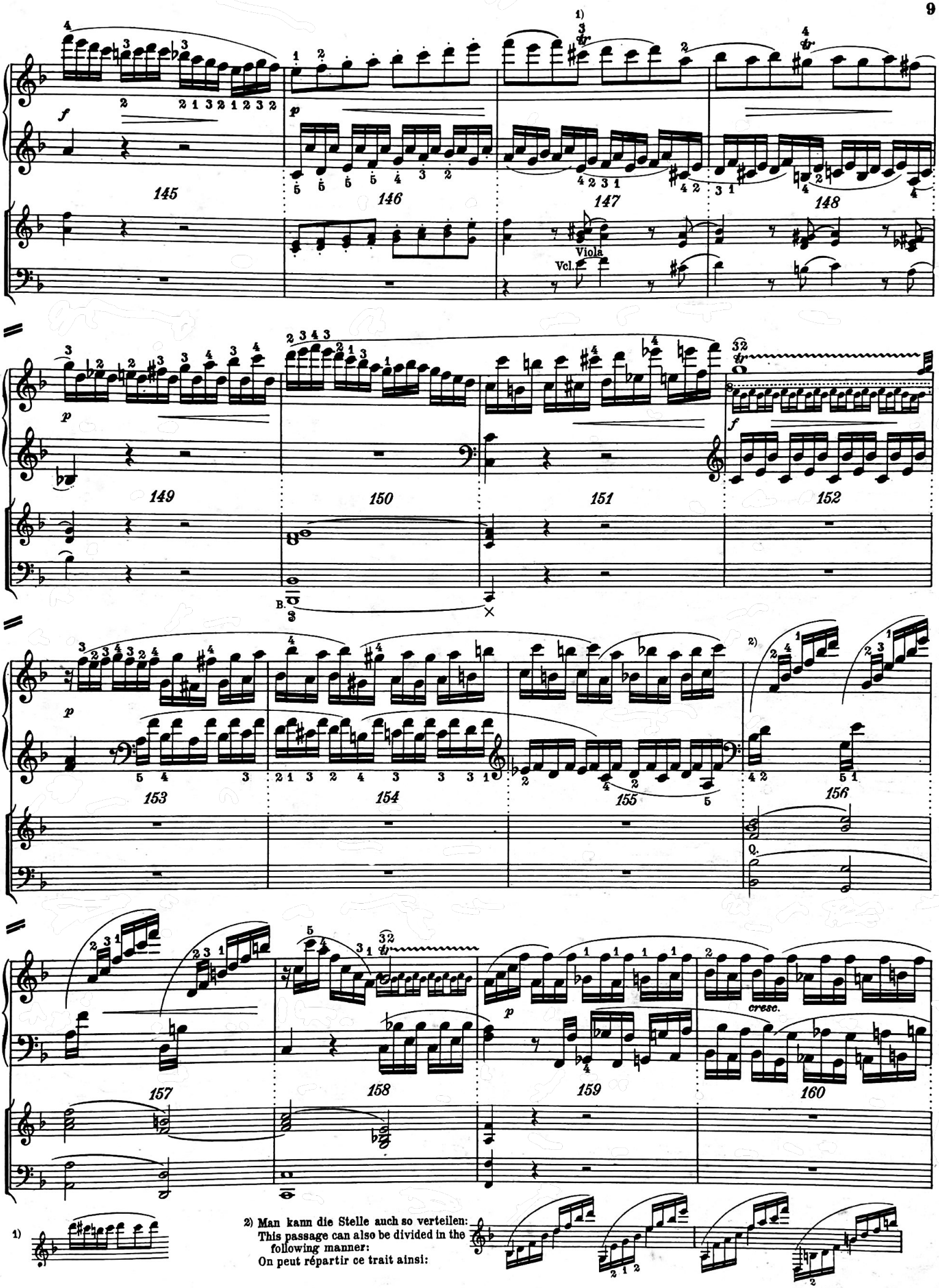

35
36
37
38
Vl.I.
39
Vl.II.
Vl.I.
40
Vl.II.
41
42
43
44
45
46
47
48
49
Vl.
Bl.
50
51
Vl.
Fag.
52
53
54
55
56
57
58
59
60
Vl.
61
62
63
64
65
66
67
Vl.
68
69
70
71
72
73
74
75
Vl.
Ob.
76


Solo.
p molto espressivo
77
78
79
80
81
82
83
84
mf
p
cresc.
85
86
87
88
89
Bl.
Tp.
f
90
91
92
93
94
Q.
p
p
95
96
97
98
1)


99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
p
cresc.
f
Ob.
Vl.
Fag.

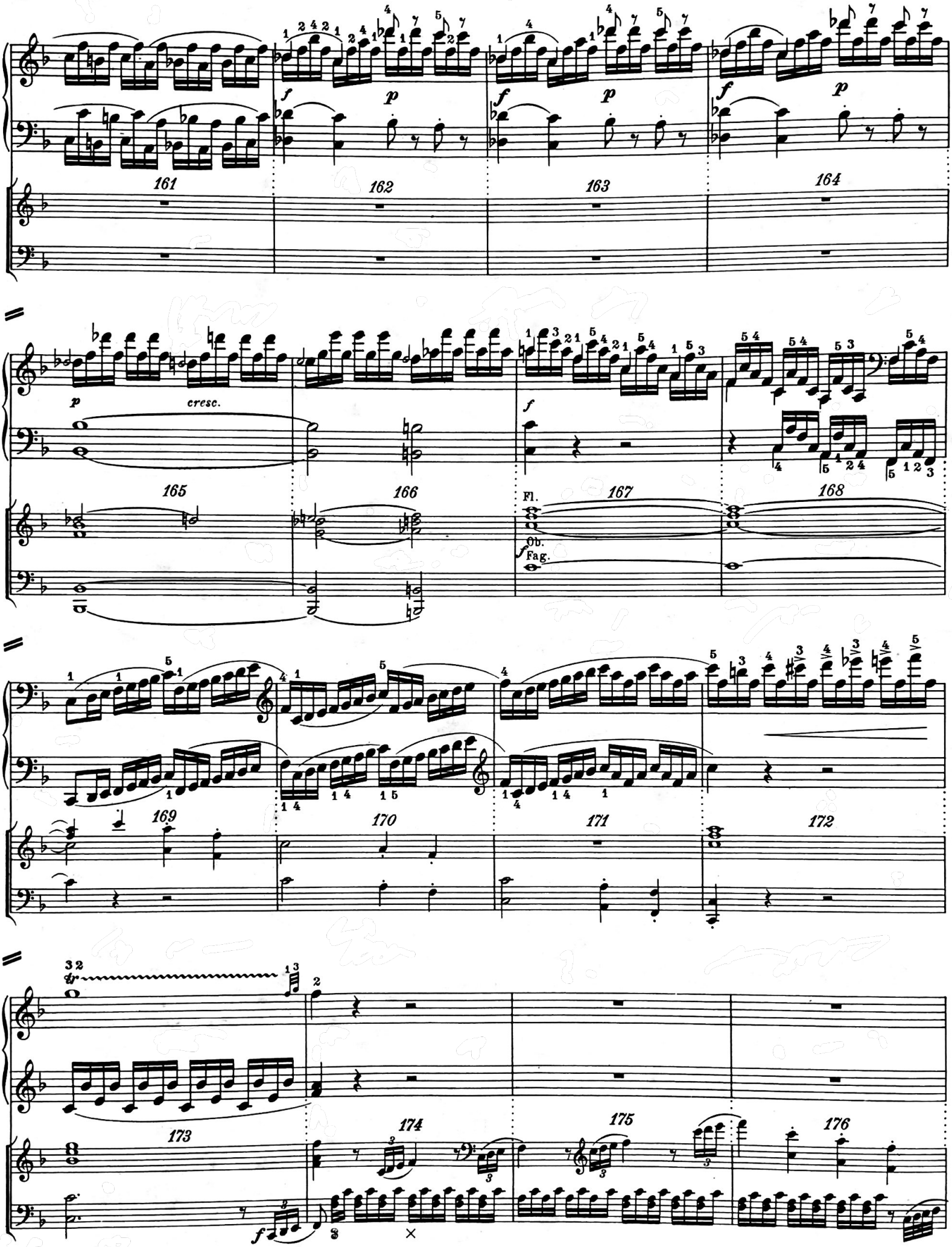

(1)
p
99
100
101
102
cresc.
cresc.
103
104
105
106
f
107
f
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
p
Ob.
Vl.
f
p Fag.


119
120
Vl.I.
121
Vl.II.
Vl.I.
122
123
124
cresc.
125
126
127
128
Vl.
129
130
131
132
Vl.
133
134
135
Ob.
(Q.)
Fag.
136
Fl.
Ob.
137
138
139
Ob.
140
141
142
143
Vl.
144



1)

2) Man kann die Stelle auch so verteilen:
This passage can also be divided in the following manner:
On peut répartir ce trait ainsi:


161
162
163
164
p
f
p
f
p
f
p
cresc.
165
166
167
168
Fl.
Ob.
Fag.
169
170
171
172
173
174
175
176
tr

177 178 179 180 181 182

Ob. Vl. Fag.

183 184 185 186 187 188 189

Vl. Ob. Vl. Ob. Viola. Vl.

190 191 192 193 194 195 196

Fag.

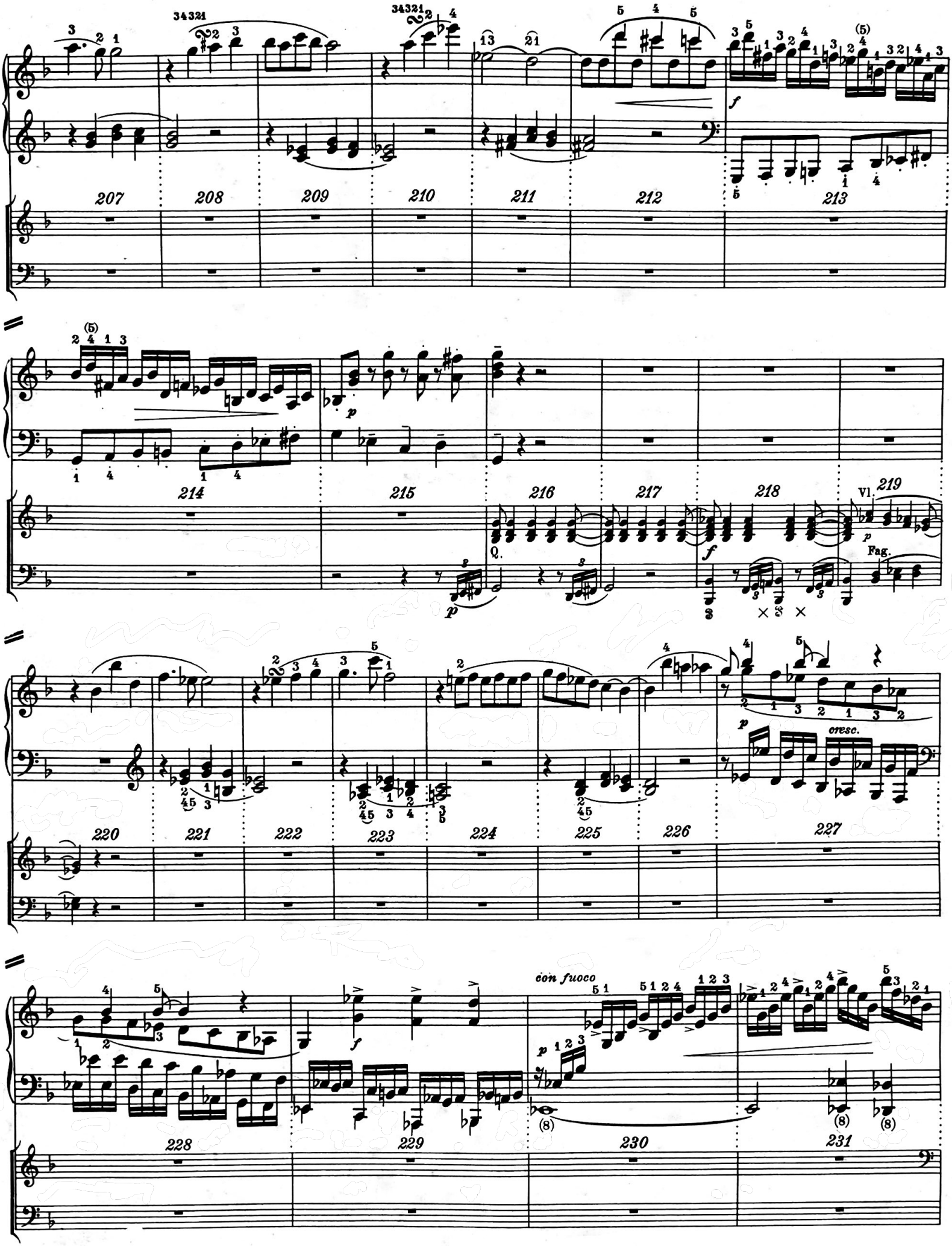
197 198 199 200

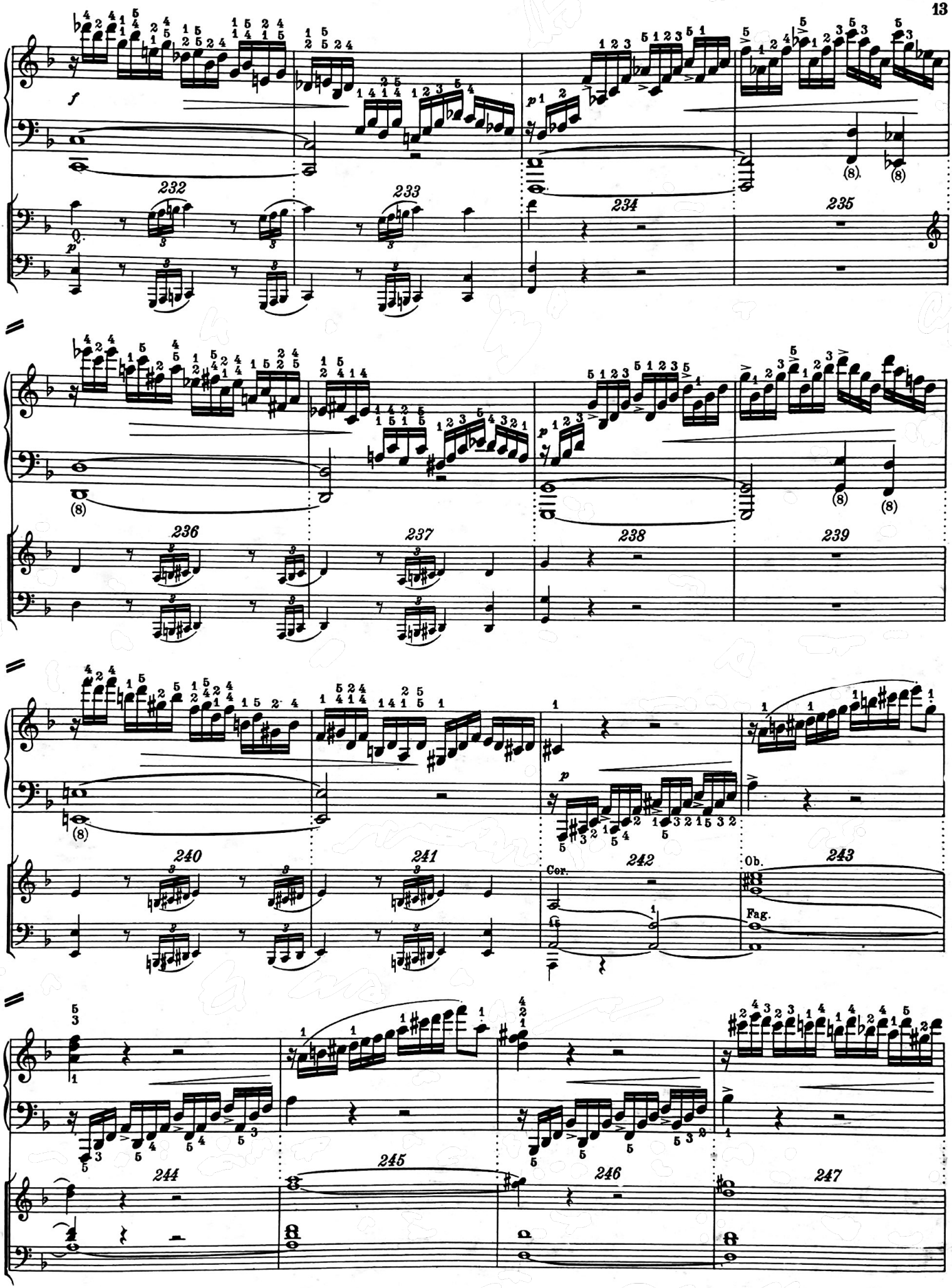
Vl. Viola.

