WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie VIII

Kammermusik

WERKGRUPPE 22
ABTEILUNG 2: KLAVIERTRIOS

VORGELEGT VON
WOLFGANG PLATH UND WOLFGANG REHM

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK
1966

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie VIII, Werkgruppe 22, Abteilung 2.

Als Einzelausgaben sind erschienen: Nr. 1—5: BA 4756 und Nr. 6—13: BA 4787.

Alle Rechte vorbehalten / Zweite, durchgesehene Auflage 1984 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

INHALT

Vorwort VI

Zum vorliegenden Band VII

Faksimilia: Sonaten KV 10—15: Titelblatt des Erstdruckes, Seite 1 des Erstdruckes, Seite 1 der handschriftlichen Violinstimme, Seite 1 der dem Erstdruck beigegebenen gedruckten Violoncellostimme XVI

Faksimile: Blatt 1r aus dem Autograph des Trios in G KV 496 XVII

Faksimile: Blatt 1r aus dem Autograph des Trios in C KV 548 XVIII

Faksimilia: Blatt 1r aus der teilautographen Partitur und eine Seite der autographen Klavierstimme des Trios in G KV 564 XIX

Faksimilia: Blatt 1r und Blatt 3v aus dem Autograph des dritten der drei fragmentarischen Triosätze KV 442 XX

1. Sonate in B für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello KV 10 . . 2
2. Sonate in G für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello KV 11 . . 12
3. Sonate in A für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello KV 12 . . 18
4. Sonate in F für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello KV 13 . . 26
5. Sonate in C für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello KV 14 . . 36
6. Sonate in B für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello KV 15 . . 48
7. Divertimento à 3 in B für Klavier, Violine und Violoncello KV 254 . . 56
8. Trio (Sonata) in G für Klavier, Violine und Violoncello KV 496 78
9. Trio in Es („Kegelstatt-Trio") für Klavier, Klarinette und Viola KV 498 . 104
10. Trio in B für Klavier, Violine und Violoncello KV 502 129
11. Trio in E für Klavier, Violine und Violoncello KV 542 160
12. Trio in C für Klavier, Violine und Violoncello KV 548 188
13. Trio in G für Klavier, Violine und Violoncello KV 564 212

Anhang

I: Drei fragmentarische Triosätze für Klavier, Violine und Violoncello, vollendet von Maximilian Stadler KV 442

a. Triosatz in d 235
b. Triosatz in G 246
c. Triosatz in D 256

II. Erste, nicht weitergeführte Fassung des dritten Satzes aus dem Trio in E KV 542 (= Nr. 11) 268

III. Beginn eines Triosatzes in G für Klavier, Violine und Violoncello (Fragment) KV Anh. 52 (495a) 271

IV. Beginn eines Triosatzes in B für Klavier, Violine und Violoncello (Fragment) KV Anh. 51 (501a) 272

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VORWORT

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

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

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

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

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV^3 bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV^6) vermerkt.

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

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten c-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade im Vorsatz angegeben. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. , statt ,); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift , etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz" gelten, wird dies durch den Zusatz „[♪]" über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for:* und *pia:* Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort des Bandbearbeiters (*„Zum vorliegenden Band"*) und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Dieser Band vereinigt sämtliche Klaviertrios, die Mozart komponiert hat: Die Frage aber, wieviele solcher Trios Mozart nun wirklich geschrieben hat, wird je nach Anschauung unterschiedlich beantwortet werden können. Angesichts der hier vorgelegten Werkreihe dürften die Meinungen besonders weit auseinandergehen; denn der Band wird mit sechs Sonaten eröffnet, die gemeinhin nur in Duobesetzung für Klavier und Violine bekannt sind, jedoch in den beiden Bänden mit den *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine* der *Neuen Mozart-Ausgabe* (= NMA, Serie VIII, Werkgruppe 23) fehlen: Die Sonaten KV 10–15 (= Nr. 1–6), während der großen Europareise in London 1764 entstanden, werden hier erstmals in der erweiterten Besetzung für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello veröffentlicht — darüber wird im weiteren noch zu sprechen sein. Es folgt — mit einem zeitlichen Abstand von zwölf Jahren — das Divertimento-Trio in B KV 254 (= Nr. 7); und erst nach abermals zehnjähriger Pause beginnt dann die Reihe der „großen" Triokompositionen aus den Jahren 1786 bis 1788, die das Hauptkorpus des vorliegenden Bandes ausmacht (= Nr. 8–13): das Trio in G KV 496, das sogenannte „Kegelstatt-Trio" in Es KV 498 für Klavier, Klarinette und Viola; die Trios in B KV 502, in E KV 542, in C KV 548 und G KV 564. Der Anhang des Bandes schließlich bringt drei heterogene, fragmentarische Triosätze in d, G und D, zusammengefaßt unter ihrer herkömmlichen Köchel-Nr. 442, die einschließlich der Ergänzung des Abbé Maximilian Stadler wiedergegeben werden (= Anhang I, a.–c.), sowie neben der ersten, nicht weitergeführten Fassung des dritten Satzes aus dem E-dur-Trio KV 542 (= Anhang II) als Abschluß zwei weitere Fragmente (= Anhang III und IV) von nur geringem Umfang: KV Anh. 52 (495a) und KV Anh. 51 (501a).

Schon diese kurze einleitende Übersicht zeigt im Gegensatz etwa zu Mozarts Klaviersonaten, den Sonaten für Klavier und Violine, den Klaviervariationen als Gelegenheits- und Modekompositionen oder den Klavierkonzerten eine augenfällige Diskontinuität, und zwar sowohl in der zeitlichen Abfolge im Rahmen des Gesamt-Oeuvres als auch — darin impliziert — in der gattungsgeschichtlichen Entwicklung; und in der Tat ist das „klassische" Klaviertrio die Gattung, die sich weitaus am spätesten, und zwar erst gegen Ende des ersten Abschnittes der Wiener Klassik, ausbildet. Die bei Mozart konstatierte Diskontinuität findet sich zumindest ebenso stark ausgeprägt bei Joseph Haydn: Haydns erstes, von ihm anerkanntes Klaviertrio entstand „*vor 1766*", ihm folgte „*1769 (?)*" ein *Divertimento per il Cembalo con Pariton e 2 Violini*, das später zum Klaviertrio umgearbeitet wurde, und erst 1784 setzte die eigentliche Klaviertrio-Produktion ein, die sich dann allerdings kontinuierlich bis 1795 hinzog[1].

*

Die Aufnahme der sechs Sonaten KV 10–15 (= Nr. 1–6) — Mozart dedizierte sie der Königin von England „*auf ihr selbst verlangen*" und erhielt dafür 50 Guinées[2] — in den Klaviertrioband der NMA mag zunächst verwundern: Noch in der sechsten Auflage des *Köchel-Verzeichnisses*[3] sind diese Werke als Sonaten für „*Klavier und Violine oder Flöte (Violoncello ad libitum)*" bezeichnet; die alte Mozart-Ausgabe (AMA) rechnete sie bedenkenlos der Werkgruppe der Klavier-Violinsonaten zu[4]. Demgegenüber hat die NMA mit aller Absicht KV 10–15 an den Beginn des Klaviertriobandes gesetzt; denn tatsächlich darf man in diesen Werken den Punkt erblicken, an dem sich gattungsgeschichtlich Klaviertrio und einfach begleitete Klaviersonate voneinander zu lösen beginnen[5].

KV 10–15 sind nicht im Autograph überliefert, wohl aber in einem als authentisch anzusehenden Erstdruck von 1765, der bezeichnenderweise in zwei voneinander abweichenden Originalausgaben existiert. Im Hinblick auf den in Partitur (Klavier und Violine) gestochenen reinen Notentext sind beide Ausgaben identisch, auch tragen sie beide dieselbe ausführliche Widmung, die

---

[1] Vgl. *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Band 1, Mainz 1957, Gruppe XV, S. 681 ff., und Ruth Blume, *Studien zur Entwicklungsgeschichte des Klaviertrios im 18. Jahrhundert*, Phil. Diss. Kiel 1962 (mschr.), S. 208 ff.; dort auch eingehende Würdigung der Gattung „Klaviertrio" bei Mozart (S. 154 ff.); vgl. zur Gattungsgeschichte neuerdings den Artikel *Trio. C. Klaviertrio*, in: MGG 13, Spalte 692–97. — Schließlich sei verwiesen auf den zugleich kritisch-apologetischen Aufsatz von Karl Marguerre, *Mozarts Klaviertrios*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1962, S. 182–194.

[2] *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (= Bauer-Deutsch), 4 Bände, Kassel etc. 1962/63; I, Nr. 93, S. 170, Zeile 10 f., und Nr. 96, S. 184, Zeile 145 f.

[3] Bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden 1964 (= KV[6]).

[4] Die einzige zur Zeit vorliegende praktische Einzelausgabe (Basel 1959, 2 Hefte) gibt KV 10–15 ohne weiteres als 6 *Sonaten für Flöte und Klavier* wieder — in entsprechender Bearbeitung von Joseph Bopp.

[5] Vgl. dazu Eduard Reeser im Vorwort zu NMA VIII/23/Band 1, S. VIII, und die dort in den Anmerkungen 15 und 16 zitierte Spezialliteratur: E. Reeser, *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart*, Rotterdam 1939, sowie Wilhelm Fischer, *Mozarts Weg von der begleitenden Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier*, in: *Mozart-Jahrbuch 1956*, Salzburg 1957, S. 21–34.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

im Kritischen Bericht zum vorliegenden Band wiedergegeben wird[6].

Der wesentliche Unterschied jedoch ist bereits aus der abweichenden Formulierung des Titels ersichtlich; in der einen, in mehreren Exemplaren überlieferten Ausgabe lautet er folgendermaßen: *Six / SONATES / pour le / CLAVECIN / qui peuvent se jouer avec / L'accompagnement de Violon, ou Flaute / Traversiere / Très humblement dediées / A SA MAJESTÉ / CHARLOTTE / REINE de la GRANDE BRETAGNE / Composées par / I. G. WOLFGANG MOZART / Agé de huit Ans / Oeuvre III. / LONDON Printed for the Author and sold at his Lodgings / At M.r Williamson in Thrift Street Soho.*[7] Die andere Ausgabe bringt bei ansonsten gleichem Wortlaut die erweiterte Besetzungsangabe ... *Traversiere et d'un Violoncelle* (vgl. das Faksimile a. auf S. XVI). Tatsächlich liegt den zwei bekannten Exemplaren dieser Ausgabe[8] eine gedruckte Violoncellostimme bei; im Exemplar der Queen's Music Library fehlt die gedruckte einzelne Violinstimme, oder besser: sie ist wohl mit Absicht durch eine von Leopold Mozart kalligraphisch ausgeführte handschriftliche Stimme — deren Vortragsbezeichnungen vielfach wesentlich besser und genauer als die des Druckes sind — ersetzt worden. Die Vermutung liegt nahe, daß es sich bei diesem Exemplar um das (oder um eines der) offiziell beim königlichen Hof eingereichte(n) Dedikationsexemplar(e) handelt (dazu vgl. den Kritischen Bericht), woraus allerdings nicht ohne weiteres geschlossen werden darf, daß die offiziell präsentierte Fassung die „eigentlich" authentische sei; dagegen spräche, daß die Druckfassung o h n e Violoncello weitaus verbreiteter ist und gerade eines dieser Exemplare aus dem Nachlaß Mozarts stammt[9]. Jedoch sei diese Frage wie auch die des zeitlichen Verhältnisses der beiden Druckfassungen zueinander einer speziellen Diskussion im Kritischen Bericht vorbehalten.

In der Tat sind nicht allein solche Überlegungen — soweit sie überhaupt zu einem definitiven Ergebnis führen können — für den Entschluß ausschlaggebend gewesen, KV 10—15 in diesem Band abzudrucken: Vor allem anderen schien es sinnvoll, die Werke in ihrer musikalisch-klanglich reichsten Gestalt zu veröffentlichen. Diese musikalisch-klanglich reichste Gestalt — also in der Druckfassung m i t Violoncello — läßt den sechs Sonaten den Charakter einer gattungsgeschichtlichen Mittlerstellung zukommen: Einerseits sind sie strukturell als Klaviersonaten mit ad libitum begleitendem Melodieinstrument (Violine oder Flöte) konzipiert und darum in einer Linie mit KV 6—9 sowie KV 26—31 zu sehen — insofern ist das Hinzutreten der Violoncellostimme als rein zufällig im Sinne der ad-libitum-Praxis zu interpretieren und entsprechend auch bei den genannten Opera I, II und IV als zumindest durchaus denkbar anzunehmen. Andererseits verleiht aber gerade die Tatsache, daß eine zunächst selbstverständliche Musizierpraxis durch die Beigabe einer eigens gedruckten, keineswegs den Klavierbaß durchweg nur primitiv verdoppelnden Violoncellostimme sozusagen „greifbar" und damit eben nicht mehr selbstverständlich wird, den Sonaten KV 10—15 besonderes gattungsgeschichtliches Interesse. Die sechs Sonaten markieren den ersten Schritt auf dem Weg der ad libitum begleiteten Klaviersonate zum späteren klassischen Klaviertrio: Ein Weg, der sich, soweit er Mozart betrifft, im vorliegenden Band mit aller nur wünschbaren Deutlichkeit darstellt. Unter diesem Gesichtspunkt dürfte die Aufnahme der bislang als Klavier-Violin- bzw. Flötensonaten klassifizierten sechs Nummern des Opus III in den Klaviertrioband der NMA gerechtfertigt sein[10].

Der angedeutete gattungsgeschichtliche Weg läßt freilich bei Mozart mancherlei Stationen unberührt: Die Lücken zwischen KV 10—15 und KV 254 einerseits und KV 254 und KV 496 ff. andererseits sind authentisch und nicht etwa auf Werkverluste zurückzuführen. Mozarts Triokompositionen der frühen Zeit können also auch in solchem Sinne als ad-libitum-Werke bezeichnet werden (was nicht als Werturteil mißverstanden werden darf): Sie sind für ihn, aus welchen Gründen auch immer, bis in die reifen Wiener Jahre offensichtlich von geringem Interesse gewesen; mit den sechs Opera aus den Jahren 1786—88 werden sie dann allerdings zu einem regelrechten Obbligato, ja zum ersten einsamen Höhepunkt der jungen Gattung „Klaviertrio" schlechthin. Wie eingangs bereits angedeutet, gilt ähnliches auch für die Triokompositionen Haydns, während im Gegensatz zu beiden, oder besser gesagt: an sie anschließend, Beethoven mit seinem Opus 1 das Erbe einer soeben zu klassischer Blüte entfalteten Gattung antritt[11].

[6] Vgl. auch *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, zusammengestellt und erläutert von O. E. Deutsch (NMA X/34), S. 39 f., und KV[6], S. 13.

[7] Abgebildet in: *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von O. E. Deutsch (NMA X/32), S. 69, Nr. 126.

[8] The Queen's Music Library London und Royal College of Music London; daneben besitzt noch Dr. Cecil B. Oldman, London, ein Exemplar, das zwar die separate Violoncellostimme aufweist, jedoch den oben zitierten Titel o h n e die erweiterte Besetzungsangabe bringt. (Zu weiteren Einzelheiten vgl. Krit. Bericht.)

[9] Sammlung Dr. h. c. Anthony van Hoboken, Ascona (ohne Violinstimme).

[10] Um der Praxis die Opera I—IV = KV 6—9, 10—15 und 26 bis 31 daneben aber auch als geschlossenes Ganzes zugänglich zu machen, erscheinen diese sogenannten Jugendsonaten Mozarts nach dem Text der NMA in drei Einzelheften (BA 4755—4757).

[11] Es ist in diesem Zusammenhang ohne Zweifel bedeutsam, daß sich Beethoven eine Studienkopie der kontrapunktischen Variation

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Spezielle Bemerkungen zu KV 10–15: 1. Entgegen weitverbreiteter Meinung kann kaum ernsthaft bezweifelt werden, daß für Mozarts früheste Klavierwerke und damit also auch für KV 10–15 das allein maßgebliche Tasteninstrument nicht der Hammerflügel, sondern vielmehr das Cembalo gewesen ist. Der Erstdruck sagt darüber zwar nichts Verbindliches aus (*Clavecin*, s. oben, S. VIII), wohl aber die Art des Klaviersatzes und die Tatsache, daß dynamische Bezeichnungen nur in der Violine bzw. Flöte und im Violoncello, nicht aber in der Klavierstimme vorkommen, abgesehen allerdings von einer ebenso singulären wie merkwürdigen Ausnahme: So sind im ersten Satz von KV 15 (S. 48–51) alle drei Stimmen mit Dynamik bezeichnet, wobei es sich im Klavier jedoch weder um Akzent- noch um Übergangsdynamik *(crescendo)* — beide für die Möglichkeiten des Pianoforte charakteristisch —, sondern um reine, ein zweimanualiges Cembalo voraussetzende Kontrastdynamik handelt. Wenn in der vorliegenden Ausgabe im Klavier analog den beiden anderen Stimmen oder auch frei (Anfangsdynamik!) dynamische Zeichen ergänzt wurden, so nur deshalb, um ein sinngemäßes Musizieren der sechs Sonaten auch auf dem modernen Klavier möglich zu machen[12].

2. Von der im Erstdruck-Titel verzeichneten ad-libitum-Besetzung der Oberstimme mit Violine oder Flöte sollte auch in der modernen Praxis Gebrauch gemacht werden. Die Oberstimme ist in ihrer authentischen Gestalt jedoch eindeutig für Violine geschrieben (Doppelgriffe, tiefe Lage) und kann daher nicht ohne Veränderungen für die Querflöte spielbar gemacht werden. Die Bandbearbeiter hielten es für ratsam, in dieser Frage Herrn Prof. Dr. Hans-Peter Schmitz, einen erfahrenen und anerkannten Flötisten, zu konsultieren. Seine Ausführungen hierzu seien im folgenden in extenso zum Abdruck gebracht:

„Wenn man die Sonaten KV 10–15 mit Flöte musizieren möchte, ist zu bedenken, daß diese Werke zu einer Zeit geschrieben worden sind, deren Spielpraxis nicht nur das Recht, sondern die Pflicht der Spieler einschloß, eine jede gegebene Musikvorlage ihrem Instrument, ihrer Individualität und ihrem Können wie ebenfalls der jeweiligen Gelegenheit (Raum, Besetzung usw.) anzupassen.

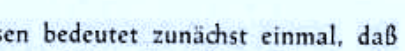
Ein solches Anpassen bedeutet zunächst einmal, daß man die unterhalb von d' liegenden Töne (Traverso!), womöglich unter Einbeziehung benachbarter Anschlußtöne, oktaviert; ja, in Anbetracht der obertonarmen ersten Oktave der Flöte ist es darüber hinaus freigestellt, auch die eine oder andere dafür geeignete Passage der doch in erster Linie für eine Violine geschriebenen Stimme insgesamt zu oktavieren, wobei noch zu berücksichtigen wäre, ob man ein Cembalo oder ein Klavier verwendet.

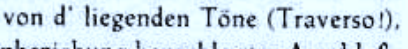
Zum zweiten betrifft das Anpassen die Ausführung der verschiedenen Doppelgriffnotierungen; hier empfiehlt es sich im allgemeinen, jeweils den obersten Ton allein zu spielen und ihn gegebenenfalls mit einer entsprechenden Vorschlags- oder Arpeggio-Figur zu versehen.

Drittens schließlich erlaubt die auch noch für Mozarts Jugendwerke gültige spätbarocke Spielpraxis, gelegentlich Stimmen miteinander auszutauschen; in unserem Fall kann also der Flötenspieler, wenn es ihm gefällt, hier und da einmal den Oberstimmenpart des Tasteninstrumentes übernehmen, während der Cembalist oder Pianist den ursprünglichen Flötenpart spielt. Auch um ihrer möglichst großen Verbreitung willen sind diese Sonaten ja so geschrieben, daß sie sowohl allein auf einem Cembalo als auch zusammen mit Violine oder Flöte und akkompagnierendem Violoncello musiziert werden können, und dieser ad-libitum-Charakter der Besetzung läßt gerade hier einen solchen Stimmentausch als in besonderem Maße gerechtfertigt und wünschenswert erscheinen. Selbstverständlich bleibt es aber einem jeden Spieler ganz und gar selbst überlassen, von dieser Möglichkeit Gebrauch zu machen oder nicht.

Der Flötenspieler wird am besten in die Partitur des Tastenspielers mit hineinsehen (wofern nicht eine zweite Partitur zur Verfügung steht), in die er entsprechende, den Stimmtausch deutlich markierende Pfeile mit Bleistift einzeichnet — mit Bleistift deshalb, weil es hier ja gerade das besondere Musiziervergnügen ausmacht, immer wieder etwas Neues auszuprobieren." (Soweit Hans-Peter Schmitz.)

3. Die Triller sollten in jedem Fall, auch wenn nicht eigens bezeichnet, mit der oberen Nebennote beginnen. Falls ein Triller mit einem Vorschlag (= ausgeschriebene obere Nebennote) kombiniert erscheint, so kann sich eine geringfügige Dehnung der oberen Nebennote empfehlen. Für den speziellen Fall des ersten Satzes aus KV 11 (= Nr. 2) seien folgende Ausführungen

vorgeschlagen: 

aber 

4. In der Sonate KV 14 (= Nr. 5) zeigt die gedruckte Violoncellostimme bemerkenswerte Abweichungen in zweierlei Hinsicht: Der zweite Satz steht dort an letzter Stelle und trägt die Tempobezeichnung *Molto Allegro* (statt *Allegro*). Es ist schwer zu entscheiden, ob hier

IV (dritter Satz) aus KV 496 angefertigt hat (Original: Beethovenarchiv Bonn), deren Datierung freilich nicht feststeht.

[12] Vgl. zu dieser Frage auch E. Reeser, Vorwort zu NMA VIII/23/Band 1, S. XII.

etwa Unachtsamkeit oder vielleicht Absicht vorliegt; Tatsache ist jedoch, daß bei den anderen Sonaten aus Opus III die Menuettsätze stets am Ende stehen und daß für KV 14 auch die handschriftliche Violinstimme Leopolds in Satzfolge und Tempobezeichnung mit der gedruckten Partitur übereinstimmt (also *Allegro — Menuetto I, II*).

*

An nächster Stelle nach den sechs Sonaten KV 10—15 steht das Klaviertrio-Divertimento in B KV 254 (= Nr. 7) aus der mittleren Salzburger Zeit (August 1776), das in dem seit Ende des zweiten Weltkrieges verschollenen Autograph[13] als *Divertimento à 3* bezeichnet ist[14]. Wenn auch zu Recht kaum jemals in Zweifel gezogen worden ist, daß es sich bei diesem Werk um ein echtes Klaviertrio handelt, so wäre doch auf die zumindest ungewöhnliche Gattungsbezeichnung *Divertimento* hinzuweisen; Mozart nennt seine sechs großen Klaviertrios der späteren Zeit normalerweise *Terzett* (im eigenhändigen Verzeichnis[15]), und zwar auch KV 496, das im Autograph die Überschrift *Sonata* trägt. Indessen wird man den authentischen Bezeichnungen nicht allzuviel Gewicht beimessen dürfen; denn wenn Mozart in seinen Briefen von diesen Werken spricht, schreibt er ohne weiteres einfach „Trio"; dies gilt auch für das B-dur-Divertimento KV 254: *„dann spiellte ich das Concert in C in B und Eb. [KV 246, 238, 271], und dan daß trio von mir."*[16] und *„Sie accompagnierten dann der Nannerl dein Trio fürs Clavier ex B und recht recht* [sic] *vortreflich."*[17] Dennoch wird man gut daran tun, auch KV 254 als ein wenig zwischen den Gattungen stehend aufzufassen: Von den späten Klaviertrios Mozarts her gesehen ist es durchaus als Vorform mit noch recht unselbständig geführtem Violoncello zu bezeichnen, vom schillernden Divertimentobegriff jener Zeit, wie er sich etwa in KV 136—138 (125^{a-c}) oder KV 113 dokumentiert, liegt ein nach Besetzung, Satzanordnung und Form extremer Sonderfall vor, in dem sich der beginnende Umschlag zur klassischen Ausprägung des Klaviertrios bereits sinnfällig ankündigt[18].

Für die Edition von KV 254 stand, wie bereits gesagt, das Autograph nicht zur Verfügung; auch authentische oder doch wenigstens zeitgenössische Abschriften[19] konnten nicht ermittelt werden; jedoch erwies sich der zwischen 1778 und 1782 erschienene Stimmenerstdruck bei Madame Heina, Paris[20], als durchaus zuverlässig, so daß er ohne weiteres als Hauptquelle herangezogen werden konnte.

KV 496 (= Nr. 8): Im eigenhändigen Verzeichnis unter dem 8. Juli 1786 eingetragen und in einem kurzen Brief vom Juli 1786 an den Vater seines Freundes Gottfried von Jacquin zusammen mit dem Klavierquartett in g KV 478 und der Klavier-Violinsonate in Es KV 481 erwähnt[21], kann das G-dur-Trio im Rahmen einer wissenschaftlichen Neuausgabe zum ersten Male seit der Veröffentlichung in der AMA wieder nach dem Autograph ediert werden: Dieses galt seit 1882 als verschollen und tauchte erst 1961 unverhofft in Pariser Privatbesitz wieder auf[22]; dem gegenwärtigen Besitzer, dessen Familie das Autograph 1882 erwarb, sei an dieser Stelle ganz besonders dafür gedankt, daß er der Editionsleitung in zuvorkommender Weise Hochglanzphotokopien mit genauen Angaben über die von Mozart rot notierten Partien zur Verfügung stellte (vgl. das Faksimile auf S. XVII). Wie bereits an anderem Ort dargelegt[23], verwendete Mozart bei der Niederschrift des besonders gut erhaltenen Autographs zwei Tinten: eine sepia-farbene und eine rote[24]. Dieser Tatbestand wie auch die Überschrift

[13] Ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin.

[14] Vgl. KV⁶, S. 254, *Autograph*.

[15] *Verzeichnuß aller meiner Werke vom Monath Febrario 1784 bis Monath . . . 1 . . .*, Faksimile-Ausgabe und Kommentar von O. E. Deutsch, Wien-Leipzig-Zürich-London 1938 und New York 1956.

[16] Bauer-Deutsch II, Nr. 345 (Mozart an seinen Vater, München, 6. Oktober 1777), S. 40, Zeile 54—55.

[17] Bauer-Deutsch II, Nr. 410 (in diesem Fall handelt es sich um einen Brief Leopolds an Frau und Sohn, Salzburg, 26. Januar 1778), S. 242, Zeile 87—88.

[18] Das Klavierdiverdimento als eigenständige Gattung, zugleich aber auch als Vorform des Klaviertrios (vgl. den in Anmerkung 1 zitierten MGG-Artikel) ist u. a. beispielsweise im frühen Schaffen Joseph Haydns zu finden (Hoboken Gruppe XIV, a. a. O., S. 669 ff.), und zwar mit den Besetzungen *„Klavier, Violine, Baß und 2 Hörner"* oder *„Klavier, Baryton und 2 Violinen"* oder *„Klavier, 2 Violinen und Violoncello"* o. ä. — Ein einziges Mal scheint sich Mozart in späterer Zeit, wenigstens versuchsweise, mit den formalen und satztechnischen Möglichkeiten dieses „echten" Klavierdivertimentos befaßt zu haben: Das nur 29 Takte umfassende autographe Fragment KV Anh. 55 (387^c = KV^6 452^b) in der Besetzung Klavier (Cembalo), 2 Violinen, 2 Hörner und Baß ist in den früheren Auflagen des *Köchel-Verzeichnisses* zweifellos zu Unrecht als Fragment eines Klavierkonzertsatzes bezeichnet worden; *Kammermusiksatz* (so in KV^6, S. 488) trifft weit eher das Richtige.

[19] Vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, S. 221, 14. September 1785: Die von Johann Traeg in der *Wiener Zeitung* von diesem Tag u. a. angekündigte Kopie eines Klaviertrios von Mozart — von Deutsch sicherlich zu Recht in Zusammenhang mit KV 254 gebracht — hat sich nicht nachweisen lassen.

[20] Zur umstrittenen Datierung dieses Druckes vgl. Krit. Bericht.

[21] Bauer-Deutsch III, Nr. 966, S. 554.

[22] Vgl. Wolfgang Rehm, *Miscellanea Mozartiana II*, in: *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Jan LaRue, Walter Gerstenberg, Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1963, S. 153 f.

[23] Vgl. Rehm, a. a. O.

[24] Die bis zum Wiederauftauchen des Autographs beste Quelle für KV 496, eine aus dem Besitz von Otto Jahn stammende, nach dem Autograph angefertigte Kopie (aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, Signatur *Mus. Ms. 15 520*), weist ebenfalls, darin dem Original folgend, zwei Tinten (rot und schwarz) auf.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Sonata (vgl. linke Spalte von S. X) veranlaßten Alfred Einstein zu der Vermutung, *„es könnte auch bei diesem Trio, so wie bei* [KV] *564, ursprünglich eine Sonate für Klavier zugrunde liegen"* [25]. Bereits Karl Marguerre hat allein auf Grund der erwähnten Kopie, also ohne Kenntnis des damals noch verschollen geglaubten Autographs, diese These widerlegt[26], und zwar u. a. mit dem ohne Zweifel richtigen Hinweis auf die bei Mozart auch sonst üblichen verschiedenen Stadien der Niederschrift — eine Argumentation, die durch das nunmehr wieder zugängliche Original nachdrücklich bestätigt wird.

KV 498 (= Nr. 9): Das Es-dur-Trio für Klavier, Klarinette und Viola soll Mozart einer nicht sicher verbürgten Anekdote zufolge beim Kegeln komponiert haben — daher der Beiname „Kegelstatt-Trio". In zeitliche, Nachbarschaft — das „Kegelstatt-Trio" ist im eigenhändigen Verzeichnis unter dem 5. August eingetragen — stehen die zwölf Bläserduette KV 487 (496[a]), auf deren Autograph Mozart vermerkt hat *Wienn den 27.ten Jullius 1786 untern Kegelscheiben*; es ist also durchaus möglich, daß die Anekdote Verschiedenes vermengt, wie andererseits nicht ganz von der Hand zu weisen ist, daß auch die Arbeit am Trio KV 498 bei einer dieser speziellen Zusammenkünfte von Mozarts Freundeskreis zumindest teilweise erfolgte. Einer anderen Überlieferung zufolge ist das Werk, ebenso wie die vierhändige Klaviersonate in F KV 497 und einige andere Kompositionen dieser Zeit, für die befreundete Familie Jacquin geschrieben worden, im besonderen Fall für die Tochter des Hauses, Franziska, die Mozarts Klavierschülerin gewesen ist[27]. Das Trio ist ohne Zweifel im Hause Jacquin mit Mozart als Bratschisten und Anton Stadler als Klarinettisten musiziert worden.
Das Autograph (Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique; früher Bibliothèque du Conservatoire de Musique) ist nur spärlich und inkonsequent mit dynamischen Zeichen versehen, so daß es notwendig war, den 1788 bei Artaria & Co. in Wien erschienenen Stimmenerstdruck für die Edition zu Rate zu ziehen. Besonders im ersten Satz, aber auch in einigen Takten des Finale wurde, wenn auch teilweise mit starken Vorbehalten, die Dynamik aus diesem Erstdruck in kursiver Type übernommen. Im übrigen weicht der Erstdruck auch noch in anderer Beziehung vom Autograph ab: Er ist mit Violine statt Klarinette erschienen — mit dem Vermerk *La parte del Violino si puo eseguire anche con un Clarinetto* —, was zur Folge hat, daß die Violinstimme überall dort, wo die originale Klarinettenpartie unter g reicht, entsprechende Veränderungen oder Umlegungen erfahren mußte[28].
Eine besondere Abweichung zwischen Autograph und Erstdruck ist speziell zu erörtern: In den Takten 97, 148 und 152 des Menuetto „verbessert" oder glättet die Violinstimme des Druckes die — möglicherweise humoristisch (?) gemeinten — harten Lesarten des Originals. Da jedoch das Autograph gerade in diesen Belangen absolut eindeutig notiert, folgt unsere Ausgabe in den zitierten Takten im Haupttext der originalen Lesart und gibt die Fassung des Druckes als Ossia-Version im Kleinstich darüber.
Es ist kaum zu entscheiden, inwieweit dem Artaria-Druck Authentizität beizumessen ist: daß er unter Mozarts Augen oder gar unter seiner Mitwirkung bei den Korrekturen entstanden ist, scheint äußerst unwahrscheinlich, doch weist er verschiedene sinnvolle Abweichungen auf, wie etwa im ersten Satz Takt 30 (Violine = Klarinette) und Takt 60—62 (Klavier), im zweiten Satz Takt 53 (Klavier) oder im Finale Takt 185 (Violine = Klarinette sowie Viola), die als Zusatz kenntlich gemacht (Kleinstich oder Fußnote) in die vorliegende Ausgabe übernommen wurden. Im zuletzt erwähnten Fall (Finale, Takt 185) rührt die Divergenz (Autograph: Ganztaktpause in Klarinette und Viola, Erstdruck: Viertelnote es'' bzw. es mit anschließenden Pausen) daher, daß Mozart die Coda-Takte 176—184 erst nachträglich, nach Beendigung der Komposition, auf einer eigenen Seite (10' des Autographs, das Finale endet mit 9') notierte und dabei vergaß, den Anschlußtakt 185 in Klarinette und Viola nachzutragen.

KV 502 (= Nr. 10): Das Autograph des zweiten B-dur-Trios (im eigenhändigen Verzeichnis am 18. November 1786 verzeichnet) gehört zu den verschollenen Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, und unglücklicherweise existiert davon nur eine einzige Seite mit den Schlußtakten des ersten und dem Beginn des zweiten Satzes in Photokopie[29]. Für die Ausgabe mußte infolgedessen als Hauptquelle der bei Artaria (Wien 1788) erschienene Stimmenerstdruck herangezogen werden. Die Kenntnis der einzig überkommenen autographen Seite war jedoch für die Edition vor allen Dingen des ersten (Arti-

[25] Vgl. die von Einstein bearbeitete dritte Auflage des *Köchel-Verzeichnisses*, Leipzig 1937 (= KV[3]), S. 630.
[26] *Zwei Abschriften Mozartscher Werke*, in: *Die Musikforschung* XIII, 1960, S. 57—60.
[27] Vgl. Caroline Pichler, *Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich*, Band I, S. 180.
[28] Unsere Ausgabe bringt in der beigegebenen Stimme *Violino (Flauto)/Clarinetto* aus aufführungspraktischen Gründen neben der authentischen Klarinettenstimme auch die Violinadaption, die dem oben geschilderten Sachverhalt entsprechend dem Erstdruck Rechnung trägt, auf eine Übernahme der im Erstdruck sehr willkürlich gesetzten Artikulation jedoch verzichtet und in dieser Beziehung der originalen Klarinettenstimme folgt.
[29] Ludwig Schiedermair, *W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen*, Leipzig 1919, Tafel 54.

kulation), aber auch des zweiten Satzes (Artikulation und Dynamik) außerordentlich nützlich. Dennoch konnten weder dieses einzige Blatt noch alle anderen Quellen ein schwerwiegendes Problem im zweiten Satz lösen: Zwar ist die Binnendynamik hier von Takt zu Takt in den meisten Fällen sorgfältig gesetzt, wenn auch nicht immer leicht zu interpretieren, doch scheint Mozart auch im verschollenen Autograph auf die dynamische Bezeichnung der einzelnen Strukturteile oder Abschnitte weitgehend verzichtet zu haben. Das Fehlen solcher Strukturdynamik gerade in der späten Kammermusik mit Klavier, auch bei den folgenden Trios — abgesehen nur von KV 542 —, mag darauf hindeuten, daß diese Werke, wie wir in den Fällen von KV 496 und KV 498 mehr oder weniger sicher wissen, für das häusliche Musizieren im engsten Freundeskreis bestimmt gewesen sind. Im speziellen Fall von KV 502 konnten sich die Bandbearbeiter nicht dazu entschließen, die Strukturdynamik frei hinzuzufügen, da ohne Zweifel verschiedene Auffassungen denkbar sind; eine Ergänzung dieser „Lücken" muß also der musikalischen Einsicht und Erfahrung der Spieler vorbehalten bleiben.

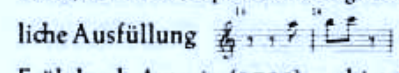
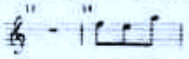
KV 542 (= Nr. 11): Auch das Autograph dieses Werkes gehört zu den schon mehrfach erwähnten verschollenen Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin; es ist jedoch glücklicherweise in einer ausgezeichneten Faksimile-Ausgabe[30] sozusagen konserviert. Auf die Heranziehung von Sekundärquellen konnte daher verzichtet werden, zumal Mozart stets eindeutig notiert. Möglicherweise ist dieses Klaviertrio für Michael Puchberg, Logenbruder, Freund und Helfer in finanziellen Nöten, geschrieben: Mozart meldet Puchberg vor dem 17. Juni 1788: „*P: S: Wenn werden wir denn wieder bey ihnen eine kleine Musique machen? — Ich habe ein Neues Trio geschrieben!* —"[31], was sich zweifellos nur auf KV 542 beziehen kann (eigenhändiges Verzeichnis: 22. Juni 1788). Damit dürfte auch das im Brief vom 2. August 1788[32] an Nannerl erwähnte Trio gemeint sein, das sie u. a. Michael Haydn vorspielen sollte[33]; jedoch hat es im weiteren um das sogenannte „Puchberg-Trio" dann einige Verwirrung gegeben, da in der späteren Literatur unter dieser Bezeichnung vorzugsweise das Streichtrio-Divertimento in Es KV 563 (eigenhändiges Verzeichnis: 27. September 1788) verstanden wird. Für diese Ansicht könnte einzig Mozarts Brief vom 16. April 1789 aus Dresden an Constanze sprechen, in dem er von einem privaten Quartettabend berichtet: „*wir hatten bei uns à l'hotel de Boulogne* [recte: Pologne] *ein quartett arrangirt. — wir machten es in der Kapelle mit Antoine Tayber |: welcher wie du weist, hier Organist ist :| und mit Hr: Kraft |: Violoncellist vom fürst Esterhazy :| welcher mit seinem Sohne hier ist, aus; ich gab bei dieser kleinen Musik das Trio welches ich Hr: v Puchberg schrieb, — es wurde so ganz hörbar executirt*"[34]. Die Formulierung ist nicht eindeutig, und will man überdies voraussetzen, daß in einem Gasthof ein Klavierinstrument nicht ohne weiteres verfügbar gewesen sein mag, so wäre zu schließen, daß an diesem Abend nur Kammermusik für Streicher aufgeführt wurde, weswegen mit dem „*Trio welches ich Hr: v Puchberg schrieb*" eben nur das Divertimento KV 563 gemeint gewesen sein könnte[35]. Es muß also unklar bleiben, ob es ein oder zwei „Puchberg-Trios" gegeben hat. — Wie schon Alfred Einstein mehrfach nachdrücklich betont hat[36], wurde das Finale des E-dur-Trios von Mozart nicht im ersten Ansatz komponiert: Der im Autograph enthaltene, unmittelbar vor der gültigen Fassung notierte erste, weitausgeführte „*Anlauf*" (Einstein) wird im Anhang II des vorliegenden Bandes erstmals vollständig veröffentlicht.

KV 548 (= Nr. 12): Das Autograph dieses mit dem Datum 14. Juli 1788 im eigenhändigen Verzeichnis eingetragenen Trios befindet sich im Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Leningrad (M. E. Saltykow-Schtschedrin-Bibliothek) und hat der Edition maßgeblich zu Grunde gelegen. Authentische Nachrichten über Entstehung, Bestimmung und eventuelle Aufführungen des Werkes existieren nicht, wenn man von der oben bei KV 542 erwähnten Briefstelle absehen will. Spezielle Editionsprobleme sind nicht zu diskutieren; lediglich auf den von Mozart nur spärlich mit dynamischen Zeichen versehenen Finalsatz sei verwiesen, der strukturell jedoch so eindeutig angelegt ist, daß die Bandbearbeiter eine vorsichtige Ergänzung wagen zu können glaubten.

[30] München 1921 (Drei Masken Verlag).
[31] Bauer-Deutsch IV, Nr. 1077, S. 67, Zeile 48—50.
[32] Bauer-Deutsch IV, Nr. 1082, S. 71 f.
[33] Allenfalls könnte hierbei auch das etwas jüngere C-dur-Trio KV 548 in Frage kommen, was aber aus Zeitgründen eher unwahrscheinlich ist, da dieses Trio am 14. Juli 1788 im eigenhändigen Verzeichnis eingetragen wurde und es somit fraglich erscheint, ob Mozart voraussetzen konnte, daß Nannerl schon Anfang August die Kopien der für sie bestimmten „*Neuesten klavierstücke*" (Zeile 5 des in Anmerkung 32 zitierten Briefes) in Händen haben konnte, ganz abgesehen davon, daß als „Präsentierstück" KV 542 seinem musikalischen Gewicht nach auf jeden Fall besser geeignet war als KV 548.
[34] Bauer-Deutsch IV, Nr. 1094, S. 82 f., Zeile 19—24.
[35] Daß Mozart das Klaviertrio KV 542 am 14. April 1789 am Dresdner Hof gespielt haben soll (so u. a. KV⁶, S. 615, *Anmerkung*), kann nur auf einem Mißverständnis des eben zitierten Briefes vom 16. April 1789, in dem auch von der Akademie an diesem Tag die Rede ist, beruhen.
[36] KV³, S. XL, und *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Stockholm 1947, S. 198.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

K V 564 (= Nr. 13): Von den verschollenen (Teil-) Autographen (ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin) haben sich, aus dem Nachlaß Kurt Soldans stammend, im Besitz der Edition Peters (Leipzig) Photokopien erhalten, die bis auf die fehlende Partiturseite 14 komplett sind und die durch liebenswürdige Vermittlung von Professor Wilhelm Weismann für die vorliegende Ausgabe zugänglich gemacht werden konnten. Das Partitur-Manuskript ist, wie sich den Fotos deutlich entnehmen läßt, in der Klavierstimme von Kopistenhand geschrieben (mit gelegentlichen Verbesserungen Mozarts), über bzw. unter die Mozart dann entsprechend der in den Autographen der anderen Klaviertrios üblichen Partituranordnung Violine und Violoncello eingetragen hat[37]. Außerdem existieren, heute wiederum nur noch in Photokopie bzw. Faksimile[38], Fragmente einer autographen Klavierstimme, die selbstverständlich ebenso berücksichtigt wurden. Die durch die fehlende Seite im Partitur-Manuskript entstandene Lücke wurde in der vorliegenden Edition durch den Stimmenerstdruck (Stephen Storace, London 1789, *Collection of Original Harpsichord Music*, Band 2, Nr. 5) ausgefüllt. Aus der Existenz der autographen Klavierstimme — und im Mißverständnis ihres Stimmencharakters — ist in früherer Zeit geschlossen worden[39], Mozarts Trio KV 564 sei ursprünglich eine Soloklaviersonate gewesen, die später erst (1788) ihre Umwandlung zum Trio erfahren habe. Neuerdings haben Wilhelm Weismann und nach ihm, in teilweise selbständiger Stellungnahme, Karl Marguerre diese frühere Deutung einer scharfen Kritik unterzogen[40]; zwar ist auch nach Weismann im G-dur-Trio KV 564 die Umarbeitung einer früheren, möglicherweise auf die Mannheimer Jahre (?) zurückgehenden Komposition zu sehen, doch sei die Urform keine Klavier-, sondern vielmehr eine Klavier-Violinsonate gewesen. Marguerre dagegen kommt zu folgendem Schluß: *„Das Trio ist 1788 so entstanden, wie es auf uns gekommen ist; Mozart hat es aber, weil es sofort ‚produziert' werden sollte, zunächst in Stimmen ausgeschrieben (man erinnere sich an die Strinasacchi-Sonate). Die Streicherstimmen hat jemand verschlampt, und anstatt sie noch einmal ganz aus dem Gedächtnis niederzuschreiben, war es Mozart bequemer, das Werk nun doch in Partitur zu bringen, wozu er die Klavierstimme kopieren ließ."* Die Bandbearbeiter schließlich sind zur Ansicht gelangt, daß der Quellenbefund in der Tat keinen gleichwie gearteten Schluß darauf zuläßt, der die Originalität des Trios in Frage stellen könnte (darin mit Marguerre also einer Meinung): Es scheint sich wohl so verhalten zu haben, daß Mozart aus unbekannten Gründen das Trio zunächst überhaupt nur in der Klavierstimme — und zwar in Eile — komponiert hat, daß die Stimme dann zum Einstudieren des heiklen Parts fortgegeben wurde und daß erst danach auf Grund eben dieser Stimme (oder einer korrigierten Zwischenkopie) die Partitur in ihrem oben beschriebenen Schriftbefund hergestellt wurde; d. h. die präexistente Klavierstimme wurde mit Verbesserungen kopiert, und erst in einem letzten Arbeitsakt komponierte Mozart die Stimmen der beiden Streicher dazu[41].

Spezielle Bemerkungen: 1. In Takt 13—14 der Variation II des zweiten Satzes bringen die autographe Klavierstimme wie auch die teilautographe Partitur übereinstimmend Ganztaktpausen im oberen System des Klaviers; die in den späteren Ausgaben bis heute gebräuchliche Ausfüllung  erscheint erstmals im Frühdruck Artaria (1790) und ist als weder authentisch noch musikalisch notwendig abzulehnen. Dieselbe Stelle ist allerdings schon im Erstdruck (Storace, 1789) nicht ohne „Verbesserung" geblieben; sie lautet dort: 

2. Zweiter Satz, Variation IV: Den Klavierspieler werden in den Takten 10 und 12 (jeweils 1. Achtel) die „falsch" klingenden Quarten (g' + c'' bzw. d'' + g'') befremden. Dies ist jedoch nicht nur die authentische, sondern überdies auch die satztechnisch einzig korrekte Lesart[42]. Vor der ebenso weitverbreiteten wie falschen Lesart e' + c'' bzw. h' + g'' (d. h. Sexten statt Quarten) sei dringend gewarnt.

3. Dritter Satz: Noch konsequenter als im Finalsatz von KV 548 hat Mozart hier auf dynamische Bezeichnung völlig verzichtet; auch die frühe Drucküberlieferung geht darüber nicht hinaus. Die in der NMA ergänzten Zeichen sind daher durchweg als Vorschläge der Bandbearbeiter zu verstehen.

*

KV 442 (= Anhang I, a.—c.): Die drei unter der traditionellen Köchel-Nummer 442 zusammengefaßten fragmentarischen Triosätze werden auch in der NMA — allerdings im Anhang — in ihrer herkömmlichen Gestalt, d. h. mit den von Abbé Maximilian Stadler be-

[37] Einzig im sogenannten „Kegelstatt-Trio" KV 498 ist das Klavier — zugleich Baßinstrument — zuunterst notiert.

[38] Nähere Nachweise im Krit. Bericht.

[39] Erstmals Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Teil IV, Leipzig ¹/1859, S. 42, bis hin zu Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, S. 340.

[40] Weismann, *Zur Urfassung von Mozarts Klaviertrio* KV 564, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1958*, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1959, S. 35—40; Marguerre, *Mozarts Klaviertrios*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1962, S. 192.

[41] Eine ausführliche Diskussion dieses Sachverhaltes sei dem Krit. Bericht vorbehalten.

[42] Vgl. auch das Faksimile der autographen Klavierstimme, S. XIX.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

sorgten Ergänzungen (in dieser Form bereits 1797 bei Johann André, Offenbach, als „vollständiges Klaviertrio" erschienen) wiedergegeben, um sie wenigstens in beschränktem Maße aufführungsfähig zu machen. Das ist auch der Grund, warum der Schriftanteil Stadlers, der seine Zusätze unmittelbar in Mozarts Autograph (erster und dritter Satz: Deutsche Staatsbibliothek Berlin, zweiter Satz: Stadtbibliothek Wien) eingetragen hat, nicht durch Kleinstich, sondern durch eckige Klammern und entsprechende Marken im Notentext angezeigt wurde.

Wenngleich aus der Literatur allgemein bekannt, mag es vielleicht nicht überflüssig erscheinen, folgenden Tatbestand an dieser Stelle noch einmal mit allem Nachdruck zu wiederholen: Es handelt sich hier keineswegs um das Fragment eines dreisätzigen Klaviertrios, sondern vielmehr um drei von Mozart unvollendet hinterlassene Triosätze ohne jeden wie auch immer gearteten Bezug auf- und zueinander. Nicht weniger energisch muß darüber hinaus der üblichen Ansicht widersprochen werden, diese drei Einzelsätze *„mögen . . . doch zur ungefähr gleichen Zeit entstanden sein"* [43]. Dies ist zweifellos nicht der Fall, zumindest was den $^6/_8$-Satz (c.) anbelangt [44], und es wäre sicherlich angebrachter gewesen, den drei Sätzen jeweils eine eigene Köchel-Nummer zu geben. Die traditionelle Datierung lautet auf 1783, was jedenfalls — hier ist nicht nur der Befund der Handschrift Mozarts interpretiert — insgesamt wohl zu früh angesetzt ist. Der Terminus ante quem non dürfte in Wirklichkeit um 1785 liegen. Für diesen ungefähren Zeitpunkt spräche, daß das d-moll-Fragment (a.) eine auffällig starke Affinität zum d-moll-Klavierkonzert KV 466 (erster Satz, erstes Klaviersolo) aufweist, wie auch das G-dur-Fragment (b.) — *Tempo di Menuetto:* wohl eher ein Mittelsatz als ein gemächliches Finale (?) — seinerseits mit den Episodentakten 141—149 auf kaum überhörbare Weise das zweite Thema im ersten Satz (Takt 147 ff.) des c-moll-Klavierkonzerts KV 491 vorwegnimmt. So mögen diese beiden Satzfragmente also tatsächlich eher unmittelbar am Beginn der Wiener Trioreihe ihren Platz haben (ca. 1785/86), was wahrscheinlicher ist als die Vorstellung, daß zwei zögernde Versuche auf dem Gebiet einer kaum noch erkundeten Gattung um 1783 (oder gar noch früher [45]) beziehungslos „hingestellt" und erst in beträchtlich späterer Zeit wieder aufgenommen wurden. — Das dritte Fragment (c.), das im Stadlerschen „Klaviertrio" eine denkbar unglaubwürdige Rolle als Finalsatz spielt (in Wirklichkeit ist es ein typischer „erster" Satz!), ist wohl in jeder Beziehung bislang am ärgsten verkannt worden. Es ist eines der großartigsten Fragmente Mozartscher Kammermusik, die uns überliefert sind, großartig selbst noch in der Ergänzung Stadlers, und es ist sehr wahrscheinlich zugleich auch das letzte, das späteste Dokument von Mozarts Klaviertrio-Schaffen überhaupt. Die Handschrift deutet auf 1788 — wenn nicht auf noch später —, und auch die meisterhafte Komposition selbst, mit ihren offenkundigen, wohl kaum zufälligen Anklängen an den ersten Satz des Streichquintetts in Es KV 614, läßt keinen Zweifel daran, daß die Reihe der Klaviertrios über KV 564 hatte hinausgehen sollen.

K V Anh. 52 (495[a]) und K V Anh. 51 (501[a]) (= Anhang III und IV): Die Autographe dieser beiden kurzen Triofragmente befinden sich im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Seit Einstein (KV[3]) gilt als mutmaßliche Entstehungszeit für beide Fragmente das Jahr 1786 [46], und zwar weil das G-dur-Fragment als überholter Ansatz zum G-dur-Trio KV 496, das B-dur-Fragment im gleichen Sinne als unmittelbarer Vorläufer des Trios in B KV 502 zu gelten habe. Angesichts dieser hypothetischen Zuweisung bliebe zu fragen, warum das G-dur-Fragment nicht ebenso gut in Verbindung mit dem zweiten, späteren G-dur-Trio KV 564 aus dem Jahre 1788 gesehen werden darf. Tatsächlich würde eine solche Datierung weitaus besser mit dem Äußeren des Autographs übereinstimmen, das alle Merkmale der Handschrift Mozarts in ihrem spätesten Stadium aufweist. Ebenfalls vom Befund der Schrift her geurteilt, scheint es auf der anderen Seite kaum glaubhaft, daß beide Fragmente ein und demselben Jahr entstammen. Selbst wenn man berücksichtigt, daß das B-dur-Fragment offensichtlich mit frisch gespitzter Feder geschrieben wurde — ein Umstand, der das Schriftäußere mitunter erstaunlich stark zu modifizieren vermag —, möchte man doch meinen, daß es früher als das andere Fragment anzusetzen ist [47]. Doch ergeben sich aus solchen Überlegungen keine hinreichend sicheren Anhaltspunkte für eine Neudatierung, weswegen die herkömmliche Datierung — 1786 — allen Bedenken zum Trotz belassen wurde.

*

Zur Editionstechnik sei auf die diesbezüglichen Ausführungen auf Seite VI verwiesen. Entsprechend der allgemein üblichen Praxis, die auch in den bisher vor-

[43] KV[3], S. 563, *Anmerkung*, und KV[6], S. 477, *Anmerkung*.

[44] Zu einem ähnlichen Resultat kommt auch Marguerre (*Mozarts Klaviertrios*, a. a. O., S. 194).

[45] So Marguerre, a. a. O., S. 194.

[46] Mena Blaschitz, *Die Salzburger Mozartfragmente*, Phil. Diss. Bonn 1926, nahm für KV Anh. 52 (495[a]) das Jahr 1781 (!), für KV Anh. 51 (501[a]) das Jahr 1786 an.

[47] Um Mißverständnissen vorzubeugen: Auch dieses Fragment entstammt unzweifelhaft den Wiener Jahren; die Möglichkeit einer weiteren Rückdatierung bis etwa in die Nähe des B-dur-Divertimentos KV 254 — ein verlockender Gedanke angesichts gewisser musikalischer Beziehungen! — ist vollkommen ausgeschlossen.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

gelegten NMA-Bänden mit Kammermusik für Klavier und Streicher bzw. Bläser befolgt wurde, sind im vorliegenden Band die Systeme *Violino (Flauto traverso)* bzw. *Violino* bzw. *Clarinetto in Sib/B* und *Violoncello* bzw. *Viola* durchgehend kleiner gestochen; Ergänzungen der Bandbearbeiter in diesen beiden Systemen wurden auch hier durch die übliche stichtechnische Unterscheidung (vgl. S. VI) kenntlich gemacht. In den dem Band gesondert beigegebenen Stimmen sind Zutaten und Ergänzungen im Gegensatz zur Partitur nicht als solche besonders gekennzeichnet.

Vor der gemeinsamen Durchsicht und Überarbeitung kollationierte nach den Quellen: Nr. 7 und 13 Wolfgang Plath, Nr. 1–6, 8–12 und den Anhang Wolfgang Rehm.

*

Für Bereitstellung von Quellenmaterial, für Auskünfte und wertvolle Hinweise bei der Edition des vorliegenden Bandes sei an dieser Stelle neben den im Kritischen Bericht genannten Archiven und Bibliotheken aufrichtig gedankt: Fräulein Dr. Ruth Blume (Kassel); den Herren Franz Beyer (München), Prof. Dr. h. c. Otto Erich Deutsch (Wien), Vladimir Fédorov (Paris), Karl Heinz Füssl (Wien), Musikdirektor Ernst Hess (Egg/Schweiz), Dr. h. c. Anthony van Hoboken (Ascona), Superintendent A. Hyatt King (London), Dr. Karl-Heinz Köhler (Berlin), H. C. Robbins Landon (Buggiano-Wien), Prof. Dr. Karl Marguerre (Darmstadt), Prof. Dr. Iwan Martynoff (Moskau), Prof. Dr. Hans-Peter Schmitz (Berlin), Dr. Alan Tyson (London), Prof. Dr. Wilhelm Weismann (Leipzig) sowie dem verstorbenen ersten Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Dr. Ernst Fritz Schmid.

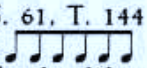
Augsburg und Kassel, im November 1965

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Nachtrag 1984

Die Autographe zu KV 254 (= Nr. 7), KV 502 (= Nr. 10), KV 542 (= Nr. 11) und die (Teil-)Autographe zu KV 564 (= Nr. 13), zu den seit 1945 verschollenen Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek gehörend, sind heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków deponiert und seit 1979/1980 wieder zugänglich. Für die Edition von Nr. 11 und Nr. 13 standen 1966 eine Faksimile-Ausgabe nach dem Autograph (KV 542) und Photokopien nach den (Teil-)Autographen (KV 564) zur Verfügung, dagegen mußten Nr. 7 (KV 254) und Nr. 10 (KV 502) nach Sekundärquellen ediert werden. Editoriale Veränderungen im Text der NMA, die sich auf Grund der jetzt wieder zur Verfügung stehenden Autographe ergeben, bleiben aus prinzipiellen Erwägungen dem Kritischen Bericht vorbehalten*, doch seien folgende gravierende Änderungen schon in diesem Nachtrag tabellarisch mitgeteilt:

KV 254 (= Nr. 7)

S. 56, T. 11 und 13 (und entsprechend S. 61, T. 144 und 146), Violine: lies jeweils ♩. statt 

S. 59, T. 98, Klavier unten: das c'' im Akkord auf dem 1. Viertel entfällt (vgl. auch Krit. Bericht)

S. 63, T. 212 und 213, Violoncello: Mozart notiert 1. Viertel B (sic) statt B

S. 66, T. 18, Violine bzw. Klavier unten: setze „tr" zum Achtel es'' bzw. c' (Mittelstimme) im 3. Viertel

S. 73, T. 127/128, Violine: setze Haltebogen zu b'–b'

S. 73, T. 135, Klavier oben: setze „tr" zum 2. Viertel

S. 74, T. 154, Klavier unten: lies 1. Viertel es' + b' + c'' statt es' + c''

S. 77, T. 254, Klavier oben: lies 3. Viertel c'' + es'' + f'' + a'' statt c'' + f'' + a''

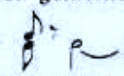
KV 502 (= Nr. 10)

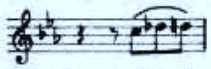
S. 129, T. 5, Klavier oben: Vorschlagsnote f'' zum 3. Viertel (es'') entfällt

S. 136, T. 117, Klavier unten: 1. Viertel lies f + a + c' + es' statt f + a + c'

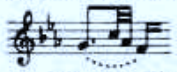
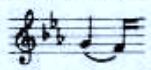
S. 138, T. 149, Klavier unten: 1. Viertel lies F + A statt A (vgl. aber T. 34: im Autograph dort wie in NMA gestochen)

S. 142, T. 21, Klavier oben: setze Doppelschlag auf 4. Achtel (statt zwischen 4. und 5. Achtel)

S. 142, T. 32, Klavier unten: der Baßeinsatz (B) ist offenbar erst zum 2. Viertel gemeint (vgl. Krit. Bericht), so daß zu lesen wäre 

S. 144, T. 60, Violine: möglicherweise ist gemeint  (vgl. Krit. Bericht)

S. 146, T. 91, Klavier oben: setze zwischen vorletzte und letzte Note (f'–b')

S. 147, T. 97, Klavier unten: lies 1. Viertel  statt 

S. 147, T. 100, Klavier oben: lies im 1. Viertel g + b + es' statt g + es'

S. 147, T. 104, Klavier oben: setze Doppelschlag auf das drittletzte Achtel (es')

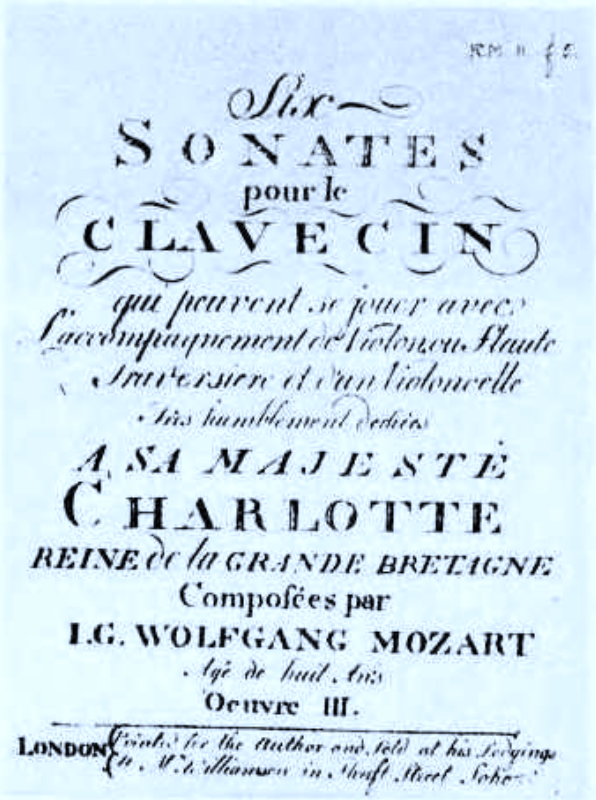
S. 154, T. 133, Klavier unten: lies 1. Viertel (F) mit unterer Oktave

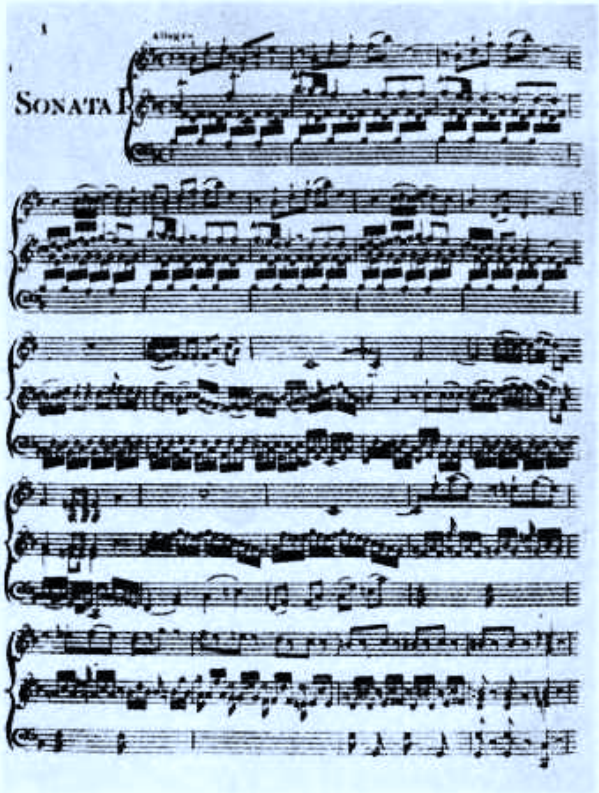
S. 159, T. 236, Klavier oben: lies vorletztes Achtel c statt es

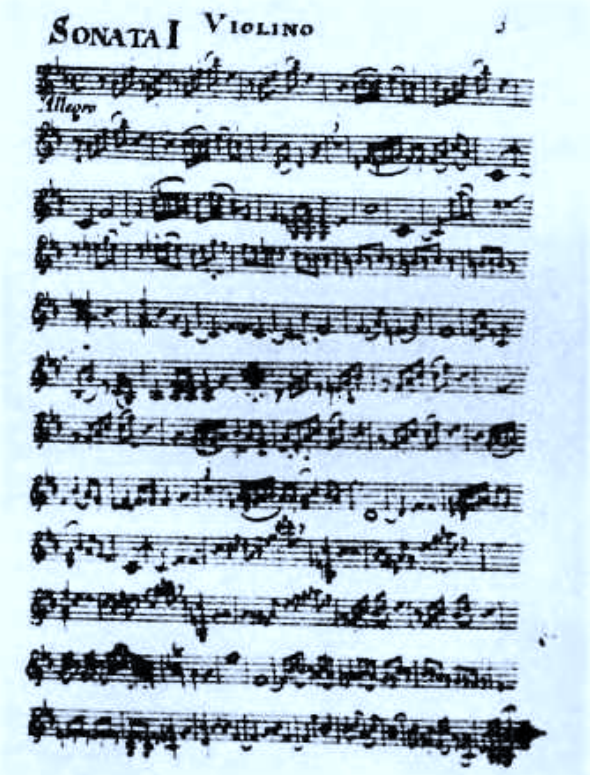
S. 159, T. 237, Klavier oben: lies 1. Achtel es statt c

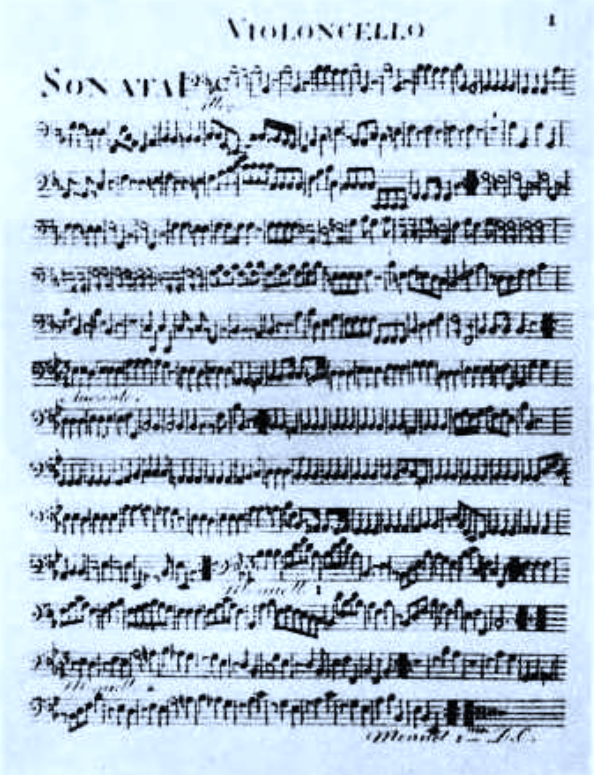
* Reine Satz- bzw. Stichfehler im Text der ersten Auflage 1966 wurden für diese zweite Auflage jedoch eliminiert.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


Six
SONATES
pour le
CLAVECIN
qui peuvent se jouer avec
l'accompagnement de Violon ou Flute
Traversiere et d'un Violoncelle
Dédiés humblement
A SA MAJESTÉ
CHARLOTTE
REINE de la GRANDE BRETAGNE
Composées par
J.G. WOLFGANG MOZART
âgé de huit Ans
Oeuvre III.
LONDON

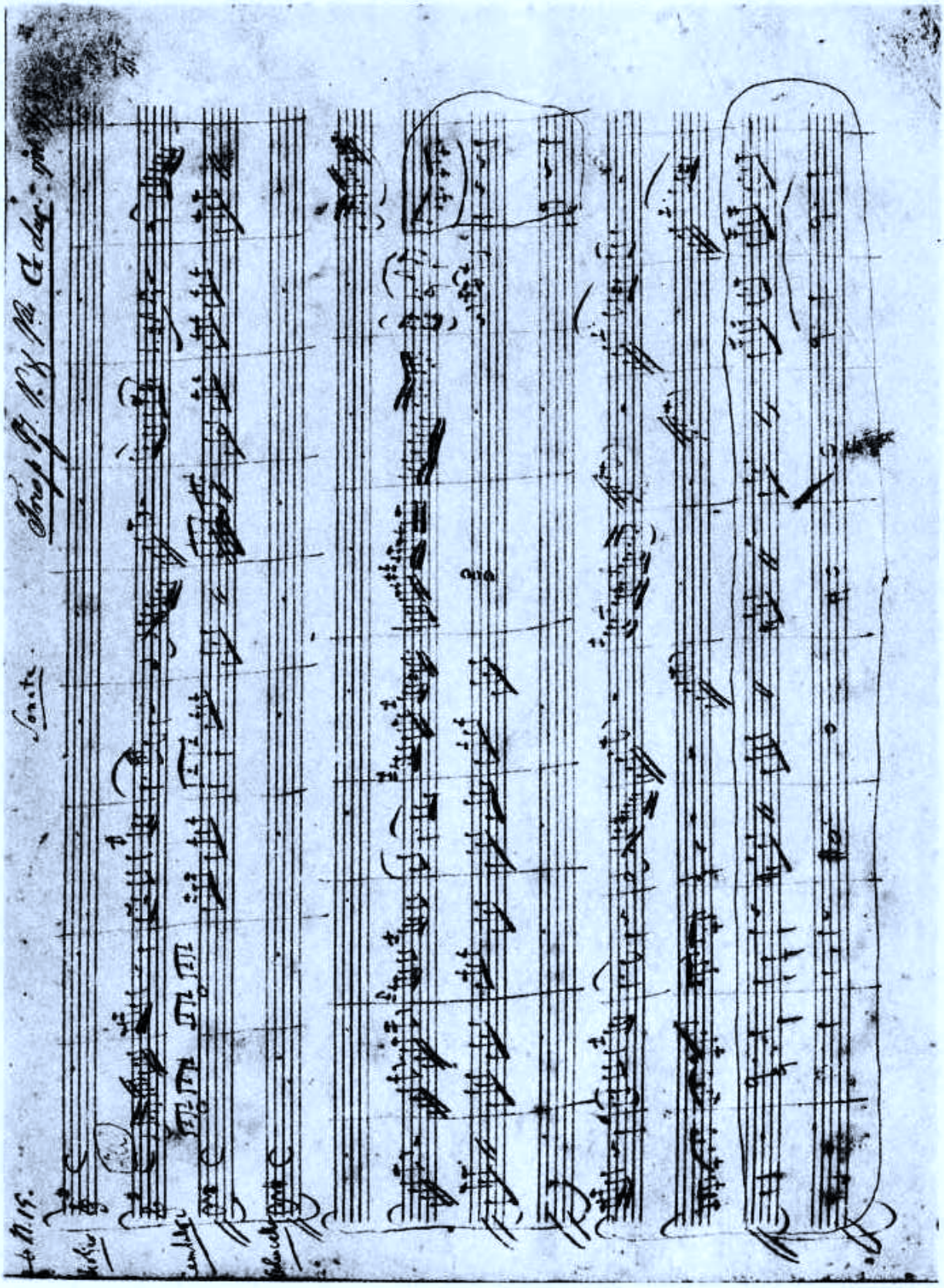

SONATA I


SONATA I VIOLINO
Allegro


VIOLONCELLO
SONATA I

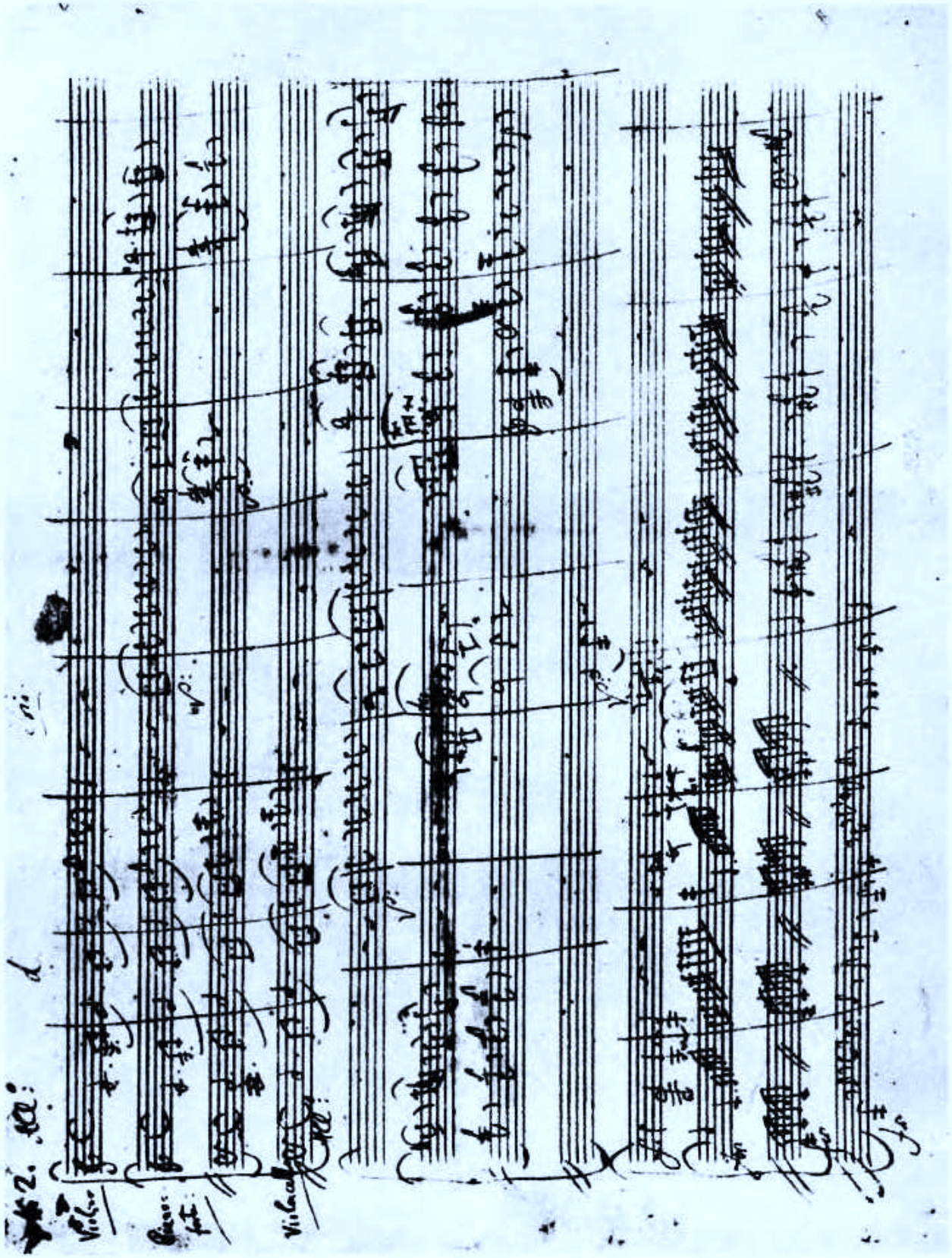
Sonaten KV 10–15 = Nr. 1–6: a. Titelblatt des Erstdruckes. Exemplar: Queen's Music Library London. — b. Seite 1 des Erstdruckes (KV 10). Vgl. Seite 2–3, Takt 1–21. — c. Seite 1 der von Leopold Mozart geschriebenen und dem genannten Exemplar des Erstdruckes beiliegenden Violinstimme (KV 10). Vgl. Seite 2–6. — d. Seite 1 der dem Erstdruck (Exemplar: Queen's Music Library London) beigegebenen gedruckten Violoncellostimme (KV 10). Vgl. Seite 2–11.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



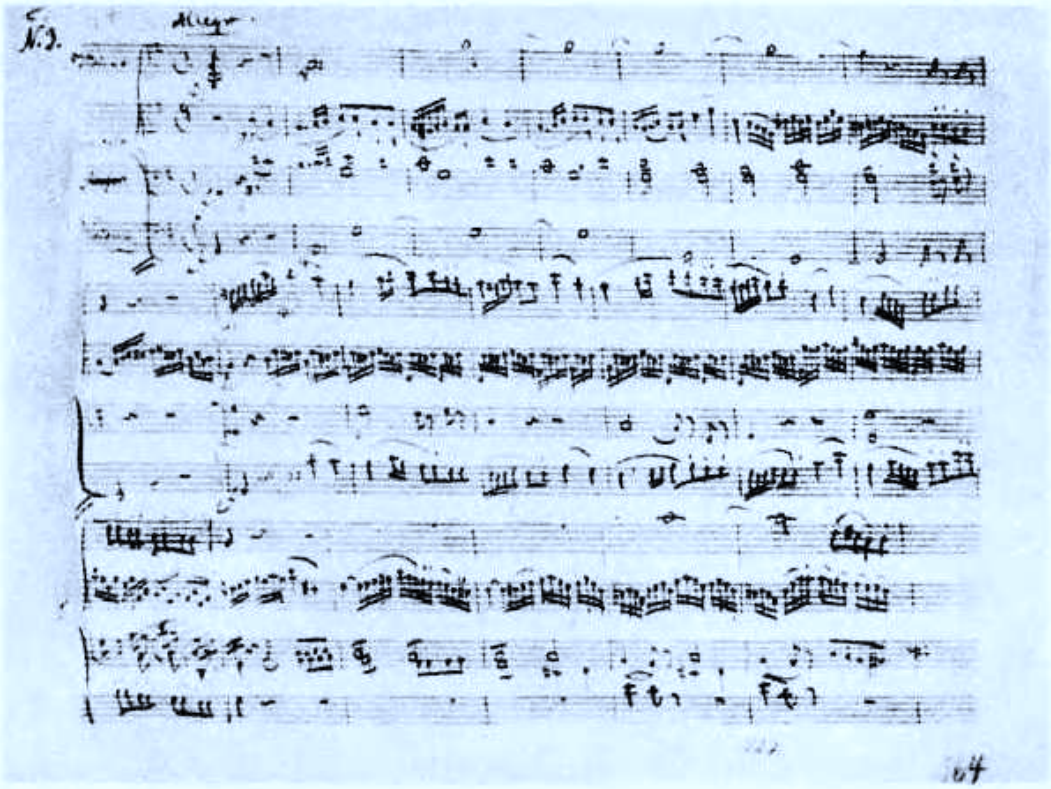
Trio (Sonata) in G KV 496 = Nr. 8: Blatt 1' des in Pariser Privatbesitz befindlichen Autographs. Vgl. Seite 78–79, Takt 1–27. Die im Original mit roter Tinte geschriebenen Partien sind durch Einkreisung kenntlich gemacht.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

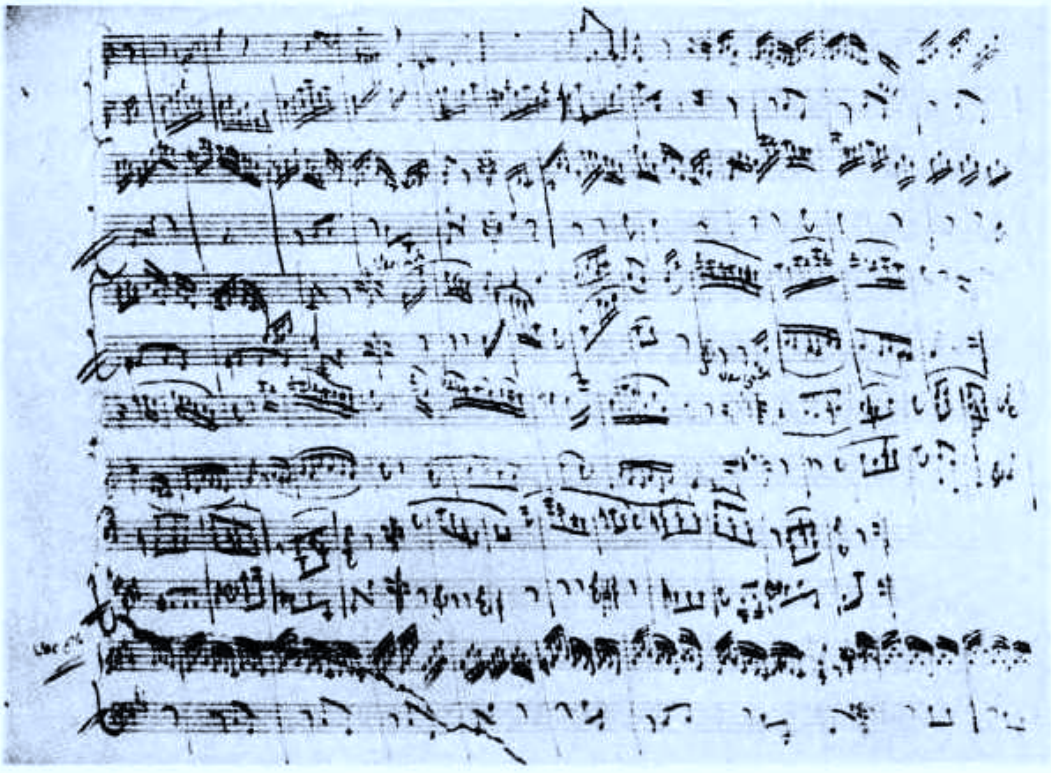


Trio in C KV 548 = Nr. 12: Blatt 1' des im Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Leningrad befindlichen Autographs. Vgl. Seite 188–189, Takt 1–22.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

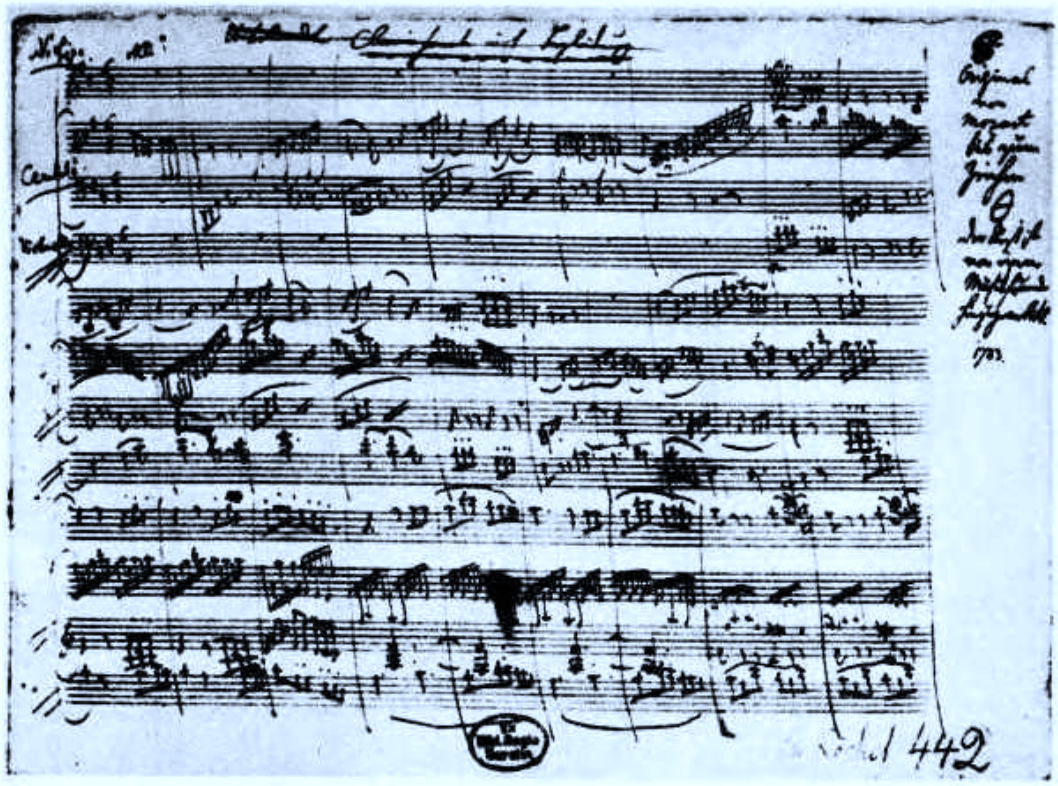


Trio in G KV 564 = Nr. 13: Blatt 1' der z. Z. verschollenen teilautographen Partitur aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin nach einer Photokopie im Besitz der Edition Peters Leipzig. Vgl. Seite 212–213, Takt 1–20.

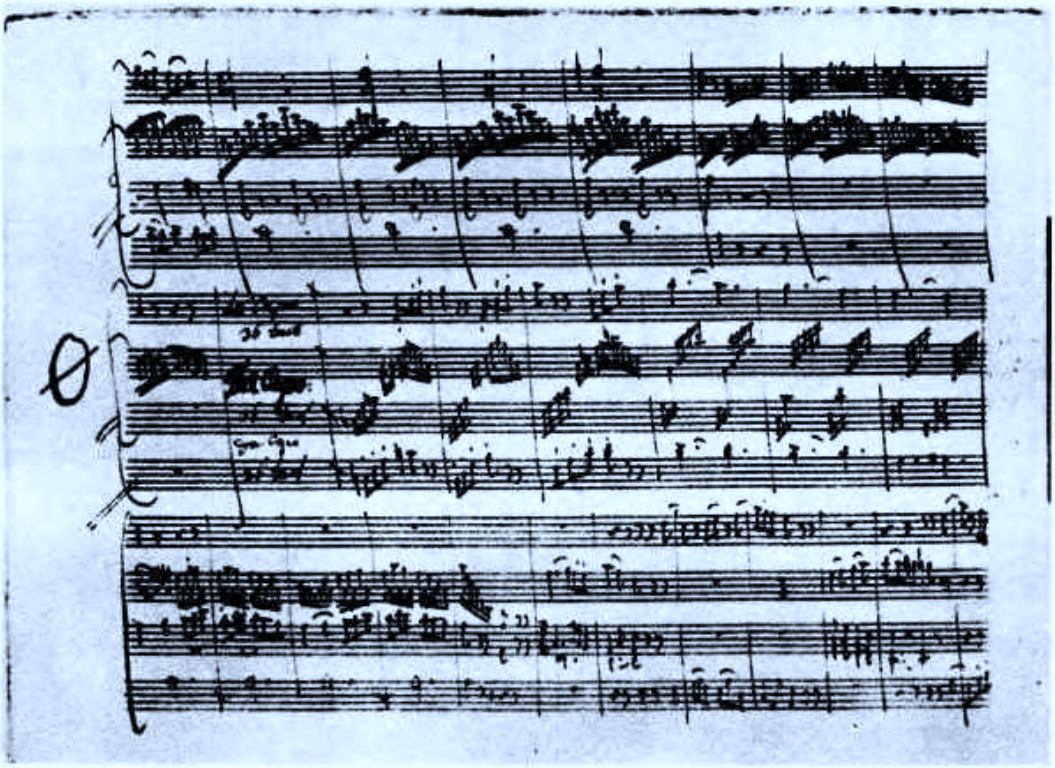


Trio in G KV 564 = Nr. 13: Eine Seite aus dem Fragment der z. Z. verschollenen autographen Klavierstimme aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin nach einer Photokopie im Besitz der Edition Peters Leipzig. Vgl. Seite 221–224, Var. II, Takt 9–Var. VI, Takt 10.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



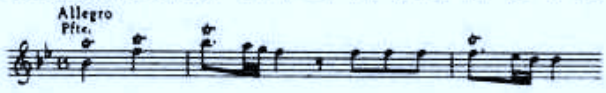
Fragmentarischer Triosatz in D KV 442/c. = Anhang I c.: Blatt 1r [= 8r der durchgehenden Foliierung] des im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befindlichen Autographs. Vgl. Seite 256–257, Takt 1–29.



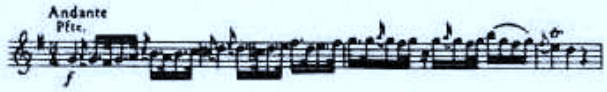
Fragmentarischer Triosatz in D KV 442/c. = Anhang I, c.: Blatt 3v [= 10v der durchgehenden Foliierung] des Autographs. Vgl. Seite 262–265, Takt 125–187. Von Mozarts Hand die ersten neun Takte des Klaviers; der Rest ist von Maximilian Stadler ergänzt.

KLAVIERTRIOS

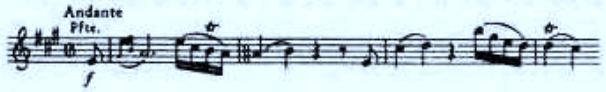
1. Sonate in B KV 10 2



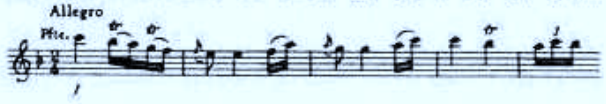
2. Sonate in G KV 11 12



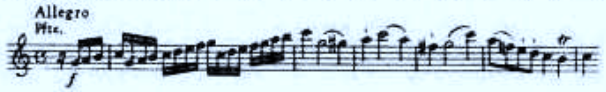
3. Sonate in A KV 12 18



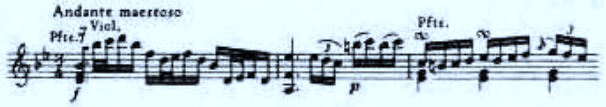
4. Sonate in F KV 13 26



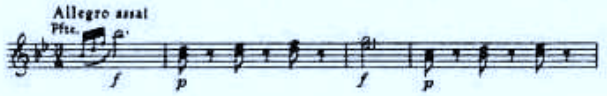
5. Sonate in C KV 14 36



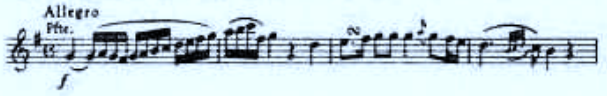
6. Sonate in B KV 15 48



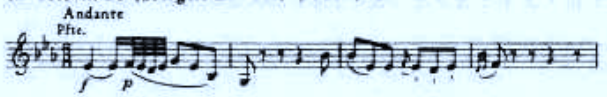
7. Divertimento à 3 in B KV 254 56



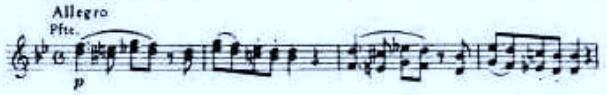
8. Trio (Sonata) in G KV 496 78



9. Trio in Es („Kegelstatt-Trio") KV 498 104

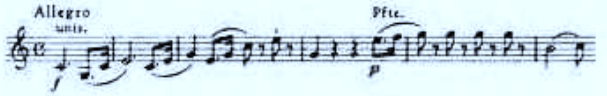


10. Trio in B KV 502 129

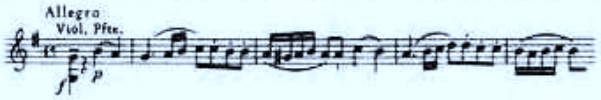


11. Trio in E KV 542 160

12. Trio in C KV 548 188



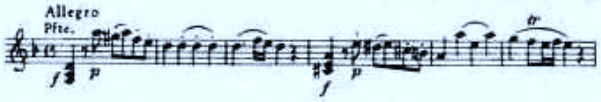
13. Trio in G KV 564 212



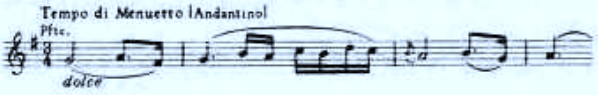
ANHANG

Drei fragmentarische Triosätze, vollendet von Maximilian Stadler KV 442

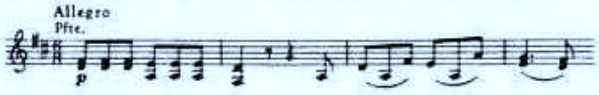
a. Triosatz in d 235



b. Triosatz in G 246



c. Triosatz in D 256

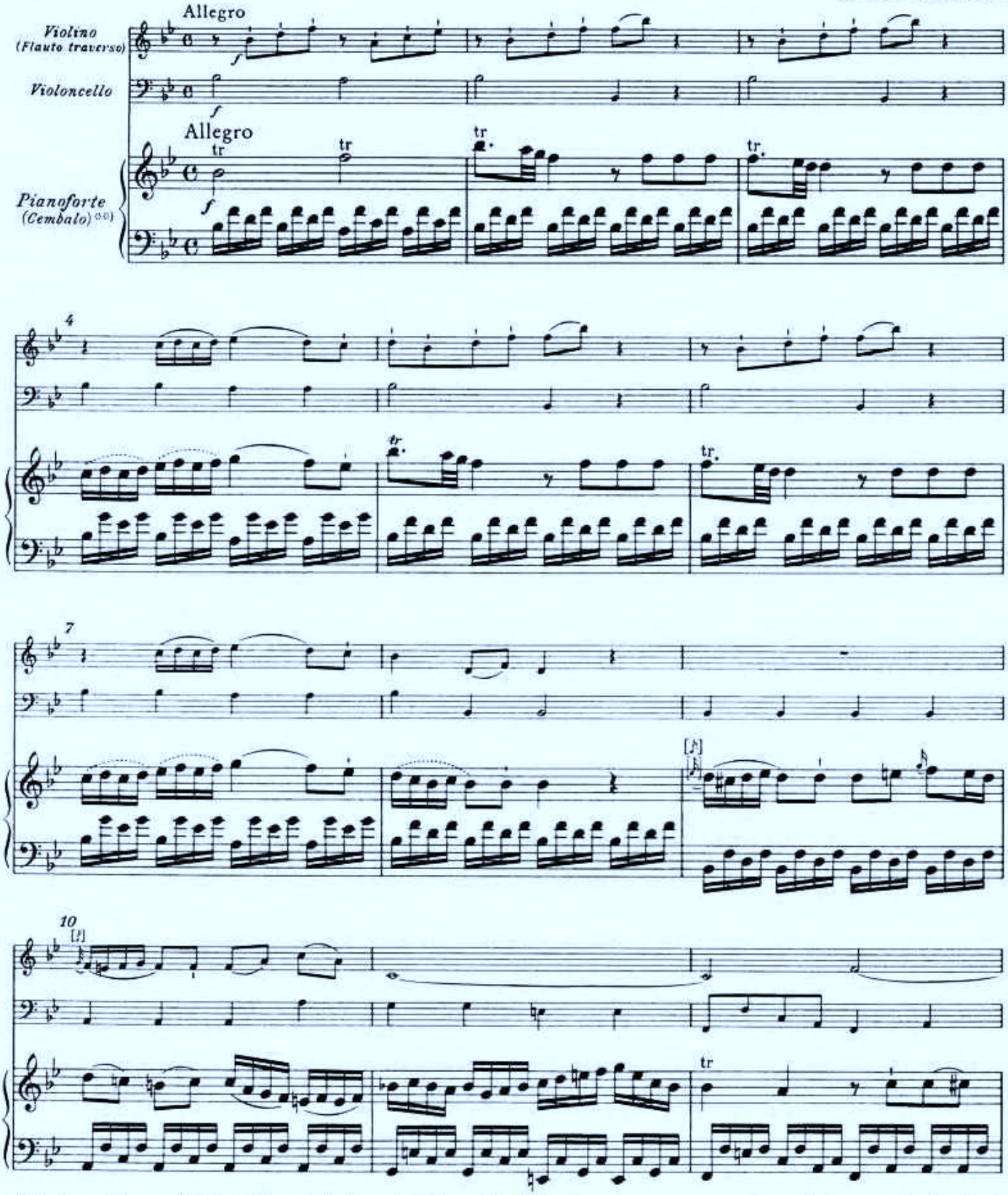


1. Sonate in B

für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello *)

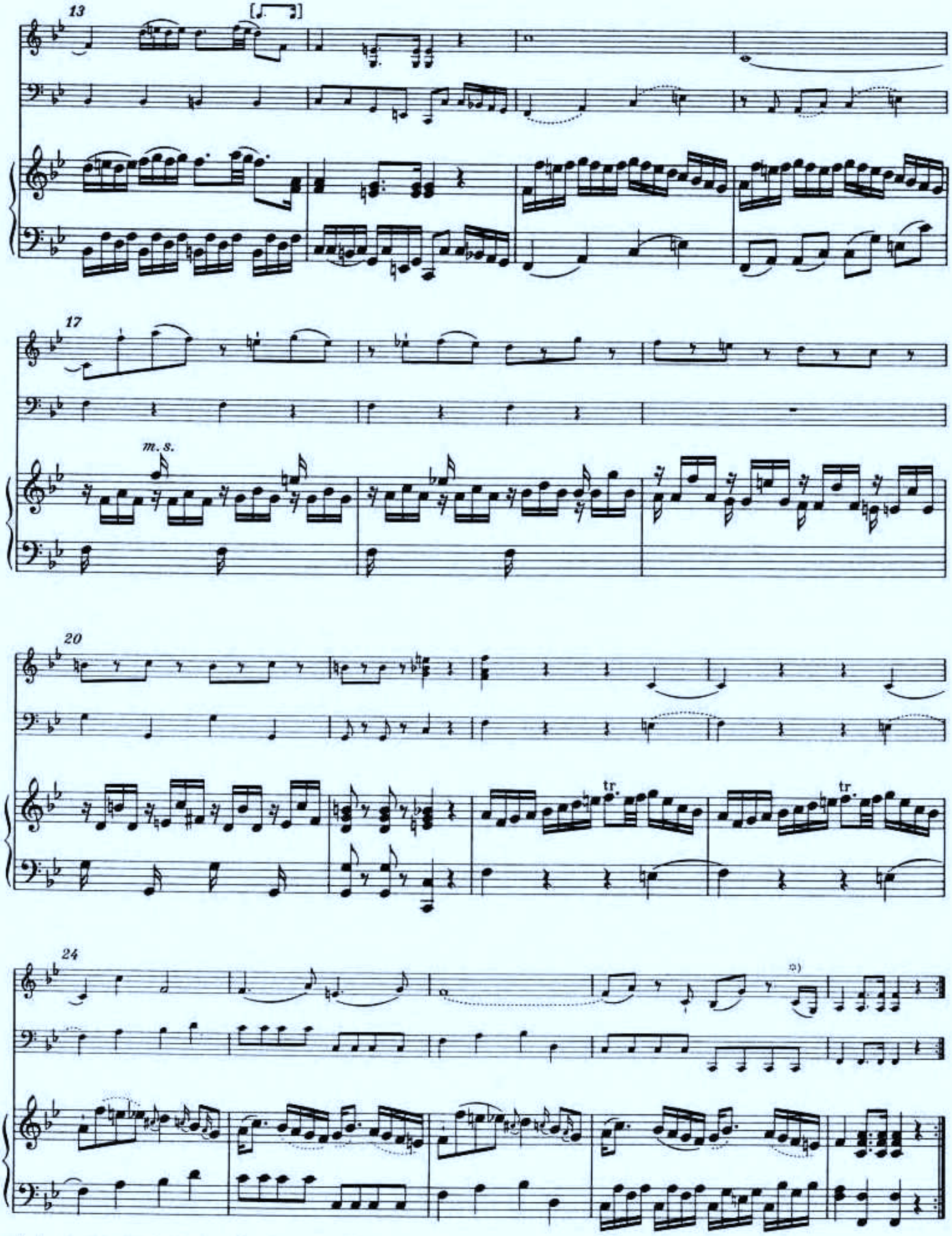
KV 10

Entstanden London. 1764

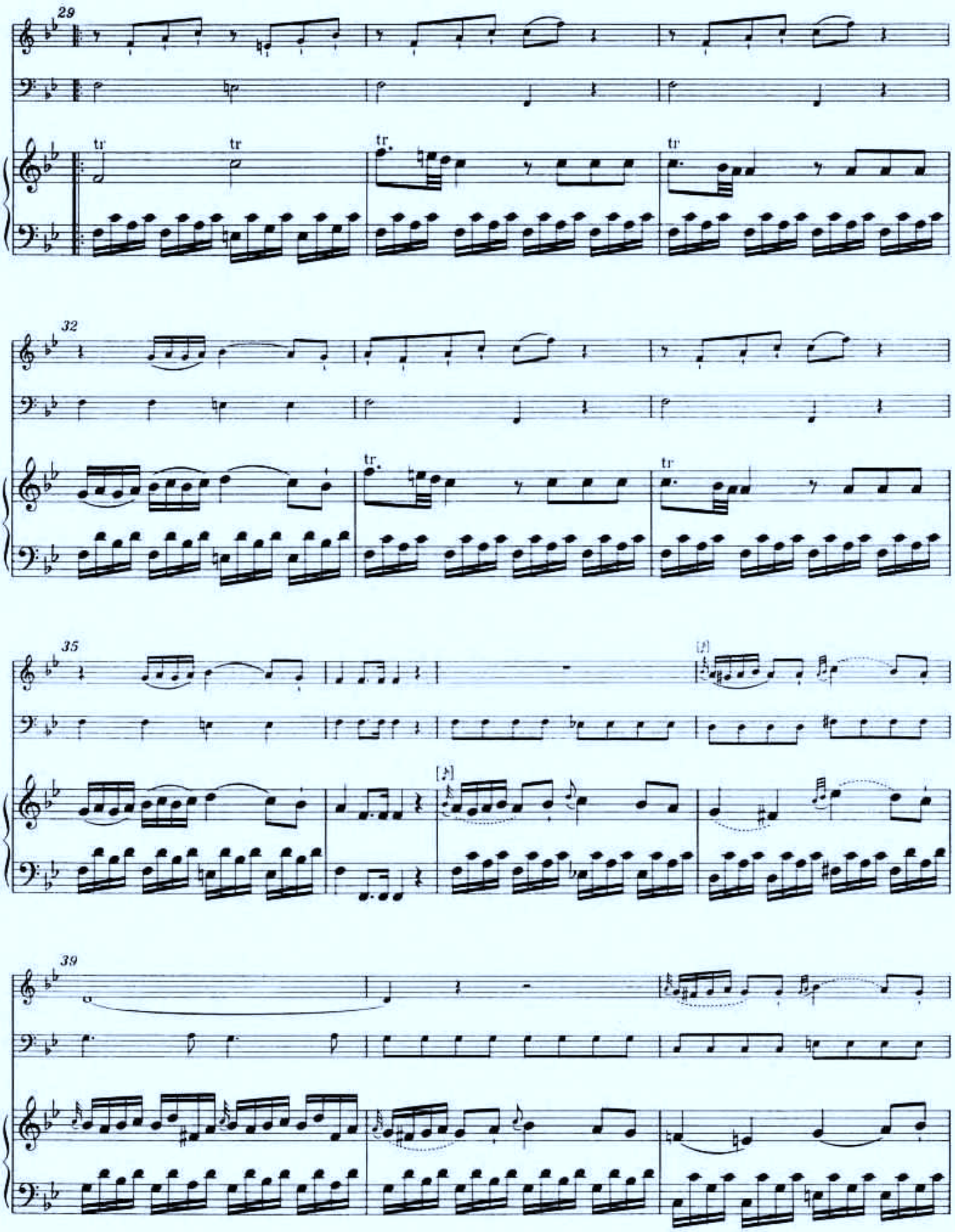


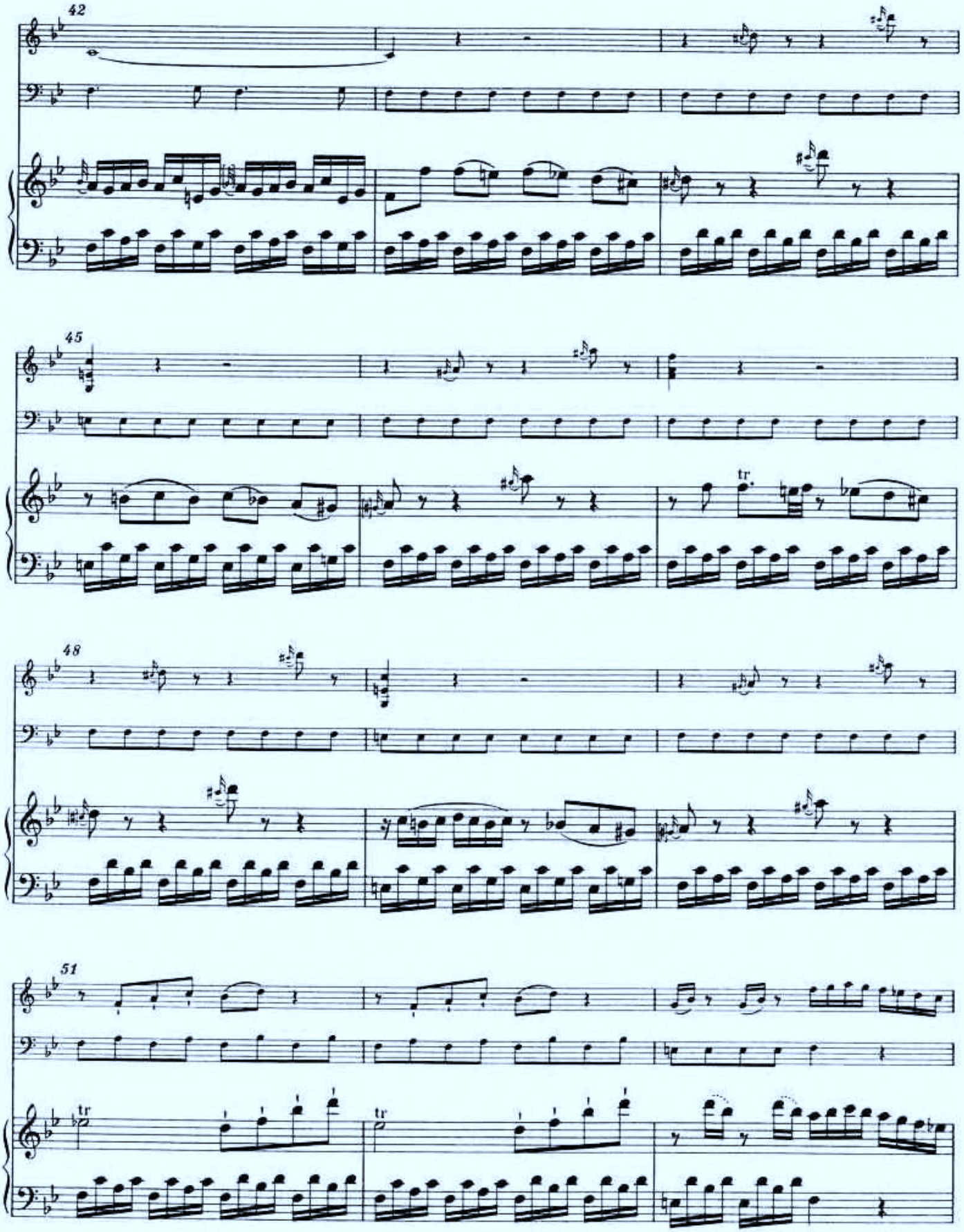
*) Zur Besetzungsfrage von KV 10–15 (Nr. 1–6) vgl. Vorwort, S. VII ff., und Krit. Bericht.
**) Vgl. Vorwort, S. IX.

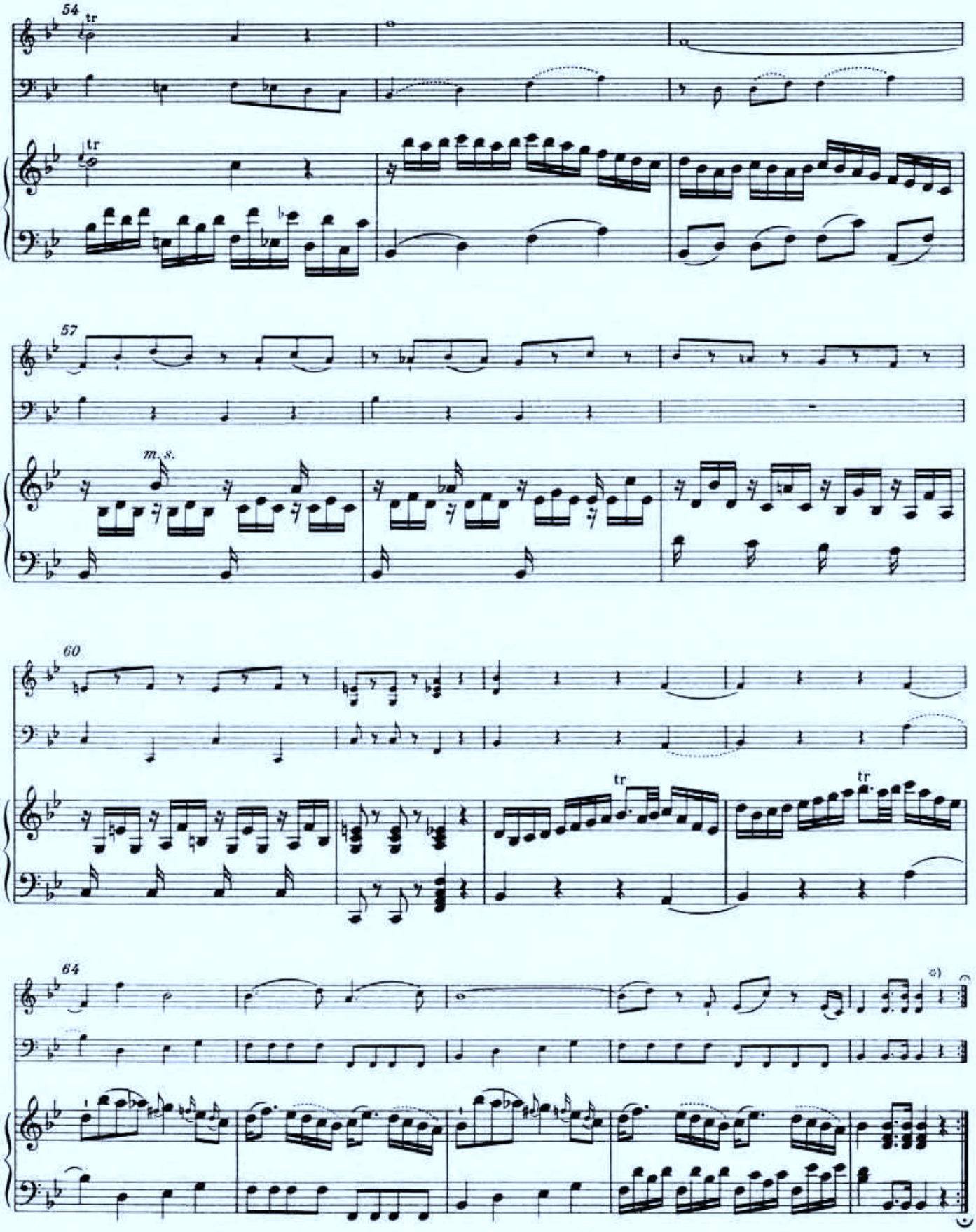
© 1966 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

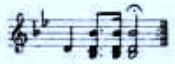


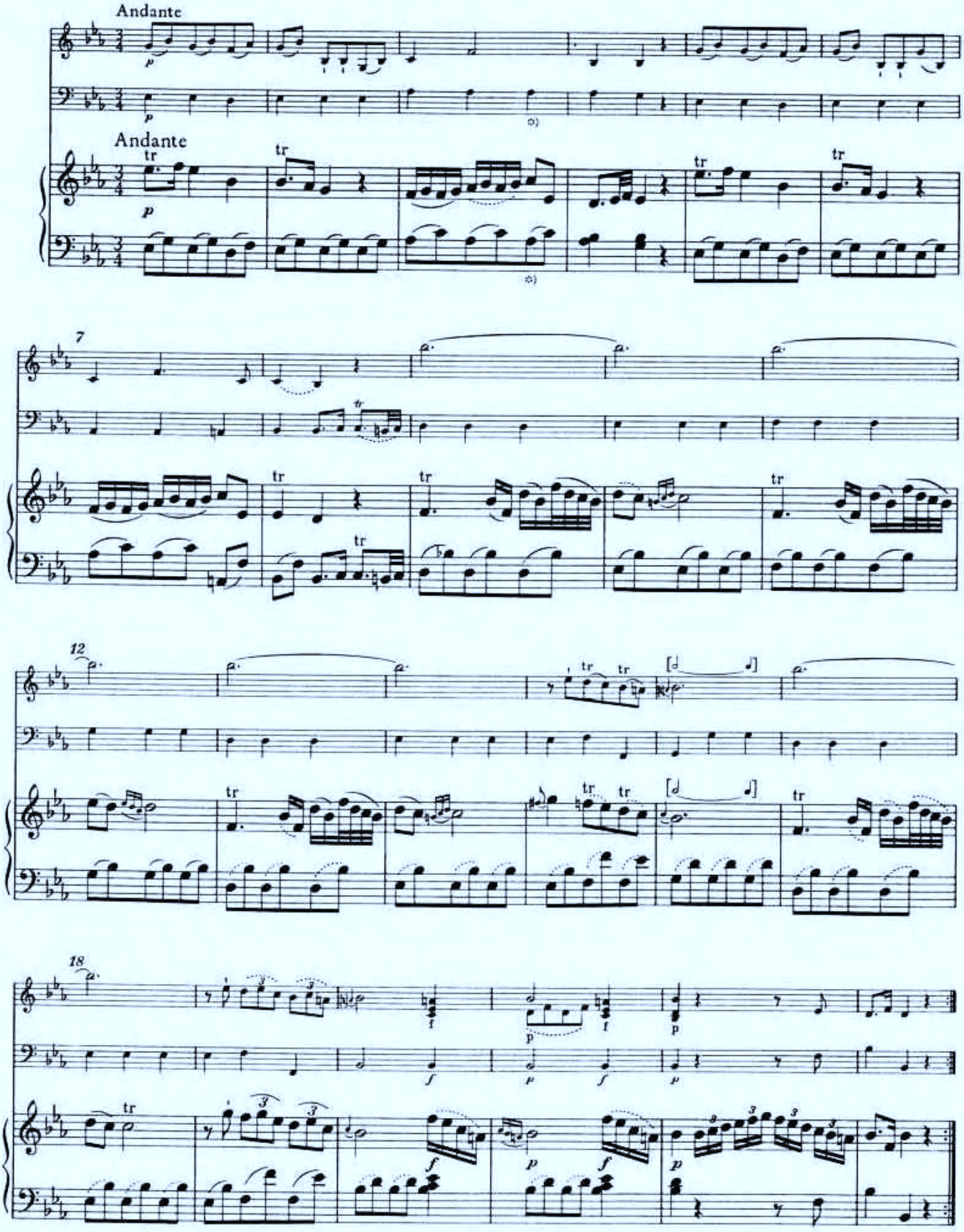
*) Ossia in Violine für T. 27, vorletzte Note: b statt c' (vgl. T. 67).


29
tr
tr
tr.
tr
32
tr.
tr
35
39

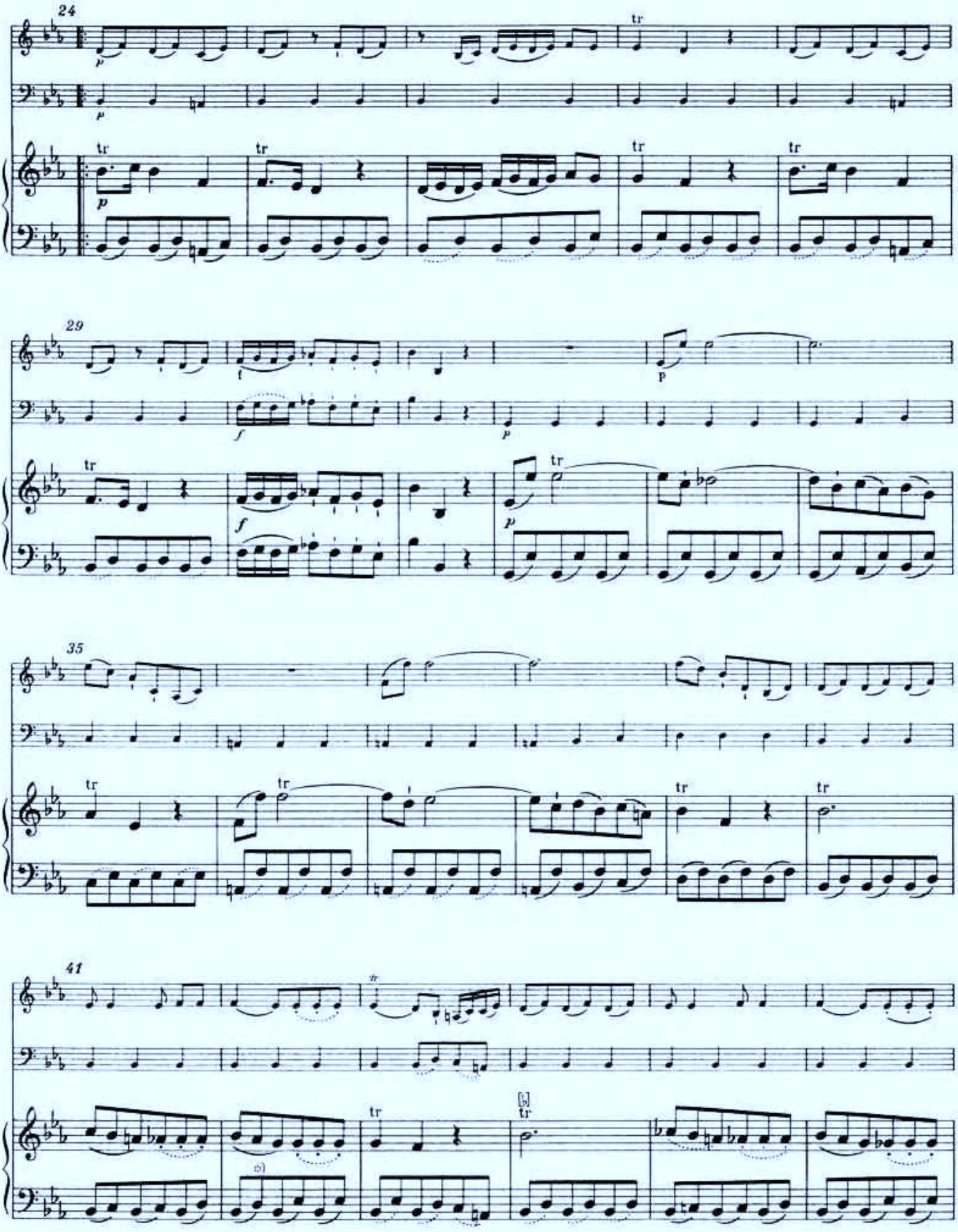

42
45
tr.
48
51
tr
tr



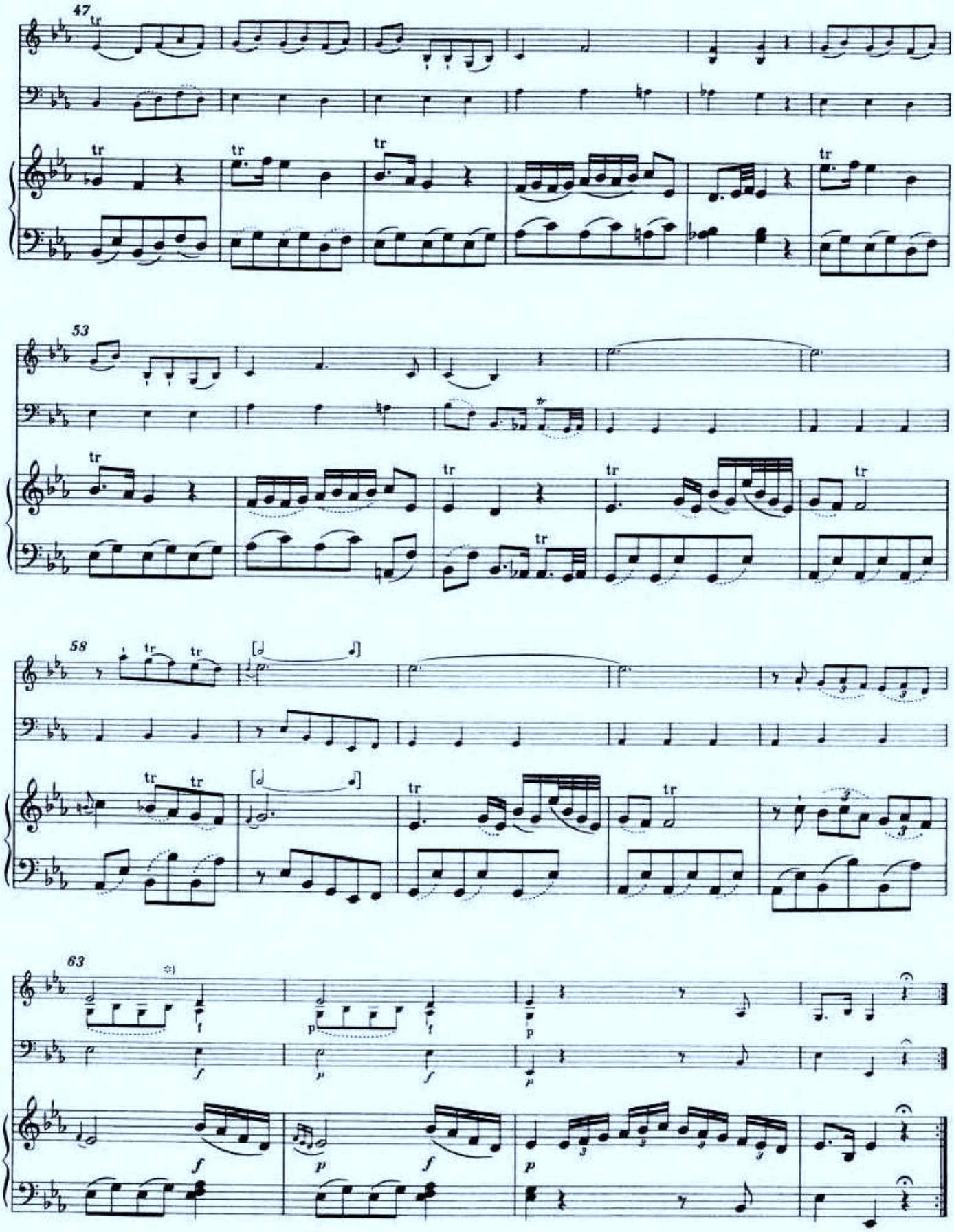
*) Ossia in Violine für T. 68 (seconda volta):  ; für Klavier und Violoncello gilt dann die entsprechende Rhythmisierung. Vgl. Krit. Bericht.



*) T. 3, Violoncello und Klavier unten, letzte bzw. vorletzte Note: in der Quelle as; die harmonische Variante in T. 50 (2 a) wurde absichtlich nicht übernommen.

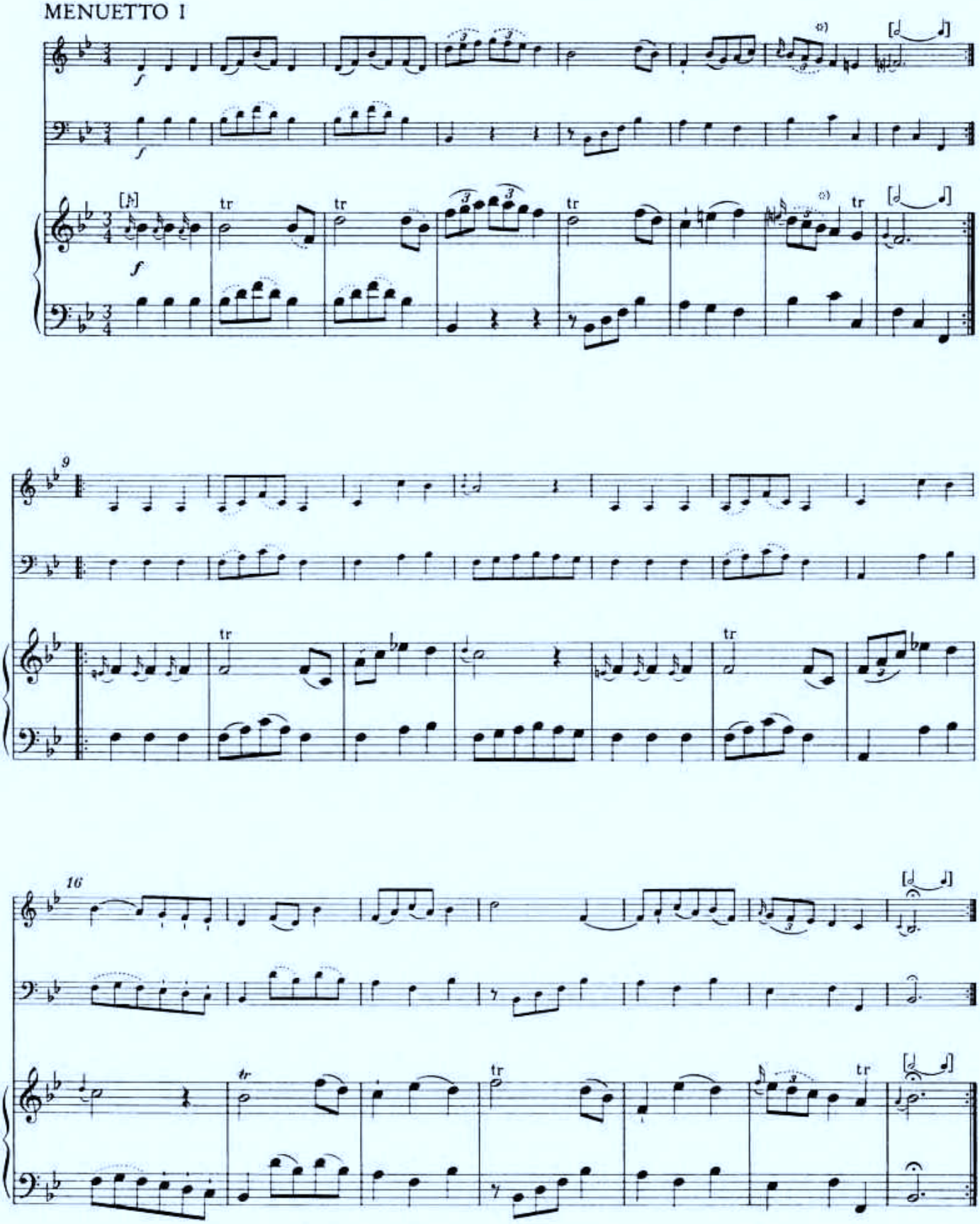


*) T. 42, Klavier unten, 2. Note: in der Quelle es statt d; vgl. jedoch T. 46.



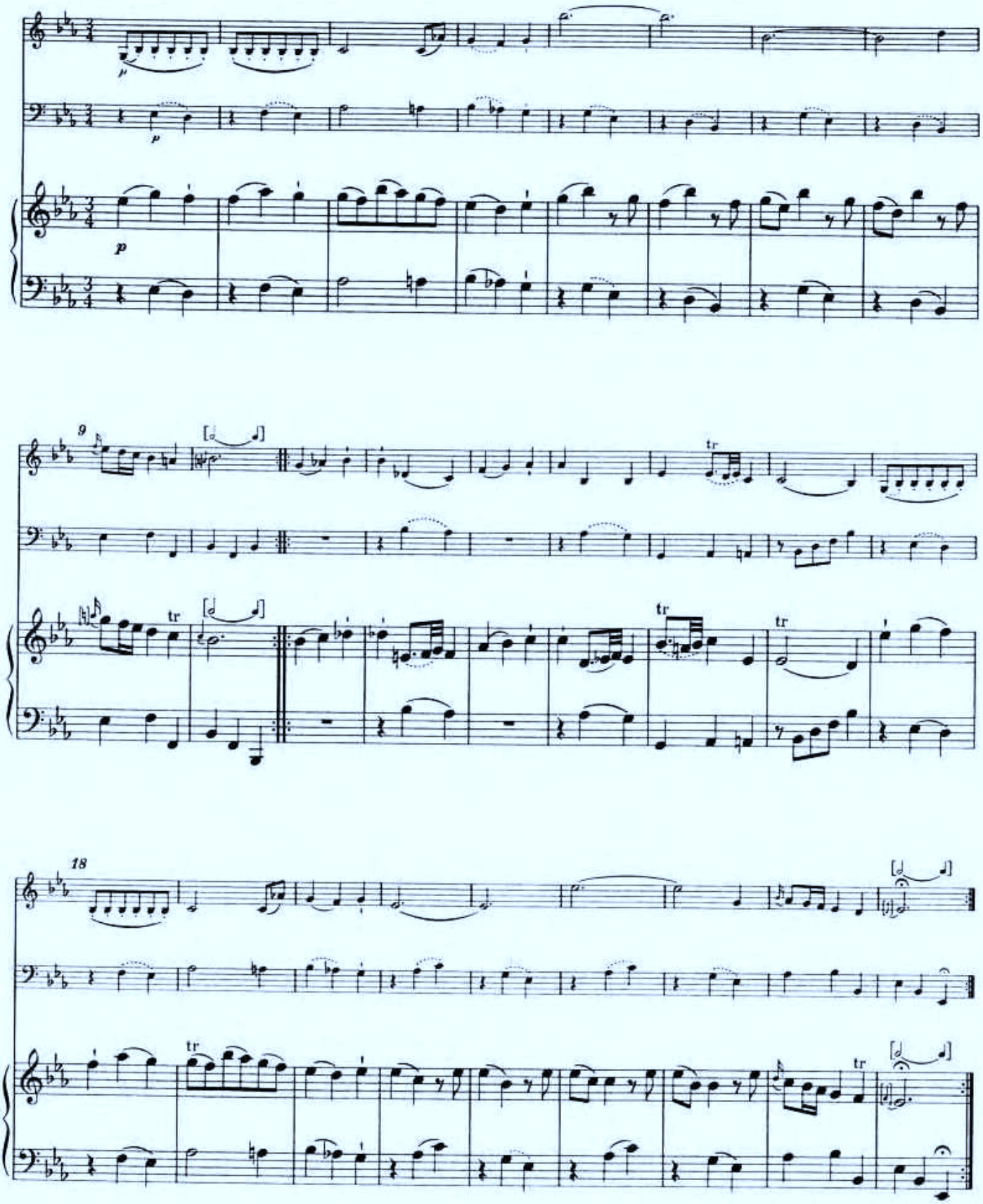
*) Ossia in Violine für T. 63, 1. und 2. Viertel: (vgl. T. 20).

MENUETTO I



*) T. 7 (und entsprechend T. 21), Violine und Klavier oben, Ausführungsvorschlag:

MENUETTO II



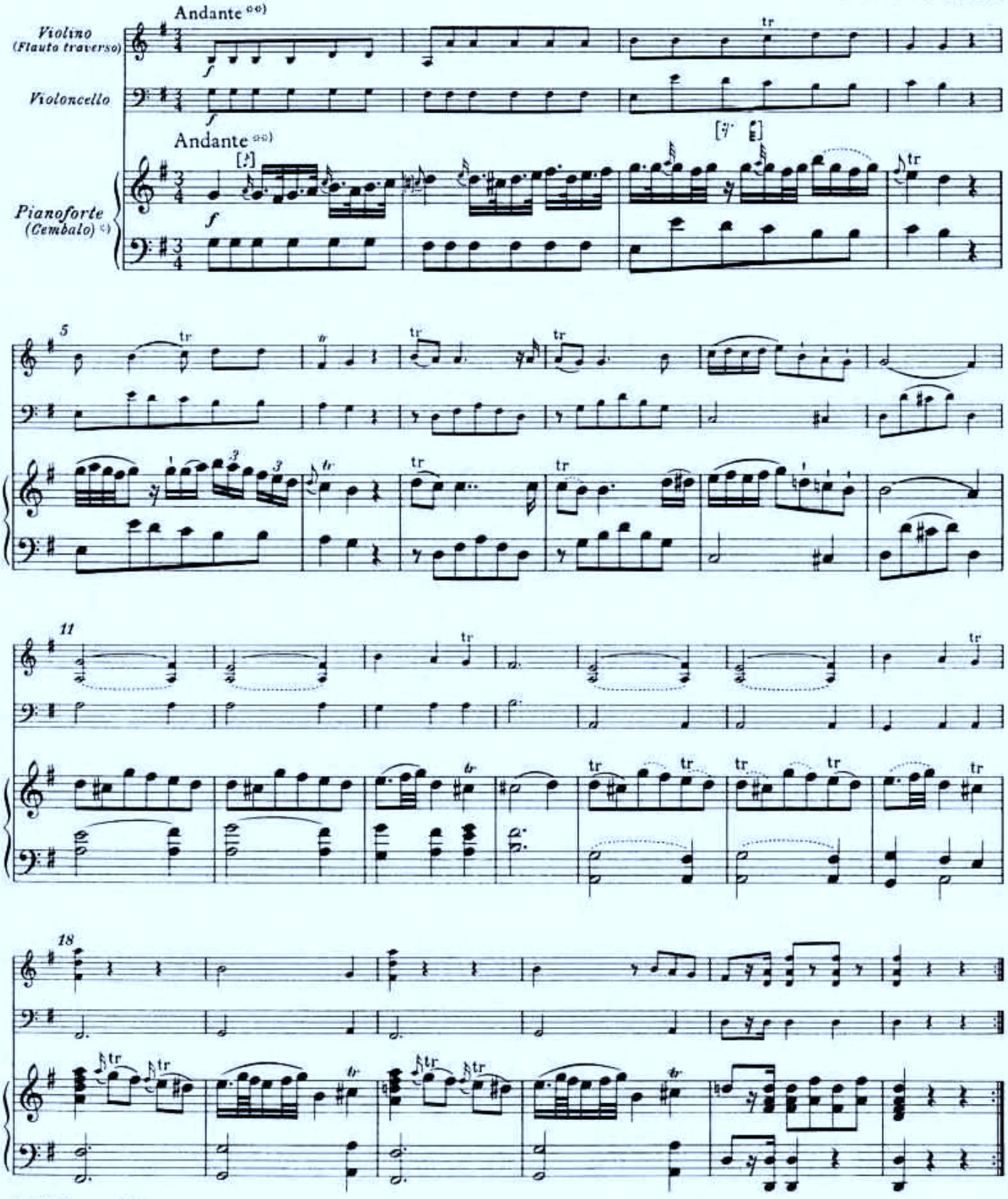
Da capo Menuetto I

2. Sonate in G

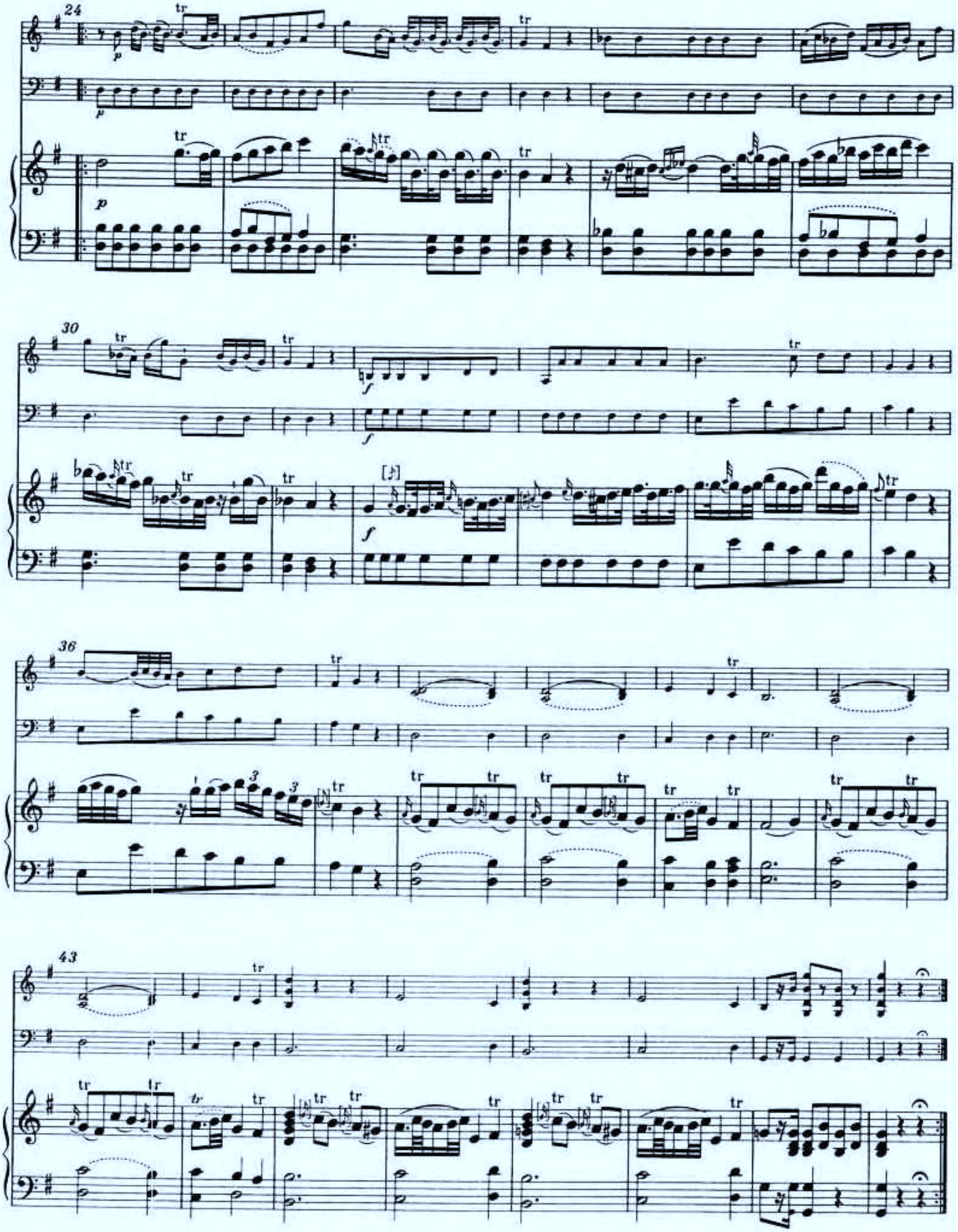
für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello

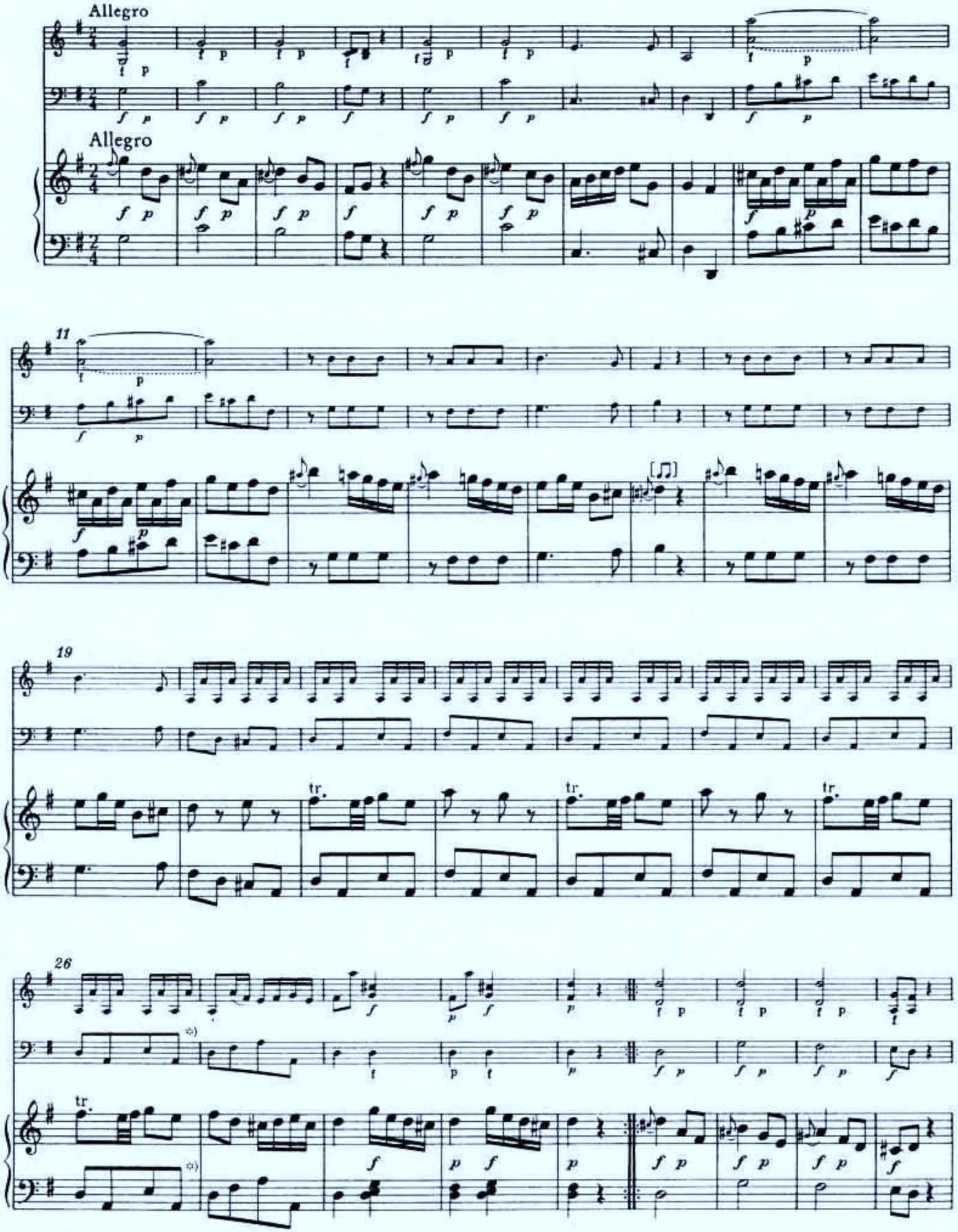
KV 11

Entstanden London, 1764

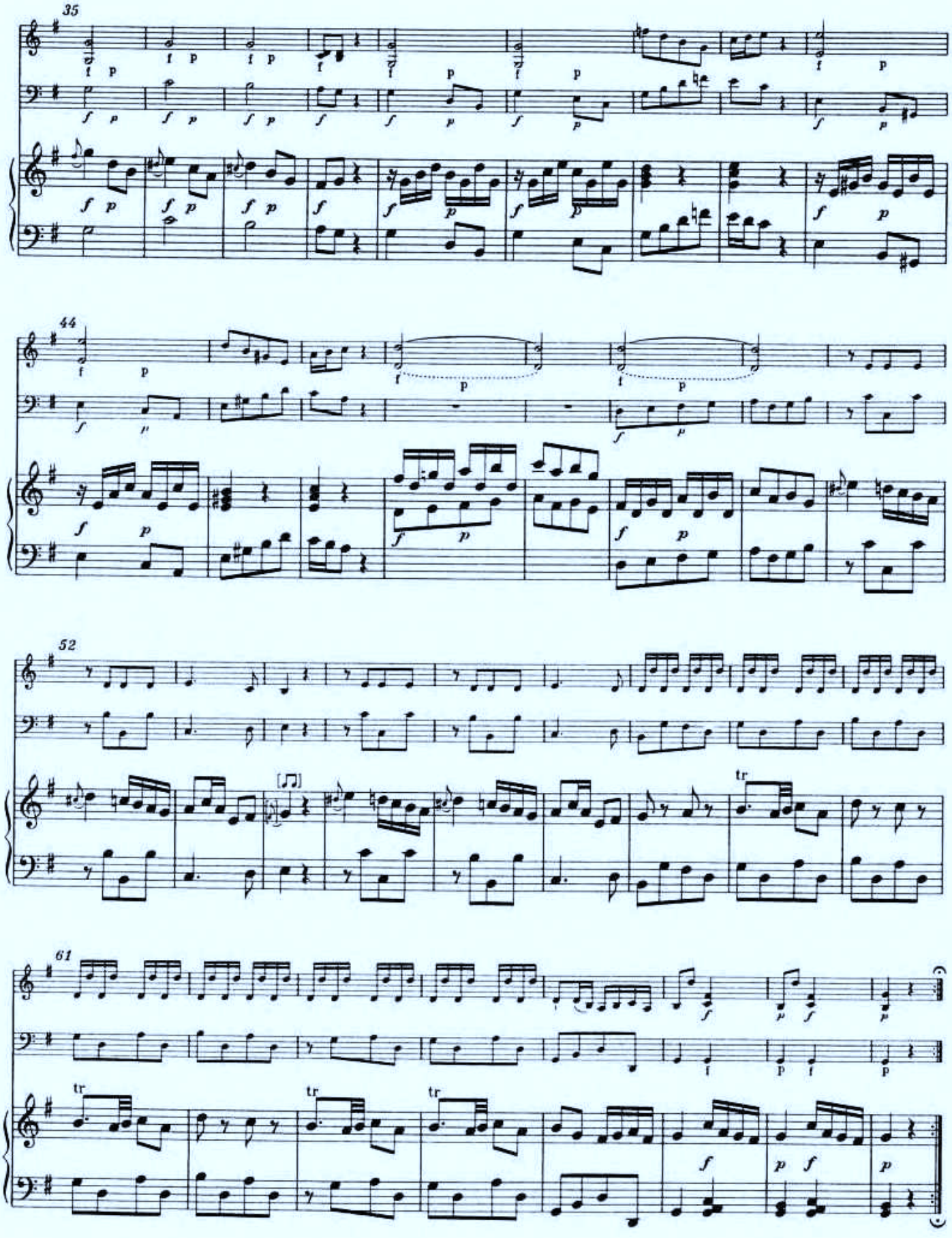


*) Vgl. Vorwort, S. IX.
**) Zur Ausführung der in diesem Satz auftretenden Vorschlags-Trillerfiguren vgl. Vorwort, S. IX.

