

A. MOZARTS STÜCKE IM NOTENBUCH FÜR MARIA ANNA (NANNERL) MOZART

1

Entstanden zwischen 1761 und 1764^{*)}

Andante KV 1a

1.

Allegro KV 1b

2.

Allegro KV 1c

3.

*) Zur Datierung von Einzelstücken siehe
Bemerkungen.

*) See Comments for the dating of the
individual pieces.

*) Pour la datation des différentes pièces,
cf. Remarques ou Comments.

B. DAS LONDONER NOTENBUCH

Entstanden 1764

KV Anh. 109b Nr. 1 (15a)

18.

Musical score for exercise 18, measures 1-6. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Includes fingerings and trills.

Musical score for exercise 18, measures 7-14. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Includes fingerings and trills.

Musical score for exercise 18, measures 15-21. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Includes fingerings and trills.

Musical score for exercise 18, measures 22-29. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Includes fingerings and trills.

Musical score for exercise 18, measures 30-36. Treble clef, bass clef, 3/8 time signature. Includes fingerings and trills.

KV Anh. 109b Nr. 2 (15b)

19.

Musical score for exercise 19, measures 1-4. Treble clef, bass clef, 2/4 time signature. Includes fingerings and trills.

C. EINZELSTÜCKE

Klavierstück

Komponiert in Zürich Anfang Oktober 1766

KV 33B

58.

3 4

6

12

17

22

Vorwort

Der vorliegende Band enthält sämtliche vollendeten Klavierstücke Wolfgang Amadeus Mozarts (1756–1791), sofern es sich nicht um Sonaten oder Variationen handelt. Aufgenommen wurden zusätzlich einige wenige Fragmente, die entweder von Personen komplettiert wurden, die zum näheren Umkreis des Komponisten gehörten, oder aber in engem Zusammenhang mit den fertig gestellten Kompositionen stehen.

Der Begriff „Klavierstück“ umfasst dabei unterschiedliche Genres und Gattungen: die meist kurzen frühen Stücke aus den Notenbüchern, die zum größten Teil aus der Wiener Zeit stammenden Einzelstücke und schließlich die Klavierfassungen von Tänzen. In einem Anhang finden sich die Fragmente, Stücke, die sich nicht genau zuordnen lassen, sowie ein Werk mit zweifelhafter Autorschaft. Innerhalb der auf diese Weise gebildeten Abteilungen erfolgt die Anordnung gemäß der Nummern des Köchel-Verzeichnisses (6. Auflage) und somit in annähernd chronologischer Ordnung. Damit spiegelt sich in diesem Band auch die künstlerische Entwicklung des Komponisten wider, die von den allerersten Stücken des Fünfjährigen zu den späten, im Todesjahr 1791 entstandenen Werken führt.

Nr. 1–17, 90: Mozarts Stücke im Notenbuch für Maria Anna (Nannerl) Mozart

1759 wurde für den Klavierunterricht Maria Annas (genannt Nannerl, 1751–1829), Mozarts älterer Schwester, ein Notenbuch angelegt. Es füllte sich über mehrere Jahre mit kürzeren Stücken, zunächst durchgängig Menuetten, im hinteren Teil auch mit anderen Tanzsätzen und freien Klavierstücken. Vermutlich wird auch der fünf Jahre jüngere Wolfgang Amadeus für seine ersten Klavierstunden auf dieses Notenbuch zurückgegriffen haben.

Das Buch wuchs schließlich auf 64 Nummern an, die teils von Leopold Mozart, teils vom späteren Salzburger Hof-

kopisten Joseph Richard Estlinger, in einigen wenigen Fällen auch von Wolfgang Amadeus Mozart selbst hineingeschrieben wurden. In der Regel sind die Komponisten der einzelnen Stücke nicht vermerkt. Deren Identifizierung hat sich als recht schwierig erwiesen, so dass neben Leopold Mozart bisher lediglich Johan Joachim Agrell (1701–1765), Johann Nikolaus Tischer (1707–1774), Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) und vermutlich Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) als Verfasser ermittelt sind. Außerdem finden sich im Notenbuch auch die ersten Kompositionen Wolfgang Amadeus', teilweise noch vom Vater geschrieben (vermutlich als Nach- oder Mitschrift des vom Sohn am Klavier Gespielten), teilweise vom Fünf- bis Achtjährigen selbst notiert.

Das Buch ist nicht mehr vollständig erhalten, da einige Seiten später entfernt wurden. Die meisten dieser Seiten sind zwar als Einzelblätter in verschiedenen Bibliotheken wieder aufgetaucht, doch ist das Original zweier Stücke (KV 2 und KV 5) noch immer verschollen. Ihr Inhalt ist jedoch durch den Abdruck in der 1828 erschienenen Mozart-Biographie Georg Nikolaus von Nissens (des zweiten Mannes von Mozarts Witwe Constanze), in der auch eine Reihe weiterer Stücke aus dem Notenbuch erstmals veröffentlicht wurden, bekannt.

Die frühesten der insgesamt 18 Stücke, die von Wolfgang Amadeus Mozart stammen, entsprechen im Charakter dem auch sonst vorherrschenden Typus in diesem Notenbuch. Es sind meist kurze Menuette (Nr. 4–7, 9–10, 14–16 im vorliegenden Band) oder aber Stücke mit anderem Tanzsatzcharakter (Nr. 3, 8). Bei Nr. 1 und 2 (KV 1a, 1b) notierte Mozarts Vater den Vermerk „Des Wolfgangers Compositiones in den ersten 3 Monaten nach seinem 5^{ten} Jahre“. Sie sind also bis April/Mai 1761 entstanden. Nr. 3 und 4 (KV 1c, 1d) haben den Datumsvermerk 11. bzw. 16. Dezember 1761. Die folgenden Nummern komponierte Mozart zum größten Teil bis 1763, teilweise bereits nicht mehr in Salzburg, sondern während der ersten großen Reise der Familie Mozart (Juni 1763 bis November 1766), die u. a.

nach Brüssel, Paris und London führte. Die Nummern 12–17 arbeitete Mozart kurze Zeit später um und ließ sie, erweitert um einige weitere Sätze, als Sonaten für Klavier mit Begleitung einer Violine 1764 in Paris mit den Opuszahlen 1 und 2 erscheinen.

Nr. 18–57, 91–93:

Londoner Notenbuch

Das Londoner Notenbuch, bisweilen auch Londoner Skizzenbuch genannt, trägt auf dem Titelblatt die vom Vater Leopold notierte Aufschrift „di Wolfgango Mozart à Londra 1764“. In der Hauptstadt des britischen Königreichs war der damals achtjährige Mozart, der mit Eltern und Schwester im Juni 1763 aus seiner Heimatstadt Salzburg zur ersten großen Europareise aufgebrochen war und u. a. in Paris längere Zeit Station gemacht hatte, Ende April 1764 eingetroffen. Als Wunderkinder wurden Bruder und Schwester mehrfach zu Audienzen bei König George III. empfangen. Sie gaben verschiedene Benefizkonzerte, und man konnte sie gegen Eintrittsgeld auch in ihren Privaträumen hören. Erst Ende Juli 1765 und somit über ein Jahr nach ihrer Ankunft verließen die Mozarts London wieder.

Eine genauere Datierung als die im Titelblatt genannte Jahreszahl 1764 liegt nicht vor, doch wird die Existenz des Notenbuchs gewöhnlich mit einer lebensgefährlichen Erkrankung des Vaters in Verbindung gebracht, die zwischen Anfang Juli und August 1764 zur Einstellung aller öffentlichen Auftritte führte. Möglicherweise nutzte Mozart diese Zeit, um sich neben der musikalischen Seite auch in der Komposition weiter auszubilden. Allerdings ist der Status und Charakter der Stücke nicht sicher bestimmbar (daher rührt auch die unterschiedliche Bezeichnung des Konvoluts als Noten- bzw. Skizzenbuch). Handelt es sich um fertige Stücke oder aber um Skizzen, also nur Vorläufiges und teilweise Unvollständiges? Sind nur Klavierstücke enthalten oder auch Stücke für andere und größere Besetzungen, die lediglich in Klaviernotation niedergeschrieben wurden? Eindeutige Antworten sind kaum möglich,

doch lässt die Anlage des Notenbuchs zumindest erkennen, dass Mozart hier ein möglichst breites Spektrum unterschiedlicher Satzcharaktere erproben wollte. Die Vermutung liegt daher nahe, dass Mozart nicht immer von einer Klavierbesetzung ausging, in einigen Fällen sogar orchestrale Besetzungen gemeint sein dürften (so etwa in den Nr. 32, 36 und 52 im vorliegenden Band). Manches wurde dabei aber eher angedeutet als vollständig notiert. Es erscheint daher sinnvoll, in einigen Stücken beim Spielen einzelne Töne oder Akkorde zu ergänzen.

Im Unterschied zu den Stücken im „Nannerl-Notenbuch“ (siehe oben), die in umgearbeiteter Form teilweise in Drucken bereits 1764 veröffentlicht wurden, publizierte Mozart die Stücke im Londoner Notenbuch nicht. Ob hierfür nur mangelnde Gelegenheit die Ursache war oder ob Mozart dieses Buch als eine Art Tagebuch betrachtete, dem ein dezidiert privater Charakter anhaftet, lässt sich nicht entscheiden.

Das Londoner Notenbuch ist nicht zuletzt ein Dokument von Mozarts Kindheit, in dem sich die musikalische Umwelt des Achtjährigen widerspiegelt. Zugleich ist es auch ein früher Beleg für Mozarts Fähigkeit, „alle art und styl vom Compositions an[z]unehmen und nach[z]uahmen“ (Brief vom 7. Februar 1778 an den Vater) – und dabei doch etwas unverwechselbar Eigenes zu schaffen.

Nr. 58: Klavierstück KV 33B

Das kurze Klavierstück in F-dur entstand am Ende der ersten großen Europareise der Familie Mozart, die sie zwischen 1763 und 1766 u. a. nach Paris und London geführt hatte. Auf der Rückreise nach Salzburg, das Ende November 1766 erreicht wurde, waren die Mozarts Anfang Oktober in Zürich eingetroffen, wo sie u. a. Bekanntschaft mit dem Dichter und Maler Salomon Gessner (1730–1788) schlossen. Während des zweiwöchigen Aufenthalts fanden auch zwei Konzerte im „Music-Saal“ statt (7. und 9. Oktober), deren Programm jedoch nicht bekannt ist. Das F-dur-Klavierstück notierte Mozart auf

der Rückseite eines Werbezirkulars, auf dem die Konzerte des „an den vornehmsten Höfen in Europa zu seinem Ruhm bekannt gewordene[n], und in verschiedenen Zeitungen und Journalen zur Verwunderung angepriesene[n] [...] Virtuos in der Composition und auf dem Clavier“ angekündigt wurden. Möglicherweise spielte er das Stück also bei einem dieser Konzerte.

Nr. 59: Zwei Fugen KV 154a (Anh. A 61/62)

Die beiden kurzen, nur wenige Takte umfassenden Fugen KV 154a (Anh. A 61/62) sind autograph überliefert. Dennoch ist bis heute zweifelhaft, ob die stilistisch Mozart eher fern stehenden Stücke tatsächlich authentisch sind. Daher wurde die Vermutung ins Spiel gebracht, dass Mozart hier nur das Werk eines anderen Komponisten abgeschrieben habe.

Da die Stücke sehr kurz sind, dürfte es sich um so genannte „Versetti“ handeln, also kurze Orgelstücke, die beim Vortrag eines Psalms oder des Magnificat zwischen den von den Singstimmen gesungenen Versen gespielt werden. Das eigen- und altertümliche Gepräge insbesondere der ersten Fuge mit ihrer Beantwortung in der Unterquinte ließe sich eventuell mit dem (unbekannten) gesungenen Vers sowie der generellen Formelhaftigkeit dieser Gattung in Verbindung bringen, muss also nicht unbedingt gegen die Autorschaft Mozarts sprechen (schwerer wiegt indes die Oktavparallele in T. 9).

Schließlich ist auch die Datierung schwierig. Sicher werden die beiden Stücke in der Salzburger Zeit komponiert worden sein, wobei sich als Zuschreibung das Jahr 1772 in der Forschungsliteratur durchgesetzt hat.

Nr. 60: Fuge KV 401 (375e)

Das von Maximilian Stadler (1748–1833) vollendete Fragment der vermutlich für Orgel komponierten Fuge KV 401 (375e) hat bisher unterschiedliche Datierungen erfahren. Als der Verleger Johann Anton André im Jahr 1800 von Mozarts Witwe Teile des Nachlasses ihres Gatten übernahm, versah er das

Autograph mit der Jahreszahl 1782, nahm also als Zeitpunkt der Entstehung die erste Wiener Zeit an, in der in der Tat etliche Fugen entstanden (vgl. etwa Nr. 64 und den 1. Satz von Nr. 67 im vorliegenden Band). Neuere Forschungen sind jedoch zu dem Schluss gekommen, dass die Fuge vermutlich deutlich früher komponiert wurde und aus den frühen 1770er-Jahren stammt. Entweder wäre das Werk dann während einer der drei Italienreisen entstanden, die zwischen 1769 und 1773 stattfanden und hauptsächlich der Komposition von Opern („Mitridate, Re di Ponto“, „Ascanio in Alba“, „Lucio Silla“) galten, zugleich aber auch Begegnungen mit dem bedeutenden Lehrer und Kontrapunktisten Padre Martini einschlossen, oder aber in Salzburg, wo Mozarts Stellung als Konzertmeister (seit dem 21. August 1772 besoldet) auch die Komposition von Kirchenmusik einschloss. Mozart komponierte 95 Takte, Stadler fügte nur noch einige Schlusstakte über zwei Orgelpunkten hinzu, die Mozart improvisiert haben könnte, sollte es um 1770 zu einer Aufführung gekommen sein.

Nr. 61: Modulierendes Präludium KV deest (Anh. C 15.11)

Das modulierende Präludium besitzt eine abenteuerliche Überlieferungsgeschichte. Man hatte das ursprüngliche Doppelblatt nämlich in zwei Einzelblätter auseinander gerissen, wovon heute eines in Krakau (früher Berlin), das andere in Budapest aufbewahrt wird. Das schon lange bekannte Krakauer Blatt war indes gattungsmäßig nicht eingeordnet worden. Das erst 1977 veröffentlichte Budapester Blatt wurde zwar als modulierendes Präludium bezeichnet, doch dauerte es bis 1989, ehe Christoph Wolff die Zusammengehörigkeit beider Blätter erkannte.

Über die genauen Entstehungsstände ist nichts bekannt. In der Forschung wird das Werk mit 1776/77 datiert, also der Zeit zugeordnet, in der neben zahlreichen kirchenmusikalischen Werken als bekannteste Kompositionen die „Haffner-Serenade“ KV 250 sowie die beiden Klavierkonzerte C-dur („Lützow-Konzert“, KV 246) und Es-dur

(„Jeunehomme-Konzert“, KV 271) entstanden. Da beide Blätter Falts Spuren aufweisen, wird davon ausgegangen, dass Mozart das Präludium seiner Schwester übersandte, die in Briefen wiederholt um derartige Kompositionen bat (vgl. Nr. 62).

**Nr. 62: Präludium KV 284a
= KV 395 (300g)**

Das Präludium KV 284a (395/300g) ist ein „Auftragswerk“ Nannerl Mozarts. Mozart war Ende September 1777 nach wiederholtem Streit mit seinem Salzburger Dienstherrn nach München gereist, um sich dort um eine Anstellung am Hof des Kurfürsten zu bewerben – ohne Erfolg, wie sich später herausstellen sollte. Am 28. September hatte seine Schwester ihn in einem Brief gebeten: „schicke mir bald ein kurz preambolum. nur itzt einmahl eines von c. ins b. damit ich es nach und nach auswendig lernen kan.“ In einem Brief vom 9. Oktober legte schließlich Leopold Mozart „ein Buch kleines Notenpapier dabey“, versehen mit dem Hinweis, „wenn du etwa deiner schwester ein praeambulum schreiben willst, so ist dieses Papier feiner und bequemer in einem Brief zu schicken.“ Mozart hatte verstanden. Schon zwei Tage später kam er dem Wunsch seiner Schwester endlich nach, und, wie um sie für die zweiwöchige Wartezeit zu entschädigen, beließ er es nicht nur bei einem einzigen Präludium: „Meiner schwester überschicke ich hier 4 Preambele. in was für ton sie führen, wird sie sehen und hören.“ Wie von der Schwester erbeten, führt das erste Präludium von C-dur nach B-dur. Daran schließen sich jedoch noch drei weitere, teilweise allerdings deutlich kürzere Stücke an, die nach Es-dur (T. 14–19) und c-moll (T. 20–25) modulieren und deren letzteres sich schließlich in der Tonart C-dur bewegt (T. 26–48). Auf diese Weise ist ein Werk entstanden, das man in zweifacher Weise auffassen kann: als ein einziges Präludium, das in C-dur steht und dabei in einem Mittelteil die Tonarten B-dur, Es-dur und c-moll berührt, oder aber als vier Präludien in unterschiedlichen Tonarten, deren mittlere jedoch deshalb wohl als unselbst-

ständig bezeichnet werden müssen, da sie außerordentlich kurz sind und ihre Akkorde von Beginn an nicht auf ein Zentrum bezogen, sondern harmonisch schweifend angelegt sind.

**Nr. 63: Sonatensatz B-dur
KV 400 (372a)**

Der Sonatensatz B-dur KV 400 (372a), den Mozart nur bis zum Beginn der Reprise (T. 91) fertig stellte, dürfte vermutlich im Umkreis der vier vollendeten Klaviersonaten KV 330–333 entstanden sein, die alle etwa 1783 komponiert wurden und 1784 in Wien bei Artaria bzw. Torricella (KV 333) erschienen. Die Komposition fällt somit in die Zeit der ersten Wiener Jahre, als Mozart sich, da ohne feste Anstellung und somit ohne festes Gehalt, Einnahmen durch Konzerte, Unterrichtstätigkeit, Kompositionsaufträge sowie die Drucklegung seiner Werke verschaffen musste.

Zwei ungewöhnliche Einträge im undatierten Autograph sind möglicherweise ein Hinweis darauf, dass der Sonatensatz sogar bereits 1781 entstanden sein könnte, als Mozart nach dem Ausscheiden aus den Diensten des Salzburger Erzbischofs in Wien vorübergehend bei der verwitweten Cäcilie Weber unterkam. Zur Familie Weber gehörten auch vier Töchter. Mit der Sängerin Aloisia gab Mozart in der Wiener Zeit mehrfach Konzerte, wofür er auch eigens Arien komponierte. Mit ihr sowie der ältesten Tochter Josepha hatte Mozart Ende der 1770er Jahre außerdem eine Konzertreise geplant. Für den Sonatensatz spielen allerdings die anderen beiden Töchter, Sophie und Constanze (Mozarts spätere Frau), eine Rolle. Mozart notierte ihre Namen an einer Stelle (T. 70 ff.) über den Noten. Die Bedeutung des Eintrags ist jedoch nicht zu ergründen. Zwar lässt die Positionierung vermuten, dass die beiden Namen (imaginär) gesungen werden sollen, doch verbietet sich jede weitergehende Spekulation. Der Sonatensatz ist somit ein sehr persönliches, wenngleich nicht dechiffrierbares Zeugnis einer Begegnung, die für Mozart nicht weniger als eine neue Lebensphase einleitete.

**Nr. 64: Präludium und Fuge
KV 394 (383a)**

Über den Anlass, der zur Komposition von Präludium und Fuge KV 394 (383a) führte, sind wir durch einen Brief Mozarts vom 20. April 1782 an seine Schwester unterrichtet. Er schreibt darin: „die ursache daß diese fuge auf die Welt gekommen ist wirklich Meine liebe konstanze. – Baron van suiten zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach |: nachdem ich sie ihm durchgespielt |: nach hause gegeben. – als die konstanze die fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; [...] – weil sie mich nun öfters aus dem kopfe fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich, ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? – und als ich ihr Nein sagte. – so zankte sie mich recht sehr daß ich eben das künstlichste und schönste in der Musick nicht schreiben wollte; und gab mit bitten nicht nach, bis ich ihr eine fuge aufsetzte, und so ward sie.“

Aus dem zitierten Brief geht auch hervor, dass Mozart plante, noch fünf weitere Fugen zu schreiben und sie Baron van Swieten zu überreichen. Dazu kam es jedoch nicht. Mozart sandte die Fuge seiner Schwester, komponierte zuvor aber noch ein Präludium. Der Bericht darüber im selben Brief ist berühmt geworden, weil Mozart hier die Mitteilung macht, dass er, während er die Fuge für seine Schwester abschrieb, sich „das Praeludium ausdachte.“ Das an Nannerl Mozart übersandte Manuskript ist heute verschollen. Das Präludium ist nur aus der 1800 erschienenen Erstausgabe bekannt, die Fuge hingegen auch aus der ersten Niederschrift, also jener Quelle, die der eigenhändigen Abschrift für seine Schwester als Vorlage diente.

Nr. 65: Fantasie KV 396 (385f)

Dem erst 1802 als Fantasie veröffentlichten und von Maximilian Stadler bearbeiteten Klavierstück KV 396 (385f) liegt das Fragment eines in Mozarts Autograph überlieferten Violinsonatensatzes zugrunde. Von den 27 dort fertig gestellten Takten (bis zum Ende der Expo-

sition) enthalten allerdings lediglich die letzten fünf Takte eine Violinbegleitung, so dass es tatsächlich nahe lag, das Stück zu einem reinen Klavierstück umzuarbeiten. Ob bereits Mozart eine derartige Einrichtung begonnen hatte oder aber Stadler direkt auf das Violinfragment zurückgriff, ist nicht bekannt.