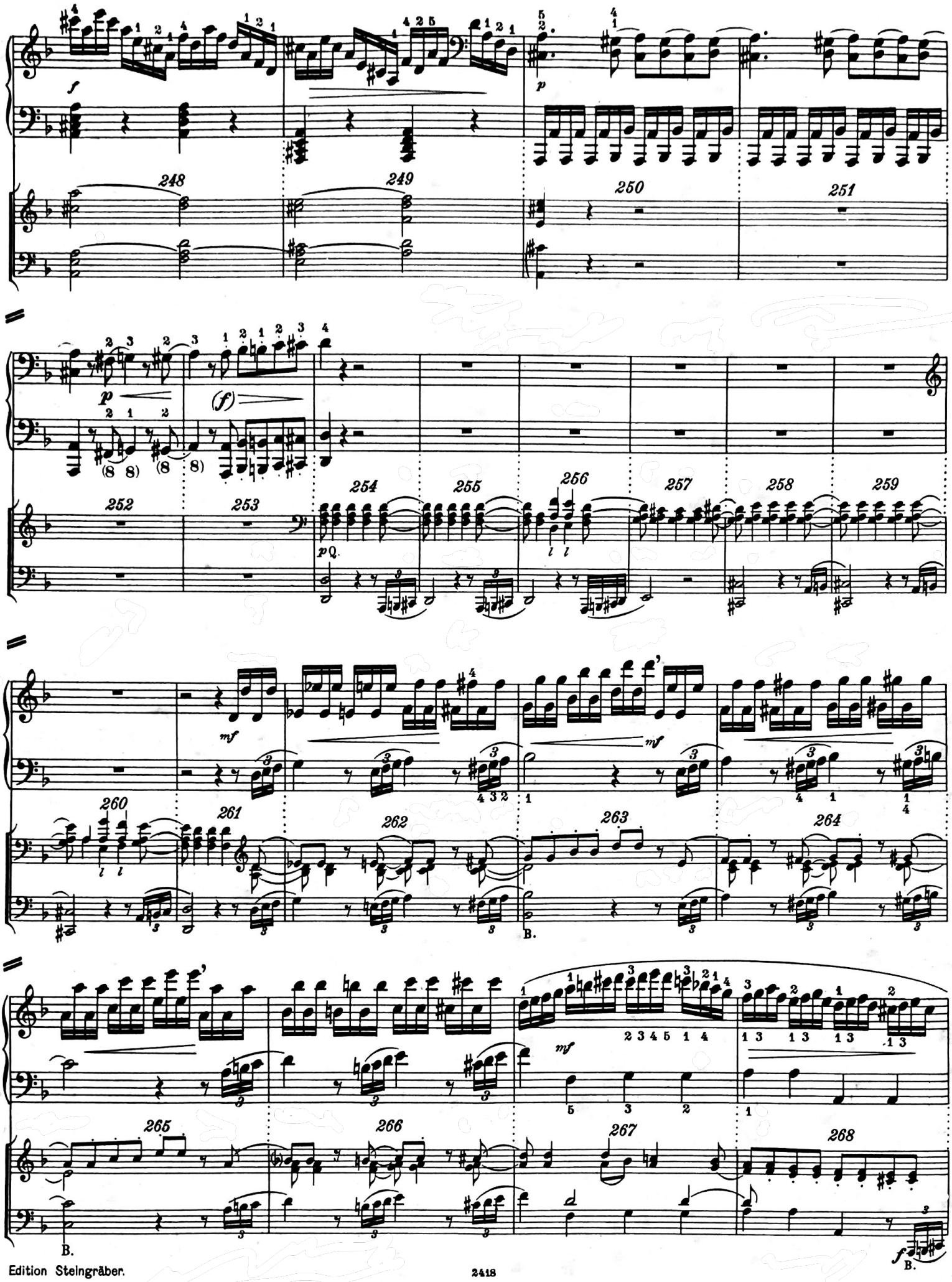
201 202 203 204 205 206

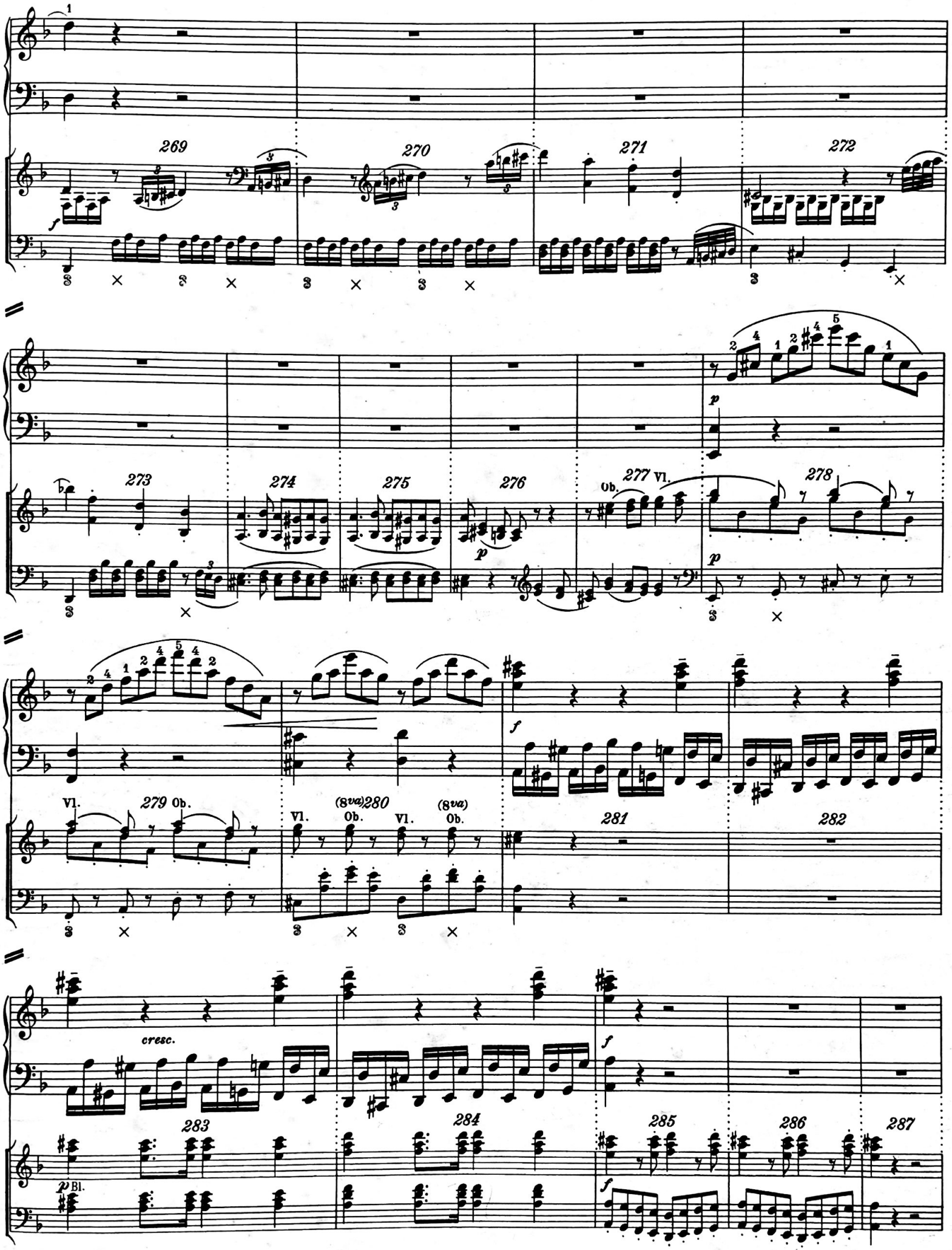
Vl. Ob.

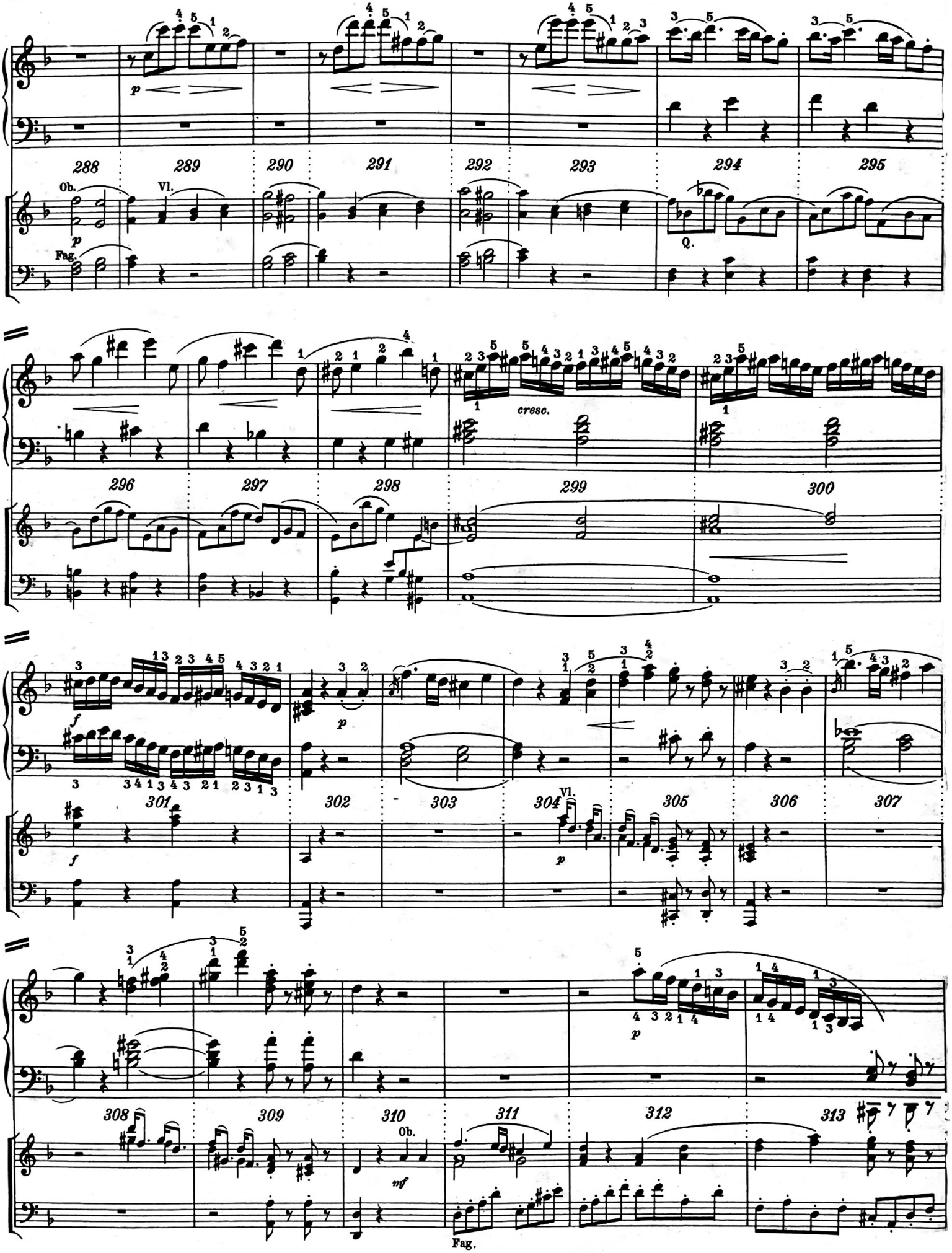
1) Edition Steingräber.

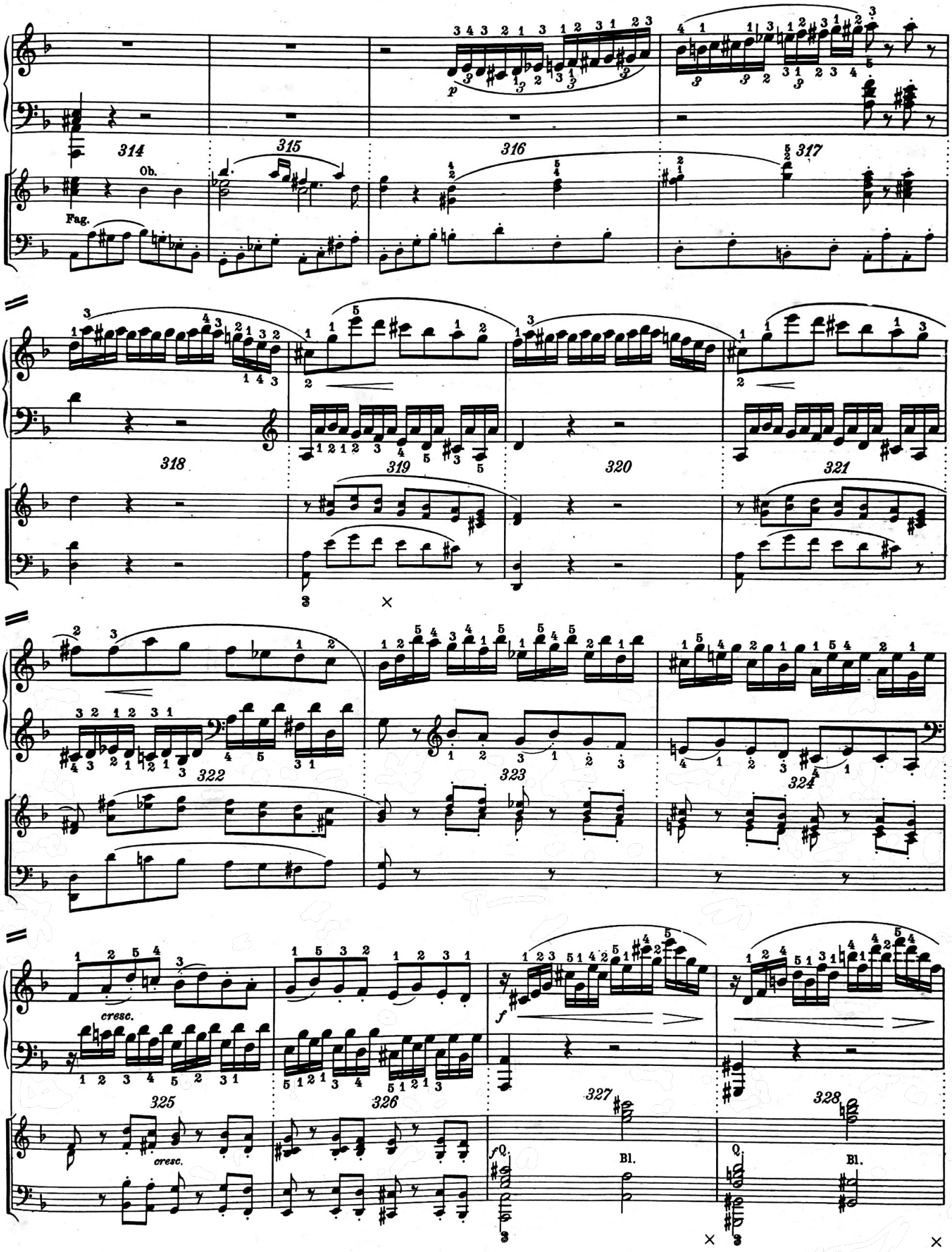

207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
Vl.
Fag.
220
221
222
223
224
225
226
227
con fuoco
228
229
230
231


232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
Cor.
Ob.
Fag.


248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
B.


269
270
271
272
273
274
275
276
277 Vl.
Ob.
278
279 Ob.
Vl.
(8va)280
Ob.
Vl.
(8va)
Ob.
281
282
cresc.
283
284
285
286
287
Bl.


288
289
290
291
292
293
294
295
Ob.
Vl.
Fag.
Q.
296
297
298
299
300
cresc.
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
Ob.
Fag.


