

Band I
Volume I





Vorwort

Die sechs Sonaten für Klavier und Violine KV 301–306 (gemäß der 6. Auflage des Köchelverzeichnisses: KV 293a, b, c, 300c, 293d, 300l), die hiermit in grundlegender Revision vorgelegt werden, erschienen erstmals im November 1778 im Verlag von Jean-Georges Sieber in Paris. Keineswegs zufällig trägt die Erstausgabe die Opuszahl I, bildet sie doch das erste größere Verlagswerk Mozarts, nachdem die recht unbedeutenden Sonaten für Klavier und Violine oder Flöte (und Violoncello) KV 6–15 und 26–31 bereits Mitte der 1760er-Jahre unter den Opusnummern I bis IV erschienen waren.

Mozart komponierte diese zweisätzigen Werke (lediglich KV 306 ist dreisätzig) während seiner großen Reise nach Mannheim und Paris, wobei die ersten drei Anfang 1778 in Mannheim, die beiden letzten Mitte 1778 in Paris entstanden sind, und die wohl bekannteste Sonate, jene in e-moll (KV 304), noch in Mannheim begonnen, jedoch zu späterem Zeitpunkt in Paris vollendet wurde. Noch vor Abschluss der Stich- und Druckerarbeiten musste Mozart zu seinem Leidwesen Paris in Richtung Heimat verlassen und konnte deshalb, wie wir aus Briefdokumenten wissen, nicht Korrektur lesen.

Offenkundig dienten seinerzeit dem Verlag die Autographe als Stichvorlage, denn einerseits weisen drei von ihnen (Nr. 3, 4 und 6) durchgängig Stecher-
eintragungen auf, die sich exakt mit der Seiteneinteilung der Sieberschen Erstausgabe decken, andererseits zeigt die Überlieferungsgeschichte, dass Mozart alle sechs Autographe in Paris zurückließ, ohne sie je wieder zu sehen. Im Januar 1779, kurz bevor Mozart endgültig nach Salzburg zurückkehrte, konnte er in München von seinem „Oeuvre Premier“ der Widmungsträgerin Kurfürstin Elisabeth Maria von der Pfalz (1721–1794) zwar ein recht „druckfrisches“, freilich keineswegs fehlerfreies Exemplar zusammen mit einem Widmungsschreiben überreichen.

Die Quellenbewertung ist auf Grund der dargelegten Entstehungsgeschichte eindeutig: Allein die Autographe, die im Großen und Ganzen sehr sauber und gewissenhaft niedergeschrieben wurden, überliefern den musikalischen Text in der Weise, wie ihn Mozart gewünscht hat. Etwaige fehlende Zeichen wurden vom Herausgeber ergänzt und durch Einklammerung kenntlich gemacht, gelegentliche Verbesserungen sind in den nachfolgenden *Bemerkungen* oder in Fußnoten vermerkt. Abweichungen der Erstausgabe werden als Fehler gewertet und bis auf überlieferungsgeschichtlich interessante Fälle nicht eigens verzeichnet. Deswegen konnte auch von der Erstellung eines ausführlichen Lesartenverzeichnisses abgesehen werden, wie er für Band II und III dieser Ausgabe (vgl. HN 78 und 79) in maschinenschriftlicher Form vorliegt und auf Nachfrage vom Verlag zugesandt wird (HN 897).

Mozarts Notation der Vorschläge ( für ) wurde modernisiert; außerdem wurde zu jeder Vorschlagsnote (ohne Kennzeichnung) ein Bogen ergänzt, falls er im Autograph fehlen sollte, da Vorschläge stets an die Hauptnote angebunden zu spielen sind. Modernisiert wurden zudem die Schreibweise des Arpeggiozeichens ( statt )
, alte Schlüsselungen sowie gelegentlich die Zuordnung der Noten zu beiden Klaviersystemen, vor allem dort, wo Mozart aus Gründen der Bequemlichkeit Hilfslinien zu schreiben vermied. Mozarts latent „stimmige“ Notation, also die getrennte Behaltung etwa von Terzenketten, ist nur in Ausnahmefällen übernommen, sonst vereinheitlicht worden. Angleichungen per Analogie wurden äußerst sparsam und nur in eindeutigen Fällen vorgenommen.

Der Musizierende wird stets den „Urtext“ durch eigene Erfahrung und Imagination beleben müssen. Dies gilt in besonderem Maße für die Ausführung der Artikulationszeichen Punkt und Strich, welche Mozart recht eindeutig, wenn auch nicht konsequent, unterscheidet. Staccatopunkte schreibt er in der Regel zu Notengruppen und repetierten Noten, den Strich vorwiegend zu Einzel-

noten im Umfeld mehrerer gebundener Noten oder zu Einzelnoten, die durch Pausen getrennt sind. Ohne an dieser Stelle ausführlicher auf die aufführungspraktischen Auswirkungen dieser eindeutigen Differenzierung des Notenbildes eingehen zu können (vgl. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993, herausgegeben von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Band 2: Freie Referate, Kassel etc. 1999, S. 133–143), sei doch festgehalten, dass der Punkt Mozarts gewöhnliches Staccatozeichen (gelegentlich sogar Spiccatozeichen) darstellt, der Strich jedoch zusätzlich in der Bedeutung eines Auf- oder Abstrichzeichens, als Pendant zum Legatobogen, aufzufassen ist. Durch den geforderten „Strich“-Wechsel kann sich je nach zugrunde liegendem Tempo eine deutliche Staccatowirkung und/oder eine leichte Akzentuierung der betreffenden Note, in jedem Falle eine Verkürzung des Notenwertes, einstellen. Da Mozart diese Art der subtilen Artikulation der Violine auf die Notierung aller Instrumente überträgt, muss auch der Klavierspieler eine adäquate Ausführung von Punkt (eher leichtes, „perlendes“ Staccato) und Strich (deutliches Isolieren der Note) zu erreichen suchen. Mozart neigt bei schnellem Schreiben dazu, irrtümlich eher den Strich als den Punkt zu setzen; außerdem ist manchmal eine eindeutige Unterscheidung beider Zeichen unmöglich. In solchen Fällen wird in den *Bemerkungen* der Autographe Befund geschildert und im Notentext vereinheitlicht.

Allen Bibliotheken, die Quellen zur Verfügung gestellt haben, sei ebenso wie Frau Veronika Ringe für hilfreiche Korrekturlesungen gedankt.

München, Frühjahr 1995
Wolf-Dieter Seiffert





Preface

The present volume contains fully revised versions of Mozart's six sonatas for piano and violin K. 301–306 (or, in the numbering of the sixth edition of Köchel's catalogue, K. 293a–c, 300c, 293d and 300l). The sonatas were first published in November 1778 by Jean-Georges Sieber in Paris. It is by no means coincidental that the original edition bore the opus number I, being Mozart's first relatively large-scale publication after the quite insignificant sonatas for piano and violin or flute (and cello) K. 6–15 and 26–31, which had already appeared in the 1760s with opus numbers I to IV.

Mozart composed these two-movement sonatas (only K. 306 is in three movements) during his great journey to Mannheim and Paris. The first three were written in Mannheim at the beginning of 1778 and the final two in Paris in the middle of that same year, while the best-known of the sonatas, K. 304 in e minor, though begun in Mannheim, was completed in Paris at some later date. Before the work of engraving and printing these sonatas had been brought to a conclusion Mozart was forced to leave Paris for home and was therefore unable to read the proofs – much to his regret, as we know from his correspondence.

Apparently the autograph manuscripts served the publishers as engraver's copies. First of all, three of the sonatas (K. 303, 304 and 306) contain engraver's marks throughout that exactly coincide with the page divisions in Sieber's original edition. But beyond that, we also know that Mozart left behind all six autographs in Paris without ever seeing them again. In January 1779, shortly before his final return to Salzburg, he was able in Munich to present his "Oeuvre Premier" to the work's dedicatee, the Palatine Electress Elisabeth Maria (1721–1794), using a copy "fresh off the press" (though by no means free of errors) together with a dedicatory epistle.

