

W. A. MOZART

Variationen für Klavier

Variations for Piano

Herausgegeben von / Edited by
Kurt von Fischer

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 5746

VORWORT

Die vorliegende Urtext-Ausgabe folgt der Edition von Mozarts Variationen für Klavier in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA), Serie IX, Werkgruppe 26 von 1961, wobei der Notentext unter Berücksichtigung der im Kritischen Bericht zu NMA IX/26 (S. 165–166) aufgeführten *Errata und Nachträge zum Notenband* revidiert und das Vorwort gekürzt, überarbeitet und dabei wissenschaftlich auf den gegenwärtigen Forschungsstand gebracht wurde.

Zeit seines Lebens hat Mozart die Klaviervariation gepflegt. Seine ersten erhaltenen Variationen stammen aus dem Jahre 1766, seine letzten aus dem Todesjahr 1791. Im Gegensatz zu den meisten anderen Werken Mozarts haftet den Variationen stets ein gewisser improvisatorischer Zug an, der damit zu erklären ist, dass die Variation ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine der beliebtesten Improvisationsformen dargestellt hat. So ist z. B. bekannt, dass Mozart die Gluck-Variationen KV 455 als Zugabe im Konzert vom 23. März 1783 mehr oder weniger improvisiert hat (Brief Mozarts vom 29. März 1783 an den Vater).¹ Wie weit allerdings die Vorbereitung auf solches Stegreifspiel jeweils gegangen ist, kann heute nicht mehr festgestellt werden. Der improvisatorische Charakter eines Variationszyklus zeigt sich bei Mozart nicht zuletzt auch darin, dass mehrere Variationsreihen in verschiedenen Fassungen bestanden haben müssen (vgl. hierzu die Bemerkungen weiter unten zu KV 352/374^c, 455, 573). Von den Fischer-Variationen (KV 179/189^a) schreibt Mozart am 29. November 1777, dass er die leichtesten sechs für den kurfürstlichen Hof in Mannheim „aufgeschrieben“, d. h. zusammengestellt habe (Briefe II, S. 154). Die erhaltenen Variationszyklen Mozarts stellen aber nur einen Teil dessen dar, was er an Variationen improvisiert haben muss. So extemporierte er z. B. anlässlich des berühmten Wettstreites mit Muzio Clementi am 24. Dezember 1781 Variationen (vgl. den Brief Mozarts vom 16. Januar 1782 an den Vater, Briefe III, S. 193). Auch pflegte er, wie schon erwähnt, als Zugabe in Konzerten gern ein Thema zu variieren. Einige dieser Improvisationen hat Mozart

später ausgearbeitet und veröffentlicht – andere sind wohl auf immer für uns verloren.

Aus all diesen Tatsachen geht hervor, dass für die Mozartschen Klaviervariationen nicht immer endgültig feststehende und unveränderbare Originalfassungen bestanden haben. Dies ist bei der Veröffentlichung, aber auch bei der Interpretation der Variationswerke stets mitzubedenken. Weitere Probleme ergeben sich aus der Quellenlage. Von den 14 vollständig überlieferten Zyklen ist ein einziger ganz im Autograph erhalten (KV 455); ein weiteres Werk (KV 265/300^e) liegt mit Ausnahme von zwei Variationen und fünf Takten einer weiteren Variation in Mozarts Eigenschrift vor. Bei einem dritten Zyklus (KV 353/300^f) sind von den zwölf Variationen nur sechs im Autograph bekannt. Dazu kommen noch die autographen Fragmente, die in der vorliegenden Ausgabe im Anhang veröffentlicht sind. An eigenschriftlichen Quellen sind ferner zu nennen: Eintragungen Mozarts in eine Kopie von KV 264 (315^d) und die Incipits zu KV 455, 500, 573 und 613 im eigenhändigen Werkverzeichnis.² Im übrigen sind wir ganz auf die nur allzu oft sehr wenig sorgfältigen Erst- und Frühdrucke und auf zeitgenössische Kopien angewiesen.

Der improvisatorische Charakter der Variationen einerseits und die wenig günstige Quellenlage andererseits lassen die Bezeichnung *Urtext* für die im vorliegenden Band publizierten Werke in den meisten Fällen als fragwürdig erscheinen. Da das zu untersuchende Material selbst meist eine gewisse Unschärfe aufweist, nützt auch das schärfste Messer philologischer Textkritik nicht immer. Der Herausgeber hält es für seine Pflicht, nachdrücklich auf diese Sachlage hinzuweisen, nicht um damit Unsicherheit zu schaffen, sondern um klar zu scheiden zwischen Wissen und Scheinwissen.

An Quellenmaterial fehlt es freilich nicht, gehörten Mozarts Klaviervariationen doch um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zu den beliebtesten und meistpublizierten Werken überhaupt. Um einen Begriff davon zu vermitteln, seien die folgenden Zahlen genannt. Es wurden vom Herausgeber rund 150 Drucke und gegen 75 Abschriften ermittelt, die mehrheit-

1 Zu Verweisen auf Briefe Mozarts vgl. Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Textbände, Kassel etc. 1962–1963 (= Briefe I–IV), Briefe III, S. 262.

2 Vgl. Mozart. Eigenhändiges Werkverzeichnis. Faksimile (British Library Stefan Zweig MS 63). Einführung und Übertragung von Albi Rosenthal und Alan Tyson (= NMA X/33/Abt. 1), Kassel etc. 1991.

lich der Zeit von 1780 bis 1810 angehören. KV 455 z. B. liegt im Autograph sowie in elf Kopien und über zwanzig frühen Drucken vor. Hierzu kommen bis gegen 1840 weitere zahlreiche Nachdrucke älterer Ausgaben. Die einzelnen Zyklen wurden hierbei vielfach zu ganzen Klaviervariationen-Sammlungen zusammengestellt.

Mozart mit Sicherheit zuzuweisen sind heute 14 vollständige Variationszyklen für Klavier sowie einige Fragmente. Nicht mitgezählt sind hierbei die in Sonaten auftretenden Variationssätze, die allerdings auch hin und wieder aus ihrer Umgebung herausgerissen und selbständig veröffentlicht worden sind. Ferner ist eine große Zahl kammermusikalischer Variationensätze von geschickten Verlegern für Klavier bearbeitet und publiziert worden. Dass bei der großen Beliebtheit von Mozarts Variationen auch Unterschiebungen vorgekommen sind, kann nicht verwundern.

Einen besonderen Fall stellen die Sarti-Variationen KV 460 (454^a) dar, denn es gibt zweierlei „Sarti“-Variationen unter Mozarts Namen. Die einen sind, wenn auch unvollständig, im Autograph erhalten, und nur diese Variationen sind in der vorliegenden Ausgabe als Anhang 3 (S. 154–156) wiedergegeben. Der zweite, vollständige Zyklus ist lediglich in einem posthumen Druck von 1803 und in einigen Abschriften überliefert. Diese unbefriedigende Quellenlage und stilkritische Erwägungen lassen den Zyklus in seiner Echtheit fragwürdig erscheinen. Er wurde deshalb in die NMA-Werkgruppe 29, *Werke zweifelhafter Echtheit* (Band 2, S. 220–224) verwiesen. In jüngerer Zeit hat Richard Armbruster den bis dato gänzlich unbekanntem Komponisten und Arrangeur Joseph Sardi, dessen Lebensdaten wir nicht kennen, der aber in den 1780er Jahren in Wien nachzuweisen ist, mit guten Gründen als mutmaßlichen Komponisten des Zyklus namhaft gemacht.³

Einer Erklärung bedarf auch der Umstand, dass der in NMA IX/26 als Anhang 4 (S. 157–160) wiedergegebene Zyklus *Thema in F mit fünf Variationen* KV Anh. 138^a (547^a, 3. Satz) in die vorliegende Urtext-Ausgabe nicht mit aufgenommen worden ist. Konnte bei der Edition von NMA IX/26 von 1960 noch davon ausgegangen werden, dass die im Autograph separat überlieferte Klavierstimme des 3. Satzes der Sonate in F für Klavier und Violine KV 547 die authentische

Grundlage für eine Eigenbearbeitung Mozarts als selbstständigen Variationen-Zyklus für Klavier solo darstellt, so hat sich zwischenzeitlich erwiesen, dass die für eine solche Deklaration notwendigen Veränderungen im Autograph nicht von Mozart selbst herrühren, sondern von fremder Hand ausgeführt worden sind. Damit entfällt aber das entscheidende Argument für die Authentizität einer eigenständigen Klavierfassung dieser Variationen (zu Einzelheiten vgl. das Vorwort von Eduard Reeser zu NMA VII/23: *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine · Band 2*, S. XV–XVI).

