

W. A. MOZART

Sinfonia concertante in Es

für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester

Sinfonia concertante in E-flat major

for Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon and Orchestra

KV Anh. I, 9 (297^b; KV⁶: C 14.01)

Klavierauszug

nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von

Piano Reduction

based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Martin Schelhaas



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA 5770-90

ORCHESTRA

Oboe principale, Clarinetto principale, Corno principale,
Fagotto principale

Oboe I, II; Corno I, II; Archi

Aufführungsdauer / Duration: ca. 32 min.

Zu vorliegender Ausgabe ist das Aufführungsmaterial (BA 5770) erhältlich.

The complete performance material (BA 5770) is also available for this work.

Ergänzende Ausgabe zu: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in Verbindung mit den Mozartstädten
Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie X,
Werkgruppe 29: *Werke zweifelhafter Echtheit*, Band 1 (BA 4587-01), vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling und Wolfgang Plath.

Supplementary edition to: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the *Internationale Stiftung
Mozarteum Salzburg* in association with the Mozart cities of Augsburg, Salzburg and Vienna, Series X,
Category 29: *Werke zweifelhafter Echtheit*, Volume 1 (BA 4587-01), edited by Christoph-Hellmut Mahling and Wolfgang Plath.

© 2006 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com

5. Auflage / 5th Printing 2025

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN 979-0-006-52681-9

VORWORT

Die Geschichte dieser Bläser-Concertanten gehört zu den merkwürdigsten, ja verwirrendsten Stücken der Mozart-Überlieferung und -Literatur. Dem Leser wird an dieser Stelle ein kleiner Einblick in die Art der Probleme gegeben (ausführlicher in der NMA).

1. Mozarts *Symphonie concertante* KV Anh. I, 9: *Paris, April 1778*

Gleichzeitig mit Mozart hielten sich im Frühjahr/Sommer 1778 vier hervorragende Bläservirtuosen in Paris auf: Johann Baptist Wendling (Flöte), Friedrich Ramm (Oboe) und Georg Wenzel Ritter (Fagott) – alle drei Mitglieder der berühmten Mannheimer Hofkapelle – sowie Johann Wenzel Stich alias Giovanni Punt, der als der beste Hornist seiner Zeit galt. So lag es für Mozart auf der Hand das Zusammenkommen dieser so glänzenden Solistenquartetts zu nutzen. Das Werk war offensichtlich zur Aufführung innerhalb des von Joseph Haydn geleiteten *Concert spirituel* komponiert. Mozart auf einmal nur seinen Vater nach der Länge wird klanken machen seinen Briefen *Symphonie concertante*“ beschriftet. Das Manuskript vollendet gegeben, die nur führt, ja noch nicht erhalten worden ist?

Es ist in der Familienkorrespondenz bekannte Werk, die frühe Mozartforschung nennt, das Otto Jahn in den beiden ersten Auflagen seiner Mozart-Biographie behandelt² und das folgerichtig in der 1. Auflage des *Köchel-Verzeichnisses im Anhang 1* (= *Verloren gegangene Compositionen*) unter Nr. 9 aufgeführt wird.

2. Die problematische Partitur aus Jahns Nachlass (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Musikabteilung, Signatur: Mus. ms. 15399)

Die 2. Auflage der Jahnschen Biographie erschien 1867. Die Partiturskopie aus Jahns Nachlass wurde von der damaligen kgl. Preussischen Bibliothek Berlin angekauft (Akzessionsnummer: 13205) und erhielt die Signatur Mus. ms. 15399. Der neue Fund kam noch so rechtzeitig, dass die im Erscheinen begriffene erste Gesamtausgabe der Werke Mozarts (AWMA) davon Notiz nehmen konnte. Man verzeichnete darauf, das Werk sei in der regulären Serie XII (*Konzerte für ein Saiten- oder Blasinstrument und Orchester*) aufzunehmen, und zwar sicherlich nicht aus Zeitgründen (Stich), dessen verwies man es ins Supplement (Serie XIV: *Wieder- aufgefundene, unbeschriebene und einzelne unvollendete Werke*), was das Nr. 7a unter dem Phantasietitel *Concertante Quartett* und der vorsichtigen Deklaration „Vermuthlich identisch mit Köch. Verzeichn. Anhang Nr. 9“ im Jahr 1886 herauskam.

3. Friedrich Blumes Edition (Eulenburg); *Alfred Einstein* (KV³)

Eine seriöse wissenschaftliche Diskussion des Problems – oder jedenfalls doch eines gewichtigen Teilproblems – der *Sinfonia concertante* gibt es streng genommen erst seit der Neuausgabe des Werkes von Friedrich Blume vom Jahre 1928. Auch er geht in seinem Vorwort mit größter Selbstverständlichkeit davon aus, dass Jahns Partiturskopie Mozarts verschollen geglaubte Komposition überliefert – aber freilich nur der Substanz nach. Aus den unterschiedlichen Besetzungen des Soloquartetts schließt Blume, dass die Version Jahns (für *Oboe, Klarinette, Horn, Fagott*) bereits eine Umarbeitung der Originalfassung (für *Flöte, Oboe, Horn, Fagott*) darstellen könnte, zumal „die Klarinettenpartie ... durchaus klarinettenmäßig behandelt“ erscheint. Aber von wem stammt diese Änderung? Von Mozart selbst? Sollte er „seine Absicht, das Werk aus dem Gedächtnis niederzuschreiben, wahr gemacht und es dabei uminstrumentiert haben? Merkwürdig wäre dabei allerdings, wenn Mozart bei dieser Gelegenheit das Konzert sonst unverändert gelassen hätte. Stilistisch spricht aber alles für, nichts gegen die angegebene Datierung [d. h.

