

Vorwort

Klaviertrios waren in der Zeit der Wiener Klassik ein außerordentlich beliebter Modeartikel. Es entstanden unzählige Werke für die gängige Besetzung Klavier, Violine und Violoncello, wobei die Violine nicht selten durch ein Blasinstrument (meist Flöte oder Klarinette) ersetzt wurde. Beim musizierenden adeligen und bürgerlichen Publikum war die Gattung wohl auch deshalb so beliebt, weil im Zusammenspiel der drei Instrumente auch dilettierende Laien konzertmäßige Wirkungen erzielen konnten. Außerdem war das (Hammer-)Klavier das neue Modeinstrument, vor allem für die Damen, die doch einen großen Anteil der musizierenden Laien darstellten, denen man aber aus Gründen der Etikette und Sittlichkeit das Spielen von Streich- und Blasinstrumenten kaum gestattete.

Was zu Beginn der Gattungsgeschichte eher begleitete Klaviersonaten waren, mit einem Cello, das nach Art der alten Generalbass-Sonaten den Klavierbass nachzeichnete, entwickelte sich im Lauf der Zeit zu höchst kunstvoller Kammermusik, bei der die beiden Streicher mit dem Klavier konzertieren. Manche frühe Klaviertrios von Haydn kann man auch ohne das Cello spielen, ohne dabei substantielle musikalische Einbußen hinnehmen zu müssen. Auch bei den sieben Mozartschen Trios gewinnt das Cello erst in den späteren Werken Selbständigkeit.

Die heutige Gattungsbezeichnung „Klaviertrio“ war damals noch nicht üblich. Auf den Titelblättern der Erstdrucke sind die Werke als „Divertimento“ (KV 254), „Terzette“ (KV 496), „Trio“ (KV 498 und 564) oder „Sonata“ (KV 502, 542, 548) bezeichnet. Dass die Besetzungsangabe auf all diesen Titelblättern stets das Klavier zuerst angibt mit der Hinzufügung „con l'accompagnamento d'un Violino e Violoncello“ (oder ähnlich) wirft ein bezeichnendes Licht auf die **Rollenverteilung zwischen den drei Instrumenten**.

Über die näheren Entstehungsumstände der einzelnen Trios ist, wie so oft bei Mozart, nur wenig bekannt. Bis auf das *Divertimento* KV 254, dessen Autograph Leopold Mozart nachträglich mit „nel Agosto 1776, in Salisburgo“ datierte, entstanden alle erst in der Wiener Zeit. Durch Mozarts eigenhändiges Werkverzeichnis sind wir wenigstens über die Entstehungsdaten unterrichtet, wobei die Angaben sich jeweils auf den Abschluss der Kompositionsarbeit beziehen dürften. Die einzelnen Daten sind bei der genauen Beschreibung der Quellen in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes wiedergegeben.

Das frühe **Trio in B-dur, KV 254**, hat Mozart selbst offenbar sehr geschätzt. Aus verschiedenen Quellen weiß man, dass er es 1777 auf seine große Reise nach Paris mitnahm und sowohl unterwegs als auch in Paris spielte. Er selbst übernahm dabei wohl meist den Violinpart. Wie aus einem Brief des Vaters vom 26. Januar 1778 hervorgeht, wurde das Werk während Mozarts Abwesenheit auch in Salzburg gespielt. Es müssen also mehrere Handschriften davon existiert haben, die aber bis auf das Autograph allesamt verloren gegangen sind. Die beiden Ecksätze sind die längsten der sieben Trios; dafür ist das *Adagio* mit nur 36 Takten besonders kurz ausgefallen.

Das **Trio in G-dur, KV 496**, entstand im Juli 1786, also in der Nach-Figaro-Zeit, die Mozart auf dem Höhepunkt seiner Karriere in Wien sah. Mit Brief vom 8. August 1786 bot er es zusammen mit den Sinfonien KV 319, 338, 385 und 425, den Klavierkonzerten KV 451, 453, 456, 459 und 488 sowie einigen weiteren Kammermusikwerken dem Fürsten zu Fürstenberg in Donaueschingen an.

