

Mozart

Sonatas for Piano and Violin, Vol.1

UT 50032

Mozart

莫扎特

钢琴与小提琴奏鸣曲

第一卷

Marguerre / Kremer

中外文对照

115
2

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

J657.415
M896-2

UT 50032

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特
Wolfgang Amadeus Mozart

钢琴与小提琴奏鸣曲

Sonaten für Klavier und Violine

Sonatas for Piano and Violin

第一卷 / Band 1 / Volume 1

卡尔·马格雷根据作曲家手稿和第一版编辑并编订指法
吉东·克雷莫编辑小提琴声部

Nach Autographen und Erstausgaben herausgegeben
und mit Fingersätzen versehen von Karl Marguerre
Einrichtung der Violinstimme von Gidon Kremer

Edited from the autographs and first editions
and provided with fingering by Karl Marguerre
Violin part edited by Gidon Kremer

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

J657.415
M896-2

图书在版编目(CIP)数据
莫扎特钢琴与小提琴奏鸣曲. 第一卷/
(奥)莫扎特著;李曦微译.
—上海:上海教育出版社,2012.9
ISBN 978-7-5444-4411-8

I. ①钢... II. ①莫... ②李... III. ①小提琴—奏鸣曲
—奥地利—选集 IV. ①J657.415

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第203530号



出品人 范慧英
责任编辑 李世钦
封面设计 蒋娟芳

编辑部热线 021-62797755
编辑部邮箱 shijiyinyue@163.com

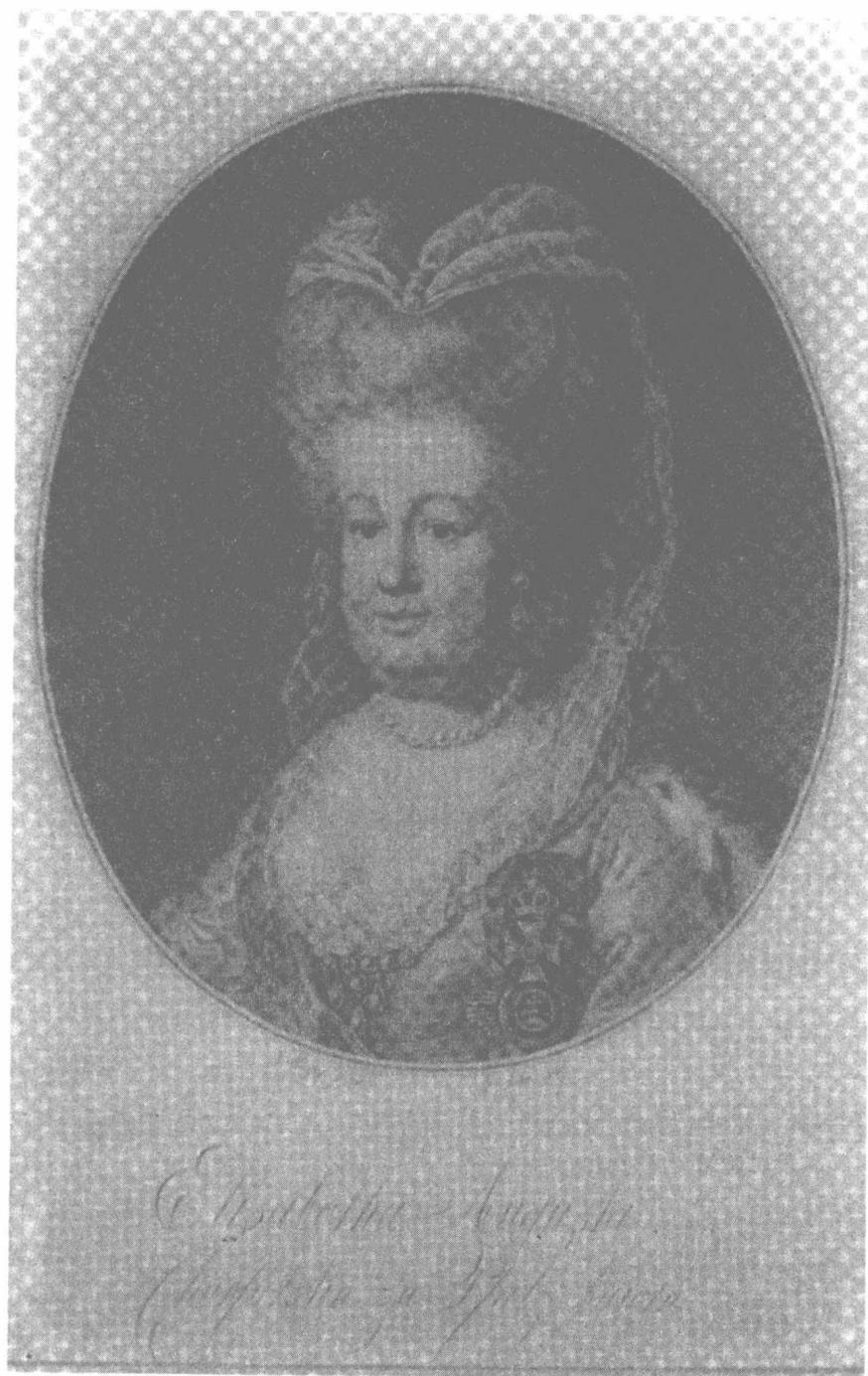
Mozart: Sonaten Vol I
©1979 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co.,K.G., Wien

莫扎特 钢琴与小提琴奏鸣曲 (第一卷)

卡尔·马格雷 编订
吉东·克雷莫 译
李曦微 译

出版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.cc)
出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200040 上海市延安中路955弄14号
www.ewen.cc/centmusic/index.aspx)
发行 上海世纪出版集团发行中心
经销 各地新华书店
印刷 启东市人民印刷有限公司
开本 960×640 1/8 印张23
版次 2012年9月第1版
印次 2012年9月第1次印刷
书号 978-7-5444-4411-8/J.0342
定价 70.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)



奏鸣曲KV301-306的被题献者
Widmungsträgerin der Sonaten KV 301 - 306
The dedicatee of the Sonatas KV 301 - 306
(Stadt-Archiv Augsburg)

序

上海世纪音乐教育文化传播分公司为我国小提琴界隆重引进了维也纳原始出版社出版的科雷利、巴赫、莫扎特等作曲家的小提琴与钢琴奏鸣曲,这是一件值得庆贺的大事。

该社所出版的 URTEXT,即“原始版本”,又称“净版本”。它最接近作曲家的原始意图,是由众多知名音乐学家依据作曲家手稿及第一次出版的版本,在细查熟考一切文本来源的基础之上,经过详细而殷实的考证后,最终所确定的版本。“维也纳原始版本”已成为音乐界公认的最具权威性的版本,是所有音乐学家演奏、研究相关音乐作品的首选版本。

