

W. A. MOZART

Sämtliche Werke für zwei Klaviere

Complete Works for two Pianos

Herausgegeben von / Edited by
Ernst Fritz Schmid

Einleitung von / Introduction by
Manfred Hermann Schmid

Fingersätze von / Fingerings by
Hans-Peter Stenzl
Volker Stenzl

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9161

KV 426 und 448 sowie die Fragmente KV Anh. 42–45 wurden herausgegeben von Ernst Fritz Schmid,
Larghetto und Allegro KV deest von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm
auf der Grundlage der Edition von Gerhard Croll.

K. 426 and 448 as well as the fragments K. Anh. 42–45 were edited by Ernst Fritz Schmid,
Larghetto and Allegro K. deest by Faye Ferguson and Wolfgang Rehm
based on the edition of Gerhard Croll.

Urtextausgabe nach *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 24: *Werke für 2 Klaviere und für Klavier zu vier Händen*, Abteilung 1:
Werke für 2 Klaviere (BA 4501. Zweite, durchgesehene Auflage 1985), vorgelegt von Ernst Fritz Schmid; Serie X: *Supplement*,
Werkgruppe 31: *Nachträge*, Band 3: *Klaviermusik* (BA 4617), vorgelegt von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm.

Urtext edition based on *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 24: *Werke für 2 Klaviere und für Klavier zu vier Händen*, Section 1:
Werke für 2 Klaviere (BA 4501. Second and revised edition 1985), edited by Ernst Fritz Schmid; Series X: *Supplement*,
Category 31: *Nachträge*, Volume 3: *Klaviermusik* (BA 4617), edited by Faye Ferguson and Wolfgang Rehm.

© 2007 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
2. Auflage / 2nd 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 979-0-006-52768-7

INHALT / CONTENTS

Einleitung: Mozarts Werke für zwei Klaviere	IV
Die Sonate KV 448	V
Sonaten-Fragmente	VII
Die Fuge KV 426 und andere kontrapunktische Arbeiten	VIII
Mozarts Instrumente	IX
Zur Edition	XI
Anmerkung zum Fingersatz	XI
Introduction: Mozart's Works for Two Pianos	XII
The Sonata K. 448	XIII
Sonata Fragments	XV
The Fugue K. 426 and Other Contrapuntal Essays	XVI
Mozart's Instruments	XVII
Notes on the Edition	XIX
Note on Fingering	XIX
Faksimiles / Facsimiles	XX
Sonate KV 448	2
Fuge KV 426	39
Anhang I: Fragmente / Appendix I: Fragments	
Faksimile / Facsimile: Erste Seite des Larghetto und Allegro KV deest / First page of the Larghetto and Allegro, K. deest	48
Larghetto und Allegro KV deest = Fr 1781f	49
Grave und Presto KV Anh. 42 = Fr 1782b	63
Sonatensatz KV Anh. 43 = Fr 1782c	66
Allegro KV Anh. 44 = Fr 1785d	67
Fuge KV Anh. 45 = Fr 1785a	68
Anhang II / Appendix II	
Adagio KV 546 Bearbeitung für zwei Klaviere von Michael Töpel / Adagio, K. 546, Arrangement for two Pianos by Michael Töpel	70

EINLEITUNG

MOZARTS WERKE FÜR ZWEI KLAVIERE

Als Leopold Mozart 1780 ein repräsentatives Familienbild in Auftrag gab, jenes bekannte und Johann Nepomuk della Croce zugeschriebene Ölgemälde, dessen wahrer Autor unbekannt geblieben ist, gehörte es zum Bildprogramm, Sohn und Tochter gemeinsam musizierend an einem Instrument darzustellen. Das war so etwas wie ihr Markenzeichen. Dem englischen Musikgelehrten Charles Burney wurde 1772, als er Informationen zum Musikleben in Salzburg sammelte, ohne die Stadt selbst besuchen zu können, von seinem Agenten Louis de Visme im Blick auf Mozart als Wichtigstes eben das übermittelt: „He and his sister can play together on the same Harpsichord“.¹

Das „together“ wie das „on the same“ waren schon die Stichworte einer Konzertanzeige im *Public Advertiser* vom 9. und 11. Juli 1765 in London gewesen: „The Two Children will play also together with four Hands upon the same Harpsichord“.² Gerade für Burney scheint das eine gewisse Attraktion bedeutet zu haben, denn er würde 1777 in London zum ersten Mal Werke dieser Art zum Druck befördern, nämlich Christian Bachs *Four Sonatas or Duets for two Performers on one Piano Forte or Harpsichord*. Mozart dürfte seinem Lehrer Bach als Komponist derartiger Stücke allerdings vorausgegangen sein,³ auch wenn die Sonate KV 19d als wohl unecht aus der Diskussion ausscheiden muss. Doch besaß Nannerl Mozart noch im Jahr 1800 „2 Stücke, welche seine erste composition auf 4 Händen war“.⁴ Das verleiht einem nur schwach belegten Textzeugnis eine gewisse Glaubwürdigkeit: „In London hat Wolfgangler sein erstes Stück für 4 Hände ge-

macht. Es war bis dahin noch nirgends eine 4händige Sonate gemacht worden“.⁵

Die aufwendigere Alternative war es, statt an einem Instrument zu spielen, sich im Zusammenspiel auf zwei zu verteilen. In Leopold Mozarts Kostenaufstellung für das erste öffentliche Konzert in London vom 5. Juni 1764 sind ausdrücklich zwei Instrumente aufgeführt: „für jedes Clavier, deren ich 2. haben muste, wegen der Concert mit 2. Clavecins, einen halben guinée“. Dem Stichwort „Concert mit 2. Clavecins“ entspricht ein knappes Jahr später in der Anzeige des *Public Advertiser* vom 13. Mai 1765 die Angabe, der kleine Komponist und seine Schwester würden „both together“ auftreten. In einem Bericht der Salzburger Zeitung vom 6. August 1765, der sich auf einen nicht erhaltenen „Artikel aus London“ vom 5. Juli stützt, ist das „together“ näher beschrieben: „Es war etwas ganz bezauberndes, die 14 Jahre alte Schwester dieses kleinen Virtuosen mit der erstaunlichsten Fähigkeit die schwersten sonaten auf dem flügel abspielen, und ihren Bruder auf einem anderen flügel solche aus dem Stegreif akkompagnieren zu hören“.⁶ Danach waren es nicht neu verfertigte Kompositionen für zwei Klaviere, die bei der Gelegenheit erklangen, vielmehr wurde der Vortrag einer Sonate *ad hoc* auf einem zweiten Klavier begleitet. Dieses zweite Klavier übernahm also eine Rolle, die sonst in der Gattung der begleiteten Klaviersonate die Geige spielte.

Bezeichnend scheint, dass Wolfgang Amadeus Mozart in dieser Konstellation der Part des *Secondo*-Spielers zukam, in dem ihn auch das erwähnte Familienbild darstellt. Noch beim Konzert für zwei Klaviere KV 365 war sein Instrument das zweite. Das geht aus Einträgen im autographen Kadenzblatt hervor, auf dem er seinen zunächst nicht notierten Part auf Bitten der Schwester nachtragen hatte müssen.⁷

1 Cliff Eisen, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens: Addenda*. Neue Folge, Kassel u. a. 1997, S. 24; vgl. Manfred Hermann Schmid, *Mozart in Salzburg* (unter Mitarbeit von P. Petrus Eder), München und Salzburg 2006, S. 173.

2 Otto Erich Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u. a. 1961, S. 45.

3 Peter Sühling, „Eine vierhändige Sonate – ‚bis dahin noch nirgends gemacht?‘“, in: *Mozart Studien* 13, Tutzing 2004, S. 209–229.

4 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Band I–IV), Kassel u. a. 1962–1963, dazu Kommentar (Band V–VI) und Register (Band VII), erläutert und zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl, Kassel u. a. 1971–1975, sowie Einführung und Ergänzungen (Band VIII), herausgegeben von Ulrich Konrad, Kassel u. a. 2006, hier Band IV (= *Briefe IV*), S. 342.

5 Die beiden Sätze sind handschriftlich von einem Unbekannten einem Teilmanuskript von Nissens Mozart-Biographie eingefügt worden. Sie könnten auf späte Angaben Nannerl Mozarts zurückgehen.

6 *Briefe V*, S. 129; hier zitiert nach einer von Nissen genommenen Kopie. Die Wiedergabe bei O. E. Deutsch (vgl. Anm. 2) beruht auf einer gekürzten Fassung Georg Kinskys von 1940, siehe Peter Sühling 2004 (vgl. Anm. 3), S. 214, Anm. 24.

7 Farbfaksimile in: *Das Benediktinerstift St. Peter zu Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, Redaktion P. Petrus Eder OSB und Gerhard Walterskirchen, Salzburg 1991, S. 181–184; zum Schreibvorgang siehe Manfred Hermann Schmid, „Nannerl Mozart und ihr musikalischer Nachlaß. Zu den Klavierkonzerten im Archiv St. Peter in Salzburg“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1980–83, Kassel u. a. 1983, S. 140–147.

Die alten Erfahrungen aus London und Salzburg gewannen für Mozart neue Bedeutung, als er sich in Wien niederließ, dem im Brief vom 8. April und 2. Juni 1781 gepriesenen „Clavierland“, von dem er sich eine neue Existenz erhoffte, zumal hier „so viele – und so gute Clavierspieler sind“. Das ließ ihn vor allem an einem Interesse für seinen Unterricht hoffen. Zu den ersten Schülerinnen Mozarts in Wien zählte die 1758 geborene Josepha Auernhammer. Er sei „fast täglich nach Tisch“ bei ihr und sie spiele „zum entzücken; nur geht ihr der Wahre feine, singende geschmack im Cantabile ab“, schrieb Mozart dem Vater am 27. Juni 1781. Nach alten Salzburger Gepflogenheiten hatte im Unterricht das Vierhändigspielen wie das Musizieren auf zwei Instrumenten eine wichtige Rolle. Mit Josepha Auernhammer reaktivierte Mozart sogar die alte Begleittechnik des Violinsonatenspiels. Als von den *Six Sonates pour le Clavecin, ou Pianoforte avec l'accompagnement d'un Violon*, die Artaria 1781 mit KV 296 und 376–380 als „opus II“ Mozarts herausbrachte, die ersten Abzüge fertig waren, musizierte nach Maximilian Stadlers Erinnerungen Mozart daraus mit seiner Schülerin, gleichzeitig der Widmungsträgerin des Druckes, auf zwei Klavieren: „Als er [Mozart] nach Wien kam und seine 6 Sonaten für das Clavier und Violin bey Artaria stechen und der Auernhammer widmen ließ, nahm er mich zur Probe, Artaria brachte den ersten Abdruck mit, die Auernhammer spielte das Pianoforte, Mozart begleitete es statt der Violine auf einem zweiten nebenstehenden Fortepiano, und ich war ganz entzückt über das Spiel des Meisters und der Schülerin, und habe es niema mehr in meinem Leben so unvergleichlich vortragen gehört“.⁸

DIE SONATE KV 448

Josepha Auernhammer ist vor allem aber die Pianistin, der Mozart seine einzige vollendete Sonate für zwei Klaviere zgedacht hat. Über Entstehung und erste Aufführung unterrichtet ein Brief an den Vater vom 24. November 1781: „Gestern war ich eben in der academie beym Auernhammer [...] in der academie war die Gräfin Thun |: die ich eingeladen |: Baron van Suiten, Baron Godenus, der reiche getaufte Jud wetzler, graf firmian, und H: v: Daubrawaick und sein

⁸ Robert Haas, „Abt Stadlers vergessene Selbstbiographie“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Kassel u. a. 1958, S. 78–84, hier S. 83 (vgl. Deutsch, *Dokumente*, S. 465).