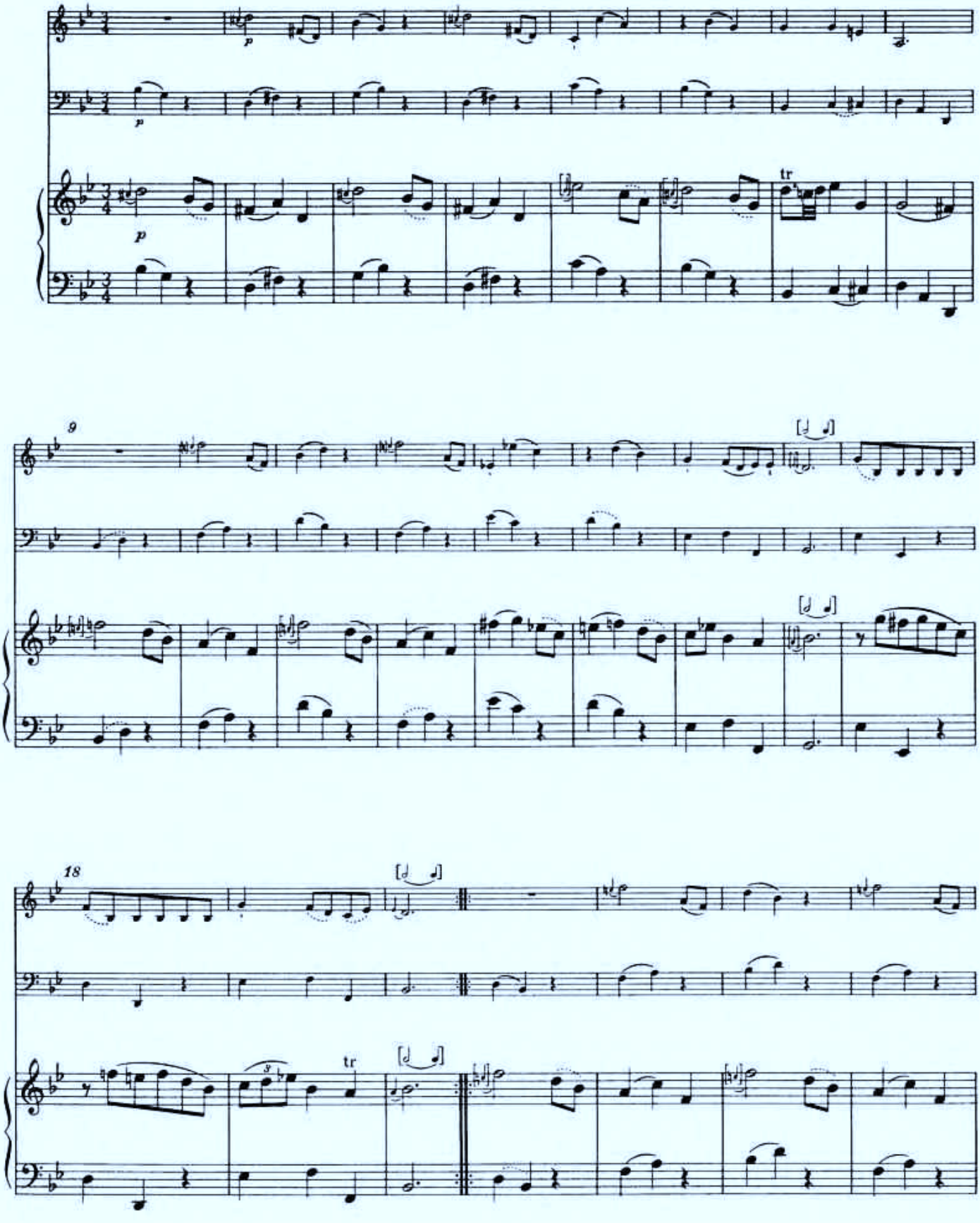

24
30
36
43

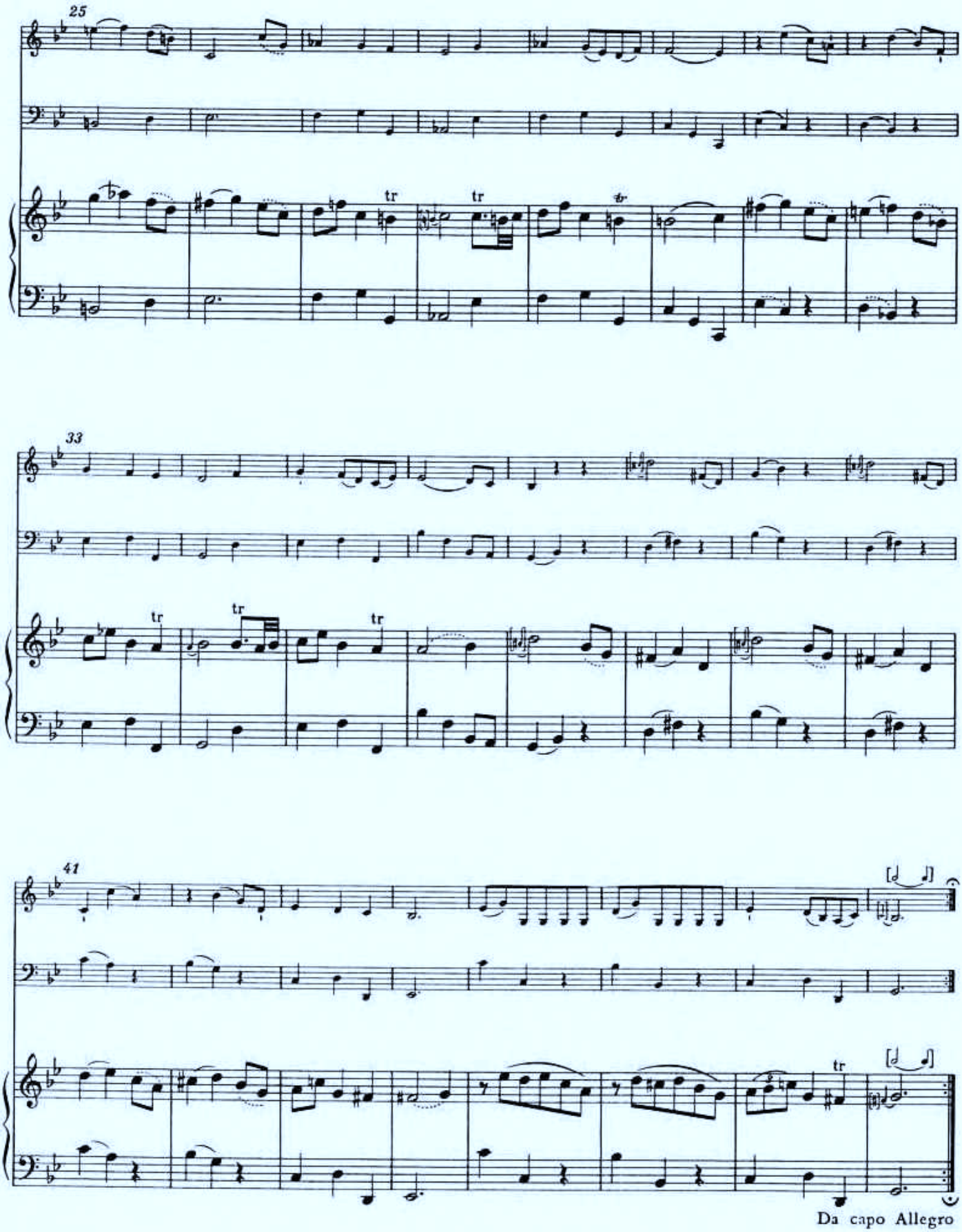


*) Zu T. 25–26 (und entsprechend T. 63–64) in Violoncello und im unteren System des Klaviers vgl. Krit. Bericht.


35
44
52
61
tr

MENUETTO



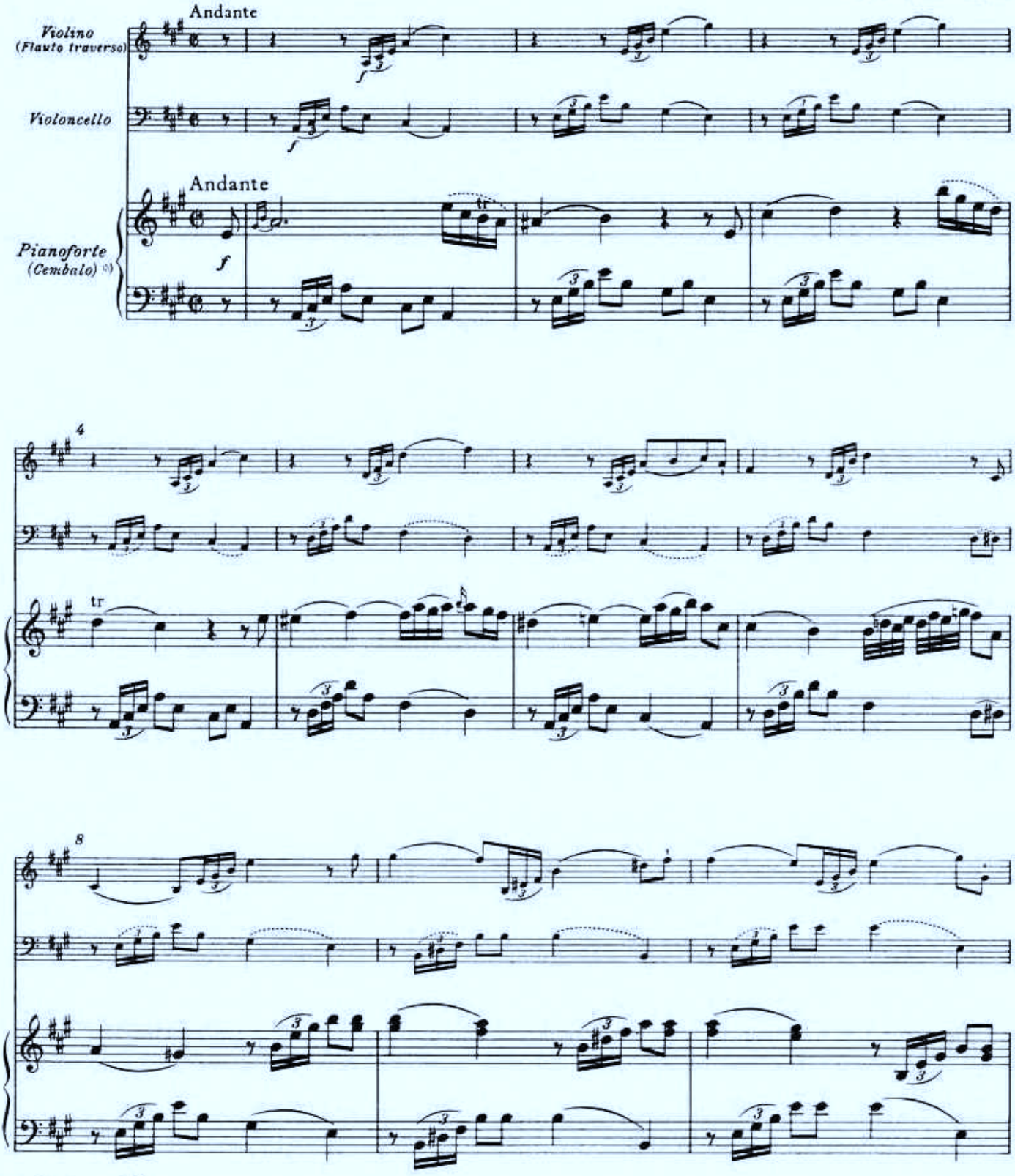

25
tr
tr
33
tr
tr
tr
41
tr
Da capo Allegro

3. Sonate in A

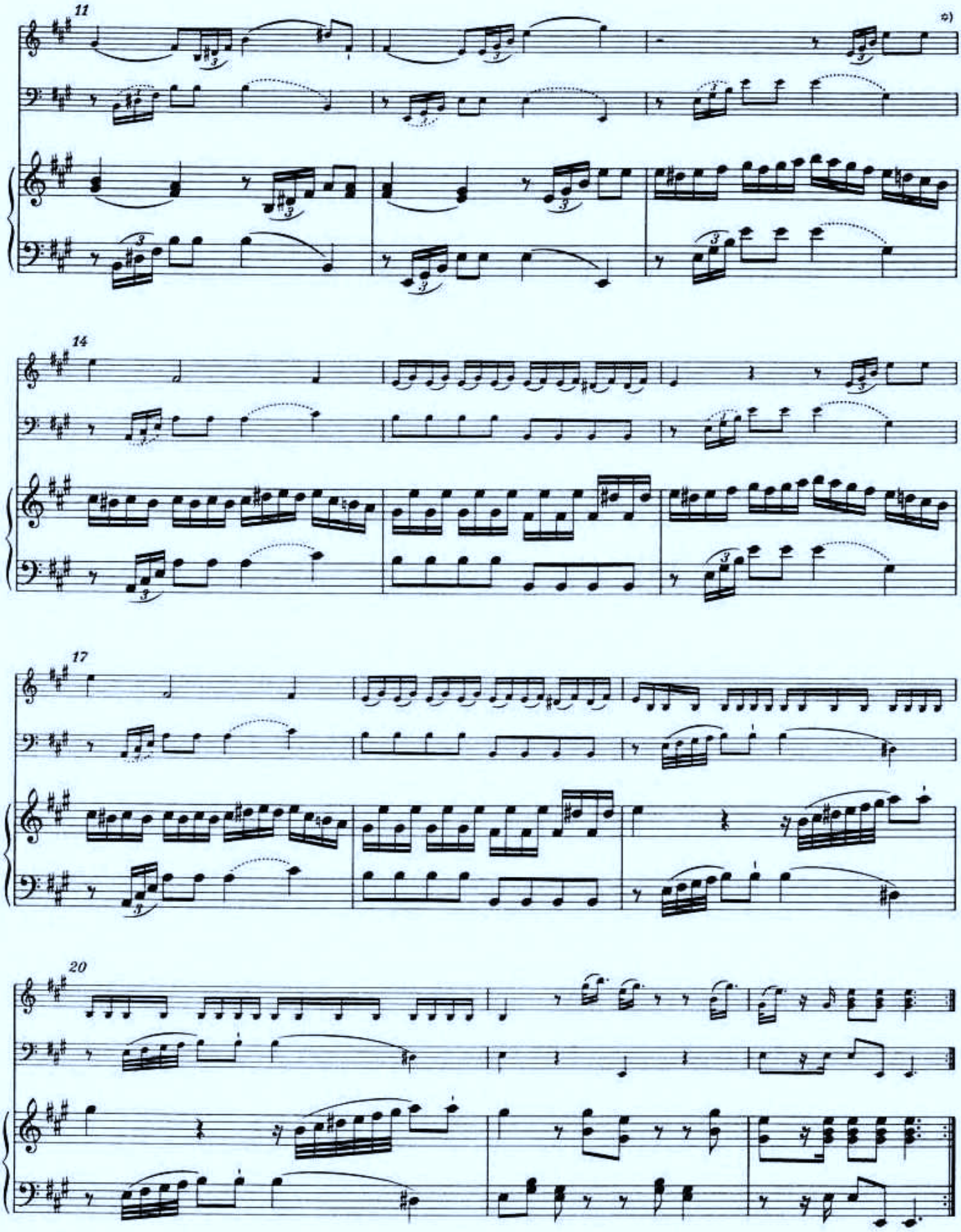
für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello

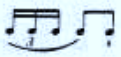
KV 12

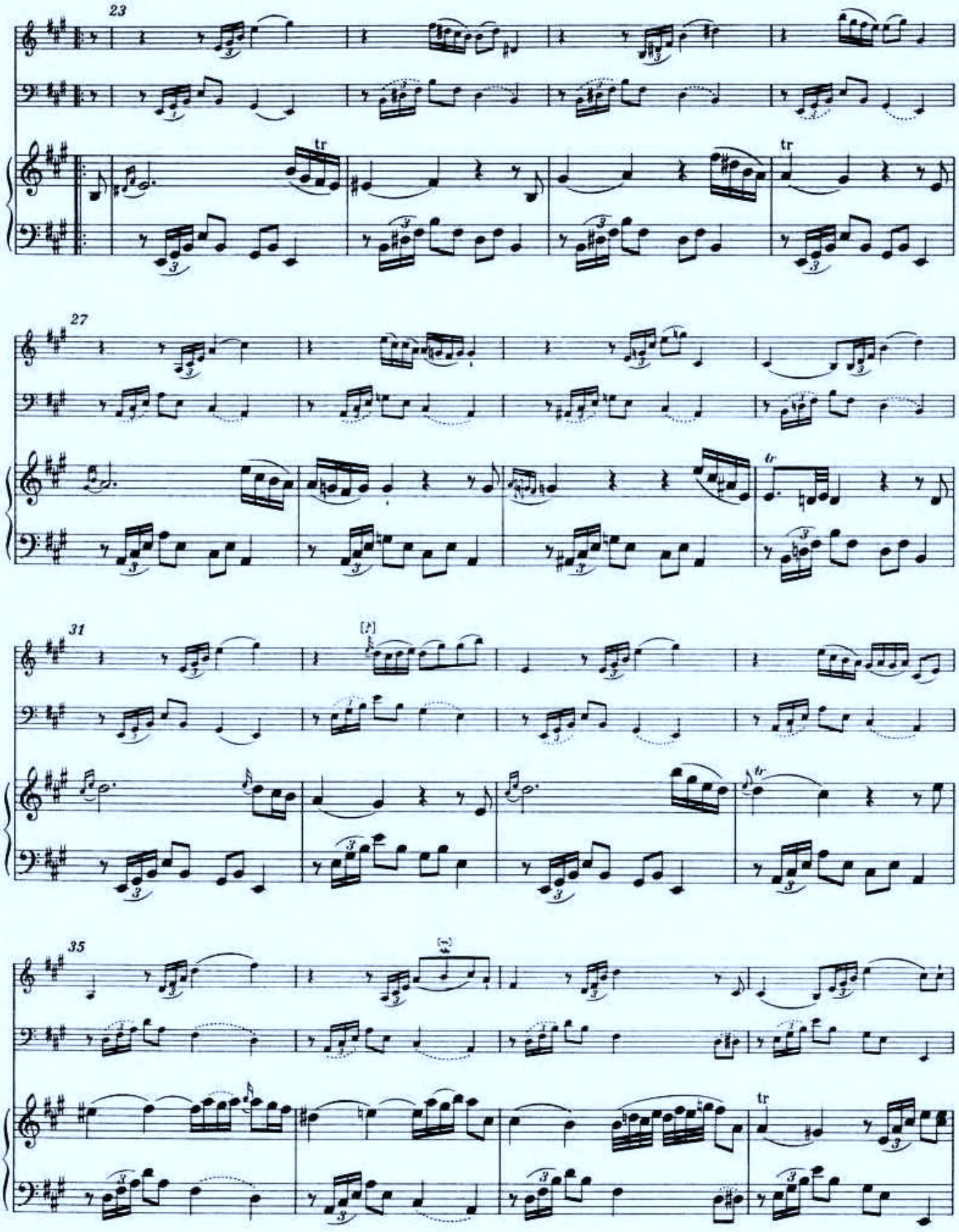
Entstanden London, 1764

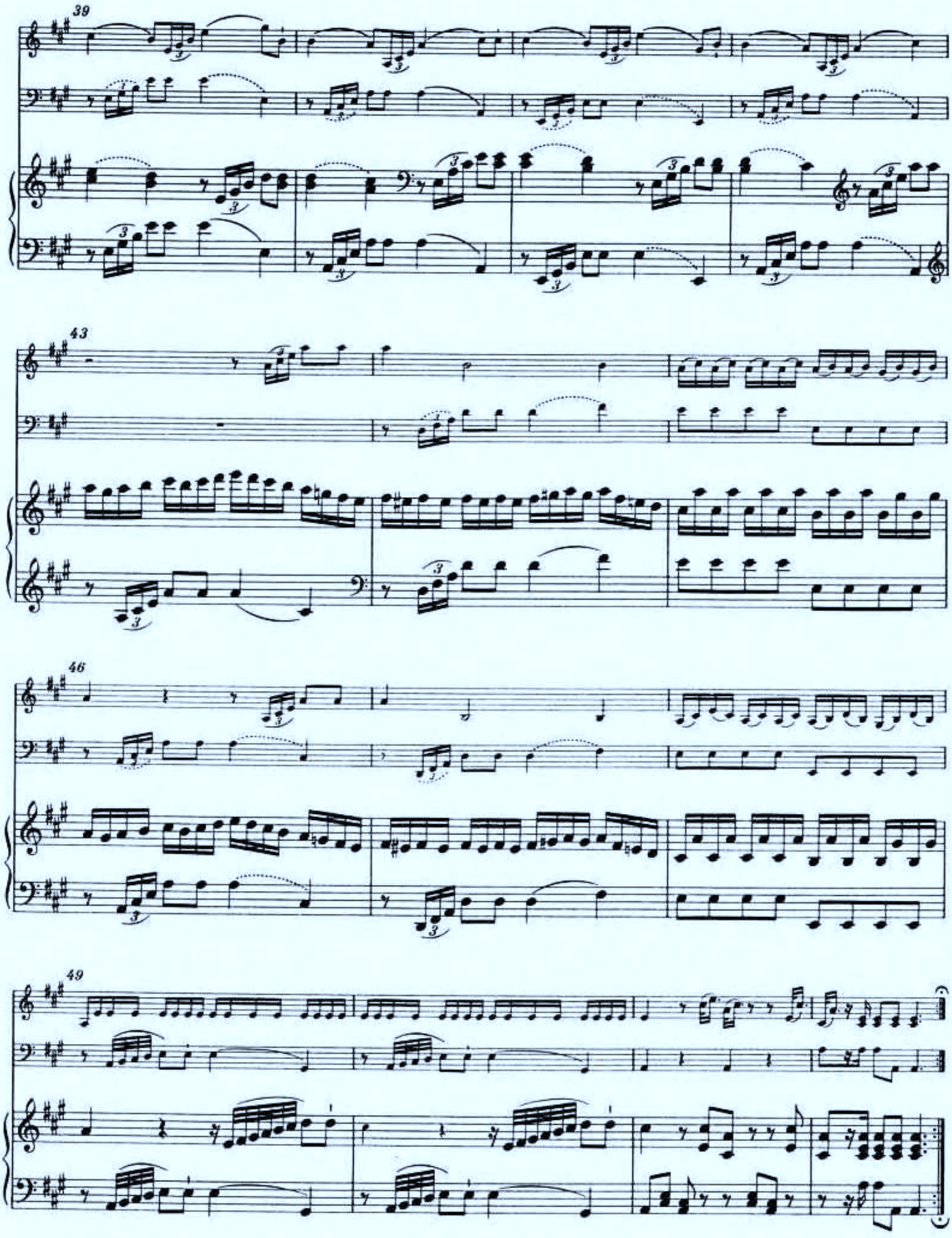


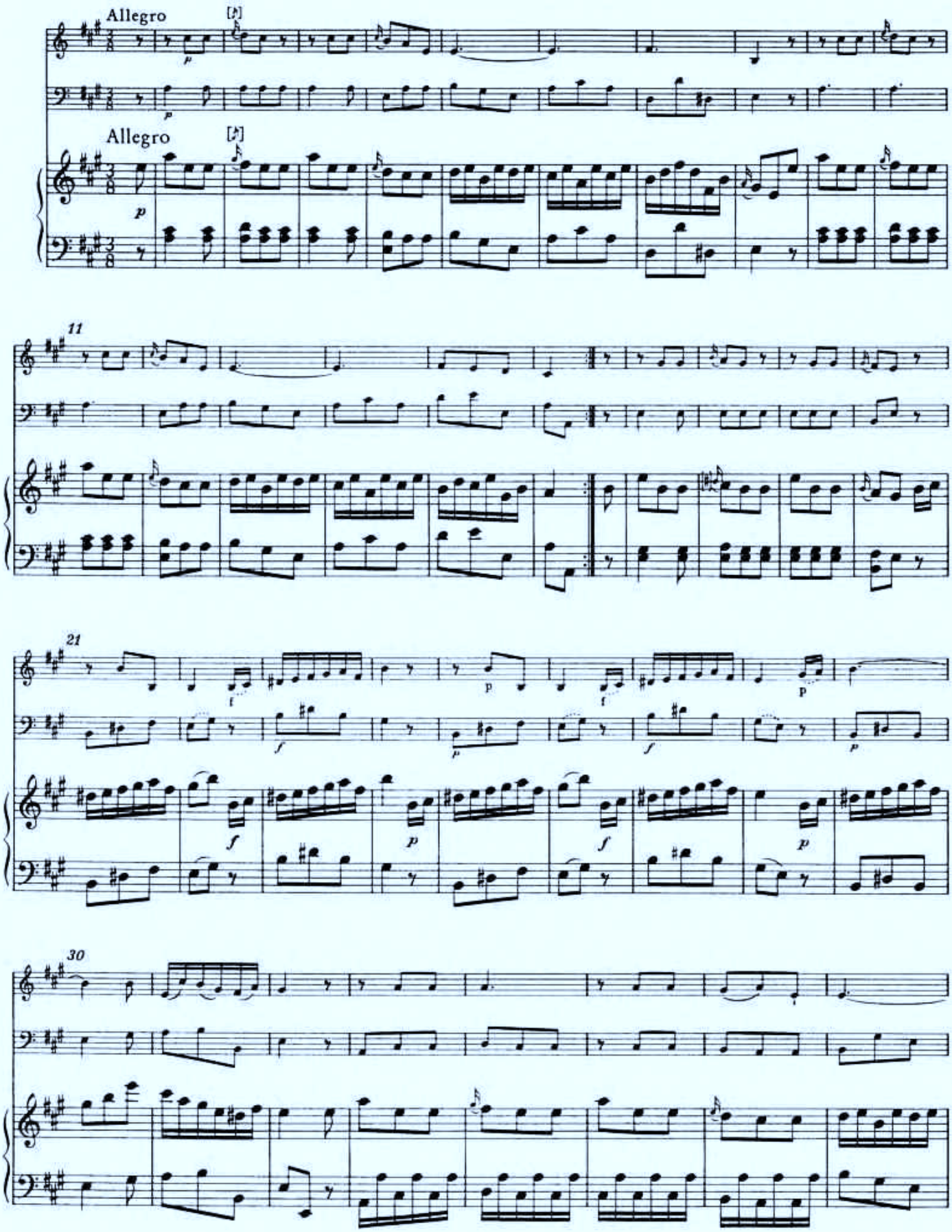
*) Vgl. Vorwort, S. IX.

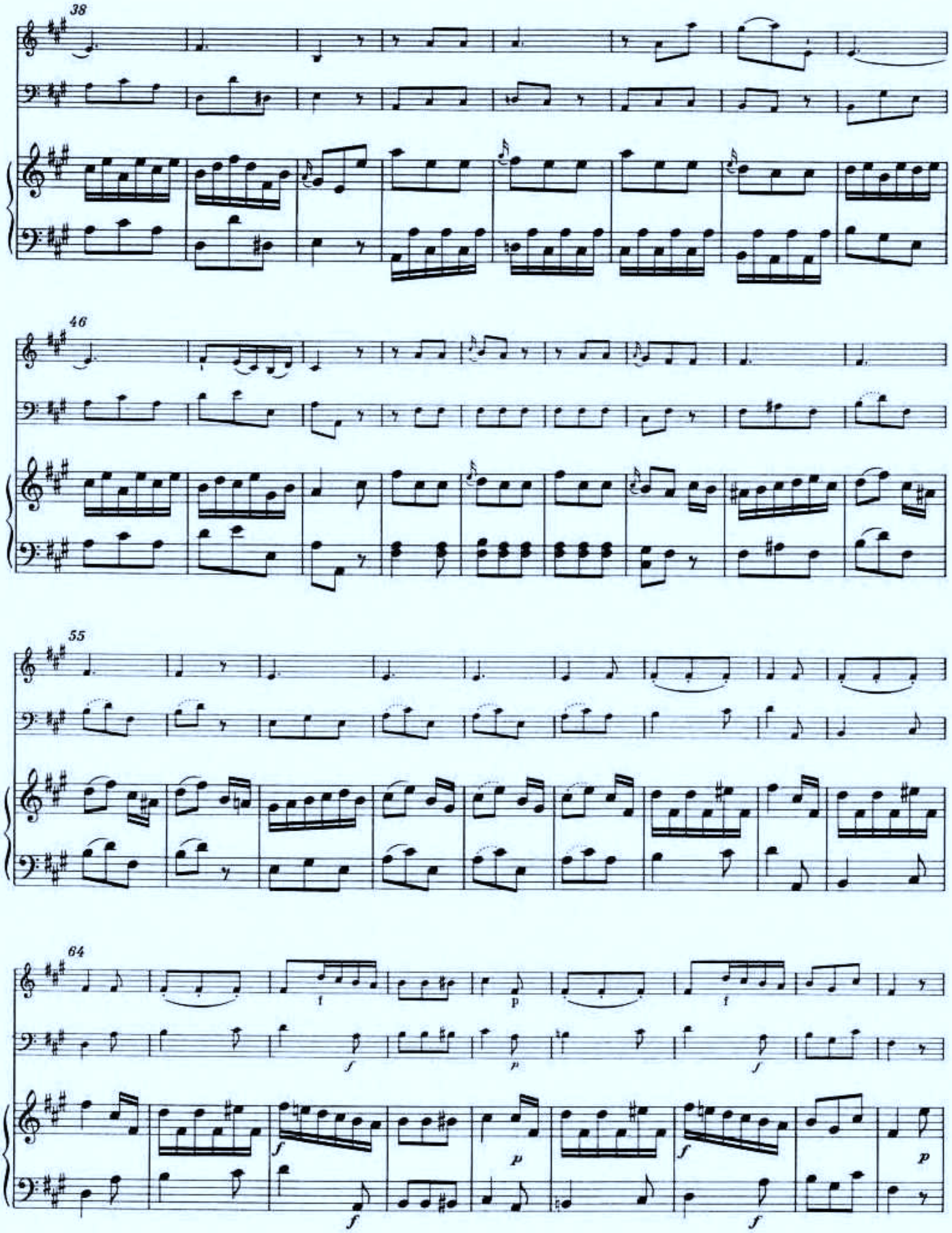


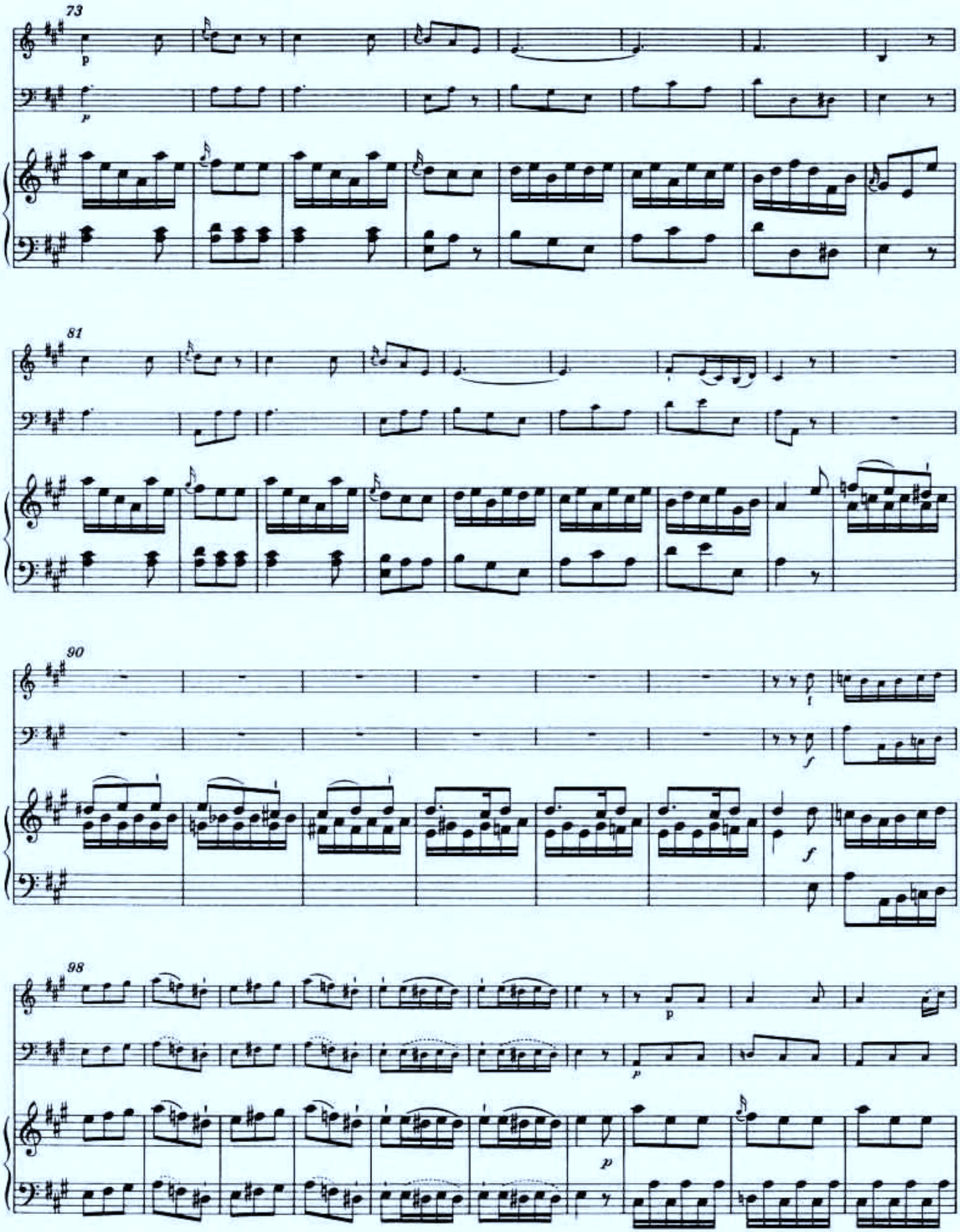
*) Ossia in Violine für T. 13 (und entsprechend in T. 16, 43, 46):  : vgl. Krit. Bericht.

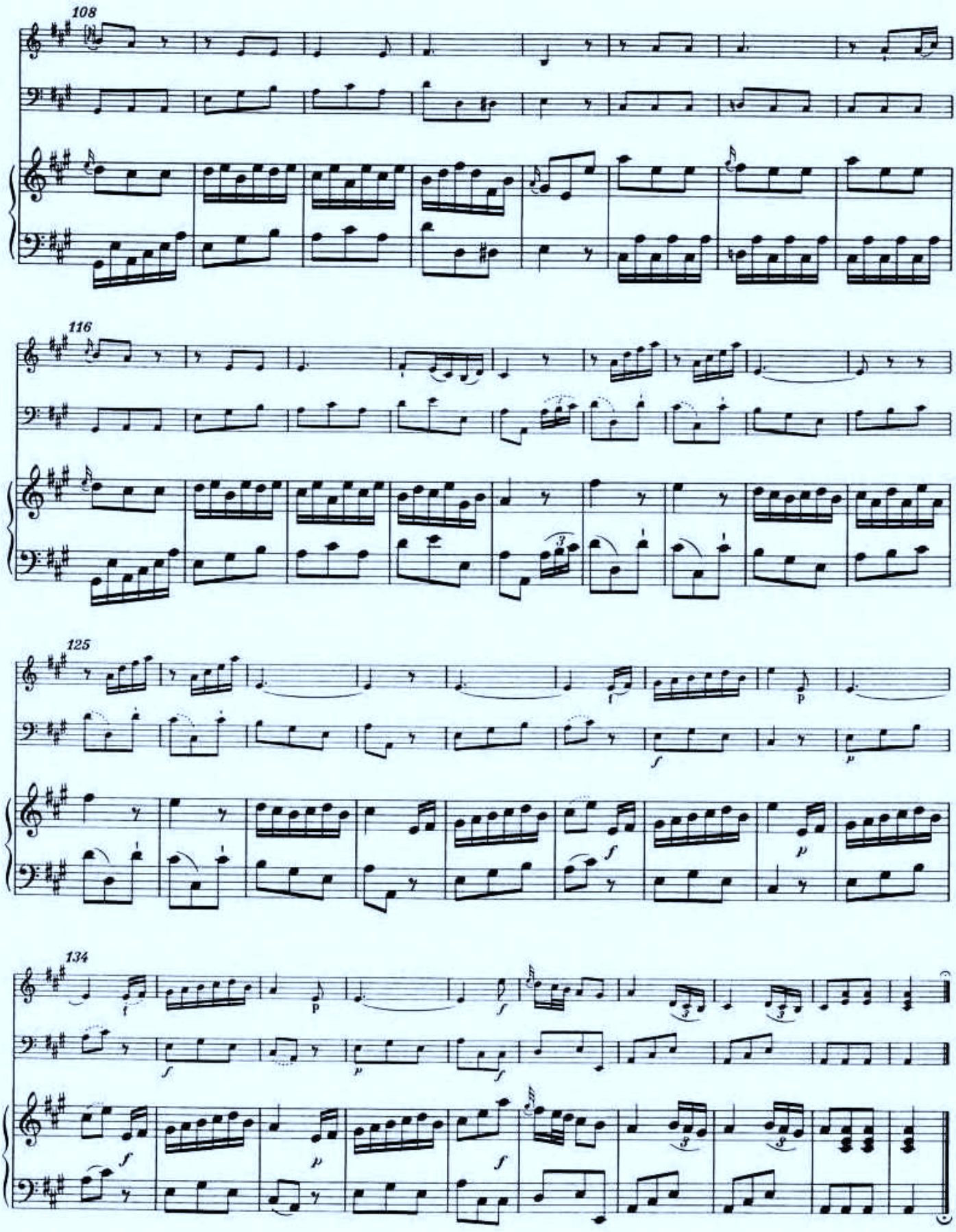

23
tr
tr
27
31
35
tr


39
43
46
49


Allegro
Allegro
11
21
30


38
46
55
64
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p


73
p
p
81
90
f
f
98
p
p
p

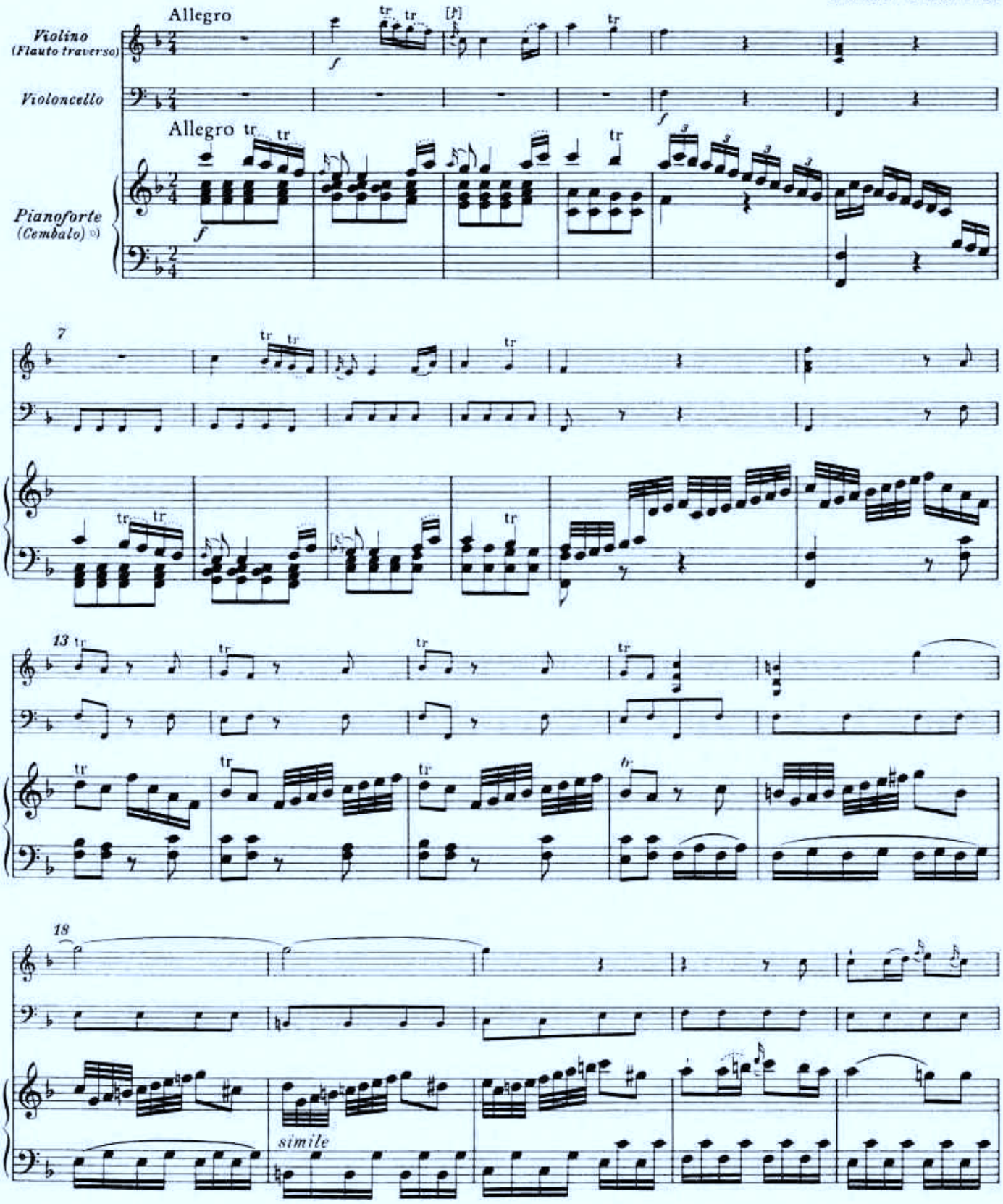

108
116
125
134

4. Sonate in F

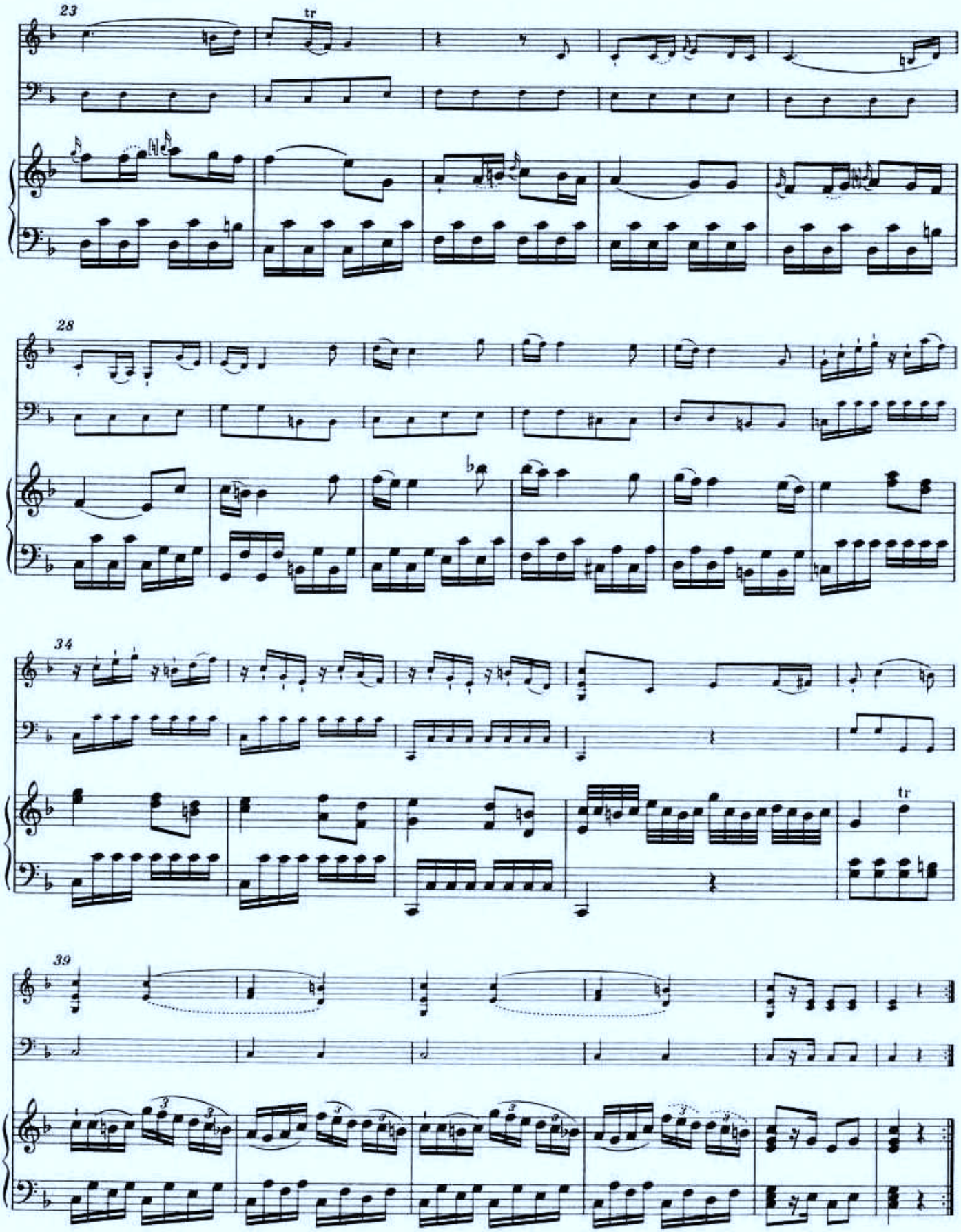
für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello

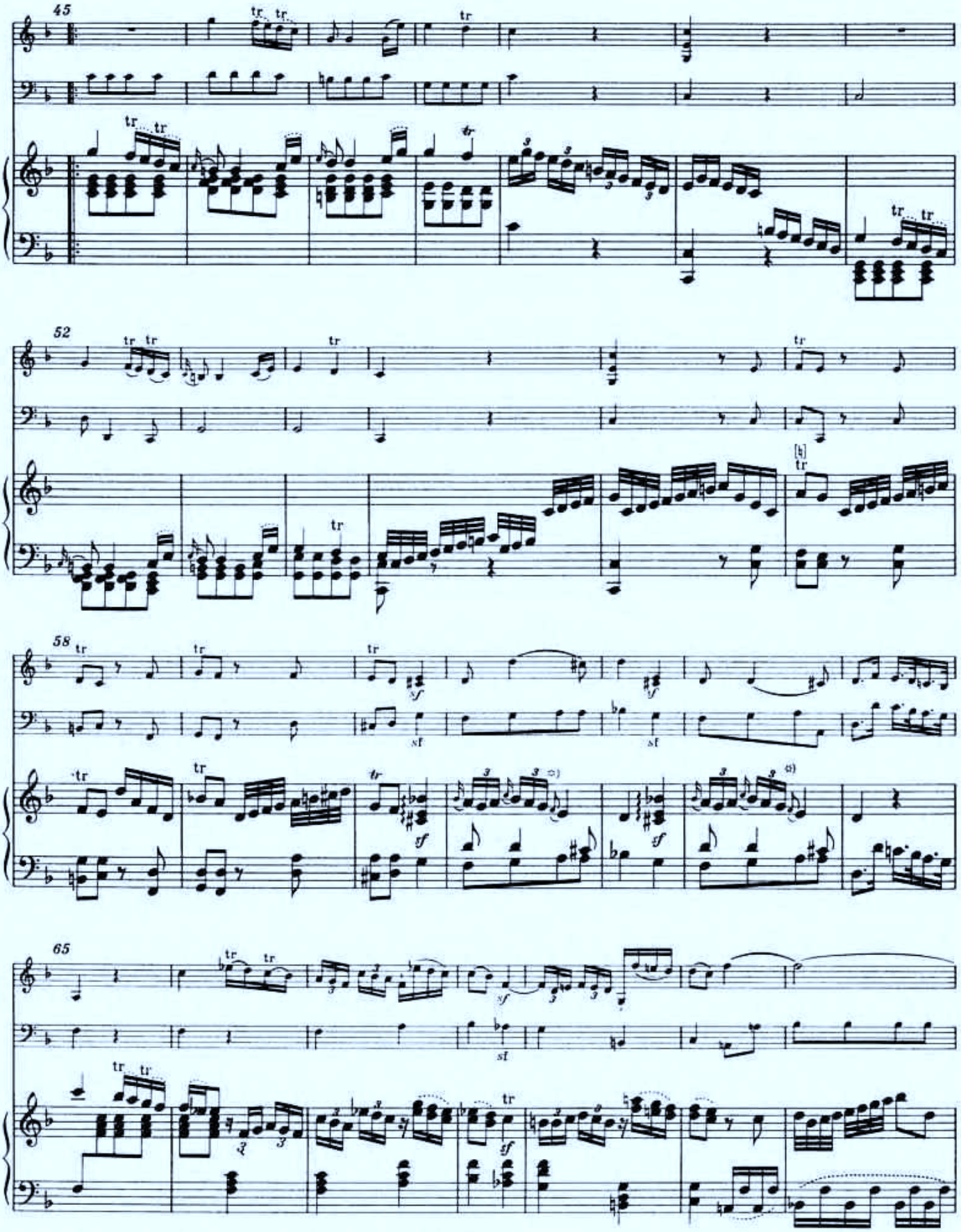
KV 13

Entstanden London. 1764

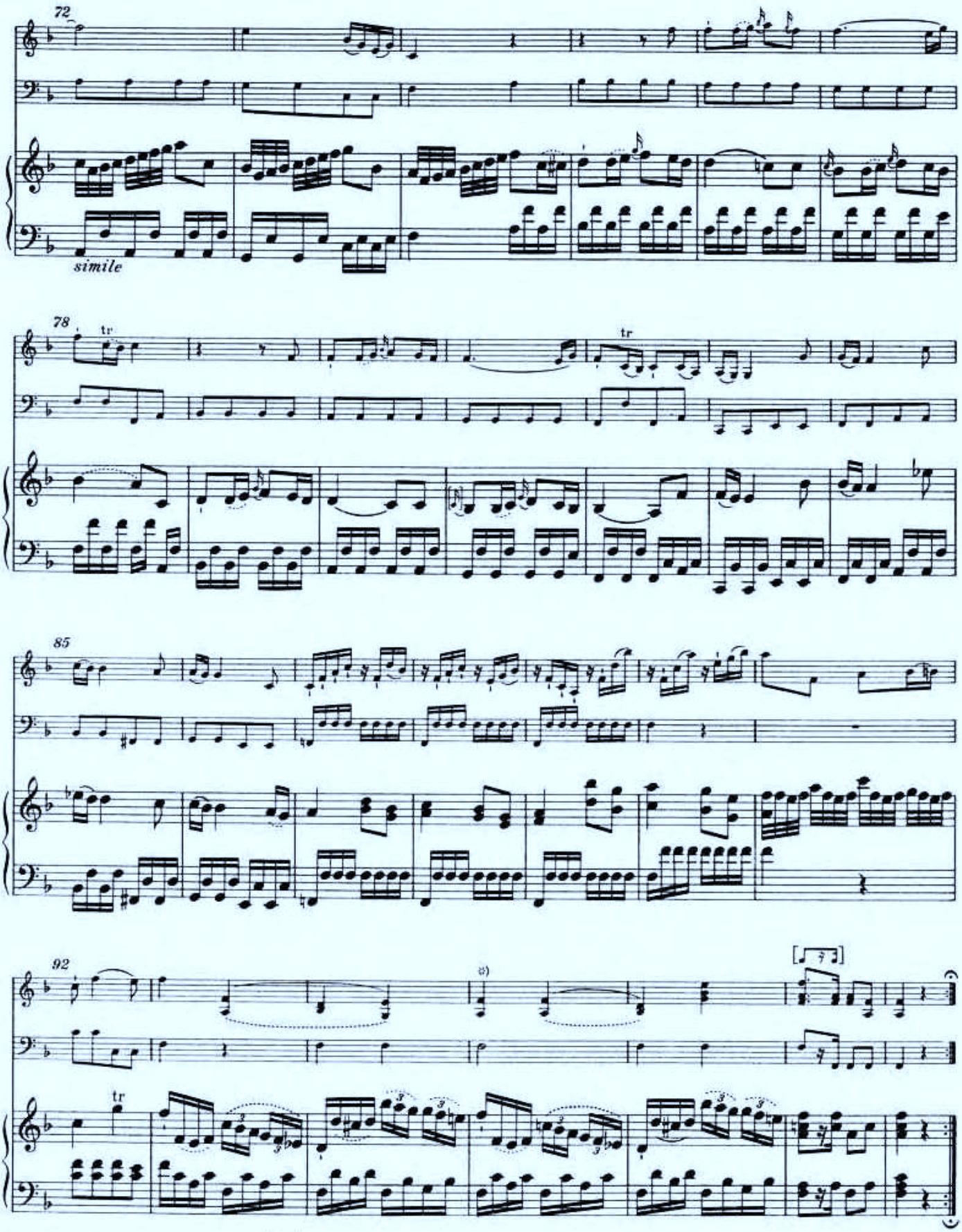


*) Vgl. Vorwort, S. IX.

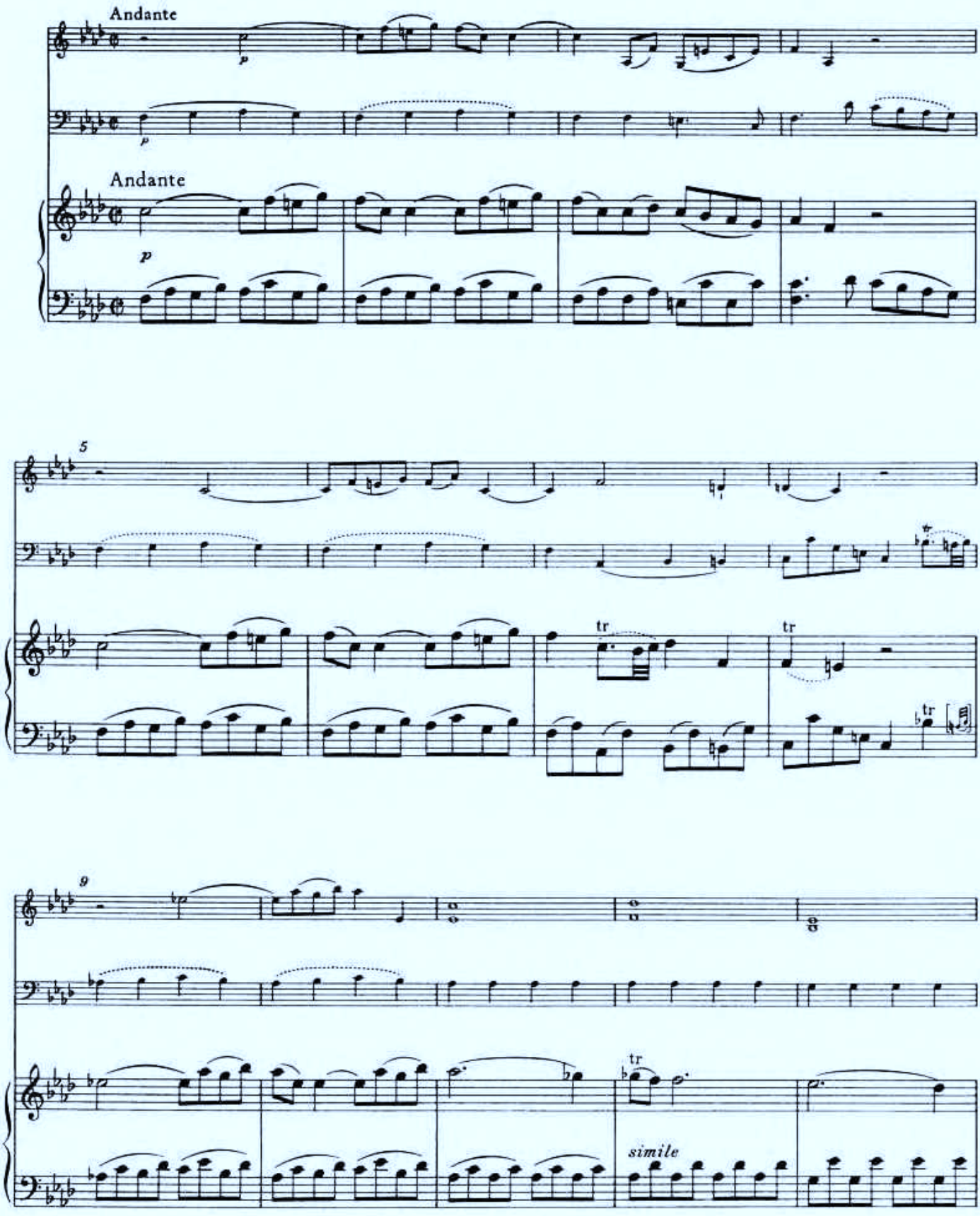

23
tr
28
34
tr
39

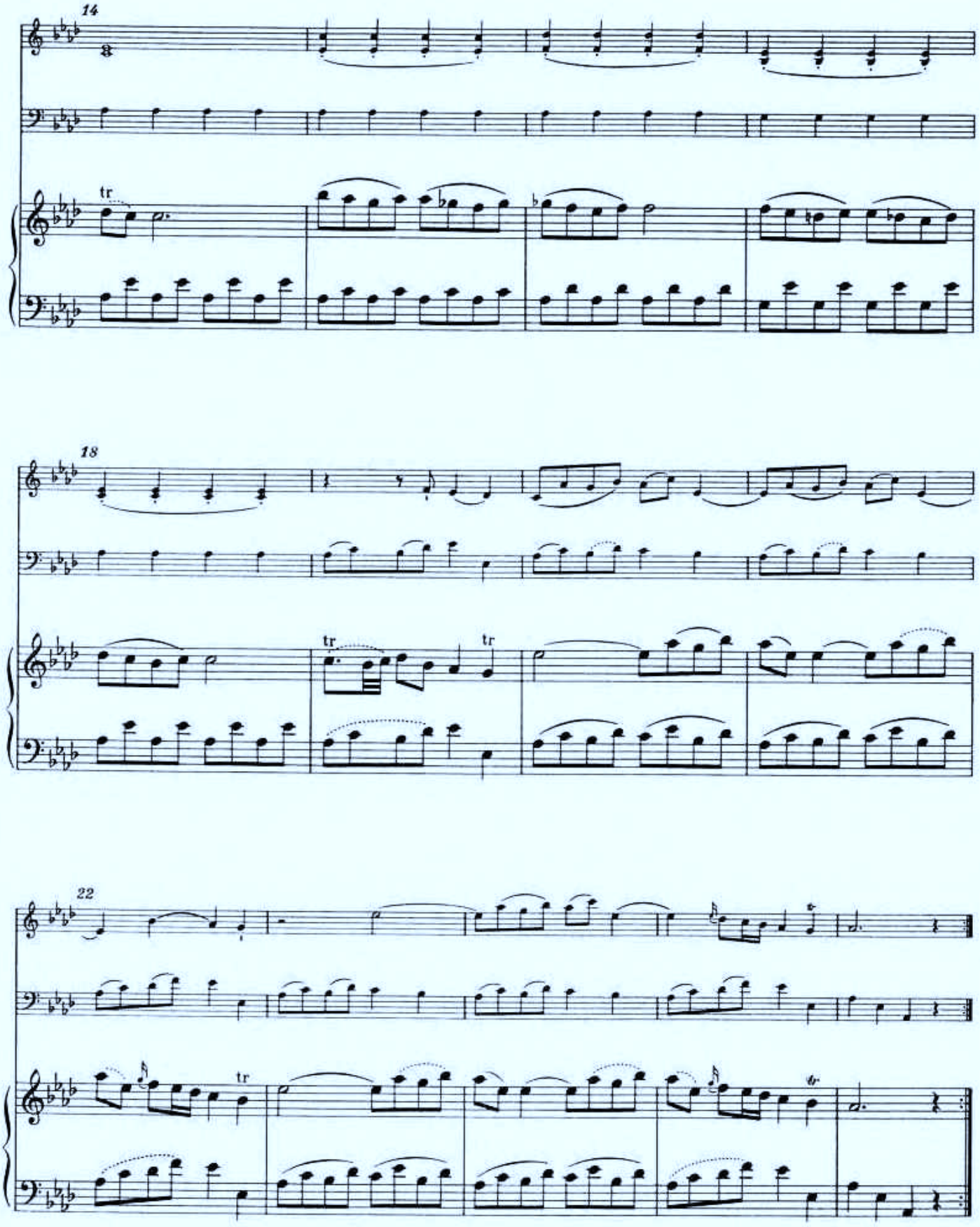


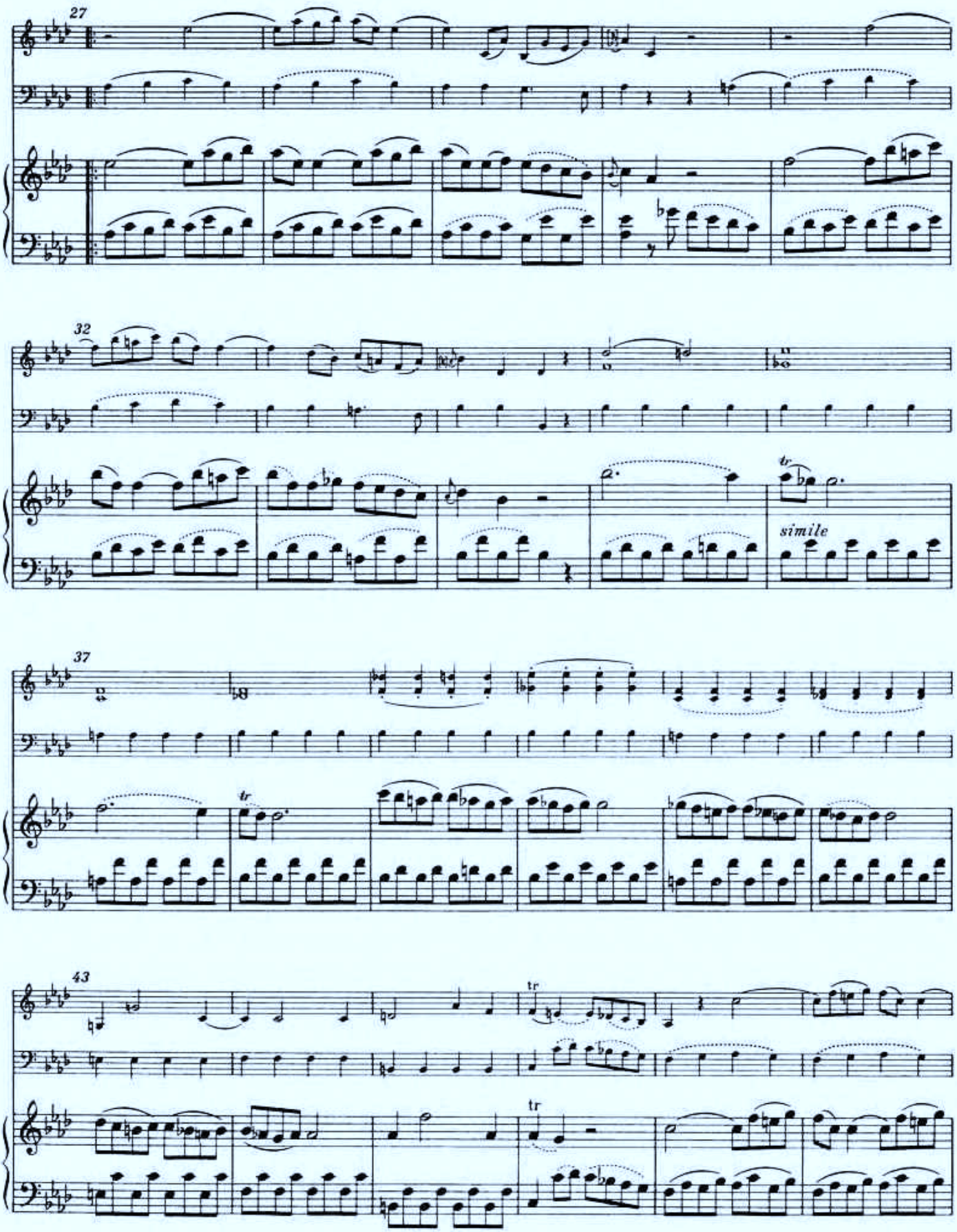
*) T. 61 und 63, Klavier oben, 1. Viertel, Ausführungsvorschlag:

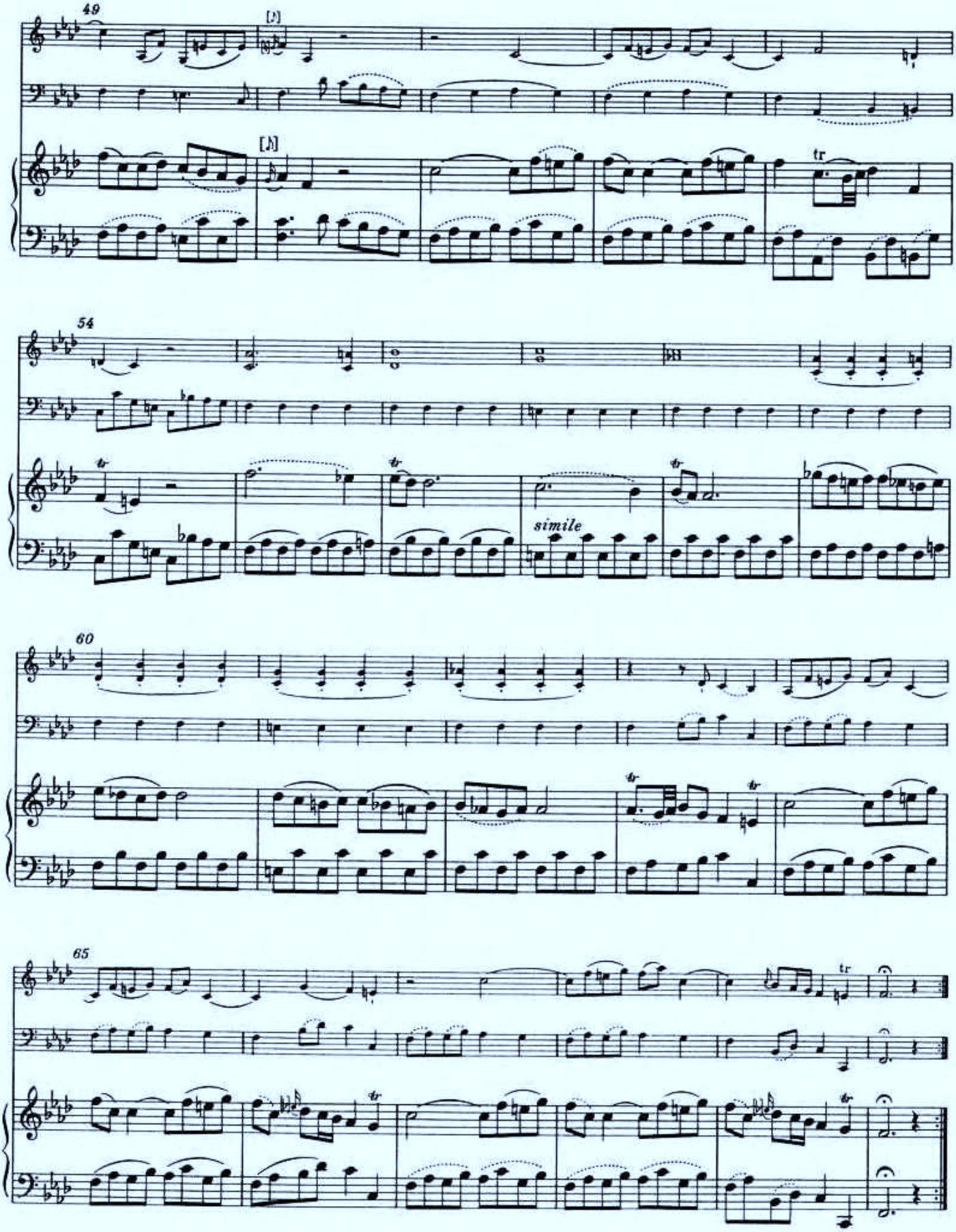


*) Ossia in Violine für T. 95, 1. Viertel: ; vgl. Krit. Bericht.

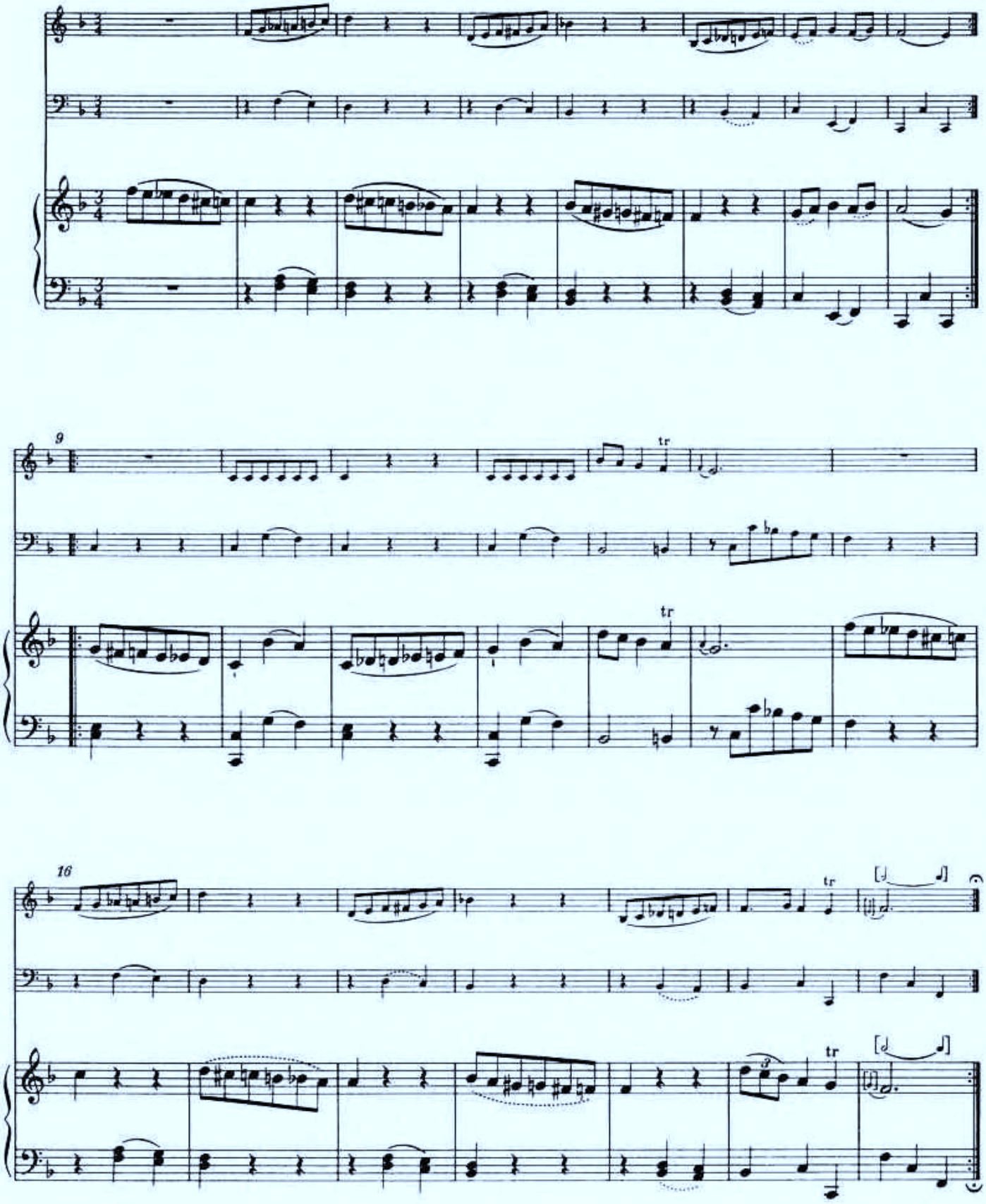

Andante
p
Andante
p
5
tr
tr
tr
9
tr
simile


14
tr
18
tr
tr
22
tr

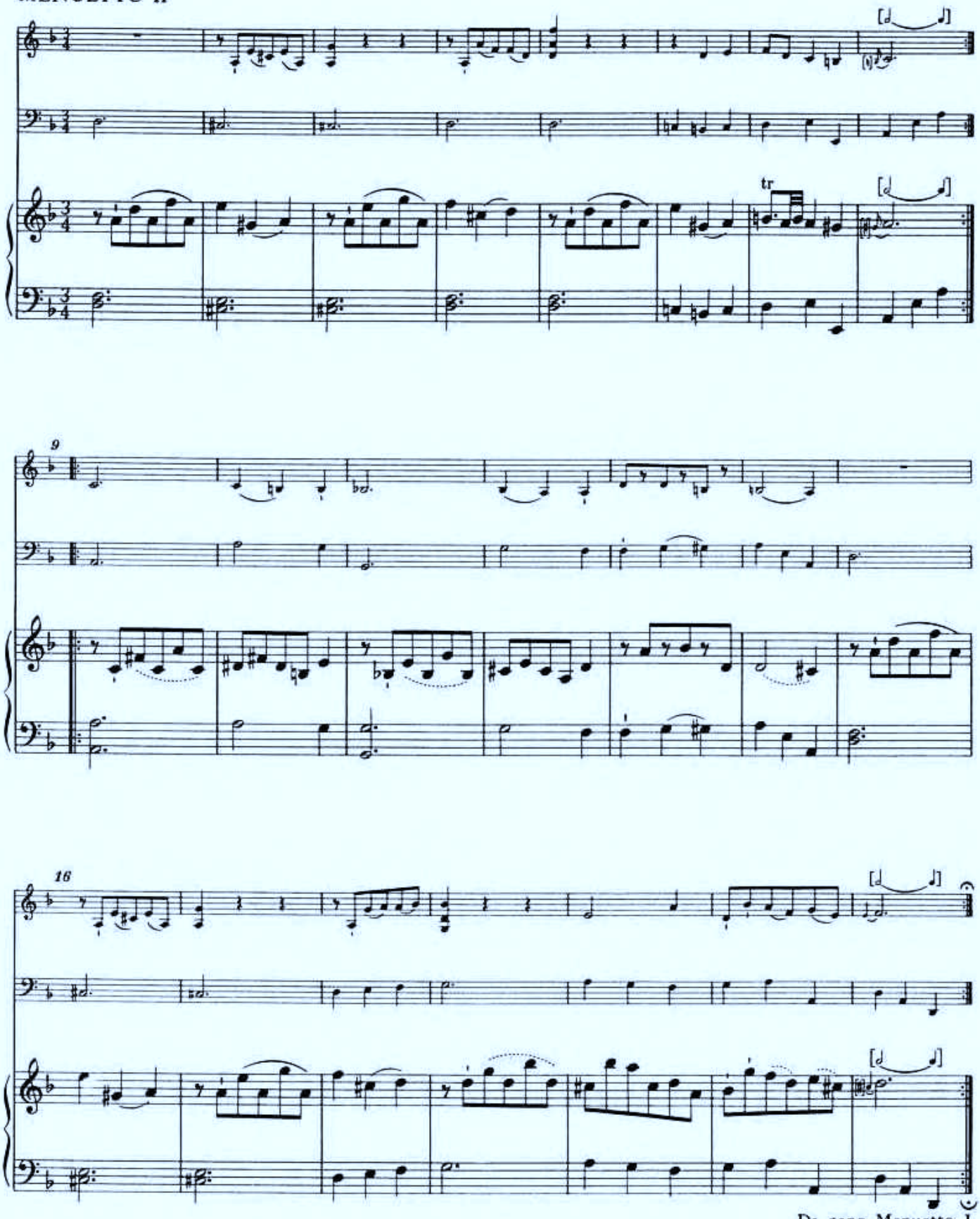

27
32
tr
simile
37
tr
43
tr
tr


49
[I]
[J]
tr
54
simile
60
65
tr

MENUETTO I



MENUETTO II

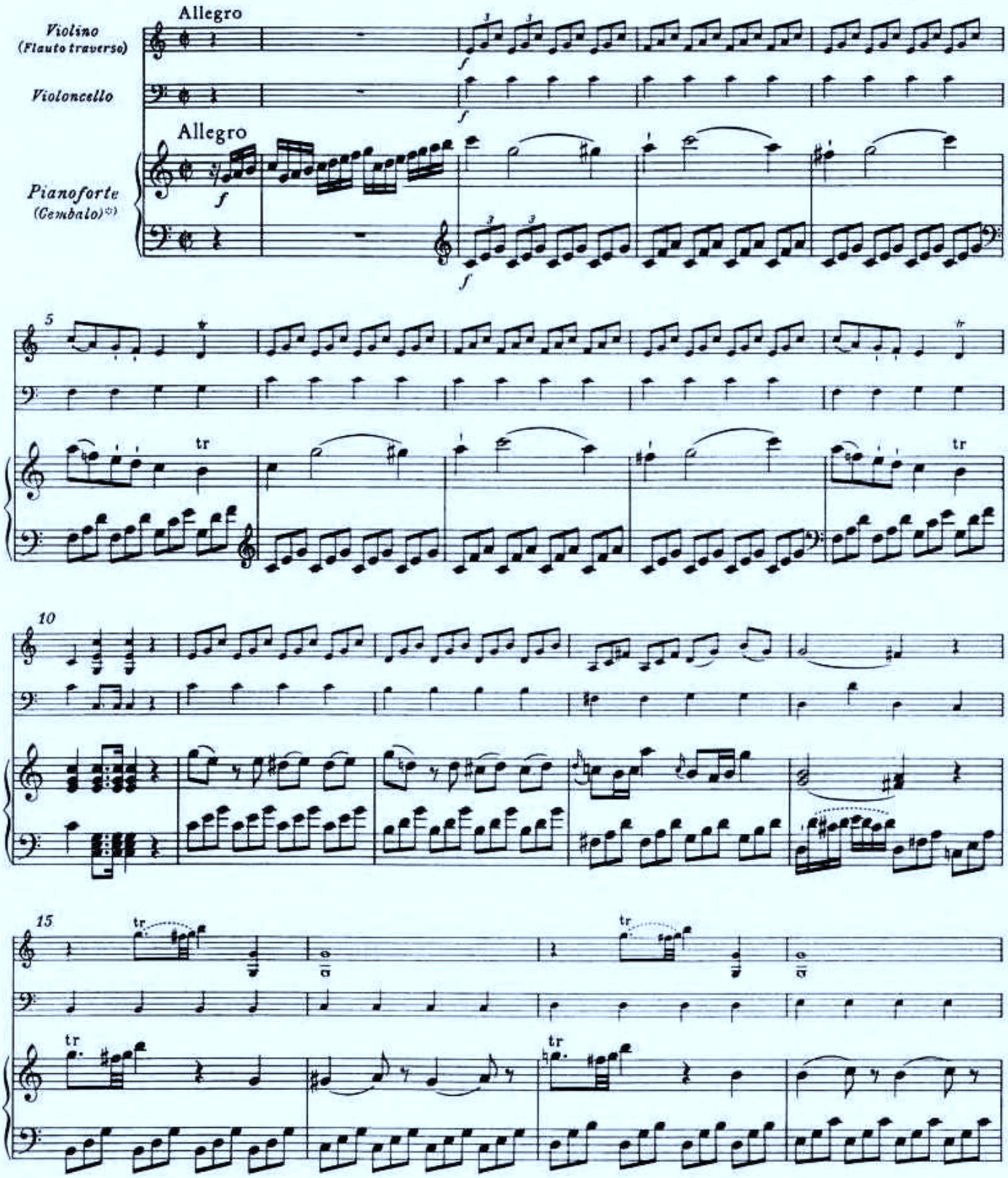


5. Sonate in C

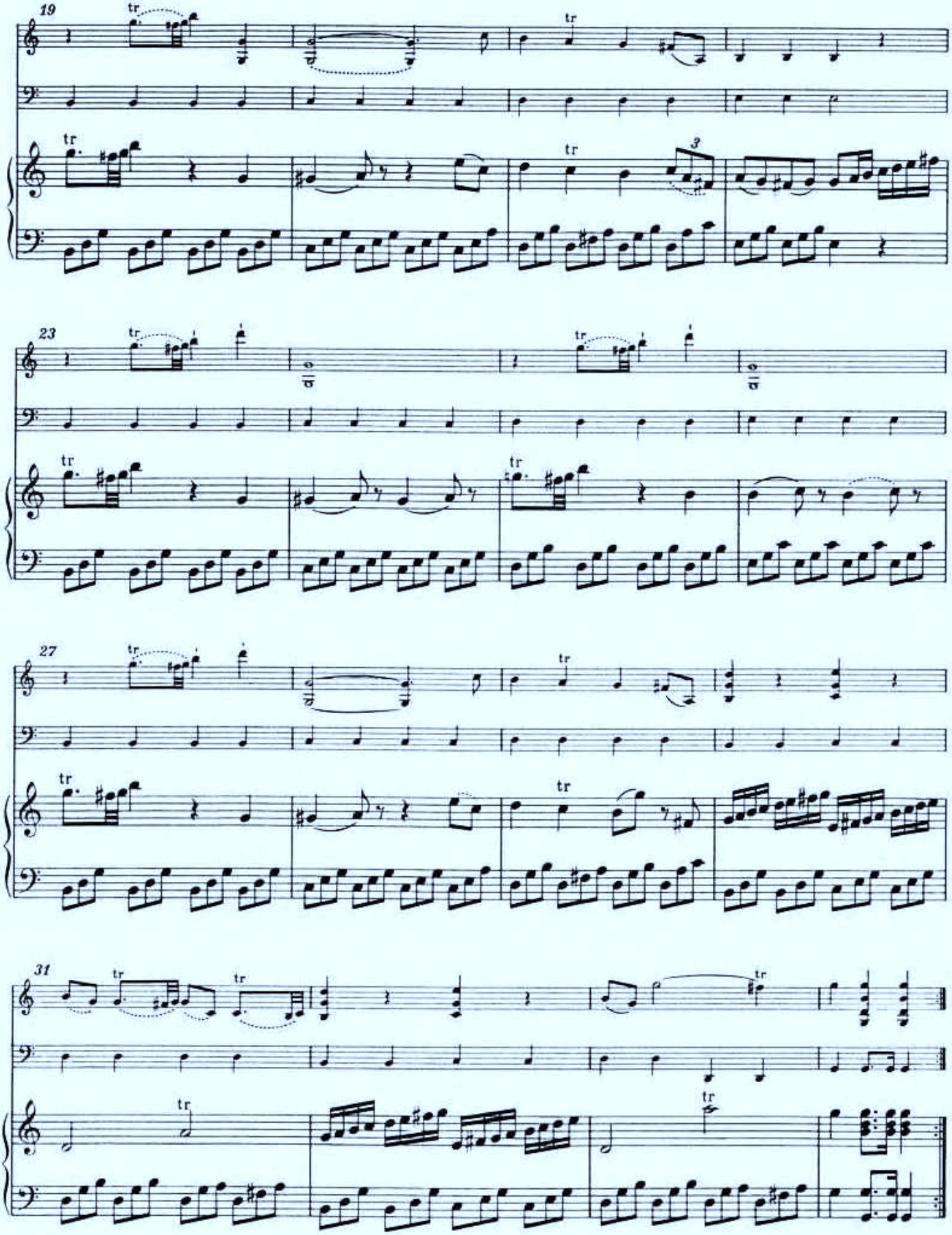
für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello

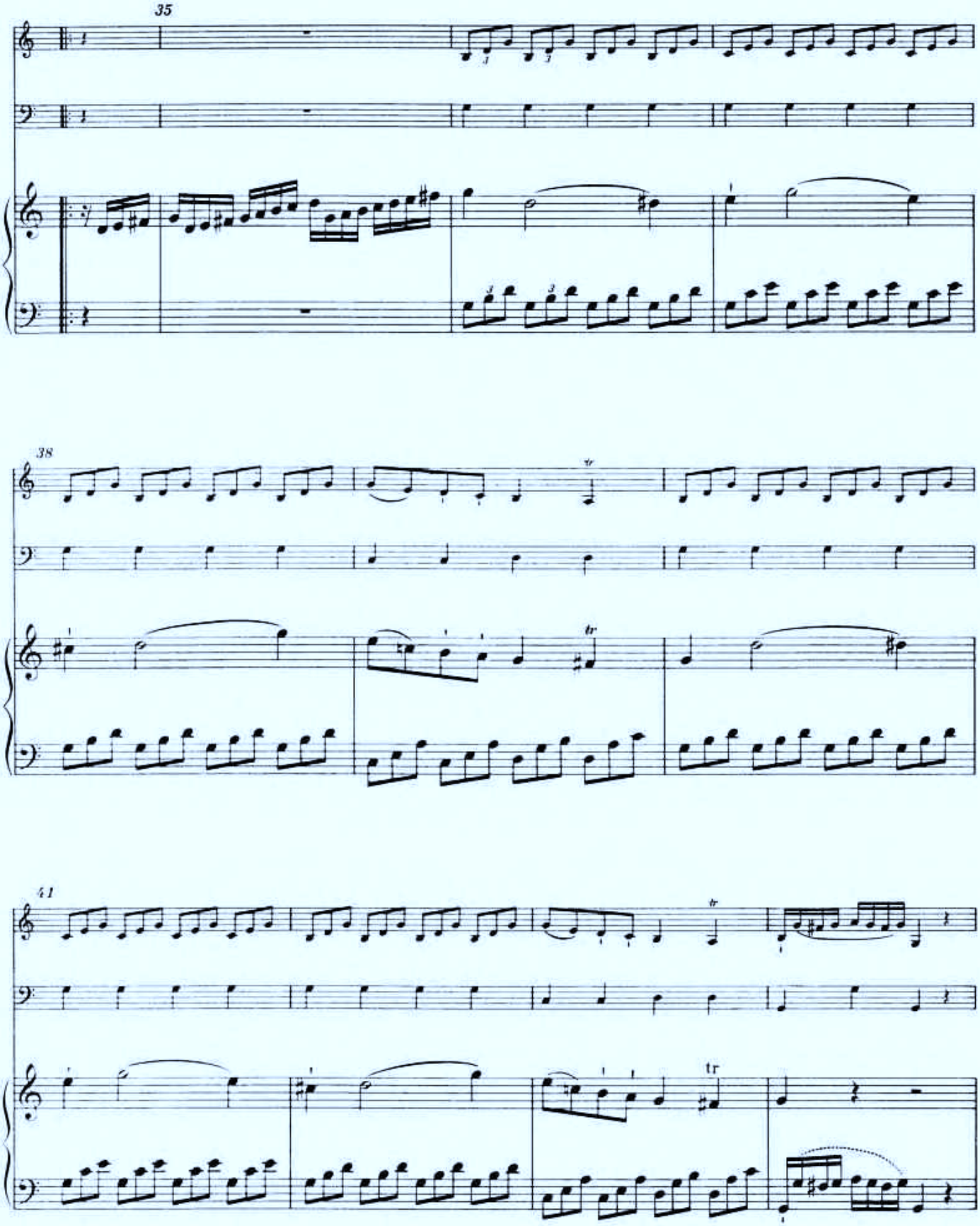
KV 14

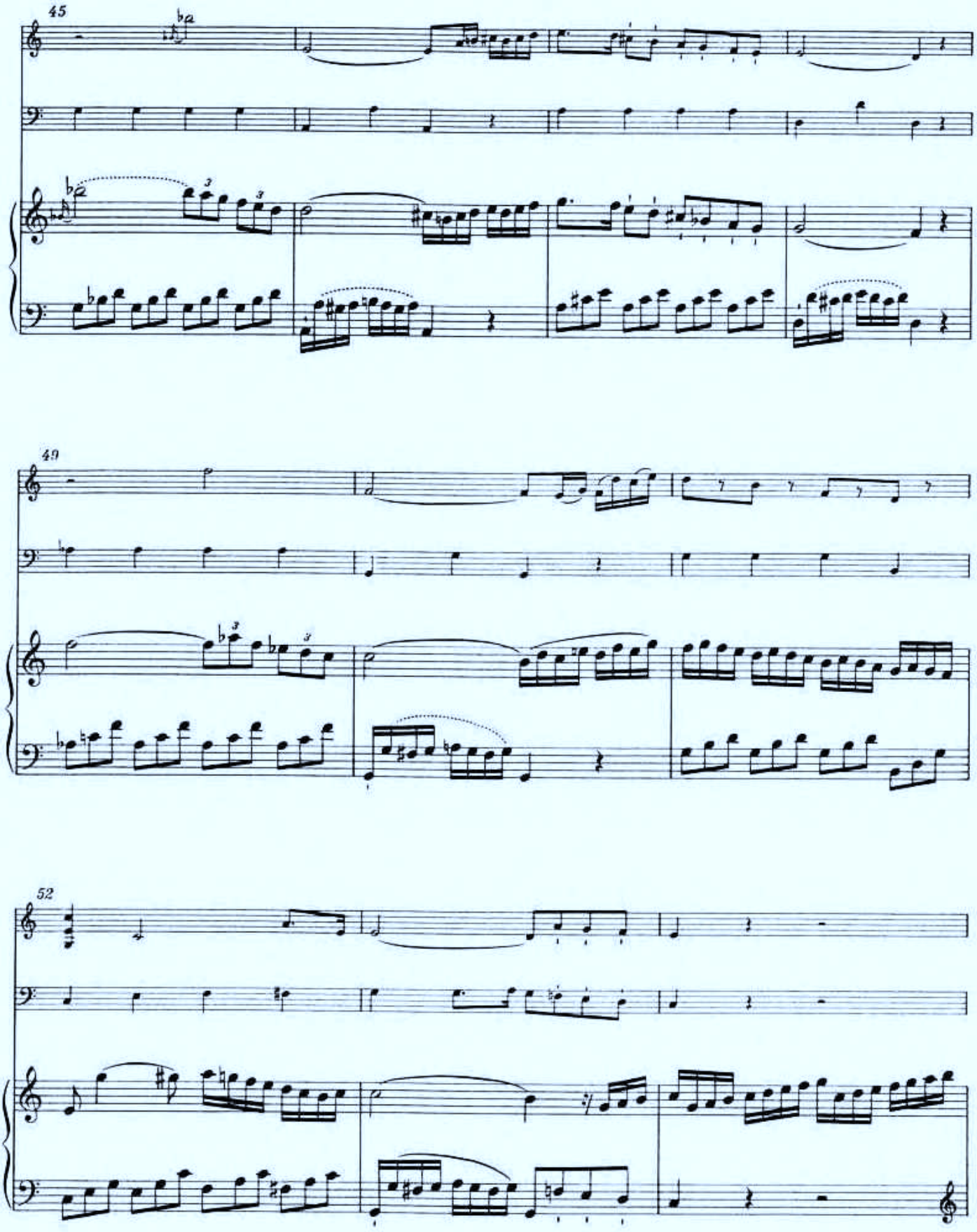
Entstanden London, 1764

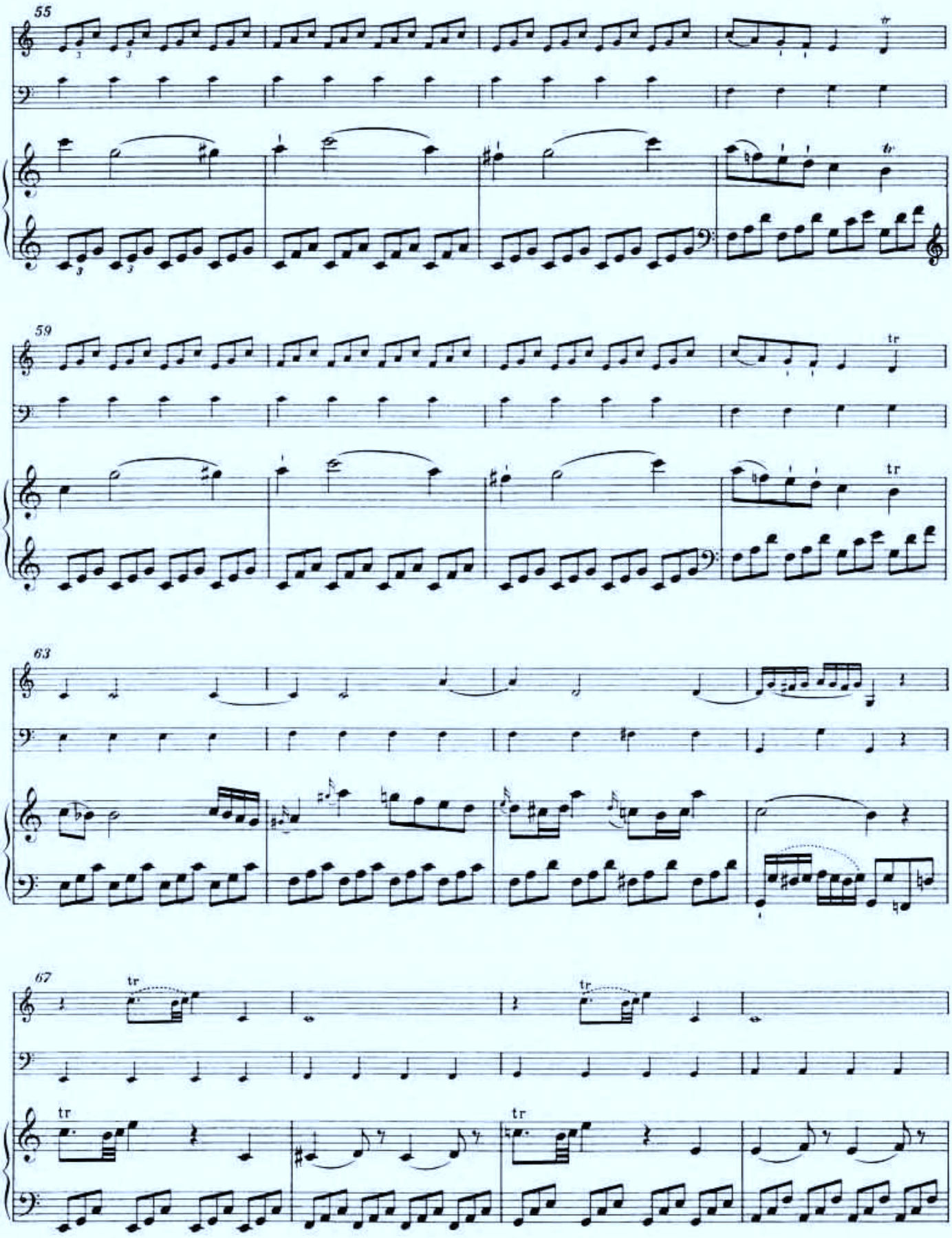


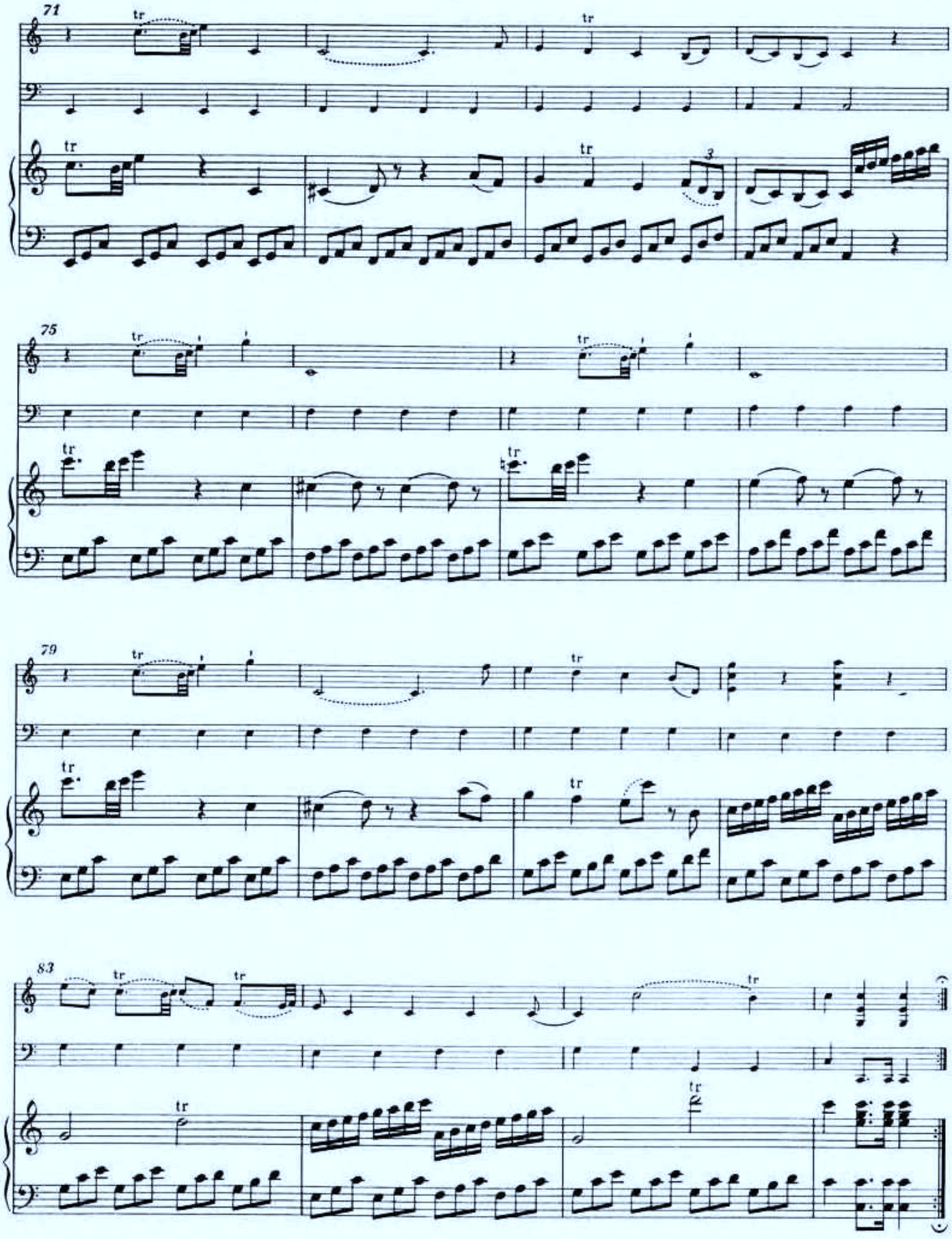
*) Vgl. Vorwort, S. IX.

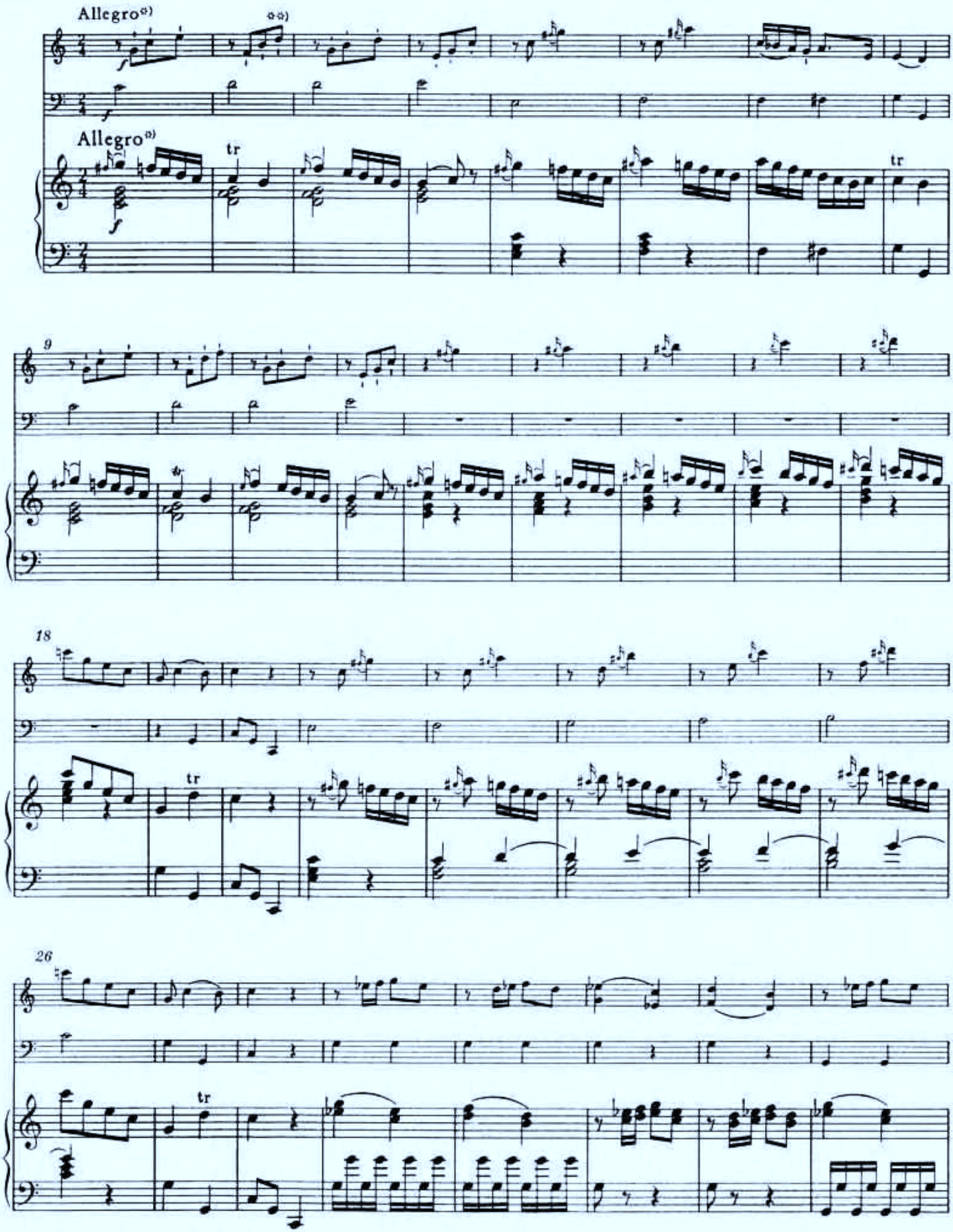

19
23
27
31


35
38
41
tr

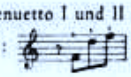

45
49
52

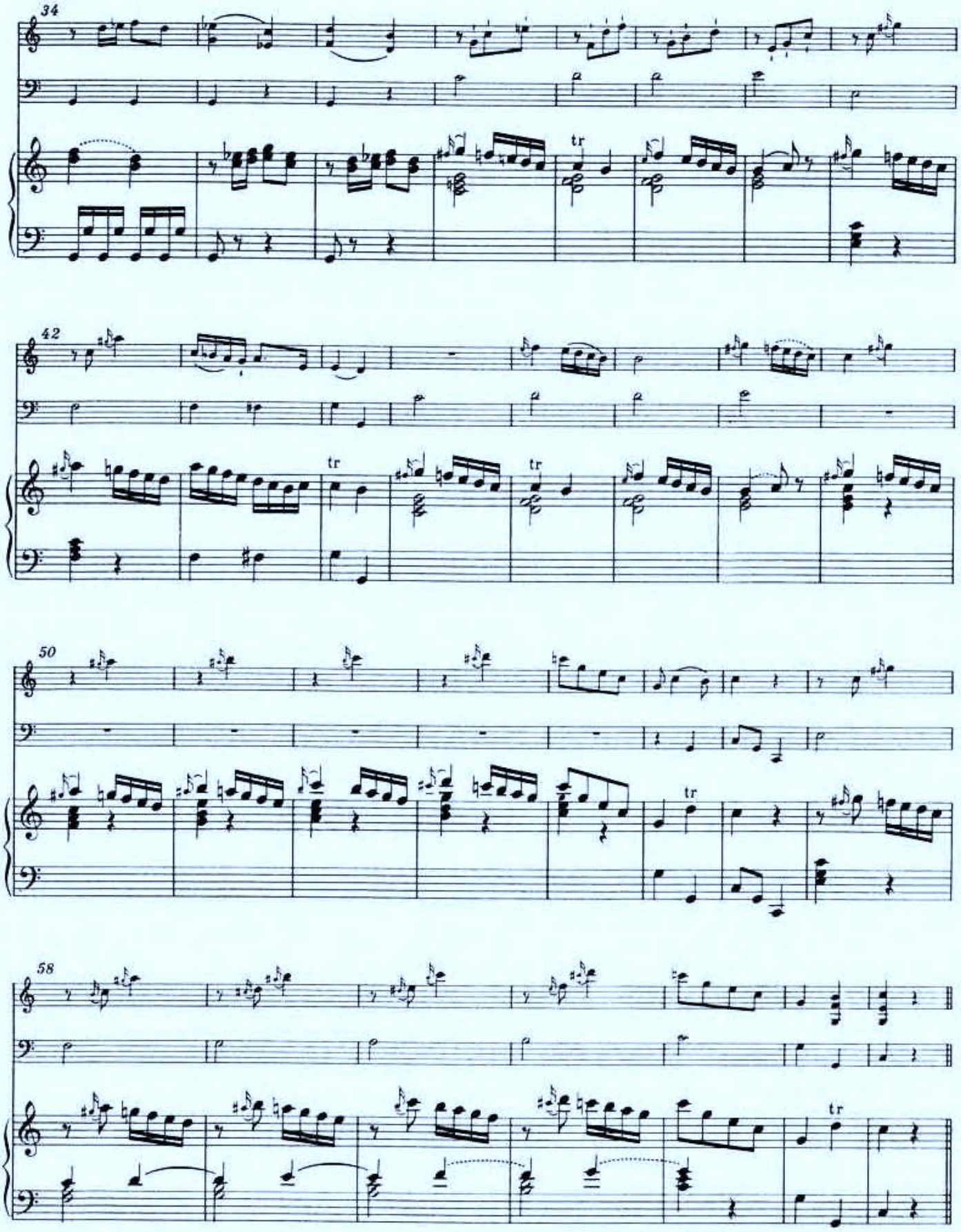

55
59
tr
63
67
tr

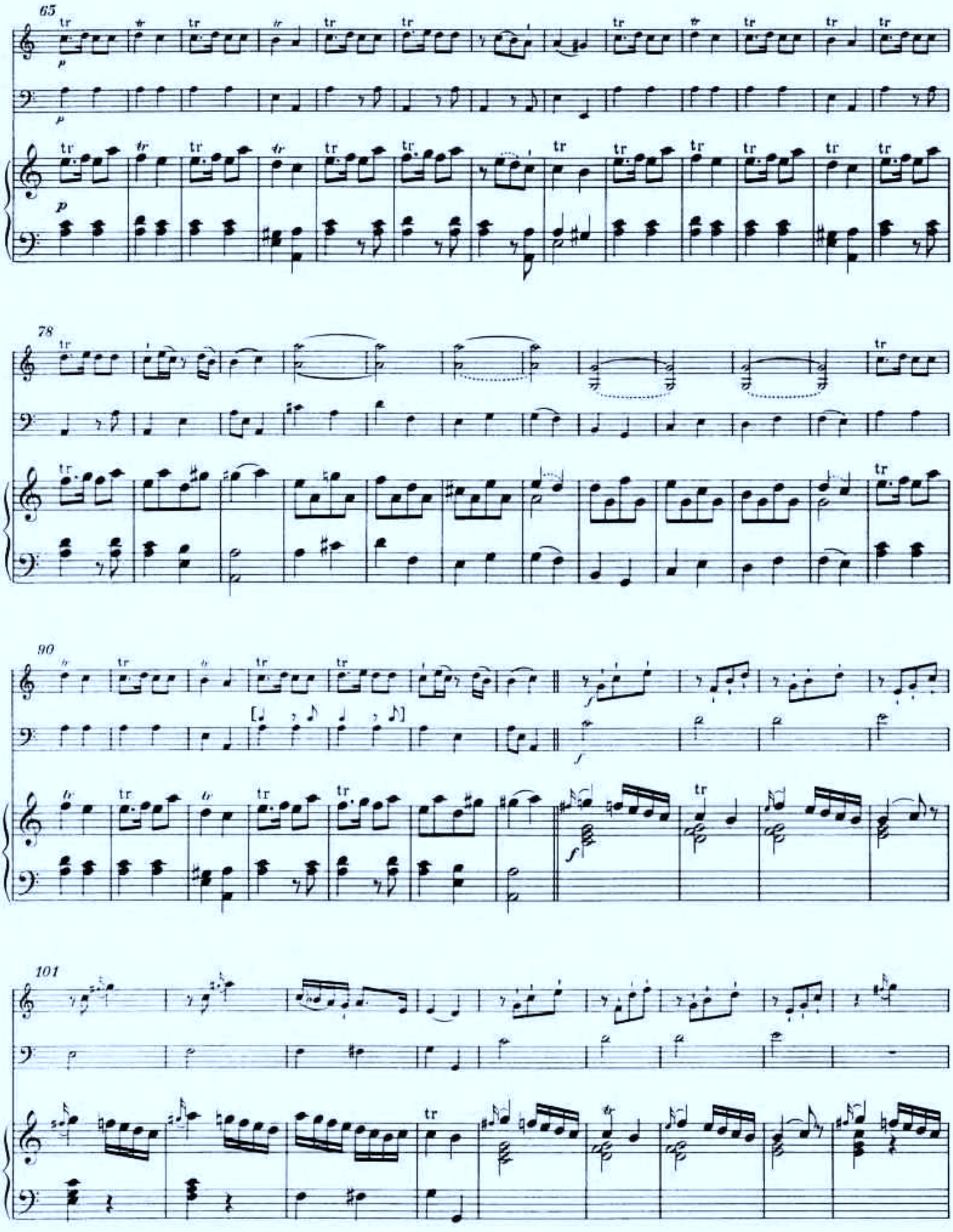

71
75
79
83

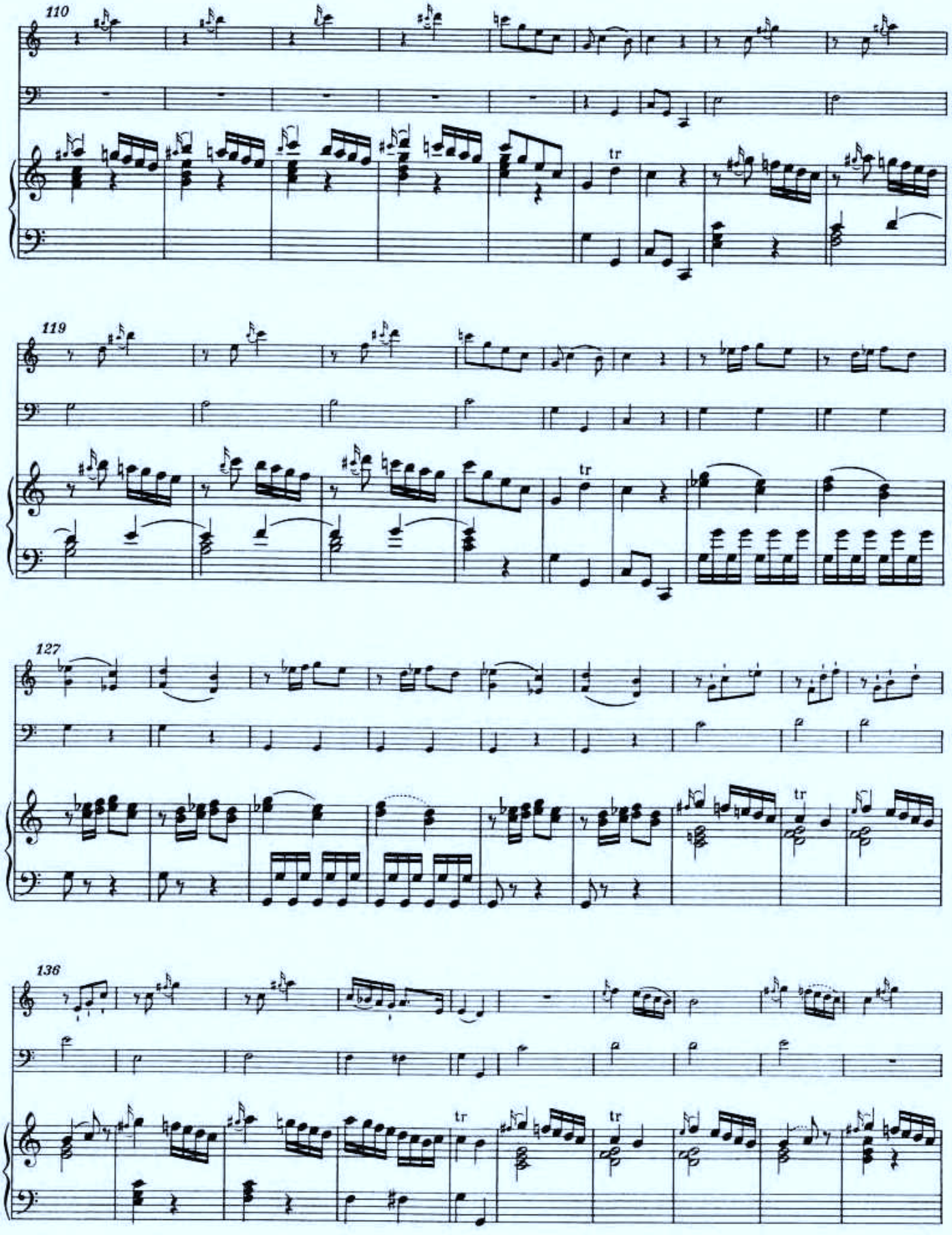


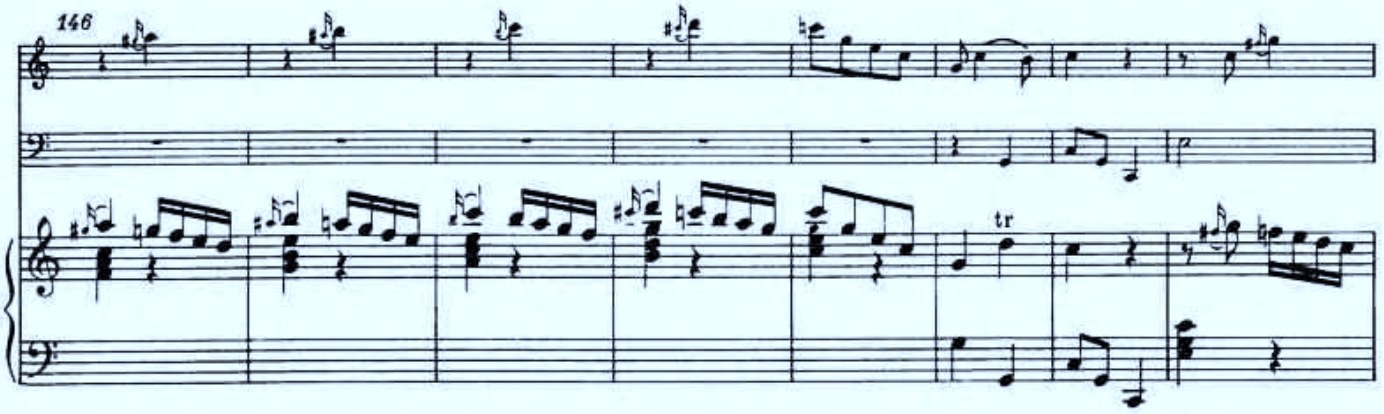
*) Zur Tempobezeichnung und Satzfolge Allegro – Menuetto I und II vgl. Vorwort, S. IX f.

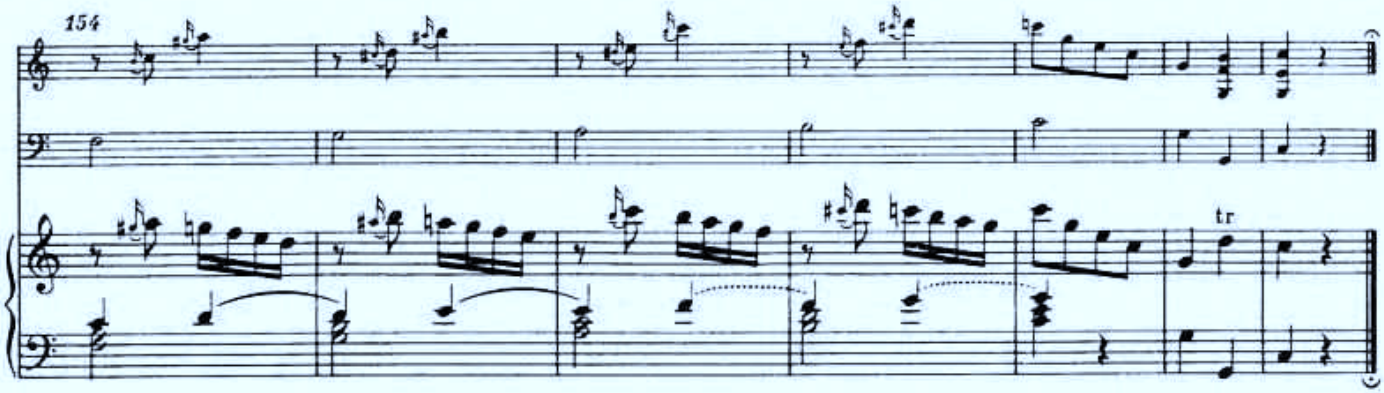
**) Ossia in Violine für T. 2 (und entsprechend T. 98):  (vgl. T. 10, 38, 106, 134).


34
tr
42
tr
tr
50
tr
58
tr

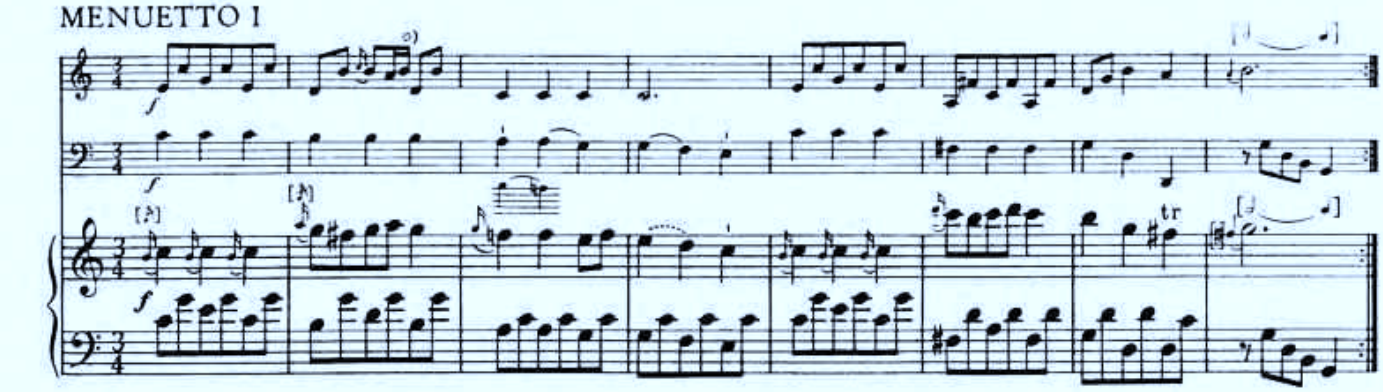

65
78
90
101

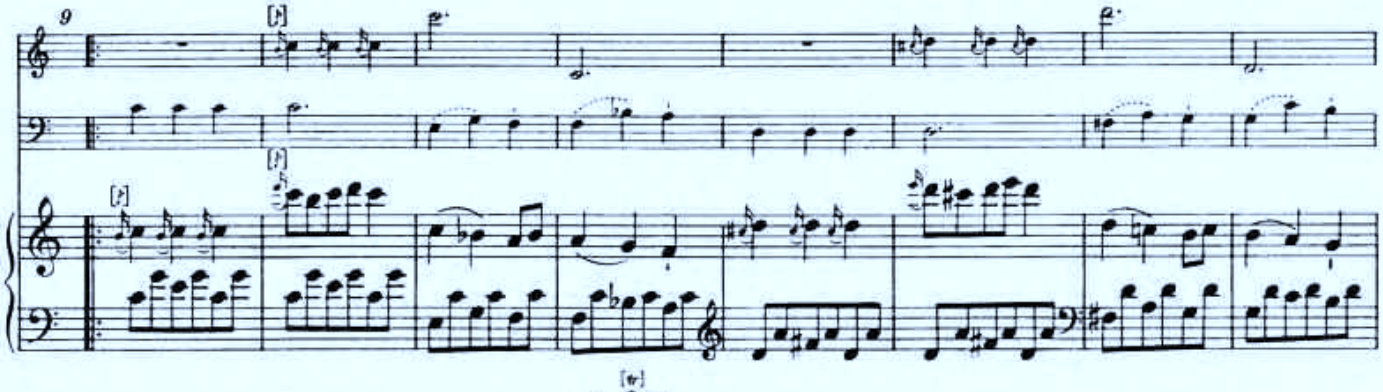

110
tr
119
tr
127
tr
136
tr
tr



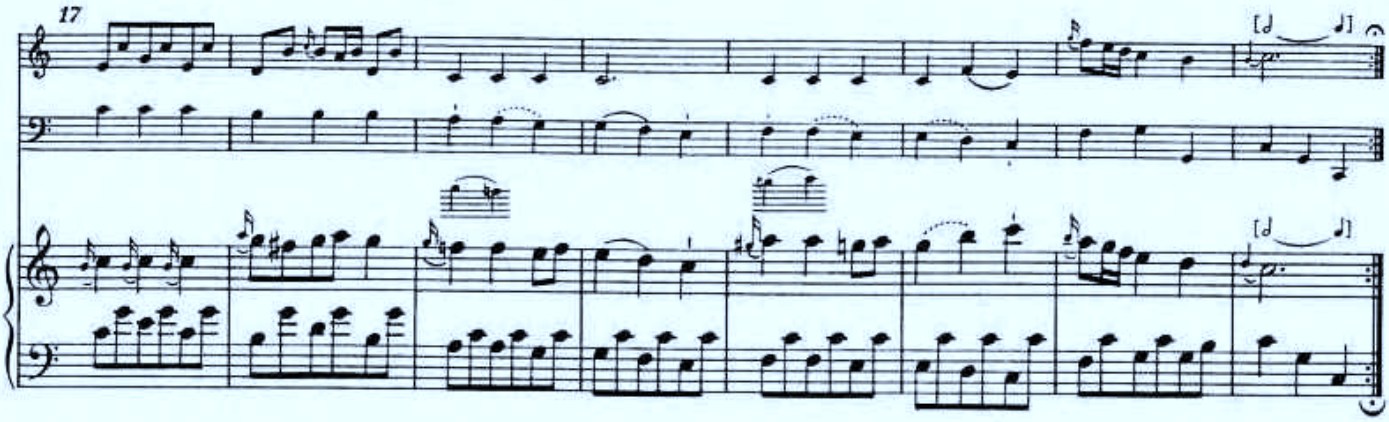


MENUETTO I

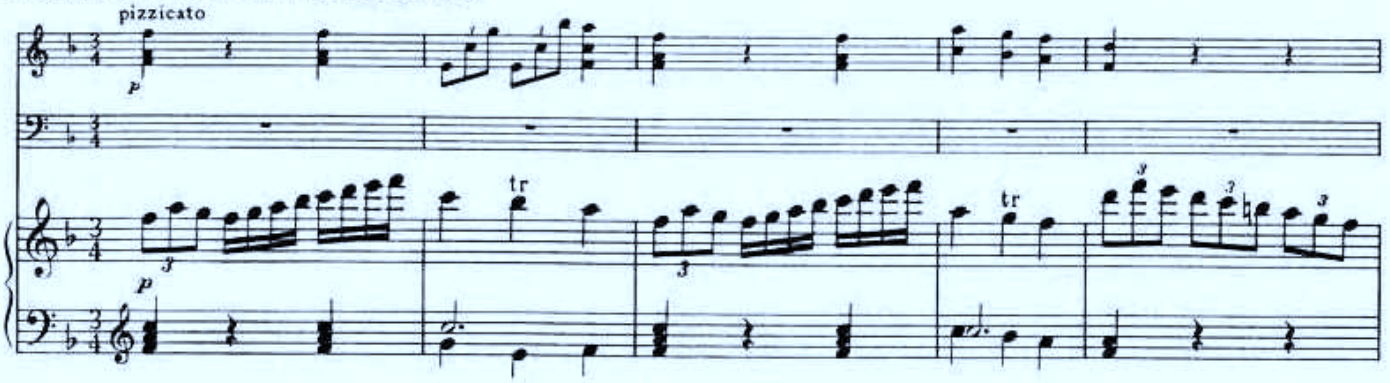


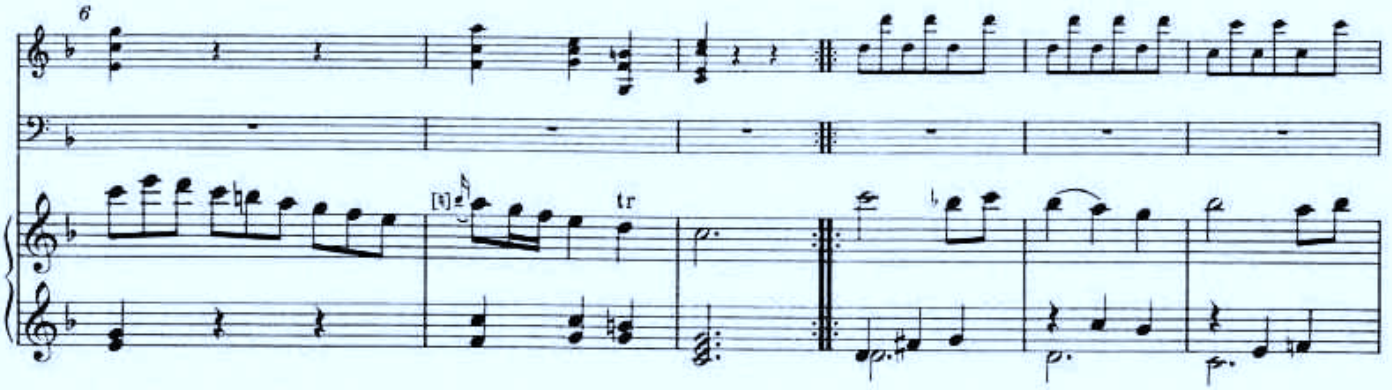


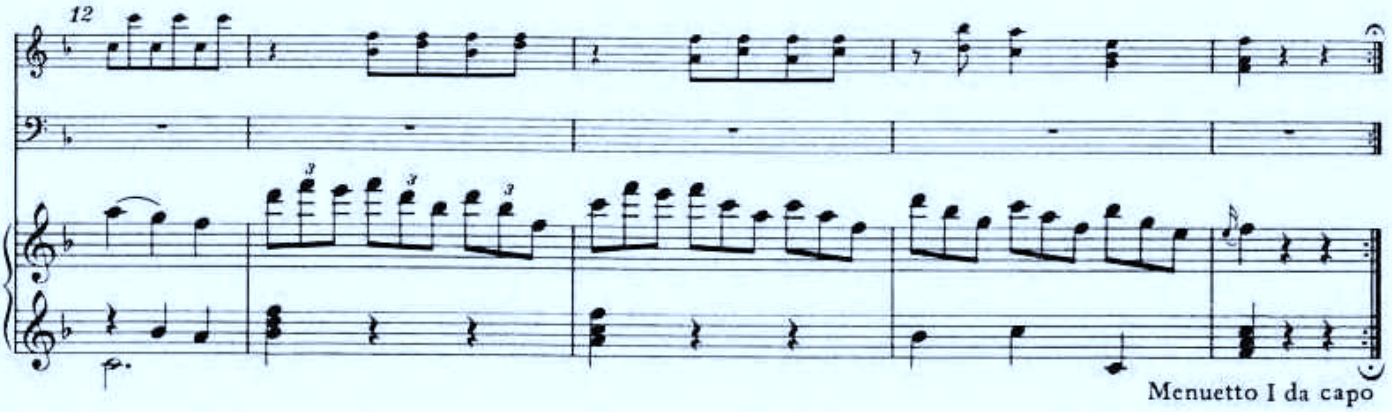
*) Ossia in Violine für T. 2 (und entsprechend T. 18), 2. Viertel: ; vgl. Krit. Bericht.



MENUETTO II EN CARILLON







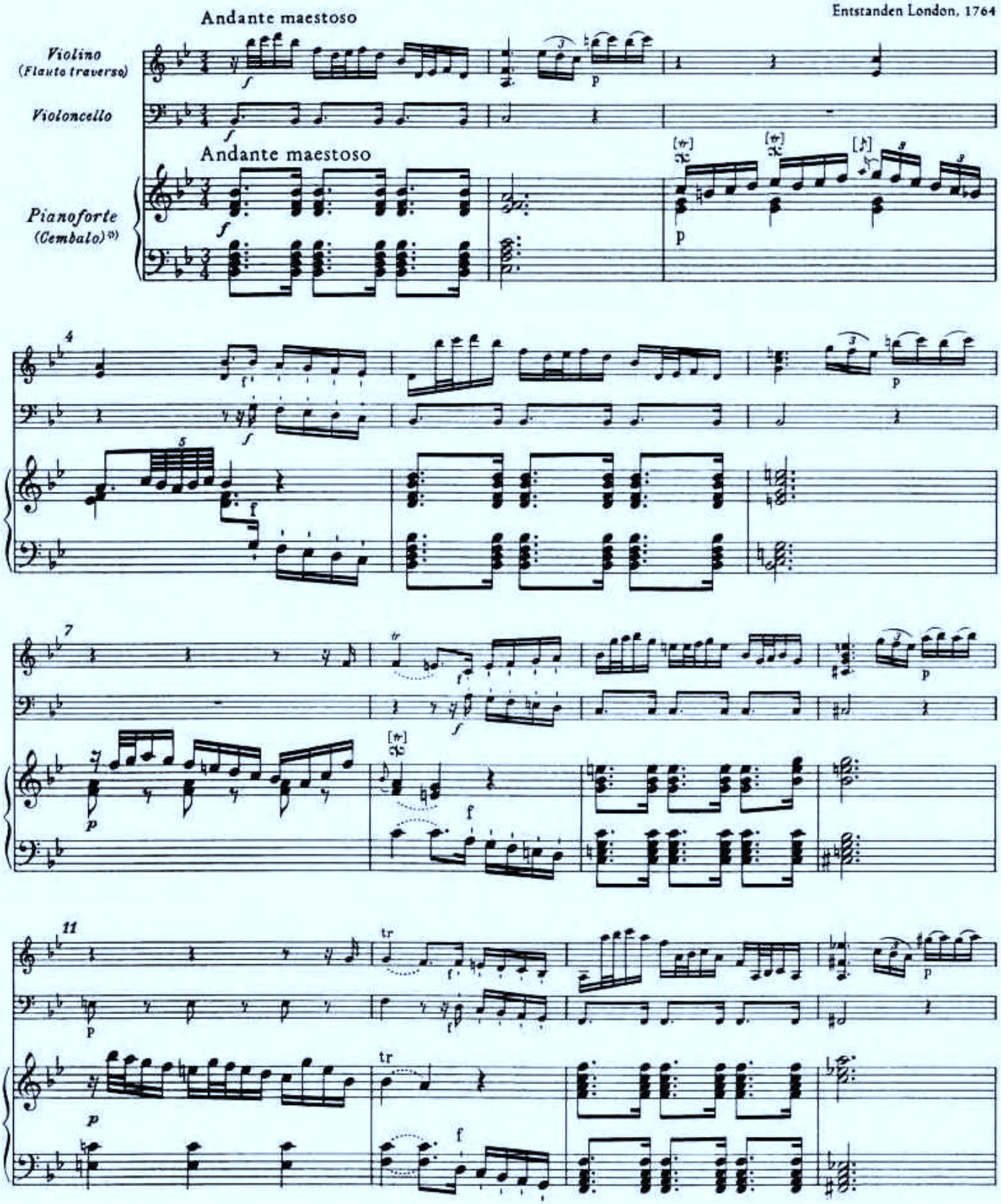
Menuetto I da capo

6. Sonate in B

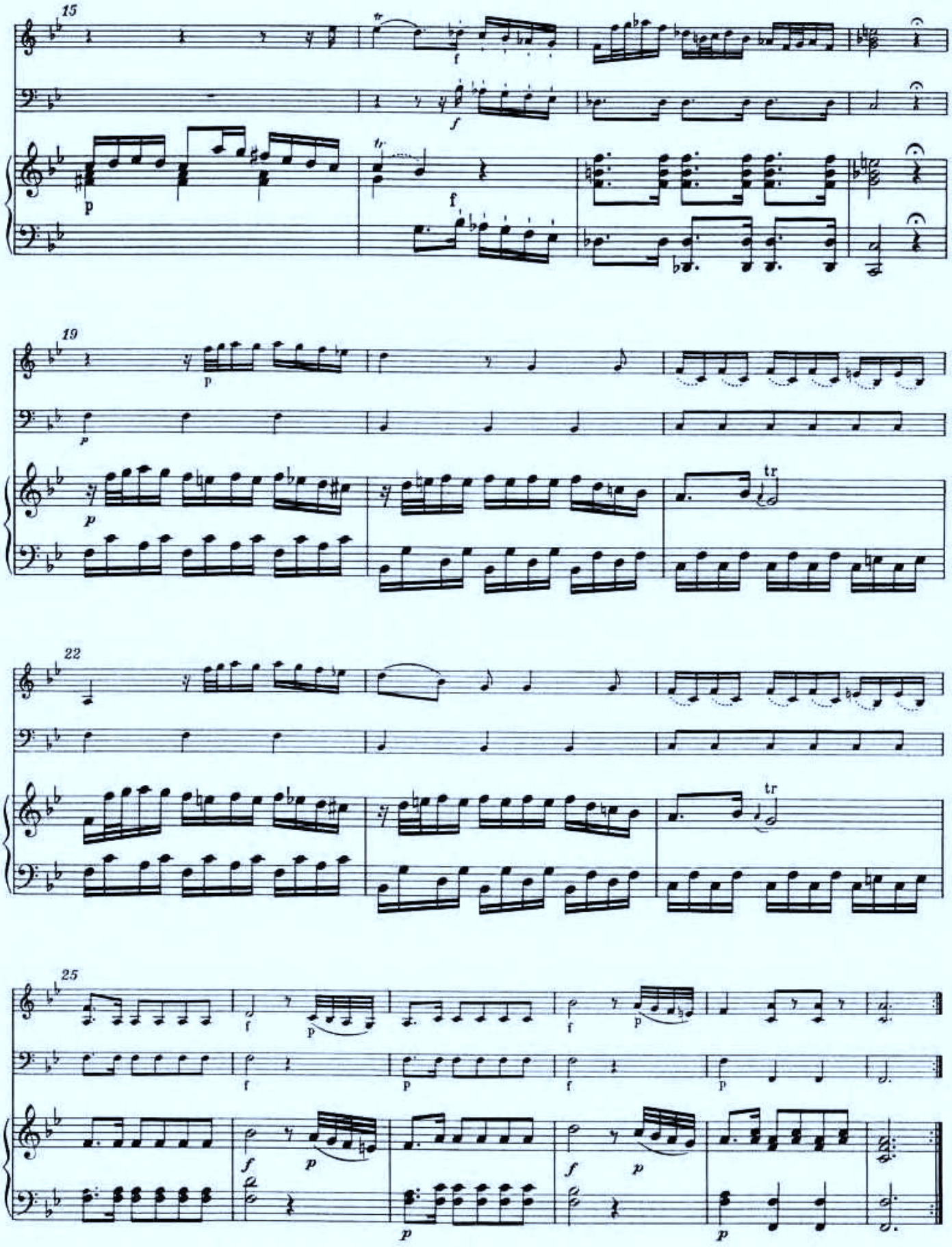
für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello

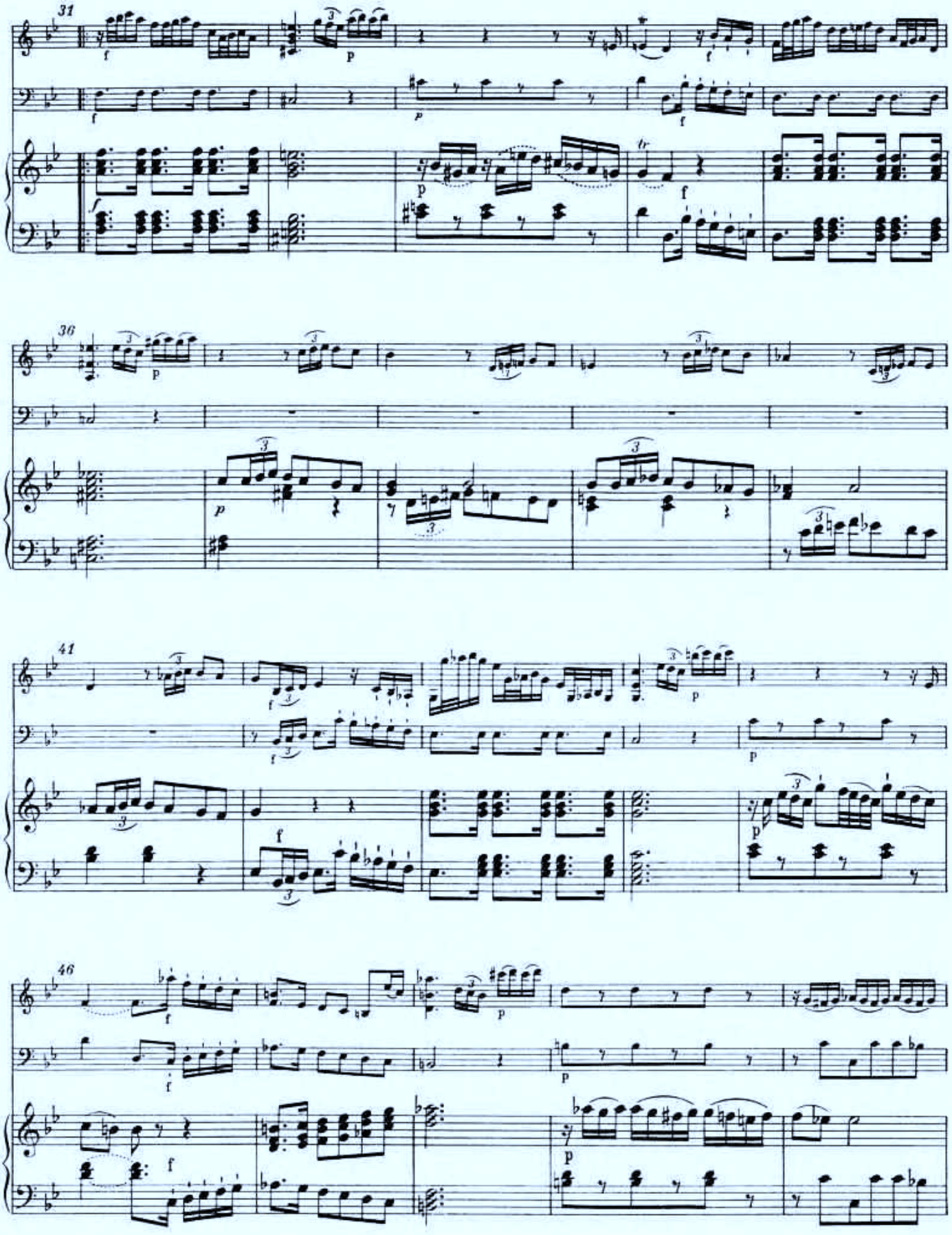
KV 15

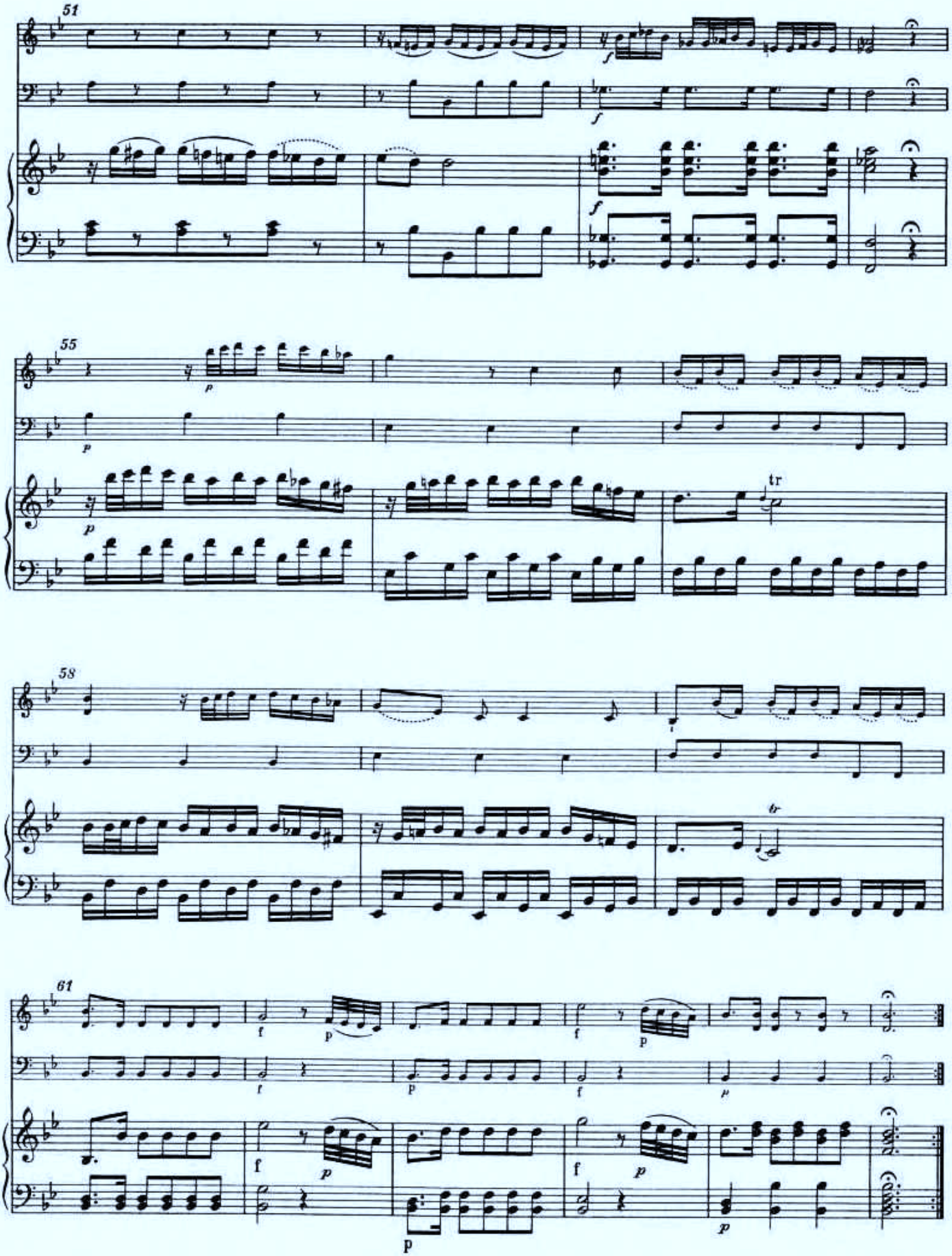
Entstanden London, 1764

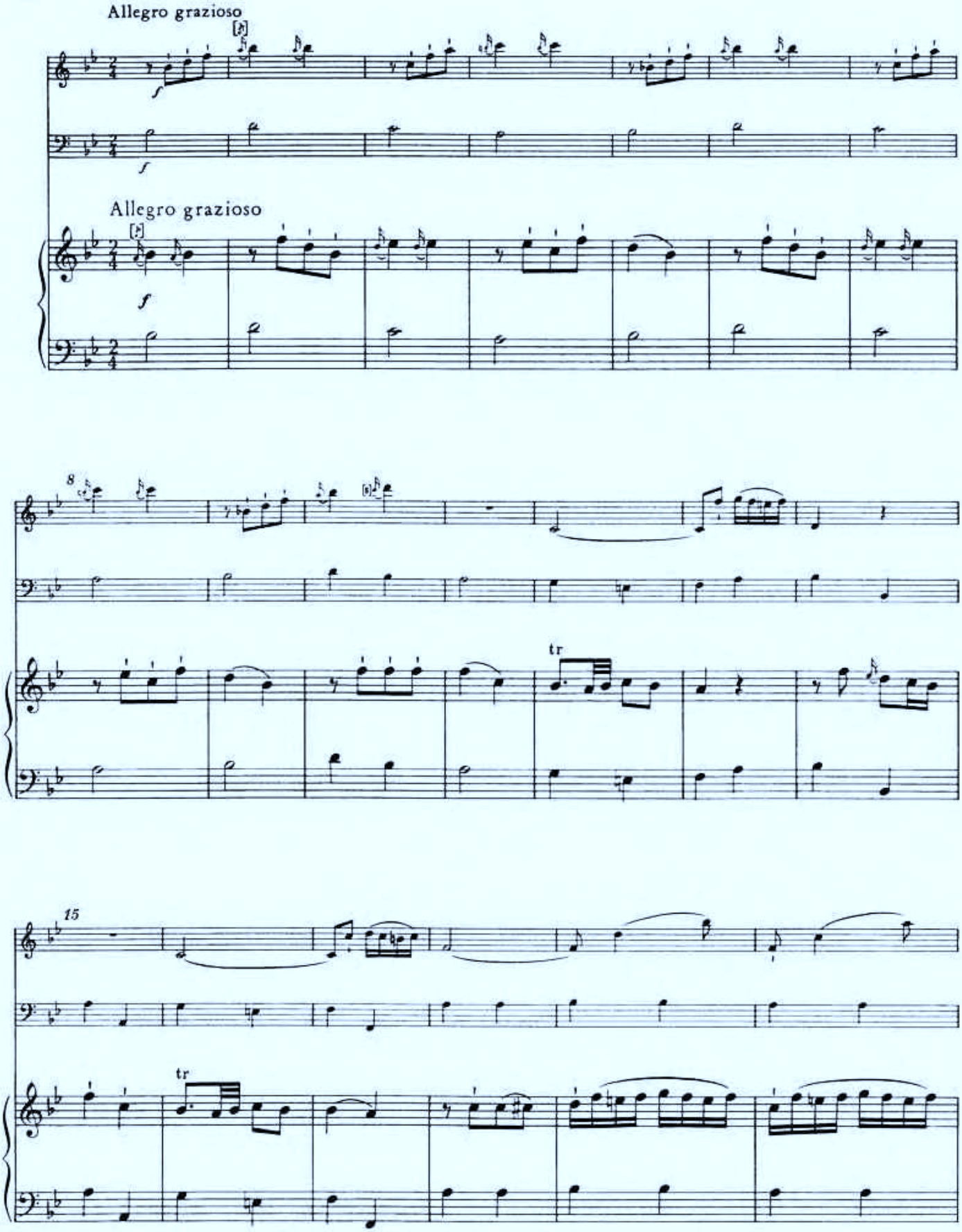


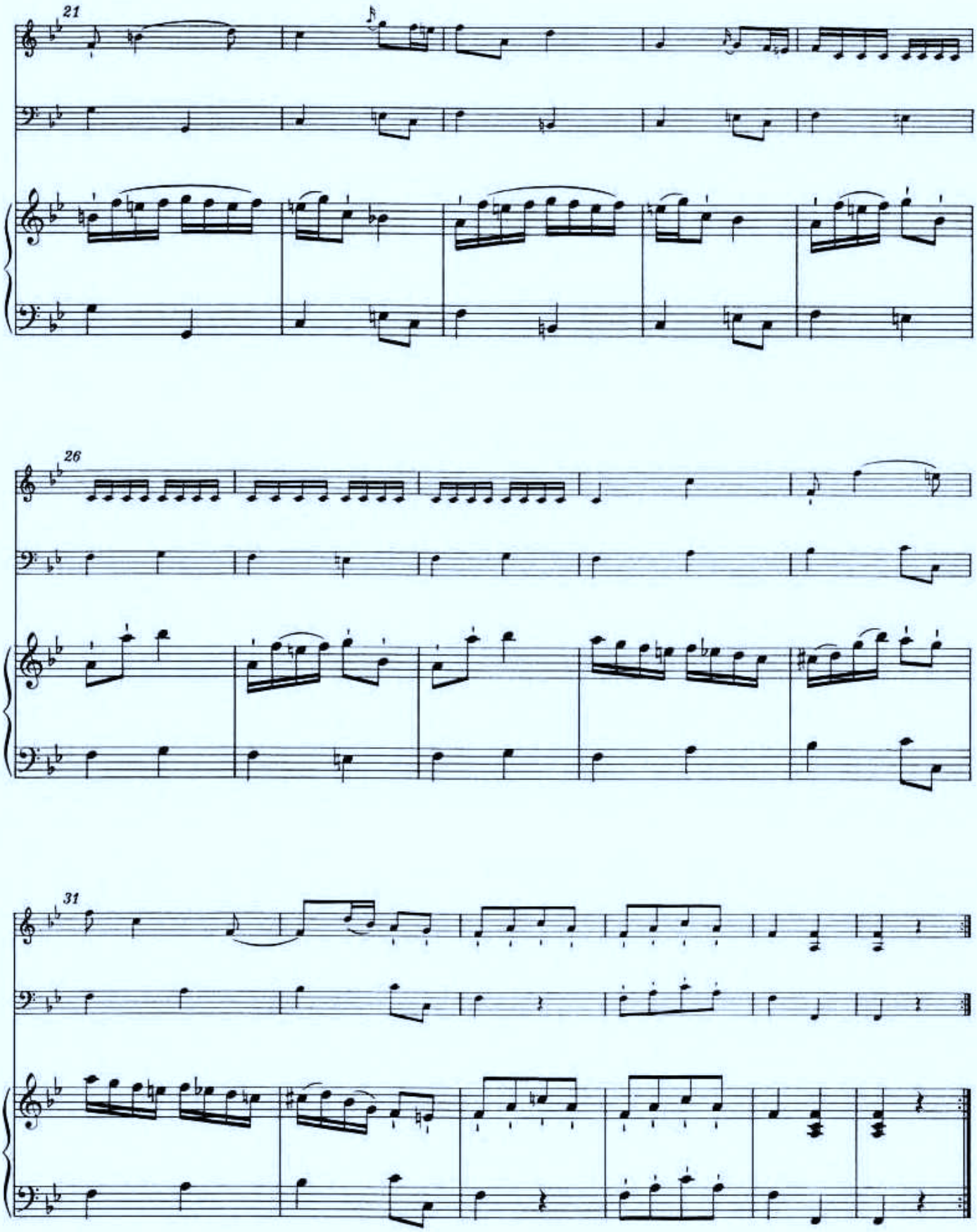
*) Vgl. Vorwort, S. IX.