科雷利是十七到十八世纪巴洛克时期意大利著名小提琴家、作曲家。他创作了 48 首三重奏鸣曲、12 首小提琴和通奏低音奏鸣曲以及 12 首大协奏曲,被同时代人一致公认为无与伦比的小提琴大师。通过这些作品,我们可以了解当时小提琴及其作品的发展状况。科雷利注明这些乐曲是为小提琴和倍低音维奥尔琴演奏用的,低音部分也可以用拨弦键琴演奏,这显示了十七世纪最后三十年发展起来的二重奏鸣曲形式的兴起,这种体裁要求乐器间的平衡,表现出丰富和细致的音乐语言。

乐谱中小提琴有两行谱,下面一行是原创乐谱,上面一行则是装饰音版本。低音乐谱也有两种,一种是拨弦键琴用的两行乐谱(现今钢琴用谱),另一种是大提琴用的低音谱,谱上所标的数字则是当时常用的用以标示和声的记号。在科雷利的奏鸣曲中,最著名的是作品 5 号中第 12 首的末乐章——福利亚变奏曲,至今仍为小提琴演奏曲目中的保留乐曲。此番引进该作,将对我们学习巴洛克时代的音乐极有帮助。

巴赫的小提琴与拨弦键琴奏鸣曲(BWV1014—1019)在音乐会上不如六首无伴奏演奏的频率高,原因是它对幻想的表达不如无伴奏表达的自由而在技巧上表现得更加精密。音乐评论家们认为,6 首无伴奏作品相当于技巧而言更偏重于对幻想的表达,并通过技巧来表达知性。而对于 6 首有伴奏的奏鸣曲来说,著名的巴赫评论家史怀哲认为,悲痛、神秘感是它们的主要内涵,“悲痛支配了这些作品,巴赫可能是在失去前妻的影响之下创作的这些作品。”“这些作品如同贝多芬的奏鸣曲,也是表现感情和内在体验的。但呈现出来的却是力量代替了热情。”

莫扎特的小提琴与钢琴奏鸣曲显然不像他的三首小提琴协奏曲(G 大调第三协奏曲、D 大调第四协奏曲和 A 大调第五协奏曲)那样为大家熟悉。才华横溢的他在 19 岁时,写下了这些充满朝气的协奏曲。两年后,莫扎特为小提琴与钢琴写下了共六首的一组奏鸣曲(KV301—306),过了三年他又写下了另一组(KV376、KV296、KV377、KV378、KV379、KV380)。包括未完成的作品,他总共为小提琴和钢琴所创作的奏鸣曲就有四十一首。莫扎特在后期所写的四首奏鸣曲(KV454、KV481、KV526、KV547)更是精彩之作,它们玲珑剔透、优美典雅,实为小提琴经典宝库中的不可多得的瑰宝。

有意思的是,当时莫扎特把他的小提琴奏鸣曲称为“有小提琴伴奏的钢琴奏鸣曲”,这说明了,在这些作品中钢琴起着更重要的作用。学习奏鸣曲有什么意义呢?在西方古典音乐中,协奏曲具有炫技色彩,而奏鸣曲则是属于室内乐的范畴,讲究的是乐器之间的相互配合、衬托模仿、对话式的语句,深切的感情表达体现了欧洲的文化品味,是我们提高音乐修养不可缺少的养料。

该系列引进版还包括勃拉姆斯、舒伯特等作曲家的作品集。所有曲集的前言中,都附有对当时演奏法的说明,并对每首作品作出较为详细的介绍,这些对我们小提琴的师生来说都是非常宝贵的资料。

丁芷诺

2012 年 8 月

译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评述和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有意义的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上述作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器)写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚造成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

2012年8月

前 言

在创作了键盘乐器(附带小提琴或者长笛声部)的洛可可奏鸣曲之后,莫扎特的小提琴奏鸣曲 K301-306 标志着第一次将两种乐器作为平等的合作者,两者都是主旋律乐器,各自有完全独立的个性表现。最早的这六首小提琴奏鸣曲——“曼海姆奏鸣曲”——合为一集。莫扎特在曼海姆构思这些作品,并题献给选帝侯帕那提奈特的夫人。他最大限度地运用了当时所有的音乐结构和表现手段,创作出六首各具鲜明特色的曲子。正因为这种多样性,又使得这些奏鸣曲组成了一个更大规模的整体。另外,它们有一个统一性的标志——环绕着一首中心作品:E小调奏鸣曲,其阴沉的色彩使其他曲子更显轻松。

按照那位尊贵的被题献者的要求,除了一首例外,其余奏鸣曲都用莫扎特在其他作品中从来不用的二乐章结构。这个月唯一的例外是D大调奏鸣曲,它被放在这组曲子的最后。我们相信,它最初也是按照两个乐章构思的(现存作曲家的初稿散页只有第一和三乐章的一些部分)。那个美妙的小行板乐章应该是后来加的——可能是在巴黎。¹

1777年10月6日,莫扎特从慕尼黑给他的父亲写了一封信,其中提到:“鞋匠写了六首拨弦键琴与小提琴的二重奏曲²……如果我还留在这儿,我会再写六首同样的曲子,因为这类作品在这里非常受欢迎。”尽管在过去的两个季度中他受到许多鼓励,他还是推迟了这个写作计划,直到不再有大量急要的宗教和歌剧作品委托的压力后,他才开始这个计划。不过这次他几乎是报复性地工作:到1778年2月底(有一封信中提到的日期是1778年2月28日)——实际上是在一个月内——其中的四首奏鸣曲已经完成了。在动身到巴黎之前,莫扎特还写了C大调奏鸣曲 K296,献给“我们本地的女神,皮埃隆小姐,我万分尊敬的学生”。不过此曲没有被包括在曲集中,部分原因是因为它是(一开始就设计为)三个乐章的,也因为曲集中已经有一首奏鸣曲用同样的调性。他到巴黎以后,才完成了另外两首曲子。其中之一是E小调奏鸣曲(“巴黎的”)。另一首无法确证,但是我们依据

其作品内容推测,应该是A大调奏鸣曲。D大调奏鸣曲的“小行板”乐章也在巴黎面世。

第一版中各曲的排列顺序(莫扎特的手稿上有他亲笔写的罗马数字)与它们的写作日期并不完全一致。E小调奏鸣曲标题旁的数字“IV”足以证明。然而除了D大调奏鸣曲外——由于其篇幅而被排在曲集的最后——作品的标号与它们的创作次序还是有一定的关联性。尤其是C大调奏鸣曲,它排在第一首是有理由的,因为手稿最上方的谱表旁写着“小提琴或者长笛”,后来“长笛”被划掉了。莫扎特的意图应该是为了在宫廷里演出,而不是为德·吉恩那样的业余长笛手写的,他从莫扎特那里得到了三首四重奏和两部协奏曲,还想要更多的作品。约翰·克里斯蒂安·巴赫的奏鸣曲(两个乐章)几乎都可以选择与小提琴还是长笛合奏,公爵夫人所期待的应该也是类似的作品。不过,莫扎特的奏鸣曲是真正的二重奏,它们是为何种乐器写的也没有疑问,如果要给键盘乐器一个地位平等的合作者,那么这个声部必须确定是为长笛还是小提琴写的。然而第一首奏鸣曲保留的某种早期的痕迹,也许可以证实它是为长笛所编写的,这种乐器是莫扎特比较忽视的。

