

Mozart

莫扎特

Urtext

钢琴作品集

原作版

Piano Pieces

G. Henle Verlag



南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

Mozart

莫扎特

Piano Pieces

钢琴作品集

Edited by / 版本编订

Ullrich Scheideler

Fingering by / 指法编订

Walther Lampe · Andreas Groethuysen

G.Henle Verlag



南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

莫扎特钢琴作品集 / (奥) 莫扎特编曲. -- 南京 :
南京师范大学出版社, 2017.7
ISBN 978-7-5651-3372-5

I. ①莫… II. ①莫… III. ①钢琴曲 - 奥地利 - 近代 -
选集 IV. ①J657.41

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第149960号

NH 22 Mozart piano pieces

© HENLE 2015

The work is first published by G. Henle Verlag.

Simplified Chinese edition © Nanjing Normal University Press Ltd.

All rights reserved.

本书经授权由南京师范大学出版社使用
版权合同登记号 图字: 10-2015-350

书 名 莫扎特钢琴作品集
责任编辑 顾 琦 罗 阳
特约翻译 武晓锋 陈新坤 鲁 立
出版发行 南京师范大学出版社
地 址 江苏省南京市宁海路122号 (邮编: 210097)
电 话 (025) 83598919 (总编办) 83598412 (营销部) 83598297 (邮购部)
网 址 <http://www.njnup.com>
电子信箱 nspzbb@163.com
印 刷 南京爱德印刷有限公司
印 数 3000册
开 本 635毫米 × 965毫米 1/8
印 张 36.5
字 数 660千
版 次 2017年7月第1版 2017年7月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5651-3372-5
定 价 102.00元

出 版 人 彭志斌

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换
版权所有 侵犯必究



Leopold Mozart with his children. Copper engraving (1764) by J.B. Delafosse after L. Carrogis ("Carmontelle").
Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, inventory number 285
Reproduced by kind permission

列奥波德·莫扎特和他的孩子们。

来自 J.B.Delafosse 在 L. Carrogis ("Carmontelle") 画作基础上的铜版画。

萨尔茨堡，莫扎特国际基金会，清单号 285

前言

本作品集收录了沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791）除奏鸣曲和变奏曲以外的所有钢琴作品；此外，我们一并收录了一些由作曲家圈内音乐家好友们完成的或是与那些已完成的作品有着密切联系的音乐片段。

本作品集集中的“钢琴曲”包含不同音乐类型和体裁：主要作品为来自其早期音乐笔记中的短小乐谱，维也纳时期的单曲，以及一些钢琴版本的舞曲。附录中收集了一些无法准确归类的片段和作品以及一首不确定作者的作品。本书作品编号依据科赫作品集（Köchel Catalogue）（第六版），亦即大致按年代顺序编录。本作品集因此也展现了莫扎特一生的艺术发展历程：从5岁创作的第一首作品直到1791年去世之前的晚期作品。

第1–17, 90首：来自《娜纳尔音乐笔记》

1759年为莫扎特的姐姐玛利亚·安娜·莫扎特（Maria Anna Mozart, 也叫“娜纳尔”，1751–1829）的钢琴学习所作。在几年的时间里，一些小曲子被逐渐加入这本书中。一开始只有小步舞曲，然后增加了其他种类的舞曲和自由创作的钢琴作品。我们可以想象，比姐姐小五岁的沃尔夫冈·阿玛德乌斯也是用这本乐谱作为他的钢琴启蒙教材。

这本乐谱最终总共包含了64首曲子，其中部分是由莫扎特的父亲列奥波德·莫扎特（Leopold Mozart）和之后的宫廷抄写员约瑟夫·理查德·艾斯林格（Joseph Richard Estlinger）所写，只有极少数出自沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特本人。按照当时的规则，作品中作曲家姓名是不被提及的，所以要鉴别这些曲子的出处困难重重。甚至在列奥波德·莫扎特之后，只有约翰·阿约西姆·艾克莱尔（Johan Joachim Agrell, 1701–1765）、约翰·尼古拉斯·图夏

尔（Johann Nikolaus Tischler, 1707–1774）、格奥尔格·克里斯托弗·瓦根塞耳（Georg Christoph Wagenseil, 1715–1777）和卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788）的作品被确认。此外，这本乐谱还收编了沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特最早的作品。其中一部分是由他父亲记录的（很可能是在莫扎特弹奏时或之后被立即记录下来），但也有一部分是莫扎特本人在5岁至8岁之间执笔的。

由于本笔记在之后有些散失，所以这些内容没有出现在现存版本中。这些散失部分大都又陆续在众多图书馆中被发现，但仍有两部原稿作品（K.2和K.5）下落不明。然而，这些内容在1828年由乔治·尼古拉斯·冯·尼森（Georg Nikolaus von Nissen，莫扎特的遗孀康斯坦斯的第二任丈夫）出版的莫扎特传记中被公之于众。此外，其他一些来自《娜纳尔音乐笔记》中的曲目也是首次在此书中出版。

最早的18首由莫扎特创作的曲目风格相近，这点在本书的后半部分尤为明显。这18首曲子基本是精致短小的舞曲（本书中的第4–7, 9–10, 14–16首）或是展示不同舞曲风格的曲目（第3和第8首）。在第一和第二首（K.1a和1b）中，莫扎特的父亲附加了注释“小沃尔夫冈5岁生日之后的3个月中的作品”，因此这两首曲目写于1761年4、5月之间。第三和第四首（K.1c和1d）分别作于1761年12月11日和16日。之后的大部分曲目都在随后的两年中创作。有些曲目并非写于萨尔茨堡，而是创作于莫扎特家族第一次前往布鲁塞尔、巴黎、伦敦和其他城市的巡回演出之旅中（1763年6月至1766年11月）。莫扎特随后修改了第12–17首，又加入了一些新的乐章，最终于1764年在巴黎出版成有小提琴伴奏的钢琴奏鸣曲，作品号为No.1和No.2。

第18–57, 91–93首：《伦敦音乐笔记》

书名页中显示，《伦敦音乐笔记》也称为《伦敦素描》，莫扎特的父亲列奥波德·莫扎特称之为“1764年莫扎特在伦敦”。1763年6月沃尔夫冈和他的家人自家乡萨尔茨堡出发，开启了欧洲巡演之旅。莫扎特一家在巴黎和别处停留了很长一段时间，于1764年4月末抵达了英国首都——伦敦。作为初登舞台才华横溢的神童，8岁的沃尔夫冈和姐姐数次受到国王乔治三世的召见。姐弟两人举办了多场慈善音乐会，同时也在其住所举行了一些演出。直到一年之后的1765年7月末莫扎特才离开伦敦。

尽管《伦敦素描》的成书时间不可能比书名页上所记的1764年更精确了，但人们普遍认为，其诞生与列奥波德·莫扎特罹患重病有关，为此他不得不取消了1764年7月初到8月之间所有的公演。在此期间，小莫扎特很有可能边努力提升钢琴技巧边完善自己的创作艺术。然而，要想完全确定曲目的风貌和特点是很难办到的（所以这就是合集被认定为笔记或素描的原因）。编辑面临着诸多问题，比如：曲目是完成状态还是只是草稿阶段，抑或是暂时的、部分未完成的状态？这本笔记只包括键盘乐曲，抑或这些乐曲只是以钢琴记谱方式记录却同样能用在不同的、规模更大的作品形式上？尽管无法获取这些问题的明确答案，至少《伦敦素描》的内容编排显示出莫扎特在此想尝试拓宽曲目类型。莫扎特似乎一开始并不全是为钢琴而写，很可能有些曲子的构思在他脑海里是交响乐的（比如第32、36和52首）。书中记录的部分音乐，可能更像是一种概念或想法，而非乐谱完整的曲目。因此演奏时恰当地增加一些单音或和弦是被允许的。

相较于在1764年已修订印刷的《娜纳尔音乐笔记》中的一些乐曲（详见前文），那时莫扎特还没有出版他的《伦敦音乐笔记》。然而，这仅仅是因为时机未到还是莫扎特本人将此书定性为私人日记已无从考证。

《伦敦音乐笔记》不只是莫扎特孩童

时期的见证，也反映了一个 8 岁小孩所处的音乐环境；同时，亦证明了莫扎特能够“适应和模仿任何种类和风格的曲子”（1778 年 2 月 7 日给他父亲的信中提及），——但他却依然可以写出高度个人化的作品。

第 58 首：钢琴小品 K.33B

这首短小的《F 大调钢琴小品》写于 1763 至 1766 年间莫扎特一家第一次欧洲巡回演出的尾声。这次巡演地包括巴黎、伦敦和另外一些城市。1766 年 10 月初，莫扎特一家在回萨尔茨堡（1766 年 11 月末抵达）途中于苏黎世暂停留，在那里遇见了诗人和画家所罗门·格斯那 (Salomon Gessner, 1730–1788)。在这短暂的两周里，莫扎特在音乐厅举办了两场音乐会（10 月 7 日和 9 日），音乐会的曲目不得而知。莫扎特在一张标有“作曲和键盘音乐的大师，欧洲最杰出的宫廷乐者，被各大报纸和杂志称为奇迹”的大幅广告的背面谱写了《F 大调钢琴小品》。很多迹象表明，莫扎特在其中一场音乐会中演奏了这首曲目。

第 59 首：两首赋格 K.154a (Anh. A 61/62)

两首短小的赋格，每首曲子只有短短几小节，且留给后世的只有手稿。至今，我们仍然质疑这些鲜有莫扎特本人特征的曲子是否由他本人所作。也存在莫扎特改编了另一位作曲家作品的可能性。

