

Mozart

Piano Sonatas Vol.1

Mozart

莫扎特
钢琴奏鸣曲集

第一卷

Leisinger / Scholz / Levin

Neuausgabe

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

Allegretto
Cresc.
rit. fango molto all. 2da
Poco
1788

Cresc.
rit. fango molto all. 2da
Poco
1788

Cadenza
Cadenza
pizz.
f

W. A. Mozart, *Sonate in a-Moll KV 310, Autograph, S. 1*

W. A. Mozart, *Sonata in A minor K. 310, autograph, p. 1*

W. A. Mozart, *Sonate en la mineur KV 310, autographe, p. 1*

(New York, The Pierpont Morgan Library, Collection Robert Owen Lehman, Deposit)

序

上海音乐学院附中校长 赵晓生

上海教育出版社斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S.巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦的钢琴乐谱，这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S.巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生
乙酉清晓于
上海音乐学院附中

INHALT / CONTENTS / CONTENU

Vorwort	V
Hinweise zur Interpretation	X
Preface	XV
Notes on interpretation	XX
Préface	XXIV
Notes sur l'interprétation	XXIX
Quellenkürzel / Sigla of the sources / Sigles des sources	XXXIII

Sonate / Sonata / Sonate KV 279

1 *Allegro*  2

Sonate / Sonata / Sonate KV 283

5 *Allegro*  54

Sonate / Sonata / Sonate KV 280

2 *Allegro assai*  16

Sonate / Sonata / Sonate KV 284

6  68

Sonate / Sonata / Sonate KV 281

3 *Allegro*  28

Sonate / Sonata / Sonate KV 309

7 *Allegro con spirito*  100

Sonate / Sonata / Sonate KV 282

4 *Adagio*  44

Sonate / Sonata / Sonate KV 310

8 *Allegro maestoso*  120

Sonate / Sonata / Sonate KV 311

9 *Allegro con spirito*  142

Sonate KV 309, 3. Satz, T. 116–132

Fassung der Oeuvres Complètes

161

Kritische Anmerkungen

162

VORWORT

Werkbestand und Bandinteilung

Die Klaviersonaten bilden neben den Variationen, den Konzerten und den Violinsonaten den Kern von Mozarts Schaffen für sein Lieblingsinstrument, das er auch als ausführender Musiker mit einer in seiner Zeit bewunderten Perfektion beherrschte. Die landläufige Vorstellung, Mozart habe 18 Klaviersonaten geschrieben, ist freilich ebenso falsch wie die Zahl 32 für Beethovens oder die Zahl 52 für Haydns Klaviersonaten.

Tatsächlich sind wenigstens vier frühe Klaviersonaten Mozarts verloren gegangen: Der Verlag Breitkopf & Härtel erhielt im März 1800 von Mozarts Schwester Maria Anna („Nannerl“) drei Sonaten in G-Dur, B-Dur und C-Dur zugesandt (KV Anh. 199–201/KV 33d–f), die sie zu den *erstern Compositions* ihres Bruders zählte und daher mit besonderer Pietät aufbewahrt wissen wollte. Eine weitere Sonate in F-Dur (KV Anh. 202/KV 33g) hatte das Verlagshaus offenbar vom Baron Theodor von Dürni(t)z bezogen. Breitkopf & Härtel konnten sich aber nicht dazu entschließen, eines der Werke in die sogenannten *Oeuvres complètes* aufzunehmen, in denen Mozarts Jugendwerke überhaupt auffallend spärlich vertreten sind. Die vier Sonaten werden in Leopolds Mozarts *Verzeichnisz alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componiert, und in originali kann aufgezeiget werden* nicht angeführt, was eine Entstehungszeit nach 1768 nahe legt. Die Quellen selbst sind leider im Verlauf des 19. Jahrhunderts verloren gegangen; die Incipits in Breitkopfs handschriftlichem Verzeichnis Mozartscher Werke lassen – stärker als die Sonaten KV 279–284 – eine Abhängigkeit vom Wiener Hofklaviermeister Joseph Anton Steffan erkennen, dessen als Opera 1–3 gedruckte Sonaten gerade auch in Salzburg in den 1760er Jahren sehr beliebt waren. In denselben Kontext mag auch ein um 1771 im Autograph der sogenannten *Grabmusik* KV 42 notierter Sonatensatz in C-Dur gehören (KV deest), der nach gerade einmal 25 Takten abbricht. Die Tatsache, dass die sechs Sonaten KV 279–284 in der Familienkorrespondenz der 1770er Jahre mehrmals als die *schweren* Sonaten (Briefe Mozarts an seinen Vater vom 4. Februar und 11. September 1778) charakterisiert werden, könnte darauf hinweisen, dass ihnen ursprünglich eine ganze Sammlung von *leichten* Sonaten gegenüberstand, von denen aber keine einzige mehr erhalten ist.

Ob hiermit bereits der Gesamtbestand an Klaviersonaten des jungen Mozart erfasst ist, ist schwer auszumachen: Das ohnehin nur fragmentarisch erhaltene *Notenbüchlein der Nannerl* enthält Klavierfassungen verschiedener Sätze aus den während der ersten Pariser Reise von 1763/64 als op. 1 und 2 gedruckten Sonaten mit begleitender Violine; sie wurden also erst nachträglich für den Druck um die Violinstimme bereichert. Daher können fast alle Werke der frühen Opera 1–4 (KV 6–7, 8–9, 10–15 und 26–31) auch ohne Begleitstimmen gespielt werden, da diese nur ausnahmsweise obligat geführt sind. Auch im so genannten *Londoner Skizzenbuch* findet sich eine Reihe von Sätzen, die bei

Bedarf als Klaviersonaten dienen konnten. Mehrfach finden sich dort sogar Stücke in der Abfolge schnell – langsam – schnell mit Tonartengleichheit der Randsätze, so eine Satzfolge in g (KV 15p–r) und eine weitere in F (15t–v). Eine Herauslösung aus dem Kontext erschien aber nicht sinnvoll (zumal manche der Stücke in der Erfindung eher sinfonisch, als pianistisch wirken), so dass die Jugendkompositionen der Notenbüchlein im Rahmen dieser Neuausgabe Band 1 der Klavierstücke Mozarts vorbehalten sind.

Die enge Verbindung zwischen Klavierspiel, Improvisation und Komposition hat auch dazu geführt, dass manches Werk nur konzipiert, aber im Nachhinein nicht ausgearbeitet wurde: Wenn Mozart seinem Vater in einem Brief vom 23. bis 25. Oktober 1777 aus Augsburg berichtet, er habe *auf einmahl eine Prächtige sonata ex C major so aus dem kopf mit einen Rondeau auf die lezt* gespielt, *es war ein recht Getös und lerm*, so könnte hieraus einige Monate später die nachweislich in Mannheim niedergeschriebene C-Dur-Sonate KV 309 für Rose Cannabich hervorgegangen sein – muss dies aber nicht. Eine Serie von Sonaten mit veränderten Reprisen nach dem Vorbild Carl Philipp Emanuel Bachs scheint gar nicht erst in Angriff genommen worden zu sein, nachdem Johann Gottlob Immanuel Breitkopf auf ein entsprechendes Angebot des Vaters vom 6. Oktober 1775 überhaupt nicht einging. Das Prinzip der veränderten Reprisen hat sich Mozart aber durchaus zu Nutze gemacht, vor dem Briefdatum beispielsweise in der Adagio-Variation aus KV 284, danach im langsamen Satz von KV 309.

Die aus Umfangsgründen erforderliche Teilung des Sonatenschaffens in zwei Teilbände repräsentiert – aufgrund letztlich zufälliger Umstände – die Werkgeschichte insofern, als Band 1 die erhaltenen Kompositionen aus der Zeit vor, Band 2 diejenigen aus der Zeit nach der Übersiedlung nach Wien enthält. Innerhalb der beiden Bände sind die Sonaten nach den ursprünglichen Nummern des Köchel-Verzeichnisses angeordnet. Die zu verschiedenen Zeiten vorgenommenen Neunummerierungen haben sich in der Praxis nicht bewährt; die vertrauten Nummern spiegeln zudem die relative Chronologie der Werke hinreichend wider. Band 1 enthält damit die als Zyklus von sechs Werken intendierte Sammlung KV 279–284 (wobei KV 284 eine gewisse Sonderrolle spielt) sowie die drei Sonaten KV 309–311, die der 1777/78 unternommenen Reise nach Mannheim und Paris zugeordnet werden können. Band 2 wird durch die von Mozart in seiner Wiener Zeit als Opus 6 publizierten drei Sonaten KV 330–332 eröffnet, gefolgt von der B-Dur-Sonate KV 333, die Mozart im Rahmen seines Opus 7 (das außerdem die bereits genannte Sonate KV 284 und die Violinsonate KV 454 enthält) veröffentlicht hat. Mit Mozarts Autorisation sind dann die c-Moll-Sonate KV 457 zusammen mit der ein Jahr später komponierten Fantasie KV 475 als op. 11 und die Sonate KV 533 ohne Opuszahl erschienen. Vier weitere Werke, die sämtlich den letzten Wiener Jahren entstammen, darunter die bekannte *Sonata facile* KV 545, erschienen in den ersten Jahren nach Mozarts Tod. Eine kritische Neuausgabe

der fragmentarisch oder mit zeitgenössischer Ergänzung überlieferten Einzelsätze aus dem Kontext der Klaviersonaten ist Band 2 der Klavierstücke Mozarts vorbehalten.

Zur Edition

Eine Ausgabe der Klaviersonaten von Wolfgang Amadeus Mozart bedarf keiner Rechtfertigung, denn die Werke gehören seit gut 200 Jahren zum Repertoire eines jeden Klavierspielers. Warum es aber eine vollständige Neuausgabe sein musste, anstatt die seit 1973 bewährte Ausgabe von Karl Heinz Füssl und Heinz Scholz erneut aufzulegen – dafür gibt es gute Gründe. Zum einen hat sich für einige Werke die Quellenlage erheblich verbessert. Erst 1979 wurde die lange gehegte Vermutung bestätigt, dass die aus Berlin im Zweiten Weltkrieg verlagerten Autographe – hierunter nicht weniger als 8 Klaviersonaten – nicht durch Kriegseinwirkung vernichtet wurden, sondern in der Bibliotheka Jagiellońska in Krakau sicher verwahrt sind. Hierzu gehören fast alle Werke des ersten Bandes; ausgenommen sind nur die C-Dur-Sonate KV 309, deren Autograph wohl schon um 1800 nicht mehr greifbar war, und die a-Moll-Sonate KV 310, deren Originalhandschrift nach dem 2. Weltkrieg auf abenteuerlichen Wegen von Berlin nach New York gelangt ist. Des Weiteren hat die wissenschaftliche Erforschung der bekannten Quellen deutliche Fortschritte gemacht. So spricht vieles dafür, dass die Vorlage des Erstdrucks der Sonaten KV 279–283, der um 1800 in einem der ersten Hefte der sogenannten *Oeuvres Complètes* bei Breitkopf & Härtel erschienen ist, aus dem Besitz des Barons Thaddäus von Dürni(t)z stammt, für den Mozart nachweislich die Sonate D-Dur KV 284 geschrieben hat. Der Vorlage – nicht unbedingt dem Erstdruck selbst – kommt daher ein ernst zu nehmender Quellenwert zu. Außer Frage steht heute auch, dass der Erstdruck der Sonaten KV 309–311, der zwischen 1778 und 1781 bei Heina in Paris erschien, von Mozart legitimiert ist; Korrekturen hat Mozart hierfür aber nicht gelesen, so dass der Notentext der Erstausgabe an vielen Stellen fehlerhaft ist.