这组奏鸣曲不是在曼海姆完成的,而是后来在巴黎由修比尔制版,原因无非是莫扎特当时处于极度的窘境:首先是曼海姆选侯宫廷没有给他什么受雇用的希望;1778年,卡尔·西奥多公爵迁移到慕尼黑,则使莫扎特的希望彻底破灭了。“动身吧,到巴黎去!”——在父亲的严令下,莫扎特被迫离开,这是他的长途求职旅行中最令人沮丧的一段,最终他求职无望而归。在回到闭塞的萨尔茨堡之前不久,莫扎特得到机会将他的“新作品”呈献给在慕尼黑的公爵夫人。

1. 《莫扎特年鉴》,1968/70,第327-332页。

2. 参见沃尔夫冈·普拉斯的《音乐档案合订》,第229,232,233页。

演奏评述

关于莫扎特的记谱
连线、断音点和弓法

连线有三种意义：连奏连线要求将或长或短的一段音乐中所有的音演奏成一个单位；句法连线用来标明数小节的乐句；连断法连线则划定短小的音组。莫扎特只用第一和第三种意义的连线。他的较长的连线也是连奏的意思，所以连线的结束处（通常为一整小节）并不意味着要断奏（如 K305¹ 的副主题）；他的小连线指连断法，每个音组的最后一个音要短一些。莫扎特不使用 19 世纪那种句法标记——他那个时代的音乐家自己会辨别乐句的起伏，用不着标明。没有标记的键盘乐器音乐进行应该流畅，兼具颗粒性和清晰度，这与贝多芬时代的音乐不同。小提琴声部的连线只指一段连续的音乐进行要求连奏。在那些显然适用的地方，编辑加了连线（例如 K376^{II}，第 43 小节及其后）；无标记的地方建议演奏者自己加上连线（例如 K378^I，第 37 小节及其后）。

点号指断奏。点之上有连线则指表情滑音。较长段落的断奏，莫扎特只在开始的几个音符上加一点号；本版本中其余的音加上小号字体的点号。

弓法标记首先是为了表示紧张度。当它与连线并用时，意思就是强调（例如 K301^{II}，第 6 小节，这里的 *fp* 对比要极强烈）；如果没有连线，就要求音与音之间分开，不过并不是很短的断音，这个标记用来加强音的紧张度。弱拍上有点号的音要演奏得灵巧而有颗粒性，而加了运弓标记的则应该拉得有紧张度并渐强——这一点常常可以从莫扎特手抄稿的记谱习惯上得到证明，即，逐渐放宽运弓。

很遗憾，由于莫扎特作曲的速度如此之快，有时他写的弓法标记与点号无法分辨。在这种情况下，任何印刷版都只好借助于“主观解释”了。假如没有作曲家手稿幸存，那么就不可能有唯一正确的判断。莫扎特作品的制版者们不会为这些细微的差别而费心。

f 和 *p*¹

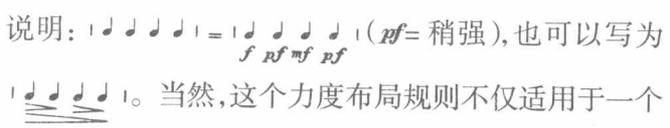
莫扎特使用的力度标记几乎无例外地仅限于三

种：*f*、*p*（他记为 *for*、*pia*）以及在例外的情况下用 *pp*。*mf* 非常少见，*ff* 实际上从未出现在小提琴奏鸣曲中。还应该加上重音标记：*sf* [译者注：突强]（从来不用 *fs* [译者注：特强]）指较强的重音，*fp* 指较弱的重音。

f 和 *p* 的作用如下：1. 在为拨弦键琴构思的音乐段落中（快板段落），它们是音栓选配标记；2. 在为钢琴而写的慢速音乐段落中，它们是表情符号；3. 用来表示：*f* = 演奏得清晰一些，*p* = 演奏得流动一些。

pp，尤其是用在最后几小节，表明应该改变音栓（或者用钢琴的第二踏板，或者用不同的弓位）。

当 *f* 和 *p* 被用为音栓选配标记时，由演奏者决定具体选择什么样细微差别的音色；另一方面，当它们作为表情符号时，*f* 和 *p* 恐怕很容易被演奏者理解成过分的对比，然而莫扎特对它们的使用并不是一成不变的：K376^{II} 的“为钢琴写的乐章”就是个很好的例子，在开始处他并没有说明力度应该是 *f* 还是 *p*。

“拨弦键琴的音乐段落”中 *f* 和 *p* 的过渡总的来说应该是“紧接”的。在 *f* 和 *p* 用作表情符号的段落中，当 *p* 之后出现 *f* 时，同样适用“紧接”的变化，除非音乐的进行明显地要求“渐强”。另一方面，突然变为 *p* 则很少见：“渐弱”标记缺失（莫扎特从来不用“渐弱”）的原因可能是由于 18 世纪下半叶通行的一种惯例——强拍之后本来就应该“渐弱”。丹尼尔·加特罗伯·托尔克的《钢琴演奏法》（1789 年）一书中有以下说明：。当然，这个力度布局规则不仅适用于一个小节内，也同样适用于两个以上小节的节奏组合。

落在小节中的“弱拍”（或者两小节为单位的“弱小节”）上的重音不仅应该表现为力度的加强，还要略微延长这个或者几个音（时值重音）。这个原则在莫扎特的音乐语言里有特殊的意义，它来源于对声乐至关重要的表现手段。贝多芬（当然对于莫扎特也是如此）还使用另一种演奏指示：，它使托尔克的 \Rightarrow 号失效，意指第二个音应该与第一个音一样强。这意味着，常用的“强”音概念完全不能用来解释莫扎特的 *sf*。当 *fp* 标记连续出现时，时值重音会与同等的力度重音

重合：“类似减慢”，例如 K302¹ 的再现部之前。

加速的进行

对于演奏者而言，*f* 和 *fp* 标记具有进一步的重要意义：“加速的进行”。² 古典的八小节主题并不是由八个独立小节构成的，而是一个整体构思，其中较小的单位接在较大的单位之后——就是说，例如两小节的短句后面应该是一小节的单位，可以用图表说明：8=2+2+1+1……小节，这里的“……”代表可能更小的单位（例如第一卷 K306 的回旋曲的第一主题）。事实上加速的进行原则适用于任何较长的乐句：参见第 7 小节的第一主题（K302¹）或者第 10 小节的第一主题（K303¹），第 15 小节的第二主题（=4+4+2+……）（K301¹），还有过渡段（例如 K301¹，第 33–43 小节）³。