314
Ob.
Fag.
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
cresc.
325
cresc.
326
f
327
Bl.
328
Bl.

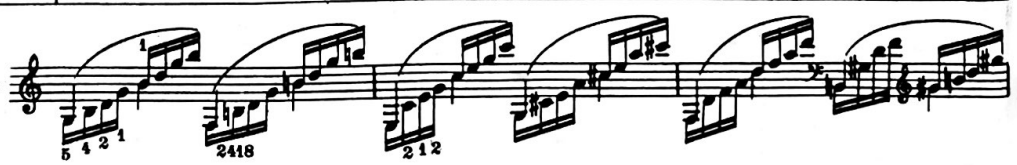
329 330 331

332 333 334

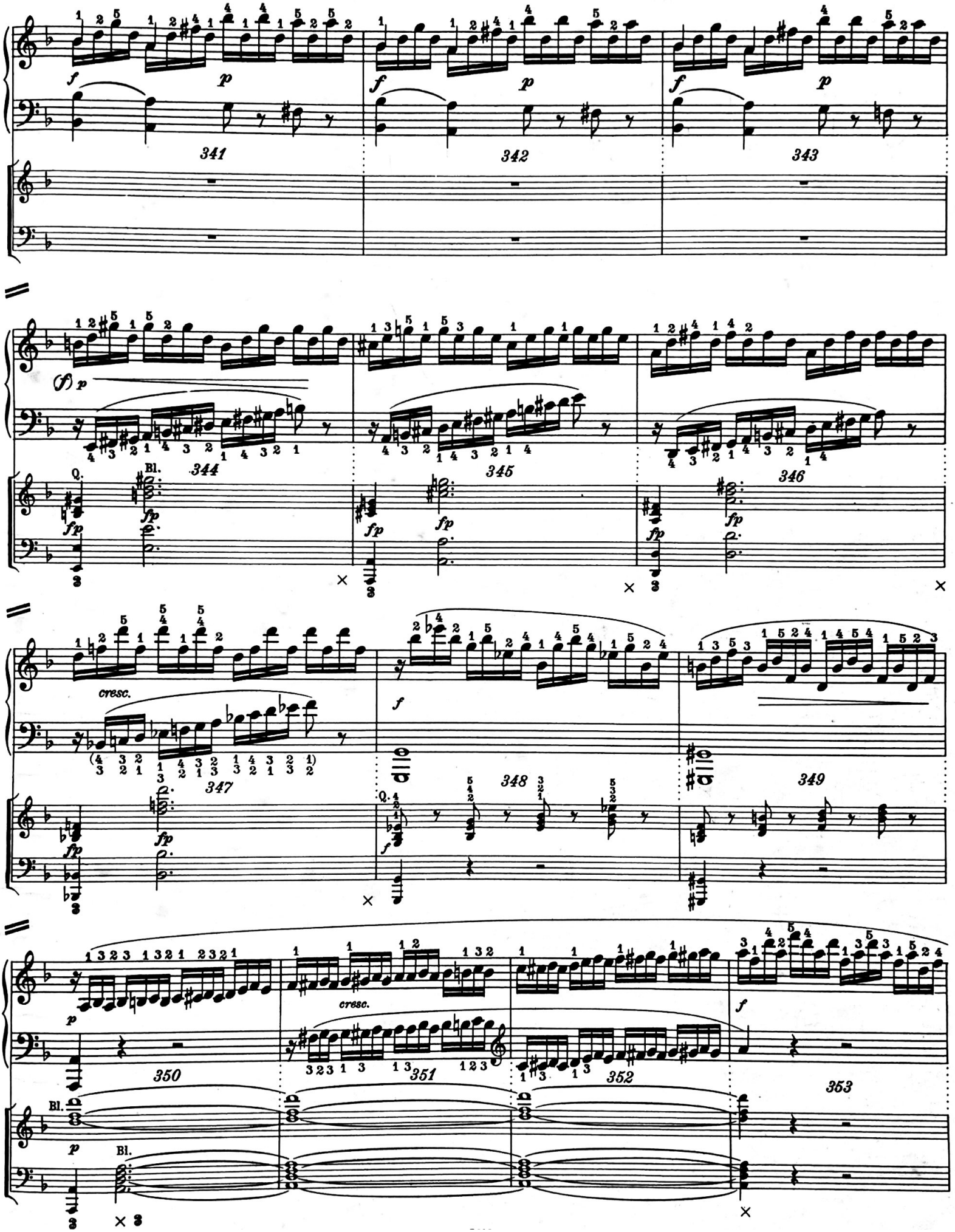
335 336 337

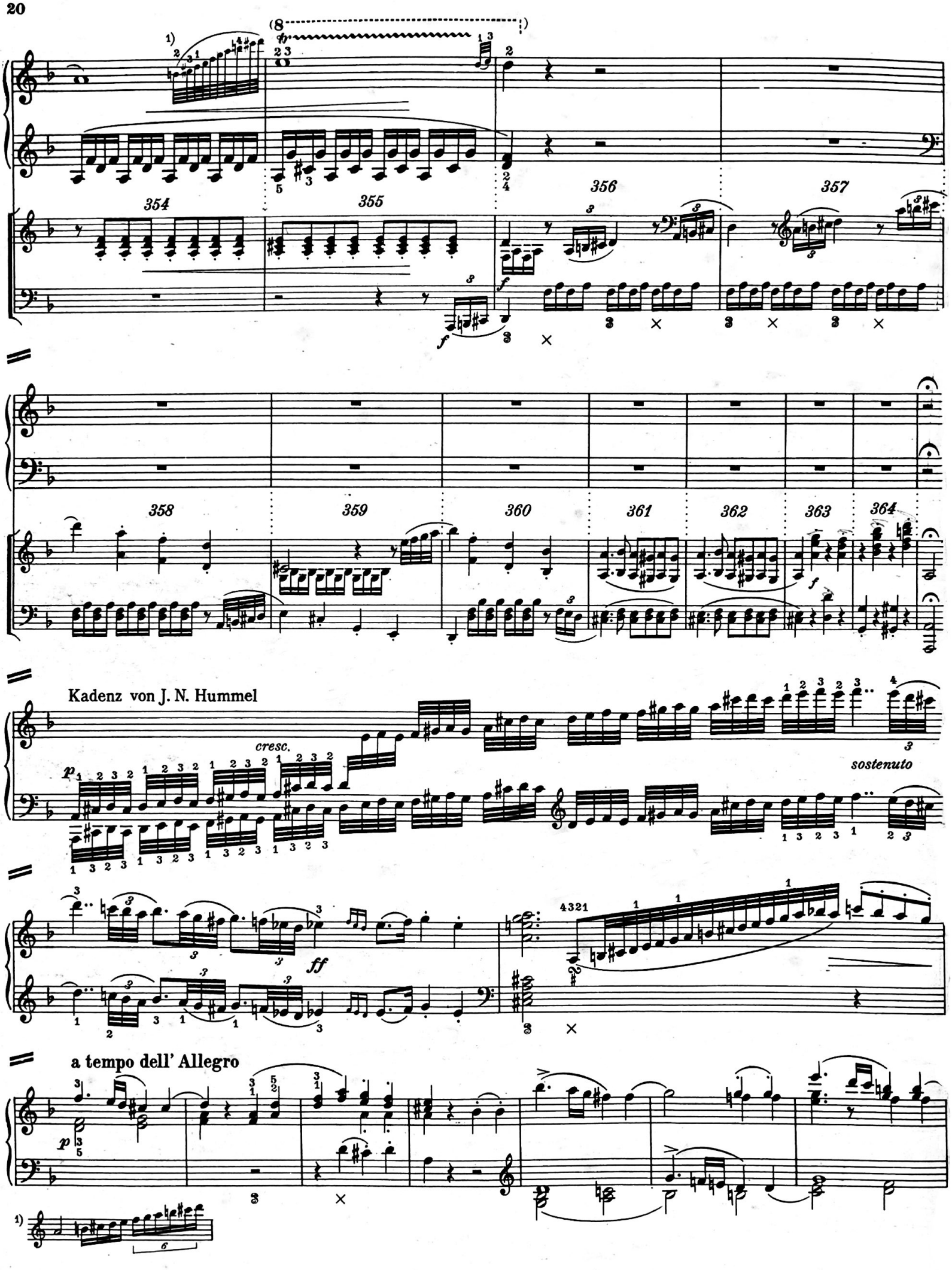
338 339 340

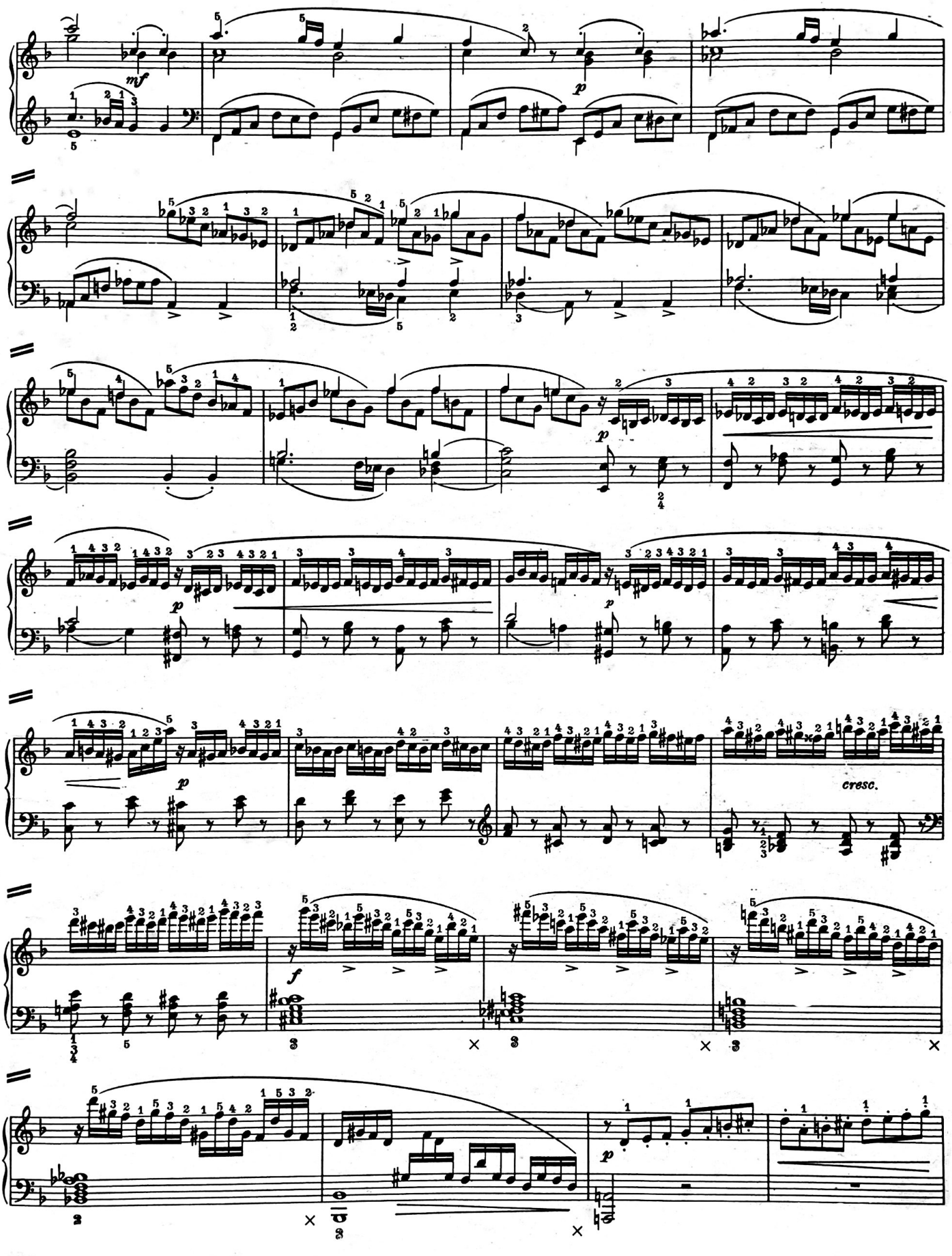
1) Man kann die Stelle auch folgendermaßen verteilen:
This passage can also be divided in the following manner:
On peut répartir ce trait ainsi:

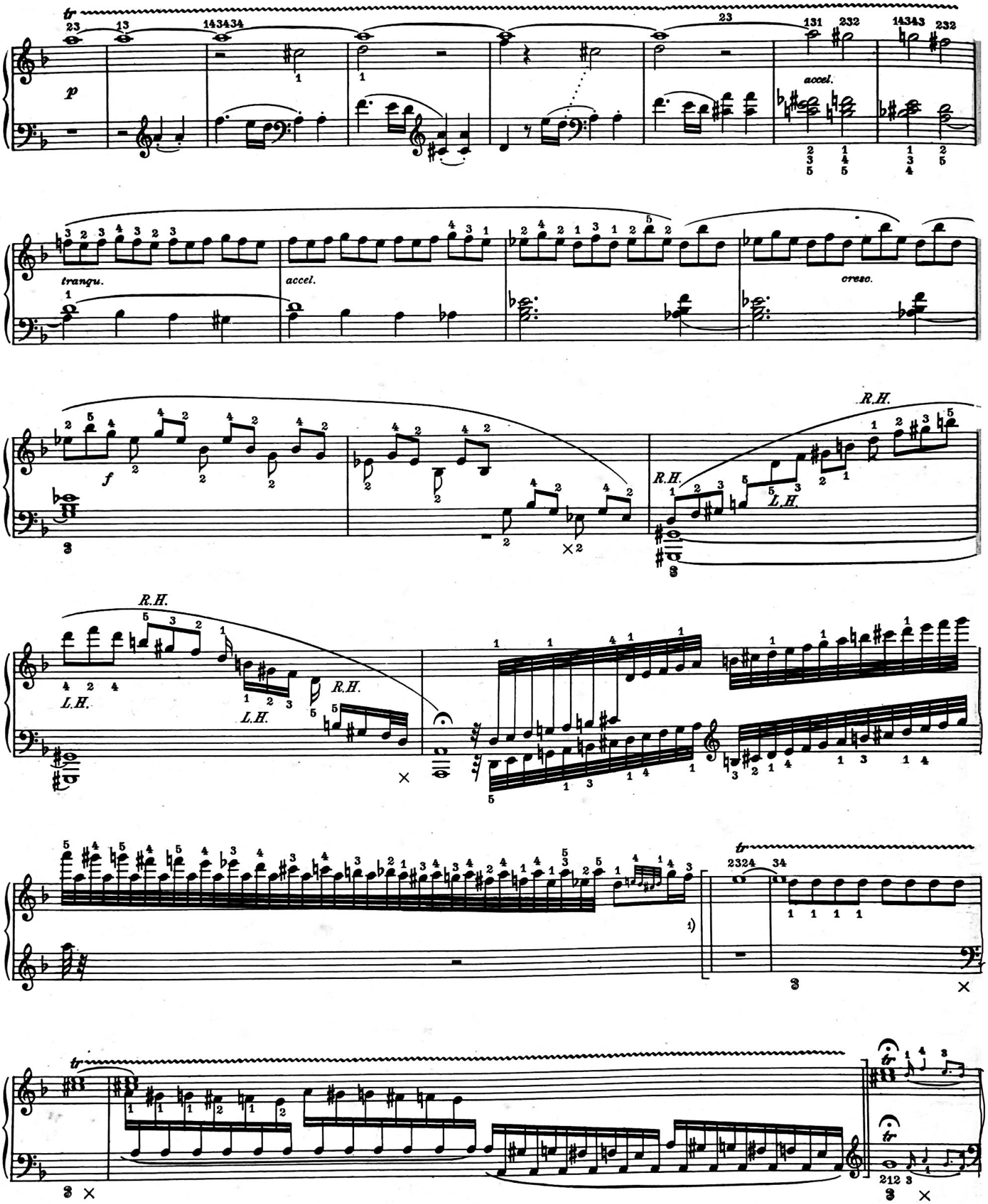


Edition Steingräber.

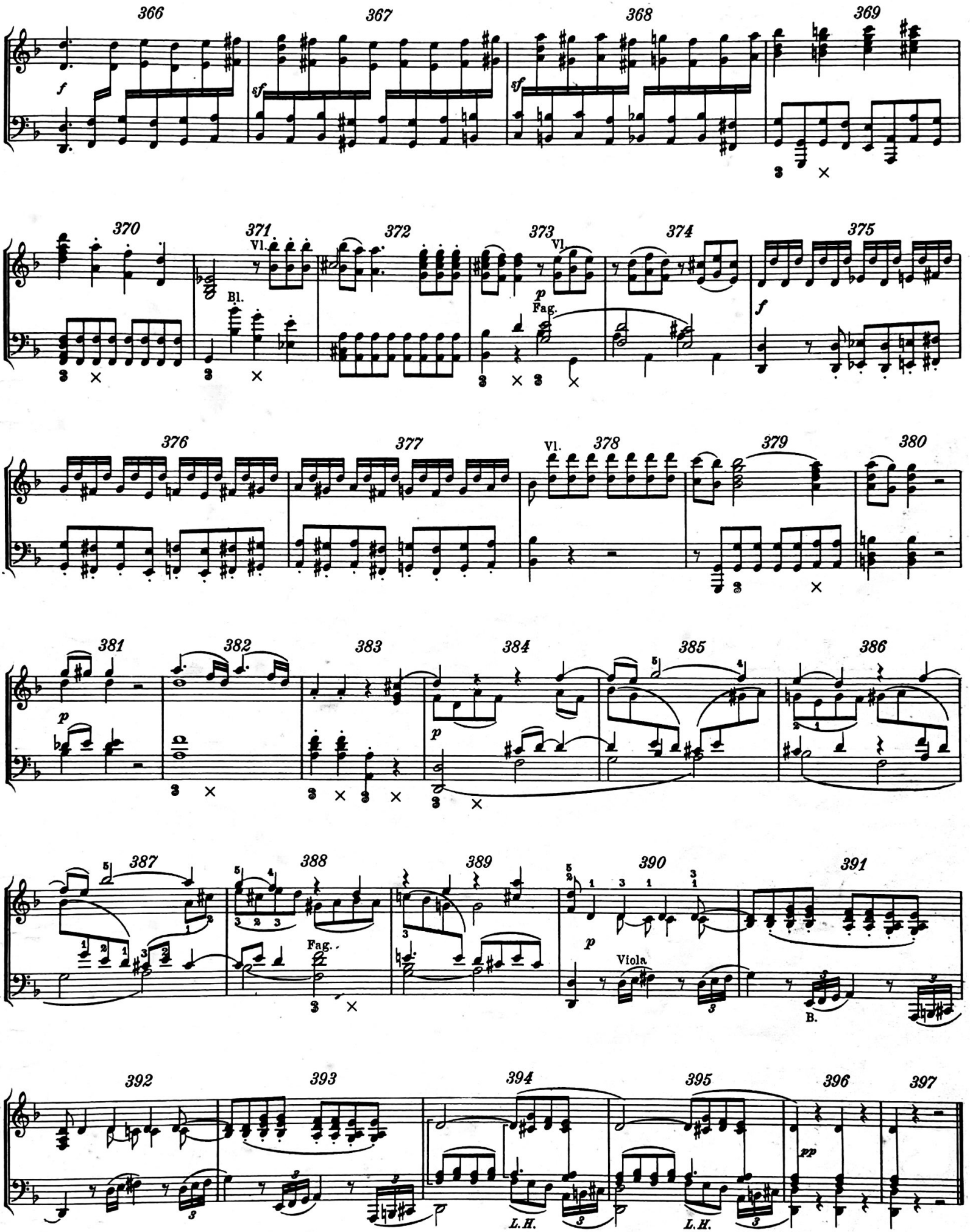

341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
cresc.
Bl.
Q.


1)
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
Kadenz von J. N. Hummel
cresc.
sostenuto
ff
a tempo dell' Allegro
1)


mf
p
p
p
p
cresc.
f
p



1) Die in Klammern befindlichen Takte können wegbleiben.
The bracketed measures may be omitted if desired.
Les mesures entre parenthèses peuvent être supprimées.


366
367
368
369
370
371
Vl.
372
373
Vl.
374
375
Bl.
Fag.
376
377
Vl.
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
Fag.
389
390
391
Viola
392
393
394
395
396
397
L.H.
L.H.

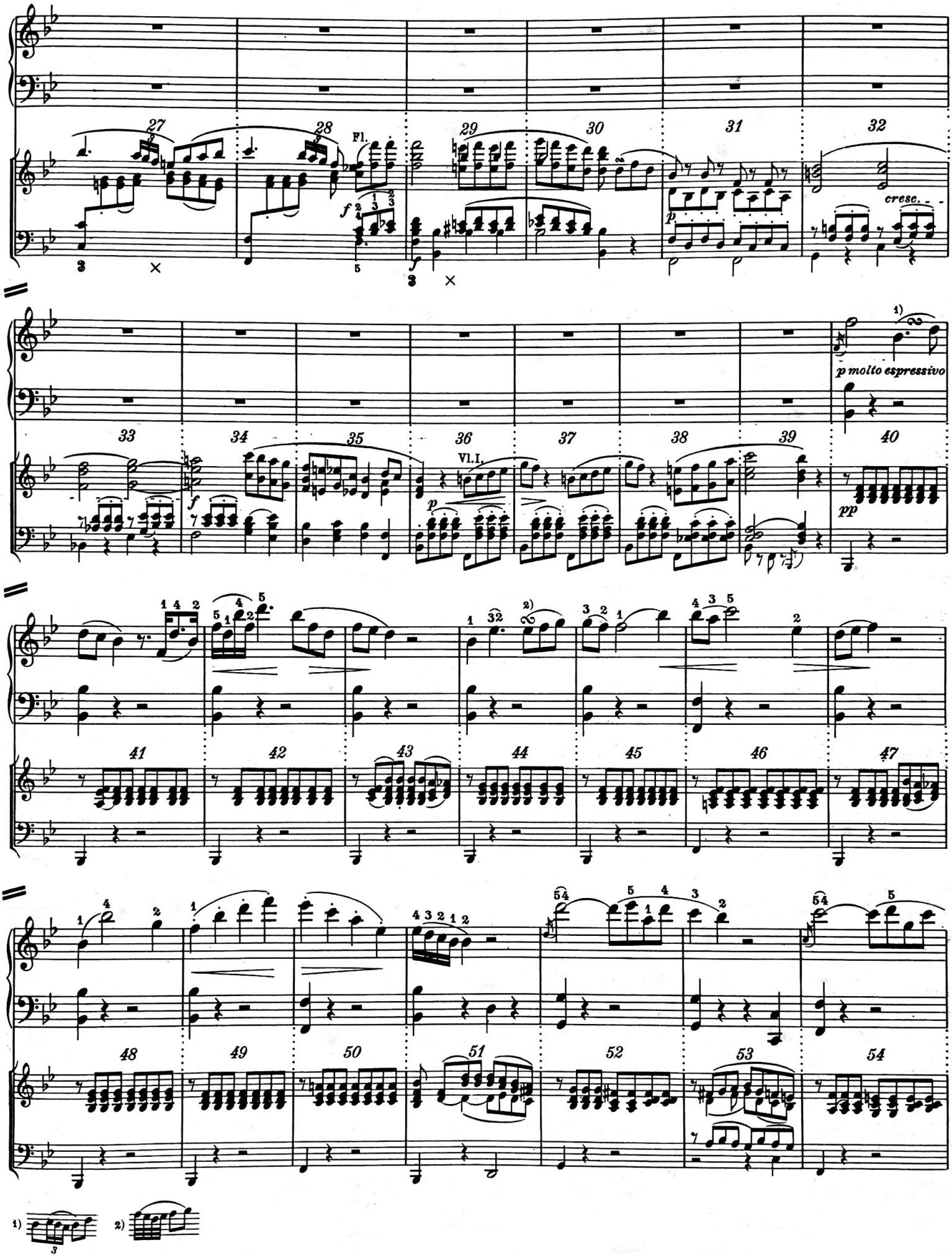
Romanze.

