

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 W. A. 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 Lwiv). 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: das an einen väterlichen Entwurf anknüpfende 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 vorliegenden Band enthalten). Drei Jahre später erschienen mit dem *Rondeau* op. 4 (ebenfalls im vorliegenden Band 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 Kadenzen 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.

I Polonaisen

Polonaises mélancoliques op. 17 und 22

Zu Mozarts Lebzeiten gehörten die *Polonaises mélancoliques* op. 17 und 22 zweifellos zu seinen populärsten Werken: Von der zwischen Dezember 1815 und Mai 1816 bei Breitkopf & Härtel veröffentlichten Erstausgabe der Polonaisen op. 17 erschien vor 1819 eine Neuauflage im gleichen Verlag. Die 1820 von Carl Friedrich Peters verlegten Polonaisen op. 22 wiederum kamen um 1823 als Nachstich bei seinem Pariser Konkurrenten Simon Richault heraus, und etwa zur gleichen Zeit er-

schien die Polonaise op. 22 Nr. 1 in einer musikalischen Monatsschrift in Kopenhagen.

Den Anstoß zur Komposition der ersten beiden *Polonaises mélancoliques* gab offenbar Mozarts Schülerin Julia Gräfin Skarbek, für die – einer Notiz im Autograph zufolge – im April 1812 in Sarki die Polonaise op. 17 Nr. 1 entstand; da Mozart sich bereits seit September 1811 in der südöstlich von Lemberg gelegenen Ortschaft aufhielt, könnte allerdings schon die im November 1811 in Sarki entstandene Polonaise op. 17 Nr. 3 für Julia Gräfin Skarbek bestimmt gewesen sein. Bis März 1814 lagen die restlichen vier der sechs Polonaisen op. 17 vor, von denen die letzten drei in Lemberg entstanden.

Unmittelbar nach ihrer Vollendung sandte Mozart sein Opus 17 an Gottfried Christoph Härtel, der dem Komponisten mit Schreiben vom 18. Mai 1814 vierzig Freixemplare sowie ein einjähriges exklusives Verkaufsrecht für Lemberg zusicherte – auf ein Honorar verzichtete Mozart. Dass ausgerechnet dieser Handel das Ende seiner seit 1808 bestehenden Geschäftsbeziehung mit Härtel einläuten würde, wäre ihm wohl kaum eingefallen. Nachdem er aber über ein Jahr nach Vertragsabschluss noch immer kein gedrucktes Exemplar der Polonaisen erhalten hatte, beklagte er sich am 29. November 1815 bei Härtel darüber, dass er „die häufigen Nachfrager, die meine Pol melanco zu besitzen wünschen, zur Geduld verweisen“ müsse (Rudolph Angermüller/Sibylle Dahms-Schneider, *Neue Briefkunde zu Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968/70, Salzburg 1970, S. 221). Zugleich bot er seinem Verleger neue Werke an, die Härtel zwar lobte, aber nicht in Verlag nahm. Neun Monate später war die Erstausgabe der Polonaisen op. 17 dann endlich in Lemberg erhältlich, allerdings nicht nur beim Autor, sondern auch im örtlichen Musikalienhandel, wodurch Mozart sein Vorverkaufsrecht verletzt sah. Noch im Mai 1817 wartete er auf die restlichen der ihm zugesicherten Freixemplare und bot Härtel ein weiteres Mal neue Kompositionen an – vergeblich: Die Polonaisen op. 17 waren Mozarts letzte

Werke, die bei Breitkopf & Härtel erschienen.

Unter den Kompositionen, die Mozart Härtel im Mai 1817 anbot, befanden sich auch „noch 3 bis 4 Polonaises mélancoliques“ (Angermüller/Dahms-Schneider, *Neue Brieffunde*, S. 223). Tatsächlich lagen zum damaligen Zeitpunkt drei der vier Polonaisen op. 22 vor: Im Werkkatalog des Komponisten ist Nr. 2 unter dem 24. März 1815, Nr. 4 unter dem 19. März 1816, Nr. 3 unter dem 19. März 1817 und Nr. 1 unter dem 19. März 1818 verzeichnet. Dass die drei jüngsten Polonaisen jeweils exakt im Abstand eines Jahres entstanden, dürfte kein Zufall sein: Höchstwahrscheinlich waren sie für Mozarts langjährige Freundin, Schülerin und spätere Universalerbin Josephine Baroni-Cavalcabò bestimmt, die ihren Namenstag am 19. März feierte (zu Mozarts Beziehung zu Baroni-Cavalcabò vgl. Nottelmann, *Mozart Sohn*, Bd. 1, S. 142–151, 180). Zusammen mit der Sonate op. 19 und den Variationen op. 23 (enthalten in Bd. I unserer Edition, HN 958) verkaufte Mozart die Polonaisen op. 22 am 23. Februar 1820 während eines Aufenthalts in Leipzig an Carl Friedrich Peters. Widmungsträgerin der vor September 1820 erschienenen Erstausgabe war Mozarts mutmaßliche Lemberger Schülerin Aleksandra Alina Gräfin Rzewuska; deren ältere Schwester Ewelina, verwitwete Gräfin Hańska heiratete 1850 übrigens Honoré de Balzac.

In ihrer Struktur sind Mozarts Polonaisen op. 17 und 22 den Konventionen des 18. Jahrhunderts verpflichtet und nicht zuletzt mit den Gattungsbeiträgen von Michal Kleofas Fürst Ogiński (1765–1833) vergleichbar, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter dem nicht authentischen Titel „Polonaises mélancoliques“ weit verbreitet waren. Einem zeitgenössischen Rezensenten zufolge ragten Mozarts *Polonaises mélancoliques* jedoch aus der zeitgenössischen Produktion heraus. So schrieb das *Journal des Luxus und der Moden* 1820 über die Polonaisen op. 22: „Die meistens gebundene, oft zu schönen Imitationen benutzte, Schreibart giebt diesen Compositionen vor vielen flüchtigen

Arbeiten dieser Gattung einen vorzüglichen Gehalt, und sichert ihnen dauerhafteren Beifall der Kenner, bei allen Schönheiten, womit sie auch den bloßen Liebhaber anziehen“ (35. Jg., September 1820, S. 568).

Obwohl Mozart am 20. Dezember 1820 an Carl Friedrich Peters schrieb, er werde demnächst ein korrigiertes Exemplar der Erstausgabe der Polonaisen op. 22 nach Leipzig senden (Walter Hummel, *Unveröffentlichte Briefe von W. A. Mozart Sohn*, in: *Wiener Figaro*, 30. Jg., H. 1, März 1962, S. 5), konnten im Fall der Sammlung op. 22 nur die Erstausgabe und die Einträge in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis für die vorliegende Ausgabe herangezogen werden. Für die Edition der Sammlung op. 17 standen darüber hinaus erstmals zwei Autographe und eine autorisierte Abschrift zur Verfügung.

Polonaisen op. 26

Die Polonaisen op. 26 komponierte Mozart seinem Werkkatalog zufolge 1824 in Lemberg. Mit ihrer stereotypen Rhythmik und konventionellen Harmonik sind sie der tänzerischen Praxis ungleich stärker verpflichtet als die *Polonaises mélancoliques* op. 17 und 22. Es erscheint deshalb nur konsequent, dass die Erstausgabe im Lemberger Verlag von Piotr Piller erschien, der auf Tanzmusik ortsansässiger Komponisten spezialisiert war. Mozart hielt die Polonaisen op. 26 allerdings einer überregionalen Verbreitung für wert: Die Erstausgabe wurde am 15. Januar 1825 als – soweit ersichtlich – einziges Verlagserzeugnis Pillers in der *Wiener Theaterzeitung* angekündigt, in Kommission war sie ab Mai 1825 bei dem mit Mozart befreundeten Wiener Verleger Tobias Haslinger erhältlich, ab Mai 1827 dann auch bei Peters in Leipzig.

Mozart widmete die Erstausgabe Teresa Maria Gräfin Glogowska, geb. Gräfin Stadnicka, die am 10. Oktober 1824 den kaiserlich-königlichen Kämmerer Ludwik Graf Glogowski geheiratet hatte. Denkbar ist also, dass die Gräfin eine Schülerin Mozarts war und er ihr seine Polonaisen op. 26 als Hochzeitsgeschenk zueignete.

II Tänze

Marche G-dur FXWM VII:9

Zwischen Mitte November und Mitte Dezember 1808 trat Mozart eine Anstellung als Klavierlehrer bei Wiktor Graf Baworowski in Podkamień an, einem 50 Kilometer südöstlich von Lemberg gelegenen Dorf. Dort entstand im Februar 1809 die *Marche* FXWM VII:9, die vermutlich für den Unterricht von Baworowskis Töchtern Mary und Henryke Leonarda bestimmt war. Die zwischen *Marche* und Trio stehende Spielanweisung lässt den Schluss zu, dass Mozart sich darum bemühte, seine Schülerinnen mit den um 1800 beliebten Registerzügen vertraut zu machen: „Segue Trio, damit der Trio soll guten Effekt | machen, hebe man die Einsaiten, Fagott, und die | Dämpfung zugleich auf, und markiere stets die 1^{te} Note | im Basse.“ Neben dem Gebrauch von rechtem und linkem Pedal (Dämpferaufhebung und Verschiebung bzw. „Einsaiten“, in deren Folge nur mehr eine von zwei oder drei Saiten pro Taste angeschlagen wird) forderte Mozart also auch den zeittypischen Fagottzug, bei dem eine Pergamentpapierrolle gegen die Saiten gedrückt wurde, was eine weitere Veränderung der Klangfarbe zur Folge hatte.

Als Quelle für die *Marche* dient Mozarts reinschriftliches Autograph. In den Katalog seiner Werke hat Mozart die *Marche* nicht aufgenommen.

Ländler F-dur FXWM VII:19

Während seines Aufenthalts in Podkamień dürfte Mozart mitunter gebeten worden sein, für die älteren Mitglieder der Familie Baworowski und für Freunde Tänze am Klavier zu improvisieren. Ein Beispiel hierfür könnte sich in Gestalt des *Ländlers* FXWM VII:19 erhalten haben, der ursprünglich nur bis zum Ende des ersten Trios reichte: In dieser Form und unter dem Titel „Waltz“ widmete Mozart die Komposition am 2. September 1810 einem befreundeten Militär namens Hübner; für archivarische Zwecke fertigte er wohl nur kurze Zeit später eine Reinschrift an. Ob Mozart selbst den Wunsch verspürte, die „Waltz“ zu erweitern, oder ob dieser

Wunsch an ihn herangetragen wurde, muss offenbleiben – fest steht, dass er bald nach Anfertigung der Reinschrift die Anweisung „Walz Da Capo“ am Ende des ersten Trios strich und den Tanz um eine ebenfalls als „Walz“ betitelte „Fortsetzung“ sowie um ein zweites Trio erweiterte. Noch später strich er den Titel der ersten „Walz“ und ersetzte ihn durch „Ländler“ – er vergaß dabei allerdings, die „Fortsetzung“ ebenfalls umzubenennen und den Eintrag in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis zu korrigieren: Hier erscheint die Komposition nach wie vor als „Walzer“.

