

Mozart

Piano Sonatas Vol.2

Mozart

莫扎特

钢琴奏鸣曲集

第二卷

Leisinger / Scholz / Levin

Neuausgabe

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

# Wiener Urtext Edition

---

UT 50227

## Wolfgang Amadeus Mozart

---

### Klaviersonaten

### Piano Sonatas / Sonates pour Piano

---

Band 2 / Volume 2

---

Nach den Quellen herausgegeben von Ulrich Leisinger

Fingersätze von Heinz Scholz / Hinweise zur Interpretation von Robert D. Levin

Edited from the sources by Ulrich Leisinger

Fingering by Heinz Scholz / Notes on interpretation by Robert D. Levin

Edit  d'après les sources par Ulrich Leisinger

Doigt s de Heinz Scholz / Notes sur l'interprétation de Robert D. Levin

Neuausgabe / New Edition / édition nouvelle

Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Editio:

---

Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien

Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Musik International, Mainz und Universal Edition, Wien

W.A. Mozart  
Sonaten für Klavier, Band 2  
© 2003 by WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H. & Co.KG, Wien  
莫扎特《钢琴奏鸣曲全集》(第二卷)

责任编辑 梅雪林

**莫扎特《钢琴奏鸣曲全集》(第二卷)**

上海世纪出版股份有限公司 出版发行  
上海教育出版社

易文网:www.ewen.cc

(上海永福路123号 邮政编码:200031)

各地新华书店经销 上海中华印刷有限公司印刷

开本 960 × 1280 1/16 印张 14.25

2005年7月第1版 2010年1月第4次印刷

ISBN 978-7-5444-0208-8/J · 0020 定价:38.00元

# 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

# VORWORT

## Werkbestand und Bandenteilung

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 einige von Mozarts Jugendwerken nachweislich verloren gegangen, obgleich sie um 1800 noch vorhanden waren; heute zeugen nur mehr aufgezeichnete Incipits von ihrer einstmaligen Existenz. Dass weitere Werke, vor allem aus der Zeit vor der Übersiedlung nach Wien im Jahre 1782, spurlos verschollen sind, kann nicht ausgeschlossen werden; denn die Erwähnungen von Klaviersonaten innerhalb der Mozartschen Familienkorrespondenz können nicht durchweg zweifelsfrei den erhaltenen Kompositionen zugeordnet werden. Weitere Probleme ergeben sich daraus, dass zahlreiche Werke von Mozart begonnen, aber nicht zu Ende geführt wurden und wegen ihres schon damals beträchtlichen Marktwertes nach seinem Tod mit mehr oder minder gelungenen, jedenfalls aber wohlgemeinten Ergänzungen im Druck erschienen. Zudem liegen einzelne in ihrer Substanz unbezweifelbar echte Werke in Fassungen vor, deren Autorisation und Verlässlichkeit wegen des Verlusts der Originalquellen nicht mehr geprüft werden kann.

Tatsächlich bilden nur 17 Sonaten den Grundkorpus von Mozarts Sonatenschaffen, die B-Dur-Sonate KV 570 ist in ihrer Originalgestalt als Klaviersonate nur fragmentarisch überliefert. Glücklicherweise ist das zufällig erhaltene Bruchstück des Autographs aussagekräftig genug, um zu dem Schluss zu kommen, dass das Werk in der erst wenige Jahre nach Mozarts Tod publizierten Gestalt – sei es noch von Mozart selbst, sei es von fremder Hand – zu einer Sonate für Klavier mit begleitender Violine bearbeitet wurde, ohne dabei den originalen Klaviersatz mehr als in Details anzutasten. Während die Zugehörigkeit dieses Werkes zum Repertoire für Klavier solo weder in der Wissenschaft noch in der Praxis umstritten ist, soll der umgekehrte Fall im Anhang dieser Ausgabe erneut zur Diskussion gestellt werden: Der erste Satz einer von Mozart als Violinsonate (KV 547) konzipierten Sonate in F-Dur wurde mit dem nach F-Dur versetzten Finale der *Sonata facile* KV 545 bald nach dem Tod des Komponisten als Soloklaviersonate (KV Anh. 135/KV 547a) gedruckt. Zweifel können somit nur gegenüber der Gestalt, nicht aber gegenüber der Substanz des Werkes angemeldet werden. Nicht aufgenommen wurde hingegen die Sonate in B-Dur KV 498a, für die August Eberhard Müller frühzeitig geistiges Eigentumsrecht als sein Opus 26 reklamierte; der erste und dritte Satz des Werkes sind durchaus mozartisch, denkbar also, dass Müller auf Mozartsche Fragmente zurückgreifen konnte und sie zu einer Sonate ergänzte. Eine kritische Neuausgabe der fragmentarisch oder mit zeitgenössischer Ergänzung überlieferten Einzelsätze aus dem Kontext der Klaviersonaten ist einem Band mit Klavierstücken Mozarts vorbehalten.

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 und sich nach 1781 durch den Druck verbreiteten. 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. Da die Autographe seither verloren sind, gibt es hier spezifische Probleme bei der Erstellung des Notentextes.

