

Vorwort

Am 11. September 1765 traf Leopold Mozart mit seiner Frau und den beiden Kindern Wolfgang Amadeus und Maria Anna aus London kommend und nach einmonatigem Zwischenaufenthalt in Lille in Den Haag ein. Ein wesentlicher Anstoß zur Reise in die Niederlande ging von Prinzessin Caroline von Nassau-Weilburg (1743–87) aus, die „eine so ausserordentliche Begirde hätte, dieses Kind [nämlich Wolfgang Amadeus Mozart] zu sehen von dem sie so gar vieles gehört und gelesen“ (Leopold Mozart, Brief vom 19. September 1765 an Lorenz Hagenauer in Salzburg). Die Prinzessin hatte in der Tat über Wolfgang Amadeus Mozart „so gar vieles“ hören und lesen können, denn sein Ruhm wuchs dank verschiedener veröffentlichter Berichte mit Beginn der Westeuropa-Reise beständig an und eilte ihm voraus. Seine Fertigkeiten als Pianist und vor allem als Komponist überstiegen jegliche Vorstellungskraft und konnten nur als göttliches Wunder verstanden werden. Etwa drei Wochen nach ihrer Ankunft in Den Haag gaben die „Wunderkinder“ Wolfgang Amadeus und Maria Anna ihr erstes Konzert, das wie folgt (im Original Niederländisch) angekündigt wurde: „Herr Mozart [...] [wird] im Saal der *Oude Doelen* im Haag ein GROSSES KONZERT [...] geben, worin sein Sohn, erst 8 [recte 9] Jahre und 8 Monate alt, und seine Tochter, 14 Jahre alt, Konzerte auf dem Cembalo aufführen werden. Alle Ouverturen sind von der Hand des jungen Komponisten, der nicht seinesgleichen hat und die Anerkennung der Höfe zu Wien, Versailles und London fand. Die Liebhaber können ihm nach Belieben jede Musik vorlegen, und er wird alles vom Blatt spielen.“ (Ankündigung vom 27. September 1765, in: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel 1961, S. 49.)

Die wichtigste künstlerische Frucht des langen Den-Haag-Aufenthalts (mit gut vierwöchigem Zwischenaufenthalt

in Amsterdam) war zweifellos der Zyklus von sechs Klaviersonaten KV 26–31 mit „Ad-libitum“-Begleitung einer Violine. Er ist als „Opus IV“ im April 1766 erschienen und Caroline von Nassau-Weilburg gewidmet. Bekanntlich erfreute sich diese spezielle Besetzungsform seinerzeit in den Metropolen Paris und London besonderer Beliebtheit, was sich nicht zuletzt an zahlreichen entsprechenden Musikdrucken belegen lässt. Auch die von Mozart zuvor in diesen beiden Orten komponierten und veröffentlichten Werke spiegeln diese Tatsache wider; die Pariser Sonaten (KV 6–9, in zwei Heften als „Opus I“ und „II“ erschienen) werten den an sich selbständigen Klaviersatz durch eine Violine klanglich auf, die „ad libitum“ hinzugezogen werden kann; das Londoner „Opus III“ (KV 10–15) bietet sogar zwei begleitende Instrumente an. Entscheidend sind dabei stets die Autonomie des Klaviersatzes und der nicht obligate Charakter der „Begleitstimme“, weshalb alle diese Sonaten auch in ihrer authentischen Fassung für Klavier solo gespielt werden sollten. Vorliegender dritter Band trägt dem Rechnung.

Beim genauen Wortlautvergleich des Titelblatts der Erstausgabe von KV 26–31 („SIX SONATES Pour le CLAVECIN Avec l'Accompagnement d'un VIOLON“) mit denjenigen der Pariser und Londoner begleiteten Klaviersonaten könnte man den Eindruck gewinnen, der „Ad-libitum“-Charakter der beigelegten, eigens gestochenen Violinstimme würde gegenüber den früheren Werken ein wenig zurückgenommen. Denn es fehlt nun das dort verwendete, umständliche „qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de ...“ (die man mit Begleitung von ... spielen kann). Ein Blick auf die Musik selbst belehrt jedoch eines Besseren: Zwar zeigen die sechs überwiegend zweisätzigen Den Haager Sonaten KV 26–31 gegenüber den Londoner Sonaten KV 10–15 eine erneute Weiterentwicklung des Kompositorischen sowie der spieltechnischen Anforderungen, doch handelt es sich zweifellos um autonome Klavierwerke; die geschickt gesetzte Violinstimme kann, muss aber nicht als klangliche Bereiche-

rung mitspielen. Übrigens hat Mozart interessanterweise in den Titelei seiner Violinsonaten diese heute ungewohnte Formulierung „Klaviersonate mit Begleitung einer Violine“ zeitlebens beibehalten, auch in den ab KV 301 durchgehend „obligaten“ Sonaten.