1 Brief vom 1. Mai 1778: Bauer–Deutsch II, Nr. 447, S. 345, Zeile 74ff.

2 Die Literaturangabe in KV⁶, S. 866 erweckt den falschen Eindruck, als behandle Jahn in den beiden ersten Auflagen seiner Mozart-Biographie das dubiose Werk KV⁶: Anh. C 14.01 und nicht etwa die verschollene Komposition KV Anh. 9 (= KV⁶: 297^b).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

von da an die Concertante zu den weithin bekannten und beliebten Stücken gerechnet werden darf.

Was den Stein ins Rollen brachte, war das Erscheinen der 6. neu bearbeiteten Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* (Wiesbaden 1964). Das verantwortliche Herausgeberteam dieses Standardwerkes der Mozartliteratur (Franz Giegling/Zürich–Basel, Alexander Weinmann/Wien, Gerd Sievers/Wiesbaden) hatte sich dazu entschlossen, im Hauptteil des „Köchel“ Mozarts originale Komposition unter der neuen Nummer „KV⁶ 297B = Anh. 9“ als verschollen zu verzeichnen; das seit Jahn überlieferte Werk aber, das bei Einstein die Nummer „297^b“ erhalten hatte, wurde kurzerhand in den Anhang verbannt: „Anh. C 14.01“.

6. Zusammenfassung und Kritik

Die sich aus der Literatur ergebende Situation kann etwa folgendermaßen zusammengefasst werden:

a. Im Gegensatz zu früheren Stadien der Diskussion gibt es heute keinen unbedingten Verzicht auf die völlige Echtheit des Werkes. In der Quant- und Minimalanerkennung der Bläser-Concertante KV⁶: Anh. C 14.01 besteht Übereinstimmung. Es handelt sich um ein Werk, das nicht von Mozart, sondern von einem anderen Komponisten stammt – ein Werk, das die Originalgestalt der Concertante nicht darstellt. In der Diskussion darüber herrscht – merkwürdigerweise – eine Uneinigkeit. Man ist sich einig, dass das Werk, das heute als Originalgestalt der Concertante bezeichnet wird, nicht von Mozart stammt. Aber man ist sich nicht einig, ob das Werk, das heute als Originalgestalt der Concertante bezeichnet wird, von Mozart stammt oder nicht. (Ich halte es für unecht.)

d. Wenn es um die Echtheit der Concertante geht, so gibt es – da die Verfechter der Unechtheit hieran ja uninteressiert sind – heute nur ein Votum: Das Werk ist der Substanz nach die Pariser Komposition von 1778. (Ich habe allerdings den Eindruck, dass die Literatur die tatsächliche Vielfalt der Meinungen nur unvollkommen widerspiegelt. Gesprächsweise hört man nicht selten, dass Zweifel an einer derart frühen Entstehungszeit geäußert werden. Ich lege Wert auf diese Feststellung: weil damit der stilchronologische Aspekt, der bisher überhaupt noch nicht angesprochen worden war, in die weitere Diskussion eingebracht wird, und weil diese Zweifel vorwiegend in Kreisen der musikalischen Praxis und des ästhetisch feingebildeten Dilettantentums artikuliert werden.)

Der eigentliche Streitpunkt liegt in der unterschiedlichen Interpretation eines von den beiden Parteien

sehr ähnlich angesprochenen Sachverhalts. Echtheitsverfechter wie -leugner unterscheiden in der Bläser-Concertante Mozartisches und Nicht-Mozartisches. Die einen (Leeson und Levin) sagen: der Solo-Bläsesatz ist originaler Mozart, der Orchestersatz ist spätere Zutat von fremder Hand. Die anderen (Staehelin u. a.) sagen: das Ganze ist ein fremdes Machwerk, in dem jedoch mancherlei mozartähnliche Stellen und Wendungen (Mozartismen) auffallen.

Es bleibt am Ende nur die von Staehelin vertretene Anschauung übrig. Keines seiner Argumente ist bisher widerlegt worden, und ich halte sie auch für letztlich unwiderlegbar. Wohl aber lassen sich seine Beobachtungen nach mancherlei Richtung hin fortführen. Wichtig erscheint mir hier zuallererst das Moment der historischen Zeitlichkeit. Denn man von Mozart her, so ist die Sprache dieses Werks ganz anders, als man es für Paris 1778 erwarten sollte, sie ist ausgefeilter und jedenfalls „später“. Das ist teilweise nicht mehr Mozarts Sprache, sondern die einer späteren Zeit. Hand in Hand damit erscheinen gewisse Banalitäten und Grobheiten des Ausdrucks wie man sie sonst bei Mozart vergeblich suchen würde. Wenn man daher auch Stellen begegnet, die auf „wie Mozart“ klingen, so handelt es sich zumeist um bewusste Nachahmungen.