## 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. Für den Notentext der Klaviersonaten erwies sich die Wiederentdeckung der Originalhandschrift der c-Moll-Sonate KV 457 nebst der zugehörigen Fantasie KV 475 im Jahre 1990 als noch wesentlicher, denn das Autograph war für fast 100 Jahre nicht zugänglich, und es gab von ihm – anders als von den genannten nach Krakau gelangten Berliner Handschriften – nicht einmal fotografische Reproduktionen, die für Editionen (einschließlich der *Neuen Mozart-Ausgabe*) hätten herangezogen werden können. Des Weiteren hat die wissenschaftliche Erforschung der bekannten Quellen deutliche Fortschritte

erzielt. Hatte Wolfgang Plath 1978 aufgrund schriftkundlicher Untersuchungen Bedenken an der herkömmlichen Datierung der B-Dur-Sonate KV 333 auf die Zeit um 1778/79 angemeldet, so wurden diese durch Alan Tysons Untersuchungen zu den von Mozart verwendeten Notenpapieren glänzend bestätigt.<sup>1</sup> Anhand des für Mozart untypischen steirischen Papiers konnte die Entstehung der Handschrift dieses Werkes außerhalb Wiens bewiesen und verlässlich mit der Reise nach Linz im November 1783 in Verbindung gebracht werden. Da man gleichzeitig auch die Autographe der drei Sonaten KV 330–332 in die ersten Jahre von Mozarts Wiener Zeit datieren musste und nicht mehr länger der Pariser Reise zuordnen konnte, ergibt sich ein ganz anderes Bild von Mozarts Entwicklung als Klavierkomponist. Überraschenderweise haben diese Neudatierungen von Mozarts Schaffen auch Konsequenzen für die Gestaltung des Notentextes: Die Entstehungszeit der Sonaten rückt damit sehr viel näher an das Erscheinungsdatum der zugehörigen Originalausgaben, die aufgrund von Zeitungsannoncen zuverlässig datiert werden können. Die zum Teil gravierenden Unterschiede zwischen Originalhandschrift und Originaldruck können damit nicht mehr als notdürftige Retusche an älteren Werken, denen nur für die Drucklegung ein prächtigeres Gewand verliehen werden sollte, abgetan werden. Vielmehr belegen sie einen wichtigen aufführungspraktischen und pädagogischen Aspekt in Mozarts Klavierschaffen, nämlich die Unterscheidung zwischen seinem eigenen und einem öffentlichen Gebrauch seiner Werke. Durch diese Beobachtung erfahren die vom Autograph abweichenden Lesarten der Originaldrucke eine grundlegende Neubewertung. Gerade die Quellen zur c-Moll-Sonate belegen, dass es sich nicht um fremde Eingriffe handelt, die Mozart billigend in Kauf genommen hat, sondern grundsätzlich um die Wiedergabe seine eigenen Intentionen. Leider sind die Originalausgaben nicht in jedem Detail sorgfältig ausgeführt, so dass im Einzelnen (mitunter sogar schwerwiegende) Unklarheiten über das von Mozart Gemeinte bestehen.

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 Kritischen 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 Sonaten KV 332 und 457 wurden die langsamen Sätze, bei denen grundlegende Differenzen zwischen der handschriftlichen und der Druck-Überlieferung bestehen, in beiden durch den Komponisten autorisierten Textformen abgedruckt. Bei anderen Sätzen, etwa dem ersten und zweiten Satz der Sonate von KV 333, musste aus Gründen des Gesamtumfangs von dieser Möglichkeit leider abgesehen werden.

## Quellenlage

Von den Sonaten des zweiten Bandes sind lediglich von vier Sonaten (KV 330, 332, 333 und 457/475) die Autographe überliefert. Bei KV 332 bricht der letzte Satz am Ende eines Blattes mit Takt 106 ab, bei KV 330 fehlen die letzten acht Takte des dritten und die Schlusstakte des langsamen Satzes, die möglicherweise auf Einlageblättern notiert waren. Von zwei weiteren Sonaten (KV 331 und KV 570) sind wenigstens Bruchstücke der Originalhandschriften erhalten geblieben; zusätzlich überliefert ist das Autograph zum Rondo KV 494, das in erweiterter Form in die Klaviersonate KV 533 eingegangen ist. Die Anfangstakte von KV 457, 533, 545, 570 und 576 hat Mozart im *Verzeichnüß aller meiner Werke*, das er von Februar 1784 bis zu seinem Tod 1791 führte, festgehalten; des Weiteren sind dort die Fantasie KV 475 und das Rondo KV 494, die mit dem Sonatenschaffen unmittelbar in Verbindung stehen, eingetragen.<sup>2</sup>

Zu den ersten sechs Sonaten dieses Bandes sind noch zu Lebzeiten des Komponisten Druckausgaben erschienen, von denen wir annehmen dürfen, dass sie mit seiner Autorisation herausgekommen sind. Ein Vergleich der erhaltenen Autographe mit den Ausgaben zeigt, dass die Drucke regelmäßig reicher an aufführungspraktischen Zeichen (Dynamik, Artikulationsangaben und Verzierungen) sind. Diese dürften, wie im Weiteren zu zeigen ist, auf Mozart selbst zurückzuführen sein. Immerhin vier Werke dieses Bandes, die drei letzten Sonaten des Hauptteils (KV 545, 570 und 576) sowie die im Anhang abgedruckte Sonate KV 547a sind jedoch nur in nicht-autorisierten Ausgaben, die nach dem Tode des Komponisten erschienen sind, überliefert. Erfreulicherweise waren die Verleger von KV 545, 570 und 576 erkennbar bestrebt, ihren jeweiligen Vorlagen, entweder dem Autograph oder einer hiermit naheverwandten Abschrift, ohne größere Eingriffe zu folgen.

Mozarts Sonaten gehören 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 Vor-

lage (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 Heften mit Klavier- und Kammermusik sowie für manche Ausgaben des Verlags Johann André, der 1800 große Teile des Nachlasses von Mozart an sich bringen konnte. Die heute fehlenden Autographe zu KV 545, 570 und 576 haben aber allem Anschein nach nie zu den ihm von Mozarts Witwe überlassenen Originalhandschriften gehört. Da Mozart die Klavierkompositionen der Wiener Zeit überwiegend selbst für die Publikation vorgesehen hat, konnte er an der Verbreitung handschriftlicher Kopien nicht interessiert sein; tatsächlich ist nur zur c-moll-Sonate KV 457 eine Handschrift erhalten, die nachweislich nicht mit der Druckveröffentlichung in Verbindung steht, sondern dieser vorausgeht. Für die Edition des zweiten Bandes der Klaviersonaten sind daher nur die Originalhandschriften (nebst den Bruchstücken und den Einträgen im eigenhändigen Werkverzeichnis), die Originalausgaben und die Erstausgaben der letzten Werke von Bedeutung. Bei der Bewertung der Druckausgaben waren die Arbeiten von Gertraut Haberkamp von großer Bedeutung, 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.<sup>3</sup>