Will man die Schilderung Leopold Mozarts in seinen Briefen aus Den Haag wörtlich nehmen, so handelte es sich bei dem „Opus IV“ (erstmalig) sogar um eine Auftragskomposition, die ihn nach der Rückkehr von Amsterdam nach Den Haag Mitte März 1766 erreichte und in kürzester Zeit entstand, gestochen und gedruckt wurde: „Wir sind von Amsterdam zu dem Fest des Prinzen von Oranien [Willem V., 1748–1806] |: so den 11.^{ten} Merz war, und einige Zeit dauerte :| wieder nach dem Haag gegangen; wo man unsern kleinen Compositeur ersuchte 6. Sonaten für das Clavier mit dem Accompagnement einer Violin für die Schwester des Prinzen, nämlich für die Princesse von Nassau Weilburg zu verfertigen, die auch gleich graviert worden“ (Leopold Mozart im Brief an Lorenz Hagenauer vom 16. Mai 1766). Bereits für den 16. April 1766 wird diese Neuerscheinung angezeigt. Das wäre selbst für das Wunderkind Mozart eine außerordentlich knappe Zeitspanne, weshalb man wohl davon ausgehen darf, dass Mozart beim Verfassen dieser Werke auf einiges Ideenmaterial, möglicherweise auch auf entsprechende Notate aus den Vormonaten zurückgreifen konnte. Das Titelblatt der Erstausgabe mag indirekt diesen Sachverhalt andeuten: Im April 1766 war Mozart nämlich nicht mehr neun Jahre alt, wie es der gerade erschienene Druck auf dem Titelblatt werbewirksam behauptet, sondern bereits ein Jahr älter. Und gleich der erste Satz aus KV 26, und nicht nur dieser, erweckt zumindest den Eindruck einer „Ouverture“, die der neunjährige Knabe im eingangs zitierten Konzert im September des Vorjahrs auf dem Cembalo zum Besten gegeben haben mag.

Im Unterschied zu den vorausgehenden ersten zehn Sonaten wurden diese sechs übrigens auch nicht mehr auf Privatkosten im Selbstverlag, sondern von einem professionellen Musikverle-

ger hergestellt und vertrieben, nämlich von Burchard Hummel (1731–97) in Den Haag, dem Bruder des Musikverlegers Johann Julius Hummel aus Amsterdam, über den sie ebenfalls in Umlauf kamen. Der Notenstich enthält einige eklatante Stichfehler, was gegen eine Korrekturlesung durch Leopold Mozart spricht, und weist, wie alle Sonaten seit KV 6, nahezu keine dynamischen Zeichen auf. Eine weitere Quelle ist in Form einer ziemlich fehlerhaften Abschrift der Klavierstimme aus dem frühen 19. Jahrhundert überliefert; sie wurde vermutlich nach der Vorlage der Erstausgabe angefertigt. Die Tatsache, dass ihr keine Violinstimme beiliegt, demonstriert die Eigenständigkeit des Klavierparts auch in der späteren Rezeptionsgeschichte.

Der vorliegende Band III mit den Sonaten für Klavier KV 26–31 wird ergänzt durch Band I (KV 6–9, HN 1094) und Band II (KV 10–15, HN 1095). Alle Sonaten sind zudem auch in der Fassung für Klavier und Violine bzw. für Klavier, Violine und Violoncello erschienen (HN 1077, 1078 und 1079).

Allen in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe genannten Bibliotheken, die ihre Quellen zur Verfügung gestellt haben, sei dafür herzlich an dieser Stelle gedankt.