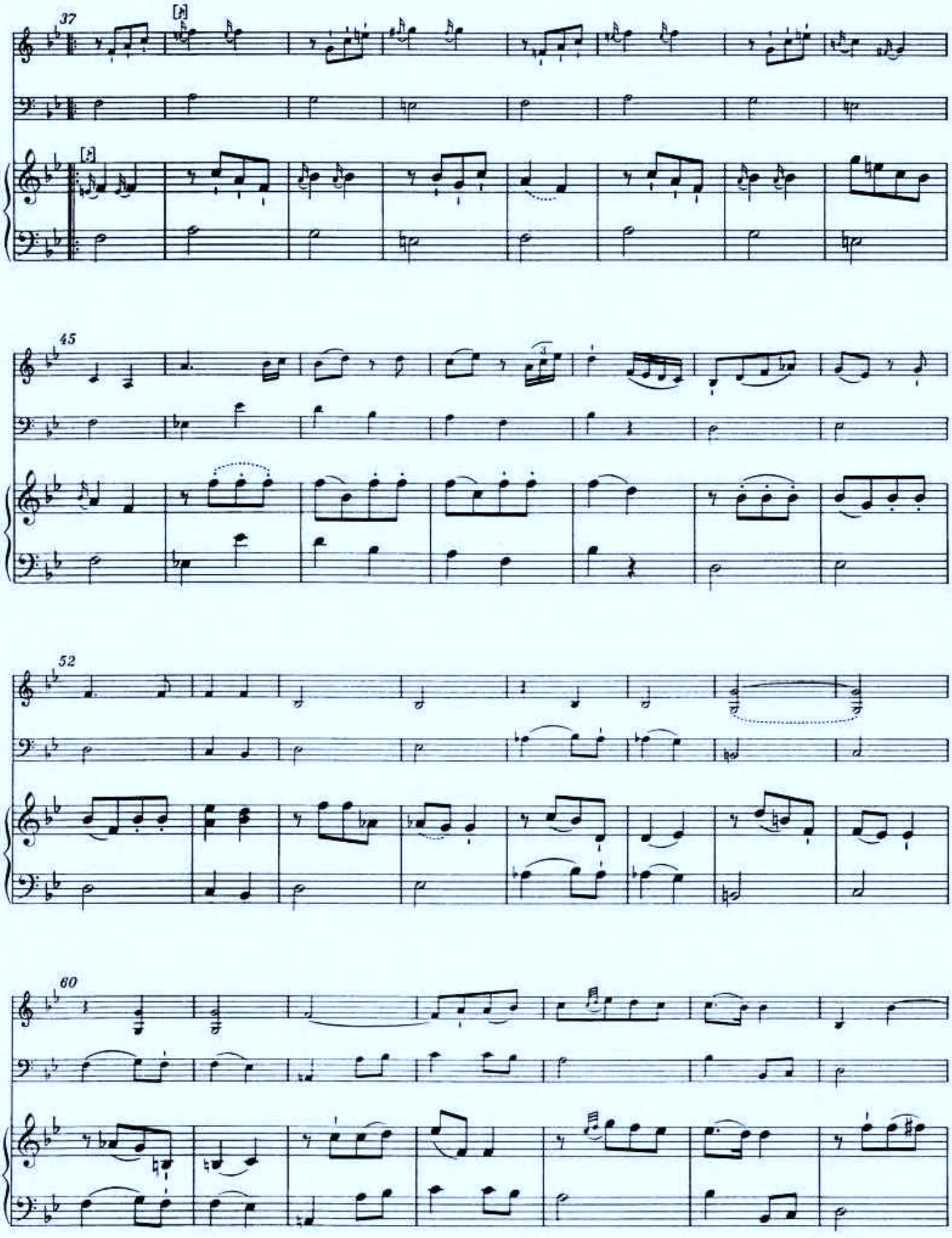

15
19
22
25
tr

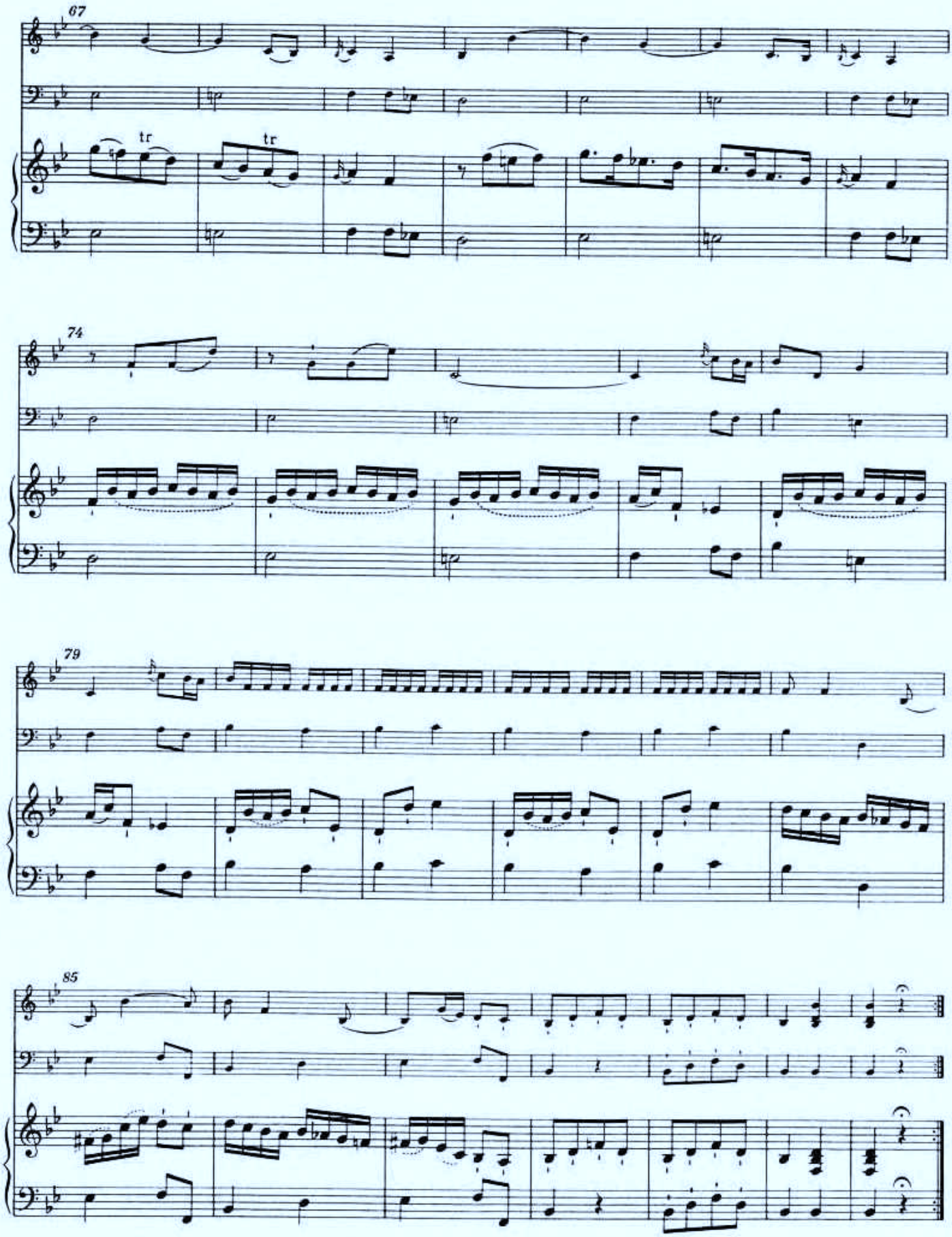

31
36
41
46


51
55
58
61
tr


Allegro grazioso
Allegro grazioso
tr
tr


21
26
31


37
45
52
60

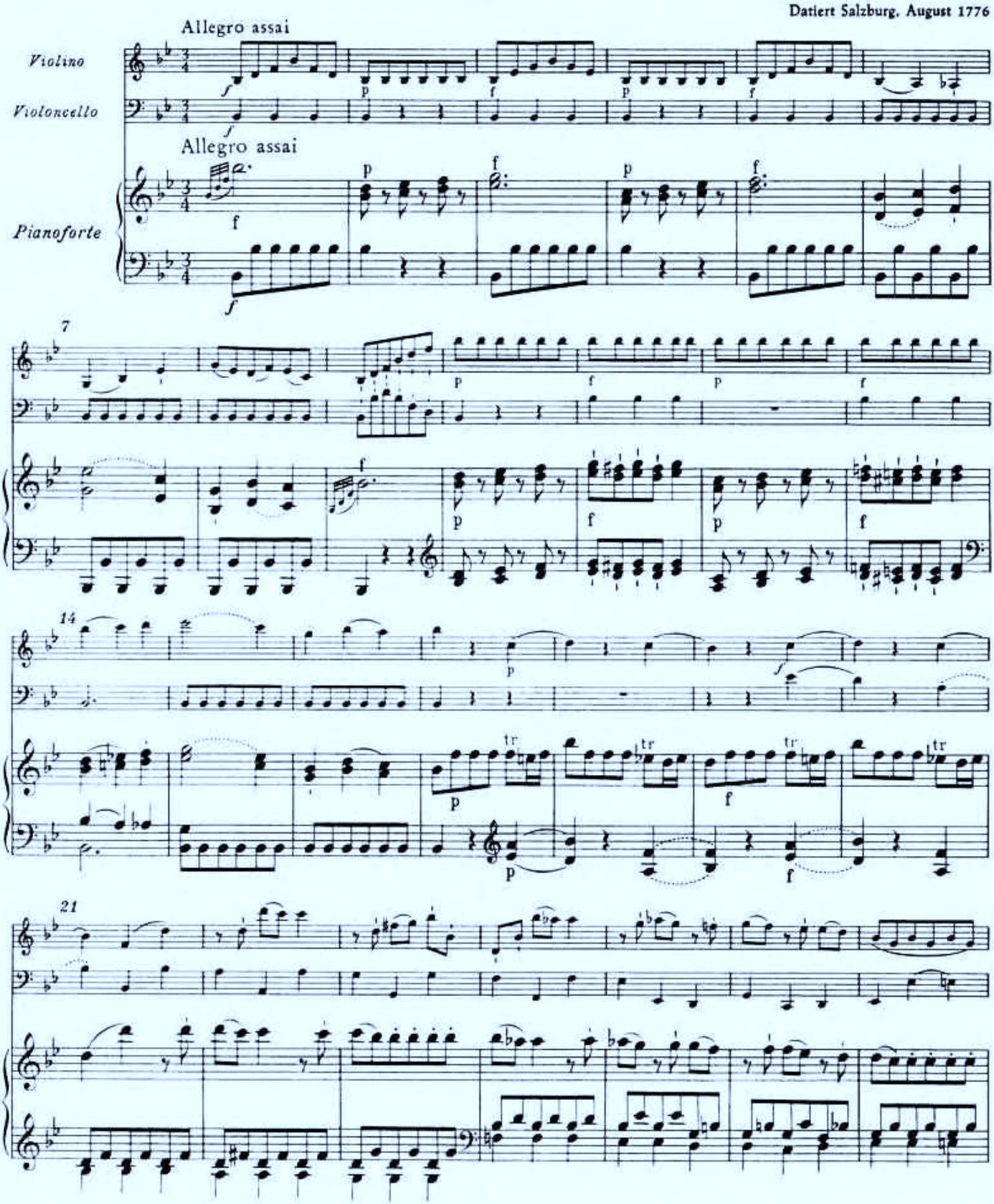

67
tr
tr
74
79
85

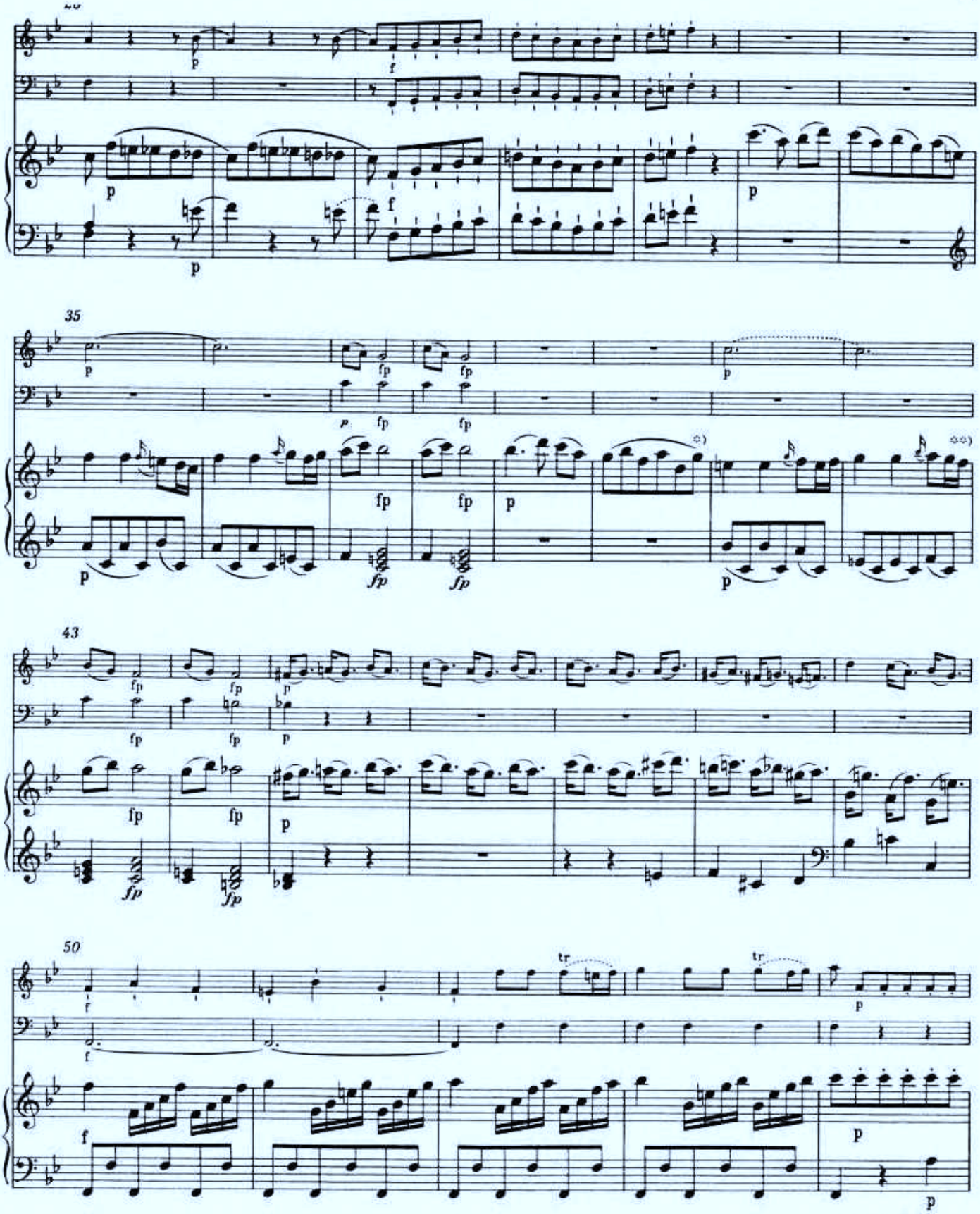
7. Divertimento à 3 in B

für Klavier, Violine und Violoncello

KV 254

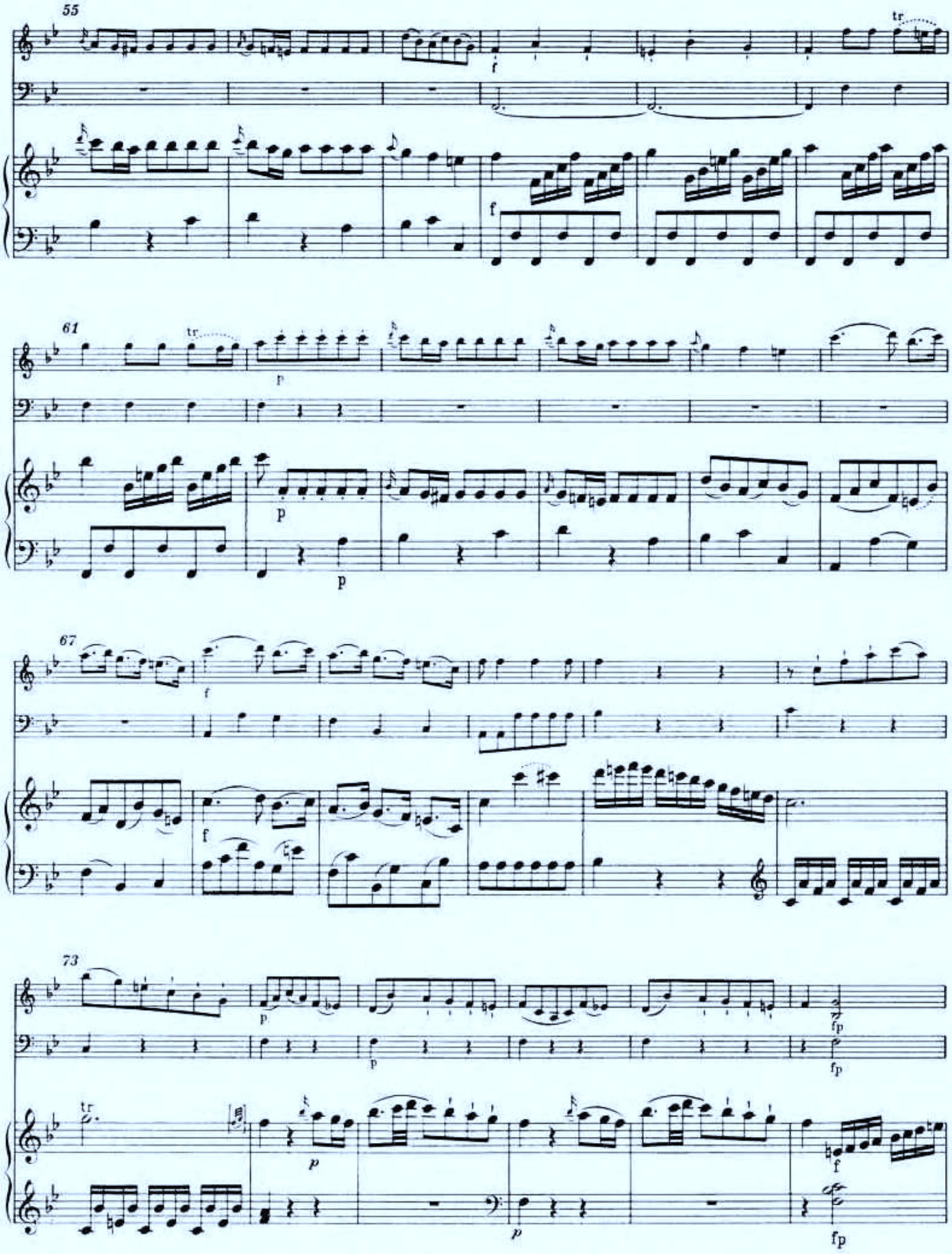
Datiert Salzburg, August 1776

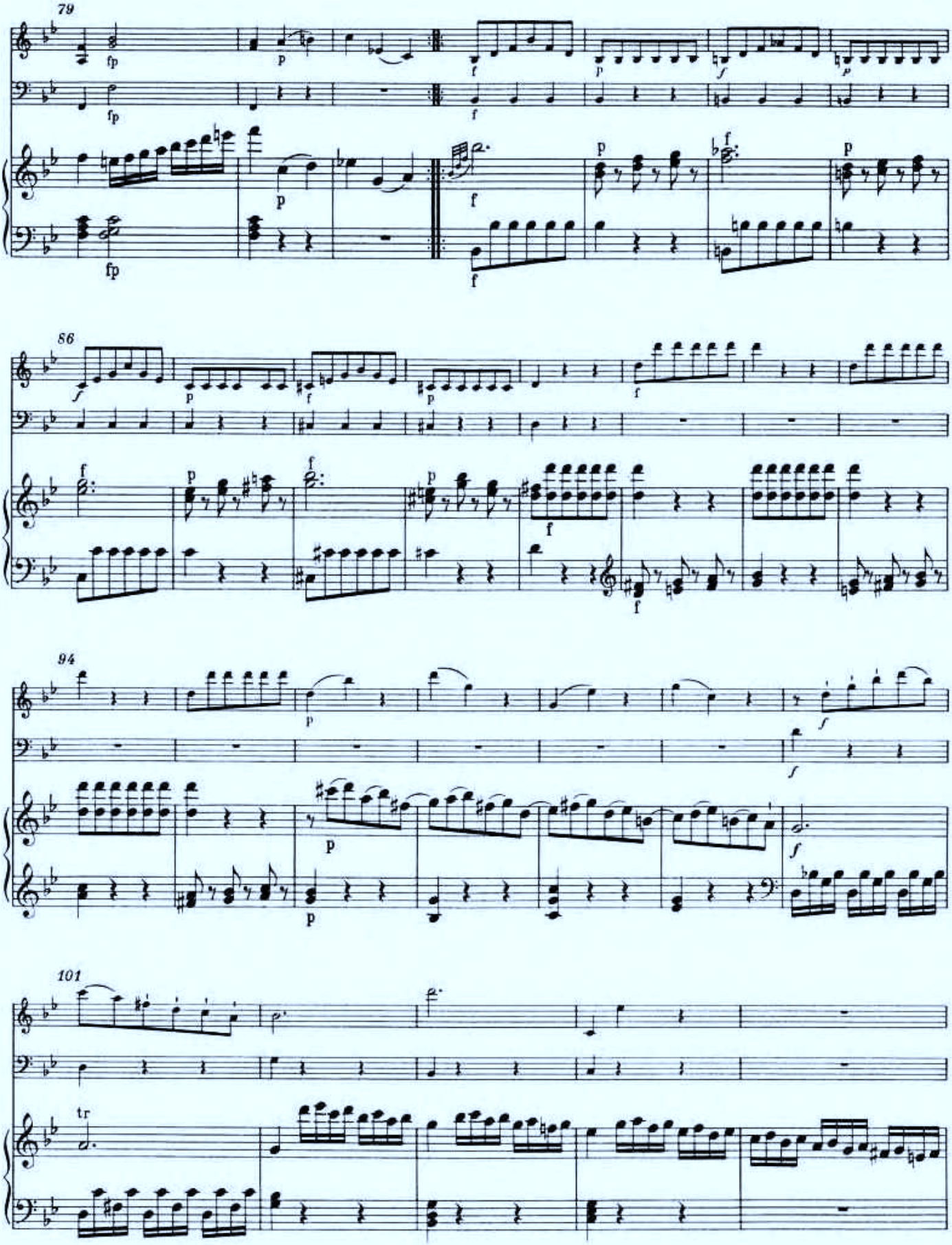


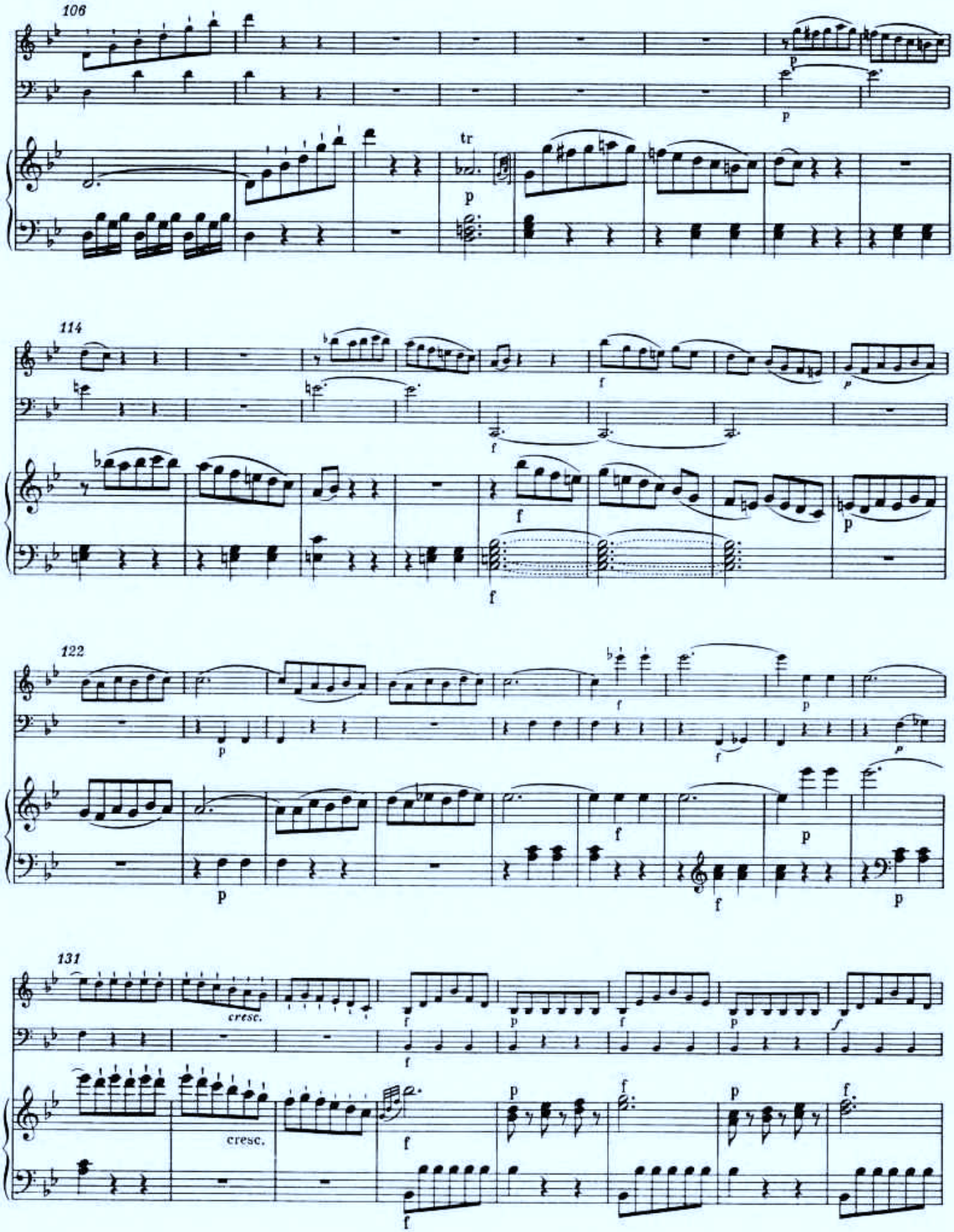


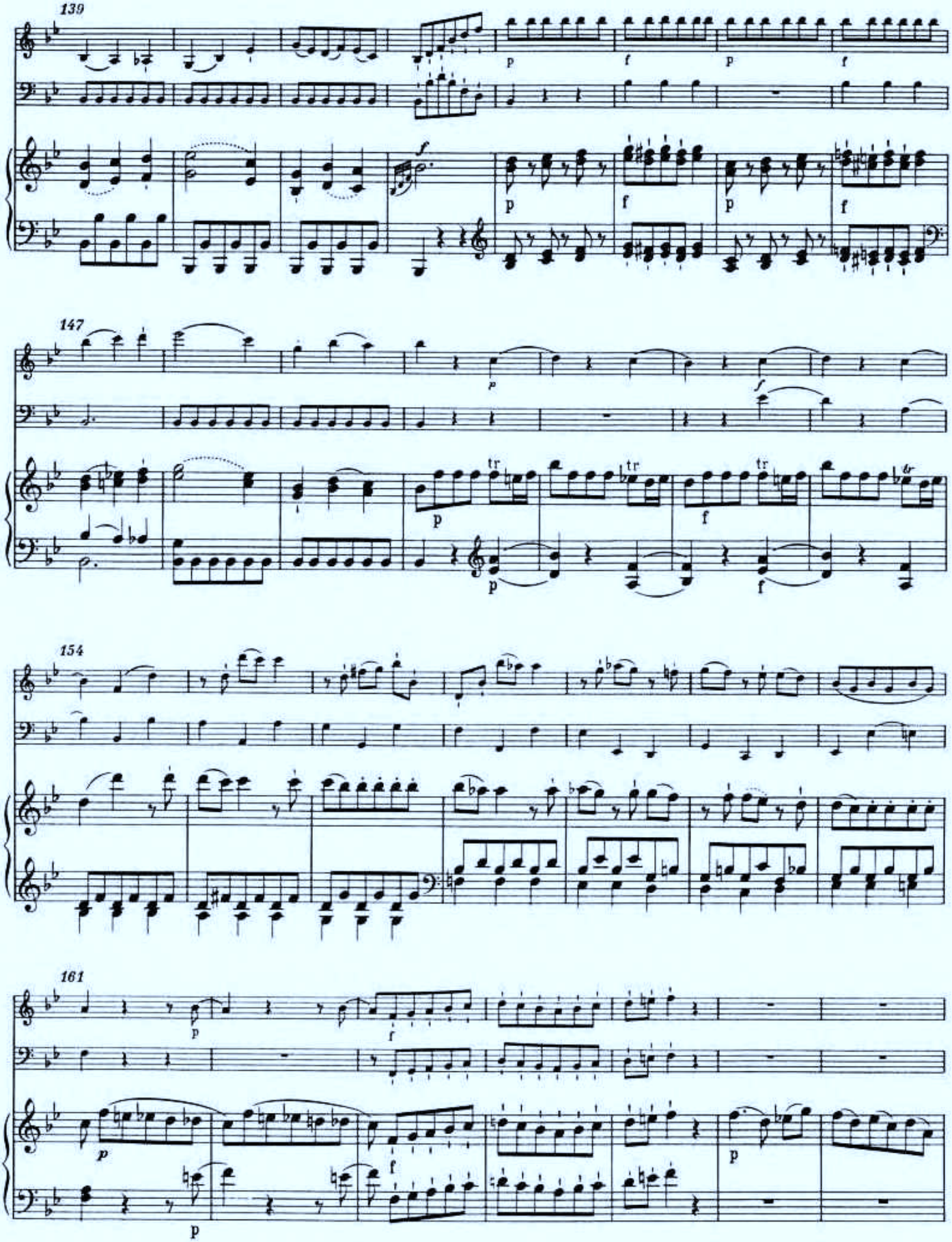
*) T. 40, Klavier oben: Diese Fassung in den frühesten Drucken. Spätere Ausgaben bringen folgende, vermutlich nicht authentische Version: ; vgl. Krit. Bericht.

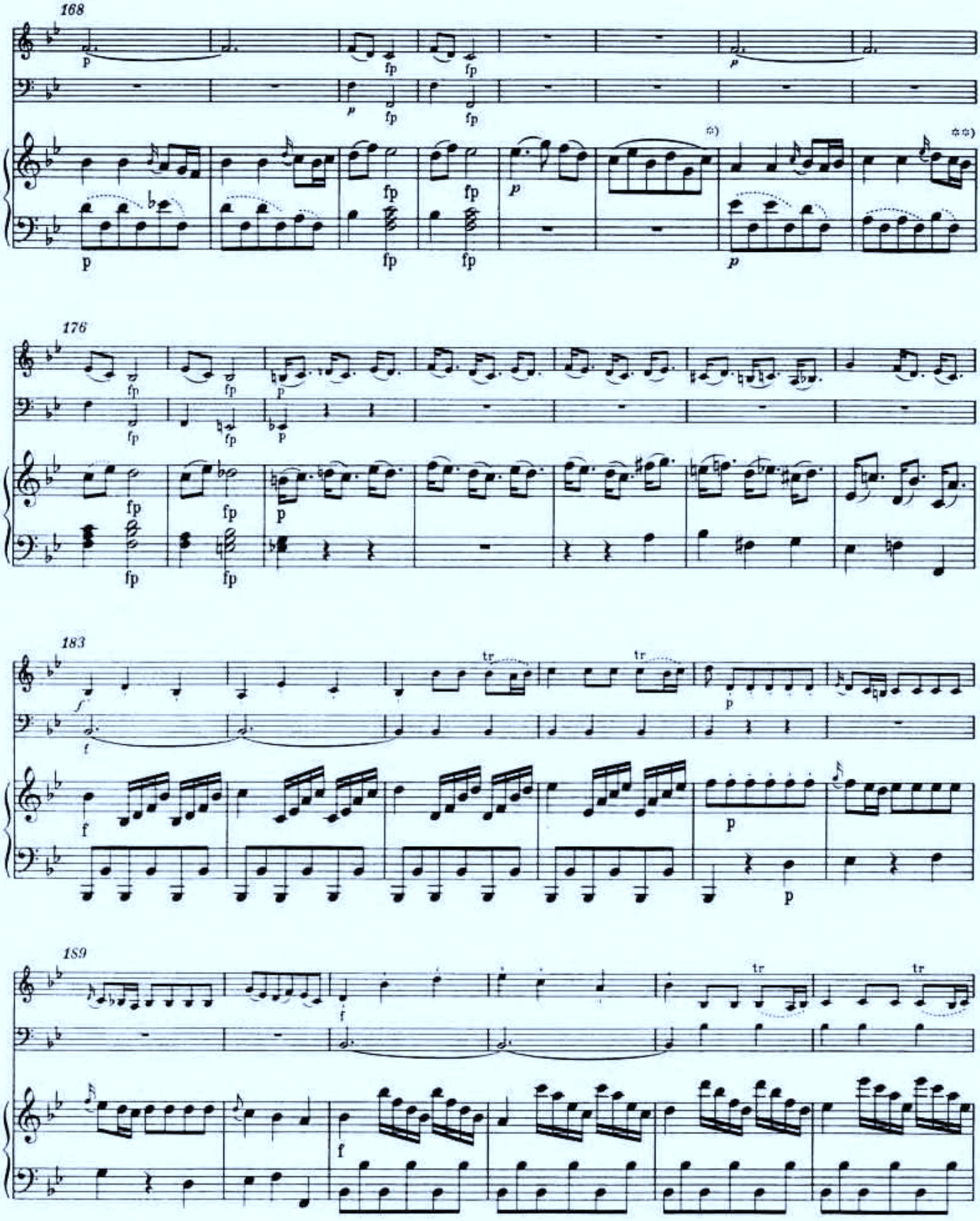
**) T. 42, Klavier oben, letzte Note: in späteren Ausgaben a'' statt f''.


55
tr
f
f
61
tr
p
p
p
67
f
f
73
p
p
fp
fp
tr
p
f
p
fp


79
86
94
101
tr

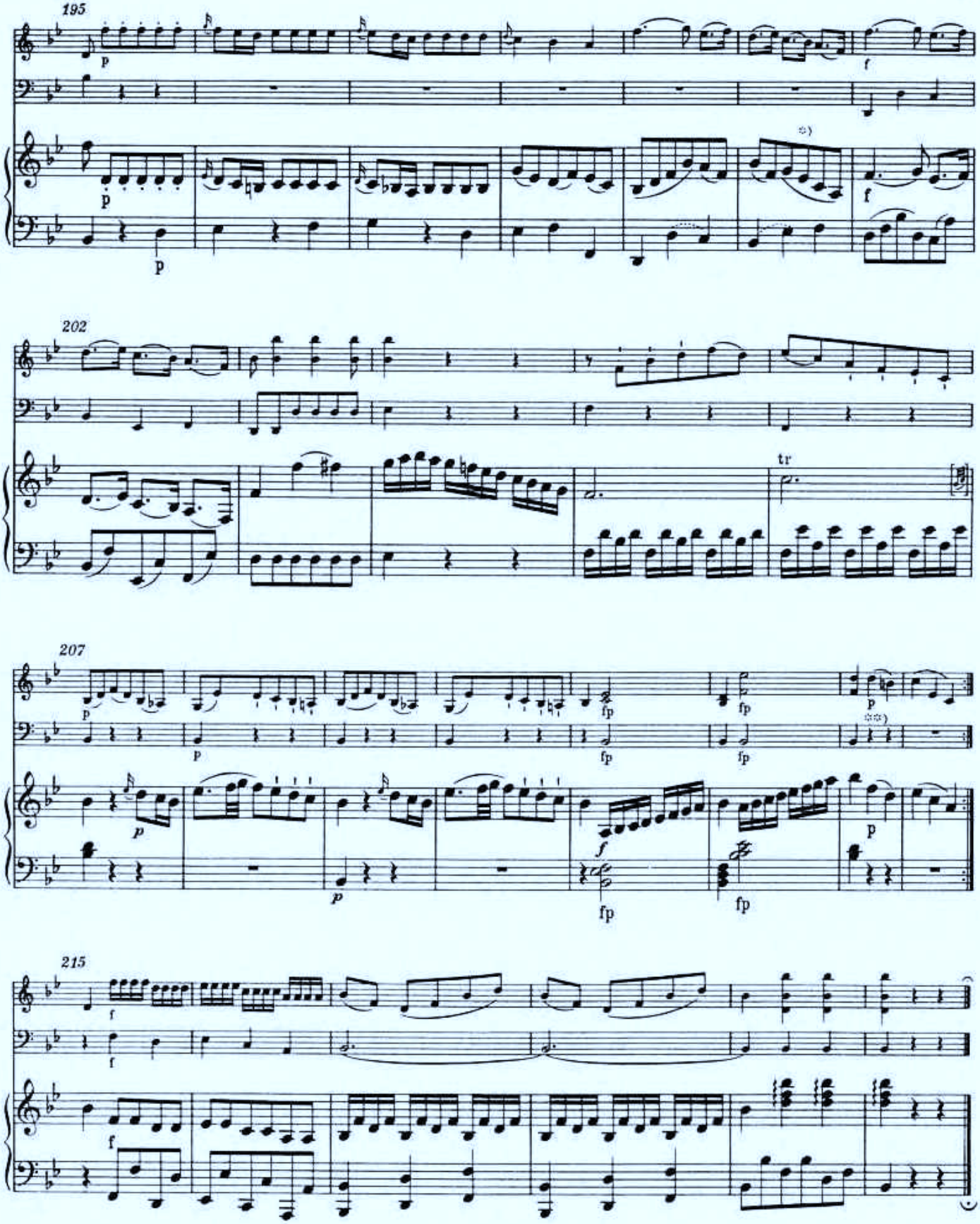

106
tr
114
122
131
cresc.
cresc.


139
147
154
161

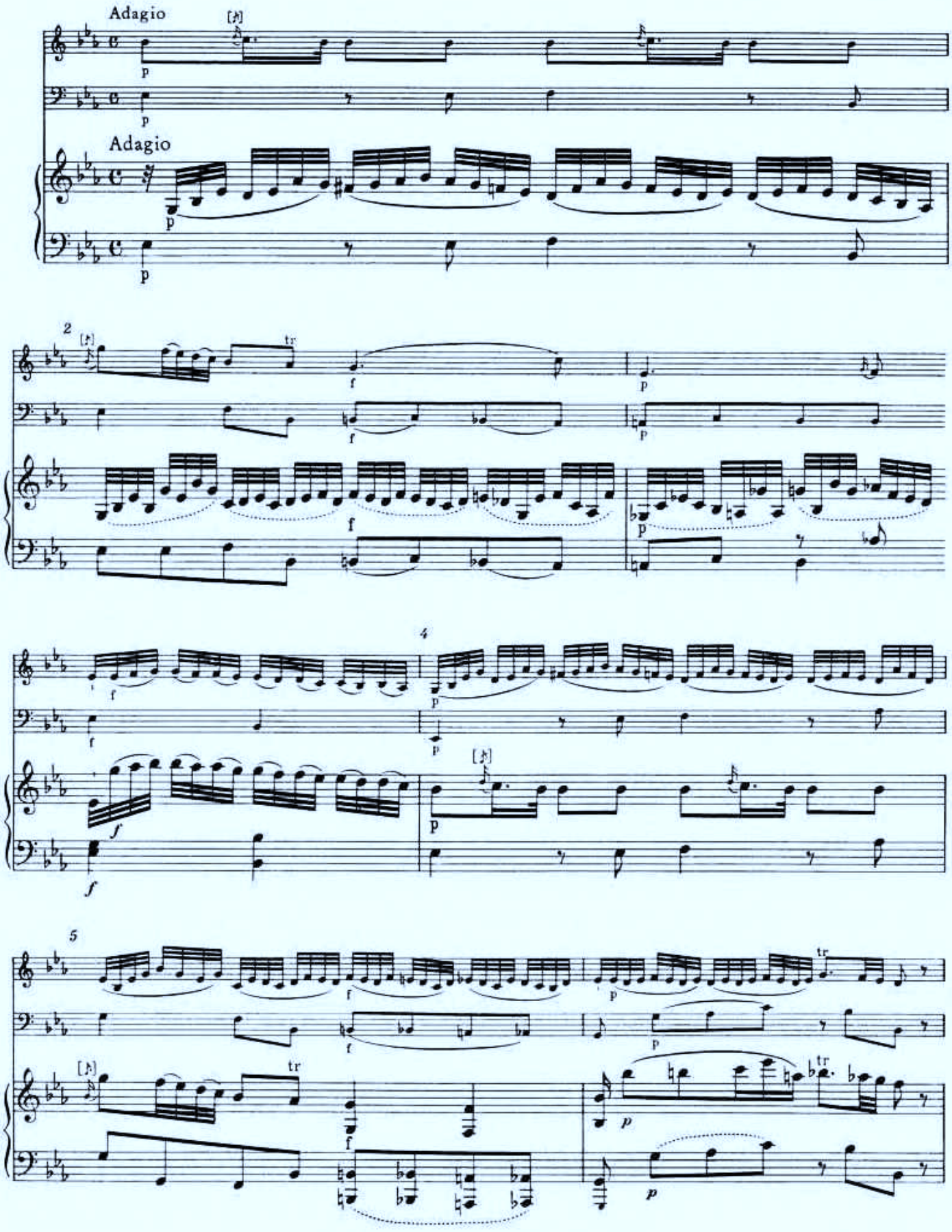


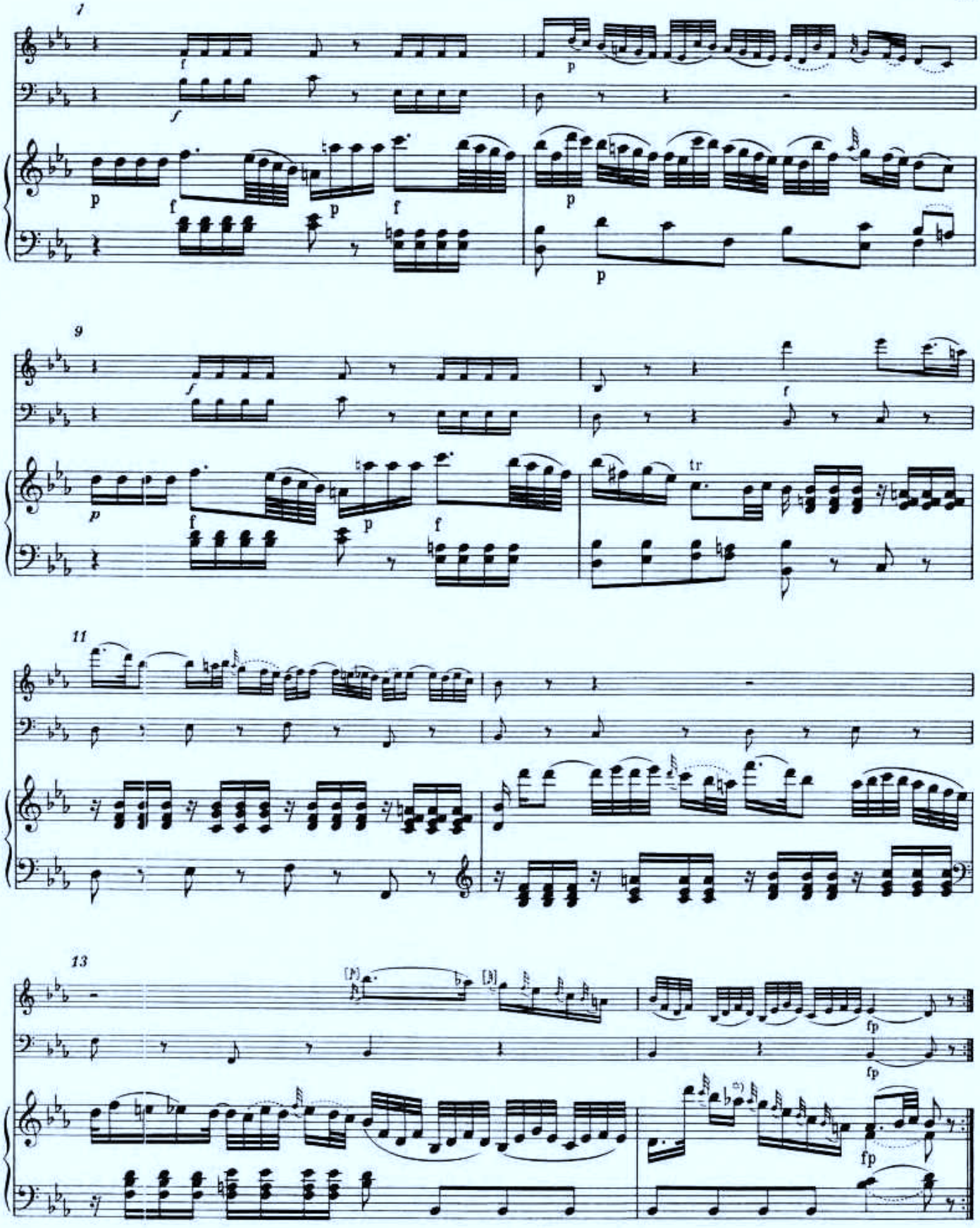
*) T. 173, Klavier oben: Diese Fassung in den frühesten Drucken. Spätere Ausgaben bringen folgende, vermutlich nicht authentische Version: ; vgl. Krit. Bericht.

**) T. 175, Klavier oben, letzte Note: in späteren Ausgaben d'' statt b'.

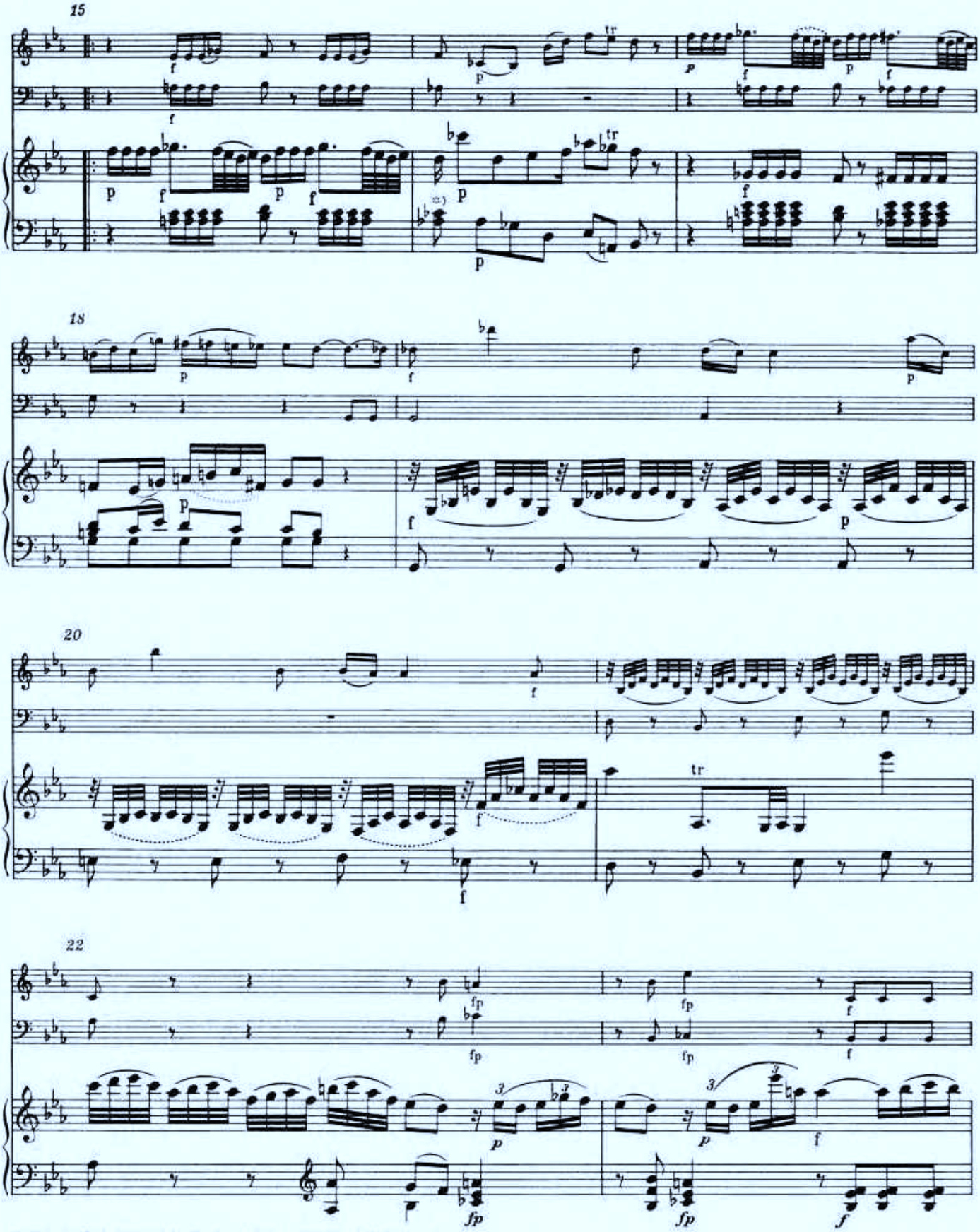


*) T. 200, Klavier oben, 3. und 4. Achtel: spätere Ausgaben stechen wohl irrtümlich es'—c'.
**) Zu T. 211—213 im Violoncello vgl. Krit. Bericht.

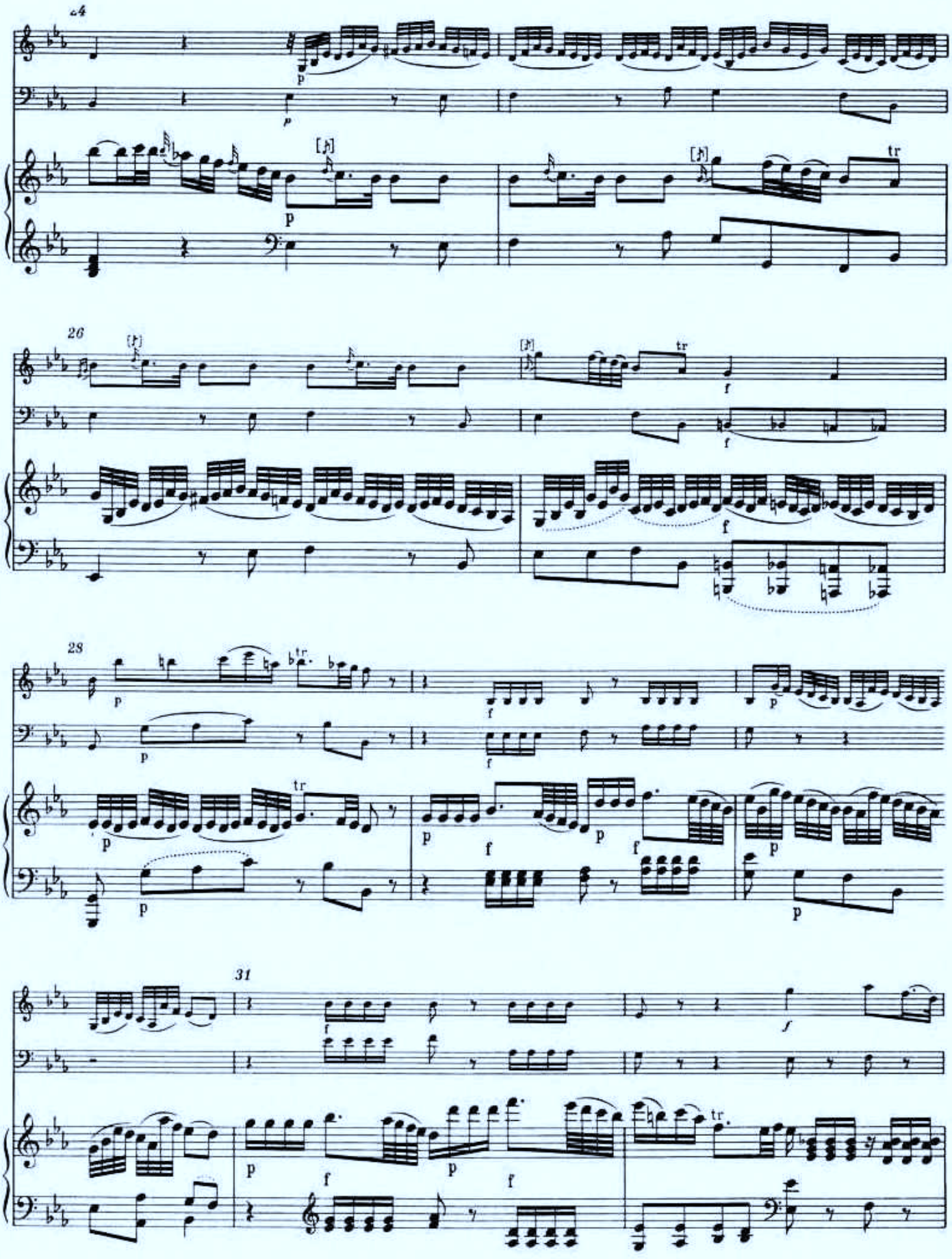

Adagio
Adagio
2
4
5

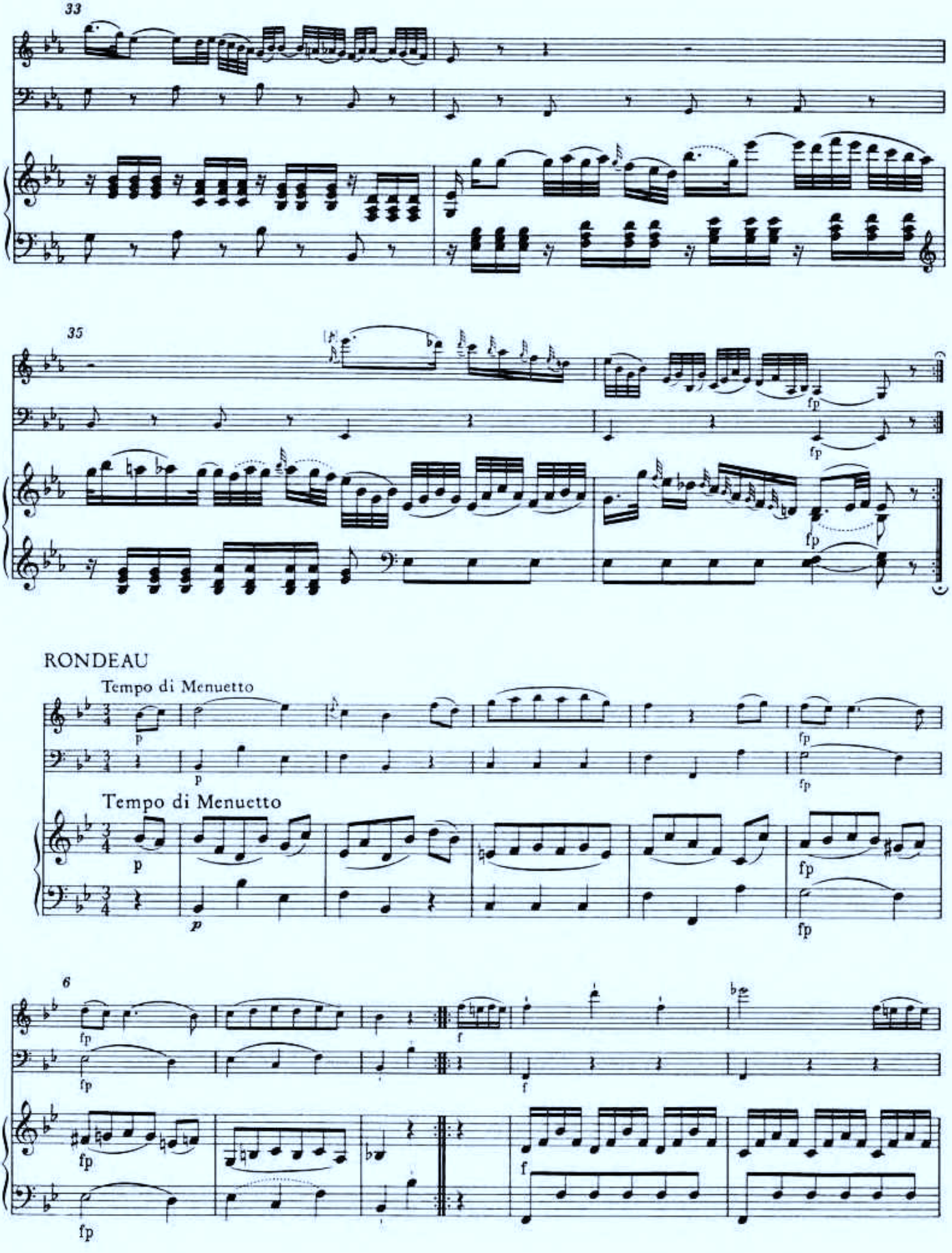


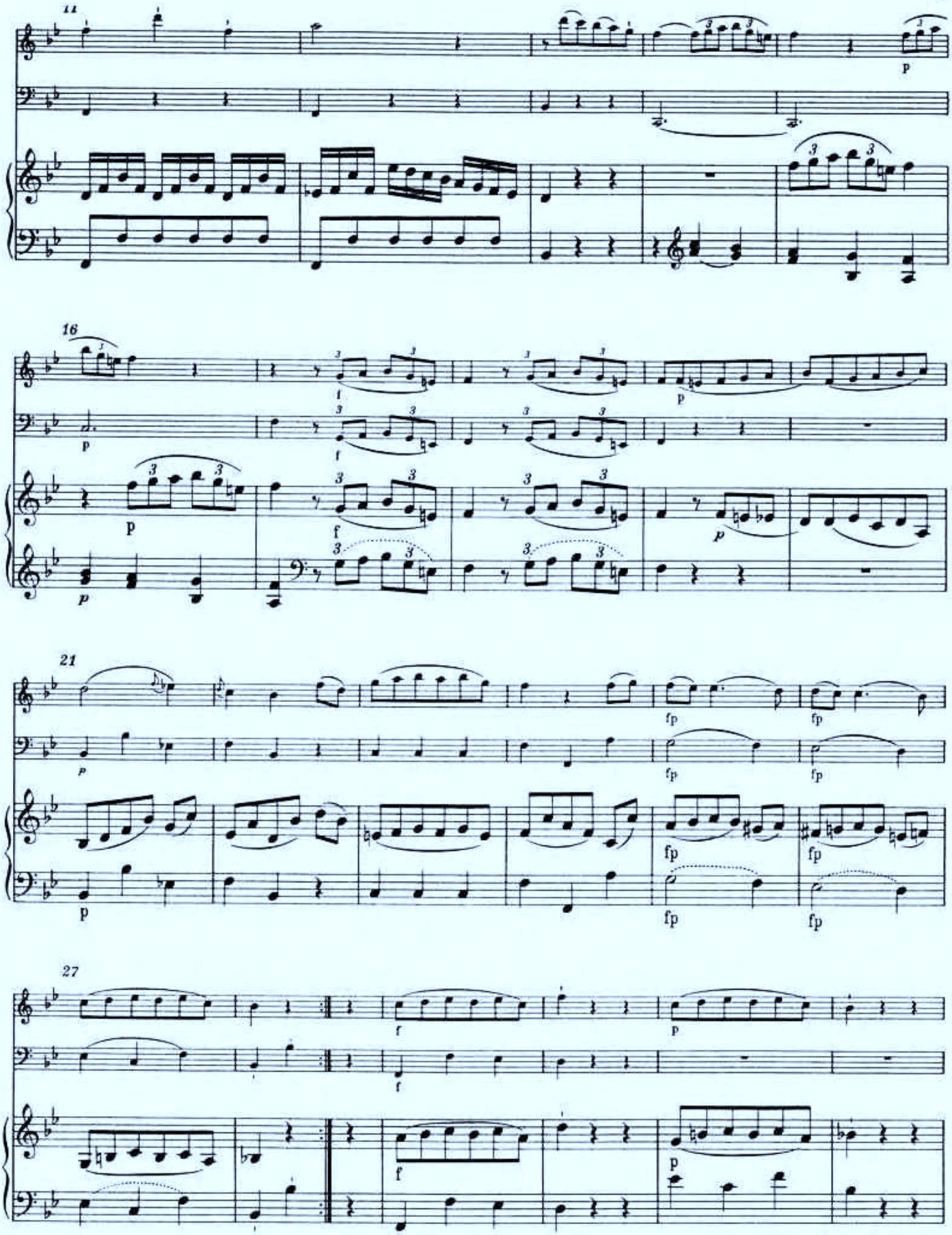
*) T. 14 (und entsprechend T. 36), Klavier oben, 2. Achtel, Ausführungsvorschlag:

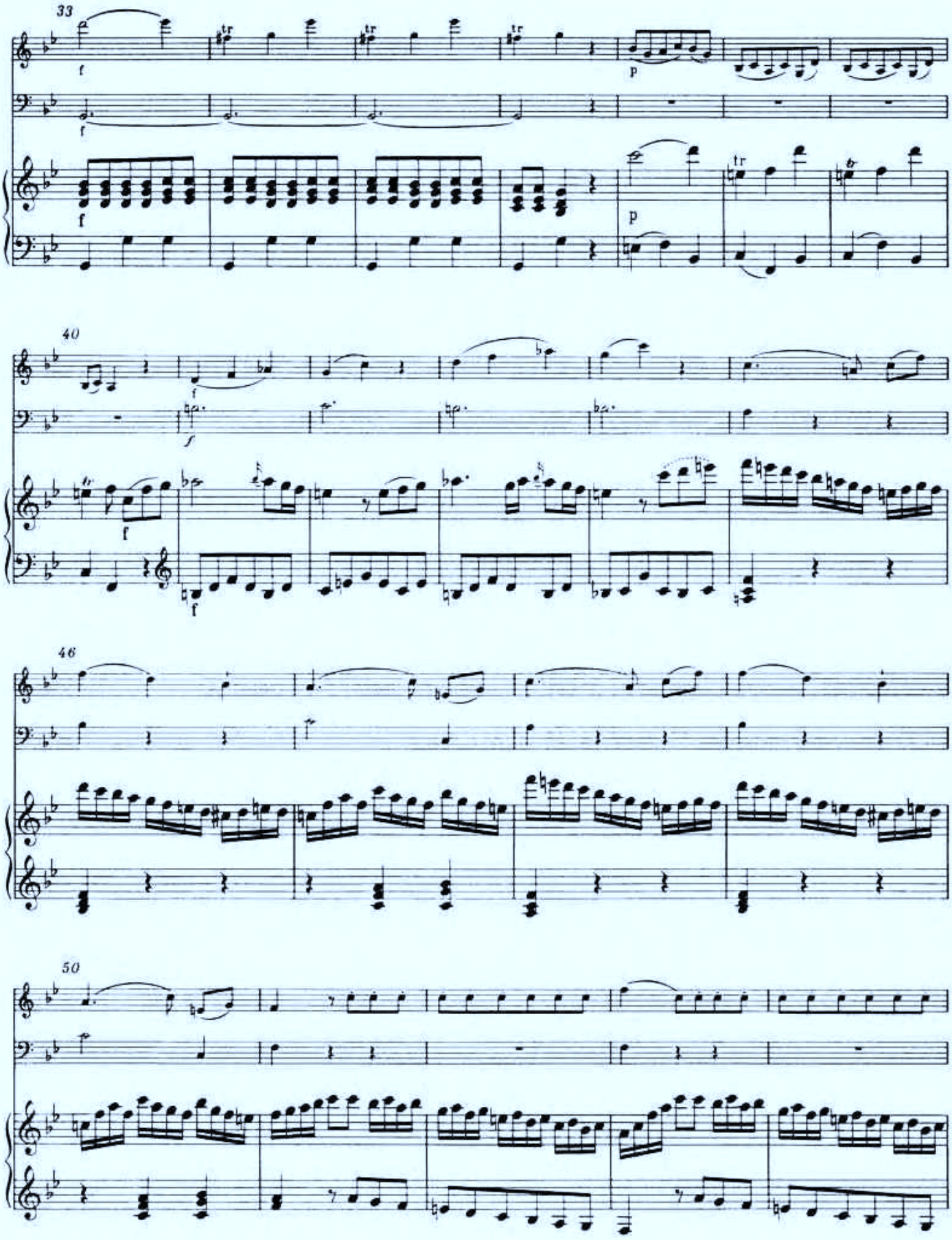


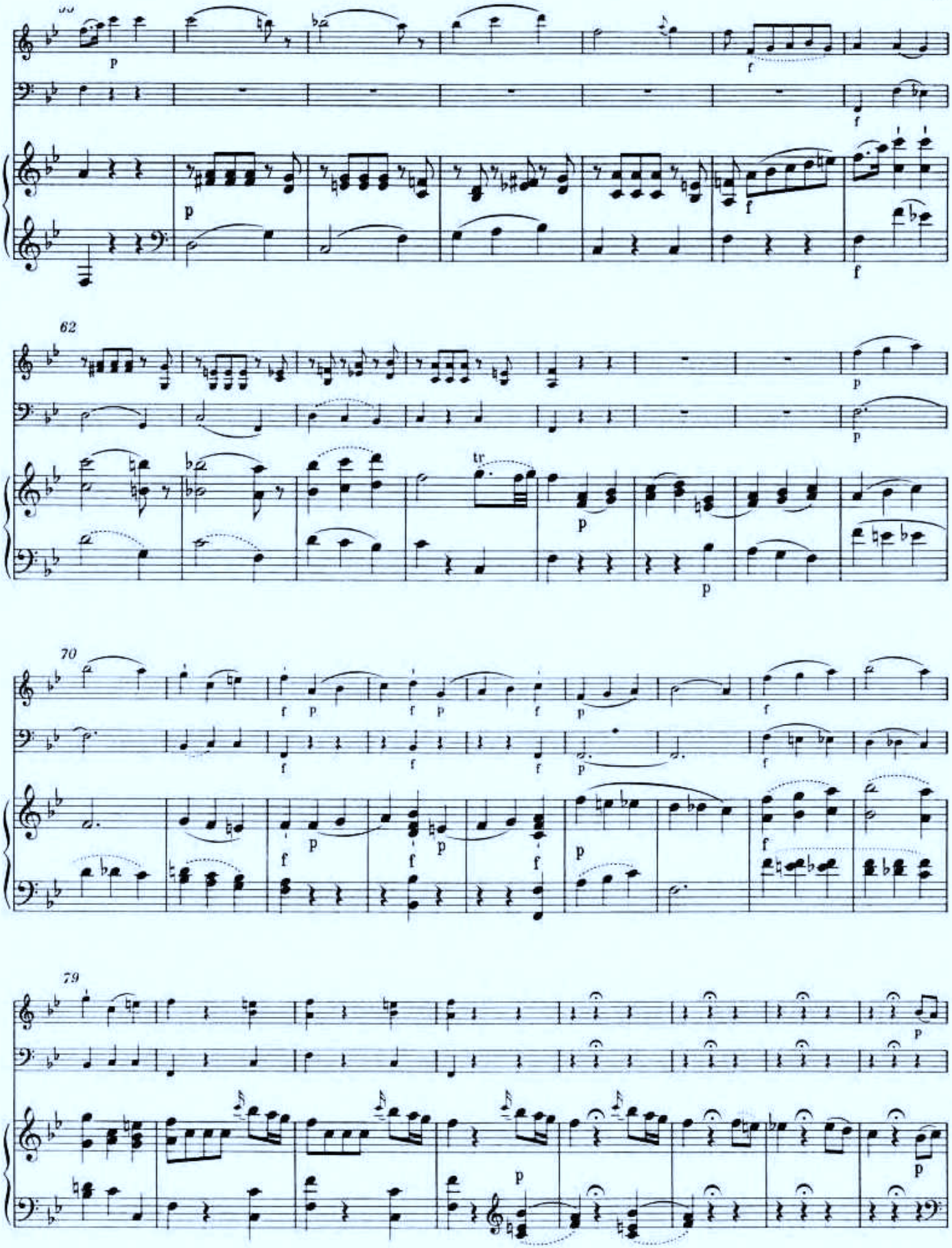
*) Ossia in Klavier unten für T. 16, 1. Achtel: obere Note d' statt ces'.

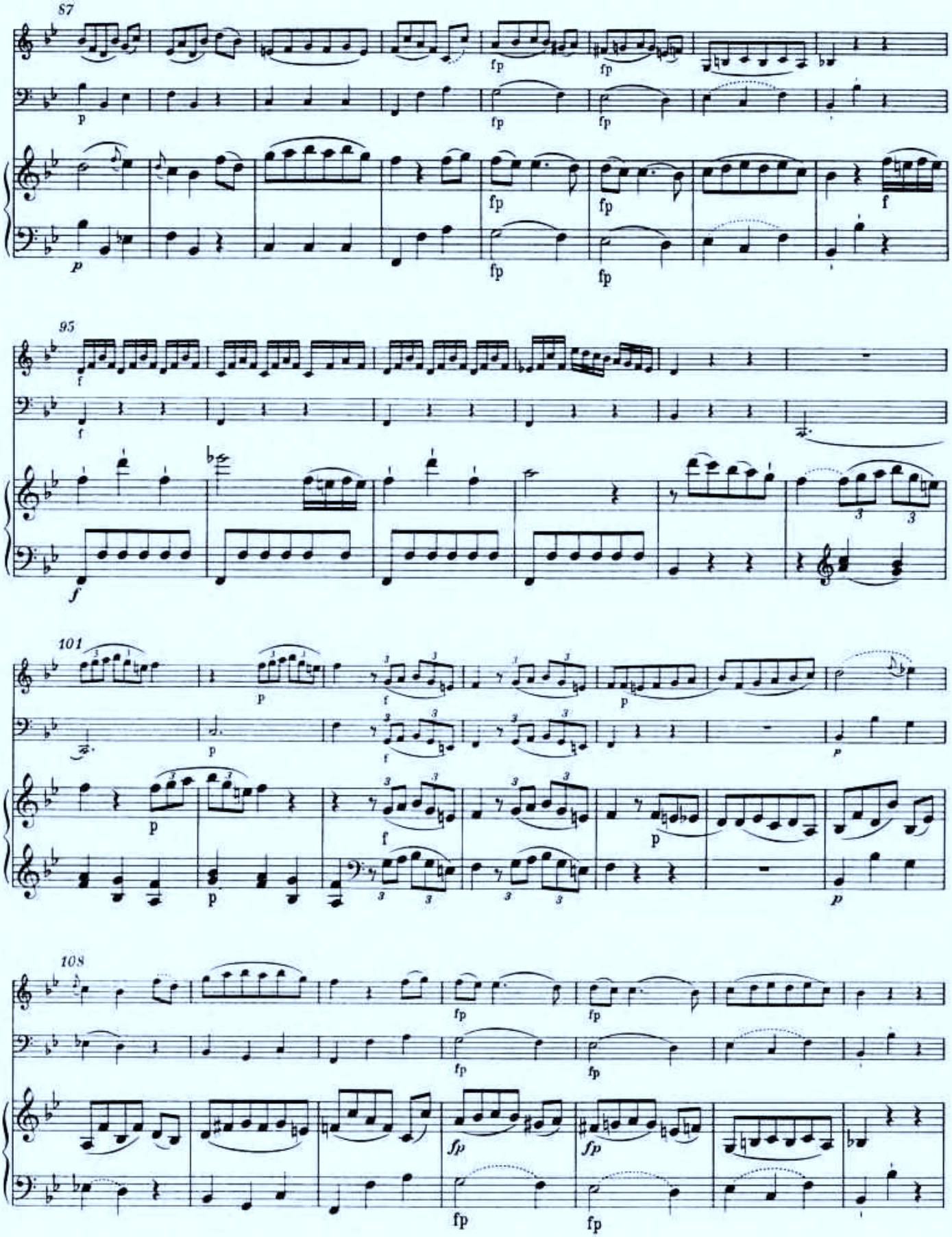

24
26
28
31

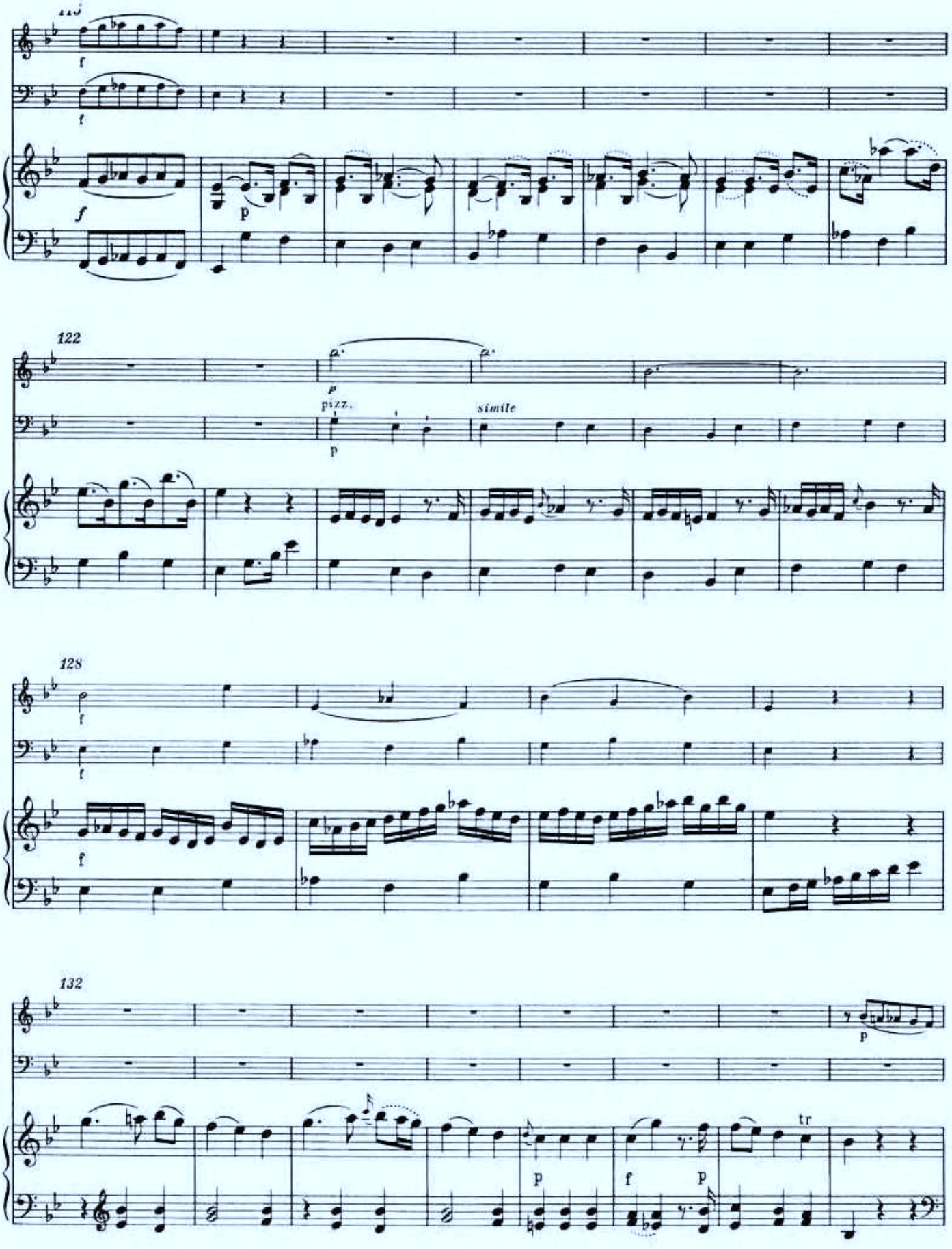

33
35
fp
fp
fp
RONDEAU
Tempo di Menuetto
p
p
fp
fp
Tempo di Menuetto
p
p
fp
fp
6
fp
fp
f
f
fp
fp
f

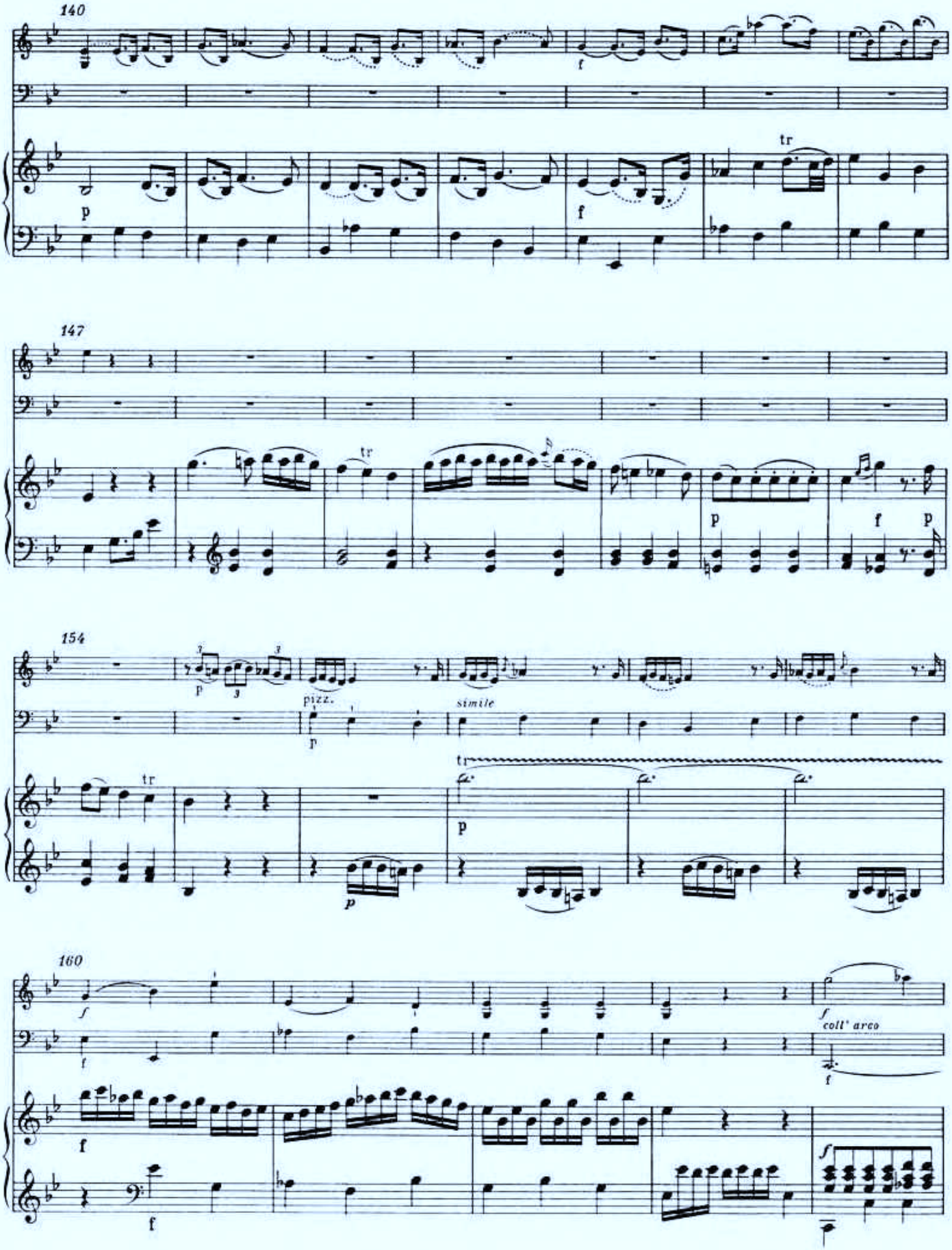

11
16
21
27

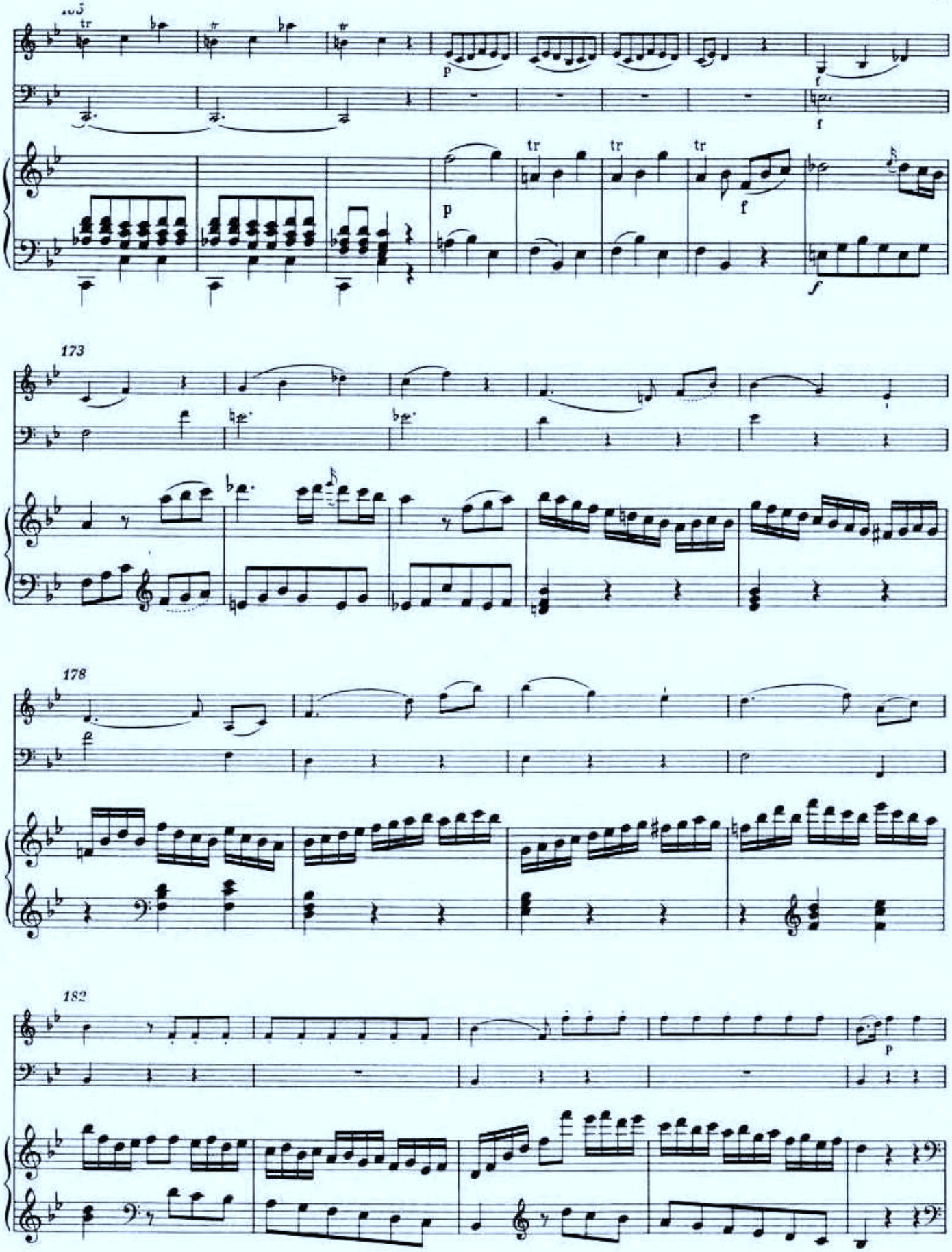

33
40
46
50

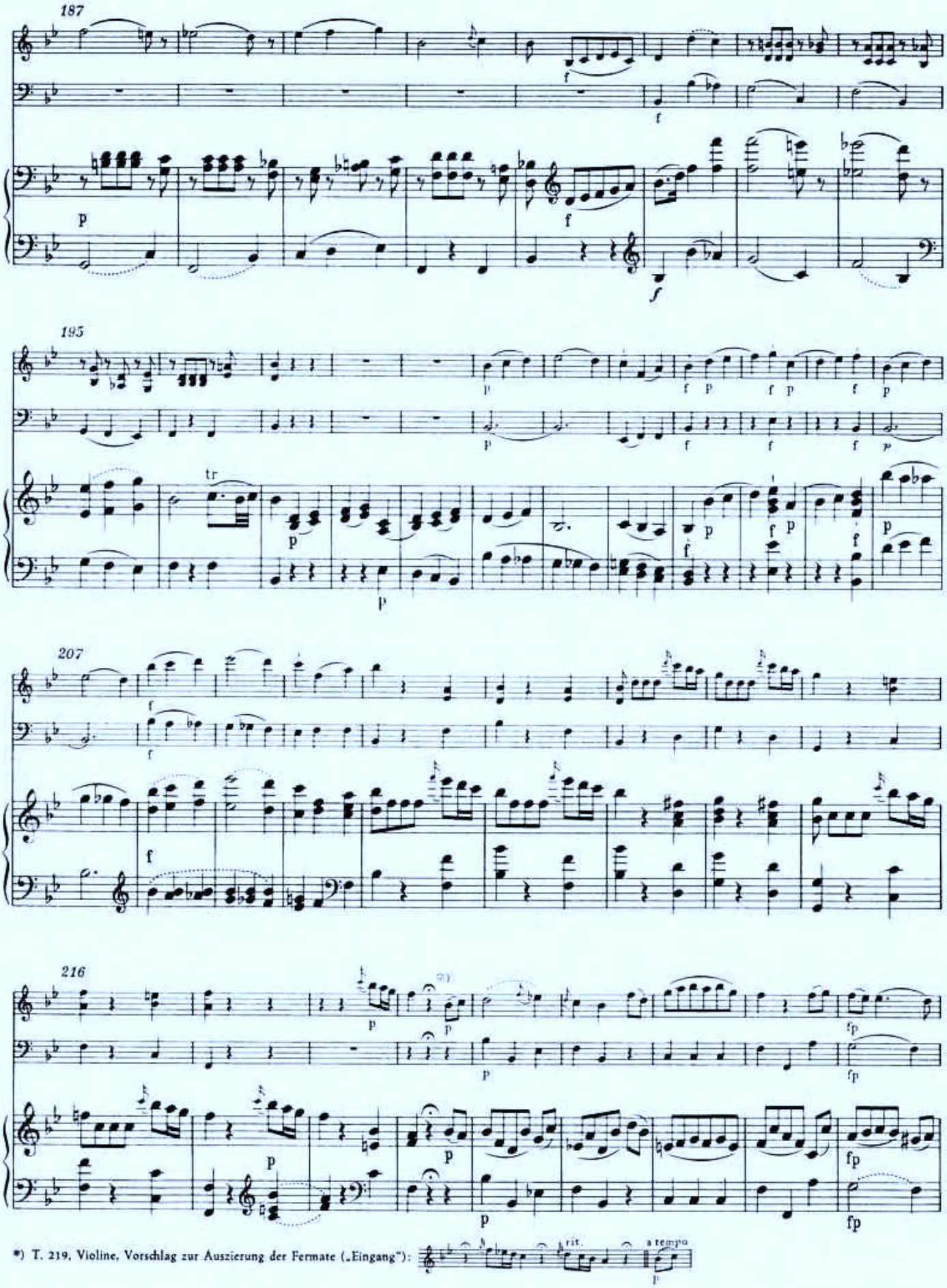



87
95
101
108

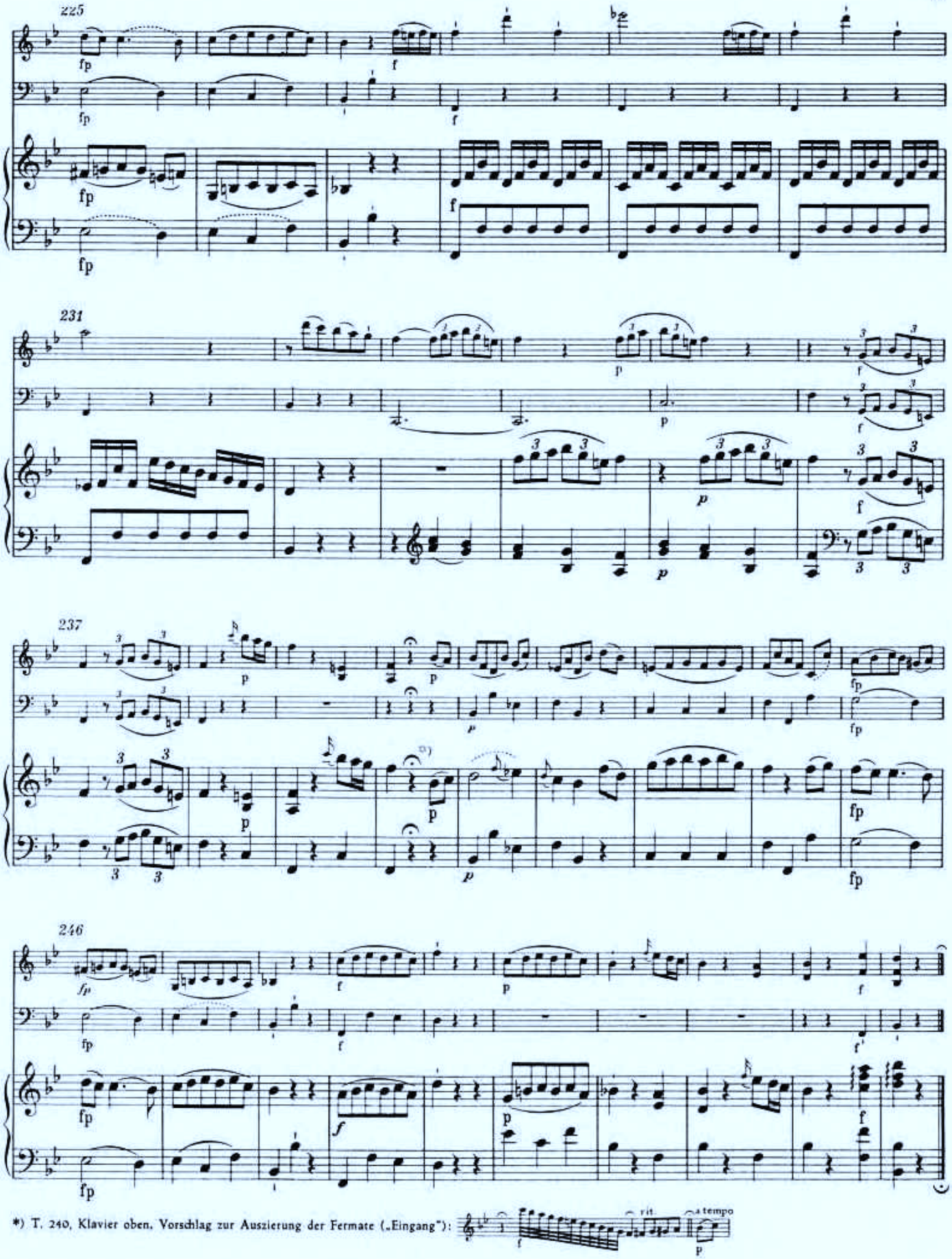

f
f
f
p
122
p
pizz.
p
simile
128
f
f
f
132
p
p
f
p
tr


140
147
154
pizz.
simile
160
coll' arco


tr
p
f
tr
tr
tr
f
f
173
178
182
p



*) T. 219, Violine, Vorschlag zur Auszierung der Fermate („Eingang"):



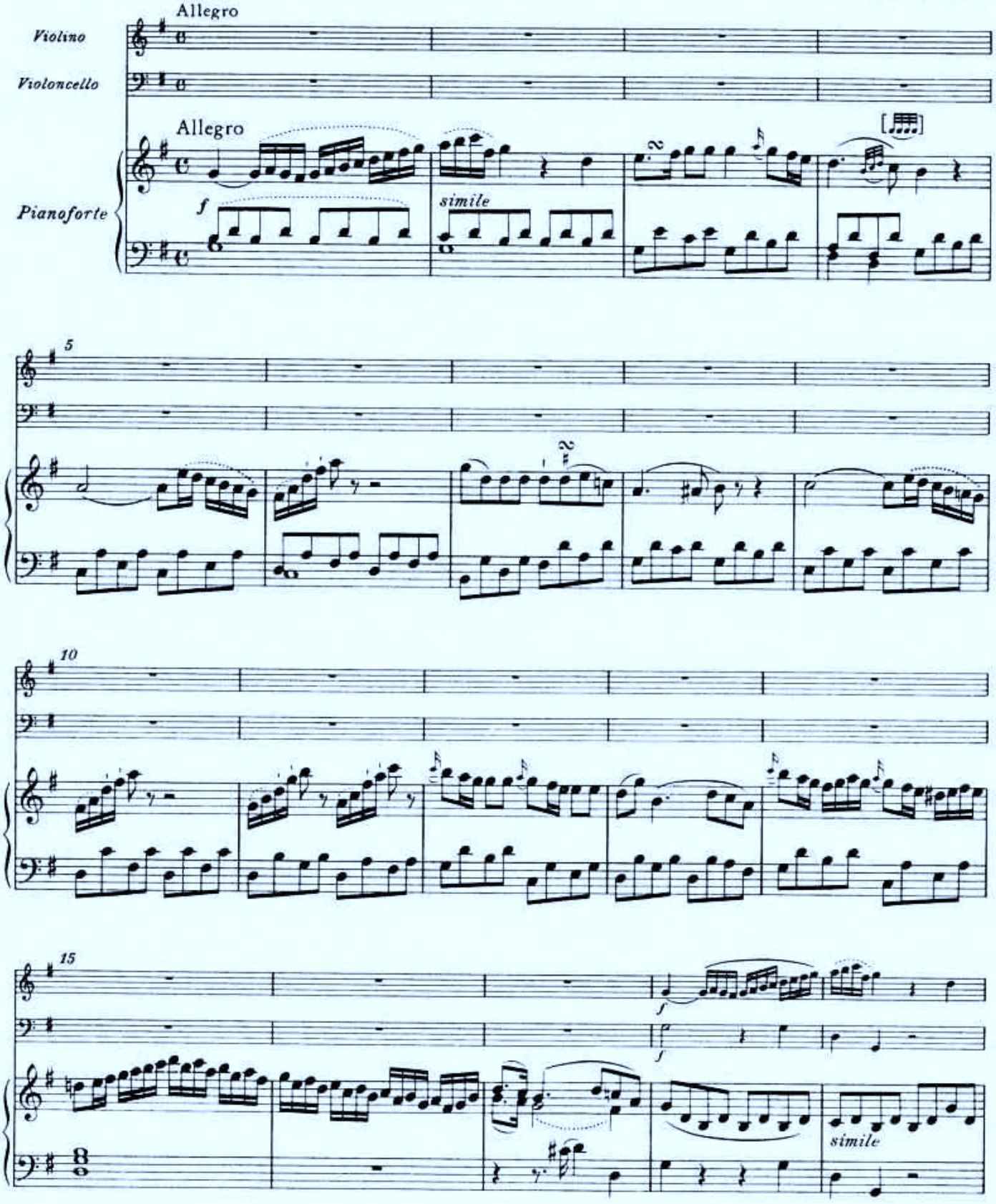
*) T. 240, Klavier oben, Vorschlag zur Auszierung der Fermate („Eingang"):

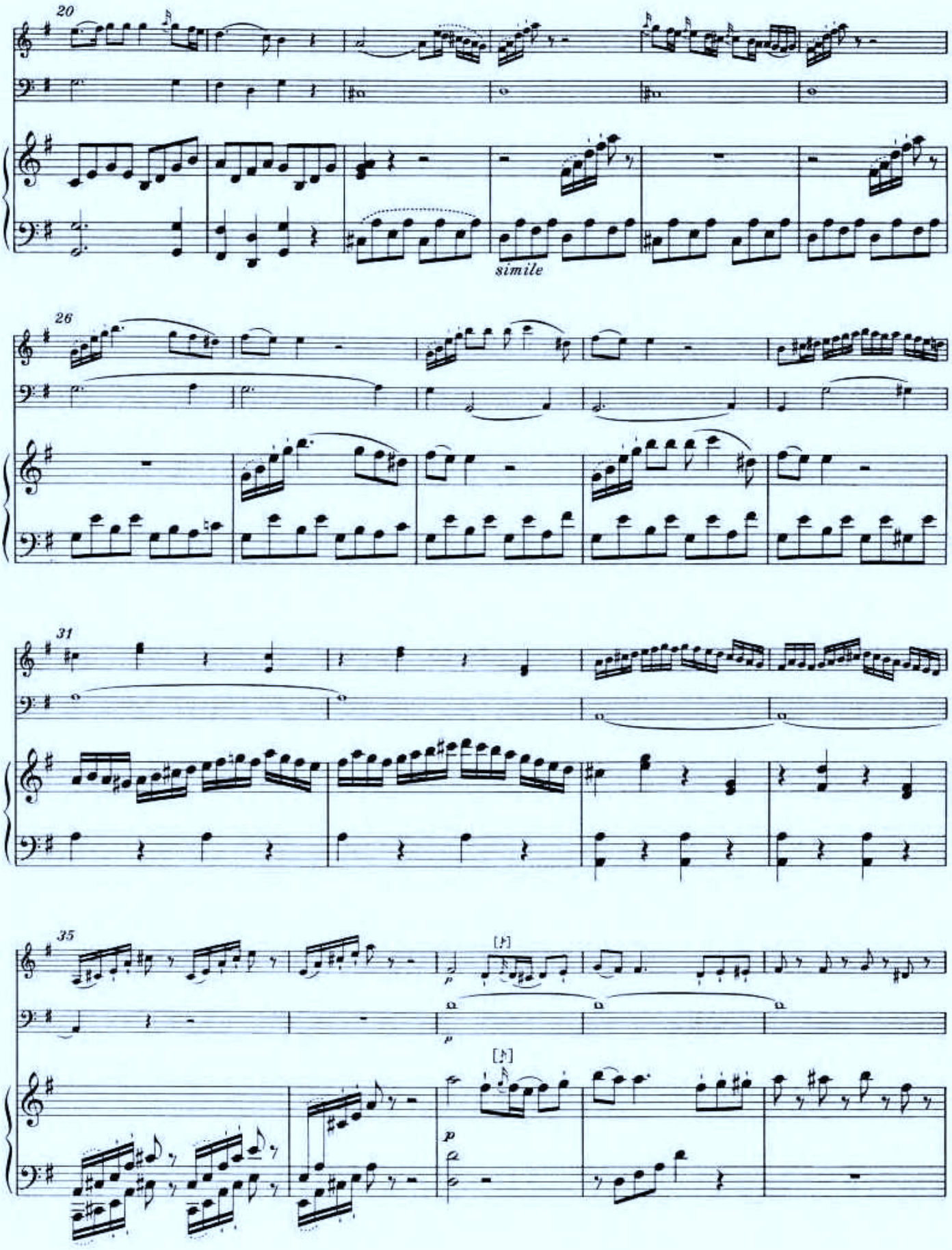
8. Trio (Sonata) in G

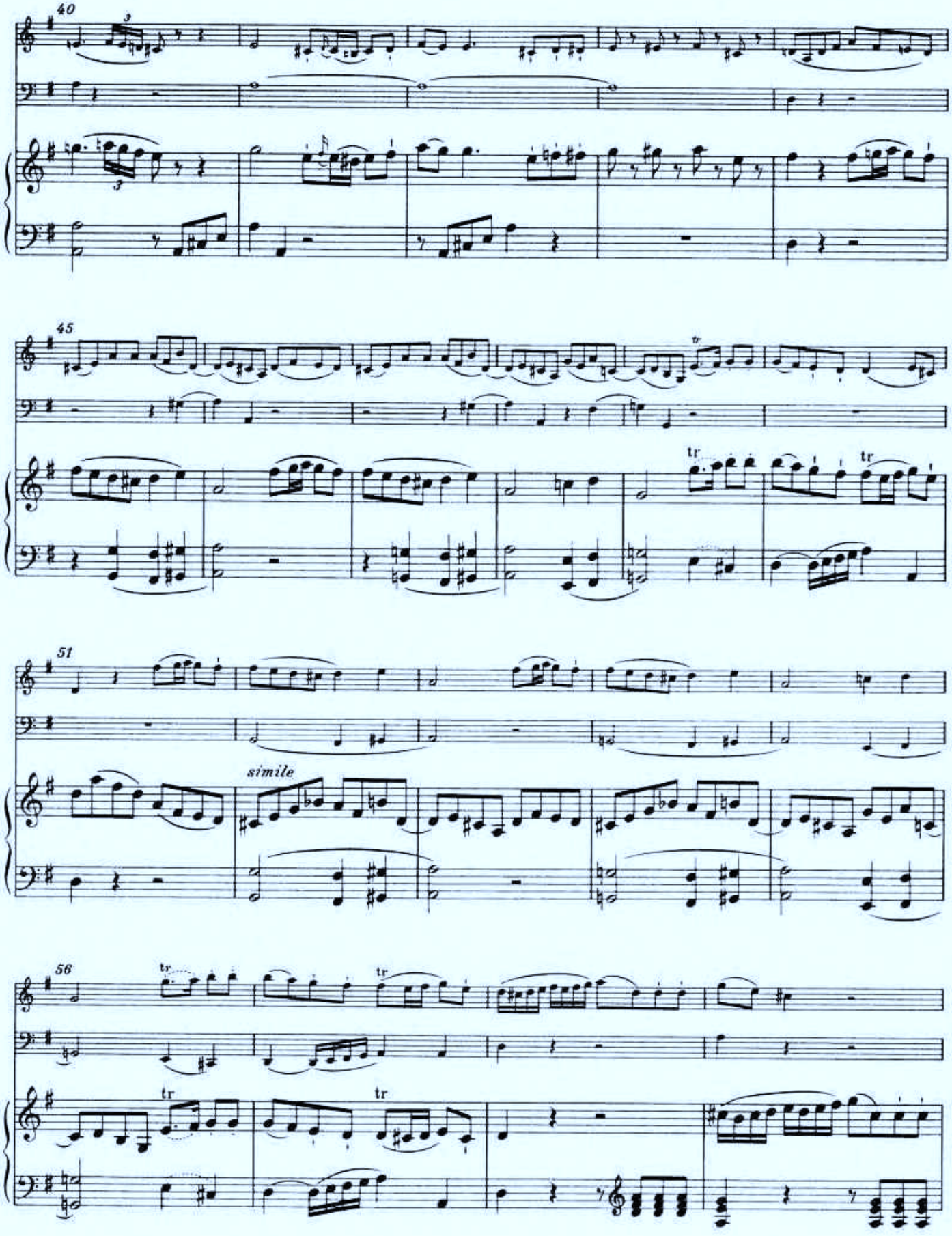
für Klavier, Violine und Violoncello

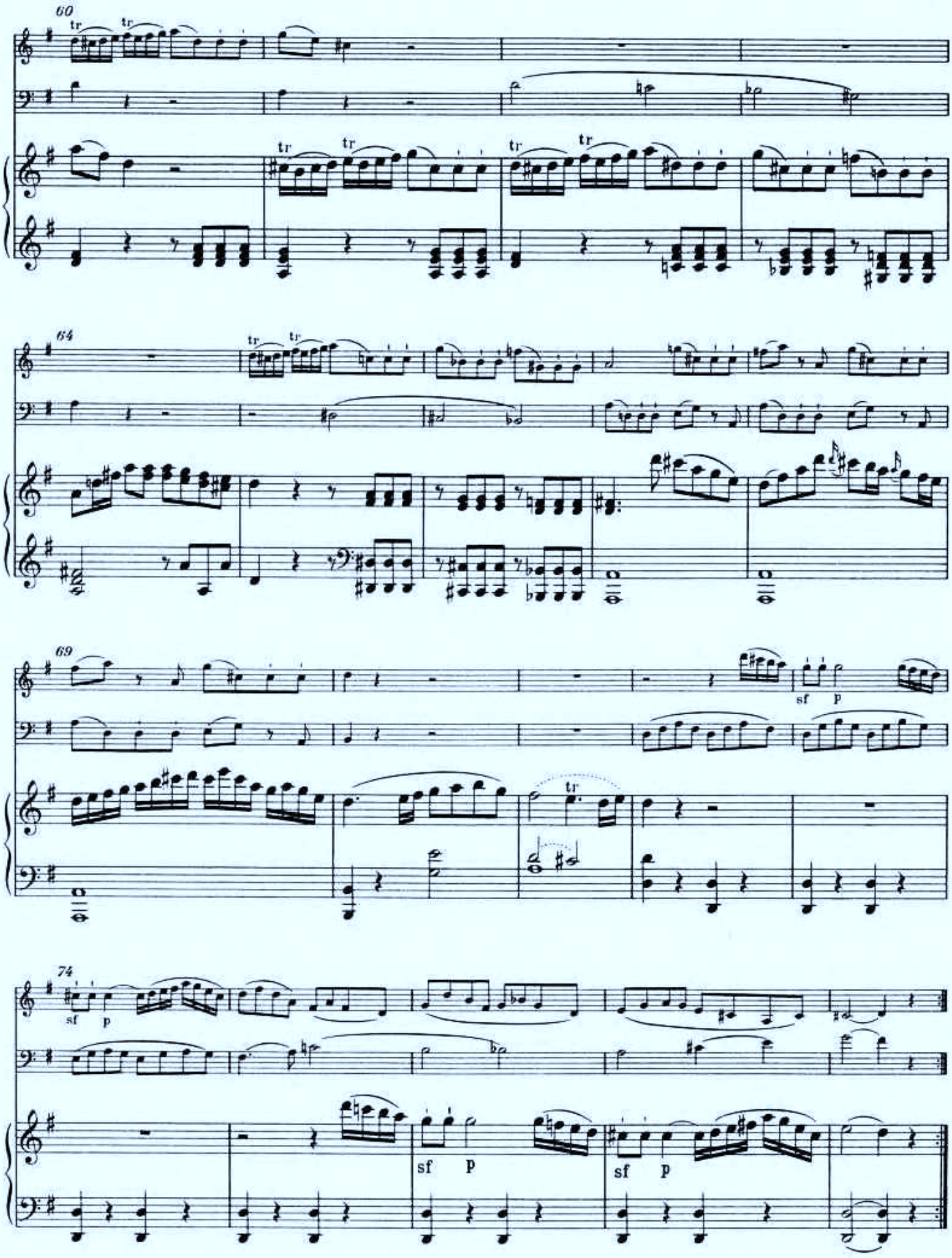
KV 496

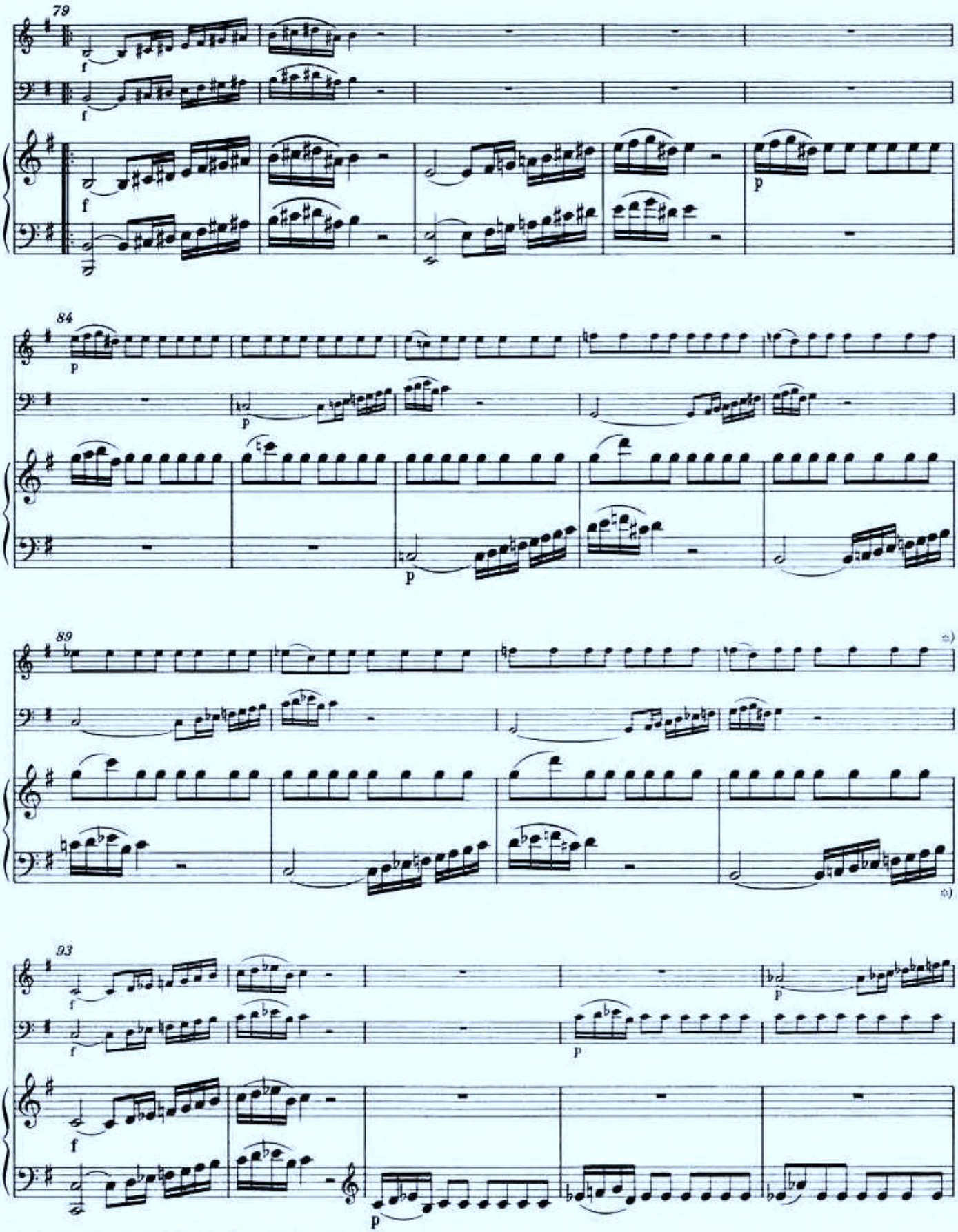
Datiert Wien, 8. Juli 1786



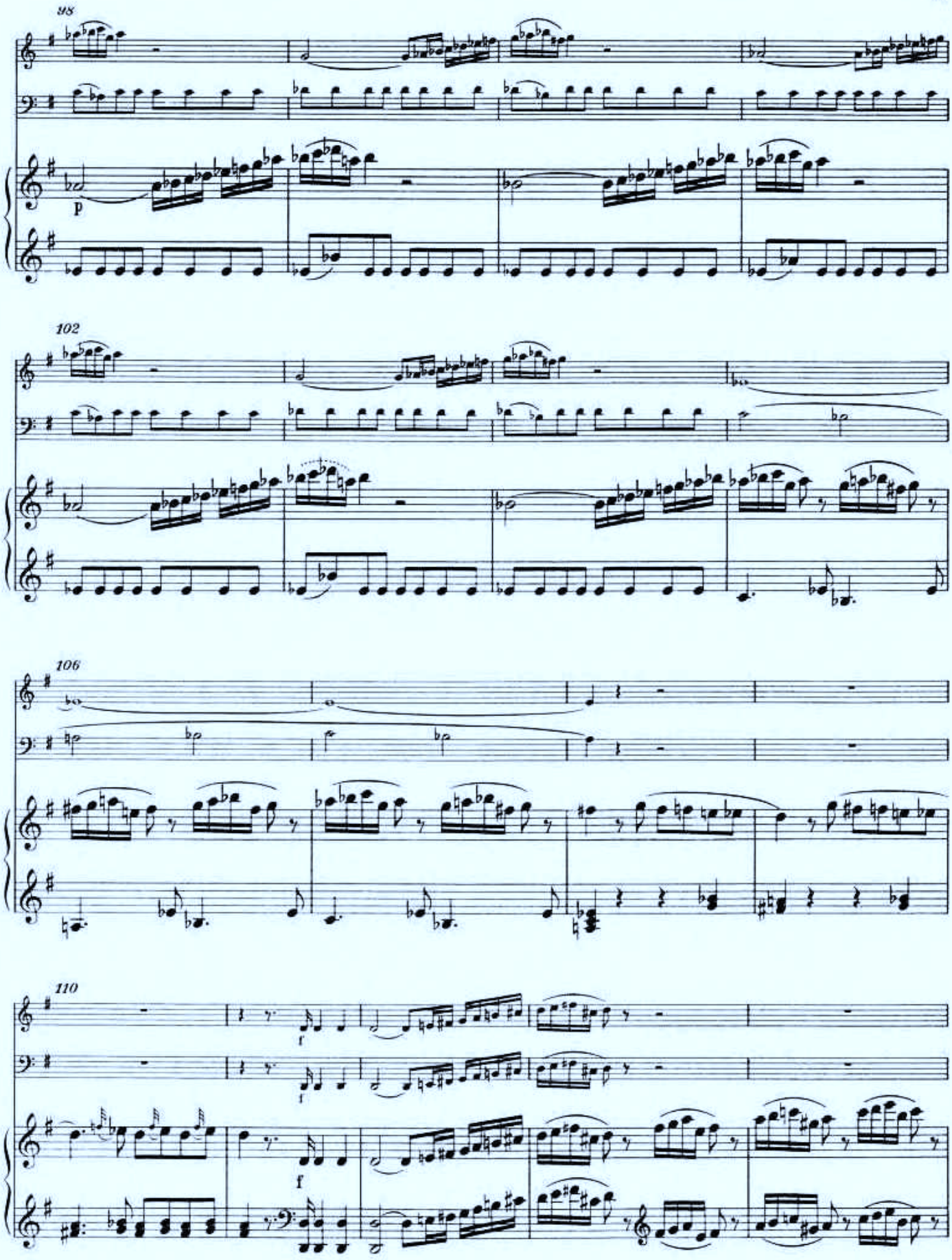

20
simile
26
31
35
p
p
p

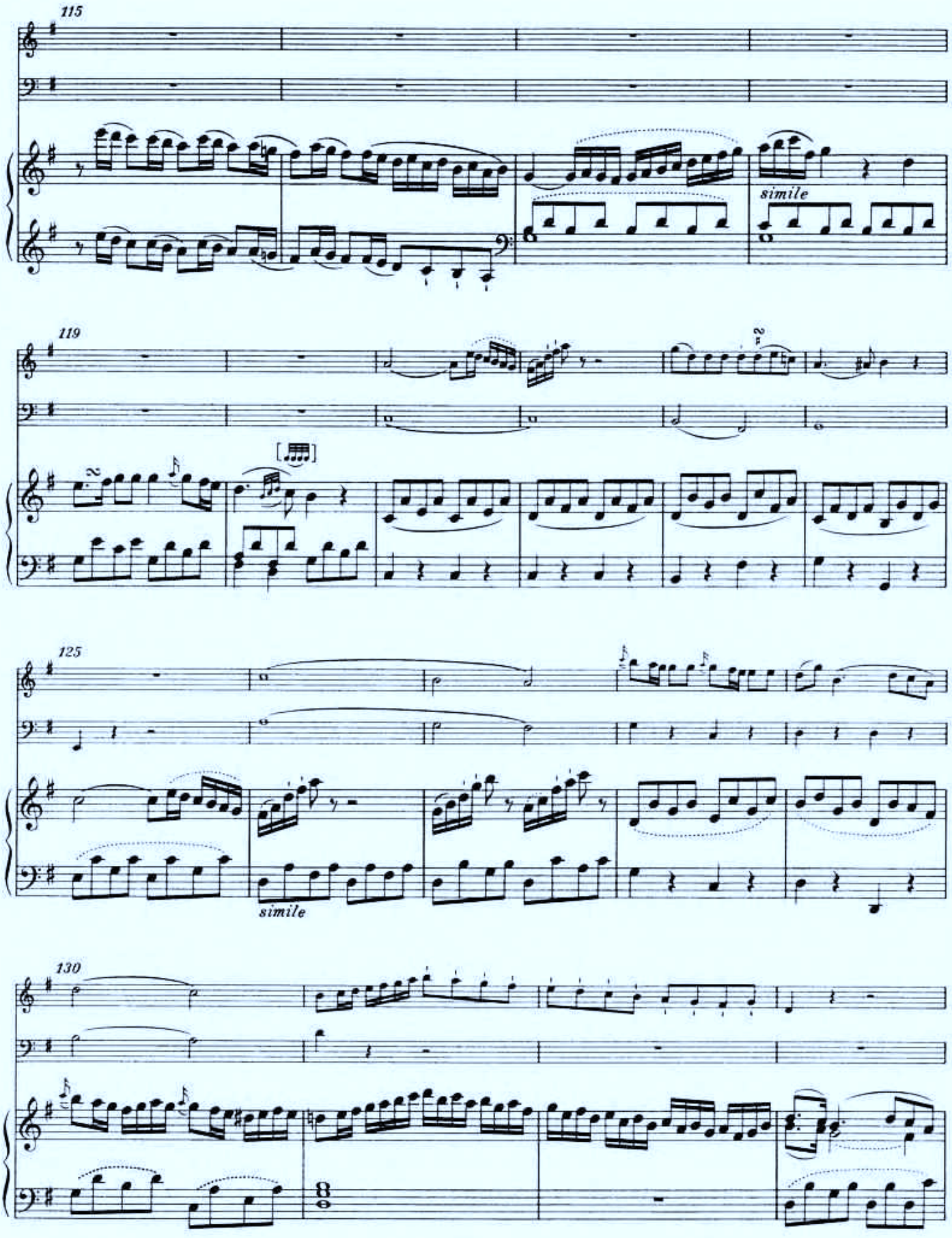

40
45
tr
51
simile
56
tr

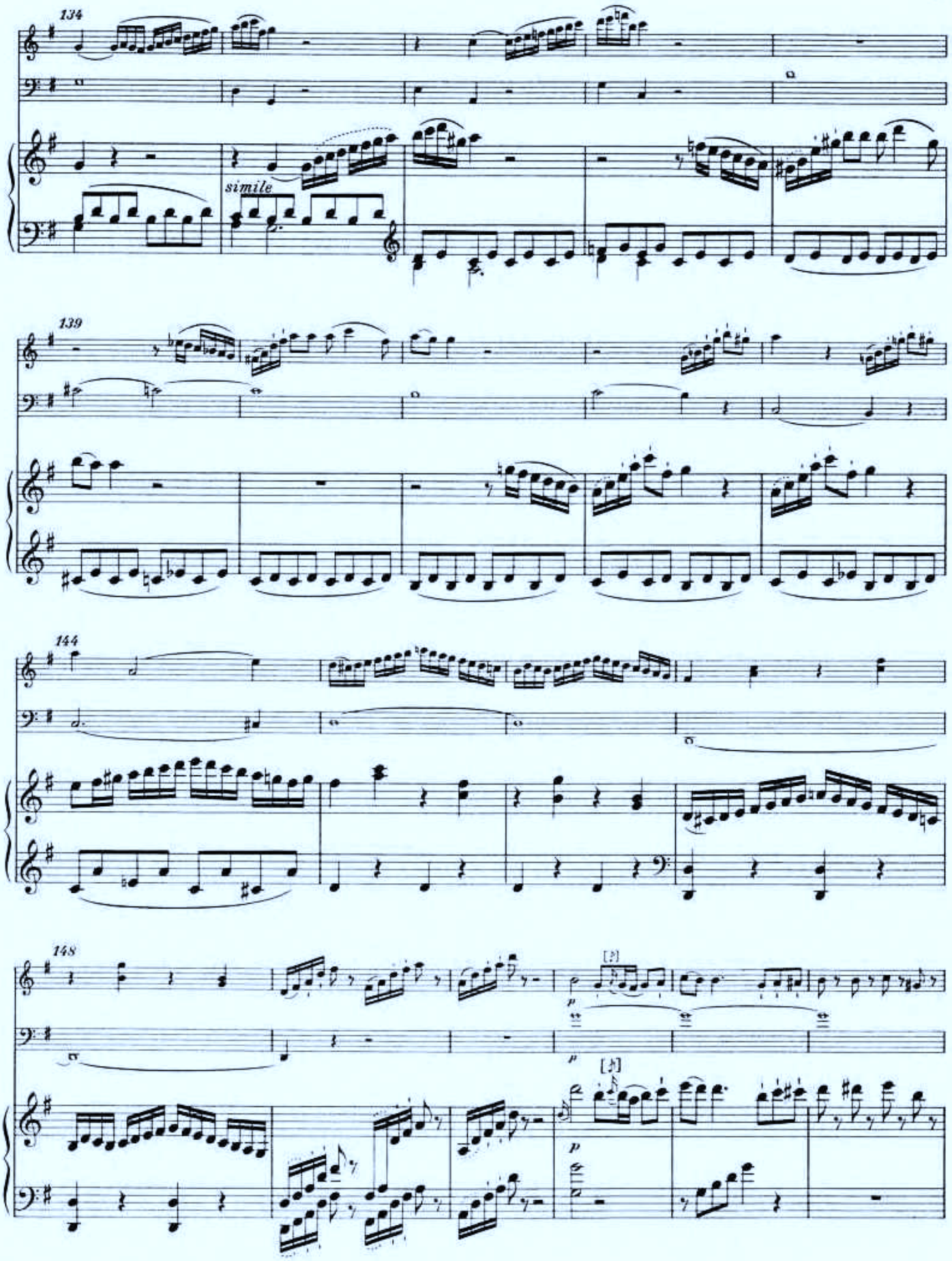

60
64
69
74
sf p
sf p
sf p
sf p

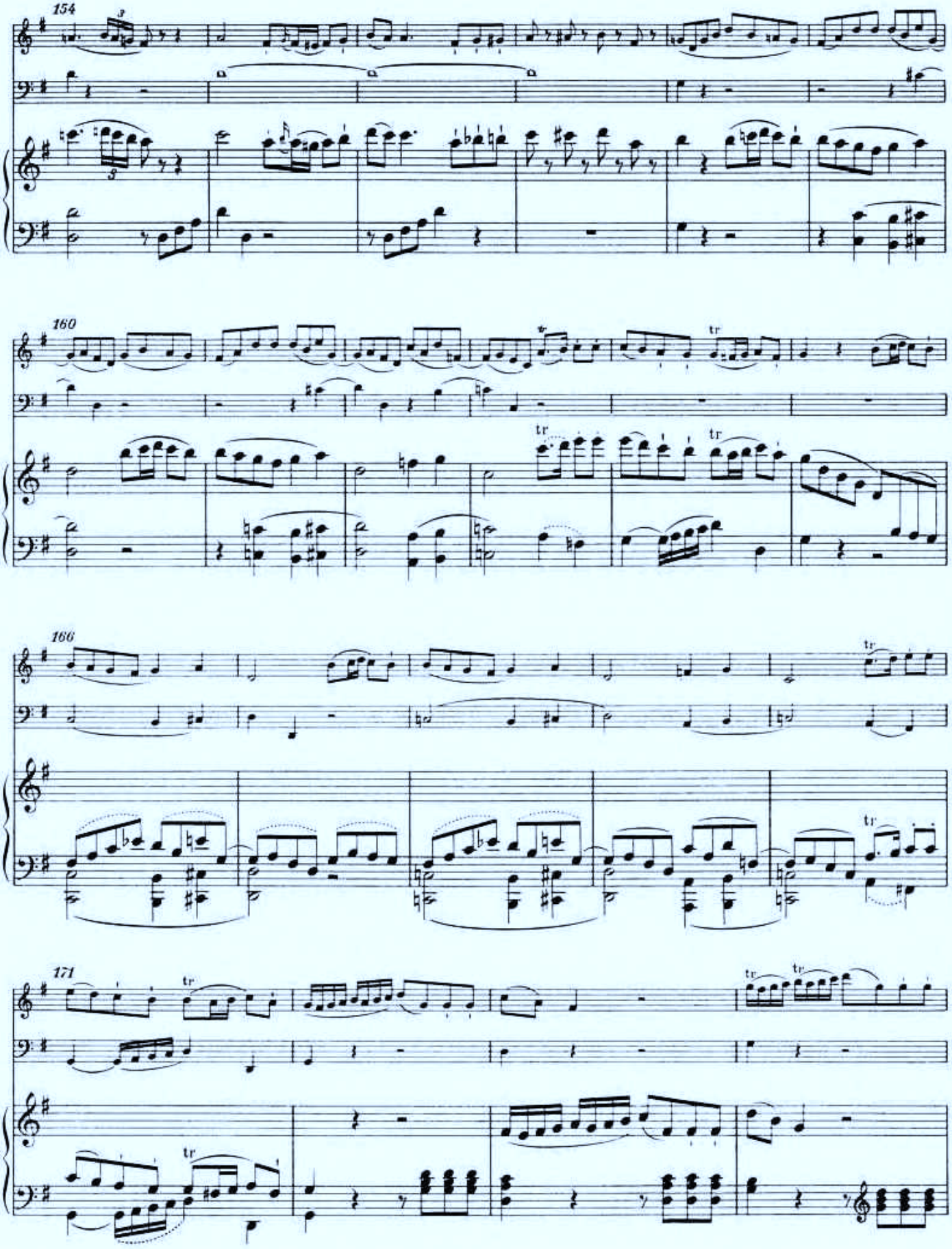


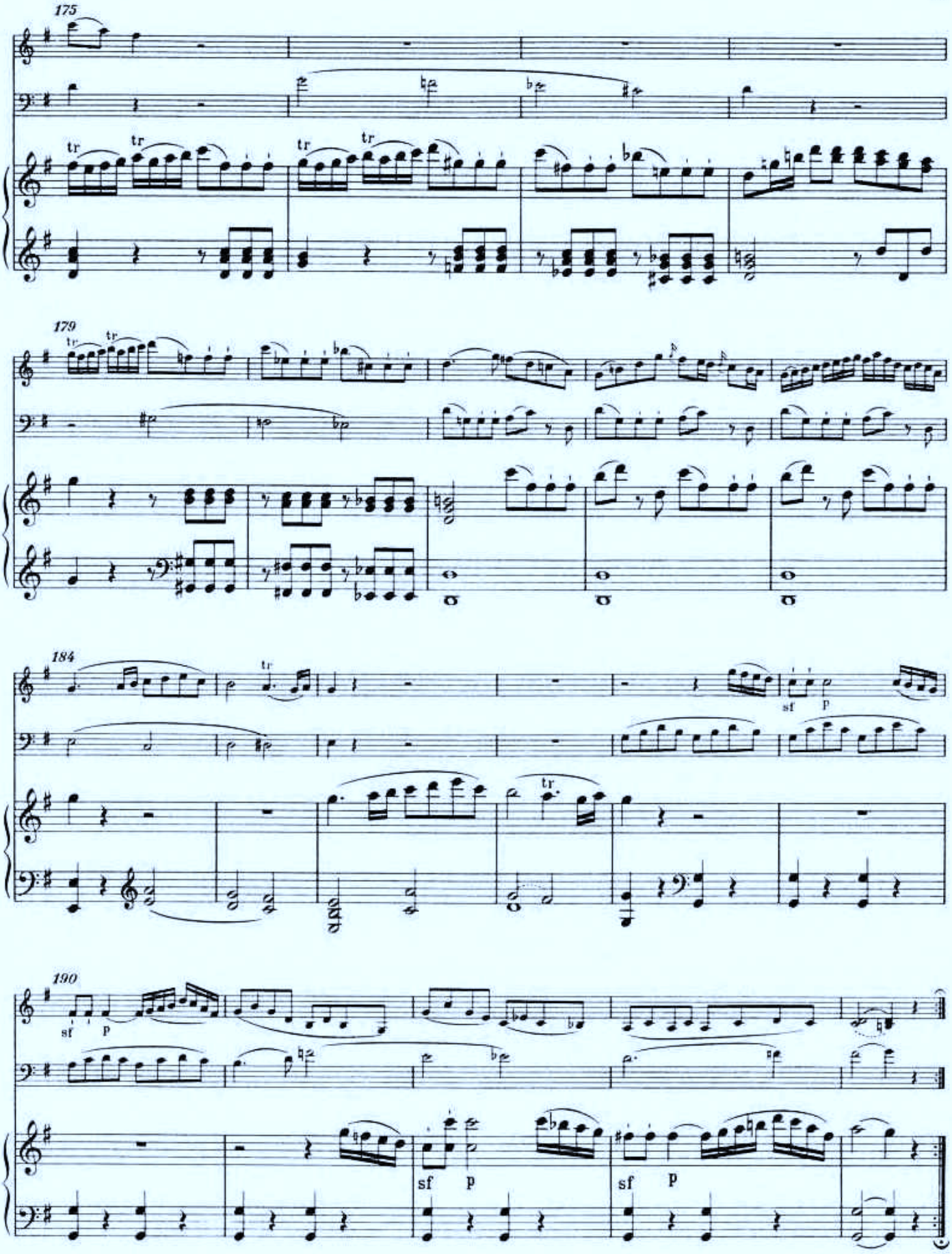
*) Zu vier nach T. 92 gestrichenen Takten vgl. Krit. Bericht.