因为这些曲目短小精炼，它们很可能是所谓“Versetti”或“Versets”，即在赞美诗或圣母玛利亚颂歌各小节之间加入的短风琴短曲。特别是第一首赋格，其在下方五度展开的对答部分及其古老的、教堂风格的声音，似乎与赞美诗及这一体裁的古板特征渊源颇深；这些曲子的风格不一定能说明它们不是莫扎特创作的（引起质疑的原因是因为在第 9 小节出现了平行八度）。

要确定这些曲子的创作时间同样非常困难。但可以肯定的是，这些曲子是莫扎特在萨尔茨堡期间写的。相关文献资料也

普遍认为这些作品作于 1772 年。

第 60 首：g 小调赋格 K.401 (375e)

这首赋格乐段 K.401 (375e)，很可能是为管风琴而作并由马克西米兰·施塔德勒 (Maximilian Stadler, 1748–1833) 最终完成，但具体年份已无从查证。1800 年，当出版商约翰·安东·安德烈 (Johann Anton André) 从莫扎特的遗孀那里得到莫扎特的部分遗产时，他在手稿上写上了 1782 的年份。所以我们可以认为这首曲子一定是在莫扎特第一个维也纳时期完成的。那段期间，他的确创作了一系列的赋格曲（例如本书第 64 首和第 67 首第一乐章）。然而，最新的研究表明，赋格曲有可能在更早之前，也就是 1770 年代初就已经被创作出来了。可能在 1769–1773 年期间，也就是在莫扎特三次意大利之旅的其中一次中就已经完成此作品。虽然在这段短暂的旅居期间莫扎特投身于歌剧的创作（《彭特王米特里达特》“Mitridate, Re di Ponto”《阿斯卡尼欧在阿尔巴》“Ascanio in Alba”和《露契奥·西拉》“Lucio Silla”），期间也拜见了卓越的教师和对位法作曲家帕德雷·马提尼 (Padre Martini)。莫扎特也有可能是在萨尔茨堡做乐队首席时（从 1772 年 8 月 21 日开始有薪金）写了这首赋格曲，还有一些教堂音乐。莫扎特写了 95 小节，施塔德勒 (Stadler) 在两个踏板的地方加了一些小节作为尾声。如果这首曲子在 1770 年左右被演奏的话，在这两个地方，莫扎特很有可能在表演时是即兴的。

第 61 首：转调前奏曲 K. deest (Anh.C 15.11)

《转调前奏曲》的传播史颇为曲折。最初的乐谱被撕成单独的两张。其中一张位于今天的克拉科夫（以前在柏林），另外一张在布达佩斯。克拉科夫被学者所熟知的那张乐谱并没有被归类于任何一种体裁。而布达佩斯的这张被指定为转调前奏曲并在 1977 年才首次出版。直到 1989 年克里斯托夫·沃尔夫 (Christoph Wolff) 才指出

这两张乐谱应属于同一首乐曲。

无人知晓初稿的实际情况。学者们把这首曲子的创作时间归于 1776 或 1777 年，因为这个时期莫扎特的艺术创作不仅仅体现在宗教音乐上，也体现在广受大众欢迎的作品上，如《哈夫纳小夜曲》“Haffner Serenade” K.250、《C 大调钢琴协奏曲》（“吕佐夫”协奏曲，“Lützow Concerto” K.246）和《降 E 大调钢琴协奏曲》（“朱纳霍姆”协奏曲，“Jeunehomme Concerto” K.271）。因为两张乐谱都有被折叠的痕迹，所以有可能莫扎特将此前奏曲寄给过曾在信中请他创作此类曲目的姐姐（第 62 首也是如此）。

第 62 首：C 大调前奏曲 K.284a= K.395 (300g)

《C 大调前奏曲》K. 284a (395/300g) 是莫扎特的姐姐委托其完成的作品。在反复与萨尔茨堡的雇主产生争论之后，莫扎特于 1777 年 9 月末去了慕尼黑并申请为选帝侯工作（后来看来并未成功）。在 9 月 28 日，娜纳尔写信并请求他“尽快寄给我一个短小的前奏曲。这一次从 C 调到降 B 调，这样我可以一点点记下来。”在 10 月 9 日的信中，父亲列奥波德·莫扎特附上了“一小册五线谱”，并写道：“如果你要给你姐姐写前奏曲，这类纸的纸张比较薄，也方便放入信封里。”莫扎特明白父亲的用意，两天后即完成了他姐姐的愿望；事实上，他写了不止一首前奏曲，应该是想以此来补偿苦等了两周的姐姐：“我给姐姐附上了四首前奏曲。她将可以亲自看到和听到这些曲调。”如娜纳尔所请求的，第一首前奏曲从 C 大调转到了降 B 大调。之后又有三首前奏曲，两首非常短同时转到了降 E 大调（第 14–19 小节），c 小调（第 20–25 小节），最后回到了 C 大调（第 26–48 小节）。莫扎特因此创造了一个可以以两种方式来理解的作品：一首独立的 C 大调的前奏曲，其主体部分从降 B 大调转到降 E 大调，再转到 c 小调；或是四首建立在不同调上的前奏曲。然而，中间的

前奏曲主调性质不明，它们非常简短，且调性和声在乐曲开始时就不明朗，和声进行也比较模糊。

第 63 首：降 B 大调奏鸣曲片断 K.400 (372a)

莫扎特在写到再现部（第 91 小节）之后，突然暂停了降 B 大调奏鸣曲第一乐章 K.400 (372a) 的创作。这首曲子很有可能是 1783 年左右与他其他四首完整的钢琴奏鸣曲 K.330–333 在同时间创作的，后者在 1784 年由阿塔利亚 (Artatia) 或者托里切拉 (Torricella K.333) 在维也纳出版。因此这首曲子可以被归类第一个维也纳时期的作品。这段时间的莫扎特生活非常艰辛，因为没有固定的工作和薪水，他只能靠音乐会、教学、委托的作曲工作和作品的出版费用来度日。

在并未标明日期的手稿中，两条不同寻常的线索表明这首奏鸣曲第一乐章有可能早在 1781 年就已完成。这时莫扎特刚辞去了为萨尔茨堡大主教服务的工作，在维也纳的一个寡妇凯西里·韦伯 (Cäcilie Weber) 家里找到了临时住所。韦伯夫人有四个女儿。在维也纳期间，莫扎特跟歌唱家阿洛伊西娅 (Aloisia) 一起举办过几场音乐会，甚至专为她写了咏叹调。他也同时计划在 1770 年代末与阿洛伊西娅以及她的姐姐约瑟法 (Josepha) 举办巡回音乐会。但是韦伯夫人的另外两个女儿，索菲 (Sophie) 和康斯坦丝 (Constanze, 莫扎特未来的妻子) 在他创作奏鸣曲的过程中扮演了重要的角色。莫扎特把她们俩的名字题写在了某一页音符的上面 (第 70 小节处)。尽管莫扎特这么做的确切含义已无法为人所知，但这两个名字的位置表明它们应该被唱出来 (在想象中)。然而我们没法进行更进一步的推测。因此，这个充满的谜团的奏鸣曲乐章，是一次相遇的极度秘密的见证，这次相遇开启了莫扎特人生的新篇章。

第 64 首：前奏曲与赋格 K.394 (383a)

在 1782 年 4 月 20 日，她姐姐的信中，

莫扎特在解释这首曲子的创作背景时写道：“我亲爱的康斯坦丝是这首赋格曲的源泉。每周日我都去凡·斯威登男爵 (Baron van Swieten) 那儿，他交给我亨德尔和塞巴斯蒂安·巴赫的所有作品并让我带回家，在我为他演奏了他们的作品之后。当康斯坦丝听到赋格曲时，她完全爱上了它们。因为她经常听到我弹创作的赋格曲，就问我是否把它们记录了下来。当我回答没有的时候，她幽怨地责备我没有记录下来，因为她觉得它们是最富有艺术性、最出色的音乐形式；直到我为她记录了下来她才心满意足。这就是这首赋格曲的由来了。”

从以上信件中可以看出，莫扎特本计划再写五首赋格曲并将它们呈示给凡·斯威登男爵，但这个计划一直没有实现。在莫扎特将赋格曲寄给他姐姐之前，他加了一个前奏曲。这就是广为所知的莫扎特在为姐姐抄录赋格曲时“突发灵感而作了一首前奏曲”的故事。当然，当时寄给娜纳尔的手稿已经不存在了，前奏曲也仅仅只有 1800 年出版的第一版被世人所熟知。但这首赋格曲还可通过“初稿”为人所知，莫扎特姐姐的副本就是以此稿为底本的。

第 65 首：幻想曲 K.396 (385f)

这首 K.396 (385f) 的原型，是 1802 年第一次出版的《幻想曲》，是由马克西米兰·施塔德勒 (Maximilian Stadler) 在莫扎特的一首为钢琴和小提琴而作的无标题手稿的基础上，为钢琴独奏而改编的曲子。因为在全部 27 个小节中仅有 5 小节有小提琴部分，所以他就顺其自然地将此音乐片段改编成为钢琴独奏版本了。施塔德勒抄录了手稿并新加入了 45 个小节，完成了一个钢琴奏鸣曲乐章 (该乐谱已丢失)。手稿曾为约翰·沃尔夫冈·冯·哥德 (Johann Wolfgang von Goethe) 所拥有 (现在保存于魏玛的古典基金会)，哥德让 13 岁的费利克斯·门德尔松·巴托尔迪 (Felix Mendelssohn Bartholdy) 为他视奏。此手稿并无日期标注。然而，笔迹和使用纸张的

同时指向 1782 年，所以这个音乐片段也被标注为 1782 年 8 或 9 月。如果日期是正确的，那么它与莫扎特人生中两大重要事件碰巧重合：首先，他的歌剧《后宫诱逃》首演十分成功 (1782 年 7 月 16 日)；其次，他与康斯坦丝·韦伯 (Constanze Weber) 结为夫妇 (1782 年 8 月 4 日)。

