

SONATE

KV 292 (196c)

Allegro

Fagott

Klavier
(Cembalo)

5

10

14

19

23

System 1 (measures 23-26): The bass line features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The treble line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note pattern.

27

System 2 (measures 27-30): The bass line continues with eighth-note patterns. The treble line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note pattern.

31

System 3 (measures 31-34): The bass line continues with eighth-note patterns. The treble line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note pattern.

35

System 4 (measures 35-38): The bass line continues with eighth-note patterns. The treble line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note pattern.

39

System 5 (measures 39-42): The bass line continues with eighth-note patterns. The treble line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note pattern.

43

System 6 (measures 43-46): The bass line continues with eighth-note patterns. The treble line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note pattern. The system ends with a double bar line and a *p* dynamic marking.

SONATE

KV 292 (196e)

Allegro

Fagott

Violoncello

6

11

16

21

24

28

33

Vorwort

Wolfgang Amadeus Mozarts Fagottkonzert KV 191 und die vorliegende Sonate für Fagott und Violoncello (Basso continuo) KV 292 werden seit Otto Jahns Mozart-Biographie mit Freiherrn Thaddäus von Dürniz (1756–1807) in Verbindung gebracht. Dieser Fagott-Liebhaber gab bei berühmten Komponisten Solowerke in Auftrag, griff aber auch selbst komponierend zur Feder. Mozart hatte Dürniz bei seinem München-Aufenthalt 1774/75 kennengelernt und ihm die Klaviersonate KV 284 gewidmet. Dass ein Zusammenhang zwischen Dürniz und Mozarts Fagottkompositionen besteht, ist aber aus zweierlei Gründen eher unwahrscheinlich: Zum einen hat Mozart schon vor seinem Aufenthalt in München Werke für Fagott komponiert, wie das *a Salisburgo li 4 di Giugno 1774* entstandene Konzert KV 191 belegt. Zum anderen ist im Katalog der mittlerweile zerstreuten Dürnizschen Musikaliensammlung so manche Komposition von Mozart zu finden, aber ausgerechnet keine für Fagott (siehe August Scharnagl: *Freiherr Thaddäus von Dürniz und seine Musikaliensammlung*, Tutzing 1992). Da weitere Indizien fehlen, bleiben Entstehungszeit und -ort der vorliegenden Sonate ungewiss.

Viele Musiker fassen auch heute noch die Sonate KV 292 als Duo für Fagott und Violoncello auf. Von zwei gleichberechtigten Hauptstimmen, wie man sie in einem Duo erwartet, kann in dieser Komposition jedoch kaum die Rede sein. Im Vordergrund steht eindeutig das Fagott, während dem Violoncello die Aufgabe des Basso-continuo-Instruments zugewiesen ist. Vergleicht man dieses Werk mit den 1792 bei Artaria als *Due Duetti* erschienenen Werken für Violine und Viola KV 423 und 424, wird der Unterschied augenfällig: Die Streicher-Duos erschienen wie schon damals üblich in separaten Stimmen – beide Quellen der Sonate KV 292 (siehe unten) überliefern den Notentext hingegen, wie für Continuo-Sonaten üblich, in Partitur und bezeichnen das Werk korrekterweise als *Sonate* und nicht etwa als *Duo*

oder *Duetto*. 1805 waren Continuo-Sonaten längst passé. Eine Sonate für solistisches Bassinstrument und Basso Continuo war ohnehin nahezu unverkäuflich. Aus diesen Gründen werden die Verleger damals wohlweislich auf dem Titel das unpopuläre „Basso Continuo“ durch „Violoncello“ ausgetauscht haben. So konnte die Sonate vom Kunden für ein Duo gehalten werden.

