

VORWORT

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

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

Nicht aufgenommen wurde ferner die angebliche Klaviersonate in F KV³ 547^a, die in dieser Gestalt nicht von Mozart herrührt: Die beiden ersten Sätze, Allegro und Rondo, sind fremde Arrangements nach der Klavier/Violin-Sonate KV 547 (zweiter Satz) und der Klaviersonate KV 545 (dritter Satz), und auch beim letzten Satz handelt es sich um ein Arrangement der Klavierstimme des dritten Satzes (Variationen) aus der Sonate für Klavier und Violine in F KV 547. Verwiesen sei schließlich auf eine Reihe von vier verschollenen Klaviersonaten aus der Zeit vor 1775, von denen nur die jeweiligen Anfangstakte überliefert sind, sowie auf sieben Sonatensatz-Fragmente, die im Anhang II von NMA IX/25: *Klaviersonaten · Band 2* wiedergegeben sind.

Sonaten KV 279–284 = Nr. 1–6

Das Autograph dieses Sonatenzyklus (Biblioteka Jagiellońska Kraków) setzt erst mit dem zweiten Satz (Andante) der Sonate in C KV 279 (189^d) ein; der hier fehlende erste Satz ist anscheinend bereits im späteren 19. Jahrhundert verlorengegangen. Die übrigen Sonaten sind im Autograph von Mozart selbst durchnummeriert worden. Über die Entstehung der sechs Sonaten ist so gut wie nichts bekannt, doch werden sie, was für den heutigen Klavierspieler von Interesse sein dürfte, in der Familienkorrespondenz als die „schweren Sonaten“ bezeichnet. Im Gesamtautograph ist keinerlei Datierung vermerkt, was in der Folgezeit zu unterschiedlichen Datierungsversuchen geführt hat. Der Handschriftenbefund im Autograph des Zyklus legt die Annahme nahe, daß alle sechs Sonaten etwa gleichzeitig und in einem Zug niedergeschrieben worden sind, und zwar in München zu Beginn des Jahres 1775. Unsere Ausgabe folgt für Nr. 1–5 dieser neuen Datierung; für die sogenannte „Dürniz-Sonate“ KV 284/205^b (= Nr. 6) ist eine derartige Datierung ohnehin aus der Mozartschen Familienkorrespondenz belegbar. Zu den einzelnen Sonaten des Zyklus sind folgende spezielle Bemerkungen zu machen:

Sonate in C KV 279 (189^d) = Nr. 1

1. Satz: Als Ersatzquellen für den im Autograph verlorengegangenen Satz dienten der Erstdruck in den *Œuvres Complètes* von Breitkopf & Härtel (Cahier III, Leipzig 1799) und der Frühdruck bei Johann André (Offenbach 1841); bei differierenden Lesarten wurde dem André-Druck, der sicherlich auf dem Autograph basiert, als Primärquelle der Vorzug gegeben. Die *ossia*-Lesarten in den Takten 63 und 84 sind dem Erstdruck entnommen.

In Takt 51 (linke Hand) überliefern beide Drucke das 3. bzw. 7. Sechzehntel als *c'* – eine Lesart, die in die NMA übernommen worden ist, obwohl *d'* statt *c'* (analog T. 49) eher befriedigen würde.

Die Stellung des *forte* in Takt 77, quellenmäßig durchaus abgesichert, erscheint nicht über jeden Zweifel erhaben: Besser wäre es, analog Takt 80 das *forte* bereits im Vortakt eintreten zu lassen.

3. Satz: Das *ossia* in Takt 157 entspricht der Lesart des André-Drucks.

Sonate in B KV 281 (189^f) = Nr. 3

3. Satz: Mozart notiert in den Takten 30 und 126 das Ornamentzeichen als ein Mittelding zwischen Triller und durchstrichenem Doppelschlag, eine Sonderform, die mit den Mitteln des modernen Sticks nicht reproduziert werden kann, weshalb die NMA das Zeichen in der Form eines umgekehrten durchstrichenen Doppelschlags wiedergibt. Neben der von uns vorgeschlagenen Interpretation als normaler Doppelschlag ließe sich auch eine Ausführung als langer Triller mit Nachschlag denken.

Sonate in Es KV 282 (189^g) = Nr. 4

1. Satz: Diese Ausgabe folgt entgegen der allgemeinen Drucküberlieferung, die in Takt 16 *piano* bereits auf Taktbeginn eintreten läßt, der unzweifelhaft deutlichen Notierung des Autographs. Mozarts Zeichensetzung ist auch musikalisch durchaus sinnvoll, weil dadurch die punktierte Anfangsfigur des zweiten Teils als Schluß- und Zielpunkt der darauf zulaufenden Zweiunddreißigstel-Bewegung verständlich wird.

Sonate in G KV 283 (189^h) = Nr. 5

2. Satz: In den Takten 14^a bzw. 14^b folgt unsere Edition in scheinbarer Inkonsistenz der Notation des Autographs, das im ersten Fall den Einklang *g' + g'* zu Taktbeginn notiert, im zweiten Fall aber nicht. Zu Einklangsnotierungen dieser und ähnlicher Art vergleiche man auch weiter unten den Abschnitt *Zur Edition*.

