

Vorwort

Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844), der zu Lebzeiten als „W. A. Mozart Sohn“ in Erscheinung trat, wurde vielleicht schon ab 1795 von Franz Xaver Duscek in Prag, spätestens jedoch ab 1798 von Johann Andreas Streicher in Wien zum Pianisten ausgebildet. Zusätzlich erhielt er Kompositionsunterricht bei Sigismund Neukomm und Johann Georg Vogler. Im Anschluss an sein öffentliches Debüt als Pianist und Komponist am 8. April 1805 vervollkommnete sich Mozarts jüngster Sohn bei Johann Nepomuk Hummel im Klavierspiel und betrieb musiktheoretische Studien bei Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri. Seine Geburtsstadt Wien verließ er 1808 in Richtung Galizien, das seit der ersten Teilung Polens zum Habsburgerreich gehörte (heute liegt die Region in den Staatsgebieten Polens und der Ukraine). Nach zwei Anstellungen als Klavierlehrer polnischer Aristokraten in der galizischen Provinz zog er 1813 in die Landeshauptstadt Lemberg (heute Lwiw). Hier blieb er – abgesehen von einer 1818 angetretenen mehrjährigen Konzertreise mit anschließendem Aufenthalt in Wien und einer Reihe kürzerer Reisen – bis 1838, widmete sich umfangreicher Unterrichtstätigkeit und leitete zwischen 1826 und 1829 den Cäcilien-Verein, einen von ihm ins Leben gerufenen Laienchor. Seine letzten Lebensjahre verbrachte Mozart in Wien, wo er wieder verstärkt als Pianist in Erscheinung trat.

Mozart erlernte – anders als sein Vater – nie ein zweites Instrument. Dies dürfte maßgeblich dazu beigetragen haben, dass er sich zeitlebens weitgehend auf die Komposition von Klaviersolo- und Vokalwerken beschränkte. Aus dem Jahr 1802 ist neben einem Lied ein erstes Klavierwerk erhalten: ein an einen väterlichen Entwurf anknüpfendes Rondo in F-dur FXWM VII:1 (FXWM = Franz Xaver Wolfgang Mozart Werkverzeichnis, in: Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters*, 2 Bde., Kassel etc. 2009).

Dieses Rondo ist im Rahmen der vorliegenden Ausgabe sämtlicher Klavierwerke in Bd. II, HN 959, enthalten). Drei Jahre später erschienen mit dem Rondeau op. 4 (ebenfalls in Bd. II enthalten) und dem Klavierquartett op. 1 dann erste Kompositionen im Druck. Bis 1843 veröffentlichte Mozart insgesamt 30 mit Opuszahlen versehene Werke bzw. Werksammlungen. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass er während seines zweiten Lemberger Aufenthalts zwischen 1822 und 1838 zunehmend weniger komponiert zu haben scheint; die lückenhafte Quellenlage lässt allerdings keine endgültigen Aussagen zu.

Die vorliegende zweibändige Ausgabe enthält Mozarts sämtliche erhaltene Klaviersolowerke zu zwei und drei Händen inklusive der unter seinem Namen überlieferten Kadenz zu Klavierkonzerten seines Vaters. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wurden die Werke nach Gattungen und innerhalb der Gattungen chronologisch geordnet (zu Mozarts Schaffen vgl. Nottelmann, *Mozart Sohn*, siehe dort auch zu Einzelheiten über die im Folgenden genannten Werke).

Viele der zwischen 1802 und 1841, möglicherweise auch noch 1842 entstandenen Kompositionen erscheinen hier erstmals im Druck. Zusammen mit den bereits zu Lebzeiten des Autors publizierten Werken vermitteln sie ein umfassendes Bild des Komponisten und Pianisten Franz Xaver Wolfgang Mozart.

Variationen op. 2

Bei seinem ersten öffentlichen Auftritt als Komponist und Pianist am 8. April 1805 im Theater an der Wien spielte Mozart unter anderem die Variationen op. 2 über das Menuett aus dem ersten Finale des *Don Giovanni*. Im Vorfeld des Konzerts hatte Constanze Mozart ihrer Hoffnung Ausdruck verliehen, das Publikum möge in den Kompositionen ihres jüngsten Sohns „Spuren des väterlichen Talents entdecken“ (*Wiener Zeitung* vom 16. März 1805, zitiert nach: Walter Hummel, *W. A. Mozarts Söhne*, Kassel etc. 1956, S. 24). In kaum einem Werk wäre dies leichter gewesen als in Variationen über jenes beliebte Thema.

Im Theater an der Wien ließ Mozart den Variationen dem Abendzettel zufolge eine „Fantasie“ vorausgehen, also eine improvisierte oder zumindest improvisiert wirkende Einleitung. Diese „Fantasie“ wurde nicht in die Erstausgabe übernommen. Ein Vergleich der Variationen mit der höchstwahrscheinlich ebenfalls bei Mozarts Wiener Debüt aufgeführten Kadenz zum ersten Satz des Klavierkonzerts KV 467 (enthalten in Bd. II, HN 959) macht deutlich, dass die gegen Ende der Variationen erklingenden mehrstimmigen Trillerketten mit zusätzlichen Ober- und Unterstimmen damals offenbar bereits fester Bestandteil von Mozarts pianistischem Repertoire waren.

Die Variationen op. 2 sind nur in Gestalt der am 28. August 1805 in der *Wiener Zeitung* angezeigten Erstausgabe überliefert. Diese erschien im Verlag der Chemischen Druckerei in Wien, die Aloys Senefelder, der Erfinder der Lithographie, im Juli 1803 gegründet hatte; als Mozarts Geschäftspartner kommt allerdings eher Sigmund Anton Steiner infrage, der die Chemische Druckerei spätestens im Oktober 1805 übernahm (vgl. Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger*, 3 Bde., München/Salzburg 1979–83 [= *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags*, Reihe 2, Folge 19], hier Bd. 1, 1979, S. 7 f., 22).

Variationen op. 3

Den 1805 entstandenen Variationen op. 3 liegt der erste der beiden Märsche (die sogenannte Marche golcondoise) aus dem ersten Akt von Henri Montan Bertons 1803 uraufgeführter Oper *Alzire, Reine de Golconde* zugrunde. Mozart machte ihn 1812 ein weiteres Mal zur Grundlage eines Variationenzyklus, diesmal für Flageolet (eine Blockflötenart) und Klavier. In beiden Fällen griff er leicht in die Struktur der Vorlage ein. Wie schon in den Variationen op. 2 orientierte Mozart sich auch in den Variationen op. 3 kaum an väterlichen Vorbildern; er steht damit in einer Linie mit seinem späteren Lehrer Johann Nepomuk Hummel und Josepha Besse-

nig, geb. Aurnhammer, zwei prominenten Schülern seines Vaters.

Die Variationen op. 3 wurden vermutlich noch im Jahr ihrer Entstehung von der Chemischen Druckerei veröffentlicht. Sie sind in der Erstausgabe Josephine Freifrau von Braun gewidmet, der auch Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven sowie der mit der Familie Mozart befreundete Anton Eberl um 1800 Werke zueigneten. Ein Autograph hat sich nicht erhalten.

Variationen op. 6

Vermitteln die Variationen op. 2 und 3 den Eindruck, als habe Mozart hier vor allem sein pianistisches Können unter Beweis stellen wollen, so kommen in Opus 6 erstmals dezidiert kontrapunktische Techniken zum Einsatz (Variation IV), was auf seine späteren Variationenzyklen vorausweist. In den 1806 entstandenen Variationen op. 6 reagiert Mozart zudem auf die zeitgenössische Mode, echte oder vermeintliche Volkslieder in eigenen Kompositionen zu verarbeiten: Das Lied „Katilisja vosy s gory“ (auf Deutsch etwa „Die Wagen rollten den Berg hinab“) ist erstmals 1790 in Nikolai Lwows und Johann Gottfried Pratschs *Sammlung russischer Volkslieder* nachweisbar. Mozart dürfte das zwischen Dur und Moll schwankende Thema mit Blick auf den Widmungsträger, einen nicht näher identifizierten russischen Offizier namens Burnakow, gewählt haben.

In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis datierte Mozart die Variationen op. 6 auf den 10. März 1806; vermutlich erschienen sie noch im gleichen Jahr im Verlag der Wiener Chemischen Druckerei. Außer dem Incipit in Mozarts Werkkatalog sind keine handschriftlichen Quellen überliefert.

Variationen op. 8

Die in den Variationen op. 6 vollzogene Hinwendung zu verstärkter kontrapunktischer Arbeit setzt sich in den auf den 14. März 1807 datierten Variationen op. 8 fort. Anregungen mag Mozart dabei in erster Linie aus Carl Philipp Emanuel Bachs Variationen Wq 118/1, 7 und 9 (Wq = *Thematisches Verzeich-*

nis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach 1714–1788, hrsg. von Alfred Wotquenne, Leipzig etc. 1905) bezogen haben; die Zyklen Wq 118/7 und 9 wurden vermutlich im Juli 1803 von dem Wiener Verleger Johann Traeg erstmals publiziert. Die *Folies d'Espagne*, die dem Zyklus Wq 118/9 zugrunde liegt, dürfte auf das Publikum des frühen 19. Jahrhunderts dabei ähnlich exotisch gewirkt haben wie das melancholische „Kak u naschewa schiroke dwora“ (auf Deutsch etwa „Wie auf unserem großen Hof“; Übertragung des Liedes oft unter dem Titel „Was ist's, das ich lese“), das Mozart zur Grundlage der Variationen op. 8 machte. Es ist bereits in Grigori Nikolajewitsch Teplovs 1759 erschienener *Sammlung verschiedener Gesänge* enthalten, der vermutlich ältesten zusammen mit Melodien überlieferten Sammlung russischer Volkslieder.

Mozart widmete die am 14. Mai 1808 in der *Wiener Zeitung* angekündigten Variationen op. 8 dem in Wien ansässigen russischen Generalmajor Alexei Petrowitsch Jermolow, der in späteren Jahren Louis Spohr als Lehrer seines Sohnes beschäftigte. Außer dem Incipit in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis und der Erstausgabe haben sich keine weiteren Quellen erhalten.