Neben der Generalbassstimme ist bei vorliegender Sonate aber auch der äußerst beschränkte Tonumfang der Solostimme auffällig. Sieht man einmal vom tiefen *F* im ersten Satz (T. 105 und 109) ab, durchmisst die Fagottstimme lediglich gute anderthalb Oktaven von *B* bis *g*¹ (zum Vergleich: Im Fagottkonzert KV 191 beträgt der Ambitus der Solostimme drei Oktaven von *B*₁ bis *b*¹). Es wurde die Vermutung geäußert, die Sonate könne möglicherweise für Quint- oder Quartfagott konzipiert sein. Solche Instrumente, die heute eine Renaissance als Einstiegsinstrument für Kinder erleben, waren zu Mozarts Zeit durchaus bekannt, wie die von Dürniz um 1780 komponierten Sonaten für Klavier und Fagott zeigen (vgl. Klaus Hubmann: *Untersuchungen zur Authentizität der Mozartschen Fagottsonate KV 292 [196c]*, in: *Oboe – Klarinette – Fagott*, Schorn-dorf 1990, Jg. 5, Heft 2, S. 99–106). Allerdings lässt sich durch diese kleinen Fagotte lediglich das Fehlen der tiefen Lage in der vorliegenden Sonate, nicht aber der insgesamt beschränkte Tonumfang der Solostimme erklären.

Über den Verbleib des Autographs von KV 292 ist nichts bekannt. Die ältesten Nachweise des Werks sind die postum erschienenen Druckausgaben der Verlage Breitkopf & Härtel in Leipzig und Hummel in Berlin (zu Details siehe die *Bemerkungen* am Ende des Bandes). Der Breitkopf-Druck wird im Mai 1805 im *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Jg. 7, Nr. XI, Spalte 46) angezeigt. Die Vermutung des Mozart-Biographen Alfred Einstein, die Sonate sei durch den Prager Flötisten Leitl (oder Laitl) an Breitkopf gelangt, lässt sich nicht belegen. Das Erscheinungsdatum des Hummel-Druckes ist nicht eindeutig zu ermitteln.

Die Ausgabe wird erstmals in Hummels Verlagskatalog von 1814(?) erwähnt. Im Verlagskatalog von 1802 ist die Sonate nicht aufgeführt (zwischen diesen beiden Daten haben sich keine weiteren Kataloge erhalten). Die Plattennummer 1299 deutet auf das Erscheinungsjahr 1805 hin. Allerdings hat das Verlagshaus Hummel seine Plattennummern nicht streng chronologisch verwandt. Ob also der Breitkopf- oder der Hummel-Druck die ältere Quelle ist, lässt sich daher nicht ermitteln.

Der Notentext selbst erlaubt keine eindeutigen Schlüsse über die Abhängigkeit der Quellen. Auffälligerweise taucht der schwer zu behobende Fehler im *Andante* (siehe Bemerkung zu T. 21) in beiden Quellen auf. Außerdem haben die Drucke einen identischen Seitenumbruch und Zeilenfall (ausgenommen das *Rondo* bei T. 109). Der eine Druck wurde also möglicherweise vom anderen abgestochen, wobei Vorlage und Nachstich nicht eindeutig identifizierbar sind.

Während der Breitkopf-Druck systematisch zwischen *tr* und *♯* unterscheidet, steht im Hummel-Druck einheitlich *tr*. Eine Differenzierung zwischen *tr* und *♯* ist bei Mozart zwar selten, man findet sie aber beispielsweise im zweiten Satz der bereits erwähnten, im Autograph überlieferten Klaviersonate KV 284. Die systematische Differenzierung zwischen den beiden Verzierungen in der Ausgabe bei Breitkopf könnte also durchaus auf Mozart zurückgehen. Vorliegende Ausgabe wählt daher den Breitkopf-Druck als Hauptquelle. Die wenigen wissenswerten Unterschiede zwischen beiden Quellen werden in den *Bemerkungen* behandelt. Ergänzungen des Herausgebers sind prinzipiell durch Klammerung kenntlich gemacht. Zweifelsfrei fehlende Vorzeichen und Triolenziffern wurden stillschweigend ergänzt. Die Balkung und die Abkürzungen folgen weitestgehend der Hauptquelle.