Sonate in D KV 284 (205^b) = Nr. 6

Gegenüber dem Autograph enthält der Erstdruck von Christoph Torricella (Wien 1784) eine derartige Fülle abweichender Lesarten, daß die Schlußfolgerung naheliegt, Mozart habe den Text dieser etwa zehn Jahre zuvor entstandenen „Dürniz-Sonate“ für die Drucklegung einer gründlichen Revision unterzogen. Dennoch konnten sich die Herausgeber nicht dazu entschließen, alle Konsequenzen aus dieser Hypothese zu ziehen: Der Haupttext dieser Sonate basiert

auf den Lesarten von Mozarts Autograph; demgegenüber werden die wesentlichen Abweichungen im Text des Erstdrucks als *Ossia* (*Erstdruck*) bzw. in geradem Kleinstich (Dynamik und Ornamentzeichen) und in Fußnoten mitgeteilt. Einen Sonderfall, in dem der Text des Erstdrucks als vollständige zweite Fassung, jedoch in kleinerem Stich wiedergegeben wird, stellt die Adagio-Variation (XI) des Finalsatzes dar. – Die im Erstdruck gegenüber dem Autograph abweichende Artikulation, so vor allem im Finale, konnte im vorliegenden Text nur ausnahmsweise, eben in der erwähnten Variation XI, berücksichtigt werden. Weitere Auskunft gibt der Kritische Bericht zu NMA IX/25: *Klaviersonaten*.

1. Satz: Die bis zum Ende der Durchführung gediehene erste Fassung dieses Satzes ist im Anhang (S. 140–142) abgedruckt.

2. Satz: Zu den Doppelschlagzeichen in den Takten 17, 74 und 75 vgl. die speziellen Bemerkungen zum dritten Satz von KV 281 (189^f); dasselbe gilt auch für Takt 12 in der Adagio-Variation (XI) des dritten Satzes.

Bogensetzung und Position des Ornamentzeichens in Takt 74 (rechte Hand) entsprechen der eindeutigen Notierung des Autographs; näherliegend wäre allerdings eine Ausführung analog Takt 75.

3. Satz: In den Takten 24 und 33 der Adagio-Variation (XI), die zum Teil harmonisch eigenartig leer wirken, gibt die vorliegende Ausgabe die Texte von Autograph und Erstdruck ohne Retusche in der linken Hand wieder.

Sonate in C KV 309 (284^b) = Nr. 7

Von keiner der Klaviersonaten Mozarts ist uns so viel über die Entstehungsgeschichte bekannt wie im Falle dieser Sonate – vorausgesetzt, daß sie identisch mit der sogenannten „Cannabich-Sonate“ ist. Zur Diskussion dieser Frage ist es nötig, die einschlägige Familienkorrespondenz ausführlich zu referieren bzw. zu zitieren. Auf der Reise nach Paris machte Mozart für einige Monate Station in Mannheim, wo er ständiger Gast im Hause des Hofmusikers und Komponisten Christian Cannabich (1731–1798) war. Am 4. November 1777 schreibt Mozart an den Vater:

„er [Cannabich] hat eine tochter [Rosina (Rosa) Theresia Petronella Cannabich, geb. 1764] die ganz artig clavier spielt, und damit ich ihn mir recht zum freunde mache, so arbeite ich ietzt an einer Sonata für seine Mad:^{selle} tochter, welche schon bis auf das Rondeau fertig ist. ich habe wie ich das erste Allegro, und Andante geendigt hatte selbe hingebraucht und gespielt; der Papa kann sich nicht vorstellen was die sonata für einen beyfall hat.“

Bereits am 8. November 1777 heißt es in der Nachschrift Mozarts zum Brief seiner Mutter an ihren Mann: „Ich habe heute vormittag bey H: kanabich das Rondeau zur Sonata für seine Mad:^{selle} tochter geschrieben, folglich haben sie mich nicht mehr weggelassen.“

Als Reaktion auf diese Mitteilungen erbittet Vater Leopold am 10. November für Nannerl eine Kopie, was der Sohn in der Nachschrift zum Brief der Mutter vom 14. November auch bereitwillig verspricht.

Im Brief vom 29. November 1777 an den Vater schreibt Mozart dann:

„hier schicke ich meiner schwester das allegro und Andante von der Sonata für die Mad:^{selle} Cannabich. das Rondeau folgt nächstens. es wäre zu dick gewesen, alles zusammen zu

schicken. sie müssen schon mit dem original verlieb nehmen; sie können sich es leichter um 6 x: den bogen abschreiben lassen, als ich um 24x: finden sie das nicht theuer? [...] sie werden wohl ein klein bischen von der sonata gehört haben, denn bey Canabich wird sie des tages gewis 3 mahl, gesungen, geschlagen, gezeigt, oder gepfffen! – – freülich Nur sotto voce.“

Mit seinem Schreiben vom 3. Dezember desselben Jahres an den Vater übersendet Mozart dann das Autograph des 3. Satzes („hier folgt das Rondeau“).