Als Vorlagen für den *Ländler* dienen Mozarts Reinschrift sowie der Eintrag in sein eigenhändiges Werkverzeichnis.

Deutsche Tänze d-moll FXWM VII:23 und G-dur FXWM VII:24

Ende April 1811 verließ Mozart Podkaminien in Richtung Lemberg, wo er in den Sommermonaten ein öffentliches Konzert gab. Zwischen September 1811 und Dezember 1812 war er erneut als Klavierlehrer angestellt, diesmal bei Tekla Gräfin Janiszewska, geb. Gräfin Czoznowska. Mozarts Dienstherrin lebte in dem kleinen Ort Sarki, von wo aus Mozart häufiger nach Lemberg gereist zu sein scheint. Jedenfalls entstanden die *Deutschen Tänze* FXWM VII:23 und 24 laut eigenhändigem Werkverzeichnis am 20. und am 27. August 1812 in Lemberg. Während ersterer keine Widmung aufweist, entstand letzterer den Angaben in Mozarts Werkkatalog zufolge für seinen Freund Józef Bedyński.

Die vorliegende Ausgabe der Tänze basiert auf Reinschriften, die Mozart zu archivarischen Zwecken anfertigte, ergänzend wurden die Einträge in seinem Werkkatalog herangezogen.

III Einzelstücke

Rondo F-dur FXWM VII:1

Mozarts vermutlich zweitälteste überlieferte Komposition – das älteste erhaltene Werk dürfte ein Lied auf einen Text Joachim Heinrich Campes sein (*Die Rose* FXWM IIIb:1) – entstand anlässlich Constanze Mozarts Namenstag am 16. Februar 1802 und ist streng genom-

men keine Eigenschöpfung: Das Rondo FXWM VII:1 basiert auf dem Fragment KV Anh. 30 (590b) aus dem Nachlass seines Vaters; Mozarts eigene Arbeit beginnt mit Takt 16. In einem von Maximilian Stadler und Georg Nikolaus Nissen angelegten Verzeichnis der unvollendeten Kompositionen von Mozarts Vater erscheint das Fragment KV Anh. 30 (590b) interessanterweise als „Anfang einer Clavier-sonate“ (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch/Joseph Heinz Eibl, Kassel etc. 1962–1975, Bd. 4, S. 326). Mozarts Rondo ist denn auch weniger den Prinzipien der Rondoform als denen der Sonatenform verpflichtet; der irreführende Titel dürfte sich aus der Allgegenwart des ersten Themas ableiten.

Mit der Ergänzung eines Fragments des Vaters erfüllte Mozart einen Wunsch seiner Mutter, die am 31. Mai 1800 bezüglich der unvollendeten Werke ihres verstorbenen Ehemanns an Christoph Gottlob Breitkopf und Gottfried Christoph Härtel geschrieben hatte: „Ich verwahre sie sorgfältig, und wenn mein Sohn sie nicht etwa einmal benutzt, so werden sie gewiß niemals benutzt, es sey denn daß Jemand sie [...] in einer Sammlung herausgäbe. Alsdann könnte Niemand je durch sie mit fremden Feindern prangen, und dem Mozart bliebe, was Mozarts ist“ (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, S. 353). Im Zuge der Ergänzung griff der elfjährige Mozart nur behutsam in den Notentext des Vaters ein, so etwa bei Verzierung und Phrasierungszeichen, bei der letzten Note in Takt 11 (Ergänzung von g^1) und bei der Tempoangabe (Allegretto statt Allegro, ursprünglich sogar Presto).

Das Rondo FXWM VII:1 ist in einer aus Mozarts Nachlass stammenden Abschrift überliefert, autographe Quellen haben sich nicht erhalten.

Rondeau F-dur op. 4

Dem Titel der Erstausgabe nach zu urteilen, dürfte sich das dort als „Rondeau favorit“ bezeichnete *Rondeau* op. 4 einer gewissen Beliebtheit erfreut haben. Eher noch als das Rondo FXWM VII:1, mit dem es die formale Mehrdeutigkeit

zwischen Sonaten- und Rondoform gemeinsam hat, könnte es deshalb mit einem Werk identisch sein, das Mozart in einem undatierten und lange Zeit seinem Vater zugeschriebenen Billet erwähnt. Das betreffende Schreiben ist wahrscheinlich an eine Tochter des mit der Familie Mozart bekannten Wiener Kaufmanns Joseph Odilio Goldhahn adressiert und lautet: „Liebes Fräulein Nanette! Verzeihen sie mir die Freyheit die ich mir herausnehme, indem ich sie bitte mir das Rondo von meiner Composition durch unseren Bedinten zu schicken. Grüßen sie alle im Hause, und seyn sie sicher, daß ich verbleib Ihr Diener W. A. Mozart“ (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, S. 532; vgl. Albert van der Linden, *Lettres de W. A. Mozart junior*, in: *Revue belge de musicologie*, 5. Jg., H. 3/4, 1951, S. 148).

Das *Rondeau* op. 4 entstand Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis zufolge 1805 und erschien noch im gleichen Jahr im Verlag der Chemischen Druckerei in Wien. Außer dem Incipit in Mozarts Werkkatalog und der Erstausgabe haben sich keine Quellen erhalten.

Rondo aus dem Klavierkonzert Es-dur op. 25

Das Klavierkonzert op. 25 diente Mozart auf seiner im Dezember 1818 angetretenen und im Juli 1821 in Wien beendeten Konzertreise als pianistisches und kompositorisches Aushängeschild. Ursprünglich umfasste das Konzert nur den ersten und den dritten Satz; diese Fassung trug Mozart unter dem 28. Oktober 1818, dem 31. Geburtstag Josephine Baroni-Cavalcabòs, in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein. Den mittleren Satz komponierte Mozart am 22. April 1820 während eines Aufenthalts in Wien. Dort fand zehn Tage später auch die Uraufführung der dreisätzigen Fassung statt, über die der Komponist am 6. Mai 1820 an Franz Xaver Niemetschek berichtete: „ich wurde mit so ungeheuren Applaus empfangen, d[a]ß ich schon glaubte, ich würde gar nicht zum spielen kommen. Darauf spielte ich mein Concert, welches durch ein erst hier componirtes Andante, sehr

gewonnen hatte. Dieses Andante, machte solches Glück, d[a]ß, was bey einem Clavierspieler ein seltener Fall ist, mit-ten hinein geklatscht wurde. –“ (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ep. W. A. Mozart Sohn 3; vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 4, S. 457 f.) Der Erfolg des mittleren Satzes sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass bereits die zweisätzliche Fassung des Klavierkonzerts op. 25 auf ein durchweg positives Echo gestoßen war. Besonderer Beliebtheit erfreute sich der Schlusssatz, wie unter anderem aus einem Bericht über Mozarts Konzert in Warschau am 14. Juni 1819 hervorgeht: „Das Rondo ist sehr angenehm und hat allgemein gefallen, um so mehr, da das Thema an die *Zauberflöte*, in dem Momente, als sich Pamina und Tamino zum ersten Male erblicken: Er ist's, sie ist's, etc. erinnert“ (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 21. Jg., Nr. 42, 20. Oktober 1819, Sp. 708).

Am 23. Februar 1820 verkaufte Mozart das Konzert op. 25 an Carl Friedrich Peters, zusammen mit der Sonate op. 19, den *Polonaises mélancoliques* op. 22 und den Variationen op. 23 (enthalten in Bd. I unserer Edition). Der Verleger gab bei dieser Gelegenheit beim Komponisten ein Arrangement des Rondos für Klavier solo in Auftrag; dies geht aus einem Brief vom 15. Mai 1820 aus Wien hervor, in dem Mozart Peters mitteilte, dass die Stichvorlagen sowohl für das vollständige Konzert als auch für das Rondo-Arrangement in Kürze in Leipzig eintreffen würden. Die Erstausgabe des Konzerts lag spätestens im Februar 1821 vor, während das Arrangement des Rondos offenbar deutlich später erschien, möglicherweise erst im Mai 1822. Die exakte Datierung des von Peters verlegten Arrangements des vollständigen Rondos ist von Bedeutung, weil bereits am 23. Juni 1821 der dritte Teil von Friedrich Starke's *Wiener Pianoforte-Schule* als erschienen angezeigt wurde, der die Takte 1–8, 27–36, 158–238 und 330–360 des Rondos in einer ebenfalls vom Komponisten stammenden Bearbeitung für Klavier solo enthält. Da dieses Arrangement zu einer

Zeit erschien, als Mozart seine Konzertreise noch nicht beendet hatte, ist davon auszugehen, dass Starke die Stichvorlage für die kürzere Fassung des Rondos bereits während Mozarts Wiener Aufenthalt zwischen April und Juni 1820 erhielt. Mozart dürfte das gekürzte Rondo-Arrangement demnach in großer zeitlicher Nähe zu den Stichvorlagen für Peters angefertigt haben. Dies ist insofern bemerkenswert, als die beiden Rondo-Arrangements in wesentlichen Details voneinander abweichen.

Die Veröffentlichung des gekürzten Rondos in Starke's Klavierschule ist nicht nur ein weiterer Beleg für die große Beliebtheit, derer sich die Komposition beim Publikum erfreute, sie ist auch ein Indiz für den hervorragenden Ruf, den der Pianist Mozart in der Fachwelt genoss. Immerhin erhob Starke's Klavierschule den Anspruch, „die schwersten und lehrreichsten Tonsätze der vorzüglichsten Pianoforte-Spieler und Tonsetzer“ zu vereinen; der dritte Band enthielt neben Mozarts Rondo unter anderem Werke von Bach, Händel, Clementi, W. A. Mozart, Dussek, Beethoven, Hummel, Field, Voříšek und Moscheles. Mozart zitierte die Anfangstakte des Rondos denn auch bis an sein Lebensende immer wieder in Albumblättern; eines dieser Blätter konnte für die vorliegende Edition herangezogen werden. Weitere handschriftliche Quellen haben sich – abgesehen von Mozarts Eintrag in seinen Werkkatalog – nicht erhalten. Als Hauptquellen der vorliegenden Ausgaben dienen deshalb die Erstausgaben.