In view of the work's genesis, as described above, there is no ambiguity about the sources: only the autograph manuscripts, generally written out in a tidy and conscientious hand, reflect the musical text as Mozart envisaged it. Signs lacking in them have been supplied by the editor and are enclosed in parentheses; occasional corrections are discussed in the *Comments* below or in footnotes. Departures from the original edition have been regarded as errors and are therefore not specially listed here, except in the case of those that affected the subsequent history of these works. For this reason, we were also able to dispense with a detailed list of variant readings of the sort available in typescript for volumes II and III of our edition (HN 78 and 79). These lists can be obtained from the publisher on request (HN 897).

Mozart's manner of writing appoggiaturas ( for ) has been modernized. Moreover, if lacking in the autograph, slurs have been added to each appoggiatura note without comment, as the latter should always be slurred with the principal note in performance. Other modernizations include the notating of arpeggios ( instead of ) , obsolete clefs, and occasionally the distribution of notes between the staves of the piano part, particularly where Mozart wished to avoid writing ledger lines for reasons of convenience. Mozart's implied contrapuntal "voicings" – e. g. the separate stemming of parallel thirds – has been adopted in exceptional cases but has otherwise been unified. Only in extremely rare and obvious instances were changes made for reasons of consistency with parallel passages.

Performers will always be called upon to enliven the "Urtext" with their own expertise and imagination. This applies in particular to the articulation of dots and strokes. Mozart clearly, if not consistently, distinguishes between the two, generally using dots on groups of notes or note repetitions and strokes on isolated notes surrounded by legato or separated by rests. This is not the place to pursue in detail the effect of this clear

notational distinction on performance (cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*, herausgegeben von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Band 2: *Freie Referate*, Kassel etc. 1999, S. 133–143). However, it should be pointed out that the dot was Mozart's customary mark for staccato (and occasionally for spiccato), whereas the stroke must be additionally regarded as signifying an upstroke or downstroke, and hence as a counterpart to legato bowing. Depending on the underlying tempo, the required change of "bowing" may produce a pronounced staccato effect and/or a light accentuation of the note in question; in any event it results in a shortening of the note's duration. As Mozart transferred this subtle form of violin articulation to his notation for all instruments, pianists are likewise called upon to find suitable means of executing dots (a light "jeu perlé" staccato) and strokes (note distinctly isolated). When writing in haste, Mozart was more susceptible to make mistaken use of the stroke rather than the dot. Moreover, it is sometimes impossible to distinguish clearly between the two. In such cases the reading given in the autograph is described in the *Comments* and unified in the musical text.

We wish to thank all those libraries that granted us access to the sources as well as Mrs. Veronika Ringe for her helpful proof-reading.

Munich, spring 1995
Wolf-Dieter Seiffert

Préface

Les six sonates pour piano et violon, K. 301–306, (selon la 6^{ème} édition du catalogue thématique, le Köchel-Verzeichnis: K. 293a, b, c, 300c, 293d, 300l), qui ont fait l'objet d'une révision fondamentale pour la présente édition, ont été publiées pour la première fois en novembre 1778, chez l'éditeur Jean-Georges Sieber, à Paris. Ce n'est nullement un hasard si cette première édition porte le numéro d'opus I: elle constitue en effet la première grande œuvre de Mozart après la parution, dès le milieu des années 60, sous les numéros d'opus I à IV, des sonates, d'importance assez secondaire, pour piano et violon ou piano et flûte (et violoncelle), K. 6–15 et 26–31.

Mozart compose ces œuvres à deux mouvements (seule la sonate K. 306 comporte trois mouvements) au cours du grand voyage qui le conduit de Mannheim à Paris: les trois premières à Mannheim, début 1778, les deux dernières à Paris, au milieu de l'année 1778, et la sonate la plus célèbre, celle en mi mineur (K. 304), qui est débutée à Mannheim et terminée tardivement à Paris. Obligé de quitter Paris pour rejoindre son Autriche natale, Mozart se trouve à son grand regret dans l'impossibilité, comme nous le savons par sa correspondance, de corriger les épreuves avant la fin des travaux de gravure et d'impression.

La maison d'édition a manifestement utilisé les autographes comme modèles de gravure, étant donné que, d'une part, trois d'entre eux (K. 303, 304 et 306) présentent tout au long des mentions de la main du graveur qui coïncident exactement avec la division des pages de la première édition Sieber, et que d'autre part, on sait d'après la tradition que Mozart a laissé les six autographes à Paris et qu'il ne les a jamais récupérés. En janvier 1779, peu avant de rentrer définitivement à Salzbourg, Mozart peut remettre à la dédicataire, l'Electrice palatine Elisabeth Maria (1721–1794), son «Oeuvre Premier», un exemplaire tout

«frais» mais non dépourvu de fautes, accompagné d'une dédicace.

Vu la genèse de l'œuvre, l'évaluation des sources apparaît évidente: seuls les autographes, écrits dans l'ensemble avec beaucoup de soin et de façon très consciencieuse, fournissent le texte musical conforme aux intentions du compositeur. Les signes faisant éventuellement défaut ont été rajoutés par l'éditeur et sont mis en évidence par des parenthèses; les corrections apportées sont mentionnées dans les *Remarques* ci-après ou sous forme de notes. Les variantes de la première édition sont traitées en tant que fautes et ne sont pas signalées expressément, mis à part certains cas intéressants du point de vue musicologique. C'est pourquoi il était superflu en l'occurrence de constituer un catalogue détaillé des variantes, sur le modèle des catalogues réalisés pour les volumes II et III de la présente édition (cf. HN 78 et 79), lesquels, sous forme dactylographiée, peuvent être obtenus sur demande auprès de la maison d'édition (HN 897).

La façon dont Mozart note les appoggiatures (♯ pour ♯) a été modernisée; en outre, chaque appoggiature (sans distinction) a été dotée d'une liaison lorsque celle-ci n'était pas mentionnée sur l'autographe, puisque l'interprète doit toujours lier l'appoggiature à la note principale. L'écriture des arpèges a également été modernisée (♯ au lieu de ♯), ainsi que l'ancien usage des clefs et parfois l'ordonnement des notes sur chacune des deux portées de la partie de piano, surtout là où Mozart s'est dispensé pour des raisons de commodité d'écrire des lignes supplémentaires. La notation du compositeur, en principe «cohérente», notamment pour les chaînes de tierces avec queues séparées, n'a été reprise que pour les cas d'exception, et sinon unifiée. Les alignements par analogie n'ont été entrepris que très rarement, lorsqu'ils semblaient s'imposer.

Le musicien abordera toujours le «Urtext» avec le recul de son expérience et de son imagination. Ceci vaut en particulier pour l'exécution des signes d'ar-

ticulation (points et tirets) que Mozart différencie nettement, mais de manière inconséquente. En guise de staccato, il utilise en général des points pour les groupes de notes ou les notes répétées, et plutôt des tirets pour les notes isolées soit au milieu de plusieurs notes liées, soit séparées par un silence. Sans traiter ici en détail les effets de cette différenciation sur le jeu de l'exécutant (cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993, herausgegeben von Hermann Danuser und Tobias Pleblich, Band 2: Freie Referate, Kassel etc. 1999, S. 133–143), on remarquera que le point utilisé par Mozart représente un signe de staccato ordinaire (et parfois même de spiccato), tandis que le tiret figure de surcroît un signe de poussé ou de tiré, lequel est alors le pendant du coup d'archet lié. Le changement de «tirement» (coup d'archet) peut produire selon le tempo un net effet de staccato et/ou une légère accentuation de la note concernée – quoi qu'il en soit, la valeur de la note s'en trouve raccourcie. Mozart appliquant cette subtile articulation non pas au seul violon, mais à chaque instrument, le pianiste doit chercher à exécuter de manière adéquate les notes marquées d'un point (il adoptera plutôt un staccato léger, «perlé») ou marquées d'un tiret (il les détachera clairement). Mozart, du fait qu'il écrit rapidement, a tendance à utiliser par erreur le tiret plutôt que le point; au surplus, il est parfois impossible de faire clairement la différence entre les deux signes. En ce cas, l'état autographe est évoqué dans les *Remarques*, et la partition s'efforce d'adopter une notation cohérente.

Nous adressons tous nos remerciements aux bibliothèques qui ont mis les sources à notre disposition ainsi qu'à M^{me} Veronika Ringe pour le précieux concours qu'elle a apporté à la correction des épreuves.

