

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie VI

Kirchensonaten

WERKGRUPPE 16:
SONATEN FÜR ORGEL UND ORCHESTER

VORGELEGT VON MINOS E. DOUNIAS



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1957

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleiter: Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

Die Generalbaßaussetzung in den Sonaten KV 67—69, 144, 145, 212, 241,
224, 225, 274, 278 und 336 besorgte Werner Bittinger.
Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Minos E. Dounias,
Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie VI, Werkgruppe 16.

Alle Rechte vorbehalten / Dritte, durchgesehene Auflage 1986 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

I N H A L T

| | |
|--|------|
| Vorwort | VI |
| Zum vorliegenden Band | VII |
| Faksimile: Erste Seite des Autographs der Sonate in F KV 244 | XI |
| Faksimile: Erste Seite des Autographs der Sonate in C KV 278 (271 ^o) | XII |
| Faksimile: Erste Seite des Autographs der Sonate in C KV 328 (317 ^c) | XIII |
| Faksimile: Erste Seite des Autographs der Sonate in C KV 336 (336 ^d) | XIV |
| | |
| Sonate in Es für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 67 (41 ^h) | 2 |
| Sonate in B für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 68 (41 ⁱ) | 4 |
| Sonate in D für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 69 (41 ^k) | 6 |
| Sonate in D für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 144 (124 ^a) | 8 |
| Sonate in F für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 145 (124 ^b) | 11 |
| Sonate in B für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 212 | 13 |
| Sonate in G für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 241 | 16 |
| Sonate in F für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 224 (241 ^a) | 18 |
| Sonate in A für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 225 (241 ^b) | 22 |
| Sonate in F für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 244 | 25 |
| Sonate in D für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 245 | 28 |
| Sonate in C für zwei Violinen, zwei Trompeten, Orgel, Violoncello und Baß KV 263 | 32 |
| Sonate in G für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 274 (271 ^d) | 36 |
| Sonate in C für zwei Violinen, Violoncello, Baß, zwei Oboen, zwei Trompeten, Pauken und Orgel KV 278 (271 ^e) | 39 |
| Sonate in C für zwei Violinen, Violoncello, Baß, zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken und Orgel KV 329 (317 ^a) | 49 |
| Sonate in C für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 328 (317 ^c) | 60 |
| Sonate in C für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß KV 336 (336 ^d) | 65 |
| | |
| Anhang | |
| Anfang einer Sonate in D für zwei Violinen, Orgel und Baß KV Anh. 65 ^a | 72 |
| Fragment einer Sonate in C für zwei Violinen, Orgel und Baß KV 124 ^c | 72 |
| Nachtrag 1986 | 73 |

VORWORT

Die Neue Mozart-Ausgabe will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten. Sie erscheint in zehn Serien, die sich in insgesamt 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)

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Entwürfe und Skizzen vollendeter Werke werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlußbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen. Nachweisbar verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X, wo u. a. auch Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien ihren Platz finden. Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.

Über die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen unterrichtet die Lesartenübersicht des Kritischen Berichtes. Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreiche Varianten werden im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beige-

fügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, einzelne Notenköpfe (ausgenommen die Vorschlagsnoten) und sonstige Zeichen (Keile [Striche], Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen, Schlüssel, Vorschlagsnoten, Bezifferung, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Eindeutig in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel und ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem überwiegenden 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 Chorschlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angegeben. Mozarts Notierung der Vorschläge (\uparrow , \downarrow) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibweise (\uparrow , \downarrow) übertragen; über problematische Stellen äußern sich Band-Vorwort und Kritischer Bericht. Die kleinen Bindebogen von Vorschlag zu Hauptnote und von Trillernote zu Nachschlag sind, wo fehlend, grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Haltebogen bei paarg auf einem System notierten Instrumenten (z. B. Oboen, Hörner) und bei Streicher-Doppelgriffen, die in den Quellen meist nur einfach erscheinen, sind stillschweigend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeutung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: etc. Die Gesangstexte wurden der heute üblichen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Musikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Ausführung zu geben. Bei den Kirchensonaten (Serie VI, Werkgruppe 16) wurde er aus demselben Grunde ausgesetzt.

