

# W. A. MOZART

Klaviersonaten

Piano Sonatas

II

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 4862

Die Sonaten 10–18 und Anhang I mit Erstfassung des Rondos KV 494 und Anhang II  
mit sieben Fragmentsätzen sind in BA 4862 (Klaviersonaten II) enthalten.

Die Sonaten Nr. 1–9 sind in BA 4861 (Klaviersonaten I) enthalten.

Sonatas Nos. 10 through 18, Appendix I (with the first version of Rondo K. 494),  
and Appendix II (with seven fragmentary movements) are contained in BA 4862 (Piano Sonatas II).

Sonatas Nos. 1 through 9 are contained in BA 4861 (Piano Sonatas I).

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 IX, *Klaviermusik*,  
Werkgruppe 25: *Klaviersonaten*, Band 2 (BA 4601), vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm.

Urtext edition 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 IX, *Klaviermusik*,  
Category 25: *Klaviersonaten*, Volume 2 (BA 4601), edited by Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm.

---

© 1986 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

8. Auflage / 8th Printing 2009

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN 979-0-006-45768-7

# INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	IV
Preface .....	XVI

10. Sonate in C KV 330 (300 <sup>b</sup> ) .....	2
--	---

Allegro moderato



11. Sonate in A KV 331 (300 <sup>i</sup> ) .....	14
--	----

Andante grazioso



12. Sonate in F KV 332 (300 <sup>k</sup> ) .....	28
--	----

Allegro



13. Sonate in B KV 333 (315 <sup>c</sup> ) .....	48
--	----

Allegro



14a. Fantasie in c KV 475 .....	70
---------------------------------	----

Adagio



14b. Sonate in c KV 457 .....	80
-------------------------------	----

Molto allegro



15. Sonate in F .....	98
-----------------------	----

1. und 2. Satz = KV 533, 3. Satz = KV 494

Allegro



16. Sonate in C KV 545 .....	122
------------------------------	-----

Allegro



17. Sonate in B KV 570 .....	132
------------------------------	-----

Allegro



18. Sonate in D KV 576 .....	148
------------------------------	-----

Allegro



## ANHANG / APPENDIX

I. Erstfassung des Rondos KV 494 / First version of the Rondo K. 494 .....	166
--	-----

Andante



### II. Fragmente / Fragments

1. Sonatensatz in C KV <sup>6</sup> deest / Sonata movement in C, K <sup>6</sup> deest .....	173
2. Sonatensatz in B KV 400 (372 <sup>a</sup> ), ergänzt von Maximilian Stadler / Sonata movement in B $\flat$ , K. 400 (372 <sup>a</sup> ), completed by Maximilian Stadler .....	174
3. Sonatensatz in B KV Anh. 31 (569 <sup>a</sup> ) / Sonata movement in B $\flat$ , K. Anh. 31 (569 <sup>a</sup> ) .....	181
4. Sonatensatz in F KV Anh. 29 (590 <sup>a</sup> ) / Sonata movement in F, K. Anh. 29 (590 <sup>a</sup> ) .....	181
5. Sonatensatz in F KV Anh. 30 (590 <sup>b</sup> ) / Sonata movement in F, K. Anh. 30 (590 <sup>b</sup> ) .....	182
6. Sonatensatz (Rondo) in F KV Anh. 37 (590 <sup>c</sup> ) / Sonata movement (Rondo) in F, K. Anh. 37 (590 <sup>c</sup> ) ..	182
7. Sonatensatz in g KV 312 (189 <sup>i</sup> ; KV <sup>6</sup> 590 <sup>d</sup> ) mit Ergänzung von unbekanntem Händen / Sonata movement in g, K. 312 (189 <sup>i</sup> ; K. <sup>6</sup> 590 <sup>d</sup> ) with anonymous completion .....	184

# VORWORT

Die vorliegende zweibändige Edition von Mozarts Klaviersonaten gibt den Text der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA IX/25) wieder. Sie enthält alle heute bekannten Werke dieser Gattung in ihrer authentischen Besetzung: je neun Nummern im jeweiligen Hauptteil, dazu im Anhang von Band 1 die erste, nicht weitergeführte Fassung des ersten Satzes von KV 284 (205<sup>b</sup>), im Anhang von Band 2 die Erstfassung des Rondos KV 494, das Mozart später überarbeitet und mit den beiden Sätzen KV 533 zu einer Klaviersonate (Nr. 15) zusammengefügt hat.

Der Benutzer wird im zweiten Band ein Werk antreffen, das ihm möglicherweise nicht als Klaviersonate geläufig ist, nämlich die Sonate in B KV 570 (= Nr. 17), die nach Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis zwar *Eine Sonate auf klavier allein* ist, in vielen Ausgaben aber als Sonate für Klavier und Violine dargeboten wurde. Eine weitere B-Dur-Sonate KV Anh. 136 (498<sup>a</sup>) fehlt in dieser Ausgabe, da es sich bei diesem Werk um eine Komposition bzw. ein Arrangement aus der Feder des damaligen Leipziger Thomaskantors August Eberhard Müller (1767–1817) handelt, als dessen Opus 26 die Sonate tatsächlich auch in einem zeitgenössischen Druck veröffentlicht worden ist.

Nicht aufgenommen wurde ferner die angebliche Klaviersonate in F KV<sup>3</sup> 547<sup>a</sup>, die in dieser Gestalt nicht von Mozart herrührt: Die beiden ersten Sätze, Allegro und Rondo, sind fremde Arrangements nach der Klavier-Violin-Sonate KV 547 (zweiter Satz) und der Klaviersonate KV 545 (dritter Satz), und auch beim letzten Satz handelt es sich um ein Arrangement der Klavierstimme des dritten Satzes (Variationen) aus der Sonate für Klavier und Violine in F KV 547. Verwiesen sei schließlich auf eine Reihe von vier verschollenen Klaviersonaten aus der Zeit vor 1775, von denen nur die jeweiligen Anfangstakte überliefert sind, sowie auf sieben Sonatensatz-Fragmente, die im Anhang II von NMA IX/25: *Klaviersonaten*, Band 2 wiedergegeben sind.

## *Sonaten KV 330–332 = Nr. 10–12*

Im Brief vom 9./12. Juni 1784 schreibt Mozart aus Wien an den Vater nach Salzburg: „Nun habe ich die 3 Sonaten auf clavier allein, so ich einmal meiner schwester geschickt habe, die erste ex C, die anderte ex A, und die dritte ex f dem Artaria zu Stechen gegeben; [...]“

Die beigelegten Tonarten zeigen, dass hier allein der Sonatenzyklus KV 330–332 gemeint sein kann. In den nur teilweise überlieferten und zerstreuten Autographen ist KV 330 (300<sup>h</sup>) als *Sonata I.*, KV 332 (300<sup>k</sup>) als *Sonata III.* überschrieben, und auch der von Mozart selbst veranlasste Erstdruck von Artaria (Wien 1784) ordnet die Sonaten in der für unsere Ausgabe übernommenen Reihenfolge an.

Die herkömmliche Datierung der drei Sonaten KV 330–332, „komponiert angeblich im Sommer 1778 in Paris“ (so in KV<sup>6</sup>), ist irrig und beruht auf falschen Voraussetzungen. Am 18./20. Juli 1778 schreibt Mozart aus Paris an den Vater, er wolle zusammen mit anderen Musikalien „einiger meinigen [d. h. einige von meinen] sonaten auf Clavier allein“ nach Salzburg schicken; eine ähnliche Ankündigung wiederholt er im Brief vom 31. Juli 1778 in der Nachschrift an seine Schwester. Diese einigermaßen ungenauen Briefstellen sind ohne weiteres in dem Sinne verstanden worden, dass schon im Juli 1778 mindestens zwei, vermutlich aber alle drei Sonaten vorgelegen haben. Im Widerspruch dazu steht aber die Tatsache, dass die Handschrift Mozarts in den überlieferten Autographen und autographen Teilen einen fortgeschrittenen Entwicklungszustand zeigt, der mit „Paris 1778“ in keiner Verbindung steht, vielmehr einer späteren Zeit, frühestens Sommer 1780, zuzurechnen ist. Diese Beobachtungen im Zusammenhang mit weiterführenden Papier- und Wasserzeichenstudien von Alan Tyson haben schließlich zu dem Resultat geführt, dass als vorerst wahrscheinlichste Entstehungszeit das Jahr 1783 (Wien oder Salzburg) angenommen werden kann: Demnach hätte Mozart also keine verhältnismäßig alten Kompositionen bei Artaria zum Stich gegeben, sondern gerade seine neuesten Klavierwerke.

Zu den einzelnen Sonaten des Zyklus sind folgende Bemerkungen zu machen:

### *Sonate in C KV 330 (300<sup>h</sup>) = Nr. 10*

Das nahezu vollständige Autograph (es fehlt nur das Schlussblatt mit den letzten neun Takten des dritten Satzes) befindet sich heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków. Mozart notiert die rechte Hand durchweg im Sopranschlüssel, der gelegentlich auch für die linke Hand eingesetzt wird. Der Erstdruck von Artaria (Wien 1784) unterscheidet sich vom Autograph dadurch, dass er wesentlich reichere dynamische Be-

zeichnungen aufweist (in unserer Ausgabe in kleinerem, geradem Stichgrad wiedergegeben), vor allem aber am Schluss des langsamen Satzes (*Andante cantabile*) einen Epilog bringt, der im Autograph nicht notiert ist. Mozart hatte ursprünglich nach Takt 36<sup>I</sup> die Wiederholung des *Maggiore*-Teils vorgesehen, dann aber seine diesbezügliche Anweisung wieder gestrichen und einen Epilog zum *Moll*-Teil notiert (T. 36<sup>II</sup>–40<sup>I</sup>). Dass die diesem *Moll*-Epilog entsprechenden Schlusstakte des Satzes (T. 60, 4. Achtel, bis T. 64) im Autograph nicht mehr notiert sind, sondern offenbar unmittelbar in die Stichvorlage des Erstdrucks eingetragen worden sind, ist eher dem Zufall zuzuschreiben; an der Authentizität der fraglichen Takte kann kein Zweifel bestehen. – Für den im Autograph verlorengegangenen Schluss des dritten Satzes wurde ebenfalls der Erstdruck herangezogen.

1. *Satz*: Weder das Autograph noch der Erstdruck überliefern Anfangsdynamik. Wir ergänzen in Takt 1 *forte*, was im Sinne der zeitgenössischen Praxis selbstverständlich ist. Bedenklicher ist die Dynamisierung der Reprise (T. 88ff.), wo man ebenfalls ein *forte* im analogen Takt 88 erwarten würde; doch fehlt auch hier im Autograph eine Bezeichnung, und im Erstdruck steht das erwartete *forte* erst in Takt 90, was musikalisch kaum überzeugend wirkt. Die Herausgeber folgen an dieser Stelle zwar dem Erstdruck, halten es aber nicht für ausgeschlossen, dass das erst in Takt 90 stehende *forte* bereits Takt 88 (nach einem *crescendo* in Takt 87) zu spielen ist.

Die Differenzierung der *Staccato*-Zeichen im ersten Viertel von Takt 104 (rechte Hand) ist im Autograph deutlich so notiert; dennoch schien es ratsam, die „glattere“ Lesart (entsprechend Exposition, T. 17) als *ossia* darüber zusetzen. Die originale Notation für die linke Hand im Schlusstakt lässt sich musikalisch sinnvoll nicht ausführen: Dass die Oktave *c+c'* gehalten und nur die Terz und Quinte im zweiten Viertel angeschlagen werden sollen, ist kaum denkbar. Es gibt einige vergleichbare Stellen in Joseph Haydns Klaviersonaten, die zum Teil deutlicher notiert sind, so zum Beispiel in der C-Dur-Sonate Hob. XVI/35, zweiter Satz, Schluss des ersten Teils:



(Der analoge Schluss des zweiten Teils, T. 42, hat kein originales *Arpeggio*-Zeichen.)

Es liegt nahe, Mozarts andersartige Notierung am Ende des ersten Satzes von KV 330 in diesem Sinne

zu interpretieren, wobei sogar an ein durchgehendes *Arpeggio* in beiden Händen zu denken wäre.

2. *Satz*: Der gestrichelt wiedergegebene große Bogen in Takt 10/11 und Takt 50/51 (rechte Hand) ist dem *Artaria*-Erstdruck entnommen.

3. *Satz*: Die doppelte (wenn auch inkonsequente) Bogensetzung in den Takten 63 und 162 entspricht der Notierung Mozarts; offenbar will er mit ihr vor einer Zäsur in der Taktmitte ausdrücklich warnen.

#### *Sonate in A KV 331 (300<sup>i</sup>) = Nr. 11*

Vom Autograph dieser Sonate ist lediglich das Blatt mit den Takten 90ff. des *Alla turca* erhalten (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg). Dem autographen Fragment ist zu entnehmen, dass Mozart auch in dieser Sonate die rechte (teilweise auch die linke) Hand im Sopranschlüssel notiert hat. Unsere Edition benutzt im übrigen als Primärquelle den Erstdruck von *Artaria* (Wien 1784) und zieht gelegentlich den Frühdruck in den *Œuvres Complètes* von Breitkopf & Härtel mit heran (Cahier I, Leipzig 1798).

1. *Satz*: Die als *ossia* wiedergegebenen Lesarten sind dem genannten Druck von Breitkopf & Härtel entnommen; sie sind durchweg diskutabel, ausgenommen Var. VI, T. 5.

Variation V: Die in den Vorlagen überlieferte Lesart in Takt 16 (rechte Hand: *d''* statt *h'*) erscheint weder melodisch noch stimmführungsmäßig glaubhaft; dazu sei auch auf die entsprechenden Parallelstellen in den Variationen I, II und IV verwiesen.

