

W. A. MOZART

Sonate A-Dur
für Klavier

Sonata in A major
for Piano

KV 331 (300ⁱ)

Urtext

Revidiert und herausgegeben
mit Hinweisen zur Aufführungspraxis von

Revised and edited
with Notes on Performance Practice by
Mario Aschauer



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 11816

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Hinweise zur Aufführungspraxis	X
Preface	XIII
Notes on Performance Practice	XX
Sonate A-Dur KV 331 (300 ⁱ) / Sonata in A major K. 331 (300 ⁱ)	
Edition nach der Erstausgabe Artaria 1784 / Edition based on the first edition Artaria 1784.....	2
Rekonstruktion der autographen Überlieferung / Reconstruction of the auto- graph transmission.....	20
Critical Commentary.....	36

Die in den Textteilen dieser Ausgabe angegebenen Links können auf folgendem Weg aufgerufen werden:

- Aufruf auf der Website <http://links.baerenreiter.com>
- Eingabe von »BA11816-«, gefolgt von der Nummer, die hinter ↗ angegeben ist: BA11816-0001.

Die hier für die vorliegende Edition hinterlegten Links werden regelmäßig auf ihre Aktualität überprüft.
Wir freuen uns, wenn Sie uns auf der genannten Website Aktualisierungsbedarf melden.

The links appearing in the texts of the present edition can be accessed as follows:

- Call up the website <http://links.baerenreiter.com>
- Enter "BA11816-" followed by the number indicated after ↗: BA11816-0001.

The links stored here are regularly checked for their validity.

Thank you for pointing out any invalid links on the above-mentioned website.

Herausgegeben mit freundlicher Unterstützung des Center for Early Music Research and Performance (CEMRAP)
an der Sam Houston State University (Huntsville, Texas).

Issued with friendly support of the Center for Early Music Research and Performance (CEMRAP)
at the Sam Houston State University (Huntsville, Texas).

VORWORT

Von Zeit zu Zeit tauchen zu Mozarts Werken neue Quellen auf, darunter vollkommen unbekannte Kompositionen, aber auch Manuskripte zu sehr populären Stücken. Es grenzt jedoch fast an ein Wunder, dass innerhalb von nur drei Jahren zwei neue Quellen zu einem so berühmten Werk wie Mozarts Sonate in A-Dur KV 331 (300ⁱ) mit dem Finale *Alla Turca* zum Vorschein kamen. Die Entdeckung von einem Fragment des Autographs (Quelle A_b) 2014 in der Budapest Széchényi-Nationalbibliothek löste unmittelbar eine Reihe neuer Urtextausgaben bei verschiedenen Verlagen aus,¹ darunter auch meine eigene.² Auf der Grundlage philologischer Argumente, die unten genauer erläutert werden, habe ich den Text der Sonate in zwei getrennten Fassungen ediert, die sich aus den Fragmenten des Autographs bzw. aus dem Erstdruck von 1784 (Quelle P1) ergeben. Nur wenige Wochen nach Erscheinen meiner Ausgabe im Jahr 2017 brachte eine weitere handschriftliche Quelle auf (B), die die Edition nicht nur weiter stützt, sondern auch eine Rekonstruktion der Sonate in der ursprünglichen Fassung zu versuchsweise revidierter Edition ermöglicht. Diese Edition lässt vermuten, dass die Sonate KV 331 (300ⁱ) wahr- scheinlich die Entstehung des 1784 erschienenen Jubiläumsumdrucks am 12. September 1784, der die Belagerung beendete. Jedoch ist das gesamte 18. Jahrhundert hindurch ein gewisses Faible für den Orient beobachten, das sich in zahlreichen Facetten der bürgerlichen und höfischen Kultur – Interieurs, Kleidung, Porzellan, Theater und Musik – widerspiegelt und den Kontext für das Finale dieser Sonate bildet. Die Sonate entstand jedenfalls mit KV 330, 332 und 333 als drei weiteren Werken derselben Gattung vor dem 9. Februar 1784, als Mozart begann, sein *Verzeichniß*

aller meiner Werke zu führen, in dem keines der vier Werke gelistet ist. Damit vergingen also sechs Monate, wenn nicht gar anderthalb Jahre zwischen der Fertigstellung von KV 331 und seiner Drucklegung. Insofern scheidet eine „lukrative Veröffentlichung“⁴ als primäres Kompositionsmotiv aus. Vielmehr scheinen die Interpretationen von Newman („Vehikel für Mozarts eigenes Spiel“)⁵ und Irving („Unterrichtsmaterial für entweder Komposition oder Klavierspiel“)⁶ der Sache um einiges näher zu kommen. Auf eine – zumindest zunächst – im Wienerischen privaten Zielgruppe deuten auch zwei Stellen in der Mozart'schen Familienkorrespondenz. So schreibt sich Mozart in einem Brief von 1784 an seinen Vater mit „die 3 Sonaten auf Clavier allein, so ich einmal meiner Schwester geschickt habe“⁷ auf die Sonatentriebe KV 330–332. Zwei Monate zuvor hatte Leopold Mozart seinen alten Bekannten Sebastian Winter an fürstlichen Hof von Donaueschingen „6 Clavier-Sonaten“ für das Clavier allein, die nicht bekannt, sondern nur für uns geschrieben und angegeben.⁸ Die Sonate in ihrer autographen Gestalt scheint Mozart daher für einen vergleichsweise intimen Kreis konzipiert zu haben, der aus ihm selbst, seiner Familie und womöglich seinen Schülern und Bekannten bestand. Eine Feststellung, die sich im folgenden für die Bewertung der erhaltenen Quellen entscheidend erweisen wird.

QUELLEN

Das Autograph (A) Vom Autograph der Sonate war seit Mozarts Tod nur das letzte Blatt (Quelle A_c) bekannt. Es enthält lediglich die letzten 38 Takte des Finales. Im Frühjahr 2014 identifizierte Dr. Balázs Mikusi, Leiter der Musiksammlung der Széchényi-Nationalbibliothek, Budapest, einen weiteren Teil des Auto-

1 Hierzu zählen die Neueditionen von Wolf-Dieter Seiffert (München 2015: Henle), Jochen Reutter (Wien 2016: Wiener Urtext Edition), Klaus Burmeister (Leipzig u. a. 2018: Peters).

2 W. A. Mozart. *Sonate A-Dur*, hrsg. von Mario Aschauer, Kassel u. a. 2017: Bärenreiter (BA 9186).

3 Alan Tyson: *Wasserzeichen-Katalog* (Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. X/33/2: *Textband*), Kassel u. a. 1992, S. 33.

4 Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Kassel u. a. 2006, S. 251.

5 William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, New York 1983, S. 483.

6 John Irving, *Mozart's Piano Sonatas. Contexts, Sources, Style*, Cambridge und New York 1997, S. 67f.

7 Wolfgang Amadeus Mozart an Leopold Mozart, 9./12. Juni 1784, in: Mozart. *Briefe und Dokumente – Online-Edition*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg: BA11816-0001 (zuletzt aufgerufen: 25. Mai 2020).

8 Leopold Mozart an Sebastian Winter, 3. April 1784, in: ebd.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

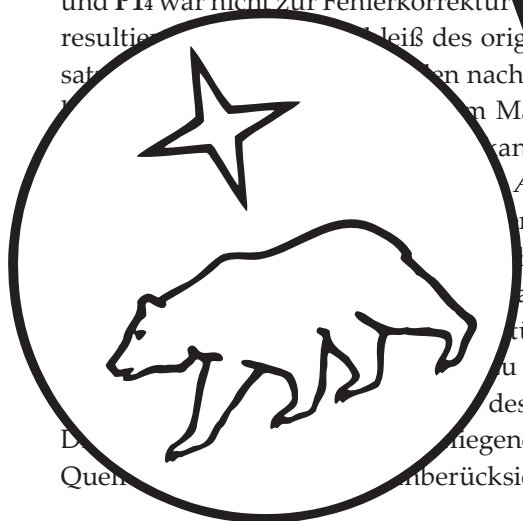
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

bekannten Exemplare auf 30 beläuft. Von diesen untersuchte Haberkamp 19, die sie in fünf von ihr als „Abzüge“ benannten Gruppen zusammenfasste. Haberkamps Terminologie und Kategorisierung sind nicht unproblematisch, aber für die Beschreibung von Mozarts Erstausgaben derzeit üblich, weshalb auch wir sie übernehmen, um Missverständnisse zu vermeiden. Neben den vermutlich ersten Exemplaren (**P1**) gibt es eine Gruppe von Drucken (**P12**), die, abgesehen davon, dass die meisten leeren Seiten hier entfallen sind, inhaltlich identisch mit **P1** sind. Für **P13** und **P14** wurden in zwei Phasen und mit zwei verschiedenen Werkzeugen 31 Platten neu gestochen (siehe Critical Commentary). Somit sind alle Notenplatten der Erstausgabe und ihrer Folgeauflagen vermutlich das Produkt von drei Stechern. **P15** verwendet dieselben Platten wie **P14**, aber der Preis auf dem Titelblatt wurde in „f. 2. C.[onventions] M.[ünze]“ geändert – ein 1816 im Kaisertum Österreich eingeführte Währungsinheit¹⁹ –, was gleichzeitig als Terminus post quem für die Exemplare **P15** dient. Der Austausch der Platten für **P13** und **P14** war nicht zur Fehlerkorrektur erfolgt, sondern resultiert aus dem Verbleib des originalen Plattenstocks. Die Platten nach den ursprünglichen Manuskripten. Bekannt man war, dass die korrigierte Platte für **P14** ab. Wenn auch Stümer korrigierte etlichen neue (des *Allegretto*). Die folgende Ausgabe als Quelle unberücksichtigt bleiben.



Weitere Druckausgaben vor Mozarts Tod Das Verzeichnis RISM A/I²⁰ listet noch für Mozarts Lebzeiten eine Fülle weiterer Drucke der Sonate, beginnend mit der Ausgabe von Schott in Mainz im Jahr 1784. Sie alle sind Nachstiche von **P1**, weshalb sie für die vorliegende Ausgabe keinen Quellenwert haben.

Oeuvres complètes (P2) Viele moderne Ausgaben ziehen das erste *Cahier* der *Oeuvres complètes* als Nebenquelle heran,²¹ das zur Leipziger Ostermesse Anfang

April 1798 bei Breitkopf & Härtel erschien.²² Jedoch trat das Verlagshaus erst im Mai des Jahres mit der Witwe Mozart in Kontakt.²³ Zudem zeigt ein Vergleich der Ausgabe mit dem Erstdruck **P1**, den Breitkopf seit 1785 im Vertriebsangebot hatte,²⁴ dass **P1** als Vorlage für die *Oeuvres complètes* gedient hatte.

Im Oktober 1798 war bereits eine zweite Auflage gedruckt und rasch abverkauft worden,²⁵ und etwa zwei Monate später lieferten Breitkopf & Härtel die angekündigte dritte Auflage aus.²⁶ Somit erschienen drei verschiedene Auflagen der Breitkopf-Ausgabe (**P2**₁₋₃) in ein und demselben Jahr, allesamt hergestellt im Typendruckverfahren. Im Laufe des 19. Jahrhunderts veröffentlichte Breitkopf zahlreiche weitere, nimmehr gestochene Ausgaben der Sonate. Der Existenz der Auflagen **P2**₁₋₃ überwiegt allem der Umstand, dass sie in mancherlei Detail voneinander abweichen, scheint modernen Mozart-Editoren bis heute entgangen zu sein. Beispielsweise beschreiben die Herausgeber der neuen Mozart-Ausgabe nur ein Exemplar des Drucks (Typ **P2**₂), ziehen es als Quelle „essentiellich [...] mit heran“ und übernehmen als Herausgeberergänzung gelegentlich vor allem dynamische Zeichen, die sich in keiner anderen Quelle finden (z. B. bei der 4. Variation des 1. Satzes).²⁷ **P2**₂ und **P2**₃ weichen in zunehmendem Maße von **P2**₁ ab, die enthalten Crescendo- und Decrescendo-Markierungen, die durch keine der Mozart nahestehenden Quellen belegt sind. Das wahrscheinlichste Szenario ist daher, dass ein Editor im Umfeld Breitkopf & Härtel **P2**₂ und **P2**₃ revidierte. Während **P2**₁ direkt auf **P1** zurückgeht, stellen **P2**₂ und **P2**₃ gewissermaßen frühe Interpretationsausgaben dar. Entsprechend hat **P2** für eine Edition von Mozarts Text keine Bedeutung.

Emans und Ulrich Krämer (Bausteine zur Geschichte der Edition 5), Berlin 2015, S. 337–368.

22 Breitkopf & Härtel veröffentlichte eine ausführliche Ankündigung im *Journal des Luxus und der Moden* 13, 1798, Intelligenzblatt, S. XC VII–IC; moderne Transkription in Rainer Schwob, *W. A. Mozart im Spiegel des Musikjournalismus: Deutschsprachiger Raum, 1782–1800* (Beiträge zur Mozart-Dokumentation 1), Salzburg und Stuttgart 2015, S. 357–361.

23 Breitkopf & Härtel an Constanze Mozart, 15. Mai 1798 (Nr. 1223), in: *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von Wilhelm A. Bauer, Otto E. Deutsch und Joseph H. Eibl, Bd. IV, Kassel u. a. und München 2005, S. 209–212.

24 Angezeigt im Supplement XVI, 1785, 1786 und 1787; siehe Barry S. Brook, *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, New York 1966, S. 866.

25 Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Oktober 1798, Sp. 5.

26 Ebd., Dezember 1798, Sp. 20.

27 Rehm, *Kritischer Bericht* (s. Anm. 11), S. X.

QUELLENBEWERTUNG

Bei etwa der Hälfte der insgesamt 18 heute bekannten vollständigen Klaviersonaten Mozarts weichen die Erstausgaben in mehrerlei Hinsicht von den Autographen ab.²⁸ Diese Varianten lassen sich grob in zwei Gruppen unterscheiden. Die erste Gruppe findet sich in Sonaten, für die die Erstausgaben Auszierungen von Reprisen oder Wiederholungen bieten, die sich in den Autographen nicht finden. Beispielsweise enthält das Adagio der Sonate in c-Moll KV 457 in der Erstausgabe Verzierungen für jede Wiederkehr des Refrains, während Mozart diese im Autograph jeweils nur als Da-capo-Verweis notierte. Die zweite Gruppe von Varianten bilden vereinzelt abweichende Ornamente, Artikulationszeichen und fallweise Noten. Es handelt sich jedoch nur teilweise um Zutaten zum autographen Text, so wie eine bemerkenswerte Anzahl von Revisionsstrichen in Thema und Variation 1 des ersten Satzes und ähnliche zusätzliche dynamische Angaben im Beginn des Menuettos von KV 331. Vielfach sind es Veränderungen des ursprünglichen Textes (also etwa zwei kurze Zeilen, die in der Autographenfassung fehlen). Bisweilen werden auch Zeilen aus dem Autograph revidiert, wie beispielsweise in der zweiten Hälfte von Variation 3 der Sonate KV 457. Die Erstausgaben zeigen demnach eine bewusste Revision – nicht nur des Autographen Textes, gleichzeitig auch des gedruckten Textes vielfach abweichend vom Autographen. Die Sonate KV 457 hat sich in der Autographenfassung lediglich die ausgezierten Reprisen im Zusammenhang mit der Wiederholung des Refrains. Das Ausnotieren von Verzierungen ist auch aus der veränderten Zielgruppe der Erstausgaben zu erklären: Das Autograph schrieb Mozart für sich und den Kreis seiner Familie, Schüler und Freunde. Hier konnte er davon ausgehen, dass die jeweiligen Spieler nicht nur wussten, dass die Verzierungen von Wiederholungen erwartet wurde, sondern auch, dass sie in der Lage waren, diese geschmackvoll zu improvisieren. Als die Sonate veröffentlicht werden sollte, konnte diese Fähigkeit nicht länger vorausgesetzt werden und Mozart erstellte, ob vom Verlag veranlasst oder selbst motiviert, verzierte Fassungen für weniger versierte Spieler. Ob diese speziellen Ornamente durch ihre Publikation verbindlich wurden, bleibt freilich offen. In jedem Fall aber rührt diese Gruppe von Varianten von Mozart her.

28 Vgl. hierzu auch Leisinger, *Zur Editions-geschichte* (s. Anm. 21), S. 337.

Im Gegensatz dazu haben wir keinerlei Beleg, dass Mozart an der zweiten Gruppe von Abweichungen zwischen Autograph und Erstausgabe beteiligt war. Trotzdem mischten die meisten Mozart-Editoren des 20. und 21. Jahrhunderts diese Varianten mit Lesarten aus dem Autograph in einen Text. Siegbert Rampe ist überdies der Meinung, „daß Mozart eine Reihe von Ergänzungen und sogar Änderungen an der Substanz des Notentextes erst unmittelbar in die Druckvorlagen oder gar in die Korrekturabzüge eingetragen hat. Die Artaria-Ausgabe repräsentiert daher die letzte Fassung der Kompositionen, zu der die autographen Versionen [...] wenn auch nicht musikalisch schlüssigere, so doch immerhin aufmerksamer Alternativen zu bieten vermögen.“²⁹ Einmal mehr folgt diese Quellsituation dem Mozart entgegen traditioneller Ansicht erst nachträglich und sozusagen im letzten Moment noch Revisionen vornahm.²⁹ Leider fehlt für diese Theorie jeglicher Beweis. Wie oben dargestellt, können wir nicht davon ausgehen, dass Mozart die Sonaten unmittelbar für den Druck komponierte, und die neu aufgefundenen Abschriften sind ein weiterer Beleg dafür, dass der autographische Text als vollständig angenommen ist und bereits vor der Veröffentlichung durch Artaria in Abschriften zirkulierte.