Der Editionsleiter

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Mozarts Sonaten für zwei Violinen, Orgel, Violoncello und Baß, teilweise mit zusätzlichen Blasinstrumenten, deren vollständige Sammlung hiermit zum erstenmal vorgelegt wird, waren für den Gottesdienst im Salzburger Dom bestimmt. Obwohl sich die Komposition dieser Werke über eine Zeitspanne von rund zehn Jahren erstreckt, bleibt die äußere Form unverändert. Es sind kurze, durchwegs einsätzig Allegro-Stücke in Sonatenform mit rudimentärer Durchführung von nur ein paar Takten. Sie wurden beim Hochamt zwischen Epistel und Evangelium eingeschaltet und mußten sich auf die Zeitdauer von einigen Minuten beschränken. Diese knappe Form war durch den Salzburger Brauch bedingt, demzufolge die ganze Messe mit dem Kyrie, Gloria, Credo, der „Sonata all'Epistola“, wie Mozart diese Stücke nennt, dem Offertorium, Sanctus und Agnus Dei nicht länger als dreiviertel Stunden dauern durfte¹.

Im Gegensatz zum äußeren Bild zeigt der innere Bau dieser Sonaten eine stetige Wandlung, die der allgemeinen Entwicklung im Werk des Meisters entspricht. Wann die ersten drei Sonaten KV 67, 68 und 69 geschrieben sind, läßt sich nicht genau bestimmen. Alfred Einstein, der sie als die erhaltene Hälfte der in Leopold Mozarts Verzeichnis vom Jahre 1768 erwähnten „6 Trio a 2 Violini e Violoncello“ ansieht, setzt sie um 1767 an². Erich Schenk dagegen sieht in dieser Gruppe den künstlerischen Niederschlag von Eindrücken, die der fünfzehnjährige Mozart von seiner ersten Italienfahrt, also 1771, heimbrachte³. Sowohl die italienische Opernsinfonie (Thema von KV 69: Dreiklangsakkorde mit anschließendem Sechzehntellauf), als auch die kontrapunktischen Künste eines Padre Martini (KV 68: imitierende Durchführung des 2. Themas T. 14–17, 50 bis 53) hätten hier unverkennbare Spuren hinterlassen. Auf Grund solcher Italianismen hatten schon Wyzewa/Saint-Foix, auch Abert, als Entstehungszeit der Sonaten KV 67–69 die Zeit von 1771/72 angenommen. Hans Dennerlein versucht die Herkunft dieser undatier-

ten Frühgruppe, in die er auch die Sonaten KV 144 und 145 einbezieht, an Hand von Vergleichsthemen aus Sinfonie, Konzert und Singspiel im Schaffen des jungen Mozart aufzuhellen⁴. Er stellt Beziehungen zu fortgeschritteneren Werken von 1772 und später fest, was uns warnen sollte, den Zyklus zu früh anzusetzen. Diese Werke führen, meint er, in stetiger, konsequenter Entwicklung von Sonate zu Sonate zu der datierten, 1775 einsetzenden Hauptgruppe hinüber. Mansfield rückte also mit gutem Grund die Sonaten an das Jahr 1774 heran⁵.

Die These Einsteins, der die betreffenden, inzwischen verschollenen Autographe noch vor Augen hatte⁶, ist insofern bestechend, als die drei ersten Sonaten (KV 67 bis 69) tatsächlich unbeziffert sind. Demnach ist man zunächst versucht, sie als Trios für zwei Violinen und Violoncello ohne Orgel anzusehen. Doch ist die Ähnlichkeit der einsätzig Formanlage und des Gehalts mit den anderen Kirchensonaten unverkennbar, so daß wir auch bei dieser frühen Gruppe — ebenso beim unbezifferten Fragment KV Anh. 65^a — die Mitwirkung der Orgel annehmen müssen. Zweifellos liegen hier die ersten Epistelsonaten vor, die, aus einer praktischen Notwendigkeit entstanden, eine Sondergattung im Schaffen des Meisters ins Leben rufen.

