

Vorwort

Einen ersten Höhepunkt innerhalb der Gattung der Violinsonate bilden zweifellos Wolfgang Amadeus Mozarts drei „spätere Wiener Sonaten“ in B-dur (KV 454), Es-dur (KV 481) und A-dur (KV 526). Wir legen sie hier zusammen mit der kleinen F-dur-Sonate (KV 547) und der Bearbeitung der B-dur-Klaviersonate (KV 570) auf der Basis aller erreichbarer Quellen revidiert vor.

Sämtliche in diesem dritten Band versammelten Kompositionen entstanden als Einzelwerk zu unterschiedlichem Anlass, und sie wurden auch ohne zyklische Einbindung als Einzelwerke von Mozart veröffentlicht. Dies mag darauf hindeuten, welch besondere kompositorische Bedeutung Mozart seinen späteren Sonaten beimaß, hatte er doch seine „Kurfürstin“-Sonaten Opus I (Nr. 1–6, HN 77) und auch noch die „Aurnhammer“-Sonaten Opus II (Nr. 7–12, HN 78) in altergebrachter Form je als sechsteiligen Zyklus im Druck erscheinen lassen.

Dank Mozarts ab Februar 1784 eigenhändig geführtem Werkverzeichnis bietet die Datierung der vorliegenden Sonaten keinerlei Probleme, wobei in der Regel das eingetragene Datum die Fertigstellung der jeweiligen Komposition anzeigt. Im Falle der B-dur-Sonate KV 454 (Nr. 13) trifft dies jedoch offenkundig nicht zu. Sie findet sich unter dem 21. April 1784 eingetragen. Drei Tage später schreibt Mozart seinem Vater: „Hier haben wir nun die berühmte Mantuanerin [Regina] Strinasacchi [1761–1829], eine sehr gute Violinspielerin; [...] Ich schreibe eben [!] an einer Sonate, welche wir Donnerstag im Theater bey ihrer Akademie zusammen spielen werden“. Eine bekannte Legende besagt zudem, dass am Tage der Aufführung lediglich die Violinstimme vollständig notiert war, Mozart selbst in Ermangelung einer endgültigen Partitur mehr oder weniger auswendig begleiten musste. Diese Geschichte scheint durch das undatierte Partitur-Autograph, das in der Violinstimme eine andere Tinte als in der Klavierstimme und auch sonst Merkmale nachträglicher Eintragung er-

kennen lässt, gestützt zu werden. Gleichwohl ist es kaum glaubhaft, dass Regina Strinasacchi unmittelbar aus dem (fragmentarischen) Autograph, das zum Beispiel mitten im Finale einen dal-segno-Verweis an den Satzanfang aufweist, und nicht aus einer sauberen Abschrift musiziert haben sollte. Auch liegt zwischen dem Eintrag in das eigenhändige Werkverzeichnis und der Uraufführung am 29. April ein Zeitraum von immerhin acht Tagen – eine Zeitspanne, die Mozart zur endgültigen Niederschrift genügt haben dürfte. Wie dem auch sei: Vier Monate später erschien die großartige „Strinasacchi-Sonate“ im Verbund zweier bereits früher entstandener Klaviersonaten beim Wiener Verleger Christoph Torricella, versehen mit einer Widmung an Gräfin Therese Cobenzl.

Über die näheren Entstehungshintergründe der beiden anderen großen Sonaten für Klavier und Violine ist leider bis heute nichts Näheres bekannt geworden. Sie sind beide bei dem Mozart nahe stehenden Wiener Komponisten und Verleger Franz Anton Hoffmeister publiziert worden. Die Es-dur-Sonate KV 481 (Nr. 14) finden wir im eigenhändigen Werkverzeichnis unter dem Datum: 12. Dezember 1785. Bereits im darauf folgenden Monat erschien sie im Druck. 20 Monate später, am 24. August 1787, komponierte Mozart seine A-dur-Sonate KV 526 (Nr. 15) – übrigens liegen auch die Sonaten Nr. 13 und 14 entstehungsgeschichtlich zufällig genau 20 Monate auseinander –, die wiederum außerordentlich kurz darauf bei Hoffmeister erschien, geradezu, als hätte Mozart beide Werke eigens für den Druck verfasst.