Munich, printemps 1995

Wolf-Dieter Seiffert

Band II
Volume II

Vorwort

Mozarts Zusammenarbeit mit dem Hause Artaria, seinem Hauptverleger zu Lebzeiten, wurde wenige Monate nach seiner Übersiedlung in die Musikmetropole Wien mit den sechs Sonaten für Klavier und Violine KV 376, 296, 377–380 (gemäß der 6. Auflage des Köchelverzeichnisses: KV 374d, 296, 374e, 317d, 373a und 374f) eröffnet. Sie werden hier in grundlegender Neurevision vorgelegt. Mozart widmete den Druck der Sonaten einer seiner ersten Wiener Klavierschülerinnen (im Sinne des Gattungsverständnisses eben nicht einem Geiger oder einer Geigerin!), nämlich Josepha Barbara Aurnhammer. Ob diese hoch begabte Pianistin auch für die Drucklegung Korrektur las, worauf plausible Abweichungen zwischen Autograph und Erstausgabe hindeuten könnten, bleibt unbeweisbar. Immerhin erinnert sich Abt Maximilian Stadler in seinen biografischen Notizen an folgende Begebenheit: „Als er [Mozart] nach Wien kam und seine sechs Sonaten für Klavier und Violine bei Artaria stechen und der Auernhammer widmen ließ, nahm er mich zur Probe [mit]. Artaria brachte den ersten Abdruck mit, die Auernhammer spielte das Fortepiano, Mozart begleitete statt auf der Violine auf einem zweiten nebenstehenden Fortepiano, ich war ganz entzückt über das Spiel des Meisters und der Schülerin“ (vgl. Mozart-Jahrbuch 1957, S. 83).

Besagte Erstausgabe Artarias trägt absichtsvoll die Opuszahl „II“, hatte Mozart doch bereits drei Jahre zuvor in Paris – die „Kindersonaten“ aus den 1760er-Jahren verständlicherweise ignorierend – einen ersten Zyklus dieser Kammermusik-Gattung als „Oeuvre Premier“ (KV¹: 301–306, KV⁶: 293a, b, c, 300c, 293d, 300l) in Paris erscheinen lassen.

Im Gegensatz zum ersten Zyklus (siehe Band I, HN 77) bildet der zweite keine homogene, eigens für eine Veröffentlichung vorgesehene Serie. Vielmehr entstanden diese sechs Sonaten zu verschiedenen Anlässen zwischen März 1778 und Sommer 1781.

Datiert ist einzig die C-dur-Sonate KV 296; Mozart schrieb sie am 11. März 1778 in Mannheim nieder und widmete sie laut autographem Eintrag Therese Pierron, einer Klavierschülerin. Zur Datierung (und damit der Chronologie) aller übrigen Werke sind wir auf indirekte Zeugnisse angewiesen. So entnehmen wir mehreren Briefen an seinen Vater und seine Schwester, dass Mozart spätestens im Mai 1781 eine Subskription von insgesamt sechs Sonaten plante – am 19. Mai 1781 behauptet er sogar, diese sei bereits „in Gang, und da bekomme ich Geld“. Sechs Wochen später (am 24. Juli) spricht Mozart von „4 Sonaten“, die er „in Stich geben werde“; in diesem Zusammenhang verweist er darauf, dass seiner Schwester die Sonaten „ex C [KV 296] und B [KV 378/317d]“ bekannt und nur „die andern 2 ... neu“ seien, woraus wir schließen dürfen, dass zumindest die B-dur-Sonate noch zur Salzburger Zeit, dem Schriftbefund des Autographs gemäß im Jahre 1779, komponiert wurde.

Ohne mit letzter Sicherheit zu wissen, welche beiden der Schwester unbekannt Sonaten sich hinter den oben zitierten „ändern 2“ verbergen, darf man wohl davon ausgehen, dass eine davon mit der G-dur-Sonate KV 379 (373a) identisch ist; Mozart führte eine neu komponierte Sonate nämlich zusammen mit dem Salzburger Geiger Antonio Brunetti am 8. April 1781 in Wien erstmals auf. Sie ist, der Aussage Mozarts gemäß, unter großem Zeitdruck eigens für Brunetti entstanden, und weil unter den sechs „Aurnhammer“-Sonaten lediglich das Autograph der G-dur-Sonate eindeutige Spuren solcher Eile aufweist, existieren gute Argumente dafür, die „Brunetti“-Sonate mit KV 379 (373a) gleichzusetzen (vgl. Robert Riggs, *The Sonata for Piano and Violin, K. 379. Perspectives on the „One-hour“ Sonata*, in: Mozart-Jahrbuch 1991, S. 708–715 sowie Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992, S. 62–64).

Am 25. Juli 1781 berichtet Mozart schließlich: „ich lasse nun unterdessen 6 Sonaten stechen, der arteria [!] |:Mu-

sick-stecher:| hat schon mit mir gesprochen“. Die drei übrigen Sonaten KV 376 (374d), 377 (374e) und 380 (374f) sowie ein Fragment gebliebener Sonaten-satz in Es-dur (KV 372) sind demnach vor Ende Juli 1781, vermutlich in den unmittelbar vorangehenden Monaten komponiert worden.

Als Basis der Edition der sechs „Aurnhammer“-Sonaten für Klavier und Violine dienen die vollständig überlieferten Autographe unter Heranziehung der 1781 bei Artaria (Wien) erschienenen Erstausgabe. In wenigen, aber wesentlichen Details ist die Erstausgabe reicher bezeichnet; dies betrifft in erster Linie Angaben zum Tempo und zur Dynamik, aber auch artikulatorische Zeichen (Bögen und Staccati). Von wem diese meist überzeugenden Zusätze stammen – von Mozart selbst, seiner Schülerin Josepha Barbara Aurnhammer oder einer Person aus dem engeren Kreis um Mozart – wissen wir nicht. Mit Ausnahme der Sonate KV 379 (373a) wirken die Autographe jedenfalls defizitär, als habe Mozart geplant, erst in einem zweiten Durchgang das Fehlende zu ergänzen, was dann unterblieb. Vermutlich entstammen deshalb die Zusätze und Textvarianten der abschriftlichen Stichvorlage, die als nicht mehr existentes Verbindungsglied zwischen Autograph und Erstausgabe vorauszusetzen ist. Es spricht also einiges dafür, der Erstausgabe einen in Einzelfällen über die Autographe hinaus gehenden Quellenrang einzuräumen, wenn in ihr auch die Mängel der Autographe keineswegs konsequent bereinigt sind. Außerdem weist die Erstausgabe zahlreiche Flüchtigkeiten wie auch eklatante Stichfehler auf.

Übernahmen und Ergänzungen, die der Erstausgabe entstammen, werden entweder in den nachfolgenden *Bemerkungen* genannt (vor allem Bogensetzung, Staccati, Vorzeichen) oder an Ort und Stelle durch eine Fußnote erläutert (vor allem Tempo- und Satzangaben, Dynamik, Noten). In beiden Quellen offensichtlich fehlende Zeichen (meist Angleichungen per Analogie) sind vom Herausgeber ergänzt und durch Einklammerung gekennzeichnet worden.

Ein ausführliches, maschinenschriftliches Lesartenverzeichnis kann Interessierten auf Nachfrage durch den Verlag zugesandt werden (HN 897).

Mozarts Notation der Vorschläge (♯ für ♮) wurde modernisiert; außerdem wurde zu jeder Vorschlagsnote (ohne Kennzeichnung) ein Bogen ergänzt, falls er im Autograph fehlen sollte, da Vorschläge stets an die Hauptnote angebunden zu spielen sind. Modernisiert wurde zudem die Schreibweise des Arpeggiozeichens (♯ statt ♯), alte Schlüsselungen sowie gelegentlich die Zuordnung der Noten zu beiden Klaviersystemen, vor allem dort, wo Mozart aus Gründen der Bequemlichkeit Hilfslinien zu schreiben vermied. Mozarts latent „stimmige“ Notation, also die getrennte Behaltung etwa von Terzenketten, ist nur in Ausnahmefällen übernommen, sonst vereinheitlicht worden. Angleichungen per Analogie wurden äußerst sparsam und nur in eindeutigen Fällen vorgenommen.