In Variation VI erscheint die überlieferte Version der zweiten Hälfte von Takt 8, linke Hand, bedenklich. Es wäre eher zu erwarten

entweder  oder aber 

2. *Satz*: Im Erstdruck steht zu Takt 19 des Menuetts – sicher irrtümlich – *piano* statt *forte*; schon die *Œuvres Complètes* stellen dieses Versehen richtig. – Die Überlieferung der Takte 24–26 des Menuetts ist offenbar korrupt: Obwohl kaum ein Zweifel daran bestehen kann, dass die Stelle als in a-Moll stehend gemeint ist, fehlen im Erstdruck (und merkwürdigerweise auch in den *Œuvres Complètes*) die entsprechenden Akzidenzien; in Takt 26 (rechte Hand, erstes Viertel) haben beide Drucke vielmehr ausdrücklich *#cis''*, was im Widerspruch zum weiteren harmonischen Fortgang (T. 27ff.) steht. Die Herausgeber haben sich deshalb entschlossen, diese Stelle zu interpretieren.

In Analogie zu Takt 17 entspricht die *Ossia*-Lesart in Takt 47 des Menuetts (linke Hand) dem Text der *Œuvres Complètes*.

3. Satz: Die differenzierte Notierung von Akkordschlägen und ausgeschriebenen Arpeggien in Takt 97ff. entspricht genau dem autographen Fragment. Das *ossia* in Takt 122, rechte Hand, gibt die Version des Erstdrucks (und der *Ceuvres Complettés*) wieder.

*Sonate in F KV 332 (300<sup>k</sup>) = Nr. 12*

Das unvollständige Autograph – das letzte Blatt mit den Takten 107 bis Schluss des dritten Satzes fehlt – befindet sich in amerikanischem Privatbesitz (William H. Scheide, Princeton). Für die Edition des fehlenden Teils wurde der Erstdruck von Artaria (Wien 1784) herangezogen. Die gegenüber dem Autograph reichere Dynamik dieser Druckausgabe wurde wiederum in kleinerem, aber geradem Stichgrad in allen Sätzen übernommen, dazu auch eine Reihe von sinnvollen Textvarianten in Kleinstich (*Erstdruck*). Für das *Da capo* im zweiten Satz (T. 21–40) verlangt Mozart im Autograph eine einfache Wiederholung des Anfangs, während der Erstdruck eine stärker variierte Textfassung bringt, die in unserer Ausgabe als Variante in kleinerem Stich vollständig mitgeteilt wird. Offensichtlich hat Mozart auch in diesem Falle eine Revision seines ursprünglichen Textes für die Drucklegung vorgenommen. – Im Autograph erscheint für die rechte Hand wiederum durchgehend der Sopranschlüssel; dieser Schlüssel und der Tenorschlüssel finden gelegentlich auch Anwendung für die linke Hand.

1. Satz: Der gestochene Untersatz der Vorschlagsnoten in Takt 41 und 42 (bzw. in T. 177 und 178) entspricht genau der Notierungsweise Mozarts; die Vorschläge sollten also wohl zusammenfallend und nicht quasi arpeggierend nacheinander gespielt werden.

2. Satz: Zur Notation und eventuellen Ausführung der linken Hand in der ersten Hälfte des Schlusstaktes sei auf die Bemerkungen zum zweiten Satz von Nr. 10 verwiesen.

3. Satz: Grundlage unseres Textes für den Schlussabschnitt Takt 107ff. ist, wie bereits oben erwähnt, der Artaria-Erstdruck; auf eine vollständige Angleichung dieses Abschnittes an Mozarts autographische Notierung der Exposition wurde verzichtet, jedoch in einigen Einzelfällen durch übersetztes *ossia* auf entsprechende Unterschiede aufmerksam gemacht.

*Sonate in B KV 333 (315<sup>c</sup>) = Nr. 13*

Das Werk ist zusammen mit der 1775 in München entstandenen so genannten „Dürniz-Sonate“ KV 284/205<sup>b</sup> (= Nr. 6) und der Sonate in B für Klavier und Violine KV 454 (datiert: Wien, 21. April 1784) im Som-

mer des Jahres 1784 bei Christoph Torricella (Wien) als Opus 7 im Druck erschienen.

Über Zeit und Umstände der Entstehung dieser Sonate liegen keine authentischen Nachrichten vor. In der ersten Auflage seines Werkverzeichnisses gibt Ludwig Ritter von Köchel die hypothetische Jahreszahl „1779“ an, eine Datierung, die von Georges de Saint-Foix zu „Salzbourg, entre janvier et mars 1779“ präzisiert wird. Demgegenüber galt es seit Alfred Einstein (KV<sup>3</sup>) als ausgemacht, dass die Sonate im Spätsommer 1778 in Paris komponiert worden ist; diese Datierung hat sich bis hin zu KV<sup>6</sup> (1964) allgemein gehalten. Dass die Entstehungszeit damit um mehr als fünf Jahre zu früh angesetzt worden ist, haben inzwischen unabhängig voneinander Untersuchungen zur Schriftchronologie (Wolfgang Plath) sowie die Papier- und Wasserzeichenstudien von Alan Tyson ergeben: Während der Schriftbefund auf ca. 1783/84, „wahrscheinlich nicht allzulange vor dem 1784 erschienenen Erstdruck“, schließen ließ, konnte Tyson überzeugend darlegen, dass das Werk Ende 1783 (d. h. im November), also in unmittelbarer Nachbarschaft zur „Linzer Sinfonie“ KV 425, in Linz komponiert worden ist, wo das Ehepaar Mozart auf der Rückreise von Salzburg nach Wien Station gemacht hatte.

Grundlage unserer Edition ist das Autograph (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv), darüber hinaus wurden (im zweiten und dritten Satz) eine Reihe von dynamischen Bezeichnungen in kleinerem, aber geradem Stichgrad sowie einige wenige Textvarianten aus dem bereits erwähnten Erstdruck mit entsprechender Kennzeichnung übernommen. (Eine vollständige Variantenliste bringt der Kritische Bericht zu NMA IX/25.) Es lässt sich im Einzelfall nur schwer entscheiden, welche dieser Varianten auf Eigenmächtigkeit des Stechers bzw. Lektors oder aber auf ein direktes Eingreifen Mozarts in die Textgestaltung zurückzuführen sind. Dass die Erstdruckvarianten im Text der so genannten „Dürniz-Sonate“ auf einer von Mozart selbst vorgenommenen Revision der Sonate basieren, ist sehr wahrscheinlich, also wird Ähnliches für die vorliegende Sonate nicht auszuschließen sein. – Die im Autograph ursprünglich fehlenden Tempo- bezeichnungen hat Mozart später mit Bleistift nachgetragen; sie stehen entsprechend so auch im Erstdruck.

1. Satz: Mozart beschränkt sich auf einige wenige dynamische Zeichen im Verlauf des Satzes; Autograph und Erstdruck gehen in dieser Beziehung konform. Von einer Ergänzung der Anfangsdynamik in beiden Teilen (und in der Reprise) wurde jedoch ab-

gesehen, da dem Charakter des Hauptthemas ein *forte* ebenso wenig entspricht wie ein *piano*; der stilistisch versierte Spieler wird hier sicherlich das Richtige treffen und auch weiterhin die wenigen Andeutungen im originalen Text sinnvoll umzusetzen wissen.

Takt 23 (119) und 31 (127): Wir haben die hier besonders auffallende Inkonsequenz Mozarts in der Setzung von Augmentationspunkten zu mehrstimmigen Griffen unverändert beibehalten, weil sie möglicherweise als Anweisung zu variantenreichem Spiel zu verstehen ist: Vielleicht wollte Mozart – von Stelle zu Stelle verschieden – wirklich nur die von ihm punktierten Noten voll ausgehalten wissen (vgl. auch weiter unten den Abschnitt *Zur Edition*).

2. Satz: Es steht außer Zweifel, dass in Takt 15 die Lesart des Erstdrucks (= Ossia-System) besser ist als die des Autographs. Aus Gründen der editorischen Konsequenz konnte unser Haupttext in diesem Fall freilich nur dem Autograph folgen. Es sei allerdings bemerkt, dass Mozart selbst an der Parallelstelle (T. 65) „korrekt“ notiert.

In den Takten 25 und 75 ist das „sf“ des Erstdrucks für die linke Hand natürlich nicht im Sinne eines Akzents auf der bezeichneten Note allein zu verstehen, sondern als Hervorhebung der hier neu einsetzenden Begleitfigur.

Takt 44–47: Ob die wiederum auf den Erstdruck zurückgehende unterschiedliche Schreibweise der dynamischen Bezeichnungen („sf p“ bzw. „sfp“) tatsächlich aufführungspraktische Bedeutung hat oder nur eine zunehmend vereinfachte Notierungsweise von ein und derselben musikalischen Intention darstellt, muss offen bleiben.

3. Satz: Die Ossia-Lesart des Erstdrucks für die linke Hand in Takt 134 ist wiederum der des Haupttextes vorzuziehen: eine Analogie zu Takt 15 des zweiten Satzes.

*Fantasie in c KV 475 = Nr. 14a und  
Sonate in c KV 457 = Nr. 14b*

Mozarts vielleicht großartigste Klavierkomposition, Fantasie und Sonate in c, stellt nach allgemeinem Verständnis eine Einheit dar; doch sind die beiden heterogenen Teile zu verschiedenen Zeiten entstanden: Am 14. Oktober 1784 trägt Mozart KV 457 als „Eine Sonate für das klavier allein“ in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein, und erst am 20. Mai des nächsten Jahres folgt dann „Eine Phantasie für das klavier allein“, also KV 475. Artarias Erstdruck, in dem beide Teile als „Fantisie et Sonate Pour le Forte-Piano [...]“

Œuvre XI“ zusammengefügt sind, wird in der *Wiener Zeitung* am 7. Dezember 1785 angezeigt. Das Werk ist im Drucktitel *Madame Therese de Trattner* gewidmet, der Gattin von Mozarts damaligem Wiener Hausherrn Johann Thomas von Trattner; Maria Theresia von Trattner geb. Nagel (1758–1793) gehörte zeitweilig zum Kreis der Klavierschüler Mozarts. Wie bei den meisten Sonatenkompositionen der Wiener Zeit fehlen auch im Falle der c-Moll-Fantasie und -Sonate Dokumente oder sonstige Nachrichten zur Entstehung.

Die Zusammenfassung von Fantasie und Sonate zu einem Ganzen ist keine Eigenmächtigkeit des Wiener Verlegers, sondern geht sicherlich auf Mozart selbst zurück; ein Blick auf die oben genannten Daten zeigt, dass die Fantasie offenbar bereits im Hinblick auf die geplante Drucklegung des Gesamtwerks niedergeschrieben worden ist.

Aus der unterschiedlichen Entstehungszeit der beiden Werkteile folgt ohne weiteres, dass es kein einheitliches Gesamtautograph, sondern vielmehr zwei Separatmanuskripte gegeben haben muss. Beide sind heute verschollen.

Während es von der Fantasie nur eine einzige Textversion gibt, ist die Lage bei der Sonate wesentlich komplizierter; sie spiegelt einen Prozess wider, dessen einzelne Stufen etwa folgendermaßen skizziert werden können:

1. Mozart vollendet die Niederschrift der Sonate am 14. Oktober 1784. Spezielles Kennzeichen dieses ursprünglichen Textes ist, dass im langsamen Satz (Adagio) die Reprisen des Themas noch nicht diminuiert sind (was aus der im Folgenden behandelten Kopie hervorgeht).

2. Mozart lässt unverzüglich eine Reinschriftkopie anfertigen, in die er einige wenige Verbesserungen nachträgt und die er mit einer eigenhändigen Titeldwidmung versieht. Dieses lange Zeit verschollene Manuskript, im folgenden als *Widmungskopie* bezeichnet, ist erst in neuerer Zeit wieder aufgetaucht (The Jewish National & University Library Jerusalem). Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Mozart diese Kopie seiner Schülerin Frau von Trattner überreicht; anders ist die Widmung kaum zu verstehen. Doch fehlen andererseits, abgesehen von Mozarts Verbesserungen, irgendwelche Anzeichen, die darauf hindeuten könnten, die Kopie sei im Unterricht benutzt worden. Dass die unverziert ausnotierten Themenwiederholungen des zweiten Satzes wirklich so gespielt worden sind, wie sie geschrieben stehen, ist nicht vorstellbar – und doch fehlt auch die geringste Andeutung einer zu improvisierenden Diminution.

3. Vermutlich für die Drucklegung des Gesamtwerks nimmt Mozart eine Revision dieses autographen Teils vor, die hauptsächlich darin besteht, dass die erwähnten thematischen Reprisen des zweiten Satzes nunmehr in der allgemein bekannten Form diminuiert bzw. ausnotiert werden.

4. Diese Stufe kann lediglich erschlossen werden: Vom solchermaßen revidierten Autograph ist eine (nicht überlieferte) weitere Reinschrift angefertigt worden, die als Stichvorlage für den Erstdruck bei Artaria bestimmt war.

5. In diese Stichvorlage – oder aber direkt in die Korrekturabzüge – hat Mozart möglicherweise eine letzte Textrevision eingetragen, die sich auf zwei Stellen im Finalsatz beziehen (T. 92ff. und T. 291ff.): Der schwierige Text, der die gekreuzten Hände hier auf eine Distanz bis zu vier Oktaven auseinanderführt, wird für den Druck durch teilweise Umoktavierung erleichtert.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich für die weitere Überlieferung von Fantasie und Sonate im großen und ganzen Folgendes:

a) Die Autographe der beiden Werkteile (das der Sonate im Stadium der oben unter Punkt 3 erwähnten Revision) sind maßgeblich für die verschiedenen Ausgaben des Verlages André, von denen zwei frühere (1802 und ca. 1829) Einzelausgaben sind und ihre Abhängigkeit vom Original durch den Titelvermerk „Edition (faite) d’après le manuscrit original (de l’auteur)“ unterstreichen, während die beiden späteren (1841 und nach 1841) als Teile von Sammelausgaben Mozartscher Klaviersonaten einen derartigen Titelzusatz nicht mehr führen. Dieser Überlieferungsstrang führt hin bis zur Alten Mozart-Ausgabe (AMA Serie XX, Leipzig 1878/1880) und zur sogenannten „Akademie-Ausgabe“ (AA, Leipzig o. J.); diesen beiden Ausgaben standen offenbar noch die Autographe oder zumindest doch „eine genaue nach dem Autograph angefertigte Kopie“ (so AA) zur Verfügung. Kriterien dieses Überlieferungsstranges sind einmal die ausgeschriebenen Diminutionen im langsamen Satz der Sonate, zum anderen die extrem auseinandergezogene Führung der gekreuzten Hände im Finalsatz („schwere Fassung“, d. h. ursprünglicher Text).

b) Der Artaria-Druck von 1785 bildet (grob gesprochen) die Grundlage für die sonstige Überlieferung, so insbesondere auch für die Edition in den *Œuvres Complètes* von Breitkopf & Härtel (Cahier VI, Leipzig 1799). Die Kriterien dieses Überlieferungsstranges sind (1.) wiederum die ausgeschriebenen Diminutionen im langsamen Satz der Sonate, jedoch (2.) die weniger extrem auseinandergezogene Führung der

gekreuzten Hände im Finalsatz („erleichterte Fassung“, d. h. revidierter Text).