Die letztkomponierte Sonate, man sollte wohl besser von einer „Sonatine“ sprechen, steht durchaus nicht in einer Entwicklungslinie mit den drei zuvor angesprochenen, bedeutenden Werken. Mozart bezeichnet seine F-dur-„Sonatine“ KV 547 (Nr. 16) im Werkverzeichnis als „kleine klavier Sonate für Anfänger mit einer Violin“ und trägt sie am 10. Juli 1788 dort hinein. In einem gewissen Gegensatz zum musikalischen Gewicht dieser offenkundigen Gelegenheitskomposition (man denke an die

gleichzeitig entstandene „Sonata facile“ KV 545) steht deren vergleichsweise verworrene Überlieferung, da nur ein Teil des Autographs erhalten ist und dies in korumpierter Form (siehe *Bemerkungen*, zu den Quellen).

Im Anhang schließlich findet der Interessierte die weit verbreitete und vielerorts geschätzte Fassung der im Februar 1789 komponierten B-dur-Klaviersonate KV 570 (Nr. 17) für Violine und Klavier, die zwar höchstwahrscheinlich nicht auf Mozart zurückgeht, jedoch immerhin als Erstausgabe von KV 570 (bei Artaria 1796) der originalen Klavierversion vorausging.

Zu jeder der fünf Sonaten ist entweder das vollständige Autograph (Nr. 13–15) oder wenigstens Teile der Eigenschrift Mozarts (Nr. 16, 17) überliefert. Diese wichtigsten Quellen bilden die Basis der Edition. Einen nicht zu vernachlässigenden Stellenwert weisen jedoch auch die jeweils herangezogenen Erstausgaben auf (vor allem Nr. 13, 16, 17), worüber im Einzelnen in den *Bemerkungen* zu berichten sein wird. Ein ausführlicher, maschinenschriftlicher Kritischer Bericht steht Interessierten auf Nachfrage zur Verfügung; er kann direkt durch den Verlag zugesandt werden (HN 897).

Mozarts Notation der Vorschläge (♯ für ♮) wurde modernisiert; außerdem wurde zu jeder Vorschlagsnote (ohne Kennzeichnung) ein Bogen ergänzt, falls er im Autograph fehlen sollte, da Vorschläge stets an die Hauptnote angebunden zu spielen sind. Modernisiert wurde zudem die Schreibweise des Arpeggio-

zeichens ( statt ), alte Schlüssellungen sowie gelegentlich die Zuordnung der Noten zu beiden Klaviersystemen, vor allem dort, wo Mozart aus Gründen der Bequemlichkeit Hilfslinien zu schreiben vermied. Mozarts latent „stimmige“ Notation, also die getrennte Behalsung etwa von Terzenketten, ist nur in Ausnahmefällen übernommen, sonst vereinheitlicht worden. Angleichungen per Analogie wurden äußerst sparsam und nur in eindeutigen Fällen vorgenommen.