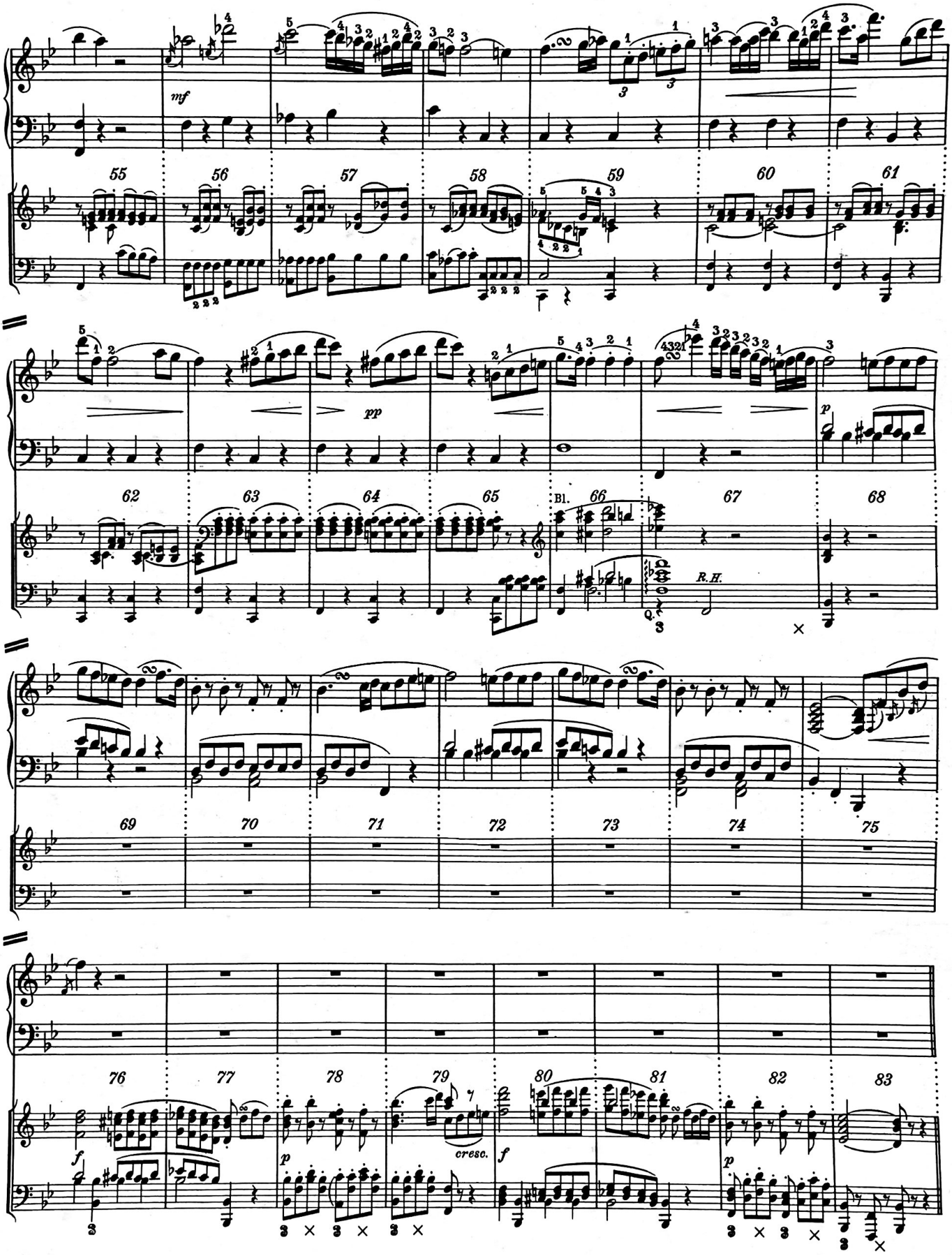
(M.M. ♩=96)

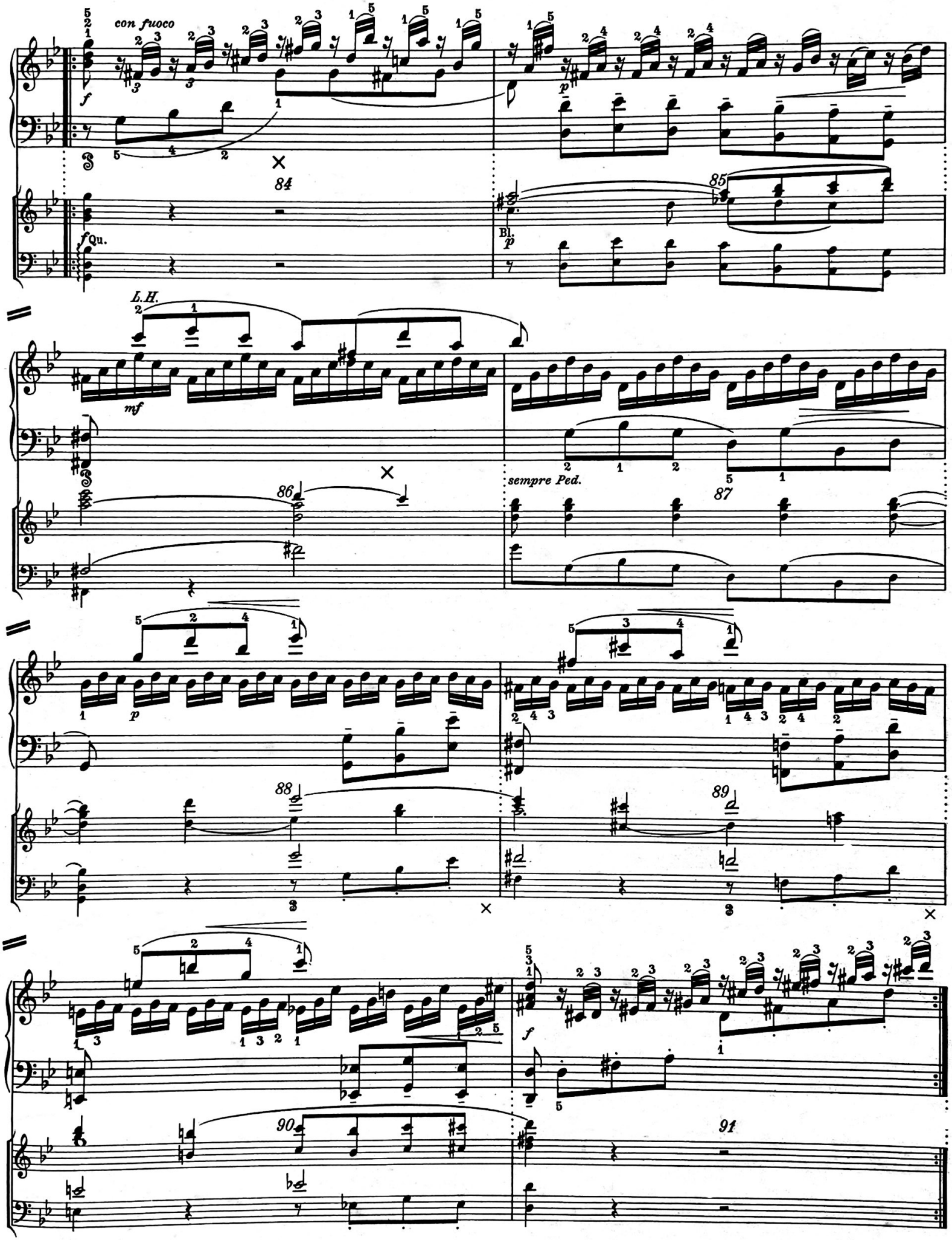
cresc.

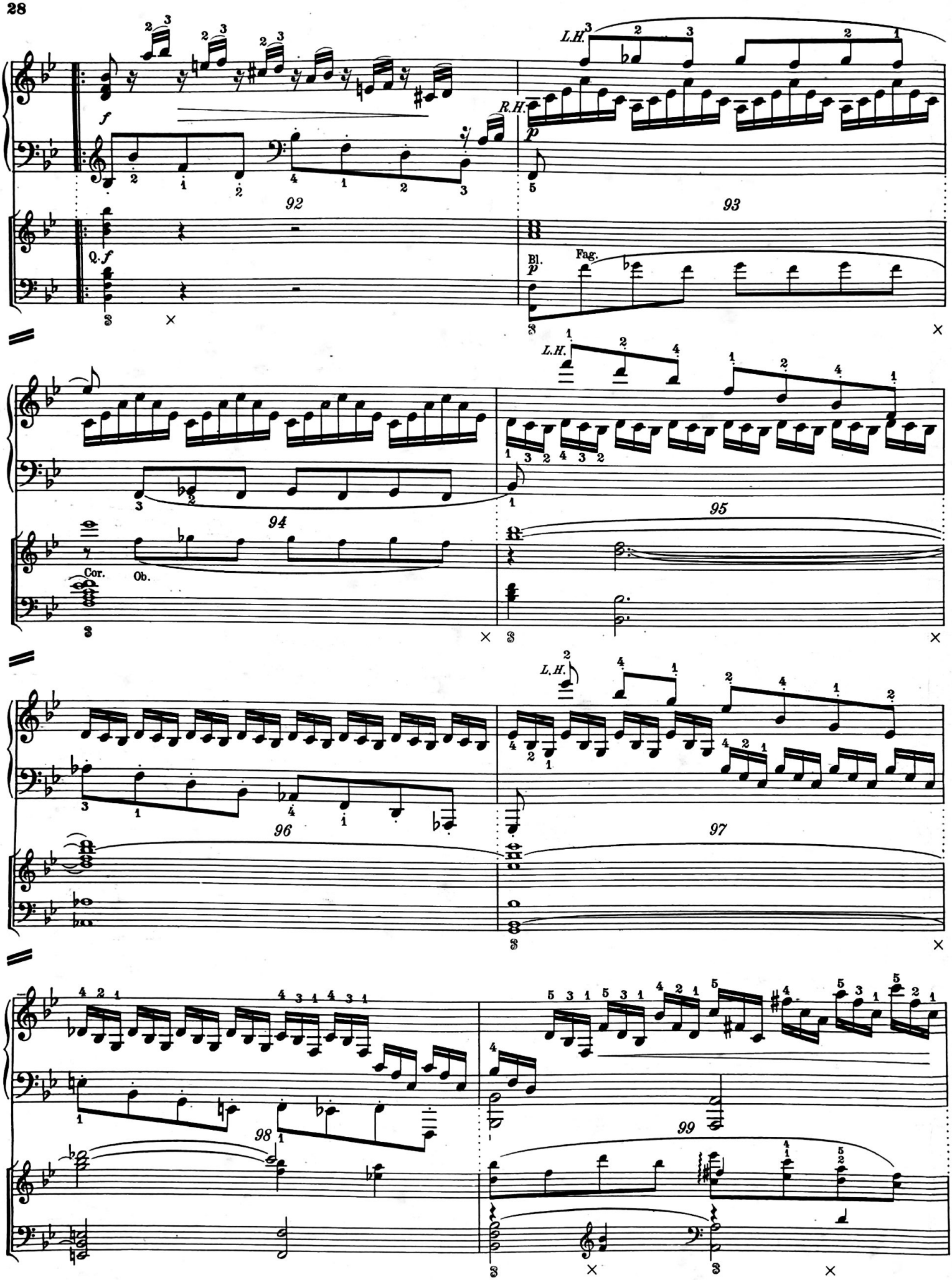
1) Der Alla-breve-Takt ist authentisch, gilt hier aber als 4/4
The Alla-breve time is in accordance with the original, but has here the value of Common Time (4/4)
La mesure Alla-breve est autenthique mais se compte à 4

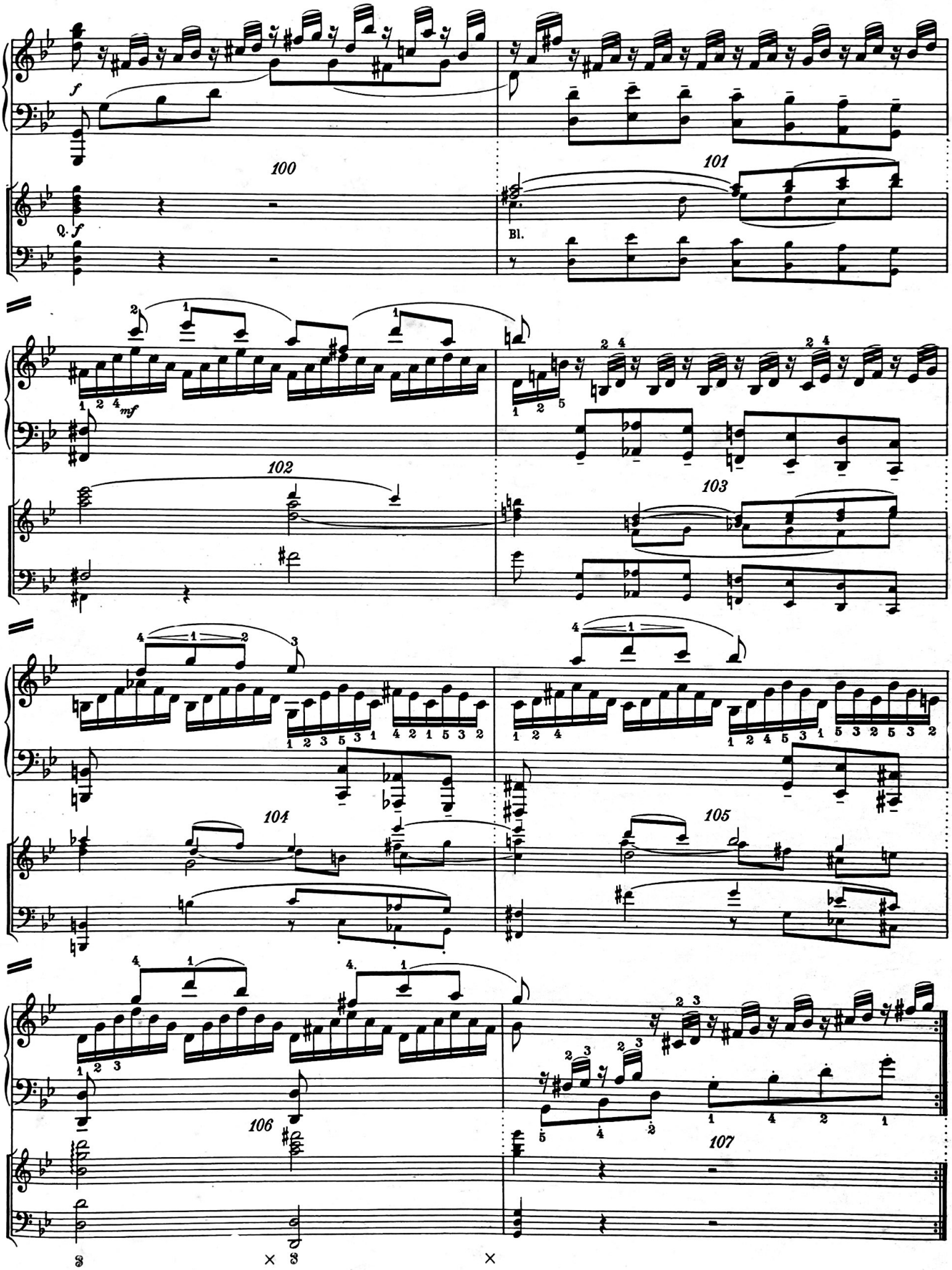
2)

