WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie IX

Klaviermusik

WERKGRUPPE 25:
KLAVIERSONATEN · BAND 2

VORGELEGT VON
WOLFGANG PLATH UND WOLFGANG REHM

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON
1986

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:
Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie IX, Werkgruppe 25.

Alle Rechte vorbehalten / 1986 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe"
werden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften
in der Bundesrepublik Deutschland,
vertreten durch die
Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,
aus Mitteln des
Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des
Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

Außerdem ist die
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg
der Österreichischen Nationalbank Wien
für die großzügige Zuwendung zum vorliegenden Band
zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

INHALT

Zur Edition VII

Vorwort VIII

Faksimile: Fünfte Seite des Autographs von KV 330 (300^{h}) = Nr. 10 XXIII

Faksimile: Autographes Fragment von KV 331 (300^{i}) = Nr. 11 XXIV

Faksimile: Erste Seite des Autographs von KV 332 (300^{k}) = Nr. 12 XXV

Faksimile: Dritte Seite des Autographs von KV 333 (315^{c}) = Nr. 13 XXVI

Faksimiles: Titelseiten aus dem Erstdruck von KV 475+457 = Nr. 14 a+b und aus der *Widmungskopie* von KV 457 = Nr. 14 b XXVII

Faksimiles: Zwei Seiten aus der *Widmungskopie* von KV 457 = Nr. 14 b XXVIII

Faksimiles: Autographes Fragment von KV 570 = Nr. 17 XXX

Faksimile: Originale Niederschrift von KV^{6}: deest = Anhang II, Nr. 1 XXXII

10. Sonate in C KV 330 (300^{h}) 2

11. Sonate in A KV 331 (300^{i}) 14

12. Sonate in F KV 332 (300^{k}) 28

13. Sonate in B KV 333 (315^{c}) 48

14 a. Fantasie in c KV 475 70

14 b. Sonate in c KV 457 80

15. Sonate in F: 1. und 2. Satz = KV 533, 3. Satz = KV 494 98

16. Sonate in C KV 545 122

17. Sonate in B KV 570 132

18. Sonate in D KV 576 148

Anhang

I: Erstfassung des Rondos KV 494 166

II: Fragmente

1. Sonatensatz in C KV^{6}: deest 173
2. Sonatensatz in B KV 400 (372^{a}), ergänzt von Maximilian Stadler 174
3. Sonatensatz in B KV Anh. 31 (569^{a}) 181
4. Sonatensatz in F KV Anh. 29 (590^{a}) 181
5. Sonatensatz in F KV Anh. 30 (590^{b}) 182
6. Sonatensatz (Rondo) in F KV Anh. 37 (590^{c}) 182
7. Sonatensatz in g KV 312 (189^{i}; KV^{6}: 590^{d}) mit Ergänzung von unbekannten Händen 184

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen — in erster Linie der Autographe Mozarts — einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

I: Geistliche Gesangswerke (1—4)
II: Bühnenwerke (5—7)
III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8—10)
IV: Orchesterwerke (11—13)
V: Konzerte (14—15)
VI: Kirchensonaten (16)
VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (17—18)
VIII: Kammermusik (19—23)
IX: Klaviermusik (24—27)
X: Supplement (28—35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV³ᵃ) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰 statt ♪, 𝅘𝅥𝅯), bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in 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. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for:* und *pia:* Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VORWORT

Zum Werkbestand

Die hiermit vorgelegten beiden Bände der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) enthalten alle heute bekannten Klaviersonaten in ihrer authentischen Besetzung: je neun Nummern im jeweiligen Hauptteil[1], dazu im Anhang von Band 1 die erste, nicht weitergeführte Fassung des ersten Satzes von KV 284 (205^b), im Anhang von Band 2 einmal die Erstfassung des Rondos KV 494, das Mozart später überarbeitet und mit den beiden Sätzen KV 533 zu einer Klaviersonate (Nr. 15) zusammengefügt hat, zum anderen sieben Sonatensatz-Fragmente.

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[2]. Eine weitere Sonate wird der Benutzer vielleicht vergeblich in dieser Reihe suchen, und zwar die vier in KV^3 unter der Nummer 498^a zusammengefaßten Sonatensätze, die in KV^6 an verschiedenen Stellen erwähnt werden: bei Anhang B zu 450, 456, 595 (Andante und Rondo) und als Anhang C 25.04 bzw. 25.05 (Kopfsatz und Menuett). Mit KV^6 glauben auch die Herausgeber der Klaviersonaten im Rahmen der NMA, daß diese Sonatensätze Kompositionen (Kopfsatz und Menuett) bzw. Arrangements (langsamer und letzter Satz) aus der Feder des damaligen Leipziger Thomaskantors August Eberhard Müller (1767–1817) darstellen, als dessen Opus 26 sie tatsächlich auch in einem zeitgenössischen Druck veröffentlicht worden sind[3]. Für die (partielle) Echtheit dieser Sonate haben sich allerdings auch prominente Stimmen ausgesprochen, so Hermann Abert[4], Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix[5] und Alfred Einstein (in KV^3), denen sich in jüngerer Zeit Karl Marguerre angeschlossen hat[6]. Aus diesem Grund werden die vier Sätze im Rahmen der NMA-Werkgruppe 29 (*Werke zweifelhafter Echtheit*) erneut zur Diskussion gestellt.

Einen Sonderfall bildet in diesem Zusammenhang die Klaviersonate KV^1 Anh. 135, die von Alfred Einstein als dreisätziges Werk (nämlich zusammen mit KV^1 54 = KV^2 Anh. 138^a) unter der Nummer KV^3 547^a in den Hauptteil des *Köchel-Verzeichnisses* gestellt worden ist. Gegen diese Auffassung Einsteins hat Karl Marguerre 1959 mit überzeugenden Gründen dargelegt, daß der vermeintliche Finalsatz der Sonate, Thema mit Variationen (= KV^2 Anh. 138^a), nichts anderes darstellt als die von fremder Hand arrangierte Klavierstimme des dritten Satzes der Sonate für Klavier und Violine in F KV 547, während die beiden ersten Sätze der Sonate, Allegro und Rondo (= KV^1 Anh. 135), ebenfalls als von anderer Hand angefertigte Arrangements des zweiten Satzes derselben Sonate und des dritten Satzes der C-dur-Klaviersonate KV 545 anzusehen sind. Die angebliche Klaviersonate ist also eine postume Bearbeitung, die in dieser Gestalt nichts mit Mozart zu tun hat[7]. Die Bearbeiter von KV^6 haben auf die Kritik von Karl Marguerre in der Weise reagiert, daß sie aus Einsteins dreisätziger Sonate wieder eine zweisätzige Sonate (KV^6: 547^a) und einen separaten Variationenzyklus für Klavier (KV^6: 547^b) machten, ohne Konsequenzen aus eventuellen weitergehenden Zweifeln zu ziehen. Die Herausgeber der vorliegenden Ausgabe folgen Marguerres Argumentation[8] und verzichten darauf, KV Anh. 135 und Anh. 138^a (= KV^3: 547^a) in die Werkgruppe *Klaviersonaten* der NMA aufzunehmen.

Sonaten KV 330–332 = Nr. 10–12

Im Brief vom 9./12. Juni 1784 schreibt Mozart am 12. Juni aus Wien an den Vater nach Salzburg:

„Nun habe ich die 3 Sonaten auf clavier allein, so ich einmal meiner schwester geschickt habe, die erste ex

[1] *Band 1*: KV 279–284 (189^{d-h} und 205^b), KV 309 (284^b), KV 311 (284^c) und KV 310 (300^d);
Band 2: KV 330–332 (300^{h-k}), KV 333 (315^c), KV 475 und 457, KV 533 + 494, KV 545, KV 570 und KV 576.

[2] Vgl. dazu NMA VIII/23: *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine · Band 2* (Eduard Reeser), S. XVI (Vorwort), und weiter unten in diesem Vorwort.

[3] *Sonate pour le Clavecin ou Piano Forte composée par A. E. Müller. Œuv. XXVI*, Wien und Leipzig 1801 (Hoffmeister & Kühnel); die erste Auflage dieser Ausgabe (Leipzig 1798: J. P. v. Thonus) trägt den Autorennamen *Mozart*.

[4] *W. A. Mozart* II, ⁷/1956, S. 310, Anmerkung 3.

[5] *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre* II, Paris 1936, S. 416 (Nr. 466), und IV, Paris 1939, S. 207f. (Nr. 499).

[6] *Die viersätzige B-Dur-Sonate von Mozart und A. E. Müller (KV^3 498^a)*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 26 (Salzburg, August 1978), Doppelheft 3/4, S. 1–4.

[7] Karl Marguerre, *Die Violinsonate KV. 547 und ihre Bearbeitung für Klavier allein*, in: *Mozart-Jahrbuch 1959*, Salzburg 1960, S. 228–233.

[8] Vgl. auch NMA VIII/23: *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine · Band 2* (Eduard Reeser), S. XVf. (Vorwort).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

C, die anderte ex A, und die dritte ex f dem Artaria zu Stechen gegeben; [...]"[9]

Die beigefügten Tonarten zeigen, daß hier allein der Sonatenzyklus KV 330–332 gemeint sein kann. In den nur teilweise überlieferten und zerstreuten Autographen[10] ist KV 330 (300^h) als *Sonata I.*, KV 332 (300^k) als *Sonata III.* überschrieben (vgl. das Faksimile auf S. XXV), und auch der von Mozart selbst veranlaßte Erstdruck von Artaria (Wien 1784) ordnet die Sonaten in der für unsere Ausgabe übernommenen Reihenfolge an[11]. Die oben zitierte Briefstelle aus der Mozartschen Familienkorrespondenz ist die einzige, die sich eindeutig auf diesen Zyklus bezieht. Die Bedeutung einer weiteren Briefstelle ist zumindest fraglich und muß diskutiert werden: Am 3. April 1784 schreibt Leopold Mozart an Sebastian Winter in Donaueschingen, er habe noch *„6 Clavier=Sonaten für das Clavier allein, die nicht bekannt, sondern nur für uns geschrieben sind"*. Einige Autoren nehmen an, daß damit die sechs Klaviersonaten KV 310, 311 und 330–333 (= Nr. 9, 8 und 10–13) gemeint seien[12], doch ist es wohl wahrscheinlicher, daß Leopold Mozarts Bemerkung auf den älteren, damals noch unveröffentlichten Sechserzyklus KV 279–284 (= Nr. 1–6) abzielt. Was die sechs späteren Sonaten anbetrifft, so wäre zu bedenken, daß diese Werke nirgendwo als ein kompletter Sechserzyklus überliefert sind – ganz abgesehen von ihrer unterschiedlichen Entstehungszeit, von der im einzelnen noch die Rede sein wird. Es scheint also ratsamer, die angesprochene Stelle aus Leopold Mozarts Brief vom 3. April 1784 weder mit den drei Sonaten KV 330–332 noch mit den Sonaten KV 310, 311 und 333 in Zusammenhang zu bringen.

Die herkömmliche Datierung der drei Sonaten KV 330–332, *„komponiert angeblich im Sommer 1778 in Paris"* (so in KV^6), ist irrig und beruht auf falschen Voraussetzungen. Am 18./20. Juli 1778 schreibt Mozart aus Paris an den Vater, er wolle zusammen mit anderen Musikalien *„einiger meinigen* [d. h. einige von meinen] *sonaten auf Clavier allein"* nach Salzburg schicken; eine ähnliche Ankündigung wiederholt er im Brief vom 31. Juli 1778 in der Nachschrift an seine Schwester. Diese einigermaßen ungenauen Briefstellen sind ohne weiteres in dem Sinne verstanden worden, *„daß mindestens zwei, vermutlich aber alle drei Sonaten* [= KV 330–332] *schon im Juli 1778 vorlagen"*[13]. Im Widerspruch dazu steht aber die Tatsache, daß die Handschrift Mozarts in den überlieferten Autographen und autographen Teilen einen fortgeschrittenen Entwicklungszustand zeigt, der mit „Paris 1778" in keiner Verbindung steht, vielmehr einer späteren Zeit, frühestens Sommer 1780, zuzurechnen ist[14]. Diese Beobachtungen im Zusammenhang mit weiterführenden Papier- und Wasserzeichenstudien von Alan Tyson haben schließlich zu dem Resultat geführt, daß als vorerst wahrscheinlichste Entstehungszeit das Jahr 1783 (Wien oder Salzburg) angenommen werden kann: Demnach hätte Mozart also keine verhältnismäßig alten Kompositionen bei Artaria zum Stich gegeben, sondern gerade seine neuesten Klavierwerke[15].

Zu den einzelnen Sonaten des Zyklus sind folgende spezielle Bemerkungen zu machen:

Sonate in C KV 330 (300^h) = Nr. 10

Das nahezu vollständige Autograph (es fehlt nur das Schlußblatt mit den letzten neun Takten des dritten Satzes) befindet sich heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków. Mozart notiert die rechte Hand durchweg im Sopranschlüssel, der gelegentlich auch für die linke Hand eingesetzt wird (vgl. dazu im einzelnen den Kritischen Bericht). Der Erstdruck von Artaria (Wien 1784) unterscheidet sich vom Autograph dadurch, daß er wesentlich reichere dynamische Bezeichnungen aufweist (in unserer Ausgabe in kleinerem, geradem Stichgrad wiedergegeben), vor allem aber am Schluß des langsamen Satzes (Andante cantabile) einen Epilog bringt, der im Autograph nicht notiert ist. Wie das Faksimile auf Seite XXIII deutlich erkennen läßt, hatte Mozart ursprünglich nach Takt 36^1 die Wiederholung des Maggiore-Teils vorgesehen, dann diese Anweisung aber wieder

[9] Die im einzelnen nur mit Datum nachgewiesenen Briefzitate durchweg nach: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer–Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975).

[10] Dazu vgl. weiter unten die speziellen Bemerkungen zu den drei Sonaten des Zyklus.

[11] Zum Erstdruck von KV 330–332 (mit seinen verschiedenen Abzügen) vgl. Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Tutzing 1986 (im folgenden zitiert als HaberkampED), Textband, S. 136 f., Bildband, Abb. 91.

[12] So vor allem Erich H. Müller von Asow und nach ihm Joseph Heinz Eibl (vgl. Eibl VI, S. 178: zu Nr. 782/3).

[13] KV^{3a}, S. 1001, und danach KV^6, S. 325.

[14] Vgl. Wolfgang Plath, *Studien zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel etc. 1978, S. 171.

[15] Vgl. dazu Alan Tyson, *Mozart's Use of 10-Stave and 12-Stave Paper*, in: *Festschrift Albi Rosenthal*, herausgegeben von Rudolf Elvers, Tutzing 1984, S. 285–287.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

gestrichen und einen Epilog zum Moll-Teil notiert (T. 36^{II}–40^{I}). Daß die diesem Moll-Epilog entsprechenden Schlußtakte des Satzes (T. 60, 4. Achtel, bis T. 64) im Autograph nicht mehr notiert sind, sondern offenbar unmittelbar in die Stichvorlage des Erstdrucks eingetragen worden sind, ist eher dem Zufall zuzuschreiben; an der Authentizität der fraglichen Takte kann kein Zweifel bestehen. Für den im Autograph verlorengegangenen Schluß des dritten Satzes (siehe oben) wurde ebenfalls der Erstdruck herangezogen. Weitere Varianten des Drucks, soweit sie nicht an Ort und Stelle vermerkt sind, werden im Kritischen Bericht aufgeführt.

1. Satz: Weder das Autograph noch der Erstdruck überliefern Anfangsdynamik. Die NMA ergänzt in Takt 1 *forte*, was im Sinne der zeitgenössischen Praxis selbstverständlich ist. Bedenklicher ist die Dynamisierung der Reprise (T. 88ff.), wo man ebenfalls ein *forte* im analogen Takt 88 erwarten würde; doch fehlt auch hier im Autograph eine Bezeichnung, und im Erstdruck steht das erwartete *forte* erst in Takt 90, was musikalisch kaum überzeugend wirkt. Die Herausgeber folgen an dieser Stelle zwar dem Erstdruck, halten es aber nicht für ausgeschlossen, daß das erst in Takt 90 stehende *forte* (nach einem *crescendo* in Takt 87) bereits Takt 88 zu spielen ist.
Die Differenzierung der Staccatozeichen im ersten Viertel von Takt 104 (rechte Hand) ist im Autograph deutlich so notiert; dennoch schien es ratsam, die „glattere" Lesart (entsprechend Exposition, T. 17) als *ossia* darüberzusetzen.
Die originale Notation für die linke Hand im Schlußtakt läßt sich musikalisch sinnvoll nicht ausführen: Daß die Oktave *c+c'* gehalten und nur die Terz und Quinte im zweiten Viertel angeschlagen werden sollen, ist kaum denkbar. Es gibt einige vergleichbare Stellen in Joseph Haydns Klaviersonaten, die zum Teil deutlicher notiert sind, so zum Beispiel in der C-dur-Sonate Hob. XVI/35, zweiter Satz, Schluß des ersten Teils:

Es liegt nahe, Mozarts andersartige Notierung am Schluß des ersten Satzes von KV 330 in diesem Sinne zu interpretieren, wobei sogar an ein durchgehendes Arpeggio in beiden Händen zu denken wäre.

[16] Der analoge Schluß des zweiten Teils (T. 42) hat kein originales Arpeggiozeichen.

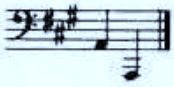
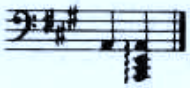
2. Satz: Der gestrichelt wiedergegebene große Bogen in Takt 10/11 und Takt 50/51 (rechte Hand) ist dem Artaria-Erstdruck entnommen.
Zu den im Autograph nachträglich notierten Takten 36^{II}–40^{I} sei auf die allgemeinen Bemerkungen weiter oben verwiesen; dasselbe gilt für die nur im Erstdruck überlieferten Takte 60 (4. Achtel) bis 64.

3. Satz: Die doppelte (wenn auch inkonsequente) Bogensetzung in den Takten 63 und 162 entspricht der Notierung Mozarts; offenbar will er mit ihr vor einer Zäsur in der Taktmitte ausdrücklich warnen.

Sonate in A KV 331 (300^{i}) = Nr. 11

Vom Autograph dieser Sonate ist lediglich das Blatt mit den Takten 90ff. des *Alla turca* erhalten (Portugiesischer Privatbesitz; vgl. das Faksimile auf S. XXIV). Dem autographen Fragment ist zu entnehmen, daß Mozart auch in dieser Sonate die rechte Hand (teilweise auch die linke) im Sopranschlüssel notiert hat. Unsere Edition benutzt im übrigen als Primärquelle den Erstdruck von Artaria (Wien 1784) und zieht gelegentlich den Frühdruck in den *Œuvres Complettes* von Breitkopf & Härtel mit heran (*Cahier I*, Leipzig 1798: *Sonata II*).

1. Satz: Die als *ossia* wiedergegebenen Lesarten sind dem genannten Druck von Breitkopf & Härtel entnommen; sie sind durchweg diskutabel mit Ausnahme der zu Takt 5 in Variation VI.
Variation V: Die in den Vorlagen überlieferte Lesart in Takt 16 (rechte Hand: *d''* statt *h'*) erscheint weder melodisch noch stimmführungsmäßig glaubhaft; dazu sei auch auf die entsprechenden Parallelstellen in den Variationen I, II und IV verwiesen. – An derselben Stelle ist die dynamische Bezeichnung im Artaria-Druck nicht eindeutig: Sie ist, sicher nur aus Platzgründen, allein zur linken Hand gesetzt und derart auseinandergezogen, daß das *forte* unter dem dritten Achtel und das *piano* etwas rechts neben dem vierten Achtel des Taktes steht. Während einige moderne Ausgaben diese Dynamisierung buchstäblich übernehmen, möchten wir aus musikalischen Gründen eher glauben, daß ein Akzent auf dem vierten Achtel gemeint ist.
In Variation VI erscheint die überlieferte Version der zweiten Hälfte von Takt 8, linke Hand, bedenklich. Es wäre zu erwarten

entweder  oder aber 

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

2. *Satz:* Im Erstdruck steht zu Takt 19 des Menuetts – sicher irrtümlich – *piano* statt *forte*; schon die *Œuvres Complettes* stellen dieses Versehen richtig. – Die Überlieferung der Takte 24–26 des Menuetts ist offenbar korrupt: Obwohl kein Zweifel daran bestehen kann, daß die Stelle als in a-moll stehend gemeint ist, fehlen im Erstdruck (und merkwürdigerweise auch in den *Œuvres Complettes*) die entsprechenden Akzidenzien; in Takt 26 (rechte Hand, erstes Viertel) haben beide Drucke ausdrücklich ♯*cis*", was im Widerspruch zum weiteren harmonischen Fortgang (T. 27ff.) steht. Die Herausgeber haben sich deshalb entschlossen, diese Stelle zu interpretieren.
In Analogie zu Takt 17 entspricht die *ossia*-Lesart in Takt 47 des Menuetts (linke Hand) dem Text der *Œuvres Complettes*.

3. *Satz:* Die Tempobezeichnung lautet in den ersten Abzügen des Artaria-Drucks *All[e]grino*, eine ungewöhnliche Bezeichnung. Bereits der vierte Abzug korrigiert zu *All[e]gretto*; diese Anweisung ist in richtiger Orthographie in den *Œuvres Complettes* gestochen. Das *ossia* in Takt 55, rechte Hand, folgt wiederum den *Œuvres Complettes*.
In dem mit Takt 90 einsetzenden autographen Fragment (das von diesem Takt an selbstverständlich als maßgebliche Quelle diente) verwendet Mozart für die Takte 90–95 eine abgekürzte Notationsweise, deren Auflösung er am Schluß der Seite für die Takte 89 (mit Auftakt) bis 91 (erstes Viertel) im Violinschlüssel (!) andeutet (vgl. das Faksimile auf S. XXIV).
Der Sinn des Vermerks *Da capo* mit Verweiszeichen (T. 96^{a+b}), im Faksimile deutlich zu erkennen, ist ohne Kenntnis der vorhergehenden Seiten des Autographs nicht eindeutig zu klären; er könnte sich auf die Wiederholung der Dur-Episode Takt $25–32^{1}$ beziehen, doch hat Mozart nicht nur den Vermerk, sondern zusätzlich auch Repetitionszeichen gesetzt, was an dieser Stelle einem überflüssigen Pleonasmus gleichkommt. Folgende Hypothese mag hier weiterführen: Vielleicht sollte der Satz zunächst durch ein (nicht ausnotiertes) „Da capo" der Takte 25ff. = Takt 89–96 abgeschlossen werden. Eine nachträglich konzipierte Erweiterung des Satzschlusses war dann auf dem zur Verfügung stehenden Raum am Ende des Sonatenautographs nicht mehr unterzubringen, weswegen Mozart ein separates Blatt zur Hilfe nehmen mußte. Es spricht einiges dafür, daß das überlieferte autographe Fragment nicht als zufällig abgetrennter Teil des Gesamtautographs, sondern tatsächlich als zusätzlich notierte Ergänzung zu verstehen ist. Der allerdings merkwürdige Pleonasmus von Da-capo-Vermerk und Repetitionszeichen bliebe damit zwar weiter bestehen, ließe sich aber durch unsere Hypothese besser begreifen.
Die differenzierte Notierung von Akkordschlägen und ausgeschriebenen Arpeggien in Takt 97ff. entspricht genau dem autographen Fragment. Das *ossia* in Takt 122, rechte Hand, gibt die Version des Erstdrucks (und der *Œuvres Complettes*) wieder.

Sonate in F KV 332 (300^{k}) = Nr. 12

Das unvollständige Autograph – das letzte Blatt mit den Takten 107 bis Schluß des dritten Satzes fehlt – befindet sich in amerikanischem Privatbesitz (William H. Scheide, Princeton). Für die Edition des fehlenden Teils wurde der Erstdruck von Artaria (Wien 1784) herangezogen[17]. Die gegenüber dem Autograph reichere Dynamik dieser Druckausgabe wurde wiederum in kleinerem, aber geradem Stichgrad in allen Sätzen übernommen, dazu auch eine Reihe von sinnvollen Textvarianten in Kleinstich (*Erstdruck*)[18]. Für das Da capo im zweiten Satz (T. 21–40) verlangt Mozart im Autograph eine einfache Wiederholung des Anfangs, während der Erstdruck eine stärker variierte Textfassung bringt, die in unserer Ausgabe als Variante in kleinerem Stich vollständig mitgeteilt wird. Offensichtlich hat Mozart auch in diesem Fall eine Revision seines ursprünglichen Textes für die Drucklegung vorgenommen. – Im Autograph erscheint für die rechte Hand wiederum durchgehend der Sopranschlüssel; dieser Schlüssel und der Tenorschlüssel finden gelegentlich auch Anwendung für die linke Hand (vgl. dazu im einzelnen den Kritischen Bericht).

1. *Satz:* Der gestochene Untersatz der Vorschlagsnoten in Takt 41 und 42 (bzw. in T. 177 und 178) entspricht genau der Notierungsweise Mozarts; die Vorschläge sollten also wohl zusammenfallend und nicht quasi arpeggierend nacheinander gespielt werden.

2. *Satz:* Zur Notation und eventuellen Ausführung der linken Hand in der zweiten Hälfte des Schlußtaktes sei auf die speziellen Bemerkungen zum zweiten Satz von Nr. 10 verwiesen.

3. *Satz:* Grundlage unseres Textes für den Schlußabschnitt Takt 107ff. ist, wie bereits oben erwähnt, der

[17] Vgl. dazu auch weiter unten die speziellen Bemerkungen zum dritten Satz.
[18] Zu weiteren Varianten des Erstdrucks vgl. den Kritischen Bericht.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Artaria-Erstdruck; auf eine vollständige Angleichung dieses Abschnittes an Mozarts autographe Notierung der Exposition wurde verzichtet, jedoch in einigen Einzelfällen durch übergesetztes *ossia* auf entsprechende Unterschiede aufmerksam gemacht.

Sonate in B KV 333 (315^c) = Nr. 13

Das Werk ist zusammen mit der 1775 in München entstandenen sogenannten „Dürniz-Sonate" KV 284/205^b (= Nr. 6) und der Sonate in B für Klavier und Violine KV 454 (datiert: Wien, 21. April 1784) im Sommer des Jahres 1784 bei Christoph Torricella als Opus 7 im Druck erschienen[19]. Auf diesen Erstdruck bezieht sich Mozarts Bemerkung im Brief aus Wien an den Vater vom 9./12. Juni desselben Jahres:
„– dem Torricella [habe ich] aber auch drey [Sonaten zum Stechen gegeben], worunter die lezte ex D ist, so ich dem Dürnitz in München gemacht habe. –"
Auch Leopold Mozart meint den Torricella-Druck, wenn er am 12. März 1785 aus Wien an seine Tochter nach St. Gilgen schreibt: *„3 Sonaten sind auch beym Toricella heraus, davon nur eine mit einem Violin."* Dies sind die einzigen Briefstellen, die sich mit Sicherheit auf KV 333 beziehen[20].
Über Zeit und Umstände der Entstehung dieser Sonate sind keine authentischen Nachrichten überliefert. In der ersten Auflage seines Werkverzeichnisses gibt Ludwig Ritter von Köchel die hypothetische Jahreszahl *„1779"* an, eine Datierung, die von Georges de Saint-Foix zu *„Salzbourg, entre janvier et mars 1779"* präzisiert wird[21]. Demgegenüber galt es seit Alfred Einstein (KV^3) als ausgemacht, daß die Sonate im Spätsommer 1778 in Paris komponiert worden ist; diese Datierung hat sich bis hin zu KV^6 (1964) allgemein gehalten. Daß die Entstehungszeit damit um mehr als fünf Jahre zu früh angesetzt worden ist, haben inzwischen unabhängig voneinander Untersuchungen zur Schriftchronologie (Wolfgang Plath) sowie die Papier- und Wasserzeichenstudien von Alan Tyson ergeben: Während der Schriftbefund auf ca. 1783/84, *„wahrscheinlich nicht allzulange vor dem 1784 erschienenen Erstdruck"*, schließen ließ[22], konnte Tyson überzeugend darlegen, daß das Werk Ende 1783 (d. h. im November), also in unmittelbarer Nachbarschaft zur *„Linzer Sinfonie"* KV 425, in Linz komponiert worden ist, wo das Ehepaar Mozart auf der Rückreise von Salzburg nach Wien Station gemacht hatte[23]. Diese Neudatierung ließe sich ohne Zweifel auch durch stilistische Kriterien untermauern, doch steht eine entsprechende Spezialstudie noch aus.
Grundlage unserer Edition ist das Autograph (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung), darüber hinaus wurden (im zweiten und dritten Satz) eine Reihe von dynamischen Bezeichnungen in kleinerem, aber geradem Stichgrad sowie einige wenige Textvarianten aus dem bereits erwähnten Erstdruck mit entsprechender Kennzeichnung übernommen. Eine vollständige Variantenliste bringt der Kritische Bericht. Es läßt sich im Einzelfall nur schwer entscheiden, welche dieser Varianten auf Eigenmächtigkeit des Stechers bzw. Lektors oder aber auf ein direktes Eingreifen Mozarts in die Textgestaltung zurückzuführen sind. Daß die Erstdruckvarianten im Text der sogenannten „Dürniz-Sonate" auf einer von Mozart vorgenommenen Revision der Sonate basieren, ist sehr wahrscheinlich[24], also wird Ähnliches für die vorliegende Sonate nicht auszuschließen sein. – Die im Autograph ursprünglich fehlenden Tempobezeichnungen hat Mozart später mit Bleistift nachgetragen (vgl. das Faksimile auf S. XXVI); sie stehen entsprechend so auch im Erstdruck[25].

1. Satz: Mozart beschränkt sich auf einige wenige dynamische Zeichen im Verlauf des Satzes; Autograph und Erstdruck gehen in dieser Beziehung konform. Von einer Ergänzung der Anfangsdynamik in beiden Teilen (und in der Reprise) wurde jedoch abgesehen, da dem Charakter des Hauptthemas ein *forte* ebensowenig entspricht wie ein *piano*; der stilistisch versierte Spieler wird hier sicherlich das Richtige treffen und auch weiterhin die wenigen Andeutungen im originalen Text sinnvoll umzusetzen wissen.

---

[19] Vgl. HaberkampED, Textband, S. 138 f., und Bildband, Abb. 92 f.
[20] Vgl. auch weiter oben (bei der Behandlung von Nr. 10–12) die Diskussion einer Stelle im Brief von Leopold Mozart vom 3. April 1784 an Sebastian Winter in Donaueschingen. – Im Zusammenhang mit der sogenannten „Strinasacchi-Sonate" KV 454 spielt Torricellas Ausgabe von 1784 noch eine gewisse Rolle in Vater Mozarts Briefen an Nannerl vom 7. Dezember 1785 und (mittelbar) vom 15. September 1786.
[21] *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre* III, Paris 1936, S. 140.
[22] Vgl. Wolfgang Plath, a. a. O. (siehe Anmerkung 14), S. 171.
[23] Vgl. Alan Tyson, *The Date of Mozart's Piano Sonata in B Flat, KV 333/315c: The ‚Linz Sonata'?*, in: *Musik · Edition · Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, herausgegeben von Martin Bente, München 1980, S. 447–454.
[24] Vgl. die speziellen Bemerkungen zu KV 284 (= Nr. 6) im Vorwort von Band 1 unserer Ausgabe (S. XII f.).
[25] Gelegentlich geäußerte Zweifel an der Authentizität der Tempo-Nachträge im Autograph sind unbegründet.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Takte 23 (119) und 31 (127): Wir haben die hier besonders auffallende Inkonsequenz Mozarts in der Setzung von Augmentationspunkten zu mehrstimmigen Griffen unverändert beibehalten, weil sie unter Umständen als Anweisung zu variantenreichem Spiel verstanden werden kann: Vielleicht wollte Mozart – von Stelle zu Stelle verschieden – wirklich nur die von ihm punktierten Noten gehalten wissen (vgl. auch weiter unten den Abschnitt *Editionstechnische Bemerkungen*).

Obwohl die Lesart von Autograph und Erstdruck für die zweite Achtelnote der linken Hand in den Takten 44 und 140 absolut eindeutig ist, also ♮*h* bzw. ♮*e*, ist über den gemeinten Sinn dieser Stellen diskutiert worden: Gustav Gärtner hat die Ansicht vertreten, daß die „richtige" Lesart hier *his* statt *h* (bzw. *eis* statt *e*) lauten müsse[26]. Ihm hat Ewald Zimmermann mit guten Gründen widersprochen[27]; wir teilen Zimmermanns Auffassung und haben deshalb keinen Anlaß dazu gesehen, an den genannten Stellen Textvarianten vorzuschlagen.

2. *Satz:* Es steht außer Zweifel, daß in Takt 15 die Lesart des Erstdrucks (= Ossia-System) besser ist als die des Autographs. Aus Gründen der editorischen Konsequenz konnte der NMA-Haupttext in diesem Fall freilich nur dem Autograph folgen. Es sei allerdings bemerkt, daß Mozart selbst an der Parallelstelle (T. 65) „korrekt" notiert.

In den Takten 25 und 75 ist das „sf" des Erstdrucks für die linke Hand natürlich nicht im Sinne eines Akzents auf der bezeichneten Note allein zu verstehen, sondern als Hervorhebung der hier neu einsetzenden Begleitfigur.

Takt 44–47: Ob die wiederum auf den Erstdruck zurückgehende unterschiedliche Schreibweise der dynamischen Bezeichnungen („sf p" bzw. „sfp") tatsächlich aufführungspraktische Bedeutung hat oder nur eine zunehmend vereinfachte Notierungsweise von ein und derselben musikalischen Intention darstellt, muß offen bleiben.

3. *Satz:* Die Ossia-Lesart des Erstdrucks für die linke Hand in Takt 134 ist wiederum der des Haupttextes vorzuziehen: eine Analogie zu Takt 15 des zweiten Satzes.

[26] *Zwei Lesarten bei KV 333*, in: *Musica* 10 (1956), Heft 5, S. 333.
[27] *Noch einmal: Zwei Lesarten bei KV. 333*, in: *Musica* 10 (1956), Heft 10, S. 680f.; vgl. auch Gustav Gärtner, *Zum dritten Mal: Zwei Lesarten bei KV 333*, in: *Musica* 11 (1957), Heft 4, S. 229f.

Fantasie in c KV 475 = Nr. 14a und Sonate in c KV 457 = Nr. 14b

Mozarts vielleicht großartigste Klavierkomposition, Fantasie und Sonate in c, stellt nach allgemeinem Verständnis eine Einheit dar; doch sind die beiden heterogenen Teile zu verschiedenen Zeiten entstanden: Am 14. Oktober 1784 trägt Mozart KV 457 als *„Eine Sonate für das klavier allein"* in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein, und erst am 20. Mai des nächsten Jahres folgt dann *„Eine Phantasie für das klavier allein"*, also KV 475. Artarias Erstdruck, in dem beide Teile als *„Fantaisie et Sonate Pour le Forte-Piano [...] Oeuvre XI"* zusammengefügt sind (vgl. das Faksimile auf S. XXVII oben), wird in der Wiener Zeitung am 7. Dezember 1785 angezeigt[28]. Das Werk ist im Drucktitel *Madame Therese de Trattnern* gewidmet, der Gattin von Mozarts damaligem Wiener Hausherrn Johann Thomas von Trattner[29]; Maria Theresia von Trattner geb. Nagel (1758–1793) gehörte zeitweilig zum Kreis der Klavierschüler Mozarts. Wie bei den meisten Sonatenkompositionen der Wiener Zeit fehlen auch im Falle der c-moll-Fantasie und -Sonate Dokumente oder sonstige Nachrichten zur Entstehung[30]. Angeblich spielte Mozart die c-moll-Fantasie in seinem Konzert in Leipzig am 12. Mai 1789[31].

Die Zusammenfassung von Fantasie und Sonate zu einem Ganzen ist keine Eigenmächtigkeit des Wiener Verlegers, sondern geht sicherlich auf Mozart selbst zurück; ein Blick auf die oben genannten Daten zeigt, daß die Fantasie offenbar bereits im Hinblick auf die geplante Drucklegung des Gesamtwerks niedergeschrieben worden ist.

[28] Vgl. NMA X/34: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Otto Erich Deutsch), S. 225. Zu dem Druck selbst (mit seinen verschiedenen Abzügen und einer *Nouvelle Edition*) vgl. HaberkampED, Textband, S. 236f., und Bildband, Abb. 196, sowie den Kritischen Bericht.
[29] Zu Trattner vgl. Hermine Cloeter, *Johann Thomas Trattner. Ein Großunternehmer im Theresianischen Wien*, Graz–Köln 1952.
[30] Die Familienkorrespondenz ist in dieser Hinsicht absolut unergiebig: Laut Leopold Mozarts Brief an Nannerl vom 13. Januar 1786 schrieb Mozart dem Vater am 28. Dezember 1785 aus Wien, er werde ihm *„mit dem Postwagen eine neue Clavier Sonate schicken"*; gemeint ist offenbar ein Exemplar des kürzlich erschienenen Artaria-Drucks von KV 475 + 457. Weitere Erwähnungen in Briefen Vater Mozarts sind ohne Belang (15. Februar und 5./6. Mai 1786).
[31] So zumindest nach Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, Leipzig 1828, S. 530 (Reprint: Hildesheim–New York 1972). Im gedruckten Programmzettel des Konzerts selbst ist aber nur von einer *„Fantasie, auf dem Pianoforte"* die Rede (NMA X/34, S. 300), was keine Identifizierung erlaubt.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Aus der unterschiedlichen Entstehungszeit der beiden Werkteile ergibt sich ohne weiteres, daß es kein einheitliches Gesamtautograph, sondern vielmehr zwei Separatmanuskripte gegeben haben muß. Beide sind heute verschollen; sie waren zuletzt nachweisbar in der Sammlung von William Howard Doane (Cincinnati/USA), der sie im Jahre 1889 von Julian Marshall (London) erworben hatte. Marshall seinerseits muß die Handschriften direkt oder indirekt von Johann Andreas Stumpff (ebenfalls London) gekauft haben, in dessen Besitz sie sich von 1811 (1815?) bis zu seinem Tode (1846) befanden (KV⁶, S. XXXI f.). Stumpffs Mozart-Autographe stammten aus der berühmten Sammlung des Offenbacher Musikverlegers Johann Anton André, der 1799 den größten Teil des Mozart-Nachlasses von Constanze Mozart erworben hatte.

Während es von der Fantasie – mit Ausnahme der einen oder anderen strittigen Lesart (vgl. dazu weiter unten) – nur eine einzige Textversion gibt, ist die Lage bei der Sonate wesentlich komplizierter; sie spiegelt einen Prozeß wieder, dessen einzelne Stufen etwa folgendermaßen skizziert werden können:

1. Mozart vollendet die Niederschrift der Sonate am 14. Oktober 1784. Spezielles Kennzeichen dieses ursprünglichen Textes ist, daß im langsamen Satz (Adagio) die Reprisen des Themas noch nicht diminuiert sind (was aus der im folgenden behandelten Kopie hervorgeht).

2. Mozart läßt unverzüglich eine Reinschriftkopie anfertigen, in die er einige wenige Verbesserungen nachträgt (vgl. die Faksimiles auf S. XXVIII f.), und die er mit der eigenhändigen Titelwidmung versieht: „Sonata / Per il Piano forte solo. / composta / per la Sig:ra Teresa de Trattnern / dal suo umilissimo servo / Wolfgango Amadeo Mozart. / Vienna li 14 d'ottobre 1784." [Vgl. das Faksimile auf S. XXVII unten.]

Dieses lange Zeit verschollen geglaubte Manuskript, im folgenden als *Widmungskopie* bezeichnet, ist erst in neuerer Zeit wieder aufgetaucht (The Jewish National & University Library Jerusalem). Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Mozart diese Kopie seiner Schülerin Frau von Trattner überreicht; anders ist das Vorhandensein des ausführlichen Widmungstitels kaum zu verstehen. Doch fehlen andererseits, abgesehen von Mozarts Verbesserungen, irgendwelche Anzeichen, die darauf hindeuten könnten, die Kopie sei im Unterricht benutzt worden. Daß die unverziert ausnotierten Themenwiederholungen des zweiten Satzes wirklich so gespielt worden sind, wie sie geschrieben stehen, ist nicht vorstellbar – und doch fehlt auch die geringste Andeutung einer zu improvisierenden Diminution.

3. Vermutlich für die Drucklegung des Gesamtwerks nimmt Mozart eine Revision dieses autographen Teils vor, die hauptsächlich darin besteht, daß die erwähnten thematischen Reprisen des zweiten Satzes nunmehr in der allgemein bekannten Form diminuiert bzw. ausnotiert werden. (Mozart dürfte diese nachträglichen Zusätze am Rande des alten Manuskripts oder auf Extrablättern vorgenommen haben.)

4. Diese Stufe kann lediglich erschlossen werden: Vom solchermaßen revidierten Autograph ist eine (nicht überlieferte) weitere Reinschrift angefertigt worden, die als Stichvorlage für den Erstdruck bei Artaria bestimmt war.

5. In diese Stichvorlage – oder aber direkt in die Korrekturabzüge – hat Mozart möglicherweise eine letzte Textrevision eingetragen, die sich auf zwei Stellen im Finalsatz beziehen (T. 92 ff. und T. 291 ff.): Der schwierige Text, der die gekreuzten Hände hier auf eine Distanz bis zu vier Oktaven auseinanderführt, wird für den Druck durch teilweise Umoktavierung erleichtert. Es muß allerdings betont werden, daß diese Vereinfachung nicht unbedingt auf Mozart selbst zurückzugehen braucht, sondern auf Anregung des Verlages erfolgt sein kann. An eine reine Eigenmächtigkeit ohne Billigung Mozarts ist allerdings kaum zu denken.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich für die weitere Überlieferung von Fantasie und Sonate im großen und ganzen folgendes:

a) Die Autographe der beiden Werkteile (das der Sonate im Stadium der oben unter Punkt 3 erwähnten Revision) sind maßgeblich für die verschiedenen Ausgaben des Verlages André, von denen zwei frühere (1802: Plattennummer *1525*, und ca. 1829: Plattennummer *5332*) Einzelausgaben sind und ihre Abhängigkeit vom Original durch den Titelvermerk *„Edition (faite) d'après le manuscrit original (de l'auteur)"* unterstreichen, während die beiden späteren als Teile von Sammelausgaben Mozartscher Klaviersonaten einen derartigen Titelzusatz nicht mehr führen[32]. Dieser Überlieferungsstrang führt hin bis

[32] *Billigste und correcte Original-Ausgabe* (1841, Plattennummer 6421 ff.) und *Neue und correcte Original-Ausgabe* (vermutlich nach 1841, andere Platten, doch ebenfalls Plattennummern 6421 ff.; mit Fingersatz und Metronomzahlen).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

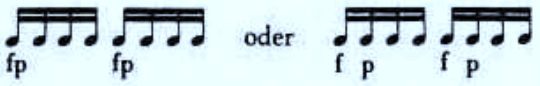
zur Alten Mozart-Ausgabe (AMA Serie XX, Leipzig 1878/1880) und zur sogenannten „Akademie-Ausgabe" (AA)[33]; diesen beiden Ausgaben standen offenbar noch die Autographe oder zumindest doch *„eine genaue nach dem Autograph angefertigte Kopie"* (so AA) zur Verfügung. Kriterien dieses Überlieferungsstranges sind einmal die ausgeschriebenen Diminutionen im langsamen Satz der Sonate, zum anderen die extrem auseinandergezogene Führung der gekreuzten Hände im Finalsatz („schwere Fassung", d. h. ursprünglicher Text).

b) Der Artaria-Druck von 1785 bildet (grob gesprochen) die Grundlage für die sonstige Überlieferung, so insbesondere auch für die Edition in den *Œuvres Complettes* von Breitkopf & Härtel (*Cahier VI*, Leipzig 1799: *I. Fantasia* und *II. Sonata*)[34]. Die Kriterien dieses Überlieferungsstranges sind (1.) wiederum die ausgeschriebenen Diminutionen im langsamen Satz der Sonate, jedoch (2.) die weniger extrem auseinandergezogene Führung der gekreuzten Hände im Finalsatz („erleichterte Fassung", d. h. revidierter Text).
Nimmt man die aufgestellten Kriterien für die beiden Überlieferungsstränge als Maßstab, so folgt unsere Ausgabe in ihrer Textgestaltung im wesentlichen der autographen Tradition, d. h. im Finalsatz der Sonate erscheint die „erleichterte Fassung" des Erstdrucks nur als Nebentext in kleinerem Stich. Dagegen wurde im zweiten Satz der Sonate selbstverständlich die sowohl dem Erstdruck als auch dem revidierten Autograph gemeinsamen Reprisen-Diminuierungen des Themas in den Haupttext übernommen; die unverzierten Lesarten der *Widmungskopie* werden hier dagegen nur in Fußnoten bzw. auf Kleinstich-Systemen mitgeteilt. Bei der Gestaltung unseres Textes im einzelnen war allerdings eine kompromißlose Haltung nicht möglich, d. h. es mußte Quellenmischung betrieben werden. Dabei war der *Widmungskopie* für den ersten und letzten Satz der Sonate die Funktion einer Leitquelle zuzuerkennen, da sie heute die einzige direkt greifbare Quelle darstellt, die unmittelbar auf Mozart selbst zurückgeht. Andererseits wurde dort, wo die *Widmungskopie* schweigt (also für den Text der Fantasie), der Erstdruck als maßgebliche Quelle betrachtet, da er alles in allem die besseren und wahrscheinlicheren Lesarten gegenüber der André-Tradition überliefert; gleiches gilt für den zweiten Satz der Sonate. – Die angesprochene Quellenmischung betrifft weniger den Notentext selbst als vor allem dynamische und artikulatorische Bezeichnungen, die aus den vier Quellen (*Widmungskopie*, Drucke Artaria 1785 und André 1802 bzw. 1829) gleichberechtigt übernommen wurden und in Normalstich dargestellt sind. Genaue Nachweise sind dem Kritischen Bericht zu entnehmen. Typographische Differenzierungen kommen nur dort zur Anwendung, wo in den Quellen fehlende Zeichen von den Herausgebern nach Analogie oder frei ergänzt worden sind.

Spezielle Bemerkungen:

Fantasie KV 475

Sowohl Artaria als auch André setzen die Doppelgriffe in Takt 16f. an einen Hals. Da es aber kaum zweifelhaft sein kann, daß die jeweils unteren Noten als Gegenstimme zur Viertelbewegung der linken Hand zu spielen sind, haben wir zusätzlich nach unten gestielte kurze Viertelhälse ergänzt. Dasselbe gilt mutatis mutandis für die ergänzte Achtelbalkung in Takt 23f. der rechten Hand. Derlei vereinfachte Notierungsweise ist bei Mozart nicht ungewöhnlich und darf sicher nicht buchstäblich genommen werden.
Die differenzierte Placierung des *piano* für beide Hände in Takt 19 entspricht genau dem Erstdruck, der dann in den Takten 169 und 172 allerdings in beiden Händen übereinstimmend das *piano* zum jeweils dritten Sechzehntel sticht. Möglich wären allenfalls folgende vereinfachte Notierungsweisen, wie sie in einigen Ausgaben (vgl. den Kritischen Bericht) zu finden sind:



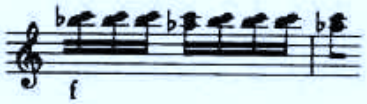
(und entsprechend in der linken Hand). Eine quasi synkopische Dynamisierung mit „fp" auf dem jeweils zweiten Sechzehntel ist von den Quellen her abzulehnen und auch vom gemeinten musikalischen Sinn her nicht so eindeutig richtig, wie Eva und Paul Badura-Skoda behaupten[35].
Entgegen den Quellen, die einen Taktstrich nach dem vierten Viertel in Takt 82 setzen (und dann erst wieder vor unserem Takt 84), versetzt die NMA

[33] *Urtext klassischer Musikwerke, herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Akademie der Künste in Berlin: W. A. Mozart, Sonaten und Phantasien für Klavier*, ed. Ernst Rudorff, Leipzig o. J.
[34] Zu näheren Einzelheiten sei auf den Kritischen Bericht verwiesen.

[35] *Mozart-Interpretation*, Wien 1957, S. 309.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

diesen Taktstrich so, daß der Septakkordschlag zu Taktbeginn steht (= unser T. 83).
Ob aus der einheitlichen Notationsweise der Quellen geschlossen werden kann, daß die Oktavenpassage in Takt 84 von der rechten Hand allein zu spielen ist, erscheint nicht sicher; auch eine Ausführung mit beiden Händen wäre durchaus denkbar.
Die gehaltene Mittelstimme in den Takten 86, 87, 94, 95, 114, 118, 120 und 122 wird in den Vorlagen ungenau als Halbenote notiert, während sie in den Takten 90 und 106 (im André-Druck 1829 auch in T. 87) als Viertel mit angebundener Achtelnote gestochen ist; wir haben die letztere, rhythmisch korrekte Notierungsweise konsequent gesetzt.
Takt 140 f.: Die dynamische Bezeichnung dieser beiden Takte entstammt dem Erstdruck. Eva und Paul Badura-Skoda haben Zweifel am musikalischen Sinn dieser Dynamisierung geäußert: Das *decrescendo* nehme *„dem energisch in die Höhe strebenden Lauf alle Kraft"*, und das *piano* in Takt 141 sei wohl eher zu den absteigenden Sechzehntelfiguren als zum Akkord auf Taktbeginn gemeint[36]. Tatsächlich fehlt in der André-Überlieferung das *decrescendo*; das *piano* steht aber zu Beginn von Takt 141 – einzig die vierte André-Ausgabe (erschienen nach 1841) setzt an dieser Stelle, dem gesunden musikalischen Empfinden folgend, „fp" statt „p". Die AMA verzichtet auf jede dynamische Bezeichnung, während die AA die Bezeichnung des Erstdrucks in Klammern setzt.
Die kursiv gestochene Dynamik in den Takten 142 bis 150 ist von den Herausgebern frei ergänzt worden.
In der zweiten Hälfte von Takt 172 (bis einschließlich erstes Achtel des folgenden Taktes) bringen die vier André-Ausgaben sowie AMA und AA übereinstimmend folgende zweistimmige Version:



Zumal angesichts der Parallele zur zweiten Hälfte von Takt 169 wirkt diese Version dünn und wenig überzeugend, weswegen wir der klanglich befriedigenderen Fassung des Erstdrucks den Vorzug geben.
Takt 175: Im letzten Viertel der rechten Hand folgt die NMA im Haupttext dem Erstdruck; ebenso lesen die beiden früheren André-Ausgaben, während Breitkopfs *Œuvres Complettes* und die beiden späteren André-Drucke sowie AMA und AA die von uns als *ossia* gestochene Lesart bringen. (Erstaunlicherweise ist es gerade diese Lesart, die in der weiter oben, Anmerkung 28, erwähnten *Nouvelle Edition* von Artaria erscheint.) Die in Fußnote mitgeteilte Version schließlich stellt einen musikalisch sehr plausiblen Vorschlag von Eva und Paul Badura-Skoda dar[37], der in der Überlieferung aber nirgends aufscheint. Er hat den Vorzug der musikalischen Konsequenz. Demgegenüber fällt am Text des Erstdrucks das melodisch überaus störende *d* im letzten Achtel auf, das den primär gemeinten Leitton *H* sinnlos überdeckt. Die Fassung des *ossia* gibt die Analogie zum Kontext (T. 174 f.) zu sehr preis, als daß sie musikalisch überzeugen könnte. Es sieht so aus, als habe Mozart selbst an dieser Stelle mehrfach korrigiert, und als seien die beiden divergierenden Lesarten aus dem möglicherweise mehrdeutigen Schriftbild zu erklären.
Im Schlußtakt der Fantasie setzen sowohl AMA als auch AA zu den Vierundsechzigstel-Gruppen jeweils Sextolenziffern. Auch der Erstdruck und die Ausgabe André von 1802 stechen diese Ziffer, allerdings nur zur zweiten Gruppe. Eine Sextolenrhythmisierung an dieser Stelle ist orthographisch falsch und auch sonst kaum vorstellbar.

Sonate KV 457

1. Satz: Das *ossia* für Takt 52 f. bringt den Text des Erstdrucks, verbessert nach André: Bei Artaria lautet die zweite Note in Takt 53 As statt *C* (auch die *Nouvelle Edition* von Artaria, vgl. oben Anmerkung 28, sticht *C*). Wir folgen im Haupttext der *Widmungskopie*, in der Mozart selbst die linke Hand (die ursprünglich wohl wie im Erstdruck gelautet hatte) korrigierte (vgl. das Faksimile auf S. XXVIII).
Das (in Analogie zu Takt 62 gesetzte) *ossia* für die linke Hand von Takt 159 sowie die im Haupttext desselben Taktes kleingestochene Viertelnote ♮*h'* in der rechten Hand sind als Alternativen zu verstehen und dürfen nicht gleichzeitig gespielt werden.

2. Satz: Die *Widmungskopie* bringt als letztes Sechzehntel im dritten Viertel von Takt 51 für die linke Hand *As* statt *F*, eine Lesart, die sich durchaus vertreten läßt, jedoch in der sonstigen Überlieferung nicht zu finden ist.

[36] A. a. O., S. 310.

[37] *L'art de jouer Mozart au piano* (= erweiterte französische Übersetzung in der Anmerkung 35 genannten Arbeit), Paris 1974, S. 166.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Sonate in F = Nr. 15 (1. und 2. Satz = KV 533, 3. Satz = KV 494)

Unter dem Datum des 10. Juni 1786 notiert Mozart in seinem Werkverzeichnis *„Ein kleines Rondò für das klavier allein"*, ein Einzelstück also, das im *Köchel-Verzeichnis* die Nummer 494 erhielt. Obwohl wir nichts Näheres über den Anlaß für diese Komposition wissen, kann doch als einigermaßen sicher gelten, daß Mozart sie als zweite Nummer eines Zyklus von drei Rondi, nämlich zusammen mit KV 485 (D-dur) und KV 511 (a-moll), gedacht hatte. Daß dann aber nur KV 485 und KV 511 in Wien bei Franz Anton Hoffmeister in separaten Druckausgaben 1786 bzw. 1787 erschienen sind, während KV 494 nicht in Wien, sondern in Speyer bei Philipp Heinrich Bossler, und zwar ebenfalls 1787, herausgebracht wurde[38], deutet auf kurzfristige Umdispositionen in Wien hin, die wohl weniger Mozart selbst als seinen damaligen Wiener Verleger betroffen haben mögen.

Die nächsten Kompositionen für Soloklavier, abgesehen vom a-moll-Rondo KV 511, sind *„Ein Allegro und Andante für das klavier allein"* KV 533, von Mozart am 3. Januar 1788 in seinen thematischen Katalog eingetragen. Diesen beiden neu komponierten Sätzen fügte Mozart das ältere Rondo KV 494 als Schlußsatz bei und ließ das Ganze als Klaviersonate bei Hoffmeister Anfang 1788 in Wien erscheinen[39]. In seiner neuen Eigenschaft als Sonatenfinale weist das Rondo eine nicht unerhebliche Texterweiterung auf: Der Einschub mit den Takten 143–169, von Mozart erst im Hinblick auf den Hoffmeister-Druck eingefügt, wird in der modernen Literatur gerne als *„Cadenza"* bezeichnet[40], ein in diesem Zusammenhang nicht sehr glücklicher Terminus, der in den zeitgenössischen Quellen nicht zu finden ist.

Ein Autograph der ersten beiden Sätze (KV 533) ist nicht überliefert; vom Rondo KV 494 existiert zwar eine originale Niederschrift, aber in der kürzeren ursprünglichen Fassung von 1786 als Einzelwerk, die wir im Anhang I dieses Bandes (S. 166–172) zum Abdruck bringen (vgl. dazu auch weiter unten).

Für die Textfassung der Sonate KV 533+494 stützt sich unsere Edition auf den erwähnten Erstdruck von Hoffmeister; außerdem wurde gelegentlich auch der Frühdruck in Breitkopfs *Œuvres Complettes* mit herangezogen (Cahier III, Leipzig 1799: *Sonata VII*).

Zur Dynamik: Der Beginn des ersten Satzes ist in beiden Händen dynamisch unbezeichnet, was im Normalfall bedeutet, daß als Anfangsdynamik *forte* zu spielen ist. Dem steht jedoch hier die Tatsache entgegen, daß die Reprisentakte mit *piano* bezeichnet sind. Wir haben danach *piano* auch zu Beginn des Satzes ergänzt, auf weitergehende freie Ergänzungen dynamischer Zeichen jedoch verzichtet. So wäre etwa schon im weiteren Verlauf des Satzanfangs schwer zu sagen, an welcher Stelle genau das *forte* einzusetzen hätte. Noch schwieriger sind die Probleme im dynamisch völlig unbezeichneten langsamen Satz. Sie können durch editorische Maßnahmen nicht gelöst werden; hier ist allein der Spieler gefordert. – Die von uns kursiv ergänzte Anfangsdynamik des dritten Satzes schließlich geht auf Mozarts Eintrag von KV 494 in sein Werkverzeichnis zurück.

1. Satz: Der Akzentstrich auf der Halbenote in Takt 2 fehlt im Werkverzeichnis, ist aber, wie auch an den übrigen Stellen, im Erstdruck vorhanden.

Wir übernehmen die Ergänzung der oberen Mittelstimme in Takt 21 aus Breitkopfs *Œuvres Complettes*; diese Emendation ist gut und sinnvoll, wenn auch nicht unbedingt erforderlich.

Takt 40: Wir halten die Parallele zum Reprisentakt 167, ungeachtet der nicht völlig identischen Harmonik, für derart zwingend, daß wir glauben, an dieser Stelle einen Eingriff in den Text der Quellen verantworten zu können.

2. Satz: Die Vorlagen überliefern in der Mittelstimme von Takt 54 einheitlich *a'* statt *fis'*, d. h. einen Sext- statt einen Oktavgriff. Aus dem analogen Kontext läßt sich aber der gemeinte Sinn dieser Stelle zweifelsfrei entnehmen. Erst von Takt 60 an wird der Satz dreistimmig.

Takte 56 und 58: Das von manchen Ausgaben (aufgrund der *Œuvres Complettes*) zur punktierten Figur gesetzte Trillerzeichen halten wir für überflüssig, wenn nicht sogar für musikalisch falsch.

Sonate in C KV 545 = Nr. 16

Als *„Eine kleine klavier-Sonate für anfänger"* bezeichnet Mozart in seinem Verzeichnis am 26. Juni 1788 die Sonate KV 545, die besser bekannt ist als *„Sonate*

---

[38] Zu diesem Erstdruck vgl. HaberkampED, Textband, S. 300f., und Bildband, Abb. 263f.; zu seiner Neudatierung siehe Hans Schneider, *Der Musikverleger Heinrich Philipp Bossler* 1744–1812, Tutzing 1985, S. 147.

[39] Vgl. HaberkampED, Textband, S. 300f., und Bildband, Abb. 262.

[40] So auch bei Hans Neumann, *The Two Versions of Mozart's Rondo K. 494, revised and completed by Carl Schachter*, in: *The Music Forum* 1 (1967), edited by William J. Mitchell and Felix Salzer, S. 1–34.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

facile", wie es im Titel des im Jahre 1805 im Wiener *Bureau d'Arts et d'Industrie* postum erschienenen Erstdrucks heißt[41]. Da das Autograph der Sonate fehlt, stützt sich die NMA-Edition auf diesen Druck, zieht aber auch die anderen in zeitlicher Nachbarschaft erschienenen Ausgaben von Johann André (Offenbach 1805) und Johann Cappi (Wien 1809) mit zu Rate.

Grundsätzlich ist zu bemerken, daß in allen genannten Drucken der Text der Sonate ohne jede dynamische Bezeichnung überliefert ist. Wir haben auf freie Ergänzungen verzichtet: Es gilt also das bereits zur vorigen Nummer Gesagte. Es ist aber darauf hinzuweisen, daß später erschienene Ausgaben, so auch die AMA, in allen drei Sätzen ausführliche Dynamisierungen enthalten, die allerdings so geartet sind, daß sie kaum von Mozart stammen können; sie finden deshalb in unserem Text keine Berücksichtigung. – Hinsichtlich der Staccatozeichen (Strich und/oder Punkt) differieren die Vorlagen zum Teil erheblich; wir haben versucht, eine Unterscheidung im Sinne des Mozartschen Schreibgebrauchs vorzunehmen.

1. Satz: Der in den Drucken überlieferte Bogen in Takt 2 (rechte Hand) fehlt im Incipit des eigenhändigen Werkverzeichnisses, dagegen ist die Tempobezeichnung *Allegro*, die im Erstdruck nicht gestochen ist, sowohl in Mozarts Verzeichnis als auch in den anderen Drucken vorhanden.

3. Satz: Die Tempobezeichnung des Rondos (*Allegretto*) steht nur in der Ausgabe von Cappi und wurde deshalb kursiv gestochen. – Die Fermaten in Takt 52 indizieren keine „Eingangssituation" und bedürfen infolgedessen auch keiner gleichwie gearteten Auszierung.

Sonate in B KV 570 = Nr. 17

Mozart trägt das Werk im Februar des Jahres 1789 mit dem Vermerk *„Eine Sonate auf klavier allein"* in sein thematisches Verzeichnis ein. Vom Autograph ist ein beträchtlicher Teil des ersten Satzes (T. 65 bis Schluß; vgl. die Faksimiles auf S. XXXf.) erhalten, der sich heute in der British Library London befindet. Aus welchem Grund der postume Erstdruck von Artaria (Wien 1796) KV 570 als *„Sonata per il Clavicembalo o Piano-Forte con l'accompagnamento d'un Violino"* mit separater Violinstimme wiedergibt, kann nicht gesagt werden. In dieser Besetzung, für Klavier und Violine, ist das Werk denn auch in vielen Ausgaben des 19. und zum Teil auch noch des 20. Jahrhunderts erschienen. Die Violinstimme dieser Fassung ist in keiner Weise obligat, sondern erschöpft sich teils in Begleitfiguren, teils in Verdoppelungen und Oktavierungen des Klaviers. Ein Rückgriff Mozarts auf die damals schon veraltete Gattung der von einer Violine begleiteten Klaviersonate ist unwahrscheinlich[42]. Dennoch hat man bis vor nicht allzu langer Zeit die Klavier-Violin-Version für authentisch gehalten. Erst Alfred Einstein (KV[3], S. 719) vermutete in dieser Fassung ein Arrangement von André, dessen eigene Ausgabe aber später als der Erstdruck erschienen ist. Neuerdings wurde ohne nähere Begründung auch Johann Mederitsch als möglicher Urheber der Violinstimme genannt[43]. Daß diese Stimme von Mozart selbst stammen könnte, wird in der modernen Literatur inzwischen nicht mehr angenommen[44].

Die Textgestaltung stützt sich für den ersten Satz selbstverständlich primär auf das autographe Fragment, zu dem allerdings zu bemerken ist, daß die Reprisentakte 133 bis 160 nur als „Da capo" (also nicht ausnotiert) erscheinen. Für den restlichen Teil der Sonate wurde in der Regel die Klavierstimme des Erstdrucks als maßgebliche Quelle herangezogen, wobei sich in zwei Fällen (im ersten Satz) Widersprüche zum autographen Fragment ergeben, die weiter unten zu kommentieren sind.

Hinsichtlich der Dynamik gelten, allerdings nur für den zweiten und dritten Satz, die früher gemachten Ausführungen: Der Text ist wiederum völlig unbezeichnet; konsequenterweise mußte auf jede Ergänzung verzichtet werden. Die Bezeichnungen im ersten

[41] Vgl. HaberkampED, Textband, S. 308f., und Bildband, Abb. 274.

[42] Zwar bedient sich Mozart mit KV 547 tatsächlich noch einmal jenes älteren Typus, doch bezeichnet er gerade diese Sonate (das Zwillingswerk der *„Sonate facile"* KV 545) als *„Eine kleine klavier Sonate für Anfänger mit einer Violin"* – KV 570 aber ist alles andere als ein Werk für Anfänger!

[43] *Wiener Urtext Edition: Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonaten*, herausgegeben von Karl Heinz Füssl und Heinz Scholz, Band 2, Mainz und Wien 1973, S. XXIII.

[44] So sagt etwa Hans Eppstein, *„daß wir von der Hypothese von Mozarts Autorschaft für die Violinstimme völlig absehen können"* (*Warum wurde Mozarts KV 570 zur Violinsonate?*, in: *Die Musikforschung* 16, 1963, Heft 4, S. 379). Wenn andererseits HaberkampED bei der Besprechung des Erstdrucks (Textband, S. 321f.) von der Violinstimme ausführt, es sei *„jedoch nicht geklärt, ob Mozart sie nicht nachträglich doch selbst für eine heute verschollene Hoffmeister-Erstausgabe komponiert hat"*, und sich dabei auf Eppsteins Arbeit beruft, so liegt hier wohl ein Irrtum vor.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Satz dagegen sind immerhin so dicht und auch sinnvoll, daß gelegentliche Lücken durch freie Ergänzungen geschlossen werden konnten.

1. Satz: Die Artikulation des Themenkopfes ist in den Quellen uneinheitlich. Wir folgen im Haupttext (T. 1–3, 41 ff. und 133–135) dem Erstdruck, ergänzen aber zusätzlich die Großbögen, wie sie im autographen Fragment dann in Takt 101 ff. gesetzt sind. Zusätzlich teilen wir die wiederum abweichende Bogensetzung aus dem eigenhändigen Verzeichnis zu Beginn des Satzes in Fußnote mit. Es scheint danach deutlich zu sein, daß Mozart tatsächlich eher einen durchgehenden Großbogen als drei kurze Bögen gemeint hat.

Für die parallelen Takte 57 und 59 (Exposition) bzw. 187 und 189 (Reprise) ergibt sich ein Textproblem insofern, als – wie an Ort und Stelle (S. 134) durch Fußnote angegeben – autographes Fragment und Erstdruck nicht konform gehen. Wir haben uns nicht dazu entschließen können, die hart klingende und nicht ganz überzeugende Lesart des autographen Fragments an beiden Stellen in den Haupttext zu nehmen, sondern glaubten, hier der glatteren Version des Erstdrucks sowie der weiteren Drucküberlieferung (vgl. Kritischen Bericht) den Vorzug geben zu sollen. Selbstverständlich bleibt es dem Spieler unbenommen, je nach Geschmack und Einsicht auch entsprechend anders zu spielen.

Die in allen modernen Ausgaben verlangte Wiederholung des zweiten Teils ist nicht unproblematisch: Wie die beiden Faksimiles (S. XXX f.) zeigen, hat Mozart selbst vor Takt 80 keine Repetitionszeichen gesetzt, wohl aber am Schluß des Satzes. Gleichermaßen liest der Erstdruck in der Klavierstimme, während dort in der Violinstimme die Repetitionszeichen auch zu Beginn des zweiten Teils stehen[45]. Könnte von der Notation her der Fall also zweifelhaft sein, so spricht der musikalische Befund doch eher gegen als für eine Wiederholung des zweiten Teils, denn die harmonische Rückung vom Schlußtakt zu Takt 80 ist wesentlich weniger einleuchtend als der Übergang von Takt 79 zu Takt 80. Mozarts Notation zu Beginn des zweiten Teils ist also doch wohl buchstäblich zu nehmen, wogegen es sich bei den Repetitionszeichen am Schluß des Satzes um einen reinen Schreibautomatismus handeln könnte, wie er des öfteren zu beobachten ist. (Ein Parallelfall bietet sich im g-moll-Fragment KV 312/KV^6: 590^d = Anhang II/7, S. 184–188 an. Auch ist zu bemerken, daß in der D-dur-Sonate KV 576 = Nr. 18 der zweite Teil des ersten Satzes nicht wiederholt wird.)

2. Satz: Das *ossia* in Takt 23 (linke Hand) ist dem André-Druck (Offenbach 1841) entnommen. Das ♮*e'* im zweiten Viertel erscheint allerdings wenig einleuchtend, besser hingegen ist das ♮*a'* im letzten Viertel. (Im analogen Fall T. 15 haben wir im letzten Viertel das Auflösungszeichen nach den Drucken André und J. A. Böhme/Hamburg im Haupttext klein gestochen ergänzt.)

In Takt 41 (linke Hand) hat der Erstdruck eindeutig ♭*ces'* in der Unterstimme. Einige Neuausgaben ändern zu *c'* – wohl deshalb, weil die harmonische Rückung vom Vortakt (letztes Viertel Es-dur, nicht es-moll!) zu hart erscheinen mag. Wir sehen keinen Anlaß, vom Text der Vorlage abzuweichen.

Die Bogensetzung in der linken Hand von Takt 41 f. ist einerseits als *legato* der ganzen Figur, andererseits aber auch gleichzeitig als *tenuto* des Baßtons *b* zu verstehen; daß letzteres intendiert ist, geht aus der Notation in Takt 42 f. hervor.

3. Satz: Die Vorlage hat in den Takten 49–52 (rechte Hand) Ganztakt- bzw. Halbtaktbögen jeweils nur zwischen den Taktstrichen. Wir haben entsprechend dem motivischen Verlauf übergreifende Bögen gesetzt.

Sonate in D KV 576 = Nr. 18

Es wäre überflüssig zu wiederholen, daß wir auch im Falle dieser Sonate nichts über Anlaß und Umstände der Entstehung wissen, wenn es nicht eine zeitlich benachbarte Briefstelle Mozarts gäbe, die immer wieder – und sicherlich zu Unrecht – mit KV 576 in Verbindung gebracht wird. In seinem Brief vom 12. Juli 1789 an Michael Puchberg erwähnt Mozart beiläufig: *„unterdessen schreibe ich 6 leichte Klavier-Sonaten für die Prinzessin Friederika und 6 Quartetten für den König, welches ich alles bey Kozeluch auf meine Unkosten stechen lasse"*. Daß mit den *„6 Quartetten"* der ursprünglich als Sechserreihe geplante Zyklus der sogenannten „Preußischen Quartette" KV 575 etc. gemeint ist, steht außer Frage; von den sechs für die preußische Prinzessin zu schreibenden *„leichten"* Klaviersonaten sei, so wird angenommen, wenigstens eine tatsächlich komponiert worden, nämlich KV 576, ein Werk, das Mozart zur selben Zeit, also im Juli 1789, in seinem Werkverzeichnis als *„Eine*

[45] Genauso verfährt der Frühdruck von KV 570 in den *Œuvres Complettes* (Cahier IX, Leipzig 1801: *Sonata V*).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Sonate auf klavier allein" vermerkt. Daß diese Identifizierung nicht stimmen kann, weil KV 576 gewiß zu den anspruchsvollsten Klavierwerken Mozarts zählt, darf als sicher gelten. Man muß es hinnehmen, daß wir über den Grund der Entstehung dieser Sonate nichts wissen, und auch, daß die geplanten sechs „Preußischen Klaviersonaten" nicht über das Stadium der Kompositionsabsicht hinaus gediehen sind (vgl. dazu auch weiter unten die Bemerkungen zu Anhang II/3–6). – Das Autograph der D-dur-Sonate KV 576 ist wiederum verschollen; der Erstdruck erschien nicht bei Johann Anton Koželuch, sondern im Wiener *Bureau d'Arts et d'Industrie*, und zwar postum im Jahre 1805. Diese Druckausgabe diente als Vorlage für unsere Edition; dazu wurden die Ausgaben von André (ebenfalls 1805) und in den *Œuvres Complettes* (Cahier XVII, Leipzig 1806: *Sonata I*) mit herangezogen.

1. Satz: In den Takten 2 und 3 (und entsprechend in den Reprisentakten 100 und 101) fehlen im Erstdruck in der linken Hand die beiden ausgehaltenen Noten *a'*. Wir folgen der Incipit-Notierung im eigenhändigen Werkverzeichnis.

Das *ossia* in den Takten 125 und 133 wird in Analogie zum entsprechenden Expositionstakt 45 vorgeschlagen; die durchgängige Austerzung in den Vorlagen ist nicht über jeden Zweifel erhaben.

2. Satz: Hier ist erneut das völlige Fehlen von dynamischen Bezeichnungen zu konstatieren; aus den bereits früher dargelegten Gründen haben wir nicht frei ergänzt.

Die eckig geklammerten Akzidenzien in Takt 28, denen zufolge hier e-moll statt E-dur zu spielen wäre, entstammen Breitkopfs *Œuvres Complettes*, deren Lesart an dieser Stelle empfohlen wird.

Für die Takte 62–64, die eine notengetreue Wiederholung der Takte 59–61 darstellen, schlägt Eva Badura-Skoda eine Variierung bzw. Diminuierung vor, auf die in diesem Zusammenhang nur hingewiesen werden kann[46].

3. Satz[47]: Die Lesart des Erstdrucks, derzufolge der Baß in Takt 57 (bzw. in Takt 148) nach *fis* (bzw. *h*) springt – dies bedeutet in Relation zum Diskant eine schlecht klingende Verdoppelung der Dur-Terz – wurde entsprechend der Druckausgabe von André und Breitkopfs *Œuvres Complettes* geändert (vgl. dazu auch den Kritischen Bericht).

Der Abschnitt Takt 103–107 erscheint in der Überlieferung in offenbar korrumpierter Form: In der Oberstimme wird in Takt 104/105 zusätzlich *h'*, in Takt 106/107 zusätzlich *cis''* übergebunden, während in der linken Hand das *fis'* bereits zu Beginn von Takt 106 gestochen ist, was zwar reizvolle, aber dennoch falsche Quintenparallelen ergibt. Auch die Artikulation des Kopfmotivs ist in diesen Takten inkonsequent bis inkorrekt (überwiegend Ganztaktbögen). Wir haben geglaubt, in diesen Takten regulierend eingreifen zu müssen.

Anhang

I. Erstfassung des Rondos KV 494

Ein Abdruck der ursprünglichen Version aus dem Jahre 1786 erschien geboten nicht nur wegen des um 27 Takte kürzeren Textes, sondern auch wegen der zum Teil stärker abweichenden Artikulation. Darüber hinaus gibt es eine einzige, freilich nicht sehr belangvolle Variante im Notentext (T. 79, linke Hand). Wir legen unserem Text das Autograph (Sammlung Felix Salzer, New York) zugrunde[48]; die Varianten des Erstdrucks von Heinrich Philipp Bossler (Speyer 1787) werden im Kritischen Bericht mitgeteilt. Im Autograph ist die rechte Hand bis zum dritten Viertel von Takt 148 im Sopranschlüssel notiert, und auch in der linken Hand findet dieser Schlüssel Anwendung (vgl. den Kritischen Bericht).

II. Fragmente

1. Sonatensatz in C KV^6: deest

Dieser Beginn eines Allegro-Satzes zu einer Klaviersonate, anscheinend von Mozart selbst durchgestrichen, steht auf der ersten Seite des Autographs mit dem nachkomponierten Schlußchor der *Grabmusik* KV 42 (35^a), aufbewahrt bei der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Seine mutmaßliche

[46] *Über die Anbringung von Auszierungen in den Klavierwerken Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 191 f. – Einen weiteren Vorschlag in dieser Richtung bringen Karl Heinz Füssl und Heinz Scholz in der in Anmerkung 43 genannten Ausgabe (dort S. XXV).

[47] Für die Textrevision dieses Satzes haben die Herausgeber verschiedentliche Anregungen aus einer Spezialkorrespondenz mit Herrn Johann Zürcher (Worb/Schweiz) im Jahre 1982 beziehen können, was hier dankbar vermerkt sei.

[48] Vollständig faksimiliert in der in Anmerkung 40 genannten Arbeit von Hans Neumann/Carl Schachter.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Entstehungszeit läßt sich aus der Beschaffenheit der Handschrift erschließen (siehe das Faksimile auf S. XXXII)[49].

2. Sonatensatz in B KV 400 (372[a])

Unsere Datierung folgt der traditionellen Einordnung, die auf Otto Jahn zurückgeht. Mit den im Durchführungsteil zitierten Namen *„Sophie"* und *„Costanza"* sind natürlich die beiden damals noch nicht verheirateten Töchter des Weberschen Hauses in Wien gemeint. Die von Maximilian Stadler in Mozarts Autograph (Stiftelsen musikkulturens främjande Stockholm) vorgenommene, in Takt 91 einsetzende Ergänzung entspricht, zumal in den Reprisentakten, nicht immer genau der Mozartschen Vorlage (man vgl. zum Beispiel T. 97 mit T. 7). Wir haben derartige Divergenzen unverändert übernommen.

3.–6. Sonatensätze in B bzw. F KV Anh. 31, 29, 30, 37 (KV 569[a], 590[a–c])

Die Autographe dieser vier Fragmente gehören zu den Beständen der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Unsere Datierung (*„vermutlich in Wien, zwischen 1787 und 1789"*, die im Gegensatz zu KV[6] auf weitere Präzisierung verzichtet) geht auf Alan Tyson zurück[50].

Im Falle von Nr. 3 und 4 ist der Allegro-Charakter eines Eröffnungssatzes unverkennbar, während man bei dem mit *„Allegro"* bezeichneten Fragment Nr. 5 vielleicht eher an den Anfang eines Finalsatzes denken wird. Ob die Tonartengleichheit (F-dur) der Fragmente Nr. 4–6 auf die Zugehörigkeit zu ein und demselben Werk hinweist, muß offen bleiben. Die zeitliche Einordnung der Fragmente Nr. 3–6 würde theoretisch einen Zusammenhang mit dem projektierten Sechserzyklus für die Prinzessin Friederika von Preußen erlauben (vgl. dazu weiter oben bei KV 576), doch scheint auch hier wieder die musikalische Faktur viel zu anspruchsvoll[51].

7. Sonatensatz in g KV 312 (189[i]; KV[6]: 590[d])

Das Autograph (Bodleian Library Oxford, Sammlung Margaret Deneke) bricht mit Beginn des Taktes 106 ab; danach setzt eine fremde, nicht bekannte Hand ein, die bis einschließlich Takt 145 reicht (die Reprisentakte 110–130 sind als „Da capo" nicht notiert).

Für den Rest des Satzes folgen wir dem Erstdruck, erschienen 1805 im Wiener *Magasin de l'imprimerie chymique*. Dort stellen die Takte 146 bis 177 (erstes Viertel) nichts anderes dar als die nach Moll gewendete Transposition der entsprechenden Expositionstakte (T. 37ff.), sind also sozusagen durch Mozarts Originaltext „gedeckt"; die beiden Schlußakkorde fügt der Erstdruck frei hinzu. – Laut KV[6] ist der g-moll-Satz *„vermutlich im Sommer 1790 in Wien"* entstanden; wir folgen mit unserer Datierung wiederum Alan Tyson in der in Anmerkung 51 erwähnten Mitteilung vom Dezember 1985.

Editionstechnische Bemerkungen

Über das im Vorwort der Editionsleitung (*Zur Edition*, S. VII) generell Vermerkte hinaus gilt für die vorliegende Ausgabe der Klaviersonaten im weiteren folgendes:

Es wurde grundsätzlich versucht, im Rahmen der bestehenden Editionsrichtlinien möglichst viele Eigenheiten der originalen Notation (vor allem bei Autographen als Primärquelle) 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 38, Takt 28, drittes Viertel). Auch wurde Doppelbehalsung 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 fehlende Bögchen grundsätzlich ohne typographische Kennzeichnung gesetzt werden, während eine auto-

---

[49] Dazu vgl. Wolfgang Rehm, *Mozart-Miszelle: Bemerkungen zum Autograph des Schlußchors aus der „Grabmusik" KV 42 (35[a])*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 321–325.

[50] *The Mozart Fragments in the Mozarteum, Salzburg: A Preliminary Study of Their Chronology and Their Significance*, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), No. 3, S. 471–510 (besonders S. 508).

[51] Einer zusätzlichen Mitteilung Alan Tysons vom 5. Dezember 1985 entnehmen wir, daß er die vier Fragmente vor der Reise nach Potsdam ansetzt, womit ein eventueller Zusammenhang mit den „Preußischen Sonaten" von vornherein entfiele.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

matische Ergänzung bei mit Ziernoten ausgeschriebenen 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 (vgl. Kritischen Bericht), 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.

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[52].

*

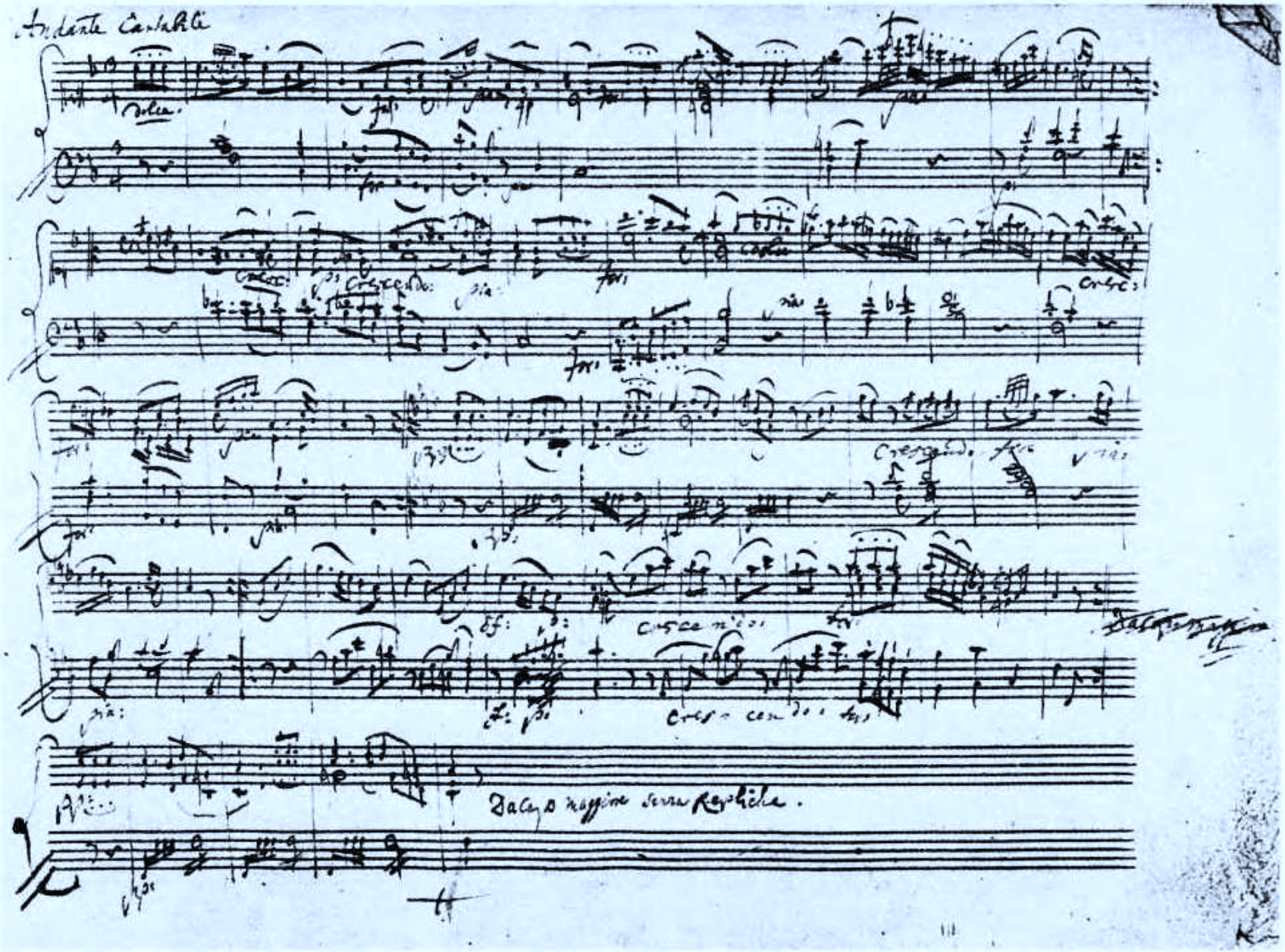
Der Dank der Herausgeber gilt allen im Kritischen Bericht einzeln zu nennenden Bibliotheken und Sammlungen, die die Quellen in Mikrofilmen und Kopien zur Verfügung gestellt oder ihre Einsichtnahme an Ort und Stelle ermöglicht haben. Sie haben weiterhin zu danken: Frau Dr. Faye Ferguson (Salzburg), Frau Leonore Haupt-Stummer (Salzburg) und den Herren Professoren Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Karl Heinz Füssl (Wien) für das kritische Mitlesen der Korrekturen und manchen Rat zur Textgestaltung, sodann auch Frau Dr. Gertraut Haberkamp (München), Herrn Dr. Ernst Herttrich (München) und Herrn Dr. Alan Tyson (London) für Hilfestellungen bei der Sammlung und Datierung verschiedener Quellen sowie den Herren William H. Scheide (Princeton/N. J.) und Professor Dr. Christoph Wolff (Cambridge/Mass.) für die Klärung einzelner Fragen in den in Princeton bzw. New York aufbewahrten Autographen der Sonaten KV 332 (= Nr. 12) bzw. KV 310 (= Nr. 9).

Augsburg und Salzburg, im Juli 1986

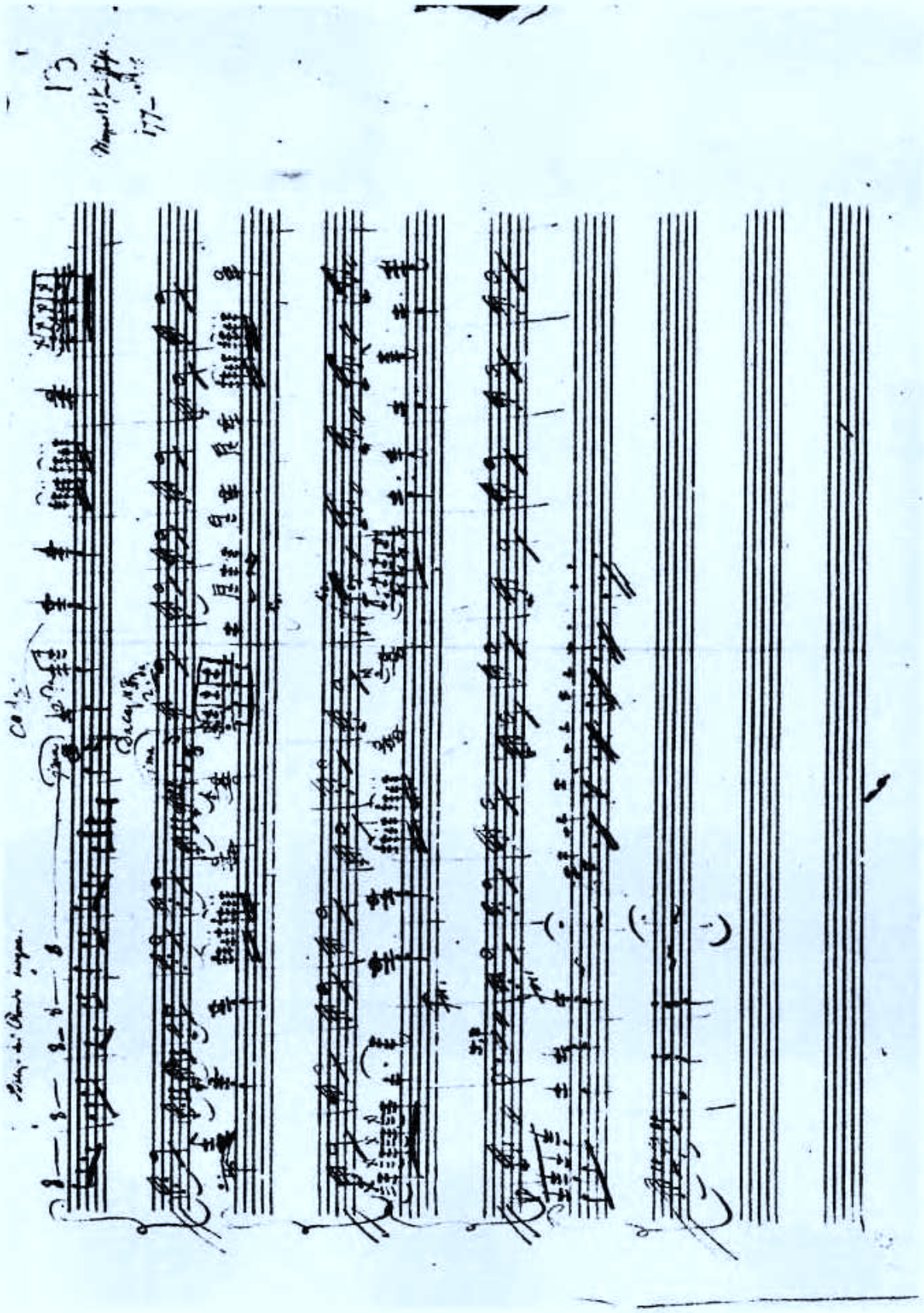
Wolfgang Plath
Wolfgang Rehm

---

[52] So etwa Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien 1957, und neuerdings Frederick Neumann, *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton 1986.

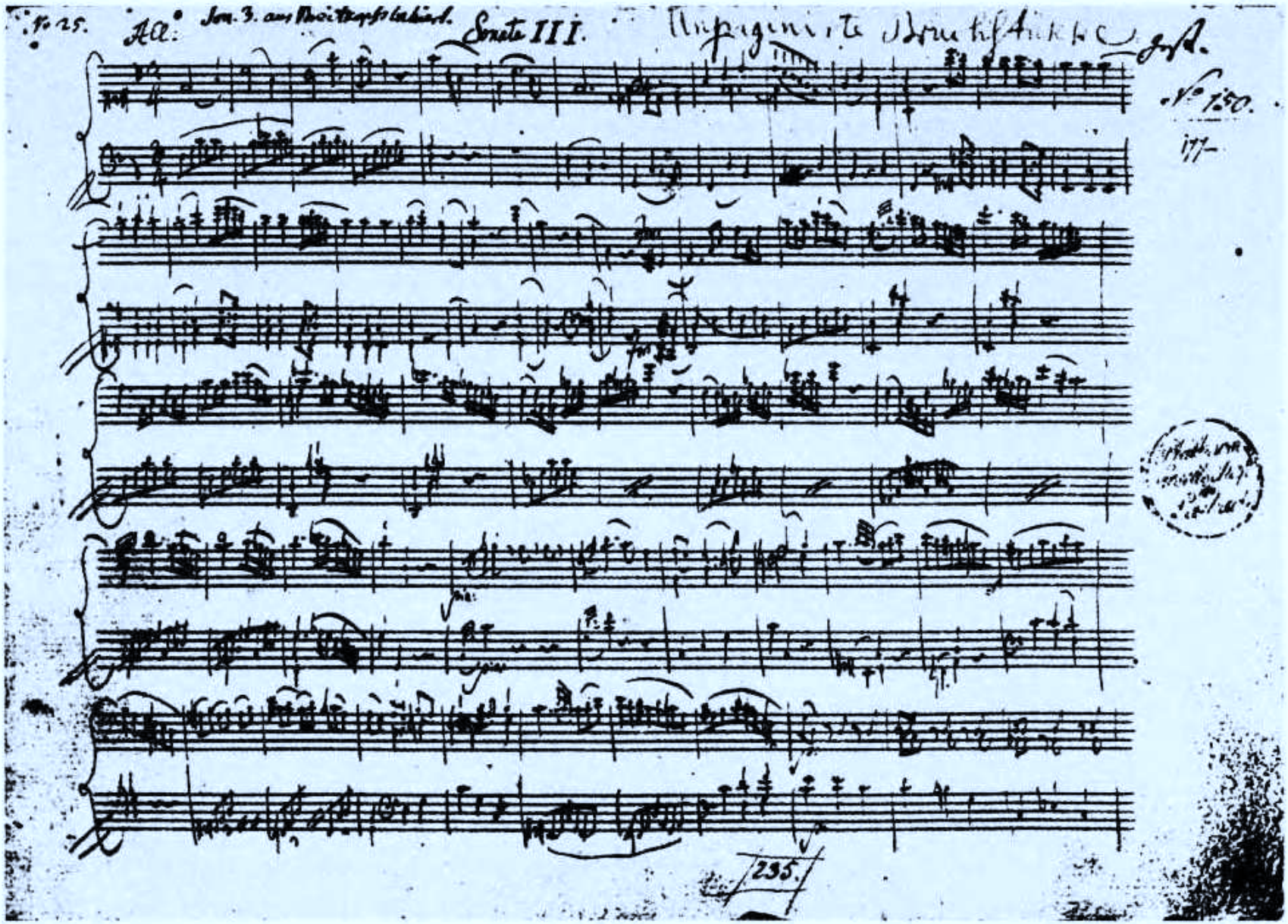


Sonate in C KV 330 (300h) = Nr. 10: Fünfte Seite des Autographs (Biblioteka Jagiellońska Kraków). Vgl. Seite 7–8.



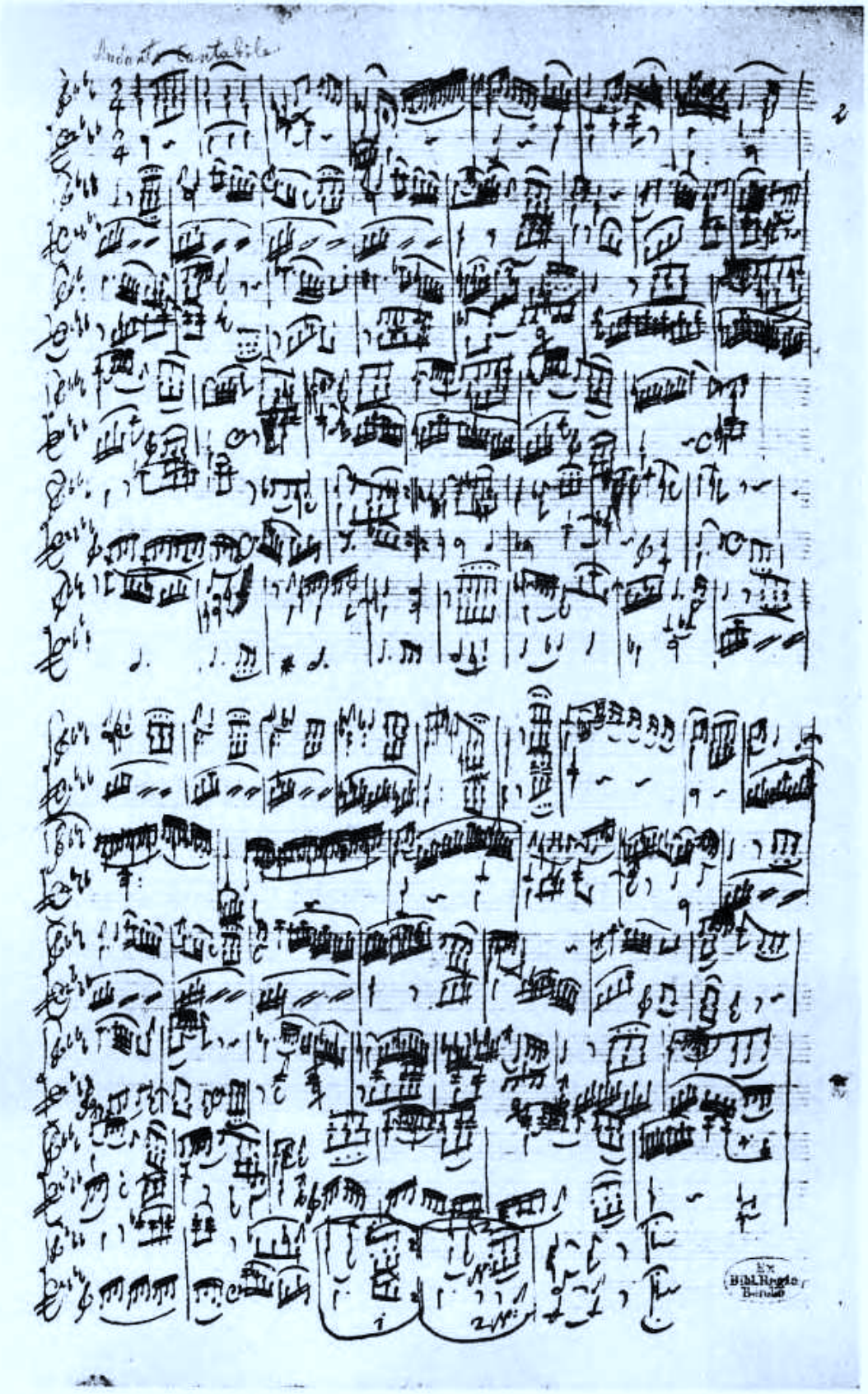
Sonate in A KV 331 (300i) = Nr. 11: Autographes Fragment = Schlußblatt (Portugiesischer Privatbesitz).
Vgl. Seite 26–27, Takt 90–127, und Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



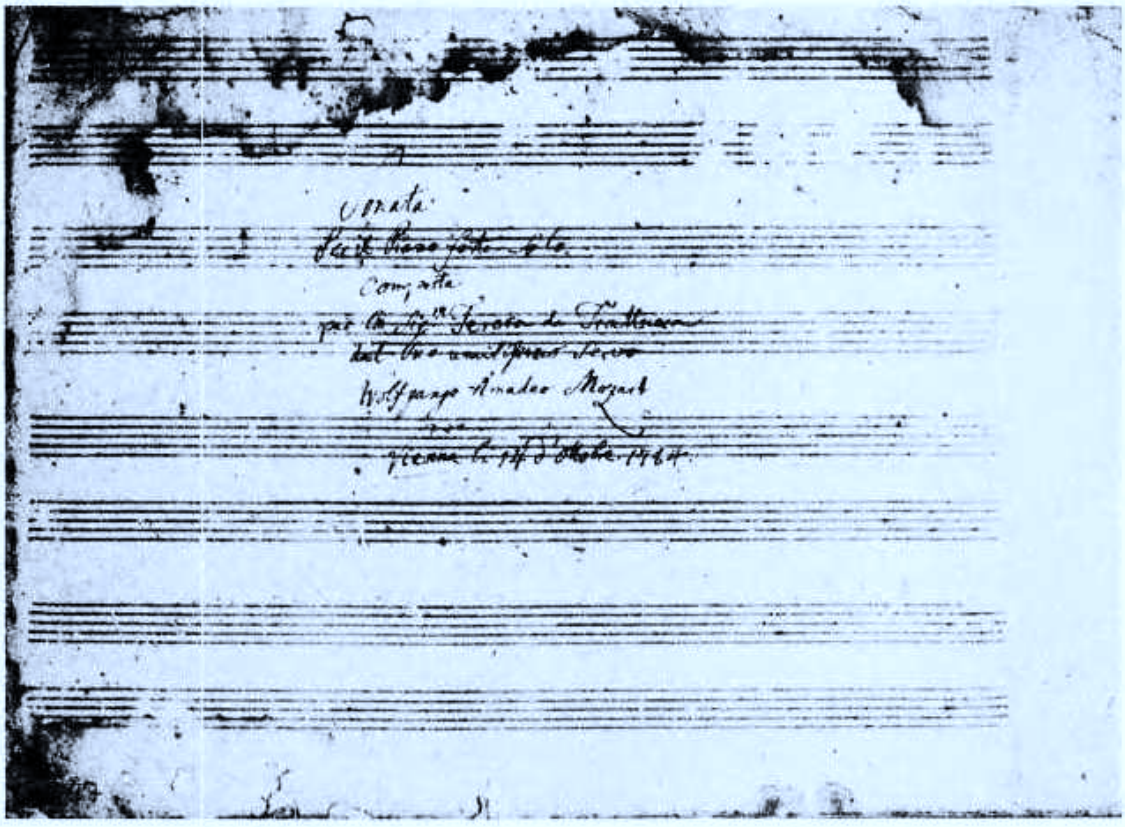
Sonate in F KV 332 (300^{k}) = Nr. 12: Erste Seite des Autographs (William H. Scheide, Princeton). Vgl. Seite 28–29, Takt 1–58.