Da das Autograph der Violinfassung nicht datiert ist, lassen sich über den Zeitpunkt der Entstehung nur Vermutungen anstellen. Gewöhnlich wird das Fragment unter dem Datum August/September 1782 eingeordnet. In diese Zeit fallen zwei wichtige Ereignisse in Mozarts Leben: zum einen die äußerst erfolgreiche Uraufführung der Oper „Die Entführung aus dem Serail“ (16. Juli 1782), zum anderen die Hochzeit mit Constanze Weber (4. August 1782). Aus der Aufschrift „pour ma très chère Epouse“ auf dem Autograph zur Fragment gebliebenen Violinsonate KV 403 (385c) wird geschlossen, dass Mozart seiner Frau kurz nach der Eheschließung eine Reihe von Violinsonaten versprach. In diesem Kontext entstanden neben der Sonate KV 403 (385c) vermutlich auch die Sonaten KV 404 (385d) und KV 402 (385e), die ebenso Fragment blieben wie ein weiterer Sonatensatz (KV Anh. 48 = 385E; neuerdings allerdings wie KV 403/385c auf 1784 datiert). Zwei dieser Sonaten sind später ebenfalls von Stadler ergänzt worden und postum erschienen. Es ist daher wahrscheinlich, dass auch der c-moll-Sonatensatz in diesem Zeitraum anzusiedeln ist. Warum Mozart all diese Werke unvollendet ließ, ist nicht bekannt. Jedenfalls gab er danach die Komposition von Violinsonaten für zwei Jahre ganz auf. Erst im Frühjahr 1784 wurde er durch die Geigerin Regina Strinasacchi zu einem neuen Werk angeregt, das im Unterschied zu den vorhergehenden Versuchen nun auch fertig gestellt wurde.

Nr. 66: Fantasie KV 397 (385g)

Über eines der bekanntesten Klavierstücke Mozarts, die d-moll-Fantasie KV 397 (385g), ist hinsichtlich Zeitpunkt und Anlass der Entstehung nichts überliefert. Selbst Mozarts Schwester

beklagte sich in einem Brief vom 30. April 1807 an Breitkopf & Härtel nach Erhalt des in den *Œuvres Complètes* veröffentlichten Werks, dass ihr diese Fantasie vollkommen unbekannt sei. Das Werk, dessen Autograph verschollen ist, blieb höchstwahrscheinlich Fragment und wurde erst nach Mozarts Tod aus dem Nachlass herausgegeben: 1804 in Form eines Fragmentes, 1806 mit einer knappen Ergänzung, die möglicherweise von August Eduard Müller stammt und die wir auch in der vorliegenden Ausgabe wiedergeben. Die gewöhnlich vorgenommene Datierung 1782 orientiert sich am Musikstil und Mozarts Vorliebe für die Gattung der Fantasie (bzw. des Präludiums) in dieser Zeit. Einen positiven Beleg für die Richtigkeit dieser Hypothese gibt es hingegen nicht.

Nr. 67, 94: Suite KV 399 (385i)

Über die Entstehung der Suite KV 399 (385i) wissen wir nichts Genaueres. Zwar ist das Autograph überliefert, doch ließ es Mozart undatiert. Erst später wurde von der Hand Johann Anton Andrés dort die Jahreszahl 1782 als Entstehungszeit ergänzt. Obwohl authentische Belege somit fehlen, scheint diese Datierung in der Tat sinnvoll, korrespondiert sie doch mit einem Ereignis, das im Schaffen Mozarts deutliche Spuren hinterließ: die Bekanntschaft mit Baron Gottfried van Swieten (1733–1803). Mozart hat in Briefen dieser Zeit mehrfach hierüber berichtet, so etwa im Brief an den Vater vom 10. April 1782: „ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach.“ Da die Suite unverkennbar barocke Züge trägt (in der Erstaussgabe lautete der Untertitel gar „dans le Style de G. F. Händel.“), außerdem mehrere Bach- und Händelbearbeitungen aus dem Jahr 1782 stammen, liegt es nahe, auch die Entstehung der Suite mit der Entdeckung der Musik Händels und Bachs in Verbindung zu bringen. Die Satzfolge Overture, Allemande, Courante, Sarabande, wozu als Schlusssatz noch eine Gigue und davor eventuell eine Bourrée, Gavotte oder ein Menuett zu denken wäre, findet sich

insbesondere in den Englischen Suiten (BWV 806–811) Johann Sebastian Bachs sowie in einigen Klaviersuiten Georg Friedrich Händels (etwa HWV 429, 437, 443), war aber – mit mehr oder weniger großen Abweichungen – insgesamt für die Gattung Suite verbindlich. Daher ist Mozarts Suite wohl nicht an ein einziges Modell oder eine konkrete Vorlage angelehnt, sondern der Komponist wird vielmehr in allgemeiner Weise versucht haben, den Gestus des barocken Tanzsatzes und eine weniger akkordisch als kontrapunktisch ausgerichtete Satztechnik nachzuahmen.

Nr. 68: Marsch KV 453a

Den kurzen Marsch KV 453a hat Mozart vermutlich 1784 komponiert. Das seit 1945 verschollene Autograph, von dem jedoch Kopien erhalten sind, war in ein Stammbuch von Barbara Ployer (1765 bis vor 1811) geklebt, die in mehreren Briefen Mozarts aus der ersten Hälfte des Jahres 1784 als seine Klavierschülerin erwähnt wird. Mozart widmete ihr auch die beiden Klavierkonzerte Es-dur (KV 449) und G-dur (KV 453) aus demselben Jahr. Ployer vervollkommnete indes bei Mozart nicht nur ihre pianistische Ausbildung, sie erhielt auch Unterricht in Musiktheorie. Diese Studien in Kontrapunkt und Harmonielehre sind durch die überlieferten Unterrichtsmaterialien gut dokumentiert (die so genannten Ployer-Studien KV 453b), und auf sie dürfte Mozart mit dem zunächst rätselhaft erscheinenden Titel des Marsches anspielen: Der „Maestro Contrapunto“ ist wohl niemand anderes als Mozart selbst, und die ironische Bezeichnung (denn der Marsch enthält ja überhaupt keinen kontrapunktischen Satz) dürfte vor allem ein Verweis auf den Kontrapunktunterricht (und vielleicht auch auf den letzten Satz des Konzerts KV 449) sein.

Nr. 69: Rondo KV 485

Über den Entstehungszeitpunkt des ausgedehnten Rondos D-dur KV 485 sind wir durch einen Vermerk informiert, den Mozart im Autograph nach dem Schlusstrich notierte: „Mozart mp le 10 de Janvier 1786 à Vienne.“ Dem-

nach wurde das Werk also während der Arbeit an der Opera buffa „Le nozze di Figaro“ (KV 492, Oktober 1785 bis April 1786) und in unmittelbarer Nachbarschaft zu den beiden Klavierkonzerten A-dur (KV 488) und c-moll (KV 491) komponiert, die Mozart im März fertig stellte.

Das Thema des Rondos stellt dabei eine zunächst wörtliche Paraphrase eines ebenfalls in D-dur stehenden Themas dar, das im 3. Satz des wenige Monate zuvor vollendeten Klavierquartetts g-moll (KV 478, 16. Oktober 1785) kurz aufscheint (vgl. T. 60 ff.), dann aber nicht mehr wiederkehrt. Im Klavierrondo wird also gleichsam zur Entfaltung gebracht, was ursprünglich nur ein flüchtiger Gedanke gewesen war.

Auch bei diesem Werk gibt es jedoch ungelöste Fragen. Einerseits ist nicht klar, ob das Werk noch zu Mozarts Lebzeiten erschien (möglicherweise war dies 1786 bei Artaria der Fall, doch ist kein Exemplar nachweisbar) oder aber erst die unmittelbar nach Mozarts Tod veröffentlichte Ausgabe aus dem Jahr 1792 den Erstdruck darstellt, in der dann erstmals die Überschrift *Rondo* auftaucht (Mozart hatte im Autograph nur die Tempobezeichnung *Allegro* notiert). Andererseits notierte Mozart neben der Datierung noch eine Widmung, die jedoch unvollständig und schlecht lesbar ist. Mozart schrieb lediglich „Pour Mad:selle Charlotte de W“. Was nach dem „W“ folgt, ist unleserlich und scheint verwischt oder ausgekratzt. Möglicherweise steht die Widmungsträgerin in einem Zusammenhang mit zwei Grafen Wrba, deren Namen sich auf einer Subskriptionsliste für drei Privatkonzerte befinden, die Mozart im März 1784 im Trattnerhof in Wien veranstaltete. Genaueres ließ sich bisher jedoch nicht ermitteln.

Nr. 70: Rondo KV 511

Mit dem Rondo a-moll KV 511 bewegen wir uns hinsichtlich der Datierung auf sicherem Boden. Zum einen ist das Autograph überliefert und auch datiert, zum anderen hatte Mozart seit Anfang 1784 ein eigenhändiges Werkverzeichnis angelegt, in das er bis zu seinem Tod

fast alle Werke mit Datum, Titel, Besetzung und Incipit eintrug. Von den Klavierstücken ist das a-moll-Rondo das erste Werk, das in das Verzeichnis eingetragen wurde. Es ist wie im Autograph mit 11. März 1787 datiert, entstand also wenige Wochen nach der Rückkehr aus Prag, wo eine erfolgreiche Aufführungsserie des „Figaro“ stattgefunden hatte und u. a. die so genannte Prager Sinfonie KV 504 ihre Premiere erlebte. Schon kurze Zeit später, vermutlich noch im April/Mai, erschien bereits eine gedruckte Ausgabe des Werks, die allerdings in etlichen Details vom Autograph abweicht (siehe *Bemerkungen* am Ende des Bandes).

Zusammen mit den ein Jahr zuvor entstandenen Rondos in D-dur (KV 485) und F-dur (KV 494) gehört das a-moll-Rondo zu jenen umfangreichen Werken, die Mozart in den Jahren 1786/87 anstelle von Klaviersonaten komponierte. Erst im Januar 1788 schrieb Mozart die zweisätzigige Sonate KV 533 (im selben Jahr mit dem Rondo KV 494 als dreisätzigige Sonata veröffentlicht) sowie im Juni die Sonata facile (KV 545).

Es ist nicht überliefert, ob Mozart das a-moll-Rondo öffentlich bei einer der Akademien spielte, die er selbst veranstaltete oder an denen er mitwirkte. Da jedoch kurz nach der Beendigung der Komposition Akademien zweier befreundeter Musiker stattfanden (des Oboisten Friedrich Ramm am 14. März und des Bassisten Ludwig Karl Fischer am 21. März), in denen Mozartsche Werke zur Aufführung gelangten (darunter auch eine neu komponierte Bass-Arie), erscheint es nicht ausgeschlossen, dass in diesem Rahmen das a-moll-Rondo erstmals erklang.

Nr. 71: Adagio KV 540

Die Komposition des Adagio h-moll KV 540, das laut Eintrag in das eigenhändige Werkverzeichnis am 19. März 1788 vollendet wurde, fällt in eine Zeit, in der Mozarts persönliche (und vor allem finanzielle) Situation sich zunehmend verschlechterte. Zwar war Mozart im Dezember 1787 (als *Nachfolger* Glucks) zum besoldeten k. k. Kammer-

Kompositeur ernannt worden, doch kam es im Sommer zu akuten finanziellen Krisen, die durch Briefe an seinen Logenbruder Michael Puchberg belegt sind. Auch das Publikumsinteresse schwand. Der Aufruf zur Subskription dreier Streichquintette fand keinen Widerhall, geplante Konzerte kamen nicht zustande. Ein wesentlicher Grund war wahrscheinlich der Krieg gegen die Türken, der das Interesse an Musik deutlich schwinden ließ.

Mozart scheint sich umso stärker auf das Komponieren konzentriert zu haben. Zum Ertrag der ersten Hälfte des Jahres 1788 gehören insbesondere das so genannte Krönungskonzert KV 537 (vollendet am 24. Februar 1788), die drei letzten Sinfonien in Es-dur, g-moll und C-dur (KV 543, 550 und 551; Juni bis August 1788) sowie mehrere Klaviertrios.

Die meisten Kammermusikwerke erschienen schon bald im Druck. Auch das h-moll-Adagio wurde wohl noch 1788 bei Hoffmeister in Wien veröffentlicht, wenngleich man bisher kein Exemplar nachweisen kann. Bekannt ist lediglich, dass Mozart Anfang August seiner Schwester die „Neuesten Klavierstücke“ übersandte. Darunter dürfte sich auch ein Exemplar von KV 540 befunden haben.

Nr. 72: Gigue KV 574

Die Gigue KV 574 ist, ähnlich wie der Marsch KV 453a, eine Gelegenheitskomposition, gewissermaßen ein Andenken. Mozart war im April 1789 zusammen mit (und auf Einladung von) Karl Fürst von Lichnowsky zu einer Reise nach Berlin aufgebrochen, die über Prag, Dresden, Leipzig und Potsdam führte. Da eine Audienz beim preußischen König Friedrich Wilhelm II. zunächst nicht zu erreichen war (sie kam erst am 26. Mai zustande), kehrte Mozart, der bereits bis Potsdam gelangt war, noch einmal nach Leipzig zurück, wo er am 8. Mai eintraf. Hier fand am 12. Mai ein erfolgreiches Konzert statt (u. a. mit den beiden Klavierkonzerten KV 456 und KV 503), und ehe er wenige Tage später nach Berlin weiterreiste, schrieb Mozart – wie im eigenhändigen

Werkverzeichnis festgehalten – eine „kleine Gigue für das Klavier, in das Stammbuch des Hr: Engel, kurfürst: Sächsischen Hoforganisten in Leipzig“. Obwohl das Verzeichnis den 17. Mai als Datum nennt, wurde das Stück doch wahrscheinlich bereits einen Tag zuvor niedergeschrieben, denn der „Zum Zeichen wahrer, ächter Freundschaft, und br: [= brüderliche] Liebe“ vorgenommene Eintrag ist im Autograph mit 16. Mai datiert.

Dass Mozart hier eine Gigue, also einen Tanzsatz barocker Herkunft notierte, dürfte sowohl mit Engels Stellung als Organist als auch mit der Barockmusikpflege in Leipzig zusammenhängen. Nach einem Bericht von Friedrich Rochlitz vom November 1798 hörte Mozart während seines dortigen Aufenthalts auch Bachs Motette „Singet dem Herrn“ (BWV 225), die den Komponisten angeblich in höchstem Erstaunen und großer Begeisterung versetzt haben soll. So reflektiert die Gigue KV 574 nicht nur eine gewaltige Tradition, sondern kann zugleich auch als Hommage an einen von Mozart seit den Wiener Jahren stets verehrten „Vorgänger“ gedeutet werden.

Nr. 73: Menuett KV 355 (576b)

Das Menuett D-dur KV 355 (576b) ist nicht im Autograph überliefert. Es wurde durch einen Druck bekannt, der zehn Jahre nach Mozarts Tod im Jahre 1801 in Wien erschien. In ihm wurde Mozarts Menuett durch ein Trio in h-moll von Maximilian Stadler vervollständigt. Möglicherweise hatte bereits das Menuett nur fragmentarisch vorgelegen, so dass Stadler also nicht nur das Trio komponierte, sondern auch den Hauptsatz vervollständigte. Angesichts dieser Quellenlage verwundert es nicht, wenn die Datierung vage bleiben muss. Neuere Forschungen setzen die Entstehung sehr grob in den 1780er Jahren an. Alfred Einstein äußerte in der 1937 erschienenen 3. Auflage des Köchelverzeichnisses die Vermutung, dass das Stück zur D-dur-Klaversonate KV 576 gehörte (im eigenhändigen Werkverzeichnis mit Juli 1789 datiert).

Nr. 74: Andantino KV 236 (588b)

Das kurze Andantino Es-dur KV 236 (588b) ist in zweifacher Hinsicht nicht leicht einzuordnen. Zum einen war lange Zeit die Datierung fraglich, zum anderen ist unklar, zu welchem Zweck bzw. aus welchem Anlass das Stück niedergeschrieben wurde.

Im postumen Erstdruck (1852) hatte man zur Angabe des Komponisten den Satz hinzugefügt: „von ihm, 1790, in ein Album geschrieben“. Demnach würde es sich bei diesem Stück (ähnlich wie bei KV 453a und KV 574) um ein Albumblatt aus Mozarts vorletztem Lebensjahr handeln. Inzwischen hat sich jedoch gezeigt, dass auf der Rückseite des autographen Notenblattes Skizzen zur unvollendet gebliebenen Oper „L'oca del Cairo“ (Die Gans von Kairo, KV 422) notiert sind, an der Mozart in der zweiten Jahreshälfte 1783 arbeitete. Auch Eigenheiten in Mozarts Handschrift weisen auf diesen Zeitraum, ebenso eine Abschrift aus dem Besitz Johann Anton Andrés, die ebenfalls mit 1783 datiert ist. Damit dürfte zwar das Rätsel um den Entstehungszeitpunkt gelöst sein, nicht aber das um die Funktion des Stückes. Denn beim Andantino handelt es sich um eine Paraphrase über Teile der Arie „Non vi turbate, no“ (Zürnt mir, o Götter nicht), die die Titelfigur in Christoph Willibald Glucks Oper „Alceste“ (Wiener Fassung von 1767) singt. Da es nicht sehr wahrscheinlich ist, dass Mozart eine nicht von ihm selbst stammende Komposition in ein Album eintrug, wurde die Vermutung geäußert, Mozart habe das Stück in der Vorbereitung auf ein geplantes Variationenwerk niedergeschrieben. Dies erscheint deshalb nahe liegend, weil Mozart auch sonst oft Arien (von Salieri, Paisiello, Gluck u. a.) als Vorlage für Klaviervariationen verwendete. Da jedoch keine weiterführenden Hinweise (oder gar Variationen) bekannt sind, muss dies Spekulation bleiben.

Nr. 75: Sonatensatz g-moll KV 312 (590d)

Nach einer mehrjährigen, von 1784 bis 1787 reichenden Unterbrechung, in der

Mozart vor allem Variationen und Einzelsätze (Rondos) für Klavier geschrieben hatte, wandte sich der Komponist in den Jahren 1788 und 1789 noch einmal der Gattung der Klaviersonate zu. Es entstanden die Sonaten KV 533, KV 545 (Sonata facile), KV 570 und KV 576 (ferner angeblich auch KV 547a, vgl. Nr. 89 im vorliegenden Band). Der Sonatensatz g-moll KV 312 (590d), den Mozart nur bis kurz vor Beginn der Reprise fertig stellte, könnte vielleicht 1789 oder 1790 entstanden sein. Mitte 1789 war Mozart im Anschluss an seine Reise nach Berlin (April bis Juni) einem Brief zufolge damit beschäftigt, für die Prinzessin Friederike von Preußen „6 leichte Klavier-Sonaten“ zu schreiben. Auch in einem Brief vom Juni 1790 berichtet Mozart, er sei gezwungen, „in meinen Umständen Geld in die Hände zu bekommen“ und „schreibe auch deswegen an Clavier-Sonaten“. Da Mozart sich nirgends präziser äußert, ist es jedoch unmöglich zu bestimmen, ob der g-moll-Sonatensatz zu einem der beiden genannten Projekte gehört. Unbekannt ist auch, wer für die 1805 erschienene Erstausgabe den Schluss der Durchführung ergänzte – die Reprise ist nur eine, von der Tonartendisposition abgesehen, unveränderte Wiederholung der Exposition, bei der die beiden Schlussakkorde angefügt wurden.

Nr. 76: Andante für eine Orgelwalze KV 616

In den Jahren 1790/91 schrieb Mozart drei Kompositionen für mechanische Orgeln: Ende 1790 das Adagio und Allegro f-moll (KV 594), Anfang März 1791 das Allegro und Andante f-moll (KV 608) sowie Anfang Mai 1791 das Andante für Orgelwalze KV 616, das er unter dem Titel „Andante für eine Walze in eine kleine Orgel“ am 4. Mai 1791 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eintrug. Letztere Komposition fällt also in die Zeit der Aufnahme der Arbeit an der „Zauberflöte“, die Mozart bis September beschäftigen sollte.

Alle drei Werke sind für ein Kunst- bzw. Wachsfigurenkabinett geschrieben, das Joseph Graf Deym von Stritzetz um

1780 eröffnet hatte. Hier waren auch mechanische Musikinstrumente zu bestaunen. Man konnte „verschiedene musikalische Uhren [hören], deren eine das piano Forte, eine andere die Flaut travers, eine dritte einen Canarienvogel bis zur Täuschung nachahmet“ (Zeitungsbericht vom 17. August 1791). Am 23. März 1791 war ein Raum eröffnet worden, der eine Art Mausoleum für den Feldmarschall Freyherr von Loudon darstellte. Loudon hatte im Türkenkrieg die Eroberung Belgrads (8. Oktober 1789) geleitet und war am 14. Juli 1790 gestorben. Im Unterschied zu den beiden f-moll-Kompositionen KV 594 und KV 608, die als Trauermusiken für diesen Raum bestimmt waren, ist der genaue Zweck des Andante F-dur unbekannt. Während KV 594 und KV 608 erst um 1800 als vierhändige Klavierkompositionen veröffentlicht wurden, erschien KV 616 bereits Mitte 1791 als Klavierstück (mit der Überschrift „Rondo“) bei Artaria in Wien.