Nimmt man die aufgestellten Kriterien für die beiden Überlieferungsstränge als Maßstab, so folgt unsere Ausgabe in ihrer Textgestaltung im wesentlichen der autographen Tradition, d. h. im Finalsatz der Sonate erscheint die „erleichterte Fassung“ des Erstdrucks nur als Nebentext in kleinerem Stich. Dagegen wurde im zweiten Satz der Sonate selbstverständlich die sowohl dem Erstdruck als auch dem revidierten Autograph gemeinsamen Reprisen-Diminuierungen des Themas in den Haupttext übernommen; die unverzierten Lesarten der *Widmungskopie* werden hier dagegen nur in Fußnoten bzw. auf Kleinstich-Systemen mitgeteilt. Bei der Gestaltung des Textes im einzelnen war allerdings eine kompromisslose Haltung nicht möglich, d. h. es musste Quellenmischung betrieben werden. Dabei war der *Widmungskopie* für den ersten und letzten Satz der Sonate die Funktion einer Leitquelle zuzuerkennen, da sie heute die einzige direkt greifbare Quelle darstellt, die unmittelbar auf Mozart selbst zurückgeht. Andererseits wurde dort, wo die *Widmungskopie* schweigt (also für den Text der Fantasie), der Erstdruck als maßgebliche Quelle betrachtet, da er alles in allem die besseren und wahrscheinlicheren Lesarten gegenüber der André-Tradition überliefert; gleiches gilt für den zweiten Satz der Sonate. – Die angesprochene Quellenmischung betrifft weniger den Notentext selbst als vor allem dynamische und artikulatorische Bezeichnungen, die aus den vier Quellen (*Widmungskopie*, Drucke Artaria 1785 und André 1802 bzw. 1829) gleichberechtigt übernommen wurden und in Normalstich dargestellt sind. (Genauere Nachweise sind dem Kritischen Bericht zu NMA IX/25 zu entnehmen.) Typographische Differenzierungen kommen nur dort zur Anwendung, wo in den Quellen fehlende Zeichen von den Herausgebern nach Analogie oder frei ergänzt worden sind.

### *Spezielle Bemerkungen*

#### *Fantasie KV 475*

Sowohl Artaria als auch André setzen in der rechten Hand die Doppelgriffe in Takt 16f. an einen Hals. Da es aber kaum zweifelhaft sein kann, dass die jeweils unteren Noten als Gegenstimme zur Viertelbewegung der linken Hand zu spielen sind, haben wir zusätzlich nach unten gestielte kurze Viertelhälse ergänzt. Dasselbe gilt mutatis mutandis für die ergänzte Achtelbalkung in Takt 23f. der rechten Hand. Derlei vereinfachte Notierungsweise ist bei Mozart nicht ungewöhnlich und darf sicher nicht buchstäblich genommen werden.

Die differenzierte Platzierung des *piano* für beide Hände in Takt 19 entspricht genau dem Erstdruck, der dann in den Takten 169 und 172 allerdings in beiden Händen übereinstimmend das *piano* zum jeweils dritten Sechzehntel sticht. Möglich wären allenfalls folgende vereinfachte Notierungsweisen, wie sie in einigen Ausgaben zu finden sind:



(und entsprechend in der linken Hand). Eine quasi synkopische Dynamisierung mit „fp“ auf dem jeweils zweiten Sechzehntel ist von den Quellen her abzulehnen und auch vom gemeinten musikalischen Sinn her nicht so eindeutig „richtig“, wie Eva und Paul Badura-Skoda behaupten (*Mozart-Interpretation*, Wien 1957, S. 309).

Entgegen den Quellen, die einen Taktstrich nach dem vierten Viertel in Takt 82 setzen (und dann erst wieder vor unserem Takt 84), versetzt die NMA diesen Taktstrich, dass der Septakkordschlag zu Taktbeginn steht (= unser T. 83).

Ob aus der einheitlichen Notationsweise der Quellen geschlossen werden kann, dass die Oktavenpassage in Takt 84 von der rechten Hand allein zu spielen ist, erscheint nicht sicher; auch eine Ausführung mit beiden Händen wäre durchaus denkbar.

Takt 140f.: Die dynamische Bezeichnung dieser beiden Takte entstammt dem Erstdruck. Eva und Paul Badura-Skoda (a. a. O., S. 310) haben berechtigte Zweifel am musikalischen Sinn dieser Dynamisierung geäußert: Das *decrescendo* nehme „dem energisch in die Höhe strebenden Lauf alle Kraft“, und das *piano* in Takt 141 sei wohl eher zu den absteigenden Sechzehntelfiguren als zum Akkord auf Taktbeginn gemeint. Tatsächlich fehlt in der André-Überlieferung das *decrescendo*; das *piano* steht aber zu Beginn von Takt 141 – einzig die vierte André-Ausgabe (erschienen nach 1841) setzt an dieser Stelle, dem gesunden musikalischen Empfinden folgend, „fp“ statt „p“. Die AMA verzichtet auf jede dynamische Bezeichnung, während die AA die Bezeichnung des Erstdrucks in Klammern setzt.

Die kursiv gestochene Dynamik in den Takten 142 bis 150 ist von den Herausgebern frei ergänzt worden.

In der zweiten Hälfte von Takt 172 (bis einschließlich erstes Achtel des folgenden Taktes) bringen die vier André-Ausgaben sowie AMA und AA übereinstimmend folgende zweistimmige Version:



Zumal angesichts der Parallele zur zweiten Hälfte von Takt 169 wirkt diese Version dünn und wenig überzeugend, weswegen wir der klanglich befriedigeren Fassung des Erstdrucks den Vorzug geben.

Takt 175: Im letzten Viertel der rechten Hand folgt die NMA im Haupttext dem Erstdruck; ebenso lesen die beiden früheren André-Ausgaben, während Breitkopfs *Œuvres Complètes* und die beiden späteren André-Drucke sowie AMA und AA die von uns als *ossia* gestochene Fassung bringen. Die in Fußnote mitgeteilte Version schließlich stellt einen musikalisch sehr plausiblen Vorschlag von Eva und Paul Badura-Skoda dar (*L'art de jouer Mozart au piano*, Paris 1974, S. 166), der in der Überlieferung aber nirgends aufscheint. Er hat den Vorzug der musikalischen Konsequenz. Demgegenüber fällt am Text des Erstdrucks das melodisch überaus störende *d* im letzten Achtel auf, das den primär gemeinten Leitton *H* sinnlos überdeckt. Die Fassung des *ossia* gibt die Analogie zum Kontext (T. 174f.) zu sehr preis, als dass sie musikalisch überzeugen könnte. Es sieht so aus, als habe Mozart selbst an dieser Stelle mehrfach korrigiert und als seien die beiden divergierenden Lesarten aus dem möglicherweise mehrdeutigen Schriftbild zu erklären.

Im Schlusstakt der Fantasie setzen sowohl AMA als auch AA zu den Vierundsechzigstel-Gruppen jeweils Sextolenziffern. Auch der Erstdruck und die Ausgabe André von 1802 stechen diese Ziffer, allerdings nur zur zweiten Gruppe. Eine Sextolenrhythmisierung an dieser Stelle ist orthographisch falsch und auch sonst kaum vorstellbar.

#### Sonate KV 457

1. Satz: Das *ossia* für Takt 52f. bringt den Text des Erstdrucks, verbessert nach André: Bei Artaria lautet die zweite Note in Takt 53 *As* statt *C*. Wir folgen im Haupttext der *Widmungskopie*, in der Mozart selbst die linke Hand (die ursprünglich wohl wie im Erstdruck gelautet hatte) korrigierte.

Das (in Analogie zu Takt 62 gesetzte) *ossia* für die linke Hand von Takt 159 sowie die im Haupttext desselben Taktes kleingestochene Viertelnote  $\sharp h$  in der rechten Hand sind als Alternativen zu verstehen und dürfen nicht gleichzeitig gespielt werden.

2. Satz: Die *Widmungskopie* bringt im dritten Viertel von Takt 51 als letztes Sechzehntel für die linke Hand *As* statt *F*, eine Lesart, die sich durchaus vertreten lässt, jedoch in der sonstigen Überlieferung nicht zu finden ist.

### *Nachtrag zu Nr. 14a und Nr. 14b*

Das zur Zeit der Edition von Mozarts Klaviersonaten (1986) im Rahmen der NMA IX/25 (mit dieser Folge-Ausgabe für den praktischen Gebrauch) nicht zugängliche Autograph von Mozarts großangelegter Klavierkomposition ist 1990 unerwartet wieder zum Vorschein gekommen, nachdem es seit etwa 1889 als verschollen gegolten hatte.

Mozarts Handschrift setzt sich auf Grund der verschiedenen Entstehungszeiten von Fantasie und Sonate aus zwei nachträglich kombinierten Einzelautographen zusammen, umfasst insgesamt neun Blätter (davon vier Seiten nicht beschrieben) und gehört seit Ende 1990 zu den Beständen der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, die bereits 1991 eine Faksimile-Ausgabe im Mehrfarbendruck herausgebracht hat (Einführung: Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm). Alle Einzelheiten zum Autograph von KV 475+457 sind einmal dieser Ausgabe zu entnehmen, zum anderen aber auch dem 1998 erschienenen Kritischen Bericht (Wolfgang Rehm) zu den beiden Klaviersonaten-Bänden der NMA.

Die 1986 ohne Kenntnis des Autographs herausgearbeiteten Editionsgrundlagen (vgl. in diesem Vorwort die Seiten VII f.) wurden durch das Auftauchen der „Doppel-Handschrift“ nachdrücklich bestätigt. Einerseits ist der Erstdruck bei Artaria & Co. Wien (1785), den Mozart überwacht zu haben scheint und für den er die beiden Werkteile zusammengefasst hat, im Großen und Ganzen als sein letzter Wille für den Text von Fantasie und Sonate anzusehen, andererseits gibt es keinen wirklich plausiblen Grund, eine wesentliche Entscheidung von 1986 zu revidieren: Im Finalsatz der Sonate folgt unsere Edition bei den gekreuzten Händen (T. 92ff. und T. 290ff.) nach wie vor der autographen Überlieferung (einschließlich Widmungskopie und Quellenfamilie „André“), bietet also im Haupttext die „schwere Fassung“, die „erleichterte Fassung“ des Artaria-Erstdrucks dagegen als kleinsten Nebentext.

Zur Frage der Diminutionen im zweiten Satz der Sonate KV 457 ist anzumerken, dass sie in der „fortlaufenden“ originalen Niederschrift ebenso fehlen wie in der Widmungskopie, jedoch von Mozart nachträglich auf einem gesonderten Blatt in der durch die Drucküberlieferung bekannten Fassung zu Papier gebracht wurden, und was vor dem Wiederauftauchen des Gesamtautographs nicht bekannt war: Für die beiden ersten Auszierungen (T. 17ff. bzw. T. 41ff.) hat Mozart im Anschluss an die „fortlaufende“ Notation

des Satzes eine erste Version niedergeschrieben, in der das Material der „traditionellen“ im Wesentlichen vorgebildet ist; ihr Abdruck in der *Neuen Mozart-Ausgabe* erfolgte 1998 im zitierten Kritischen Bericht, in dem auch die im Wesentlichen mit der Widmungskopie übereinstimmende erste Fassung der Takte 49–53 publiziert wurde. Darüber hinaus enthält der Kritische Bericht einerseits alle Details zur Textgestaltung von KV 475+457 (und zwar unter Berücksichtigung des Autographs, aber auch im Hinblick auf die oben, S. VIII, angesprochene „Quellenmischung“), andererseits schließlich eine Reihe von Addenda und Corrigenda, die (zum überwiegenden Teil vom Einbezug des originalen Manuskripts bestimmt) durchweg Eingang in den Notentext dieser Neuauflage gefunden haben. (WR 1999)

### *Sonate in F = Nr. 15*

*(1. und 2. Satz = KV 533, 3. Satz = KV 494)*

Unter dem Datum des 10. Juni 1786 notiert Mozart in seinem Werkverzeichnis „Ein kleines Rondò für das klavier allein“, ein Einzelstück also, das im *Köchel-Verzeichnis* die Nummer 494 erhielt. Obwohl wir nichts Näheres über den Anlass für diese Komposition wissen, kann doch als einigermaßen sicher gelten, dass Mozart sie als zweite Nummer eines Zyklus von drei Rondi, nämlich zusammen mit KV 485 (D-Dur) und KV 511 (a-Moll), gedacht hatte. Dass dann aber nur KV 485 und KV 511 in Wien bei Franz Anton Hoffmeister in separaten Druckausgaben 1786 bzw. 1787 erschienen sind, während KV 494 nicht in Wien, sondern in Speyer bei Philipp Heinrich Bossler, und zwar ebenfalls 1787, herausgebracht wurde, deutet auf kurzfristige UmDispositionen in Wien hin, die wohl weniger Mozart selbst als seinen damaligen Wiener Verleger betroffen haben mögen. Die nächsten Kompositionen für Soloklavier, abgesehen vom a-Moll-Rondo KV 511, sind „Ein Allegro und Andante für das klavier allein“ KV 533, von Mozart am 3. Januar 1788 in seinen thematischen Katalog eingetragen. Diesen beiden neu komponierten Sätzen fügte Mozart das ältere Rondo KV 494 als Schlusssatz bei und ließ das Ganze als Klaviersonate bei Hoffmeister Anfang 1788 in Wien erscheinen. In seiner neuen Eigenschaft als Sonatenfinale weist das Rondo eine nicht unerhebliche Texterweiterung auf: Der Einschub mit den Takten 143–169, von Mozart erst im Hinblick auf den Hoffmeister-Druck eingefügt, wird in der modernen Literatur gern als „Cadenz“ bezeichnet, ein in diesem Zusammenhang nicht sehr glück-

licher Terminus, der in den zeitgenössischen Quellen nicht zu finden ist.