Der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, und der Staatsbibliothek zu Berlin sei für die Bereitstellung der Quellen herzlich gedankt.

München, Sommer 2007
Henrik Wiese

Preface

Wolfgang Amadeus Mozart's Bassoon Concerto K. 191 and the present Sonata for Bassoon and Violoncello (basso continuo) K. 292 have been linked to Baron Thaddäus von Dürniz (1756–1807) ever since the publication of Otto Jahn's Mozart biography. Dürniz, a bassoon connoisseur, not only commissioned solo works from famous composers, but also composed pieces of his own. Mozart had met Dürniz during his stay in Munich in 1774/75 and dedicated the Piano Sonata K. 284 to him. But there are two reasons why a connection between Dürniz and Mozart's bassoon pieces is unlikely: for one, Mozart had already composed works for bassoon before his stay in Munich, as is confirmed by the Concerto K. 191 written *a Salisburgo li 4 di Giugno 1774*; for another, the catalogue of Dürniz's now dispersed collection of music contains several works by Mozart, but curiously none for bassoon (see August Scharnagl: *Freiherr Thaddäus von Dürniz und seine Musikaliensammlung*, Tutzing 1992). Since further evidence is lacking, the time and place of origin of the present sonata remain open to conjecture.

Even today, many musicians regard the Sonata K. 292 as a duet for bassoon and violoncello. Yet it is hardly possible to claim that the two parts are of equal importance here, in the sense of what one would expect in a duet. The bassoon clearly holds centre stage, while the cello is assigned the function of a continuo instrument. If one compares this work with the works for violin and viola K. 423 and 424, published by Artaria in 1792 as *Due Duetti*, the difference is striking: the string duets were printed in separate parts, as was already the norm at that time; both sources of the Sonata K. 292 (see below), however, transmit the music text in score, as was customary for continuo sonatas, and designate the work correctly as *Sonate*, and not, for example, as *Duo* or *Duetto*. Continuo sonatas were a thing of the past by 1805. And in any event, a sonata for so-

lo bass instrument and basso continuo would have been practically impossible to sell. For such reasons the publishers wisely exchanged the unpopular "basso continuo" on the title page with "violoncello." Prospective players would then have considered the sonatas as a duet.

What is intriguing in the present sonata is not only the thoroughbass part, but also the extremely limited compass of the solo part. Apart from the low *F* in the first movement (M. 105 and 109), the bassoon part only covers just over one and a half octaves, from *Bb* to *g*¹ (in comparison: the ambitus of the solo part of the Bassoon Concerto K. 191 comprises three octaves, from *Bb*₁ to *bb*¹). One theory is that the sonata may have been conceived for a small bassoon or fagottino. Such instruments, which are enjoying a renaissance today as beginners' instruments for children, were very well-known during Mozart's time, as can be seen in the sonatas for piano and bassoon composed by Dürniz around 1780 (see Klaus Hubmann: *Untersuchungen zur Authentizität der Mozartschen Fagottsonate KV 292 [196c]*, in: *Oboe – Klarinette – Fagott*, Schorndorf, 1990, 5/2, pp. 99–106). However, the use of such a small bassoon would only explain the lack of the low register in the present sonata, not the limited compass of the entire solo part.

Nothing is known about the whereabouts of the autograph of K. 292. The earliest traces of the work are the posthumously published editions by Breitkopf & Härtel in Leipzig and Hummel in Berlin (for details see the *Comments* at the end of this volume). The Breitkopf edition was announced in May 1805 in the *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Jg. 7, Nr. XI, col. 46). The assumption of Mozart biographer Alfred Einstein that the sonata may have found its way to Breitkopf via the Prague flutist Leitl (or Laitl) cannot be proven. It is also impossible to determine with accuracy the date of publication of the Hummel print. The edition was first mentioned in Hummel's catalogue of ?1814. The sonata is not listed in the publisher's catalogue of 1802 (there are no extant cata-

logues between these two dates). The plate number 1299 suggests that the work was published in 1805; however, Hummel did not use its plate numbers in a consistently chronological manner. It thus cannot be established whether the Breitkopf or the Hummel print is the earlier source.