Das **Trio in Es-dur, KV 498**, soll Mozart, wie schon der Name „Kegelstatt-Trio“ sagt, beim Kegeln komponiert haben (im August 1786). Zwar würde dazu passen, dass das Autograph tatsächlich recht flüchtig niedergeschrieben worden zu sein scheint. Manche Mozart-Forscher vermuten jedoch, dass es sich dabei um eine Verwechslung mit den 12 Duos für 2 Hörner,

KV 487, handeln könnte, deren Autograph von Mozarts eigener Hand die Angabe „untern Kegelscheiben“ enthält. Nach Karoline Pichlers Erinnerungen in ihren 1844 erschienenen *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* soll Mozart das Trio für seine Schülerin Franziska von Jacquin geschrieben haben, über die er am 15. Januar 1787 an Gottfried von Jacquin schrieb: „ihrer frl: Schwester |: der Sig:^{ra} Diniminimi :| küsse ich 100 000mal die hände, mit der bitte, auf ihrem Neuen Piano=forte recht fleissig zu seyn – doch diese Ermahnung ist unnütz – denn ich mus bekennen daß ich noch nie eine Schülerin gehabt, welche so fleissig, und so viel Eifer gezeigt hätte, wie eben sie.“ – Das Trio KV 498 weist recht intime Züge auf und fällt in Mozarts Trioschaffen gewissermaßen aus dem Rahmen: einmal durch die Satzfolge – es ist sein einziges Trio, das nicht mit einem Satz in raschem Tempo beginnt, zum andern eben durch die Besetzung, und zwar weniger durch die Alternative Klarinette statt Violine – das war nicht ungewöhnlich –, sondern vor allem durch Ersetzen des genuinen Bassinstrumentes Violoncello durch das „Altstimme-Instrument“ Viola (bekanntlich Mozarts Lieblingsstreichinstrument), die prompt eine viel selbständigere Rolle spielen darf als das Cello in den beiden vorangehenden Trios.

Etwa drei Monate später, im November 1786, entstand ein weiteres **Trio in B-dur, KV 502**. Es setzt die bereits im Kegelstatt-Trio zu beobachtende Tendenz fort und darf mit seinem aus einem Hauptthema heraus entwickelten Kopfsatz, dem an die großen Klavierkonzerte erinnernden, wunderbar lyrischen *Larghetto* und dem in raffinierter Weise Rondo- und Sonatensatzform miteinander verbindenden Schlusssatz und mit seiner polyphonen, zum Teil kontrapunktischen Durchdringung der thematischen Arbeit wohl als Mozarts vollkommenstes Klaviertrio bezeichnet werden. Ein besonderer Anlass zur Entstehung ist nicht bekannt, auch nicht, warum Mozart das Werk zunächst liegen ließ und erst zwei Jahre später veröffentlichte.

Als Mozart am 17. Juni 1788 bei seinem Freimaurer-Freund und Geldgeber Michael Puchberg anfragte: „Wenn werden wir denn wieder bey ihnen eine kleine Musique mache? – Ich habe ein Neues Trio geschrieben!“, war wohl das nächste **Trio in E-dur, KV 542**, gemeint. Im August schickte er es an seine Schwester nach Salzburg und bat sie, es Michael Haydn vorzuspielen, dem es sicher „nicht misfallen“ werde. Die entsprechenden Handschriften sind leider nicht mehr erhalten. Offenbar schätzte Mozart selbst das Stück recht hoch ein und nahm es – wie zehn Jahre zuvor KV 254 – mit auf seine Reise mit Fürst Lichnowsky nach Berlin und Dresden, wo er es am 14. April 1789 am Hofe vortrug.

Der Sommer 1788 war kompositorisch für Mozart eine äußerst fruchtbare Zeit. Drei Wochen nach dem E-dur-Trio entstand das **Trio in C-dur, KV 548**, dazu noch eine ganze Reihe kleinerer Werke – und das alles mitten in der Arbeit an den drei großen letzten Sinfonien KV 543, 550 und 551. Mozart fasste die beiden Trios vom Sommer 1788 mit dem noch ungedruckten B-dur-Trio, KV 502, zusammen und ließ sie im gleichen Jahr als *Tre Sonate Per il Clavicembalo o Forte-Piano* erscheinen. Die Instrumentenangabe „Clavicembalo“ ist dabei nicht allzu ernst zu nehmen. Es war einerseits noch alte Gewohnheit, andererseits wohlbedachtes Kalkül der Verleger, da in vielen Häusern noch Cembali standen und sich das neue Fortepiano angesichts seiner doch noch zahlreich vorhandenen technischen Unzulänglichkeiten nur langsam dagegen durchsetzen konnte.