Variationen op. 18

Die auf den 14. September 1809 datierten Variationen op. 18 eröffnen eine Reihe von insgesamt neun bis Dezember 1809 entstandenen Variationenzyklen für Klavier solo, von der außer den Variationen op. 18 allerdings nur die Variationen op. 13 und die Variationen für Klavier zu drei und zwei Händen über eine Romanze von Joseph-Dominique-Fabry Garat überliefert sind (FXWM VII:18); die höhere Opuszahl des jüngeren Zyklus op. 18 erklärt sich aus dem Umstand, dass Mozart zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits mehrere ältere Werke publiziert hatte und die Opuszahl erst anlässlich der Drucklegung vergeben wurde. Mozarts Werkkatalog zufolge basieren die Variationen op. 18 auf einem russischen Thema; die betreffende Melodie ist bislang aller-

dings nur in einer um 1865 erschienenen Sammlung als „slawische Volksweise“ nachweisbar.

Die Erstausgabe der Variationen op. 18 erschien bei Ferdinand Artaria in Mailand, wo Mozart sich im Rahmen seiner Ende 1818 angetretenen Konzertreise im August und September 1820 aufhielt; die heute verschollene Stichvorlage ließ Mozart Artaria allerdings erst drei Wochen nach seiner Abreise aus Mailand zukommen. Widmungsträgerin der Erstausgabe war Wilhelmine Gräfin Bubna, die zu Mozarts Gönnern während seines Mailänder Aufenthalts zählte (vgl. *Franz Xaver Wolfgang Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart Sohn]. Reisetagebuch 1819–1821*, hrsg. von Rudolph Angermüller, Bad Honnef 1994, S. 248 f., 251, 260).

Variationen op. 13

Mozart bezeichnete die auf den 20. Dezember 1809 datierten Variationen op. 13 in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis als „Var. über ein favorit Thema“. Ob er sich mit dieser Formulierung auf die allgemeine Beliebtheit des Themas – es handelt sich vermutlich um eine eigene Komposition – oder auf den Umstand bezog, dass er die Melodie bereits im letzten Satz seines auf 1804 datierten Klavierquartetts op. 1 zur Grundlage von Variationen gemacht hatte, muss offenbleiben.

Die Variationen op. 13 beschließen die Reihe der neun zwischen September und Dezember 1809 entstandenen Variationenzyklen für Klavier solo und waren unter diesen die ersten, die Mozart für den Druck vorbereitete (wobei sich weder ein Autograph noch eine Stichvorlage erhalten haben): Die Erstausgabe erschien vermutlich zwischen September 1810 und April 1811 im Verlag der Chemischen Druckerei in Wien. Erst um 1820 gab Mozart mit den Variationen op. 18 und den verschollenen Variationen op. 20 zwei weitere Zyklen aus dieser Reihe zur Veröffentlichung frei.

Variationen op. 16

In einem Brief, den Mozart am 22. August 1812 von Lemberg aus an seinen Leipziger Verleger Gottfried Christoph

Härtel richtete, erwähnte er „Variationen über den Marsch von Coriolan, die ich so eben componirt, und in meinem Concerte, welches ich hier am 18 July gab, gespielt habe“ (Rudolph Angermüller/Sibylle Dahms-Schneider, *Neue Brieffunde zu Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968/70, 1970, S. 211–243, hier S. 220). Der unter dem 10. Juli 1812 in Mozarts Werkverzeichnis vermerkte und zur Ostermesse 1813 bei Breitkopf & Härtel erschienene Zyklus op. 16 scheint ursprünglich also für den Eigengebrauch entstanden zu sein; als Grundlage wählte Mozart den Marsch aus Giuseppe Nicolinis 1808 uraufgeführter Oper *Coriolano*. Ähnlich wie in den Variationen op. 3 griff Mozart dabei auch in den Variationen op. 16 in die Struktur der Vorlage ein, denn er verzichtete auf das originale *Dacapo* sowohl von T. 1–8 im Anschluss an T. 16 als auch von T. 1–16 sowie T. 1–8 (jeweils ohne Wiederholungen) im Anschluss an T. 24; zum Zusammenhalt des Gesamtzyklus trägt entscheidend der stete Wechsel zwischen Dur und Moll bei.

Für die Vermutung, Mozart habe die nur in Gestalt der Erstausgabe überlieferten Variationen op. 16 in erster Linie für sich selbst komponiert, spricht neben der Uraufführung durch den Komponisten auch der Umstand, dass der mit Variation VI beginnende Schlussabschnitt des Zyklus relativ umfangreich ausfällt (trotz des Verzichts auf vollständige Themenparaphrasen in den beiden finalen Variationen) und in spieltechnischer Hinsicht eindeutig den anspruchsvollsten Teil des Zyklus darstellt: Es kommt unter anderem zu „Spiegelungen“, die exemplarisch die Gleichberechtigung der Hände demonstrieren sollen und die als typisch für Mozarts Pianistik gelten können. Dabei übernimmt die linke Hand das zuvor der rechten Hand zugewiesene Material und umgekehrt.

Variationen op. 23

Während in Opus 16 der stete Wechsel von Dur- und Moll-Abschnitten für die innere Verbindung der Variationenreihe sorgt, wird die zyklische Struktur in den Variationen op. 23 maßgeblich durch

den ritornellartigen Einsatz jenes Zweitaktters gewährleistet, der nicht nur dem Thema, sondern auch den ersten vier Variationen vorausgeht (zum Teil in leicht veränderter Form). Wie schon in den Variationen op. 16 gibt Mozart das Einheit stiftende Element auch in den Variationen op. 23 erst in den beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden finalen Variationen auf. Anders als in den Variationen op. 16 lässt er hier allerdings die Struktur der Themenvorlage unverändert. Es handelt sich dabei um die im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts sehr populäre Romanze „À peine au sortir de l'enfance“ aus Étienne-Nicolas Méhuls 1807 uraufgeführter Oper *Joseph*, über die unter anderem Carl Maria von Weber seine Variationen op. 28 komponierte.

Mozart trug die Variationen op. 23 unter dem 28. Oktober 1816 in sein Werkverzeichnis ein. Damit gehören sie zu jenen Kompositionen, die mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit für seine Schülerin, langjährige Freundin und spätere Universalerbin Josephine Baroni-Cavalcabò (1787–1860) bestimmt waren: Ihr Geburtstag war der 28. Oktober. Die Erstausgabe widmete Mozart allerdings einer anderen Schülerin, Matylda Edle von Szymanowska, geb. Gräfin Poniatowska (zur irrtümlichen Identifizierung der Widmungsträgerin mit der Pianistin und Komponistin Maria Agata Szymanowska, geb. Wolowska vgl. Nottelmann, *Mozart Sohn*, Bd. 1, S. 181 f.).

Nachdem Mozart die Variationen op. 23 am 22. Mai 1817 erfolglos seinem langjährigen Verleger Gottfried Christoph Härtel angeboten hatte, verkaufte er sie am 23. Februar 1820 zusammen mit der Sonate op. 19 und den Polonaisen op. 22 (enthalten in Bd. II der vorliegenden Ausgabe) an Härtels Konkurrenten Carl Friedrich Peters. Die vor September 1820 erschienene Erstausgabe fand Mozart zwei Monate später „in der Musickhandlung des H[errn] Neukirch“ (Angermüller, *Franz Xaver Wolfgang Mozart*, S. 268) in Basel vor, und am 20. Dezember 1820 berichtete er Peters aus Frankfurt: „Ich habe in *Basel* auf Ihre Rechnung ein *Exemplar*

von meiner *Sonate* [op. 19], *Var[iationen]* op. 23], und *Polonaisen* [op. 22] genoßen, welche ich Ihnen nächstens mit den wenigen, angedeuteten Druckfehlern zuzusenden werde“ (Walter Hummel, *Unveröffentlichte Briefe von W. A. Mozart Sohn*, in: *Wiener Figaro*, 30. Jg., Heft 1 [März 1962], S. 1–7, hier S. 5). Ein korrigiertes Exemplar der Erstausgabe hat sich jedoch ebenso wenig erhalten wie ein Autograph.

In einer auf September 1820 datierten Rezension im Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* heißt es über die Variationen op. 23: „Hr. Mozart schließt sich der Reihe der vorzüglichsten Componisten an, welche die schöne Romanze aus Mehuls Joseph in Variationen bearbeit [sic] haben, und behandelt sie hier mit neuem Reiz, und mit so viel Einsicht, Geschmack und Grazie, als seinem verehrten Namen nur zur Ehre reichen kann. Seine fünf Veränderungen sind in dem rechten Styl des Fortepiano geschrieben, wie man es seit seines unsterblichen Vaters Zeit am liebsten zu spielen pflegte, um ihm, ohne Ueberspannung und leeren Schimmer, eine zarte, innige und reine Wirkung abzugewinnen. Wie schön harmonisch vierstimmig, unter ungezwungenen Nachahmungen und gefälliger Bewegung der Stimmen, ist nicht die erste Variation ausgeführt, welche sich bloß auf Achtel und Sechzehnthelle beschränkt! Die zweite benutzt die glänzenden Gänge der Zweiunddreißigtheile, den Gesang zu unkleiden und zu schmücken, sehr glücklich. Die 3te ist ein zärtliches, melodiöses *Larghetto*. Die 4te stellt das Thema in feuriger Lebhaftigkeit dar, und die 5te schließt sich in heiterm Glanze fröhlich an, und führt das Ganze mit warmem Ausdruck zu einem befriedigenden Ende hin. Genug, man wird diese Composition gewiß mit Interesse aufnehmen und den liebsten dieser Gattung beigesellen. Die Ausführung fordert Freiheit und Gewandtheit“ (35. Jg., 1820, S. 567).