Allegretto F-dur FXWM VII:39

Allegretto G-dur FXWM VII:40

Andantino A-dur FXWM VII:41

Kurz nach seiner Übersiedlung von Lemberg nach Wien im Juni 1838 äußerte Mozart gegenüber einem Bekannten, er werde sich in seiner Geburtsstadt „auf Unterrichten beschränken, und er hoffe, sich dadurch wie bisher sein hinreichendes Auskommen zu verdienen“ (Brief von Georg August Griesinger an Carl Emil Freiherr Spiegel von und zu Pickelsheim vom 24. August 1838, aufbewahrt im Thüringischen

Hauptstaatsarchiv Weimar, Signatur Kunst und Wissenschaft A, Nr. 9888, fol. 58, hier fol. 58r). Tatsächlich war Mozart in Wien ein gesuchter Lehrer, und in einem Bericht der *Wiener Theaterzeitung* heißt es 1844, aus seiner Schule seien „bereits einige vorzügliche Pianisten“ hervorgegangen (37. Jg., Nr. 68, 19. März 1844, S. 282).

Ob zu seinen Schülern auch die beiden Töchter des kaiserlich-königlichen Kämmerers Johann Franz Graf Hardegg gehörten, muss offenbleiben. Für Clotilde Gabriele und Maria Aloysia Gräfin Hardegg komponierte Mozart im August 1841 jedenfalls drei Klavierstücke, die er selbst mit Fingersatz versah. Die Widmung des Allegrettos FXWM VII:39 an die 1830 geborene Clotilde Gabriele ist dabei durch das auf den 9. August 1841 datierte Autograph belegt, während sich die Widmung des am 12. August 1841 entstandenen Allegrettos FXWM VII:40 an die 1831 geborene Maria Aloysia lediglich aus einer Notiz ergibt, die Mozarts langjährige Freundin Josephine Baroni-Cavalcabò auf einer zeitgenössischen Abschrift anbrachte; in Mozarts Autograph wurde die Widmung unleserlich gemacht. Die Zueignung des am 13. August 1841 komponierten Andantinos FXWM VII:41 an Clotilde Gabriele wiederum ergibt sich aus der gemeinsamen Überlieferung mit dem Allegretto FXWM VII:39.

Die vorliegenden Ausgaben basieren auf Mozarts Autographen, die offenbar längere Zeit für Unterrichtszwecke herangezogen wurden. Hierfür spricht, dass Mozarts Fingersatz zumindest im Fall der Klavierstücke FXWM VII:39 und 40, vielleicht aber auch im Fall des Klavierstücks FXWM VII:41, entweder noch zu seinen Lebzeiten oder aber kurz nach seinem Tod von fremder Hand ergänzt wurde. In die vorliegende Edition wurden diese Ergänzungen nicht übernommen.

IV Kadenzen zu Klavierkonzerten von Wolfgang Amadeus Mozart

Das Œuvre seines Vaters bildete zeitlebens den Kern von Mozarts Repertoire, und Mozart selbst wählte sich in spä-

teren Jahren zumindest als Pianist vom väterlichen Geist beseelt. Rückschlüsse auf Mozarts Interpretationen erlauben vor allem die unter seinem Namen überlieferten Kadenz zu Klavierkonzerten seines Vaters, die hier erstmals veröffentlicht werden. Sie sind allesamt in einer Mappe überliefert, die sich heute im Mailänder Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi befindet. Ursprünglich enthielt diese von Mozarts Nachlassverwalter, dem Wiener Musikforscher und Autographensammler Aloys Fuchs, angelegte Mappe wohl nur die Autographen der Kadenz FXWM IXb:1 und 2 sowie 6 bis 8; die Kadenz FXWM IXb:B und die fragmentarische Auszierung FXWM IXb:C, beide lediglich in Abschriften überliefert, sowie weitere, teils von Mozart, teils von seinem Vater und Unbekannten stammende Handschriften dürften erst später hinzugekommen sein.

Kadenz FXWM IXb:1 und 2

Die Kadenz zum ersten und zum dritten Satz des Klavierkonzerts KV 467 sind in Gestalt zweier Autographen überliefert, die höchstwahrscheinlich im Vorfeld von Mozarts Wiener Debüt am 8. April 1805 im Theater an der Wien entstanden. Ein Vergleich mit den in diesem Konzert aufgeführten Variationen op. 2 (enthalten in Bd. I unserer Edition) macht dabei deutlich, dass die gegen Ende der Kadenz FXWM IXb:1 erklingenden mehrstimmigen Trillerketten mit zusätzlichen Ober- und Unterstimmen um 1805 offenbar fester Bestandteil von Mozarts pianistischem Repertoire waren. Nicht umsonst zeigte sich das *Journal des Luxus und der Moden* im Anschluss an Mozarts Debüt beeindruckt vom Spiel des 13-Jährigen, das „durch Ausdruck, Bestimmtheit, Feuer, Eleganz und Fertigkeit alle Erwartungen“ übertroffen habe (20. Jg., 1805, S. 445).

Kadenz FXWM IXb:6

Ein Schriftvergleich des Autographs der Kadenz FXWM IXb:6 zum ersten Satz des Klavierkonzerts KV 450 mit anderen Autographen Mozarts legt eine Entstehung um 1820 nahe; möglicherweise

entstand die Kadenz also während Mozarts Konzertreise, auf der allerdings keine Aufführung des Konzerts KV 450 belegt ist. Tatsächlich war Mozart schon deutlich früher bestens mit der Komposition seines Vaters vertraut: Der letzte Satz seines 1808 entstandenen Klavierkonzerts op. 14 ist in seiner Struktur detailgetreu dem letzten Satz des Klavierkonzerts KV 450 nachempfunden (vgl. hierzu Nottelmann, *Mozart Sohn*, Bd. 1, S. 98–110).

Kadenz FXWM IXb:7

Das Klavierkonzert KV 466 spielte Mozart nachweislich nur am 7. März 1839 in Wien und am 4. September 1842 in Salzburg im Rahmen der Feierlichkeiten zur Enthüllung des Mozart-Denkmal. Zumindest 1842 erklang neben einer Kadenz zum dritten Satz auch eine Kadenz zum ersten Satz; einer zeitgenössischen Kritik zufolge waren beide „sehr wirksam und mit der Originalkomposition im schönsten Einklange“ (*Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 2. Jg., Nr. 115, 24. September 1842, S. 465). Die Handschrift des Autographs, das als Vorlage für die vorliegende Ausgabe der Kadenz zum letzten Satz dient, legt eine späte Entstehung nahe; möglicherweise komponierte Mozart sie also für einen der beiden erwähnten Auftritte. Eine Kadenz zum ersten Satz des Klavierkonzerts KV 466 hat sich nicht erhalten.

Kadenz FXWM IXb:8

Auch das unvollständig überlieferte Autograph der Kadenz zum dritten Satz des Klavierkonzerts KV 450 deutet auf eine späte Entstehung hin; denkbar wäre, dass die Kadenz FXWM IXb:8 im Hinblick auf ein Konzert entstand, das am 3. März 1842 in Wien stattfand. Damals spielte Mozart auch eine Kadenz zum ersten Satz, in der er sich nicht an die zu Lebzeiten seines Vaters üblichen Grenzen der Klaviatur hielt. Dies geht aus einer Besprechung hervor, die Alfred Julius Becher fünf Tage nach dem Konzert veröffentlichte und in der er nach anfänglichem Lob über Mozarts Kadenz äußerte, „nur hätte ich gewünscht, daß er auch in derselben Gränze der Tastatur geblieben wäre,

die das Concert selbst hat und mußte, nämlich unter dem dreigestrichenen F, über welches hinaus die Claviere noch nicht gingen“ (*Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 2. Jg., Nr. 29, 8. März 1842, S. 117). Mozarts 1842 aufgeführte Kadenz zum ersten Satz des Klavierkonzerts KV 450 war demnach nicht identisch mit der Kadenz FXWM IXb:6 (siehe oben), denn diese bewegt sich innerhalb des originalen Tonumfangs des Klavierkonzerts.

V Anhang

Kadenz FXWM IXb:B und Auszierung FXWM IXb:C

Sowohl die Kadenz zum ersten Satz des Klavierkonzerts KV 503 als auch die nur fragmentarisch überlieferte Auszierung des zweiten Satzes aus demselben Konzert sind lediglich in Form einer Abschrift erhalten. Diese trägt allerdings die von Mozarts Bruder stammende Autorenangabe „W A Mozart figlio“, was eine Zuschreibung an Mozart zu rechtfertigen scheint.

Mozart spielte das Klavierkonzert KV 503 nachweislich nur am 21. Februar 1820 in Leipzig (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 22. Jg., Nr. 13, 29. März 1820, Sp. 219). In einem Bericht, der vier Tage später im *Allernähdigst privilegierten Leipziger Tageblatt* erschien, heißt es unter anderem: „Der Cadence im ersten Allegro des Concerts vom Vater müssen wir, als eines wahren Meisterstücks, noch rühmlich gedenken“ (*Franz Xaver Wolfgang Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart Sohn]. Reisetagebuch 1819–1821*, hrsg. von Rudolph Angermüller, Bad Honnef 1994, S. 176). Eventuell bezog sich der Kritiker hier auf die Kadenz FXWM IXb:B.

Auf Mozarts Vortrag des zweiten Satzes geht die Leipziger Kritik mit keinem Wort ein. Dies ist umso bedauerlicher, als sich neben der fragmentarischen Auszierung FXWM IXb:C kein weiterer Hinweis darauf erhalten hat, dass Mozart die Werke seines Vaters in stark ornamentierten Fassungen gespielt haben könnte. Im Gegenteil: In der bereits erwähnten rund 20 Jahre später

erschienenen Rezension Alfred Julius Bechers heißt es, Mozart habe das Klavierkonzert KV 450 „mit vieler Empfindung, und zwar, wie sich bei ihm von selbst versteht, genau nach dem Original ohne Modernisierung der Passagen“ gespielt (*Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 2. Jg., Nr. 29, 8. März 1842, S. 117).

Denkbar wäre also, dass Mozart sich erst in späteren Jahren von der schon zu Lebzeiten seines Vaters gängigen und im frühen 19. Jahrhundert allgemein üblichen Praxis distanzierte, das Klavierwerk seines Vaters – und hier vor allem die langsamen Sätze – in zum Teil stark verzerrter Form vorzutragen. Vorstellbar wäre aber auch, dass Mozart bei der Auszierung FXWM IXb:C nur ausnahmsweise von seiner ansonsten durch größtmögliche Authentizität geprägten Vortragsweise abwich. Nicht auszuschließen ist ferner, dass die lediglich in einem Manuskript von unbekannter Hand überlieferte Auszierung den Versuch darstellt, Mozarts Spiel nachträglich schriftlich festzuhalten.

Den in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt.