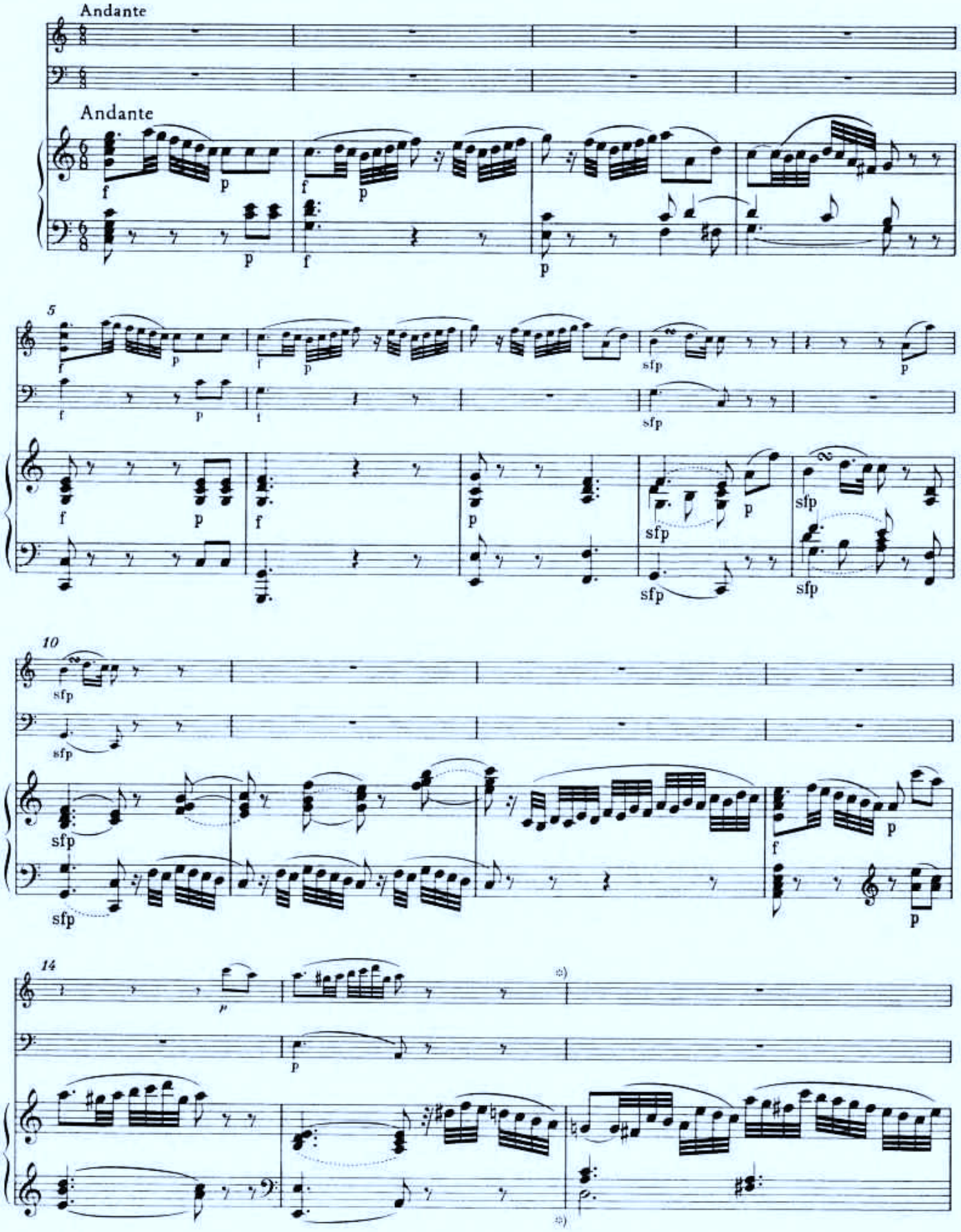

98
p
102
106
110
f
f
f


115
simile
119
125
simile
130

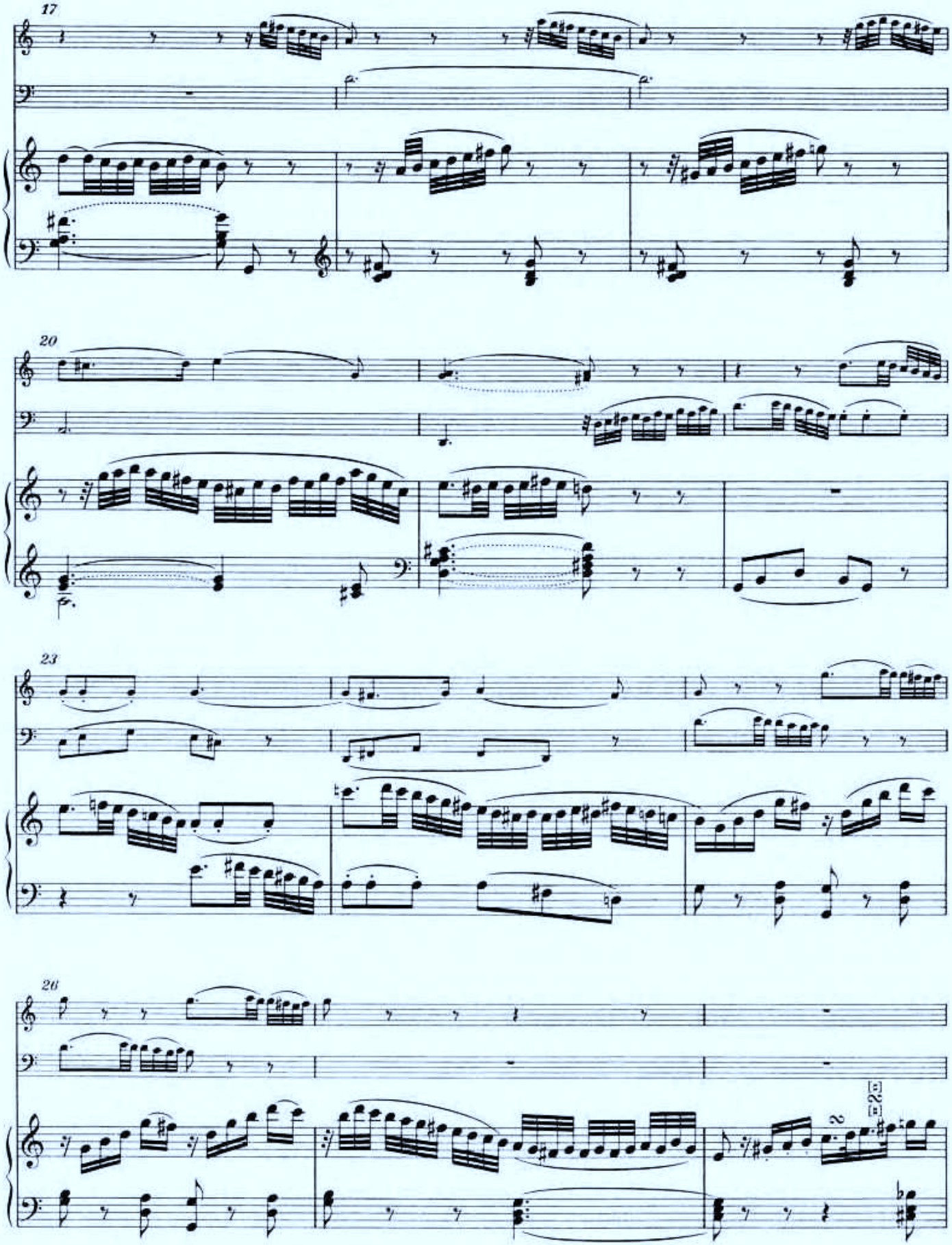

134
simile
139
144
148
[?]
[?]
p
p
p

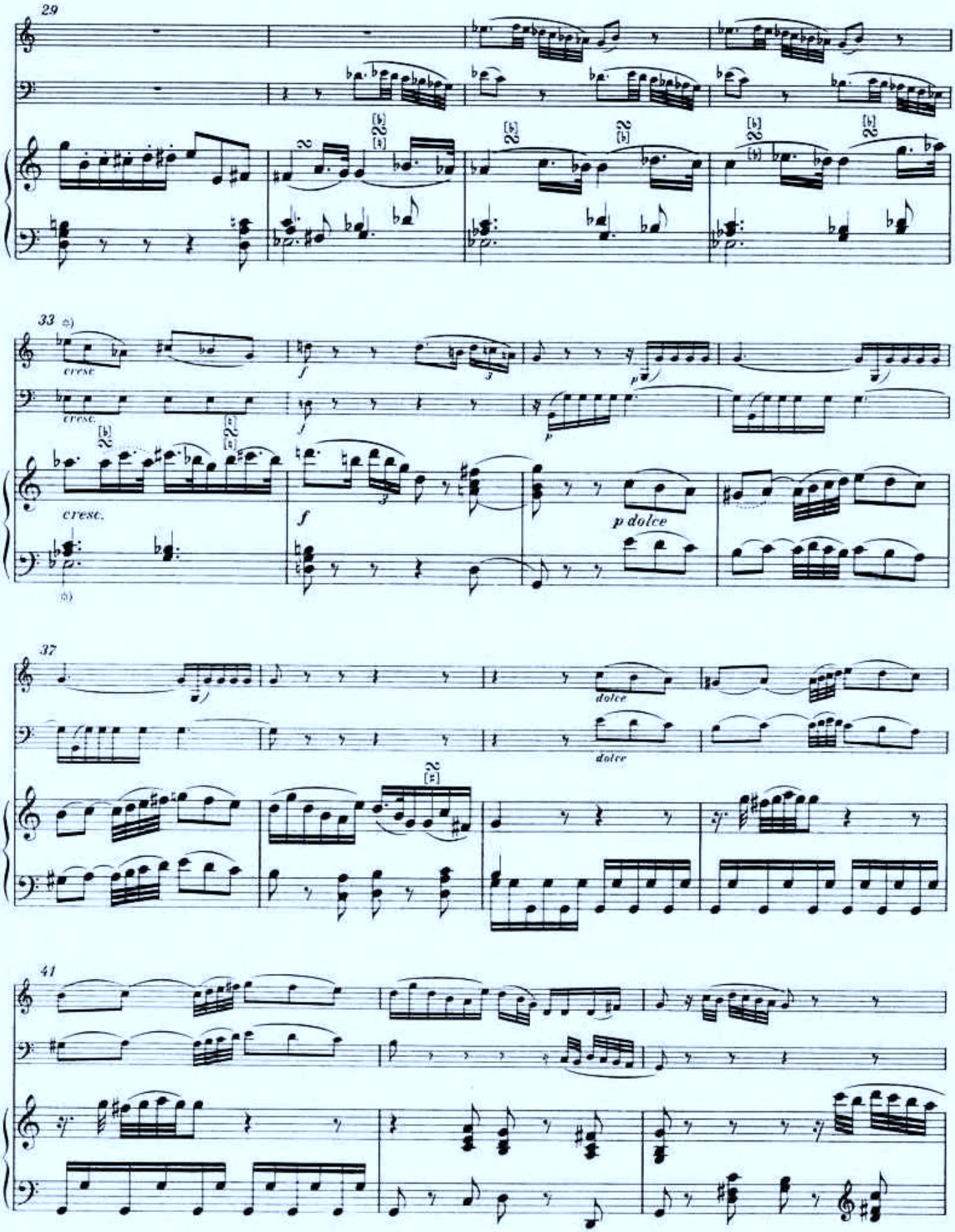

154
160
166
171
tr


175
tr
179
184
sf
p
190
sf
p

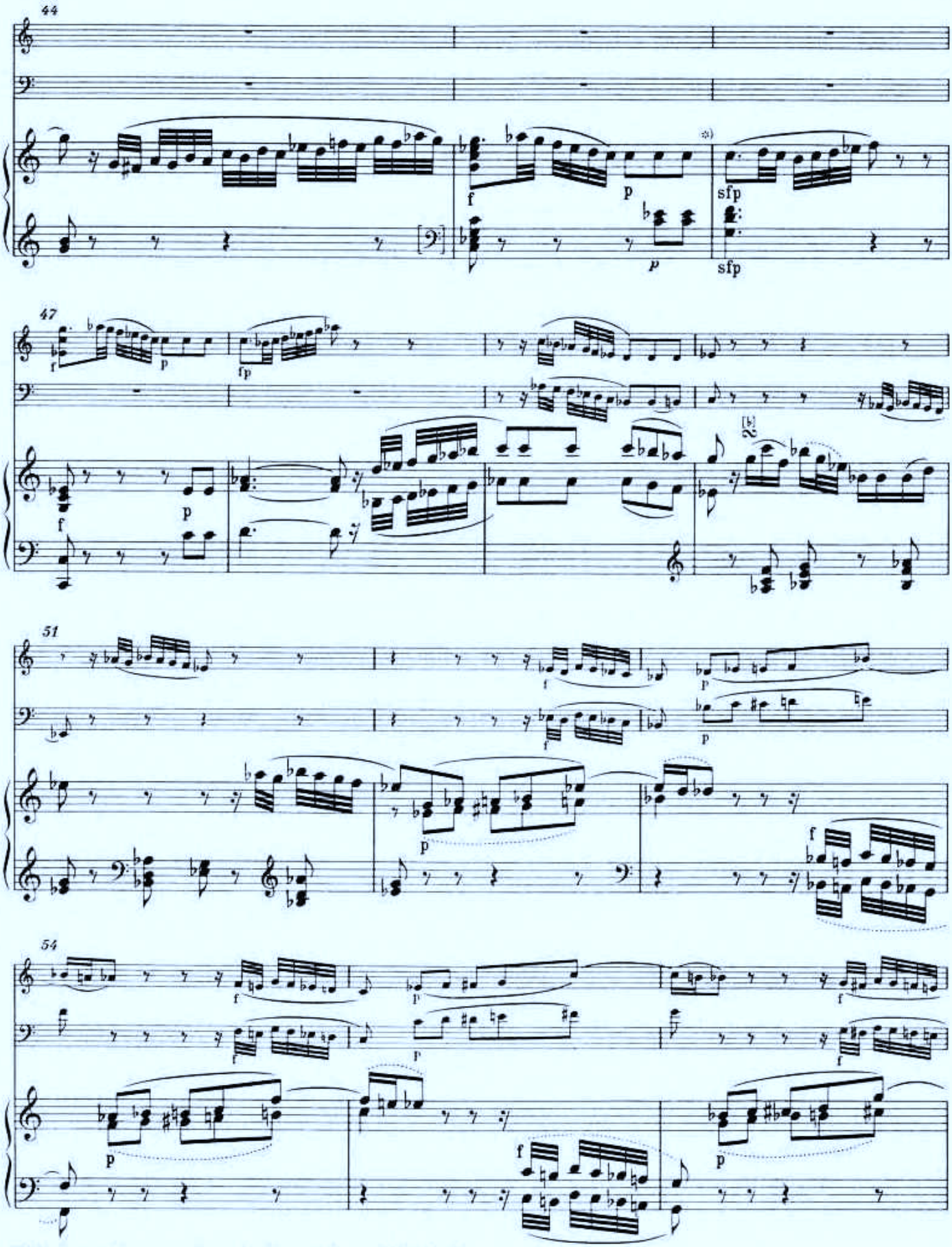


*) Zu einer gestrichenen ersten Fassung der Takte 15 f. vgl. Krit. Bericht.

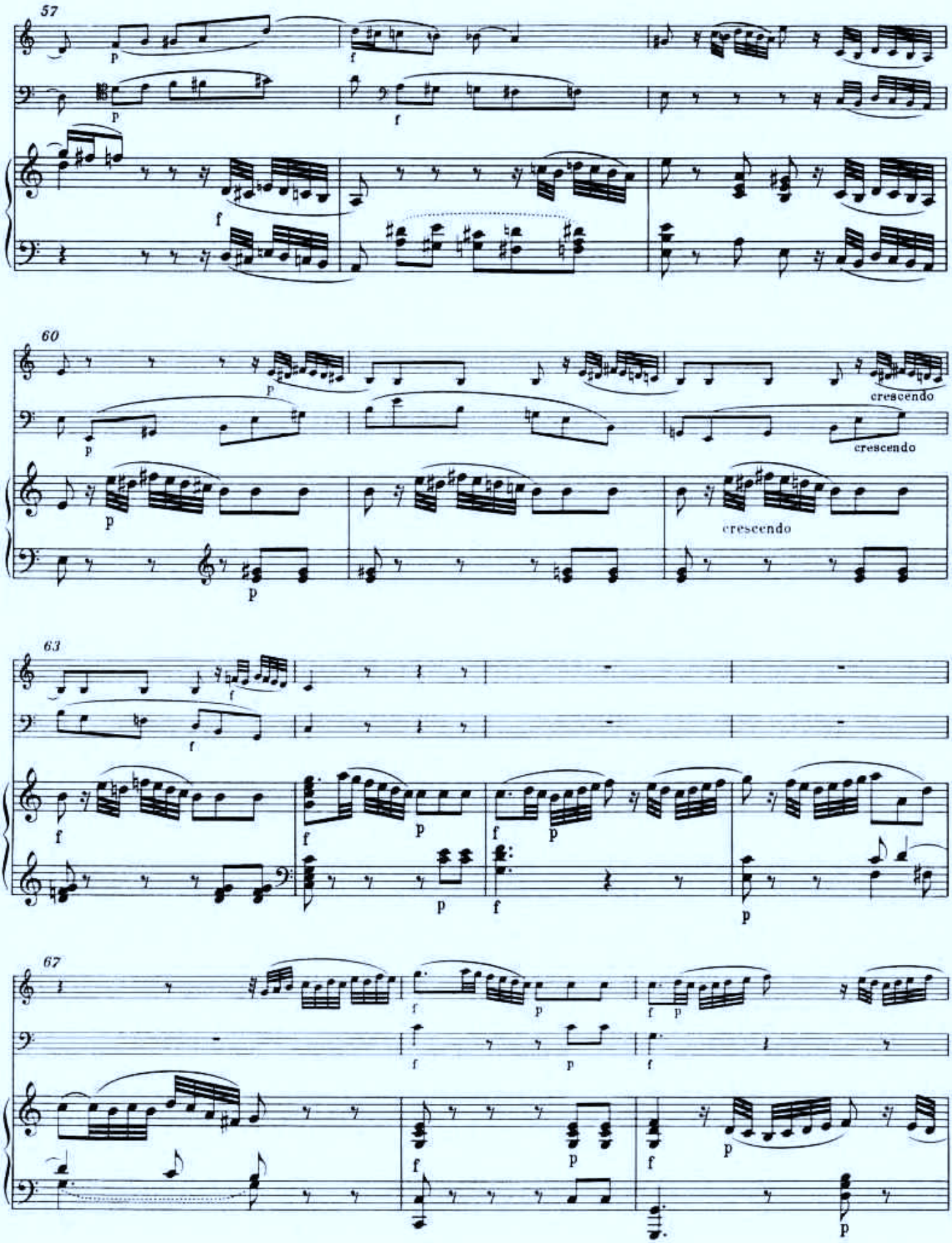

17
20
23
26

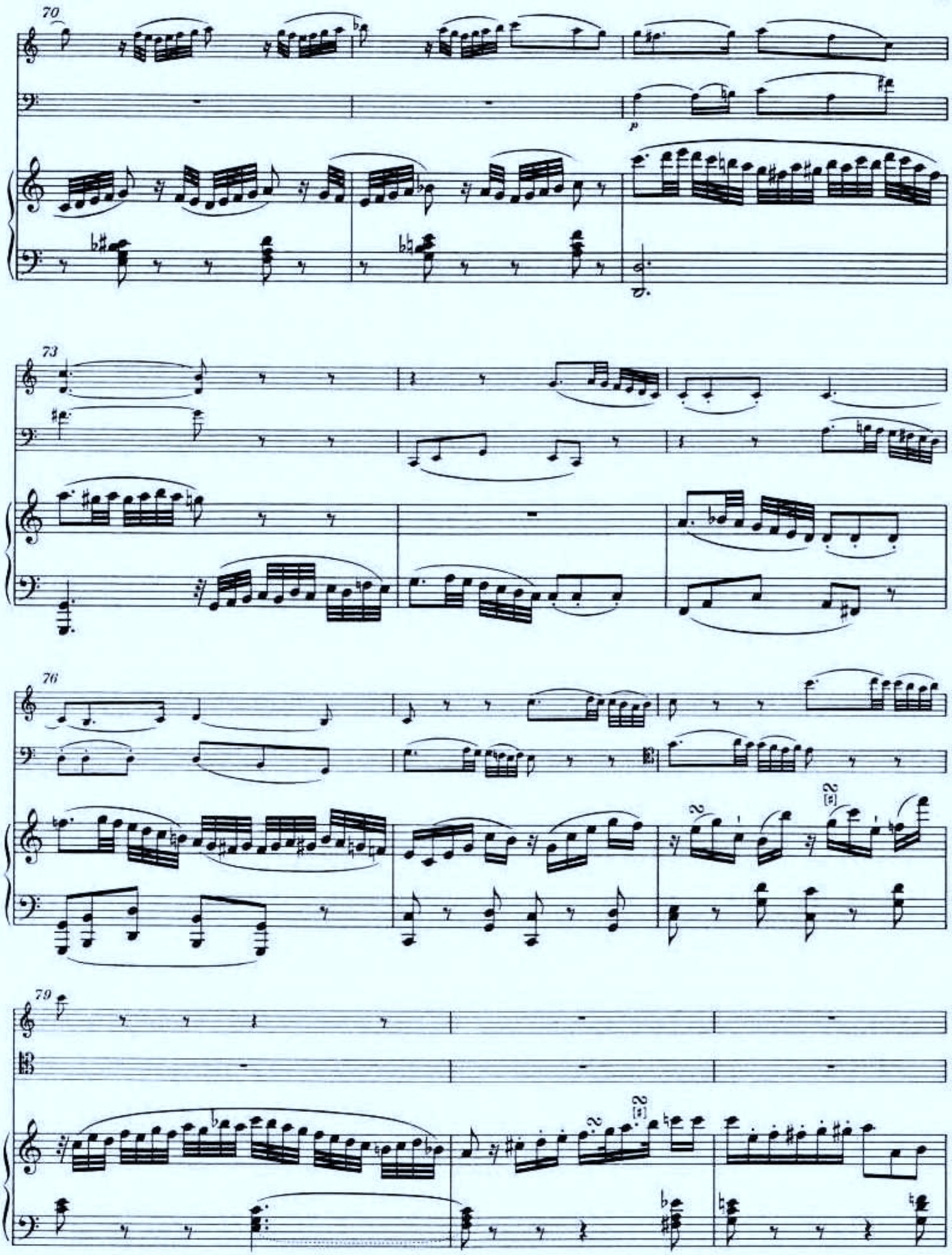


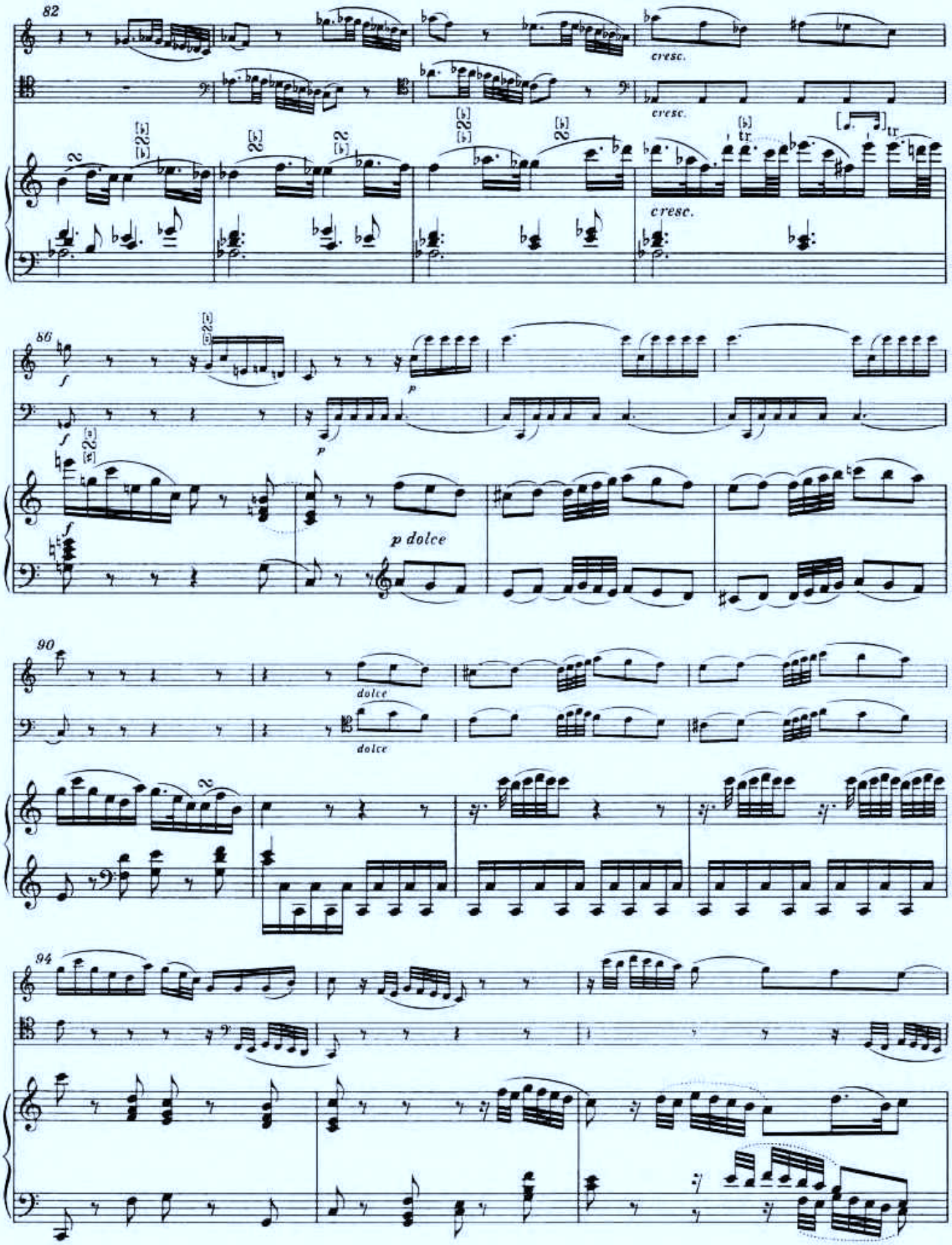
*) Dynamik in T. 33—39 (und entsprechend in T. 85—91) in Anlehnung an den Erstdruck ergänzt; vgl. Krit. Bericht.

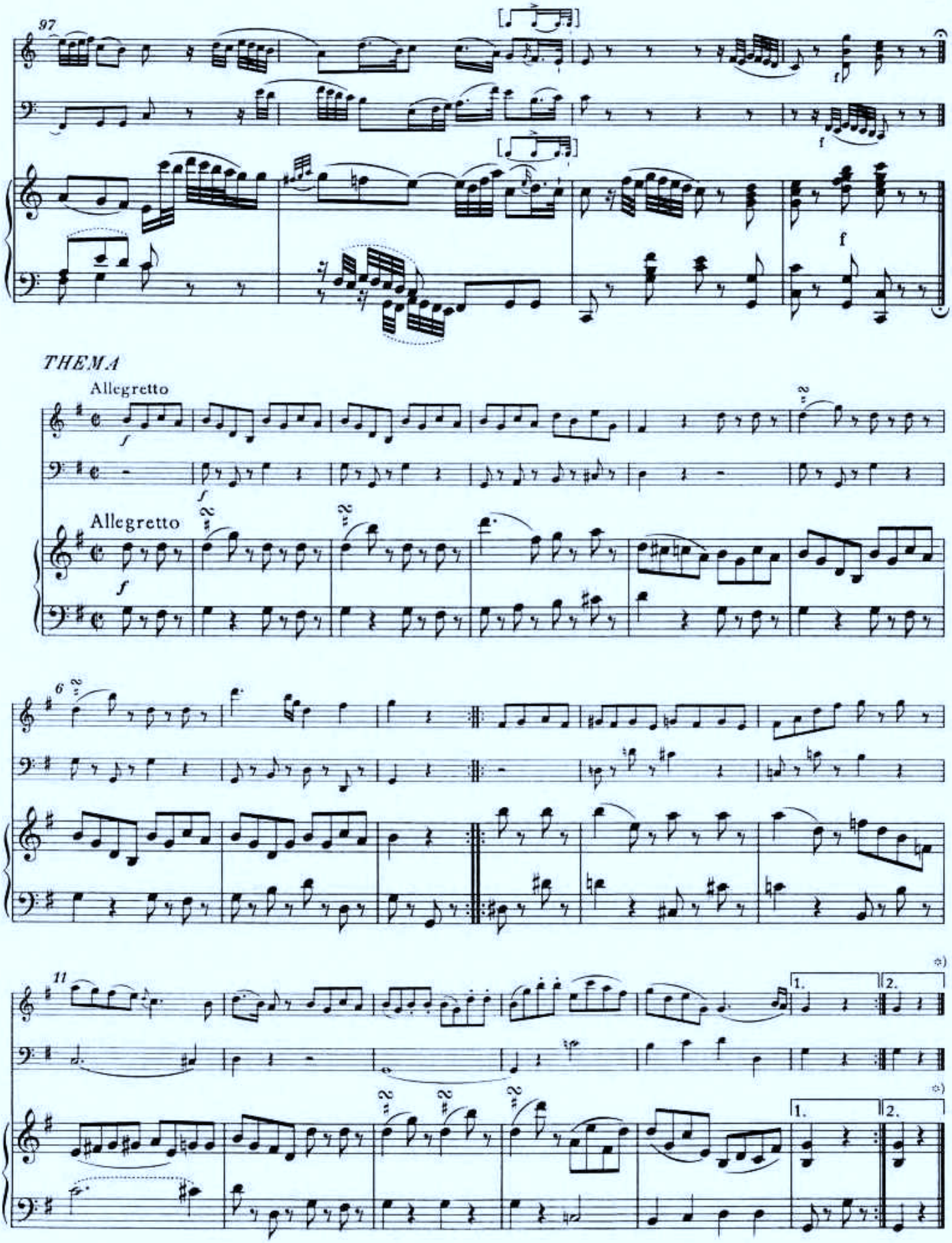


*) Zu einer gestrichenen ersten Fassung des T. 45 im Klavier vgl. Krit. Bericht.


57
60
crescendo
crescendo
crescendo
63
67

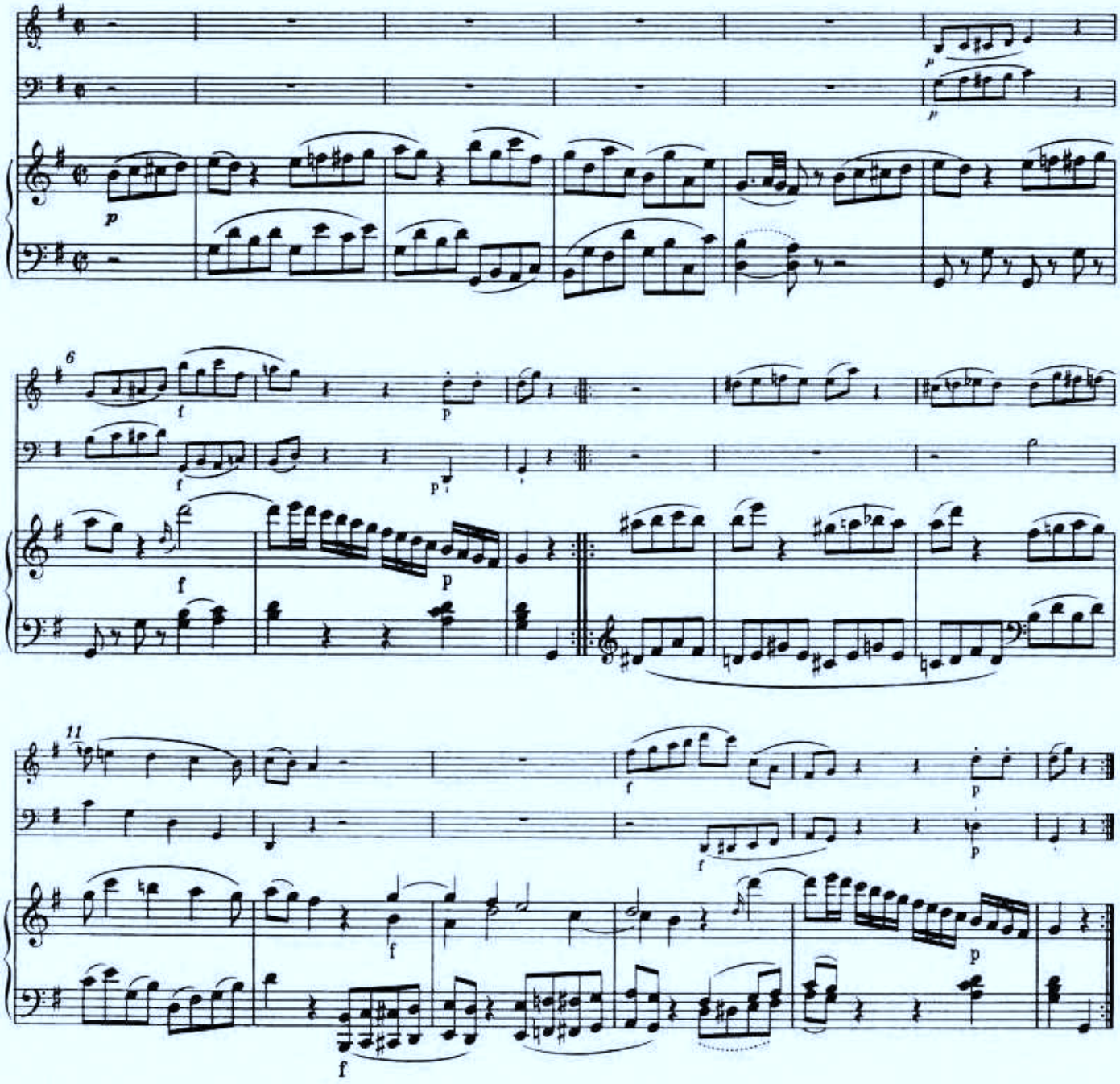

70
p
73
76
79


82
cresc.
cresc.
cresc.
86
f
p
f
p
f
p dolce
90
dolce
dolce
94

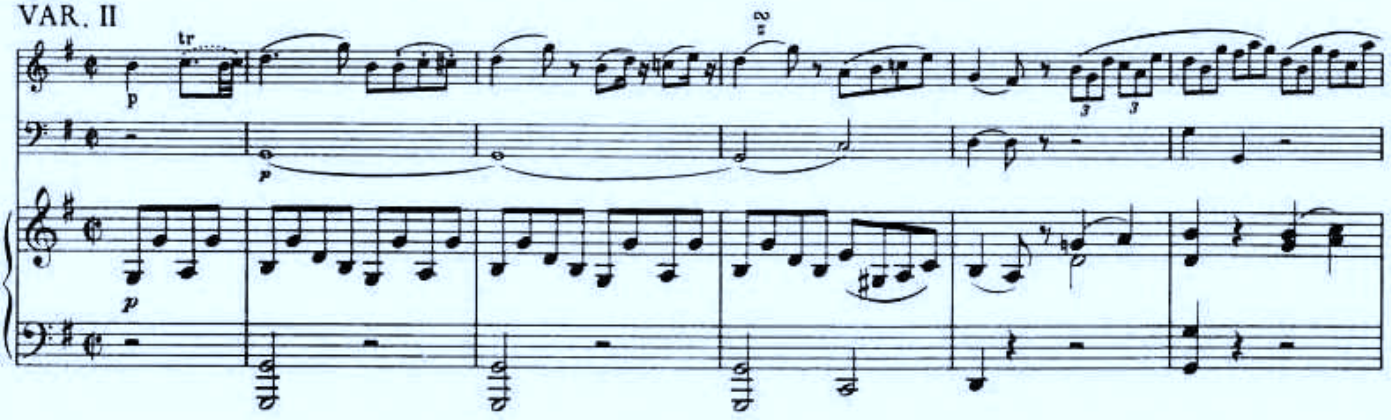


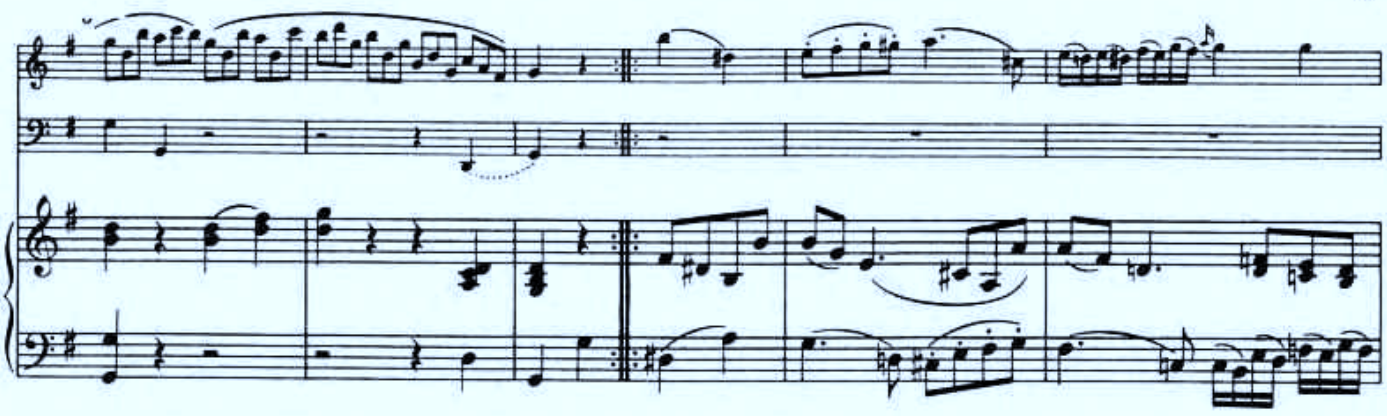
*) Zur originalen Volten-Notierung vgl. Krit. Bericht.

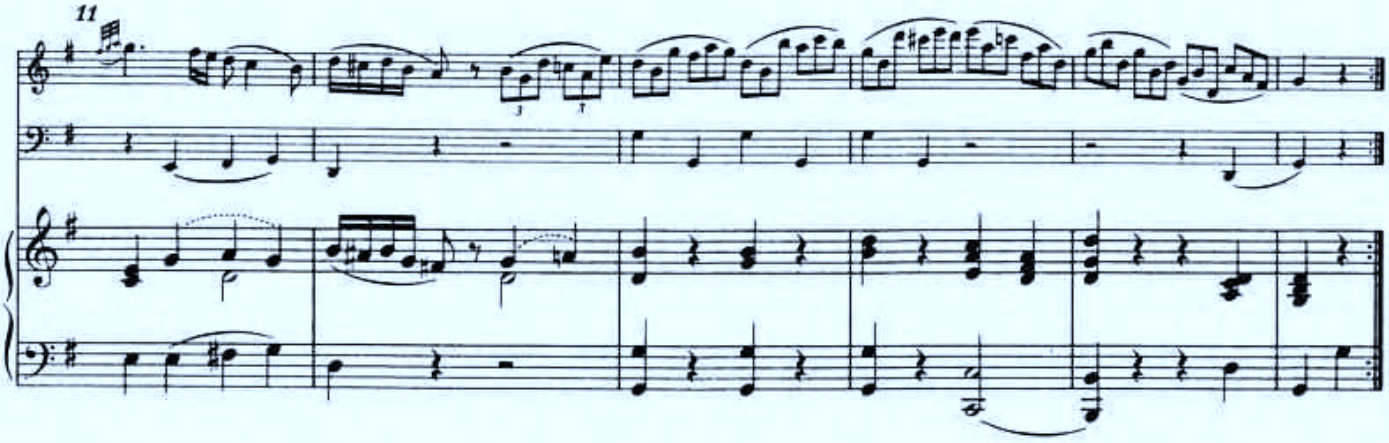
VAR. I



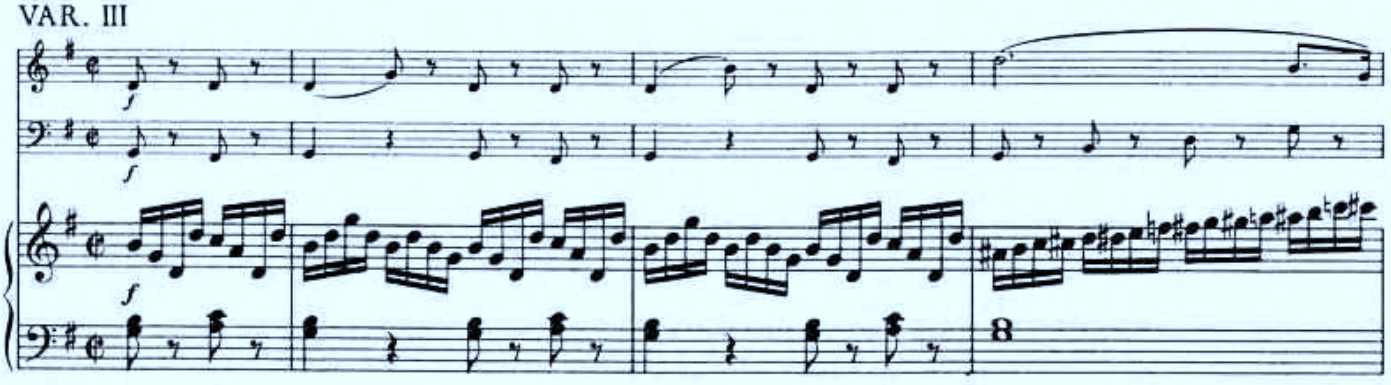
VAR. II

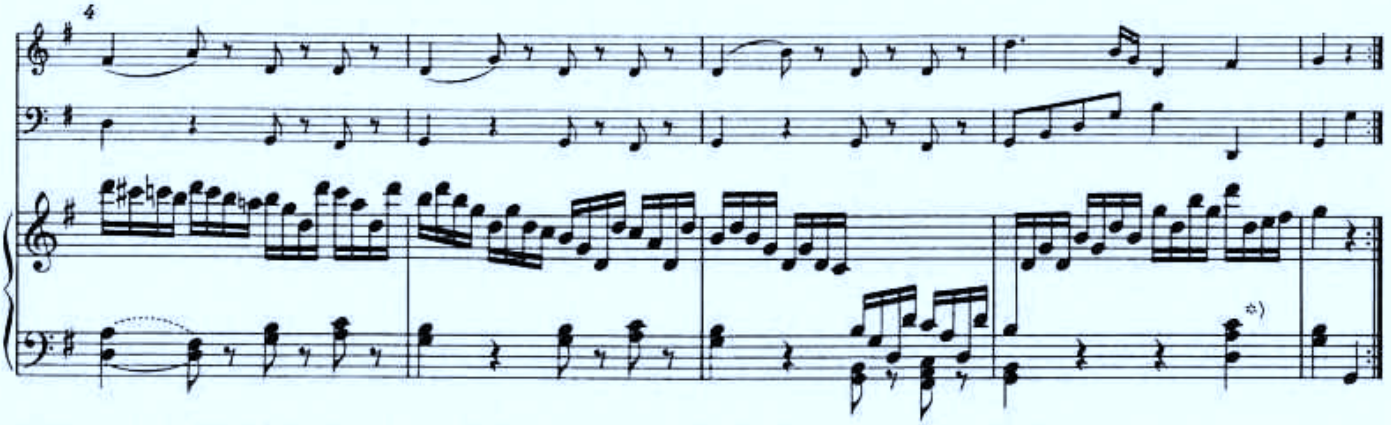




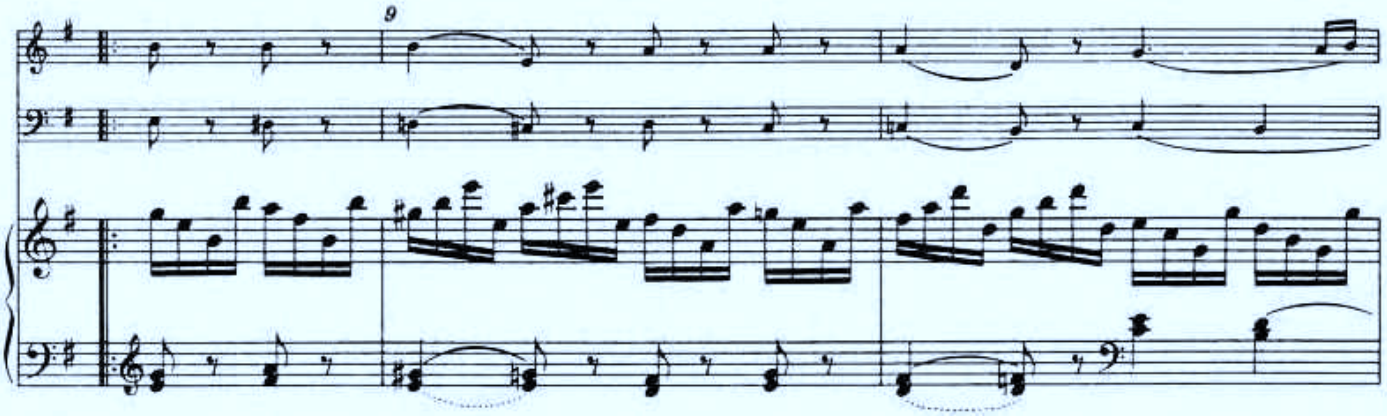


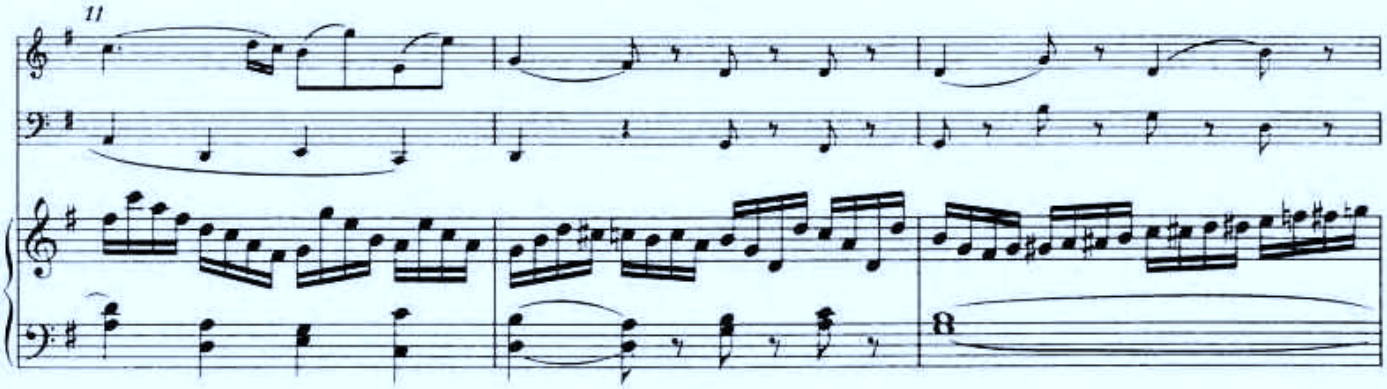
VAR. III

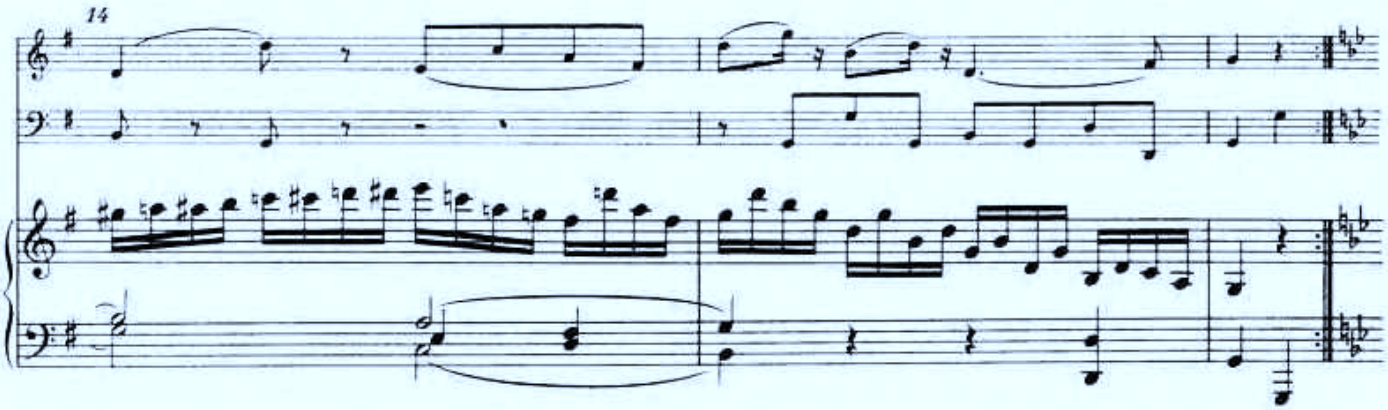




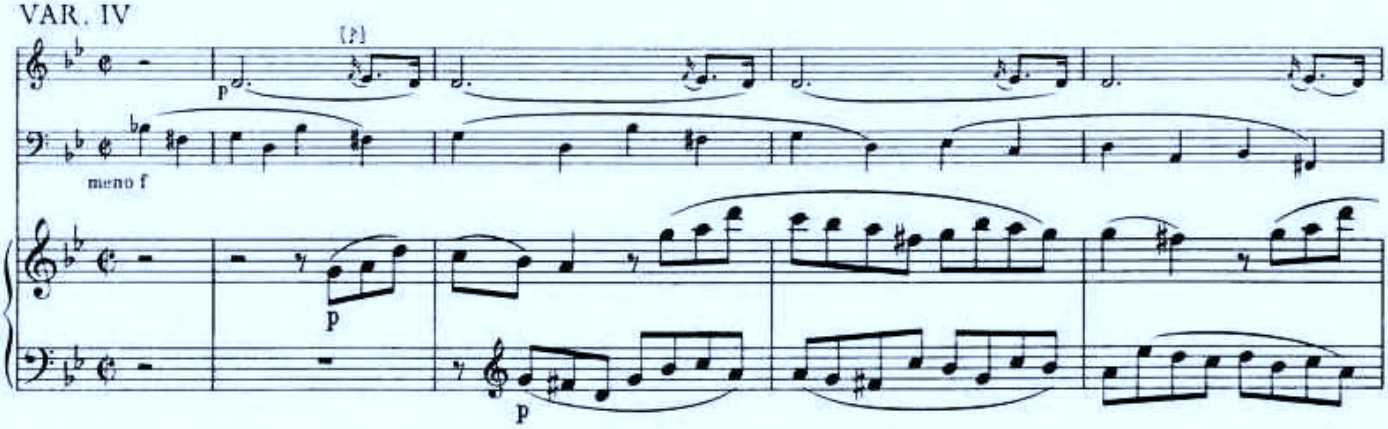
*) Var. III, T. 7, Klavier unten, 4. Viertel: tiefste Note des Akkordes im Autograph (und im Erstdruck) wohl irrtümlich fis statt d.

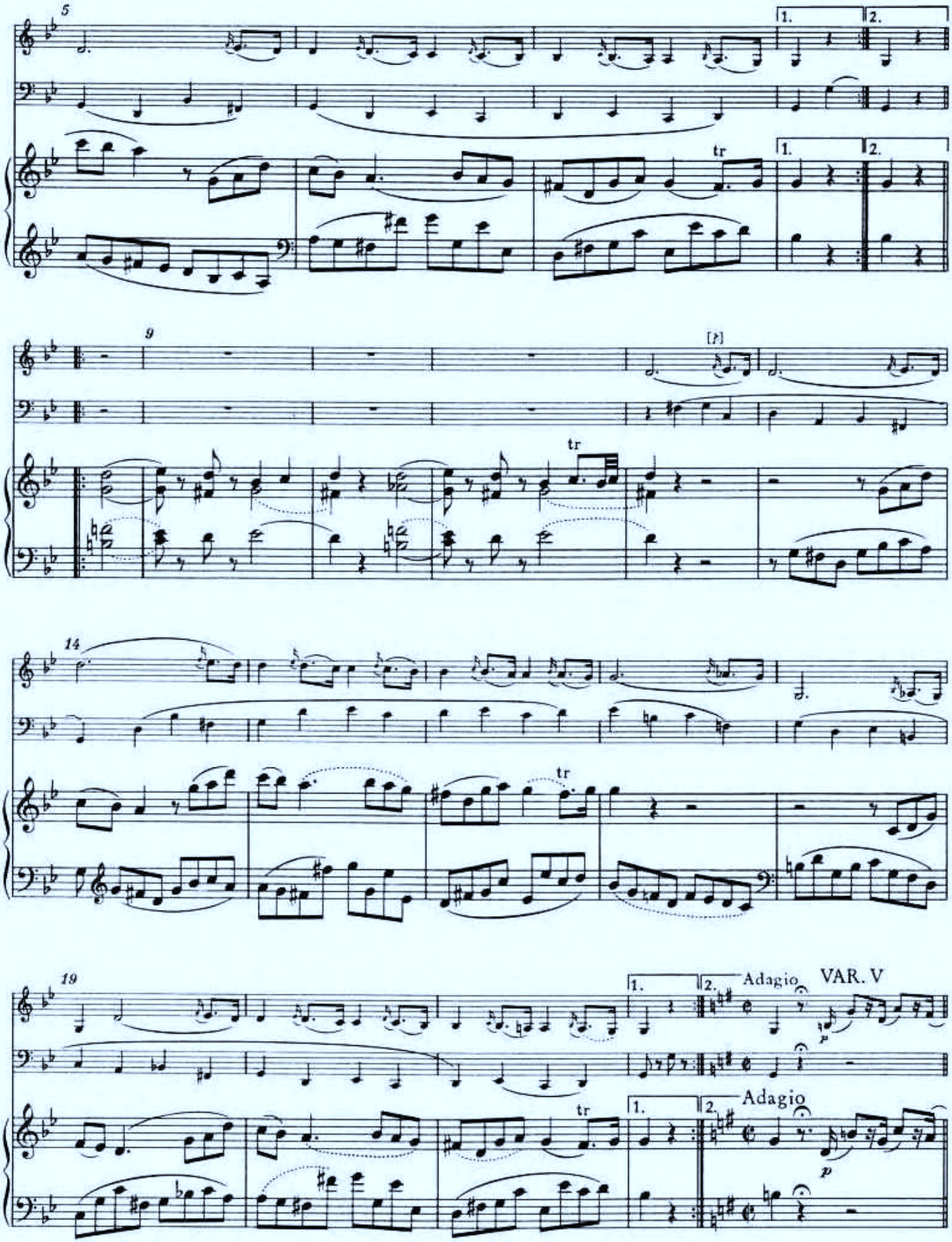


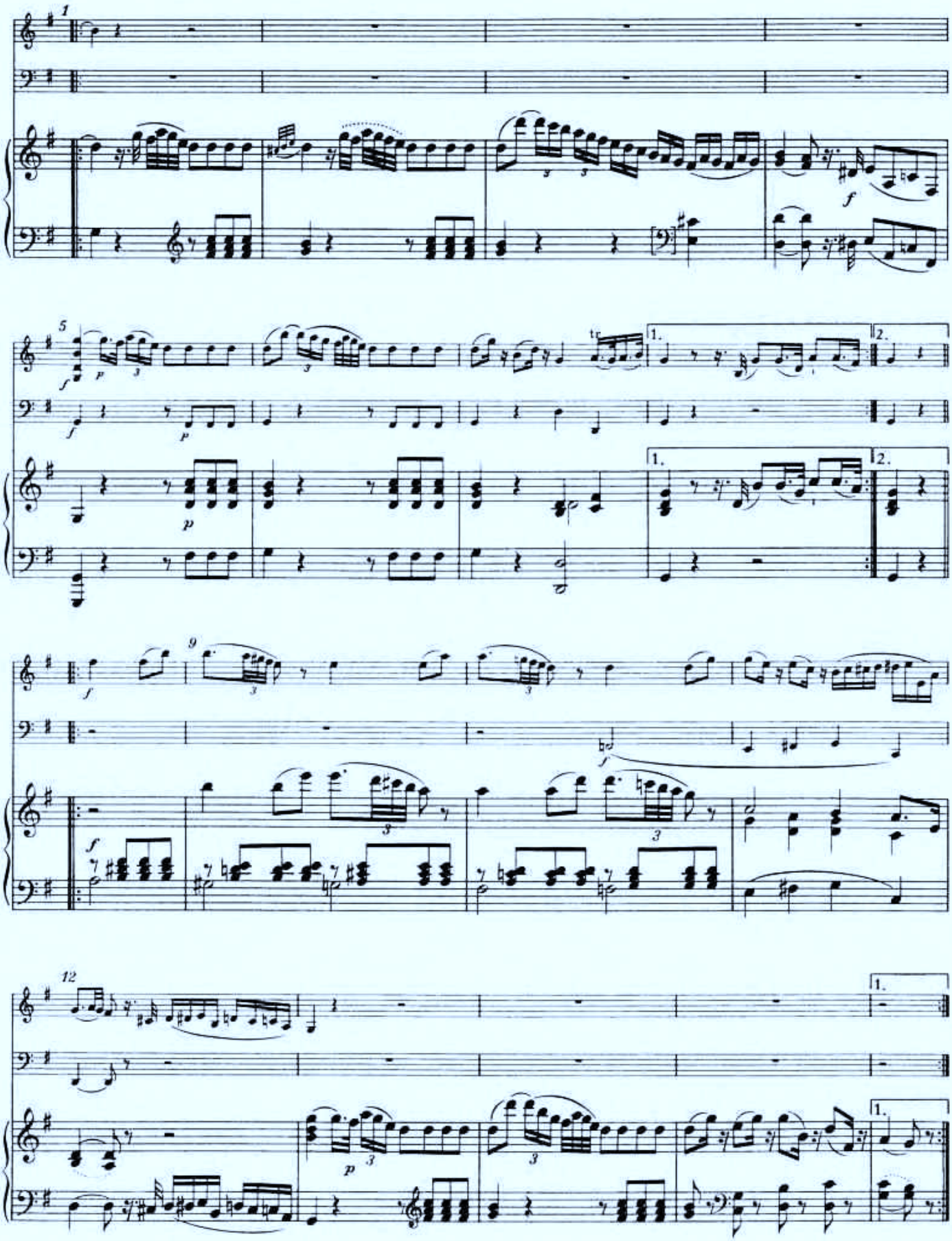


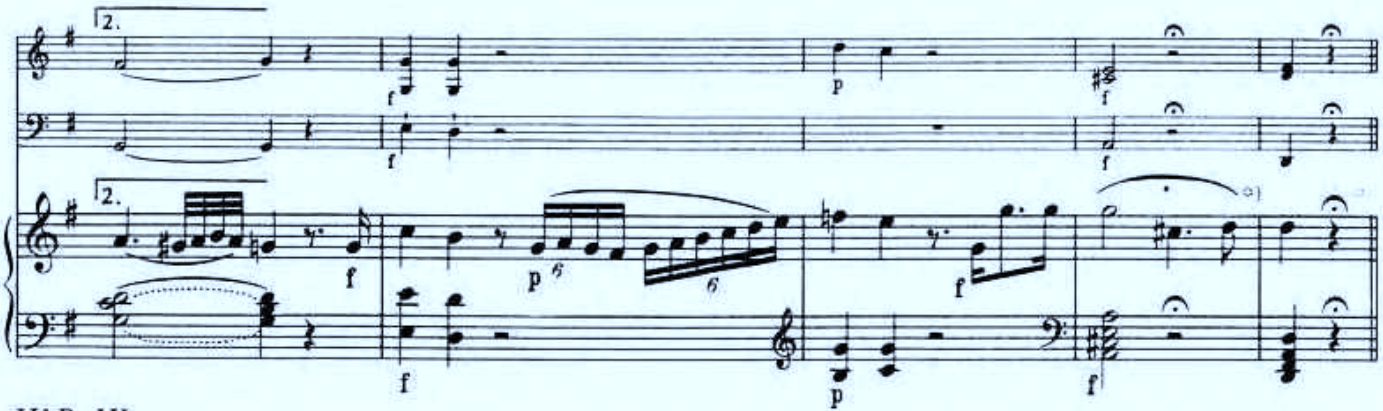


VAR. IV

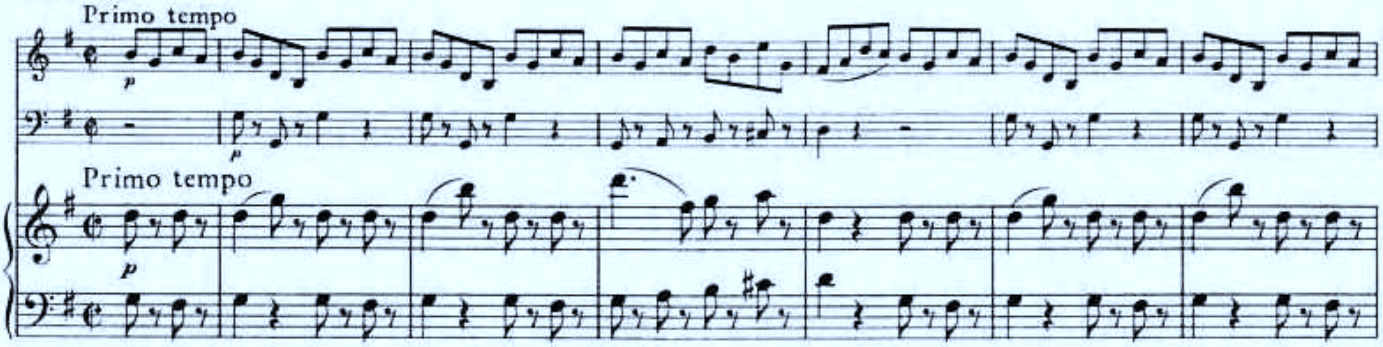


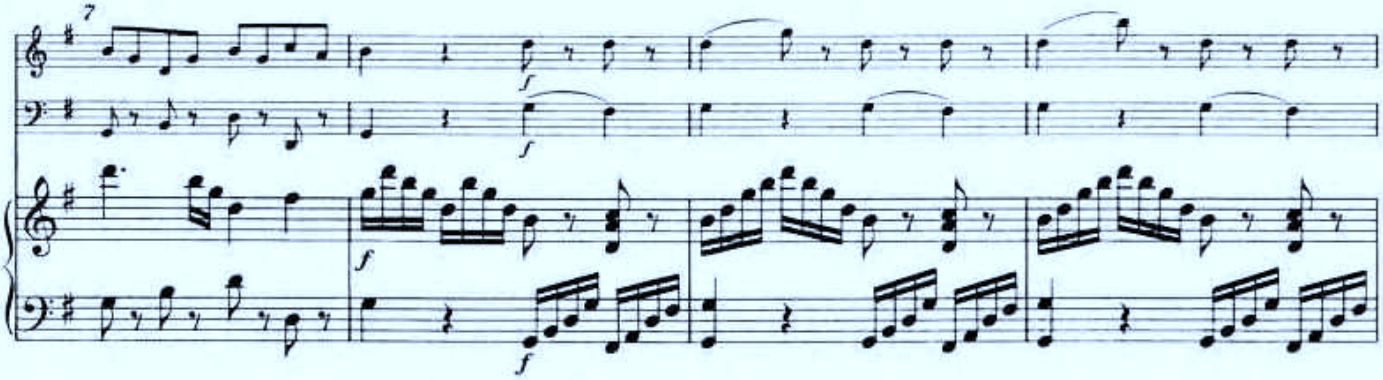

5
1.
2.
tr
9
[?]
tr
14
tr
19
1.
2.
Adagio
VAR. V
p
tr
1.
2.
Adagio
p

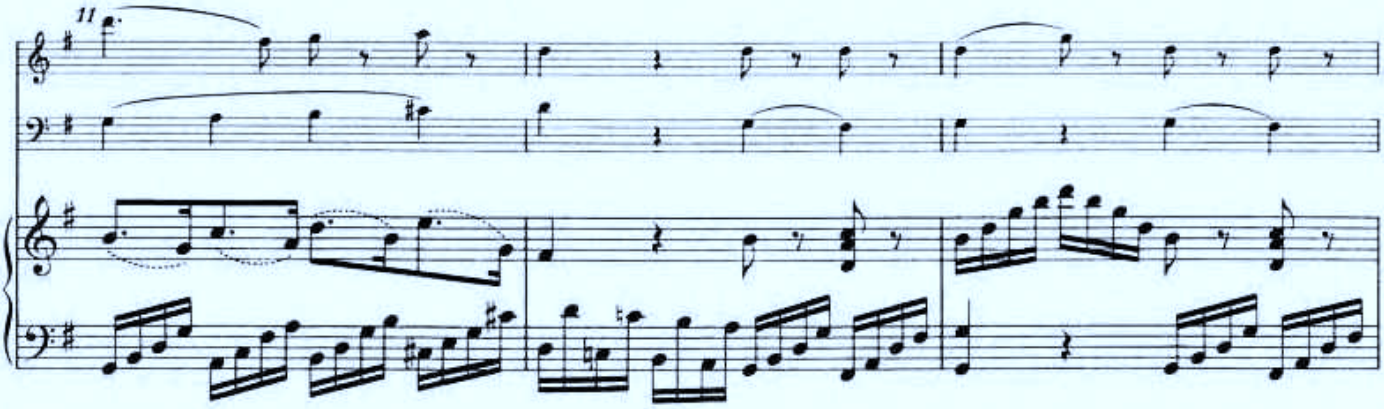




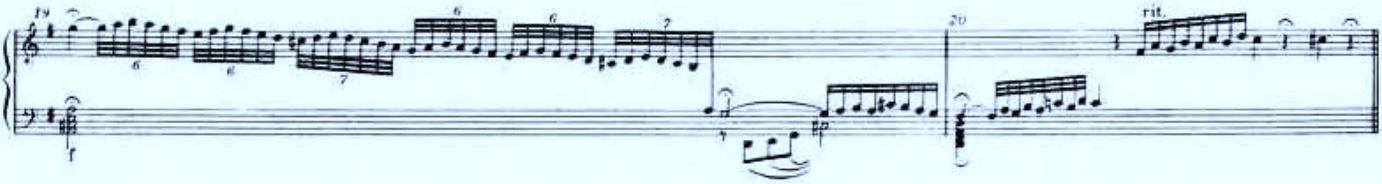
VAR. VI

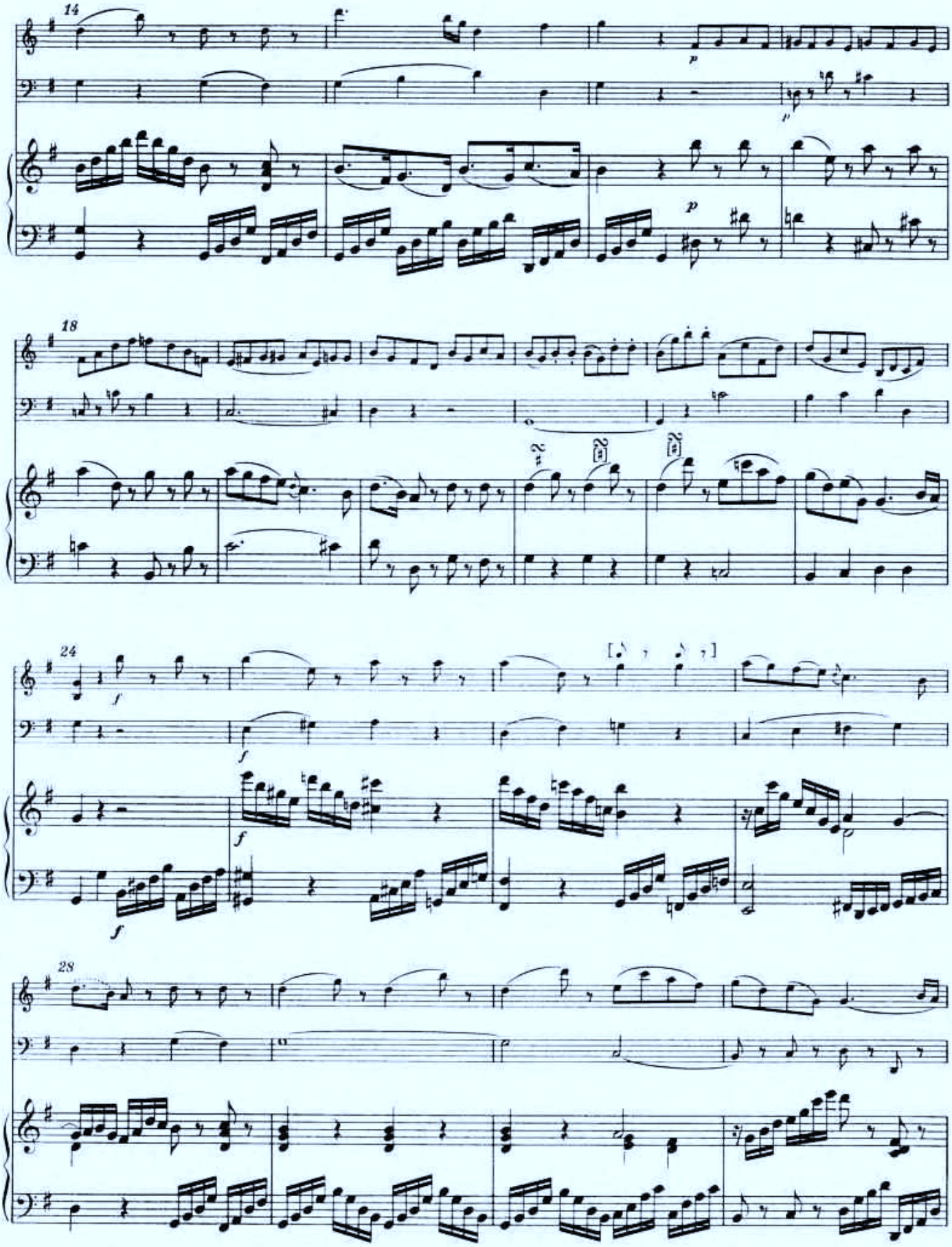


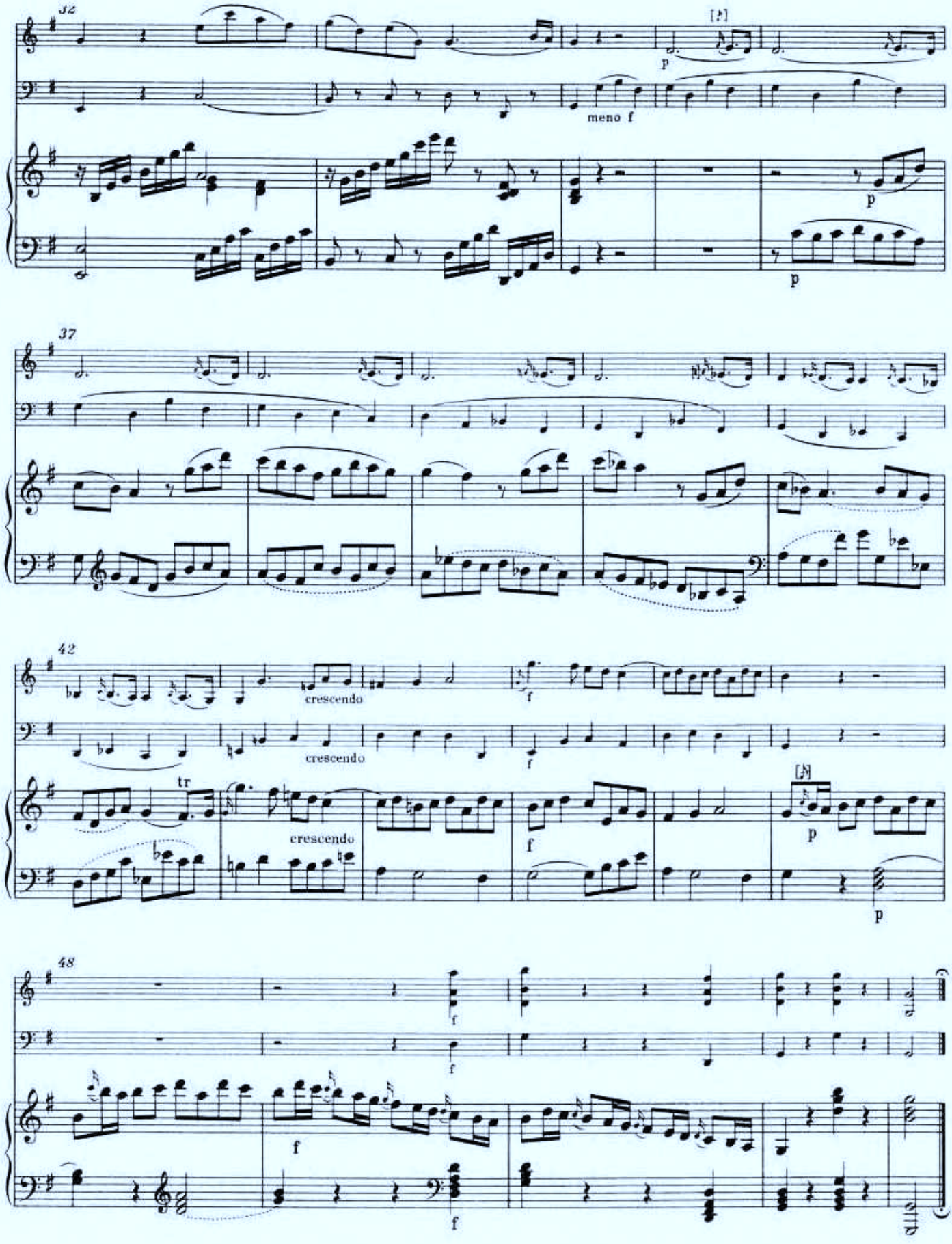




*) Var. V, T. 19–20, Klavier, Vorschlag zur Auszierung der Fermaten („Eingang"):




14
p
p
p
18
24
f
f
f
f
28


32
p
meno f
p
p
37
42
crescendo
crescendo
crescendo
tr
f
f
f
p
p
48
f
f
f
f

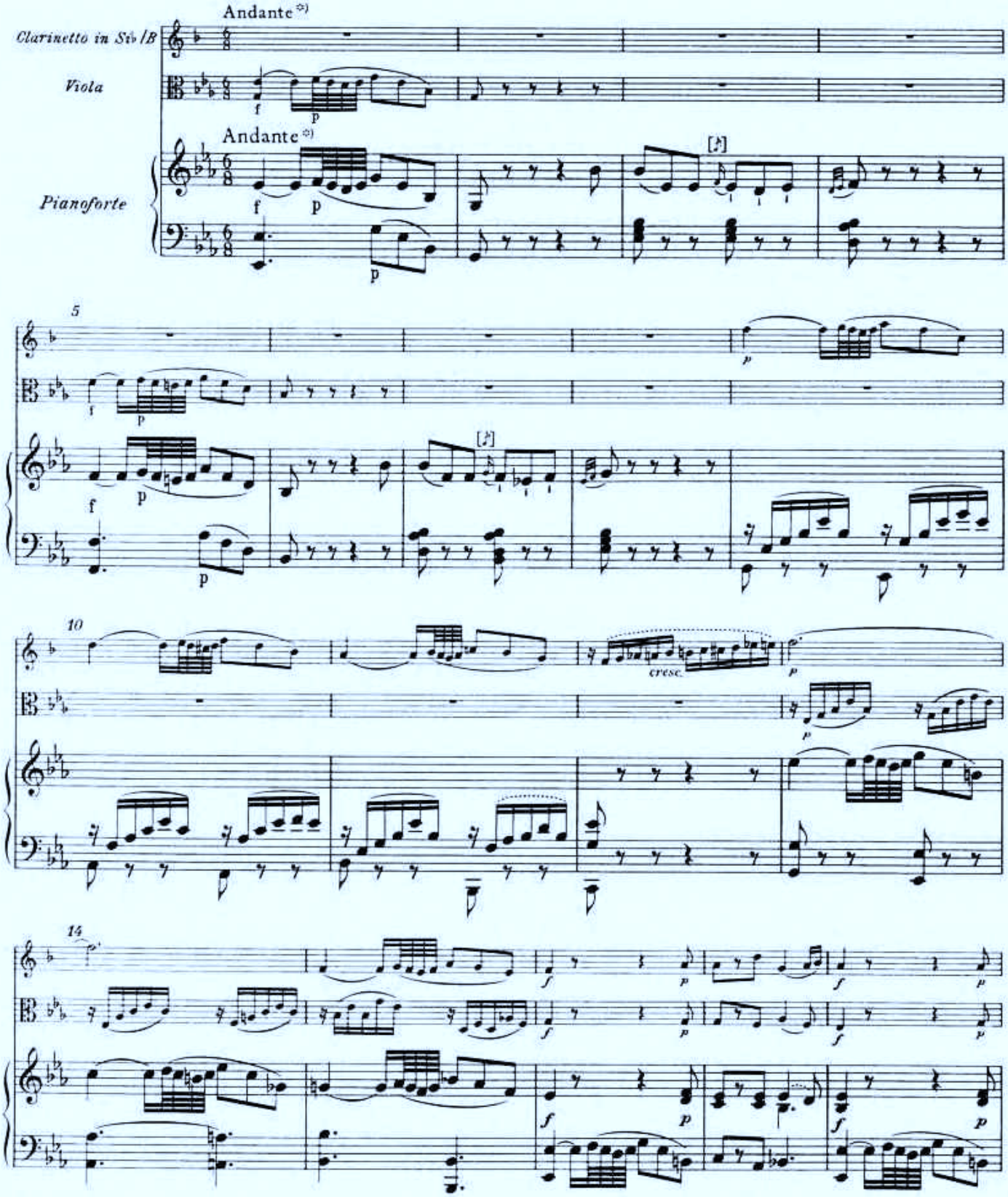
9. Trio in Es

(„Kegelstatt-Trio")

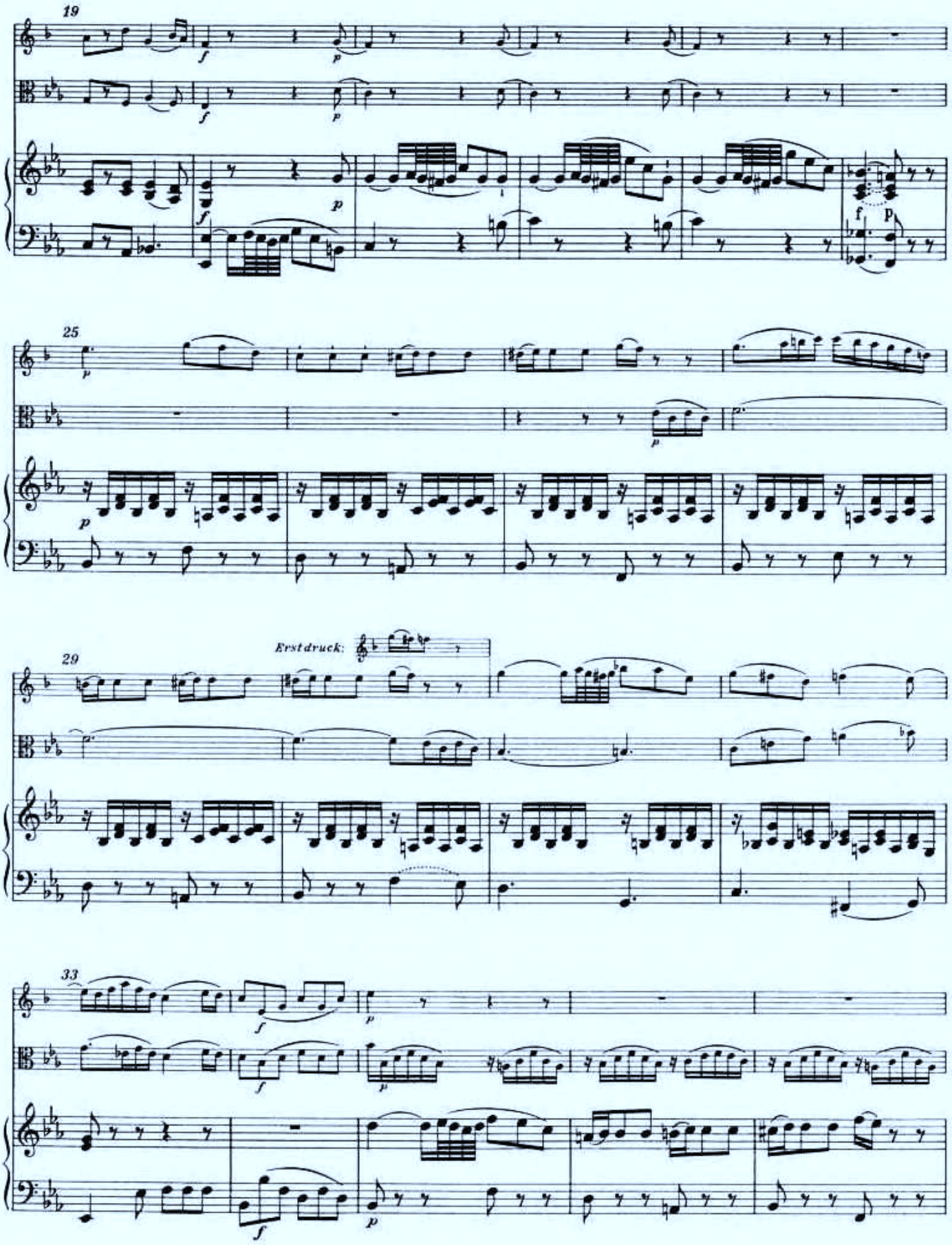
für Klavier, Klarinette und Viola

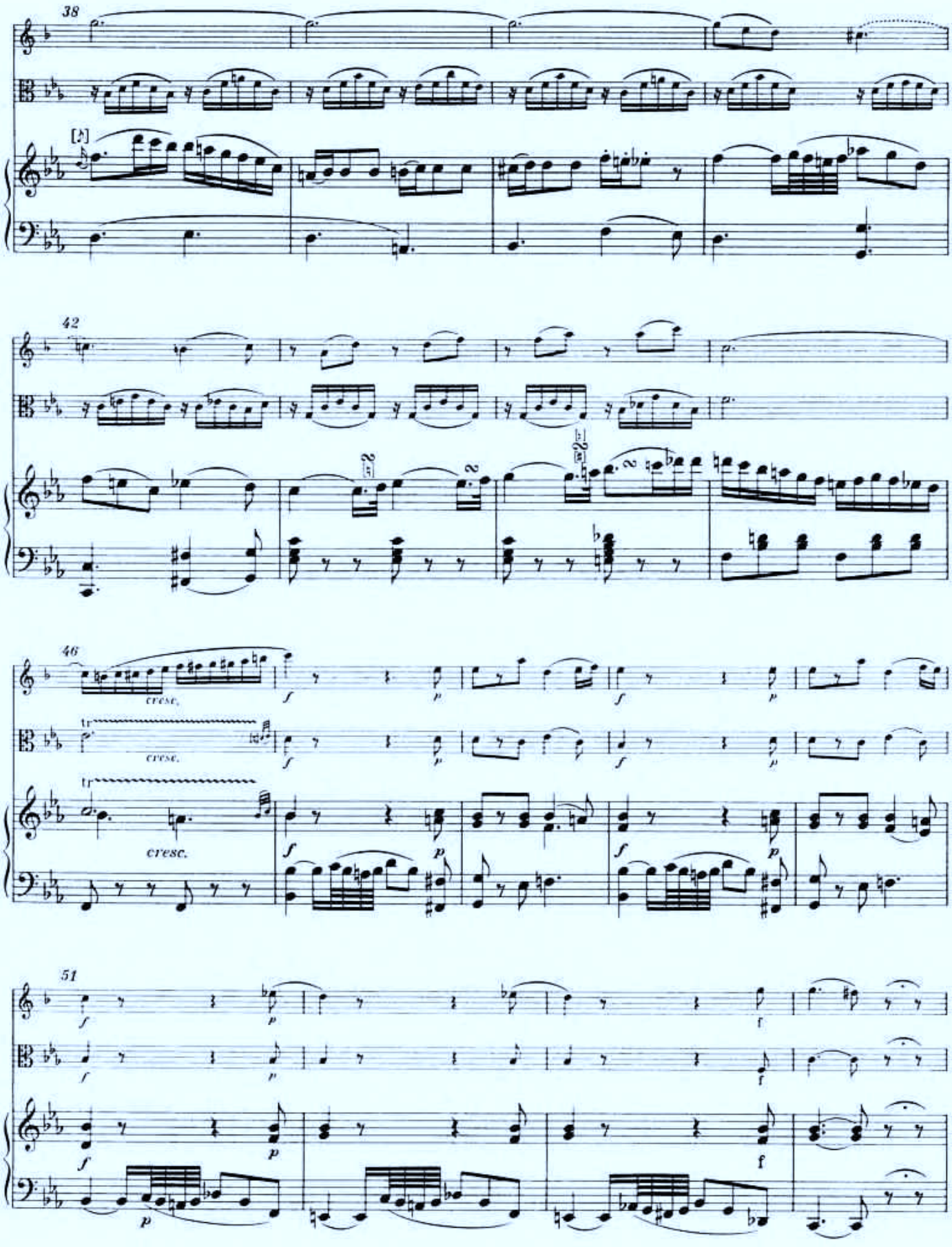
KV 498

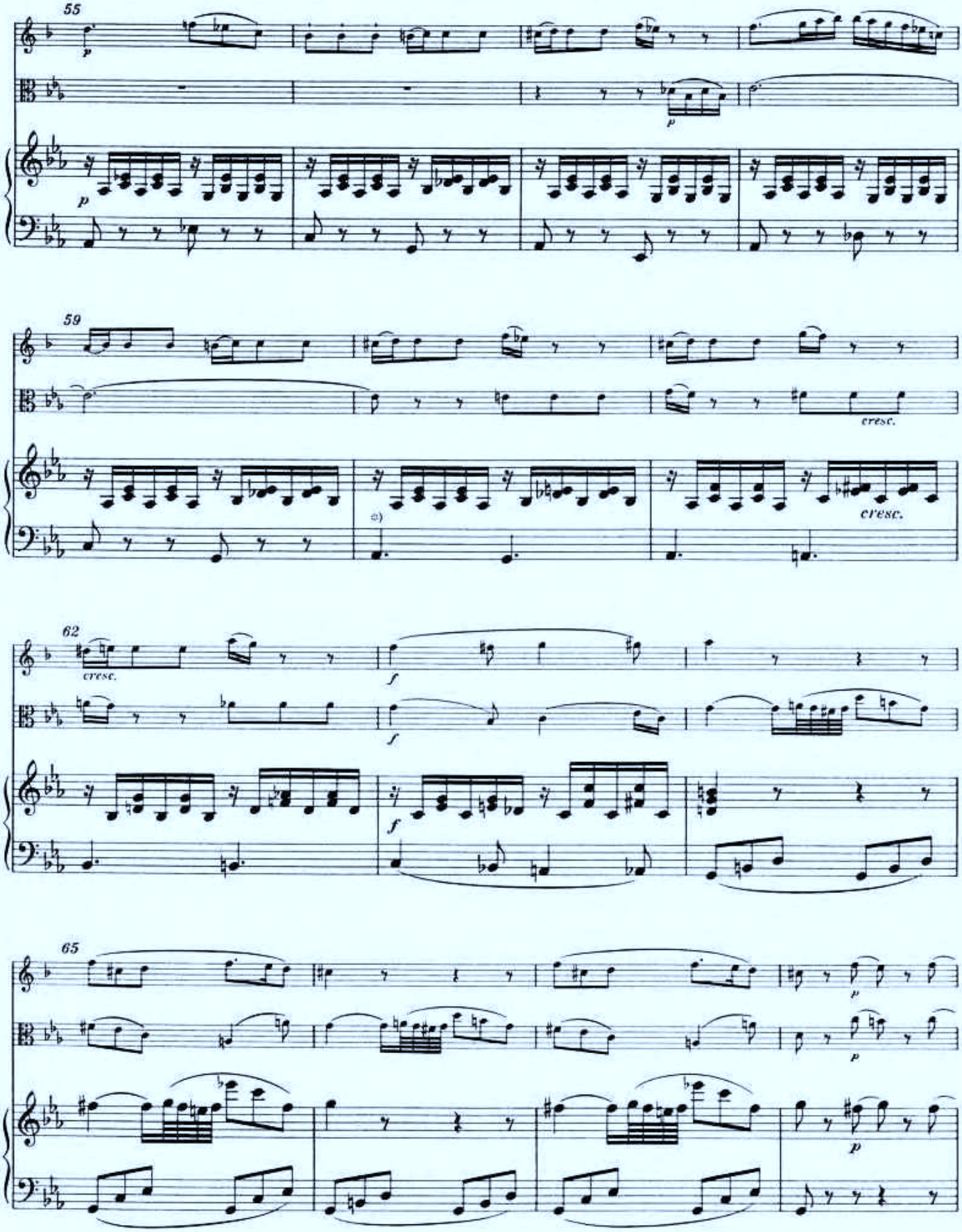
Datiert Wien, 5. August 1786



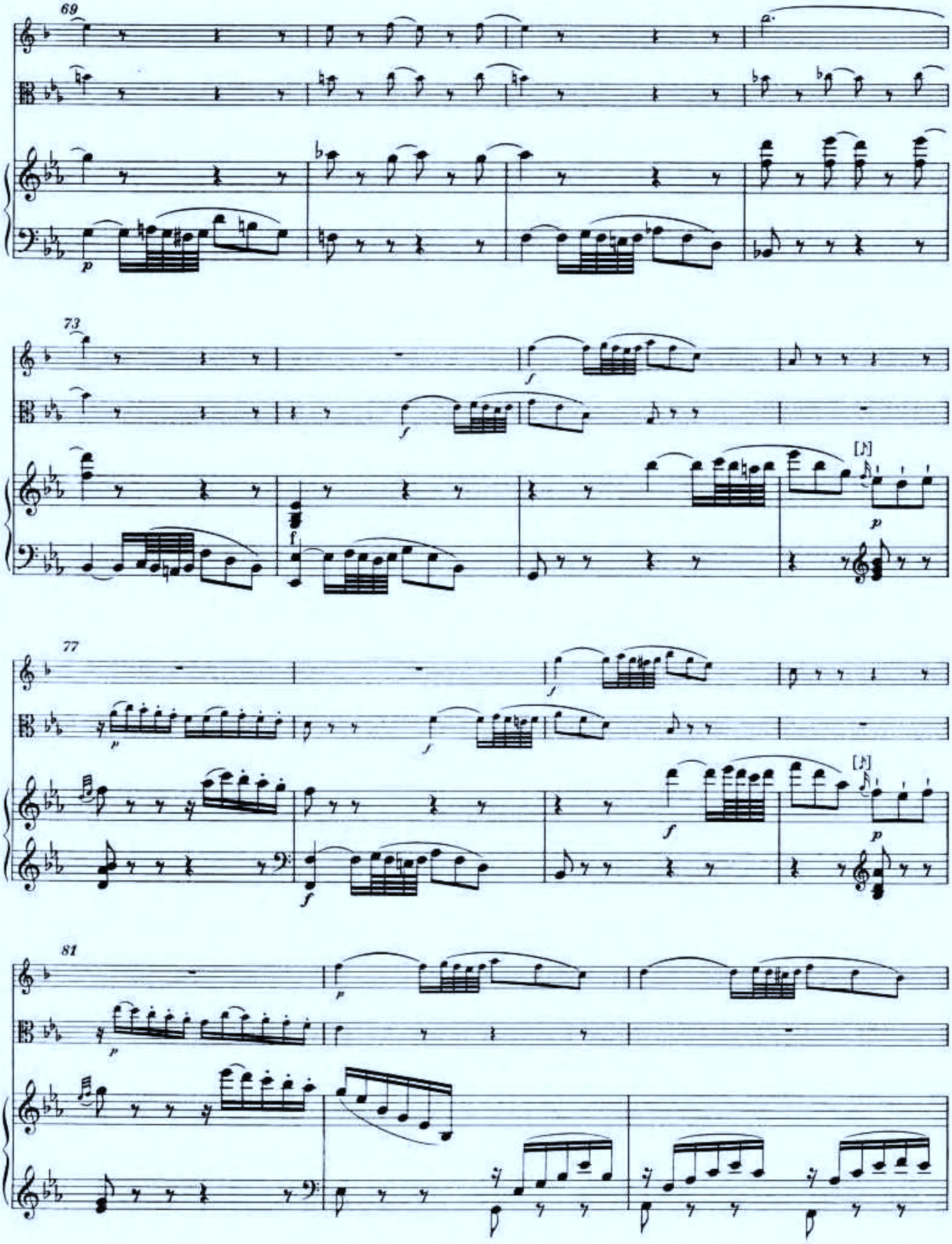
*) Die kursiv ergänzten dynamischen Zeichen in diesem Satz sind zum großen Teil dem Erstdruck entnommen; vgl. Vorwort, S. XI, und Krit. Bericht.

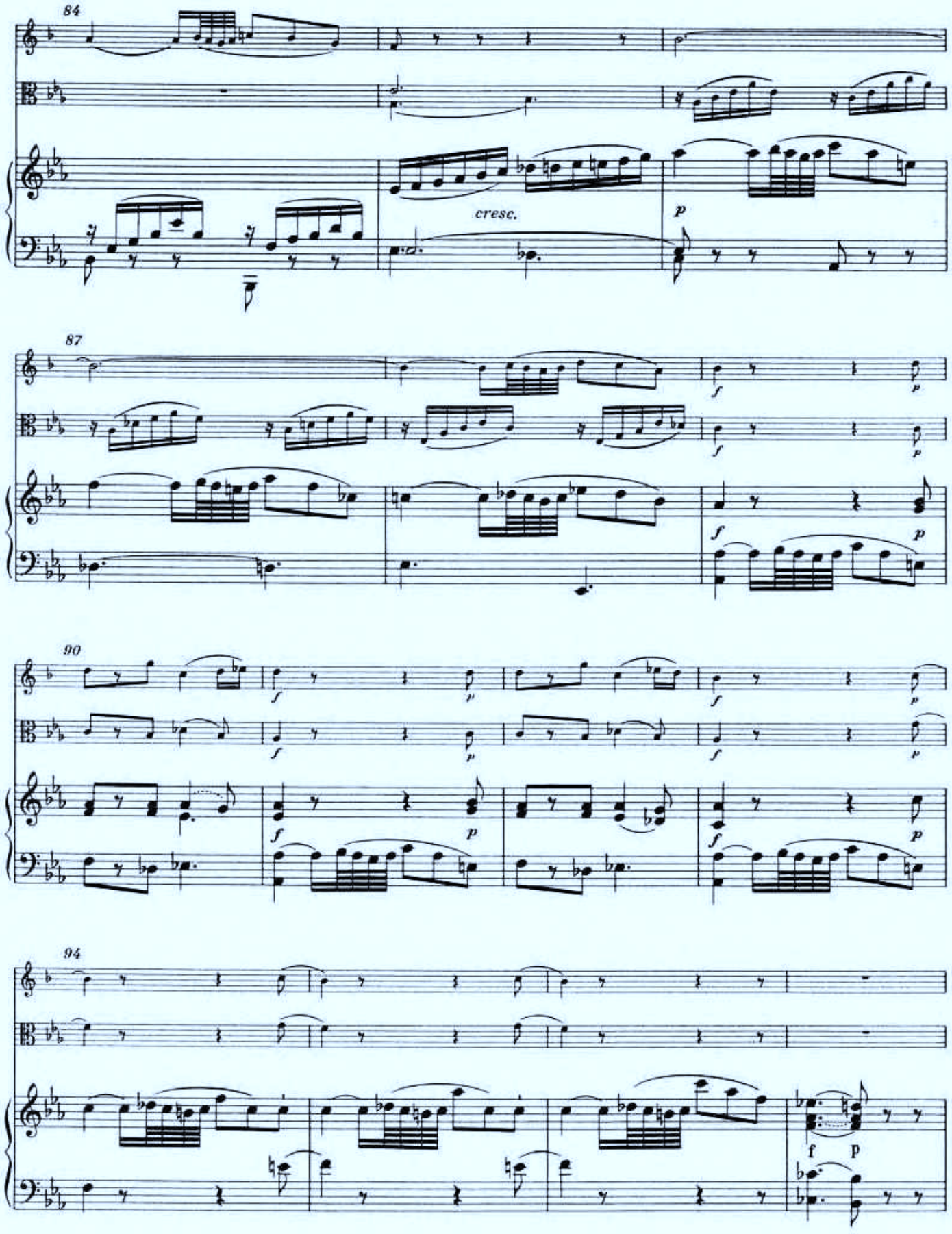

19
25
29
Erstdruck:
33

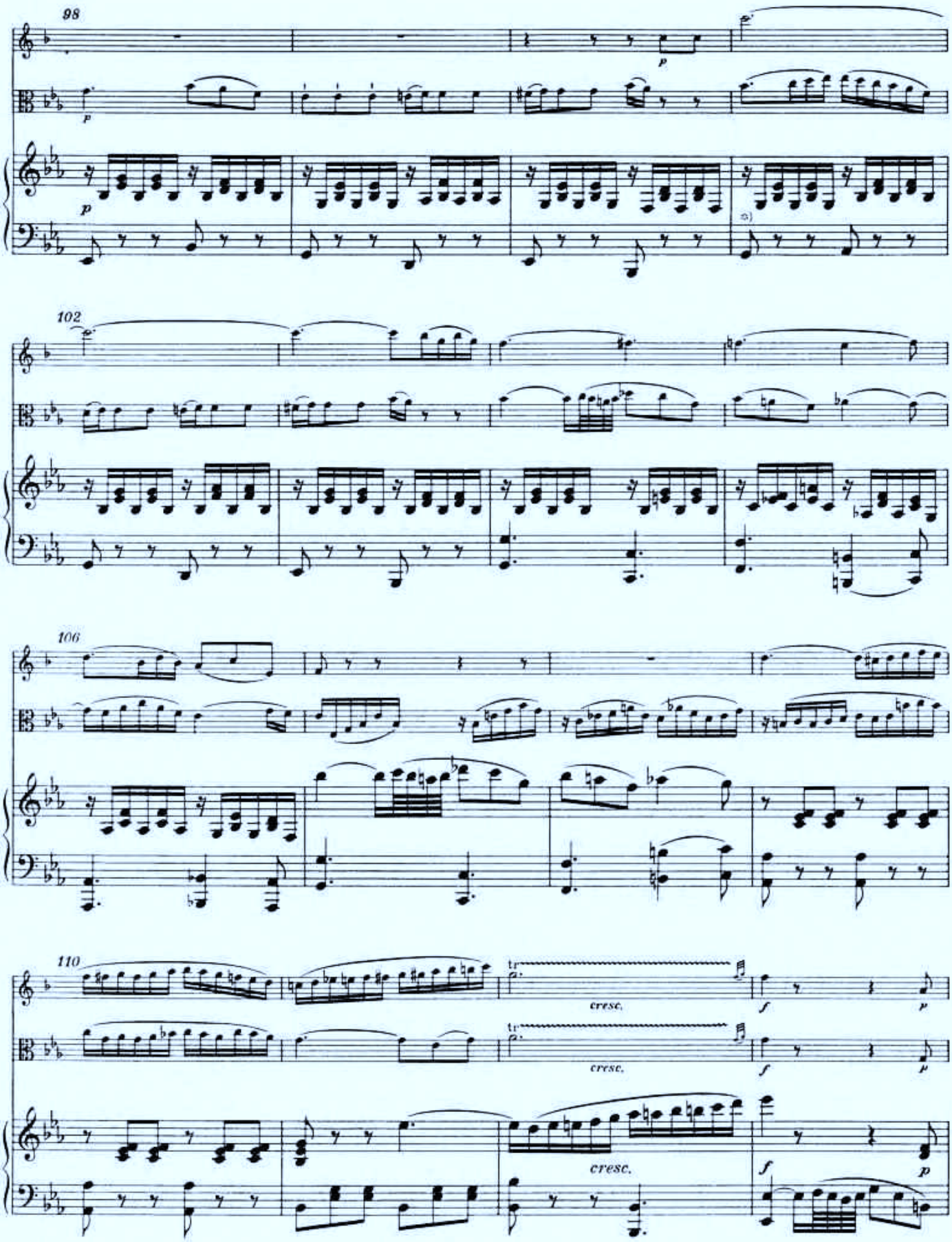

38
42
46
cresc.
51



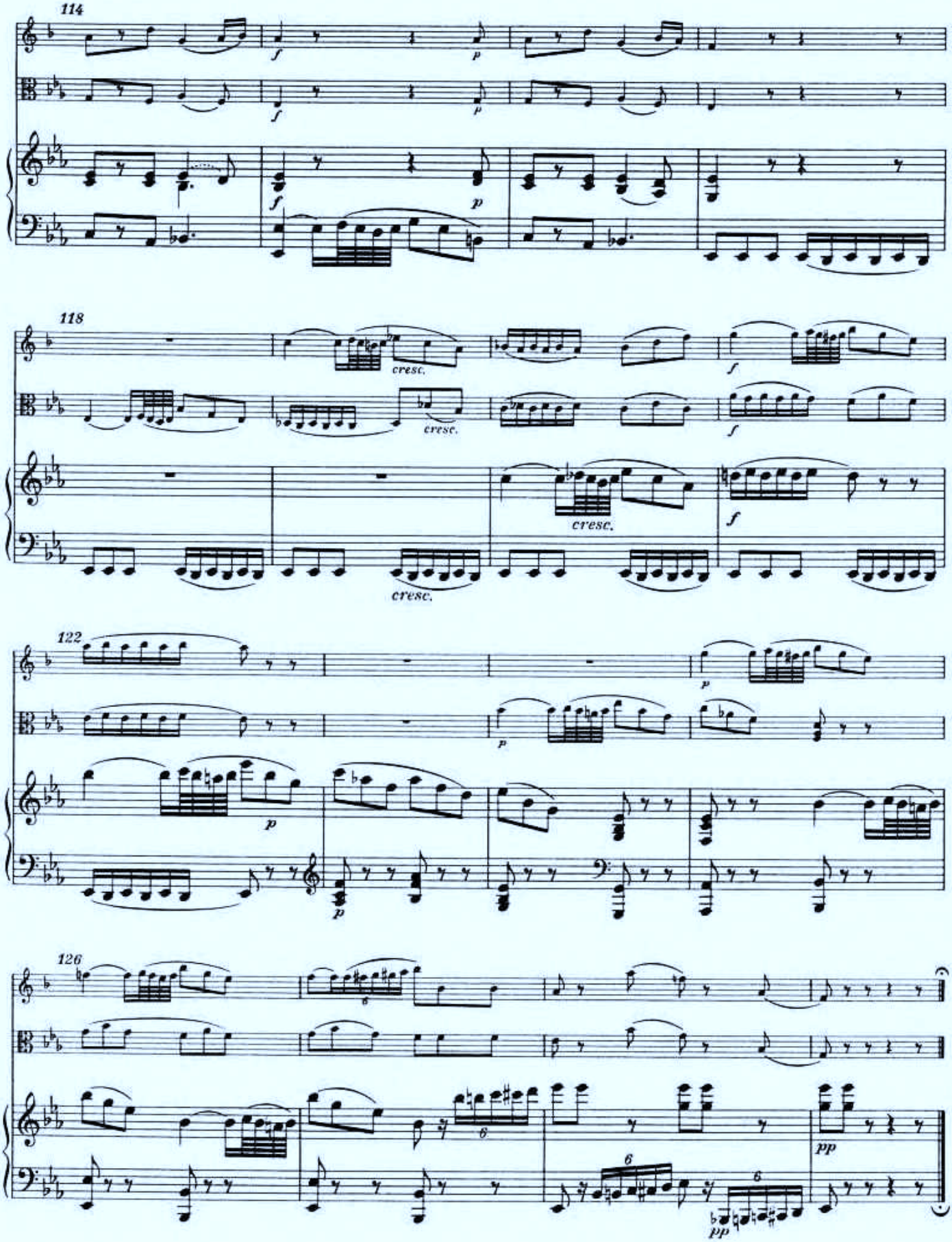
*) T. 60–62, Klavier unten: Der Erstdruck sticht die unteren Oktaven mit; bei entsprechender Ausführung sind analog T. 104 ff. hier dann bis T. 64, 1. Achtel, Oktaven mitzuspielen.


69
73
77
81

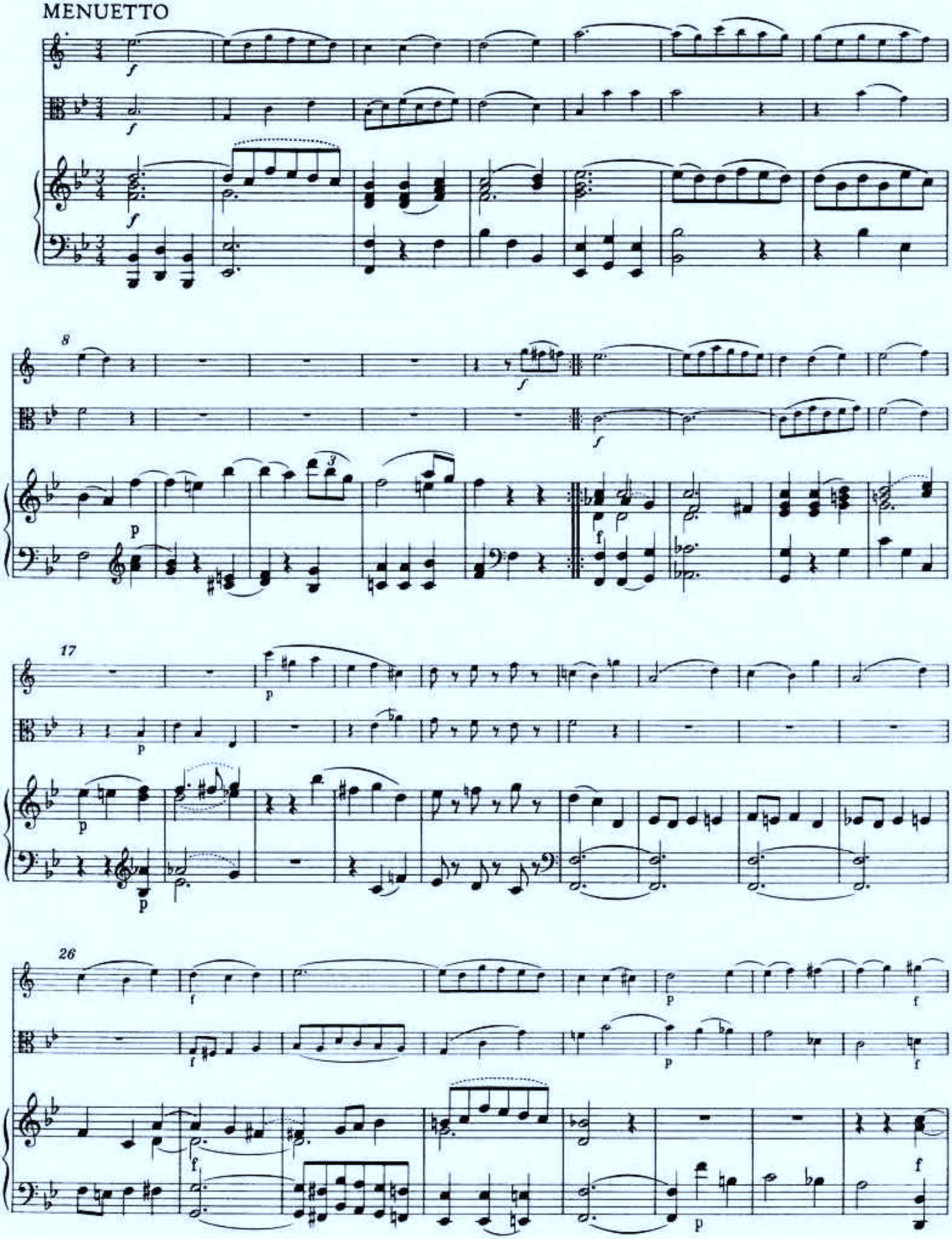

84
cresc.
p
87
f
p
90
f
p
94
f
p

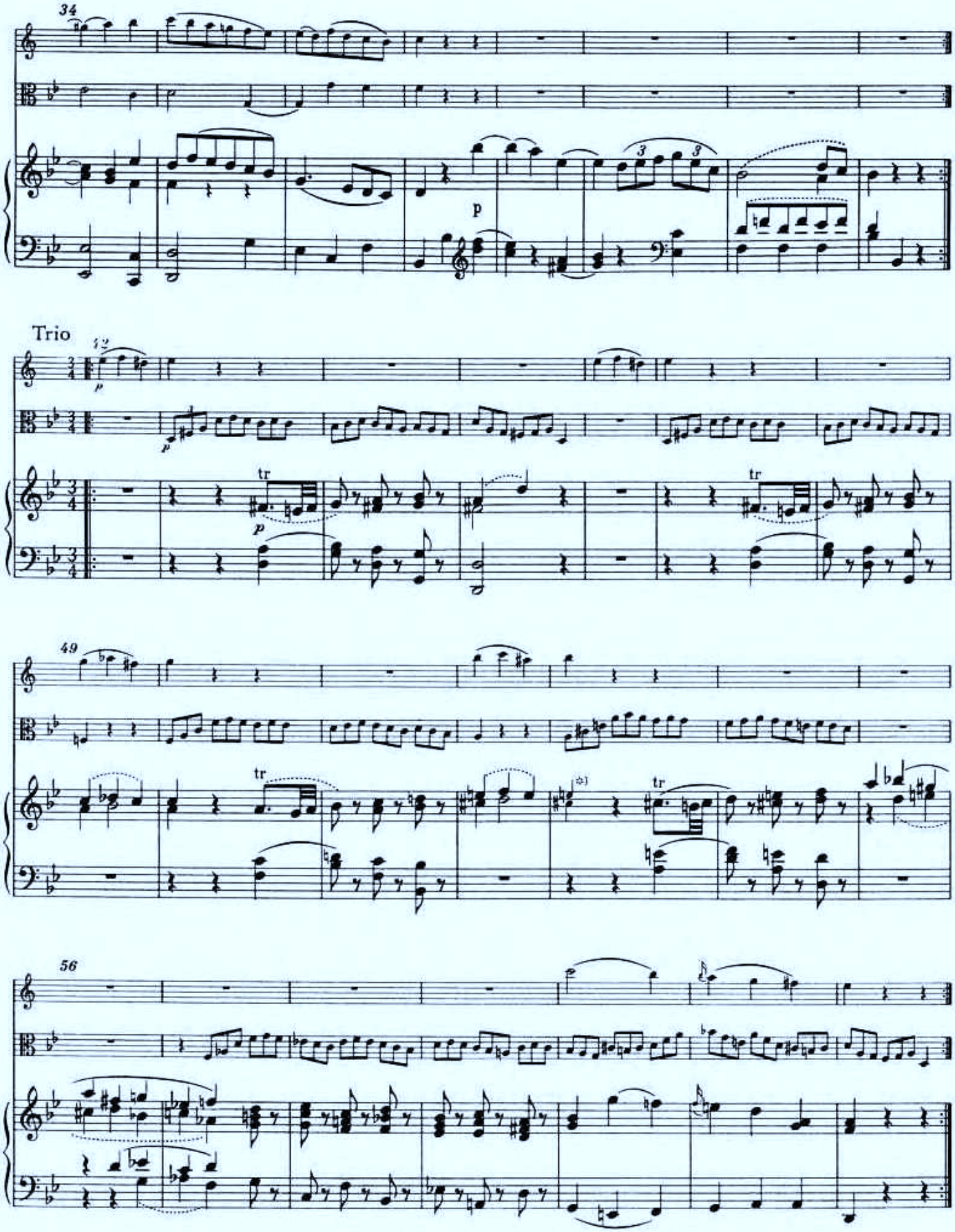


*) Ossia in Klavier unten für T. 101, 1. Note: Es statt G (vgl. T. 28).

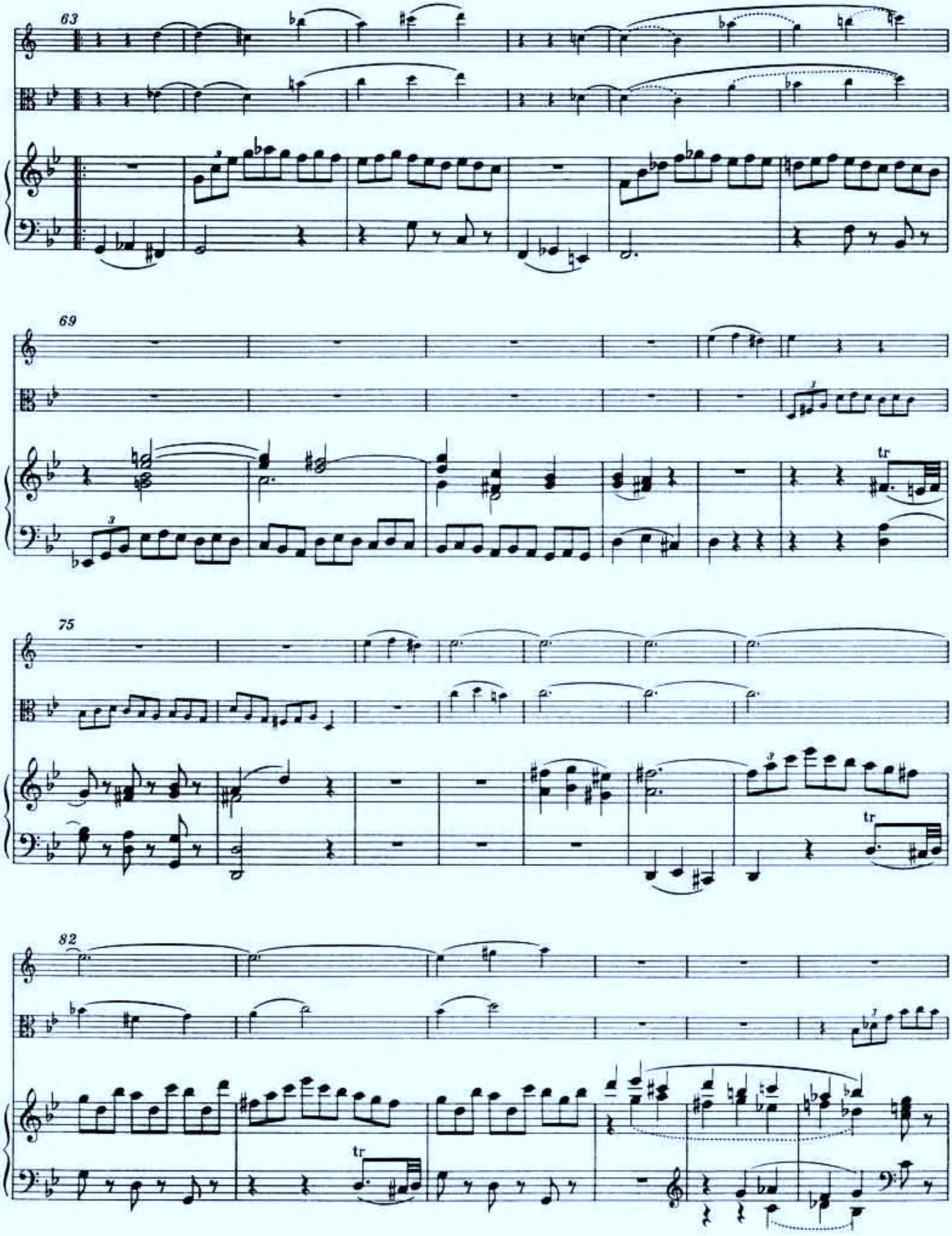

114
118
cresc.
122
126
pp

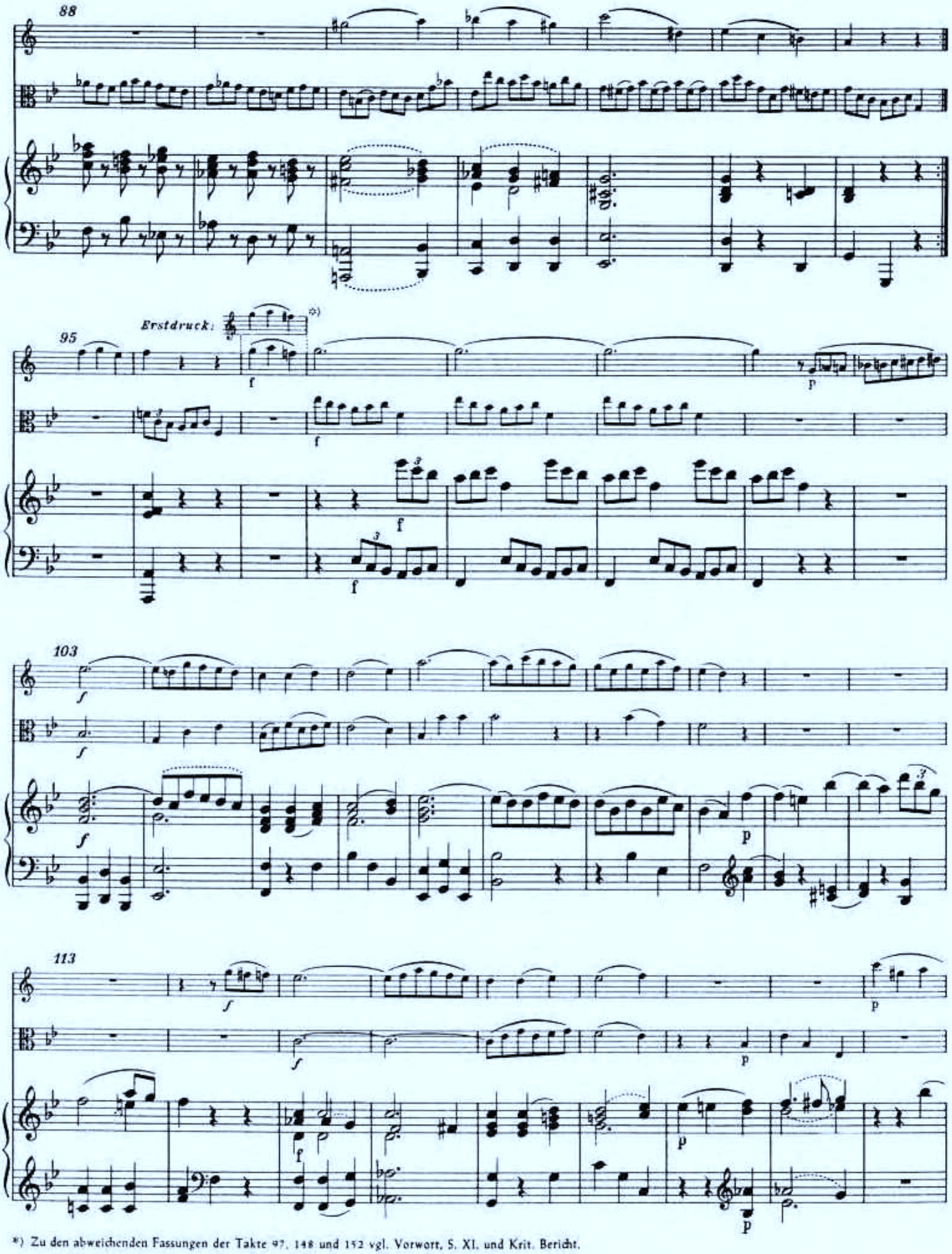
MENUETTO



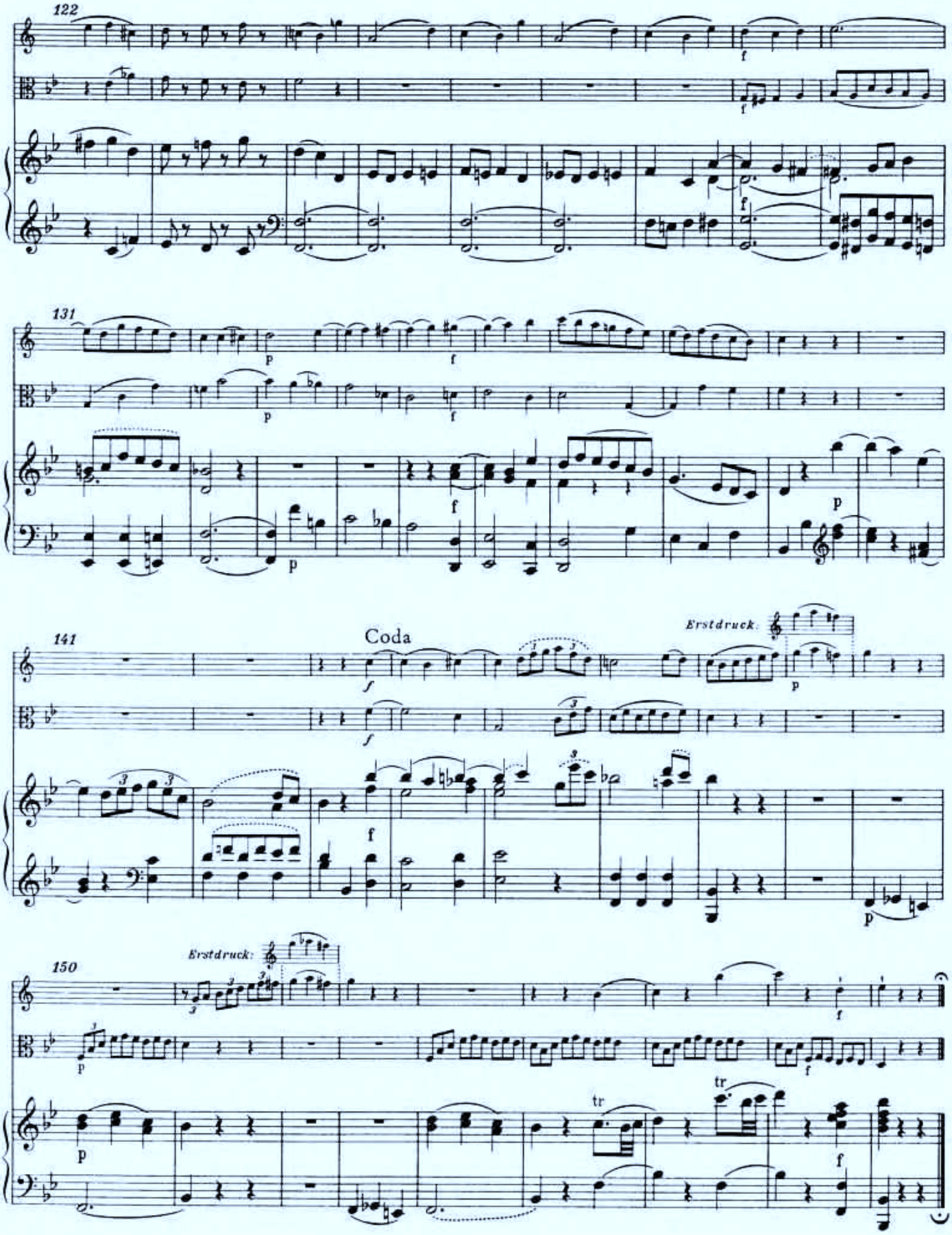


*) T. 53, Klavier oben, 1. Viertel: die klein gestochenen Noten nach dem Erstdruck; im Autograph wohl irrtümlich Viertelpause.

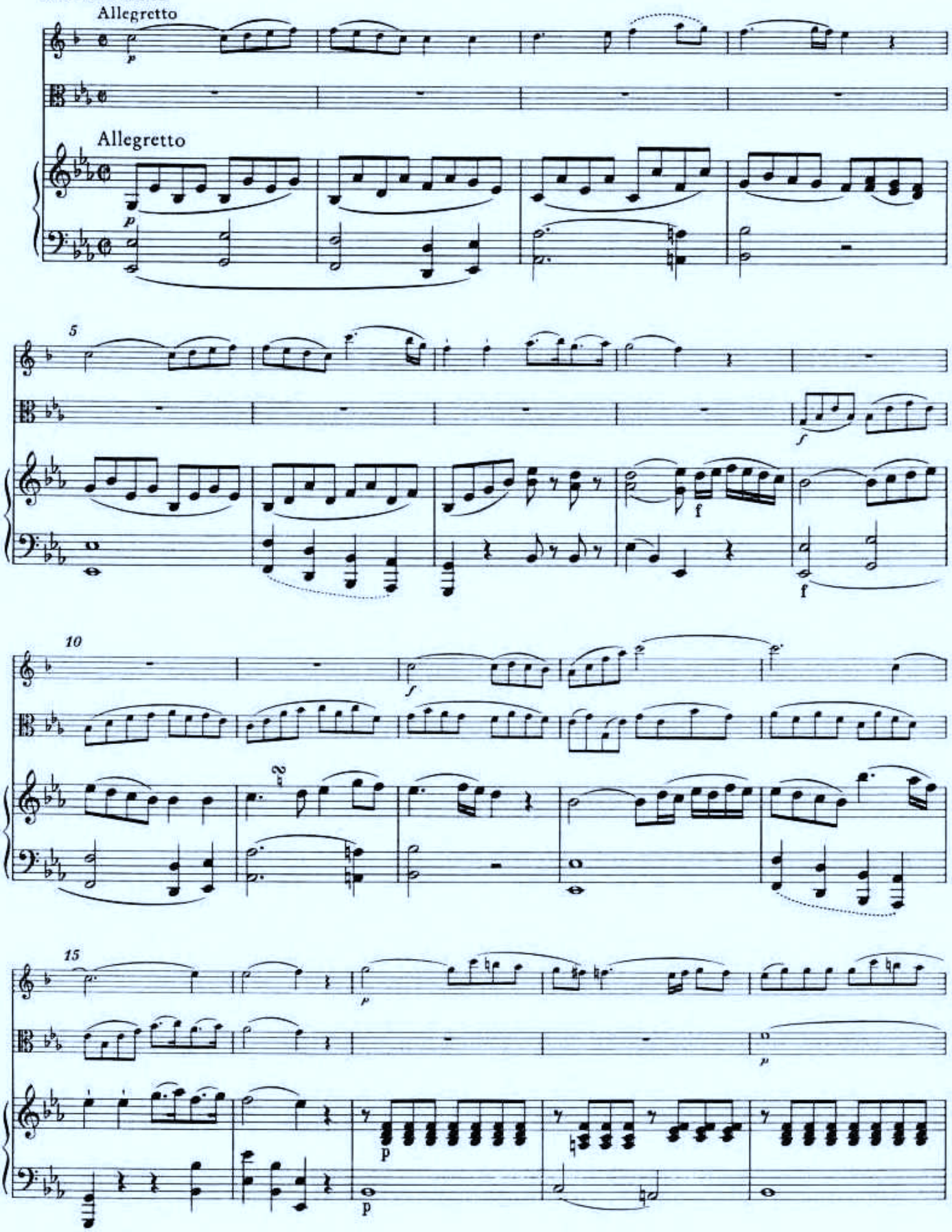

63
69
tr
75
tr
82
tr

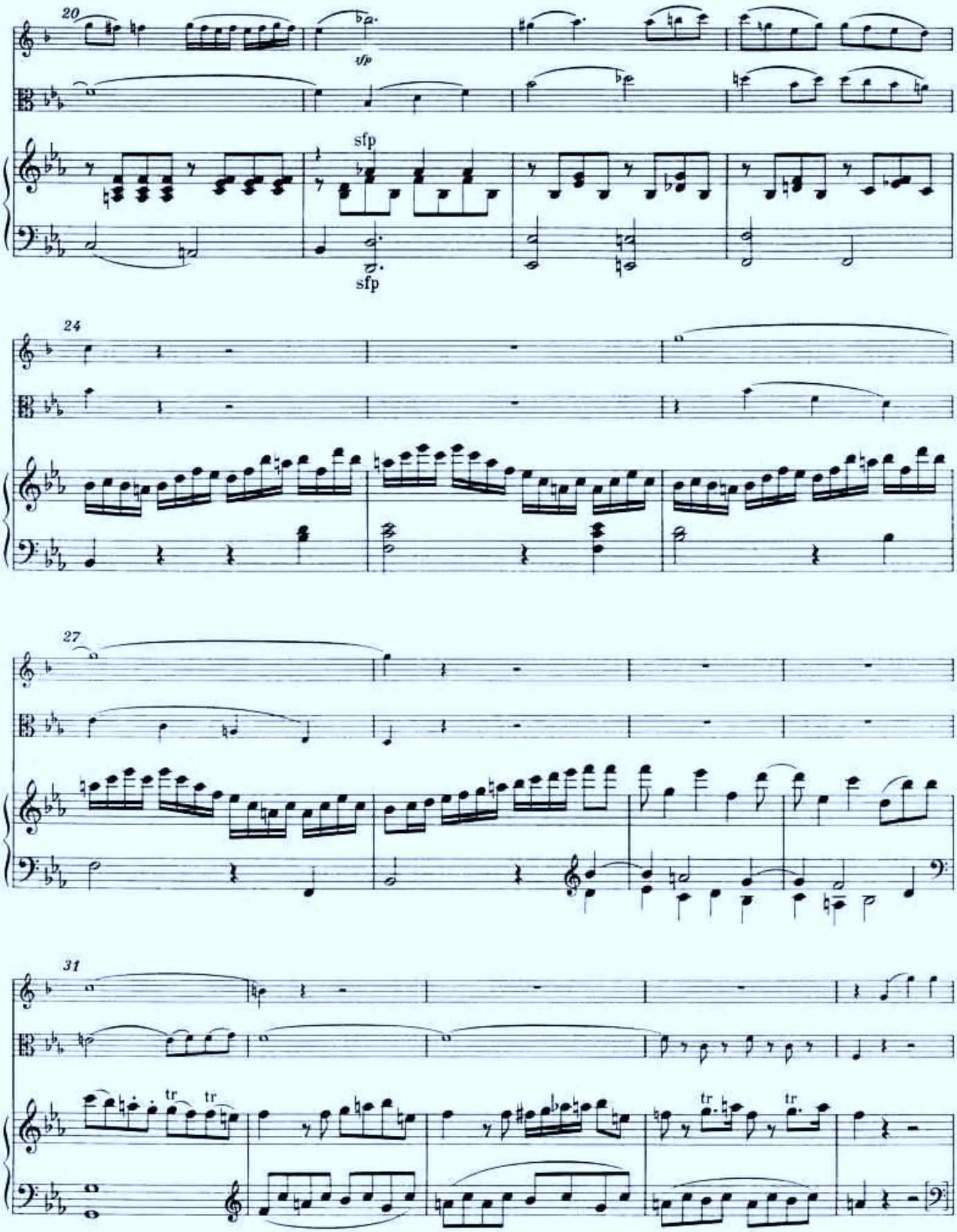


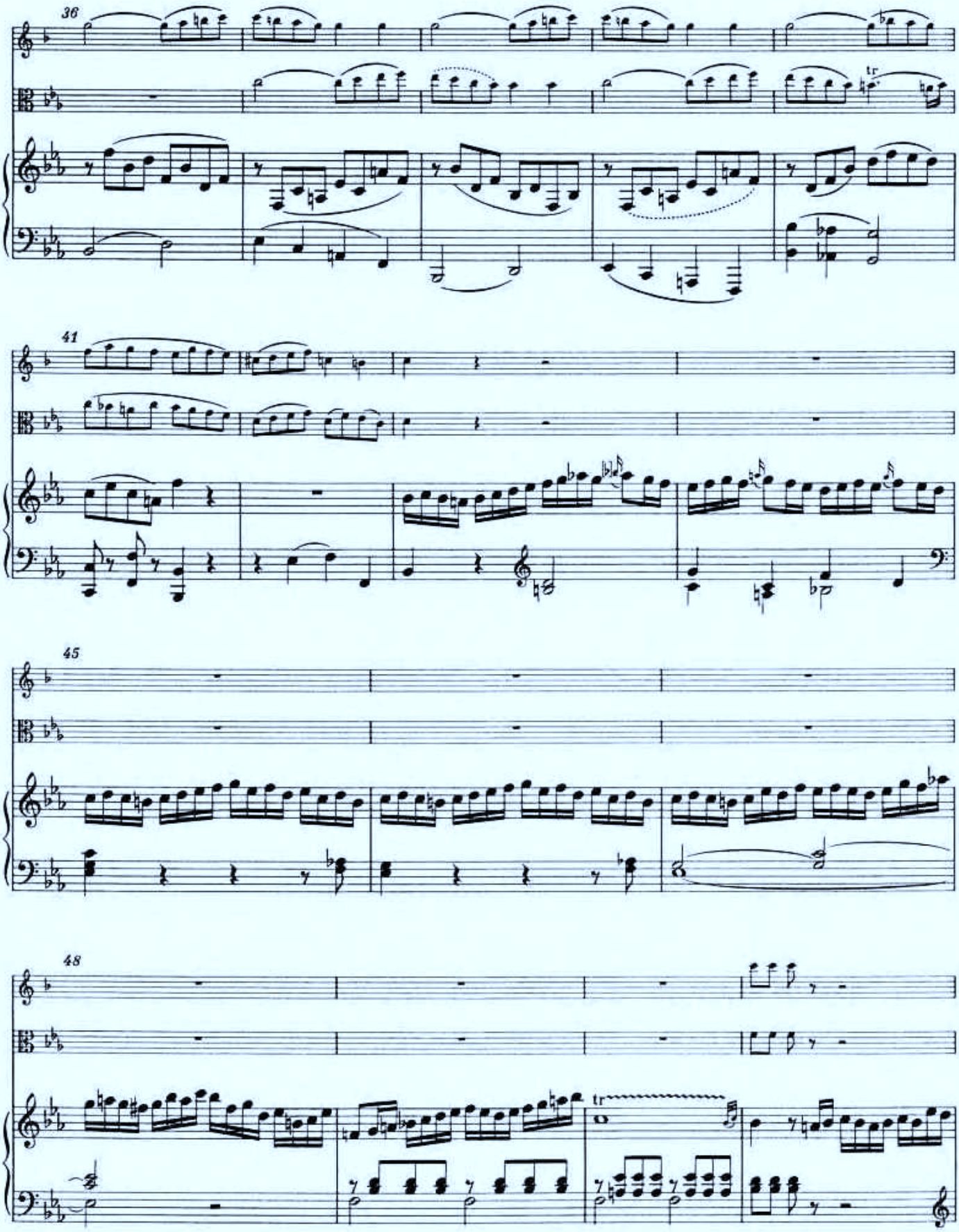
*) Zu den abweichenden Fassungen der Takte 97, 148 und 152 vgl. Vorwort, S. XI, und Krit. Bericht.