München, Herbst 2012
Wolf-Dieter Seiffert

Preface

On 11 September 1765, Leopold Mozart arrived in The Hague with his wife and their two children, Wolfgang Amadeus and Maria Anna. They had travelled from London, making a one-month stop in Lille on the way. A particular reason for their journey to Holland was Prin-

cess Caroline von Nassau-Weilburg (1743–87), who “had such an extraordinary desire to see this child [Wolfgang Amadeus Mozart] of whom she had heard and read so much” (thus Leopold Mozart in a letter of 19 September 1765 to Lorenz Hagenauer in Salzburg). The Princess had indeed been able to hear and read “so much” about Wolfgang Amadeus Mozart, for his fame had long preceded him, boosted as it was by assorted published reports since the beginning of his western European tour. His abilities as a keyboard player and above all as a composer exceeded everyone’s imagination and could only be understood as a divine miracle. Some three weeks after their arrival in The Hague, the “Wunderkinder” Wolfgang Amadeus and Maria Anna gave their first concert, announced as follows (originally in Dutch): “Mr Mozart [...] [will] give a GRAND CONCERT in the *Oude Doelen* hall in The Hague [...] in which his son, only 8 [in fact 9] years and 8 months old, and his daughter, 14 years old, will play concertos on the harpsichord. All overtures are from the pen of the young composer, who has no equal and has enjoyed recognition at the courts of Vienna, Versailles and London. [Music] lovers may place any music before him and he will play everything at sight” (announcement of 27 September 1765, transcribed in: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, collected and with a commentary by Otto Erich Deutsch, Kassel, 1961, p. 49).

The most important artistic result of this long stay in The Hague (which was interrupted by a four-week trip to Amsterdam) was undoubtedly the cycle of six new piano sonatas with “ad libitum” violin accompaniment, K. 26–31. They were published in April 1766 as “Opus IV” and dedicated to the aforementioned Caroline von Nassau-Weilburg. This particular instrumental combination is known to have become especially popular in the metropolises of Paris and London, as is proven not least by the sheer number of compositions published for it. The works that Mozart had already composed and published in those two cities also reflect the popularity of

the genre: the Paris Sonatas (K. 6–9, published in two volumes as “Opus I” and “II”) add interest to the tone colours of the otherwise independent piano part by the addition of a violin “ad libitum”, while the “Opus III” Sonatas published in London (K. 10–15) even offer two accompanying instrumental parts. What is decisive here, however, is in each case the autonomy of the piano part and the non-obligato character of the “accompanying part(s)”, which is why all these sonatas may also be performed in their authentic version for piano solo. This is the reasoning behind the present, third volume of Sonatas.

If one compares the precise wording of the title page of the first edition of K. 26–31 (“SIX SONATES Pour le CLAVECIN Avec l’Accompagnement d’un VIOLON”) with that of the accompanied piano sonatas written in Paris and London, one might get the impression that the “ad libitum” character of the additional violin part, engraved separately, had dwindled a little in comparison to those earlier works. For the unwieldy phrase used for these Sonatas: „qui peuvent se jouer avec L’accompagnement de ...” (which may be played with the accompaniment of ...) is here omitted. A glance at the music proves otherwise, however. To be sure, the six Hague Sonatas K. 26–31 show clear progress over the London Sonatas K. 10–15, both in compositional terms and in their use of the instruments, but they are still clearly autonomous piano works; the skilfully added violin part may be played as a means of musical enrichment, but is not indispensable. Incidentally, it is interesting that Mozart kept this same title wording, unusual to us today, for his violin sonatas throughout his life: “Piano sonata with the accompaniment of a violin”, even in the Sonatas from K. 301 onwards in which the violin is clearly obligatory.

If we are to take literally the account that Leopold Mozart gives in his letters from The Hague, the “Opus IV” was the result of a commission (the young composer’s first-ever), conveyed after their return from Amsterdam to The Hague in mid-March 1766 and composed, en-

graved and printed in the briefest space of time: “We went to Amsterdam to the celebration of the Prince of Orange [Willem V, 1748–1806] on 11 March and which lasted some time. Then we returned to The Hague where our little composer was requested to write 6 keyboard sonatas with the accompaniment of a violin for the Prince’s sister, namely the Princess of Nassau-Weilburg, and which were engraved immediately afterwards” (Leopold Mozart in a letter of 16 May 1766 to Lorenz Hagenauer). This new publication was announced as having appeared already on 16 April 1766, which even for Mozart the Wunderkind would have been an extraordinarily brief period of time. So we can probably assume that, when writing these Sonatas, Mozart drew on ideas or even on pieces that he had conceived in the previous months. The title page of the first edition might even refer to this indirectly. It declares Mozart to be nine years old, which was good for marketing, but by April 1766 no longer true (he was a year older). And the first movement of K. 26 leaves the impression of an “overture” such as the then nine-year-old boy might have played on the harpsichord back in the above-mentioned concert of September 1765 (nor is it alone in this, for other movements here also give the same impression).