Sohn. – wir haben das Concert à Due gespielt, und eine Sonate in zweyen die ich expreß dazu Componirt habe, und die allen succès gehabt hat; diese sonate werde ihnen durch H: v: Dauvrawaick schicken“.

Erklungen waren demnach das alte Klavierkonzert KV 365 und die neue Sonate KV 448, wobei die Angabe „expreß“ zwei Deutungen zulässt, nämlich ausdrücklich (*expressis verbis*) für diese Veranstaltung geschrieben, aber auch: in aller Eile komponiert. Nachdem die Noten der Sonate in Salzburg angelangt waren, versah Mozart die Schwester am 9. Januar 1782 noch mit der Auskunft, wer ihre Rolle in Wien übernommen hätte: „bey der Sonate auf 2 Clavier hat die frl. v: Auerhammer die Erste Parthie gespielt“. Später würde Mozart die Sonate auch mit seiner Schülerin Barbara Ployer zur Aufführung bringen: Jedenfalls kündigte er in einem Brief vom 12. Juni 1784 für den nächsten Tag ein Konzert in Döbling an: „Morgen wird bey H: Agenten Ployer zu döbling auf dem Lande Academie seyn, wo die frl: babette ihr Neues Concert ex g [KV 453] – ich das Quintett [KV 452] – und wir beyde dann die grosse Sonate auf 2 Clavier spielen werden“.

Das erhaltene Autograph (Kunstsammlungen der Veste Coburg) in Partitur-Anordnung trägt weder Überschrift noch Datum oder Widmung. Immerhin ist es im rechten oberen Eck mit *di Wolfgango Amadeo / Mozart mpia* in der älteren italienischen Schreibweise signiert. Das irrierte Datum „1784“ in roter Tinte ist von Johann André nach 1800 hinzugefügt worden.⁹

Im Druck erschien das Werk erst nach Mozarts Tod, als Artaria 1795 eine Stimmenausgabe herausbrachte, in der beide Partien nach Art vierhändiger Klaviermusik auf die linke und rechte Seite verteilt sind. In Salzburg scheint eine Abschrift in Gebrauch gewesen zu sein, bei der die beiden Stimmen sinnvollerweise auf verschiedene Hefte verteilt waren.¹⁰

Der erste Satz der D-Dur-Sonate KV 448 ist von auffällig orchestraler Faktur, die sich nicht nur in fanfarenhafter Thematik, sondern auch in syntaktischen Fügungen äußert, wenn zweitaktige Gruppen keineswegs in sich schließen, sondern die Kadenzpunkte überwiegend so gelegt werden, dass sie unweigerlich Neueinsätze auslösen, nämlich erstmals T. 13 und 17. Eine solche Neigung zu Ensemble-Strukturen zeichnet Mozarts Tastenmusik ja schon früh aus. Die typisch

⁹ Ernst Fritz Schmid, Kritischer Bericht zu NMA IX/24/1, Kassel u. a. 1957, S. 9.

¹⁰ Leopold Mozart schrieb, als Nannerl eines der Hefte vermisste: „Die Sonate à 2 Cembali muß da seyn, und zwar im Kasten im Saal. Sie werden aus einander unter andere Musik gekommen seyn“ (*Briefe* III, S. 379).

sinfonischen Verzahnungstechniken zeigt bereits ein 2006 neu entdecktes *Allegro* aus dem Jahr 1763.¹¹

Im Fall der Sonate für zwei Klaviere ist für die schnittartigen Ablösungen im Sinne einer mehrschichtigen Partitur aber noch ein spezieller Besetzungsfaktor mit verantwortlich. Die Verdopplung durch Kombination gleichrangiger Spieler gemahnt an die Verhältnisse im Streichquintett, wo erste Violine und erste Viola sich Konkurrenz machen. Das führt neben dem „Zweimal sagen“ aller thematischen Abschnitte bis hin zu subtilen Echowirkungen auch zu den zäsurlosen Verkettungen.¹² An Quintettstrukturen orientiert sich bereits Mozarts Salzburger vierhändige Tastenmusik.¹³ Sie kommen aber ebenso in den vierhändigen Wiener Werken und besonders auch in der Sonate KV 448 zum Vorschein. Das Alternieren in hoher und tiefer Lage verwandelt sich allerdings in ein Duettieren gleicher Parte. Erst wenn die führenden Stimmen zusammen gehen, entstehen die typischen Oktav-Verdopplungen, mit ihnen wiederum jene erwähnten orchestralen Effekte. Aus dem Quintett kommt schließlich die Neigung zu konzertantem Figurenwerk, das in der Sonate KV 448 geradezu die Züge eines *perpetuum mobile* gewinnt.¹⁴ Folgt die Satzarchitektur einmal dem sonst so dominanten Prinzip des Addierens in sich geschlossener Bauteile, meldet sich der zweite Spieler verlässlich mit Einwüfen an den Zäsur-Stellen (T. 6: Klavier II; T. 35: Klavier I), auch das unverkennbare Merkmal von Ensemble-Musik im Zeichen mehrfacher Solisten.

In der Form hält Mozart sich an bewährte Muster. Auf den forte-Block des Hauptthemas folgt nach einem trennenden Halbschluss T. 34 ein kantables Seitenthema unter der Anweisung *dolce*, das an seinem Kadenzpunkt T. 49 mit Rückgewinnung ununterbrochener Sechzehntelbewegung in die rauschende Schlussgruppe übergeht, die T. 65 in der Sequenzbildung noch ein weiteres Motiv hinzugewinnt. Die Durchführung geht dann aber ganz neue Wege, wenn sie alle thematischen Angebote der Exposition ausschlägt und ein neues Motiv einführt, das nach anfänglichem kontrapunktischem Gestus in Erinnerung an den Seitensatz kantable Züge annimmt, um in der Coda nach

dem Vorbild von T. 90 den Bass für virtuose Figuration zu liefern.¹⁵

Das *Andante* legt zwar die gleiche zweiteilige Form mit Doppelstrich zugrunde, verfolgt aber nicht den früheren Themendualismus. Vielmehr entwickelt Mozart aus einer Keimzelle mehrere motivische Blüten ähnlicher „Farbe“ und ähnlichen „Duftes“. Was sie verbindet, sind die konstant sanglichen Endungen in mehrtönigen Zierfiguren, bis T. 22 ein stumpfer Schluss ein Abschnittsende verheißt, dessen letztes Echo T. 28 aber wieder die klingende Endungsfigur zurückgewinnt, so dass sich weitere Kadenzrepetitionen anschließen. Am Punkt der vermutlich letzten Kadenz T. 36 folgt jedoch kein Wiederholungszeichen als Verweis auf die Rückkehr zum Anfangsthema, vielmehr erstet unerwartet ein neue Motivvariante, bei der klingende und stumpfe Endung kombiniert werden. Die ungeahnte Weitung betrifft auch die Taktordnung. Denn an die Stelle von gereihten Zweitakttern tritt nun eine größere Einheit, die nicht nur das Maß auf vier Takte verdoppelt, sondern den Schlusspunkt auch noch außerhalb der Zweier-Einheiten in einem fünften Takt sucht – mit der Konsequenz einer Ablösung in diesen kritischen Takten 40 und 44. Der Takt vor dem Doppelstrich bringt dann zu guterletzt eine wieder zweitönige Vorhaltsfigur: schönes Zeichen für das quasi Endlose der Melodiebildung in diesem Satz.

Das Finale ist ein Rondosatz, in dem die Refrain-Abschnitte immer weiter auseinander rücken: R a R b a R. Denn während zunächst nur ein Fremd-Abschnitt eingerahmt wird (a), gehen der zweiten Themenwiederkehr gleich zwei Couplets voraus (b+a), dessen zweites wiederum das alte in veränderter Tonart wiederholt. Daran zeigen sich fern Einflüsse des Sonatensatzes, denn formal erinnert diese zweifache Zone an den Seitensatz in Exposition und Reprise. Die besonders ausgedehnte Zone b in der Tonart der IV. Stufe G-Dur wiederum hat in ihrer „exterritorialen“ Selbstständigkeit die Mittelposition einer separierten Durchführung. Hier zeigen sich erste Durchkreuzungen von Sonaten- und Rondoform, zu denen auch ausgedehnt motivische Vorbereitungszonen der Themenreprise gehören.¹⁶ Für die thematische Erfindung gelten freilich, was to-

11 *Unbekannte Werke Mozarts aus einem Salzburger Notenbuch*. Erstdruck mit Faksimile vorgelegt von Ernst Hintermaier, München 2006 (*Denkmäler der Musik in Salzburg* 18).

12 Zur Quintettstruktur siehe Manfred Hermann Schmid, „Mozarts Streichquintette“, Einleitung zur Studienpartitur W. A. Mozart, *Sämtliche Streichquintette*, Kassel u. a. 2001, 2005, S. V–X.

13 Manfred Hermann Schmid 2006 (vgl. Anm. 1), S. 173f.

14 Vgl. William Kinderman, *Mozart's Piano Music*, Oxford 2006, S. 102.

15 „Aus einem Thema gewinnt Mozart also einen ernsthaften Kontrapunkt ebenso wie Galantes und Virtuoses“ (Marie-Agnes Dittrich, „Die Klaviermusik“, in: *Mozart Handbuch*, hrsg. von Silke Leopold unter Mitarbeit von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe, Kassel und Stuttgart 2005, S. 481–559, hier S. 536).

