

Vorwort

Mozarts Zusammenarbeit mit dem Hause Artaria, seinem Hauptverleger zu Lebzeiten, wurde wenige Monate nach seiner Übersiedlung in die Musikmetropole Wien mit den sechs Sonaten für Klavier und Violine KV 376, 296, 377–380 (gemäß der 6. Auflage des Köchelverzeichnisses: KV 374d, 296, 374e, 317d, 373a und 374f) eröffnet. Sie werden hier in grundlegender Neurevision vorgelegt. Mozart widmete den Druck der Sonaten einer seiner ersten Wiener Klavierschülerinnen (im Sinne des Gattungsverständnisses eben nicht einem Geiger oder einer Geigerin!), nämlich Josepha Barbara Aurnhammer. Ob diese hoch begabte Pianistin auch für die Drucklegung Korrektur las, worauf plausible Abweichungen zwischen Autograph und Erstausgabe hindeuten könnten, bleibt unbeweisbar. Immerhin erinnert sich Abt Maximilian Stadler in seinen biografischen Notizen an folgende Begebenheit: „Als er [Mozart] nach Wien kam und seine sechs Sonaten für Klavier und Violine bei Artaria stechen und der Auernhammer widmen ließ, nahm er mich zur Probe [mit]. Artaria brachte den ersten Abdruck mit, die Auernhammer spielte das Fortepiano, Mozart begleitete statt auf der Violine auf einem zweiten nebenstehenden Fortepiano, ich war ganz entzückt über das Spiel des Meisters und der Schülerin“ (vgl. Mozart-Jahrbuch 1957, S. 83).

Besagte Erstausgabe Artarias trägt absichtsvoll die Opuszahl „II“, hatte Mozart doch bereits drei Jahre zuvor in Paris – die „Kindersonaten“ aus den 1760er-Jahren verständlicherweise ignorierend – einen ersten Zyklus dieser Kammermusik-Gattung als „Œuvre Premier“ (KV^I: 301–306, KV⁶: 293a, b, c, 300c, 293d, 300l) in Paris erscheinen lassen.

Im Gegensatz zum ersten Zyklus (siehe Band I, HN 77) bildet der zweite keine homogene, eigens für eine Veröffentlichung vorgesehene Serie. Vielmehr entstanden diese sechs Sonaten zu verschiedenen Anlässen zwischen März 1778 und Sommer 1781.

Datiert ist einzig die C-dur-Sonate KV 296; Mozart schrieb sie am 11. März 1778 in Mannheim nieder und widmete sie laut autographem Eintrag Therese Pierron, einer Klavierschülerin. Zur Datierung (und damit der Chronologie) aller übrigen Werke sind wir auf indirekte Zeugnisse angewiesen. So entnehmen wir mehreren Briefen an seinen Vater und seine Schwester, dass Mozart spätestens im Mai 1781 eine Subskription von insgesamt sechs Sonaten plante – am 19. Mai 1781 behauptet er sogar, diese sei bereits „in Gang, und da bekomme ich Geld“. Sechs Wochen später (am 24. Juli) spricht Mozart von „4 Sonaten“, die er „in Stich geben werde“; in diesem Zusammenhang verweist er darauf, dass seiner Schwester die Sonaten „ex C [KV 296] und B [KV 378/317d]“ bekannt und nur „die andern 2 ... neu“ seien, woraus wir schließen dürfen, dass zumindest die B-dur-Sonate noch zur Salzburger Zeit, dem Schriftbefund des Autographs gemäß im Jahre 1779, komponiert wurde.

Ohne mit letzter Sicherheit zu wissen, welche beiden der Schwester unbekannten Sonaten sich hinter den oben zitierten „andern 2“ verbergen, darf man wohl davon ausgehen, dass eine davon mit der G-dur-Sonate KV 379 (373a) identisch ist; Mozart führte eine neu komponierte Sonate nämlich zusammen mit dem Salzburger Geiger Antonio Brunetti am 8. April 1781 in Wien erstmals auf. Sie ist, der Aussage Mozarts gemäß, unter großem Zeitdruck eigens für Brunetti entstanden, und weil unter den sechs „Aurnhammer“-Sonaten lediglich das Autograph der G-dur-Sonate eindeutige Spuren solcher Eile aufweist, existieren gute Argumente dafür, die „Brunetti“-Sonate mit KV 379 (373a) gleichzusetzen (vgl. Robert Riggs, *The Sonata for Piano and Violin, K. 379. Perspectives on the „One-hour“ Sonata*, in: Mozart-Jahrbuch 1991, S. 708–715 sowie Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992, S. 62–64).