速度

莫扎特的速度标记也用来指明乐曲的特性。*Adagio*（柔板）和 *Larghetto*（小广板）、*Andante*（行板）和 *Allegretto*（小快板）、*Molto Allegro*（很快的）和 *Presto*（急板），孤立地看，这些成对的标记速度是一样的，但是它们的情感基调的内涵却大相径庭。*Adagio* ♩（速度近于 *Andante*）表明对该乐曲基本拍的处理应该以四分音符而不是八分音符为单位（K481^{II}）；*Allegretto* ♩=*Allegro*（快板）（K376^{III}，K454^{III}）。莫扎特的中间乐章与首尾乐章之间的对比，包括速度和性格，并不像贝多芬的那样鲜明。

倚音和颤音

有个规则，♯ = 短（先现的）倚音，♯, ♯ 或者 ♯ = 长倚音（因此基本音的时值会缩短），这个规则对莫扎特的记谱并不适用。他倾向于总是写成一个十六分音符 ♯（♯ = ♯，直到 ♯ = ♯，等等）。所以，原始版将 ♯ 印为 ♯。很不幸，因为他的原意常常是指 ♯（也就是短倚音）。尽管莫扎特也用时值 ♯, ♯, ♯，他并不认为这是很严格的。K301¹ 的第 1 小节，由于 ♯ ♯ 会意味着倚音（也就是 ♯ ♯），所以他写成 ♯ ♯，编辑的读谱是 ♯ ♯，不是 ♯ ♯。然而这样一来，重音会完全落在延留音上，这就意味着 ♯ ♯ 并不等同于它的“扩展的”记谱形式 ♯ ♯。

作为一个规则，颤音应该开始于基本音的上方邻音：tr 是一系列的延留音。不过这个规则有许多例外。⁴

附点音符

音符后面加点表示延长时值，但是并不一定延长该音符的一半。当 ♯ 出现在三连音段落时，第一个音占 $\frac{2}{3}$ （而不是 $\frac{3}{4}$ ）的时值；换句话说，那个十六分音符成为三连音组的第三个音。正确的记谱法是 ♯，但是古典主义时期不用它。所以，K296^{II} 或者 K378^{II} 中的 ♯ 应该读为 ♯。当然，在个别情况下不同的时值分布也可能产生令人满意的效果。

终止音

终止音常常被写得比实际演奏的时值长一些——有时纯粹是因为写得太快（写 ♯ 比写 ♯ 省时间），不过通常这样记谱还是有道理的。终止音必须“稳固”。例如，K302¹ 的第 40 小节，如果记谱是 ♯ ♯，就意味着轻的断音，而这完全不是作曲家的原意。当然，左手的 ♯ 经过句开始时，右手的第二个音应该停止；但是要停得“稍晚”一点。在同一乐章中，第 99 小节：如果想听得见小提琴力度 *p* 的经过句，拨弦键琴的 *f* 和弦就必须早一点出现。这里也一样，和弦应该比八分音符长很多。与此相对应，其后的音乐要“迟一点”进入：就是弱拍上的时值重音。这里讨论的问题在各首奏鸣曲的演奏评述中都有。⁵

主导声部与伴奏

莫扎特的作品中主导声部与伴奏的角色变换频繁。视谱演奏的人往往无法从乐谱上分辨出谁是伴奏，尤其是小提琴声部。所以本版本增加了 *acc.* 用以明示出伴奏声部（并在需要的地方用符号 ♯ 表示伴奏到这里为止）。

细节注释

奏鸣曲 I G 大调，K293a (301)

第一乐章：精神饱满的快板，c, ♯=138

f 和 *p* 是音栓选配标记。只有在明确指定的地方才用过渡（渐强）。第 28、105 和 128 小节可能可以“渐弱”，但是第 136 小节不要用。

终止音：第 24、28-32、37-39、70-74(以及类似段落)、88-92 小节。

第二乐章：快板， $\frac{3}{8}$ ，♩=63

f 和 *p* 更多的是指音栓选配而不是表情标记。开始处没有标明力度；根据一般规则应该加上 *f*，不过此处也可以用 *mf*。第 17-24 小节要稍强一点。第 25 小节要马上回到 *p*，第 29-30 小节可以渐强，第 41 小节应该马上回到 *f*。

奏鸣曲 II $\flat E$ 大调，K293b (302)

第一乐章：快板， $\frac{3}{4}$ ，♩=144

f 和 *p* 是音栓选配标记。第 19-24 小节用“曼海姆渐强”，就是强化紧张度但是不匆忙。所有的 *f* 和 *p* 都是马上转换的，第 58 小节可以有一点渐强。第 34 小节以后，还有类似的段落中的 *fp* 应该有分寸一些；其后的音乐应该更自由地进行，尤其是再现部(第 107 小节)。第 38-39 小节的 *p* 之前要完全终止；同样还有 150-151 小节。第 85-98 小节：节奏的主体是以两小节为单位的“hemiola”[译注：三比二，一种节奏型，它是由三拍子上加置两个音符，或者两拍子上加置三个音符组成的]，重音 = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩。

终止音：第 27、31、33 小节和其他音乐结构相同处——它实际上是本乐章的主导结构——这些地方的力度从 *f* 然后转 *p*，第 40 和 152 小节也是同样适用。

第二乐章：古回旋曲，优雅的行板， $\frac{3}{4}$ ，♩=66

f 和 *p* 更多指表情而非音栓选配，不过几乎总是突然转换的。第 79-80 小节渐弱，第 116 小节渐强，第 104 和 163 小节又渐弱。结尾的第 172 小节以后，记谱有遗漏，因为不同声部中 *pp* 标记的位置有所不同。

终止音：第 46、48 等小节；第 65、127、143、163 小节。

奏鸣曲 III C 大调，K293c (303)

第一乐章：柔板—很快， $\frac{3}{4}$ ，柔板 ♩=88，快板 ♩=88

柔板：*p*=富有表情的；快板：*f*=炫技的。第 79-88 小节过渡段的力度 *p* 从第四个八分音符才开始。与第 79 小节相对应的第 163 小节不要突然变成 *p*，这很重要。第 160 和 162 小节：这里莫扎特将第 76 和 78 小节中两个倚音的第二个 ♩ 写成扩展的记谱

♩，应该弹得分开，不加重音。

第二乐章：小步舞曲速度， $\frac{3}{4}$ ，♩=112

f 和 *p* 只有在开始处是音栓选配标记。第 24、46 和 54 小节应该加上渐弱，第 32 和 81 小节渐强。还有，第 66-73 小节中的 *f* 和 *p* 之间都要用渐强和渐弱过渡。结尾处，倒数第 2 小节不要突然转成 *p*；第 114 小节最后的 *f* 不是靠力度而是要靠一个间歇(深呼吸)来表达。第 116-117 小节回原速。

终止音：第 4、16、24、32(小提琴声部)、36、66、77、81、88、97 小节。

奏鸣曲 IV E 小调，K300c (304)