Weiterhin gibt es keinen Hinweis darauf, dass Mozart überhaupt die Erstausgaben Korrektur gelesen hätte. Die einmalige Korrespondenz zwischen Artaria und Joseph Haydn aus denselben Jahren (um 1784) spricht ganz allgemein gegen eine solche Praxis. Artaria sandte Haydn, wenn überhaupt, dann oft nur nach mehrmaligem Verlangen Korrekturfahnen zu, und bei Haydns Korrekturen handelte es sich lediglich um sehr gravierende Fehler wie beispielsweise fehlende Takte. Mehr konnte aus Kostengründen nach dem Stich nicht mehr korrigiert werden. Bisweilen brachte Artaria aber auch Ausgaben heraus, ohne auf Haydns Korrektur zu warten: „nur bedaure ich, daß hie und dort einige fehler mit eingeschlichen sind, welche nunmehr nicht mehr abgeändert werden können, weil Sie schon verschückt, und zum Verckauf hindan gegeben worden.“³⁰ Es wäre auch schwierig zu erklären, warum Mozart zwar dynamische Zeichen und Bögen in den Korrekturfahnen änderte, vergleichsweise zahlreiche Fehler jedoch unkorrigiert ließ – und zwar in einem Maße, das Breitkopf und Härtel veranlasste, für das

29 Rampe, *Mozarts Claviermusik* (s. Anm. 4), S. 251f.

30 Brief von Haydn an Artaria vom 5. Juli 1789, in: *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, unter Benützung der Quellsammlung von H. C. Robbins Landon, hrsg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel u. a. 1965, S. 209.

betreffende *Cahier* der *Oeuvres complètes* (P2) glättend in den Text einzugreifen, und Leisinger konstatieren lässt, Mozart habe „die Drucklegung seiner Werke nicht konsequent überwacht.“³¹ Es wäre also durchaus denkbar, dass eine dritte Person im Zuge der Drucklegung Hand an den Text legte. Hierfür findet sich tatsächlich in Cramers *Magazin der Musik* vom 29. Januar 1786 ein Hinweis, demzufolge Mozarts Schülerin Josepha Aurnhamer „viele Sonaten und varirte [sic] Arietten von Mozart bey die Herren Artaria zum Stich besorgt und durchgesehen“³² hätte.

Ohne Auffinden weiterer Quellen ist die Frage, wie der Notentext der Erstaussgaben zustande kam, nicht zu lösen. Doch selbst wenn entgegen aller Indizien die gesamte Revision des Textes auf Mozart zurückginge, so bleibt doch offen, ob damit die ursprüngliche autographe Fassung vollkommen obsolet wurde – immerhin weisen die heute bekannten Fragmente des Autographs keine diesbezüglichen Korrekturen auf, ausgenommen die Einfügung der gebrochenen Oktaven im *Allegro*.³³ Damit gibt es aus heutiger Sicht nicht *einen* letzten richtigen Notentext, sondern beide Erscheinungsformen des Werkes dokumentieren gleichzeitige und eigenständige musikalische Realitäten dar, die es in der Edition zu dokumentieren gilt und die in der Edition zu gleichen und eigenen Rechten zu stehen haben.

In unterschiedlichen Editionen des Komponisten werden die aus den Fragmenten hervorgehenden Notentexte in der Handschrift B hervorgehende autographe Fassung und die gedruckte Version der Erstaussgabe nebeneinander gegeben wir beide Fassungen in eigenen Editionen wieder. P1 ist eine reine Quellenedition, deren Text auf einer einzelnen Quelle gründet. Die autographe Überlieferung erfordert eine komplexere Methodik, da sie zwei individuelle Quellen unterschiedlichen Stellenwerts zusammenbringt, um einen vollständigen Text zu erhalten. Insbesondere enthält B Versehen und Inkonsistenzen und muss daher mit Vorsicht interpretiert werden. Unser editorisches Vorgehen entspricht hier dem einer Rekonstruktion.

Grundsätzlich wurde in beiden Editionen bei der Angleichung von Parallelstellen zurückhaltend verfahren.

31 Leisinger, *Zur Editions-geschichte* (s. Anm. 21), S. 342.

32 *Magazin der Musik*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, 2. Jg., 2. Hälfte, 1786, S. 1274.

ren. Alle editorischen Emendationen sind durch eckige Klammern oder Strichelung gekennzeichnet, ausgenommen Warnakzidenzien, da sie die Bedeutung des Textes nicht verändern. Wo immer die von modernen Stichregeln abweichende Halsung und Balkung in den Quellen eine musikalische Bedeutung haben könnte, wurde sie beibehalten; wo etwaige Uneinheitlichkeit jedoch offensichtlich keine musikalische Relevanz hat, haben wir sie vereinheitlicht. In seinem Autograph notierte Mozart dynamische Angaben in der Regel getrennt zu beiden Systemen. Wo immer sie gleichzeitig auftreten, haben wir sie als eine einzige Markierung zwischen den Notensystemen zusammengefasst.

Ein besonderes Problem der Mozart-Philologie stellt die Wiedergabe der Kürze- oder Staccatozeichen ♫ bzw. ♪ im Autograph (A) dar. Wie die Abbildung zeigt, gibt es Zeichen, die als Punkte, und andere, die als Striche gelesen werden könnten, vor allem aber viele nicht eindeutige zu interpretierende Zwischenformen. Darüber hinaus notiert Mozart bisweilen widersprüchliche Staccatoformen gleichzeitig in verschiedenen Stimmen (z. B. 1. Satz, 1. Violine von T. 84: Striche zu allen Noten, jedoch Punkte zur Bassstimme des unteren Systems, oder 1. Violine von T. 101: einmal mit Punkten, einmal mit Strichen (z. B. 1. Satz, T. 101: 4.–5. Note mit Punkten und 12.–13. Note mit Strichen, 3. Satz, T. 99 mit Strichen, T. 112 mit Punkten). Ähnlich scheint auch B bei Strichen und Punkten keinen Bedeutungsunterschied zu machen.

Der Stecher von P11-2 nutzte ausschließlich Striche, ausgenommen in der Kombination mit einem Bogen (Portato), bei der er Punkte setzte. In den für P13 (wahrscheinlich durch einen anderen Stecher) erneuerten Platten sind alle originalen Striche als Punkte gestochen, während der Stecher der Austauschplatten für P14 für das Staccato wiederum – wie zuvor in P11 und P12 – Striche gebraucht, was zu der kuriosen Situation führte, dass ab P13 die Verwendung von Punkten und Strichen von Seite zu Seite wechselt. Allerdings finden sich auf keiner Seite Punkte *und* Striche so verwendet, dass sie auf verschiedene Arten von Staccato deuten würden. Ganz im Gegenteil legen die Abzüge P11-4 nahe, dass die beiden Zeichen von Wiener Pianisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts als synonym verstanden wurden – eine Annahme, die auch von zeitgenössischen Wiener Clavier-Lehrwerken gestützt wird, die explizit Punkte und Striche als bedeutungsidentisch erklären (s. u.: Hinweise zur Aufführungspraxis). Überdies kommt eine neuere Untersuchung, die zahlreiche Quellenbeispiele anführt, zu dem gleichen Er-

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

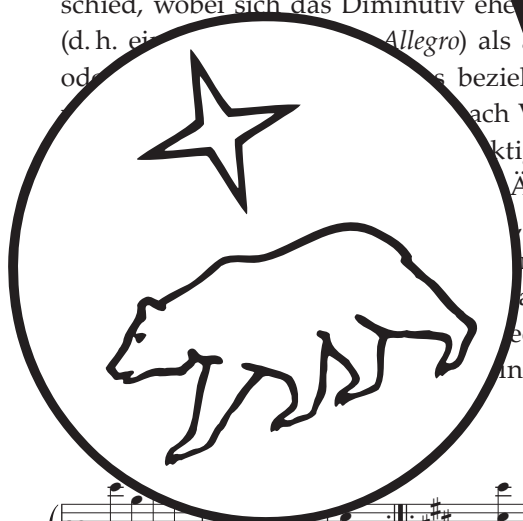
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Notenspiel 1

Mozart hatte den Satz ursprünglich ohne Da capo in T. 64/65 konzipiert. Stattdessen dienten die beiden Takte anfangs als T. 64a und 64b für die Prima und Seconda volta der in T. 56 einsetzenden Wiederholung. Die Coda folgte unmittelbar darauf mit T. 64bff. (siehe Notenspiel 1).

Das bedeutet, dass der Satz ursprünglich nur 95 statt wie im Erstdruck 127 Takte zählte und darüber hinaus mit nur zwei statt drei Refrains auch die Rondo-Form schwächer ausgebildet war. Vielleicht war es die Kürze dieses originalen Finales, weshalb Mozart sich für die ungewöhnliche Bezeichnung *Allegro* entschied, wobei sich das Diminutiv eher auf die Länge (d. h. ein *Allegretto*) als auf das Tempo oder die Charakteristika beziehen dürfte. Zu dem nach Vollendung des Kapitels 10 erfolgte Da capo vor dem Ende des Kapitels 10, da der Kopist ihn Mozarts ursprüngliche Fassung irrtümlich wiederholte, dessen Notation in der ersten musikalischen



Notenspiel 2

So gut wie sicher sein dürfte, dass in der originalen Fassung der A-Dur-Abschnitt jeweils unverändert wiederkehrte, d. h. nicht mit gebrochenen Oktaven wie in

T. 88–95 der Druckfassung variiert wurde (S. 18 unserer Ausgabe). Erst nach Anfertigung der Abschrift **B** (oder einer für sie herangezogenen dazwischenliegenden Vorlage) entschied sich Mozart, das letzte Auftreten des A-Dur-Refrains in die Coda zu verlagern und skizzierte die Variation nach dem letzten Takt des Satzes (siehe Faksimile, S. X XIII). Der von ihm dabei verwendete Violine-Schlüssel lässt vermuten, dass er, ähnlich der Ergänzung von Verzierungen zur Sonate KV 457 (s. o.: Quellenbewertung), diese Änderung vornahm, als die Sonate für den Druck von **B1** vorbereitet wurde, in dem die rechte Hand durchgehend im Violine-Schlüssel notiert ist.

Der Herausgeber dankt den folgenden Institutionen für die Bereitstellung von Quellenmaterial: Musiksammlung der zécsényi Nationalbibliothek, Budapest; Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana; Bibliothèque nationale de France, Paris; Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien; Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; Herzogin Anna Amalia Bibliothek – Klassik Stiftung Weimar. Ein ganz besonderer Dank geht an Christopher J. Salmon für den großzügig gewährten Zugang zu seiner kostbaren Sammlung. Außerdem gedankt sei dem Center for Early Music Research and Performance (CEMRAP) an der Sam Houston State University (Huntsville, Texas) für die freundliche Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Ausgabe.

Houston/Texas, Mai 2020
Mario Aschauer

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

„Clavier“-Instrumente im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts

Zeitgenössische Traktate bilden die Hauptquellen und die Grundlage einer historisch informierten Interpretation des Repertoires, das wir als „Alte Musik“ bezeichnen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts galten Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch* (1753)¹ und Daniel Gottlob Türks *Klavierschule* (1789)² sicherlich als erste Autoritäten auf dem Gebiet des Clavierspiels in der gesamten deutschsprachigen Welt. Darüber hinaus entwickelten sich – neben kompositorischen Stilen im Allgemeinen – in einigen Regionen wie Süddeutschland und (dem heutigen) Österreich lokalspezifische Traditionen und Charakteristika des Clavierspiels, die sich in lokal verfassten und veröffentlichten Abhandlungen widerspiegeln.³ In Mozarts unmittelbarer Wiener Umgebung zählen dazu Franz Paul Rigers *Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden*,⁴ Ferdinand Kauer's *Kurzgefasste Clavier Schule für Anfänger*,⁵ Johann Georg Albrechtsbergers *Clavier Schule für Anfänger*.⁶ Diese epochale, 500 Seiten umfassende *Clavier Schule* und dem Klavier, oder die Orgel zu spielen, Ofen 1798; Digitalisat [BA11816-0006](#) (zuletzt aufgerufen: 2. September 2020).

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 [...] und Teil II, Berlin 1762 [...], hrsg. und mit einem ausführlichen Register von Wolfgang Horn, Kassel u. a. 2014.

2 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Reprint der ersten Ausgabe von 1789, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2009.

3 Mario Aschauer, *Handbuch Clavier-Schulen: 32 Deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick*, Kassel u. a. 2011, S. 59–63.

4 Franz Paul Rigler, *Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden*, Wien [1779]; Digitalisat [BA11816-0005](#) (zuletzt aufgerufen: 25. Mai 2020).

5 Ferdinand Kauer, *Kurzgefasste Clavier Schule für Anfänger*, Wien [1787].

6 Johann Georg Albrechtsberger, *Clavier Schule für Anfänger*, Wien [1800].

7 Franz Paul Rigler, *Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen*, Ofen 1798; Digitalisat [BA11816-0006](#) (zuletzt aufgerufen: 2. September 2020).

8 *Wiener Zeitung*, Bd. 68, 25. August 1784, S. 1949; Digitalisat [BA11816-0003](#) (zuletzt aufgerufen: 15. Juni 2020).

9 Rigler, *Anleitung zum Gesange* (s. Anm. 7), S. 49.

gehörten vor allem „das Klavichord, der Flügel [das Cembalo, Anm. des Hrsg.], das kleine, und grosse Fortepiano“.¹⁰ Unter diesen sei „das bundfreye oder vollkommene Klavichord [...] in mancher Rücksicht, und nicht bei der Lehre allein, das vorzüglichste, und bequemste“ Instrument.¹¹ Wenn Mozart die Sonaten KV 330–332 tatsächlich – zumindest teilweise – in Salzburg komponiert haben sollte, standen ihm im Haus seines Vaters als Instrumente ein Klavichord und ein Cembalo, aber kein Fortepiano zur Verfügung.¹² Seine Schwester, die zu den frühesten Interpreten seiner Sonaten gehörte,¹³ spielte hauptsächlich auf einem Klavichord. Erst 1784 erwarb sie ein Hammerklavier.¹⁴ In seiner Wiener Wohnung hatte Mozart ein Fortepiano¹⁵ und mehrere Clavichorde stehen, von denen er eines für seine tägliche Arbeit als Komponist benutzte. Und die Titelseite des Erstdrucks der Sonaten KV 330–332 gibt „pavle klavichord ou Pnnoforte“ als Besetzung an. Dies alles veranschaulicht die Vielfalt der Clavierspielarten, in dem Umfeld, in dem Mozart seine Sonaten komponierte. Eine Partitur für einen bestimmten Instrumententyp, der gerade zur Verfügung stand, zu adaptieren, gehörte zu den Fähigkeiten, die von jedem Clavierspieler erwartet wurden. Das Verständnis dieses Umstands ist wesentlich für einen historisch-informierten Interpretationsansatz.

Pedal, Anschlag und Artikulation

Das Wiener Fortepiano des ausgehenden 18. Jahrhunderts – obgleich, wie oben beschrieben, nur eines der zu jener Zeit gebräuchlichen Clavier-Instrumente – war typischerweise mit einem Mechanismus zur Aufhebung der Dämpfung ausgestattet. Diese erfolgte entweder durch einen Handzug oder durch einen Knie-

10 Ebd., S. 48.

11 Ebd., Fußnote. Ausführliche Diskussion von Mozarts Verbindung zum Klavichord siehe Christopher Hogwood, *Mozart and the „Clavichord Environment“*, in: *Mozart-Jahrbuch* 2005, S. 115–130.

12 Einen detaillierten Überblick zu Mozart und den Clavier-Instrumenten seiner Zeit enthält Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Kassel u. a. 2006, S. 37–60.

13 Brief an Leopold Mozart vom 9./12. Juni 1784; *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, Digitalisat [BA11816-0001](#) (zuletzt aufgerufen: 25. Mai 2020).

14 Rampe, *Mozarts Claviermusik* (s. Anm. 12), S. 42.

15 Rudolph Angermüller und Alfons Huber, *Der Hammerflügel von Anton Walter aus dem Besitz von Wolfgang Amadeus Mozart: Befund – Dokumentation – Analyse*, Salzburg 2000.

Wenn auch im Kern von einer französischen Fortepiano-Ästhetik geleitet, so sind die Fingersätze von Louis Adam zum 1. Satz der Sonate KV 331 doch ein anschauliches Beispiel für eine gut durchdachte *Applicatur* des 18. Jahrhunderts. Die akribischen Fingersätze der zuerst 1798 gedruckten und dann für den allgemeinen Gebrauch am Pariser Conservatoire

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is shown. It consists of a treble and bass staff joined by a brace on the left. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff begins with a quarter note G#4, followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass staff provides accompaniment with a quarter note G#2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Rigler ist nur einer von mehreren Autoren des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der die Technik beschreibt, bei der die Note von Akkordrechnungen oder von Begleitfiguren wie Alberti-Bassen über ihren angegebenen Wert hinaus länger ausgehalten werden, um eine Art „Finger-Pedal“ zu erzielen. Auch hier dachte auch Adam an diese Technik des „verlängerten Anschlags“, als er f. B. 36–44 und ähnliche Passagen einen verächtlichen, aber unvorsinnlichen Fingersatz zur Erläuterung eines beschmeidigen Legato-Spiels beifügt.



Mozarts Verwendung von Punkten und Strichen wurde bereits oben im Kapitel Zur Edition erläutert. Außerdem ist erwähnenswert, dass Wiener Traktate wie jene von Rigler und Kauer in ihren Musikbeispielen implizit demonstrieren, dass die Wahl eines Punktes oder eines Striches durch den musikalischen Kontext bedingt ist. Der Strich tritt in der Regel über einzelnen Noten und unmittelbar vor oder nach einem Bogen auf, um den Artikulationswechsel zu verdeutlichen; Punkte erscheinen oft über einer längeren Reihe von

18 Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Bd. 3, Wien 1828, S. 437.