Nr. 77: Adagio für Glasharmonika KV 356 (617a)

Zusammen mit dem aus Adagio und Rondo bestehenden Quintett für Harmonika, Flöte, Oboe, Viola und Violoncello (KV 617) komponierte Mozart das Adagio C-dur KV 356 (617a) für die Glasharmonikaspielerin Marianne Kirchgeßner (1769–1808), die, weitgehend erblindet, während ihrer seit Januar 1791 veranstalteten Tournee im Sommer desselben Jahres auch in Wien Station machte. Die Glasharmonika, in den 1760er Jahren erfunden und rasch populär geworden, schätzte man insbesondere wegen ihres ätherischen Klangs, der im frühen 19. Jahrhundert auch als „geisterhaft“ empfunden wurde. In einer Konzertankündigung (13. August 1791) betonte Kirchgeßner, dass „die Harmonika das edelste unter allen musikalischen Instrumenten sey, und keine melancholische und traurige, sondern vielmehr frohe, sanfte und hohe Gefühle erzeuge.“ Diese Einschätzung mag eine Erklärung dafür sein, dass Mozart im C-dur-Adagio, obwohl das von Kirchgeßner verwendete Instrument mindestens bis zum Ton *f* hinunterreichte, auch

das untere System durchgängig im Violschlüssel notierte und als tiefsten Ton *c*¹ verwendete. Das Quintett KV 617 wurde bei einer Akademie am 19. August 1791 erstmals aufgeführt. Es ist nicht bekannt, ob Kirchgeßner bei dieser Gelegenheit auch das C-dur-Adagio spielte.

Nr. 78–86: Klavierfassungen von Tänzen und Märschen für Orchester

Die Komposition von Tänzen, die als Umgangs- bzw. Gebrauchsmusik verwendet wurden, durchzieht Mozarts Schaffen seit den späten 1760er Jahren bis in das letzte Lebensjahr. Tanzsätze benötigte man insbesondere in der Karnevalssaison der Wintermonate, wenn sich Adel und Bürgertum bei den zahlreichen Bällen die Zeit vertrieben. Hatte es zunächst in Salzburg im Rahmen seiner Funktion als „Concertmeister“ zu den Aufgaben Mozarts gehört, Tanzsätze bzw. Tanzsatzfolgen zu komponieren, so war er in der Wiener Zeit erst durch seine Ernennung zum „Kammer-Musicus“ am Ende des Jahres 1787 wieder dazu angehalten, derartige Veranstaltungen entsprechend zu bestücken. Die meisten Menuette, Deutschen Tänze, Kontretänze und sonstige Tanzsätze stammen daher entweder aus der Salzburger Zeit oder aber den späten Wiener Jahren.

Von vielen dieser Tänze wurden Klavierauszüge bzw. Klavierfassungen angefertigt. Diejenigen Bearbeitungen, die sicher von Mozart selbst stammen, sind im vorliegenden Band abgedruckt.

Nr. 78: Zwölf Menuette KV 103 (61d)

Die nicht datierte Orchesterfassung der Menuette KV 103 (61d) entstand, wie charakteristische Eigenheiten der Handschrift erkennen lassen, vermutlich etwa zwischen April und Juni 1772 in Salzburg. Zunächst hatte Mozart insgesamt 20 Menuette (teils ohne Trio) komponiert, von denen er später zwölf auswählte und zu einer Tanzsatzfolge zusammenstellte. Die nur in Abschriften überlieferten Klavierfassungen sind wahrscheinlich zum selben Zeitpunkt entstanden. Hierfür hat Mozart allerdings nur noch auf die zwölf Menuette der end-

gültigen Fassung zurückgegriffen. Ein konkreter Kompositionsanlass ist nicht überliefert. Ein mögliches Ereignis könnten allerdings die Feierlichkeiten zur Einführung des neuen Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo Ende April/Anfang Mai 1772 gewesen sein.

Nr. 79: Menuett KV 61gII

Johann Michael Haydn (1737–1806), der jüngere Bruder Joseph Haydns, der seit 1763 bis zu seinem Tode als „Concert-Meister“ am Salzburger Hof angestellt und daher mit den Mozarts gut bekannt war, hatte zwischen 1768 und 1770 mehrere Sammlungen von je sechs oder zwölf Menuetten komponiert, darunter auch jeweils zwölf Menuette mit den Werkverzeichnisnummern MH 135 und MH 136. Seit Frühjahr 1770 scheint Nannerl Mozart sukzessive Orchesterpartituren dieser „Ballmenuette“ Haydns an den Bruder geschickt zu haben, der seit Dezember 1769 zusammen mit seinem Vater in Italien weilte. Wolfgang Amadeus sollte zu diesen Stücken Klavierfassungen anfertigen, da in Salzburg dazu wohl niemand bereit oder in der Lage war.

Eine Klavierfassung – wie es ursprünglich der Wunsch Nannerls gewesen war – fertigte Mozart indes sicher nur vom ersten der zwölf Menuette MH 136 an, die er anschließend an die Schwester schickte. Ob Mozart darüber hinaus weitere Teile einrichtete, ist ungewiss. Da jedoch von einigen Menuetten eine Klavierfassung Nannerls und nicht Wolfgang Amadeus Mozarts überliefert ist, liegt die Vermutung nahe, dass eine Fortsetzung der Arbeit durch den Bruder vermutlich aufgrund von Zeitmangel unterblieb (der Aufenthalt in Italien im Jahre 1770 diente vor allem der Komposition der Oper „Mitridate, Re di Ponto“). Wohl erst ab Ende 1770 nahm sich Mozart wieder Haydns Menuette vor, diesmal aber nicht, um eine Klavierfassung zu erstellen, sondern um eine neue Zusammenstellung und eine Bearbeitung für eine geänderte Orchesterbesetzung anzufertigen (KV 104/61e und KV 105/61f). In KV 104 (61e) hat Mozart dann das Trio desjenigen Menuetts, zu dem er die Kla-

vereinrichtung erstellt hatte, nochmals verwendet.

Nr. 80: Menuett KV 94 (73h)

Das Menuett D-dur KV 94 (73h) ist auf einem undatierten autographen Doppelblatt überliefert, auf dem Mozart vorwiegend kanonische Arbeiten skizzierte und notierte. Außerdem enthält das Blatt eine Skizze zu einem Kyrie für fünf Sopranstimmen (KV 89/73k) im Stile antico. Da es sich bei den Kanons teilweise um Auflösungen von Rätselkanons aus Padre Martinis „Storia della Musica“ handelt und Mozart während seiner Italienreise im März und Oktober 1770 in Bologna mit Martini zusammentraf, ist die Annahme nahe liegend, dass das Doppelblatt vorwiegend in diesem Zeitraum beschrieben wurde. Die Eintragungen werden jedoch aufgrund charakteristischer Eigenheiten von Mozarts Handschrift mit 1772 datiert. Allein das Menuett D-dur, das als erstes in dieser Quelle notiert wurde, dürfte gemäß des neuesten Forschungsstandes bereits wesentlich früher, vermutlich um 1769 in Salzburg, entstanden sein.

Nicht geklärt ist indes, ob es sich bei dem Menuett wirklich um eine Klaviertranskription handelt. Ein entsprechender Orchestersatz wurde bisher nicht aufgefunden. Die musikalische Faktur könnte auch auf einen zwei- und dreistimmigen Instrumental- bzw. Orchestersatz hindeuten, der lediglich auf zwei Systemen niedergeschrieben wurde. Der kanonische Beginn stellt dabei zwar eine Verbindung zu den übrigen Stücken her, doch lässt sich nicht ersehen, ob damit ein von Mozart intendierter inhaltlicher Zusammenhang vorliegt oder aber die Nachbarschaft dieser Stücke auf einem bloßen Zufall beruht.

Nr. 81: Elf Menuette KV 176

Die Orchestermenuette KV 176 entstanden, wie die autographe Datierung zeigt, im Dezember 1773 in Salzburg. Mozart war im September von einer zweimonatigen Reise nach Wien zurückgekehrt und hatte damit seine erste große Reisezeit, die ihn u. a. mehrmals nach Italien führte, beendet. Erstmals seit seiner frühen Kindheit blieb er nun länger als ein

Jahr in Salzburg. Während dieser Zeit schrieb Mozart für den Salzburger Hof u. a. mehrere Sinfonien (darunter auch die so genannte kleine g-moll-Sinfonie KV 183/173d B), das D-dur Klavierkonzert KV 175, das Fagottkonzert KV 191 sowie mehrere kirchenmusikalische Werke.

Während die Orchesterfassung des Werkes 16 Menuette umfasst, besteht die Klavierfassung aus nur elf Menuetten (die ursprünglichen Nummern 7 bis 11 sind in keiner entsprechenden Einrichtung überliefert). Da aber bereits das Autograph der Klavierfassung nur fragmentarisch erhalten ist und allein die Nummern 6 sowie 2 (nur Trio) und 3 (nur Menuett) umfasst, erscheint es nicht ausgeschlossen, dass sämtliche Menuette ursprünglich auch in einer Klaviertranskription vorlagen.

Nr. 82: Kontretänze KV deest (269b)

Die Kontretänze KV deest (269b) sind nur durch eine Abschrift Johann Michael Haydns bekannt, die allein die Klavierfassung enthält. Es kann daher nicht ausgeschlossen werden, dass die Einrichtung gar nicht von Mozart, sondern von Haydn stammt. Die Orchesterfassung ist nicht erhalten, doch zeigt die Nummerierung der Kontretänze in der Klavierfassung, dass sie aus (mindestens) 12 Tänzen bestanden haben muss, wovon allerdings nur vier (Nr. 1–3 und 12; Nr. 3 nur fragmentarisch) vorliegen. Die Nummern 2 und 12 stimmen allerdings mit den Nummern 2 und 3 eines anderen Zyklus von Kontretänzen überein, nämlich KV 101 (250a), den Mozart wohl 1776 in Salzburg komponierte.

Wahrscheinlich wurden die Kontretänze KV deest im Januar 1777 komponiert bzw. zusammengestellt. Dies ist insbesondere wegen der in der Quelle enthaltenen Bestimmung „del Sig^r Czernin“ wahrscheinlich. Bei der im Titel genannten Person handelt es sich vermutlich um Graf Johann Rudolf Czernin. Dessen Vater Graf Prokop Adalbert Czernin hatte Ende 1776 Mozart eine Rente ausgesetzt, für die als Gegenleistung Kompositionen zu liefern waren. Aus dem in den Jahren 1774–78

geführten Tagebuch des fürsterzbischöflichen Hofrats Johann Baptist Josef Joachim von Schiedenhofen auf Stumm und Triebenbach wissen wir, dass am 1. Februar 1777 Kontretänze für den Fasching geprobt wurden und bei diesen Proben sowohl Mozart als vermutlich auch Graf Czernin anwesend waren. Dass es sich bei den hier geprobt Tänzen um die vorliegenden, Graf Czernin gewidmeten Kontretänze gehandelt haben könnte, wird durch einen Tagebucheintrag vom 2. Februar angedeutet, in dem es heißt: „Eben heunt auf der Redute erfuhr ich, daß der alte Graf Czernin gestorben sei, dieser Todfall hat also dem jungen Grafen und der Gräfin Lizzau den Fasching und den großen Contredanse verdorben.“ Der Eintrag legt die Vermutung nahe, dass entweder die Aufführung der Kontretänze ganz unterblieb oder aber zumindest Graf Czernin diese nicht hören konnte. Vor diesem Hintergrund erschien dann auch die Klavierfassung plausibel, die gewissermaßen als Ersatz gedacht gewesen sein könnte, der ein (späteres) häusliches, privates Musizieren ermöglichte. Angesichts des Fehlens wirklich eindeutiger Dokumente sind Zeitpunkt der Entstehung und die Umstände der Erstellung der Klavierfassung aber sehr unsicher.

Nr. 83: Acht Menuette KV 315a (315g)

Die acht Menuette KV 315a (315g) sind allein durch die autographe Klavierfassung überliefert, doch dürfte es sich auch bei dieser Sammlung um eine Einrichtung von Stücken handeln, die ursprünglich für Orchester komponiert worden waren. Da das Autograph nicht datiert ist und auch sonst über das Werk nichts bekannt ist, sind weder Entstehungszeitpunkt noch Bestimmung geklärt. Kriterien wie die Handschrift und der musikalische Stil machen es jedoch wahrscheinlich, dass die Menuette Ende 1773 in Salzburg entstanden, also etwa zum selben Zeitpunkt wie die Menuette KV 176 (vgl. Nr. 81 im vorliegenden Band). Da von Nr. 8 das Trio fehlt, zugleich aber separat ein einzelnes Trio in einer passenden Tonart überliefert ist,

wurde bisher davon ausgegangen, dass beide Quellen zusammengehören. Diese Zuordnung wurde jedoch in letzter Zeit angezweifelt, da das einzeln überlieferte Trio in Mozarts Brief vom 5. Dezember 1780 erwähnt wird, möglicherweise also erst aus dieser Zeit stammt (siehe hierzu auch *Bemerkungen* am Ende des Bandes).

Nr. 84: Marcia KV 408/1 (383e)

Der Marsch C-dur KV 408/1 (383e), in der Orchesterfassung mit Streichern, Oboen, Hörnern, Trompeten, Pauken und Basso besetzt, wurde angeblich 1782 in Wien komponiert. Nach einer Notiz Johann Anton Andrés hatte Mozart mehrere Märsche wahrscheinlich „als Zwischensätze für seine damaligen musikalischen Akademien geschrieben“, darunter auch den hier vorliegenden. Akademien, also Konzerte, die Mozart meist selbst veranstaltete und in denen er eigene neue Kompositionen – insbesondere Klavierkonzerte – vorstellte, fanden seit dem Herbst 1781 regelmäßig statt. Dass die Komposition des Marschs tatsächlich in die Zeit der ersten Wiener Jahre fällt, wird dadurch nahe gelegt, dass er große Ähnlichkeit mit einem Marsch aus der um die Jahreswende 1780/81 komponierten Oper „Idomeneo“ aufweist. Mozarts Witwe Constanze teilte am 25. Februar 1799 in einem Brief an Breitkopf & Härtel zur Klavierfassung des Marsches KV 408/1 (383e) mit: „Mein seliger Mann hat ihn für mich gemacht.“ Vermutlich geht also die Einrichtung für Klavier, deren Autograph verschollen ist, auf eine Anregung durch Mozarts Frau zurück, ja war vielleicht sogar für das häusliche Musizieren gedacht.

Nr. 85: Sechs deutsche Tänze KV 509

Ende Dezember 1786 hatte in Prag eine äußerst erfolgreiche Aufführungsserie von Mozarts Oper „Le nozze di Figaro“ stattgefunden, so dass die dortige „Gesellschaft grosser Kenner und Liebhaber“ sich entschloss, den Komponisten zu weiteren Aufführungen im Januar nach Prag einzuladen. Mozart nahm die Einladung an und traf am 11. Januar 1787 in Prag ein. Hier brachte er die so

genannte Prager Sinfonie (KV 504) zur ersten Aufführung, hörte und dirigierte den „Figaro“ und besuchte schließlich diverse Bälle der Karnevalssaison, wo er eine erstaunliche Erfahrung machte: „ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese Leute auf die Musick meines Figaro, in lauter Contretänze und teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; [...] gewiss grosse Ehre für mich.“ Diese Adaptionen sowie die überschwängliche Aufnahme von Mozarts Musik insgesamt könnten den Komponisten dazu bewegt haben, sich von seinem enthusiastischen Publikum mit einer passenden Komposition zu verabschieden. Jedenfalls komponierte er noch in Prag die Sechs deutschen Tänze KV 509, die im eigenhändigen Werkverzeichnis unter dem Datum 6. Februar 1787 eingetragen sind. Die erste Aufführung, vermutlich bei einem der Bälle des Prager Adels, bildete dann den Abschluss einer für Mozart sehr erfolgreichen Reise. Wann Mozart die Klaviertranskription anfertigte, ist nicht bekannt.

Nr. 86: Kontretanz KV 534

Anfang 1788 komponierte Mozart in seiner neuen Funktion als „Kammer-Musicus“, zu der er im Dezember 1787 ernannt worden war, eine ganze Reihe von Tanzsätzen für die Ball- und Karnevalssaison. Darunter waren auch zwei Kontretänze, die einen programmatischen Titel tragen: ein mit „La Bataille“ (Die Schlacht, KV 535) überschriebener Satz sowie „Das Donnerwetter“ (KV 534), beide in der Orchesterfassung u. a. mit den selten verwendeten Instrumenten Piccoloflöte und Trommel besetzt. Die Titel dürften im Zusammenhang mit dem Krieg gegen die Türken stehen, der in den Jahren 1787–90 (Waffenstillstand) bzw. 1791 (Friedensvertrag) geführt wurde, auch wenn genauere Hinweise auf ihre Bedeutung fehlen (KV 535 enthält u. a. einen „Marcia turca“).

Während der Klavierauszug zu KV 535, der Anfang 1789 bei Artaria erschien, als nicht authentisch gilt, dürfte die Klavierfassung zum „Donnerwetter“ von Mozart selbst stammen. Aller-

dings weichen die beiden Quellen, eine Abschrift sowie der 1789 erschienene Erstdruck, deutlich voneinander ab, so dass beide Versionen im vorliegenden Band zum Abdruck gelangen.

Nr. 87: Zwei Klavierstücke KV Anh. 20a (626b/25)

Von den beiden Klavierstücken B-dur und Es-dur KV Anh. 20a (626b/25), von denen nur das erste vollendet wurde, das zweite hingegen Fragment blieb, kennen wir das Autograph und eine Abschrift. Es ist jedoch weder überliefert, aus welchem Anlass oder für welches größere Werk die beiden Stücke komponiert wurden, noch wann sie entstanden. Aufgrund der Quellenlage wird Mozarts Autorschaft jedoch in der Regel nicht in Zweifel gezogen.

Auf der Rückseite des Autographs ist zwar eine andere und vermutlich spätere Fassung von Takten des Credo der Missa brevis KV 49 (47d) notiert, die Mozart wahrscheinlich 1769 komponierte, doch dürften die Klavierstücke deutlich früher entstanden sein. Ulrich Konrad nimmt an, dass die Stücke 1765 in London oder Holland verfasst wurden, zeitlich also zwischen dem Londoner Notenbuch und dem Klavierstück KV 33B anzusiedeln sind.

Nr. 88: Ballettmusik aus „Ascanio in Alba“ KV Anh. 207 (Anh. C 27.06)

Die als „festa teatrale“ bezeichnete zweiaktige Oper „Ascanio in Alba“ KV 111 komponierte Mozart im August und September 1771 in Mailand während seiner zweiten Italienreise. Aus Anlass der Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Maria Ricciarda Beatrice von Modena am 17. Oktober 1771 uraufgeführt, steht im Mittelpunkt der Handlung ebenfalls eine Vermählung: die von Ascanio und Silvia. Zuvor jedoch gilt es, Silvias Tugend und Treue zu prüfen, ein Unterfangen, das vor allem mit zahlreichen Chören von Nymphen, Genien, Grazien und Hirten des in mythischer Zeit spielenden Stoffes untermalt wird, zu denen teilweise auch umfangreiche Tanzeinlagen dargeboten wurden. Weitere Tanzsätze gab es in einer extra komponierten Ballettmusik,

die zwischen dem 1. und 2. Akt aufgeführt wurde. Von dieser Ballettmusik, die Mozart sehr kurzfristig komponierte, ist indes nur die Bassstimme überliefert. Dennoch kennen wir vermutlich die gesamte Ballettmusik, wenngleich nur in einer Klavierbearbeitung.

In zwei der insgesamt acht Sätze umfassenden Ballettmusik stimmt nämlich die Bassstimme mit der Bassstimme von Klavierstücken überein, die Alfred Einstein aus einer heute nicht mehr bestimmbaren Quelle in der Preußischen Staatsbibliothek abschrieb: Die Nummern 4 und 5 dieser Klavierstücke entsprechen in ihrer Bassführung den Nummern 2 und 3 der Ballettmusik. Es ist daher anzunehmen, dass auch die Melodik identisch ist.

Allerdings weicht in den übrigen Nummern die Bassstimme ab; auch die Anzahl der Stücke stimmt nicht überein (acht Nummern im Ballett, neun Nummern in den Klavierstücken). Eine Beziehung der beiden Werke lässt sich daher nur unter der Bedingung annehmen, dass die überlieferte Bassstimme lediglich eine erste Fassung des Balletts enthält, Mozart indes das Ballett später noch umarbeitete. Diese These hat Wolfgang Plath in einem Aufsatz vorgestellt (Wolfgang Plath, *Der Ballo des „Ascanio“* und die Klavierstücke KV Anh. 207, in: *Mozart-Jahrbuch* 1964, S. 111–129). Er führte als ein wesentliches Argument an, dass die ursprüngliche Ballettmusik, wie sie die Bassstimme überliefert, hinsichtlich Takt- und Tonart relativ unausgewogen und daher verbesserungswürdig war. Dagegen zeichnen sich die neun Klavierstücke sowohl durch eine Symmetrie aus, die den *alla breve*-Takt ins Zentrum rückt (Nr. 5), als auch durch einen Tonartenplan, in dem B-dur die Mitte markiert, D-dur hingegen für die Ecksätze reserviert bleibt. Sybille Dahms hat außerdem **jüngst darauf aufmerksam** gemacht (Entlehnungspraktiken in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und zur Ballettmusik aus Mozarts „*Ascanio*“ in *Alba*“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1993, S. 133–143), dass kurzfristige Umarbeitungen in der Gattung Ballettmusik nicht unüblich waren, Plaths These also

auch durch den gattungsgeschichtlichen Kontext gestützt wird. Sie hat zudem gezeigt, dass Entlehnungen, also die Wiederverwendung eigener Kompositionen und die anderer Komponisten, an der Tagesordnung waren. Sie konnte den Nachweis erbringen, dass auch Mozart in den Klavierstücken bzw. der Ballettmusik in mindestens einem Fall von dieser Praxis Gebrauch machte. Nr. 6 der Klavierstücke ist nämlich eine Adaption eines Satzes aus Florian Dellers (1729–1773) Musik zum Ballett „*Orphée et Euridice*“, das erstmals am 11. Februar 1763 zwischen den Akten von Niccolò Jommellis (1714–1774) Oper „*Didone abbandonata*“ in Stuttgart aufgeführt worden war. Auch bei den übrigen Nummern in Mozarts Klavierstücken ist es daher möglich, dass sie ganz oder teilweise auf Werke anderer Komponisten zurückgehen.