Diese wenigen Überlegungen sollten genügen, um darzulegen, dass und warum ich mit Martin Staehelin die Bläser-Concertante für ein zutiefst dubioses Werk halte. So sehr ich übrigens hoffe, dass sich im Laufe der Zeit diese Anschauung allgemein durchsetzen wird, so bedauerlich wäre es doch andererseits, wenn als Folge davon die Concertante nicht mehr gespielt würde. Aber eben gerade darum ist auch wohl vorauszusehen, dass die Echtheitsdiskussion so lange weitergehen wird, bis der wahre Autor mit unanfechtbar überzeugendem Beweis präsentiert werden kann⁷. Bis dahin allerdings hat die Echtheitsfrage als unentschieden, hat das Werk selbst als zweifelhaft zu gelten.

ZUR EDITION

Die Textfassung der einzigen uns zur Verfügung stehenden Quelle – der Partiturnote in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin – ist fehlerhaft,

⁷ Martin Staehelin ermächtigt mich zu der Mitteilung, dass er mit einer weiterführenden Studie über die Concertante KV⁶: Anh. C 14.01 beschäftigt ist, in deren Zusammenhang die Auffindung neuen Quellenmaterials nicht ausgeschlossen erscheint. Ich habe Herrn Prof. Staehelin für die mir so oft gewährte kollegiale Kooperation bestens zu danken.

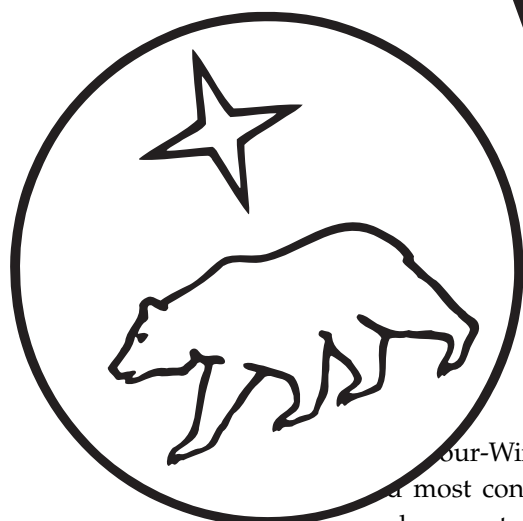
inkonsequent (vor allem hinsichtlich der Artikulation) und dynamisch überbezeichnet. Offenbare Fehler wurden selbstverständlich verbessert. Inkonsequenzen im fortlaufenden Text wie auch besonders an Parallelstellen waren zu einem erheblichen Maße durch Angleichung etc. zu bereinigen. Die dynamische Überbezeichnung endlich konnte und durfte nicht einfach unterschlagen werden: Sie ist ein wesentliches Charakteristikum der Quelle. Sicherlich ist eine derartige Dynamisierung „unmozartisch“; aber die vorliegende Edition geht nicht von der Voraussetzung aus, eine echte Komposition Mozarts zu bieten. Selbst eine musikalisch so unmittelbar einleuchtende Verbesserung wie Blumes Konjektur zu T. 25 in der Solo-Oboe des 2. Satzes – die von uns als *ossia* mitgeteilt wird – ist nur unter Blumes Voraussetzung *sub specie* Mozart sinnvoll.

Die in Versalien über den Akkorden gegebenen Vermerke TUTTI und SOLO finden sich auch in den

Quellen und sind entsprechend der Aufführungspraxis zur Zeit Mozarts zugleich als allgemeine Besetzungshinweise zu verstehen. SOLO bezeichnet somit den Beginn eines solistischen Abschnitts bei gleichzeitiger Reduzierung des übrigen Orchesters, so z. B. der Streicher nur auf die ersten Pulte.

Die Unterscheidung zwischen (längeren) *crescendo*-Gabeln über langen Noten bzw. über einer Notenfolge und (kurzen) Akzentzeichen über einzelnen Noten ist angesichts der überaus ungenauen Notierung der Vorlage ein Problem für sich, das nicht ohne subjektive Interpretation gelöst werden konnte. Während ergänzte normale Gabeln geschildert wiedergegeben werden, musste aus typographischen Gründen bei den kurzen Akzentzeichen eine andere Unterscheidungsart gewählt werden: Ergänzte Zeichen dieser Art erscheinen in kleinerem Stichgrad.

Wolfgang Plath



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
PREFACE

„Four-Wind Concertante“ is perhaps the most convoluted in the entire Mozart literature and source tradition. This preface offers readers a brief glimpse into the sort of problems involved; a more detailed account can be found in the *Neue Mozart-Ausgabe*.