小提琴奏鸣曲 K.403(385c) 的手稿同样只有留下片段，但根据它的题词“致我最亲爱的妻子”，我们认为莫扎特在婚后不久答应为妻子创作一组小提琴奏鸣曲。然而，事实上他直到 1784 或 1785 年才写出了这一首奏鸣曲。并且，与其他一些早在 1781 年就开始创作的 (如 K.372/Anh.49 和 402/385e)，或是在他维也纳末期才开始构思的 (如 K.404/385d, Anh.47, 48, 50) 小提琴奏鸣曲片段一样，这首奏鸣曲也没有完成。至少有两个奏鸣曲 (K.372/Anh.49 和 403/385c, 或许还有 K.402/385e) 同样是由施塔德勒完成后续部分并于莫扎特去世后出版。我们现在也不知道莫扎特未能完成这些作品的原因。

第 66 首：幻想曲 K.397(385g)

《d 小调幻想曲》K.397(385g) 是莫扎特最广为人知的钢琴曲目之一，但是具体的创作时间和目的，至今仍是一个谜。甚至当莫扎特的姐姐收到这首收录在《莫扎特作品全集》中的作品副本后，她于 1807 年 4 月 30 日在一封写给布赖特科普夫与黑特耳音乐出版社的信中表示抱怨，因为她完全不知道这首幻想曲的存在。这部作品的手稿已下落不明，并且很可能并不完整。1804 年，第一次以音乐片段的方式在莫扎特去世后出版，然后于 1806 年作为完整的曲目由奥古斯特·爱德华·穆勒 (August Eduard Müller) 出版。这就是目前的版本。创作时间通常定为 1782 年，这是基于当时的音乐风格和作曲家对幻想曲 (或前奏曲) 风格的喜好。然而，并无确切证据支持这一假设。

第 67、94 首：钢琴组曲 K.399 (385i)

对《c 小调钢琴组曲》K. 399 (385i) 的起源没有一个明确的说法。尽管手稿还在，但莫扎特并未标明日期。约翰·安东·安德烈 (Johann Anton André) 后来把手稿的日期定为 1782 年。尽管所有的可靠史料已经找不到了，但这个日期似乎是合理的，因为它与一个在莫扎特的作品集中留下了鲜明印迹的事件相符：他跟戈特弗里德·凡·斯威登男爵 (Baron Gottfried van Swieten, 1733 - 1803) 的相识。莫扎特在这段时期的书信里曾多次提及斯威登男爵。比如在 1782 年 4 月 10 日，在给他父亲的信中写道：“我每周日 12 点去斯威登男爵处，到那里就只弹亨德尔和巴赫的作品。”

因为这套组曲体现了巴洛克特性（第一版本中，副标题甚至写着“格奥尔格·弗里德里希·亨德尔的风格”），又因为莫扎特那年改编了一些巴赫和亨德尔的曲子，看起来这套组曲应归功于莫扎特对两位伟大前辈音乐的探索。在约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的英国组曲 (BWV 806-811) 和格奥尔格·弗里德里希·亨德尔的一些键盘组曲（例如 HWV 429, 437, 443）中我们发现，钢琴组曲由一系列的序曲、阿勒芒德、库朗特、萨拉班德和布雷、加沃特或小步舞曲以及作为结尾的吉格舞曲组成。这本质上遵从了巴洛克时期组曲的顺序，尽管分歧或多或少存在。可以肯定的是，莫扎特组曲没有建立在一个单一的作品或者具体来源上。反而，他必须寻求一个普遍的方法去仿效巴洛克舞曲，尝试更多的以思考对位法为主和弱化和声进行的作曲技巧。

第 68 首：进行曲 K.453a

莫扎特可能在 1784 年写了《c 小调进行曲》(K.453a)。尽管手稿自 1945 年就已经丢失，但复制版还现存于世。莫扎特把他的手稿赠献于芭芭拉·普洛耶 (Barbara Ployer) (1765 直至 1811 年前) 的作品集中。在 1784 前半年的书信中，莫扎特数次提起他的这位钢琴学生。同年，莫扎特将自己

的两首钢琴协奏曲《降 E 大调钢琴协奏曲》(K.449) 和《G 大调钢琴协奏曲》(K.453) 献给她。普洛耶不仅在钢琴技巧上得到了莫扎特的真传，而且还跟随他学习音乐理论。在现存的莫扎特教学文献中记载着普洛耶在对位法和和声学上的练习，（《给芭芭拉·普洛耶的练习册》“Exercise Book for Barbara Ployer” K. 453b）。毫无疑问，莫扎特对进行曲标题“对位法大师”留有暗示。初看起来有些令人费解，其实这当然是指莫扎特本人！这讽刺标题的典故（毕竟，这首进行曲完全是缺乏对位的创作）一定是出自于普洛耶小姐的对位法课程（也许还有协奏曲 K.449 的最后一个乐章）。

第 69 首：回旋曲 K.485

多亏莫扎特在结尾所作的记录，我们才得知这首长篇大作的《D 大调回旋曲》的创作时间。原谱上标记这首曲子“1786 年 1 月 10 日在维也纳创作”。创作这首回旋曲作品的同时，莫扎特正着手于喜歌剧《费加罗的婚礼》（“Le nozze di Figaro” K.492, 1785 年 10 月至 1786 年 4 月创作）。两首在 3 月完成的《a 小调钢琴协奏曲》K.488 和《c 小调钢琴协奏曲》K.491 接踵而来。

回旋曲的主题以一段优美的 D 大调叙述性旋律出现在《g 小调钢琴四重奏》(K.478, 作于 1785 年 10 月 16 日) 的第三乐章（详见第 60 小节处）中但稍瞬即逝（且没有再次出现）。可以说，一个转瞬即逝的想法在这首回旋曲中发展成熟了。

然而，关于这首作品还有一些没有解答的问题。首先，此曲是在莫扎特有生之年出版（有可能在 1786 年由阿塔利亚 Artaria 出版，但是没有现存版本），还是在 1792 年莫扎特去世后就马上出版且第一次以回旋曲为标题（莫扎特仅仅在原稿中将速度标记为小快板）？其次，莫扎特在日期边上写了一段献词，但是这也是未完成的且读起来很费劲。他仅仅写了“致夏洛特·德·W 女士”（Pour Mad:selle Charlotte de W.）。“W”之后的内容无法

辨认，看起来像是被涂抹或划掉了。此献词可能与两位渥伯纳伯爵 (Counts Wrba) 有关。这两个名字后来在 1784 年 3 月莫扎特于维也纳的特拉特纳大楼举办的三场私人音乐会中的赞助人名单里被发现。学者们未能得到更多的信息。

第 70 首：回旋曲 K.511

从这首《a 小调回旋曲》K.511 开始，我们对莫扎特作品的日期更加明确了。其中一个原因是手稿传递和承载了日期信息；另一个原因是，1784 年，初莫扎特开始整理他的个人作品集并录入了他几乎所有的作品，包括这些作品的日期、标题、总谱和引言，直到去世。

在钢琴曲中，《a 小调回旋曲》是首部收录进作品集的作品。正如原稿那样，日期标注为 1787 年 3 月 11 日，莫扎特从布拉格返回的几个星期之后。在那里，莫扎特的《费加罗的婚礼》的演出以及《D 大调第三十八交响曲》（布拉格，K.504）的首演取得了一系列的成功。这部作品一段时间以后就发表了，可能是在 4 月或 5 月，但印刷版和原稿之间是有一些差异的（见本书结尾的注释）。

《a 小调回旋曲》与前一年写的《D 大调回旋曲》(K.485)、《F 大调回旋曲》(K.494) 是莫扎特在 1786 年或 1787 年的重大作品，在此期间他并未创作钢琴奏鸣曲。直至 1788 年 1 月莫扎特才创作了两个乐章的奏鸣曲：《F 大调钢琴奏鸣曲》K.533（与作为其第三乐章的《F 大调回旋曲》(K.494) 于同年出版）和在 6 月创作的《C 大调钢琴奏鸣曲》K.545。

还没有记录表明莫扎特曾经在自己或别人组织的系列“学院”音乐会上演奏了《a 小调回旋曲》。但是，在他完成作品后不久，在他两位音乐家朋友（3 月 14 日演出的双簧管演奏家弗里德里希·拉姆 Friedrich Ramm 和 3 月 21 日演出的男低音歌唱家路德维希·卡尔·费舍尔 Ludwig Karl Fischer）的系列音乐会上，莫扎特的作

品得以演出（包括新编写的低音咏叹调）。我们可以大胆地预测，《a小调回旋曲》也在其中一场音乐会中进行了首演。

第71首：柔板 K.540

据莫扎特个人作品集中的线索来看，《b小调柔版》K.540完成于1788年3月19日，那时莫扎特的个人（主要是财务方面）情况正日益恶化。可以肯定的是，在1787年12月，莫扎特被任命为帝国皇家“作曲家协会”会长（格鲁克的继任者）并有了薪水，但还是无法抵御在夏季时的一些严重的财政危机。这在之后也通过莫扎特给他共济会的兄弟迈克尔·普赫贝格（Michael Puchberg）的信中被确认。莫扎特作品的公众影响力也逐渐减弱。发布的三首弦乐五重奏的邀请根本没人注意，计划中的音乐会也被取消。也许造成这种情况的主要原因之一是对土耳其人的战争，它让维也纳市民暂时无心音乐。

莫扎特似乎更努力地致力于他的创作。1788年上半年的成果包括《D大调钢琴协奏曲“加冕礼”》K.537（完成于1788年2月24日），最后三首交响曲：降E大调，g小调和C大调（K.543，550和551；1788年6月到8月）和几首钢琴三重奏。