Variationen über einen Walzer von Anton Diabelli FXWM VII:35

Zu Anton Diabellis Projekt eines „Vaterländischen Künstlervereins“ lieferte

Mozart zwei Variationen, von denen Diabelli allerdings nur die erste in seine Sammlung aufnahm. Dass Diabelli diese Variation für die Veröffentlichung heranzog, dürfte unter anderem auf deren Fokussierung auf zwei für Mozarts Klavierspiel charakteristischen Aspekten beruhen: zum einen die Gleichberechtigung der Hände (Stimmentausch und Überschlagen der Hände), zum anderen die kanonische Stimmführung zu Beginn der zweiten Hälfte. So berichtete ein Kritiker nach einem Konzert, das Mozart am 2. Mai 1820 in Wien gab: „sein Vortrag ist gebildet, sein Ton singbar, seine Fertigkeit gleich in beyden Händen“ (*Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat*, 4. Jg., Nr. 38, 10. Mai 1820, Sp. 300–302, hier Sp. 302).

Mozart komponierte seine Variationen über jenen Walzer, der dank Ludwig van Beethovens Variationen op. 120 in die Musikgeschichte eingegangen ist, vermutlich während seines Wiener Aufenthalts zwischen Juli 1821 und Oktober 1822. Als Stichvorlage der am 10. Juni 1824 in der *Wiener Zeitung* angekündigten Erstausgabe dürfte das Autograph gedient haben (dazu siehe die *Bemerkungen* am Ende des vorliegenden Bandes), das sich höchstwahrscheinlich schon zu Mozarts Lebzeiten, nachweislich jedoch spätestens im Oktober 1844 in der Wiener Hofbibliothek befand.

Fantasie über ein russisches Lied und einen Krakowiak FXWM VII:30

Mozart bot die Fantasie Gottfried Christoph Härtel zweimal – am 29. November 1815 und am 22. Mai 1817 – erfolglos zum Verlag an. Er betitelte sie hierbei „Fantaisie fürs Fortep[iano] über ein russisches und ein polnisches Thema“ (Angermüller/Dahms-Schneider, *Neue Briefe*, S. 221–223). Zwar nahm er die Komposition nicht in sein eigenhändiges Werkverzeichnis auf, doch spielte er sie auf seiner Ende 1818 angetretenen Konzertreise wiederholt öffentlich: Zwischen Juni 1819 und Mai 1820 lassen sich Aufführungen in Warschau, Königsberg, Kopenhagen, Berlin, Leip-

zig, Prag und Wien nachweisen. Anlässlich des Berliner Konzerts am 1. Februar 1820 notierte Mozart in seinem Reisetagebuch, er habe die „Var[iationen]“ – so bezeichnete er dort die Fantasie – „umgeformt“ (Angermüller, *Franz Xaver Wolfgang Mozart*, S. 164; zur falschen Identifizierung der Fantasie vgl. Nottelmann, *Mozart Sohn*, Bd. 1, S. 205), woraus sich eine ungefähre Datierung für die Tilgung zwischen T. 30 und 33 (dazu siehe unten) ergibt. Zwischen Juni und Juli 1820 arbeitete er das Werk erneut um, diesmal zu einem Variationenzyklus für Klavier und Orchester.

Wie aus Mozarts Briefen an Härtel indirekt hervorgeht, basiert die Fantasie in erster Linie auf einem russischen Lied und einem polnischen Tanz, genauer gesagt einem Krakowiak. Das Lied „Tschem tebja ja ogortschila“ (im Deutschen meist unter dem Titel „Womit hab’ ich dich erzürnet“) dient dabei als Thema des zentralen Variationenzyklus. Es ist unter anderem in Michail Tschulkows zwischen 1770 und 1774 erschienener Sammlung russischer Gesänge enthalten und erfreute sich bis ins 20. Jahrhundert hinein großer Beliebtheit. Das anschließende Capriccio entwickelt sich aus einem Krakowiak, der sich bislang nur in einer 1843 erschienenen Edition nachweisen lässt (vgl. Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio, *Slawische Balalaika*, Leipzig 1843, S. 345 f. sowie *A. W. von Zuccalmaglio. Klingende Balalaika. Russische und polnische Volkslieder (1832–1840)*, hrsg. von Else Yeo, Köln 1996, S. 58).

Mit dem russischen Lied und dem Krakowiak sind streng genommen jedoch nur zwei Themen der Fantasie benannt, denn die Introduktion, die sich ihrerseits als fantasieartig überformter Variationenzyklus über ein unbekanntes Thema interpretieren lässt, zitiert in der ursprünglichen Fassung von T. 30–33 (die gestrichelten Takte sind in den *Bemerkungen* wiedergegeben) ausgiebig aus dem Schlusssatz des Klavierkonzerts KV 482. Möglicherweise hatte dieses Zitat letztlich die Streichung des entsprechenden Abschnitts zur Folge, denn Mozart hatte die betreffende Passage aus KV 482 bereits im mittleren

Satz seiner Sonate für Klavier und Violine op. 19 zitiert, und wie die Fantasie war die Sonate auf Mozarts Konzertreise fester Bestandteil seines Repertoires. In ihrer ursprünglichen Form erweist sich die Fantasie somit nicht nur als Referenz vor der polnischen und russischen Bevölkerung von Mozarts langjähriger Wahlheimat Galizien, sondern auch vor einem Werk seines Vaters.

Sonate op. 10

Der älteste Bericht über Mozarts kompositorische Tätigkeit findet sich in einem Schreiben Constanze Mozarts an den Offenbacher Verleger Johann Anton André vom 13. Januar 1803. Es heißt dort über den Elfjährigen: „Er komponiert mir kleine Sonaten und Variationen zu meinen Festtagen“ (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch/Joseph Heinz Eibl, Kassel etc. 1962–1975, Bd. 4, S. 430). Mozarts Auseinandersetzung mit der Sonate datiert also vom Beginn seiner kompositorischen Versuche; sie ist allerdings weniger gut dokumentiert als seine zeitgleich einsetzende Beschäftigung mit der Variation.

Typisch für die Ecksätze der Sonatenzyklen op. 1 (Klavierquartett g-moll), op. 7 (Violinsonate B-dur), op. 10 (Klaviersonate G-dur) und op. 19 (Violin- oder Violoncellosonate E-dur) ist, dass Mozart sich hier an einer harmonisch-thematischen Konzeption orientiert, die vor allem für Werke der „Mannheimer Schule“, kaum jedoch für Werke seines Vaters charakteristisch ist: Die Wiederkehr der Grundtonart wird im Anschluss an die Durchführung nicht an das erste, sondern an das zweite Thema gekoppelt; das erste Thema kehrt allenfalls gegen Satzende noch einmal als kurzes Zitat wieder.

Doch nicht nur in kompositionstechnischen Details, auch in ihrer viersätzigen Anlage unterscheidet sich Mozarts auf den 30. Juli 1807 datierte Sonate op. 10 maßgeblich von vergleichbaren Werken seines Vaters: Die ambitionierte zyklische Gestaltung mit umfangreichen Ecksätzen, fantasieartigem langsamem Satz sowie Menuett und Trio verweist

am ehesten auf Ludwig van Beethovens Sonaten aus seiner mittleren Schaffensperiode. Dem von zahlreichen Zeitgenossen formulierten Anspruch, ein würdiger Nachfolger seines Vaters zu werden, wurde Franz Xaver Wolfgang Mozart auf diese Weise allerdings nicht immer gerecht. So warnte ein Rezensent der Sonate im Oktober 1808, „dass die Liebhaber der Tonkunst ihre Erwartungen von Hrn. Mozart beträchtlich herabstimmen müssen, wenn sie sich nicht getäuscht sehen und ihn dann wol auch gar zu tief herabsetzen wollen“ (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 10. Jg., Nr. 4, 26. Oktober 1808, Sp. 54–58, hier Sp. 55). Ein Grund für mögliche Bedenken findet sich einige Zeilen später: „Der Sohn eines sehr verdienten und sehr berühmten Mannes trägt gewöhnlich, besonders wenn er dasselbe Fach der Thätigkeit erwählt hat, schwer an den Verdiensten und dem Ruhme seines Vaters [...]; ja viele erwarten sogar, dass er eben auf dieselbe Weise sich auszeichnen, wo nicht gar da fortfahren solle, wo jener stehen geblieben ist“ (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 26. Oktober 1808, Sp. 55 f.).

Eine unmittelbare Nachfolge seines Vaters scheint jedoch überhaupt nicht Mozarts Absicht gewesen zu sein. Anders als der namentlich nicht genannte Rezensent hielt er denn auch große Stücke auf die Sonate op. 10 und entschied sich erstmals für eine Veröffentlichung außerhalb Wiens: Die Erstausgabe erschien bei Johann Anton André in Offenbach; handschriftliche Quellen sind nicht überliefert. Widmungsträger war der 1808 in den Grafenstand erhobene Antoine-François Andréossy, der 1806 nach Wien kam, um als Bevollmächtigter Frankreichs die Umsetzung des Friedens von Pressburg voranzutreiben, und der als großer Musikliebhaber galt.

Variationen zu drei und zu zwei Händen FXWM VII:18

Die im Januar 1810 entstandenen Variationen über eine Romanze für Gesang und Klavier von Joseph-Dominique Fabry Garat stellen Mozarts einzigen überlieferten Beitrag zur Gattung der dreihändigen Klaviermusik dar, die

sich Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts einer gewissen Beliebtheit erfreute. Den Anstoß zur Komposition gab ein nicht identifizierter Fürst Golicyyn, der Garats Romanze als eigene Komposition ausgab. Mozart machte die Klavierbegleitung der Romanze daraufhin zur Grundlage zweier Variationen, in denen ein hinzukomponierter einstimmiger Primo-Part den ursprünglich vokalen Part variiert.