16 Zur Entwicklung neuer Rondoformen siehe Wolfgang Budday, „Das ‚Rondeau‘ im frühen Instrumentalschaffen Mozarts“, Anhang, in: *Mozart Studien* 8, Tutzing 1998, S. 75–102.

nale Stabilität und periodischen Gliederung anlangt, die Bedingungen der Rondoform. Das erste Couplet T. 42 steht in Moll, wenn auch mit Dur-Fortsetzung nach dem Halbschluss von T. 84. Eine Wendung zur parallelen Dur-Tonart hatte es schon mit einem harmonisch theatralisch vorbereiteten C-Dur gegeben, das im Augenblick ganz natürlich wirkt und mit dem Spitzenton c^3 in T. 56 auch eine rhythmisch-melodische Überhöhung bewirkt, im Satzganzen aber befremdliche Züge hat, weil mit ihm eine Stufe exponiert ist, die ganz außerhalb traditionellen Tonartdenkens steht: die VII. Stufe. Beim Wiederaufgreifen „renkt“ Mozart die Passage harmonisch ein, weil in Quintversetzung ein F-Dur entsteht, das als alterierte III. Stufe charakteristisch zum neuen erweiterten Tonartkonzept von Mozarts Wiener Werken zählt, bei denen der alte Dur- und Moll-Bereich zu einem neuen Großraum kombiniert werden.¹⁷

Thematisch-motivisch knüpft Mozart mit dem Finale an den ersten Satz an. Was dort eher verdeckt wirksam ist, kommt nun offen zum Ausbruch: ein Ensemble-Ton. Schon das marschartige Thema mit seinem Widerstand von zwei Achteln in der Linken Hand von Klavier I evoziert eine orchestrale Klangfülle, aus der sich im weiteren Verlauf Teilensembles lösen. So erklingt im Vorfeld der Themenwiederkehr T. 121 ein unüberhörbarer Bläsersatz, am Ende von Couplet 1 T. 85 ein „Streicher“-piano, gemahnend an das Finale des A-Dur-Streichquartetts KV 464, T. 114. Die Coda hat dann ganz die Wirkung eines Schlusstutts, in dessen vielfachen Quartsprüngen und letzter Punktierung sich gar noch, der Tonart D-Dur gemäß, Trompeten und Pauken andeuten.

SONATEN-FRAGMENTE

Im Umkreis der Sonate KV 448, vermutlich direkt im Anschluss an sie und ihren „succès“, hat Mozart drei weitere Werke gleicher Besetzung zumindest begonnen, zwei davon unter der Überschrift *Sonata à due Cembali* bzw. *Sonata a 2 Cembali* (KV Anh. 42 und 43). Fertig geworden ist allerdings keine dieser Kompositionen. Noch am weitesten gediehen ist der Anfang einer Es-Dur-Sonate (KV deest). Von ihr sind die *Larghetto*-Einleitung und die Exposition eines *Allegro* niedergeschrieben worden. Der zweifache Entwurf, bei dem Mozart sowohl eine Partitur als auch eine Stim-

17 Vgl. das Kapitel „Die Grenzen des Tonraums“ bei Manfred Hermann Schmid, *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart* (Mozart Studien 9), Tutzing 1999, S. 154–162.

me für Klavier I allein begonnen hat, ist erst 1963 von Gerhard Croll aufgefunden worden.¹⁸

Alle drei Fragmente sind auf dem gleichen Papier geschrieben und dürften in der ersten Hälfte des Jahres 1782 entstanden sein. Ob der Zusammenhang so weit geht, dass die beiden B-Dur-Sätze als erster und Finalsatz zur gleichen Sonate geplant waren, muss bloße These bleiben,¹⁹ gegen die eine separate Überschrift bei Anh. 43 spricht. Eine Tempoangabe fehlt. Die 16taktige Themengestalt schließt die Annahme eines Rondosatzes nicht rundweg aus, der verstärkte forte-Einsatz in T. 9 verweist aber doch eher auf einen Kopfsatz.

Auffälligerweise hat Mozart in dieser Werkgruppe gleich zweimal die Idee einer Langsamen Einleitung verfolgt. Während das *Grave* der B-Dur-Sonate beim regulären Zielpunkt eines Halbschlusses verweilt, leitet das *Larghetto* der Es-Dur-Sonate zäsurlos ins *Allegro* über. Hatte die erste Tonika-Kadenz T. 20 zur Entfaltung einer neuen Melodie geführt, so löst die zweite T. 36 das eigentliche Hauptthema im letztlich gültigen Tempo aus. Die innehaltende Repetition eines Dominant-Akkords nach dem Muster des *Grave* von Anh. 42 erfolgt erst am Ende der Exposition: als Verweis auf die Wiederholung des Hauptthemas. Formale Besonderheiten weist die Einleitung schon im Wechsel der Spieler auf, die sich nicht bloß wiederholen, sondern gleich zu Beginn in Vorder- und Nachsatz ergänzen. In der doppelten Präsentation des Hauptthemas T. 36 und 44 schlägt beim Oktavabstand des Lagenwechsels noch die ältere vierhändige Klaviermusik durch, während im *Presto* von Anh. 42 die neuere Einklangsvariante gilt, die zusätzlich mit einer Oktavkoppelung verbunden wird. Der Zusammenhang beider vierhändiger Typen zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die G-Dur-Variationen KV 501 und die große C-Dur-Sonate KV 521 zunächst als Stücke für zwei Klaviere begonnen waren.²⁰ Motivisch ergeben sich beim *Larghetto* zweifach Bezüge zum *Andante* der Bläuserserenade KV 388 in c-Moll,²¹ was indirekt auch auf die Gattung Streichquintett verweist, weil eben dieses Werk von Mozart Jahre später zu einem Quintett umgearbeitet werden wird.

Einen Nachzügler in der Gruppe stellt das Fragment KV Anh. 44 dar. Dem Papier nach können die 22 Takte

18 Gerhard Croll, „Ein überraschender Mozart-Fund“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1962/63, Kassel u. a. 1964, S. 108–110.

19 Ulrich Konrad in NMA X/30/4, Kassel u. a. 2002, S. 237 und 238.

20 Wolfgang Rehm in Kritischer Bericht zu NMA IX/24/2, Kassel u. a. 1957, S. 139 und 151.

21 Gerhard Croll, „Zu Mozarts *Larghetto* und *Allegro* Es-Dur für 2 Klaviere“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1964, Kassel u. a. 1965, S. 28–37.

eines *Allegro* nicht vor 1785 entstanden sein. Der ungewöhnliche Tonfall lässt an die *Maurerische Trauermusik* dieses Jahres 1785 denken. Für einen wie immer getarteten Zusammenhang gibt es aber keine weiteren Belege.

Larghetto und *Allegro* KV deest sind im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts durch Abbé Maximilian Stadler mit Einträgen in Mozarts Autograph auf eine angemessene und ebenso kundige wie zurückhaltende Weise vervollständigt worden. Die kurze Durchführung nimmt vom Schlussgedanken der Exposition ihren Ausgang, deren Sechzehntel auch für den Sequenzgang benutzt werden. Die Reprise folgt taktgetreu der Exposition und passt sie den neuen Gegebenheiten lediglich harmonisch durch Versetzung des Seitensatzes in die Unterquint an (T. 60/179). Der Schluss hätte bei Mozart sicher noch eine Erweiterung mit sich gebracht, doch Kenner werden es zu schätzen wissen, dass Stadler hier nicht mit eigenen Ideen aufdringlich wird. Stadler, 1748 geboren, 1772 im Kloster Melk zum Priester geweiht und 1803–10 als Pfarrer in der Wiener Vorstadt Altlerchenfeld tätig, 1810–15 in Böhmischkreutz, lebte ab 1815 als Privatier in Wien, wo er Jahrzehnte zuvor „öftern Umgang“ mit Mozart gehabt hatte.²² Auf Mozarts Fragmente stieß er durch seine Mithilfe bei der Ordnung des Nachlasses im Auftrag von Konstanze Mozart.²³ Im Fall von *Larghetto* und *Allegro* KV deest war er zunächst von einem Trio für Klavier, Violine und Violoncello ausgegangen, hatte seinen Irrtum aber bald bemerkt.²⁴ Aus Stadlers Feder stammen auch noch andere gelungene Ergänzungen, so jene des Kyrie KV 323 oder der Violinsonaten KV 402 und 403.

DIE FUGE KV 426 UND ANDERE KONTRAPUNKTISCHE ARBEITEN

Der gleiche Baron van Swieten, der bei der Auernhammer-Akademie im November 1781 unter den Zuhörern war, sollte wenig später Mozarts Interesse in eine neue Richtung lenken. „Ich gehe alle Sonntage

um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach“, schrieb Mozart am 10. April 1782 dem Vater. Zehn Tage später berichtet er der Schwester, er hätte sich von van Swieten sogar Noten ausleihen dürfen und spiele seither selbst zu Hause „fugen aus dem Kopf“. Seine Frau Konstanze habe ihn schließlich gedrängt, auch etwas davon aufzuschreiben. In der Tat sind neben der C-Dur-Fuge KV 394 eine ganze Reihe von Fugenstudien erhalten, die eine Auseinandersetzung mit Bachschen Werken verraten, so mit der Es-Dur-, der E-Dur- und der b-Moll-Fuge aus dem zweiten sowie der cis-Moll-Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers*.²⁵ Für die Beschäftigung vor allem mit dem zweiten Teil spricht auch ein Arrangement von fünf Nummern für vierstimmigen Streichersatz KV 405.²⁶

Die eigenen Kompositionen Mozarts in Anlehnung an Johann Sebastian Bach finden unstrittig ihre Krönung in der Fuge KV 426, geschrieben im Dezember 1783. Die Besetzung mit zwei Klavieren schien Mozart bei konsequent vierstimmiger Ausarbeitung wohl besonders vorteilhaft. Das Werk war ihm sogar so wichtig, dass er es fünf Jahre später, im Juni 1788, mit einer *Adagio*-Einleitung versah und durch Streicher ausführen ließ, vermutlich sogar in chorischer Besetzung, da am Schluss ab T. 110 die unterste Stimme in *Violoncelli* und *Contrabassi* geteilt wird. Mozart trug die neue Einleitung KV 546 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein: „Ein kurzes Adagio à 2 violini, viola, e Baßo, zu einer fuge welche ich schon lange für 2 klaviere geschrieben habe“.²⁷ Von der Klavierfassung erschien noch zu Lebzeiten Mozarts, nämlich um 1790, eine Druckausgabe in zwei Stimmheften bei Hoffmeister in Wien.

Mozarts Autograph ist mit „Fuga à Due Cembali“ überschrieben und ausführlich signiert: „di Wolfgang Amadeo Mozart mpia Vienna li 29 di decembre 1783“. Die insgesamt sehr sorgfältige Handschrift lässt vermuten, dass Mozart, wie häufig in Fällen kontrapunktischer Faktur, mit Skizzen gearbeitet hat, von denen aber nichts erhalten ist. Aus der Schlüsselung in Tradition der *tabula compositoria* (mit Tenorschlüssel für

22 Autobiographie, zitiert nach *Mozart-Jahrbuch* 1957, Kassel u. a. 1958, S. 83; vgl. auch Gerhard Croll, „Eine zweite, fast vergessene Selbstbiographie von Abbé Stadler“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1964, Kassel u. a. 1965, S. 172–184, hier S. 173.