### Zum Verhältnis der Quellen

Für die ersten fünf Werke des Bandes ist die Quellsituation besonders günstig, da zu ihnen jeweils wesentliche Teile der Originalhandschriften sowie von Mozart autorisierte Druckausgaben überliefert sind. Wie bereits erwähnt, enthalten die Originaldrucke eine Vielzahl an aufführungspraktischen Hinweisen, die in den jeweiligen Autographen nicht stehen. Gehäuft finden sich diese in den langsamen Sätzen, bei denen Wiederholungen im Druck in ausgezierter Fassung ausgeschrieben sind, wo sich die Originalhandschriften mit einem Wiederholungszeichen oder einem Da-Capo-Vermerk begnügen. Die Quellenlage ist für KV 330 und KV 457 besonders gut und belegt zweifelsfrei, dass die Änderungen auf Mozart selbst zurückgehen. Offenbar sah sich Mozart veranlasst, seinen musikalischen *Kindern* (wie er beispielsweise die als Opus X veröffentlichten Streichquartette in seiner Widmung an Haydn bezeichnete) präzise aufführungspraktische Anweisungen mitzugeben, ehe sie durch den Druck einem breiten, doch anonymen Publikum überlassen werden sollten. Allerdings wurden die Originalausgaben von Mozart nicht mit großer Aufmerksamkeit und Sorgfalt durchgesehen, so dass diese nicht in jedem Detail über alle Zweifel erhaben sind. Leider ist uns aus der Mozart-Zeit nur wenig über die Arbeitsweise von Wiener Notenstechereien bekannt. Wir wissen lediglich, dass viele Ausgaben mit heute trotz des technischen Fortschritts nicht mehr zu erreichender Geschwindigkeit auf den Markt geworfen wurden. Selbst umfangreiche Werke konnten binnen drei Monaten nach Erhalt

einer Stichvorlage im Druck verbreitet werden, mancher Raubdruck ist gerade einmal sechs Wochen nach Erscheinen der Originalausgaben angezeigt. Unter diesen Umständen blieb nur wenig Zeit für eine Autorenkorrektur. Da die Ausführung von Korrekturen auf den Platten mühevoll war und die Gefahr barg, das unmittelbare Umfeld der beanstandeten Textstelle zu beschädigen, beschränkte man sich bis zur Zeit Beethovens auf die Beseitigung der größten Fehler (nachträgliche Änderungen gegenüber dem Stichmanuskript dürften in der Mozart-Zeit eine seltene Ausnahme gewesen sein). Ein geringfügig versetztes dynamisches Zeichen oder ein Bogen, dessen Länge nicht genau mit dem der Vorlage übereinstimmte, dürfte auch dann unkorrigiert geblieben sein, wenn der Komponist den Irrtum beim Korrekturlesen entdeckte. Ein zeitgenössischer Bericht belegt, dass Mozart die Korrekturen in der Regel nicht einmal selbst vornahm, sondern erfahrenen Schülern, etwa Josepha Auernhammer (1758–1820), anvertraute, *die viele Sonaten und variierte Arietten von Mozart bey die Herren Artaria zum Stich besorgt und durchgesehen hat.*<sup>4</sup>

Mozarts Autographe 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. Es steht also zu erwarten, dass beispielsweise die Schwierigkeiten der Akzidentiensetzung im Trio des Menuetts der A-Dur-Sonate KV 331 auch dann nicht verbindlich geklärt werden könnten, wenn uns das Autograph noch vorläge.

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 maßten 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. – Allerdings ist es beispielsweise im Falle der c-Moll-Sonate KV 457 schlechterdings unmöglich, ohne Heranziehung des Autographs die korrekte Bogensetzung in den Anfangstakten des Schlusssatzes abzuleiten. Oder man war der Überzeugung, dass die Bogensetzung des Komponisten nicht integraler Bestandteil der Komposition, sondern nur ein Aufführungsvorschlag war, der vom Interpreten nach eigenem Ermessen abgewandelt werden konnte. In diese Richtung deutet tatsächlich auch der Befund mancher Originalquellen, etwa zu KV 330 und 333, wo Mozart selbst für den Erstdruck auf verschiedenen Stellen bewusst von der im Auto-

graph deutlichen Bogensetzung abwich. Ähnlich großzügig verhielten sich die Notenstecher gegenüber der Ornamentik und ersetzten manche Verzierungszeichen ohne zwingenden Grund gegen 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, gelegentlich aber auch auf einen weiteren Bogen verzichtet, selbst wenn eine Fortsetzung des Bogens musikalisch zu erwarten ist (siehe z.B. KV 333, dritter Satz, Takt 198). Entsprechend hat Mozart Bögen nach Zeilenwechseln nicht jedes Mal fortgesetzt. Andere Schreibweisen haben Notenstecher häufig an ihre eigene Gewohnheit angepasst: Einzelstehende 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 (im ersten Satz von KV 330 sind z.B. die Vorschlagsnoten mit zwei Strichen, also als Zweiunddreißigstel 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 auch hier der differenzierteren Notation der Autographe.

## 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 weitgehend 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 Notenstecher 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 Stimmen gemeint sind und gleichzeitig eintreten; sind sie für rechte und linke Hand versetzt, wird auch die dynamische Bezeichnung doppelt notiert. Dies gilt grundsätzlich 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 namentlich erwähnt: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtára (Franz-Liszt-Musikhochschule), Budapest; Biblioteka Jagiellońska, Kraków; Fürstlich-Hohenlohe-Langenburg'sche Schlossbibliothek; Städtische Bibliotheken Leipzig, Musikbibliothek; The British Library, London; The Scheide Library, Princeton, New Jersey; Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Mein besonderer Dank gilt den Herren Robert D. Levin, Harvard University, und Jochen Reutter, Wien, für vielfältige Anregungen und Hilfestellungen bei der Erstellung der Edition sowie meinem Vater, Hanno Leisinger, für die Unterstützung bei der Durchsicht der Fingersätze.