Bis auf das erste und das letzte Trio sind die Erstausgaben aller Werke bei Wiener Verlegern erschienen, KV 496 im Spätsommer 1786 bei Franz Anton Hoffmeister, die anderen vier im Spätsommer und Spätherbst 1788 bei Artaria & Co. – KV 254 hatte Mozart in Paris dem dortigen Verlag von Mme. Heina verkauft, bei dem es dann allerdings erst 1782 erschien. Das **Trio in G-dur, KV 564**, schickte er, wohl in alter Anhänglichkeit, an den Freund Stephen Storace, der nach seiner Übersiedlung

nach London 1788 die Tochter eines Kupferstechers geheiratet und mit ihr einen Musikverlag gegründet hatte. Das Werk erschien aber fast gleichzeitig auch bei Artaria in Wien. Die besondere Art der autographen Überlieferung dieses Trios (ein fragmentarisches Autograph, das nur die Klavierstimme enthält sowie ein Teilautograph, bei dem die Klavierstimme von einem Kopisten, die Streicherstimmen von Mozart notiert sind – siehe die *Bemerkungen* am Ende des Bandes) führte zu der Vermutung, dass das Werk ursprünglich nicht als Klaviertrio konzipiert war, sondern vielleicht als Violinsonate. Die Frage ist wohl nicht mit letzter Gewissheit zu klären. Auffallend ist jedenfalls, dass das Werk in seiner ganzen Struktur wesentlich einfacher gehalten ist als die drei vorangehenden Trios.

*

Zeichen, die in den Quellen fehlen, aber durch Analogie begründet oder musikalisch notwendig sind, wurden in Klammern gesetzt. In der Notationspraxis der Mozart-Zeit wurden allerdings Vorzeichen bei Ton- und Figurenwiederholungen nach einem Taktstrich meist nicht wiederholt und bei Oktavsprüngen häufig nur vor die erste Note gesetzt. Sie wurden stillschweigend den modernen Regeln entsprechend ergänzt. Zu den kleingestochenen Zeichen in manchen Trios siehe die *Bemerkungen* am Ende des Bandes.

Verlag und Herausgeber danken allen Institutionen, die Quellenmaterial zur Verfügung gestellt haben: der Biblioteka Jagiellońska in Krakau (Autographe zu KV 254, 502, 542 und 564), der Bibliothèque nationale de France in Paris (KV 498) sowie der Rossijskaja Nacional' Biblioteka in St. Petersburg (KV 548).

Remagen, Herbst 2005
Ernst Herttrich

Preface

In the Viennese classical period, piano trios were an extraordinarily fashionable commodity. Countless works appeared for the standard combination of piano, violin, and cello, with the violin often yielding to a wind instrument (usually a flute or clarinet). The genre was so popular among the music-loving aristocracy and middle classes because dilettantes could achieve concerto-like effects in the interplay of the three instruments. Moreover, the “fortepiano” had become the new instrument of fashion, especially among women, who made up a large percentage of dilettante musicians but who, for reasons of etiquette and modesty, were rarely allowed to play string or wind instruments.

In the early history of the genre, piano trios tended to be accompanied piano sonatas with a cello part that outlined the bass line of the piano in the time-honored manner of the thoroughbass sonata. Over the years, however, they developed into a supremely intricate form of chamber music in which the two strings interacted with the piano. Many of Haydn's early piano trios may dispense with the cello without a significant loss of musical substance. Only the later examples of Mozart's seven trios accord independence to the cello part.

The modern term for this genre – “piano trio” – was not standard at the time. The title pages of the first editions refer to these works as *Divertimento* (K. 254), *Terzette* (K. 496), *Trio* (K. 498 and 564), or *Sonata* (K. 502, 542, and 548). That the scoring indications on all these title pages invariably place the piano first, followed by “con l'accompagnamento d'un violino e violoncello” or similar words, sheds revealing light on the distribution of roles among the three instruments.