ZU DEN EINZELNEN WERKEN

Acht Variationen in G über das Lied
„Laat ons Juichen Batavieren!“

von Christian Ernst Graaf KV 24 (= Anh. 208)

Das von Mozart variierte Lied von Christian Ernst Graaf, den Mozart Ende September 1765 im Haag kennengelernt hatte, wurde zur Installation Wilhelms V., Erbstatthalters der Niederlande, verfasst. Mozarts Variationen wurden ebenfalls auf diese Feierlichkeiten hin komponiert. Die Anzeige des Erstdruckes erschien am 7. März 1766 im *Haager Courant*.

Vorlage: Erstdruck von J. J. Hummel, Amsterdam 1766. Das Thema ist im Faksimile No. 1 wiedergegeben. Das in Variation VI wohl irrtümlich fehlende Wiederholungszeichen ist in Variation VII des langsamen Tempos wegen vielleicht absichtlich weggelassen worden.

Sieben Variationen in D über das holländische Lied
„Willem van Nassau“ KV 25

Leopold Mozart schreibt im Brief vom 16. Mai 1766 an Lorenz Hagenauer in Salzburg, dass das von Wolfgang variierte Lied *Willem van Nassau* „in Holland durchaus von jedermann gesungen, geblasen und gepfiffen wird“ (Briefe I, S. 219). Die Anzeige des Erstdruckes erschien wie die von KV 24 im *Haager Courant vom 7. März 1766*. Das Nassauer-Thema ist von Mozart auch im letzten Teil des *Galimathias musicum* (KV 32) verwendet worden.

Vorlage: Erstdruck von B. Hummel, den Haag 1766. Dieser Druck verwendet ohne Unterschied das Zeichen ♯ für ♯ und ♯. Wo in der Vorlage ♯ für ♯ steht, ist dies in der Ausgabe durch [♯] angezeigt (vgl. Thema, Variation III und VII).

3 Vgl. Richard Armbruster, Joseph Sardi – Autor der Klaviervariationen KV 460 (454a). Zum Schaffen eines unbekannt gebliebenen Komponisten in Wien zur Zeit Mozarts, in: *Mozart-Jahrbuch 1997*, Kassel etc. 1997, S. 225–248.

Sechs Variationen in G über „Mio caro Adone“
aus dem Finale der Oper *La fiera di Venezia*
von Antonio Salieri KV 180 (173^c)

Das Thema stammt aus Antonio Salieris 1772 in Wien und Mannheim aufgeführter Oper *La fiera di Venezia*. Da Mozart diese Aufführungen nicht gehört haben kann, wurde ihm das Thema offenbar erst später, vielleicht 1773 in Wien, bekannt.

Vorlage: Erstdruck von Heina, Paris 1778, Vortragszeichen jedoch nach J. Schmitt, Amsterdam um 1780, da die Häufung der dynamischen Zeichen bei Heina sehr problematisch ist. Die späteren Drucke und Kopien gehen meist auf Schmitt und nicht auf Heina zurück.

Die im Thema erscheinenden Vorschlagsnoten sind in den verschiedenen Quellen unterschiedlich notiert. Nach französischem Brauch ist auch eine kürzere Ausführung der Vorschläge möglich als in der Ausgabe angegeben. In Takt 10 von Variation V reicht der Triller im Erstdruck nur bis zum *gis*“. Eine ältere Kopie verlängert ihn über *gis*“ hinaus, was musikalisch sinnvoller ist.

Zwölf Variationen in C über ein Menuett von
Johann Christian Fischer KV 179 (189^a)

Das Thema stammt aus dem Finale des um 1768 entstandenen *Favourite Concerto* [No. 1] für Oboe und Streicher des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannten Oboen-Virtuosen Johann Christian Fischer (1733–1800). Mozart hatte Fischer schon 1766 in Holland und später wieder in Wien gehört. Die Variationen gehören zu den von Mozart meistgespielten Werken. Die einfacheren Stücke daraus hat er für Unterrichtszwecke verwendet.

Vorlage: Erstdruck von Heina, Paris 1778; Nachdruck mit Korrekturen von J. Schmitt, Amsterdam um 1780. Auch hier gehen jedenfalls die späteren englischen Drucke und vermutlich auch der Artaria-Druck (1792) auf Schmitt zurück. In Variation XI, Takt 17, ist der Vorschlag in den verschiedenen Quellen unterschiedlich notiert. Musikalisch sinnvoll ist wohl ein Sechzehntel-Vorschlag mit leichter Betonung des *cis*“.

Zwölf Variationen in Es über die Romanze
„Je suis Lindor“ aus der Komödie
Le Barbier de Seville
von Antoine-Laurent Baudron KV 354 (299^a)

Die Themenmelodie wurde von Antoine-Laurent Baudron zur Romanze „*Vous l'ordonnez, je me ferai connoître*“ aus dem ersten Akt von Beaumarchais 1775 in

Paris aufgeführten Komödie *Le Barbier de Seville* komponiert. Der Variationen-Titel *Je suis Lindor* ist dem Textbeginn des 2. Couplets der Romanze entnommen. Vermutlich hat Mozart das Lied in Paris kennengelernt. Er selbst scheint das Werk besonders geschätzt zu haben, hat er es doch für sein Konzert im Kärntnerthor-Theater vom 3. April 1781 auf das Programm genommen.

Vorlage: Erstdruck von Heina, Paris 1778. Die Reihenfolge der Variationen ist in den Frühdrucken unterschiedlich. Die vorliegende Ausgabe folgt diesbezüglich dem Erstdruck, einigen Frühdrucken (Schmitt u. a.) und Kopien. Der Druck von André, Offenbach 1792, ist der erste, der die Menuetto-Variation ohne *Da capo* an den Schluss des Zyklus stellt. Ihm folgen Breitkopf & Härtel und alle späteren Drucke. Dass die Reihenfolge des Erstdruckes die originale ist, geht aus einem Brief Constanze Mozarts vom 13. August 1799 an Breitkopf & Härtel hervor, in welchem sie bedauert, dass die Breitkopf-Ausgabe nicht den Heina- oder den Schmitt-Druck als Vorlage benutzt habe (Briefe IV, S. 266). In Variation IX fehlt in den Vorlagen eine Tempobezeichnung. Dem Charakter des Stückes dürfte ein „*Andante con moto*“ entsprechen, keinesfalls aber ein „*Adagio*“. Der im Erstdruck gegenüber späteren Quellen in Variation XII erscheinende Zweiunddreißigstel-Auftakt (statt Sechzehntel) entspricht französischem Brauch.

Zwölf Variationen in C über das französische Lied
„Ah, vous dirai-je Maman“ KV 265 (300^e)

Das anonyme Thema war mindestens seit 1761 in Paris bekannt. Nach 1770 gehörte diese Melodie dort zu den beliebtesten Variations-Themen. Mozart hat sie offenbar in Paris gehört und wohl im Hinblick auf seine Unterrichtstätigkeit mit Variationen versehen. Mozarts Handschrift in den unten genannten autographen Fragmenten schließt allerdings eine Entstehungszeit 1778 in Paris, wie früher und auch noch in NMA X/26 angenommen, aus. Die Variationen dürften vielmehr erst 1781 in Mozarts erstem Wiener Jahr niedergeschrieben worden sein.⁴ Dem entspricht auch der Papierbefund der beiden autographen Fragmente, von denen eines für Salzburg/München 1780/

4 Vgl. Wolfgang Plath, Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780, in: Mozart-Jahrbuch 1976/77, Kassel etc. 1978, S. 171, wieder abgedruckt in: Wolfgang Plath, Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze, herausgegeben von Marianne Danckwardt (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg Band 9), S. 258.