Trier, Herbst 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, W. A. 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 the present volume). The first printed pieces began to appear three years later: the *Rondeau* op. 4 (also found in the present volume) 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, includ-

ing the cadenzas – transmitted under his 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.

I Polonaises

Polonaises mélancoliques op. 17 and 22

During Mozart’s lifetime, the *Polonaises mélancoliques* op. 17 and 22 clearly ranked among his most popular works: the publication of the first edition of the Polonaises op. 17 by Breitkopf & Härtel between December 1815 and May 1816 was followed shortly thereafter – before 1819 – by a new edition issued by the same publisher. The Polonaises op. 22, in turn, were published by Carl Friedrich Peters in 1820 and reissued in a new engraving by his Paris competitor Simon Richault around 1823. Moreover, the Polonaise op. 22 no. 1 was printed in a monthly music periodical in Copenhagen at about the same time.

The impulse to compose the first two *Polonaises mélancoliques* apparently came from Mozart’s pupil Countess Julia Skarbek, for whom – according to a note in the autograph – Mozart wrote the Polonaise op. 17 no. 1 in Sarki in April 1812. Since Mozart had been sojourning in this little town located southeast of Lemberg (now called Lviv, Ukraine) since September 1811, he most likely also wrote the Polonaise op. 17 no. 3 for her, as it was composed in Sarki in November 1811. The remaining four of the six Polonaises op. 17 were completed by March 1814; the last three were written in Lemberg.

Immediately after finishing them, Mozart sent his opus 17 to Gottfried Christoph Härtel, who assured him in a

letter of 18 May 1814 that he, Mozart, would obtain forty free copies as well as the exclusive sales rights of the piece in Lemberg for one year. Mozart declined an honorarium. Little did he suspect that precisely this transaction was to usher in the end of his business relationship with Härtel, which had begun in 1808. After he had still not received a single copy of the *Polonaises* one year after signing the contract, he complained to Härtel in a letter of 29 November 1815 that he had to “beg the customers wishing to purchase my *Polonaises mélancoliques* to be patient” (Rudolph Angermüller/Sibylle Dahms-Schneider, *Neue Brieffunde zu Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968/70, Salzburg, 1970, p. 221). At the same time he offered Härtel new works, which the publisher favourably acknowledged but passed over for his firm. Nine months later the first edition of the *Polonaises* op. 17 was finally available in Lemberg, but not only from the composer: music dealers were also selling it, which, to Mozart, meant a violation of his advance-sale rights. As late as May 1817 he was still waiting for the remainder of the free copies promised him. Again he offered Härtel new works, and again the publisher turned them down; the *Polonaises* op. 17 were the last of Mozart’s works to be published by Breitkopf & Härtel.

Among the pieces that Mozart had offered to Härtel in May 1817 were “another three or four *Polonaises mélancoliques*” (Angermüller/Dahms-Schneider, *Neue Brieffunde*, p. 223). Indeed, at that point in time, three of the four *Polonaises* op. 22 were finished: in the composer’s personal work catalogue, no. 2 is listed under 24 March 1815, no. 4 under 19 March 1816, no. 3 under 19 March 1817 and no. 1 under 19 March 1818. That the three latter *Polonaises* were written at the interval of exactly one year may not be a coincidence: they were most likely intended for Mozart’s long-time friend, pupil and later sole legatee, Josphine Baroni-Cavalcabò, whose name day was on 19 March (on Mozart’s relationship with Baroni-Cavalcabò see Nottelmann, *Mo-*

zart Sohn, vol. 1, pp. 142–151, 180). Mozart sold the *Polonaises* op. 22 along with the *Sonata* op. 19 and the *Variations* op. 23 (contained in vol. I of our edition, HN 958) to Carl Friedrich Peters on 23 February 1820, during a stay in Leipzig. The dedicatee of the first edition, which was published before September 1820, was Countess Aleksandra Alina Rzewuska, presumed to have been one of Mozart’s pupils in Lemberg; her elder sister Ewelina, the dowager Countess Hańska, was, incidentally, to marry Honoré de Balzac in 1850.

The structure of the *Polonaises* op. 17 and 22 adheres to the conventions of the 18th century. The works themselves are comparable to the pieces in this genre produced by Prince Michał Kleofas Ogiński (1765–1833), which were widely disseminated in the early 19th century under the spurious title “*Polonaises mélancoliques*”. According to a contemporary critic, however, Mozart’s *Polonaises mélancoliques* stood out from among the other works of this type. In 1820, for example, the *Journal des Luxus und der Moden* wrote of the *Polonaises* op. 22 that: “The polyphonic writing that often gives way to lovely imitations, endows these works with an exquisite consistency, more so than many slighter works of this genre, and ensures them the lasting favour of connoisseurs, even as all their beauties appeal to the simple amateur” (35th volume, September 1820, p. 568).

Although Mozart wrote to Carl Friedrich Peters on 20 December 1820 that he would be sending a corrected copy of the first edition of the *Polonaises* op. 22 to Leipzig (Walter Hummel, *Unveröffentlichte Briefe von W. A. Mozart Sohn*, in: *Wiener Figaro*, 30th vol., book 1, March 1962, p. 5), it was ultimately only possible to consult the first edition of op. 22 and the relevant entries in Mozart’s personal work catalogue for the present edition. For the editorial preparation of the collection op. 17, two autographs and an authorised copy were additionally available for consultation for the first time ever.

Polonaises op. 26

According to his work catalogue, Mozart wrote the op. 26 *Polonaises* in Lemberg in 1824. With their stereotype rhythms and conventional harmonies, they are much more strongly indebted to the dance than the *Polonaises mélancoliques* op. 17 and 22. It is thus only fitting that the first edition was released by a Lemberg publisher, Piotr Piller, who specialised in dance music by local composers. However, Mozart felt that his *Polonaises* op. 26 were deserving of a wider range of distribution. Accordingly, the first edition was advertised in the *Wiener Theaterzeitung* on 15 January 1825, apparently the only work published by Piller to be announced in this periodical. It was available on commission from the Viennese publisher Tobias Haslinger, a friend of Mozart’s, from May 1825, and from Peters from May 1827 as well.

Mozart dedicated the first edition to Countess Teresa Maria Głogowska, née Countess Stadnicka, who had married the Imperial-Royal chamberlain Count Ludwik Głogowski on 10 October 1824. Thus it is possible that the countess was a pupil of Mozart’s and that he dedicated his op. 26 *Polonaises* to her as a wedding gift.

II Dances

Marche in G major FXWM VII:9

Between mid November and mid December 1808 Mozart assumed a post as piano teacher to Count Wiktor Baworowski in Podkamień, a village located 50 kilometres southeast of Lemberg. It is there that he wrote the *Marche* FXWM VII:9 in February 1809, probably as instructional material for Baworowski’s daughters Mary and Henryke Leonarda. The performance instruction found between the *Marche* and the Trio suggests that Mozart was trying to familiarise his pupils with the draw stops that were popular around 1800: “Continue with the Trio; for the Trio to be properly effective | release the *una corda*, bassoon and damper at the same time, and always mark well the 1st note | in the bass” (original in German). Along

with the use of the right and left pedal (release of the damper and “una corda” or shifting of the strings, whereby only one of the two or three strings per key is struck), Mozart also called for the bassoon stop, a popular feature in his day, in which a roll of parchment paper was pressed against the strings, producing a further alteration of the tone colour.

Mozart’s fair-copy autograph was used as the source for this edition; the composer did not include the March in his personal work catalogue.

Ländler in F major FXWM VII:19

During his stay in Podkamień Mozart must have been asked to extemporise dances at the piano for the elder members of the Baworowski family and for friends. One example of this may have survived in the form of the *Ländler* FXWM VII:19, which originally extended only to the end of the first Trio. In this form and with the title “Walz”, Mozart dedicated the piece on 2 September 1810 to a military friend of his called Hübner. Apparently a short while later, he made a fair copy of it for archival purposes. It is not known whether the idea to expand the “Walz” came from Mozart or whether it was a wish expressed by someone else; what we do know is that he crossed out the instruction “Walz Da Capo” at the end of the first Trio soon after completing the fair copy, and expanded the dance with a “Fortsetzung” (continuation), also titled “Walz”, as well as a second Trio. Later he crossed out the title of the first “Walz” and replaced it with “Ländler”, but forgot also to re-name the “Fortsetzung” and to correct the entry in his personal work catalogue; here the piece is still listed as a “Walzer”.

Mozart’s fair copy and entry in his personal work catalogue have been used as the sources for this edition of the *Ländler*.

Deutsche Tänze in d minor FXWM VII:23 and G major FXWM VII:24

In late April 1811 Mozart left Podkamień for Lemberg, where he gave a public recital that summer. Between September 1811 and December 1812 he

was again employed as a piano teacher, this time by Countess Tekla Janiszewska, née Countess Czosnowska. Mozart’s employer lived in the little town of Sarki, from where Mozart seems to have made frequent trips to Lemberg. In any event, according to his personal work catalogue he wrote the *Deutsche Tänze* FXWM VII:23 and 24 on 20 and 27 August 1812 in Lemberg. Whereas the first bears no dedication, the second was written for Mozart’s friend Józef Bedyński, as emerges from information in Mozart’s work catalogue.

This edition of the Dances is based on fair copies that Mozart made for archival purposes; in addition, the entries in his work catalogue were also consulted.

III Single Pieces

Rondo in F major FXWM VII:1

Mozart penned what is believed to be his second composition – his earliest surviving work is thought to be a song to a text by Joachim Heinrich Campe (*Die Rose* FXWM IIIb:1) – on the occasion of his mother Constanze Mozart’s name day on 16 February 1802. Strictly speaking, however, it is not an original work: the Rondo FXWM VII:1 was elaborated from a fragment of his father’s posthumous work K. Anh. 30 (590b). Mozart’s own contribution begins at measure 16. In a catalogue of the unfinished works by Mozart’s father compiled by Maximilian Stadler and Georg Nikolaus Nissen, the fragment K. Anh. 30 (590b) is interestingly entitled “Beginning of a Keyboard Sonata” (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, ed. by Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch/Joseph Heinz Eibl, Kassel etc., 1962–1975, vol. 4, p. 326). Mozart’s Rondo is thus less indebted to the principles of the rondo form than to those of the sonata form; the misleading title must have been derived from the ubiquitous aspect of the first theme.

By completing this fragment left by his father, Mozart fulfilled a wish expressed by his mother in a letter addressed to Christoph Gottlob Breitkopf

and Gottfried Christoph Härtel on 31 May 1800 concerning her late husband’s incomplete works: “I am carefully preserving them, and if my son makes no use of them, then they will most certainly never be used unless someone [...] were to publish them in an anthology. Thus no one would be able to adorn himself with borrowed plumes, and what belongs to Mozart would remain Mozart’s” (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 4, p. 353). The eleven-year-old boy made only cautious additions to the musical text of his father, for example at ornaments and phrasings, at the last note in measure 11 (addition of *g*¹) and at the tempo marking Allegro (originally Presto), which he replaced with Allegretto.

