

W. A. MOZART

Sechs Sonaten für Klavier (Cembalo),
Violine (oder Flöte) und Violoncello

Jugendsonaten II

Six Sonatas for Keyboard,
Violin (or Flute) and Violoncello

Early Sonatas II

KV 10–15

Herausgegeben von / Edited by

Wolfgang Plath
Wolfgang Rehm

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA 4756

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Preface	V
1. Sonate in B KV 10 / Sonata in B-flat major K. 10	2
2. Sonate in G KV 11 / Sonata in G major K. 11	12
3. Sonate in A KV 12 / Sonata in A major K. 12	18
4. Sonate in F KV 13 / Sonata in F major K. 13	26
5. Sonate in C KV 14 / Sonata in C major K. 14	36
6. Sonate in B KV 15 / Sonata in B-flat major K. 15	48

Im Rahmen der dreiteiligen Ausgabe der sogenannten Jugendsonaten von Mozart sind außerdem erhältlich:
Heft I (BA 4755) mit den vier Sonaten KV 6–9 für Klavier (Cembalo) und Violine;
Heft III (BA 4757) mit den sechs Sonaten KV 26–31 für Klavier (Cembalo) und Violine.

The remaining two volumes of Mozart's early sonatas are available as follows:
Volume I (BA 4755) contains the four Sonatas K. 6–9 for Keyboard and Violin;
Volume III (BA 4757) contains the six Sonatas K. 26–31 for Keyboard and Violin.

Urtextausgabe aus: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie VIII, Werkgruppe 22, Abteilung 2: *Klaviertrios* (BA 4545), vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm.

Urtext Edition taken from: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the *Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg* in association with the Mozart cities of Augsburg, Salzburg and Vienna, Series VIII, Category 22, Section 2: *Klaviertrios* (BA 4545), edited by Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm.

VORWORT

Die während der großen Europareise in London 1764 entstandenen sechs Sonaten KV 10–15 erschienen im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) zum ersten Mal in ihrer erweiterten Besetzung für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello. Ihre Aufnahme in diesen Band mag zunächst verwundern: In der sechsten Auflage des Köchel-Verzeichnisses sind diese Werke noch als Sonaten für „Klavier und Violine oder Flöte (Violoncello ad libitum)“ bezeichnet; die alte Mozart-Ausgabe rechnete sie bedenkenlos der Werkgruppe der Klavier-Violinsonaten zu.¹ Demgegenüber hat die NMA KV 10 bis 15 in ihren Klaviertrioband aufgenommen; denn tatsächlich darf man in diesen Werken den Punkt erblicken, an dem sich gattungsgeschichtlich Klaviertrio und einfach begleitete Klaviersonate voneinander zu lösen beginnen.

KV 10–15 sind nicht im Autograph überliefert, wohl aber in einem als authentisch anzusehenden Erstdruck von 1765, der bezeichnenderweise in zwei voneinander abweichenden Originalausgaben existiert. Im Hinblick auf den in Partitur (Klavier und Violine) gestochenen reinen Notentext sind beide Ausgaben identisch, auch tragen sie beide dieselbe ausführliche Widmung an die Königin von England.

Der wesentliche Unterschied jedoch ist bereits aus der abweichenden Formulierung des Titels ersichtlich; in der einen, in mehreren Exemplaren überlieferten Ausgabe lautet er folgendermaßen: *Six / SONATES / pour le / CLAVECIN / qui peuvent se jouer avec / L'accompagnement de Violon, ou Flaute / Traversiere / Très humblement dédiées / A SA MAJESTÉ / CHARLOTTE / REINE de la GRANDE BRETAGNE / Composées par / I. G. WOLFGANG MOZART / Agé de huit Ans / Oeuvre III. / LONDON Printed for the Author and sold at his Lodgings / At M.^r Williamson in Thrift Street Soho.* Die andere Ausgabe bringt bei ansonsten gleichem Wortlaut die erweiterte Besetzungsangabe ... *Traversiere et d'un Violoncelle.* Tatsächlich liegt den zwei bekannten Exemplaren dieser Ausgabe² eine gedruckte Violoncellostimme bei; im Exemplar der Queen's Music Library fehlt die gedruckte einzelne Violinstimme, oder besser: sie ist wohl mit Absicht durch eine von Leopold Mozart kalligraphisch ausgeführte handschriftliche Stimme –

