



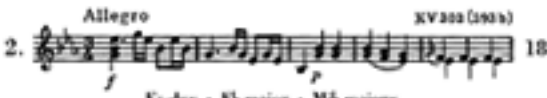

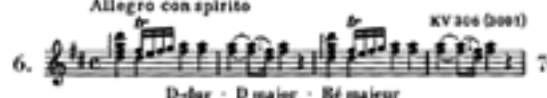
# Inhalt · Contents · Contenu

KI = Kitchel-Verzeichnis, 1. Auflage. In Klammern die Zahlen der 6. Auflage, soweit sie abweichen.

## Band I

### Die Kurfürstin-Sonaten op. 1

*Gewidmet der Kurfürstin Maria Elisabeth von der Pfalz in Mannheim*

- |   |   |
|---|---|
| 1.  <b>KV 391 (393a)</b> Seite 2<br>p C-dur · G major · Sol majeur | 4.  <b>KV 394 (390c)</b> Seite 44<br>p e-moll · e minor · mi mineur |
| 2.  <b>KV 392 (393b)</b> 18<br>f Es-dur · E♭ major · Mi♭ majeur    | 5.  <b>KV 395 (393d)</b> 57<br>f A-dur · A major · La majeur        |
| 3.  <b>KV 393 (393c)</b> 30<br>p C-dur · C major · Ut majeur      | 6.  <b>KV 396 (399f)</b> 70<br>p D-dur · D major · Ré majeur       |

## SONATE

Komponiert Anfang 1778 in Mannheim

KV 301 (293a)

Allegro con spirito

1.

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The score is divided into four systems, each with a measure number at the beginning of the vocal line.

- System 1 (Measures 1-5):** The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.
- System 2 (Measures 6-11):** The vocal line continues with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic, with more complex rhythmic patterns including sixteenth notes and triplets.
- System 3 (Measures 12-18):** The vocal line has a half rest in measure 12, followed by quarter notes G4, F#4, E4, and D4. The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic and a trill in the right hand.
- System 4 (Measures 19-20):** The vocal line has a half rest in measure 19, followed by quarter notes D4, C4, and B3. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic section.

## SONATE

Violine

Komponiert Anfang 1778 in Mannheim

KV 301 (293a)

Allegro con spirito

1. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

*V* *V V* *V* *V* *V* *V* *V* *V* *V* *V* *V* *V*

*tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

*crescendo* *f*

## Vorwort



Die sechs Sonaten für Klavier und Violine KV 301–306 (gemäß der 6. Auflage des Köchelverzeichnisses: KV 293a, b, c, 300c, 293d, 300l), die hiermit in grundlegender Revision vorgelegt werden, erschienen erstmals im November 1778 im Verlag von Jean-Georges Sieber in Paris. Keineswegs zufällig trägt die Erstausgabe die Opuszahl I, bildet sie doch das erste größere Verlagswerk Mozarts, nachdem die recht unbedeutenden Sonaten für Klavier und Violine oder Flöte (und Violoncello) KV 6–15 und 26–31 bereits Mitte der 1760er-Jahre unter den Opusnummern I bis IV erschienen waren.



Mozart komponierte diese zweisätzigen Werke (lediglich KV 306 ist dreisätzig) während seiner großen Reise nach Mannheim und Paris, wobei die ersten drei Anfang 1778 in Mannheim, die beiden letzten Mitte 1778 in Paris entstanden sind, und die wohl bekannteste Sonate, jene in e-moll (KV 304), noch in Mannheim begonnen, jedoch zu späterem Zeitpunkt in Paris vollendet wurde. Noch vor Abschluss der Stich- und Druckerarbeiten musste Mozart zu seinem Leidwesen Paris in Richtung Heimat verlassen und konnte deshalb, wie wir aus Briefdokumenten wissen, nicht Korrektur lesen.

Offenkundig dienten seinerzeit dem Verlag die Autographe als Stichvorlage, denn einerseits weisen drei von ihnen (Nr. 3, 4 und 6) durchgängig Stechereintragungen auf, die sich exakt mit der Seiteneinteilung der Sieberschen Erstausgabe decken, andererseits zeigt die Überlieferungsgeschichte, dass Mozart alle sechs Autographe in Paris zurückließ, ohne sie je wieder zu sehen. Im Januar 1779, kurz bevor Mozart endgültig nach Salzburg zurückkehrte, konnte er in München von seinem „Oeuvre Premier“ der Widmungsträgerin Kurfürstin Elisabeth Maria von der Pfalz (1721–1794) zwar ein recht „druckfrisches“, freilich keineswegs fehlerfreies Exemplar zusammen mit einem Widmungsschreiben überreichen.