23 Ludwig Finscher, „Maximilian Stadler und Mozarts Nachlaß“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1960/61, Kassel u. a. 1961, S. 168–172.

24 Die Korrektur von Stadlers erster Überschrift „Anfang eines Trio für Klavier, Violine, Violoncello“ durch „einer Sonate für 2 Claviere“ erfolgte durch unbekanntes Hand (siehe das Faksimile auf S. 48 dieser Ausgabe und den Kommentar in NMA X/30/4, Kassel u. a. 2002, S. 236).

25 Wolfgang Plath, Vorwort zu NMA IX/27/2, Kassel u. a. 1982, S. XXX; Manfred Hermann Schmid, „Eine unbekanntes Klavierfuge Mozarts von 1782. Zum Tübinger Fragment des Autographs“, in: *Mozart Studien* 3, Tutzing 1993, S. 11–36.

26 Gerhard Croll, „Eine neuentdeckte Bach-Fuge für Streichquartett von Mozart“, in: *Österreichische Musikzeitung* 21, 1966, S. 508–514; Wolfgang Plath, „Die ‚sechste‘ Fuge aus Mozarts Bach-Transkriptionen KV 405“, in: *De Editione Musices*. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag, Laaber 1992, S. 293–303.

27 Eine moderne Bearbeitung dieses Adagio für zwei Klaviere findet sich im Anhang II dieser Ausgabe.

die Linke Hand des „Cembalo 1^{mo}“) geht hervor, dass Mozart in Gedanken an den Zirkel um Baron van Swieten den Kenner als Leser und Spieler im Auge hatte. Das war schon damals dem Verleger unlieb: der Erstdruck von Hoffmeister ersetzt den Tenorschlüssel durchgängig mit dem Bass-Schlüssel.

Mit dem Thema der Fuge beruft sich Mozart auf eine alte und gelehrte Formel, bei der die Quinte der Tonart mit erweiternden Halbtönen umgeben wird, die das Intervall der verminderten Septime bilden. Die so evozierte Chromatik reicht dann auch noch ins Folgemotiv der Achtel. Der Thementyp, von dem Mozart gewusst haben mag, dass er auch Bachs immerhin gedrucktem *Musikalischem Opfer* zugrundelag, war Mozart schon seit Salzburger Zeiten geläufig. Er hatte ihn in der Nummer 2 von Eberlins Toccaten und Fugen finden können²⁸ und selbst in Anlehnung an eine „Pignus“-Fuge Michael Haydns schon einmal aufwendig benutzt: für das „Laudate pueri“ seiner Vesper KV 339. Salzburger Reminiszenzen betreffen auch die gemeinsame, spiegelbildliche Präsentation von Normalgestalt und Umkehrung in den Takten 73–80 sowie die Engführung beider Formen T. 82ff.²⁹

Neu an Mozarts Konzeption ist allerdings – neben der wie instrumentiert wirkenden Oktavkoppelung des Schlusses ab T. 112 – die radikal dissonante Ausarbeitung. Die alterierten Töne des Achtelmotivs sind entgegen barocker Praxis, wie sie beispielsweise Corellis chromatische Fuge aus der Sonate XI von op. 1 zeigt, konsequent als Vorhalte gedeutet. Erscheint das Motiv im Bass, werden sogar die Lösungsstellen noch dissonant (T. 16, 27). Solch radikale und fast gewalttätige Klangballungen haben nicht nur Zustimmung gefunden. Moderne Autoren angelsächsischer Prägung fanden Mozarts Kontrapunkt eher „angestrengt“ oder „ziemlich grotesk“,³⁰ eine schon zeitgenössische Kritik wiederbelebend, die Mozart vorgeworfen hatte, von seinen Hörern „eisengefütterte Ohren“ zu verlangen. Ziel Mozarts war bei der Fuge KV 426 jedenfalls eine moderne Überformung herkömmlicher Satzmodelle. Er wollte nicht damit zufrieden sein, „nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt“ zu haben, wie er es am 16. April 1789 am Erfurter Organisten Johann Wilhelm Häßler kritisierte. Auf bloßes Kopieren kam es nicht an. Ein ähnlich intendiertes Spannungsverhältnis von Alt und Neu war

28 Johann Ernst Eberlin, *IX. Toccatte e Fughe per l'Organo*, vorgelegt von Hans-Joachim Röhrs (*Denkmäler der Musik in Salzburg*. Faksimile-Ausgaben), Salzburg 1998, S. 10.

29 Manfred Hermann Schmid 2006 (vgl. Anm. 1), S. 75.

30 Leonard G. Ratner 1980 und W. Dean Sutcliffe 2003, vgl. den Literaturbericht bei Marie-Agnes Dittrich 2005 (vgl. Anm. 15), S. 552.

es wohl auch, das Beethoven interessierte, als er sich die Fuge Mozarts eigenhändig abschrieb, deren vier Strukturtöne verstellt bis in den Kopfsatz des Streichquartetts cis-Moll op. 132 weiterwirken.³¹

Sehr viel bescheidener in Thema und erster Exposition bis hin zu einem fünften Einsatz im Diskant gibt sich ein Fugenfragment für zwei Klaviere in G-Dur des Jahres 1785 (KV Anh. 45). Der Entwurf dürfte auch ein ganz anderes Publikum gehabt haben als die c-Moll-Fuge von 1783. War es dort darum gegangen, einen Kennerzirkel zu beeindrucken, sollte diesmal das „Gewöhnliche“ im Zuge von Klavier- und Kompositionsunterricht demonstriert werden. Die Fortsetzung mag einem Schüler oder einer Schülerin als Aufgabe gestellt worden sein, vielleicht jener Barbara Ployer, die mit Mozart nicht nur vierhändig spielte, sondern bei ihm auch Studien in musikalischem Satz betrieb.

MOZARTS INSTRUMENTE

Mozarts Angaben bei seinen Werken für zwei Klaviere sind immer gleich. Sie lauten „Clavicembalo 1:^{mo} / Clavicembalo 2:^{do}“ (KV 448) oder „Cembalo 1^{mo} / Cembalo 2^{do}“ (KV 426, Anh. 42, 44, 45; ursprünglich auch KV 501 und 521). In schöner Regelmäßigkeit wiederholt sich somit das gleiche Wort „Cembalo“, das in den Autographen der Wiener Klavierkonzerte generell das Soloinstrument bezeichnet. Dieses Wort dient entgegen heutiger Praxis keineswegs zur Benennung der Tonauslösungsstechnik im alleinigen Sinne eines Kieelinstrumentes, sondern zur Kennzeichnung eines großen Corpusmodells in Flügelform. Welche Mechanik ein solches Corpus in sich birgt, lässt der Name offen.³² Das müsste eine Ergänzung präzisieren wie beim „Cembalo con martelli“, dem „Cembalo mit Hämmern“, oder dem „Cembalo con il piano e forte“, von dem sich allmählich die Kurzform „Pianoforte“ einbürgern wird. Auf eine solche Präzisierung verzichtet Mozart allerdings in einer Zeit, bei der die Wahl des Instruments noch stark situationsgebunden war.

In der Frühzeit waren große Instrumente in Flügelform bei Mozart ausschließlich Kieelinstrumente.³³ Zu seinen Londoner Erfahrungen zählt dabei sogar die

31 Vgl. *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Band II, Laaber 1994, S. 320 (mit Thementafel).

32 Eva Badura-Skoda, „Prolegomena to a history of the Viennese fortepiano“, in: *Israel Studies in Musicology* 2, Jerusalem 1980, S. 77–99, speziell S. 84f.

33 Zu Mozarts Instrumenten siehe grundlegend das Kapitel »Instrumente« bei Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Kassel u. a. 1995, S. 16–70.

Begegnung mit einem Luxusinstrument von Burkat Shudi samt erweitertem Tastaturumfang C_1-f^3 und einer Registriermaschine.³⁴ Das Hauptinstrument in Salzburg in der großen Wohnung am Hannibalplatz war ein zweimanualiges Cembalo, das Leopold Mozart 1770 bei Christian Ernst Friederici in Gera bestellt hatte und das noch auf dem erwähnten Familienbild von 1780/81 zu Ehren kommt. Ein spezielles Interesse für die Hammermechanik erwachte bei Mozart erst auf der zweiten Parisreise: durch den Besuch der Stein-Werkstatt in Augsburg und die vielen Hammerklaviere, wohl vor allem Tafelklaviere, die Mozart in Mannheim vorfand. Nach dem Zeugnis der Mutter in einem Brief vom 28. Dezember 1777 änderte das auffällig seine Spielweise: „er spillet aber vill anderst als zu Salzburg dan hier sind überall piano forte, und dise kan er so unvergleichlich tractieren, das man es noch niemals so gehört hat“.

Als Mozart nach Wien kam, hatten eben Hammerflügel ihren Siegeszug begonnen.³⁵ Solange er kein eigenes Instrument besaß, konnte er sich des Steinschen Hammerflügels seiner Förderin Wilhelmine Gräfin Thun bedienen, die ja auch bei der Auernhammer-Akademie vom November 1781 anwesend war. Im Frühjahr 1782 erwarb Mozart einen Flügel von Anton Walter, der in Salzburg erhalten geblieben ist.³⁶ 1785 ließ er sich zu diesem Instrument einen – heute verlorenen – Pedalkasten hinzubauen.³⁷ Der Walter-Flügel entsprach in allem Mozarts Erwartungen. Das wird noch 1855 sein Sohn Carl bestätigen: Besonders erinnerungswürdig sei „wohl das Pianoforte in Flügelform, das ich besitze, und für welches mein Vater eine besondere Vorliebe hatte, so zwar, dass er dasselbe nicht nur beständig in seinem Studirzimmer hielt, sondern auch exclusiv nur allein sich dieses und keines anderen Instrumentes in allen Concerten, es sei bei Hofe, bei Ministern oder im Theater und anderen öffentlichen Orten, bediente. Diese Instrument ist nebst-

34 Sabine Katharina Klaus und Sabine Scheibner, „Ein ‚außerordentlicher Flügel von Herrn Tschudy‘ und die Sonate KV 19d“, in: *Mozart Studien* 15, Tutzing 2006, S. 217–240.

35 Alfons Huber, „Der österreichische Klavierbau im 18. Jahrhundert“, in: *Die Klangwelt Mozarts*, [Katalog zur] Ausstellung des Kunsthistorischen Museums, Wien 1991, S. 47–72.