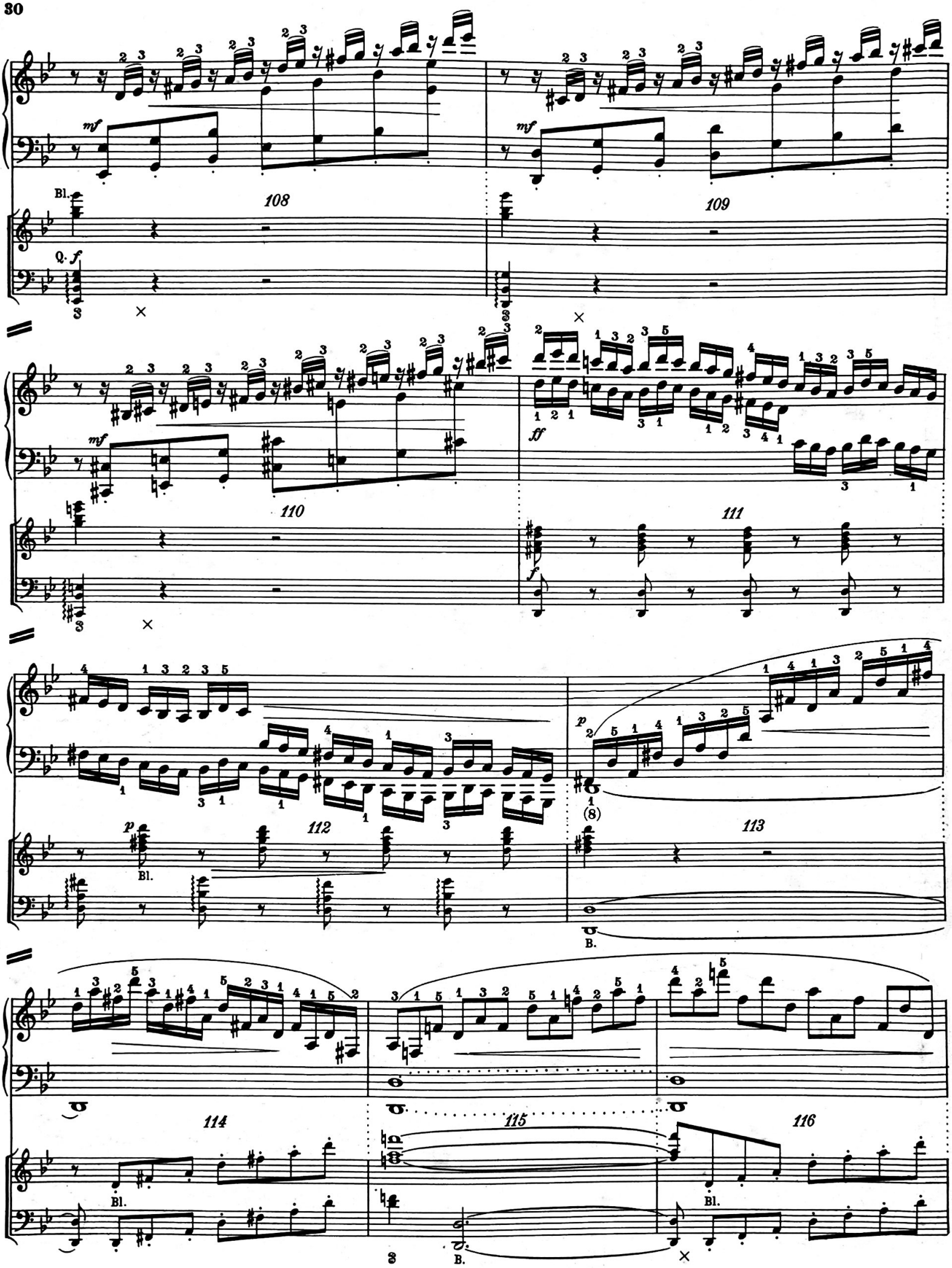

27
28
Fl.
29
30
31
32
cresc.
33
34
35
36
Vl.I.
37
38
39
40
p molto espressivo
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
1)
2)

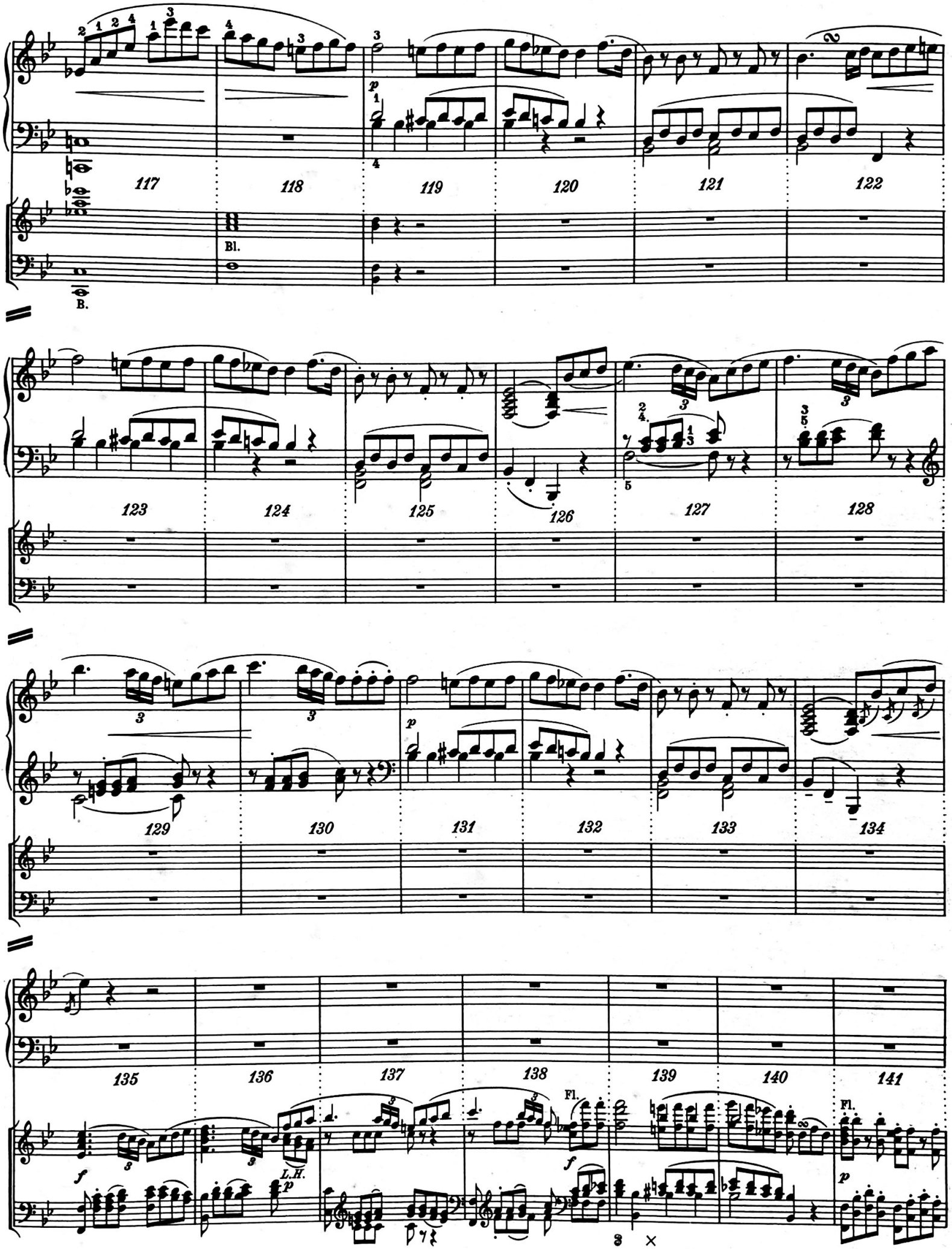

mf
55
56
57
58
59
60
61
pp
62
63
64
65
Bl. 66
67
68
R.H.
p
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
f
cresc.
f
p
p

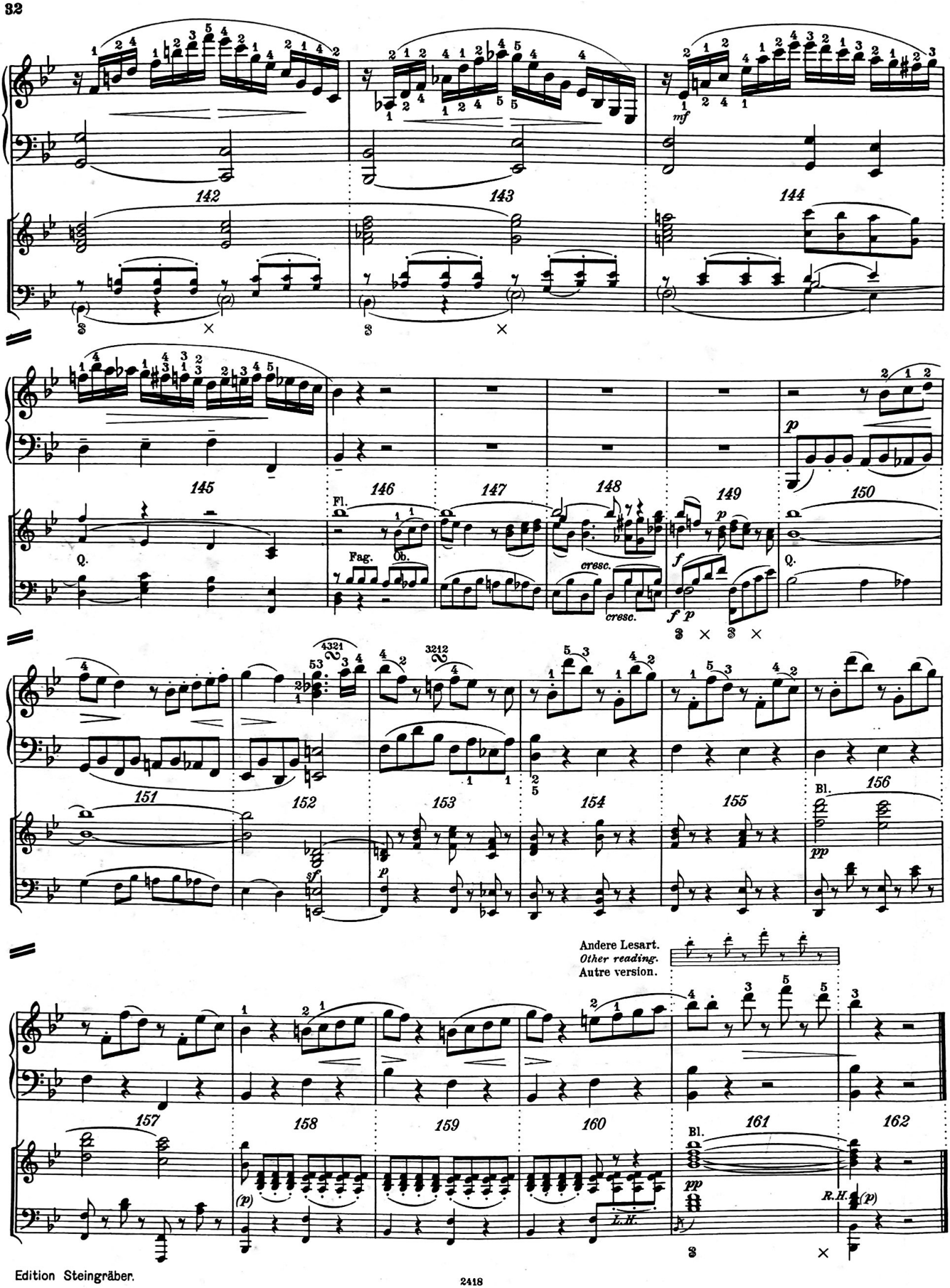

con fuoco
f
84
f Qu.
85
Bl.
p
L.H.
mf
sempre Ped.
86
87
p
88
89
f
90
91

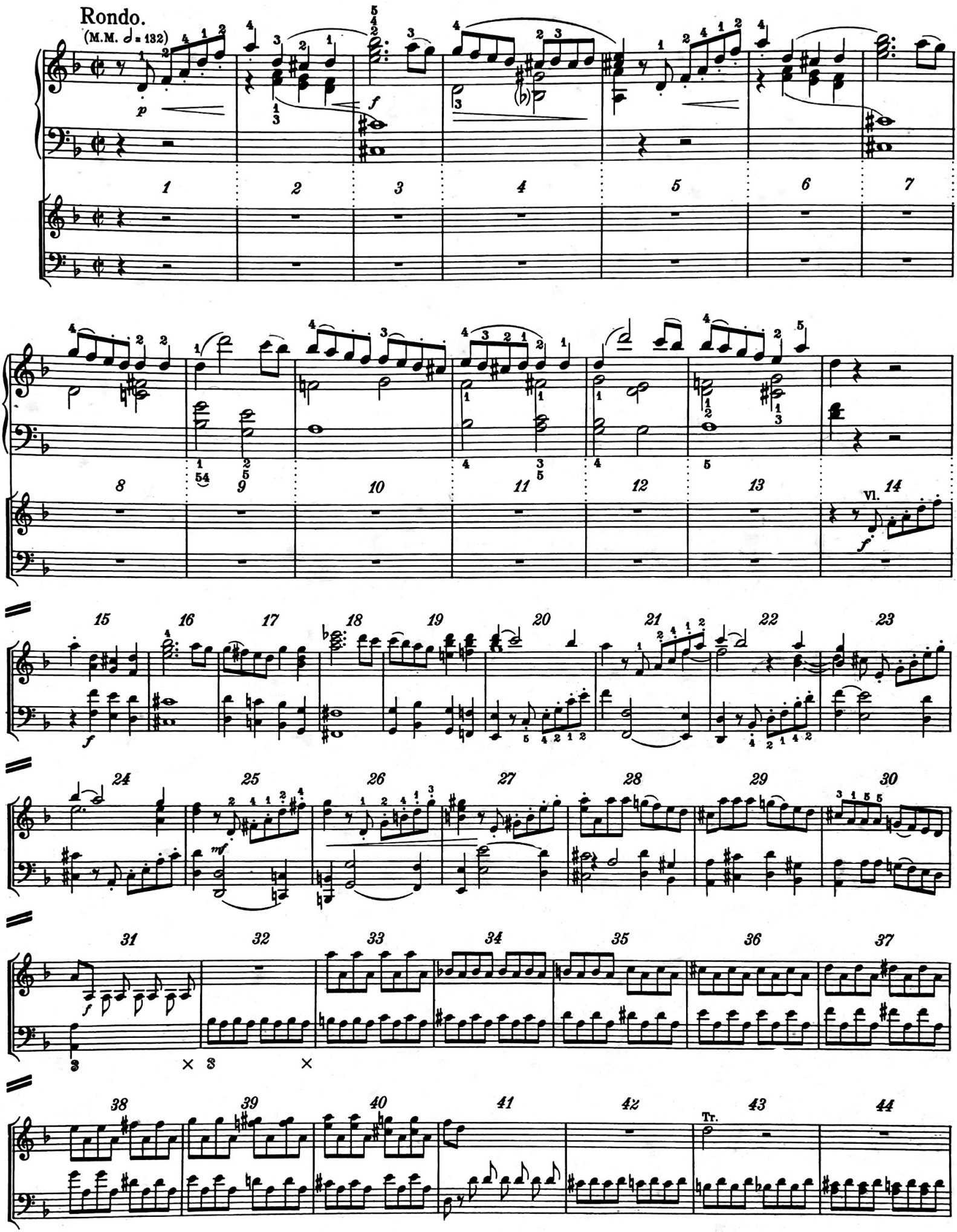

92
93
94
95
96
97
98
99
L.H.
R.H.
Q.
Bl.
Fag.
Cor.
Ob.