As so often with Mozart, we know little about the circumstances that gave rise to his piano trios. Apart from the *Divertimento* K. 254, whose autograph score was later dated “nel Agosto 1776,

in *Salisburgo*” by Leopold Mozart, all of the trios originated in his Vienna years. Thanks to his autograph thematic catalogue, we at least know their dates of origin, with each date probably referring to the day on which the work was completed. These dates can be found in the detailed source descriptions that appear in the editorial commentary at the end of our volume.

Mozart himself evidently had a high opinion of the early **Trio in B $\flat$ major, K. 254**. Various sources inform us that he took the piece along with him on his great journey to Paris in 1777, and that he played it not only there but on stops along the way, usually taking the violin part. A letter of 26 January 1778 from his father shows that it was also performed in Salzburg while he was away. This implies that it once existed in several manuscripts, of which all but the autograph have disappeared. The two outside movements are the longest to be found in all seven trios, whereas the *Adagio*, with only thirty-six bars, is especially brief.

The **Trio in G major, K. 496**, was composed in July 1786 and thus falls in the post-*Figaro* period that saw Mozart at the zenith of his Viennese career. In a letter of 8 August 1786 he offered it to Prince Fürstenberg in Donaueschingen along with symphonies K. 319, 338, 385, and 425, piano concertos K. 451, 453, 456, 459, and 488, and several other pieces of chamber music.

The **Trio in E $\flat$ major, K. 498**, is said to have been composed during a game of ninepins (in August 1786) – hence its nickname “Kegelstatt Trio,” *Kegeln* being the German word for this pastime. The relatively hasty handwriting of the autograph would seem to bear out this theory. However, many Mozart scholars suspect that the work may have been mistaken for the Twelve Horn Duos (K. 487), whose autograph bears the inscription “untern Kegelscheiben” (“while playing ninepins”) in Mozart’s own hand. Karoline Pichler, in her memoirs *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* (published in 1844), maintained that Mozart wrote the trio for his pupil Franziska von Jacquin. He mentions

this young lady in a letter of 15 January 1787 to Gottfried von Jacquin: “I kiss the hands of your worthy sister, Signora Dinimininimi, a hundred thousand times and urge her to practice hard on her new pianoforte. But this admonition is unnecessary, for I must confess that I have never yet had a pupil who was so diligent and who showed so much zeal as she.” K. 498 is quite delicate in its workmanship and stands out somewhat among Mozart’s trios, first for its sequence of movements (it is the only trio that does not open with a fast movement), and second for its scoring, not so much for the optional clarinet part in lieu of a violin (there was nothing unusual about that), but for its use of an “alto instrument” (Mozart’s acknowledged favorite, the viola) instead of the proper bass instrument, the cello. Fittingly, the viola is here assigned a much more independent role than is the cello in the two preceding trios.

Roughly three months later, in November 1786, Mozart produced another **Trio in B $\flat$ major, K. 502**, in which he pursued the trend already noticeable in the “Kegelstatt” Trio. The first movement evolves from a single main theme; the *Larghetto* recalls the great piano concertos in its entrancing lyricism; the finale ingeniously blends rondo and sonata-allegro form; and the development of the thematic material is permeated by a polyphony verging at times on contrapuntal artifice. All in all, it is perhaps the most perfect of Mozart’s piano trios. Nothing is known about the circumstances that brought it into existence, nor why Mozart initially put the work aside and only published it two years later.

On 17 June 1788 Mozart asked his fellow-Freemason and financial benefactor Michael Puchberg: “When are we to have a little musical party at your home again? I have composed a new trio!” He was probably referring to the **Trio in E major, K. 542**. In August he sent the piece to his sister in Salzburg and asked her to play it to Michael Haydn, who, he felt, would “surely not be displeased with it.” Unfortunately the relevant manuscripts are no longer ex-

tant. Mozart evidently held the work in quite high esteem, for he took it along with him on his journey to Berlin and Dresden with Prince Lichnowsky, much as he had done with K. 254 ten years earlier, and performed it at the Dresden court on 14 April 1789.

The summer of 1788 was an extremely productive period in Mozart’s career. Three weeks after the E-major Trio he composed the **Trio in C major, K. 548**, as well as a large number of lesser works, all while working on his great final triptych of symphonies, K. 543, 550, and 551. Mozart gathered together the two trios of summer 1788 and the still unprinted Trio in B $\flat$ major, K. 502, and had them published in the same year as *Tre Sonate Per il Clavicembalo o Forte-Piano*. The reference to a “clavicembalo” (harpsichord) need not be taken all that seriously: it represented not only a longstanding convention but also a shrewd ploy on the part of the publisher, given that many homes still owned harpsichords and the new forte-piano was making slow headway due to its many technical shortcomings.