1. Mozart's *Symphonie concertante*, K. Anh. 1, 9:
 Paris, April 1778

At the same time that Mozart visited Paris in the spring and summer of 1778, four outstanding wind players were also staying in the city: Johann Baptist Wendling (flute), Friedrich Ramm (oboe), and Georg Wenzel Ritter (bassoon), all three of whom were members of the famous Mannheim court orchestra, and Johann Wenzel Stich, alias Giovanni Punto, generally regarded the best horn player of his day. It was only

natural that Mozart would try to take advantage of this fortuitous meeting of such a brilliant quartet of soloists. The new work was evidently intended for performance at the *Concert spirituel*, a concert series headed by Joseph Legros (or Le Gros). Suddenly, however, Mozart had nothing but troubles and grievances to report to his father in Salzburg.¹ Given this situation, all the things that Mozart has to say in his letters about the Paris *Symphonie concertante* should probably be treated with reservation. Was it really a finished composition that existed in manuscript but was never performed – indeed never even written out in parts – owing to an intrigue?

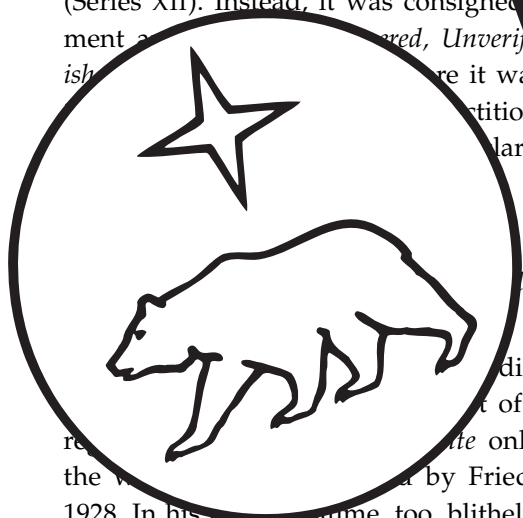
This work, known only from the family's correspondence, is the one mentioned in the early Mozart

¹ Letter of 1 May 1778: Bauer-Deutsch II, no. 447, p. 345, lines 74ff.

literature, discussed by Otto Jahn in the first two editions of his Mozart biography,² and listed accordingly in Appendix I of the first edition of Köchel's catalogue as no. 9 of the "lost compositions".

2. *The Problematic Score from Jahn's Posthumous Estate: "Mus. ms. 15399" in the Music Department of the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin*

The second edition of Jahn's biography appeared in 1867. After his death, a handwritten copy in full score was purchased from his estate by what was then the Royal Prussian Library in Berlin (acquisition number: 13205), where it was given the shelf mark *Mus. ms. 15399*. The new discovery arrived just in time to attract the attention of the first complete edition of Mozart's works (AMA), which was about to be published. However, for reasons that surely had nothing to do with deadline pressure, the editors decided not to include it in the standard series of *concertos for One Stringed or Wind Instrument and Orchestra* (Series XII). Instead, it was consigned to the supplement *Unverified, and Unfinished*, where it was published in the fictitious title *Concerto for Flute and Orchestra* (K. Anh. I, 9).³



discussion of the problem – the *concerto* only began when the *concerto* was published by Friedrich Blume in 1928. In his preface, Blume, too, blithely assumed that Jahn's copy hands down Mozart's purportedly lost composition, though only as far as its musical substance is concerned. The conflicting combination of solo winds prompted Blume to conclude that Jahn's version (for *oboe, clarinet, horn, and bassoon*) might already represent a reworking of the original (for *flute, oboe, horn, and bassoon*), particularly as "the handling of the clarinet part is perfectly idiomatic to that instrument". But who reworked the solo parts? Mozart himself? Did he "make good his intention to write out the work from memory, and change the instrumenta-

tion in the process? If so, the strange thing is that he left the concerto otherwise unaltered. Stylistically, however, everything speaks for and nothing against the specified date [1778]."³ These were considerations that could profitably be seized and enlarged upon by later writers. It is odd to see how firmly Blume commits himself in his discussion: to his mind, the dynamic instructions, phrasing, and various expression marks are "un-Mozartean".

The third edition of the Köchel catalogue, revised by Einstein in 1937, drew the consequences from all of the preceding: the *Sinfonia concertante* – thus its name instead of the earlier fictitious title *Concertantes Quartett*⁴ – was now given a place in the main body of the catalogue with an appropriate new number. "K. Anh. I, 9" now became "K. 297" and was thereby fully integrated in the chronological list of Mozart's works. Similarly, Einstein's comments, in his note on the problems associated with this work, hardly mark an advance on Blume.⁵ Anyone who wishes to distinguish, like Blume and Einstein, between a genuinely Mozartean *sinfonia concertante* and a non-Mozartean revision and/or explanatory addenda will have to distinguish between the two clearly and distinctly in the obituary of this work. This has not been done, nor has it ever been attempted. Perhaps it is not even possible.