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)



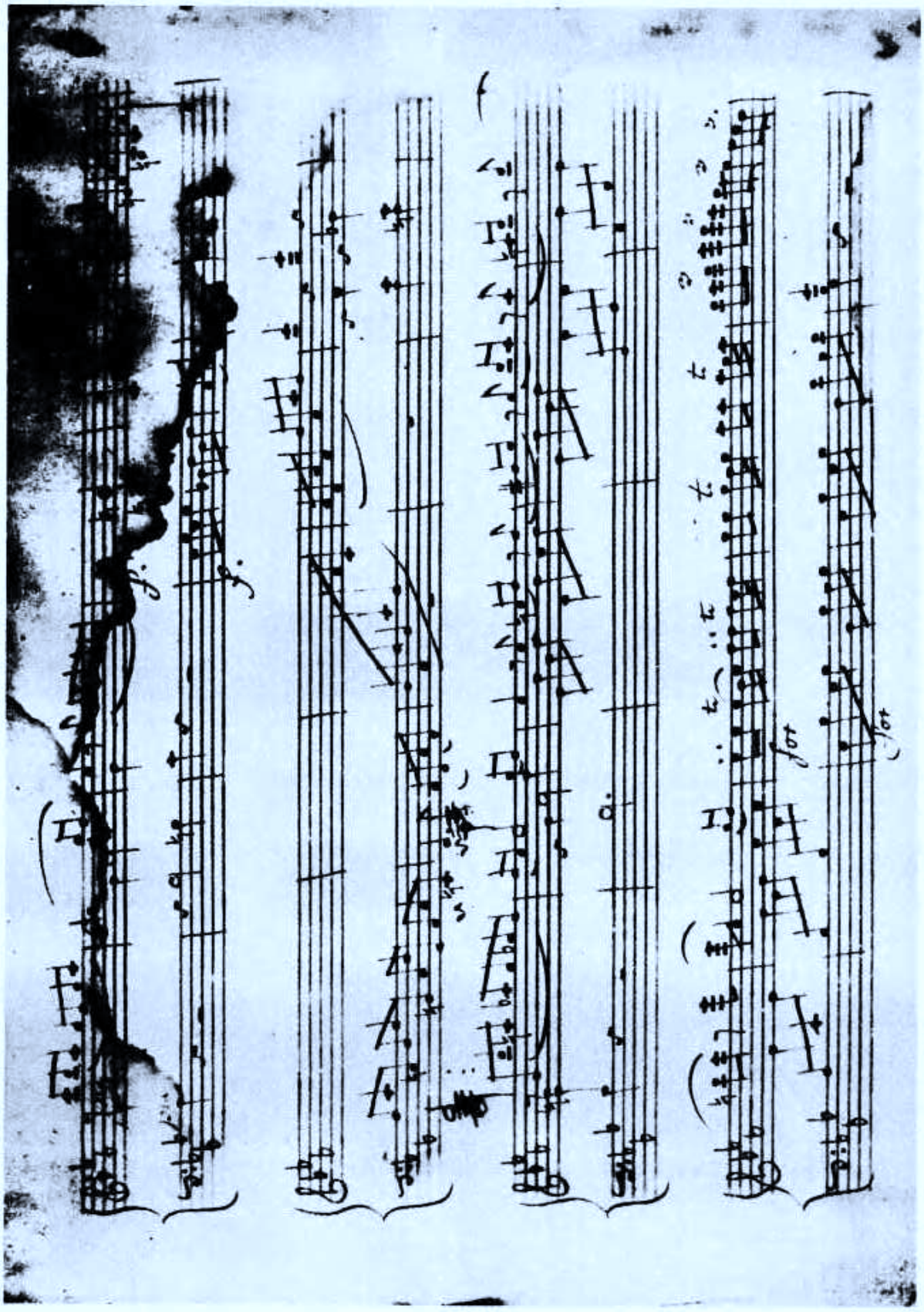
Sonate in B KV 333 (315ᶜ) = Nr. 13: Dritte Seite des Autographs (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung). Vgl. Seite 56–59; die Tempobezeichnung *Andante cantabile* hat Mozart später mit Bleistift nachgetragen (vgl. Vorwort).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



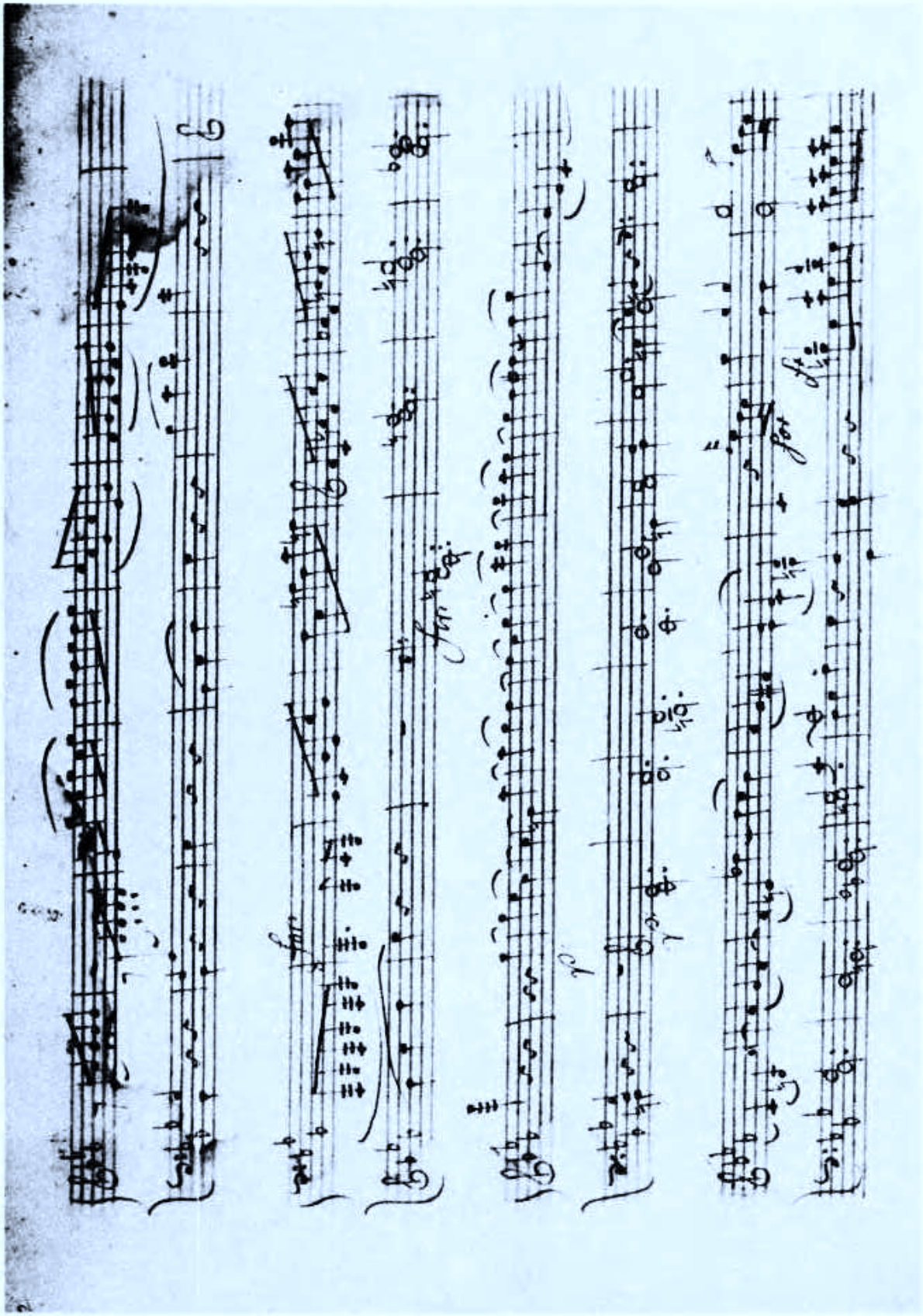
Fantasie in c KV 475 = Nr. 14a und Sonate in c KV 457 = Nr. 14b: Oben Titelseite aus dem Erstdruck von KV 475+457 (Exemplar: Kroměříž, Státní zámek a zahrady), unten Titelseite aus der *Widmungskopie* von KV 457 (The Jewish National & University Library Jerusalem). Vgl. Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



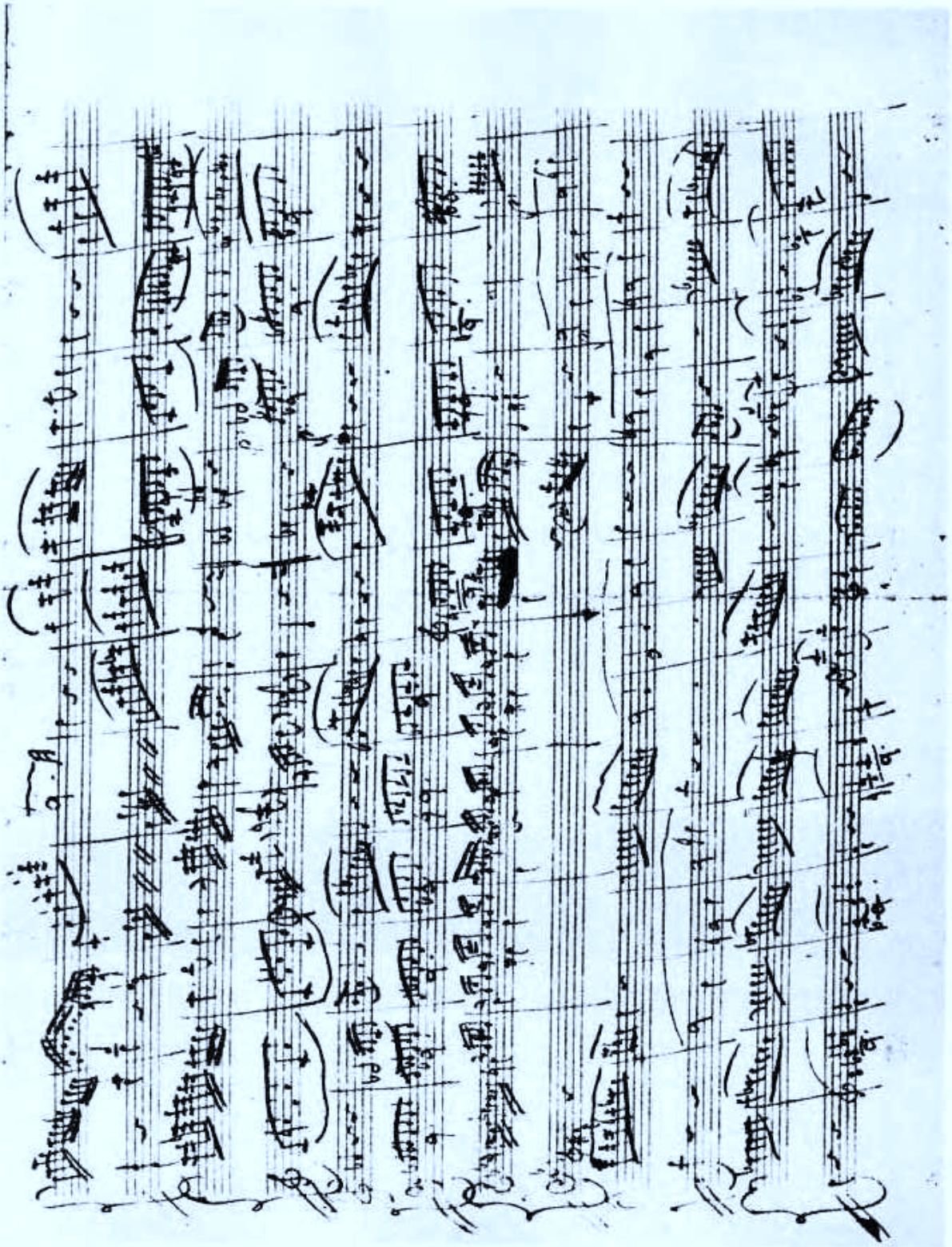
Sonate in c KV 457 = Nr. 14b: Dritte Seite des ersten Satzes aus der *Widmungskopie*: Vgl. Seite 81–82. Takt 46–65. Die Korrekturen in Takt 52 f. (zu Beginn der zweiten Akkolade) stammen von der Hand Mozarts; vgl. Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

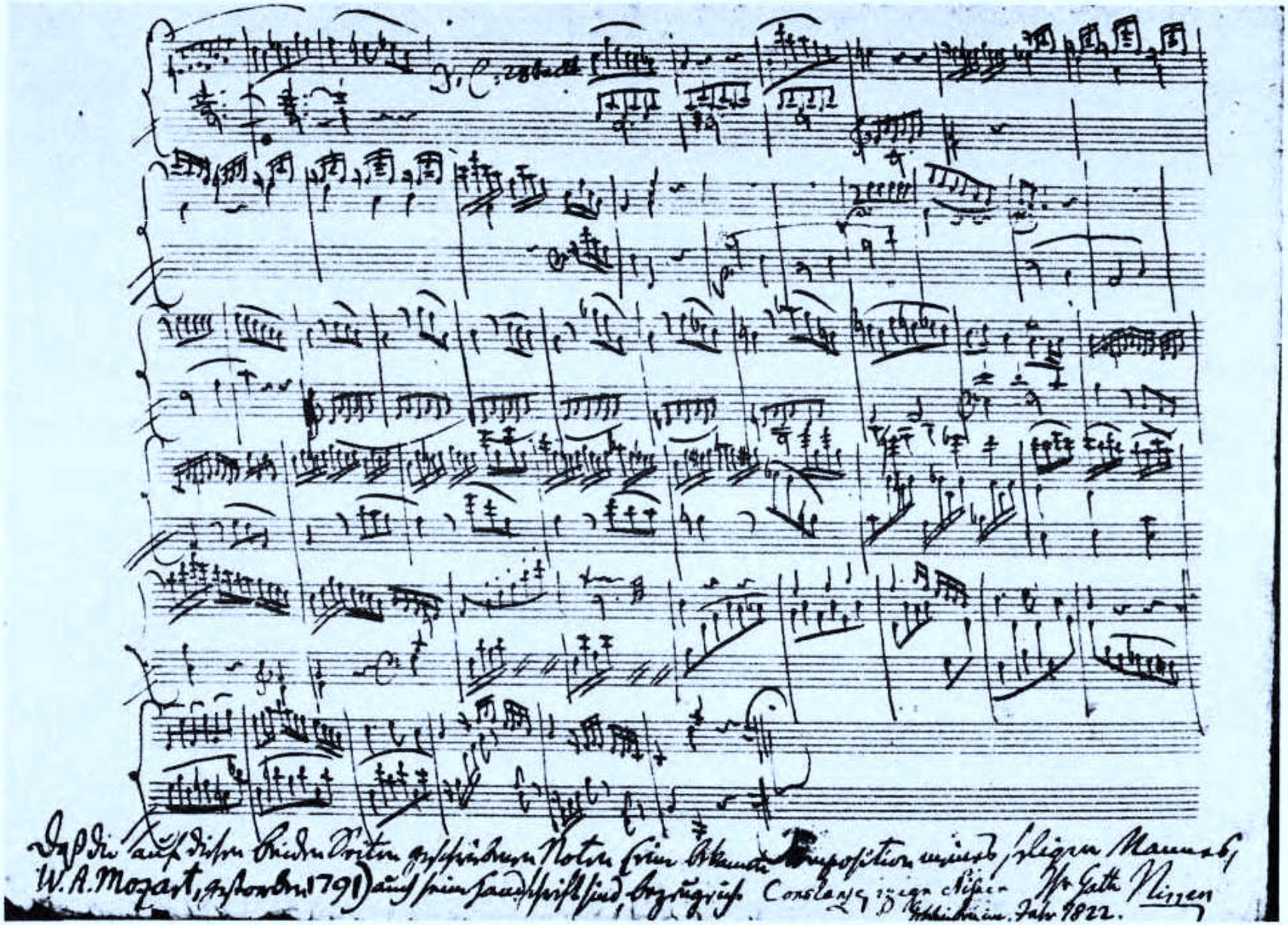


Sonate in c KV 457 = Nr. 14b: Vierte Seite des Schlußsatzes aus der *Widmungskopie*: Vgl. Seite 93–94. Takt 88–121. Die dynamischen Zeichen in der zweiten und dritten Akkolade hat Mozart nachgetragen; dazu und zu Takt 92 ff. vgl. Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

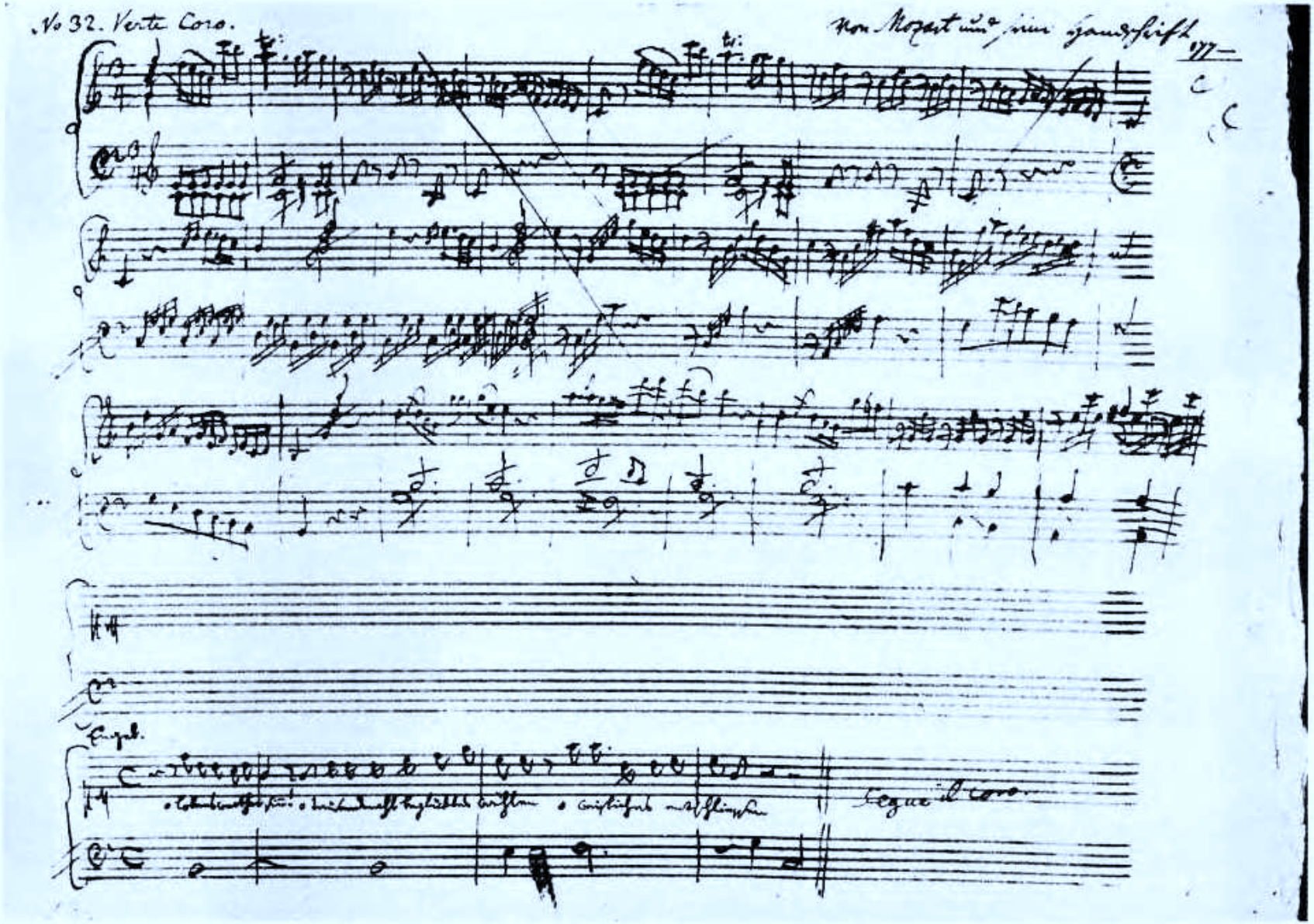


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Sonate in B KV 570 = Nr. 17: Autographes Fragment mit dem Schluß des ersten Satzes (The British Library London). Vgl. Seite 135 (Takt 65) bis 139 und Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)



Sonatensatz in C KV⁶: deest = Anhang II, Nr. 1: Originale Niederschrift auf Blatt 1ʳ des Autographs zum Schlußchor der *Grabmusik* KV 42/35ª (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg). Vgl. Seite 173 und Vorwort (unten auf der Seite ist das Rezitativ zum Schlußchor der *Grabmusik* notiert).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

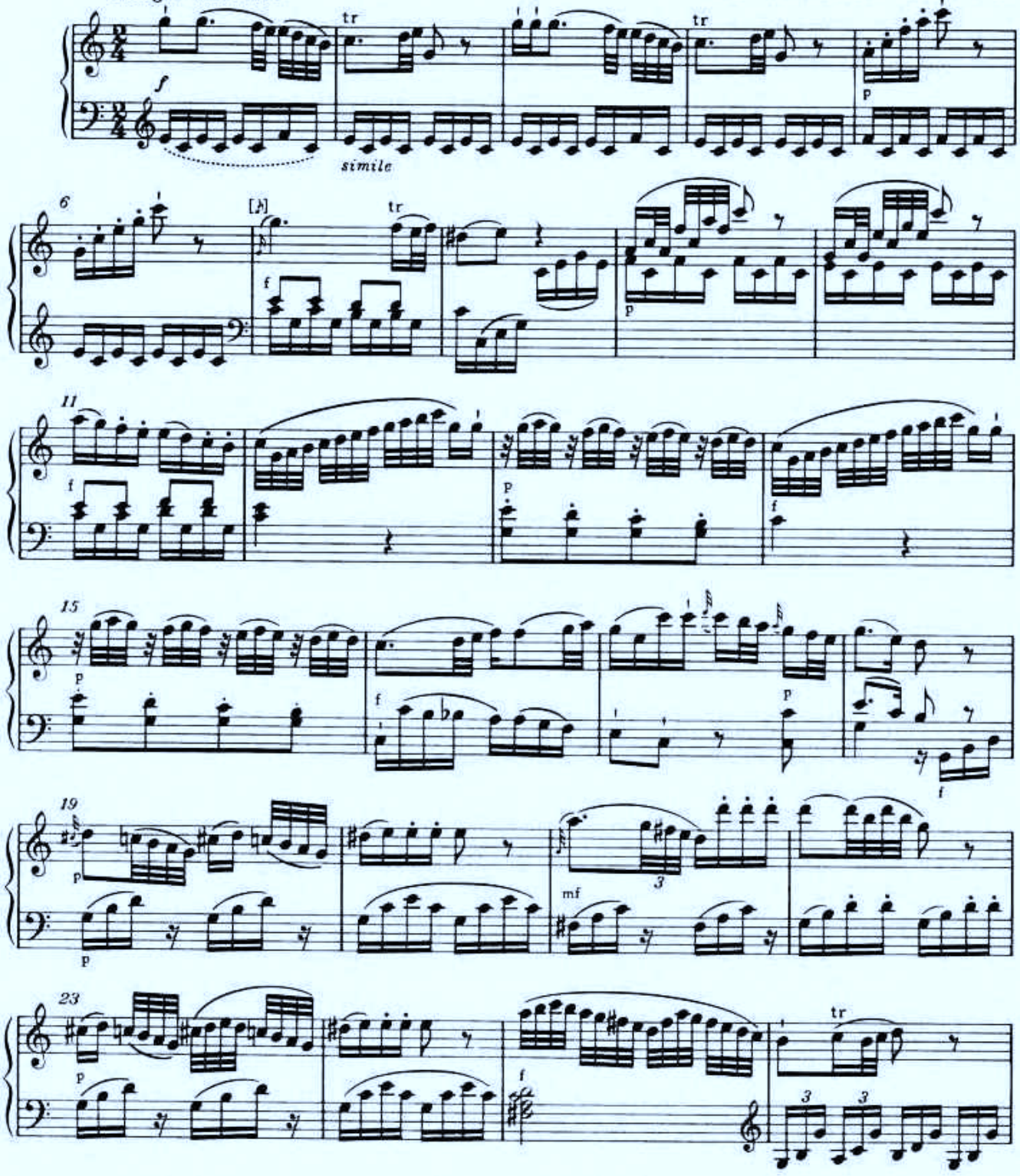
10. Sonate in C

KV 330 (300h)

Sonata I*)

Allegro moderato

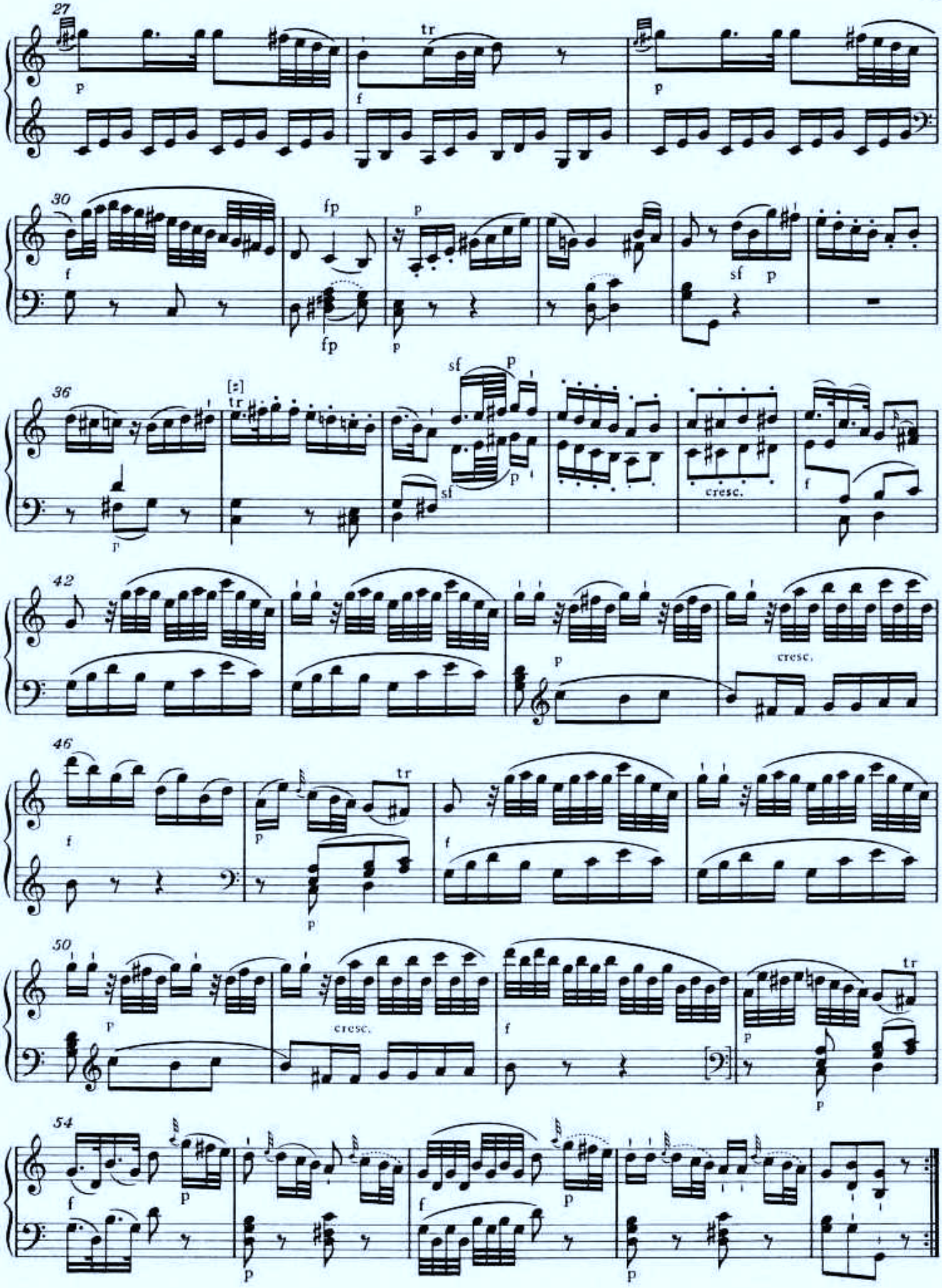
Entstanden in Wien (oder Salzburg), 1783*)

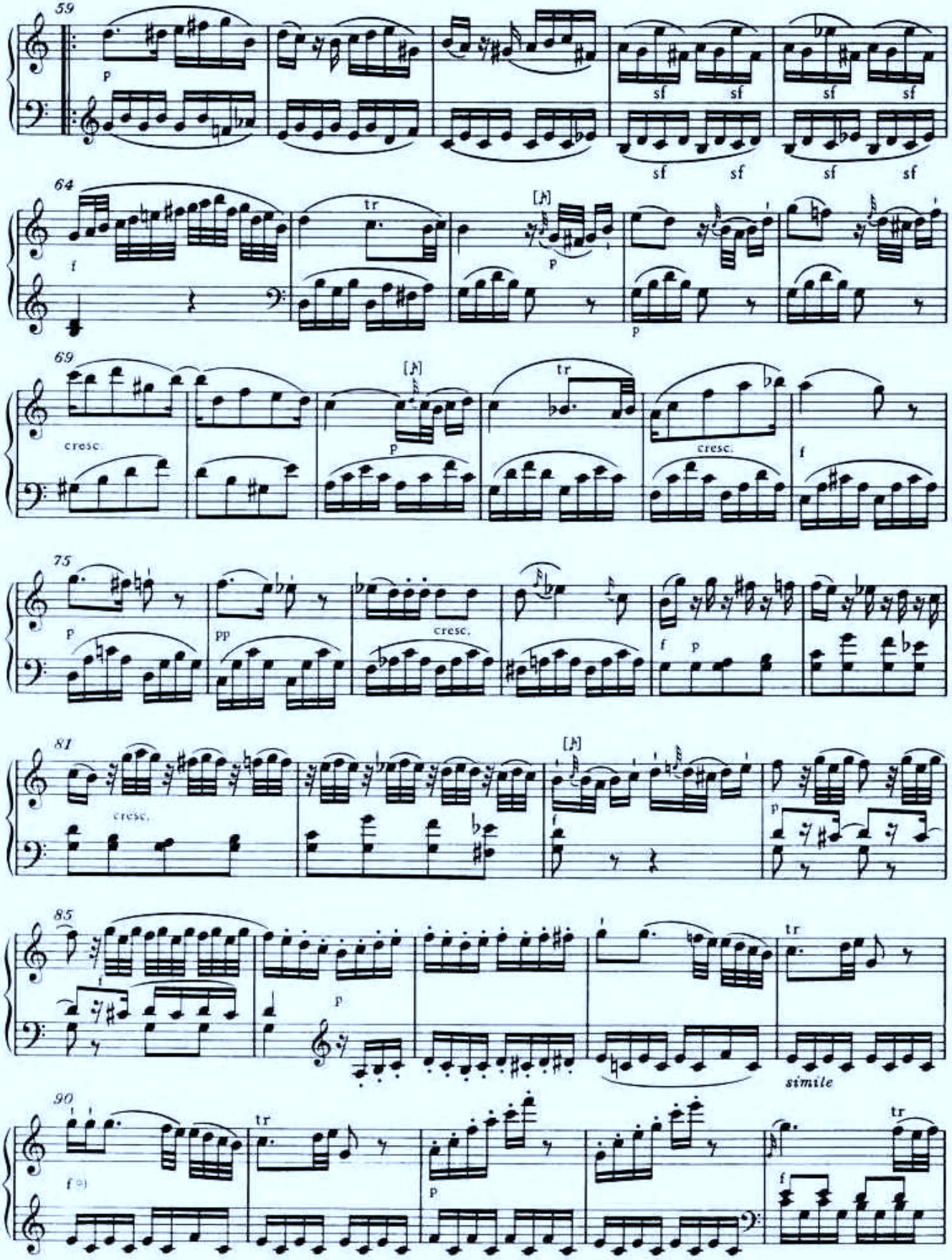


*) Zur originalen Zählung des Zyklus KV 330-332, zu seiner Überlieferung und zur Neudatierung seiner drei Sonaten (Nr. 10-12) vgl. Vorwort. – Zu den unterschiedlichen Lesarten im Autograph von KV 330 und im Erstdruck (Artaria, Wien 1784) vgl. Vorwort. Die in allen Sätzen kleiner gestochenen dynamischen Zeichen sind dem Erstdruck entnommen.

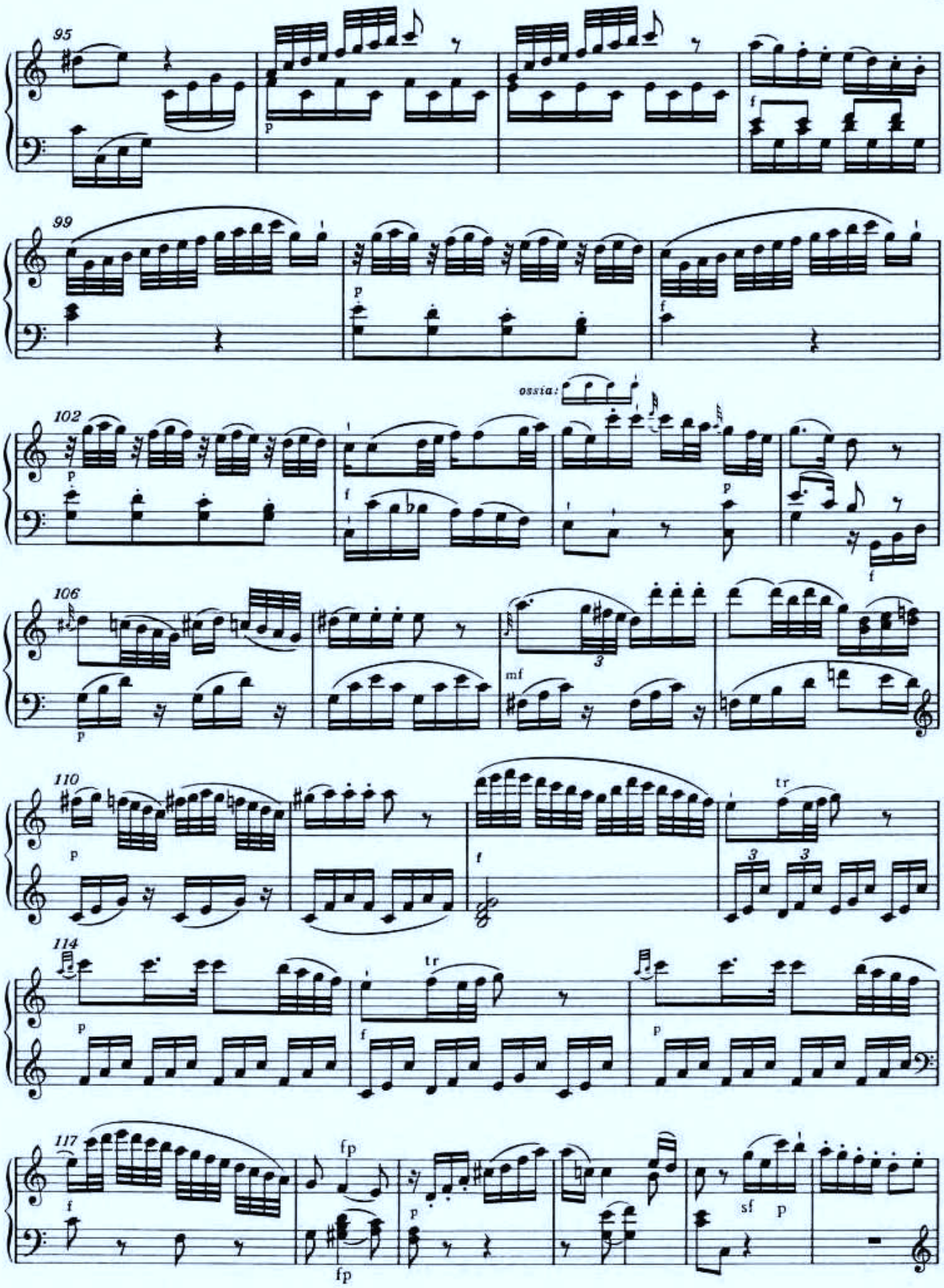
© 1986 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

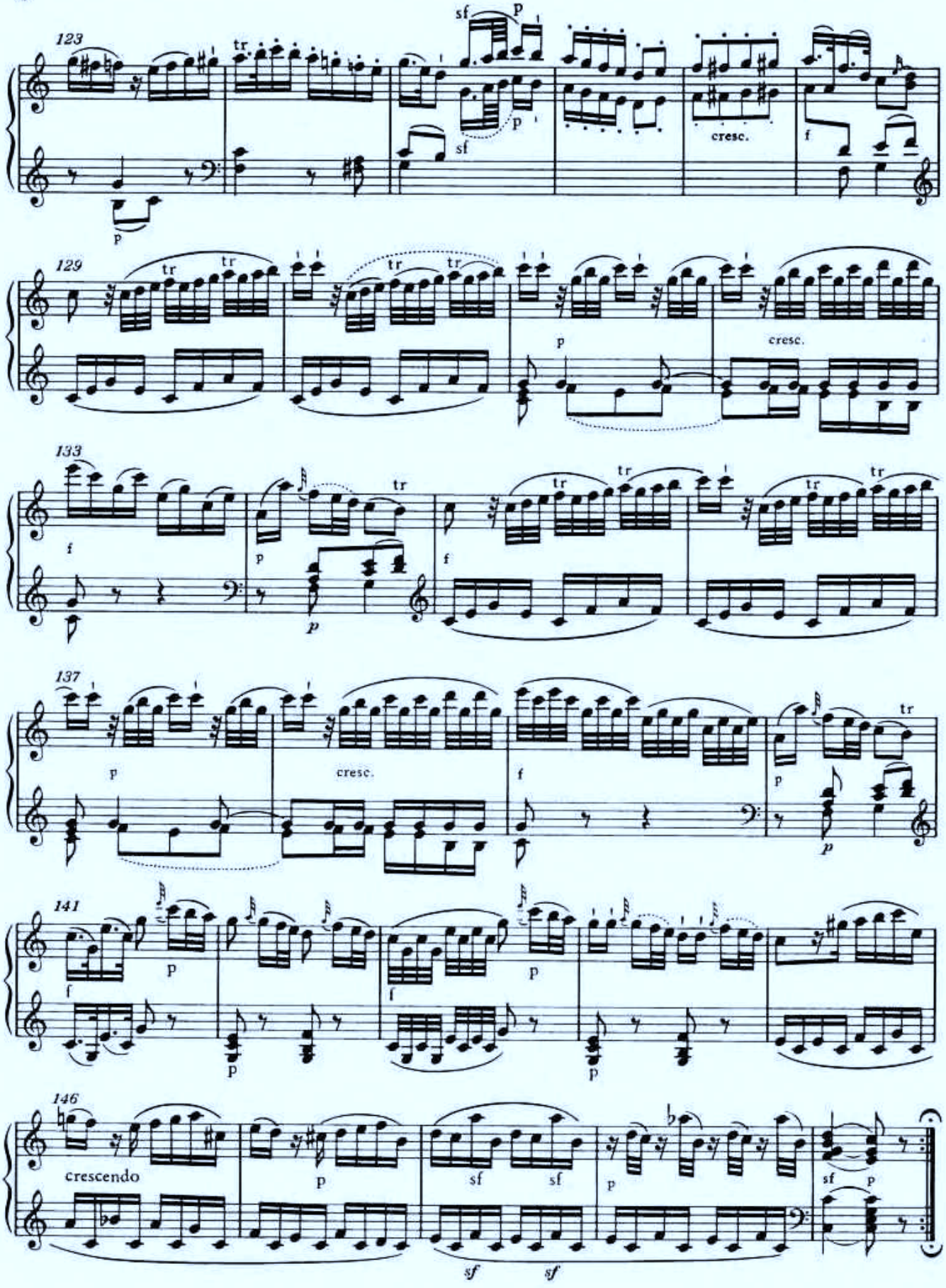
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

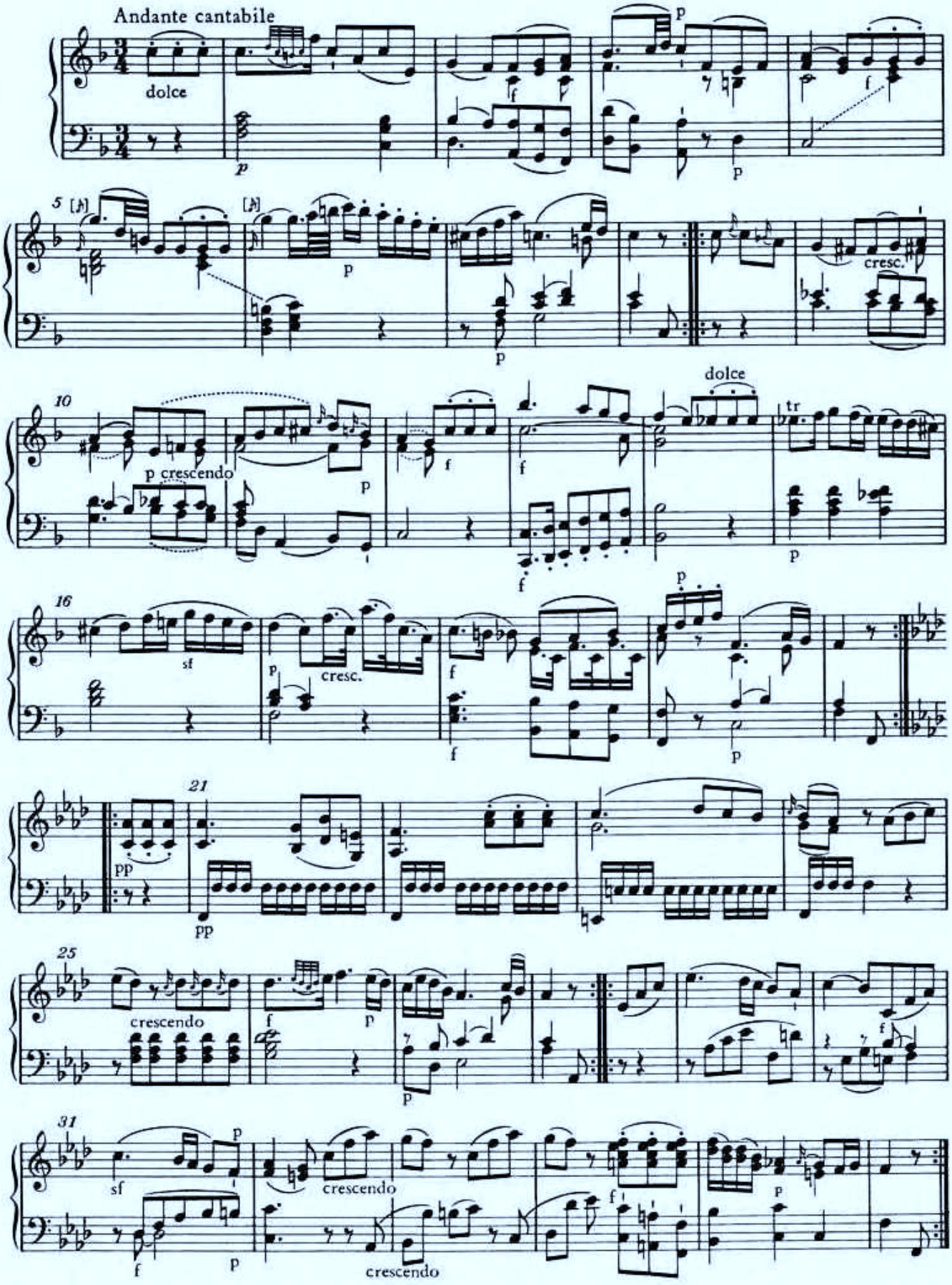

27
30
36
42
46
50
54
cresc.
cresc.
cresc.

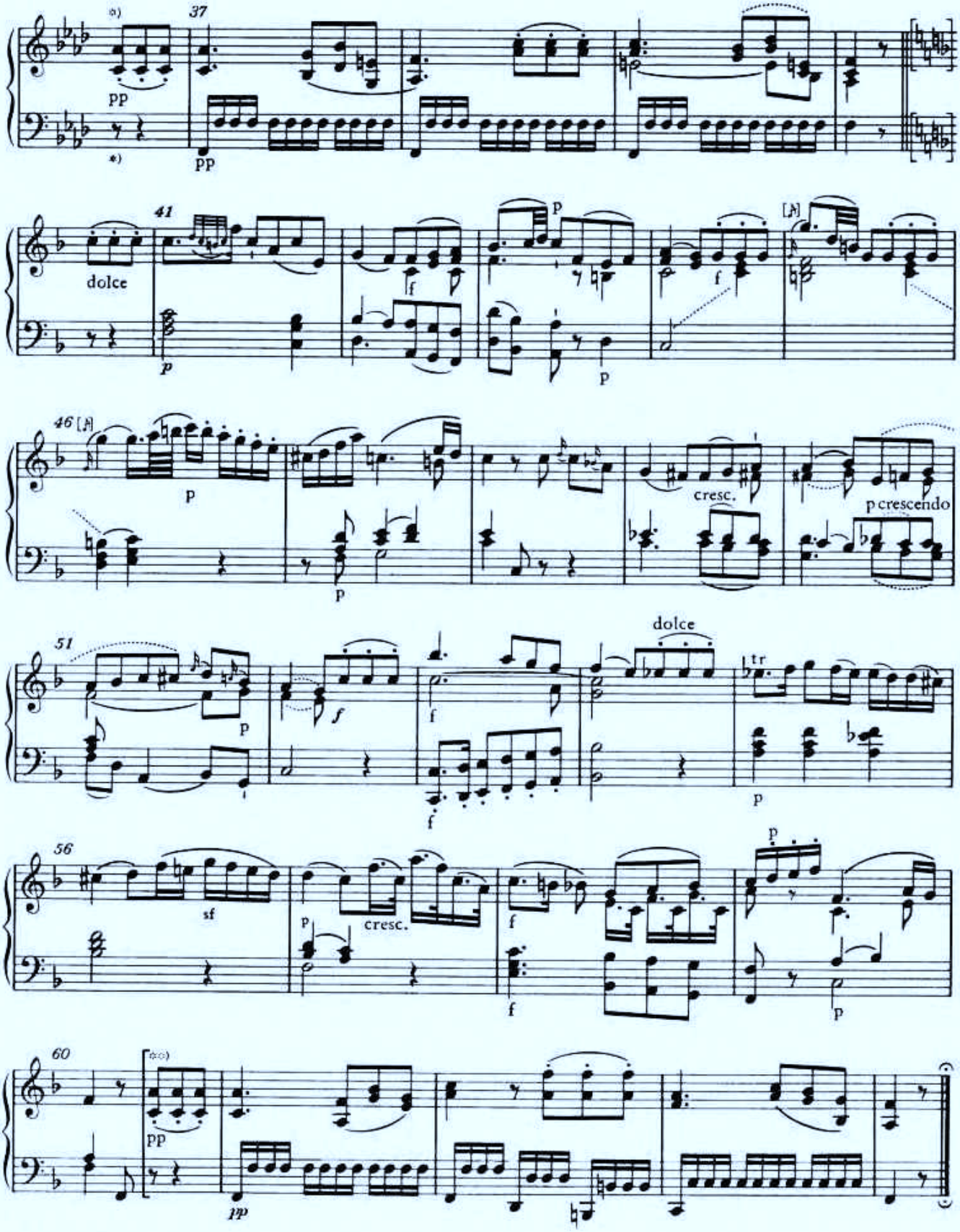


*) *forte* in T. 90 gehört möglicherweise schon zu T. 88; vgl. Vorwort.

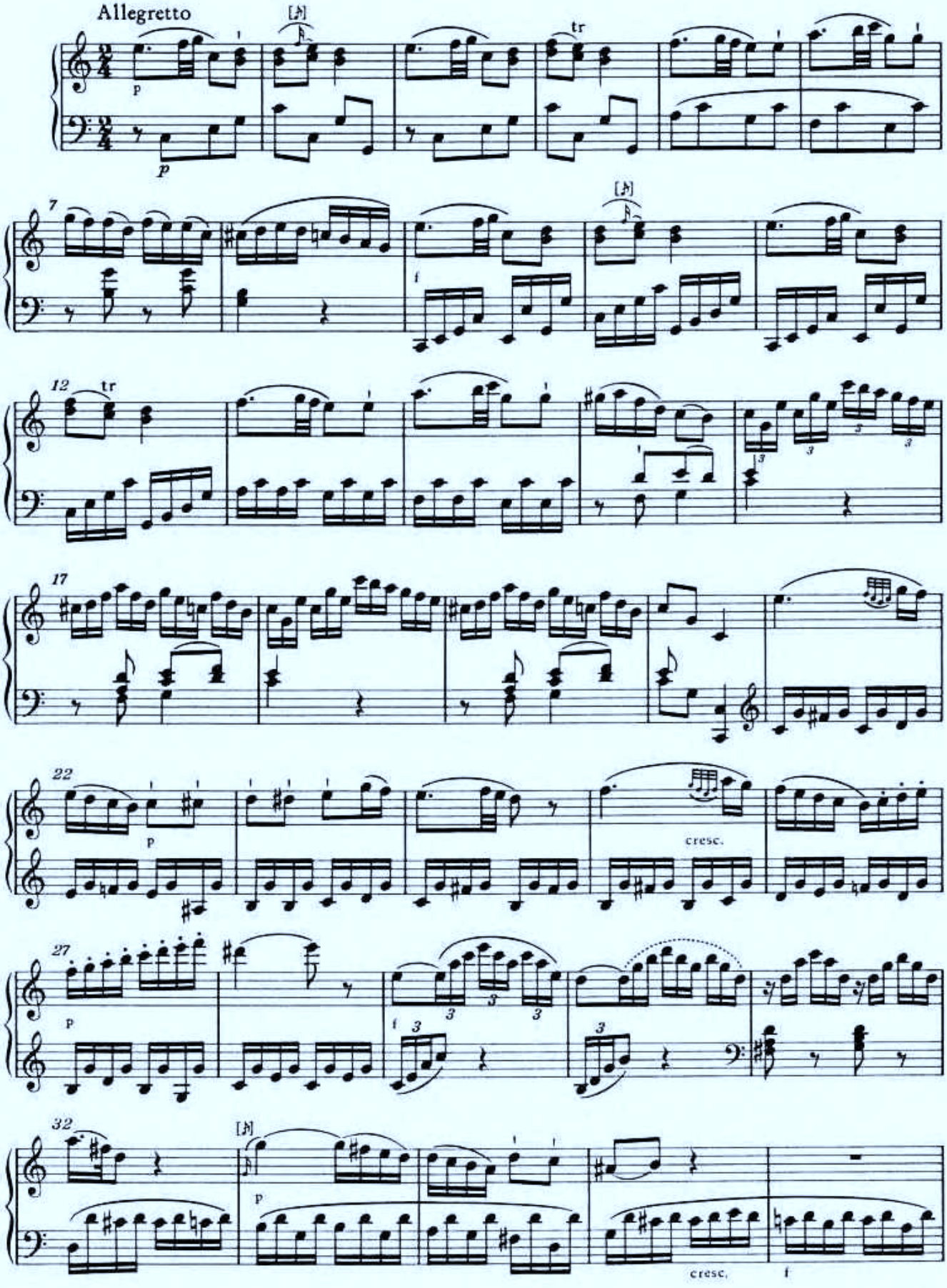

95
p
f
99
p
f
ossia:
102
p
f
p
f
106
p
mf
3
110
p
f
tr
3
3
114
p
tr
f
p
117
f
fp
fp
p
sf
p

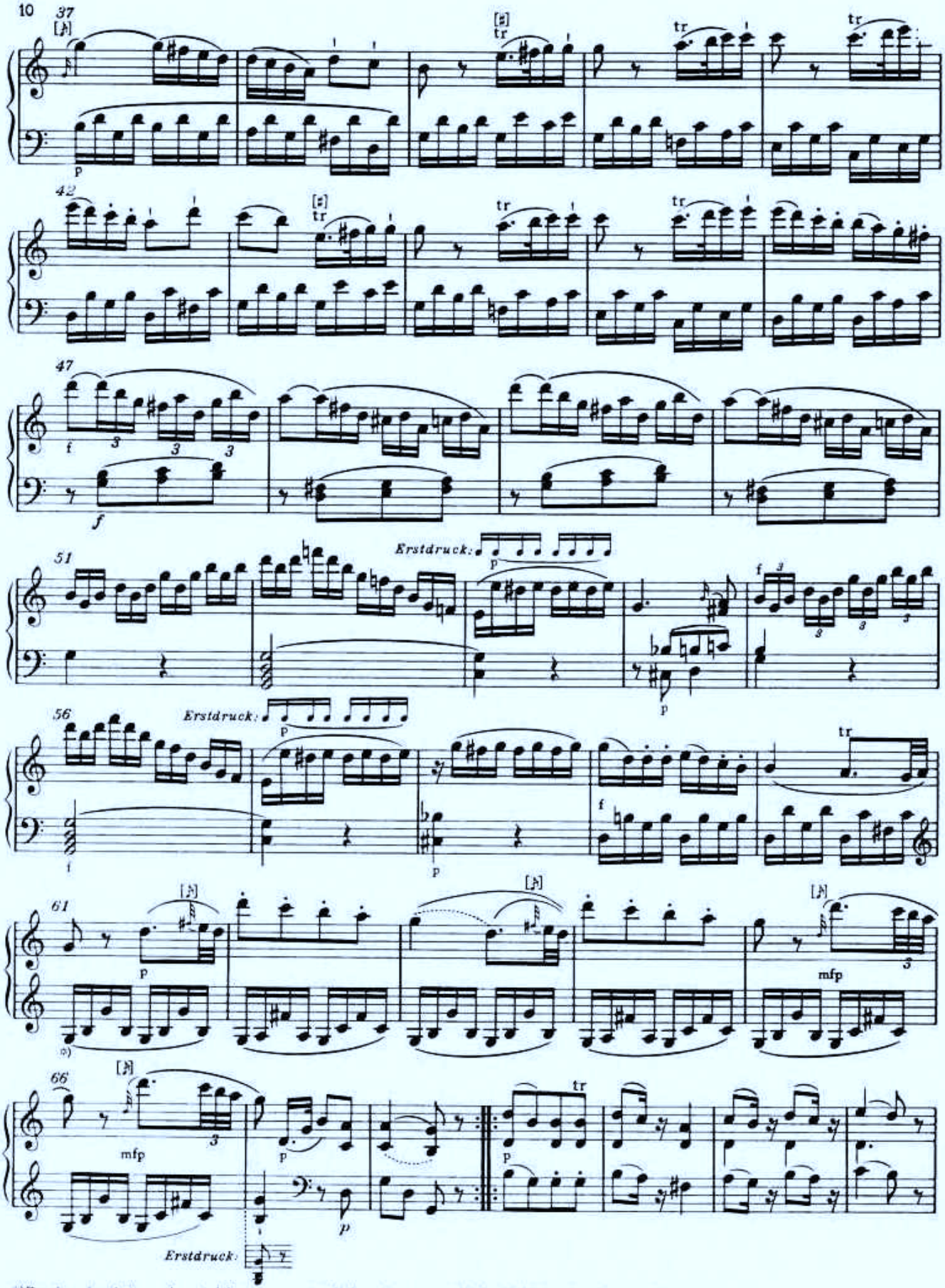

123
sf
p
tr
sf
p
cresc.
f
p
129
tr
tr
tr
tr
p
cresc.
133
f
tr
p
p
tr
tr
f
tr
tr
137
p
cresc.
f
p
tr
p
141
f
p
p
f
p
p
146
crescendo
p
sf
sf
p
sf
p
sf
sf


Andante cantabile
dolce
5
10
p crescendo
cresc.
dolce
tr
16
sf
cresc.
21
pp
25
crescendo
31
sf
crescendo
crescendo

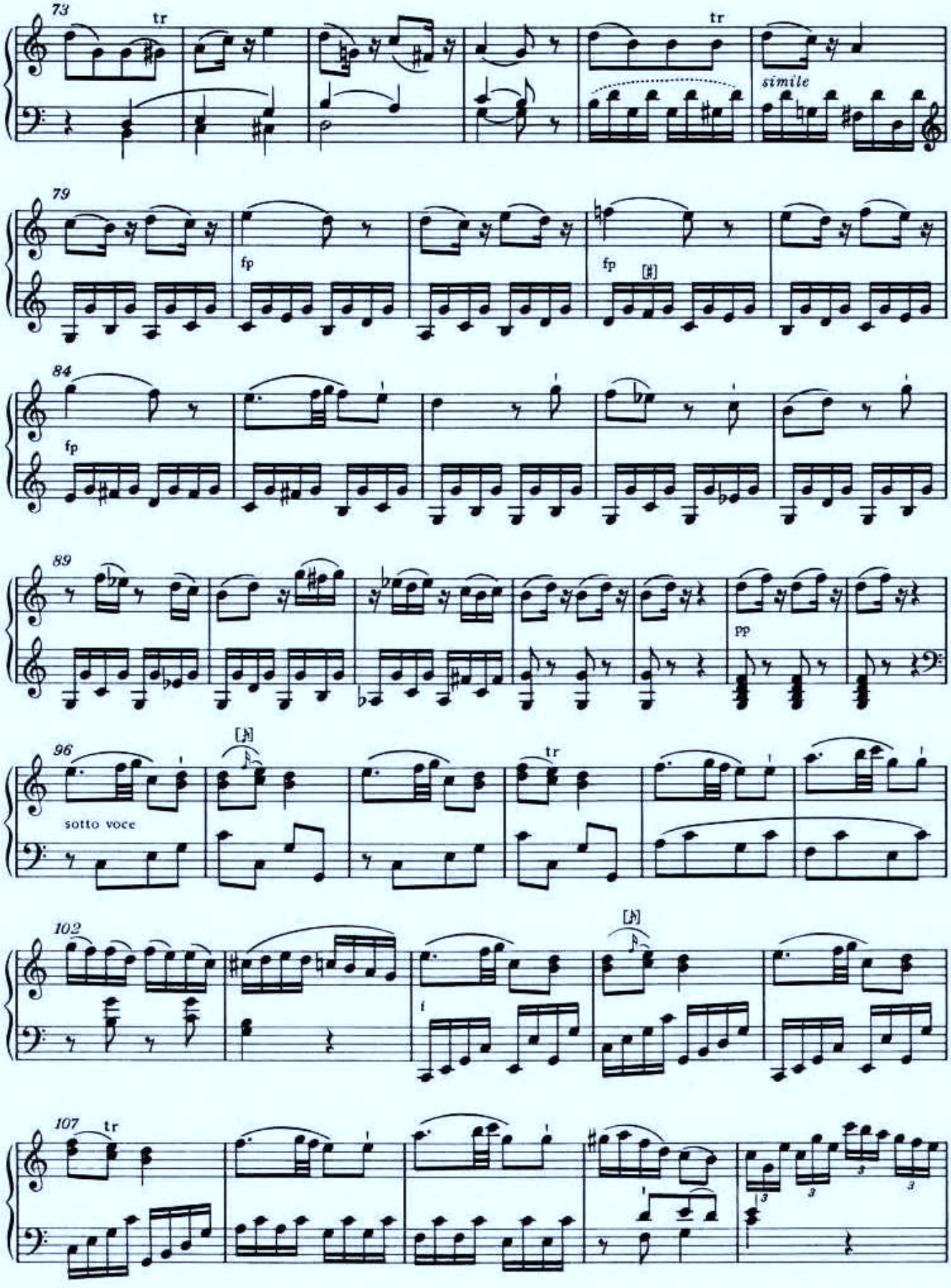


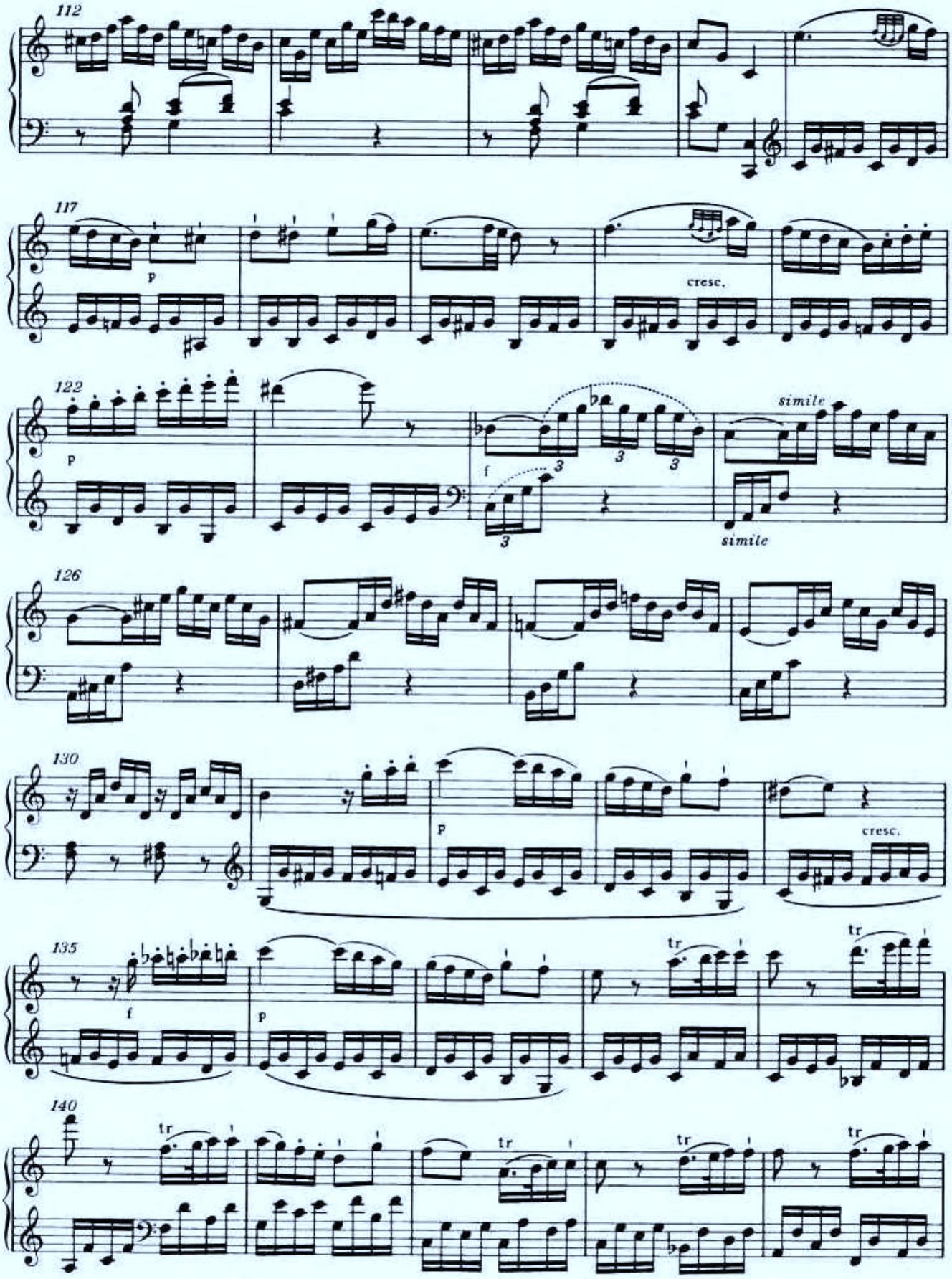
*) Zu T. 36II – 40I vgl. Vorwort.
**) Die Takte 60 (4. Achtel) bis 64 sind im Autograph nicht notiert, jedoch im Erstdruck überliefert; vgl. Vorwort.

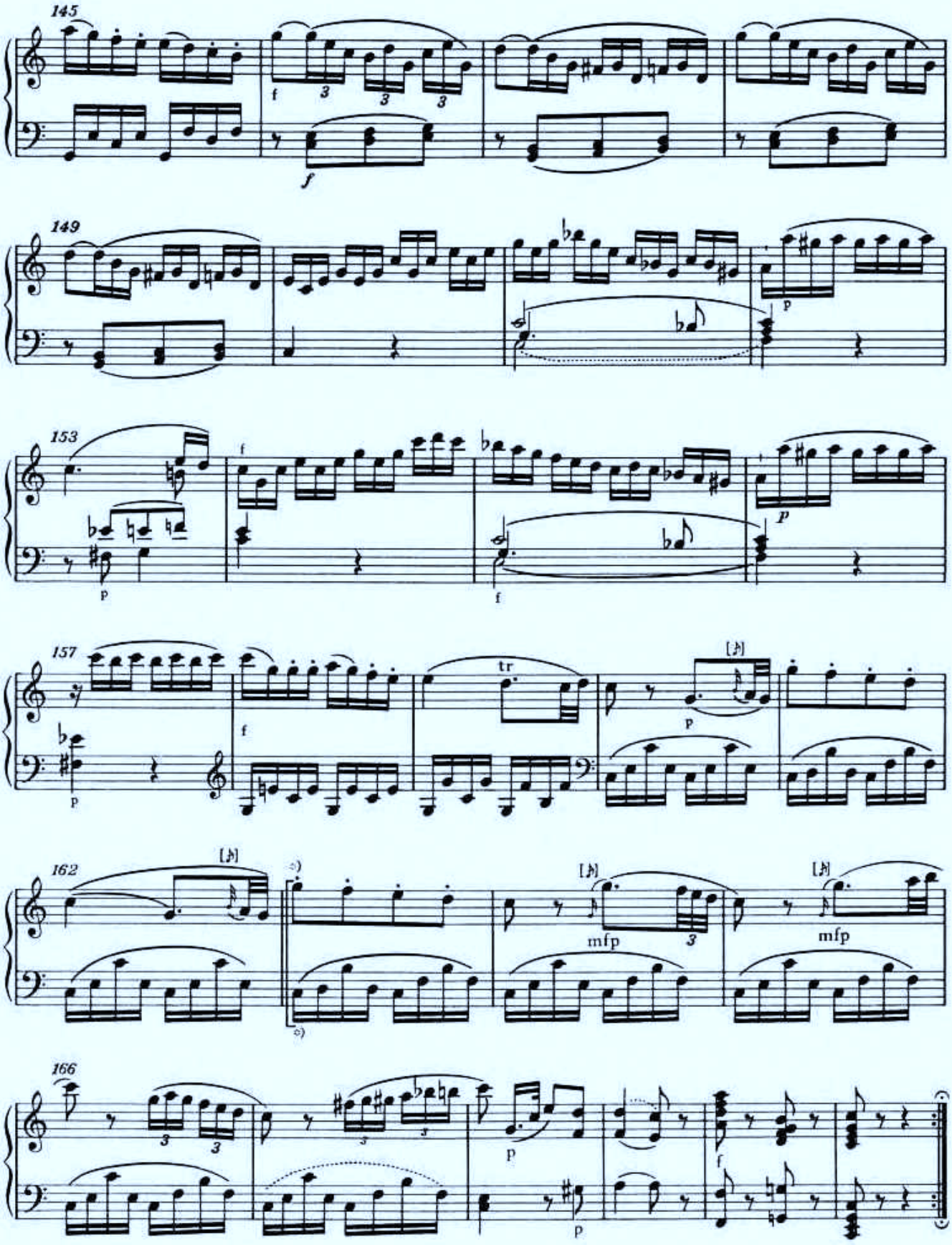

Allegretto
p
p
tr
7
f
12
tr
17
22
p
cresc.
27
p
f
32
p
cresc.
f



*) Zu einer im Autograph gestrichenen, ursprünglichen Fassung von T. 61-66 (linke Hand) vgl. Krit. Bericht.


73
tr
tr
simile
79
fp
fp
84
fp
89
pp
96
sotto voce
tr
102
107
tr


112
117
p
cresc.
122
p
f
simile
simile
126
130
p
cresc.
135
f
p
tr
tr
140
tr
tr
tr
tr



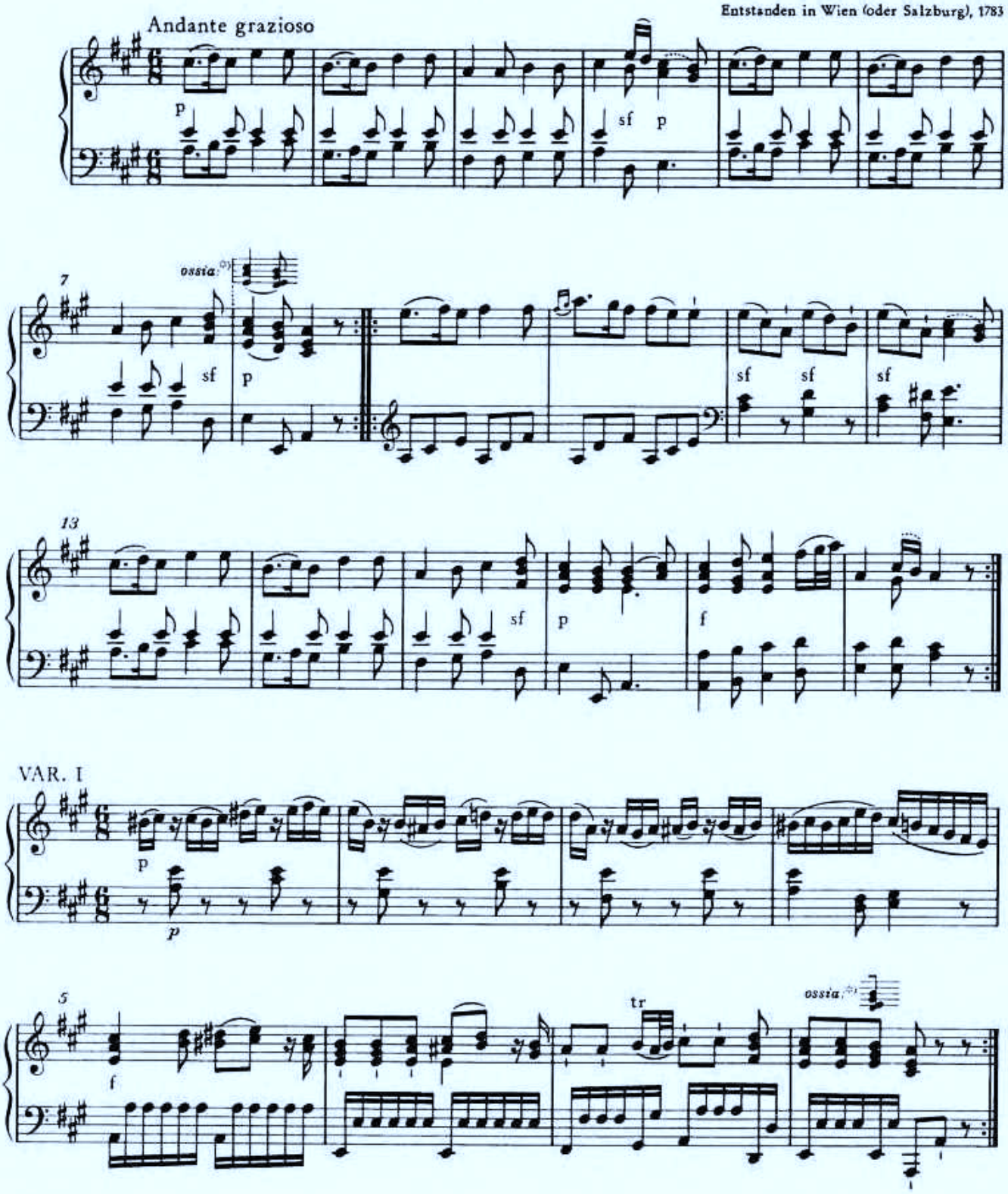
*) Im Autograph fehlt das Blatt mit den Takten 163-171, die jedoch im Erstdruck überliefert sind; vgl. Vorwort.

11. Sonate in A

KV 331 (300i)

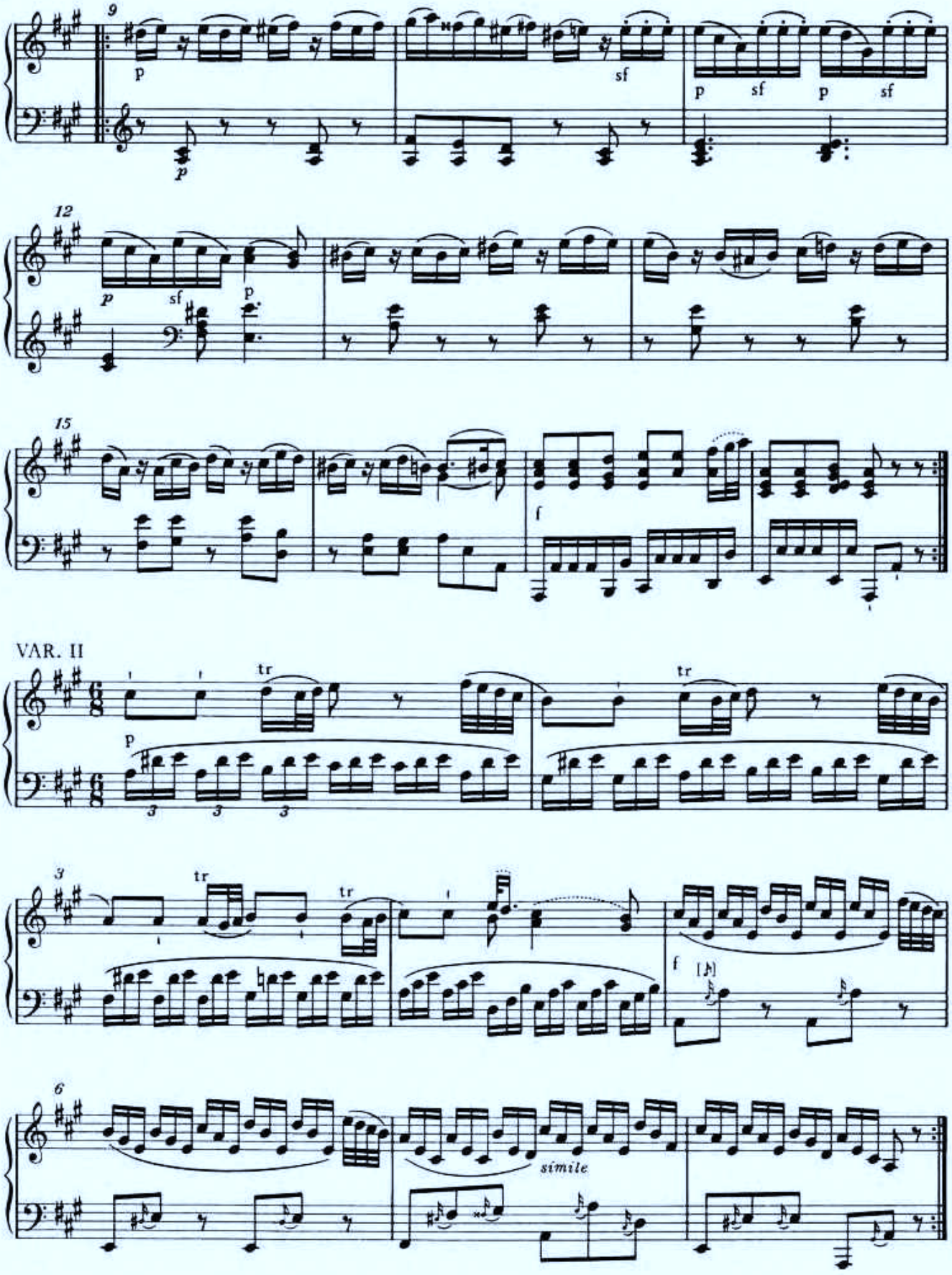
Sonata II

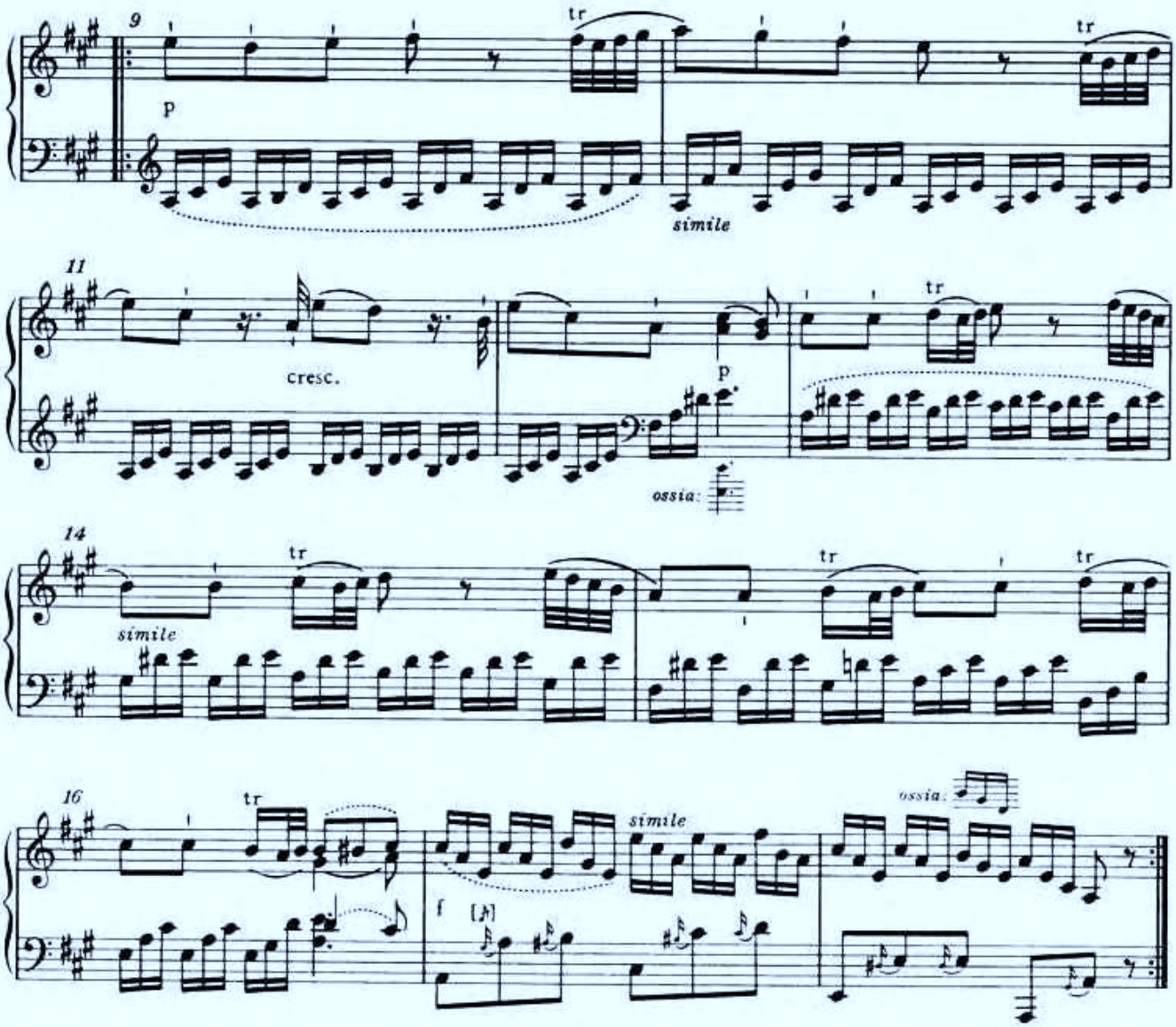
Entstanden in Wien (oder Salzburg), 1783



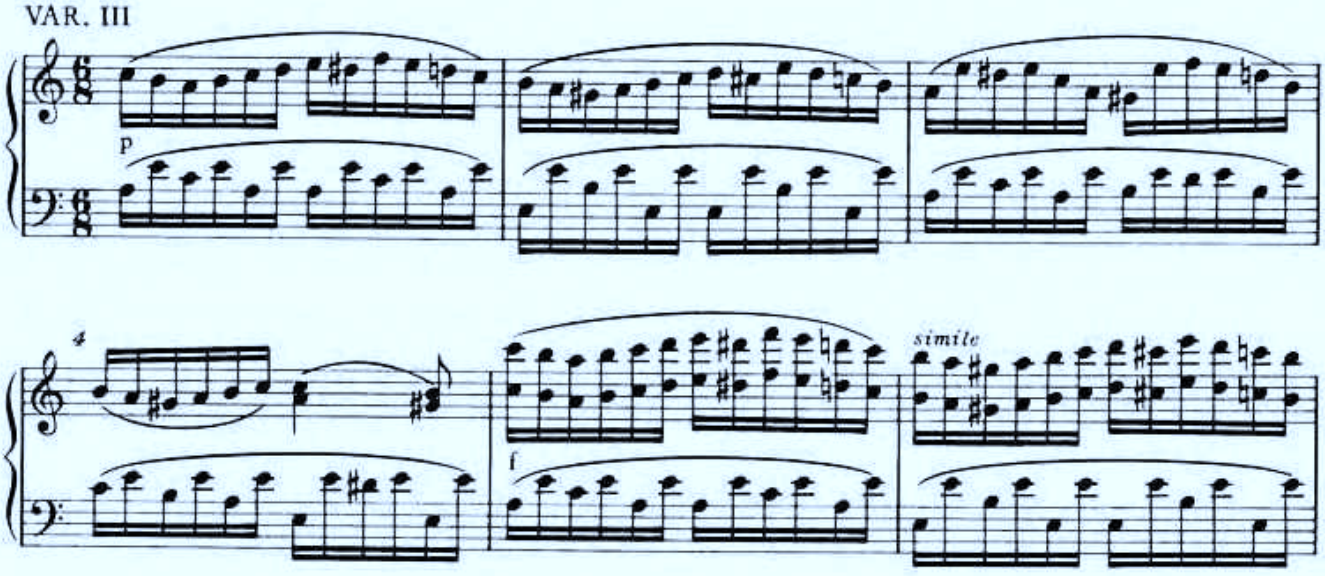
*) Vgl. Vorwort.

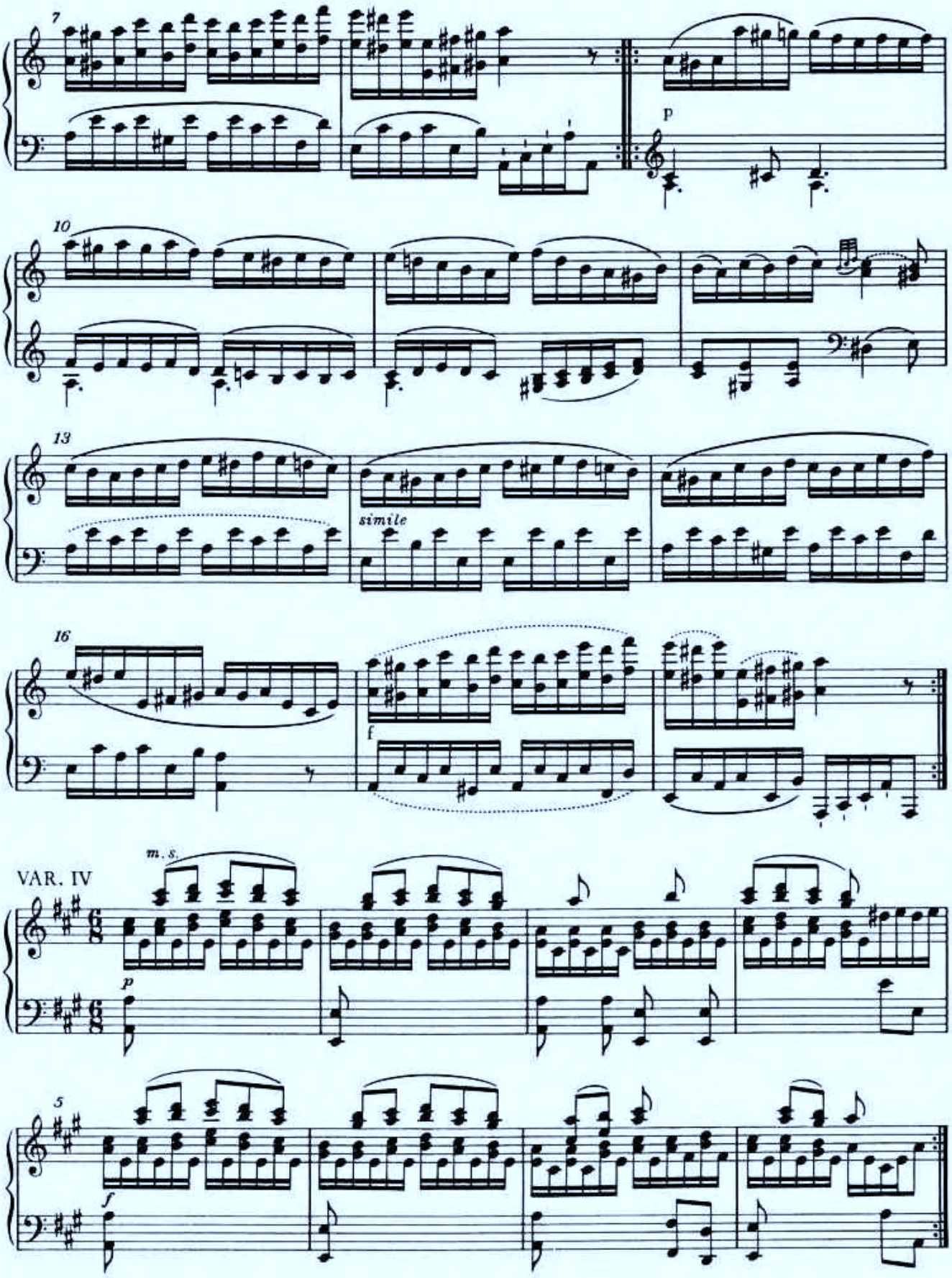
© 1986 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

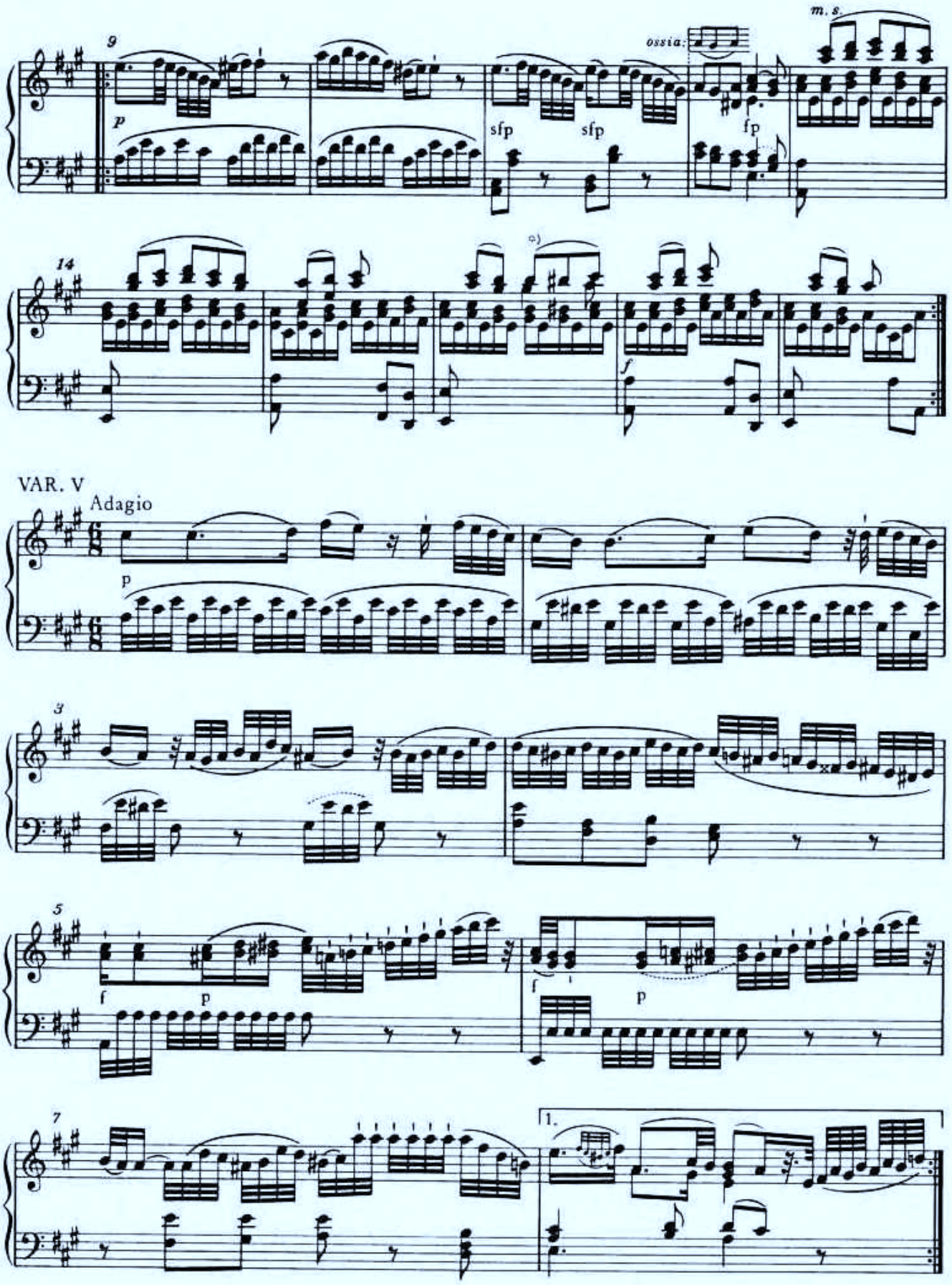

9
p
sf
p sf p sf
12
p sf p
15
f
VAR. II
tr
p
3
f
6
simile



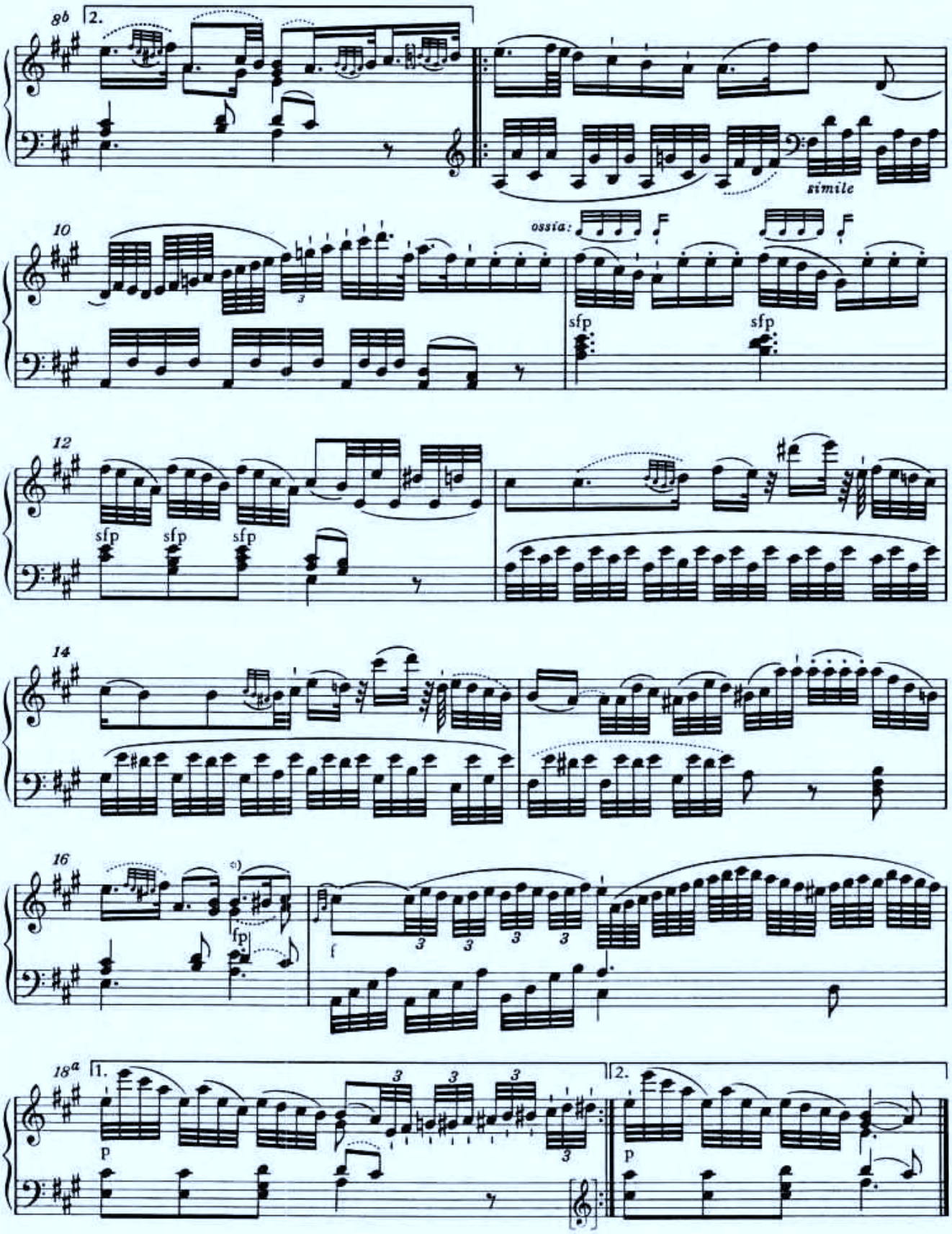
VAR. III




7
p
10
13
simile
16
f
m. s.
VAR. IV
p
5
f



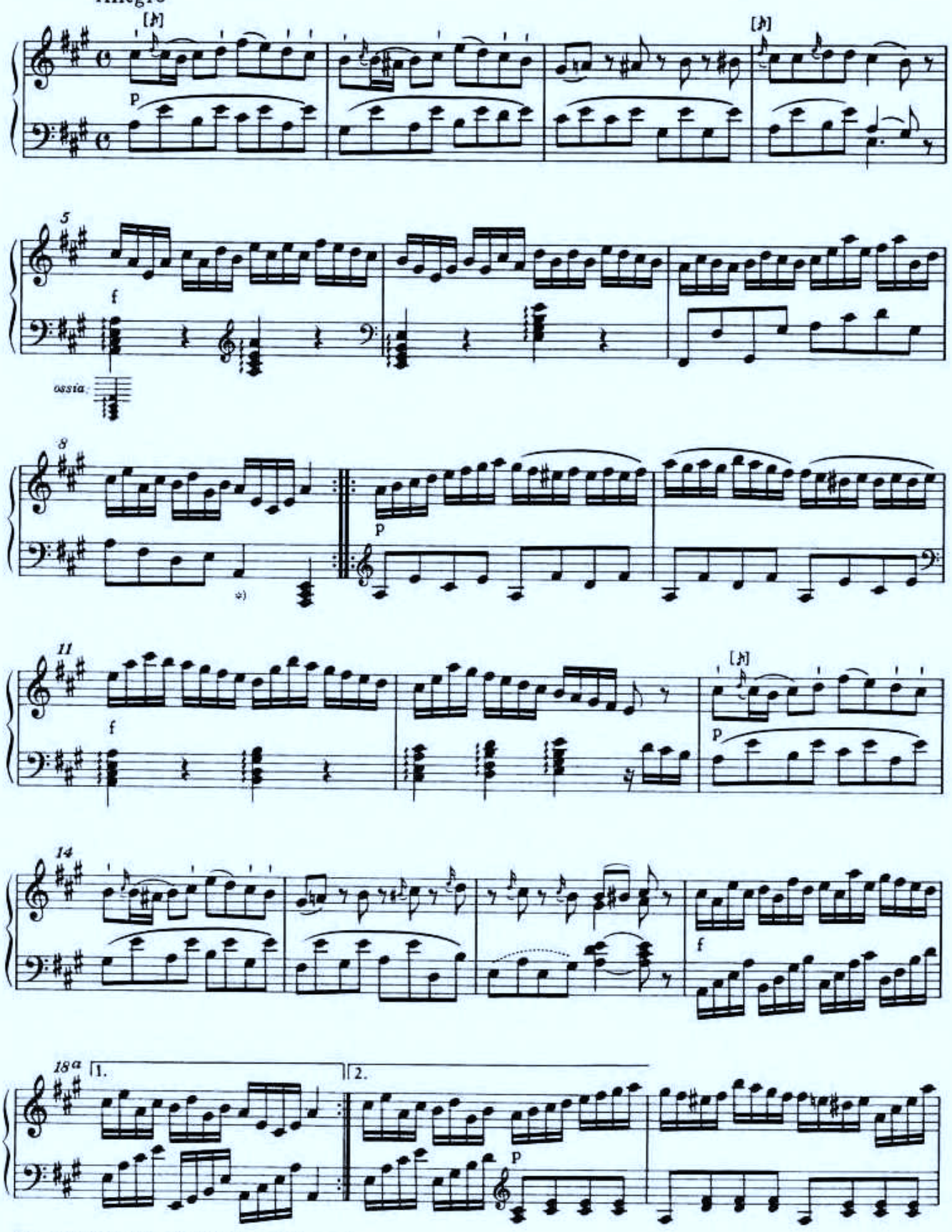
*) Var. IV: Zur Notation der 2. Hälfte von T. 16 (linke Hand) vgl. Krit. Bericht.



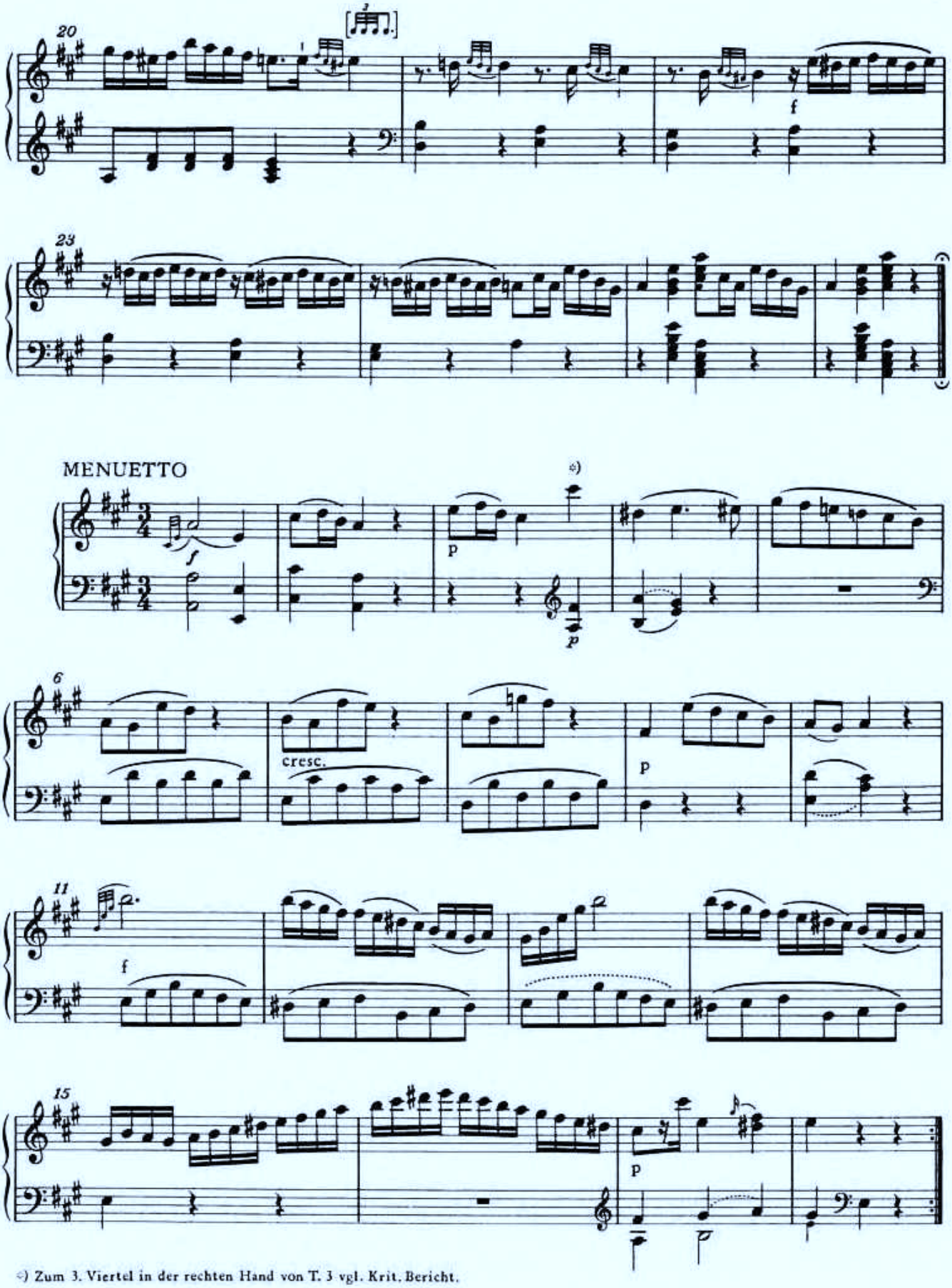
a) T. 16, rechte Hand, Oberstimme: Drittletzte Note in den Vorlagen irrtümlich d'' statt h'; vgl. Vorwort.

VAR. VI

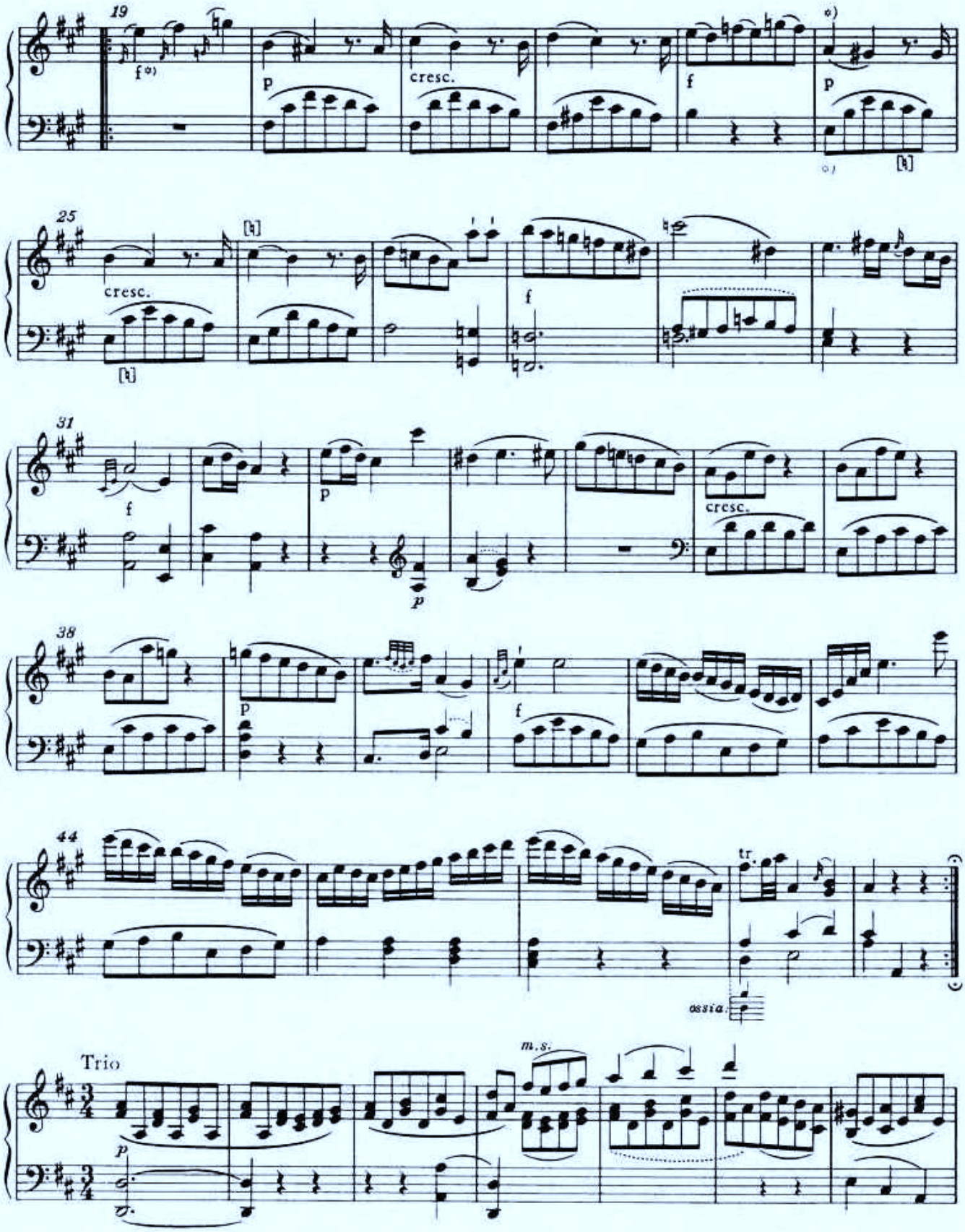
Allegro



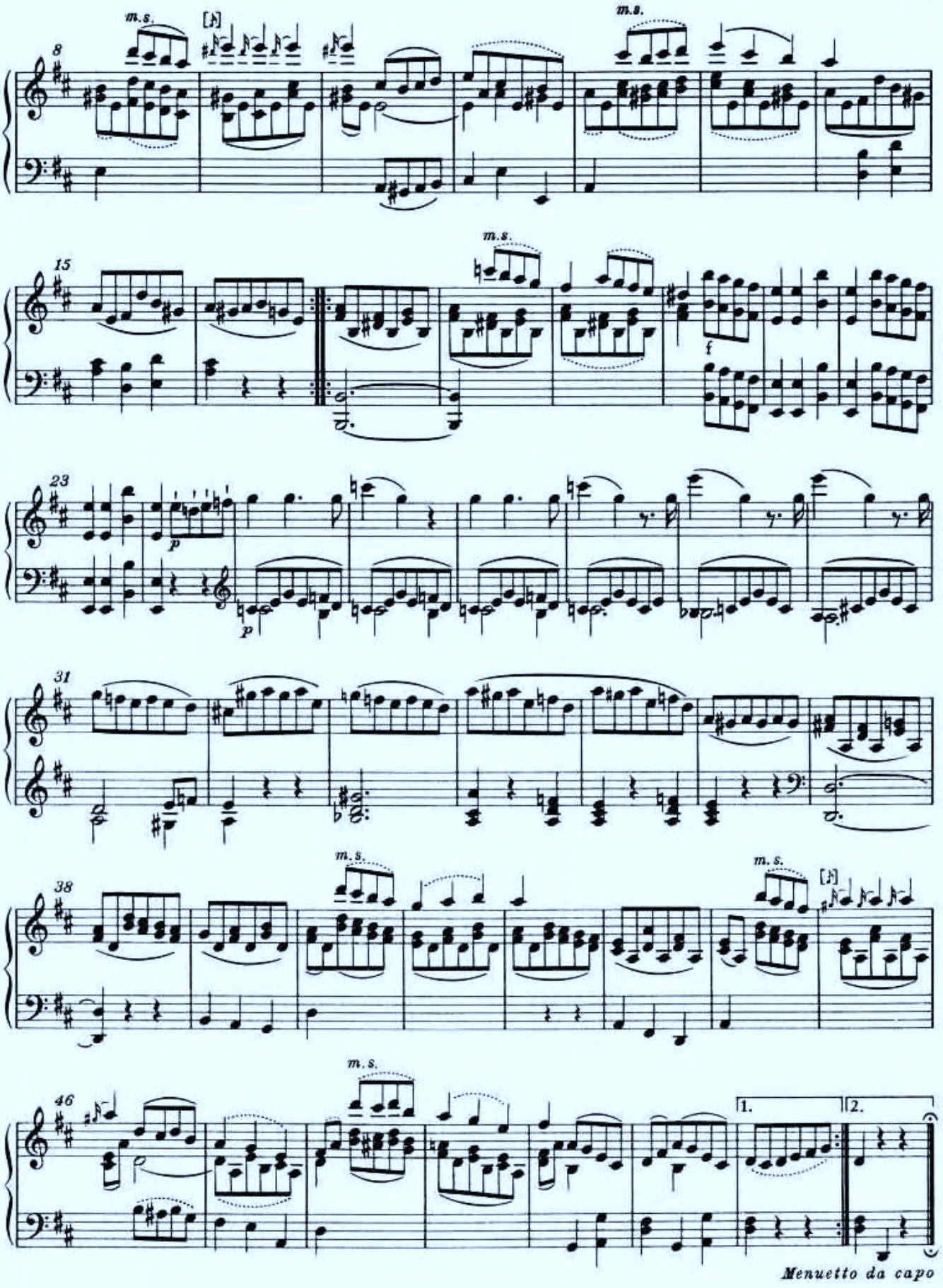
*)T. 8, linke Hand: Zur 2. Takthälfte vgl. Vorwort.

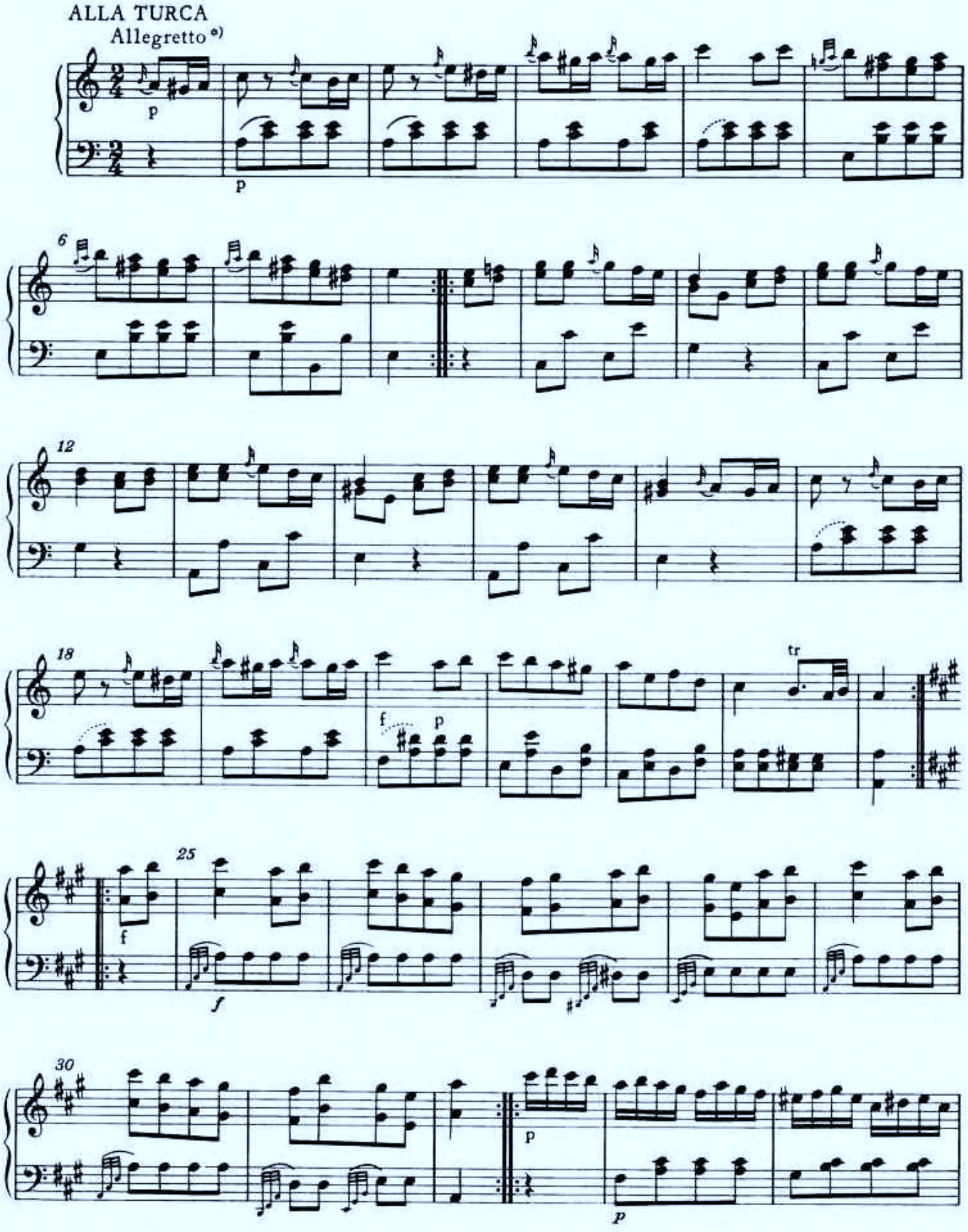


*) Zum 3. Viertel in der rechten Hand von T. 3 vgl. Krit. Bericht.