第一乐章：快板， $\frac{3}{4}$ ，♩=92

f 和 *p* 是音栓选配标记。第 54 小节不要突然变成 *p*，声部的减少自然会产生渐弱的效果并导向 *p* (在作曲家的手稿中，第 54 和 154 小节中的 *p* 用在不同地方)。第 59 小节保持 *f*，标记 *fp* 意指要有一种紧迫感，*p* 不要出现在第 69 小节之前。

第二乐章：小步舞曲速度， $\frac{3}{4}$ ，♩=152

核心主题开始时有如“窃窃细语”，从第 17 小节开始“合奏”，力度强。可以把力度处理为以八小节为单位，分别用 *p*、*mf*、*f*、*più f* “更强”；第 33-40 小节要突出 *f*。第 52 小节渐弱。第 90 小节的 *pp*=音栓选配(钢琴则用第二踏板，小提琴弓远离琴马)。第 164 小节：突然出现最后的 *f*。

奏鸣曲 V A 大调，K293d (305)

第一乐章：很快的快板， $\frac{6}{8}$ ，♩=100

f 和 *p* 是音栓选配标记。第 58 小节以后用“曼海姆渐强”，正如在 K302 中一样，在两种力度层次之间有过渡。

终止音：第 43(钢琴)、58(小提琴)、89、91、93、95 小节。

第二乐章：优雅的行板， $\frac{3}{4}$ ，♩=63；第六变奏：♩=63

f 和 *p* 是表情标记。第 3 小节标着 *f* 的音要丰满一些，但是音质与前面的 *p* 音要统一。第 9 小节以后的主题应该演奏成持续的渐强，或者也可以处理

成如第 10 小节那样平静一些,好似回声。除了最后一个以外,所有的变奏都应该有持续的渐强。第 12、16-17 小节,还有第 31 和 48 小节要加上渐弱。第 33 和 34 小节预示乐段的反复。第 42 小节渐强。第 52 小节的 *f* 要突然出现。最后一个变奏没有力度标记,应该演奏为 *mf*,用细微的变化使整个部分充满活力,尾声明显地延迟出现(间歇)。第 87 小节:柔板“随意处理”,亦即不需要两次都演奏得一样。由于莫扎特的华彩乐段已经写得很装饰性了,所以第一次出现时用简单一点的装饰是可取的,可能如下:



终止音:第 56 小节等(尤其是第 68 小节),第 77、80(小提琴)、90 小节。

奏鸣曲 VI D 大调, K3001 (306)

第一乐章:精神饱满的快板, c , $\text{♩} = 132$

f 和 *p* 是音栓选配标记。*fp* 和 *mf* 表示细微的差别;第 55-56、60-61 小节力度 *p*,第 68 小节力度 *f* (*fp* 就是弱的 *f*;只有第 69 小节开始力度才是真正的 *p*)。

终止音:第 139 小节(参见第 52 小节)。

第二乐章:如歌的行板, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 60$

f 和 *p* 是表情标记,即使当它们紧接着出现时也如此,比如第 38-39 小节。第 13、17、26、28 小节中 *p* 的前面应该加上渐弱。第 27 小节渐强。第 31 小节用 *f* 的力度开始颤音,然后渐弱。由于作曲家手稿中 *p* 的标记处有时不准确,所以渐强的 *p* 不一定可靠。第 38 小节力度 *pp* = 用第二踏板。从第 40 小节开始的中段,力度的突然转换是适宜的(第 49 小节例外);第 57 小节:换音栓,最后的 *f* 只意味着加强紧张度。第 43 小节的钢琴声部:第二和第三个四分音符之上应有连线;就如两小节以后的小提琴声部一样。第 50-51 小节的小提琴声部不要太突出。

终止音:第 8、9(钢琴)、17(参见第 68 小节!)、26、36、40、46(钢琴)、38、44、57(小提琴)。

第三乐章:小快板, $\frac{2}{4}$, $\text{♩} = 76$; $\frac{6}{8}$, $\text{♩} = 84$

f 和 *p* 是音栓选配标记。过渡性的力度变化只

适合用在华彩段——一个可能性是第 207 小节用渐强代替 *f*,然后在第 210 小节达到 *f* (在这之前第 204 小节“柔和并渐慢”)。快板中的倚音通常是短的。在第二稿中,莫扎特将第 43、45、51 和 53 小节的倚音分开记成平均时值,所以它们是长倚音。

终止音:第 16(=111、241 小节)、41 小节。

关于小提琴声部的编辑

编辑添加了连断法连线处的音符有断音点。有些地方提供了选择性的标记,它们被置于谱表下方,很容易辨认。一个方便的例子是,某个段落中,编辑建议的连断法都源自原手稿:在小提琴声部第三页的第 52、54、56 小节中,记谱 表明:

a) 原稿中 ;

b) 编辑的建议 ;

c) 其他可能的选择 ;

在选择性标记结束处,唯一的标记立即自动生效:

第三页第 68 小节: =

a) ;

b) ;

c) ;

与保持音符号相结合而成的 或者 ,总是意味着附加时值。

选择性弓法并不一定在类似小节中都重新标出,不过演奏者可以自己决定是否采用。

奏鸣曲 E 小调 K300c (304), 第 1-7、13-19、77-84 等小节,句法可作如下处理:



1.《新音乐杂志》,1967年,卷4。

2.“加速进行的规则”(洛温斯基)。与此有关的论述还可以参见埃尔温·拉茨的《音乐理论形式导论》,第二版:环球版,维也纳,1968年。

3.见“关于八小节主题”《音乐实践》,1963年,II,第25-33页。

4.伊娃和保罗·巴杜拉-斯科达《诠释莫扎特》,维也纳,1957年,第120页及其后。

5.原始版只能让演奏者自己添加“或者”的标记。

VORWORT

Nach der Rokokosonate für Klavier mit Violine oder Flöte ad libitum stehen in Mozarts Violinsonaten KV 301—306 zum ersten Mal zwei Instrumente einander als Partner gegenüber, beide Melodieträger, aber mit grundverschiedenen Möglichkeiten des Ausdrucks. Diese ersten sechs Violinsonaten, die „Mannheimer“, bilden eine Serie. Mozart hat sie in Mannheim geplant und der pfälzischen Kurfürstin gewidmet. Er nutzt alle Stimmungs- und Formmöglichkeiten der Zeit, um sechs grundverschiedene Werke zu schaffen. Durch ebendiese Verschiedenheit bilden sie, über das Einzelwerk hinaus, die größere Einheit, und sie haben, was die Zusammengehörigkeit vollkommen macht, eine Mitte: die e-Moll-Sonate, deren Dunkelheit den übrigen das Relief gibt.

Die von der Hohen Adressatin erwartete — in seinem Werk singuläre — Zweisätzigkeit hat Mozart mit einer Ausnahme eingehalten. Nur in der an den Schluß der Serie gestellten D-Dur-Sonate hat er sie durchbrochen: der — unserer Überzeugung nach — ursprünglich ebenfalls zweisätzig konzipierten Sonate (die vorhandenen Blätter des ersten Autographs enthalten nur Teile des ersten und dritten Satzes) fügte er — wahrscheinlich in Paris¹ — das schöne Andantino hinzu.