Der Musizierende wird stets den „Urtext“ durch eigene Erfahrung und Imagination beleben müssen. Dies gilt in besonderem Maße für die Ausführung der Artikulationszeichen Punkt und Strich, welche Mozart recht eindeutig, wenn auch nicht konsequent, unterscheidet. Staccatopunkte schreibt er in der Regel zu Notengruppen und repetierten Noten, den Strich vorwiegend zu Einzelnoten im Umfeld mehrerer gebundener Noten oder zu Einzelnoten, die durch Pausen getrennt sind. Ohne an dieser Stelle ausführlicher auf die aufführungspraktischen Auswirkungen dieser eindeutigen Differenzierung des Notenbildes eingehen zu können (vgl. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993), sei doch festgehalten, dass der Punkt Mozarts gewöhnliches Staccatozeichen (gelegentlich sogar Spiccatozeichen) darstellt, der Strich jedoch zusätzlich in der Bedeutung eines Aufoder Abstrichzeichens, als Pendant zum Legatobogen, aufzufassen ist. Durch den geforderten „Strich“-Wechsel kann

sich je nach zugrundeliegendem Tempo eine deutliche Staccatowirkung und/oder eine leichte Akzentuierung der betreffenden Note, in jedem Falle eine Verkürzung des Notenwertes, einstellen. Da Mozart diese Art der subtilen Artikulation der Violine auf die Notierung aller Instrumente überträgt, muss auch der Klavierspieler eine adäquate Ausführung von Punkt (eher leichtes, „perlenendes“ Staccato) und Strich (deutliches Isolieren der Note) zu erreichen suchen. Mozart neigt bei schnellem Schreiben dazu, irrtümlich eher den Strich als den Punkt zu setzen; außerdem ist manchmal eine eindeutige Unterscheidung beider Zeichen unmöglich. In solchen Fällen wird in den *Bemerkungen* der autografe Befund geschildert und im Notentext vereinheitlicht.

Allen Bibliotheken, die Quellen zur Verfügung gestellt haben, sei ebenso wie Frau Veronika Ringe für hilfreiche Korrekturlesungen gedankt.

München, Frühjahr 1995
Wolf-Dieter Seiffert

Preface

A few months after moving to the musical metropolis of Vienna Mozart commenced relations with the house of Artaria, his principal publishers during his lifetime, with the six sonatas for piano and violin K. 376, 296 and 377–380 (or, in the numbering of the sixth edition of Köchel's catalogue, K. 374d, 296, 374e, 317d, 373a and 374f). Our volume presents these six sonatas in fundamentally new revised versions. As befit his understanding of the genre,

Mozart dedicated the printed edition of the sonatas not to a violinist but rather to one of his earliest piano pupils in Vienna, Josepha Barbara Aurnhammer. Although it can never be proved, a number of discrepancies between the autograph manuscripts and the first edition suggest that this highly gifted pianist may have read proof for the Artaria print. Whatever the case, Abbey Maximilian Stadler, in his biographical note, recalled the following incident: “When he [Mozart] arrived in Vienna and had his six sonatas for piano and violin engraved by Artaria and dedicated to Mlle Auernhammer, he took me along to the rehearsal. Artaria brought along the first proofs, and Mlle Auernhammer played the fortepiano. Instead of playing the violin, Mozart accompanied her on a second adjoining fortepiano. I was completely delighted with the performance by the master and his pupil” (Mozart-Jahrbuch 1957, p. 83).

This first edition was purposely given the opus number “II” since, three years previously, Mozart had already had his first cycle in this genre of chamber music (deliberately overlooking his “juvenile sonatas” of the 1760s) published in Paris as “Oeuvre Premier” (K¹: 301–306, or K⁶: 293a, b, c, 300c, 293d and 300l).

Unlike the first cycle, which appears in Volume I of our edition (HN 77), the second does not constitute a homogeneous set intended for publication as a unit. Rather, the six sonatas arose in connection with various occasions between March 1778 and summer 1781.

The only one of the sonatas to bear a date is the one in C major (K. 296). Mozart wrote out the fair copy in Mannheim on 11 March 1778, dedicating it in a handwritten annotation to his piano pupil Therese Pierron. Regarding the dates – and hence the chronology – of the remaining sonatas we must rely on indirect evidence. Several of Mozart's letters to his father and sister reveal that he planned to offer a total of six sonatas on subscription by May 1781 at the latest. On 19 May 1781 he even claimed that the subscription “has been started, and then I shall receive some money”. Six weeks later, on 24 July, he speaks of

“four sonatas” which he is “about to have engraved”. In the same letter he intimated that his sister was already familiar with the sonatas in C major (K. 296) and B-flat major (K. 378/317d), “only the other two being new”. This allows us to conclude that at least the Sonata in B-flat major was composed during his Salzburg years – or more specifically, to judge from the handwriting of the autograph, in 1779.





Although we can never be absolutely certain which sonatas were the above-mentioned “other two” unknown to his sister, one of them was presumably the Sonata in G major, K. 379 (373a). On 8 April 1781, together with the Salzburg violinist Antonio Brunetti, Mozart gave the première performance of a newly composed sonata in Vienna. According to Mozart’s own testimony, the work was written specifically for Brunetti under great time pressure. As the autograph of the G-major work is alone among the six “Aurnhammer sonatas” in revealing such signs of haste, it can be safely argued that the “Brunetti” sonata is identical to K. 379/373a (cf. Robert Riggs, *The Sonata for Piano and Violin, K. 379. Perspectives on the „One-hour“ Sonata*, in: Mozart-Jahrbuch 1991, pp. 708 ff., and Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992, pp. 62–64).

Finally, on 25 July 1781, Mozart reported that he was “having six sonatas engraved. Arteria [!], the music engraver, has already discussed the matter with me”. The three remaining sonatas, K. 376 (374d), 377 (374e) and 380 (374f) as well as a fragmentary sonata movement in E-flat major (K. 372) were therefore written prior to the end of July 1781, presumably in the months immediately beforehand.

Our edition of the six “Aurnhammer sonatas” for piano and violin is based on the complete surviving autograph manuscripts in comparison with the first edition issued in 1781 by Artaria in Vienna. The latter is richer in markings in several significant details, principally with regard to tempo and dynamics but also regarding articulation (slurs and staccati).

There is no way of knowing who made these generally convincing addenda – whether Mozart himself, his pupil Josepha Barbara Aurnhammer or someone from his circle of close acquaintances. In any event, apart from Sonata K. 379 (373a), the autograph manuscripts seem quite sketchy, as though Mozart intended to flesh them out in a second process which never took place. Thus, the addenda and textual variants presumably derive from a handwritten engraver’s copy which must be positioned as a now nonexistent link between the autographs and the first edition. There is some evidence to suggest that the first edition should be given precedence over the autographs in certain instances, although it by no means consistently removes the shortcomings of the latter. Moreover, the first edition reveals a large number of errors of haste as well as glaring slips on the part of the engraver.

Passages and markings taken over from the first edition are either listed below in the catalogue of variant readings (especially bowing marks, staccati and accidentals) or explained on location in a footnote (above all tempo marks, captions, dynamics and pitches). Marks obviously omitted by accident in both sources have been added by the editor (usually for consistency with parallel passages) and are identified by means of parentheses. A detailed typescript list of variant readings may be obtained from the publishers upon request (HN 897).

Mozart’s manner of writing appoggiaturas ( for ) has been modernized. Moreover, if lacking in the autograph, slurs have been added to each appoggiatura note without comment, as the latter should always be slurred with the principal note in performance. Other modernizations include the notating of arpeggios ( instead of ) , obsolete clefs, and occasionally the distribution of notes between the staves of the piano part, particularly where Mozart wished to avoid writing ledger lines for reasons of convenience. Mozart’s implied contrapuntal “voicings” – e. g. the separate stemming of parallel thirds – has been

adopted in exceptional cases but has otherwise been unified. Only in extremely rare and obvious instances were changes made for reasons of consistency with parallel passages.

Performers will always be called upon to enliven the “Urtext” with their own expertise and imagination. This applies in particular to the articulation of dots and strokes. Mozart clearly, if not consistently, distinguishes between the two, generally using dots on groups of notes or note repetitions and strokes on isolated notes surrounded by legato or separated by rests. This is not the place to pursue in detail the effect of this clear notational distinction on performance (cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*). However, it should be pointed out that the dot was Mozart’s customary mark for staccato (and occasionally for spiccato), whereas the stroke must be additionally regarded as signifying an upstroke or downstroke, and hence as a counterpart to legato bowing. Depending on the underlying tempo, the required change of “bowing” may produce a pronounced staccato effect and/or a light accentuation of the note in question; in any event it results in a shortening of the note’s duration. As Mozart transferred this subtle form of violin articulation to his notation for all instruments, pianists are likewise called upon to find suitable means of executing dots (a light “jeu perlé” staccato) and strokes (note distinctly isolated). When writing in haste, Mozart was more susceptible to make mistaken use of the stroke rather than the dot. Moreover, it is sometimes impossible to distinguish clearly between the two. In such cases the reading given in the autograph is described in the list of variant readings and unified in the musical text.