Nr. 89: Sonate – Allegro und Allegretto KV Anh. 135 (547a)

1799 erschien im Rahmen der *Œuvres Complètes* eine zweisätzig Klaviersonate in F-dur. Unstrittig ist, dass die Musik von Mozart stammt, doch ist fraglich, ob auch die in diesem Erstdruck präsentierte Form auf Mozart zurückgeht. Denn bei dem Werk handelt es sich sicher um eine Bearbeitung: Dem 1. Satz liegt der 2. Satz der Violinsonate KV 547 zugrunde, die im eigenhändigen Werkverzeichnis als „Eine kleine klavier Sonate – für Anfänger mit einer Violin“ bezeichnet und mit dem Datum 10. Juli 1788 versehen ist. Der 2. Satz geht ebenfalls auf ein Stück zurück, das für Anfänger gedacht ist, nämlich die *Sonata facile* KV 545, die einen Monat zuvor entstanden war. Beide Werke stammen also aus der gleichen Zeit wie das *h-moll-Adagio* (Nr. 71 des vorliegenden Bandes).

Ob die Bearbeitung jedoch von Mozart ist und ob sie etwa aus derselben Zeit wie die originalen Werke stammt oder aber erst im Zusammenhang mit Plänen zu Klaviersonaten aus den Jahren 1789 und 1790 (vgl. Nr. 75 des vorliegenden Bandes) vorgenommen wurde, ist ungewiss. So lange jedoch keine eindeutigen Gegenbeweise vorliegen,

gibt es keinen Anlass, die Zuschreibung in den *Œuvres Complètes* in Zweifel zu ziehen.

Abschließend sei allen in den Bemerkungen genannten Bibliotheken dafür gedankt, dass sie einen Einblick in die Autographe gestatteten oder Kopien bzw. Scans der **Quellen zur Verfügung** stellten. Besonderer Dank gilt der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz für die Bereitstellung der Erstaussagen und der Literatur. Herzlich gedankt sei auch Herrn John Wagstaff, der diese Edition in vieler Hinsicht hilfreich begleitet hat.

Berlin, Frühjahr 2006
Ulrich Scheideler

Preface

The present volume contains all the completed piano pieces – except the sonatas and variations – written by Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). We have also included a few musical fragments that were either completed by musicians from the composer’s inner circle, or are closely connected to works that were fully written out.

The term “piano piece” comprises different types and genres here: predominantly short pieces from the early music books; single pieces dating for the most part from the Viennese years; and piano versions of dances. An appendix contains fragments, pieces that cannot be categorized with absolute certainty, and a work of dubious authorship. Within each section, the pieces are disposed according to their number in the *Köchel Catalogue* (6th edition), which means that they are in approximately chronological order. This volume thus also reflects Mozart’s artistic development from the first pieces he wrote at the age of five to the late works he penned in the year of his death, 1791.

Nos. 1–17, 90: Mozart's pieces from the Nannerl Music Book

In 1759 a music book was drawn up for the piano instruction of Maria Anna Mozart (called Nannerl, 1751–1829), Wolfgang's elder sister. Over the course of several years, this book was augmented with short pieces, exclusively minuets at first, then with other types of dances and free piano pieces towards the back of the book. One can assume that Wolfgang Amadeus, five years her junior, also used this music book for his first piano lessons.

The book ultimately grew to contain 64 pieces that were entered in part by Leopold Mozart, in part by the future Salzburg court scribe Joseph Richard Estlinger, and, in a very few cases, by Wolfgang Amadeus Mozart himself. As a rule, the composers of the pieces are not mentioned. It has proven very difficult to identify them; indeed, next to Leopold Mozart, only Johan Joachim Agrell (1701–1765), Johann Nikolaus Tischler (1707–1774), Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) and, perhaps, Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) have been identified. Moreover, the music book also documents the first works of Wolfgang Amadeus Mozart, some of them written down by his father (probably transcribed while Wolfgang was playing at the keyboard, or immediately afterwards), but some of them also entered by the boy himself, aged between five and eight.

Since several pages were later removed from this book, it is no longer extant in its entirety. Most of these pages have turned up again as single leaves in various libraries, but the originals of two works (K. 2 and K. 5) are still missing. Nevertheless, their contents are known through their appearance in the biography of Mozart published in 1828 by Georg Nikolaus von Nissen (the second husband of Mozart's widow Constanze), in which a number of other pieces from the Nannerl Music Book were also published for the first time.

The earliest of the altogether 18 pieces authored by Mozart correspond in style and character to the typology that

is prevalent in the rest of the music book. They are generally short minuets (Nos. 4–7, 9–10, 14–16 of the present volume) or pieces displaying a different type of dance character (Nos. 3 and 8). At Nos. 1 and 2 (K. 1a and 1b), Mozart's father appended the note "Des Wolfgangerl Compositiones in den ersten 3 Monaten nach seinem 5^{ten} Jahre" (Compositions by Wolfgangerl, in the first three months after his 5th birthday). They were thus written down before April/May 1761. Nos. 3 and 4 (K. 1c and 1d) bear the dates 11 and 16 December 1761 respectively. Most of the next pieces were composed in the following two years. Some were not written in Salzburg, however, but during the course of the Mozart family's first long journey (June 1763 to November 1766), which took them to Brussels, Paris, London and other cities. Mozart revised Nos. 12–17 shortly thereafter and, after adding a few extra movements, had them published as sonatas for piano with violin accompaniment in Paris in 1764 under the opus numbers 1 and 2.

Nos. 18–57, 91–93: London Music Book

On its title page, the *Londoner Notenbuch*, sometimes also called *Londoner Skizzenbuch*, bears the heading "di Wolfgango Mozart à Londra 1764", inscribed by Leopold Mozart. With his parents and sister, Wolfgang had set off from his native Salzburg in June 1763 on the family's first major European tour. After stopping in Paris and elsewhere for long periods of time, they arrived in the British capital in late April 1764. Introduced as child prodigies, the eight-year-old Wolfgang and his sister were granted several audiences with King George III. They gave various benefit concerts and, for a fee, could also be heard in their private lodgings. Mozart did not leave London until late July 1765, thus over a year after his arrival.

Although the sketchbook cannot be dated with any greater accuracy than the year 1764 indicated on the title page, its origin is widely considered to

be connected with a life-threatening illness that befell Leopold Mozart and led to the cancellation of all public performances between early July and August 1764. In addition to working on his performance technique, Wolfgang possibly used this time to perfect himself in the art of composition as well. However, it is impossible to determine the status and character of the pieces with certainty (which is why the miscellany is variously designated as notebook or sketchbook). Are the pieces complete or are they only sketches, i.e. provisional and partly incomplete? Does the notebook only contain keyboard pieces or are there also works for different, larger forces that were only written down in piano notation? Although it is practically impossible to provide unequivocal answers to these questions, at least the make-up of the sketchbook suggests that Mozart wanted to try out a broad spectrum of different types of pieces here. It thus seems very likely that Mozart did not always conceive the pieces for a keyboard instrument, and most probably had an orchestral setting in mind for a few of them (e.g. Nos. 32, 36 and 52 of the present volume). Some of the music notated here was presumably more of a concept than a fully notated piece. It would thus be appropriate to supplement individual notes or chords in various pieces during performance.

In contrast to the pieces in the "Nannerl Music Book" (see above), some of which were printed in a revised form as early as 1764, Mozart did not have the pieces of the London Music Book published. It is not known, however, whether this was simply due to the lack of an opportunity or whether Mozart considered this book as a kind of diary with a decidedly private character.

The London Music Book is not least a document of Mozart's childhood that reflects the musical surroundings of the eight-year-old. At the same time, it is an early confirmation of Mozart's ability to "adopt and imitate any kind and any style of composition" (letter to his father of 7 February 1778) – and yet still be able to create something unmistakably personal.

No. 58: Piano Piece K. 33B

This short piano piece in F major was written towards the end of the Mozart family's first extensive tour of Europe, which had taken them to Paris, London and other cities between 1763 and 1766. On their way back to Salzburg, where they arrived in late November 1766, the Mozarts stopped in Zurich in early October, where they also met the poet and painter Salomon Gessner (1730–1788). During their two-week stay there, two concerts were given in the "Music-Saal" (on 7 and 9 October); the program of these concerts is not known. Mozart notated the F-major piano piece on the reverse side of a broadsheet announcing the concerts of the "virtuoso in composition and on the clavichord, who has achieved celebrity at the most distinguished courts of Europe and of whom various newspapers and journals have reported marvels." It is thus possible that Mozart played this piece at one of these concerts.

No. 59: Two Fugues K. 154a (Anh. A 61/62)

The two short fugues K. 154a (Anh. A 61/62), which consist of only a few measures each, have come down to us in an autograph. Nevertheless, to this day it remains doubtful whether the pieces, which bear few traits of Mozart's style, are indeed authentic. It has been assumed that Mozart transcribed the work of another composer here.

Since the pieces are very short, they are probably so-called "Versetti" or versets, short organ pieces that were inserted between the sung verses of a psalm or of the Magnificat. The first fugue in particular, with its answer at the lower fifth and its peculiar, archaic sound, seems to stand in a relationship to the (unknown) vocal verses and general formulaic stamp of this genre; their style does not necessarily speak against Mozart's authorship (though more serious cause for doubt is found at the parallel octaves in M. 9).

The pieces are also difficult to date. They were almost certainly written in Mozart's Salzburg years, and the year

1772 has become generally accepted in the scholarly literature.

No. 60: Fugue K. 401 (375e)

The fugal fragment K. 401 (375d), most likely composed for organ and completed by Maximilian Stadler (1748–1833), has been assigned various dates. When the publisher Johann Anton André acquired parts of Mozart's estate from the composer's widow in 1800, he inscribed the year 1782 in the autograph, thus assuming the piece to have been written during Mozart's first Viennese period, when the composer actually did write a number of fugues (e. g. No. 64 and the first movement of No. 67 in the present volume). However, more recent research has concluded that the fugue must have been written considerably earlier, namely in the early 1770s. Mozart might thus have composed it on one of his three trips to Italy, which took place between 1769 and 1773. Although these sojourns were devoted above all to the composition of operas ("Mitridate, Re di Ponto", "Ascanio in Alba" and "Lucio Silla"), they also included meetings with the acclaimed teacher and contrapuntalist Padre Martini. It is also possible that Mozart wrote the fugue in Salzburg, where his duties as "Concert-Meister" (salaried from 21 August 1772) also included the composition of church music. Mozart wrote 95 measures; Stadler added only a few closing measures at two pedal points where, if the piece had been played around 1770, Mozart most likely extemporized.

No. 61: Modulating Prelude K. deest (Anh. C 15.11)

The Modulating Prelude boasts a rather adventurous transmission history. The original double sheet was torn into two single leaves, one of which is located today in Cracow (formerly in Berlin), and the other in Budapest. The Cracow leaf, which was long known to scholars, had not been assigned to a genre. The Budapest leaf, which was only first published in 1977, was designated as a modulating prelude. It was not until 1989 that

Christoph Wolff discovered that the two leaves belonged together.

Nothing is known about the exact circumstances of the piece's origin. Scholars have ascribed it to 1776/77, thus to a period that saw the creation not only of a great deal of religious music, but also of such popular works as the "Haffner Serenade" K. 250 and the Piano Concertos in C major ("Lützow Concerto" K. 246) and E♭ major ("Jeunehomme Concerto" K. 271). Since both leaves have traces of folds, it seems likely that Mozart sent the prelude to his sister, who repeatedly asked for such pieces in her letters (see also No. 62).

No. 62: Prelude K. 284a = K. 395 (300g)

The Prelude K. 284a (395/300g) was "commissioned" by Mozart's sister Nannerl. After repeated disagreements with his employer in Salzburg, Mozart had traveled to Munich in late September 1777 to apply (unsuccessfully, as it later emerged) for a post at the court of the Prince Elector. On 28 September, Nannerl had written him and asked him to "send me a short prelude soon. But this time one that goes from C to B♭ so that I may learn it by heart little by little." In a letter of 9 October, Leopold Mozart enclosed "a book of small music paper," adding "in case you should care to write a prelude for your sister, as this kind of paper is thinner and more convenient for enclosing in a letter." Mozart got the hint and fulfilled his sister's wish two days later; indeed, he seems to have wanted to make up for her two-week-long wait by writing more than one such prelude: "I am enclosing four preludes for my sister. She will see and hear for herself into what keys they lead." As requested by Nannerl, the first prelude modulates from C major to B♭ major. This is followed by three further pieces, a couple of them very short, which modulate to E♭ major (M. 14–19), c minor (M. 20–25) and, finally, back to C major (M. 26–48). Mozart thus created a work that can be understood in two different ways: as a single prelude in C major that wanders through the keys of B♭ major, E♭ major and c minor in its

central section, or as four preludes in various keys. In the latter case, however, the middle preludes cannot be seen as autonomous because of their extreme brevity and because their chords are not focused on a tonal center from the very start, but are harmonically vague.

No. 63: Sonata Movement in B♭ major K. 400 (372a)

The Sonata Movement in B♭ major K. 400 (372a), which Mozart broke off after reaching the recapitulation (M. 91), was probably written at about the same time as the four completed piano sonatas K. 330–333, which date from around 1783 and were published in Vienna by Artaria or Torricella (K. 333) in 1784. The work can thus be assigned to the first Viennese years, when Mozart had to earn his living through concerts, teaching, composition commissions and the printing of his works, as he had no permanent post and thus no regular salary.

Two unusual entries in the undated autograph suggest that the sonata movement may have been written as early as 1781, when Mozart found temporary lodging at the home of the widow Cäcilie Weber in Vienna after he had left the service of the Prince Archbishop of Salzburg. Frau Weber had four daughters. With Aloisia, a singer, Mozart gave several concerts during his Viennese years, and even wrote arias specifically for her. He had also planned a concert tour with her and her eldest sister, Josepha, in the late 1770s. But it is the other two daughters, Sophie and Constanze (Mozart's future wife) who played a role in the origin of the sonata movement. Mozart inscribed their names above the notes at one passage (M. 70 ff.). Although it is impossible to determine the exact significance of this entry, the position of the names suggests that they should be sung (imaginarily). Further speculation, however, is futile. The sonata movement is thus a very personal, albeit undecipherable, testimony to an encounter that signified nothing less than the beginning of a new chapter in Mozart's life.

No. 64: Prelude and Fugue K. 394 (383a)

In a letter of 20 April 1782 to his sister, Mozart explains the circumstances of the composition of the Prelude and Fugue K. 394 (383a): "My dear Constanze is the reason why this fugue actually came about. Baron van Swieten, to whom I go every Sunday, had given me all the works of Handel and Sebastian Bach to take home with me, after I had played them to him. When Constanze heard the fugues, she completely fell in love with them. [...] Since she often heard me play fugues of my invention, she asked me if I had written any of them down. When I said that I hadn't, she bitterly reproached me for not having transcribed any, as they are the most artistic and beautiful [forms] that music has to offer; she would not desist until I had written her a fugue. And thus it came about."

From the above-quoted letter, it also emerges that Mozart planned to write five more fugues and present them to Baron van Swieten. This project, however, was never realized. Before Mozart sent the fugue to his sister, he wrote a prelude for it. His mention of it in the same letter is well known since we learn that he "thought up the prelude" while transcribing the fugue for his sister. The manuscript sent to Nannerl is no longer extant; the prelude is known only through the first edition, published in 1800. The fugue, however, is also known from the "first draft," the source used by the composer as the model for his sister's copy.

No. 65: Fantasia K. 396 (385f)

The Fantasia K. 396 (385f), which was revised by Maximilian Stadler, was only published in 1802. It is based on the fragment of a violin-sonata movement transmitted in a Mozart autograph. Of the 27 measures completed there (from the beginning to the end of the exposition), only the last five have a violin accompaniment. It was only logical to rework the piece for piano solo. We do not know whether Mozart had begun such an adaptation himself or whether Stad-

ler proceeded directly from the violin fragment.

Since the autograph of the violin version is not dated, one can only speculate about the work's time of origin. Traditionally, the fragment has been ascribed to the months of August and September 1782. Two important events left their mark on Mozart at this time: the phenomenally successful world premiere of the opera "Die Entführung aus dem Serail" (16 July 1782), and the composer's wedding to Constanze Weber (4 August 1782). The inscription "pour ma très chère Epouse" on the autograph of the Violin Sonata K. 403 (385c), which remained unfinished, suggests that Mozart promised his wife a number of violin sonatas shortly after their wedding. It is presumably this impulse that gave rise to the sonata K. 403 (385c) as well as the sonatas K. 404 (385d) and K. 402 (385e), both of which were left in fragmentary form along with another sonata movement (K. Anh. 48 = 385E; this was recently redated to 1784, however, like K. 403/385c). Two of these sonatas were also later completed by Stadler and published posthumously. It is thus quite likely that the C-minor sonata movement also dates from this period. The cause for the abandonment of all these works is unknown; what we do know is that Mozart then completely gave up the composition of violin sonatas for two years. It was not until spring 1784 that he was inspired by the violinist Regina Strinasacchi to write a new piece which, in contrast to his previous efforts, he saw through to the end.

No. 66: Fantasia K. 397 (385g)

The D-minor Fantasia K. 397 (385g) is one of Mozart's most well-known piano pieces, yet no information concerning its time of origin or the occasion for which it was written has come down to us. Even Mozart's sister, after she received a copy of the work published in the *Œuvres Complètes*, lamented to Breitkopf & Härtel in a letter of 30 April 1807 that she had had no idea of the existence of this fantasia. The work, whose autograph is lost, most likely remained a fragment. It was first published posthu-

mously as a fragment in 1804, and as a complete piece in 1806, now with a succinct supplement for which August Eduard Müller was probably responsible.

This is the version reproduced in the present edition. The customary ascription to 1782 is based on its musical style and the composer's predilection for the genre of the fantasia (or prelude) at this time. However, there is no positive evidence supporting this hypothesis.

No. 67, 94: Suite K. 399 (385i)

Nothing definitive is known about the genesis of the Suite K. 399 (385i). While the autograph has survived, it was left undated by Mozart. Johann Anton André later entered the year 1782 as its date of origin. Even though all authentic evidence is missing, this dating seems plausible since it corresponds with an event that left distinct traces in Mozart's oeuvre: his acquaintanceship with Baron Gottfried van Swieten (1733–1803). Mozart repeatedly spoke of the baron in his correspondence of this period, for example in a letter to his father dated 10 April 1782: "I go every Sunday at twelve noon to Baron van Swieten, where nothing but Handel and Bach is played." Since the suite clearly bears Baroque traits (in the first edition, the subheading even read: "dans le Style de G. F. Händel.") and since, moreover, Mozart made several arrangements of works by Bach and Handel that year, it appears perfectly likely that the suite owes its existence to Mozart's discovery of the music of his two great predecessors. The sequence of movements Overture, Allemande, Courante and Sarabande, presumably followed by either a Bourrée, Gavotte or Minuet before a closing Gigue, is found in Johann Sebastian Bach's English Suites (BWV 806–811), for example, as well as in several keyboard suites by George Frideric Handel (e. g. HWV 429, 437, 443). With greater or lesser divergences, this sequence was essentially the norm for the Baroque suite. But Mozart's suite was surely not modeled on one single work or concrete source. Instead, the composer must have been seeking to imitate the gesture of the Baroque dance

piece in a general manner, and to experiment with a more contrapuntal, and thus less chord-based, writing technique.

No. 68: March K. 453a

Mozart probably wrote the short March K. 453a in 1784. Although the autograph has been lost since 1945, copies of it are extant. Mozart pasted the autograph into an album belonging to Barbara Ployer (1765 until before 1811), whom he mentions as one of his piano pupils in several letters from the first half of 1784. Mozart also dedicated the two piano concertos in E♭ major (K. 449) and G major (K. 453) to her that same year. Ployer not only perfected her pianistic skills with Mozart, but also took lessons in music theory from him. These exercises in counterpoint and harmony are well documented through surviving teaching materials (the so-called "Exercise Book for Barbara Ployer" K. 453b). This is no doubt whom Mozart alluded to in the title of the march, which initially seems somewhat perplexing: the "Maestro Contrapunto" was certainly none other than Mozart himself! The ironic designation (after all, the march is utterly devoid of contrapuntal writing) must have been above all an allusion to Fräulein Ployer's counterpoint lessons (and perhaps to the last movement of the Concerto K. 449 as well).

No. 69: Rondo K. 485

Thanks to a note that Mozart jotted down after the closing barline of the autograph, we know when the lengthy Rondo in D major K. 485 originated: "Mozart mp le 10 de Janvier 1786 à Vienne." This would situate the composition of the Rondo during the time of the composer's work on the opera buffa "Le nozze di Figaro" (K. 492, October 1785 to April 1786) and would place it in the immediate vicinity of the two piano concertos in A major (K. 488) and c minor (K. 491), which Mozart completed in March.

The theme of the Rondo begins as a literal paraphrase of a melody that is also in D major and appears briefly (but

does not return) in the third movement (see M. 60 ff.) of the Piano Quartet in g minor (K. 478, 16 October 1785), which was completed a few months earlier. One could say that what was originally only a fleeting idea was brought to full bloom in the Rondo.