Die Quellenbewertung ist auf Grund der dargelegten Entstehungsgeschichte

eindeutig: Allein die Autographe, die im Großen und Ganzen sehr sauber und gewissenhaft niedergeschrieben wurden, überliefern den musikalischen Text in der Weise, wie ihn Mozart gewünscht hat. Etwaige fehlende Zeichen wurden vom Herausgeber ergänzt und durch Einklammerung kenntlich gemacht, gelegentliche Verbesserungen sind in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes oder in Fußnoten vermerkt. Abweichungen der Erstausgabe werden als Fehler gewertet und bis auf überlieferungsgeschichtlich interessante Fälle nicht eigens verzeichnet. Deswegen konnte auch von der Erstellung eines ausführlichen Lesartenverzeichnisses abgesehen werden, wie er für Band II und III dieser Ausgabe (vgl. HN 78 und 79) in maschinenschriftlicher Form vorliegt, und auf Nachfrage vom Verlag zugesandt wird (HN 897).

Mozarts Notation der Vorschläge ( für ) wurde modernisiert; außerdem wurde zu jeder Vorschlagsnote (ohne Kennzeichnung) ein Bogen ergänzt, falls er im Autograph fehlen sollte, da Vorschläge stets an die Hauptnote angebunden zu spielen sind. Modernisiert wurde zudem die Schreib-

weise des Arpeggiozeichens ( statt ),

alte Schlüsselungen sowie gelegentlich die Zuordnung der Noten zu beiden Klaviersystemen, vor allem dort, wo Mozart aus Gründen der Bequemlichkeit Hilfslinien zu schreiben vermied. Mozarts latent „stimmige“ Notation, also die getrennte Behaltung etwa von Terzenketten, ist nur in Ausnahmefällen übernommen, sonst vereinheitlicht worden. Angleichungen per Analogie wurden äußerst sparsam und nur in eindeutigen Fällen vorgenommen.

Der Musizierende wird stets den „Urtext“ durch eigene Erfahrung und Imagination beleben müssen. Dies gilt in besonderem Maße für die Ausführung der Artikulationszeichen Punkt und Strich, welche Mozart recht eindeutig, wenn auch nicht konsequent, unterscheidet. Staccatopunkte schreibt er in der Regel zu Notengruppen und repetierten Noten, den Strich vorwiegend zu Einzelnoten im Umfeld mehrerer gebundener Noten oder zu Einzelnoten, die durch Pausen getrennt sind. Ohne an dieser Stelle ausführlicher auf die aufführungspraktischen Auswirkungen dieser

eindeutigen Differenzierung des Notenbildes eingehen zu können (vgl. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*, herausgegeben von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Band 2: *Freie Referate*, Kassel etc. 1999, S. 133–143), sei doch festgehalten, dass der Punkt Mozarts gewöhnliches Staccatozeichen (gelegentlich sogar Spiccatozeichen) darstellt, der Strich jedoch zusätzlich in der Bedeutung eines Auf- oder Abstrichzeichens, als Pendant zum Legatobogen, aufzufassen ist. Durch den geforderten „Strich“-Wechsel kann sich je nach zugrunde liegendem Tempo eine deutliche Staccatowirkung und/oder eine leichte Akzentuierung der betreffenden Note, in jedem Falle eine Verkürzung des Notenwertes, einstellen. Da Mozart diese Art der subtilen Artikulation der Violine auf die Notierung aller Instrumente überträgt, muss auch der Klavierspieler eine adäquate Ausführung von Punkt (eher leichtes, „perlendes“ Staccato) und Strich (deutliches Isolieren der Note) zu erreichen suchen. Mozart neigt bei schnellem Schreiben dazu, irrtümlich eher den Strich als den Punkt zu setzen; außerdem ist manchmal eine eindeutige Unterscheidung beider Zeichen unmöglich. In solchen Fällen wird in den *Bemerkungen* der autographe Befund geschildert und im Notentext vereinheitlicht.

Allen Bibliotheken, die **Quellen zur Verfügung** gestellt haben, sei ebenso wie Frau Veronika Ringe für hilfreiche Korrekturlesungen gedankt.

München, Frühjahr 1995

Wolf-Dieter Seiffert

## Preface

The present volume contains fully revised versions of Mozart's six sonatas for piano and violin K. 301–306 (or, in the numbering of the sixth edition of Köchel's cata-

logue, K. 293a–c, 300c, 293d and 300l). The sonatas were first published in November 1778 by Jean-Georges Sieber in Paris. It is by no means coincidental that the original edition bore the opus number I, being Mozart's first relatively large-scale publication after the quite insignificant sonatas for piano and violin or flute (and cello) K. 6–15 and 26–31, which had already appeared in the 1760s with opus numbers I to IV.