deren Vortragsbezeichnungen vielfach wesentlich besser und genauer als die des Druckes sind – ersetzt worden. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei diesem Exemplar um das offiziell beim königlichen Hof eingereichte Dedikationsexemplar handelt, woraus allerdings nicht ohne weiteres geschlossen werden darf, dass die offiziell präsentierte Fassung die „eigentlich“ authentische sei; dagegen spräche, dass die Druckfassung ohne Violoncello weitaus verbreiteter ist und gerade eines dieser Exemplare aus dem Nachlass Mozarts stammt.³

In der Tat sind nicht allein solche Überlegungen – soweit sie überhaupt zu einem definitiven Ergebnis führen können – für den Entschluss ausschlaggebend gewesen, KV 10 bis 15 in der NMA zu Mozarts KlaviertrioKompositionen zu stellen: Vor allem anderen schien es sinnvoll, dort die Werke in ihrer musikalisch-klanglich reichsten Gestalt zu veröffentlichen, was selbstverständlich auch in diesem (nach dem Text der NMA edierten) zweiten Heft der sogenannten „Jugendsonaten“ Mozarts (Heft I, BA 4755; Heft III, BA 4757) geschieht. Diese durch das Violoncello bereicherte Klanggestalt lässt den sechs Sonaten den Charakter einer gattungsgeschichtlichen Mittlerstellung zukommen: Einerseits sind sie strukturell als Klaviersonaten mit (ad libitum) begleitendem Melodie-Instrument (Violine oder Flöte) konzipiert und darum in einer Linie mit KV 6–9 sowie KV 26–31 zu sehen – insofern ist das Hinzutreten der Violoncellostimme als rein zufällig im Sinne der ad-libitum-Praxis zu interpretieren und entsprechend auch bei den genannten Sonaten KV 6–9 und KV 26–31 als zumindest durchaus denkbar anzunehmen. Andererseits verleiht aber gerade die Tatsache, dass eine zunächst selbstverständliche Musizierpraxis durch die Beigabe einer eigens gedruckten, keineswegs den Klavierbass durchweg nur primitiv verdoppelnden Violoncellostimme sozusagen „greifbar“ und damit eben nicht mehr selbstverständlich wird, den Sonaten KV 10–15 besonderes gattungsgeschichtliches Interesse. Die sechs Sonaten markieren den ersten Schritt auf dem Weg der ad libitum begleiteten Klaviersonate zum späteren klassischen Klaviertrio.

Entgegen weitverbreiteter Meinung kann kaum ernsthaft bezweifelt werden, dass für Mozarts früheste Klavierwerke und also auch für KV 10–15 das allein maßgebliche Tasteninstrument nicht der Hammerflügel, sondern vielmehr das Cembalo gewesen ist. Der Erstdruck sagt darüber zwar nichts Verbindliches aus („pour le Clavecin“, s. oben), wohl aber die Art des Klaviersatzes

1 Die von Joseph Bopp bearbeitete praktische Einzelausgabe (Basel 1959, 2 Hefte) gibt KV 10–15 ohne weiteres als *6 Sonaten für Flöte und Klavier* wieder.

2 The Queen's Music Library London und Royal College of Music London; daneben besitzt noch Dr. Cecil B. Oldman, London, ein Exemplar, das zwar die separate Violoncellostimme aufweist, jedoch den oben zitierten Titel ohne die erweiterte Besetzungsangabe bringt.