We wish to thank all those libraries that granted us access to the sources as well as Mrs. Veronika Ringe for her helpful proof-reading.

Munich, spring 1995
Wolf-Dieter Seiffert

Préface

Quelques mois après s'être établi à Vienne, dans la métropole musicale, Mozart commence à collaborer avec la maison Artaria, qui sera de son vivant son principal éditeur. Les premières œuvres qu'il y publie sont les six Sonates pour piano et violon K. 376, 296, 377–380 (selon la 6e édition du catalogue Köchel: K. 374d, 296, 374e, 317d, 373a et 374f) dont la présente édition offre une version révisée en profondeur. Mozart dédia le recueil imprimé de ces sonates à Josepha Barbara Aurnhammer, l'une des premières élèves pianistes qu'il eut à Vienne (et non pas à un ou une violoniste, conformément à ce qu'était alors ce type de composition). Bien que l'on ne puisse le prouver, un certain nombre de différences entre l'autographe et l'édition originale laissent à penser que cette pianiste de grand talent a relu les épreuves avant l'impression. L'abbé Maximilian Stadler se rappelle cependant l'épisode suivant dans ses Notices biographiques: «Lorsqu'il [Mozart] vint à Vienne et fit imprimer ses six sonates pour piano et violon chez Artaria en les dédiant à [Josepha] Auernhammer, il m'emmena à la répétition. Artaria apporta la première épreuve, Auernhammer se mit au piano-forte, Mozart l'accompagna, non pas au violon mais sur un second piano qui se trouvait à côté; je fus ravi du jeu du Maître et de l'élève» (cf. Mozart-Jahrbuch 1957, p. 83).

Ladite édition originale Artaria porte intentionnellement le numéro d'opus «II», Mozart ayant déjà fait paraître à Paris trois ans plus tôt un «Oeuvre premier», cycle de sonates pour la même formation (K.¹: 301–306, K.⁶: 293a, b, c, 300c, 293d, 300l) – passant naturellement sous silence les «sonates enfantines» des années 1760.

Contrairement au premier cycle (voir le cahier I de l'édition Henle, HN 77), le second ne forme pas une série homogène, conçue tout exprès pour la publication. Ces six sonates ont été écrites à diverses occasions entre mars 1778 et l'été 1781.

Seule la Sonate en Ut majeur K. 296 est datée: Mozart la composa le 11 mars 1778 à Mannheim. L'autographe est dédié à Therese Pierron, l'une de ses élèves pianistes. Pour établir la datation (et donc la chronologie) des autres œuvres, il nous faut faire appel à des témoins indirects. Plusieurs lettres de Mozart à son père et à sa sœur nous apprennent ainsi qu'il prévoyait au plus tard en mai 1781 une souscription pour six sonates au total – celle-ci est déjà «lancée» affirme-t-il même le 19 mai, il en «touche de l'argent». Six semaines plus tard (le 24 juillet), Mozart parle de «4 sonates» qu'il va «donner à graver»; à ce propos, il précise que sa sœur connaît les sonates «en Ut [= K. 296] et en Si bémol [= K. 378/317d]»; seules «les deux autres sont nouvelles». Nous pouvons donc en conclure que la Sonate en Si bémol majeur, tout au moins, fut composée à Salzbourg en 1779, ce qu'atteste en outre l'examen de l'autographe.

Sans savoir avec certitude quelles sont «les deux autres» auxquelles il fait allusion à sa sœur, on est en droit de supposer que l'une d'elles serait la Sonate en Sol majeur K. 379 (373a). Le 8 avril à Vienne, Mozart a en effet donné la première exécution d'une nouvelle sonate en compagnie d'Antonio Brunetti, violoniste salzbourgeois. De l'aveu même du compositeur, elle aurait été écrite en toute hâte pour Brunetti. Or parmi les autographes des six Sonates «Aurnhammer», seul celui de la Sonate en Sol majeur porte trace d'une telle hâte, et cela sans équivoque: c'est pourquoi on peut bien argumenter que la Sonate «Brunetti» est identique à K. 379/373a (cf. Robert Riggs, *The Sonata for piano and violin, K. 379. Perspectives on the «One-hour» Sonata*, in: Mozart-Jahrbuch 1991, p. 708–715; cf. également Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992, p. 62–64).

Mozart écrit en outre le 25 juillet 1781: «en attendant, je vais faire graver 6 sonates, nous en avons déjà parlé avec le graveur d'arteria [!] ». Les trois autres sonates, à savoir K. 376 (374d),

377 (374e) et 380 (374f), ainsi que le fragment d'un mouvement de sonate en Mi bémol majeur (K. 372), ont par conséquent été composés avant fin juillet 1781, et sans doute au cours des mois immédiatement précédents.

La présente édition des six Sonates «Aurnhammer» pour piano et violon a été établie d'après les autographes – conservés dans leur intégralité – tout en tenant compte de l'édition originale parue à Vienne en 1781 chez Artaria. Sur quelques détails, néanmoins essentiels, l'édition originale est plus fournie; on y trouve surtout davantage d'indications de tempo et de dynamique, mais aussi de signes d'articulation (liaison et staccato). On ignore qui est l'auteur de ces ajouts, pertinents pour la plupart. Est-ce le compositeur lui-même, une personne de son proche entourage, voire son élève Josepha Barbara Aurnhammer? Outre la Sonate K. 379 (373a), les autographes semblent constituer un premier jet qu'il aurait prévu de compléter dans un second temps, ce qui n'a jamais été réalisé. Ces ajouts et variantes proviennent sans doute de la copie dont le graveur s'est servi, et qui forme aujourd'hui le chaînon manquant entre l'autographe et l'édition originale. Sur certains points, on se fiera donc à l'édition originale en faisant abstraction de l'autographe, encore qu'elle ne résolve pas toujours de manière conséquente les problèmes posés par celui-ci, et qu'elle soit souvent brouillonne, avec d'évidentes fautes de gravure.

Les ajouts qui proviennent de l'édition originale sont signalés dans le répertoire des variantes ci-après (avant tout les liaisons, staccatos, altérations), ou bien par une note explicative en bas de page (en particulier les indications de tempo ou de mouvement, dynamique, notes). Les signes faisant manifestement défaut dans les deux sources (et que l'on a pu le plus souvent déduire de passages analogues) ont été ajoutés par l'éditeur et inscrits entre parenthèses. Une liste détaillée, typographiée, peut être adressée sur demande auprès de la maison d'édition (HN 897).

La façon dont Mozart note les appoggiatures (♯ pour ♯) a été modernisée; en

outre, chaque apoggiature (sans distinction) a été dotée d'une liaison lorsque celle-ci n'était pas mentionnée sur l'autographe, puisque l'interprète doit toujours lier l'apoggiature à la note principale. L'écriture des arpèges a également été modernisée (♯ au lieu de ♯), ainsi que l'ancien usage des clefs et parfois l'ordonnance des notes sur chacune des deux portées de la partie de piano, surtout là où Mozart s'est dispensé pour des raisons de commodité d'écrire des lignes supplémentaires. La notation du compositeur, en principe «cohérente», notamment pour les chaînes de tierces avec queues séparées, n'a été reprise que pour les cas d'exception, et sinon unifiée. Les alignements par analogie n'ont été entrepris que très rarement, lorsqu'ils semblaient s'imposer.