Schließlich hat auch die Editionspraxis selbst in den vergangenen Jahrzehnten einen grundlegenden Wandel erfahren. Waren die nach dem Zweiten Weltkrieg begründeten Musikerausgaben mit der enthusiastischen Hoffnung gestartet, die Probleme der Werküberlieferung zu lösen und den von da an verbindlichen Urtext der Kompositionen zu rekonstruieren, haben gerade die Fortschritte der Gesamtausgaben zu der ernüchternden Erkenntnis geführt, dass zumindest die Komponisten des 18. Jahrhunderts an einen für alle Zeit gültigen Notentext nicht gedacht haben. Vielmehr haben sie sich mit ihren eigenen Kompositionen – und das gilt gerade für ihre besten Werke – immer wieder neu auseinandergesetzt und sie zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich wieder- bzw. an andere weitergegeben. Selten, wenn überhaupt einmal, waren sie darum bemüht, mit Akribie etwaige oder vermeintliche Inkonsistenzen innerhalb eines Werkes auszumerzen. Wurden in älteren Ausgaben diese Divergenzen optisch in der Regel beseitigt und die Diskussion über die unterdrückten Lesarten in die Kriti-

schen Berichte verlagert, scheuen neuere Ausgaben nicht mehr davor zurück, den Musiker selbst am Entscheidungsprozess – und nichts anderes bedeutet historisch-kritisches Edieren – wieder zu beteiligen. Durch Fußnoten soll auf besondere Probleme, die im Nachhinein eben nicht mehr verbindlich gelöst werden können, hingewiesen werden. Alternative Lesarten können durch geeignete Kennzeichnung (etwa die Verwendung runder Klammern) im Notentext kenntlich gemacht oder in Fußnoten und Ossia-Systemen zur Diskussion gestellt werden. Im Falle der Adagio-Variation aus dem Schlusssatz der Sonate KV 284 bot sich ein simultaner Abdruck der beiden Fassungen an, da Mozart die ursprüngliche Fassung nachträglich überarbeitet hat. Diese Überarbeitung nimmt sich gleichsam als eigener Auszierungsvorschlag Mozarts aus, an dem nicht zuletzt auch die Ausführung der bereits im Autograph vorhandenen Ornamente muster­gültig studiert werden kann.

Quellenlage

Zu acht der neun Sonaten des ersten Bandes ist Mozarts Eigenschrift erhalten geblieben; für die verbleibende Sonate, die C-Dur-Sonate KV 309, bietet eine Abschrift aus dem Besitz Leopold Mozarts nahezu gleichwertigen Ersatz. Das Autograph der Sonaten KV 279–284 bildet eine Sammelhandschrift auf einheitlichem Papier und mit recht ähnlichem Schriftduktus; nur der erste Satz der ersten Sonate war angeblich auf deutlich kleinerem Papier geschrieben und ist zwischen 1841 (Ausgabe André) und 1879 (Ankauf der Sammlung Friedrich August Grasnick durch die Königliche Bibliothek in Berlin) verloren gegangen. Das Autograph ist nicht datiert; einzig gesicherte Information ist ein Brief Mozarts vom 12. Juni 1784, in dem er KV 284 als die Sonate charakterisiert, *so ich dem Dürnitz in München gemacht*. Die traditionelle Einordnung im chronologisch geordneten Köchelverzeichnis als Nr. 279–284 ist mit Herbst 1777 sicher zu spät angesetzt und wurde von Alfred Einstein (in Anlehnung an Forschungen von Théodore de Wyzewa und George de Saint-Foix) durch die 1936 vorgenommene Neu Nummerierung als KV 189d–h und 205b auf Sommer 1774 und Frühjahr (Februar / März) 1775 korrigiert. Einstein beobachtete richtig, dass KV 284 in der Sammlung insofern isoliert dasteht, als der erste Satz erst im zweiten Anlauf vollendet wurde. Er schloss daraus, dass das Werk in München nachkomponiert wurde, wohin Mozart sich die Handschrift habe mitbringen lassen. Aufgrund seiner Untersuchung von Mozarts Notenschrift hat hingegen Wolfgang Plath¹ bereits 1974 vermutet, dass die Sonaten in einem Zug, demnach erst Anfang 1775 in München, geschrieben worden seien; die Annahme wurde durch Alan Tysons Studien² an den danach in Krakau wieder zugänglichen Sonaten-Autographen insofern bestätigt, als das verwendete Papier nur in wenigen Werken Mozarts vorkommt, unter anderem in den Akten 2 und 3 der in München am 13. Januar 1775 erstmals aufgeführten Oper *La finta giardiniera* KV 196, die bei der Abreise aus Salzburg noch nicht vollendet war. Stilistisch bilden die 2. bis 5. Sonate des Zyklus sicherlich eine Einheit; wenn die Aussage richtig ist, dass das heute

verschollene erste Blatt ein auffallend kleines Blattformat aufgewiesen haben soll, so käme hierfür vor allem das in den Streichquartetten KV 168–173, den Sinfonien KV 199–202 und in der Missa KV 262 verwendete Papier in Frage. Ob diese Beobachtung ausreicht, eine frühere Datierung wenigstens des ersten Satzes dieser Sonate zu belegen, die sich als einziges Werk des Zyklus noch deutlich an Joseph Anton Steffan anlehnt, ist allerdings fraglich, denn die Papiersorte hat Mozart seit 1773 über einen längeren Zeitraum bis wenigstens 1776 verwendet.

In jedem Fall hat Mozart die letzte der sechs frühen Sonaten KV 284 besonders hoch geschätzt und im Sommer 1784, fast 10 Jahre nach ihrer Entstehung, mit zwei aktuellen Werken, der Klaviersonate B-Dur KV 333 und der Violinsonate KV 454, herausgegeben. Bei dieser Gelegenheit hat Mozart die Angaben zur Artikulation und Dynamik gegenüber dem Stand des Autographs erheblich verfeinert und die Adagio-Variation (Variation 11) des Schlusssatzes neu gefasst. Die Unterschiede sind aber insgesamt nicht so gravierend, dass es gerechtfertigt gewesen wäre, die ganze Sonate zweimal, einmal in der Fassung von 1775, ein zweites Mal in der von 1784, abzudrucken. Vielmehr genügt die doppelte Wiedergabe der Variationen 1 und 11 des dritten Satzes; die übrigen von Mozart vorgenommenen Ergänzungen, die – wie die raschen dynamischen Wechsel im *Rondeau en Polonoise* – teilweise durchaus affektiert wirken, können problemlos typographisch kenntlich gemacht werden. Die anderen fünf Sonaten wurden hingegen erst Jahre nach Mozarts Tod gedruckt, nachdem eine noch im September 1778 in Paris ins Auge gefasste Drucklegung bei Heina (die dann sicher bereits auch KV 284 umfasst hätte) nicht verwirklicht wurde.

Die drei übrigen Sonaten des Bandes sind während der Reise nach Mannheim und Paris einzeln entstanden und auf Papier unterschiedlichen Formats niedergeschrieben. KV 309 ist allem Anschein nach die Anfang November 1777 für Rose Cannabich in Mannheim aufgezeichnete Sonate. Hierfür sprechen die präzisen Angaben über die Satzfolge (Allegro, Andante und Rondeau), das väterliche Lob vom 8. Dezember über den musikalisch anspruchsvollen langsamen Satz (*das Andante braucht schon eine starke Aufmerksamkeit und Nettigkeit*), das drei Tage später beim Erhalt des nachgelieferten Rondeau in leise Kritik umschlägt: *Die Sonate ist sonderbar? Sie hat was vom vermanirten Mannheimer goût darinne, doch nur so wenig, dass deine gute Art nicht dadurch verdorben wird*. Die Identität wird schließlich in gewisser Weise auch durch den Verlust des Autographs bestätigt. Aus der Familienkorrespondenz geht nämlich hervor, dass die Originalhandschrift in mehreren Portionen als Briefbeilage versendet wurde und hierzu sicherlich gefaltet werden musste. Das Autograph der Sonate KV 311, die als einziges Werk sonst in Frage käme, zeigt aber keinerlei Knickspuren.

Die a-Moll-Sonate KV 310 ist nachweislich in Paris entstanden. Die Papiersorte der beiden ersten Sätze findet sich auch in der sogenannten *Pariser Symphonie* KV 297, während für den Schlusssatz ein sonst nicht vorkommendes französisches Papier gewählt wurde. Die Angabe für die in der Reprise des 1. Satzes und für

den Refrain des Rondosatzes unverändert zu übernehmenden Takte lautet hier nicht wie gewöhnlich *tackt* oder *täckt*, sondern – französisch – *mesures*. Das Stück wird daher eher am Ende als am Anfang des Pariser Aufenthaltes entstanden sein. Es ist gewiss nicht überzogen, einen Zusammenhang zwischen dem in Mozarts Schaffen exzeptionell schmerzlichen Affektausdruck und dem Tod der Mutter am 3. Juli 1778 zu vermuten. Für die Datierung von KV 311 fehlen genauere Hinweise. Mozart hat nämlich zur Niederschrift eine Papiersorte verwendet, von der er einen größeren Posten auf die Pariser Reise mitgenommen hat. Zwei Briefe an das Bäsle, die Augsburger Cousine Maria Anna Thekla, vom 5. November und 3. Dezember 1777 könnten ein Hinweis darauf sein, dass die Sonate in Mannheim für eine Josepha Freysinger und ihre Schwester in München komponiert worden ist. Bei diesem Werk besteht eine auffallende spieltechnische Diskrepanz zwischen den brillanten Rahmensätzen und dem simplen Andante, so dass man sich fragt, ob dieser Satz nicht identisch sein könnte mit dem verloren geglaubten *Rondeau* KV 284f, das Mozart in den letzten November-Tagen des Jahres 1777 für die neunjährige Tochter Karoline Louise des Kurfürsten Karl Theodor schrieb. Die drei Sonaten KV 309–311 hat Mozart offenbar in den letzten Wochen seines Pariser Aufenthaltes zum Druck gegeben; wir folgen der durch den Originaldruck bezugten Abfolge der Sonaten, unabhängig von der Frage ihrer genauen Entstehung.