Der Musizierende wird stets den „Urtext“ durch eigene Erfahrung und Ima-

gination beleben müssen. Dies gilt in besonderem Maße für die Ausführung der Artikulationszeichen Punkt und Strich, welche Mozart recht eindeutig, wenn auch nicht konsequent, unterscheidet. Staccatopunkte schreibt er in der Regel zu Notengruppen und repetierten Noten, den Strich vorwiegend zu Einzelnoten im Umfeld mehrerer gebundener Noten oder zu Einzelnoten, die durch Pausen getrennt sind. Ohne an dieser Stelle ausführlicher auf die aufführungspraktischen Auswirkungen dieser eindeutigen Differenzierung des Notenbildes eingehen zu können (vgl. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i.Br. 1993), sei doch festgehalten, dass der Punkt Mozarts gewöhnliches Staccatozeichen (gelegentlich sogar Spiccatozeichen) darstellt, der Strich jedoch zusätzlich in der Bedeutung eines Auf- oder Abstrichzeichens, als Pendant zum Legatobogen, aufzufassen ist. Durch den geforderten „Strich“-Wechsel kann sich je nach zu Grunde liegendem Tempo eine deutliche Staccatowirkung und/oder eine leichte Akzentuierung der betreffenden Note, in jedem Falle eine Verkürzung des Notenwertes, einstellen. Da Mozart diese Art der subtilen Artikulation der Violine auf die Notierung aller Instrumente überträgt, muss auch der Klavierspieler eine adäquate Ausführung von Punkt (eher leichtes, „perlen-des“ Staccato) und Strich (deutliches Isolieren der Note) zu erreichen suchen. Mozart neigt bei schnellem Schreiben dazu, irrtümlich eher den Strich als den Punkt zu setzen; außerdem ist manchmal eine eindeutige Unterscheidung beider Zeichen unmöglich. In solchen Fällen wird im Lesartenverzeichnis der autographe Befund geschildert und im Notentext je nach Sachlage vereinheitlicht.

Allen Bibliotheken, die Quellen zur Verfügung gestellt haben, sei ebenso wie Frau Veronika Ringe für hilfreiche Korrekturlesungen gedankt.

München, Frühjahr 1995
Wolf-Dieter Seiffert

Preface

There can be little question that Wolfgang Amadeus Mozart’s three “late Viennese sonatas” in B♭ major (K. 454), E♭ major (K. 481) and A major (K. 526) form an initial point of culmination in the genre of the violin sonata. In this volume we present these three works together with the little F-major Sonata (K. 547) and the arrangement of the Piano Sonata in B♭ major (K. 570) in new versions revised on the basis of all available sources.

All the pieces collected in this third volume originated as separate works for different occasions, and were published separately by Mozart without being incorporated in a cycle. This may be seen to indicate the special compositional significance Mozart attached to his late sonatas, especially considering that he allowed his early “Kurfürstin Sonatas”, op. I (nos. 1–6, HN 77), and even the “Aurnhammer Sonatas”, op. II (nos. 7–12, HN 78), to appear in print in the time-honoured format of six-piece cycles.

Thanks to the autograph catalogue which Mozart maintained of his works from February 1784, we have no difficulties in dating these pieces. Generally, the date entered in the catalogue indicates the day on which the given work was completed. With the B♭-major Sonata K. 454 (no. 13), however, this is patently not the case. Its entry is dated 21 April 1784. Three days later Mozart wrote to his father: “We now have here the famous [Regina] Strinasacchi [1761–1829] from Mantua, a very good violinist. [...] I am at this moment [!] composing a sonata which we are going to play together on Thursday at her concert in the theatre”. A well-known legend also maintains that by the day of its performance only the violin part had been completely written out, Mozart himself accompanying more or less from memory for lack of a final score. This story would seem to be corroborated by the undated autograph score, which uses a different ink in the violin part from that of the piano part, and which other-

wise reveals signs of subsequent insertions. None the less, it is scarcely conceivable that Regina Strinasacchi would have played her part directly from the (fragmentary) autograph, which has, for instance, a dal segno mark in the middle of the finale referring to the opening of the movement, rather than from a fair copy. Moreover, there is a time span of no fewer than eight days between the entry in Mozart’s autograph catalogue of works and the first performance given on 29 April, a period which would doubtless have sufficed for Mozart to write down the final score. Whatever the case, four months later the magnificent “Strinasacchi Sonata” was issued in print by the Viennese publisher Christoph Torricella, combined with two piano sonatas of earlier date and bearing a dedication to the Countess Therese Cobenzl.