XI

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

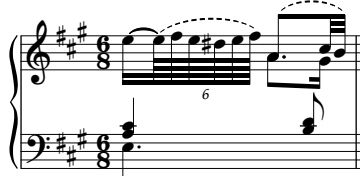
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

sagen des 1. Satzes würde dies eine Ausführung wie die folgende bedeuten:



Notenspiel 5

Rigler und Kauer stimmen mit Türk darin überein, dass der normale Triller mit der oberen Hilfsnote *auf* dem Schlag beginnt, beispielsweise in T. 37 des 1. Satzes:



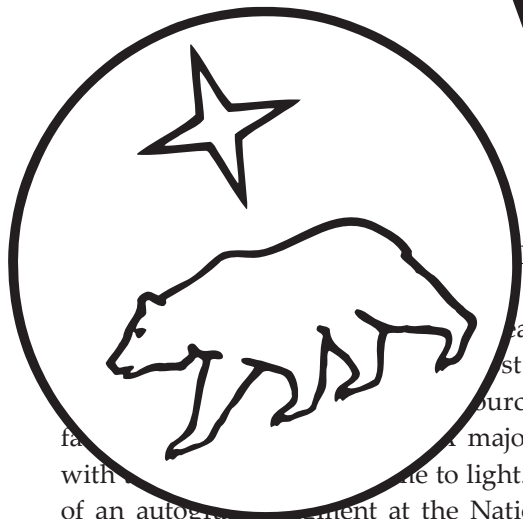
Notenspiel 6

Jedoch weichen die Wiener Autoren von Türks Erklärung der diagonalen Striche durch Akkorde zur Anzeige von *Acciacaturen* ab (z. B. 1. Satz, T. 113f. und 119f.). Kauer und Rigler beschreiben beide ihre Ausführung als Arpeggio auf dem Schlag:



Notenspiel 7

Honoring the Past, May 2020
Mario Aschauer



Bärenreiter Leseprobe PREFACE Sample page

Mozart's works unknown, comedy already established, it is a miracle that sources to a piece as far as the A major, K. 331 (300ⁱ), with the discovery of an autograph fragment at the National Széchényi Library in Budapest in 2014 (source A₆) immediately triggered a series of new *urtext* editions by various publishers,¹ including my own.² Based on an argument laid out in detail below, I presented the text of the sonata in two separate versions as captured in the autograph fragments and the first edition of 1784 (source P1). Only a few weeks after the publication of my new edition in 2017, another previously unknown manuscript emerged (source B) that not only lends further support to my original argument but also al-

low us to attempt a complete reconstruction of the autograph version, which we present in this newly revised edition.

Alon Tyson's watermark research suggests that the Sonata in A major, K. 331 (300ⁱ), was probably composed in 1783.³ This places the genesis of the sonata in the context of the centenary of the Battle of Vienna, which on September 12, 1683, put an end to the Second Siege of Vienna by the Turks. Yet one can observe already throughout the 18th century a social predilection for the Orient reflected in many aspects of civic and courtly culture – interior decoration, dress, china, theater and music – and it also constitutes the background for the *Alla Turca* finale. In any case, the sonata, along with its sisters K. 330, 332, and 333, was written before February 9, 1784, when Mozart began his *Verzeichniß aller meiner Werke* (Catalog of All My Works), which lists none of these four sonatas. Thus, at least six months if not one and a half years or even more time elapsed between the completion of the work and

1 Recent editions include: ed. Wolf-Dieter Seiffert (Munich: Henle, 2015); ed. Jochen Reutter (Vienna: Wiener Urtext Edition, 2016); ed. Klaus Burmeister (Leipzig, etc.: Peters, 2018).

2 W. A. Mozart. *Sonata in A major*, ed. Mario Aschauer (Kassel, etc.: Bärenreiter, 2017; BA 9186).

3 Alan Tyson: *Wasserzeichen-Katalog*. Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, vol. X/33/2: Textband (Kassel, etc., 1992), p. 33.

its publication. A “lucrative publication”⁴ can, therefore, be excluded as the primary motive for its composition. Instead, Newman’s and Irving’s explanations (“vehicles for Mozart’s own playing”⁵ and “teaching material, in either composition or piano technique”⁶) may be closer to the mark. Two passages in the Mozart family correspondence also suggest that the target group was – at least initially – a relatively private one. In a letter to his father of 1784 Mozart refers to the sonatas K. 330–332 as the “3 sonatas for *clavier* solo that I once sent to my sister.”⁷ Two months earlier, Leopold Mozart had written to his old acquaintance Sebastian Winter at the royal court of Donaueschingen offering him “6 *clavier sonatas* for *clavier solo*, which are not known, but only written for us.”⁸ Mozart, therefore, seems to have intended the sonatas and their autograph text to be used by a rather intimate circle consisting of himself, his family, and possibly his pupils and friends – an assessment that is as we shall see, crucial for the evaluation of the extant sources.

SOURCES

Ever since Mozart’s death, only one autograph manuscript was known for the 3rd closing measures of the *Andante grazioso* (see Balázs Mikusi, director of the National Széchényi Library, for another fragment of the autograph source A_b).⁹ The bifolium containing the *Andante grazioso* in the commentary 1–10 of the trio. We now can identify the autograph most likely contained bifolia plus one single leaf. The Budapest manuscript is the inner one of the two bifolia; the whereabouts of the outer one, containing the beginning of the *Andante grazioso*, the end of the trio,

and the greater part of the finale remain, for the time being, unknown.¹⁰

Manuscript Copy (B) The critical report of the *Neue Mozart-Ausgabe* lists four manuscript copies of K. 331.¹¹ They all can be shown to derive from printed sources discussed below and, consequently, bear no significance for the constitution of the text. In the spring of 2017, however, a hitherto unknown manuscript copy came up for auction in Munich.¹² The manuscript is undated and unsigned and contains no other inscriptions that would hint at its provenance, but it shows the typical characteristics of a late 18th-century copy by a professional Viennese scribe.¹³ The watermark of the paper (“*lun?* and letters ‘IF’”) appears similar to paper Mozart used at the beginning of 1784.¹⁴ The manuscript is in pristine condition and displays no signs of musical use whatsoever. Most importantly, however, unlike all other known copies, this manuscript is – directly or, at least indirectly – based on the autograph. As such, it is currently the closest we can get to the missing parts of the autograph (IA_a), with the important caveat. The numerous discrepancies from the extant autograph fragment show that B is somewhat carelessly written and displays all the inconsistencies and errors typical for copyist manuscripts of the time. For example, the scribe displays a strange habit of terminating together note heads of unequal durations (e.g., at the beginning of the *Andante grazioso*, p. 20; see Critical Commentary, mm. 1–3, 5–7, 13–15 b). He also tends to shorten slurs, often rendering whole-measure slurs very short, but centered. Moreover, m. 17 of the trio is lacking – almost certainly an oversight. Perhaps all of this may suggest that he did not copy directly from the autograph itself, but from another, intermediary copy that is not known today. Despite all these

10 The provenance of the Budapest bifolium, which might possibly also give an indication to the whereabouts of the second bifolium, has yet to be established; see Balázs Mikusi: “Possible, Probable, or Certain Errors in the First Edition? Evaluation of a Newly Found Autograph Fragment of the Sonata in A Major, K. 331,” *Mozart Jahrbuch* 2014, pp. 149–160.

11 Wolfgang Rehm: *Klaviersonaten Band 1 und 2: Kritischer Bericht*. Wolfgang Amadeus Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. IX/25/1–2: *Kritische Berichte* (Kassel, etc., 1998), pp. 88–89.

12 Wolfgang Lacher and Friedrich Zisska: *Zisska & Lacher: Buch- und Kunstauktionshaus; Auktion 68 Freiwillige Versteigerung 10.–12. Mai 2017* (Munich, 2017), pp. 13–15.

13 The auction catalog (see note 12) reports that Dexter Edge was able to associate the copyist’s hand with a series of manuscript copies by various composers now in Kroměříž. The copyist seems to have been active in the 1760s and 1770s in Vienna; further studies by Edge and Christopher J. Salmon are underway.

14 Watermark 71 in Tyson: *Wasserzeichen-Katalog* (see note 3), *Abbildungen*, pp. 142–143 and *Textband*, pp. XXIV and 34–35.

4 Siegbert Rampe: *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch* (Kassel, etc., 2006), p. 251. Unless otherwise noted, all translations are my own.

5 William S. Newman: *The Sonata in the Classic Era* (New York, 1983), p. 483.

6 John Irving: *Mozart’s Piano Sonatas. Contexts, Sources, Style* (Cambridge and New York, 1997), pp. 67f.

7 Wolfgang Amadeus Mozart to Leopold Mozart, June 9/12, 1784, *Mozart. Briefe und Dokumente – Online-Edition*, ed. Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, accessible at [BA11816-0001](#) (last accessed: May 25, 2020).

8 Leopold Mozart to Sebastian Winter, April 3, 1784, *ibid.*

9 The National Széchényi Library, Budapest, has also made essential information together with a digital version of the manuscript available online, accessible at [BA11816-0002](#) (last accessed: May 25, 2020).

shortcomings that question its credibility, the manuscript also delivers a number of new insights such as the *sotto voce* in m. 1 of the first movement. It may also suggest that at the point of its creation there was no “Alla Turca” indication for the concluding movement of this sonata (yet). Indeed, some of the scribe’s mistakes may even allow for new insights into the creative process behind the sonata (see below: The Genesis of the *Allegretto*).

First edition Artaria 1784 (P1) K. 331 was published together with the sonatas in C major (K. 330) and in F major (K. 332) as Mozart’s op. 6. In a letter of June 9/12, 1784, the composer reported to his father that he had sent the three sonatas “to Artaria for engraving.”¹⁵ Already two months later, on August 25, 1784, the Viennese music publisher Artaria announced the edition in the *Wiener Zeitung*.¹⁶ RISM A/1¹⁷ and the RISM Online Catalogue of Musical Sources list a total of 25 extant copies of the Artaria edition. Gertraud Haberkamp adds four further copies to this list¹⁸ and we were able to trace yet another copy in Augsburg (see P14B), but no currently known copies.

Of these 29 copies which she refers to as “Abzüge” (copies). Although the organization was not the main standard for the plates and we also found some variations. Beyond the above (P11) there is a difference from the omission of identical content with P1. The plates were newly engraved in two different sets of punches (see Critical Commentary). Therefore, original plates and replacements were most likely produced by three different engravers. P15 shows the same plates as P14, but the price on the title page was changed to “f. 2. C.[onventions] M.[ünze]” – a currency that was introduced in Vienna in 1816,¹⁹ which also serves as the *ter-*

minus post quem for the P15 copies. The replacement of plates in P13 and P14 had become necessary because of the deterioration of the original set of plates, not to correct mistakes. In fact, the newly engraved plates were actually modeled after the original plates, not a manuscript (i.e., the original engraver’s copy). For example, the incorrect reading in the *Andante grazioso*, mm. 95–96, in the original plates was identified as wrong when the corresponding replacement plate was produced for P14. However, the corrected reading deviates even further from the autograph. Moreover, while the replacement plates did correct some mistakes, they introduced numerous new ones such as on p. 23 (containing mm. 49–88 of the *Allegretto*). In summary, P12–5 can be largely disregarded as sources for the present edition.

Further editions before Mozart’s death RISM A/I²⁰ lists a wealth of other editions of the sonata before Mozart’s death, beginning with an edition by Schott in Mainz in 1784. All of them were re-engravings based on P1 and therefore have no value as a source for the present edition.

The *Oeuvres complètes* (P2) Many modern editions are based on the first *Cahier* of the *Oeuvres complètes* published by Breitkopf & Härtel for the Leipzig Easter Fair in early April 1798, as a secondary source.²¹ However, Breitkopf & Härtel contacted the widow Constanze Mozart only in May of the same year.²² Furthermore, the comparison of the *Cahier* with the first edition P1, which Breitkopf had already featured in their sales catalog in 1785,²³ shows that the *Oeuvres complètes* edition was based on P1.

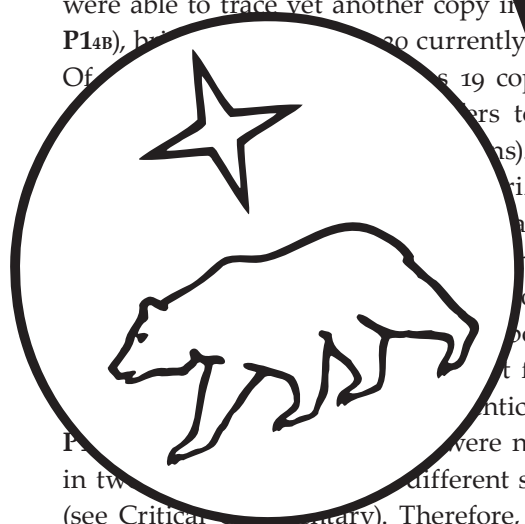
20 RISM A/1 (see note 17).

21 Breitkopf & Härtel published a lengthy advertisement in the *Journal des Luxus und der Moden* 13 (1798), *Intelligenzblatt*, pp. XCVII–IC; modern transcription in Rainer Schwob: *W. A. Mozart im Spiegel des Musikjournalismus: Deutschsprachiger Raum, 1782–1800*, Beiträge zur Mozart-Dokumentation 1 (Salzburg and Stuttgart, 2015), pp. 357–361.

22 For example, Rehm: *Kritischer Bericht* (see note 11); Ulrich Leisinger: “Zur Editions-geschichte der Werke von Wolfgang Amadé Mozart,” *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, ed. Reinmar Emans and Ulrich Krämer, Bausteine zur Geschichte der Edition 5 (Berlin, 2015), pp. 337–368.

23 Breitkopf & Härtel to Constanze Mozart, May 15, 1798 (No. 1223), Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, ed. Wilhelm A. Bauer, Otto E. Deutsch, and Joseph H. Eibl, vol. IV (Kassel, etc. and Munich, 2005), pp. 209–212.

24 Advertised in Supplement XVI (1785, 1786, and 1787); see Barry S. Brook: *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787* (New York, 1966), p. 866.



15 Wolfgang Amadeus Mozart to Leopold Mozart, June 9/12, 1784, Mozart. *Briefe* (see note 7).

16 *Wiener Zeitung* 68 (August 25, 1784), p. 1949; digital copy: ↗BA 11816-0003 (last accessed: June 15, 2020).

17 *Einzeldrucke vor 1800*. RISM A/1, ed. Karlheinz Schlager, vol. 6 (Kassel, etc., 1976), pp. 212–213.

18 Gertraud Haberkamp: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Musikbibliographische Arbeiten 10 (Tutzing, 1986), vol. 1, pp. 136–137; several copies in Haberkamp’s list have meanwhile found new owners.

19 Günther Probst: *Österreichische Münz- und Geldgeschichte: Von den Anfängen bis 1918* (Vienna, etc., 1994), vol. 2, p. 531.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

32 *Magazin der Musik*, ed. Carl Friedrich Cramer, vol. 2, 2nd half (1786), p. 1274.

NOTES ON THE EDITION

Based on this reasoning, our edition recognizes two separate branches of transmission authorized by the composer – the autograph version as reflected in the autograph fragments (**A_b** and **A_c**) and the manuscript copy **B**, and the printed version of the first edition **P1**. Accordingly, we reproduce the two versions of the sonata in separate editions. The edition of **P1** constitutes a clear *Quellenedition*, reproducing the text of a single source. The autograph transmission requires a more complex methodology since it brings together two individual sources of different rank in order to yield a complete text. In particular, **B** displays errors and inconsistencies and, therefore, needs to be interpreted with caution. Our editorial method for this text is therefore most fruitfully described as a reconstruction.

In both editions we proceeded with caution when assimilating parallel passages. All editorial emendations are indicated by square brackets or dashed lines, excluding courtesy and clerical, and they do not change the meaning of the text. Wherever stem direction and beginning diverge from modern engraving rules and could have musical significance they were reproduced as such, but where they are inconsistent and have no apparent musical relevance they were assimilated. In his autograph, Mozart typically wrote separate dynamic markings for both staves. Wherever they occur simultaneously, they were transcribed as one marking between the staves.

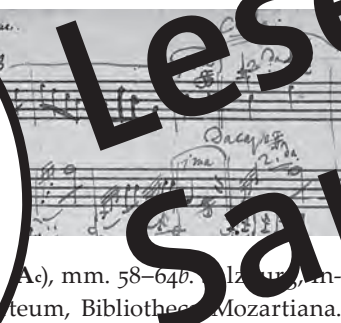
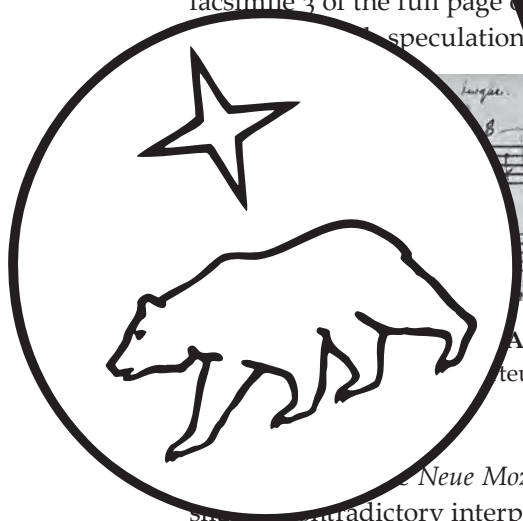
A particular problem of Mozart philology is the reproduction of staccato marks ♫ or ♪. Mozart's autograph (**A**) features what could be read as dots and dashes, but above all multiple intermediate forms that cannot be easily distinguished. To complicate matters further, Mozart occasionally notates inconsistent shapes simultaneously in different voices (e. g., 1st movement, 1st part of m. 84, dashes on all notes, but dots on the upper voice of the lower staff) or in parallel passages, one time with dots, another with dashes (e. g., 1st movement, m. 101, notes 4–5 with dots and notes 12–13 with dashes; 3rd movement, m. 99 with dashes, m. 112 with dots). In a similar fashion, **B** does not seem to meaningfully distinguish between staccato dashes and dots either.