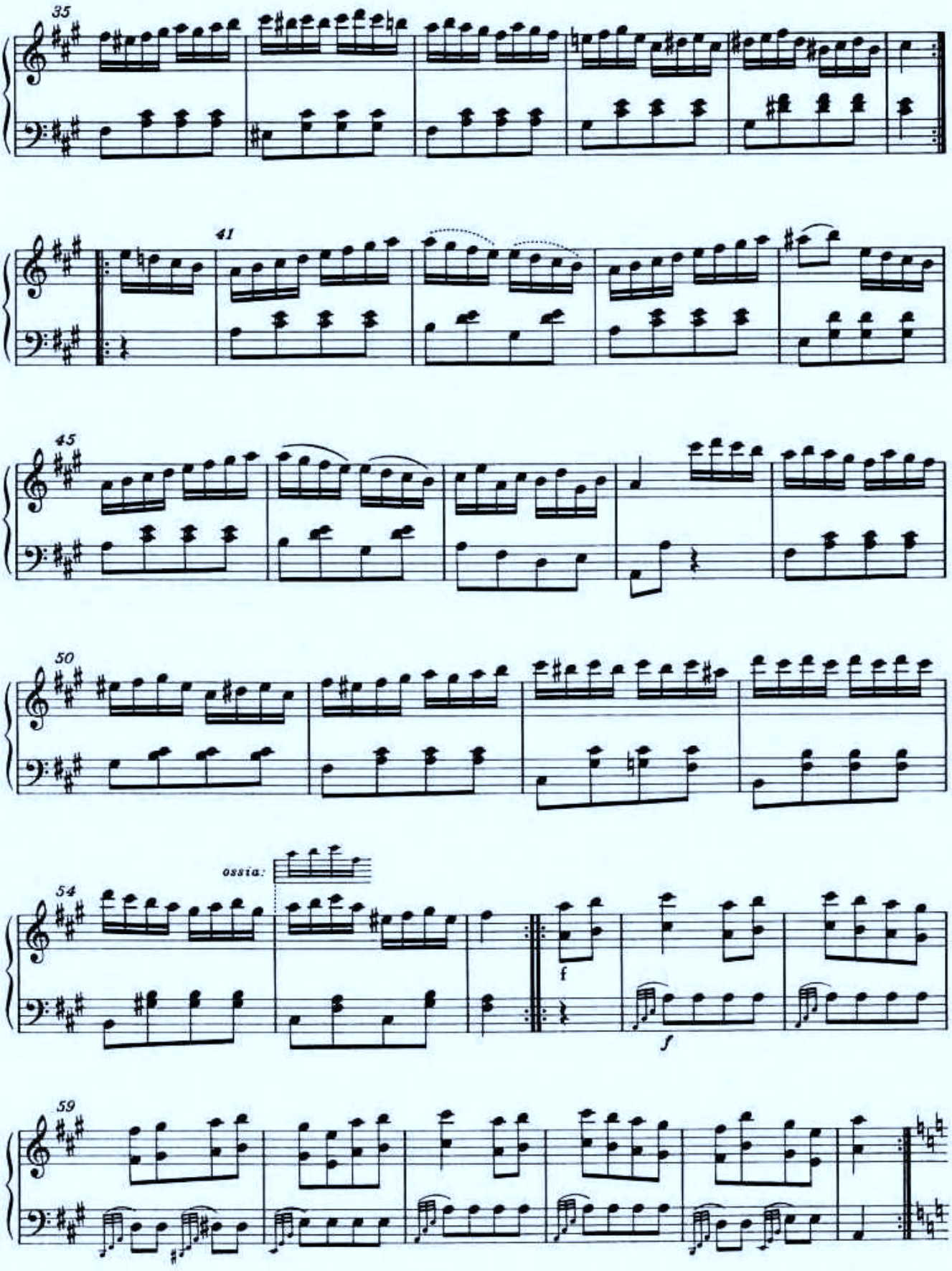


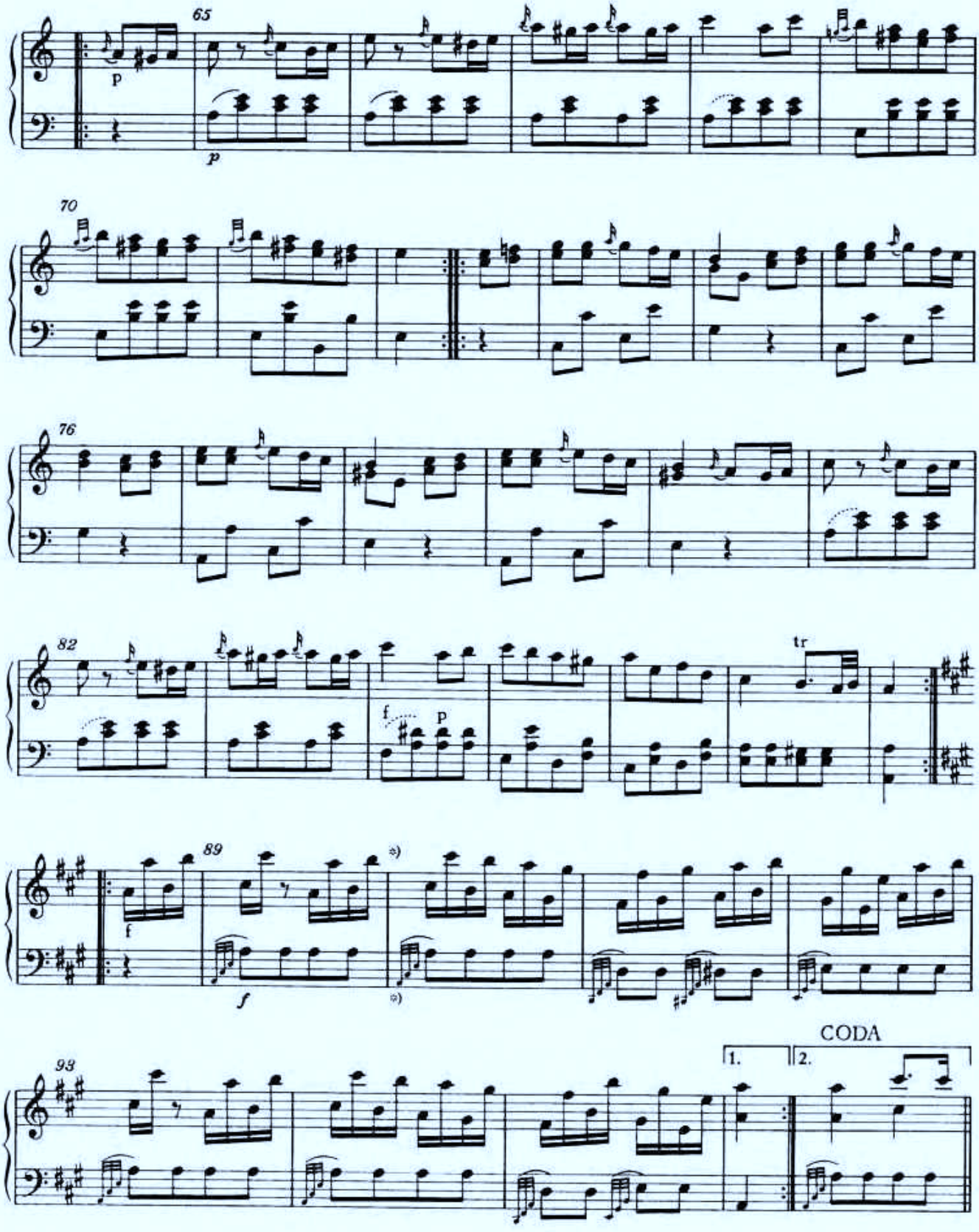
*) Menuetto: Zur Dynamik in T. 19 und Harmonik in T. 24-26 vgl. Vorwort.


m.s.
8
15
23
31
38
46
1.
2.
Menuetto da capo

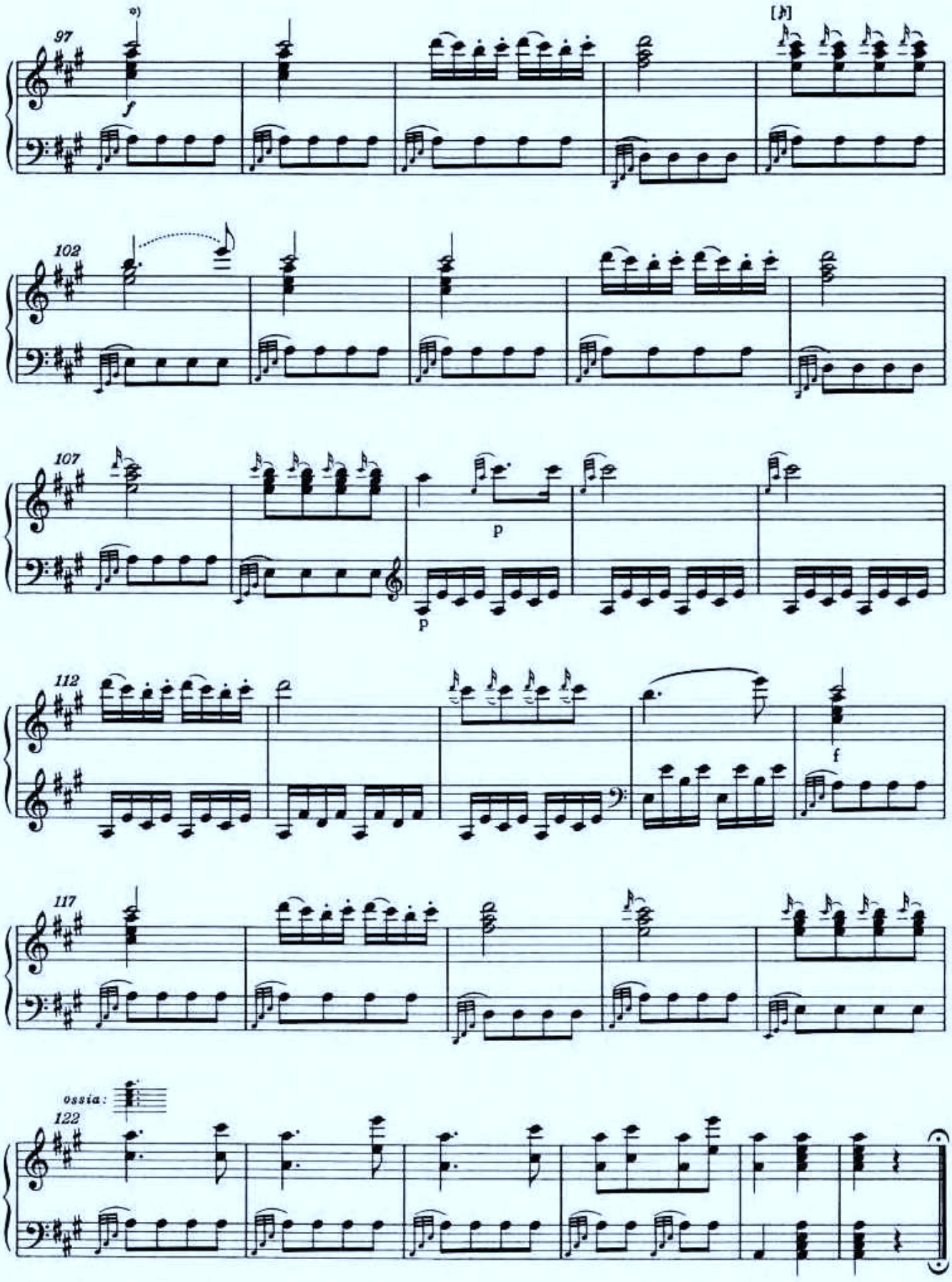


*) Zur Tempobezeichnung vgl. Vorwort.


35
41
45
50
ossia:
54
f
f
59



*) Mit T. 90 setzt das autographe Fragment ein; vgl. Vorwort.



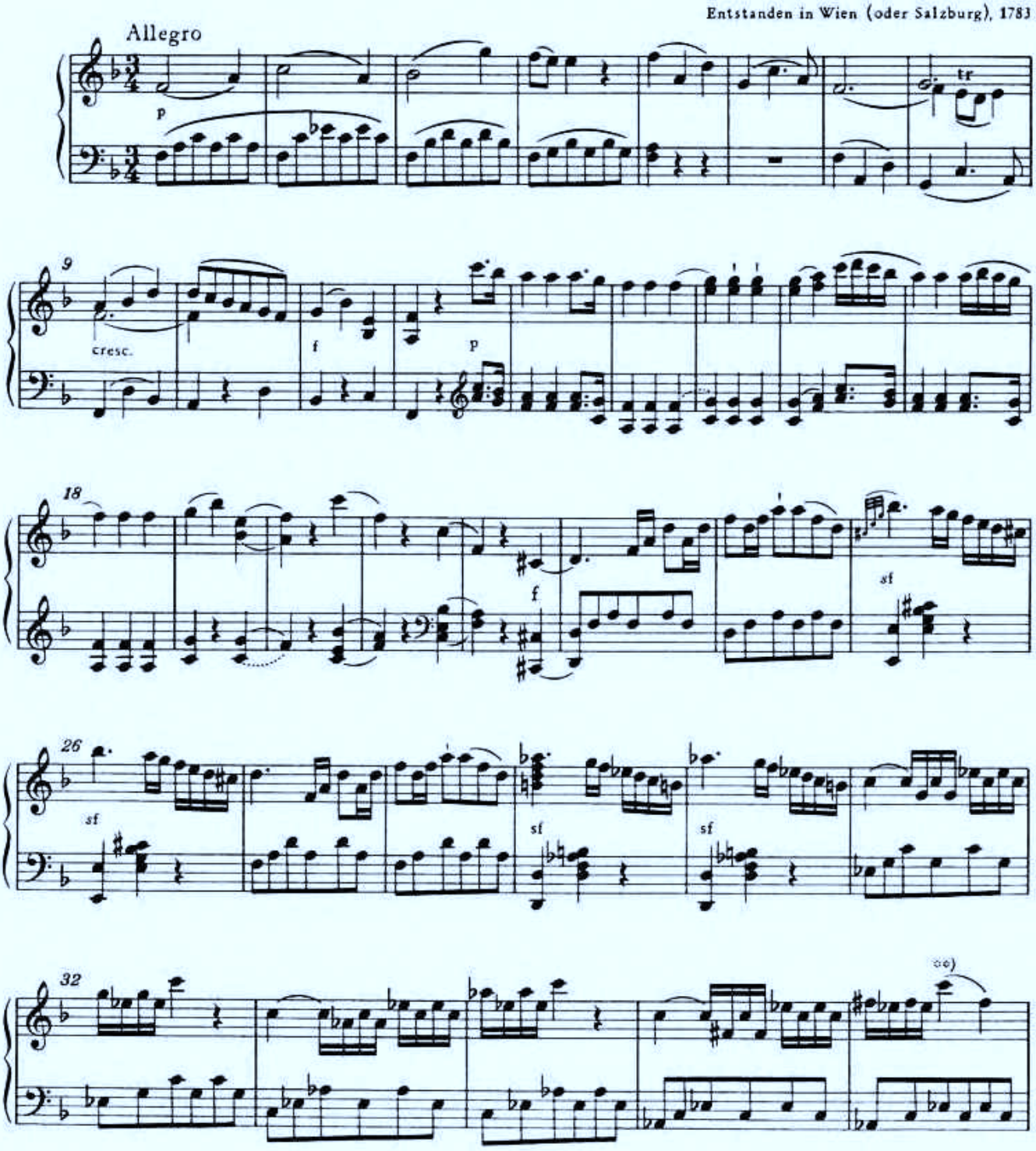
*) Zu T. 97 ff. vgl. Vorwort.

12. Sonate in F

KV 332 (300k)

Sonata III *)

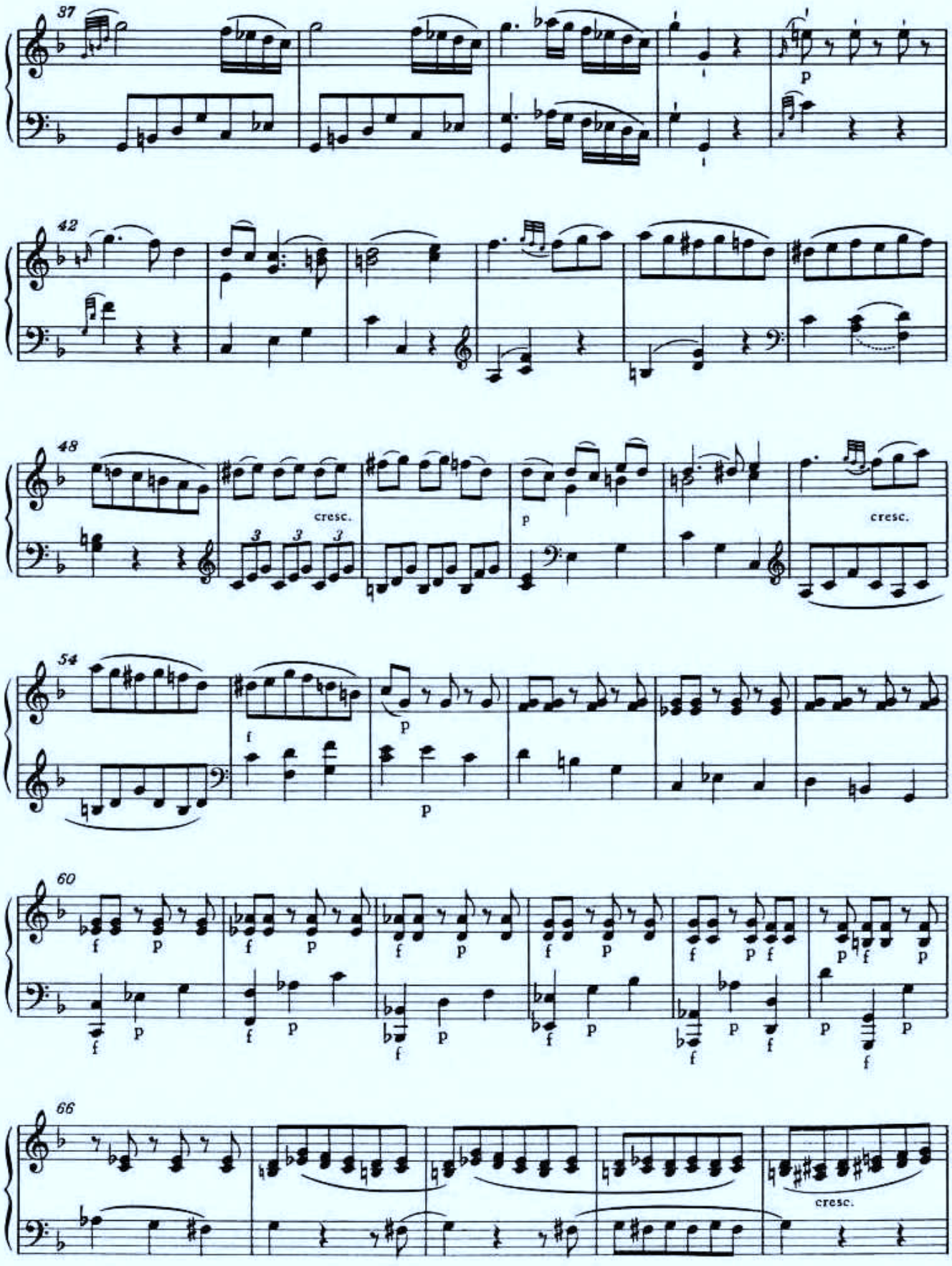
Entstanden in Wien (oder Salzburg), 1783

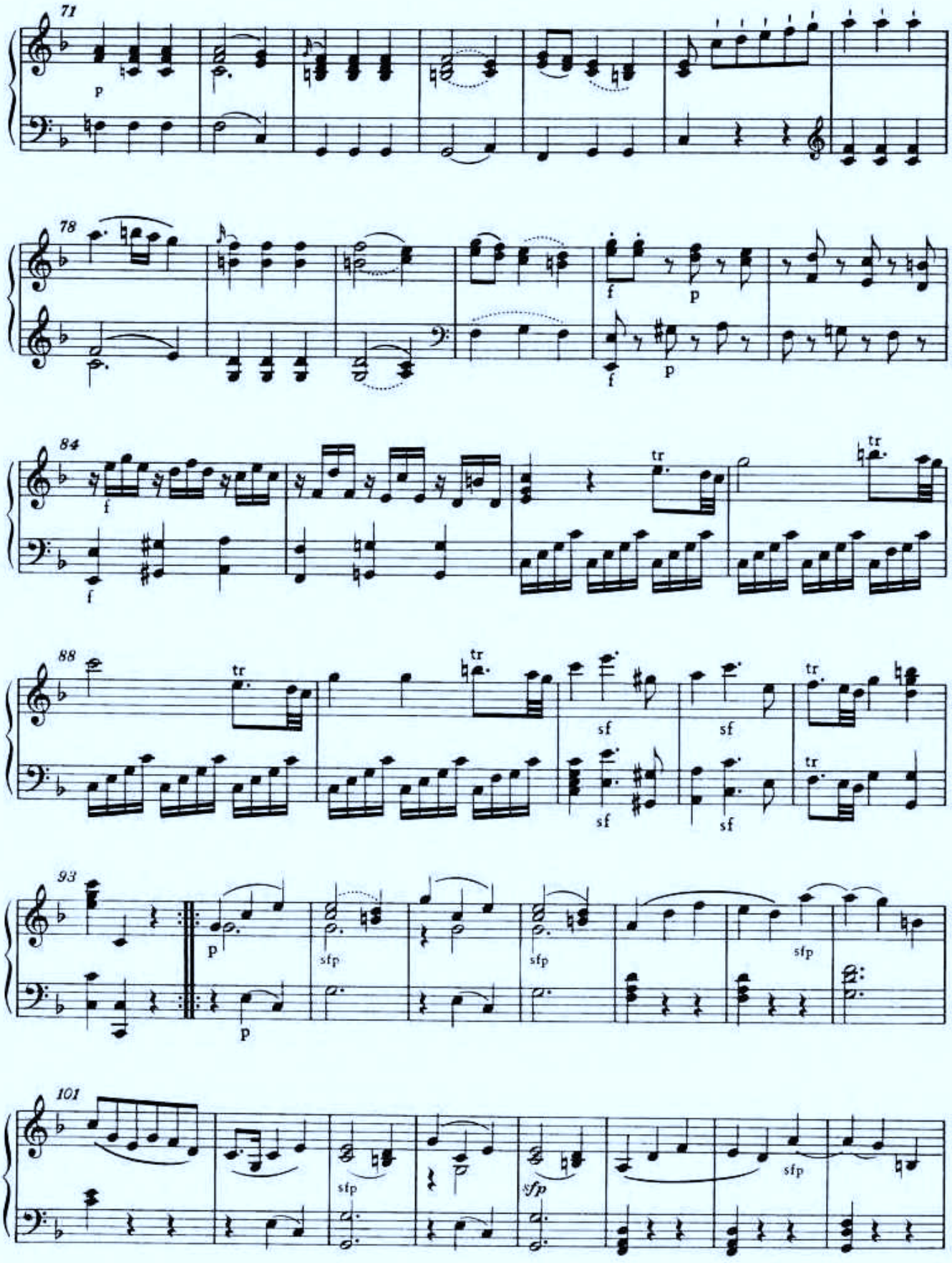


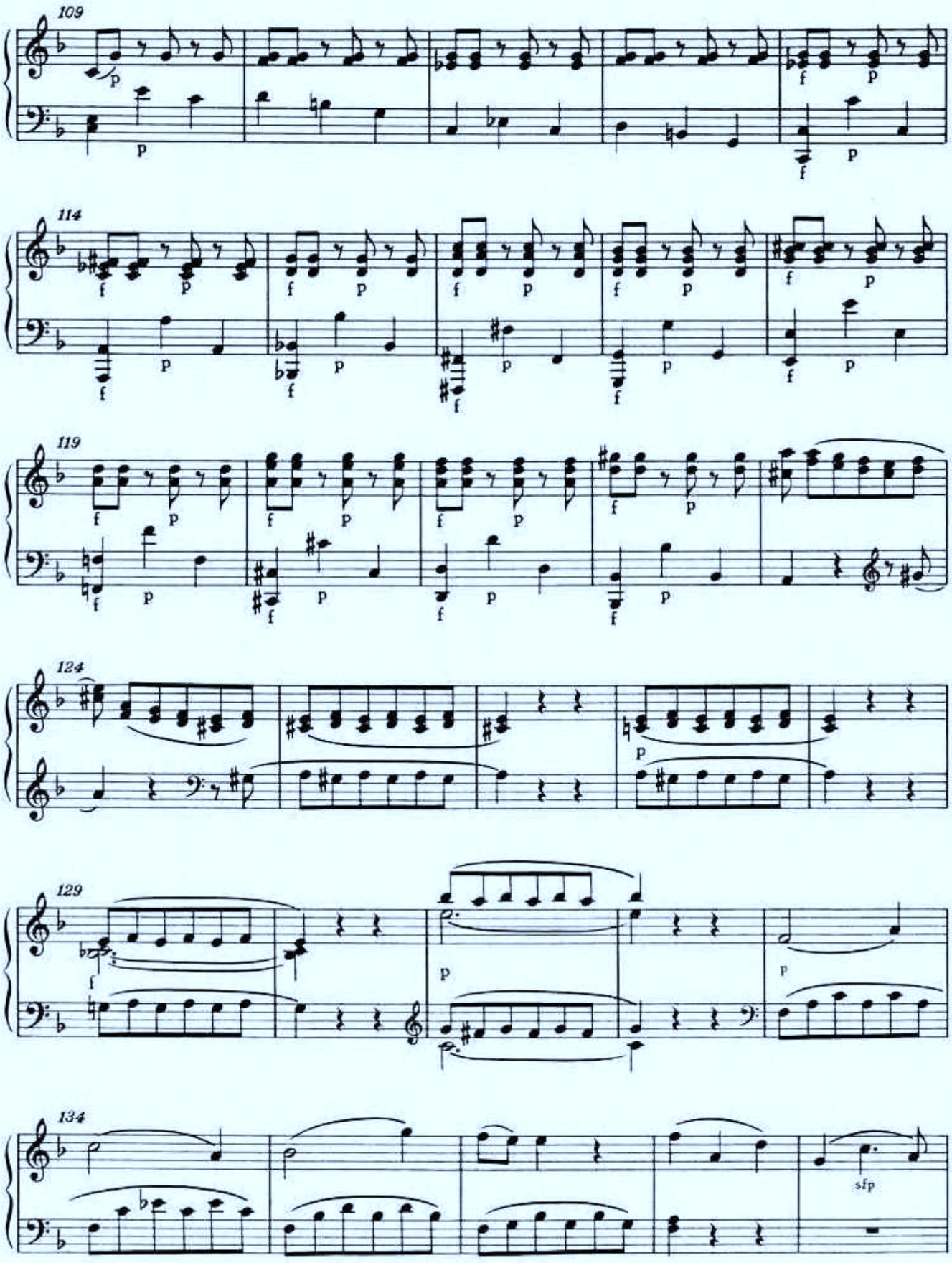
*) Zu den unterschiedlichen Lesarten im Autograph und im Erstdruck (Artaria, Wien 1784) vgl. Vorwort. Die in allen Sätzen kleiner gestochenen dynamischen Zeichen sind dem Erstdruck entnommen.

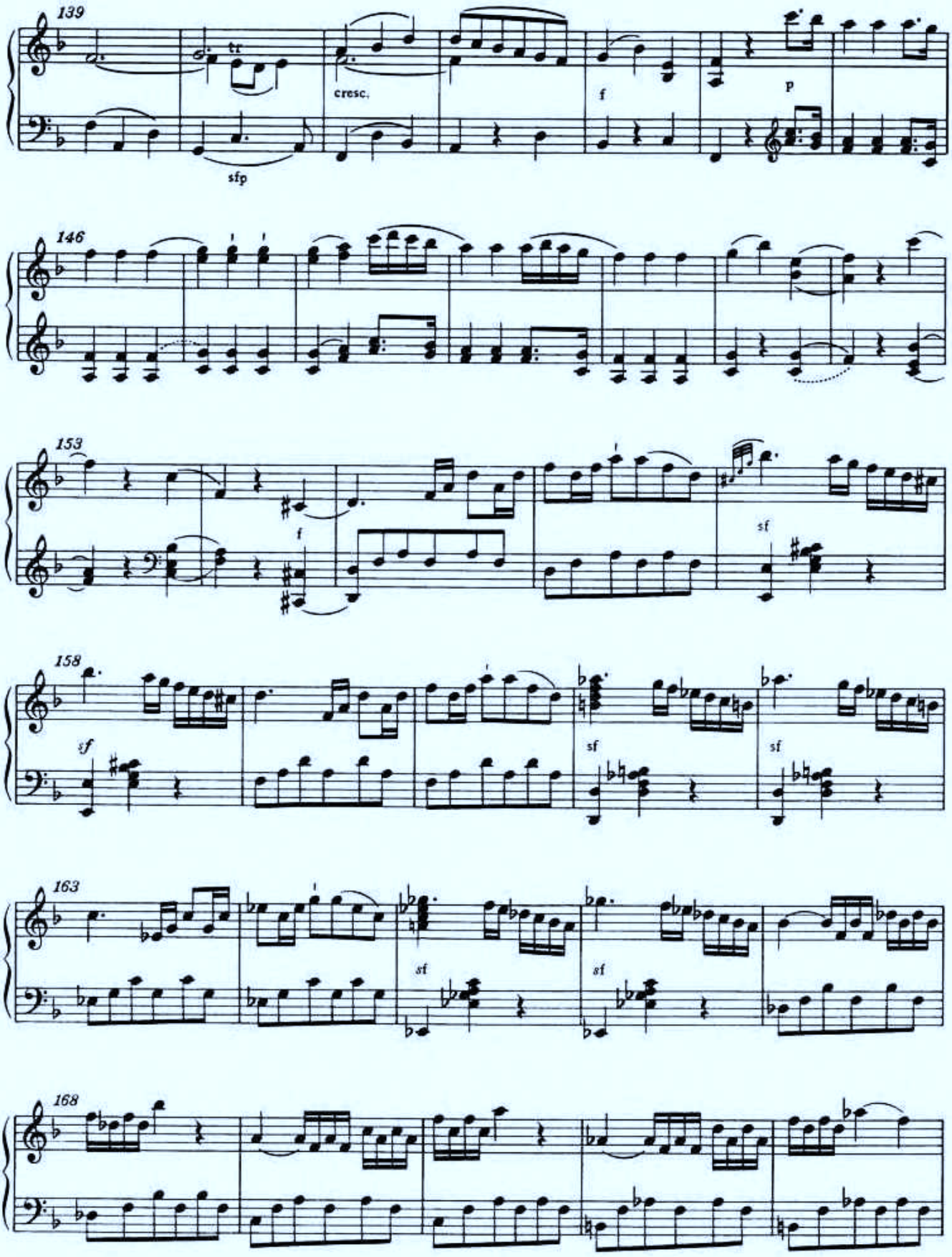
**) T. 36, rechte Hand, 2. Viertel: Im Autograph irrtümlich a'' statt c'''.

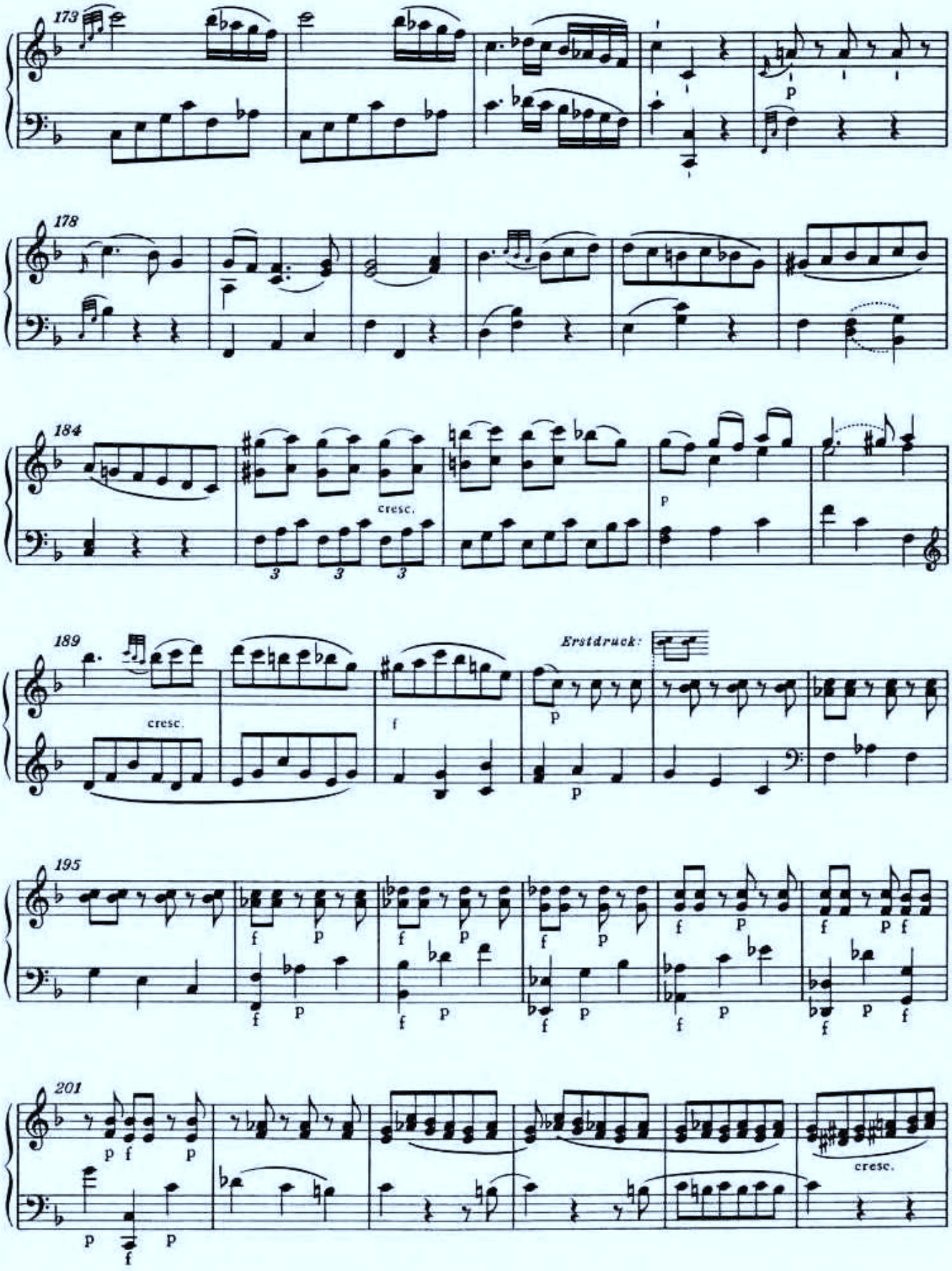
© 1986 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

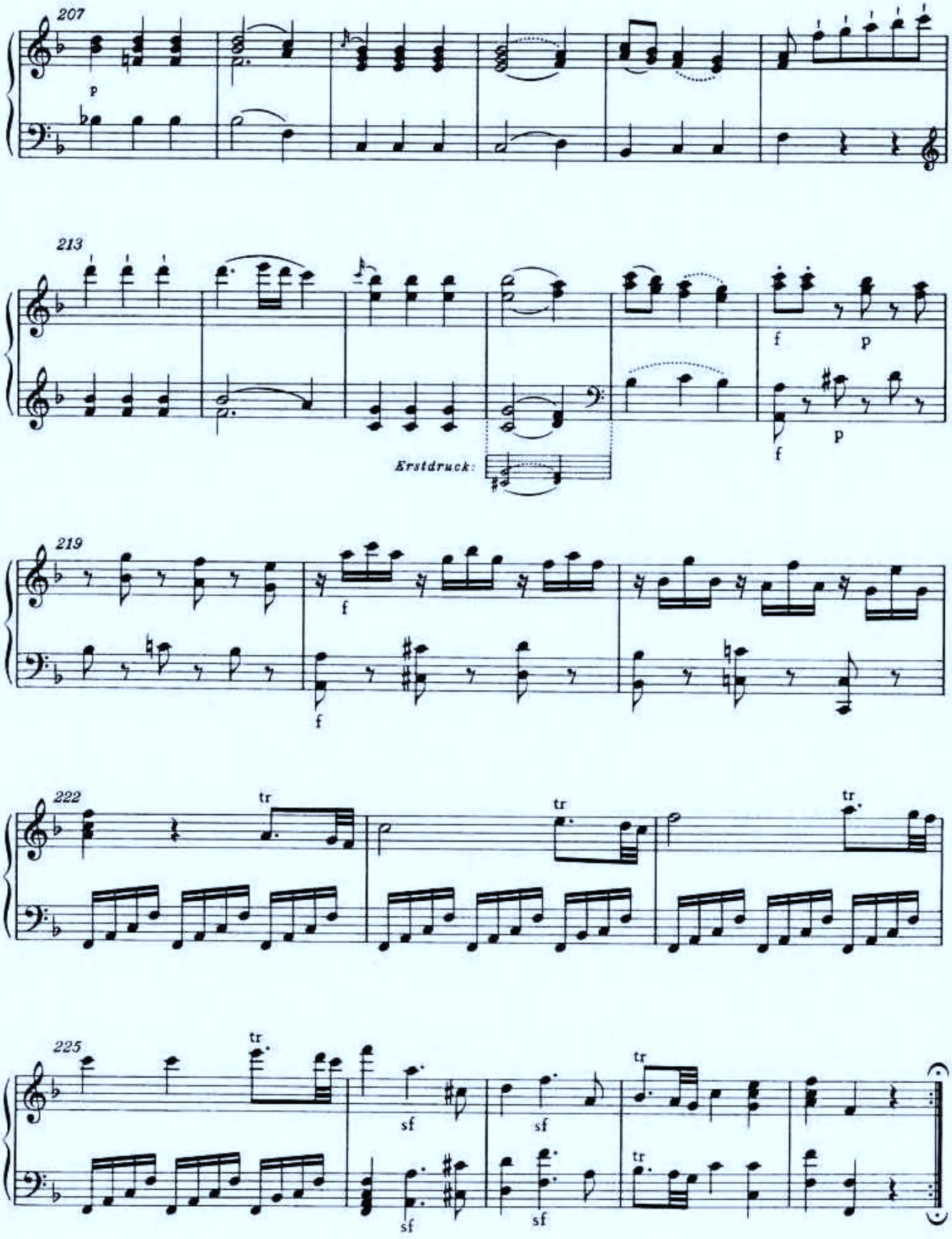

37
p
42
48
cresc.
p
cresc.
54
f
p
p
60
f
p
66
cresc.

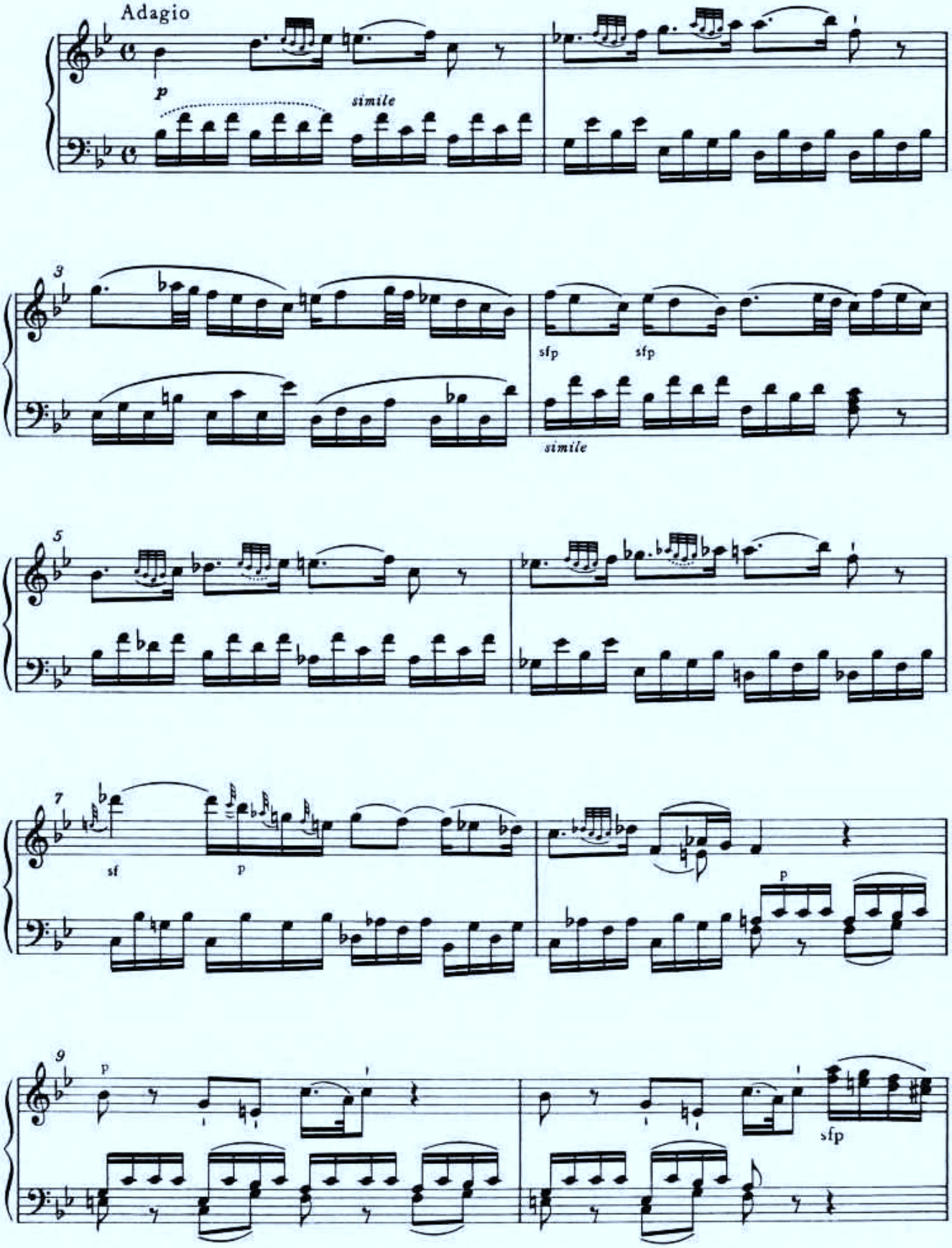

71
p
78
f
p
f
p
84
f
f
tr
tr
88
tr
tr
sf
sf
sf
sf
tr
93
p
p
sfp
sfp
sfp
101
sfp
sfp
sfp

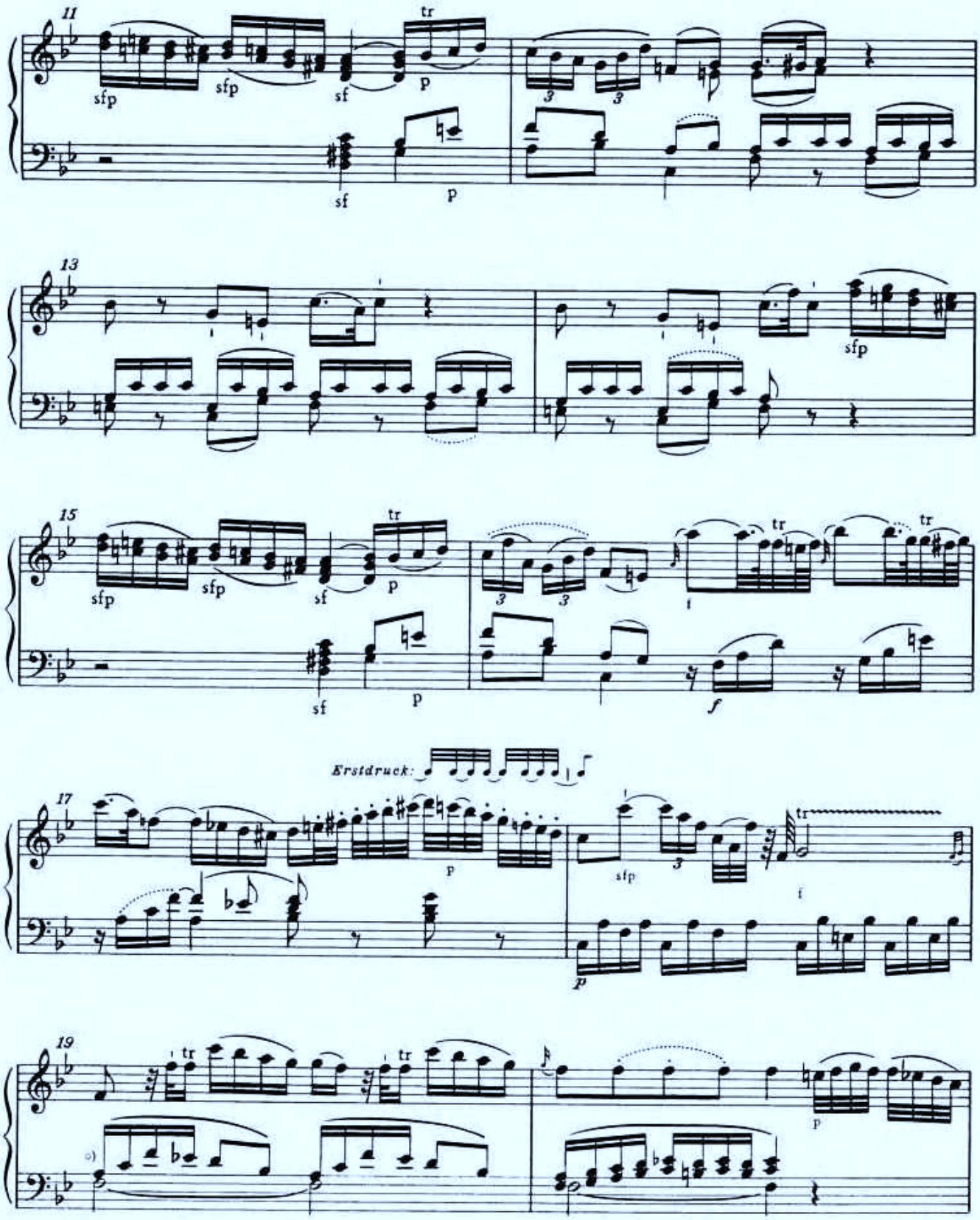

109
114
119
124
129
134
sfp


139
tr
cresc.
f
p
sfp
146
153
f
sf
158
sf
sf
sf
163
sf
sf
168

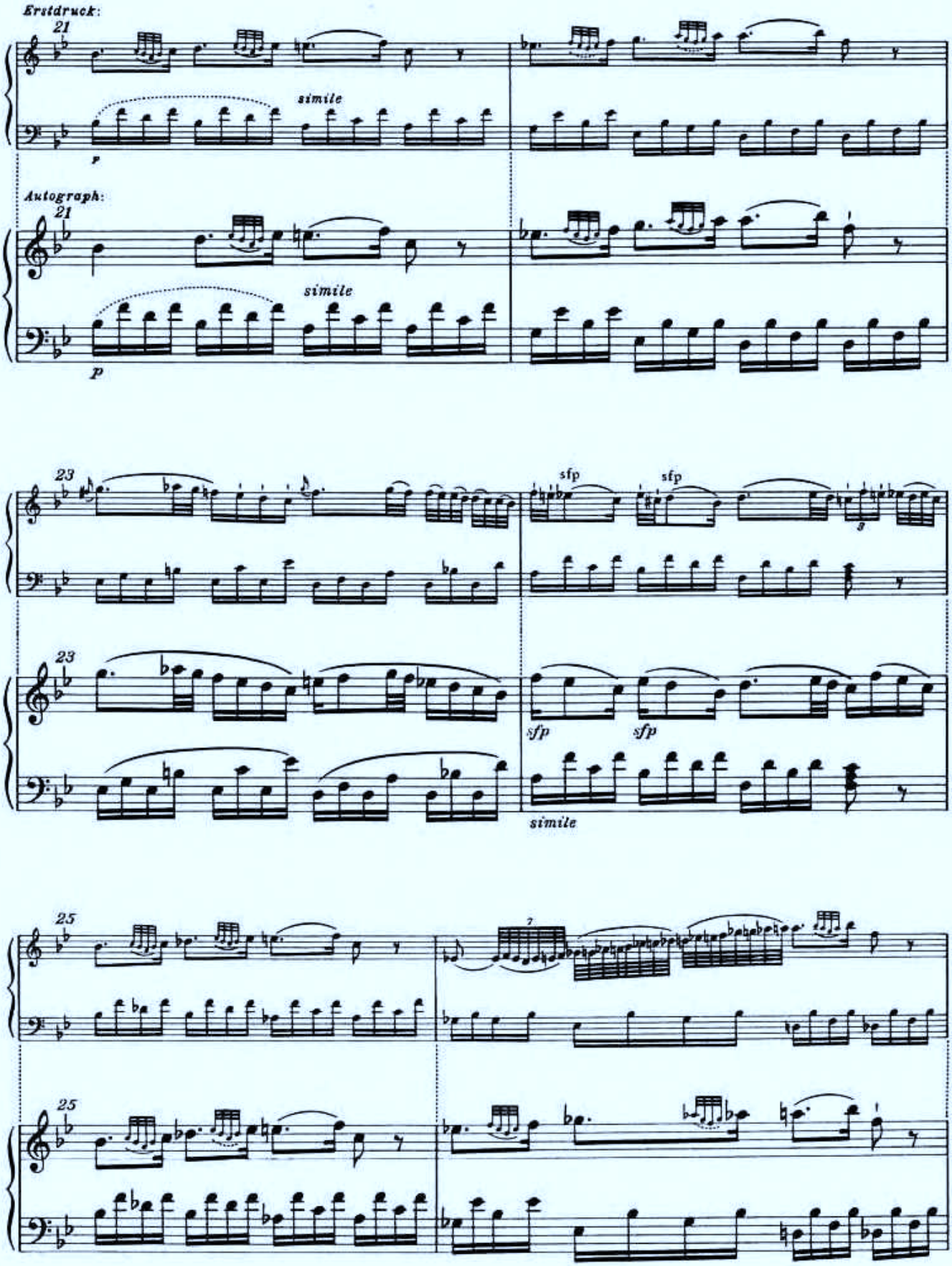

173
p
178
184
cresc.
p
189
cresc.
Erstdruck:
f
p
195
201
cresc.

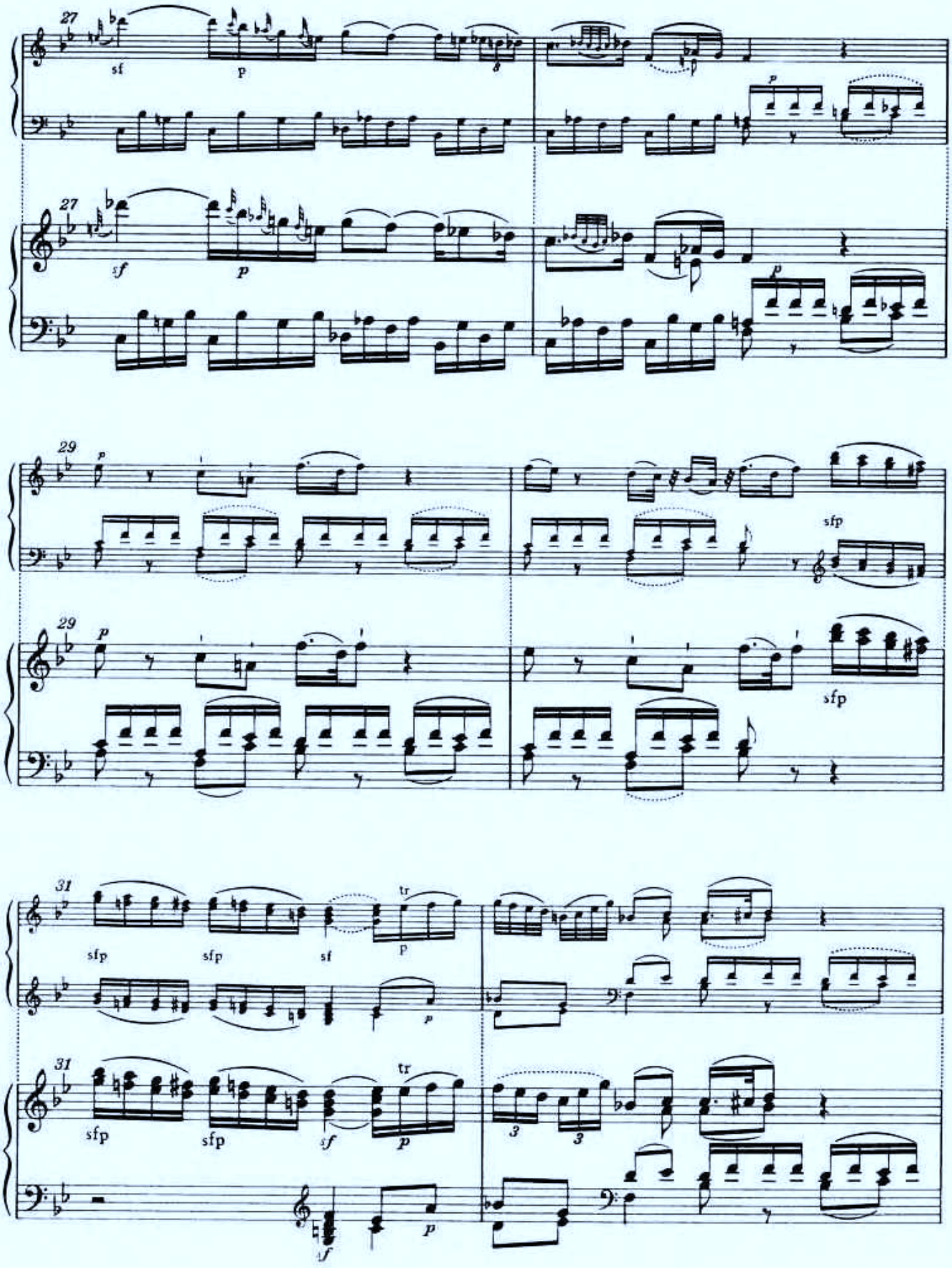

207
p
213
f
p
Erstdruck:
f
p
219
f
f
222
tr
tr
tr
225
tr
sf
sf
tr
sf
sf
tr

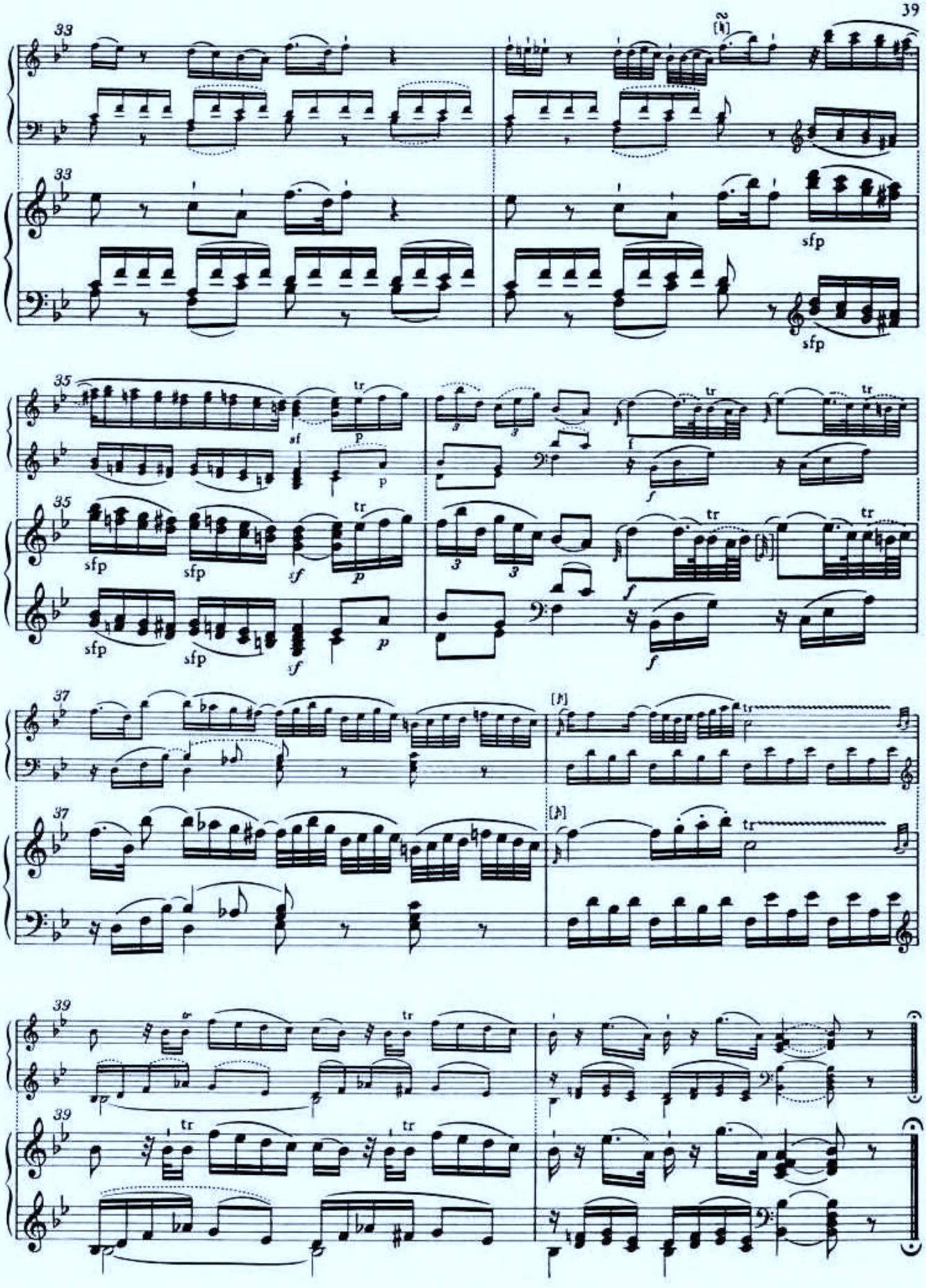

Adagio
p
simile
3
sfp
sfp
simile
5
7
sf
p
p
9
p
sfp

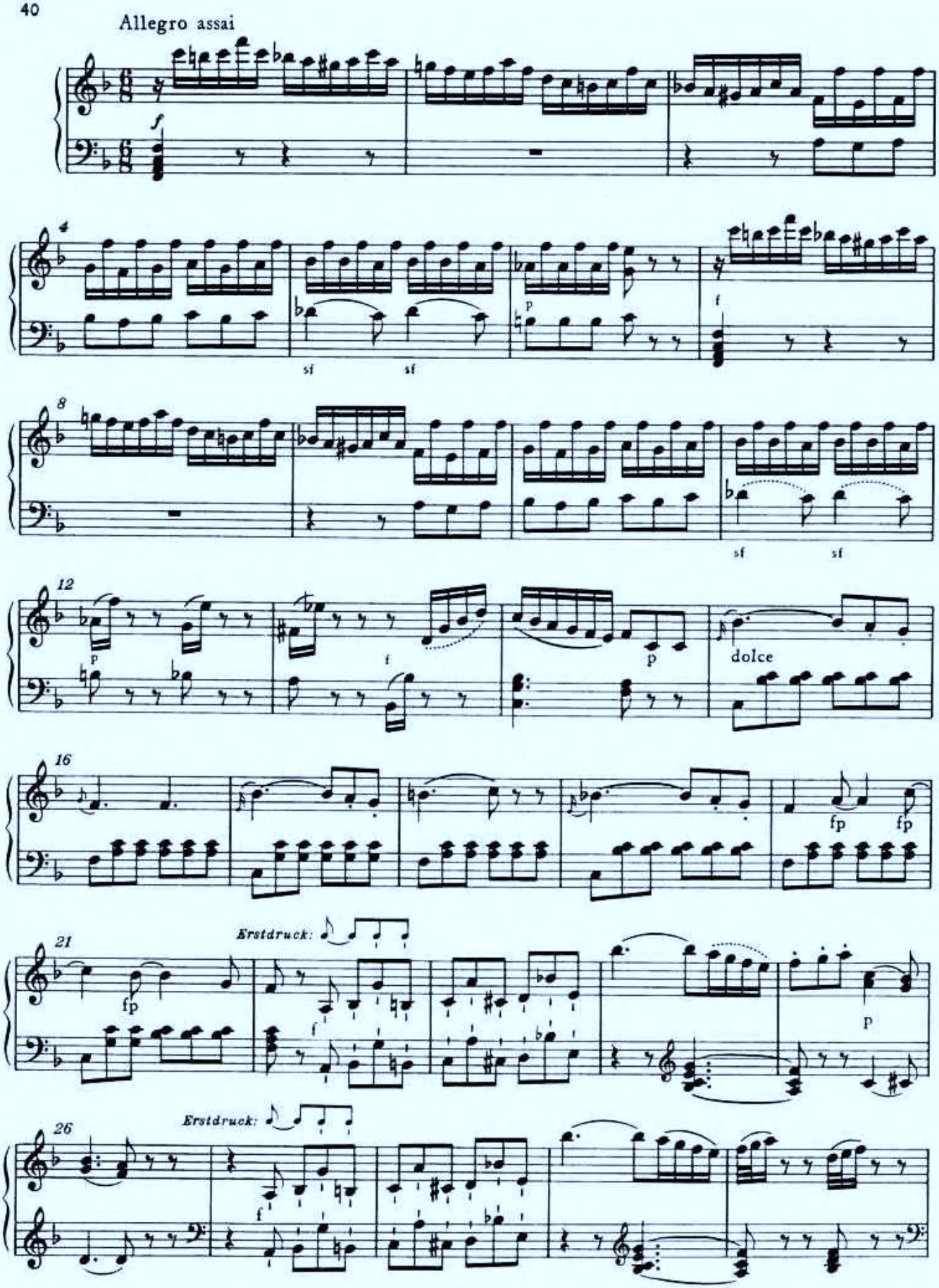


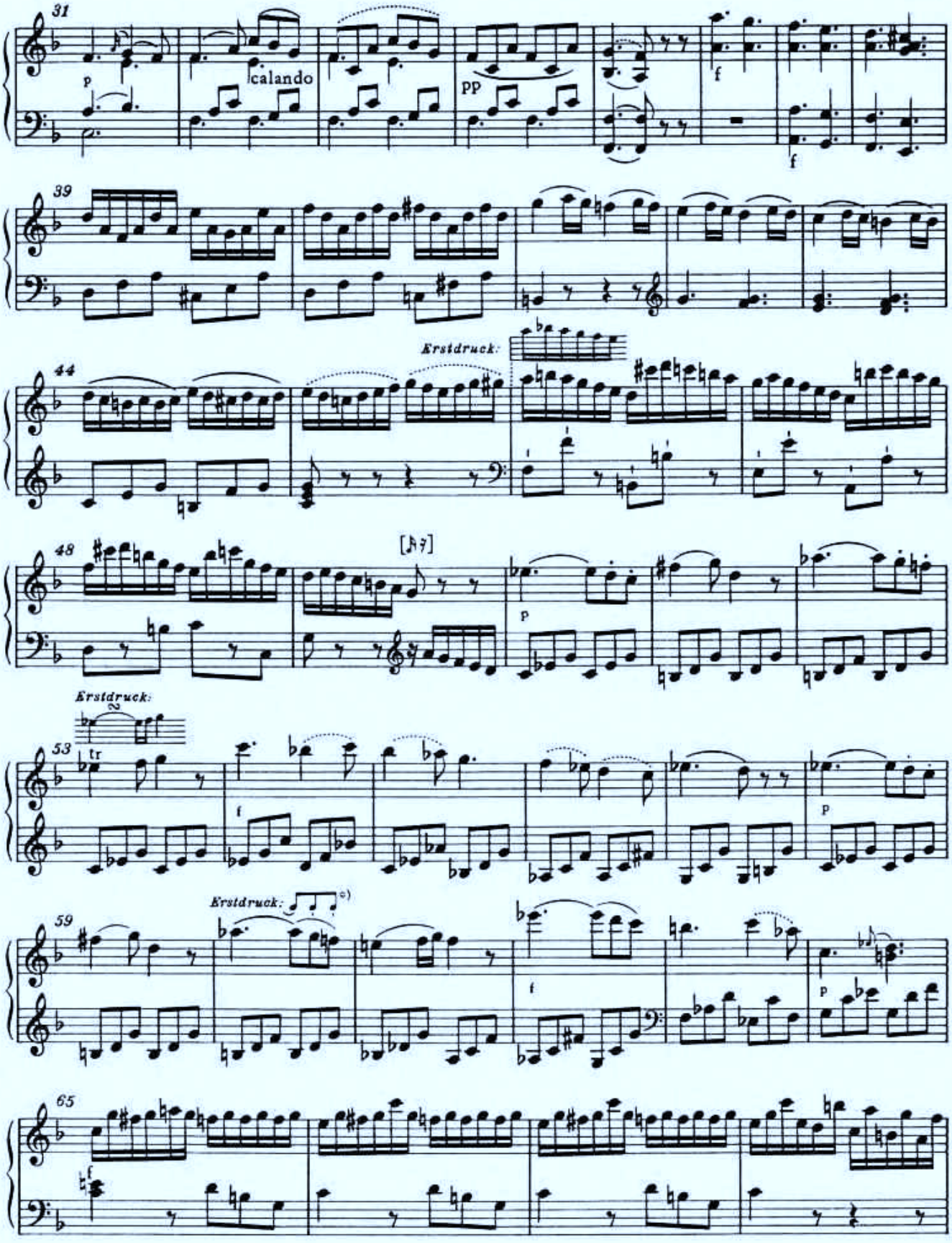
a) T. 19, linke Hand, 1. Sechzehntelnote: So im Autograph; im Erstdruck f statt a.


Erstdruck:
21
simile
p
Autograph:
21
simile
p
23
sfp
sfp
23
sfp
sfp
simile
25
25

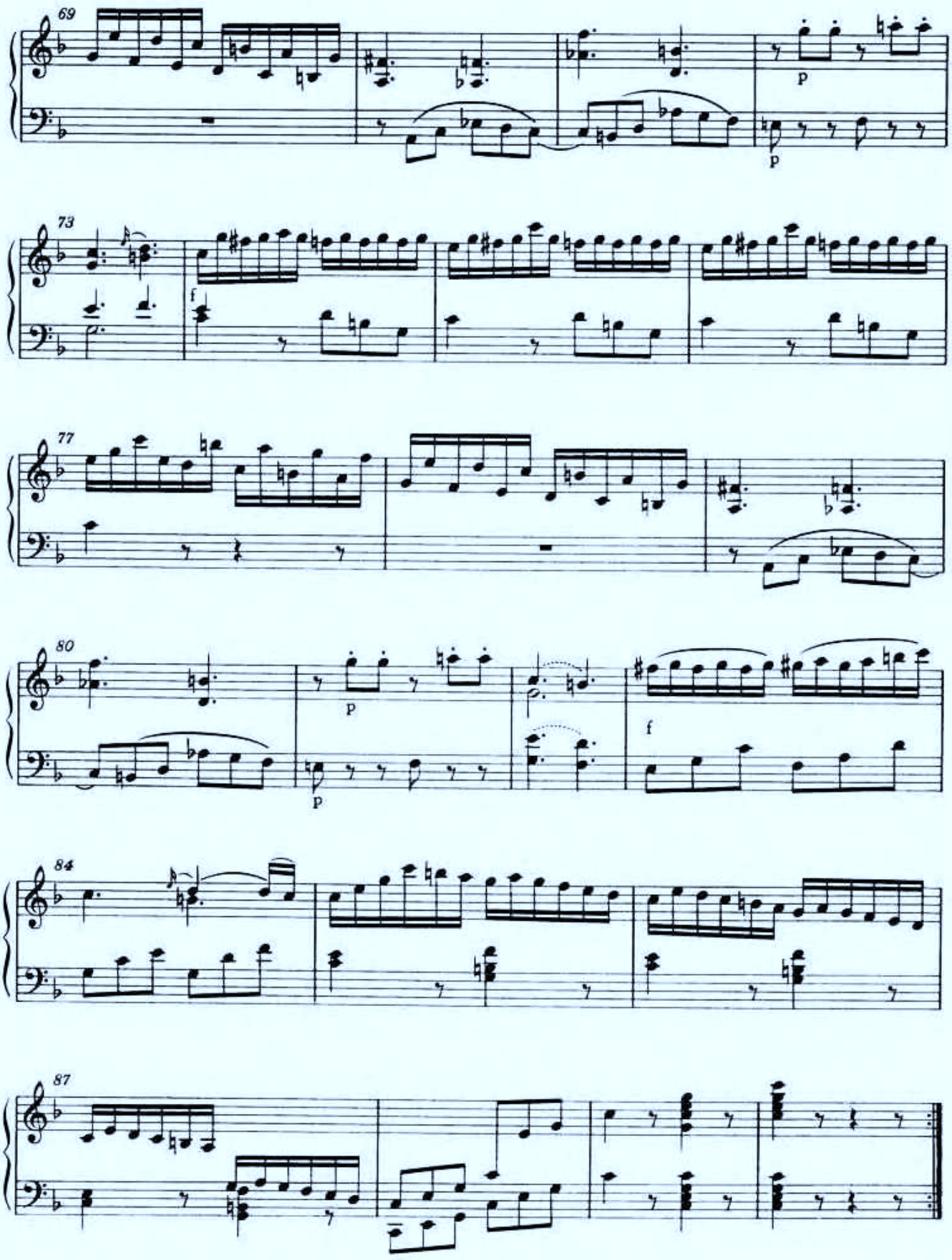

27
sf
p
27
sf
p
29
p
sfp
29
p
sfp
31
sfp
sfp
sf
tr
p
31
sfp
sfp
sf
tr
p
3
3
sf
p

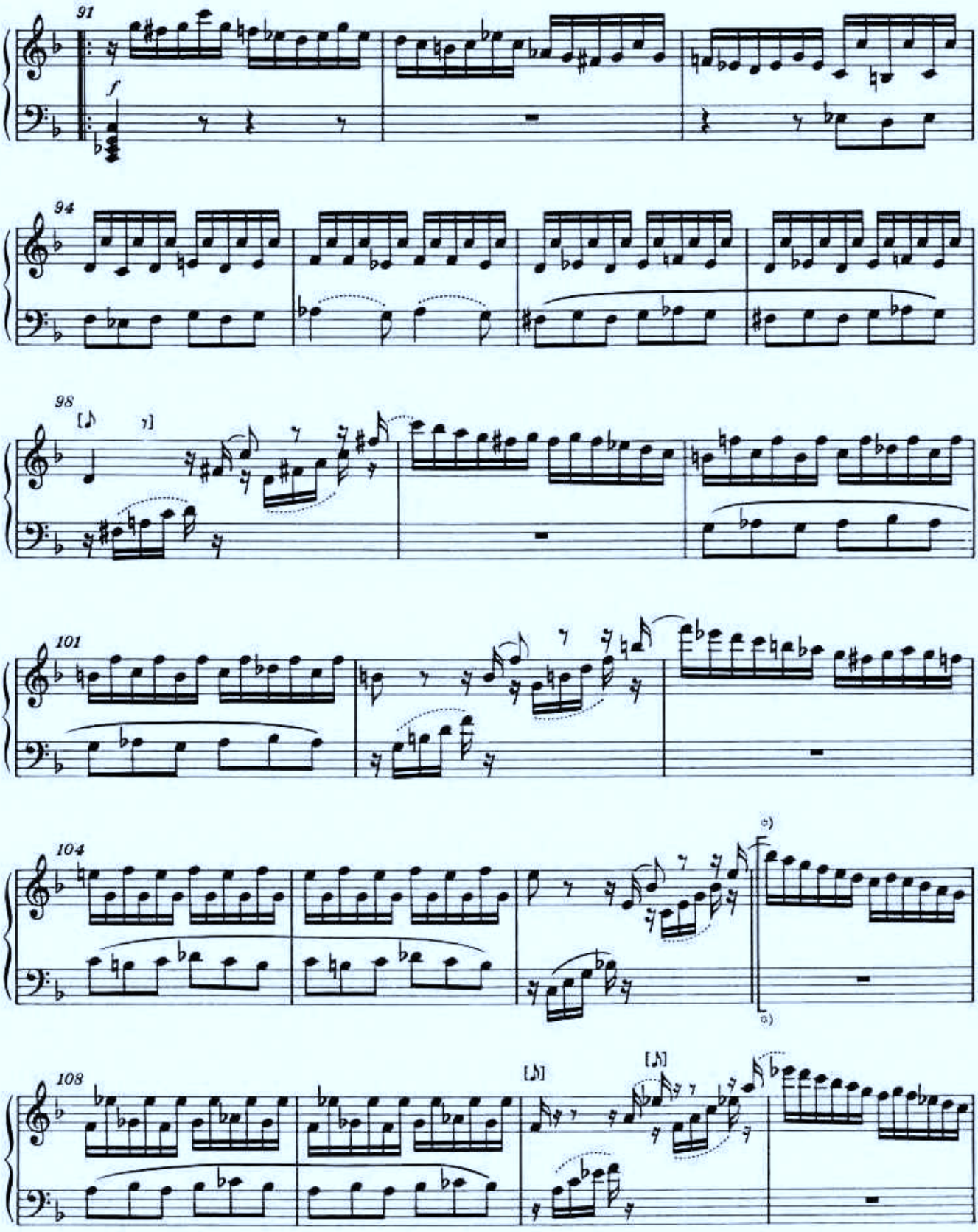

33
sfp
35
sf
p
tr
f
37
39


Allegro assai
f
4
si
sf
p
f
8
sf
sf
12
p
f
p
dolce
16
fp
fp
21
Erstdruck:
fp
f
p
26
Erstdruck:
f

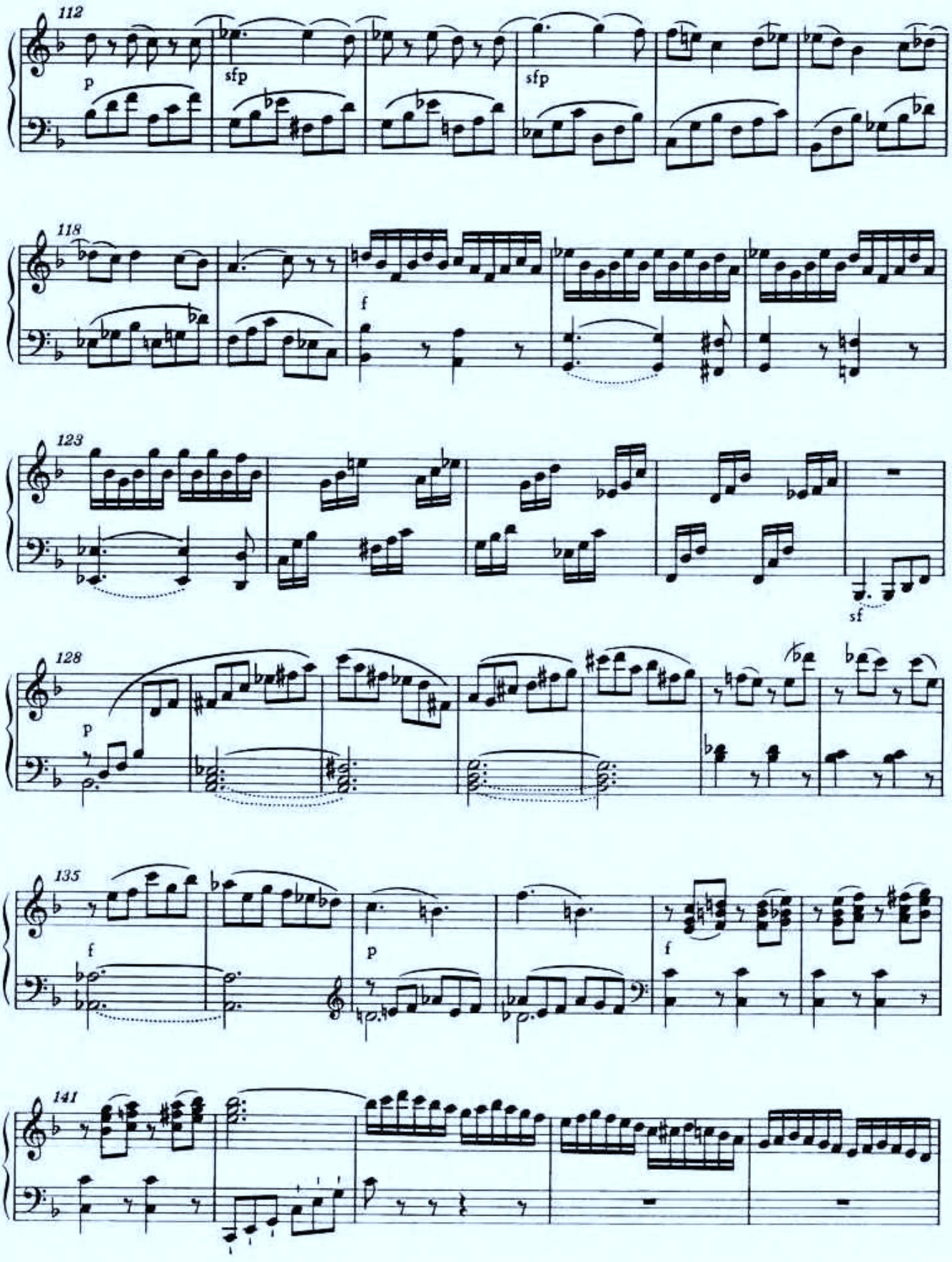


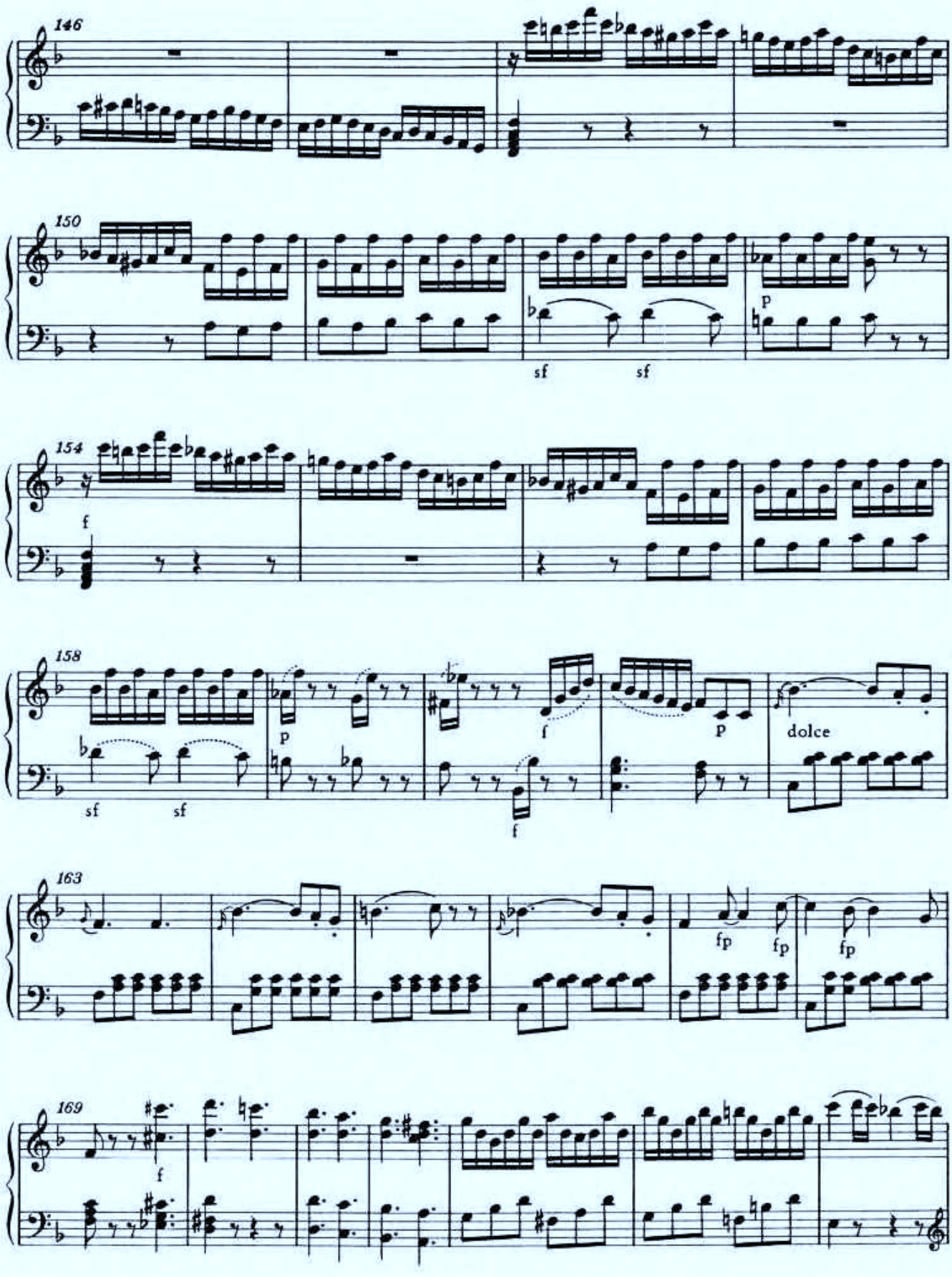
*) So auch in T. 62.

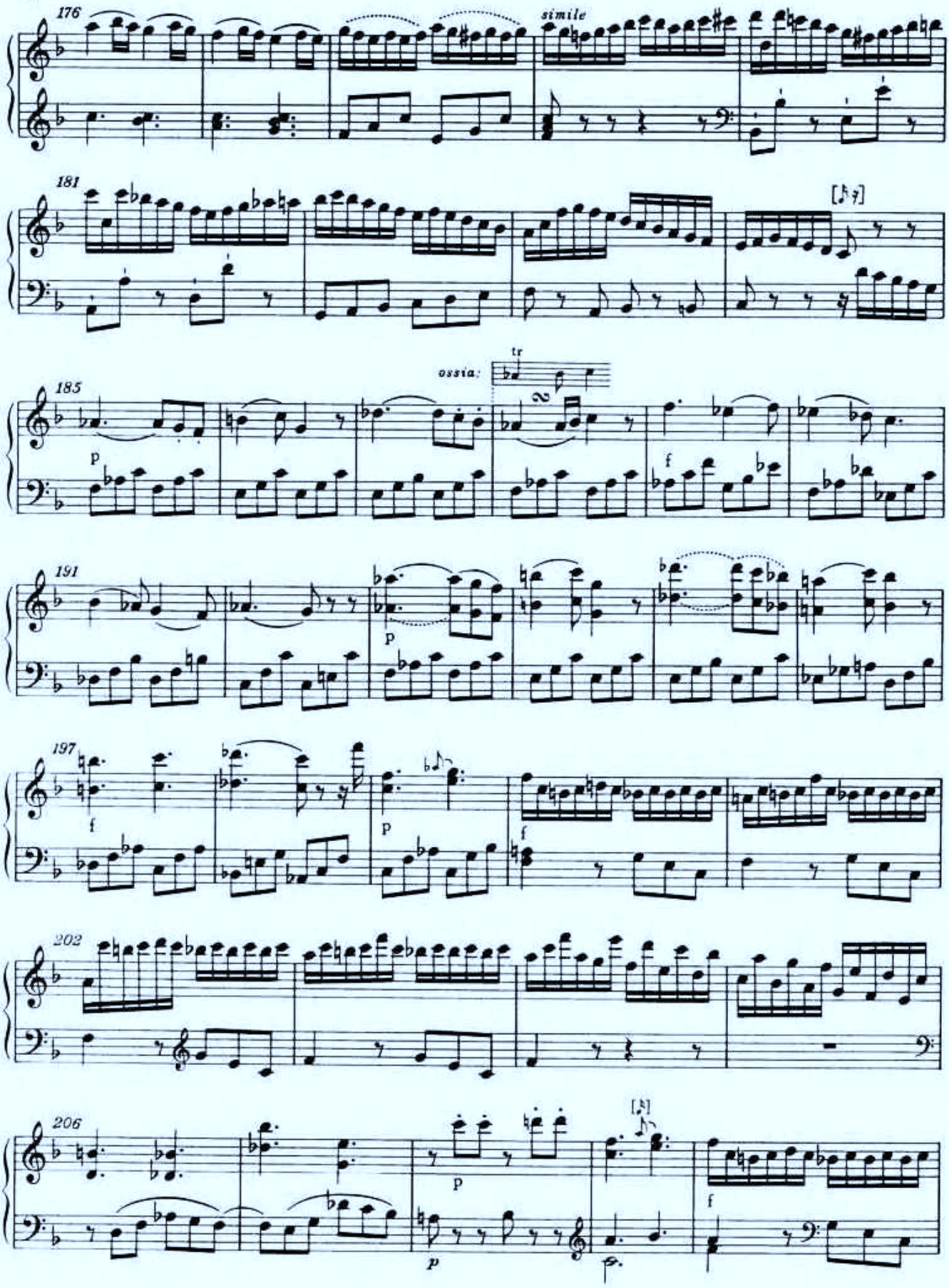

69
p
p
73
f
77
80
p
p
f
84
87

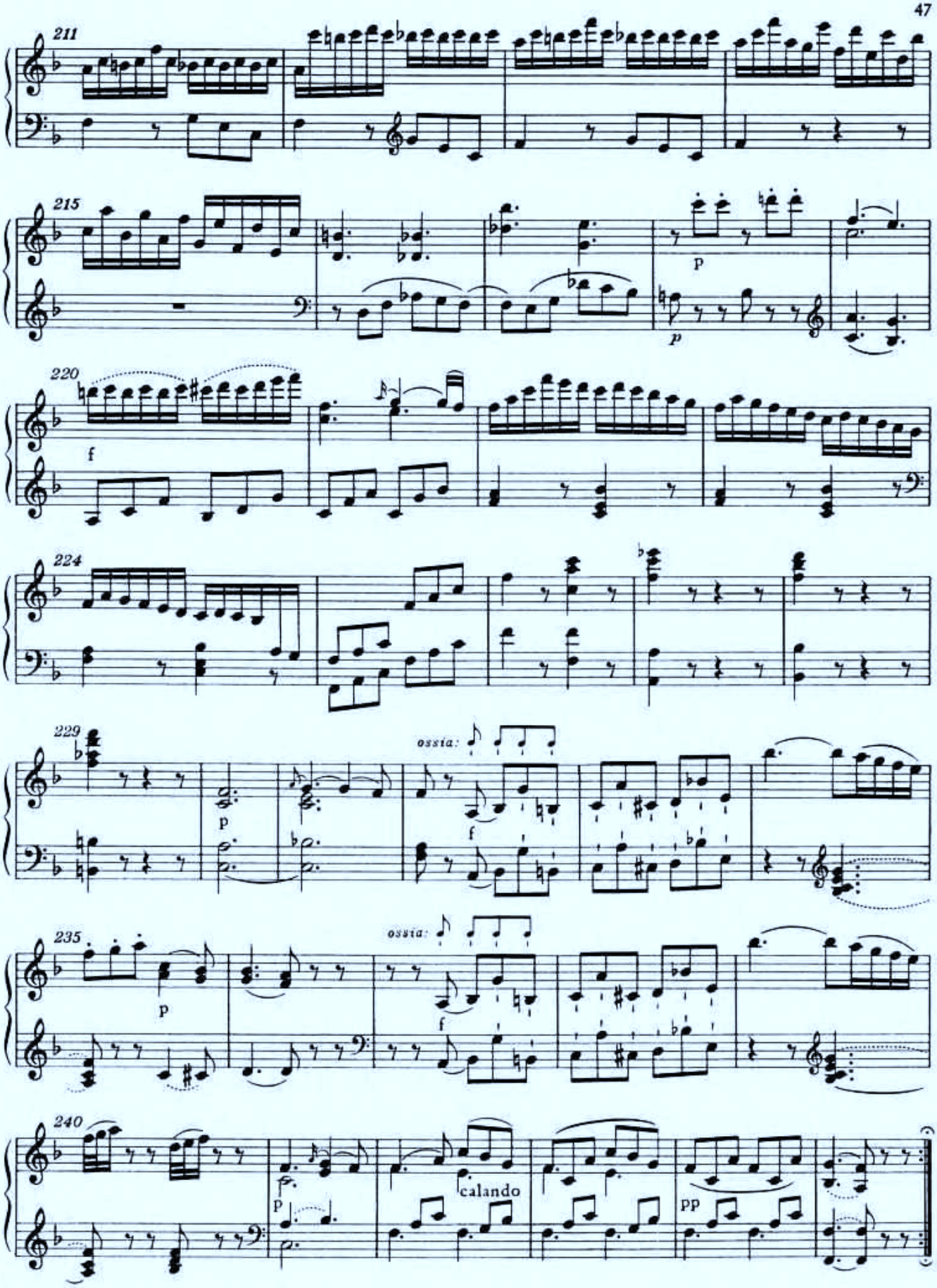


*) T. 107 bis Schluß des Satzes fehlt im Autograph; dazu und zur Textgestaltung dieses Abschnitts vgl. Vorwort.


112
p
sfp
sfp
118
f
123
sf
128
p
135
f
p
f
141


146
150
sf
sf
p
154
f
158
sf
sf
p
f
f
p
dolce
163
fp
fp
fp
169
f


176
simile
181
185
ossia:
tr
p
f
191
p
197
f
p
f
202
206
p
p
f

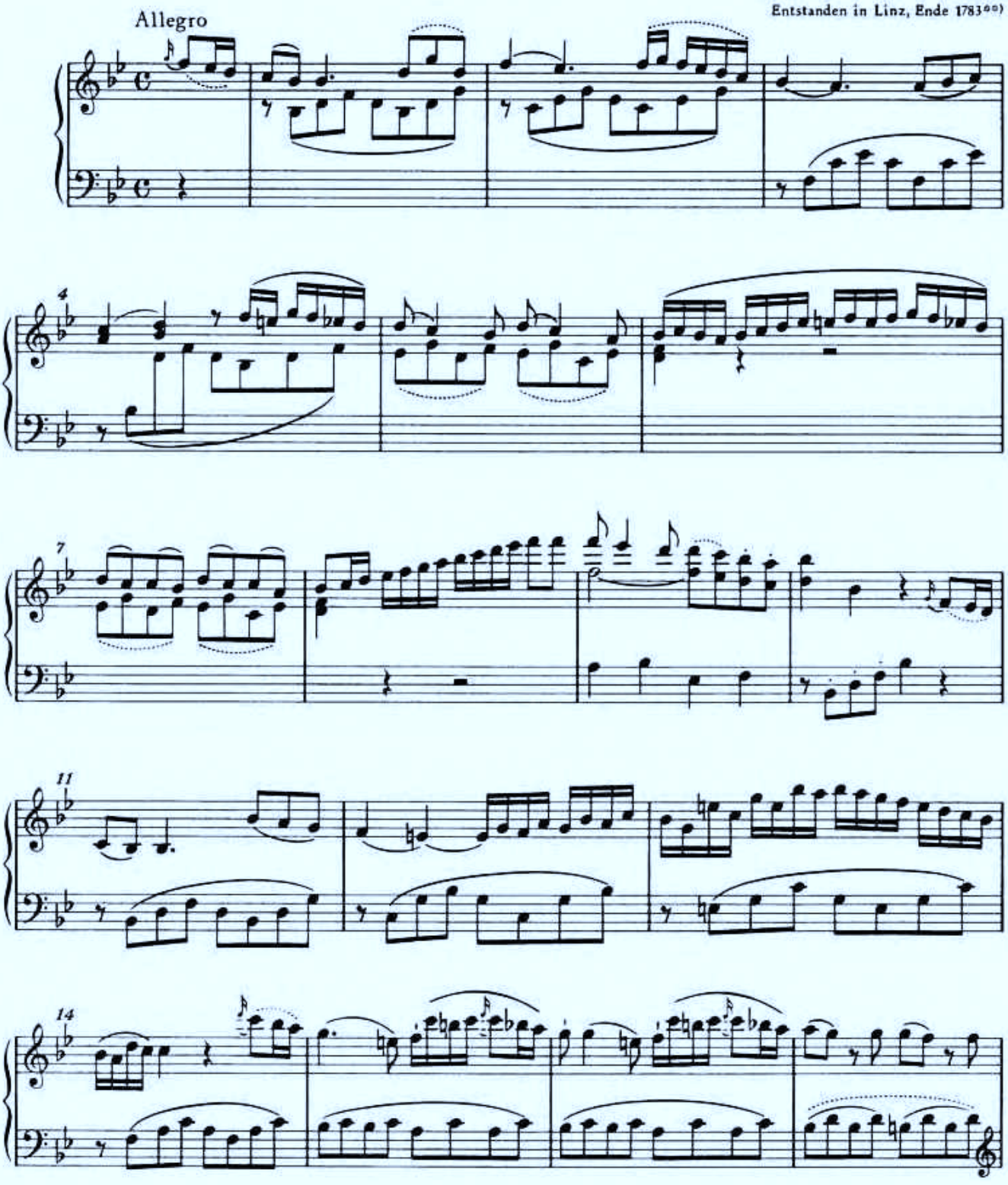

211
215
p
p
220
f
224
229
ossia:
p
f
235
ossia:
p
f
240
p
calando
pp

13. Sonate in B

KV 333 (315c)*)

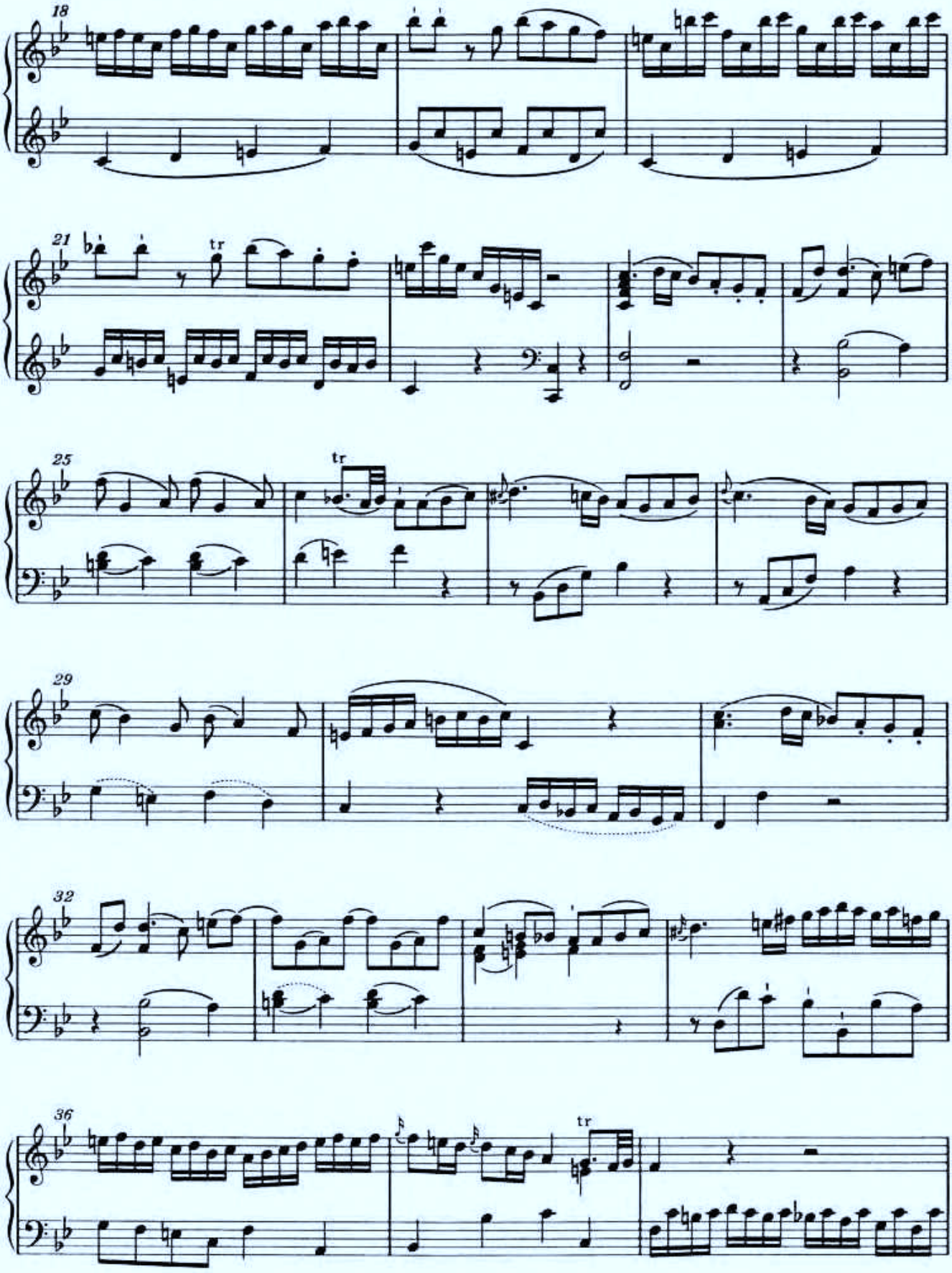
Allegro

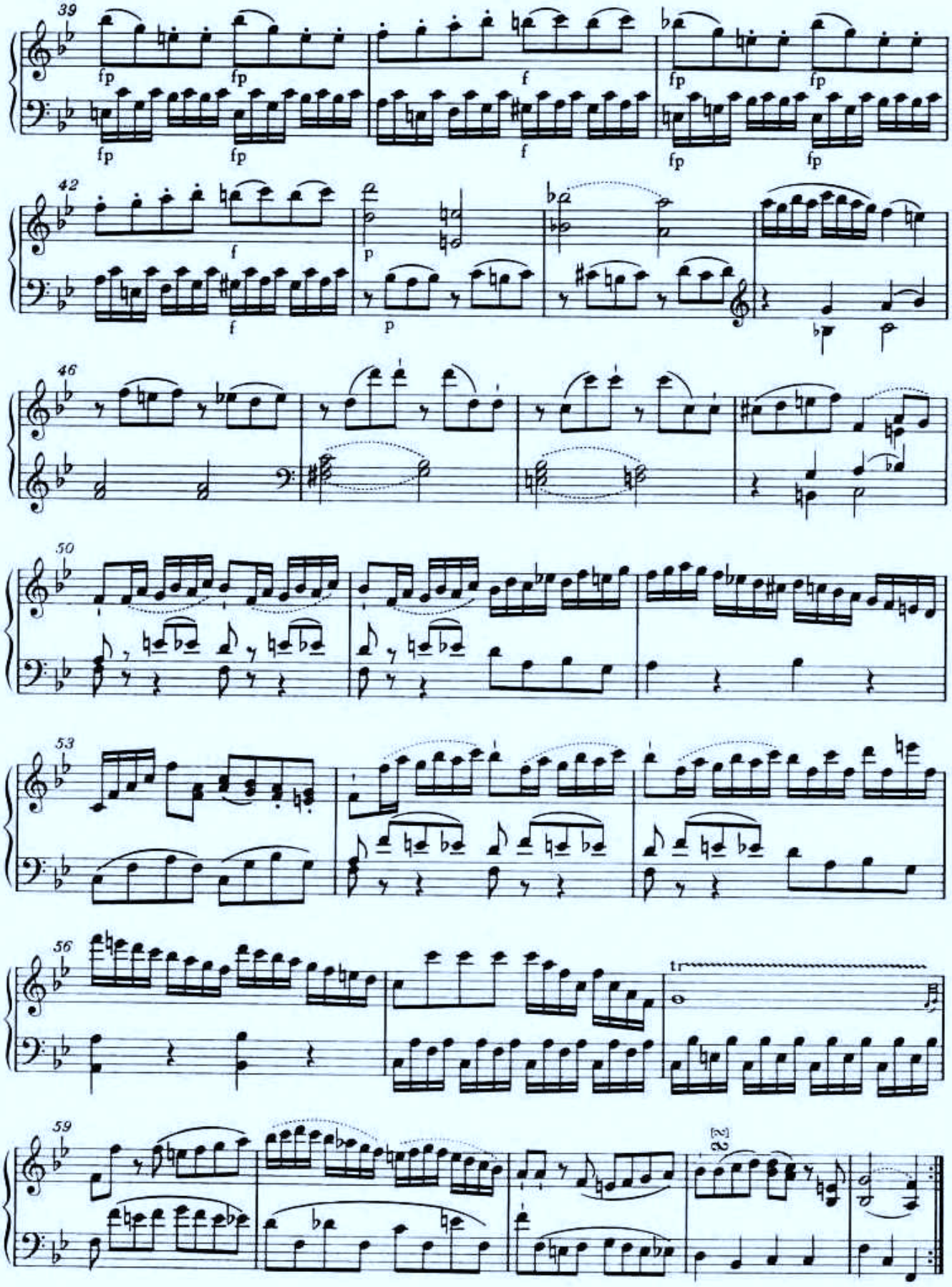
Entstanden in Linz, Ende 1783**)

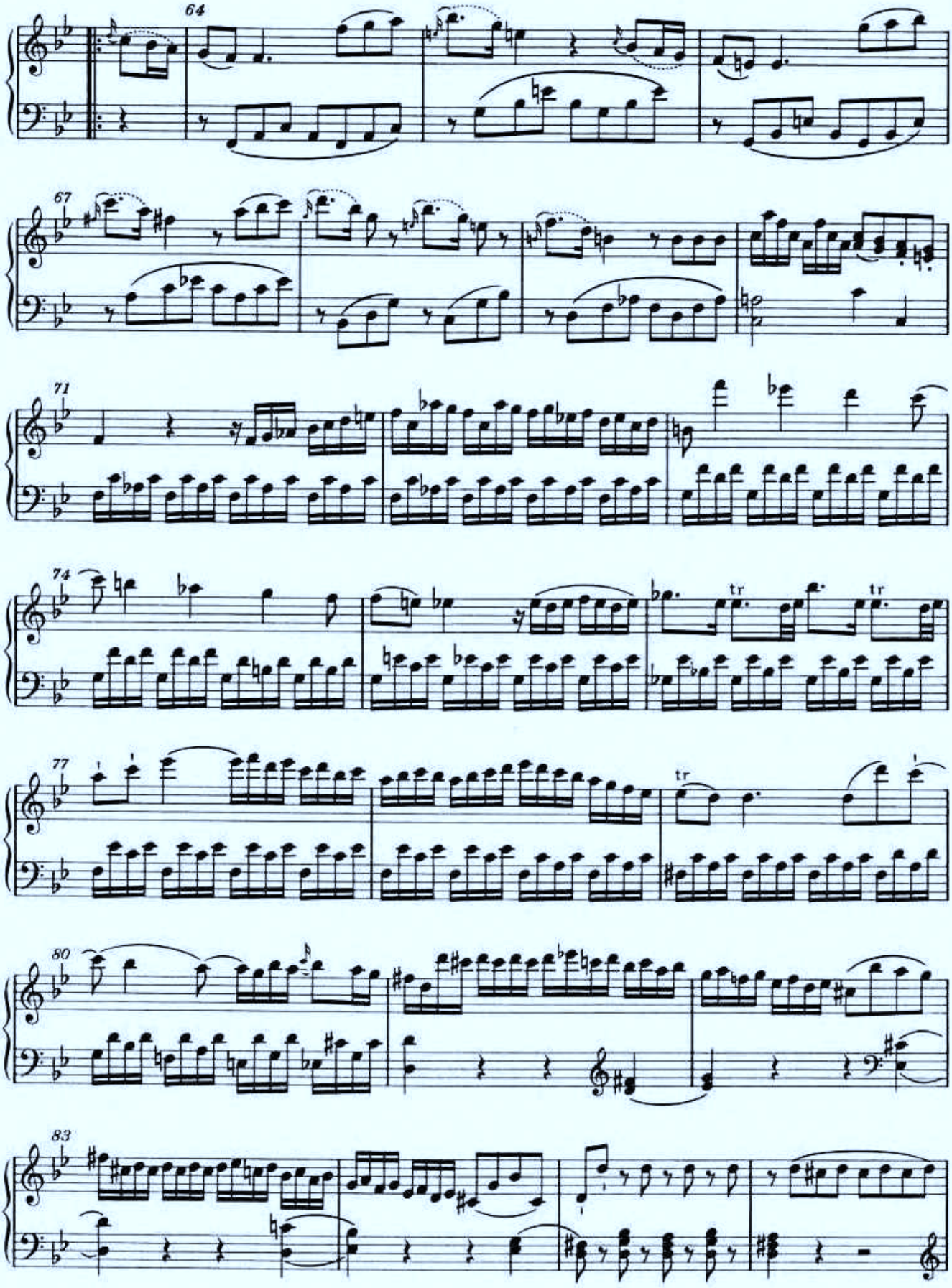


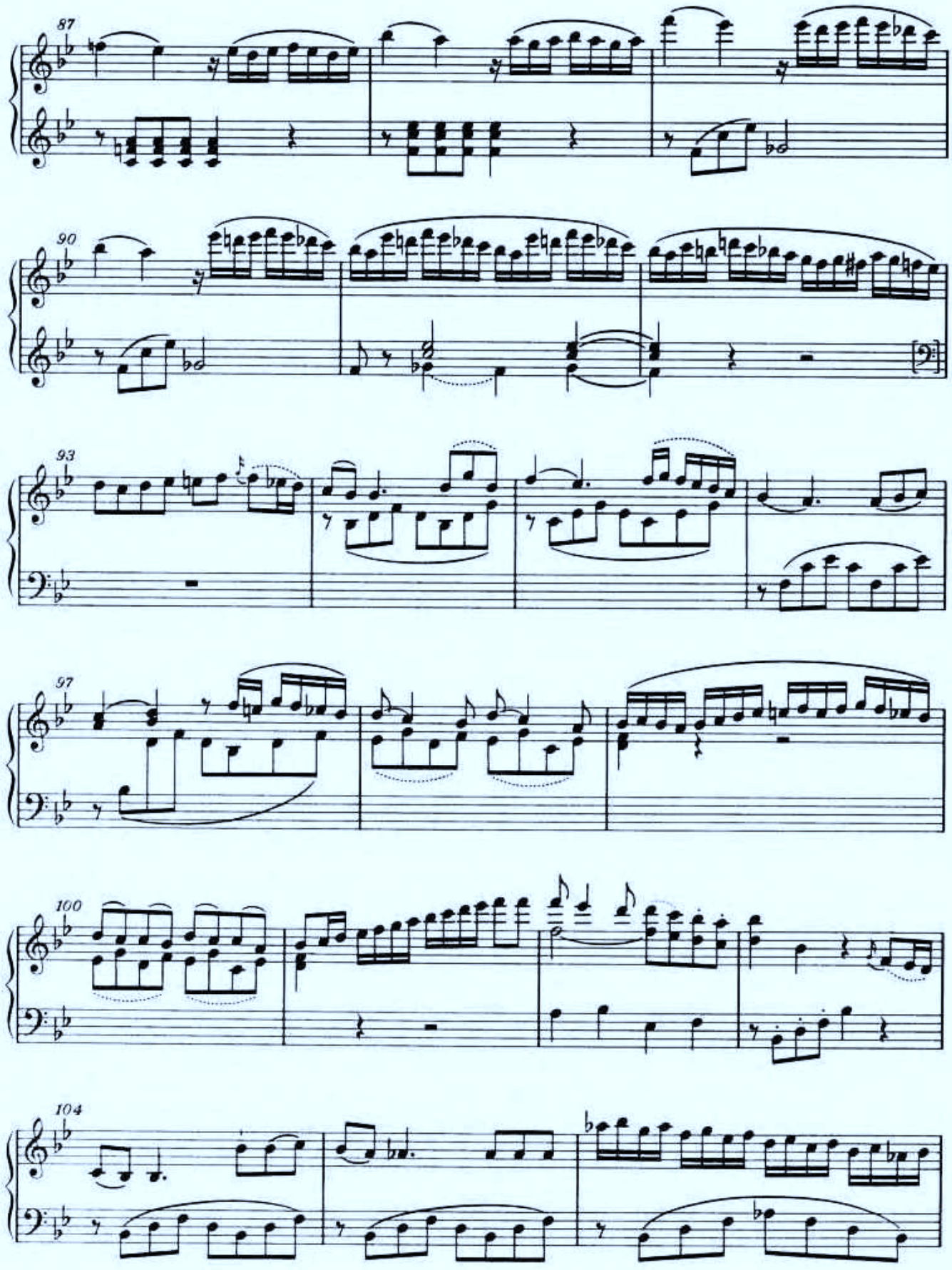
*) Zu den unterschiedlichen Lesarten im Autograph und im Erstdruck (Torricella, Wien 1784) sowie zur Dynamik im ersten Satz vgl. Vorwort.
**) Zur Neudatierung vgl. Vorwort.