Nannerl bestätigt die erste Sendung der Sonate (Allegro und Andante) am 8. Dezember 1777, und bereits am 11. Dezember meldet sich der Vater erneut zu Wort:

„Die Nannerl spielt deine ganze Sonate recht gut und mit aller Expreßion. Solltet ihr, wie nun glaube, von Manheim weiter gehen; so werde solche Copieren lassen, und dir allzeit in iedem Brief ein blättl schicken, damit du die Sonate wieder zurück bekommst; sie kann dir an einem andern Orte wieder dienen, sonst hättest du die abscheuliche Mühe, solche wieder aufzuschreiben. Ich werde aber nur allzeit ein Blatl schicken, damit der Brief nicht zu groß wird; und sollte ein Brief, im falle, verlohren gehen; so ist leichter ein einziges blättl wieder aufzuschreiben, als die ganze Sonate, wenn sie verlohren wäre. Die Sonate ist sonderbar? Sie hat was vom *vermanierter* Manheimer goüt darinne, doch nur so wenig, daß deine gute Art nicht dadurch verdorben wird.“

Am 12. Januar 1778 schickt Leopold Mozart ein Blatt (= einen Bogen?) des Autographs an Wolfgang zurück und vermerkt dabei „so werde [ich] es nach und nach schicken“.

Am 5. Februar 1778 erkundigt sich Leopold danach, ob der Rest des Autographs, nämlich das Rondeau, zusammen mit anderen Musikalien richtig eingetroffen sei.

Für die Identifizierung dieser „Cannabich-Sonate“ mit KV 309 (oder einer anderen Mozartschen Klaviersonate?) sind die Angaben zur Modalität der Übersendung auf dem Postweg wichtig:

1. Leopold Mozart erbittet sich die Sonate in Abschrift auf kleinformatigem Papier.

2. Der Sohn schickt statt dessen stückweise das Originalmanuskript selbst, weil das Kopieren in Salzburg billiger ist.

3. Offenbar wird in Salzburg eine Kopie nach dem Autograph angefertigt.

4. Leopold Mozart schickt das Autograph zunächst blattweise (d. h. wohl bogenweise), schließlich das Rondeau im ganzen zurück.

Aus dieser Prozedur läßt sich ableiten, daß das Autograph derjenigen Sonate, um die es sich hier handelt, Spuren des Postversandes, d. h. kreuzweise Falzknice o. ä. aufweisen müßte. Zum anderen müßte von dieser Sonate eine in Salzburg angefertigte Kopie existieren oder existiert haben. Während sich der erste Punkt – Falzknice im Autograph – an keinem der erhaltenen Mozartschen Sonatenmanuskripte verifizieren läßt (das Autograph von KV 309 ist unglücklicherweise nicht mehr erhalten!), spricht der zweite Punkt entschieden für KV 309 als „Cannabich-Sonate“: Denn nur von dieser Sonate existiert eine offenbar in Salzburg angefertigte Reinschrift, die Leopold Mozart eigenhändig geschrieben hat.

Damit ist die Diskussion darüber, ob die sogenannte „Cannabich-Sonate“ nicht eher mit KV 311 (284^c) identisch sein könnte, wohl erledigt. Das Autograph dieser Sonate weist

jedenfalls keine Spuren eines Postversandes auf, und es gibt davon auch keine Salzburger Kopie.

In Ermangelung des Autographs stützt sich die vorliegende Edition einmal auf die erwähnte Abschrift Leopold Mozarts (Schweizer Privatbesitz), zum anderen auf den bei Heina in Paris um 1781 erschienenen Erstdruck der Sonate, dem möglicherweise noch das verschollene Autograph zugrunde gelegen hat. Da Leopold Mozarts Abschrift genauer zu sein scheint als der Erstdruck, wurde sie der Edition als Primärquelle zugrunde gelegt; sie ist jedoch ihrerseits auch nicht völlig unbedenklich, so daß es ratsam schien, zusätzlich einige Lesarten des Erstdrucks mitzuteilen oder *ossia*-Interpretationen anzubringen, die der Spieler nach Belieben verwenden mag.

1. Satz: Das in Takt 63 ff. im *ossia*-System angedeutete *tenuto* in der Unterstimme der linken Hand ist durch die originale Notation in Takt 69 ff. belegt. Eine entsprechende Ausführung ergibt sich damit auch für Takt 105–107.

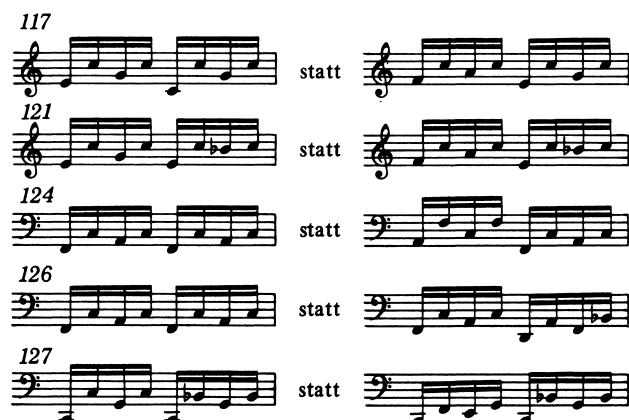
In Takt 132 bringen beide Hauptquellen in der rechten Hand für das zweite Achtel *a*“ statt wie musikalisch zu erwarten *g*“. Es kann sich hier um eine Flüchtigkeit oder Unklarheit im verschollenen Autograph handeln. Die Herausgeber empfehlen den Text des *ossia*-Systems zu spielen.