Unfortunately, no further information has yet been forthcoming regarding the circumstances under which the other two great sonatas for piano and violin originated. Both were published by Franz Anton Hoffmeister, a Viennese composer and publisher closely acquainted with Mozart. The E♭-major Sonata K. 481 (no. 14) is entered in Mozart’s autograph catalogue with the date 12 December 1785. By the next month it had already appeared in print. Twenty months later, on 24 August 1787, Mozart wrote his A-major Sonata K. 526 (no. 15), which was likewise issued by Hoffmeister a remarkably short time thereafter, as if Mozart had written both works explicitly for publication. It might be remarked parenthetically that Sonatas nos. 13 and 14 also arose exactly twenty months apart.

The last sonata Mozart wrote – perhaps “sonatina” would be a better word – does not stand in the same line of development as the three aforementioned great works. In his catalogue of works, Mozart referred to his F-major “Sonatina” K. 547 (no. 16) as a “little piano sonata for beginners with a violin” and entered it with the date 10 July 1788. The light-weight musical substance of this obviously occasional piece (we need only recall the “Sonata facile” K. 545

written at the same time) is offset to a certain extent by its comparatively confusing manuscript tradition. Only part of the autograph has survived, and this in corrupt form (see *Comments*, under Sources).

Finally, in the appendix, the interested reader will find the familiar and, in many places, highly esteemed version for violin and piano of Mozart’s Piano Sonata in B♭ major, K. 570 (no. 17), composed in February 1789. Although in all likelihood not by Mozart, the arrangement nevertheless managed to appear in print before the original piano version of K. 570, thereby forming the first edition (Artaria, 1796).

Each of the five sonatas has survived either in a complete autograph manuscript (nos. 13 to 15) or at least partly in Mozart’s own handwriting (nos. 16 and 17). These primary sources form the basis of the present edition. Not to be underestimated, however, is the significance of the first editions, which we have consulted as appropriate (especially for nos. 13, 16 and 17). Further information on these printed sources can be found in the *Comments*. Upon request, interested readers can obtain from the publisher a detailed critical report in typescript (HN 897).

Mozart’s manner of writing appoggiaturas (♯ for ♯) has been modernized. Moreover, if lacking in the autograph, slurs have been added to each appoggiatura note without comment, as the latter should always be slurred with the principal note in performance. Other modernizations include the notating of arpeggios ( instead of ), obsolete

clefs, and occasionally the distribution of notes between the staves of the piano part, particularly where Mozart wished to avoid writing ledger lines for reasons of convenience. Mozart’s implied contrapuntal “voicings” – e. g. the separate stemming of parallel thirds – has been adopted in exceptional cases but has otherwise been unified. Only in extremely rare and obvious instances were changes made for reasons of consistency with parallel passages.

Performers will always be called upon to enliven the “Urtext” with their own expertise and imagination. This applies in particular to the articulation of dots and strokes. Mozart clearly, if not consistently, distinguishes between the two, generally using dots on groups of notes or note repetitions and strokes on isolated notes surrounded by legato or separated by rests. This is not the place to pursue in detail the effect of this clear notational distinction on performance (cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i.Br. 1993). However, it should be pointed out that the dot was Mozart’s customary mark for staccato (and occasionally for spiccato), whereas the stroke must be additionally regarded as signifying an upstroke or downstroke, and hence as a counterpart to legato bowing. Depending on the underlying tempo, the required change of “bowing” may produce a pronounced staccato effect and/or a light accentuation of the note in question; in any event it results in a shortening of the note’s duration. As Mozart transferred this subtle form of violin articulation to his notation for all instruments, pianists are likewise called upon to find suitable means of executing dots (a light “jeu perlé” staccato) and strokes (note distinctly isolated). When writing in haste, Mozart was more susceptible to make mistaken use of the stroke rather than the dot. Moreover, it is sometimes impossible to distinguish clearly between the two. In such cases the reading given in the autograph is described in the list of variant readings and unified in the musical text.

We wish to thank all those libraries that granted us access to the sources as well as Mrs. Veronika Ringe for her helpful proof-reading.