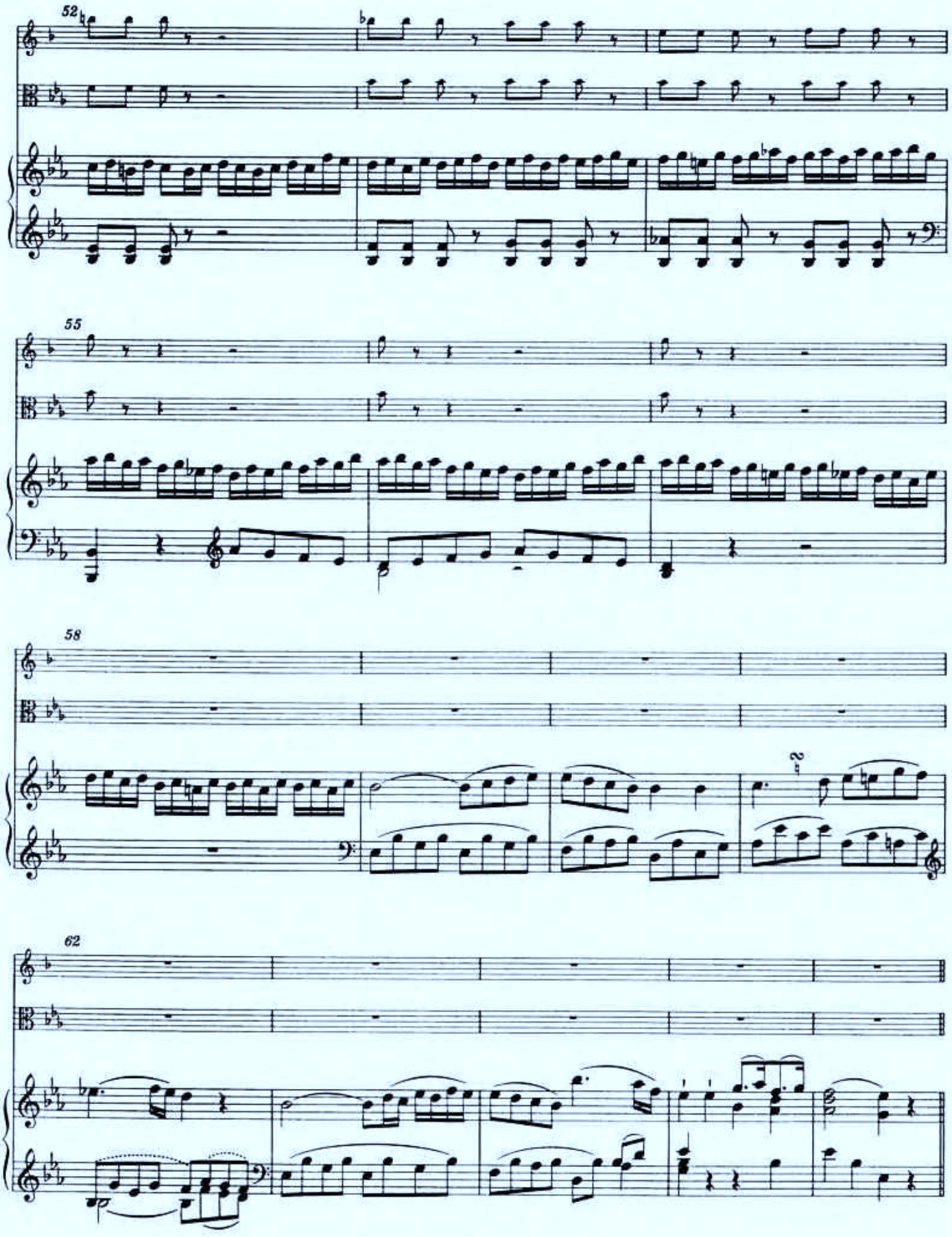

122
131
141
Coda
Erstdruck:
150
Erstdruck:

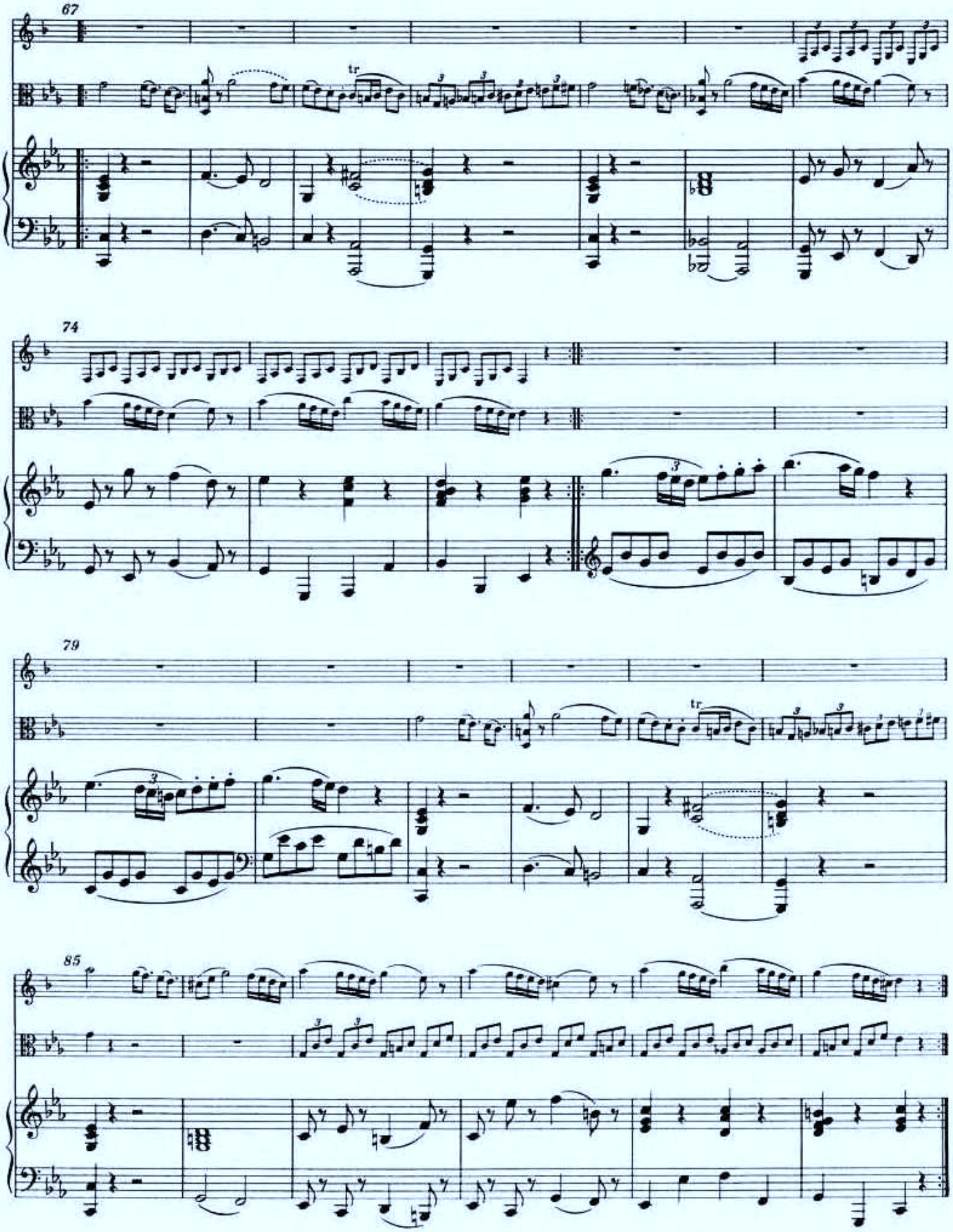
RONDEAUX

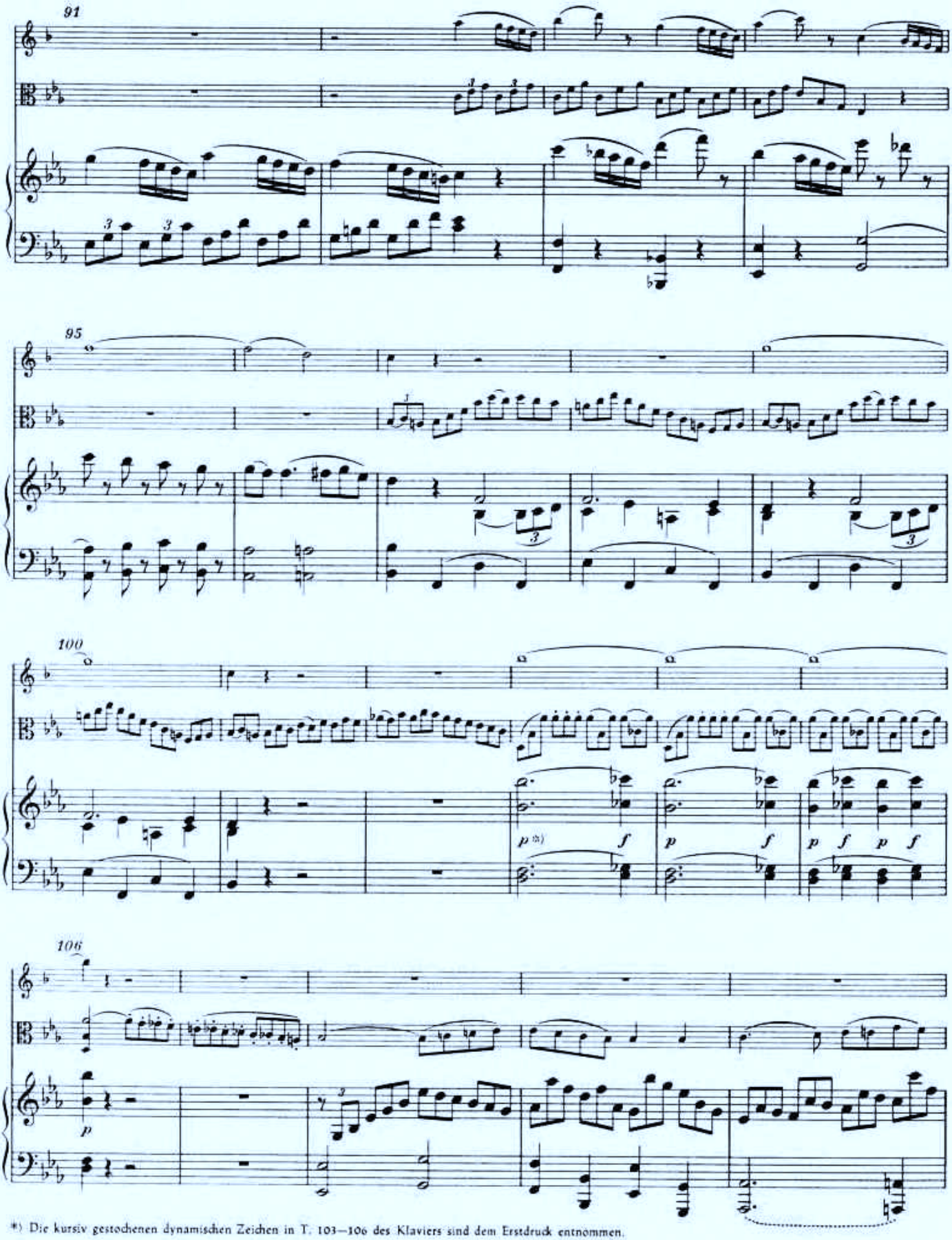



20
sfp
sfp
sfp
24
27
31
tr
tr
tr
tr

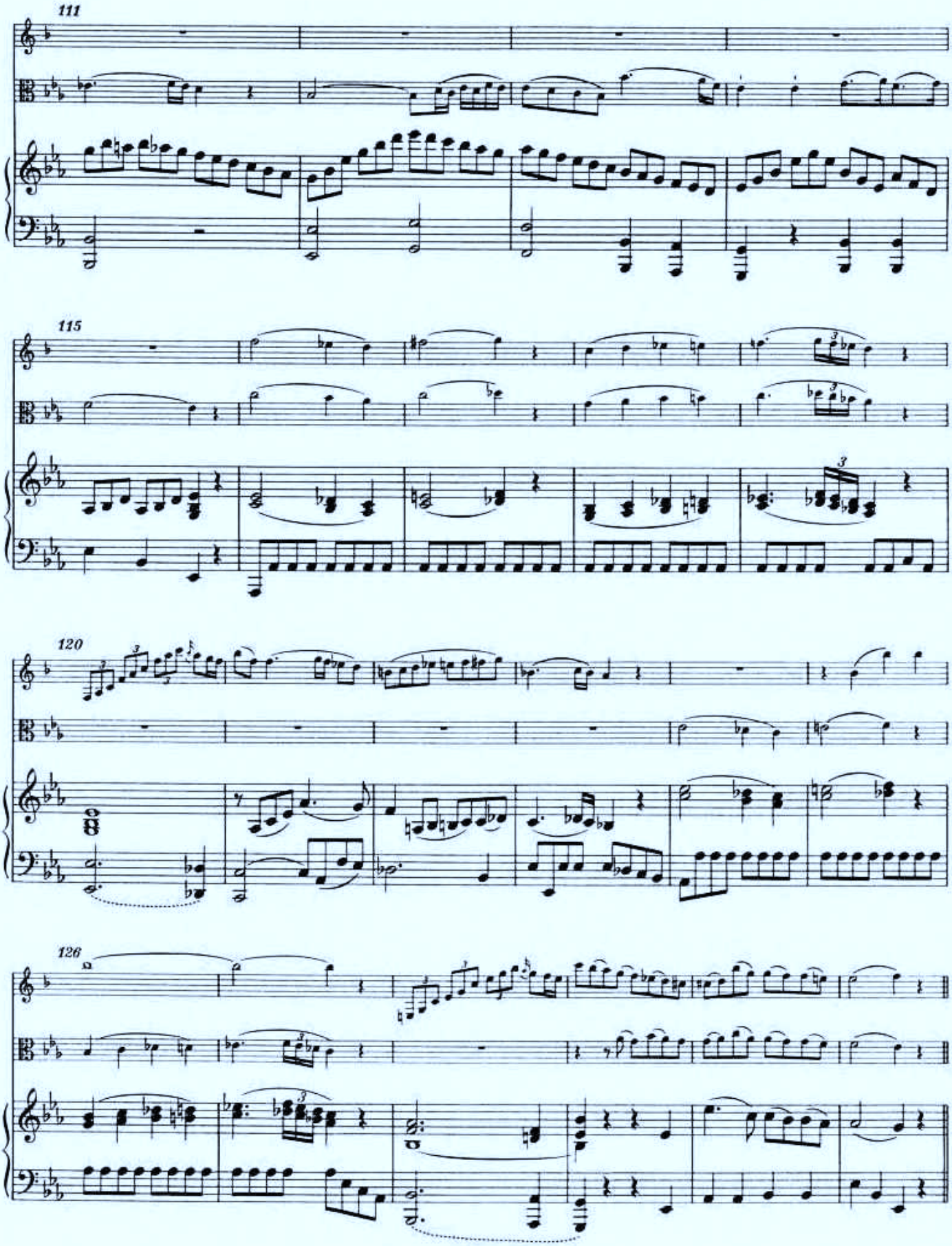

36
tr
41
45
48
tr

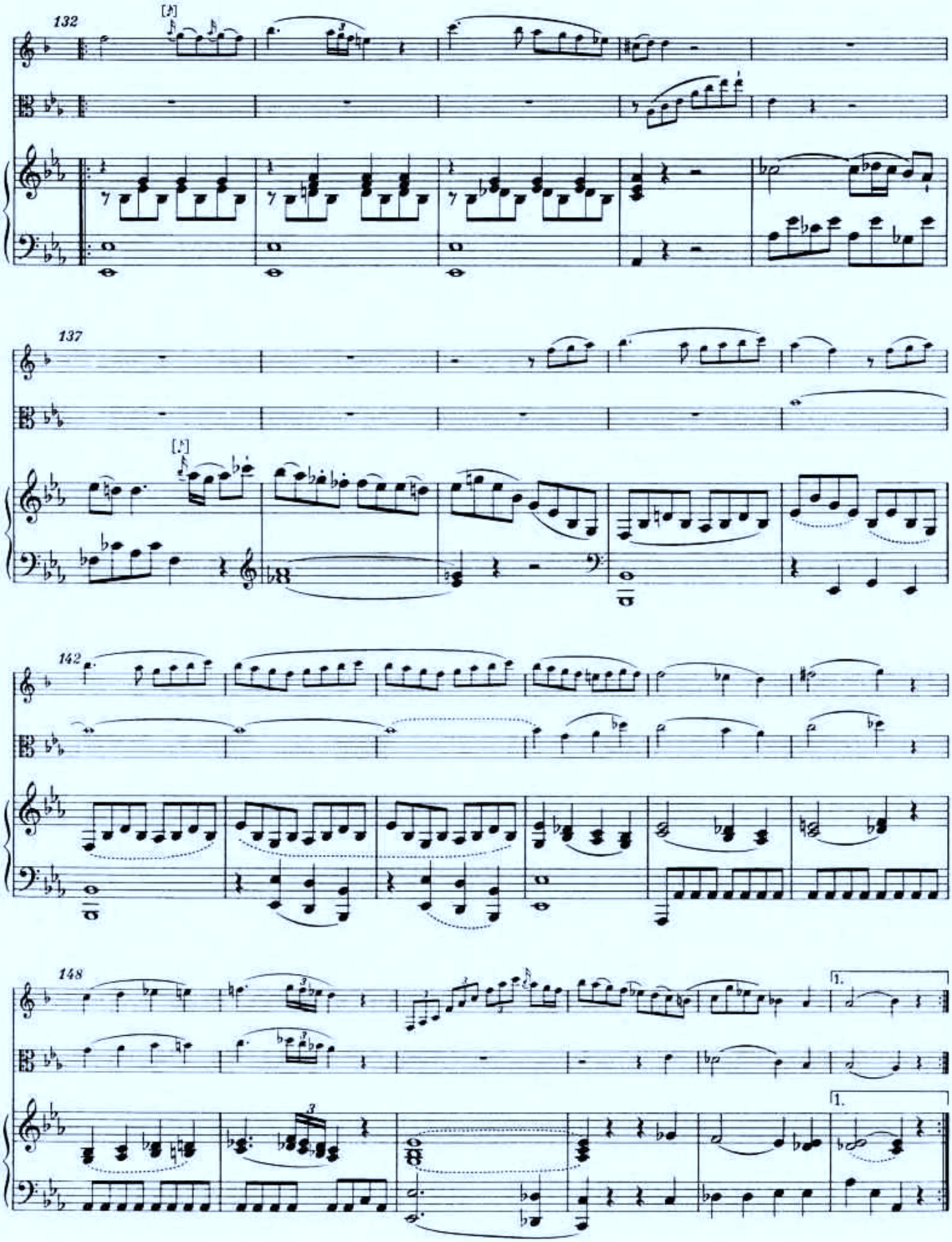

52
55
58
2
62

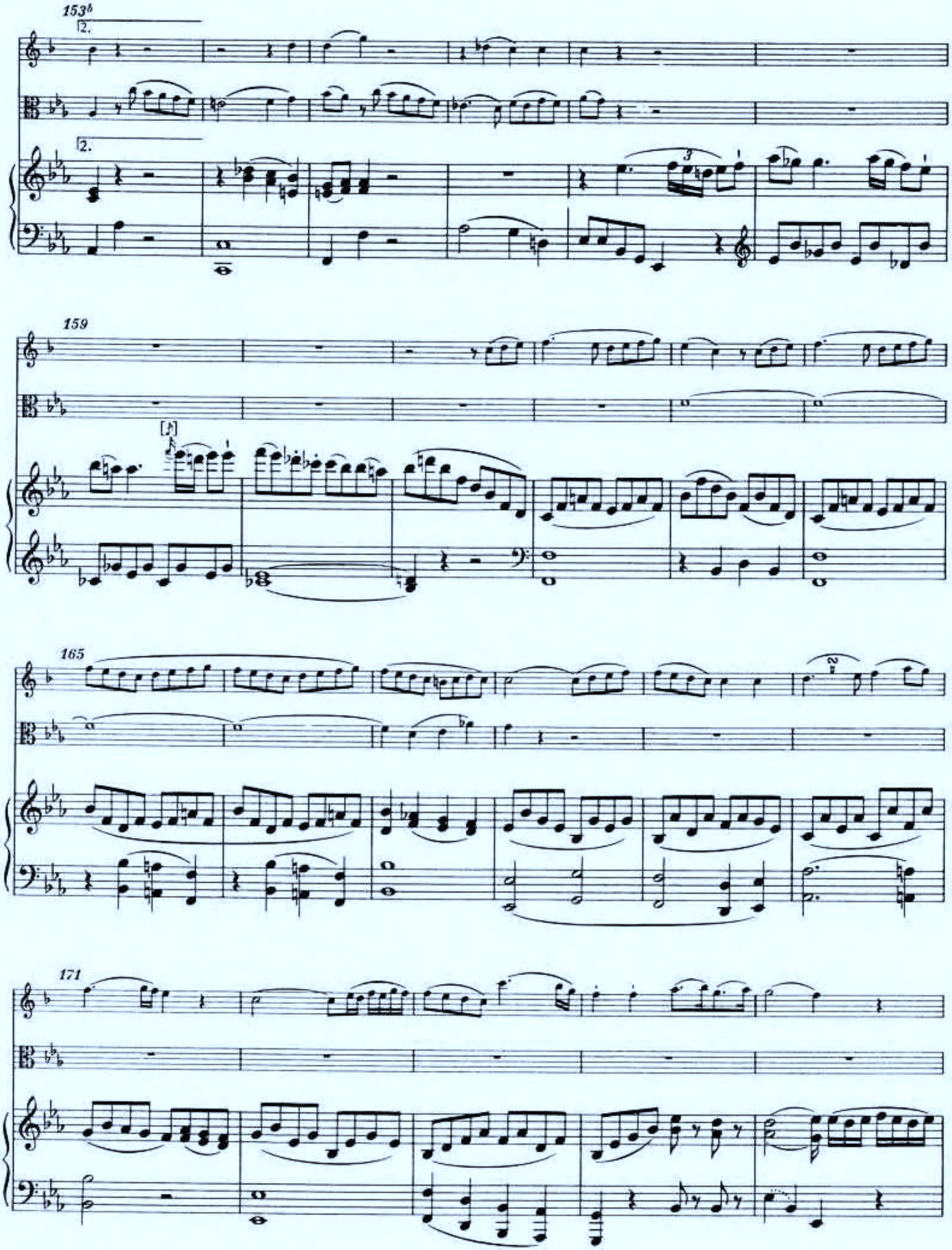

67
74
79
85

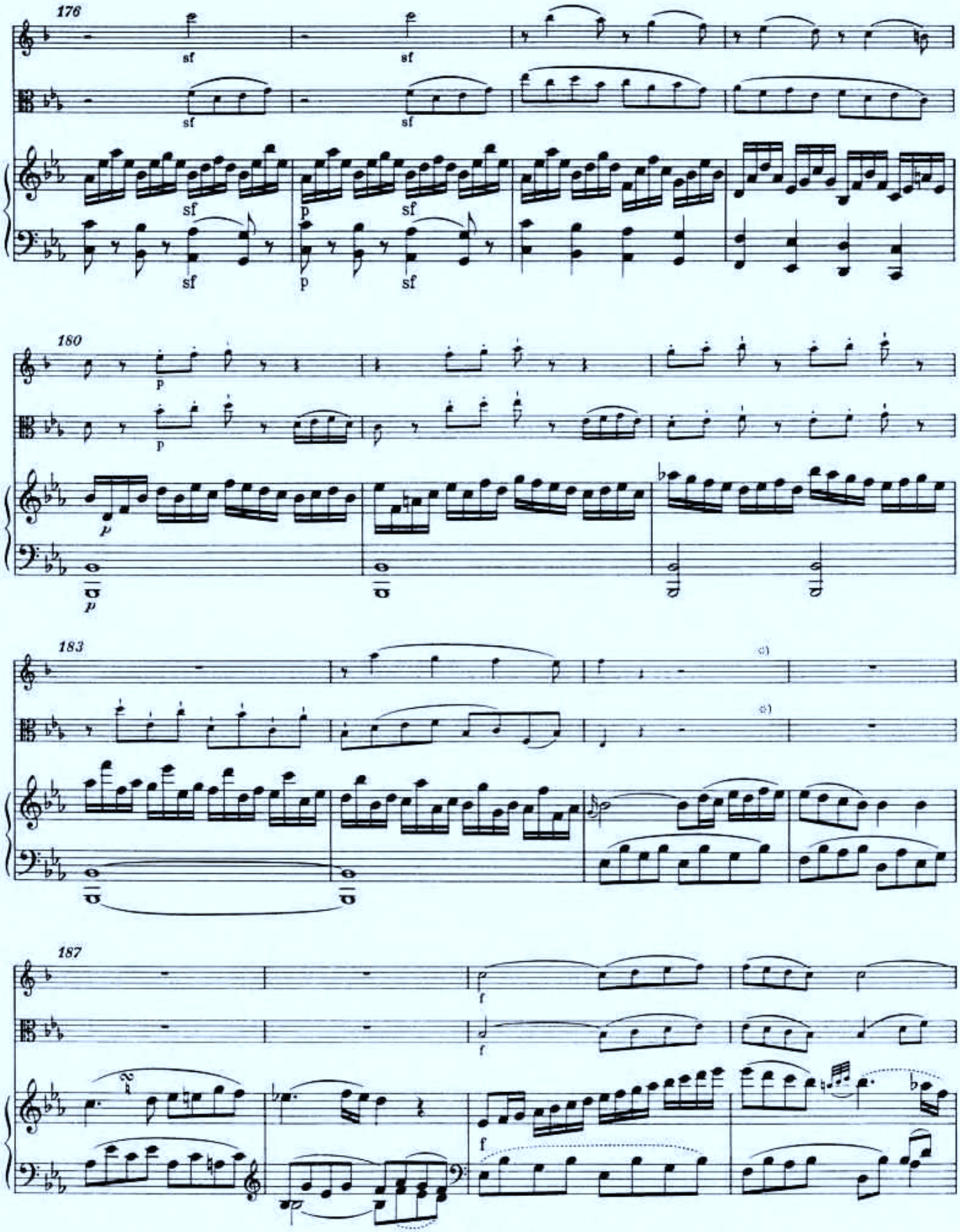


*) Die kursiv gestochenen dynamischen Zeichen in T. 103–106 des Klaviers sind dem Erstdruck entnommen.

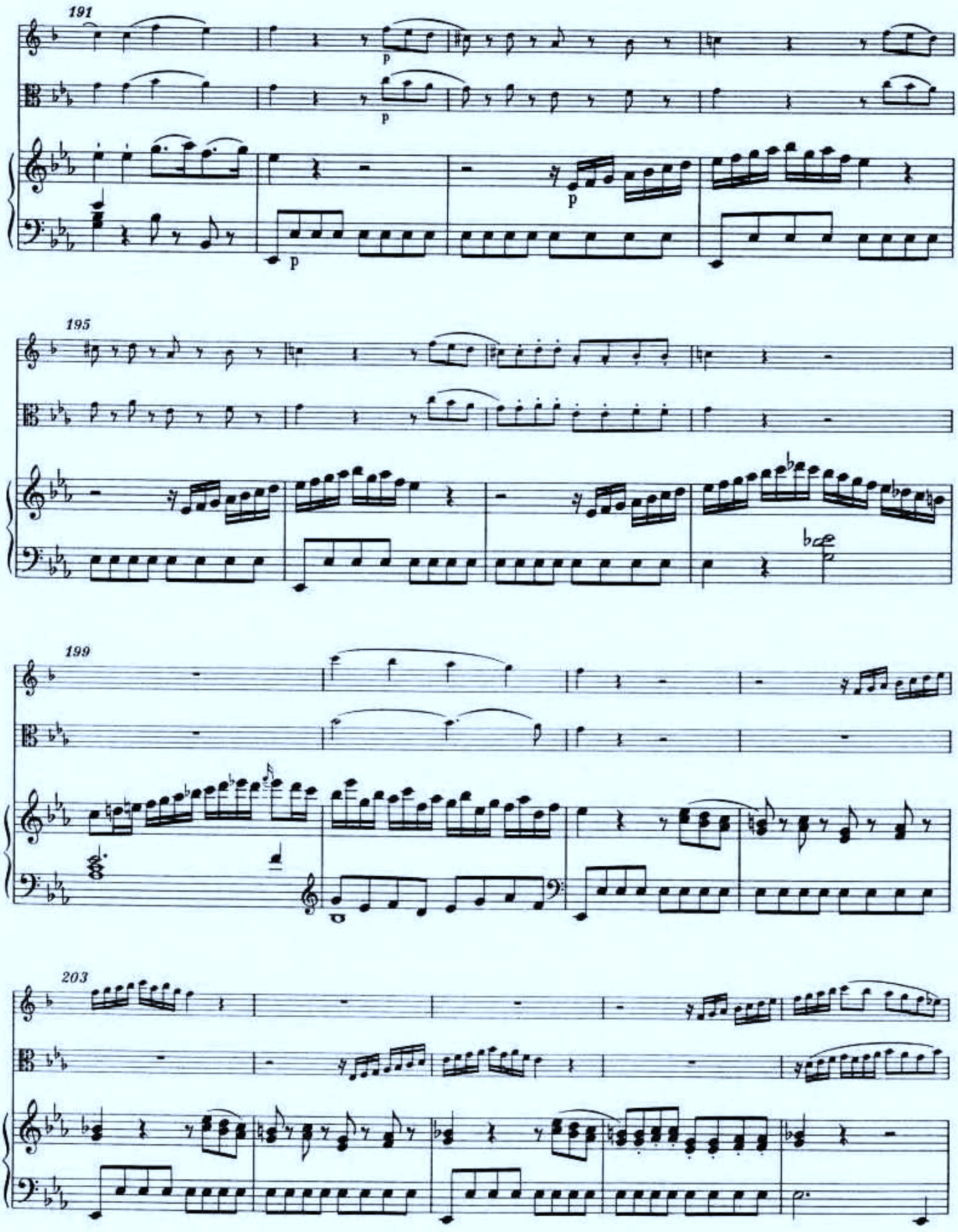

111
115
120
126

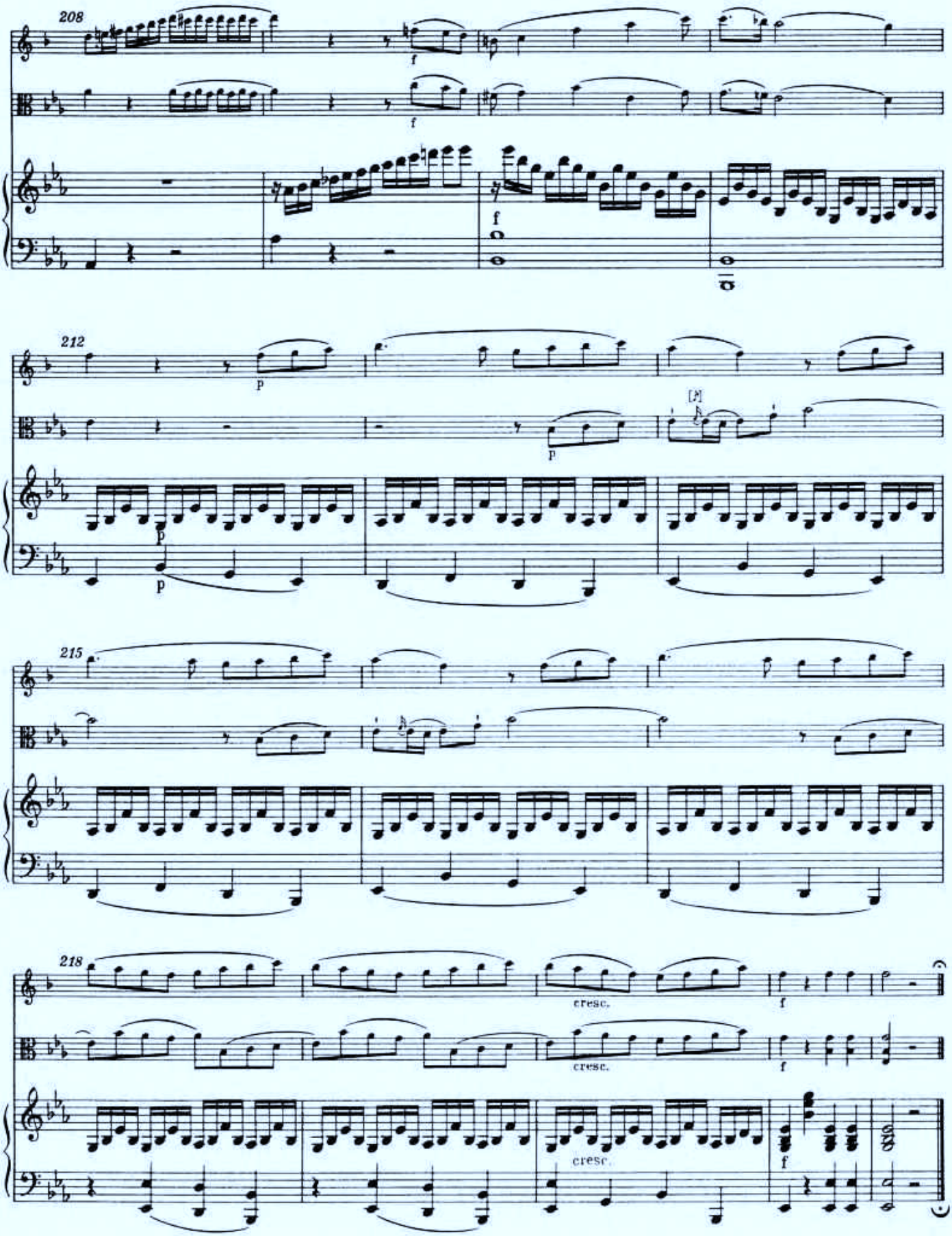

132
137
142
148
1.
1.


153b
159
165
171



*) T. 185, Klarinette und Viola: die klein gestochenen Viertelnoten und Pausen nach dem Erstdruck; das Autograph hat Ganztaktpause.


191
p
p
p
p
195
199
203

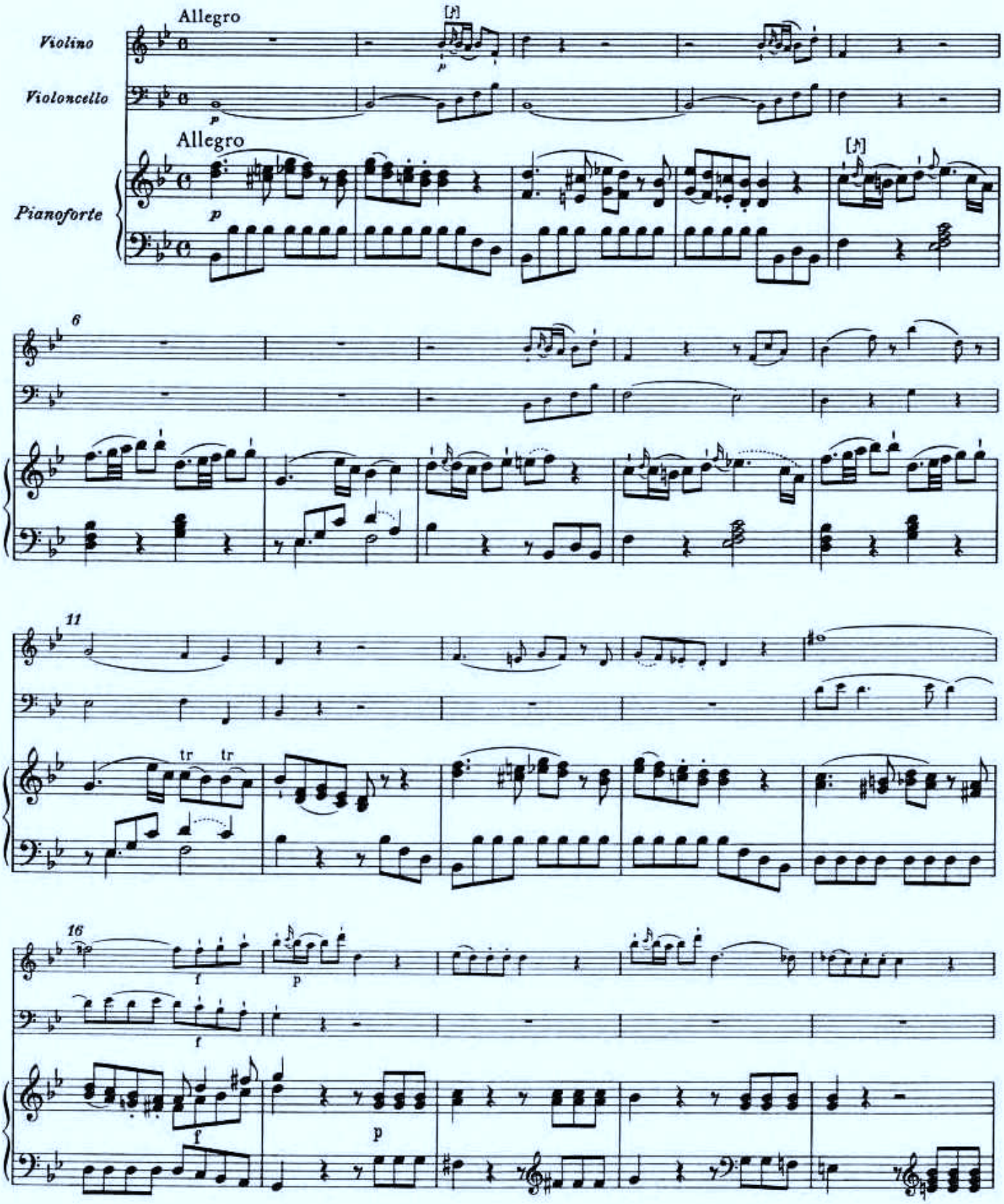

208
f
f
f
212
p
p
p
[M]
215
218
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f

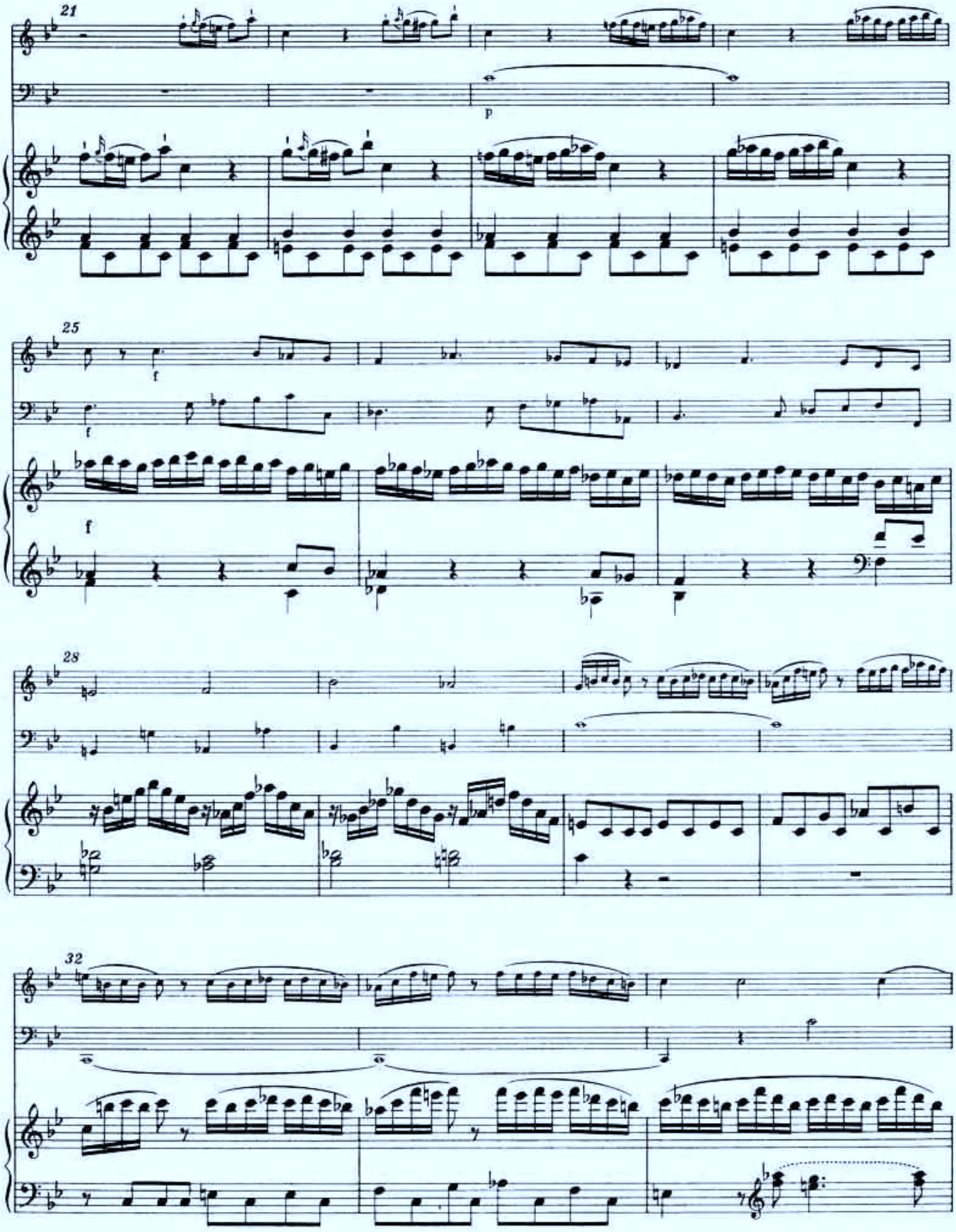
10. Trio in B

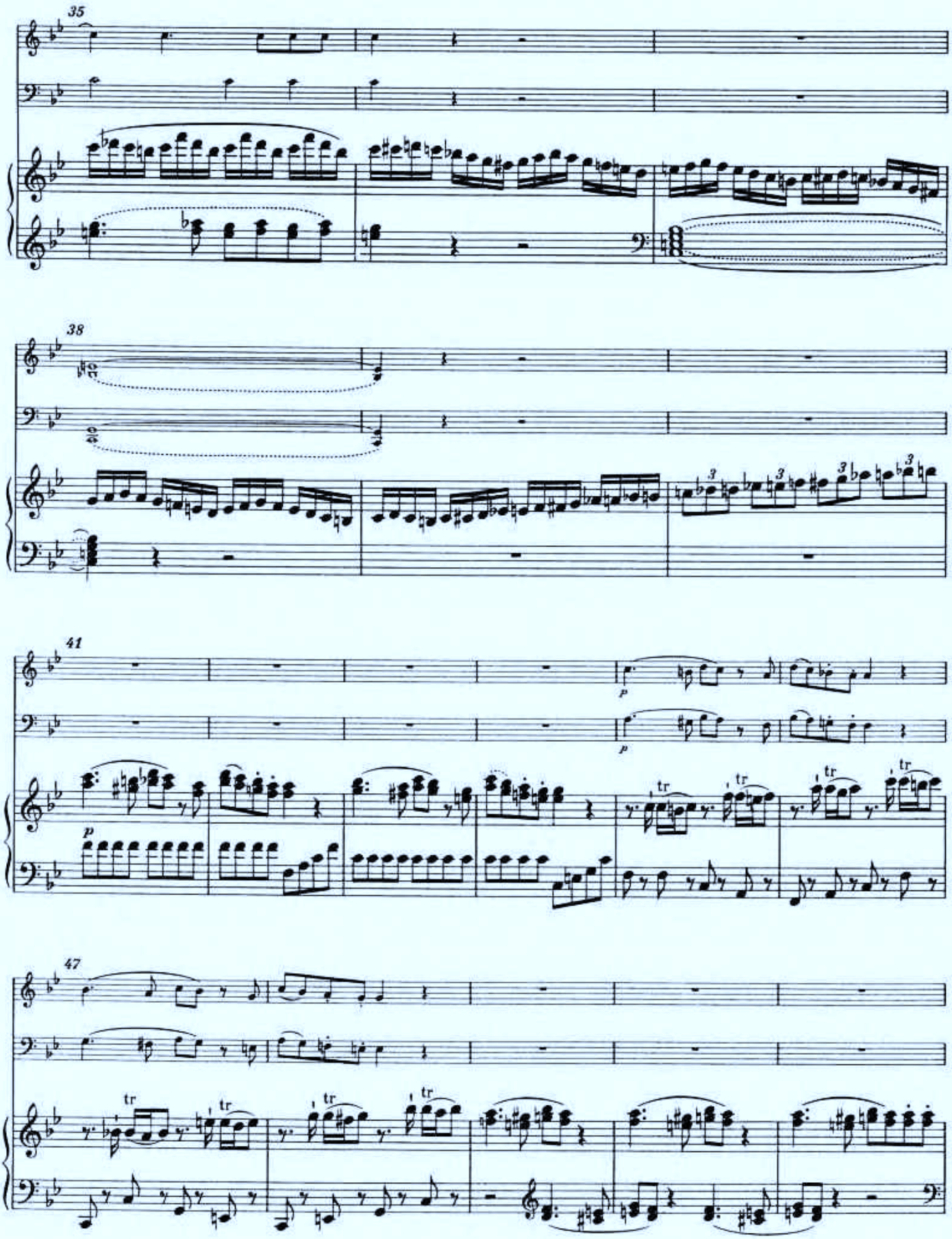
für Klavier, Violine und Violoncello

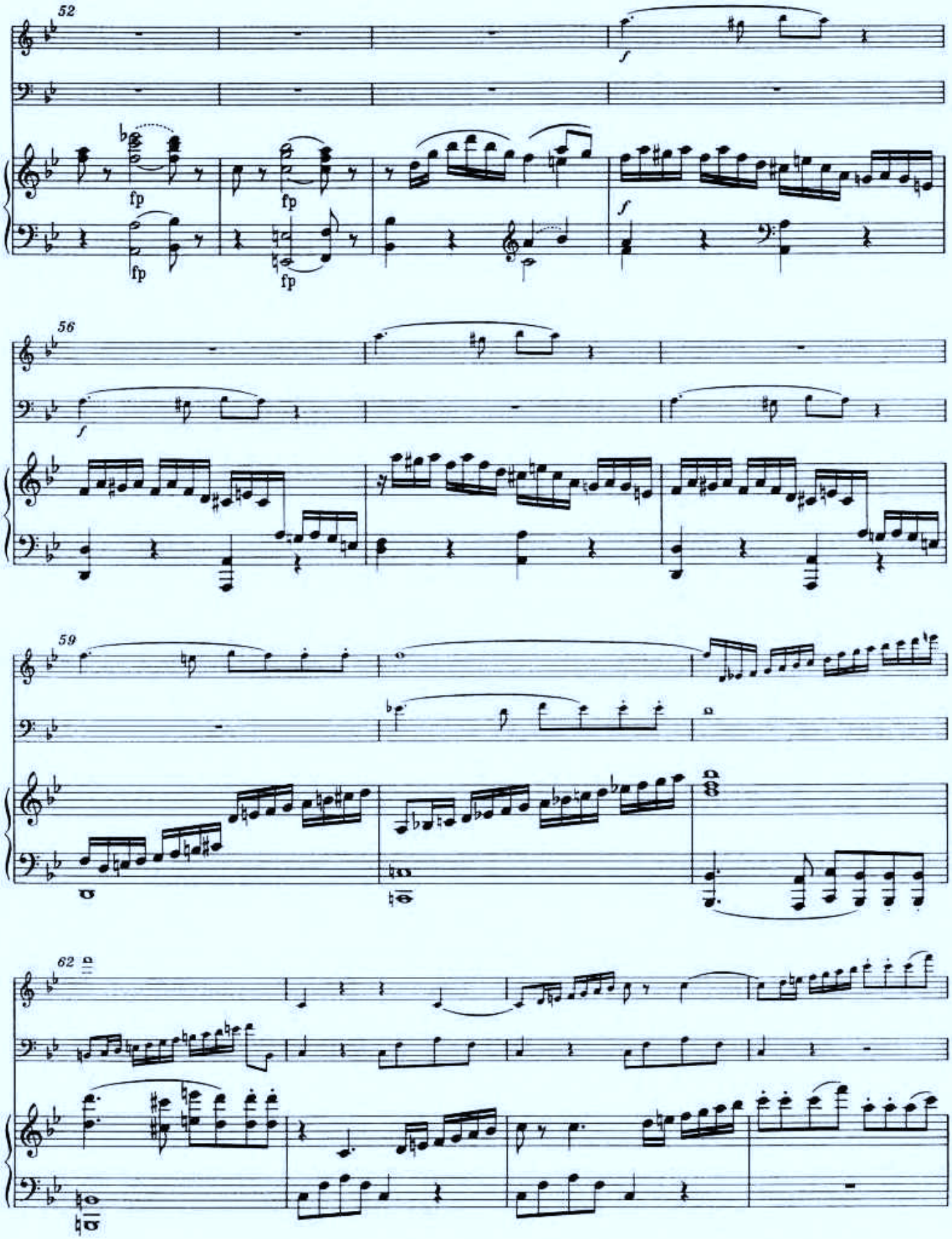
KV 502

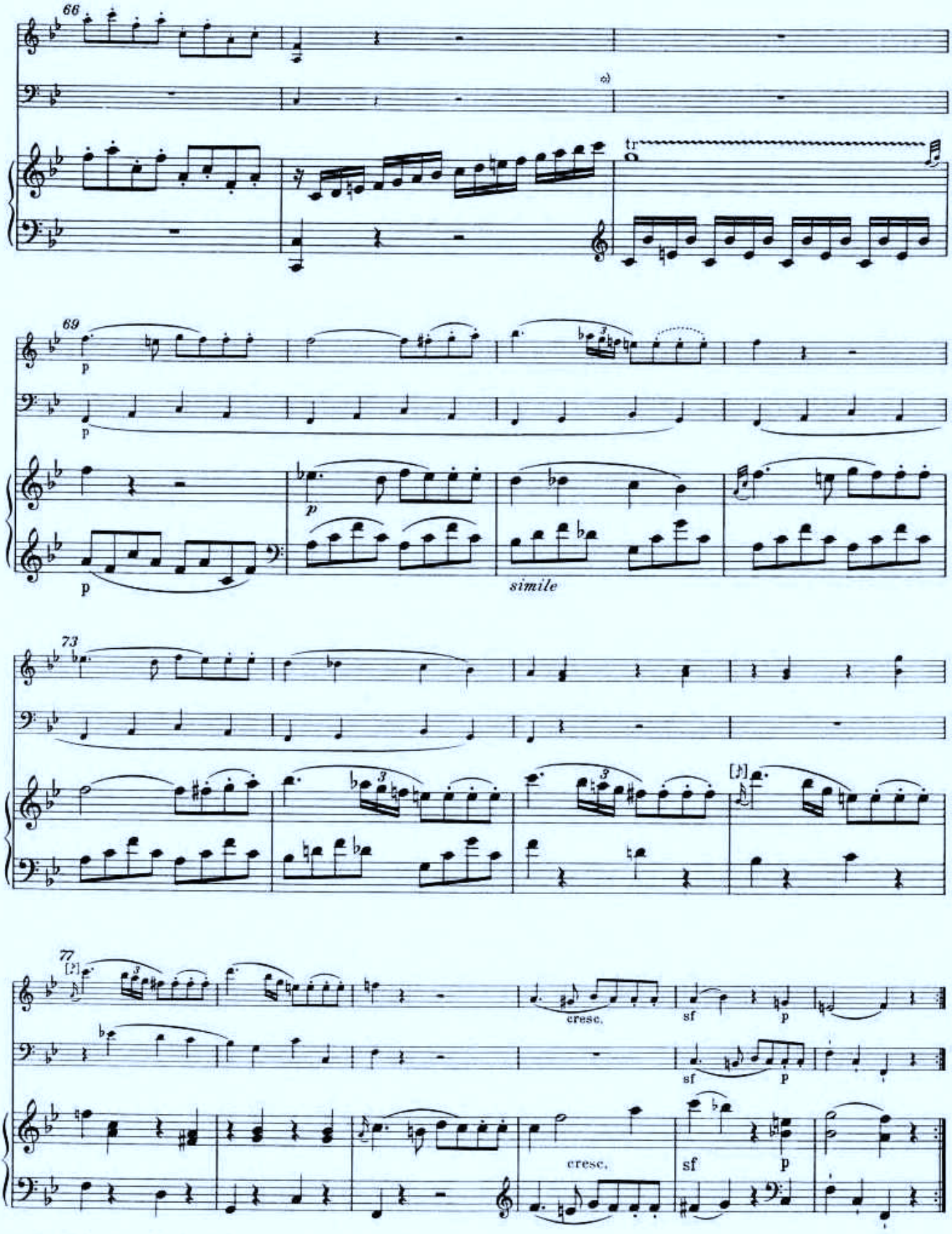
Datiert Wien, 18. November 1786



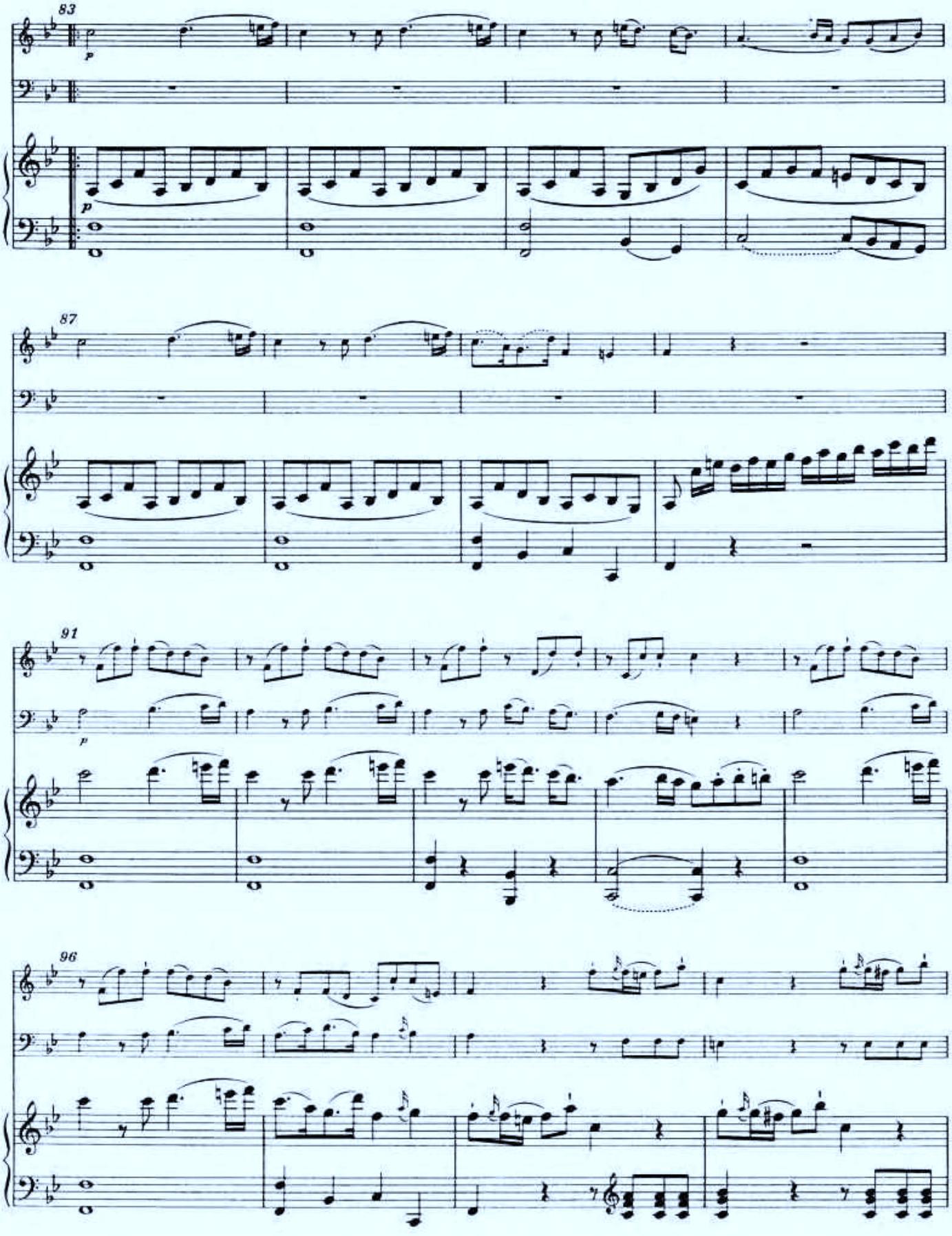

21
p
25
f
f
f
28
32

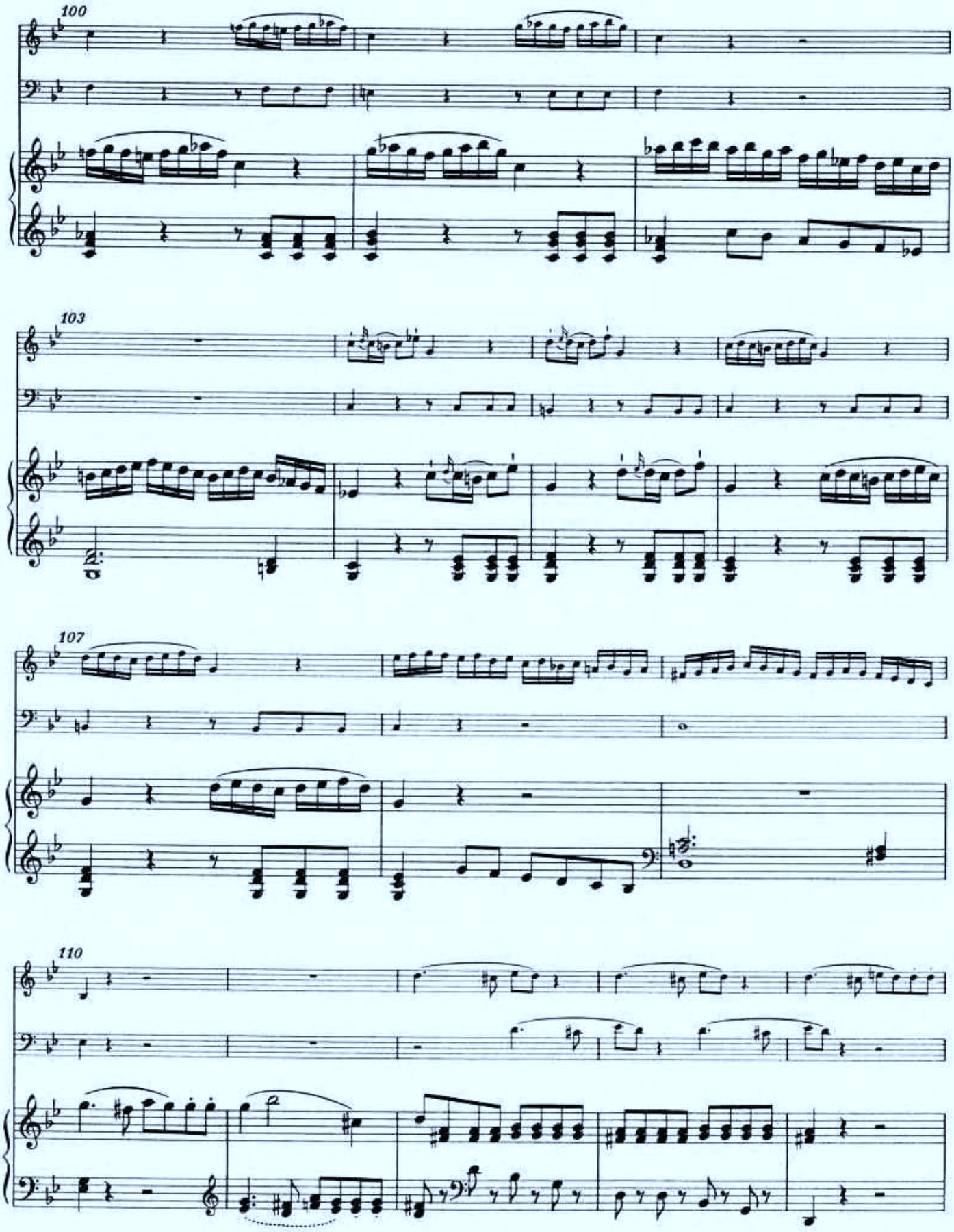

35
38
41
p
p
tr
47
tr

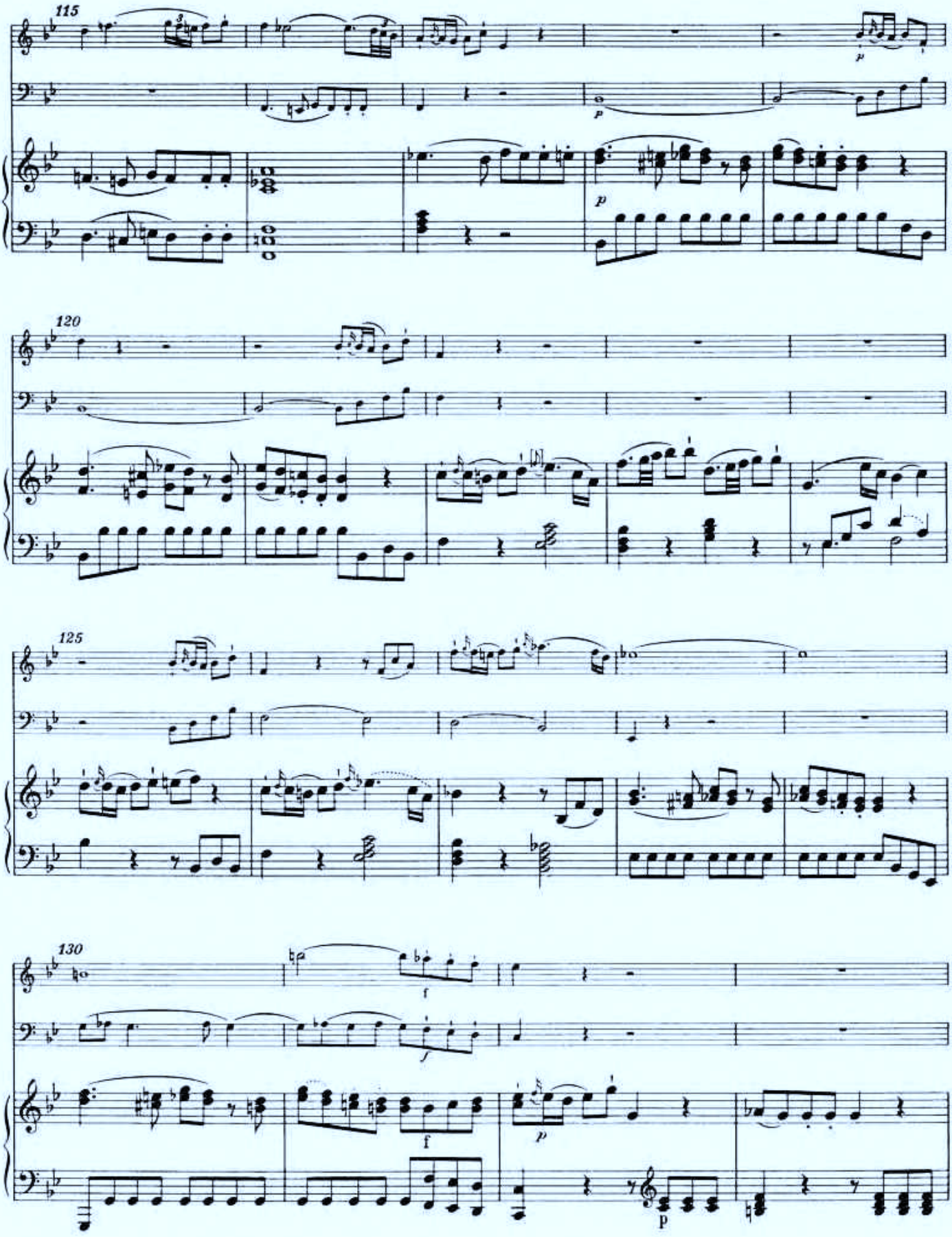

52
f
fp
fp
fp
fp
f
56
f
59
62

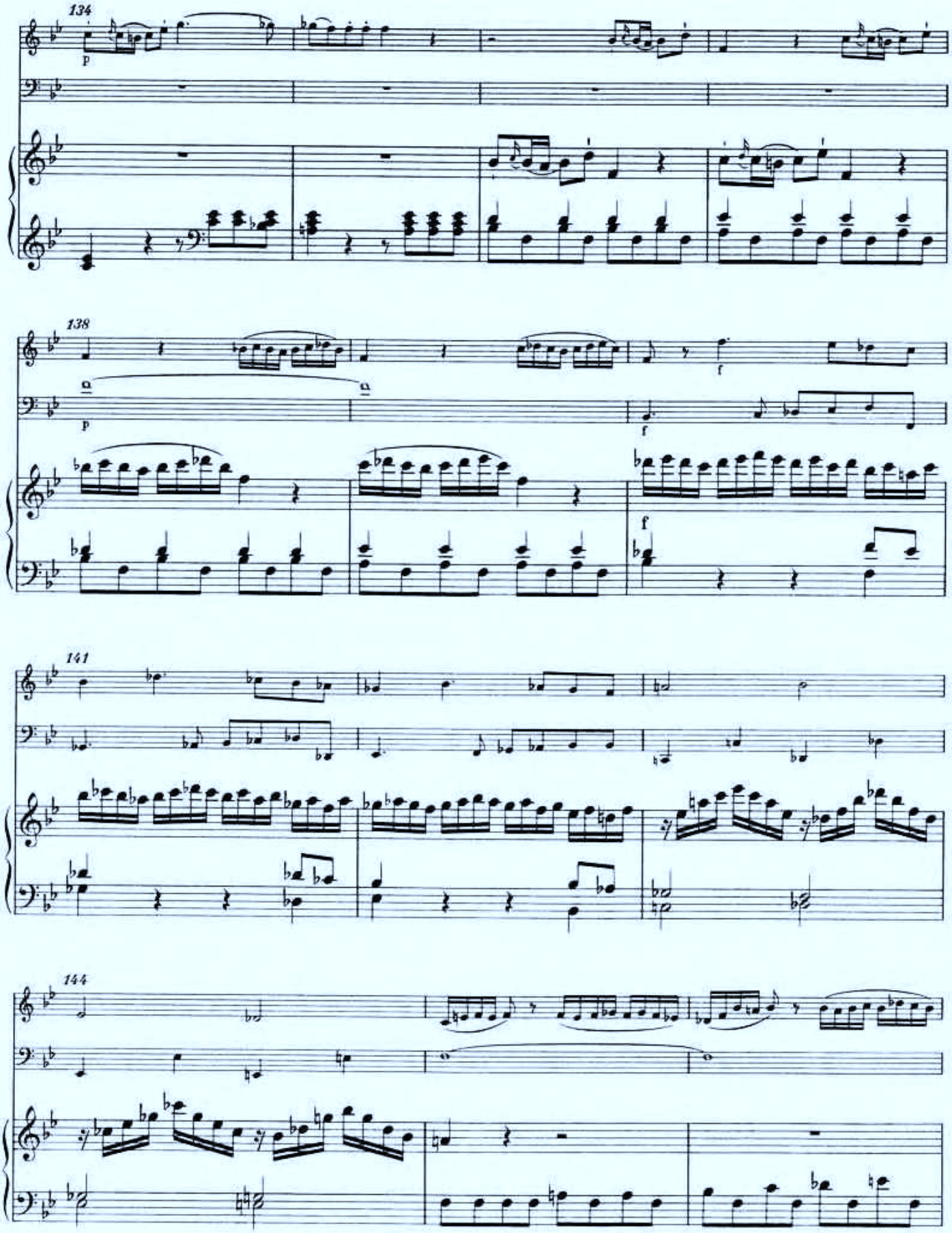


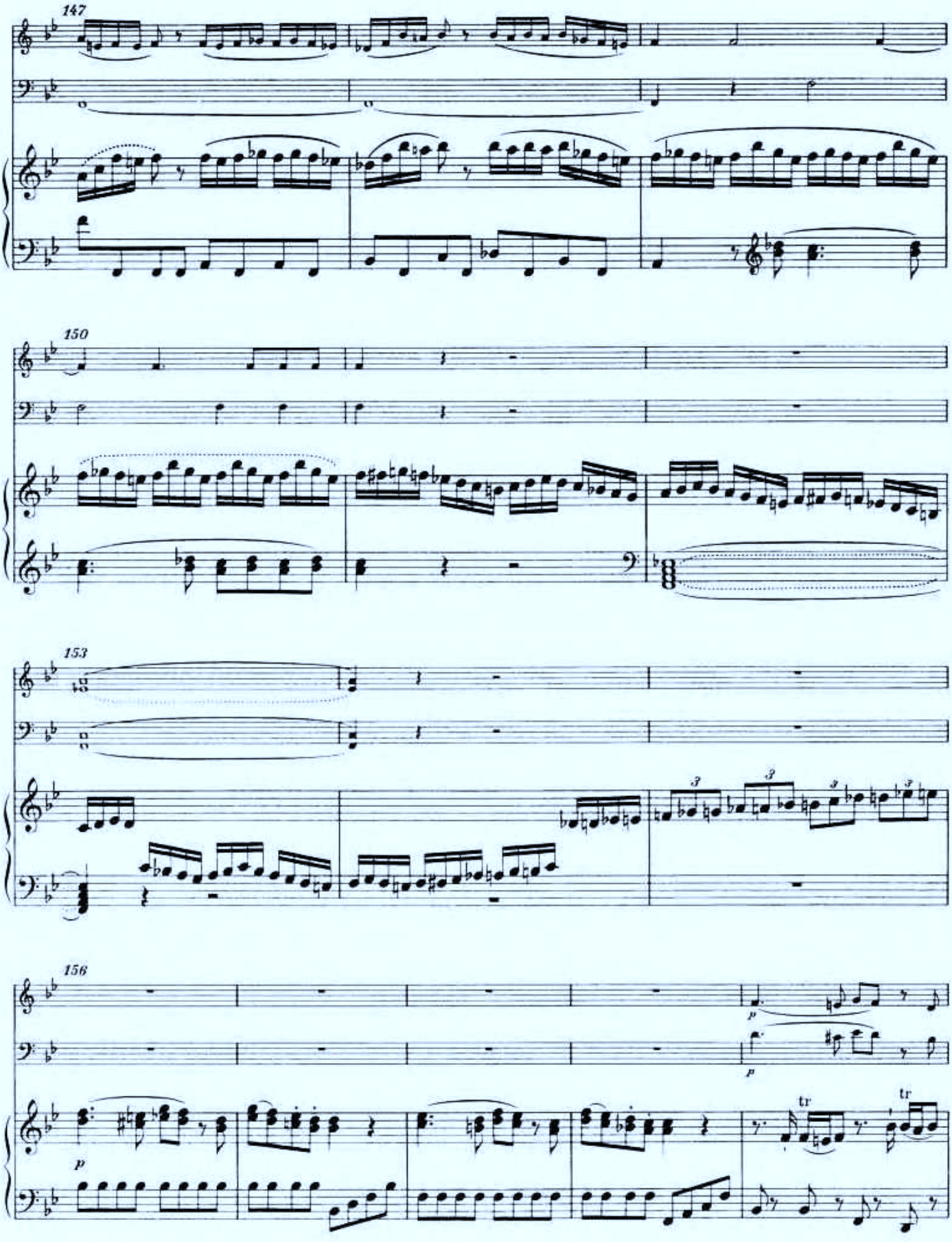
*) T. 67, Violoncello: in der Vorlage Ganztaktpause; vgl. jedoch T. 182.

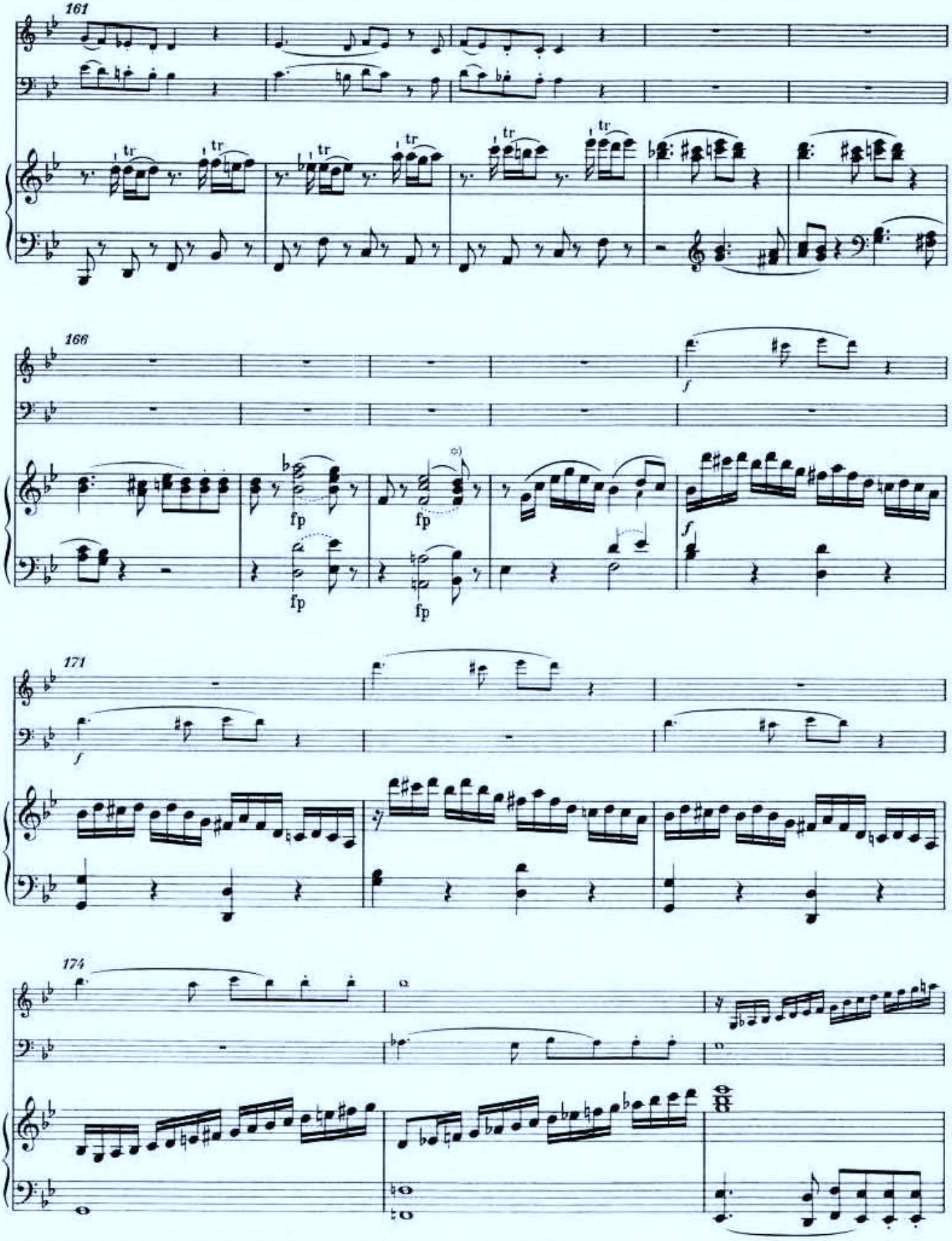

83
p
p
87
91
p
96


100
103
107
110

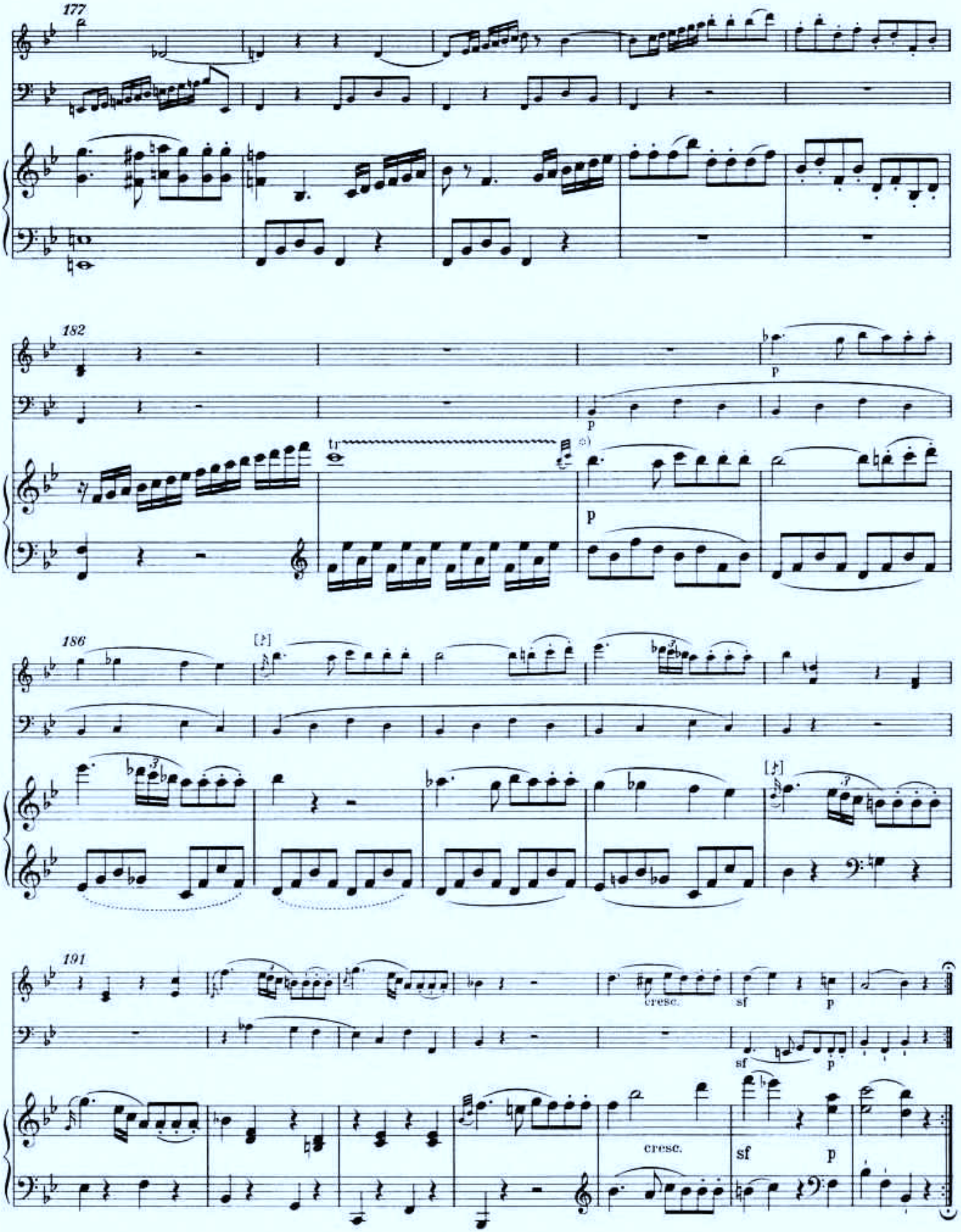

115
120
125
130


134
p
138
p
f
f
141
144

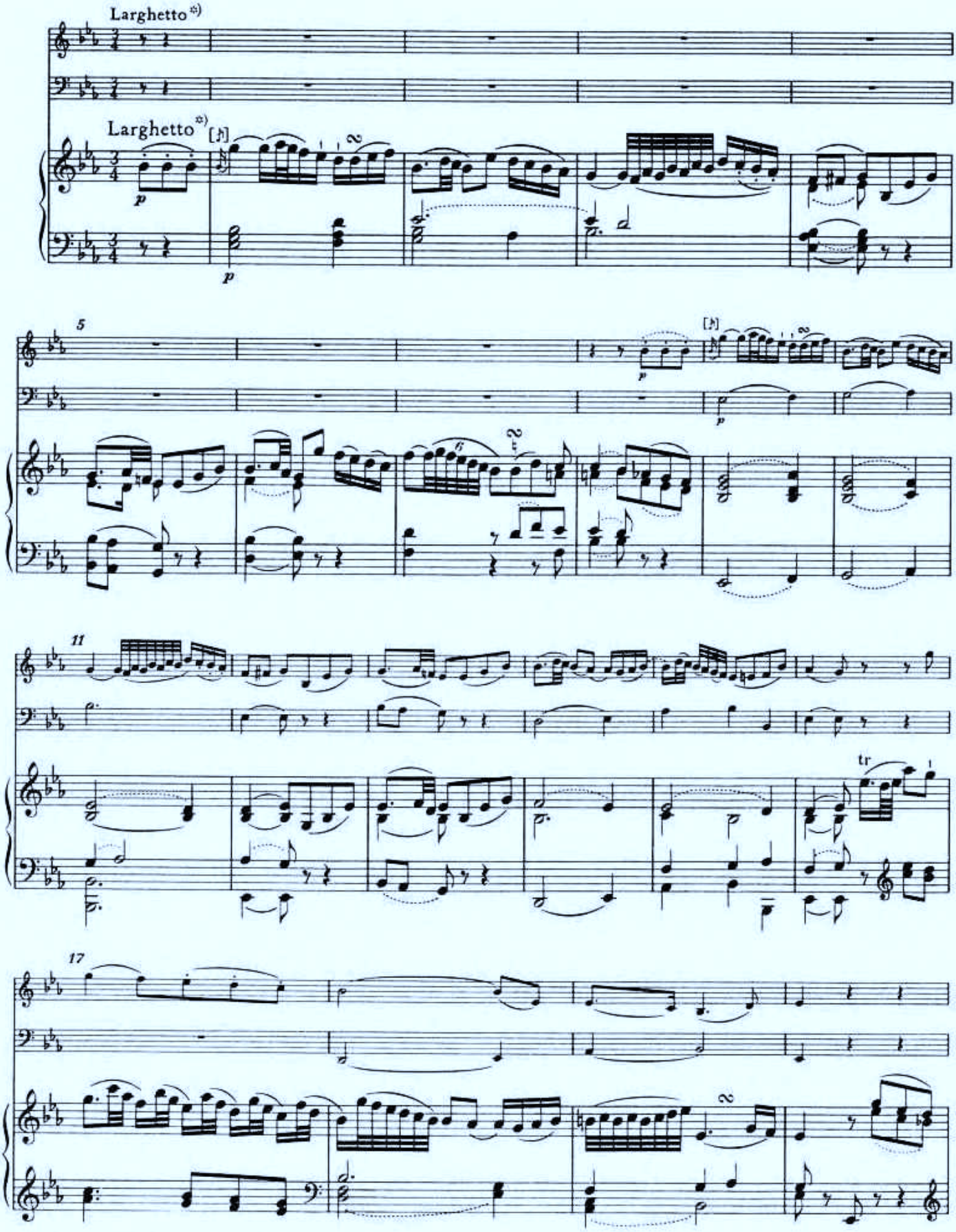

147
150
153
156
p
p
p
tr
tr



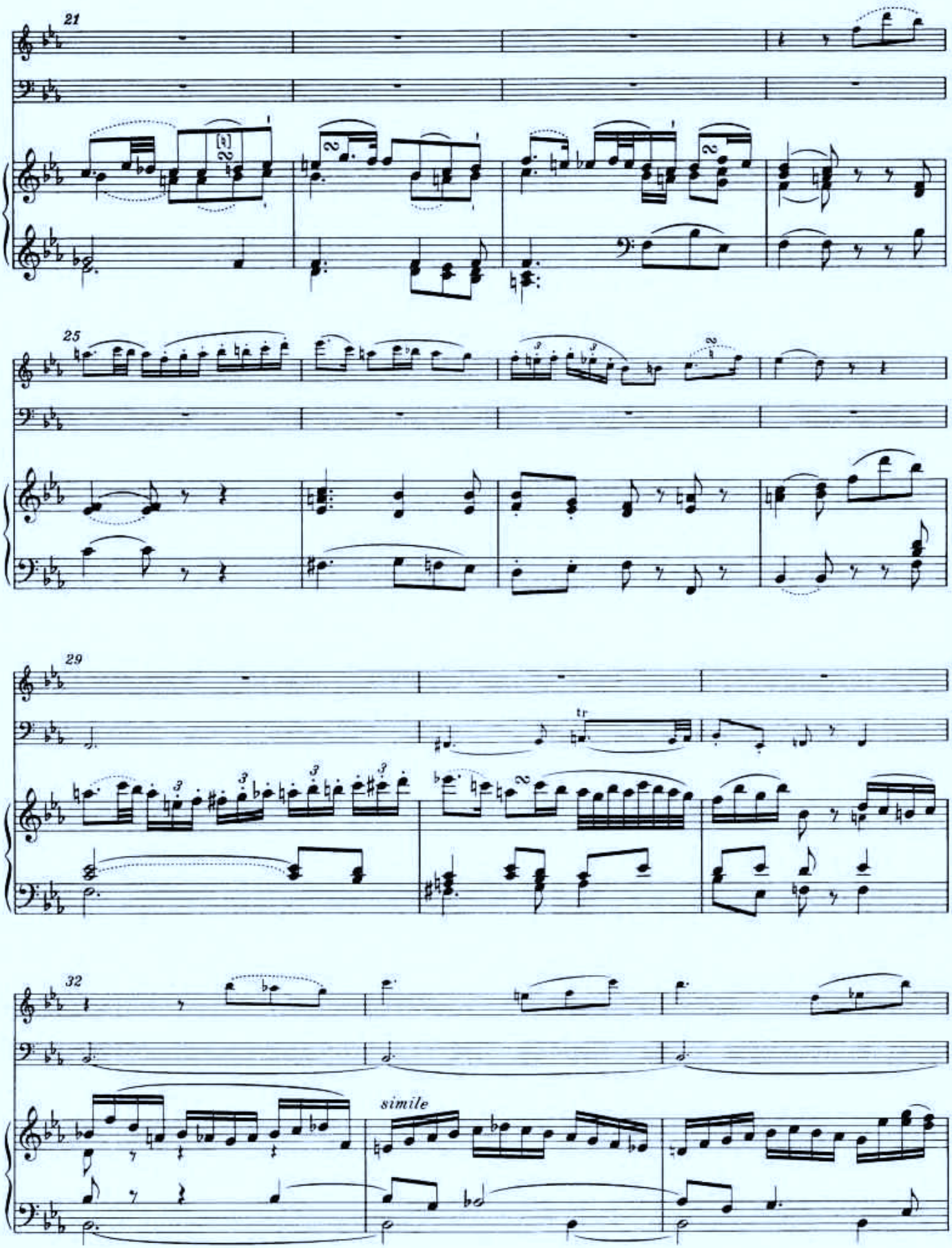
*) T. 168. Klavier oben: untere Note des letzten Akkords in der Quelle g' statt f', vgl. jedoch T. 53.

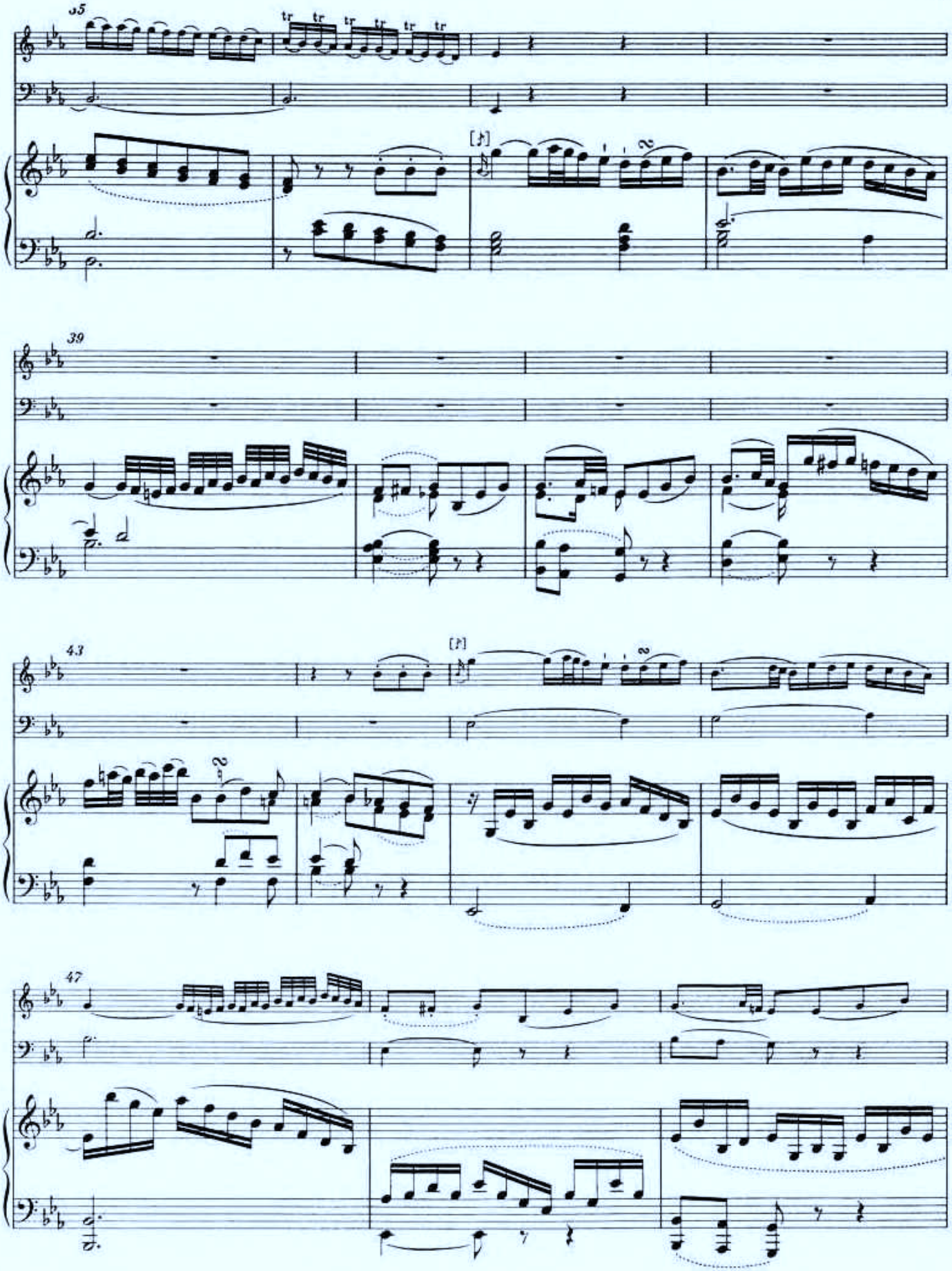


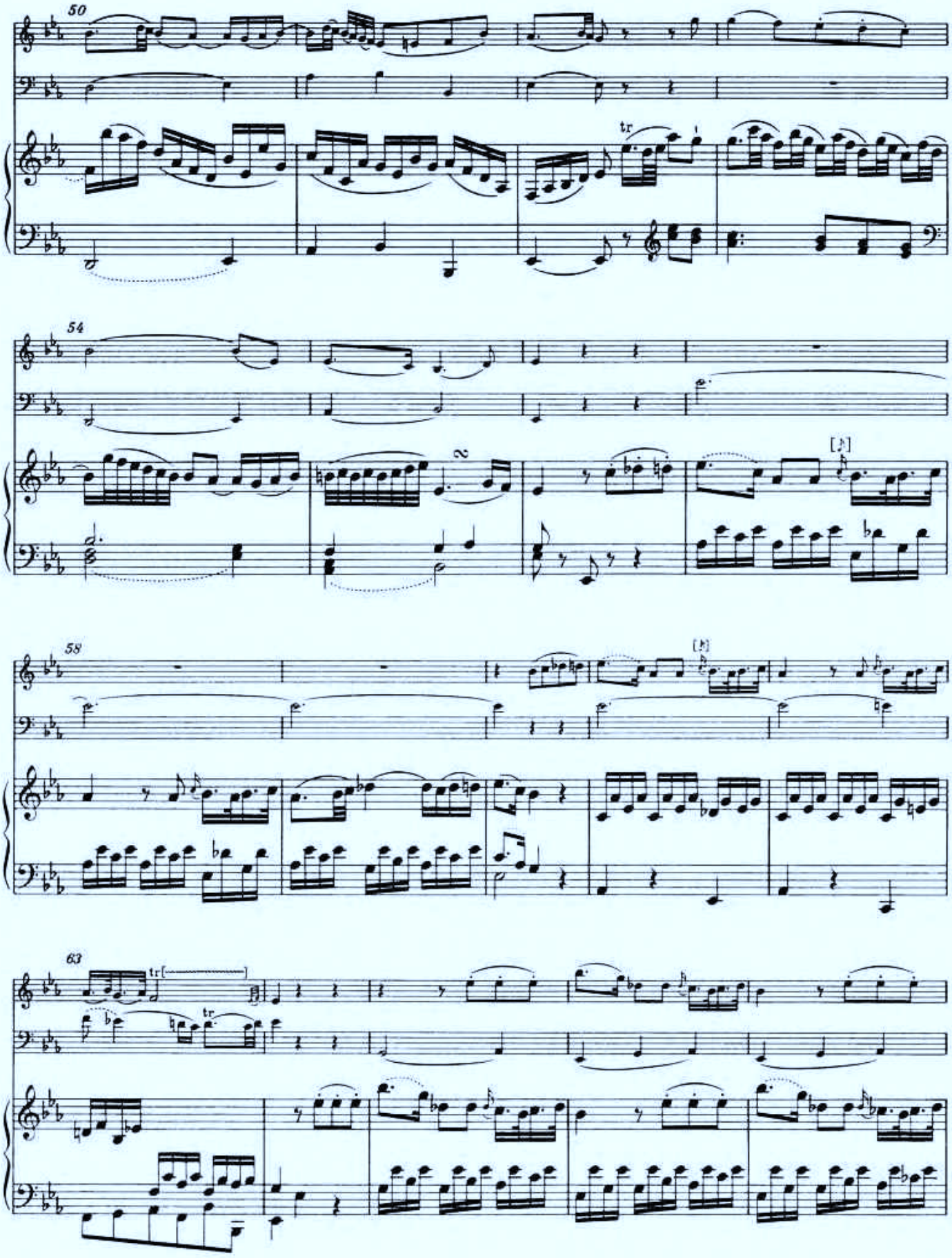
*) Zu einem im Autograph vor T. 184 gestrichenen Takt im oberen System des Klaviers vgl. Krit. Bericht.

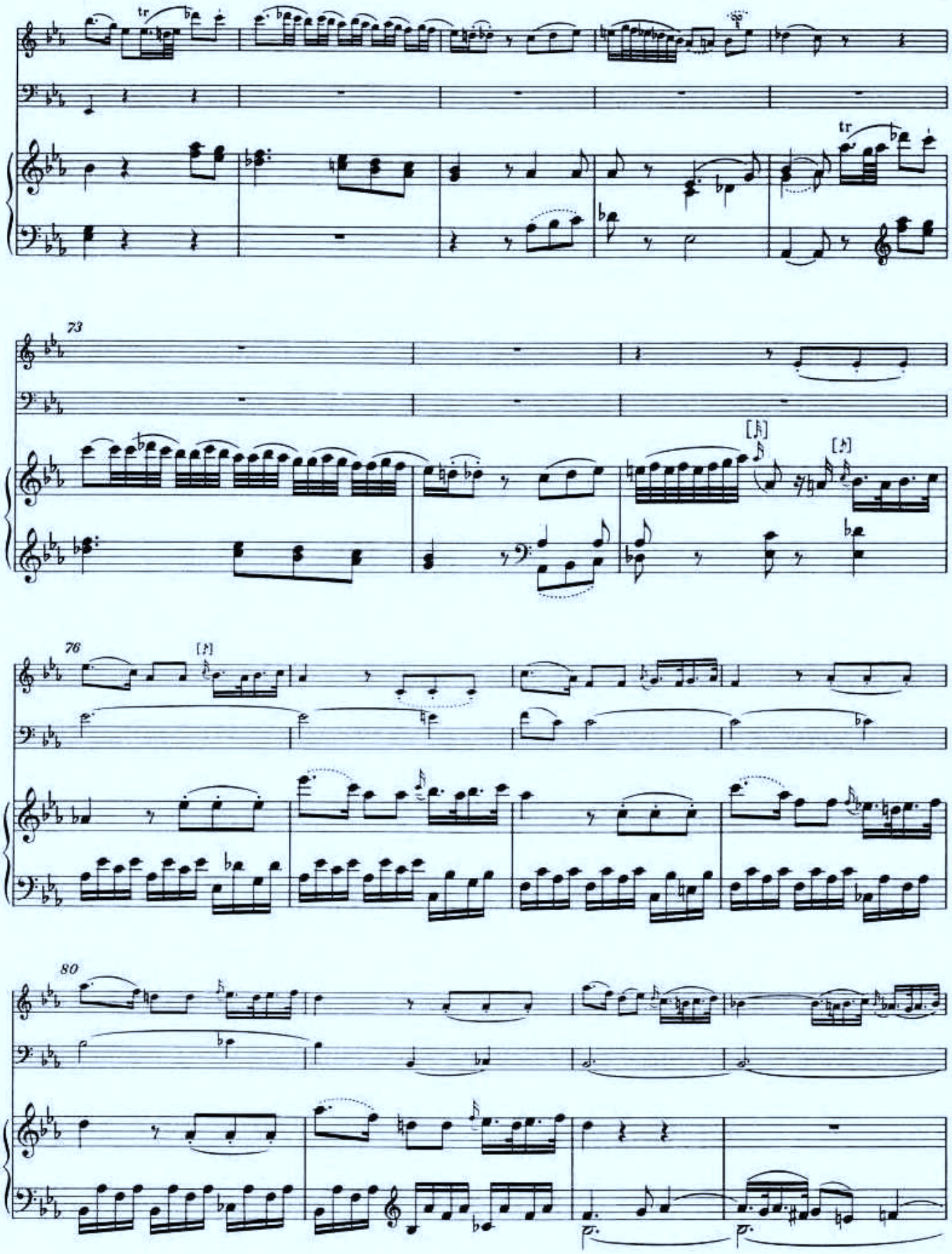


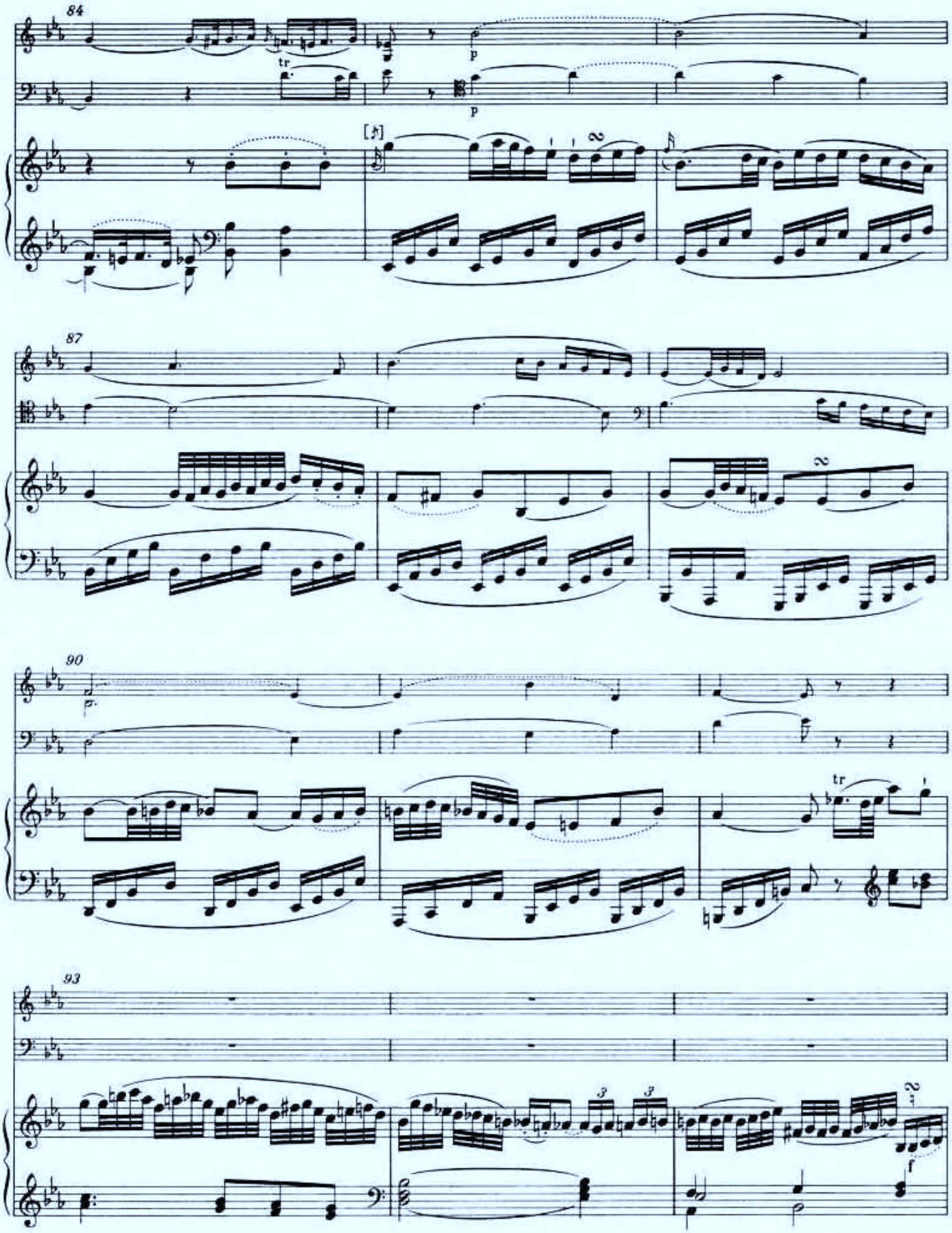
*) Zur Dynamik dieses Satzes vgl. Vorwort, S. XII.

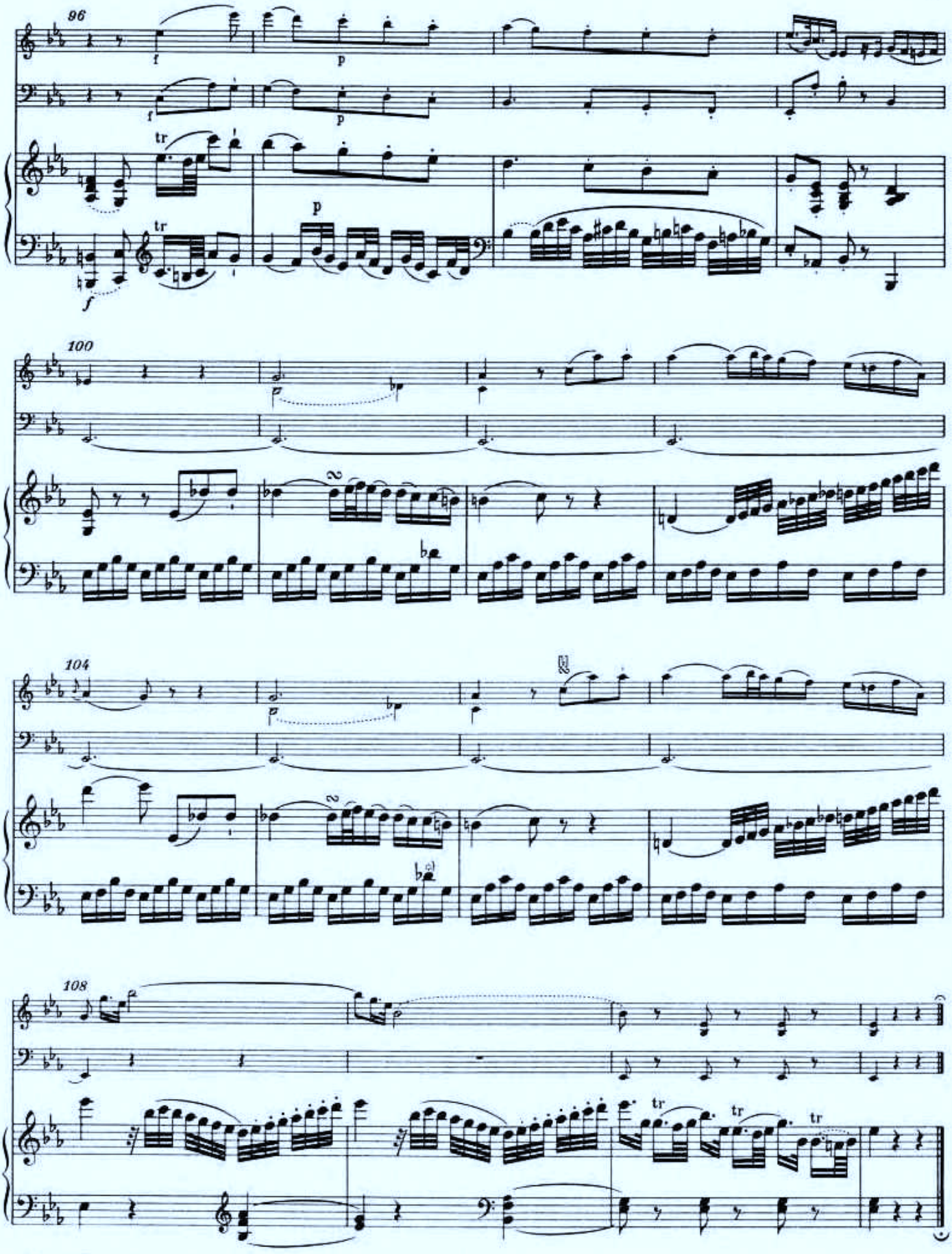

21
25
29
tr
32
simile


35
39
43
47

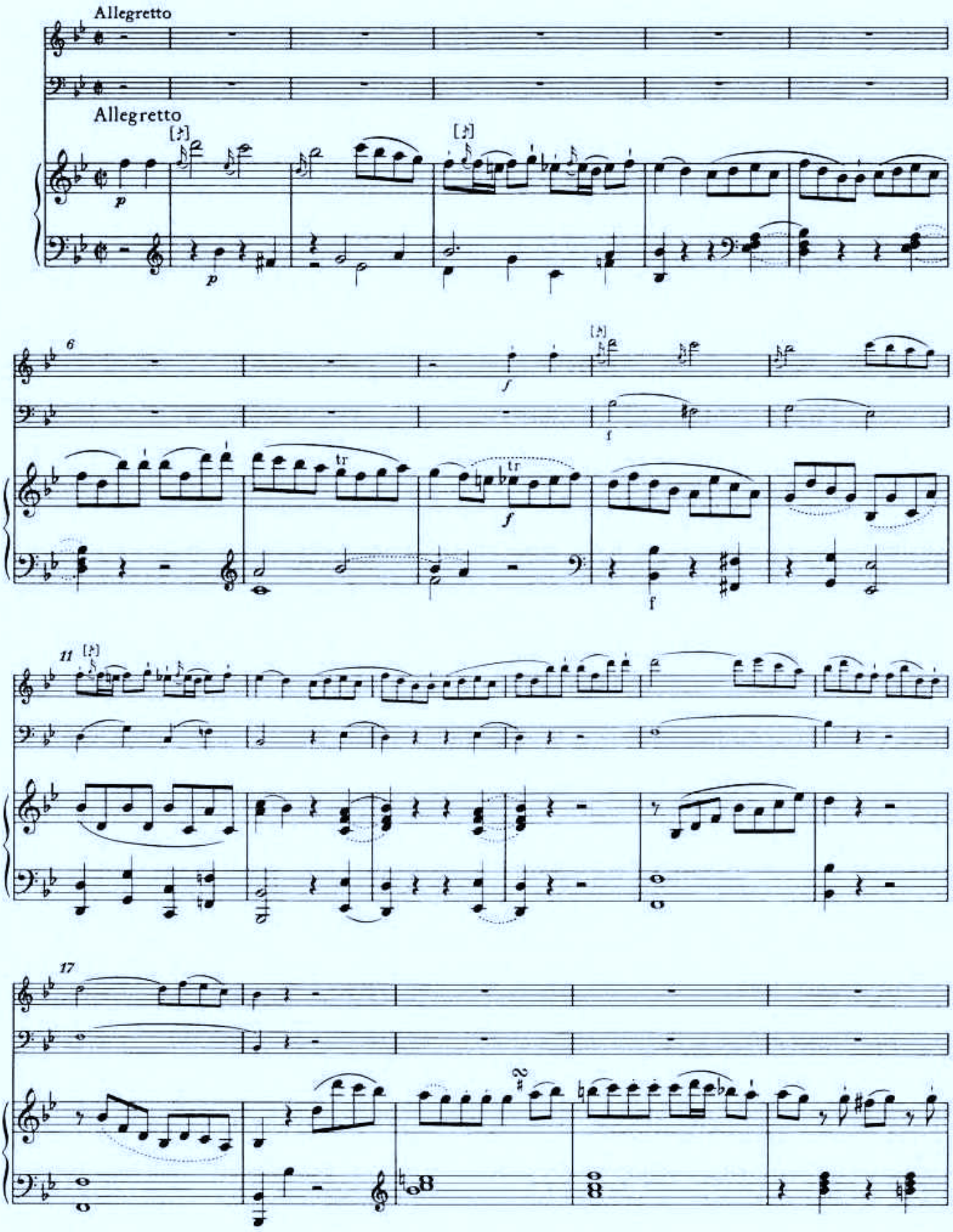

50
tr
54
2
58
63
tr
tr

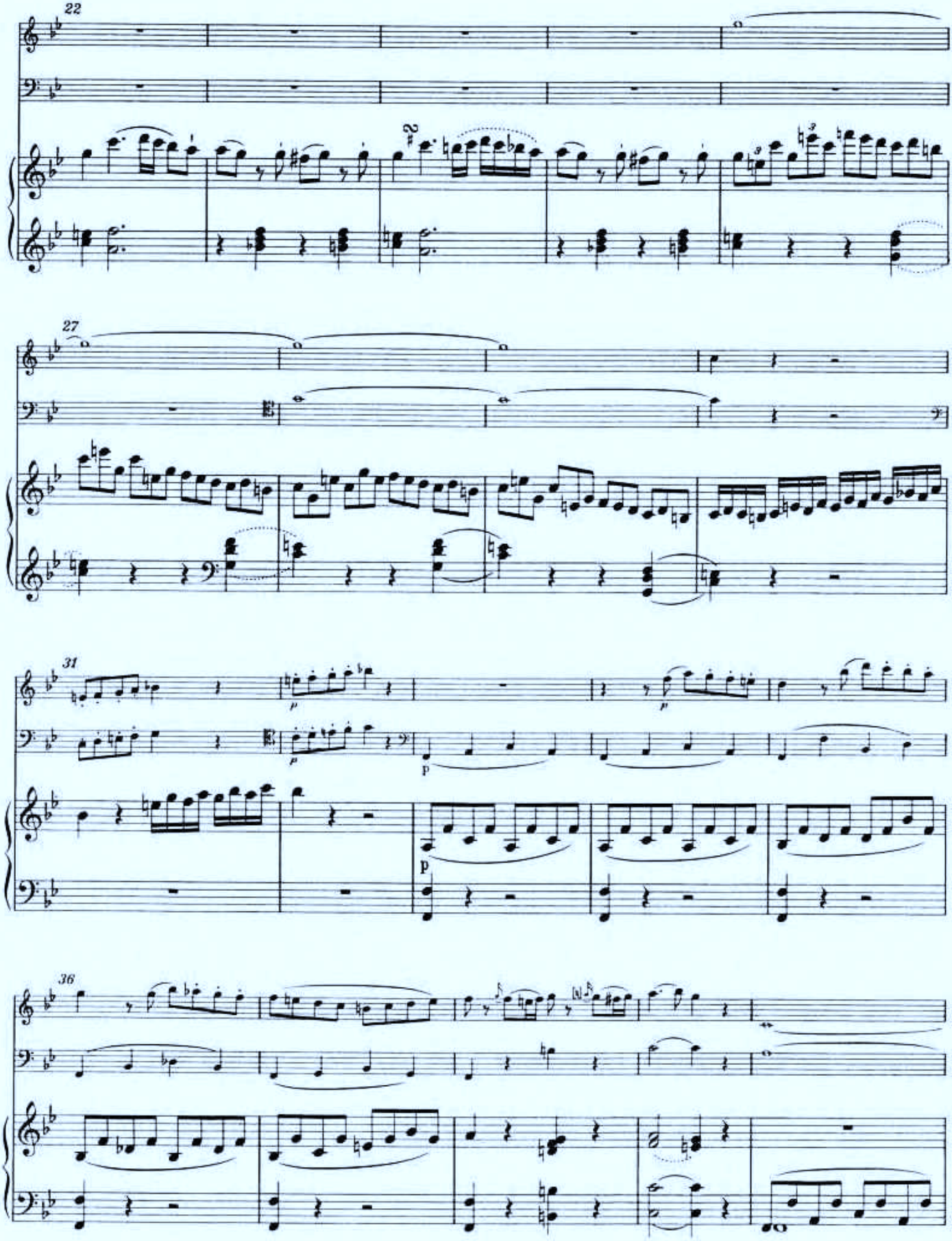

tr
tr
73
76
80

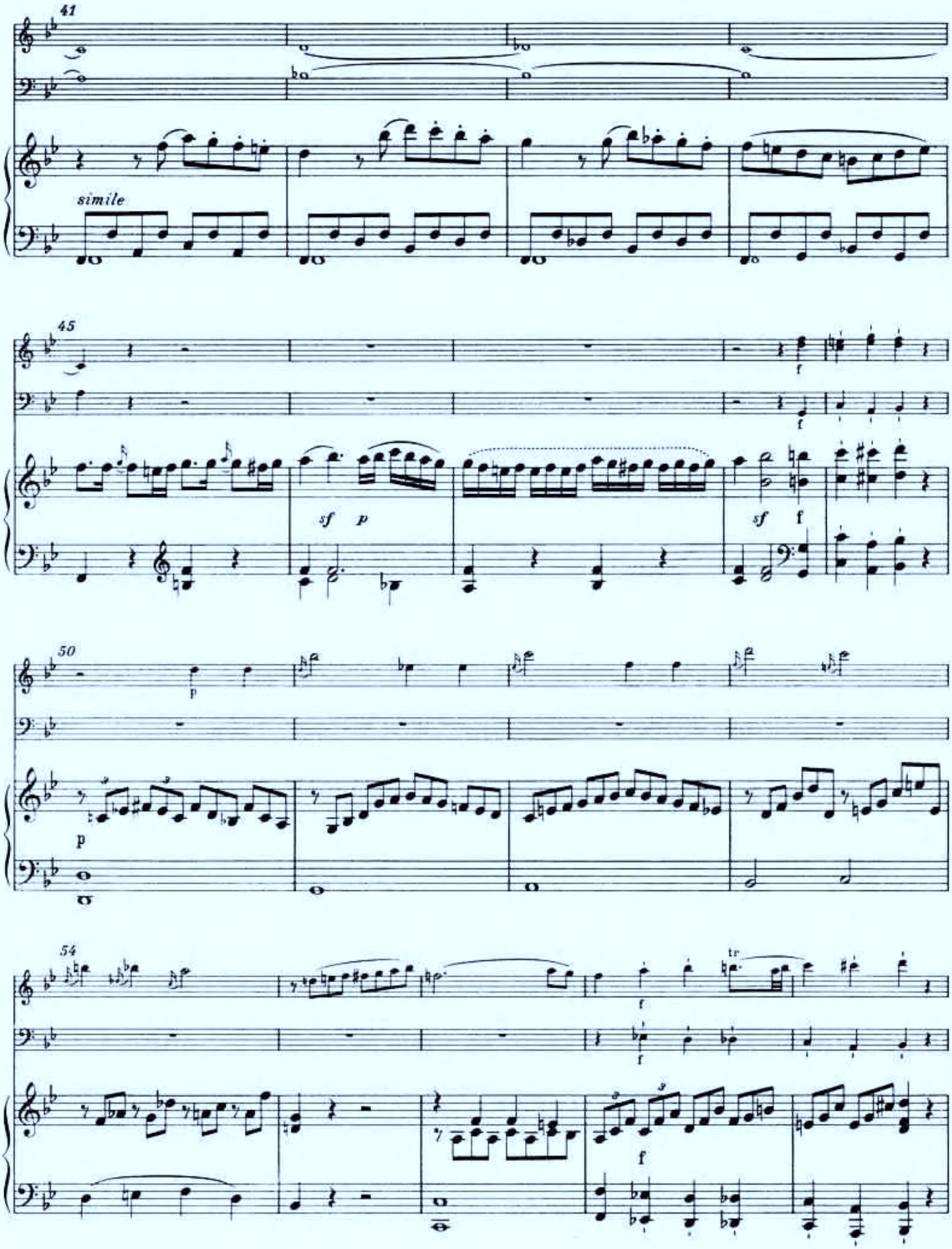

84
tr
p
p
87
90
tr
93
3
3
f

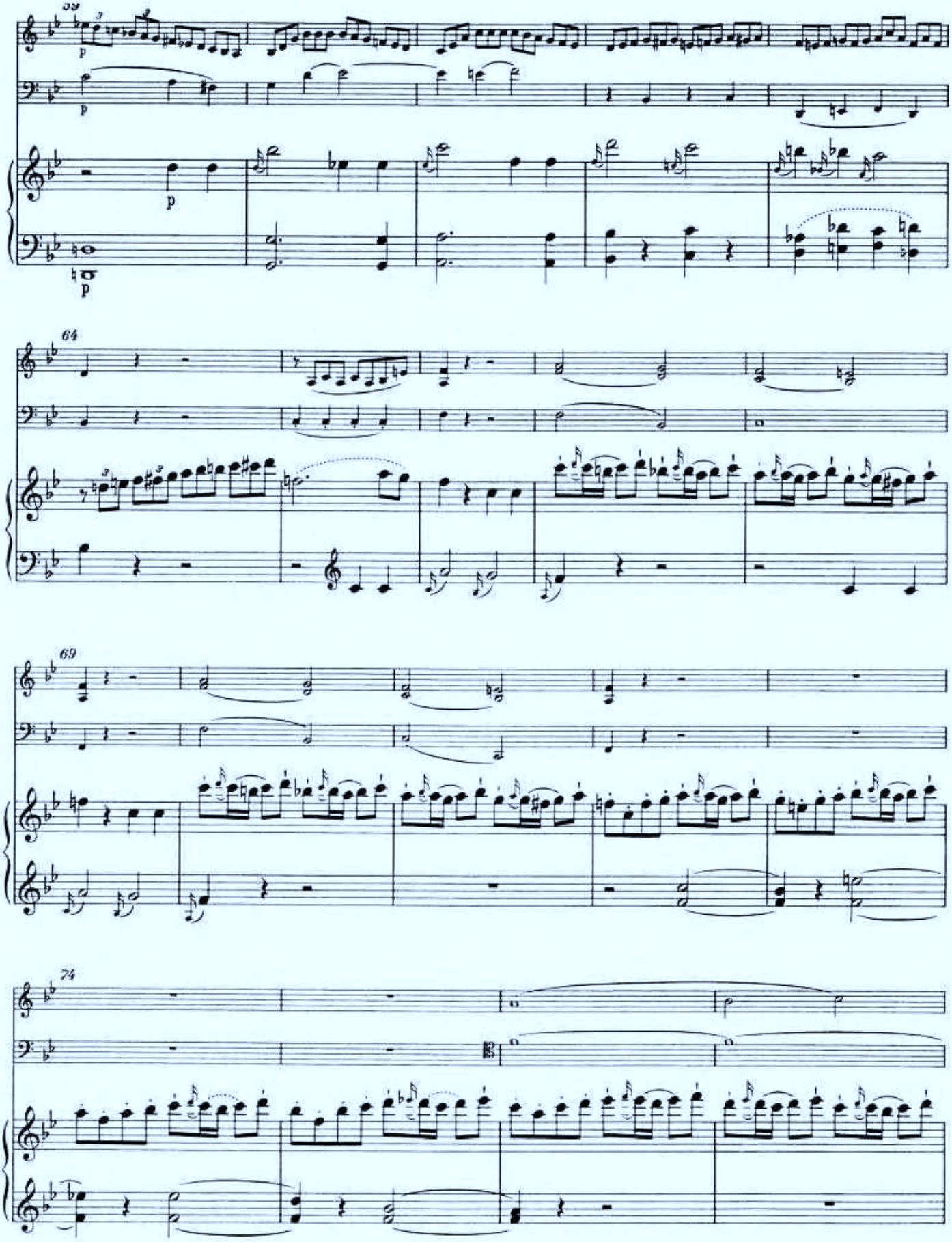


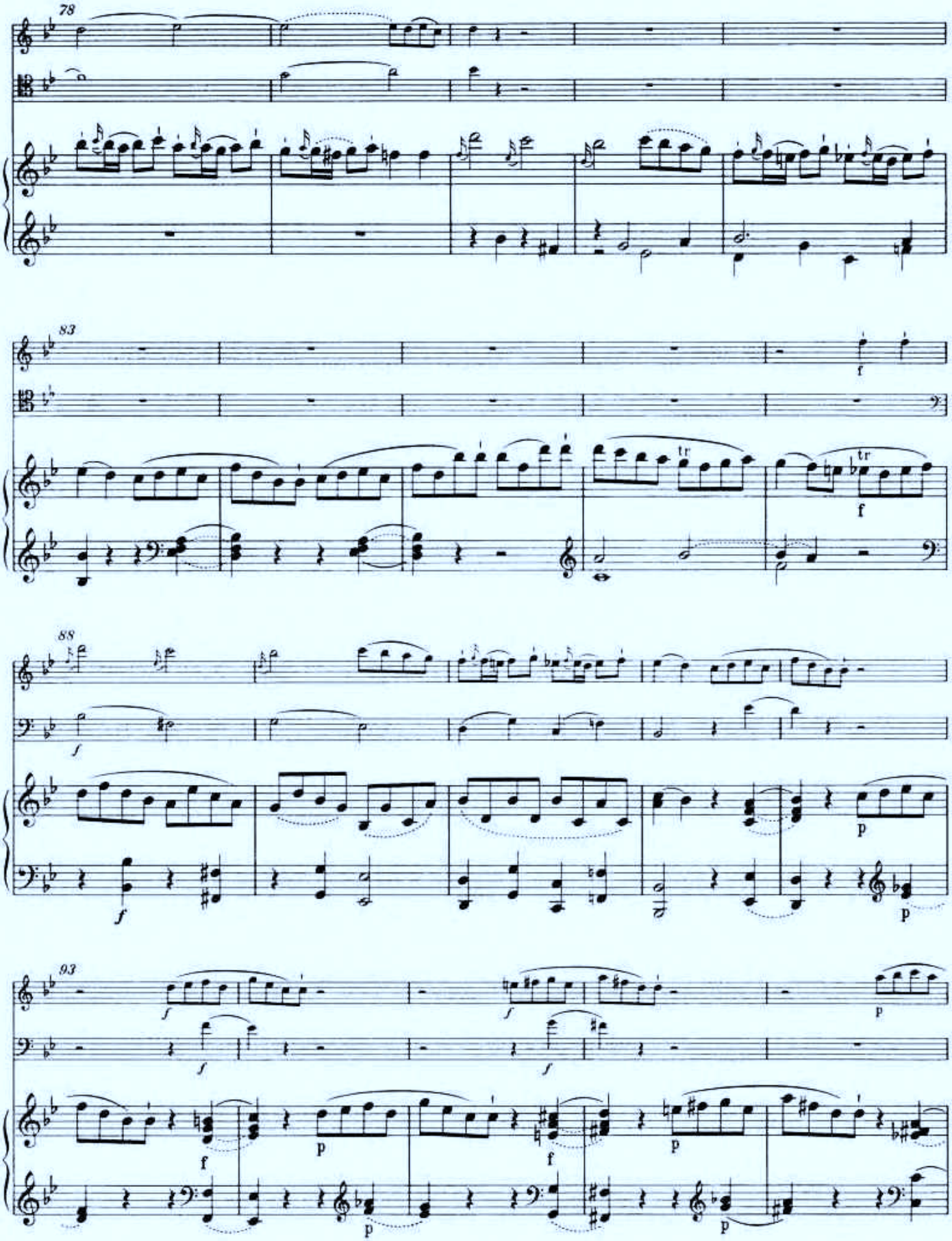
*) T. 105, Klavier unten: vorletzte Note in der Vorlage irrtümlich b statt des'.

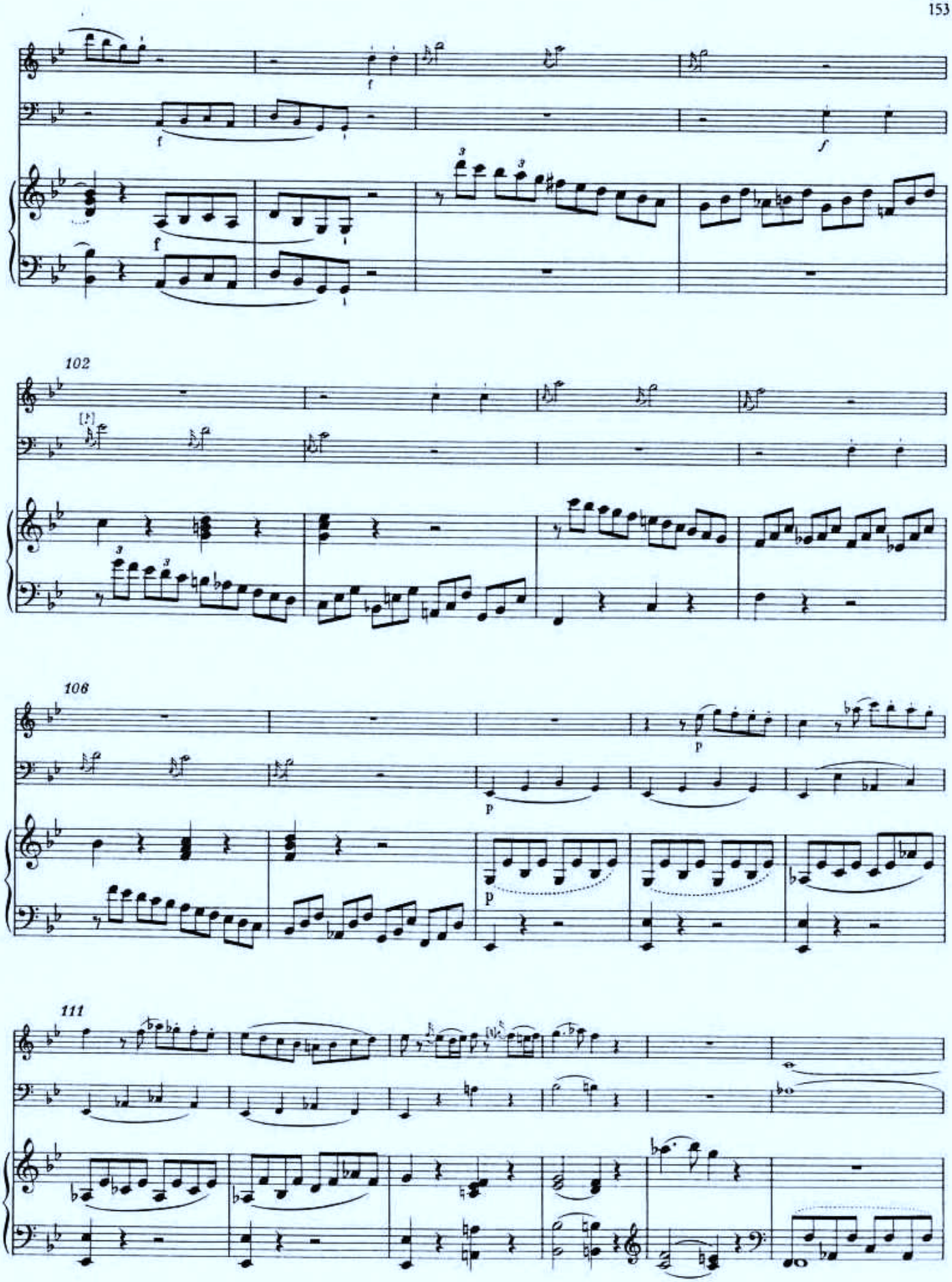

Allegretto
Allegretto
p
p
6
f
f
tr
tr
f
f
11
17

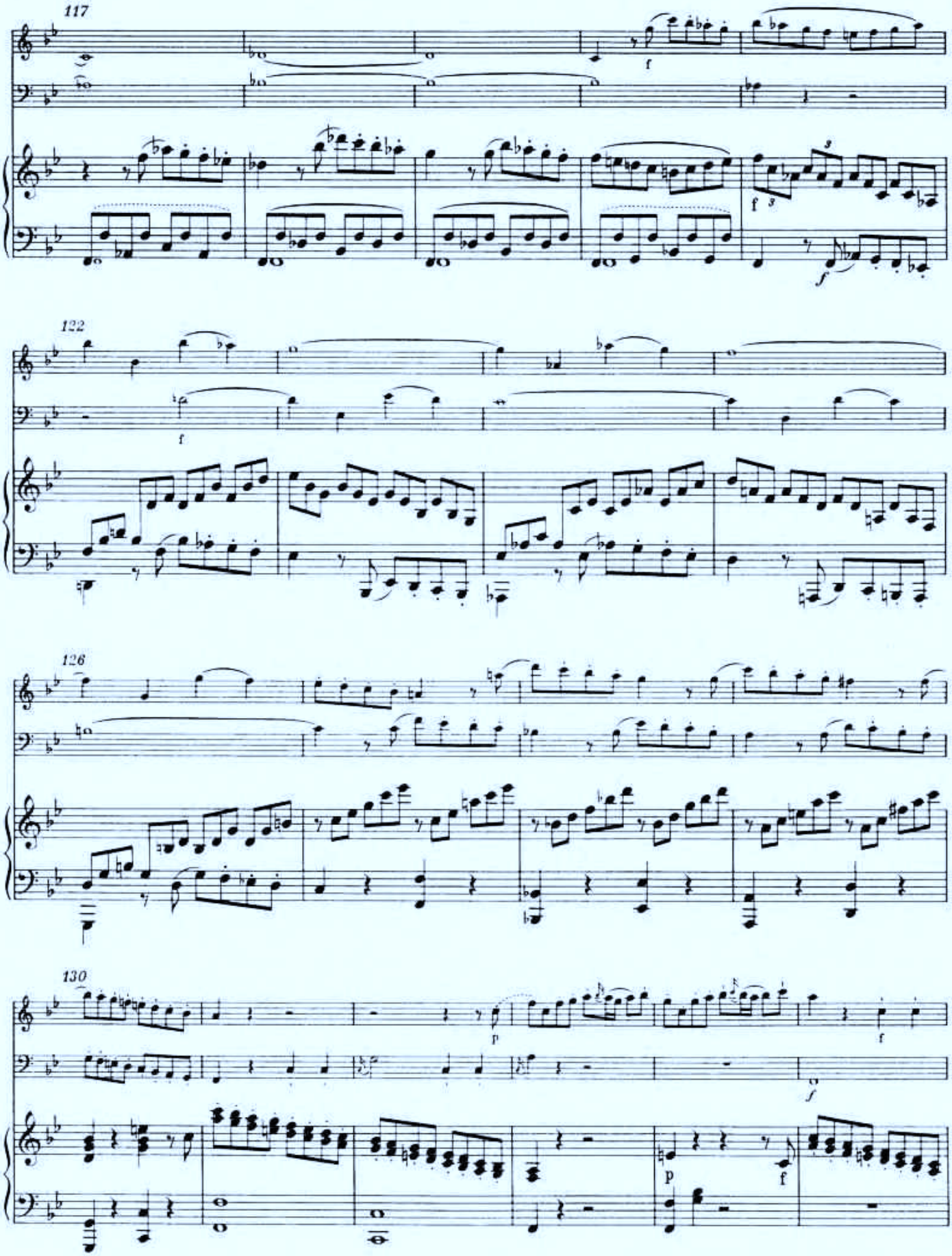

22
27
31
36

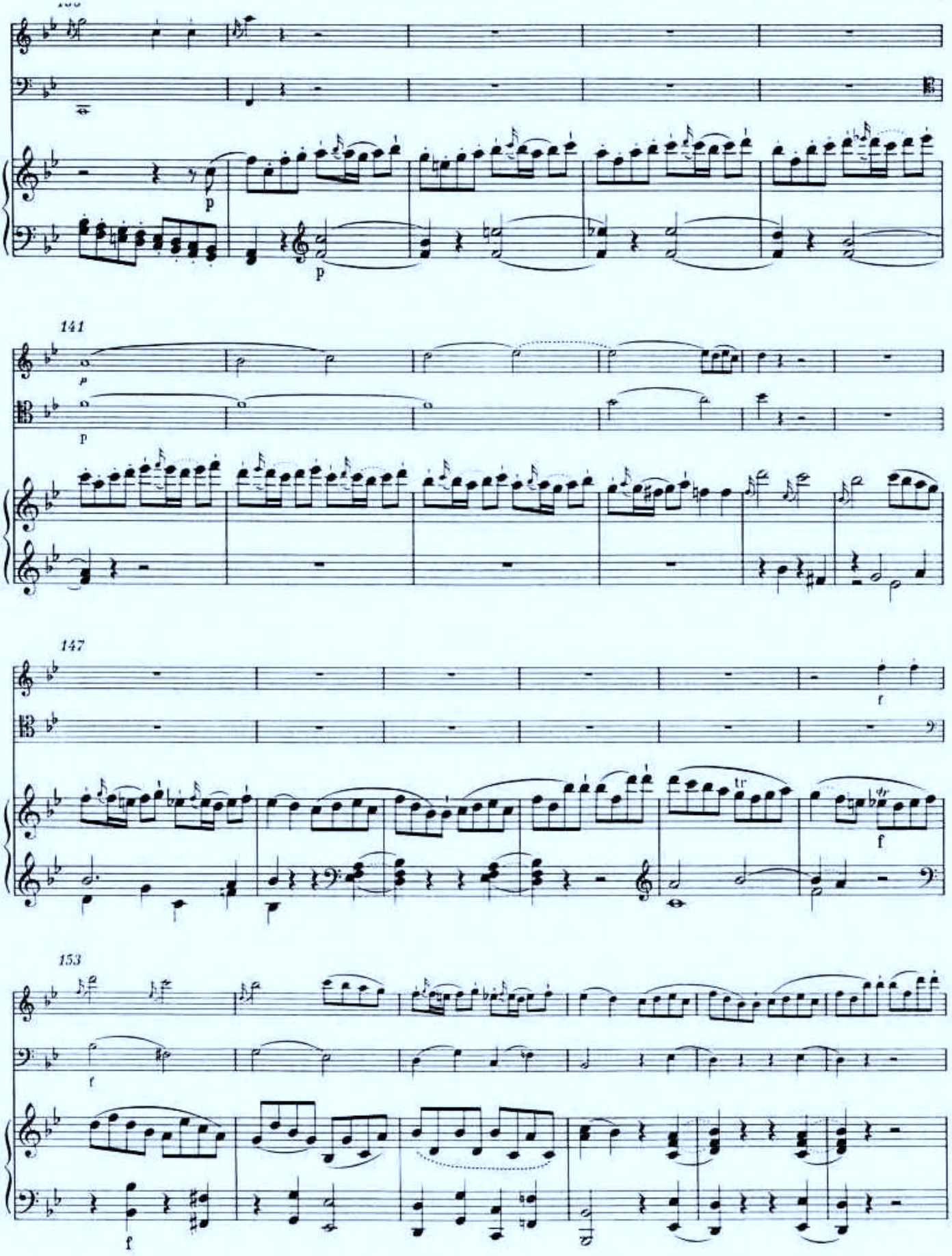

41
simile
45
sf p
sf f
50
p
54
tr
f

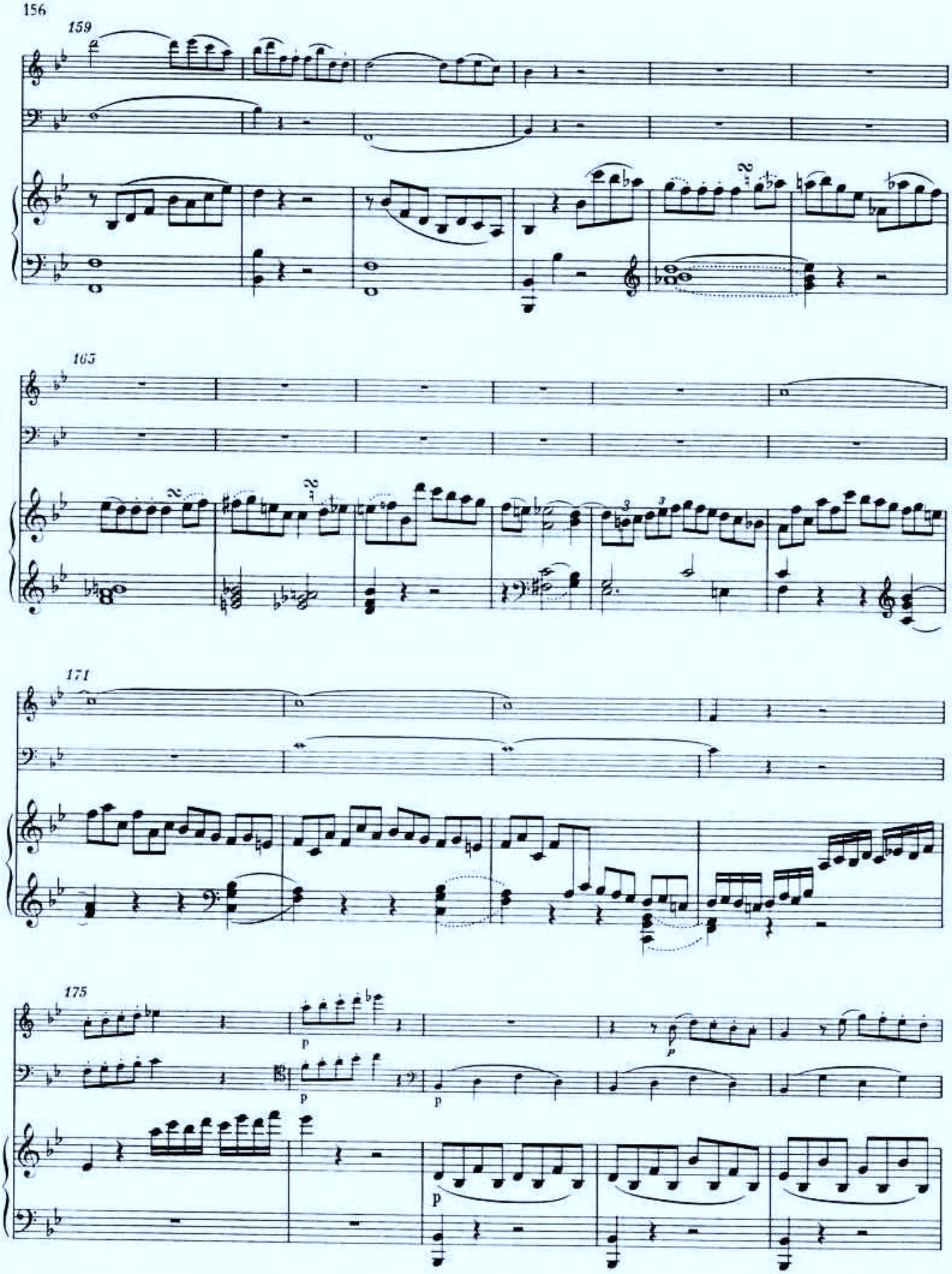

59
p
64
69
74

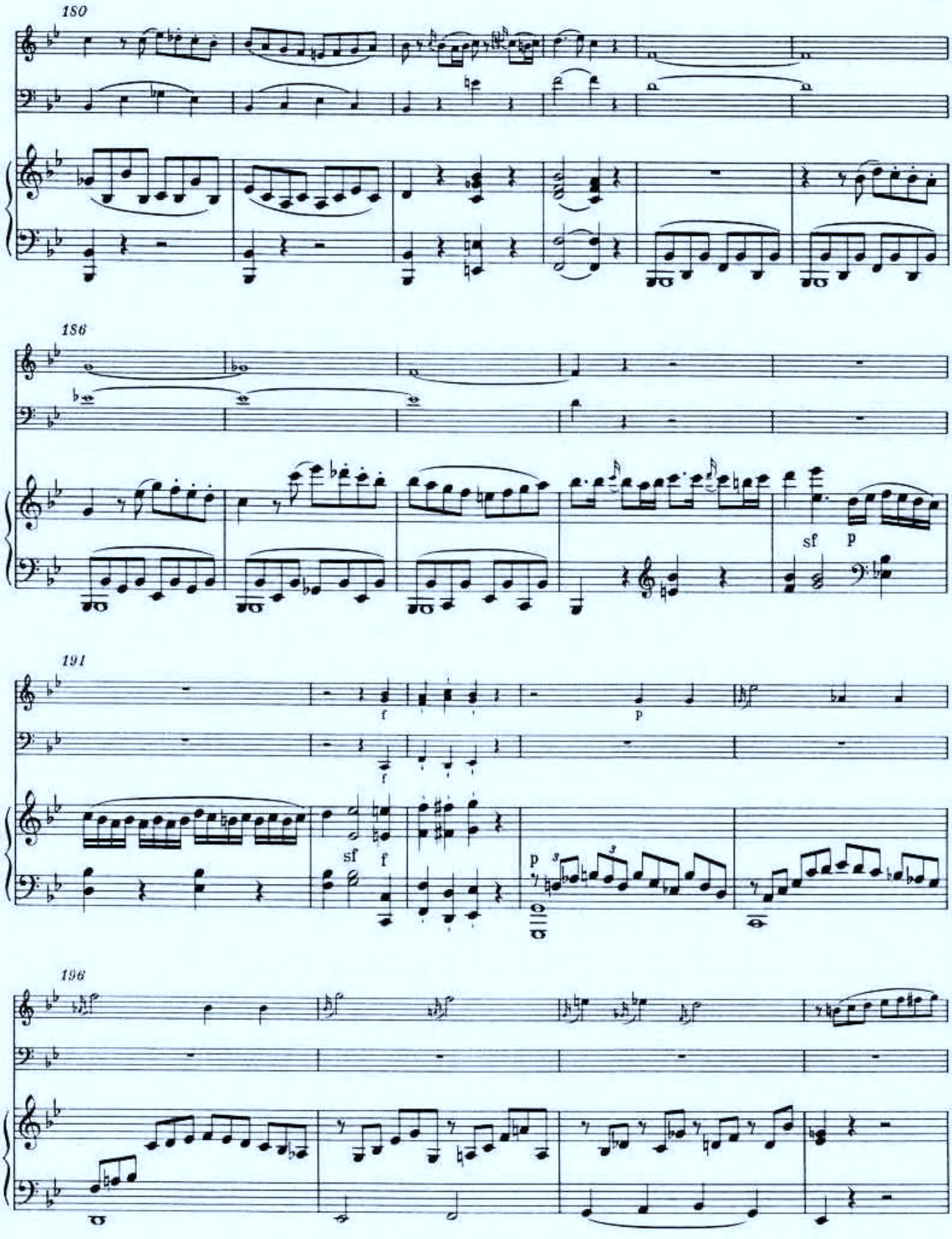

78
83
88
93

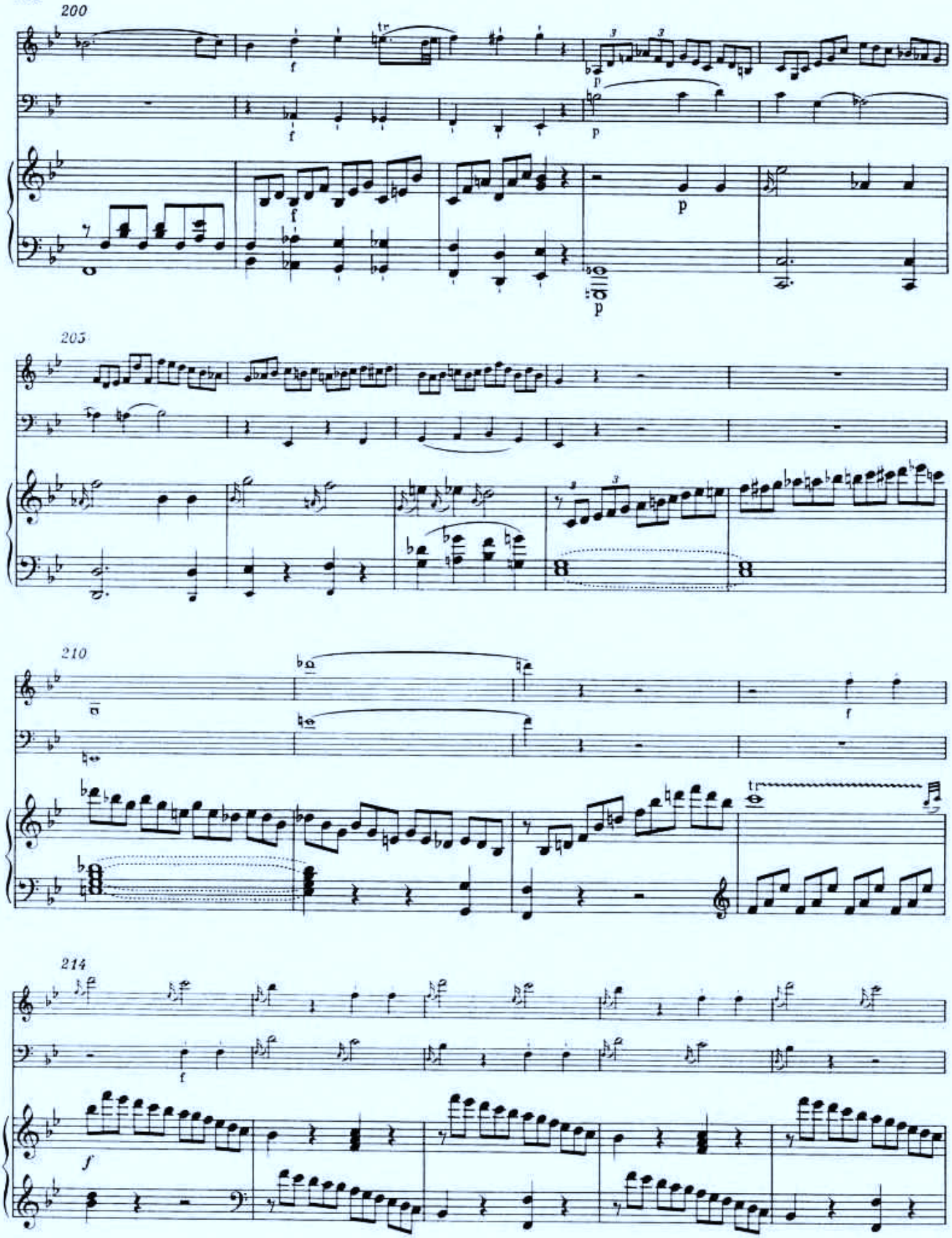

102
106
111

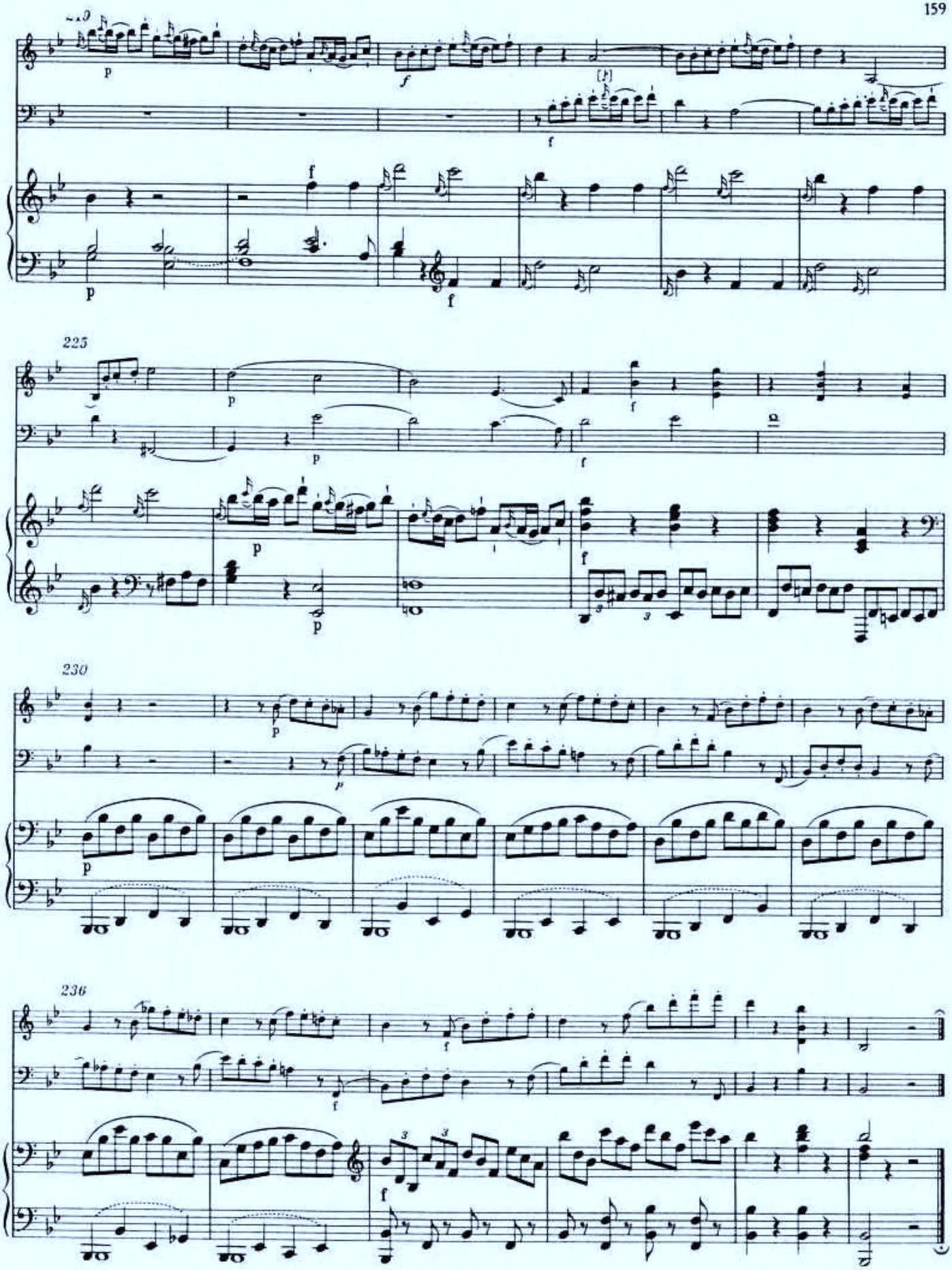

117
122
126
130


141
147
153
tr


159
165
171
175
p
p
p
p


180
186
sf
p
191
f
f
p
sf
f
p
196


200
205
210
214

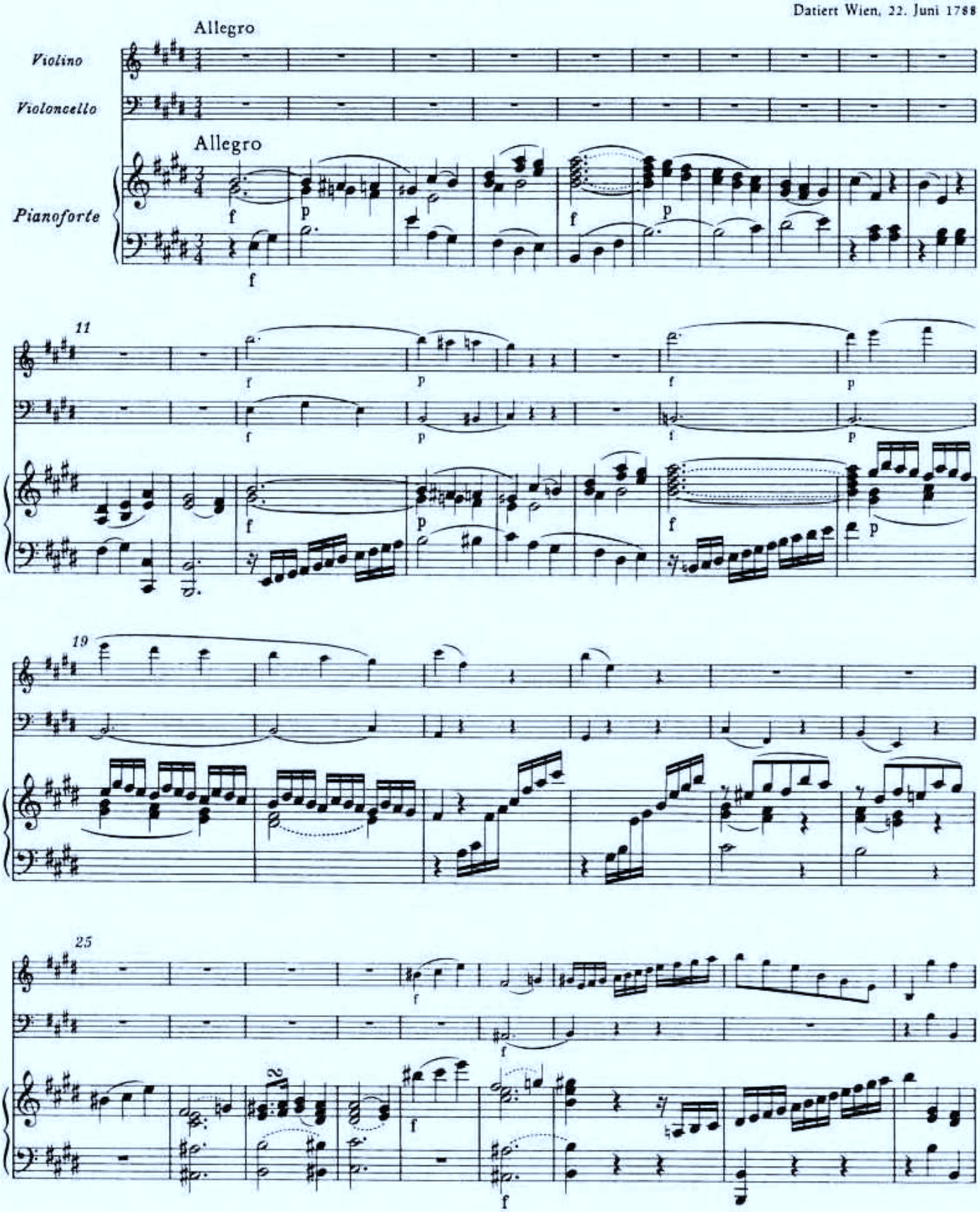


11. Trio in E

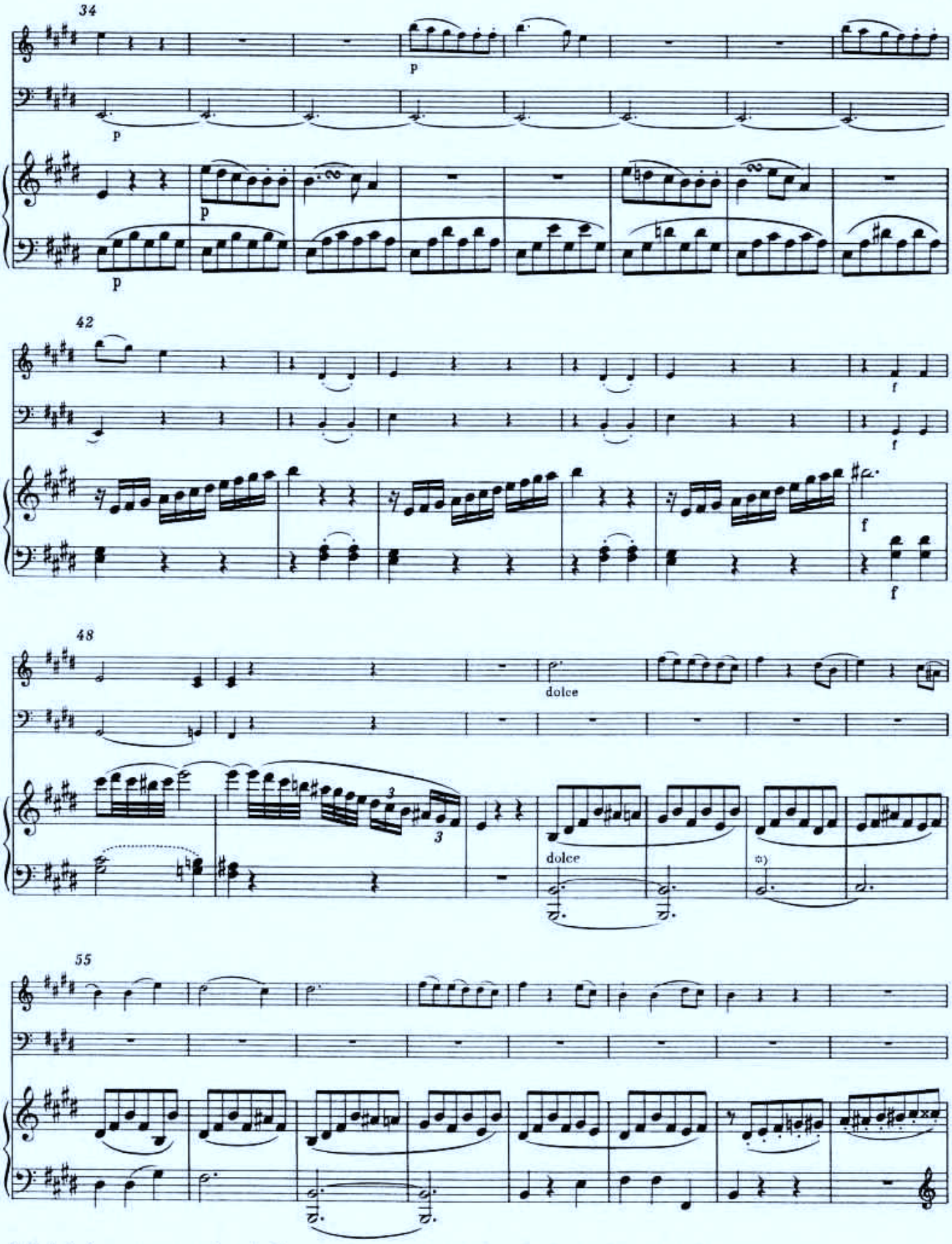
für Klavier, Violine und Violoncello

KV 542

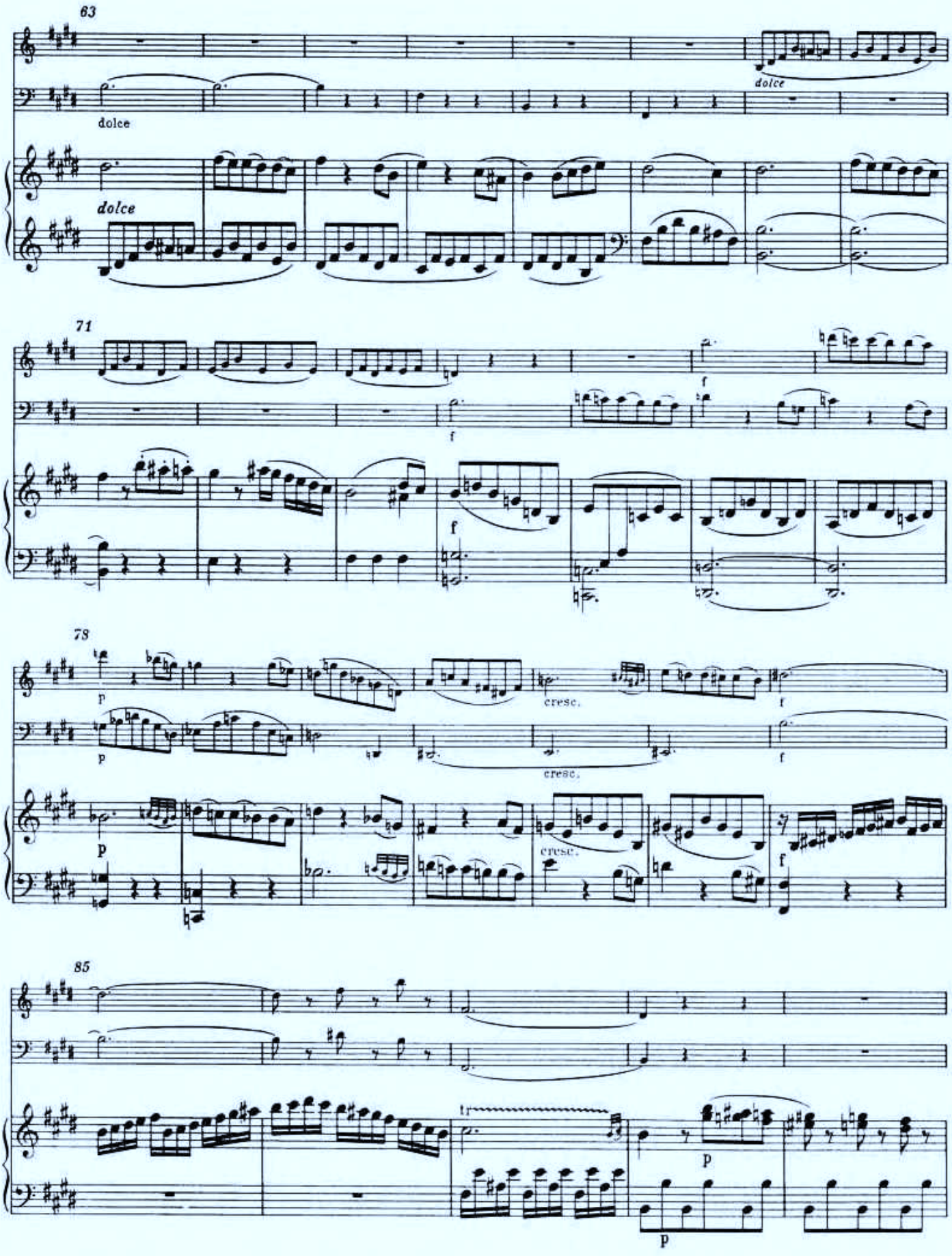
Datiert Wien, 22. Juni 1788

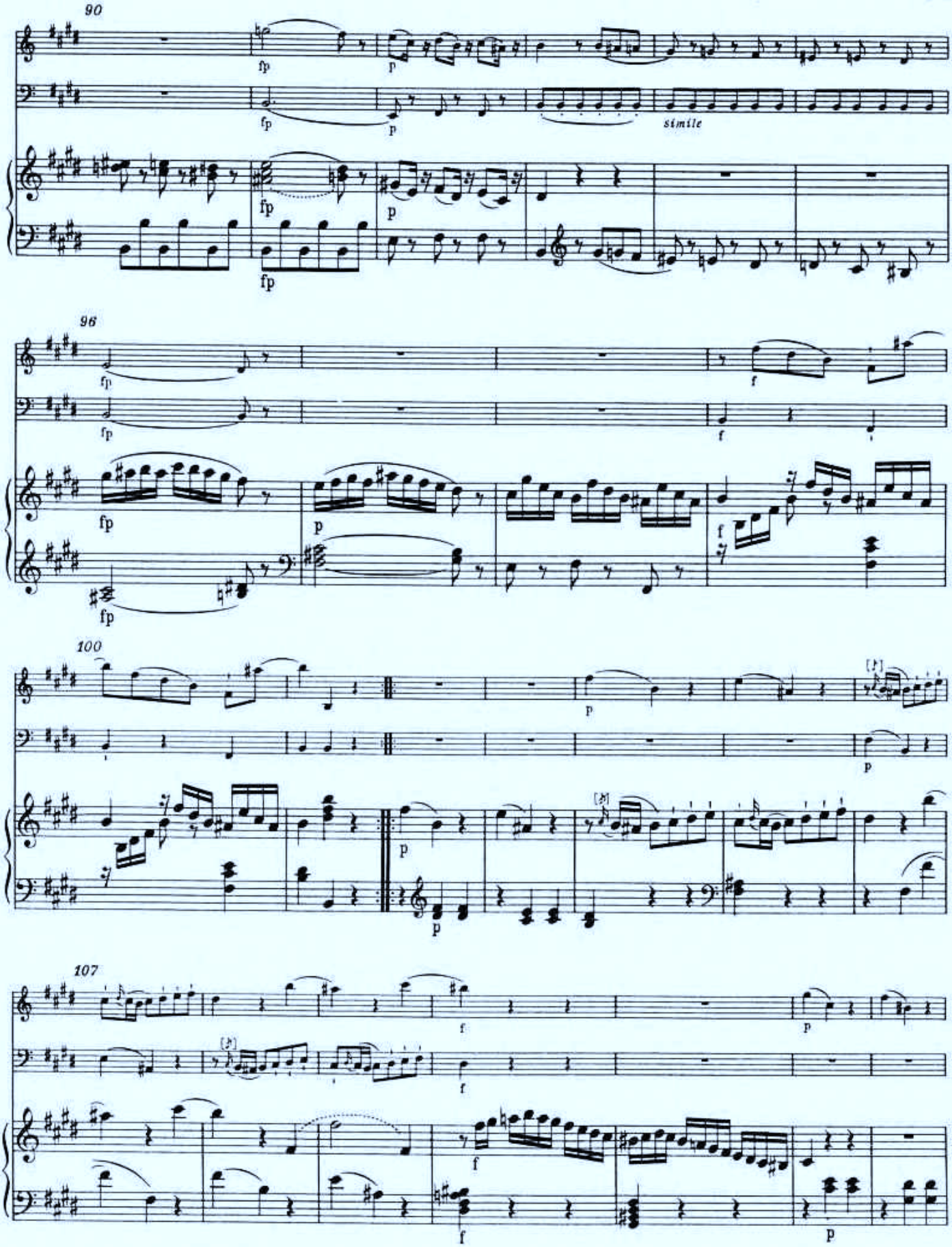


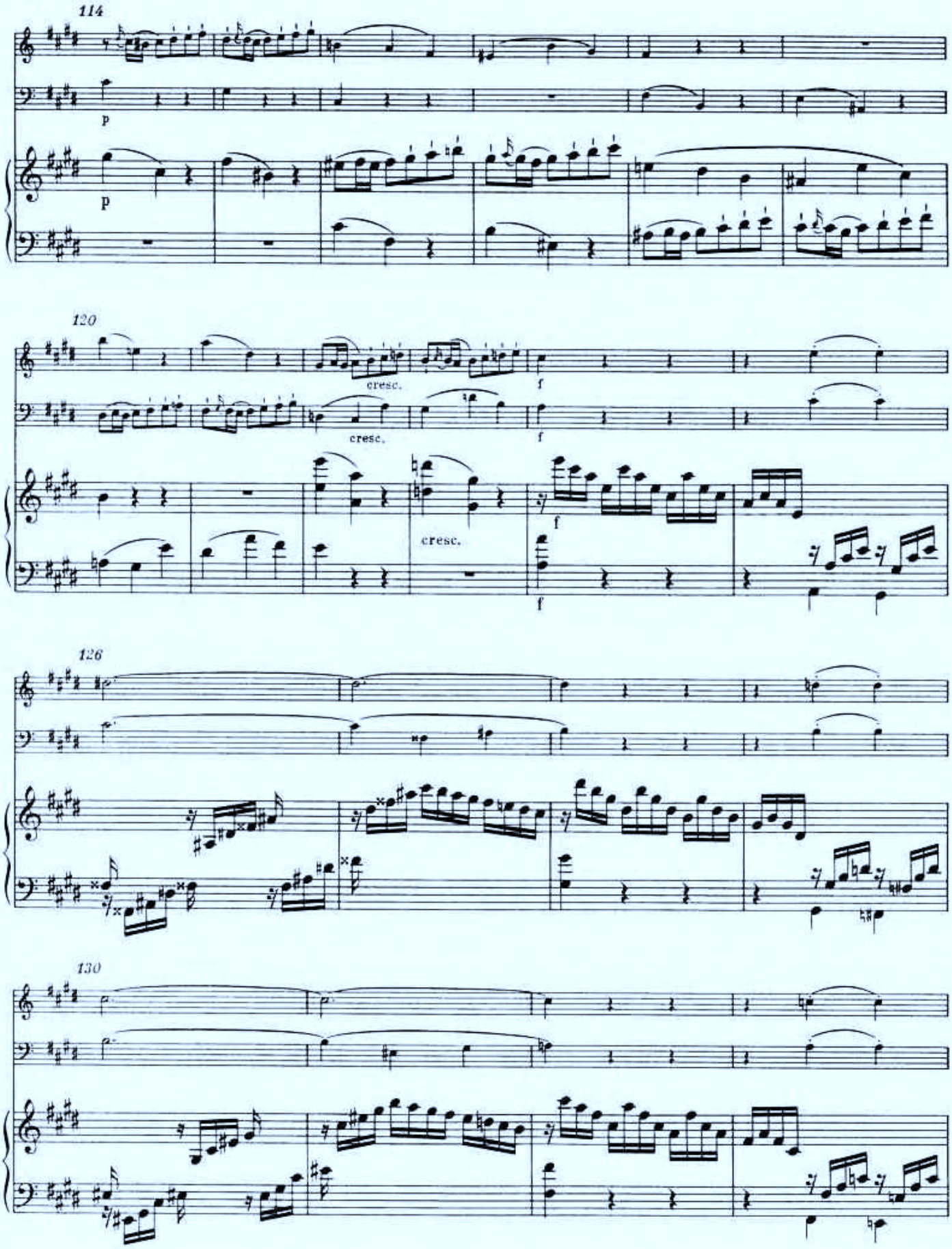
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