The Rondo FXWM VII:1 is transmitted in a copy from Mozart’s estate; no autograph sources have survived.

Rondeau in F major op. 4

Judging from the title of the first edition, the *Rondeau* op. 4, which there is called “Rondeau favorit”, must have enjoyed a certain popularity. Although the *Rondeau* shares the formal ambivalence between sonata and rondo form with the Rondo FXWM VII:1, it seems likelier that op. 4 is the work mentioned in an undated note long attributed to his father. The document in question was probably addressed to a daughter of the Vienna merchant Joseph Odilio Goldhahn, an acquaintance of the Mozart family, and reads: “Dear Fräulein Nannette! Forgive me for taking the liberty of asking you to have my Rondo sent to me via our servant. Greet one and all in your home, and rest assured that I remain your servant W. A. Mozart” (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 4, p. 532; see Albert van der Linden, *Lettres de W. A. Mozart junior*, in: *Revue belge de musicologie*, 5th vol., nos. 3–4, 1951, p. 148).

Mozart’s personal work catalogue states that the *Rondeau* op. 4 was written in 1805 and published that same year by the Chemische Druckerei in Vienna. No sources have survived apart from the incipit in Mozart’s work catalogue and the first edition.

*Rondo from the Piano Concerto
in E♭ major op. 25*

Mozart used his Piano Concerto op. 25 as a pianistic and compositional benchmark on the concert tour which he launched in December 1818 and concluded in Vienna in July 1821. The Concerto originally comprised only the first and third movements; this is the version he entered into his personal work catalogue under the date 28 October 1818, the 31st birthday of Josephine Baroni-Cavalcabò. He wrote the middle movement on 22 April 1820 during a stay in Vienna. Ten days later he gave the first performance of the three-movement version there, reporting to Franz Xaver Niemetschek on 6 May 1820: “I was greeted with such tremendous applause that I thought I would never get to perform. Thereupon I played my Concerto, which is greatly improved by the Andante that I composed here. The Andante radiated such enchantment that applause broke out in the midst of it, which is a rare event for a pianist. –” (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. ep. W. A. Mozart Sohn 3; see *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 4, pp. 457 f.) Nevertheless, the success of the middle movement should not hide the fact that the two-movement version of the Piano Concerto op. 25 had already met with a very positive echo. The closing movement enjoyed particular esteem as emerges, for example, from a review of Mozart’s concert in Warsaw on 14 June 1819: “The Rondo is most agreeable and was profusely applauded, the more so as the theme recalled the *Zauberflöte*, at the moment when Pamina and Tamino see each other for the first time: *Er ist’s, sie ist’s, etc.*” (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 21st vol., no. 42, 20 October 1819, col. 708).

On 23 February 1820 Mozart sold the Concerto to Carl Friedrich Peters along with the Sonata op. 19, the *Polonaises mélancoliques* op. 22 and the Variations op. 23 (contained in vol. I of our edition). At this occasion, the publisher commissioned from the composer an arrangement of the Rondo for piano solo; this

emerges from a letter of 15 May 1820 from Vienna, in which Mozart informs Peters that the engraver’s copies for the complete Concerto as well as for the Rondo arrangement will shortly be arriving in Leipzig. The first edition of the Concerto was completed in February 1821 at the latest, while the arrangement of the Rondo was apparently published considerably later, perhaps not until May 1822. The exact dating of the arrangement of the complete Rondo published by Peters is important, however, since the third part of Friedrich Starke’s *Wiener Pianoforte-Schule* was advertised as being available on 23 June 1821; this third part contains measures 1–8, 27–36, 158–238 and 330–360 of the Rondo in an arrangement for piano solo also made by the composer. Since this arrangement was published at a time when Mozart had not yet finished his concert tour, it is possible that Starke obtained the engraver’s copy for the shorter version of the Rondo during Mozart’s stay in Vienna, sometime between April and June 1820. Accordingly, Mozart may have made the abridged Rondo arrangement at around the very same time as the engraver’s copies for Peters. This is worth mentioning to the extent that the two Rondo arrangements diverge from one another in some substantial details.

The publication of the abridged Rondo within Starke’s piano method is not only further evidence of the great popularity showered upon the work by the public, but is also an indicator of the outstanding renown that Mozart enjoyed as a pianist in professional circles. After all, Starke’s piano method claimed to bring together “the most demanding and instructive pieces of the most eminent pianoforte players and composers”. Along with Mozart’s Rondo, the third volume contained works by Bach, Handel, Clementi, W. A. Mozart, Dussek, Beethoven, Hummel, Field, Voříšek and Moscheles, among others. Until the end of his life, Mozart often quoted the opening measures of the Rondo in personal albums; one of these album leaves has been consulted for the present edition. Apart from Mozart’s entry into his

work catalogue, no further manuscript sources have survived. We have thus used the first editions as the primary sources for our edition.

Allegretto in F major FXWM VII:39

Allegretto in G major FXWM VII:40

Andantino in A major FXWM VII:41

Shortly after his relocation from Lemberg to Vienna in June 1838, Mozart told a friend that in his native city he would “limit himself to teaching, and hoped that he would earn a sufficient income, as previously” (letter of Georg August Griesinger to Baron Carl Emil Spiegel von und zu Pickelsheim of 24 August 1838, located in the Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, shelfmark Kunst und Wissenschaft A, no. 9888, fol. 58, here fol. 58r). Indeed, Mozart was a sought-after teacher in Vienna, and in an 1844 report published in the *Wiener Theaterzeitung* we read that “several excellent pianists” had already emerged from his school (37th vol., no. 68, 19 March 1844, p. 282).

Although we do not know if Mozart taught the two daughters of the Imperial-Royal chamberlain Count Johann Franz Hardegg, he nevertheless wrote three piano pieces for the Countesses Clotilde Gabriele and Maria Aloysia Hardegg in August 1841, and personally provided the fingerings. While the dedication of the Allegretto FXWM VII:39 to Clotilde Gabriele, who was born in 1830, is confirmed by the autograph dated 9 August 1841, the dedication of the Allegretto FXWM VII:40, written on 12 August 1841, to Maria Aloysia, born in 1831, can only be deduced from a note jotted down in a contemporary copy by Mozart’s long-time friend Josephine Baroni-Cavalcabò; the dedication was rendered indecipherable in Mozart’s autograph. As to the Andantino FXWM VII:41, written on 13 August 1841, the dedication to Clotilde Gabriele, in turn, can be deduced from its transmission together with the Allegretto FXWM VII:39.

The present editions are based on Mozart’s autographs, which seem to have been used for quite a long time as

instructional material. Lending weight to this assumption is the fact that Mozart's fingerings – at least in the case of the piano pieces FXWM VII:39 and 40, and perhaps FXWM VII:41 as well – were supplemented by another hand either during the composer's lifetime or shortly after his death. We have omitted these additions from the present edition.

IV Cadenzas to Piano Concertos by Wolfgang Amadeus Mozart

His father's oeuvre constituted the core of Mozart's repertory throughout his life, and at least as a pianist, he felt himself infused with his father's spirit in later years. Conclusions regarding Mozart's interpretative style can chiefly be drawn from the cadenzas to his father's piano concertos transmitted under Franz Xaver Wolfgang Mozart's name, which are published here for the first time. They have all come down to us in a folder located today in Milan's Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi. This folder, compiled by Mozart's executor Aloys Fuchs, a Viennese music scholar and autograph collector, apparently originally contained only the autographs of the Cadenzas FXWM IXb:1 and 2 as well as 6 to 8; the Cadenza FXWM IXb:B and the fragmentary Ornamentation FXWM IXb:C, both transmitted solely in copies, must have been added later to the folder with further manuscripts written partly by Mozart and partly by his father and other, unidentified hands.

Cadenzas FXWM IXb:1 and 2

The Cadenzas to the first and third movements of the Piano Concerto K. 467 have been transmitted in the form of two autographs that were most likely written before Mozart's Vienna debut at the Theater an der Wien on 8 April 1805. A comparison with the Variations op. 2 (contained in vol. I of our edition), which were performed at this concert, makes it clear that the multiple-voice chain of trills with additional upper and lower parts which is heard towards the end of the Cadenza FXWM IXb:1 was apparently a stand-

ard component of Mozart's pianistic resources around 1805. It is not surprising that after Mozart's debut the *Journal des Luxus und der Moden* favourably reviewed the performance of the 13-year-old, which had exceeded "all expectations in the domains of expressiveness, assertiveness, fire, elegance and proficiency" (20th vol., 1805, p. 445).

Cadenza FXWM IXb:6

Regarding the Cadenza FXWM IXb:6 to the first movement of the Concerto K. 450, a comparison of the handwriting of the autograph with that of other autographs by Mozart suggests that the Cadenza was written around 1820. It is possible that the composer wrote the Cadenza during his concert tour, even if no performance of the Piano Concerto K. 450 can be confirmed. It should be noted, however, that Mozart had become very proficient with this work by his father many years earlier: the structure of the last movement of Mozart's Piano Concerto op. 14 of 1808 is inspired down to tiniest details by the final movement of the Piano Concerto K. 450 (see Nottelmann, *Mozart Sohn*, vol. 1, pp. 98–110).

Cadenza FXWM IXb:7

Mozart ascertainably played the Piano Concerto K. 466 only on 7 March 1839 in Vienna and on 4 September 1842 in Salzburg as part of the festivities marking the unveiling of the Mozart monument. At least in the 1842 performance, Mozart not only played a cadenza in the third movement, but also one in the first movement as well; in the words of a contemporary critic, both were "very effective and beautifully in keeping with the original work" (*Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 2nd vol., no. 115, 24 September 1842, p. 465). The handwriting of the autograph, which has served as the source for the present edition of the Cadenza to the final movement, suggests that it was written later in the composer's life. It was thus perhaps written for one of the two above-mentioned concerts. There is no trace today of a cadenza to the first movement of the Piano Concerto K. 466.

Cadenza FXWM IXb:8

The fragmentarily transmitted autograph of the Cadenza FXWM IXb:8 to the third movement of the Piano Concerto K. 450 also suggests that it was penned late in the composer's life, perhaps for a concert that took place in Vienna on 3 March 1842. At that time, Mozart also played a cadenza to the first movement in which he ignored the range of the pianos dating from his father's time. This emerges from a review that Alfred Julius Becher published five days after the concert and in which he, after beginning by praising Mozart's cadenzas, voiced the opinion: "I only wish he would have remained within the boundaries of the keyboard which the concerto has, and had to have, namely with the three-line *f* as the highest note, which could not yet be exceeded by the pianos back then" (*Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 2nd vol., no. 29, 8 March 1842, p. 117). Mozart's Cadenza to the first movement of the Piano Concerto K. 450, which he performed in 1842, was thus not identical with the Cadenza FXWM IXb:6 (see above), since it moves within the tonal range of the Concerto.