Am 25. Juli 1781 berichtet Mozart schließlich: „ich lasse nun unterdessen 6 Sonaten stechen, der arteria [!] |:Mu-

sick-stecher:| hat schon mit mir gesprochen“. Die drei übrigen Sonaten KV 376 (374d), 377 (374e) und 380 (374f) sowie ein Fragment gebliebener Sonatensatz in Es-dur (KV 372) sind demnach vor Ende Juli 1781, vermutlich in den unmittelbar vorangehenden Monaten komponiert worden.

Als Basis der Edition der sechs „Aurnhammer“-Sonaten für Klavier und Violine dienen die vollständig überlieferten Autographe unter Heranziehung der 1781 bei Artaria (Wien) erschienenen Erstausgabe. In wenigen, aber wesentlichen Details ist die Erstausgabe reicher bezeichnet; dies betrifft in erster Linie Angaben zum Tempo und zur Dynamik, aber auch artikulatorische Zeichen (Bögen und Staccati). Von wem diese meist überzeugenden Zusätze stammen – von Mozart selbst, seiner Schülerin Josepha Barbara Aurnhammer oder einer Person aus dem engeren Kreis um Mozart – wissen wir nicht. Mit Ausnahme der Sonate KV 379 (373a) wirken die Autographe jedenfalls defizitär, als habe Mozart geplant, erst in einem zweiten Durchgang das Fehlende zu ergänzen, was dann unterblieb. Vermutlich entstammen deshalb die Zusätze und Textvarianten der abschriftlichen Stichvorlage, die als nicht mehr existentes Verbindungsglied zwischen Autograph und Erstausgabe vorzusetzen ist. Es spricht also einiges dafür, der Erstausgabe einen in Einzelfällen über die Autographie hinaus gehenden Quellenrang einzuräumen, wenn in ihr auch die Mängel der Autographie keineswegs konsequent bereinigt sind. Außerdem weist die Erstausgabe zahlreiche Flüchtigkeiten wie auch eklatante Stichfehler auf.

Übernahmen und Ergänzungen, die der Erstausgabe entstammen, werden entweder in den *Bemerkungen* genannt (vor allem Bogensetzung, Staccati, Vorzeichen) oder an Ort und Stelle durch eine Fußnote erläutert (vor allem Tempo- und Satzangaben, Dynamik, Noten). In beiden Quellen offensichtlich fehlende Zeichen (meist Angleichungen per Analogie) sind vom Herausgeber ergänzt und durch Einklammerung gekennzeichnet worden. Ein ausführli-

ches, maschinenschriftliches Lesartenverzeichnis kann Interessierten auf Nachfrage 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 Schlüsselun-

gen 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 Behaltung 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 Imagination 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 zugrundeliegendem 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 in den *Bemerkungen* der autographie Befund geschildert und im Notentext 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

A few months after moving to the musical metropolis of Vienna Mozart commenced relations with the house of Artaria, his principal publishers during his lifetime, with the six sonatas for piano and violin K. 376, 296 and 377–380 (or, in the numbering of the sixth edition of Köchel’s catalogue, K. 374d, 296, 374e, 317d, 373a and 374f). Our volume presents these six sonatas in fundamentally new revised versions. As befit his understanding of the genre, Mozart dedicated the printed edition of the sonatas not to a violinist but rather to one of his earliest piano pupils in Vienna, Josepha Barbara Aurnhammer. Although it can never be proved, a number of discrepancies between the autograph manuscripts and the first edition suggest that this highly gifted pianist may have read proof for the Ar-

taria print. Whatever the case, Abbey Maximilian Stadler, in his biographical note, recalled the following incident: “When he [Mozart] arrived in Vienna and had his six sonatas for piano and violin engraved by Artaria and dedicated to Mlle Auernhammer, he took me along to the rehearsal. Artaria brought along the first proofs, and Mlle Auernhammer played the fortepiano. Instead of playing the violin, Mozart accompanied her on a second adjoining fortepiano. I was completely delighted with the performance by the master and his pupil” (Mozart-Jahrbuch 1957, p. 83).

This first edition was purposely given the opus number “II” since, three years previously, Mozart had already had his first cycle in this genre of chamber music (deliberately overlooking his “juvenile sonatas” of the 1760s) published in Paris as “Œuvre Premier” (K¹: 301–306, or K⁶: 293a, b, c, 300c, 293d and 300l).

Unlike the first cycle, which appears in Volume I of our edition (HN 77), the second does not constitute a homogeneous set intended for publication as a unit. Rather, the six sonatas arose in connection with various occasions between March 1778 and summer 1781.