Da Mozarts Autograph eine zu archivarischen Zwecken angelegte Reinschrift darstellt und mehrere Ungenauigkeiten auf mangelnde Konzentration während der Aufzeichnung hindeuten, kann angenommen werden, dass Mozart die Variationen zunächst improvisierte; sie wären demnach ein Beispiel für sein Spiel aus dem Stegreif. Tatsächlich zeichnet sich vor allem die zweite Variation durch eine Häufung verschiedener Spielfiguren aus, was sie von den Variationen in Mozarts älteren Variationenzyklen unterscheidet, die in der Regel jeweils nur eine Spielfigur in den Vordergrund stellen. Die dritte Variation ist nur noch für Klavier zu zwei Händen bestimmt, Mozart wechselt hier vom Vierer- in einen Dreiertakt und formt das Thema zur Polonaise um. Dieses gleichermaßen angehängte Finale entstand möglicherweise erst im Zuge der Reinschrift des Werkes.

Herausgeber und Verlag danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken und Institutionen herzlich für die freundliche Bereitstellung des Quellenmaterials.

Trier, Frühjahr 2011
Karsten Nottelmann

Preface

Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844), who appeared before the public during his lifetime as “W. A. Mozart Son”, began his training as a pianist possibly as early as 1795 with Franz Xaver Duschek in Prague, but at the latest in 1798 with Johann Andreas Streicher in Vienna. He also took composition lessons with Sigismund Neukomm and Johann Georg Vogler. Following his public debut as pianist and composer on 8 April 1805, Mozart’s youngest son perfected his piano playing with Johann Nepomuk Hummel and studied music theory with Johann Georg Albrechtsberger and Antonio Salieri. In 1808 he left his native Vienna for Galicia, which had become part of the Habsburg Empire after the first partition of Poland (today, this region is located partly in Poland and partly in Ukraine). After two posts teaching piano to Polish aristocrats in the Galician province, he moved in 1813 to the crown land’s capital of Lemberg (today Lviv). Apart from a concert tour of several years begun in 1818, which was followed by a stay in Vienna and a number of shorter trips, he resided in Lemberg until 1838. There he pursued a busy teaching agenda and, between 1826 and 1829, headed the Cäcilien-Verein, an amateur choir that he founded. Mozart spent his last years in Vienna, where he appeared more frequently as a pianist once again.

Unlike his father, Mozart never learned a second instrument. This is perhaps one of the main reasons why he chiefly limited himself to the composition of piano solo and vocal works. 1802 saw composition of a song, and of his first surviving piano work, a Rondo in F major FXWM VII:1, which takes up a sketch by his father (FXWM = Franz Xaver Wolfgang Mozart Werkverzeichnis, in: Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters*, 2 vols., Kassel etc., 2009. In the present edition of the complete piano works, this Rondo appears in vol. II, HN 959). The first printed pieces began

to appear three years later: the Rondeau op. 4 (also found in vol. II) and the Piano Quartet op. 1. Up until 1843 Mozart published altogether 30 individual works or collections of works with opus numbers. It should be noted that he seems to have written less and less during his second Lemberg period, between 1822 and 1838. However, the patchy state of the sources precludes any definitive conclusions.

The present two-volume edition contains all of Mozart's extant piano solo works for two and three hands, including the cadenzas – transmitted under Mozart's name – to some of his father's piano concertos. For reasons of clarity, the works have first been organised according to genre, and then chronologically within each genre (on Mozart's oeuvre, and for details of the works mentioned below, see Nottelmann, *Mozart Sohn*).

Many of the works written between 1802 and 1841, or maybe 1842, appear in print here for the first time. Along with the works published during the composer's lifetime, they provide a comprehensive portrait of the composer and pianist Franz Xaver Wolfgang Mozart.

Variations op. 2

Mozart made his first public appearance as composer and pianist on 8 April 1805 at Vienna's Theater an der Wien. On the program were, among other pieces, the Variations op. 2 on the Minuet from the first finale of *Don Giovanni*. Before the recital, Constanze Mozart had expressed the hope that the audience might “discover traces of his father's talent” in the works of her youngest son (*Wiener Zeitung* of 16 March 1805, quoted from: Walter Hummel, *W. A. Mozarts Söhne*, Kassel etc., 1956, p. 24). Nowhere would this have been easier than in the Variations on that popular theme.

According to the programme of the recital at the Theater an der Wien, Mozart played a “Fantasie” before the Variations, thus an improvised or at least improvised-sounding lead-in. While this “Fantasie” was not included in the first edition, a comparison with his cadenza to the first movement of the Piano

Concerto K. 467 (contained in vol. II, HN 959) – most likely also performed at Mozart's Vienna debut – makes it clear that the multi-part chains of trills with additional upper and lower parts which are heard towards the end of the Variations were apparently already part and parcel of Mozart's pianistic repertoire.

The Variations op. 2 survive only in the form of the first edition advertised in the *Wiener Zeitung* of 28 August 1805. It was published by the Chemische Druckerei in Vienna, which had been founded in July 1803 by Aloys Senefelder, the inventor of lithography. Mozart's business partner, however, was most probably Sigmund Anton Steiner, who took over the Chemische Druckerei in October 1805 at the latest (see Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger*, 3 vols., Munich/Salzburg, 1979–83 [= *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags*, series 2, no. 19], here vol. 1, 1979, pp. 7 f., 22).

Variations op. 3

Written in 1805, the Variations op. 3 are based on the first of the two marches (the so-called Marche golcondoise) from the first act of Henri Montan Berton's opera *Aline, Reine de Golconde*, which was premiered in 1803. Mozart was again to use it as the basis for a variation cycle, this time for flageolet (a type of recorder) and piano, in 1812. In both cases he made slight alterations to the structure of his source. As in the Variations op. 2, Mozart showed little interest in orienting himself to his father's models in the op. 3. In this respect, he aligned himself with his later teacher Johann Nepomuk Hummel and Josepha Bessenig, née Aurnhammer, two prominent pupils of his father.

The Variations op. 3 were presumably published by the Chemische Druckerei in the same year they were written. The first edition bears a dedication to Baroness Josephine von Braun, to whom Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven and friend of the Mozart family Anton Eberl also dedicated works around 1800. The autograph is no longer extant.

Variations op. 6

Whereas the Variations op. 2 and 3 convey the impression that Mozart's foremost intent was to display his pianistic prowess, in opus 6 one finds the first use of decidedly contrapuntal techniques (Variation IV), anticipating his later variation cycles. In the Variations op. 6, written in 1806, Mozart also reacts to the contemporary fashion for works that assimilated genuine or alleged folk songs: the song “Katilisja vosy s gory” (approximately “The waggons rolled down the mountain”) is first traceable to Nikolai Lvov and Johann Gottfried Pratsch's Collection of Russian Folk Songs of 1790. Mozart may have selected the theme, which alternates between major and minor, with an eye to the work's dedicatee, an otherwise unidentified Russian officer named Burnakov.

In Mozart's personal work catalogue, the Variations op. 6 are dated 10 March 1806; they were presumably printed that same year by Vienna's Chemische Druckerei. No other manuscript sources have been transmitted besides the incipit in Mozart's work catalogue.

Variations op. 8

The turn to more pronounced contrapuntal activity effected in the Variations op. 6 is consolidated in the Variations op. 8 dated 14 March 1807. Mozart possibly owed the primary impulse to do so to Carl Philipp Emanuel Bach's Variations Wq 118/1, 7 and 9 (Wq = *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach 1714–1788*, ed. by Alfred Wotquenne, Leipzig, etc., 1905); the cycles Wq 118/7 and 9 were probably first published in July 1803, by Viennese publisher Johann Traeg. The *Folies d'Espagne*, on which the cycle Wq 118/9 is based, must have sounded just as exotic to early 19th-century audiences as the melancholic “Kak u nasheva shirokova dvora” (more or less “As on our big farm”, in German generally called “Was ist's, das ich lese” [What is it, that I am reading]) that Mozart chose for his Variations op. 8. It already appears in Grigori Nikolayevich Teplov's Collection of Various Songs,

published in 1759, which is probably the earliest collection of Russian folk songs transmitted with their melodies.

Mozart dedicated the Variations op. 8, which were advertised in the *Wiener Zeitung* on 14 May 1808, to the Russian Major General Alexey Petrovich Yermolov, who lived in Vienna and, in later years, had his son taught by Louis Spohr. Save for the incipit in Mozart's personal work catalogue, and the first edition, there are no further surviving sources.

Variations op. 18

Dated 14 September 1809, the Variations op. 18 inaugurate a series of altogether nine variation cycles for piano solo written between September and December 1809, but of which only the Variations op. 13, the Variations for piano three- and two-hands on a romance by Joseph-Dominique-Fabry Garat (FXWM VII:18), and the Variations op. 18 are extant. The higher opus number of the earlier cycle op. 18 is due to the fact that Mozart had published several older works by the time of its publication, and the opus number was assigned only when the work went off to print. According to Mozart's work catalogue, the Variations op. 18 are based on a Russian theme, but the melody in question has only been found under the title "slawische Volksweise" (Slavonic Folk Melody) in a single collection published around 1865.

The first edition of the Variations op. 18 was published by Ferdinand Artaria in Milan, where Mozart was sojourning in August and September 1820 during the concert tour that he had begun in late 1818. However, Mozart did not send the engraver's copy, which is lost today, to Artaria until three weeks after his departure from Milan. The dedicatee of the first edition was Countess Wilhelmine Bubna, who was among Mozart's patrons during his stay in Milan (see *Franz Xaver Wolfgang Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart Sohn]. Reisetagebuch 1819–1821*, ed. by Rudolph Angermüller, Bad Honnef, 1994, pp. 248 f., 251, 260).

Variations op. 13

In his work catalogue, Mozart designated the Variations op. 13, dated 20 December 1809, as "Var. über ein favorit Thema" (Variations on a favourite theme). It cannot be determined whether he used this formulation to refer to the general popularity of the theme – probably a work of his own hand – or to the circumstance that he had already used the melody as the basis for variations in the last movement of his Piano Quartet op. 1, dated 1804.

The Variations op. 13 conclude the series of nine variation cycles for piano solo written between September and December 1809, and were the first among these cycles which Mozart prepared for publication (neither an autograph nor an engraver's copy has survived). The first edition was probably published between September 1810 and April 1811, by the Chemische Druckerei in Vienna. It was not until 1820 that Mozart gave his assent to the publication of two further cycles from this series, the Variations op. 18 and the no longer extant Variations op. 20.