大部分的室内乐作品也很快就出版了。《b小调柔版》可能被霍夫迈斯特（Hoffmeister）在维也纳于1788年出版，不过没有确凿证据记录。我们只知道，莫扎特在8月初寄给他姐姐“最新的钢琴曲”，K.540的副本很可能就是其中之一。

第72首：吉格 K.574

《吉格》K.574就像进行曲K.453a一样是偶得，同样是一种美好的回忆。1789年4月，莫扎特曾受卡尔·冯·希诺夫斯基亲王的邀请前往柏林，途径布拉格、德累斯顿、莱比锡和波茨坦。

由于莫扎特起初是无法获得跟普鲁士国王弗里德里希·威廉二世见面的机会的（他只获准在5月26日觐见），他离开了

波茨坦再次访问莱比锡并于5月8日到达了。在5月12日的一个备受好评的音乐会后（包括两首钢琴协奏曲K.456和K.503），莫扎特在几天后继续他的柏林旅程。临行前，他写了“致恩格尔（Herr Engel）先生的钢琴吉格舞曲，其为在莱比锡为萨克松王储工作的管风琴手。”作曲家在个人作品目录中如是指出。虽然莫扎特在自己的作品集中标了日期5月17日，但这首“象征着真实、真诚的友谊和兄弟般的爱”的吉格舞曲，可能是前一天写的，因为在原稿中注明时间为5月16日。

也许莫扎特5月16日写的这首源于巴洛克时期的舞曲，提献给恩格尔作为其作品集中的文献参考：一来可以确定恩格尔管风琴手的身份；二来可以培育巴洛克音乐在莱比锡的土壤。在1798年11月里，弗里德里希·罗利茨（Friedrich Rochlitz）报道称莫扎特在此地的逗留期间，曾听到巴赫的经文歌《为上帝唱一首新歌》（“Singey dem Herrn”，BWV225），并表现出惊奇和热情。《G大调吉格舞曲》K.574不仅折射出一个盛大的传统，但也可以理解为一种对“前辈”的致敬，因为莫扎特早在维也纳时期就对巴赫产生了深深的崇敬之心。

第73首：小步舞曲 K.355 (576b)

《D大调小步舞曲》K.355 (576b)的原稿也没有保存下来。此作品于1801年在维也纳出版，也就是莫扎特去世后十年，从而闻名于世。在此出版物里，马克西米兰·施塔德勒（Maximilian Stadler）添加了一个《b小调三重奏》。考虑到乐谱来源情况，日期不明确是很正常的。最近的研究非常粗略地将作品的起源推至18世纪80年代。在科赫作品集（1937年）的第三版，阿尔弗雷德·爱因斯坦（Alfred Einstein）认为，这曲子属于《D大调钢琴奏鸣曲》K.576（在莫扎特的个人作品集里日期为1789年7月）。

第74首：小行板 K.236 (588b)

这首精短的《降E大调小行版》由于两个原因不能被很精确地分类：第一，创作的日期一直是个疑团；其次，目前还不清楚是因为什么目的或场合而写了此曲。

作曲家的名字在他去世后的第一版（1852年）中被提及，其中写道：“由他于1790年创作并入册。”因此是乐谱册中的一页，这首曲子（例如K.453a和K.574）可追溯至其生命终止的前一年。同时，经过反复检查，该手稿的背面发现了未完成的歌剧《开罗的鹅》（“L'oca del Cairo”）K.422，莫扎特于1783年下半年创作了该剧。某些莫扎特的笔迹也暗示这个时间段是对的，同时在约翰·安东·安德烈（Johann Anton André）的遗产中，也发现了一个日期为1783年的副本。这大概可以解决有关原始创作的日期问题，但这首曲子的功能尚不得知。

这首《降E大调小行版》表达的是对这首咏叹调《噢，鹅，不要愤怒》（“Do not rage, o gods”）的部分诠释，且由克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁克（Christoph Willibald Gluck）的歌剧《阿尔切斯特》（1767年的维也纳版本）中的主角所唱。因为莫扎特是不太可能将另一个作曲家的作品录入自己的作品目录中的，因此推测，莫扎特写下这首咏叹调的同时也准备了一些变奏曲。所以，这就能解释为何莫扎特经常借用萨列里（Salieri）、帕伊谢洛（Paisiello）和格鲁克（Gluck）等作曲家的咏叹调为基础而创作钢琴变奏曲了。但由于没有进一步的有效信息，而且目前还没有钢琴变奏曲被认定为是以这个方式创作，这个观点仍只是推测而已。

第75首：g小调奏鸣曲 K.312(590d)

莫扎特在1784至1787年期间致力于钢琴变奏曲和回旋曲的创作之后，于1788和1789年回到了钢琴奏鸣曲体裁的写作中。他创作的奏鸣曲有《F大调第十五号奏鸣曲》K.533、《C大调第十六奏鸣曲》K.545（简

易奏鸣曲)、《降B大调第十七奏鸣曲》K. 570和《D大调第十八奏鸣曲》K. 576(据说还有K.547a;见本书第89首)。可能在1789或1790年,莫扎特在写作《g小调奏鸣曲第一乐章》K.312(590d)的再现部前就中断了创作。

在4月至6月前往柏林期间,莫扎特在信中写道:1789年中他正忙着给普鲁士公主弗里德里克(Friederike)写“六首简易钢琴奏鸣曲”。在1790年6月的信中莫扎特还说,他被迫“获得现金,以解决他目前的困难,”所以他“现在出于同样的原因不得不创作一些键盘奏鸣曲”。既然莫扎特没有提供更准确的信息,所以我们无法确定《g小调奏鸣曲》第一乐章是否属于上面提到的两种情况之一。我们也不知道是谁提供了出版于1805年第一版中的展开部的结尾。除了调性不同外,再现部增加了两个和弦,将呈示部原封不动地照搬。

第76首:机械管风琴行板 K.616

在1790至1791年间,莫扎特为机械管风琴创作了三首作品:1790年末的《f小调柔板与快板》(K.594);1791年3月初的《f小调快板与行板》(K.608)和这首1791年5月初的《行板》(K.616),而这首行板同时被他在1791年5月4日作为“单气阀小风琴的行板”列入了个人作品目录。最末的这首作品恰恰与莫扎特于同年9月再次提笔创作的“魔笛”属同期。

这三首作品都是为了当时约瑟夫·D.施特力特兹公爵在1780开设的艺术与蜡像的展览室而创作。人们同样可以为这里一系列的机械式的乐器而诧异,并聆听“各种音乐的钟表,可以轻易模仿一台钢琴、一支长笛或一只金丝雀”(据1791年8月17日的报纸记载)。在1791年3月23日,公爵专门为1789年10月8日在土耳其战争中占领贝尔格莱德并于1790年7月14日战死的领军人物陆军元帅冯·劳登(Baron von Loudon)男爵,开辟了一个纪念堂。其他两首f小调作品(K.594和K.608)是为

此纪念堂创作的葬礼音乐,但这首F大调作品的确切意图却不为人所知。在1800年前后,当K.594和K.608首次作为钢琴二重奏出版的时候,K.616已经作为钢琴独奏版的“回旋曲”由维也纳的Artaria于1791年中付诸印刷并问世。

第77首:为玻璃口琴而作的柔板 K.356 (617a)

在为口琴、长笛、中提琴、双簧管和大提琴而作的包含一首柔板和回旋曲的五重奏(K.617)之外,莫扎特也为几乎完全失明的玻璃口琴演奏家马瑞安尼·珂士吉斯那(Marianne Kirchgeßner, 1769-1808)创作了C大调柔板K.356(617a)。这位玻璃口琴演奏家在1791年1月启程的音乐会巡演中路过夏日中的维也纳。自从1760年代玻璃口琴发明以来,很快风靡一时并因为它缥缈的琴声而在19世纪初特别被尊崇为“清幽鬼魅的”乐器。在1791年8月13日的一场音乐会海报上,珂士吉斯那坚持宣称“口琴是所有乐器中最高贵的,它引发的感受既不是忧郁也不是悲伤,而是喜乐、温柔和尊贵的”。这个观点也许可以解释为什么莫扎特在低声部谱表上用高音谱号标识,虽然珂士吉斯那的乐器本身低音至f,莫扎特使用的最低音符是c¹。在1791年8月19日,那首五重奏K.617首演于一场“学院”的预定音乐会。尚未有记录表明珂士吉斯那在那一次也演奏了这首C大调柔板。

第78-86首:钢琴版的乐队舞曲和进行曲

从1760年代末至莫扎特去世前一年,其无日不在进行日常舞曲的创作。在冬日的狂欢节的季度中,贵族与资产者们乐于开办和参加众多的舞会,舞曲的需求特别大。在萨尔茨堡,莫扎特作为一个“音乐会大师”的职责之一是创作舞曲和舞曲组曲。在维也纳,莫扎特也迫于职责而创作舞曲音乐,因为他在1787年底被任命为“室内乐音乐家”。大多数小步舞曲、德国舞曲、对面舞和其他舞曲都是在莫扎特的萨尔茨

堡时期或其晚期维也纳岁月中创作完成。很多舞曲都有钢琴缩略版,本书收录了那些缩略版中被查明为莫扎特亲自改编的那一部分。

第78首:十二首小步舞曲 K.103 (61d)

未有日期记载,乐队版的这组小步舞K.103(61d)根据某些字迹的特质,被推断为在1772年4月至6月之间创作于萨尔茨堡。莫扎特原来创作了20首小步舞曲(有一些缺少中段),其中他选择了12首并整合为一个序列的舞曲。钢琴版也很可能写于这个时期,仅有抄本的流传。被改编为钢琴版的也只有这12首小步舞曲的乐队最终版。对于这些舞曲是为了哪些特定场合而写,我们不得而知,但有可能是为了1772年4月底至5月初的新任大主教埃尔罗尼姆斯·科洛雷多(Hieronymus Colloredo)公爵的就任节日而作。