1781 und das andere für Wien 1781 nachgewiesen ist.⁵

Vorlage: Zwei autographe Fragmente im Besitz der Deutschen Mozart-Gesellschaft Augsburg und der Mozart-Gemeinde Augsburg; es fehlen die Variationen VIII und XI, sowie die letzten fünf Takte von Variation XII. Leider stand für die NMA-Edition von 1960 auch kein vollständiges Exemplar des Torricella-Druckes (1785), der vermutlich nach dem Autograph hergestellt worden ist, zur Verfügung, doch konnte ersatzweise eine Kopie aus Schloss Kremsier (CZ) herangezogen werden, die eindeutig den Torricella-Druck als Vorlage benutzt hat. Diese wurde für die in den andern beiden Quellen fehlenden Teile herangezogen.

Die in Variation VIII und IX aus neueren Ausgaben gewohnte größere Anzahl von Staccati fehlen in den älteren Quellen und finden sich erst bei Simrock (1803). Doch ist auch dort, wo die Staccatozeichen nicht stehen, eine non-legato-Spielweise am Platz.

Zwölf Variationen in Es über das französische Lied „La belle Française“ KV 353 (300^f)

Wie das Thema zu KV 265 (300^e) gehört auch das Liedchen *La belle Française* zum Vaudeville-Repertoire des französischen 18. Jahrhunderts. Mozart hat die Melodie zweifellos in Paris gehört. Wie bei dem Zyklus KV 265 (300^e) schließt Mozarts Handschrift in den unten genannten autographen Fragmenten eine Entstehungszeit 1778 in Paris, wie früher und auch noch in NMA X/26 angenommen, aus. Die Variationen dürften vielmehr erst 1781, entweder noch in Salzburg oder bereits in Mozarts erstem Wiener Jahr, niedergeschrieben worden sein (vgl. Anmerkung 4). Dem entspricht auch der Papierbefund in beiden autographen Fragmenten, die für Salzburg/München 1780/1781 nachgewiesen sind (NMA X/33/Abt. 2, S. 23).

Vorlage: Für Variation II, III, VI–VIII und XI zwei autographe Fragmente im Besitz der Bibliothèque du Conservatoire Paris (vgl. Faksimile No. 2) und in Londoner Privatbesitz; für das Thema sowie für Variation I, IX, X und XII eine Kopie aus der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (nach 1800). Wie aus den mit dem Autograph vergleichbaren Stücken hervorgeht, überliefert diese Kopie einen dem Autograph nahestehenden Text. Leider fehlen auch hier die Variationen IV und V, für die ersatzweise der Artaria-Erstdruck (1786) als Vorlage gedient hat.

⁵ Vgl. NMA X/33/Abteilung 2: Wasserzeichen-Katalog von Alan Tyson, Kassel etc. 1992, Textband S. 23 und 27.

In der Wiener Kopie sind die Takte 9–12 von Variation I als Da capo von Takt 1–4 notiert. Die vorliegende Ausgabe bringt hier die Fassung des Artaria-Druckes (1786) unter Beibehaltung der Artikulation in der linken Hand nach Takt 1–4 der Kopie Wien.

Neun Variationen in C über die Ariette „Lison dortait“ aus dem Singspiel *Julie* von Nicolas Dezède KV 264 (315^d)

Das Thema stammt aus der *Comédie mêlée d'Ariettes Julie* von Nicolas Dezède, die am 20. August 1778 in Paris neu aufgeführt worden ist. Dort hat Mozart die Melodie wohl gehört und bald darauf auch variiert.

Vorlage: Kopie in der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg mit eigenhändigen Eintragungen und Verbesserungen Mozarts (vgl. Faksimile No. 3). Der nicht sehr zuverlässige Erstdruck Artarias (1786) unterscheidet sich in mehreren Einzelheiten von der Mozarteums-Kopie, welche jedoch ihrerseits enge Verwandtschaft mit Kopien aus Schloss Kremsier, Kloster Osek (im Nationalmuseum Prag) und Stift Göttweig aufweist und keinesfalls auf Artaria zurückgeht.

Acht Variationen in F über das Chorstück „Dieu d’amour“ aus der Oper *Les Mariages Samnites* von André-Ernest-Modeste Grétry KV 352 (374^c)

Der von Mozart variierte Marsch ist dem *Chœur des jeunes filles „Dieu d’amour“* (*Tempo di marcia*) aus André-Ernest-Modeste Grétrys 1776 in Paris uraufgeführter Oper *Les Mariages samnites* entnommen. Möglicherweise hat Mozart das Thema schon in Paris kennengelernt, die Variationen jedoch erst einige Jahre später in Wien, vermutlich für die Gräfin Rumbeck, geschrieben.

Vorlage: Kopie aus der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, die jedoch, wie weitere drei Kopien, nur fünf Variationen (Variation I–IV und VI) enthält. Es ist anzunehmen, dass Mozart die fehlenden drei Variationen später (für die Drucklegung?) hinzugefügt hat. Für diese drei Variationen wurde der Erstdruck von Artaria (1786) als Hauptquelle benutzt.

Sechs Variationen in F über die Arie „Salve tu, Domine“ aus der Oper *I filosofi immaginari* von Giovanni Paisiello KV 398 (416^e)

Das Thema ist dem ersten Akt von Giovanni Paisiellos Oper *I filosofi immaginari* oder *Gli astrologi* entnommen, die in Wien am 22. Mai 1781 in deutscher

Fassung aufgeführt worden ist. Die Variationen sind, wie mehrfach bei Mozart, 1783/84 aus einer Improvisation heraus entstanden, die nachweislich im Konzert vom 23. März 1783 in Wien stattgefunden hat (Brief Mozarts an seinen Vater vom 29. März 1783, Briefe III, S. 262). Auch zu diesem Zyklus sind, wie zu den beiden vorherigen Werken, Kopien erhalten, deren Text auf eine Vorlage hinweist, die offenbar vor dem Erstdruck bestanden hat.

Vorlage: Kopie aus der Lannoy-Sammlung der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und Landesmusikschule (ehemals Landeskonservatorium) Graz. Für einzelne Korrekturen wurde zudem der Erstdruck von Artaria (1786) hinzugezogen. Die Abweichungen von der Grazer Kopie sind jedoch stets als solche kenntlich gemacht. Im Gegensatz zu allen anderen Variationswerken Mozarts sind hier die einzelnen Variationen nicht durch Doppelstriche voneinander getrennt. Auch fehlt in allen Kopien und Drucken vor 1798 (Breitkopf & Härtel) die Nummerierung der Variationen.

Zehn Variationen in G
über die Ariette „Unser dummer Pöbel meint“
aus dem Singspiel *Die Pilgrime von Mekka*
von Christoph Willibald Gluck KV 455

Mozart hat das Thema dem Singspiel *La Rencontre imprévue* (ursprünglicher Titel: *Les Pèlerins de Mecque*) von Christoph Willibald Gluck entnommen, das schon 1764 und in neuer Inszenierung am 26. Juli 1780 in Wien aufgeführt worden war. Auch diese Variationen sind, wie KV 398 (416^e), als Improvisation im Wiener Konzert vom 23. März 1783 entstanden (Brief Mozarts vom 29. März 1783 an seinen Vater, Briefe III, S. 262). Die endgültige Fassung ist in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis jedoch erst mit 25. August 1784 datiert. Es besteht somit die Möglichkeit, dass das unten zu nennende Autograph einer früheren, unvollendeten Fassung mit dem Wiener Konzert von 1783 in Zusammenhang steht. Ob Gluck in diesem Konzert anwesend war, und ob Mozart vielleicht gar im Hinblick auf Glucks Anwesenheit über dessen Thema improvisiert hat, lässt sich nicht mit Sicherheit nachweisen.

Vorlage: Vollständiges Autograph, seit 1957 in Basler Privatbesitz (vgl. Faksimile No. 4). Ein offenbar als Entwurf zu wertendes autographes Fragment (vgl. Faksimile No. 5) ist in der vorliegenden Ausgabe als Anhang 2 (S. 150–153) abgedruckt. Ob der von Einstein erwähnte Torricella-Erstdruck je existiert hat, ist mehr als fraglich. Dass in den Takten 17, 21, 33 und

37 von Variation IX sowohl das Autograph wie auch die frühesten Drucke nur die oberste Note des Akkordes punktieren, weist vermutlich auf Arpeggiando-Spielweise hin (vgl. hierzu auch die Notation von Takt 124 und 125 in Variation VIII aus KV 613).