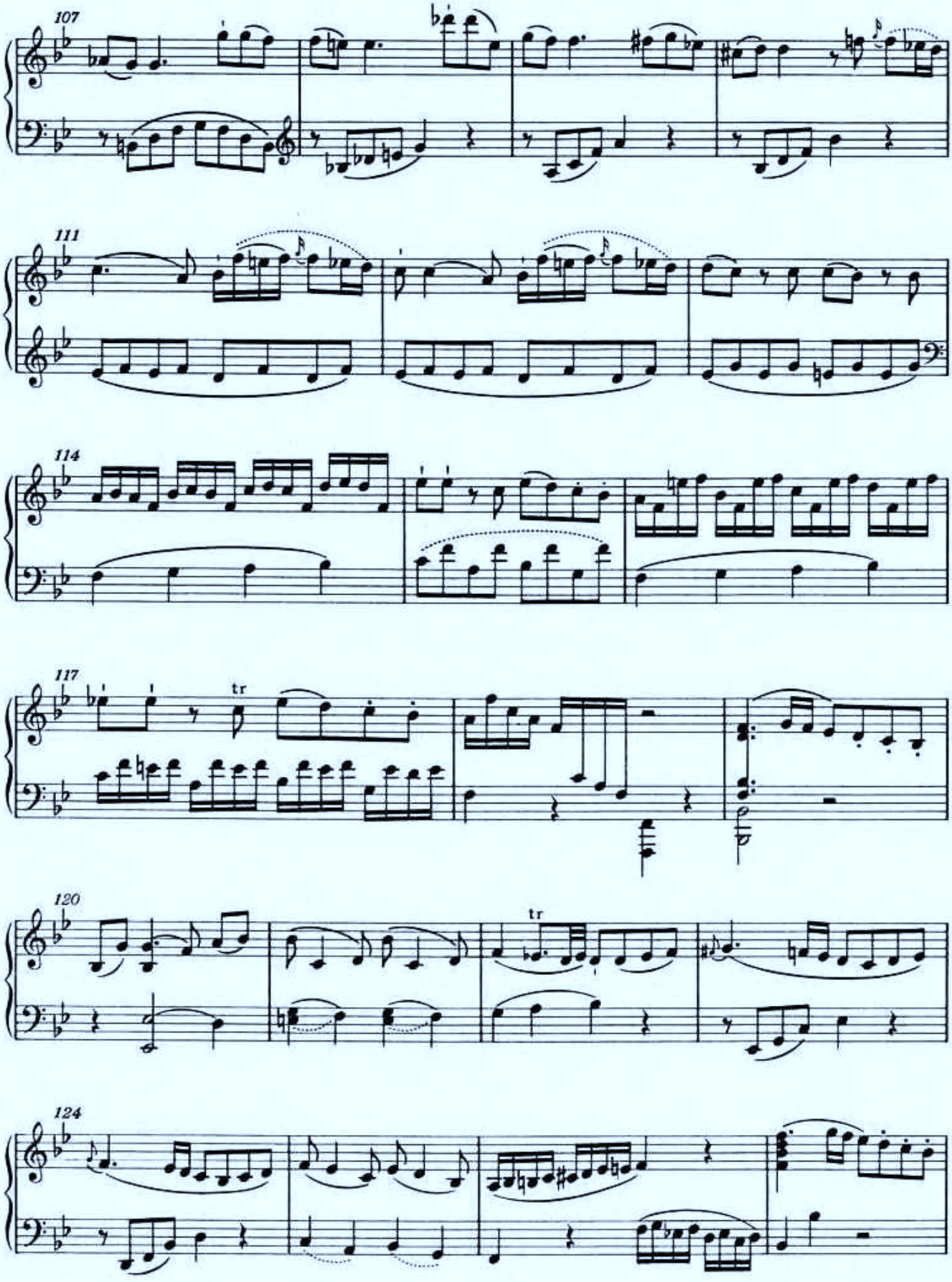
© 1986 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

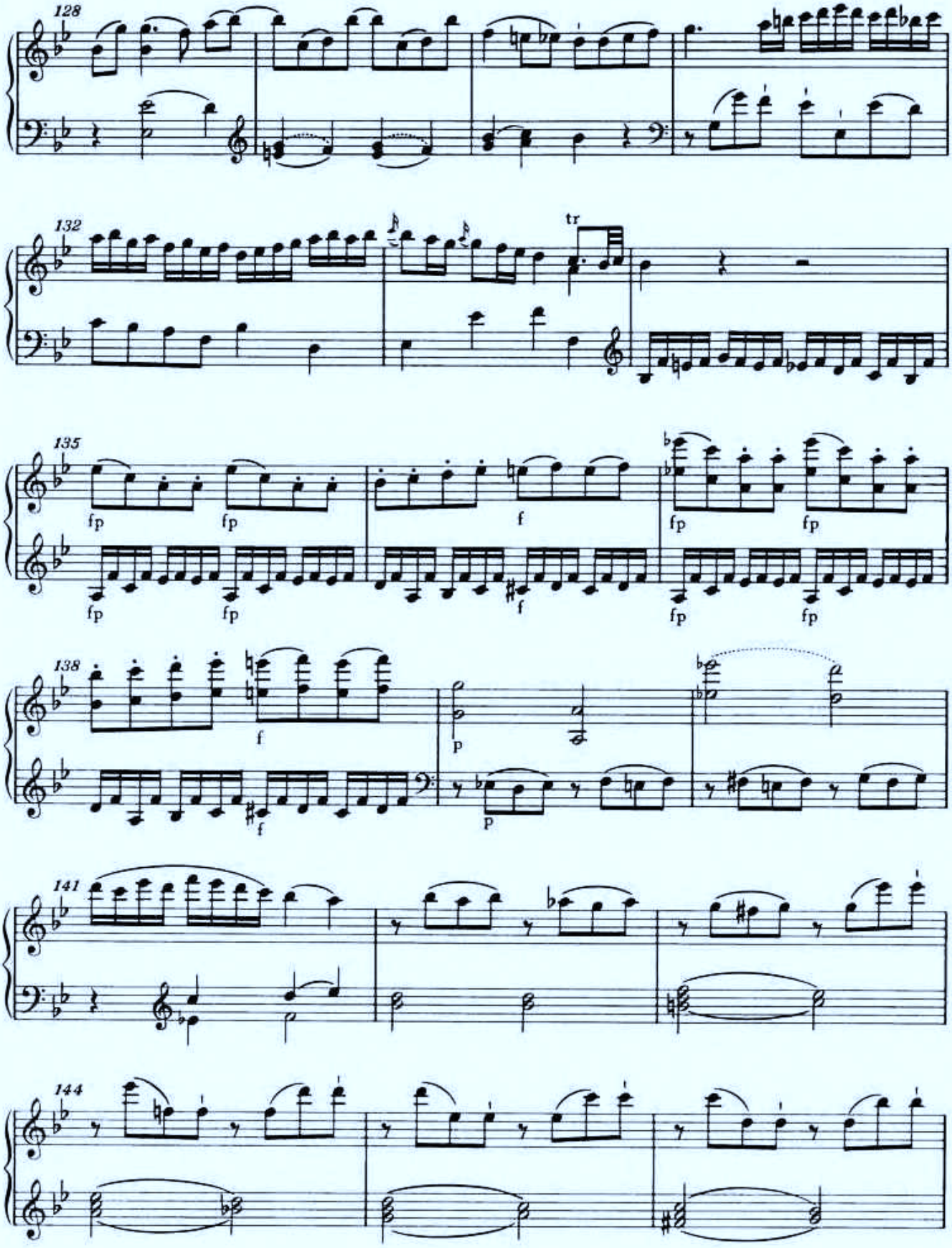

18
21
tr
25
tr
29
32
36
tr

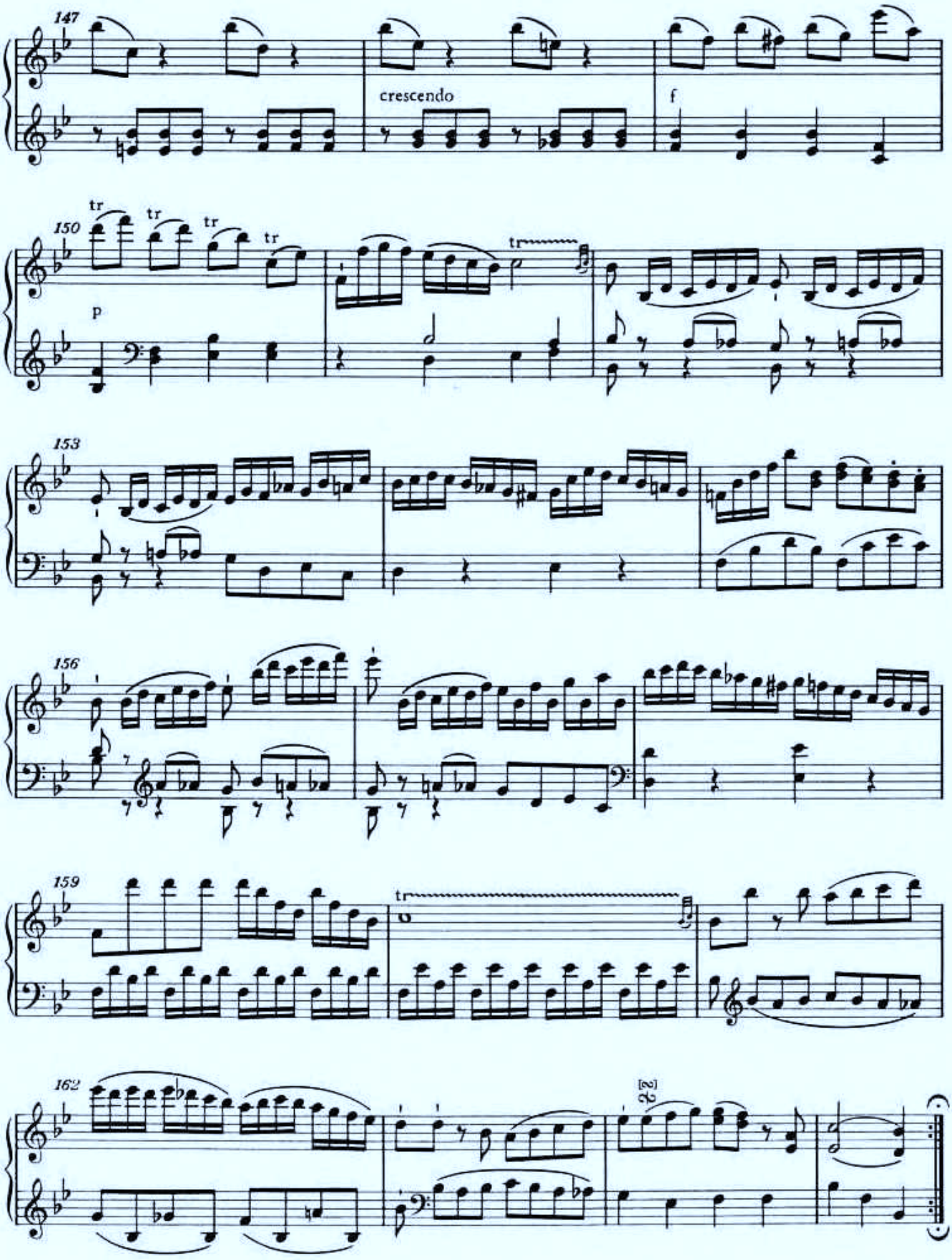

39
fp
fp
fp
fp
f
fp
fp
fp
fp
42
f
f
p
p
46
50
53
56
tr
59
2

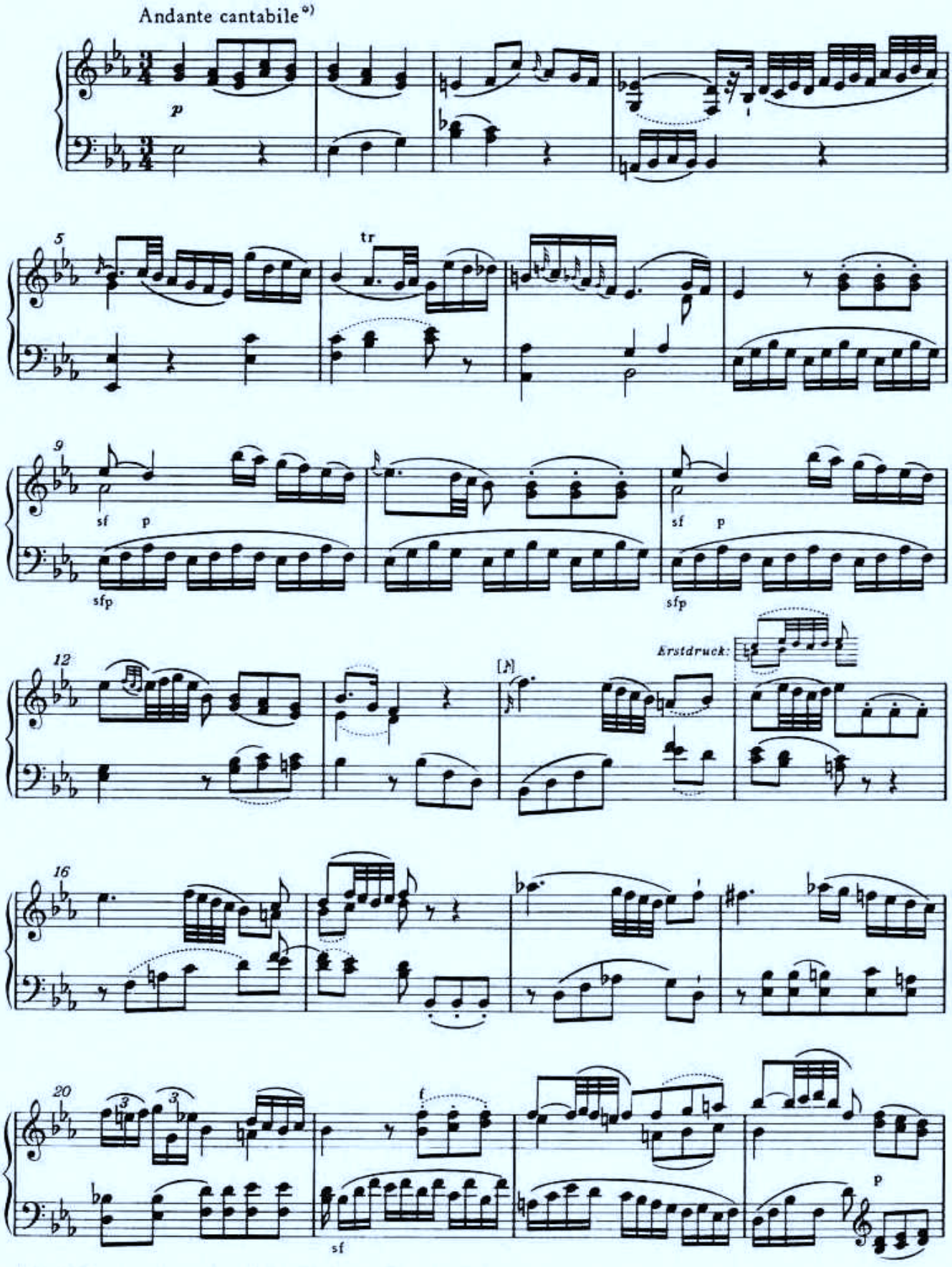

64
67
71
74
tr
tr
77
tr
80
83


87
90
93
97
100
104

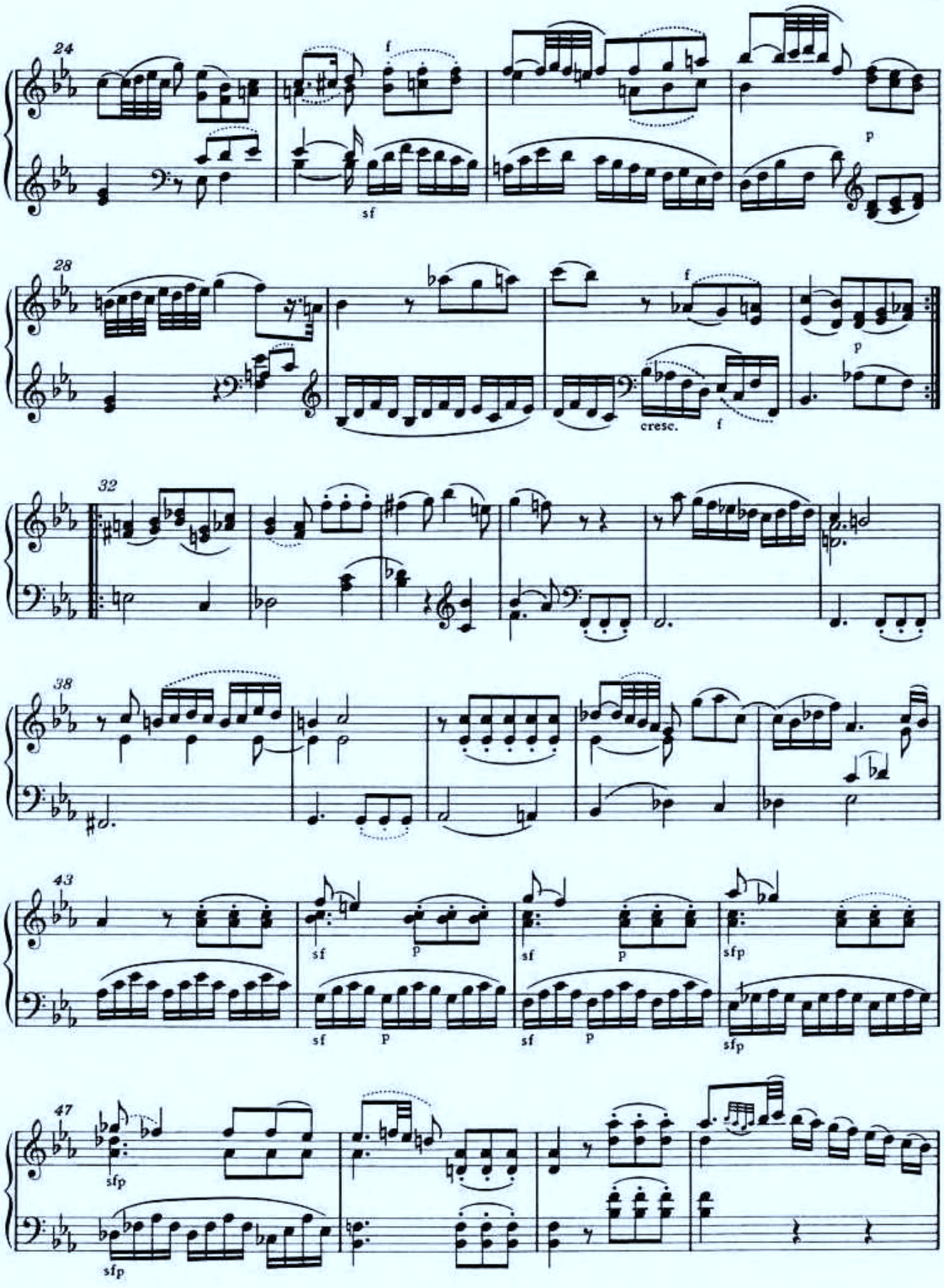

107
111
114
117
tr
120
tr
124

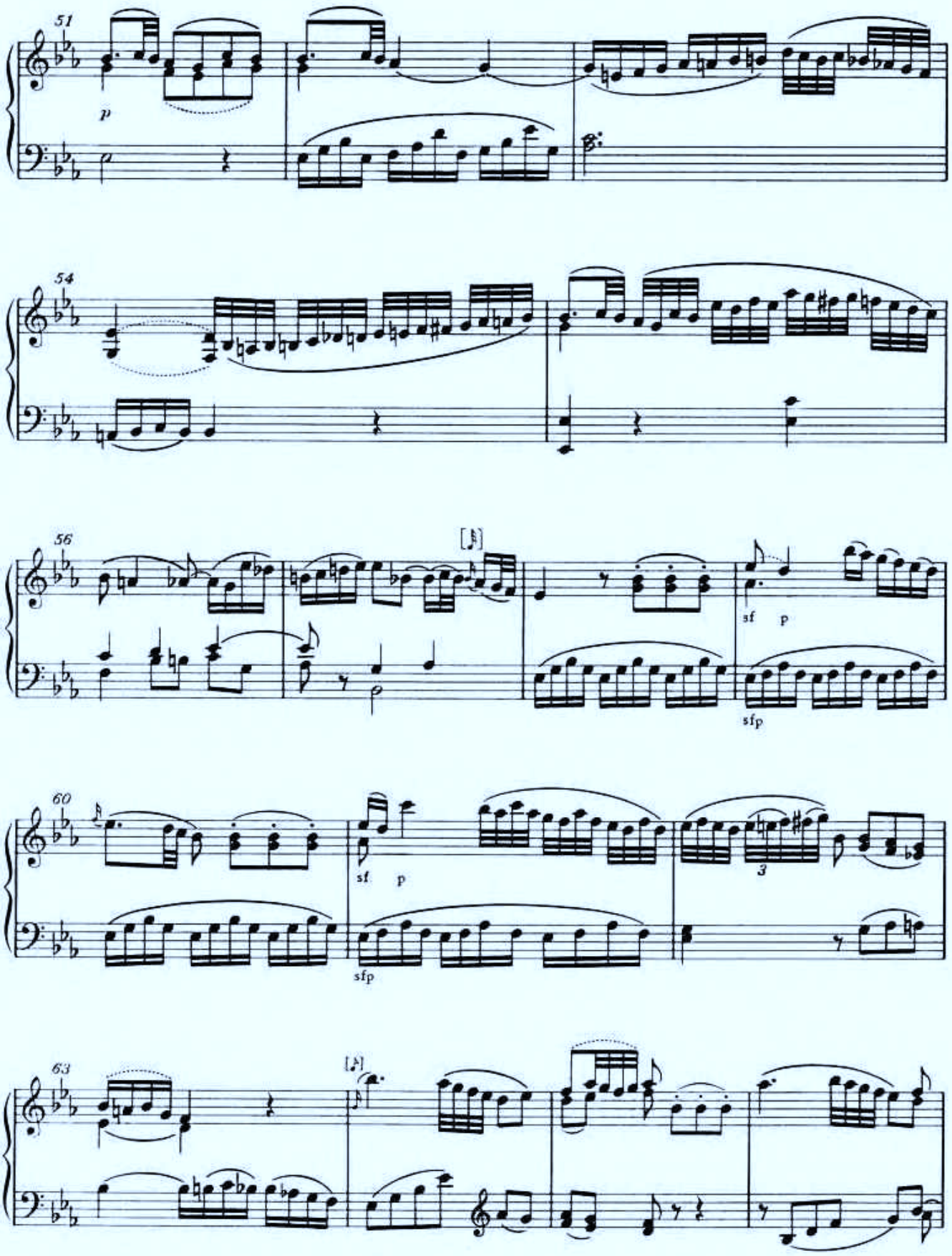

128
132
tr
135
fp
fp
f
fp
fp
fp
fp
f
f
138
f
p
f
p
141
144

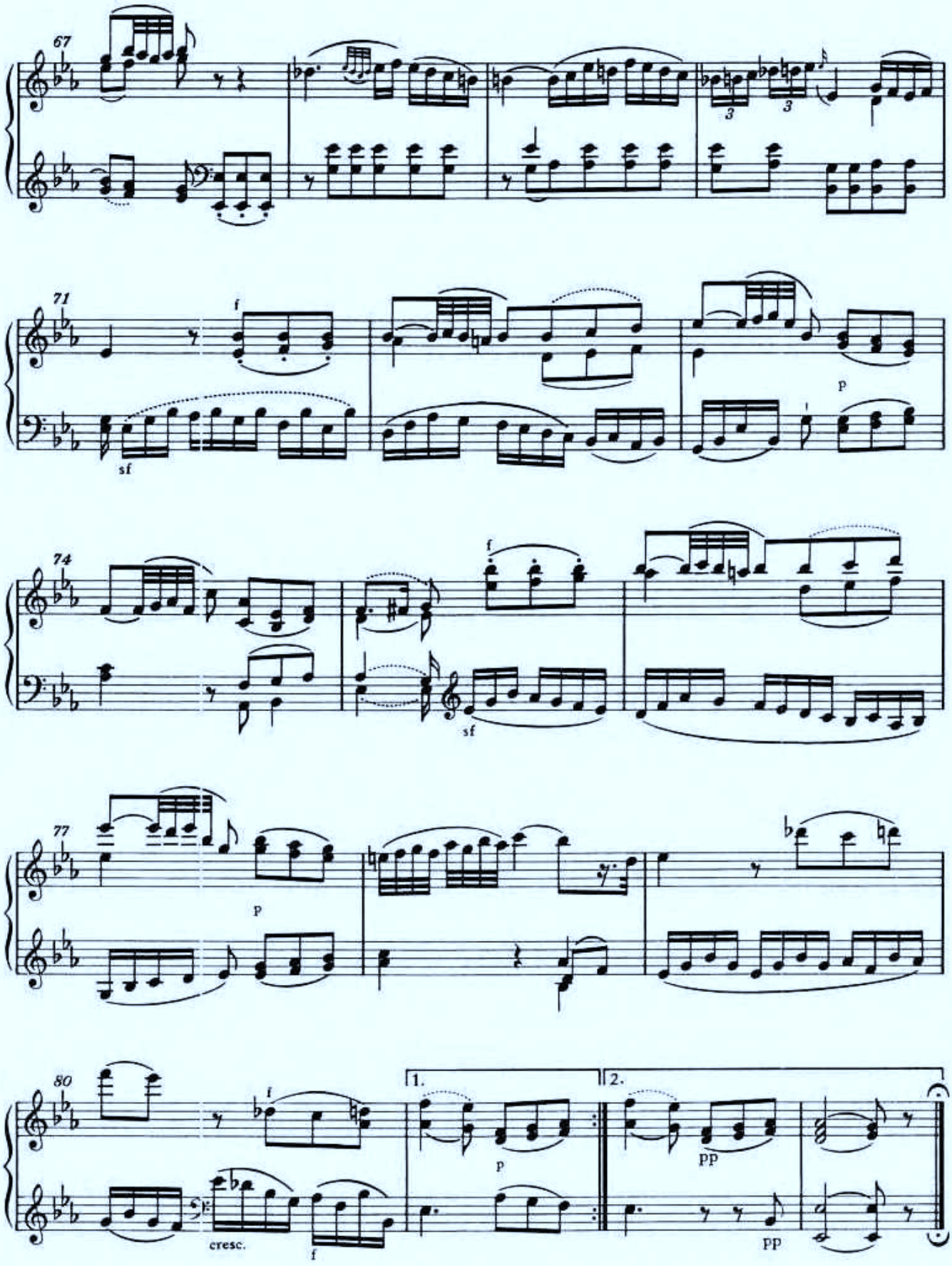

147
crescendo
f
150
tr
tr
tr
tr
tr
p
153
156
159
tr
162

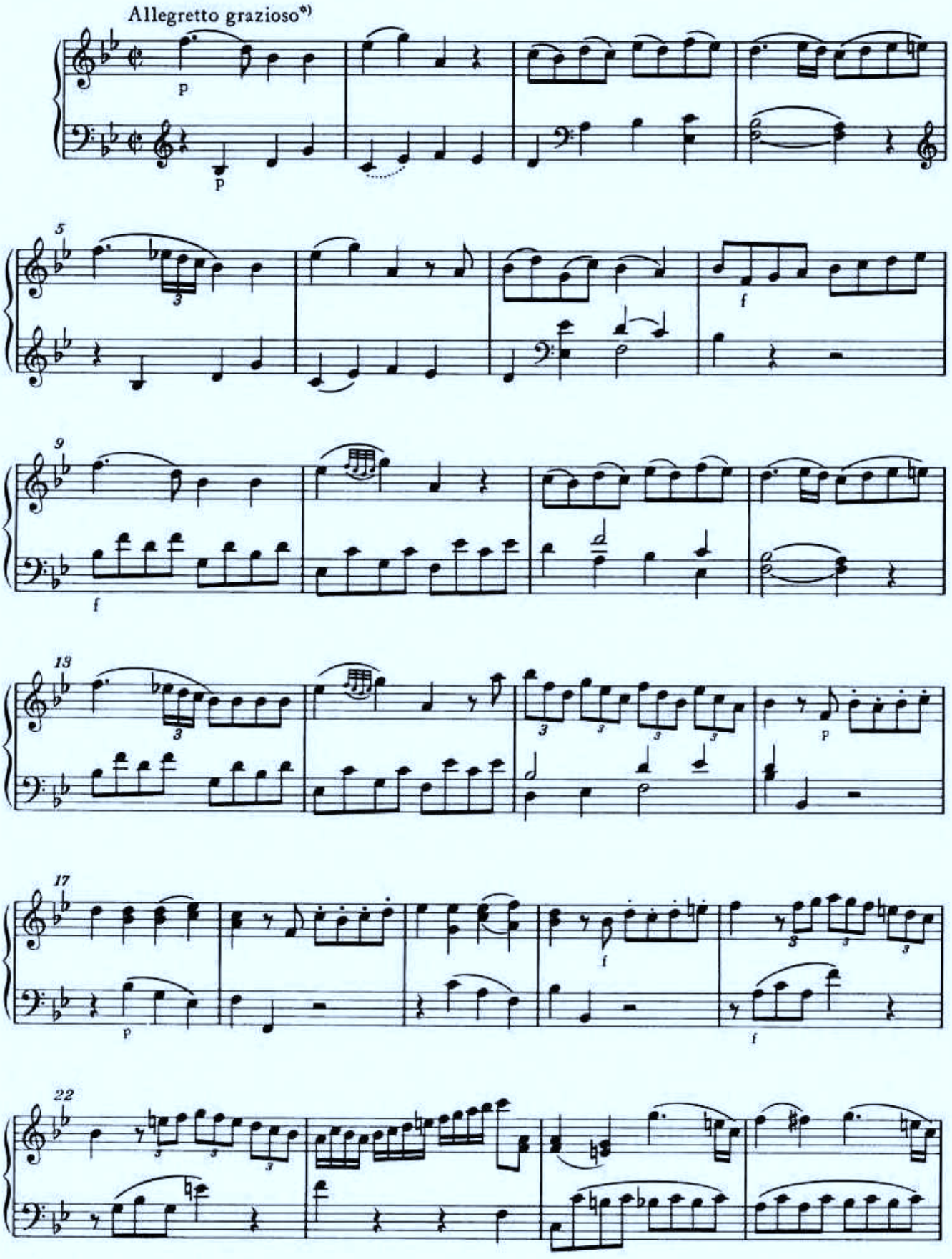


*) Die kleiner gestochenen dynamischen Zeichen sind dem Erstdruck entnommen.

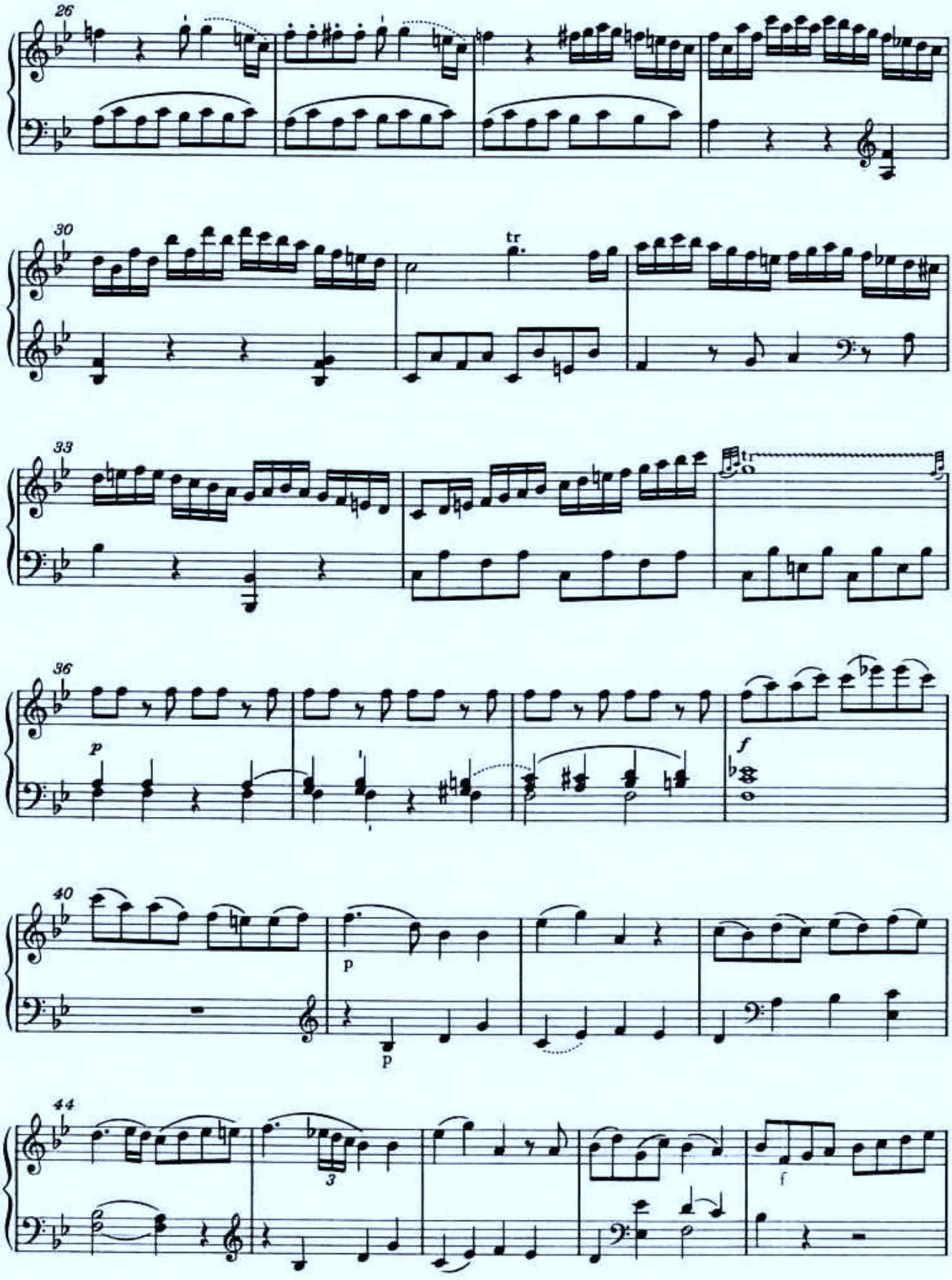

24
f
sf
p
28
f
cresc.
f
p
32
38
43
sf
p
sf
p
sfp
sf
p
sf
p
sfp
47
sfp
sfp

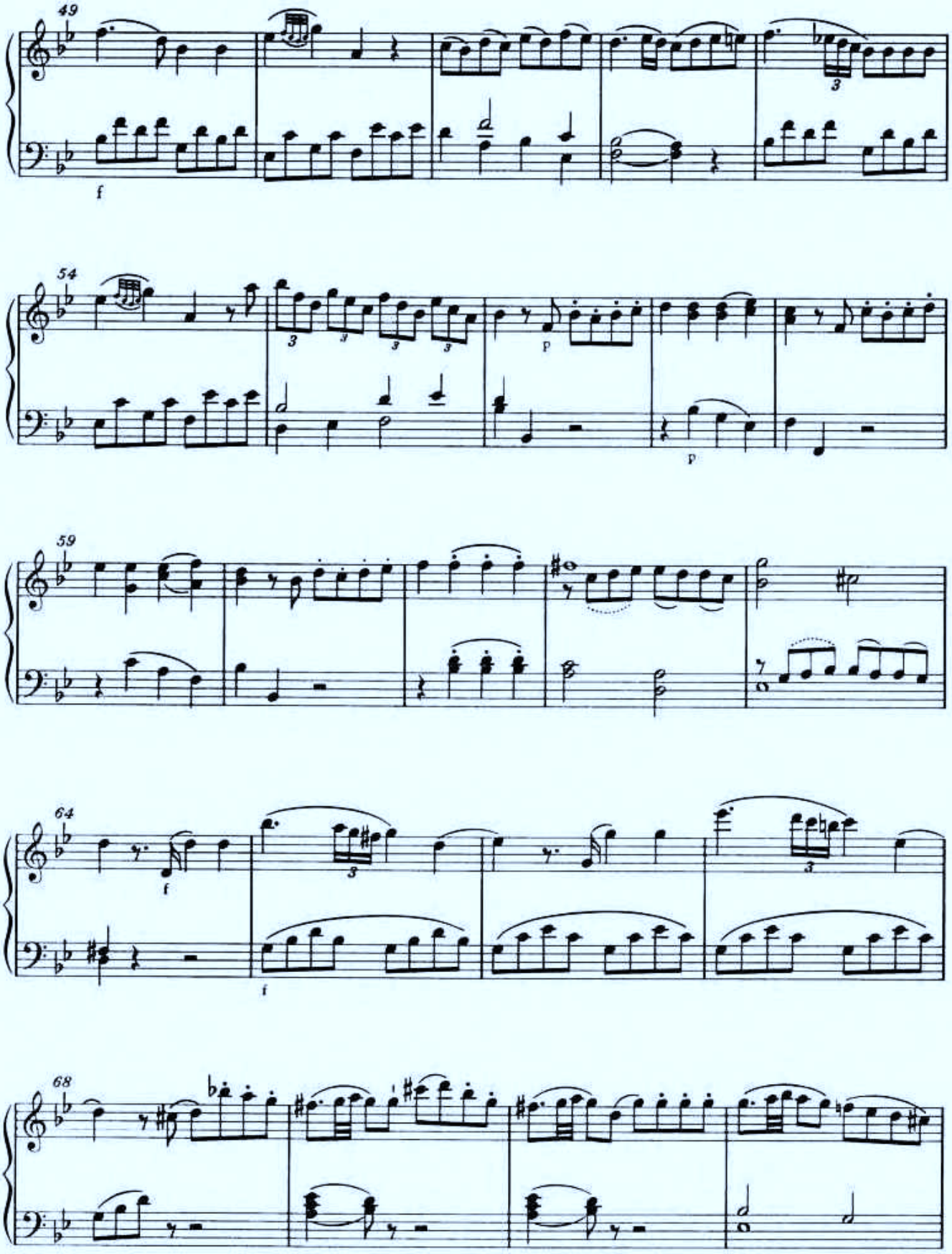

51
p
54
56
sf p
sfp
60
sf p
3
sfp
63

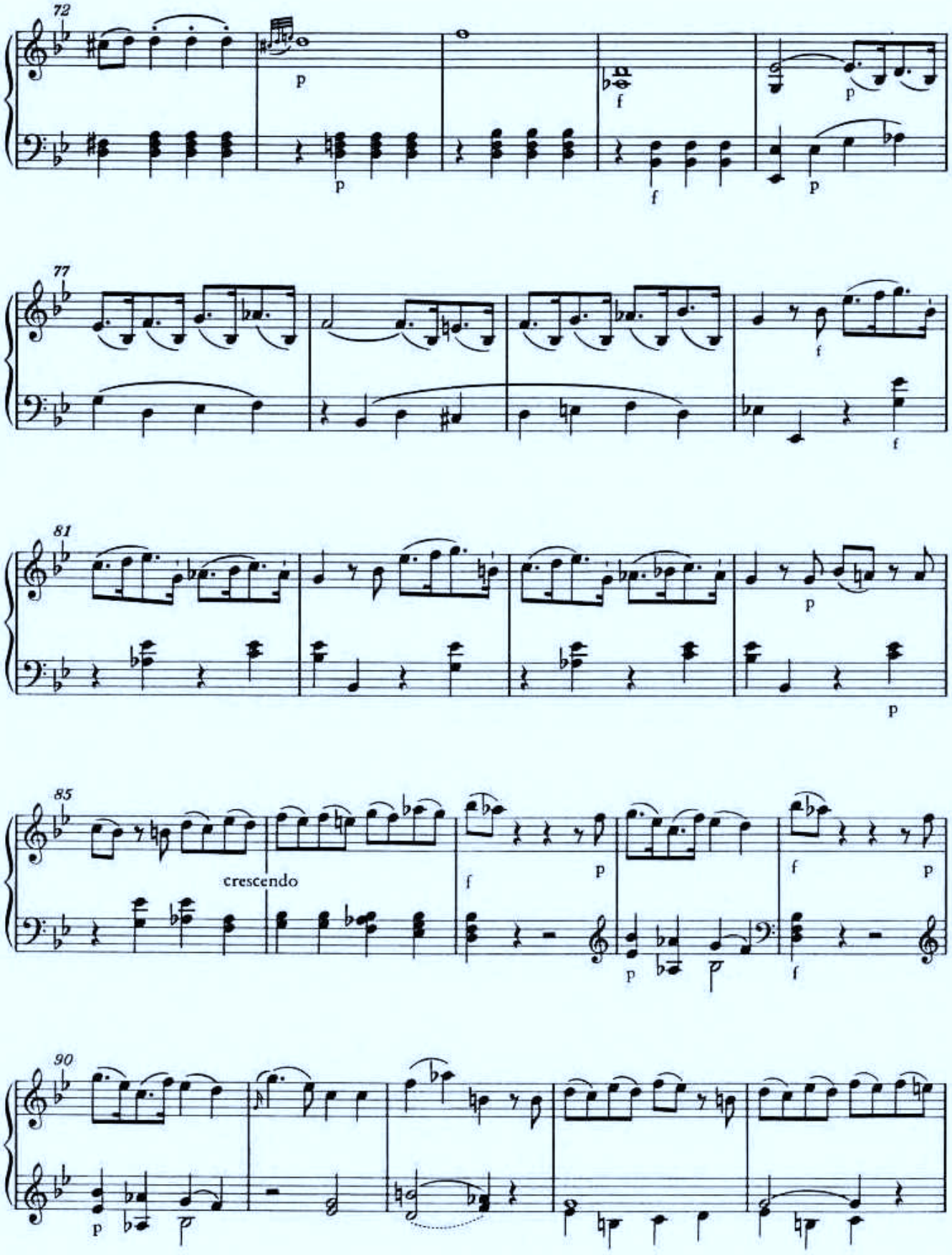

67
71
f
sf
p
74
f
sf
77
p
80
f
cresc.
f
1.
p
2.
pp
pp

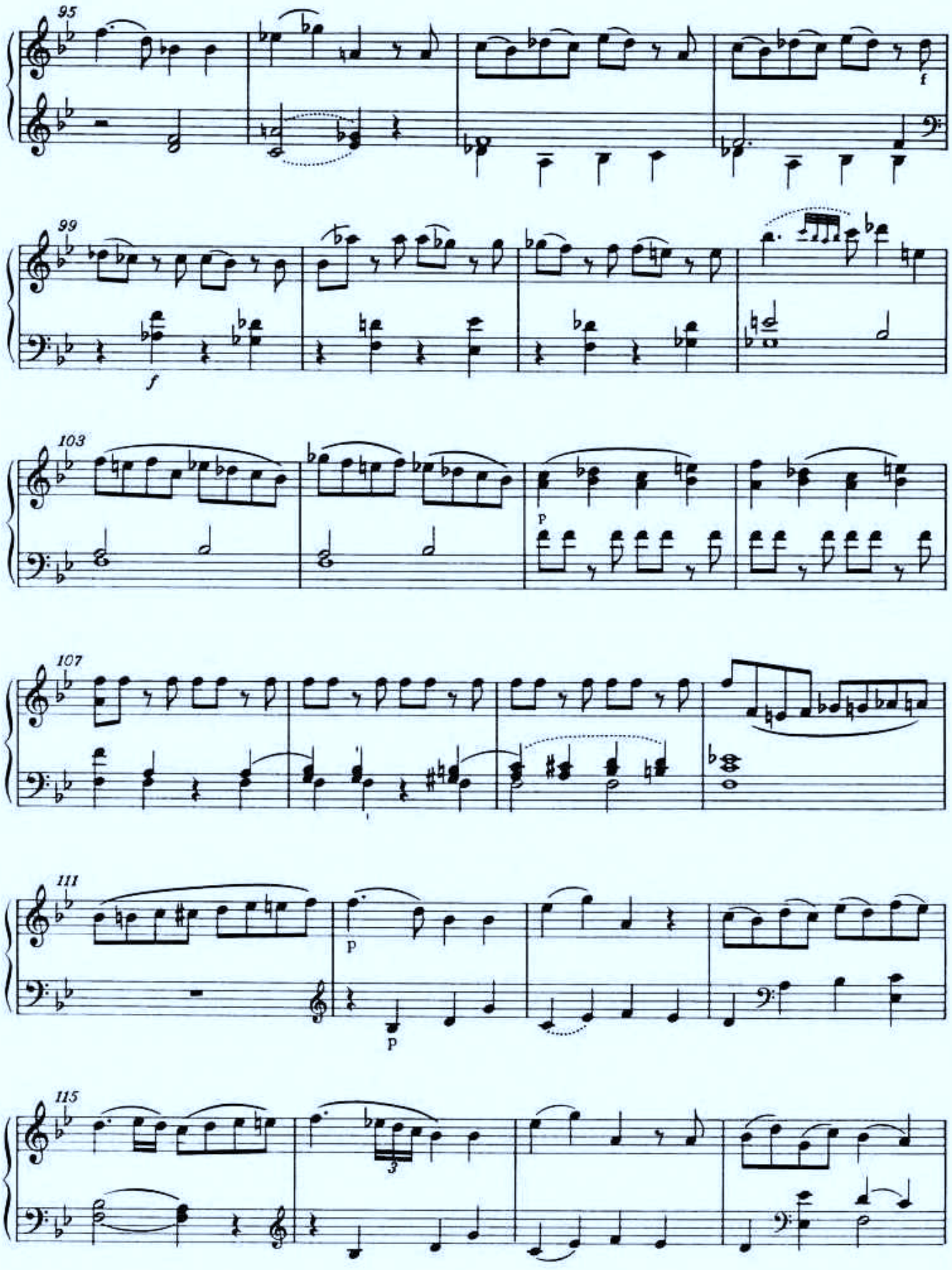


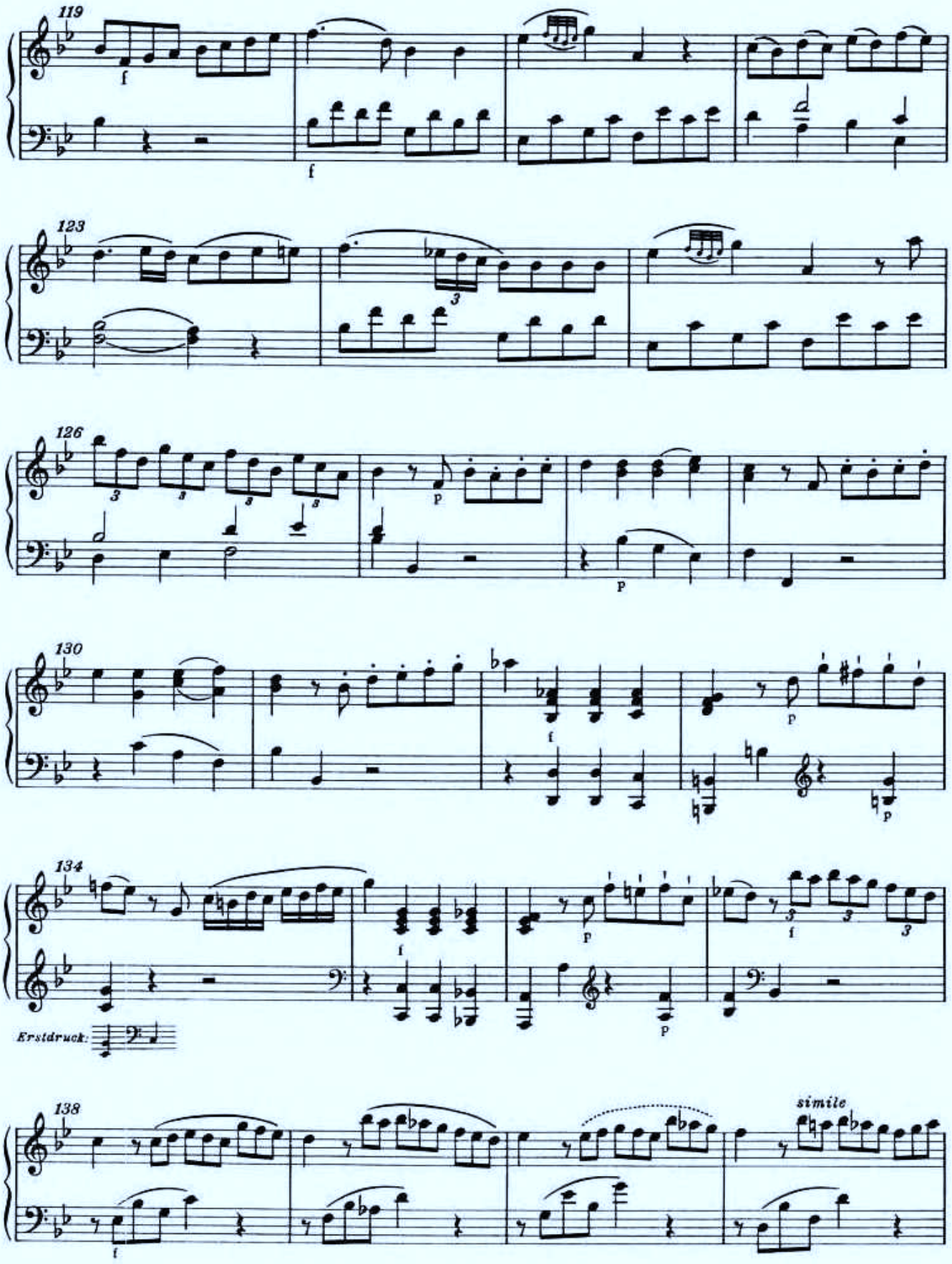
*)Die kleiner gestochenen dynamischen Zeichen sind dem Erstdruck entnommen.

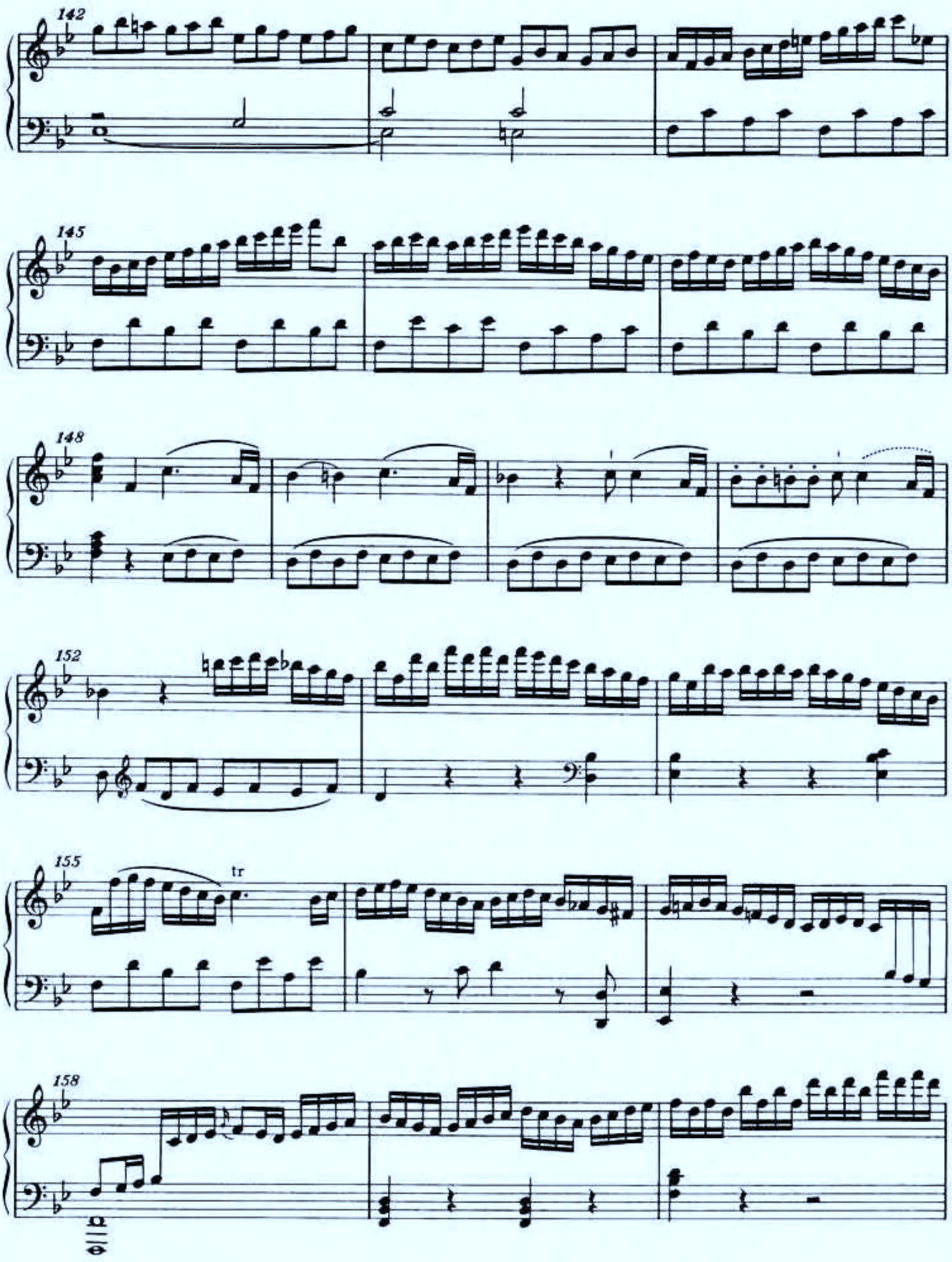

26
30
tr
33
tr
36
p
f
40
p
p
44
3
f

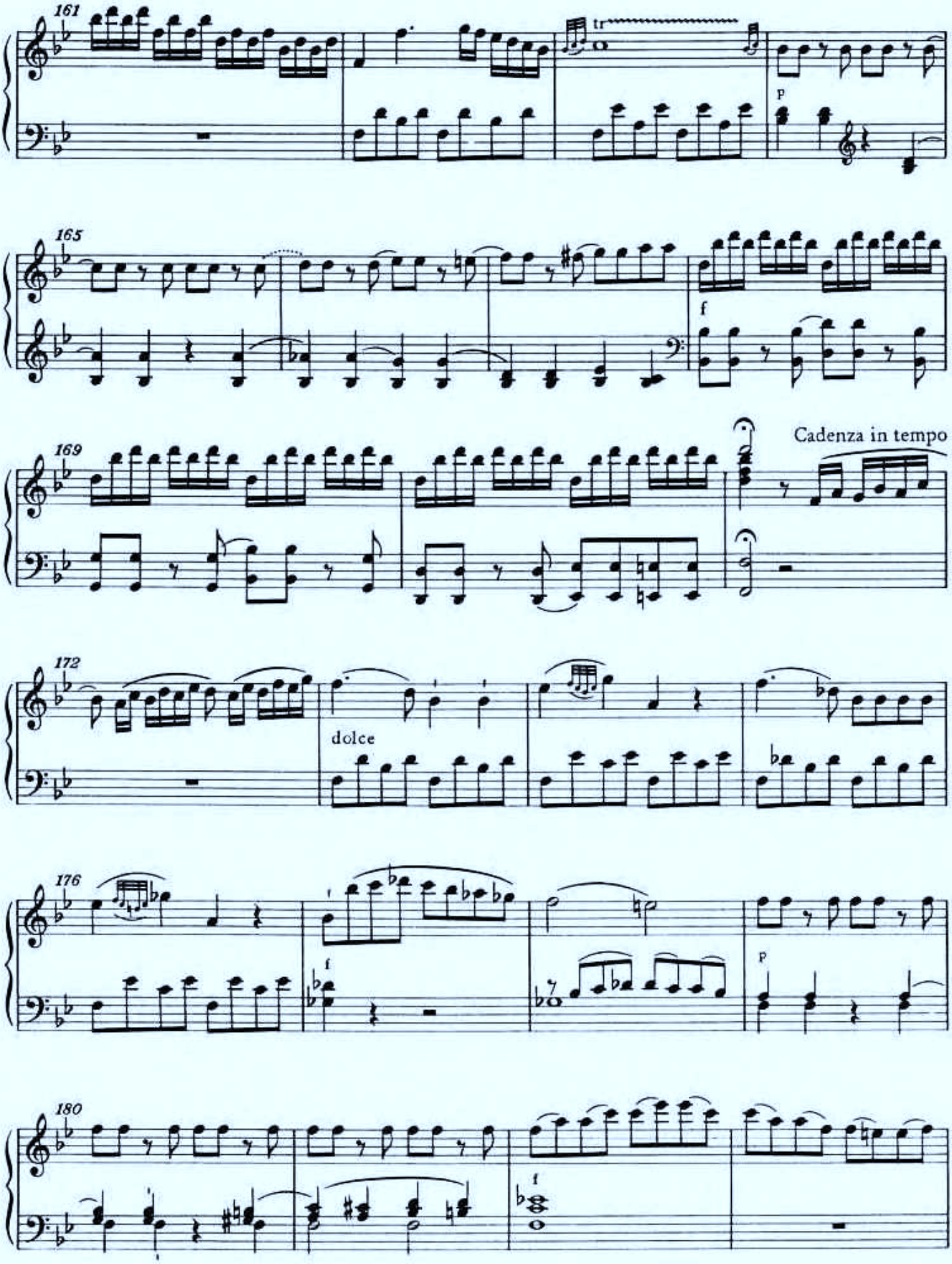

49
f
54
p
p
59
64
f
f
68

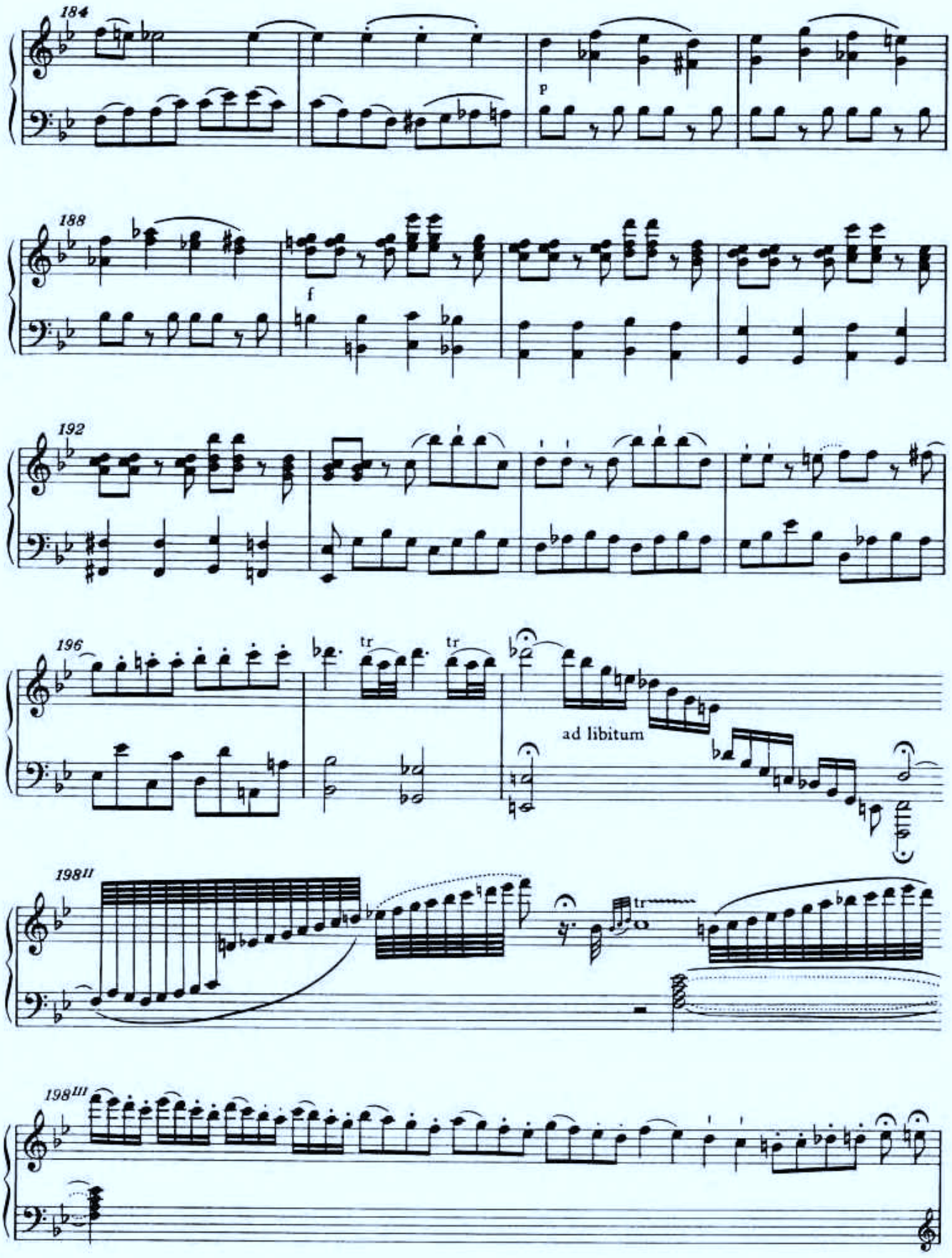

72
77
81
85
crescendo
90

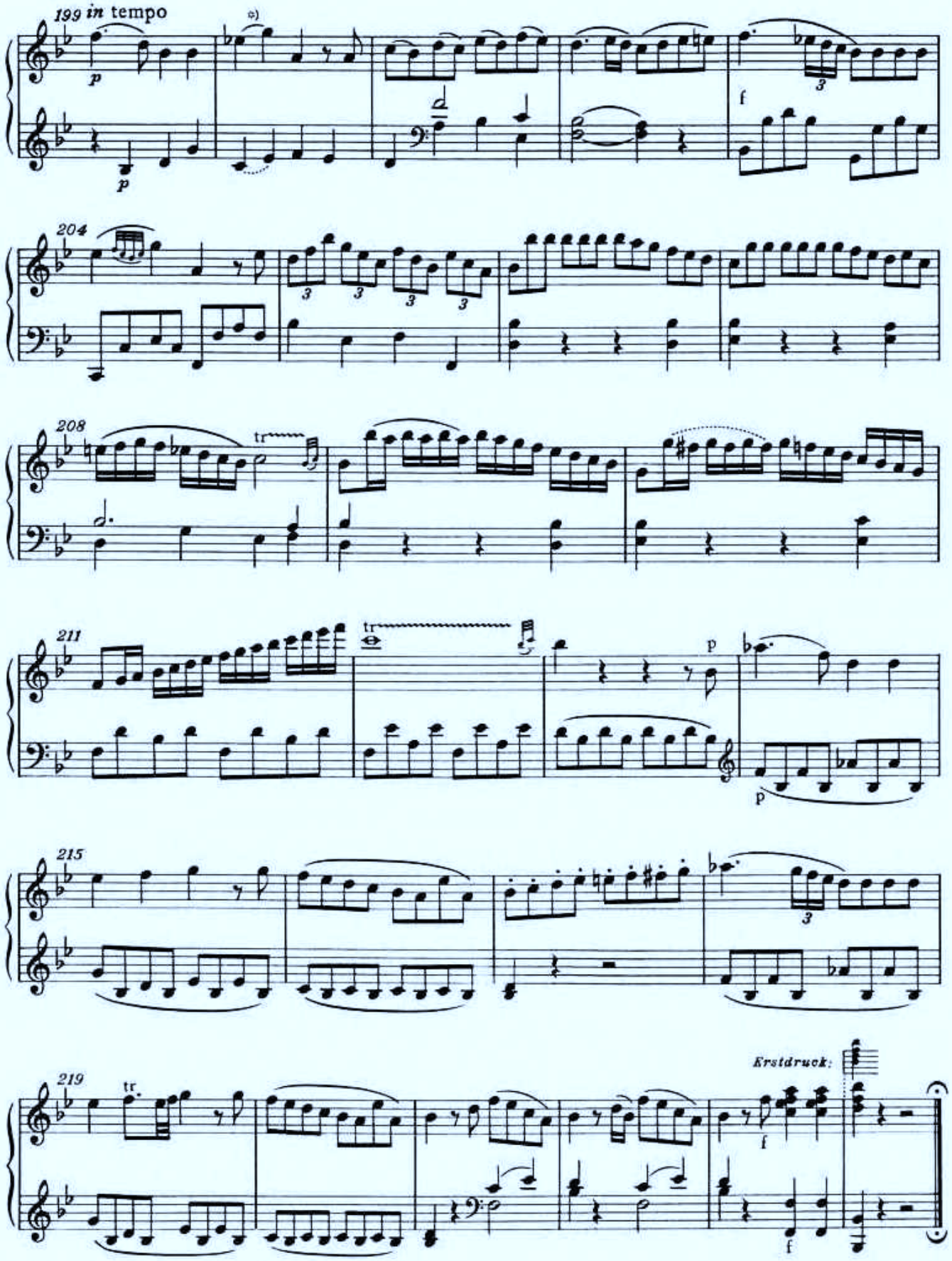

95
f
99
f
103
p
107
111
p
p
115
3


119
f
f
123
3
126
3
3
3
3
p
p
130
f
p
p
134
f
p
f
3
3
3
p
Erstdruck:
138
simile
f


142
145
148
152
155
tr
158


161
tr
p
165
f
169
Cadenza in tempo
172
dolce
176
f
p
180
f


184
p
188
f
192
196
tr
tr
ad libitum
198II
tr
198III

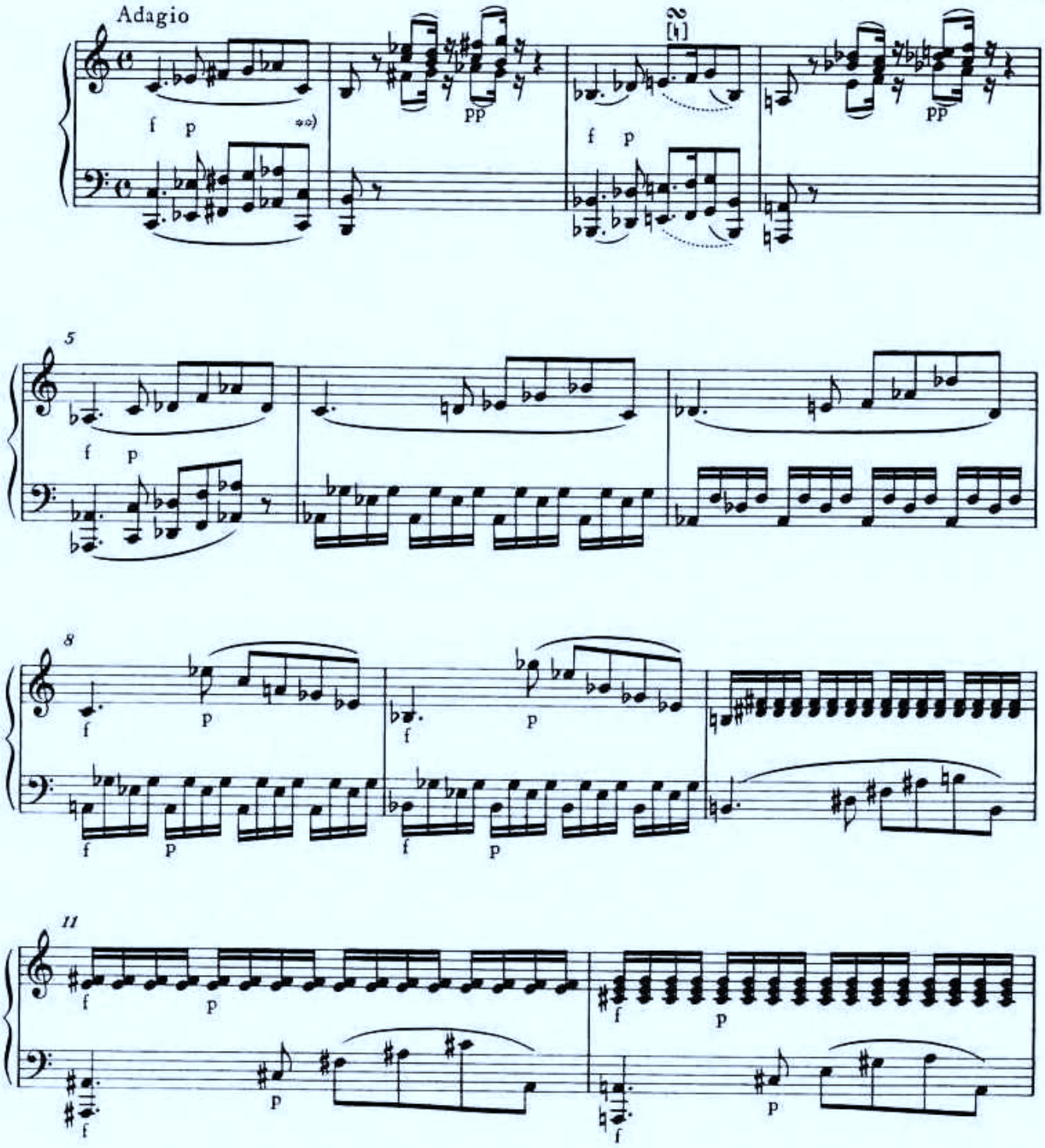


*)T. 200, rechte Hand: Im Erstdruck Doppelschlag wie T. 204.

14a. Fantasie in c*)

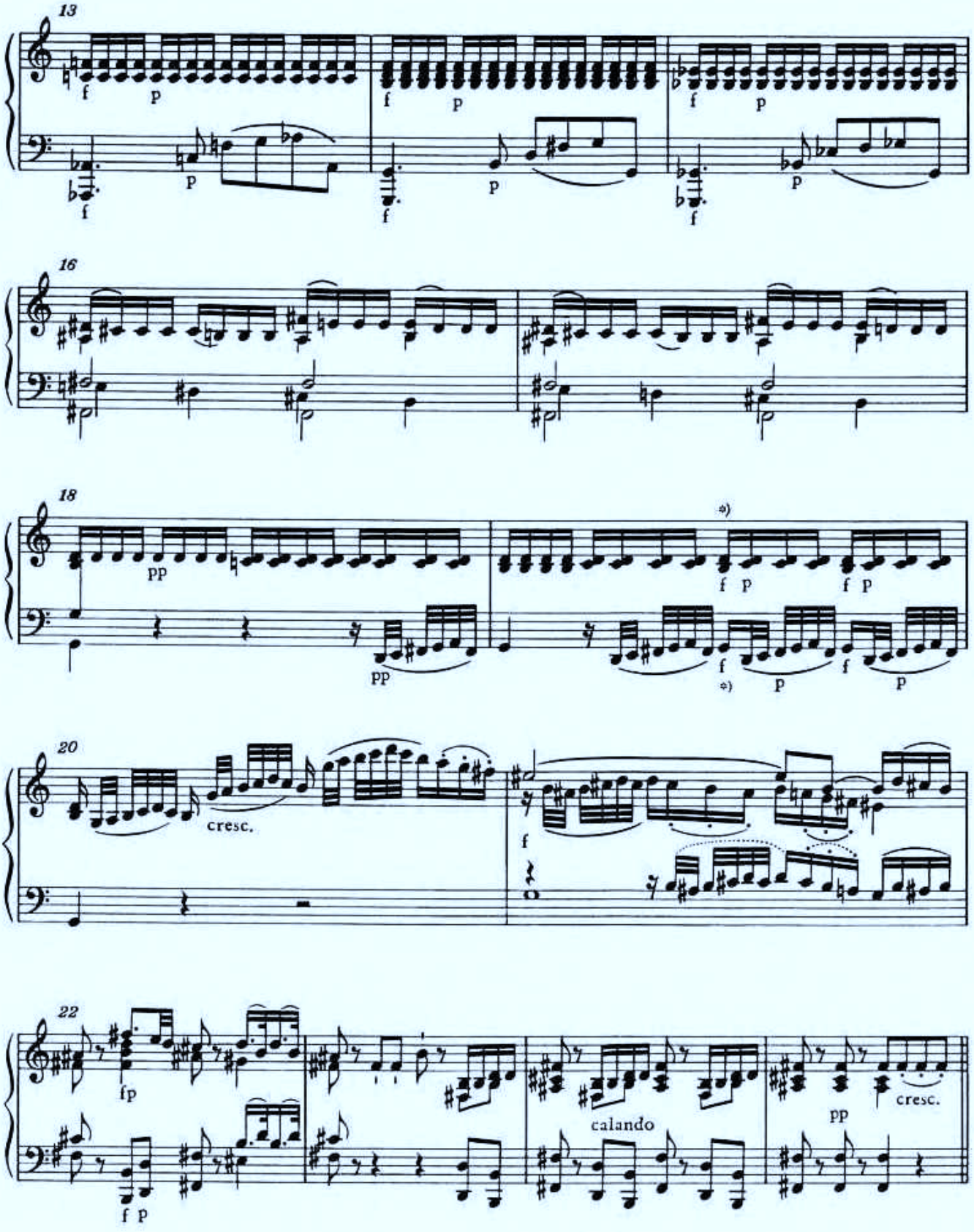
KV 475

Datiert: Wien, 20. Mai 1785

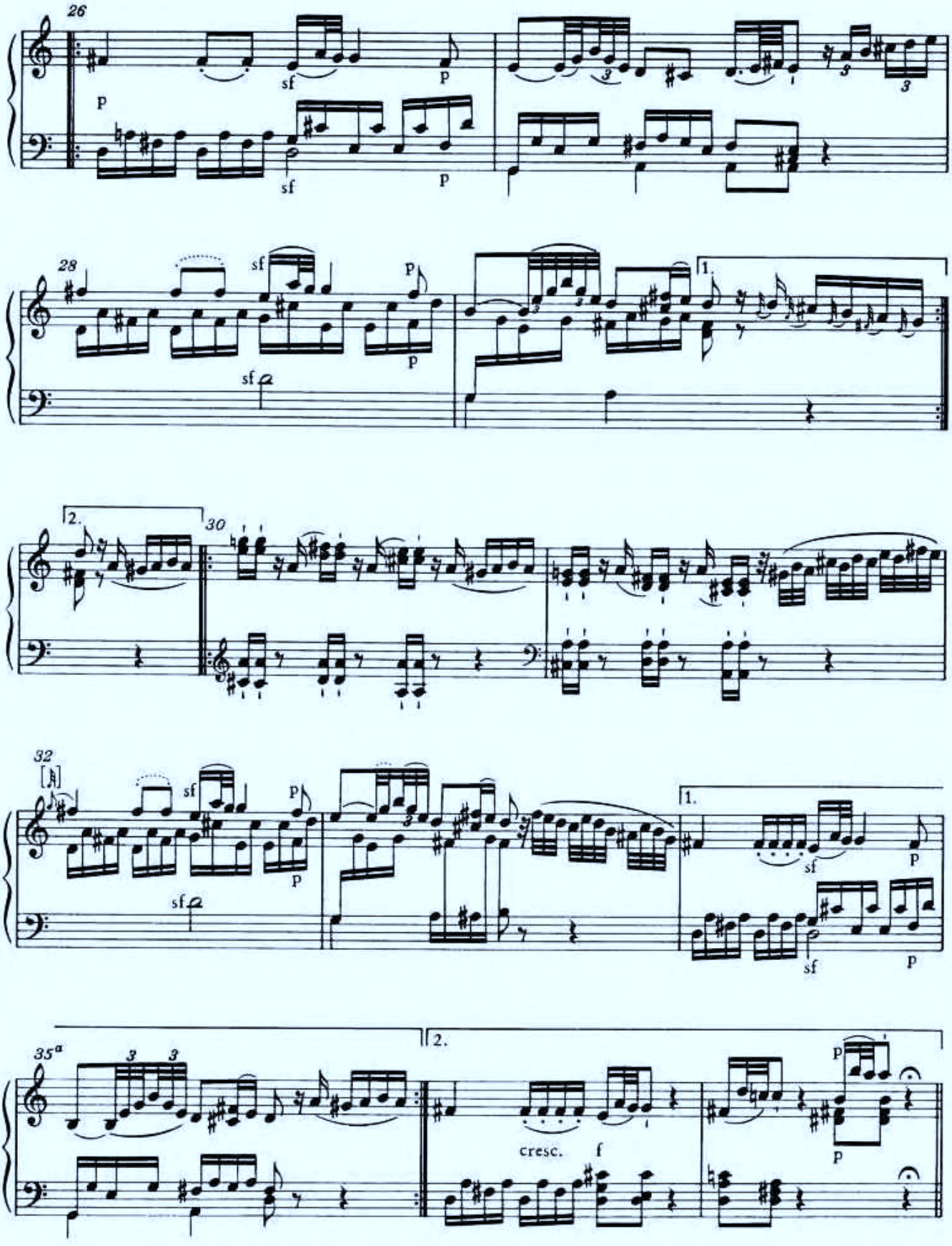


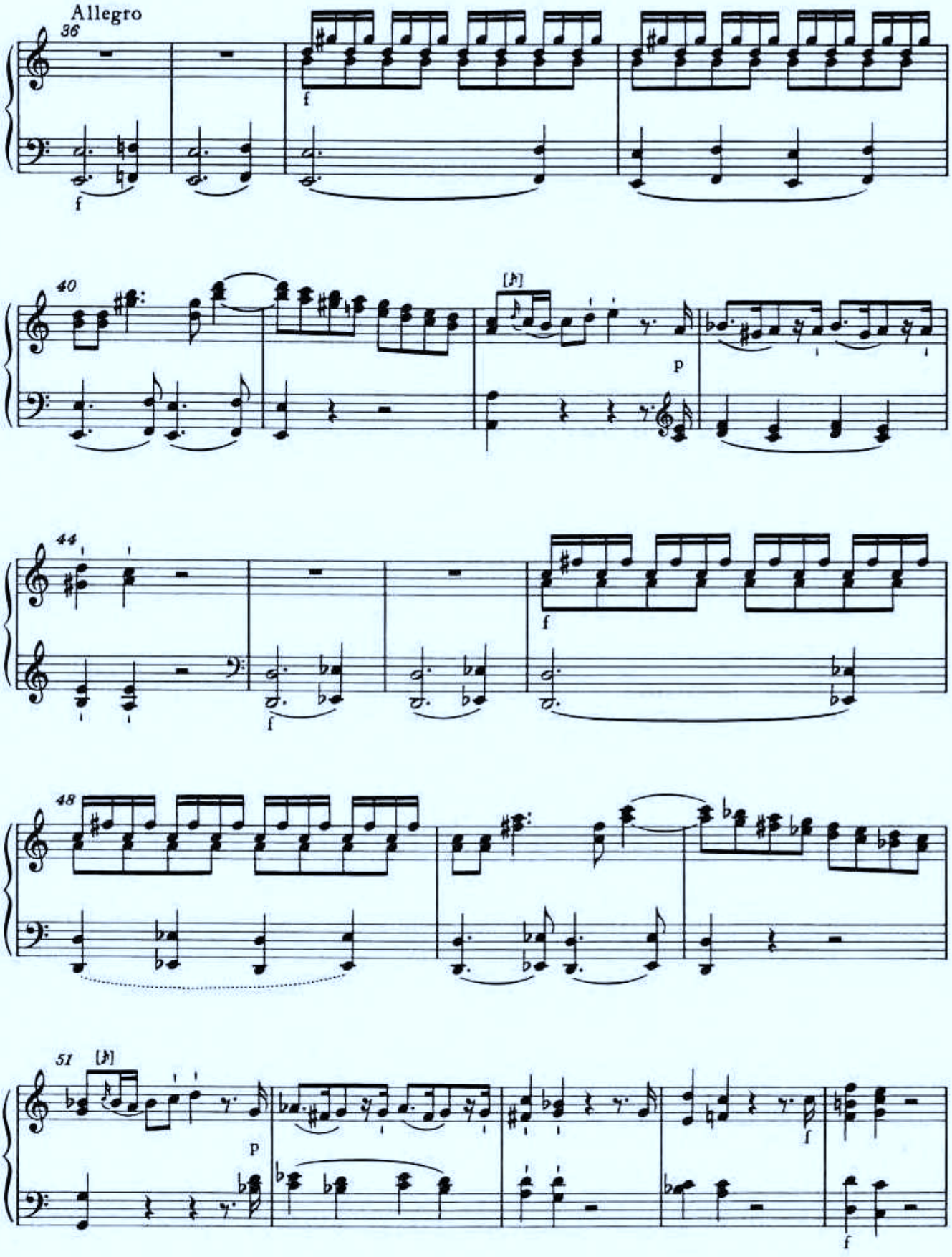
*) Zur Zusammengehörigkeit von Fantasie KV 475 und Sonate KV 457, zu ihrer Überlieferung und zu ihrer Textgestaltung vgl. Vorwort.
**) T. 1: Artikulation nach dem Erstdruck (Artaria, Wien 1785); in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis läßt Mozart den Bogen mit der 2. Note beginnen.

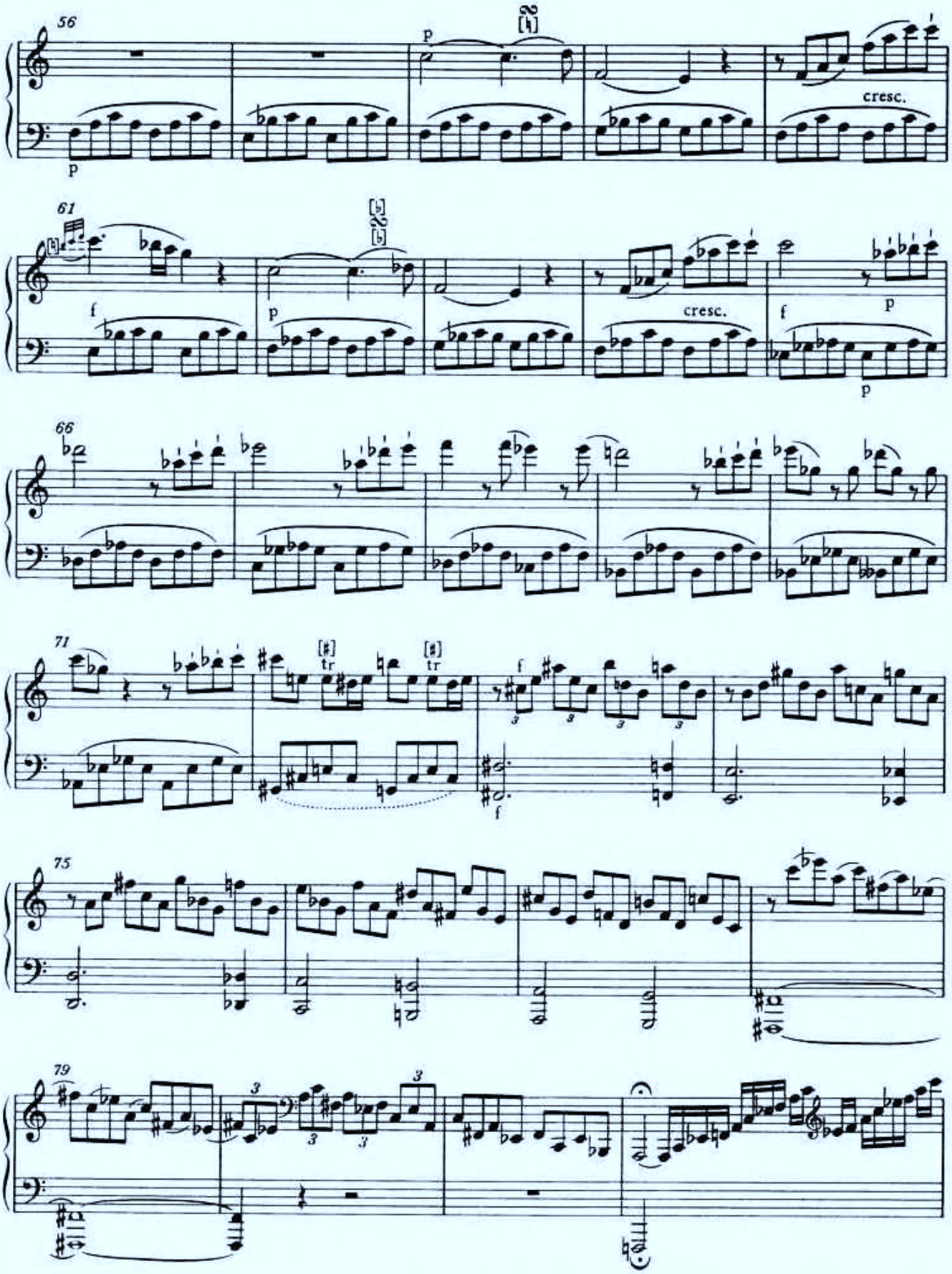
© 1986 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

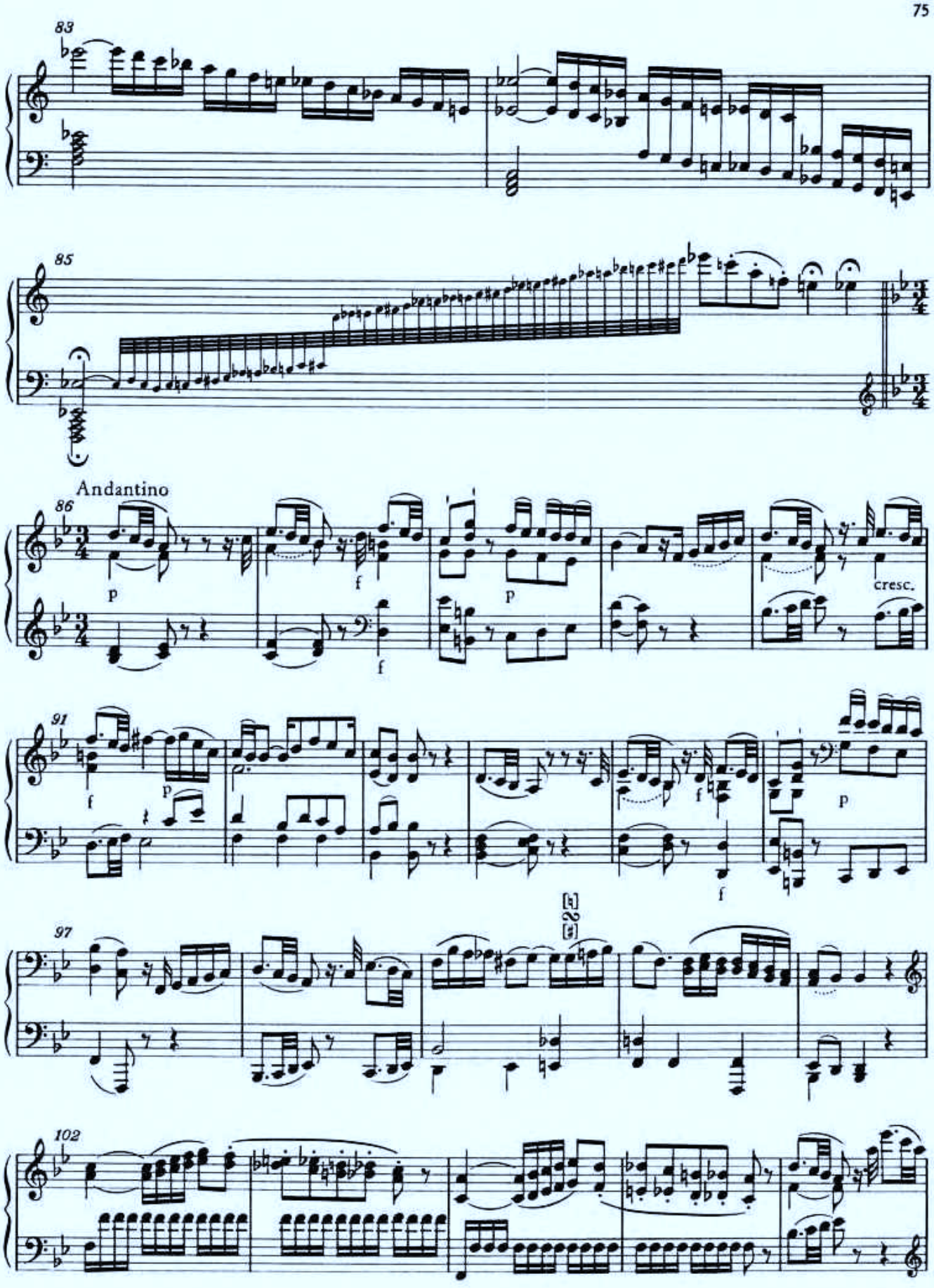


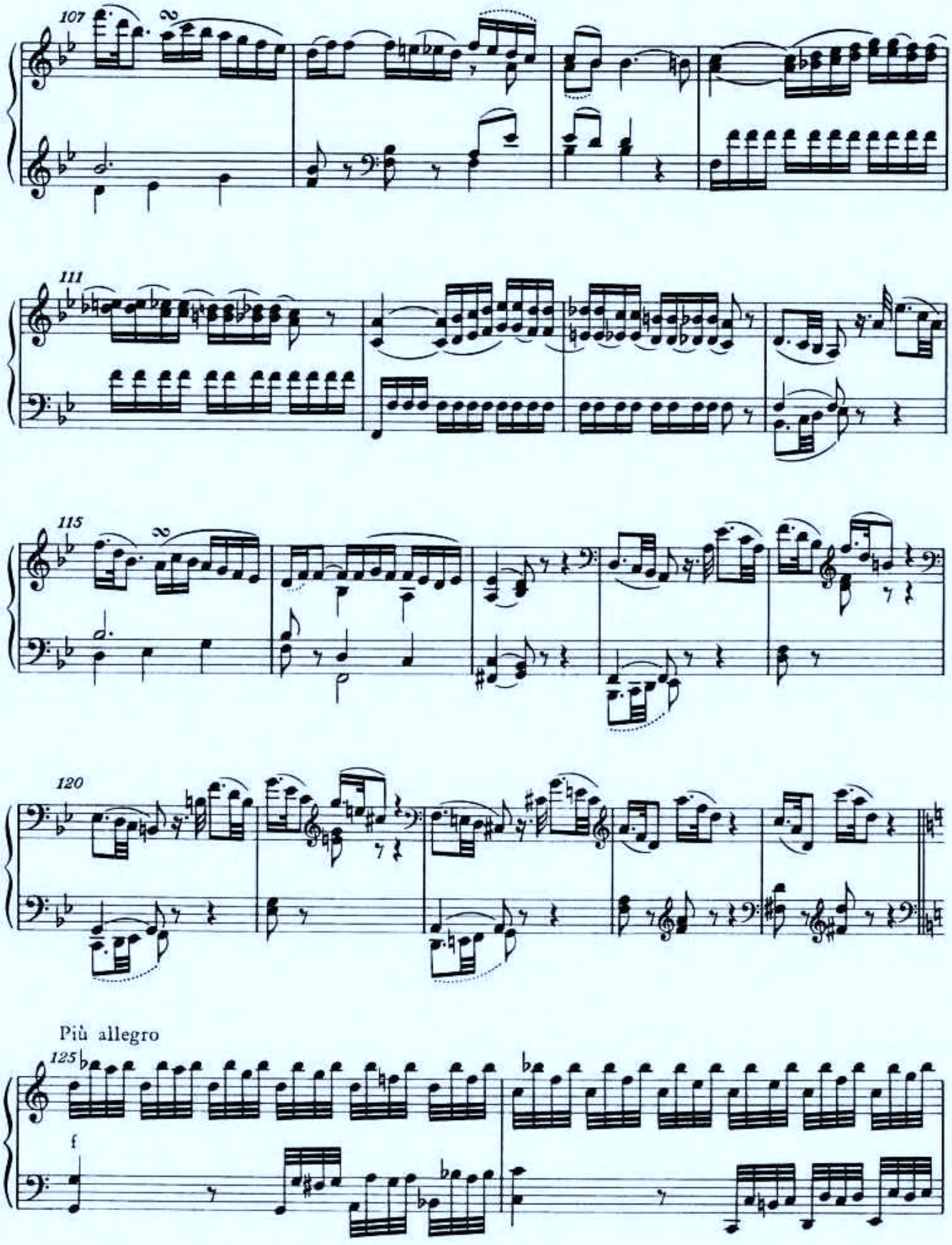
*) Zur Dynamik in T. 19, 169 und 172 vgl. Vorwort.

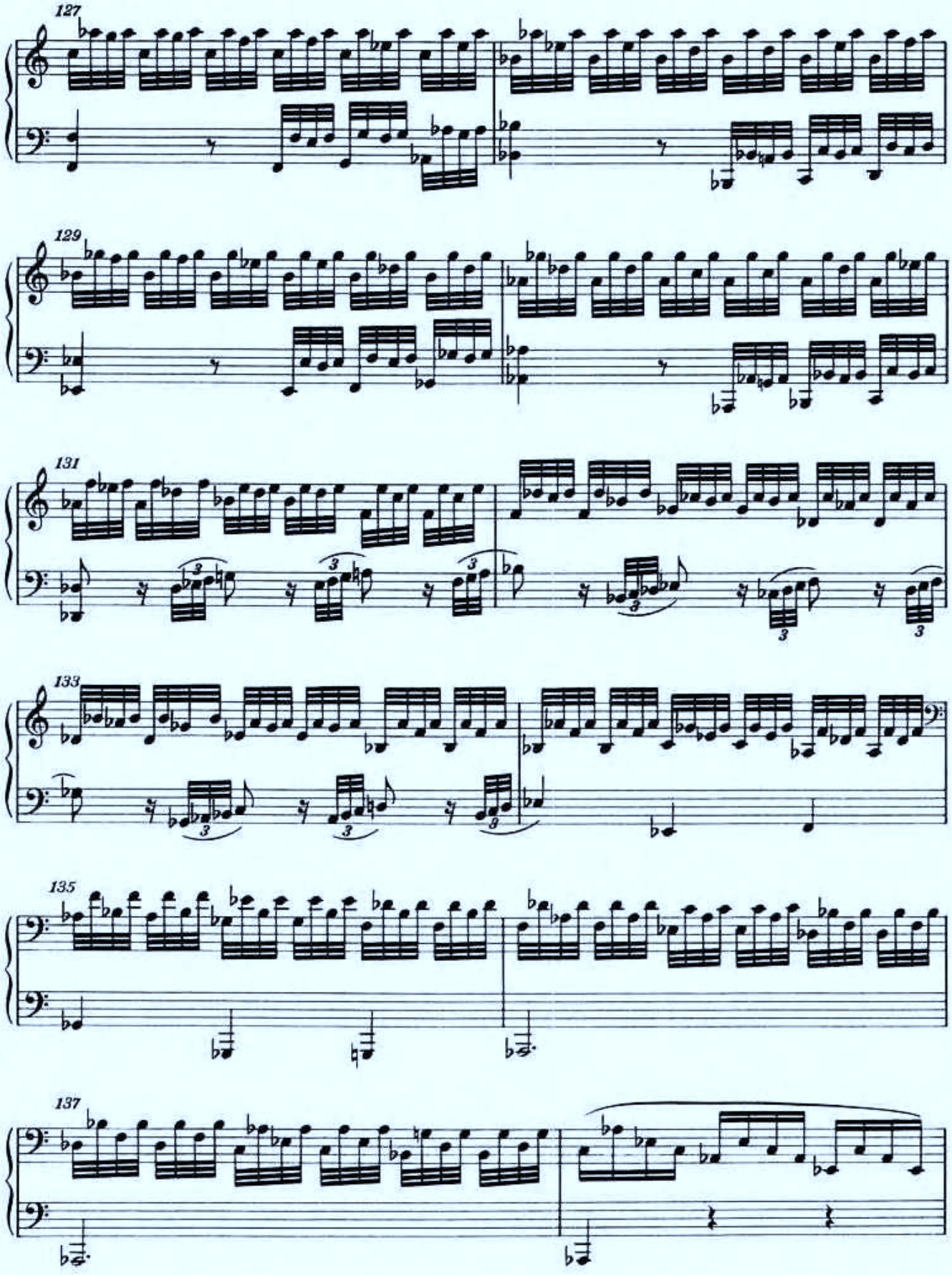

26
p
sf
p
sf
p
3
3
3
28
sf
p
sf
p
1.
2.
30
32
[A]
sf
p
sf
p
1.
sf
p
sf
p
35a
3
3
2.
cresc.
f
p
p

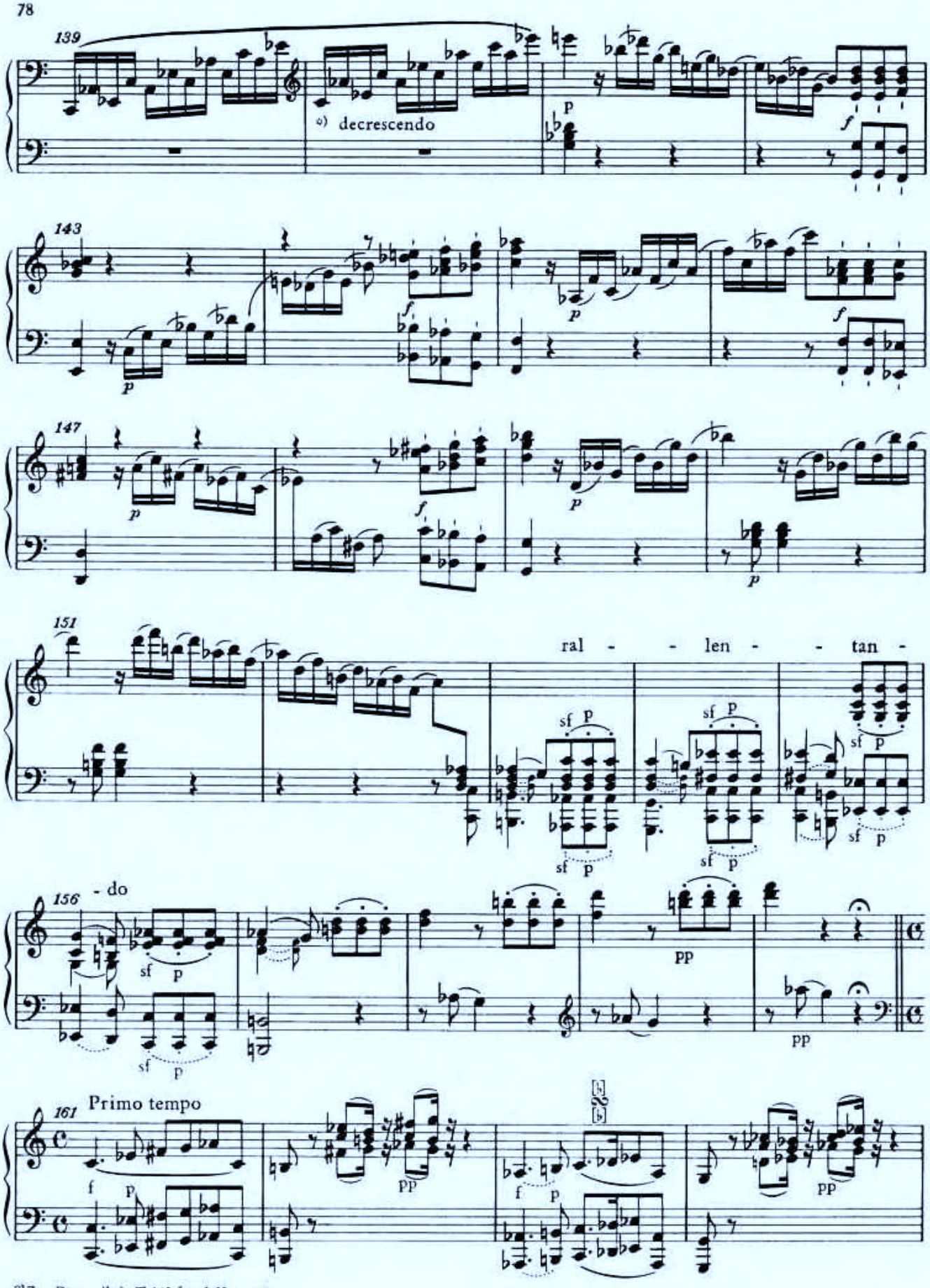

Allegro
36
40
44
48
51


56
p
cresc.
61
f
p
cresc.
f
p
66
71
tr
tr
f
75
79

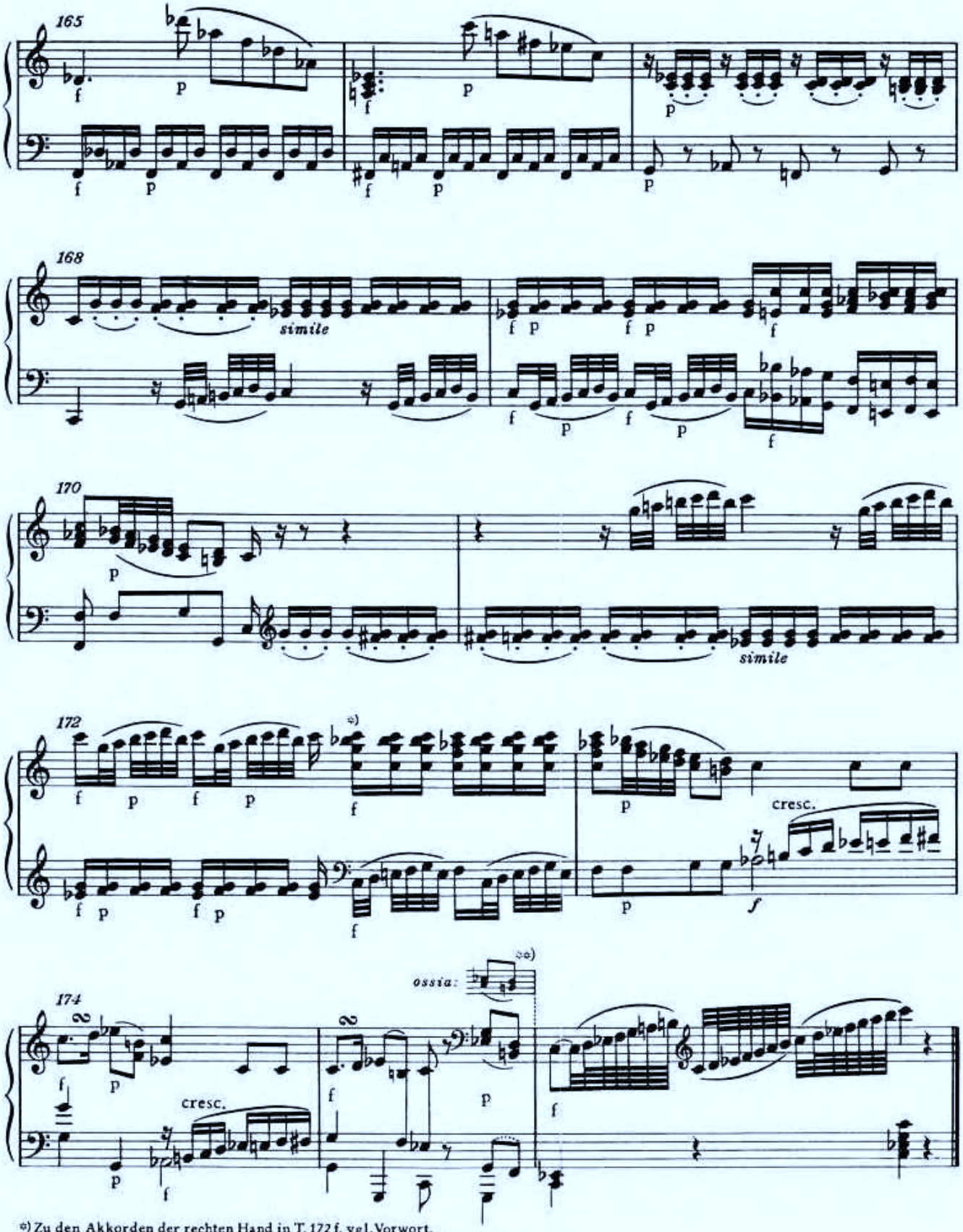

83
85
Andantino
86
p
f
f
p
cresc.
91
f
p
f
f
p
97
102


107
111
115
120
Più allegro
125
f


127
129
131
133
135
137



*) Zur Dynamik in T. 140 f. vgl. Vorwort.