Nevertheless, there are still some unanswered questions concerning this work. Firstly, it is not clear whether it was published during Mozart's lifetime (possibly by Artaria in 1786, but there is no extant copy), or whether the first edition is that of 1792, which was issued immediately after Mozart's death and in which the title *Rondo* appeared for the first time (Mozart had simply written the tempo marking *Allegro* in the autograph). Secondly, Mozart inscribed a dedication next to the date, but it is incomplete and difficult to read. He wrote only: "Pour Mad:selle Charlotte de W." What follows the "W" is illegible and seems to be smeared or scratched out. The dedicatee is perhaps connected to the two Counts Wr̄bna, whose names are found on a subscribers' list for three private concerts organized by Mozart in Vienna's Trattnerhof in March 1784. Scholars have been unable to obtain further information on this matter to date.

No. 70: Rondo K. 511

With the Rondo in a minor K. 511 we begin to tread more securely with respect to the issue of dating. One reason is that the autograph has been transmitted and bears a date; another is that in early 1784 Mozart had begun his personal work catalogue, in which he entered nearly all of his works, including their date, title, scoring and incipit, until his death. Among the piano pieces, the A-minor Rondo is the first work entered into the catalogue. As in the autograph, it is dated 11 March 1787, thus a few weeks after Mozart's return from Prague, where a successful series of performances of "Figaro" had taken place and the "Prague Symphony" K. 504 given its premiere. The work was published a short time later, probably in April or May, but there are a number of discrepancies between the printed edi-

tion and the autograph (see the *Comments* at the end of this volume).

Together with the Rondos in D major (K. 485) and F major (K. 494) written the previous year, the A-minor Rondo is one of the large-scale works that Mozart wrote instead of piano sonatas during the years 1786/87. It was not until January 1788 that Mozart composed the two-movement Sonata K. 533 (published that same year with the Rondo K. 494 as its third movement) and, in June, the Sonata facile (K. 545).

There is no record of Mozart's ever having played the A-minor Rondo in public at one of the subscription concerts ("Akademien") which he either organized himself or in which he took part. But since subscription concerts of two of his musician friends took place shortly after he completed the work (that of the oboist Friedrich Ramm on 14 March and of the bass singer Ludwig Karl Fischer on 21 March), and works by Mozart were ascertainably performed there (including a newly composed bass aria), it seems plausible to assume that the Rondo in a minor was also given its first performance at one of these concerts.

No. 71: Adagio K. 540

According to the entry in Mozart's personal work catalogue, the Adagio in b minor K. 540 was completed on 19 March 1788, thus at a time when Mozart's personal (and, above all, financial) situation was increasingly deteriorating. To be sure, Mozart had been appointed Imperial-Royal "Kammer-Kompositeur" in December 1787 (as Gluck's successor) and was paid a salary for this post, but this could not ward off some acute financial crises in the summer, as is confirmed by Mozart's letters to his Masonic lodge brother Michael Puchberg. The public's interest in Mozart's works was also waning. The invitation to subscribe to the publication of three string quintets went barely noticed, and planned concerts were canceled. Perhaps one of the main reasons for this was the war against the Turks, which took the minds of Vienna's citizens off music for a while.

Mozart seems to have focused his efforts on composition all the more strongly. Among the fruits of the first half of 1788 are the "Coronation" Concerto K. 537 (completed on 24 February 1788), the last three symphonies, in E♭ major, g minor and C major (K. 543, 550 and 551; June to August 1788), and several piano trios.

Most of the chamber works were also soon published. The B-minor Adagio was most likely released by Hoffmeister in Vienna in 1788, though no copy has survived to document this. It is known only that Mozart sent his "most recent piano pieces" to his sister in early August. A copy of K. 540 may well have been among them.

No. 72: Gigue K. 574

The Gigue K. 574 is, like the March K. 453a, an occasional piece, a kind of memento. In April 1789 Mozart had traveled to Berlin with – and at the invitation of – Prince Karl von Lichnowsky, via Prague, Dresden, Leipzig and Potsdam. Since Mozart was at first unable to obtain an audience with Prussia's King Friedrich Wilhelm II (it was only granted on 26 May), he left Potsdam for a repeat visit to Leipzig, where he arrived on 8 May. After a much-applauded concert on 12 May (it included the two piano concertos K. 456 and K. 503), Mozart continued his journey to Berlin a few days later. Before he left, he wrote a "little gigue for the piano in the album of Herr Engel, organist at the Electoral Saxon court in Leipzig," as the composer noted in his personal work catalogue. Although Mozart entered the date 17 May in his catalogue, the Gigue was probably written down the previous day, since the piece, "a sign of true and genuine friendship and brotherly love," is dated 16 May in the autograph.

Perhaps Mozart wrote a gigue – a dance of Baroque origin – in Engel's album as a reference both to Engel's position as organist and to the cultivation of Baroque music in Leipzig. In November 1798, Friedrich Rochlitz reported that Mozart had heard a performance of Bach's motet "Singet dem Herrn" (BWV 225) during his stay there, and been

filled with amazement and enthusiasm. The Gigue K. 574 thus not only reflects a grand tradition, but can also be interpreted as an homage to a "predecessor" whom Mozart had consistently venerated since his Viennese years.

No. 73: Minuet K. 355 (576b)

The autograph of the Minuet in D major K. 355 (576b) has not survived. The work became known through a print that was brought out in Vienna in 1801, ten years after Mozart's death. In this print, Mozart's Minuet was rounded off with a Trio in b minor by Maximilian Stadler. It is possible that the Minuet had survived only as a fragment, which Stadler would then have completed in addition to writing a new Trio. Considering the source situation, it is not surprising that the dating remains vague. Recent research ascribes the work's origin very roughly to the 1780s. In the third edition of the Köchel-Verzeichnis (1937), Alfred Einstein expressed the view that the piece belonged to the D-major Piano Sonata K. 576 (dated July 1789 in Mozart's personal work catalogue).

No. 74: Andantino K. 236 (588b)

The short Andantino in E♭ major K. 236 (588b) eludes precise categorization for two reasons: firstly, its date of origin has long been questionable; secondly, it is unclear for what purpose or occasion the piece was written.

At the indication of the composer's name, the posthumous first edition (1852) bore the words: "written by him into an album in 1790." This piece (like K. 453a and K. 574) would thus be an album leaf dating from the penultimate year of the composer's life. In the meantime, the reverse side of the autograph music sheet has been examined, and sketches were found for the incomplete opera "L'oca del Cairo" K. 422, on which Mozart worked in the second half of 1783. Certain traits of Mozart's handwriting also suggest this period, as does a copy from the estate of Johann Anton André, also dated 1783. This presumably resolves the question concerning the date of origin, but not that

of the piece's function. The *Andantino* presents a paraphrase of parts of the aria "Non vi turbate, no" ("Do not rage, o gods"), which is sung by the title character of Christoph Willibald Gluck's opera "Alceste" (Viennese version of 1767). Since it is not very likely that Mozart entered the work of another composer into an album, it has been presumed that Mozart wrote down the piece while preparing a set of variations. This seems all the more plausible as Mozart often borrowed arias (by Salieri, Paisiello, Gluck and others) as the basis for piano variations. But as no further information is available – and no variations known –, this remains speculation.

No. 75: Sonata Movement in g minor K. 312 (590d)

After an interruption of several years, from 1784 to 1787, during which Mozart wrote chiefly variations and single pieces (rondos) for piano, the composer returned to the genre of the piano sonata in 1788 and 1789. He composed the Sonatas K. 533, K. 545 (Sonata facile), K. 570 and K. 576 (also allegedly K. 547a; see No. 89 in this volume). The composition of the Sonata Movement in g minor K. 312 (590d), which he broke off shortly before the beginning of the recapitulation, possibly dates from 1789 or 1790. Following his trip to Berlin between April and June, Mozart wrote in a letter that he was busy writing "six easy piano sonatas" for Princess Friederike of Prussia in mid 1789. In a letter of June 1790 Mozart also reported that he was forced to "get cash in hand to meet [his] present difficulties," and that he was "now composing some keyboard sonatas for the same reason." Since Mozart provides nothing more precise by way of information, it is impossible to determine whether the G-minor sonata movement belongs to one of the two projects mentioned. We also do not know who supplied the close of the development section for the first edition, published in 1805. Except for the key disposition, the recapitulation is an unchanged repetition of the exposition with two chords added.

No. 76: Andante for a Mechanical Organ K. 616

Mozart composed three pieces for mechanical organs in 1790/91: the *Adagio* and *Allegro* in f minor (K. 594) in late 1790; the *Allegro* and *Andante* in f minor (K. 608) in early March 1791; and the *Andante* K. 616 in early May 1791, which he entered into his personal work catalogue on 4 May 1791 under the title "Andante for a cylinder in a small organ." The last-mentioned work thus falls in the period when Mozart again took up his work on the "Zauberflöte", which continued up to September.

All three pieces were written for the Art and Wax Figure Cabinet that Count Joseph Deym von Stritzetz had opened around 1780. One could also marvel at a number of mechanical musical instruments there, and listen to "various musical clocks, one of which could deceptively imitate a pianoforte, another a flute, a third a canary" (newspaper account of 17 August 1791). On 23 March 1791 Deym opened a room representing a kind of mausoleum for Field Marshal Baron von Loudon, who had led the capture of Belgrade (8 October 1789) in the Turkish War and had died on 14 July 1790. In contrast to the two f-minor works K. 594 and K. 608, which were intended as funeral music for this room, the exact purpose of the *Andante* in F major is unknown. While K. 594 and K. 608 were first published as piano duets around 1800, K. 616 was already brought out in a printed edition for piano solo (bearing the title "Rondo") by Artaria in Vienna in mid 1791.

No. 77: Adagio for Glass Harmonica K. 356 (617a)

In addition to the Quintet for harmonica, flute, oboe, viola and violoncello (K. 617), consisting of an *Adagio* and *Rondo*, Mozart also wrote the *Adagio* in C major K. 356 (617a) for the almost totally blind glass armonica player Marianne Kirchgeßner (1769–1808), who stopped in Vienna in summer 1791 during a concert tour she had begun in January of that year. Invented in the 1760s, the glass harmonica quickly became

popular and was particularly admired for its ethereal sound, which was considered "spectral" in the early 19th century. In a concert announcement of 13 August 1791, Kirchgeßner insists that "the harmonica is the most noble of all musical instruments, and arouses feelings that are neither melancholy nor mournful, but joyous, gentle and exalted." This perception may explain why Mozart consistently notated the lower staff in the treble clef, even though the instrument used by Kirchgeßner went as low as *f*; the lowest note used by Mozart is *c*¹. The Quintet K. 617 was given its first performance at a subscription concert ("Akademie") on 19 August 1791. It is not recorded whether Kirchgeßner also played the C-major *Adagio* on this occasion.

Nos. 78–86: Piano versions of dances and marches for orchestra

The composition of dances for everyday, functional use permeates Mozart's oeuvre from the late 1760s to the last year of his life. Dances were in particularly great demand in the carnival season during the winter months, when the nobility and bourgeoisie delighted in giving and attending numerous balls. In Salzburg, Mozart was expected to compose dances and dance suites as part of his duties as "Concertmeister". In Vienna, he again became obliged to supply dance music through his appointment as "Kammer-Musicus" in late 1787. Most of the minuets, German dances, contredanses and other dances were thus written either during Mozart's Salzburg period or his later Viennese years.

Many of these dances appeared in piano reductions or piano versions; those arrangements that were ascertainably made by Mozart himself are printed in the present volume.

No. 78: Twelve Minuets K. 103 (61d)

The undated orchestral version of the Minuets K. 103 (61d) was presumably set to paper in Salzburg between about April and June 1772, as is suggested by certain idiosyncrasies in the handwriting. Mozart originally composed 20

minuets (some without trio), from which he later selected twelve and compiled a dance sequence. The piano versions, which were transmitted solely in copies, were also probably written down at the same time. Only the twelve minuets of the final orchestral version were transcribed, however. We do not know the occasion for which the pieces were written, although it is possible that they were intended for the festivities marking the installation of the new Prince Archbishop Count Hieronymus Colloredo in late April/early May 1772.

No. 79: Minuet K. 61gII

Johann Michael Haydn (1737–1806), Joseph Haydn's younger brother, was employed as "Concertmeister" at the Salzburg court from 1763 until his death, and was thus very well acquainted with the Mozarts. He composed several collections containing six or twelve minuets each between 1768 and 1770, including twelve minuets bearing the Michael Haydn catalogue numbers MH 135 and MH 136. In the spring of 1770, Nannerl Mozart seems to have begun sending a series of orchestral scores of these "Ball Minuets" by Haydn to her brother, who had been sojourning in Italy with his father since December 1769. Wolfgang was expected to produce piano versions of these pieces, as no one in Salzburg was apparently willing or able to do so.

Mozart ascertainably wrote a piano arrangement – Nannerl's original wish – of only the first of the twelve minuets MH 136, which he then sent to his sister. It is unclear whether he made any further arrangements. But since there are piano versions of several minuets from the hand of Nannerl, and not of Wolfgang, it is possible that Wolfgang was unable to continue his work on them due to lack of time (the Italian trip in 1770 was primarily devoted to the composition of the opera "Mitridate, Re di Ponto"). Mozart probably did not resume work on Haydn's minuets again until the end of 1770, this time to prepare a new compilation and arrangement for a different orchestral setting

(K. 104/61e and K. 105/61f) instead of writing a piano version. He reused the trio of the minuet which he had previously arranged for piano in K. 104 (61e).

No. 80: Minuet K. 94 (73h)

The Minuet in D major K. 94 (73h) is transmitted on an undated autograph double sheet on which Mozart sketched and notated chiefly canonical works. The sheet also contains the sketch of a Kyrie for five soprano voices (K. 89/73k) in the *stile antico*. Since some of the canons are solutions of riddle canons from Padre Martini's "Storia della Musica," and since Mozart met with Martini in Bologna in March and October 1770, during his Italian journey, it seems likely that the double sheet was written up mostly during this period of time. However, owing to certain characteristics of Mozart's handwriting, the musical entries have been ascribed to the year 1772. Recent research places the date of the Minuet in D major, which was first notated in this source, somewhat earlier, towards 1769 in Salzburg.

What remains unclear is whether this Minuet is really a piano transcription. No corresponding orchestral piece has been found to date. The musical writing also suggests a two- and three-part instrumental or orchestral work written on solely two staves. The canonic beginning does link it to the other pieces, but it is impossible to determine whether Mozart intended a connection among them or whether the proximity of these pieces was merely a coincidence.

No. 81: Eleven Minuets K. 176

The minuets for orchestra K. 176 were written in Salzburg in December 1773, as is confirmed by the autograph dating. In September, Mozart had returned from a two-month-long sojourn in Vienna and had thus completed his first major period of travel, which had taken him to Italy several times. For the first time since his earliest childhood, he stayed longer than one year in his native city. During this period he wrote several

symphonies for the Salzburg court (including the "Little" G-minor Symphony K. 183/173d B), the D-major Piano Concerto K. 175, the Bassoon Concerto K. 191 and several sacred works.

While there are 16 minuets in the orchestral version of K. 176, the piano arrangement consists of only eleven minuets (the original Nos. 7 to 11 have not come down to us in any corresponding arrangement). But since the autograph of the piano version has been transmitted only as a fragment and comprises nothing but the Nos. 6, 2 (only the trio) and 3 (only the minuet), it is possible that all the minuets were originally transcribed for the piano.

No. 82: Contredanses K. deest (269b)

The Contredanses K. deest (269b) are known solely through a copy made by Johann Michael Haydn, which contains only the keyboard version. It cannot be excluded that the arrangement was made by Haydn and not Mozart. The orchestral version has not survived, but the numbering of the contredanses in the piano version shows that it must have consisted of (at least) twelve dances, only four of which (Nos. 1–3 and 12; No. 3 only fragmentarily) are still extant. However, Nos. 2 and 12 correspond to Nos. 2 and 3 of another cycle of contredanses, namely K. 101 (250a), which were definitely written in Salzburg in 1776.

The Contredanses K. deest were presumably written or compiled in January 1777. This hypothesis is strongly supported by the designation "del Sig^r Czernin" in the source. The man mentioned in the title is presumably Count Johann Rudolf Czernin. His father, Count Prokop Adalbert Czernin, had set up a pension for Mozart in late 1776; in return, Mozart was expected to supply him with compositions. From the diary (kept from 1774 to 1778) of Johann Baptist Josef Joachim von Schiedenhofen auf Stumm und Triebenbach, a "Hofrat" (Privy Councillor) of the Prince Archbishop of Salzburg, we know that on 1 February 1777 contredanses were rehearsed for the carni-

val season. Mozart, and most likely Count Czernin as well, were present at these rehearsals. The possibility that the dances rehearsed on that day were the present contredanses dedicated to Count Czernin is suggested by a diary entry dated 2 February, in which the Hofrat writes: “To-day at the Redoute I learned that the aged Count Czernin passed away, and that his death has ruined the carnival and the big Contredanses for the young Count and the Countess Liz-zau.” The entry hints that either the performance of the contredanses was completely cancelled, or that at least Count Czernin was not able to attend the performance. A piano version would then seem plausible against this background, for it may have been intended as a kind of replacement that would allow a (later) private concert at the home of the young count. Considering the lack of unequivocal documents in this matter, the date of origin and circumstances of the composition of the piano version remain shrouded in obscurity.

No. 83: Eight Minuets K. 315a (315g)

The eight Minuets K. 315a (315g) have come down to us solely through the autograph piano version, but this collection must also have been an arrangement of pieces originally written for orchestra. Since the autograph is not dated and nothing else is known about the work, it is impossible to determine either its time of origin or its purpose. Judging from criteria such as handwriting and musical style, it appears probable that the minuets were written in Salzburg in late 1773, thus at about the same time as the Minuets K. 176 (No. 81 of the present volume). Since the trio of No. 8 is missing but a single trio in the appropriate key has been transmitted separately, it had been presumed up to now that the two sources belonged together. This hypothesis has been put in doubt recently, however, as the singly transmitted trio is mentioned in Mozart’s letter of 5 December 1780, and thus possibly originated at this time (see also the *Comments* at the end of the volume).

No. 84: March K. 408/1 (383e)

The March in C major K. 408/1 (383e) was scored for strings, oboes, horns, trumpets, timpani and basso in its orchestral version, which was allegedly composed in Vienna in 1782. According to a note by Johann Anton André, Mozart had written several marches, probably “as interludes for his musical ‘Akademien’ of that time,” including the one presented here. Such “Akademien,” or concerts, which Mozart generally organized on his own and in which he presented his latest works – especially piano concertos – had been taking place regularly since the fall of 1781. Lending support to the assumption that the March actually was composed during Mozart’s first Viennese years is the fact that it bears a strong similarity to a march from the opera “Idomeneo” that was written at the turn of the year 1780/81. In a letter of 25 February 1799, Mozart’s widow Constanze mentioned the piano version of the March K. 408/1 (383e) to Breitkopf & Härtel with the words: “My departed husband wrote it for me.” The piano adaptation, whose autograph is lost, was probably inspired by Mozart’s wife or was perhaps even intended for music-making in the Mozart home.

No. 85: Six German Dances K. 509

In late December 1786 Mozart’s opera “Le nozze di Figaro” enjoyed an extremely successful series of performances in Prague, which prompted the “Society of Great Connoisseurs and Amateurs” of Prague to invite the composer to further performances there in January. Mozart accepted the invitation and arrived in Prague on 11 January 1787. He gave the first performance of the “Prague Symphony” (K. 504), heard and conducted his “Figaro”, and attended a number of carnival balls, where he had a surprising experience: “I looked on with enormous pleasure as all these people leapt about in utter delight to the music of my ‘Figaro,’ arranged in contredanses and German dances. [...] It was truly a great honor for me!” These adaptations, as well as the very

warm reception of Mozart’s music in general may have moved the composer to bid farewell to his enthusiastic public with an appropriate piece. At all events, he wrote the six German Dances K. 509 while he was still in Prague, and entered them into his personal work catalogue under the date 6 February 1787. The first performance, presumably at one of the balls given by Prague’s nobility, marked the end of a trip that had been highly successful for Mozart. It is not known when he wrote the piano transcription.

No. 86: Contredanse K. 534

Mozart was appointed “Kammer-Musicus” in December 1787, and it was in this new role that he wrote an entire series of dances for the ball and carnival season in early 1788. Among these pieces were two contredanses that were given programmatic titles: one is superscribed “La Bataille” (The Battle, K. 535), the other “Das Donnerwetter” (The Thunderstorm, K. 534). Both call in their orchestral versions for such rarely used instruments as the piccolo and drum. The titles are probably to be understood in the context of the war against the Turks, which was fought from 1787 to 1790 (armistice) and concluded in 1791 (peace treaty). Note that K. 535 also contains a “Marcia turca”. Nothing more precise is known about the titles.

While the piano reduction of K. 535, published by Artaria in early 1789, is regarded as spurious, the piano arrangement of the “Donnerwetter” was most likely written by Mozart himself. Nevertheless, the two sources – a copy and the first edition of 1789 – differ so radically from one another that both versions have been included in the present volume.

**No. 87: Two Piano Pieces
K. Anh. 20a (626b/25)**

The two piano pieces in B \flat major and E \flat major K. Anh. 20a (626b/25) have been transmitted in an autograph and a copy; however, while the first piece was com-

pleted, the second has come down to us as a fragment. It is not known why or when the pieces were written, nor whether they were part of a larger work. The state of the sources does not cast doubt on Mozart's authorship.

On the back of the autograph, Mozart notated a different and presumably later version of some measures from the Credo of the *Missa brevis* K. 49 (47d), which he probably composed in 1769. The piano pieces must have been written considerably earlier. Ulrich Konrad believes that they originated in London or the Netherlands in 1765, and thus fall between the London Sketchbook and the Piano Piece K. 33B.