Ein Autograph der ersten beiden Sätze (KV 533) ist nicht überliefert; vom Rondo KV 494 existiert zwar eine originale Niederschrift, aber in der kürzeren ursprünglichen Fassung von 1786 als Einzelwerk, die wir im Anhang I dieses Bandes (S. 166–172) zum Abdruck bringen (vgl. dazu auch weiter unten).

Für die Textfassung der Sonate KV 533+494 stützt sich unsere Edition auf den erwähnten Erstdruck von Hoffmeister; außerdem wurde gelegentlich auch der Frühdruck in Breitkopf & Härtels *Ceuvres Complètes* mit herangezogen (Cahier III, Leipzig 1799).

Zur Dynamik: Der Beginn des ersten Satzes ist in beiden Händen dynamisch unbezeichnet, was im Normalfall bedeutet, dass als Anfangsdynamik *forte* zu spielen ist. Dem steht jedoch hier die Tatsache entgegen, dass die Repräsentakte in den *Ceuvres Complètes* mit *piano* bezeichnet sind. Wir haben danach *piano* auch zu Beginn des Satzes ergänzt, auf weitergehende freie Ergänzungen dynamischer Zeichen jedoch verzichtet. So wäre etwa schon im weiteren Verlauf des Satzanfangs schwer zu sagen, an welcher Stelle genau das *forte* einzusetzen hätte. Noch schwieriger sind die Probleme im dynamisch völlig unbezeichneten langsamen Satz. Sie können durch editorische Maßnahmen nicht gelöst werden; hier ist allein der Spieler gefordert! – Die von uns kursiv ergänzte Anfangsdynamik des dritten Satzes schließlich geht auf Mozarts Eintrag von KV 494 in sein Werkverzeichnis zurück.

1. Satz: Der Akzentstrich auf der Halbenote in Takt 2 fehlt im Werkverzeichnis, ist aber, wie auch an den übrigen Stellen, im Erstdruck vorhanden.

Wir übernehmen die Ergänzung der oberen Mittelstimme in Takt 21 aus Breitkopfs *Ceuvres Complètes*; diese Emendation ist gut und sinnvoll, wenn auch nicht unbedingt erforderlich.

Takt 40: Wir halten die Parallele zum Repräsentakt 167, ungeachtet der nicht völlig identischen Harmonik, für derart zwingend, dass wir glauben, an dieser Stelle einen Eingriff in den Text der Quellen verantworten zu können.

2. Satz: Die Vorlagen überliefern in der Mittelstimme von Takt 54 einheitlich *a'* statt *fis'*, d. h. einen Sext- statt einen Oktavgriff. Aus dem analogen Kontext lässt sich aber der gemeinte Sinn dieser Stelle zweifelsfrei entnehmen. Erst von Takt 60 an wird der Satz dreistimmig.

Takte 56 und 58: Das von manchen Ausgaben zur punktierten Figur gesetzte Trillerzeichen halten

wir für überflüssig, wenn nicht sogar für musikalisch falsch.

### *Sonate in C KV 545 = Nr. 16*

Als „Eine kleine klavier-Sonate für anfänger“ bezeichnet Mozart in seinem Verzeichnis am 26. Juni 1788 die Sonate KV 545, die besser bekannt ist als „Sonate facile“, wie es im Titel des im Jahre 1805 im Wiener *Bureau d'Arts et d'Industrie* postum erschienenen Erstdrucks heißt. Da das Autograph der Sonate fehlt, stützt sich die NMA-Edition auf diesen Druck, zieht aber auch die anderen in zeitlicher Nachbarschaft erschienenen Ausgaben von Johann André (Offenbach 1805) und Johann Cappi (Wien 1809) mit zu Rate.

Grundsätzlich ist zu bemerken, dass in allen genannten Drucken der Text der Sonate ohne jede dynamische Bezeichnung überliefert ist. (Die Bezeichnungen späterer Drucke, so auch der AMA, können nicht als authentisch gelten.) Wir haben auf freie Ergänzungen verzichtet: Es gilt also das bereits zur vorigen Nummer Gesagte. – Hinsichtlich der Staccatozeichen (Strich und/oder Punkt) differieren die Vorlagen zum Teil erheblich; wir haben versucht, eine Unterscheidung im Sinne des Mozartschen Schreibgebrauchs vorzunehmen.

1. Satz: Der in den Drucken überlieferte Bogen zu Takt 2 (rechte Hand) fehlt im Incipit des eigenhändigen Werkverzeichnisses, dagegen ist die Tempobezeichnung *Allegro*, die im Erstdruck nicht gestochen ist, sowohl in Mozarts Verzeichnis als auch in den anderen Drucken vorhanden.

3. Satz: Die Tempobezeichnung des Rondos (*Allegretto*) steht nur in der Ausgabe von Cappi und wurde deshalb kursiv gestochen. – Die Fermaten in Takt 52 indizieren keine „Eingangssituation“ und bedürfen infolgedessen auch keiner gleichwie gearteten Auszierung.

### *Sonate in B KV 570 = Nr. 17*

Mozart trägt das Werk im Februar des Jahres 1789 mit dem Vermerk „Eine Sonate auf klavier allein“ in sein thematisches Verzeichnis ein. Vom Autograph ist ein beträchtlicher Teil des ersten Satzes (T. 65 bis Schluss) erhalten, der sich heute in der British Library London befindet. Aus welchem Grund der postume Erstdruck von Artaria (Wien 1796) KV 570 als „Sonata per il Clavicembalo o Piano-Forte con l'accompagnamento d'un Violino“ mit separater Violinstimme wiedergibt, kann nicht gesagt werden. In dieser Besetzung, für Klavier und Violine, ist das Werk denn auch in vielen Ausga-

ben des 19. und zum Teil auch noch des 20. Jahrhunderts erschienen. Die Violinstimme dieser Fassung ist in keiner Weise obligat, sondern erschöpft sich teils in Begleitfiguren, teils in Verdoppelungen und Oktavierungen des Klaviers. Ein Rückgriff Mozarts auf die damals schon veraltete Gattung der violinbegleiteten Klaviersonate ist unwahrscheinlich\*. Dennoch hat man bis vor nicht allzu langer Zeit die Klavier-Violin-Version für authentisch gehalten. Erst Alfred Einstein (KV<sup>3</sup>, S. 719) vermutete in dieser Fassung ein Arrangement von André, dessen eigene Ausgabe aber erst 1797 (also ein Jahr nach dem Erstdruck) erschienen ist. Neuerdings wurde ohne nähere Begründung auch Johann Mederitsch als möglicher Urheber der Violinstimme genannt. Dass diese Stimme von Mozart selbst stammen könnte, wird in der modernen Literatur nicht mehr angenommen.

Die Textgestaltung stützt sich für den ersten Satz selbstverständlich primär auf das autographe Fragment, zu dem allerdings zu bemerken ist, dass die Repräsentakte 133 bis 160 nur als „Da capo“ (also nicht ausnotiert) erscheinen. Für den restlichen Teil der Sonate wurde in der Regel die Klavierstimme des Erstdrucks als maßgebliche Quelle herangezogen, wobei sich in zwei Fällen (im ersten Satz) Widersprüche zum autographen Fragment ergeben, die weiter unten zu kommentieren sind.

Hinsichtlich der Dynamik gelten, allerdings nur für den zweiten und dritten Satz, die früher gemachten Ausführungen: Der Text ist (bis auf T. 82, 85 und 89 im letzten Satz) unbezeichnet; konsequenterweise musste auf jede Ergänzung verzichtet werden. Die Bezeichnungen im ersten Satz dagegen sind immerhin so dicht und auch sinnvoll, dass gelegentliche Lücken durch freie Ergänzungen geschlossen werden konnten.

1. Satz: Die Artikulation des Themenkopfes ist in den Quellen uneinheitlich. Wir folgen im Haupttext (T. 1–3, 41ff. und 133–135) dem Erstdruck, ergänzen aber zusätzlich die Großbögen, wie sie im autographen Fragment dann in Takt 101ff. gesetzt sind. Zusätzlich teilen wir die wiederum abweichende Bogensetzung aus dem eigenhändigen Verzeichnis zu Beginn des Satzes in Fußnote mit. Es scheint danach deutlich zu sein, dass Mozart tatsächlich eher einen durchgehenden Großbogen als drei kurze Bögen gemeint hat.

Für die parallelen Takte 57 und 59 (Exposition)

\* Zwar bedient sich Mozart mit KV 547 tatsächlich noch einmal jenes älteren Typus, doch bezeichnet er gerade diese Sonate (das Zwillingswerk der „Sonate facile“ KV 545) als „Eine kleine klavier Sonate für Anfänger mit einer Violin“, KV 570 aber ist alles andere als ein Werk für Anfänger!

bzw. 187 und 189 (Reprise) ergibt sich ein Textproblem insofern, als – wie an Ort und Stelle (S. 134) durch Fußnote angegeben – autographes Fragment und Erstdruck nicht konform gehen. Wir haben uns nicht dazu entschließen können, die hart klingende und nicht ganz überzeugende Lesart des autographen Fragments an beiden Stellen in den Haupttext zu nehmen, sondern glaubten, hier der glatteren Version des Erstdrucks sowie der weiteren Drucküberlieferung den Vorzug geben zu sollen. Selbstverständlich bleibt es dem Spieler unbenommen, je nach Geschmack und Einsicht auch entsprechend anders zu spielen.

Die in allen modernen Ausgaben verlangte Wiederholung des zweiten Teils ist nicht unproblematisch: Mozart hat vor Takt 80 keine Repetitionszeichen gesetzt, wohl aber am Schluss des Satzes. Gleichermäßen liest der Erstdruck in der Klavierstimme, während dort in der Violinstimme die Repetitionszeichen auch zu Beginn des zweiten Teils stehen. Könnte von der Notation her der Fall also zweifelhaft sein, so spricht der musikalische Befund doch eher gegen als für eine Wiederholung des zweiten Teils, denn die harmonische Rückung vom Schlusstakt zu Takt 80 ist wesentlich weniger sinnvoll als der Übergang von Takt 79 zu Takt 80. Mozarts Notation zu Beginn des zweiten Teils ist also doch wohl buchstäblich zu nehmen, wogegen es sich bei den Repetitionszeichen am Schluss des Satzes um einen reinen Schreibautomatismus handeln könnte, wie er des öfteren zu beobachten ist.

2. Satz: Das *ossia* in Takt 23 (linke Hand) ist dem André-Druck (Offenbach 1841) entnommen. Das  $\sharp e'$  im zweiten Viertel erscheint allerdings wenig einleuchtend, besser hingegen ist das  $\sharp a'$  im letzten Viertel. (Im analogen Fall T. 15 haben wir im letzten Viertel das Auflösungszeichen nach den Drucken J. A. André und Böhme/Hamburg klein gestochen ergänzt.)

In Takt 41 (linke Hand) hat der Erstdruck eindeutig  $\flat ces'$  in der Unterstimme. Einige Neuausgaben ändern zu  $c'$  – wohl deshalb, weil die harmonische Rückung vom Vortakt (letztes Viertel Es-Dur, nicht es-Moll!) zu hart erscheinen mag. Wir sehen keinen Anlass, vom Text der Vorlage abzuweichen.

Die Bogensetzung in der linken Hand von Takt 41f. ist einerseits als legato der ganzen Figur, andererseits aber auch gleichzeitig als *tenuto* des Basstons  $b$  zu verstehen; dass letzteres intendiert ist, geht aus der Notation in Takt 42f. hervor.

3. Satz: Die Vorlage hat in den Takten 49–52 (rechte Hand) Ganztakt- bzw. Halbtaktbögen jeweils nur zwischen den Taktstrichen. Wir haben entsprechend dem motivischen Verlauf übergreifende Bögen gesetzt.

### Sonate in D KV 576 = Nr. 18

Es wäre überflüssig zu wiederholen, dass wir auch im Falle dieser Sonate nichts über Anlass und Umstände der Entstehung wissen, wenn es nicht eine zeitlich benachbarte Briefstelle Mozarts gäbe, die immer wieder – und sicherlich zu Unrecht – mit KV 576 in Verbindung gebracht wird. In seinem Brief vom 12. Juli 1789 an Michael Puchberg erwähnt Mozart beiläufig: „unterdessen schreibe ich 6 leichte Klavier=Sonaten für die Prinzessin Friederika und 6 Quartetten für den König, welches ich alles bey Kozeluch auf meine Unkosten stechen lasse“. Dass mit den „6 Quartetten“ der ursprünglich als Sechserreihe geplante Zyklus der sogenannten „Preußischen Quartette“ KV 575 etc. gemeint ist, steht außer Frage; von den sechs für die preußische Prinzessin zu schreibenden „leichten“ Klaviersonaten sei, so wird angenommen, wenigstens eine tatsächlich komponiert worden, nämlich KV 576, ein Werk, das Mozart zur selben Zeit, also im Juli 1789, in seinem Werkverzeichnis als „Eine Sonate auf klavier allein“ vermerkt. Dass diese Identifizierung nicht stimmen kann, weil KV 576 gewiss zu den anspruchsvollsten Klavierwerken Mozarts zählt, darf als sicher gelten. Man muss es hinnehmen, dass wir über den Grund der Entstehung dieser Sonate nichts wissen, und auch, dass die geplanten sechs „Preußischen Klaviersonaten“ nicht über das Stadium der Kompositionsabsicht hinaus gediehen sind. – Das Autograph der D-Dur-Sonate KV 576 ist wiederum verschollen; der Erstdruck erschien nicht bei Johann Anton Kozeluch, sondern im Wiener *Bureau d'Arts et d'Industrie*, und zwar postum im Jahre 1805. Diese Druckausgabe diente als Vorlage für unsere Edition; dazu wurden die Ausgaben von André (ebenfalls 1805) und in den *Ceuvres Completttes* (Cahier XVII, Leipzig 1806) mit herangezogen.