2. Satz: Um eine sicherlich nicht beabsichtigte Tonrepetition in der linken Hand von Takt 17 f. auszuschließen, haben die Herausgeber zusätzlich zu dem Vorschlagsbögen auch Haltebögen von Vorschlagsnote zu Hauptnote gesetzt. Der vorletzte Takt entspricht den beiden Hauptquellen; in späterer Zeit hat sich eine erstmals in den *Œuvres Complètes* (Cahier III, Leipzig 1799) nachweisbare Lesart für die rechte Hand durchgesetzt, die offenbar weder authentisch ist noch gemeint sein kann, wenngleich auch sie gut klingt:



3. Satz: Ebenfalls auf die *Œuvres Complètes* geht eine spätere Drucklesart zurück, nach der in den Takten 71 und 175 in der linken Hand die Dur-Terz erst auf dem zweiten Viertel statt bereits zu Taktbeginn zu spielen ist.

Eine weitere, anscheinend eigenmächtige, jedoch musikalisch durchaus sinnvolle Textveränderung der *Œuvres Complètes* betrifft die linke Hand in den Takten 117, 121, 124, 126 und 127:



Sonate in D KV 311 (284^c) = Nr. 8

Ganz im Gegensatz zur vorhergehenden Sonate KV 309 wissen wir über die Umstände der Entstehung dieser Sonate überhaupt nichts Gesichertes, es sei denn, man wollte zwei Stellen aus der Korrespondenz Mozarts mit dem Bäsle, Maria Anna Thekla Mozart, auf das Werk beziehen (Briefe vom 5. November und 3. Dezember 1777). Danach könnte die Sonate in Mannheim für die beiden Töchter einer Familie Freysinger in München komponiert worden sein. Papier und Handschrift des Autographs (Biblioteka Jagiellońska Kraków) weisen ziemlich eindeutig auf die Zeit der Mannheim-Pariser Reise hin, und es hindert nichts daran, die traditionelle hypothetische Datierung der Sonate zu übernehmen. Wir folgen dem Autograph als einziger Quelle.

1. Satz: Die *ossia*-Version in der linken Hand von Takt 86 ist als Interpretationsvorschlag der an dieser Stelle nicht ganz eindeutigen autographen Notierung zu verstehen.

2. Satz: Das *ossia* in der rechten Hand von Takt 7 ist eine mögliche Interpretation des auch an dieser Stelle nicht eindeutigen autographen Befundes.

Die musikalisch merkwürdige und hart klingende Teilrepetition der Takte 1–11 ist von Mozart in dieser Form deutlich vorgeschrieben.

3. Satz: Die ungewohnte und scheinbar inkonsequente Dynamisierung der Takte 58/60 und 66/68 mit ihren Parallelstellen entspricht exakt der sorgfältigen Notierung im Autograph und bedarf nach Ansicht der Herausgeber auch keiner Richtigstellung bzw. Angleichung.

Sonate in a KV 310 (300^d) = Nr. 9

Außer der dem Autograph (Pierpont Morgan Library New York) zu entnehmenden originalen Datierung (*Paris* 1778) wissen wir nichts über die Entstehung dieser bedeutendsten unter den frühen Klaviersonaten Mozarts; zumindest hat es Mozart nicht für nötig befunden, in seinen Briefen aus Paris nach Salzburg auf Anlaß und Umstände der Komposition einzugehen. Auch in diesem Fall folgen die Herausgeber dem Autograph als einziger Quelle.




1. Satz: Im Bereich der Klaviersonaten Mozarts ist dies das erste Autograph, das – zumindest im Kopfsatz – dynamisch unterbezeichnet ist. Die Herausgeber haben, abgesehen von der Ergänzung des selbstverständlichen *forte* am Satzbeginn (und in der nicht ausnotierten Reprise), auf eine weitere Vervollständigung der Dynamik verzichtet, weil dies die Kompetenz des Editors überschritten hätte. Der Spieler wird hier entsprechend seiner stilistischen Einsicht selbst eingreifen müssen.



2. Satz: Es mag von Interesse sein, daß die ursprünglich gesetzten Repetitionszeichen für den zweiten Teil im Autograph ausradiert worden sind.


Zur Edition

Die vorliegende Edition folgt dem Text der *Neuen Mozart-Ausgabe*. Zusätze und Ergänzungen der Herausgeber sind gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und



Ziffern durch kursive Typen (bei Triolen- und Sextolen-Ziffern, die stets kursiv gestochen werden, erscheinen die ergänzten in kleinerer Type); Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bögen durch Strichlung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchgestrichen, d. h.  statt ; bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in allen diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als kurz gelten, wird dies durch den Zusatz [♯] über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppe zur Hauptnote sowie die Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind in der Regel ohne Kennzeichnung ergänzt. Darüber hinaus gilt für die Ausgabe der Klaviersonaten im weiteren folgendes:



Es wurde grundsätzlich versucht, im Rahmen der bestehenden Editionsrichtlinien möglichst viele Eigenheiten der originalen Notation in die Ausgabe zu übernehmen. Dies gilt insbesondere für die Verteilung der Hände auf die Systeme, aber etwa auch für die Setzung von Augmentationspunkten in Akkordgriffen (zum Beispiel  statt wie gewohnt ); diese Notationseigentümlichkeit Mozarts dürfte nicht nur Schreibbequemlichkeit sein, sondern aufführungspraktische Bedeutung haben. Übernommen wurde auch die originale Notierung von an sich „unspielbaren“ Einklangsführungen (vgl. Seite 11, Takt 46, oder die speziellen Bemerkungen weiter oben zu KV 282/1898, 2. Satz). Auch wurde Doppelbehalzung und doppelte Bogensetzung (oder Bogensetzung gegen die Stichregel) überall dort beibehalten, wo dies aus Gründen der Satzstruktur und der melodischen Linienführung sinnvoll schien. Die Bogensetzung bei Ziernoten wurde über die allgemeinen Richtlinien der NMA hinausgehend so gehandhabt, daß bei einfachen Vorschlagsnoten die in der Regel fehlenden Bögchen grundsätzlich ohne typographische Kennzeichnung gesetzt werden, während eine automatische Ergänzung bei mit Ziernoten ausgeschrieben Doppelschlägen entweder unterblieb oder aber in gestrichelter Form gestochen wurde. Hier hat Mozart mit seiner jeweiligen Notierungsweise möglicherweise auch die Artikulationsart des Ornaments andeuten wollen. Eine Unterscheidung zwischen Staccatopunkt und -strich wurde überall dort vorgenommen, wo es möglich schien. Auch in solchen Fällen, in denen als Quellen herangezogene Drucke grundsätzlich nur Striche oder nur Punkte als Staccatozeichen verwenden, wie etwa im Falle des Finalsatzes der Sonate KV 576 (= Nr. 18), wurde eine Differenzierung der beiden Staccatozeichen im Sinne des normalen Mozartschen Schreibgebrauchs versucht.

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

dieser Art hingewiesen. Überall dort, wo Untersatz entgegen der Stichregel zusammengestochen wurde (zum Beispiel

 oder ) , glauben die Herausgeber, daß eine entsprechende Realisierung intendiert ist.

In der Klaviernotation Mozarts sind nicht alle Details absolut präzise festgelegt; so bleibt es beispielsweise häufig unentschieden oder den jeweiligen Platzverhältnissen überlassen, ob Mozart so

 etc. oder so  etc.

notiert. Die Beobachtung entsprechender Parallelstellen scheint zur Regel zu führen, daß bei beiden Notationsformen mit derselben Ausführungsart – *tenuto* in den Noten der Unterstimme – zu rechnen ist (vgl. auch oben die speziellen Bemerkungen zum ersten Satz von KV 309/284^d). Sinngemäß ist diese Regel auch auf Fälle wie



anzuwenden. Unsere Ausgabe indiziert solche Stellen, jedoch nur bei strenger Analogie, durch Hinzufügung kurzer Notenhälse oder durch *ossia*-Versionen.

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

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

Augsburg und Salzburg,
im Mai 1986

Wolfgang Plath
Wolfgang Rehm

PREFACE

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

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

Also omitted here is the Sonata in F major K³. 547^a, simply because the work in its present form and scored for solo piano did not originate with Mozart. The first two movements, Allegro and Rondo, are anonymous arrangements of, respectively, the Piano/Violin Sonata K. 547 (second movement) and the Piano Sonata K. 545 (third movement). The final movement is likewise an arrangement of the piano part of the third movement (Variations) of the Sonata in F major for Piano and Violin K. 547.

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

Sonatas K. 279–284 = Nos. 1–6

The autograph of this set of sonatas (Biblioteka Jagiellońska Kraków) commences with the second movement (Andante) of the Sonata in C major K. 279 (189^d), whose first movement seems to have been lost as early as the late nineteenth century. The remaining sonatas have been numbered by Mozart himself in the autograph. Virtually nothing is known about the origins of the six sonatas, although pianists today would surely be interested to know that they are referred to in the Mozart family correspondence as the "difficult sonatas." The autograph of this set, as it lacks a dating of any kind, has fostered various attempts to determine the period of composition of these works, with varying conclusions. The handwriting itself, however, suggests that all six sonatas were written down at approximately the same time and in a single sweep; to be more specific, the autograph was probably completed in Munich at the beginning of 1775. The present edition subscribes to this new dating for sonatas Nos. 1–5, particularly inasmuch as the Mozart family correspondence actually confirms such a dating for the so-called "Dürniz Sonata" K. 284/205^b (= No. 6).

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

Sonata in C major K. 279 (189^d) = No. 1

First movement: In the absence of the autograph, the text of this movement is drawn from the first edition published in the *Œuvres Complètes* of Breitkopf & Härtel (Cahier III, Leipzig 1799) and from the early edition published by the firm of Johann André (Offenbach 1841). In the case of divergent readings, the André edition is given priority, since its text was surely based on that of the autograph. The *ossia* versions in bars 63 and 84 are taken from the first edition by Breitkopf.

In bar 51, both editions give the note *c'* for the third and seventh semiquavers in the left hand – a reading which is taken over by the NMA, even though *d'* instead of *c'* (paralleling bar 49) would be the more gratifying.

Although confirmed by the sources, the placement of the *forte* in bar 77 is not unequivocal. Better still would be to have the *forte* enter in the second half of the preceding bar, parallel to bar 80.

Third movement: The *ossia* in bar 157 follows the reading of the André edition.

Sonata in B-flat major K. 281 (189^f) = No. 3

Third movement: In bars 30 and 126 Mozart uses an ornament resembling a hybrid form of trill sign and turn with a slash through it. Because it is technically impossible to reproduce this sign here, the NMA represents it as an inverted turn with a slash. In performance, this may be played either as a normal turn, according to our suggested interpretation, or as a long trill with termination.

Sonata in E-flat major K. 282 (189^g) = No. 4

First movement: Contrary to the printed sources, which traditionally place the *piano* at the beginning of bar 16, the present edition follows the unequivocal notation of the autograph. This makes absolute musical sense, since the dotted figure which begins the second half of the movement thereby becomes comprehensible as the conclusion and goal of the preceding demisemiquaver drive upward.