In einem Brief aus München (6. Oktober 1777) berichtet Mozart dem Vater von „6 Duetti à Clavicembalo e Violino von Schuster² . . . wen ich hier bleibe, so werde ich auch 6 machen, auf diesen gusto, denn sie gefallen sehr hier“. Trotz der doppelten Anregung schob er den Plan vor sich her, und erst, als weder Kirche noch Oper ihm einen größeren Auftrag zukommen ließen, griff er ihn wieder auf. Sehr intensiv, denn bis Ende Februar 1778 (Brief vom 28. 2. 1778) hatte er, praktisch in Monatsfrist, vier der Sonaten fertig. Vor der Abreise nach Paris schrieb er dann für „unsere haus-Nymphe, die Mlle Pierron, meine hochzuverehrende Scolari“ die C-Dur-Sonate KV 296, die er aber als genuin dreisätzig — und weil C-Dur schon vertreten war — nicht in die Serie hineinnahm. Fertig wurde die Serie erst in Paris, wobei offenbleibt, welche Sonate außer der in e-Moll („à Paris“) dort entstanden ist. Wir vermuten — aus inneren Gründen — die in A-Dur, dazu das Andantino für die D-Dur-Sonate.

Die für den Erstdruck gewählte Folge — die römischen Ziffern im Autograph stammen von Mozarts Hand — ist nicht identisch mit der Reihenfolge der Entstehung. Dies zeigt schon die Ziffer „IV“ für die e-Moll-Sonate. Aber bis auf die ihres Umfanges wegen an den Schluß gestellte D-Dur-Sonate mögen die Nummern doch die Entstehungsfolge widerspiegeln. Vor allem ist die C-Dur-Sonate wirklich Nr. 1, denn dort steht vor dem obersten System „Violino ò Flauto“, „Flauto“ dann durchgestrichen. An den Flötenliebhaber de Jean, den Mozart mit drei Quartetten und zwei Konzerten ja noch nicht zufriedengestellt hatte, wird man dabei weniger zu denken haben als an den höfischen Zweck. Johann Christian Bachs (zweisätzig!) Sonaten sind ja fast alle für Violine oder Flöte als Begleitinstrument geschrieben, und ähnliches mochte die Kurfürstin erwarten. Aber Mozarts echte Duette erlauben keine Wahl des Instruments. Gleichwertiger Partner des Klaviers konnte nur entweder Flöte oder Violine sein. Trotzdem hat die erste Sonate in ihrem Charakter etwas bewahrt, das ihre Transkription für die von Mozart schlecht versorgten Flötisten rechtfertigen könnte.

Daß die Serie in Mannheim nicht mehr fertig und dann in Paris von Sieber gestochen wurde, ergab sich aus Mozarts hoffnungsloser Lage: War die Aussicht auf Anstellung am Kurfürstlichen Hof in Mannheim nie groß gewesen, so wurde sie 1778, als Karl Theodor seine Residenz nach München verlegt hatte, vollends zunichte. „Fort mit dir nach Paris“ — der Befehl des Vaters zwang Mozart zu der enttäuschendsten Etappe der großen Reise, von der er ohne Stellungsaussicht zurückkehren sollte. Kurz vor der Heimkehr in die Salzburger Enge, im Januar 1779, konnte Mozart sein „Œuvre premier“ der Kurfürstin in München überreichen.

Karl Marguerre

¹ Mozart-Jahrbuch 1968/70, S. 327—332.

² Siehe die Neuausgabe von Wolfgang Plath, Nagels Musikarchiv Nr. 229, 232, 233.

Adagio ♩ (Tempo nahe Andante) zeigt an, daß man Viertel, nicht Achtel empfinden soll (KV 481^{II}); Allegretto ♩ = Allegro (KV 376^{III}, 454^{III}). — Bei Mozart sind Mittel- und Außensätze weder im Tempo noch im Charakter so stark gegensätzlich wie bei Beethoven.

Vorschlag und Triller

Die Regel ♯ = kurzer (antizipierter) Vorschlag, ♮, ♮ oder ♮ = langer (die Hauptnote verkürzender) Vorschlag (Vorhalt) gilt für Mozart nicht. Mozart schreibt das einzelne 16tel generell ♯ (♯ = ♮, ♯ = ♮ usw.), weshalb die Urtextausgaben ♯ mit ♮ wiedergeben. Leider, denn oft ist ♯ (d. h. kurzer Vorschlag) gemeint. Obwohl Mozart die Klangdauernotation ♮, ♮, ♮ kennt, ist sie für ihn nicht bindend. In KV 301^I, T. 1, schreibt er, da ♮ ♮ „Appogiatura“, d. h. ♮ ♮ bedeuten würde, ♮ ♮, was der Herausgeber ♮ ♮, nicht ♮ ♮ liest. Allerdings: die Betonung fällt ganz auf den Vorhalt, d. h., ♮ ♮ ist nicht gleichbedeutend mit der „ausgeschriebenen“ Form ♮ ♮.

Der Triller beginnt prinzipiell mit der oberen Nebennote: *tr* ist eine Kette von Vorhalten. Aber die Ausnahmen von dieser Regel sind zahlreich⁴.

Verlängerungspunkt

Ein Punkt hinter einer Note bedeutet Verlängerung, aber keineswegs immer „um die Hälfte“. Wenn ♮ in einem Triolensatz steht, erhält die erste Note $\frac{2}{3}$ (nicht $\frac{3}{4}$) des Gesamtwertes, d. h., die Sechzehntelnote fällt mit der dritten Triolennote zusammen. Die „korrekte“ Schreibweise ♮ kommt in der Klassik nicht vor; daher ist in KV 296^{II}, 378^{II} ♮ als ♮ zu lesen. Natürlich kann es im Einzelfall reizvoll sein, anders zu verfahren.

Abschlußnoten

Abschlußnoten werden gern länger geschrieben, als sie in Wirklichkeit klingen sollen — gelegentlich aus Flüchtigkeit (♮ schreibt sich schneller als ♮), meist aber mit gutem Sinn. Abschlußnoten müssen „stehen“. Würde man in KV 302^I, T. 40 ♮ schreiben, so würde das ein luftiges Abheben suggerieren, was nicht gemeint ist. Wohl muß die zweite Note rechts weg sein, wenn links der Übergang ♮ einsetzt, aber der muß dann ein wenig „zu spät“ kommen. Oder ebendort T. 99: der *f*-Akkord muß weg sein, wenn man das *p* der Violine hören soll. Auch hier der Akkord etwas länger als ein Achtel, die Fortsetzung entsprechend „zu spät“; agogische Betonung des Auftakts. Die Hinweise zu den einzelnen Sonaten enthalten jeweils eine Liste solcher Stellen⁵.