The music text itself does not allow any clear-cut conclusions about the interdependence of the sources. It is curious, however, that the error in the *Andante* – a difficult one to eliminate – comes up in both sources (see comment on M. 21). In addition, the prints have an identical page make-up and staff alignment (except for the *Rondo* at M. 109). It is possible that one print was engraved from the other, whereby the model and the print based on it cannot be unequivocally identified.

While the Breitkopf print systematically distinguishes between *tr* and *♯*, the Hummel print consistently has *tr*. The distinction between *tr* and *♯* is rare in Mozart's music, but it is found, for example, in the second movement of the above-mentioned Piano Sonata K. 284, transmitted in autograph. The systematic differentiation between the two embellishments in Breitkopf's edition may thus indeed go back to Mozart, which is why we have chosen the Breitkopf print as the principal source for this edition. The few differences worth noting between the two sources are treated in the *Comments*. Additions made by the editor are principally in parentheses. Obviously missing accidentals and triplet numbers have been tacitly added. The beaming and abbreviations follow the main source as much as possible.

We wish to extend our cordial thanks to the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, and the Staatsbibliothek zu Berlin for putting the sources at our disposal.

Munich, summer 2007

Henrik Wiese

Préface

Le concerto pour basson K. 191 de Wolfgang Amadeus Mozart ainsi que la présente Sonate pour basson et violoncelle (basse continue) K. 292 sont associés, à la suite de la biographie de Mozart d’Otto Jahn, au baron Thaddäus von Dürniz (1756–1807). Cet amateur de basson commanda des œuvres pour basson seul auprès de compositeurs célèbres, mais s’adonna lui-même à la composition. Mozart avait fait la connaissance de Dürniz lors de son séjour à Munich de 1774/75 et lui avait dédié la Sonate pour piano K. 284. Il est cependant peu vraisemblable qu’il y ait une relation entre Dürniz et les compositions pour basson de Mozart. Deux raisons à cela: d’une part, Mozart avait déjà composé des œuvres pour le basson avant son séjour à Munich, comme l’atteste le concerto K. 191 composé *a Salisburgo li 4 di Giugno 1774*. D’autre part, le catalogue de la collection de musique de Dürniz, aujourd’hui dispersée, signale bien quelques compositions de Mozart, mais précisément aucune œuvre pour basson (voir August Scharnagl: *Freiherr Thaddäus von Dürniz und seine Musikaliensammlung*, Tutzing 1992). En l’absence d’autres indices, le lieu et la date de composition de la présente sonate demeurent incertains.

De nombreux musiciens considèrent, de nos jours encore, la sonate K. 292 comme un duo pour basson et violoncelle. Or cette œuvre ne présente en aucune façon un traitement égal des deux parties principales, comme cela devrait être le cas dans un duo. Le basson occupe indiscutablement le premier plan tandis que le violoncelle a pour tâche de réaliser la basse continue. Il suffit de comparer cette œuvre avec les *Due Duetti* K. 423 et 424 pour violon et alto pour s’en rendre compte: les duos pour cordes furent publiés, comme le voulait déjà l’usage, en parties séparées; en revanche, les sources de la Sonate K. 292 (voir ci-dessous) présentent le texte musical en partition – à la manière des sonates avec continuo – et l’intitulent, à juste titre, *Sonate* et non pas *Duo* ou *Duetto*. En 1805, les sonates avec

continuo appartenaient à un temps désormais bien révolu. Une sonate pour basse instrumentale et continuo était d’ailleurs devenue presque invendable. C’est pour ces raisons, que les éditeurs auront sans doute délibérément remplacé la mention bien impopulaire «Basso Continuo» par «Violoncello». Ainsi l’acquéreur potentiel pouvait considérer la sonate comme un duo.