Zwölf Variationen in B über ein Allegretto KV 500

Die Herkunft des gavottenhaft-tänzerischen Themas (Kontretanz?) war nicht festzustellen. Dass Mozart selbst der Verfasser sein könnte, ist eher unwahrscheinlich, jedoch nicht völlig auszuschließen. Die Variationen waren für Franz Anton Hoffmeister, den Wiener Verleger und Bekannten Mozarts bestimmt.

Vorlage: Kopie aus Stift Melk, die nach einer unbekannteren, aber vermutlich älteren, dem Autograph vielleicht nahestehenden Vorlage hergestellt worden ist. Für die ersten Takte konnte zudem Mozarts eigenhändiges Verzeichnis als Quelle herangezogen werden. Dieses bringt eine Lesart des Themen-Rhythmus, die sonst aus keiner Quelle bekannt ist. Die Verkürzung des Triller-Nachschlages (zu Zweiunddreißigsteln) ist aber wohl mehr eine Interpretationsfrage. Eine weitere Quelle (Österreichische Nationalbibliothek Wien) überliefert einen sonst nirgends nachweisbaren Coda-Anhang, der zweifellos eine spätere, nicht authentische Zutat darstellt und deshalb in die vorliegende Edition nicht aufgenommen wurde.

Neun Variationen in D
über ein Menuett von Jean Pierre Duport KV 573

Mit den Variationen über das Menuett aus der 6. Sonate des *Ceuvre 4* für Violoncello und Bass von dem am Hofe König Friedrich Wilhelms II. wirkenden Oberintendanten und Cellisten Jean Pierre Duport (1741–1818) hat Mozart anlässlich seines Potsdamer Besuches wohl um die Gunst des misstrauischen Duport geworben.

Vorlage: Kopie aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Diese ausgezeichnete und dem verlorenen Autograph vermutlich nahestehende Quelle enthält in Variation IX den in allen andern Quellen fehlenden Takt 45. Das eigenhändige Verzeichnis Mozarts weicht hier sowohl in der Themenfassung als auch in der Zahl der genannten Variationen von den anderen Quellen ab. Die Ergänzung von der Sechszur Neunzahl fand vermutlich im Hinblick auf die Drucklegung statt, die aber, falls die Artaria- und nicht die Götz-Ausgabe den Erstdruck darstellt, erst nach Mozarts Tod (1792) zustande gekommen ist.

Acht Variationen in F über das Lied
„Ein Weib ist das herrlichste Ding“
aus dem Singspiel *Der dumme Gärtner*
von Benedikt Schack(?) KV 613

Das Thema stammt aus dem am 26. September 1789 in Wien aufgeführten zweiten Teil der musikalischen Posse *Der dumme Gärtner* (Text von Emanuel Schikaneder, Musik von Benedikt Schack und teilweise von Franz Gerl).

Mozart erwähnt die Variationen nur in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis, wo sie, zwar ohne Datum, jedoch zwischen zwei Werken aufgeführt sind, die mit dem 8. März 1791 bzw. 12. April 1791 datiert sind (KV 612 und 614).

Vorlage: Erstdruck von Artaria, Wien 1791. Die verschiedenen Drucke und Kopien weichen wenig voneinander ab. Auch in diesem Fall konnte für die ersten Takte Mozarts eigenhändiges Verzeichnis benutzt werden. Es wurde absichtlich unterlassen, die den einzelnen Variationen vorangehenden Ritornelle in Text, Phrasierung und Artikulation einander völlig anzugleichen. Das Variationsprinzip darf auch in solchen Fällen in einer gewissen Varietät zum Ausdruck kommen.

ANHANG

1. Thema in C zu Variationen für Orgel oder Klavier KV Anh. 38 (383^c)

Vorlage: Autograph in der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Das von Mozart neben das –übrigens nur schwer lesbare – Thema gesetzte *Man.* heißt wahrscheinlich „Manua-liter“ und würde trotz des klavieristischen Charakters des Themas vermutlich auf Orgelvariationen deuten (vgl. Faksimile des Autographs, S. 149).

2. Fünf Variationen in G über „Unser dummer Pöbel meint“ von Christoph Willibald Gluck KV 455, frühere, unvollendete Fassung

Vorlage: Autograph Biblioteka Jagiellońska Kraków (früher Preußische Staatsbibliothek Berlin). Da Mozarts Autograph für die Edition in NMA IX/26 von 1960 nicht zur Verfügung stand, wurde der Text nach der Photokopie des Photogrammarchivs für musikalische Meisterhandschriften bei der Österreichischen Nationalbibliothek Wien seiner Zeit erstmals veröf-

fentlicht (vgl. Faksimile No. 5). – Das Fehlen des allabreve-Striches in Variation I, II, IV und V beruht möglicherweise auf einem Irrtum Mozarts. Immerhin scheinen die in Variation IV (im Gegensatz zur endgültigen Fassung des Werkes) stehenden Verzierungen auf ein ursprünglich ruhigeres Tempo dieser Variation zu weisen. Die in Takt 5/6 und 7/8 von Variation I im Autograph stehende widerspruchsvolle Artikulation wurde in der Ausgabe beibehalten.








3. Zwei Variationen in A über „Come un'agnello“ aus der Oper *Fra i due litiganti* von Giuseppe Sarti KV 460 (454^a)

Mozart hat das Thema dem I. Akt von Giuseppe Sartis Oper *Fra i due litiganti il terzo gode* entnommen, die (nach ihrer Mailänder Uraufführung im Jahre 1782) am 28. Mai 1783 zum erstenmal in Wien auf dem Spielplan stand. Am 10. Mai des folgenden Jahres wurde das Werk in Wien in deutscher Sprache aufgeführt. Kurz darauf, in seinem Brief vom 9./12. Juni 1784 an den Vater, erzählt Mozart, er hätte anlässlich eines Besuches bei Sarti „Variazionen auf eine seinige Aria gemacht, woran er sehr viele Freude gehabt hat“ (Briefe III, S. 318). Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dem vorliegenden autographen Blatt um einen Entwurf oder um eine nachträgliche Teilaufzeichnung dieser Improvisation.

Vorlage: Autograph in Schweizer Privatbesitz. Thema und Variationen sind hier völlig anders geformt als bei dem bisher unter KV 460 (454^a) bekannten Zyklus. Vgl. hierzu das weiter oben (S. V) Gesagte und Faksimile No. 6.

BEMERKUNGEN ZUR EDITION UND ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganz-

taktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt ,  statt , ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ,  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

Für jedes Werk wurde so weit als möglich eine Quelle als Hauptquelle und damit auch als Vorlage bestimmt. Die nach Sekundärquellen vorgenommenen Änderungen sind nahezu ausnahmslos im Druck als solche kenntlich gemacht. Mit den gleichen typographischen Mitteln sind auch die vom Bearbeiter eingesetzten Ergänzungen wiedergegeben, die sich aus dem Vergleich mit Parallelstellen ergaben. Doch wurde von weitgehenden Angleichungen Abstand genommen, um auch in dieser Beziehung dem variativ-improvisatorischen Prinzip einen gewissen Spielraum zu lassen. Sind wesentlich verschiedene Lesarten einer Stelle möglich, so ist die Variante in der Regel in einer Fußnote mitgeteilt. In einigen Fällen, in denen eine Variante in zusätzlichen Noten besteht, wurde sie in Kleinstich als *Ossia*: in den Text selbst eingefügt.

Die der Vorlage entsprechende stimmige Notierung ist, wenn möglich, beibehalten. Stillschweigend normalisiert, d. h. mit einer einzigen Kauda versehen, wurden Mehrklänge dort, wo homophone Setzweise vorherrscht; insbesondere gilt dies bei kurzfristigem Wechsel der Stimmigkeit, bei Begleitakkorden und bei parallelen Oktaven, Terzen und Sexten, sofern an solchen Stellen nicht vielleicht doch von Mozart eine strenge Stimmigkeit gedacht ist.