3 Sammlung Dr. h. c. Anthony van Hoboken, Ascona (ohne Violinstimme).

und die Tatsache, dass dynamische Bezeichnungen nur in der Violine bzw. Flöte und im Violoncello, nicht aber in der Klavierstimme vorkommen, abgesehen allerdings von einer Ausnahme: So sind im ersten Satz von KV 15 (S. 48–51) alle drei Stimmen mit Dynamik bezeichnet, wobei es sich im Klavier jedoch weder um Akzent- noch um Übergangsdynamik (*crescendo*) – beide für die Möglichkeiten des Pianoforte charakteristisch –, sondern um reine, ein zweimanualiges Cembalo voraussetzende Kontrastdynamik handelt. Wenn in der vorliegenden Ausgabe im Klavier analog den beiden anderen Stimmen oder auch frei (Anfangsdynamik!) dynamische Zeichen ergänzt wurden, so nur deshalb, um ein sinngemäßes Musizieren der sechs Sonaten auch auf dem modernen Klavier möglich zu machen.

Von der im Erstdruck-Titel verzeichneten ad-libitum-Besetzung der Oberstimme mit Violine oder Flöte sollte auch in der modernen Praxis Gebrauch gemacht werden. Die Oberstimme ist in ihrer authentischen Gestalt jedoch eindeutig für Violine geschrieben (Doppelgriffe, tiefe Lage) und kann daher nicht ohne Veränderungen für die Querflöte spielbar gemacht werden. Die Herausgeber hielten es für ratsam, in dieser Frage Hans-Peter Schmitz, einen erfahrenen und anerkannten Flötisten, zu konsultieren. Seine Ausführungen hierzu seien im Folgenden in extenso abgedruckt: „Wenn man die Sonaten KV 10–15 mit Flöte musizieren möchte, ist zu bedenken, dass diese Werke zu einer Zeit geschrieben worden sind, deren Spielpraxis nicht nur das Recht, sondern die Pflicht der Spieler einschloss, eine jede gegebene Musikvorlage ihrem Instrument, ihrer Individualität und ihrem Können wie ebenfalls der jeweiligen Gelegenheit (Raum, Besetzung usw.) anzupassen.“

Ein solches Anpassen bedeutet zunächst einmal, dass man die unterhalb von *d'* liegenden Töne (Traverso!), womöglich unter Einbeziehung benachbarter Anschluss-töne, oktaviert; ja, in Anbetracht der obertonarmen ersten Oktave der Flöte ist es darüber hinaus freigestellt, auch die eine oder andere dafür geeignete Passage der doch in erster Linie für eine Violine geschriebenen Stimme insgesamt zu oktavierem, wobei noch zu berücksichtigen wäre, ob man ein Cembalo oder ein Klavier verwendet.

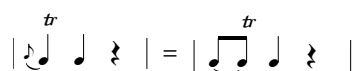
Zum zweiten betrifft das Anpassen die Ausführung der verschiedenen Doppelgriffnotierungen; hier empfiehlt es sich im allgemeinen, jeweils den obersten Ton allein zu spielen und ihn gegebenenfalls mit einer entsprechenden Vorschlags- oder Arpeggio-Figur zu versehen.

Drittens schließlich erlaubt die auch noch für Mozarts Jugendwerke gültige spätbarocke Spielpraxis, gelegentlich Stimmen miteinander auszutauschen; in unserem Fall kann also der Flötenspieler, wenn es ihm gefällt,

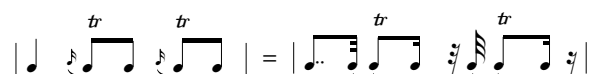
hier und da einmal den Oberstimmenpart des Tasteninstrumentes übernehmen, während der Cembalist oder Pianist den ursprünglichen Flötenpart spielt. Auch um ihrer möglichst großen Verbreitung willen sind diese Sonaten ja so geschrieben, dass sie sowohl allein auf einem Cembalo als auch zusammen mit Violine oder Flöte und akkompagnierendem Violoncello musiziert werden können, und dieser ad-libitum-Charakter der Besetzung lässt gerade hier einen solchen Stimmentausch als in besonderem Maße gerechtfertigt und wünschenswert erscheinen. Selbstverständlich bleibt es aber einem jeden Spieler ganz und gar selbst überlassen, von dieser Möglichkeit Gebrauch zu machen oder nicht.⁴

Der Flötenspieler wird am besten in die Partitur des Tastenspielers mit hineingehen (sofern nicht eine zweite Partitur zur Verfügung steht), in die er entsprechende, den Stimmtausch deutlich markierende Pfeile mit Bleistift einzeichnet – mit Bleistift deshalb, weil es hier ja gerade das besondere Musiziervergnügen ausmacht, immer wieder etwas Neues auszuprobieren.“ (Soweit Hans-Peter Schmitz.)