36 Alfons Huber (Hrsg.), *Der Hammerflügel von Anton Walter aus dem Besitz von Wolfgang Amadeus Mozart. Befund, Dokumentation, Analyse*, Salzburg 2000.

37 Zeugnis ist eine Briefstelle bei Leopold Mozart, der am 12. 3. 1785 „ein großes Forte piano pedale“ erwähnt. Wie man sich die Kombination von Flügel und Pedalkasten vorzustellen hatte, zeigt ein späteres Instrument von ca. 1812, abgebildet bei Eva Badura-Skoda, *Mozarts Klavierkonzert c-moll KV 491*, München 1972 (*Meisterwerke der Musik* 10), Tafel 3 nach S. 16.

bei auch deshalb interessant, weil es eines der ersten mit Hammerschlag sogenannten (vom damals berühmten Anton Walter verfertigten) Fortepiano's ist“.³⁸

Die Sonate für zwei Klaviere KV 448 und ebenso die vergleichbaren Sonatenfragmente der Jahre 1782 und 1785 rechnen mit dem neuen und modischen Typ des Wiener Hammerflügels. Mozart hält sich auch strikt an dessen 5-Oktaven-Tastatur von F_1-f^3 ; im Fragment Anh. 42 wird gerade demonstrativ f^3 als Obergrenze exponiert (T. 39–43). Andererseits bietet die D-Dur-Sonate KV 448 den einzigen Fall in Mozarts gesamter Klaviermusik, wo diese Obergrenze mit fis^3 einmal überschritten wird (Finale, T. 98). Man mag hier an ein Instrument mit dem Sonderumfang bis g^3 denken.³⁹ Andererseits ist die Stelle so unauffällig und auch noch durch Oktavierungen des zweiten Klaviers gedeckt, dass eher mit dem leicht zu bewerkstelligenden Umstimmen von f^3 nach fis^3 vor Beginn der Sonate zu rechnen ist, an das Mozart erst beim Schreiben des Finale gedacht haben mag. Denn der erste Satz meidet ein Überschreiten des e^3 ganz auffällig.

Bei aller Bevorzugung des Hammerflügels ist die Satzstruktur der D-Dur-Sonate so bedacht, dass auch eine Aufführung mit dem älteren Cembalo nicht ausgeschlossen scheint. Zwar werden sich die geforderten Crescendi und vor allem das ausdrückliche Pianissimo nicht adäquat realisieren lassen. Das rauschende Passagenwerk kann aber auch auf zwei Cembali seine Wirkung tun. Am wenigsten intendiert ist eine Mischung der Instrumententypen; zu sehr ist die Musik auf gleichrangige und gleichwertige Instrumente angewiesen.

Andere Bedingungen gelten für die Kompositionen im Fugenstil. Mozart hatte gerade in der Zeit, als er sich für Fugen zu interessieren begann, zwei Cembali bei sich in der Weberschen Wohnung stehen. Wenn Mozart diese Instrumente am 27. Juni 1781 erwähnt, dann ausdrücklich mit dem Hinweis auf Improvisieren und das Spiel von Fugen: „wir haben in meiner Wohnung 2 flügel, einer zum galanterie spielen, und der andere eine Maschine, der durchgehendes mit der tiefen octav gestimmt ist, wie der den wir in London hatten, folglich wie eine orgel; auf diesen hab ich also Capricit und fugen gespielt“. Danach scheinen bei Mozart Fuge und Cembalo zusammenzugehören. Insofern ist bei KV 426 eine Aufführung mit zwei Cembali gerechtfertigt; man mag einen Hinweis auf Cembaloklang schon in den Oktavierungen des

38 Briefe VI, S. 665f.







39 Siegbert Rampe 1995 (vgl. Anm. 33), S. 249.

Hauptthemas sehen. Wieder hat aber auch die Alternative ihr Recht. Die modernen Züge der Fuge kommen am Hammerflügel besser zur Geltung.

Tübingen, 7. März 2007
Manfred Hermann Schmid

ZUR EDITION

Der vorliegende Notentext entspricht der Edition der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA, Serie IX, Werkgruppe 24, Abteilung 1: *Werke für 2 Klaviere*, vorgelegt von Ernst Fritz Schmid, Kassel und Basel 1955). Die Wiedergabe des *Larghetto und Allegro* in Es-Dur KV deest folgt trotz veränderter Editionsprinzipien im Blick auf Halsung und Balkung der zweiten Edition der NMA im Band X/31/3 (Supplement, Werkgruppe 31: *Nachträge*, Band 3: *Klaviermusik*, vorgelegt von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm, Kassel usw. 1998) und nicht dem ursprünglichen, dem Autograph näher stehenden Vorabdruck, vorgelegt von Gerhard Croll (1964).

Berichtigungen und Ergänzungen sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Striche, Punkte, Fermaten und Ornamente durch Kleinstich; Akzidenzien durch eckige Klammern bzw. Kleinstich; Bogen durch Strichelung. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt ,  statt , ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ,  etc. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

ANMERKUNG ZUM FINGERSATZ

Ein Pianist denkt auch mit den Fingern. Seine musikalischen Vorstellungen und Einfälle führen ihm Hände und Finger, umgekehrt wirken die komplexen manuellen Bewegungsabläufe auf das musikalische Verstehen zurück. Diese wechselseitige Befruchtung macht gute Fingersätze so wichtig: Sie dienen weit mehr als nur der mechanischen Realisierung von Tonfolgen. Die Choreographie der Finger und der musikalische Gedanken- und Energiefluss sollten im Einklang miteinander stehen.

Selbstverständlich hängt die Wahl des Fingersatzes entscheidend von der Beschaffenheit der Hände ab. Deren Größe, Gewicht, Fingerlängen und -dicken,

Spreiz- und Dehnfähigkeit sowie Beweglichkeit sind individuell verschieden.

So möchten wir unsere Fingersätze als Anregung verstanden wissen. In der Auseinandersetzung mit ihnen mag der Spieler nicht nur seine eigene musikalische Vorstellung bilden, sondern auch die Bedürfnisse und Möglichkeiten seiner Hände entdecken.

Eine einmal getroffene Entscheidung muss im Übrigen nicht für alle Zeiten gültig bleiben, der Mensch ist ein veränderliches Wesen – und mit ihm seine Fingersätze ...

Hans-Peter Stenzl (Klavier I)
Volker Stenzl (Klavier II)

INTRODUCTION

MOZART'S WORKS FOR TWO PIANOS

In 1780 Leopold Mozart commissioned a formal portrait to be made of his family – the familiar anonymous oil painting wrongly attributed to Johann Nepomuk della Croce. Part of the portrait's scheme was to show his son and daughter playing together on a single instrument – a scene roughly akin to their trademark. When the English musical savant Charles Burney, then gathering information on Salzburg's musical life (he was unable to visit the town himself), asked his agent Louis de Visme in 1772 about Mozart's most important characteristics, he was told precisely the same thing: "He and his sister can play together on the same Harpsichord."¹

"Together" and "on the same" had already served as the operative words in a concert announcement published in London's *Public Advertiser* on 9 and 11 July 1765: "The Two Children will play also together with four Hands upon the same Harpsichord."² For Burney in particular, this apparently had a special attraction, for in 1777 he would see the very first works of this species into print in London: Christian Bach's *Four Sonatas or Duetts for two Performers on one Piano Forte or Harpsichord*. Yet it is likely that Mozart preceded his teacher Bach as a composer of this type of music,³ even if the Sonata K. 19d later proved to be spurious. As late as 1800 Nannerl Mozart still owned "two pieces which were his first composition for four hands."⁴ Her remark lends a certain credibility to an otherwise weakly supported claim: "In London little Wolfgang wrote his first piece for four hands. Until then there had never been a four-hand sonata."⁵

1 Cliff Eisen: *Mozart: Die Dokumente seines Lebens: Addenda*, new series (Kassel etc. 1997), p. 24; see Manfred Hermann Schmid and P. Petrus Eder: *Mozart in Salzburg* (Munich and Salzburg 2006), p. 173.

2 Otto Erich Deutsch: *Mozart: Die Dokumente seines Lebens* (Kassel etc. 1961), p. 45.

3 Peter Sühling: "Eine vierhändige Sonate – 'bis dahin noch nirgends gemacht?'" *Mozart Studien* 13 (Tutzing, 2004), pp. 209–29.

4 *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, ed. Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, vols. 1–4, compiled and annotated by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch (Kassel, 1962–3), with vols. 5–6 (commentary) and 7 (index), compiled and annotated by Joseph Heinz Eibl (Kassel etc. 1971–5), and vol. 8 (introduction and addenda), ed. Ulrich Konrad (Kassel etc. 2006). Quote taken from vol. 4 (*Briefe IV*), p. 342.

5 The two sentences are inserted in an unknown hand in a partial manuscript of Nissen's biography of Mozart. They may derive from information later obtained from Nannerl Mozart.

The more expensive alternative was to play together on two instruments instead of one. Leopold Mozart's catalogue of expenses for his first public concert in London (5 June 1764) expressly lists two instruments: "for each clavier, of which I need two owing to the concerto for two harpsichords, half a guinea." Hardly a year later the words "concerto for two harpsichords" were reflected in an announcement published in the *Public Advertiser* (13 May 1765), in which the little composer and his sister were said to appear "both together." What this "together" meant is described in greater detail in a report appearing in the *Salzburger Zeitung* on 6 August 1765, but based on a lost "article from London" of 5 July: "It was quite enchanting to hear the fourteen-year-old sister of this little virtuoso playing the most difficult sonatas on the clavier with the most astonishing dexterity and her brother accompanying her extempore on another clavier."⁶ In this light, it was not newly composed pieces for two claviers that were heard at the occasion, but a sonata accompanied *ad hoc* on a second instrument. In other words, this second clavier assumed a role normally taken by the violin in the genre of the accompanied clavier sonata.

It is revealing that Wolfgang was assigned the role of *secondo* player in this constellation, the same role he also took in the above-mentioned family portrait. He still played the second instrument in his Concerto for Two Pianos, K. 365, as we know from inscriptions on an autograph leaf on which he wrote out his originally unnotated cadenza at the request of his sister.⁷

Mozart's early experiences in London and Salzburg gained new significance when he settled in Vienna, the "piano country" he praised in his letter of 8 April and 2 June 1781. Here he hoped to establish a new means of livelihood for himself, particularly as there were "so many and such good piano players," which led him to hope in particular that he would attract in-

6 *Briefe V*, p. 129, quoted here from a copy made by Nissen. The text reproduced in O. E. Deutsch (see note 2) is based on an abridged version of 1940 by Georg Kinsky; see Peter Sühling 2004 (see note 3), p. 214, note 24.