No. 88: Ballet Music from “Ascanio in Alba” K. Anh. 207 (Anh. C 27.06)

Mozart wrote the two-act opera “Ascanio in Alba” K. 111, which he called a “festa teatrale”, in Milan in August and September 1771, during his second Italian journey. It was premiered for the wedding of Archduke Ferdinand with Princess Maria Ricciarda Beatrice of Modena on 17 October 1771. The plot of the opera also concerns a wedding, that of Ascanio and Silvia. Before they can be joined in wedlock, Silvia's virtue and loyalty must be proven – an enterprise that involves many a chorus sung by the nymphs, genii, graces and shepherds who populate this drama set in mythical times. Some dances, occasionally quite drawn-out, also enhanced the proceedings. Further dances are contained in the ballet music that Mozart composed specifically for this purpose and which were presented between the first and second acts. Only the bass part of this ballet music, which Mozart wrote at the last minute, has been transmitted. Thanks to a piano arrangement, however, we are most likely aware of what the entire ballet music sounded like.

In two of the altogether eight pieces that constitute the ballet music, the bass part corresponds to the bass part of the piano pieces, which Alfred Einstein copied from a source in the Preußische Staatsbibliothek that can no longer be identified today: in Nos. 4 and 5 of these

piano pieces, the voice leading of the bass line corresponds to that of Nos. 2 and 3 of the ballet music. One can thus assume that the melodic line is also identical.

However, the bass part diverges in the other numbers, and there is also a discrepancy in the number of pieces altogether: eight in the ballet music, nine in the piano pieces. A relationship between the two works can thus be postulated only under the condition that the transmitted bass part contains just a first version of the ballet music, which Mozart later revised. This hypothesis was advanced by Wolfgang Plath in an essay (Wolfgang Plath, *Der Ballo des “Ascanio” und die Klavierstücke KV Anh. 207* in: *Mozart-Jahrbuch 1964*, pp. 111–129). One of his main arguments is that the original ballet music, as transmitted in the bass part, was relatively unbalanced with respect to meter and key, and thus worthy of revision. In contrast, the nine piano pieces stand out both for their symmetry, which shifts the *alla breve* metre into the center (No. 5), and for their key scheme, in which B♭ major marks the middle and D major is reserved for the outer pieces. More recently, Sybille Dahms has drawn attention to the fact that revisions of ballet music made at short notice were not uncommon in Mozart's time (*Entlehnungspraktiken in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und zur Ballettmusik aus Mozarts “Ascanio in Alba”*, in: *Mozart-Jahrbuch 1993*, pp. 133–143). Plath's assumption is thus supported by the genre-historical context. Dahms also showed that the borrowing, or reuse, of original works or those of other composers was also customary at that time. She was able to prove that Mozart also took up this practice in his piano pieces and ballet music in at least one case: No. 6 of the piano pieces is actually an adaptation of a piece by Florian Deller (1729–1773). This piece formed part of Deller's ballet “Orphée et Euridice,” which was first performed in Stuttgart on 11 February 1763 between the acts of the opera “*Didone abbandonata*” by Niccolò Jommelli (1714–1774). It is

thus perfectly plausible that the other numbers of Mozart's piano pieces were also based entirely or partly on works by other composers.

No. 89: Sonata – Allegro and Allegretto K. Anh. 135 (547a)

Among the *Œuvres Complètes* published in 1799 was a two-movement piano sonata in F major. There is absolutely no doubt that the music was written by Mozart; questionable is whether Mozart was also responsible for the form in which it appeared in this first edition. The work is clearly an arrangement: the first movement is based on the second movement of the Violin Sonata K. 547, which is described in Mozart's personal work catalogue as “a little piano sonata for beginners with violin” and assigned the date 10 July 1788. The second movement also harks back to a piece that was conceived for beginners, to wit, the Sonata facile K. 545, which was written one month earlier. Both works thus originated at the same time as the B-minor Adagio (No. 71 of the present volume).

It is uncertain, however, if Mozart made the arrangement himself, and whether it dates from about the same period as the original works or whether it was only made in conjunction with plans for piano sonatas drawn up in 1789 and 1790 (see No. 75 of the present volume). But as long as there is no unequivocal proof to the contrary, there is no reason to doubt the attribution in the *Œuvres Complètes*.

In closing, we would like to extend our thanks to all the libraries mentioned in the *Comments* for having allowed us to consult the autographs or for placing copies or scans of the sources at our disposal. My particular thanks go out to the Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz for putting first editions and secondary literature at my disposal. We would like to thank John Wagstaff, who assisted the publication in many ways.

Berlin, spring 2006
Ullrich Scheideler

Préface

Le présent volume contient l'ensemble des pièces pour piano achevées composées par Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), à l'exception des sonates et des variations. Il contient en outre quelques fragments qui ont été complétés par des personnes qui évoluaient dans le cercle restreint autour du compositeur, ou qui sont en étroite relation avec les compositions achevées.

Le concept de «pièce pour piano» recouvre différents genres ou types de musique: d'une part la plupart des œuvres brèves de jeunesse, d'autre part les pièces isolées composées principalement au cours de la période viennoise, enfin les versions pour piano de danses. Un appendice réunit les fragments et les pièces qu'on ne peut classer avec précision, ainsi qu'une œuvre dont la paternité demeure incertaine. À l'intérieur de ce cadre de classement, les œuvres se succèdent dans l'ordre des numéros qui leur sont affectés dans le Catalogue Köchel (6^e édition). Elles se présentent par conséquent dans un ordre quasi-chronologique. Ce volume reflète ainsi l'évolution artistique du compositeur, partant des toutes premières œuvres composées à l'âge de cinq ans jusqu'aux dernières qui virent le jour en 1791, l'année de la mort du compositeur.

N° 1–17, 90: Les morceaux de Mozart du livre de musique pour Maria Anna (Nannerl) Mozart

En 1759 on fabriqua un livre pour les leçons de piano que recevait Maria Anna, la sœur aînée de Mozart (appelée Nannerl, 1751–1829). Au fil des ans, on y déposa des pièces assez brèves, tout d'abord des menuets, puis, vers la fin, d'autres danses et des pièces libres pour piano. Il est permis de penser que Wolfgang Amadeus, de cinq ans plus jeune que sa sœur, s'est également servi de ce livre de musique pour ses premières leçons de piano.

Le livre réunit en définitive 64 pièces, qui furent copiées les unes par Leopold

Mozart, les autres par Joseph Richard Estlinger, qui fut plus tard copiste à la cour de Salzbourg. Dans quelques rares cas, Wolfgang Amadeus Mozart les copia lui-même. En général, les compositeurs des différents morceaux ne sont pas mentionnés. Leur identification s'est avérée particulièrement difficile; à côté de Leopold Mozart, on identifie seulement comme auteurs Johan Joachim Agrell (1701–1765), Johann Nikolaus Tischler (1707–1774), Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) et probablement Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788). Le livre contient en outre les premières compositions de Wolfgang Amadeus: les unes ont été copiées par son père (il s'agit probablement de révisions ou de transcriptions d'œuvres jouées par le fils au piano), les autres ont été notées par le jeune Mozart, alors âgé de cinq à huit ans.

Le livre n'est pas conservé dans son intégralité car quelques pages en ont été détachées par la suite. La plupart de ces pages ont cependant réapparu sous la forme de feuillets isolés dans diverses bibliothèques. L'original de deux pièces (K. 2 et K. 5) est cependant toujours perdu. Mais leur contenu est connu, car il a été reproduit dans la biographie de Mozart de Georg Nikolaus von Nissen (le deuxième mari de Constance, la veuve de Mozart) qui reproduit également, pour la première fois, une série d'autres pièces extraites de ce livre de musique.

Les premières des 18 pièces composées par Wolfgang Amadeus Mozart correspondent par leur caractère au type d'œuvres qui, par ailleurs, prédomine dans ce livre de musique. Il s'agit pour l'essentiel de brefs menuets (N° 4–7, 9–10, 14–16 dans le présent volume) ou de pièces possédant un autre caractère de danse (n° 3, 8). Le père de Mozart inscrit en marge des n° 1 et 2 (K. 1a, 1b): «Des Wolfgangerl Compositiones in den ersten 3 Monaten nach seinem 5^{ten} Jahre» (Compositions du petit Wolfgang au cours des trois premiers mois après sa cinquième année). Elles virent par conséquent le jour entre avril et mai 1761. Les n° 3 et 4 (K. 1c, 1d) sont datés respectivement du 11 et du 16 décembre 1761. Mozart composa les nu-

méros suivants en majeure partie jusqu'en 1763; certains d'entre eux ne virent plus le jour Salzbourg, mais durant le premier grand voyage de la famille Mozart (juin 1763 – novembre 1766) au cours duquel ils firent étape entre autres à Bruxelles, Paris et Londres. Peu de temps après, Mozart remania les numéros 12–17 pour les publier en 1764 à Paris, augmentés de quelques mouvements, formant ainsi les sonates pour piano avec accompagnement de violon op. 1 et 2.

N° 18–57, 91–93:

Livre de musique de Londres

Le Livre de musique de Londres, également connu sous le nom de «Livre d'esquisse de Londres», porte sur la page de titre, de la main du père Léopold, la mention «di Wolfgango Mozart à Londra 1764». Le jeune Mozart, alors âgé de huit ans, était arrivé vers la fin du mois d'avril 1764 dans la capitale du royaume britannique en compagnie de ses parents et de sa sœur. Après Paris, où la famille Mozart s'était arrêtée assez longuement, Londres marquait une nouvelle étape au cours de ce premier grand voyage à travers l'Europe qui avait commencé à Salzbourg au mois de juin 1763. Les deux enfants prodiges furent reçus en audience à plusieurs reprises par le roi George III. Ils donnèrent divers concerts à bénéfice et on pouvait aussi les entendre lors de concerts payants donnés à leur domicile. Ce n'est que vers la fin du mois de juillet 1765, au terme d'une année, que les Mozart quittèrent à nouveau Londres.

La page de titre porte le millésime 1764, sans datation plus précise. Mais l'existence de ce volume est généralement mise en rapport avec une grave maladie que le père aurait contractée et qui aurait mis sa vie en péril, l'obligeant à interrompre toutes les manifestations publiques entre le début du mois de juillet et le mois d'août 1764. Le jeune Mozart pourrait avoir mis ce temps à profit pour poursuivre, à côté de la pratique musicale, sa formation dans le domaine de la composition. Certes, le statut et le caractère de ces pièces ne peut

être déterminé avec précision (c'est aussi la raison pour laquelle ce recueil a été désigné tantôt comme livre de musique, tantôt comme livre d'esquisses). S'agit-il de pièces achevées ou seulement d'esquisses, par conséquent d'un matériau provisoire et en partie inachevé? Ce recueil ne contient-il que des pièces pour piano ou aussi des pièces pour d'autres types de formations, plus importantes, mais rédigées dans une notation pour clavier? Il n'est guère possible de donner des réponses tranchées sur tous ces points, mais la manière dont se présente le livre de musique montre en tous cas qu'il s'agit d'essais qui s'inscrivent dans un spectre aussi large que possible de pièces de caractère différent. On peut supposer que le piano n'était pas toujours la seule destination de ces pièces. Dans certains cas, il est même permis de penser au projet d'une réalisation orchestrale (ainsi les n^{os} 32, 36 et 52 du présent volume). Mais, ce faisant, la notation, dans l'ensemble, est plus allusive qu'exhaustive. Il semble donc faire sens, dans l'exécution de certaines pièces, d'ajouter ici ou là une note et de compléter certains accords.

A la différence des pièces du «Livre de musique de Nannerl» (voir ci-dessus) qui furent publiées dès 1764 sous une forme légèrement remaniée, Mozart ne publia aucune des pièces du Livre de musique de Londres. Était-ce parce que l'occasion ne s'était pas présentée, ou simplement parce que Mozart considérait ce livre comme une sorte de journal qui présentait un caractère résolument privé? La question ne peut être tranchée.

Le livre de musique de Londres se présente ainsi comme un document de l'enfance, qui reflète l'environnement musical d'un garçon de huit ans. Mais il offre aussi un tout premier témoignage de l'aptitude de Mozart «à s'approprier et à imiter toutes sortes et styles de composition» (lettre du 7 février 1778 à son père) – tout en produisant quelque chose d'incomparablement singulier.

N° 58: Pièce pour piano K. 33B

La brève pièce pour piano en Fa majeur vit le jour au terme du premier périple

européen de la famille Mozart qui les avait conduits entre 1763 et 1766 entre autres à Paris et à Londres. Sur le chemin du retour vers Salzbourg vers la fin du mois novembre 1766, les Mozart étaient arrivés au début du mois d'octobre à Zurich. C'est là qu'ils firent la connaissance, entre autres, du poète et peintre Salomon Gessner (1730–1788). Au cours d'un séjour de deux semaines, il y eut deux concerts dans le «Music-Saal» (les 7 et 9 octobre), mais on ignore quelles œuvres furent mises au programme. Mozart avait noté la pièce pour piano en Fa majeur au verso d'une affiche annonçant les concerts du «virtuose en matière de composition et sur le piano (...) glorifié dans les plus prestigieuses cours d'Europe et encensé avec admiration dans divers journaux et périodiques (...)». Il est possible donc qu'il ait joué cette pièce lors d'un de ces concerts.

N° 59: Deux fugues

K. 154a (Anh. A 61/62)

Les deux brèves fugues K. 154a (Anh. A 61/62) ne comportent que quelques mesures et sont parvenues dans une copie autographe. Un doute pèse aujourd'hui encore sur l'authenticité de ces deux pièces qui sont assez éloignées du style de Mozart. Aussi a-t-on supposé que Mozart aurait simplement copié l'œuvre d'un autre compositeur.

Ces œuvres étant très brèves, il pourrait s'agir de «Versetti», c'est-à-dire de ces brèves pièces pour orgue qui étaient jouées lors de l'exécution d'un psaume ou du Magnificat, entre deux versets confiés à des parties vocales. L'allure singulière et archaïque, en particulier de la première fugue avec sa réponse à la quinte inférieure pourrait éventuellement être mise en rapport avec le verset chanté (inconnu par ailleurs) ainsi qu'avec le caractère formulaire propre à ce genre et ne plaide pas nécessairement en défaveur d'une attribution à Mozart (les octaves parallèles à la mesure 9 sont en revanche plus difficiles à accepter).

La datation pose également problème. Les deux pièces ont certainement été composées à l'époque où le compo-

seur se trouvait encore à Salzbourg, en 1772, selon la datation communément acceptée dans la littérature.

N° 60: Fugue K. 401 (375e)

Le fragment de la fugue K. 401 (375e), conçu à l'origine probablement pour orgue et achevée par Maximilian Stadler (1748–1833), a été jusqu'à ce jour diversement daté. L'éditeur Johann Anton André, lorsqu'il fit l'acquisition en 1800, auprès de la veuve de Mozart, de divers lots de papiers laissés par le compositeur, inscrivit la date de 1782 sur l'autographe, supposant donc que l'œuvre avait été composée dans les premiers temps du séjour de Mozart à Vienne, période au cours de laquelle en effet, plusieurs fugues virent le jour (cf. par ex. n° 64 et le 1^{er} mouvement du n° 67 du présent volume). De récentes recherches sont toutefois parvenues à la conclusion que la fugue pourrait avoir été composée bien plus tôt et remonterait au début des années 1770. L'œuvre aurait donc été composée soit durant l'un des trois voyages en Italie qui eurent lieu entre 1769 et 1773 et qui furent principalement consacrés à la composition d'opéras (*Mitridate*, *Rè di Ponto*, *Ascanio in Alba*, et *Lucio Silla*), mais aussi à des rencontres avec le grand maître et contrapuntiste qu'était le père Martini, soit à Salzbourg où Mozart, en tant que «Konzertmeister» (appointé depuis le 21 août 1772) était également tenu de composer de la musique d'église. Mozart composa 95 mesures, Stadler n'ajouta que quelques mesures conclusives aux deux points d'orgue sur lesquels Mozart pourrait avoir improvisé, à supposer que l'œuvre ait été exécutée vers 1770.

N° 61: Prélude à modulations sans n° de K. (Anh. C 15.11)

L'histoire du prélude à modulations est pleine de rebondissements. La double-feuille sur laquelle l'œuvre était à l'origine copiée, avait été séparée en deux feuillets dont l'un se trouve à Cracovie (autrefois à Berlin) et l'autre à Budapest. Le feuillet conservé à Cracovie, connu depuis longtemps, n'avait donc pu être assigné à aucun genre précis. En

revanche si l'on identifia sur le feuillet de Budapest, publié en 1977, un prélude à modulations, ce n'est qu'en 1989 que Christoph Wolff découvrit qu'il s'agissait en l'occurrence de deux feuillets solidaires.

On ignore dans quelles circonstances précises ce prélude fut composé. L'œuvre est généralement datée de 1776/77 et aurait ainsi vu le jour à une époque où Mozart composait de nombreuses œuvres religieuses, mais également des pages célèbres comme la *Sérénade Haffner* K. 250, ainsi que les concertos pour piano en Ut majeur («Concerto Lüt-zow», K. 246) et en Mi bémol majeur («Concerto Jeune homme», K. 271). Étant donné que les deux feuilles présentent des traces de pliage, il est possible que Mozart ait adressé ce prélude à sa sœur qui l'avait, à plusieurs reprises, prié de lui envoyer ce genre de compositions (cf. n° 62).

N° 62: Prélude K. 284a = K. 395 (300g)

Le Prélude K. 284a (395/300g) est une «commande» de Nannerl Mozart. Après plusieurs altercations avec son employeur salzbourgeois, Mozart avait fait un voyage à Munich à fin septembre 1777 pour poser sa candidature à un emploi à la cour du prince électeur – mais sans succès comme il apparaîtra par la suite. Dans une lettre du 28 septembre, sa sœur lui avait demandé: «en-voie-moi bientôt un bref prélude. Un, à présent, d'ut vers si bémol, afin que je puisse progressivement l'apprendre par cœur.» Dans une lettre du 9 octobre, Léopold Mozart finit par joindre «un livre de papier à musique de petit format» avec la recommandation: «si tu veux écrire un prélude pour ta sœur, ce papier est plus fin et plus pratique à joindre à une lettre.» Mozart avait compris. Deux jours plus tard il finit par exhausser les vœux de sa sœur, et comme pour la dédommager des deux semaines d'attente, il ne se contenta pas d'un seul prélude: «J'envoie ici 4 préludes à ma sœur. Elle verra et entendra elle-même vers quelle tonalité ils conduisent.» Comme sa sœur le lui avait demandé, le

premier prélude va d'Ut majeur vers Si bémol majeur. Les trois autres sont des pièces nettement plus brèves qui modulent vers Mi bémol majeur (mes. 14–19) et ut mineur (mes. 20–25), tandis que le troisième enfin évolue dans la tonalité d'Ut majeur (mes. 26–48). L'œuvre qui en résulte peut être considérée de deux façons: **ou bien sous la forme d'un seul et unique prélude dont la partie centrale gagne les tonalités de Si bémol majeur, Mi bémol majeur et ut mineur, ou bien sous la forme de quatre préludes dans des tonalités différentes, mais dont le deuxième et le troisième n'ont guère d'autonomie en raison de leur très grande brièveté et du fait que leurs accords, dès le début, ne s'organisent pas selon un point de fuite tonal, mais présentent une certaine indécision harmonique.**

N° 63: Mouvement de sonate en Si bémol majeur K. 400 (372a)

Le mouvement de sonate en Si bémol majeur K. 400 (372a), que Mozart n'a achevé que jusqu'au début de la reprise (mes. 91), a sans doute vu le jour vers 1783, à l'époque de la composition des quatre sonates K. 330–333 qui furent publiées en 1784 à Vienne chez Artaria ou, pour K. 333, chez Torricella. Cette pièce fut composée par conséquent au cours des premières années viennoises, où Mozart, alors sans emploi ferme, et par conséquent sans revenus réguliers, devait subvenir à ses besoins par des concerts, une activité pédagogique, des commandes ainsi que par l'impression de ses œuvres.

Deux mentions inhabituelles qui figurent sur l'autographe non daté semblent indiquer que ce mouvement de sonate pourrait avoir vu le jour dès 1781, lorsque Mozart, après avoir quitté le service de l'archevêque de Salzbourg, avait trouvé à se loger un temps à Vienne chez la veuve Cécile Weber. La famille Weber comptait quatre filles. Mozart donna plusieurs concerts à Vienne avec Aloisia qui était cantatrice, et composa plusieurs airs à cette occasion. Vers la fin des années 1770, il avait également prévu d'entreprendre une tournée de con-

certs avec elle et sa sœur aînée Josepha. Ce sont cependant les deux autres sœurs, Sophie et Constance (qui sera par la suite l'épouse de Mozart), qui sont impliquées dans la composition de ce mouvement de sonate. Mozart a en effet noté leur noms à hauteur des mesures 70 et suivantes, au dessus de la musique. On ignore cependant les raisons de cette mention. Leur présence à cet endroit donne à penser que les deux noms pourraient avoir été (fictivement) chantés; mais c'est bien tout ce que l'on peut imaginer. Ce mouvement de sonate demeure ainsi le témoignage très intime, quoiqu'indéchiffrable, d'une rencontre qui fut, pour Mozart, à l'origine d'un tournant décisif de son existence.

N° 64: Prélude et fugue K. 394 (383a)

Une lettre de Mozart du 20 avril 1782 à sa sœur éclaire les circonstances dans lesquelles fut composé le Prélude et fugue K. 394 (383a). Il écrit dans cette lettre: «c'est véritablement à ma chère Constance que cette fugue doit le jour – le baron van Swieten chez lequel je me rends tous les dimanches, m'a donné à emporter chez moi, après les lui avoir joué, toutes les œuvres de Händel et de Sébastien Bach. Lorsque Constance entendit les fugues, elle en fut tout éprise; (...) comme elle m'a souvent entendu improviser des fugues, elle me demanda si je n'en avais pas encore notées – et comme je lui disais que non, elle me reprocha longuement de ne vouloir écrire ce qu'il y a de plus élevé et de plus beau dans la musique, et ne cessa de me prier jusqu'à ce que je lui compose la fugue que voici.»