4. *The Problem of Identity: the Debate from 1940 to 1960*

Is the *Sinfonia concertante* a work by Mozart? And if so, is it identical to the Parisian work of April 1778, albeit in revised form? These two principal questions seem to have been interlinked from the very beginning, and to the present day it is only in combination that they have been answered in the affirmative. The first scholar to advance this line of argument was Wilhelm Altmann in 1943:⁶ "None of them [meaning Hermann Deiters, Ernst Lewicki, Georges de Saint-Foix, and Hermann Abert] seems to have questioned the supposition that Mozart, in his revision, assigned the original flute part to the oboe and turned the original oboe part into a clarinet. Neither is the case. No-

3 Eulenburg Miniature Score No. 755, Preface, p. IV.

4 It is pure anachronism, not to mention ignorance of the basic situation of the sources, when Uri Toeplitz, on pp. 115ff. (esp. 121) of his dissertation *Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl*, Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, LXII (Baden-Baden, 1978), enlarges on the possible significance of the term "concertante quartet". Nevertheless, his study is hereby recommended for its at times surprisingly unorthodox and thus fruitful points of view.

5 K³, p. 373, note on K. 297^b.

6 *Allgemeine Musikzeitung*, LXX/5 (5 March 1943), pp. 34f.

2 The bibliographic reference in K⁶ conveys the false impression that Jahn, in the first two editions of his Mozart biography, dealt with the doubtful work K⁶ Anh. C 14.01 and not the lost composition K. Anh. 9 (K⁶ 297^b).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

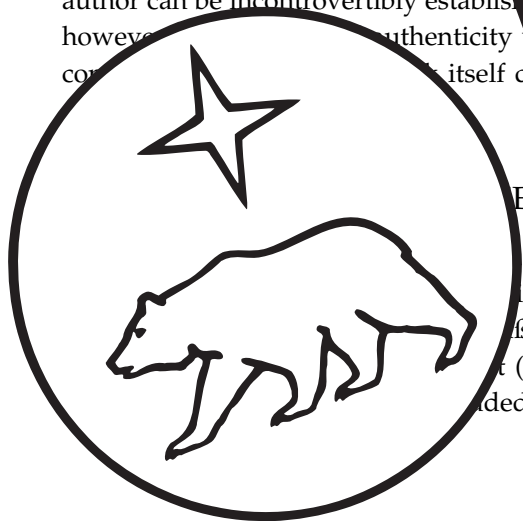


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

to date, and in the final analysis I consider them to be irrefutable. However, his observations point in several directions. To begin with, the important point, it seems to me, is the element of historical temporality. When we think in terms of Mozart, the work's idiom is far from what we would expect of Paris, 1778; it is more mature, or in any event "later". In part, the idiom is no longer Mozart's but that of a later age. This impression goes hand in hand with a certain banality and coarseness of expression that we search for in vain in Mozart's music. Conversely, if we find passages that sound quite unmistakably "like Mozart," most of them are deliberate imitations.

These few comments should suffice to explain why I, like Martin Staehelin, consider the authorship of the *Four-Wind Concertante* to be highly dubious. As much as I hope that this view will generally take hold over the years, it would be regrettable if, in consequence, the work would no longer be played at all. For this very reason it is safe to predict that the debate about its authenticity will continue until the true author can be incontrovertibly established.⁷ Until then, however, its authenticity will have to be considered as itself doubtful.



THE only source in full score preserved in the Preussischer Kulturbesitz (especially with regard to dynamic

marks. Obvious mistakes have, it need hardly be mentioned, been corrected. Inconsistencies in the running text, and especially in comparison with parallel passages, had to be expunged to a considerable extent through standardization and other measures. Finally, the superabundance of dynamic marks, being an essential feature of the source, cannot and must not simply be jettisoned. To be sure, dynamics of this sort are "un-Mozartean"; but our edition does not proceed on the assumption that it presents a genuine composition by Mozart. Even a musical improvement as seemingly well-founded as Blume's conjecture in movement 2 of the oboe part (m. 25), which we report in *aria*, only makes sense if Mozart's authorship is presupposed.

The signs TUTTI and SOLO, placed in front of the braces in capitals, also appear in the source and should be regarded as generalized scoring instructions in keeping with the performance practice of Mozart's age. SOLO thus marks the beginning of a solo section in which the rest of the orchestra is reduced, e. g. by limiting the strings to the first desks.

Given the highly imprecise notation in the source, the distinction between (long) *crescendo* hairpins on sustained notes or series of notes, and (short) accents on isolated notes is a problem *per se* that cannot be solved without subjective interpretation. Whereas normal hairpins when added, are indicated by dotted lines, we had to find other means, for typographical reasons, to identify short accent marks. Such signs when added appear in narrow type.

Wolfgang Plath
(Translation by J. Bradford Robinson)

⁷ Martin Staehelin has authorized me to announce that he is presently occupied with a further study of the *Sinfonia concertante*, K⁶ Anh. C 14.01, in which it is not entirely inconceivable that he will present new source material. I owe Professor Staehelin a debt of gratitude for the kind cooperation he has so often extended to me.