7 Color facsimile in *Das Benediktinerstift St. Peter zu Salzburg zur Zeit Mozarts: Musik und Musiker – Kunst und Kultur*, ed. P. Petrus Eder OSB and Gerhard Walterskirchen (Salzburg 1991), pp. 181–4. The writing process is discussed in Manfred Hermann Schmid: "Nannerl Mozart und ihr musikalischer Nachlaß: Zu den Klavierkonzerten im Archiv St. Peter in Salzburg," *Mozart-Jahrbuch 1980–83* (Kassel etc. 1983), pp. 140–47.

terested piano pupils. One of the first of these pupils was Josepha Auernhammer (b. 1758). As he informed his father on 27 June 1781, he went to her home “almost every afternoon,” adding that “she plays enchantingly, though she can’t manage the true delicate singing style in cantabile.” In keeping with an established Salzburg custom, the playing of duets on piano four-hands and two pianos formed an important part of his lessons. With Josepha Auernhammer he even revived his earlier technique of the accompanied violin sonata. According to the memoirs of Maximilian Stadler, when Mozart’s *Six Sonates pour le Clavecin, ou Pianoforte avec l’accompagnement d’un Violon* (K. 296 and 376–80) were published as “opus II” by Artaria in 1781, he played from a freshly printed copy on a second instrument together with the work’s dedicatee, Josepha Auernhammer: “When he came to Vienna and had his six sonatas for clavier and violin engraved by Artaria and dedicated to Fräulein Auernhammer, he took me to the rehearsal. Artaria brought the first printed copy with him, Fräulein Auernhammer played the fortepiano, and Mozart accompanied on a second fortepiano that stood at hand, instead of on the violin. I was wholly enchanted by the playing of master and pupil, and I never in my life heard it performed so incomparably again.”⁸

THE SONATA K. 448

More importantly, Josepha Auernhammer is the pianist for whom Mozart wrote his only complete sonata for two pianos. A letter to his father, dated 24 November 1781, informs us of its origins and first performance: “I happened to be at Auernhammer’s concert yesterday [...] At the concert were Countess Thun (whom I had invited), Baron van Swieten, Baron Godenus, the rich converted Jew Wetzlar, Count Firmian, Herr von Daubrawaick and his son. We played the concerto *a due* and a sonata for two claviers, which I composed expressly for the occasion and which was a great *succès*. I shall send you this sonata via Herr von Daubrawaick.”

In short, he played the earlier Piano Concerto K. 365 and the new Sonata K. 448. The word “expressly” admits of two interpretations: either it was written *expressis verbis* for this event, or it was written at “express” tempo. Once the music of the sonata had reached Salz-

8 Robert Haas: “Abt Stadlers vergessene Selbstbiographie,” *Mozart-Jahrbuch* 1957 (Kassel etc. 1958), pp. 78–84, esp. p. 83 (see Deutsch, *Dokumente*, p. 465).

burg, Mozart, writing on 9 January 1782, let his sister know who had taken over her role in Vienna: “In the sonata for two claviers Fräulein Auernhammer played the first part.” Later he performed the piece with his pupil Barbara Ployer. In any event, his letter of 12 June 1784 announces a concert to be given in Döbling the next day: “Tomorrow Herr Ployer, the agent, is giving a concert in the country at Döbling, where Fräulein Babette is playing her new concerto in G [K. 453], I will play the quintet [K. 452], and both of us will then perform the grand sonata for two claviers.”

The surviving autograph full score, preserved in the Art Collections of Coburg Castle, lacks a title, date, and dedication. Nonetheless, it is signed “di Wolfgango Amadeo / Mozart mpia” in the upper right-hand corner, using the earlier Italianate form of his name. The erroneous date “1784” in red ink was added by Johann André some time after 1800.⁹

It was only after Mozart’s death that the work appeared in print, when Artaria, in 1795, issued a set of parts in which the two piano parts were printed on opposite pages in the manner of a piano duet. Apparently a handwritten copy in which the two parts were sensibly placed in separate volumes was circulated in Salzburg.¹⁰

The first movement of the D-major Sonata K. 448 has a strikingly orchestral texture noticeable not only in its fanfare-like themes, but also in its syntactic phrase structure: two-bar groups are seldom rounded off; instead, most of the cadential points are chosen in such a way that they automatically generate new entrances, as first occurs in bars 13 and 17. This tendency towards ensemble textures was an early feature of Mozart’s clavier music; indeed, typically symphonic techniques of elision are already found in an *Allegro* of 1763 that resurfaced in 2006.¹¹

In the case of the Sonata for Two Pianos, the sectional articulation associated with a multi-layered score is partly conditioned by a special feature of the instrumentation: the combination of two equivalent players leads to a duplication of material reminiscent of writing for string quintet, where the first violin competes on an equal basis with the first viola. The result is

9 Ernst Fritz Schmid: Critical report for NMA IX/24/1 (Kassel etc. 1957), p. 9.

10 When Nannerl vainly looked for one of the volumes Leopold Mozart wrote: “The *Sonate à 2 Cembali* must be there, namely in the box in the room. The two volumes must have become separated among the other musical items.” *Briefe* III, p. 379.

11 First edition with facsimile in *Unbekannte Werke Mozarts aus einem Salzburger Notenbuch*, ed. Ernst Hintermaier, *Denkmäler der Musik in Salzburg* 18 (Munich 2006).

that all thematic passages are “stated twice,” causing not only subtle echo effects but seamless concatenations.¹² Mozart had already taken quintet textures as his guide in the clavier duets he wrote for Salzburg,¹³ but they are equally evident in his Viennese works for piano four-hands, and especially in the Sonata K. 448. However, the alternation between high and low registers is transformed into a duet between two equivalent partners. Only when the leading parts happen to coincide do the typical octave doublings occur, and with them the above-mentioned orchestral effects. Finally, the string quintet is the source of that *concertante* passage-work that almost gives K. 448 the effect of a *perpetuum mobile*.¹⁴ Where the writing follows the once predominant principle of juxtaposing self-contained architectural units, the second player can be relied upon to make interpolations in the caesuras (m. 6, Piano II; m. 35, Piano I). This, too, is an unmistakable feature of ensemble music involving several solo players.

Mozart adheres to established patterns in his formal design. The *forte* block of the main theme is followed, after an articulating half-cadence in bar 34, by a cantabile second theme marked “*dolce*.” At the cadential point in bar 49 the music passes to the exhilarating concluding group, restoring the unbroken sixteenth-note motion and adding a fresh motif in the sequential passages (bar 65). The development section strikes out in entirely new directions, avoiding all the thematic offerings of the exposition and introducing a new motif. After opening with a contrapuntal gesture, this new motif takes on cantabile traits reminiscent of the second theme. In the coda it provides the bass for virtuosic figurations patterned after bar 90.¹⁵

The *Andante*, though based on the same bipartite form with double bar line, abandons the thematic dualism of the earlier movement. Instead, Mozart uses a single germ-cell to produce several motivic blossoms of similar “color” and “aroma.” What these offshoots have in common is their constant melodious endings in multi-note ornamental figures, until a blunt cadence

in bar 22 announces the end of a section. The final echo of this ending, in bar 28, restores the melodious ornamental figure, followed by further cadential repetitions. However, the point of the presumably final cadence (bar 36) is not followed by a repeat sign indicating a return to the opening theme. Instead, a new motivic variant unexpectedly arises in which the melodious and the blunt cadences are combined. This unanticipated broadening also effects the metrical organization, for in lieu of concatenated two-bar units we now hear a larger unit that not only doubles the phrase length to four bars but seeks a point of conclusion in a fifth bar outside the two-bar units – with the consequence of a resolution in these critical bars 40 and 44. In a final flourish, the measure before the double bar line again presents a two-note suspension figure – a telling sign of the virtually ceaseless flow of melody in this movement.

The finale is a rondo movement in which the distance between the refrains becomes greater as the piece progresses (R-a-R-b-a-R). If at first the refrains frame a contrasting episode (section “a”), the second return of the theme is preceded by no fewer than two episodes (“b+a”) of which the second repeats the earlier material in a different key. This reveals distant influences of sonata-allegro form, for the duplicated passage resembles, in formal terms, the second theme of an exposition and recapitulation. In turn, in its self-contained “extraterritoriality,” the widely expanded section “b,” set in the subdominant key of G-major, occupies the central position of a self-contained development section. Here we can see an incipient hybridization of sonata-allegro and rondo forms, as is also evident in the extended motivic preparation given to the repeats of the themes.¹⁶ As far as tonal stability and periodic structure are concerned, the thematic invention is, of course, governed by the exigencies of rondo form. The first episode (m. 42) is set in the minor mode, though with a major-mode continuation following the half-cadence in bar 84. A turn to the relative major had already taken place earlier in the theatrical harmonic preparation of C major, which sounds quite natural at the moment and even causes a heightening of the rhythm and melody at its peak pitch c^3 (m. 56). Within the movement as a whole, however, the C major is somewhat puzzling as it emphasizes a scalar degree lying wholly outside the traditional tonal scheme – the subtonic. At the return to this passage Mozart

16 On the evolution of new rondo forms see Wolfgang Budday: “Das ‘Rondeau’ im frühen Instrumentalschaffen Mozarts,” appendix, *Mozart Studien* 8 (Tutzing 1998), pp. 75–102.

12 These quintet textures are discussed in Manfred Hermann Schmid: “Mozarts Streichquintette”, introduction to the study score of W. A. Mozart: *Sämtliche Streichquintette* (Kassel etc. 2001, 2005), pp. V–X.

13 Manfred Hermann Schmid 2006 (see note 1), pp. 173f.

14 See William Kinderman: *Mozart’s Piano Music* (Oxford 2006), p. 102.

15 “Mozart thus extracts impressive counterpart as well as *galant* and virtuosic material from a single theme.” Marie-Agnes Dittrich: “Die Klaviermusik,” *Mozart Handbuch*, ed. Silke Leopold in collaboration with Jutta Schmoll-Barthel and Sara Jeffe (Kassel and Stuttgart 2005), pp. 481–559, esp. p. 536.

“wrenches” it into its proper harmony, as the transposition of a fifth produces an F major which, as an altered mediant, characteristically belongs to the recently expanded tonal system of Mozart’s Viennese compositions, where the early major and minor regions are combined to form a new and larger domain.¹⁷

In his thematic-motivic elaboration Mozart creates a bond between the finale and the first movement. One quality somewhat concealed in the first movement now comes out into the open: an ensemble character. The march-like theme, with its opposition of two eighth-notes in the left hand of Piano I, already evokes a rich orchestral sonority from which orchestral sub-units emerge as the movement progresses. Thus, the build-up to the return of the theme in bar 121 unmistakably recalls writing for wind band, and a “string” *piano* reminiscent of the finale of the A-major String Quartet K. 464 (m. 114) occurs at the end of the first episode (m. 85). The coda then has the effect of a concluding tutti whose many leaps of a fourth and final dotted rhythms even go so far as to evoke trumpets and kettledrums, as befits the key of D major.