Die Systemverteilung ist im Prinzip vorlagentreu beibehalten. Ausnahmen sind jedoch dort gemacht, wo in der Vorlage, um Hilfslinien oder Schlüsselwechsel zu vermeiden, nur einzelne Noten vorübergehend ins andere System geschrieben sind. Dasselbe Prinzip gilt für die Behalsung. Die Balkensetzung wurde insbesondere dort vorlagentreu beibehalten, wo ihr artikulatorische Bedeutung zukommen kann.

Ein besonderes Problem stellt die Bogensetzung dar. Gerade hier weichen die Quellen oft ganz wesentlich voneinander ab. Aus diesem Grunde ist auf zu weitgehende Angleichungen und Übernahmen aus

Sekundärquellen verzichtet worden. Angleichungen wurden im allgemeinen nur dann vorgenommen, wenn sowohl Parallelstellen wie auch zumindest eine der Sekundärquellen Anhaltspunkte dazu gaben. Jedoch ist selbstverständlich die autographe Bogensetzung stets übernommen. Ungenau gesetzte Bindebogen (d. h. etwas zu kurze oder etwas zu lange) sind sinngemäß berichtigt. Triolen-Dreier mit oder ohne Bogen sind vorlagentreu wiedergegeben.

Im Gegensatz zu den übrigen in der NMA erschienenen Klavierwerken wird auf eine Unterscheidung von Staccato-Strich und -Punkt mit einer unten zu nennenden Ausnahme verzichtet. Aus den autographen Quellen der Variationen geht hervor, dass Mozart hier vermutlich keine grundsätzliche Unterscheidung in der Bedeutung von Strich und Punkt gemacht hat. So ist z. B. im Autograph von KV 353 (300^f), Variation VI, ein und dasselbe Motiv in Takt 6 mit Strichen, in Takt 7 dagegen mit Punkten bezeichnet. Dass Abschriften und Frühdrucke in dieser Beziehung ebenfalls sehr frei verfahren, braucht nicht besonders erwähnt zu werden. Es gibt in der vorliegenden Ausgabe diesbezüglich eine einzige Ausnahme: Der Strich wird nur dort verwendet, wo er auf eine lange Note als Betonungszeichen gesetzt ist. In Bezug auf die Artikulation ist hier überdies darauf hinzuweisen, dass das Fehlen von Bindebogen im Autograph sehr oft zugleich ein non legato bedeutet. Dies geht deutlich aus all den Stellen hervor, bei denen Mozart Tonrepetitionen ohne Punkte und ohne Bogen notiert.

Bei „mathematisch“ ungenauer Bezeichnung von innerhalb des Taktmetrums frei zu spielenden Kleinwerten (besonders in den Adagio-Variationen) wurde die ungefähre Einteilung durch Hinzufügung einer die Anzahl der Noten bezeichnenden Ziffer (kleinkursiv) geklärt. Dort, wo vermutlich kurze, die Hauptnote betonende Vorschläge gemeint sind, ist die Deutung des Herausgebers, jeweils aber nur beim ersten Auftreten einer solchen Stelle, in eckige Klammern über die betreffende Note gesetzt. Ebenso steht die Deutung anderer Verzierungen in eckigen Klammern über der betreffenden Stelle. Das in den Vorlagen stehende und in der Ausgabe beibehaltene Zeichen „tr“ bedeutet bei kurzen und betonten Noten den Praller. In den Quellen durch Schrägstrich bezeichnete Arpeggien sind mit der heute üblichen Schlangenlinie wiedergegeben. Abbrüviaturen sind durchwegs aufgelöst. Im Hinblick auf den vielfach improvisatorischen Charakter der Klaviervariationen wurde auf die Ergänzung dynamischer Zeichen und zusätzlicher Tempoangaben verzichtet, es sei denn, diese finden sich ausnahms-

weise in zuverlässigen zeitgenössischen Sekundärquellen oder seien offensichtlich vom Kopisten oder Stecher vergessen worden; in diesem Fall erfolgte Ergänzung in kursiver Type. Ferner wurde dort, wo Mozart, bzw. die zur Verfügung stehende Primärquelle, kein Tempo vorschreibt, die aus Mozarts fremder Themenvorlage stammende Angabe (ebenfalls kursiv) dem Thema beigefügt. Solches ist jedoch selten, da die von Mozart mehrfach benutzten Lieder aus dem Repertoire der Opéra-comique nur ausnahmsweise Tempobezeichnungen enthalten. Überdies bilden auch diese Angaben kein unfehlbares Kriterium für das Tempo von Mozarts Thema und Variationen. Dies zeigt

KV 455, wo das als Vorlage dienende Stück von Gluck mit „Andante“, von Mozart dagegen mit „Allegretto“ überschrieben ist. Diese Divergenz lässt sich vermutlich dadurch erklären, dass Mozart solche Themen nach dem Gehör und nicht nach einer schriftlichen Vorlage notiert haben dürfte. Überflüssig schienen Mozart Tempobezeichnungen dort, wo es sich um ausgesprochene Modelieder (KV 265/300^e, 353/300^f) oder um Menuette (KV 179/189^a, 573) handelte, die auch in der schriftlich überlieferten Vorlage keine Tempoangaben aufweisen.

Kurt von Fischer (1960)
(Revision 2000 von Dietrich Berke)

PREFACE

The present urtext edition follows the volume of Mozart's piano variations published in series IX, category 26 of the *Neue Mozart-Ausgabe* ("NMA", 1961). The musical text has been revised to incorporate the errata and addenda listed in the critical report to NMA IX/26 (pp. 165–6); the preface has been abridged, revised and updated to reflect the current state of scholarship.

Mozart cultivated the genre of variations for piano throughout his entire career. His first surviving set dates from 1766, the last one from 1791, the year of his death. Unlike most of his other works, the piano variations retain a certain improvisatory quality. This was mainly due to the fact that, from the latter half of the eighteenth century, the variation genre was one of the most popular vehicles for improvisation. Mozart is known, for example, to have more or less improvised his "Gluck" Variations, K. 455, as an encore during a concert he gave on 23 March 1783 (see his letter of 29 March 1783 to his father).¹ Today, however, we have no way of knowing to what extent he prepared himself beforehand for his extempore performances. The improvised quality of Mozart's variations is also apparent in the fact that several sets must have existed in conflicting versions (see the comments below regarding K. 353/374^c, K. 455 and K. 573). Referring to his "Fischer" Variations, K. 179 (189^a), Mozart wrote on 29 November 1777 that he had "written down" (i. e. collated) the six easiest ones for the electoral court in Mannheim (*Briefe* II, p. 154). Yet Mozart's surviving sets only represent a fraction of the variations he must have improvised. For example, he is known to have improvised variations during his famous contest with Muzio Clementi on 24 December 1781 (see his letter of 16 January 1782 to his father in *Briefe* III, p. 193). He was also fond, as already mentioned, of improvising variations on a theme as an encore at his recitals. Some of these improvisations were later fleshed out and published; others have probably vanished forever.

All these facts suggest that not every set of Mozart's piano variations reached a definitive and im-

mutable form – a fact that must always be taken into account in their publication and even in their performance. Other problems emerge from the nature of the sources. Of the fourteen sets of variations that have survived intact, only one has come down to us in a complete autograph manuscript (K. 455), while a second, K. 265 (300^e), exists in Mozart's hand apart from two of its variations and five bars of another. In a third set, K. 353 (300^f), only six of the twelve variations are known to survive in Mozart's hand. To these we must add the autograph fragments published in the appendix of our volume. Other autograph sources include Mozart's entries in a copyist's manuscript of K. 264 (315^d) and the incipits of K. 455, K. 500, K. 573 and K. 613 jotted down in his autograph thematic catalogue.² Beyond these, we are entirely beholden to the frequently substandard first editions and early prints and to contemporary copyists' manuscripts.

Given the improvisatory character of the variations and the unpropitious state of the source material, the term "urtext" will seem questionable for most of the works in our volume. As the material to be examined is generally vague and imprecise, not even the keenest scalpel of text criticism will always be of use. The editor considers it his duty to emphasize this discrepancy, not in order to undermine the reader's confidence, but to distinguish clearly between knowledge and conjecture.