Le musicien abordera toujours le «Urtext» avec le recul de son expérience et de son imagination. Ceci vaut en particulier pour l'exécution des signes d'articulation (points et traits) que Mozart

différencie nettement, mais de manière inconsciente. En guise de staccato, il utilise en général des points pour les groupes de notes ou les notes répétées, et plutôt des traits pour les notes isolées soit au milieu de plusieurs notes liées, soit séparées par un silence. Sans traiter ici en détail les effets de cette différenciation sur le jeu de l'exécutant (cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993), on remarquera que le point utilisé par Mozart représente un signe de staccato ordinaire (et parfois même de spiccato), tandis que le trait figure de surcroît un signe de poussé ou de tiré, lequel est alors le pendant du coup d'archet lié. Le changement de «trait» peut produire selon le tempo un net effet de staccato et/ou une légère accentuation de la note concernée – quoi qu'il en soit, la valeur de la note s'en trouve raccourcie. Mozart appliquant cette subtile arti-

culatation non pas au seul violon, mais à chaque instrument, le pianiste doit chercher à exécuter de manière adéquate les notes marquées d'un point (il adoptera plutôt un staccato léger, «perlé») ou marquées d'un trait (il les détachera clairement). Mozart, du fait qu'il écrit rapidement, a tendance à utiliser par erreur le trait plutôt que le point; au surplus, il est parfois impossible de faire clairement la différence entre les deux signes. En ce cas, l'état autographe est évoqué dans le répertoire, et la partition s'efforce d'adopter une notation cohérente.

Nous adressons tous nos remerciements aux bibliothèques qui ont mis les sources à notre disposition ainsi qu'à M^{me} Veronika Ringe à le précieux concours qu'elle a apporté dans la correction des épreuves.

Munich, printemps 1995
Wolf-Dieter Seiffert

Band III
Volume III

Vorwort

Einen ersten Höhepunkt innerhalb der Gattung der Violinsonate bilden zweifellos Wolfgang Amadeus Mozarts drei „spätere Wiener Sonaten“ in B-dur (KV 454), Es-dur (KV 481) und A-dur (KV 526). Wir legen sie hier zusammen mit der kleinen F-dur-Sonate (KV 547) und der Bearbeitung der B-dur-Klaviersonate (KV 570) auf der Basis aller erreichbarer Quellen revidiert vor.

Sämtliche in diesem dritten Band versammelten Kompositionen entstanden als Einzelwerk zu unterschiedlichem Anlass, und sie wurden auch ohne zyklische Einbindung als Einzelwerke von Mozart veröffentlicht. Dies mag darauf hindeuten, welche besondere kompositorische Bedeutung Mozart seinen späteren Sonaten beimaß, hatte er doch seine „Kurfürstin“-Sonaten Opus I (Nr. 1–6, HN 77) und auch noch die „Aurnhammer“-Sonaten Opus II (Nr. 7–12, HN 78) in altergebrachter Form je als sechsteiligen Zyklus im Druck erscheinen lassen.

Dank Mozarts ab Februar 1784 eigenhändig geführtem Werkverzeichnis bietet die Datierung der vorliegenden Sonaten keinerlei Probleme, wobei in der Regel das eingetragene Datum die Fertigstellung der jeweiligen Komposition anzeigt. Im Falle der B-dur-Sonate KV 454 (Nr. 13) trifft dies jedoch offenkundig nicht zu. Sie findet sich unter dem 21. April 1784 eingetragen. Drei Tage später schreibt Mozart seinem Vater: „Hier haben wir nun die berühmte Mantuanerin [Regina] Strinasacchi [1761–1829], eine sehr gute Violinspielerin; [...] Ich schreibe eben [!] an einer Sonate, welche wir Donnerstag im Theater bey ihrer Akademie zusammen spielen werden“. Eine bekannte Legende besagt zudem, dass am Tage der Aufführung lediglich die Violinstimme vollständig notiert war, so dass Mozart selbst in Ermangelung einer endgültigen Partitur mehr oder weniger auswendig begleiten musste. Diese Geschichte scheint durch das undatierte Partitur-Autograph, das in der Violinstimme eine andere Tinte als in der Klavierstimme und auch sonst Merkmale nachträgli-

cher Eintragung erkennen lässt, gestützt zu werden. Gleichwohl ist es kaum glaubhaft, dass Regina Strinasacchi unmittelbar aus dem (fragmentarischen) Autograph, das zum Beispiel mitten im Finale einen *dal-segno*-Verweis an den Satzanfang aufweist, und nicht aus einer sauberen Abschrift musiziert haben sollte. Auch liegt zwischen dem Eintrag in das eigenhändige Werkverzeichnis und der Uraufführung am 29. April ein Zeitraum von immerhin acht Tagen – eine Zeitspanne, die Mozart zur endgültigen Niederschrift genügt haben dürfte. Wie dem auch sei: Vier Monate später erschien die großartige „Strinasacchi-Sonate“ im Verbund zweier bereits früher entstandener Klaviersonaten beim Wiener Verleger Christoph Torricella, versehen mit einer Widmung an Gräfin Theresese Cobenzl.





Über die näheren Entstehungshintergründe der beiden anderen großen Sonaten für Klavier und Violine ist leider bis heute nichts Näheres bekannt geworden. Sie sind beide bei dem Mozart nahe stehenden Wiener Komponisten und Verleger Franz Anton Hoffmeister publiziert worden. Die Es-dur-Sonate KV 481 (Nr. 14) finden wir im eigenhändigen Werkverzeichnis unter dem Datum: 12. Dezember 1785. Bereits im darauf folgenden Monat erschien sie im Druck. 20 Monate später, am 24. August 1787, komponierte Mozart seine A-dur-Sonate KV 526 (Nr. 15) – übrigens liegen auch die Sonaten Nr. 13 und 14 entstehungsgeschichtlich zufällig genau 20 Monate auseinander –, die wiederum außerordentlich kurz darauf bei Hoffmeister erschien, geradezu, als hätte Mozart beide Werke eigens für den Druck verfasst.

Die letztkomponierte Sonate, man sollte wohl besser von einer „Sonatine“ sprechen, steht durchaus nicht in einer Entwicklungslinie mit den drei zuvor angesprochenen, bedeutenden Werken. Mozart bezeichnet seine F-dur-„Sonatine“ KV 547 (Nr. 16) im Werkverzeichnis als „kleine klavier Sonate für Anfänger mit einer Violin“ und trägt sie am 10. Juli 1788 dort hinein. In einem gewissen Gegensatz zum musikalischen Gewicht dieser offenkundigen Gelegenheitskomposition (man denke an die

gleichzeitig entstandene „Sonata facile“ KV 545) steht deren vergleichsweise verworrene Überlieferung, da nur ein Teil des Autographs erhalten ist und dies in korrumpierter Form (siehe *Bemerkungen*, zu den Quellen).

Im Anhang schließlich findet der Interessierte die weit verbreitete und vielerorts geschätzte Fassung der im Februar 1789 komponierten B-dur-Klaviersonate KV 570 (Nr. 17) für Violine und Klavier, die zwar höchstwahrscheinlich nicht auf Mozart zurückgeht, jedoch immerhin als Erstausgabe von KV 570 (bei Artaria 1796) der originalen Klavierversion vorausging.

Zu jeder der fünf Sonaten sind entweder das vollständige Autograph (Nr. 13–15) oder wenigstens Teile der Eigenschrift Mozarts (Nr. 16, 17) überliefert. Diese wichtigsten Quellen bilden die Basis der Edition. Einen nicht zu vernachlässigenden Stellenwert weisen jedoch auch die jeweils herangezogenen Erstausgaben auf (vor allem Nr. 13, 16, 17), worüber im Einzelnen in den *Bemerkungen* zu berichten sein wird. Ein ausführlicher, maschinenschriftlicher Kritischer Bericht steht Interessierten auf Nachfrage zur Verfügung; er kann direkt durch den Verlag zugesandt werden (HN 897).

Mozarts Notation der Vorschläge ( für ) wurde modernisiert; außerdem wurde zu jeder Vorschlagsnote (ohne Kennzeichnung) ein Bogen ergänzt, falls er im Autograph fehlen sollte, da Vorschläge stets an die Hauptnote angebunden zu spielen sind. Modernisiert wurden zudem die Schreibweise des Arpeggiozeichens ( statt ) , alte Schlüssellagen sowie gelegentlich die Zuordnung der Noten zu beiden Klaviersystemen, vor allem dort, wo Mozart aus Gründen der Bequemlichkeit Hilfslinien zu schreiben vermied. Mozarts latent „stimmige“ Notation, also die getrennte Behaltung etwa von Terzenketten, ist nur in Ausnahmefällen übernommen, sonst vereinheitlicht worden. Angleichungen per Analogie wurden äußerst sparsam und nur in eindeutigen Fällen vorgenommen.