第79首:小步舞曲 K.61gII

从1763年起,约瑟夫·海顿的弟弟约翰·迈克尔·海顿(Johann Michael Haydn, 1737-1806)作为“音乐会大师”受雇于萨尔茨堡宫廷直到去世,并因此非常熟悉莫扎特一家。在1768到1770年间,他写了每组包含6首或12首小步舞曲的几套作品,其中有12首附有迈克尔·海顿的作品目录号MH135和MH136。在1770年春,娜纳尔·莫扎特似乎开始寄出一系列由海顿所写的舞会音乐的乐队版给弟弟,而莫扎特此时正值始于1769年12月与父亲的意大利旅途中。沃尔夫冈需要写出这些作品的钢琴版,因为在萨尔茨堡没有人明显愿意或有能力这样做。

娜纳尔的初衷只是12首小步舞曲的第一首MH136,而莫扎特确实完成了这首钢琴版的改编并寄回给他姐姐。他是否做了更多改编,我们并不清楚。但既然有若干首小步舞曲的钢琴版是出自娜纳尔之手而非沃尔夫冈,可见当时沃尔夫冈可能因为缺乏时间而无法继续完成其余改编

(1770年意大利之旅的首要任务是歌剧《彭特王米特里达特》“Mitridate, Re di Ponto”)。莫扎特可能直到1770年底才再次进行海顿的小步舞曲的改编,而这次是在为不同乐队编制而准备一次新的改编和整合(K.104/61e和K.105/61f)而非改为钢琴版。他重新使用了先前改为钢琴版的小步舞曲K.104(61e)的中段。

第80首:小步舞曲K.94(73h)

这首《D大调小步舞曲》K.94(73h)是在一首未注明日期的、主要书写莫扎特卡农作品的双页手稿上发现的。乐谱还包括一首为五声部女高音所写的《慈悲经》(K.89/73k)的手稿。因为某些卡农是对帕德雷·马提尼(Padre Martini)所作的《音乐史》中谜语卡农的解决,并且莫扎特在1770年3月和10月在博洛尼亚拜访了马提尼,这张双页乐谱有可能是在莫扎特的意大利之旅期间完成的。然而,由于莫扎特笔迹的某些特征,这些作品的创作日期被定为1772年。最近的研究将《D大调小步舞曲》的创作日期提前至1769年,地点在萨尔茨堡。

我们尚未得知这首乐谱是否是一首钢琴改编曲。到目前为止没有发现相应的管弦乐队作品。在音乐写作形式上也同样建议为二部或三部的器乐或仅以两个谱表形式创作的乐队作品。卡农乐曲的开始部分的确与别的乐曲有所关联,但是无法肯定莫扎特是否确实想将两者相联系,或者这纯属巧合罢了。

第81首:十一首小步舞曲K.176

从原稿上的日期来看,这首为管弦乐队所作的小步舞曲K.176完成于1773年12月的萨尔茨堡。1773年9月,莫扎特刚结束了他两个月的维也纳之行。这是他旅行的第一个重要时期的完成,期间当然少不了多次前注意大利的旅行。自童年时期以来,这是他第一次在自己家乡停留超过一年。在此期间,他为萨尔茨堡宫廷写了几

部交响曲(包括《g小调第二十五号交响曲》K.183/173d B),还写了《D大调钢琴协奏曲》K.175、《巴松管协奏曲》K.191以及几首宗教作品。虽然管弦乐版K.176有16首小步舞曲,但钢琴编曲版本只由11首组成(原第7至11首还没录入相应的改编)。但由于钢琴版的原稿除了一些片段和第6、第2(只有三重奏部分)和第3首外,并不包含任何内容,很有可能的是,所有的小步舞曲最初都被改编为钢琴版。

第82首:对舞曲K.deest(269b)

《对舞曲》K.deest(269b)仅通过约翰·迈克尔·海顿(Johann Michael Haydn)的版本被大家熟知,其中只包含钢琴的版本。我们不能否认改编是由海顿而不是莫扎特进行的可能性。管弦乐版本没有被保留下来,但在钢琴版对舞曲的编号上可以看出,它必定至少包括了12支舞曲,且只有4首(第1-3首和第12首;第3首的小部分)仍然是现存的。然而,第2首和第12首对应于对舞曲的第2首和第3首,即K.101(250a),确定写于1776年的萨尔茨堡。

据推测《对舞曲》K.deest创作或编写于1777年1月。这一假说获得了创始人“切尔宁先生”(“del Sig'r Czernin”)的大力支持。在标题中提到的那个大概是约翰·鲁道夫·切尔宁伯爵(Johann Rudolf Czernin)。他的父亲普罗科普·阿德尔伯特·切尔宁(Prokop Adalbert Czernin)伯爵,在1776年后期给莫扎特设立了退休金,莫扎特则要为他作曲以作回报。从浸礼会教派的约翰·约瑟夫·约阿希姆·冯·希登霍芬·奥夫斯塔姆和特里本巴赫(萨尔茨堡的亲王大主教的宫廷参赞也是“枢密院”大臣)的日记中(自1774至1778年)我们知道,1777年2月1日,对舞曲为狂欢季节进行排练。莫扎特出席了这些排练,切尔宁伯爵很可能也在。有可能,彩排当日的舞蹈就是现在的对舞曲,因为宫廷参赞2月2日的日记中写道:“今天在宴会上我得知年迈的切尔宁伯爵去世,而他的

去世也负面影响到了狂欢节、年轻的伯爵及伯爵夫人丽藻尔的对舞曲。”

这些书面记载告诉了我们或许对舞曲的表演完全被取消了,抑或是切尔宁伯爵缺席了。可能就是在这种情况下出现了替代原曲的钢琴版,因为这样年轻的伯爵(一段时日之后)就可以在家中举办私人音乐会了。考虑到在这个问题上没有明确的文献支持,原始日期和钢琴版的编曲情况仍然无所得知。

第83首:八首小步舞曲K.315a(315g)

虽然我们目前是仅凭钢琴版的手稿来了解这《八首小步舞曲》K.315a(315g),但其最初也一定是为管弦乐而创作的一组乐曲。因为原稿没有日期,也没有其他信息,这就不可能来确定它的起源和创作目的。从手写笔迹和音乐风格来看,似乎有可能是1773年后期写在萨尔茨堡的小步舞曲,因此大约跟小步舞曲K.176(第81首)来自同一时期。因为第8首作品里的中段遗失,不过有一个调式相符的中段单独流传了下来,因此人们一直认为这两者应属同源。这个假设在最近开始被质疑,因为莫扎特在1780年12月5日的信中提到了这个单独流传的中段,因而它很有可能写于这个时候(参见书后的注释)。

第84首:进行曲K.408/1(383e)

《C大调进行曲》K.408/1(383e)是为弦乐、双簧管、圆号、小号、定音鼓与男低音而谱写的交响乐作品,据称在1782年的维也纳完成创作。根据约翰·安东·安德烈(Johann Anton Audré)的笔记,莫扎特写了一系列进行曲,很可能是为“音乐学术交流会”(Akademien)作曲。音乐学术交流会,也可称作音乐会,是莫扎特本人主办的,表演自己最新作品的演奏会,尤其是钢琴协奏曲。这个系列交流音乐会自从1781年的秋天开始定期举办。

支持进行曲是在莫扎特第一段维也纳期间创作的这一观点的有力证据是,它跟

1780 与 1781 年之交的歌剧《伊多美尼欧》（Idomeneo）里的进行曲非常相似。莫扎特遗孀康斯坦斯（Constanze）在 1799 年 2 月 25 日给布莱特科普夫及哈特爾（Breitkopf & Härtel）的信中提到了进行曲 K.408/1（383e）的钢琴版本，她说：“我去世的丈夫写了这首曲子送给我。”钢琴改编版本的手稿丢失了，这首曲子的灵感很可能来自于莫扎特的妻子或曾经甚至用于莫扎特家里的音乐创作。

第 85 首：六首德国舞曲 K.509

1876 年 12 月底莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》在布拉格持续上演并获得巨大成功，这促使布拉格“伟大的鉴定家和业余爱好者协会”邀请莫扎特 1 月份继续前来表演。莫扎特接受了邀请并于 1787 年 1 月 11 日抵达布拉格。他第一场演出是《布拉格交响曲》（“Prague Symphony” K.504），他倾听和指挥了歌剧《费加罗的婚礼》，并出席了一些狂欢舞会。在那里的经历令他非常吃惊：“我在一旁看着所有这些人都极度喜欢‘费加罗的婚礼’的音乐、改编后的对舞曲和德国舞曲。……这确实是我的至高荣誉！”这些成功的改编以及对其音乐的热情接受，已经深深触动了莫扎特。所以他不得不以一个非常合适的曲子来向热情的听众辞行。总之，当还在布拉格的时候，他就一共写了 6 首德国舞曲 K.509，并于 1787 年 2 月 6 日把它们收编进了他的个人作品集中。这些曲目的首演，可能是在布拉格时贵族举办的一个舞会，标志着莫扎特布拉格之旅的圆满结束。但是我们并不清楚他的钢琴改编曲是何时创作的。

第 86 首：对舞曲 K.534

1787 年 12 月，莫扎特被任命为室内乐音乐家（“Kammer-Musicus”），1788 年初开始为舞会和狂欢节创作舞曲，这对于莫扎特来讲是一个新的角色。在这些舞曲中，有两首对舞曲：其中一首标有“战役”

（The Battle, K.535），另一个标有“雷雨”（The Thunderstorm, K.534）。在乐队配置方面使用了罕见的乐器：短笛和鼓。标题极大可能是描述的那场从 1787 年开启到 1790 年停战直到 1971 年签署和平条约才结束的对抗土耳其的战争。值得关注的是，K.535 同样包含了一首《土耳其进行曲》。其他再没有更为具体的信息了。在 1789 年初，由阿塔利亚（Artaria）出版的 K.535 钢琴缩编谱被认为是伪造的。钢琴改编版本的对舞曲“雷雨”很可能是莫扎特本人创作的。然而，复制版和初版是如此的不同，以至于两个版本都被收录在这卷作品中。