SONATA FRAGMENTS

Mozart at least began three further works for piano duo at roughly the same time as K. 448, presumably in the immediate aftermath of it and its “succès.” Two of them were headed *Sonata à Deux Cembali* or *Sonata a 2 Cembali* (K. Anh. 42 and 43). None of these works reached completion. The most completely worked-out fragment is the opening of a Sonata in E-flat major (K. *deest*), of which only a *Larghetto* introduction and the exposition of an *Allegro* were committed to paper. The duplicate draft, in which Mozart began to write both a full score and a part for Piano I alone, was only rediscovered in 1963 by Gerhard Croll.¹⁸

All three fragments were written on the same type of paper probably in the first half of 1782. Whether they were so closely connected that the two B-flat major movements were intended to serve as the opening and finale of the same sonata must remain a matter of speculation,¹⁹ though the separate heading for Anh. 43 argues against this conjecture. There is no

17 See the chapter “Die Grenzen des Tonraums” in Manfred Hermann Schmid: *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart, Mozart Studien* 9 (Tutzing 1999), pp. 154–62.

18 Gerhard Croll: “Ein überraschender Mozart-Fund,” *Mozart-Jahrbuch* 1962–3 (Kassel etc. 1964), pp. 108–10.

19 Ulrich Konrad in NMA X/30/4 (Kassel etc. 2002), pp. 237 and 238.

tempo mark. The sixteen-bar structure of the theme does not preclude the possibility of a rondo finale out of hand, but the reinforced *forte* entrance in bar 9 tends to suggest an opening movement.

Strikingly, Mozart pursued the idea of a slow introduction in no fewer than two works in this category. While the *Grave* of the B-flat major Sonata lingers on a half-cadence as a conventional stopping-point, the *Larghetto* of the E-flat major Sonata merges seamlessly into the *Allegro*. Where the first tonic cadence in bar 20 led to the emergence of a new melody, the second in bar 36 triggers the actual main theme in its definitive tempo. The restrained repeat of a dominant harmony, in the manner of the *Grave* of Anh. 42, only occurs at the end of the exposition as a reference to the repeat of the main theme. The introduction already reveals a formal peculiarity in the alternation of the players, who complement each other in antecedent and consequence phrases from the very outset rather than merely repeating each other’s material. The dual presentation of the main theme in bars 36 and 44 betrays the influence of earlier music for piano four-hands in the octave distance of the change of register, whereas the *Presto* of Anh. 42 is governed by the more recent *unisono* variant with added octave doubling. The connection between these two species of four-hand music is manifest not least of all in the fact that the Variations in G major (K. 501) and the great Sonata in C major (K. 521) were originally begun as pieces for two pianos.²⁰ The *Larghetto* has two motivic references to the *Andante* of the C-minor Wind Serenade (K. 388).²¹ This indirectly relates to the genre of the string quintet, for years later Mozart reworked this very serenade into a quintet.

The fragmentary K. Anh. 44 is a latecomer in this group of pieces. Judging from its paper, these twenty-two bars of *Allegro* could not have originated before 1785. The unusual mood recalls the *Masonic Funeral Music* of this same year, 1785. Nonetheless, there is no further evidence that these pieces were connected in any way.

The fragmentary *Larghetto* and *Allegro* (K. *deest*) were completed directly in Mozart’s autograph in the first decade of the nineteenth century by Abbé Maximilian Stadler, with a restraint as fitting as it was skillful. The brief development section takes as its starting point the concluding idea of the exposition and exploits its

20 Wolfgang Rehm in the critical report to NMA IX/24/2 (Kassel etc. 1957), pp. 139 and 151.

21 Gerhard Croll: “Zu Mozarts *Larghetto* und *Allegro* Es-Dur für 2 Klaviere,” *Mozart-Jahrbuch* 1964 (Kassel etc. 1965), pp. 28–37.

sixteenth-note motion to create sequences. The recapitulation follows the exposition bar by bar, merely adapting it to the new harmonic circumstances by transposing the second theme downward by a fifth (mm. 60 and 179). Mozart would surely have expanded the conclusion, but connoisseurs will appreciate the fact that Stadler did not impose his own ideas at this point. Maximilian Stadler was born in 1748, entered the priesthood at Melk Abbey in 1772, and worked as a parish priest in the Vienna suburb of Altlerchenfeld (1803–10) and in Böhmischkreutz (1810–15). From 1815 he lived as a pensioner in Vienna, where decades earlier he had “frequently consorted” with Mozart.²² He stumbled on Mozart’s fragments when Constanze Mozart asked him to help catalogue the composer’s posthumous estate.²³ In the case of our *Larghetto* and *Allegro*, he first began to complete it as a trio for piano, violin, and cello before quickly realizing his mistake.²⁴ Other successful completions from his pen include the *Kyrie* K. 323 and the violin sonatas K. 402 and 403.

THE FUGUE K. 426 AND OTHER CONTRAPUNTAL ESSAYS

The same Baron van Swieten who attended the Auernhammer concert in November 1781 would channel Mozart’s interest in a new direction a short while later. “Every Sunday at 12 o’clock I go to Baron van Swieten’s, where nothing is played but Handel and Bach”: thus Mozart wrote to his father on 10 April 1782. Ten days later he reported to his sister that he was even allowed to borrow sheet music from van Swieten’s library, since which time he played “fugues out of his head” at home. His wife Constanze, he continued, finally persuaded him to write some of them down. Indeed, besides the C-major Fugue K. 394, a long series of fugal essays have come down to us, all betraying a study of Bach, including the fugues in E-flat major, E major, and B-flat minor from Book II of the *Well-Tempered Clavier* and the C-sharp minor fugue from

Book I.²⁵ His deep interest in this work, especially Book II, is further evinced by an arrangement of five of its numbers for four strings (K. 405).²⁶

Mozart’s own compositions in the style of Johann Sebastian Bach unquestionably culminate in the Fugue K. 426 of December 1783. The scoring for two pianos must have seemed particularly advantageous to him in view of the consistent four-part elaboration. The work was even important enough for him to give it an *Adagio* introduction five years later, in June 1788, and to have it performed by a string ensemble, presumably even with several instruments to a part, for the lowest voice is divided into *Violoncelli* and *Contrabassi* in bar 110 of the conclusion. Mozart entered the new introduction (K. 546) in his autograph thematic catalogue as “a short Adagio for 2 violins, viola, and bass, for a fugue I wrote long ago for 2 pianos.”²⁷ The piano version appeared in print in Mozart’s lifetime, namely, some time around 1790, when it was issued in two separate parts by Hoffmeister in Vienna.

Mozart’s autograph is headed “Fuga à Due Cembali” and elaborately signed “di Wolfgang Amadeo Mozart mpia Vienna li 29 di decembre 1783.” The manuscript, written altogether in a very tidy hand, suggests that Mozart, as so often in contrapuntal textures, worked from sketch material that is no longer extant. The choice of clefs follows the tradition of the *tabula compositoria*, with the left hand of “Cembalo 1^{mo}” being placed in the tenor clef. This implies that Mozart had in mind the connoisseurs of Baron van Swieten’s circle as his readers and performers. Even in those days publishers looked askance at this choice of clefs, and the first edition, issued by Hoffmeister, replaced the tenor clef throughout with a bass clef.

The fugue subject harks back to an ancient and learned formula in which the fifth of the key is surrounded by semitones to outline the interval of a diminished seventh. The resultant chromaticism then extends to the counter-subject in eighth-notes. Mozart was familiar with this type of subject from his days in Salzburg, and he may well have known that it formed the basis of Bach’s *Musical Offering*, which was, after

22 Autobiography, quoted from *Mozart-Jahrbuch* 1957 (Kassel etc. 1958), p. 83; see also Gerhard Croll: “Eine zweite, fast vergessene Selbstbiographie von Abbé Stadler,” *Mozart-Jahrbuch* 1964 (Kassel etc. 1965), pp. 172–84, esp. 173.

23 Ludwig Finscher: “Maximilian Stadler und Mozarts Nachlaß,” *Mozart-Jahrbuch* 1960–61 (Kassel etc. 1961), pp. 168–72.

24 The correction of Stadler’s first heading, “Anfang eines Trio für Klavier, Violine, Violoncello,” to “[Anfang] einer Sonate für 2 Claviere” was made in an anonymous hand; see the facsimile on p. 48 of this volume and the commentary in NMA X/30/4 (Kassel 2002), p. 236.

25 Wolfgang Plath: Preface to NMA IX/27/2 (Kassel etc. 1982), p. XXX; Manfred Hermann Schmid: “Eine unbekannte Klavierfuge Mozarts von 1782: Zum Tübinger Fragment des Autographs,” *Mozart Studien* 3 (Tutzing 1993), pp. 11–36.

26 Gerhard Croll: “Eine neuentdeckte Bach-Fuge für Streichquartett von Mozart,” *Österreichische Musikzeitung* 21 (1966), pp. 508–14; Wolfgang Plath: “Die ‘sechste’ Fuge aus Mozarts Bach-Transkriptionen KV 405,” *De Editione Musices: Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag* (Laaber 1992), pp. 293–303.

27 A modern arrangement of this *Adagio* for two pianos can be found in Appendix II of our edition.

all, available in print. He might also have found it in piece no. 2 of Eberlin's toccatas and fugues²⁸ and may well have made extensive use of it himself once before in the "Laudate pueri" of his *Vespers* K. 339, borrowing it from a *Pignus* fugue by Michael Haydn. Salzburg reminiscences also affect the joint statement of the subject in mirror reflection in original and inversion (mm. 73–80) as well as the use of both forms in stretto (mm. 82ff.).²⁹

The new thing about Mozart's conception, however, apart from the orchestral-sounding octave doubling in the ending (mm. 112ff.), is his radically dissonant elaboration. The altered pitches in the eighth-note motif are consistently interpreted as suspensions – a departure from baroque usage as typified for example by the chromatic fugue from the Eleventh Sonata of Corelli's op. 1. When the motif appears in the bass even the points of resolution remain dissonant (mm. 16 and 27). Such radical, almost violent accumulations of sound did not always meet with approval. Modern writers of the Anglo-Saxon persuasion have found Mozart's counterpoint "labored" or even "fairly grotesque,"³⁰ thereby reviving a criticism heard even in Mozart's lifetime, namely, that he demanded "iron-clad ears" from his listeners. Whatever the case, Mozart's aim in K. 426 was to create a heightened modern-day counterpart to traditional compositional models. He did not wish to be content, as he accused the Erfurt organist Johann Wilhelm Hässler in a letter of 16 April 1789, with having "committed to memory the harmony and modulations of old Sebastian Bach." It was not his aspiration to be an imitator. A similar field of tension between old and new was probably what interested Beethoven when he wrote out Mozart's fugue in his own hand. Its four structural pitches, suitably distended, reverberate in his music as late as the opening movement of the C-sharp minor String Quartet, op. 132.³¹

A fragmentary fugue in G major for two pianos (K. Anh. 45), dating from 1785, is far more modest with regard to its subject and its first exposition, up to and including a fifth entrance in the soprano. This draft was probably intended for an entirely different audience from that of the C-minor Fugue of 1783. Where the latter was meant to impress a small coterie of connois-

seurs, the former was intended to illustrate "standard features" for use in piano and composition lessons. Its continuation may well have been assigned to a pupil, perhaps Barbara Ployer, who not only played piano duets with Mozart but took lessons from him in the craft of musical composition.