Variations op. 16

In Mozart's letter of 22 August 1812 from Lemberg to his publisher Gottfried Christoph Härtel in Leipzig, the composer refers to "Variations on the March of Coriolan, which I have just written and played in the recital I gave here on 18 July" (Rudolph Angermüller/Sibylle Dahms-Schneider, *Neue Briefkunde zu Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968/70, 1970, pp. 211–243, here on p. 220). The cycle op. 16, entered into Mozart's work catalogue under the date 10 July 1812 and released by Breitkopf & Härtel in time for the Easter fair of 1813, is supposed to have originally been written for the composer's personal use. Mozart borrowed the cycle's underlying melody from Giuseppe Nicolini's opera *Coriolano*, premiered in 1808. Similarly to the Variations op. 3, the Variations op. 16 are an example of Mozart's alteration of the structure of his source: he omitted the original da capo of mm. 1–8 following m. 16, and that of

mm. 1–16, along with that of mm. 1–8 (each time without repeats) following m. 24. The continuous alternation between major and minor modes contributes substantially to the feeling of cohesion within the overall cycle.

Lending weight to the assumption that Mozart composed the Variations op. 16 – which have been transmitted only through the first edition – chiefly for his own use is, beside the first performance given by the composer, the circumstance that the closing section of the cycle, which begins with Variation VI, is relatively lengthy (in spite of the omission of complete paraphrases of themes in the two final variations) and clearly the most technically demanding part of this cycle. There are for instance "mirror effects" intended to demonstrate the equality of the hands in an exemplary manner – an element that may be regarded as typical of Mozart's pianistic artistry. Here the left hand takes up material assigned previously to the right hand, and vice versa.

Variations op. 23

Whereas in op. 16 the constant alternation of major and minor sections ensures an inner cohesion within the variation cycle, in the Variations op. 23 the cyclical structure is made firmly explicit by the use, in ritornello fashion, of the two-measure unit that precedes not only the theme, but also the first four variations (sometimes in a slightly altered form). As in the earlier Variations op. 16, Mozart abandons the unifying element in the Variations op. 23, once again not until the two consecutive final variations. Contrary to the Variations op. 16, however, the structure of the thematic source is left untouched by the composer; it is the romance "À peine au sortir de l'enfance" from Étienne-Nicolas Méhul's opera *Joseph*, premiered in 1807, which was very popular in the first quarter of the 19th century, and on which Carl Maria von Weber, among others, also wrote variations (in his case, op. 28).

Mozart entered the Variations op. 23 into his work catalogue under the date 28 October 1816. They thus belong

among those pieces that were, in all likelihood, written for Josephine Baroni-Cavalcabò (1787–1860), his pupil, long-time friend and sole heiress, whose birthday was on 28 October. Nevertheless, Mozart dedicated the first edition to another pupil, Lady Matylda von Szymanowska, *née* Countess Poniatowska (on the mistaken identification of the dedicatee as the pianist and composer Maria Agata Szymanowska, *née* Wolowska, see Nottelmann, *Mozart Sohn*, vol. 1, pp. 181 f.).

After unsuccessfully offering the Variations op. 23 to his long-time publisher Gottfried Christoph Härtel on 22 May 1817, he sold them to Härtel's competitor Carl Friedrich Peters on 23 February 1820 along with the Sonata op. 19 and the Polonaises op. 22 (contained in vol. II of the present edition). Mozart found the first edition, published before September 1820, two months later in Basel, "in Herr Neukirch's music shop" (Angermüller, *Franz Xaver Wolfgang Mozart*, p. 268). On 20 December 1820 he informed Peters in Frankfurt: "In Basel, I took a copy of my Sonata [op. 19], of the *Var*[iations op. 23], and of the *Polonaises* [op. 22], at your expense, and shall send them to you shortly with the few printing errors marked in them" (Walter Hummel, *Unveröffentlichte Briefe von W. A. Mozart Sohn*, in: *Wiener Figaro*, vol. 30, no. 1 [March, 1962], pp. 1–7, here on p. 5). A corrected copy of the first edition is missing, however, as is the autograph itself.

In a review in the Weimar *Journal des Luxus und der Moden* dated September 1820, a critic wrote of the Variations op. 23: "Herr Mozart joins the ranks of the most excellent composers who have arranged the lovely romance from Méhul's Joseph into variations. He handles it here with a charming new feeling, and with such perceptiveness, taste and grace as to bring honour to his respected name. His five variations are written in a genuine pianoforte style, such as has been generally favoured since the time of his immortal father. He entices from the piano a delicate, heartfelt and pure effect, free of excess and empty glitter. The first variation is executed in a won-

derfully harmonious four-part texture, with effortless imitations and a pleasing flow of the parts, all the while limiting itself to eighth and sixteenth notes! The second makes felicitous use of brilliant 32nd-note runs to adorn and embellish the song. The third is a delicate, melodious Largetto. The fourth presents the theme in fiery agitation and the fifth joins in with merry brilliance and leads the work to a satisfying end with expressive warmth. Enough – the work is certain to be greeted with interest and will be placed among favourites in this genre. The execution demands freedom and dexterity" (vol. 35, 1820, p. 567).

Variations on a Waltz by Anton Diabelli FXWM VII:35

Mozart submitted two variations to Anton Diabelli's project of a "Vaterländischer Künstlerverein" (National Artist's Association), but Diabelli only included the first in his collection. His choice of this particular piece may have been prompted, among other things, by its focus on two characteristic aspects of Mozart's piano playing: the equality of the hands (exchange of parts and crossing of the hands), and the canonic voice-leading at the beginning of the second half. After a recital given by Mozart in Vienna on 2 May 1820, a critic noted: "His execution is cultured, his tone mellifluous, his dexterity identical in both hands" (*Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat*, vol. 4, no. 38, 10 May 1820, cols. 300–302, here col. 302).

Mozart probably wrote his Variations on the famous waltz – which has entered music history thanks to Ludwig van Beethoven's Variations op. 120 – during his stay in Vienna between July 1821 and October 1822. The engraver's copy of the first edition, which was advertised in the *Wiener Zeitung* on 10 June 1824, must have been the autograph (see the *Comments* at the end of this volume); it most likely made its way into the Vienna Court Library during Mozart's lifetime, and ascertainably by October 1844 at the latest.

Fantasy on a Russian Song and a Krakowiak FXWM VII:30

Mozart twice unsuccessfully offered this Fantasy to Gottfried Christoph Härtel for publication on 29 November 1815 and 22 May 1817. He titled it "Fantaisie fürs Forte[piano] über ein russisches und ein polnisches Thema" (Fantasy for Pianoforte on a Russian and a Polish theme; Angermüller/Dahms-Schneider, *Neue Brieffunde*, pp. 221–223). He did not enter the work into his autograph work catalogue, but played it in public several times on the concert tour that he embarked upon in late 1818: between June 1819 and May 1820 performances can be confirmed in Warsaw, Kalinigrad, Copenhagen, Berlin, Leipzig, Prague and Vienna. On the occasion of the Berlin concert on 1 February 1820, Mozart noted in his travel diary that he had "reworked the Variations", which is how he referred to the Fantasy there (Angermüller, *Franz Xaver Wolfgang Mozart*, p. 164; on the false identification of the Fantasy see Nottelmann, *Mozart Sohn*, vol. 1, p. 205). This allows an approximate dating at least for the deletion between mm. 30 and 33 (see below). He revised the work again between June and July 1820, arranging it this time as a variation cycle for piano and orchestra.

From Mozart's letters to Härtel, it emerges indirectly that the Fantasy is based primarily on a Russian song and a Polish dance, or, more precisely, a *krakowiak*. The song "Tchem tebya ya ogortshila" (in German generally called "Womit hab' ich dich erzürnet" [How have I angered you]) serves as the theme of the central variation cycle. It is found, among other places, in Michail Tchulkov's collection of Russian songs published between 1770 and 1774, and enjoyed great popularity into the 20th century. The ensuing Capriccio derives from a *krakowiak* that, to this day, is traceable only in an edition published in 1843 (see Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio, *Slawische Balalaika*, Leipzig, 1843, pp. 345 f. as well as *A. W. von Zuccalmaglio. Klingende Balalaika. Russische und polnische Volkslieder*

(1832–1840), ed. by Else Yeo, Cologne, 1996, p. 58).

Strictly speaking, however, the Russian song and the *krakowiak* represent only two themes of the Fantasy, for the Introduction, which in its turn can be interpreted as a fantasy-like variation cycle on an unknown theme, generously quotes from the closing movement of the Piano Concerto K. 482; the quoted material is found in the original version of mm. 30–33 (the deleted measures are printed in the *Comments*). It is possible that this quotation was ultimately responsible for the deletion of the corresponding section, since Mozart had already included the passage in question (from K. 482) in the middle movement of his Sonata for Piano and Violin op. 19 which, just like the Fantasy, was regularly featured in the concerts Mozart gave on his tour. In its original form the Fantasy can thus be seen not only as a tribute paid to the Polish and Russian population of Mozart's adopted home of many years, Galicia, but also as a son's tribute to a work by his father.

Sonata op. 10

The earliest report about Mozart's compositional activity is in a letter of 13 January 1803 from Constanze Mozart to the Offenbach publisher Johann Anton André. She writes that the 11-year-old "composes little sonatas and variations for my feast days" (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, ed. by Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch/Joseph Heinz Eibl, Kassel etc., 1962–1975, vol. 4, p. 430). Mozart's engagement with sonata form thus dates from the beginning of his attempts at composition; it is, however, less well documented than his essays with the variation form, which also date from this time.

Typical for the outer movements of the sonata cycles op. 1 (Piano Quartet in g minor), op. 7 (Violin Sonata in B♭ major), op. 10 (Piano Sonata in G major) and op. 19 (Sonatas for Violin or Violoncello in E major) is Mozart's orientation towards a harmonic-thematic concept that is much more typical of

the "Mannheim School" than of his father's works: the return of the main key after the development section is coupled not with the first, but with the second theme, and the first theme returns, if at all, as a short quote towards the end of the movement.