第 87 号：二首钢琴小品 K. Anh. 20a (626b/25)

两首降 B 大调和降 E 大调钢琴小品 K. Anh.20a (626b/25) 分别记录在手稿和一个副本中；然而，第一个曲子是完整的，第二个作品只是一个音乐片段。我们不知道这些曲子的创作时间和目的，或者它们是否只是另一个大作品的其中一部分。尽管原始文献问题不少，但这两首作品作者为莫扎特，这一点是毋庸置疑的。在手稿的背面，记录了一个不同的，来自于作品 K.49（47d）《二全音弥撒》的一些小节，大致创作于 1769 年。这两首钢琴曲一定是在更早的时候就已完成。乌尔里希·康拉德（Ulrich Konrad）认为它们起源于 1765 年的伦敦或荷兰，因此是在《伦敦音乐笔记》和钢琴曲 K. 33B 之间创作的。

第 88 首：选自歌剧《阿斯卡尼奥在阿尔巴》的芭蕾音乐 K. Anh. 207 (Anh. C 27.06)

1771 年 8 月和 9 月，莫扎特在米兰（其第二次意大利旅行期间）写了两幕歌剧《阿斯卡尼奥在阿尔巴》（“Ascanio in Alba”）K.111。他称此歌剧为“文艺汇演”（festa teatrale）。1771 年 10 月 17 日，它的首演是在弗朗茨·斐迪南大公（Archduke Ferdinand）和摩德纳公主玛丽亚·睿查达·碧翠斯（Maria Ricciarda Beatrice）的婚礼上。这歌剧的剧情也正好是描述了阿斯卡尼奥

（Ascanio）和西尔维亚（Silvia）的婚礼。在他们结婚之前，西尔维娅的美德和忠诚必须得到证实——歌剧以神话时代为背景，这一过程少不了仙女、精灵、女神与牧羊人的合唱，一些偶尔持续很久的舞蹈，也加强了剧情的发展。之后的芭蕾音乐也包含了一些舞蹈，莫扎特专为这段舞蹈编曲而且在第一、第二幕之间表演。莫扎特在最后时刻添了低音部分，这也是唯一流传下来的部分。

很庆幸有钢琴编曲版本，我们仍可以大致窥探这段芭蕾音乐的全貌。两幕总共由八首曲子构成了芭蕾音乐，其中两首的低音部分对应于钢琴的低音部分。阿尔弗雷德·爱因斯坦（Alfred Einstein）从普鲁士国家图书馆拷贝的那个原稿现如今已经不能被识别：第四和第五首钢琴作品中，低声部的进行对应于第二和第三段的芭蕾音乐。我们可以假定，旋律声部也是相同的。

然而，在其他曲目中低音声部产生偏离，并且曲子的总数也存在着差异：芭蕾舞音乐有八首，钢琴音乐有九首。两部作品之间的关系，只能通过莫扎特尚未修改过的、包含了芭蕾舞音乐的低声部来了解。这一假设是由沃尔夫冈·普拉斯（Wolfgang Plath）在一篇文章（沃尔夫冈·普拉斯，明镜周刊“阿斯卡尼奥”和钢琴 KV Anh. 207，莫扎特年鉴 1964 年，第 111-129 页）中发表。他的一个主要观点是，起初的芭蕾舞音乐因为在低音部有离调部分，相对于节拍和调性来说非常不均衡，因而值得修订。与此相反，9 首钢琴曲恰恰因为他们的对称性而脱颖而出，将这个二二拍移到曲子的中心（第 5 首）。出于调性结构的目的，将降 B 大调放置在中间而 D 大调移至曲子的首尾。最近，西比尔·达姆斯（Sybille Dahms）注意到一个事实，即在短时间内对芭蕾音乐的修订，这在莫扎特时期并不见少。普拉斯（Plath）的假设也从历史背景得到证实。达姆斯（Dahms）也展示了借用或重新利用原创作品或其他作曲家的作品，在当时是非常普遍的。她能够

证明莫扎特至少在他的一首钢琴小品和芭蕾舞的音乐中采取了这种做法：第6首钢琴曲实际上是对弗洛里安·戴勒（Florian Deller, 1729—1773）的一首曲子的改编。这首曲子是戴勒的芭蕾舞剧《奥菲欧与尤丽狄茜》（“Orphée et Euridice”）的一部分。其首演是在1763年2月11日的斯图加特，在尼可洛·约梅里（Niccolò Jommelli, 1714—1774）创作的歌剧《被遗弃的狄朵》（“Didone abbandonata”）幕与幕之间表演。完全合乎情理的是，莫扎特的其他钢琴曲也是全部或部分改编自其他作曲家作品的。

第89首：奏鸣曲——快板和小快板 K. Anh. 135 (547a)

在发表于1799年的《作品集》中有一首两个乐章的F大调钢琴奏鸣曲。毫无疑问，这是由莫扎特创作的。可疑的是莫扎特是否还参与了它的第一版的编写。这个作品显然是一个改编曲：第一乐章建立在《F大调小提琴奏鸣曲》K.547的第二乐章之上，这在莫扎特的个人作品集里被描述为“一个小提琴初学者的小钢琴奏鸣曲”，日期为1788年7月10日。第二乐章也与另一首为初学者而作的曲子类似——更早一个月就完成的《简易奏鸣曲》K.545。这两首作品都与《b小调柔版》（本书的第71首）创作于同一时期。

不确定的是，如果莫扎特自己改编了曲子，是否与原来的作品处在同一时期，还是他只是取自一些与1789和1790年的钢琴奏鸣曲相关的曲子（见本书第75首）。但只要没有明确相反的证据，也没有理由怀疑《作品集》的归属权。

最后，我们想感谢所有在注释中提到的图书馆工作人员。他们允许我们参考手稿，或者拿出副本或扫描怎么使我们使用。我特别要感谢柏林国家图书馆音乐部·普

鲁士文化遗产基金会把最初的版本和二手文献供我们使用。我们要感谢约翰·瓦格斯塔夫（John Wagstaff）在出版方面给予我们的许多帮助。

乌尔里希·沙依德勒（Ulrich Scheideler）

柏林，2006年春

第95—97首：《萨尔茨堡音乐笔记》中属于莫扎特的三首作品

两个含有莫扎特钢琴曲的史料在本书于2006年第一次出版后被发现了。此外，《娜纳尔音乐笔记》里两首未注明作者的曲目是不是莫扎特创作的，最近也引起了讨论。我们在此展示三首来自其中之一的来源——《萨尔茨堡音乐笔记》的曲目（此书附录中第95—97首）。

这新发现的《萨尔茨堡音乐笔记》最晚始于1760年，然后继续了10年左右。恩斯特·亨特麦尔（Ernst Hintermaier）出版了原稿复制本的节选。他一共带来了5首与莫扎特相关联的钢琴曲。其中两个作品（本书第95首和第96首）都是《D大调小提琴奏鸣曲》（K.7）的第一乐章（快板）和第三乐章（小步舞曲和三重奏）的钢琴版。

小步舞曲在《娜纳尔音乐笔记》中也再次以钢琴版本出现（见本书第16首）。由于原来的小提琴奏鸣曲K.6和K.8（一个乐章）的钢琴版本已存在，且鉴于种种原因，转录在《萨尔茨堡音乐笔记》的作品将不大可能以印刷版小提琴奏鸣曲为模板，所以几乎没有任何理由来怀疑这些钢琴版本的真实性。

本书第97首《C大调小快板》此前一首不被世人所知。《萨尔茨堡音乐笔记》用标题“莫扎特小快板”（相同的拼写可以在《萨尔茨堡音乐笔记》的三重奏K.7的第三乐章章末中找到）。人们只能同意

亨特麦尔（Hintermaier）关于没有任何理由用“高尚”来评价莫扎特在1765和1770年之间的作品之陈述。因此它很可能是莫扎特创作的。通奏低音、缺少装饰音的低音部以及诸多重复的音符，表明这是以一种“管风琴交响乐”风格创作的教学音乐。至于另外两首乐曲，亨特麦尔将它们归属于莫扎特但有所保留。其中之一题为“咏叹调”，另一个是16小节、2/4拍的曲子。鉴于它们存在归属问题，我们没有将其包含在目前的书中。

另外一本编写于1780年左右的音乐书，2011年出现在蒂罗尔地区。它包含一首84小节的《C大调快板》，且其标题为“年轻的莫扎特勋爵”，明确地指出莫扎特就是这首曲子的作者。这件作品，现存于蒂罗尔地区的罗伊特（奥地利），不幸的是它将无法用于发行。我们特别想指明的是初稿的图片以及编辑版可以通过浏览<http://www.musikland-tirol.at> 或者 <http://allegro.mozarteum.at/> 看到。

乌尔里希·莱辛格（Ulrich Leisinger）所写的一篇标题为Das Molto allegro in G (Nr. 51) aus dem Nannerl-Notenbuch - Ein Konzertsatz des jungen Mozarts 的文章（in: Mozart- Jahrbuch 2007/08, published in 2011, pp. 53 - 74）支持了这样一个论点，即《娜纳尔音乐笔记》中的第5首和51首可能是由莫扎特撰写的，它们由莫扎特的父亲抄录，但并未注明作者。但由于本书仅包括了莫扎特创作的并有证可查的钢琴独奏作品，我们决定不在这里收录这两首曲子（它们在新的莫扎特版本第九系列作品组27的第1册中可以找到）。

乌尔里希·沙依德勒（Ulrich Scheideler）

柏林，2012年春

Preface

The present volume contains all the completed piano pieces – except the sonatas and variations – written by Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). We have also included a few musical fragments that were either completed by musicians from the composer's inner circle, or are closely connected to works that were fully written out.