The engraver of **P1**₁₋₂ exclusively used dashes except for the combination with slurs (*portato*), where he used dots. The replacement plates for **P1**₃ (probably by a different engraver) change all original dashes to dots while the engraver of the new plates for **P1**₄ uses dots and dashes like **P1**₁₋₂. This leads to the curious

situation that from P13 onwards the use of dots and dashes changes from page to page. However, none of the pages shows dots *and* dashes in such a way that would imply different types of staccato. Rather, P11–4 suggest that the two signs were understood synonymously by the late 18th-century Viennese pianist – an interpretation that is further supported by contemporary Viennese keyboard tutors that explicitly declare dots and dashes as being identical in meaning (see below: Notes on Performance Practice). Moreover, a recent study with a large sample of sources also reaches this conclusion.³³ Accordingly, our edition reproduces all staccato marks as dashes. Dots appear only in connection with slurs in the meaning of *portato*.

THE GENESIS OF THE ALLEGRINO

The da capo indication and repeat signs before the coda of the *Allegretto*, noted on the first system of the autograph fragment A (see facsimile 1 and also facsimile 3 of the full page on p. XIII), have been the subject of speculation by Mozart editors.



The *Neue Mozart-Ausgabe* provided two contradictory interpretations in their preface³⁴ and critical report.³⁵ In the latter, they correctly establish that A sets in with mm. 54ff. After their repetition, Mozart asks for a “*Da capo* ♯”, referring back to m. 1, where he probably also notated the sign ♯. Unfortunately, the whereabouts of the autograph pages of the rest of the movement are unknown, so we can currently not ascertain how and where Mozart notated the end of the da capo and the reference to the coda. Rehm suggested that a sign referred from m. 24 to

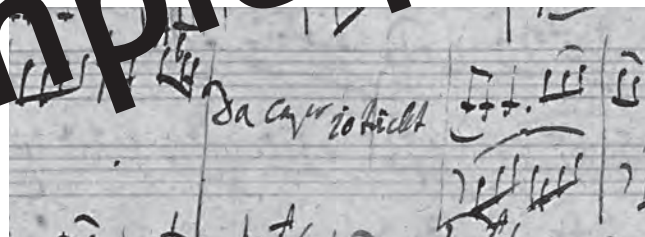
33 Robert Riggs: “Mozart’s Notation of Staccato Articulation: A New Appraisal,” *The Journal of Musicology* 15 (1997), pp. 230–277.

34 Wolfgang Amadeus Mozart: *Klaviersonaten*, ed. Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm, Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, vol. IX/25/2 (Kassel, etc., 1986), p. XI.

35 Rehm: *Kritischer Bericht* (see note 11), p. 95.

m. 56. While certainly a possibility, this theory leaves the sign ♯ in both staves at the end of m. 64a unaccounted for. More likely seems Wolf-Dieter Seiffert’s interpretation that the da capo spanned from m. 1 to m. 32, where another ♯ referred to the ♯ at the end of m. 64a as its counter sign right before the coda.³⁶ This would at least decipher the da capo and all the signs in facsimile 1 – save for one detail.

What remains unexplained is the reason of the first and second ending in m. 64. After all, mm. 56–64 are repeated identically and the “jump to coda” sign we assume in m. 32 would have sufficed to indicate the exact beginning of the coda. What has hitherto been neglected in this discussion is that Mozart had a very distinct way of notating da capo. Facsimile 2 from the autograph of the sonata in B-flat major, K. 333 (315^c), illustrates *pro toto* what can be observed as characteristic writing habit in many Mozart autographs. The beginning of the repetition in the first movement, mm. 94–103, is notated as “*Da capo 10 Tackt*” (“*Da capo 10 measures*”). The da capo indication – here, like so often, including the total number of measures to be repeated – is placed such that the usual notation is interrupted by an empty measure, de facto to fit the entire string of text visually, reserving the exact location where the repeated measures are to be inserted.



Facsimile 2: Mozart: Sonata in B-flat major, K. 333 (315^c), mm. 93–105; autograph, fol. 1v. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Shelfmark: Mus.ms.autogr. W. A. Mozart 333.

Even in the *Menuetto* of the sonata K. 331, Mozart notated the da capo after m. 30 in this way (see facsimile 4 on p. XXIV). In fact, among a representative sample of some 20 autographs of keyboard sonatas, chamber music with keyboard, and string quartets containing da capo markings,³⁷ the da capo in the *Allegretto* is the

36 Wolf-Dieter Seiffert: “Further New Findings on the Autograph of Mozart’s Piano Sonata in A major K. 331,” *Henle Blog* (October 26, 2015), accessible at <https://www.henle.com/en/blog/2015/10/26/further-new-findings-on-the-autograph-of-mozarts-piano-sonata-in-a-major-k-331/> (last accessed May 24, 2020).

37 Autographs that display similar da capo markings include: K. 296 (US-NYp), K. 310 (US-NYpm), K. 330 (PL-Kj), K. 331 (H-Bn), K. 332 (US-PRscheide), K. 333 (D-B), K. 359 (F-Pn), K. 376 (US-NYpm), K. 377 (GB-Lbl), K. 421 (GB-Lbl), K. 428 (GB-Lbl), K. 448 (D-Cv),



Example 1

only instance where Mozart broke with this habit. The most likely explanation is that he was not able to create an empty measure, because the movement had already been finished when he notated the da capo. In other words, Mozart had originally conceived the movement without the da capo in mm. 64/65. Instead, the two measures originally served as mm. 64a and 64b for the first and second ending of the repetition beginning in m. 56. The coda followed immediately as mm. 64bff. (see Example 1).

This means that in its original form, the movement only comprised 95 measures instead of the 120 measures published in the first edition. Moreover, the lack of the da capo made for a weaker rondo question. Perhaps it was this that led Mozart to the – the diminutive movement (i. e., da capo and character composition was 32-measure da capo. In any case, it was scribe wrote on notation apparently mistake m. 24 as the end of the movement. He notated an incomplete measure and an incoherent transition to the coda:



Example 2

It is all but certain that in this original version all occurrences of the A-major section were identical, i. e. without the broken octaves like in mm. 88–97 of the printed version (p. 18 of the present edition). Only after **B** (or its intermediary model) was copied, Mozart decided to add this variation to the last occurrence of the A-major section (sketching it after the last measure of the movement (see Appendix 3 on p. XXIII). The fact that Mozart used the G-clef for this sketch suggests that, similarly to the added variations in K. 457 (see above: Evaluation of the Sources), he made this change when the sonata was prepared for the publication of **P1**, where the right hand is notated entirely in treble clef.

ACKNOWLEDGEMENTS

The editor would like to thank the following institutions for providing source material: Music Collection of the National Széchényi Library, Budapest; Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana; Bibliothèque nationale de France, Paris; Music Collection of the Austrian National Library, Vienna; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; Herzogin Anna Amalia Bibliothek – Klassik Stiftung Weimar. We would like to extend a special thank you to Christopher J. Salmon for generously granting access to his treasures. We owe further thanks to the Center for Early Music Research and Performance (CEMRAP) at Sam Houston State University (Huntsville, Texas) for the kind support in preparing this edition.

Houston/Texas, May 2020
Mario Aschauer

K. 452 (F-Pn), K. 454 (S-Smf), K. 457 (A-Sm), K. 458 (GB-Lbl), K. 498 (F-Pn), K. Anh. 72/464a (D-B).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Example 3

during his life time)¹⁶ to an approach that is essentially informed by modern piano technique.¹⁷

Given the variety of keyboard instruments at the time, most of which did not have a damper raising mechanism at all (such as the clavichord and harpsichord), it is highly unlikely that Mozart composed his sonatas with the damper raising mechanism as indispensable tool in mind. This is especially true for the use of the mechanism as an “aid to legato” like in modern piano pedal technique. Descriptions of the damper mechanism in treatises and “pedal” indications in printed music for Viennese fortepianos are extremely rare before 1800. Even early 19th-century examples show that it was used as a special color effect only so that a pianist as late as Johann Nepomuk Hummel, probably a student of Mozart’s – composer and artist has no occasion

to experience by expression of the clavichord technique in through touch. The chosen fingerings devote much time to the overall form of the piece. The fingerings for the good example for a pianist of the 18th century. Public opinion then adopted for general use in the Conservatoire,¹⁹ his meticulous fingerings are motivated by a maximum of finger control for legato touch, for example the use of finger sub-

stitutions to achieve the legato between the last two chords in m. 4 of the *Andante grazioso*:



Example 1

Rigler is only one of several late 18th-century authors to describe a technique in which one holds the notes of accompaniment figures such as broken chords or Alberti basses longer than the indicated value to create a kind of “finger pedal” effect. Apparently, also Adam had his technique of the “prolonged touch” in mind when writing a comparably sophisticated fingering in mm. 3–44 and similar passages to facilitate smooth legato playing:



Example 2

Mozart’s use of dots and strokes has already been discussed in the chapter Notes on the Edition above. Additionally, it is worth mentioning that Viennese treatises such as Rigler and Kauer implicitly demonstrate in their music examples that the choice of either dot or stroke is determined by the musical context. The stroke typically occurs on individual notes and immediately before or after a slur as if to more clearly indicate the change of articulation; dots often appear on longer series of notes. This becomes impressively clear in one of Rigler’s music examples illustrating the execution of the 3-note *Schleifer* (slide) and the *Schneller* (upper mordent), in which the presence of a slur also results in the change from dot to stroke (see Example 3).²⁰

20 Rigler: *Anleitung zum Klavier* (see note 4), p. 33.

16 Michael Latham: “Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter,” *Early Music* 25/3 (1997), pp. 382–400, here p. 388; this article was followed by several responses in the same journal.

17 Paul Badura-Skoda: “Mozart without the Pedal?,” *The Galpin Society Journal* 55 (2002), pp. 332–350.

18 Johann Nepomuk Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions, on the Art of Playing the Piano Forte: Commencing with the Simplest Elementary Principles, and Including Every Information Requisite to the Most Finished Style of Performance*, vol. 3 (London, 1828), p. 62.

19 Louis Adam: *Méthode de piano du conservatoire* (Paris, 1804/05), pp. 169–75, digital copy [BA11816-0007](#) (last accessed: 25 May 2020); a German edition was published as Louis Adam: *Pianoforteschool des Conservatorium der Musik in Paris*, 3 vols. (Leipzig, 1805).



Example 4a-e

Both Rigler and Kauer explicitly state, however, that there is no difference in meaning between the two signs. Rather, Türk comments, “in performance of detached notes, one must particularly observe the prevailing character of the composition, the tempo, the required loudness or softness, etc.”²¹

Embellishments

While Mozart notated appoggiatura with a variety of note values in his autograph (A) and the first edition (P1) with notes. Nevertheless, contemporary treatises divide appoggiaturas into two groups: short and long. Rigler they are short before notes, and leaps.²² This would include appoggiaturas short and on the beat.²³ In the first movement of the Minuet, mm. 23f. in the first movement. Moreover, appoggiatura notes are notated several times (e.g., *Trid*, mm. 101 and similar as aggr.).²⁴ An appoggiatura before a note of half its value (such as mm. 1–3) is executed short.²⁵ In the first movement of the Minuet, mm. 27 and 47 in the *Menuetto* would be executed short for long appoggiaturas that receive half the value of the main note. Most contemporary treatises, especially the Viennese ones, agree that both long and short appoggiaturas are always executed *on* the beat, rather than before, and together with the bass.

The execution *on* the beat also applies to the *Schleifer* (slide), *Doppelschlag* (turn) and other embellishments notated with two or more grace notes.²⁵ Therefore, mm. 10, 66, 107, and 129 of the first movement and m. 1 of the *Menuetto* would be executed as shown in Example 4a-e.

Rigler offers a slightly unconventional interpretation of the turn (*Doppelschlag*) between two notes that places all grace notes rhythmically in the last moment before the second note. For m. 98 and similar passages of the first movement this would result in an execution like this:



Example 5

Rigler and Kauer agree with Türk that the common trill begins with the upper auxiliary *on* the beat, for example m. 17 of the first movement:



Example 6

However, the Viennese authors deviate from Türk's explanation of diagonal dashes through chords (e.g., mm. 113f. and 119f. of the first movement) as indication for *acciaccaturas*. Both Kauer and Rigler describe their execution as *arpeggio* on the beat:



Example 7

21 Türk: *School of Clavier Playing* (see note 2), p. 343.

22 Rigler: *Anleitung zum Gesange* (see note 7), p. 32.

23 Türk: *School of Clavier Playing* (see note 2), p. 211.

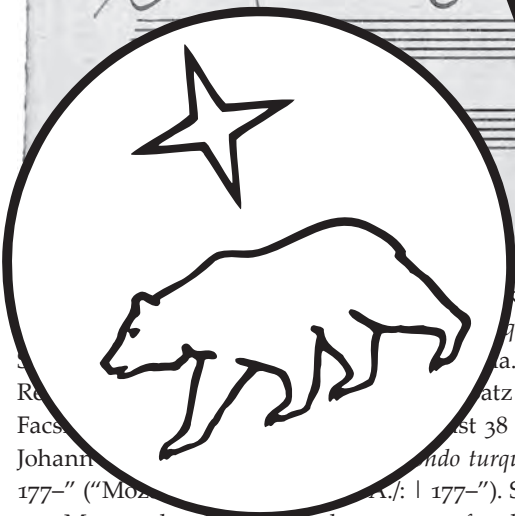
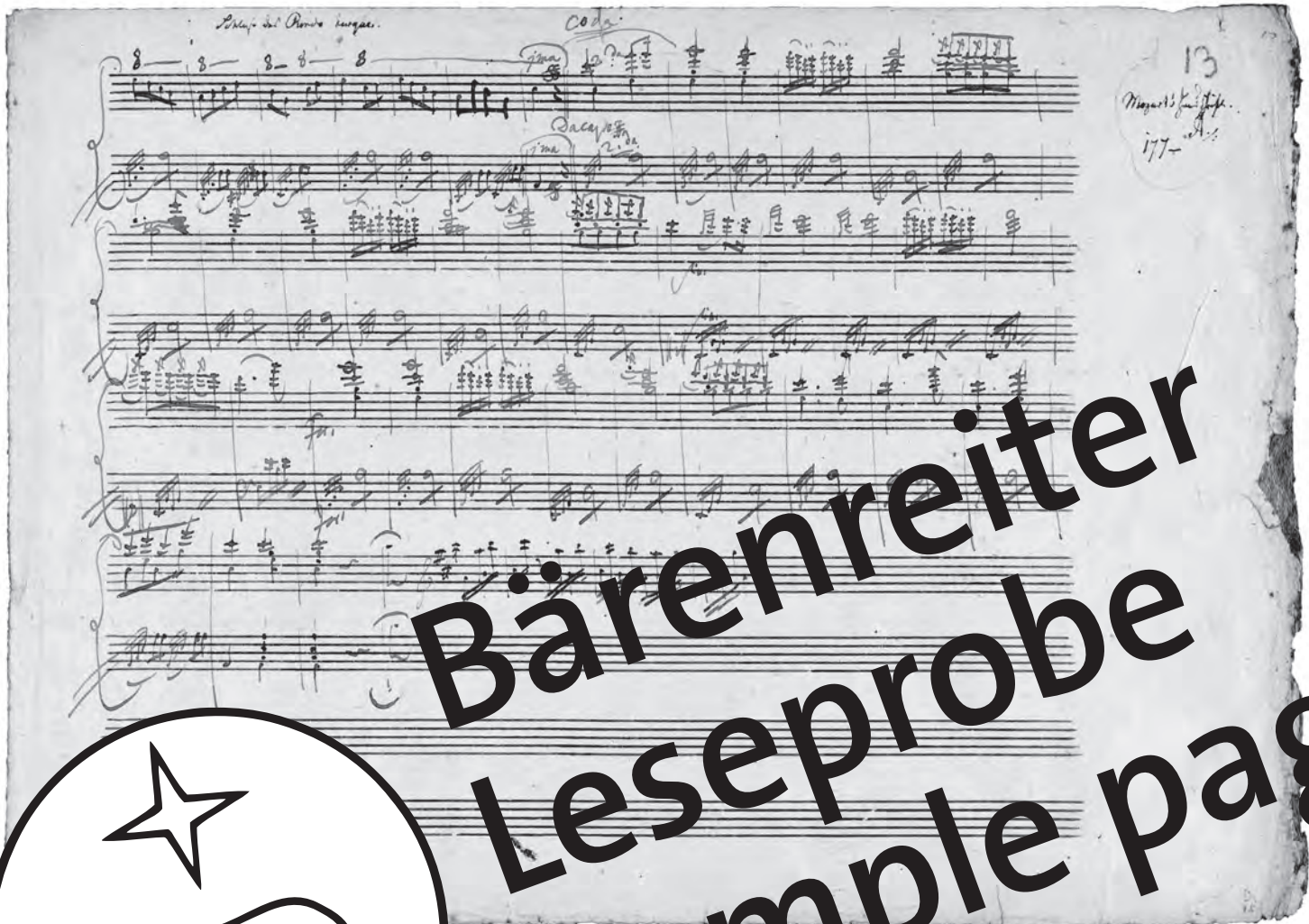
24 *Ibid.*, p. 216.

25 Rigler: *Anleitung zum Gesange* (see note 7), pp. 89–90.

26 *Ibid.*, p. 34.

Houston/Texas, May 2020

Mario Aschauer



kten des *Allegretto*, die Rückseite ist unbeschriftet (Quelle A_c). Überschrift von der Hand
que." und in der rechten Marginalie: "Mozart's Handschrift. | A./: | 177-". Salzburg, Internationale
a. Signatur: Autogr. 331. Mozart skizzierte die Oktavbrechungen für den letzten A-Dur-
atz schon abgeschlossen war.

st 38 measures of the *Allegretto*, the verso side is blank (source A_c). Inscription in the hand of
Johann "Endo turque." ("End of the Rondo turque.") and in the right margin: "Mozart's Handschrift. | A./: |
177-" ("Mozart's Handschrift. | A./: | 177-"). Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana. Shelfmark: Autogr
331. Mozart sketched the broken octaves for the last A major refrain in treble clef after he had already finished the movement.