V Appendix

Cadenza FXWM IXb:B and Ornamentation FXWM IXb:C

Both the Cadenza to the first movement of the Piano Concerto K. 503 and the fragmentarily transmitted ornamented version of the second movement of the same Concerto have survived only in the form of a copy. But since this copy is identified as being by "W A Mozart figlio" in a note written by Mozart's brother, the attribution to Mozart seems justified.

Mozart ascertainably played the Piano Concerto K. 503 only on 21 February 1820 in Leipzig (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 22nd vol., no. 13, 29 March 1820, col. 219). In a review published four days later in the *Allernädigst privilegiertes Leipziger Tageblatt*, one can read: "We must hail the cadenza in the first Allegro of his father's Concerto as a genuine master-

piece” (*Franz Xaver Wolfgang Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart Sohn]. Reisetagebuch 1819–1821*, ed. by Rudolph Angermüller, Bad Honnef, 1994, p. 176). It is possible that the critic was referring here to the Cadenza FXWM IXb:B.

That the Leipzig review passes over Mozart’s execution of the second movement without a word is all the more deplorable as, apart from the fragmentary Ornamentation FXWM IXb:C, there is no further extant evidence that Mozart might have played his father’s works in heavily embellished versions. On the contrary: in the aforementioned review by Alfred Julius Becher, published about 20 years later, we learn that Mozart played the Piano Concerto K. 450 “with great sensitivity and, as one fully expects of him, exactly after the original and without any modernisation of the passages” (*Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 2nd vol., no. 29, 8 March 1842, p. 117).

It is thus conceivable that, in later years, Mozart distanced himself from the practice of performing his father’s piano works – especially the slow movements – in at times highly ornamented versions, a practice that was already frequent during his father’s lifetime and widespread in the early 19th century. One can also imagine that Mozart, with the Ornamentation FXWM IXb:C, was making an exception from his usual performance style, which was characterised by the greatest possible authenticity. It also cannot be excluded that the Ornamentation, which is transmitted in only one manuscript by an unknown hand, is an attempt, after the event, to capture the essence of Mozart’s playing on paper.

We extend our heartiest thanks to the libraries mentioned in the *Comments* at the end of the present edition for kindly putting the source material at our disposal.

Trier, autumn 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 W. A. 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 ce volume). Trois ans plus tard furent publiées ses premières œuvres: le *Rondeau* op. 4 (également dans ce volume) et le Quatuor 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.

I Polonaises

Polonaises mélancoliques op. 17 et 22

Du vivant de Mozart, les *Polonaises mélancoliques* op. 17 et 22 faisaient sans aucun doute partie de ses pièces les plus populaires: la première édition des Polonaises op. 17 parut entre décembre 1815 et mai 1816 chez Breitkopf & Härtel et avant 1819 suivit une nouvelle édition chez le même éditeur. Les Polonaises op. 22, publiées en 1820 par Carl Friedrich Peters, furent reprises en 1823 par son concurrent parisien, l’éditeur Simon Richault, et à peu près à la même époque la Polonaise op. 22

n° 1 fut imprimée dans une revue musicale mensuelle à Copenhague.

C'est une élève du compositeur, la comtesse Julia Skarbak, qui fut à l'origine des deux premières *Polonaises mélancoliques*: une annotation de l'autographe indique que la Polonaise op. 17 n° 1 fut écrite à son intention en avril 1812 à Sarki, et comme Mozart séjournait déjà depuis septembre 1811 dans cette localité située au sud-est de Lviv, la Polonaise op. 17 n° 3 composée en novembre 1811 à Sarki pourrait aussi avoir été destinée à la comtesse. Le reste des six Polonaises op. 17 vit le jour avant mars 1814, les trois dernières à Lviv.

Immédiatement après l'achèvement de son opus 17, le compositeur l'envoya à Gottfried Christoph Härtel qui lui accorda quarante exemplaires gratuits, comme on peut le lire dans une lettre du 18 mai 1814, ainsi que les droits de vente exclusifs sur Lviv pendant un an – Mozart avait renoncé à percevoir des honoraires. Le compositeur aurait été à mille lieues de penser que précisément cette affaire allait sonner la fin des relations commerciales qu'il entretenait depuis 1808 avec Härtel. Plus d'un an après la signature du contrat, il n'avait cependant toujours pas reçu d'exemplaire imprimé des Polonaises, et le 29 novembre 1815 il se plaignit à Härtel de devoir «demander patience aux nombreuses personnes qui aimeraient bien avoir mes Polonaises mélancoliques» (Rudolph Angermüller/Sibylle Dahms-Schneider, *Neue Brieffunde zu Mozart*, dans: *Mozart-Jahrbuch* 1968/1970, Salzbourg, 1970, p. 221). Simultanément, il proposa à Härtel de nouvelles œuvres dont celui-ci fit les louanges mais qu'il ne prit pas dans son catalogue. Neuf mois plus tard, la première édition des Polonaises op. 17 était enfin disponible à Lviv, mais pas seulement chez leur auteur: elles étaient également en vente dans les magasins de musique des lieux, ce que Mozart interpréta comme une violation de ses droits de prévente. En mai 1817, il attendait toujours le reste des exemplaires gratuits qu'on lui avait promis et il proposa à nouveau à Härtel de nouvelles œuvres –

en vain: les Polonaises op. 17 furent les dernières compositions de Mozart qui parurent chez Breitkopf & Härtel.

Parmi les œuvres que Mozart proposa à Härtel en mai 1817 figuraient «encore 3 ou 4 polonaises mélancoliques» (Angermüller/Dahms-Schneider, *Neue Brieffunde*, p. 223). À ce moment-là, en effet, trois des quatre Polonaises op. 22 existaient déjà: dans le catalogue d'œuvres du compositeur, la n° 2 est datée du 24 mars 1815, la n° 4 du 19 mars 1816, la n° 3 du 19 mars 1817 et la n° 1 du 19 mars 1818. Le fait que les trois polonaises les plus récentes soient nées à exactement un an de différence n'est sans doute pas dû au hasard: il est fort probable qu'elles étaient destinées à l'amie de longue date du compositeur, son élève et plus tard sa légataire universelle, Josephine Baroni-Cavalcabò, dont la fête tombait le 19 mars (sur les liens de Mozart avec Baroni-Cavalcabò, cf. Nottelmann, *Mozart Sohn*, vol. 1, pp. 142–151 et 180). Le compositeur vendit les Polonaises op. 22 avec la Sonate op. 19 et les Variations op. 23 (figurant dans le vol. I de notre édition, HN 958) le 23 février 1820, durant son séjour à Leipzig, à Carl Friedrich Peters. La dédicataire de la première édition, parue avant septembre 1820, était la comtesse Aleksandra Alina Rzewuska, qui était probablement une élève de Mozart à Lviv, et dont la sœur aînée Evelina, veuve du comte Hańska, épousa en 1850 Honoré de Balzac.

Par leur structure, les Polonaises op. 17 et 22 obéissent aux conventions du XVIII^e siècle et sont comparables à celles du comte Michal Kleofas Ogiński (1765–1833), qui étaient très répandues au début du XIX^e sous le titre non authentique de «Polonaises mélancoliques». Si l'on en croit un compte rendu de l'époque, les pièces de Mozart sortaient cependant du lot. On lit en effet dans le *Journal des Luxus und der Moden* à propos des Polonaises op. 22: «L'écriture la plupart du temps polyphonique, qui fait souvent appel à de belles imitations, donne à ces compositions une excellente teneur par rapport à d'autres travaux superficiels dans le genre et leur vaudra les faveurs durables

des connaisseurs, toutes les beautés qu'elles recèlent pouvant également attirer le simple amateur» (35^e année, septembre 1820, p. 568).

Bien que Mozart écrivit le 20 décembre 1820 à Carl Friedrich Peters qu'il s'appropriait à envoyer à Leipzig un exemplaire corrigé de la première édition des Polonaises op. 22 (Walter Hummel, *Unveröffentlichte Briefe von W. A. Mozart Sohn*, dans: *Wiener Figaro*, 30^e année, 1^{er} cahier, mars 1962, p. 5), nous n'avons pu disposer que de la première édition du recueil et de ce qu'a noté le compositeur dans le catalogue de ses œuvres pour préparer la présente édition. Pour l'opus 17, nous avons eu en outre à notre disposition deux autographes ainsi qu'une copie ayant reçu la bénédiction du compositeur.

Polonaises op. 26

Mozart écrivit les Polonaises op. 26 en 1824 à Lviv, d'après son catalogue d'œuvres. Par leur rythme stéréotypé et leurs harmonies conventionnelles, elles sont bien plus conçues pour être dansées que les *Polonaises mélancoliques* op. 17 et 22. Il semble donc logique que la première édition parût chez Piotr Piller, à Lviv, qui était un éditeur spécialisé dans la publication de musique de danse écrite par les compositeurs locaux. Mozart jugea cependant que son opus 26 valait d'être diffusé bien plus largement: la première édition fut annoncée le 15 janvier 1825 dans le *Wiener Theaterzeitung* – apparemment la seule partition publiée chez Piller à faire l'objet d'une publicité dans ce cadre –, elle était disponible en dépôt-vente à partir de mai 1825 chez l'éditeur viennois, ami du compositeur, Tobias Haslinger, et à partir de mai 1827 chez Peters à Leipzig également.

Cette première édition est dédiée à la comtesse Teresa Maria Glogowska, née comtesse Stadnicka, qui avait épousé le 10 octobre 1824 le comte Ludwik Glogowski, chambellan royal et impérial. Il n'est donc pas impensable que la comtesse fût une élève du compositeur et qu'il lui dédiât ses Polonaises op. 26 en guise de cadeau de noces.

II Danses

Marche en Sol majeur FXWM VII:9

Entre mi-novembre et mi-décembre 1808, Mozart prit un poste de professeur de piano chez le comte Wiktor Baworowski à Podkamień, un village situé à cinquante kilomètres au sud-est de Lviv. C'est là que naquit en février 1809 la *Marche* FXWM VII:9, probablement destinée à faire travailler les filles Baworowski, Mary et Henryke Leonarda. L'indication placée entre la *Marche* et le Trio laisse à penser que le compositeur s'efforçait de familiariser ses élèves avec les différents types de jeux qu'on affectionnait vers 1800: «Suit le Trio – afin que le Trio fasse bon effet, activer la sourdine et le basson, mettre en même temps la pédale forte et marquer chaque première note de la basse» (original en allemand). Outre l'emploi des deux pédales (la droite lève les étouffoirs, la gauche déplace les marteaux qui ne frappent plus qu'une corde au lieu de deux ou trois, c'est la *una corda*), le compositeur requiert le jeu de basson typique de l'époque: en tirant un registre, on presse un rouleau de papier parchemin contre les cordes, ce qui modifie le timbre d'une autre manière encore.