Die Triller sollten in jedem Fall, auch wenn nicht eigens bezeichnet, mit der oberen Nebennote beginnen. Falls ein Triller mit einem Vorschlag (= ausgeschriebene obere Nebennote) kombiniert erscheint, so kann sich eine geringfügige Dehnung der oberen Nebennote empfehlen. Für den speziellen Fall des ersten Satzes aus KV 11 (= Nr. 2) seien folgende Ausführungen vorgeschlagen:



aber



In der Sonate KV 14 (= Nr. 5) zeigt die gedruckte Violoncellostimme bemerkenswerte Abweichungen in zweierlei Hinsicht: Der zweite Satz steht dort an letzter Stelle und trägt die Tempobezeichnung *Molto Allegro* (statt *Allegro*). Es ist schwer zu entscheiden, ob hier etwa Unachtsamkeit oder vielleicht Absicht vorliegt; Tatsache ist jedoch, dass bei den Sonaten KV 10–13 und KV 15 die Menuettsätze stets am Ende stehen und dass für KV 14 auch die handschriftliche Violinstimme Leopolds in Satzfolge und Tempobezeichnung mit der gedruckten Partitur übereinstimmt (also *Allegro Menuetto I, II*).








4 Z. B. in KV 13 (= Nr. 4), Allegro: T. 1–4, 11–14 1/2 (8^{va}), 25 (mit Auftakt) –33 1/2, 37–44, 45–48, 55–60 1/2 (8^{va}), 64–70 1/2, 79 (mit Auftakt) –87 1/2 (8^{va}), 91–98.

Andante: T. 1–4, 9–26, 35–63, 67–70.

Menuett I: Unverändert.

Menuett II: T. 1–22.

ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen der Herausgeber sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt ,  statt , ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ,  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Feh-

lende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

Entsprechend der allgemein üblichen Praxis, die auch in den anderen vorgelegten NMA-Bänden mit Kammermusik für Klavier und Streicher bzw. Bläser befolgt wurde, sind in der vorliegenden Edition die Systeme *Violino* und *Violoncello* durchgehend kleiner gestochen; Ergänzungen der Herausgeber in diesen beiden Systemen wurden auch hier durch die übliche stichtechnische Unterscheidung kenntlich gemacht. In den der Ausgabe gesondert beigegebenen Stimmen sind Zutaten und Ergänzungen im Gegensatz zur Partitur nicht als solche besonders gekennzeichnet.

Zu allen weiteren Einzelheiten vgl. Vorwort und Kritischen Bericht zu *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII, Werkgruppe 22, Abteilung 2: *Klaviertrios* (BA 4545).

Wolfgang Plath
Wolfgang Rehm

PREFACE

The six sonatas K. 10–15, written in London in 1764 during the great European tour, were dedicated to the Queen of England “at her own request”, receiving 50 guineas for them, and they appear in the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) for the first time in the expanded ensemble version for keyboard, violin (or flute) and violoncello. Their inclusion in this volume may at first seem surprising; in the sixth edition of the Köchel Catalogue (1964), these works are still called sonatas for “Keyboard and Violin or Flute (Violoncello ad libitum)”. The old Mozart edition placed them unthinkingly in the category of violin-piano sonatas.¹ The NMA, on the

other hand, has included them intentionally in the volume of piano trios, for these works in fact mark the historical point at which the piano trio and the piano sonata which is merely accompanied, begin to diverge as musical forms.