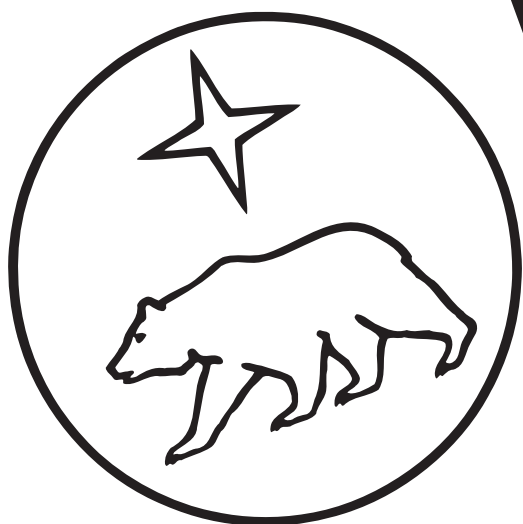
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



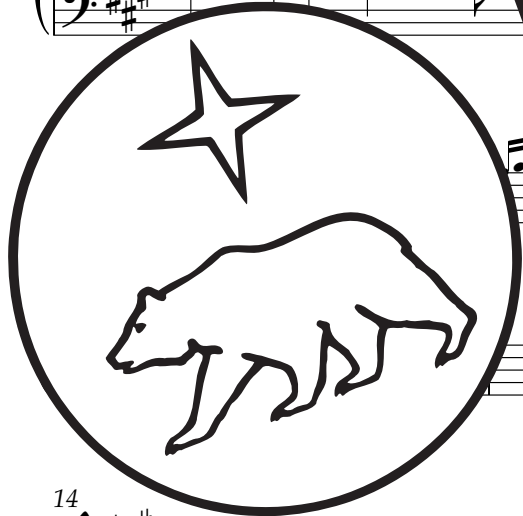
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Sonate A-Dur

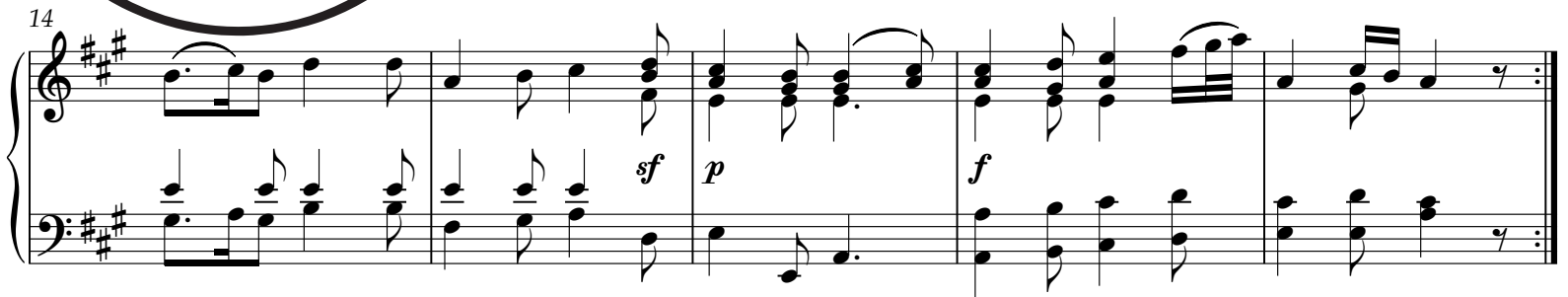
KV 331 (300ⁱ)

Edition nach der Erstausgabe Artaria 1784
Edition based on the first edition Artaria 1784

Andante grazioso



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Variatio 1



22

25

28

31

34

*) T. 26 t, 3. Akkord: Möglicherweise hier irrtümlich statt wie in T. 8.
M. 26 t, 3rd chord: Possibly here erroneously instead of like in m. 8.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

49

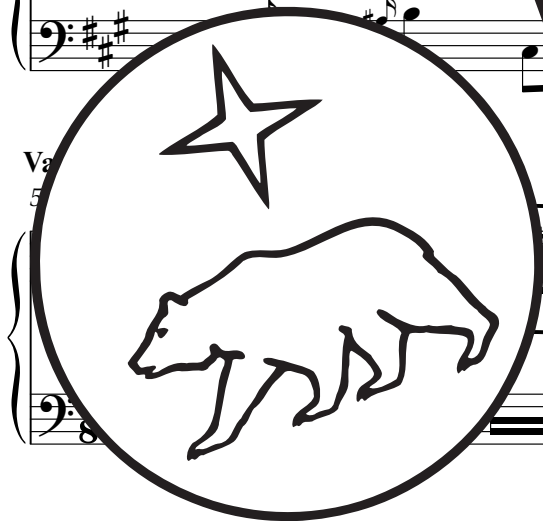
tr *tr* *[sim.]*

51

tr *tr* *tr*

53

f



55

f

57

f

60

[sim.]

63

p

65

68

70

f



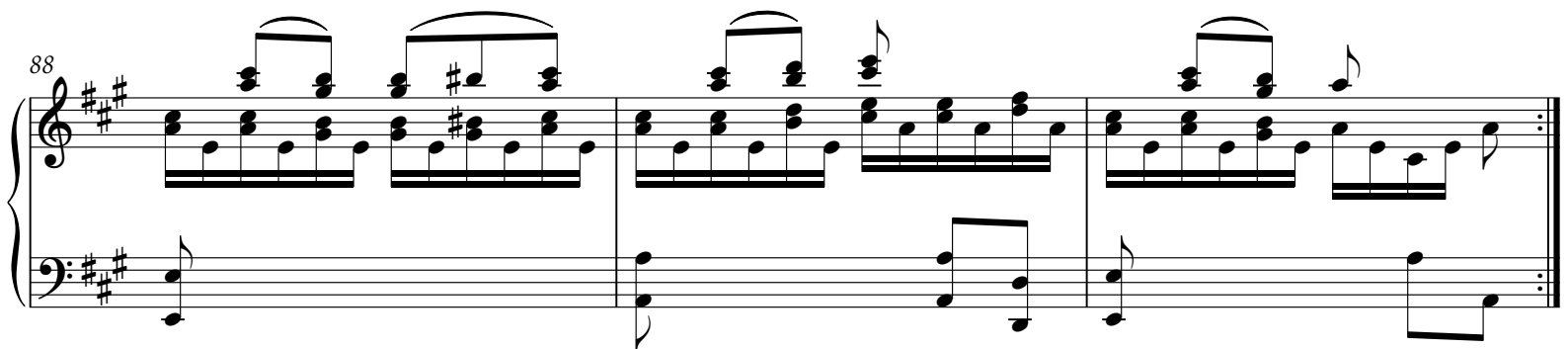
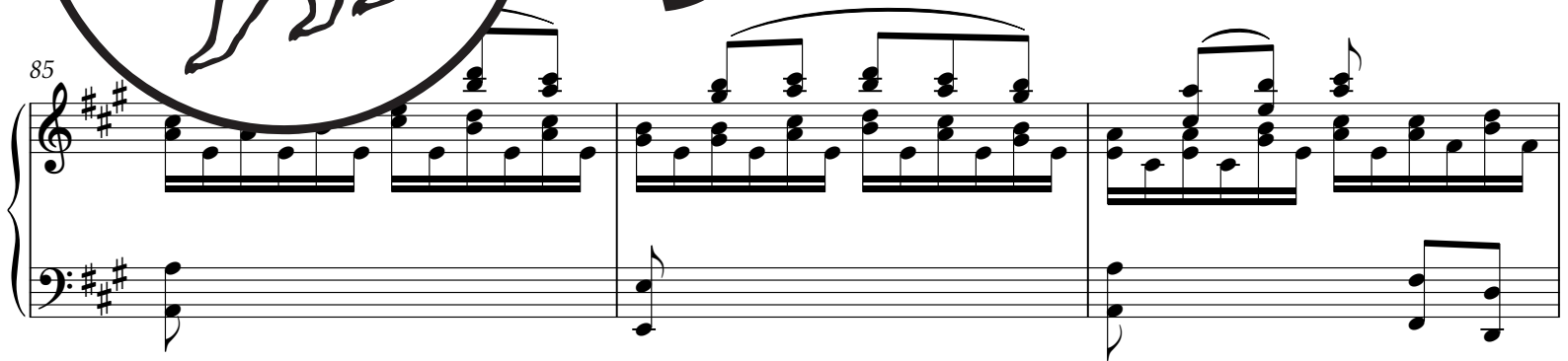
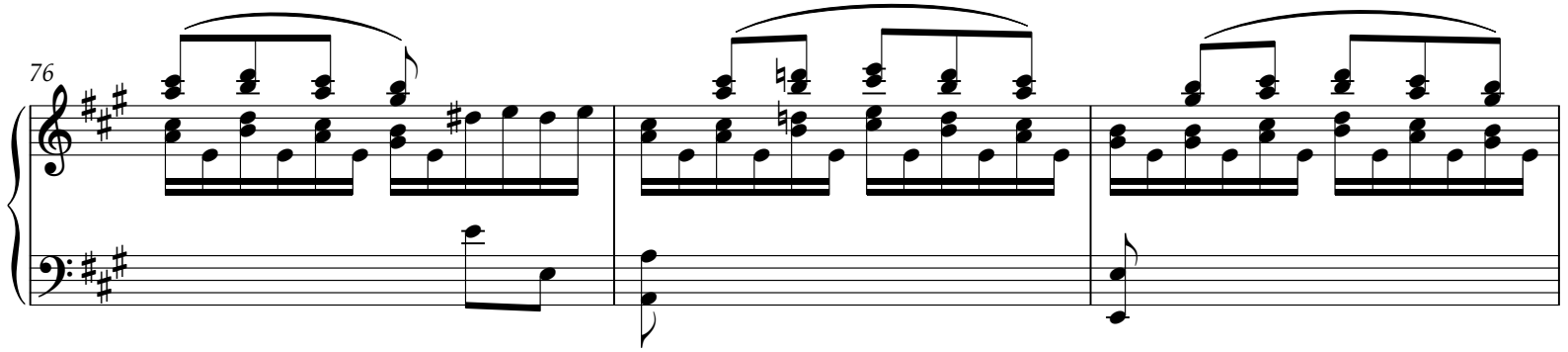
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Musical score for piano, measures 63 to 70. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. Measures 63-65 are marked *p* (piano). Measures 68-70 are marked *f* (forte). A circular logo with a bear silhouette and a star is overlaid on the left side of the score.

Variatio 4

73

Musical score for Variatio 4, measures 73 to 75. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

100

102

104

108a

*) T. 102 t: Zur Artikulation der ersten Takthälfte siehe Critical Commentary. / M. 102 t: Regarding articulation in the first half of the measure see Critical Commentary.

**) T. 104 b: Das in vielen modernen Ausgaben analog zu T. 92 ergänzte # für *dis*¹ findet sich in keiner der Hauptquellen. / M. 104 b: The accidental # for *d*¹ added in many modern editions in analogy to m. 92 is not corroborated by any of the main sources.

**) T. 106: Zur Dynamik siehe Critical Commentary. / M. 106: Regarding dynamics see Critical Commentary.

Variatio 6

Allegro

109

112

118

*) T. 113–114 b: Zur Ausführung siehe Hinweise zur Aufführungspraxis. / Mm. 113–114 b: Regarding execution see Notes on Performance Practice.

120

123

126a

128

131

*) T. 126b b: Auf dem 3. Schlag möglicherweise irrtümlich $a+c\sharp^1$ statt nur a (siehe S. 29). / M. 126b b: On the 3rd beat possibly erroneously $a+c\sharp^1$ instead of only a (see p. 29).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

25

cresc. *f*

30

f *p* *)

36

p *)

41

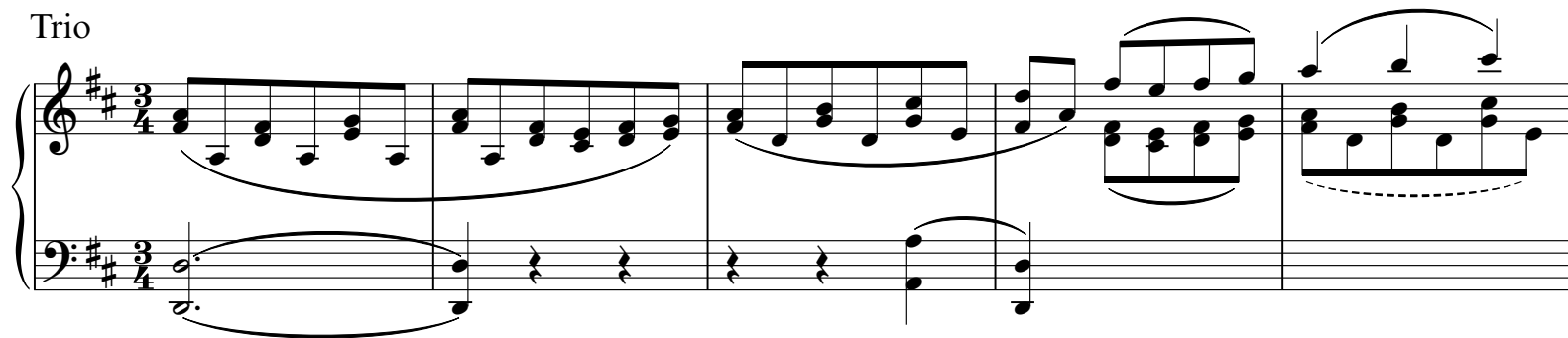
45

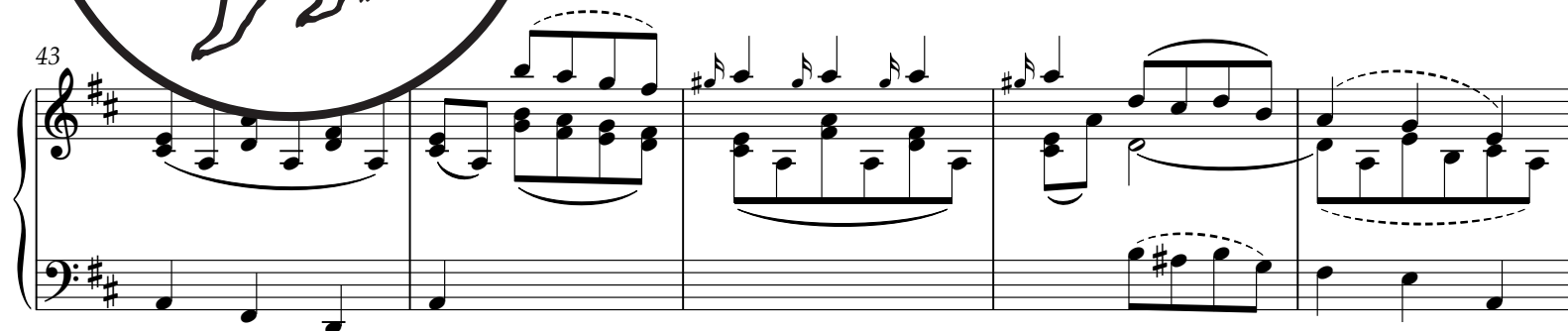
tr.

*) T. 33 t: Letzte Note möglicherweise irrtümlich cis^3 statt a^2 ; siehe auch Critical Commentary. / M. 33 t: Last note possibly by mistake $c\sharp^3$ instead of a^2 ; see also Critical Commentary.

**) T. 40 b: Möglicherweise irrtümlich abweichend von Quelle A; siehe Critical Commentary. / M. 40 b: Possibly by mistake differing from source A; see Critical Commentary.

Trio





[Menuetto da capo]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



65

p

70

76



89

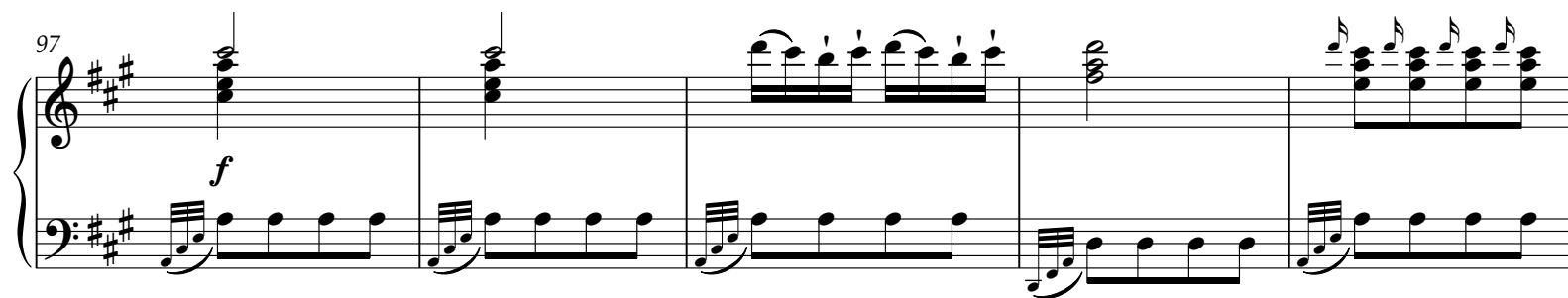
f

93

1. 2.