Apart from the first and the final trios, all these works were issued in print for the first time by Viennese publishers: K. 496 by Franz Anton Hoffmeister (late summer of 1786) and the other four by Artaria & Co. (late summer and late autumn of 1788). Mozart had sold K. 254 in Paris to the Parisian firm of Mme. Heina, who however delayed its publication until 1782. Perhaps owing to a longtime attachment, Mozart sent the **Trio in G major, K. 564**, to his friend Stephen Storace, who, after moving to London in 1788, married the daughter of a copperplate engraver and founded a music publishing house with her. However, the piece was issued almost simultaneously by Artaria in Vienna. Although the matter cannot be settled conclusively, the particular nature of its source transmission (a fragmentary autograph containing only the piano part and a partial autograph in which the piano part was written out by a copyist and the string parts by Mozart; see the *Comments* at the end of this volume) suggests that it was originally con-

ceived not as a piano trio but, perhaps, as a violin sonata. It is certainly true that the texture of the whole work is significantly more simple than that of the three preceding trios.

*

Signs missing in the sources but deemed necessary for musical reasons or for consistency with similar passages are enclosed in parentheses. In Mozart's day, however, accidentals on reiterated notes and figures were usually not repeated after a bar line and were frequently placed only on the first note of octave leaps. We have added them without comment to conform with modern usage. See the commentary at the end of our volume regarding signs printed in small type in several of the trios.

The publisher and the editor wish to thank all those institutions that placed source material at their disposal: the Biblioteka Jagiellońska in Kraków (autograph scores of K. 254, 502, 542, and 564), the Bibliothèque nationale de France in Paris (K. 498), and the Rossiyskaya Nacional' Biblioteka in St. Petersburg (K. 548).

Remagen, autumn 2005
Ernst Herttrich

Préface

A l'époque du «classicisme viennois», les trios avec clavier sont très en vogue, jouissant d'une grande popularité. De nombreuses œuvres sont composées pour piano, violon et violoncelle – la formation la plus courante –, mais il n'est pas rare cependant que le violon y soit remplacé par un instrument à vent (en général une flûte ou une clarinette). Cette forme était d'autant plus appréciée des exécutants, membres de la noblesse et de la bourgeoisie, que même les simples amateurs pouvaient grâce à la combinaison des trois instruments, obtenir des prestations tout à fait appré-

ciables. De plus, le piano (à marteaux) représente désormais le nouvel instrument à la mode, en particulier pour les femmes, qui constituent à l'époque une part importante des musiciens amateurs mais auxquelles, pour des raisons de bienséance et de moralité, il est pratiquement interdit de jouer d'un instrument à cordes ou d'un instrument à vent.

Ce qui, au début de l'histoire du genre, se composait plutôt de sonates accompagnées pour piano avec un violoncelle, venant souligner la basse du piano à la manière de l'ancienne sonate à basse continue, devient peu à peu une forme de musique de chambre des plus élaborée où les deux instruments à cordes sont partenaires à part entière du piano. On peut aussi jouer sans violoncelle certains des premiers trios pour piano de Haydn, sans pour autant perdre quoi que ce soit de substantiel sur le plan musical. Dans les sept trios de Mozart, le violoncelle n'acquiert de même sa pleine autonomie que dans les compositions les plus tardives.

L'actuelle désignation de «trio pour piano» n'était pas encore usuelle à l'époque. Les œuvres sont intitulées sur les pages de titre des premières éditions «Divertimento» (K. 254), «Terzette» (K. 496), «Trio» (K. 498 et 564) ou «Sonata» (K. 502, 542, 548). Le fait que sur toutes ces pages de titre, l'indication de la formation débute systématiquement par le piano avec adjonction de «con l'accompagnamento d'un Violino et Violoncello» (ou mention semblable) porte un éclairage révélateur sur la distribution des rôles réservée aux trois instruments.