The only one of the sonatas to bear a date is the one in C major (K. 296). Mozart wrote out the fair copy in Mannheim on 11 March 1778, dedicating it in a handwritten annotation to his piano pupil Therese Pierron. Regarding the dates – and hence the chronology – of the remaining sonatas we must rely on indirect evidence. Several of Mozart’s letters to his father and sister reveal that he planned to offer a total of six sonatas on subscription by May 1781 at the latest. On 19 May 1781 he even claimed that the subscription “has been started, and then I shall receive some money”. Six weeks later, on 24 July, he speaks of “four sonatas” which he is “about to have engraved”. In the same letter he intimated that his sister was already familiar with the sonatas in C major (K. 296) and B-flat major (K. 378/317d), “only the other two being new”. This allows us to conclude that at least the Sonata in B-flat major was composed during his Salzburg years – or

more specifically, to judge from the handwriting of the autograph, in 1779.

Although we can never be absolutely certain which sonatas were the above-mentioned “other two” unknown to his sister, one of them was presumably the Sonata in G major, K. 379 (373a). On 8 April 1781, together with the Salzburg violinist Antonio Brunetti, Mozart gave the première performance of a newly composed sonata in Vienna. According to Mozart’s own testimony, the work was written specifically for Brunetti under great time pressure. As the autograph of the G-major work is alone among the six “Aurnhammer sonatas” in revealing such signs of haste, it can be safely argued that the “Brunetti” sonata is identical to K. 379/373a (cf. Robert Riggs, *The Sonata for Piano and Violin, K. 379. Perspectives on the „One-hour“ Sonata*, in: Mozart-Jahrbuch 1991, pp. 708 ff., and Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992, pp. 62–64).

Finally, on 25 July 1781, Mozart reported that he was “having six sonatas engraved. Arteria [!], the music engraver, has already discussed the matter with me”. The three remaining sonatas, K. 376 (374d), 377 (374e) and 380 (374f) as well as a fragmentary sonata movement in E-flat major (K. 372) were therefore written prior to the end of July 1781, presumably in the months immediately beforehand.

Our edition of the six “Aurnhammer sonatas” for piano and violin is based on the complete surviving autograph manuscripts in comparison with the first edition issued in 1781 by Artaria in Vienna. The latter is richer in markings in several significant details, principally with regard to tempo and dynamics but also regarding articulation (slurs and staccati). There is no way of knowing who made these generally convincing addenda – whether Mozart himself, his pupil Josepha Barbara Aurnhammer or someone from his circle of close acquaintances. In any event, apart from Sonata K. 379 (373a), the autograph manuscripts seem quite sketchy, as though Mozart intended to flesh them out in a second

process which never took place. Thus, the addenda and textual variants presumably derive from a handwritten engraver’s copy which must be posited as a now nonexistent link between the autographs and the first edition. There is some evidence to suggest that the first edition should be given precedence over the autographs in certain instances, although it by no means consistently removes the shortcomings of the latter. Moreover, the first edition reveals a large number of errors of haste as well as glaring slips on the part of the engraver.

Passages and markings taken over from the first edition are either listed below in the catalogue of variant readings (especially bowing marks, staccati and accidentals) or explained on location in a footnote (above all tempo marks, captions, dynamics and pitches). Marks obviously omitted by accident in both sources have been added by the editor (usually for consistency with parallel passages) and are identified by means of parentheses. A detailed typescript list of variant readings may be obtained from the publishers upon request (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

Quelques mois après s’être établi à Vienne, dans la métropole musicale, Mo-

zart commence à collaborer avec la maison Artaria, qui sera de son vivant son principal éditeur. Les premières œuvres qu’il y publie sont les six Sonates pour piano et violon KV 376, 296, 377–380 (selon la 6e édition du catalogue Köchel: KV 374d, 296, 374e, 317d, 373a et 374f) dont la présente édition offre une version révisée en profondeur. Mozart dédia le recueil imprimé de ces sonates à Josepha Barbara Aurnhammer, l’une des premières élèves pianistes qu’il eut à Vienne (et non pas à un ou une violoniste, conformément à ce qu’était alors ce type de composition). Bien que l’on ne puisse le prouver, un certain nombre de différences entre l’autographe et l’édition originale laissent à penser que cette pianiste de grand talent a relu les épreuves avant l’impression. L’abbé Maximilian Stadler se rappelle cependant l’épisode suivant dans ses Notices biographiques: «Lorsqu’il [Mozart] vint à Vienne et fit imprimer ses six sonates pour piano et violon chez Artaria en les dédiant à [Josepha] Auernhammer, il m’emmena à la répétition. Artaria apporta la première épreuve, Auernhammer se mit au piano-forte, Mozart l’accompagna, non pas au violon mais sur un second piano qui se trouvait à côté; je fus ravi du jeu du Maître et de l’élève» (cf. Mozart-Jahrbuch 1957, p. 83).

Ladite édition originale Artaria porte intentionnellement le numéro d’opus «II», Mozart ayant déjà fait paraître à Paris trois ans plus tôt un «Œuvre premier», cycle de sonates pour la même formation (KV^I: 301–306, KV⁶: 293a, b, c, 300c, 293d, 300l) – passant naturellement sous silence les «sonates enfantines» des années 1760.