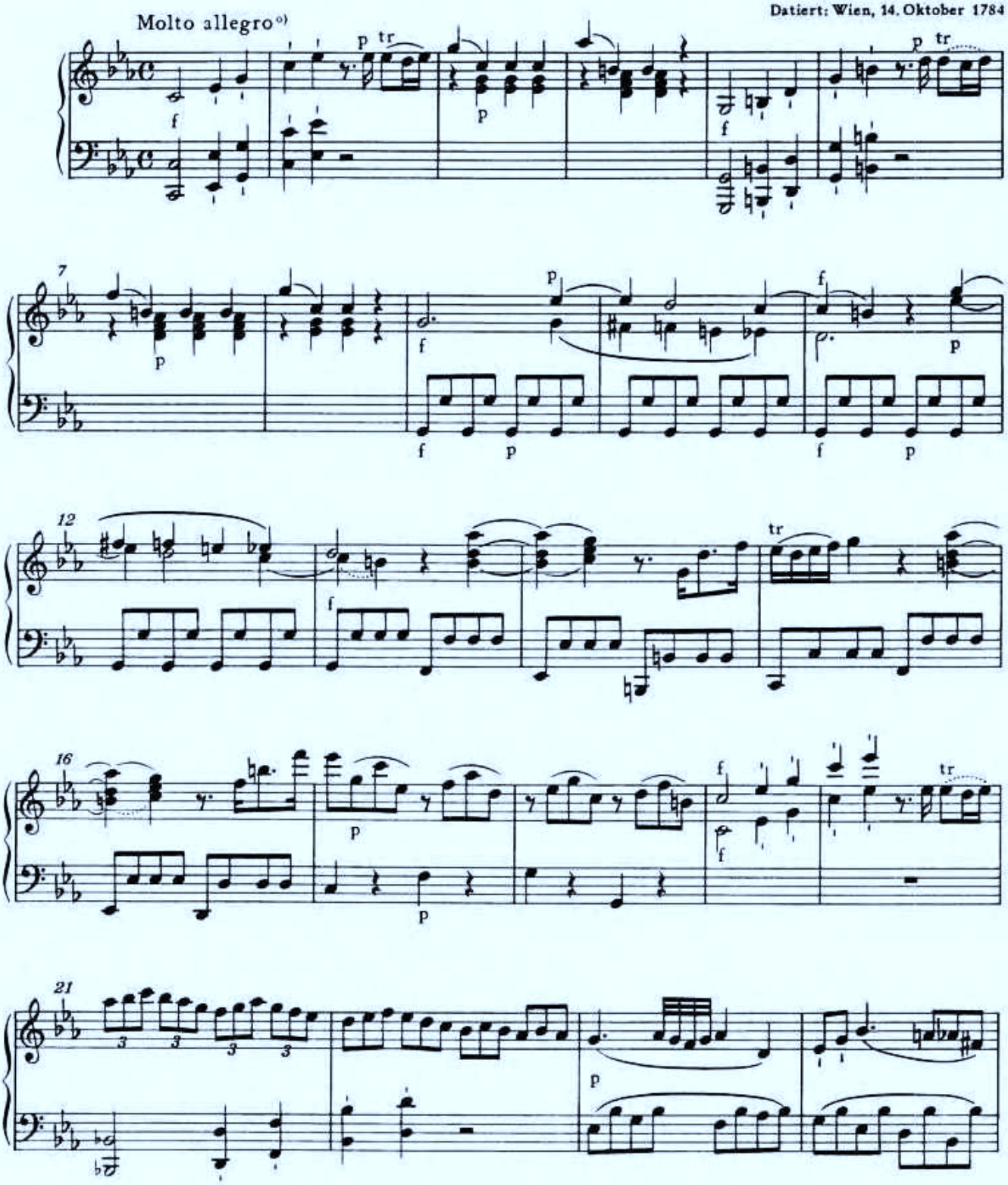
*) Zu den Akkorden der rechten Hand in T. 172 f. vgl. Vorwort.

**) T. 175, rechte Hand, 4. Viertel: Möglich wäre auch (vgl. Vorwort).

14b. Sonate in c

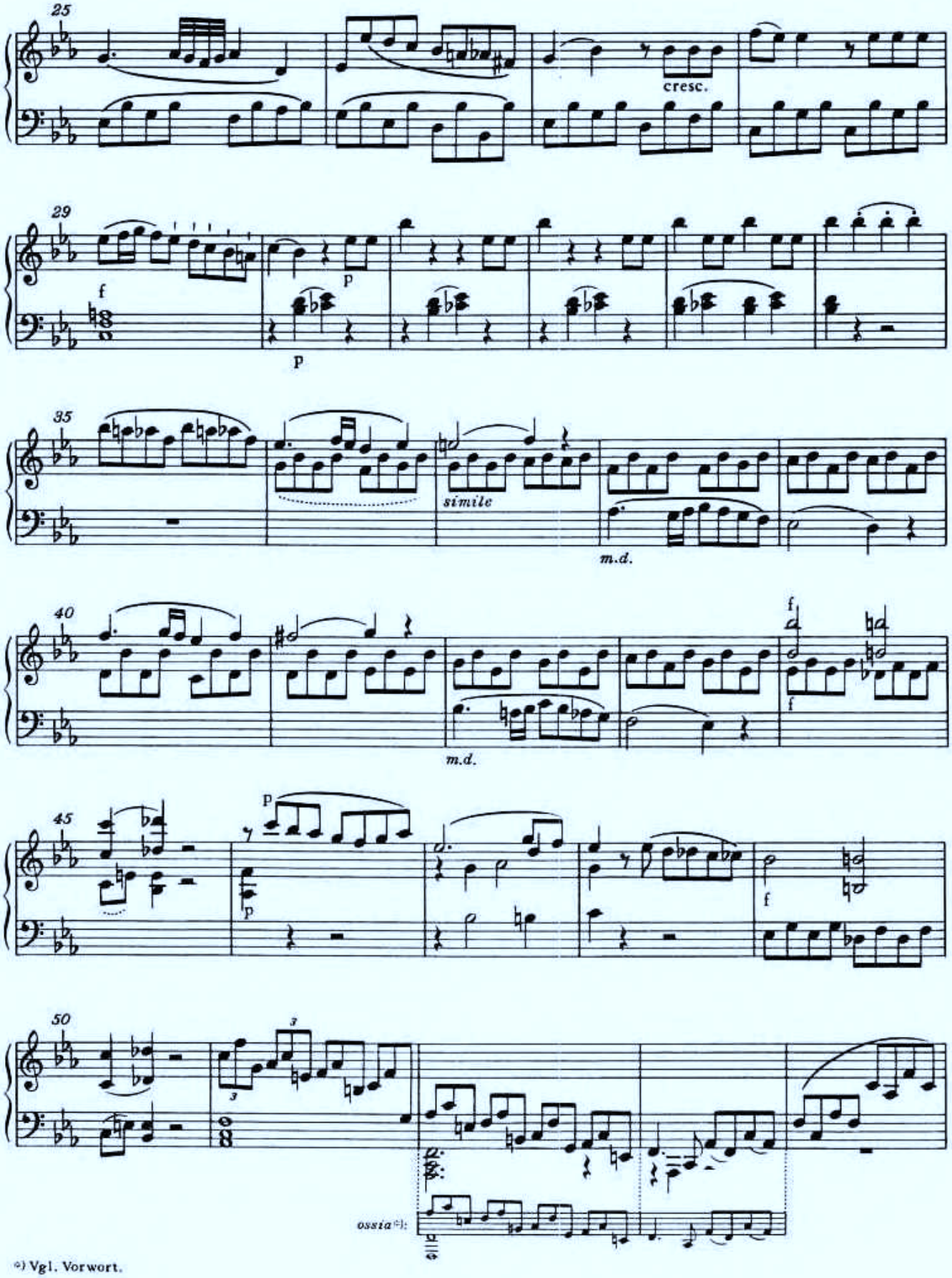
KV 457

Datiert: Wien, 14. Oktober 1784

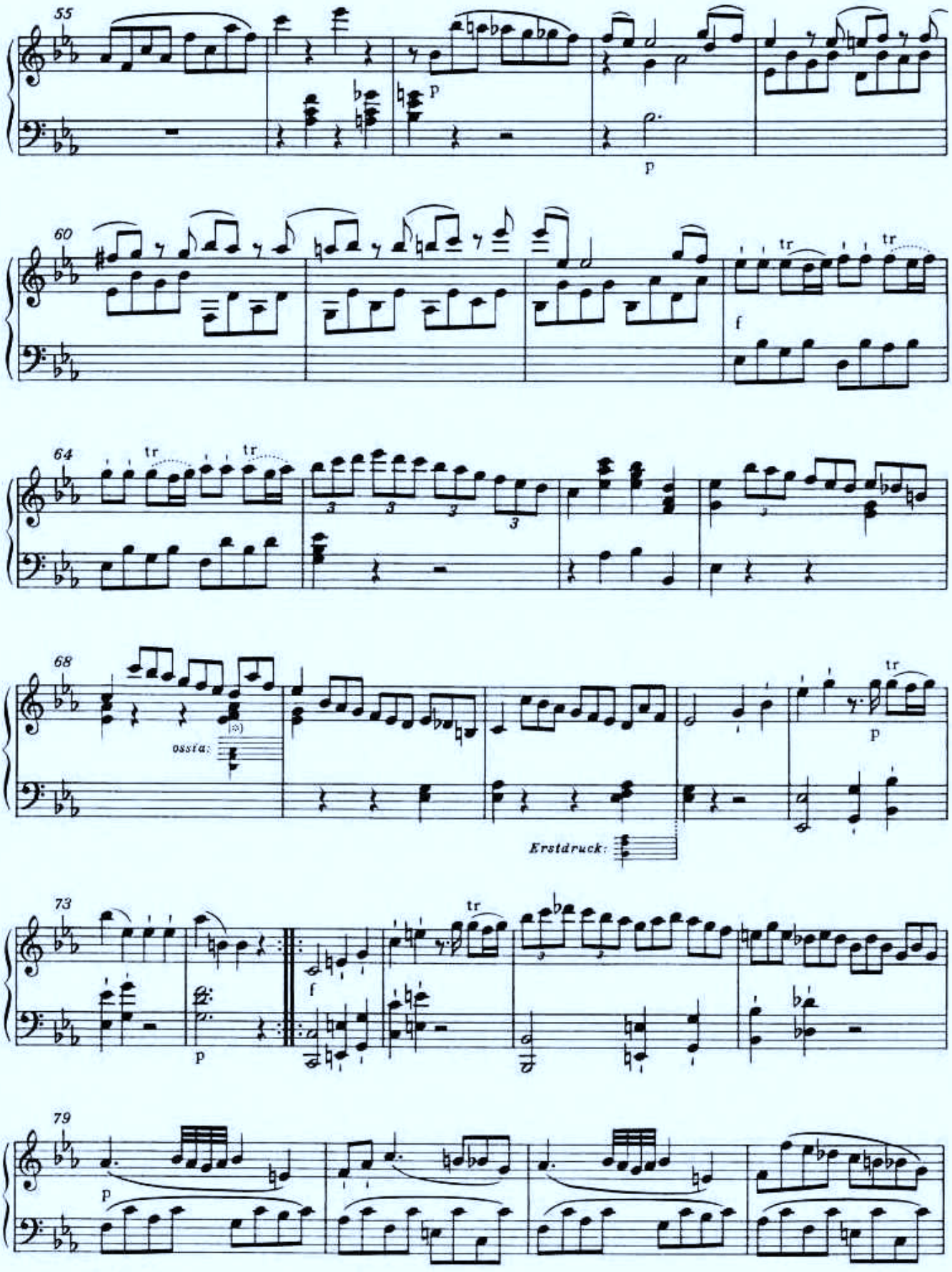


*) Tempobezeichnung nach Erstdruck (Artaria, Wien 1785) und André (Offenbach 1802 und 1829); in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis und in der Widmungskopie (vgl. Vorwort): Allegro.

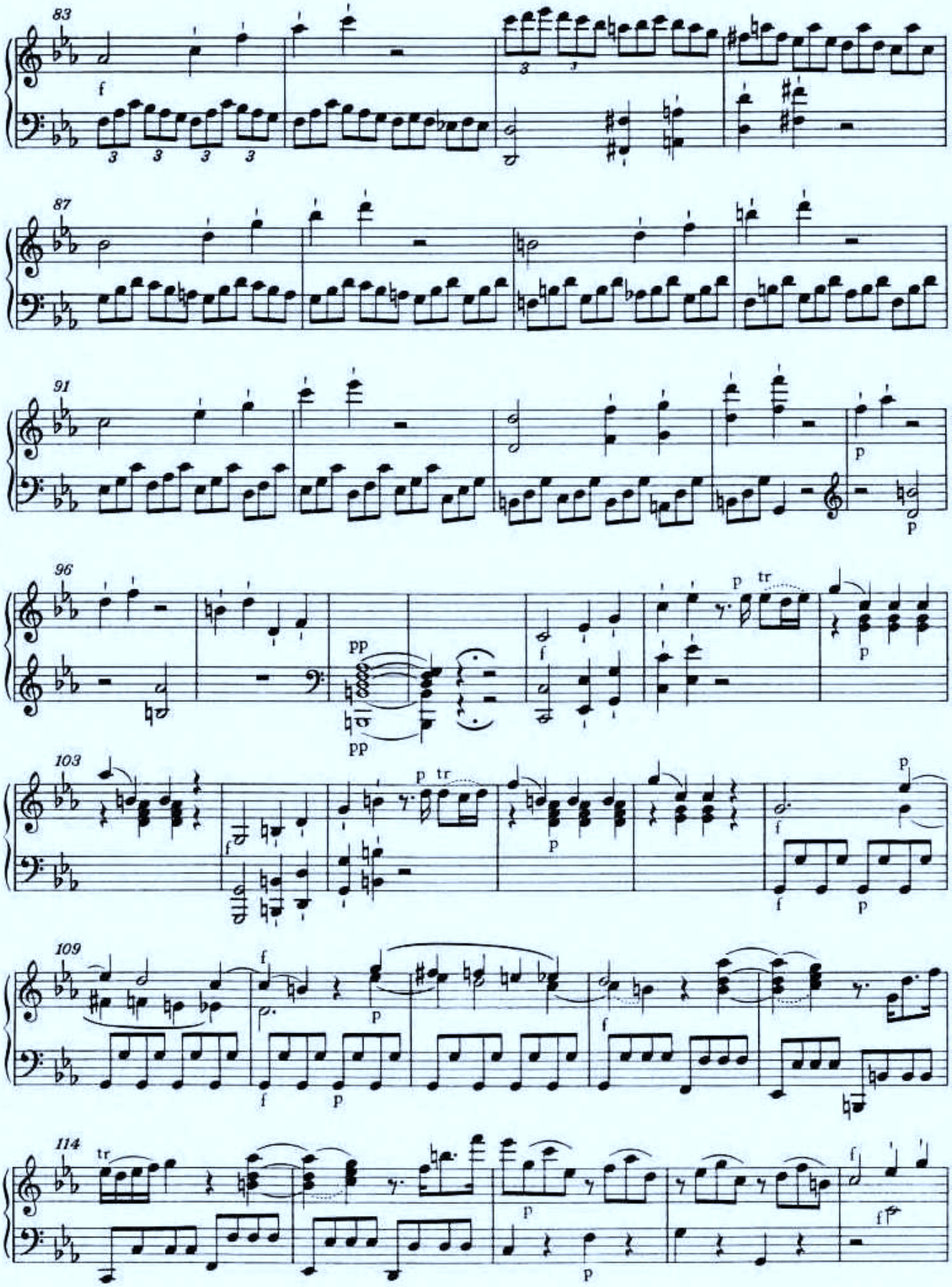
© 1986 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

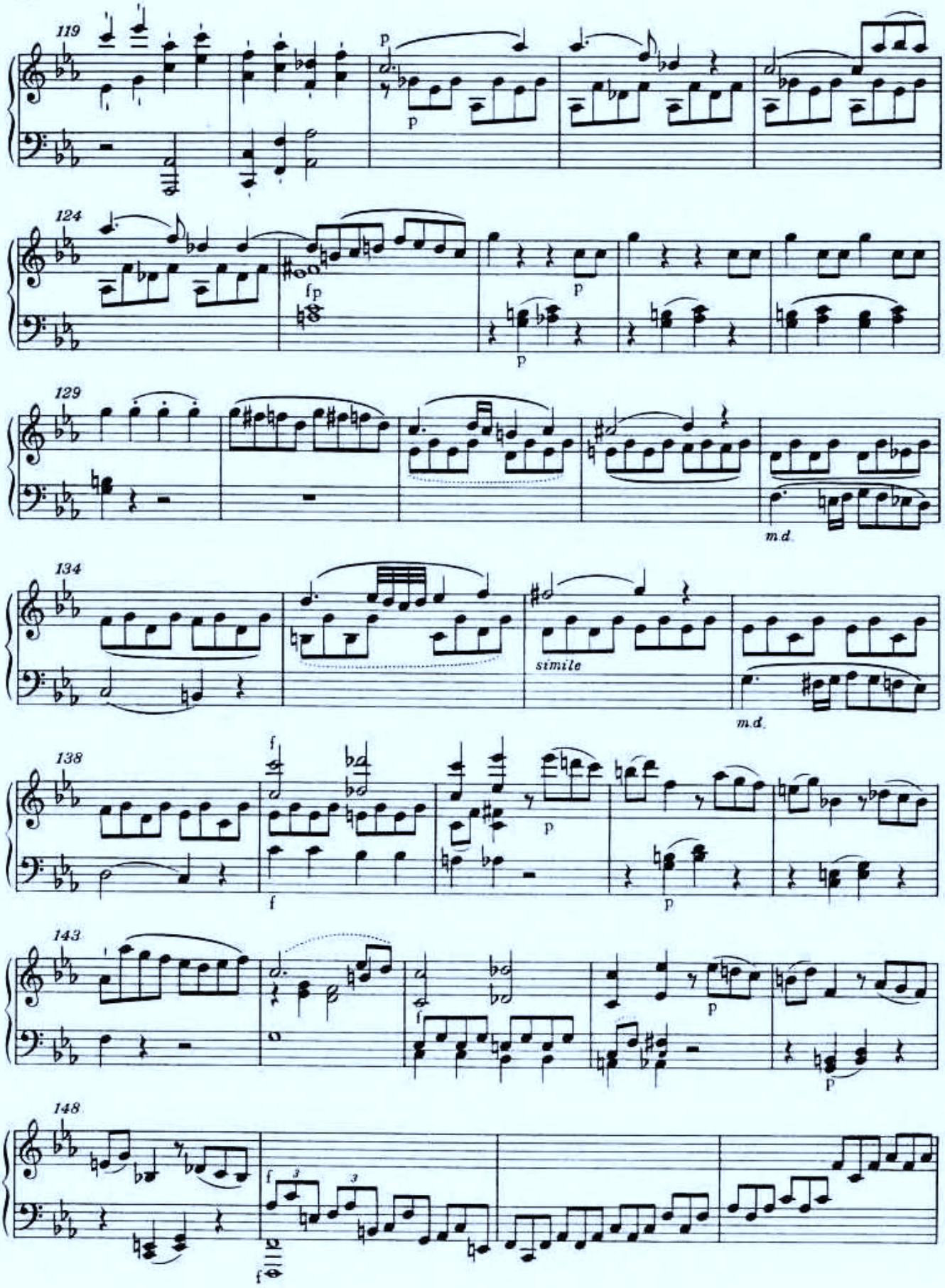


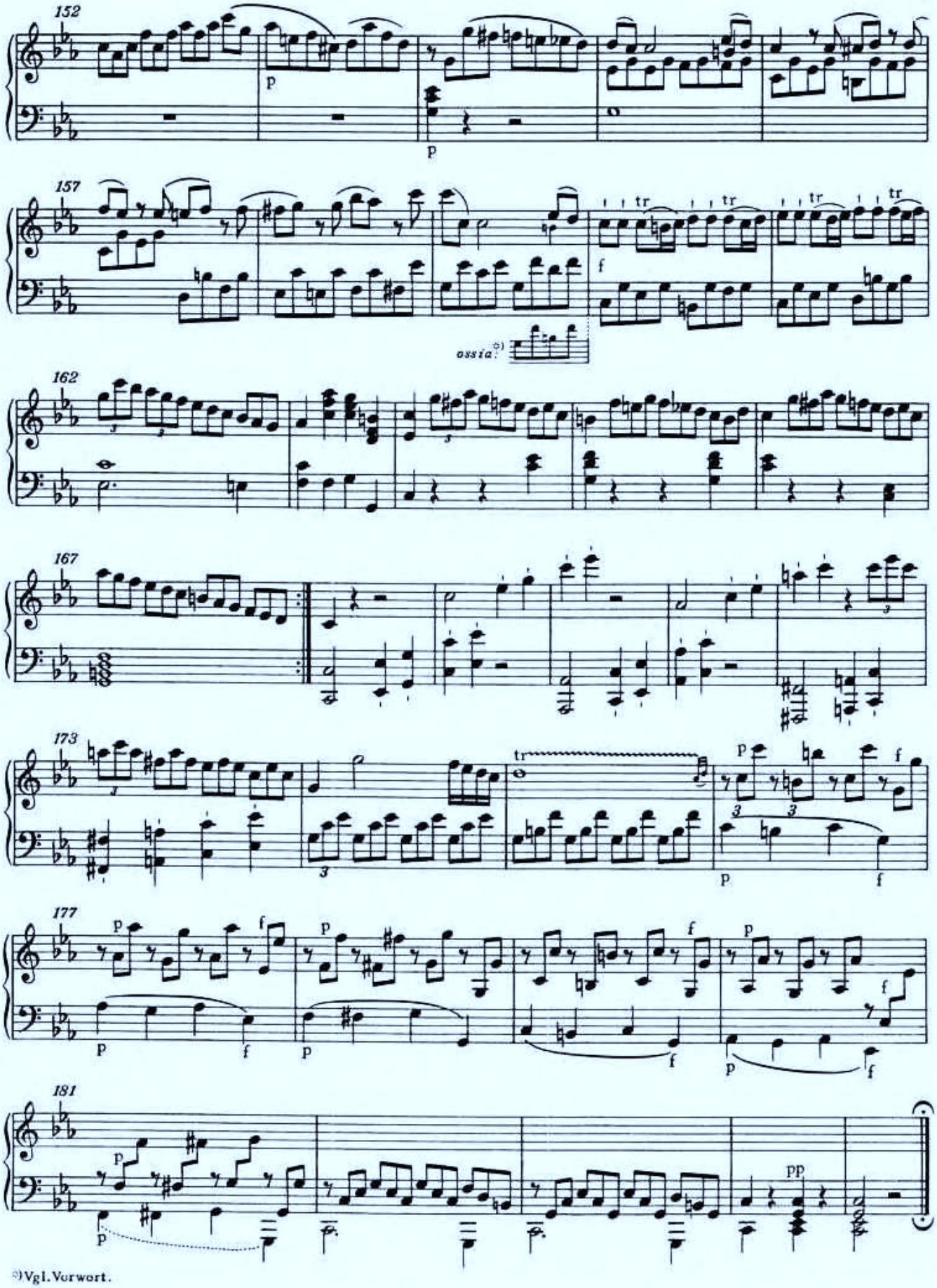
[c]) Vgl. Vorwort.



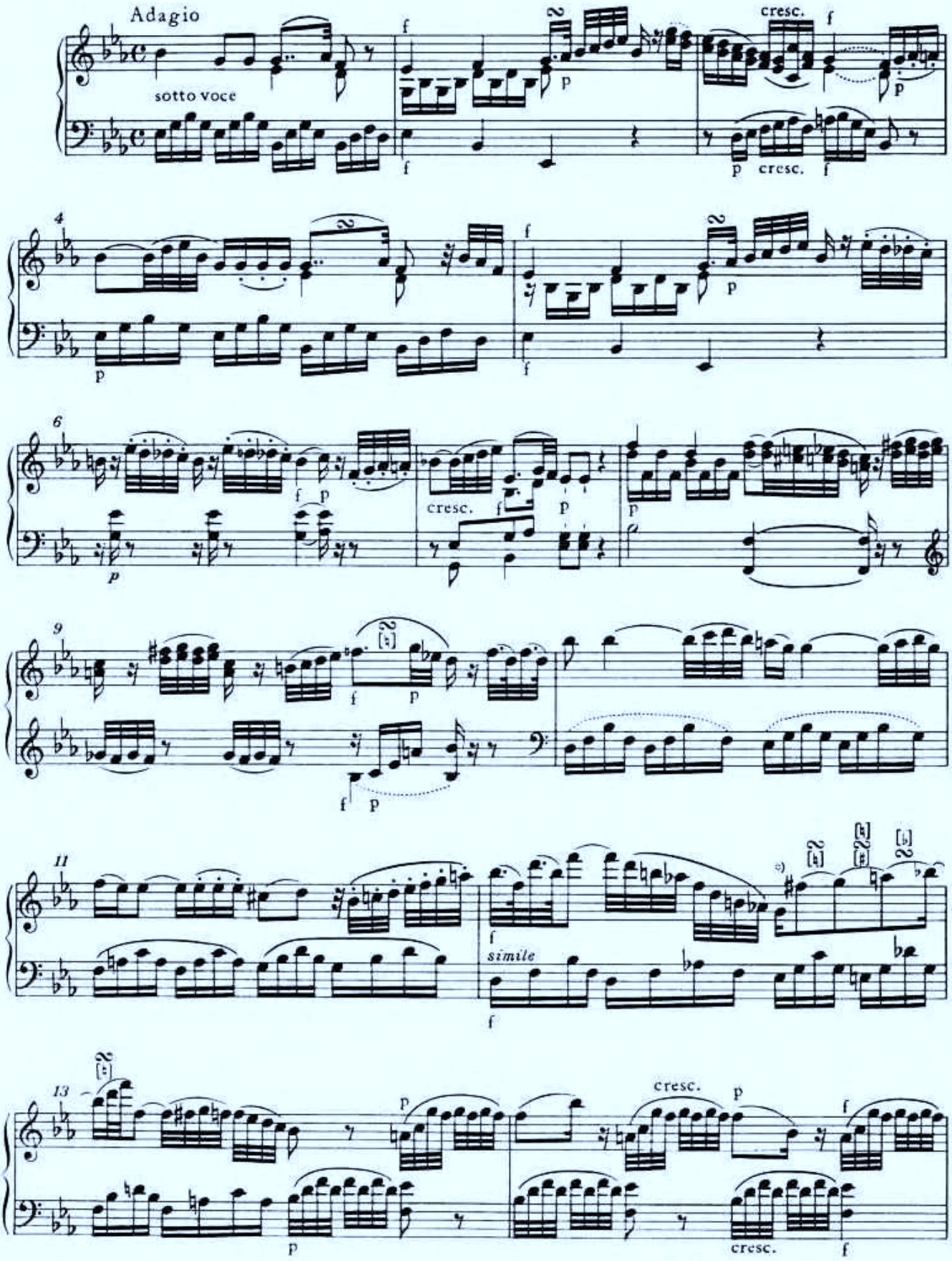
*) T. 68: Zum 4. Viertel in der linken Hand vgl. Krit. Bericht.


83
87
91
96
103
109
114

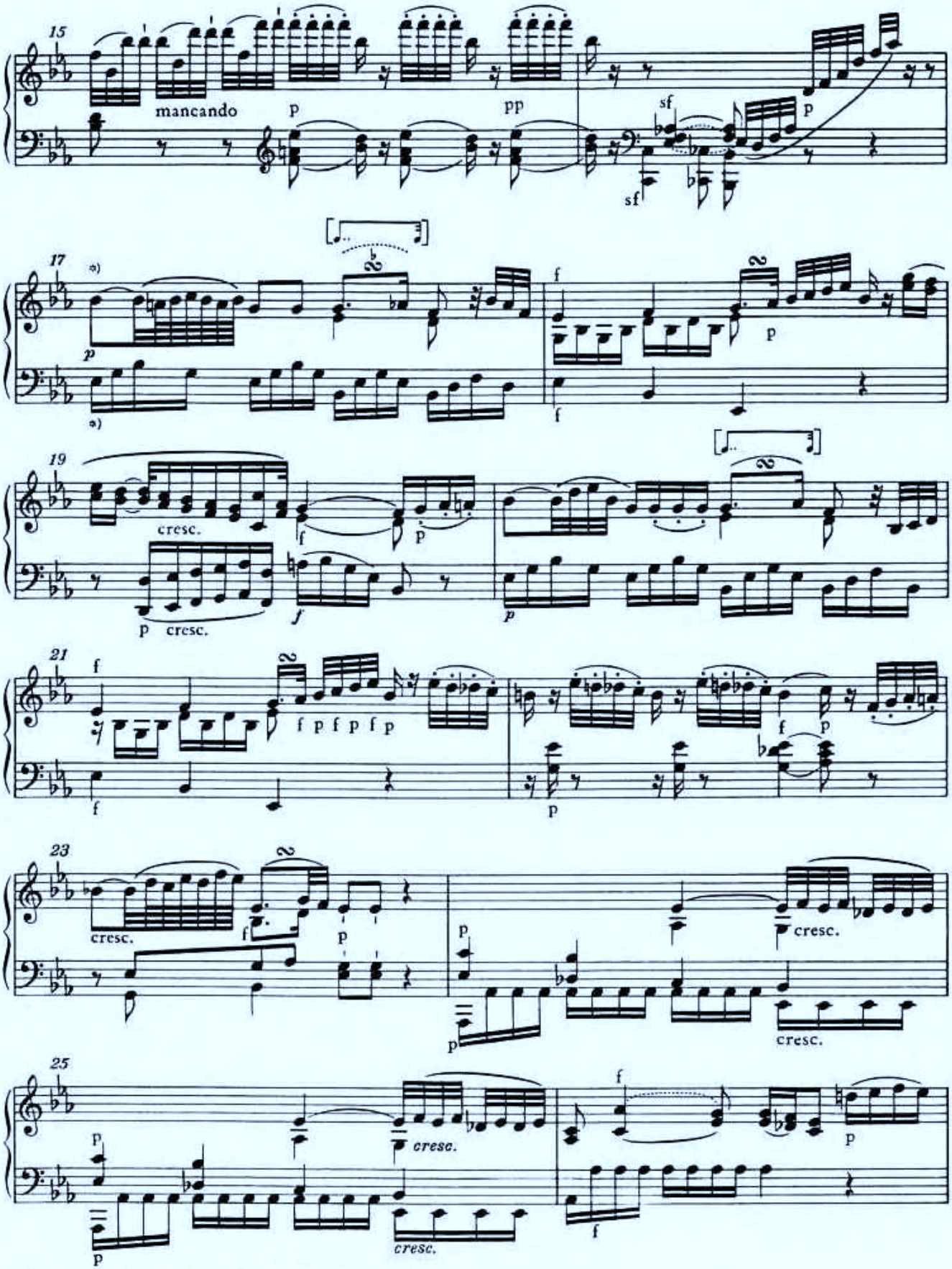

119
p
p
124
fp
p
p
129
m.d.
134
simile
m.d.
138
f
f
p
p
143
f
p
p
148
f
f



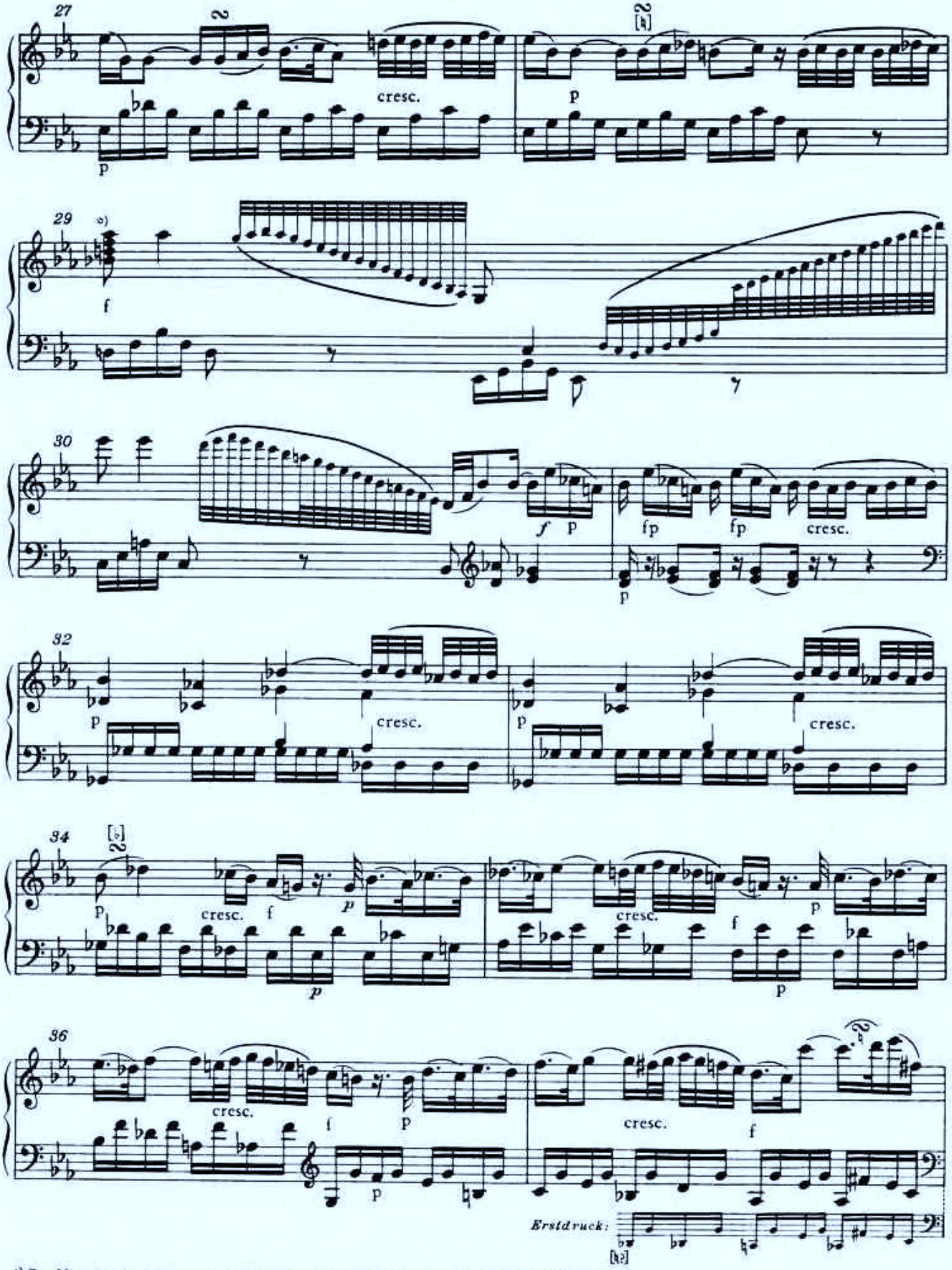
*) Vgl. Vorwort.



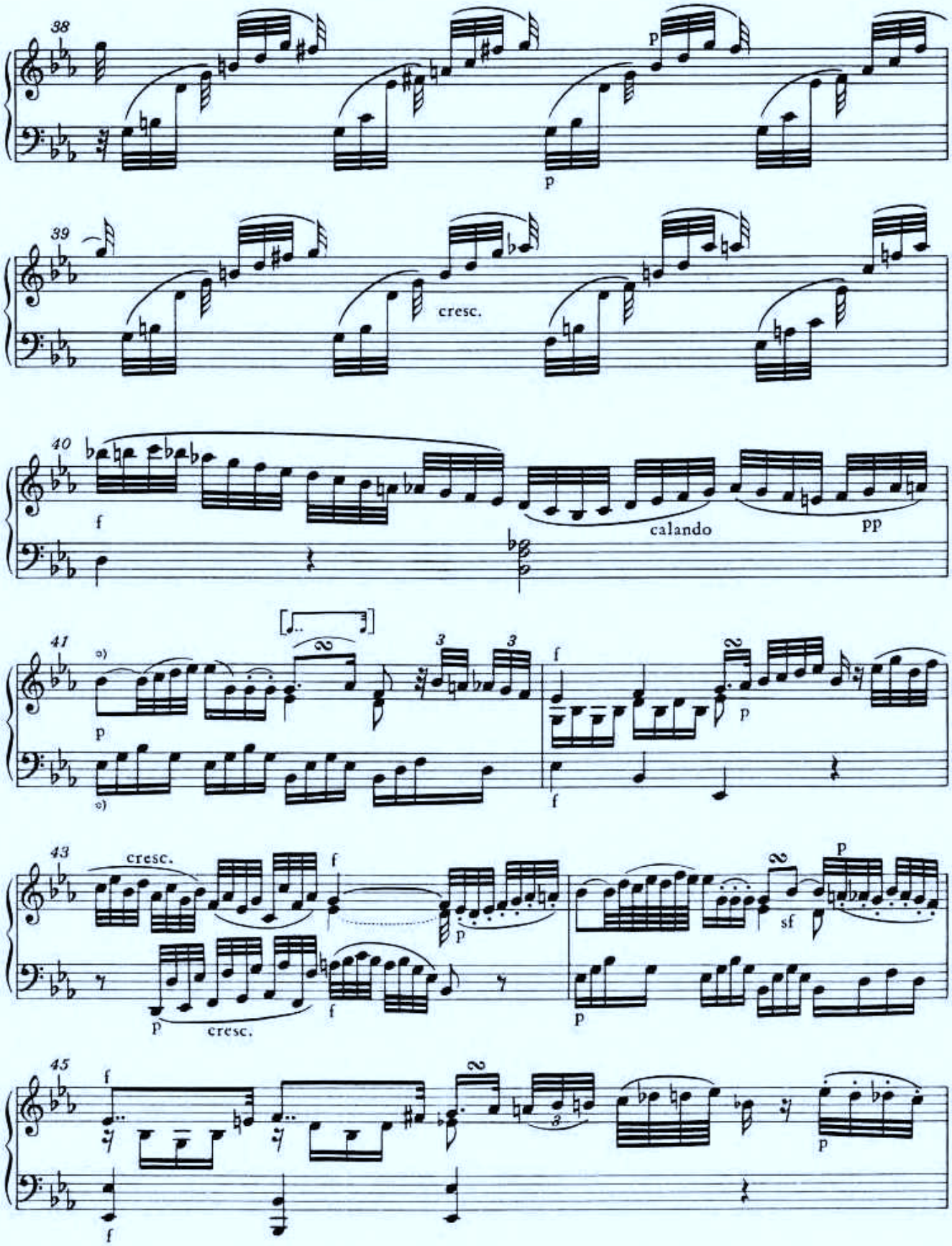
*) T. 12 f., rechte Hand: Widmungskopie ohne Ornamente; vgl. Krit. Bericht.



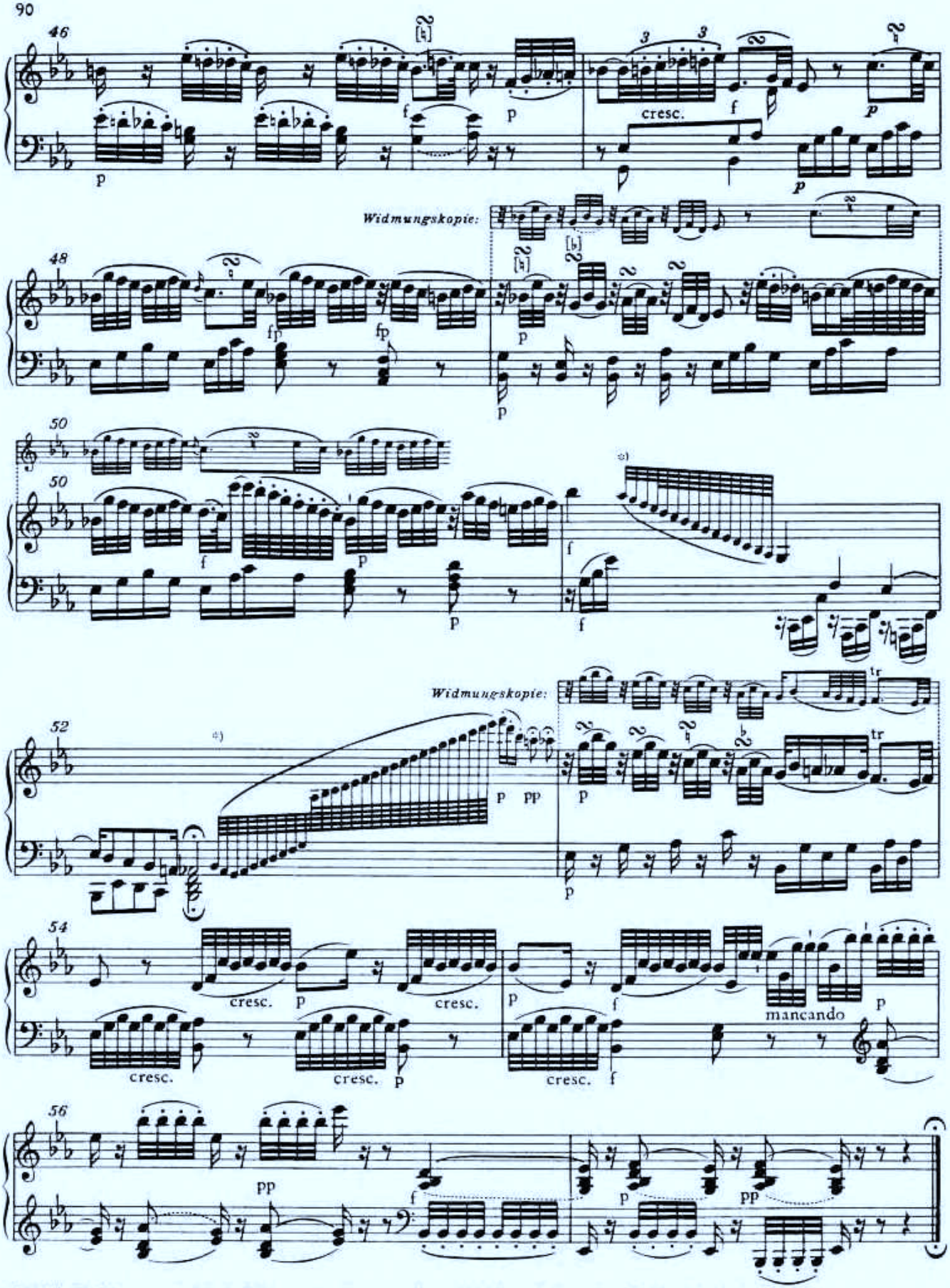
a) Die Widmungskopie bringt für die Takte 17-23 den Text der Takte 1-7; vgl. Vorwort.



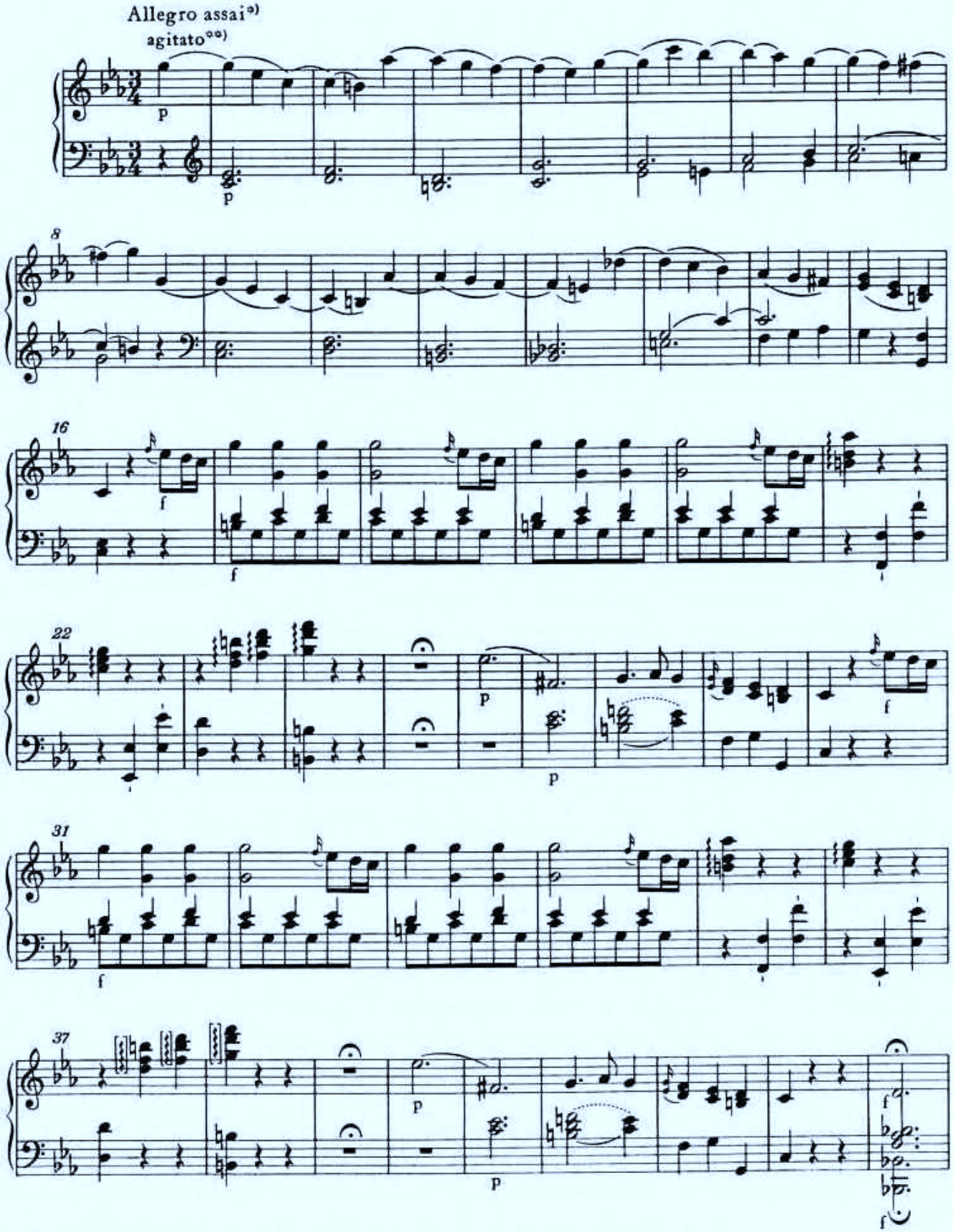
*) Zur Notation der Takte 29 und 30 (rechte Hand) in der Widmungskopie vgl. Krit. Bericht.



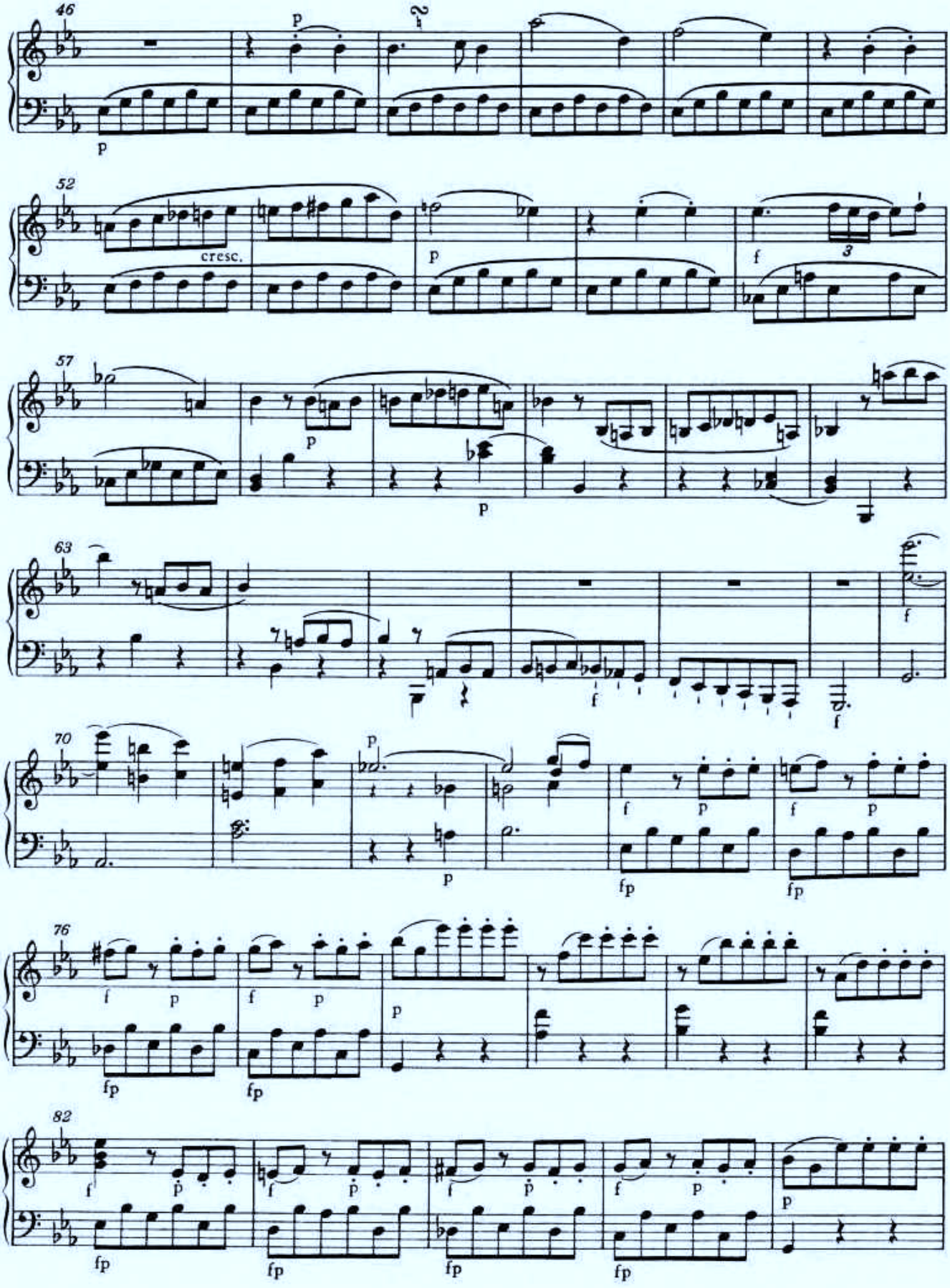
*) Die Widmungskopie bringt für die Takte 41-47 (1. Takthälfte) den Text der Takte 1-7 (1. Takthälfte); vgl. Vorwort.

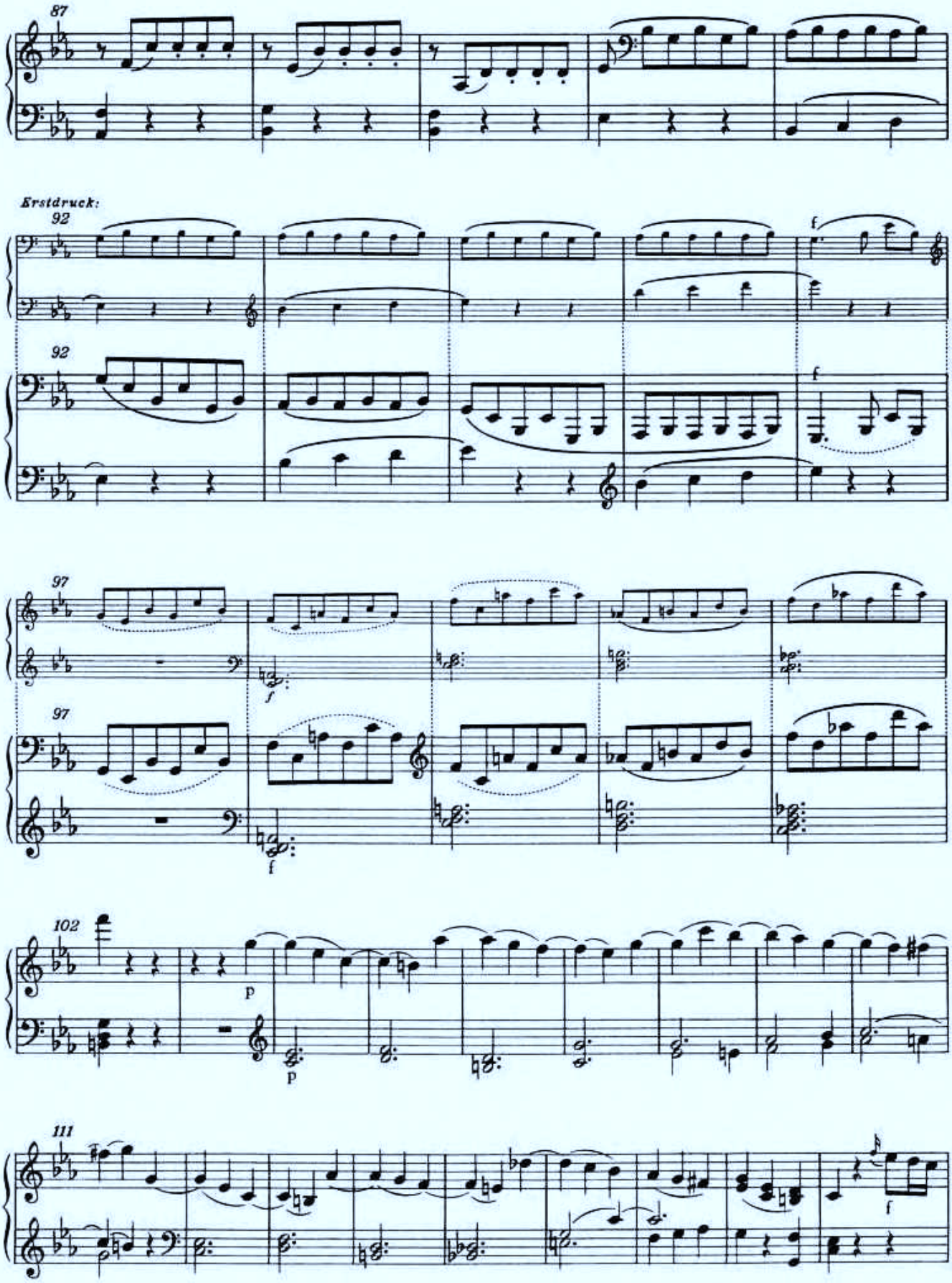


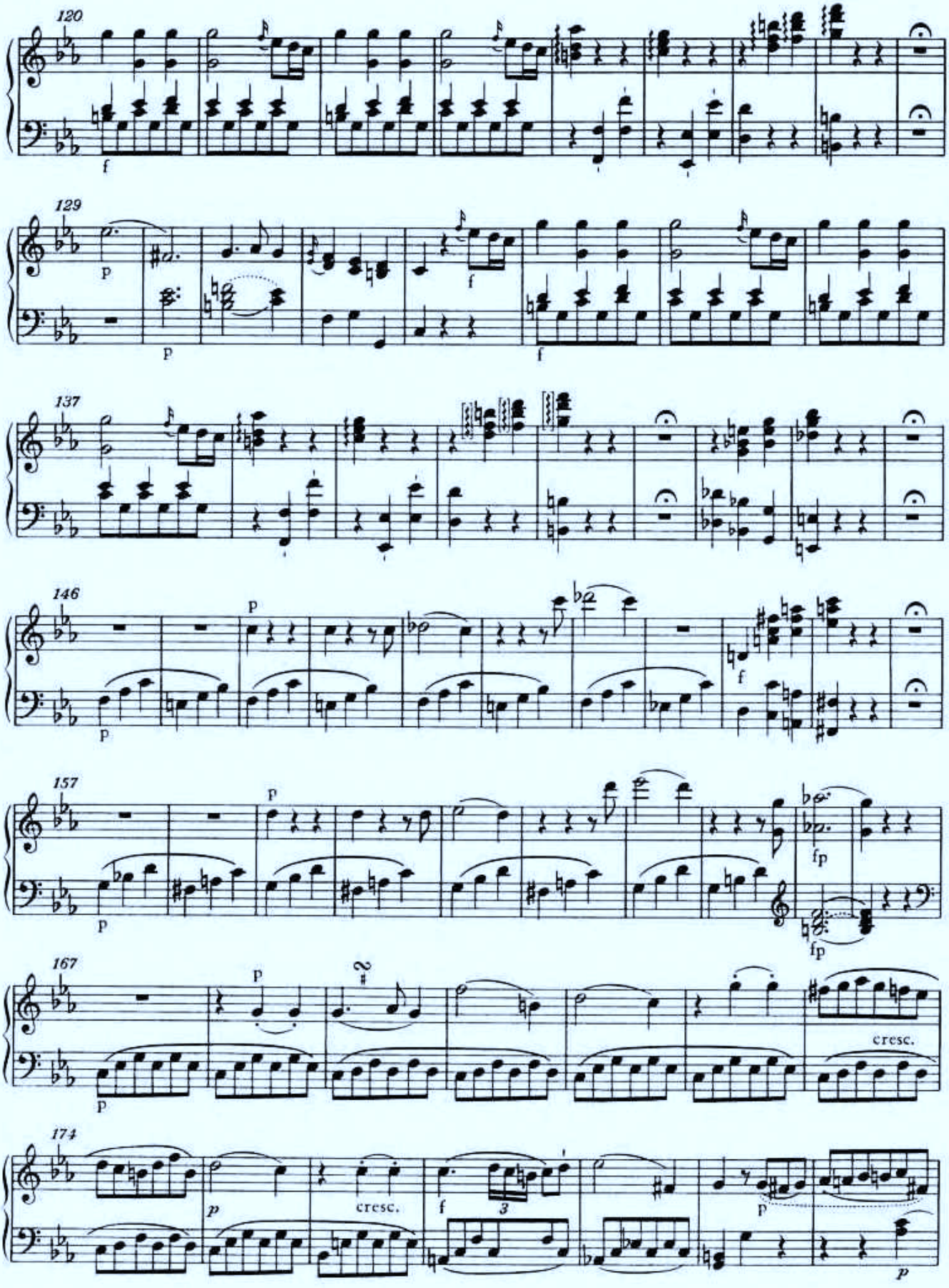
*) T.51f.: Die Ziernoten sind in der Widmungskopie nur angedeutet (T.51) bzw. nicht notiert (T.52); vgl. Krit. Bericht.

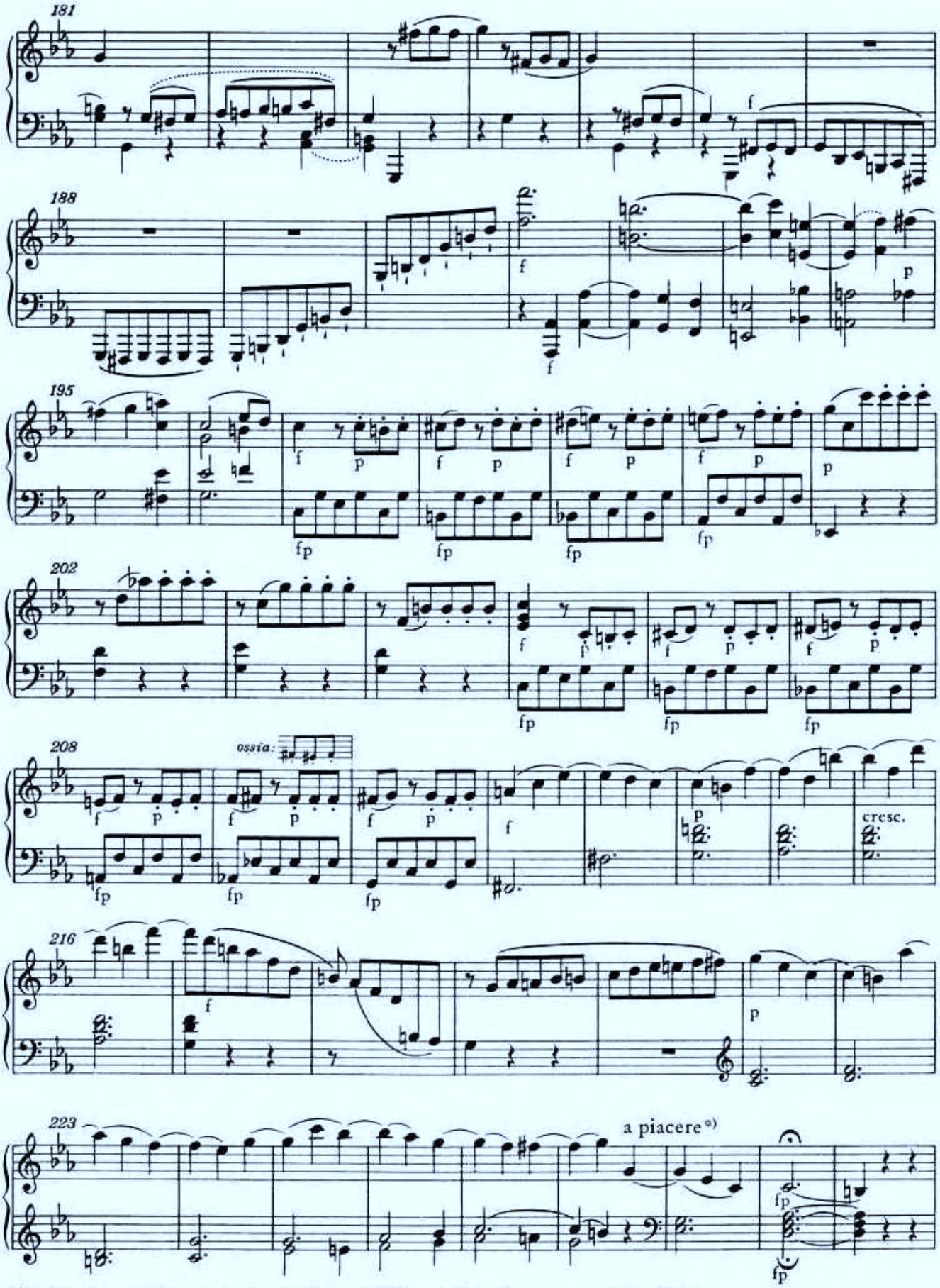


*) Tempobezeichnung nach dem Erstdruck; in der Widmungskopie und bei André (1802 und 1829): Molto allegro.
**) „agitato" in der Widmungskopie von Mozart nachgetragen.

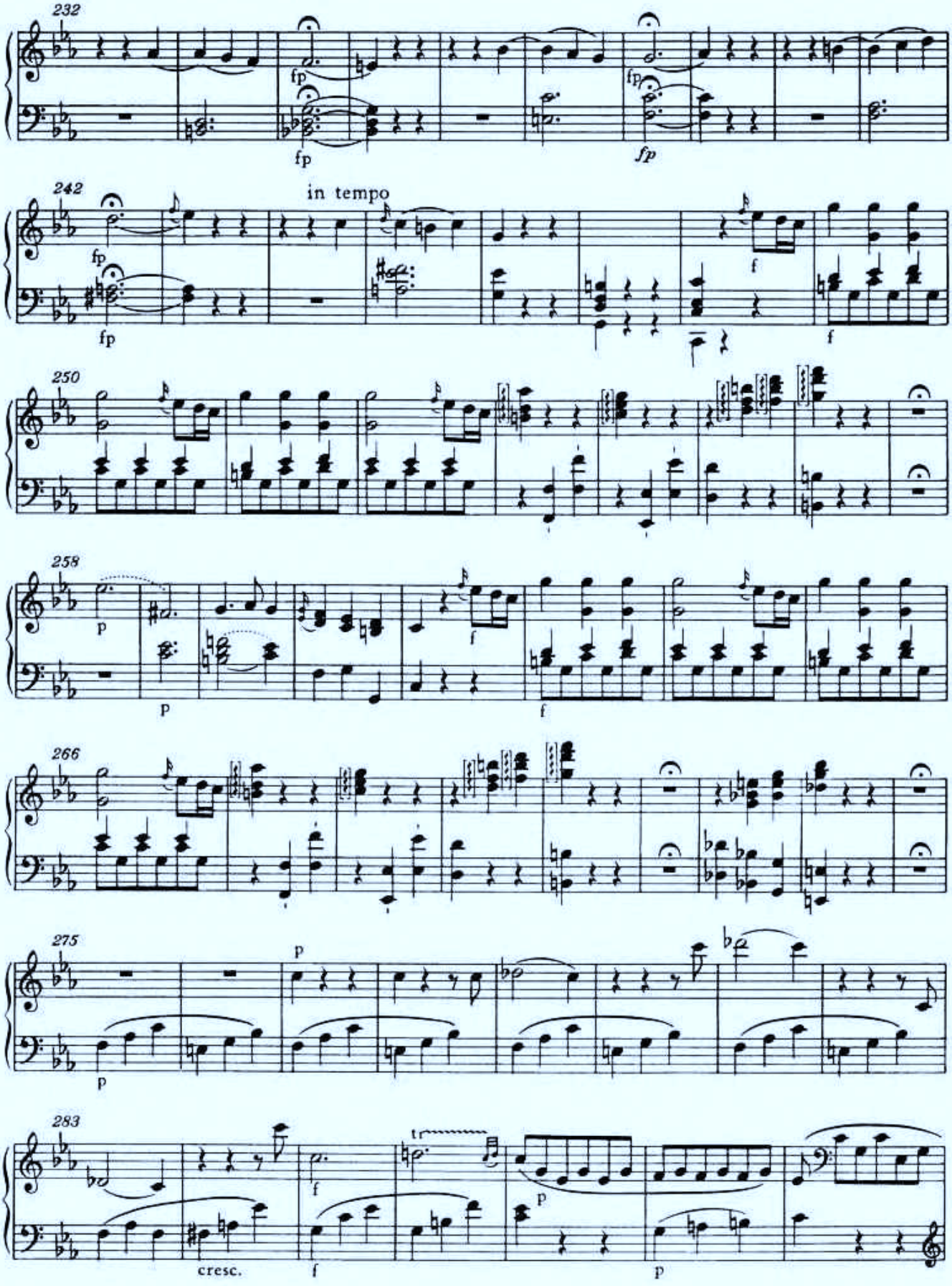

46
p
p
52
cresc.
p
f
3
57
p
p
63
f
f
f
70
p
p
f
p
fp
f
p
fp
76
f
p
fp
f
p
fp
p
82
f
p
fp
f
p
fp
f
p
fp
f
p
fp
p

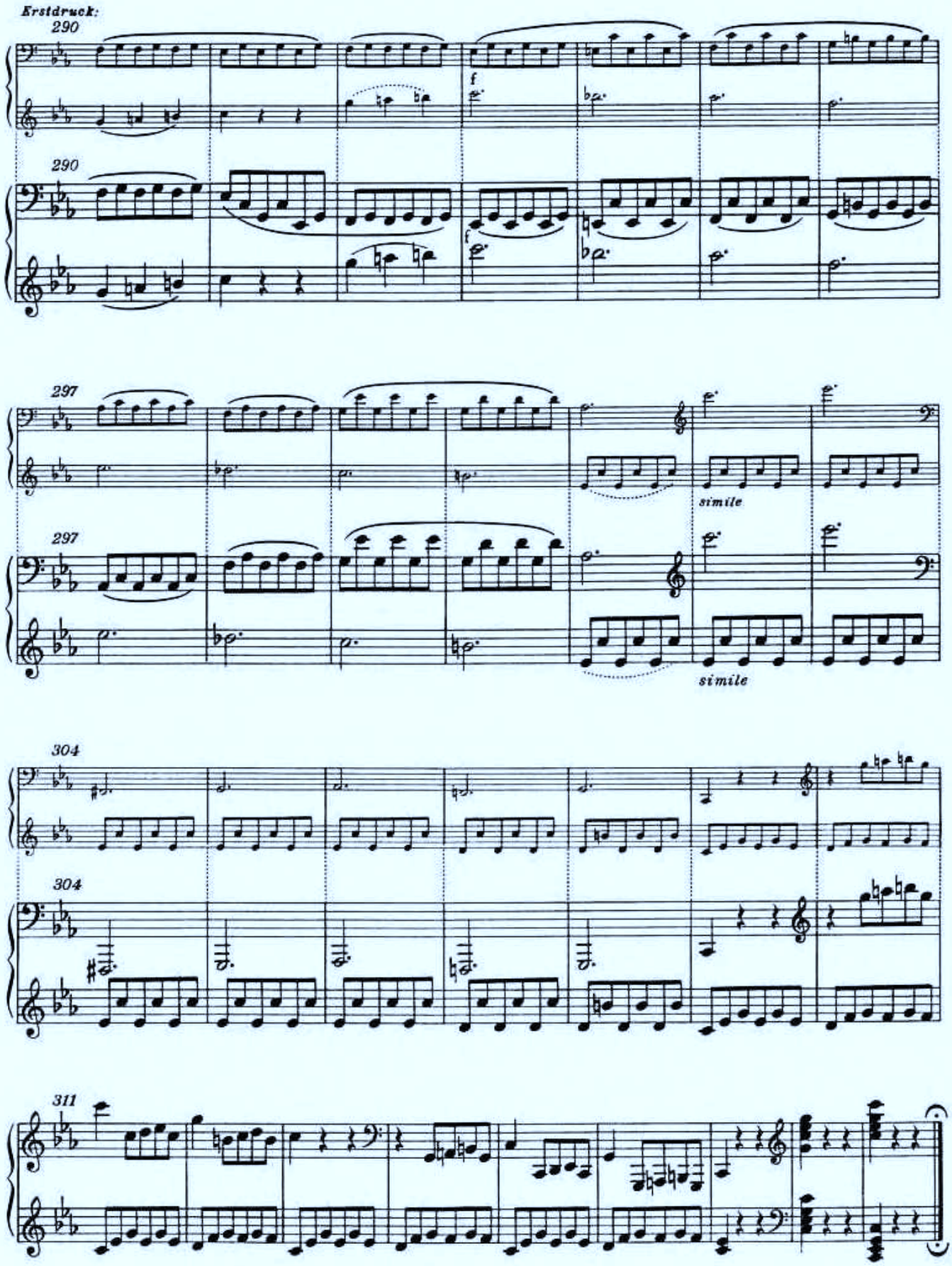

87
Erstdruck:
92
92
f
f
97
97
f
f
102
p
p
111
f


120
f
129
p
p
f
f
137
146
p
p
f
157
p
p
fp
fp
167
p
p
cresc.
174
p
cresc.
f
3
p
p



*) „a piacere" in der Widmungskopie und bei André (1802 und 1829) erst zum Fermatentakt (T. 230).

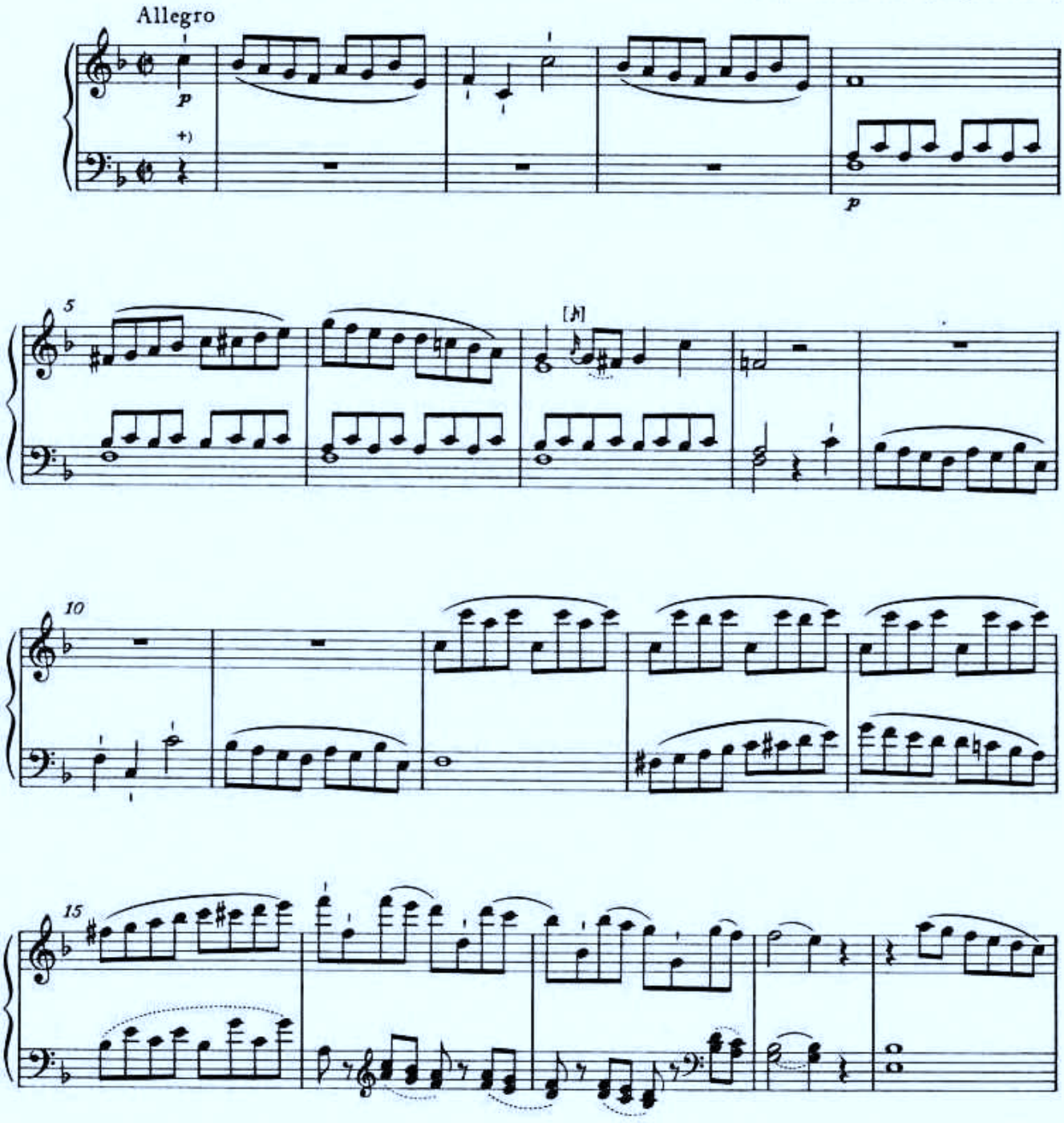

232
fp
fp
fp
fp
242
in tempo
fp
fp
f
f
250
258
p
p
f
f
266
275
p
p
283
cresc.
f
f
p
p


Erstdruck:
290
f
290
f
297
simile
297
simile
304
304
311

15. Sonate in F

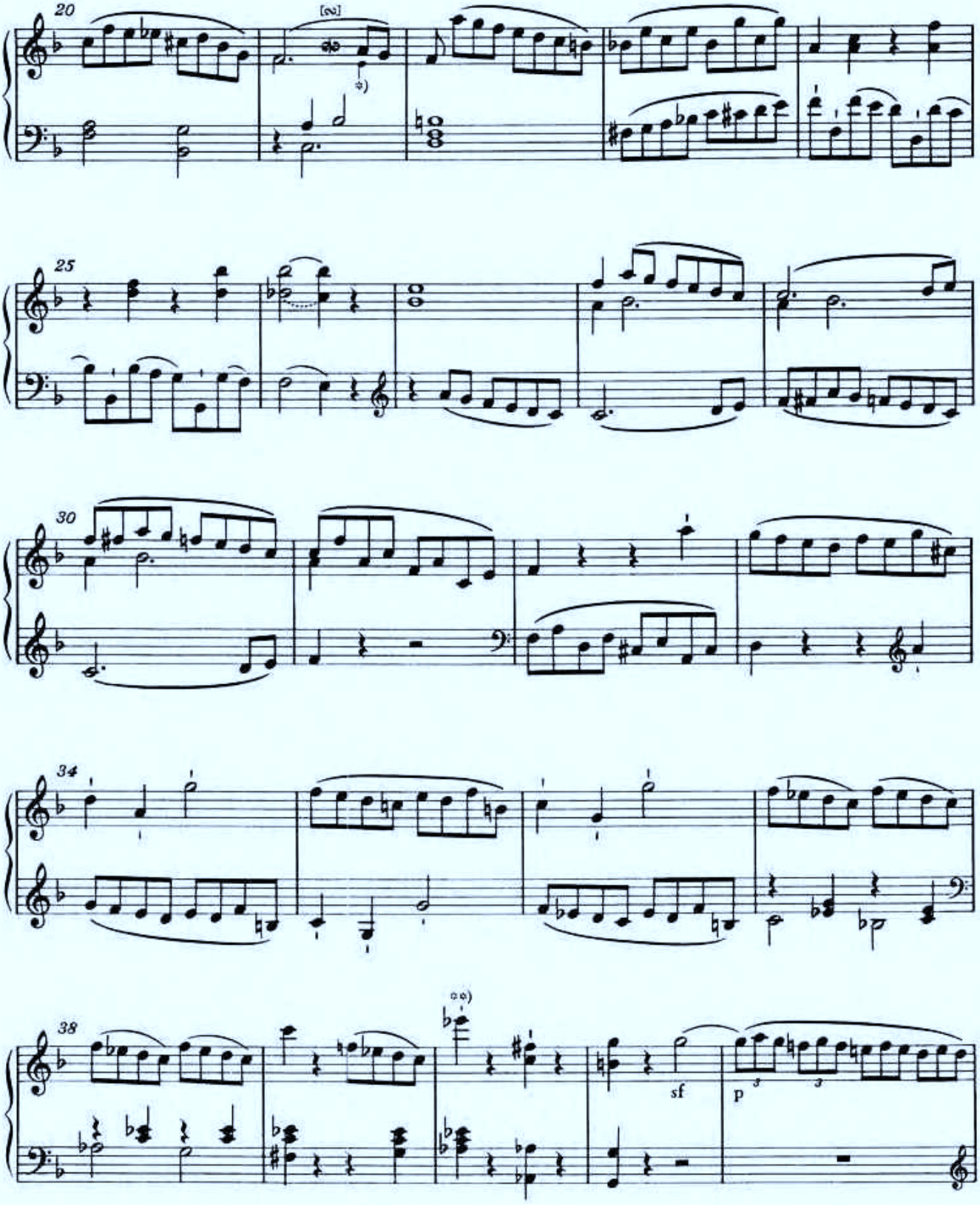
1. und 2. Satz = KV 533*)
3. Satz = KV 494*)

KV 533 datiert: Wien, 3. Januar 1788
KV 494 datiert: Wien, 10. Juni 1786**)

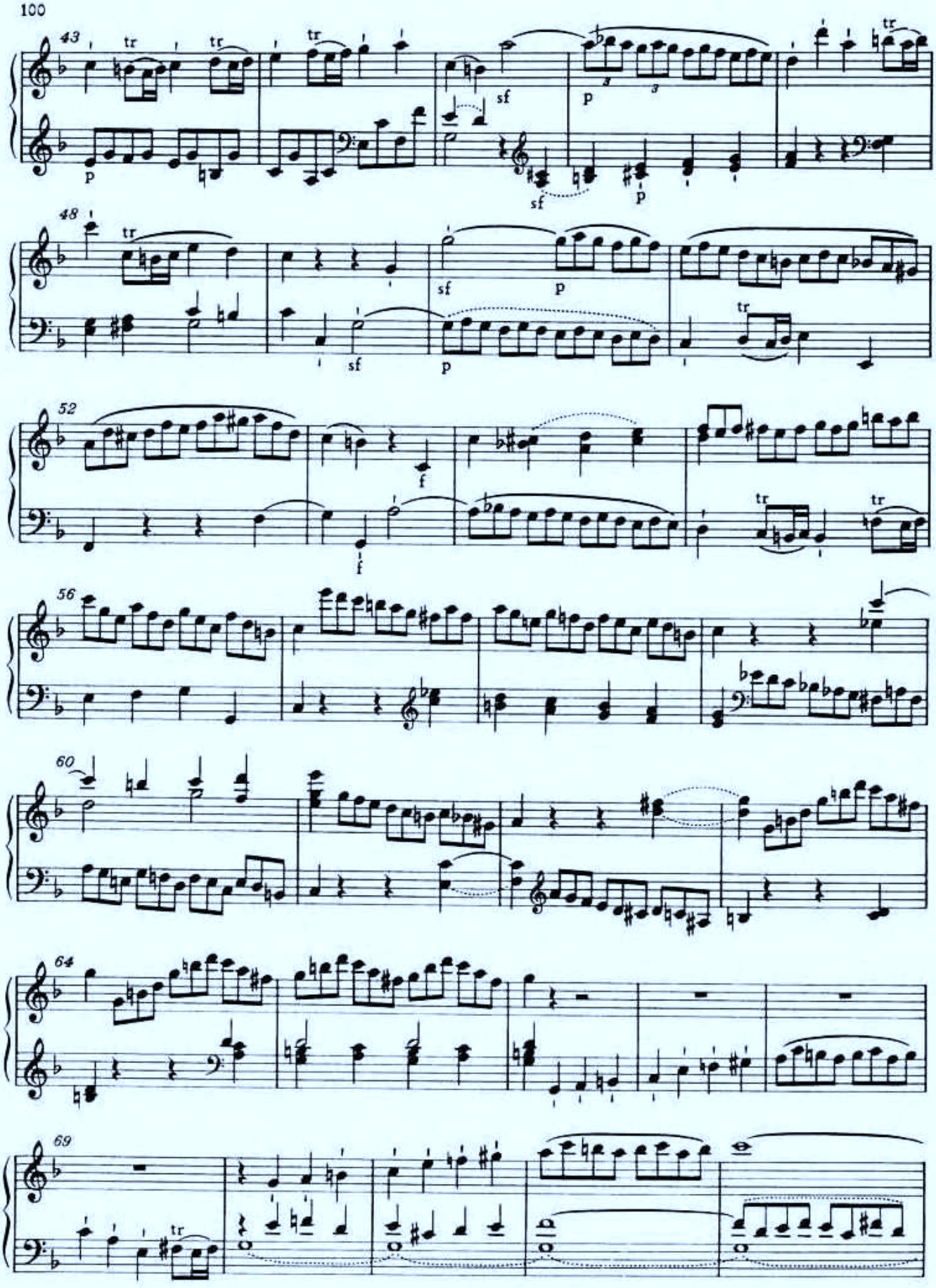


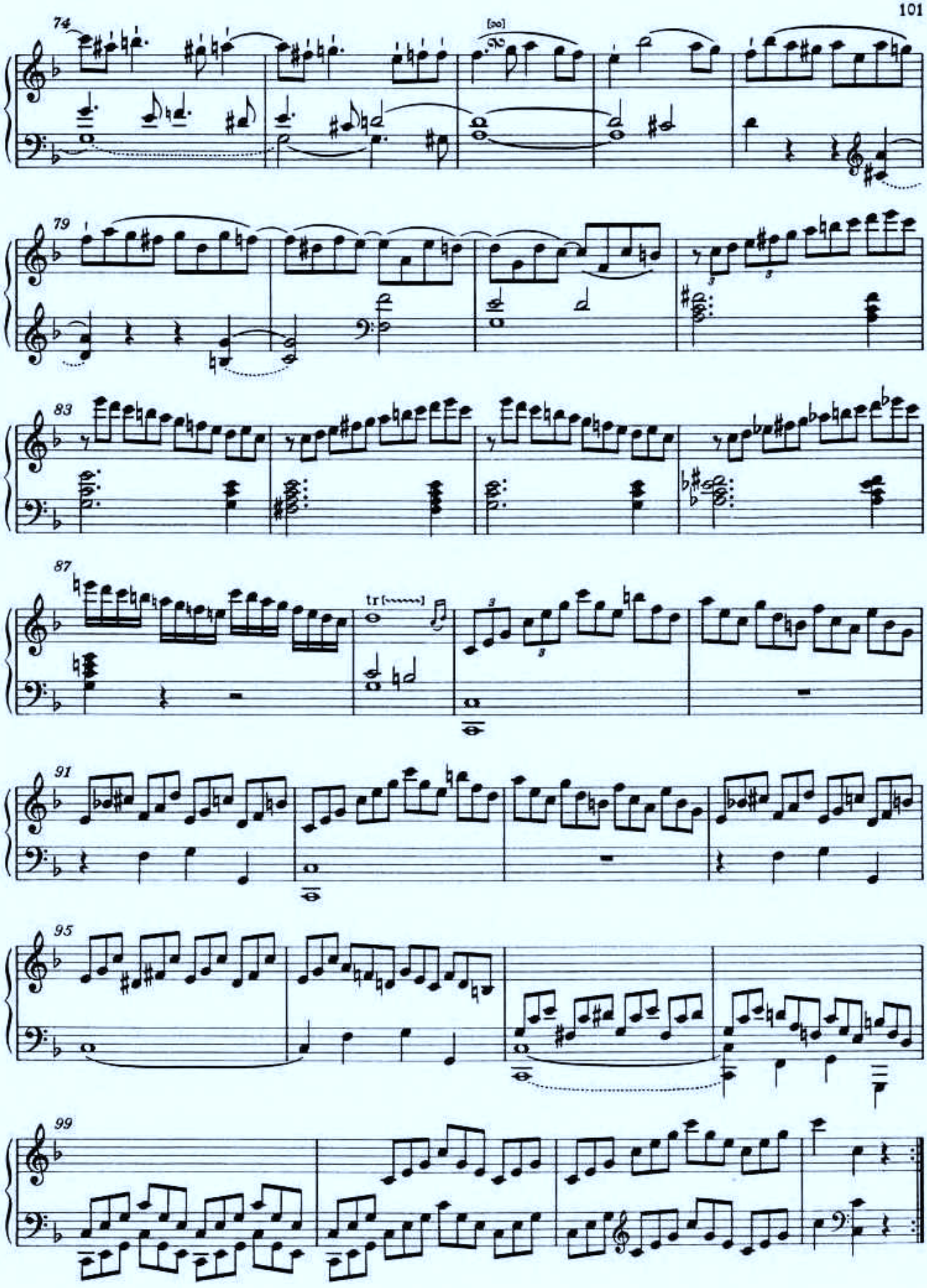
*) Zur Zusammengehörigkeit der drei Sätze und ihrer Überlieferung vgl. Vorwort.
**) = Datierung der Erstfassung (vgl. Anhang I, S. 166 · 172).
+) Die Anfangsdynamik ist problematisch; vgl. Vorwort.

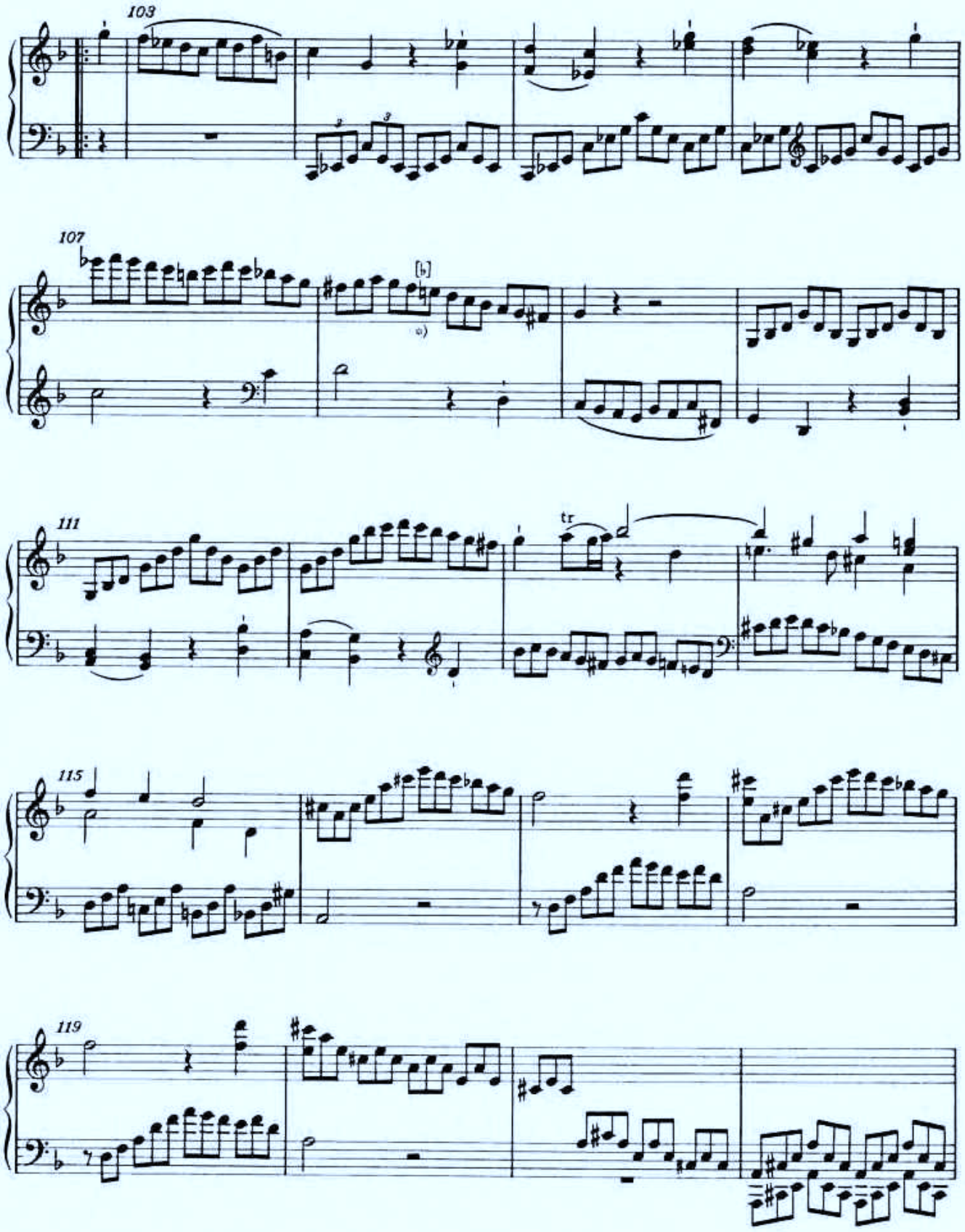
© 1956 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



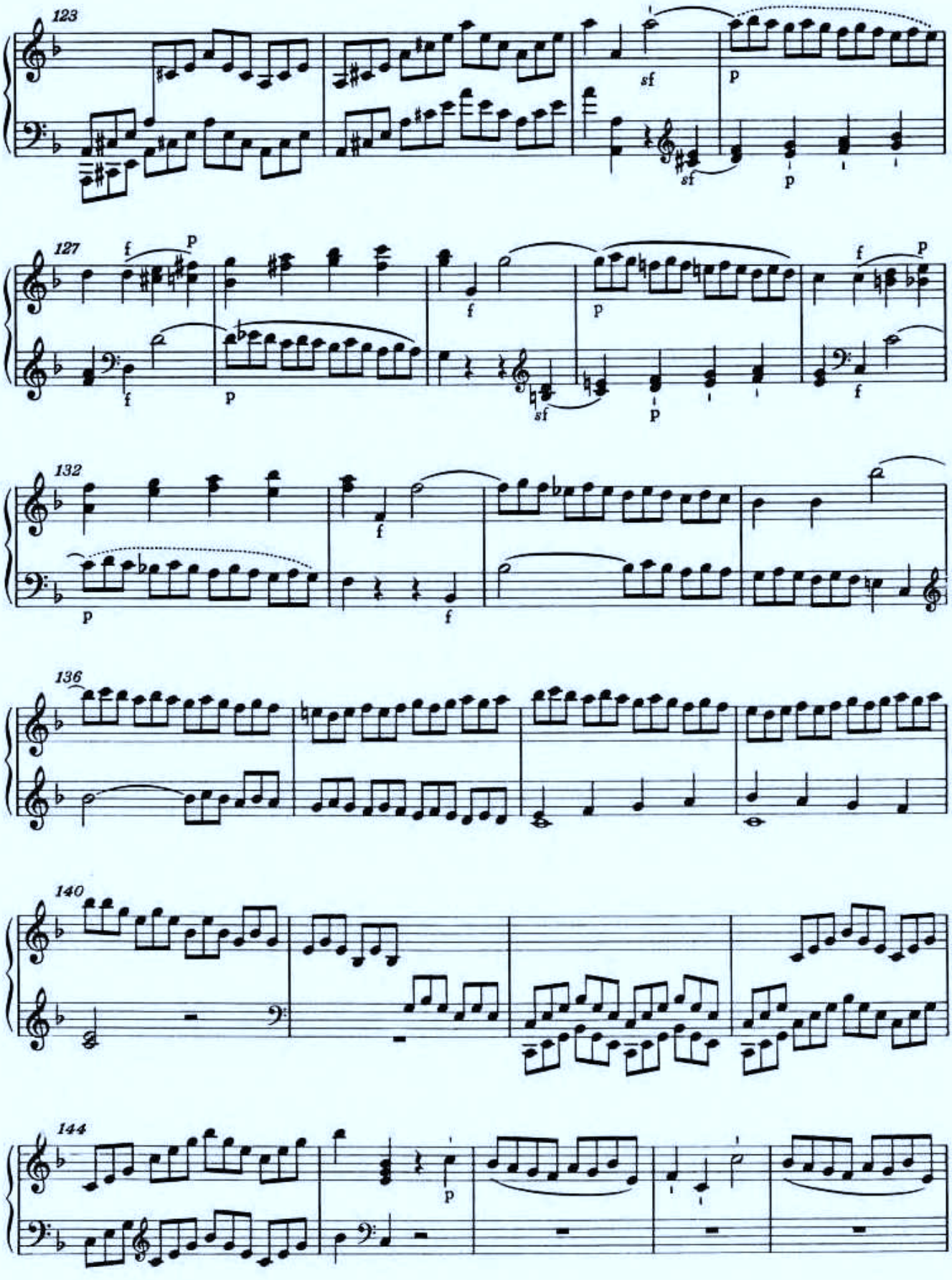
*) T. 21: Zum 4. Viertel in der rechten Hand vgl. Vorwort.
**) T. 40, rechte Hand, 1. Viertel: In den Vorlagen c''' statt es''' (Stichfehler?); vgl. aber T. 167 und Vorwort.

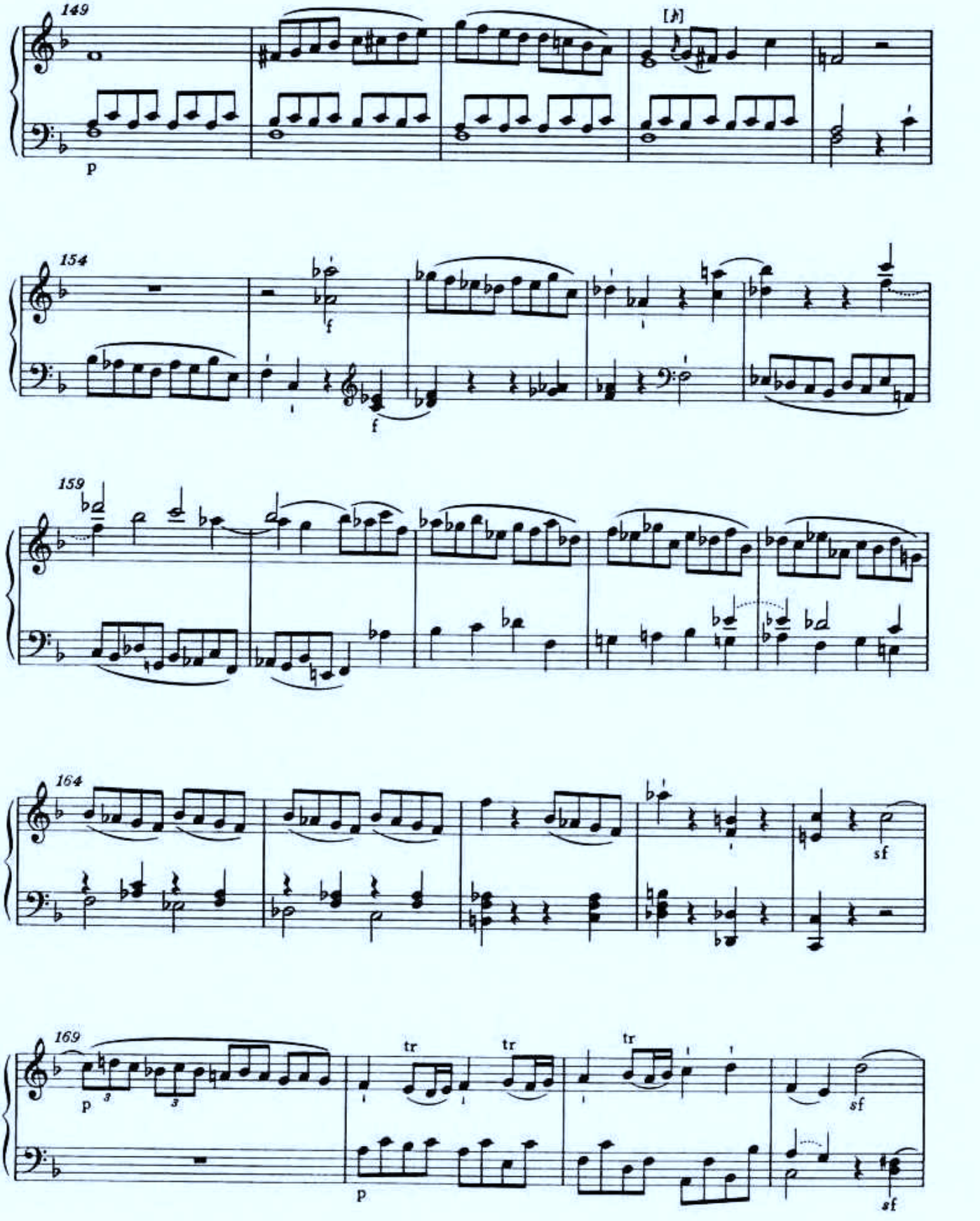

43
48
52
56
60
64
69

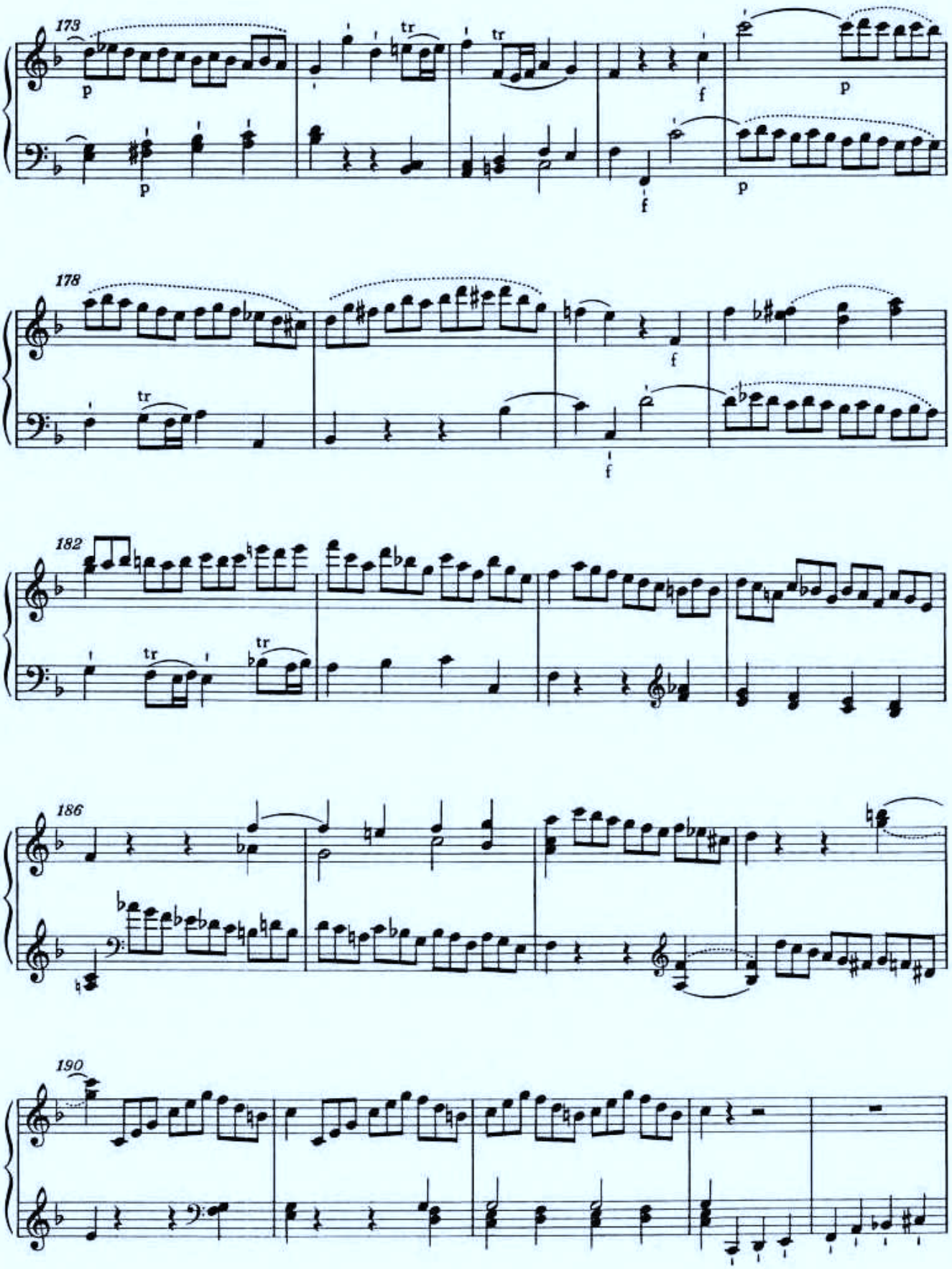

74
[∞]
79
83
87
tr
91
95
99

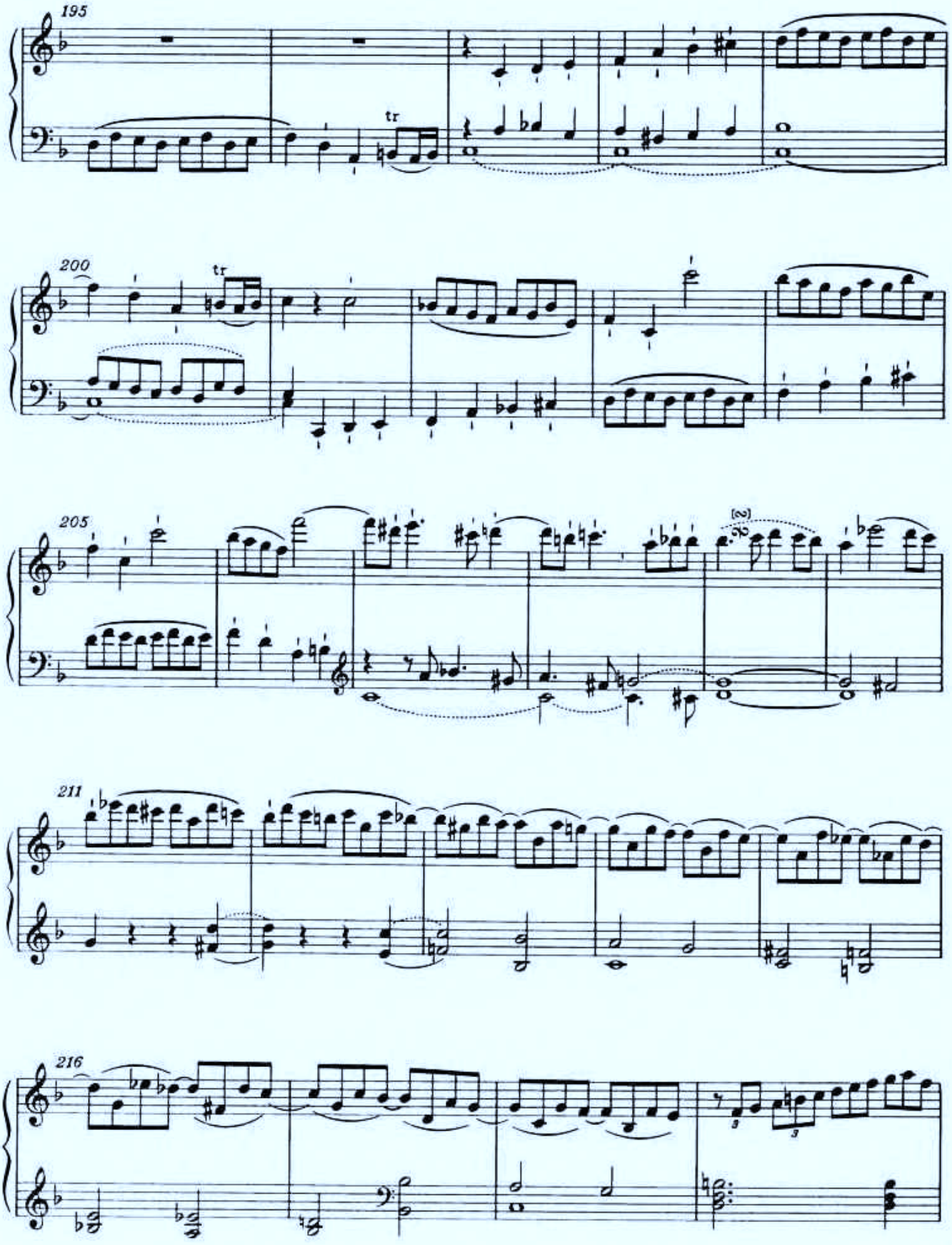


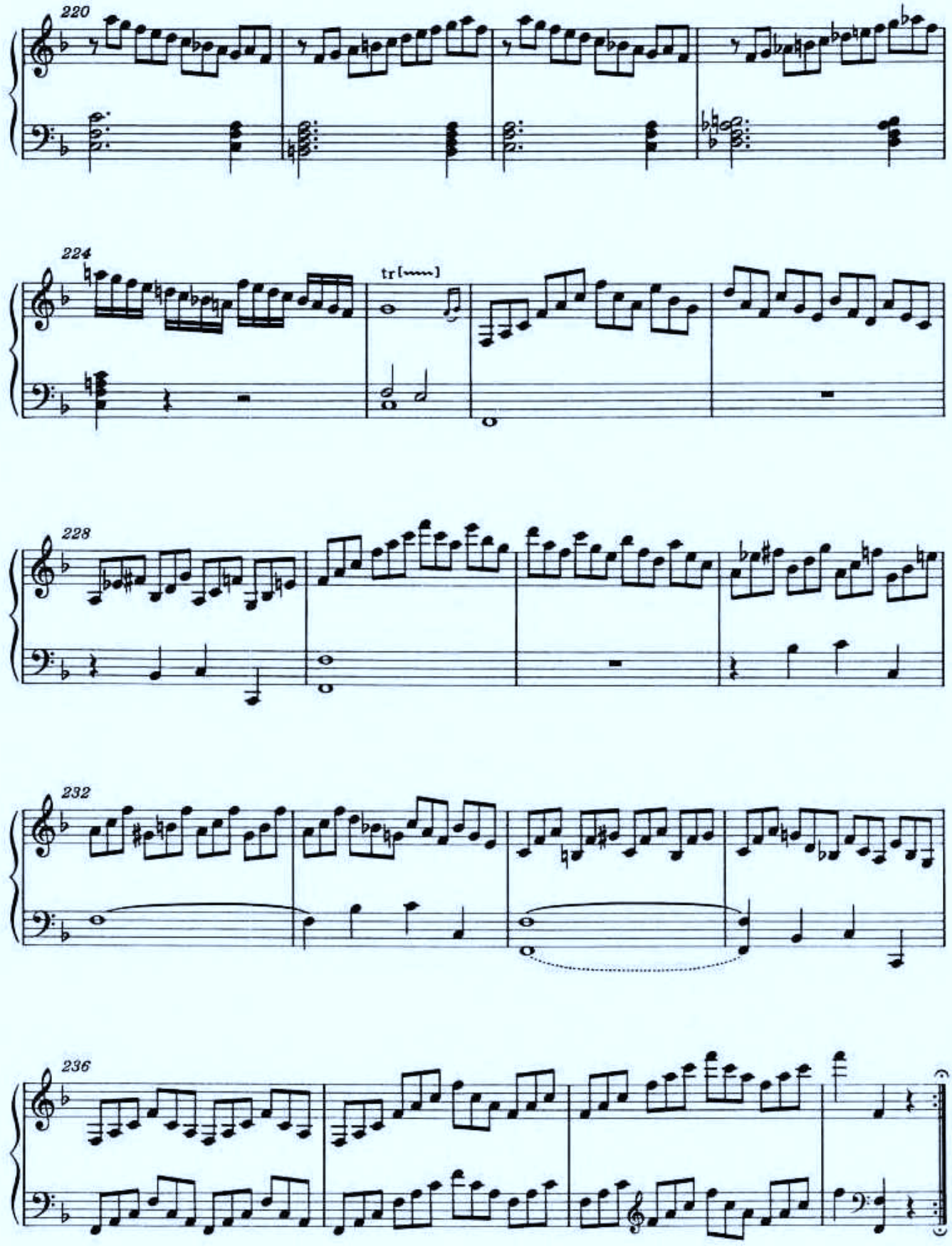
a) T. 108, rechte Hand: ♮ vor 6. Note nach den Vorlagen; vgl. aber T. 114, linke Hand.