La copie au propre de la main du compositeur a servi de document source pour notre édition. La pièce ne figure pas dans le catalogue que Mozart tenait de ses œuvres.

Ländler en Fa majeur FXWM VII:19

Durant son séjour à Podkamień, Mozart a sans doute été parfois prié d'improviser des danses au piano – à l'attention des membres plus âgés de la famille Baworowski ou des amis. Un exemple de ces improvisations nous est peut-être parvenu sous la forme du *Ländler* FXWM VII:19, lequel s'arrêtait à l'origine à la fin du premier Trio: le 2 septembre 1810, le compositeur le dédia sous cette forme et avec le titre «Waltz» à un ami militaire du nom de Hübner; un peu plus tard il en fit une copie au propre probablement pour ses archives personnelles. Nous ignorons si c'est lui qui éprouva le besoin d'élargir sa «Waltz» ou si on le lui demanda. Toujours est-il que

peu après qu'il eut fait sa copie au propre il raya l'indication «Waltz Da Capo» à la fin du premier trio et prolongea la danse d'une «Fortsetzung» (suite) intitulée également «Waltz» et d'un deuxième Trio. Plus tard, il raya le titre de la première «Waltz» et le remplaça par «Ländler». Il oublia cependant de changer également le titre de la «Fortsetzung» et de corriger ce qu'il avait noté dans son propre catalogue où le morceau figure encore sous le titre de «Walzer».

Pour ce *Ländler*, nous avons utilisé comme documents la copie au propre du compositeur et ce qu'il a inscrit dans son catalogue.

Deutsche Tänze en ré mineur FXWM VII:23 et en Sol majeur FXWM VII:24

Fin avril 1811, Mozart quitta Podkamień pour regagner Lviv où il donna un concert public durant les mois d'été. Entre septembre 1811 et décembre 1812, il occupait de nouveau un poste de professeur de piano, cette fois-ci chez la comtesse Tekla Janiszewska, née comtesse Czosnowska. Celle-ci vivait dans la petite localité de Sarki d'où le compositeur semble être allé assez souvent à Lviv. C'est en tout cas à Lviv, d'après le catalogue de ses œuvres, que naquirent les 20 et 27 août 1812 les deux *Deutsche Tänze* FXWM VII:23 et 24. Si la première ne porte pas de dédicace, Mozart écrivit la deuxième pour son ami Józef Bedyński, d'après son catalogue.

L'édition se fonde sur les copies au propre que le compositeur fit pour ses archives personnelles ainsi que sur les indications qu'il a consignées dans le catalogue de ses œuvres.

III Pièces isolées

Rondo en Fa majeur FXWM VII:1

Parmi les œuvres de Mozart qui nous sont parvenues, la plus ancienne, après le lied *Die Rose* (FXWM IIIb:1) sur un texte de Joachim Heinrich Campe, est probablement le Rondo FXWM VII:1 qui vit le jour à l'occasion de la fête de Constanze Mozart, le 16 février 1802. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une

œuvre originale: le Rondo tire son origine d'un fragment laissé par son père, K. Anh. 30 (590b), et la contribution de Mozart ne commence qu'à la mesure 16. Il est intéressant de relever que ce fragment K. Anh. 30 (590b) est qualifié de «début d'une sonate pour piano» dans le catalogue des œuvres inachevées de Wolfgang Amadeus Mozart établi par Maximilian Stadler et Georg Nikolaus Nissen, (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, éd. par Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch/Joseph Heinz Eibl, Cassel, etc., 1962–1975, vol. 4, p. 326). Le Rondo FXWM VII:1 obéit en effet moins à la forme rondo qu'à la forme sonate, ce titre trompeur s'expliquant sans doute par l'omniprésence du premier thème.

En complétant un fragment de son père, Mozart exauçait un vœu de sa mère qui avait écrit le 31 mai 1800 à Christoph Gottlob Breitkopf et Gottfried Christoph Härtel au sujet des œuvres inachevées de son époux, mort neuf ans plus tôt: «Je les garde précieusement et si mon fils ne les utilise pas, elles ne seront certainement jamais utilisées, à moins que quelqu'un [...] ne les publie dans un recueil. Alors plus personne ne pourrait jamais s'en parer comme si c'était ses propres œuvres et ce qui est de Mozart restera attaché au nom de Mozart» (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 4, p. 353). Au cours de son travail, le jeune Mozart de onze ans n'est intervenu que très légèrement dans le fragment de son père, par exemple dans l'ornementation et le phrasé, sur la dernière note de la mesure 11 (ajout de *sol*¹) et avec l'indication Allegretto au lieu de Allegro (à l'origine c'était même un Presto).

Le Rondo FXWM VII:1 nous est parvenu sous la forme d'une copie provenant de la succession de Mozart. Aucun document autographe n'a été conservé.

Rondeau en Fa majeur op. 4

À en juger par le titre de la première édition, «Rondeau favori», le *Rondeau* op. 4 a dû jouir d'une certaine popularité. Pour cette raison, ce pourrait bien être ce morceau – plutôt que le Rondo FXWM VII:1, avec lequel il a en commun l'ambiguïté formelle entre forme

sonate et rondo – que Mozart évoque dans un billet non daté et longtemps attribué à son père. Le texte de ce billet, probablement adressé à une fille du marchand viennois Joseph Odilio Goldhahn que connaissait la famille Mozart, est le suivant: «Chère mademoiselle Nannette! Pardonnez-moi la liberté que je prends en vous demandant de me faire parvenir le Rondo de ma composition par notre serviteur. Dites bonjour à tout le monde dans la maison et soyez assurée que je demeure votre serviteur W. A. Mozart» (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 4, p. 532; cf. Albert van der Linden, *Lettres de W. A. Mozart junior*, dans: *Revue belge de musicologie*, 5^e année, cahier 3/4, 1951, p. 148).

Le *Rondeau* op. 4 vit le jour en 1805, d'après le catalogue des œuvres de Mozart, et parut la même année à la Chemische Druckerei de Vienne. En dehors de l'incipit figurant dans le catalogue du compositeur et de la première édition, aucune autre source ne nous est parvenue.

Rondo du Concerto pour piano en Mi♭ majeur op. 25

Avec le Concerto pour piano op. 25, Mozart voulait faire montre de ses talents de pianiste et de compositeur lors de la tournée qu'il débuta en décembre 1818 et acheva en juillet 1821 à Vienne. À l'origine, l'œuvre ne comportait que les premier et troisième mouvements. C'est cette version que le compositeur inscrivit dans son catalogue à la date du 28 octobre 1818, jour du 31^e anniversaire de Josephine Baroni-Cavalcabò. Il écrivit le mouvement central le 22 avril 1820 durant un séjour à Vienne où fut donnée, dix jours plus tard, la première audition de la version en trois mouvements. Le 6 mai 1820, le compositeur raconte à ce propos à Franz Xaver Niemtschek: «J'ai été accueilli par un tel tonnerre d'applaudissements que j'ai cru qu'on ne me laisserait pas jouer. Puis j'ai joué mon Concerto qui a beaucoup gagné d'un Andante que je viens seulement de composer ici. Cet Andante a procuré un tel bonheur que – cela se produit rarement avec un pianiste – on a

applaudi au beau milieu.» (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, cote Mus. ep. W. A. Mozart Sohn 3; cf. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 4, pp. 457 s.) Le succès du mouvement central ne doit cependant pas masquer le fait que la version en deux mouvements du Concerto avait déjà eu un écho positif. Le finale fut particulièrement apprécié, comme il ressort notamment d'un compte rendu du concert donné par Mozart le 14 juin 1819, à Varsovie: «Le Rondo est très agréable et a plu à tout le monde, d'autant plus qu'il rappelle le thème de *La Flûte enchantée* qu'on entend au moment où Pamina et Tamino se voient pour la première fois: "C'est lui! / C'est elle!, etc."» (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 21^e année, n^o 42, 20 octobre 1819, col. 708).

Le 23 février 1820, Mozart vendait son Concerto à Carl Friedrich Peters avec la Sonate op. 19, les *Polonaises mélancoliques* op. 22 et les Variations op. 23 (figurant dans vol. I de notre édition). Par la même occasion, l'éditeur commanda au compositeur un arrangement pour piano solo du Rondo. C'est ce qu'il ressort d'une lettre datée du 15 mai 1820, à Vienne, dans laquelle le compositeur annonce à Peters que les copies du Concerto complet et de l'arrangement du Rondo destinées à la gravure vont arriver sous peu à Leipzig. La première édition du Concerto fut prête au plus tard en février 1821, tandis que l'arrangement du Rondo ne parut manifestement que bien plus tard, probablement seulement en mai 1822. Dater précisément l'arrangement tel qu'il fut édité par Peters a son importance parce que dès le 23 juin 1821 une annonce indiquait qu'était parue la troisième partie de la *Wiener Pianoforte-Schule* de Friedrich Starke qui renfermait les mesures 1–8, 27–36, 158–238 et 330–360 du Rondo dans un arrangement pour piano solo également dû au compositeur. Comme cet arrangement parut avant que Mozart ne terminât sa tournée de concert, en juillet 1821, on peut partir du principe que Starke reçut la copie à graver de la version courte du Rondo déjà pendant le séjour du compo-

siteur à Vienne entre avril et juin 1820. Mozart dut donc avoir réalisé la version courte de l'arrangement du Rondo à peu près au même moment que les copies à graver pour Peters. Ceci est à souligner dans la mesure où les deux arrangements du Rondo diffèrent par des détails essentiels.

La publication de la version courte du Rondo dans la méthode de piano de Starke n'est pas seulement une preuve de plus de la grande popularité de l'œuvre, elle montre aussi que le pianiste Mozart avait une excellente réputation dans le monde musical. Car la méthode de Starke prétendait réunir les «pièces les plus difficiles et les plus instructives des meilleurs pianistes et compositeurs» et le troisième volume renfermait, outre le Rondo de Mozart, des morceaux de Bach, Haendel, Clementi, W. A. Mozart, Dussek, Beethoven, Hummel, Field, Voříšek et Moscheles. Mozart cita régulièrement les premières mesures du Rondo dans ses feuillets d'album jusqu'à la fin de sa vie. Nous avons pu utiliser un de ces feuillets pour la présente édition. Aucune autre source manuscrite – à part le catalogue du compositeur où sont consignées ses œuvres – n'a été conservée. Nos sources principales ont donc été les premières éditions du Concerto et du Rondo.