Comme souvent chez Mozart, on dispose de peu d'informations sur les détails de la genèse des différents trios. Mis à part le *Divertimento* K. 254, dont Léopold Mozart a daté après coup l'autographe par la mention «nel Agosto 1776, in *Salisburgo*» (en août 1776, à Salzbourg), tous les autres trios datent de la période viennoise. Grâce au catalogue autographe établi par le compositeur, on connaît toutefois les dates de composition précises, les indications se rapportant probablement à la clôture du

travail de composition. Les dates correspondantes sont indiquées à la fin du volume dans les *Bemerkungen* (remarques), en même temps que la description précise des sources.

De toute évidence, Mozart a beaucoup apprécié lui-même le **Trio en Sib majeur K. 254**. Plusieurs sources nous informent en effet qu'à l'occasion du grand voyage entrepris en 1777 à Paris, il l'a emporté pour le jouer en route ainsi qu'à Paris. Le plus souvent, semble-t-il, il se charge lui-même de la partie de violon. Comme il ressort d'une lettre de son père datée du 26 janvier 1778, l'œuvre est également jouée à Salzbourg pendant son absence. Il existait donc nécessairement plusieurs manuscrits, qui tous ont été perdus, à l'exception de l'autographe. Les premier et dernier mouvements sont les plus longs de l'ensemble des sept trios; en revanche, l'*Adagio* est spécialement court puisqu'il se limite à 36 mesures.

Le **Trio en Sol majeur K. 496** date de juillet 1786, donc de cette période postérieure au *Figaro* où, à Vienne, Mozart connaît l'apogée de sa carrière. Dans une lettre du 8 août 1786, il propose ce trio au prince de Fürstenberg à Donaueschingen en même temps que les symphonies K. 319, 338, 385 et 425, les concertos pour piano K. 451, 453, 456, 459 et 488 ainsi qu'un certain nombre d'autres œuvres de musique de chambre.

Comme l'indique l'appellation «Kegelstatt-Trio» (= *trio «des Quilles»*), c'est lors d'une partie de quilles que Mozart aurait composé (en août 1786) le **Trio en Mib majeur K. 498**. La notation superficielle de l'autographe semble certes corroborer une telle supposition. Toutefois, certains spécialistes de Mozart pensent qu'il pourrait s'agir en l'occurrence d'une confusion avec les Douze Duos pour 2 cors K. 487, dont l'autographe comporte, de la main même de Mozart, la mention «unter den Kegelscheiben» (au jeu de quilles). Selon les souvenirs de Karoline Pichler, rapportés dans son livre *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* paru en 1844, le compositeur aurait écrit le trio pour son élève Franziska von Jacquin, à propos de laquelle

il écrit le 15 janvier 1787 à Gottfried von Jacquin: «à M^{elle} votre sœur, la Sig^{ra} Diniminimi, je baise 100 000 fois les mains, la priant d'être bien diligente sur son nouveau piano=forte; mais cette exhortation est superflue car je dois reconnaître que je n'ai encore jamais eu d'élève qui soit aussi appliquée et montre autant de zèle qu'elle.» Le Trio K. 498 présente des caractéristiques vraiment intimes et s'écarte en quelque sorte de la norme par rapport aux autres trios composés par Mozart: tout d'abord par l'enchaînement des mouvements – c'est son seul trio qui ne débute pas sur un tempo rapide – et puis en raison de sa composition instrumentale; non pas tant par le choix de la clarinette au lieu du violon – ce qui n'avait rien d'inhabituel –, mais surtout par le remplacement du violoncelle, basse traditionnelle, par l'alto (instrument à cordes favori de Mozart), qui acquiert d'emblée un rôle beaucoup plus autonome que le violoncelle dans les deux trios précédents.

Quelque trois mois plus tard, en novembre 1786, Mozart produit le **Trio en Sib majeur K. 502**. Celui-ci poursuit la tendance déjà observée dans le trio dit «des Quilles» et peut être considéré comme le trio avec piano le plus accompli de Mozart, avec son premier mouvement développé à partir d'un thème principal, son *Larghetto* magnifiquement lyrique rappelant les grands concertos pour piano ainsi que son dernier mouvement unissant de façon raffinée les formes sonate et rondo, et la pénétration polyphonique, en partie contrapuntique du travail thématique. On ne connaît pas de raison particulière à cette composition et l'on ne sait pas non plus pourquoi Mozart a tout d'abord laissé l'œuvre de côté, ne la publiant que deux ans plus tard.