Dated 30 July 1807, Mozart's Sonata op. 10 differs from comparable works by his father not only in compositional details but also in its four-movement form: rather, the ambitious cyclical design, with expansive outer movements, a fantasy-like slow movement and a Minuet and Trio, strongly recalls the sonatas written by Ludwig van Beethoven during his middle creative period. By proceeding thusly, Franz Xaver Wolfgang Mozart did not always do justice to the claim of many of his contemporaries that he was on his way to becoming a worthy successor to his father. For example, a critic of the Sonata warned in October 1808 "that music lovers must considerably lower their expectations with respect to Herr Mozart if they do not want to become disillusioned and subsequently bring his status down too low" (*Allgemeine musikalische Zeitung*, vol. 10, no. 4, 26 October 1808, cols. 54–58, here col. 55). One reason for possible reservations is found a few lines later: "The son of a most meritorious and famous man must often put up a fierce struggle against the merits and fame of his father, particularly when he has chosen the same field of activity [...]; indeed, many even expect that he should distinguish himself in the same manner, if not pick up where the other left off" (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 26 October 1808, cols. 55 f.).

Mozart did not seem intent on following directly in his father's footsteps, however. In contrast to the anonymous reviewer, he held the Sonata op. 10 in high esteem and for the first time decided to seek publication outside of Vienna: the first edition was published by Johann Anton André in Offenbach. Manuscript sources are not extant. The dedicatee was Antoine-François Andréossy, who was elevated to the rank of Count in 1808 and in 1806 had come to Vienna as France's authorised representative

to assist in the implementation of the Peace Treaty of Pressburg. He was regarded as a great music lover.

Variations for Three and Two Hands FXWM VII:18

Written in 1810, the Variations on a romance for voice and piano by Joseph-Dominique-Fabry Garat are Mozart's only surviving contribution to the genre of three-hand piano music, which enjoyed a certain popularity at the end of the 18th and beginning of the 19th centuries. The impulse for the composition came from an unidentified Prince Golitsyn, who passed off Garat's romance as his own work. Mozart took the piano accompaniment of the romance as the basis for two variations, in which a newly-composed one-voice Primo part varies the original vocal part.

Since Mozart's autograph is a fair copy prepared for archival purposes and several inaccuracies suggest a lack of concentration during the transcription, it can be assumed that the variations were initially improvised; they would thus be illustrative of his extemporaneous playing. Indeed, the second variation particularly stands out for its accumulation of various figurations, which distinguishes it from the variations in Mozart's earlier variation cycles, where only one type of figure is generally placed in the forefront. The third variation is conceived only for piano two-hands. Mozart changes from four-four to three-four time here, and recasts the theme as a polonaise. This finale, which also has something of the character of an appendix, may not have existed before the work was written down in fair copy.

The editor and publisher warmly thank the libraries and institutions mentioned in the *Comments* for kindly putting the source material at their disposal.

Trier, spring 2011
Karsten Nottelmann

Préface

Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844), connu de son vivant sous le nom de «W. A. Mozart fils», fit l'apprentissage du piano peut-être dès 1795 avec Franz Xaver Duschek à Prague, au plus tard cependant à partir de 1798 avec Johann Andreas Streicher à Vienne. Il prit en outre des leçons de composition avec Sigismund Neukomm et Johann Georg Vogler. Après ses débuts officiels de pianiste et compositeur le 8 avril 1805, le benjamin de Mozart se perfectionna en piano avec Johann Nepomuk Hummel et prit des leçons de théorie musicale avec Johann Georg Albrechtsberger et Antonio Salieri. Il quitta Vienne, sa ville natale, en 1808, pour la Galicie, laquelle appartenait à l'Empire des Habsbourg depuis le premier partage de la Pologne (aujourd'hui la région est à cheval entre la Pologne et l'Ukraine). Il fut d'abord employé en province galicienne chez deux aristocrates polonais comme professeur de piano, puis, en 1813, il s'installa dans la capitale régionale Lemberg (aujourd'hui Lviv). Il y resta jusqu'en 1838 – hormis une interruption, à partir de 1818, de plusieurs années pour une grande tournée de concerts suivie d'un séjour à Vienne et d'une série de voyages plus courts –, se consacra de façon plus intensive à l'enseignement et dirigea entre 1826 et 1829 le Cäcilien-Verein, un chœur d'amateurs qu'il avait lui-même fondé. Il passa ses dernières années à Vienne où il se produisit de nouveau plus souvent comme pianiste.

Contrairement à son père, Mozart n'apprit jamais à jouer un deuxième instrument. Ceci explique probablement pourquoi il composa presque exclusivement pour le piano et pour la voix. De 1802 date, outre une *lied*, une première pièce pour piano qui nous est parvenue, un Rondo en Fa majeur (FXWM VII:1) qui s'appuie sur une esquisse de son père (FXWM renvoie au catalogue des œuvres de F. X. W. Mozart figurant dans: Karsten Nottelmann, *W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des*

Vaters, 2 vols., Cassel, etc., 2009. Ce Rondo est paru dans le cadre de la présente édition de l'intégrale des œuvres pour piano dans le vol. II, HN 959). Trois ans plus tard furent publiées ses premières œuvres: le Rondeau op. 4 (également dans le vol. II) et le Quintette avec piano op. 1. Jusqu'en 1843, Mozart publia en tout trente œuvres ou recueils avec numéro d'opus. À signaler qu'il semble avoir composé de moins en moins durant son deuxième séjour à Lemberg, entre 1822 et 1838; l'ensemble des sources étant incomplet, on ne peut cependant pas tirer de conclusion définitive à cet égard.

La présente édition en deux volumes renferme l'intégrale des œuvres de Mozart pour piano à deux et à trois mains qui nous sont parvenues, y compris les cadences à son nom destinées aux concertos pour piano de son père. Par souci de clarté, nous avons regroupé les œuvres par genre et, pour chaque genre, les avons classées par ordre chronologique (pour plus de détails sur les compositions de Mozart, en particulier sur celles mentionnées ici, voir l'ouvrage cité plus haut).

De nombreuses pages ayant vu le jour entre 1802 et 1841, peut-être même jusqu'en 1842, paraissent ici pour la première fois. Avec les œuvres publiées du vivant de leur auteur, elles donnent une image complète du compositeur et pianiste Franz Xaver Wolfgang Mozart.

Variations op. 2

Lors de son premier concert public en tant que pianiste et compositeur, le 8 avril 1805, au Theater an der Wien, Mozart joua notamment les Variations op. 2 sur le Menuet du premier Finale de *Don Giovanni*. Avant le concert, Constanze Mozart avait exprimé l'espoir que le public puisse «découvrir des traces du talent de son père» dans les compositions de son fils cadet (*Wiener Zeitung* du 16 mars 1805, cité d'après Walter Hummel, *W. A. Mozarts Söhne*, Cassel, etc., 1956, p. 24). Des variations sur ce thème favori étaient certainement le mieux à même de combler cet espoir.

Si l'on en croit le programme de ce récital, Mozart fit précéder les Varia-

tions d'une «Fantaisie», autrement dit une entrée en matière improvisée ou en tout cas donnant l'impression d'une improvisation. Cette «Fantaisie» ne fut pas incluse dans la première édition de l'opus 2, mais une comparaison entre les Variations et la cadence du premier mouvement du Concerto pour piano K. 467 (vol. II, HN 959), que Mozart a très probablement jouée lors de ses débuts viennois, montre clairement que les chaînes de trilles avec parties inférieure et supérieure supplémentaires, qui apparaissent à la fin des Variations, étaient une composante de son style pianistique à l'époque.

Les Variations op. 2 ne nous sont parvenues que dans la première édition annoncée le 28 août 1805 dans la *Wiener Zeitung*. Cette édition parut à Vienne, à la Chemische Druckerei qu'avait fondée Aloys Senefelder, l'inventeur de la lithographie, en juillet 1803. Mais c'est plutôt avec Sigmund Anton Steiner, qui prit les rênes de la Chemische Druckerei au plus tard en octobre 1805, que Mozart eut affaire (cf. Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger*, 3 vol., Munich/Salzburg, 1979–1983 [= *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags*, 2^e série, numéro 19], ici vol. 1, 1979, pp. 7 s. et 22).

Variations op. 3

Les Variations op. 3 de 1805 sont fondées sur la première des deux marches (intitulée «Marche golconde») du premier acte de l'opéra *Aline, Reine de Golconde*, de Henri Montan Berton, dont la première avait eu lieu en 1803. Mozart fit de cette marche une deuxième série de variations en 1812, cette fois-ci pour flageolet (sorte de flûte à bec) et piano. Dans les deux cas, il modifia légèrement la structure de l'original. Comme dans les Variations op. 2, Mozart n'a pas pris ici modèle sur une œuvre de son père. À cet égard, il n'est pas différent de son futur professeur Johann Nepomuk Hummel et Josepha Bessenig, née Aurnhammer, deux éminents élèves de son père.

Les Variations op. 3 furent probablement publiées l'année de leur composi-

tion par la Chemische Druckerei. La première édition est dédiée à la baronne Josephine von Braun, qui fut aussi la dédicataire, autour de 1800, d'œuvres de Haydn, Beethoven et Anton Eberl, un ami de la famille Mozart. L'autographe de l'œuvre est perdu.

Variations op. 6

Si on peut avoir l'impression, dans les Variations op. 2 et op. 3, que Mozart a avant tout cherché à mettre en évidence ses talents de pianiste, dans l'opus 6 (1806) il fait pour la première fois un usage délibéré du contrepoint (Variation IV), anticipant ses futurs cycles de variations. En outre, il cède à cette habitude à la mode de traiter dans ses œuvres des chants populaires, authentiques ou non, et jette son dévolu sur la chanson «*Katilisja vosy s gory*» («Les voitures dévalèrent la montagne»), dont on retrouve la première trace en 1790 dans le «Recueil de chants populaires russes» de Nikolai Lvov et Johann Gottfried Pratsch. C'est sans doute en pensant au dédicataire, un officier russe du nom de Bournakov dont on ne sait rien de plus, qu'il a choisi cette chanson balançant entre le majeur et le mineur.