The term “piano piece” comprises different types and genres here: predominantly short pieces from the early music books; single pieces dating for the most part from the Viennese years; and piano versions of dances. An appendix contains fragments, pieces that cannot be categorized with absolute certainty, and a work of dubious authorship. Within each section, the pieces are disposed according to their number in the Köchel Catalogue (6th edition), which means that they are in approximately chronological order. This volume thus also reflects Mozart's artistic development from the first pieces he wrote at the age of five to the late works he penned in the year of his death, 1791.

Nos. 1–17, 90: Mozart's Pieces from the Nannerl Music Book

In 1759 a music book was drawn up for the piano instruction of Maria Anna Mozart (called Nannerl, 1751–1829), Wolfgang's elder sister. Over the course of several years, this book was augmented with short pieces, exclusively minuets at first, then with other types of dances and free piano pieces towards the back of the book. One can assume that Wolfgang Amadeus, five years her junior, also used this music book for his first piano lessons.

The book ultimately grew to contain 64 pieces that were entered in part by Leopold Mozart, in part by the future Salzburg court scribe Joseph Richard Estlinger, and, in a very few cases, by Wolfgang Amadeus Mozart himself. As a

rule, the composers of the pieces are not mentioned. It has proven very difficult to identify them; indeed, next to Leopold Mozart, only Johan Joachim Agrell (1701–1765), Johann Nikolaus Tischler (1707–1774), Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) and, perhaps, Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) have been identified. Moreover, the music book also documents the first works of Wolfgang Amadeus Mozart, some of them written down by his father (probably transcribed while Wolfgang was playing at the keyboard, or immediately afterwards), but some of them also entered by the boy himself, aged between five and eight.

Since several pages were later removed from this book, it is no longer extant in its entirety. Most of these pages have turned up again as single leaves in various libraries, but the originals of two works (K. 2 and K. 5) are still missing. Nevertheless, their contents are known through their appearance in the biography of Mozart published in 1828 by Georg Nikolaus von Nissen (the second husband of Mozart's widow Constanze), in which a number of other pieces from the Nannerl Music Book were also published for the first time.

The earliest of the altogether 18 pieces authored by Mozart correspond in style and character to the typology that is prevalent in the rest of the music book. They are generally short minuets (Nos. 4–7, 9–10, 14–16 of the present volume) or pieces displaying a different type of dance character (Nos. 3 and 8). At Nos. 1 and 2 (K. 1a and 1b), Mozart's father appended the note “Des Wolfgangl Compositiones in den ersten 3 Monaten nach seinem 5^{ten} Jahre” (Compositions by Wolfgangl, in the first three months after his 5th birthday). They were thus written down before April/May 1761. Nos. 3 and 4 (K. 1c and 1d) bear the dates 11 and 16 December 1761 respectively. Most of the next pieces were composed in the following two years. Some were not written in Salzburg, however, but during the course of the Mozart family's first long journey (June 1763 to November 1766),

which took them to Brussels, Paris, London and other cities. Mozart revised Nos. 12–17 shortly thereafter and, after adding a few extra movements, had them published as sonatas for piano with violin accompaniment in Paris in 1764 under the opus numbers 1 and 2.

Nos. 18–57, 91–93:

London Music Book

On its title page, the *Londoner Notenbuch*, sometimes also called *Londoner Skizzenbuch*, bears the heading “di Wolfgango Mozart à Londra 1764”, inscribed by Leopold Mozart. With his parents and sister, Wolfgang had set off from his native Salzburg in June 1763 on the family's first major European tour. After stopping in Paris and elsewhere for long periods of time, they arrived in the British capital in late April 1764. Introduced as child prodigies, the eight-year-old Wolfgang and his sister were granted several audiences with King George III. They gave various benefit concerts and, for a fee, could also be heard in their private lodgings. Mozart did not leave London until late July 1765, thus over a year after his arrival.

Although the sketchbook cannot be dated with any greater accuracy than the year 1764 indicated on the title page, its origin is widely considered to be connected with a life-threatening illness that befell Leopold Mozart and led to the cancellation of all public performances between early July and August 1764. In addition to working on his performance technique, Wolfgang possibly used this time to perfect himself in the art of composition as well. However, it is impossible to determine the status and character of the pieces with certainty (which is why the miscellany is variously designated as notebook or sketchbook). Are the pieces complete or are they only sketches, i.e. provisional and partly incomplete? Does the notebook only contain keyboard pieces or are there also works for different, larger forces that were only written down in piano notation? Although it is practical-

ly impossible to provide unequivocal answers to these questions, at least the make-up of the sketchbook suggests that Mozart wanted to try out a broad spectrum of different types of pieces here. It thus seems very likely that Mozart did not always conceive the pieces for a keyboard instrument, and most probably had an orchestral setting in mind for a few of them (e. g. Nos. 32, 36 and 52 of the present volume). Some of the music notated here was presumably more of a concept than a fully notated piece. It would thus be appropriate to supplement individual notes or chords in various pieces during performance.

In contrast to the pieces in the Nannerl Music Book (see above), some of which were printed in a revised form as early as 1764, Mozart did not have the pieces of the London Music Book published. It is not known, however, whether this was simply due to the lack of an opportunity or whether Mozart considered this book as a kind of diary with a decidedly private character.

The London Music Book is not least a document of Mozart's childhood that reflects the musical surroundings of the eight-year-old. At the same time, it is an early confirmation of Mozart's ability to "adopt and imitate any kind and any style of composition" (letter to his father of 7 February 1778) – and yet still be able to create something unmistakably personal.

No. 58: Piano Piece K. 33B

This short piano piece in F major was written towards the end of the Mozart family's first extensive tour of Europe, which had taken them to Paris, London and other cities between 1763 and 1766. On their way back to Salzburg, where they arrived in late November 1766, the Mozarts stopped in Zurich in early October, where they also met the poet and painter Salomon Gessner (1730–1788). During their two-week stay there, two concerts were given in the "Music-Saal" (on 7 and 9 October); the program of these concerts is not known. Mozart notated the F-major pi-

ano piece on the reverse side of a broadsheet announcing the concerts of the "virtuoso in composition and on the clavier, who has achieved celebrity at the most distinguished courts of Europe and of whom various newspapers and journals have reported marvels." It is thus possible that Mozart played this piece at one of these concerts.

No. 59: Two Fugues K. 154a (Anh. A 61/62)

The two short fugues K. 154a (Anh. A 61/62), which consist of only a few measures each, have come down to us in an autograph. Nevertheless, to this day it remains doubtful whether the pieces, which bear few traits of Mozart's style, are indeed authentic. It has been assumed that Mozart transcribed the work of another composer here.

Since the pieces are very short, they are probably so-called *Versetts* or *versets*, short organ pieces that were inserted between the sung verses of a psalm or of the Magnificat. The first fugue in particular, with its answer at the lower fifth and its peculiar, archaic sound, seems to stand in a relationship to the (unknown) vocal verses and general formulaic stamp of this genre; their style does not necessarily speak against Mozart's authorship (though more serious cause for doubt is found at the parallel octaves in M. 9).

The pieces are also difficult to date. They were almost certainly written in Mozart's Salzburg years, and the year 1772 has become generally accepted in the scholarly literature.

No. 60: Fugue K. 401 (375e)

The fugal fragment K. 401 (375d), most likely composed for organ and completed by Maximilian Stadler (1748–1833), has been assigned various dates. When the publisher Johann Anton André acquired parts of Mozart's estate from the composer's widow in 1800, he inscribed the year 1782 in the autograph, thus assuming the piece to have been written during Mozart's first Viennese period, when the composer actually did write a number of fugues

(e. g. No. 64 and the first movement of No. 67 in the present volume). However, more recent research has concluded that the fugue must have been written considerably earlier, namely in the early 1770s. Mozart might thus have composed it on one of his three trips to Italy, which took place between 1769 and 1773. Although these sojourns were devoted above all to the composition of operas ("Mitridate, Re di Ponto", "Ascanio in Alba" and "Lucio Silla"), they also included meetings with the acclaimed teacher and contrapuntalist Padre Martini. It is also possible that Mozart wrote the fugue in Salzburg, where his duties as "Concert-Meister" (salaried from 21 August 1772) also included the composition of church music. Mozart wrote 95 measures; Stadler added only a few closing measures at two pedal points where, if the piece had been played around 1770, Mozart most likely extemporized.

No. 61: Modulating Prelude K. deest (Anh. C 15.11)

The Modulating Prelude boasts a rather adventurous transmission history. The original double sheet was torn into two single leaves, one of which is located today in Cracow (formerly in Berlin), and the other in Budapest. The Cracow leaf, which was long known to scholars, had not been assigned to a genre. The Budapest leaf, which was only first published in 1977, was designated as a modulating prelude. It was not until 1989 that

Christoph Wolff discovered that the two leaves belonged together.

Nothing is known about the exact circumstances of the piece's origin. Scholars have ascribed it to 1776/77, thus to a period that saw the creation not only of a great deal of religious music, but also of such popular works as the "Haffner Serenade" K. 250 and the Piano Concertos in C major ("Lützow Concerto" K. 246) and E♭ major ("Jeunehomme Concerto" K. 271). Since both leaves have traces of folds, it seems likely that Mozart sent the prelude to his sister, who repeatedly asked for such

pieces in her letters (see also No. 62).