Outre la partie de basse continue, la présente sonate se singularise également par l’ambitus particulièrement resserré de la partie de solo. Mis à part le *Fa grave* dans le premier mouvement (M. 105 et 109), la partie de basson couvre certes une bonne octave et demi, du *Sib*¹ au *sol*¹ (à titre de comparaison, dans le Concerto K. 191 l’ambitus de la partie de soliste s’étend sur trois octaves, du *Sib*₁ au *sib*¹). On a supposé que la sonate pourrait avoir été composée pour un basson transpositeur à la quinte ou à la quarte. De tels instruments qui connaissent aujourd’hui un renouveau comme instrument d’initiation destiné aux élèves, étaient parfaitement connus du temps de Mozart, comme l’attestent les Sonates pour piano et basson composées vers 1780 par Dürniz (cf. Klaus Hubmann: *Untersuchungen zur Authentizität der Mozartschen Fagottsonate KV 292 [196c]*, in: *Oboe – Klarinette – Fagott*, Schorndorf 1990, 5/2, p. 99–106). Ces petits bassons permettent certes d’expliquer l’absence du registre grave dans la présente sonate, mais non ce resserrement d’ambitus qui affecte l’ensemble de la partie de soliste.

On ignore ce qu’il est advenu de l’autographe du K. 292. Les signalements les plus anciens de l’œuvre sont les éditions imprimées posthumes de Breitkopf & Härtel à Leipzig et de Hummel à Berlin (pour plus de précisions, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin du volume). L’imprimé de Breitkopf est annoncé en mai 1805 dans l’*Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Année 7, N° XI, col. 46). L’hypothèse formulée par Alfred Einstein dans sa biographie de Mozart, selon laquelle la Sonate aurait été transmise à Breitkopf par le flûtiste pragois Leitl (ou Laitl) ne peut être vérifiée. La date de parution de l’édition Hummel ne peut être établie avec certitude. L’édition est

mentionnée pour la première fois dans le catalogue d’éditeur de 1814 (?). La Sonate n’est pas signalée dans le catalogue de 1802 (on ne conserve aucun catalogue entre ces deux dates). Le numéro de plaque 1299 suggère que l’édition a paru en 1805 – sous toutes réserves, car les cotages de la maison d’édition Hummel ne respectent pas strictement l’ordre chronologique. Il est donc impossible d’établir si l’édition la plus ancienne est celle de Breitkopf ou de Hummel.

Le texte musical n’apporte aucun élément décisif quant aux relations entre les sources. On notera que l’erreur, délicate à résoudre, dans l’*Andante* (voir la remarque relative à la M. 21) apparaît dans les deux sources. En outre, les deux imprimés présentent la même mise en page (tourne au même endroit, sauf dans le *Rondo* à la M. 109). Il est donc vraisemblable que l’une des deux éditions a servi de modèle à l’autre, sans qu’il soit possible d’identifier clairement celle qui a servi de modèle.

Tandis que l’édition Breitkopf distingue systématiquement le *tr* du *♯*, l’édition Hummel donne partout *tr*. La distinction entre *tr* et *♯* se rencontre certes rarement chez Mozart, mais on la trouve, par exemple, dans l’autographe du second mouvement de la Sonate pour piano K. 284 évoquée plus haut. La distinction systématique entre les deux ornements de l’édition Breitkopf pourrait donc parfaitement remonter à Mozart. C’est pourquoi nous avons choisi ici de suivre le texte de l’édition Breitkopf. Les rares variantes qui méritaient d’être signalées sont mentionnées et commentées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*. Les ajouts de l’éditeur sont systématiquement mis entre parenthèses. Les altérations manquant à l’évidence et les chiffres de triolet ont été restitués sans autre commentaire. Les barres et les abréviations suivent dans l’ensemble le texte de la source principale.

Nous remercions la Österreichische Nationalbibliothek à Vienne et la Staatsbibliothek à Berlin d’avoir mis à notre disposition les sources.

Munich, été 2007
Henrik Wiese