Sonata in G major K. 283 (189^h) = No. 5

Second movement: In bars 14^a and 14^b our edition follows, seemingly inconsistently, the notation of the autograph, which in the first instance brings the unison *g' + g'* at the beginning of the measure, but in the second instance does not. With regard to this and similar notations of the unison, see the *Editorial Notes* below.

Sonata in D major K. 284 (205^b) = No. 6

Because of the wealth of differences in readings between the autograph and the first printed edition by Christoph Torricella (Vienna, 1784), one is tempted to conclude that Mozart thoroughly revised his ten-year-old "Dürniz Sonata" expressly for publication. The editors, however, hesitated to proceed from this hypothesis. The primary text of this sonata is therefore based on the reading of Mozart's autograph, while important discrepancies introduced in the text of the first edition are given either as *ossia* versions (*Erstdruck*)

or in smaller, italicized type (dynamics and ornaments), or they are reported in footnotes. The Adagio variation (XI) of the last movement presents a special case wherein the text of the first edition is given as a full-fledged second version, but in smaller type. – The divergent readings in articulations between the autograph and the first edition, particularly in the Finale, could be taken into account only in exceptional cases, namely, in the above-mentioned Variation XI. Further information is given in the Critical Report to NMA IX/25: *Klaviersonaten*.

First movement: The first version of this movement, complete through the end of the development section, is printed in the Appendix (pp. 140–142).

Second movement: With regard to the signs used for the turns in bars 17, 74 and 75, see the above special remarks to the third movement of K. 281 (189^f); the same also applies for bar 12 of Adagio variation (XI) of the third movement. The articulation and placement of the ornament in bar 74, right hand, follows the unequivocal reading of the autograph, although perhaps a more obvious reading would be one analogous to bar 75.

Third movement: Bars 24 and 33 of the Adagio variation (XI), which in places sound especially empty harmonically, give for the left hand here the unretouched versions of the autograph and first edition.

Sonata in C major K. 309 (284^b) = No. 7

For none of Mozart's piano sonatas do we have so much information concerning their origins as we do for this one – provided it is identical with the so-called “Cannabich-Sonata”. To resolve this issue, one must necessarily refer to and quote in detail from the relevant family correspondence. In the course of his long journey to Paris, Mozart stopped off for several months in Mannheim, where he was constant guest in the home of the court musician and composer Christian Cannabich (1731–1798). On November 4, 1777, Mozart writes to his father:

“He [Cannabich] has a daughter [Rosina (Rose) Theresia Petronella Cannabich, b. 1764] who plays the piano really very prettily, and to win him over, I am now composing a sonata for his M^{lle} daughter; it's already complete up to the Rondeau. When I finished the first Allegro and Andante, I brought it by and played it. Papa can't imagine what a hit the sonata was.”

As early as November 8, 1777, Mozart adds the following postscript to his mother's letter home: “This morning at Mr. Cannabich's I wrote the Rondeau to the sonata for his M^{lle} daughter, whereupon they wouldn't let me get away.”

On November 10, in response to this news, Leopold requests a copy of the sonata for Nannerl, which Mozart, in a postscript to his mother's letter of November 14, promptly promises to send.

Mozart then writes to his father on November 29:

“I'm sending here for my sister the Allegro and Andante from the sonata for M^{lle} Cannabich. The Rondeau follows shortly. It would have been too thick to send everything all at once. You'll have to content yourself with the original. You can easily have it copied for 6 x per folio [= 4 pages], compared to the 24 x they ask here. Don't you find that expensive? [...] You will have heard a little bit about the sonata by now, since

at the Cannabich's it's hummed, drummed, fiddled, and whistled three times a day – of course, only *sotto voce*.”

With his letter of December 3 that same year Mozart sends his father the autograph of the third movement (“Here's the Rondeau”).

On December 8, 1777, Nannerl confirms receipt of the first two movements (Allegro and Andante), and on the 11th Leopold writes once again:

“Nannerl plays your entire sonata quite well and with all possible expression. Should you get further than Mannheim – as I now assume you will – I'll have it copied and then send along a leaflet in every letter so that you get your sonata back. *It can serve you well again in some other locality*, and otherwise you would face the loathsome task of having to write it out again. But I'll always send only a single leaf at a time so that the letter won't be too fat; and in case a letter should get lost, it's easier to write out a *single leaf* than the entire sonata, were it to be lost. The sonata is curious? It does have something of the *mannered* Mannheim flavour about it, but only so much that it doesn't spoil your own good taste.”

On January 12, 1778 Leopold returns one leaf (= a folio?) of the autograph to Mozart, with the comment: “This is how I will send it by and by.” Leopold inquires on February 5 whether the remainder of the autograph, that is, the Rondeau, has arrived safely along with other pieces of music.

The statements concerning the sending of the sonata by post are important for the identification of the “Cannabich Sonata” as K. 309 (or for that matter, as some other Mozart sonata?):

1. Leopold Mozart requests a copy of the sonata on a paper of small size.
2. His son sends instead, and in separate shipments, the original manuscript, because the cost of copying the sonata is less expensive in Salzburg.
3. In Salzburg a copy is obviously made from the autograph.
4. Leopold Mozart returns the autograph, at first leaf by leaf (that is, probably folio by folio), but ends up sending the Rondeau as a whole.