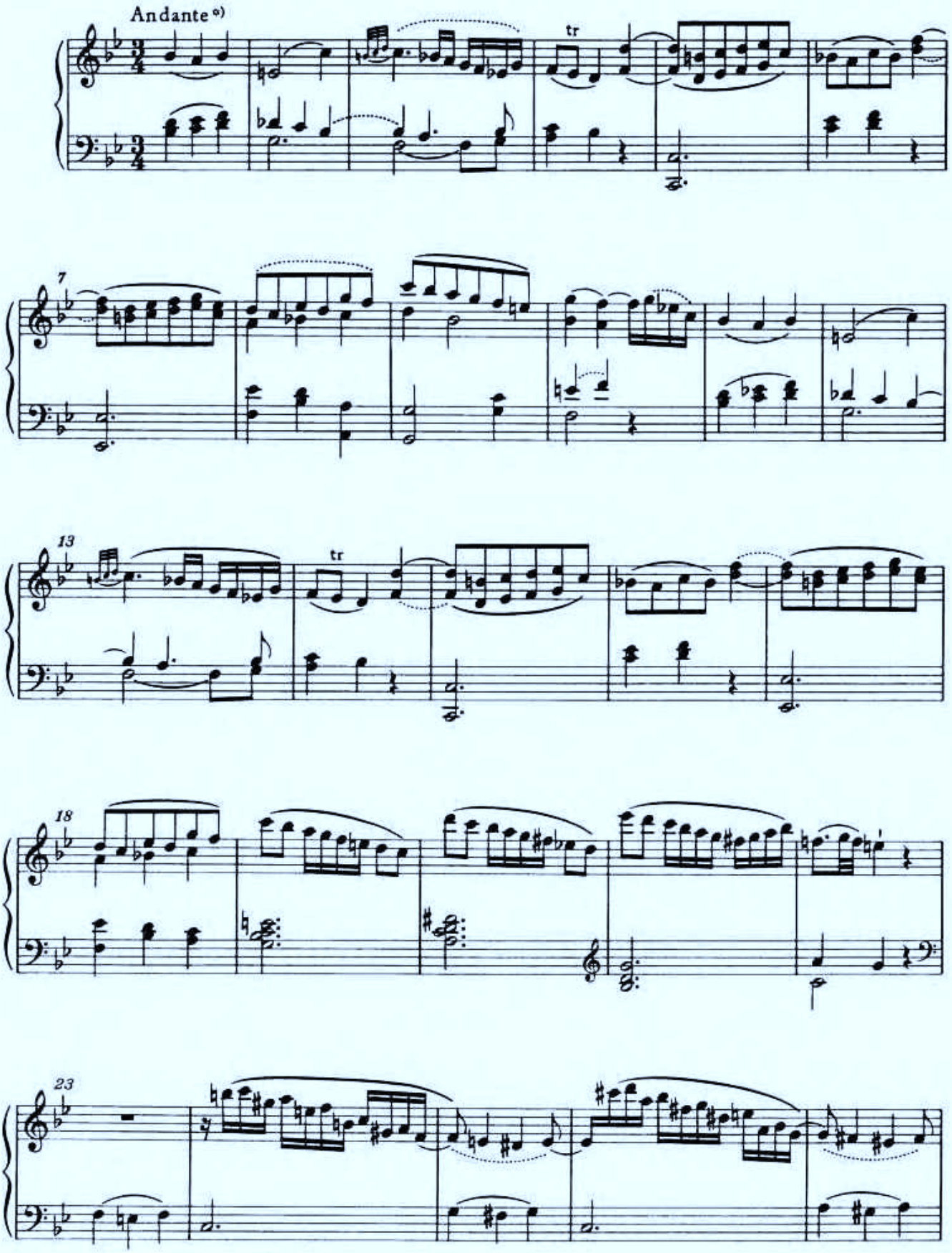

123
sf
p
sf
p
127
f
p
f
p
f
p
sf
p
f
132
p
f
f
136
140
144
p


149
[8]
p
154
f
f
159
164
sf
169
p
3
3
tr
tr
tr
p
sf
sf

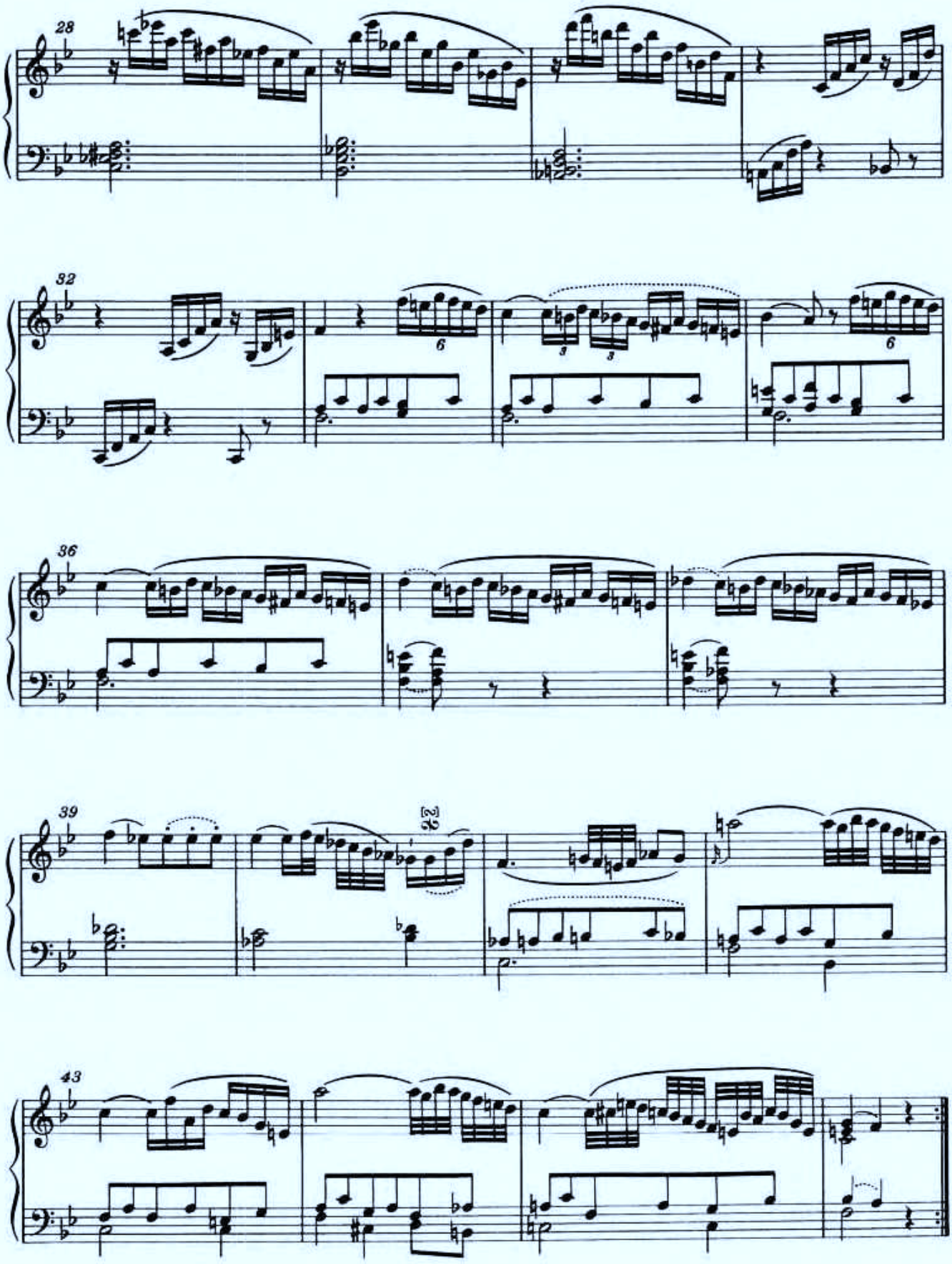

173
178
182
186
190

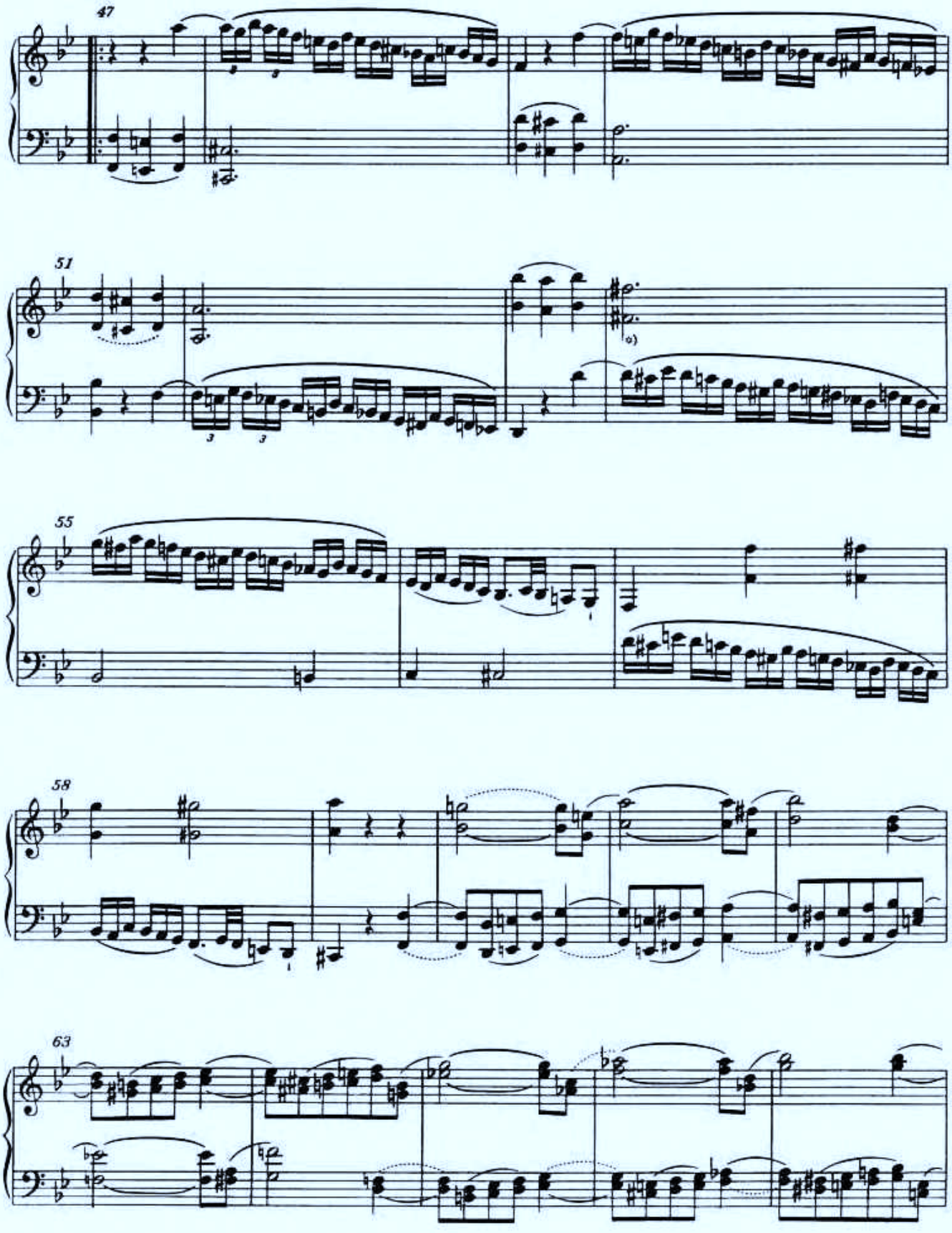

195
tr
200
tr
205
(∞)
211
216


220
224
tr
228
232
236

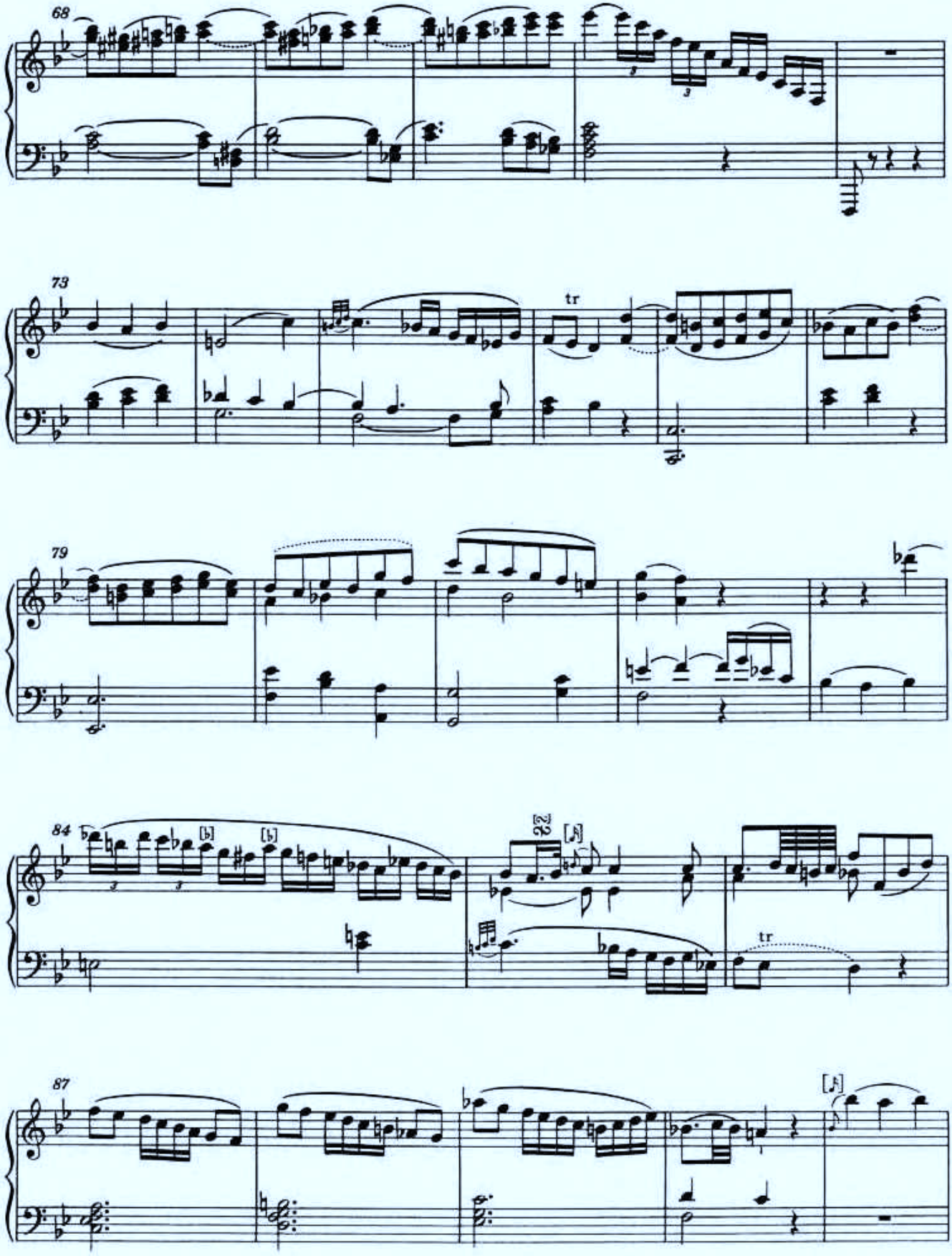


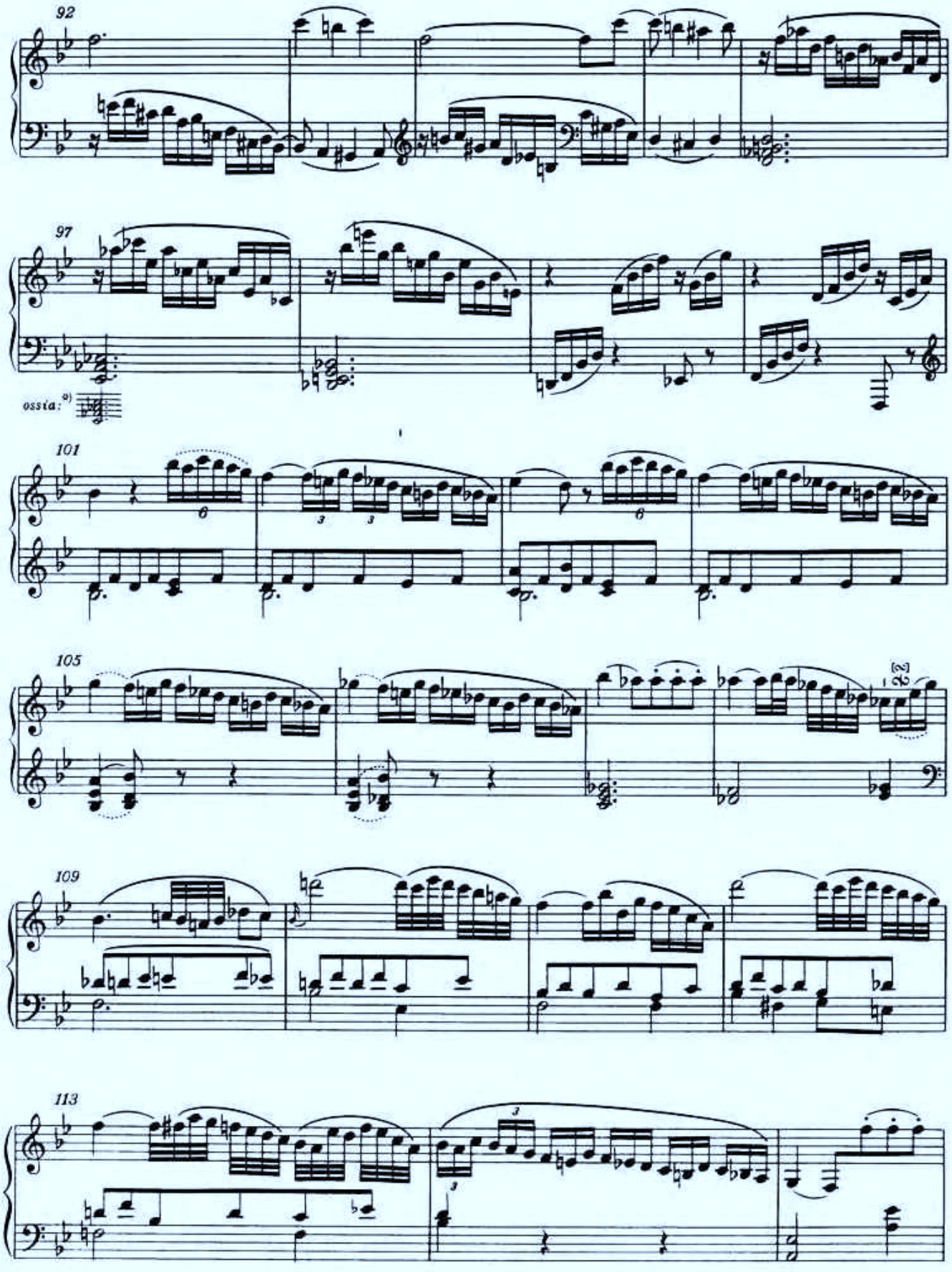
*) Zur fehlenden Dynamik in diesem Satz vgl. Vorwort.


28
32
36
39
43

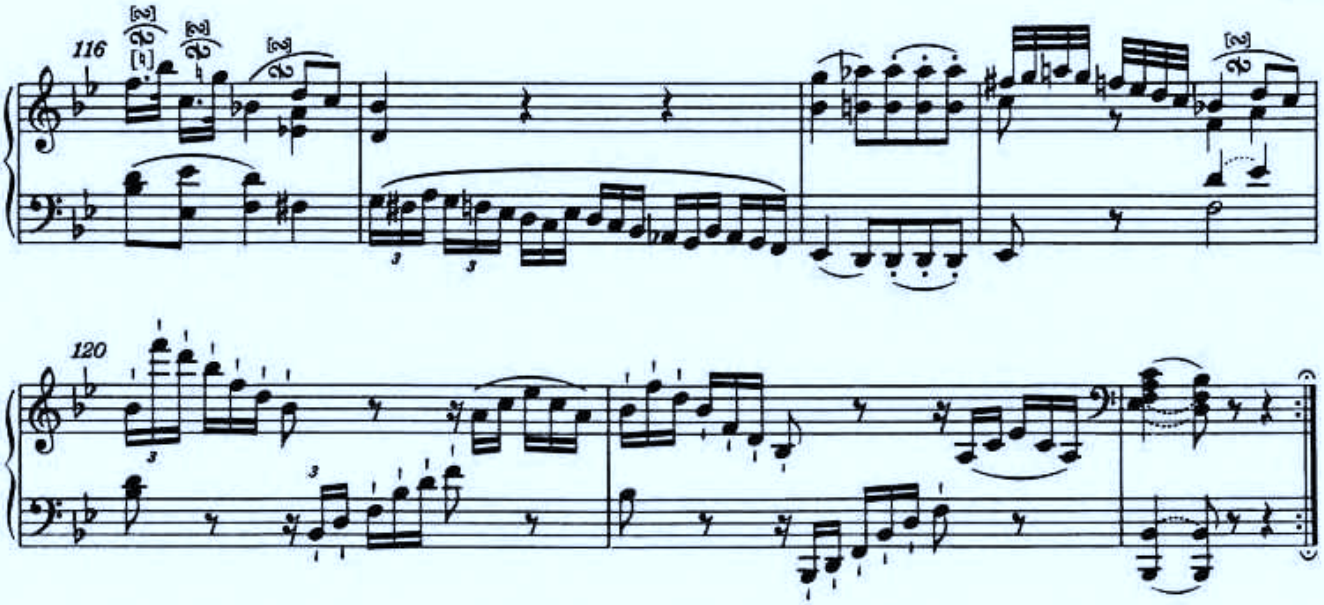


*) T. 54, rechte Hand: Untere Note in den Vorlagen irrtümlich (?) a' statt fis'; vgl. Vorwort.


68
73
tr
79
84
tr
87

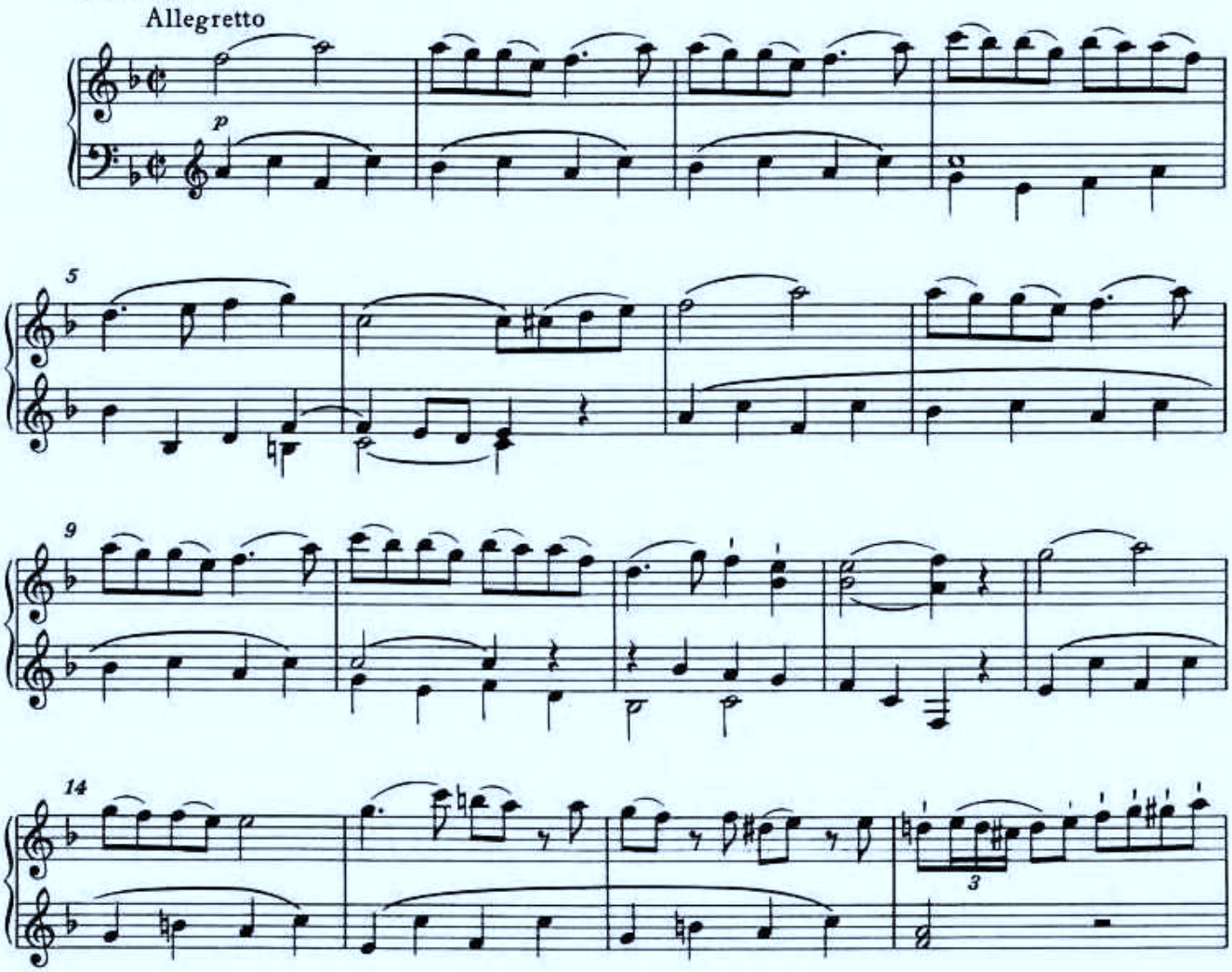


a) Vgl. T. 29.

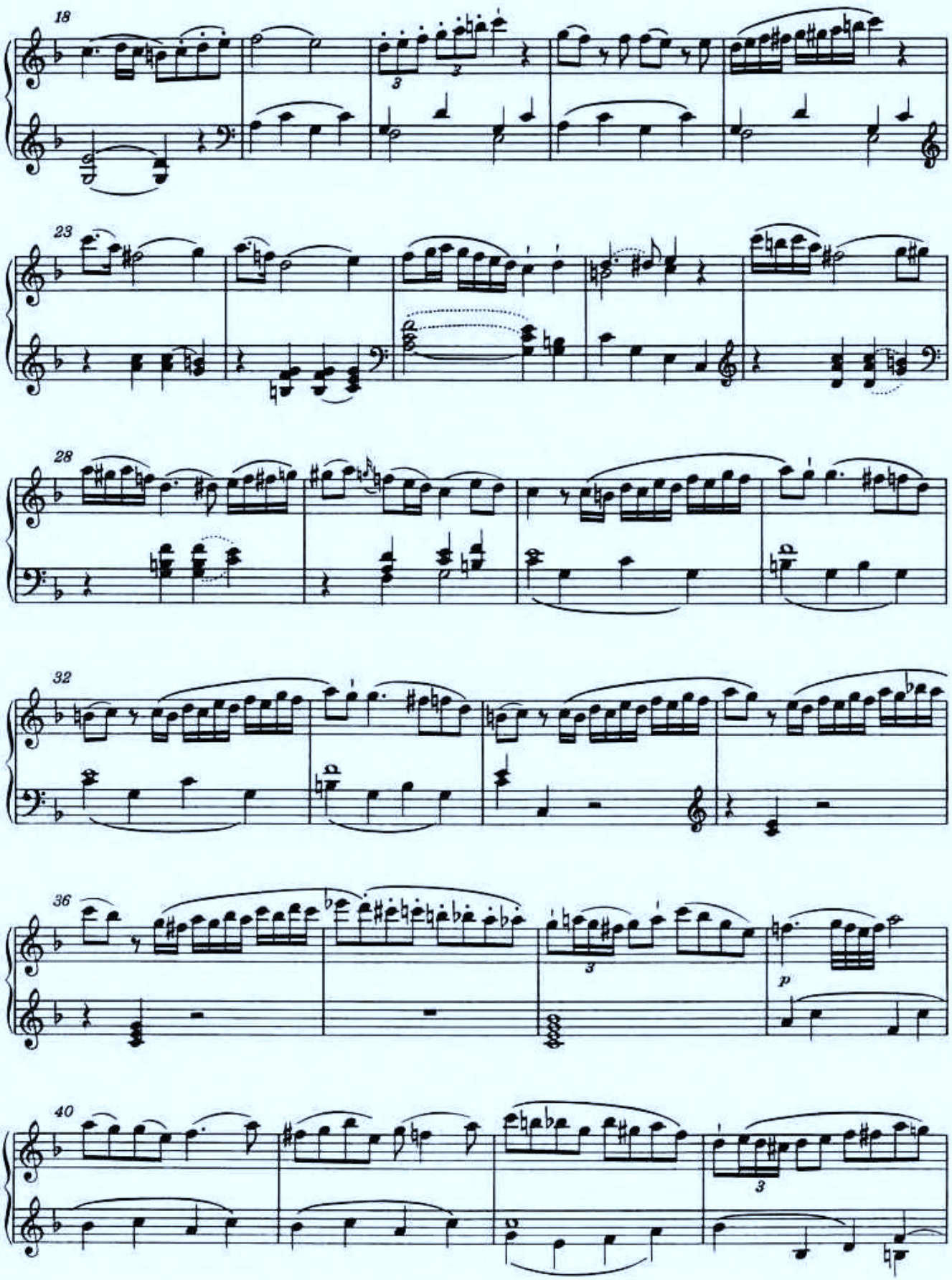


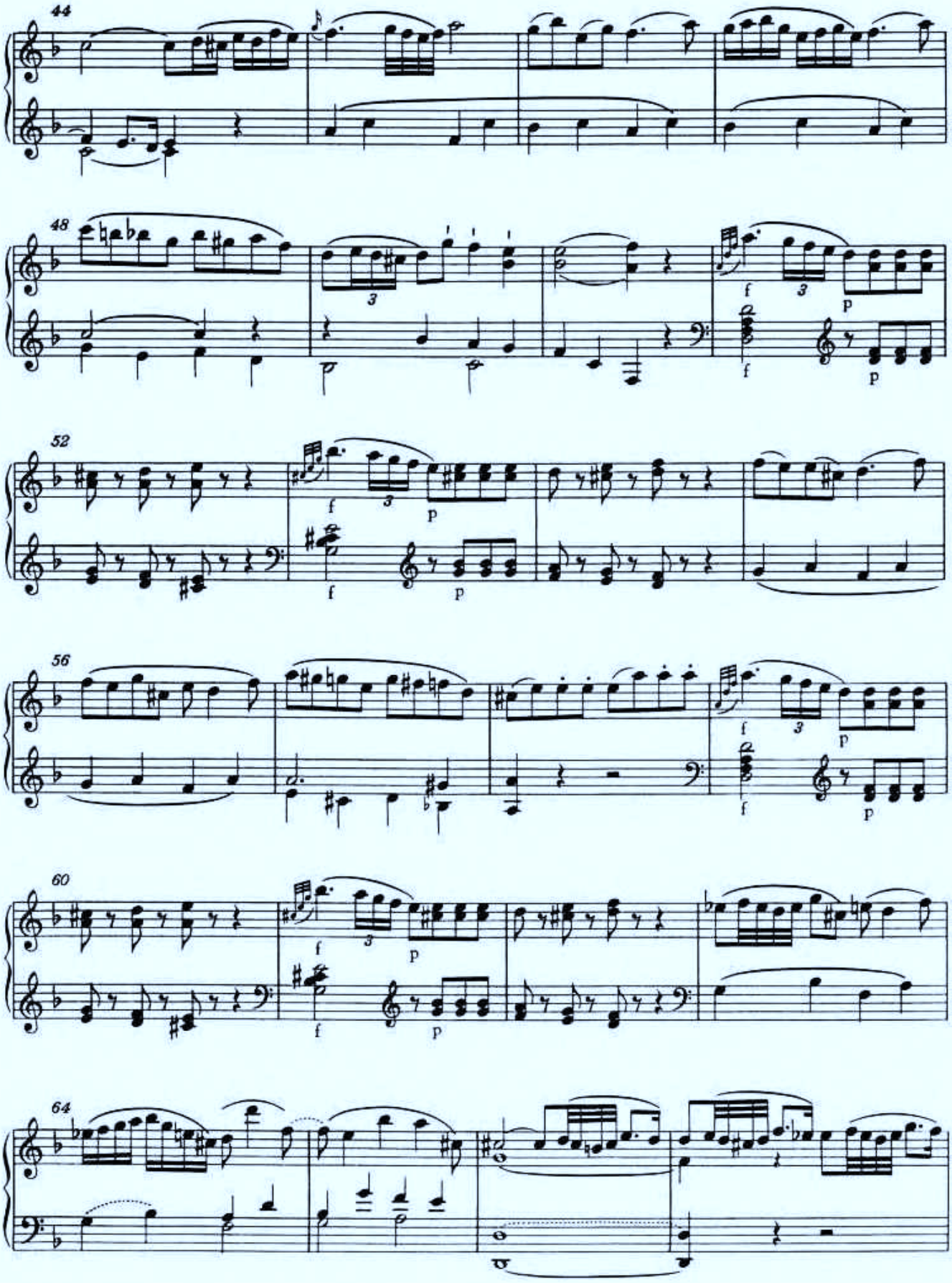
RONDO*)

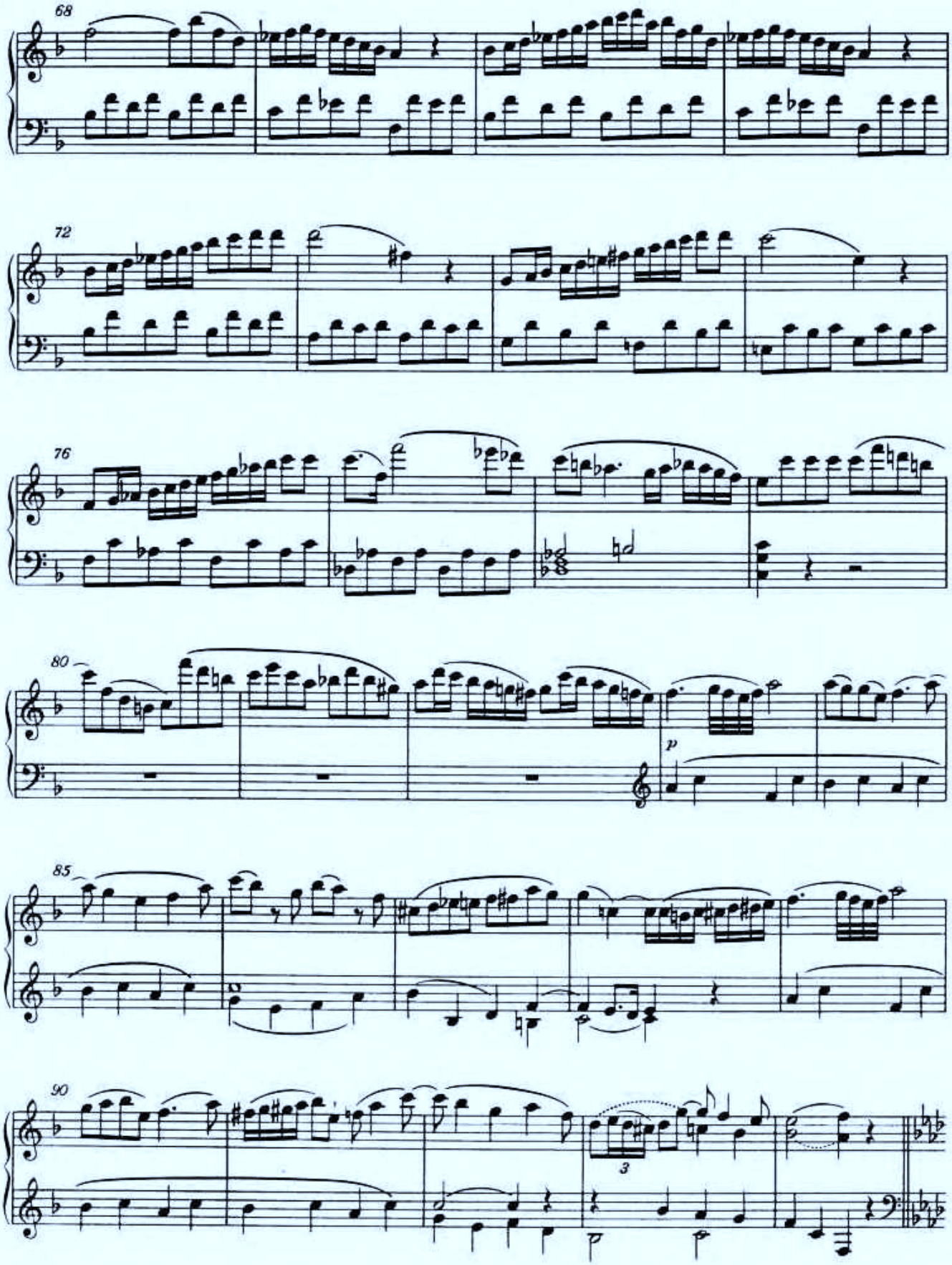
Allegretto

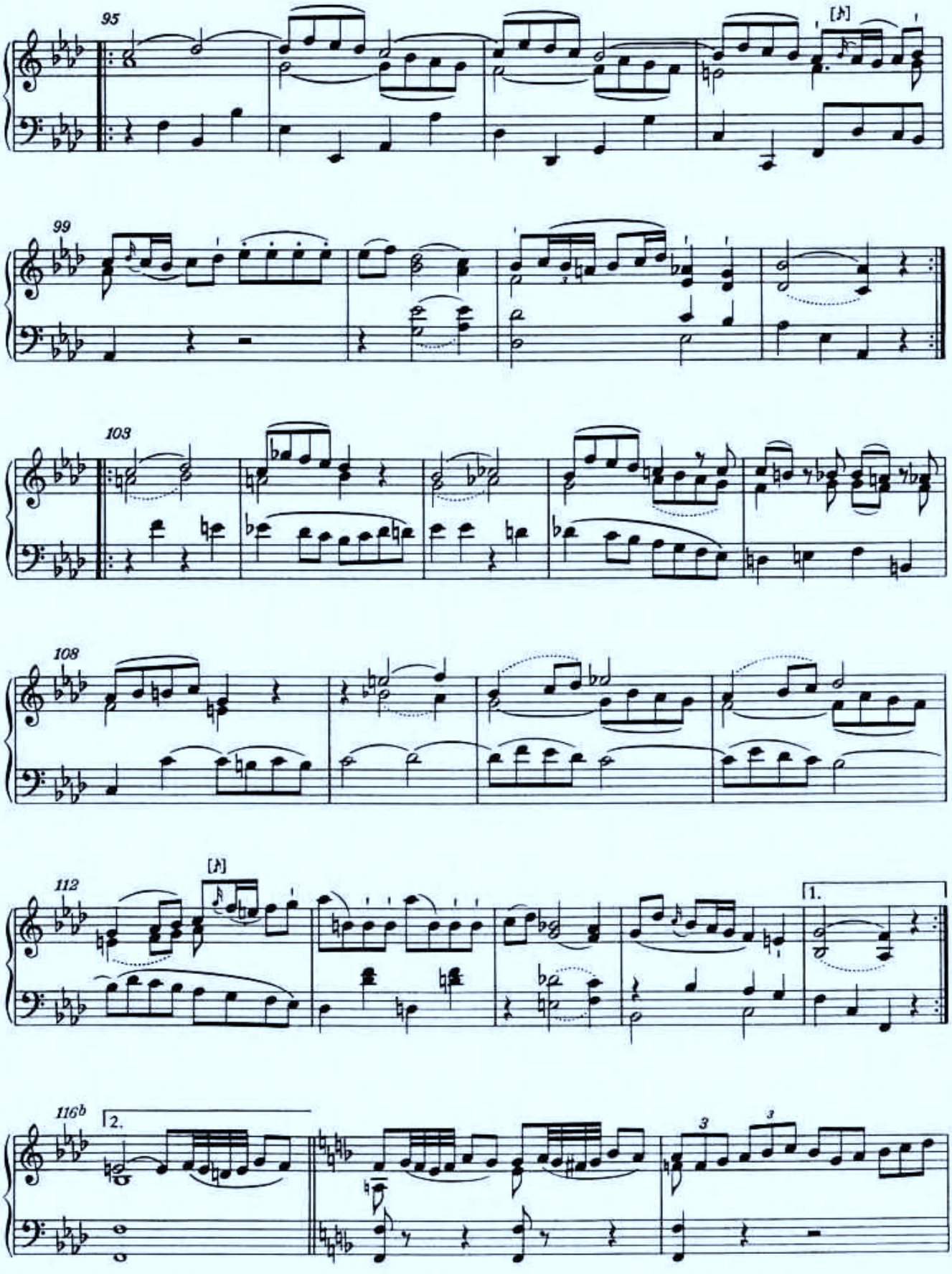


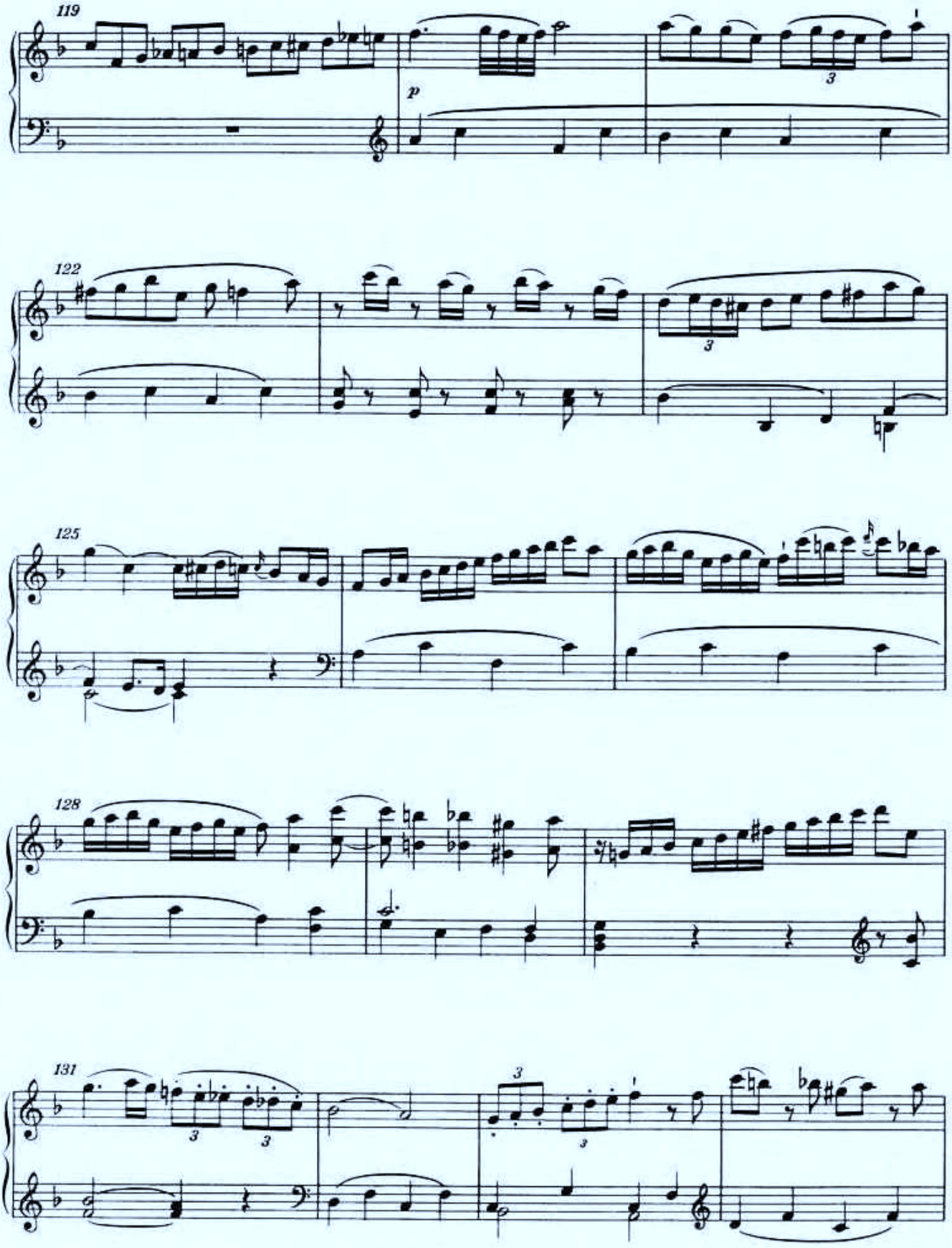
*) Die autograph überlieferte kürzere Erstfassung dieses Satzes ist im Anhang I auf S. 166 - 172 abgedruckt; vgl. Vorwort.

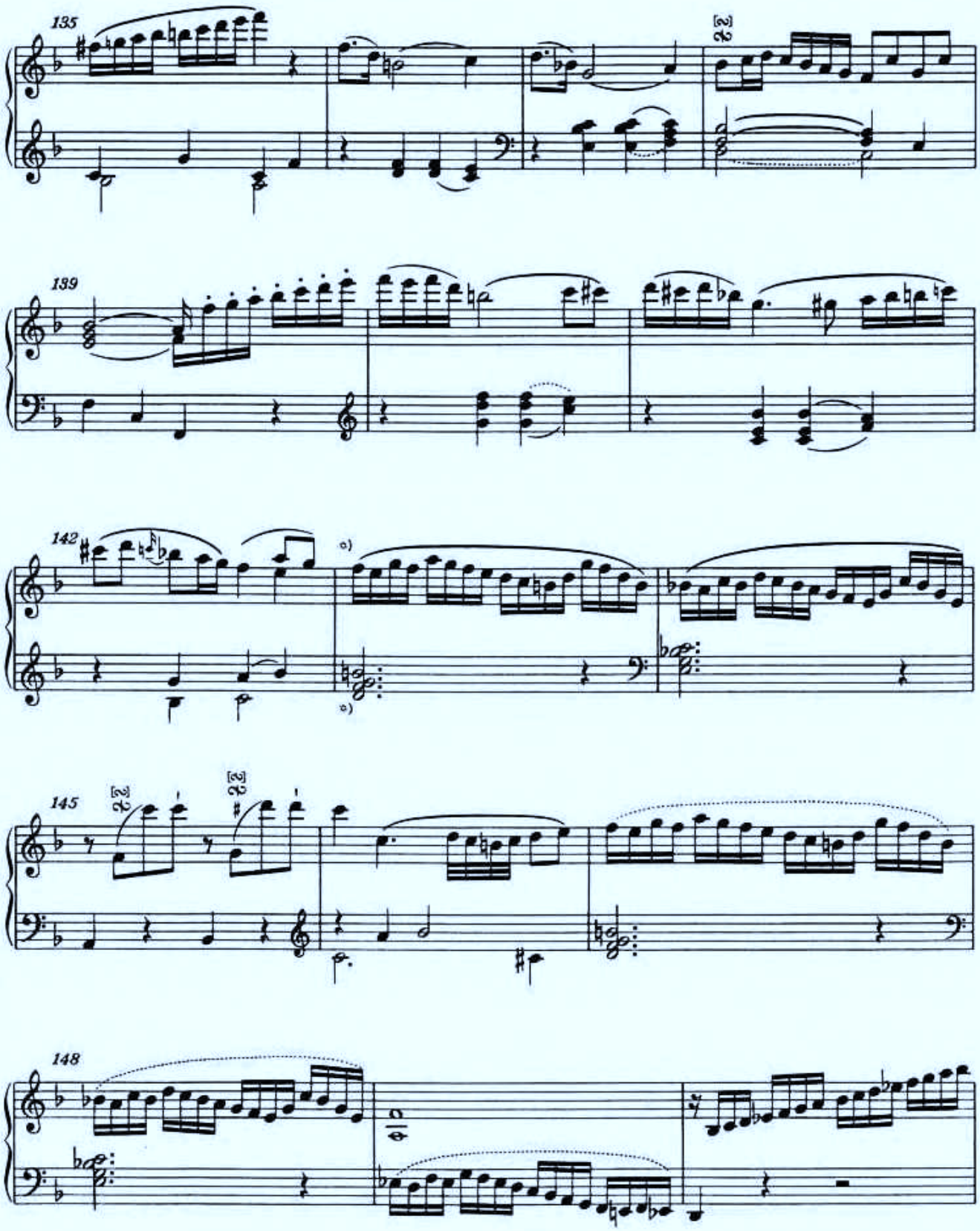

18
23
28
32
36
40
p


44
48
52
56
60
64

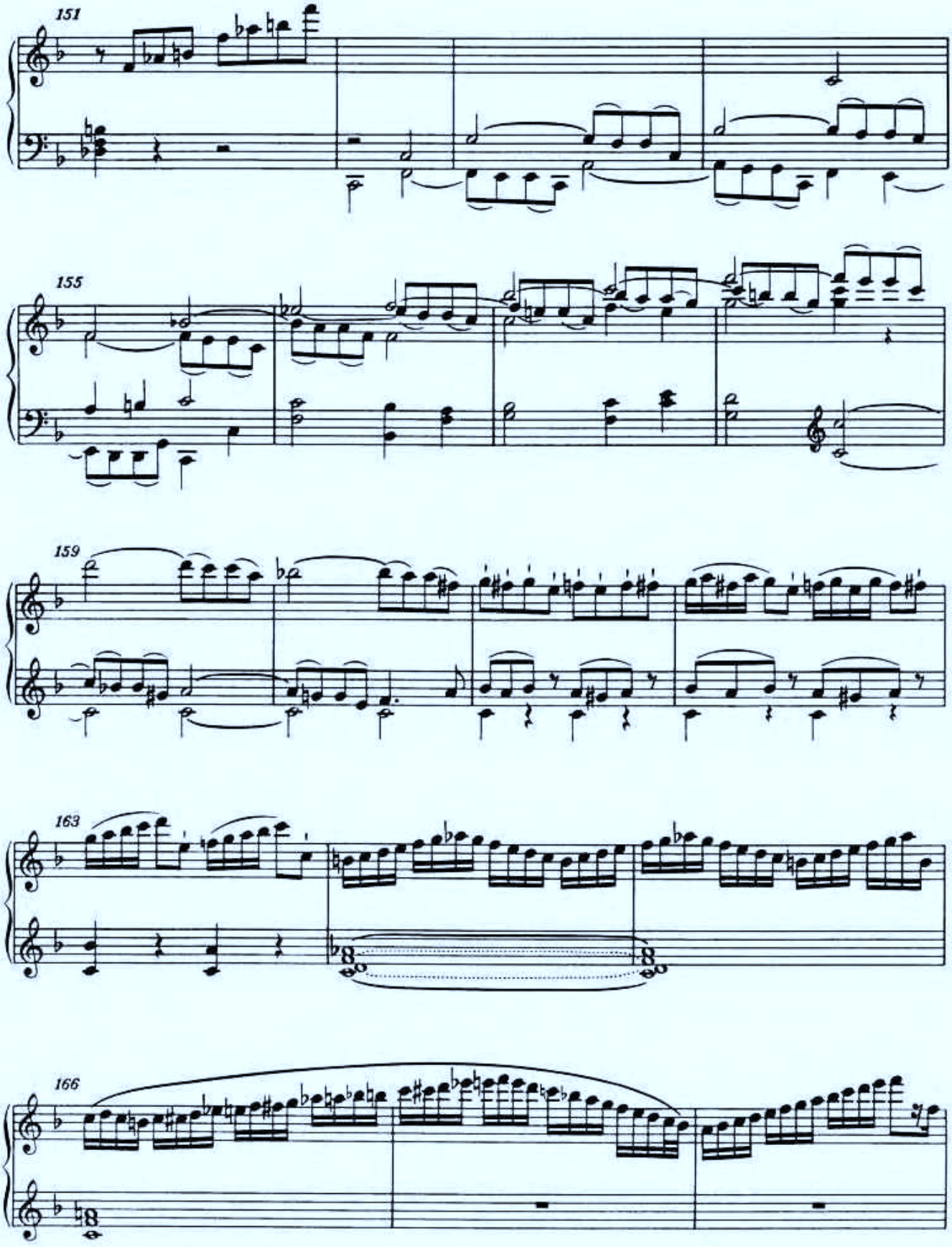

68
72
76
80
p
85
90
3

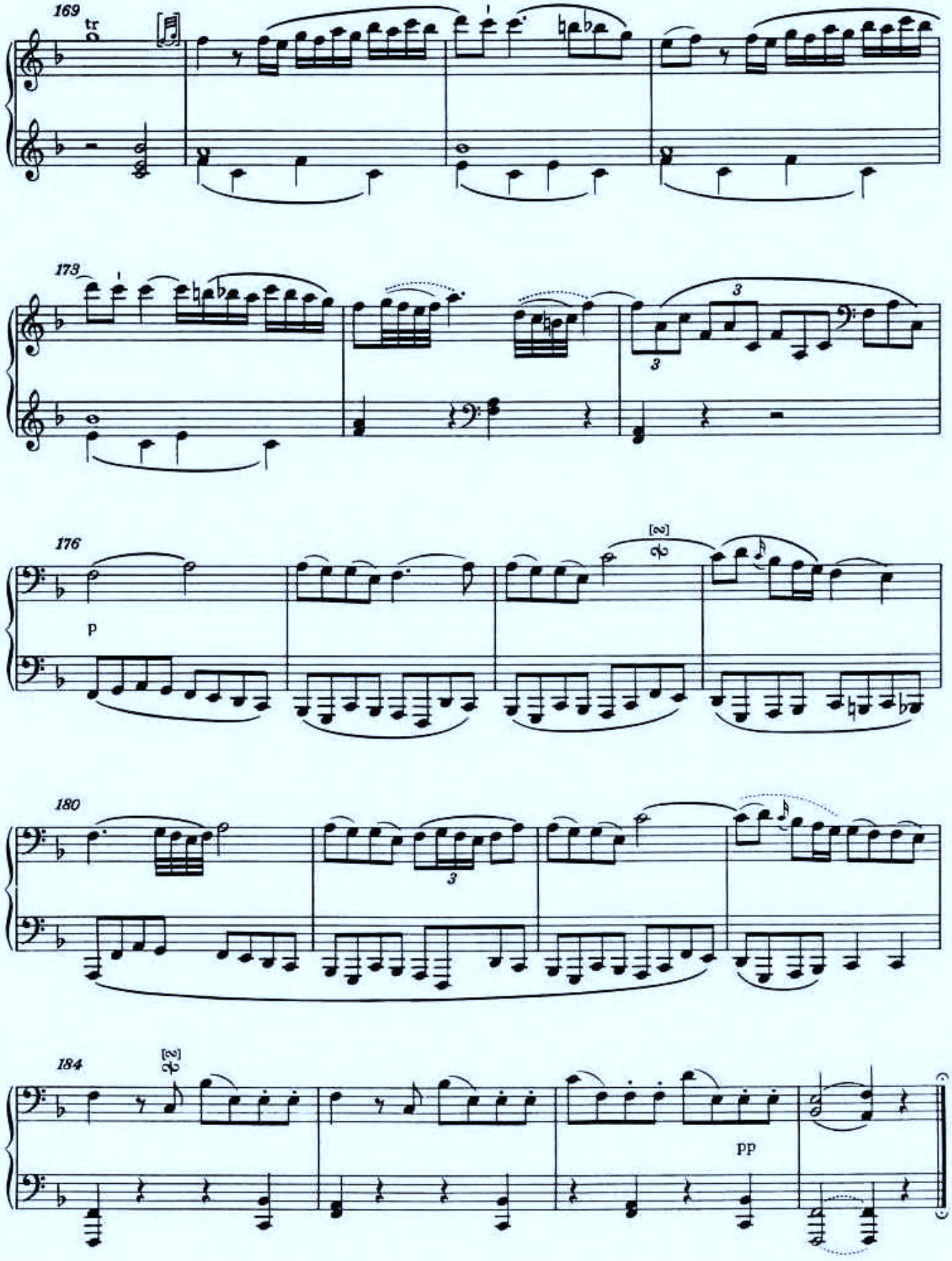

95
[𝄐]
99
103
108
112
[𝄐]
1.
116b
2.
3
3


119
p
3
122
3
125
128
131
3
3
3



*) Die Takte 143-169 fehlen in der autograph überlieferten kürzeren Erstfassung dieses Satzes; vgl. Anhang I, S. 172.

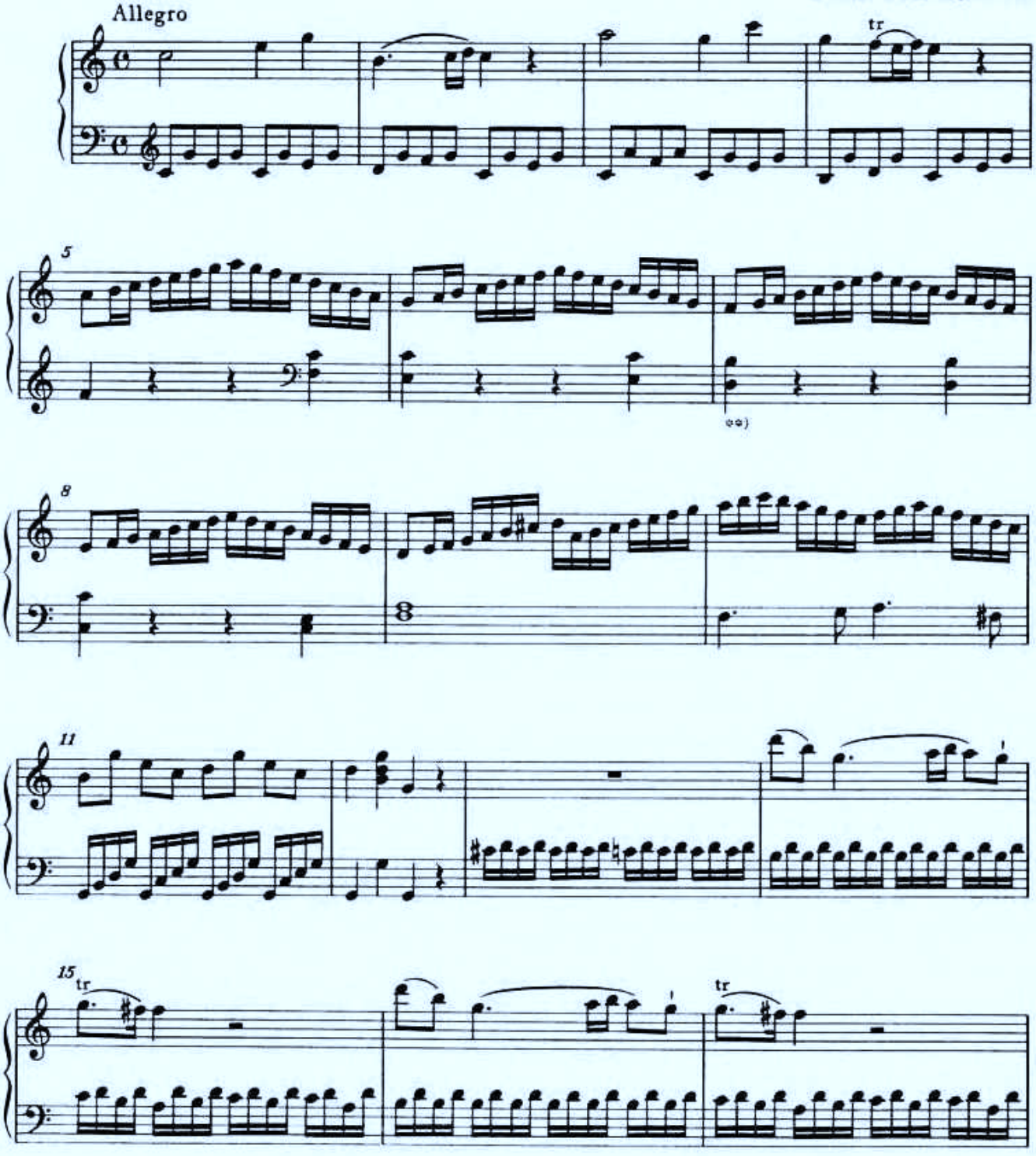

151
155
159
163
166


169
tr
173
3
3
176
[2]
p
180
3
184
[2]
pp

16. Sonate in C

KV 545*)

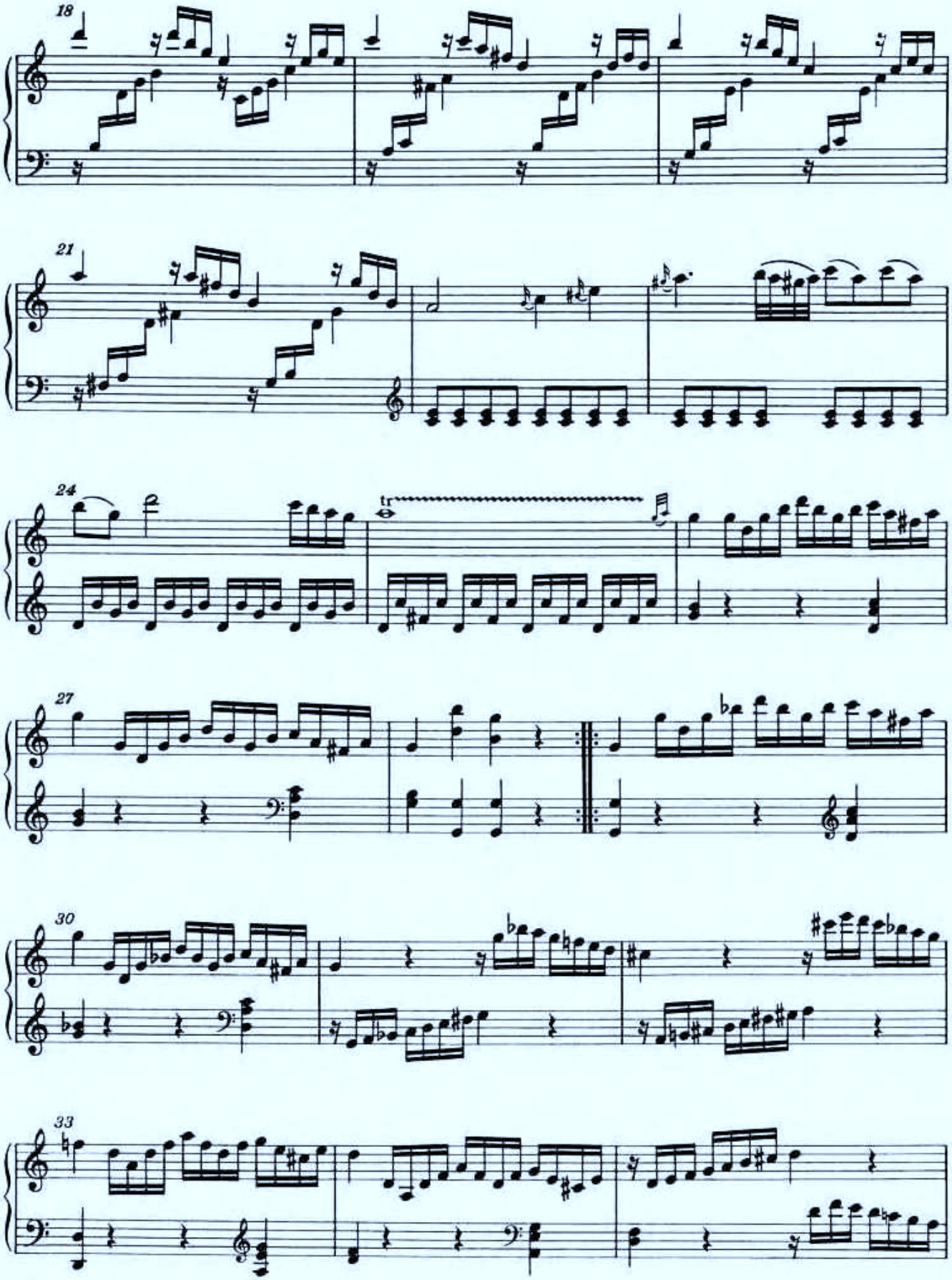
Datiert: Wien, 26. Juni 1788

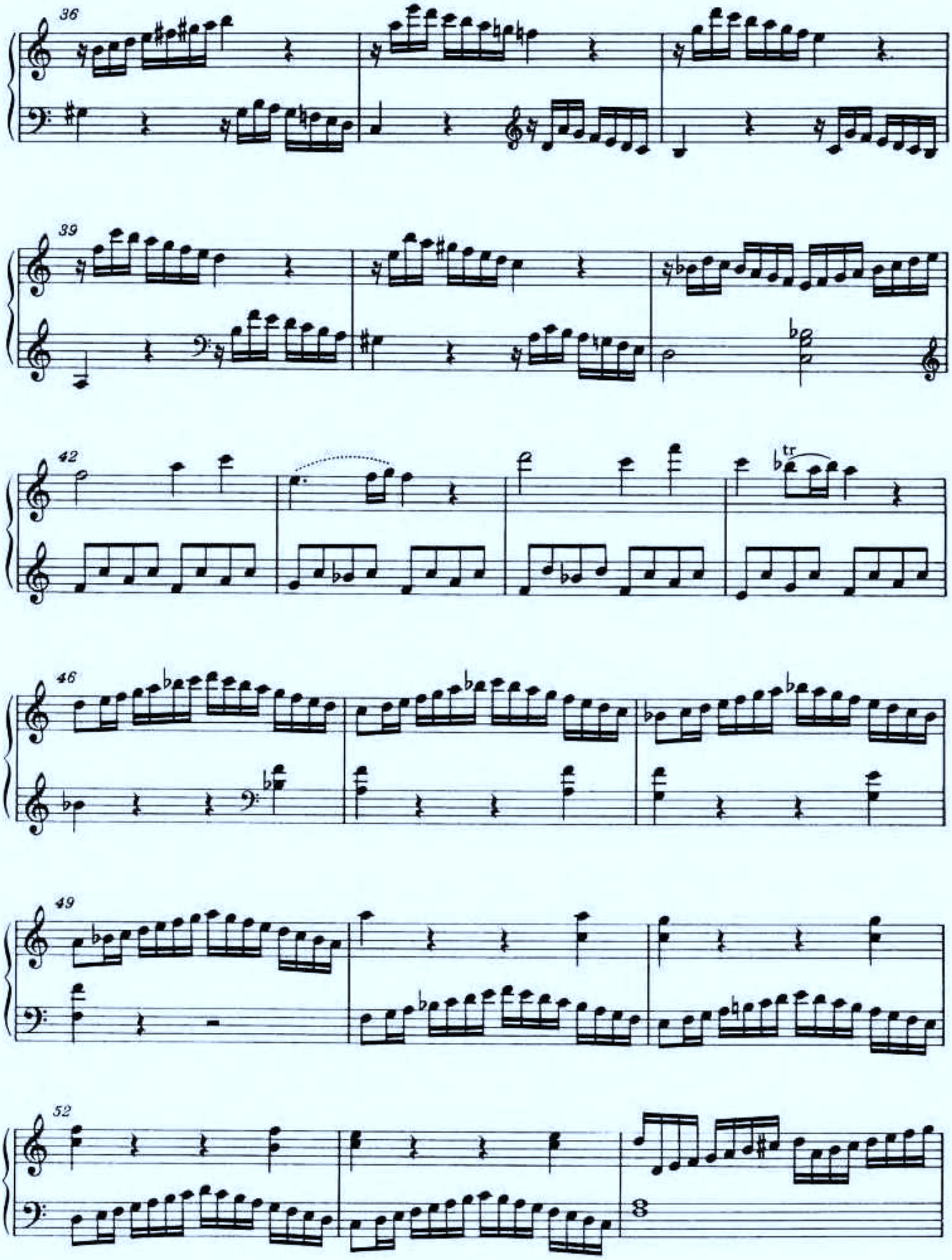


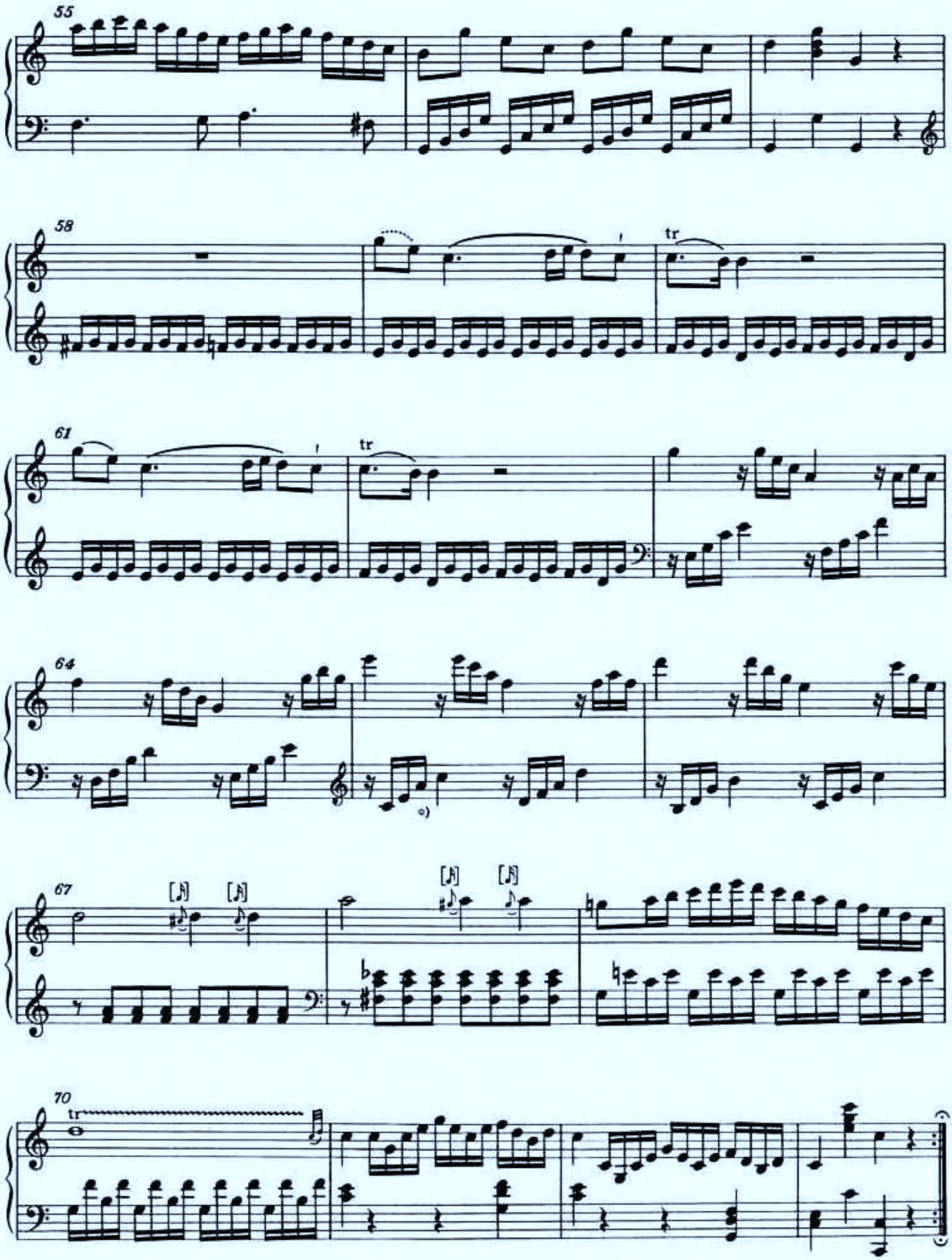
*) Zur Überlieferung und fehlenden Dynamik vgl. Vorwort.
**) T. 7, linke Hand, 1. Viertel: So in den Vorlagen; vgl. aber T. 48.

© 1986 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

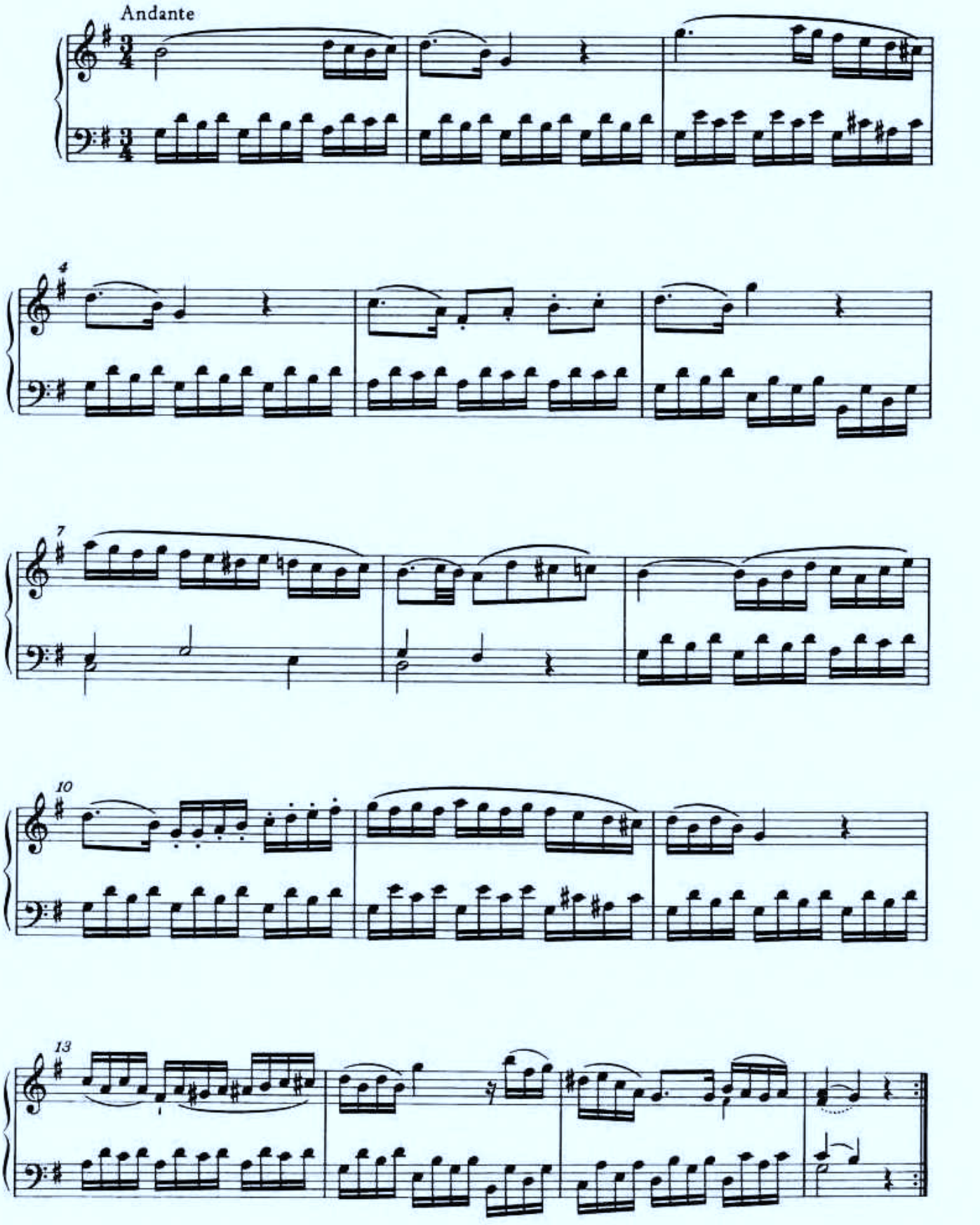
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

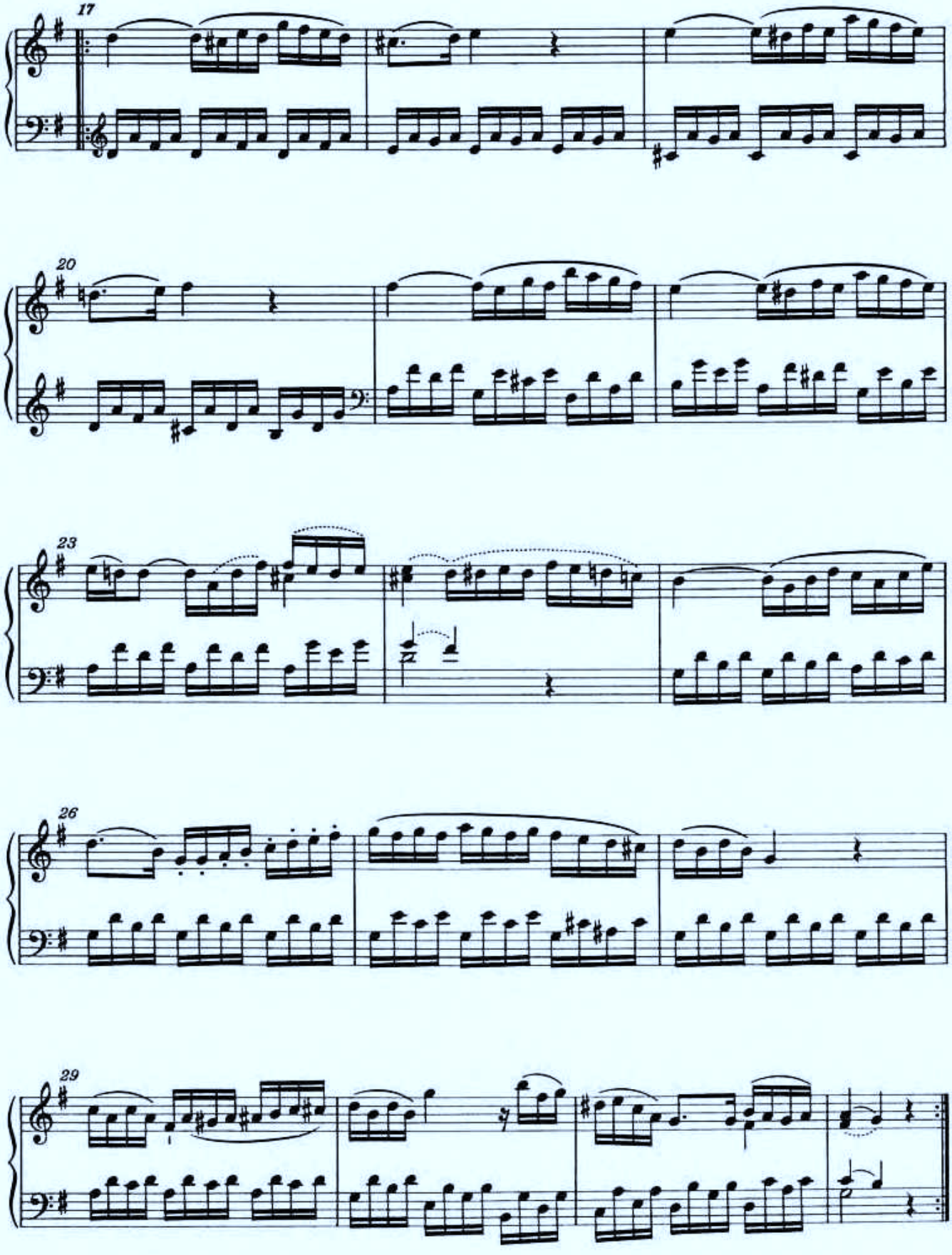

18
21
24
tr
27
30
33

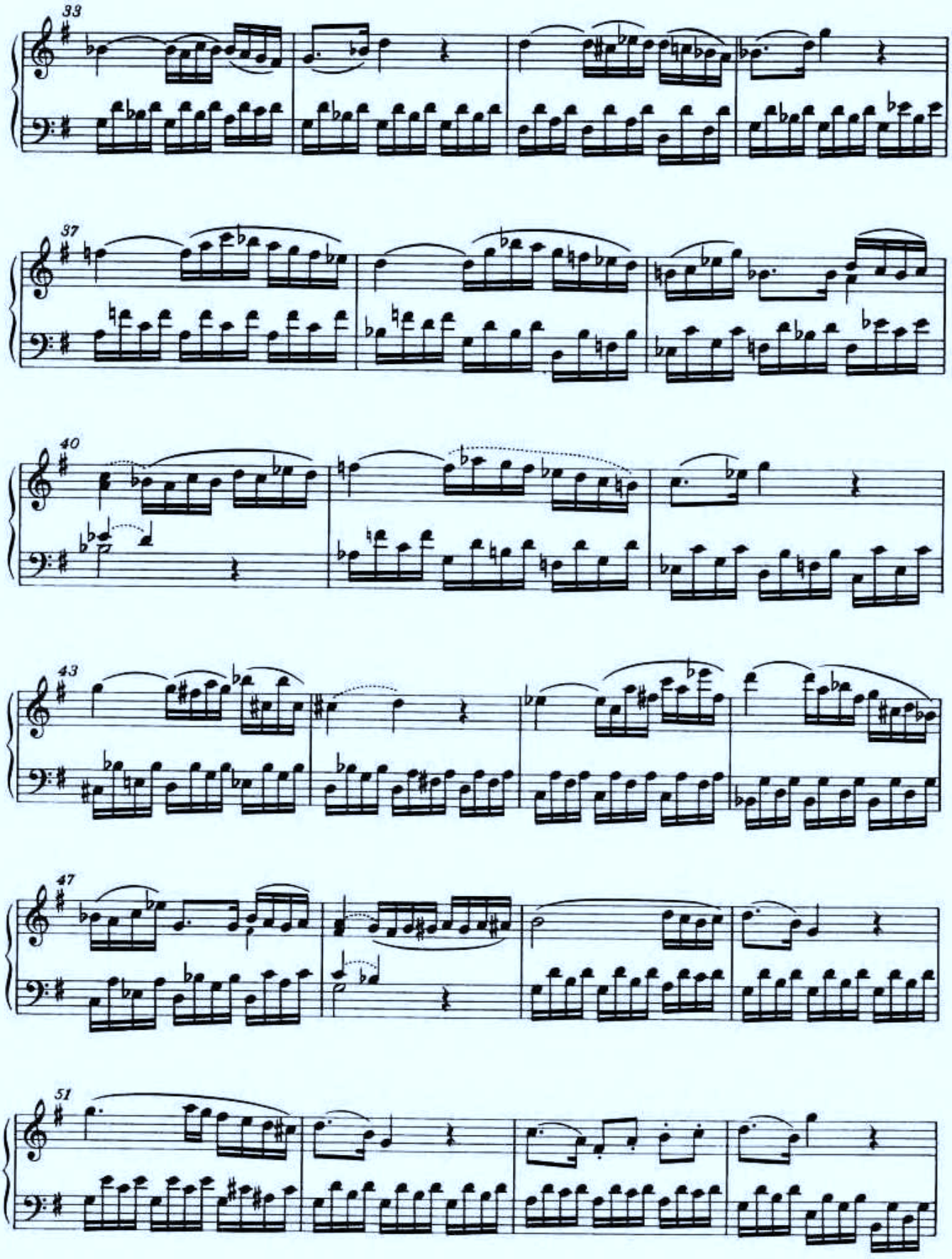

36
39
42
tr
46
49
52

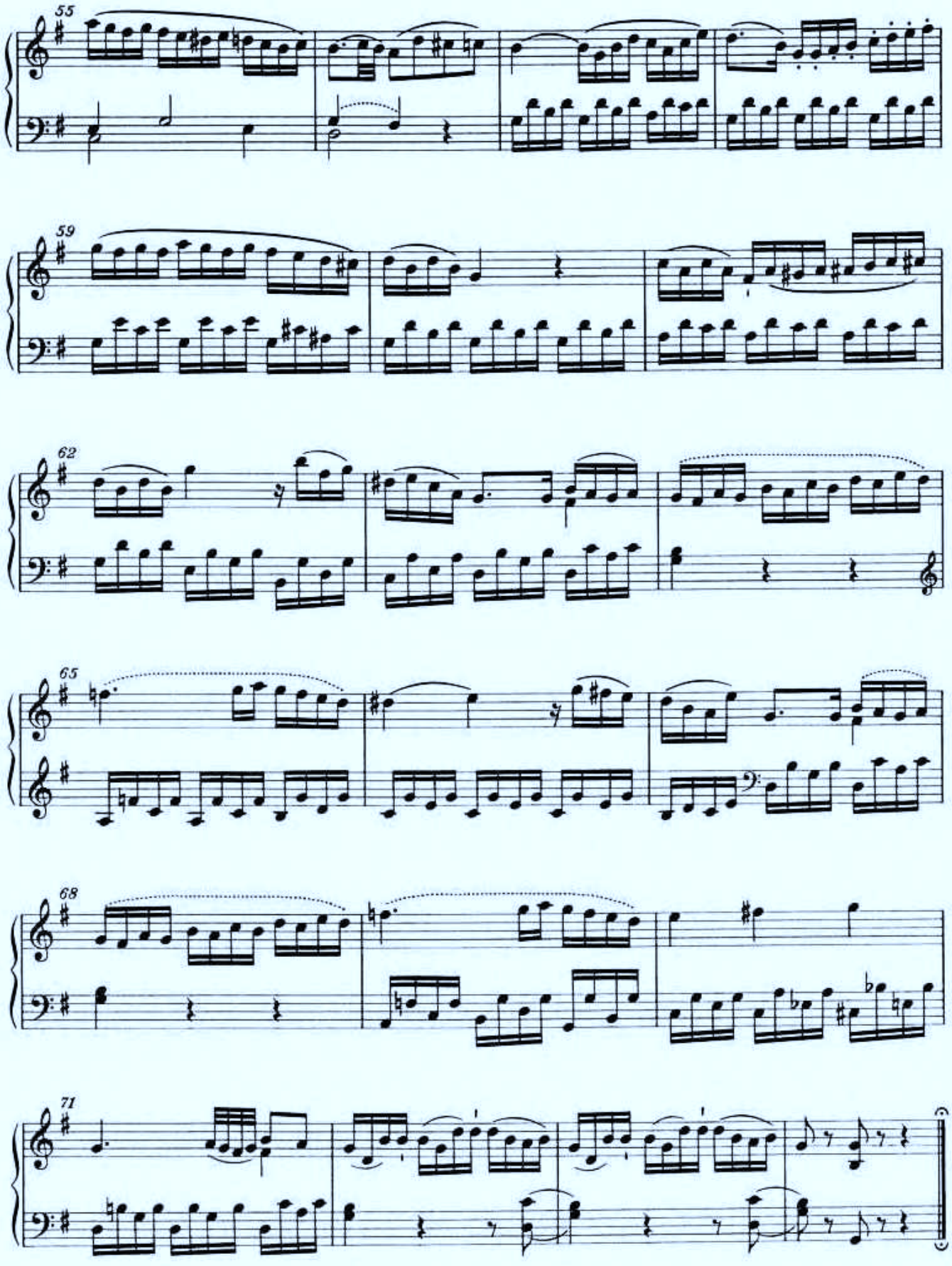


*) T. 65, linke Hand, 3. Note: In den Vorlagen irrtümlich (?) g' statt a'.


Andante
4
7
10
13

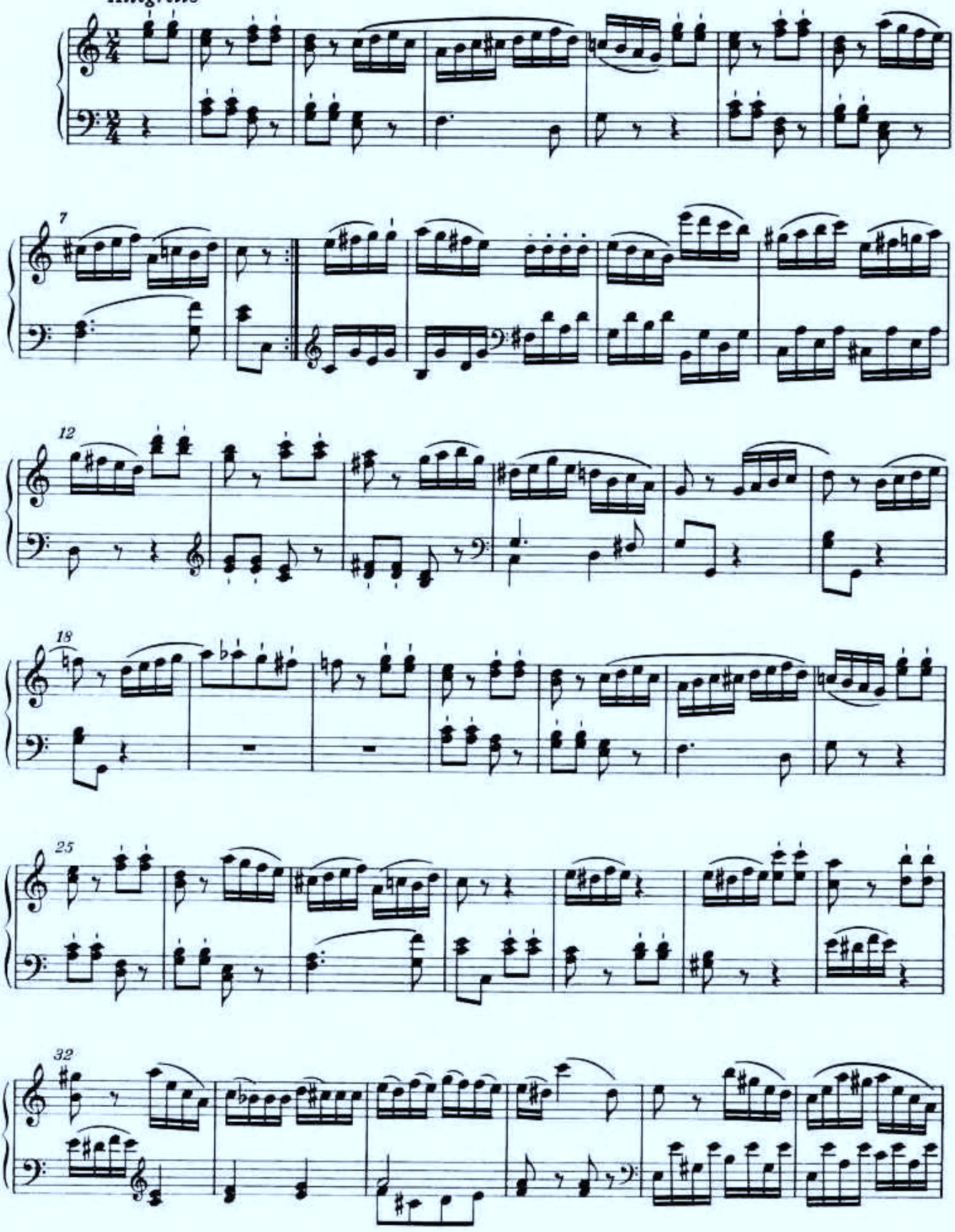

17
20
23
26
29


33
37
40
43
47
51

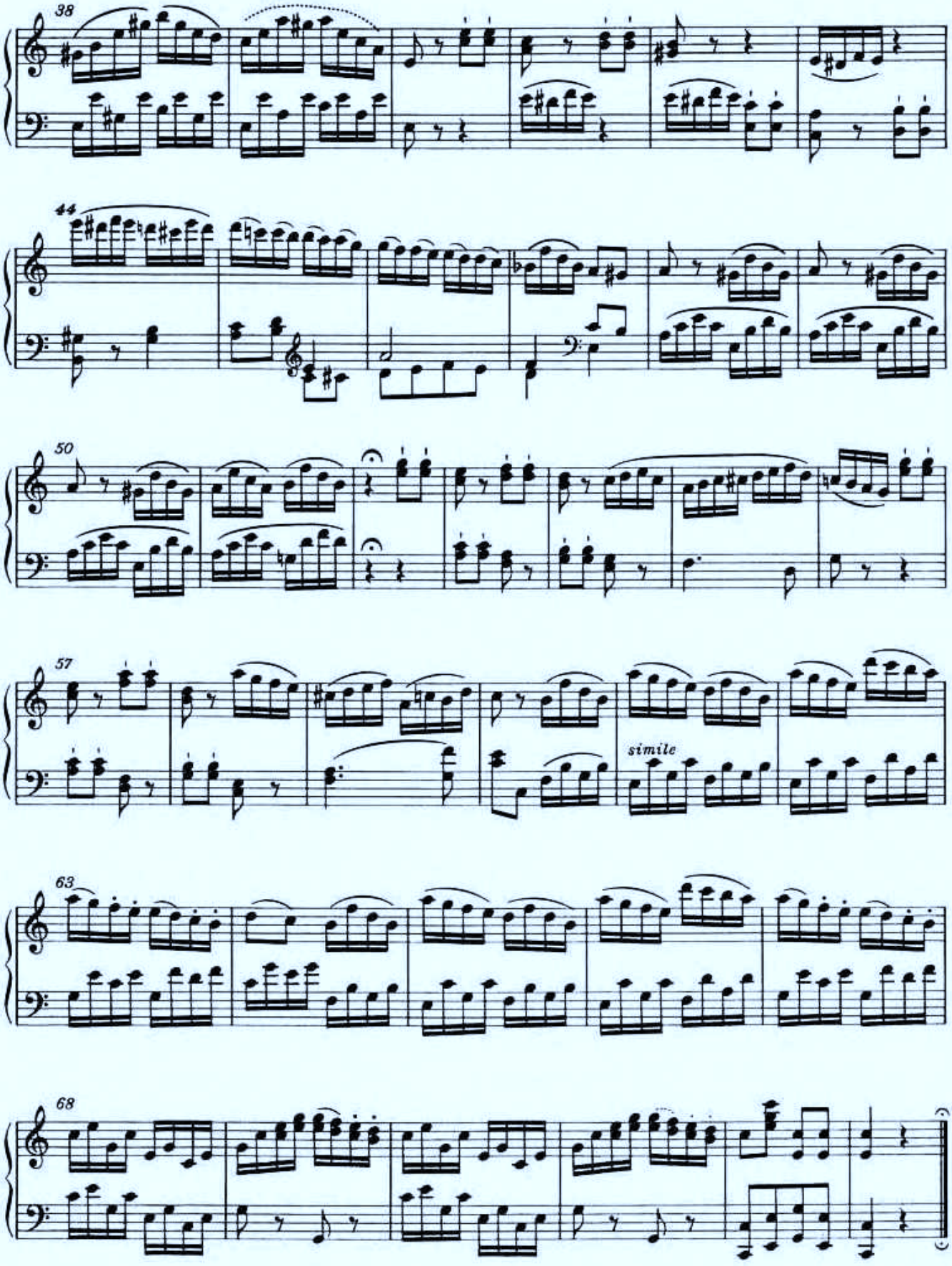

55
59
62
65
68
71

RONDO

Allegretto



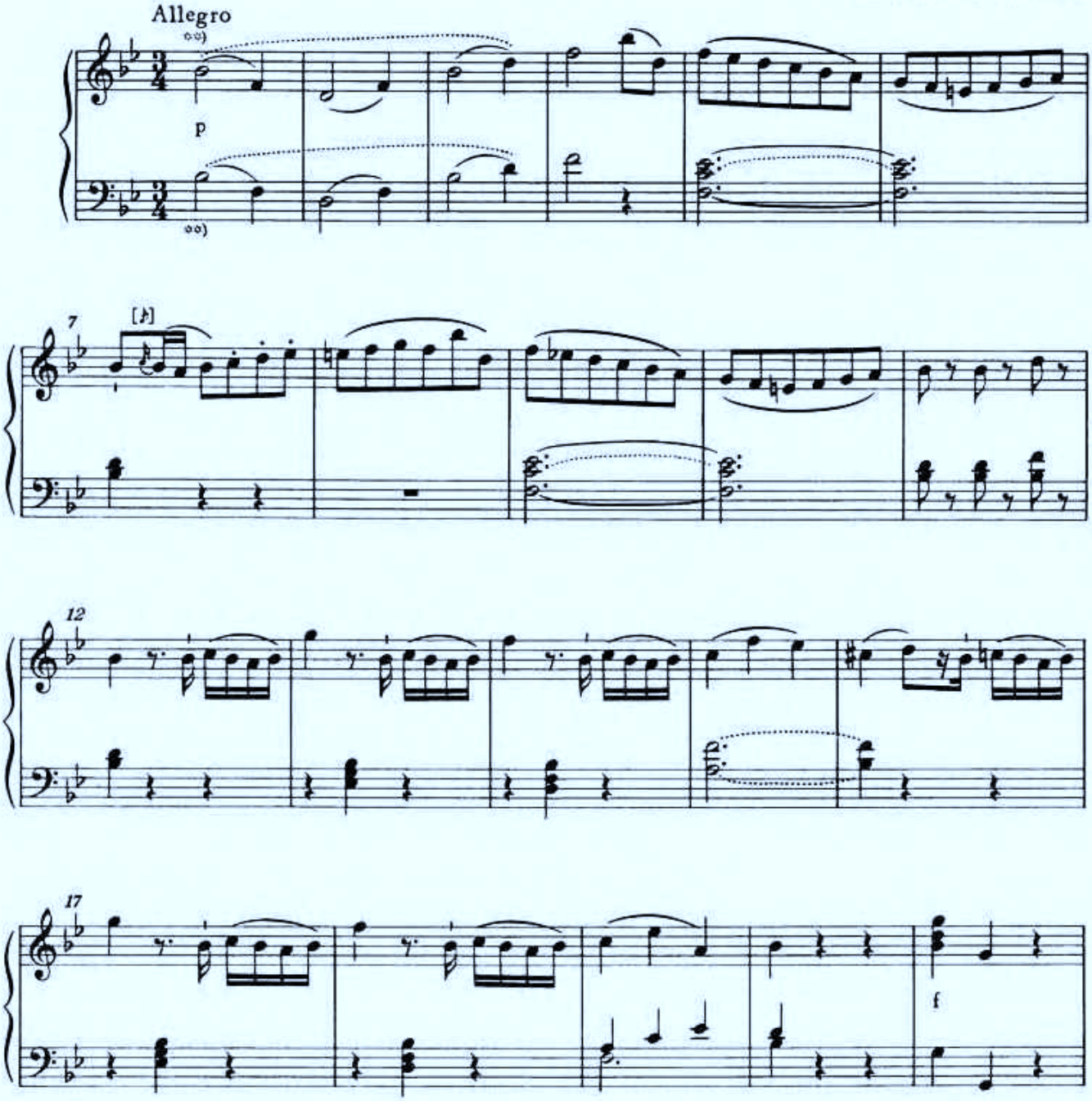
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


38
44
50
57
simile
63
68

17. Sonate in B

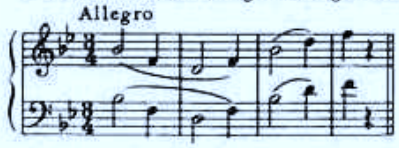
KV 570*)

Datiert: Wien, Februar 1789



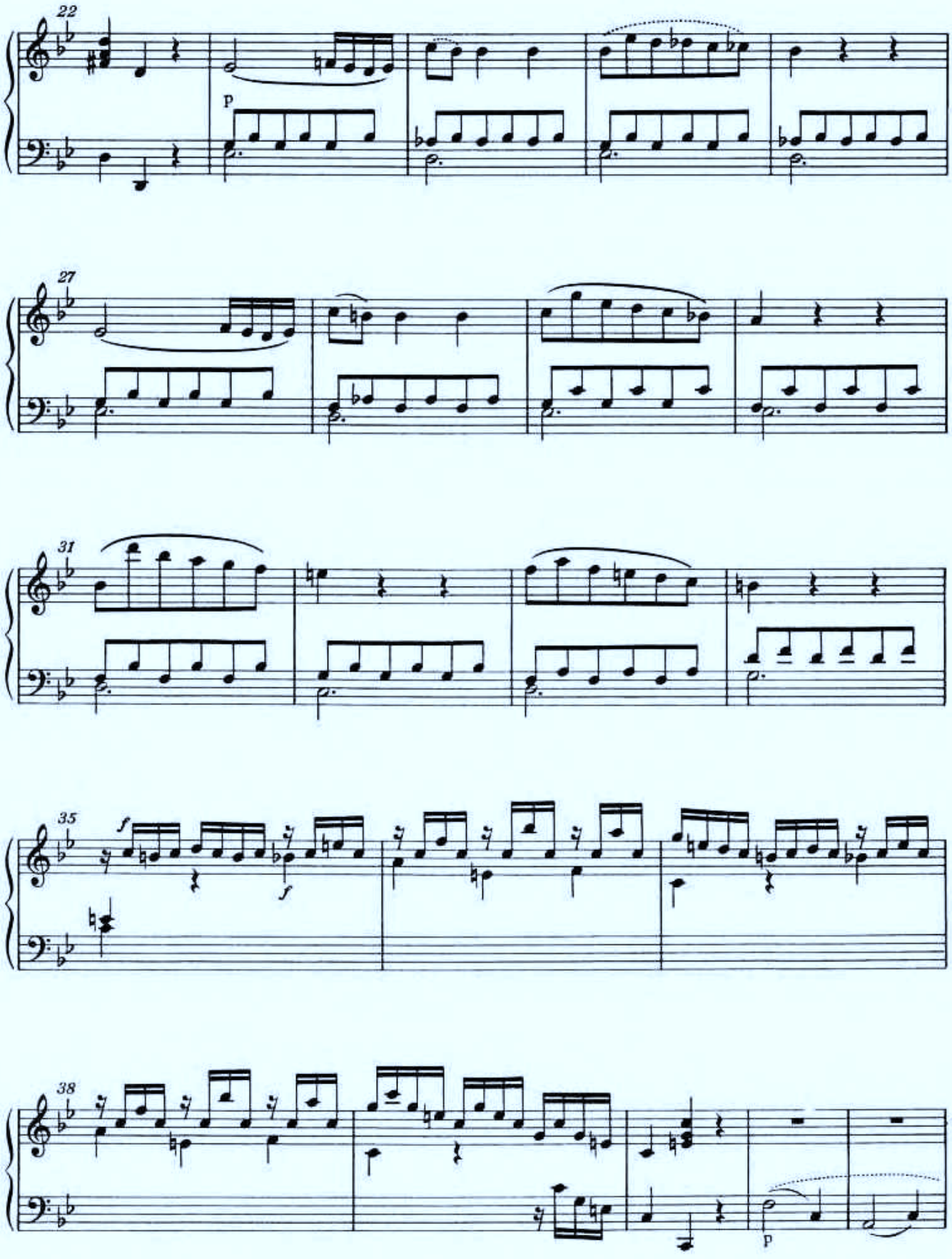
*) Zur Überlieferung vgl. Vorwort.