Contrairement au premier cycle (voir le cahier I de l’édition Henle, HN 77), le second ne forme pas une série homogène, conçue tout exprès pour la publication. Ces six sonates ont été écrites à diverses occasions entre mars 1778 et l’été 1781.

Seule la Sonate en Ut majeur KV 296 est datée: Mozart la composa le 11 mars 1778 à Mannheim. L’autographe est dédié à Therese Pierron, l’une de ses élèves pianistes. Pour établir la datation (et donc la chronologie) des autres œu-

vres, il nous faut faire appel à des témoins indirects. Plusieurs lettres de Mozart à son père et à sa sœur nous apprennent ainsi qu’il prévoyait au plus tard en mai 1781 une souscription pour six sonates au total – celle-ci est déjà «lancée» affirme-t-il même le 19 mai, il en «touche de l’argent». Six semaines plus tard (le 24 juillet), Mozart parle de «4 sonates» qu’il va «donner à graver»; à ce propos, il précise que sa sœur connaît les sonates «en ut [= KV 296] et en si bémol [= KV 378/317d]»; seules «les deux autres sont nouvelles». Nous pouvons donc en conclure que la Sonate en Si bémolle majeur, tout au moins, fut composée à Salzbourg en 1779, ce qu’atteste en outre l’examen de l’autographe.

Sans savoir avec certitude quelles sont «les deux autres» auxquelles il fait allusion à sa sœur, on est en droit de supposer que l’une d’elles serait la Sonate en Sol majeur KV 379 (373a). Le 8 avril à Vienne, Mozart a en effet donné la première exécution d’une nouvelle sonate en compagnie d’Antonio Brunetti, violoniste salzbourgeois. De l’aveu même du compositeur, elle aurait été écrite en toute hâte pour Brunetti. Or parmi les autographes des six Sonates «Aurnhammer», seul celui de la Sonate en sol majeur porte trace d’une telle hâte, et cela sans équivoque: c’est pourquoi on peut bien argumenter que la Sonate «Brunetti» est identique à KV 379/373a (cf. Robert Riggs, *The Sonata for piano and violin, K. 379. Perspectives on the «One-hour» Sonata*, in: Mozart-Jahrbuch 1991, p. 708–715; cf. également Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992, p. 62–64).

Mozart écrit en outre le 25 juillet 1781: «en attendant, je vais faire graver 6 sonates, nous en avons déjà parlé avec le graveur d’arteria [!] ». Les trois autres sonates, à savoir KV 376 (374d), 377 (374e) et 380 (374f), ainsi que le fragment d’un mouvement de sonate en Mi bémol majeur (KV 372), ont par conséquent été composés avant fin juillet 1781, et sans doute au cours des mois immédiatement précédents.

La présente édition des six Sonates «Aurnhammer» pour piano et violon a été établie d’après les autographes – conservés dans leur intégralité – tout en tenant compte de l’édition originale parue à Vienne en 1781 chez Artaria. Sur quelques détails, néanmoins essentiels, l’édition originale est plus fournie; on y trouve surtout davantage d’indications de tempo et de dynamique, mais aussi de signes d’articulation (liaison et staccato). On ignore qui est l’auteur de ces ajouts, pertinents pour la plupart. Est-ce le compositeur lui-même, une personne de son proche entourage, voire son élève Josepha Barbara Aurnhammer? Outre la Sonate KV 379 (373a), les autographes semblent constituer un premier jet qu’il aurait prévu de compléter dans un second temps, ce qui n’a jamais été réalisé. Ces ajouts et variantes proviennent sans doute de la copie dont le graveur s’est servi, et qui forme aujourd’hui le chaînon manquant entre l’autographe et l’édition originale. Sur certains points, on se fiera donc à l’édition originale en faisant abstraction de l’autographe, encore qu’elle ne résolve pas toujours de manière conséquente les problèmes posés par celui-ci, et qu’elle soit souvent brouillonne, avec d’évidentes fautes de gravure.

Les ajouts qui proviennent de l’édition originale sont signalés dans le répertoire des variantes ci-après (avant tout les liaisons, staccatos, altérations), ou bien par une note explicative en bas de page (en particulier les indications de tempo ou de mouvement, dynamique, notes). Les signes faisant manifestement défaut dans les deux sources (et que l’on a pu le plus souvent déduire de passages analogues) ont été ajoutés par l’éditeur et inscrits entre parenthèses. Une liste détaillée, typographiée, peut être adressée sur demande auprès de la maison d’édition (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’apoggiature à la note principale. L’écriture des arpèges a égale-

ment 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 chaînes 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 «Urtext» 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 Freiburg i.Br. 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 à la précieuse concours qu'elle a apporté dans la correction des épreuves.

Munich, printemps 1995
Wolf-Dieter Seiffert