Sinfonia concertante

KV Anh. I, 9 (297b)

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierauszug von / Piano reduction by Martin Schelhaas

Allegro

Oboe principale

Clarinetto principale
in Si $\flat$ /B

Corno principale
in Mi $\flat$ /Es

Fagotto principale

Pianoforte



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

7

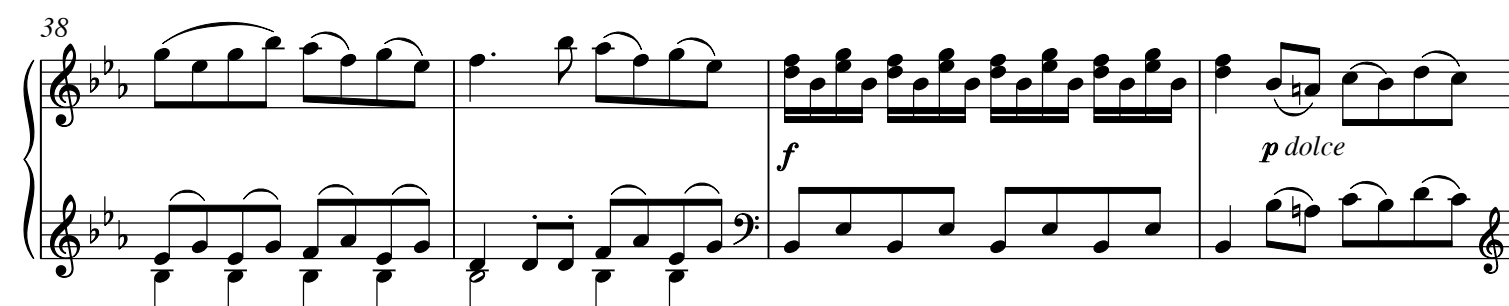
f *tr* *p*

p *cresc.* *f* *tr*

15

p *cresc.* *f* *tr*

19



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

76

tr *tr* *cresc.* *tr* *tr*

81

f *f* *f* *f* *f* *f*

87

Solo *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

94

p dolce *p dolce* *p dolce* *p dolce* *p dolce*

p dolce *p dolce* *p dolce* *p dolce* *p dolce*

p dolce *p dolce* *p dolce* *p dolce* *p dolce*

p dolce *p dolce* *p dolce* *p dolce* *p dolce*

99

p *f* *p*

105

f *p* *f* *p*



113 *Tutti*

f *p*

119 *Solo*

f *tr* *p*

126

p *f* *p*



132

f *p* *f* *p*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

151

Tutti

Musical score for measures 151-155. The score is for a string quartet and piano. Measures 151-155 show a tutti section with active string parts and piano accompaniment. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the page.

156

Musical score for measures 156-160. The score is for a string quartet and piano. Measures 156-160 show a tutti section with active string parts and piano accompaniment. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the page. A circular logo featuring a bear and a star is visible on the left side of the page.

161

Solo

Musical score for measures 161-165. The score is for a string quartet and piano. Measures 161-165 show a solo section for the piano. The piano part features a forte (*f*) dynamic in measures 161-162 and a piano (*p*) dynamic in measures 163-165. The string parts are mostly resting. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the page.

167

Bärenreiter
Leseprobe

173

179

184

189

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

193

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

217

220

225

231

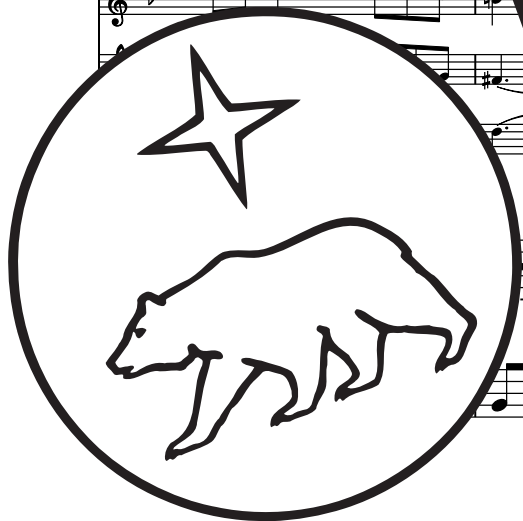
242

247

musical score for measures 247-251. The score is written for four staves. The first two staves are vocal parts, and the last two are piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo/mood marking *dolce* is present above the vocal staves. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

252

musical score for measures 252-256. The score is written for four staves. The first two staves are vocal parts, and the last two are piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.