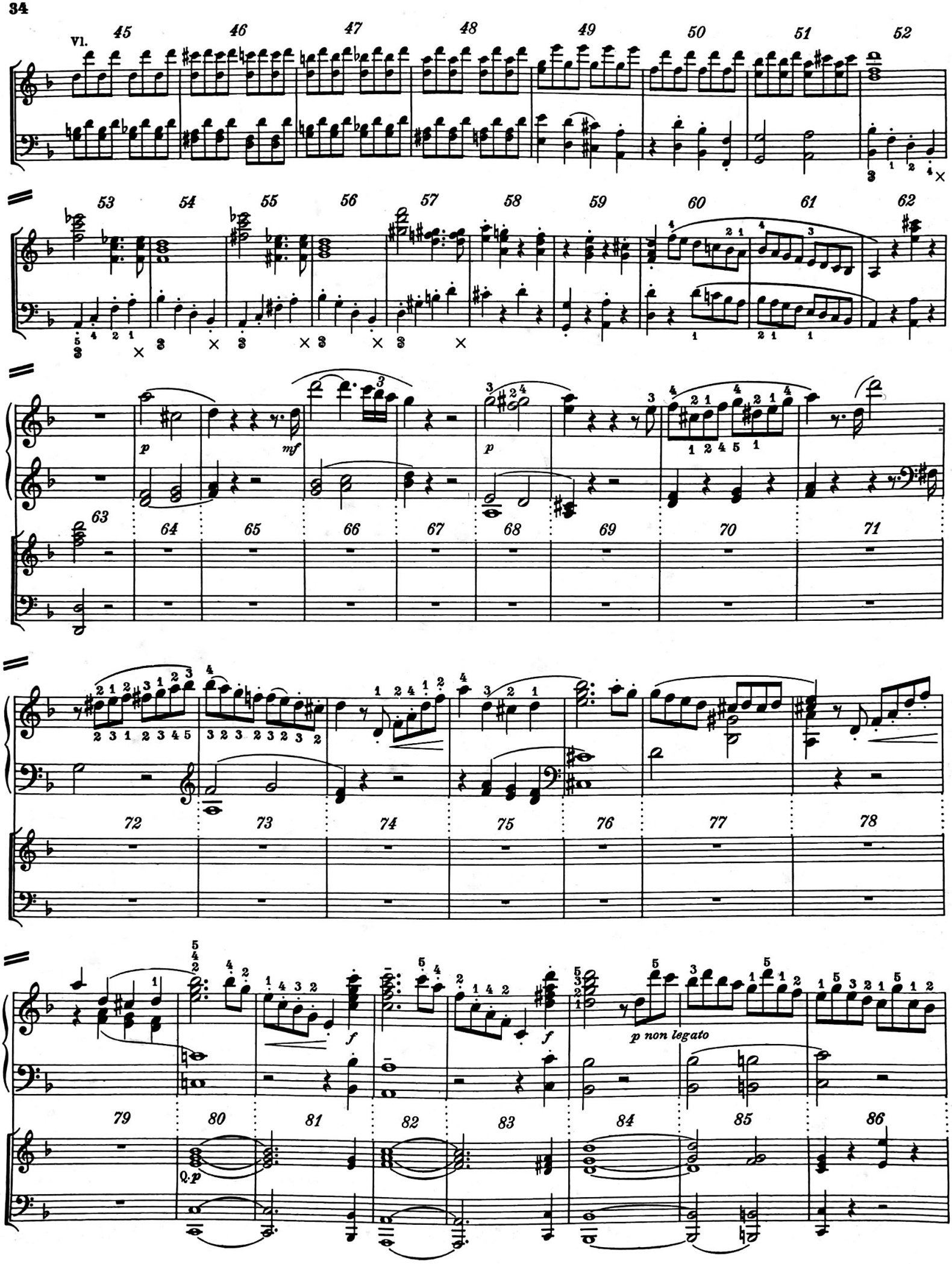

f
100
Q. f
101
Bl.
mf
102
103
104
105
106
107

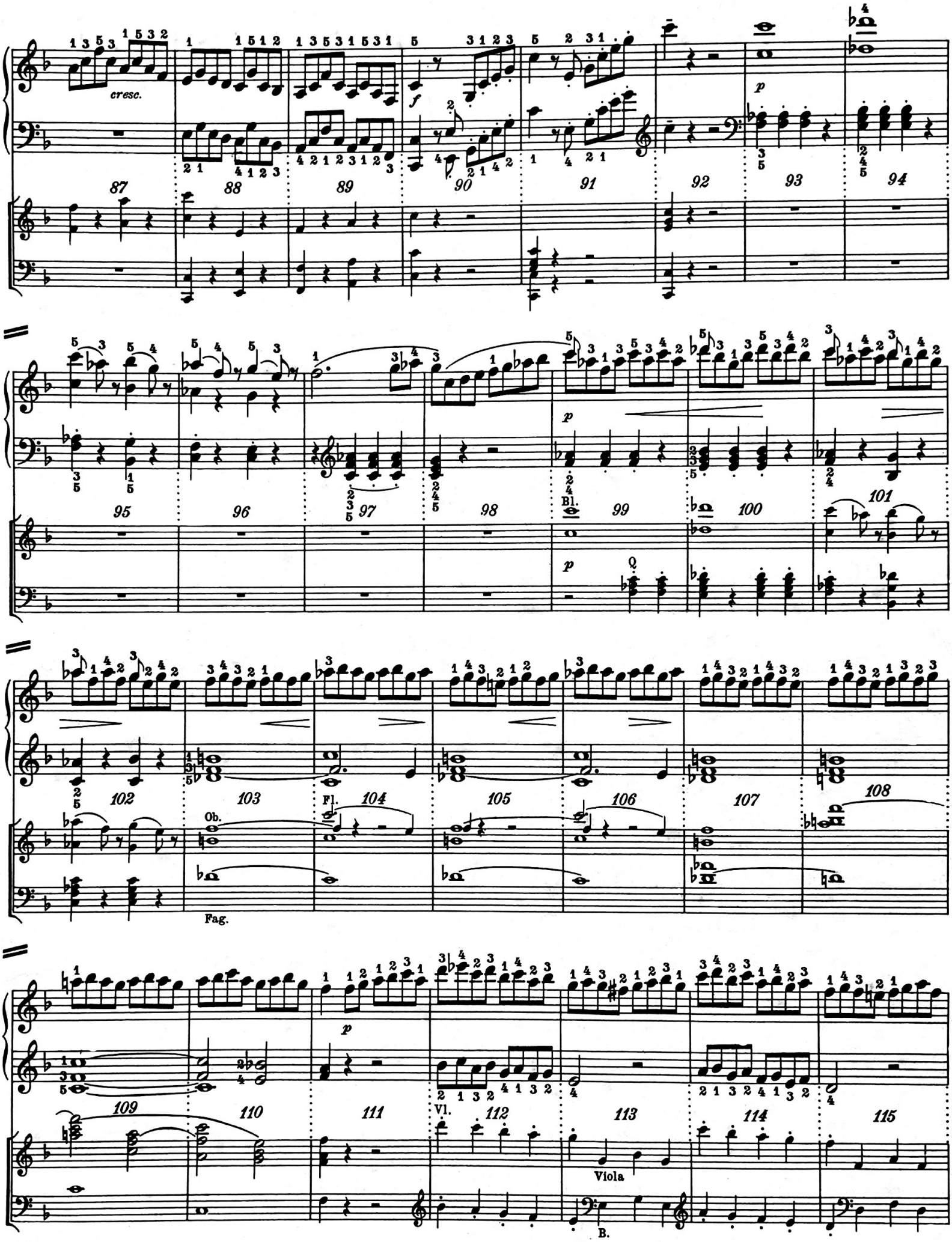

mf
Bl.
108
Q. f
mf
109
mf
110
ff
111
f
p
112
Bl.
(8)
113
B.
114
Bl.
115
B.
116
Bl.

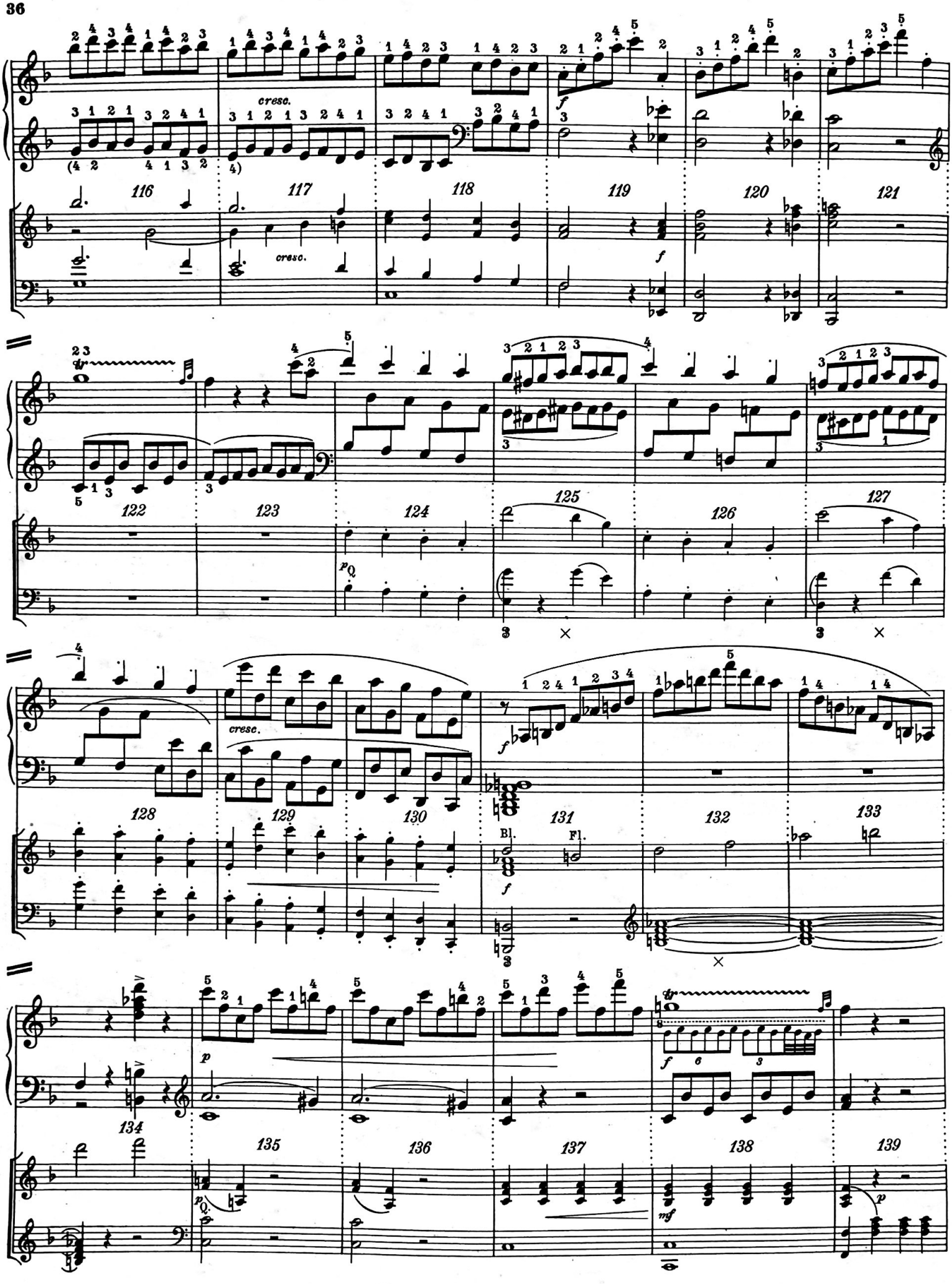

117
118
119
120
121
122
Bl.
B.
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
Fl.
L.H.

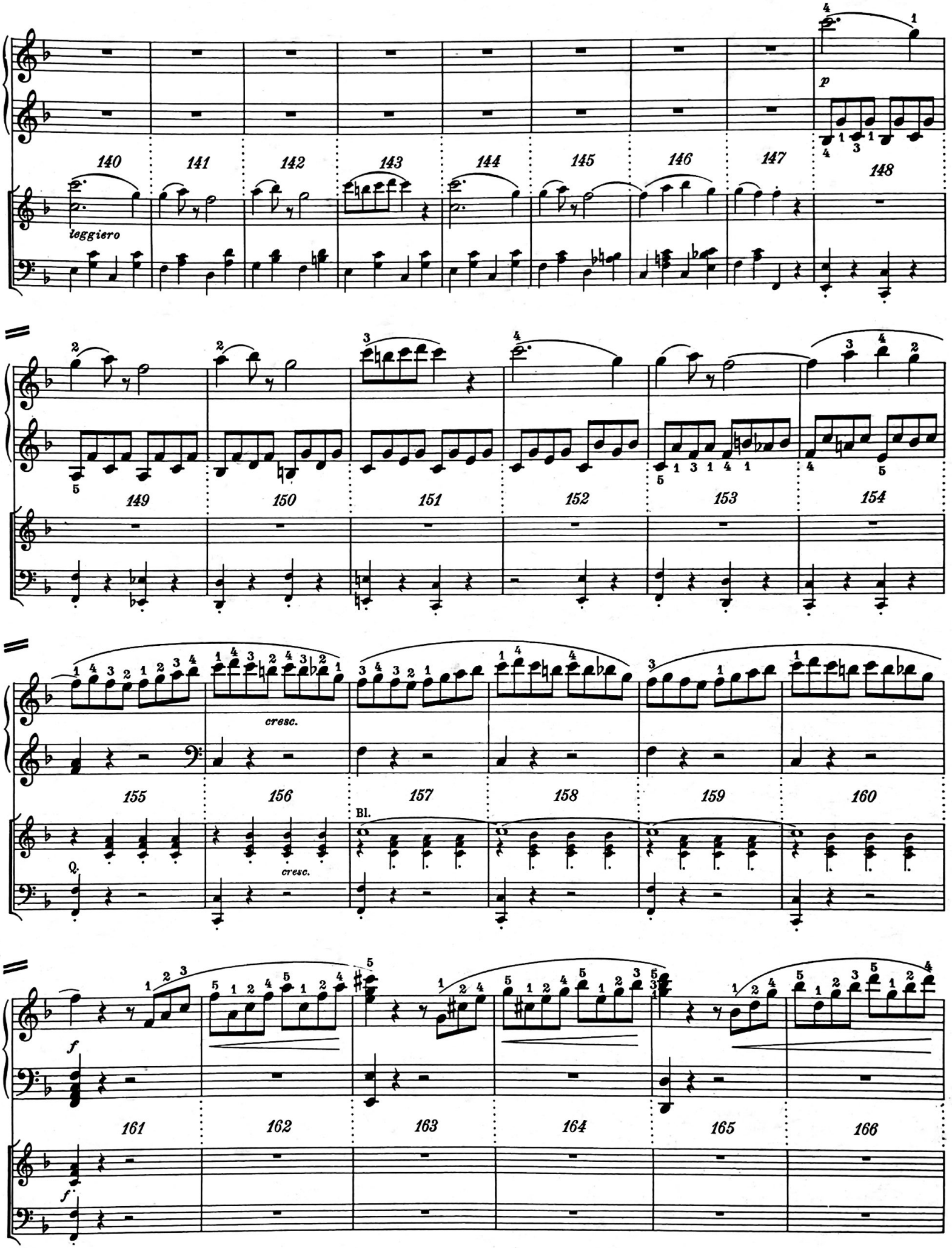

142
143
144
mf
145
146
147
148
149
150
Fl.
Fag.
Ob.
Q.
cresc.
f
p
151
152
153
154
155
156
Bl.
pp
sf
Andere Lesart.
Other reading.
Autre version.
157
158
159
160
161
162
L.H.
R.H.


Rondo.
(M.M. ♩ = 132)
Vl.
Tr.

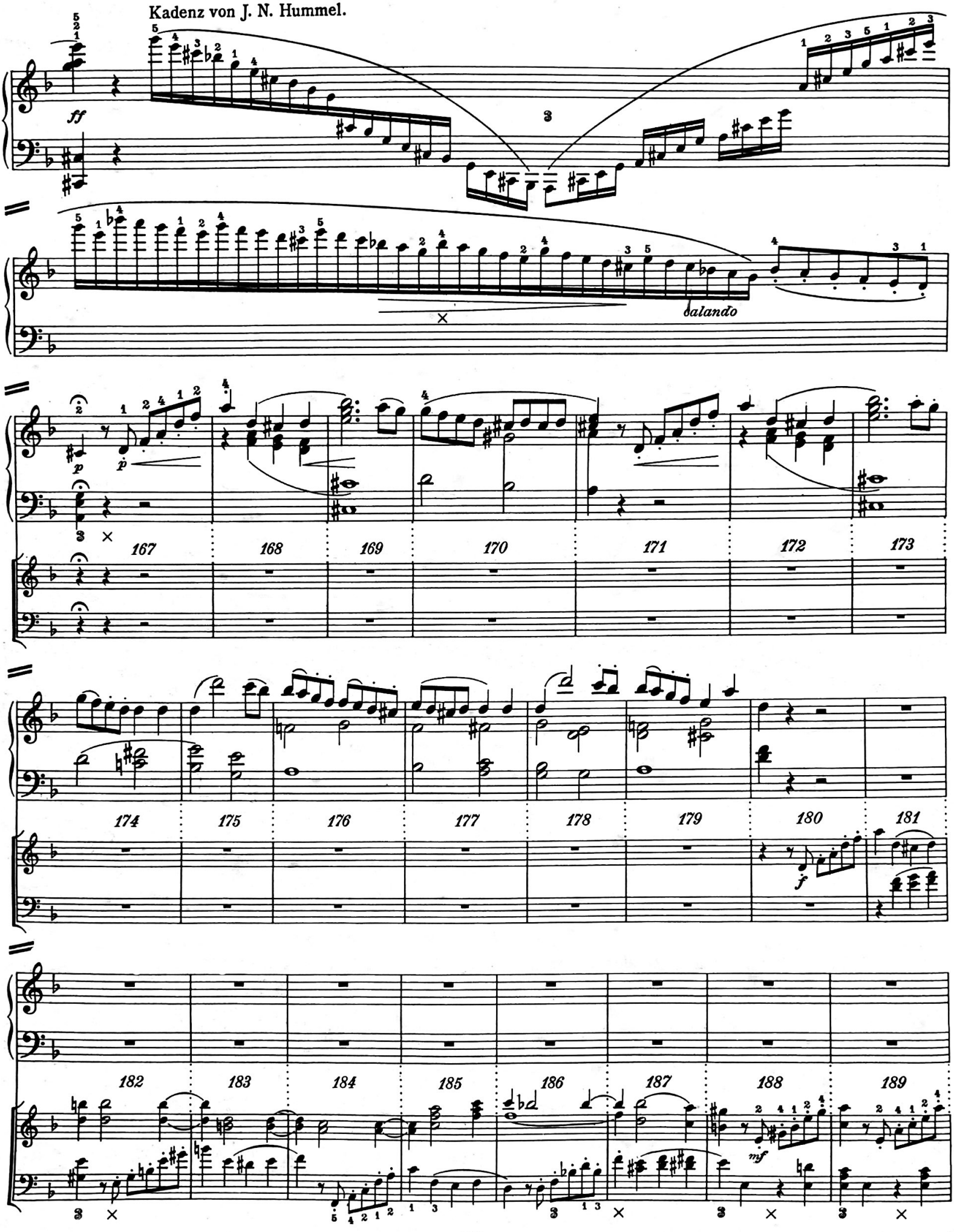

Vl.
45 46 47 48 49 50 51 52
53 54 55 56 57 58 59 60 61 62
p mf p
63 64 65 66 67 68 69 70 71
72 73 74 75 76 77 78
f f
p non legato
79 80 81 82 83 84 85 86
Q.p

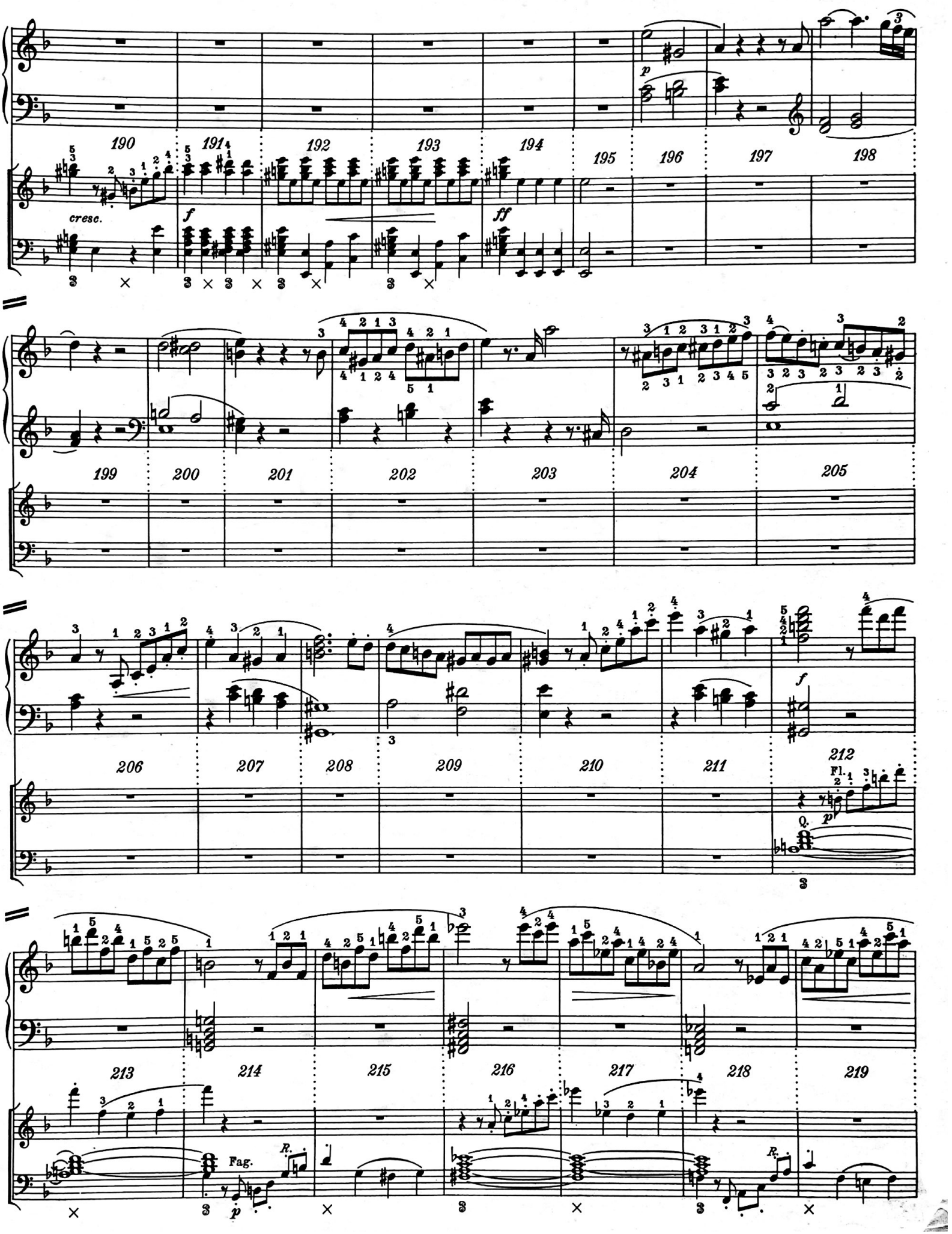

cresc.
f
p
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
Bl.
99
100
101
102
103
Fl.
104
105
106
107
108
Ob.
Fag.
109
110
111
Vl.
112
113
114
115
Viola
B.