Ulrich Leisinger

<sup>1</sup> Wolfgang Plath, *Studien zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1976/77, S. 131–173, hier S. 171; Alan Tyson, *The Date of Mozart's Piano Sonata in B-flat KV 333/315c: The „Linz Sonata“?*, in: *Musik - Edition - Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hrsg. von Martin Bente, München 1980, S. 447–454.

<sup>2</sup> Mozarts Verzeichnis wurde erstmals 1805 gedruckt und ist mittlerweile auch in zwei Faksimileausgaben leicht zugänglich.

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

<sup>4</sup> *Magazin der Musik II*, Hamburg 1787, S. 1274f., zitiert nach Haberkamp, *Die Erstdrucke*, S. 16.

# 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, kann es kaum Zweifel daran geben, dass Mozarts Klaviermusik ab den Sonaten KV 279–284 in erster Linie für das Hammerklavier bestimmt war. 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 unterscheiden.

## 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 331, 1. Satz, Takt 116, oder Sonate KV 457, 1. Satz, Takt 184f.). 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.

## Pedalgebrauch

Mozart verlangt nirgendwo explizit einen Gebrauch des Pedals, obgleich es ihm zur Verfügung stand (es wurde allerdings mit den Knien 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)<sup>1</sup>. Auch Klangflächen mit langsamen Harmoniewechseln und ohne Vorhalte eignen sich für die Verwendung des Pedals. (z. B. Sonate KV 332, 3. Satz, Takte 98, 102, 106 und 110, oder Sonate KV 533, 1. Satz, Takt 99–102). 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, 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 41–55). Bei Mozart werden die Zeichen *fp*, *sf* und *dolce*<sup>2</sup> 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 Nonlegato 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), gebrauchte<sup>3</sup> 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 Strich<sup>4</sup>. 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 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 Mozarts 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 533); 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 Violinschule<sup>5</sup> 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 (z.B. Sonate KV 330, 1. Satz, Takt 48f., und 3. Satz, Takt 69ff.). 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.<sup>6</sup>*

## 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: Beim Gebrauch von Legatobögen bei Appogiaturen 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.

## 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.

## Verzierungen und Auszierungen

In vielen Werken schrieb Mozart in seinen Autographen notengetreue Wiederholungen (etwa am Reprisesbeginn oder in Rondosätzen) nicht erneut auf. Stattdessen ließ er eine kleine Lücke in der Handschrift mit dem Verweis *da Capo X Täckt* (wobei X für die jeweilige Zahl zu wiederholender Takte steht). Die Wiederkehr eines Themas in langsamen oder in Rondo-Sätzen 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.

Für die Ausführung von Verzierungen und Manieren kann die Violinschule Leopold Mozarts als eine grundsätzlich verlässliche Quelle für eine richtige Ausführung gelten.

Zur Bezeichnung eines Arpeggios bedient sich Mozart verschiedener Schreibweisen, so des Schrägstrichs zwischen den Noten eines Akkords  $\text{f}$ , der in Neuausgaben üblicherweise durch eine senkrecht stehende Arpeggioschlange  $\text{f}$  wiedergegeben wird. In späteren Kompositionen verwendet Mozart gerne halbe Noten 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 331, rechte Hand, Takt 97). 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. Ein Beispiel wäre der Beginn des Seitensatzes im ersten Satz der Sonate KV 333 (Takt 23), wo Mozart bei den Unterstimmen zur Verdeutlichung auf die Verlängerungspunkte verzichtet. 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  $\text{♩}$  und nicht als  $\text{♪}$  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.

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 eine adäquate 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 Klaversonaten sowohl an dynamischen Angaben wie an Auszierungen reicher sind als die jeweiligen Autographe.

Die musiktheoretischen 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 Ulrich Leisinger)

\* Dieser Beitrag beinhaltet Auszüge aus dem Vorwort zu Mozart, *Konzert für Klavier und Orchester („Jeunehomme“)*, 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.

<sup>1</sup> Dazu mehr: David Rowland, *A History of Pianoforte Pedalling*, Cambridge 1993.

<sup>2</sup> Zu *dolce* als gleichermaßen dynamischer 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*, hrsg. von Neal Zaslaw, Ann Arbor, Michigan 1996, S. 32–35.

<sup>3</sup> 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 18<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century music*, in: *Early Music* 21, 1993, S. 593–610.

<sup>4</sup> Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, I, 3, § 20, S. 45.

<sup>5</sup> Leopold Mozart, *Violinschule*, VII, 1, § 20, S. 135.

<sup>6</sup> *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. 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.

# 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 actual fact, several of Mozart's earlier works are proved to have been lost, although they still existed in the period around 1800; today only a few sketched incipits remain to testify to their erstwhile existence. The possibility that other works, (particularly from the time before the composer's move to Vienna in 1782) have been lost without trace cannot be ruled out, since not all the piano sonatas mentioned in Mozart's family correspondence can be unequivocally matched with the preserved compositions. Further problems emerge due to the fact that many of Mozart's works were begun but not finished, and owing to their (even at the time) considerable market value they appeared in print after his death, along with additions which were sometimes more, sometimes less successful, though they were certainly well-meaning. In addition, we have some works whose content is unquestionably genuine but whose authorisation and reliability can no longer be checked owing to the loss of the original sources.