La lettre en question laisse entendre que Mozart envisageait encore d'écrire cinq autres fugues et de les remettre au baron van Swieten. Mais ce projet demeura en plan.

Mozart envoya la fugue à sa sœur après lui avoir ajouté un prélude. Le récit qu'en donne Mozart dans cette même lettre est devenu célèbre, car il rapporte que, lorsqu'il recopia la fugue pour sa sœur, il «imagina le prélude». Le manuscrit envoyé à Nannerl Mozart est aujourd'hui perdu. Le prélude n'est

connu que par la première édition parue en 1800. On possède en revanche la première mise au propre de la fugue, c'est-à-dire la source qui servit de modèle à la copie autographe réalisée par Mozart pour sa sœur.

N° 65: Fantaisie K. 396 (385f)

La pièce pour piano K. 396 (385f) publiée en 1802 sous le titre de Fantaisie et dans un remaniement de Maximilian Stadler, est issue d'un fragment autographe d'un mouvement de sonate pour violon. Seulement les cinq dernières des 27 mesures achevées (jusqu'à la fin de l'exposition), présentent cependant un accompagnement de violon, de sorte que l'on pouvait fort bien concevoir de remanier l'œuvre pour en faire une pièce pour piano seul. On ignore si Mozart avait lui-même déjà entrepris cet arrangement, ou bien si Stadler a travaillé directement à partir du fragment avec violon.

Étant donné que l'autographe de la version pour violon n'est pas daté, la date de la composition ne peut être établie que par conjecture. Le fragment en question est habituellement daté d'août/septembre 1782. Cette période est marquée par deux événements majeurs dans l'existence de Mozart: d'une part le succès que remporta *L'Enlèvement au sérail* lors de sa création, le 16 juillet 1782, d'autre part son mariage avec Constanze Weber, le 4 août 1782. La mention «pour ma très chère Épouse» qui figure sur l'autographe de la Sonate pour violon K. 403 (385c) demeurée à l'état de fragment, suggère que Mozart lui avait promis une série de sonates pour violon, peu après leurs noces. C'est dans ce contexte que furent probablement composées, à côté de la Sonate K. 403 (385c), les sonates K. 404 (385d) et 402 (385e), également conservées à l'état de fragment, ainsi qu'un autre mouvement de sonate (K. Anh. 48 = 385E – qui a d'ailleurs été récemment daté, comme K. 403/385c, de 1784). Deux de ces sonates furent également complétées plus tard par Stadler et publiées à titre posthume. C'est pourquoi il est probable que le mouvement de sonate en ut mi-

neur fut composé à la même époque. On ignore pourquoi Mozart n'a achevé aucune de ces œuvres. Toujours est-il qu'il abandonna ensuite complètement, durant deux ans, la composition de sonates pour violon. Ce n'est qu'au printemps 1784, que l'influence de la violoniste Regina Strinasacchi l'encouragea à composer une nouvelle œuvre qui, contrairement aux essais précédents, fut menée à terme.

N° 66: Fantaisie K. 397 (385g)

On ignore à la fois quand et dans quelles circonstances la Fantaisie en ré mineur K. 397 (385g), l'une des pièces pour piano les plus célèbres de Mozart, fut composée. Même la sœur de Mozart avait déploré, dans une lettre qu'elle avait adressée le 30 avril 1807 à Breitkopf & Härtel, après avoir reçu l'œuvre lors de sa publication dans les *Œuvres Complètes*, que cette Fantaisie lui était totalement inconnue. Cette œuvre dont l'autographe est perdu, était très vraisemblablement restée à l'état de fragment parmi les papiers laissés par le compositeur après sa mort et ne fut publiée qu'à titre posthume: en 1804 sous forme de fragment, en 1806 avec un bref complément qui pourrait être l'œuvre d'August Eduard Müller, et que nous reproduisons également dans la présente édition. La date généralement retenue – 1782 – repose sur des critères stylistiques et sur la prédilection de Mozart à cette époque pour le genre de la Fantaisie (ou pour le Prélude). Aucun élément concret cependant ne permet d'étayer ces hypothèses.

N° 67, 94: Suite K. 399 (385i)

On ne sait rien de précis sur l'origine de la Suite K. 399 (385i). Certes elle est parvenue sous forme autographe, mais sans que Mozart ne l'ait datée. Ce n'est que plus tard que Johann Anton André apposa sur ce document la date de 1782 comme date de composition. Quoique nous n'ayons aucun témoignage authentique, cette datation semble en effet plausible, car elle correspond à un événement qui a laissé des traces visibles

dans l'œuvre de Mozart: en l'occurrence sa rencontre avec le baron Gottfried van Swieten (1733–1803). Mozart en parle à plusieurs reprises dans ses lettres, comme, par exemple, dans une lettre du 10 avril 1782 à son père: «Je vais tous les dimanches vers 12 heures chez le baron van Swieten – et on ne joue là que Händel et Bach.» Étant donné que la Suite présente d'évidents traits baroques (la première édition portait même le sous-titre «dans le Style de G. F. Händel»), et que l'on possède plusieurs arrangements d'œuvres de Bach et de Händel réalisés en 1782, il est permis d'associer la composition de la Suite à la découverte de la musique de Händel et de Bach. La succession des mouvements – Ouverture, Allemande, Courante, Sarabande – que l'on pourrait imaginer s'achever sur une gigue, elle-même éventuellement précédée d'une bourrée, d'une gavotte ou d'un menuet, se retrouve en particulier dans les Suites anglaises (BWV 806–811) de Jean Sébastien Bach, ainsi que dans certaines suites pour clavier de Georg Friedrich Händel (par exemple HWV 429, 437, 443). Elle s'imposait au demeurant – avec des variantes plus ou moins importantes – à l'ensemble du genre de la Suite. La Suite de Mozart n'a donc sans doute pas été composée d'après une œuvre précise ou un modèle concret; il semble plutôt que le compositeur ait été tenté d'une manière plus générale, d'imiter l'allure du mouvement de danse baroque et une technique d'écriture d'inspiration moins verticale que contrapuntique.

N° 68: Marche K. 453a

Mozart a probablement composé en 1784 la brève marche K. 453a. L'autographe – perdu depuis 1945 – mais dont on possède cependant des copies, était collé dans l'album de Barbara Ployer (1765 – avant 1811). Cette dernière est évoquée dans plusieurs lettres de Mozart de la première moitié de l'année 1784 comme étant son élève. Mozart lui dédia également les deux concertos pour piano en Mi bémol majeur (K. 449) et en Sol majeur (K. 453) de la même année.

Barbara Ployer n'avait pas seulement parachévé auprès de Mozart sa formation pianistique, mais elle reçut également un enseignement de théorie de la musique. Ces études de contrepoint et d'harmonie sont bien documentées par les matériaux d'enseignement que l'on conserve (à savoir le « Livre d'exercices pour Barbara Ployer » K. 453b). C'est sans doute à ce recueil que semble bien faire allusion le titre, au premier abord énigmatique, de la Marche: le « Maestro Conrapunto » n'est peut-être nul autre que Mozart lui-même et la désignation ironique (car la Marche en question ne présente pas la moindre trace d'écriture contrapuntique) pourrait être avant tout une allusion aux leçons de contrepoint (et peut-être aussi au dernier mouvement du Concerto K. 449).

N° 69: Rondo K. 485

La mention « Mozart mp le 10 de Janvier 1786 à Vienne » permet de dater précisément la composition du long rondo en Ré majeur K. 485. Elle figure sur l'autographe, après la barre finale. Selon cette indication l'œuvre a donc été composée au cours de la période où Mozart travaillait à l'opéra buffa *Le nozze di Figaro* (K. 492, octobre 1785 jusqu'en avril 1786) et sensiblement à l'époque où il composa les deux concertos pour piano en La majeur (K. 488) et en ut mineur (K. 491).

Le thème du rondo est une paraphrase assez littérale d'un thème, également en Ré majeur, qui apparaît brièvement dans le troisième mouvement du *Quatuor avec piano* en sol mineur (KV 478, 16 octobre 1785) achevé quelques mois auparavant (cf. mes. 60 et ss.), mais qu'on ne retrouve plus par la suite. Le Rondo pour piano donne ainsi en quelque sorte à Mozart l'occasion de développer quelque chose qui n'était au départ qu'une idée fugitive.

Cette œuvre pose également quelques questions qui demeurent sans réponse. D'une part on ne sait pas exactement si elle fut publiée du vivant du compositeur (elle pourrait avoir paru en 1786 chez Artaria, mais on n'en possède aucun exemplaire) ou peu de temps

après sa mort, si toutefois l'édition de 1792, qui porte alors pour la première fois le titre *Rondo*, en est l'édition originale (l'autographe de Mozart ne porte que l'indication de tempo *Allegro*).

D'autre part, outre la date, l'autographe porte également une dédicace qui demeure toutefois incomplète et difficilement lisible. Mozart avait écrit « Pour Mad:selle Charlotte de W ». Ce qui suit le « W » est illisible et semble avoir été effacé ou gratté. La dédicataire pourrait être mise en relation avec les deux comtes Wrbna dont les noms apparaissent sur une liste de souscription pour trois concerts privés que Mozart avait organisés au mois de mars 1784 au Trattnerhof à Vienne. Mais on n'en sait guère plus.

N° 70: Rondo K. 511

La datation du Rondo en la mineur K. 511 repose sur des éléments fermes. D'une part on possède la copie autographe et datée de l'œuvre. D'autre part, au début de l'année 1784, Mozart avait entrepris de rédiger un catalogue thématique autographe dans lequel il avait, jusqu'à sa mort, noté presque toutes ses œuvres avec date, titre, instrumentation et incipit. Le Rondo en la mineur est la première des œuvres pour piano à avoir été enregistrée au catalogue. Elle y est datée du 11 mars 1787 comme dans l'autographe: elle a donc été composée à peine quelques semaines après le retour de Prague où avait eu lieu une triomphale série de représentations des *Noces de Figaro* et où fut également donnée pour la première fois la symphonie dite de Prague, K. 504. Une édition imprimée de l'œuvre suivit à quelques semaines d'intervalle (en avril ou en mai). Elle diverge toutefois par quelques détails de l'autographe (voir les *Bemerkungen* ou *Comments*, à la fin de ce volume).

Avec les deux rondos en Ré majeur (K. 485) et en Fa majeur (K. 494) composés l'année précédente, le Rondo en la mineur est l'une des œuvres les plus longues que Mozart ait composées au cours des années 1786-87 à la place de sonates pour piano. Ce n'est qu'en janvier 1788 qu'il composa la Sonate en deux

mouvements K. 533 (publiée la même année, avec le Rondo K. 494, en tant que Sonate en trois mouvements), ainsi qu'en juin la *Sonate facile* (K. 545).

On ignore si Mozart donna une exécution publique du Rondo en la mineur lors de l'une des académies qu'il organisa lui-même ou auxquelles il participa. Mais à peine avait-il achevé la composition, qu'il y eut deux académies organisées par deux de ses amis musiciens (celle du hautboïste Friedrich Ramm le 14 mars et celle de la basse Ludwig Karl Fischer le 21 mars) au cours desquelles diverses œuvres de Mozart furent données (parmi lesquelles un air de basse fraîchement composé). Il n'est pas exclu, semble-t-il, que le Rondo en la mineur ait été créé dans le cadre de ces manifestations.

N° 71: Adagio K. 540

Selon les indications du catalogue autographe des œuvres de Mozart, la composition de l'Adagio en si mineur K. 540 avait été achevée le 19 mars 1788, au cours d'une période où la situation personnelle (et avant tout financière) du compositeur se dégradait de plus en plus. Bien qu'en décembre 1787, il avait été nommé au titre de compositeur appointé de la chambre impériale et royale où il succédait à Gluck, il traversa au cours de l'été de graves crises financières dont témoignent les lettres à son frère de loge Michael Puchberg. Le public commençait aussi à se lasser. L'appel à souscription pour trois quintettes à corde ne trouva aucun écho et les concerts prévus furent annulés. La Guerre contre les Turcs était sans doute l'une des raisons majeures de ce net fléchissement de l'intérêt pour la musique.

Mozart semble donc avoir concentré d'autant plus fermement ses efforts sur son activité de compositeur. La production du premier semestre de l'année 1788 fut marquée en particulier par la composition du Concerto dit « du Couronnement » K. 537 (achevé le 24 février 1788), des trois dernières symphonies, en Mi bémol majeur, sol mineur et Ut majeur (K. 543, 550 et 551; juin-août 1788), et de plusieurs trios avec piano.

La plupart des œuvres de musique de chambre furent presque aussitôt publiées. De même, l'Adagio en la mineur semble avoir été publié en 1788 encore chez Hoffmeister à Vienne, quoique, jusqu'à présent, aucun exemplaire n'en ait apporté la preuve. On sait toutefois que Mozart avait envoyé au début du mois d'août à sa sœur ses «plus récentes pièces pour piano» – dont, peut être, un exemplaire de l'Adagio K. 540.

N° 72: Gigue K. 574

La Gigue K. 574 est, à l'instar de la Marche K. 453a, une composition de circonstance et, d'une certaine manière, un souvenir. En avril 1789, Mozart avait entrepris avec le prince Karl von Lichnowsky, et à l'invitation de ce dernier, un voyage à Berlin passant par Prague, Dresde, Leipzig et Potsdam. Comme il était tout d'abord impossible d'obtenir une audience auprès du roi de Prusse Frédéric Guillaume II (elle n'eut lieu que le 26 mai), Mozart, qui était alors déjà arrivé à Potsdam, retourna encore une fois à Leipzig où il arriva le 8 mai. On y donna, le 12 mai, un concert triomphal (où il joua les deux concertos pour piano K. 456 et K. 503) et avant qu'il ne reprit la route quelques jours plus tard pour Berlin, Mozart – selon la mention autographe qu'il reporta dans le catalogue de ses œuvres – composa une «petite Gigue pour le piano dans l'album du Sr Engel, Organiste du prince électeur de Saxe à Leipzig». Bien que dans le catalogue elle soit datée du 17 mai, elle fut sans doute composée la veille, car la dédicace «En signe d'une véritable, sincère amitié et fraternel amour» est datée du 16 mai dans l'autographe.

Que Mozart ait ici noté une gigue, donc un mouvement de danse d'origine baroque, pourrait être mis en rapport aussi bien avec la qualité d'organiste du dédicataire qu'avec la survivance de la musique baroque à Leipzig. Selon un récit de Friedrich Rochlitz de novembre 1798, Mozart aurait entendu durant son séjour à Leipzig le motet de Bach «Singet dem Herrn» (BWV 225) qui aurait provoqué chez le compositeur un pro-

fond étonnement et une grande admiration. La Gigue K. 574 ne reflète pas seulement, à ce titre, la survivance d'une puissante tradition, mais se présente également comme un hommage à un homme que Mozart, depuis qu'il était arrivé à Vienne, honorait comme un «prédécesseur».

N° 73: Menuet K. 355 (576b)

Il n'existe pas de copie autographe du Menuet en Ré majeur K. 355 (576b). La pièce n'est connue que par une édition imprimée qui vit le jour à Vienne en 1801, dix ans après la mort de Mozart. Dans cette édition, le menuet est complété par un Trio en si mineur de Maximilian Stadler. Il est possible que le menuet n'était lui-même qu'un fragment, de sorte que Stadler ne composa pas seulement le trio, mais compléta également le mouvement principal. Au vu des sources, il n'y a rien d'étonnant à ce que la datation demeure vague. Des études plus récentes situent grosso modo la composition de l'œuvre dans les années 1780. Dans sa troisième édition du Catalogue Köchel (1937), Alfred Einstein formulait l'hypothèse que la pièce faisait partie de la Sonate pour piano en Ré majeur K. 576 (datée du mois de juillet 1789 dans le catalogue autographe).

N° 74: Andantino K. 236 (588b)

Le bref Andantino en Mi bémol majeur K. 236 (588b) n'est pas facile à classer, et ce à deux égards. D'une part, on s'est longtemps interrogé sur la date de composition, d'autre part on ignorait assez précisément pourquoi, ou à quelle occasion, la pièce fut rédigée.

Dans la première édition posthume (1852), le nom du compositeur était suivi de la mention: «écrit de sa main, en 1790, dans un album». Il semblerait donc que cette pièce (comme les K. 453a et K. 574) ait été copiée par Mozart sur un feuillet d'album au cours de la avant-dernière année de sa vie. Entre temps cependant il est apparu que le verso du feuillet de musique autographe portait des esquisses d'un opéra

inachevé, *L'oca del Cairo* (*L'Oie du Caire*, K. 422), auquel Mozart travaillait au cours du second semestre de l'année 1783. Certains détails de l'écriture de Mozart semblent confirmer cette date, de même qu'une copie autrefois en possession de Johann Anton André, également datée de 1783. L'énigme de la date de composition se trouve ainsi dissipée, mais non celle de la fonction de cette pièce. L'Andantino en question est une paraphrase sur des sections de l'air d'Alceste «Non vi turbate, no» (Divinités implacables...) de *Alceste* de Christophe Willibald Gluck (version de Vienne de 1767). Comme il est peu vraisemblable que Mozart ait copié dans un album une composition dont il n'eut point été l'auteur, on a formulé l'hypothèse que Mozart aurait recopié l'œuvre au cours de préparatifs en vue d'une série de variations. Cette hypothèse a quelque vraisemblance dans la mesure où Mozart a souvent, par ailleurs, utilisé des airs (de Salieri, de Paisiello ou de Gluck entre autres) comme point de départ pour ses propres variations pour piano. Mais comme aucun autre indice (voire une série de variations) ne vient corroborer ces hypothèses, il faut donc en rester là.

N° 75: Mouvement de Sonate en sol mineur K. 312 (590d)

Après une interruption de plusieurs années, de 1784 à 1787, au cours desquelles Mozart avait surtout composé des variations et des mouvements indépendants (Rondos) pour piano, le compositeur retourna une nouvelle fois, au cours des années 1788 et 1789 au genre de la sonate pour piano. Il composa ainsi les Sonates K. 533, K. 545 (*Sonate facile*), K. 570 et K. 576 (puis enfin semble-t-il la Sonate K. 547a, n° 89 du présent volume). Le mouvement de sonate en sol mineur K. 312 (590d) dont Mozart interrompit la composition peu avant la réexposition, pourrait avoir vu le jour en 1789 ou en 1790. Selon un témoignage épistolaire, Mozart travaillait vers le milieu de l'année 1789, au lendemain de son voyage à Berlin (avril-juin), à «6 sonates pour piano faciles» qu'il destinait

à la princesse Frédérique de Prusse. De même, dans une lettre du mois de juin 1790, Mozart rapporte qu'il était obligé, «dans les circonstances actuelles, de trouver de l'argent» et «c'est pourquoi j'écris des Sonates pour piano». Comme Mozart ne s'exprime nulle part plus précisément, il est impossible de dire si la Sonate en sol mineur fait partie de l'un des deux projets en question. De même, on ignore qui a achevé la composition du développement pour l'édition qui a paru en 1805. La réexposition n'est d'ailleurs qu'une répétition à l'identique, mais transposée, de l'exposition, à laquelle on a ajouté deux accords finaux.

N° 76: Andante pour orgue mécanique K. 616

Au cours des années 1790/91 Mozart écrivit trois compositions pour orgues mécaniques: fin 1790 l'Adagio et l'Allegro en fa mineur K. 594, début mars 1791 l'Allegro et l'Andante en fa mineur K. 608, enfin, au début du mois de mai 1791, l'Andante pour orgue mécanique K. 616 qu'il consigna le 4 mai 1791 dans son catalogue personnel sous le titre «Andante pour un rouleau dans un petit orgue». Cette dernière composition coïncide par conséquent avec la reprise du chantier de la *Flûte enchantée* qui devait occuper Mozart jusqu'au mois de septembre.

Les trois œuvres sont écrites pour un cabinet d'art, en l'occurrence de figures de cire, que le comte Joseph Deym von Stritzetz avait ouvert vers 1780 et où l'on pouvait également admirer des instruments de musique mécaniques. Selon un article paru dans la presse le 17 août 1791, on pouvait y entendre «diverses montres, imitant à la perfection l'une le piano forte, l'autre la flûte traversière et une troisième le chant du canari». Le 23 mars 1791 une pièce avait été ouverte qui représentait une sorte de mausolée pour le Feldmarschall Freyherr von Loudon. Ce dernier, décédé le 14 juillet 1790, avait conquis la ville de Belgrade, le 8 octobre 1789, lors de la guerre contre les Turcs. Contrairement aux deux autres compositions en fa mineur

K. 594 et K. 608, qui devaient servir de musique funèbre pour cette pièce, on ignore à quel usage avait été destiné l'Andante en Fa majeur. Tandis que les K. 594 et K. 608 ne furent publiés que vers 1800, sous forme de compositions pour piano à quatre mains, le K. 616 parut dès le milieu de l'année 1791 chez Artaria à Vienne en tant que pièce pour piano sous le titre de «Rondo».