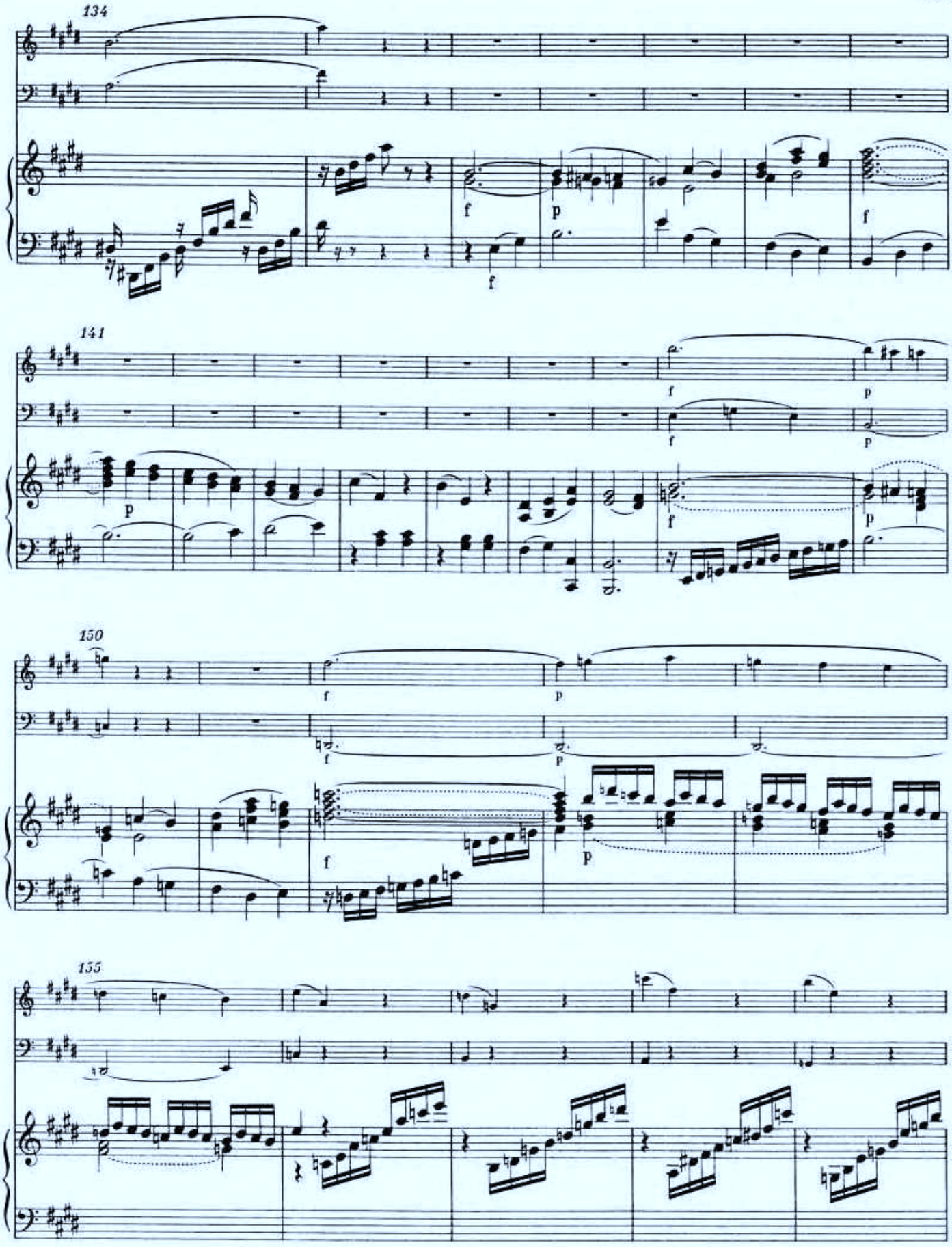


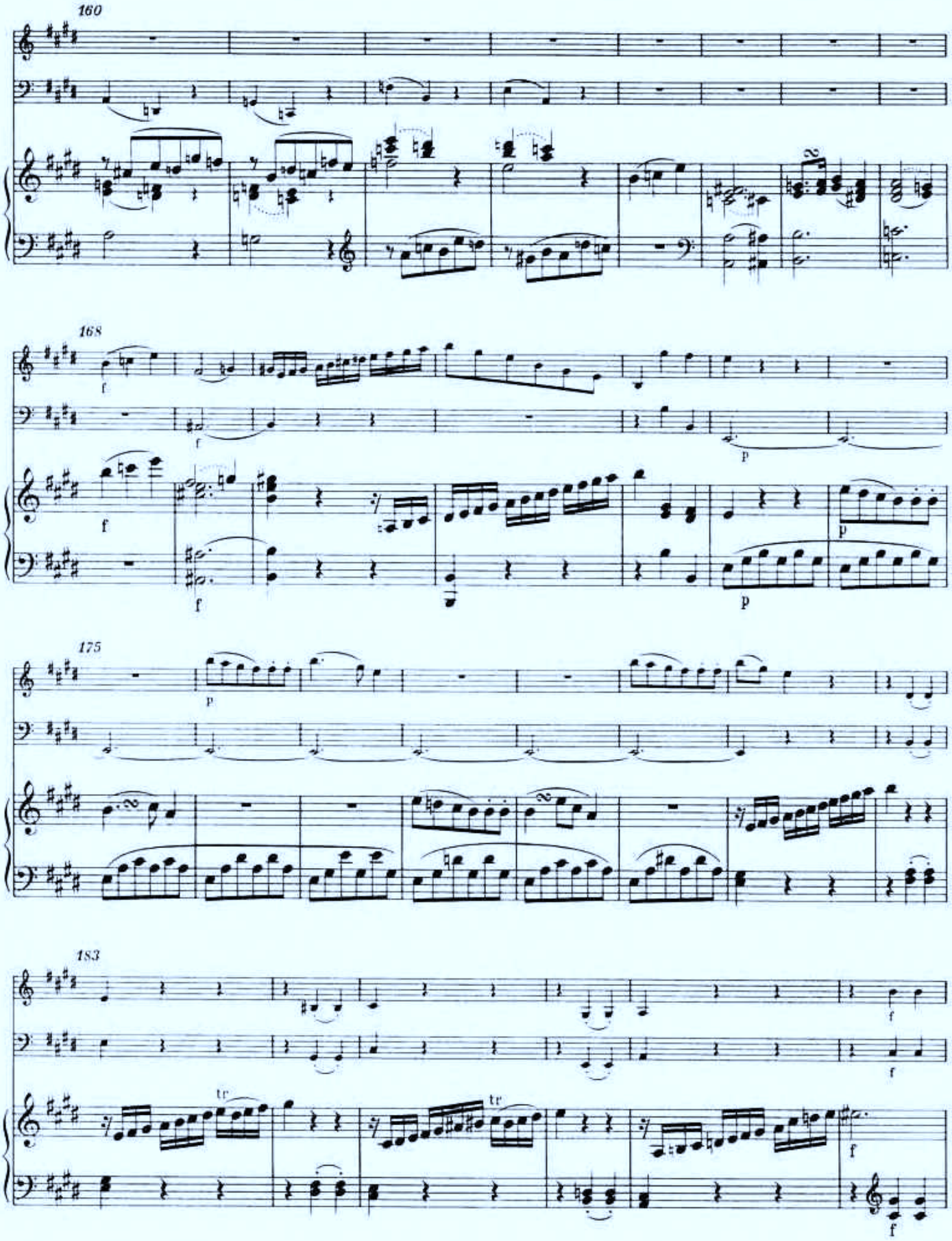
*) Ossia für T. 53–56 im unteren System des Klaviers: entsprechend Parallelstelle T. 194 ff. mit unteren Oktaven zu spielen.

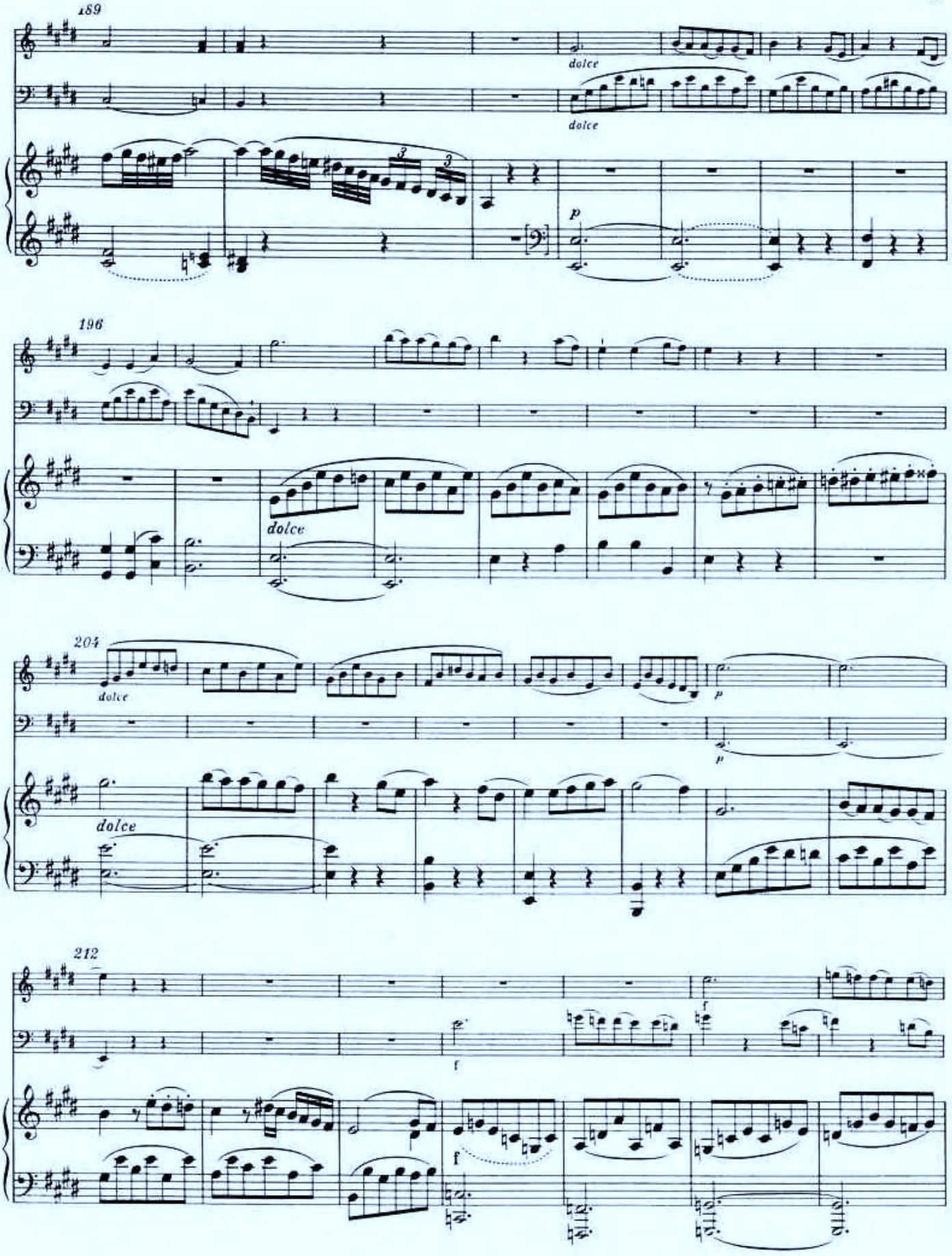

63
dolce
dolce
dolce
71
f
f
f
78
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f
85
tr
p
p

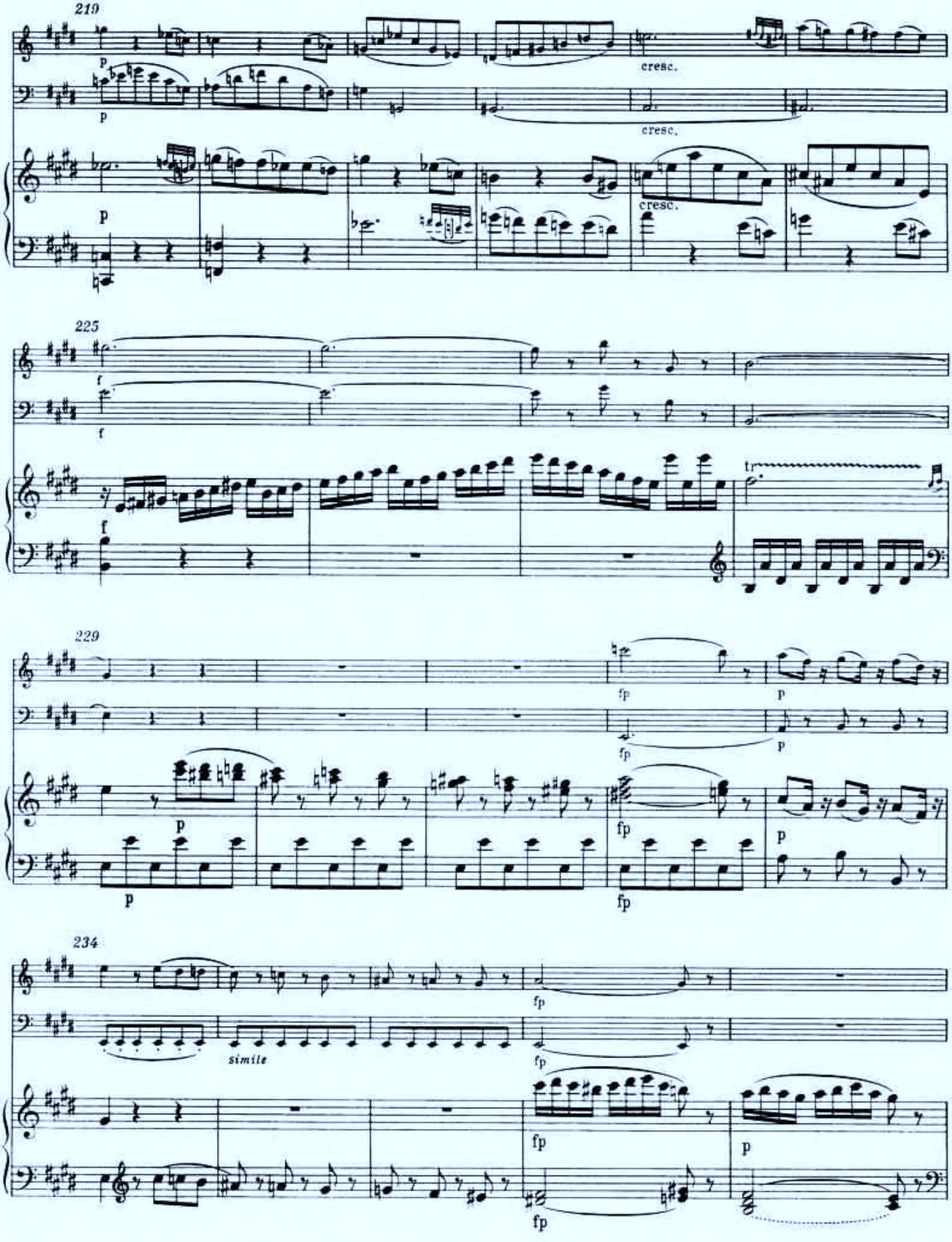

90
fp
p
fp
p
simile
fp
p
fp
96
fp
f
fp
f
fp
p
fp
f
100
p
p
p
p
107
f
p
f
f
f
p

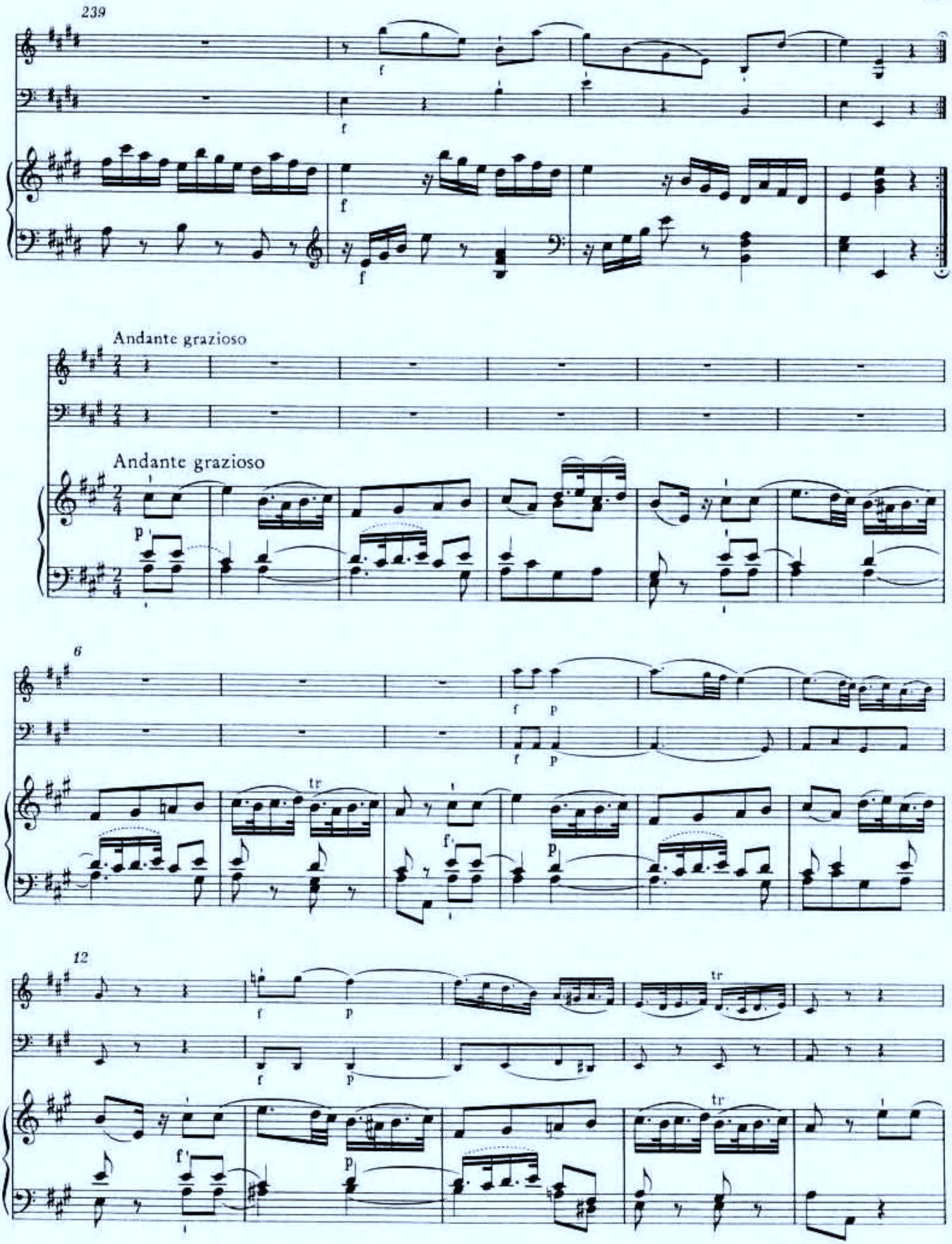

114
p
p
120
cresc.
cresc.
f
f
cresc.
f
f
126
130

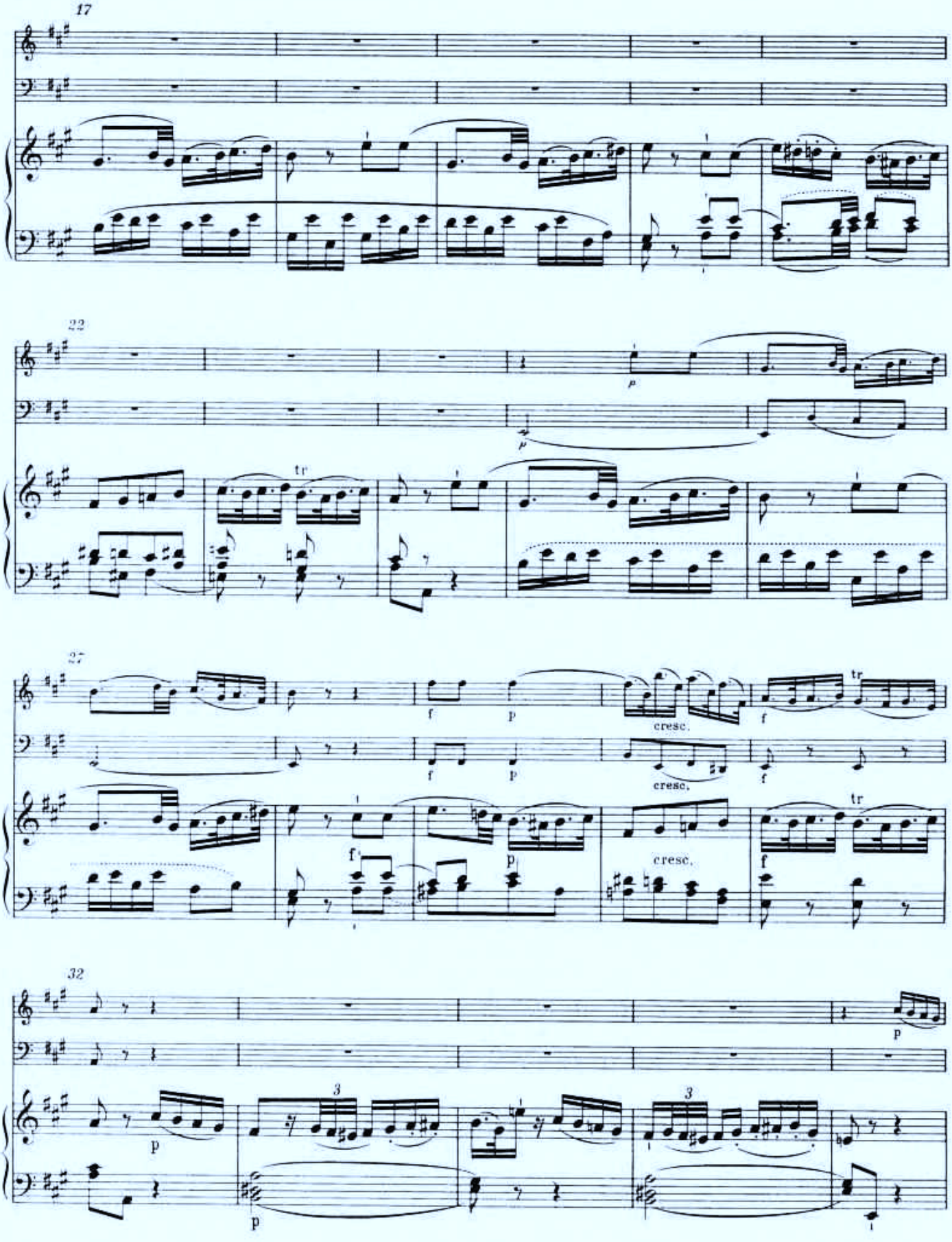

134
f
p
f
f
141
f
p
f
p
f
p
150
f
p
f
p
155

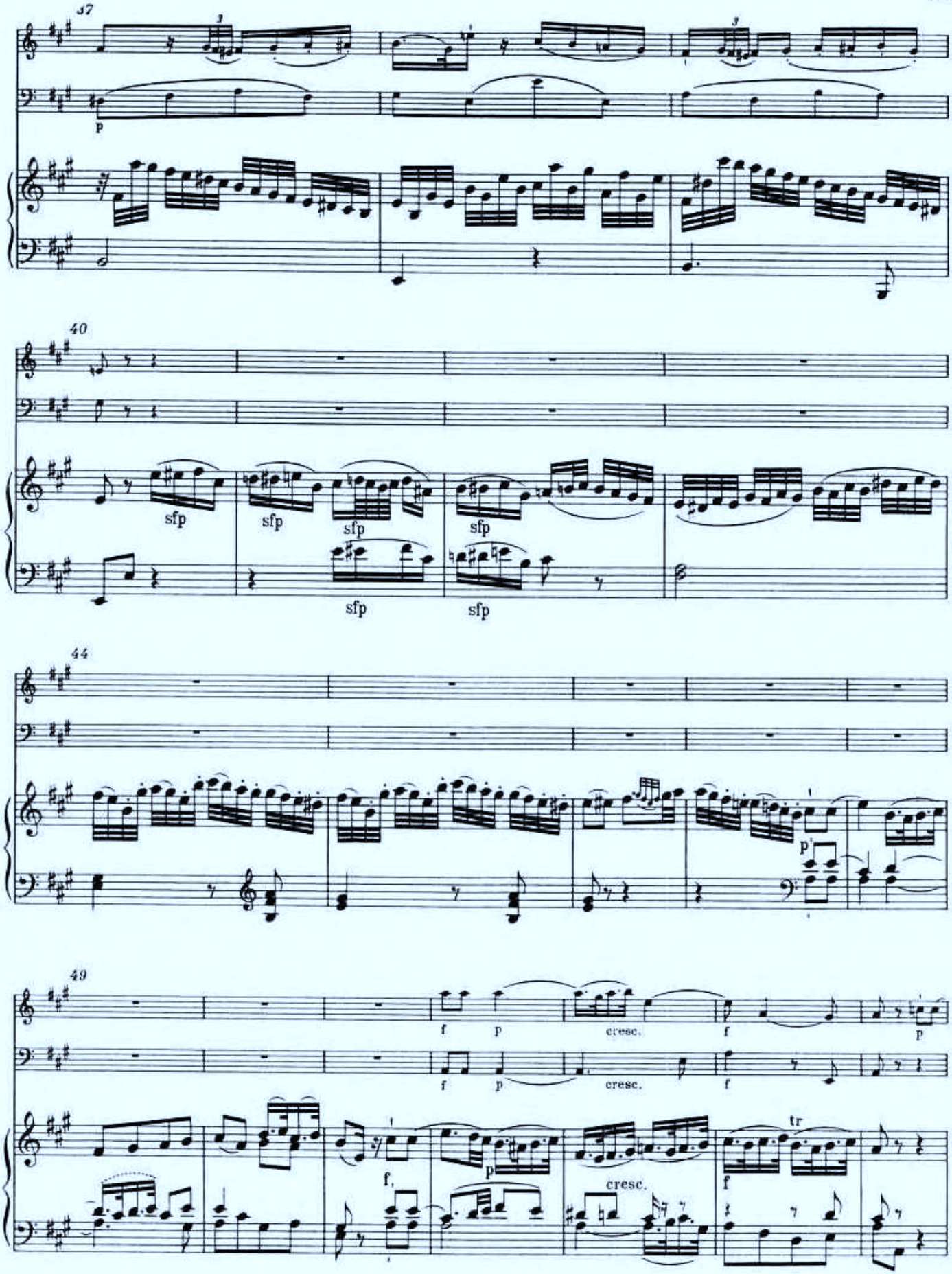

160
168
175
183
tr
tr

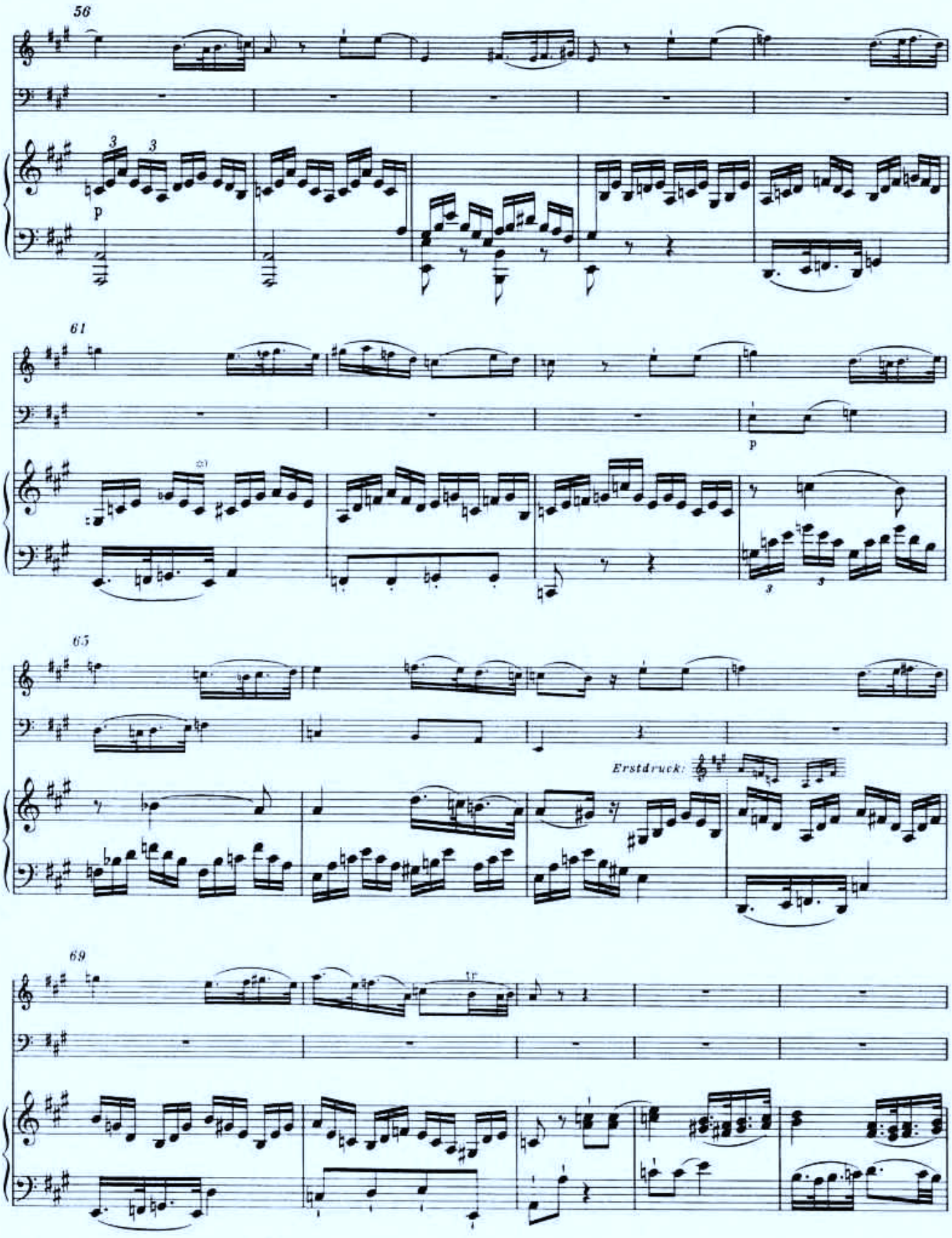

189
dolce
dolce
p
196
dolce
204
dolce
p
p
dolce
212
f
f
f


219
p
cresc.
225
f
tr
229
fp
234
simile

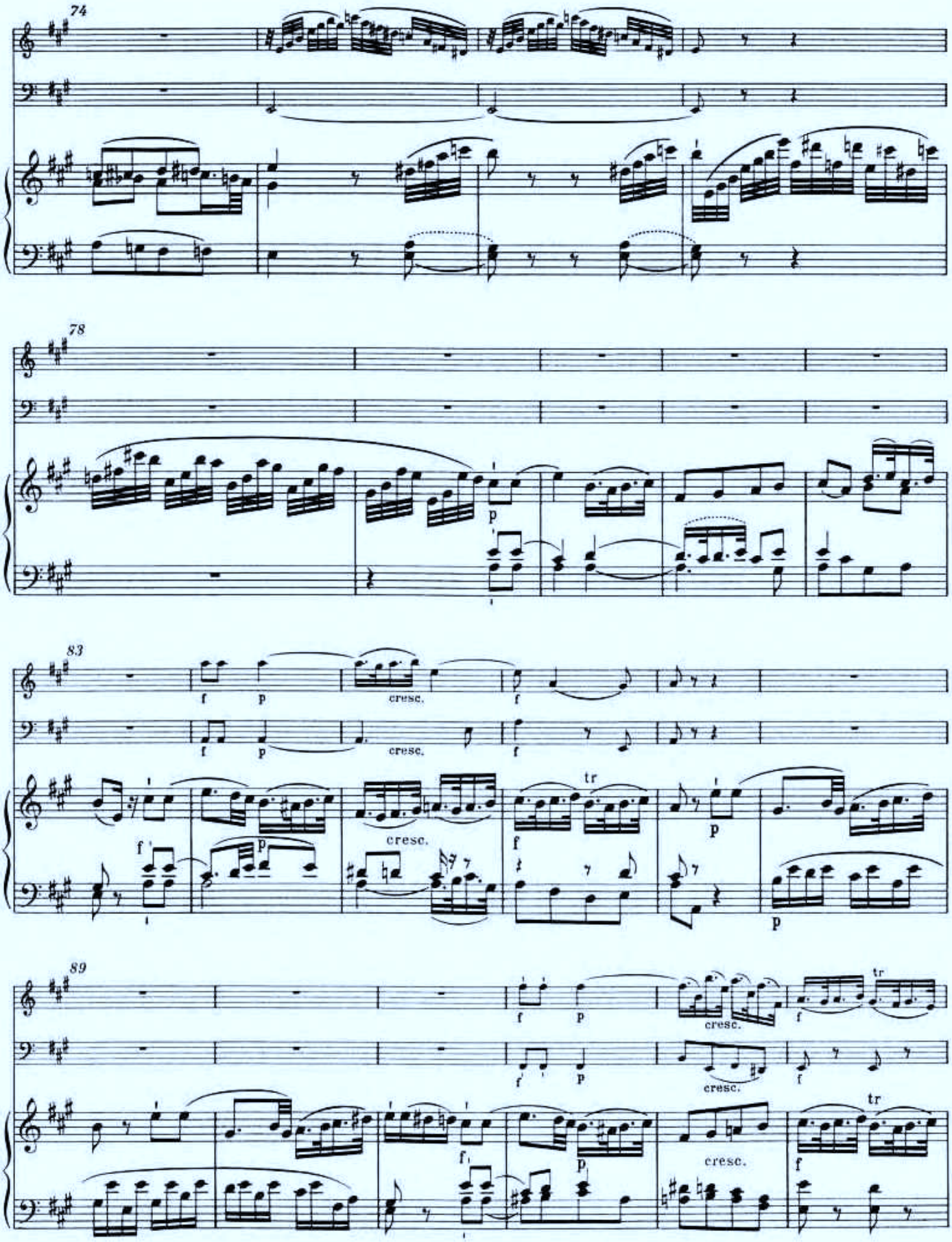

239
Andante grazioso
Andante grazioso
6
12

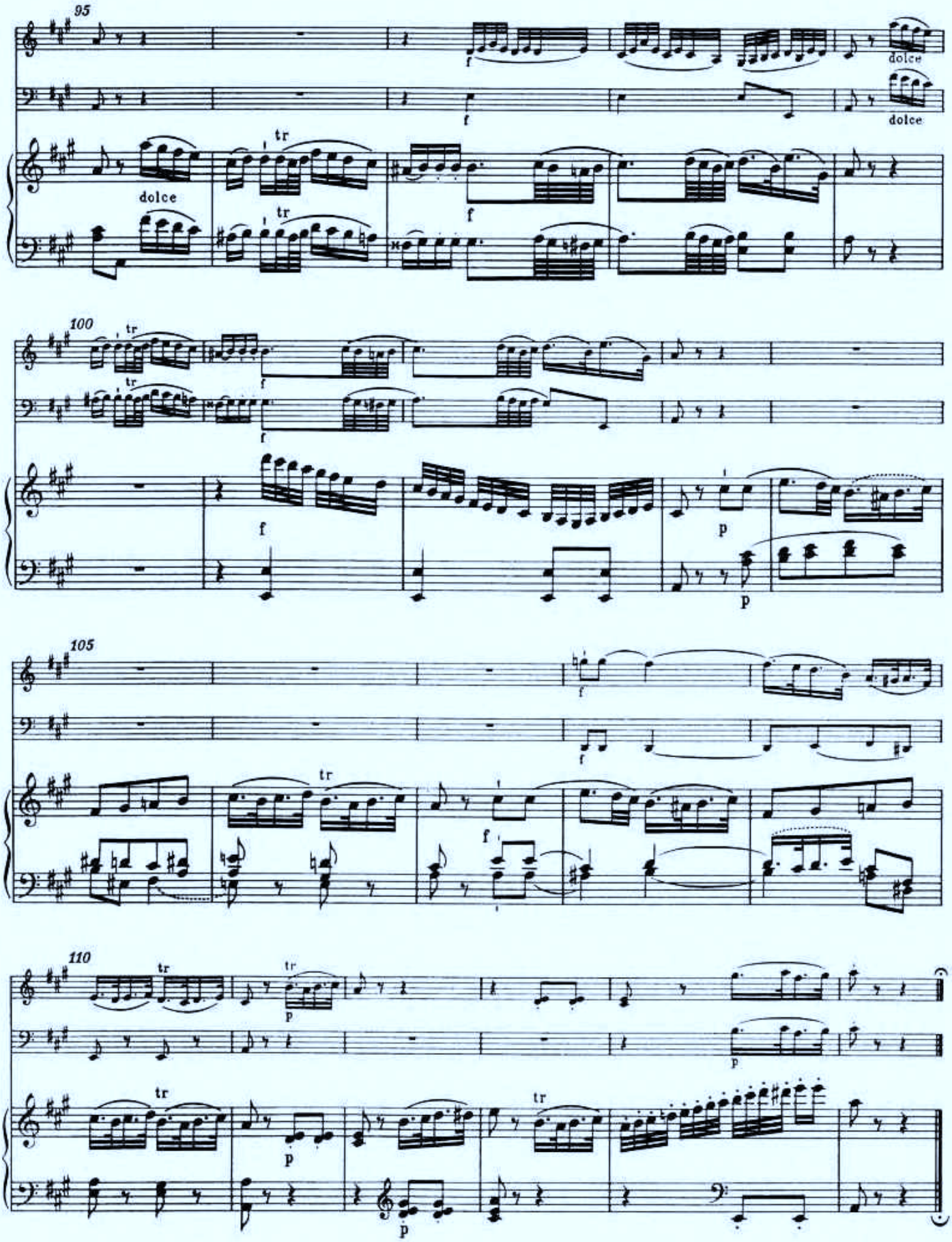

17
22
tr
27
f
p
cresc.
32
3

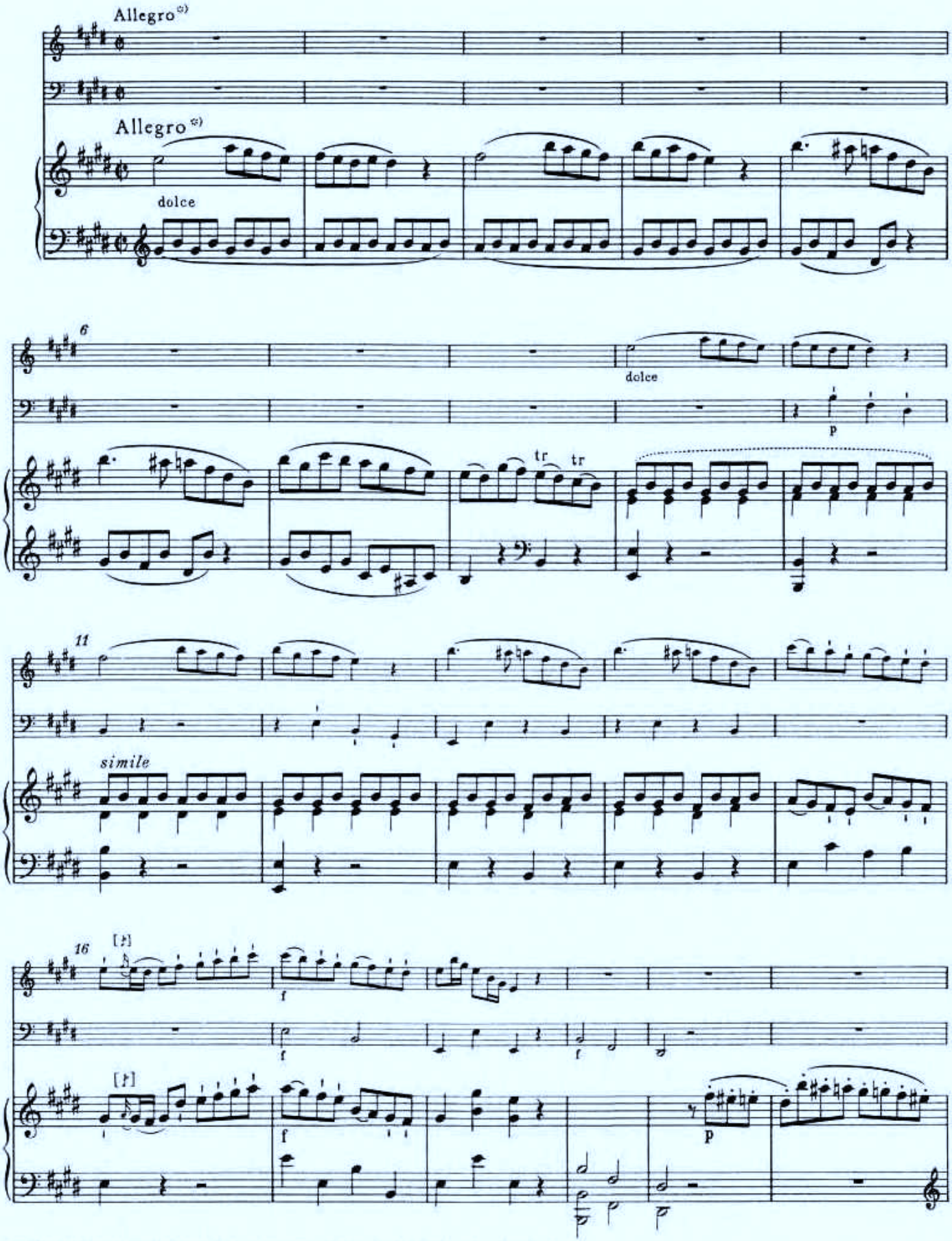

37
p
40
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
44
p
49
f
p
cresc.
f
p
f
p
cresc.
f
f,
p
cresc.
tr
f



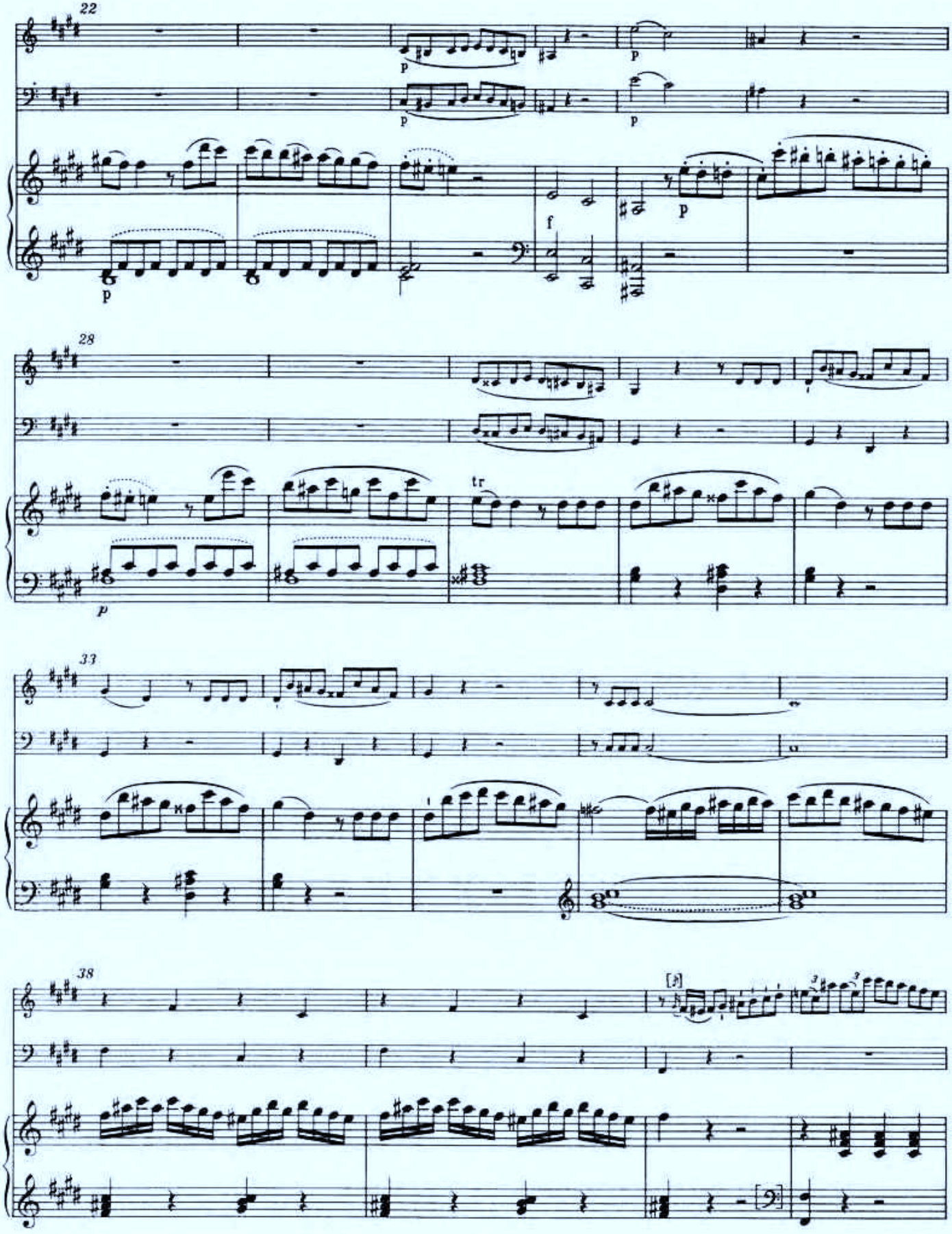
*) Ossia in Klavier oben für T. 61, 6. Note: d' statt c' (vgl. T. 60).

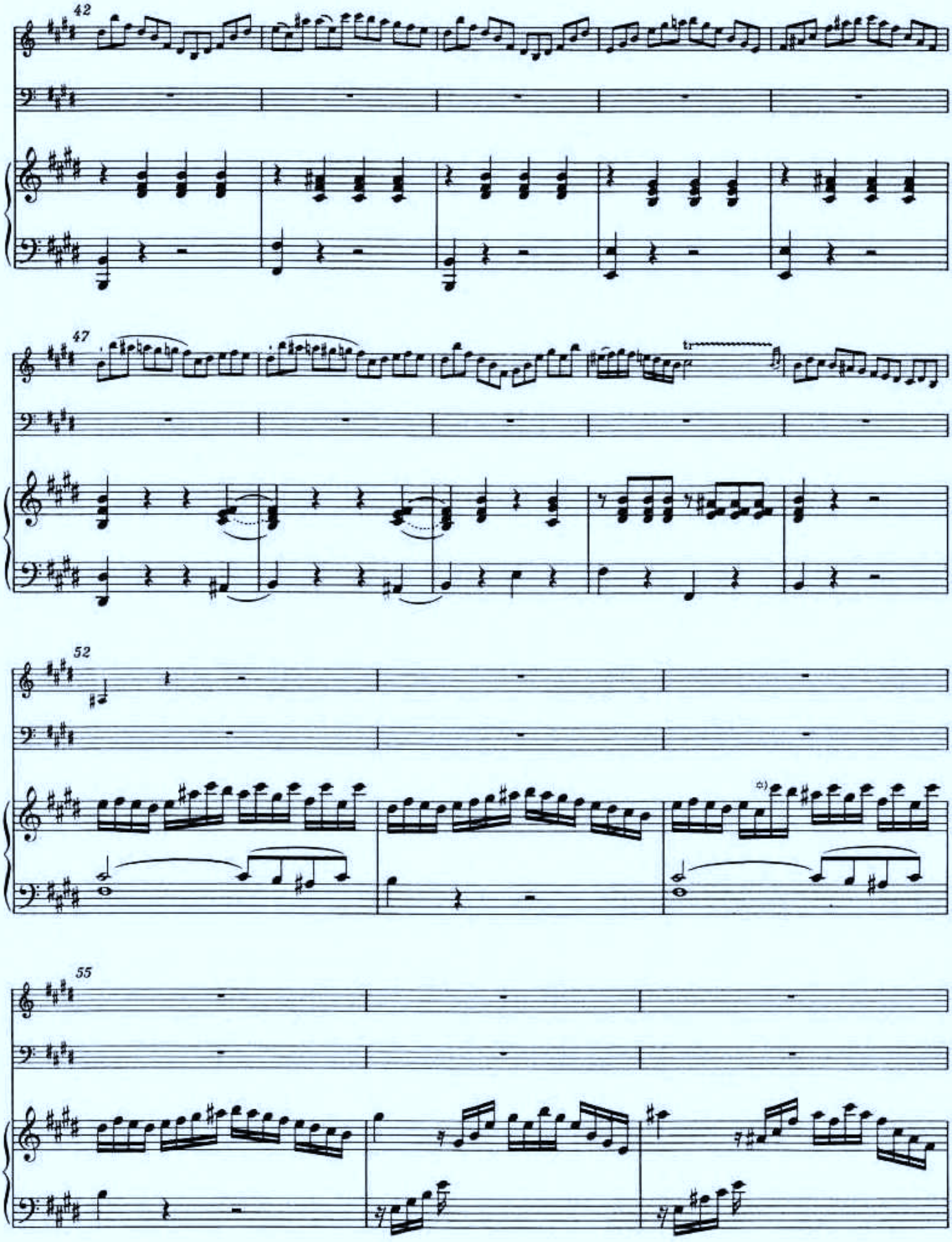

74
78
83
89
cresc.
tr


95
dolce
tr
100
105
110

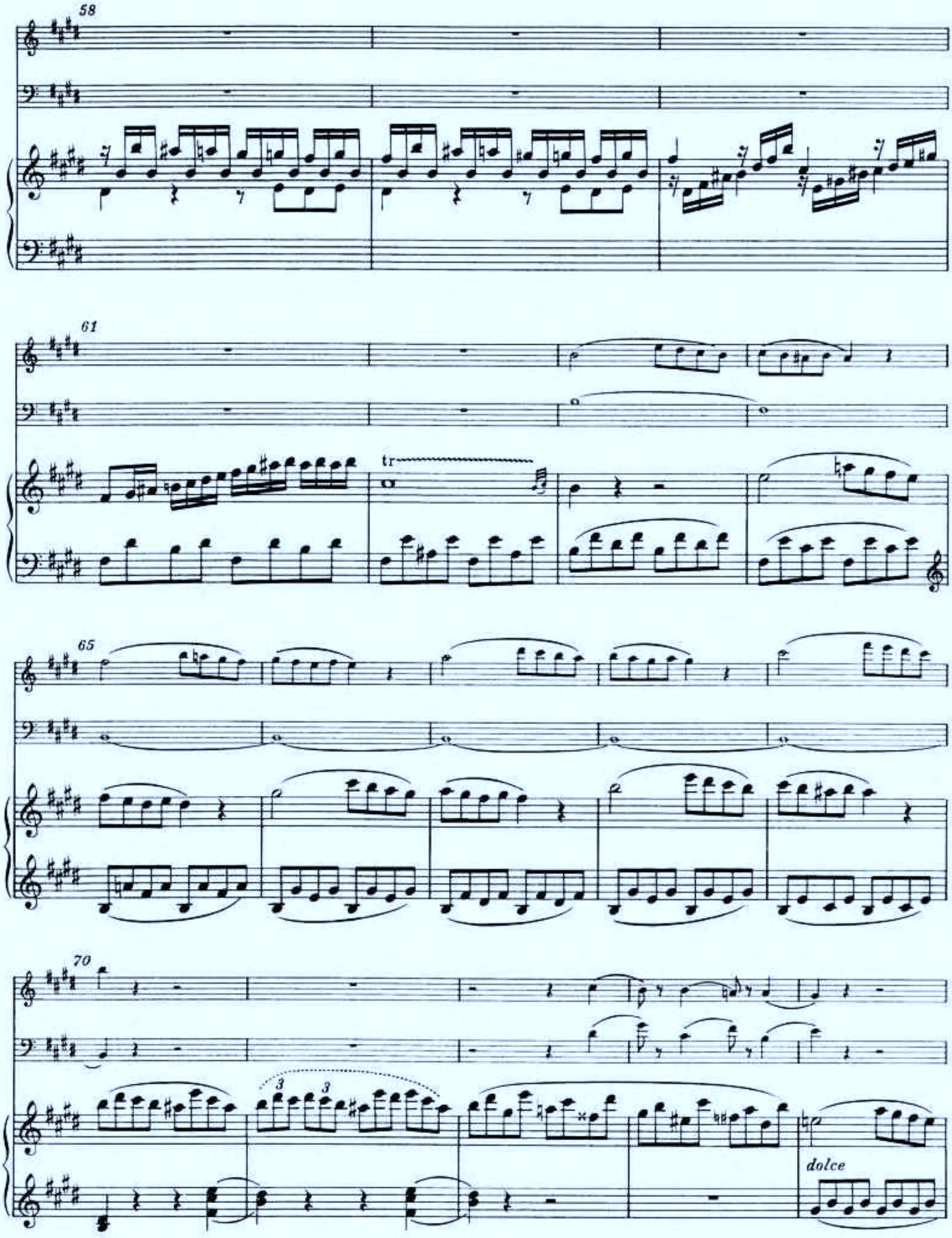


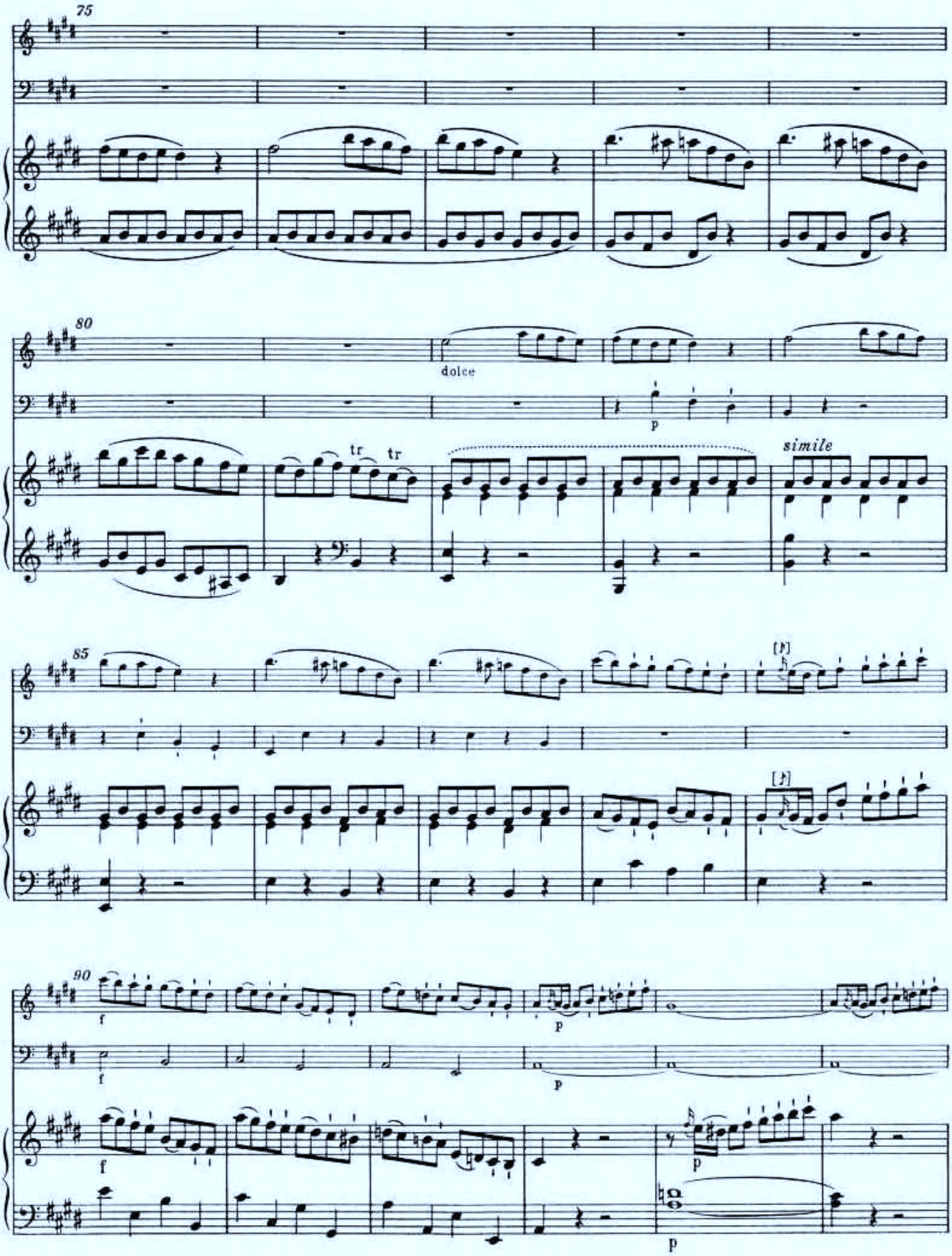
*) Eine erste, nicht weitergeführte Fassung dieses Satzes ist im Anhang II, S. 268–270, abgedruckt.

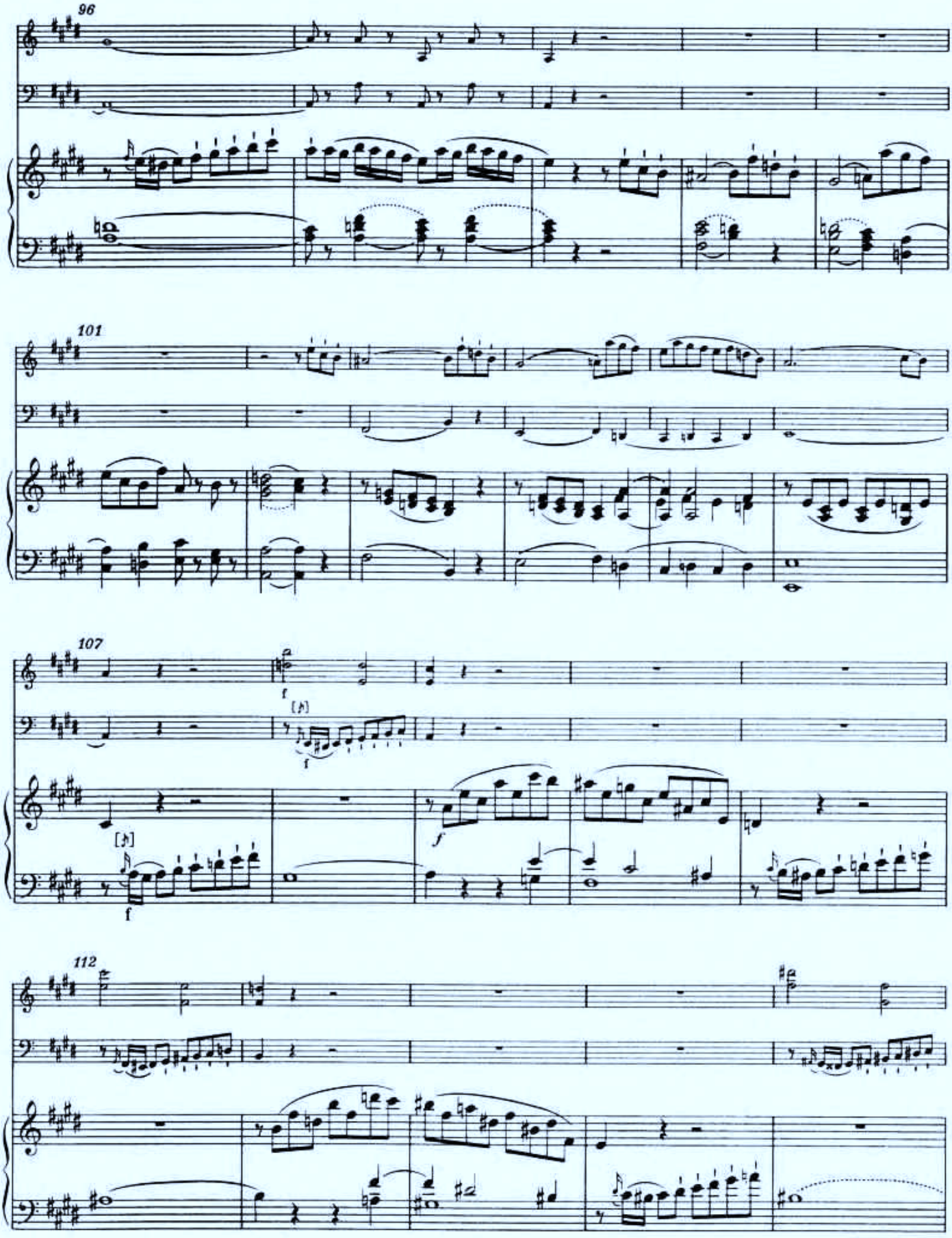

22
28
tr
33
38

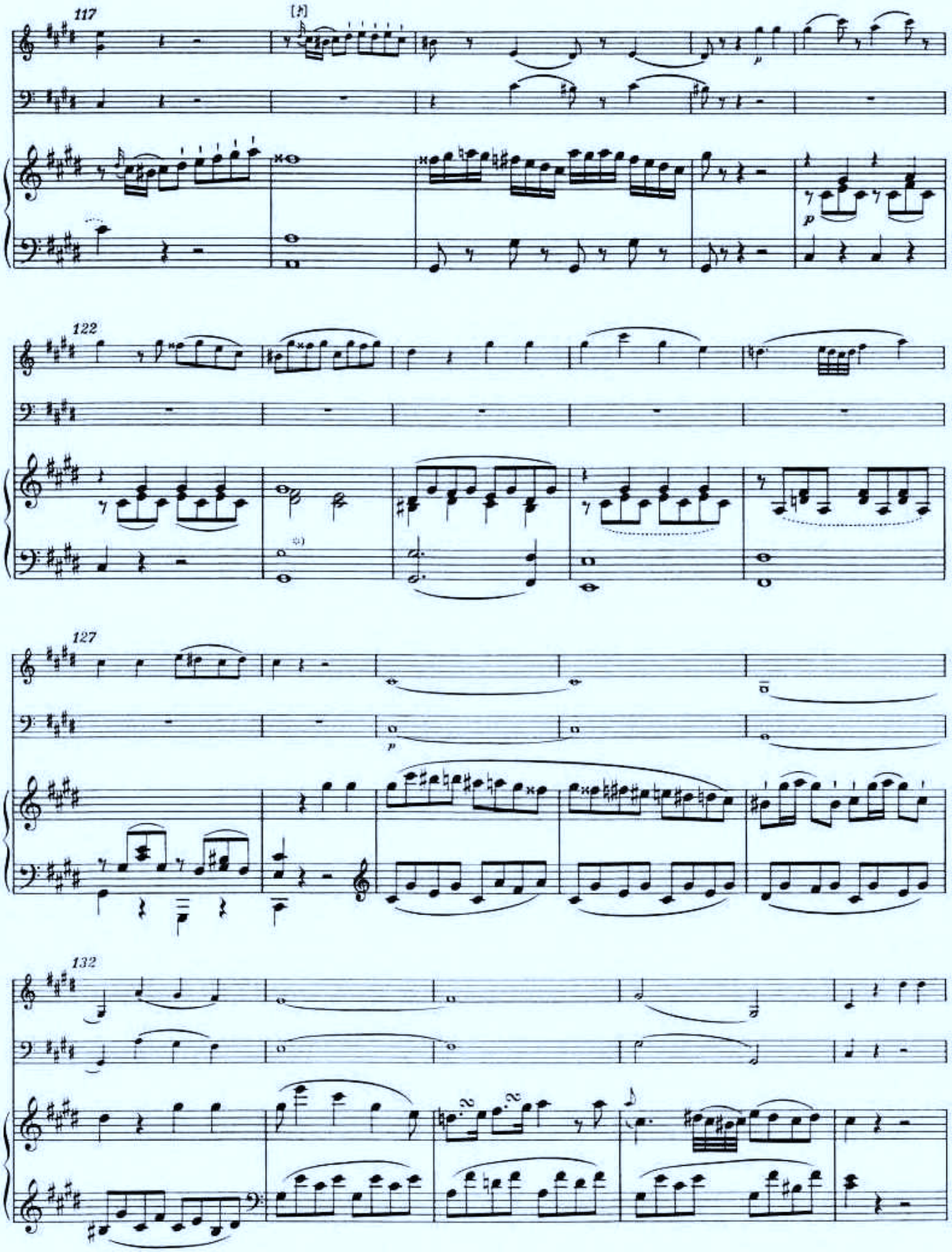


*) Ossia im Klavier oben für T. 54, 6. Note: als'' statt cis''; vgl. T. 52 und Krit. Bericht.

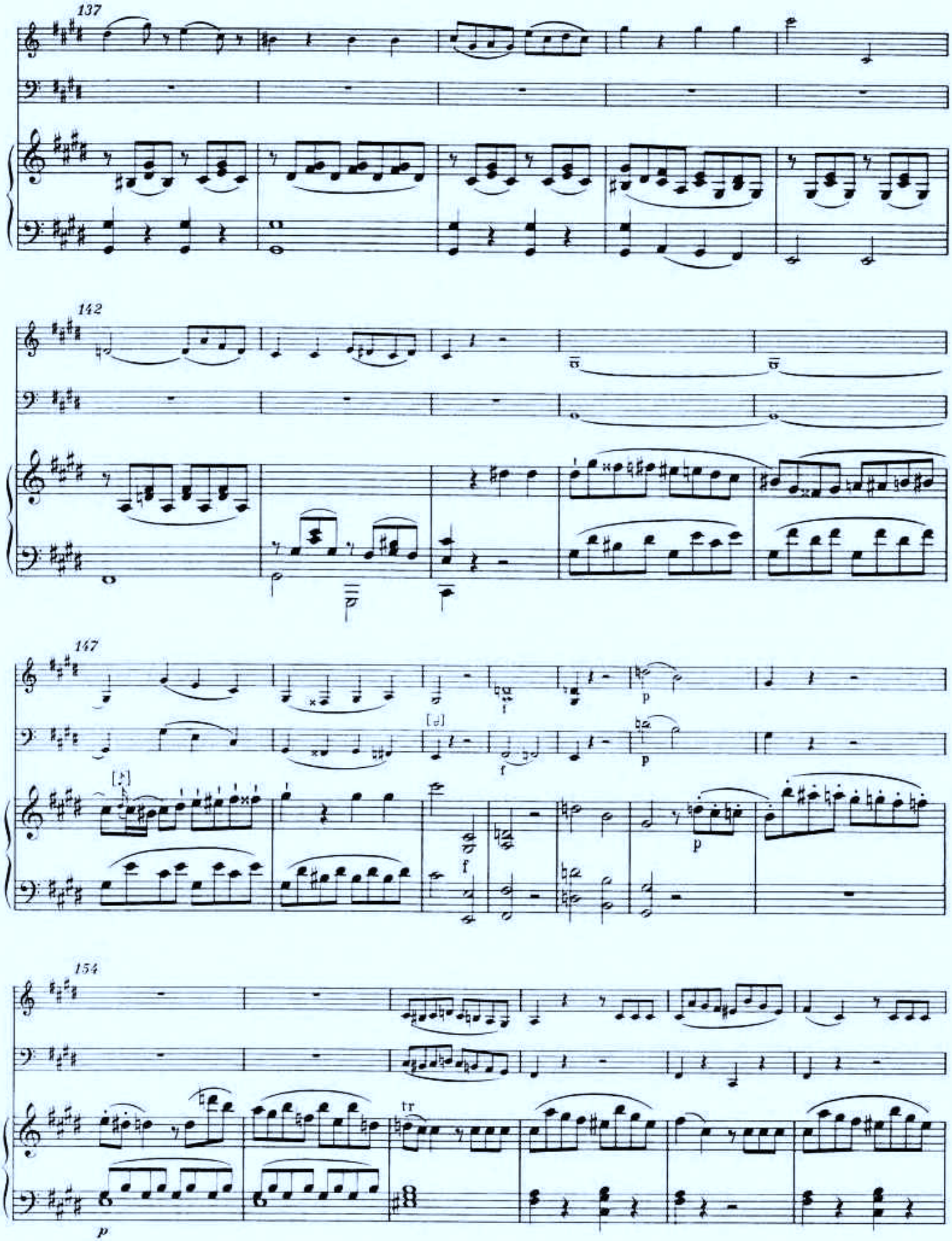

58
61
tr
65
70
3
3
dolce

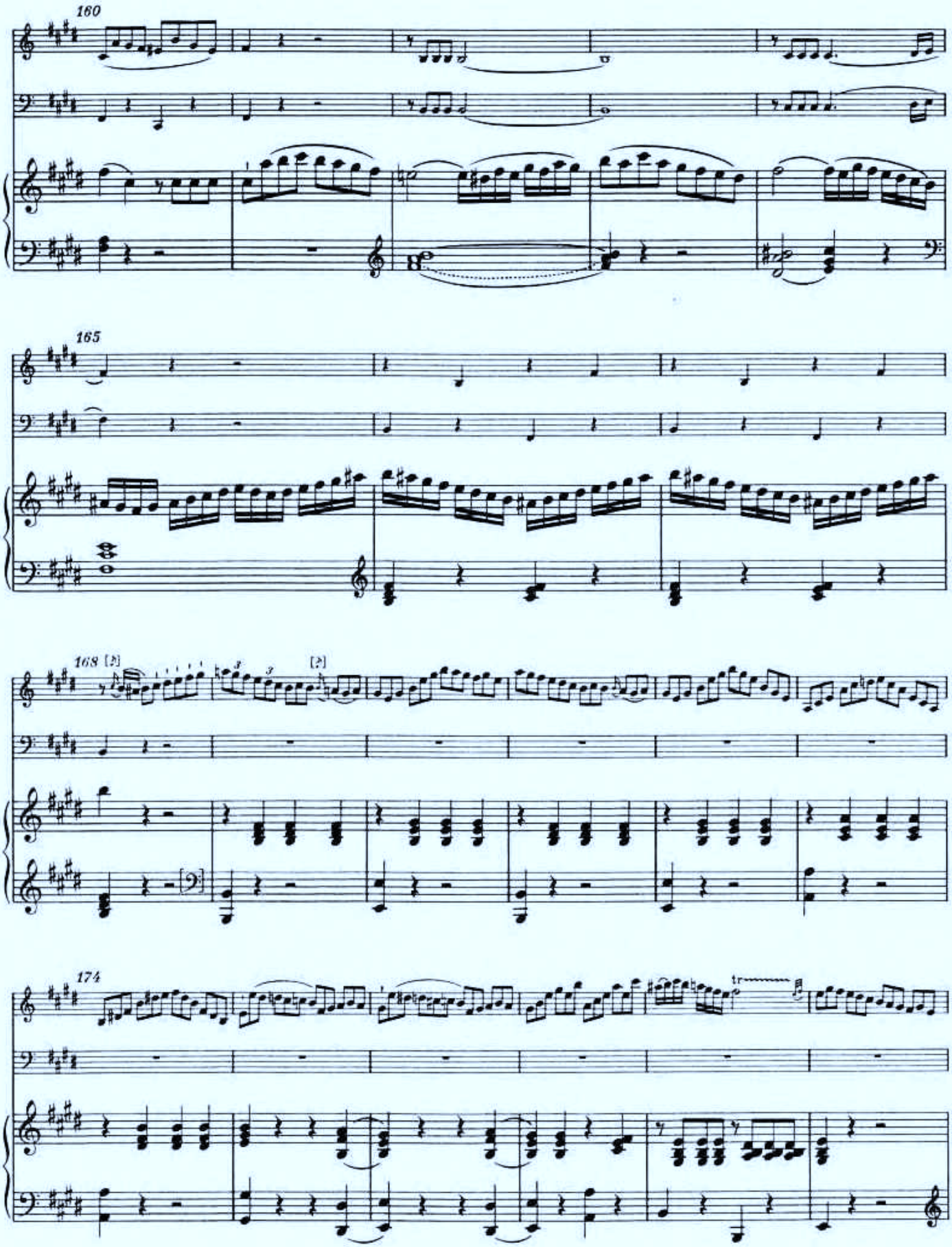

75
80
dolce
p
tr
tr
simile
85
90
f
p

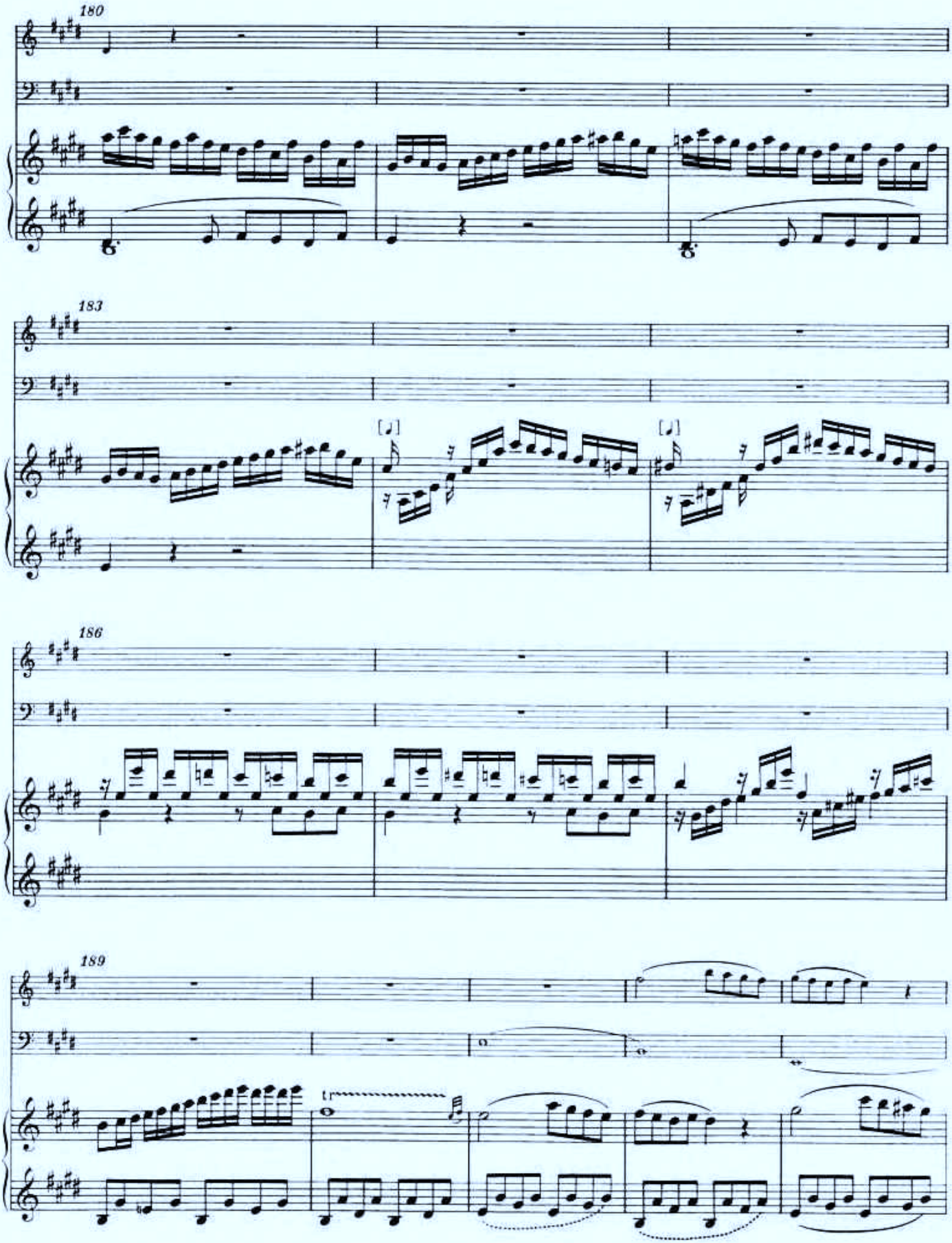

96
101
107
112

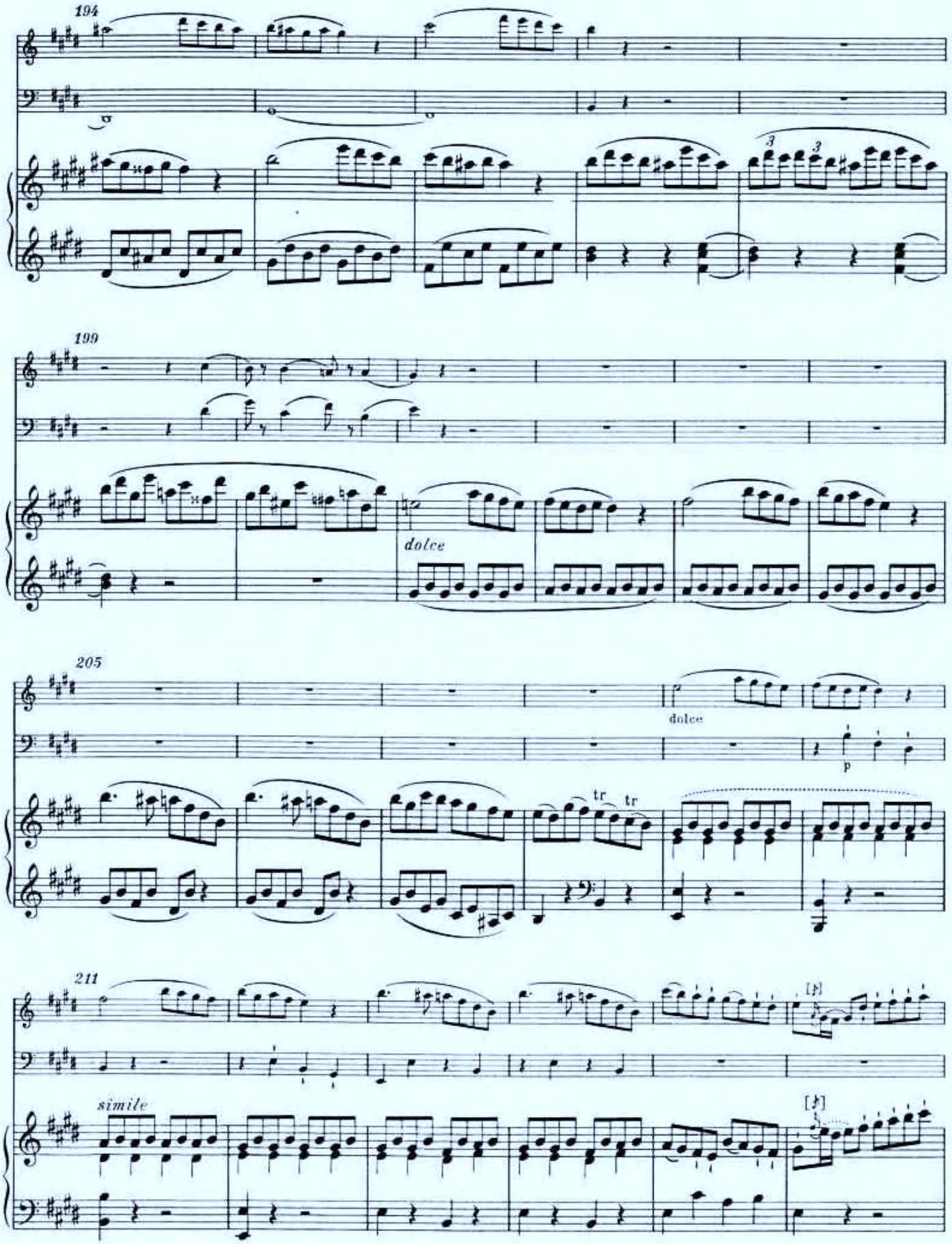


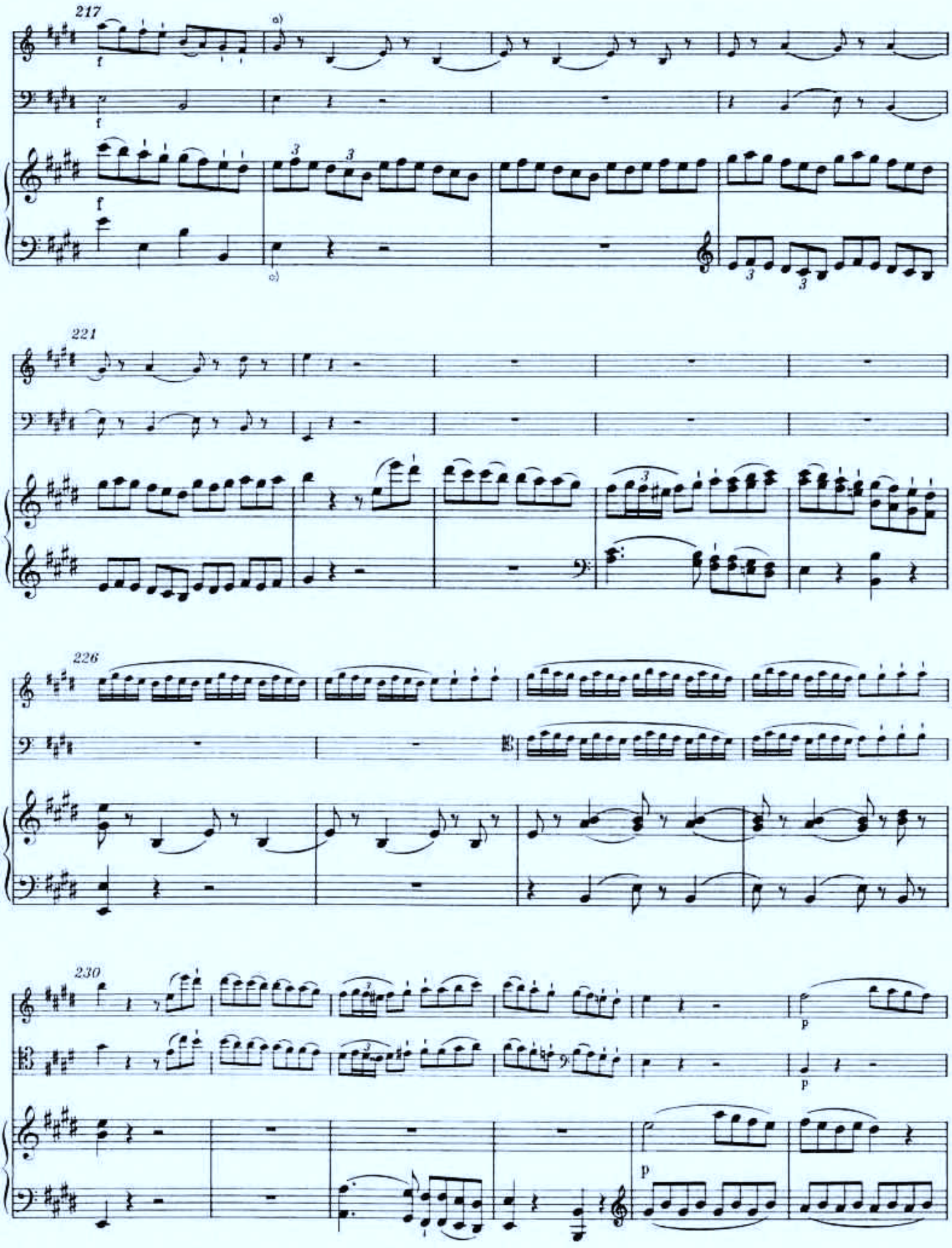
*) T. 125, Klavier unten: die klein gestochene obere Oktavnote nach dem Erstdruck.


137
142
147
154
tr

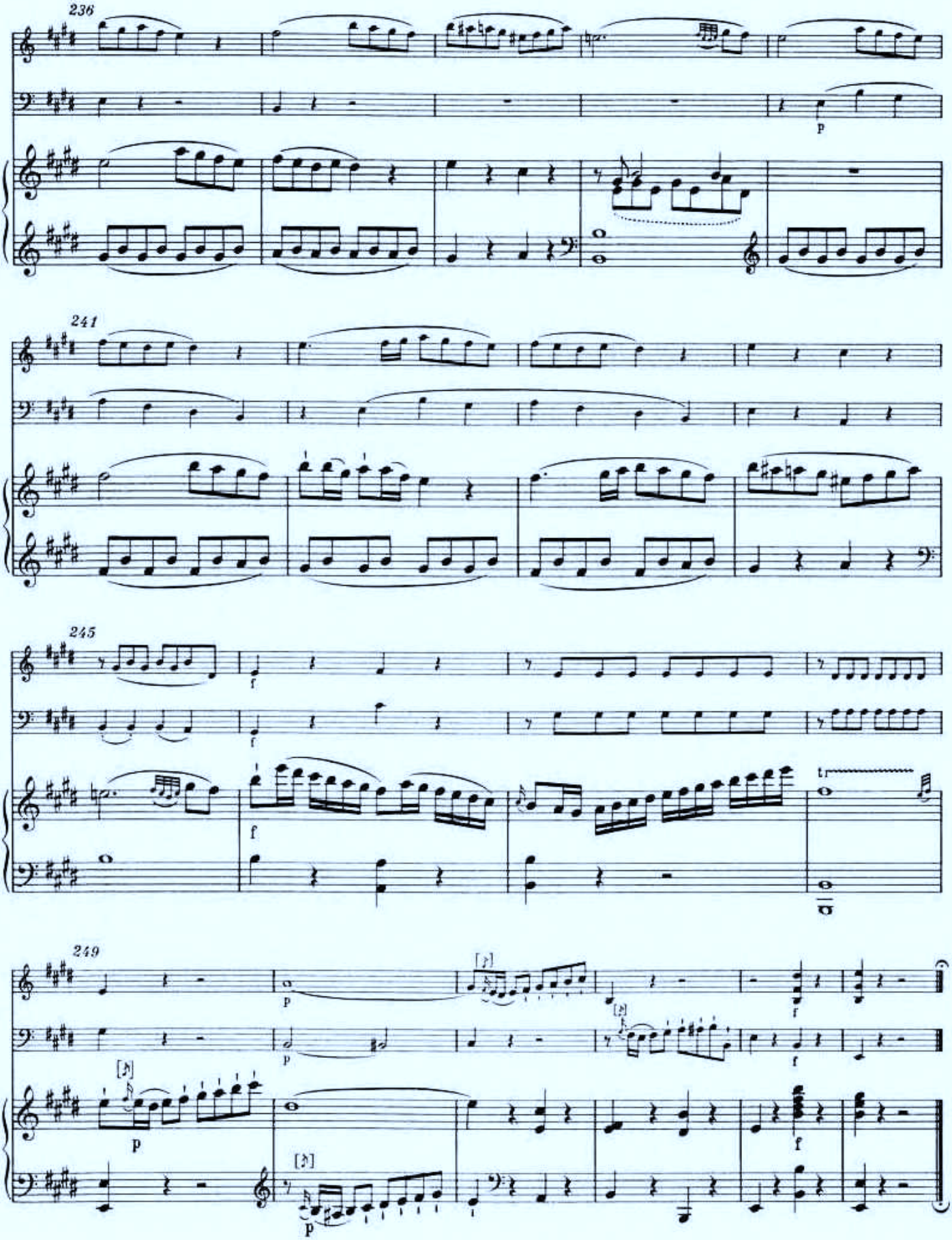

160
165
168 [?]
[?]
174


180
183
186
189


194
199
dolce
205
dolce
p
tr
tr
211
simile



*) Zur originalen Notierung der Takte 218–222 und 226–230 vgl. Krit. Bericht.

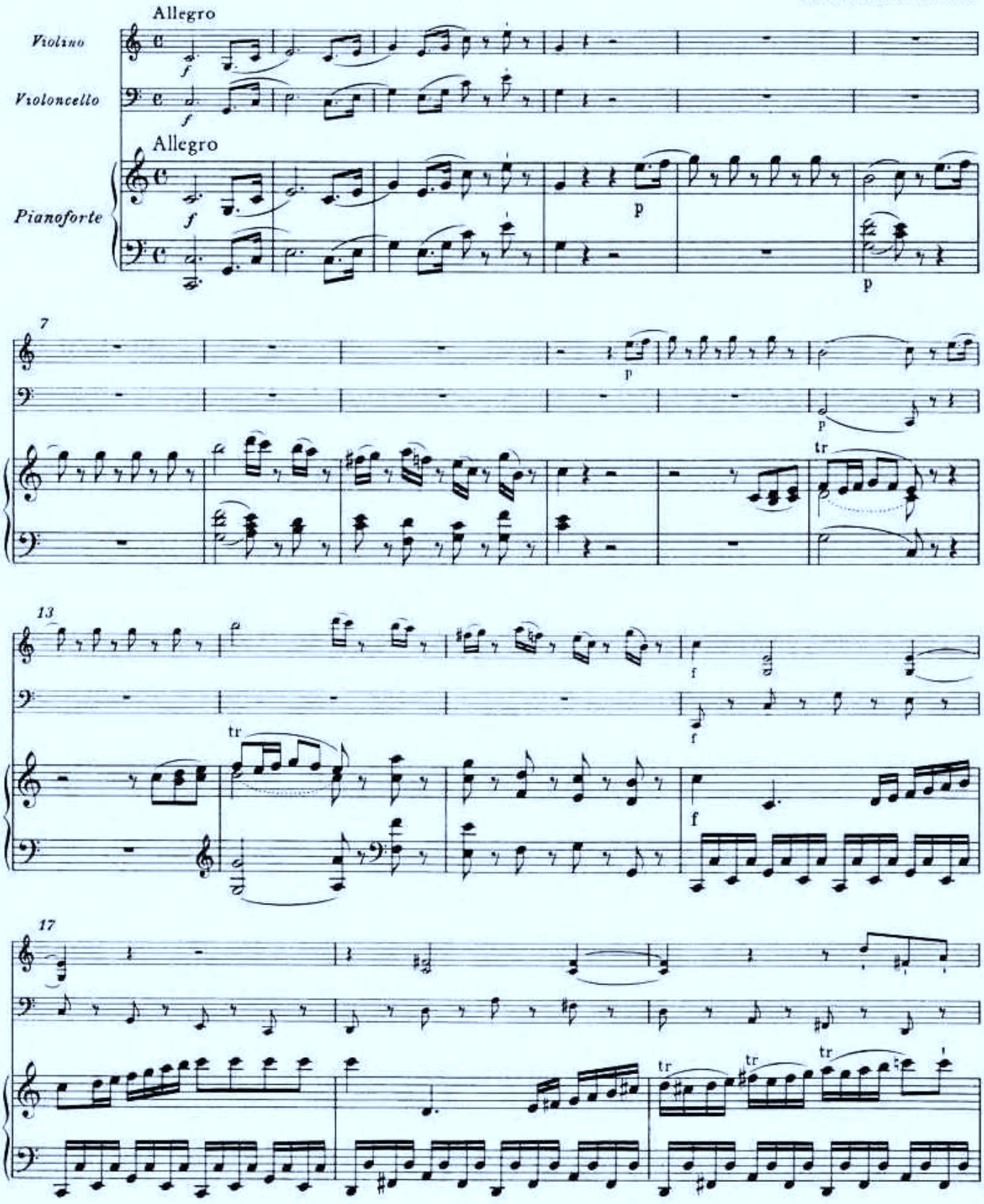

236
241
245
249

12. Trio in C

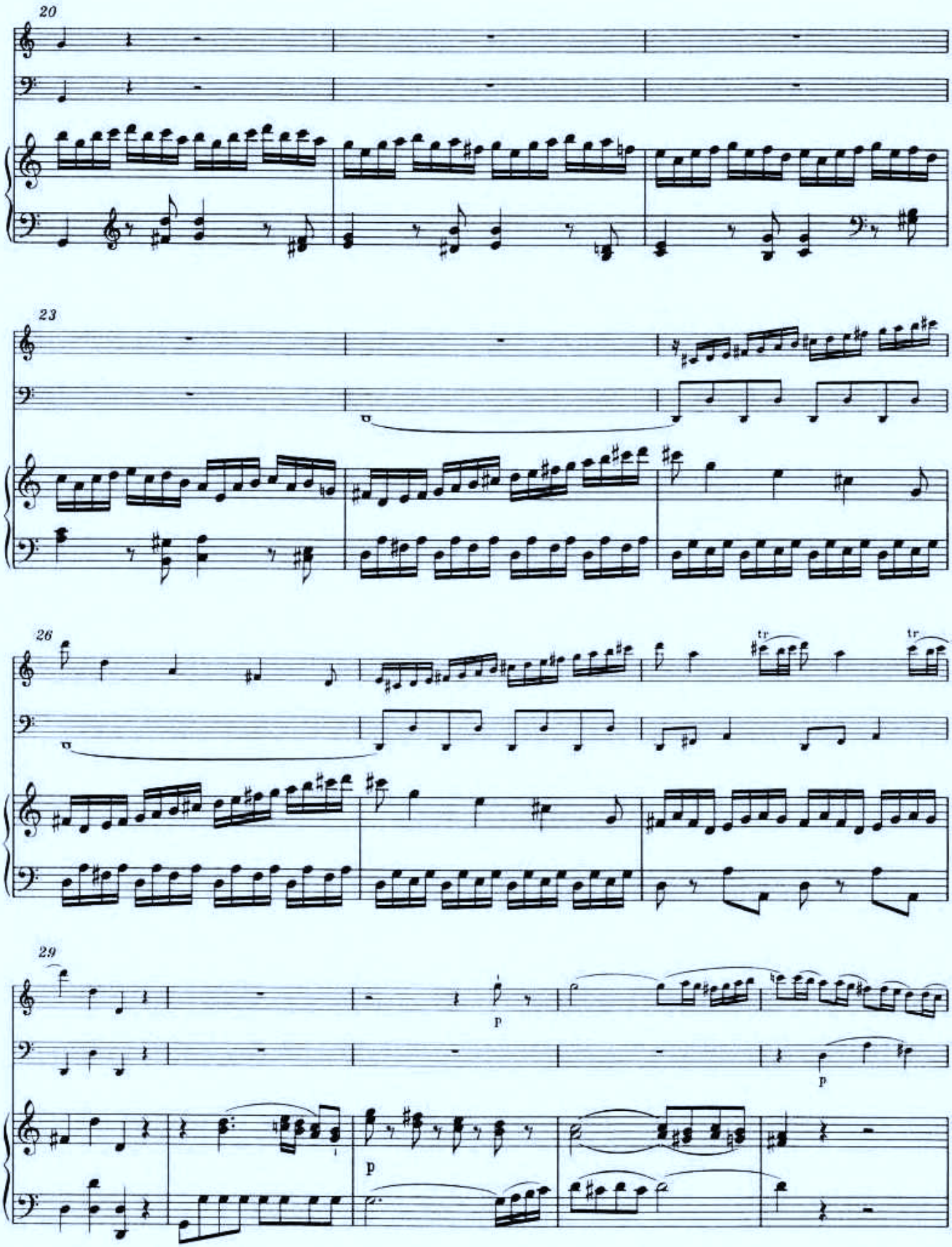
für Klavier, Violine und Violoncello

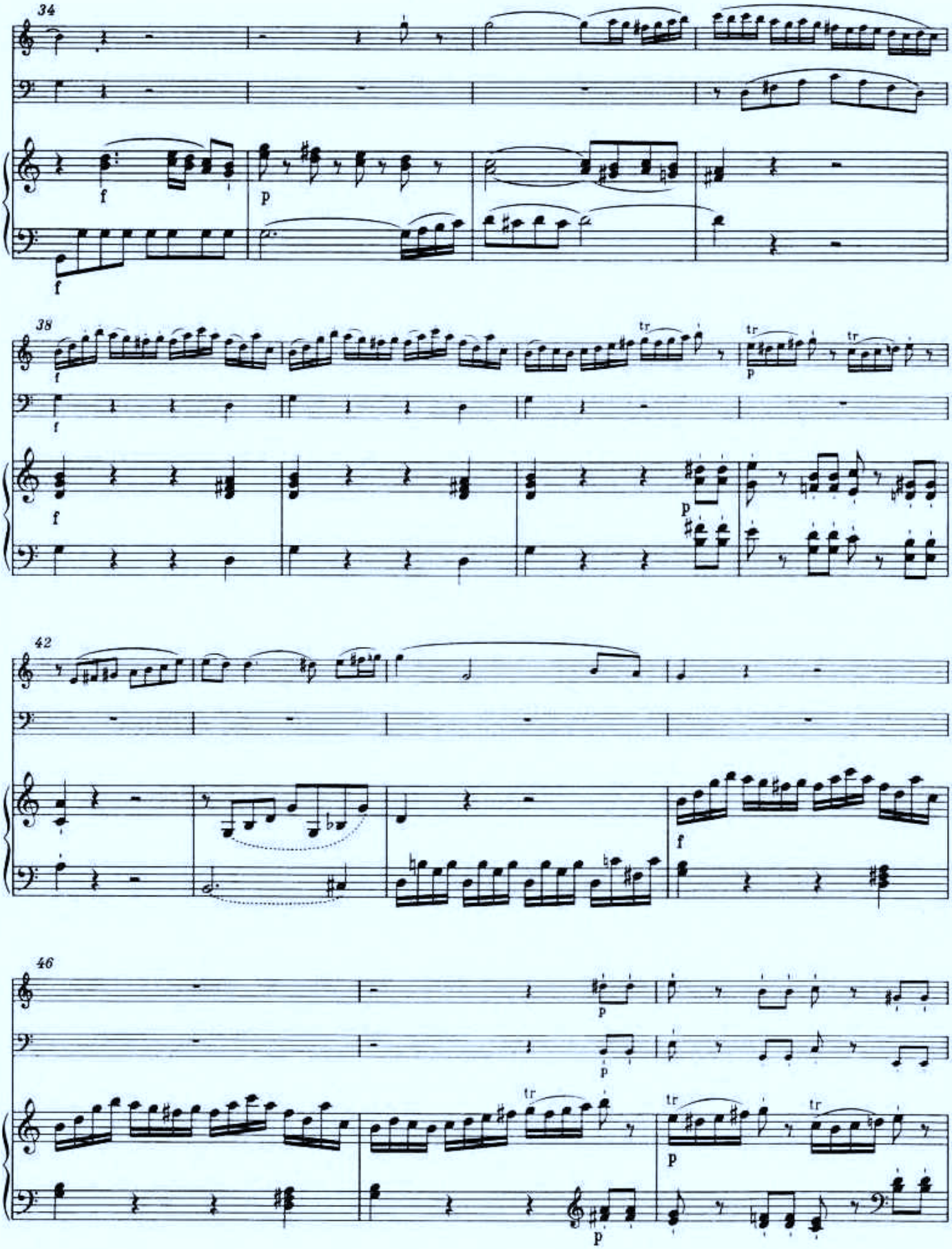
KV 548

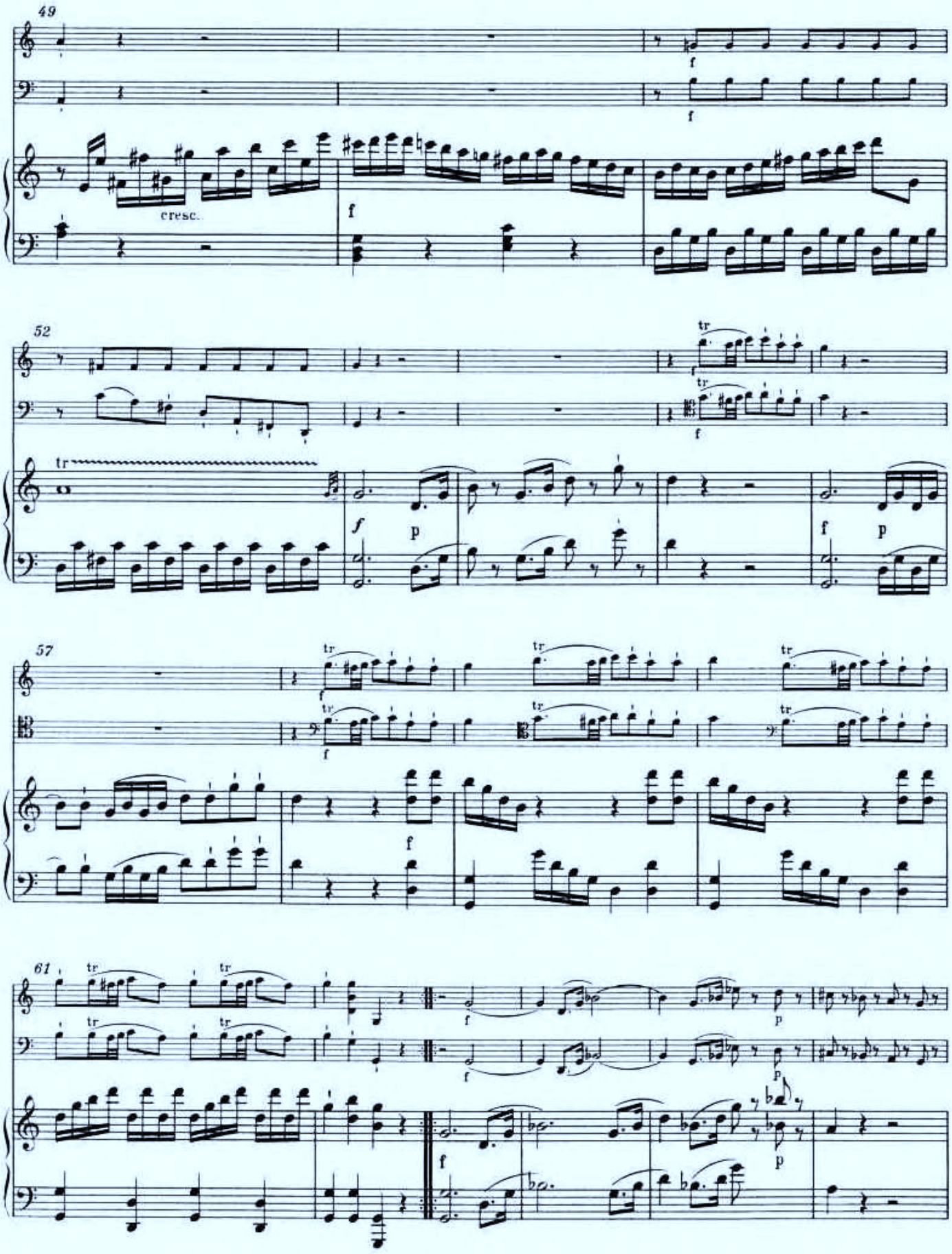
Datiert Wien, 14. Juli 1788

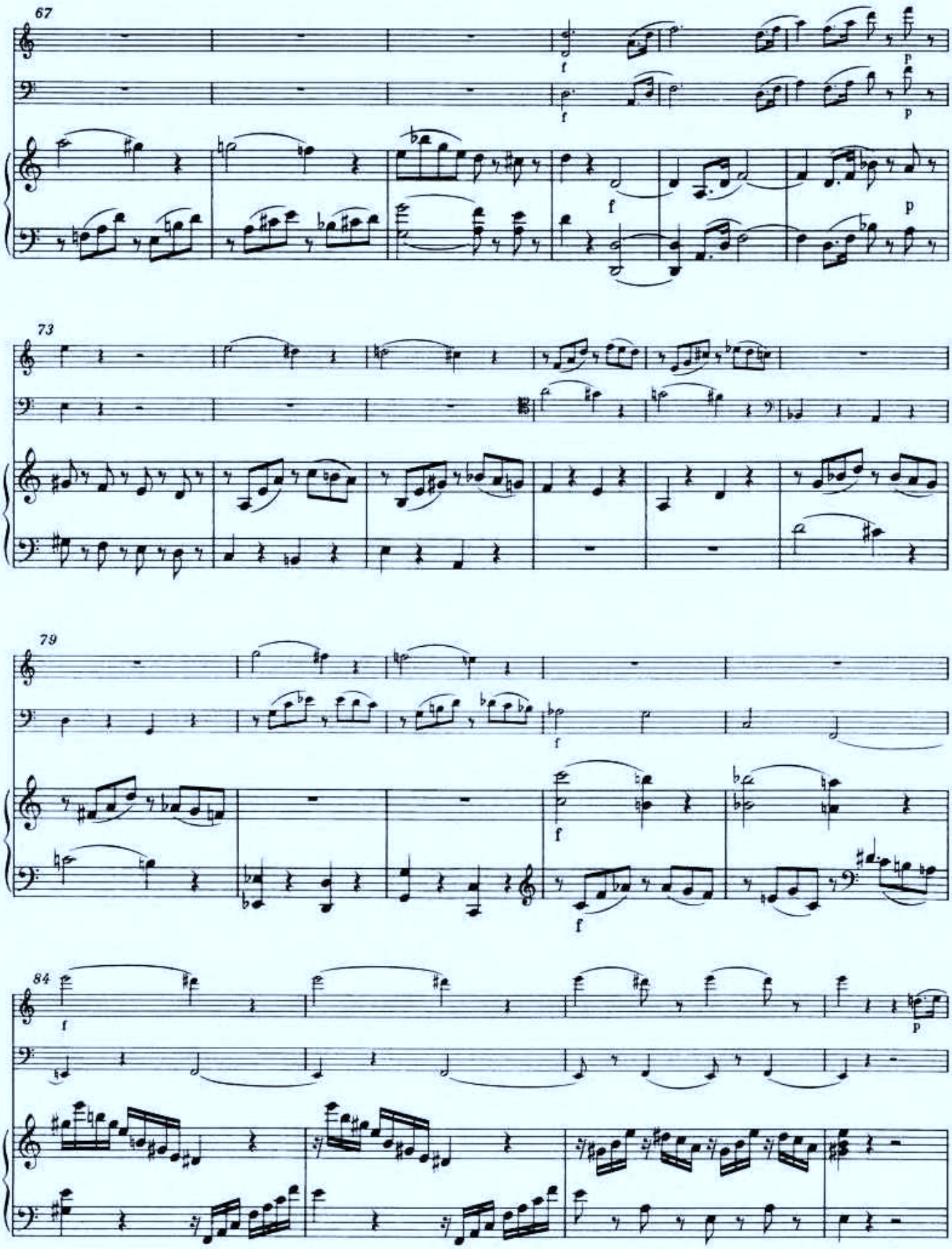


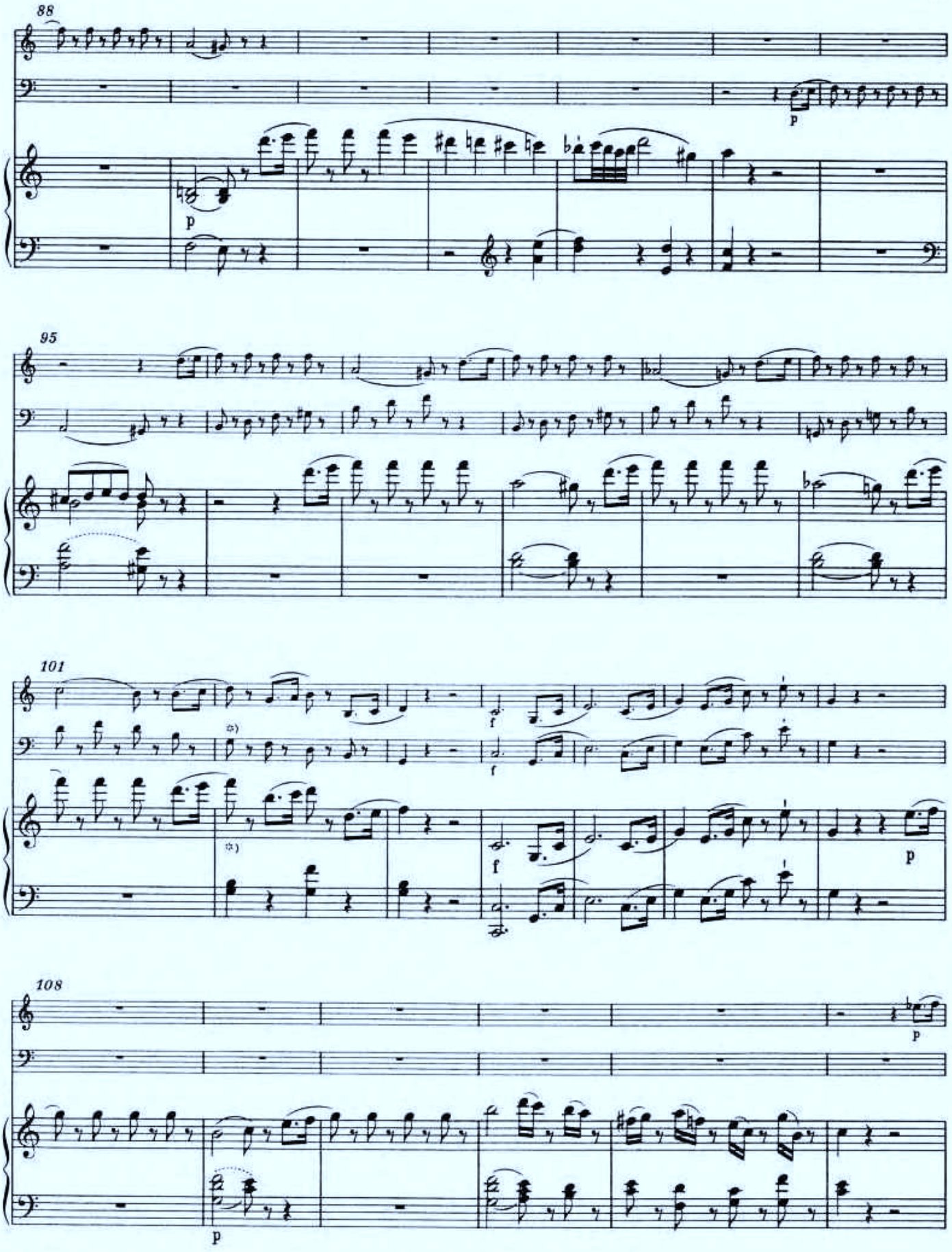
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


20
23
26
tr
tr
29
p
p
p

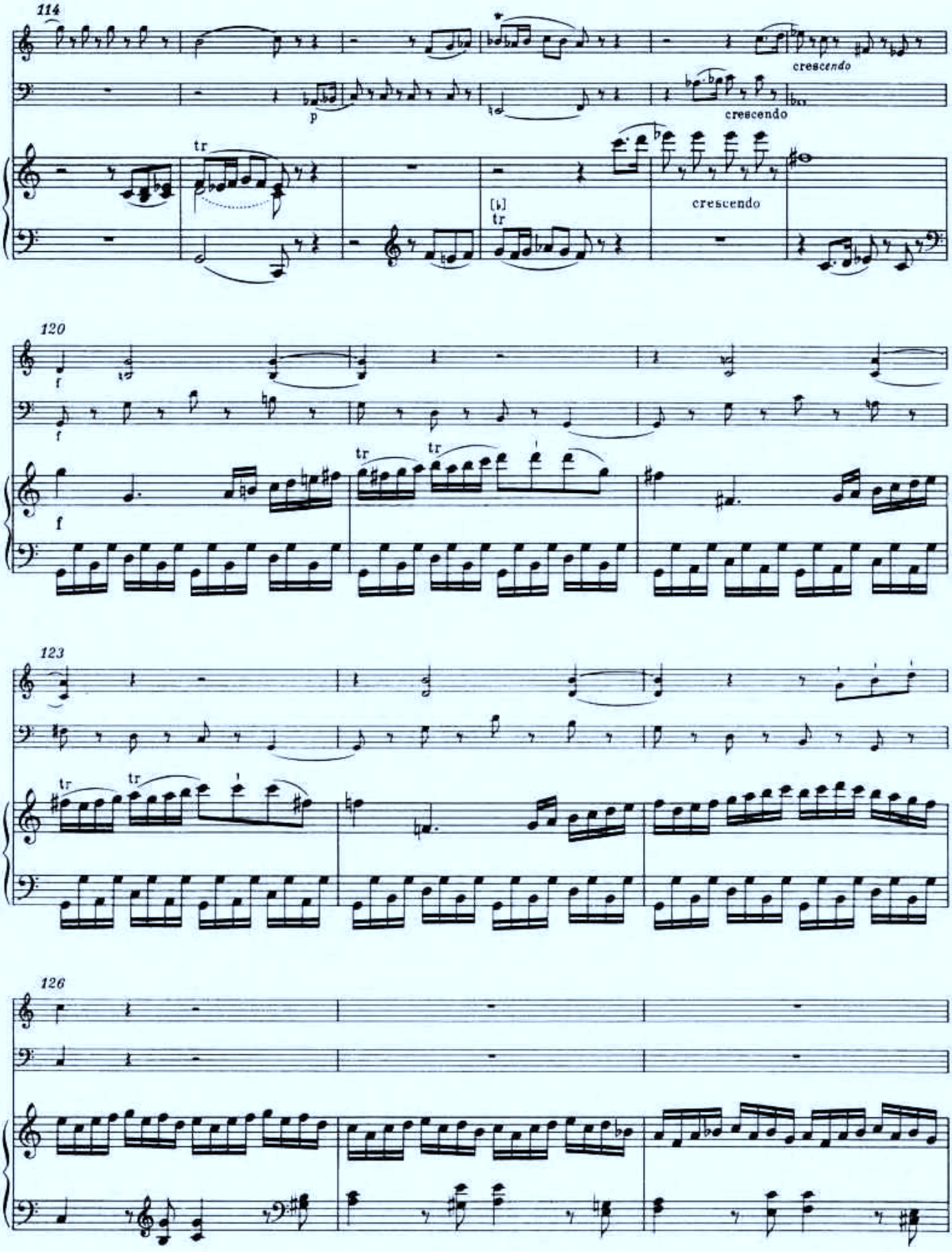

34
38
42
46
tr

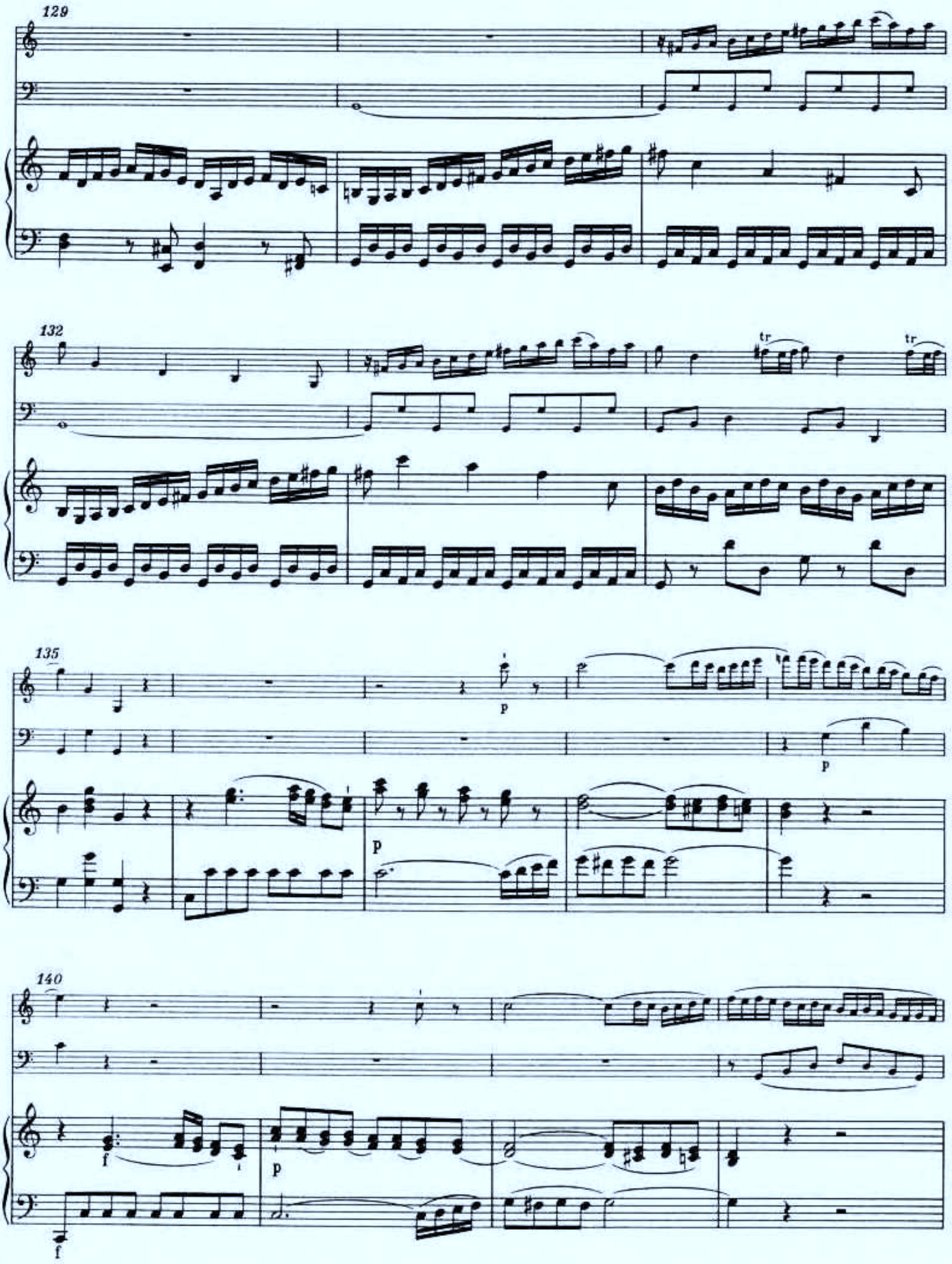

49
cresc.
52
57
61

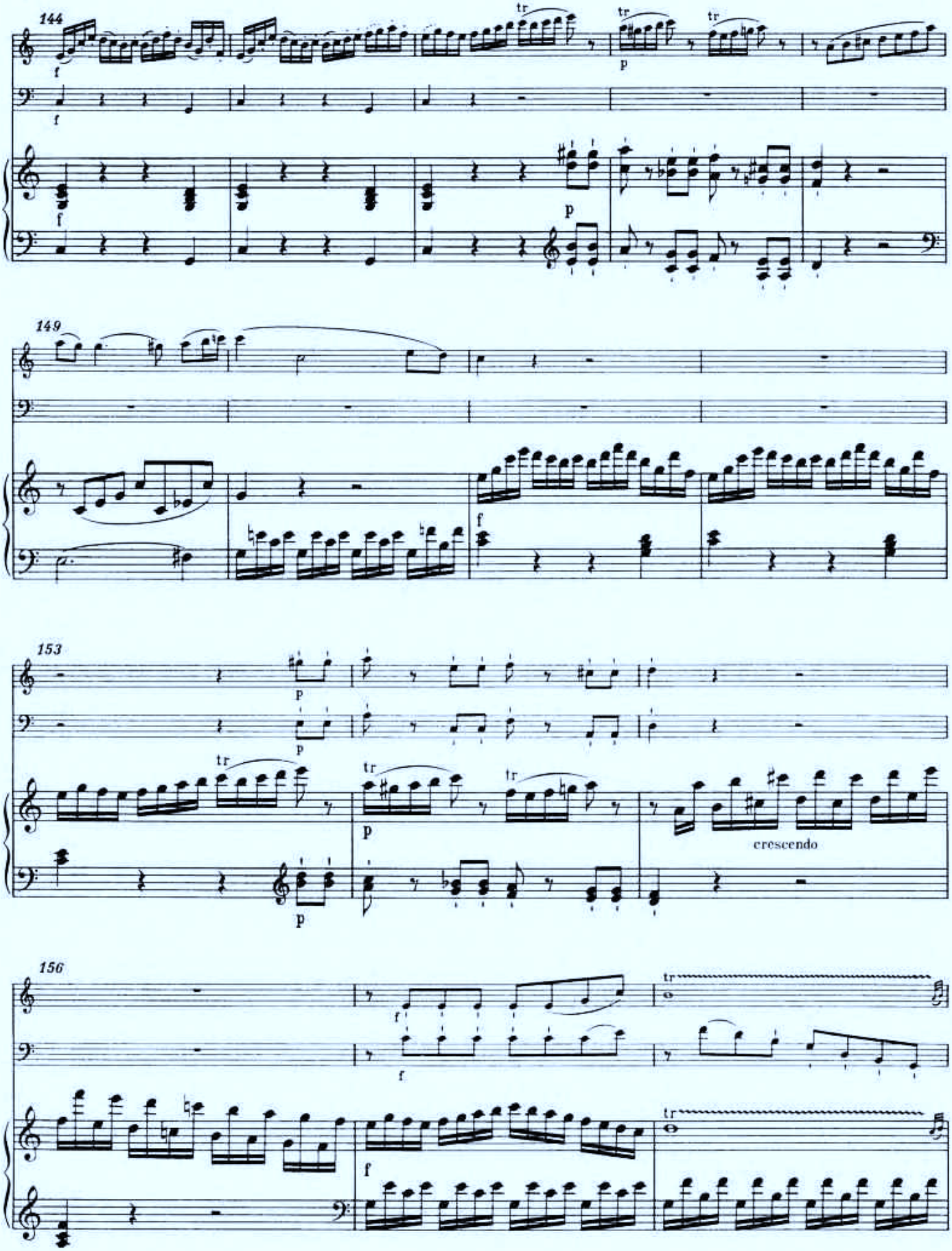

67
73
79
84

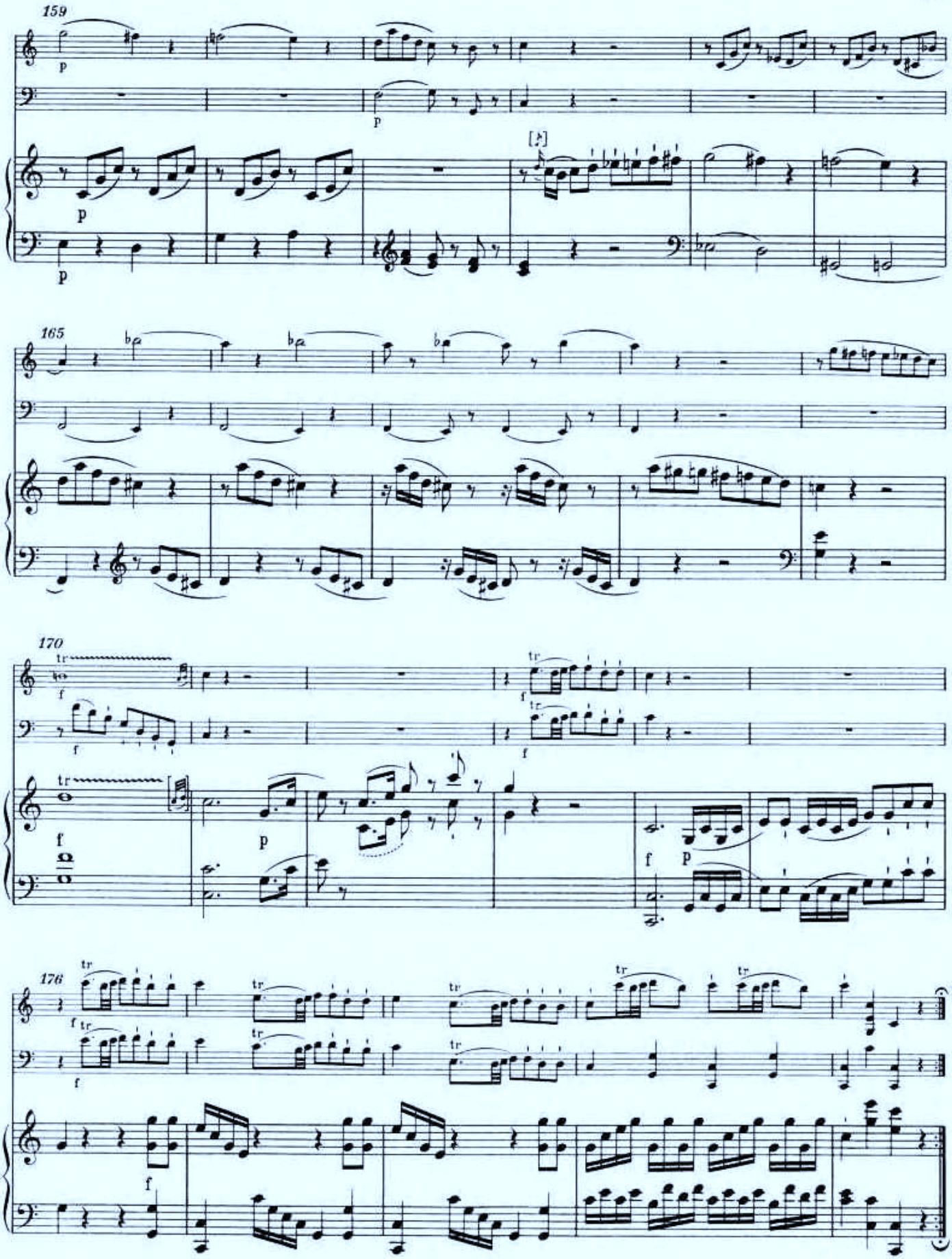


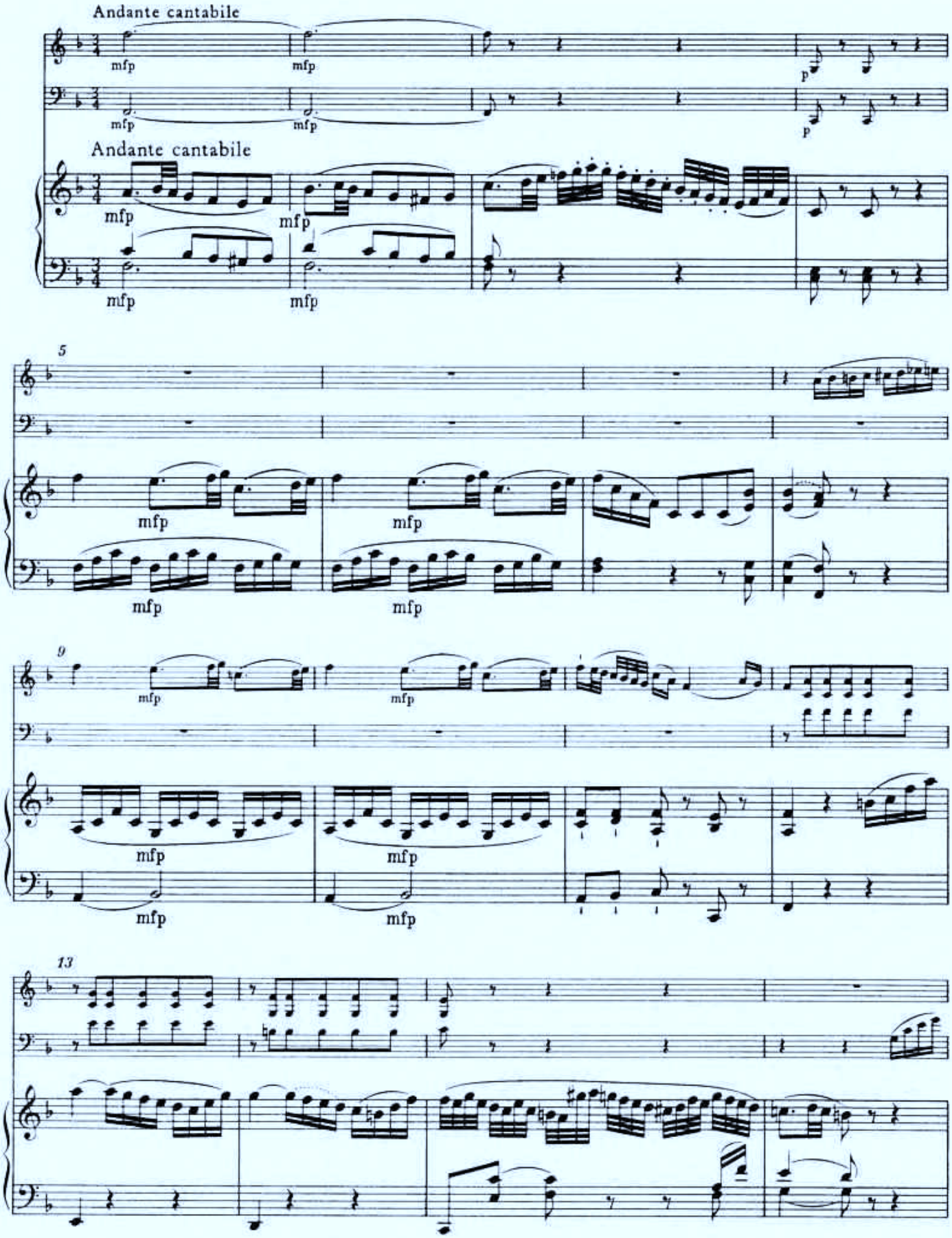
*) Zu einer gestrichenen, ersten Fassung der Takte 102–103 im oberen System des Klaviers und im Violoncello vgl. Krit. Bericht.