In fact, only 17 sonatas make up the fundamental body of Mozart's sonata works; the Sonata in B flat major K. 570 has come down to us only in fragments of its original form as a piano sonata. Luckily, the autograph fragment preserved by chance is sufficiently meaningful for us to conclude that the work in the form in which it was published only a few years after Mozart's death was then arranged – whether by Mozart himself or someone else – as a sonata for piano with accompanying violin, without altering the original piano setting except in small details. Whilst no one contests this work's place in the piano solo repertoire, either scholarly or in practice, in the appendix to this edition there is a reversal of this case which is intended to reopen the discussion: the first movement of a sonata in F major which Mozart first conceived as a violin sonata (K. 547) was printed together with the finale of the *Sonata facile* K. 545 (transposed to F major) as a sonata for piano solo (K. Appendix 135 / K. 547a), shortly after the composer's death. Thus we may voice doubts about the form of the work, but not about its content. The Sonata in B flat major K. 498a on the other hand, was not included; August Eberhard Müller was quick to assert his intellectual copyright on this work, claiming it as his Opus 26. The first and third movements of the work are thoroughly Mozart-like; thus it is conceivable that Müller was able to refer back to fragments by Mozart and complete a sonata from them. 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 a volume of piano pieces by Mozart.

The division of the sonata works 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 re-numberings 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 and which were published and disseminated after 1781. 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 published 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, as well as 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. Since the autographs have since been lost, there are specific problems here in drawing up the musical text.

## 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 Kraków. The rediscovery of the original manuscript of the Sonata in C minor K. 457, together with its accompanying Fantasia K. 475 in 1990 proved to be even more significant as far as the musical text of the piano sonatas was concerned, because the autograph was

unavailable for nearly 100 years, and – unlike the Berlin manuscripts we have mentioned which ended up in Kraków – there were not even any photographic reproductions of it which could have been referred to for use in various editions (including the *Neue Mozart-Ausgabe*). Furthermore, scientific investigation of the well-known sources has achieved some clear progress. In 1978 Wolfgang Plath's palaeographical examinations led him to voice some reservations regarding the conventional dating of the Sonata in B flat K. 333 to around 1778–79, and these were superbly borne out following Alan Tyson's examination of the different manuscript papers used by Mozart.<sup>1</sup> The use of Styrian paper, which was untypical for Mozart, enabled Tyson to prove that the manuscript for this work was written outside Vienna, and instead to link it reliably with Mozart's visit to Linz in November 1783. Since these studies simultaneously oblige us to date the autographs of the three Sonatas K. 330–332 to the early years of Mozart's time in Vienna and no longer to the Paris trip, a completely different picture emerges of Mozart's development as a piano composer. Surprisingly enough, this re-dating of Mozart's works also has repercussions for the form of the musical text: it means that the date when the sonatas were written must be moved much closer to the publication date of the related original editions, which can be dated reliably thanks to adverts in the newspaper. Thus the sometimes considerable differences between the original manuscript and the original print can no longer simply be dismissed as a makeshift re-touching of older works, in order to dress them up ready for publication. Instead, they testify to an important aspect in Mozart's piano works, both from the performance practice and educational points of view; namely the distinction between his own use of his works and the use made of them by the public. This observation brings about a fundamental reassessment of those versions of the original print which diverge from the autograph. It is precisely the sources for the Sonata in C minor themselves which verify that this is not a case of outside intervention which Mozart simply accepted and condoned, but instead is fundamentally about rendering the composer's own intentions. Unfortunately, the original editions were not executed carefully in every detail, so that in some places there are (sometimes serious) uncertainties as to what Mozart intended.

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 people 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 diver-

gences 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 Sonatas K. 332 and 457 the slow movements, in which there were fundamental discrepancies between the manuscript and the printed version, have been printed in both forms authorised by the composer. With the other movements, for instance the first and second movements of the Sonata from K. 333, it was necessary to dispense with this option owing to the overall document size involved.

### Available sources

Of the sonatas in the second volume, we only have the autographs for four of the sonatas (K. 330, 332, 333 and 457/475). In K. 332 the final movement breaks off at the end of a page at bar 106; in K. 330 the last eight bars of the third movement are missing, as are the final bars of the slow movement, which may have been notated on loose sheets. For two other sonatas (K. 331 and K. 570), at least some fragments of the original manuscript have been preserved; in addition we have the autograph for the Rondo K. 494, which in an extended form became part of the piano Sonata K. 533. Mozart set down the opening bars of K. 457, 533, 545, 570 and 576 in *Verzeichniß aller meiner Werke* ('Catalogue of all my works') which he kept from February 1784 until his death in 1791; furthermore, the Fantasia K. 475 and the Rondo K. 494, which are directly connected with his sonata works, are included here.<sup>2</sup>

Printed editions of the first six sonatas in this volume were published during the composer's lifetime, from which we can assume that they appeared with his authorisation. A comparison of the preserved autographs with these editions shows that the prints are consistently richer in performance practice marks (dynamics, articulation marks and embellishments). As will be shown below, these can be traced back to Mozart himself. Nonetheless, four of the works in this volume, the three last sonatas in the main section (K. 545, 570 and 576) and the Sonata K. 547a (printed in the appendix), have only come down to us as non-authorised editions published after the composer's death. Happily, the publishers of K. 545, 570 and 576 endeavoured to follow the relevant original draft, either the autograph or a closely-related copy, without major interventions.

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, the autographs for K. 545, 570 and 576, which are missing today, were apparently never part of the original manuscripts which were left to André by Mozart's widow. Since Mozart himself largely intended the piano compositions of his Vienna period for publication, he would not have been interested in the dissemination of handwritten copies; in fact only one manuscript copy for the Sonata in C minor K. 457 has been preserved, which has been proved to have preceded the publication and to be independent of it. Thus only the original manuscripts, the original editions and the first editions of the composer's last works are of importance for editing the second volume of the piano sonatas (alongside the fragments and handwritten entries in the composer's own list of works). 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 water marks, any corrected plates or plates damaged when they were first engraved.<sup>3</sup>