Munich, spring 1995
Wolf-Dieter Seiffert

Préface

Les trois «Sonates viennoises ultérieures» en Si♭ majeur (K. 454), Mi♭ majeur (K. 481), et La majeur (K. 526), de Wolfgang Amadeus Mozart, constituent sans aucun doute l’un des premiers sommets du genre de la sonate pour violon. Nous les publions ici revues d’après toutes les sources accessibles, y ajoutant la petite Sonate en Fa majeur (K. 547) ainsi que l’arrangement de la Sonate pour piano en Si♭ majeur (K. 570).

Toutes les œuvres réunies dans ce troisième volume furent écrites comme morceaux séparés pour différentes occasions, et elles furent également publiées par Mozart comme morceaux séparés, sans faire partie d’aucune série. Ceci indique peut-être l’importance particulière attribuée à ses sonates ultérieures par Mozart, qui avait fait imprimer de façon traditionnelle par série de six aussi bien ses «Kurfürstin»-Sonates opus I (N° 1 à 6, HN 77) que les «Aurnhammer»-Sonates opus II (N° 7 à 12, HN 78).

Grâce au catalogue autographe de ses œuvres, que Mozart tint lui-même à partir de février 1784, la datation des sonates publiées ici ne pose aucun problème, la date mentionnée indiquant généralement l’achèvement de chaque composition. Il est cependant notoire que cette règle ne s’applique pas à la Sonate en Si♭ majeur K. 454 (N° 13). Elle est mentionnée au 21 avril 1784. Or, Mozart écrit à son père trois jours plus tard: «Nous avons ici la célèbre mantouane [Regina] Strinasacchi [1761–1829], une excellente violoniste; [...] je travaille justement [!] à une sonate que nous jouerons ensemble jeudi au théâtre à son académie». En outre, la légende bien connue dit que le jour de l’exécution, seule la partie de violon était entièrement notée, et que Mozart, à défaut d’une partition définitive, dut accompagner plus ou moins par cœur. Cette histoire semble être confirmée par le manuscrit autographe non-daté de la partition, laissant apparaître à la partie de violon une autre encre qu’à la partie de piano, ainsi que d’autres indices d’ajouts ultérieurs. Il est néanmoins à

peine croyable que Regina Strinasacchi ait joué directement d’après le manuscrit (fragmentaire), comportant par exemple au milieu du final un dal-segno renvoyant au début du mouvement, et non d’après une copie soignée. De plus, il y a tout de même entre l’inscription dans le catalogue autographe et la création de l’œuvre le 29 avril un laps de temps de huit jours, qui devrait avoir suffi à Mozart pour terminer le manuscrit définitif. Quoiqu’il en soit, la grandiose «Strinacchi-Sonate» parut quatre mois plus tard, ensemble avec deux sonates pour piano écrites auparavant, chez l’éditeur viennois Christoph Torricella, portant une dédicace à la comtesse Therese Cobenzl.

Nous n’avons malheureusement jusqu’à aujourd’hui aucun détail particulier concernant l’origine des deux autres grandes sonates pour violon et piano. Elles furent publiées toutes les deux chez le compositeur et éditeur viennois Franz Anton Hoffmeister, intime de Mozart. Nous trouvons la Sonate en Mi♭ majeur K. 481 (N° 14) dans le catalogue autographe de Mozart à la date du 12 décembre 1785. Elle parut dès le mois suivant. C’est 20 mois plus tard, le 24 août 1787, que Mozart écrivit sa Sonate en la majeur K. 526 (N° 15) – le hasard veut qu’un intervalle d’également 20 mois sépare la composition de la Sonate N° 13 de celle de la Sonate N° 14 – qui fut de même très rapidement éditée chez Hoffmeister, comme si Mozart avait écrit ces deux œuvres exprès pour les éditer.