In contrast to the ten sonatas that Mozart had already composed, these six were no longer self-published at Leopold’s own cost, but produced and distributed by a professional music publisher, namely Burchard Hummel (1731–97) in The Hague. He was the brother of the music publisher Johann Julius Hummel from Amsterdam, who also put these Sonatas into circulation. The musical text contains a few blatant engraving mistakes, which would argue against their proofs having been corrected by Leopold. As was the case for all the sonatas beginning with K. 6, these have almost no dynamic markings. There exists one more source, a manuscript copy of the piano part dating from the early 19th century that contains many mistakes. It was presumably based on Hummel’s first edition. The fact

that it contains no violin part is proof of the autonomy of the piano part of these Sonatas in regard to their later reception history, too.

The present volume no. III with the Sonatas for piano K. 26–31 is complemented by vol. I (K. 6–9, HN 1094) and vol. II (K. 10–15, HN 1095). All the sonatas are also published in their versions for piano and violin, or for piano, violin and violoncello (HN 1077, 1078 and 1079).

We express our warm thanks to all those libraries mentioned in the *Comments* at the end of this edition which allowed us to consult their sources.

Munich, autumn 2012
Wolf-Dieter Seiffert

Préface

Le 11 septembre 1765, Leopold Mozart, sa femme et leurs enfants Wolfgang Amadeus et Maria Anna arrivaient à La Haye, en provenance de Londres, après avoir fait une étape d’un mois à Lille. L’impulsion de ce voyage aux Pays-Bas était venue de la princesse Caroline d’Orange-Nassau (1743–87) qui avait exprimé «l’immense désir de voir cet enfant [Wolfgang] dont elle [avait] elle-même tant entendu parler» (lettre de Leopold Mozart à Lorenz Hagenauer, à Salzbourg, datée du 19 septembre 1765). Rien d’étonnant à ce que la princesse ait «tant entendu parler» de Wolfgang car il était précédé par une aura de célébrité depuis le début du grand tour européen, diverses publications ayant régulièrement attiré l’attention sur lui. Ses talents de pianiste et surtout de compositeur dépassaient tout ce que l’on pouvait imaginer et avaient quelque chose de proprement miraculeux. Environ trois semaines après l’arrivée de la famille Mozart à La Haye eut lieu le

premier concert des «enfants prodiges» Wolfgang et Maria Anna. Il fut annoncé de la manière suivante (original en néerlandais): «Monsieur Mozart [...] va donner un GRAND CONCERT dans la salle de l’*Oude Doelen* à La Haye au cours duquel son fils, qui n’a que 8 [en fait 9] ans et 8 mois, et sa fille de 14 ans joueront des concertos au clavecin. Toutes les ouvertures sont de la plume de ce jeune compositeur sans égal dont les cours de Vienne, Versailles et Londres ont reconnu le génie. Les amateurs peuvent lui mettre n’importe quelle partition sous les yeux, il la déchiffrera à vue» (annonce du 27 septembre 1765, dans: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, documents réunis et commentés par Otto Erich Deutsch, Cassel, 1961, p. 49).

Les six Sonates pour piano K. 26–31 avec accompagnement de violon «ad libitum» représentent sans aucun doute ce que Wolfgang produisit de plus important au cours du long séjour à La Haye, interrompu par un séjour plus court d’un mois à Amsterdam. Elles parurent en avril 1766 en un recueil «Opus IV» et furent dédiées à la princesse Caroline d’Orange-Nassau. Les instrumentations «ad libitum» étaient très en vogue à Paris et à Londres à l’époque, comme le montrent de nombreuses éditions similaires. Les œuvres écrites et publiées par Mozart dans ces deux villes reflètent également ce phénomène: dans les Sonates parisiennes (K. 6–9, parues en deux recueils «Opus I» et «II»), la partie de piano, qui se suffit à elle seule, est agrémentée d’une partie de violon optionnelle; l’«Opus III» londonien (K. 10–15) propose même deux instruments accompagnateurs. Ces sonates ayant toutes en commun une partie de piano autonome et des parties d’accompagnement non obligées, il est tout à fait légitime de les jouer dans leur version authentique pour piano solo. Le présent volume III rend justice à cet état de fait.