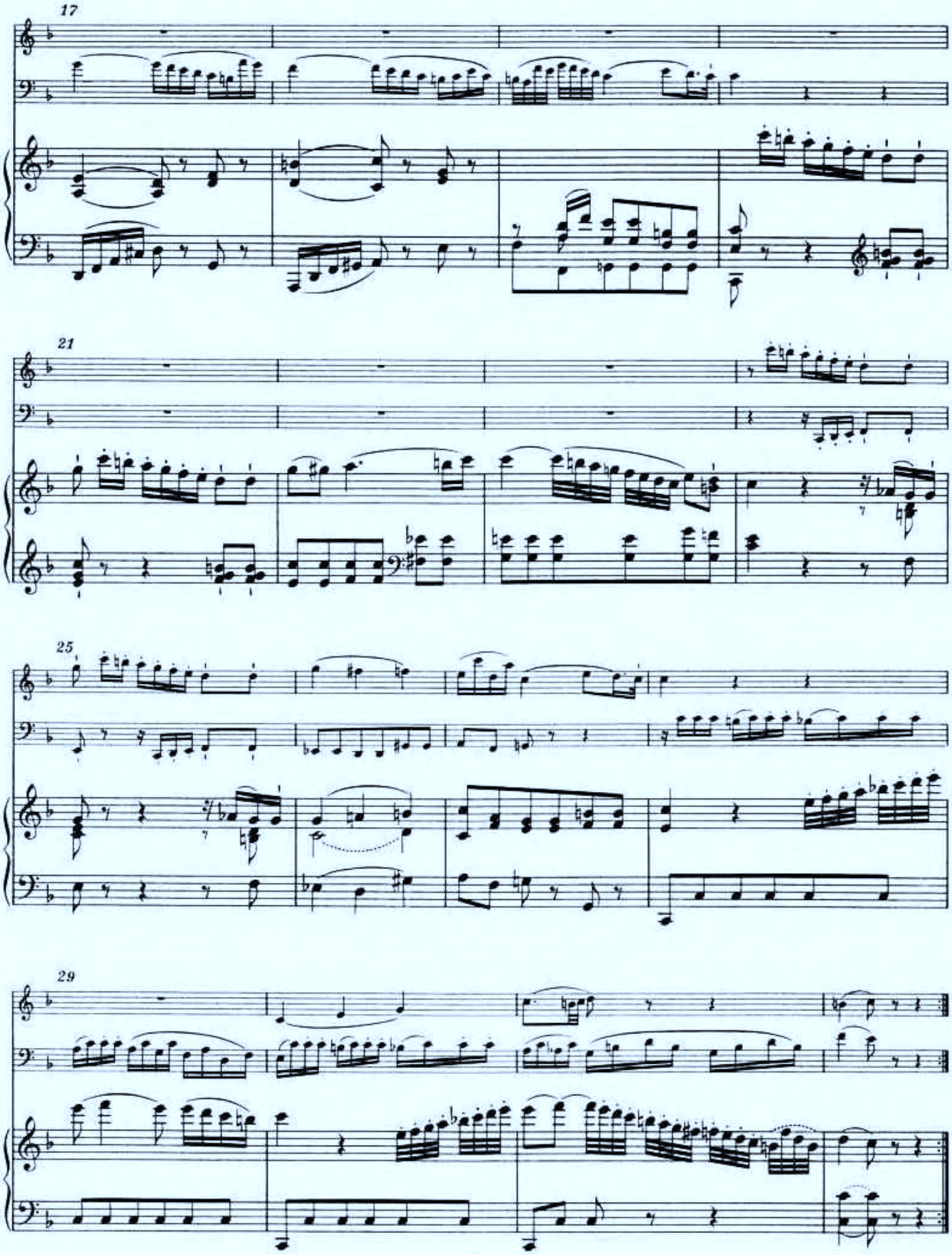

114
cresc*endo*
p
crescendo
tr
crescendo
120
f
f
tr
tr
f
123
tr
tr
126

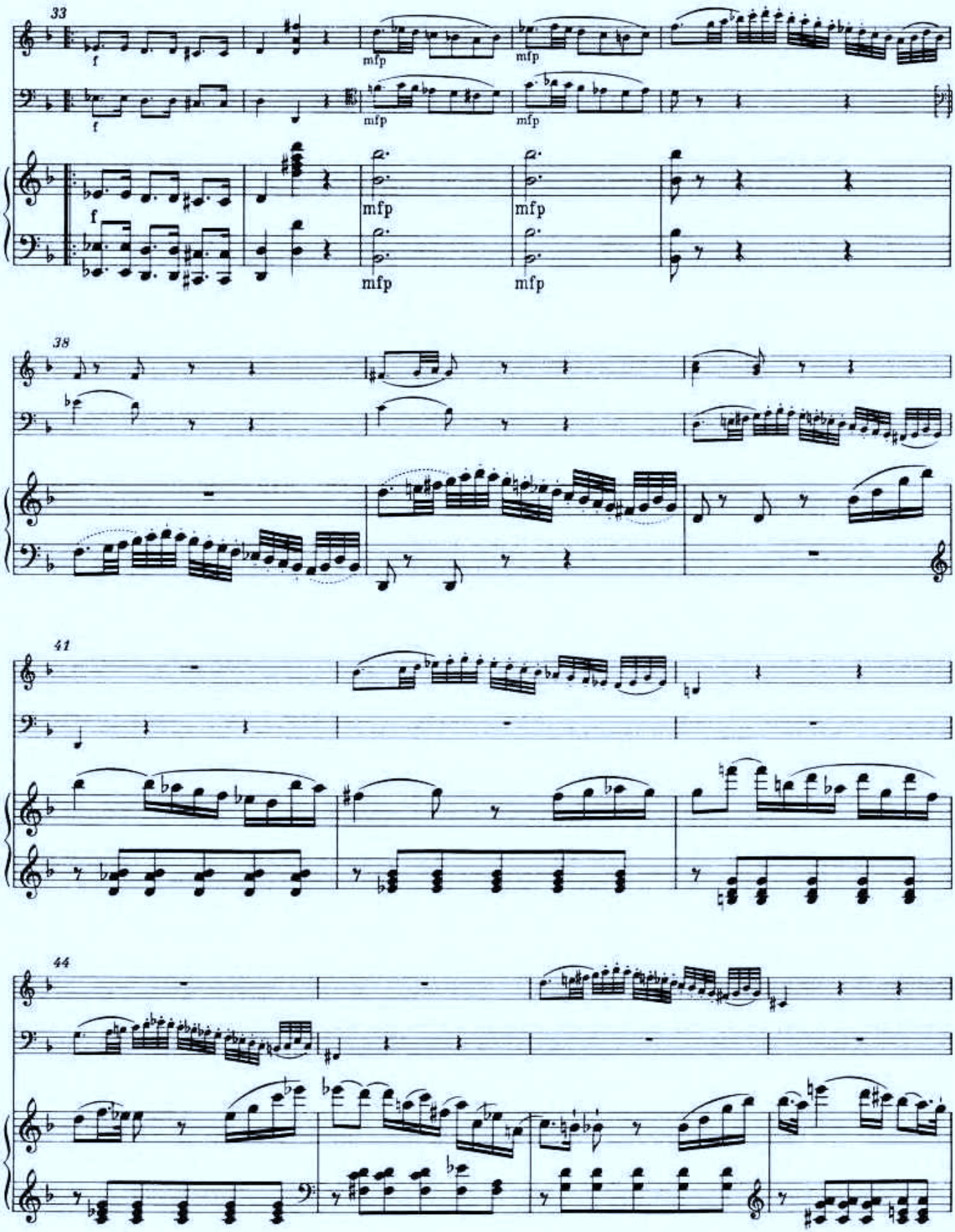

129
132
tr
tr
135
p
p
p
140
f
p
f

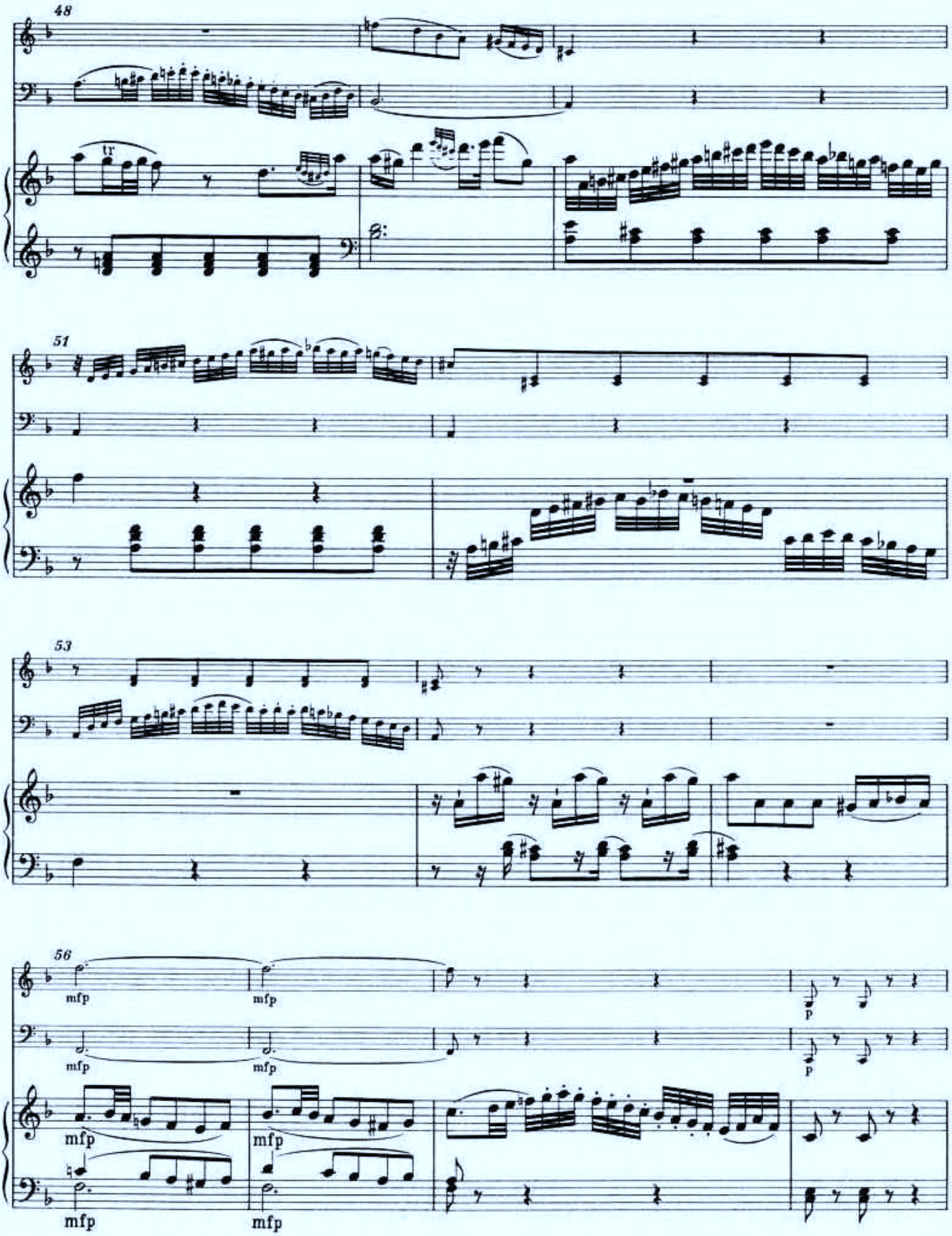

144
149
153
156
crescendo

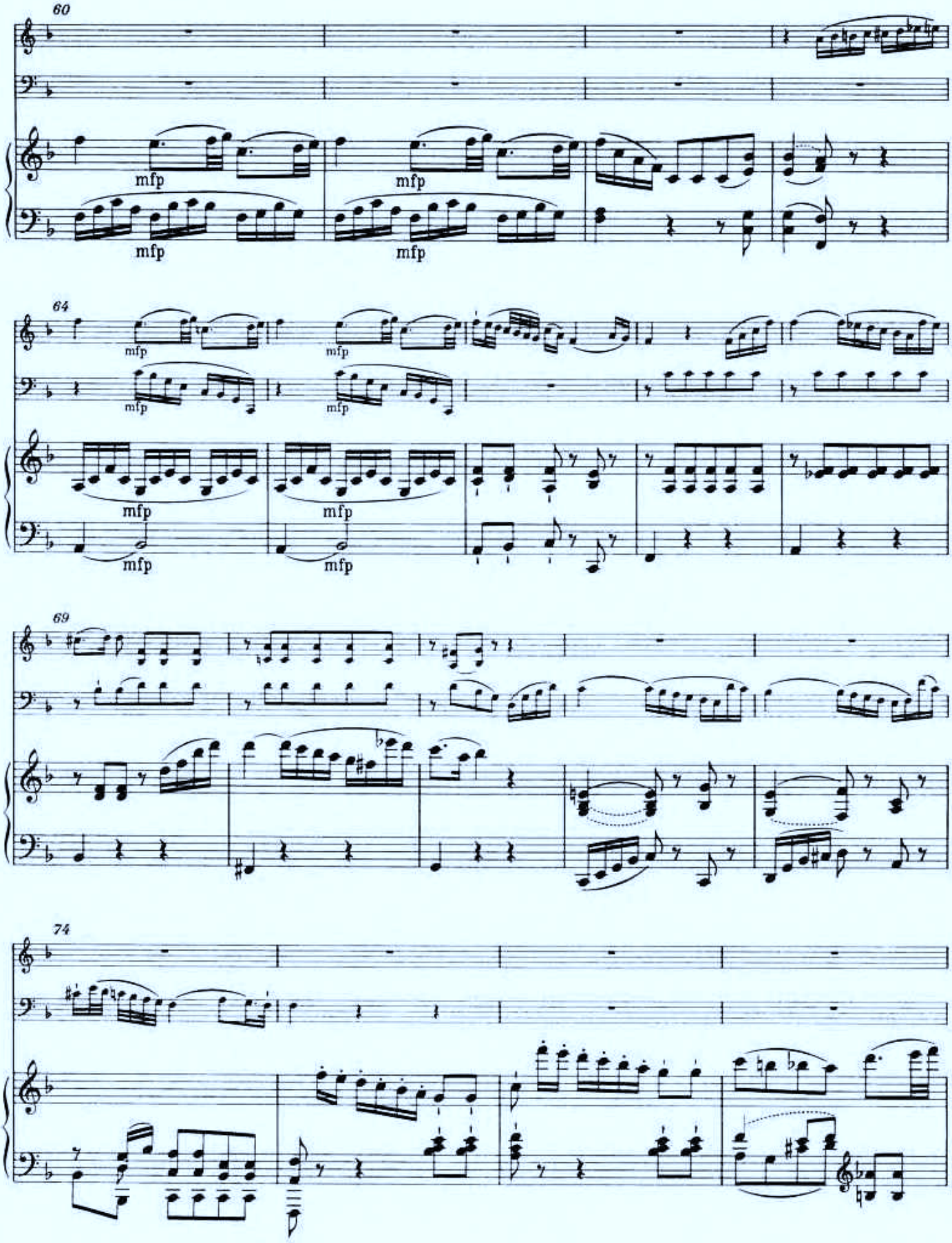

159
165
170
176

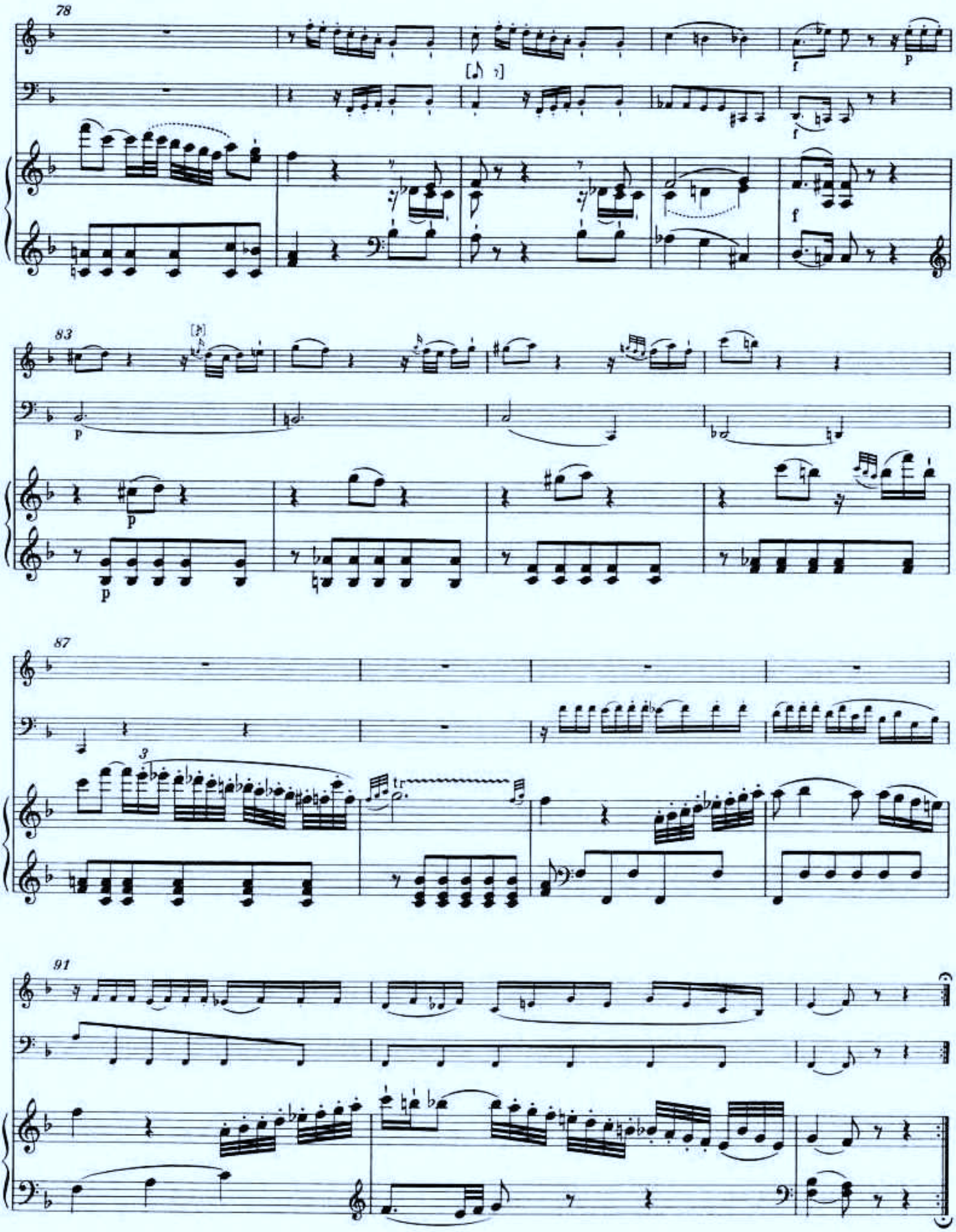

Andante cantabile
mfp
mfp
p
Andante cantabile
mfp
mfp
5
9
13

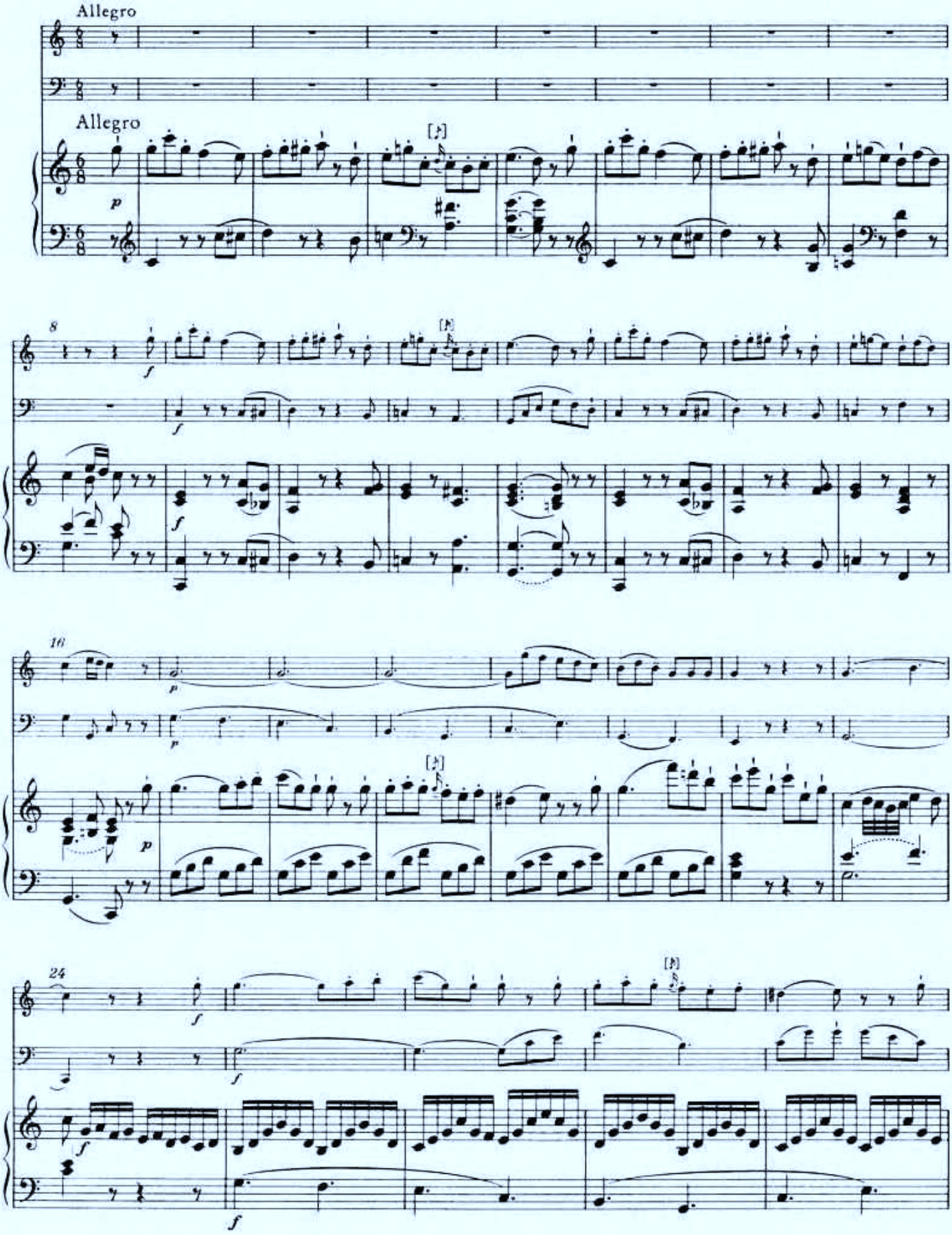

17
21
25
29

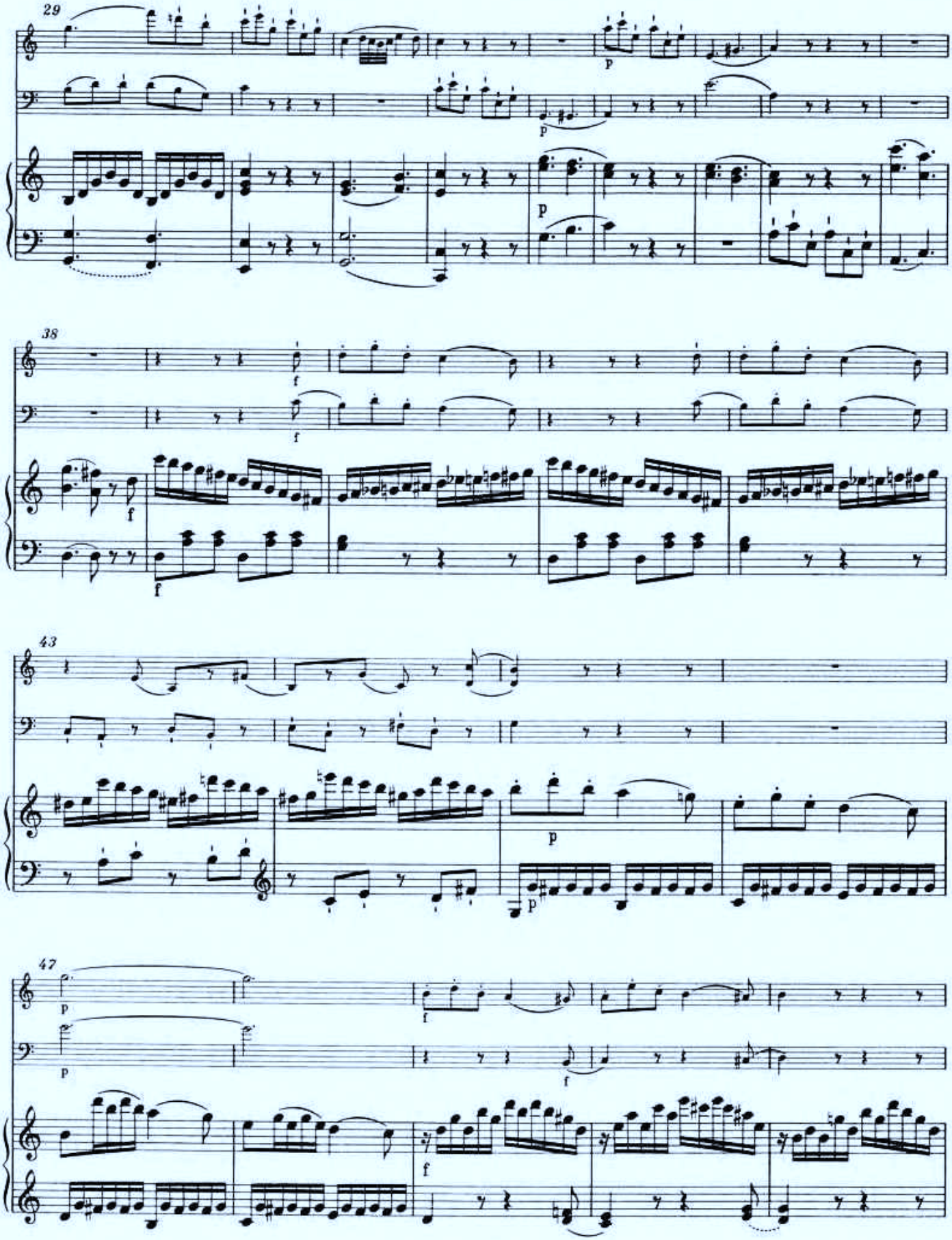

33
38
41
44

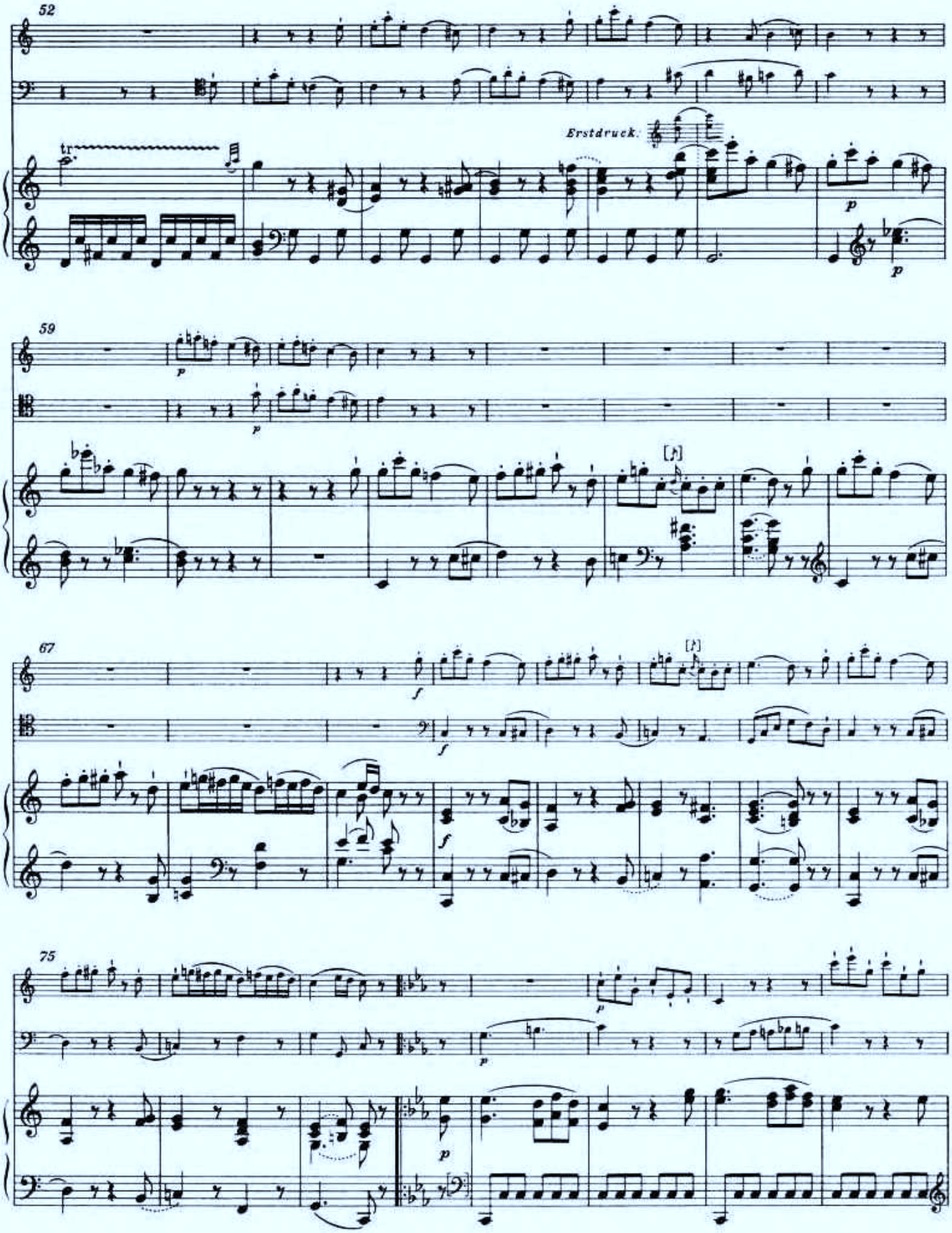

48
tr
51
53
56
mfp
mfp
mfp
mfp
mfp
mfp
p
p

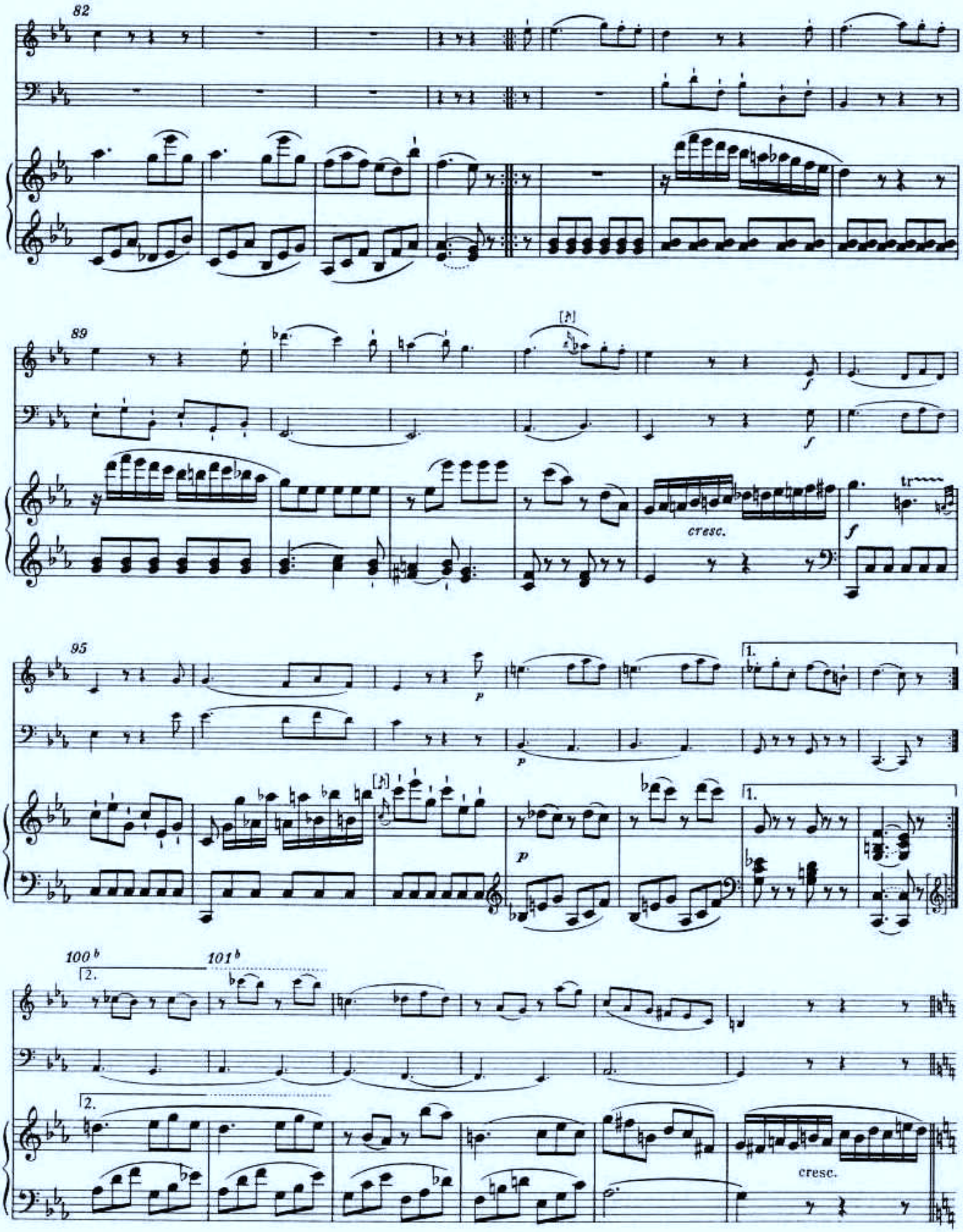

60
mfp
64
69
74

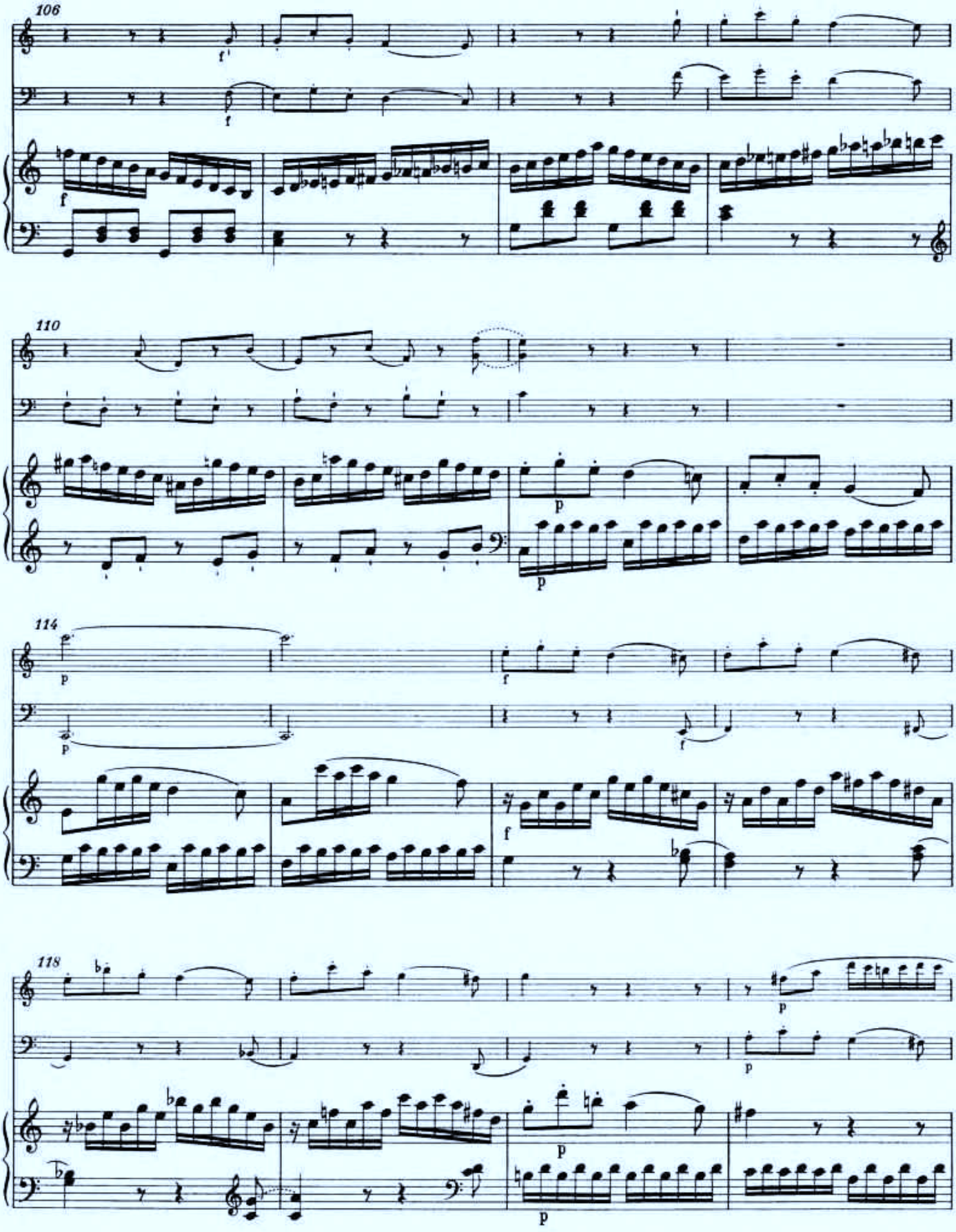

78
83
87
91

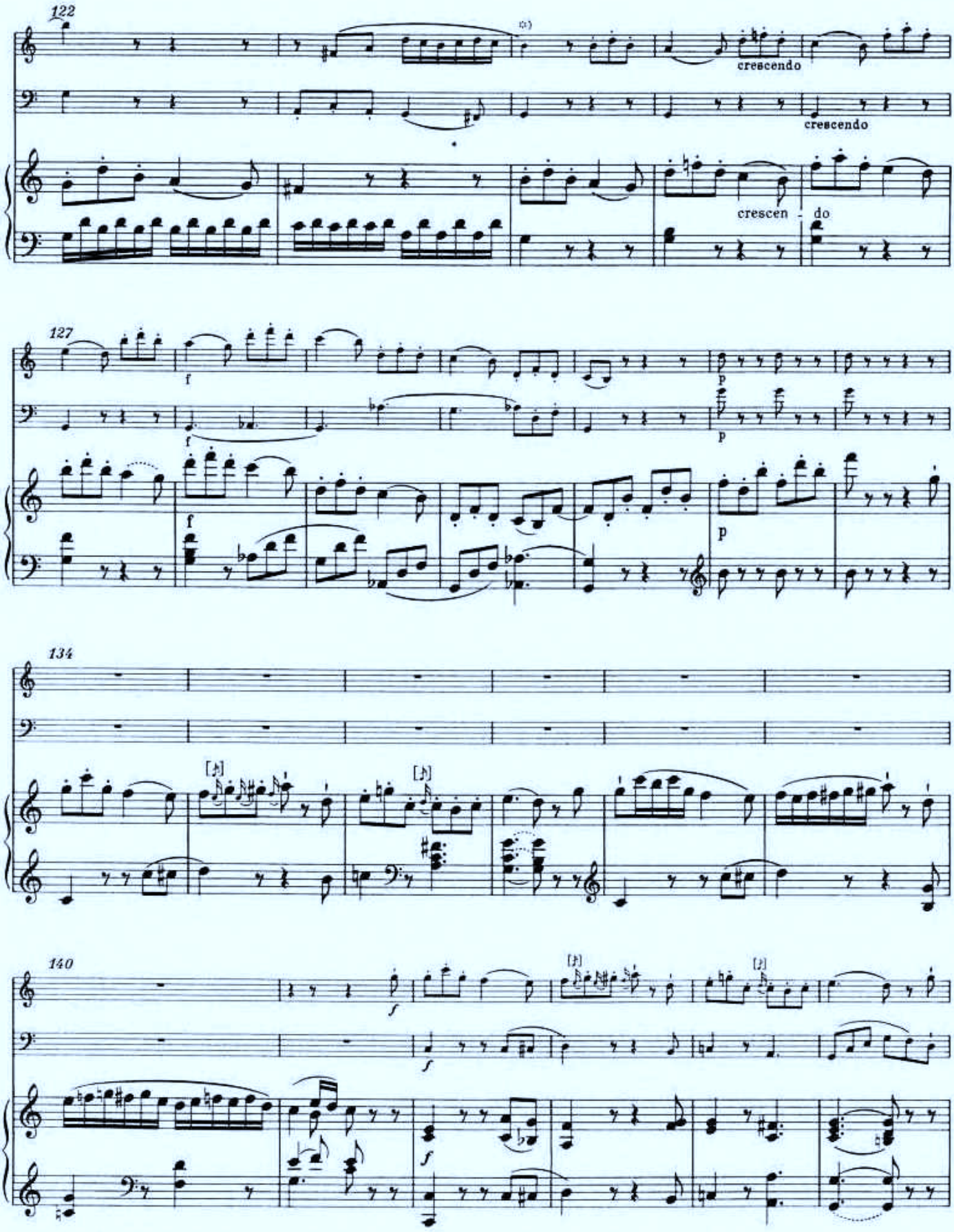

Allegro
Allegro
p
8
f
16
p
24
f


29
p
p
p
38
f
f
f
f
43
p
p
47
p
p
f
f
f

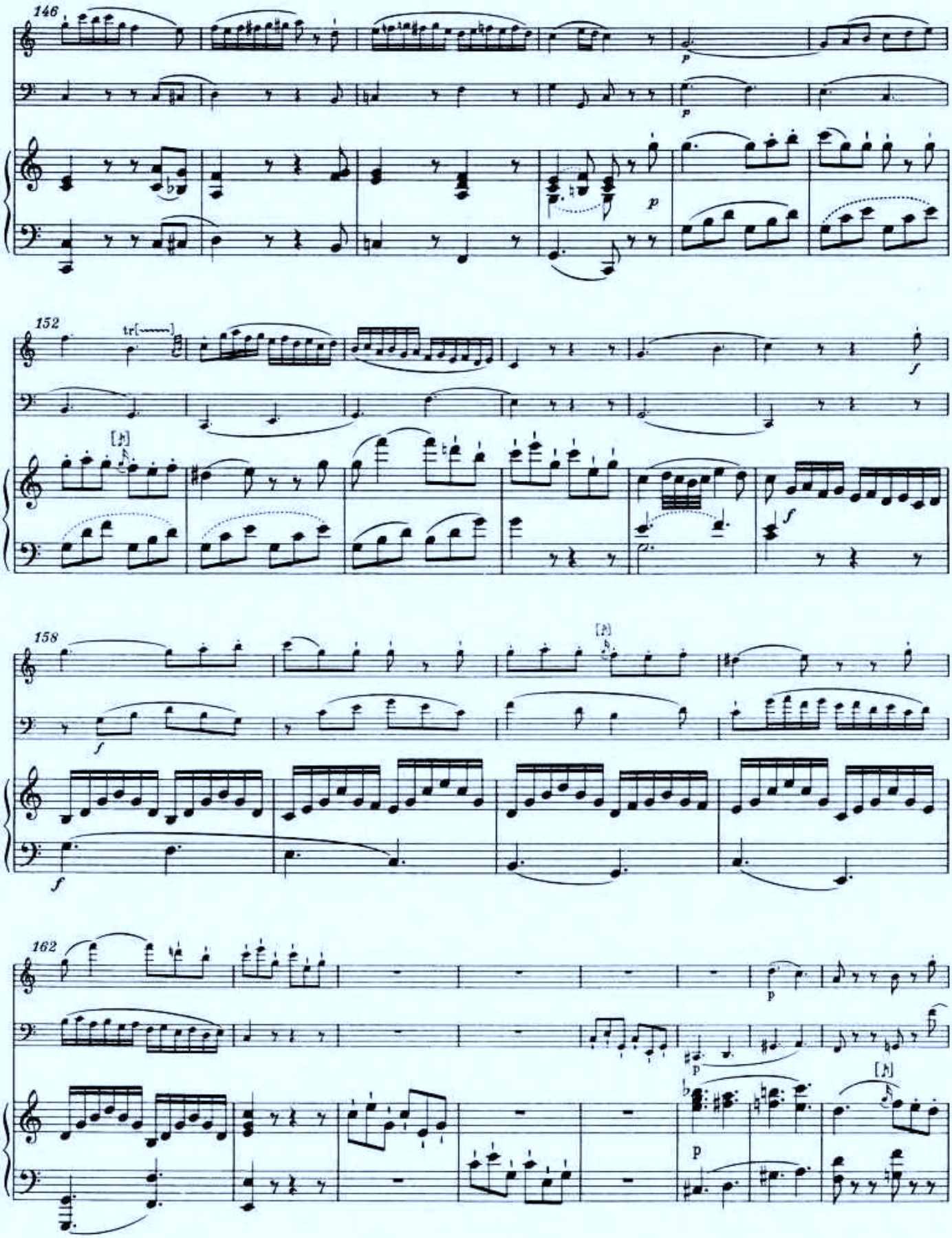

52
tr
Erstdruck.
p
59
p
p
[♪]
67
f
f
f
[♪]
75
p
p
p

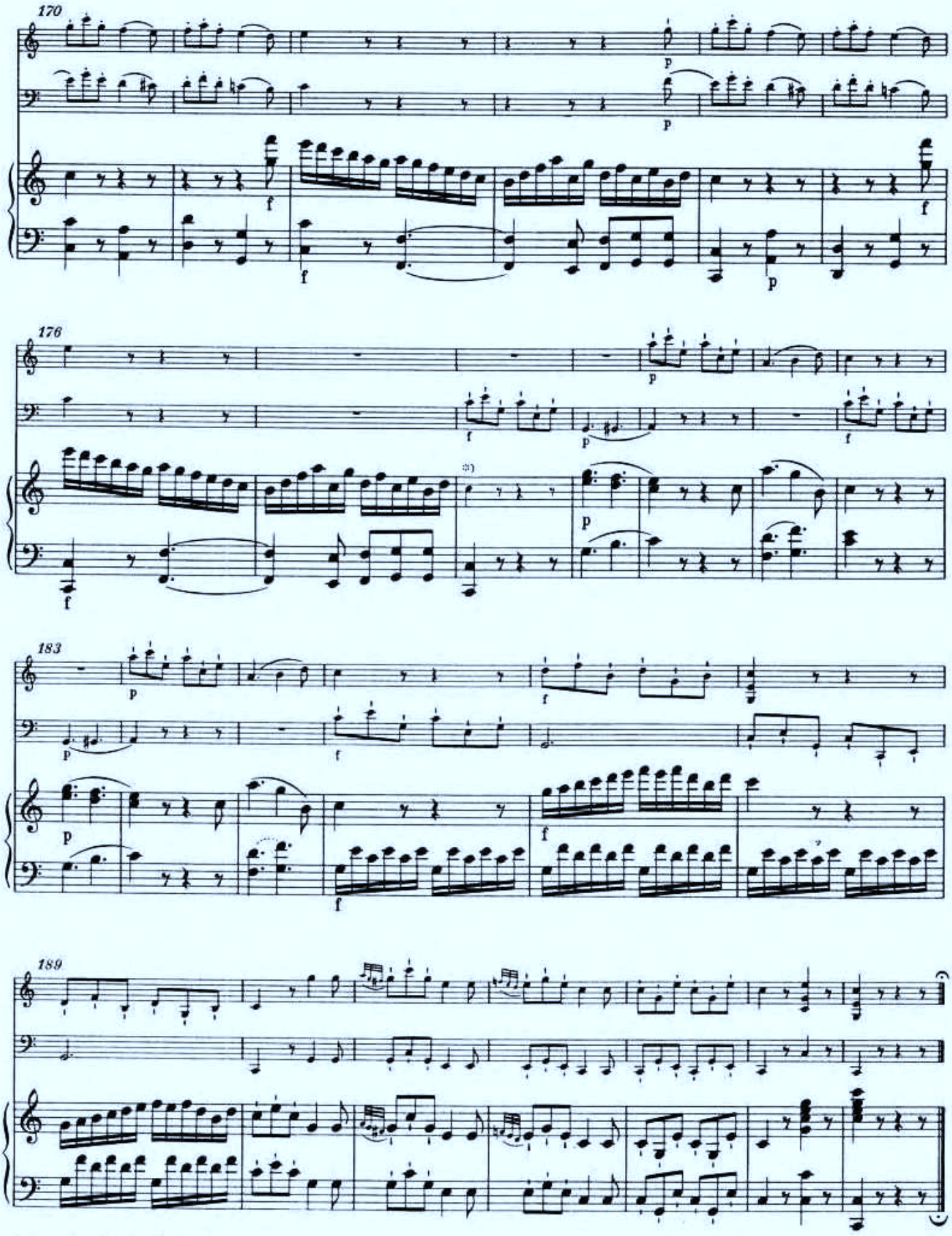

82
89
cresc.
95
1.
2.
100b
101b
cresc.


106
110
114
118



*) T. 124, Violine: die klein gestochene Note h' (1. Viertel) nach dem Erstdruck; im Autograph Viertelpause.


146
152
158
162



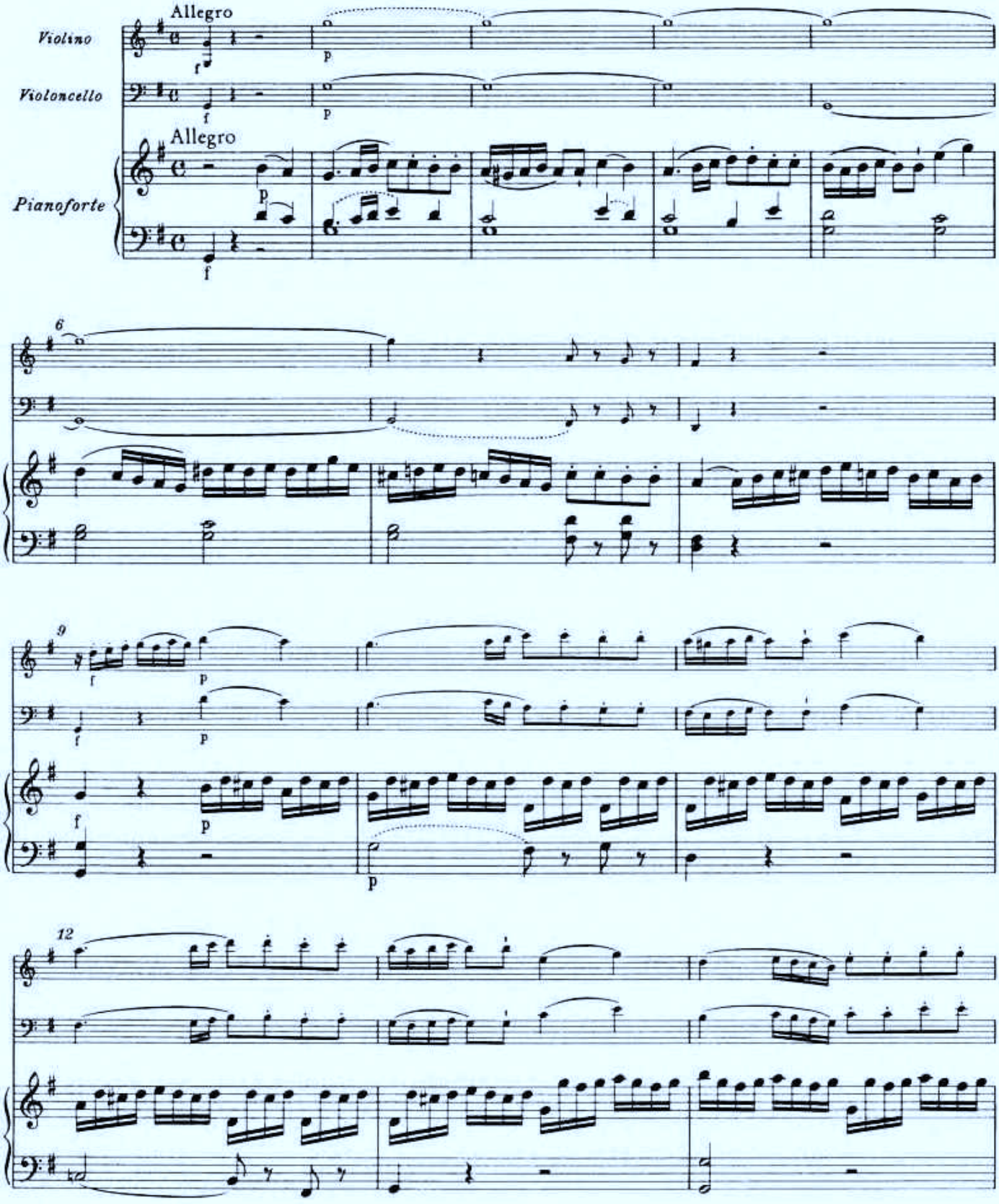
*) T. 178. Klavier oben: die klein gestochene Viertelnote mit anschließenden Pausen nach dem Erstdruck; im Autograph Ganztaktpause.

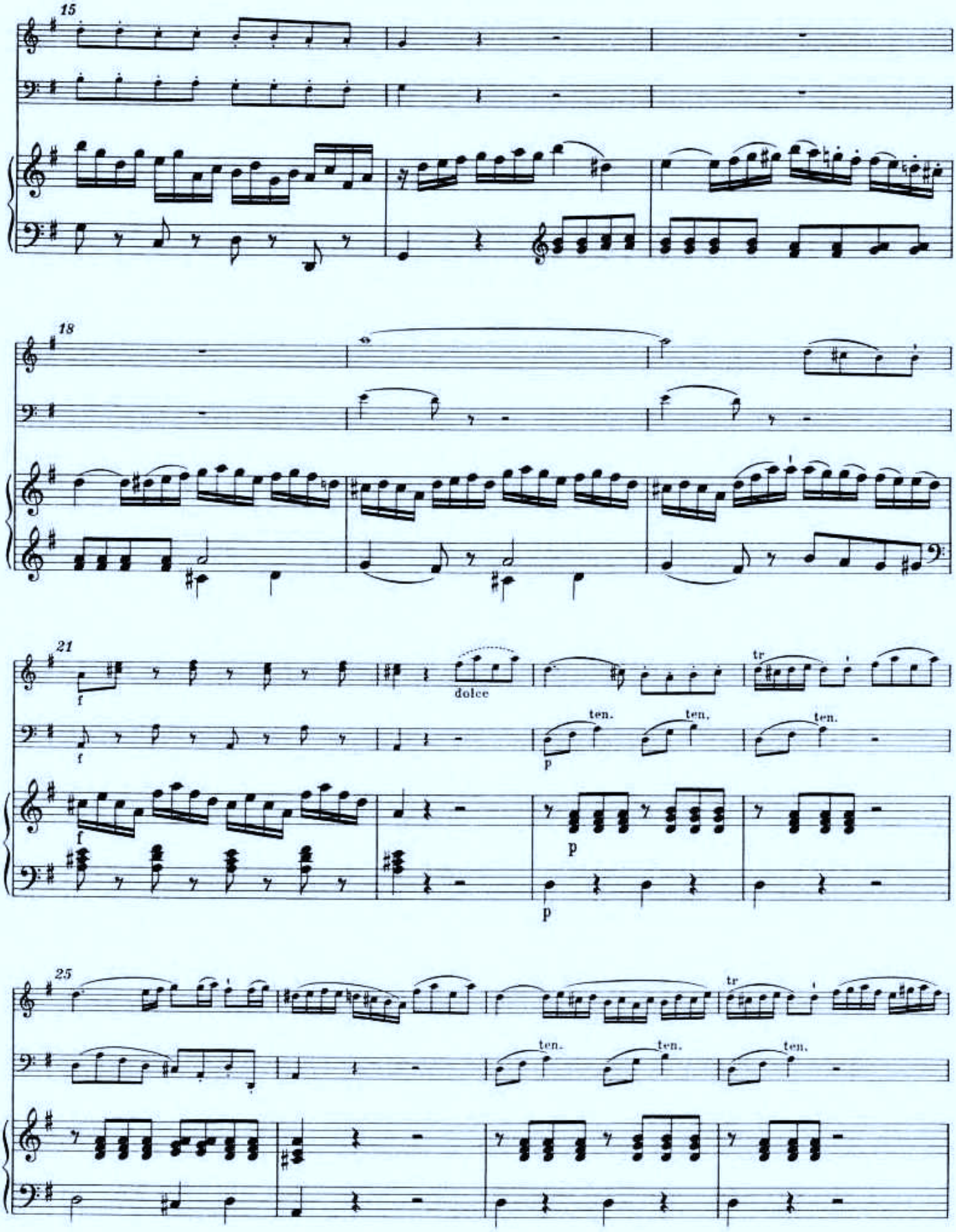
13. Trio in G

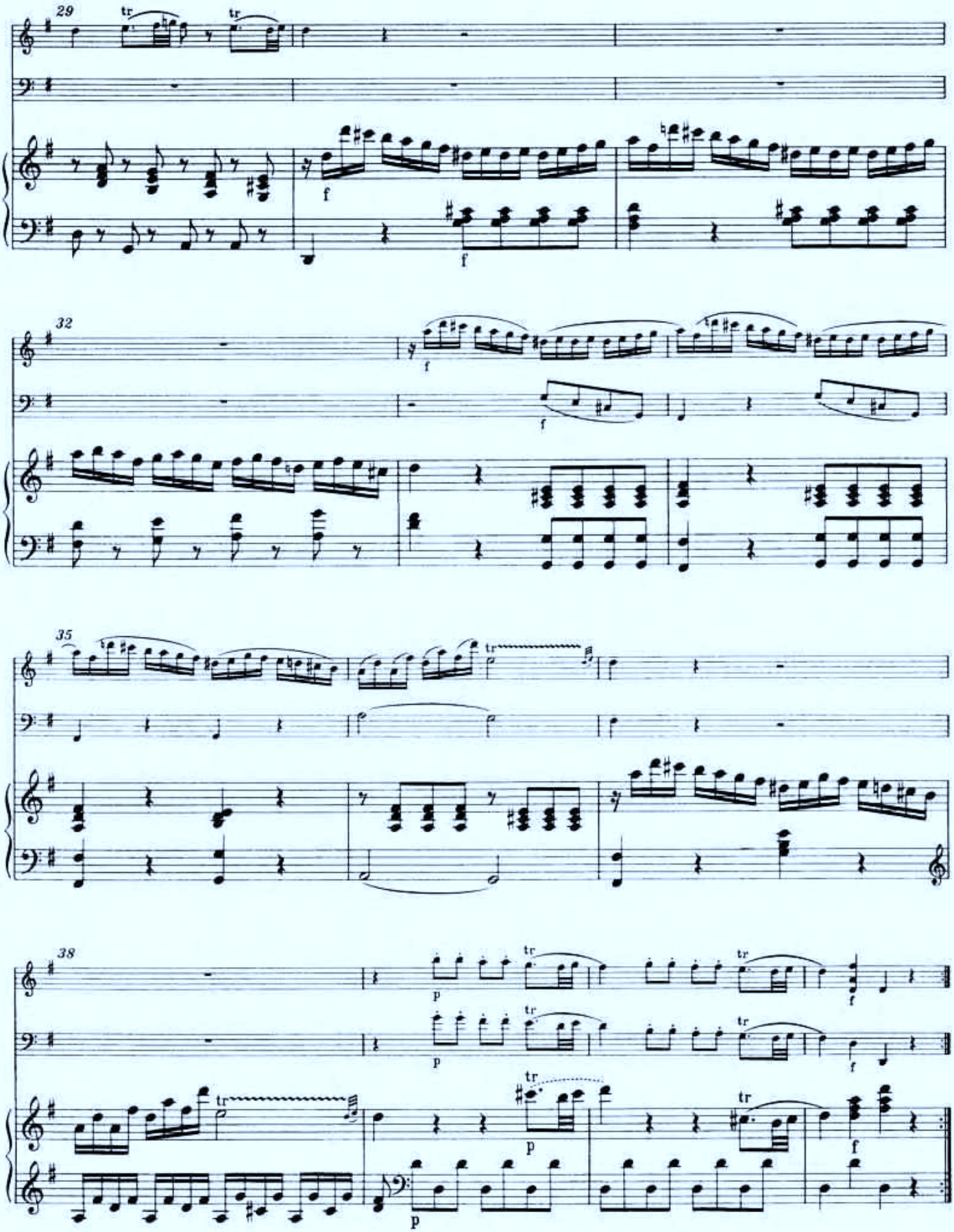
für Klavier, Violine und Violoncello

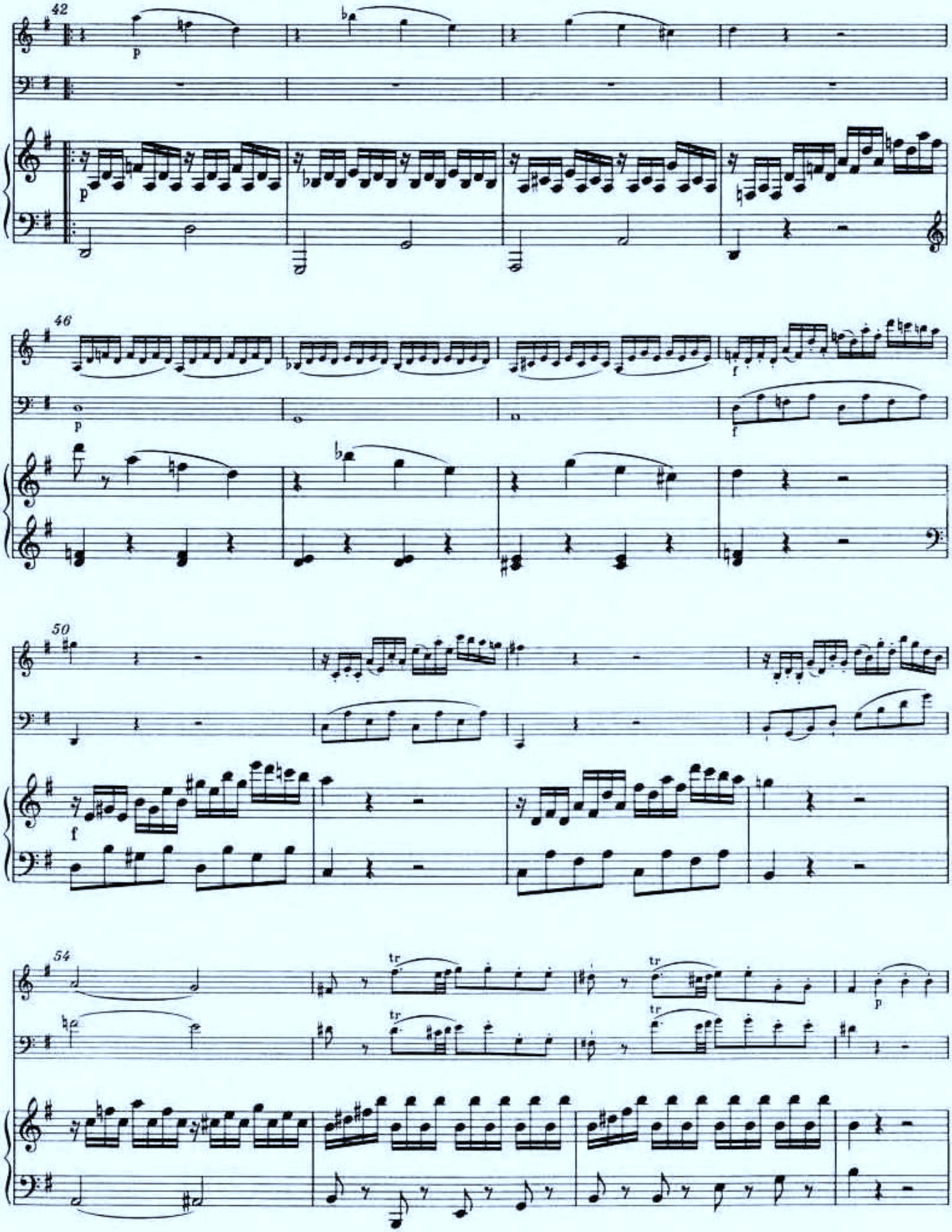
KV 564

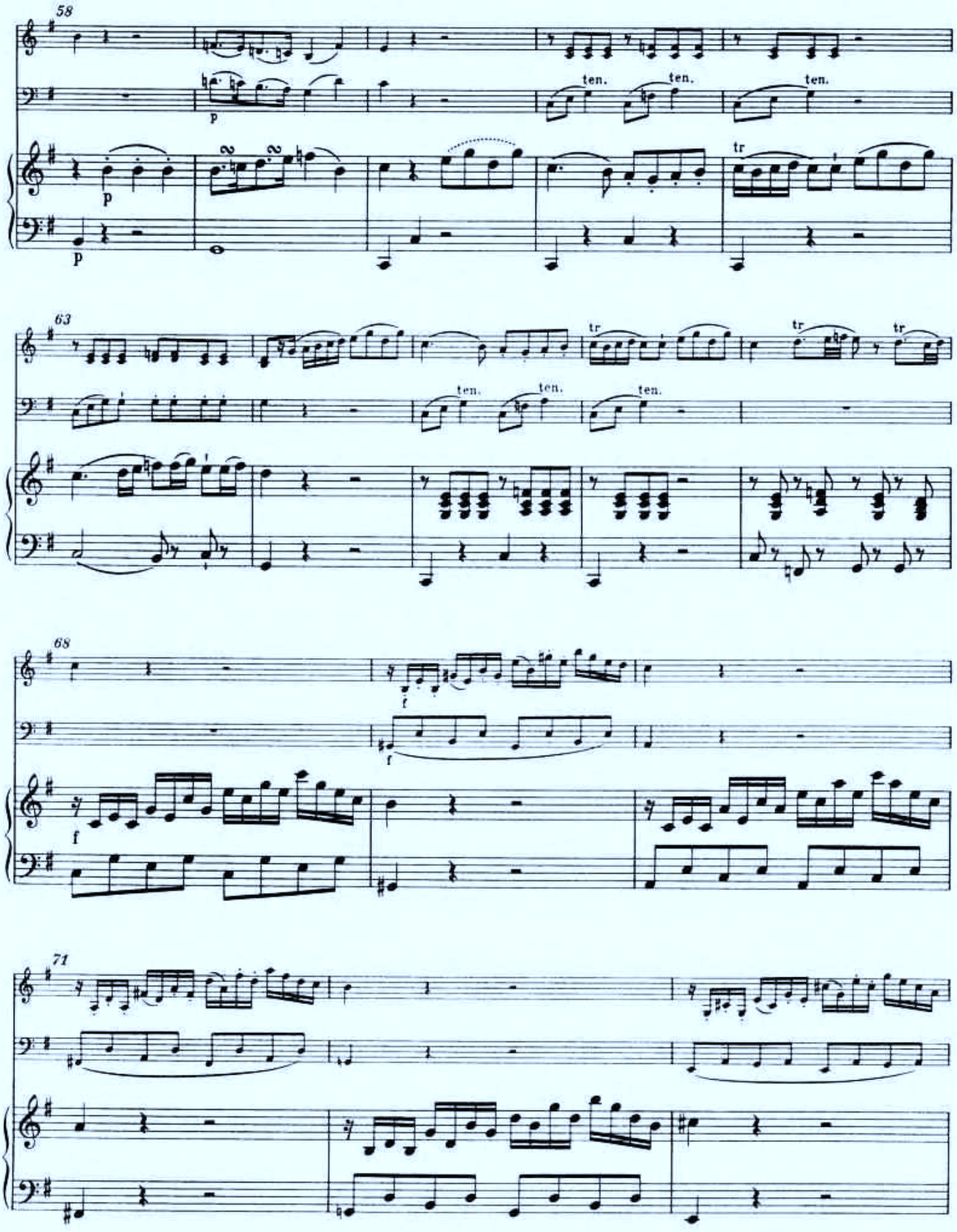
Datiert Wien, 27. Oktober 1788

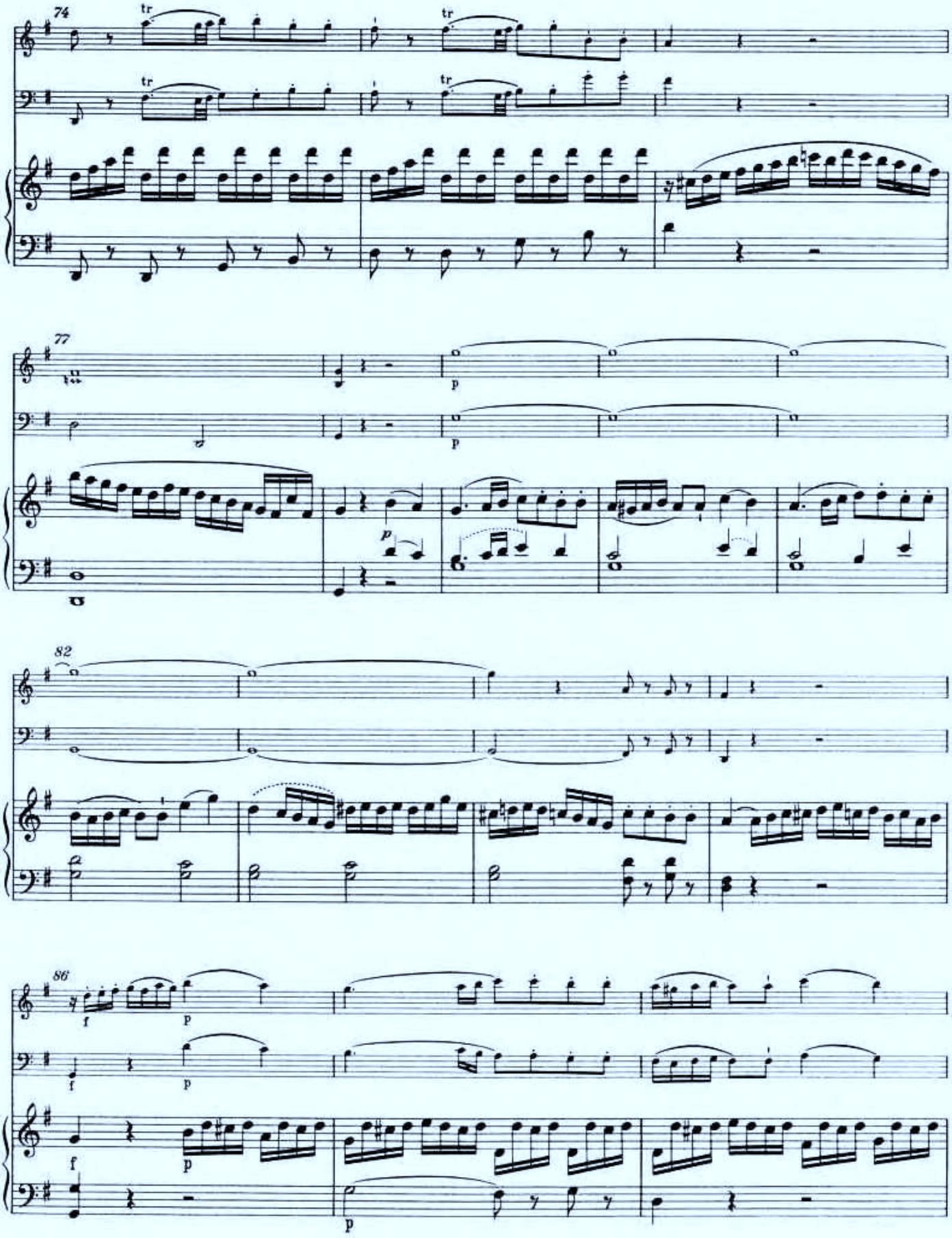


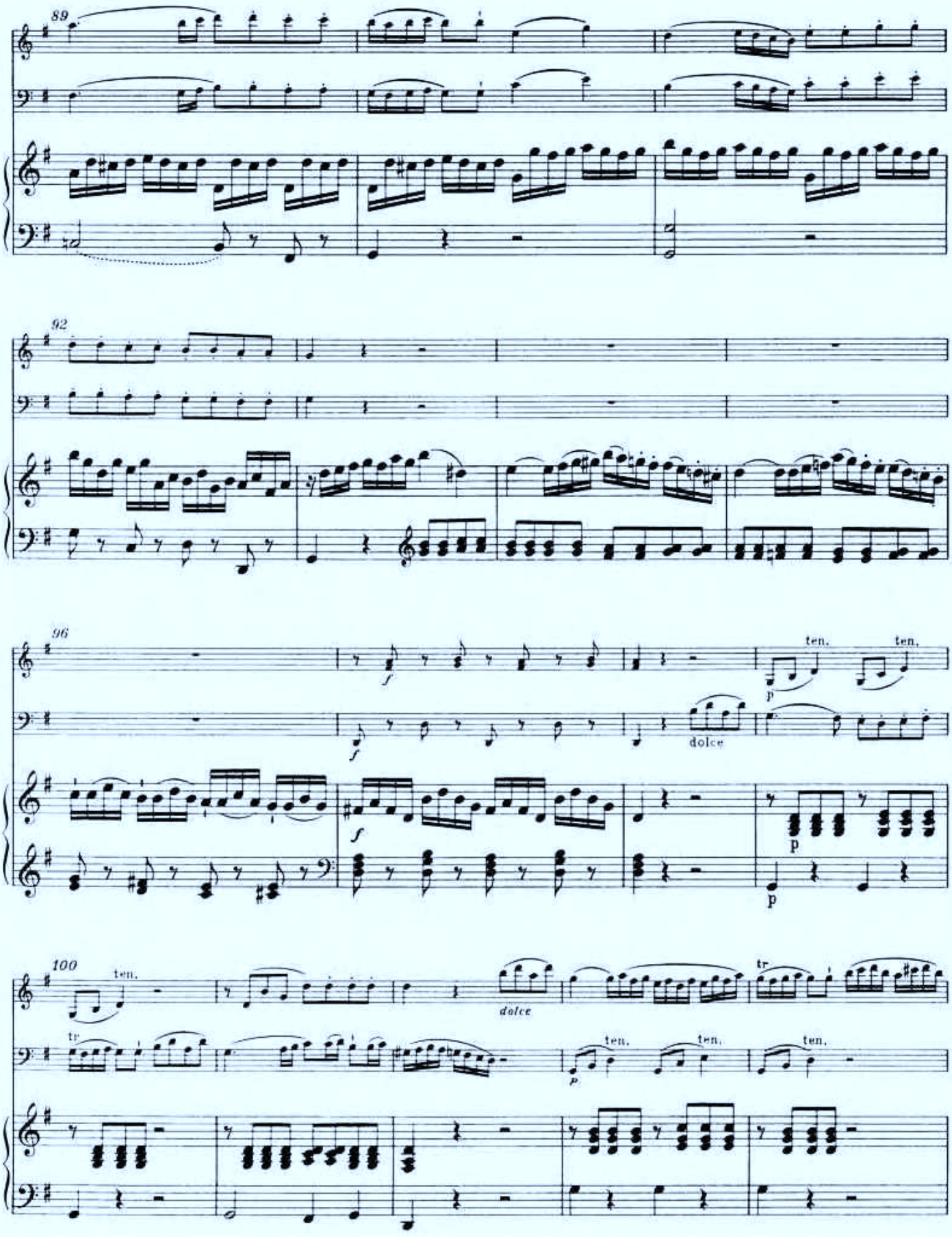

15
18
21
f
dolce
tr
ten.
p
25

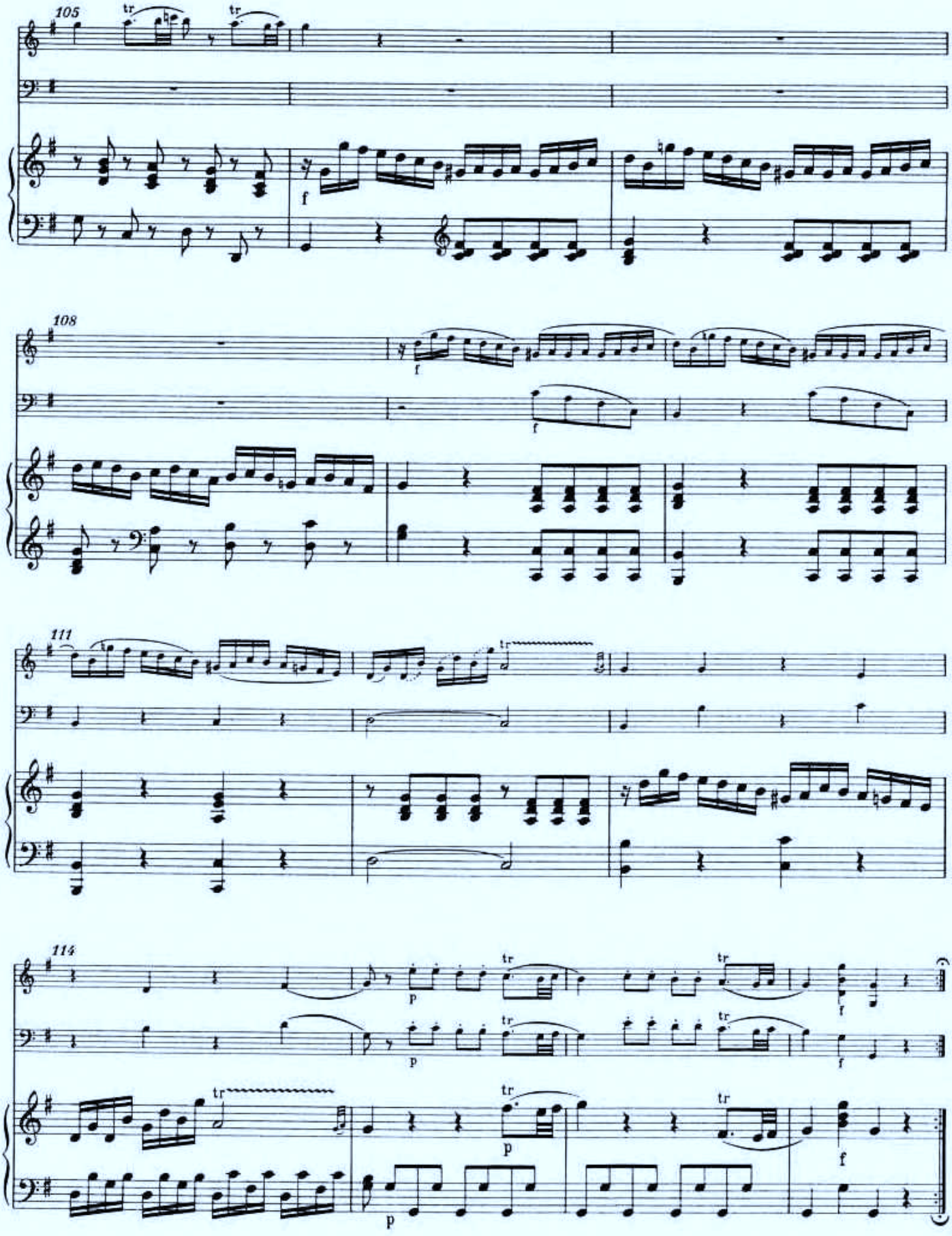

29
tr
tr
f
f
32
f
f
35
tr
38
tr
tr
p
f
tr
tr
p
f
tr
tr
p
f
p

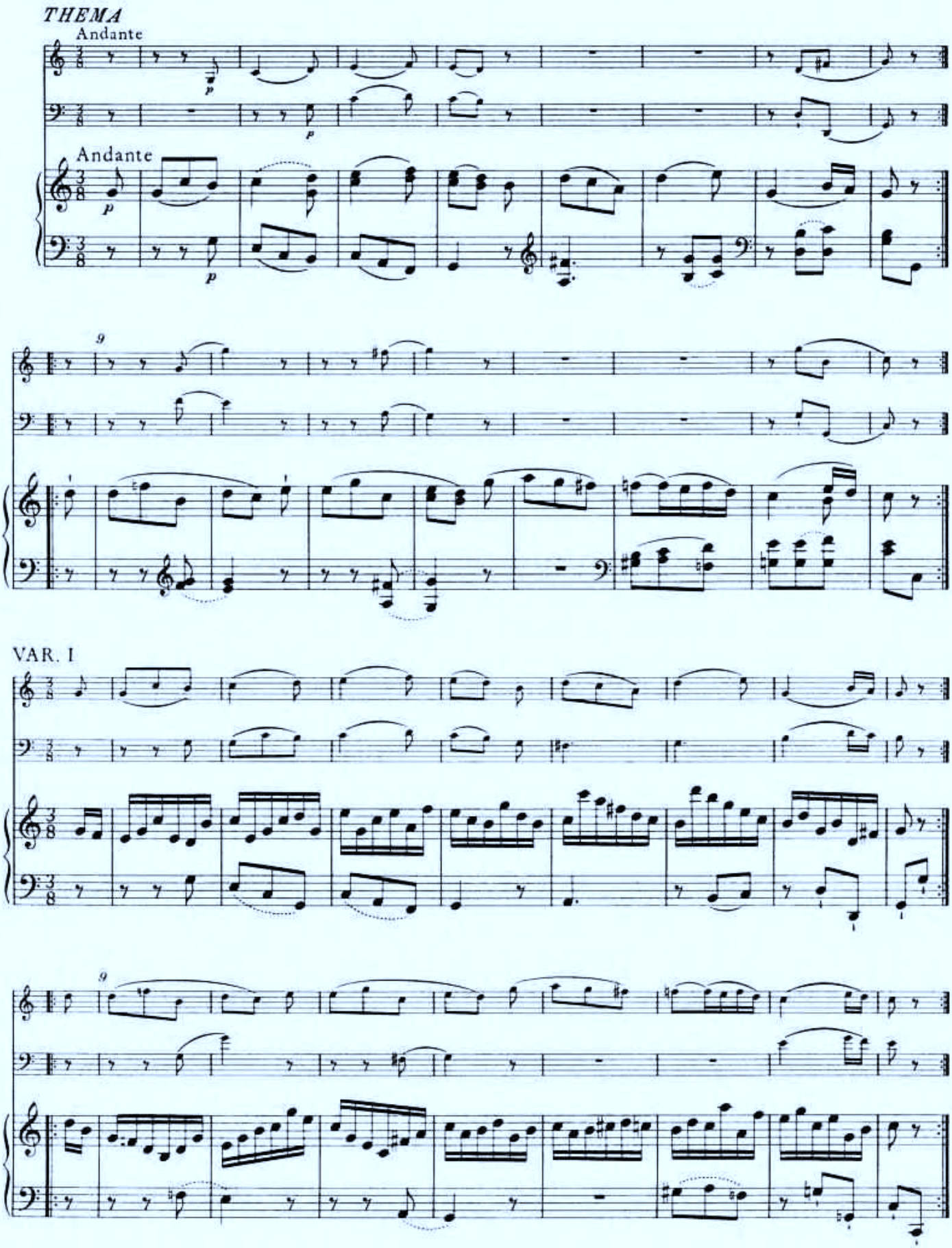

42
p
46
p
f
50
f
54
tr
tr
tr
p


58
ten.
ten.
ten.
p
p
p
tr
63
ten.
ten.
ten.
tr
tr
tr
68
f
f
f
71

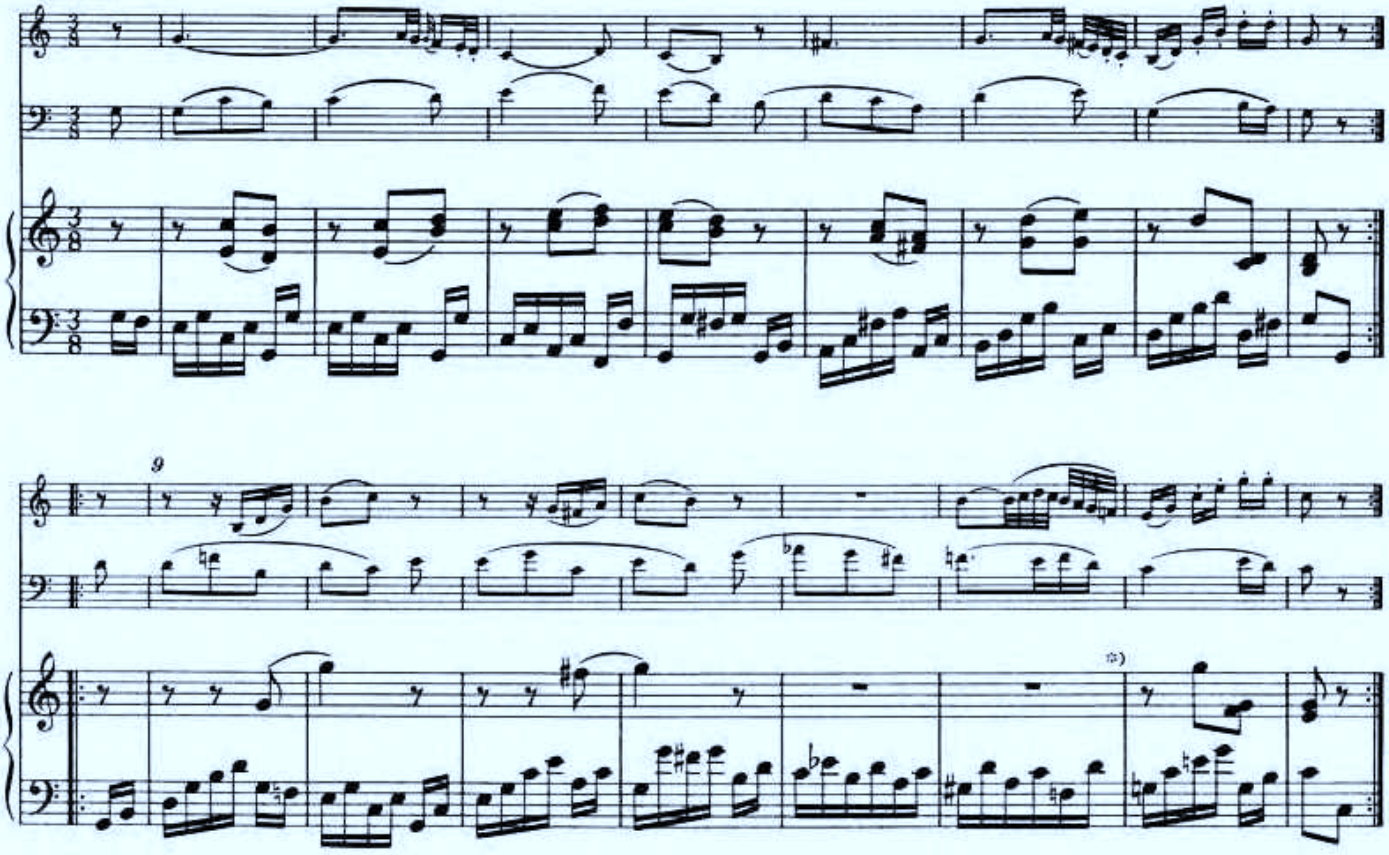

74
tr
tr
tr
tr
77
p
p
p
82
86
f
p
f
p
f
p
p


89
92
96
ten.
ten.
dolce
100
ten.
dolce
tr
ten.
ten.
ten.

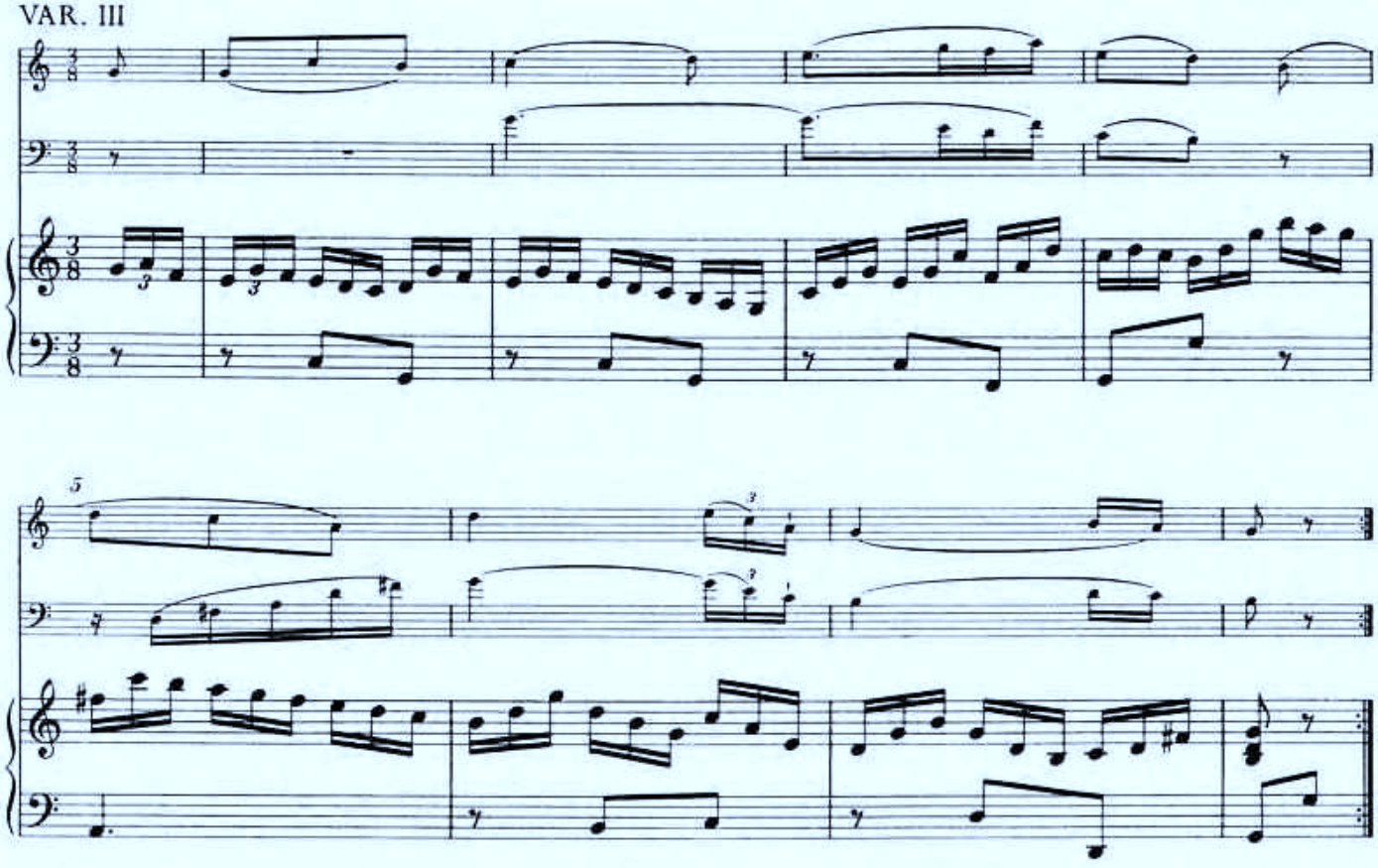

105
108
111
114


THEMA
Andante
Andante
VAR. I

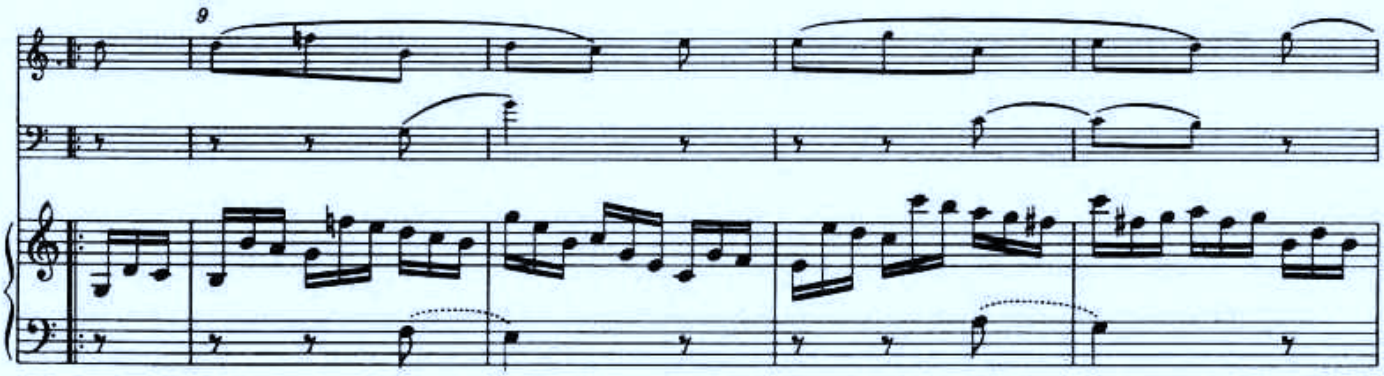
VAR. II

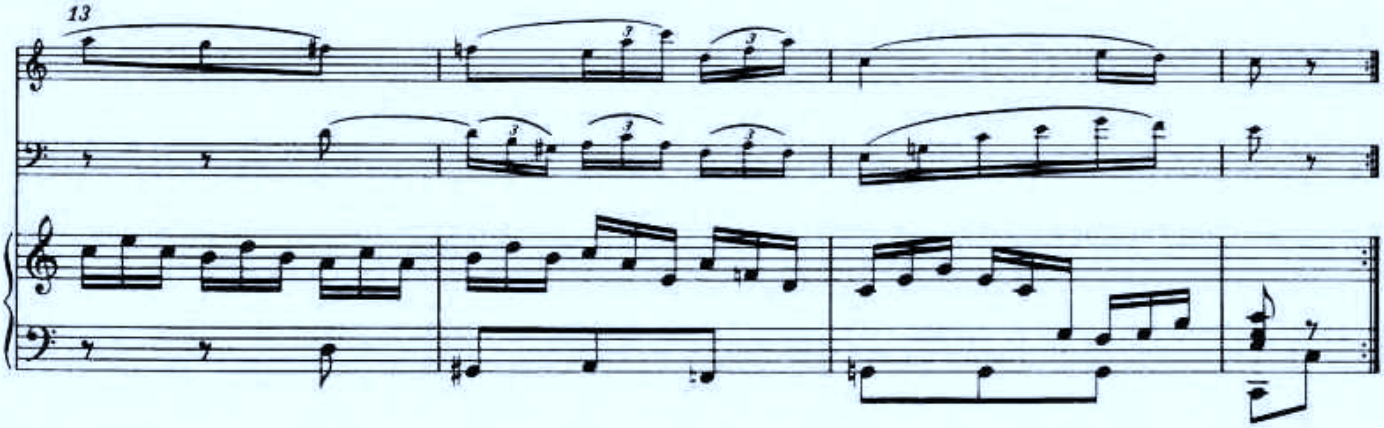


VAR. III

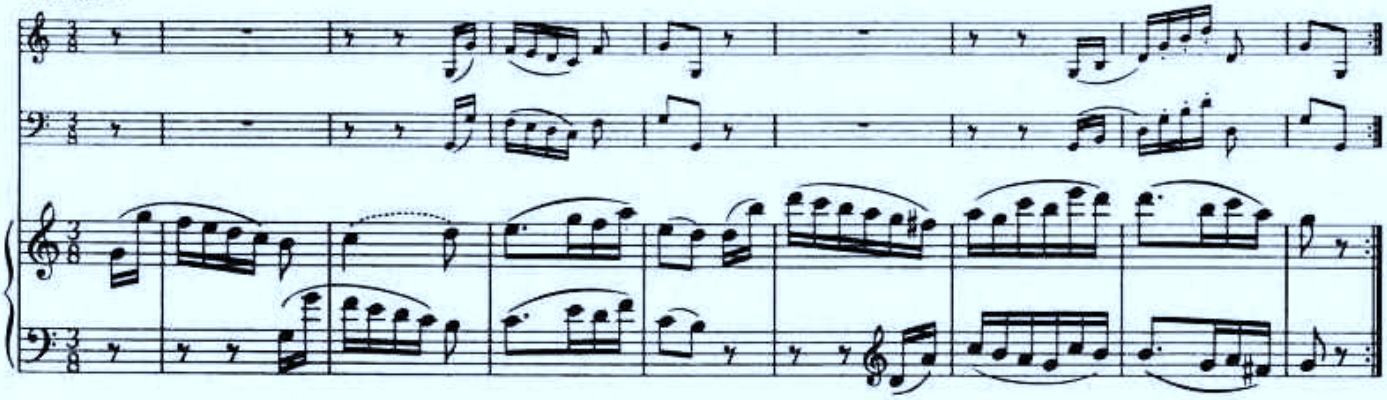


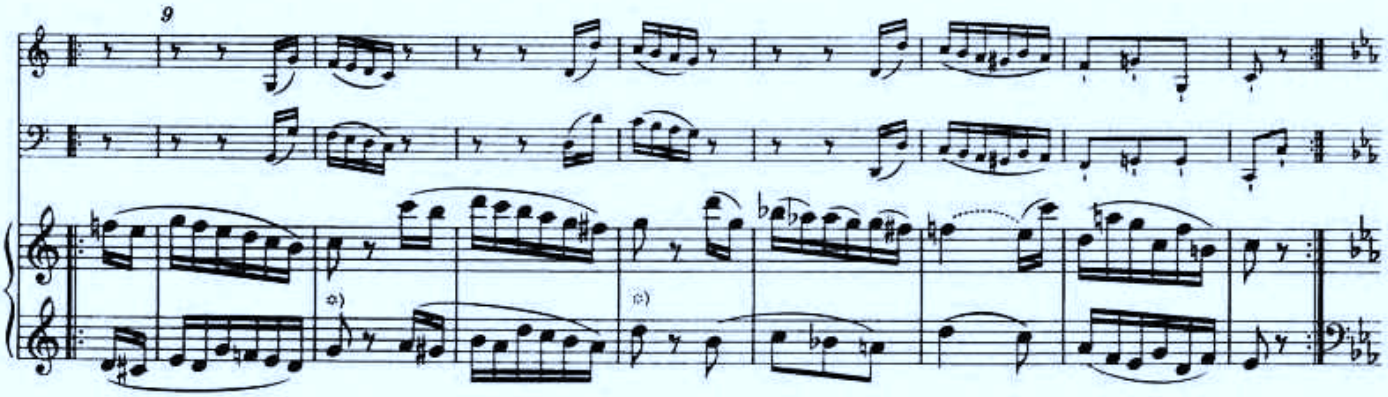
*) Zur Var. II, T. 13—14 im oberen System des Klaviers, vgl. Vorwort, S. XIII.





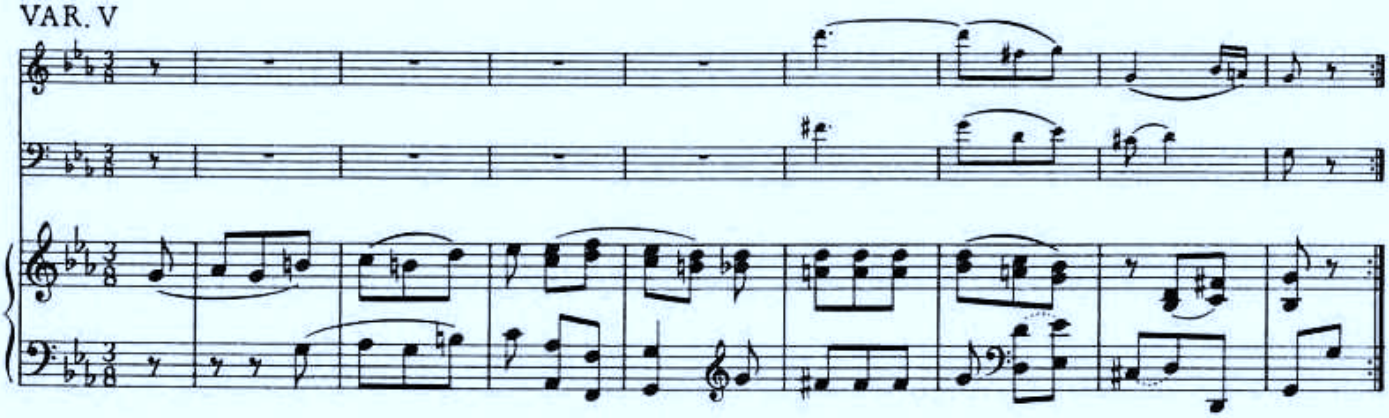
VAR. IV

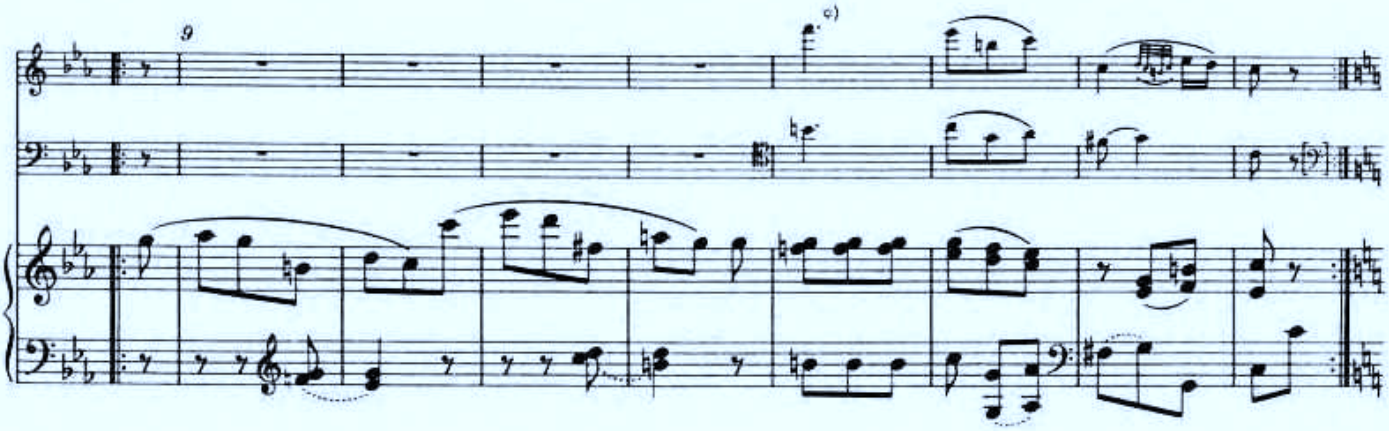




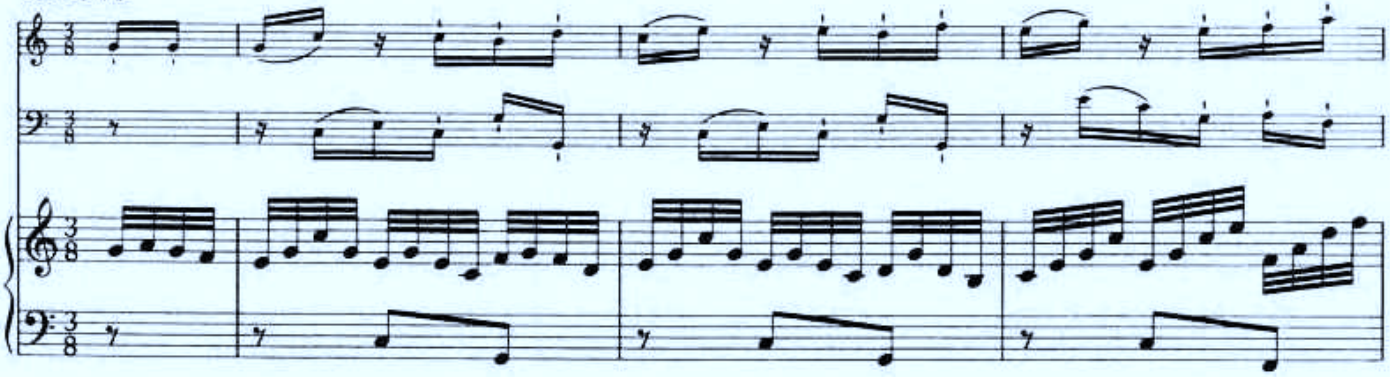
*) Zur jeweils ersten Note im unteren System des Klaviers in den Takten 10 und 12 der Variation IV vgl. Vorwort, S. XIII.

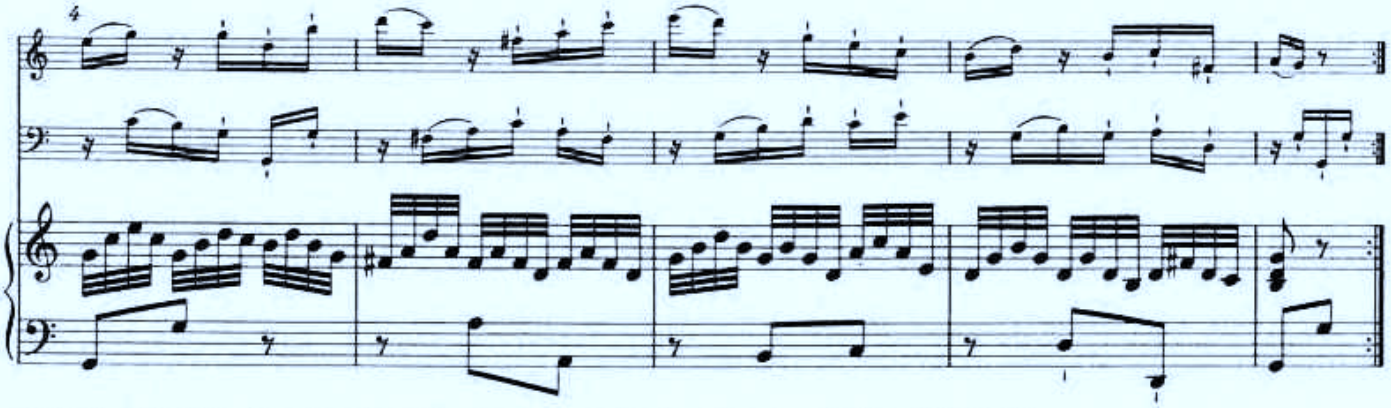
VAR. V



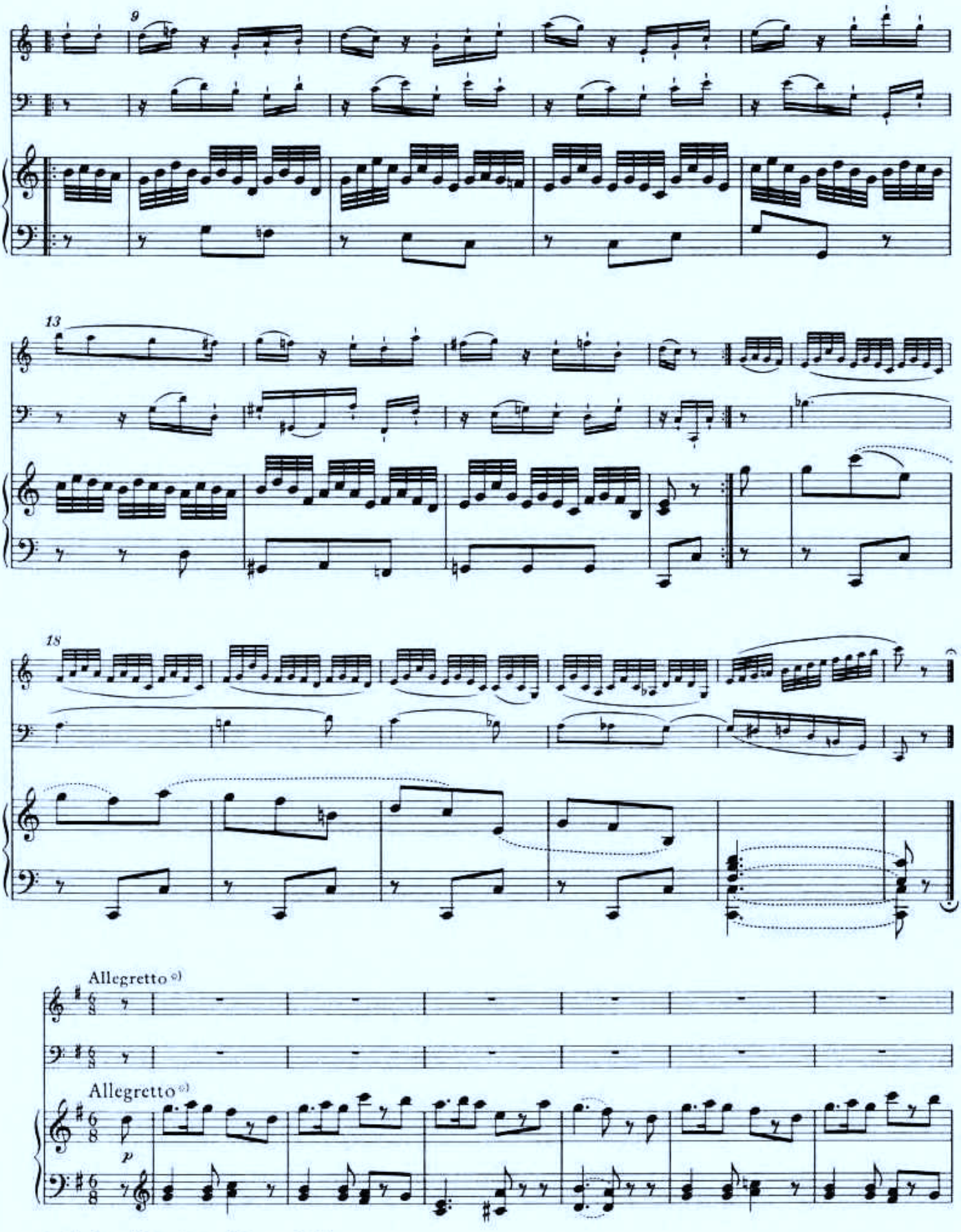


VAR. VI

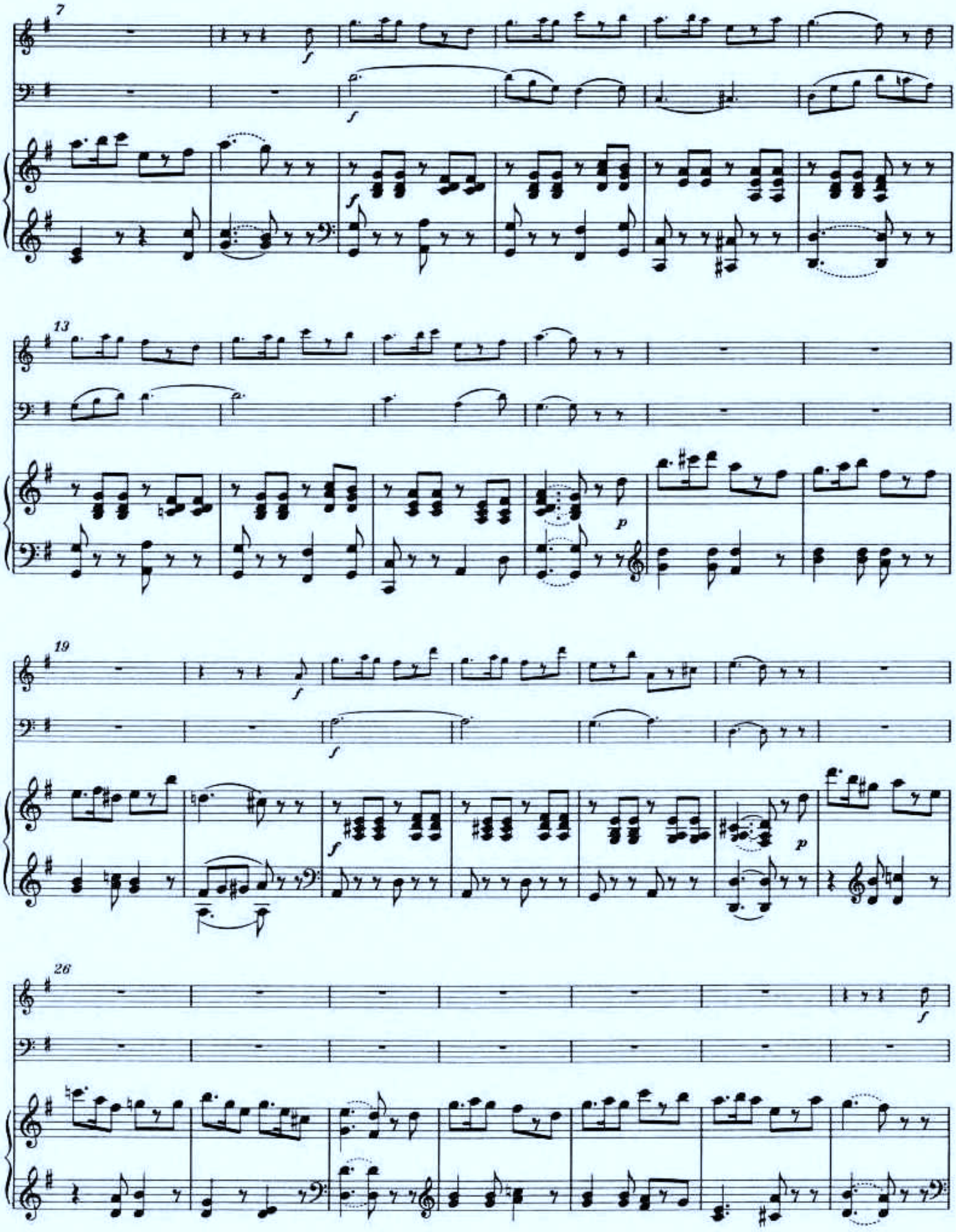


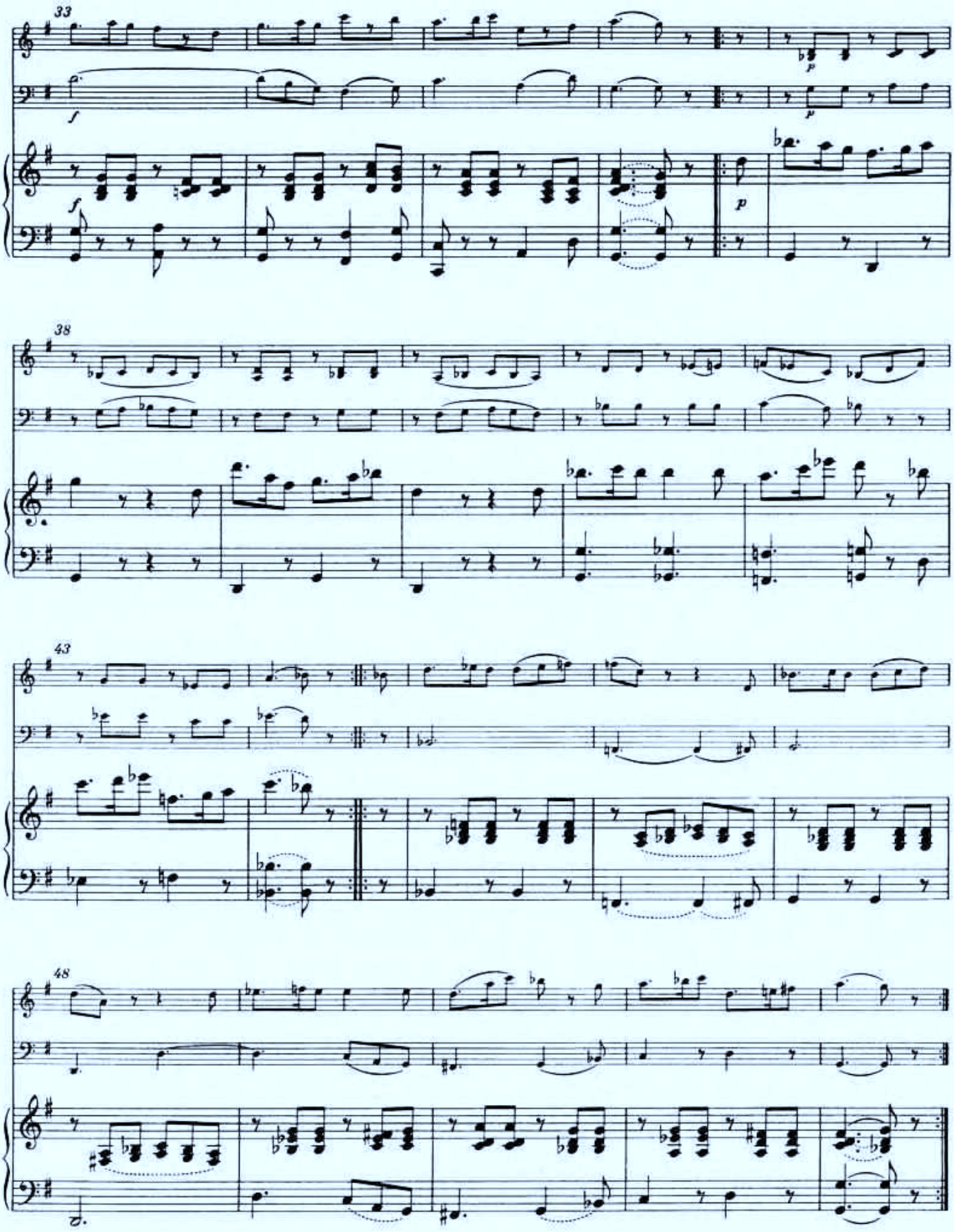


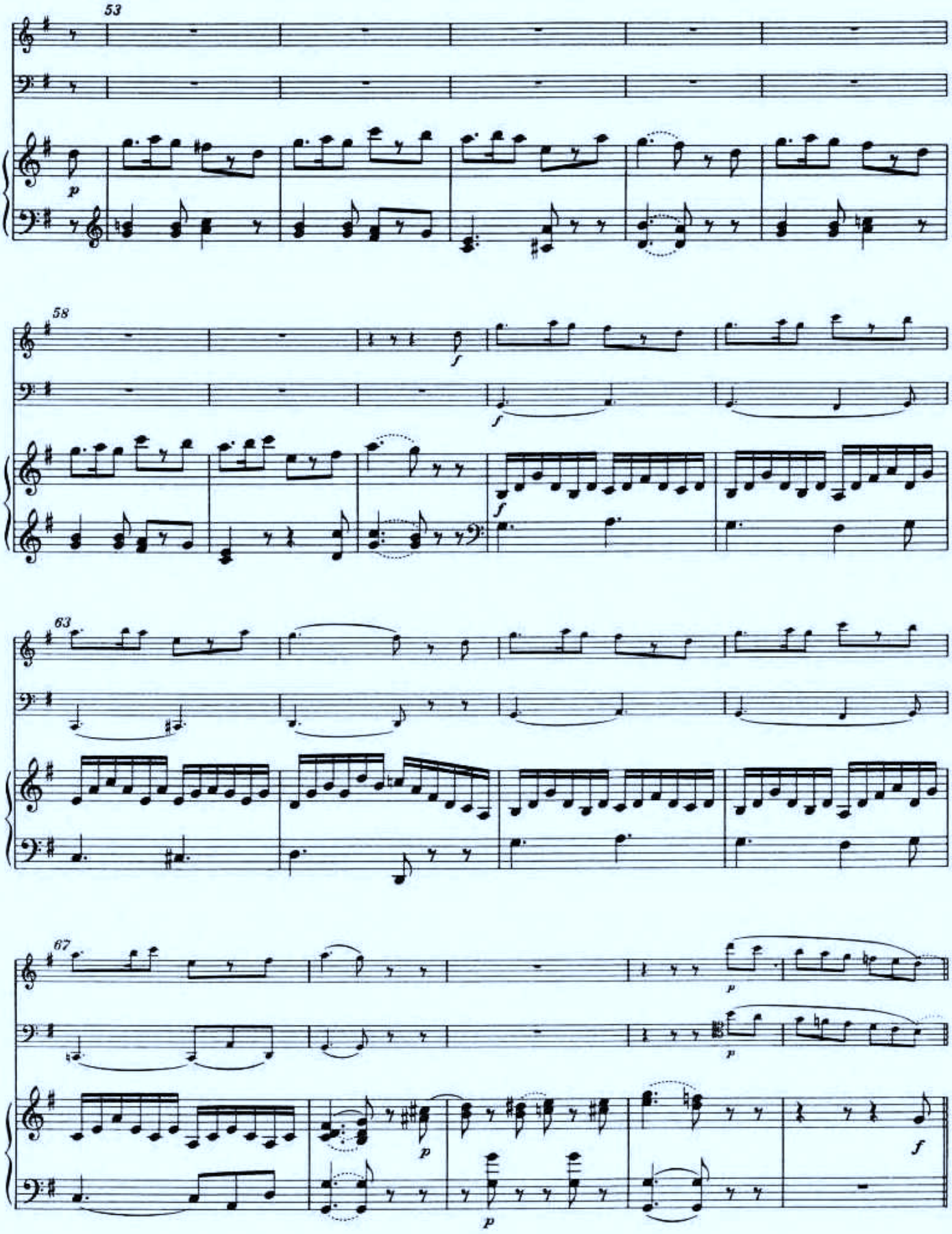
*) Var. V, T. 13, Violine: f''' nach dem Autograph; alle sonstigen Quellen lesen übereinstimmend d''' ; vgl. Krit. Bericht.

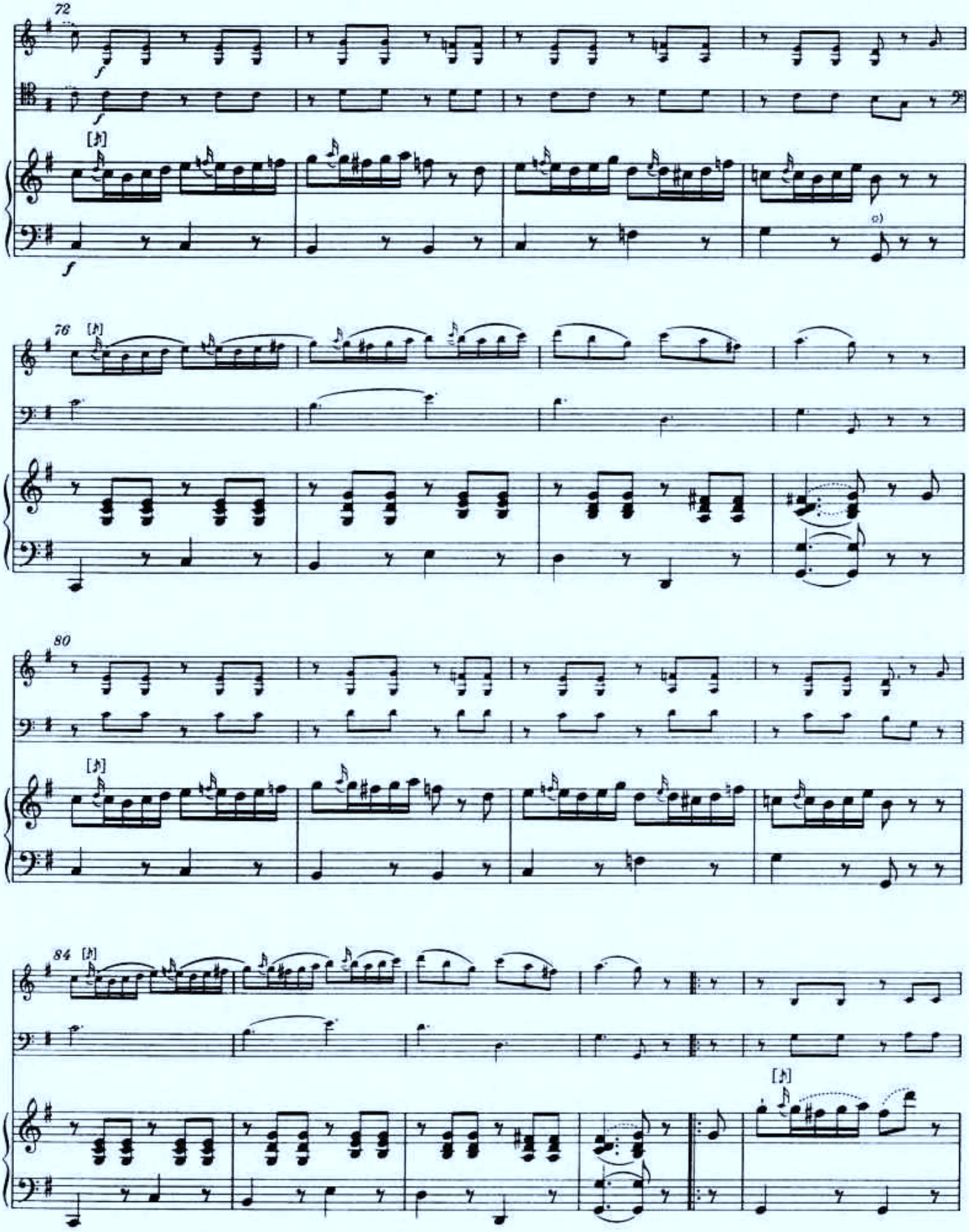


*) Zur Dynamik dieses Satzes vgl. Vorwort, S. XIII.

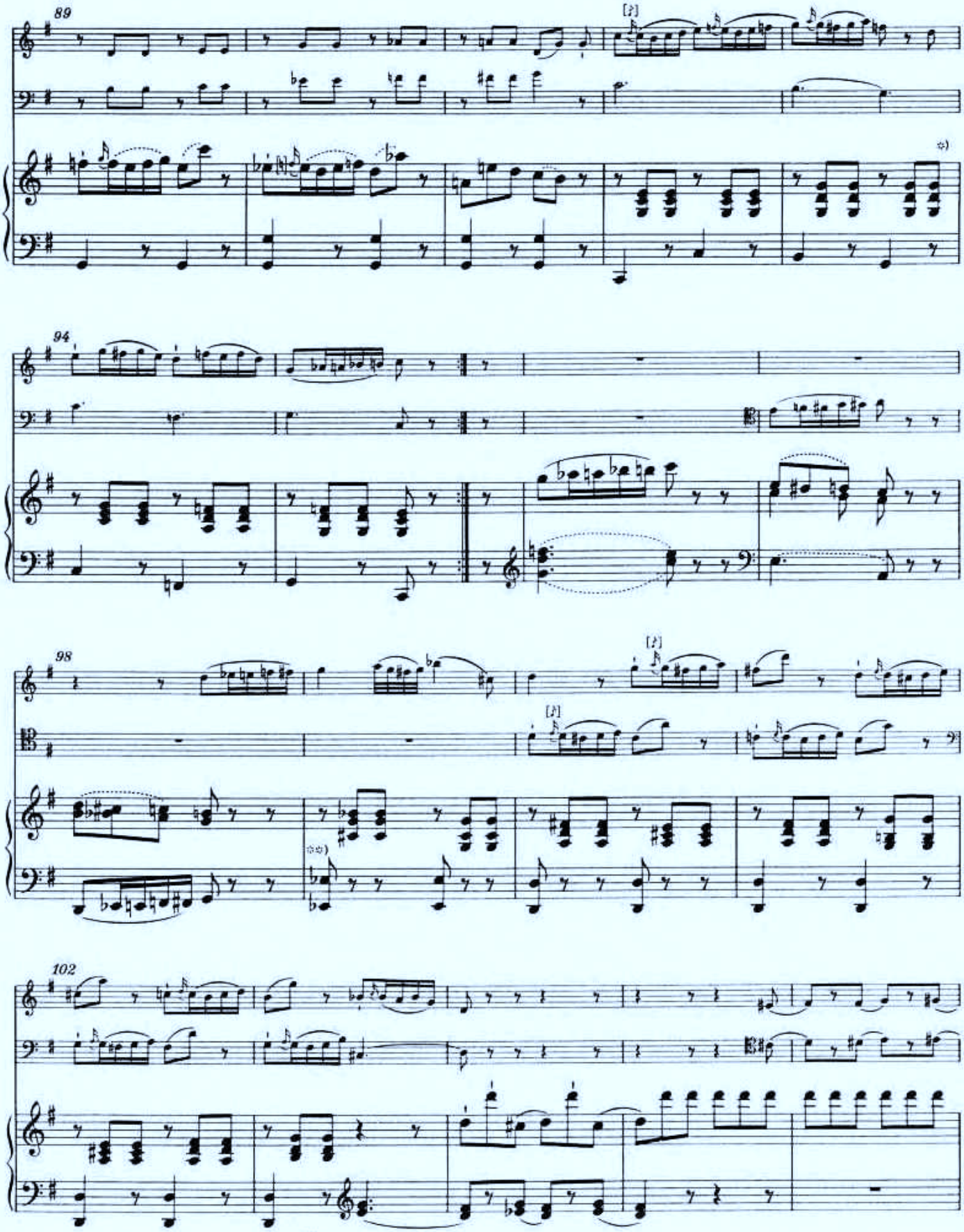

7
13
19
26

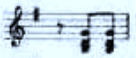

33
38
43
48


53
p
58
f
f
f
63
67
p
p
p
p
f

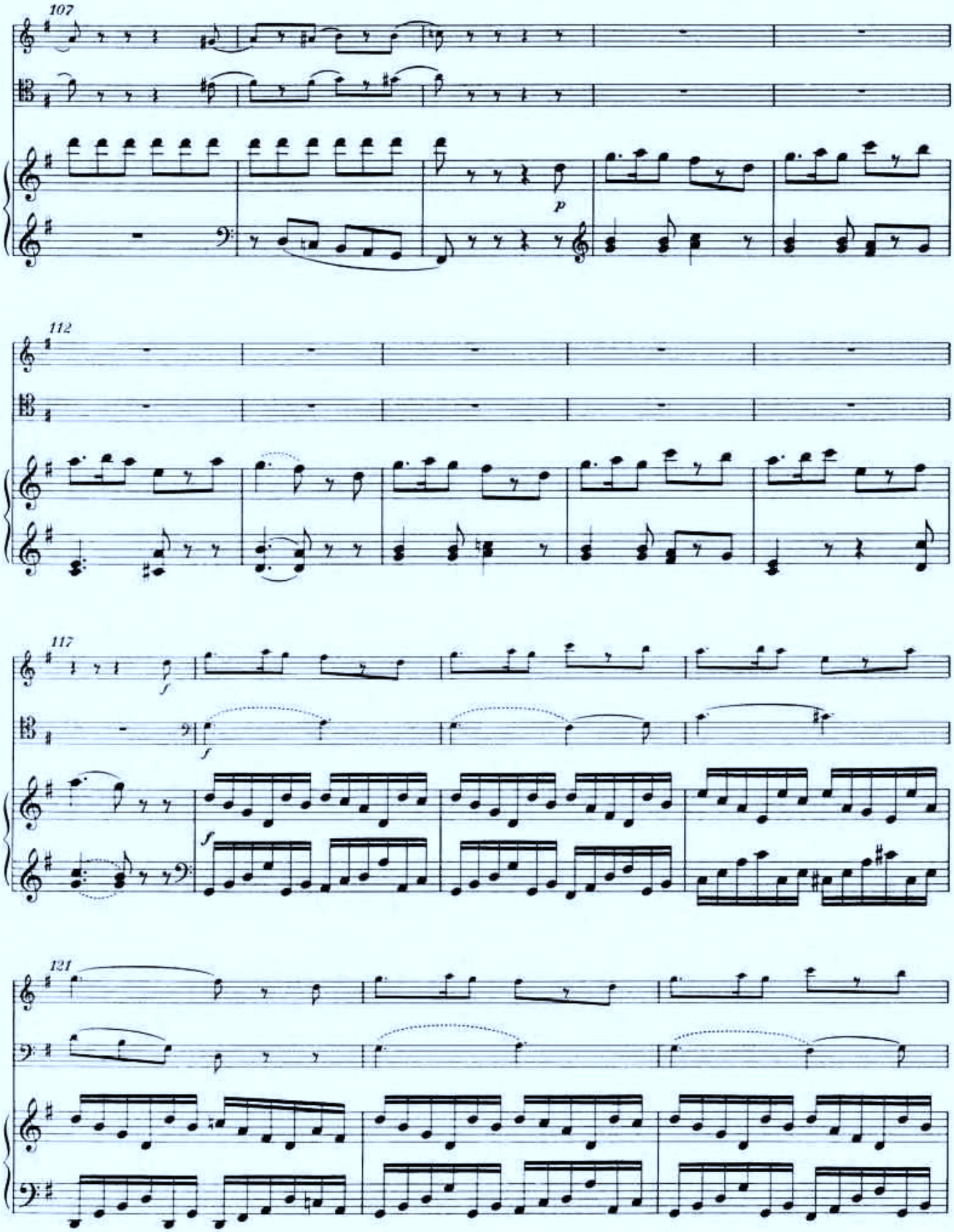


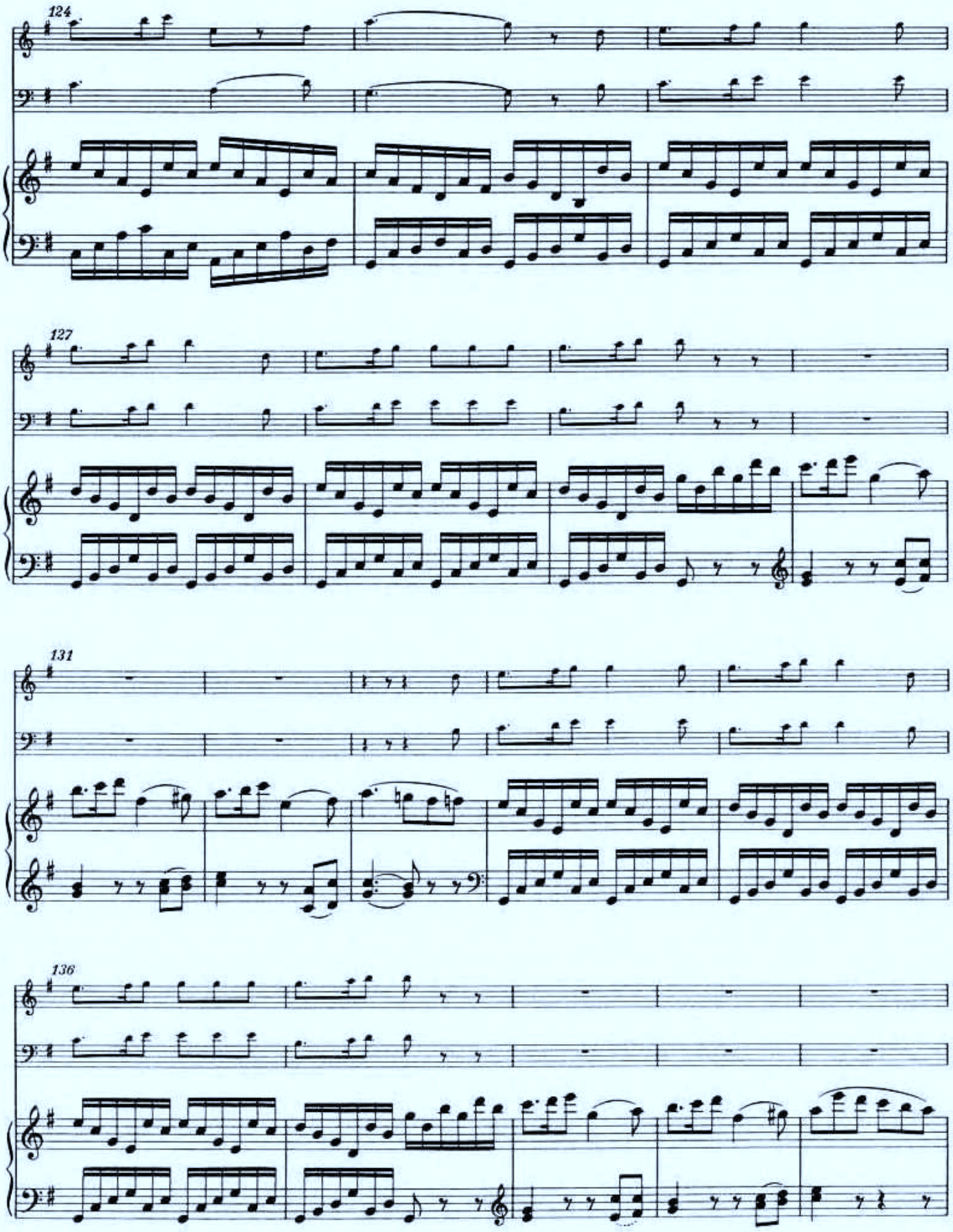
*) Ossia in Klavier unten für T. 75 (und entsprechend T. 83). 2. Takthälfte: ♩ 𝄾 statt ♪ 𝄾 𝄾 ; vgl. Krit. Bericht.

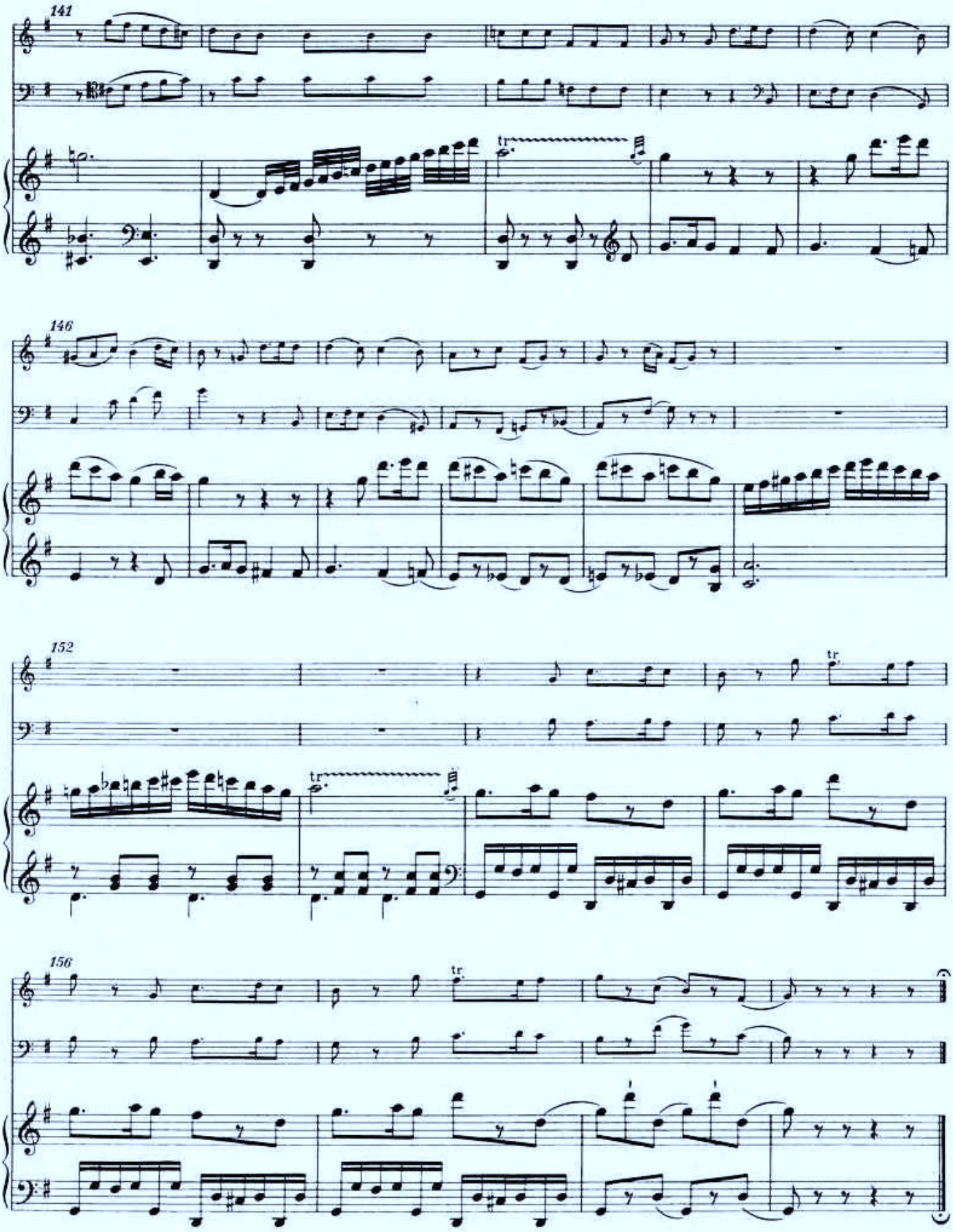


*) Ossia in Klavier oben für T. 93, 2. Hälfte:  : vgl. Krit. Bericht.