N° 77: Adagio pour harmonica de verres K. 356 (617a)

Alors qu'il composait le Quintette pour harmonica, flûte, hautbois, alto et violoncelle (K. 617) formé d'un Adagio et d'un Rondo, Mozart écrivit l'Adagio en Ut majeur K. 356 (617a) pour la joueuse d'harmonica de verres, Marianne Kirchgeßner (1769–1808). Cette dernière, atteinte d'une cécité avancée, avait entrepris au mois de janvier 1791 une tournée qui l'avait amenée à faire étape à Vienne au cours de l'été. L'harmonica de verres, inventé au cours des années 1760 et devenu rapidement populaire, était apprécié en particulier en raison de sa sonorité éthérée qui, au début du XIX^e siècle était ressentie comme «surnaturelle». Dans une annonce de concert (13 août 1791), Kirchgeßner soulignait que «l'harmonica est le plus noble de tous les instruments de musique, et ne provoque pas de sentiments mélancoliques et tristes, mais bien plutôt enjoués, doux et élevés». Ce jugement pourrait expliquer que Mozart, alors même que l'instrument utilisé par Kirchgeßner descendait au moins jusqu'au *fa*, ait noté, de bout en bout, la portée inférieure de cet Adagio en clef de sol et qu'il ait utilisé l'*ut*¹ comme son le plus grave. Le Quintette K. 617 fut exécuté pour la première fois lors d'une académie le 19 août 1791. On ignore si Kirchgeßner joua également, à cette occasion, l'Adagio en Ut majeur.

N° 78–86: Versions pour piano de danses et de marches pour orchestre

Depuis la fin des années 1760 jusqu'à la fin de sa vie, Mozart composa des danses utilisées comme musique de divertissement et de circonstance. La musique

de danse était plus particulièrement requise en hiver, lors de la saison du Carnaval, lorsque la noblesse et la bourgeoisie se divertissaient lors des nombreux bals organisés au cours de cette période de l'année. A Salzbourg déjà, les fonctions de «Concertmeister» imposaient à Mozart de composer des mouvements ou des suites de danses. A Vienne, sa nomination au titre de «Kammer-Musicus» vers la fin de l'année 1787, l'obligeait à nouveau de composer de la musique pour ce genre de manifestations. La plupart des menuets, danses allemandes, contredanses et autres mouvements de danse datent par conséquent de la période salzbourgeoise ou des dernières années à Vienne.

Bon nombre de ces danses furent transcrites sous forme de réductions ou de versions pour piano. Les arrangements dont on est assuré qu'ils ont été réalisés par Mozart lui-même, figurent dans le présent volume.

N° 78: Douze Menuets K. 103 (61d)

La version pour orchestre non datée des menuets K. 103 (61d) a probablement vu le jour, ainsi que le suggèrent certaines caractéristiques de l'écriture, entre les mois d'avril et juin 1772 à Salzbourg. Mozart avait tout d'abord composé une série de 20 menuets (certains d'entre eux sans trio), dont il recueillit ultérieurement 12 qu'il organisa sous la forme d'une suite de mouvements de danse. Les versions pour piano, dont on ne possède d'ailleurs que des copies, ont sans doute vu le jour au même moment. Pour cela, Mozart n'a cependant repris que les 12 menuets de la version définitive. On ignore tout des circonstances pour lesquelles ces œuvres ont été composées. Mais elles pourraient éventuellement avoir vu le jour à l'occasion des festivités qui ont marqué l'intronisation du nouveau prince-archevêque, le comte Hyeronimus Colloredo, fin avril / début mai 1772.

N° 79: Menuet K. 61gII

Johann Michael Haydn (1737–1806), le plus jeune frère de Joseph Haydn, qui avait été, de 1763 à sa mort, au service de la cour de Salzbourg en qualité de

«Concert-Meister», et qui, de ce fait, connaissait bien les Mozart, avait composé entre 1768 et 1770 plusieurs séries de 6 ou 12 menuets, dont deux séries de 12 menuets correspondant aux numéros MH 135 et MH 136 du catalogue des œuvres de Haydn. Depuis le printemps 1770, Nannerl Mozart semble avoir envoyé successivement les partitions d'orchestre de ces «Ballmenuette» (Menuets de bal) de Haydn à son frère qui, depuis décembre 1769 séjournait avec son père en Italie. Wolfgang Amadeus devait réaliser des versions pour piano de ces pièces, car personne à Salzbourg n'était semble-t-il disposé à, ou en mesure de le faire.

Mozart ne réalisa semble-t-il de version pour piano – comme le souhaitait à l'origine Nannerl – que du premier des 12 menuets MH 136 qu'il envoya ensuite à sa sœur. On ignore s'il en arrangea d'autres encore. Étant donné que l'on possède, pour certains menuets, une version pour piano de Nannerl et non point de Wolfgang Amadeus Mozart, on est fondé à penser que ce dernier, faute de temps, n'avait pas pu poursuivre son travail (le séjour de 1770 en Italie était avant tout destiné à la composition de l'opéra *Mitridate, Re di Ponto*). Ce n'est qu'à partir de la fin de l'année 1770 que Mozart retourna aux menuets de Haydn, mais cette fois, non pas pour en réaliser une version pour piano, mais pour les réorganiser et réaliser un arrangement pour une formation orchestrale différente (K. 104/61e et K. 105/61f). Dans les Six Menuets K. 104 (61e), Mozart a ensuite réutilisé une nouvelle fois le Trio du menuet dont il avait réalisé un arrangement pour piano.

N° 80: Menuet K. 94 (73h)

Le Menuet en Ré majeur K. 94 (73h) figure, sans indication de date, sur une double feuille autographe, sur laquelle Mozart a surtout noté ou esquissé des travaux en forme de canon. Le feuillet comporte en outre une esquisse pour un Kyrie pour cinq voix de soprano (K. 89/73k) en *stile antico*. Étant donné que les canons sont en partie des résolutions de canons énigmatiques de la *Storia della*

Musica du père Martini, et que Mozart, durant son voyage en Italie, avait rencontré, en mars et octobre 1770, ce dernier à Bologne, il est probable que la double-feuille en question a servi en grande partie durant cette période. Certaines caractéristiques de l'écriture de Mozart permettent cependant de dater les inscriptions de l'année 1772. Selon les recherches les plus récentes, le Menuet en Ré majeur, qui a été noté en premier lieu sur cette double-feuille, pourrait cependant avoir été composé vers 1769 à Salzbourg.

On ignore en revanche si le menuet est effectivement une transcription pour piano car, à ce jour, aucune version orchestrale correspondante n'a pu être trouvée. La facture musicale pourrait également correspondre à une pièce instrumentale ou orchestrale à deux et trois voix, qui, en l'occurrence, aurait été notée sur deux portées. L'entrée en forme de canon marque un lien avec les autres pièces, mais il est impossible de dire s'il y a entre ces pièces une relation implicite voulue par Mozart, ou si leur juxtaposition n'est que l'effet d'un pur hasard.

N° 81: Onze Menuets K. 176

Une datation autographe indique que les Menuets pour orchestre K. 176 furent composés en décembre 1773 à Salzbourg. Au mois de septembre, Mozart était revenu d'un séjour de deux mois à Vienne et venait ainsi d'achever sa première grande période de voyages au cours de laquelle il s'était également rendu à plusieurs reprises en Italie. C'est la première fois, depuis sa jeune enfance, qu'il demeura désormais plus d'une année à Salzbourg. Durant cette période, Mozart écrivit entre autres plusieurs symphonies pour la cour de Salzbourg (parmi lesquelles la «Petite symphonie» en sol mineur K. 183/173d B), le concerto pour piano K. 175, le concerto pour basson K. 191 ainsi que plusieurs œuvres de musique religieuse.

Alors que la version pour orchestre de K. 176 comprend 16 menuets, la version pour piano n'en comporte que onze (on ne connaît aucune version pour piano des numéros 7 à 11). Mais comme

l'autographe de la version pour piano n'est conservé que sous forme de fragment et qu'il ne comprend que les numéros 6, 2 (le trio seulement) et 3 (le menuet), il n'est pas exclu qu'il ait existé à l'origine une transcription pour piano de l'intégralité des menuets.

N° 82: Contredanses sans n° de K. (269b)

Les contredanses sans n° de K. (269b) ne sont connues que par une copie de Johann Michael Haydn qui ne comprend que la version pour piano. Aussi n'est-il pas exclu qu'il s'agisse d'un arrangement non point de Mozart, mais de Haydn. La version pour orchestre n'est pas conservée, mais la numérotation des contredanses dans la version de piano montre qu'elle comportait (au moins) 12 danses dont on ne conserve cependant que quatre (n° 1–3 et 12; n° 3 sous forme de fragment seulement). Les n° 2 et 12 correspondent cependant aux n° 2 et 3 du cycle de contredanses K. 101 (250a) que Mozart semble avoir composé en 1776 à Salzbourg.

Les contredanses sans n° de K. ont vraisemblablement été composées et réunies en janvier 1777. C'est du moins ce que suggère la mention «del Sig'r Czernin» qui figure dans la source. La personne dont le nom est associé au titre probablement n'est autre que le comte Johann Rudolf Czernin. Son père, le comte Prokop Adalbert Czernin avait constitué fin 1776 une rente en faveur de Mozart qui, en contrepartie, était tenu de lui livrer des compositions. Le journal qu'avait tenu, de 1774 à 1778, Johann Baptist Josef Joachim von Schiedenhofen auf Stumm und Triebenbach, conseiller du prince-évêque, nous apprend que l'on avait répété, le 1^{er} février 1777, des contredanses pour le carnaval, et que Mozart ainsi que le comte Czernin avaient probablement assisté à ces répétitions. Une note du Journal en date du 2 février semble indiquer que les danses en question pourraient bien avoir été les présentes contredanses dédiées au comte Czernin: «Aujourd'hui précisément, sur la Redoute, j'ai appris que le vieux comte Czernin est décédé;

ce décès a donc gâché au jeune comte et à la comtesse Lizzau le carnaval et la grande Contredanse.» Cette note permet de penser ou bien que l'exécution des contredanses a été complètement supprimée ou bien tout au moins que le comte Czernin n'a pas pu les entendre. Dans ces circonstances la transcription pour piano pourrait bien avoir été conçue comme une sorte de succédané qui aurait permis (plus tard) d'exécuter ces œuvres dans un cadre privé. En l'absence de tout document véritablement sûr, la date de la composition et les circonstances qui ont présidé à la réalisation de la version pour clavier demeurent très incertaines.

N° 83: Huit Menuets K. 315a (315g)

Les huit Menuets K. 315a (315g) ne sont connus que par la version autographe pour piano. Mais cette collection représente certainement aussi un arrangement de pièces qui, à l'origine, avaient été composées pour orchestre. Comme l'autographe n'est pas daté et que l'on ne sait rien, par ailleurs, de cette œuvre, il est impossible de déterminer la date et les circonstances de sa composition. Un examen de l'écriture et du style musical permet toutefois de penser que les menuets ont vu le jour vers la fin de l'année 1773 à Salzbourg, donc sensiblement au même moment que les menuets K. 176 (cf. n° 81 du présent volume). Étant donné que le Trio du n° 8 manque, mais que l'on possède par ailleurs un trio isolé et dans une tonalité qui s'accorde à celle du menuet, on a considéré jusqu'à présent que les deux œuvres sont solidaires. Cette complémentarité a cependant été récemment mise en doute, car le trio isolé est évoqué dans une lettre de Mozart du 5 décembre 1780 et n'a donc, semble-t-il, été composé qu'à cette époque-là (cf. les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de ce volume).

N° 84: Marcia K. 408/1 (383e)

La Marche en Ut majeur K. 408/1 (383e) dont la version orchestrale est destinée à un ensemble de cordes, hautbois, cors, trompettes, timbales et basse,

a été apparemment composée en 1782 à Vienne. Selon une note de Johann Anton André, Mozart avait probablement composé plusieurs marches «comme mouvements intercalaires pour ses académies de l'époque», parmi lesquelles figurait également la présente Marche. Depuis l'automne 1781, il y avait régulièrement des académies, c'est-à-dire des concerts, que Mozart organisait le plus souvent lui-même et au cours desquelles il présentait ses nouvelles compositions – en particulier ses concertos pour piano. Il est vraisemblable en effet que cette marche fut composée au cours des premières années à Vienne car elle présente de fortes ressemblances avec une marche qui figure dans *Idomeneo*, composé à la charnière des années 1780/81. Constance, la veuve de Mozart, signale le 25 février 1799, dans une lettre à Breitkopf & Härtel, à propos de la Marche K. 408/1 (383e): «Mon défunt mari l'a faite pour moi». L'arrangement pour piano dont l'autographe est perdu, remonterait donc probablement à une initiative de l'épouse de Mozart, peut-être même a-t-il été conçu pour être joué dans le cadre domestique.

N° 85: Six danses allemandes K. 509

Vers la fin décembre de l'année 1786, il y eut à Prague une série de représentations particulièrement applaudies des *Noces de Figaro*, de sorte que la «Gesellschaft grosser Kenner und Liebhaber» (Société des grands connaisseurs et amateurs) décida d'inviter le compositeur à donner d'autres représentations à Prague en janvier. Mozart accepta l'invitation et arriva à Prague le 11 janvier 1787. C'est là qu'il donna la première audition de la Symphonie K. 504, dite «de Prague», écouta et dirigea *Figaro* et fréquenta enfin divers bals de Carnaval où il fit cette étonnante expérience: «mais j'ai vu avec satisfaction comment tous ces gens sautillaient avec grand bonheur sur la musique de mon Figaro travestie en contredanses et en allemandes (...) assurément un grand honneur pour moi.» Ces adaptations ainsi que l'accueil enthousiaste pour la musique de Mozart en général pourraient avoir

déterminé le compositeur à faire ses adieux au public pragois avec une œuvre à la mesure de leur ferveur. C'est à Prague en tous cas, qu'il composa encore les Six danses allemandes K. 509, qu'il a enregistrées dans le catalogue autographe de ses œuvres en date du 6 février 1787. Leur première audition, sans doute lors des bals de l'aristocratie pragoise, marqua alors pour Mozart la fin d'un voyage particulièrement réussi. On ignore à quelle date Mozart réalisa les transcriptions pour piano.

N° 86: Contredanse K. 534

Au début de l'année 1788, investi de ses nouvelles fonctions de «Musicien de la Chambre» qu'il occupait depuis décembre 1787, Mozart composa toute une série de mouvements de danse pour la saison des bals et du Carnaval. Parmi ces œuvres figuraient également deux contredanses portant un titre programmatique: l'un des mouvements était intitulé «La Bataille» (K. 535), l'autre «Das Donnerwetter» (Le Coup de tonnerre, K. 534), les deux dans une version orchestrale avec flûtes piccolo et un tambour, instruments rarement utilisés par ailleurs. Les titres pourraient être inspirés par la guerre contre les Turcs qui fit rage entre 1787 et 1790 (armistice) et 1791 (traité de paix), même si nous n'avons aucune indication plus précise quant à leur signification (K. 535 contient entre autres une «Marcia turca»).

Alors que l'arrangement pour piano de la «Bataille» K. 535 qui parut début 1789 chez Artaria, est réputé inauthentique, la version pour piano du «Coup de tonnerre» pourrait avoir été réalisée par Mozart lui-même. Quoi qu'il en soit, les deux sources – une copie et l'édition princeps de 1789 – divergent nettement, au point que les deux versions ont été imprimées dans le présent volume.

N° 87: Deux pièces pour piano K. Anh. 20a (626b/25)

On possède l'autographe ainsi qu'une copie des deux pièces pour piano en Si bémol majeur et en Mi bémol majeur K. Anh. 20a (626b/25) dont seule la

première a été achevée, la seconde étant demeurée à l'état de fragment. Mais on ignore à quelle occasion ou pour quelle œuvre plus importante, ces deux pièces furent composées, de même à quelle époque elles virent le jour. Les sources en présence ne laissent cependant guère de doute sur l'authenticité de ces œuvres.

Au verso de l'autographe figure une autre version – probablement plus récente – de quelques mesures du Credo de la Missa brevis K. 49 (47d) que Mozart a vraisemblablement composée en 1769, mais les pièces pour piano semblent être nettement plus anciennes. Ulrich Konrad pense que ces pièces pourraient avoir été composées en 1765 à Londres ou en Hollande, donc à l'époque comprise entre la rédaction du Livre de musique de Londres et celle de la pièce pour piano K. 33B.

**N° 88: Musique du ballet extrait d'*Ascanio in Alba*
K. Anh. 207 (Anh. C 27.06)**

La «festa teatrale», en l'occurrence l'opéra en deux actes *Ascanio in Alba* K. 111, fut composée par Mozart en août et septembre 1771 à Milan, lors de son second voyage en Italie. L'œuvre fut créée le 17 octobre 1771 à l'occasion des noces de l'archiduc Ferdinand avec la princesse Maria Ricciarda Beatrice de Modène; c'est aussi la raison pour laquelle l'action se développe autour d'un mariage, celui d'Ascanio et de Silvia. Mais il y a lieu, auparavant, de mettre à l'épreuve la vertu et la fidélité de Silvia. L'entreprise, plantée dans un temps mythique, est soulignée à grand renfort de chœurs de nymphes, de génies, de grâces et de bergers dont les interventions sont entrecoupées d'épisodes dansés. D'autres danses furent encore composées pour former une musique de ballet qui devait être donnée entre le premier et le second acte. De cette musique de ballet que Mozart composa en très peu de temps, on ne possède que la partie de basse. Si cette musique de ballet nous est parvenue dans son intégralité, ce n'est cependant que sous la forme d'un arrangement pour piano.

Dans deux des huit mouvements qui composent cette série de pièces, la partie de basse coïncide en effet avec celle des versions pour piano qu'Alfred Einstein avait autrefois recopiées sur une source aujourd'hui apparemment perdue, mais autrefois conservée à la **Preußische Staatsbibliothek**: les numéros 4 et 5 de ces pièces pour piano correspondent en l'occurrence dans la conduite de la basse aux numéros 2 et 3 de la musique de ballet. On peut donc supposer que la mélodie était identique.

En revanche, dans les autres numéros, la partie de basse est différente. De même, le nombre des pièces ne coïncide pas (on dénombre huit numéros dans le ballet et neuf dans les pièces pour piano). La relation entre les deux œuvres ne tient, par conséquent, que si l'on considère que la partie de basse conservée est celle d'une première version du ballet, que Mozart aurait remaniée par la suite. Cette thèse a été développée par Wolfgang Plath («Der Ballo des *Ascanio* und die Klavierstücke KV Anh. 207», *Mozart-Jahrbuch*, 1964, p. 111–129). Cette thèse a pour argument principal que la musique de ballet originelle, celle dont témoigne la partie de basse, était déséquilibrée, à la fois quant au nombre de mesures et à la tonalité et qu'elle mériterait quelques remaniements. En revanche, les neuf pièces pour piano se distinguent tant par leur symétrie qui s'organise autour du mètre *alla breve* (n° 5) que par le plan tonal où la tonalité de Si bémol majeur occupe une position centrale, alors que celle de Ré majeur est réservée aux mouvements initial et final. Sybille Dahms a récemment attiré l'attention («Entlehnungspraktiken in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und zur Ballettmusik aus Mozarts *Ascanio in Alba*», *Mozart-Jahrbuch*, 1993, p. 133–143) sur le fait que des remaniements de dernière minute n'ont rien d'exceptionnel dans le genre de la musique de ballet, ce qui conforte, du point de vue de l'histoire du genre, la thèse de Wolfgang Plath. Elle a montré en outre que les emprunts, donc la réutilisation de compositions propres ou d'œuvres d'autres compositeurs, était à l'ordre du jour. Elle pu apporter la preuve que Mo-

zart a eu recours à cette pratique au moins une fois, précisément dans ces pièces pour piano, en l'occurrence cette musique de ballet. La sixième de ces pièces pour piano est en effet une adaptation d'un mouvement tiré de la musique du ballet *Orphée et Euridice* de Florian Deller (1729–1773) qui fut donné pour la première fois le 11 février 1763, à Stuttgart, entre des actes de la *Didone abbandonata* de Niccolò Jommelli (1714–1774). Il est donc possible que les autres numéros des pièces pour piano de Mozart remontent en totalité ou en partie à des œuvres d'autres compositeurs.

**N° 89: Sonate – Allegro et Allegretto
K. Anh. 135 (547a)**

En 1799 paraissait, dans le cadre des *Œuvres Complètes*, une sonate en Fa majeur, en deux mouvements. La musique est indiscutablement de Mozart, en revanche on peut se poser la question de savoir si la forme qu'elle revêt dans cette édition princeps, correspond à la volonté du compositeur. En effet, l'œuvre en question est certainement un arrangement: le premier mouvement dérive du second mouvement de la Sonate pour violon K. 547 qui, dans le catalogue autographe des œuvres est décrite comme «une petite sonate pour piano avec un violon pour débutants» et datée du 10 juillet 1788. Le second mouvement dérive également d'une pièce destinée à des débutants, en l'occurrence la *Sonate facile* K. 545 que Mozart avait composée un mois plus tôt. Les deux œuvres ont donc été composées sensiblement au même moment que l'Adagio en si mineur (n° 71 de ce volume).

On ne sait pas exactement si l'arrangement est de Mozart et s'il a été réalisé à l'époque même où les deux œuvres originales ont été composées, ou, au contraire, dans le cadre des projets de sonates pour piano des années 1789 et 1790 (cf. n° 75 de ce volume). En l'absence de toute preuve évidente et contraire, il n'y a cependant aucune raison de douter de l'attribution proposée par les *Œuvres Complètes*.

Nous remercions enfin les Bibliothèques citées dans les *Bemerkungen et Comments* de nous avoir permis de consulter les autographes ou de nous avoir fait parvenir des copies analogiques ou numériques des sources. Nous remer-

cions tout particulièrement le Département de la Musique de la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz d'avoir mis à notre disposition les éditions originales et la littérature secondaire. Nous adressons tous nos re-

merciements à Monsieur John **Wagstaff**, qui a apporté son assistance dans divers domaines.

Berlin, printemps 2006
Ulrich Scheideler