Mozarts Sonaten gehörten um 1800 zu den erfolgreichsten Klavierkompositionen. Fehlende Copyrightvereinbarungen – selbst die in verschiedenen Staaten üblichen Privilegien konnten über die Landesgrenzen hinaus nicht verfolgt werden – führten zu einer Vielzahl an Nachdrucken. Diese gehen fast ausnahmslos auf die Erstausgaben zurück, haben also normalerweise keinen eigenen Quellenwert. Gelegentlich sind sie aber bei der Korrektur von Stichfehlern der Vorlage (fehlenden Noten oder Akzidentien) hilfreich. Nur in Ausnahmefällen liegen ihnen heute nicht mehr zugängliche Quellen zugrunde. Dies gilt für einzelne Klavierwerke in Breitkopfs seit 1798 unter dem Titel *Oeuvres Complètes* veröffentlichten Hefen mit Klavier- und Kammermusik sowie für manche Ausgaben des Verlegers Johann André, der 1800 große Teile des Nachlasses von Mozart an sich bringen konnte. Das fehlende Autograph zu KV 309 hat aber allem Anschein nach nie zu den ihm von Mozarts Witwe überlassenen Originalhandschriften gehört.

Für die Edition der Sonaten des ersten Bandes sind daher in erster Linie die Originalhandschriften (im Falle von KV 309 die Abschrift aus Familienbesitz) und die Originalausgaben zu KV 284 und KV 309–311 von Bedeutung, zudem die Ausgabe der Sonaten KV 279–284 von Johann André, die nachweislich auf dem damals noch vollständigen Autograph basiert. Bei der Bewertung der Druckausgaben waren die Arbeiten von Gertraut Haberkamp hilfreich, die alle erreichbaren Exemplare der bis 1805 erschienenen Erstausgaben minutiös verglichen und aufgrund der Wasserzeichen und etwaiger Plattenkorrekturen oder des Neustichs beschädigter Platten verschiedenen Druckstadien zugeordnet hat.³

Zum Verhältnis der Quellen

Für alle Sonaten des Bandes stehen mindestens zwei Quellen zur Verfügung, die nicht unmittelbar voneinander abhängig sind. Zwischen den Autographen und den jeweiligen Drucken muss es jeweils (mindestens) eine Zwischenkopie gegeben haben. Die Abschriften von KV 279–284 im Besitz des Barons von Dürnitz wurden bereits erwähnt; zudem scheint es auch eine Kopie für Nannerl und Leopold gegeben zu haben, die in Salzburg verblieb, denn die Sonaten wurden in einem Brief Leopolds vom 2. April 1784 an den Hof in Donaueschingen mit den Worten angeboten: *Noch habe 6 Clavier-Sonaten für das Clavier allein, die nicht bekannt, sondern nur für uns geschrieben sind.* Die Autographe zu KV 310 und 311 weisen einzelne Kopistenmerkmale auf, die nicht mit Seitenumbrüchen im Originaldruck übereinstimmen. Somit muss es auch hier eine handschriftliche Zwischenkopie gegeben haben. Eine Abschrift der Sonate KV 309 muss Rose Cannabich, für die das Werk komponiert war, besessen haben. Der Erstdruck von KV 284 kann schließlich aufgrund der Abweichungen auch keinesfalls direkt nach dem Autograph erfolgt sein. Differenzen zwischen den Druckausgaben und den Eigenschriften können daher durchaus auf Änderungen Mozarts in den Stichvorlagen zurückgehen. Anders als bei den Sonaten der Wiener Zeit, die in autorisierten Originalausgaben im Druck erschienen sind, bilden für die frühen Sonaten dennoch die Originalhandschriften die wichtigste Quelle.

Die Autographe von Mozarts Klaviersonaten sind zunächst private Aufzeichnungen, die rasch niedergeschrieben sind. Korrekturen sind gelegentlich, aber seltener als in anderen Werkgattungen anzutreffen. Möglicherweise hat Mozart die für den Eigengebrauch bestimmten Sonaten improvisierend entworfen und erst nachträglich aufgezeichnet, so dass größere Änderungen gar nicht zu erwarten sind. Trotz der flüchtigen Niederschrift kommen Irrtümer bei den Tonhöhen so gut wie nicht vor. In modulierenden Passagen sind aber nicht immer alle Akzidentien eingetragen, dies wird durch Mozarts Praxis begünstigt, nur am Satzanfang einmal die Grundtonart vorzuzeichnen, die Vorzeichnung aber nicht bei jedem System zu wiederholen. Möglicherweise resultieren hieraus auch Akzidentienprobleme wie in Takt 99 und 101 des zweiten Satzes von KV 281 oder der Schlussvariation der Sonate KV 284.

Bei den Druckausgaben des 18. Jahrhunderts wurde der Bogensetzung insgesamt nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet. So dürften des Öfteren längere Bögen der Vorlagen nur wegen Platzmangels unterteilt worden sein, da man im Druck, anders als bei den handschriftlichen Quellen, ein Schneiden oder gegenseitiges Berühren zweier Bögen vermeiden wollte. Offenbar maßen die Notenstecher einer getreuen Wiedergabe nur geringe aufführungspraktische Bedeutung bei. Entweder waren sie voreilig der Überzeugung, dass das Gemeinte auch bei ungenauer Wiedergabe noch zu erkennen sei. Oder man war der Überzeugung, dass die Bogensetzung des Komponisten nicht integraler Bestandteil der Komposition, sondern nur ein Aufführungsvorschlag war, der vom Interpret nach eigenem Ermessen abgewandelt werden konnte.

In diese Richtung deutet tatsächlich auch der Befund mancher Originalquellen, etwa zu KV 284, wo Mozart selbst für den Erstdruck an verschiedenen Stellen bewusst von der im Autograph deutlichen Bogensetzung abwich. Ähnlich großzügig verhielten sich die Notenstecher gegenüber der Ornamentik und ersetzten manche Verzierungszeichen ohne zwingenden Grund durch andere. Auch dies zeigt, dass sich Mozarts Zeitgenossen – wahrscheinlich mit dem Einverständnis des Komponisten – gewisse Freiheiten im Umgang mit dem Notentext erlauben konnten. Diese wieder zu entdecken und geschmackvoll beim Vortrag der Werke einzusetzen, muss heute ein wichtiges Ziel der Aufführungspraxis und Pädagogik sein (siehe Hinweise zur Interpretation).

Bei Kopisten und Notenstechern haben die folgenden Eigentümlichkeiten von Mozarts Notation gelegentlich zu Missverständnissen geführt: Dynamische Bezeichnungen stehen so gut wie nie unter der Note, auf die sie sich beziehen, sondern sind leicht nach links versetzt. Artikulationsbögen stehen grundsätzlich auf der Seite der Notenköpfe, so dass sich Bögen für rechte und linke Hand mitunter überlagern, und einer davon beim Kopieren übersehen werden konnte. Artikulationsbögen enden regelmäßig dort, wo sich die Behaltungsrichtung ändert; bei der Anschlussstelle hat Mozart manchmal einen neuen Bogen begonnen, (siehe z.B. KV 280, 3. Satz, Takt 13f.) gelegentlich aber auch auf einen weiteren Bogen verzichtet, selbst wenn eine Fortsetzung des Bogens musikalisch zu erwarten ist. Entsprechend hat Mozart Bögen nach Zeilenwechseln nicht jedes Mal fortgesetzt. Andere Schreibweisen haben Notenstecher häufig an ihre eigene Gewohnheit angepasst: Einzelne stehende Sechzehntelnoten hat Mozart stets als Achtelnote mit einem Strich durch den Notenhals notiert (nach hier nicht maßgeblichen regionalen Schreibgewohnheiten des 18. Jahrhunderts, die sich im 19. Jahrhundert allgemein durchgesetzt haben, wäre dies als kurzer Vorschlag zu lesen). Manche Schreiber und Stecher haben Mozarts Notierung getreu übernommen, andere sie als Sechzehntelnoten (mit zwei Fähnchen) wiedergegeben. Wir folgen der letzteren Schreibweise, um einer Fehldeutung derartiger Noten als kurze Vorschläge vorzubeugen. Während Mozart die Zahl der Striche durch den Notenhals auf den Kontext abstimmt (in KV 282, 1. Satz, Takt 13, sind die Vorschlagsnoten beispielsweise stets mit zwei Strichen notiert), haben die Notenstecher dies meist zu Sechzehntelwerten vereinfacht. Ähnlich sind Nachschlagsnoten bei Mozart häufig als Zweiunddreißigstel notiert, in den Druckausgaben aber aus stichtechnischen Gründen meist auf Sechzehntelnoten reduziert. Die Neuausgabe folgt hier der differenzierteren Notation der Autographe.

Leider scheint der postume Erstdruck der Sonaten KV 279–283 der Vorlage nur hinsichtlich des Notentextes getreu zu folgen; in der Artikulation und der Dynamik ist der Erstdruck viel reicher bezeichnet als das heute wieder zugängliche Autograph. Abweichend von den Beobachtungen an den Erstdrucken mancher späten Sonate können hier kaum alle zusätzlichen Angaben auf Mozart zurückgehen. Die überreiche Bogensetzung im ersten Satz zu KV 279 ist eher mit der Musizierpraxis um 1800 als mit der um 1775 vereinbar. Der Erstdruck ist daher nur mit Vorsicht zur Er-

gänzung und Korrektur des durch das Autograph überlieferten Notentextes geeignet. Der Erstdruck vermeidet zudem gewisse Schroffheiten und Sprödigkeiten, die in den Autographen zweifelsfrei lesbar sind. Auch hier ist denkbar, dass Verlagskorrektoren vermeintliche Irrtümer und tatsächliche Ungeschicklichkeit des kaum 19-jährigen Komponisten wohlmeinend korrigiert haben. Durch die Autorität der *Oeuvres complètes* sind sie in die meisten Druckausgaben des 19. Jahrhunderts eingegangen und auch in vielen Ausgaben unserer Zeit kommentarlos als Haupttext abgedruckt. Offenkundige Verbesserungen werden in der vorliegenden Ausgabe durch runde Klammern im Notentext gekennzeichnet, andere Veränderungen, deren Autorisation nicht gesichert ist, werden nur in Fußnoten oder in den Kritischen Anmerkungen erwähnt.