Der Musizierende wird stets den „Urtext“ durch eigene Erfahrung und Im-

gination beleben müssen. Dies gilt in besonderem Maße für die Ausführung der Artikulationszeichen Punkt und Strich, welche Mozart recht eindeutig, wenn auch nicht konsequent, unterscheidet. Staccatopunkte schreibt er in der Regel zu Notengruppen und repetierten Noten, den Strich vorwiegend zu Einzelnoten im Umfeld mehrerer gebundener Noten oder zu Einzelnoten, die durch Pausen getrennt sind. Ohne an dieser Stelle ausführlicher auf die aufführungspraktischen Auswirkungen dieser eindeutigen Differenzierung des Notenbildes eingehen zu können (vgl. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993), sei doch festgehalten, dass der Punkt Mozarts gewöhnliches Staccatozeichen (gelegentlich sogar Spiccatozeichen) darstellt, der Strich jedoch zusätzlich in der Bedeutung eines Auf- oder Abstrichzeichens, als Pendant zum Legatobogen, aufzufassen ist. Durch den geforderten „Strich“-Wechsel kann sich je nach zu Grunde liegendem Tempo eine deutliche Staccatowirkung und/oder eine leichte Akzentuierung der betreffenden Note, in jedem Falle eine Verkürzung des Notenwertes, einstellen. Da Mozart diese Art der subtilen Artikulation der Violine auf die Notierung aller Instrumente überträgt, muss auch der Klavierspieler eine adäquate Ausführung von Punkt (eher leichtes, „perlen-des“ Staccato) und Strich (deutliches Isolieren der Note) zu erreichen suchen. Mozart neigt bei schnellem Schreiben dazu, irrtümlich eher den Strich als den Punkt zu setzen; außerdem ist manchmal eine eindeutige Unterscheidung beider Zeichen unmöglich. In solchen Fällen wird im Lesartenverzeichnis der autographe Befund geschildert und im Notentext je nach Sachlage vereinheitlicht.

Allen Bibliotheken, die Quellen zur Verfügung gestellt haben, sei ebenso wie Frau Veronika Ringe für hilfreiche Korrekturlesungen gedankt.

München, Frühjahr 1995
Wolf-Dieter Seiffert

Preface

There can be little question that Wolfgang Amadeus Mozart's three "late Viennese sonatas" in B♭ major (K. 454), E♭ major (K. 481) and A major (K. 526) form an initial point of culmination in the genre of the violin sonata. In this volume we present these three works together with the little F-major Sonata (K. 547) and the arrangement of the Piano Sonata in B♭ major (K. 570) in new versions revised on the basis of all available sources.

All the pieces collected in this third volume originated as separate works for different occasions, and were published separately by Mozart without being incorporated in a cycle. This may be seen to indicate the special compositional significance Mozart attached to his late sonatas, especially considering that he allowed his early "Kurfürstin Sonatas", op. I (nos. 1–6, HN 77), and even the "Aurnhammer Sonatas", op. II (nos. 7–12, HN 78), to appear in print in the time-honoured format of six-piece cycles.

Thanks to the autograph catalogue which Mozart maintained of his works from February 1784, we have no difficulties in dating these pieces. Generally, the date entered in the catalogue indicates the day on which the given work was completed. With the B♭-major Sonata K. 454 (no. 13), however, this is patently not the case. Its entry is dated 21 April 1784. Three days later Mozart wrote to his father: "We now have here the famous [Regina] Strinasacchi [1761–1829] from Mantua, a very good violinist. [...] I am at this moment [!] composing a sonata which we are going to play together on Thursday at her concert in the theatre". A well-known legend also maintains that by the day of its performance only the violin part had been completely written out, Mozart himself accompanying more or less from memory for lack of a final score. This story would seem to be corroborated by the undated autograph score, which uses a different ink in the violin part from that of the piano part, and which other-

wise reveals signs of subsequent insertions. None the less, it is scarcely conceivable that Regina Strinasacchi would have played her part directly from the (fragmentary) autograph, which has, for instance, a *dal segno* mark in the middle of the finale referring to the opening of the movement, rather than from a fair copy. Moreover, there is a time span of no fewer than eight days between the entry in Mozart's autograph catalogue of works and the first performance given on 29 April, a period which would doubtless have sufficed for Mozart to write down the final score. Whatever the case, four months later the magnificent "Strinasacchi Sonata" was issued in print by the Viennese publisher Christoph Torricella, combined with two piano sonatas of earlier date and bearing a dedication to the Countess Therese Cobenzl.



Unfortunately, no further information has yet been forthcoming regarding the circumstances under which the other two great sonatas for piano and violin originated. Both were published by Franz Anton Hoffmeister, a Viennese composer and publisher closely acquainted with Mozart. The E♭-major Sonata K. 481 (no. 14) is entered in Mozart's autograph catalogue with the date 12 December 1785. By the next month it had already appeared in print. Twenty months later, on 24 August 1787, Mozart wrote his A-major Sonata K. 526 (no. 15), which was likewise issued by Hoffmeister a remarkably short time thereafter, as if Mozart had written both works explicitly for publication. It might be remarked parenthetically that Sonatas nos. 13 and 14 also arose exactly twenty months apart.

The last sonata Mozart wrote – perhaps "sonatina" would be a better word – does not stand in the same line of development as the three aforementioned great works. In his catalogue of works, Mozart referred to his F-major "Sonatina" K. 547 (no. 16) as a "little piano sonata for beginners with a violin" and entered it with the date 10 July 1788. The light-weight musical substance of this obviously occasional piece (we need only recall the "Sonata facile" K. 545

written at the same time) is offset to a certain extent by its comparatively confusing manuscript tradition. Only part of the autograph has survived, and this in corrupt form (see *Comments*, under Sources).

Finally, in the appendix, the interested reader will find the familiar and, in many places, highly esteemed version for violin and piano of Mozart's Piano Sonata in B♭ major, K. 570 (no. 17), composed in February 1789. Although in all likelihood not by Mozart, the arrangement nevertheless managed to appear in print before the original piano version of K. 570, thereby forming the first edition (Artaria, 1796).

Each of the five sonatas has survived either in a complete autograph manuscript (nos. 13 to 15) or at least partly in Mozart's own handwriting (nos. 16 and 17). These primary sources form the basis of the present edition. Not to be underestimated, however, is the significance of the first editions, which we have consulted as appropriate (especially for nos. 13, 16 and 17). Further information on these printed sources can be found in the *Comments*. Upon request, interested readers can obtain from the publisher a detailed critical report in typescript (HN 897).

Mozart's manner of writing appoggiaturas (♪ for ♯) has been modernized. Moreover, if lacking in the autograph, slurs have been added to each appoggiatura note without comment, as the latter should always be slurred with the principal note in performance. Other modernizations include the notating of arpeggios ( instead of ), obsolete clefs, and occasionally the distribution of notes between the staves of the piano part, particularly where Mozart wished to avoid writing ledger lines for reasons of convenience. Mozart's implied contrapuntal "voicings" – e. g. the separate stemming of parallel thirds – has been adopted in exceptional cases but has otherwise been unified. Only in extremely rare and obvious instances were changes made for reasons of consistency with parallel passages.

Performers will always be called upon to enliven the "Urtext" with their own expertise and imagination. This applies in particular to the articulation of dots and strokes. Mozart clearly, if not consistently, distinguishes between the two, generally using dots on groups of notes or note repetitions and strokes on isolated notes surrounded by legato or separated by rests. This is not the place to pursue in detail the effect of this clear notational distinction on performance (cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*). However, it should be pointed out that the dot was Mozart's customary mark for staccato (and occasionally for spiccato), whereas the stroke must be additionally regarded as signifying an upstroke or downstroke, and hence as a counterpart to legato bowing. Depending on the underlying tempo, the required change of "bowing" may produce a pronounced staccato effect and/or a light accentuation of the note in question; in any event it results in a shortening of the note's duration. As Mozart transferred this subtle form of violin articulation to his notation for all instruments, pianists are likewise called upon to find suitable means of executing dots (a light "jeu perlé" staccato) and strokes (note distinctly isolated). When writing in haste, Mozart was more susceptible to make mistaken use of the stroke rather than the dot. Moreover, it is sometimes impossible to distinguish clearly between the two. In such cases the reading given in the autograph is described in the list of variant readings and unified in the musical text.