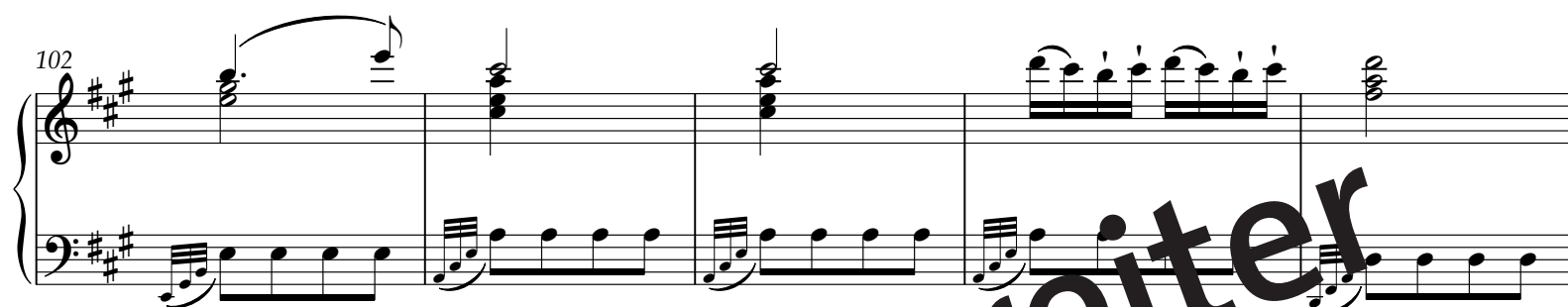
Coda

97



f

102



107



p

f

117



122



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



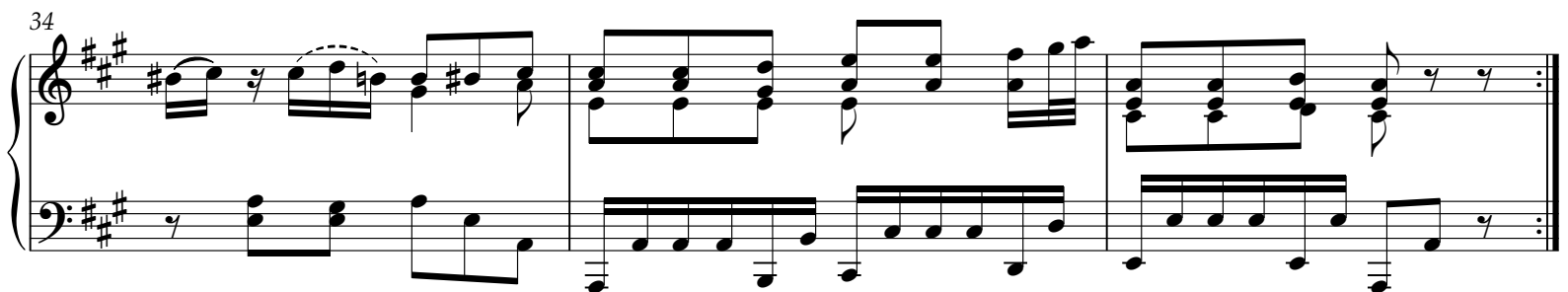
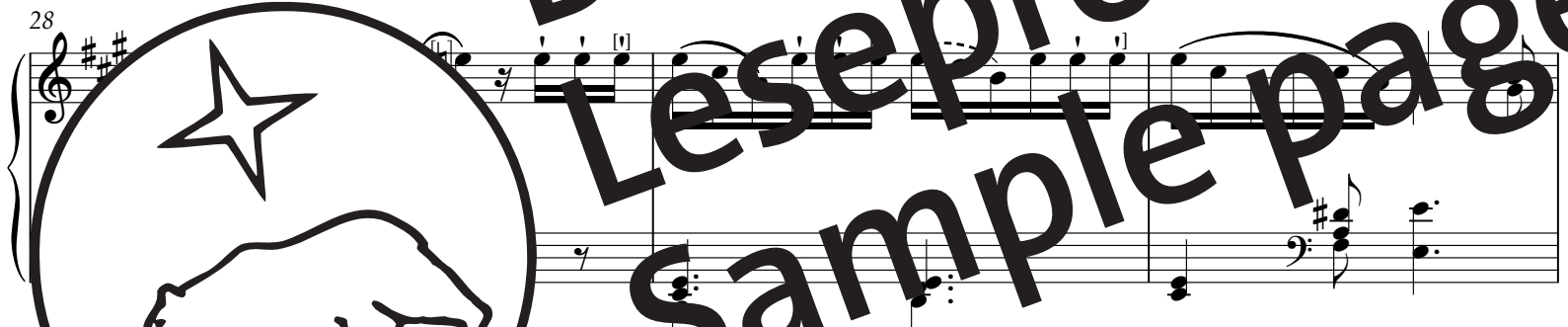
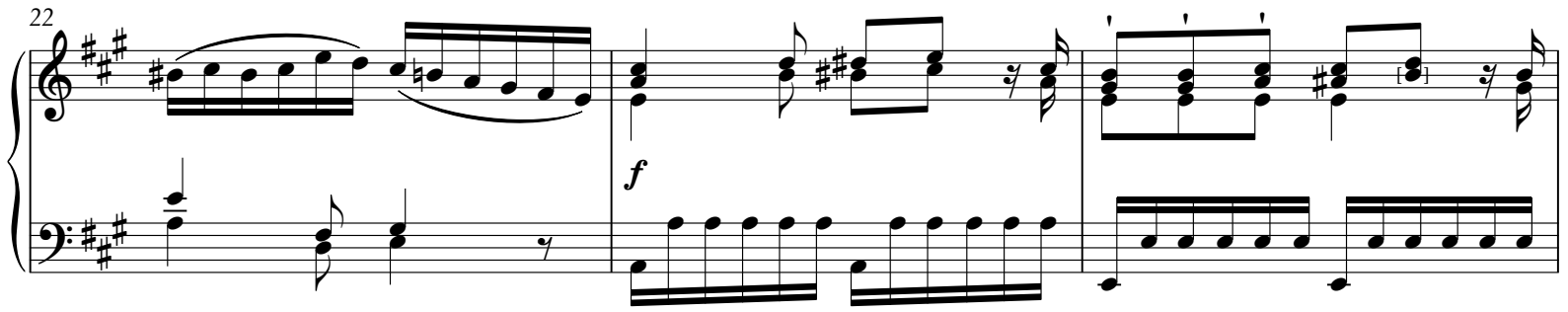
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Variatio 2^{da}

37

p

tr

39

tr

41

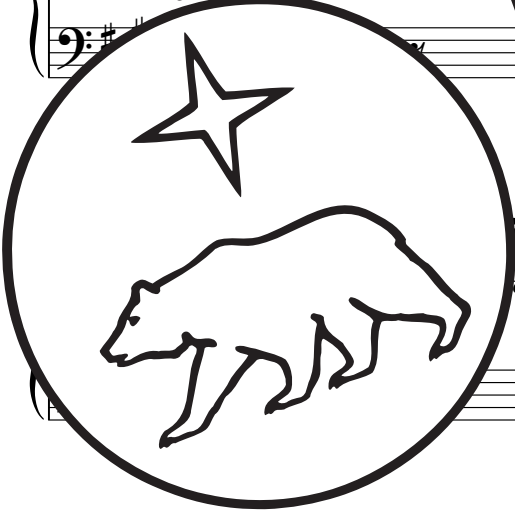
f

45

tr

47

tr



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

49

51

53

Variation
Ab
55

57

60

*) T. 53 t, B: 7.-9. Note wohl irrtümlich statt
M. 53 t, B: Notes 7-9 probably by error not



**) T. 54 b, B: Vielleicht irrtümlich kein Vorschlag vor der letzten Note wie in T. 44.
M. 54 b, B: Perhaps by error no appoggiatura before last note as in m. 44.

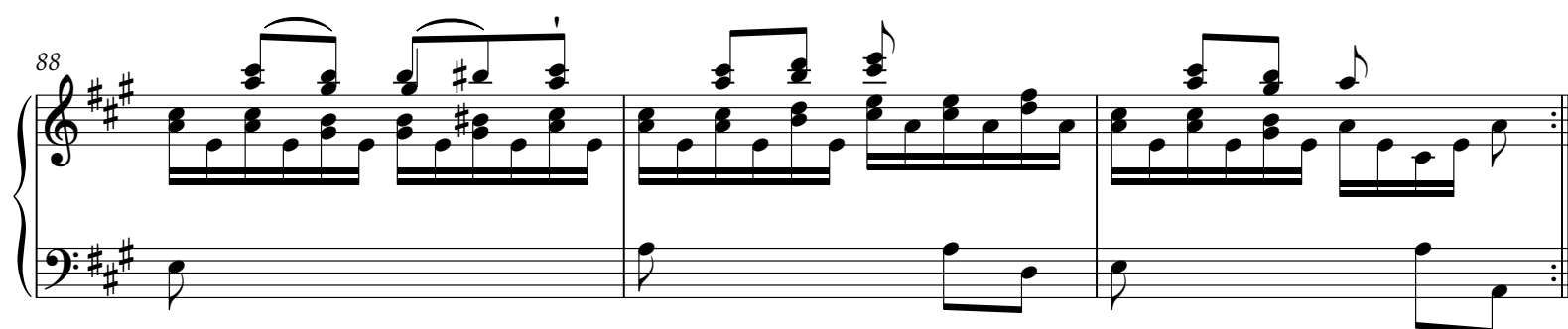
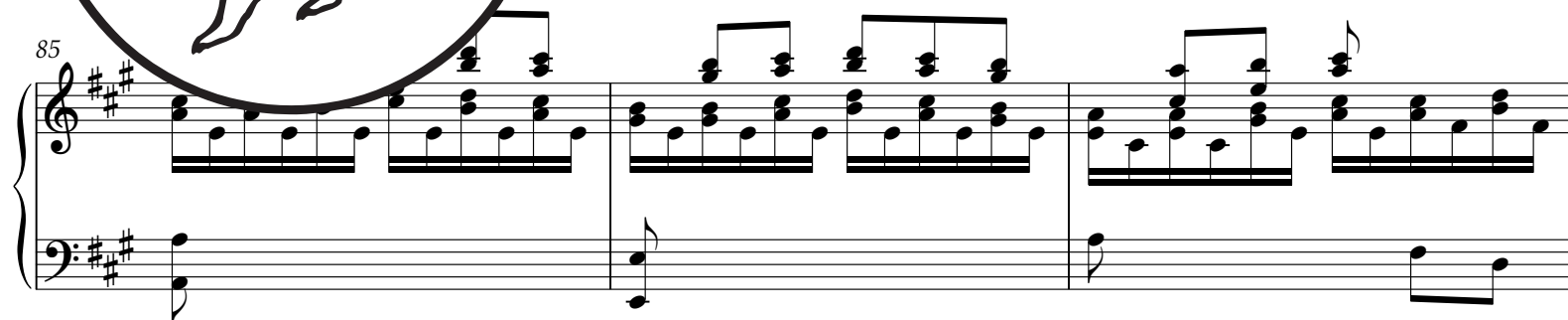
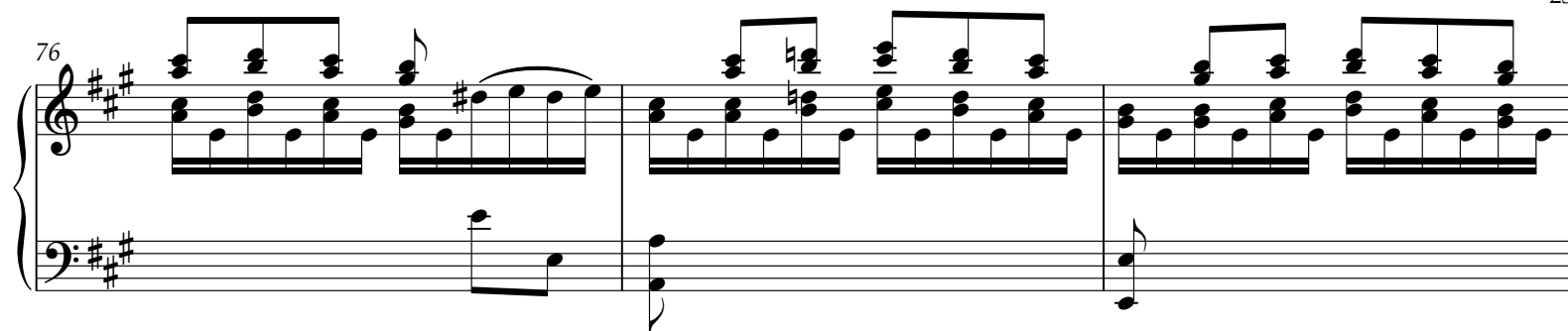
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Variatio 5^{ta}

91 Adagio

*) T. 91–92 b, A♭: Bögen möglicherweise wie T. 103–104 gemeint. / Mm. 91–92 b, A♭: Slurs possibly intended as in mm. 103–104.

100

102 *)

104

108a ***)

*) T. 102 t, A♭: Mozarts Notation könnte auch  (wie P1) gelesen werden; siehe Critical Commentary.
M. 102 t, A♭: Mozart's notation could also be read as  (like P1); see Critical Commentary.

**) T./M. 106 t: Siehe / See Critical Commentary.

***) T. 108a t, A♭: Möglicherweise auch  oder  gemeint.
M. 108a t, A♭: Possibly also intended as  or .

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

120

p

123

f

126a

p

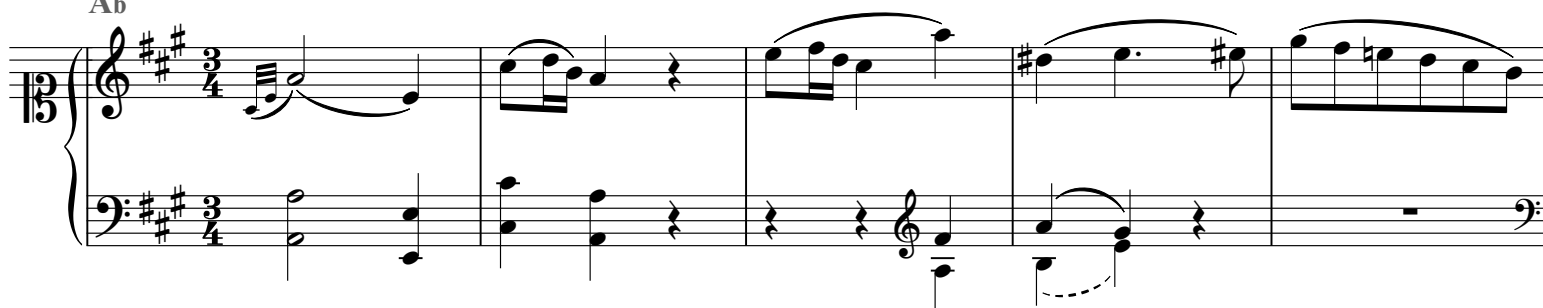
128

f

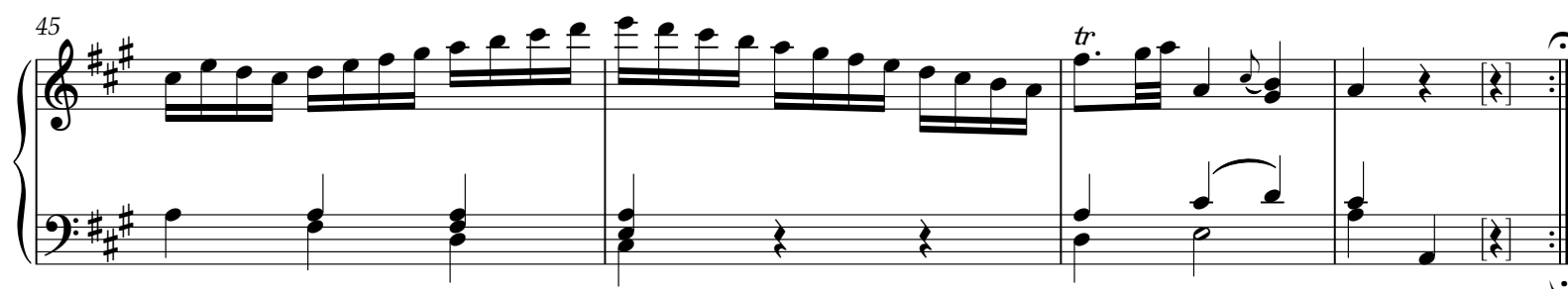
131

Menuetto

Ab



*) T. 8 t, Ab, B: Anders als in P1 3. Note gis^2 statt g^2 . / M. 8 t, Ab, B: Different from P1, note 3 $g^{\sharp 2}$ instead of g^2 .



*) T. 31–37, Ab: Nicht ausnotiert; stattdessen Anweisung „Da capo: 7 Tackt“. / Mm. 31–37, Ab: Not written out; indication “Da capo: 7 measures” instead.