Deutlich höher ist der Autorisationsgrad des Originaldrucks der Sonaten KV 309–311. In mehreren Briefen erwähnt Mozart, dass er Heina, mit dem ihn zum Zeitpunkt des Todes der Mutter ein geradezu freundschaftliches Verhältnis verband, die Sonaten zum Druck überlassen habe. Der Originaldruck weist bedauerlicherweise einige geradezu groteske Fehler auf, offenkundig sind diese schon in den Satzüberschriften und in Oktaversehen bei der Umsetzung der von Mozart gelegentlich für die linke Hand verwendeten C-Schlüssel. Sie belegen, dass Mozart hier gewiss nicht Korrektur gelesen hat; möglicherweise hat er nicht einmal ein Belegexemplar des Druckes erhalten. Dennoch ist die Ausgabe reicher an dynamischen Bezeichnungen und in der Artikulation, wobei ein eigenmächtiges Verhalten des Stechers oder Verlegers unwahrscheinlich ist. Die Abweichungen vom Autograph können folglich nicht einfach ignoriert werden. Der Originaldruck hat übrigens kaum Verbreitung gefunden und ist heute nur noch in einem einzigen Exemplar nachweisbar. Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch, dass Mozart die Opuszahlen 3 und 4, die für die bei Heina gedruckten Werke verwendet wurden, in Wien später erneut vergeben hat, während die Opuszahl 1, die durch den Sieber-Druck der Violinsonaten KV 301–306 belegt war, ausgespart blieb. Die weitere Verbreitung scheint jedenfalls erst durch den Nachdruck von Johann Michael Götz (um 1785) erfolgt zu sein, der mit dem Heina-Druck in den meisten Details übereinstimmt

Editionsprinzipien

Die Ausgabe folgt den jeweils am Beginn der Kritischen Anmerkungen genannten Hauptquellen. Ausgangspunkt bilden die Autographe, soweit vorhanden, doch werden die aufführungspraktischen Hinweise der Originaldrucke regelmäßig berücksichtigt und durch runde Klammern als zusätzlicher Bearbeitungsschritt Mozarts gekennzeichnet. Auf Ergänzungen von Artikulationsangaben aus Analogie wird weit-

gehend verzichtet, in den wenigen Fällen sind Herausgeberzusätze im Notentext durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Sie beschränken sich sonst auf die Ergänzung von im Original eindeutig fehlenden Akzidentien. In Zweifelsfällen wird durch eine Fußnote darauf hingewiesen.

War es Hauptanliegen der Schreiber und Notensteher im 18. Jahrhundert, Hilfslinien zwischen den Systemen durch Übergang ins andere System oder durch Schlüsselwechsel zu vermeiden, so versuchte man im 19. Jahrhundert eine möglichst kohärente Notierung der linken Hand im unteren und der rechten auf dem oberen System. Die Edition folgt hinsichtlich der Verteilung der Stimmen auf die Systeme der jeweiligen Hauptquelle so getreu wie möglich, doch werden Wechsel der Schlüsselung für nur zwei oder drei Noten weitgehend vermieden. Mozart notiert dynamische Angaben regelmäßig bei beiden Systemen, schon die zeitgenössischen Ausgaben verzichten hierauf häufig. Als Kompromiss wird in der vorliegenden Ausgabe von einer doppelten Notierung der Dynamik dann abgesehen, wenn die Bezeichnungen für beide Hände gemeint sind und gleichzeitig eintreten; sind sie für rechte und linke Hand versetzt, wird auch die dynamische Bezeichnung doppelt notiert. Dies gilt sinngemäß auch für alle Arten von Sforzati, um Missverständnisse zu vermeiden, ob sie etwa nur für die Oberstimme oder für beide Hände gelten sollen. Die in der Praxis erprobten Fingersätze von Heinz Scholz wurden beibehalten; ihre Verwendung aber reduziert. Auf die Entstehungsgeschichte der einzelnen Sonaten sowie auf Besonderheiten der Quellsituation und deren Konsequenzen für die Edition wird in den Kritischen Anmerkungen kurz verwiesen.

Es ist dem Herausgeber eine angenehme Pflicht, den Quellenbesitzern für die freundlich erteilte Editionserlaubnis zu danken. Aufgrund der besonderen Wichtigkeit der dort verwahrten Bestände seien die folgenden Institutionen namentlich erwähnt: Staats- und Universitätsbibliothek – Sächsische Landesbibliothek, Dresden; Biblioteka Jagiellońska, Kraków; Städtische Bibliotheken Leipzig, Musikbibliothek; The Pierpont Morgan Library, New York sowie die Bibliothèque Nationale, Paris. Mein besonderer Dank gilt den Herren Robert D. Levin, Harvard University, und Jochen Reutter, Wien, für vielfältige Anregungen und Hilfestellungen bei der Erstellung des Notentextes sowie meinem Vater, Hanno Leisinger, für die Unterstützung bei der Durchsicht der Fingersätze.

Ulrich Leisinger

¹ Wolfgang Plath, *Studien zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1976/77, S. 131–173.

² Alan Tyson, *Wasserzeichen-Katalog*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (NMA X/33/2), Kassel etc. 1992.

³ Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, 2 Bde., Tutzing 1986.

HINWEISE ZUR INTERPRETATION*

Mozart war mit den folgenden Klavierinstrumenten vertraut und schrieb speziell für sie Kompositionen: Cembalo, Clavichord, Orgel und Hammerklavier. Während die frühesten Klavierkompositionen für das Cembalo geschrieben wurden, schließen Vielzahl und Art der dynamischen Bezeichnungen aus, dass Mozarts Sonaten KV 279–284 noch für den Kieflügel gedacht waren. Zwar gab es Registerzüge und bei einigen venezianischen Cembali sogar Jalousie-Schweller, die Crescendos und dynamische Kontraste ermöglichen, Mozarts Bezeichnungen beziehen sich aber eindeutig auf Unterschiede im Tastenanschlag. Diese können sowohl auf dem Clavichord als auch auf dem Hammerklavier erzielt werden. Das Clavichord eignet sich vorzüglich zum privaten Musikgebrauch oder vor einer geringen Zuhörerzahl. Mozarts Berichte über sein eigenes Spiel dieser Sonaten und deren Aufführung durch andere weist deutlich darauf hin, dass sie wohl von Beginn an für das Hammerklavier vorgesehen waren; für die späteren Sonaten ist dies ohne jeden Zweifel der Fall. Aufgrund der zentralen Bedeutung der Klavierinstrumente für Mozarts Schaffen ist es für Ausführende auf dem modernen Standardinstrument wichtig, sich zu vergegenwärtigen, in wie weit sich die Instrumente, die Mozart kannte, vom heutigen Konzertflügel unterschieden.

Mozarts Klaviere

Die Tastatur und wesentliche Teile der Mechanik des Hammerklaviers im späten 18. Jahrhundert waren – mit wenigen, wenn auch gewichtigen Unterschieden – mit der des Cembalos recht nahe verwandt. Anders als das Cembalo besaßen Hammerklaviere durchweg zwei Saiten für jeden Ton; später wurde für die hohen Töne sogar eine dritte Saite zur Klangverstärkung hinzugefügt. Die Präzision und Frische der Artikulation ergibt sich beim Cembalo aus der Mechanik, durch die die Saite angerissen wird. Diese reagiert sehr empfindlich auf die Geschwindigkeit, mit der die Taste niedergedrückt wird. Beim Pianoforte wird die Saite hingegen durch ein kleines, mit Leder bezogenes Hämmerchen angeschlagen, das die Saite recht nahe bei den Stimmwirbeln trifft. Die einfache und sehr leichte Konstruktion sowie die hohe Aufschlaggeschwindigkeit (die sich daraus ergibt, dass die Hämmerchen im Gegensatz zum modernen Konzertflügel auf der dem Spieler zugewandten Seite liegen) bewirkt, dass die Hämmer mit großer Schnelligkeit, Empfindlichkeit und Präzision ausgelöst werden, zumal im Vergleich zum modernen Konzertflügel nicht einmal der halbe Tastenweg und die Hälfte der Kraft benötigt werden. Die hohe Geschwindigkeit der Hämmer bewahrt die Frische der Artikulation des Cembalos, der Anschlag nahe am Ende der schwingenden Saite begünstigt die Obertöne. Die geringe Saitenspannung in den durchgängig aus Holz bestehenden Rahmen führt zu einem raschen Abklingen der Töne. Zudem haben die wesentlich längeren, dafür aber weniger dick umsponnenen Basssaiten einen helleren Klang, so dass Akkorde

in tiefen Lagen viel transparenter als auf späteren Instrumenten klingen, wo selbst beim Verzicht auf das Pedal oft ein mulmiger Klangeindruck entsteht (vgl. Sonate KV 310, 2. Satz, T. 32–36). All dies führt zu einem helleren Gesamtklang, der gleichermaßen für delikates wie präzises Spiel geeignet ist. Die heutige Spielpraxis, bei der die linke Hand zurückgenommen wird, um die rechte deutlicher hervorzuheben, ist auf dem Mozart-Klavier überflüssig. Wer auf späteren Instrumenten spielt, muss freilich gewisse Anpassungen vornehmen; dies gelingt wesentlich leichter, wenn man einmal die Gelegenheit wahrgenommen hat, auf einem guten zeitgenössischen Instrument (im Original oder als Nachbau) zu spielen.

Stimmung

Seit mehr als 150 Jahren werden Klavierinstrumente gleichschwebend gestimmt, wobei die Oktave in 12 gleich große Halbtonschritte unterteilt ist, weswegen alle Intervalle mit Ausnahme der Oktave geringfügig verstimmt sind. Hierdurch können alle Tonarten gleichermaßen verwendet werden. In der Mozart-Zeit wurde für Klavierinstrumente eine Vielzahl an Kompromiss-Stimmungen verwendet, bei denen die häufig gebrauchten Tonarten recht rein, die ungebräuchlichen hingegen unreiner waren, so dass die Akkorde in jeder Tonart eine unterschiedliche und damit charakteristische Klangqualität erhielten. Mozart und seine Zeitgenossen haben die Eigenheiten der ungleichen Stimmung in Fällen wie falschen Reprisen gezielt eingesetzt. Die meisten Pianisten, die historische Instrumente verwenden, haben diese Stimmungen wieder eingeführt. Sie beruhen auf unterschiedlichen Konzepten und sind nach den Musikern benannt, die sie erfunden haben, z.B. Werckmeister, Kirnberger und Vallotti.