From this we can gather that the sonata in question would have to bear telltale signs of its journeys by post: horizontal creases or similarly revealing marks would have to be visible. Additionally, there would have to exist now or in time past a Salzburg copy of this sonata. While the first point – creases in the autograph – is satisfied by none of the extant Mozart sonata manuscripts (the autograph of K. 309 has regrettably vanished!), the second point speaks decisively in favour of K. 309 as the “Cannabich Sonata”; for this is the only sonata that survives today in a fair copy which was plainly prepared in Salzburg – the hand, more to the point, being that of Leopold Mozart.

This should lay to rest the question of whether the so-called “Cannabich Sonata” might not more likely be K. 311 (284^c). The autograph of the latter shows no traces of having been sent by post, nor is a Salzburg copy known to have existed. In the absence of the autograph, the text of the present edition is drawn, on the one hand, from the above-mentioned copy by Leopold Mozart (private ownership in Switzerland), on the other hand, from the first edition by Heina issued in Paris in 1781 and possibly itself based on the autograph. Since Leopold's copy appears to be the more accurate of the two, it is here given priority over the edition. However, since

the copy itself sometimes introduces questionable readings, it seemed advisable in those instances either to give the version of the first edition or to introduce yet another reading as *ossia*, which the player may choose among at will.

First movement: The *tenuto* suggested for the lower voice of the left hand in the *ossia* system at bars 63 ff. is based on the original notation in bars 69 ff. A similar execution would also be appropriate to bars 105–107.

In bar 132 both sources give *a*'' as the second quaver in the right hand, whereas, musically speaking, one would expect *g*''. This may owe either to simple carelessness or to a lack of clarity in the missing autograph. The editors recommend that the *ossia* version be played.

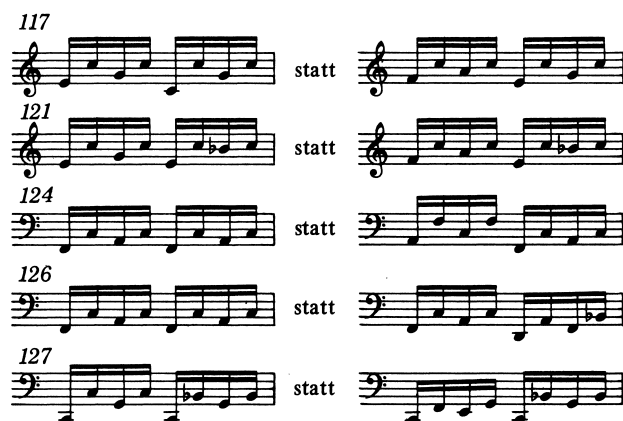
Second movement: To guard against an undesirable and surely unintended note repetition in the left hand at bars 17 ff., the editors have included in addition to the appoggiatura slur [to the upper main note] a tie from the appoggiatura to the [lower] main note.

The penultimate bar reproduces the reading of the two principal sources. An alternative reading for the right hand, which evidently first surfaced in the *Œuvres Complètes* (Cahier III, Leipzig, 1799), later gained acceptance, but it can be considered neither authentic nor credible, although it does sound nice:



Third movement: Likewise tracing back to the *Œuvres Complètes* is another reading handed down by later prints, according to which the major third in the left hand in bars 71 and 175 is deferred to the second crotchet instead of entering at the beginning of the bar.

A further, apparently arbitrary yet altogether musically logical text emendation in the *Œuvres Complètes* applies to the left hand in bars 117, 121, 124, 126, and 127:



Sonata in D major K. 311 (284^c) = No. 8

Completely contrary to K. 309, virtually nothing concrete is known about the origins of this sonata, although one is tempted to make a connection between it and two passages from Mozart's correspondence with his little cousin "Bäsle"

(Maria Anna Thekla Mozart) (cf. the letters of November 5 and December 3, 1777). From these, one could infer that the sonata was composed in Mannheim for the two daughters of a Munich family Freysinger. Both paper and handwriting of the autograph (Biblioteka Jagiellońska Kraków) point fairly clearly to the period of the Mannheim-Paris trip, so that nothing really stands in the way of our accepting the traditional, if hypothetical, dating of the sonata. The present edition is based on the autograph as the sole source.

First movement: The *ossia* version for the left hand at bar 86 is merely a suggestion for interpreting this somewhat unclearly notated passage in the autograph.

Second movement: The *ossia* version for the right hand at bar 7 is one possible interpretation of this passage which is, again, unclear in the autograph.

A repeat of bars 1–11 is explicitly (and exactly as here given) prescribed by Mozart, despite the musically curious and harsh-sounding return to bar 1 from bar 11.

Third movement: The curious and seemingly inconsistent placement of the dynamic signs in bars 58/60 and 66/68 (cf. also the parallel passages) follows exactly the painstaking notation of the autograph and, in the opinion of the editors, needs not be adjusted or made to conform.

Sonata in A minor K. 310 (300^d) = No. 9

Aside from the original dating (*Paris 1778*) taken from the autograph itself (Pierpont Morgan Library New York), we have no other specific information about the origins of this most significant of Mozart's early piano sonatas. Mozart, in any case, did not think it necessary in his letters from Paris to Salzburg to take up the matter of the motive or the circumstances of its composition. Here again the editors base their text solely on that of the autograph.