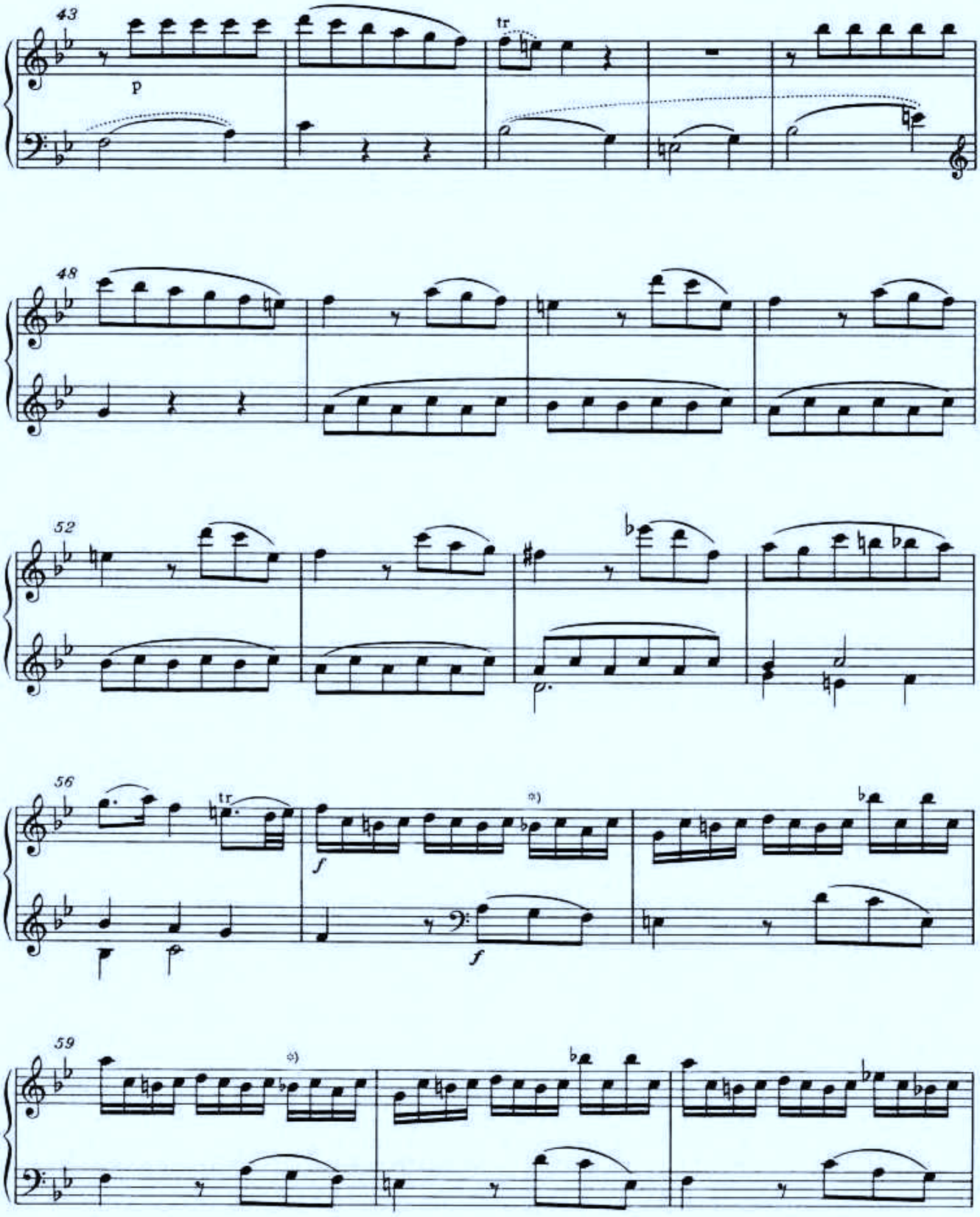
**) T. 1-4 in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis:



Zur unterschiedlichen Artikulation des Themenkopfes vgl. Vorwort.

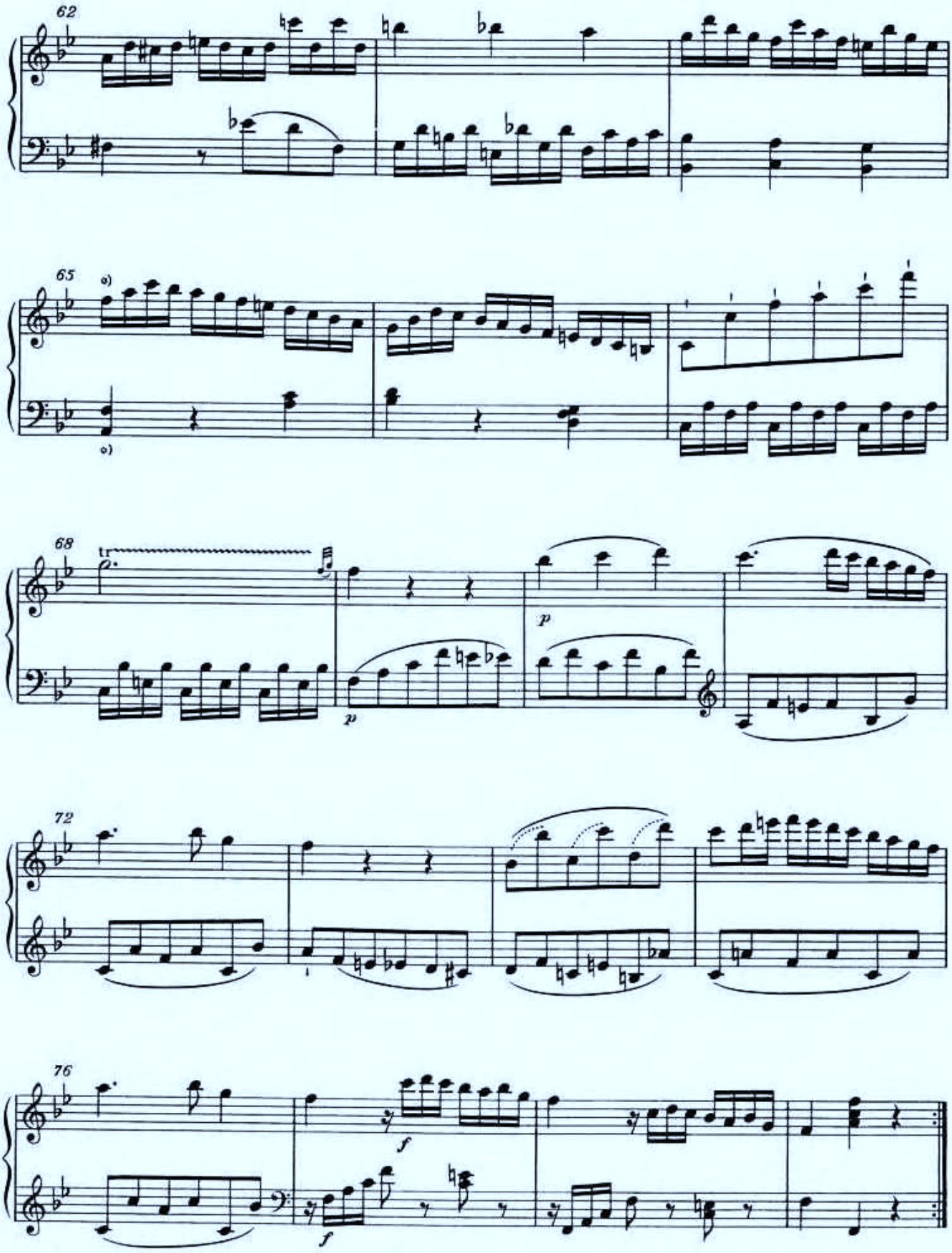
© 1986 by Bärenreiter-Verlag, Kassel


22
p
27
31
35
f
f
38
p

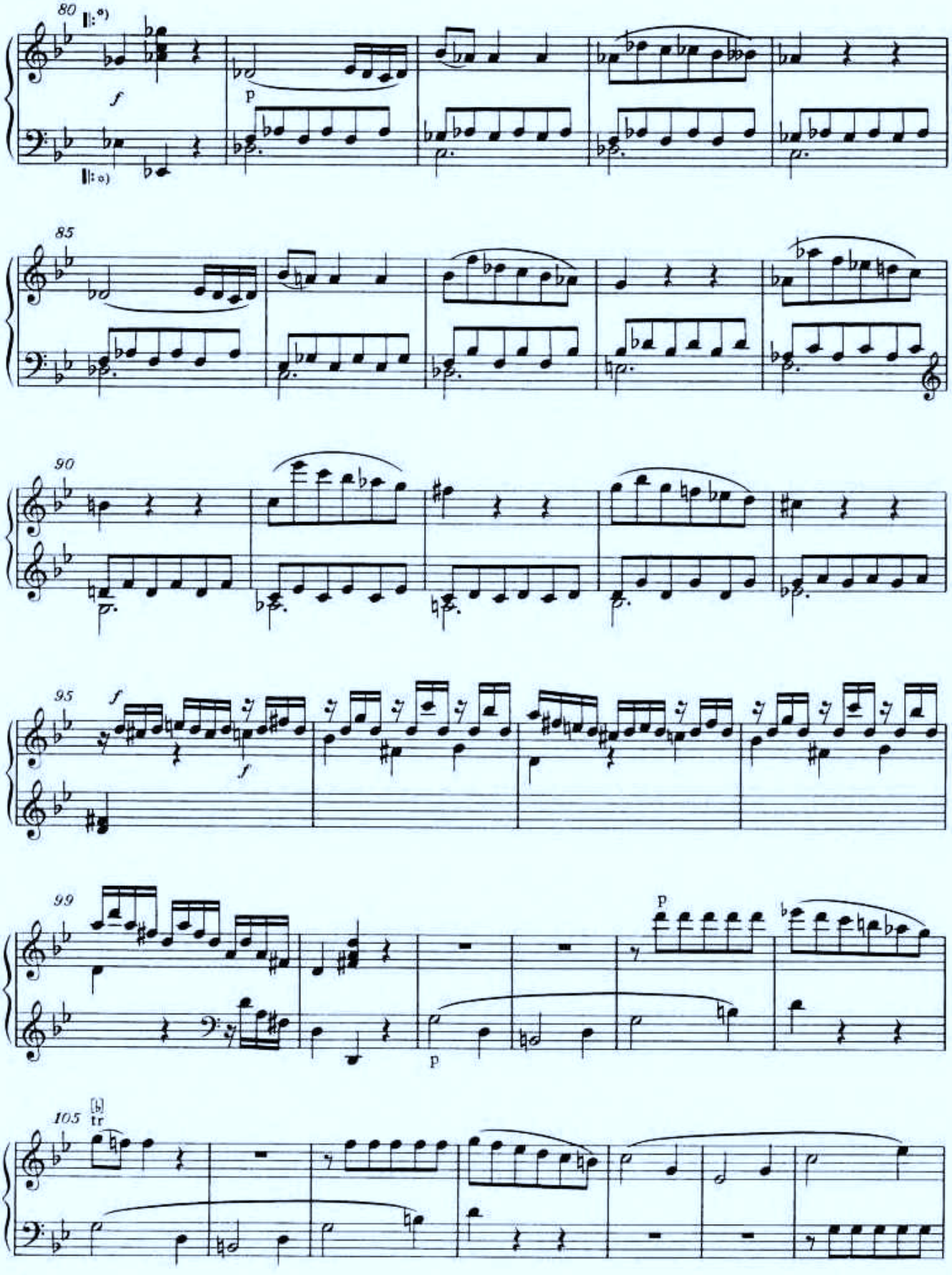


*) T. 57 und 59, rechte Hand: 1. Sechzehntelnote des 3. Viertels ossia a' statt b'; vgl. T. 187 und 189 sowie Vorwort.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

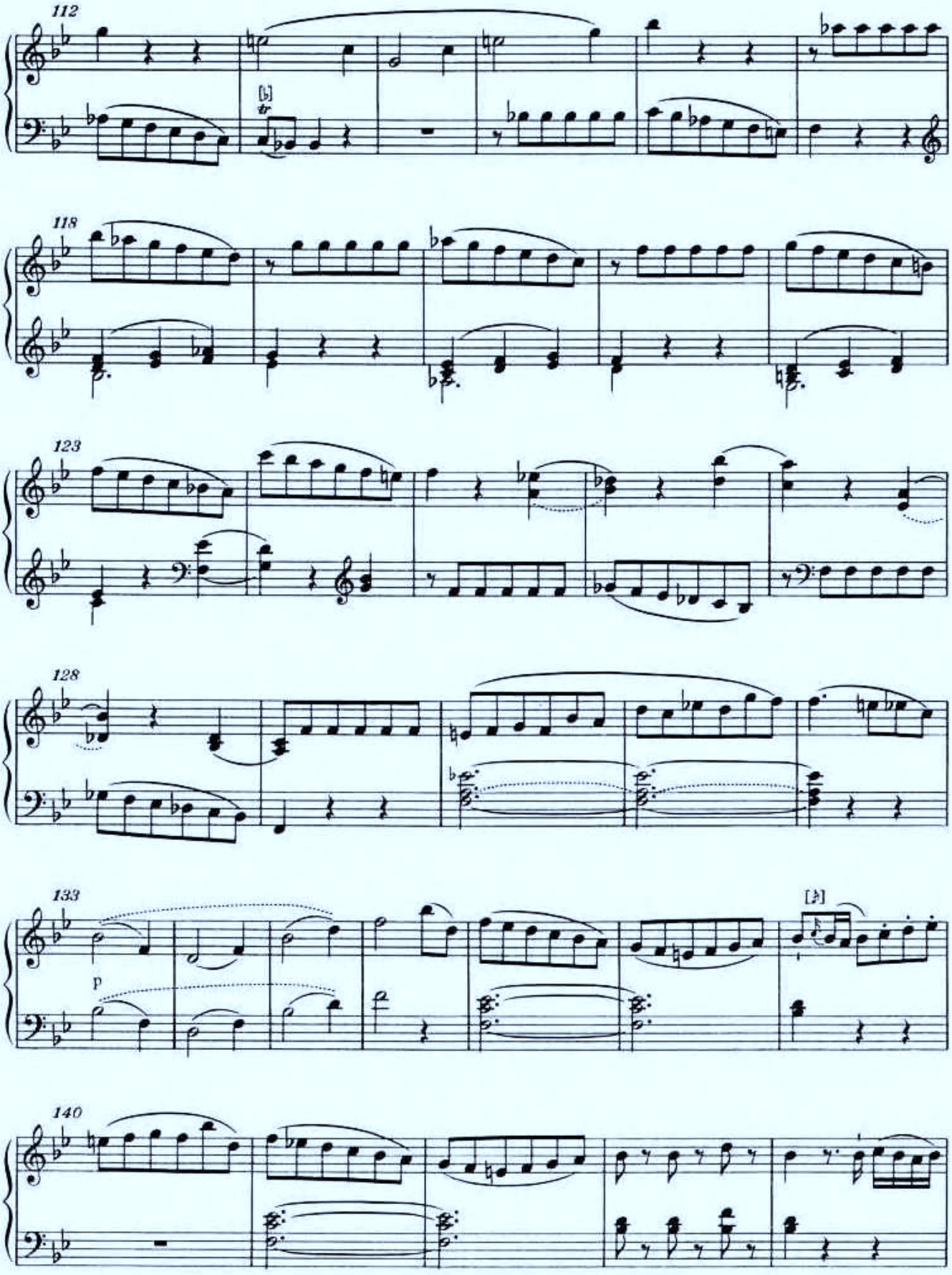


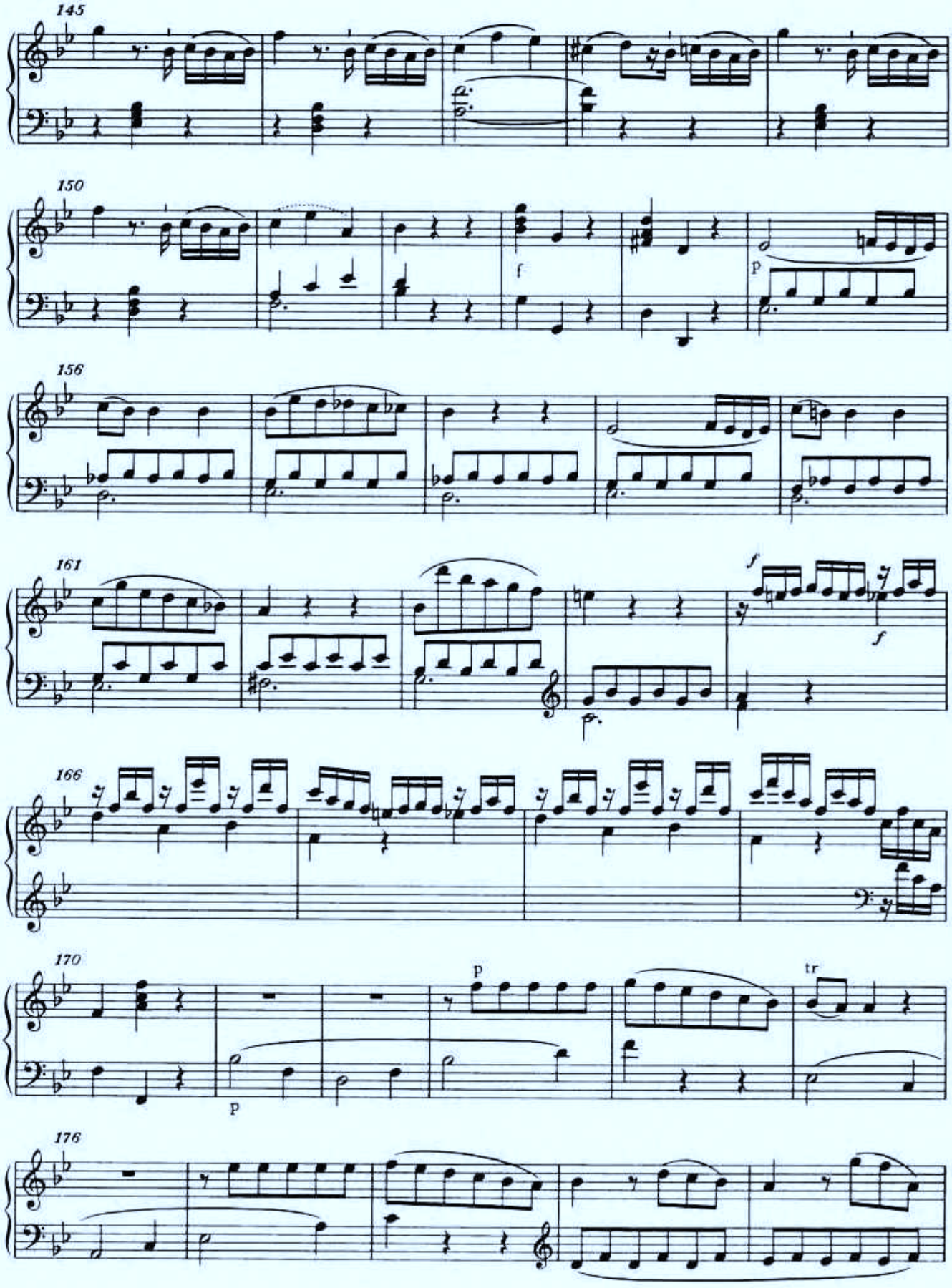
o) Mit T. 65 setzt das autographe Fragment ein; vgl. Vorwort.

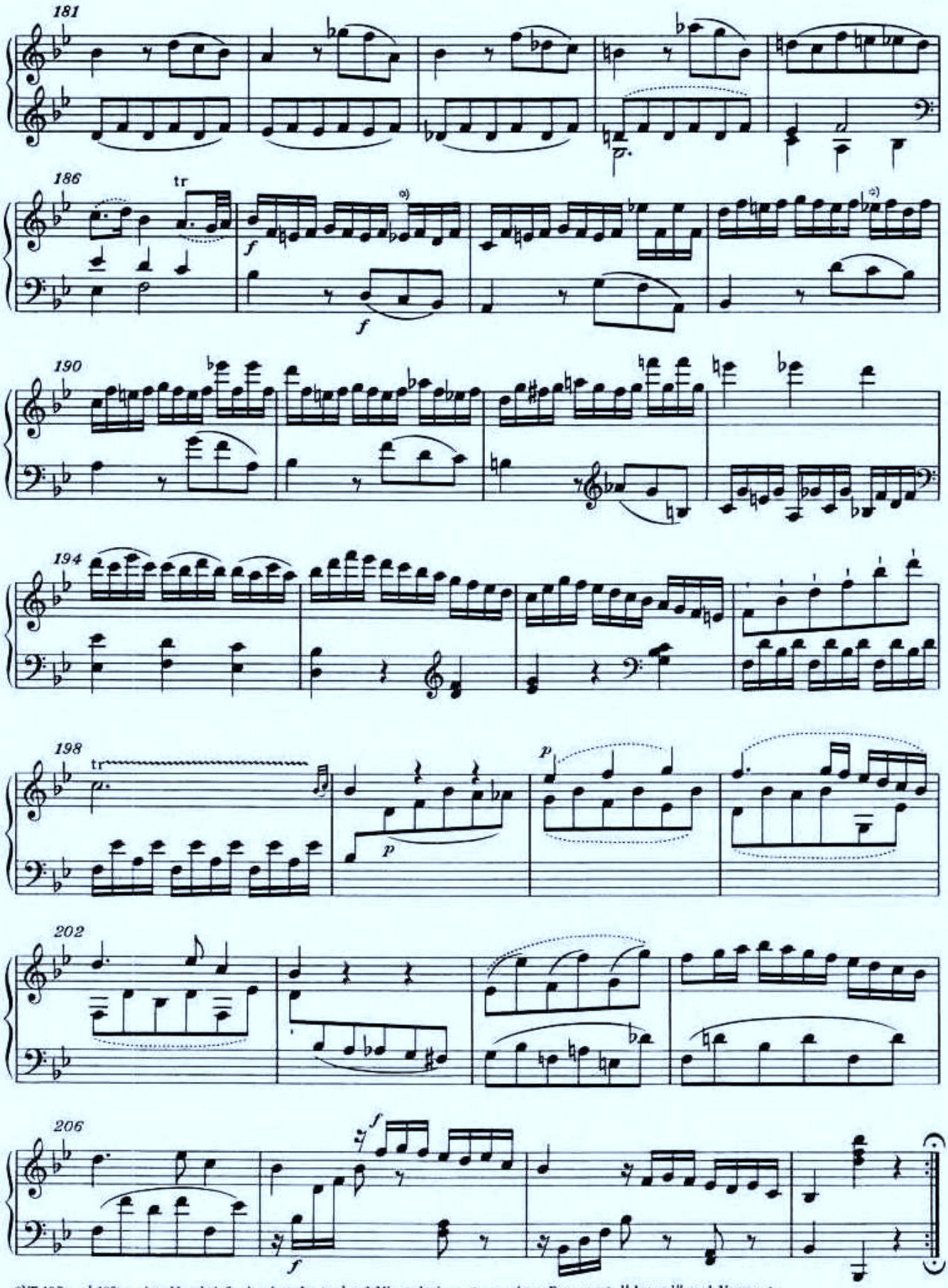


*) Vgl. Vorwort.

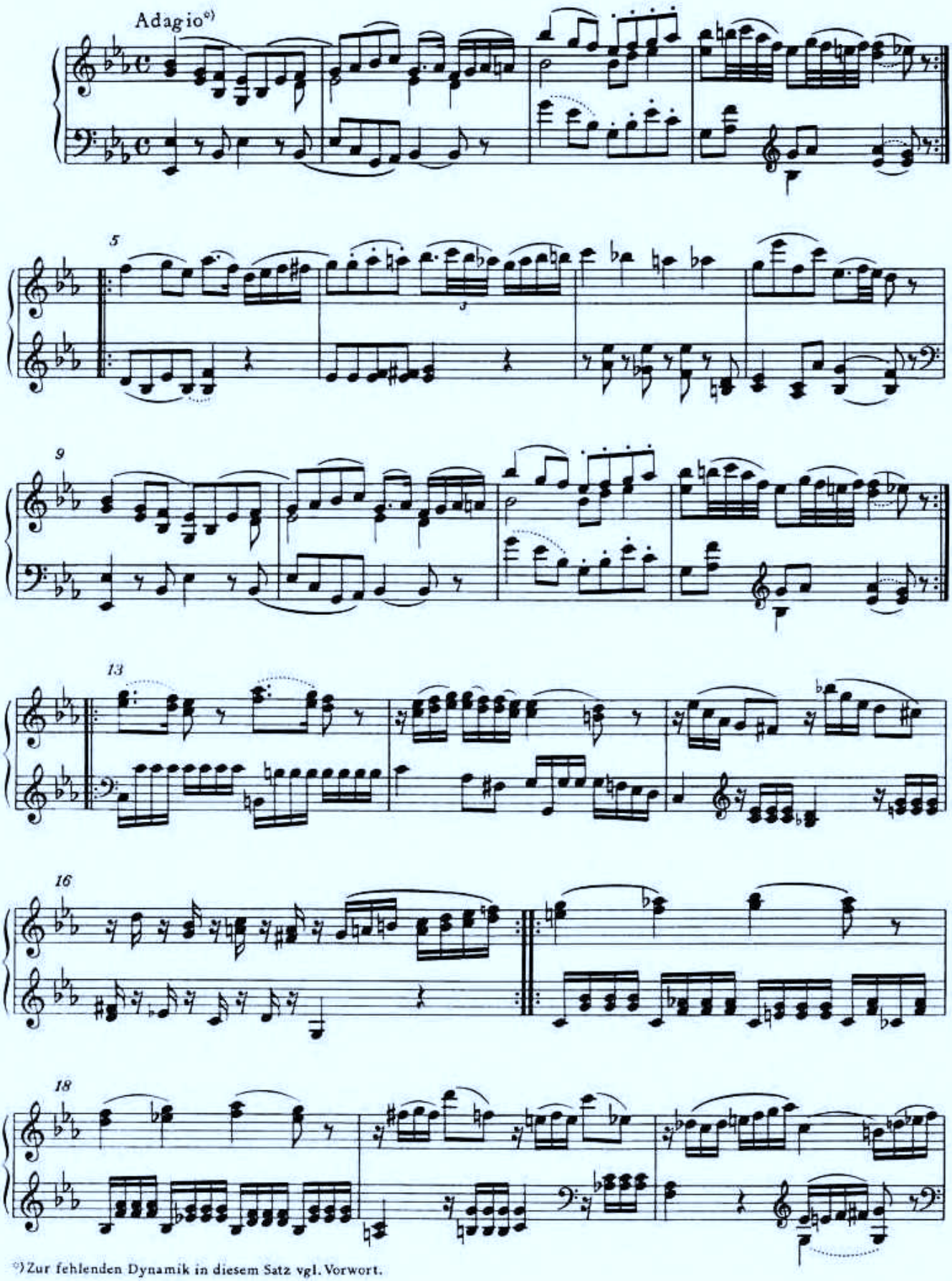
Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)


112
118
123
128
133
p
140


145
150
f
p
156
161
f
f
166
170
p
p
tr
176

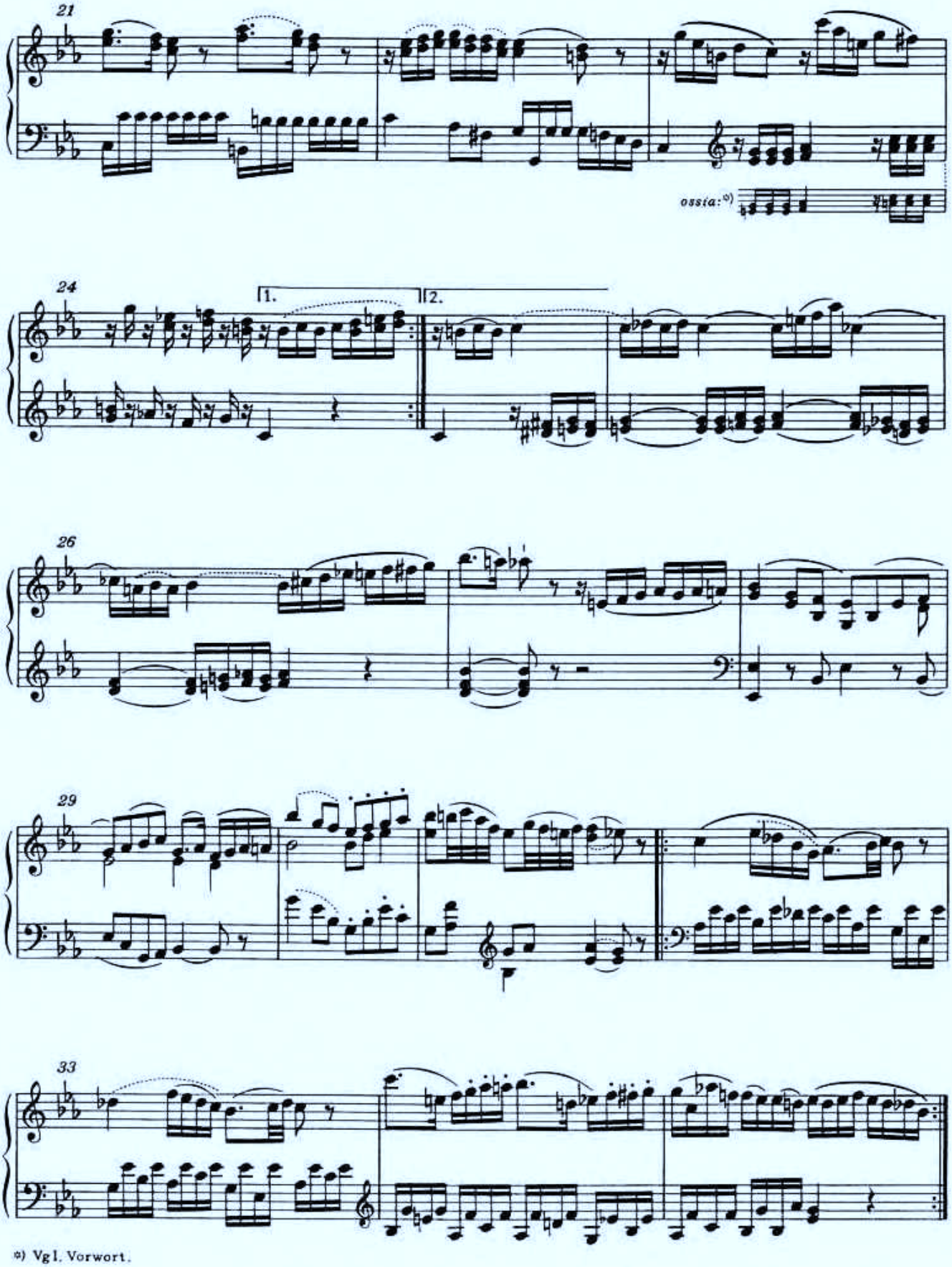


*) T. 187 und 189, rechte Hand: 1. Sechzehntelnote des 3. Viertels im autographen Fragment d' bzw. d''; vgl. Vorwort.

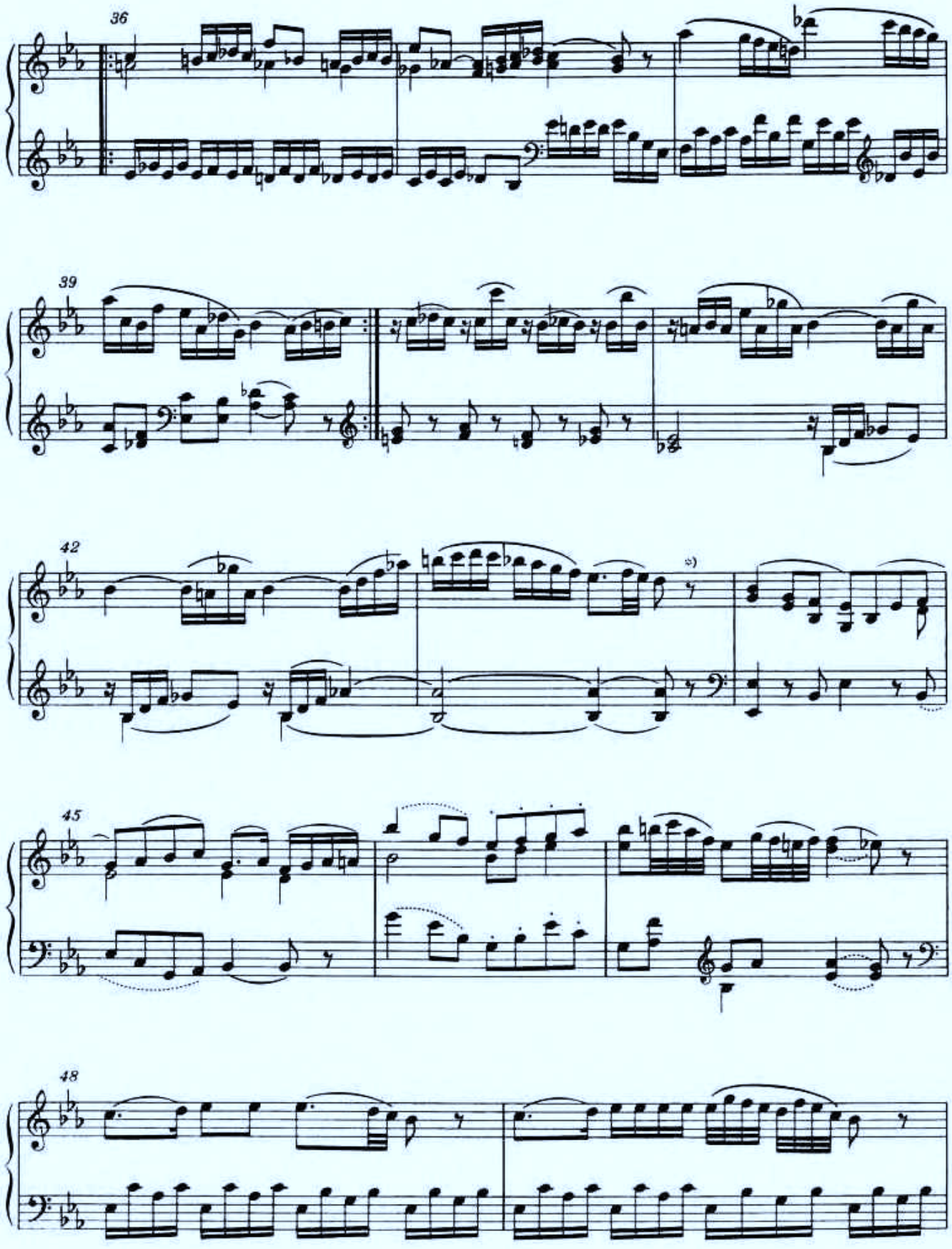


*) Zur fehlenden Dynamik in diesem Satz vgl. Vorwort.

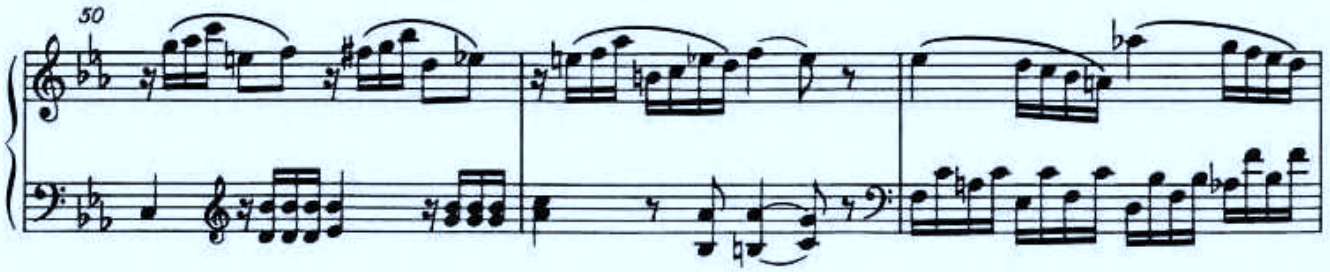
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

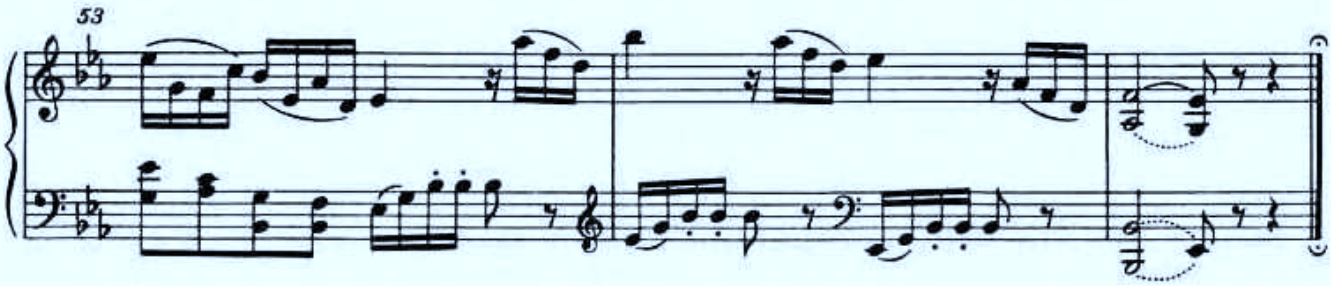


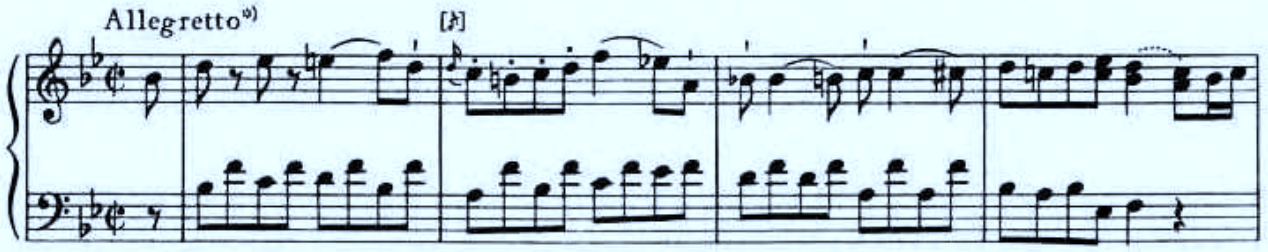
*) Vgl. Vorwort.

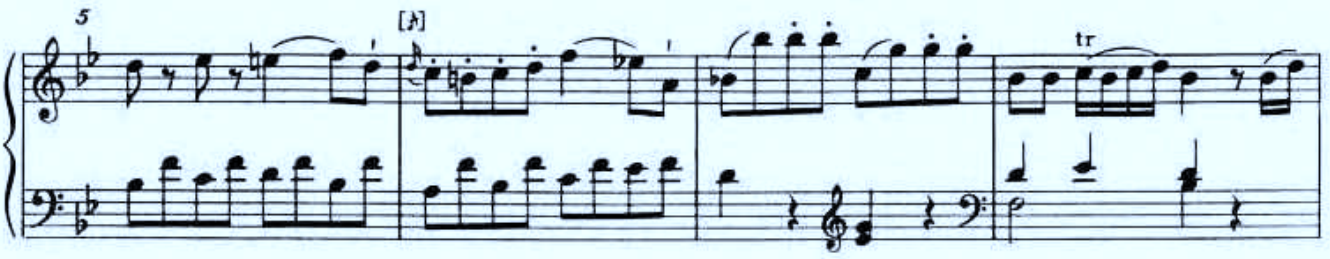


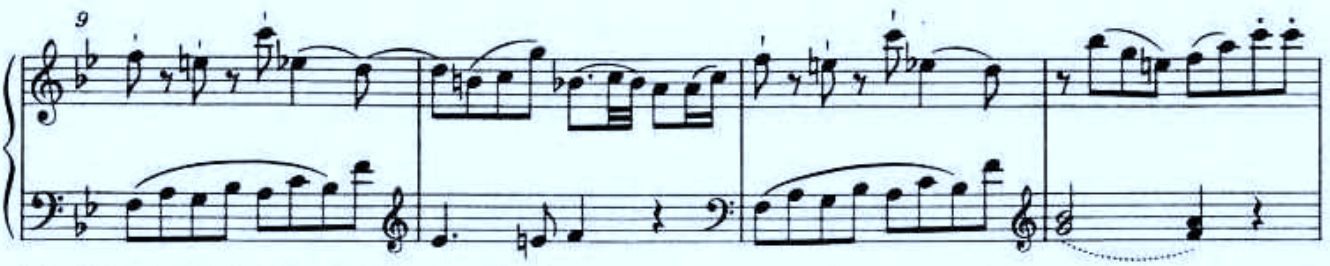
[9] T. 43: Hier kann ein kurzer Eingang gespielt werden.



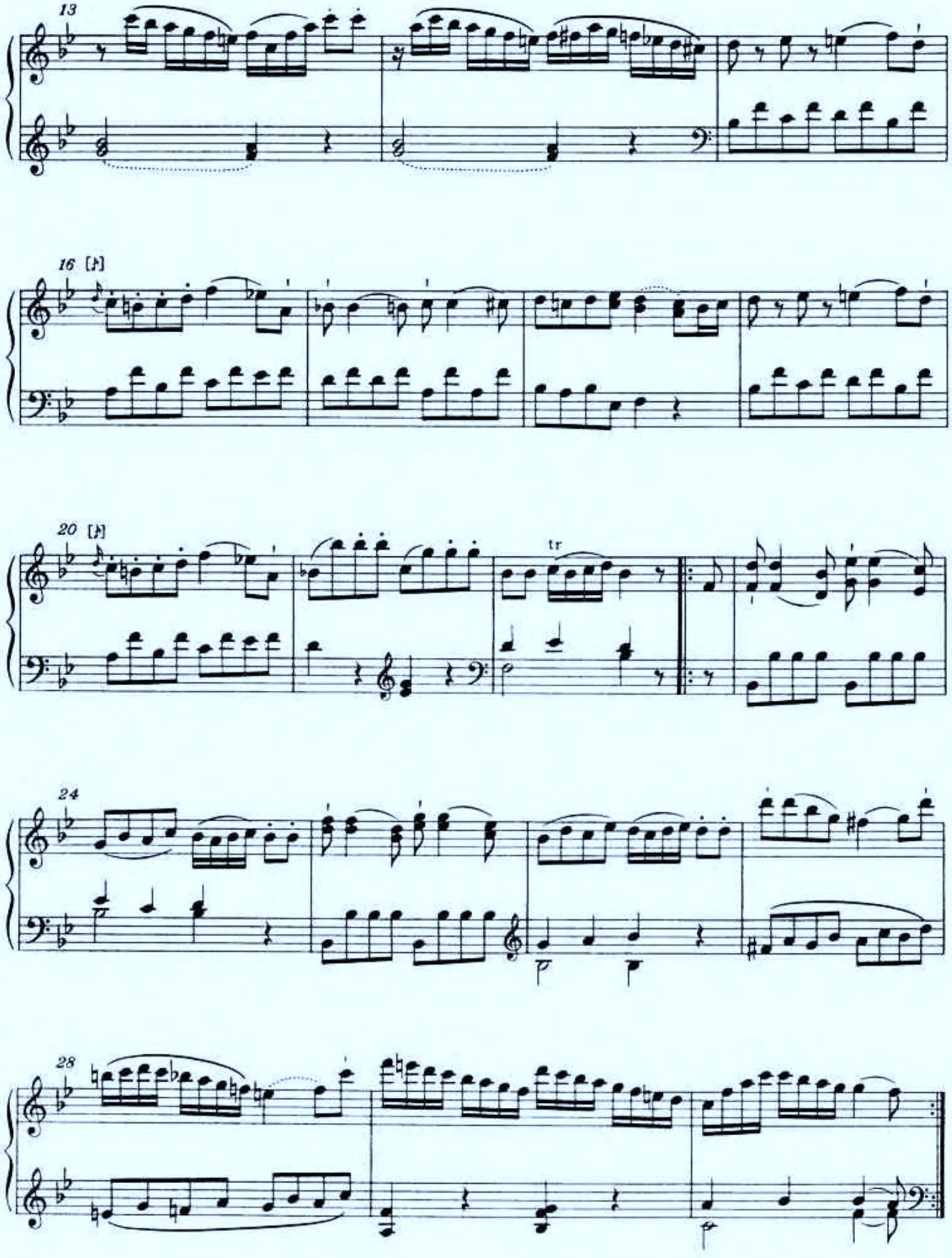


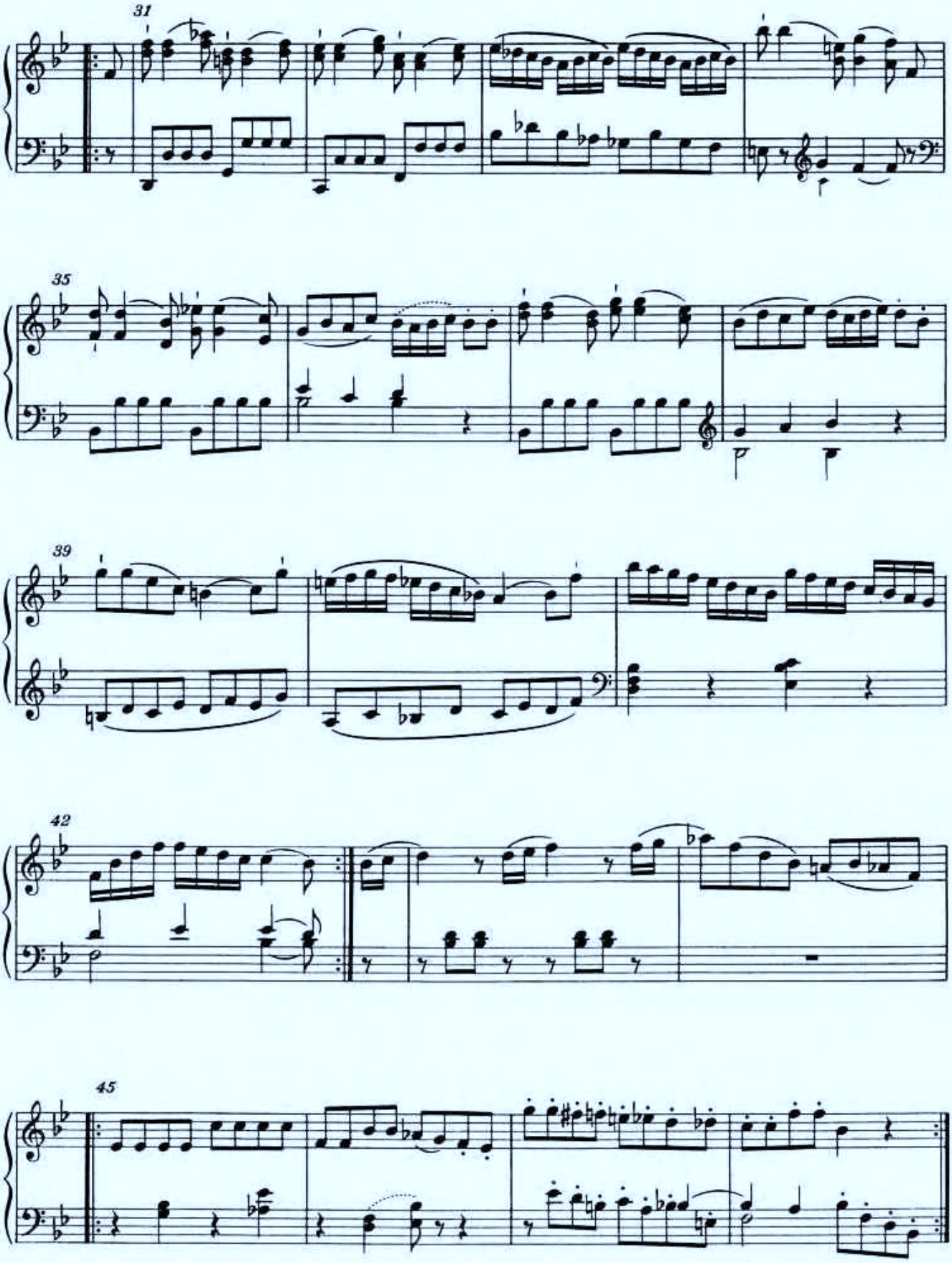


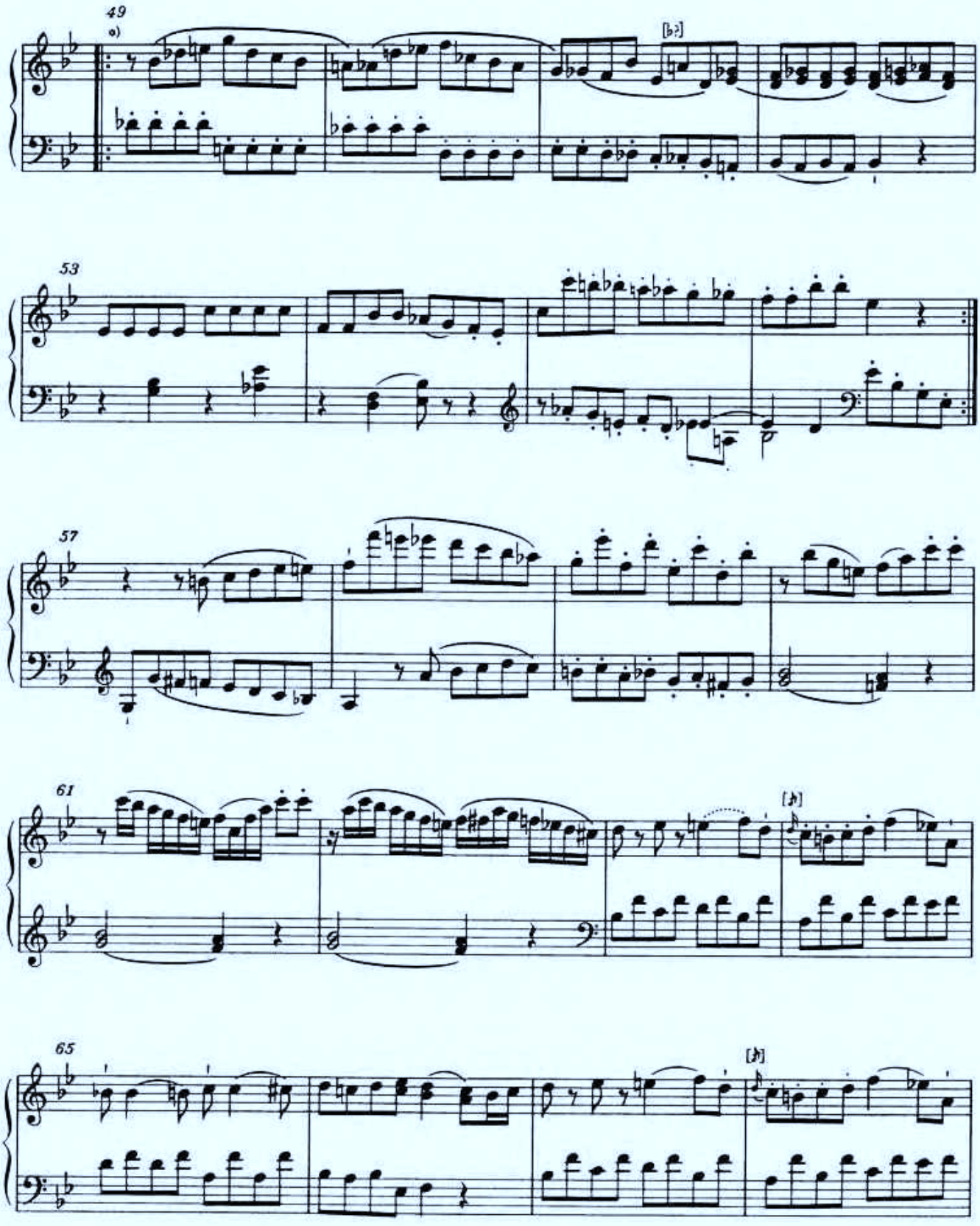




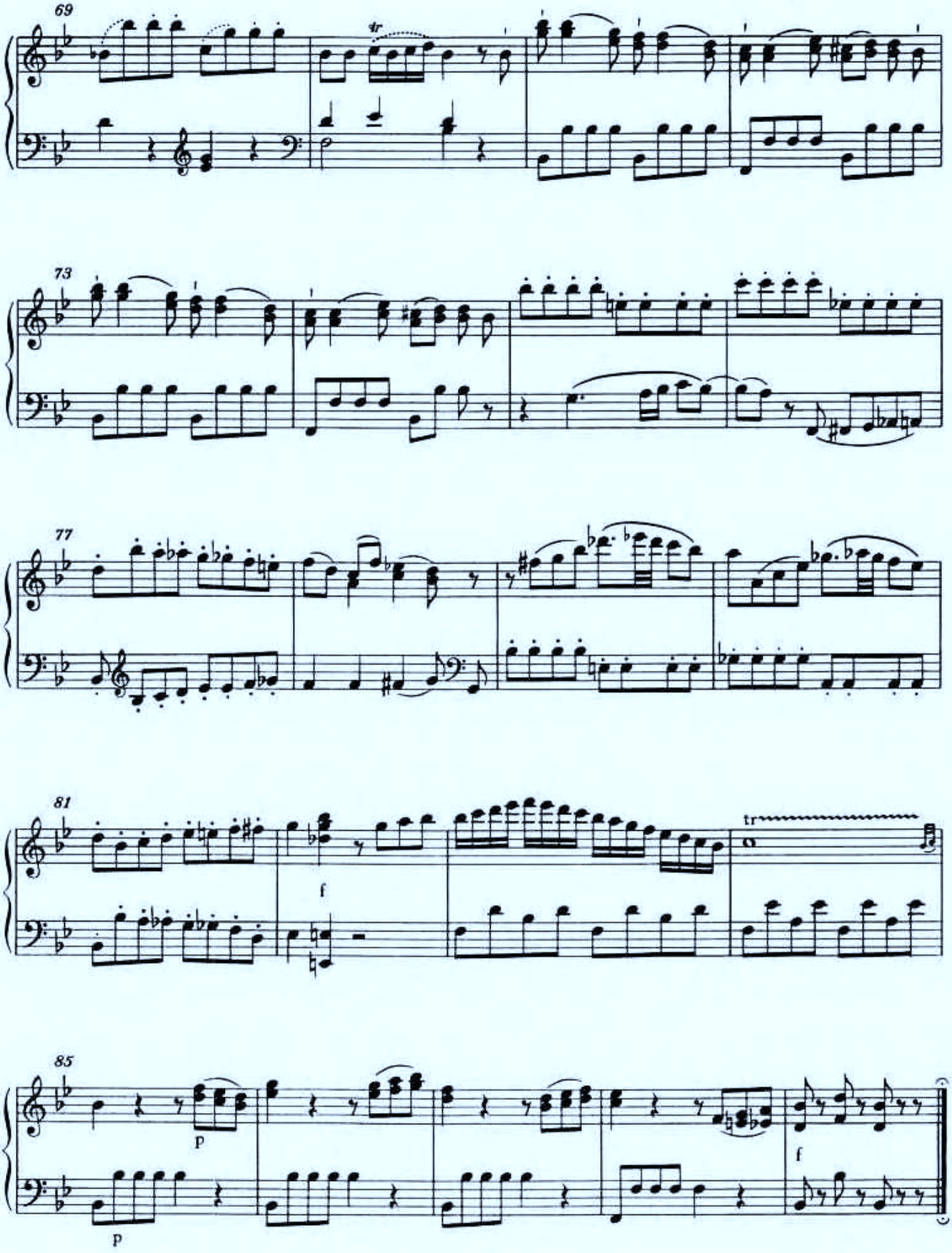
*) Zur fehlenden Dynamik in diesem Satz vgl. Vorwort.


13
16
20
tr
24
28


31
35
39
42
45



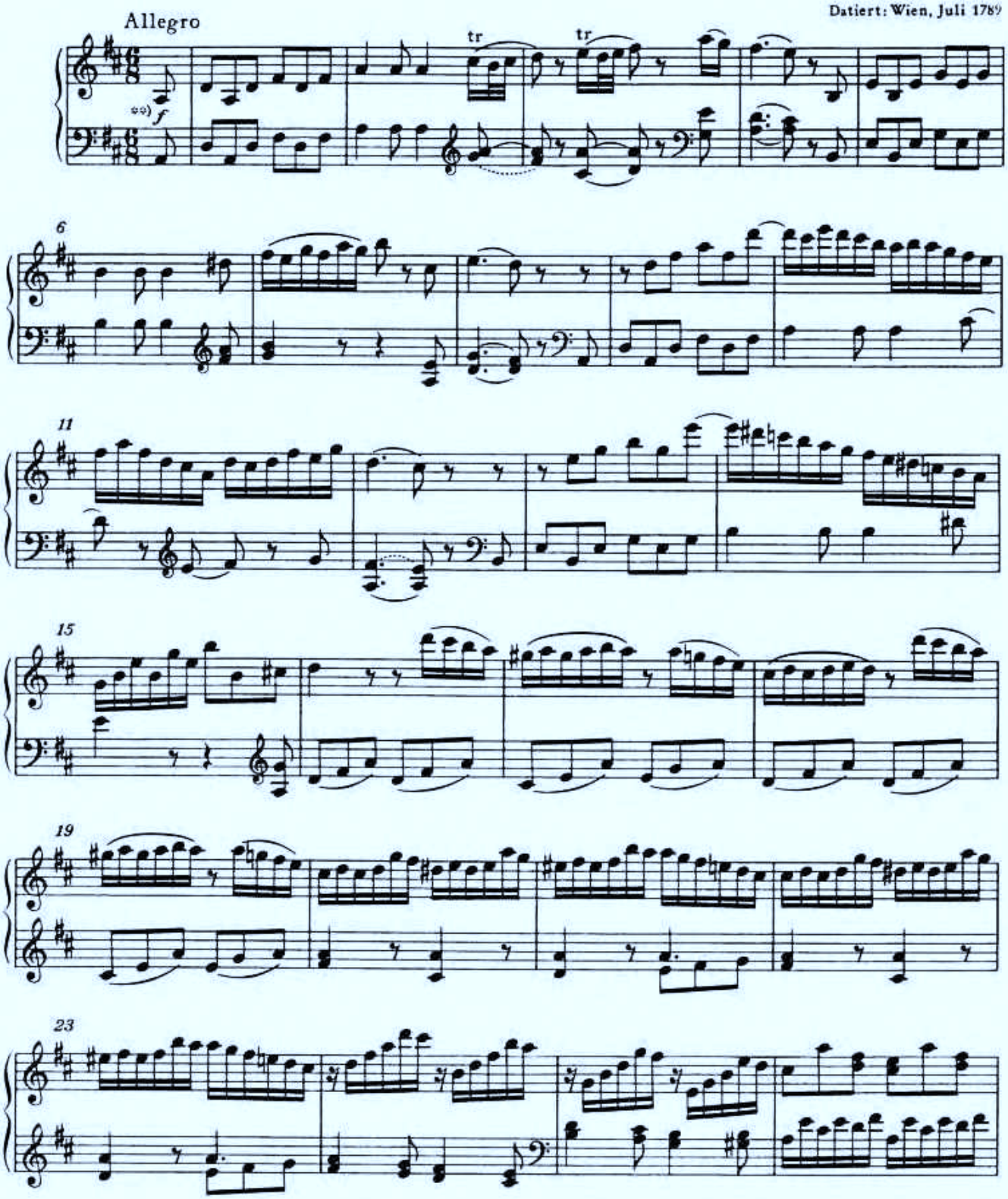
*) T. 49-52: Zur Artikulation in der rechten Hand vgl. Vorwort.


69
tr
73
77
81
f
tr
85
p
p
f

18. Sonate in D

KV 576*)

Datiert: Wien, Juli 1789

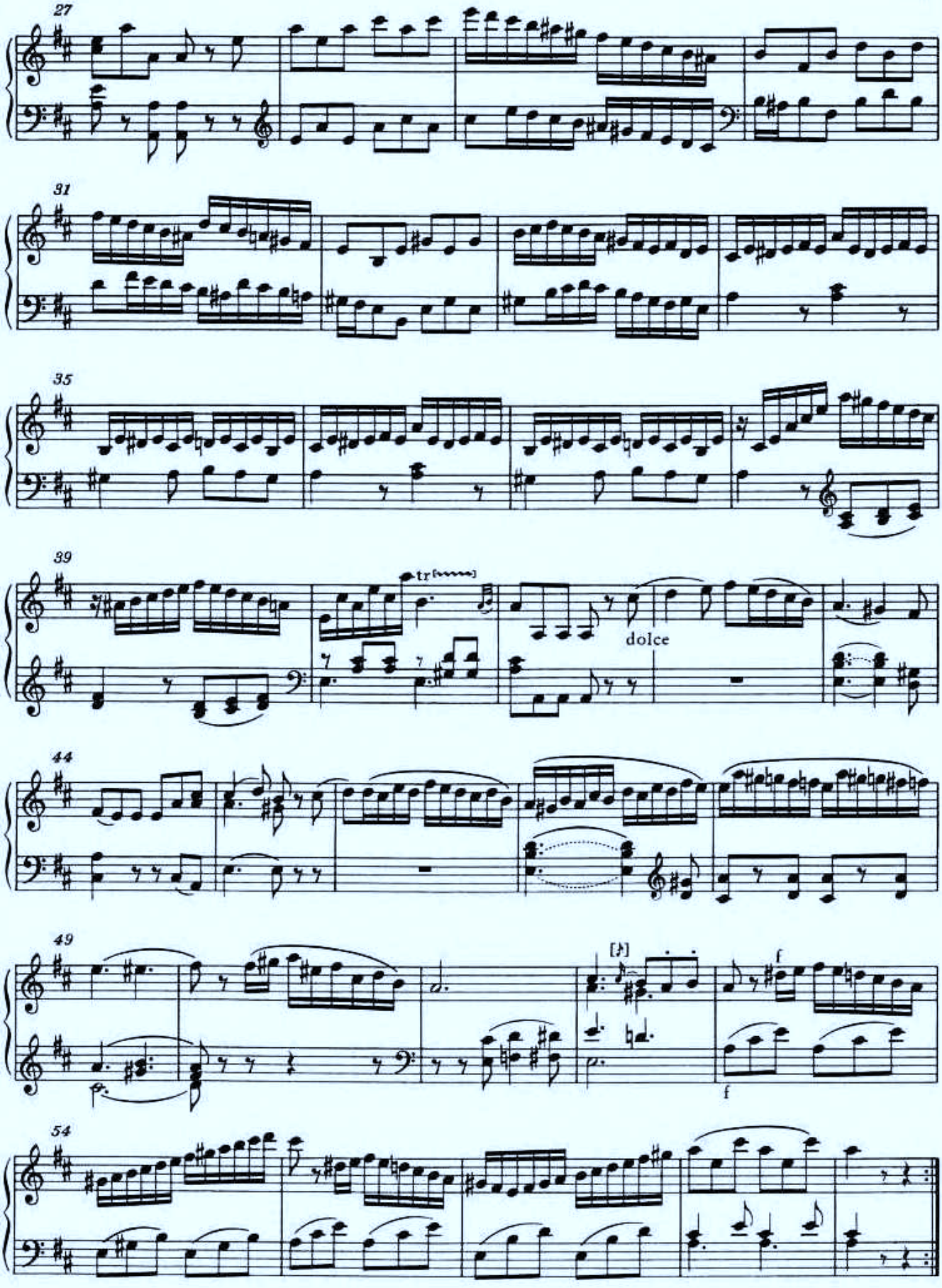


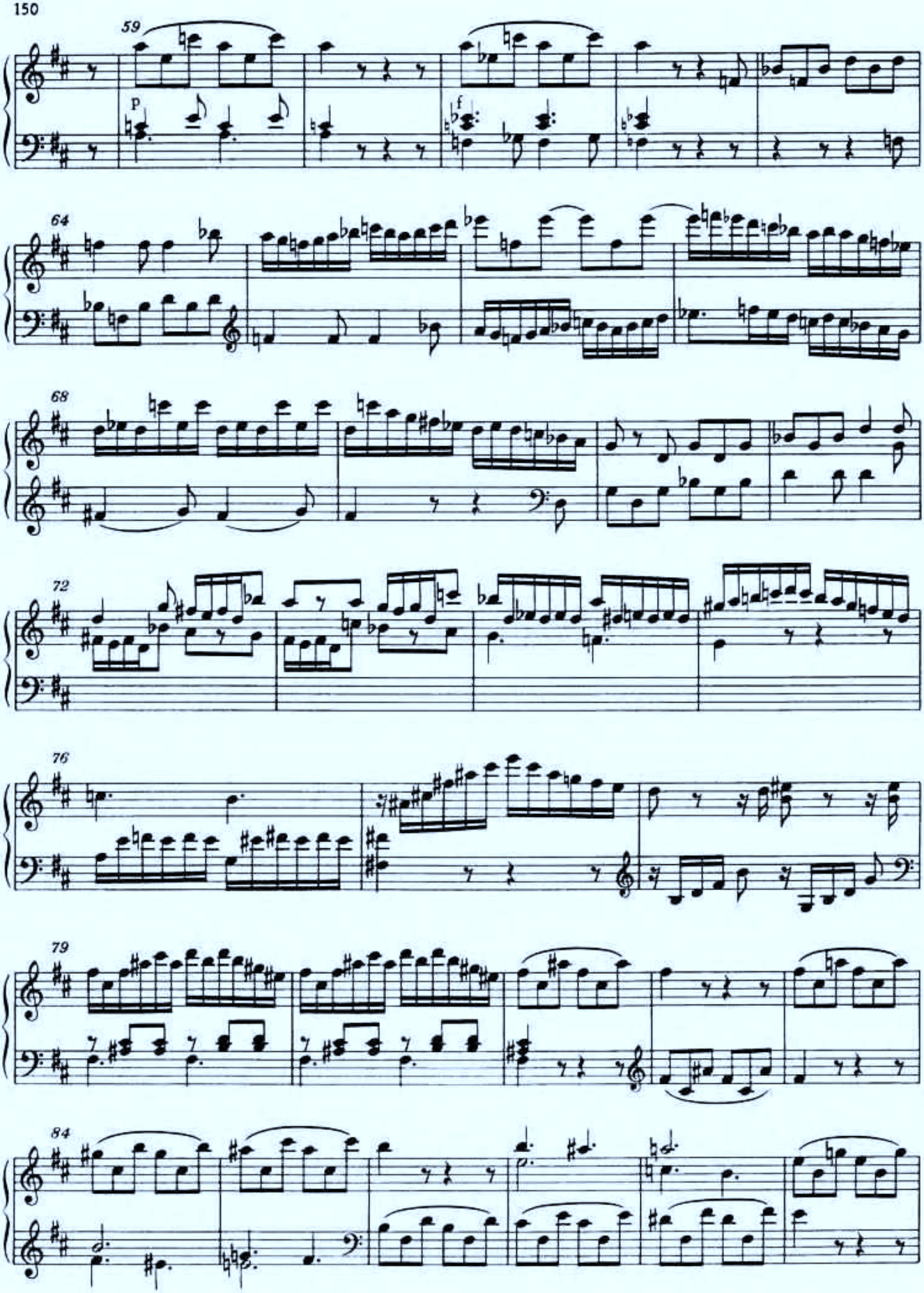
*) Zur Überlieferung vgl. Vorwort.

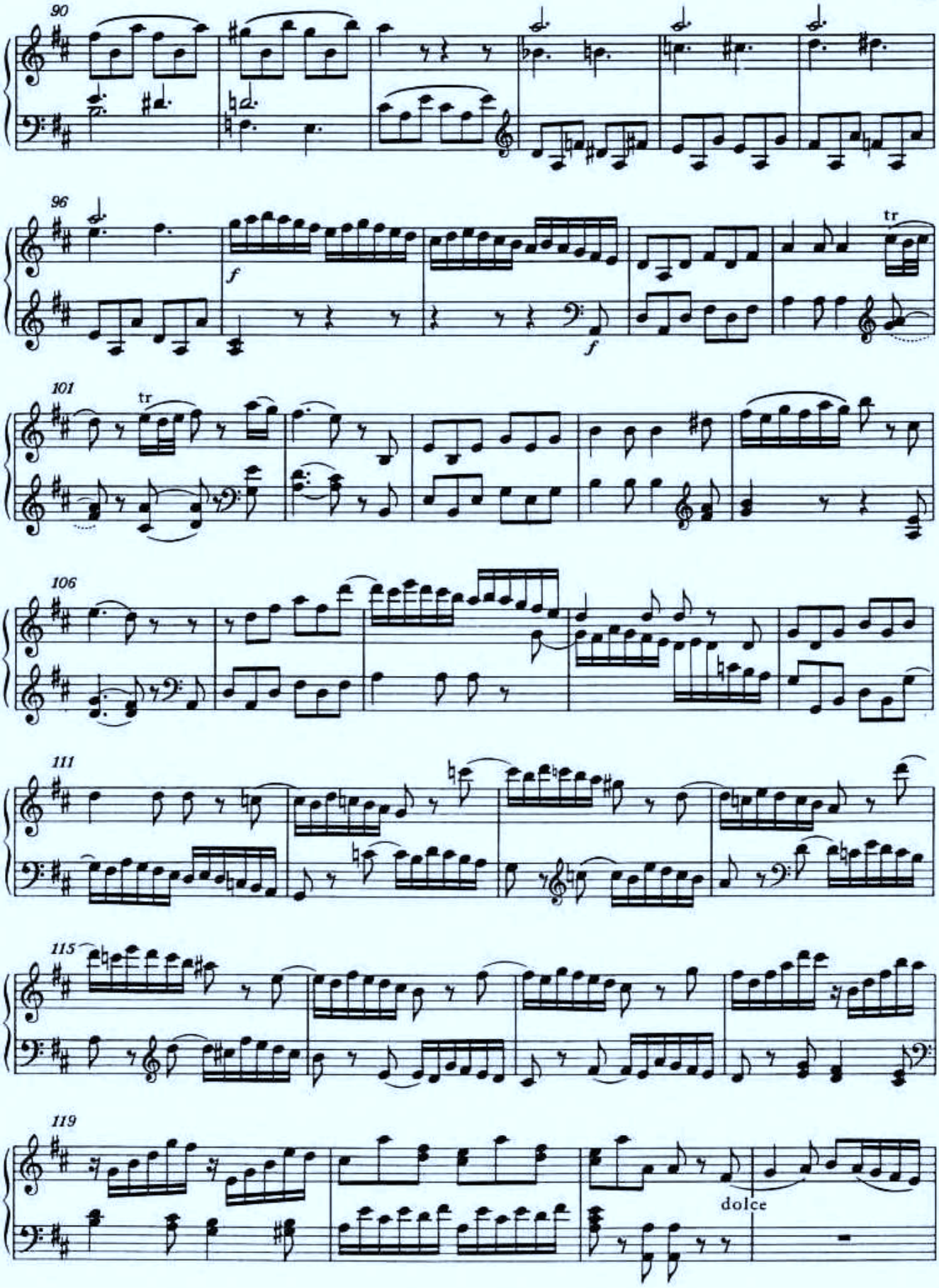
**) T. 1-4 (und entsprechend T. 99-102) folgen der Notation in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis; vgl. Vorwort.

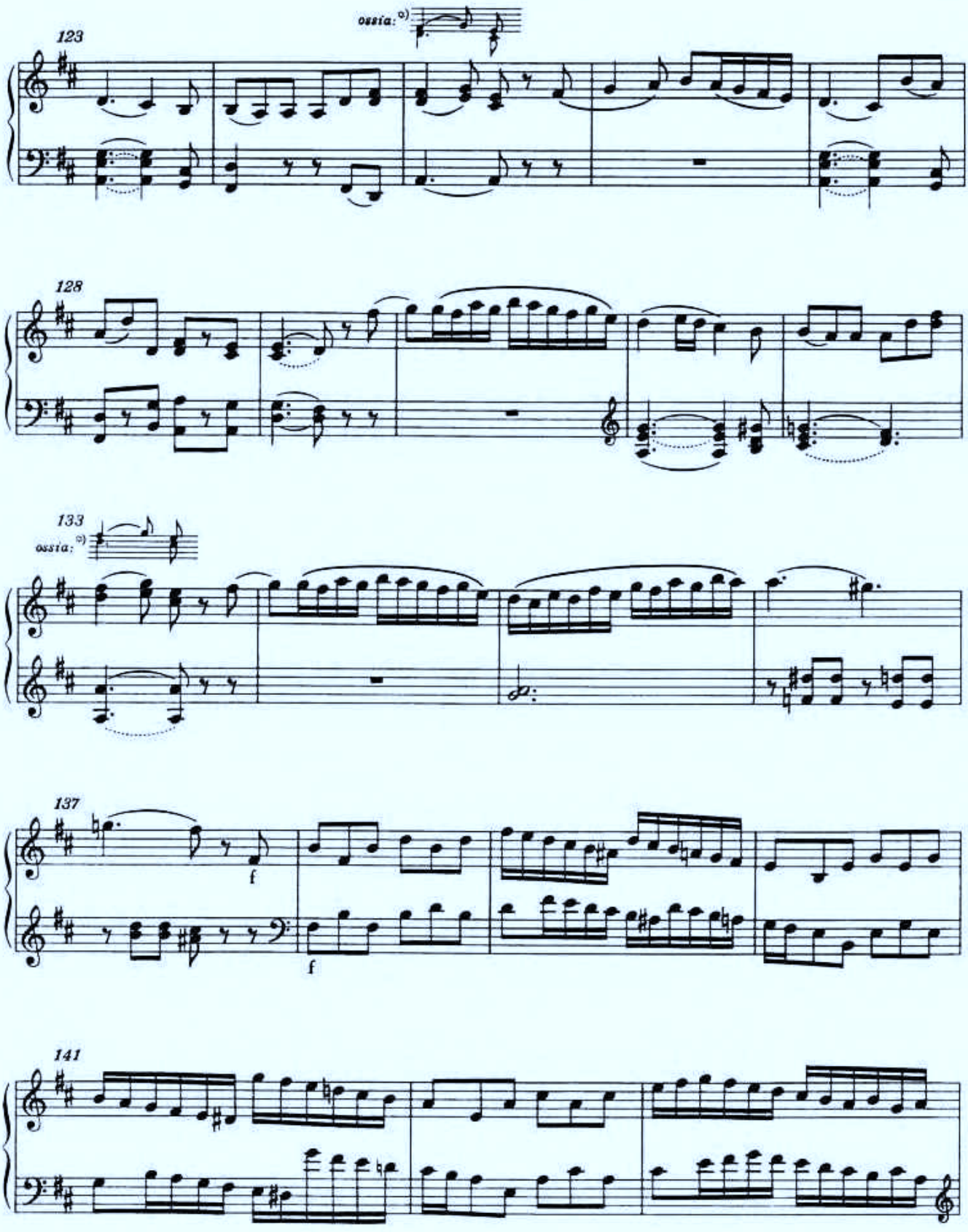
© 1986 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

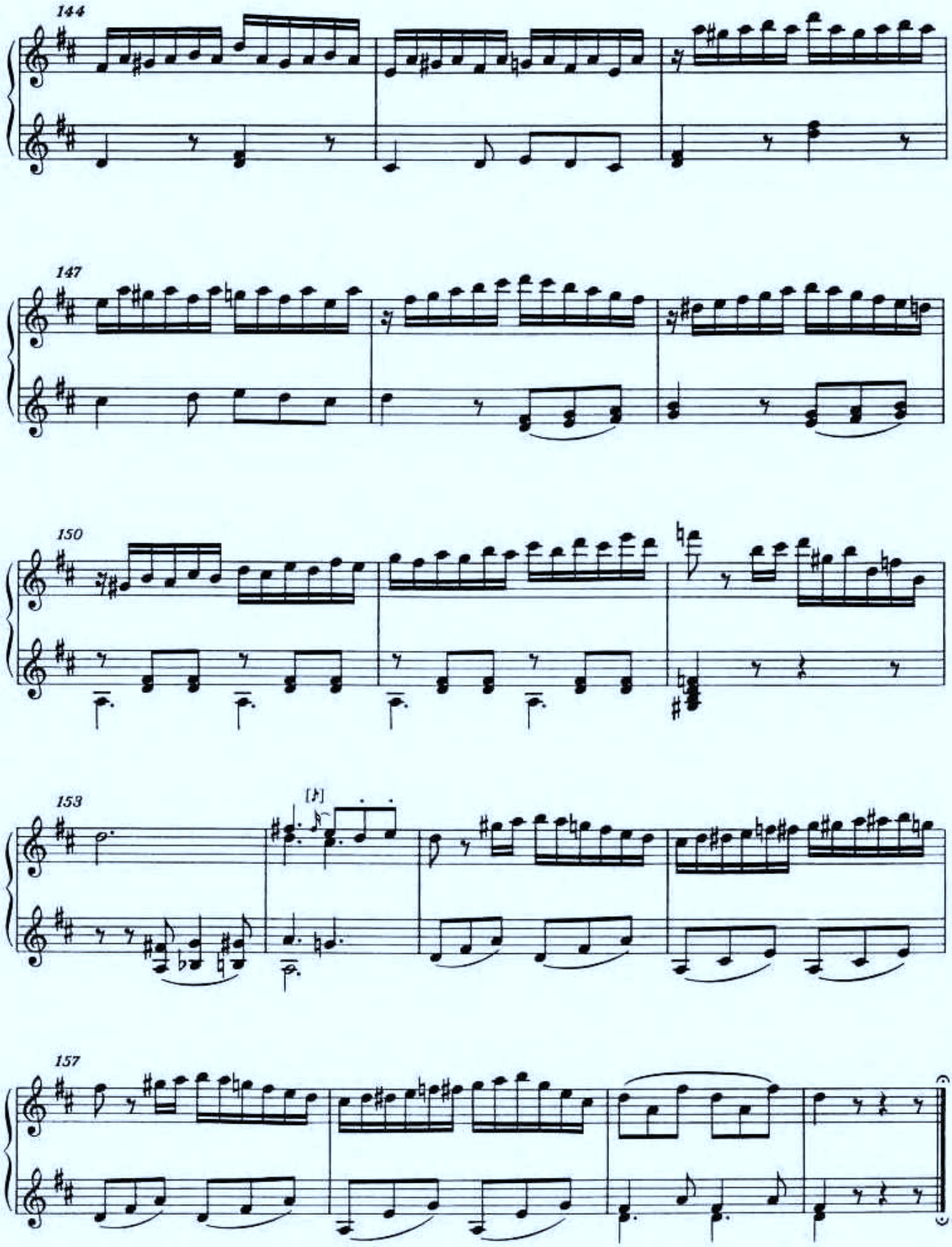

27
31
35
39
tr
dolce
44
49
[♪]
f
f
54

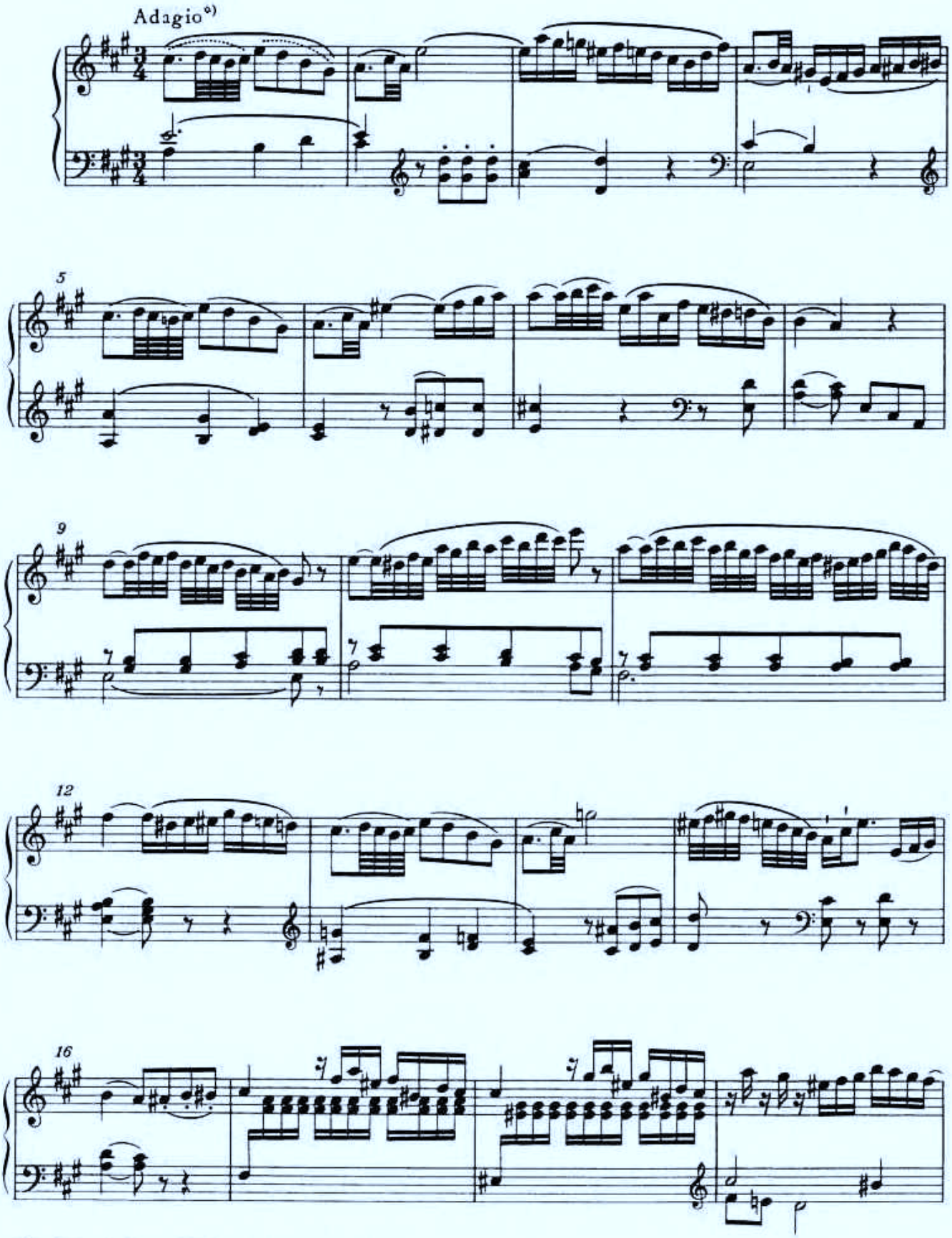

59
p
f
64
68
72
76
79
84


90
96
f
f
tr
101
tr
106
111
115
119
dolce

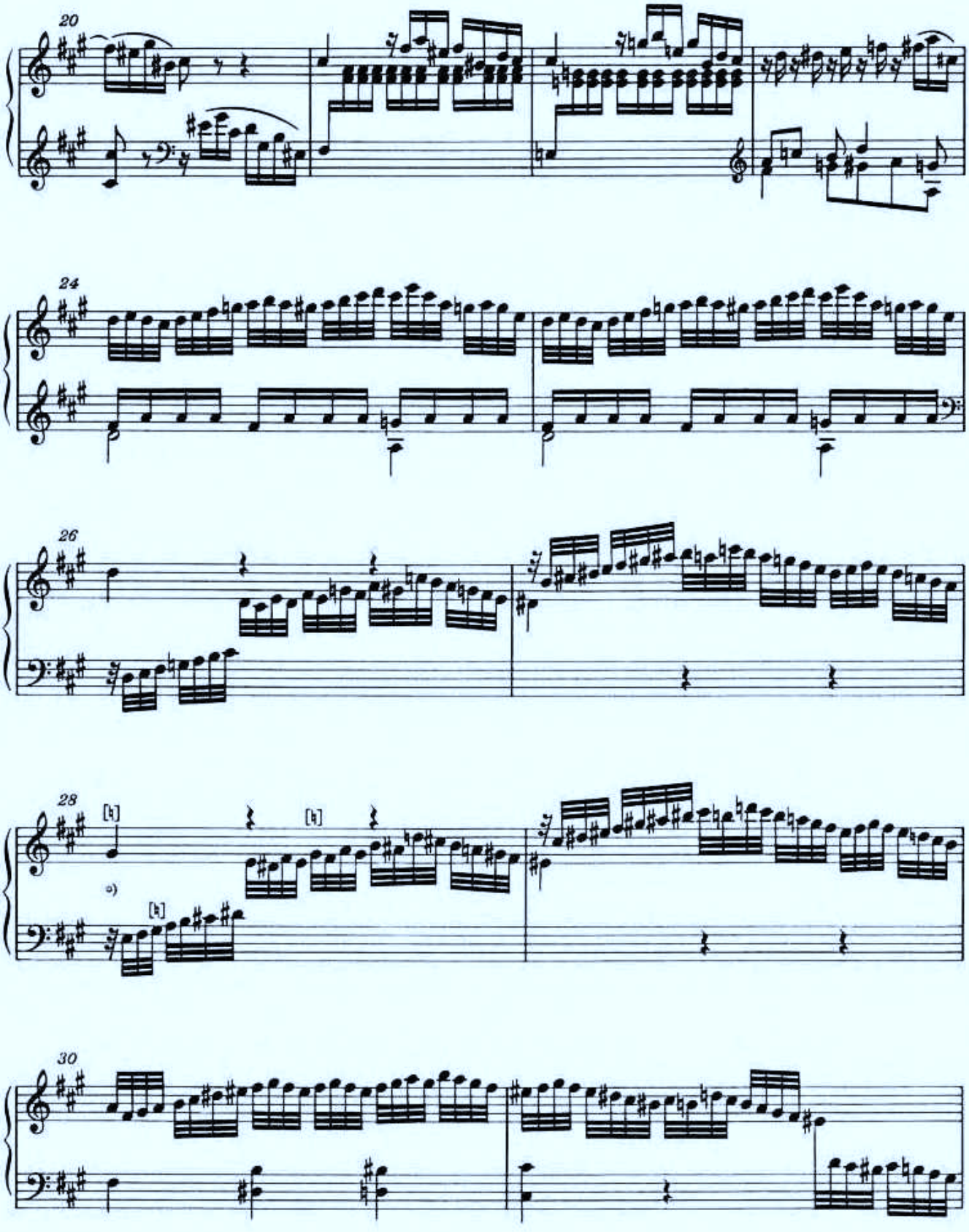


*) Vgl. Vorwort.

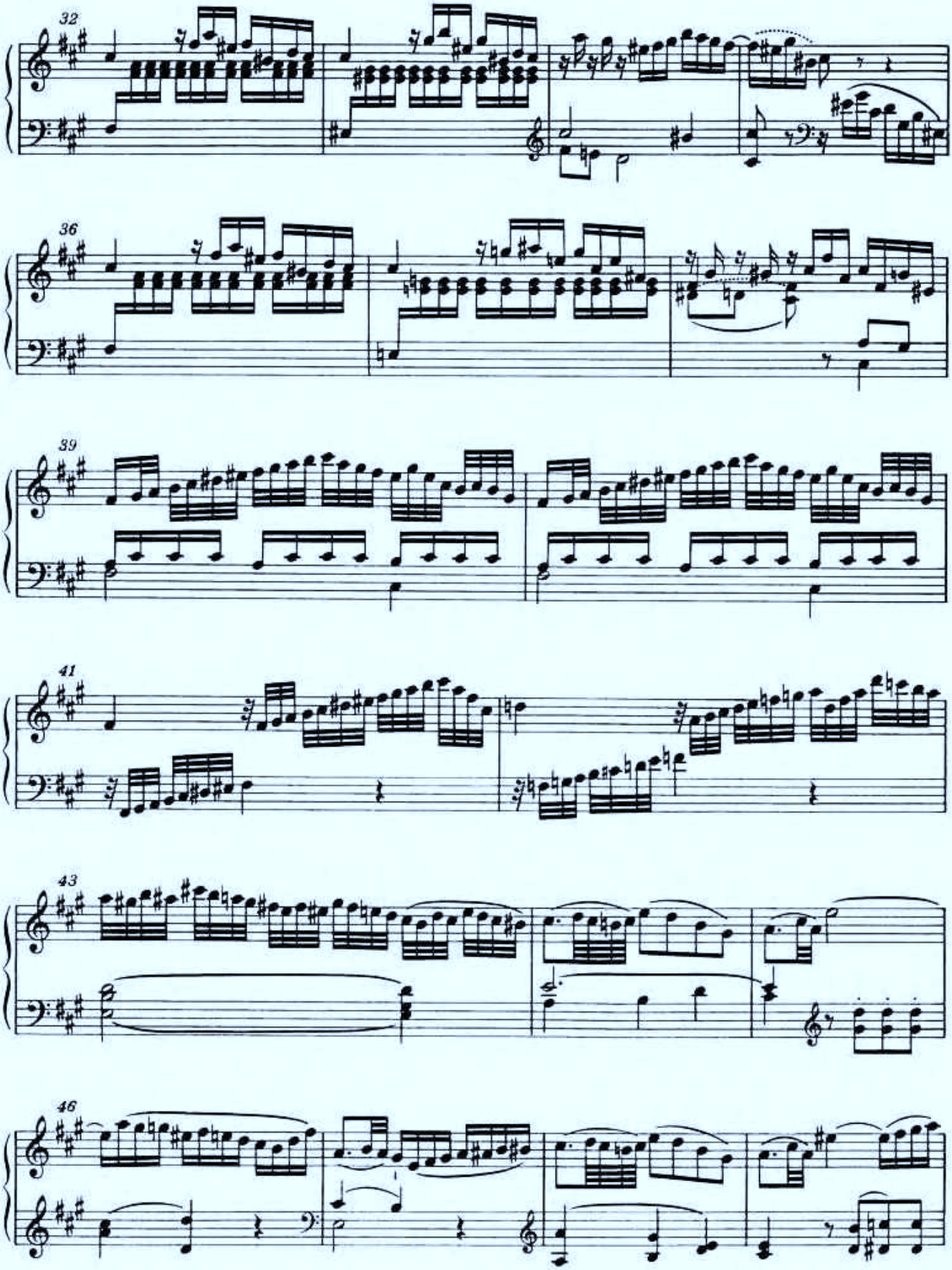

144
147
150
153
157

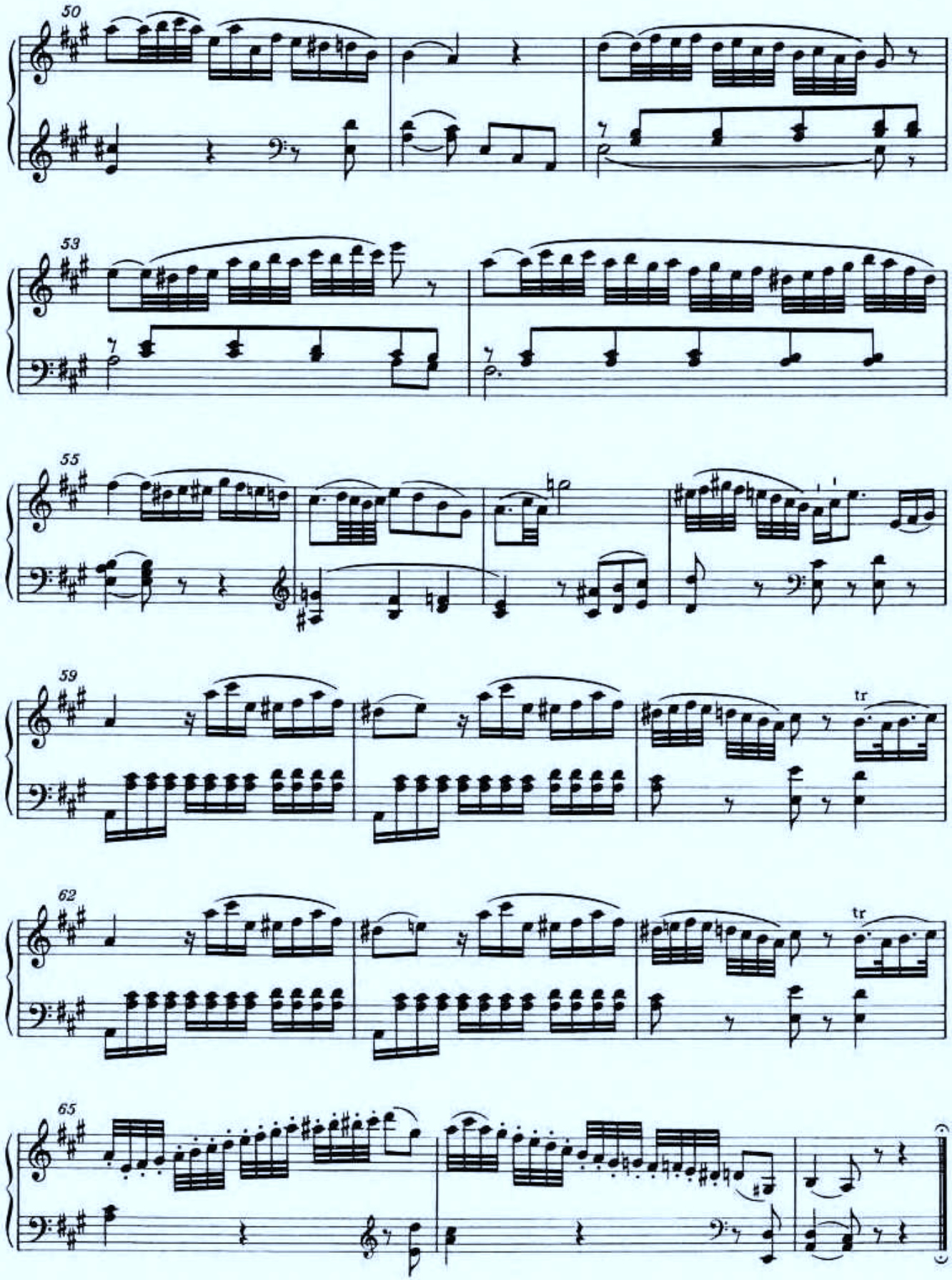


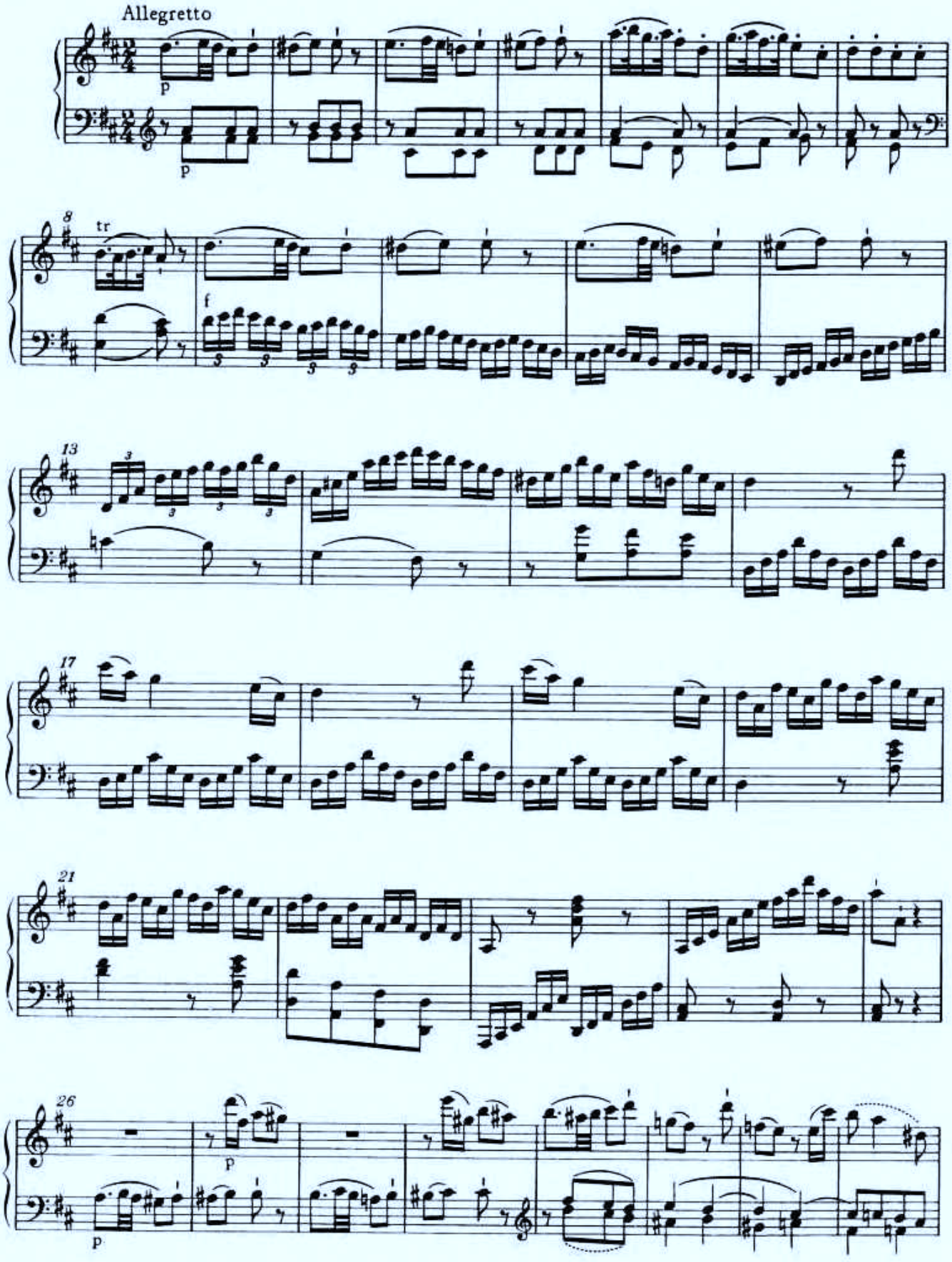
*)Zur fehlenden Dynamik in diesem Satz vgl. Vorwort.

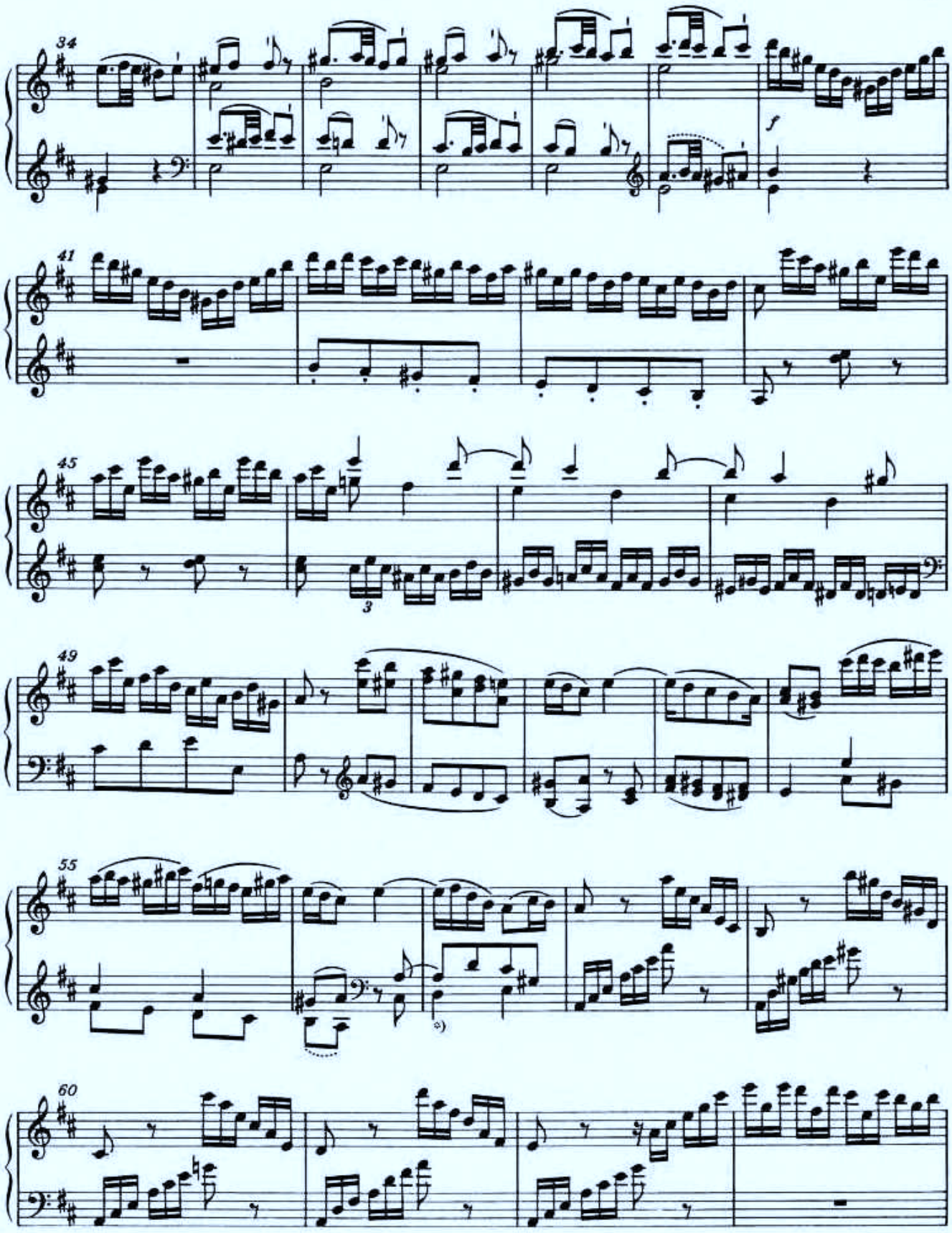


*) Zu T. 28 vgl. Vorwort.