La sonate composée la dernière, qu’il conviendrait d’ailleurs mieux d’appeler «Sonatine», ne se trouve absolument pas sur la trace des trois œuvres de grande importance dont nous venons de parler. Mozart désigne sa «Sonatine» en Fa majeur K. 547 (N° 16) comme «Petite Sonate de piano pour les débutants avec un violon» dans son catalogue, où il l’y mentionne le 10 juillet 1788. La signification musicale de cette œuvre évidemment de circonstance (que l’on pense à la «Sonata facile» K. 545, écrite à la même époque) est en certain contraste avec

sa transmission comparativement confuse, seul un fragment du manuscrit étant conservé, et ceci de façon corrompue (voir les *Remarques* dans la partie concernant les sources).

Dans l’appendice enfin, l’intéressé trouvera la version très répandue et souvent appréciée pour violon et piano de la Sonate pour piano en Si♭ majeur K. 570 (N° 17) composée en février 1789, ne provenant il est vrai très probablement pas de Mozart, mais qui devança tout de même en tant que première édition du K. 570 (chez Ataria en 1796) la version originale pour piano.

Pour chacune des cinq sonates nous avons soit le manuscrit autographe complet (N° 13 à 15), soit tout au moins des fragments du manuscrit de Mozart (N° 16 et 17). Ces sources les plus importantes forment la base de la présente édition. Il ne faut toutefois pas négliger l’importance des éditions originales; nous les avons utilisées (surtout pour les N° 13, 16 et 17) et il en sera question en détail dans les *Remarques*. L’éditeur enverra sur demande aux intéressés un compte-rendu critique détaillé tapé à la machine (HN 897).

La façon dont Mozart note les appoggiatures a été modernisée (♯ pour ♯); en outre, chaque appoggiature (sans distinction) a été dotée d’une liaison lorsque celle-ci n’était pas mentionnée sur l’autographe, puisque l’interprète doit toujours lier l’appoggiature à la note principale. L’écriture des arpèges a également été modernisée ( au lieu de ), ainsi que l’ancien usage des clefs et parfois l’ordonnance des notes sur chacune des deux portées de la partie de piano, surtout là où Mozart s’est dispensé pour des raisons de commodité d’écrire des lignes supplémentaires. La notation du compositeur, en principe «cohérente», notamment pour les séries de tierces avec queues séparées, n’a été reprise que pour les cas d’exception, et sinon unifiée. Les alignements par analogie n’ont été entrepris que très rarement, lorsqu’ils semblaient s’imposer.

Le musicien abordera toujours le «Ur-text» avec le recul de son expérience et de son imagination. Ceci vaut en particulier pour l’exécution des signes d’articulation (points et traits) que Mozart différencie nettement, mais de manière inconséquente. En guise de staccato, il utilise en général des points pour les groupes de notes ou les notes répétées, et plutôt des traits pour les notes isolées soit au milieu de plusieurs notes liées, soit séparées par un silence. Sans traiter ici en détail les effets de cette différenciation sur le jeu de l’exécutant (cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Fribourg-en-Brigau 1993), on remarquera que le point utilisé par Mozart représente un signe de staccato ordinaire (et parfois même de spiccato), tandis que le trait figure de surcroît un signe de poussé ou de tiré, lequel est alors le pendant du coup d’archet lié. Le changement de «trait» peut produire selon le tempo un net effet de staccato et/ou une légère accentuation de la note concernée – quoi qu’il en soit, la valeur de la note s’en trouve raccourcie. Mozart appliquant cette subtile articulation non pas au seul violon, mais à chaque instrument, le pianiste doit chercher à exécuter de manière adéquate les notes marquées d’un point (il adoptera plutôt un staccato léger, «perlé») ou marquées d’un trait (il les détachera clairement). Mozart, du fait qu’il écrit rapidement, a tendance à utiliser par erreur le trait plutôt que le point; au surplus, il est parfois impossible de faire clairement la différence entre les deux signes. En ce cas, l’état autographe est évoqué dans le répertoire, et la partition s’efforce d’adopter une notation cohérente.

Nous adressons tous nos remerciements aux bibliothèques qui ont mis les sources à notre disposition ainsi qu’à M^{me} Veronika Ringe pour le précieux concours qu’elle a apporté dans la correction des épreuves.

Munich, printemps 1995
Wolf-Dieter Seiffert