### About the relationship between sources

As far as sources for the first five works in the volume are concerned, the situation is particularly amenable because we have the essential parts of the original manuscripts as well as the printed editions Mozart authorised for each work. As mentioned above, the original prints contain a multitude of performance practice suggestions, which do not appear in the relevant autographs. Large numbers of these can be found in the slow movements, where in the printed edition repeats are written out in a fully ornamented version, whereas the original manuscripts content themselves with a repeat sign or a *Da Capo*. The source situation for K. 330 and K. 457 is particularly good and proves unequivocally that the changes go back to Mozart himself. Mozart clearly felt obliged to provide precise performance practice instructions for his musical *Kinder* (children) as he described his string quartets (published as *Opus X*) in his dedication to Haydn, before he let his broad, but anonymous public have them. Admittedly, Mozart's original editions were not checked with any great attentiveness or care, so that they are not pre-eminent in every detail and beyond any shadow of doubt. Unfortunately we know very little about the working methods of the Viennese music engravers of Mozart's time. We only know that many editions hit the market with a speed which is no longer achievable today, despite technological progress. Even extensive works could be distributed within three months after ob-

taining an engraver's copy, and some pirate copies were reported just six weeks after the original editions appeared. Given these circumstances, there was only a short time available for the author to make corrections. Since making corrections on the plates was laborious and held the additional danger of damaging the immediate vicinity of the queried point in the text, until Beethoven's time authors restricted themselves to eliminating the worst mistakes (subsequent changes to the engraver's manuscript must have been a rare exception in Mozart's time). A dynamic mark which had been slightly misplaced, or a slur whose length did not correspond exactly to that of the original copy was left uncorrected, even if the composer discovered the error during proof-reading. A report of the time testifies to the fact that Mozart did not even make his own corrections as a rule, but entrusted this task to his more experienced pupils, for instance Josepha Auernhammer (1758–1820), 'who has overseen and arranged the engraving of many sonatas and varied ariettas at Mr. Artaria's'.<sup>4</sup>

Mozart's autographs are first and foremost his own private records, which he wrote down quite rapidly. Corrections can be found occasionally, but less often than in other genres. Possibly Mozart improvised the sonatas intended for his own use, and only afterwards did he actually write them down, so that we should not expect any major changes. Despite the hastiness of the writing there are scarcely any errors of pitch. In modulating passages however, not all the accidentals are always marked; this is aided by Mozart's practice of only writing out the basic key signature once at the beginning of the movement, but not repeating it for every subsequent system. Thus it is to be expected that the difficulties posed by the accidentals, for example in the trio of the minuet in the Sonata in A major K. 331, would still be impossible to clear up definitively, even if we had access to the autograph.

On the whole, the printed editions of the 18th century paid little attention to phrasing marks. Thus it often happened that longer slurs in the original draft had to be split up purely because of lack of space, because in printing, unlike handwritten sources, there was an attempt to avoid two slurs crossing or touching one another. The music engravers clearly attached very little importance (in performance practice terms) to faithfully reproducing the manuscript. Either they were of the rash opinion that it would still be possible to see what was meant even if the reproduction was inexact. Admittedly in the case of the Sonata in C minor K. 457 it would have been virtually impossible to deduce the correct slurring in the opening bars of the final movement without referring back to the autograph. Or they were of the opinion that the composer's phrasing marks were not an integral part of the composition, but instead only suggestions for performance, which could be adapted by the musician according to his own judgement. In fact, the findings from some of the original sources also point towards this, for instance the sources for K. 330 and 333, in which Mozart himself quite consciously deviated from phrasing marks which appeared clearly in the autograph. The music engravers were just as free and easy when it came to ornamentation, replacing some of the ornament symbols with others for no

compelling reason. This too shows that Mozart's contemporaries – probably with the composer's consent – were able to take certain liberties when handling the musical text. Rediscovering these and deploying them in a tasteful way in a performance of the work must be seen as an important goal of today's performance practice and education (see notes on interpretation).

The following idiosyncrasies of Mozart's notation occasionally led to misunderstandings amongst copyists and music engravers: dynamic directions almost never appear below the note they relate to, but instead appear shifted slightly to the left. Articulation slurs always appear on the same side as the note-heads, so that slurs for right and left hand overlap once in a while, and one of them was sometimes overlooked when copying the manuscript. Articulation slurs end regularly when the direction of the note stem changes; Mozart sometimes began a new slur at the connecting point, but also occasionally he refrained from writing another slur, even if its continuation is expected musically (see e.g. K. 333, 3rd movement, bar 198). Accordingly, Mozart did not continue slurs when going on to a new line. Musical engravers frequently adapted other notation styles to suit their own habits: When semiquavers appeared alone, Mozart always notated them as quavers with a stroke drawn through the note stem (according to regional notation customs of the 18th century which are not significant here, and which gained general acceptance in the 19th century, this would be read as an *acciaccatura*). Some writers and engravers faithfully adopted Mozart's notation, others reproduced it as semiquavers (with two flags). We follow the latter notation style, in order to preclude a misinterpretation of these notes as short *acciaccaturas*. Whilst Mozart balances the number of strokes drawn through the note stem with the context (in the first movement of K. 330, for example, the *appoggiatura* notes are usually notated with two lines drawn through them), the musical engravers mostly simplified these by showing them as semiquavers. Similarly, with Mozart's *Nachschlag* notes are frequently notated as demisemiquavers, but in the printed editions they are mostly reduced to semiquavers for technical reasons. Here too, the new edition follows the differentiated notation of the autographs.

## Principles of this edition

The edition follows the relevant primary sources mentioned at the beginning of the Critical Notes. The autographs form the starting point, as far as they are available, but the performance practice hints from the original prints are regularly taken into account and are identified by brackets as an additional stage in Mozart's revision process. In this edition we refrain from adding articulation instructions by analogy; in a few instances editorial additions to the musical text are indicated by square brackets. Usually, these are restricted to adding accidentals which were quite obviously missing in the original. In cases of doubt, this is indicated by a footnote.