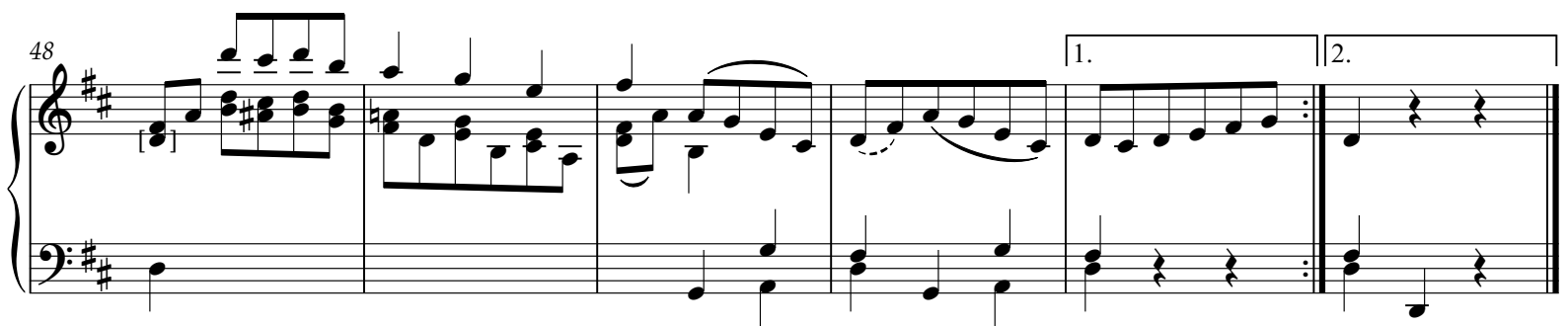
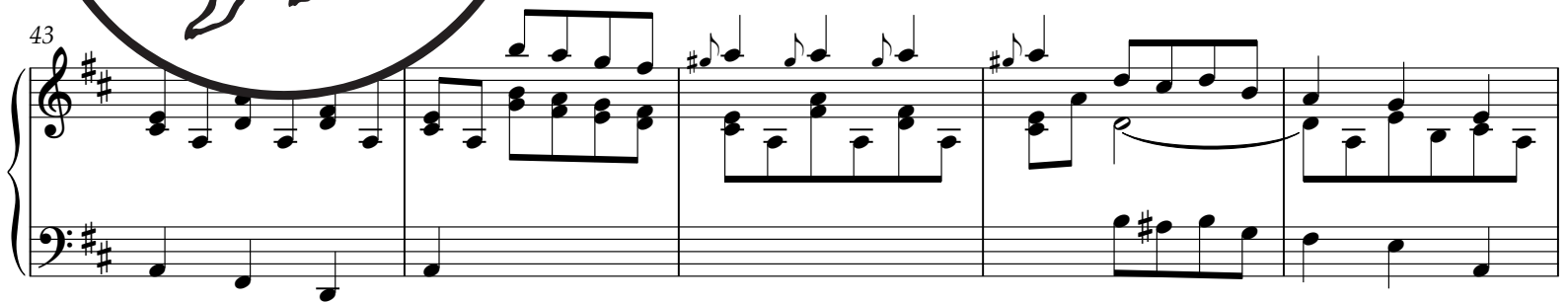
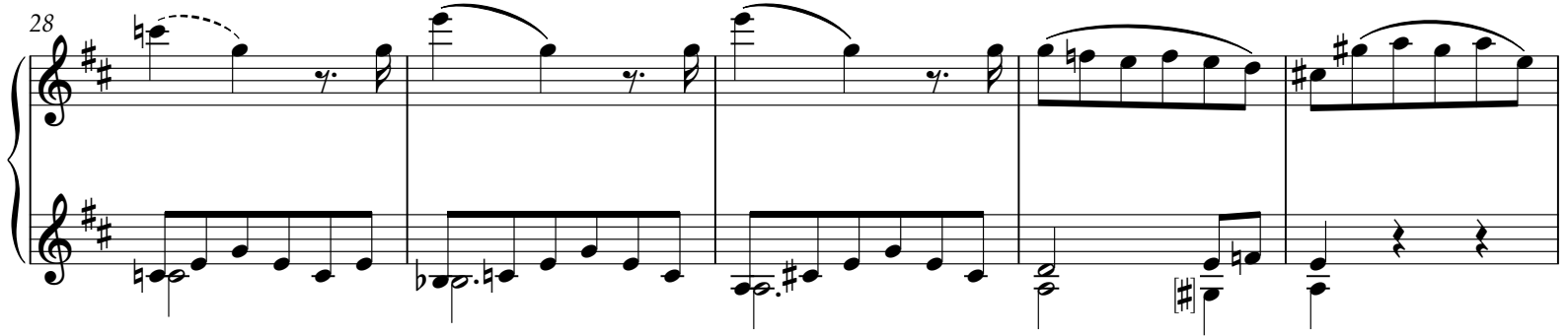
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



B Allegretto

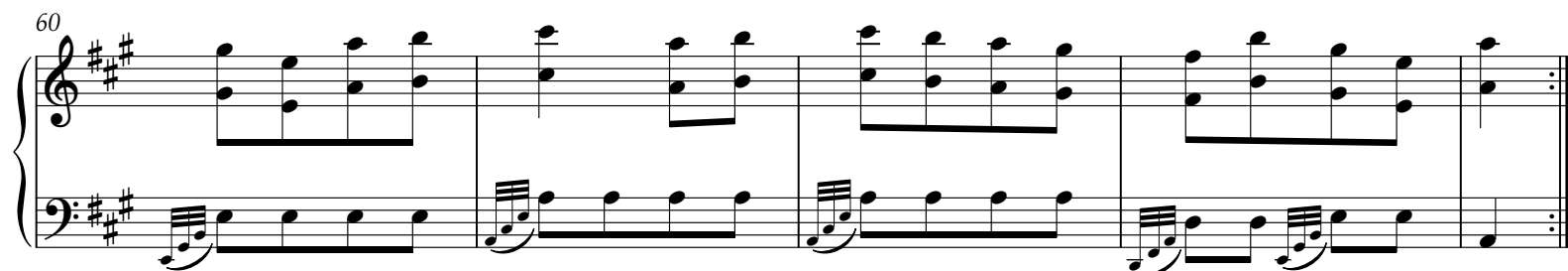
p

f

p

[#] Coda

*) Die grauen Zeichen auf dieser Seite stammen von dem in **B** ausnotierten Da capo nach T. 64. / The gray signs on this page derive from the da capo after m. 64 which is written out in **B**.



Da capo *)

*) Ursprünglich hatte Mozart keine Wiederholung der Takte 1–32 geplant, sondern der Satz ging an dieser Stelle direkt in die Coda über. Die Da-capo-Anweisung fügte er später hinzu; siehe Critical Commentary. / Originally Mozart had not planned a repetition of mm. 1–32; instead, the coda followed here immediately. The da capo was added later; see Critical Commentary.

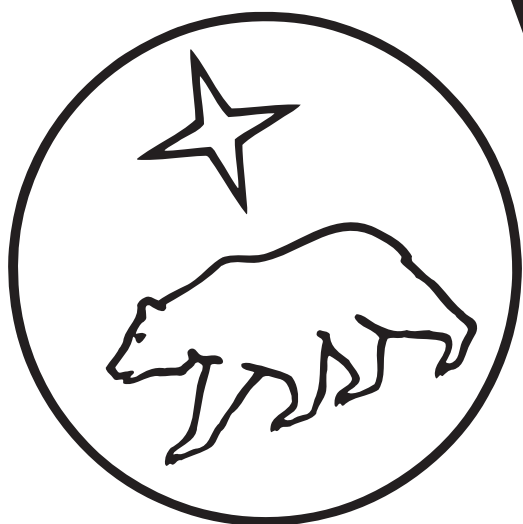
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

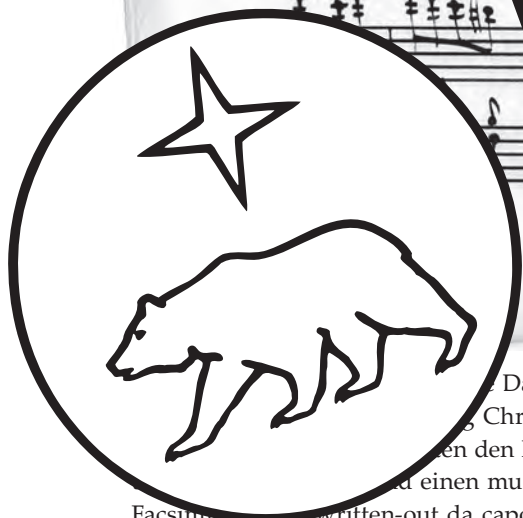


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter Leseprobe Sample page



Da capo von T. 1 bis 24 und der Beginn der Coda (T. 64b–67) des *Allegretto*. Anonyme Abschrift (Quelle: Christopher J. Salmon, Paradise Valley, AZ (USA)). Der Verweis zur Coda im derzeit verschollenen autographen Fragment [A.] haben den Kopisten verwirrt haben, denn er nahm T. 24 als Ende des Da capo an. Infolgedessen notierte er einen musikalisch inkohärenten Übergang zur Coda (siehe Vorwort, S. VIII f.).

Facsimile of the written-out da capo from m. 1 through m. 24 and the beginning of the coda (mm. 64b–67) of the *Allegretto*. Anonymous manuscript copy (source B), fol. [11v]. Private Collection Christopher J. Salmon, Paradise Valley, AZ (USA). The reference to the coda in the currently unknown autograph fragment [A.] apparently confused the copyist and led him to mistake m. 24 as the end of the da capo. As a result, he notated an incomplete measure and a musically incoherent transition to the coda (see Preface, pp. XVIII f.).

CRITICAL COMMENTARY

SOURCES

MANUSCRIPT SOURCES

- A** Autograph. Only fragments of Mozart's autograph are known today. The foliation of the extant fragments show that the complete manuscript consisted of a nested pair of bifolia plus one single leaf. While the inner of the two bifolia (**A_b**) and the single leaf (**A_c**) are accessible today, the outer bifolio (**[A_a]**) has been lost since the late 18th century.
- [A_a]** Outer bifolio containing mm. 1–54 of the *Andante grazioso*, mm. 11–52 of the trio and mm. 1–57 of the *Allegretto*. Probably foliated “9” and “12”. Location currently unknown.
- A_b** Inner bifolio containing mm. 55–134 of the *Andante grazioso*, the *Menuetto*, and mm. 1–10 of the trio. Foliated “10” and “11” with ink in the upper right corners. An additional set of numbers in the outer margins at varying vertical positions corresponds roughly with the distribution of the music on the plates. It is not clear, however, whether it was intended to estimate the number of plates and to approximate the beginning of variations in the beginning of variations. In **P1**, “10” next to the “4” in **P1**, “5” next to the “4” in **P1**, “5” next to the “4” in **P1**, “6” next to the “6” in **P1**, and “7” next to the “7” in **P1** (plate 7). The manuscript is in the library of the Österreichische Nationalbibliothek (O.N.B.), Vienna. Shelfmark: BA11816-0002 (last accessed: May 13, 2020).
- A_c** Single leaf containing 38 measures of the *Andante grazioso*. Ink in the upper right corner. The manuscript is in the collection in the hand of Johann Anton Schmitt, “Ende des Rondo turque.” (“End of the Rondo turque.”). Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana. Shelfmark: Autogr 331.
- B** Manuscript copy by unidentified copyist, undated (probably Viennese, around 1780). Title page: “Sonata | per il | Clavi-Cembalo. [bottom left:] Del Sig[no] Mozart.”, followed by 21 unpaginated pages of music, last page blank. Paper: 6 nested bifolia sewn together with thread, oblong, 313 × 230 mm, 8 staves, no cover or wrapper. Private Collection Christopher J. Salmon, Paradise Valley, AZ (USA).

PRINTED SOURCES

- P1₁** First edition, published in 1784 (advertised in the *Wiener Zeitung* of August 25, p. 1949). 11 bifolios, oblong,

220 × 295 mm. Title page engraved by Franz Müller (c. 1755–1816): “TROIS SONATES | pour le Clavecin ou Pianoforte | composées par | W. A. MOZART. | Oeuvre. IV. | [on the left:] C. P. S. C. M. [= Cum Privilegio Sacrae Caesaris Maiestatis] [center:] Publiées a Vienne chez Artaria Comp. [on the right:] prix. f. 2. 30 Xr.” [plate no.:] 47.” Title page followed by two blank pages, 37 pages of engraved music paginated 4–41 containing the sonatas K. 330–332, three blank pages ([42]–[44]), K. 331 on pp. 15–24, title: “SONATA II”. (ISM 1/1, M 1784).

P1₂ Identical with **P1₁**, but printed on 10 bifolios (blank pages [2]–[3] and [4]–[5] omitted, but page numbers unchanged).

P1₃ Like **P1₂**, but with 15 newly engraved pages (pp. 8–10, 12, 15, 17, 19, 24, 27, 28, 30, 31, 33–40, 41), four of which in the Sonata K. 331.

Like **P1₃**, but with another 16 newly engraved pages (pp. 5, 6, 13, 14, 16, 17, 21, 23, 25, 34–37, 39) replacing the remaining six pages in K. 331. Additionally, the price change on the title page to “prix f. 4. 30 Xr.” and the addition of “OP. 6” (copies type A) or “OP. 1. B” (copies type B) in the lower left corner of p. 4. Identical with **P1_{4B}**, but price change on title page to “f. 2. C.[onventions] [1. livre]”.

The following copies of **P1** were used for the present edition:

- P1₁** – Neuenstein, Hohenlohe-Zentralarchiv. Shelfmark: La 170 Bü 140 (olim gelbe Mappe 11/4).
- Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelfmark: AC P-2836. Digital copy: ↗BA11816-0008 (last accessed: May 13, 2020).
- Paradise Valley, AZ, Private Collection Christopher J. Salmon (olim Oxford, Collection Albi Rosenthal).
- P1₂** – Vienna, Austrian National Library, Music Collection. Shelfmark: SH.Mozart.77. Digital copy: ↗BA11816-0009 (last accessed: May 13, 2020).
- Torino, Biblioteca nazionale universitaria. Shelfmark: Giordano 247. Digital copy: ↗BA11816-0010 (last accessed: May 25, 2020).
- Cambridge, MA, Harvard University, Eda Kuhn Loeb Music Library; olim Seattle, WA, Collection Eric Offenbacher. Shelfmark: Merritt Mus 745.1.415.27 BME0. Digital copy: ↗BA11816-0011 (last accessed: May 25, 2020).
- P1₃** – Vienna, Austrian National Library, Music Collection. Shelfmark: SH.Mozart.78. Digital copy: ↗BA11816-0012 (last accessed: July 14, 2020).
- P1_{4A}** – Vienna, Austrian National Library, Music Collection. Shelfmark: SH.Mozart.79. Digital copy: ↗BA11816-0013 (last accessed: May 25, 2020).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

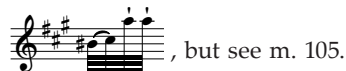


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

sults in over-full measures. The replacement plate in **P14**, obviously produced without the original manuscript as model, corrects the mistake to  in order to account for the extra notes. Undoubtedly, the reading in **A_b** (see p. 26) was the originally intended reading for **P1**.

97 t **P14** changes articulation on beat 4 to



101 t Slur ambiguously over notes 9–11/12, in **P14** over notes 9–13; matched with the beginning of the measure.

102 t The slurs in the first half of the measure end between notes 3 and 4 of each group; **P14** extends slurs to note 4 in each group; the readings in **A_b** and **B** are ambiguous (see p. 23 and corresponding comment below).

105 t Note 14 stacc. singularly – and therefore probably by accident – as dot.

106 *f* and *p* under bottom system due to lack of space between the staves; no dynamics in **A** and **B**; the odd placement in **P1** has caused multiple interpretations: in **P2**–3 *cresc.* to m. 105, beat 1, then *f* to m. 106, beat 1, and *p* to beat 4; in many modern editions, *f* to beat 4.

106 t The slurs *d*–*c* between r.h. and l.h. staves in the measure may be a misreading of the phrase to *c* in **P1**; the reading in **A_b** is not supported by the original.

106 t The slurs *d*–*c* between r.h. and l.h. staves in the measure may be a misreading of the phrase to *c* in **P1**; the reading in **A_b** is not supported by the original.

126b The slurs *d*–*c* between r.h. and l.h. staves in the measure may be a misreading of the phrase to *c* in **P1**; the reading in **A_b** is not supported by the original.

Menuetto

P1: p. 20, “Menuetto”.

3 t While many later editions change note 5 to *c*^{♯3}, in **A_b** and **P1** clearly *a*²; see also comment on m. 33 t.

24–26 Some modern editions have suggested *c*¹ and *c*² instead of *c*^{♯1} and *c*^{♯2}, however both **P1** and **A_b** clearly have *c*^{♯1} and *c*^{♯2}; in **A_b** *♯* in m. 26, top staff, was added later.

26 *cresc.* repeated.

28 b No augmentation dot in **P1**–3, added in **P14**.

29 t No *♯* in **P1**–3, added in **P14**.

32 t Slur only over notes 1–3; matched with m. 2.

33 t In **A_b** mm. 31–37 are not written out (see footnote on p. 31); the last note *c*^{♯3} (instead of *a*²) in m. 33 could therefore be either a mistake that occurred during the printing process (e.g., when transcribing c-clef to treble clef) or an intentional variation.

40 b The downward stem direction of notes 1–2 suggests that the omission of the quarter note *a* on beat 1, upper voice, which Mozart notated in **A_b**, possibly constitutes an engraving error, but was not corrected in **P14** or **P2**.

Trio

P1: p. 21, “Trio”.

13 t Slur begins after note 2 and extends over the next measure; matched with m. 5.

14 t Lower voice beamed in pairs of eighth notes, but see m. 15.

17, 37 b No augmentation dots in **P1**–3, added in **P14**.

33 b First chord erroneously *a*–*b*–*♯*; corrected in **P14**.

47 b No beam between notes 2 and 3, but see m. 49.

All[ele]grino, Alla Turca

P1: pp. 22–24, **P14**: “Allgrino”; **P14**: “Allgretto”

1 “Alla Turca” between the staves, there are due to lack of space *p* on first staff of m. 1.

20 Due to lack of space between the systems *p* already between notes 1 and 2.

55 Note 4 and 5 head slightly too high and could be read as *b*²; replacement plate for **P14** reads *a*²; many later editions, including **P2**, emend to *c*²; see, however, m. 3 and **B**.

91 b In **P1**–3 no *♯* for *D*[♯], added in **P14**.

95 t All notes singularly beamed in groups of 2, corrected in **P13**.

109 2nd treble note *g*^{♯2} instead of *a*².

126 Note 1, note head *A* not corrected in replacement plate for **P14**.

RECONSTRUCTION OF THE AUTOGRAPH TRANSMISSION

Andante grazioso

A_b (mm. 55–134): fol. [1r]–[2v], “Variatio 3^{da}”; **B**: fol. [1v]–[7r], “Andante | Grazioso”, always “Variaz:[ione]” instead of the Latin form “Variatio” in **A_b**.

1 **B**: *sotto voce* over top staff.

1–3, 5–7, 13–15 b **B**: the copyist incorrectly stemmed upper and lower voice together regardless of the different note values:



In a similar situation in mm. 76, 78–80, and 86 (top staff), **A** clearly separates the voices while the copyist stemmed all notes together. We can therefore assume that this unorthodox stemming is the copyist’s habit or negligence.