Mozart composed these two-movement sonatas (only K. 306 is in three movements) during his great journey to Mannheim and Paris. The first three were written in Mannheim at the beginning of 1778 and the final two in Paris in the middle of that same year, while the best-known of the sonatas, K. 304 in e minor, though begun in Mannheim, was completed in Paris at some later date. Before the work of engraving and printing had been brought to a conclusion Mozart was forced to leave Paris for home and was therefore unable to read the proofs – much to his regret, as we know from his correspondence.

Apparently the autograph manuscripts served the publishers as engraver's copies. First of all, three of the sonatas (K. 303, 304 and 306) contain engraver's marks throughout that exactly coincide with the page divisions in Sieber's original edition. But beyond that, we also know that Mozart left behind all six autographs in Paris without ever seeing them again. In January 1779, shortly before his final return to Salzburg, he was able in Munich to present his "Oeuvre Premier" to the work's dedicatee, the Palatine Electress Elisabeth Maria (1721–1794), using a copy "fresh off the press" (though by no means free of errors) together with a dedicatory epistle.

In view of the work's genesis, as described above, there is no ambiguity about the sources: only the autograph manuscripts, generally written out in a tidy and conscientious hand, reflect the musical text as Mozart envisaged it. Signs lacking in them have been supplied by the editor and are enclosed in parentheses; occasional corrections are discussed in the *Comments* at the end of this volume or in footnotes. Departures from the original edition have been regarded as errors and are therefore not

specially listed here, except in the case of those that affected the subsequent history of these works. For this reason, we were also able to dispense with a detailed list of variant readings of the sort available in typescript for volumes II and III of our edition (HN 78 and 79). These lists can be obtained from the publisher on request (HN 897).

Mozart's manner of writing appoggiaturas (♯ for ♯) has been modernized. Moreover, if lacking in the autograph, slurs have been added to each appoggiatura note without comment, as the latter should always be slurred with the principal note in performance. Other modernizations include the notating of arpeggios (♯ instead of ♯), obsolete clefs, and occasionally the distribution of notes between the staves of the piano part, particularly where Mozart wished to avoid writing ledger lines for reasons of convenience. Mozart's implied contrapuntal "voicings" – e.g. the separate stemming of parallel thirds – has been adopted in exceptional cases but has otherwise been unified. Only in extremely rare and obvious instances were changes made for reasons of consistency with parallel passages.

Performers will always be called upon to enliven the "Urtext" with their own expertise and imagination. This applies in particular to the articulation of dots and strokes. Mozart clearly, if not consistently, distinguishes between the two, generally using dots on groups of notes or note repetitions and strokes on isolated notes surrounded by legato or separated by rests. This is not the place to pursue in detail the effect of this clear notational distinction on performance (cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br.* 1993, herausgegeben von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Band 2: *Freie Referate*, Kassel etc. 1999, S. 133–143). However, it should be pointed out that the dot was Mozart's customary mark for staccato (and occasionally for spiccato), whereas the stroke must be additionally regarded as signifying an upstroke or downstroke, and hence as a counterpart to legato bowing. Depending on the underlying tempo, the

required change of "bowing" may produce a pronounced staccato effect and/or a light accentuation of the note in question; in any event it results in a shortening of the note's duration. As Mozart transferred this subtle form of violin articulation to his notation for all instruments, pianists are likewise called upon to find suitable means of executing dots (a light "jeu perlé" staccato) and strokes (note distinctly isolated). When writing in haste, Mozart was more susceptible to make mistaken use of the stroke rather than the dot. Moreover, it is sometimes impossible to distinguish clearly between the two. In such cases the reading given in the autograph is described in the *Comments* and unified in the musical text.

We wish to thank all those libraries that granted us access to the sources as well as Mrs. Veronika Ringe for her helpful proof-reading.

Munich, spring 1995

Wolf-Dieter Seiffert

## Préface



Les six sonates pour piano et violon, K. 301–306, (selon la 6<sup>ème</sup> édition du catalogue thématique, le Köchel-Verzeichnis: K. 293a, b, c, 300c, 293d, 300l), qui ont fait l'objet d'une révision fondamentale pour la présente édition, ont été publiées pour la première fois en novembre 1778, chez l'éditeur Jean-Georges Sieber, à Paris. Ce n'est nullement un hasard si cette première édition porte le numéro d'opus I: elle constitue en effet la première grande œuvre de Mozart après la parution, dès le milieu des années 60, sous les numéros d'opus I à IV, des sonates, d'importance assez secondaire, pour piano et violon ou piano et flûte (et violoncelle), K. 6–15 et 26–31.