Pedalgebrauch

Mozart verlangt nirgendwo explizit einen Gebrauch des Pedals (Aufhebung der Dämpfung), obgleich es ihm zur Verfügung stand (es wurde allerdings mit Hand- und Kniehebeln und nicht mit dem Fuß bedient). Einige mehrstimmige Passagen der linken Hand scheinen einen Pedalgebrauch geradezu zu verlangen (z. B. Sonate KV 311, 2. Satz, Takt 86–89)¹. Auch Klangflächen mit langsamen Harmoniewechseln und ohne Vorhalte eignen sich für die Verwendung des Pedals (z. B. Sonate KV 283, 3. Satz, Takt 107–110 und T. 119–121). Der hellere und klarere Klang der Klaviere der Mozart-Zeit ermöglicht insgesamt aber einen viel sparsameren Pedalgebrauch als heutzutage üblich.

Dynamik

Wie viele Komponisten seiner Zeit erwartete Mozart, dass ein Satz *forte* beginnt, wenn nicht ausdrücklich

etwas anderes vermerkt ist. Aber auch dort, wo Mozart die Dynamik bezeichnet, kann deren genaue Position und korrekte Ausführung zu größeren Problemen führen. Obgleich deutliche dynamische Kontraste für Mozarts Stil typisch sind (siehe z.B. KV 310, 1. Satz, Takt 58ff.²), legen musikalischer Gehalt und Charakter von Zeit zu Zeit die Möglichkeit von Übergängen zwischen dynamischen Bezeichnungen nahe, auch wenn kein *crescendo* oder *decrescendo* angegeben ist. In solchen Fällen mag eine dynamische Bezeichnung eher den Ort, wo eine neue Stufe erreicht ist, als einen abrupten Wechsel andeuten (z.B. Sonate KV 283, 3. Satz, Takt 65–70). Bei Mozart werden die Zeichen *fp*, *sf* und *dolce*³ in der Regel so verwendet, dass sie solange in Kraft bleiben, bis sie durch ein nachfolgendes *p* wieder aufgehoben werden.

Artikulation

Klarheit der Artikulation ist ein Wesensmerkmal von Mozarts Stil. Ihre Differenziertheit wird im Notenbild mit Hilfe von Bögen, Staccato- und anderen Artikulationszeichen dargestellt. Im 18. Jahrhundert, und zwar gerade in der Klaviermusik, war ein Non-legato die Regel und das Legato ein besonderer Ausdruckseffekt (erst im 19. Jahrhundert wurden die Verhältnisse umgekehrt). Daher sollten Noten ohne Artikulationsangaben bei Mozart normalerweise voneinander abgesetzt werden; in welchem Maße dies geschieht, hängt vom jeweiligen Ausdruckscharakter ab.

Die Debatte, ob Mozart für die Notierung des Staccato wirklich zwei verschiedene Zeichen, Punkt und Strich (bzw. Keil), gebrauchte⁴ und was diese eigentlich bedeuten, dauert noch immer an. Aufschlussreich ist aber die Beobachtung, dass frühe Ausgaben die Staccatozeichen weitgehend zugunsten der einen oder der anderen Variante vereinheitlichten. Mozarts Vater erwähnt in seiner Violinschule jedenfalls nur den Strich⁵. Obgleich in Mozarts Autographen strich- und punktförmige Staccatozeichen zu erkennen sind, scheitert jeder Versuch, die unklaren Zwischenformen eindeutig einer der beiden Grundformen zuzuordnen. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass Mozart in seinen Eigenschriften – mit Ausnahme von Punkten unter Bögen (zur Bezeichnung des Portato) – überhaupt nur Striche als Staccatosymbole vorsah, sich diese aber in der Eile des Schreibvorgangs auch der Punktgestalt annähern konnten. In der vorliegenden Ausgabe sind die Staccato-Zeichen daher außer bei längeren Tonrepetitionen, wo eine Portato-Artikulation nicht auszu-schließen ist, einheitlich als Striche und nicht als Punkte wiedergegeben.

Die heute übliche Ausführung von Punkten als eine kurze und leichte Form der Artikulation gibt nur eine der Bedeutungen wieder, die der Strich haben kann. Der Strich kann nämlich auch eine gewichtigere Ausführung anzeigen, ähnlich dem späteren Akzentzeichen (>), das als solches in Mozart-Handschriften nicht zu finden ist. Striche kommen bei Mozart auch bei langen Notenwerten vor und sogar am Beginn oder am Ende eines Bogens (z.B. im ersten Satz der Sonate KV 284, Takt 27); am Beginn eines Bogens kann dies nur als eine Betonung gedeutet werden, was mit der heute üblichen Bedeutung des Punktes nicht

vereinbar wäre. Letztlich ist es für den Ausführenden wichtig zu erkennen, welche vielseitige Deklamationsweisen in einem bestimmten Kontext durch das Strichzeichen möglich sind.

Bögen bezeichnen, wie aus Leopold Mozarts Violinschule⁶ und anderen theoretischen Schriften seiner Zeit hervorgeht, neben gebundenem Spiel gleichzeitig ein Decrescendo, wobei die letzte Note im Regelfall leichter zu spielen ist. Bögen bei Albertibässen und ähnlichen Figuren in der Klaviermusik bedeuten, dass die Bassnote als Fingerpedal durchgehalten werden soll. Mozarts Notierung der linken Hand im 2. Satz von KV 283 zeigt die Konvention an, bei Alberti-Bässen die unterste Note liegen zu lassen. In Takt 1 und in der 2. Hälfte der Takte 2 und 3 verwendet Mozart eine polyphone Schreibweise in zwei separaten Stimmen. In Takt 2 (Zählzeit 1–2), Takt 4 (erste Achtelnote) und in den Takten 5–6 (bis zur 4. Zählzeit von Takt 6) ist nur eine einzige Stimme notiert, aber man wird das Fingerpedal vier Achtelnoten am Beginn von Takt 2, eine Achtelnote am Anfang von Takt 4, eine Viertelnote und dann vier Achtelnoten in Takt 5 und schließlich sechs Achtelnoten in Takt 6 liegenlassen. Auch im 2. Satz von KV 311, Takt 25–26 und 61–62, sollte die Oberstimme analog zu den Takten 1 und 2 durch ein Fingerpedal gestützt werden.

Vieles deutet darauf hin, dass Passagen, bei denen mehr als eine Stimme auf einem System notiert ist, legato auszuführen sind, wenn nichts anderes vorgeschrieben ist. Bei gebundenen oder übergebundenen Akkorden hat sich Mozart wie die meisten seiner Zeitgenossen unabhängig von der tatsächlichen Stimmenzahl gewöhnlich mit ein oder zwei Bögen begnügt. Bei übergebundenen Akkorden kann aber nicht ernsthaft bezweifelt werden, dass auch die Mittelstimmen gehalten werden sollen, wenn nur bei den Außenstimmen Bögen stehen. In der vorliegenden Ausgabe werden daher Haltebögen bei Mittelstimmen ohne Einzelnachweis ergänzt.

Rubato und flexibler Umgang mit dem Tempo

In Musiktraktaten des 18. Jahrhunderts findet sich einhellig der Hinweis, wie wichtig ein gleichmäßig durchgehaltenes Grundtempo ist. Dennoch gibt es sowohl in theoretischen Schriften als auch in Mozarts Briefen Belege dafür, dass diskrete Tempoänderungen zur Unterstützung der musikalischen Rhetorik verwendet worden sind. Hierzu zählen das Auskosten bestimmter Pausen (um eine dramatische „Zeichensetzung“ innerhalb einer Phrase oder zwischen zwei Phrasen zu erzielen), ein geschmackvoller Gebrauch der Agogik (durch leichtes Dehnen der langen Noten einer Melodie) und das *Tempo rubato*, das Mozart in einem häufig zitierten Brief vom 23.–25. Oktober 1777 an den Vater mit folgenden Worten beschreibt:

... daß ich immer accurat im tact bleybe, über das verwundern sie sich alle. Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach.⁷

Mozart verwendet gelegentlich (z.B. KV 310, 2. Satz, T. 50) das Wort *calando* (im Sinne von leiser werden).

Alles spricht dafür, dass dies für ihn kein langsamer Werden bedeutet, wie dies bei manchem späteren Komponisten der Fall ist.⁸

Eigenheiten der Notation und ihre Umsetzung

Auswirkungen auf die Aufführungspraxis haben möglicherweise auch einige Eigenheiten von Mozarts Notierungsweise. So zeigt Mozart durch Mehrfachbehalzung den polyphonischen Grundzug eines Großteils seiner Klaviermusik an. Bei der Bogensetzung separiert er oft Einzelnoten von Gruppen ähnlicher Noten, um die Phrasenstruktur oder Akzente zu verdeutlichen. Mozarts Notation von Artikulations- und Haltebögen kann aber auch zu Missverständnissen führen: Erstens: Bögen beginnen tendenziell vor und nicht nach der ersten Note, auf die sie sich beziehen. Zweitens: In zusammengebalkten Passagen in Achtelnoten oder kürzeren Notenwerten, unterbricht Mozart den Bogen regelmäßig dort, wo sich die Behaltungsrichtung ändert; das Legato ist aber durchgängig zu denken. Drittens: Mozart notiert Halte- und Legatobögen stets in sukzessiver Abfolge, als sogenannte Girlandenbögen, während in vielen modernen Ausgaben der Haltebogen einem übergreifenden Legatobogen untergeordnet wird. Die vorliegende Ausgabe behält Mozarts Girlandenschreibweise bei. Viertens: Beim Gebrauch von Legatobögen bei Appoggiaturen und Vorschlagsnoten ist Mozart in seinen Autographen bisweilen selektiv. Wenn Bögen im Einzelfall vorhanden sind, könnte dies auf eine kantablere Ausführung deuten, als wenn sie in ähnlichen Situationen fehlen.

In Übereinstimmung mit einem Prinzip der Aufführungspraxis, das nicht nur im 18. Jahrhundert galt, sondern bis ins frühe 20. Jahrhundert anzutreffen ist, konnten punktierte Rhythmen und andere binäre Bildungen in Sätzen mittleren bis raschen Tempos bei durchlaufender Triolenbegleitung triolisch ausgeführt werden, siehe z.B. KV 279, 2. Satz. Auch punktierte Pausen wurden im Schreibgebrauch der Zeit oft vermieden, so dass in diesem Satz Auftakte teils als Sechzehntelnoten, teils als Achtelnoten erscheinen. Die Auftakte zu Takt 1, 3, 5 usw. sollten wohl einheitlich als Triolenachtel gespielt werden. Die inkonsequente Notierung in Mozarts Autograph (vgl. auch T. 29–36, und dort vor allem die Auftakte zu den Takten 34 und 36) dürften damit keinen beabsichtigten Unterschied in der Ausführung, sondern nur die Austauschbarkeit der Notationsweise anzeigen. In Takt 15 und 55 ist dementsprechend das letzte Achtel der linken Hand mit der Achteltriolen der rechten Hand anzuschlagen.