Nor is there any dearth of source material. Mozart's variations were among his most popular and frequently published works altogether at the turn of the eighteenth century. The following figures may convey an impression of their popularity. The present editor was able to identify some 150 prints and roughly 75 copyists' manuscripts, most of which originated between 1780 and 1810. K. 455, to choose but one example, has come down to us not only in Mozart's autograph but in eleven handwritten copies and more than twenty early prints, to which we much also add the multitude of reprints of earlier editions up to roughly 1840. In many cases the isolated sets were combined to form entire collections of piano variations.

1 References to Mozart's letters are taken from *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, edited and annotated in four volumes by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch for the International Mozarteum Foundation in Salzburg (Kassel, 1962–3), hereinafter *Briefe* I–IV. See *Briefe* III, p. 262.

2 Published in facsimile with an introduction and transcription by Albi Rosenthal and Alan Tyson in *Mozart: Eigenhändiges Werkverzeichnis* (British Library, Stefan Zweig MS 63), NMA X/33/1 (Kassel, 1991).

Today fourteen complete and several fragmentary sets of piano variations may be safely attributed to Mozart. This does not include those occurring in the sonatas, although they too have occasionally been extracted from their context and published separately. Moreover, clever publishers have also issued piano arrangements of many sets of variations from Mozart's corpus of chamber music. Nor is it surprising, given the great popularity of Mozart's variations, to find spurious works among them.

One special instance is the "Sarti" Variations, K. 460 (454^a). Two sets of "Sarti" Variations exist under Mozart's name. The first has survived in his own hand, albeit incomplete, and has been reproduced accordingly in Appendix 3 of our edition (pp. 154–6). The second set, though complete, has only come down to us in a posthumous print of 1803 and several copyists' manuscripts. The unsatisfactory nature of the sources, as well as certain stylistic considerations, have cast doubt on the authorship of this set, and it was duly consigned to category 29, "Works of Doubtful Authenticity," in the NMA (II, pp. 220–24). Recently Richard Armbruster, with some justification, has named as its putative author a certain Joseph Sardi, an otherwise utterly obscure composer and arranger of whose life nothing is known except that he was active in Vienna in the 1780s.³

Equally deserving of explanation is the fact that our urtext edition excludes the "Theme in F Major with Five Variations," K. Anh. 138^a (547^a, movt. 3), that appears in Appendix 4 of NMA IX/26 (pp. 157–60). When this NMA volume was being prepared for publication in 1960, it was assumed that the autograph piano part, extracted from movement 3 of the F-major Violin Sonata (K. 547), constituted proof that Mozart himself arranged the movement for piano as an independent set of variations. Since then it has been shown that the changes in the autograph necessary to support such a conclusion were made by someone other than Mozart. This undercuts the crucial argument for the authenticity of an independent piano version of these variations. A detailed account of this issue can be found in Eduard Reeser's preface to volume 2 of NMA VII/23, *Sonatas and Variations for Piano and Violin* (pp. XV–XVI).

3 Richard Armbruster: "Joseph Sardi – Autor der Klaviervariationen KV 460 (454^a). Zum Schaffen eines unbekannt gebliebenen Komponisten in Wien zur Zeit Mozarts", *Mozart-Jahrbuch 1997* (Kassel, 1997), pp. 225–48.

NOTES ON THE PIECES

Eight Variations in G major on the Song
Laat ons Juichen Batavieren!
by Christian Ernst Graaf, K. 24 (Anh. 208)

Christian Ernst Graaf, whom Mozart met in The Hague toward the end of September 1765, composed this song for the accession of William V as hereditary stadtholder of the Netherlands. Mozart wrote his variations for the same occasion. An advertisement for the first edition appeared in the *Haager Courant* of 7 March 1766.

Source: First edition (Amsterdam: J. J. Hummel, 1766). The theme is reproduced in Facsimile no. 1. The absence of the repeat sign in Variation 6 was probably inadvertent, but its omission in variation 7 may have been intentional due to the slow tempo.

Seven Variations in D major
on the Dutch Song *Willem van Nassau*, K. 25

Writing to Lorenz Hagenauer in Salzburg on 16 May 1766, Leopold Mozart mentions that the song *Willem van Nassau* on which Wolfgang based his variations was being "sung, blown and whistled by everyone in Holland" (*Briefe I*, p. 219). As with K. 24, an advertisement of the first edition appeared in the *Haager Courant* of 7 March 1766. Mozart also used the *Nassau* theme in the final section of his *Galimathias musicum*, K. 32.

Source: First edition (The Hague: B. Hummel, 1766). This print indiscriminately uses the sign ♯ for ♯ and ♯. Our edition employs square brackets to indicate those passages where ♯ stands for ♯ in the source (see theme and variations 3 and 7).

Six Variations in G major on "Mio caro Adone"
from the Finale of Antonio Salieri's Opera
La fiera di Venezia, K. 180 (173^c)

The theme is taken from Antonio Salieri's opera *La fiera di Venezia*, performed in Vienna and Mannheim in 1772. As Mozart cannot have heard these performances he evidently became acquainted with the theme at a later date, perhaps in 1773 in Vienna.

Source: First edition (Paris: Heina, 1778). The superabundance of dynamic signs in the Heina print is highly problematical, however, and we have consequently adopted the expression marks from a later print (Amsterdam: J. Schmitt, c. 1780). Most of the subsequent prints and copies were based on Schmitt rather than Heina.

The way the appoggiaturas in the theme are notated differs from source to source. According to French usage, their execution may be shorter than indicated in our volume. The trill in m. 10 of variation 5 ends on the $g\#''$ in the first edition, whereas it is extended beyond the $g\#''$ in an earlier copyist's manuscript – clearly the more intelligible reading.

Twelve Variations in C major on a Minuet
by Johann Christian Fischer, K. 179 (189^a)

The theme is taken from the final movement of the *Favourite Concerto* [no. 1] for oboe and strings, a work written in 1768 by Johann Christian Fischer (1733–1800), an oboe virtuoso well known in the latter half of the eighteenth century. Mozart had already met Fischer in Holland in 1766 and would later hear him again in Vienna. This set of variations is among the works most frequently played by Mozart himself. He also used its easier numbers as teaching material.

Source: First edition (Paris: Heina, 1778); reprint with corrections (Amsterdam: J. Schmitt, c. 1780). Once again the later English prints, and perhaps the Artaria print as well (1792), derive from Schmitt. The notation of the appoggiatura in m. 17 of variation 11 differs from source to source. Musically, the most intelligible rendition is probably a sixteenth-note appoggiatura with a slight emphasis on the $c\#''$.

Twelve Variations in E-flat major
on the Romance "Je suis Lindor"
from Antoine-Laurent Baudron's Incidental Music
for *Le Barbier de Séville*, K. 354 (299^a)

The melody of the theme was composed by Antoine-Laurent Baudron for the romance "Vous l'ordenez, je me ferai connoître" from Act 1 of Beaumarchais' comedy *Le Barbier de Séville*, first performed in Paris in 1775. The title of the set, "Je suis Lindor", is taken from the incipit of the second *couplet*. Mozart probably became acquainted with this song in Paris. He seems to have held the work in high esteem, for he included it on the program of his concert at the Kärntnerthor Theater on 3 April 1781.

Source: First edition (Paris: Heina, 1778). The order of the variations differs in the early prints. We have chosen to follow the order given in the first edition and in several early prints (including Schmitt) and manuscript copies. The edition published by André in Offenbach (1792) is the first to place the *menuetto* variation at the end of the set (without *da capo*), a

precedent followed by Breitkopf & Härtel and all subsequent prints. That the order presented in the first edition is the one Mozart intended is proved by Constanze Mozart's letter of 13 August 1799 to Breitkopf & Härtel, in which she expresses her regret that the Breitkopf print did not take Heina or Schmitt as its model (*Briefe* IV, p. 266). There is no tempo indication in the sources for variation 9. An *andante con moto* would suit the character of the piece, but certainly not an *adagio*. In keeping with French usage, the first edition has a thirty-second note upbeat in variation 12 as opposed to the sixteenth note found in later sources.