Quand, le 17 juin 1788, Mozart demande à son ami franc-maçon et bailleur de fonds Michael Puchberg: «Quand allons-nous de nouveau faire un peu de musique chez vous? – J'ai écrit un nouveau trio!», c'est à n'en pas douter du **Trio en Mi majeur K. 542** qu'il s'agit. Au mois d'août, il l'envoie à sa

sœur, à Salzbourg, la priant de le faire entendre à Michael Haydn, à qui sûrement, dit-il, il «ne déplaira point». Malheureusement, les manuscrits correspondants n'ont pas été conservés. Manifestement, le compositeur apprécie grandement lui-même sa composition et, comme il l'avait fait dix ans plus tôt avec K. 254, il emporte avec lui le trio lors du voyage qu'il effectue en compagnie du prince Lichnowsky à Berlin et à Dresde, où il le fait jouer le 14 avril 1789 devant la Cour.

L'été 1788 est pour Mozart une période extrêmement fertile sur le plan compositionnel. Trois semaines en effet après le Trio en Mi majeur, il écrit le **Trio en Ut majeur K. 548**, auquel s'ajoute toute une série d'œuvres de moindre ampleur, et ce alors même qu'il travaille encore activement à ses trois dernières grandes symphonies, K. 543, 550 et 551. Mozart réunit ses deux trios de l'été 1788 avec le Trio en Sib majeur K. 502, encore inédit, et il les fait publier la même année sous le titre *Tre Sonate Per il Clavicembalo o Forte-Piano*. Il ne faut d'ailleurs pas prendre trop au sérieux l'indication instrumentale de «clavicembalo» (clavecin). Il s'agit là encore, d'une part d'une habitude bien ancrée, et d'autre part d'un calcul mûrement réfléchi de la maison d'édition, dans la mesure où, à l'époque, de nombreuses demeures privées possèdent encore un clavecin et où le piano(forte) ne s'impose que lentement par suite d'insuffisances techniques encore trop nombreuses.

Mis à part le premier et le dernier trio, les premières éditions de toutes les œuvres paraissent auprès de maisons d'édition viennoises, K. 496 chez Franz Anton Hoffmeister, vers la fin de l'été 1786, les quatre autres à la fin de l'été et de l'automne 1788, chez Artaria & Co. Mozart avait vendu K. 254 à la maison d'édition de M^{me} Heina, à Paris, où le trio paraît en 1782 seulement. Probablement motivé par une vieille fidélité, le compositeur envoie le **Trio en Sol majeur K. 564** à son ami Stephen Storace qui, après son établissement à Londres, en 1788, avait épousé la fille d'un

graveur sur cuivre et fondé avec elle une maison d'édition musicale. Cependant, l'œuvre paraît presque en même temps chez Artaria, à Vienne. La singularité de la tradition autographe de ce trio (un autographe fragmentaire qui ne renferme que la partie de piano ainsi qu'un autographe partiel où la partie de piano est notée par un copiste alors que les parties des cordes sont notées par Mozart lui-même; cf. *Bemerkungen/Comments* à la fin du volume) a permis de penser que l'œuvre n'avait pas été conçue au départ comme un trio avec piano, mais plutôt peut-être comme une sonate pour violon. La question ne semble pouvoir être définitivement tranchée. On remarquera toutefois que l'œuvre, dans sa structure globale est relativement plus simple que les trois trios qui précèdent.

*

Les signes absents des sources mais justifiés pour raison d'analogie ou sur le plan musical sont placés entre parenthèses. Dans la pratique de notation de l'époque, l'altération précédant les répétitions de notes et de figures n'était en général pas répétée après une barre de mesure et elle était fréquemment notée devant la première note seulement pour les sauts d'octave. De telles altérations ont été rajoutées ici sans commentaire conformément aux règles de notation modernes. On se reportera aux *Bemerkungen/Comments*, à la fin du volume, pour ce qui est des signes en petits caractères.

La maison d'édition et l'éditeur responsable adressent leurs remerciements à tous les instituts ayant mis sources et documents afférents à disposition, à savoir la Biblioteka Jagiellońska, Cracovie (autographes relatifs à K. 254, 502, 542 et 564), la Bibliothèque nationale de France, Paris (K. 498) ainsi que la Rossijskaja Nacional' Biblioteka, Saint-Petersbourg (K. 548).

Remagen, automne 2005
Ernst Herttrich