Die Variante der Erstaussage legt es nahe, dass der Zweiunddreißigstel-Auftakt zu den Sechzehnteltriolen im 2. Satz von KV 309, Takt 64, in der linken Hand triolisch ausgeführt werden soll; entsprechend sollte wohl in Takt 74 der Sechzehntel-Auftakt triolisch an die nachfolgenden Noten der rechten Hand angeglichen werden. In KV 280 können im 1. Satz in den Takten 58–65 die Punktierungen der rechten Hand angesichts der Triolen in Takt 57 und 59 in der linken triolisch angeglichen werden; dies ist aber nicht zwingend.

Es ist für Mozart bezeichnend, dass er die linke Hand bei kritischen rhetorischen Momenten, wie et-

wa in KV 310, 1. Satz, Takt 32, zur Vorbereitung einer Kadenz, pausieren lässt. Hierdurch erregt das Passagenwerk der rechten Hand größere Aufmerksamkeit. Die Ausführenden sollten diesen Effekt nicht dadurch zerstören, dass sie die Viertelnote länger aushalten als notiert. Gleiches gilt z.B. auch für KV 333, 1. Satz, Takt 6 und 8.

Wiederholungen

Wiederholungen gelten heute oft nur als ein unverbindlicher Vorschlag. Es gibt jedoch deutliche Belege dafür, dass Komponisten vom Spieler eine Wiedergabe aller eingetragenen Wiederholungen erwarteten. Dies gilt auch für die beiden Teile eines Menuetts bei dessen Wiederholung nach dem Trio. Die Beachtung von Wiederholungen ist zum einen somit integraler Bestandteil des Stils, zum anderen eine Herausforderung an den Interpreten, da eine bis ins Detail unveränderte Dopplung des Vortrags den Zuhörer langweilen wird. Aufführende sollten sich daher die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten nicht entgehen lassen, was unterschiedliche Charakterisierungen, Dynamik, Varianten des Anschlags, Verzierungen und vieles andere einschließt.

Die Setzung der Fermaten am Ende des *Menuetto I* in KV 282 zeigt wohl an, dass die zweite Bassnote am Ende des Satzes (nach dem Da-Capo) weggelassen werden soll. (Es ist auch möglich, die zweite Note schon bei der Wiederholung der Takte 13–32 vor dem *Menuetto II* wegzulassen; da Mozart aber am Ende des 2. Menuetts keine entsprechende Behandlung verlangt, erscheint es wahrscheinlicher, dass die Auslassung bis zum Satzende aufgespart wird.) Ein ähnlicher Fall findet sich in KV 284, 3. Satz, am Ende der Variation 10.

Ornamente und Auszierungen

Zur Bezeichnung eines Arpeggios bedient sich Mozart verschiedener Schreibweisen, so des Schrägstrichs zwischen den Noten eines Akkords f , der in Neuausgaben üblicherweise durch eine senkrecht stehende Arpeggioschlange f wiedergegeben wird. In späteren Kompositionen verwendet Mozart gerne Halbenoten für die Außenstimmen oder nur die Oberstimme und Viertelnoten in den Mittel- bzw. Unterstimmen eines Akkords zur Darstellung der arpeggierten Spielweise (siehe z.B. die Schlusssätze der Sonate KV 533, linke Hand, Takt 59, und der Sonate KV 282, rechte Hand, Takt 20f.). Die Möglichkeit, Akkorde zu arpeggieren, besteht im übrigen auch dort, wo dies nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist. Derartige Arpeggios werden in den musiktheoretischen Schriften beschrieben und eignen sich beispielsweise, um den Eindruck von Schwerfälligkeit zu vermeiden, wenn ein einzelner Akkord innerhalb eines ansonsten linearen Kontexts erscheint. Beispiele wären etwa Sonate KV 280, 1. Satz, Takte 56 und 144, oder Sonate KV 311, 1. Satz, Takt 99, und 3. Satz, die beiden letzten Takte, sowie der Beginn des zweiten Themas im ersten Satz der Sonate KV 333 (Takt 23), wo Mozart bei den Unterstimmen zur Verdeutlichung auf die Verlängerungspunkte verzich-

tet. Außerdem kommt eine arpeggierte Ausführung von Akkorden der Spielidiomatik der Hammerklaviere aus Mozarts Zeit entgegen.

Triller beginnen üblicherweise mit der oberen Nebennote. Triller von der Hauptnote kommen jedoch dann vor, wenn der Melodieverlauf hierdurch flüssiger wird. Dies gilt zum Beispiel dort, wo Triller raschen Läufen folgen und der Beginn mit der oberen Nebennote ein unnatürlicher Sprung wäre oder zu einer Tonwiederholung führen würde; weiterhin gilt dies für schrittweise steigende oder fallende Trillerketten. Nachschläge hat Mozart nicht immer notiert, auch dann nicht, wenn sie aufgrund der Konventionen zu erwarten wären.

Für Vorschlagsnoten verwendet Mozart ein einziges Symbol, wobei er Sechzehntelnoten als ♩ und nicht als ♪ notiert. Leopold Mozart hält als Grund für die Verwendung eines Extrasymbols fest, dass auf diese Weise der dissonante Charakter der Appoggiatur angezeigt werden soll, um schlecht ausgebildete Musiker von einem sonst denkbaren zusätzlichen improvisierten Vorschlag abzuhalten. Für Mozarts Musik sind beide Ausführungen, vor dem Schlag wie auf dem Schlag, idiomatisch; die Ausführung vor dem Schlag ist vor allem bei Oktaven oder mehrtönigen Vorschlägen angebracht. Die eigentliche Appoggiatura stellt eine betonte Dissonanz dar und wird deshalb auf den Schlag ausgeführt.

Einige Beispiele:

KV 279, 1. Satz, Takt 10 und 12: Appoggiaturen, die auf dem Schlag auszuführen sind, mit behutsamer Hervorhebung der Dissonanz. 1. Satz, Takt 26–29: Vorschläge, die vor der Zeit und ohne Nachdruck gespielt werden. Einige Passagen können auf beide Weisen gespielt werden (z.B. Takt 16 und 18); dies gilt auch für Vorschläge, die aus mehreren Noten bestehen. Dass in KV 279, 2. Satz, Takt 63, der Vorhalt in der rechten Hand anders als in den folgenden Takten notiert ist, mag eine didaktische Absicht haben, um hierdurch das Verhältnis von Konsonanzen und Dissonanzen zwischen den beiden Händen zu verdeutlichen.

KV 280, 2. Satz, Takt 19f.: Die alte Regel, dass der Vorhalt bei dreizeitigen Notenwerten zwei Drittel der notierten Länge der Hauptnote einnehmen soll, gilt hier offenbar nicht mehr. Man vergleiche hierzu Takt 19 mit Takt 53, wo Mozart die Sechzehntelnoten als Teil der Auszierung ausschreibt. Ungeachtet dessen wäre eine nicht-metrische Ausführung (mit einer geringfügigen Längung des Vorhalts gegenüber der Notierung als Sechzehntelnote) hier und an anderen Stellen eine alternative Ausdrucksoption.

KV 281, 3. Satz, Takt 17 und Parallelstellen: Hier ist eine Ausführung als Vorschlag (vor der Zeit) empfehlenswert.

KV 282, 1. Satz, Takt 13, rechte Hand: Die Verzierungen sind sicherlich kurze Vorschläge, so dass die steigende Linie den Puls der Sechzehntelnoten konsequent hervorheben kann. Mozart verwendet in Takt 15 eine andere Notationsart, um damit die Ausführung auf dem Schlag anzudeuten.

KV 310, 2. Satz, Takt 9: Die Verzierungen sind Vorhalte, die auf der Zeit ausgeführt werden, nicht kurze

Vorschläge. Takt 13: Der Unterschied in der Notierung der Vorhalte und der Zweiunddreißigstelnote *cis*''' hat möglicherweise damit zu tun, dass es Mozart zunächst um die Rücknahme der konsonanten Auflösung, dann erst um die Kontinuität der Melodielinie ab dem *cis*''' ging.

KV 311, 1. Satz, Takt 4 und 102, rechte Hand, Zählzeit 1: Die Note *eis*' sollte als Vorhalt auf, nicht als Vorschlag vor der Zeit ausgeführt werden. T. 16 und 78, rechte Hand, Zählzeit 4: Ich empfehle die Ausführung als Vorschlag. Takt 19 und 81, rechte Hand, Zählzeit 4: Eine Ausführung als Vorhalt ist wahrscheinlich gemeint, doch ist auch eine Ausführung als Vorschlag denkbar.

KV 311, 2. Satz, Takt 75–76: Die Sechzehntelnoten *d*'' (in T. 75) und *e*'' (in T. 76) sollten als Vorhalte gespielt werden.

KV 311, 3. Satz, Auftakt zu Takt 1 sowie Takt 1–4, rechte Hand: Es wird empfohlen, die Verzierung als kurze Vorschläge auszuführen (siehe auch T. 28, 32, 76, 78 usw.). Die schweren Zählzeiten in T. 5 und 6 sind hingegen am ehesten als Vorhalte zu spielen.

KV 284, 2. Satz, T. 35–36, rechte Hand: Bei der Sechzehntelverzierung handelt es sich um eine *échappée*, die nicht auf die nachfolgende Note, sondern auf die voran stehende Halbenote bezogen ist. Sie ist damit vor der dritten Zählzeit auszuführen.

Da es ein breites Spektrum möglicher Ausführungen für fast alle Verzierungszeichen gibt, sei der Spieler auf theoretische Schriften des 18. wie 20. Jahrhunderts verwiesen. Für die Ausführung von Verzierungen und Manieren kann die Violinschule Leopold Mozarts als eine grundsätzlich verlässliche Quelle für eine richtige Ausführung gelten.

Für eine idiomatische Wiedergabe von Musik der Wiener Klassik ist die Hinzufügung von Auszierungen zum Notentext nicht minder wichtig. Im 18. Jahrhundert wurden Auszierungen bei jeder Aufführung durch professionelle Musiker gewöhnlich aufs Neue improvisiert. Liebhaber benötigten hierfür Anweisungen und Hilfestellungen, weshalb die Originalausgaben von Mozarts Klaviersonaten sowohl an dynamischen Angaben wie an Auszierungen reicher ausgestattet sind als die jeweiligen Autographe.