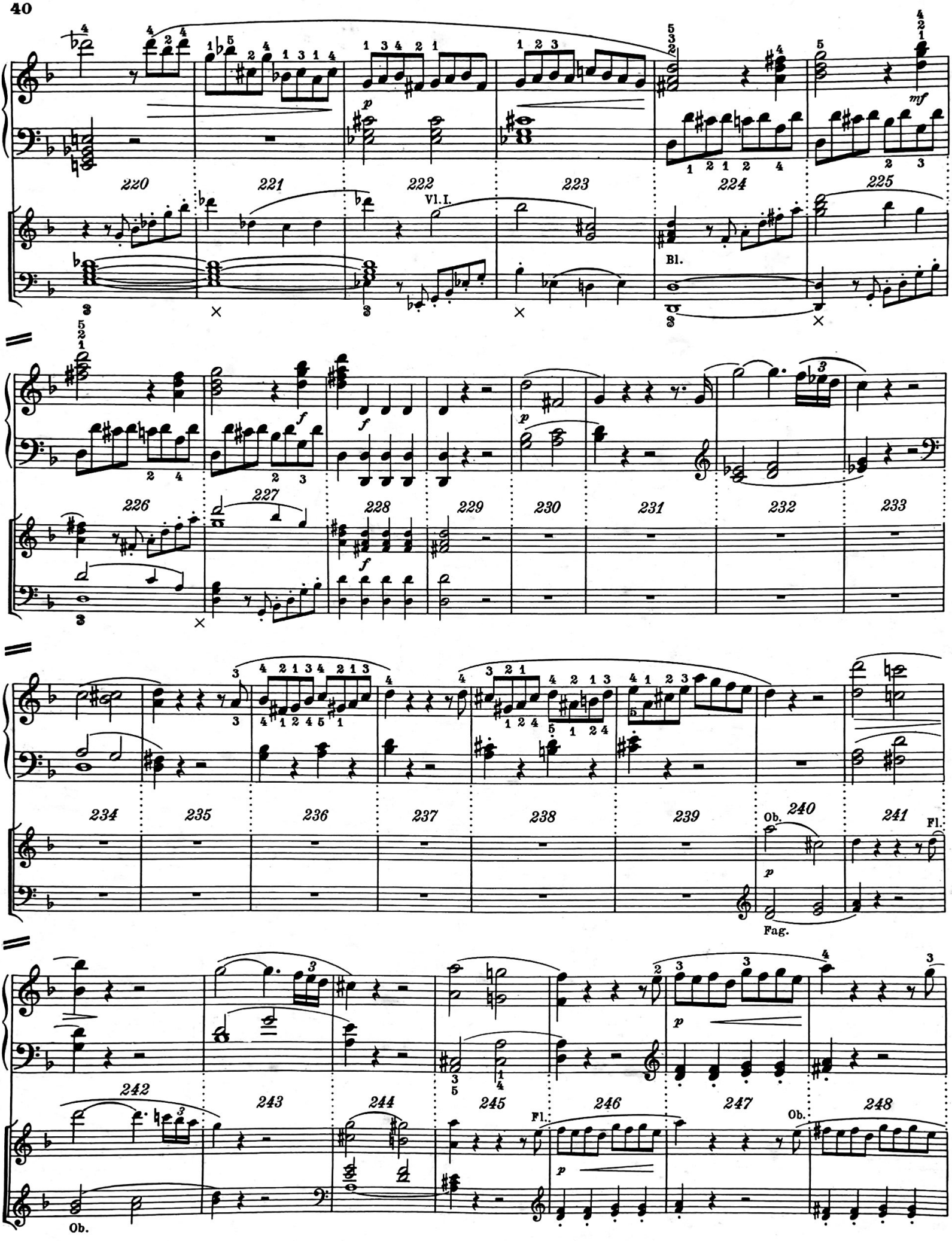

cresc.
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
Bl.
Fl.

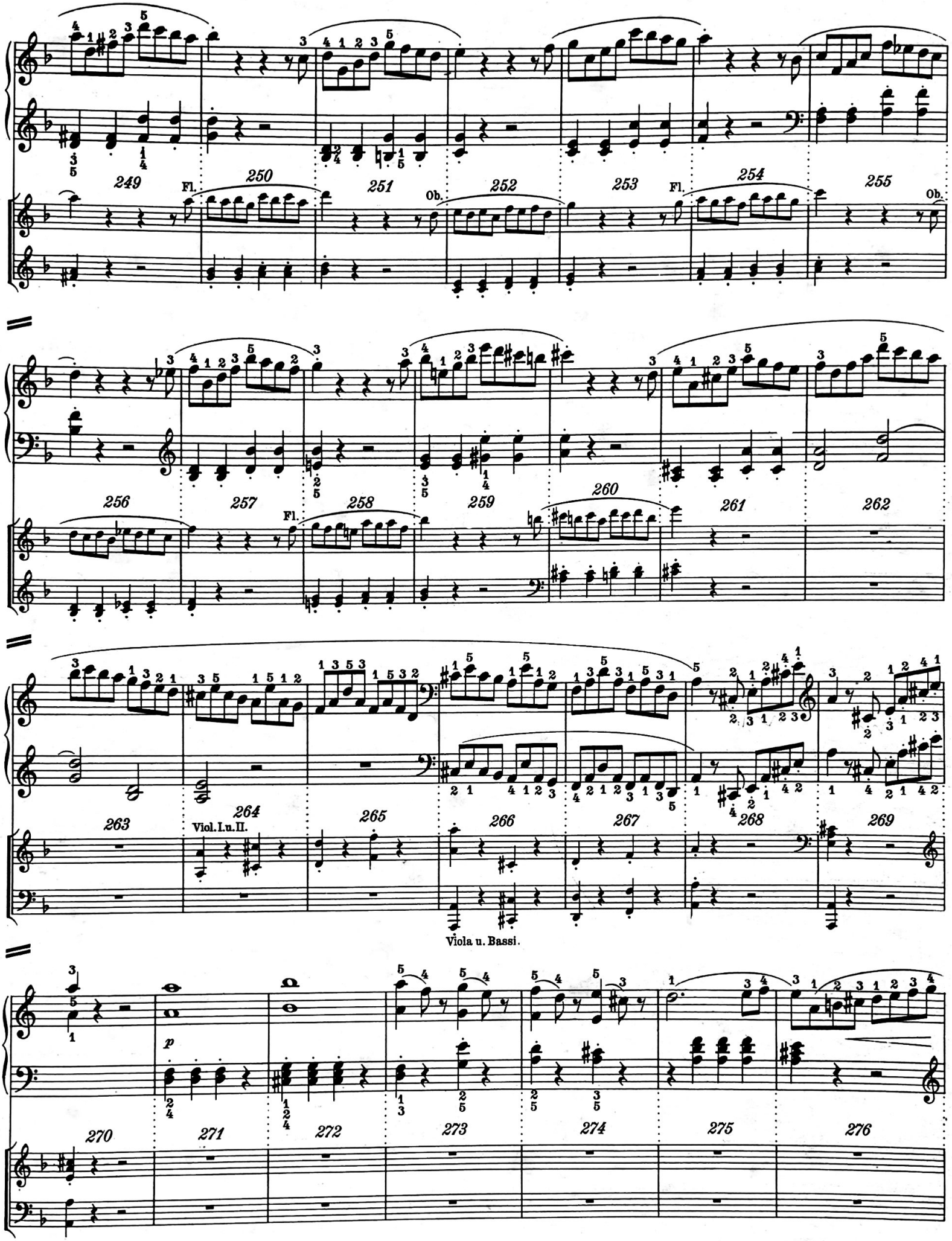

p
leggiero
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
cresc.
155
156
157
158
159
160
Bl.
Q.
cresc.
f
161
162
163
164
165
166
f

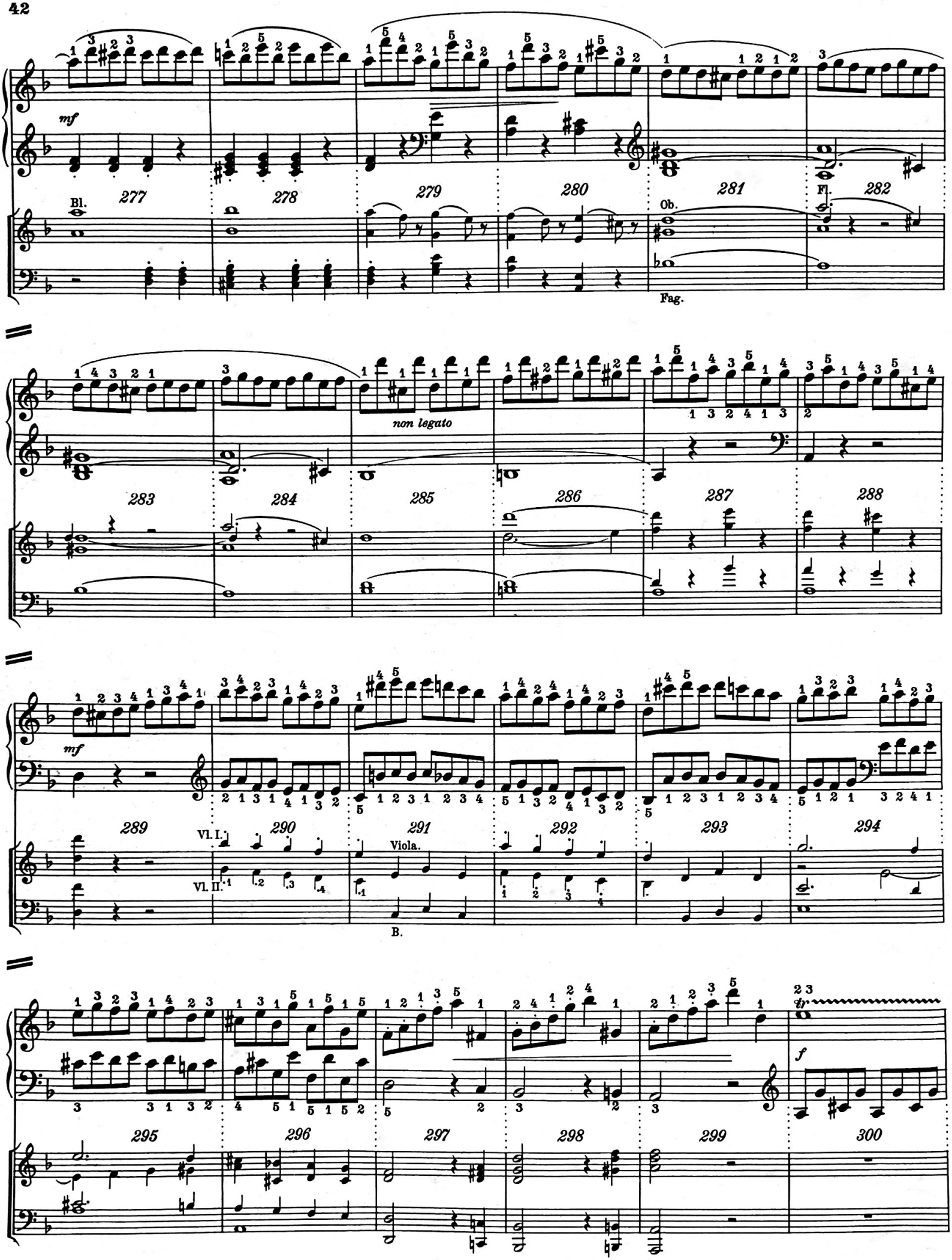
Kadenz von J. N. Hummel.

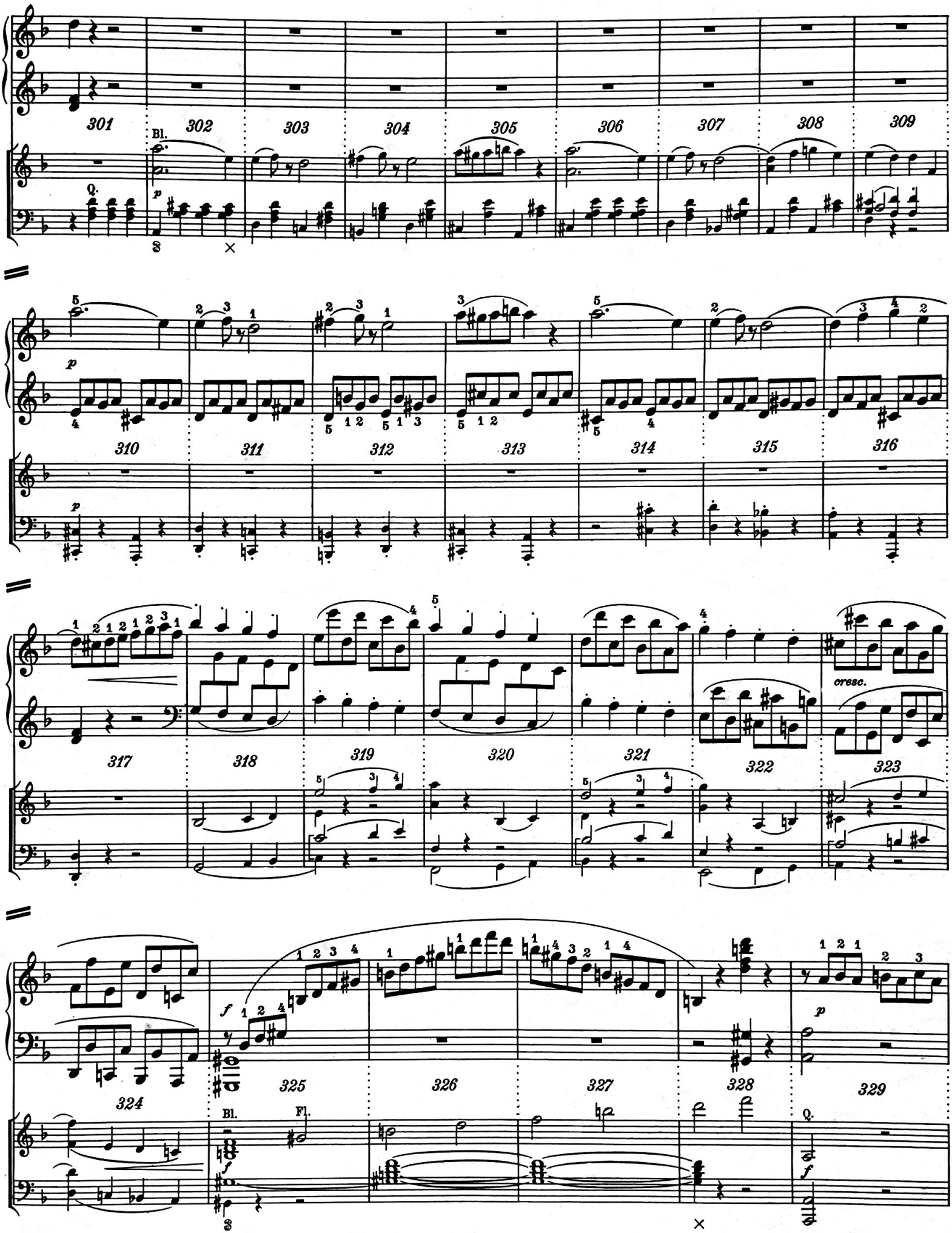


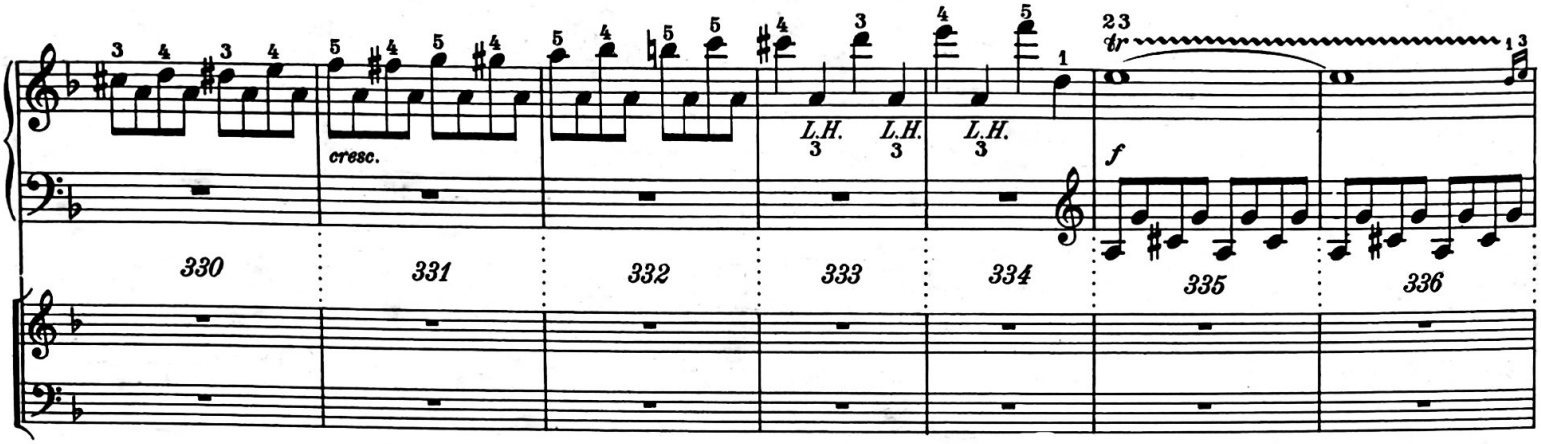

190
191
192
193
194
195
196
197
198
cresc.
f
ff
p
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
Fl.
p
Q.
213
214
215
216
217
218
219
Fag.
R.
p

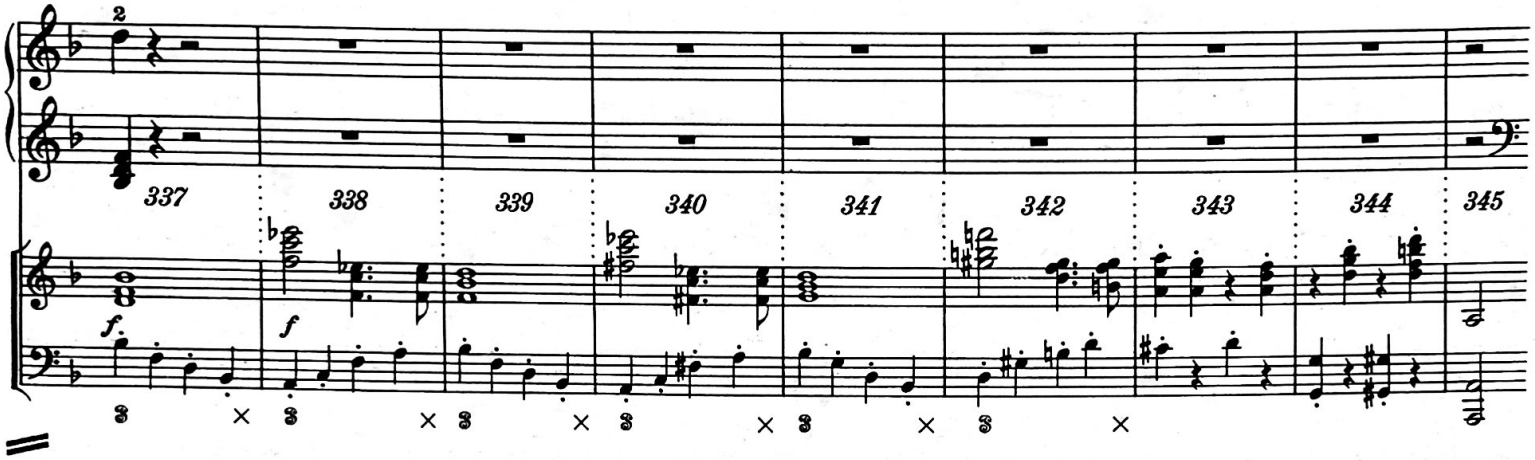

220
221
222
Vl. I.
223
224
225
Bl.
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
Ob.
241
Fl.
Fag.
242
243
244
245
246
Fl.
247
248
Ob.