257

musical score for measures 257-261. The score is written for four staves. The first two staves are vocal parts, and the last two are piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

262

268 *Tutti*

276 *Solo*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

297 *Tutti*
a tempo

Solo
dolce

a tempo *tr* *tr* *f* *p*

305

f *p*

310

f *p* *f*

316

p

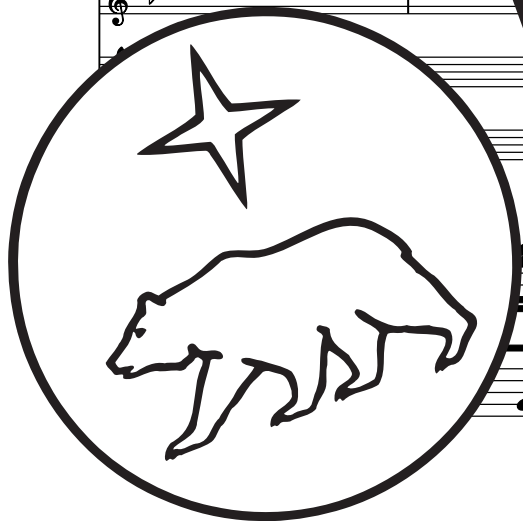
p

p

p

322 *Tutti*

p



327 *Solo*

p

dolce

p

p

332

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

337

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

342

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

360

365

371

Tutti

Cadenza
dolce

f

tr

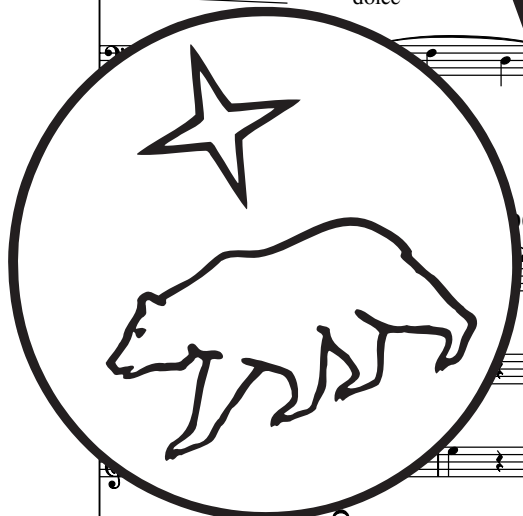
*) T. 369, Corno principale: In der Quelle Ganztaktpause; vgl. jedoch T. 203 und 407. / M. 369, Corno principale: In the source a whole-bar rest; cf. however mm. 203 and 407.

378 *Ob. princ.**Clar. princ.**Cor. princ.**Fag. princ.*

385



397



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

404

Tutti

f

p

416

f

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

14

20

24

dolce

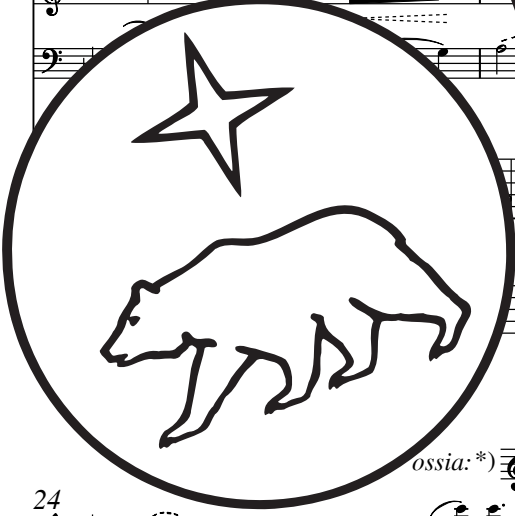
tr

ossia:)*

p

dolce

p

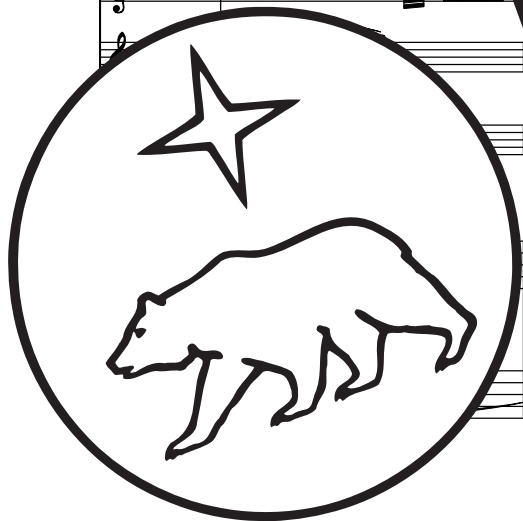


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) T. 25, Oboe principale: Das „ossia“ nach einer Konjektur Friedrich Blumes; vgl. Vorwort. / M. 25, Oboe principale: The „ossia“ is a conjecture of Friedrich Blume's; cf. Preface.

29

33



38

43 *Tutti*



47



51 *Solo*



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

71

dolce

75

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

81

dolce

p

dolce

87

dolce

p

93

dolce

dolce

dolce



99

dolce

dolce

dolce

p

105

Musical score for measures 105-110. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two flats. The voice part consists of two staves (treble and bass clef) in the same key signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *p* and *f*. There are also some performance instructions like *[staccato]* and *[pizzicato]*.

111

Musical score for measures 111-115. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two flats. The voice part consists of two staves (treble and bass clef) in the same key signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *p* and *f*. There are also some performance instructions like *[staccato]* and *[pizzicato]*. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid on the score. A circular logo featuring a bear and a star is also visible on the left side of the page.