In the 18th century it was a primary matter of concern to writers and music engravers to avoid using ledger lines between the staves by changing to the other staff or by changing clefs, whereas in the 19th century they tried to notate the left hand in the lower staff and the right hand in the upper staff in the most coherent way possible. The edition follows the relevant primary source as faithfully as possible with regard to the distribution of the parts within the system, but changes of clef are on the whole avoided for the space of two or three notes. Mozart regularly notated dynamic instructions on both staves, yet the editions of the time frequently refrain from doing this. As a compromise, in this edition we have dispensed with the double notation of dynamics in cases where the instructions apply to both parts and both come in at the same time; if they are different for right and left hand, the dynamic marking will also be doubly notated. This principally holds true for all kinds of *sforzati* as well, in order to avoid misunderstandings as to whether they apply only to the right hand or to both hands. The fingering by Heinz Scholz, which has been tried and tested in practice was retained; however its use was reduced. In the Critical Notes section, we will refer briefly to the history of the genesis of the individual sonatas as well as to peculiarities of the source material situation and the consequences of this for the edition.

It is the editor's pleasant duty to thank the owners of these sources for their kind permission to edit them. Owing to the importance of the source materials carefully preserved within their walls, I would like to mention the following by name: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtára, Budapest; Biblioteka Jagiellońska, Kraków; Fürstlich-Hohenlohe-Langenburg'sche Schlossbibliothek; Städtische Bibliotheken Leipzig, Musikbibliothek; The British Library, London; The Scheide Library, Princeton, New Jersey; Österreichische Nationalbibliothek, Vienna. In particular, I would like to thank Mr. Robert D. Levin, Harvard University, and Jochen Reutter, Vienna, for a variety of suggestions and support in producing the edition, as well as my father, Hanno Leisinger, for his help in checking the fingerings.

Ulrich Leisinger  
(Translation Gemma Ferst)

- <sup>1</sup> Wolfgang Plath, 'Studien zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780' in: *Mozart-Jahrbuch* 1976/77, pp. 131–173, see esp. p. 171; Alan Tyson, 'The Date of Mozart's Piano Sonata in B-flat K. 333/315c: The 'Linz Sonata'?' in: *Musik - Edition - Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, ed. by Martin Bente, Munich 1980, pp. 447–454.
- <sup>2</sup> Mozart's catalogue was first printed in 1805 and is now also readily available in two facsimile editions.
- <sup>3</sup> Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, 2 vols., Tutzing 1986.
- <sup>4</sup> *Magazin der Musik II*, Hamburg 1787, p. 1274sq., quoted after Haberkamp, *Die Erstdrucke*, p. 16.

## NOTES ON INTERPRETATION\*

Mozart was acquainted with and wrote for harpsichord, clavichord, organ, and piano. Whereas his earliest keyboard works are idiomatic to the harpsichord, there seems little doubt that from the sonatas K. 279–284 onward Mozart's keyboard music was primarily geared to the piano. Given the central importance of the keyboard in Mozart's creative output, it is relevant for those performing his music on standard instruments to be actively aware of the ways in which the instruments he knew differ from today's concert grand.

### Mozart's keyboard instruments

The keyboard and general construction of late 18th century pianos are closely related to the harpsichord, with some significant exceptions. Unlike harpsichords, such pianos are double-strung (i.e., two strings per note); gradually, triple stringing was introduced in the treble for added power. The precision and crispness of articulation of the harpsichord stems from its action, which plucks the strings and is extraordinarily sensitive to the speed of attack. In Viennese pianos small leather-covered hammers, whose shanks run back to front, strike the string close to the nut. The lightness and simplicity of this design, together with the added velocity due to the reverse positioning of the hammers, result in an action of great speed, sensitivity, and precision, based upon a key dip and resistance weight some 50% lighter than that of the present concert grand. The faster hammer velocity preserves the crisp articulation of the harpsichord, whereas the striking point – so close to the end of the sounding string – yields more focus to the sonority. The lesser string tension of an entirely wood frame results in a more rapid sound decay. Moreover, the longer and more thinly wound bass strings have a lighter sonority, so that chords in the lower register are far more transparent than on later instruments, where such chords can easily sound muddy even without the pedal (cf. the Sonata K. 331, 1st movement, bar 116, and K. 457, 1st movement, bars 184sq.). All of these factors contribute to a timbre that is lighter, which is capable of both delicacy and pungency. Today's normative practice of lightening the left hand and bringing out the right is unnecessary on Mozart's piano and in fact undermines his carefully balanced textures. In all of these respects performers playing on later instruments must make adjustments that will be easier if they have had the experience of playing on a good quality period piano (original or copy).

### Pedalling

Mozart never explicitly called for the use of the pedal, though it was available to him (activated by knee levers); certain double-stemmed left-hand passages seem to call for the pedal (e.g. the Sonata K. 311, 2nd movement, bars 86–89).<sup>1</sup> In addition, textures with slow harmonic rhythm in which few appoggiaturas or other stepwise melodic motion are present are well

sued to the use of the sustaining pedal. (cf. the Sonata K. 332, 3rd movement, bars 98, 102, 106 and 110; and the Sonata K. 533, 1st movement, bars 99–102.) The lighter, clearer sound of Mozart's pianos makes a more sparing use of pedal possible than is customary on today's instruments.

### Dynamics

Like many composers of the period, Mozart assumes that movements begin *f* unless otherwise specified. The exact placement and execution of Mozart's dynamics can pose vexing problems. Although sharp contrasts of dynamics are integral to Mozart's style, the content and character of his music sometimes suggest the possibility of mediation between dynamics even where no crescendo or decrescendo indications are notated. In such cases the dynamics may serve to denote the moment at which a new level is reached rather than an abrupt shift (e.g. the Sonata K. 283, 3rd movement, bars 41–55). Mozart tends to treat the markings *fp*, *sf* and *dolce*<sup>2</sup> as dynamic markings that remain in force until cancelled by a subsequent *p*.

### Articulation

Clarity of articulation is a central attribute of Mozart's style, borne out through the details of his slurs, staccato markings and other articulation signs. In the 18th century non-legato was the rule and legato the expressive effect, especially in keyboard writing; the 19th century reversed this. Thus, unarticulated notes are normally played with separation between them, the amount depending upon the expressive content.