Vor- und Zurücktretten

Führung und Begleitung wechseln bei Mozart ständig. Oft aber kann es der Blattspieler den Noten, vor

allem der Violinstimme, nicht entnehmen, wer begleitet. Unsere Ausgabe gibt daher eine Hilfe: *acc.* fordert „begleiten“ (durch einen Haken \curvearrowright , wenn nötig, aufgehoben).

Einzelhinweise

Sonate I, G-Dur, KV 293 a (301)

1. Satz: *Allegro con spirito*, C, ♮ = 138

f und *p* sind Registergegensätze. Übergänge (*cresc.*) nur dort, wo sie ausdrücklich gefordert werden. Eventuell *decresc.* in T. 28 (nicht T. 136), 105, 128.

Abschlußnoten: T. 24, 28—32, 37—39, 70—74 (und Parallelstellen), 88—92.

2. Satz: *Allegro*, $\frac{3}{8}$, ♮ = 63

f und *p* mehr Register als Ausdruck. Zu Anfang fehlt eine Angabe; nach der Regel ist *f* zu ergänzen, hier wäre auch *mf* vertretbar. T. 17—24 etwas stärker. T. 25 *p* subito, T. 29—30 eventuell *cresc.*, T. 41 *f* subito.

Sonate II, Es-Dur, KV 293 b (302)

2. Satz: *Allegro*, $\frac{3}{4}$, ♮ = 144

f und *p* Registergegensätze, T. 19—24 „Mannheimer Walze“, also mehr „aufdrehen“ als drängen. Alle *f* und *p* sind subito, vielleicht in T. 58 etwas *crescendieren*. Die *fp* T. 34 ff. und an den Parallelstellen sollen bremsen, danach um so freier laufen lassen, insbesondere die Reprise (T. 107); T. 38/39 Zäsur vor dem *p*; ebenso T. 150/151. T. 85—98: in der Hauptstimme hemiolische Taktpaare, Betonung = ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮.

Abschlußnoten: T. 27, 31, 33, und überall dort, wo diese den Satz geradezu beherrschende Konstellation auftritt, vor allem wenn *p* auf *f* folgt, ebenso aber auch T. 40 und 152.

2. Satz: *Rondeau, Andante grazioso*, $\frac{2}{4}$, ♮ = 66

f und *p* mehr Ausdrucks- als Registergegensätze, trotzdem fast überall subito. T. 79/80 wird man *dim.*, T. 116 *cresc.* ergänzen, *dim.* auch in T. 104 und 163. Am Schluß, T. 172 ff., *perdendosi*, da das Zeichen *pp* in den Stimmen an verschiedener Stelle steht.

Abschlußnoten: T. 46, 48 usw.; T. 65, 127, 143, 163.

Sonate III, C-Dur, KV 293 c (303)

1. Satz: *Adagio — Molto Allegro*, ♩, Adagio ♮ = 88, Allegro ♮ = 88

Adagio: *p* = *espressivo*, Allegro: *f* = *virtuoso*. Das Rückleitungs-*p* T. 79—88 wird nach etwa 3 Achteln erreicht. Wichtig: das — mit T. 79 korrespondierende — *p* T. 163 nicht ganz subito. T. 160 und 162: Hier hat Mozart das zweite ♮ von T. 76 und 78 ausgeschriebenen, d. h., ♮ ist akzentfrei-locker zu spielen.

2. Satz: *Tempo di Menuetto*, $\frac{3}{4}$, ♮ = 112

f und *p* sind nur zu Anfang Registergegensätze. In T. 24, 46 und 54 wird man *dim.* ergänzen, in T. 32 und 81 *cresc.* Auch in T. 66—73 sollte man zwischen *f* und *p* überall durch *cresc.* und *dim.* vermitteln. Der Schluß

⁴ Eva und Paul Badura-Skoda, Mozart-Interpretation, Wien 1957, S. 120 ff.

⁵ Sie durch ein Zeichen ‘ oder ’ deutlich zu machen, muß die Urtextausgabe dem Spieler überlassen.

— *p* im vorletzten Takt — nicht subito, das letzte *f* in T. 114 wird nicht durch Lautstärke, sondern durch eine Zäsur (ein tiefes Einatmen) hervorgehoben. T. 116/117 im Tempo.

Abschlußnoten: T. 4, 16, 24, 32 (VI.), 36, 66, 77, 81, 88, 97.

Sonate IV, e-Moll, KV 300c (304)

1. Satz: *Allegro*, $\text{♩} = 92$

f und *p* sind Registergegensätze. Trotzdem in T. 54 kein plötzliches *p*; durch die Verminderung der Stimmenzahl entsteht ein *diminuendo*, das sozusagen von selbst ins *p* mündet (im Autograph steht *p* in T. 54 und 154 an verschiedener Stelle). T. 59 *forte* bleiben, die *fp* sind Drängakzente, *p* erst T. 69.

2. Satz: *Tempo di Menuetto*, $\text{♩} = 152$

Das Hauptthema beginnt *sotto voce*, ab T. 17 „tutti“-*forte*. Möglicherweise je 8 Takte *p*, *mf*, *f*, *più f*, T. 33—40 klares *f*. T. 52 *dim.* T. 90: *pp* = Register (2. Pedal, Bogen weit vom Steg). T. 164 Schluß-*f* subito.

Sonate V, A-Dur, KV 293d (305)

1. Satz: *Allegro di molto*, $\text{♩} = 100$

f und *p* sind Registergegensätze. Die „Mannheimer Walze“ T. 58 ff. vermittelt, genau wie in KV 302, zwischen zwei Ebenen.

Abschlußnoten: T. 43 (Kl.), 58 (VI.), 89, 91, 93, 95.

2. Satz *Andante grazioso*, $\text{♩} = 63$, Var. VI: $\text{♩} = 63$

f und *p* sind Nuancenzeichen. Das *f* in T. 3 muß voller, nicht anders klingen als das *p* vorher. Thema T. 9 ff. einheitlich crescendieren oder T. 10 echoartig zurücknehmen. In den Variationen, außer der letzten, sollte *cresc.* durchlaufen. In T. 12 und 16—17 *dim.* ergänzen, ebenso T. 31 und 48. T. 33, 34 Doppelschläge antizipieren. T. 42 *cresc.*, T. 52 *f* subito. Die Schlußvariation, die keine dynamischen Zeichen enthält, in einem durch Nuancen belebten *mf* spielen, die Coda *f*. T. 68: *p*-Auf-takt merklich später einsetzen (Zäsur). T. 87: *Adagio* „ad libitum“, d. h. nicht beide Male gleich spielen; da die von Mozart notierte Cadenza bereits reich ausgeführt ist, empfiehlt sich für prima volta eine einfachere Cadenza, etwa



Abschlußnoten: T. 56 etc. (insbesondere T. 68), 77, 80 (VI.), 90.

Sonate VI, D-Dur, KV 300l (306)

1. Satz: *Allegro con spirito*, $\text{♩} = 132$

f und *p* sind Registergegensätze. *fp*, *mf* sind Nuancenzeichen; T. 55/56, 60/61 in der *p*-Ebene, T. 68 in der *f*-Ebene (*fp* ist ein schwaches *sf*; erst ab T. 69 tatsächlich *p*).