116

Musical score for measures 116-121. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two flats. The voice part consists of two staves (treble and bass clef) in the same key signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *p* and *f*. There are also some performance instructions like *[staccato]* and *[pizzicato]*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

18

VAR. I

Solo 25

*) T. 28-29, Corno principale und Fagotto principale: In der Quelle irrtümlich nicht notiert; Ergänzung entsprechend der alten Mozart-Gesamtausgabe./ Mm.
28-9, Corno principale and Fagotto principale: Mistakenly not notated in the source; these bars correspond with the version found in the Old Mozart Complete Edition.

36

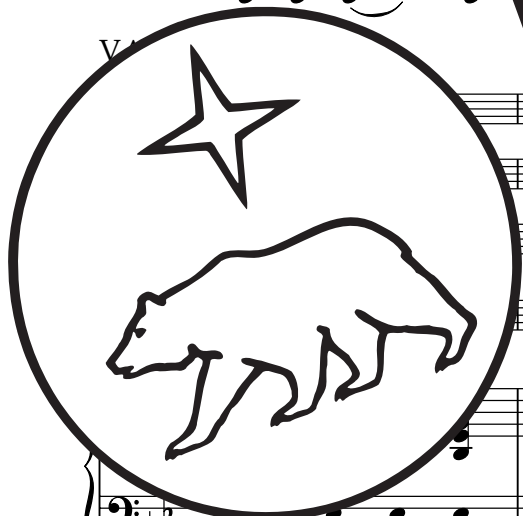
Tutti

Musical score for measures 36-41. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line with a triplet in measure 36 and a piano accompaniment. The piano part includes a triplet in measure 36 and a *p* (piano) dynamic marking in measure 39.

42

Musical score for measures 42-47. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line with a *p* (piano) dynamic marking in measure 43 and a *dolce* (sweet) marking in measure 44. The piano accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking in measure 43.

V.



Musical score for measures 48-53. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a *p* (piano) dynamic marking in measure 48.

54

Musical score for measures 54-59. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a *p* (piano) dynamic marking in measure 54.

59

Tutti

p

p

p

p

66

dolce

f

pizz.

p



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) T. 60, Clarinetto principale: In der Quelle Ganztaktpause; vgl. jedoch T. 52. / M. 60, Clarinetto principale: In the source a whole-bar rest; cf. however m. 52.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

VAR. IV

Solo 97 *dolce*



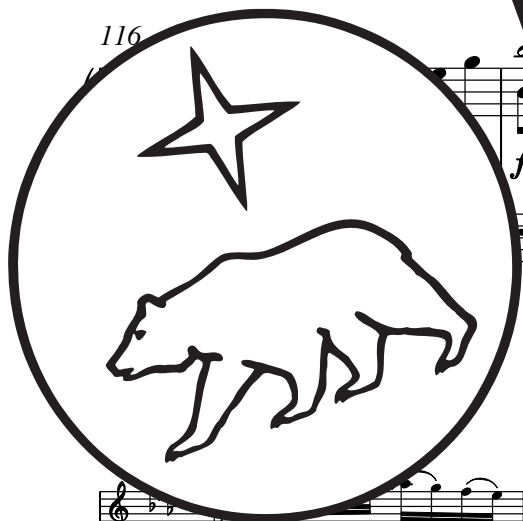
100 *tr*



105 *tr*



110 *Tutti*



116 *f*



126

Musical score for measures 126-131. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and moving lines. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the page.

132

Musical score for measures 132-138. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. A circular logo featuring a bear and a star is positioned on the left side of the page. The watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is still visible.

139

Musical score for measures 139-144. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is still visible.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

156 Tutti

161

VAR. VII

Solo

169

174

180

Tutti



185

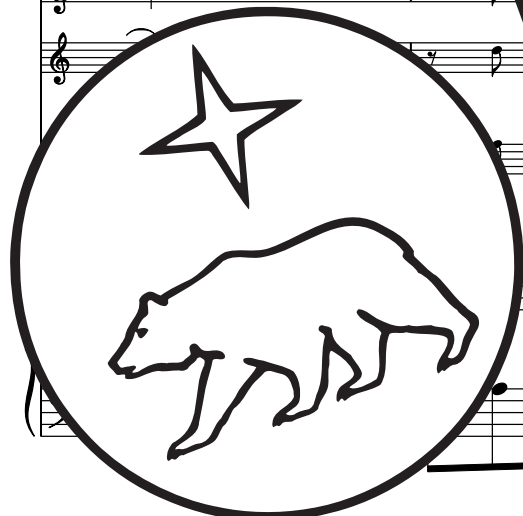
189

VAR. VIII

Solo 193

p *simile* *p* *dolce* *pizz. p*

198



203

Tutti *p* *p* *p* *arco*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

227

Tutti

233

VAR. X

Solo

241

dolce

*) T. 243, Fagotto principale: 4. Sechzehntelnote in der Quelle c statt g. / M. 243, Fagotto principale: In the source the 4th sixteenth-note is c instead of g.

245

249



253

Adagio

arco

Adagio

257

Tutti
Allegro*Solo 262*

268

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

292

pp p calando

pp p calando

pp p calando

pp p calando

pp p calando

299

f calando

f calando

f calando

f calando

f calando

305

f

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.