1. Satz: In den Takten 2 und 3 (und entsprechend in den Repräsentakten 100 und 101) fehlen im Erstdruck in der linken Hand die beiden ausgehaltenen Noten *a'*. Wir folgen der Incipit-Notierung im eigenhändigen Werkverzeichnis. Das *ossia* in den Takten 125 und 133 wird in Analogie zum entsprechenden Expositionstakt 45 vorgeschlagen; die durchgängige Austerzung in den Vorlagen ist nicht über jeden Zweifel erhaben.

2. Satz: Hier ist erneut das völlige Fehlen von dynamischen Bezeichnungen zu konstatieren; aus den bereits früher dargelegten Gründen haben wir nicht frei ergänzt.

Die eckig geklammerten Akzidenzien in Takt 28, denen zufolge hier e-Moll statt E-Dur zu spielen wäre,

entstammen den *Ceuvres Completttes*, deren Lesart an dieser Stelle empfohlen wird.

Die Takte 62–64 stellen eine notengetreue Wiederholung der Takte 59–61 dar und können nach zeitgenössischem Gebrauch variiert bzw. diminuiert werden. Eva Badura-Skoda hat im *Mozart-Jahrbuch 1957* (Salzburg 1958) in diesem Zusammenhang folgenden Vorschlag gemacht:



Karl Heinz Füssl und Heinz Scholz zitieren in Band 2 ihrer Ausgabe der Mozartschen Klaviersonaten (*Wiener Urtext Edition 1973*) diesen variierten Wiederholungsvorschlag ebenfalls und fügen für Takt 63 eine weitere Variante hinzu:



3. Satz: Die Lesart des Erstdrucks, derzufolge der Bass in Takt 57 (bzw. in Takt 148) nach *fis* (bzw. *h*) springt – dies bedeutet in Relation zum Diskant eine schlecht klingende Verdoppelung der Dur-Terz – wurde entsprechend der Druckausgabe von André geändert.

Der Abschnitt Takt 103–107 erscheint in der Überlieferung in offenbar korrumpierter Form: In der Oberstimme wird in Takt 104/105 zusätzlich *h'*, in Takt 106/107 zusätzlich *cis'* übergebunden, während in der linken Hand das *#eis'* bereits zu Beginn von Takt 106 gestochen ist, was zwar reizvolle, aber dennoch falsche Quintenparallelen ergibt. Auch die Artikulation des Kopfmotivs ist in diesen Takten inkonsequent bis inkorrekt (überwiegend Ganztaktbögen). Wir haben geglaubt, in diesen Takten regulierend eingreifen zu müssen.

## ANHANG

### 1. Erstfassung des Rondos KV 494

Ein Abdruck der ursprünglichen Version aus dem Jahre 1786 erschien geboten, nicht nur wegen des um 27 Takte kürzeren Textes, sondern auch wegen der

zum Teil stärker abweichenden Artikulation. Darüber hinaus gibt es eine einzige, freilich nicht sehr belangvolle Variante im Notentext (T. 79, linke Hand). Wir legen unserem Text das Autograph (amerikanischer Privatbesitz, früher Sammlung Felix Salzer New York) zugrunde. Hier ist die rechte Hand bis zum dritten Viertel von Takt 148 im Sopranschlüssel notiert, und auch in der linken Hand findet dieser Schlüssel Anwendung.

## II. Fragmente

### 1. Sonatensatz in C KV<sup>6</sup> deest

Dieser Beginn eines später gestrichenen Allegro-Satzes zu einer Klaviersonate steht auf der ersten Seite des Autographs mit dem nachkomponierten Schlusschor der *Grabmusik* KV 42 (35<sup>a</sup>), Depositum seit 1983 in der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Seine mutmaßliche Entstehungszeit „Salzburg 1771“ lässt sich aus der Beschaffenheit der Handschrift erschließen.

### 2. Sonatensatz in B KV 400 (372<sup>a</sup>)

Die im NMA-Band gegebene und Otto Jahns Einordnung folgende Datierung „wahrscheinlich 1781“ war nach Alan Tyson (1926–2000) zu „nicht vor 1782“ abzuändern. – Mit den im Durchführungsteil zitierten Namen „Sophie“ und „Costanza“ sind die beiden damals noch nicht verheirateten Töchter des Weberschen Hauses in Wien gemeint. Die von Maximilian Stadler in Mozarts Autograph (Stiftelsen Musikculturens främjande Stockholm, The Nydal Collection) vorgenommene, in Takt 91 einsetzende Ergänzung entspricht nicht immer genau Mozarts Vorlage (vgl. zum Beispiel T. 97 mit T. 7); wir haben derartige Divergenzen unverändert übernommen.

### 3. Sonatensätze in B bzw. F KV Anh. 31 und KV Anh. 29, 30, 37 (KV 569<sup>a</sup> und KV 590<sup>a-c</sup>)

Die Autographe dieser vier Fragmente befinden sich in der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Ihre Datierung („vermutlich in Wien, zwischen 1787 und 1789“, die im Gegensatz zu KV<sup>6</sup> auf weitere Präzisierung verzichtet) geht auf Alan Tyson zurück, der die Entstehung dieser Fragmente auf die Zeit vor Mozarts am 8. April 1789 angetretenen Reise nach Potsdam/Berlin ansetzt. – Im Falle von Nr. 3 und 4 ist der Allegro-Charakter eines Eröffnungssatzes unverkennbar, während man bei dem mit „Allegro“ bezeichneten Fragment Nr. 5 eher an den Anfang eines Finalsatzes denken wird. Ob die

Tonartgleichheit (F-Dur) von Nr. 4 bis 6 auf die Zugehörigkeit zu ein und demselben Werk hinweist, muss offen bleiben.

### 7. Sonatensatz in g KV 312 (189<sup>i</sup>; KV<sup>6</sup> 590<sup>d</sup>)

Das Autograph (Bodleian Library, University of Oxford, Department of Special Collections and Western Manuscripts) bricht mit Beginn von Takt 106 ab; danach setzt eine fremde, nicht bekannte Hand ein, die bis einschließlich Takt 145 reicht; die Repräsentakte 110–130 sind als „Da capo“ nicht notiert. – Für den Rest des Satzes folgt diese Ausgabe dem Erstdruck im Wiener *Magasin de l'imprimerie chymique* (1805). Dort stellen die Takte 146–177 (erstes Viertel) nichts anderes dar als die nach Moll gewendete Transposition der entsprechenden Expositionstakte (T. 37ff.), sind also sozusagen durch Mozarts Originaltext „gedeckt“; die beiden Schlussakkorde fügt der Erstdruck frei hinzu. – Mit unsere Datierung „vermutlich 1790/91“ folgen wir wiederum Alan Tyson.

## ZUR EDITION

Die vorliegende Edition folgt dem Text der *Neuen Mozart-Ausgabe*. Zusätze und Ergänzungen der Herausgeber sind gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen (bei Triolen- und Sextolen-Ziffern, die stets kursiv gestochen werden, erscheinen die ergänzten in kleinerer Type); Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bögen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchgestrichen, d. h.  statt ; bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in allen 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. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie die Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind in der Regel ohne Kennzeichnung ergänzt.

Darüber hinaus gilt für die Ausgabe der Klaviersonaten im Weiteren Folgendes:

Es wurde grundsätzlich versucht, im Rahmen der bestehenden Editionsrichtlinien möglichst viele Eigenheiten der originalen Notation in die Ausgabe zu übernehmen. Dies gilt insbesondere für die Verteilung der Hände auf die Systeme, aber etwa auch für die Setzung von Augmentationspunkten in Akkordgriffen (zum Beispiel  statt wie gewohnt , diese Notationseigentümlichkeit Mozarts dürfte nicht nur Schreibbequemlichkeit sein, sondern aufführungspraktische Bedeutung haben. Übernommen wurde auch die originale Notierung von an sich „unspielbaren“ Einklangsführungen (vgl. S. 38, T. 28, drittes Viertel). Auch wurde Doppelbehalsung und doppelte Bogensetzung (oder Bogensetzung gegen die Stichregel) überall dort beibehalten, wo dies aus Gründen der Satzstruktur und der melodischen Linienführung sinnvoll schien. Die Bogensetzung bei Ziernoten wurde über die allgemeinen Richtlinien der NMA hinausgehend so gehandhabt, dass bei einfachen Vorschlagsnoten die in der Regel fehlenden Bögchen grundsätzlich ohne typographische Kennzeichnung gesetzt werden, während eine automatische Ergänzung bei mit Ziernoten ausgeschriebenem Doppelschlägen entweder unterblieb oder aber in gestrichelter Form gestochen wurde. Hier hat Mozart mit seiner jeweiligen Notierungsweise möglicherweise auch die Artikulationsart des Ornaments andeuten wollen. Eine Unterscheidung zwischen Staccatopunkt und -strich wurde überall dort vorgenommen, wo es möglich schien. Auch in solchen Fällen, in denen als Quellen herangezogene Drucke grundsätzlich nur Striche oder nur Punkte als Staccatozeichen verwenden, wie etwa im Falle des Finalsatzes der Sonate KV 576 (= Nr. 18), wurde eine Differenzierung der beiden Staccatozei-

chen im Sinne des normalen Mozartschen Schreibgebrauchs versucht.

Sukzessiv einsetzende Dynamik wurde entsprechend den Vorlagen für beide Hände getrennt gesetzt, ein Verfahren, das gelegentlich auch bei simultanen Akzenten (*fp* o. ä.) und überall dort, wo es der Deutlichkeit dienlich war, angewendet wurde. Eine Angleichung an Parallelstellen (zum Beispiel Exposition/Reprise oder mehrfach auftretende Rondo-Refrains) wurde nicht grundsätzlich vorgenommen; doch wurde gelegentlich durch Doppelartikulation

(zum Beispiel ) oder durch Anmerkungen auf Divergenzen dieser Art hingewiesen.

Offenkundig fehlende Akzidenzien werden nach den Regeln der NMA selbstverständlich in Kleinstich ergänzt (vor den Noten). Doch gibt es auch Situationen, in denen nicht zweifelsfrei entschieden werden kann, ob ein Vorzeichen irrtümlich fehlt oder aber mit Absicht nicht notiert (oder gestochen) worden ist. Derartige Zweifelsfälle sind durch eckig geklammerte Akzidenzien über oder unter der jeweiligen Note gekennzeichnet.

Auf die Beigabe einer Tabelle zur Ausführung der von Mozart verwendeten Ornamentzeichen wird grundsätzlich verzichtet, einmal, weil es auch heute noch keine verbindlichen Normen geben kann, mithin jeder Anleitung etwas Subjektives anhaften muss, zum anderen aber auch, weil zu dieser Frage genügend Literatur zur Verfügung steht, so etwa Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien 1957, und neuerdings Frederick Neumann, *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986.

Augsburg und Hallein/Salzburg,  
im Juli 1986 (2004)

Wolfgang Plath  
Wolfgang Rehm

# PREFACE

The present two-volume edition of Mozart's piano sonatas reproduces the text of the *Neue Mozart-Ausgabe* (*New Mozart Edition* = NMA IX/25). It includes in their authentic scoring all hitherto known works by Mozart in this genre; namely, nine works in the main corpus of each of the two volumes, and in the Appendices to Volumes 1 and 2, respectively, the first, uncompleted version of the first movement of K. 284 (205<sup>b</sup>) and the first version of the Rondo K. 494, the latter having been eventually reworked by Mozart and joined to the two movements of K. 533 to create a new sonata (No. 15).

Volume 2 further includes a work perhaps less familiar in its scoring for solo piano, the Sonata in B-flat major K. 570 (= No. 17). While Mozart listed this in his own handwritten catalogue of his compositions as "A sonata for piano alone", it has nevertheless been issued in many editions as a sonata for piano and violin. A second sonata in B-flat major K. App. 136 (498<sup>a</sup>) is omitted from the present volumes, as it turns out to be an arrangement (that is, a composition with borrowings from Mozart) from the pen of August Eberhard Müller (1767–1817), one-time choirmaster of the Thomaskirche in Leipzig. This work was, in fact issued in Müller's lifetime as his own Opus 26.

Also omitted here is the Sonata in F major K.<sup>3</sup> 547<sup>a</sup>, simply because the work in its present form and scored for solo piano did not originate with Mozart. The first two movements, Allegro and Rondo, are anonymous arrangements of, respectively, the Piano/Violin Sonata K. 547 (second movement) and the Piano Sonata K. 545 (third movement). The final movement is likewise an arrangement of the piano part of the third movement (Variations) of the Sonata in F major for Piano and Violin K. 547.

Mention should also be made, finally, of the series of four lost piano sonatas composed sometime before 1775 and known today only from their incipits, as well as of the seven sonata-movement fragments reproduced in Appendix II of NMA IX/25: *Klaviersonaten*, Volume 2.

## *Sonatas K. 330–2 = Nos. 10–2*

In his letter of June 9–12, 1784, from Vienna, Mozart writes to his father in Salzburg: "Those three sonatas for solo piano which I once sent my sister (the first

in C, the second in A, and the third in F) I have now given to Artaria for engraving."

The keys here mentioned show that the set of sonatas in question can only be K. 330–2. In the fragmentary and widely scattered surviving autographs, K. 330 (300<sup>h</sup>) is indicated as *Sonata I*, K. 332 (300<sup>k</sup>) as *Sonata III*. The first edition by Artaria (Vienna, 1784), initiated by Mozart himself, also follows this same ordering, which in turn is taken over in our edition.