Twelve Variations in C major on the French Song
Ah, vous dirai-je Maman, K. 265 (300^e)

The anonymous theme was known in Paris at least from 1761 and became one of the most popular subjects for variations from 1770. Mozart evidently heard it in Paris and wrote a set of variations on it with an eye to his teaching activities. However, his handwriting in the autograph fragments mentioned below precludes the possibility that the work originated in Paris in 1778, as was generally assumed by earlier scholars and even by NMA X/26. Rather, it is most likely to have been written down in 1781 during Mozart's first year in Vienna.⁴ This conclusion is supported by a paper analysis of the two autograph fragments, of which one is known to have been written in Salzburg and Munich in 1781–2 and the other in Vienna in 1781.⁵

Source: Two autograph fragments owned by the German Mozart Society in Augsburg and the Augsburg Mozart Association. These fragments lack variations 8 and 11 as well as the final five bars of variation 12. Unfortunately, the 1960 NMA edition was unable to draw on a complete copy of the Torricella print (1785), which was presumably based on Mozart's autograph. As a substitute, it made use of a copyist's manuscript clearly based on Torricella and located in Kroměříž Castle in the Czech Republic. We have consulted this manuscript for those sections missing in the other two sources.

4 See Wolfgang Plath: "Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780", *Mozart-Jahrbuch* 1976–7 (Kassel, 1978), p. 171, reprinted in Wolfgang Plath: *Mozart-Schriften: Ausgewählte Aufsätze*, ed. by Marianne Danckwardt, Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, IX, p. 258.

5 See pp. 23 and 27 in the volume of commentary to Alan Tyson's catalogue of watermarks, NMA X/33/2 (Kassel, 1992).

The many extra staccato marks added to variations 8 and 9 in modern editions are not to be found in the earlier sources and first occur in the Simrock print of 1803. But even where there are no staccato marks a non-legato attack is called for.

Twelve Variations in E-flat major

on the French Song *La belle Française*, K. 353 (300^f)

Like the theme of K. 265 (300^e), the song *La belle Française* belongs to the French eighteenth-century vaudeville repertoire. Mozart surely heard the tune in Paris. As with K. 265 (300^e), the handwriting in the autograph fragments mentioned below precludes the possibility that he wrote these variations in Paris in 1778, as was assumed by earlier scholars and even by NMA X/26. They were probably not committed to paper until 1781, whether in Salzburg or during his first year in Vienna (see note 4). This date is also supported by a paper analysis of the two autograph fragments, which are known to have originated in Salzburg and Munich in 1780–81 (NMA X/33/2, p. 23).

Source of variations 2, 3, 6–8 and 11: two autograph fragments owned respectively by the Bibliothèque du Conservatoire, Paris (see Facsimile no. 2) and by a private collector in London. Source of theme and variations 1, 9, 10 and 12: a post-1800 copyist's manuscript preserved in the Austrian National Library, Vienna. A comparison of parts they have in common reveals that the text of the Vienna MS is very close to that of the autograph. Unfortunately it, too, lacks variations 4 and 5, for which we have based our text on Artaria's first edition of 1786 as a substitute.

The Vienna MS notates mm. 9 to 12 of variation 1 as a da capo of mm. 1 to 4. Our edition presents the reading found in Artaria (1786) while retaining the left-hand articulation of mm. 1 to 4 from the Vienna MS.

Nine Variations in C major on the Arietta

"Lison dormait" from Nicolas Dezède's

Comic Opera *Julie*, K. 264 (315^d)

The theme is taken from Nicolas Dezède's *Julie*, a *comédie mêlée d'ariettes* premièred in Paris on 20 August 1778. Mozart probably heard the tune at that time and wrote his variations on it shortly thereafter.

Source: Copyist's manuscript in the Bibliotheca Mozartiana of the International Mozarteum Foundation, Salzburg, with corrections and addenda in Mozart's own hand (see Facsimile no. 3). Artaria's somewhat

unreliable first edition (1786) departs in several particulars from the Mozarteum MS. This MS is in turn closely related to manuscript copies preserved in Kroměříž Castle, Osek Monastery (in the Prague National Museum) and Göttweig Monastery and by no means derives from Artaria.

Eight Variations in F major

on the Chorus "Dieu d'amour"

from André-Ernest-Modeste Grétry's Opera

Les Mariages Samnites, K. 352 (374^e)

The march Mozart chose for this set of variations is the *Chœur des jeunes filles*, "Dieu d'amour" (Tempo di marcia), from André-Ernest-Modeste Grétry's opera *Les Mariages Samnites*, first performed in Paris in 1776. Although he may have heard the tune during his stay in Paris, the variations were only written a few years later in Vienna, presumably for Countess Rumbeck.

Source: Copyist's manuscript from the Austrian National Library, Vienna. This manuscript, as well as three others, only contains five of the variations (nos. 1–4 and 6). It is safe to assume that Mozart added the missing three variations at a later date, perhaps for the work's publication. We have drawn on Artaria's first edition of 1786 as our principal source for these three variations.

Six Variations in F major on the Aria

"Salve tu, Domine" from Giovanni Paisiello's Opera

I filosofi immaginari, K. 398 (416^e)

The theme is taken from Act 1 of Giovanni Paisiello's opera *I filosofi immaginari* (or *Gli astrologi immaginari*), a German version of which was premièred in Vienna on 22 May 1781. As so often happens with Mozart, the variations, though written out in 1783–4, arose from an improvisation known to have taken place at a concert held in Vienna on 23 March 1783 (see Mozart's letter of 29 March 1783 to his father in *Briefe* III, p. 262). Like the two preceding works, this set too has come down to us in several copyists' manuscripts apparently based on a model antedating the first edition.

Source: Copyist's manuscript from the Lannoy Collection of the "Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und Landesmusikschule" (formerly State Conservatory) in Graz. We have also consulted the first edition, published by Artaria in 1786, to correct several details. All departures from the Graz MS are, however, expressly identified as such. Unlike Mo-

zart's other sets, these variations are not separated by double bar lines. Moreover, all the manuscripts and prints antedating Breitkopf & Härtel (1798) leave the variations unnumbered.

Ten Variations in G major
on the Arietta "Unser dummer Pöbel meint"
from Christoph Willibald Gluck's singspiel
Die Pilgrime von Mekka, K. 455

Mozart took his theme from Christoph Willibald Gluck's singspiel *Die Pilgrime von Mekka* (originally entitled *Les Pèlerins de Mecque*), a work performed as early as 1764 and revived in Vienna on 26 July 1780. Like K. 398 (416^e), this set of variations also originated as an improvisation at Mozart's Vienna concert of 23 March 1783 (see his letter of 29 March 1783 to his father in *Briefe* III, p. 262). However, it was not until 25 August 1784 that he registered the final version in his thematic catalogue. It is thus entirely possible that the autograph manuscript of an incomplete earlier version (see below) is related to the Vienna concert of 1783. Whether Gluck attended this concert, and Mozart improvised on the theme to honor the great man's presence, cannot be established with any degree of certainty.

Source: Complete autograph manuscript, located in a private collection in Basle since 1957 (see Facsimile no. 4). Another fragmentary autograph (Facsimile no. 5), apparently intended as a draft, is reproduced in Appendix 2 of our volume (pp. 150–53). Einstein mentions a first edition published by Torricella, but it is more than doubtful whether this print ever existed. In variation 9, only the top note of the chord in mm. 17, 21, 33 and 37 is dotted in the autograph and the earliest prints. Presumably this is an indication that the chords are to be played *arpeggiando* (compare the notation in mm. 124 and 125 of variation 8 of K. 613).

Twelve Variations in B-flat major
on an Allegretto, K. 500

The source of the dance-like theme (a gavotte or perhaps as contredance) has never been identified. It is unlikely, but not inconceivable, that Mozart wrote it himself. The variations were intended for one of Mozart's acquaintances, the Viennese publisher Franz Anton Hoffmeister.

Source: Copyist's manuscript from Melk Monastery. This manuscript was probably prepared from an unknown model that was probably of an earlier date and

may have been closely related Mozart's autograph. We were also able to consult Mozart's thematic catalogue for the opening bars, as it presents the theme in a rhythm found in no other source. The foreshortening of the termination of the trill (to thirty-second notes) is, however, probably more a matter of interpretation. Another source, located in the Austrian National Library in Vienna, preserves an otherwise unique addition to the coda. This is doubtless a spurious later accretion, and we have accordingly chosen to ignore it.