In vielen Werken schrieb Mozart in seinen Autographen notengetreue Wiederholungen (etwa am Reprisebeginn oder in Rondosätzen) nicht erneut auf. Stattdessen ließ er eine kleine Lücke in der Handschrift mit dem Verweis *da Capo X Tackt* (wobei X für die jeweilige Zahl zu wiederholender Takte steht). Die Wiederkehr eines Themas in langsamen oder in Rondosätzen ist jedoch schlechthin der Ort für Auszierungen – und Mozart hat für Solowerke, die zur Publikation ausgeschrieben waren, solche Auszierungen aufgezeichnet. Dies belegt beispielsweise das Autograph der c-Moll-Sonate KV 457, wo im langsamen Satz gleich zwei verschiedene Stadien der Auszierung für die Wiederholung des Hauptthemas auf Extrablättern überliefert sind, die im eigentlichen Manuskript nicht stehen. Bei Sonaten, die für musikalische Amateure bestimmt waren, sind diese Auszierungen in das Werk hineinkomponiert (siehe etwa die langsamen Sätze der Sonaten D-Dur KV 284 und C-Dur KV 309). Mozarts Art und Weise, „fehlende“ Aus-

zierungen und zusätzliche dynamische Bezeichnungen für den Druck nachzuliefern, kann in einer Reihe von Sonaten beobachtet werden (z.B. in der Sonate D-Dur KV 284, 3. Satz, Variation 11, und in der Sonate in F-Dur KV 332, 2. Satz).

Mozarts auskomponierte Auszierungen zu den langsamen Sätzen von KV 309 und KV 311 geben uns wertvolle Hinweise, die auf andere Werke übertragbar sind. Eine genaue Untersuchung der Figuren und Rhythmen können von unschätzbare Hilfe sein, wenn es darum geht, Auszierungen für jene Sonaten zu entwickeln, die zu Mozarts Lebzeiten ungedruckt und damit unverziert blieben (z.B. KV 570, 2. Satz). Die Fassung der Erstausgabe von Variation 11 aus dem 3. Satz der Sonate KV 284 zeigt wichtige und grundlegende Aspekte von Mozarts Auszierungstechnik. Zusätzlich zur Anwendung vieler Arten schmückender Auszierung sehen wir in Takt 7, dass auch dynamische Nuancierungen zur Ornamentierung verwendet werden können, wohingegen in Takt 15 die Artikulation dazu benutzt wird. Es ist auch aufschlussreich, dass Mozart die beiden Hälften der Variation 11, Takt 1–8 (nach unserer Taktzählung 187–194) und Takt 17–25 (bzw. 203–212), ursprünglich mit Wiederholungszeichen versehen hatte. Erst nachträglich schrieb er die Wiederholungen aus, um die Auszierung genau vorzugeben. Dies zeigt, dass er dabei eher an einen Klavier spielenden Liebhaber (in diesem Fall Baron von Dürnitz) als an einen Berufsmusiker dachte.

Wie in KV 281, 3. Satz, Takt 43, schrieb Mozart Eingänge (kurze Kadenz) in Stücken für Liebhaber aus. In den Konzerten sind die Eingänge fast ausnahmslos auf separaten Blättern und zwar offenbar für seine Schwester und für Schüler niedergeschrieben. Die außerordentliche Qualität des Mozartschen Vorschlags sollte wagemutige Ausführende nicht davon abhalten hier und bei Takt 70, wo kein Vorschlag Mozarts erscheint, eigene Lösungen auszuprobieren. Das gleiche gilt für KV 311, 3. Satz, Takt 173.

Musiktheoretische Schriften machen deutlich, dass die Auszierungen zur Intensivierung des Ausdrucks einer Passage dienen sollen, und nicht zur Zur-Schau-Stellung des Solisten. Die tatsächlich gespielten Noten geben im Idealfall ein spontanes Bild der dramatischen

und emotionalen Stimmung einer individuellen Aufführungssituation wieder, die sich nicht verbindlich für alle Zeiten und jeden Aufführenden festschreiben lässt. Wer sich außer Stande fühlt, bei jeder Aufführung jeweils eine neue Version zu improvisieren, sollte dennoch eine Vielzahl von Möglichkeiten ausprobieren, sie übereinander aufschreiben und dadurch einen Blick dafür entwickeln, wie sie sich zu neuen Konstellationen kombinieren lassen. Auf diese Weise kommt man ein gutes Stück vorwärts auf dem Weg zu einem freien Ausdruck.

Robert D. Levin

(Übersetzung aus dem Englischen Ulrich Leisinger)

* Dieser Beitrag beinhaltet Auszüge aus dem Vorwort zu Mozart, *Konzert für Klavier und Orchester („Jeune homme“)*, Es-Dur KV 271, hrsg. von Cliff Eisen und Robert D. Levin, erschienen bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Abdruck mit Genehmigung des Verlags. Der Text beinhaltet ferner Auszüge aus: Robert D. Levin, *Performance practice in the music of Mozart*, in: *The Cambridge Companion to Mozart*, hrsg. von Simon Keefe, Copyright Cambridge University Press, 2003. Mit freundlicher Genehmigung.

¹ Dazu ausführlicher: David Rowland, *A History of Pianoforte Pedalling*, Cambridge 1993.

² Nirgendwo sonst in Mozarts Klaviermusik findet sich ein derartig gewaltiger dynamischer Kontrast wieder.

³ Zu *dolce* als gleichermaßen dynamischer Angabe wie Charakterbezeichnung vgl. Robert D. Levin, *The Devil's in the Details: Neglected Aspects of Mozart's Piano Concertos*, in: *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, hg. von Neal Zaslaw, Ann Arbor, Michigan 1996, S. 32–35.

⁴ Zur Darstellung der unterschiedlichen Positionen der Diskussion vgl. Frederick Neumann, *Dots and strokes in Mozart*, in: *Early Music* 21, 1993, S. 429–435, Clive Brown, *Dots and strokes in late 18th- and 19th-century music*, in: *Early Music* 21/1993, S. 593–610.

⁵ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, I, 3, § 20, S. 45.

⁶ Leopold Mozart, *Violinschule*, VII, 1, § 20, S. 135.

⁷ *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl, Kassel etc. 1962–75, Bd. 2, Nr. 355, S. 83.

⁸ Siehe hierzu Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien 1957, S. 35 und 53.

PREFACE

Inventory of works and organisation of volumes

Beside his variations, concertos and violin sonatas, Mozart's piano sonatas form the core of his work for his favourite instrument, which he also mastered as a performing musician with a level of perfection which was greatly admired in his time. The popular idea that Mozart wrote 18 piano sonatas is certainly just as misguided as the numbers given for Beethoven's (32) or for Haydn's (52) piano sonatas.

In fact, at least four of Mozart's early piano sonatas have been lost: in March 1800, the music publishers Breitkopf & Härtel received from Mozart's sister Maria Anna ('Nannerl') three sonatas in G major, B flat major, and C major (Appendix 199–201/K. 33d–f), which she counted among the 'earliest compositions' of her brother and therefore wanted to ensure would be preserved with particular piety. Another sonata, in F major (Appendix 202/K. 33g) was apparently acquired by the publishers from Baron Theodor von Dürni(t)z. Breitkopf & Härtel, however, were not able to bring themselves to include any of the works in the so-called *Oeuvres complètes*, in which Mozart's youthful works as a whole are represented with remarkable sparsity. The four sonatas were not listed in Leopolds Mozart's *Verzeichniz alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7ten Jahre komponiert, und in originali kann aufgezeigt werden* ('Catalogue of everything this 12-year old boy has composed since his seventh year and which can be recorded in the original'), suggesting that they were composed after 1768. Unfortunately, the sources themselves became lost during the course of the 19th century. The incipits in Breitkopf's manuscript catalogue of Mozart's works display evidence – more than the sonatas K. 279–284 – of the influence of the Vienna court pianist Joseph Anton Steffan, whose sonatas, printed as Opus 1 to 3, were very popular particularly in Salzburg in the 1760s. A sonata movement in C major (K. deest) notated in the autograph of the so-called *Grabmusik* K. 42 around 1771, which breaks off after only 25 bars, may belong to the same context. The fact that the six sonatas K. 279–284 are characterised several times in the family correspondence of the 1770s (letters from Mozart to his father of 4 February and 11 September 1778) as the 'difficult' sonatas may form an indication that they were originally complemented with a complete collection of 'easy' sonatas, of which, however, not a single one survives.

Whether even this encompasses the complete inventory of the piano sonatas of the young Mozart is difficult to determine: 'Nannerl's Notebook', which is in any case preserved only in part, contains piano versions of various movements from the sonatas with accompanying violin, printed as Opera 1 and 2, which were published during the first Paris tour of 1763/64. These thus had the violin part added only later, when they were being prepared for publication. Almost all of the works in the early Opus 1–4 (K. 6–7, 8–9, 10–15 and 26–31) can be performed without the accompany-

ing voice, since this is only occasionally written obligato. The so-called 'London Sketchbook' also contains several movements which could serve as piano sonatas. It even includes a number of groups of pieces in the sequence fast–slow–fast with the outer movements being in the same key, for a example a series of movements in G minor (K. 15p–r), and another in F major (15t–v). However, it did not appear sensible to remove these pieces from their context (particularly since some of them appear to be conceived more symphonically than pianistically), in order that, in the present edition the youthful compositions of the Notebooks will be presented in volume 1 of the piano pieces of W. A. Mozart.

The close relationship of piano playing, improvisation and composition has also led to a number of works being only conceived, but not subsequently worked out in full: where Mozart reported to his father from Augsburg in a letter of 23 to 25 October 1777 that he had played 'all at once an impressive sonata in C major straight off the top of my head, with a rondo to finish ... it was a mighty bluster and noise', this may have given rise a few months later to the C major sonata K. 309 for Rose Cannabich which is known to have been written out in Mannheim – but not necessarily. A series of sonatas in which the repeats are varied following the model of Carl Philipp Emanuel Bach seems not to have been taken up at all after Johann Gottlob Immanuel Breitkopf did not respond to an offer from Mozart's father of 6 October 1775. Mozart, however, made extensive use of the principle of varying repeats, for example before the date of the letter in the Adagio variation from K. 284, and after it in the slow movement of K. 309.