Allegretto en Fa majeur FXWM VII:39

Allegretto en Sol majeur FXWM VII:40

Andantino en La majeur FXWM VII:41

Peu de temps après son départ de Lviv et son installation à Vienne en juin 1838, Mozart expliquait à un ami qu'il «se contenterait [dans sa ville natale] d'enseigner et espérait tirer de cette activité des revenus suffisants comme ce fut le cas jusqu'à présent» (lettre de Georg August Griesinger au baron Carl Emil Spiegel von und zu Pickelsheim datée du 24 août 1838 et conservée au Thüringisches Hauptstaatsarchiv de Weimar, cote du département Art et Science A, n^o 9888, fol. 58; il s'agit ici du folio 58r). À Vienne, Mozart était en effet un professeur recherché et on peut lire dans un compte rendu de la *Wiener Theaterzeitung* que «déjà plusieurs excellents pianistes» avaient été formés par ses

soins (37^e année, n° 68, 19 mars 1844, p. 282).

Les deux filles du chambellan royal et impérial, le comte Johann Franz Hardegg, Clotilde Gabriele et la comtesse Maria Aloysia Hardegg, faisaient-elles aussi partie de ses élèves? Nous l'ignorons. Toujours est-il qu'en août 1841 il composa trois pièces pour piano à leur intention, qu'il doigta lui-même. La dédicace de l'Allegretto FXWM VII:39 à Clotilde Gabriele (née en 1830) figure sur l'autographe daté du 9 août 1841, tandis que la dédicace de l'Allegretto FXWM VII:40 composé le 12 août 1841 à Maria Aloysia (née en 1831) ressort seulement d'une annotation portée par Josephine Baroni-Cavalcabò, l'amie de longue date du compositeur, sur une copie de l'époque – la dédicace de l'autographe a été rendue illisible. L'Andantino FXWM VII:41, composé le 13 août 1841, est dédié à Clotilde Gabriele comme l'Allegretto FXWM VII:39 car les deux morceaux nous sont parvenus ensemble.

Les éditions que nous publions ici se fondent sur les autographes du compositeur qui ont apparemment servi pendant longtemps à des fins pédagogiques. En effet, les doigtés de Mozart, au moins pour les pièces pour piano FXWM VII:39 et 40, peut-être aussi dans le cas de la pièce pour piano FXWM VII:41, ont été complétés par une main étrangère soit de son vivant, soit peu de temps après sa mort. Ces ajouts n'ont pas été repris dans la présente édition.

IV Cadences des Concertos pour piano de Wolfgang Amadeus Mozart

Durant toute son existence, Mozart a fait figurer au cœur de son répertoire l'œuvre de son père et à la fin de sa vie il se sentait rempli, du moins comme pianiste, de l'esprit paternel. Les cadences qu'il a écrites pour les Concertos pour piano de son père, et qui sont publiées ici pour la première fois, nous renseignent sur son interprétation. Elles nous sont toutes parvenues dans un dossier conservé aujourd'hui au Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi de Milan. À

l'origine, ce dossier constitué par le curateur de la succession de Mozart, le musicologue viennois et collectionneur d'autographes Aloys Fuchs, ne renfermait probablement que les autographes des Cadences FXWM IXb:1, 2 et 6 à 8. La Cadence FXWM IXb:B et l'Ornementation fragmentaire FXWM IXb:C, qui ne nous sont parvenues que sous forme de copies, de même que d'autres manuscrits, en partie de Mozart, en partie de son père, ou alors anonymes, ont probablement été rajoutés après coup.

Cadences FXWM IXb:1 et 2

Les Cadences des premier et troisième mouvements du Concerto pour piano K. 467 nous sont parvenues sous la forme de deux autographes qui virent très probablement le jour la veille des débuts viennois de Mozart, le 8 avril 1805, au Theater an der Wien. Une comparaison avec les Variations op. 2 jouées à ce concert (figurant dans le vol. I de notre édition) montre que les chaînes de trilles à plusieurs voix, avec ajout d'une partie supérieure et d'une partie inférieure, qui apparaissent à la fin de la Cadence FXWM IXb:1 étaient devenues autour de 1805 une composante du jeu pianistique de Mozart. Ce n'est pas pour rien que le *Journal des Luxus und der Moden* fut impressionné par les débuts de ce jeune Mozart de 13 ans qui, «par l'expression, la détermination, le feu, l'élégance et la vélocité a dépassé toutes les attentes» (20^e année, 1805, p. 445).

Cadence FXWM IXb:6

En comparant l'écriture du manuscrit de la Cadence FXWM IXb:6 du premier mouvement du Concerto K. 450 avec celle d'autres autographes de Mozart, on peut la dater de 1820 environ. C'est donc probablement au cours de la tournée du compositeur que cette Cadence vit le jour, même si nous n'avons aucun témoignage d'une exécution du Concerto K. 450 durant cette période. Comme l'atteste le dernier mouvement de son Concerto pour piano op. 14 (1808), à la structure identique, jusque dans les moindres détails, à celle du finale du Concerto K. 450, Mozart connaissait depuis longtemps déjà sur le bout des

doigts le Concerto de son père (cf. à ce sujet Nottelmann, *Mozart Sohn*, vol. 1, pp. 98–110).

Cadence FXWM IXb:7

On sait que Mozart ne joua le Concerto pour piano K. 466 que le 7 mars 1839 à Vienne et le 4 septembre 1842 à Salzbourg dans le cadre des festivités organisées pour l'inauguration du monument Mozart. En 1842 fut jouée une cadence non seulement dans le troisième mais aussi dans le premier mouvement. Selon un compte rendu de l'époque, elles étaient toutes les deux «très efficaces et dans la plus parfaite harmonie avec la composition originale» (*Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 2^e année, n° 115, 24 septembre 1842, p. 465). L'écriture de l'autographe qui a servi de modèle à la présente édition de la Cadence du dernier mouvement parle en faveur d'une date de composition tardive; on peut donc penser que Mozart nota cette Cadence pour l'un des deux concerts mentionnés plus haut. Une cadence destinée au premier mouvement du Concerto K. 466 n'est pas conservée.

Cadence FXWM IXb:8

La Cadence autographe du troisième mouvement du Concerto pour piano K. 450, qui nous est parvenue de façon incomplète, semble avoir été elle aussi composée tardivement. Il n'est pas impensable qu'elle fut écrite dans la perspective d'un concert qui eut lieu à Vienne le 3 mars 1842. Ce jour-là, Mozart joua aussi une cadence dans le premier mouvement mais ne se limita pas à la tessiture du clavier qui était habituelle du vivant de son père. C'est ce qu'on peut lire dans un compte rendu qu'Alfred Julius Becher publia cinq jours après le concert où il écrivait, après avoir tout d'abord loué les cadences de Mozart: «J'aurais simplement bien aimé qu'il reste dans l'ambitus du concerto, c'est-à-dire en dessous du *fa* sur la troisième ligne supplémentaire qui était la limite supérieure des pianos de l'époque» (*Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 2^e année, n° 29, 8 mars 1842, p. 117). La cadence que joua Mozart en 1842 dans le premier mouvement du

Concerto pour piano K. 450 n'était donc pas identique à la Cadence FXWM Xlb:6 (voir plus haut) qui reste dans la tessiture d'origine du Concerto.

V Appendice

*Cadence FXWM IXb:B et
Ornementation FXWM IXb:C*

Aussi bien la Cadence du premier mouvement du Concerto pour piano K. 503 que l'Ornementation du deuxième mouvement du même Concerto – qui ne nous est parvenue que de façon fragmentaire – n'existent que sous la forme de copie. Celle-ci porte l'indication «WA Mozart figlio» qui émane du frère de Mozart, il semble donc qu'on puisse en attribuer à Mozart la paternité.

On sait que Mozart ne joua le Concerto pour piano K. 503 que le 21 février 1820 à Leipzig (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 22^e année, n° 13, 29 mars 1820, col. 219). Dans un compte rendu qui parut quatre jours plus tard dans le *Allernädigst privilegirte Leipziger Tageblatt*, on peut lire: «La cadence du

premier Allegro du Concerto de son père est un vrai chef-d'œuvre, il faut lui rendre les honneurs» (*Franz Xaver Wolfgang Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart Sohn]. Reisetagebuch 1819–1821*, éd. par Rudolph Angermüller, Bad Honnef, 1994, p. 176). Le critique faisait peut-être référence ici à la Cadence FXWM IXb:B.

Les critiques de Leipzig ne disent pas un mot sur la façon dont Mozart interpréta le deuxième mouvement, ce qui est d'autant plus regrettable qu'il n'existe aucun indice, en dehors de l'Ornementation fragmentaire FXWM IXb:C, attestant que le pianiste ait joué les œuvres de son père de façon particulièrement ornementée. Au contraire: dans le compte rendu déjà mentionné de Alfred Julius Becher, qui parut quelque vingt ans plus tard, on lit que Mozart a joué le Concerto pour piano K. 450 «avec beaucoup de sentiment et – comme c'est une évidence chez lui – de manière fidèle à l'original, sans rien moderniser» (*Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 2^e année, n° 29, 8 mars 1842, p. 117).

On peut donc penser que Mozart se distança à la fin de sa vie de l'usage déjà courant du vivant de son père, et généralisé au début du XIX^e siècle, de jouer les œuvres pour piano de son père – notamment les mouvements lents – de façon très ornementée. On peut aussi imaginer que Mozart ne s'est écarté qu'exceptionnellement de son habitude d'interpréter les œuvres avec la plus grande authenticité en écrivant l'Ornementation FXWM IXb:C. Et il n'est pas impossible en plus que cette Ornementation, qui ne nous est parvenue que dans un manuscrit dont on ignore l'auteur, représente une tentative de conserver un témoignage écrit du jeu de Mozart.

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

Trèves, automne 2011
Karsten Nottelmann

Die Werke FXWM VII:39, VII:41, IXb:1, IXb:2, IXb:6, IXb:8, IXb:B, IXb:C
sind als Erstausgaben nach § 71 UrhG geschützt.

Alle Rechte vorbehalten.

The works FXWM VII:39, VII:41, IXb:1, IXb:2, IXb:6, IXb:8, IXb:B, IXb:C
are protected by law as first editions (UrhG § 71).

All rights reserved.

Les premières éditions des œuvres FXWM VII:39, VII:41, IXb:1, IXb:2, IXb:6, IXb:8, IXb:B, IXb:C
font l'objet du droit d'auteur (UrhG § 71).

Tous droits réservés.

FRANZ XAVER MOZART

Sämtliche Klavierwerke Band I / Complete Piano Works Volume I:
HN 958