Nine Variations in D major
on a Minuet by Jean Pierre Duport, K. 573

The minuet is taken from the sixth sonata of *Œuvre 4* for violoncello and bass by Jean Pierre Duport (1741–1818), a cellist and administrator at the court of King Frederick William II of Prussia. Mozart wrote the variations on the occasion of his visit to Potsdam, probably to win the favor of the mistrustful Duport.

Source: Copyist's manuscript from the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna. This excellent source was probably based on the lost autograph and contains, in variation 9, a bar missing in all other sources (m. 45). Mozart's thematic catalogue departs from the other sources both in its handling of the theme and in the specified number of variations. The number six was probably changed to a nine in connection with the work's publication, which, however, assuming that Artaria and not Götz represents the first edition, did not take place until after Mozart's death (1792).

Eight Variations in F major
on the Song "Ein Weib ist das herrlichste Ding"
from the Singspiel *Der dumme Gärtner*
(?by Benedikt Schack), K. 613

The theme is taken from Part 2 of *Der dumme Gärtner*, a musical farce performed Vienna on 26 September 1789, with a libretto by Emanuel Schikaneder and music by Benedikt Schack and, in part, Franz Gerl. Mozart only mentions the variations by title in his thematic catalogue, where, though undated, they are listed between two works dated 8 March 1791 (K. 612) and 12 April 1791 (K. 614).

Source: First edition (Vienna: Artaria, 1791). The various prints and manuscript copies hardly differ from one another. In this case, too, we have drawn on Mozart's thematic catalogue for the opening bars. We have deliberately refrained from completely standard-

izing the text, phrasing and articulation of the ritornellos preceding each of the variations. It is in the nature of the genre to allow variety in such matters.

APPENDIX

1) Theme in C major for a set of variations for organ or piano, K. Anh. 38 (K. 383^c)

Source: Autograph manuscript in the Bibliotheca Mozartiana of the International Mozarteum Foundation, Salzburg. Alongside the (barely legible) theme Mozart has written the term “Man.”, probably in reference to *manualiter*. If so, despite the pianistic character of the theme, it implies that he wrote these variations for the organ (see the facsimile of the autograph on p. 149).

2) Five Variations in G major on “Unser dummer Pöbel meint” by Christoph Willibald Gluck, K. 455, incomplete early version

Source: Autograph manuscript formerly in the Prussian State Library, Berlin, now in the Biblioteka Jagiellońska, Cracow. As Mozart’s autograph was not available to the editors of NMA IX/26 in 1960, the text of this publication (its first appearance in print) was based on a photocopy from the Photogram Archive of the Austrian National Library, Vienna (see Facsimile no. 5). The absence of an *alla breve* slash in variations 1, 2, 4 and 5 may well have been an error on Mozart’s part. Whatever the case, the embellishments in variation 4 are not found in the final version, seemingly implying that the variation was originally taken at a slower tempo. Our edition retains the conflicting articulation given in the autograph for mm. 5–6 and 7–8 of variation 1.








3) Two Variations in A major on “Come un’agnello” from Giuseppe Sarti’s opera *Fra i due litiganti il terzo gode*, K. 460 (454^a)

Mozart took his theme from Act 1 of Giuseppe Sarti’s opera *Fra i due litiganti il terzo gode*, which, after its Milan première in 1782, entered the Vienna repertory on 28 May 1783 and received its first Vienna performance in German on 10 May of the following year. Shortly thereafter, in a letter of 9–12 June 1784, Mozart told his father that while visiting Sarti he “produced a set of variations on an aria of his, which please him no end” (*Briefe* III, p. 318). In all likelihood this auto-

graph leaf was a draft or a later partial transcription of Mozart’s extempore performance.

Source: Autograph manuscript, preserved in a private collection in Switzerland. The theme and variations are completely different from the set known by the number K. 460 (454^a). See the above remarks (on p. XIII) and Facsimile no. 6.

NOTES ON THE EDITION AND ON PERFORMANCE PRACTICE

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

For each work we have attempted as far as possible to use a single print or manuscript as our main source, and thus as the basis of the text. Virtually all changes made in accordance with secondary sources are expressly indicated as such. The same typographical distinctions have been used to identify editorial additions resulting from a comparison with parallel passages. However, we have avoided far-reaching standardization in order to grant a certain amount of leeway to the variable and improvisatory nature of the music. As a rule, where conflicting readings of a passage occur, we report the alternative reading in a footnote. Alternative readings consisting of additional notes are inserted in the text itself, in small type, as *ossia* passages.

Contrapuntal notation found in the source has been retained wherever possible. All chords in predominantly homophonic textures have been standardized without comment by being placed on a single stem. This applies in particular to temporary changes of texture, to chordal accompaniments, and to parallel octaves, thirds and sixths, except where Mozart may have been concerned with strict part-writing after all.

The distribution of notes between the staves is basically faithful to the original, except in those cases where the source temporarily places notes in the other staff to avoid ledger lines or changes of clef. The same principle applies to the stemming. Beams have been reproduced as in the original, especially in those cases where they may shed light on the articulation.

One special problem is the placement of slurs. It is on this point in particular that the sources are often at odds. We therefore decided to refrain from far-reaching standardization or borrowings from secondary sources. We have generally standardized our text only when prompted to do so by parallel passages or by at least one of the secondary sources. However, it need hardly be stressed that we have invariably adopted all autograph slurs. Imprecise legato slurs (i. e. slightly too short or slightly too long) have been adjusted to suit the context. Triplets have been reproduced with or without slur exactly as they occur in the sources.

Unlike the other piano works published in the NMA, we make no distinction between the use of strokes or dots to indicate staccato, with one exception to be mentioned below. The autograph sources of the variations tend to suggest that Mozart probably made no distinction in kind between the stroke and the dot. For example, the autograph of K. 353 (300^f), variation 6, presents the very same motif with strokes in m. 6 and with dots in m. 7. Nor need it be mentioned that copyists' manuscripts and early prints were likewise very free in their handling of staccato marks. We have made only one exception in this respect, namely, by adopting the stroke where it appears on a long note as an accent sign. It should also be pointed out, as far as the articulation is concerned, that the absence of legato slurs in the autograph very often implies that the passage should be played non-legato, as is abundantly clear in all those passages where Mozart writes repeated notes with neither dots nor slurs.

At times, notes of short duration in metrically free passages are "arithmetically" inaccurate, especially in slow variations. In such cases we have clarified the approximate division of the notes by adding a digit (in small italic type) to indicate the number of notes involved. In those passages where short appoggiaturas are probably intended in order to emphasize the main note, the editor's interpretation is placed in square brackets above the note in question, albeit only at its first occurrence. Editorial interpretations of other embellishments are likewise placed in square brackets above the passage concerned. When used on accented notes of short duration, the *tr* signs found in the sources, and retained in our edition, indicate an inverted mordent. Arpeggios indicated with a slash in the sources have been reproduced with the wavy vertical line commonly used today. All shorthand abbreviations are written out in full. In view of the frequently improvisatory character of Mozart's piano variations, we have chosen not to add dynamic marks or additional tempo indications. The only exceptions are those few instances where they also occur in a reliable contemporary secondary source or were obviously overlooked by the copyist or engraver, in which case they have been added in italics. Further, those pieces in which Mozart (or the available primary source) neglected to indicate a tempo have been given tempo marks (likewise in italics) from the original source of Mozart's theme. Such cases are rare, however, for few of the many tunes Mozart adopted from the *opéra comique* repertoire contain tempo indications. Nor are such indications always a safe criterion for the tempo of Mozart's theme and variations, as can be seen in K. 455, where Gluck's original is headed "Andante" while Mozart used the term "Allegretto". Discrepancies of this sort probably resulted from the fact that Mozart most likely notated his themes from memory rather than from a written source. He also viewed tempo indications as superfluous in the case of fashionable songs (K. 265/300^e, K. 353/300^f) or minuets (K. 179/189^a, K. 573), where not even the surviving written sources contain tempo marks.

Kurt von Fischer (1960)
(revised in 2000 by Dietrich Berke)
(translated by J. Bradford Robinson)