MOZART'S INSTRUMENTS

Mozart always labeled his works for two pianos in the same way, invariably specifying them for *Clavicembalo 1:^{mo} / Clavicembalo 2:^{do}* (K. 448) or *Cembalo 1:^{mo} / Cembalo 2:^{do}* (K. 426, Anh. 42, 44, 45, and originally K. 501 and 521 as well). Thus, with satisfying regularity, he repeated the same word "Cembalo" that he generally used in the autograph scores of his Vienna piano concertos to indicate the solo instrument. Unlike present-day usage, however, this word in no way denotes the manner in which the sound is produced, in the exclusive sense of a harpsichord. Rather, it refers to the large wing-shaped body of the instrument. The action housed within this body is left unspecified³² and must be narrowed down with such explanatory terms as *cembalo con martelli* ("keyboard instrument with little hammers") or *cembalo con il piano e forte* ("keyboard instrument with soft and loud"), from which the abbreviated form *pianoforte* gradually took hold. All the same, in an age when the choice of instrument still largely depended on external circumstances, Mozart refrained from using such explanatory addenda.

In his early years, such large wing-shaped instruments as occur in Mozart's music were invariably harpsichords.³³ One of his experiences in London was an encounter with a luxurious instrument by Burkat Shudi with an expanded keyboard compass from *C*₁ to *f*³ and a stop mechanism.³⁴ His main instrument in Salzburg, in his spacious lodgings on Hannibal Square, was a two-manual harpsichord that Leopold Mozart had ordered from Christian Ernst Friederici in Gera in 1770 and which still occupied a place of honor in the above-mentioned family portrait of 1780–81. Mozart only developed a special interest in a hammer

28 Johann Ernst Eberlin: *IX. Toccate e Fughe per l'Organo*, ed. Hans-Joachim Röhrs, *Denkmäler der Musik in Salzburg*: Faksimile-Ausgaben (Salzburg 1998), p. 10.

29 Manfred Hermann Schmid 2006 (see note 1), p. 75.

30 Leonard G. Ratner 1980 and W. Dean Sutcliffe 2003, cited in bibliography in Marie-Agnes Dittrich 2005 (see note 15), p. 552.

31 See *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, ed. Albrecht Riethmüller et al, vol. 2 (Laaber 1994), p. 320 with table of themes.

32 Eva Badura-Skoda: "Prolegomena to a history of the Viennese fortepiano," *Israel Studies in Musicology* 2 (Jerusalem 1980), pp. 77–99, esp. pp. 84f.

33 Mozart's instruments are definitively discussed in the chapter "Instrumente" in Siegbert Rampe: *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis, Ein Handbuch* (Kassel etc. 1995), pp. 16–70.

34 Sabine Katharina Klaus and Sabine Scheibner: "Ein 'außerordentlicher Flügel von Herrn Tschudy' und die Sonate KV 19d," *Mozart Studien* 15 (Tutzing 2006), pp. 217–40.

action during his second journey to Paris, when he visited the Stein workshop in Augsburg and discovered the many fortepianos, especially square pianos (i. e. *Tafelklaviere*), in Mannheim. His mother, writing in a letter of 28 December 1777, remarked that these discoveries decisively altered his playing style: "Indeed he plays quite differently from what he used to in Salzburg – for there are pianofortes here, on which he plays so extraordinarily well that people say they have never heard the like."

When Mozart moved to Vienna the triumphal progress of the *fortepiano*, or *Hammerflügel*, had just begun.³⁵ As long as he did not have an instrument of his own he could avail himself of a Stein *Hammerflügel* belonging to his patroness Wilhelmine Countess Thun, who, of course, was likewise present at the Auernhammer concert in November 1781. In the early part of 1782 Mozart acquired a wing-shaped grand piano by Anton Walter that still survives today in Salzburg.³⁶ In 1785 he had a "pedal box" (i. e. pedal board, or keyboard for the feet; now lost) added to the instrument.³⁷ The Walter instrument satisfied his every expectation. This was confirmed as late as 1855 by his son Carl: especially memorable, he maintained, was "the wing-shaped pianoforte which is in my possession, and for which my father had a special predilection, to such an extent that he not only kept it constantly in his study, but exclusively used it alone, and no other instrument, in all his concerts, whether they be at court, before ministers, or in the theater or other public places. This instrument, incidentally, is also interesting for being one of the first fortepianos with a so-called hammer action, built by the then celebrated Anton Walter."³⁸

The Sonata for Two Pianos, K. 448, as well as the comparable fragmentary sonatas of 1782 and 1785, presupposed the use of this new and fashionable species of Viennese *Hammerflügel*. Mozart strictly adhered to its five-octave keyboard compass from *F*₁ to *f*³; indeed, the pitch *f*³ is prominently displayed as the upper me-

lodid limit in bars 39 to 43 of the fragmentary Anh. 42. On the other hand, K. 448 is the only piece in Mozart's entire output for the piano that exceeds this upper limit, as happens once in bar 98 of the finale. Here we may be dealing with a special instrument with a keyboard compass extending to *g*³.³⁹ All the same, the passage is so inconspicuous, being covered by octave doublings in Piano II, that Mozart more likely envisaged the top note being tuned from *f*³ to *f*^{♯3} before the beginning of the sonata – an easily accomplished re-tuning that he may well have lit on only when he came to write the finale. The first movement, for its part, studiously avoids going above an *e*³.

Notwithstanding Mozart's predilection for the *Hammerflügel*, the compositional fabric of the D-major Sonata does not preclude the possibility of performance on the earlier harpsichord. True, the mandatory crescendos, and above all the express use of pianissimo, cannot be adequately realized on a harpsichord, but the exhilarating passage-work can also sound effective on two harpsichords. What he least had in mind was a combination of both types of instrument, for the music is obviously conceived for two equivalent participants.

Other conditions apply to the compositions in fugal style. At the time that he began to take an interest in fugues, Mozart had two harpsichords at his disposal at the home of the Weber family. When he mentioned these instruments on 27 June 1781, he expressly referred to the improvisation and performance of fugues: "We have two harpsichords in the house where I am lodging, one for galanterie playing and the other an instrument which is strung with the low octave throughout, like the one we had in London, and consequently sounds like an organ. So on this one I improvised and played fugues."

It would thus seem that fugues and harpsichords belonged together in Mozart's mind. In this sense, a performance of K. 426 on two harpsichords is perfectly justifiable; even the octave doubling of the main subject may be viewed as a reference to the sound of a harpsichord. Yet once again the alternative is equally warranted: the modern traits of the fugue are displayed to better advantage on a *Hammerflügel*.

Tübingen, 7 March 2007

Manfred Hermann Schmid

(translated by J. Bradford Robinson)

35 Alfons Huber: "Der österreichische Klavierbau im 18. Jahrhundert," *Die Klangwelt Mozarts: Ausstellung des Kunsthistorischen Museums* (Vienna 1991), pp. 47–72 [exhibition catalogue].

36 Alfons Huber, ed.: *Der Hammerflügel von Anton Walter aus dem Besitz von Wolfgang Amadeus Mozart: Befund, Dokumentation, Analyse* (Salzburg 2000).

37 Evidence is provided by a passage in Leopold Mozart's letter of 12 March 1785, which mentions "a large fortepiano pedale." What a combination of grand piano and pedal box may have looked like can be seen in a later instrument dating roughly from 1812; see illustration in Eva Badura-Skoda: *Mozarts Klavierkonzert c-moll KV 491*, *Meisterwerke der Musik* 10 (Munich 1972), Table 3 after p. 16.




38 *Briefe* VI, pp. 665f.

39 Siegbert Rampe 1995 (see note 33), p. 249.

NOTES ON THE EDITION

The musical text presented in this volume is taken from Ernst Fritz Schmid's edition of the works for two pianos, published in series IX, category 24, section 1 of the *Neue Mozart-Ausgabe*, or *NMA* (Kassel and Basle, 1955). The *Larghetto and Allegro* in E-flat major (K. *deest*), despite the altered editorial guidelines regarding beaming and stemming, is reproduced from Faye Ferguson and Wolfgang Rehm's supplementary volume of piano music for the second edition of *NMA*, volume X/31/3 (Kassel etc., 1998), rather than the advance publication presented by Gerhard Croll (1964), which adheres more closely to the autograph.

Corrections and additions to the musical text are indicated typographically by means of italics for words, numerals, dynamic marks, and *tr* signs, small type for

strokes, dots, fermatas, and ornaments; square brackets or small type for accidentals; broken lines for slurs. Numerals used to identify triplets, sextuplets, and so forth are always set in italics, with editorial additions appearing in small type. Whole-bar rests omitted by mistake or for convenience in the source have been added without comment. Mozart always wrote isolated sixteenth-notes, 32nd-notes, and so forth with a stroke through the stem (e. g.  rather than ) thereby making it impossible to tell whether appoggiaturas should be long or short. In all such cases we basically prefer the modern-day equivalent  etc. As a rule, missing slurs from appoggiaturas to the principal note, as well as those on terminal notes and articulation marks on grace-notes, have been added without special indication.

NOTE ON FINGERING

Pianists also think with their fingers. Their musical ideas and insights guide their hands and fingers; conversely, the complex motions of their hands affect their understanding of the music. It is this mutually beneficial interaction that makes good fingering so crucial: it involves far more than the mechanical rendering of a series of pitches. The choreography of the fingers should be congruent with the flow of musical ideas and energy.

It need hardly be mentioned that the choice of fingering greatly depends on the hands of the pianist concerned. The size, weight, and agility of the hands,

the length and thickness of the fingers, and the ability of the hands to stretch and extend vary with each and every player.

Our fingering marks should therefore be regarded as suggestions. By studying them, players are meant not only to form their own musical ideas, but to discover the needs and possibilities of their hands.

Moreover, no fingering, once chosen, is immutable for all time. Human beings are ever subject to change – and so is fingering ...

Hans-Peter Stenzl (Piano I)

Volker Stenzl (Piano II)