Dans le catalogue qu'il tenait de ses œuvres, Mozart data les Variations op. 6 du 10 mars 1806; probablement parurent-elles aussi la même année à la Chemische Druckerei. En dehors de l'incipit qui figure dans ce catalogue, aucune source manuscrite ne nous est parvenue.

Variations op. 8

L'usage renforcé du contrepoint qui avait marqué les Variations op. 6 se manifeste également dans les Variations op. 8, datées du 14 mars 1807. Mozart a peut-être trouvé ici son inspiration dans les Variations Wq 118/1, 7 et 9 de Carl Philipp Emanuel Bach (Wq renvoie au *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach [1714–1788]* éd. par Alfred Wotquenne, Leipzig 1905), les Variations Wq 118/7 et 9 étant probablement parues en juillet 1803 chez l'éditeur viennois Johann Traeg. Le public du XIX^e siècle a dû trouver les *Folies d'Espagne*, thème

des Variations Wq 118/9, aussi exotiques que le mélancolique «*Kak u naschewa schirokova dwora*» («Comme à notre grande ferme») que Mozart choisit pour ses Variations op. 8. Ce thème figure déjà dans le «Recueil de chants divers» de Grigory Nikolaïevitch Teplov, paru en 1759, probablement la plus ancienne collection de chants populaires russes existante.

Mozart dédia ses Variations op. 8, qui avaient été annoncées dans la *Wiener Zeitung* du 14 mai 1808, au général russe établi à Vienne Alexei Petrovitch Iermolov, qui demanda plus tard à Louis Spohr de donner des leçons à son fils. Les seules sources qui nous sont parvenues sont l'incipit autographe du compositeur dans le catalogue de ses œuvres et la première édition.

Variations op. 18

Les Variations op. 18 datées du 14 septembre 1809 ouvrent une série de neuf cycles de variations pour piano ayant vu le jour entre septembre et décembre 1809, dont hormis l'opus 18, seuls l'opus 13 et les Variations pour piano à deux et à trois mains sur une Romance de Joseph-Dominique-Fabry Garat nous sont parvenus (FXWM VII:18). Le numéro d'opus relativement élevé du cycle op. 18 s'explique par le fait qu'au moment de la publication, Mozart avait déjà fait paraître plusieurs œuvres postérieures et que le numéro d'opus ne fut attribué qu'au moment de la mise sous presse. D'après le catalogue de Mozart, le thème des Variations op. 18 est d'origine russe, mais on ne l'a pour l'instant retrouvé que dans un recueil paru vers 1865 où il figure sous le titre de «Mélodie populaire slave».

La première édition des Variations op. 18 parut chez Ferdinand Artaria, à Milan, où Mozart séjourna en août et septembre 1820 dans le cadre de la tournée de concerts qu'il avait débutée fin 1818. Le compositeur ne fit parvenir à Artaria la copie à graver – aujourd'hui perdue – que trois semaines après avoir quitté Milan. La dédicataire de la première édition était la comtesse Wilhelmine Bubna, qui comptait parmi les bienfaiteurs dont profita Mozart pen-

dant son séjour à Milan (cf. *Franz Xaver Wolfgang Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart Sohn]. Reisetagebuch 1819–1821*, éd. par Rudolph Angermüller, Bad Honnef, 1994, pp. 248 s., 251 et 260).

Variations op. 13

Dans son catalogue, Mozart qualifia ses Variations op. 13, datées du 20 décembre 1809, de «Var. über ein favorit Thema» (variations sur un thème favori). Cette formulation signifie-t-elle que le thème en question – probablement de sa plume – avait les faveurs du public ou renvoie-t-elle au fait qu'il l'avait déjà utilisé dans le dernier mouvement de son Quatuor avec piano op. 1, daté de 1804, où il faisait l'objet d'une série de variations? La question reste ouverte.

Les Variations op. 13 referment la série des neuf cycles de variations pour piano ayant vu le jour entre septembre et décembre 1809 et furent les premières de la série que le compositeur donna à imprimer (ni l'autographe ni une copie à graver ne nous sont parvenus). La première édition parut probablement entre septembre 1810 et avril 1811 à la Chemische Druckerei de Vienne. Ce n'est que vers 1820 que Mozart fit publier deux autres cycles de cette série, l'opus 18 et l'opus 20, aujourd'hui perdu.

Variations op. 16

Dans une lettre du 22 août 1812 que Mozart adressa de Lemberg à son éditeur leipzigois Gottfried Christoph Härtel, il mentionna des «Variations sur la marche de Coriolan que je viens de composer et que j'ai jouées ici en concert le 18 juillet» (Rudolph Angermüller/Sibylle Dahms-Schneider, *Neue Briefe zu Mozart*, dans: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, 1970, pp. 211–243, ici p. 220). Il semble donc que ces variations, datées du 10 juillet 1812 dans le catalogue de Mozart et parues chez Breitkopf & Härtel, pour la foire de Pâques 1813, sous le numéro d'opus 16, aient été à l'origine écrites pour son usage personnel. Le compositeur avait choisi comme thème la marche de l'opéra *Coriolano* de Giuseppe Nicolini dont

la première avait eu lieu en 1808. Comme dans les Variations op. 3, il changea ici la structure de l'original, renonçant à la reprise des mes. 1–8 après la mes. 16 et à celle des mes. 1–16 puis 1–8 (chaque fois sans reprises) après la mes. 24. L'alternance perpétuelle entre le majeur et le mineur contribue de façon décisive à l'unité du cycle.

L'hypothèse selon laquelle Mozart aurait composé les Variations op. 16 – qui ne nous sont parvenues qu'à travers la première édition – principalement pour un usage personnel est étayée non seulement par le fait que le compositeur lui-même donna l'œuvre en première audition, mais aussi parce que la dernière partie commençant à la Variation VI est relativement vaste (bien que les deux dernières variations ne paraphrasent pas le thème intégralement) et difficile techniquement (elle représente la partie la plus ardue du cycle): on trouve notamment une écriture en miroir – la main gauche reprend le matériau que vient de jouer la main droite et inversement – qui, de façon exemplaire, traite les deux mains d'égale manière et que l'on peut considérer comme typique du style pianistique du compositeur.

Variations op. 23

Tandis que, dans l'opus 16, c'est l'alternance perpétuelle entre des passages en majeur et des passages en mineur qui garantit le cohérence de l'ensemble, dans les Variations op. 23, c'est une sorte de ritournelle de deux mesures – laquelle précède non seulement le thème mais aussi les quatre premières variations (dans une forme ici et là légèrement altérée) – qui sert à affermir la structure cyclique de l'œuvre. Comme dans les Variations op. 16, Mozart n'abandonne ici l'élément unitaire que dans les deux dernières variations enchaînées l'une à l'autre. Mais contrairement à l'opus 16, il ne touche pas à la structure du thème, lequel est en l'occurrence la romance «À peine au sortir de l'enfance» de l'opéra *Joseph* d'Étienne-Nicolas Méhul, créé en 1807. Cette romance fut très populaire durant le premier quart du XIX^e siècle et donna

lieu à plusieurs œuvres, notamment aux Variations op. 28 de Weber.

Mozart inscrivit dans son catalogue les Variations op. 23 à la date du 28 octobre 1816. Elles font ainsi partie de ces œuvres très probablement destinées à son élève, amie de longue date, et future légataire universelle Josephine Baroni-Cavalcabò (1787–1860) dont l'anniversaire tombait le 28 octobre. Cependant, le compositeur dédia la première édition à une autre élève, Matylda Edle von Szymanowska, née comtesse Poniatowska (au sujet de la confusion de la dédicataire avec la pianiste et compositrice Maria Agata Szymanowska, née Wołowska, voir Nottelmann, *Mozart Sohn*, vol. 1, pp. 181 s.).

Après avoir offert le 22 mai 1817, sans succès, ses Variations op. 23 à son éditeur de longue date Gottfried Christoph Härtel, Mozart les vendit le 23 février 1820 avec la Sonate op. 19 et les Polonaises op. 22 (qui figurent dans le vol. II de la présente édition) au concurrent de Härtel: Carl Friedrich Peters. Le compositeur trouva la première édition, parue avant septembre 1820, deux mois plus tard à Bâle, «dans le magasin de musique de M. Neukirch» (Angermüller, *Franz Xaver Wolfgang Mozart*, p. 268), et le 20 décembre 1820 il annonçait à Peters, depuis Francfort: «J'ai acheté à Bâle, à vos frais, un *exemplaire* de ma *Sonate* [op. 19], *Var[iations]* op. 23], et *Polonaises* [op. 22] où j'ai corrigé les quelques fautes d'impression; je vais vous le faire parvenir prochainement» (Walter Hummel, *Unveröffentlichte Briefe von W. A. Mozart Sohn*, dans: *Wiener Figaro*, 30^e année, cahier 1 [mars 1962], pp. 1–7, ici p. 5). Nous ne possédons malheureusement pas plus d'exemplaire corrigé de la première édition que d'autographe.

Dans un compte rendu daté de septembre 1820 et paru dans le *Journal des Luxus und der Moden* de Weimar, on peut lire à propos des Variations op. 23: «M. Mozart emboîte le pas à tous ces compositeurs talentueux qui ont écrit des variations sur la belle romance de Joseph de Méhul, traitant celle-ci avec un charme nouveau et avec toute la perspicacité, le goût et la grâce suscepti-

bles de faire honneur à son nom vénéré. Ses cinq variations sont écrites dans le véritable style de pianoforte, comme on aime à le jouer depuis l'époque de son immortel père pour en tirer, sans tension excessive ni lueur vide, un effet tendre, intime et pur. Que la première variation, limitée à des croches et des doubles croches, est jouée avec une belle harmonie des quatre voix, des imitations sans contraintes et une conduite charmante des parties! La deuxième emprunte les voies brillantes des triples croches pour habiller et orner le chant – très réussi. La troisième est un *Larghetto* tendre et mélodieux. La quatrième présente le thème avec fougue et vivacité, et la cinquième lui emboîte le pas avec un bel éclat et joyeusement, menant l'ensemble, avec chaleur dans l'expression, jusqu'à une parfaite conclusion. Assez! On accueillera cette composition certainement avec intérêt et la comptera parmi les préférées du genre. L'exécution requiert liberté et adresse» (35^e année, 1820, p. 567).