The autograph of K. 10–15 has not survived, but there is a 1765 first edition which may be regarded as authentic and which exists in two differently headed first editions. Both editions are identical as regards the notes in the keyboard score, and both have the same full dedication.

The significant difference is to be seen in the wording of the title; in the one edition, of which several copies have survived, it reads as follows: *Six / SONATES / pour le / CLAVECIN / qui peuvent se jouer avec / L'accompagnement de Violon, ou Flaute / Traversiere / Très*

¹ The only edition to date for practical use (Basle, 1959, 2 volumes) publishes K. 10–15 as “6 Sonatas for Flute and Piano” – arranged accordingly by Joseph Bopp.

humblement dédiées / A SA MAJESTÉ / CHARLOTTE / REINE de la GRANDE BRETAGNE / Composées par / I. G. WOLFGANG MOZART / Agé de huit Ans / Oeuvre III. / LONDON Printed for the Author and sold at his Lodgings / At M.^r Williamson in Thrift Street Soho. The other edition is worded identically but makes an addition to the ensemble: *Traversiere et d'un Violoncelle*. In fact the two known copies of this second edition² both have a printed violoncello part. In the copy in the Queen's Music Library the separate printed violin part is missing, or rather, it has been intentionally replaced by a manuscript part written out by Leopold Mozart, which has much better and more exact expression marks than the printed version. We may presume this copy to be the dedication one officially presented to the court, but we may not conclude immediately though that it is the "really" authentic one; the objections are that the printed copy without violoncello is in much wider circulation, and that one of these copies comes from Mozart's estate.³

In point of fact, these considerations – in so far as they can lead to a definite conclusion – have not been the only determining factors in the decision to place K. 10–15 together with Mozart's piano trios in the NMA; the primary consideration was to be to publish the works in their fullest musical form, which has also been the case of course with this second volume (edited according to the text of the NMA) of Mozart's early sonatas (Volume I, BA 4755; Volume III, BA 4757). The addition of the violoncello places the six sonatas in a midway position regarding musical form; on the one hand they are structurally conceived as keyboard sonatas with an *ad libitum* accompanying melodic instrument (violin or flute), and are therefore in line with K. 6–9 and K. 26–31 – in this case the inclusion of the violoncello part is to be regarded as being purely incidental and as evidence of *ad libitum* practice, and it may be taken as at least perfectly feasible in K. 6–9 and K. 26–31. On the other hand, the very fact that a musical practice which is self-evident in the first instance should cease to be self-evident through the addition of an especially printed violoncello part which does not just double the keyboard bass throughout, makes the sonatas K. 10–15 of special interest in the history of this musical form. The six sonatas mark the first step in the transition from the keyboard sonata accompanied *ad libitum* to the later classical piano trio.

2 The Queen's Music Library, London, and Royal College of Music, London; Dr. Cecil B. Oldman, London, also possesses a copy which has the separate violoncello part, but has the title mentioned above without the addition to the ensemble.

3 Collection of Dr. h. c. Anthony van Hoboken, Ascona (without violin part).

Contrary to general opinion, there is scarcely any doubt that the standard keyboard instrument for Mozart's earliest piano works and therefore also for K. 10–15 was the harpsichord and not the fortepiano. The first edition does not say anything binding on this point ("pour le Clavecin", see above), but one must consider the style of the keyboard writing and the fact that dynamic markings only appear in the violin or flute and violoncello parts and not in the keyboard part, apart from just one exception; in the first movement of K. 15 (pp. 48–51) all three parts have dynamic markings, the keyboard having a contrast dynamic presupposing a two-manual harpsichord and not an accent or a crescendo – both characteristic for the piano. In the present edition, dynamic markings analogous to the other two parts, and also free dynamic markings, have been added to the keyboard part, but only to make a meaningful performance of the six sonatas possible on a modern piano.