Mozart compose ces œuvres à deux mouvements (seule la sonate K. 306 comporte trois mouvements) au cours du grand voyage qui le conduit de Mannheim à Paris: les trois premières à Mannheim, début

1778, les deux dernières à Paris, au milieu de l'année 1778, et la sonate la plus célèbre, celle en mi mineur (K. 304), qui est débutée à Mannheim et terminée tardivement à Paris. Obligé de quitter Paris pour rejoindre son Autriche natale, Mozart se trouve à son grand regret dans l'impossibilité, comme nous le savons par sa correspondance, de corriger les épreuves avant la fin des travaux de gravure et d'impression. La maison d'édition a manifestement utilisé les autographes comme modèles de gravure, étant donné que, d'une part, trois d'entre eux (K. 303, 304 et 306) présentent tout au long des mentions de la main du graveur qui coïncident exactement avec la division des pages de la première édition Sieber, et que d'autre part, on sait d'après la tradition que Mozart a laissé les six autographes à Paris et qu'il ne les a jamais récupérés. En janvier 1779, peu avant de rentrer définitivement à Salzbourg, Mozart peut remettre à la dédicataire, l'Électrice palatine Elisabeth Maria (1721–1794), son «Oeuvre Premier», un exemplaire tout «frais» mais non dépourvu de fautes, accompagné d'une dédicace.

Vu la genèse de l'œuvre, l'évaluation des sources apparaît évidente: seuls les autographes, écrits dans l'ensemble avec beaucoup de soin et de façon très consciencieuse, fournissent le texte musical conforme aux intentions du compositeur. Les signes faisant éventuellement défaut ont été rajoutés par l'éditeur et sont mis en évidence par des parenthèses; les corrections apportées sont mentionnées dans les *Remarques* à la fin du volume ou sous forme de notes. Les variantes de la première édition sont traitées en tant que fautes et ne sont pas signalées expressément, mis à part certains

cas intéressants du point de vue musicologique. C'est pourquoi il était superflu en l'occurrence de constituer un catalogue détaillé des variantes, sur le modèle des catalogues réalisés pour les volumes II et III de la présente édition (cf. HN 78 et 79), lesquels, sous forme dactylographiée, peuvent être obtenus sur demande auprès de la maison d'édition (HN 897).

La façon dont Mozart note les appoggiatures a été modernisée ( pour ); en outre, chaque appoggiature (sans distinction) a été dotée d'une liaison lorsque celle-ci n'était pas mentionnée sur l'autographe, puisque l'interprète doit toujours lier l'appoggiature à la note principale. L'écriture des arpèges a également été modernisée

( lieu de ) , ainsi que l'ancien usage des clefs et parfois l'ordonnancement des notes sur chacune des deux portées de la partie de piano, surtout là où Mozart s'est dispensé pour des raisons de commodité d'écrire des lignes supplémentaires. La notation du compositeur, en principe «cohérente», notamment pour les chaînes de tierces avec queues séparées, n'a été reprise que pour les cas d'exception, et sinon unifiée. Les alignements par analogie n'ont été entrepris que très rarement, lorsqu'ils semblaient s'imposer.

Le musicien abordera toujours le «Urtext» avec le recul de son expérience et de son imagination. Ceci vaut en particulier pour l'exécution des signes d'articulation (points et tirets) que Mozart différencie nettement, mais de manière inconséquente. En guise de staccato, il utilise en général des points pour les groupes de notes ou les notes répétées, et plutôt des tirets pour les notes isolées soit au milieu de plusieurs notes liées, soit séparées par un silence. Sans

traiter ici en détail les effets de cette différenciation sur le jeu de l'exécutant (cf. Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br.* 1993, herausgegeben von Hermann Danuser und Tobias Pleblich, Band 2: *Freie Referate*, Kassel etc. 1999, S. 133–143), on remarquera que le point utilisé par Mozart représente un signe de staccato ordinaire (et parfois même de spiccato), tandis que le tiret figure de surcroît un signe de poussé ou de tiré, lequel est alors le pendant du coup d'archet lié. Le changement de «tirez» (coup d'archet) peut produire selon le tempo un net effet de staccato et/ou une légère accentuation de la note concernée – quoi qu'il en soit, la valeur de la note s'en trouve raccourcie. Mozart appliquant cette subtile articulation non pas au seul violon, mais à chaque instrument, le pianiste doit chercher à exécuter de manière adéquate les notes marquées d'un point (il adoptera plutôt un staccato léger, «perlé») ou marquées d'un tiret (il les détachera clairement). Mozart, du fait qu'il écrit rapidement, a tendance à utiliser par erreur le tiret plutôt que le point; au surplus, il est parfois impossible de faire clairement la différence entre les deux signes. En ce cas, l'état autographe est évoqué dans le répertoire, et la partition s'efforce d'adopter une notation cohérente.

Nous adressons tous nos remerciements aux bibliothèques qui ont mis les sources à notre disposition ainsi qu'à M<sup>me</sup> Veronika Ringe pour le précieux concours qu'elle a apporté à la correction des épreuves.

Munich, printemps 1995  
Wolf-Dieter Seiffert