The division of the sonatas into two component volumes (necessary for reasons of size) itself represents the history of the works – though ultimately as a result of chance circumstances – inasmuch as Volume 1 contains the preserved compositions from the time before the move to Vienna, and Volume 2 contains those from the time afterwards. Within the two volumes, the sonatas are ordered according to the original numbers in the Köchel catalogue (K.). The renumberings undertaken at various times have not proved themselves in practice; moreover the familiar numbering system reflects the relative chronology of the works in a satisfactory manner. Thus Volume 1 contains the collection K. 279–284, which was intended as a cycle of six works (whereby K. 284 has a special role to play) as well as the three sonatas K. 309–311, which can be assigned to the period of the composer's trip to Mannheim and Paris in 1777/78. Volume 2 opens with three Sonatas K. 330–332 which Mozart published during his time in Vienna as Opus 6, followed by the Sonata in B flat major K. 333, which Mozart released within the framework of his Opus 7 (which besides contains the Sonata K. 284 we previously mentioned, as well as the violin sonata K. 454). With Mozart's authorisation the Sonata in C minor K. 457 was then published as his Opus 11, together with the Fantasia K. 475 which was composed a year after

the sonata, followed by the Sonata K. 533 without opus number. Four more works, all of which had their origin in Mozart's final years in Vienna, including the well-known *Sonata facile* K. 545, were published in the first few years after Mozart's death. A new critical edition of the individual movements left as fragments (or those which were subject to contemporary additions) in the context of piano sonatas forms part of volume 2 of the piano pieces by Mozart.

About the edition

Producing an edition of Wolfgang Amadeus Mozart's piano sonatas requires no justification, since the works have been part of every pianist's repertoire for the last 200 years. However, there are good reasons for why it had to be a completely new edition, instead of simply reprinting the edition by Karl Heinz Füssl and Heinz Scholz, which has been tried and tested since 1973. On the one hand, the source material situation has seen considerable improvement for some of the works. It was not until 1979 that the long-cherished conjecture was confirmed: the autographs moved out of Berlin during the Second World War – including no less than 8 piano sonatas – were not destroyed in the war but instead have been kept safe and sound in the Biblioteka Jagiellońska in Krakow. These include almost all the works of the first volume: the only exceptions are the C major sonata K. 309, the autograph of which has probably not been available since about 1800, and the A minor sonata K. 310, the original manuscript of which made its way, via various adventures, from Berlin to New York after the Second World War. Since then, musicological research into the known sources has made substantial progress. Thus there are considerable indications that the source for the first edition of the sonatas K. 279–283, which appeared in 1800 in one of the first volumes of the so-called *Oeuvres Complètes* at Breitkopf & Härtel, derived from the collection of Baron Thaddäus von Dürni(t)z, for whom Mozart is known to have written the sonata in D major K. 284. The engraver's copy – not necessarily the first edition itself – therefore acquires a source value which is to be taken seriously. It has also now been firmly established that the first edition of the sonatas K. 309–311, which was published by Heina in Paris between 1778 and 1781, was authorised by Mozart. However, Mozart did not proofread this, with the result that the musical text of the first edition is faulty in many instances.

And after all, editorial practice itself has seen some fundamental changes over the past few decades. The musicians' editions established after the Second World War were started in the enthusiastic hope of solving the problems of transmission, and of reconstructing once and for all a definitive original text for compositions, yet it was precisely the progress made with the complete editions which led to the sobering realisation that the composers of the 18th century (at least) had not thought in terms of a single musical text which would be valid for all time. Instead they came back to their own compositions, reworking them again and again – this is especially true of their best works – and they reproduced them or passed them on to other peo-

ple in different forms at different times. Only seldom, if at all, was their aim to meticulously eradicate any possible or putative inconsistencies within a given work. In older editions these divergences were as a rule ironed out visually and any discussion of the suppressed versions was left to the critical commentaries, but newer editions no longer shy away from involving the musicians themselves in the decision-making process – and this is precisely what historical and critical editing is all about. Footnotes are used to point out particular problems for which there is simply no longer a definitive solution in retrospect. Alternative versions can be indicated using an appropriate designation (for instance the use of brackets) in the musical text, or can be put up for discussion in the footnotes and *ossia* staves. In the case of the Adagio variation from the final movement of the sonata K. 284, parallel printing of the two versions suggested itself, since Mozart subsequently made substantial amendments to the original version, and this reworking can be regarded as Mozart's own proposal for decorations, providing not least a model for the execution of the ornaments contained already in the autograph.

Available sources

For eight of the nine sonatas in the first volume, Mozart's autograph manuscript has been preserved: for the remaining sonata, the C major sonata K. 309, a copy from the possession of Leopold Mozart offers a substitute of nearly equivalent value. The autograph of the sonatas K. 279–284 comprises a compendium manuscript written on uniform paper, and with very similar ductus; only the first movement of the first sonata is said to have been written on significantly smaller paper. This became lost between 1841 (André edition) and 1879 (purchase of the Friedrich August Grasnick collection by the Royal Library in Berlin). The autograph is not dated – the only certain information is a letter of Mozart of 12 June 1784, in which he characterized K. 284 as the sonata 'which I made for Dürnitz in Munich'. The traditional assignment in the chronologically arranged Köchel catalogue as Nos. 279–284 is undoubtedly too late, at autumn 1777, and was corrected by Alfred Einstein (based on research by Théodore de Wyzewa and George de Saint-Foix) in the renumbering carried out in 1936 as K. 189d–h and 205b to summer 1774 and February / March 1775. Einstein observed correctly that K. 284 stands alone in the collection, in that the first movement was not completed until it was revisited, and concluded from this that the work was completed in Munich, to where Mozart is thought to have had the manuscript brought. On the other hand, Wolfgang Plath¹ proposed as early as 1974, on the basis of his new research into Mozart's handwriting, that the sonatas were written all together, thus not before the beginning of 1775, in Munich. This supposition was reinforced by Alan Tyson's studies² of the sonata autographs when they were later recovered in Cracow insofar as the paper used appears in only a few of Mozart's works, including Acts 2 and 3 of the opera *La finta giardinera* K. 196, performed for the first time in Munich on 13 January 1775, which was not yet complete at the time of Mozart's departure

from Salzburg. Stylistically, the 2nd to the 5th sonatas certainly form a unity: if the assertion that the now missing first sheet had a noticeably different format is correct, the paper used above all in the string quartets K. 168–173, the symphonies K. 199–202 and in the *Missa* K. 262 comes into consideration here. However, it is questionable whether this observation suffices to prove any earlier dating of at least the first movement of this sonata, which is the only work in this cycle significantly to display the influence of Joseph Anton Steffan, since Mozart had used this type of paper from 1773 for an extended period, up until at least 1776.

In any event, Mozart valued the last of the six early sonatas, K. 284, particularly highly and published it in summer 1784, nearly ten years after its composition, together with two new works, the piano sonata in B flat major K. 333 and the violin sonata K. 454. For this purpose, Mozart substantially refined the articulation and dynamic markings from those of the autograph and prepared a new version of the Adagio variation (Variation 11) of the closing movement. The differences are, however, as a whole not so great as to justify the publication of two versions of the whole sonata, first that of 1775 and then that of 1784. It is sufficient to give Variations 1 and 11 of the third movement twice: the other additions made by Mozart, some of which – such as the rapid dynamic change in the ‘Rondeau en Polonoise’ – seem thoroughly affected, can easily be made recognisable by typographical means. The other five sonatas, on the other hand, were not printed until some years following Mozart’s death, after a publication with Heina which was still being considered in September 1778 in Paris (which would then certainly have included K. 284 as well) did not come to light.

The other three sonatas in this volume were composed individually during the trip to Mannheim and Paris, and written down on paper of different formats. To all appearances, K. 309 is the sonata written for Rose Cannabich in Mannheim. This is supported by the precise information on the sequence of movements (Allegro, Andante and Rondeau) and the paternal praise of 8 December for the musically sophisticated movement (‘the Andante certainly demands powerful concentration and precision’) which, three days later, on receipt of the Rondeau, turns to light criticism: ‘The sonata is strange? It has something of the over-mannered Mannheim goût in it, though only so little that your fine style is not spoiled by it.’ Finally, the identification is also to a certain degree confirmed by the loss of the autograph. It emerges from the family correspondence that the original manuscript was sent in a number of portions as enclosures to letters, and must certainly therefore have been folded. However, the autograph of K. 311, the only work that would otherwise come into question, shows no folds.

The A minor sonata K. 310 was clearly composed in Paris. The type of paper used for the first two movements is also found in the ‘Paris Symphony’ K. 297, while another (French) type, which is not otherwise found, was selected for the closing movement. The specification of the bars to be copied unchanged for the reprise of the first movement and for the refrain of the rondo movement are here given, not as usual with ‘tackt’ or ‘täckt’, but (in French language) as *mesures*. The piece will thus have been written more towards

the end than the beginning of the Paris stay. It is certainly not over-exaggerating to suspect that there is a connection between the exceptionally painful expression of affect in Mozart’s composition and the death of his mother on 3 July 1778.

There are no more precise indications for the dating of K. 311. Mozart in fact used for its notation a type of paper of which he had taken a large quantity with him on the Paris journey. Two letters to his Augsburg cousin Maria Anna Thekla, of 5 November and 3 December 1777 could indicate that the sonatas were composed in Mannheim for a Josepha Freysinger and her sister in Munich. The sonata displays a striking discrepancy in the technique required between the brilliant opening and closing movements on the one hand, and the simple Andante on the other, such that one wonders whether this movement is not to be identified with the ‘Rondeau’ K. 284f, thought to be lost, which Mozart wrote at the end of November 1777 for Karoline Louise, the nine year-old daughter of the Elector Karl Theodor. Mozart apparently submitted the three sonatas K. 309–311 for printing in the closing weeks of his stay in Paris; we follow the sequence of the sonatas exhibited by the original edition, independently of the question of when exactly they were composed.

Mozart’s sonatas were amongst the most successful piano compositions of around 1800. A lack of copyright agreements – even the customary privileges existing in various countries could not be prosecuted outside their borders – led to a multitude of reprints. Almost without exception, these refer back to the first editions, and thus usually have no value as sources in their own right. However, occasionally they can be of help with correcting printing errors in the original copy (missing notes or accidentals). Only in exceptional cases they are based on sources which are no longer available today. This is true of some of the piano works in Breitkopf’s issues of piano and chamber music, which have been published since 1798 under the title of *Oeuvres Complètes*, as well as some of the editions from the publisher Johann André, who managed to acquire large parts of Mozart’s unpublished works in 1800. However, to all appearances the missing autograph of K. 309 was not among the original manuscripts left to him by Mozart’s widow.

Of principal significance for the edition of volume 1, therefore, are the original manuscripts (in the case of K. 309 the copy from the family collection) and the original editions of K. 284 and K. 309–311, with the addition of the André edition of K. 279–284, which can be shown to have been based on the then still complete autograph. The work of Gertraut Haberkamp was of great importance when assessing the printed editions. She has meticulously compared all obtainable copies of first editions which appeared before 1805, and has classified them into different stages of printing, based on their watermarks, any corrected plates or plates damaged when they were first engraved.³

About the relationship between sources

For each of the sonatas of this volume there are at least two sources available which are not directly dependent on one another. There must have been one or more