There is still controversy over the question whether Mozart used two signs – the dot and the stroke – for his staccati,<sup>3</sup> as well as the intended meaning of the two. (It is worth noting that early editions tend to yield all staccato signs with one symbol or the other.) His father's violin treatise mentions only the stroke.<sup>4</sup> Although anyone consulting a Mozart autograph will see staccato signs that are clearly strokes, and those that seem to be dots, an attempt to sort the vexing middle ground into one or the other is doomed to failure. It would seem most likely that, except for dots under slurs, Mozart intended only strokes in his autographs even if through haste in writing these sometimes approximate dots. In the present edition all staccati are therefore marked as strokes, not dots.

The execution of dots taught today – a short, light articulation – is but one meaning of the stroke. The latter can also denote a more weighty articulation akin to the later accent sign (>), which does not appear in Mozart's manuscripts. It should be noted that strokes also appear over long notes and at the beginnings and endings of slurs (cf. the Sonata K. 533, 1st movement), corroborating a stressed execution that is incompatible with the meaning of the dot. In the end, what is most critical for performers is to understand the variety of declamation possible with execution of the stroke.

According to Leopold Mozart's violin treatise<sup>5</sup> and other contemporaneous treatises, slurs not only prescribe legato playing, but are to be understood as decrescendos, with the last note normally lighter. When Alberti basses or related figures are slurred in keyboard music, the bottom note is meant to be sustained (finger pedal) throughout the group (e.g. the Sonata K. 330, 1st movement, bars 48sq.; 3rd movement, bars 61sq.). Contextual evidence shows that keyboard passages where two or more voices are notated on a single staff are to be performed legato unless otherwise marked. Like most of his contemporaries, Mozart seems to have used shorthand notation for tied and slurred chords, commonly limiting himself to one or two ties regardless of the number of voices. In the case of tied chords there is little doubt that inner voices are to be sustained when outer ones are so notated; hence such middle voice ties have been added without commentary in the present edition.

### Rubato and tempo flexibility

The 18th century treatises are uniform in emphasising the importance of a steady tempo. Nonetheless, there is evidence in the treatises and in Mozart's correspondence of legitimate ways to underscore the musical rhetoric with discreet tempo inflections. Among the possibilities are emphasis of critical rests to provide dramatic punctuation within a phrase or between two adjoining ones, tasteful use of agogics (slight stretching of the longer notes of a melody), and tempo rubato, described by Mozart in an oft-quoted letter to his father:

'... everyone is amazed that I can always keep strict time. What these people cannot grasp is that in tempo rubato in an Adagio, the left hand should go on playing in strict time. With them the left hand always follows suit.'<sup>6</sup>

### Idiosyncrasies of notation and execution

Certain peculiarities of Mozart's notation are worth singling out, as they may have performance implications. Multiple stemming is used to indicate the polyphonic basis of much of his piano writing. Mozart's beaming frequently separates individual notes from groups of similar notes to articulate phrase structure and accentuation.

Several of Mozart's habits in notating slurs and ties can lead to confusion. (1) Mozart is somewhat more likely to begin a slur to the left of the first note affected by it than to its right. (2) In passages of quavers or faster values joined by beams, Mozart always breaks a slur at the point the beams need to be drawn in the opposite direction; most often he also breaks slurs at the end of a page. In such cases a continuous legato is probably intended. (3) Mozart does not universally use slurs to connect appoggiaturas and grace notes to main notes. Although Leopold Mozart prescribes the universal execution of such slurs, even in cases where they are not notated,<sup>3</sup> Mozart's inclusion of such slurs may denote a more cantabile execution than when they are absent.

### Repeats

Present-day musicians are trained to regard repeats as a non-binding suggestion. There is, however, strong evidence that composers expected performers to respect every repeat they wrote, including both halves of the reprises of minuets after the trio has been performed. Observing repeats is as much of a challenge as it is part of the style, for a mere replication of the performance in all details will tire the listener. The opportunity afforded performers by this stylistic device ought to invoke the widest possible set of options, with the potential for different characterization, dynamics, touch/tone colour, embellishment, etc.

### Ornaments and embellishments

In many of his compositions Mozart did not write out literal reprises of earlier music (e.g. the quotation of the beginning of the exposition at the recapitulation, or the recurrence of the principal theme in rondo movements), instead leaving a brief blank space in the manuscript with the remark *da Capo X Tackt* (where 'X' denotes the particular number of bars to be repeated). The recurrence of the principal theme of a slow movement or rondo is a locus classicus for embellishment, and Mozart provided embellishments for those solo works for publication or performance by pupils, as borne out by the autograph of the Piano Sonata in C minor, K. 457, in which two separate sets of embellishments for the returns of the second movement's principal theme survive on extra sheets of paper, whereas they are not written out in the manuscript itself.

The violin treatise of Leopold Mozart is a reliable source for the proper execution of the rhythmic devices and symbols found in Mozart's music.

Mozart notates arpeggios in several ways. In earlier works he uses the oblique acciaccatura stroke between the notes of a chord  (rendered in standard editions by the standard arpeggio symbol ); in later works he often employs minims for outer voices or the upper voice with crotchets for the inner or lower ones, respectively. Finally, there is the option of chord arpeggiation even where not explicitly notated. Such arpeggiation, mentioned in the treatises, helps to avoid heaviness where an isolated multi-voice chord appears in an otherwise linear texture. (Cf. the beginning of the second theme in the Sonata, K. 333, 1st movement, bar 23, where Mozart expressly uses denotes the lower voices with crotchets rather than dotted crotchets.) Such arpeggiated execution also reflects the characteristic performance style of period pianos.

Trills begin normatively on the upper note. Main-note trills will be used primarily where they provide a more natural contour to the line, such as when preceded by a rapid scale passage up or down to the trill, where upper-note execution results either in a gap at the trill or a repeated tone; or for a chain of trills in a stepwise line. Mozart does not always write in the afterbeats of trills, even though these are conventionally assumed. Although there are occasional cases in which such afterbeats can be omitted, especially for trills on short note values, these constitute the exception rather than the rule.