Performers today should make use of the choice between violin and flute for the upper part, as indicated in the title of the first edition. In its authentic form, however, the upper part is obviously written for violin (double stops, low position) and cannot therefore be played on the flute without alteration. The editors thought it advisable to consult Hans-Peter Schmitz, an experienced and well-known flautist, on this matter. His remarks are given here in full: "If one wishes to play the sonatas K. 10–15 with a flute, one should bear in mind that these works were written at a time when it was customary for the player to have not only the right but also the duty to adapt his material to his instrument, his own taste and his ability, and also to the occasion whatever it might be (the building, the ensemble and so on).

Such adaptation means first that one should overblow the notes below *d'*, including adjoining tied notes where possible. Indeed, considering that the first octave of the flute is weak in overtones, one has the further option of overblowing the whole of the appropriate passage of the part originally written for violin, taking into account also whether a harpsichord or piano is being used.

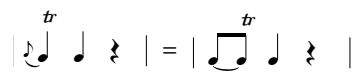
The second consideration when adapting, is the playing of the various double stops; it is generally advisable to play just the upper note and to ornament it where appropriate with a suitable grace-note or arpeggio figure.

Thirdly and finally, late baroque practice, which is still valid for Mozart's early works, allow one to interchange the parts now and again; in our case, the flautist may take over the upper line of the keyboard instrument occasionally while the harpsichord player or pianist plays the flute part. Also, so that they may be as widely performed as possible, these sonatas are written so that they can be played not only just by a harpsichord, but also with a violin or flute and accompanying violoncello,

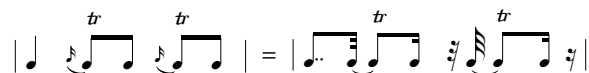
and this ad libitum character of the ensemble means that an interchanging of parts is justified and desirable. Of course it is left entirely to each player to make use of these possibilities or not.⁴

The flautist is advised to read off the keyboard score (if a second score is not available), and to mark the exchange of parts clearly with arrows in pencil – in pencil because the opportunity of always trying something new makes this music particularly enjoyable.” (Hans-Peter Schmitz)

The trills should always start with the upper note even when it is not expressly marked. In the case of a trill being combined with an appoggiatura (upper accessory note written out), then the upper note may be lengthened slightly. The following suggestions are offered for the performance of the first movement of K. 11 (= Nr. 2):







but



In sonata K. 14 (= No. 5) the printed violoncello part differs markedly in two respects: the second movement comes at the end and is marked *Molto Allegro* (instead of *Allegro*). It is difficult to decide if this is due to oversight or if it is perhaps intended. The fact is, however, that in the other sonatas K. 10–13 and K. 15 the minuet movements always come at the end, and in the case of K. 14 Leopold’s manuscript violin part corresponds with the printed score in the order of movements and tempo markings (i. e. *Allegro* – Menuetto I, II).

EDITORIAL NOTE

The present edition follows the critical-revised text of the *Neue Mozart-Ausgabe*. Corrections and additions by the editors are indicated as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, accidentals before main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller type. Whole-note rests lacking in the source have been added without comment. Mozart always notated isolated sixteenths, thirty-seconds and so forth with a stroke through the stem, i. e.  instead of . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases, the present edition prefers in principle to use the modern equivalents , etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, “[]” has

been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks on grace notes.

In accordance with the general practice employed in the other NMA volumes of chamber music for piano and strings or winds, the Violino and Violoncello staves are printed smaller throughout in the present edition. Corrections and additions by the editors are indicated by the usual technical distinction in the print. In contrast to the piano score, corrections and additions are not indicated as such in the separate parts of the edition.

For further details cf. *Vorwort* and *Kritischer Bericht* to *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Series VIII, Category 22, Section 2: *Klaviertrios* (BA 4545).

Wolfgang Plath
Wolfgang Rehm
(translated by Sarah Gough)

4 E. g. in K. 13 (= no. 4): *Allegro*: bars 1–4, 11–14 1/2 (8^{va}), 25 (with upbeat) –33 1/2, 37–44; 45–48, 55–60 1/2 (8^{va}), 64–70 1/2, 79 (with upbeat) –87 1/2 (8^{va}), 91–98.
Andante: bars 1–4, 9–26; 35–63, 67–70.
Menuett I: unaltered.
Menuett II: bars 1–22.