The traditional dating of the three sonatas K. 330–2, "supposedly composed in the summer of 1778 in Paris" (so stated in K.<sup>6</sup>), is erroneous and based on false premises. In his letter of July 18–20, 1778, Mozart writes to his father from Paris that he wants to send to Salzburg, along with some other pieces of music, "some of my sonatas for piano alone". He announces the same again in his letter of July 31, 1778, in a postscript to his sister. These somewhat vague references have been interpreted, with nothing further to support them, to mean that as early as July 1778 at least two and possibly all three of the sonatas were already completed. What contradicts this, however, is the fact that Mozart's handwriting in the extant autographs and autograph fragments shows a state of development advanced far beyond "Paris 1778", and one more likely representative of the years commencing at earliest with the summer of 1780. This, together with the paper and watermark studies being undertaken by Alan Tyson, has led to the conclusion that the most likely date for these compositions is the year 1783 (in Vienna or Salzburg). Accordingly, Mozart would not have been giving Artaria relatively old compositions for engraving but rather his very latest piano pieces.

The following remarks apply to the individual sonatas of this set:

### *Sonata in C major K. 330 (300<sup>h</sup>) = No. 10*

The autograph, complete except for the last leaf with the last nine measures of the third movement, is preserved today in the Biblioteka Jagiellońska Kraków. Soprano clef is used throughout for the right hand, and occasionally for the left hand. The first edition by Artaria (Vienna, 1784) differs from the autograph, not only because it includes a far greater number of dynamic markings (given in our edition in smaller, non-italicized type), but also mainly because it brings at the end of the second movement (Andante cantata-

bile) a postlude not found in the autograph. Mozart originally planned to bring the Da capo repeat of the major-mode section at the end of bar 36<sup>I</sup>, but then crossed out the indication for this and added a postlude to the minor-mode section (bars 36<sup>II</sup>–40<sup>I</sup>). That the closing measures of the movement (bar 60, 4th quaver, through bar 64), corresponding to this minor-mode postlude, were not written out in the autograph but rather directly in the copy from which the first edition was prepared is best ascribed to chance: there can be no doubt as to their authenticity. – The now missing last measures of the third movement are also here drawn from the first edition.

*First movement:* Neither the autograph nor the first edition includes an opening dynamic mark. In bar 1 we add a *forte*, which would have been presumed in contemporary performance. The reprise (bars 88ff.) presents a more dubious problem. One would expect, for instance, a *forte* in bar 88 (analogous to bar 1); however, there is no dynamic sign in the autograph at this point, and the first edition defers the expected *forte* to bar 90, which is scarcely convincing musically. The editors follow the first edition here, but do not exclude the possibility that the *forte* first printed in bar 90 should actually be played in bar 88 (after a *crescendo* in bar 87).

The different types of staccato marks above the first crotchet in bar 104 (right hand) are precisely so written in the autograph; it nevertheless seemed advisable to include the “smoother” reading as *ossia* (parallel to bar 17 in the exposition).

The original notation for the left hand in the closing bar makes little musical sense for actual performance. It is difficult to believe that the octave *c+c'* should be held out and that only the third and fifth of the triad should be struck on the second crotchet. In Joseph Haydn’s keyboard sonatas there are several comparable passages, sometimes more clearly notated, such as, for instance, in the C-major Sonata Hob. XVI/35, second movement, at the close of the first part of the movement:



(The parallel close at the end of the second half of the movement, bar 42, has no original arpeggio sign.)

It is not unreasonable to interpret Mozart’s somewhat different notation at the end of the first movement of K. 330, then, in the above sense, and thereby even as an arpeggio running through both hands.

*Second movement:* The long, dotted slur reproduced in bars 10/11 and 50/51 (above the right hand) is based on the first edition by Artaria.

*Third movement:* The double (to be sure, also inconsistent) slurring in bars 63 and 162 corresponds to Mozart’s own notation; evidently he wanted to guard against a breaking of the phrase in the middle of the bar.

#### *Sonata in A major K. 331 (300<sup>i</sup>) = No. 11*

Only bars 90ff. of the Alla turca of this sonata survive in autograph (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg). From this fragment we can deduce that here again Mozart wrote the right hand (also the left hand from time to time) in soprano clef. Incidentally, Artaria’s first edition (Vienna, 1784) serves as primary source for our edition, although occasional reference is also made to the early edition in Breitkopf and Härtel’s *Ceuvres Complètes* (Cahier I, Leipzig, 1798).

*First movement:* The *ossia* readings are taken from the above-mentioned edition by Breitkopf and Härtel. They are in every case worthy of consideration, with the exception of Variation VI, bar 5.

Variation V: The reading given by the sources in bar 16 (right hand: *d''* instead of *b'*) is unsatisfactory with regard both to melody line and to voice-leading. It is also not supported by the reading of the parallel passages in Variations I, II and IV.

The version of the sources in Variation VI, second half of bar 8, left hand, is dubious. One would expect



*Second movement:* In bar 19 of the Menuetto the first edition gives – surely incorrectly – *piano* instead of *forte*. This slip is already corrected in the *Ceuvres Complètes*.

Bars 24–6 of the Menuetto are obviously corruptly transmitted. Even though there is little room for doubt that the passage should proceed in A minor, the requisite accidentals are missing in the first edition (notably, also, in the *Ceuvres Complètes*). Moreover, in bar 26 (right hand, first crotchet) both editions expressly give *#c''-sharp*, which is counterindicated by the subsequent harmonic direction (bars 27ff.). The editors have therefore decided to “interpret” this passage.

Analogous to bar 17, the *ossia* version in bar 47 (left hand) of the Menuetto corresponds to the reading of the *Ceuvres Complètes*.

*Third movement:* The notation of chords versus written-out arpeggios in bars 97ff. corresponds exactly to the notation in the autograph fragment. The *ossia* in

bar 122, right hand, gives the version of the first edition (and the *Œuvres Complètes*).

*Sonata in F major K. 332 (300<sup>k</sup>) = No. 12*

The incomplete autograph – the last leaf with bars 107 to the end of the third movement is missing – is preserved in a private collection in America (William H. Scheide, Princeton). The missing measures are here edited according to the first edition by Artaria (Vienna, 1784). Inasmuch as the first edition is also more plentifully supplied with dynamic markings than the autograph, these markings have been incorporated throughout our edition in smaller, nonitalicized type. Also incorporated in small type is a series of significant textual variants (labeled *First Edition* or *F. E.*). Where Mozart at bars 21–40 of the second movement brings a simple *Da capo* repeat of the first part of the movement, the first edition brings a much more fully ornamented version, which is included in our edition as a variant reading in smaller type. Apparently here again Mozart undertook a revision of the original version of the sonata expressly for the print. – In the autograph the right hand is once again written in soprano clef throughout; soprano clef and tenor clef are also used occasionally for the left hand.

*First movement:* The placement of the grace notes in bars 41 and 42 (likewise in bars 177 and 178), reflecting a simultaneous striking, follows Mozart's notation to the letter. The grace-notes should therefore indeed be struck simultaneously and not played in the fashion of an arpeggio, one after the other.

*Second movement:* Concerning the notation for the left hand in the first half of the last measure and the manner of execution implied, see the remarks above to the second movement of No. 10.

*Third movement:* As mentioned above, our text for the closing section (from bar 107) is based on the Artaria first edition. We have refrained from adjusting the text here to make it conform to Mozart's autograph notation in the parallel passages of the exposition, but have called attention to occasional discrepancies by means of an *ossia*.

*Sonata in B-flat major K. 333 (315<sup>c</sup>) = No. 13*

This work, together with the so-called "Dürniz Sonata" K. 284/205<sup>b</sup> (= No. 6, composed in Munich in 1775) and the Sonata in B-flat major for Piano and Violin K. 454 (dated: Vienna, April 21, 1784), was published as Opus 7 in the summer of 1784 by Christoph Torricella (Vienna).

We have no firsthand information concerning the date or circumstances of composition of this sonata. In his first edition of the catalogue of Mozart's works, Ludwig Ritter von Köchel proposes the hypothetical year "1779", which in Georges de Saint-Foix refines to "Salzburg, between January and March 1779". Alfred Einstein (K.<sup>3</sup>), on the other hand, suggested Paris in the late summer of 1778 as place and time of composition, thereby laying the issue to rest, at least insofar as this information was duly incorporated in K.<sup>6</sup> (1964). That the period of composition has been placed more than five years too early has been determined through the independent researches of Wolfgang Plath (chronological characteristics of Mozart's handwriting) and Alan Tyson (paper types and watermarks in the Mozart sources). While the evidence of the handwriting pointed to ca. 1783/1784, "probably not too very long before the appearance of the first edition in 1784", Tyson was able to demonstrate convincingly that the work was composed at the end of 1783 in Linz (that is, in November, and hand in hand with the "Linz" Symphony K. 425), where Mozart and Constanza made a brief stopover on their return trip from Salzburg to Vienna. Our edition is based on the autograph (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). However, in the second and third movements we have incorporated from the above-mentioned first edition a number of dynamic markings, in smaller, non-italicized type, and a few textual variants, appropriately labeled. (A complete list of variants is given in the critical report to NMA IX/25.) It is difficult to say just which of these variants Torricella's engraver or editor undertook on, his own initiative and which were actually directly ordered by Mozart. It is very likely, for instance, that the variant readings in the first edition of the so-called "Dürniz Sonata" are based on a revision undertaken by Mozart himself. A similar likelihood may also obtain for the present sonata and should therefore not be excluded from discussion. – The tempo indications originally lacking in the autograph were added later by Mozart, in pencil; they are included in the first edition.

*First movement:* Mozart confined himself to but a few dynamic markings in the course of the movement: autograph and first edition agree in this respect. We excluded from consideration the possibility of supplying a dynamic marking at the beginning of the first and second halves of the movement (and at the reprise), since the character of the main theme is as little served by a *forte* as by a *piano*. The stylistically

versed performer will surely chart the correct course here, and arrive also at a proper interpretation of those few markings included in the original text.

Bars 23 (119) and 31 (127): We have preserved unchanged Mozart's here particularly striking inconsistency in the way he writes the dotted note values within chords, because this inconsistency may be a clue to a richly varied manner of performance. Perhaps – depending on the place – Mozart actually wanted only those notes he dotted held out to their full length (see, in addition, the Editorial Notes below).

*Second movement:* In bar 15 the reading of the first edition (= ossia system) is unquestionably better than that of the autograph. For the sake of editorial consistency, however, we could follow only the reading of the autograph. It should, in any case, be mentioned that Mozart wrote the parallel passage (bar 65) “correctly”.

The “sf” in the first edition in bars 25 and 75, left hand, should not be interpreted as an accent on this single note, but simply as an instruction to bring out the new accompaniment figure.

Bars 44–7: The two different versions of the dynamic markings trace back to the first edition. Whether the two versions have practical significance with regard to performance or merely reflect a progressive simplification of the notation of this passage is a moot point.

*Third movement:* The ossia reading of the first edition in bar 134, left hand, is again preferable to that of our main text (analogous to bar 15 of the second movement).

*Fantasy in C minor K. 475 = No. 14<sup>a</sup>  
and Sonata in C minor K. 457 = No. 14<sup>b</sup>*

The Fantasy and Sonata in C minor, perhaps Mozart's greatest piano composition, is generally thought to constitute a unity; yet the two heterogeneous parts of this work were conceived at different times. In his handwritten thematic catalogue, Mozart records K. 457, “A sonata for piano alone”, under the date October 14, 1784; not until May 20, 1785, does he record “A fantasy for piano alone”, K. 475. The first edition by Artaria, in which the two works are combined as “Fantaisie et Sonate pour le Forte-Piano [...] Œuvre XI”, is advertised in the *Wiener Zeitung* on December 7, 1785. The titlepage of the edition bears a dedication to *Madame Therese de Trattner*, whose husband, Johann Thomas von Trattner, was Mo-

zart's landlord in Vienna at that time. Maria Theresia von Trattner, b. Nagel (1758–1793), was also one of Mozart's piano students at the time. As is the case with most of Mozart's piano compositions for the Vienna years, documents and specific reports concerning the origins of the C-minor Fantasy and Sonata are lacking.

The joining together of Fantasy and Sonata to make a whole was not arbitrarily undertaken by the publisher but surely traces back to Mozart himself; a glance at the abovementioned dates would indicate that the Fantasy was written already with an eye to the publication of the two works together.

With nothing more to go on than the disparate dates of composition, one presumes that there is no single autograph but rather two separate autographs for the two works. Both are lost today.

Whereas there is only one authentic text for the Fantasy, the situation for the Sonata is rather more complicated. The process of accumulation of its various layers can best be sketched as follows:

1. Mozart finished writing out the Sonata on October 14, 1784. What distinguishes this original text is that in the reprise of the slow movement (Adagio), the theme is still left unembellished (or so one deduces from the copy discussed below).

2. Mozart promptly had a fair copy made, in which he later touched up the text in a few places and to which he added the titlepage dedication. This copy (hereafter referred to as the “Dedication copy”), missing for years on end, has now recently surfaced (in the Jewish National and University Library Jerusalem). In all likelihood, Mozart presented this copy to his pupil Madame von Trattner; otherwise, the dedication makes no sense. On the other hand, however, with the exception of Mozart's textual emendations, there is no real clue that this copy was used in the course of instruction. That the theme of the, second movement was really meant to be played without embellishment, each time it reappeared (as so indicated here) is scarcely imaginable but there is also no specific instruction here that such an embellishment be improvised.

3. Presumably for the printed version of the entire work, Mozart undertook a revision of just this portion of the autograph, namely, the second movement, which would primarily have involved the writing out of the embellished version of the theme each time it reappeared. It is this version of the movement that is generally known today.

4. This next step we can only infer: from this re-

vised version of the autograph an additional fair copy was made (but has not survived), which was given to Artaria for the engraving of the first edition.