Abschlußnoten: T. 139 (vgl. T. 52).

2. Satz: *Andantino cantabile*, $\text{♩} = 60$

f und *p* sind Ausdrucksgegensätze, auch dort, wo sie

einander unvermittelt folgen, z. B. T. 38/39. In T. 13, 17, 26, 28 ist vor *p* ein *dim.* zu ergänzen. T. 27 *cresc.* T. 31 *tr*-Beginn *f*, dann abnehmen. Gegen *crescendo p* spricht die ungenaue Stellung des *p* im Autograph. T. 38 *pp* = 2. Pedal. Im Mittelteil ab T. 40 ist wohl außer T. 49 subito am Platze; T. 57 anderes Register; Schluß-*f* = nur intensiver. T. 43 Kl. 2. und 3. Viertel unter einem Bogen, wie zwei Takte später die Violine. T. 50/51 Violine zurücktreten lassen.

Abschlußnoten: T. 8, 9 (Kl.); 17 (vgl. 68!); 26, 36, 40, 46 (Kl.); 38, 44, 57 (VI.)

3. Satz: *Allegretto*, $\text{♩} = 76$; $\text{♩} = 84$

f und *p* sind Registergegensätze. Nur in der Kadenz sind Übergänge angebracht — statt [*f*] in T. 207 wäre (nach vorherigem *calando* in T. 204) auch *cresc.* und *f* in T. 210 denkbar. In T. 26 etc. wird im Klavier zwischen *f* und *p* zu vermitteln sein. Die Vorschläge im *Allegro* im allgemeinen kurz. In T. 43, 45, 51, 53 löst Mozart in der Zweitfassung den Vorschlag auf — hier also lang.

Abschlußnoten: 16 (= 111, 241), 41.

Zur Edition der Violinstimme

Die vom Herausgeber der Violinstimme hinzugefügten Artikulationsbögen sind punktiert wiedergegeben.

Unterhalb der Zeile sind gelegentlich Alternativbezeichnungen notiert, welche als solche leicht identifizierbar sind. Als Beispiel hierfür gelte jene Stelle, wo die vorgeschlagene Artikulation in beiden Fällen vom Original abweicht:

auf Seite 3 der Violinstimme, T. 52, 54, 56 bedeutet die

Notation 

a) original 

b) Vorschlag des Herausgebers 

c) Alternativmöglichkeit 

Sobald die Alternativbezeichnung endet, gilt automatisch die singuläre Bezeichnung:

Seite 3, T. 68 

a) 

b) 

c) 

Der Tenutostrich in der Kombination  oder  stellt durchwegs eine Ergänzung dar.

Nicht alle Alternativstricharten sind in Paralleltakten wiederholt; sie können aber auch dort nach Belieben angewendet werden.

In der Sonate e-Moll, KV 300c (304), kann in T. 1—7, 13—19 und 77—84 etc. die Phrasierung wie folgt gewählt werden:



PREFACE

After the rococo sonata for keyboard instrument with an *ad libitum* part for violin or flute, Mozart's violin sonatas K 301—306 mark the first occasion on which two instruments join forces on an equal footing, both assigned melodic functions yet each with its own entirely individual range of expression. These first six violin sonatas — the “Mannheim Sonatas” — constitute a set. Mozart planned them in Mannheim and dedicated them to the wife of the Elector Palatinate. By making the fullest use of the formal and expressive resources of his time, he was able to produce six works each quite distinct from the others; and it is by virtue of this very diversity that the sonatas combine to form a larger entity. Moreover — and this sets the seal on their homogeneity — they are grouped round a centre-piece: the sonata in E minor, whose sombre colours throw the others into relief.

The two-movement form not otherwise encountered in Mozart but employed here in deference to the distinguished dedicatee is complied with in all but one of the sonatas: the exception is the sonata in D major, which was placed at the end of the set and which we believe also to have been conceived originally in two movements (the extant sheets of the first autograph contain only parts of the first and third movements). The beautiful *Andantino* will have been added later — probably in Paris¹.

In a letter to his father from Munich, dated 6th October, 1777, Mozart writes of “6 *Duetti à Clavicembalo e Violino* by Schuster² . . . if I remain here I shall also write 6, in the same vein, for they are very popular here”. In spite of the encouragement he received from two quarters, he postponed carrying out this plan, and it was only when sizeable commissions for sacred or operatic works were not forthcoming that he returned to it. But this he then did with a vengeance: for by the end of February 1778 (letter dated 28. II. 1778) — virtually within one month — four of the sonatas had been completed. Before leaving for Paris, Mozart was also to compose the C major sonata K 296 for “our resident nymph, Mlle Pierron, my much-revered pupil”; but this work was not included in the set, partly because it was (from the start) in three movements, and partly because the set already contained a sonata in this key. It was not until he was in Paris that Mozart completed the two remaining works. One of these was the sonata in E minor (“à Paris”). The other cannot be identified with certainty, but we suspect — on internal evidence — that it was the sonata

in A major. Paris will also have seen the composition of the *Andantino* for the D major sonata.

The sequence chosen for the first edition (the Roman numerals in the autograph are in Mozart's hand) do not correspond to the order of composition. The number “IV” beside the E minor sonata is evidence enough of this. Yet apart from the D major sonata — relegated to the end because of its dimensions — the numbering does have a certain bearing on the order in which these works were composed. The C major sonata, in particular, is by rights No. 1, for the autograph bears the entry next to the topmost stave “Violino ò Flauto” with “Flauto” then deleted. Mozart will have had in mind performances at court rather than at the hands of the amateur flautist de Jean who, after three quartets and two concertos from Mozart, was still asking for more. Johann Christian Bach's (two-movement!) sonatas can almost all be accompanied by either violin or flute, and the Duchess will have expected something of the same kind. But Mozart's sonatas are real duets and leave no question about which instrument they are written for. If the keyboard instrument was to be given a partner on an equal footing, then this would have to be specifically the flute or specifically the violin. Nevertheless, something has been retained in the character of the first sonata which might justify its transcription for the flute, an instrument which Mozart somewhat neglected.

That the set of sonatas was not completed in Mannheim and was then engraved by Sieber in Paris must be ascribed to Mozart's dire plight at the time: there had been little enough prospect of employment at the Electoral Court in Mannheim in the first place; but his hopes were finally dashed when, in 1778, Duke Karl Theodor went to take up residence in Munich. “Off with you to Paris” — on his father's injunction Mozart was compelled to embark upon the most disheartening stage of his travels, from which he was to come back without any prospect of employment. Shortly before returning to the confinement of Salzburg, Mozart found an opportunity to present his “*oeuvre premier*” to the Duchess in Munich.

Karl Marguerre

¹ Mozart-Jahrbuch 1968/70, pp. 327—332.

² Cf. the new edition by Wolfgang Plath, Nagels Musikarchiv Nos. 229, 232, 233.