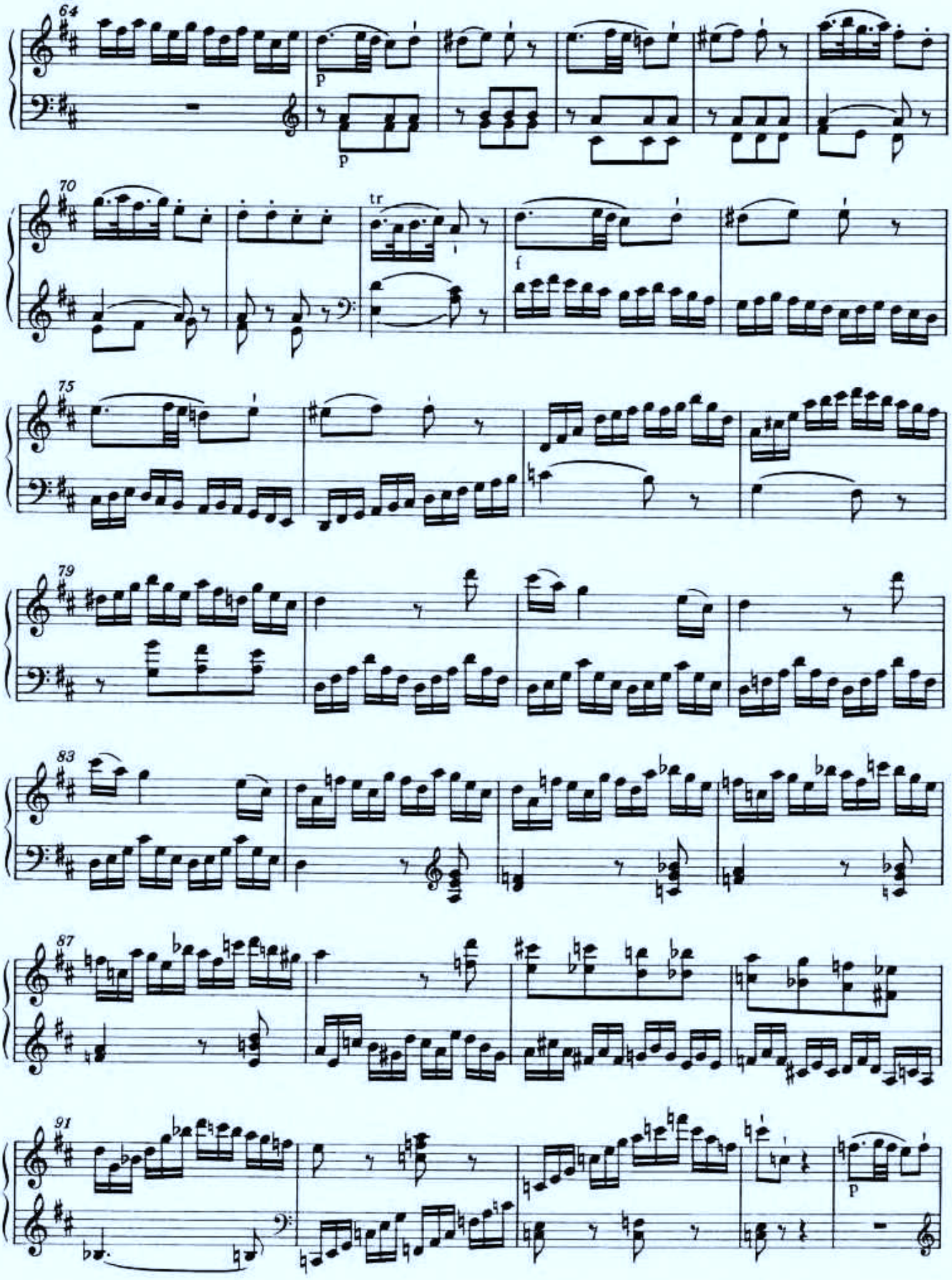

32
36
39
41
43
46


50
53
55
59
tr
62
tr
65

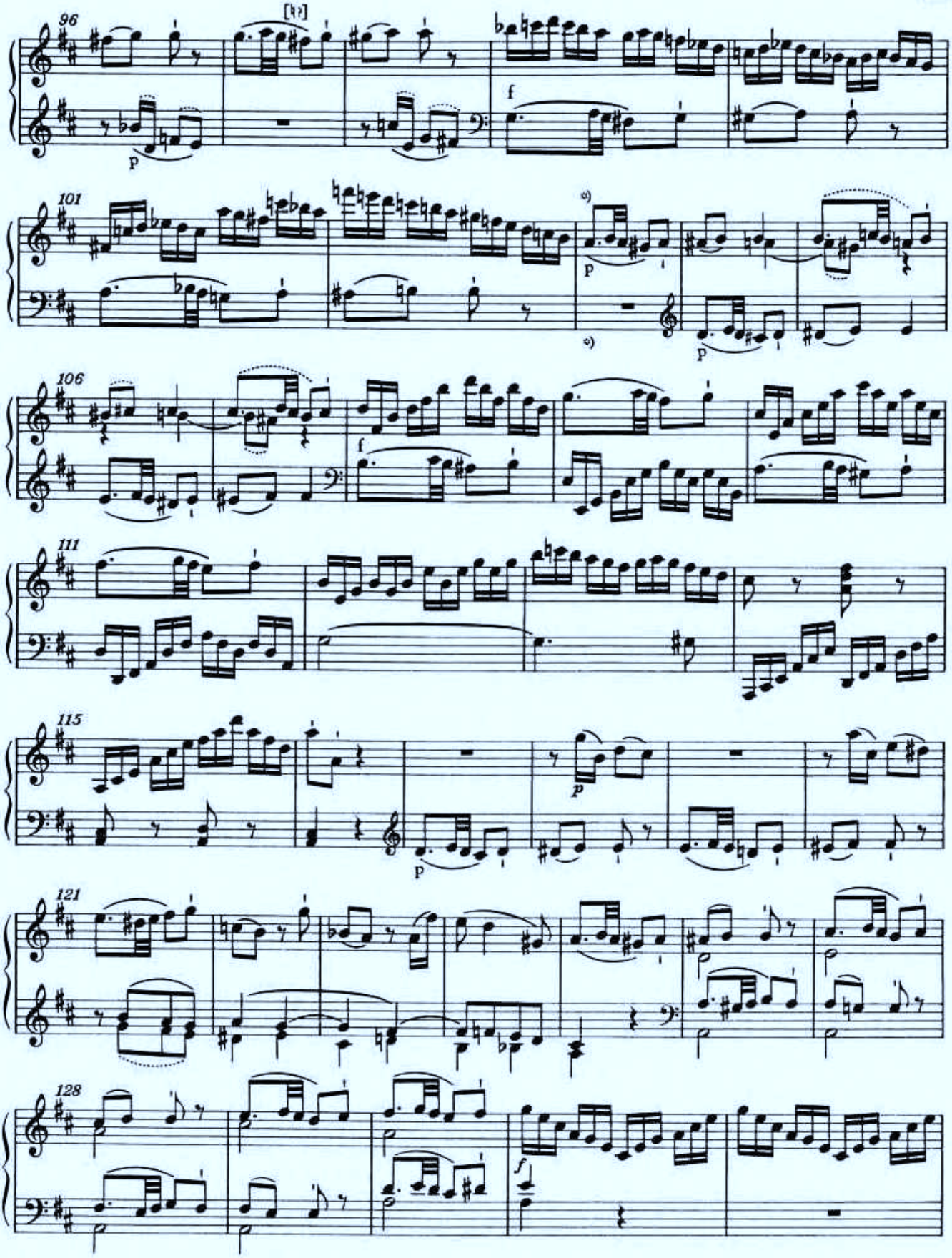

Allegretto
p
p
8
tr
f
13
17
21
26
p
p



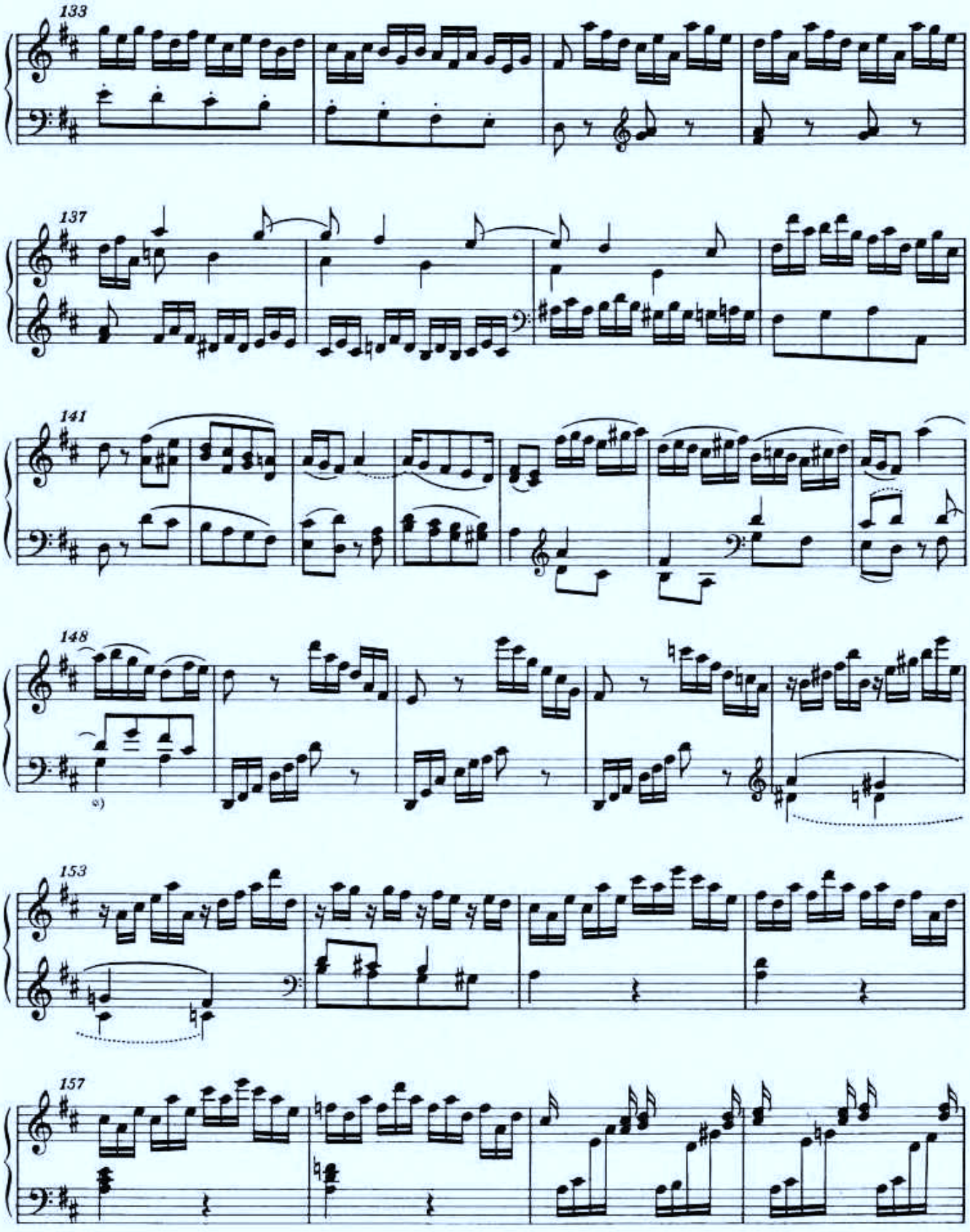
*) T. 57, linke Hand, Unterstimme: 1. Viertel in der Vorlage fis statt d; vgl. Vorwort.



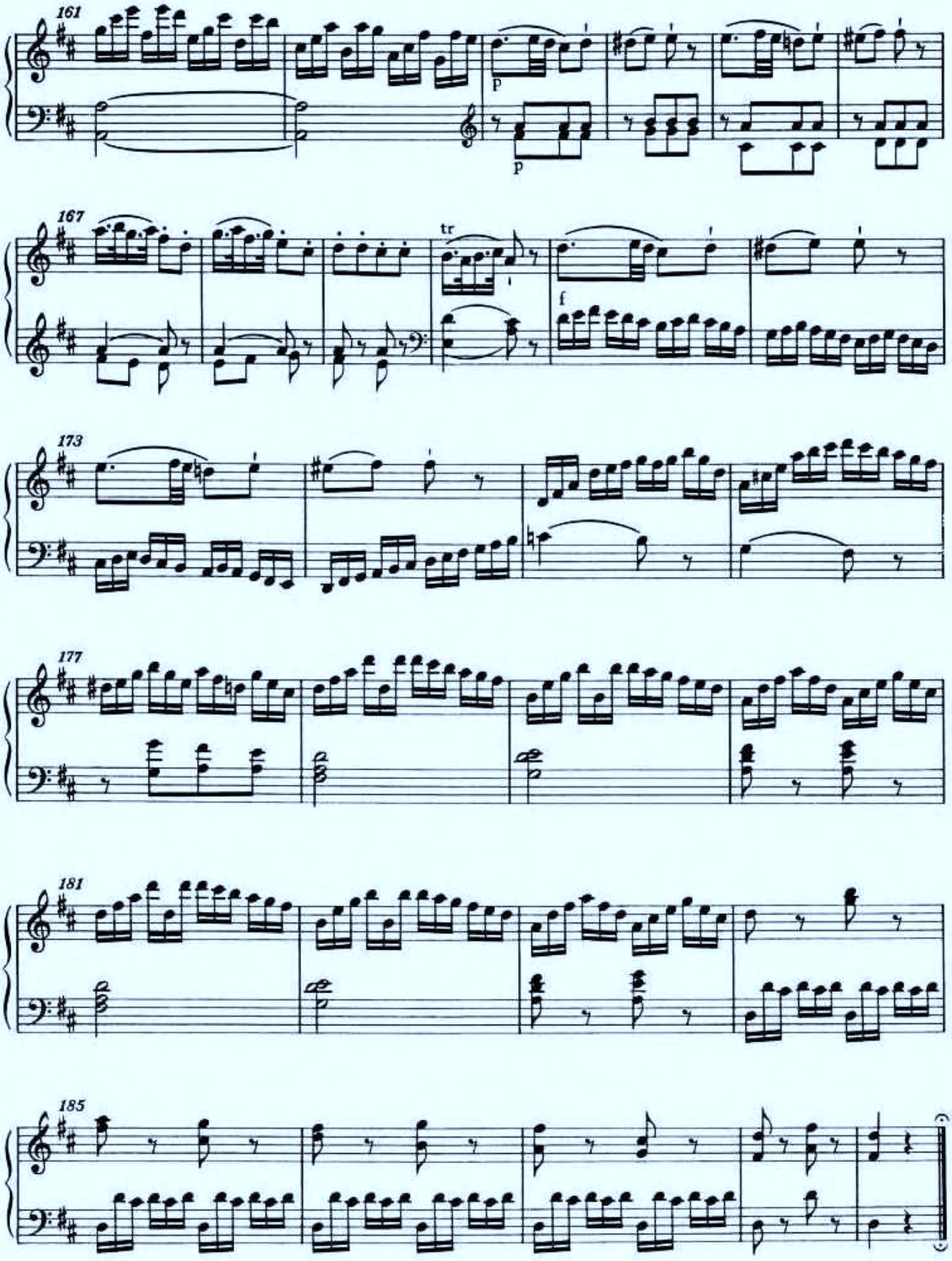
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



*) Zu T. 103 ff. vgl. Vorwort.



*) T. 148, linke Hand, Unterstimme: 1. Viertel in der Vorlage h statt g; vgl. Vorwort.

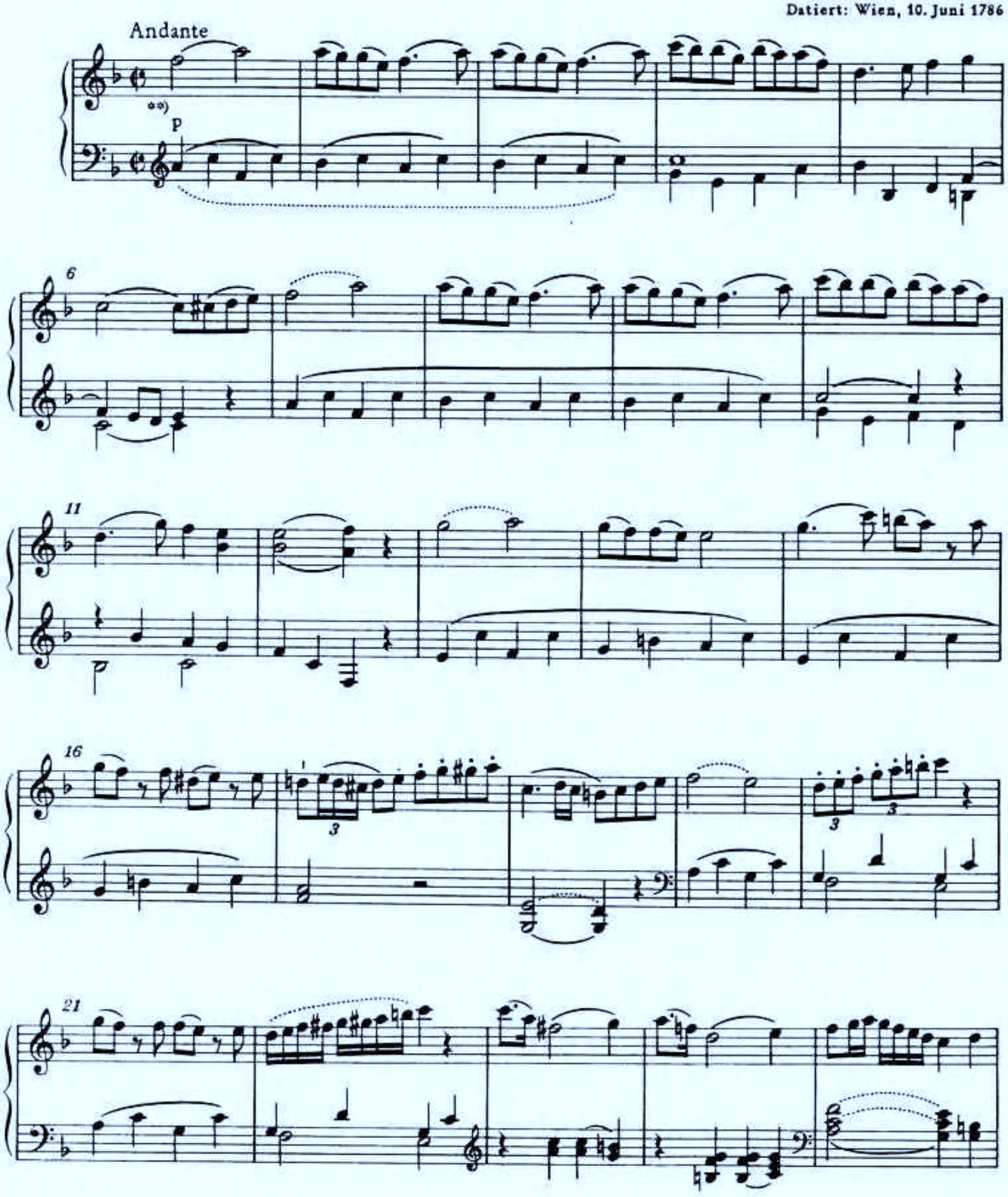

161
p
p
167
tr
f
173
177
181
185

ANHANG

I

Erstfassung des Rondos KV 494*)

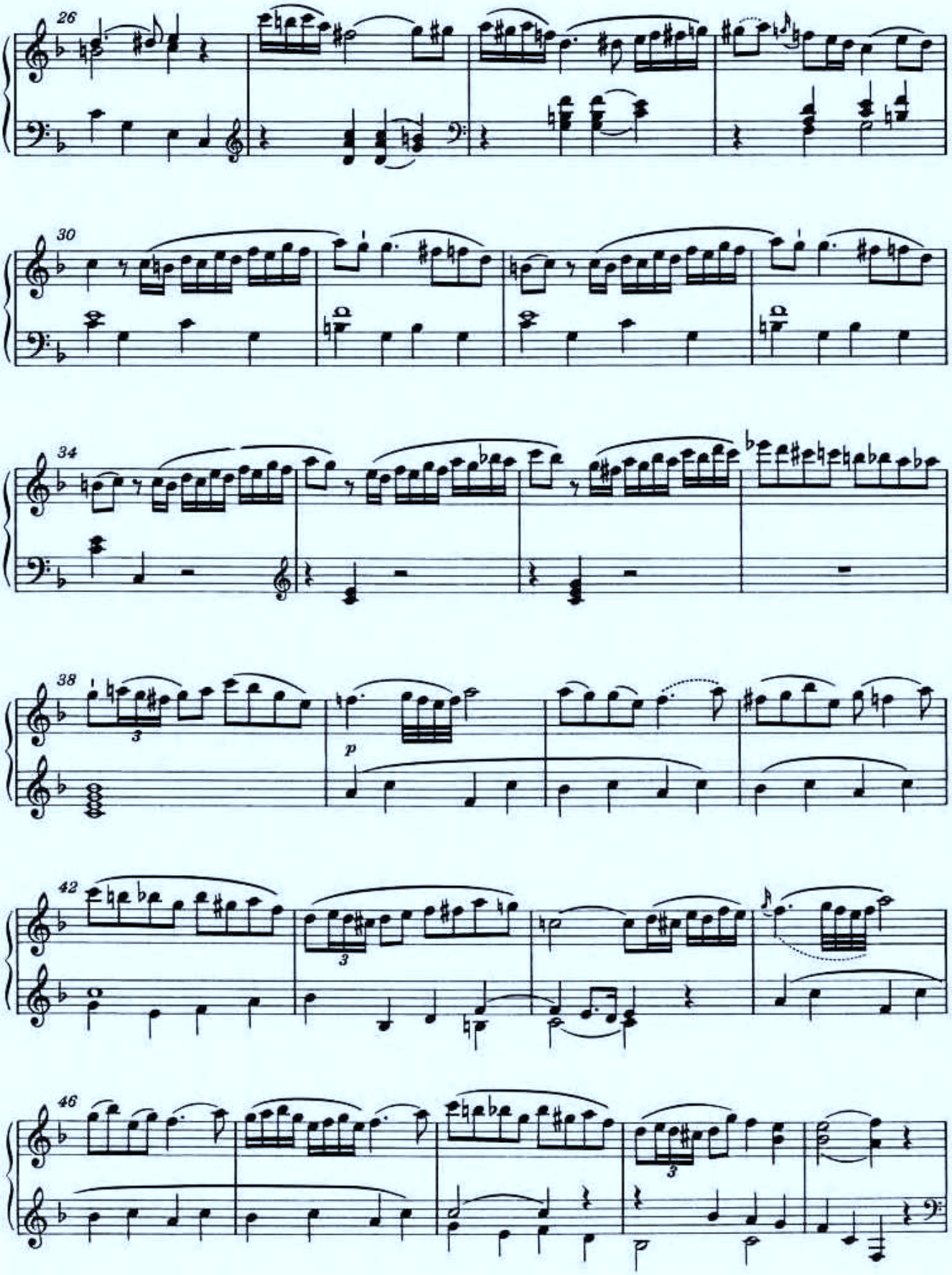
Datiert: Wien, 10. Juni 1786

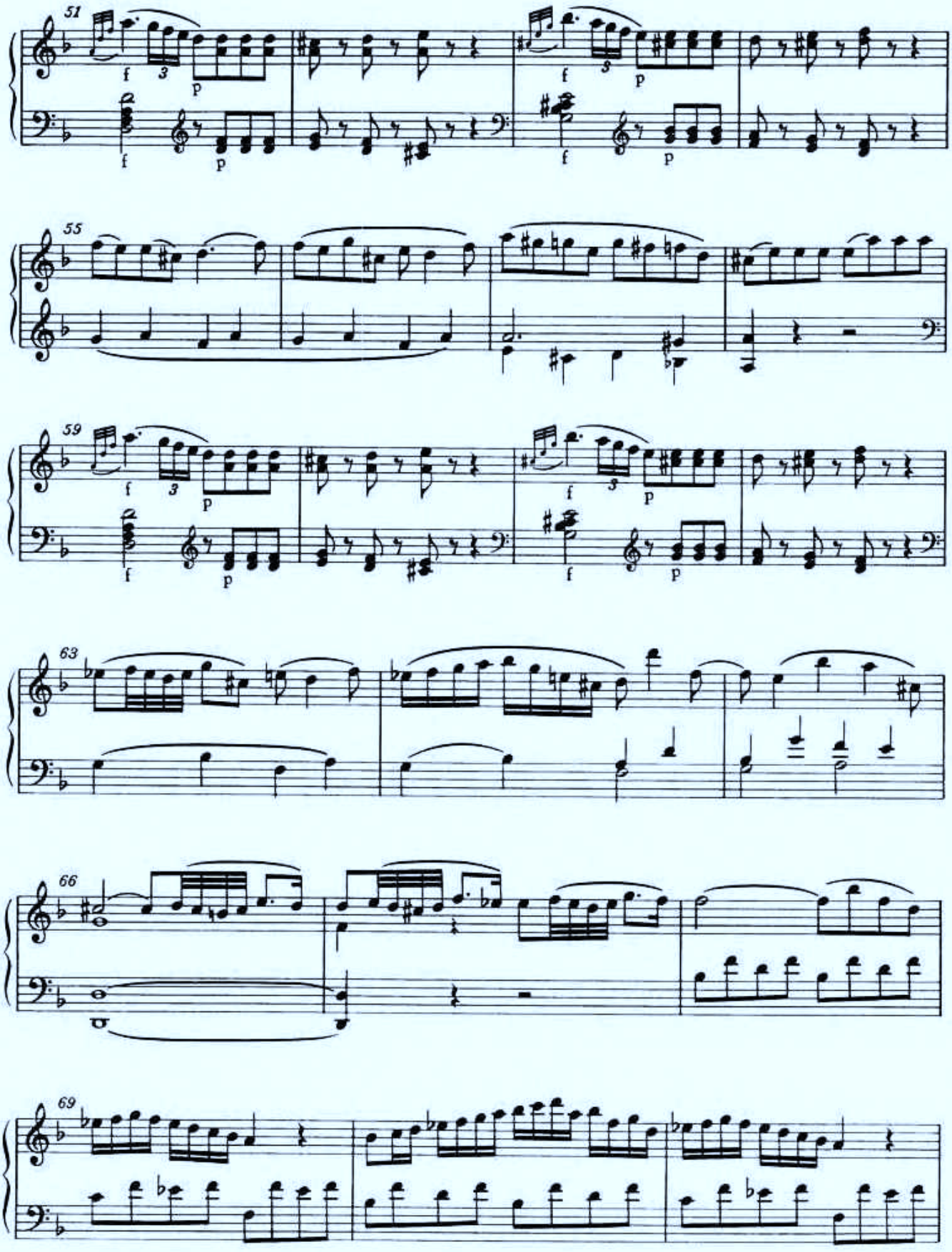


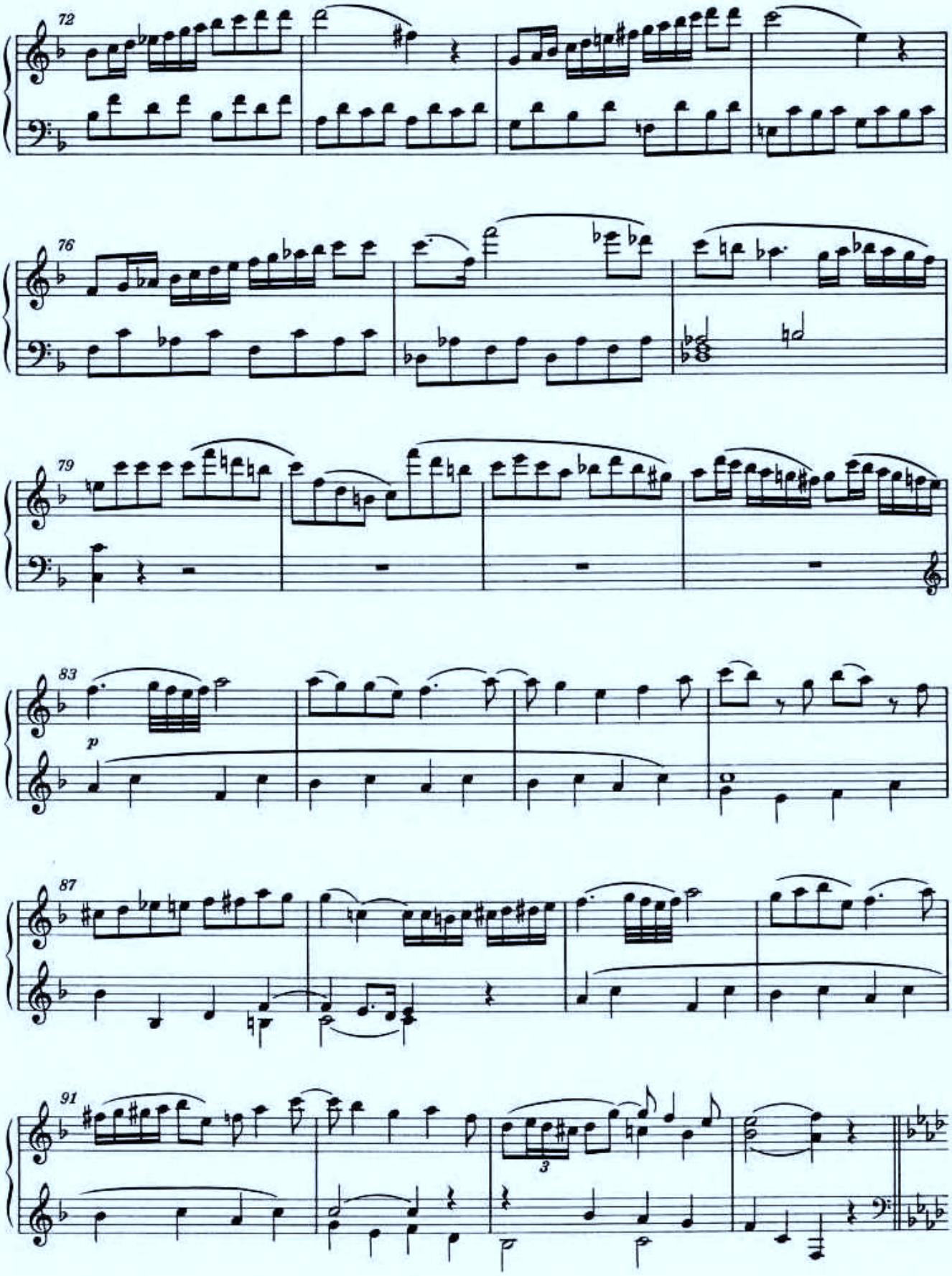
*) Vgl. Vorwort.

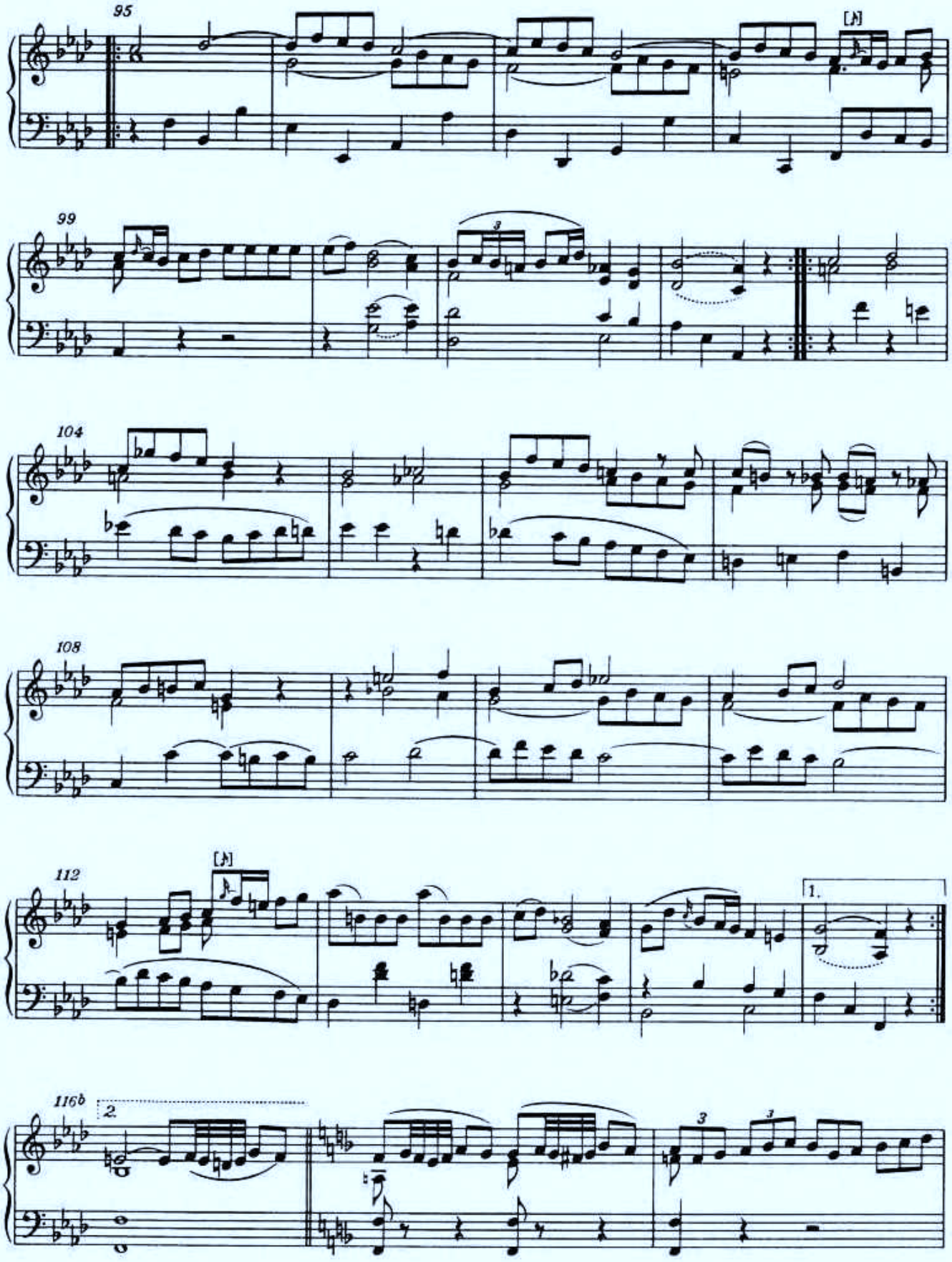
**) T. 1: piano und Bogen in der rechten Hand nach Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis; dort in der linken Hand ein Bogen zu T. 1 und 2.

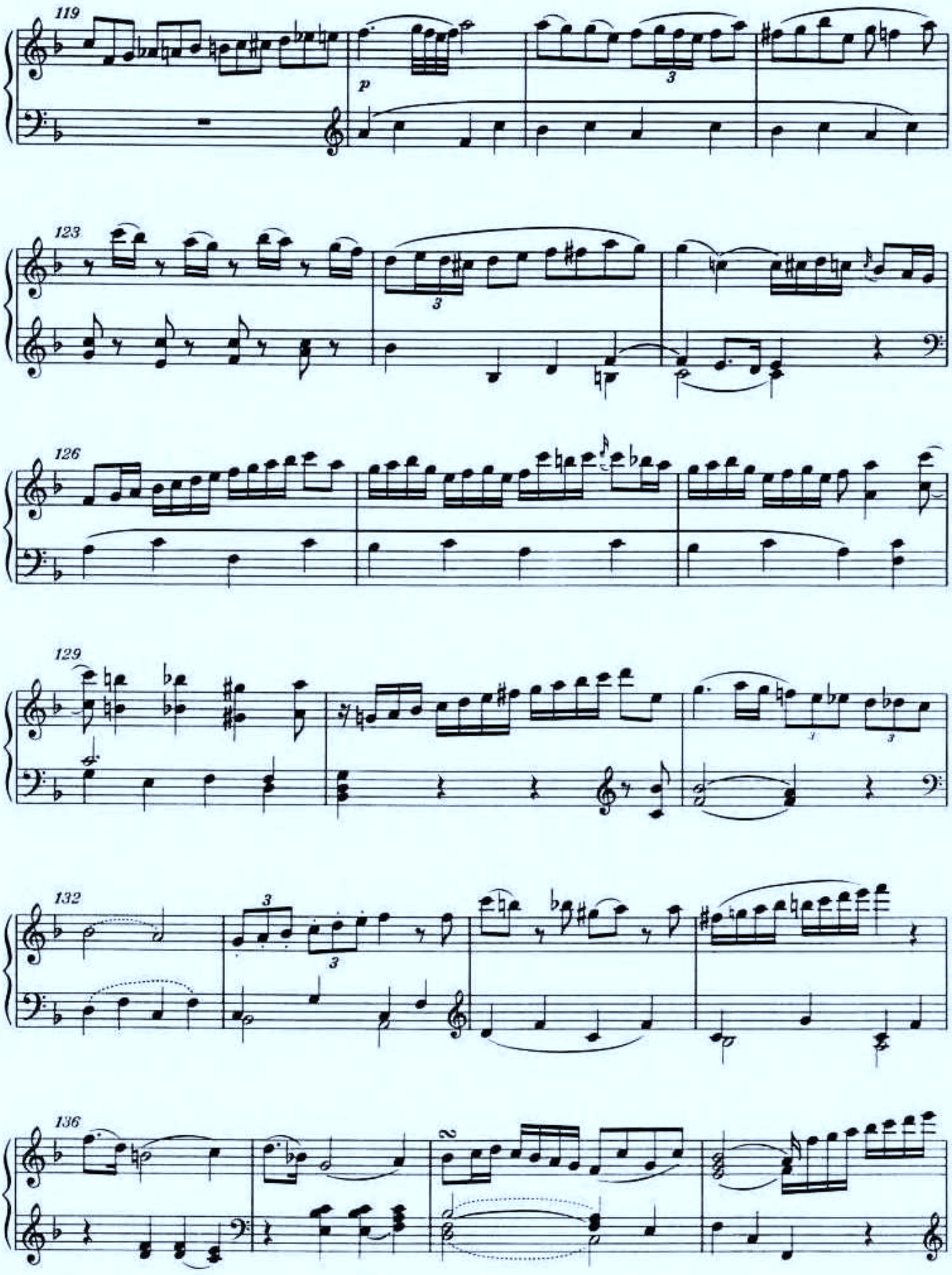
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

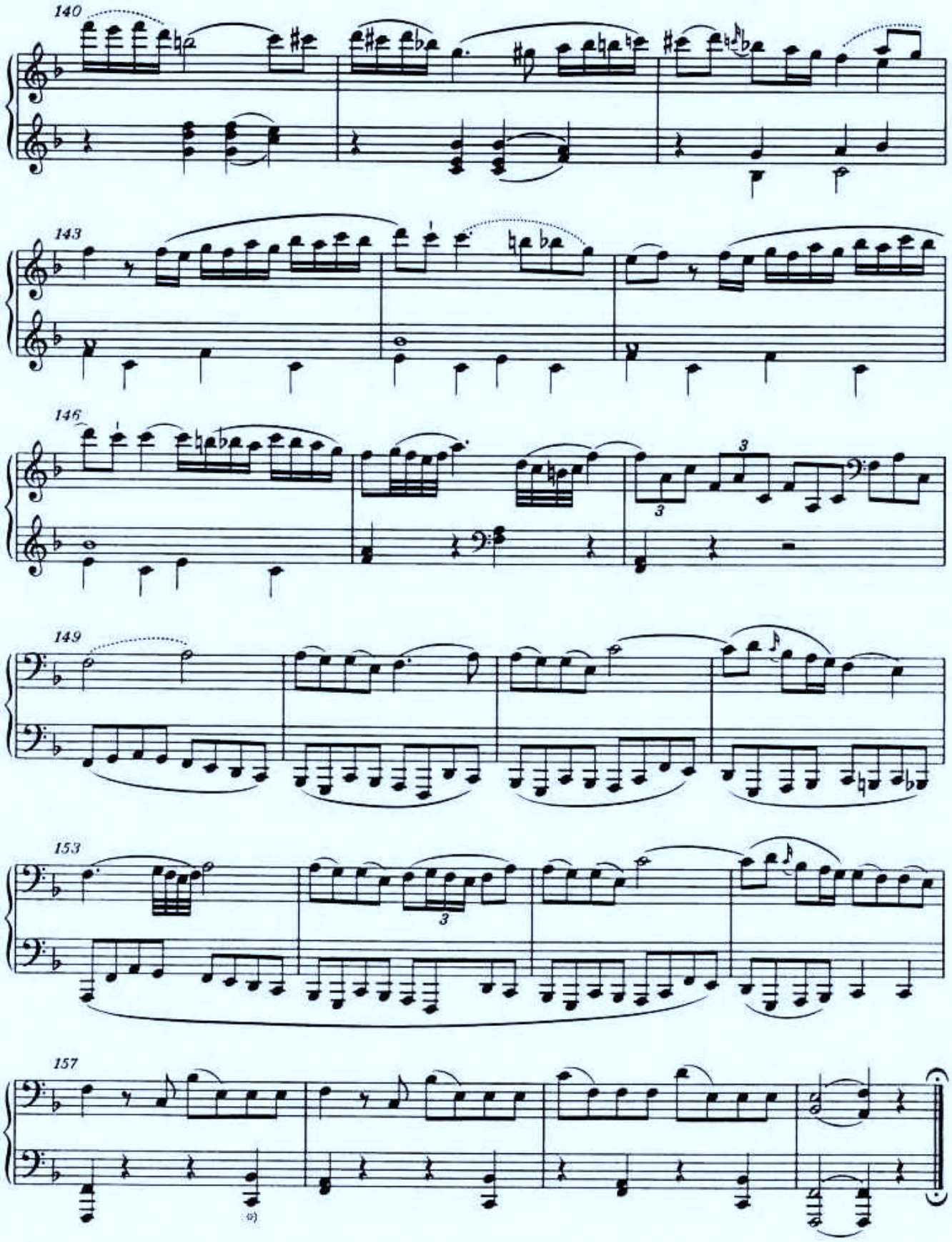

26
30
34
38
3
p
42
3
46
3


51
55
59
63
66
69


72
76
79
83
p
87
91
3


95
99
104
108
112
1.
116b
2
3


119
p
123
126
129
132
136

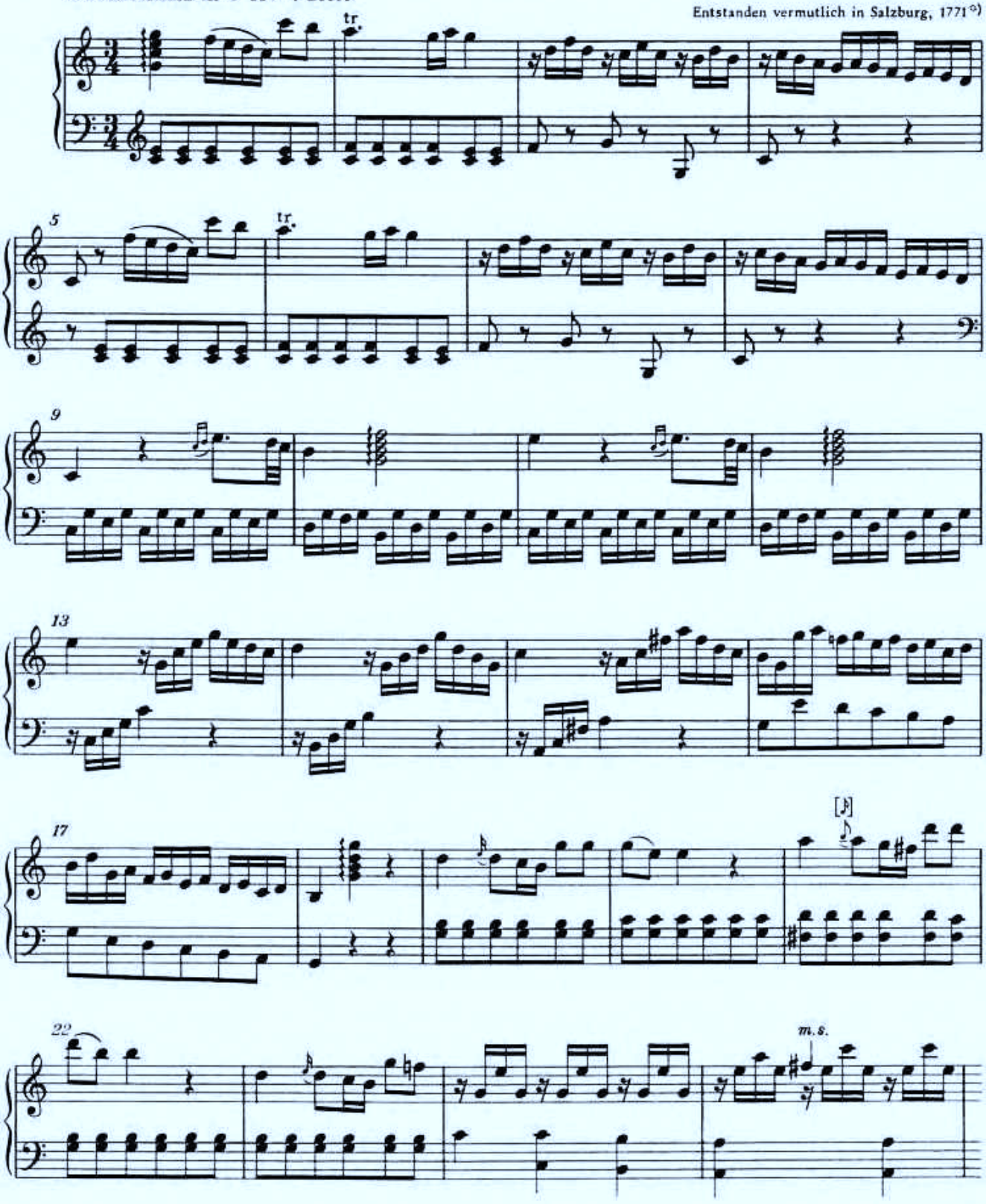


a) T. 157, linke Hand, 4. Viertel: Im Autograph mit zusätzlicher Terz E (sicherlich nur Schreibversehen).

II
Fragmente

1. Sonatensatz in C KV^6: deest

Entstanden vermutlich in Salzburg, 1771 *)

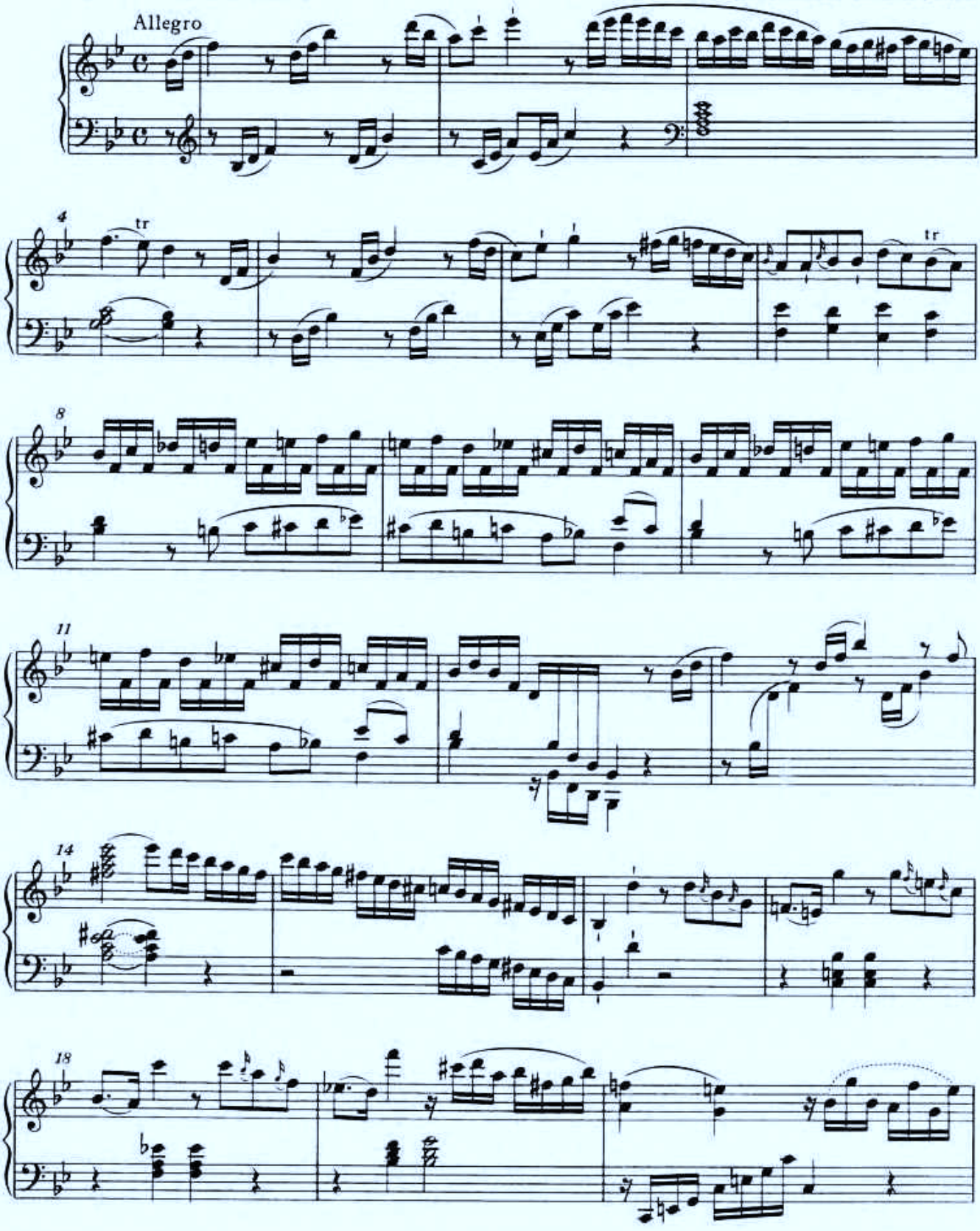


*) Zur Datierung und Überlieferung vgl. Vorwort.

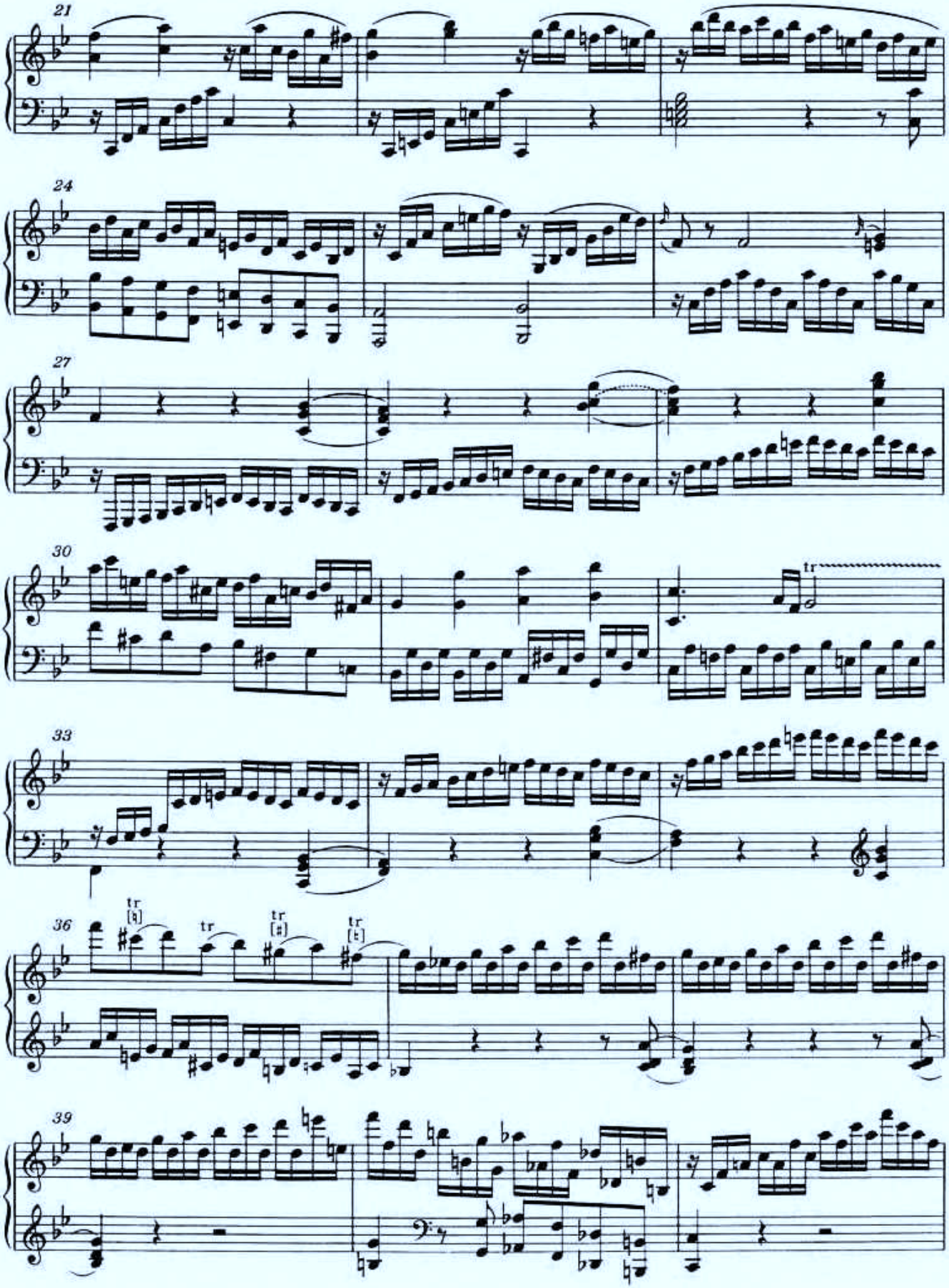
2. Sonatensatz in B KV 400 (372a)

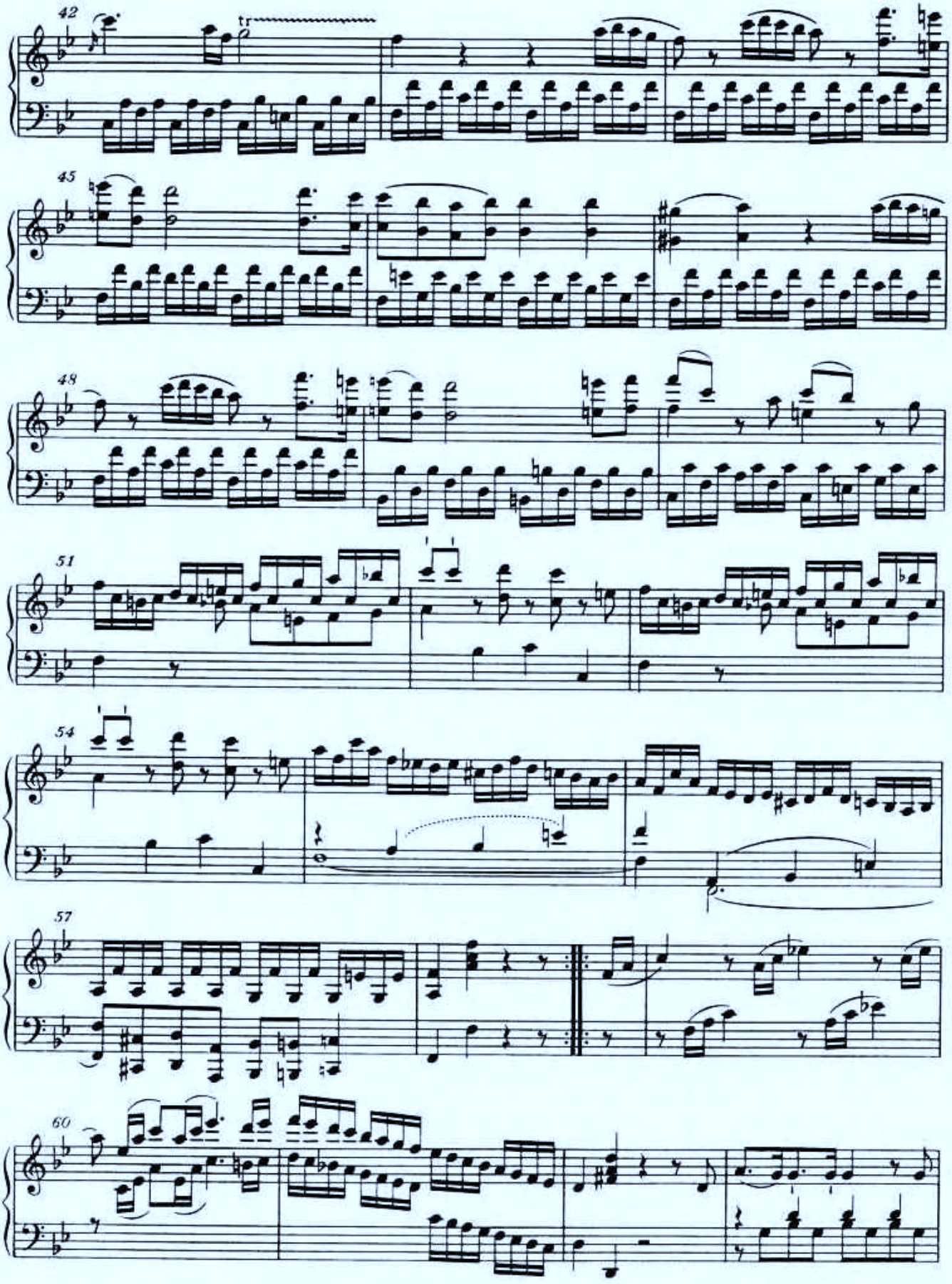
ergänzt von Maximilian Stadler

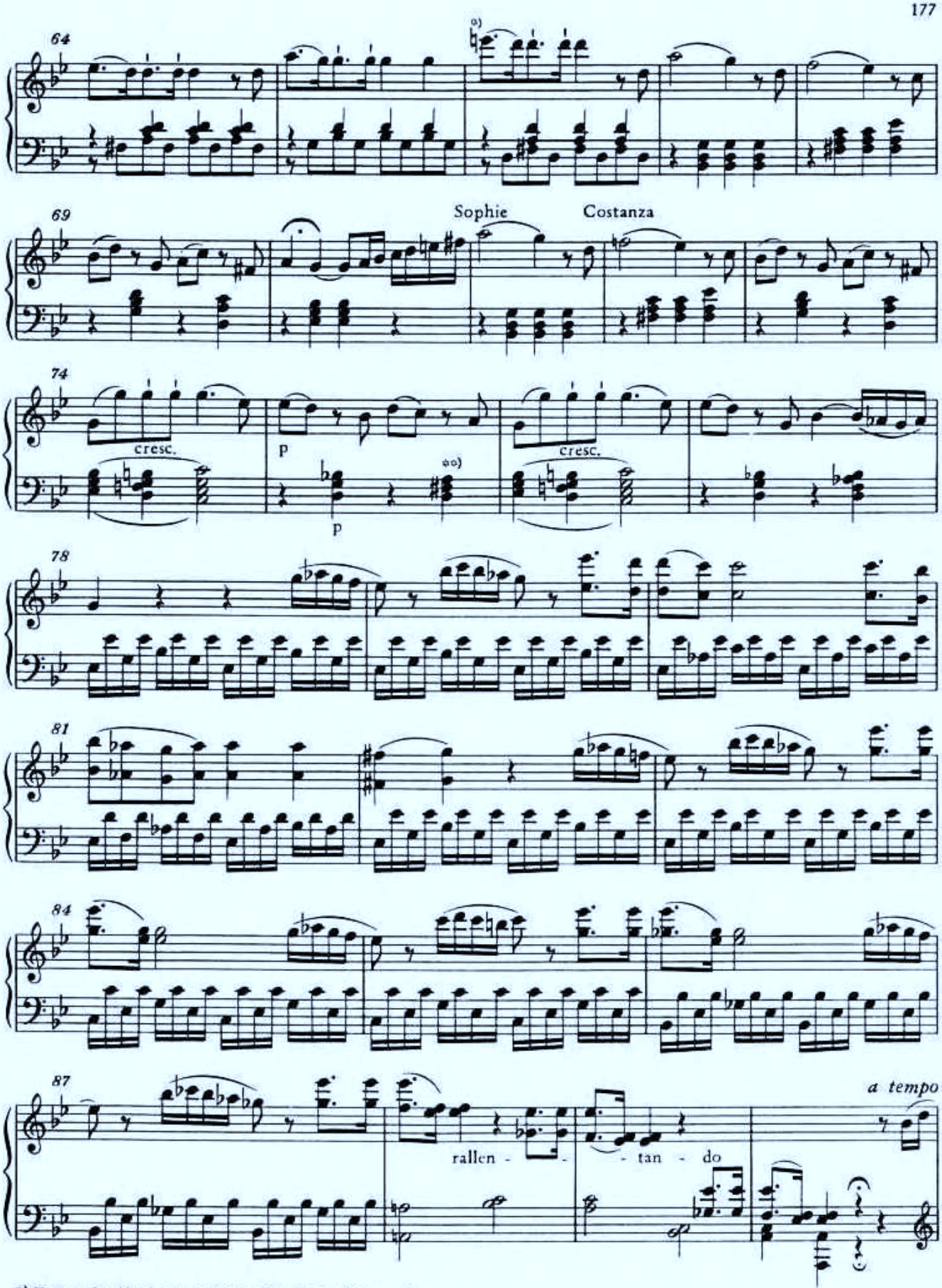
Entstanden vermutlich in Wien, 1781 *)



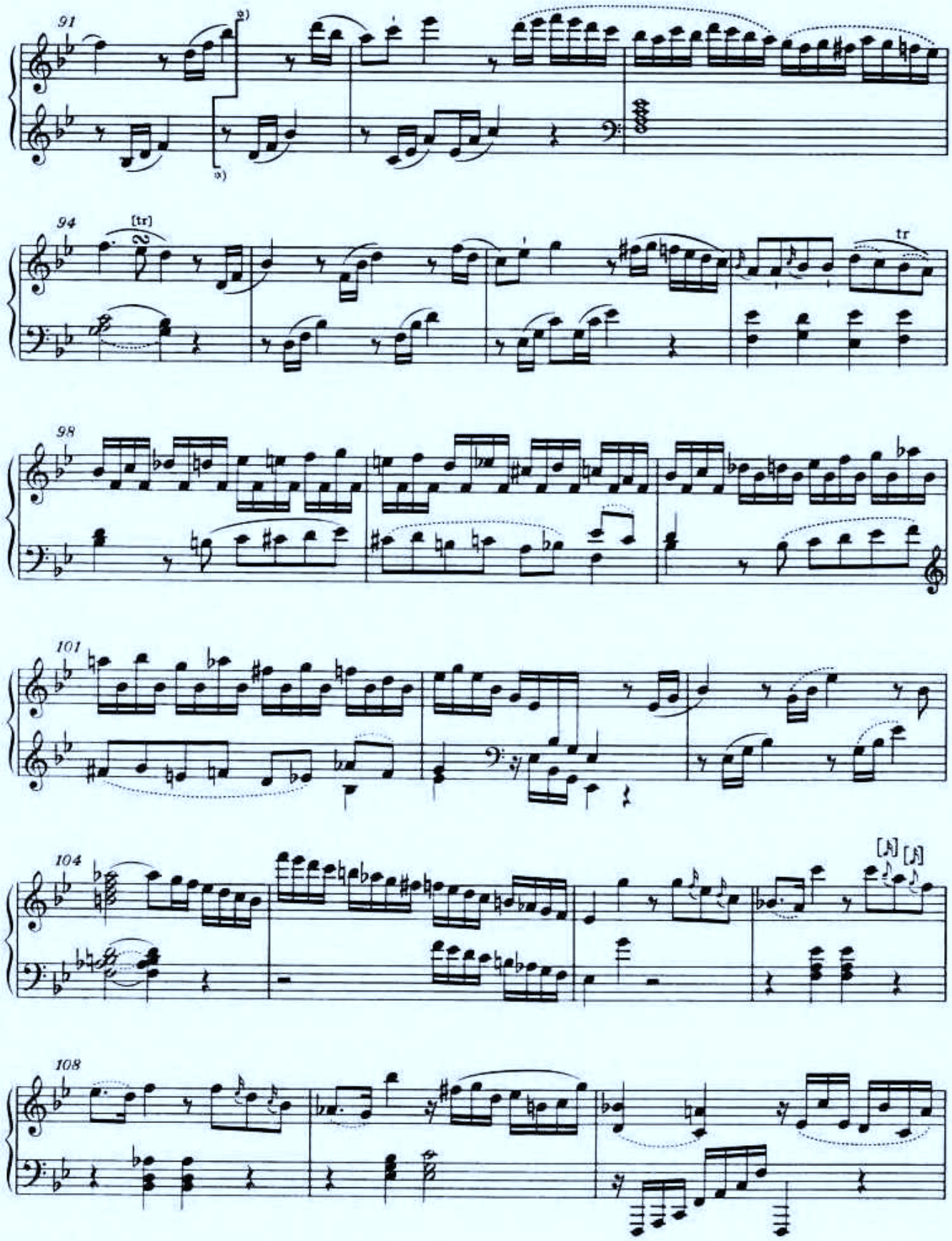
*) Zur Datierung vgl. Vorwort.


21
24
27
30
33
36
39

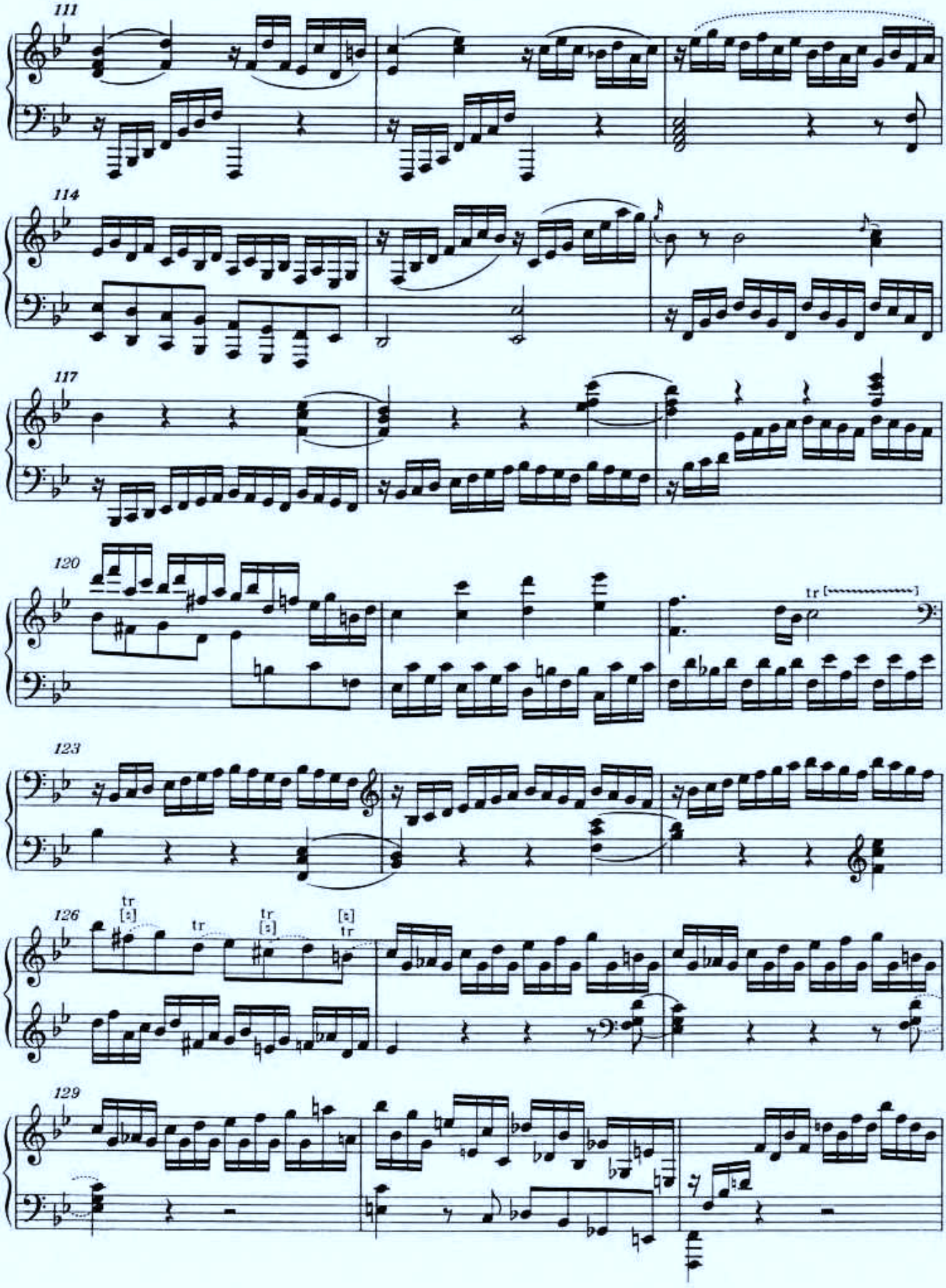

42
tr
45
48
51
54
57
60

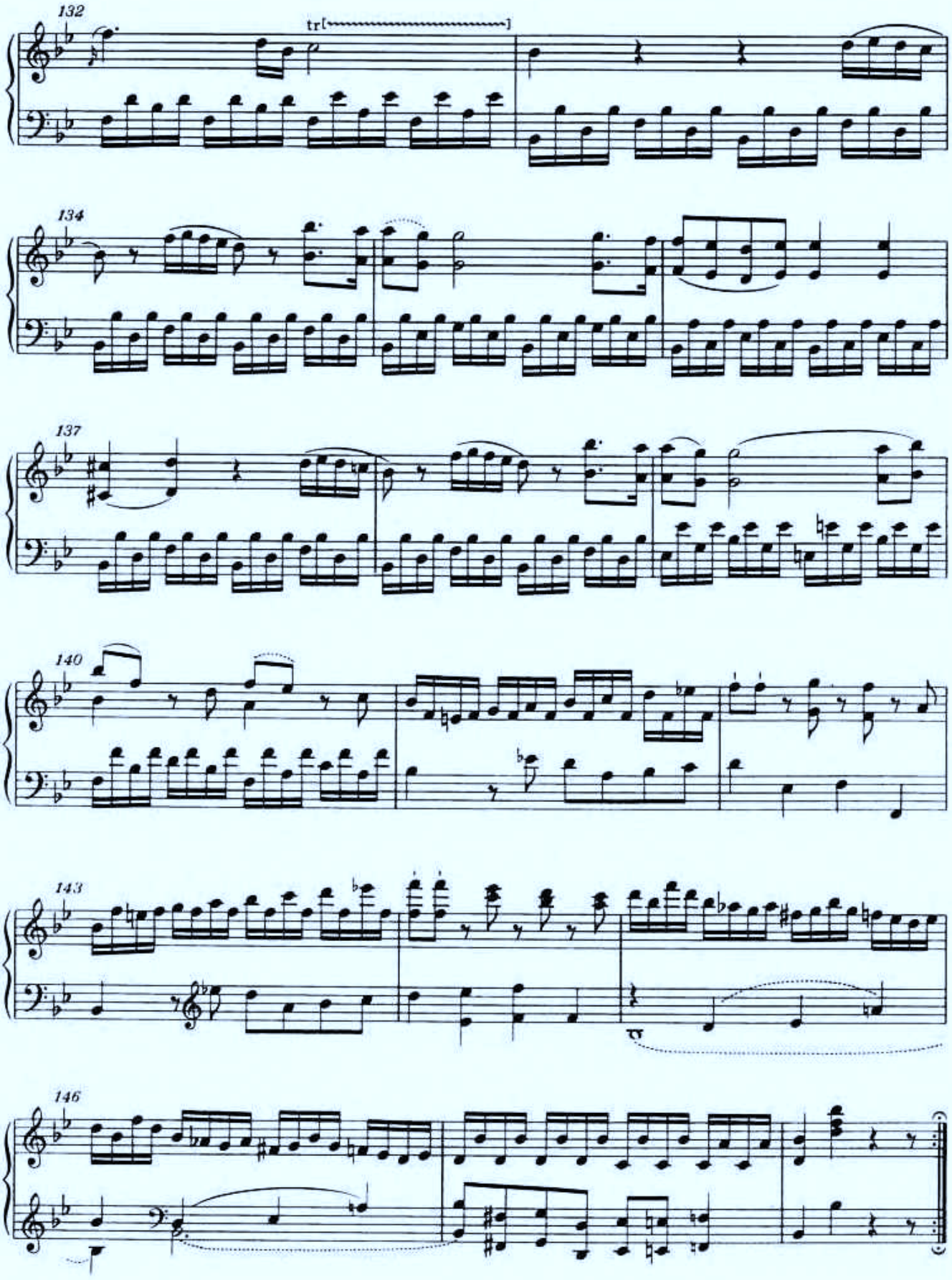


*) T. 66, rechte Hand: ♮ zur 1. Note eindeutig im Autograph.
**) T. 75, linke Hand, 4. Viertel: So im Autograph; zur Vermeidung der Quintparallele kann c' statt a gespielt werden.



*) Von hier ab Handschrift Maximilian Stadlers.

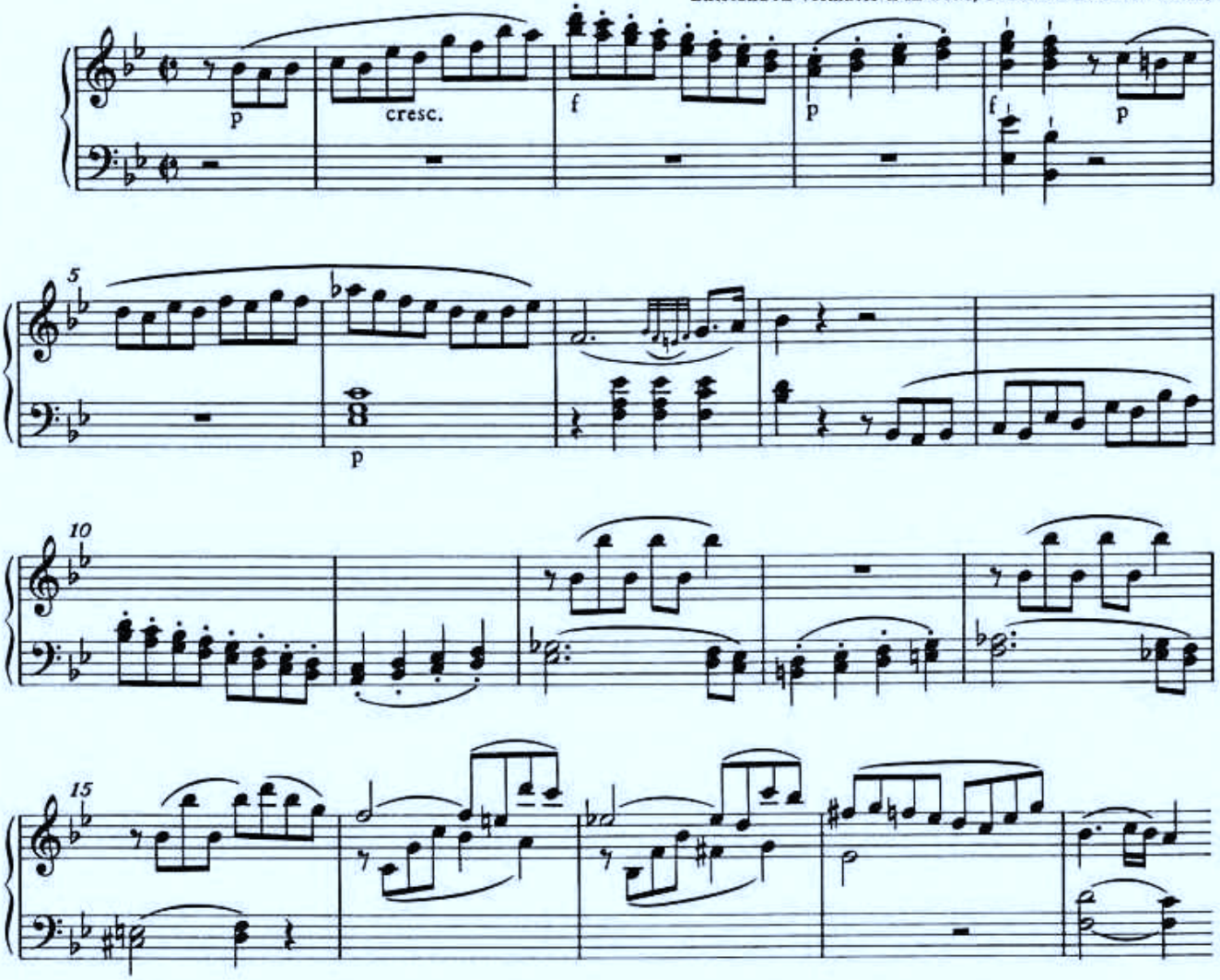

111
114
117
120
tr
123
126
tr
tr
tr
tr
129


132
tr
134
137
140
143
146

3. Sonatensatz in B KV Anh. 31 (569a)

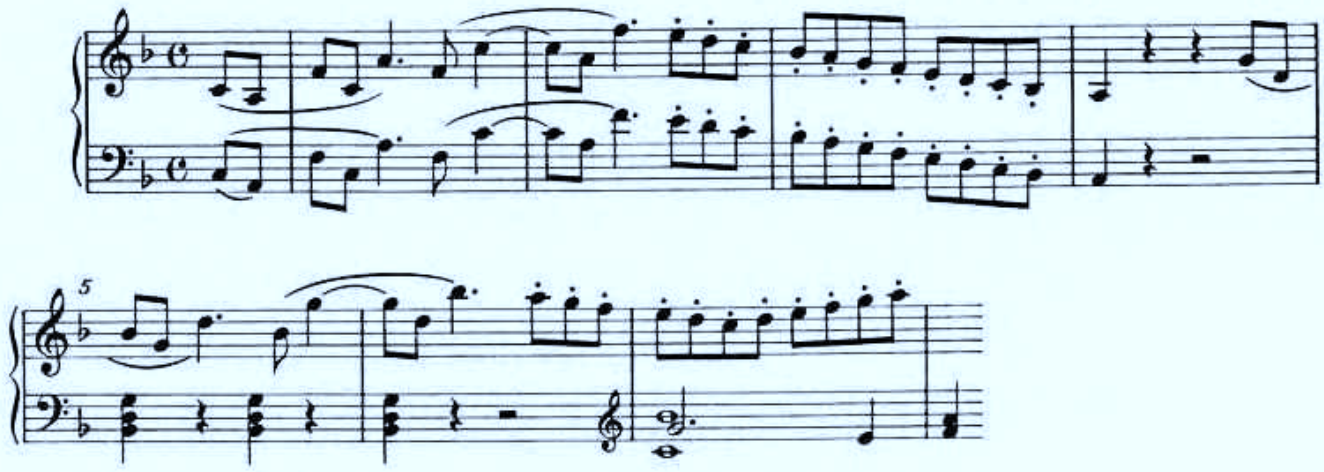
Sonata

Entstanden vermutlich in Wien, zwischen 1787 und 1789 *)



4. Sonatensatz in F KV Anh. 29 (590a)

Entstanden vermutlich in Wien, zwischen 1787 und 1789 *)

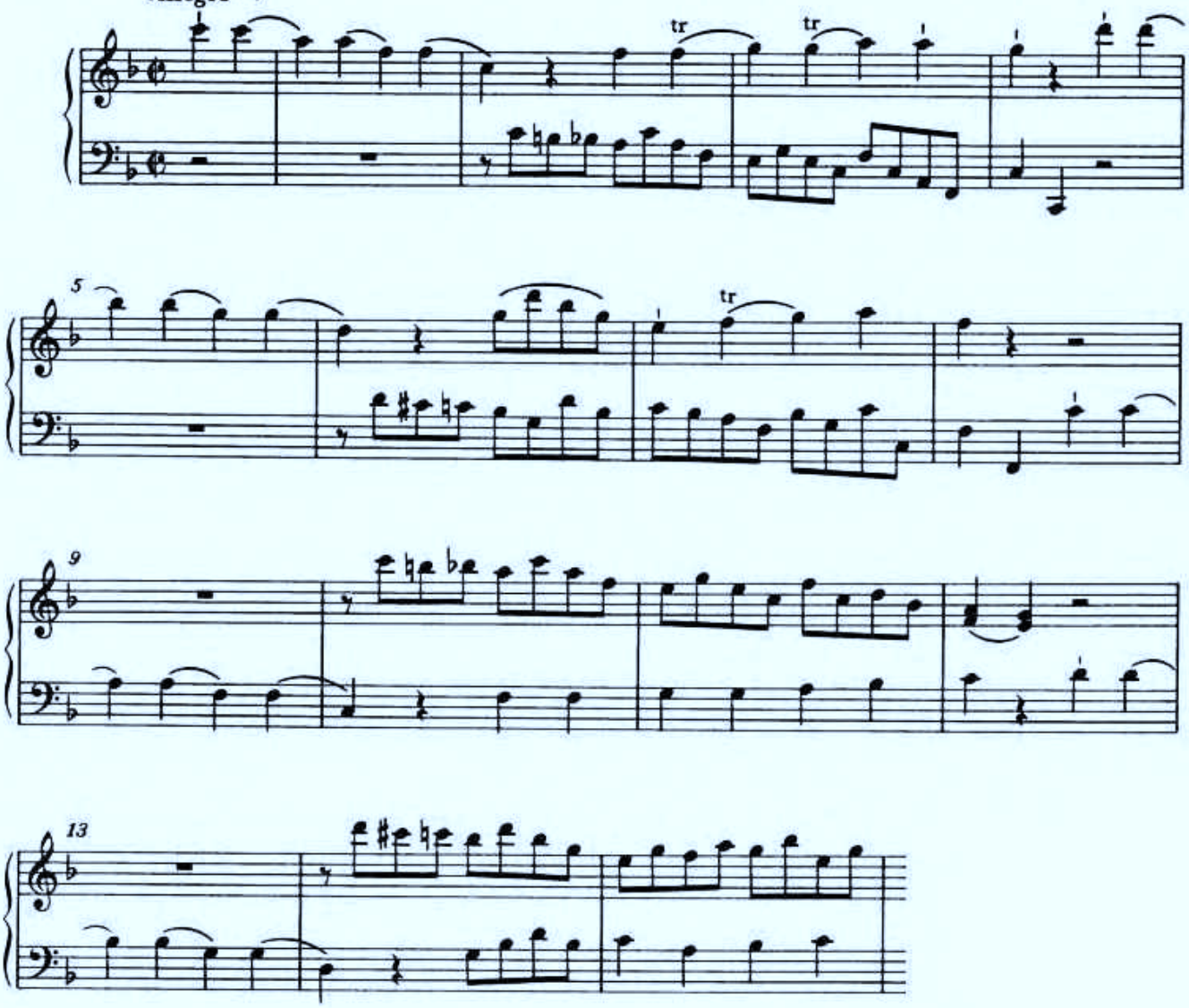


*) Zur Datierung vgl. Vorwort.

5. Sonatensatz in F KV Anh. 30 (590b)

Entstanden vermutlich in Wien, zwischen 1787 und 1789 *)

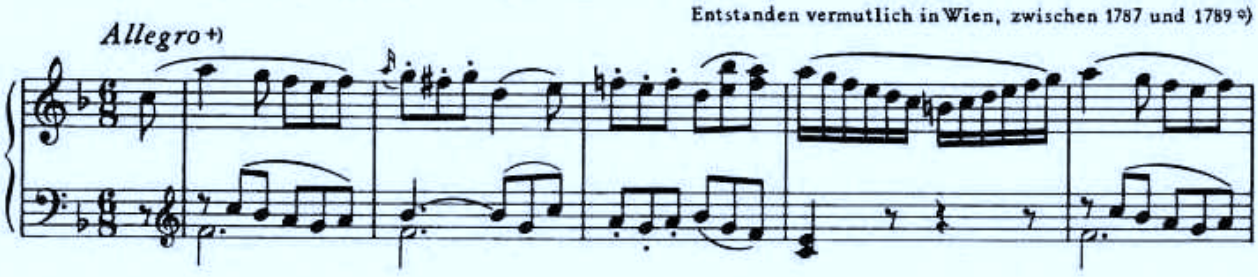
Allegro **)



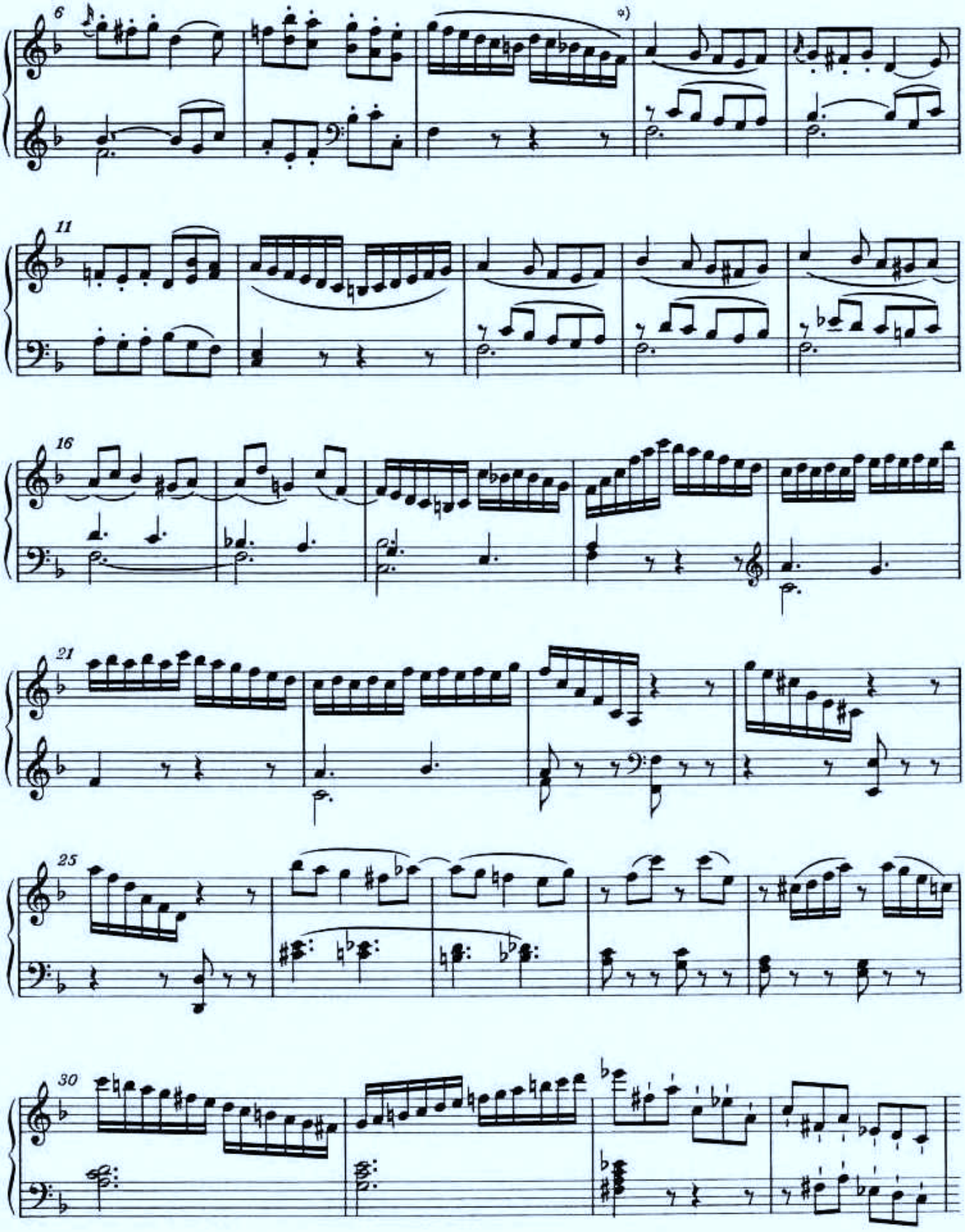
6. Sonatensatz (Rondo) in F KV Anh. 37 (590c)

Entstanden vermutlich in Wien, zwischen 1787 und 1789 *)

Allegro +)



*) Zur Datierung vgl. Vorwort.
**) Ursprünglich „Presto"
+) Tempobezeichnung im Autograph von fremder Hand.

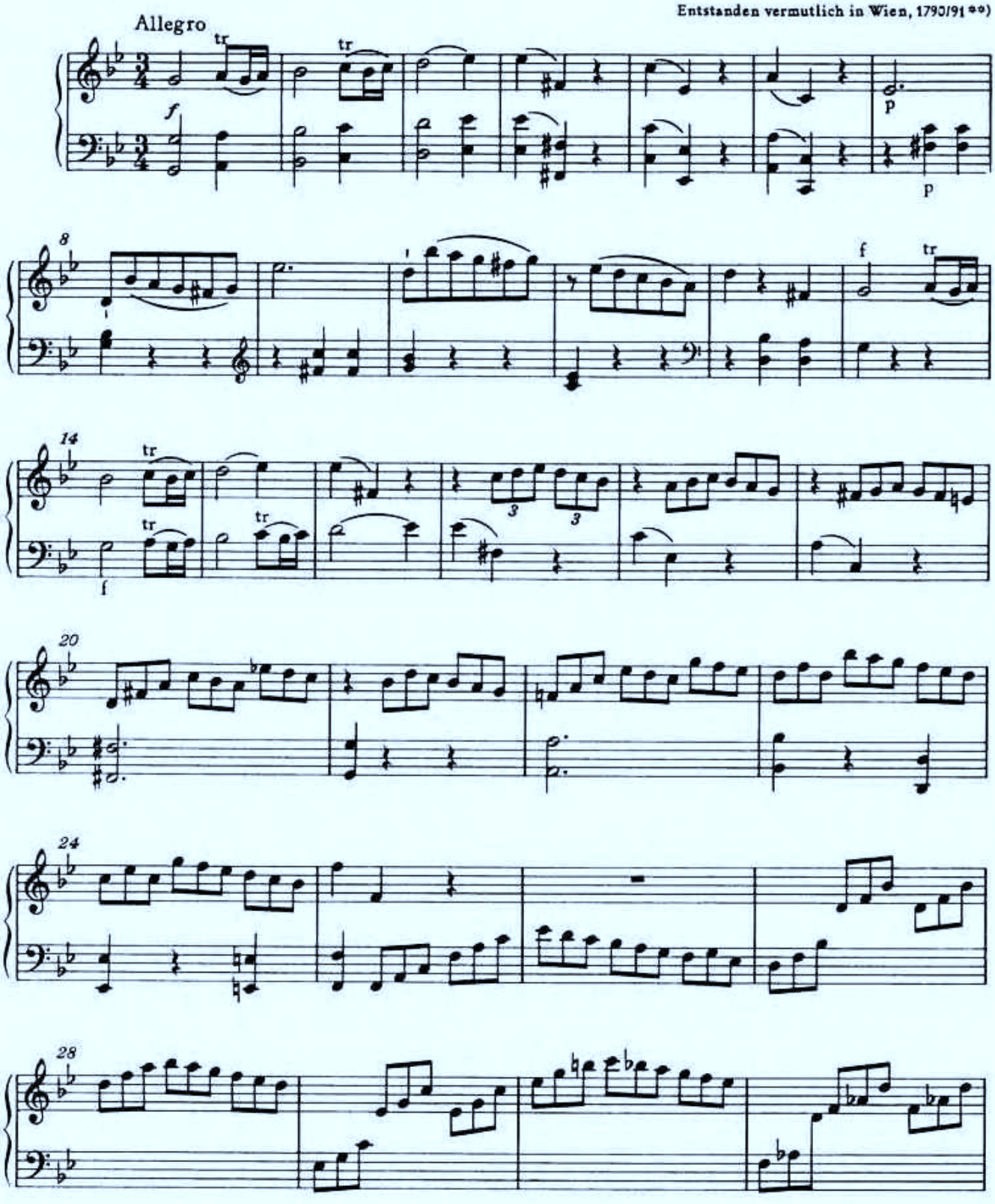


a) Zur 2. Hälfte von T. 8 vgl. Krit. Bericht.

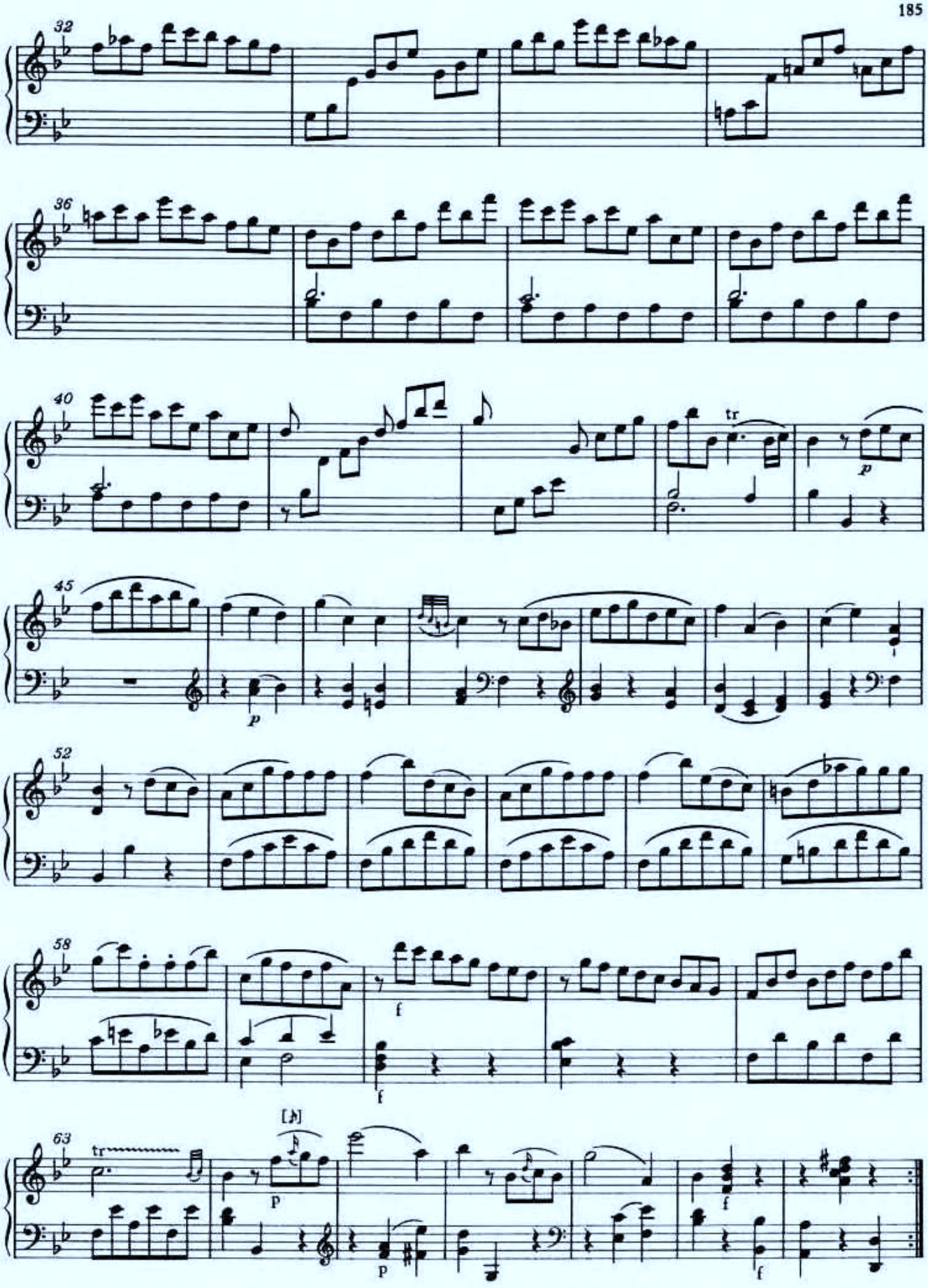
7. Sonatensatz in g KV 312 (189^{i}; KV^{6}: 590^{d})

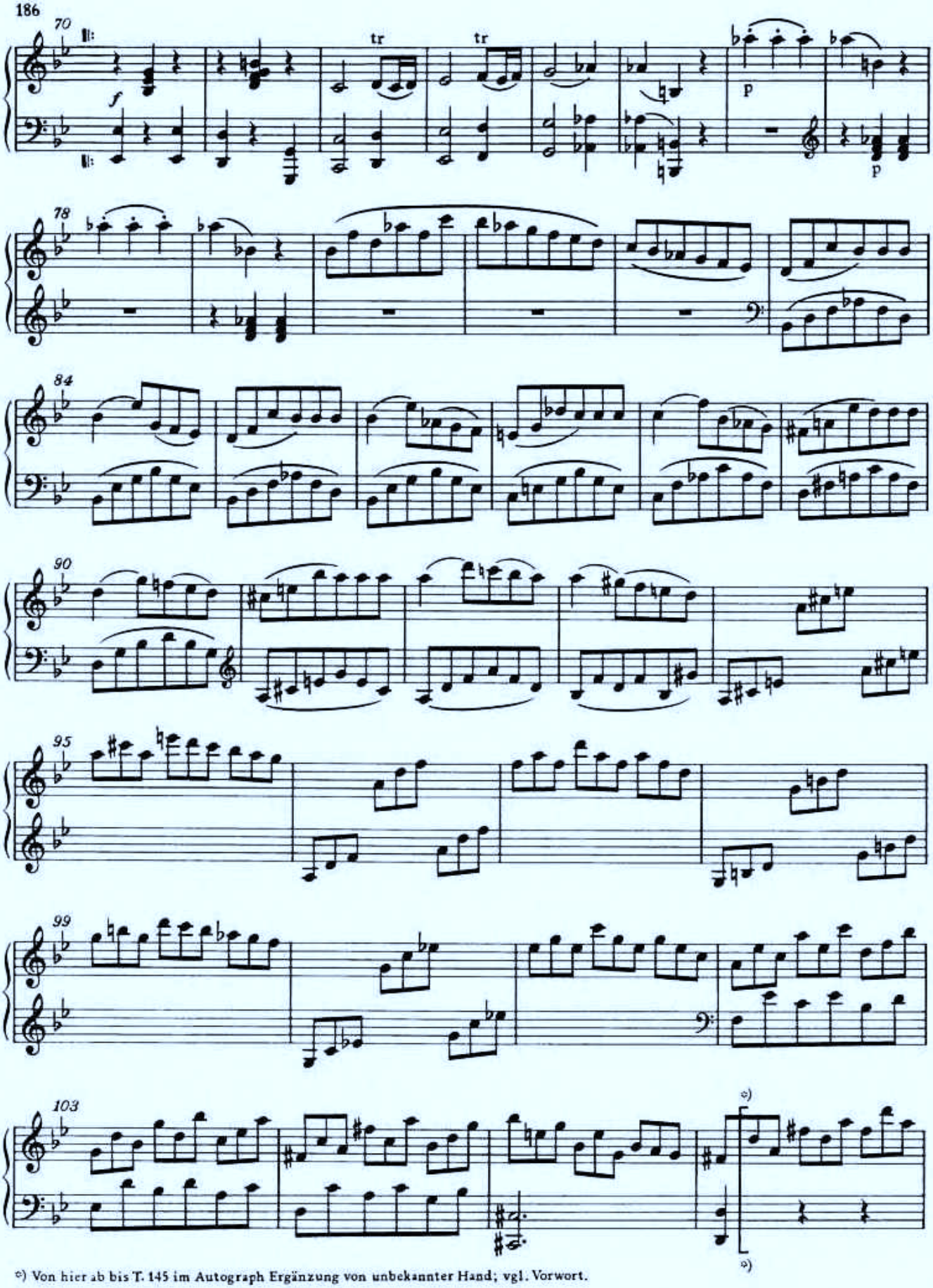
mit Ergänzung von unbekannten Händen*)

Entstanden vermutlich in Wien, 1790/91**)

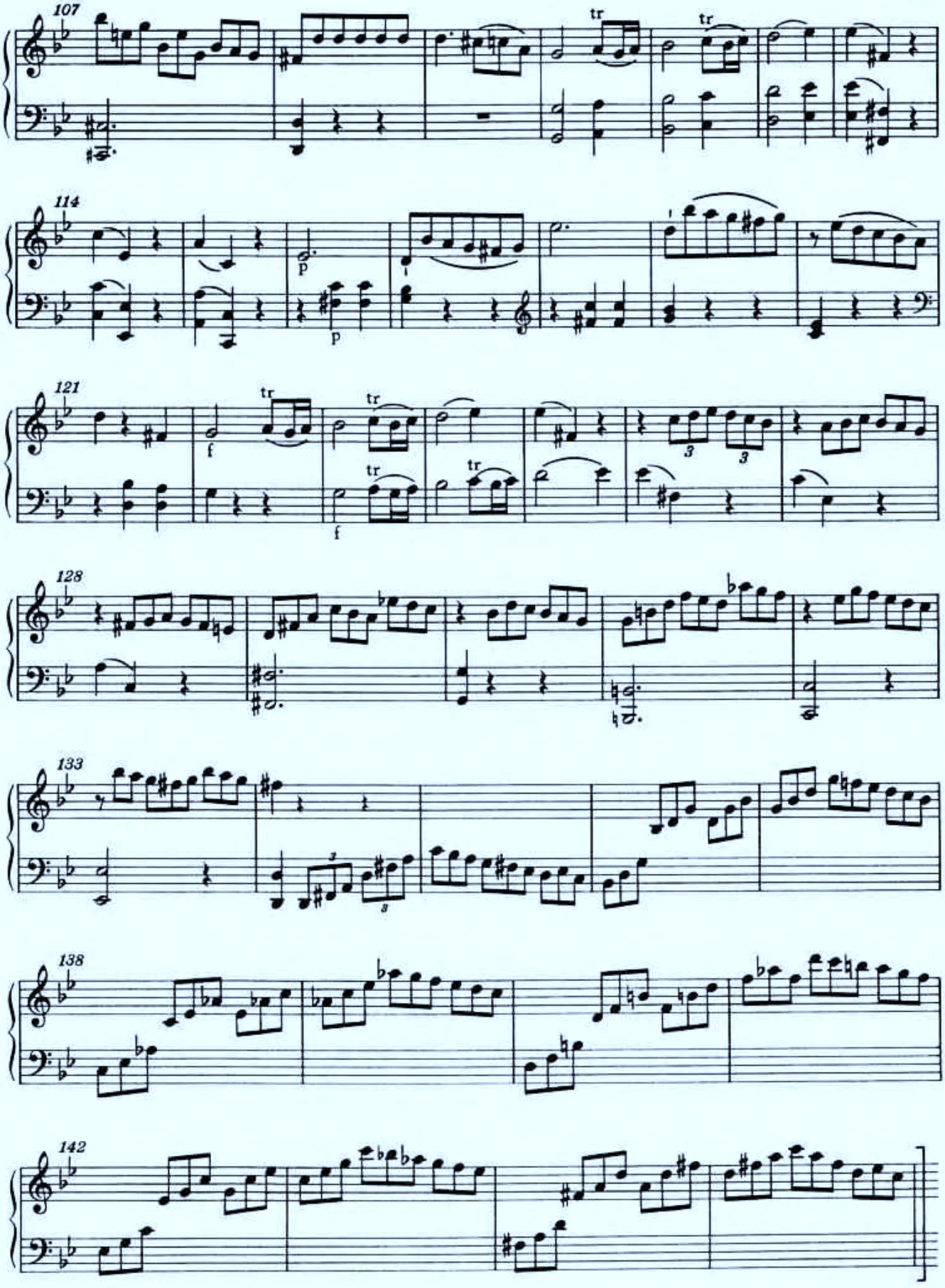


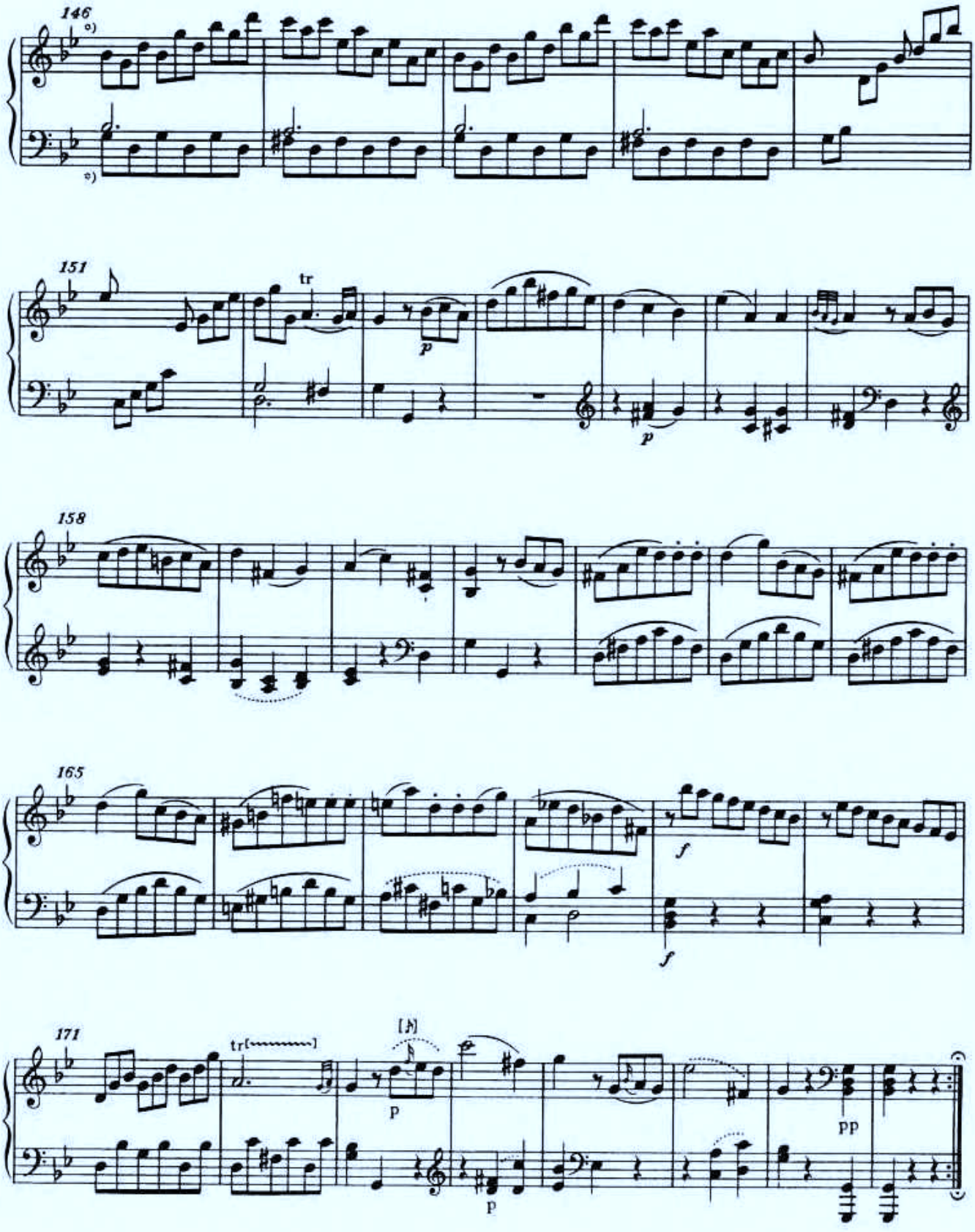
*) Vgl. Vorwort.
**) Zur Datierung vgl. Vorwort.


32
36
40
tr
p
45
p
52
58
f
f
63
tr
p
p
f
f



*) Von hier ab bis T. 145 im Autograph Ergänzung von unbekannter Hand; vgl. Vorwort.


107
tr
tr
114
p
p
121
f
tr
tr
f
tr
tr
3
3
128
133
3
3
138
142



*) T. 146 bis Schluß nach dem Erstdruck; vgl. Vorwort.