We wish to thank all those libraries that granted us access to the sources as well as Mrs. Veronika Ringe for her helpful proof-reading.

Munich, spring 1995
Wolf-Dieter Seiffert

Préface

Les trois «Sonates viennoises ultérieures» en Si♭ majeur (K. 454), Mi♭ majeur (K. 481), et La majeur (K. 526), de Wolfgang Amadeus Mozart, constituent sans aucun doute l'un des premiers sommets du genre de la sonate pour violon. Nous les publions ici revues d'après toutes les sources accessibles, y ajoutant la petite Sonate en Fa majeur (K. 547) ainsi que l'arrangement de la Sonate pour piano en Si♭ majeur (K. 570).

Toutes les œuvres réunies dans ce troisième volume furent écrites comme morceaux séparés pour différentes occasions, et elles furent également publiées par Mozart comme morceaux séparés, sans faire partie d'aucune série. Ceci indique peut-être l'importance particulière attribuée à ses sonates ultérieures par Mozart, qui avait fait imprimer de façon traditionnelle par série de six aussi bien ses «Kurfürstin»-Sonates opus I (N° 1 à 6, HN 77) que les «Aurnhammer»-Sonates opus II (N° 7 à 12, HN 78).

Grâce au catalogue autographe de ses œuvres, que Mozart tint lui-même à partir de février 1784, la datation des sonates publiées ici ne pose aucun problème, la date mentionnée indiquant généralement l'achèvement de chaque composition. Il est cependant notoire que cette règle ne s'applique pas à la Sonate en Si♭ majeur K. 454 (N° 13). Elle est mentionnée au 21 avril 1784. Or, Mozart écrit à son père trois jours plus tard: «Nous avons ici la célèbre mantouane [Regina] Strinasacchi [1761–1829], une excellente violoniste; [...] je travaille justement [!] à une sonate que nous jouerons ensemble jeudi au théâtre à son académie». En outre, la légende bien connue dit que le jour de l'exécution, seule la partie de violon était entièrement notée, et que Mozart, à défaut d'une partition définitive, dut accompagner plus ou moins par cœur. Cette histoire semble être confirmée par le manuscrit autographe non-daté de la partition, laissant apparaître à la partie de violon une autre encre qu'à la partie de piano, ainsi que d'autres indices d'ajouts ultérieurs. Il est néanmoins à

peine croyable que Regina Strinasacchi ait joué directement d'après le manuscrit (fragmentaire), comportant par exemple au milieu du final un *dal-segno* renvoyant au début du mouvement, et non d'après une copie soignée. De plus, il y a tout de même entre l'inscription dans le catalogue autographe et la création de l'œuvre le 29 avril un laps de temps de huit jours, qui devrait avoir suffi à Mozart pour terminer le manuscrit définitif. Quoiqu'il en soit, la grandiose «Strinasacchi-Sonate» parut quatre mois plus tard, ensemble avec deux sonates pour piano écrites auparavant, chez l'éditeur viennois Christoph Torricella, portant une dédicace à la comtesse Theresé Cobenzl.





Nous n'avons malheureusement jusqu'à aujourd'hui aucun détail particulier concernant l'origine des deux autres grandes sonates pour violon et piano. Elles furent publiées toutes les deux chez le compositeur et éditeur viennois Franz Anton Hoffmeister, intime de Mozart. Nous trouvons la Sonate en *Mib* majeur K. 481 (N° 14) dans le catalogue autographe de Mozart à la date du 12 décembre 1785. Elle parut dès le mois suivant. C'est 20 mois plus tard, le 24 août 1787, que Mozart écrivit sa Sonate en *La* majeur K. 526 (N° 15) – le hasard veut qu'un intervalle d'également 20 mois sépare la composition de la Sonate N° 13 de celle de la Sonate N° 14 – qui fut de même très rapidement éditée chez Hoffmeister, comme si Mozart avait écrit ces deux œuvres exprès pour les éditer.

La sonate composée la dernière, qu'il conviendrait d'ailleurs mieux d'appeler «Sonatine», ne se trouve absolument pas sur la trace des trois œuvres de grande importance dont nous venons de parler. Mozart désigne sa «Sonatine» en *Fa* majeur K. 547 (N° 16) comme «Petite Sonate de piano pour les débutants avec un violon» dans son catalogue, où il l'y mentionne le 10 juillet 1788. La signification musicale de cette œuvre évidemment de circonstance (que l'on pense à la «Sonata facile» K. 545, écrite à la même époque) est en certain contraste avec sa transmission comparativement confuse, seul un fragment du manuscrit étant conservé, et ceci de façon corrom-

pue (voir les *Remarques* dans la partie concernant les sources).

Dans l'appendice enfin, l'intéressé trouvera la version très répandue et souvent appréciée pour violon et piano de la Sonate pour piano en *Sib* majeur K. 570 (N° 17) composée en février 1789, ne provenant il est vrai très probablement pas de Mozart, mais qui devança tout de même en tant que première édition du K. 570 (chez Artaria en 1796) la version originale pour piano.

Pour chacune des cinq sonates nous avons soit le manuscrit autographe complet (N° 13 à 15), soit tout au moins des fragments du manuscrit de Mozart (N° 16 et 17). Ces sources les plus importantes forment la base de la présente édition. Il ne faut toutefois pas négliger l'importance des éditions originales; nous les avons utilisées (surtout pour les N° 13, 16 et 17) et il en sera question en détail dans les *Remarques*. L'éditeur enverra sur demande aux intéressés un compte-rendu critique détaillé tapé à la machine (HN 897).

La façon dont Mozart note les appoggiatures ( pour ) a été modernisée; en outre, chaque appoggiature (sans distinction) a été dotée d'une liaison lorsque celle-ci n'était pas mentionnée sur l'autographe, puisque l'interprète doit toujours lier l'appoggiature à la note principale. L'écriture des arpegges a également été modernisée ( au lieu de ) , ainsi que l'ancien usage des clefs et parfois l'ordonnance des notes sur chacune des deux portées de la partie de piano, surtout là où Mozart s'est dispensé pour des raisons de commodité d'écrire des lignes supplémentaires. La notation du compositeur, en principe «cohérente», notamment pour les séries de tierces avec queues séparées, n'a été reprise que pour les cas d'exception, et sinon unifiée. Les alignements par analogie n'ont été entrepris que très rarement, lorsqu'ils semblaient s'imposer.

Le musicien abordera toujours le «Urtext» avec le recul de son expérience et de son imagination. Ceci vaut en particulier pour l'exécution des signes d'articulation (points et traits) que Mozart

différencie nettement, mais de manière inconséquente. En guise de staccato, il utilise en général des points pour les groupes de notes ou les notes répétées, et plutôt des traits pour les notes isolées soit au milieu de plusieurs notes liées, soit séparées par un silence. Sans traiter ici en détail les effets de cette différenciation sur le jeu de l'exécutant (cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Fribourg-en-Brigau 1993), on remarquera que le point utilisé par Mozart représente un signe de staccato ordinaire (et parfois même de spiccato), tandis que le trait figure de surcroît un signe de poussé ou de tiré, lequel est alors le pendant du coup d'archet lié. Le changement de «trait» peut produire selon le tempo un net effet de staccato et/ou une légère accentuation de la note concernée – quoi qu'il en soit, la valeur de la note s'en trouve raccourcie. Mozart appliquant cette subtile articulation non pas au seul violon, mais à chaque instrument, le pianiste doit chercher à exécuter de manière adéquate les notes marquées d'un point (il adoptera plutôt un staccato léger, «perlé») ou marquées d'un trait (il les détachera clairement). Mozart, du fait qu'il écrit rapidement, a tendance à utiliser par erreur le trait plutôt que le point; au surplus, il est parfois impossible de faire clairement la différence entre les deux signes. En ce cas, l'état autographe est évoqué dans le répertoire, et la partition s'efforce d'adopter une notation cohérente.

Nous adressons tous nos remerciements aux bibliothèques qui ont mis les sources à notre disposition ainsi qu'à M^{me} Veronika Ringe pour le précieux concours qu'elle a apporté dans la correction des épreuves.

Munich, printemps 1995
Wolf-Dieter Seiffert