Variations sur une valse d'Anton Diabelli FXWM VII:35

Mozart écrivit deux variations pour le projet «Vaterländischer Künstlerverein» d'Anton Diabelli. Celui-ci ne retint que la première des deux, mais s'il le fit, c'est sans doute dû, entre autres, à deux aspects caractéristiques du jeu de Mozart qu'elle cristallise: d'une part, le traitement égal des deux mains (échange des parties et croisements de mains), d'autre part, la conduite canonique des parties au début de la deuxième moitié de la pièce. Un critique rapporta ces propos à l'issue d'un concert que donna Mozart le 2 mai 1820 à Vienne: «Son jeu est cultivé, sa sonorité chantante, sa virtuosité égale aux deux mains» (*Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat*, 4^e année, n^o 38, 10 mai 1820, cols. 300–302, ici col. 302).

C'est probablement durant le séjour qu'il fit à Vienne entre juillet 1821 et octobre 1822 que Mozart composa ses Variations sur cette valse entrée dans

l'histoire grâce aux Variations op. 120 de Beethoven. La première édition, annoncée dans la *Wiener Zeitung* du 10 juin 1824, a sans doute été établie à partir de l'autographe (voir à ce sujet les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de ce volume), lequel était conservé très certainement déjà du vivant du compositeur, en tout cas avec certitude à partir d'octobre 1844, à la Hofbibliothek de Vienne.

Fantaisie sur une chanson russe et un krakowiak FXWM VII:30

Mozart proposa cette Fantaisie à deux reprises (le 29 novembre 1815 et le 22 mai 1817), sans succès, à l'éditeur Gottfried Christoph Härtel. Il l'intitula «Fantaisie fürs Fortep[iano] über ein russisches und ein polnisches Thema» (Fantaisie pour le pianoforte sur un thème russe et un thème polonais; Angermüller/Dahms-Schneider, *Neue Brief-funde*, pp. 221–223). S'il n'inscrivit pas cette œuvre dans son catalogue, il la joua à plusieurs reprises en public lors de la tournée qu'il commença fin 1818: nous en avons la trace dans des concerts qui eurent lieu entre juin 1819 et mai 1820 à Varsovie, Königsberg, Copenhague, Berlin, Leipzig, Prague et Vienne. Au moment du concert berlinois du 1^{er} février 1820, le compositeur nota dans son journal de voyage qu'il avait «remanié» les «Var[iations]» – c'est ainsi qu'il appelait là-bas la Fantaisie (Angermüller, *Franz Xaver Wolfgang Mozart*, p. 164; au sujet de l'erreur d'identification de la Fantaisie voir Nottelmann, *Mozart Sohn*, vol. 1, p. 205). Cette remarque permet de dater approximativement la coupure faite entre les mes. 30 et 33 (voir plus bas). Il remit à nouveau son œuvre sur le métier de juin à juillet 1820, cette fois-ci pour en faire une série de variations pour piano et orchestre.

Comme il ressort indirectement de lettres de Mozart à Härtel, la Fantaisie puise sa substance première dans un chant russe et une danse polonaise, plus précisément un krakowiak. Le chant «Tschem tebja ja ogortschila» («Comment t'ai-je mis en colère») sert de thème au cycle de variations central. On le

trouve notamment dans le recueil de chants russes de Mikhaïl Tchoukov paru entre 1770 et 1774 et il fut fort prisé jusqu'au début du XX^e siècle. Le Capriccio qui suit développe un krakowiak que l'on n'a retrouvé jusqu'ici que dans une édition parue en 1843 (cf. Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio, *Slawische Balalaika*, Leipzig, 1843, pp. 345 s., ainsi que *A. W. von Zuccalmaglio. Klingende Balalaika. Russische und polnische Volkslieder (1832–1840)*, éd. par Else Yeo, Cologne, 1996, p. 58).

Strictement parlant, le chant russe et la danse polonaise ne sont que deux des thèmes de la Fantaisie, car l'Introduction, que l'on peut interpréter elle-même comme un cycle de variations de type fantaisie sur un thème inconnu, cite dans la version originale des mes. 30–33 (les mesures coupées sont redonnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*) le finale du Concerto pour piano K. 482. Il est probable que cette citation fut la raison de la coupure en question, car Mozart avait déjà cité ce passage du Concerto K. 482 dans le mouvement médian de sa Sonate pour violon et piano op. 19, et comme la Fantaisie, la Sonate faisait partie du répertoire qu'il emmenait en tournée. Dans sa forme originale, la Fantaisie renvoie ainsi non seulement aux populations polonaises et russes de sa patrie d'élection, la Galicie, mais aussi à l'œuvre de son père.

Sonate op. 10

Le témoignage le plus ancien sur l'activité de compositeur de Mozart se trouve dans une lettre de sa mère Constanze, datée du 13 janvier 1803, à l'éditeur Johann Anton André d'Offenbach. Le garçon de 11 ans «me compose des petites sonates et variations pour mes jours de fête», y lit-on (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, éd. par Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch/Joseph Heinz Eibl, Cassel, etc., 1962–1975, vol. 4, p. 430). Mozart s'est donc attaqué au genre de la sonate dès ses premiers pas de compositeur. On est cependant moins bien renseigné sur son activité dans ce genre que sur celle, simultanée, dans celui de la variation.

De façon typique, Mozart suit dans les mouvements extrêmes des œuvres suivantes, de forme sonate – le Quatuor avec piano en sol mineur op. 1, la Sonate pour violon et piano en Sib majeur op. 7, la Sonate pour piano en Sol majeur op. 10 et la Sonate pour violon ou violoncelle et piano en Mi majeur op. 19 – une conception harmonique et thématique caractéristique non pas du style de son père, mais de celui de «l'École de Mannheim»: le retour de la tonalité principale après le développement ne se fait pas avec le premier, mais avec le deuxième thème, et le premier thème revient tout au plus vers la fin du mouvement sous forme de brève citation.

C'est d'ailleurs non seulement par des détails de technique compositionnelle, mais aussi par son plan en quatre mouvements que la Sonate op. 10, datée du 30 juillet 1807, prend ses distances avec les sonates de son père: sa structure cyclique ambitieuse, avec de vastes mouvements extrêmes, un mouvement lent de type fantaisie, ainsi qu'un menuet avec trio, renvoie bien plus aux sonates de Beethoven de la période médiane. Mozart n'a pourtant pas toujours réussi de cette façon à être à la hauteur de l'ambition qu'il avait, formulée par de nombreux contemporains, de devenir un digne successeur de son père. Un critique qui avait rendu compte de la Sonate mettait ainsi en garde, en octobre 1808, «les amateurs de musique qui devraient considérablement réduire les attentes qu'ils ont à l'égard de M. Mozart s'ils ne veulent pas être déçus et se voir obligés de déprécier leur jugement profondément» (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 10^e année, n^o 4, 26 octobre 1808, cols. 54–58, ici col. 55). On trouve quelques lignes plus loin une raison qui explique ces réserves: «Le fils d'un homme émérite et très célèbre subit généralement le poids des mérites et de la célébrité de son père, surtout s'il a choisi le même terrain d'activité [...]; nombreux sont ceux qui attendent qu'il se distingue de la même manière, voire même qu'il reprenne le flambeau là où son père l'a laissé» (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 26 octobre 1808, cols. 55 s.).

Cependant, Mozart ne semble pas du tout avoir eu l'intention de suivre pas à pas les traces de son père. Contrairement au critique, dont le nom n'est pas mentionné, il tenait sa Sonate op. 10 en forte estime et pour la première fois décida de publier une œuvre ailleurs qu'à Vienne: la première édition parut à Offenbach chez Johann Anton André. Aucune source manuscrite n'a été conservée. Le dédicataire était Antoine-François Andréossi, élevé à la dignité de comte en 1808, qui avait été envoyé par la France à Vienne en 1806 pour veiller à la mise en œuvre des termes du traité de Presbourg et qui passait pour un grand amateur de musique.

**Variations à deux et trois mains
FXWM VII:18**

Les Variations sur une romance pour chant et piano de Joseph-Dominique-Fabry Garat, qui virent le jour en jan-

vier 1810, représentent la seule contribution conservée de Mozart au genre de la musique pour piano à trois mains, assez en vogue au tournant du XIX^e siècle. Elles furent suscitées par un prince Golitsine non identifié, qui fit passer la romance de Garat pour une composition de sa plume. Mozart prit comme base l'accompagnement de piano de la romance, écrivant deux variations où une nouvelle partie supérieure à une voix varie la partie vocale d'origine.

L'autographe de Mozart se présentant comme une mise au propre destinée à être archivée et renfermant plusieurs imprécisions dues probablement à un manque de concentration au moment de l'écriture, on peut supposer que ces Variations furent tout d'abord improvisées. On aurait ainsi un exemple de sa façon d'improviser. De fait, la deuxième variation, surtout, se distingue par une accumulation de figures pianistiques divers,

ce qui la différencie des variations que renferment les cycles plus tardifs, lesquelles ne mettent en général qu'une seule figure sur le devant de la scène. La troisième variation n'est plus destinée qu'au piano à deux mains, on passe d'une mesure à quatre temps à une mesure à trois temps et le thème prend les atours d'une polonaise. Cette dernière variation, qui fait office de finale, ne fut probablement rajoutée qu'au moment de la mise au propre de l'œuvre.

Nous aimerions remercier ici les bibliothèques et autres institutions mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir aimablement mis à notre disposition les diverses sources.

Trèves, printemps 2011
Karsten Nottelmann

FRANZ XAVER MOZART

Sämtliche Klavierwerke Band II / Complete Piano Works Volume II:
HN 959