249
Fl.
250
251
Ob.
252
253
Fl.
254
255
Ob.
256
257
Fl.
258
259
260
261
262
263
Viol. I. u. II.
264
265
266
267
268
269
Viola u. Bassi.
p
270
271
272
273
274
275
276

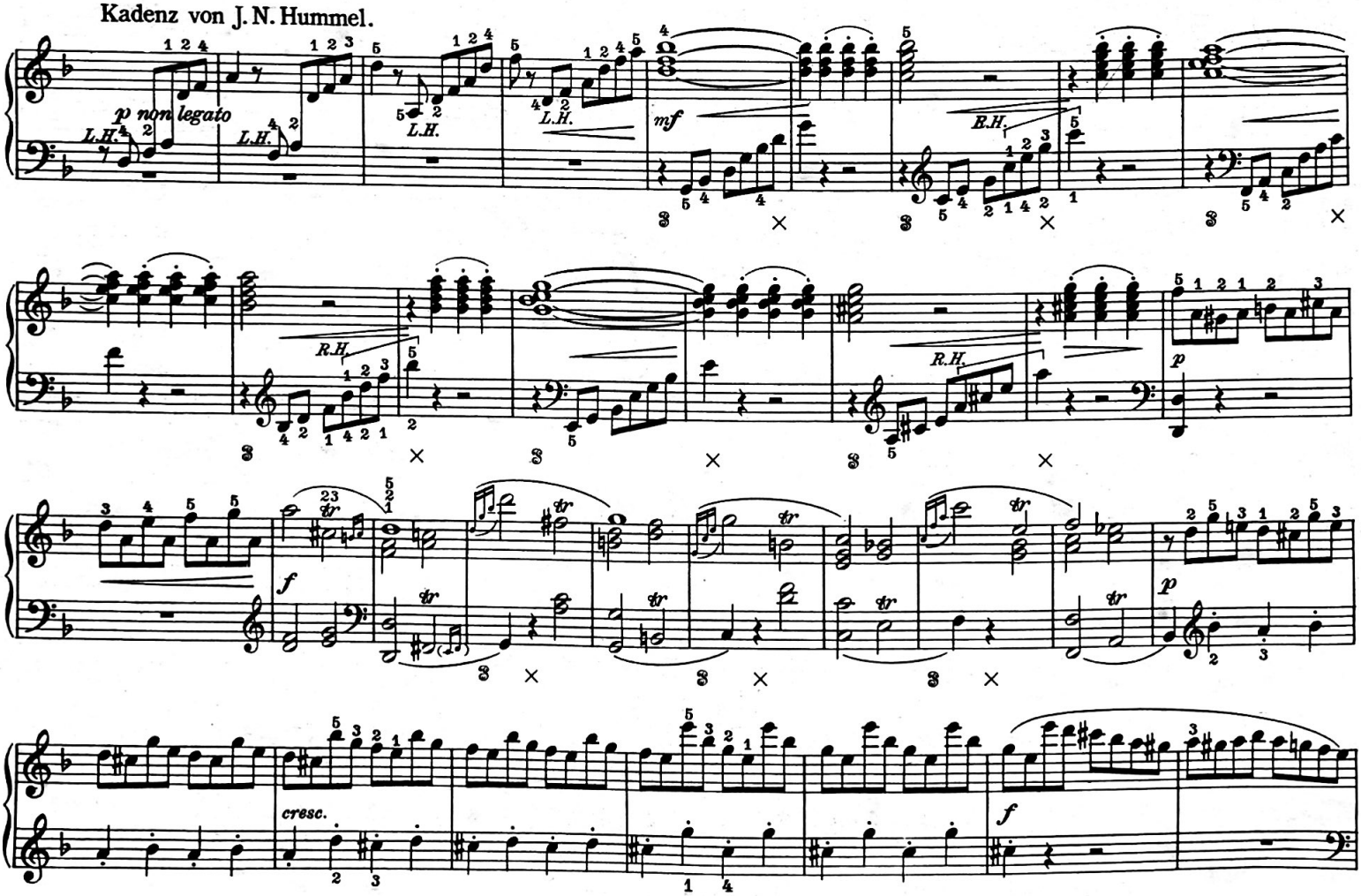

mf
Bl.
277
278
279
280
281
Ob.
Fl.
282
Fag.
non legato
283
284
285
286
287
288
mf
289
Vl. I.
Vl. II.
290
291
Viola.
292
293
294
B.
295
296
297
298
299
tr
f
300

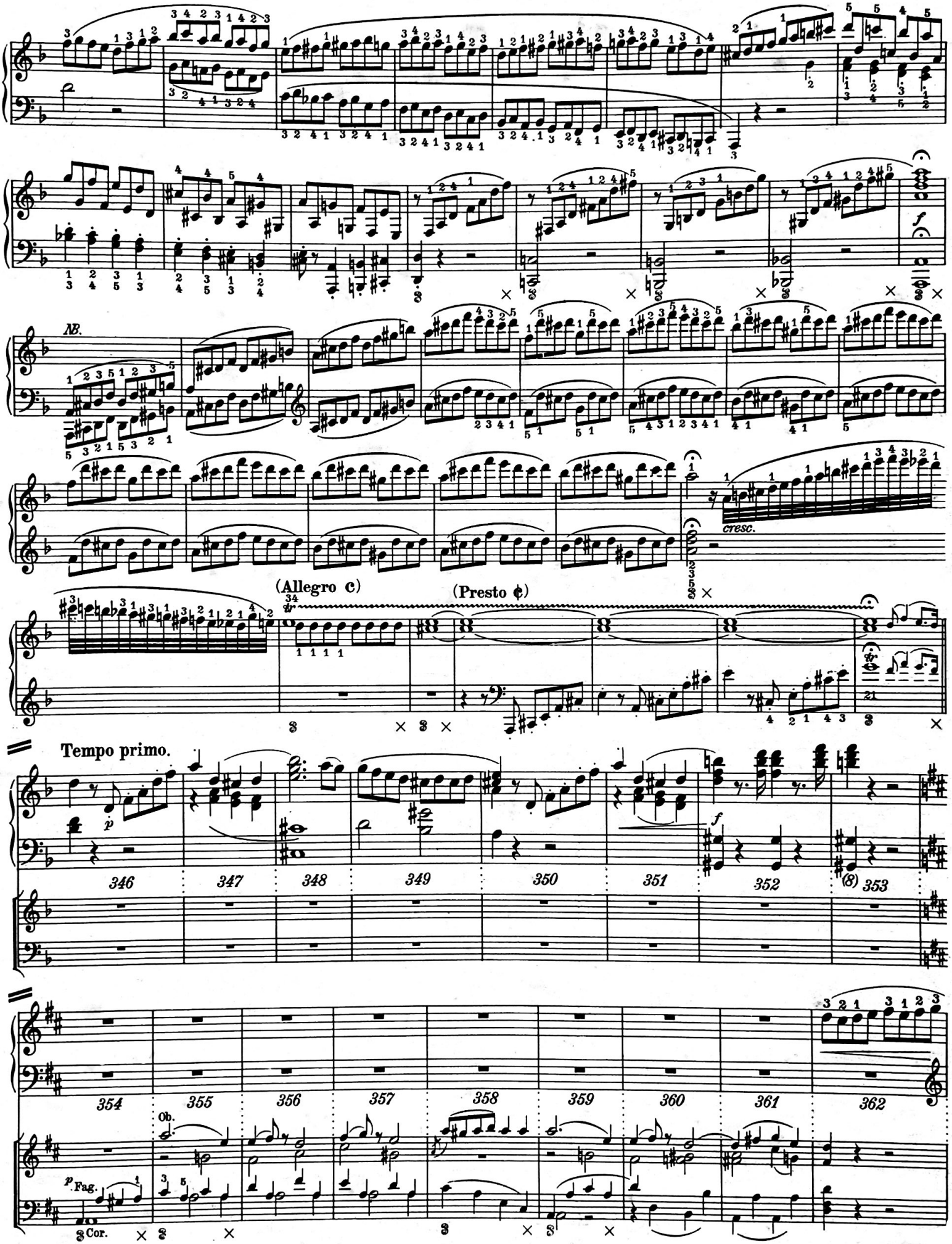

301
302
303
304
305
306
307
308
309
Bl.
Q.
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
cresc.
324
325
326
327
328
329
Bl.
Fl.
Q.





Kadenz von J. N. Hummel.

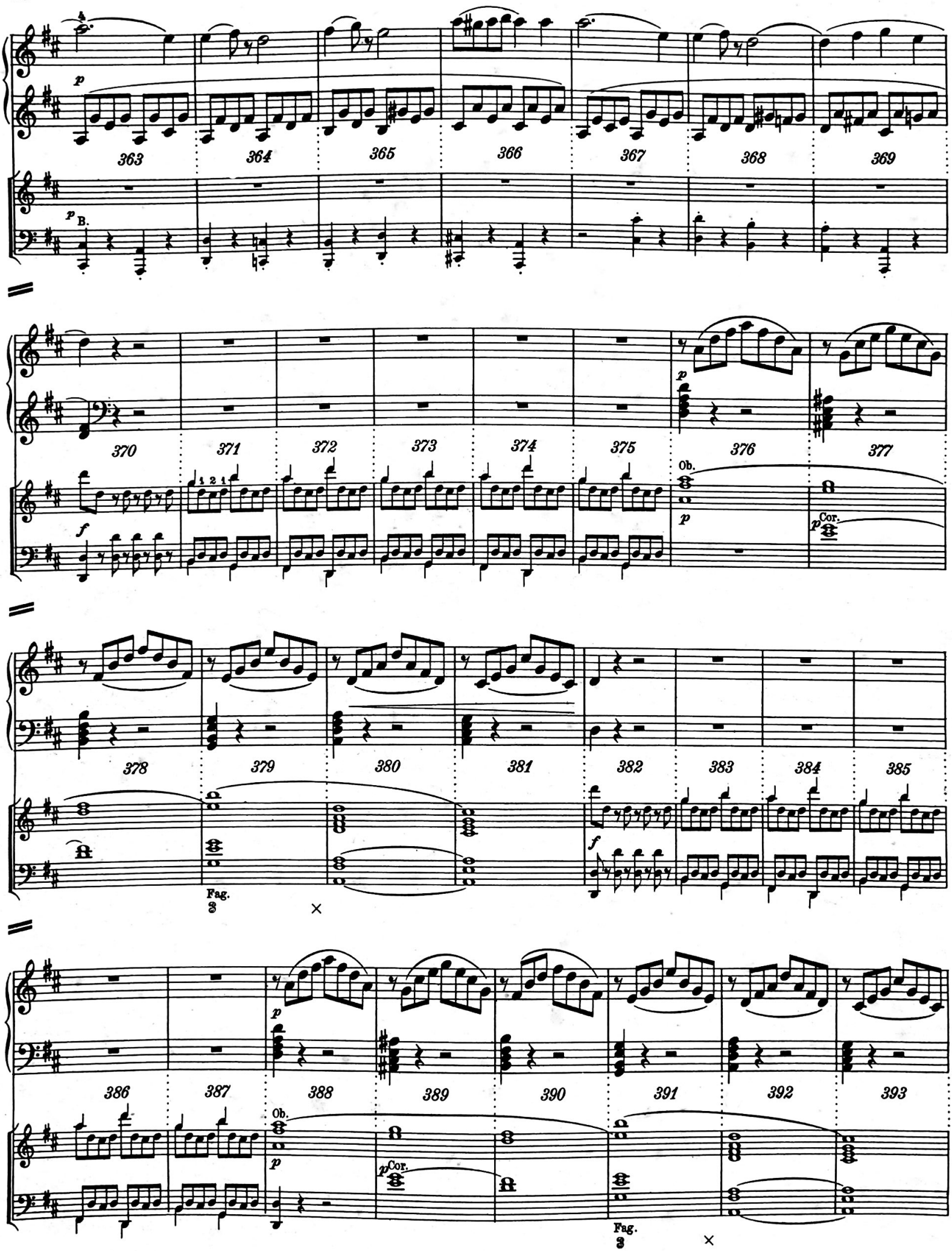


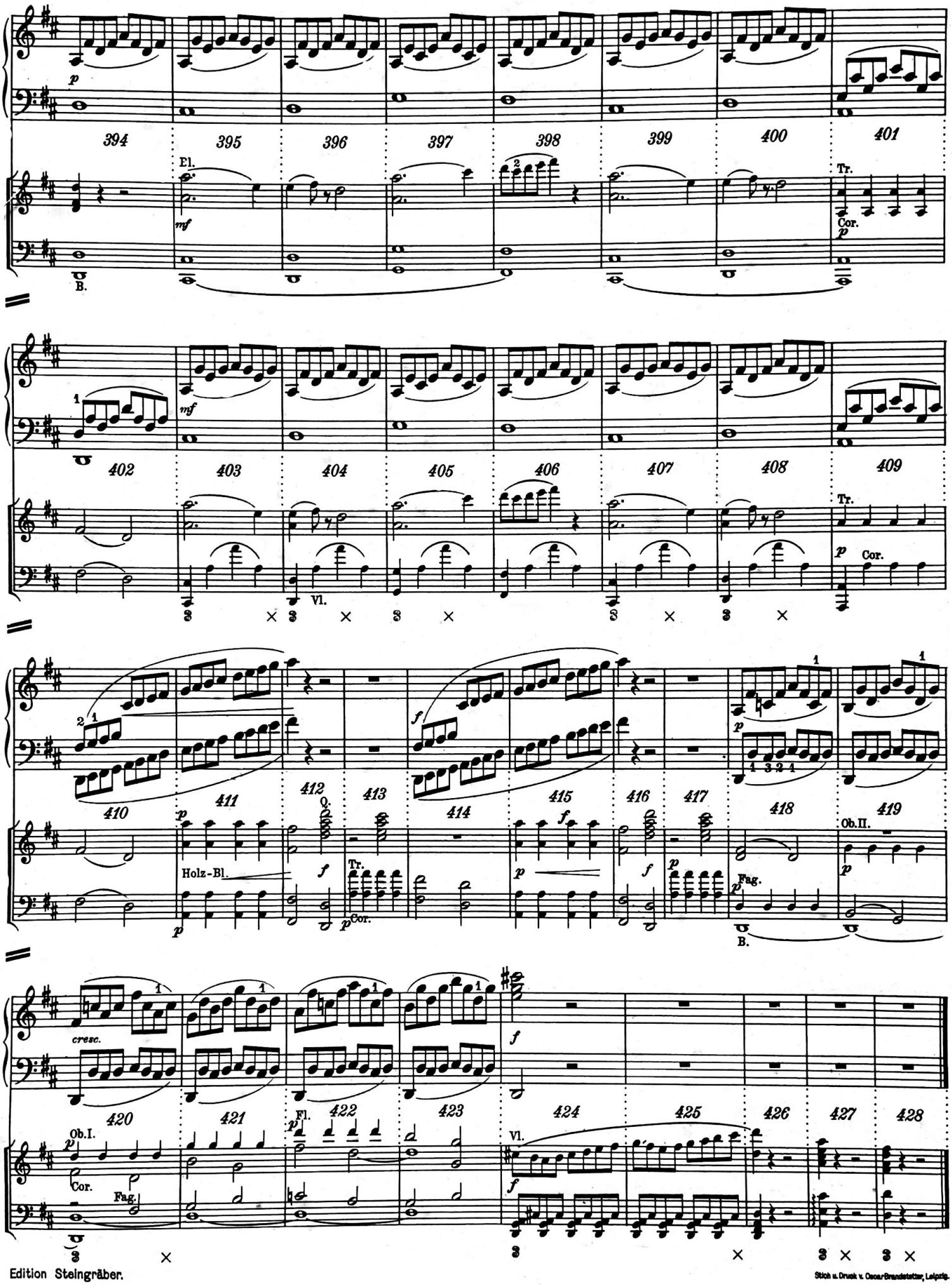


NB. Die Kadenz kann gekürzt werden, indem man bei *NB.* beginnt und den Anfang wegläßt.

NB. The Cadenza may be shortened by commencing at *NB.* and omitting the beginning.

NB. Le point d'orgue peut être abrégé en commençant à la mesure *NB.* et en supprimant le début.


363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
Ob.
Cor.
378
379
380
381
382
383
384
385
Fag.
386
387
388
389
390
391
392
393
Ob.
Cor.
Fag.



Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.