**) Ossia in Klavier unten für T. 99–100: jeweils ♩ 𝄾 statt ♪ 𝄾 𝄾 : vgl. Krit. Bericht.


107
p
112
117
f
f
f
121


124
127
131
136


141
146
152
156

ANHANG

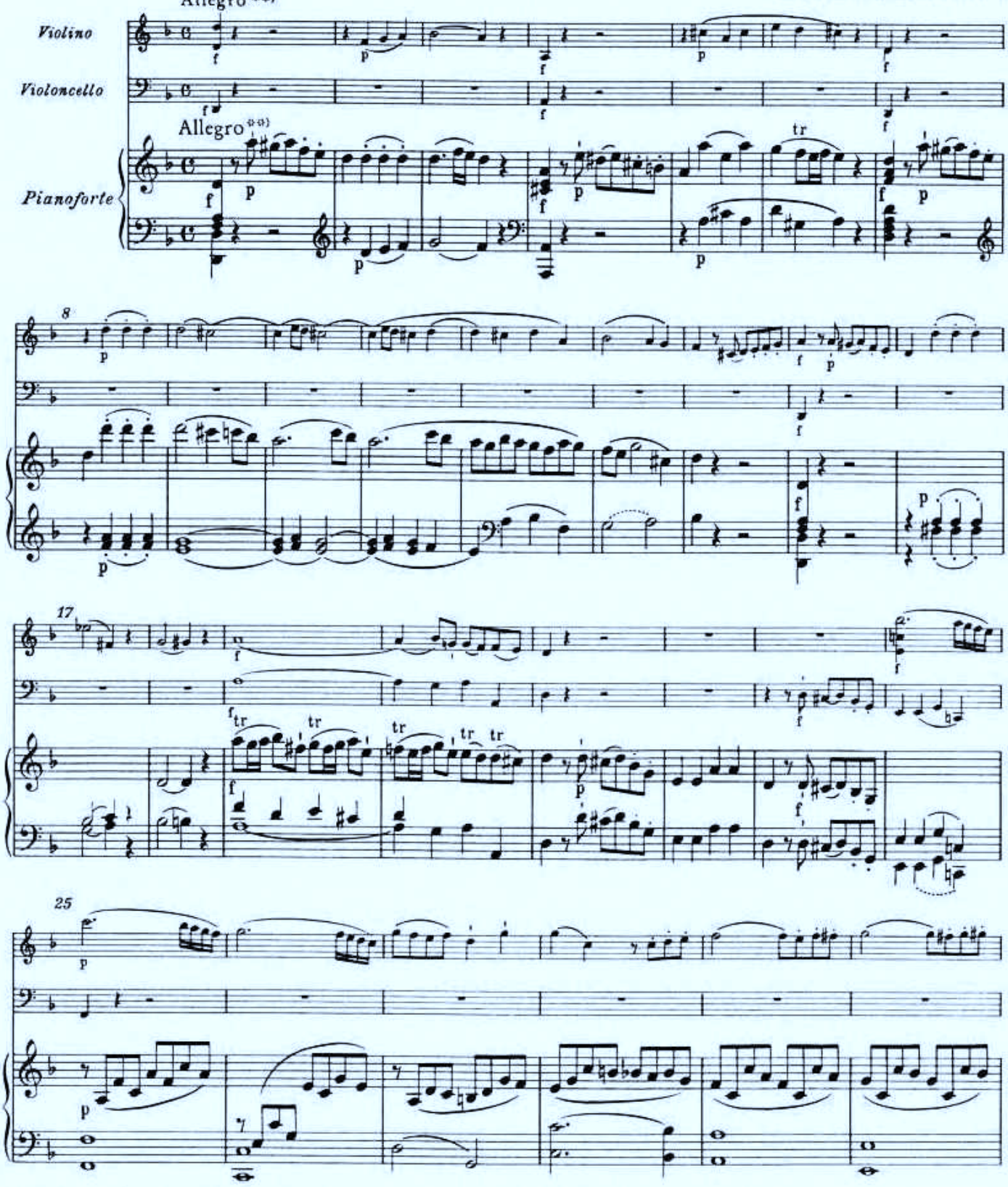
I

Drei fragmentarische Triosätze für Klavier, Violine und Violoncello vollendet von Maximilian Stadler

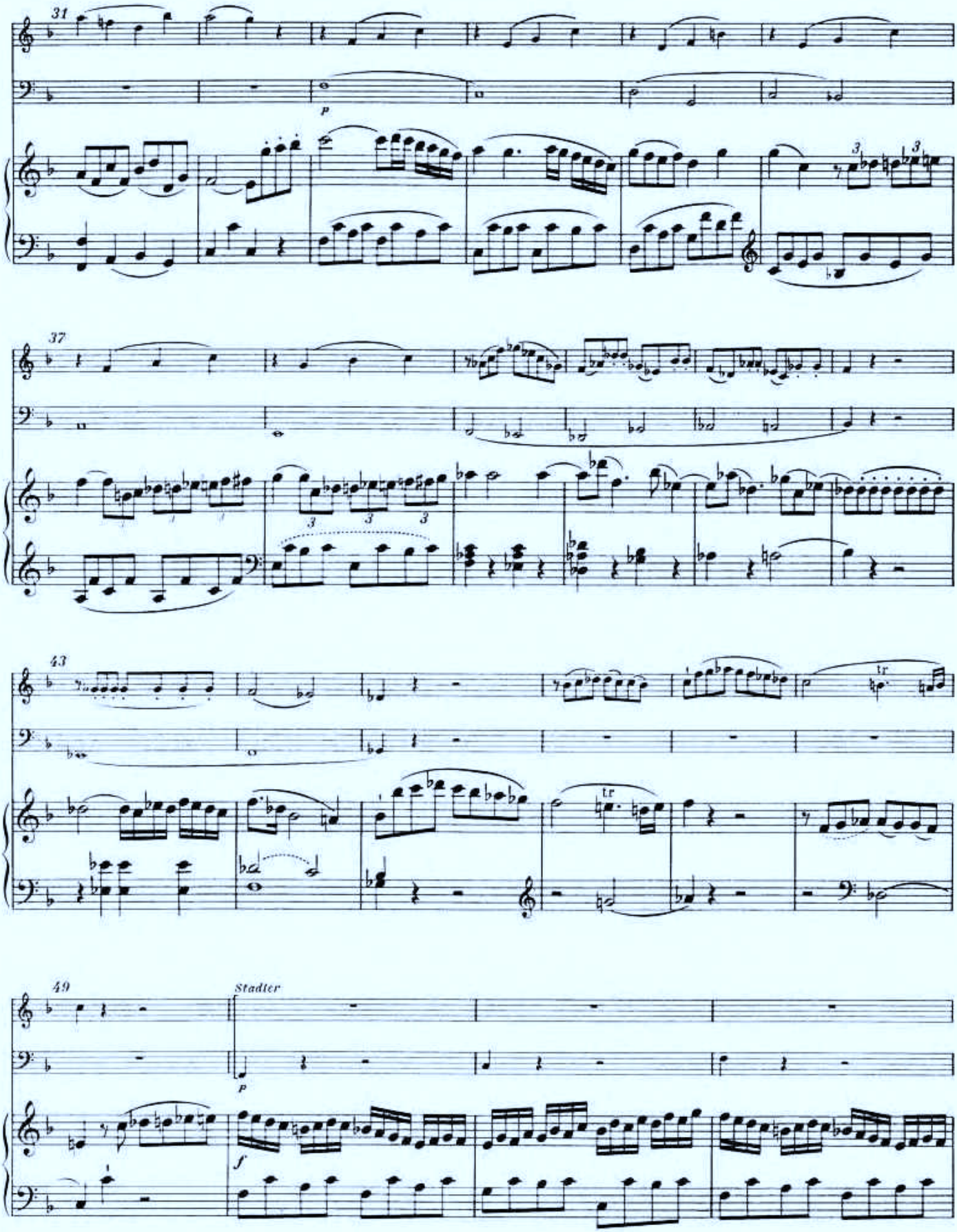
a. Triosatz in d

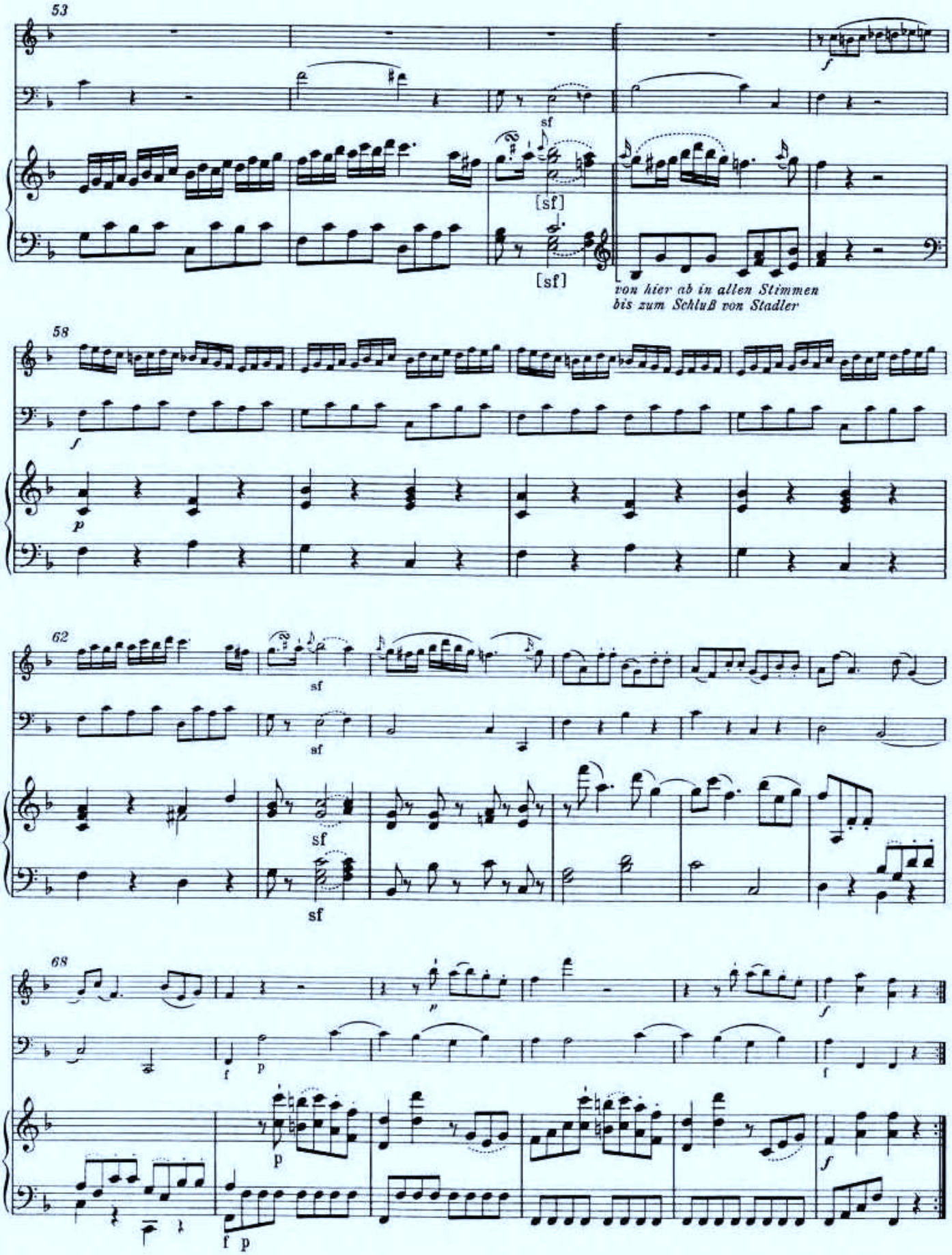
KV 442*)

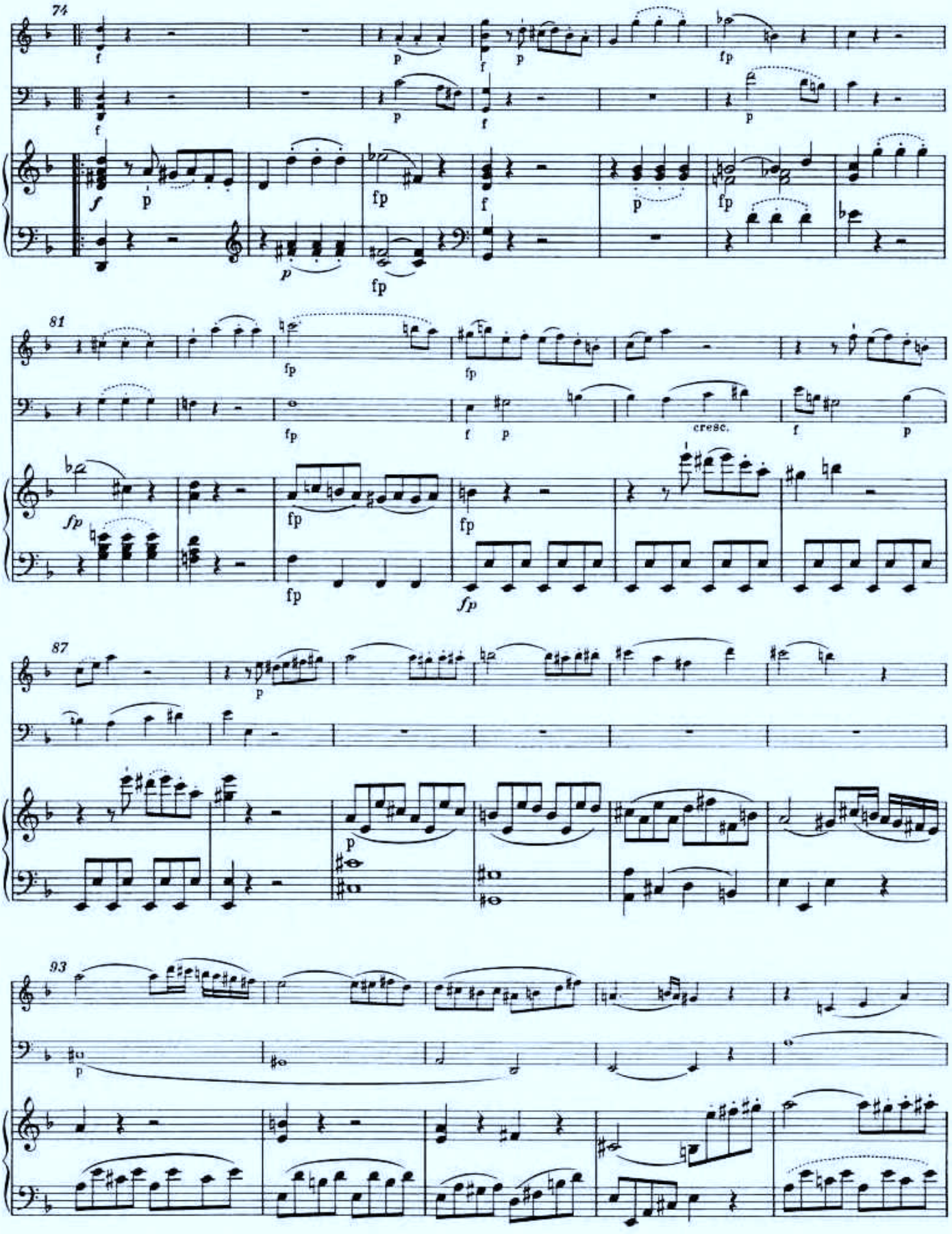
Entstanden Wien, angeblich 1783*)

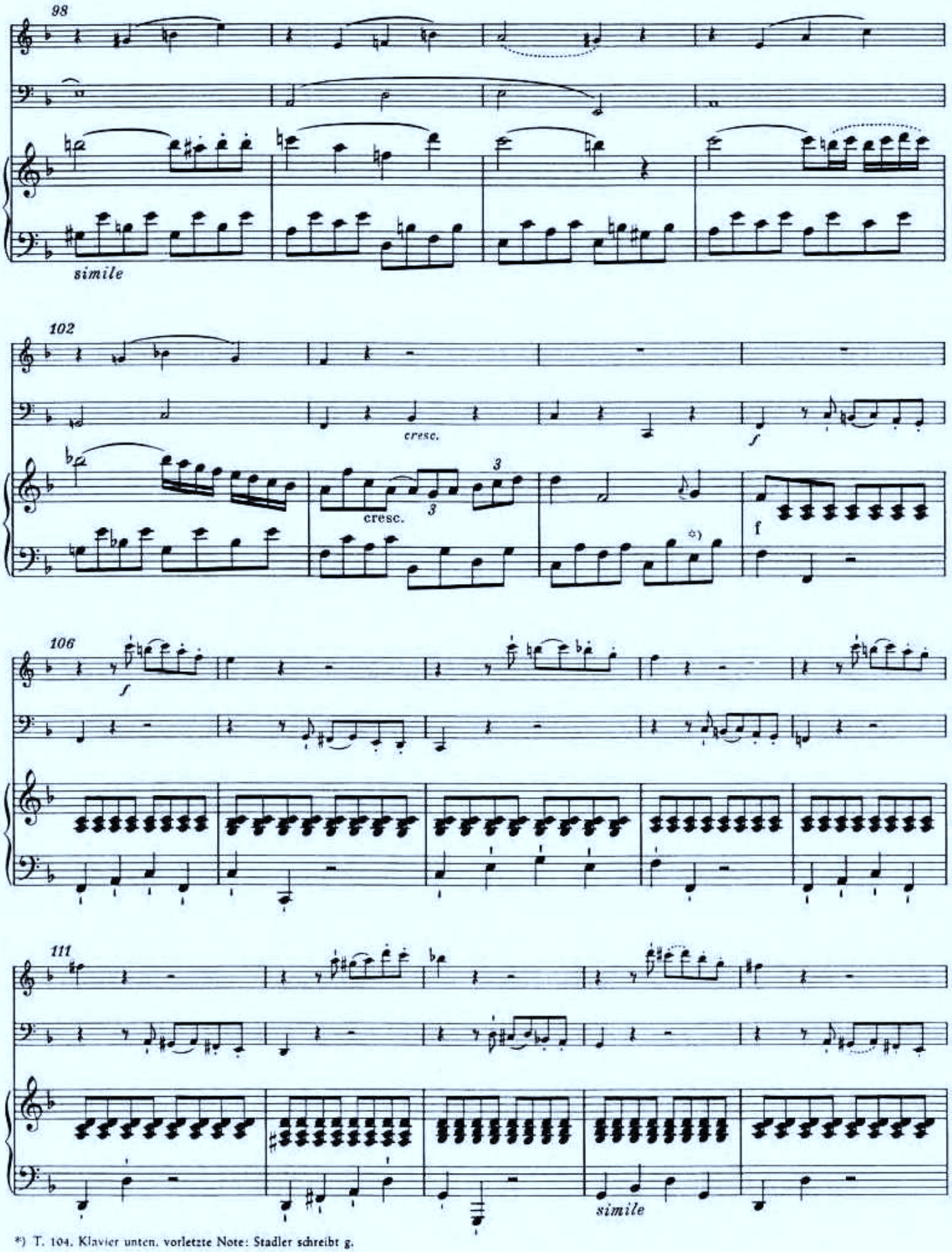


*) Zur Frage der Datierung und der eventuellen Zusammengehörigkeit der drei Sätze vgl. Vorwort, S. XIII f., und Krit. Bericht.
**) Tempobezeichnung von fremder (Stadlers?) Hand.

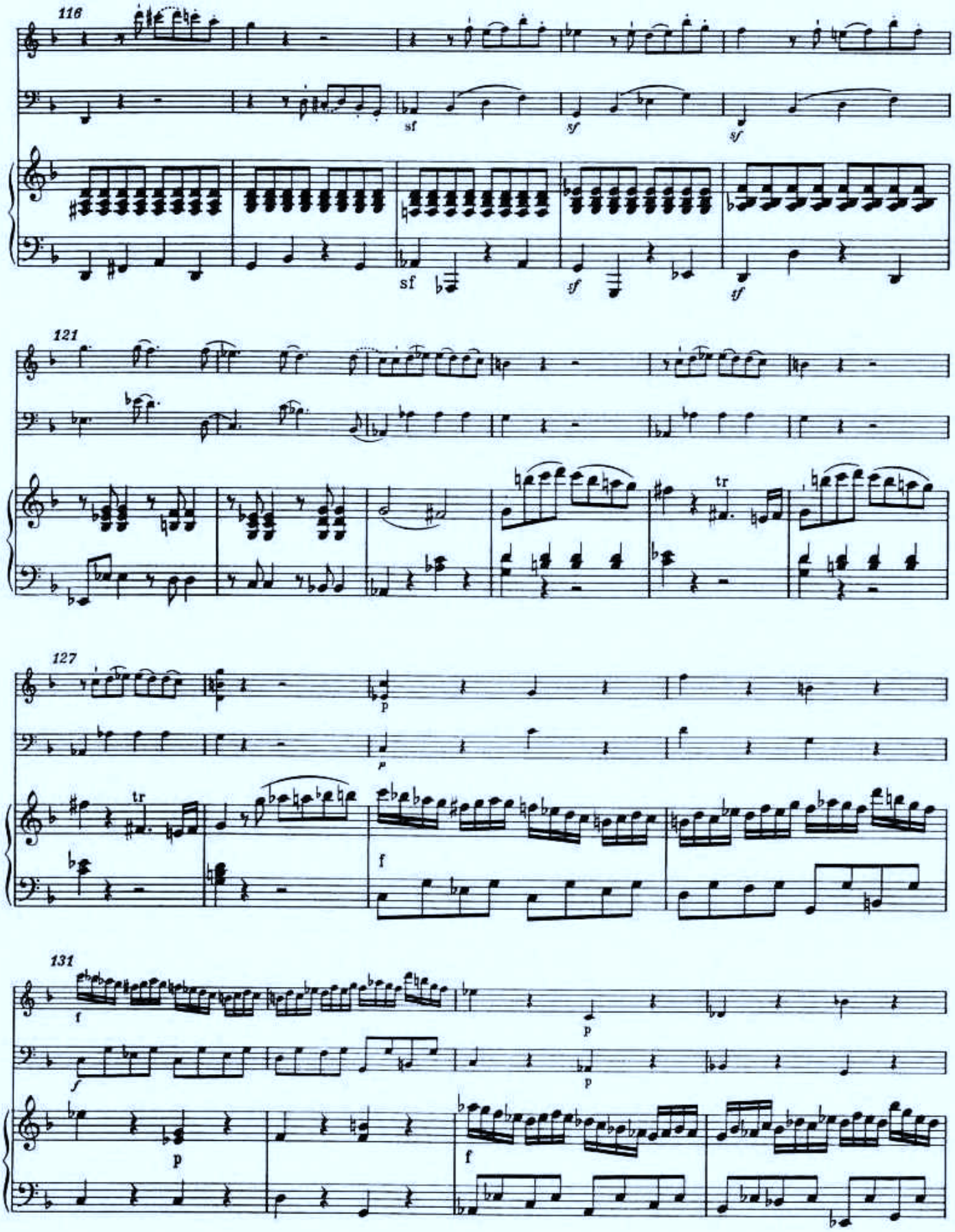

31
p
37
43
tr
tr
49
Stadler
p
f

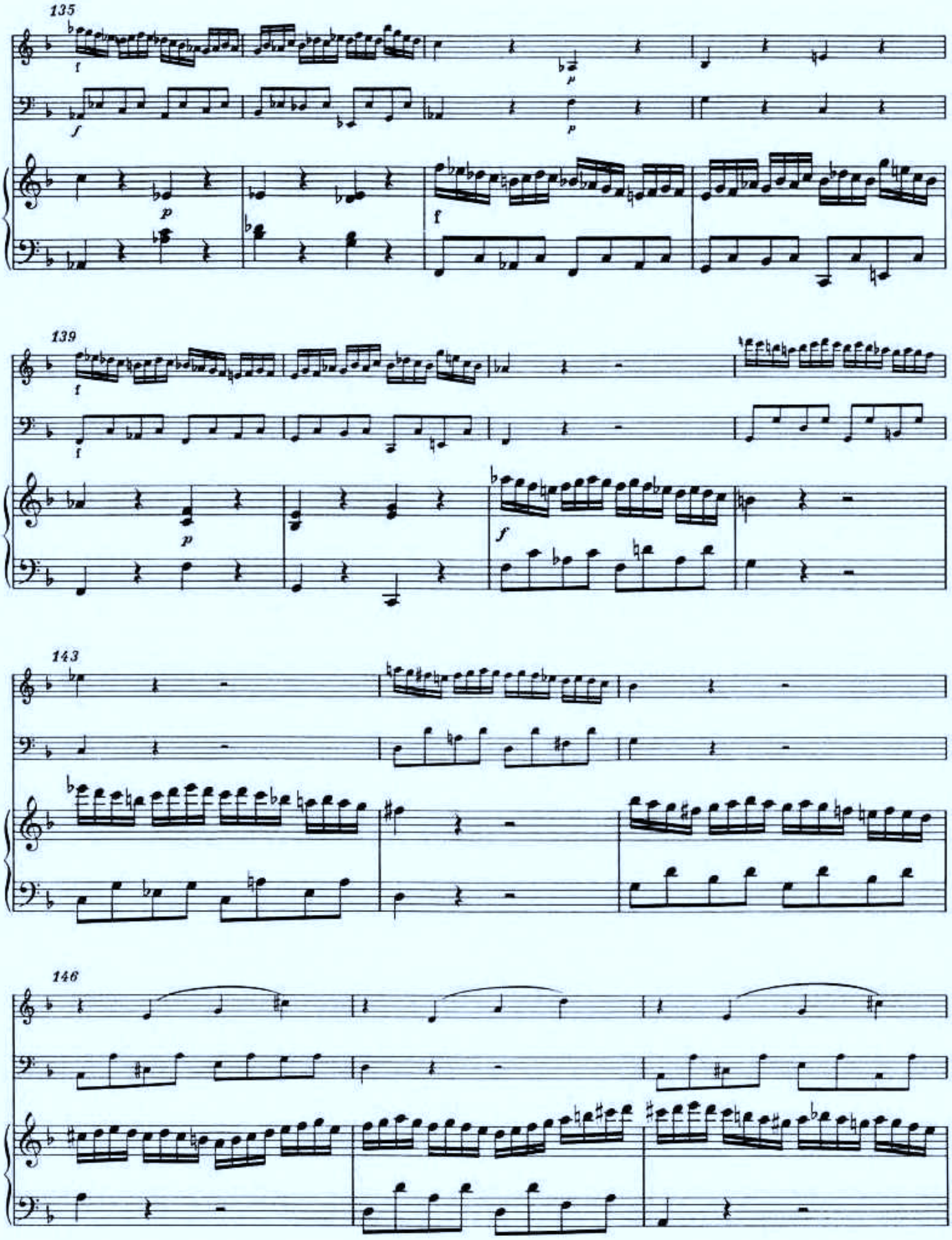

53
sf
[sf]
[sf]
von hier ab in allen Stimmen
bis zum Schluß von Stadler
58
62
68

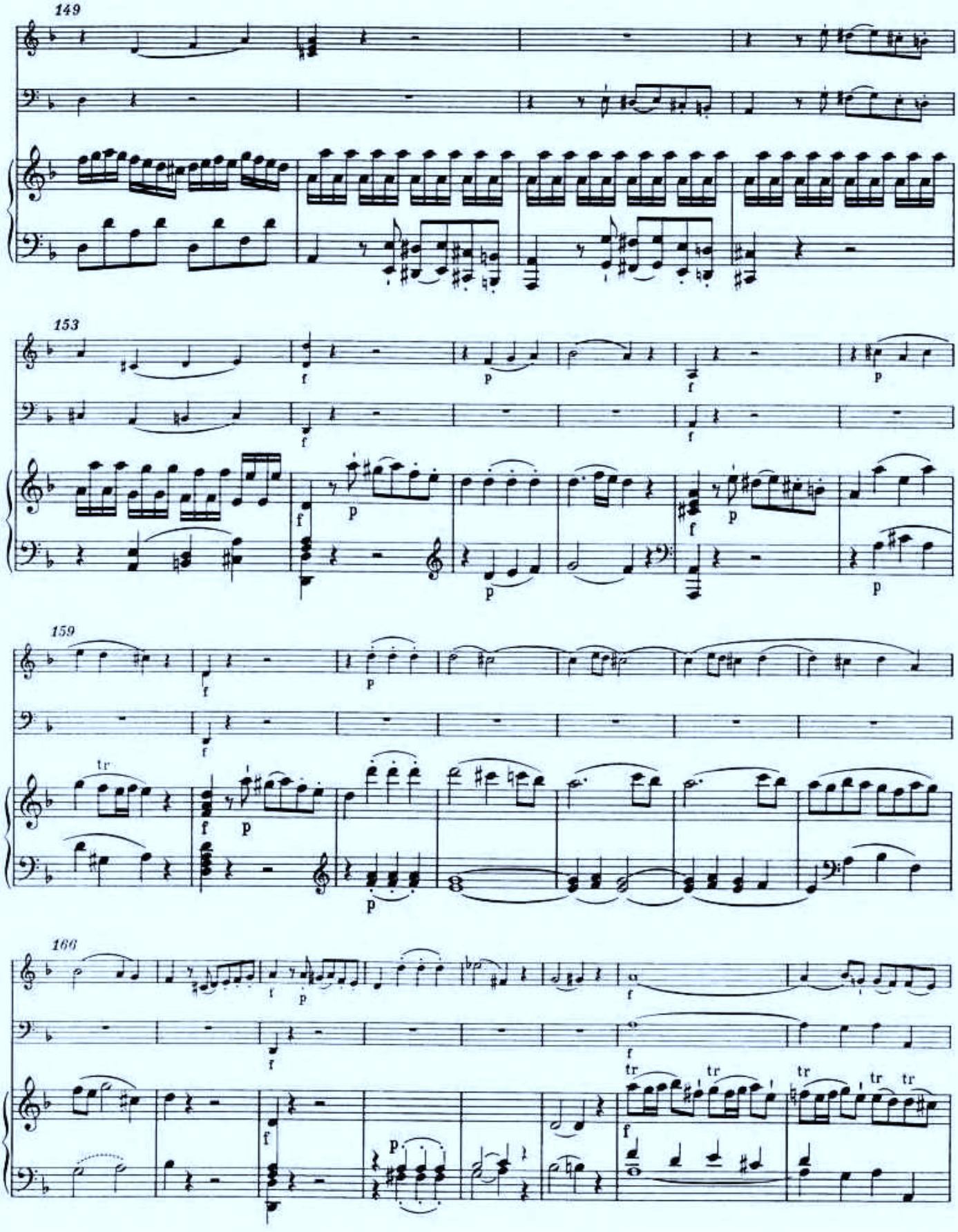

74
81
87
93
cresc.

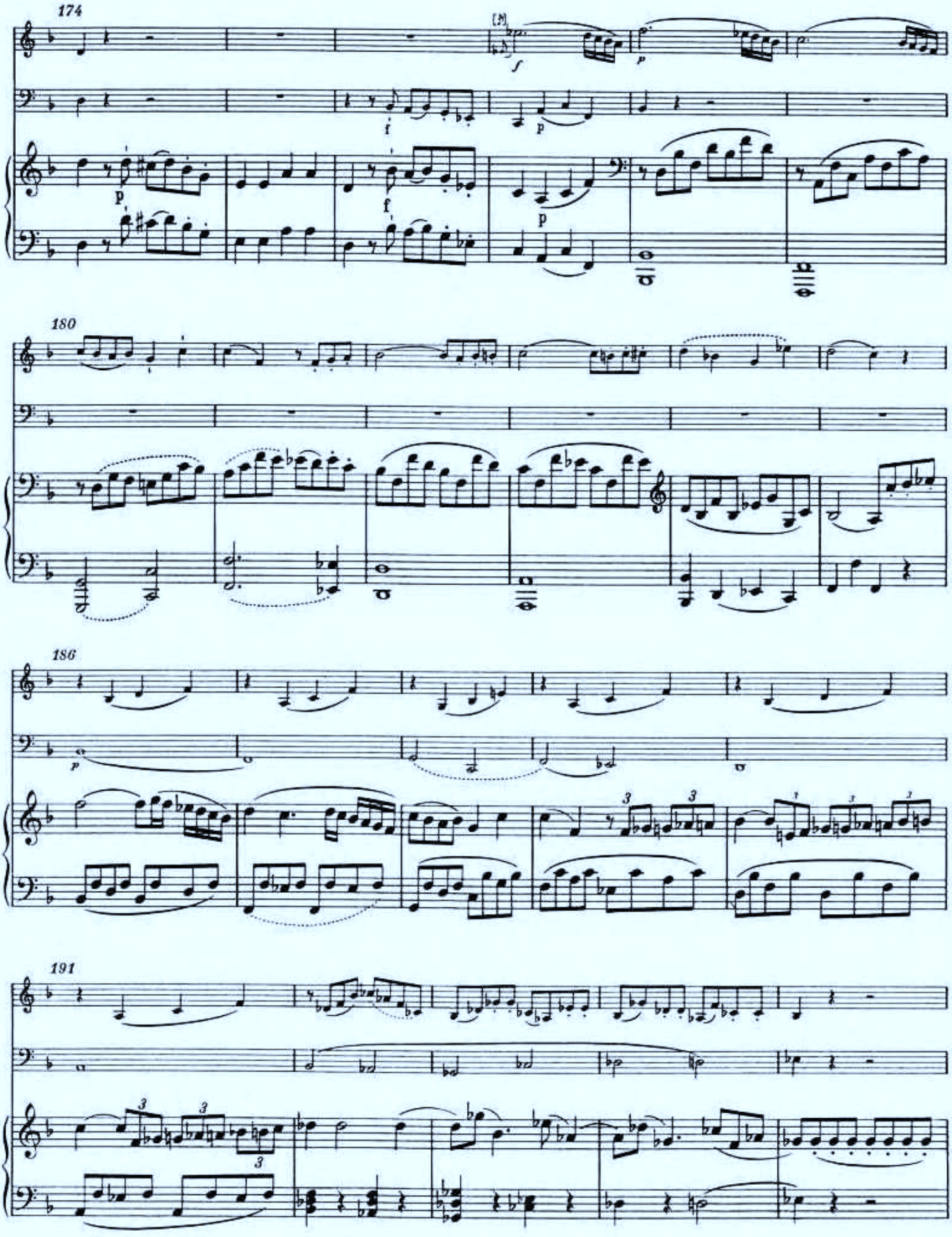


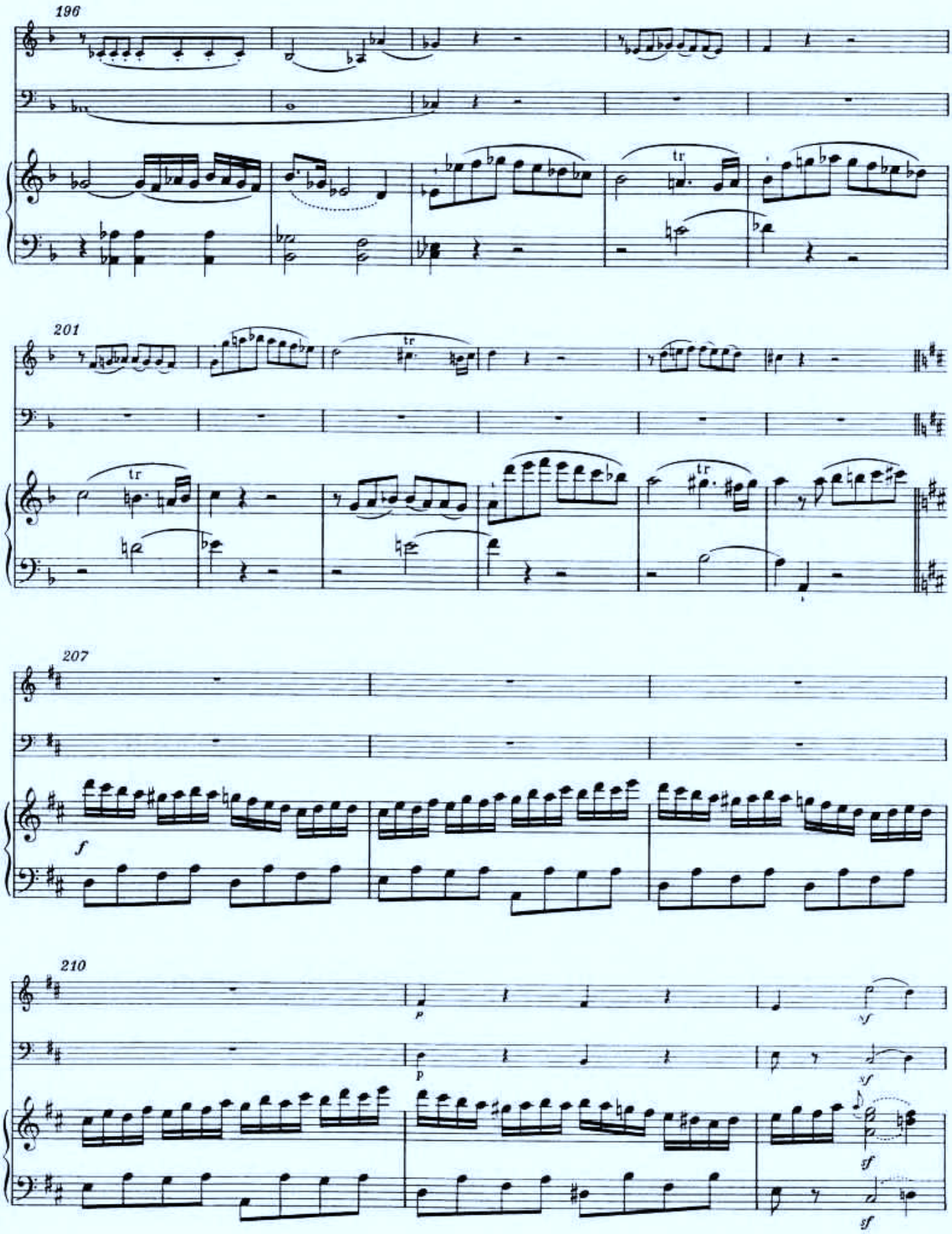
*) T. 104. Klavier unten, vorletzte Note: Stadler schreibt g.

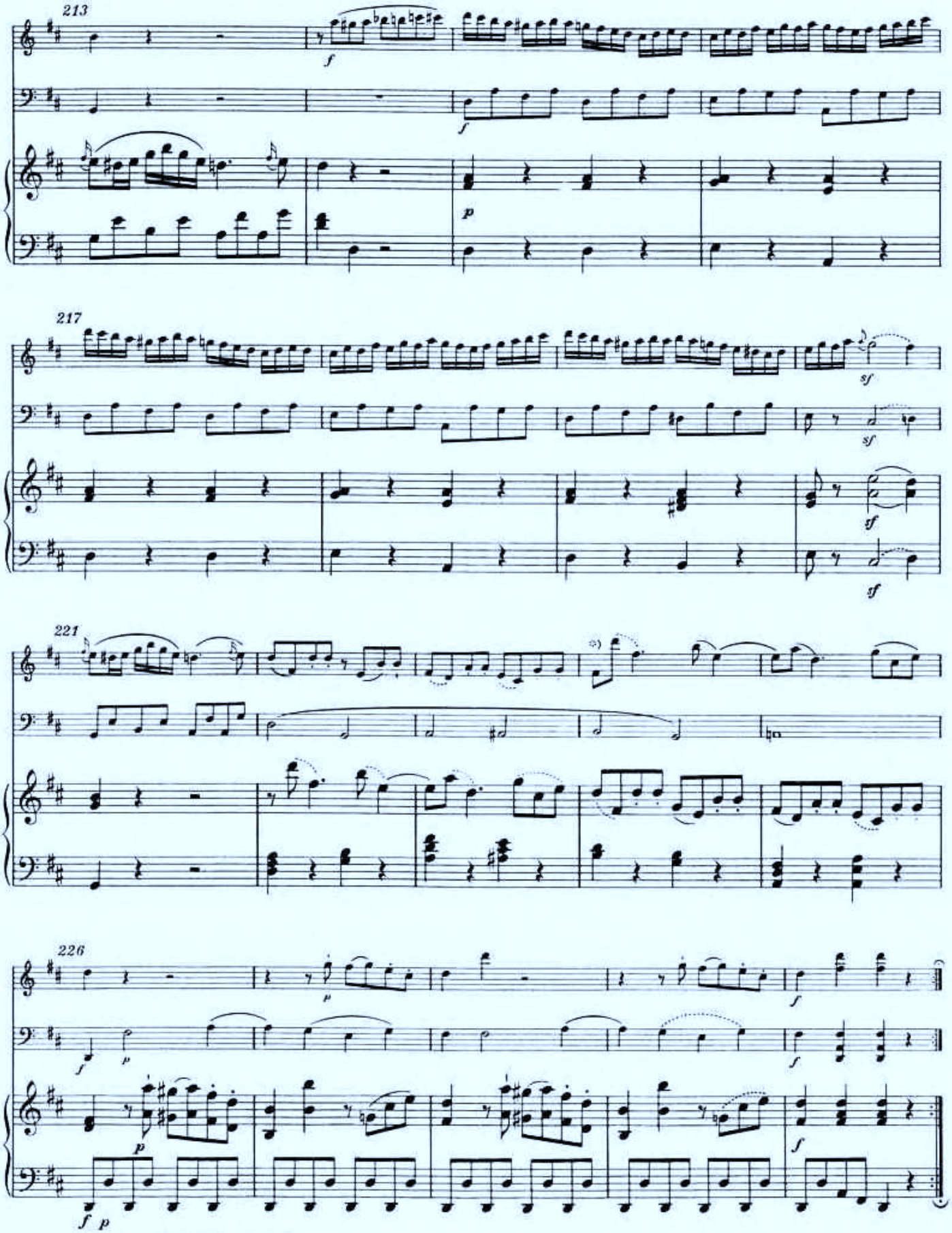

116
sf
sf
sf
sf
sf
sf
121
tr
tr
127
p
p
f
131
f
p
f
p
p
f


135
139
143
146


149
153
159
166


174
180
186
191

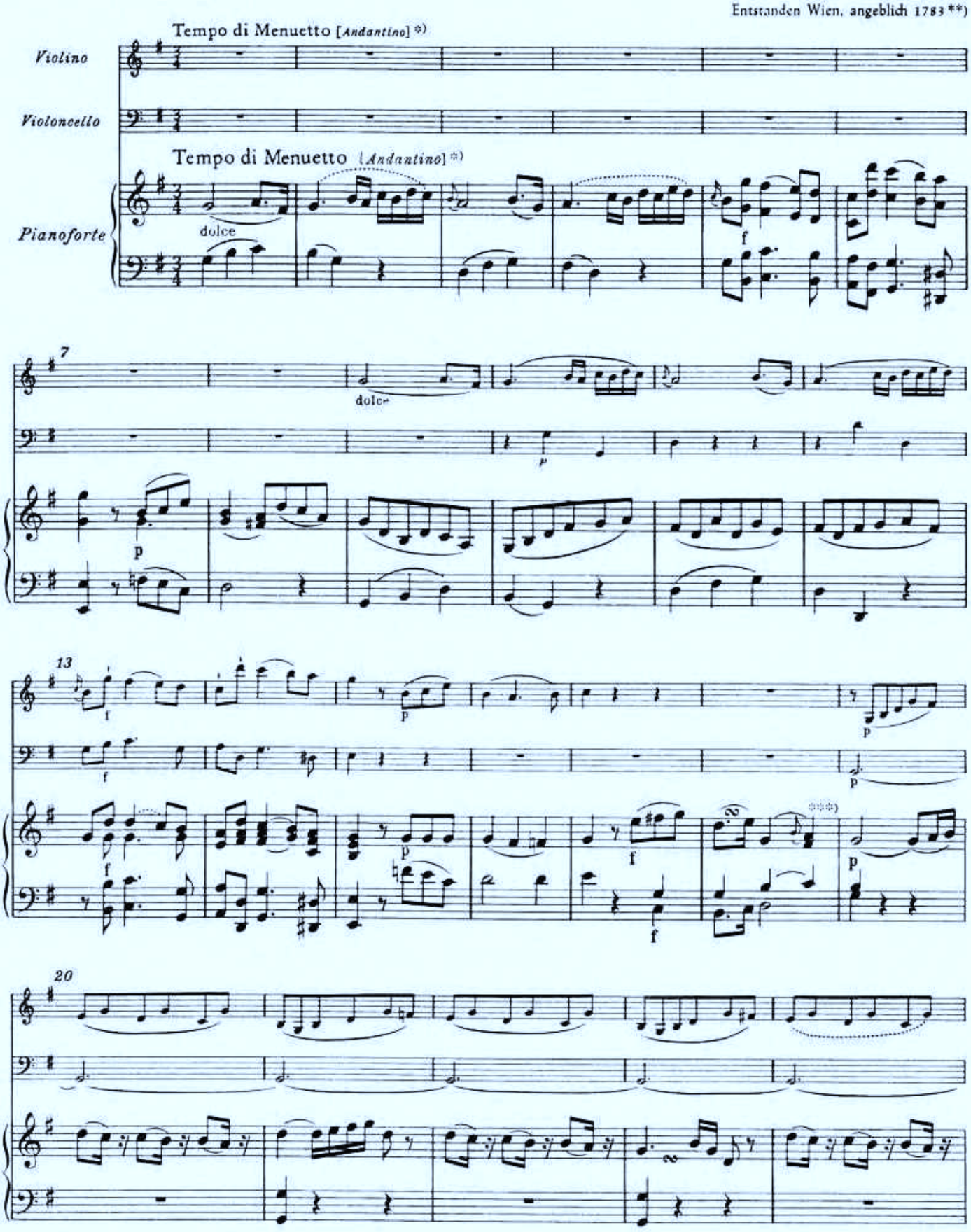

196
tr
201
tr
tr
207
f
210
p
p
sf
sf
sf
sf



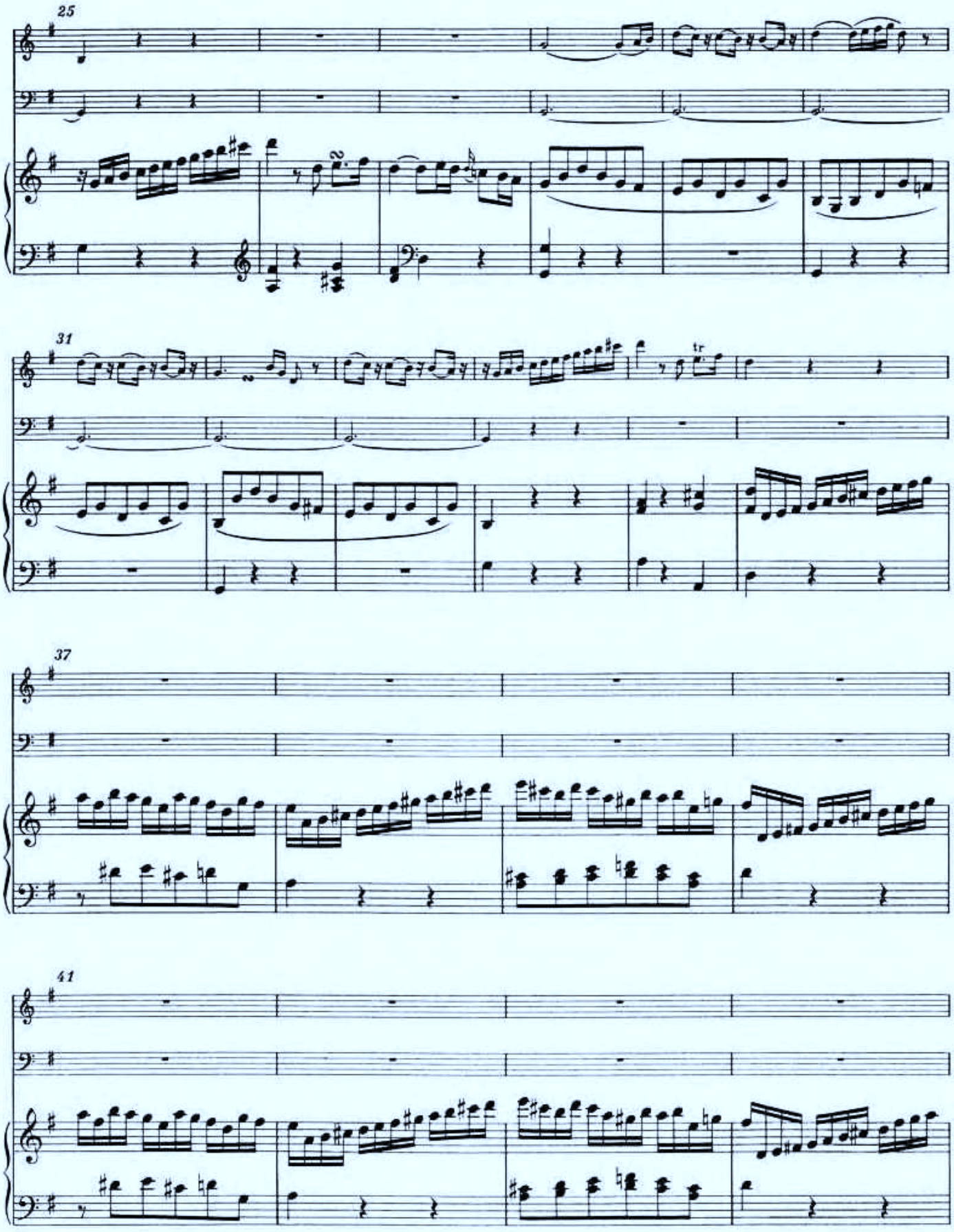
*) T. 224, Violine, erste Note: Stadler schreibt d'.

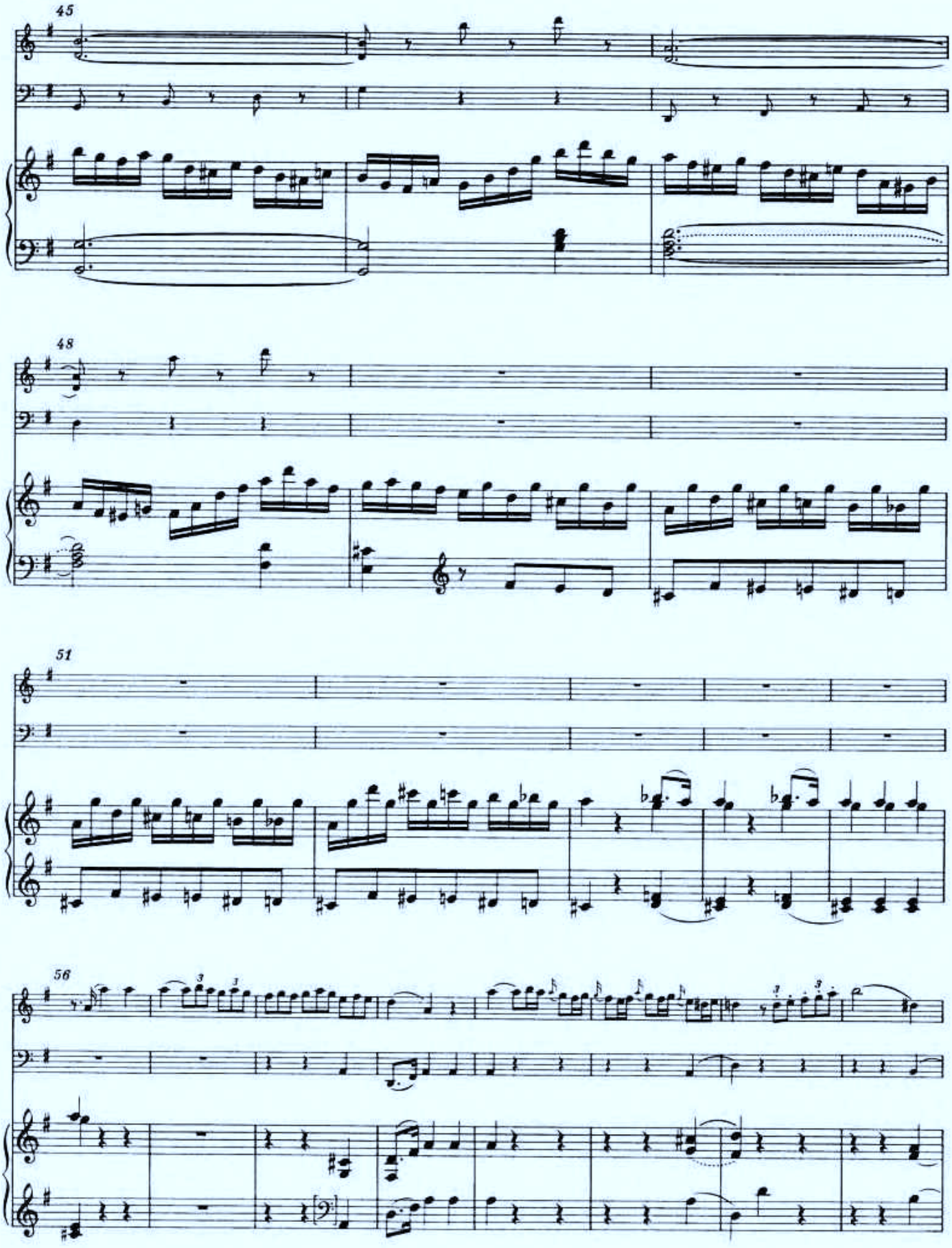
b. Triosatz in G

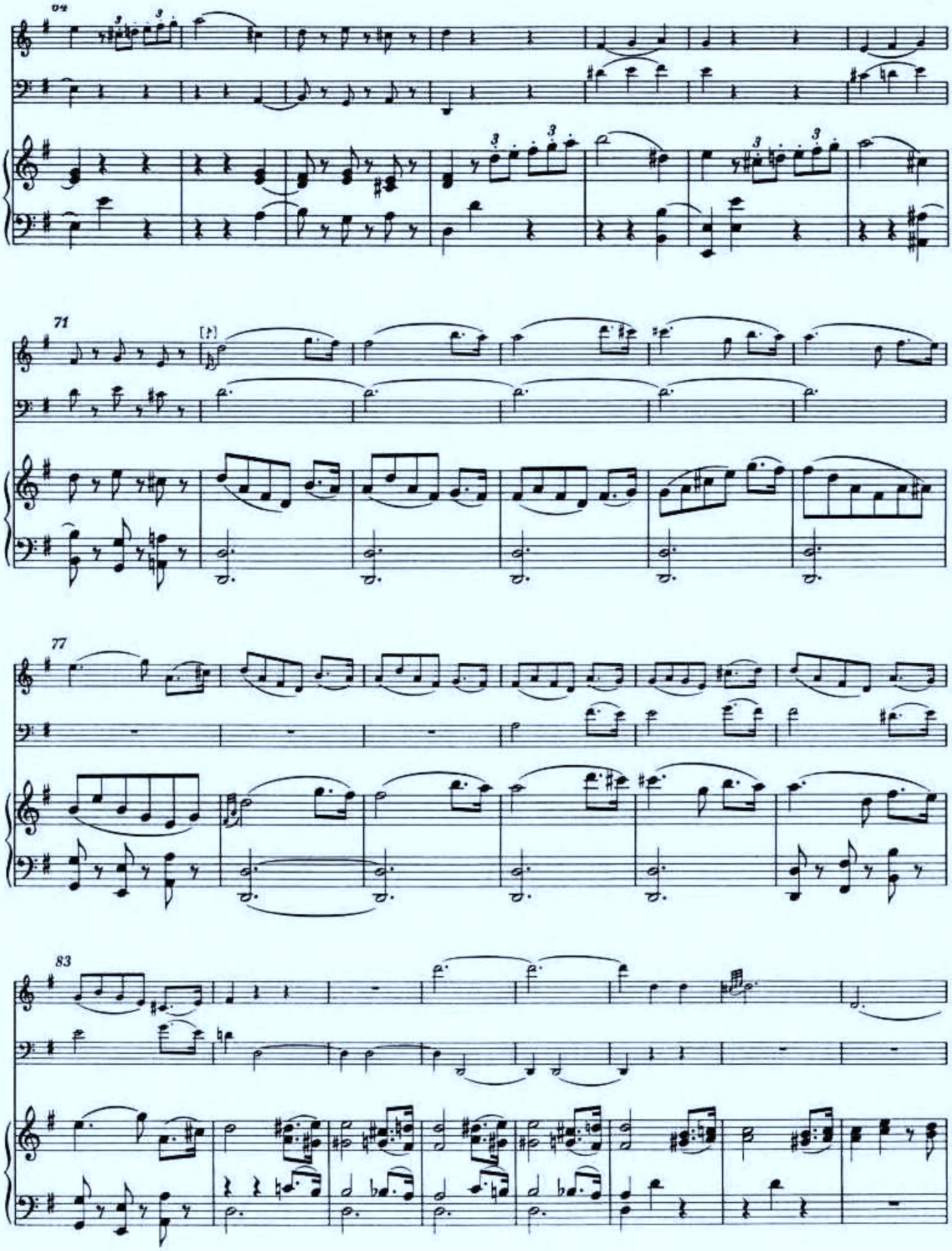
Entstanden Wien, angeblich 1783 **)

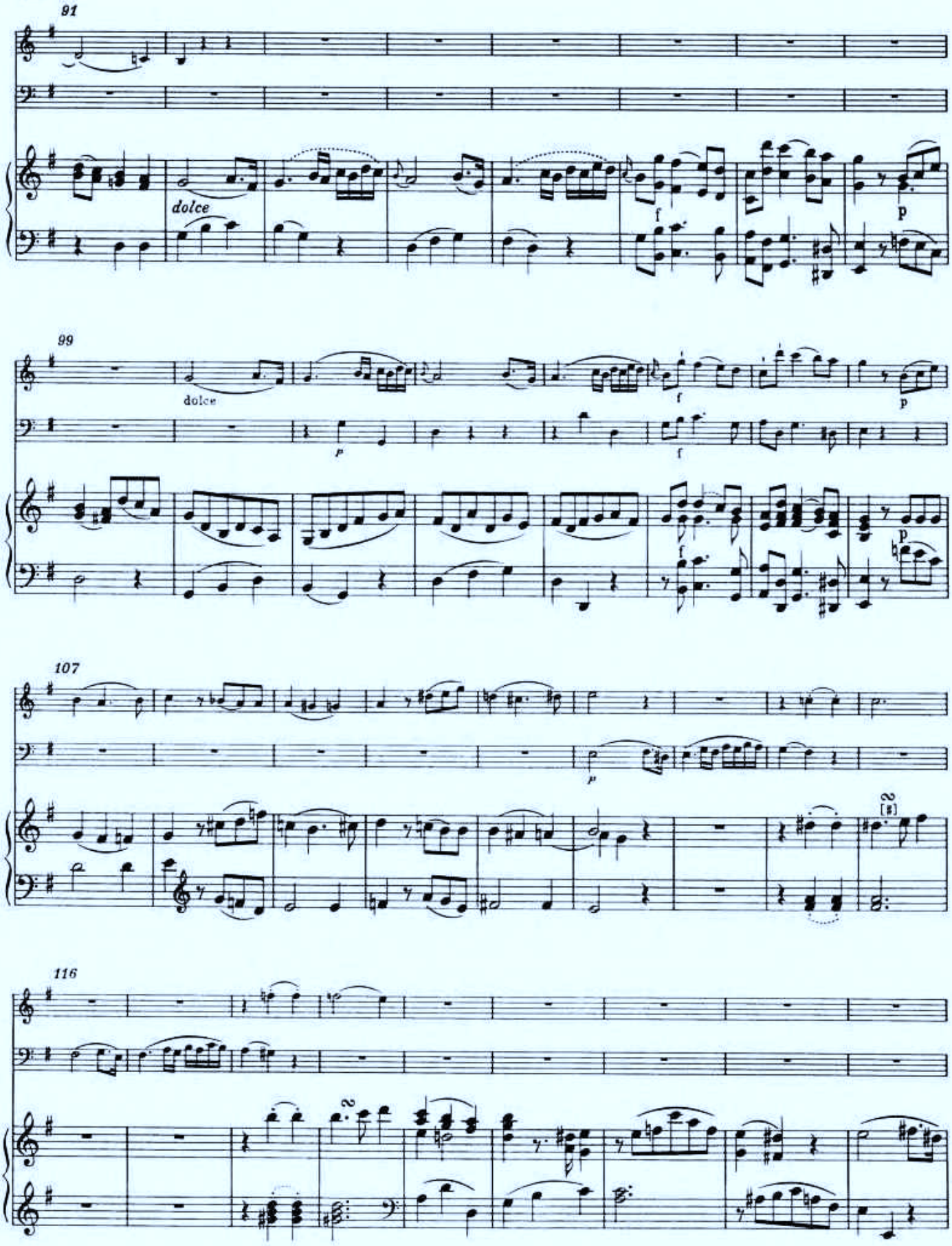


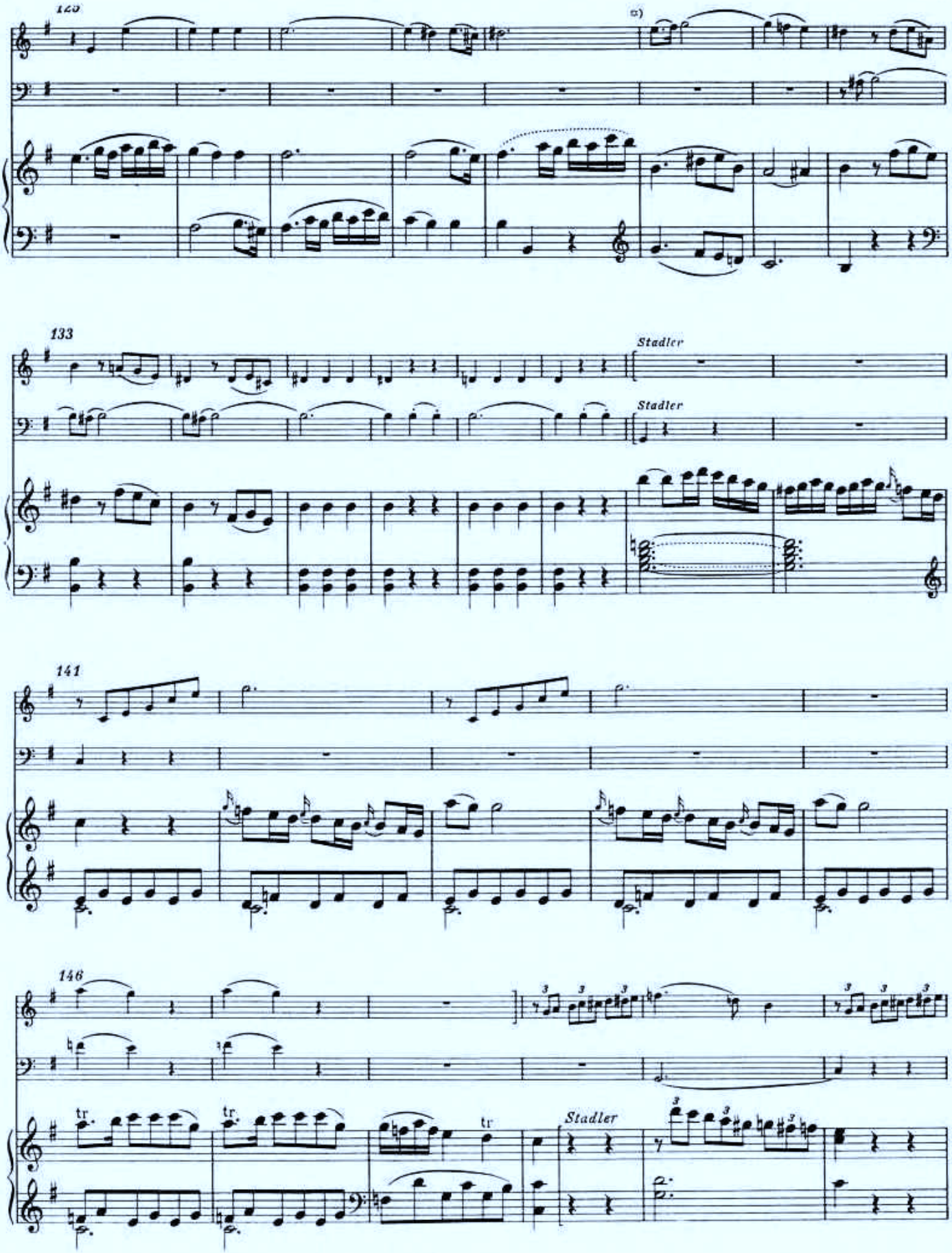
*) Andantino von fremder (Stadlers?) Hand.
**) Vgl. Vorwort, S. XIV.
***) Zu einem nach T. 18 gestrichenen Takt im oberen System des Klaviers vgl. Krit. Bericht.


25
31
37
41

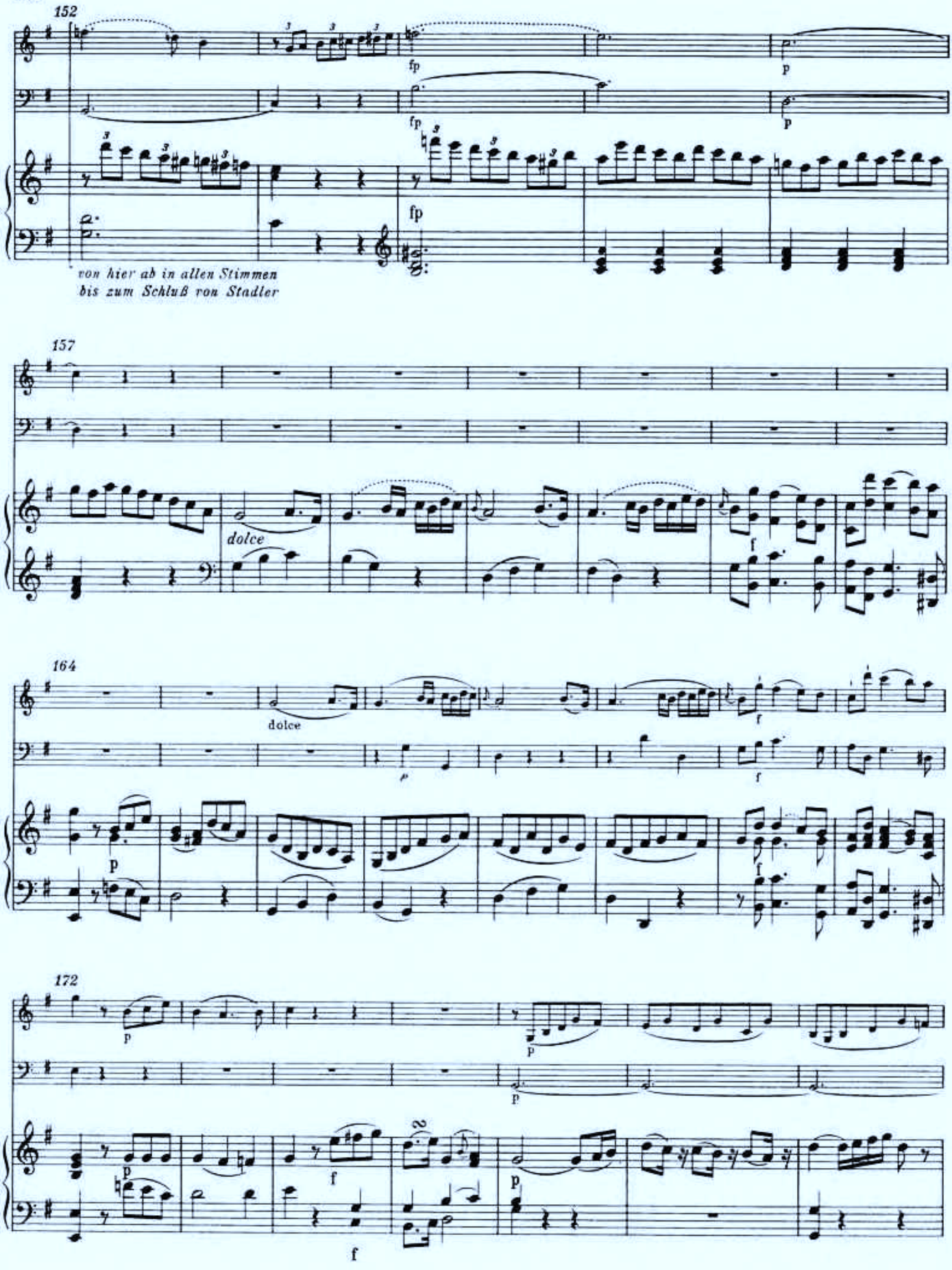

45
48
51
56

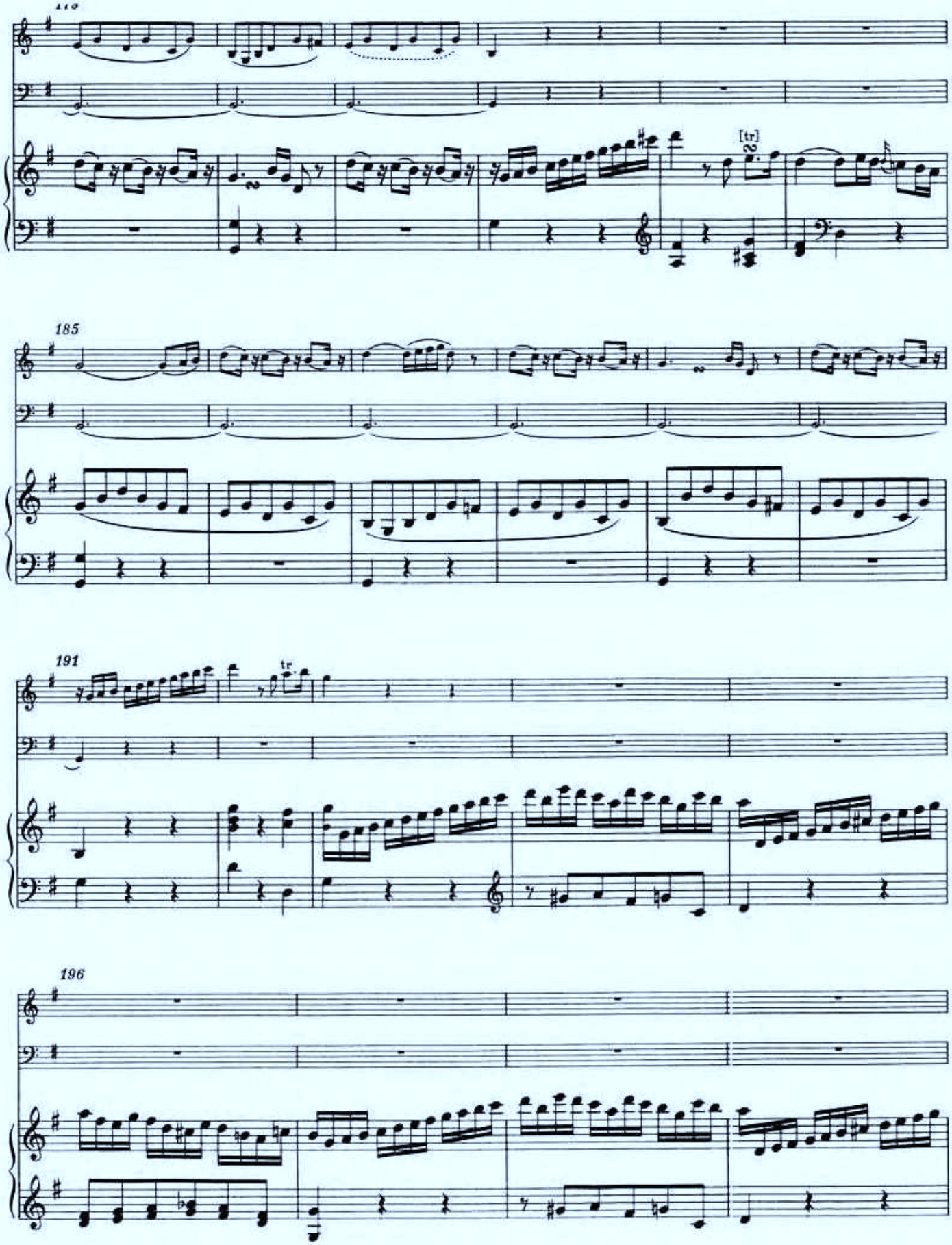

64
71
77
83

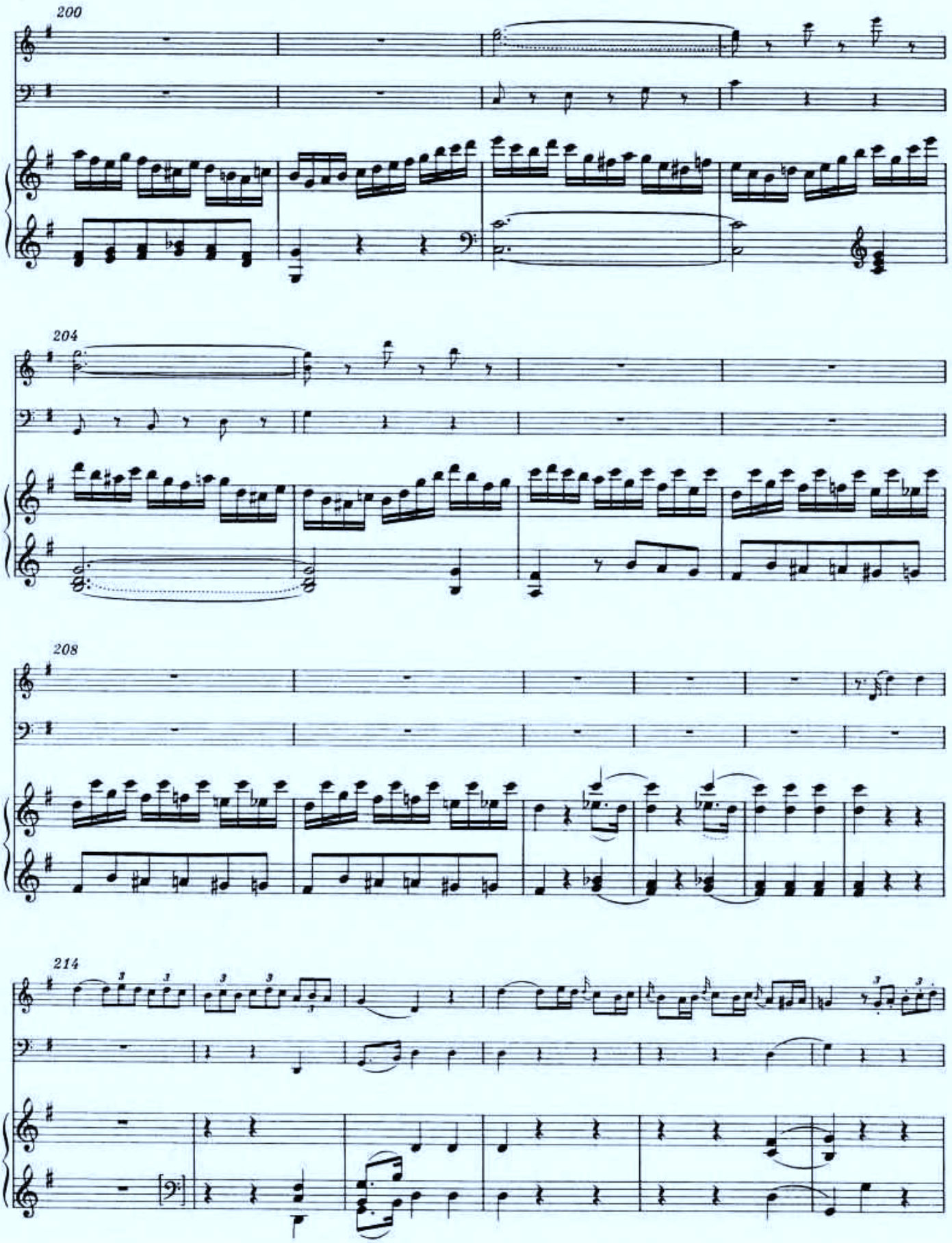

91
dolce
f
p
99
dolce
p
f
f
p
p
107
p
2
[8]
116
2

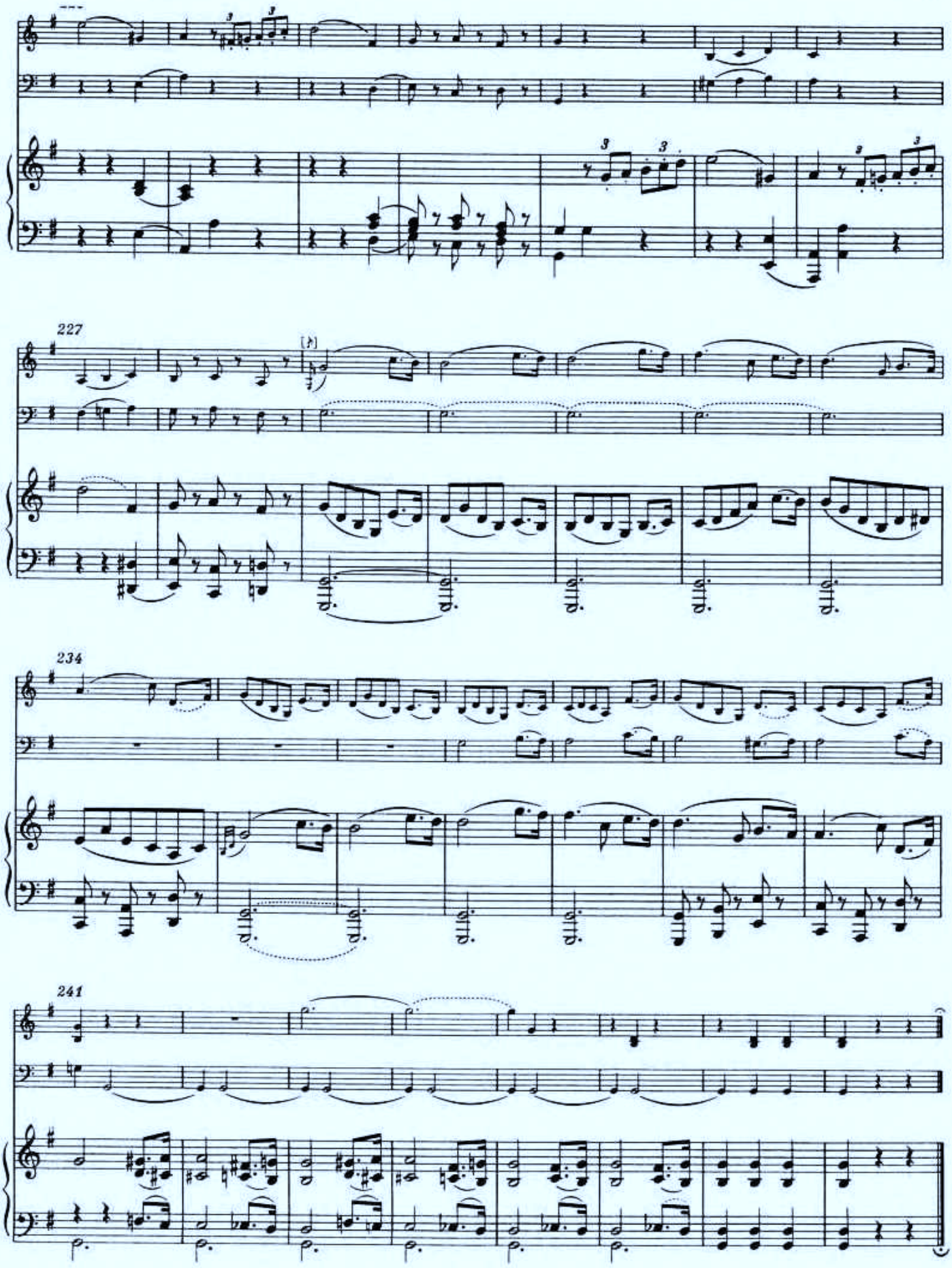


*) Zu drei nach T. 129 gestrichenen Takten in der Violine vgl. Krit. Bericht.


152
fp
p
fp
p
fp
von hier ab in allen Stimmen
bis zum Schluß von Stadler
157
dolce
f
164
dolce
p
f
p
f
172
p
p
p
f
p
f

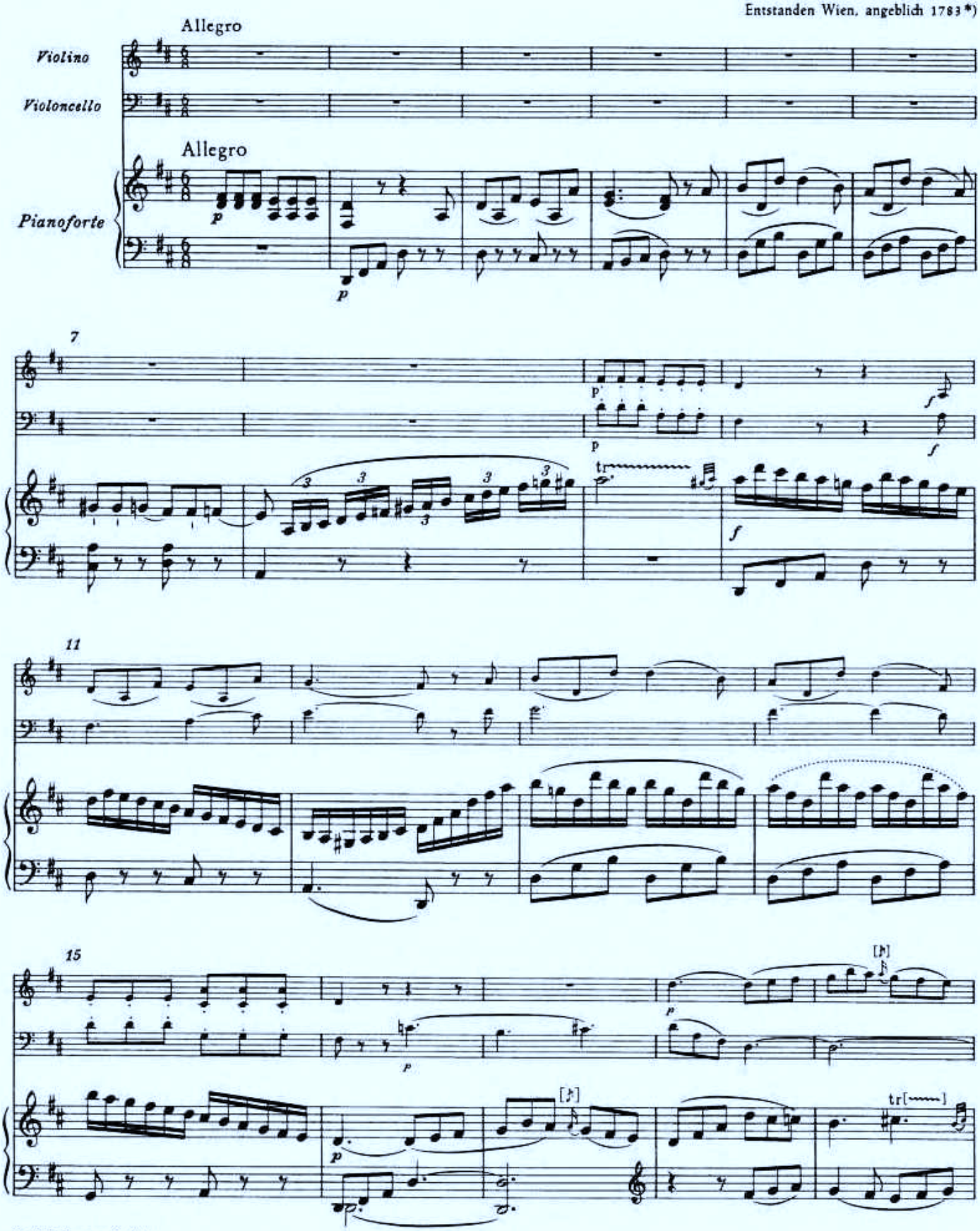

[tr]
185
191
tr
196


200
204
208
214

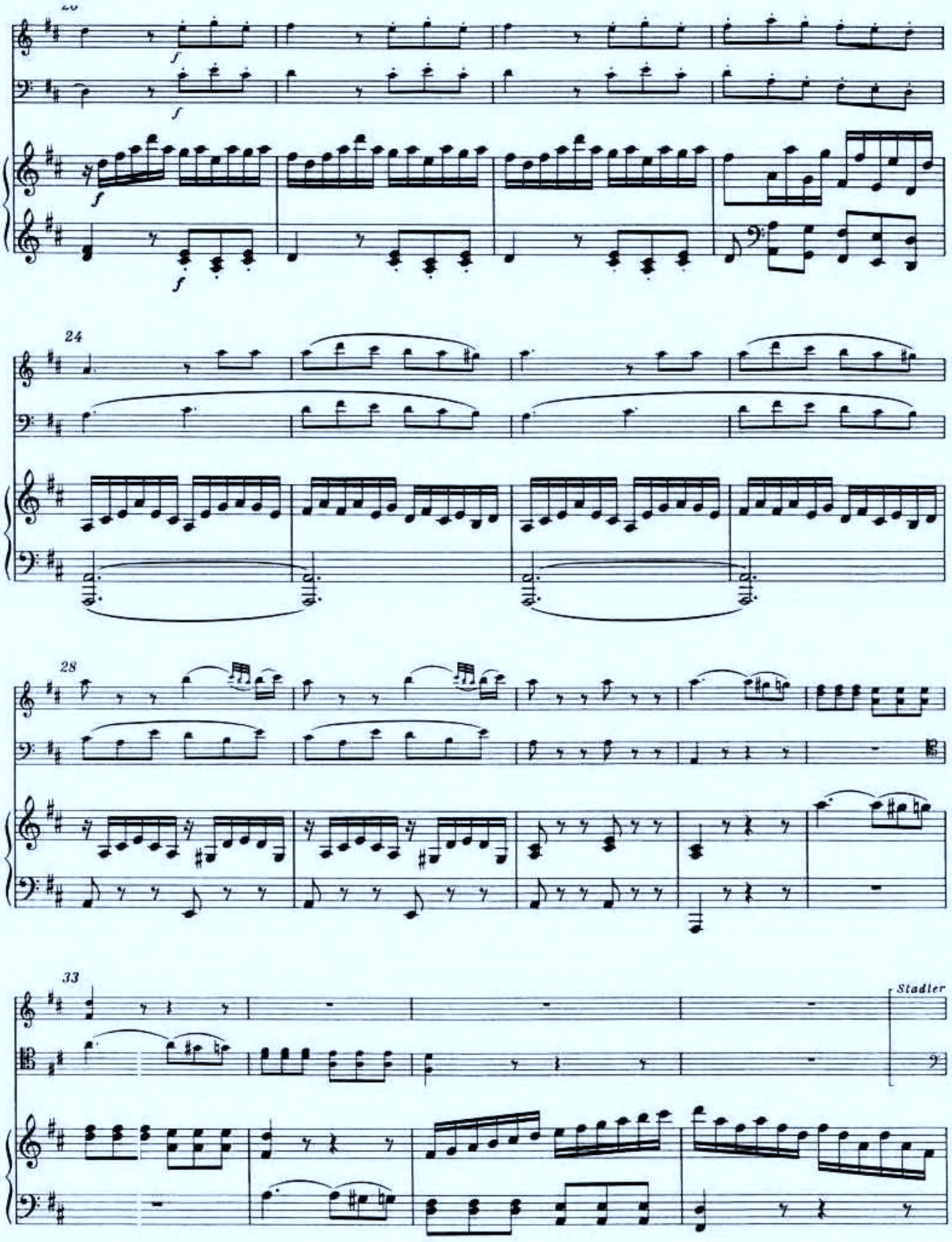

227
234
241

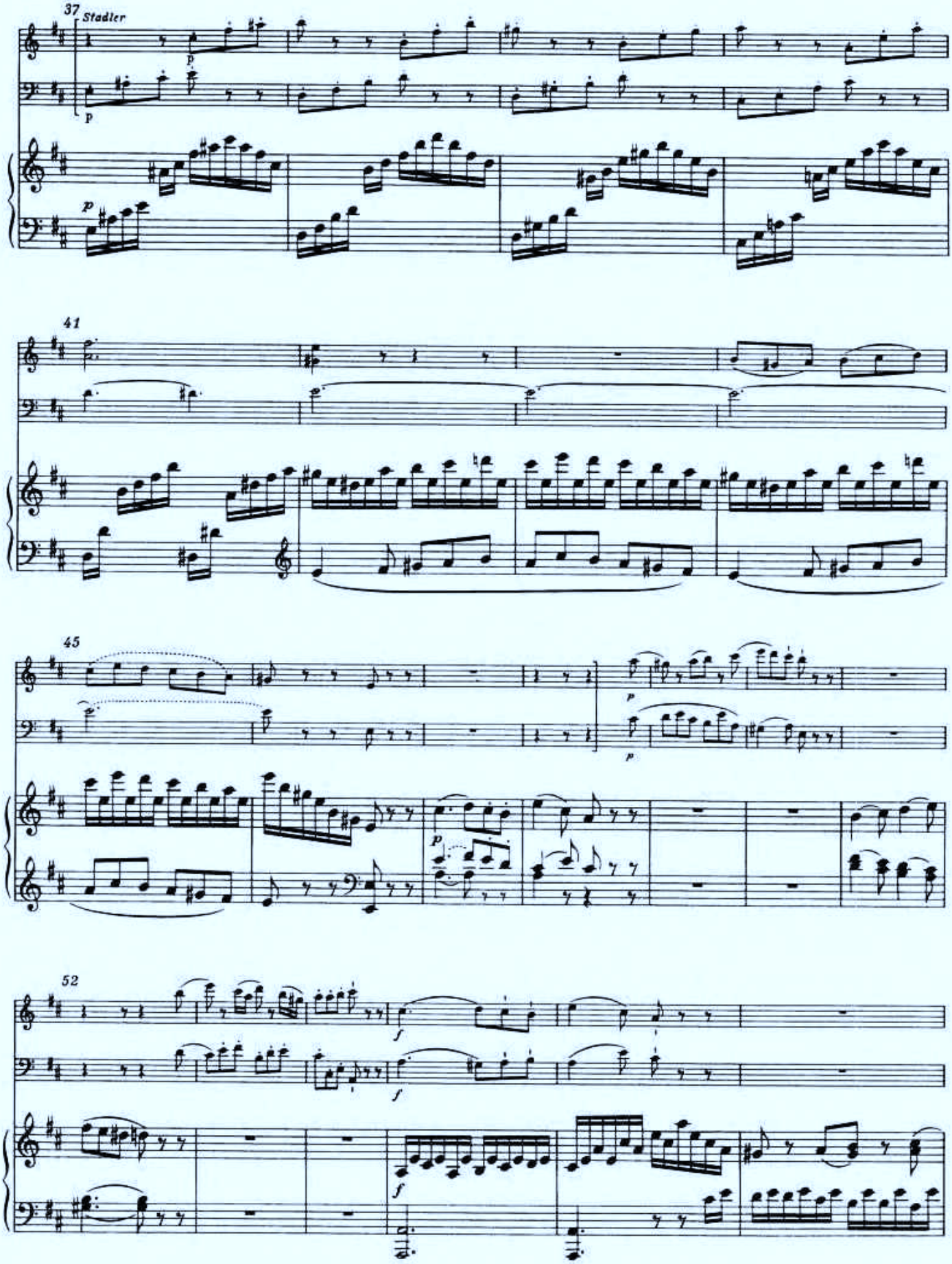
c. Triosatz in D

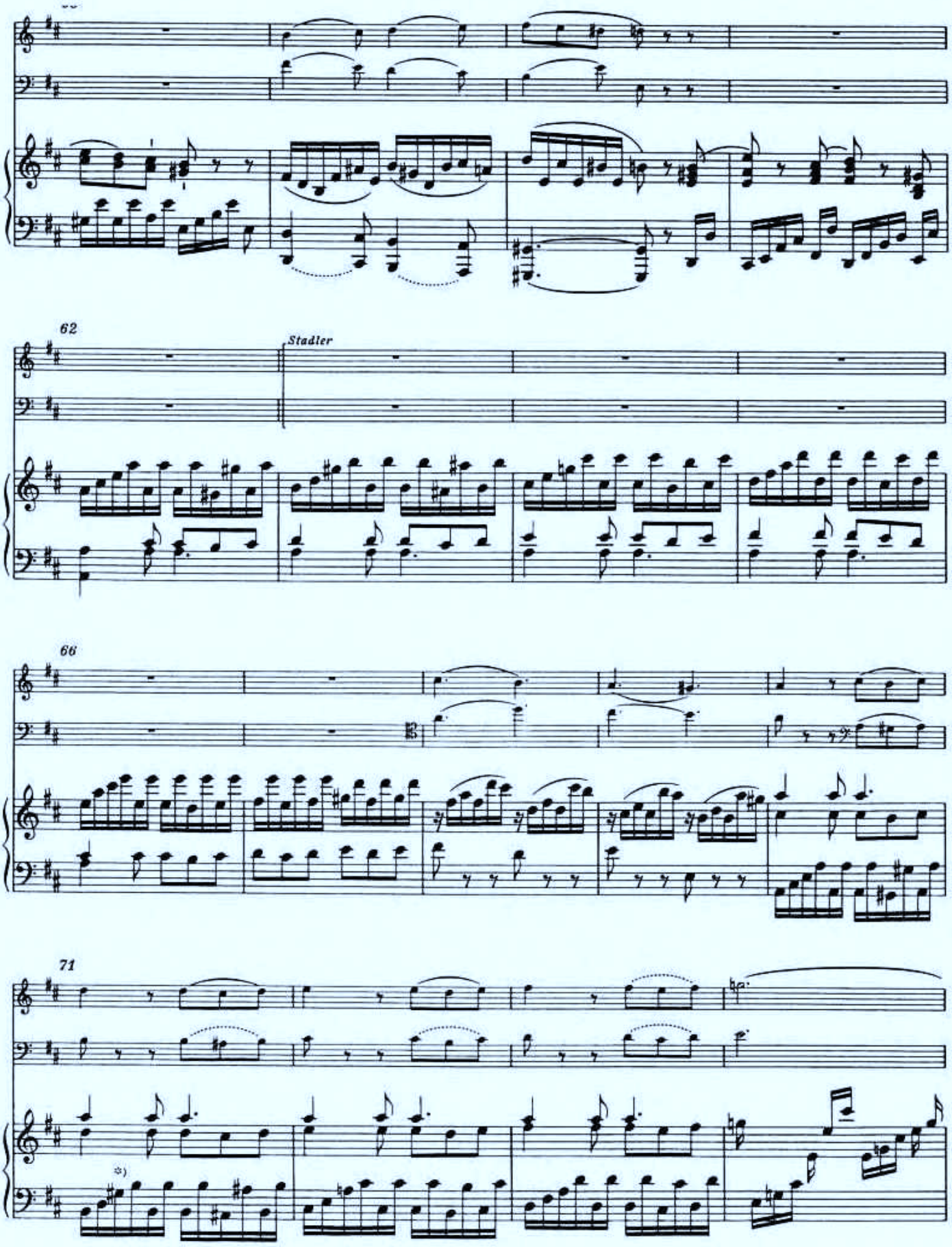
Entstanden Wien, angeblich 1783 *)



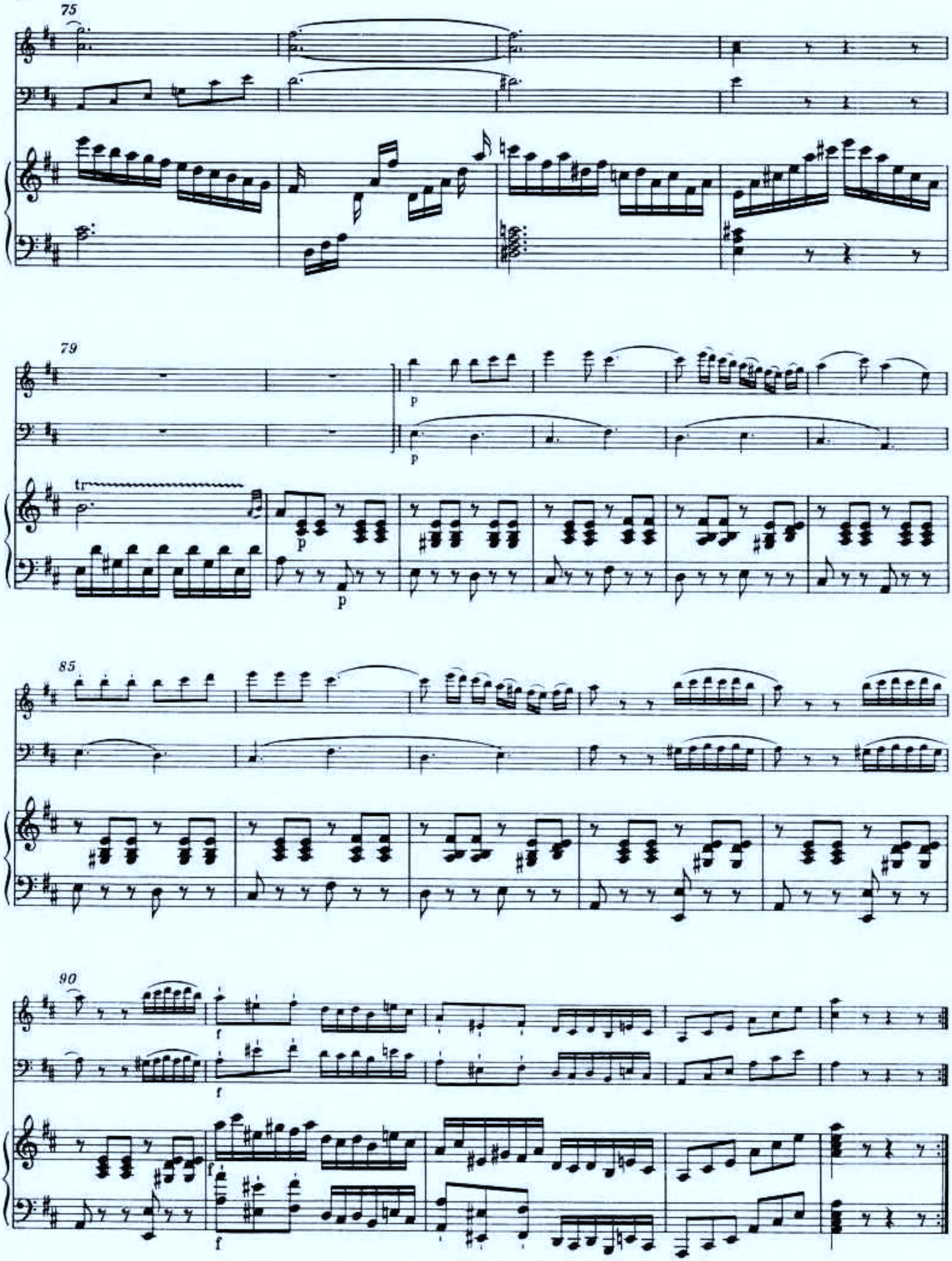
*) Vgl. Vorwort, S. XIV.

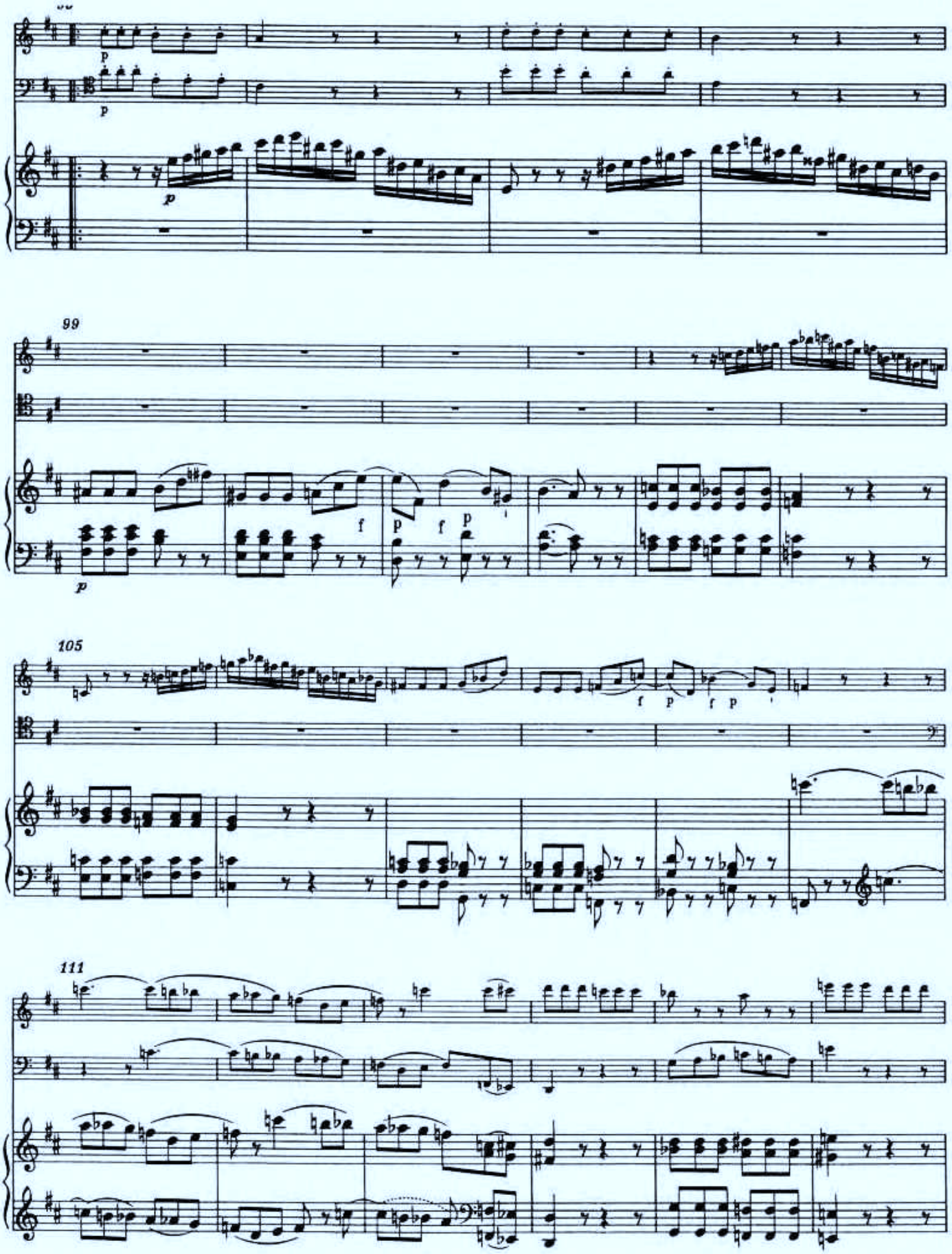

26
f
f
f
f
24
28
33
Stadler

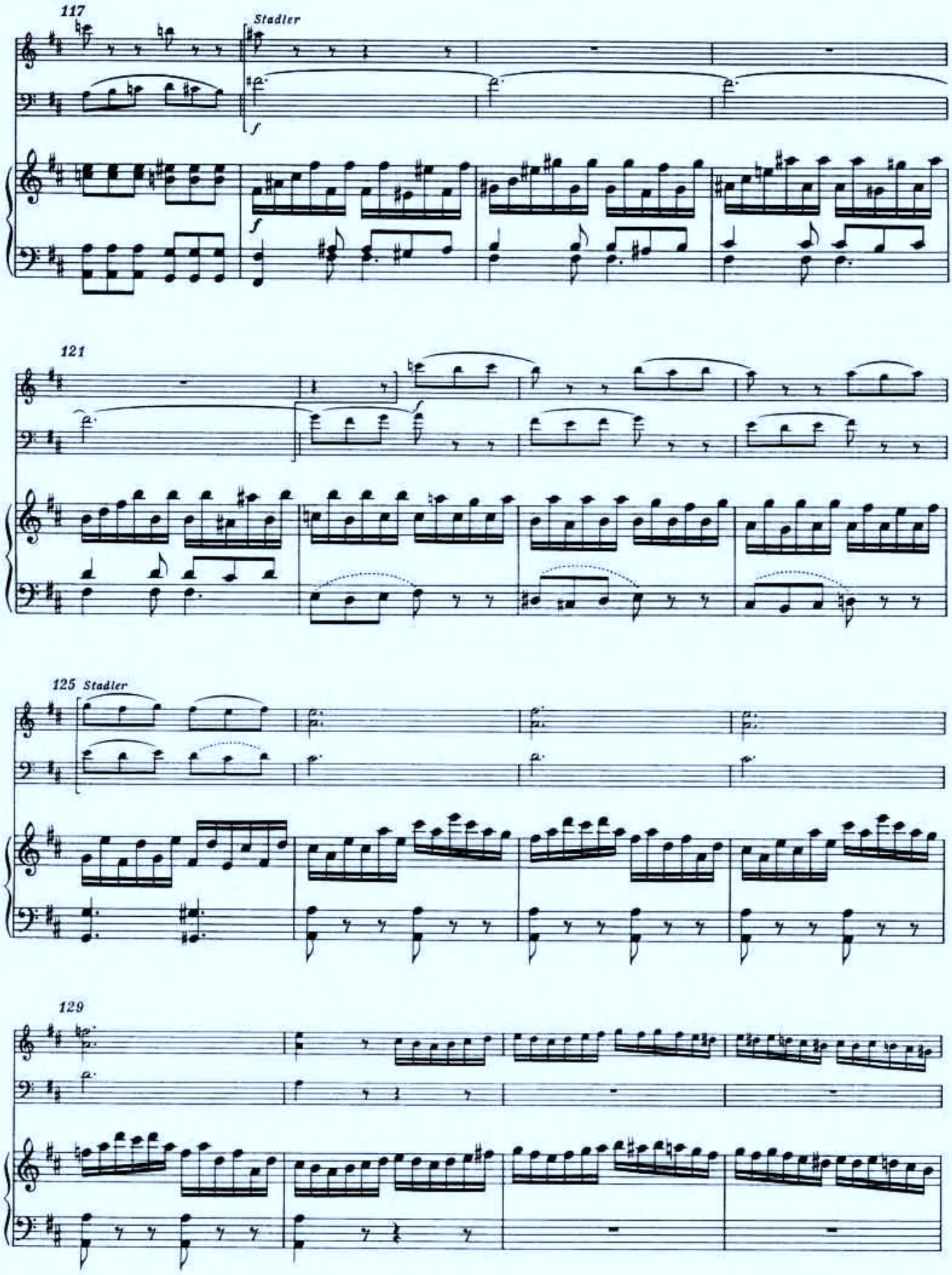

37
Stadler
p
p
p
41
45
p
p
p
52
f
f
f

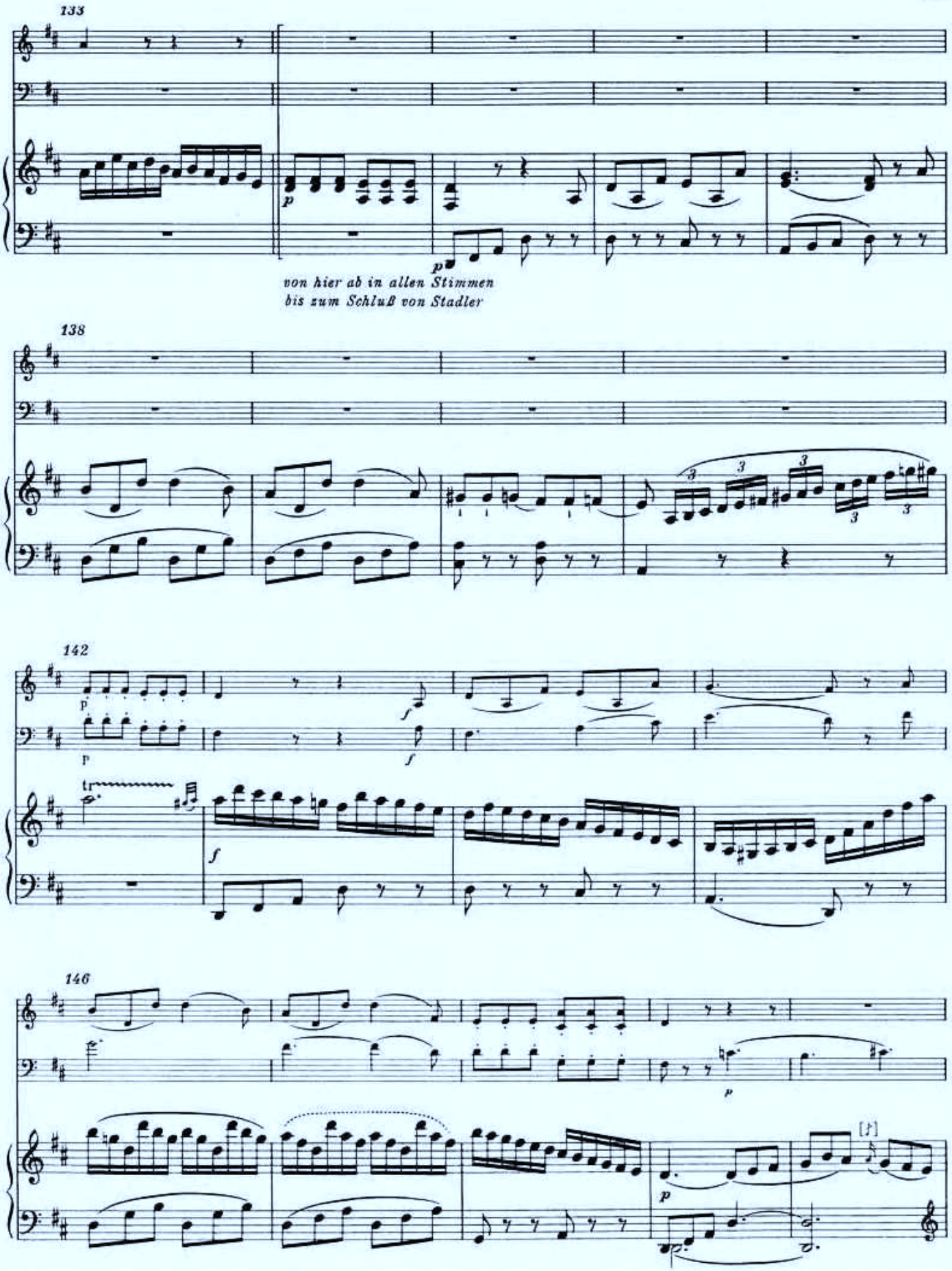


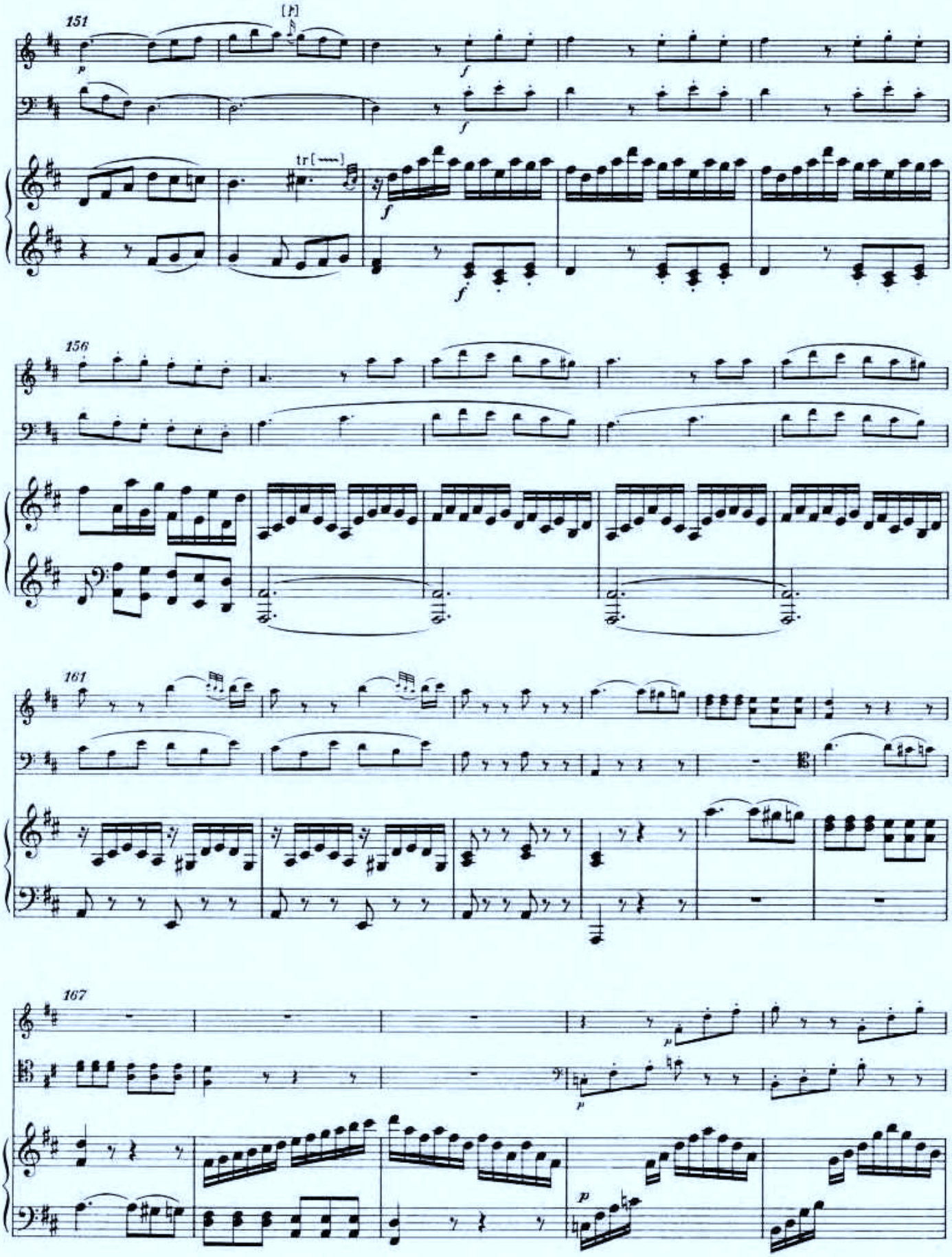
*) T. 71, Klavier unten, 3. Note: im Autograph irrtümlich (?) fis statt gis.

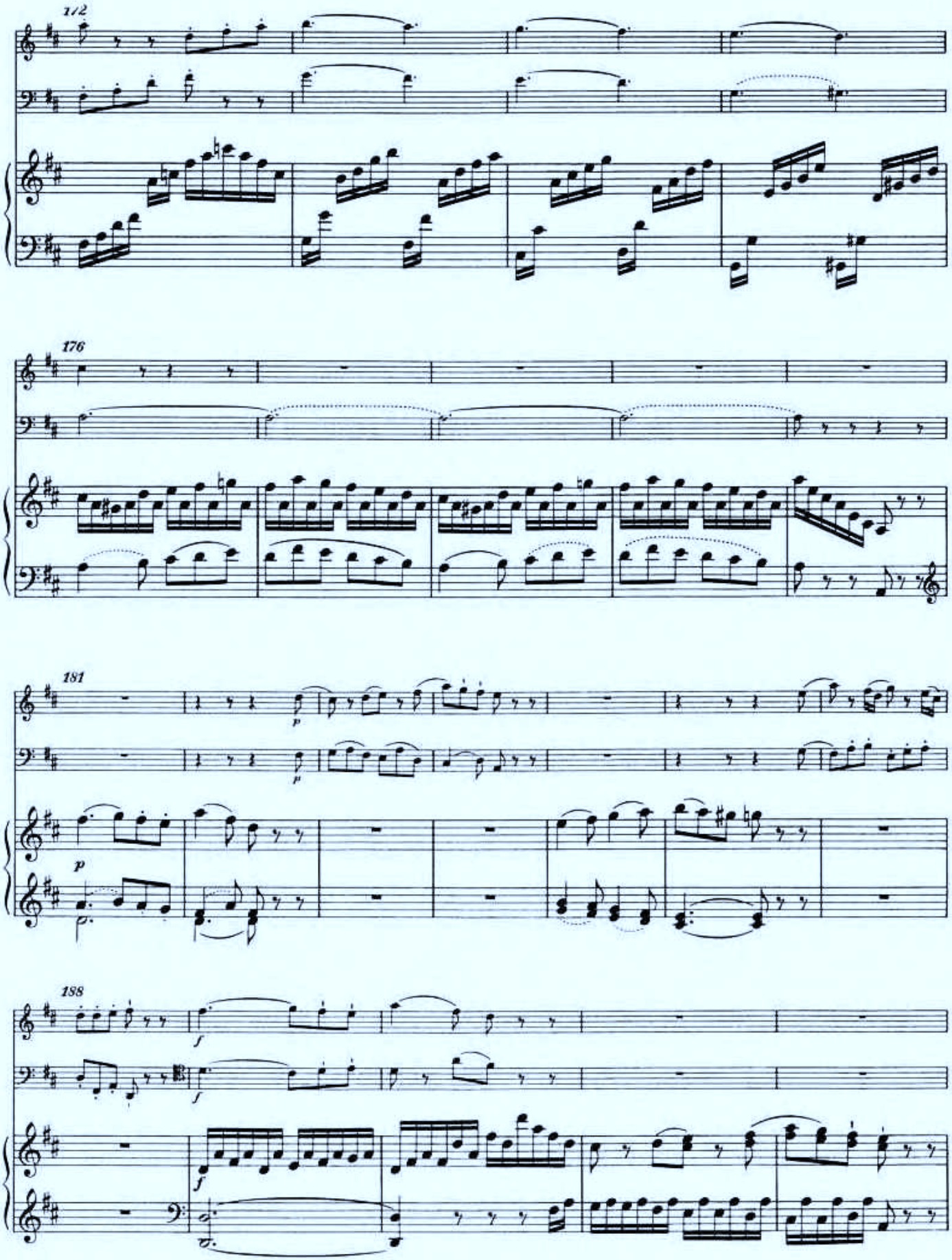

75
79
tr
p
85
90
f

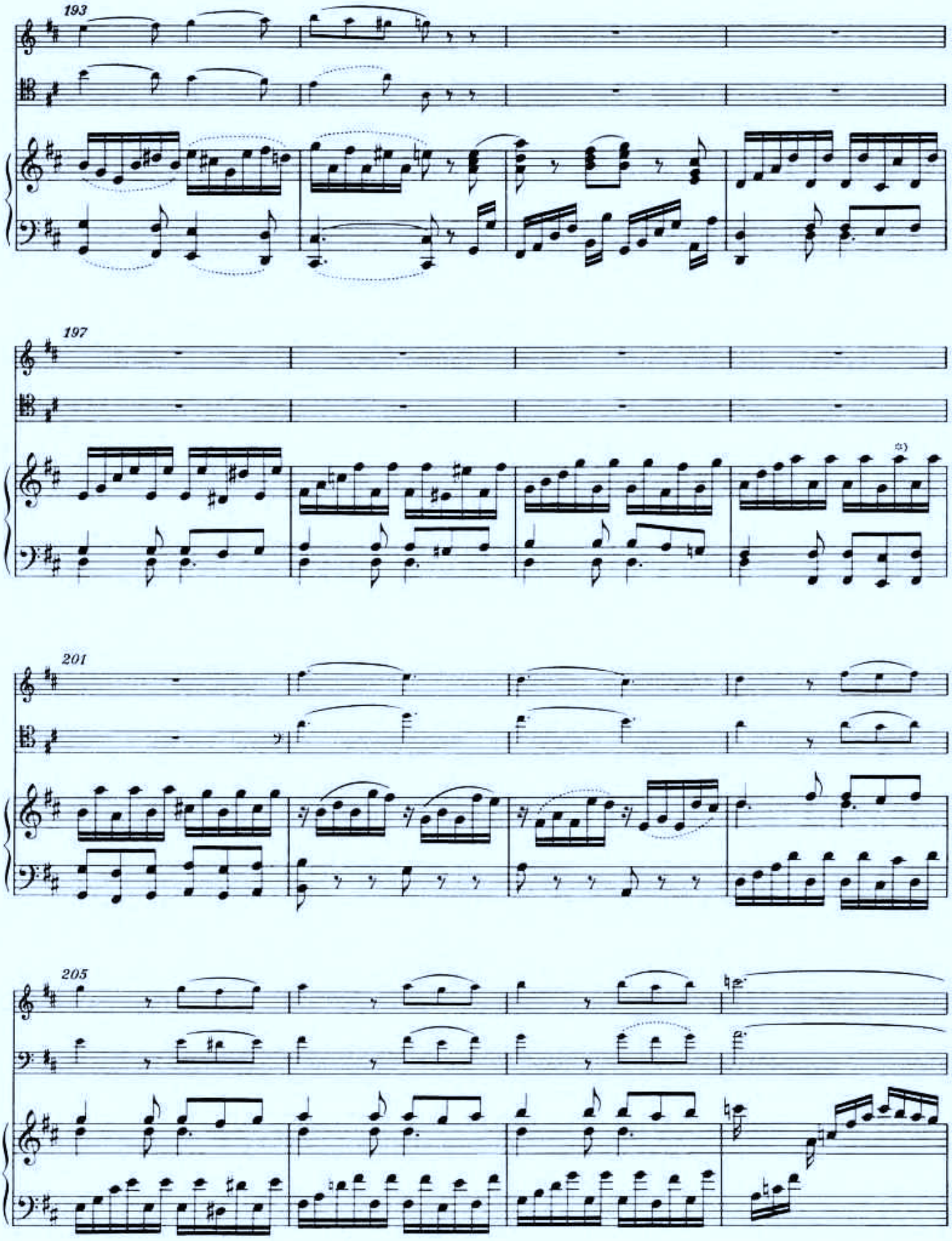

99
105
111


117
Stadler
f
f
121
f
125
Stadler
129

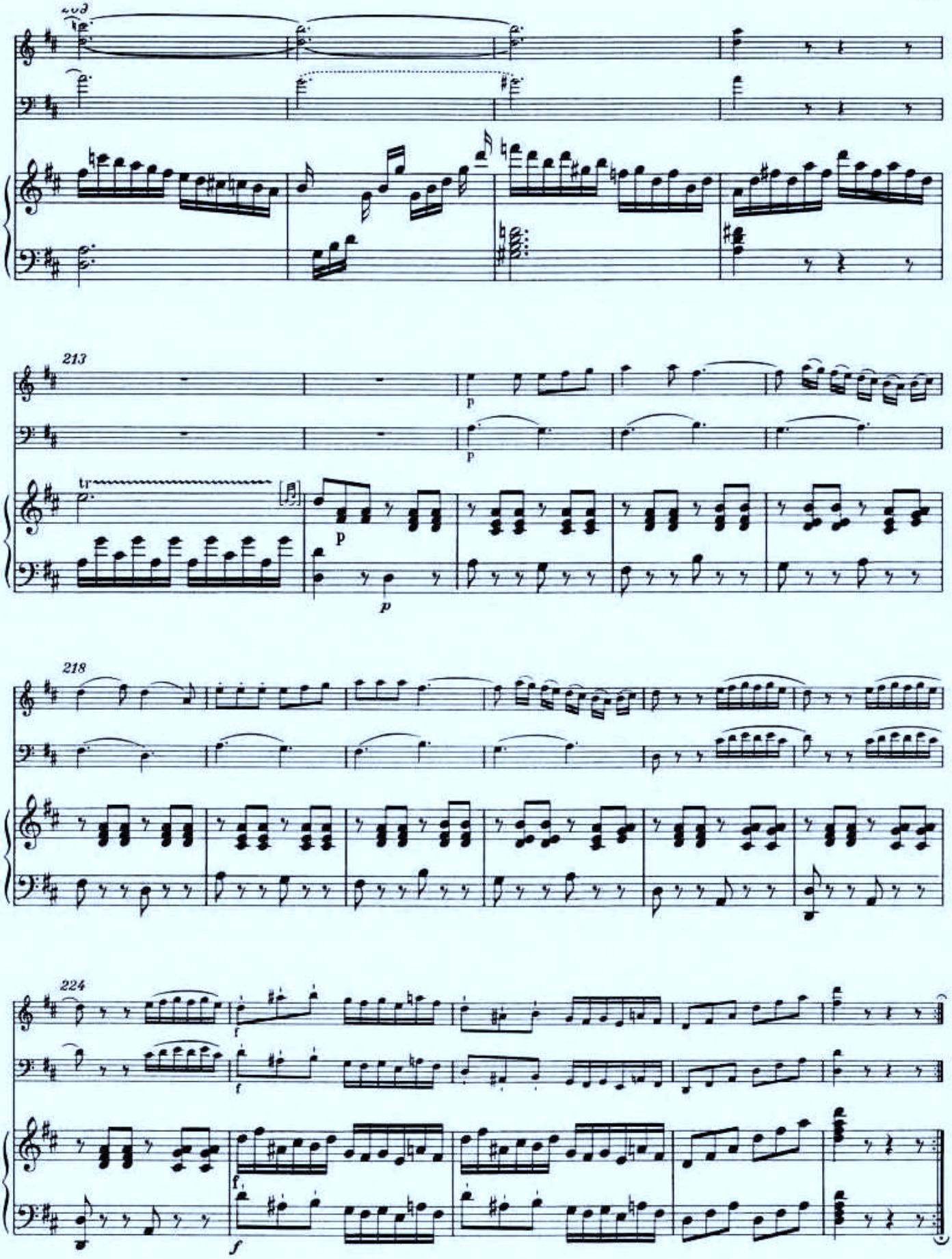

133
p
p
von hier ab in allen Stimmen
bis zum Schluß von Stadler
138
142
p
p
f
f
tr
f
146
p
p


151
156
161
167


172
176
181
188

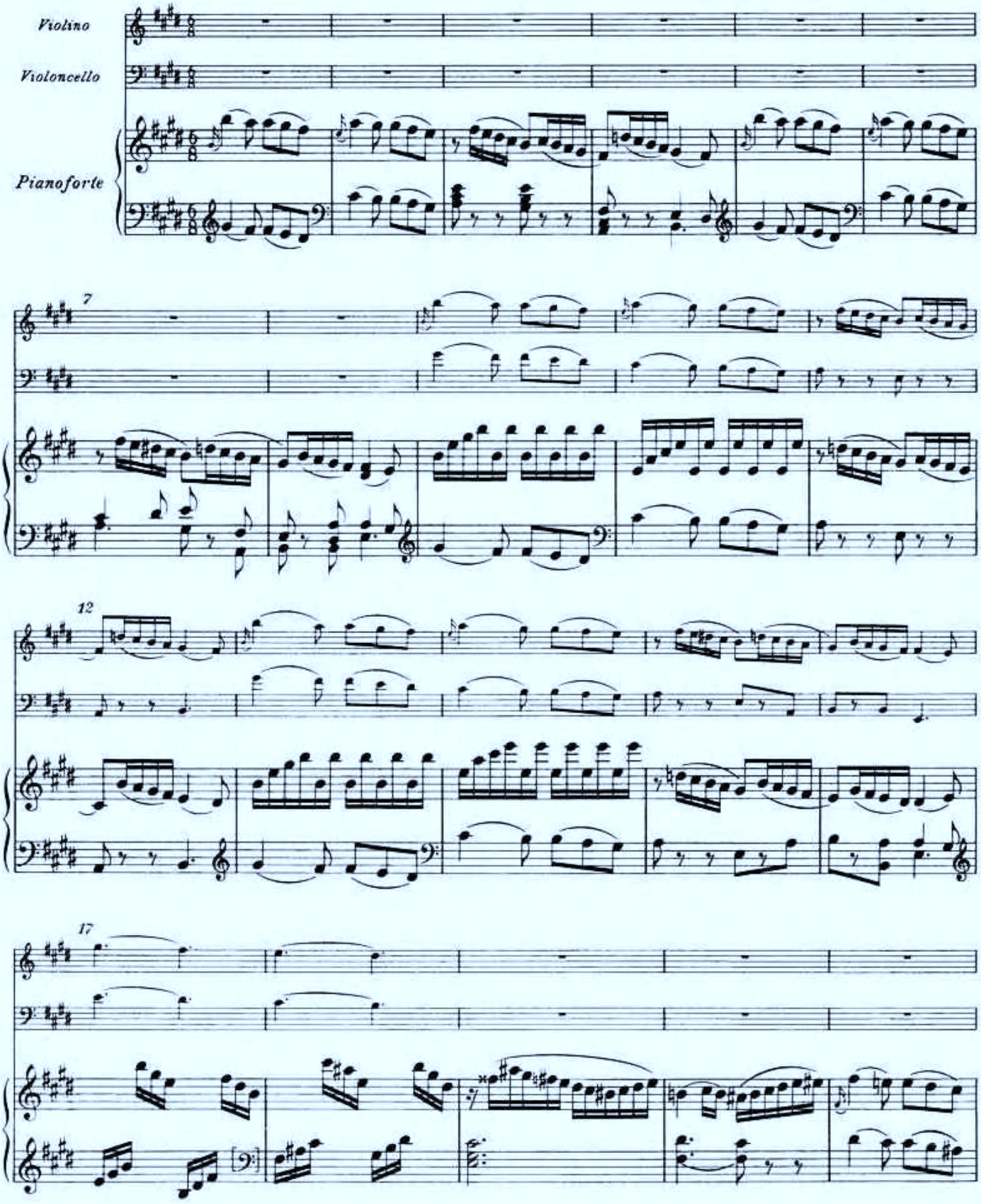


*) T. 201, Klavier oben, drittletzte Note: Stadler schreibt g''.

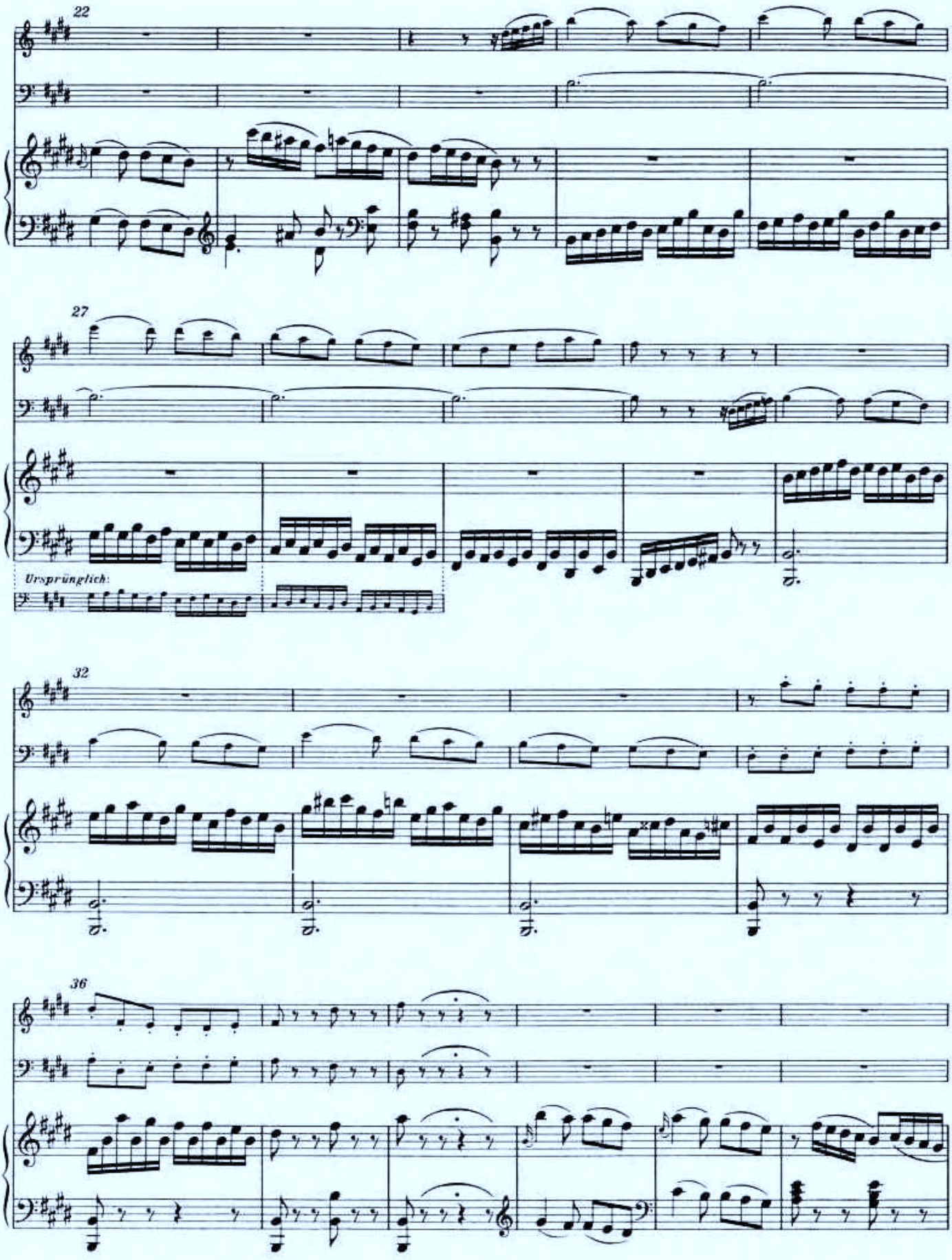

213
tr
p
p
p
218
224
f
f
f
f

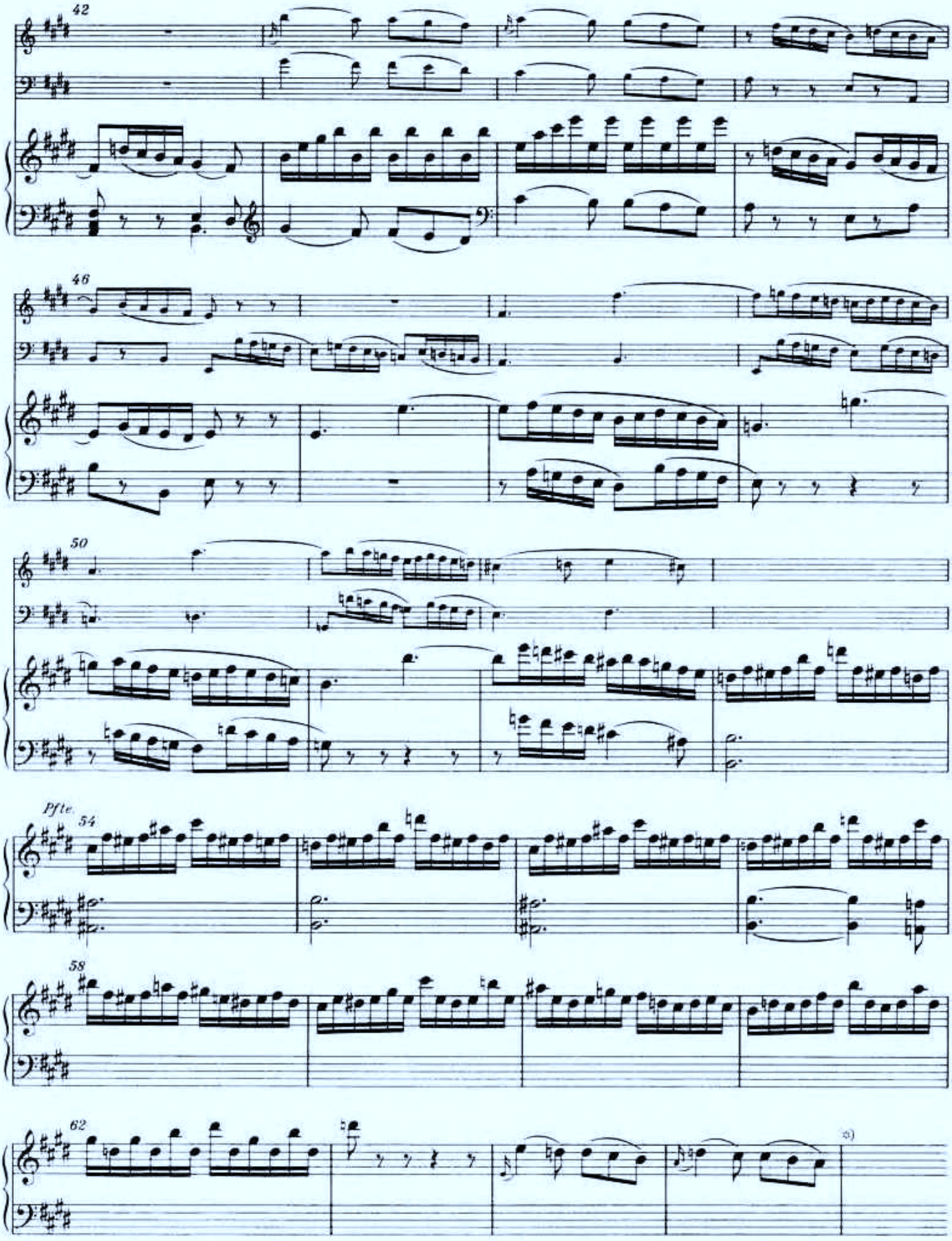
II

Erste, nicht weitergeführte Fassung des dritten Satzes aus dem Trio in E KV 542 (= Nr. 11)



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


22
27
Ursprünglich:
32
36



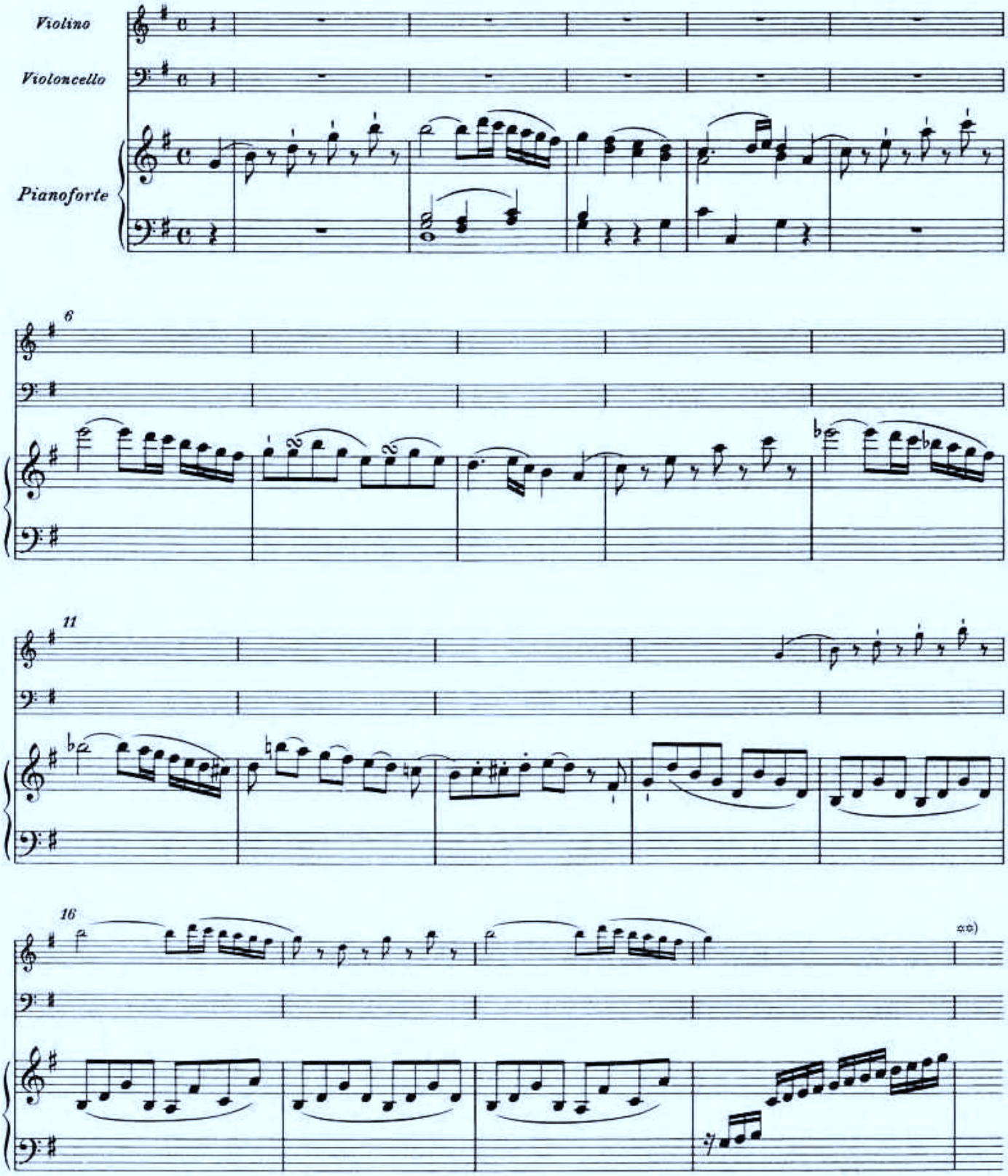
*) Hier bricht die Niederschrift ab.

III

Beginn eines Triosatzes in G für Klavier, Violine und Violoncello (Fragment)

KV Anh. 52 (495a)

Entstanden Wien, angeblich 1786 *)



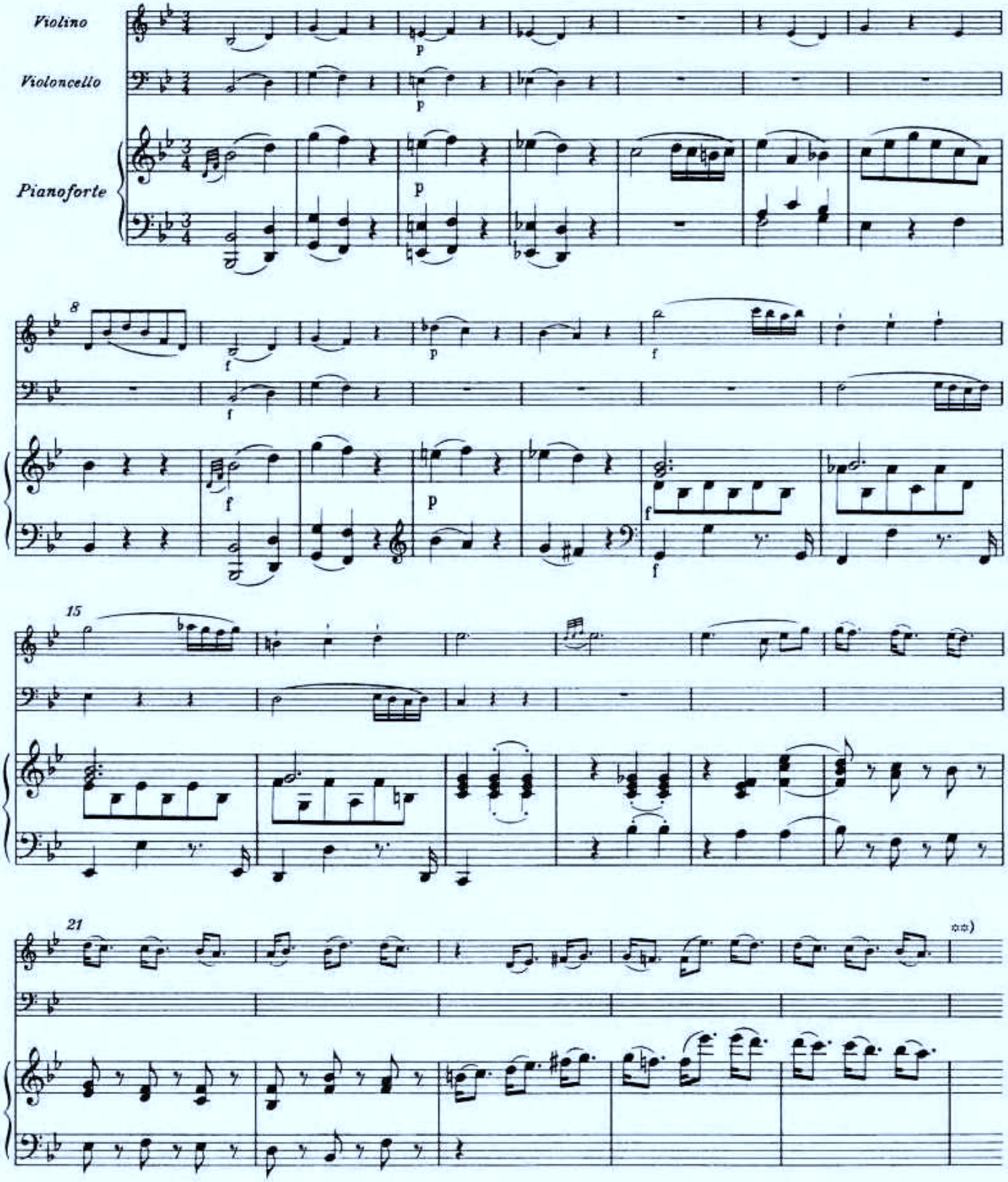
*) Vgl. Vorwort, S. XIV.
**) Hier bricht die Niederschrift ab.

IV

Beginn eines Triosatzes in B für Klavier, Violine und Violoncello (Fragment)

KV Anh. 51 (501a)

Entstanden Wien, angeblich 1786 *)



*) Vgl. Vorwort, S. XIV.
**) Hier bricht die Niederschrift ab.