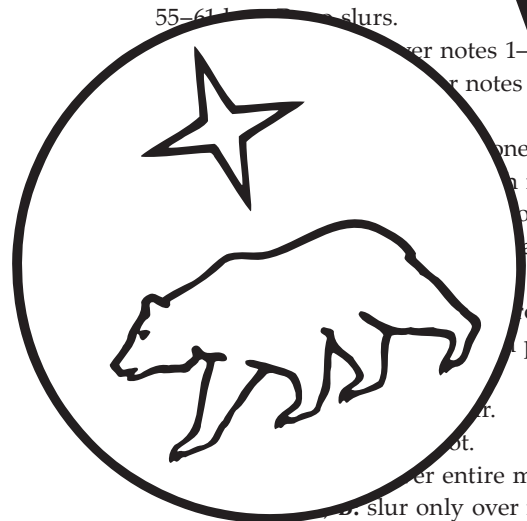
13–15 b **B**: see comment on mm. 1–3, 5–7, 13–15 b.

16 t **B**: last note *a*¹ on separate (downward) stem.

- 21–22 b **B:** note 1 on one stem.
- 24 t **B:** chord 3 erroneously $e^1+g^{\sharp 1}+b^1$ like chords 1 and 2.
- 37–40 b **B:** m. 37 (beats 3–6), m. 38 (beats 1–4), m. 39 (beats 2, 4–6), and m. 40 (beats 1–5) triplets indicated with slur and dot instead of “3”.
- 41 t **B:** beats 1 and 2 triplets indicated with slur and dot instead of “3”.
- 42–44 b **B:** m. 42, m. 43 (notes 2 and 4), and m. 44 (notes 2 and 7) appoggiaturas notated as ♪ .
- 45 b **B:** beats 1 and 2 triplets indicated with slur and dot instead of “3”.
- 46–47 t **B:** slur at the end of m. 46 could be interpreted as belonging to the 32nd notes only, but picked up again in m. 47 on new page.
- 50 b **B:** note 13 erroneously $g^{\sharp}$ instead of b .
- 52 b **B:** notes 10–11 notated as , but see comment on mm. 1–3, 5–7, 13–15 b.
- 53–54 t **B:** m. 53 and m. 54 (notes 1–9) triplets indicated with slur and dot instead of “3”.
- 53–54 b **B:** all appoggiaturas ♪ .
- 55 b **A_b:** note 3 slightly unclear (could be read as b); second half of the measure abbreviated as || ;
B: notes 3 and 9 erroneously pushed ahead of c^1 .
- 55–61 t **B:** slurs.
A_b: notes 1–6 and 7–12.
B: notes 1–6.
B: erroneous b instead of c^1 .
B: in measures 55–56, lower voice with 8^{va} markings, for this reason no slurs to upper voice.
B: for to top staff, no stacc., rest of preceding notes on same staff.
B: for entire measure, matched with top voice, slur only over notes 1–6.
- 65 b **B:** no slurs.
- 66 t **B:** notes 1–6 only one slur over all notes.
- 67–69 t **B:** slurs over notes 1–6 and 7–12.
- 67 b **B:** slurs over notes 1–6 and 7–12.
- 69 b **B:** no slur(s).
- 71–72 t **A_b:** only notes of the lower voice with 8^{va} markings, maybe for this reason no slurs to the upper voice (see also mm. 59–62 t); **B:** slurs in m. 71 (like m. 62) over notes 1–6 and 7–12, last note not beamed with preceding notes, surplus eighth rest after last note.
- 73 **B:** no “4^{ta}” after “*Variaz:[ione]*”.
- 74, 78–80 t **B:** m. 76, note 4, and mm. 78–80 upper voice stemmed with lower voice like



- 80 t **B:** last note of the lower voice not beamed with preceding notes.
- 81 t **B:** first half of m. 2 slurs: approx. notes 2–3, and 4–7.
- 81–82 b **B:** slur only over notes 1–6 in both measures.
- 82 t **B:** note 9 stacc.
- 83 t **B:** three slurs: approx. notes 2–3, 9–11, 12–15; *sfp* as separate signs *sf* (notes 1 and 8) and *p* (notes 2 and 10).
A_b: unlike **P1**, *sfp* clearly to top staff only.
- 84 **A_b:** in bottom staff note 3 corrected; the original reading was probably .
B: the note e^1 in top staff was added after correction.
B: two dots to upper voice; matched with lower voice and top staff. **B:** notes 1–3 no stacc., chords 1–4 each stemmed together, chord 4 no augmentation dot to lower voice.
B: last note, lower voice on separate downwards stem.
- 84 t **B:** upper voice, note 1, no $c^{\sharp 2}$ (written only in **A_b**); lower voice, note 10, erroneously e^1 instead of $f^{\sharp 1}$.
- 88 t **B:** upper voice no slurs and stacc.
- 89 t **B:** upper voice stemmed with lower voice like in m. 76 and 78–80.
B: note 1 no stacc., notes 2–3 no slur.
B: slurs only over notes 13–16 and 17–20.
- 91 t **B:** notes 3–4 no slur.
- 92 t **B:** slurs over notes 1–4, 5–8, 13–16.
- 92 b **B:** slurs over notes 1–2, 3–5, 6–9, 10–11, 12–14, 15–18.
- 93 t **B:** slurs over notes 1–4, 5–8, 9–12, 13–16, 21–24.
- 94 t **B:** notes 1–3 stemmed together.
- 94 b **B:** notes 3–5 and 14–16 no slurs, notes 7–9 no stacc.
- 95 t **B:** notes 1–3, lower voice, no slur and stacc., notes 4–6 no slurs, note 14 no stacc., notes 15–17 no slur.
- 96 t **B:** notes 1–2 and 5–11 no slur, note 14 erroneously stacc.
- 97 t **B:** notes 1–3 stemmed together.
- 97 b **B:** notes 1–6, 2–5, and 10–11 no slurs, note 10 no quarter note e^1 , note 12 no stacc., notes 13–20 erroneously 32nd notes.
- 98a t **B:** notes 3–4 no slur, but see m. 98b.
- 98b t **B:** upper voice, notes 2–5, 7–9, 12–15 no slurs; on beat 4, no quarter note e^1 .
- 98b b **B:** note 1 e not dotted.
- 99 t **B:** first slur only to notes 2–3, notes 4–7 stacc., notes 8–9 no slur.
- 99 b **B:** no slur.
- 100 t **B:** slurs over notes 1–8 and 9–12, notes 13–15 stacc. and erroneously 16th notes, notes 18–19 32nd notes (i. e., not dotted).



- 100 b **B:** no slur.
 101 t **B:** articulation
- 102 t **A_b:** slurs over notes 1–4, 5–8, and 9–12, but also thicker-than-normal stacc. to notes 4, 8, and 12; since it is unlikely that the original reading was



we can assume that, originally, groups of 4 sixteenth notes were slurred and the stacc. dashes were added later to separate the 4th note in each group; **B:** slur over notes 1–4 and 5–8, no stacc., notes 9–12 no slur and stacc., last slur only over notes 18–21 instead over notes 15–21.

- 102 b **B:** notes 1–3 stemmed together, notes 4–5 no slur.
 103 t **B:** no slur over grace notes.
 103–105 b **B:** no slurs.
 105 t **B:** notes 1–2 slur instead of tie between notes 2–3.
 106 t **A_b:** the slur over notes 9–10 could also be read as



- 106 b **B:** no slur, last note no stacc.
 107 t **B:** note 16 no stacc., notes 17–23, and 36–37 no stacc., notes 24–35, and 36–37 no stacc., notes 9–12; note 12 no stacc.
 108 t **B:** notes 1–4, note 4 no stacc.
 109 t **B:** notes 3–4, note 6 no stacc.

- 109–110 t **B:** all notes slurred.
 109–110 b **B:** slur only over notes 5–8.
 110 t **B:** note 1 no stacc., notes 3–5 no slur.
 111 b **B:** slurs over notes 1–4, 5–6, and 7–8.
 112 b **B:** notes 1–4 no slur.
 113–114 b **B:** m. 113, note 1, and m. 114 no arpeggio.
 115 **A_b:** the last four 16th notes in top staff originally $g^{\sharp 2}-f^{\sharp 2}-e^2-d^2$; the last note in bottom staff originally d .
 117 **A_b, B:** no $\parallel$ at the beginning of the measure; **B:** no p .
 117–118 t **B:** slurs in m. 117 over notes 9–12 and 13–16, and in m. 118 over notes 1–4, 5–8, 9–12, 13–16.
 119 **B:** no f .
 119 b **B:** chord 1 no arpeggio.
 121 t **B:** note 1 no stacc., appoggiatura ♪ , slur over notes 3–4, note 5 stacc.
 121–123 b **B:** no slurs.
 122 t **B:** note 1 no stacc., appoggiatura ♪ , notes 3–5 no slur, note 10 no stacc.

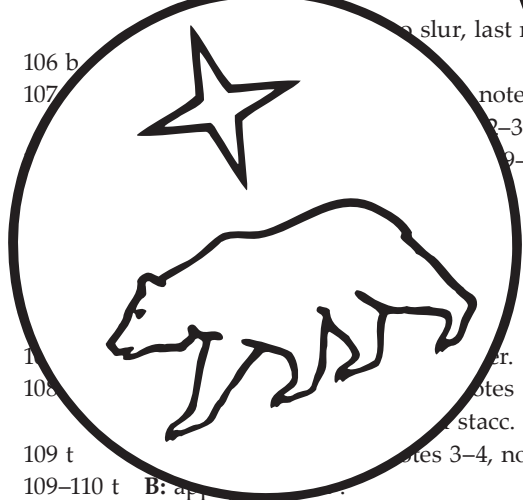
- 124 b **B:** last note stemmed together.
 125 b **B:** note 7 $f^{\sharp}$ instead of $g^{\sharp}$.
 126a **B:** no first ending bracket.
 126b **A_b, B:** no second ending bracket; **B:** no p .
 127 t **A_b:** open ending of the 2nd slur on note 13; **B:** slurs over notes 1–4, 5–8, and 9–12.
 128 t **B:** note 10 no stacc., notes 11–14 no slur.
 129 t **B:** notes 7–10 no slur.
 130 **B:** no f .
 130 t **B:** note 4 no $\sharp$, slur over notes 6–8 and 9–12.
 131–132 t **B:** slurs in m. 131 over notes 2–4, 5–8, 9–11, 12–15, and in m. 132 over notes 1–3, 4–7, and 9–10 (!).

Menuetto

- A_b:** fol. [2v], "*Menuetto*"; **B:** fol. [1v]–[8r], "*Menuetto*"
 2 t **B:** slur approx. over notes 2–3.
 3 t **A_b, B:** 1: e^2 a^2 , see also footnote on p. 27; 2: no slur.
 6, 7 t **B:** slur over notes 1–2 and 3–4.
 8, 9 t **B:** no slur.
 10 b **B:** note 1 erroneously b .
 11 **B:** no f .
 13, 14 b **B:** no slurs.
 17 t **B:** no slur.
 17 t **B:** lower voice $a-b$.
 21 t **B:** notes 3–4 and 5–6 no slurs.
 21, 24, 26 b **B:** no slur.
 26 t **A_b:** $\sharp$ added later.
 30 t **B:** slurs over notes 2–3 and 7–8 not in **A_b**.
 31, 32 t **B:** no slurs.
 36–37 t **B:** slurs over notes 1–2 and 3–4 (in m. 38 only over notes 1–2).
 41 t **B:** no stacc.
 47 t **B:** no tr , slur over notes 2–3 (not in **A_b**), no slur over notes 4–5.

Trio

- A_b** (mm. 1–10): fol. [2v], "*Trio*"; **B:** fol. [8v]–[9r], "*Trio*"
 1–2 t **B:** slurs in m. 1 over notes 1–2, 3–4, 5–6, and in m. 2 over notes 3–4, 5–6.
 3–6, 8 t **B:** no slurs.
 9 t **B:** all appoggiaturas ♪ ; notes 3–6 no slur.
 11 t **B:** lower voice, note 3 $g^{\sharp 1}$ eighth note sharing stem with upper voice b^1 .
 32 t **B:** beginning of slur unclear, possibly on note 1, 2, or 3.
 39 b **B:** notes 1–3 erroneously $c-B-A$.
 41 t **B:** lower voice, note 3 erroneously only $f^{\sharp 1}$.
 51 t **B:** beginning of slur unclear, possibly on note 1, 2, or 3; matched with m. 50.
 52 **B:** no brackets for first and second ending.



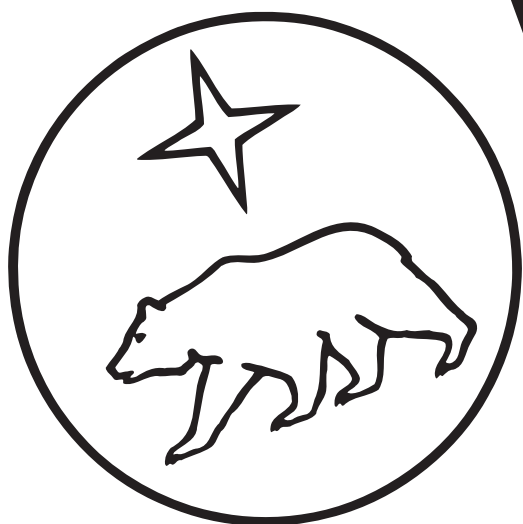
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Piano Music

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Johann Sebastian Bach

The Well-Tempered Clavier
- Vol. I: BWV 846-869. BA05191
- Vol. II: BWV 870-893. BA05192

The Six English Suites
BWV 806-811. BA05165

The Six French Suites BWV 812-817.
Embellished version. BA05166

Goldberg Variations BWV 988.
BA05162 / BA10848*

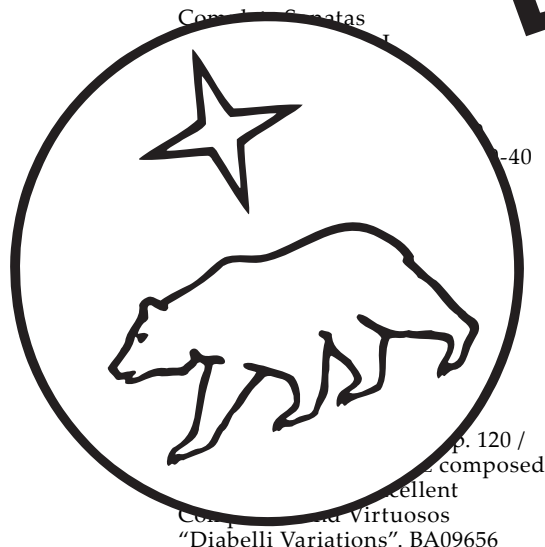
Inventions and Sinfonias
BWV 772-801. BA05150 / BA05241*

Six Partitas BWV 825-830.
BA05152 / BA05247*

Ludwig van Beethoven

Complete Sonatas in separate
editions – please see our website

Complete Sonatas



Johannes Brahms

Ballads op. 10. BA09601*
Fantasies op. 116. BA09628*
Three Intermezzi op. 117. BA09629*
Piano Pieces op. 118. BA09630*
Piano Pieces op. 119. BA09631*
Variations and Fugue on a Theme
by Handel op. 24. BA09607
Waltzes op. 39. BA09602*

Emmanuel Chabrier

Habanera. BA10839*

Frédéric Chopin

Vingt-quatre Préludes op. 28 /
Prélude op. 45. BA09610*

Barcarolle in F-sharp maj op. 60.
BA11831*

Berceuse op. 57. BA11830*

Claude Debussy

Children's Corner. BA08767*

Deux Arabesques. BA08768*

Images 1^{re} série. BA08769*

Images 2^e série. BA08770*

Préludes 1^{er} Livre. BA10818*

Préludes 2^e Livre. BA10819*

Symphonie bergamasque. BA08769*

Gabriel Fauré

Ballade op. 19. BA11831*

Barcarolle. BA11832*

Pavane op. 50. BA11832

Valses-Caprices. BA10843

5 Impromptus. BA11851

Trois Romances sans paroles op. 7.

BA11852

Franz Liszt

Piano Pieces from the Years 1880–
1885. BA10871

Sonata in B min. BA09650

Felix Mendelssohn Bartholdy

Sieben Charakterstücke op. 7;

Sechs Kinderstücke op. 72. BA09083*

Songs without Words. BA09069*

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonatas. Vol. 1: Nos. 1-9. BA04861 /

Vol. 2: Nos. 10-18. BA04862

Variations for Piano. BA05746

Miscellaneous Works for Piano.
BA05745

Sonata in A maj K. 331 (300ⁱ)
"Alla Turca". BA11816

Modest Mussorgsky

Pictures at an Exhibition. BA09621

Maurice Ravel

Pavane for a Dead Princess. BA09632

Jeux d'eau. BA10824*

Valses nobles et sentimentales.
BA10826*

Camille Saint-Saëns

Six études pour la main gauche seule
op. 135. BA11833*

Erk Satie

Ogives / Gnomenpöden. BA08780

Gnossienne op. 10. BA08781

Avant-dernières pensées. BA10849

3 morceaux en forme de Poire.

BA08782

Franz Schubert

Fantasy in C maj op. 5, D 940

"Wanderer Fantasy". A10870

Impromptus op. 90, D 947,

op. posth. 2, D 935. BA08783*

Moments Musicaux op. 94, D 780.
BA09647*

Late Piano Pieces. BA09634

Piano Sonatas I. The Early Sonatas.
BA09642

Piano Sonatas III. The Late Sonatas.
BA09644

Works for Piano Duet, Volume III.
BA09645

Robert Schumann

Scenes from Childhood op. 15.
BA09639*

Forest Scenes op. 82. BA09640*

Album for the Young. 43 Piano
Pieces op. 68. BA09641*

Arabeske op. 18 / Blumenstück op. 19
BA10865

Alexander Skrjabin

Complete Piano Sonatas

Vol. 1: BA09616

Vol. 2: BA09617

Vol. 3: BA09618

Vol. 4: BA09619

* With fingerings

A 151 · 2023-03

Bärenreiter

   
www.baerenreiter.com