**No. 62: Prelude K. 284a
= K. 395 (300g)**

The Prelude K. 284a (395/300g) was “commissioned” by Mozart’s sister Nannerl. After repeated disagreements with his employer in Salzburg, Mozart had traveled to Munich in late September 1777 to apply (unsuccessfully, as it later emerged) for a post at the court of the Prince Elector. On 28 September, Nannerl had written him and asked him to “send me a short prelude soon. But this time one that goes from C to B \flat so that I may learn it by heart little by little.” In a letter of 9 October, Leopold Mozart enclosed “a book of small music paper,” adding “in case you should care to write a prelude for your sister, as this kind of paper is thinner and more convenient for enclosing in a letter.” Mozart got the hint and fulfilled his sister’s wish two days later; indeed, he seems to have wanted to make up for her two-week-long wait by writing more than one such prelude: “I am enclosing four preludes for my sister. She will see and hear for herself into what keys they lead.” As requested by Nannerl, the first prelude modulates from C major to B \flat major. This is followed by three further pieces, a couple of them very short, which modulate to E \flat major (M. 14–19), c minor (M. 20–25) and, finally, back to C major (M. 26–48). Mozart thus created a work that can be understood in two different ways: as a single prelude in C major that wanders through the keys of B \flat major, E \flat major and c minor in its central section, or as four preludes in various keys. In the latter case, however, the middle preludes cannot be seen as autonomous because of their extreme brevity and because their chords are not focused on a tonal center from the very start, but are harmonically vague.

**No. 63: Sonata Movement
in B \flat major K. 400 (372a)**

The Sonata Movement in B \flat major K. 400 (372a), which Mozart broke off after reaching the recapitulation

(M. 91), was probably written at about the same time as the four completed piano sonatas K. 330–333, which date from around 1783 and were published in Vienna by Artaria or Torricella (K. 333) in 1784. The work can thus be assigned to the first Viennese years, when Mozart had to earn his living through concerts, teaching, composition commissions and the printing of his works, as he had no permanent post and thus no regular salary.

Two unusual entries in the undated autograph suggest that the sonata movement may have been written as early as 1781, when Mozart found temporary lodging at the home of the widow Cäcilie Weber in Vienna after he had left the service of the Prince Archbishop of Salzburg. Frau Weber had four daughters. With Aloisia, a singer, Mozart gave several concerts during his Viennese years, and even wrote arias specifically for her. He had also planned a concert tour with her and her eldest sister, Josepha, in the late 1770s. But it is the other two daughters, Sophie and Constanze (Mozart’s future wife) who played a role in the origin of the sonata movement. Mozart inscribed their names above the notes at one passage (M. 70 ff.). Although it is impossible to determine the exact significance of this entry, the position of the names suggests that they should be sung (imaginarily). Further speculation, however, is futile. The sonata movement is thus a very personal, albeit undecipherable, testimony to an encounter that signified nothing less than the beginning of a new chapter in Mozart’s life.

**No. 64: Prelude and Fugue
K. 394 (383a)**

In a letter of 20 April 1782 to his sister, Mozart explains the circumstances of the composition of the Prelude and Fugue K. 394 (383a): “My dear Constanze is the reason why this fugue actually came about. Baron van Swieten, to whom I go every Sunday, had given me

all the works of Handel and Sebastian Bach to take home with me, after I had played them to him. When Constanze heard the fugues, she completely fell in love with them. [...] Since she often heard me play fugues of my invention, she asked me if I had written any of them down. When I said that I hadn’t, she bitterly reproached me for not having transcribed any, as they are the most artistic and beautiful [forms] that music has to offer; she would not desist until I had written her a fugue. And thus it came about.”

From the above-quoted letter, it also emerges that Mozart planned to write five more fugues and present them to Baron van Swieten. This project, however, was never realized. Before Mozart sent the fugue to his sister, he wrote a prelude for it. His mention of it in the same letter is well known since we learn that he “thought up the prelude” while transcribing the fugue for his sister. The manuscript sent to Nannerl is no longer extant; the prelude is known only through the first edition, published in 1800. The fugue, however, is also known from the “first draft,” the source used by the composer as the model for his sister’s copy.

No. 65: Fantasie K. 396 (385f)

The basis for the piece K. 396 (385f), which was first published under the title “Fantasie” in 1802 in an arrangement for solo piano by Maximilian Stadler, is an untitled Mozart autograph scored for piano with violin. However, only five of the 27 completed measures of the autograph include a violin part, so there was logic in reworking the fragment as a solo piano piece. Stadler copied out the autograph and completed the piece by adding a further 45 measures to create a piano sonata movement (this source is lost). The autograph of the version with violin at one time belonged to Johann Wolfgang von Goethe (it is now in the Klassik Stiftung in Weimar); Goethe had the then 13-year-old Felix Mendelssohn Bartholdy play from it to him at sight. The autograph is undated. However, the handwriting and the paper used both point to 1782, so the frag-

ment has been assigned a date of August/September 1782. If this date is correct, it would coincide with two important events in Mozart's life: firstly, the tremendously successful premiere of his opera "Die Entführung aus dem Serail" (on 16 July 1782), and secondly, his marriage to Constanze Weber (on 4 August 1782).

On the basis of the inscription "pour ma très chère Epouse" (to my dearest wife) on the autograph of the Violin Sonata K. 403 (385c), which likewise survives only as a fragment, it has been assumed that Mozart promised his wife a series of violin sonatas shortly after their marriage. In fact, however, he did not compose this Sonata until 1784 or 1785, and, like other violin sonata fragments such as K. 372/Anh. 49 and 402/385e, which were begun as early as 1781, or (as in the case of K. 404/385d, Anh. 47, 48, 50) were conceived in his later Vienna years, it remained incomplete. At least two of these Sonatas (K. 372/Anh. 49 and 403/385c, and perhaps K. 402/385e also) were likewise completed by Stadler and published posthumously. It is not known why Mozart left all these works unfinished.

No. 66: Fantasia K. 397 (385g)

The D-minor Fantasia K. 397 (385g) is one of Mozart's most well-known piano pieces, yet no information concerning its time of origin or the occasion for which it was written has come down to us. Even Mozart's sister, after she received a copy of the work published in the *Œuvres Complètes*, lamented to Breitkopf & Härtel in a letter of 30 April 1807 that she had had no idea of the existence of this fantasia. The work, whose autograph is lost, most likely remained a fragment. It was first published posthumously as a fragment in 1804, and as a complete piece in 1806, now with a succinct supplement for which August Eduard Müller was probably responsible. This is the version reproduced in the present edition. The customary ascription to 1782 is based on its musical style and the composer's predilection for the genre of the fantasia (or prelude) at this

time. However, there is no positive evidence supporting this hypothesis.

No. 67, 94: Suite K. 399 (385i)

Nothing definitive is known about the genesis of the Suite K. 399 (385i). While the autograph has survived, it was left undated by Mozart. Johann Anton André later entered the year 1782 as its date of origin. Even though all authentic evidence is missing, this dating seems plausible since it corresponds with an event that left distinct traces in Mozart's oeuvre: his acquaintanceship with Baron Gottfried van Swieten (1733–1803). Mozart repeatedly spoke of the baron in his correspondence of this period, for example in a letter to his father dated 10 April 1782: "I go every Sunday at twelve noon to Baron van Swieten, where nothing but Handel and Bach is played." Since the suite clearly bears Baroque traits (in the first edition, the subheading even read: "dans le Style de G. F. Händel.") and since, moreover, Mozart made several arrangements of works by Bach and Handel that year, it appears perfectly likely that the suite owes its existence to Mozart's discovery of the music of his two great predecessors. The sequence of movements Overture, Allemande, Courante and Sarabande, presumably followed by either a Bourrée, Gavotte or Minuet before a closing Gigue, is found in Johann Sebastian Bach's English Suites (BWV 806–811), for example, as well as in several keyboard suites by George Frideric Handel (e. g. HWV 429, 437, 443). With greater or lesser divergences, this sequence was essentially the norm for the Baroque suite. But Mozart's suite was surely not modeled on one single work or concrete source. Instead, the composer must have been seeking to imitate the gesture of the Baroque dance piece in a general manner, and to experiment with a more contrapuntal, and thus less chord-based, writing technique.

No. 68: March K. 453a

Mozart probably wrote the short March K. 453a in 1784. Although the autograph has been lost since 1945, copies

of it are extant. Mozart pasted the autograph into an album belonging to Barbara Ployer (1765 until before 1811), whom he mentions as one of his piano pupils in several letters from the first half of 1784. Mozart also dedicated the two piano concertos in E♭ major (K. 449) and G major (K. 453) to her that same year. Ployer not only perfected her pianistic skills with Mozart, but also took lessons in music theory from him. These exercises in counterpoint and harmony are well documented through surviving teaching materials (the "Exercise Book for Barbara Ployer" K. 453b). This is no doubt whom Mozart alluded to in the title of the march, which initially seems somewhat perplexing: the "Maestro Contrapunto" was certainly none other than Mozart himself! The ironic designation (after all, the march is utterly devoid of contrapuntal writing) must have been above all an allusion to Fräulein Ployer's counterpoint lessons (and perhaps to the last movement of the Concerto K. 449 as well).

No. 69: Rondo K. 485

Thanks to a note that Mozart jotted down after the closing barline of the autograph, we know when the lengthy Rondo in D major K. 485 originated: "Mozart mp le 10 de Janvier 1786 à Vienne." This would situate the composition of the Rondo during the time of the composer's work on the opera buffa "Le nozze di Figaro" (K. 492, October 1785 to April 1786) and would place it in the immediate vicinity of the two piano concertos in A major (K. 488) and c minor (K. 491), which Mozart completed in March.

The theme of the Rondo begins as a literal paraphrase of a melody that is also in D major and appears briefly (but does not return) in the third movement (see M. 60 ff.) of the Piano Quartet in g minor (K. 478, 16 October 1785), which was completed a few months earlier. One could say that what was originally only a fleeting idea was brought to full bloom in the Rondo.

Nevertheless, there are still some unanswered questions concerning this