5. In the fair copy used for the engraving – or perhaps in the proof stage of the engraving – Mozart possibly made one final text revision involving two passages in the final movement (bars 92ff. and 291ff.). The difficult version of these bars, which eventually involves a crossing of the hands at a distance of four octaves, is simplified in the print by means of occasional octave displacements.

From the above observations we can draw the following general conclusions about the further transmission of the Fantasy and Sonata:

a) The autographs of the two works (that of the Sonata in the stage mentioned under point 3 above) serve as the authoritative texts for various editions issued by the firm of André: of these, the two earlier editions (1802 and ca. 1829), issued individually, underscored their indebtedness to the autograph by the remark on the titlepage: “Edition (made) from the original manuscript (of the author)”; the two later editions (1841 and post-1841), issued as part of a complete edition of Mozart’s sonatas, did not carry this remark. This line of transmission can be followed through to the Alte Mozart-Ausgabe (AMA, Serie XX, Leipzig, 1878/1880) and to the so-called “Akademie-Ausgabe” (AA, Leipzig, n. d.). Both of these two late editions drew either upon the autograph or at least upon “a correct copy prepared from the autograph” (so stated in AA). The determining evidence for this line of transmission is, on the one hand, the written-out embellishment in the slow movement of the Sonata, and on the other hand, the extremely wide range of the crossed hands in the final movement (= “difficult version”, that is, original text version).

b) The Artaria edition of 1785 forms the basis (roughly speaking) of the other line of transmission and thus serves also as principal source for the edition in the *Œuvres Complètes* of Breitkopf and Härtel (Cahier VI, Leipzig, 1799). The determining evidence for this line of transmission is (1.) again the written-out embellishment in the slow movement of the Sonata, yet (2.) the less extreme range of the crossed hand in the final movement (= “simplified version”, that is, revised version).

On the basis of the above criteria, the text of our edition may be said essentially to follow the tradition of the autograph; that is, in the final movement of the Sonata our edition prints the “simplified version” of

the first edition as a variant text, in smaller type. On the other hand, in the second movement of the Sonata our edition naturally prints the embellished version of the main theme in the reprise, as transmitted in the first edition and probably also in the revised [lost] autograph. The unembellished version of the “Dedication copy” is here reported only in footnotes or in smaller type as *ossia* [= *Dedication copy*]. For the final working out of our text, it was impossible to proceed without some form of compromise, which meant an intermingling and mixing of the details of the individual sources. Therefore for the first and last movements of the Sonata, the “Dedication copy” assumed the status of principal source, since it is today the only available source which traces directly to Mozart himself. However, where the “Dedication copy” is silent (for the text of the Fantasy, for instance), the first edition is usually given preference over the other sources, since all in all it transmits the better and probably more correct text (as opposed to the tradition reflected by the André prints); the same also obtains for the second movement of the Sonata. – The above-mentioned mixing of sources involves less the note text than the indications of dynamics and articulation. These indications in the four main sources (“Dedication copy”, Artaria edition of 1785, and André prints of 1802 and 1829) are given equal weight in our edition and are therefore in every instance printed in normal type (specific details are given in the Critical Report to NMA IX/25). Typographical differentiations in our edition are used only where details are lacking in the sources and are added by the present editors either freely or on the basis of parallel passages.

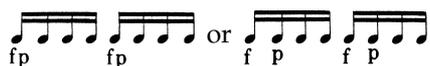
### *Special Comments*

#### *Fantasy K. 475*

Bars 16f.: Both Artaria and André set the chords in the right hand on a single stem; but since the lower notes are undoubtedly meant to be played as counterpart to the crotchet movement in the left hand, we have added short, downward-pointing crotchet stems in the right hand. A similar type of alteration was made in bars 23f., with the downward-pointing quavers in the right hand. Mozart’s simplified notation in these measures is not unusual and need not be taken literally.

The differing placement of the *piano* in the two hands at bar 19 corresponds exactly to the first edition. Contrarily, bars 169 and 172 bring the *piano* si-

multaneously in both hands, on the third semiquaver. Perhaps another possibility would be the following simplified notational forms, which appear in some editions:



(and accordingly in the left hand). The placing of the “fp” on the second semiquaver to create more or less a dynamic syncopation is not really supported by the reading of the sources; nor is it so clearly “correct”, on the basis of musical context, as Eva and Paul Badura-Skoda maintain (*Mozart-Interpretation*, Vienna, 1957, p. 309).

Contrary to the sources, which place the bar line after the fourth crotchet in bar 82 (then once again before our bar 84), the NMA places the bar line so that the striking of the seventh-chord falls at the beginning of a bar (= our bar 83).

It is not clear from the single stemming in the right hand at bar 84 if the octave passage should be played by the right hand alone. A performance using both hands is quite conceivable.

Bars 140f.: The dynamic markings in these two bars are taken from the first edition. Eva and Paul Badura-Skoda (*ibid.*, p. 310) have justifiably questioned the musical sense of the markings: the *decrescendo* “saps all of the energy of the soaring line” and the *piano* in bar 141 surely belongs more to the descending semiquaver figure than to the chord at the beginning of the measure. In fact, the *decrescendo* is absent in the sources which follow the André tradition, even though these sources do bring the *piano* at the beginning of bar 141. Only the fourth André edition (issued after 1841) places a “fp” rather than a “p” at this place, following good musical instinct. The AMA omits all dynamic markings, whereas the AA gives the markings of the first edition in brackets.

The italicized dynamics in bars 142–150 have been freely added by the editors.

In the second half of bar 172 (up to and including the first quaver of bar 173), the four André editions, and accordingly, the AMA and AA, all bring the following two-voice version:



Compared to the parallel passage in the second half of bar 169, this version sounds thin and not very convincing. We therefore preferred the more pleasing sound of the version of the first edition.

Bar 175: For the last crotchet of the right hand, the main text of the NMA follows the first edition; the two earlier André editions bring the same reading, whereas Breitkopf’s *Ceuvres Completttes*, the two later André editions, the AMA and the AA bring the reading of our *ossia* version. Finally, the footnote brings a musically plausible version suggested by Eva and Paul Badura-Skoda (*L’art de jouer Mozart au Piano*, Paris, 1974, p. 166), which, although not transmitted by the various sources, has the advantage of musical consistency. What strikes one in the version of the first edition, as compared to this, is the melodically so extremely disturbing *d* of the last quaver, which nonsensically masks what should be the primary leading-tone, *B*. The version of the *ossia* in the context of the passage as a whole (bars 174ff.) is too “bare-faced” to be able to satisfy. It appears that Mozart must have corrected this passage more than once, and that the later two divergent readings arose to clarify a possibly ambiguous original text.

In the closing bar of the Fantasy, both the AMA and the AA give the hemidemisemiquaver groups as sextuplets. The first edition and the André edition of 1802 also write a sextuplet, but only for the second group. Rhythmically, the passage is not correctly written to support a sextuplet realization, which in any case is not readily believable.

#### Sonata K. 457

*First movement*: The *ossia* in bars 52f. brings the reading of the first edition, but corrected according to the reading of the André sources: Artaria brings *A-flat* instead of C as the second note of bar 53. In our main text we follow the version of the “Dedication copy”, in which Mozart himself corrected the left hand (the original version of which may very well have agreed with the version of the first edition).

The *ossia* for the left hand in bar 159 (analogous to bar 62), as well as the crotchet  $\sharp b$  printed in small type in the right hand of the main text, are meant as alternative readings and should not be played simultaneously.

*Second movement*: At bar 51, left hand, last semiquaver of the third crotchet, the “Dedication copy” gives *A-flat* instead of F, which is a perfectly defensible reading, even if it is not found among the sources.

#### Postscript to No. 14a and 14b

The whereabouts of the autograph of this lengthy piano composition was unknown at the time of the

first NMA edition of the piano sonatas (including both the critical edition, NMA IX/25 of 1986, and this subsequent practical edition). The original sources unexpectedly resurfaced in 1990, after having been considered lost since around 1889. Mozart's manuscript of the Fantasy and Sonata is made up of two autographs that originated at slightly different times and that were later joined together. It consists of nine leaves (four pages of which contain no notation), and has been among the holdings of the Bibliotheca Mozartiana of the Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg since the end of 1990. It was published in a colour facsimile by the Internationale Stiftung Mozarteum in 1991 (Introduction: Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm). All details concerning the autograph of K. 475+457 are reported in this edition and in the Critical Commentary (Wolfgang Rehm, 1998) to the two piano sonata volumes of the NMA.

Our deductions of 1986 concerning the hierarchy of sources (see pp. XXf. of this edition), made without first-hand knowledge of the autograph, have been expressly confirmed with the rediscovery of the "double manuscript". On the one hand, the first edition of Artaria & Co. (Vienna, 1785), which Mozart seems to have supervised and for which he joined the two works together, may be generally viewed as representing his last will with respect to the musical text of the Fantasy and Sonata. On the other hand, there is really no plausible reason to abandon a fundamental decision reached in 1986: in the last movement of the Sonata our edition did and still does follow the autograph version (including the "Dedication copy" and the family of "André" prints) of the crossed hands (bars 92ff. and 290ff.), and therefore offers the "difficult version" as the principal version, the "simplified version" of the Artaria first edition as the secondary version (in smaller type).

With respect to the embellishments in the second movement of the Sonata, K. 457, it remains to be mentioned that they are missing not only in Mozart's first "continuous" manuscript of the Sonata, but also in the "Dedication copy". Only later did he write out on a separate sheet of paper the well-known version that has otherwise been handed down only in the printed sources. But the rediscovered autograph reveals even more: For the first two passages to be embellished (bars 17ff. and 41ff.) Mozart wrote out a preliminary version at the end of the second movement, which essentially foreshadows the musical material of the well-known "traditional version": this preliminary version has been published in the *Neue Mozart-Ausgabe*

as part of the above-mentioned Critical Commentary (1998), together with the preliminary version of bars 49–53, known in their essentials from the "Dedication copy". In addition, however, the Critical Commentary not only reports all details concerning shaping of the musical texts of K. 475+457 (both with respect to the autograph and to the mixing of musical sources, as mentioned above, pp. XX), but also offers a list of Addenda and Corrigenda (for the most part drawn from the autograph) that have been taken over in their entirety in the musical text of this new edition.

(WR 1999)

*Sonata in F major = No. 15*  
(*First and Second Movement = K. 533,*  
*Third movement = K. 494*)

Under the date June 10, 1786, in Mozart's handwritten thematic catalogue is "A little Rondò for piano alone", a single piece, then, which bears the number 494 in Köchel's catalogue. Although we know nothing about what prompted the composition of this piece, it is more or less certain that Mozart conceived it as the second piece in a set of three Rondi, namely, together with K. 485 (D major) and K. 511 (A minor). Ultimately, however, the three Rondi were not published together. K. 485 and K. 511 were issued in separate editions in Vienna by Franz Anton Hoffmeister (in, respectively, 1786 and 1787); K. 494 was issued in Speier, rather than Vienna, by Philipp Heinrich Bossler (in 1787). The failure of all three Rondi to appear together as planned points to a quick turn of events in Vienna which might have, owed more to the Viennese publisher than to Mozart himself.

The next compositions for solo piano, excluding the A-minor Rondo K. 511, are "An Allegro and Andante for the piano alone" K. 533, listed by Mozart in his thematic catalogue on January 3, 1788. To these newly composed movements Mozart added as a closing movement the older Rondo K. 494; in early 1788 he had the three movements published together as a piano sonata (Hoffmeister, Vienna). In its new guise as a sonata finale, the rondo sports a not insignificant revision involving the lengthening of the movement. The added bars (143–169), first inserted by Mozart for the projected Hoffmeister edition, are usually referred to in modern literature as "*Cadenza*", in this case not a very acceptable terminology and one which is not used in the contemporary sources.

An autograph of the first two movements (K. 533) does not survive; the autograph for the Rondo K. 494 does survive, but in its independent, shorter, original

version of 1786 (reproduced in the Appendix I to this volume, pp. 166–72; see also below).

In our edition, the text of the Sonata K. 533+494 is drawn from the above-mentioned first edition by Hoffmeister; occasional reference is also made here to the early edition in Breitkopf and Härtel's *Œuvres Complètes* (Cahier III, Leipzig, 1799).

Concerning the dynamics: The beginning of the first movement (both hands) lacks a dynamic marking, which would usually imply an opening dynamic of *forte*. In this case, however, the parallel measures in the reprise are marked *piano* in the *Œuvres Complètes*. We have therefore added a *piano* at the beginning of the movement, but have refrained from further editorial additions of this kind. It would have been difficult to determine, for instance, where in the course of the opening section a *forte* would have been most properly added. Even greater difficulties are faced in the slow movement, which is utterly devoid of dynamics. Since the problem could not be solved in the "editing room", we leave it to the performer! – The italicized dynamic at the beginning of the third movement traces back to the version of K. 494 as listed in Mozart's thematic catalogue.

*First movement:* The accent mark over the minim in bar 2 is missing in Mozart's thematic catalogue but is present in the first edition (likewise for the remaining passages).

The upper middle voice added in smaller type in bar 21 taken from Breitkopf's *Œuvres Complètes*; this emendation is good and logical, even if not absolutely necessary.

Bar 40 [right hand]: We find the [melodic] parallel to bar 167 in the reprise (admitting the harmonic difference) so compelling that we believe we are justified in altering the text of the sources here.

*Second movement:* In the middle voice of bar 54 the sources, uniformly give *a'* instead of *f'-sharp*, that is, a sixth instead, of an octave. From the context, however, we can deduce, what is unquestionably the correct reading. Not until bar 60 does the movement proceed again in three-part writing.

Bars 56 and 58: The trill sign placed above the dotted figure in several editions seems to us superfluous, if not musically speaking, wrong.

#### *Sonata in C major K. 545 = No. 16*

In his thematic catalogue, under the date June 26, 1788, Mozart listed the Sonata K. 545 as "A little piano sonata for beginners". The work is better known today

under the title, "Sonate facile" ["easy sonata"], which traces back to the posthumous first edition of 1805, issued by the *Bureau d'Arts et d'Industrie* in Vienna. Since the autograph is lost, the NMA bases its text on this first edition, but also refers to the nearly contemporary editions of Johann André (Offenbach, 1805) and Johann Cappi (Vienna, 1809).