En comparant le titre de la première édition des K. 26–31 («SIX SONATES Pour le CLAVECIN Avec l’Accompagnement d’un VIOLON») avec celui des Sonates parisiennes et londoniennes, on

pourrait avoir l'impression que le violon, qui fait l'objet d'une partition séparée, est moins «ad libitum» que précédemment car il manque cette fois-ci la partie du titre insistant sur le côté optionnel de l'accompagnement («qui peuvent se jouer avec L'accompagnement de ...»). Un coup d'œil sur la musique nous détrompe: les six Sonates K. 26–31 de La Haye, la plupart en deux mouvements, dénotent certes un progrès, du point de vue de la composition, par rapport aux Sonates londoniennes K. 10–15, et elles sont plus exigeantes sur le plan technique, mais il s'agit sans aucun doute d'œuvres où le piano se suffit à lui seul – si la partie de violon est aménagée avec adresse et apporte un enrichissement sonore, elle n'est pas indispensable. Notons par ailleurs que Mozart a utilisé toute sa vie la formule aujourd'hui inhabituelle de «sonate pour piano avec accompagnement de violon» dans ses œuvres pour les deux instruments, y compris dans celles avec violon obligé à partir de la K. 301.

Si l'on en croit la description faite par Leopold Mozart dans ses lettres, l'«Opus IV» aurait été une œuvre de commande (la première adressée à Wolfgang). Cette commande lui serait parvenue après le retour d'Amsterdam à La Haye, à la mi-mars 1766, et les Sonates auraient été composées, gravées et imprimées en un temps record: «Nous avons quitté Amsterdam et sommes retournés à La Haye pour la fête du prince d'Orange

[Guillaume V, 1748–1806] – c'était le 11 mars, et ça a duré un certain temps; là, on a demandé à notre petit compositeur d'écrire 6 Sonates pour le clavier avec accompagnement de violon à l'intention de la sœur du prince, la princesse d'Orange-Nassau, et elles ont été tout de suite gravées» (lettre de Leopold Mozart à Lorenz Hagenauer du 16 mai 1766). La publication fut annoncée pour le 16 avril 1766. Même pour l'enfant prodige qu'était Mozart, cela représente un laps de temps extrêmement court. Il y a donc fort à supposer que le compositeur a utilisé dans ces Sonates un matériau existant, peut-être des idées qu'il avait notées dans les mois précédents. La page de titre de la première édition semble indirectement confirmer cette supposition. Elle annonce de manière sensationnelle que l'auteur des Sonates n'a que neuf ans alors que Wolfgang avait un an de plus en avril 1766. Or le premier mouvement de la K. 26, et pas seulement celui-ci, donne l'impression d'une «ouverture». Ne serait-ce pas l'une de ces ouvertures que le jeune garçon de neuf ans avait jouées au clavecin au concert de septembre 1765 évoqué plus haut?

À la différence des dix premières sonates, les K. 26–31 ne furent pas publiées à compte d'auteur, mais imprimées et vendues par un éditeur professionnel de La Haye, Burchard Hummel (1731–97), frère de l'éditeur de musique d'Amsterdam Johann Julius Hum-

mel qui contribua lui aussi à les mettre en circulation. Cette première édition comporte quelques énormes fautes d'impression, ce qui laisse à penser que les épreuves n'ont pas été relues par Leopold Mozart, et elle est presque entièrement dépourvue de nuances, comme toutes les sonates depuis la K. 6. Une autre source du début du XIX^e siècle nous est parvenue. Il s'agit d'une copie de la partie de piano non exempte de fautes qui fut probablement réalisée à partir de la première édition de Hummel. Le fait qu'elle n'est pas accompagnée d'une partie de violon montre que l'idée d'une partie de piano autonome avait encore cours bien après la composition des Sonates.

Le présent volume III des Sonates pour piano K. 26–31 est précédé d'un volume I (K. 6–9, HN 1094) et d'un volume II (K. 10–15, HN 1095). Par ailleurs, toutes les sonates sont également parues dans leur version pour piano et violon, ou pour piano, violon et violoncelle (HN 1077, 1078 et 1079).

Nous aimerions remercier ici toutes les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* en fin de cette édition d'avoir mis leurs sources à notre disposition.

Munich, automne 2012
Wolf-Dieter Seiffert