First movement: Among Mozart's piano sonatas, this is the first autograph suffering from a dearth of dynamic markings – at least in the first movement. Aside from the self-explanatory *forte* at the beginning of the movement (and at the beginning of the reprise, which is not written out in the autograph but indicated rather as a *da capo* of the opening bars), the editors have refrained from filling in the missing dynamic marks, as any such attempt at same would exceed the competence of the editor. The player must therefore rely on his own artistic judgement.





Second movement: It is perhaps of interest that the repeat signs originally written in the autograph for the second half of the movement have been erased.

Editorial Notes



The present edition reproduces the text of the *Neue Mozart-Ausgabe*. Editorial additions are indicated as follows:

Letters (words, dynamic signs, *tr*-signs) and numbers by italics (numbers marking triplets and sextuplets, etc., since always italicized, are additionally set in smaller type when added by the editor); principal notes, accidentals preceding the principal notes, signs of articulation such as staccato dots

and vertical dashes, fermatas, ornament signs, and rests of smaller value (minims, crotchets, etc.) by small type; slurs and ties by dotted lines; appoggiaturas, grace notes, and written-out embellishments, clefs, and the accidentals preceding appoggiaturas etc. by brackets. Semibreve rests omitted in the sources either by oversight or out of convenience are supplied here without typographical distinction.


Mozart notates all unbeamed semiquavers, demisemiquavers, etc., with a slash through the stem and tails, that is , instead of . On the basis of notational form alone, then, one cannot draw conclusions with respect to short and long execution of appoggiaturas and grace notes. The present edition gives all such ornamental notes in modern notation: , etc. If an ornament so written is thought to require a short execution, [,] is set above it.


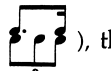
Slurs missing between the main note and the ornament or ornaments preceding it, termination notes, and articulation of written-out embellishments are as a rule added without comment. With respect to the edition of the piano sonatas, the following also applies:

Every effort has been made, within the guidelines of the edition, to preserve as many characteristics of the original notation as possible. This applies particularly to the distribution of the hands across the staves, but also to the dotting of note values within chords (for instance,  instead of the usual ). This notational peculiarity of Mozart may not be just a convenient shorthand; rather, it may be of practical significance for performance. Also taken over unchanged were the essentially "unplayable" unisons arising between hands (cf. page 11, bar 46, or the specific remarks above concerning K. 282/189⁸, second movement). Likewise preserved were double stems and double slurs and ties (or slurs and ties written contrary to rule) where these seemed to have import with respect to phrase structure or melodic line. Going beyond the general guidelines of the NMA, slurs added to embellishment figures were handled as follows: for simple appoggiaturas and grace notes, the usually missing slurs joining them to the main note are added as a rule without comment; for those turns actually written out in notes, however, slurs are either not added automatically or they are added as dotted lines. For it is possible that by choice of notation Mozart wanted to show a particular articulation of the ornament. A differentiation between staccato dots and vertical dashes was made whenever possible. Furthermore, in those instances where prints serving as basis of the NMA text use out of necessity or principle only dots or only vertical dashes to indicate staccato (as, for instance, in the Finale of the Sonata K. 576 = No. 18), a differentiation between the two types of signs has here been undertaken on the basis of Mozart's usual notational habits.

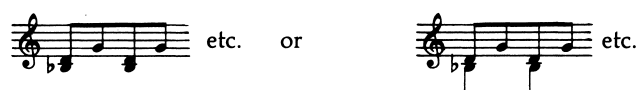
Where the hands enter successively at a new dynamic marking, the dynamic marking has here been printed for each hand in succession, according to the reading of the sources.

Double dynamic marks have also been used now and again for simultaneous accents (*fp* or the like) or wherever else they served to clarify. Parallel passages (for instance, exposition/recapitulation or rondo refrains) were not necessarily made to conform to each other; however, discrepancies between the one and the other have occasionally been indicated either

by means of double articulation (for example, ) or by commentary. Where unsimultaneous rhythms have been printed contrary to rule as simultaneous rhythms (for exam-

ple,  or , the editors have believed a per-

formance reflective of the same is indicated. Mozart did not set down in full all the details in his piano sonatas. To cite but one example, it is frequently undeterminable, or a matter of physical context, whether Mozart will write



By examining parallel passages, we may conclude as a rule of thumb that both notational forms imply the same type of performance — a *tenuto*, or lengthening, of the notes in the lower voice (cf. also the specific remarks above to the first movement of K. 309/284^d). The same rule can also be logically applied to cases like



Our edition indicates such passages (however, only by strictest analogy) by means of shortened note stems or by *ossia* versions.

In accordance with the rules of the NMA, obviously missing accidentals are set in small type (before the notes). Yet there are also situations where it is not entirely clear whether an accidental is omitted by oversight or by design (this holds true for both handwritten and printed sources). In such doubtful cases, the accidentals are set in brackets above or below the note in question.

This edition necessarily foregoes the inclusion of a table showing Mozart's ornament signs and their execution, in the first place, because even today there can still be no uniform rules (which means every attempt to furnish guidelines would smack of the subjective), and in the second place, because there is literature enough addressing this issue. The reader is referred to Eva and Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien, 1957, and more recently, Frederick Neumann, *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton, 1986.

Augsburg and Salzburg
May 1986

Wolfgang Plath
Wolfgang Rehm
(translated by Faye Ferguson)