It should first be stated that the sonata is transmitted in all of the above-named sources without a single dynamic marking. (The markings in later editions, including the AMA, cannot be considered authentic.) We have refrained from freely adding markings, for the same reasons that apply to the foregoing sonata. – With regard to staccato markings (vertical dashes and/or dots), the various sources sometimes differ considerably. We have sought to draw distinctions on the basis of Mozart's usual notational habits.

*First movement:* The slur in bar 2 of the right hand is present in the printed sources but absent in Mozart's thematic catalogue; the tempo marking *Allegro*, however, is present in the catalogue, as well as in all editions but the first.

*Third movement:* The tempo marking in the Rondo (*Allegretto*) is present only in Cappi's edition, and is therefore italicized here. – The fermatas in bar 52 do not signal a "lead-in" ["*Eingang*"] situation and therefore should not be elaborated.

#### *Sonata in B-flat major K. 570 = No. 17*

In February 1789 Mozart listed this work in his thematic catalogue as "A sonata for piano alone". The autograph is lost except for a substantial portion of the first movement (including bar 65 to the end of the movement), preserved today in the British Library London. We are unable to ascertain why the first edition by Artaria (Vienna, 1796) presents K. 570 as "A Sonata for Harpsichord or Pianoforte with Violin Accompaniment", and thus with a separate violin part. Many editions of the nineteenth century and some still in the twentieth century issued the sonata in this version for piano and violin. The violin part is by no means obligato but confines itself partly to accompaniment figures, partly to unison and octave doubling of the piano part. It is unlikely that Mozart composed this version himself, as a throwback to the old species of violin-accompanied piano sonata.\* Yet until not too

\* Mozart did, in fact, revert to this older type of sonata in K. 547 (a companion work to the "Sonate facile" K. 545), but described this work as "A little sonata for beginners, with a violin part". However, K. 570 is anything but a work for beginners!

long ago, the piano-violin version was held to be authentic. Alfred Einstein (K.<sup>3</sup>, p. 719) was the first to suspect that this version was an arrangement by André, whose own edition did not appear until 1797 (thus, one year after the first edition). More recently, but with no real supporting evidence, Johann Mederitsch has been credited with arranging the violin part. That this violin part traces back to Mozart himself is no longer given credence in the modern literature.

For the first movement, the text of our edition follows that of the autograph fragment. We note only that bars 133–160 of the reprise are notated “Da capo” (that is, they are not actually written out). For the remainder of the sonata, the piano part of the first edition [for piano and violin] is used as our standard source. Discussed below are the two instances in the first movement where this edition contradicts the version of the autograph.

With respect to the dynamics in the second and third movements, our remarks for the preceding sonatas also apply here: the text is (with the exception of bars 82, 85 and 89 of the last movement) without markings of any kind; consequently, we had to refrain from additions of any kind. The markings in the first movement, on the other hand, are so numerous and rich that occasional lacunae could be freely filled.

*First movement:* The articulation of the opening motive varies from source to source. In the main text (bars 1–3, 41ff. and 133–135) we follow the first edition but add with dotted lines the long slurs which are found in the autograph fragment at bars 101ff. In addition, we report in the footnote the slurring given by Mozart in his thematic catalogue. It would seem from this last that Mozart really did have more in mind one long slur as opposed to three short slurs.

For the parallel bars 57 and 59 (exposition) and, respectively, 187 and 189 (reprise), the text is problematical inasmuch as autograph fragment and first edition do not agree (see footnote, p. 134). For our main text, we decided against giving the harsh-sounding and unconvincing version of the autograph fragment in favor of the more harmonious version of the first edition and later prints.

Naturally, the performer is at liberty to play the passages otherwise, according to his own taste and judgement.

The repeat of the second half of the movement, called for in all modern editions, is not unproblematical. Mozart wrote no repeat sign at the head of bar 80, rather only at the end of the movement. The piano part of the first edition agrees with the auto-

graph reading, whereas the violin part includes the repeat sign also at the beginning of bar 80. Granted that the notation is ambiguous, the musical content speaks more against than for a repeat of the second half of the movement, since the harmonic shift from the end of the movement to bar 80 is rather less logical than the transition from bar 79 to bar 80. Mozart’s notation at the beginning of the second part should therefore most likely be taken literally, whereas the repeat sign at the end of the movement should be seen more as an automatic – and frequently observable – reflex.

*Second movement:* The *ossia* in bar 23 (left hand) is taken from the André edition (Offenbach, 1841). The ♯e’ of the second crotchet is musically less obvious, the ♯a’ of the last crotchet, however, better. (For the last crotchet in the parallel passage at bar 15, we have included in small type the accidental which appears in the prints of J. A. André and Böhme/Hamburg.)

In bar 41 (left hand) the first edition unequivocally gives *b*c’-flat in the lower voice. Several new editions change this to *c*’– probably because the harmonic progression from the preceding measure (the last crotchet is E-flat major instead of E-flat minor!) may seem too harsh. We see no reason to alter the text of our principal source.

The slur above the left hand in bars 41f. is to be seen, on the one hand, as a legato for the entire figure, on the other hand, as a *tenuto* of the bass note *b*-flat. That the latter is actually intended is deducible from the notation in bars 42f.

*Third movement:* In bars 49–52 (right hand) our principal source gives slurs for, respectively, each whole or half measure but only between bar lines. Because of the nature of the motive, we have allowed the slurs to extend across bar lines.

#### *Sonata in D major K. 576 = No. 18*

It would be superfluous to repeat that we know nothing about the occasion or circumstances of composition of this sonata were it not for a passage in one of Mozart’s letters of the same time, which is over and over again – and surely erroneously – tied to K. 576. In his letter of July 12, 1789, to Michael Puchberg, Mozart mentions incidentally: “In the meantime I am writing six easy piano sonatas for the Princess Friederika and six quartets for the King, which I will have published through Kozeluch at my own expense.”

There can be no question that the “six quartets” are the so-called “Prussian Quartets” K. 575 etc., originally planned as a set of six quartets. As for the “easy piano

sonatas" being written for the Princess, it has been assumed that at least one of these was in fact composed – namely, K. 576, a work which Mozart listed in his thematic catalogue at that time, that is, in July, 1789, as "A sonata for piano alone". It is surely the case, however, that this association between letter and sonata is an invalid one, since K. 576 is among the most exacting piano works Mozart ever composed. One must simply accept the fact that we know nothing about the origins of this work, and, consequently, that the projected six "Prussian piano sonatas" never went beyond the planning stage. – The autograph of the D major Sonata K. 576 is also lost. Furthermore, the first edition was not issued by Johann Anton Koželuch but by the Viennese firm *Bureau d'Arts et d'Industrie*, posthumously, in the year 1805. This printed edition serves as the basis for our edition, with reference furthermore being made to the editions by André (likewise 1805) and in the *Ceuvres Complètes* (Cahier XVII, Leipzig, 1806).

*First movement:* In the first edition, in bars 2 and 3 (and in the corresponding reprise bars 100 and 101), the tied-note *a'* is missing each time in the left hand. Our reading follows the musical incipit in Mozart's thematic catalogue. On the basis of the corresponding bar 45 in the exposition, we recommend the *ossia* version of bars 125 and 133; the parallel thirds in the right hand in the sources are not above suspicion.

*Second movement:* Here again we must call attention to the complete absence of dynamic markings; for the same reasons stated above, we have not supplied these markings.

The bracketed accidentals in bar 28, giving a reading of E minor instead of E major, come from the *Ceuvres Complètes*. We recommend they be given precedence.

Bars 62–4 are an exact repeat of bars 59–61 and, in accordance with contemporary practice, may thus be varied or embellished. Eva Badura-Skoda, in *Mozart-Jahrbuch 1957* (Salzburg 1958), recommended the following solution:



Karl Heinz Füssl and Heinz Scholz quote this solution in Volume 2 of their edition of Mozart's piano sonatas (*Wiener Urtext Edition*, 1973), and suggest yet another variant for bar 63:



*Third movement:* In the first edition, the bass in bars 57 and 148 leaps to, respectively, *f-sharp* and *b*, causing an unpleasing doubling of the third between bass and soprano. We have altered the reading according to the edition of André.

The section from bar 103 to bar 107 is apparently transmitted in a corrupt version: In the upper voice in bars 104/5 and 106/7 *b'* and *c'-sharp*, respectively, are tied, while in the left hand in bar 106 the *#e'* already stands at the head of the bar. The solution is alluring but results in unwanted parallel fifths. The articulation of the main theme in these bars is also inconsistent, if not actually incorrect (slurs over entire measures predominate). In this case, we believed it was necessary to alter the text of the sources.

## APPENDIX

### I. First Version of Rondo, K. 494

It seemed advisable to reproduce the original version of 1786, not only because its text is twenty-seven bars shorter, but because it contains some relatively serious discrepancies in articulation. There are also several variant readings in the musical text, albeit none of them is particularly substantial (see left hand of bar 79). Our text is based on the autograph score, formerly owned by Felix Salzer of New York and now located in an American private collection. Here the right hand is notated in soprano clef until the third beat of bar 148. The same clef is also occasionally used in the left hand.

### II. Fragments

#### 1. Sonata Movement in C major, K.<sup>6</sup> deest

This opening to a subsequently discarded allegro movement of a piano sonata is found on the first page of an autograph manuscript containing the final chorus that Mozart later added to the *Grabmusik*, K. 42 (35<sup>a</sup>). This manuscript has been located on deposit in the Bibliotheca Mozartiana of the International Mozarteum Foundation, Salzburg, since 1983. Its puta-

tive place and date of origin (Salzburg, 1771) can be deduced from the physical features of the manuscript.

2. *Sonata Movement in B-flat major, K. 400 (372<sup>a</sup>)*

According to Alan Tyson (1926–2000), the date of origin given in the NMA volume on the basis of Otto Jahn’s chronological classification (“probably 1781”) should be altered to read “not earlier than 1782”. – The names “Sophie” and “Costanza” cited in the development section refer to the two daughters of the Weber family in Vienna, neither of whom was married at that time. Beginning in bar 91, Maximilian Stadler supplied a completion of the movement directly in Mozart’s autograph (The Nydal Collection, Stiftelsen Musikkulturens främjande, Stockholm). His completion is not always in agreement with Mozart’s original, as can be seen by comparing bar 97 with bar 7. We have left such discrepancies unchanged.

3. *Sonata Movements in B-flat major and F major, K. Anh. 31 and Anh. 29, 30, 37 (K. 569<sup>a</sup> and 590<sup>a-c</sup>)*

The autographs of these four fragments are located in the Bibliotheca Mozartiana of the International Mozarteum Foundation, Salzburg. Drawing on Alan Tyson, who argues that they *antedate* Mozart’s departure for Potsdam and Berlin on 8 April 1789, we date them “between 1787 and 1789, presumably in Vienna”, and refrain from making these dates more precise (unlike the sixth edition of Köchel). – The allegro character of an opening movement is unmistakable in the case of nos. 3 and 4, whereas no. 5, marked “Allegro”, conveys the impression that is the opening of a final movement. Whether the identical keys of nos. 4 through 6 (F major) implies that they belonged to one and the same work must remain moot.

7. *Sonata Movement in G minor, K. 312 (189<sup>i</sup>; K.<sup>6</sup> 590<sup>d</sup>)*

The autograph manuscript, located in the Bodleian Library of Oxford University (Department of Special Collections and Western Manuscripts), breaks off at the opening of bar 106, after which it continues in an unknown hand up to and including bar 145, with bars 110–130 of the recapitulation notated only as “Da capo.” – For the rest of the movement our edition follows the original print, published in *Magasin de l’imprimerie chimique* (Vienna, 1805), where bars 146 through beat 1 of bar 177 are nothing more than a transposition of the corresponding bars of the exposition (bars 37ff.), recast in the minor mode. In other words, these bars are “vouched for” by Mozart’s original text; the final two chords of the first edition

were freely invented. – Once again we second Alan Tyson in our choice of date: “presumably 1790–91”.

## EDITORIAL NOTE

The present edition reproduces the text of the *Neue Mozart-Ausgabe*. Editorial additions are indicated as follows: Letters (words, dynamic signs, *tr*-signs) and numbers by italics (numbers marking triplets and sextuplets, etc., since always italicized, are additionally set in smaller type when added by the editor); principal notes, accidentals preceding the principal notes, signs of articulation such as staccato dots and vertical dashes, fermatas, ornament signs, and rests of smaller value (minims, crotchets, etc.) by small type; slurs and ties by dotted lines; appoggiaturas, grace notes, and written-out embellishments, clefs, and the accidentals preceding appoggiaturas etc. by brackets. Semibreve rests omitted in the sources either by oversight or out of convenience are supplied here without typographical distinction. Mozart notates all unbeamed semiquavers, demisemiquavers, etc., with a slash through the stem and tails, that is  instead of . On the basis of notational form alone, then, one cannot draw conclusions with respect to short and long execution of appoggiaturas and grace notes. The present edition gives all such ornamental notes in modern notation: , etc. If an ornament so written is thought to require a short execution,  is set above it. Slurs missing between the main note and the ornament or ornaments preceding it, termination notes, and articulation of written-out embellishments are as a rule added without comment.

With respect to the edition of the piano sonatas, the following also applies:

Every effort has been made, within the guidelines of the edition, to preserve as many characteristics of the original notation as possible. This applies particularly to the distribution of the hands across the staves, but also to the dotting of note values within chords (for instance,  instead of the usual . This notational peculiarity of the Mozart may not be just a convenient shorthand; rather, it may be of practical significance for performance. Also taken over unchanged were the essentially “unplayable” unisons arising between hands (cf. page 38, bar 28, third crotchet). Likewise preserved were double stems and double slurs and ties (or slurs and ties written contrary to rule) where these seemed to have import with respect to phrase