Mozart hätte nun, wie Dennerlein richtig bemerkt, keinen Anlaß gehabt, solche knapp gehaltenen, einsätzig Stücke vor seiner am 9. August 1772 erfolgten Ernennung zum Domkonzertmeister im Dienste des Fürsterzbischofs zu schreiben. Wir müssen also dieses Datum als unterste Entstehungsgrenze für die ersten, wohl gleichzeitig geschriebenen drei Sonaten (KV 67 bis 69) annehmen. Die zwei darauf folgenden Sonaten KV 144 und 145 dürften etwas später entstanden sein. Der Geist der italienischen Opernsinfonie ist zwar auch in diesen frischen Allegrosätzen gegenwärtig, doch weitet sich die Form gegenüber den drei früheren Werken erheblich. Längere Durchführungen, die Wiederkehr des Hauptthemas als Koda (KV 144), die Einschlebung von Zwischengliedern innerhalb der Exposition (KV 145), auch die auftretende Baßbezeichnung stellen diese zwei Sonaten auf eine entwickeltere Stufe innerhalb der Frühgruppe. Es ist zu beklagen, daß sich die Spuren der noch bis 1936 vorhandenen Autographe dieser frühen Werke Mozarts inzwischen verloren haben⁷. Der Einblick in die Originale hätte uns wahr-

¹ Darüber berichtet Mozart in einem Brief v. 4. September 1776 an Padre Martini: „... la nostra Musica di chiesa è abai differente di quella d'Italia, e sempre piu, che una Meßa con tutto = Il Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all'Epistola, l'Offertorio ò sia Mottetto, Sanctus ed Agnus Dei ed anche la più Solenne, quando dice La Messa il Principe steßo non ha da durare che al più longo 3 quarti d'ora. ci vuole un Studio particolare per questa Sorte di Compositione, e che deve però essere una Meßa con tutti Stromenti — Trombe di guerra, Tympani ecc: ah, che siamo sì lontani Cariss:mo Sgr. P: Maestro, quante cose che avrai à dirgli!“ Erich H. Müller von Asow, *Briefe Wolfgang Amadeus Mozarts*, Berlin 1942, II, S. 314 f.

² Alfred Einstein, *Ann Arbor* — Nachdruck der 3. Auflage des Köchelverzeichnisses von 1937 mit dem Supplement „Berichtigungen und Zusätze“, Michigan 1947, S. 67.

³ Erich Schenk, *Mozarts Kirchensonaten* in „Deutsche Musik-kultur“ Jg. I (Kassel 1936/37), S. 342–347.

⁴ Hans Dennerlein, *Zur Problematik von Mozarts Kirchensonaten* in *Mozart-Jahrbuch 1953* (Salzburg 1954), S. 95–111.

⁵ Orlando A. Mansfield, *Mozart's Organ Sonatas* in „The Musical Quarterly“ VIII (New York 1922), S. 566–594.

⁶ Vgl. Liepmannsohn-Katalog, Versteigerung 62 (1932), S. 4 f.

⁷ Vgl. Ausführungen im Krit. Bericht zu KV 67.

scheinlich wertvolle Auskunft über die hier erörterten Fragen geben können.

Einen neuen Typus wiederum verkörpern die datierten Sonaten der Mittleren Hauptgruppe. Hierher gehören KV 212 von 1775, KV 241, 224, 225, 244, 245 und 263 von 1776 sowie KV 274 von 1777. An Stelle der frischen Dreiklangsthematik von früher treten hier neuartige, durch kantable Elemente aufgelockerte Melodiegestalten auf. Das Stimmgewebe wird in symphonischem Sinn durchbrochen, der Klang zarter, durchsichtiger, eine zweite Themengruppe tritt immer deutlicher hervor, die Durchführungspartien wachsen zu größeren, elaborierten Gebilden an. Bei den Sonaten KV 244, 245 und 263 wird der Orgel, die sich bis jetzt nur auf die übliche Ausführung des Continuo beschränkte, eine selbständige, zum Teil führende Stellung eingeräumt. Sie bilden den Übergang zu den letzten Werken großen Stils dieser Gattung.

Am Anfang der abschließenden Reihe steht die feierliche Sonate KV 278 „*pro festis Pal(l)ii*“⁸, vermutlich zum Ostersonntag 1777 geschrieben. Die bisher stereotype Besetzung von zwei Geigen und Bässen (schon bei der Sonate KV 263 von 1776 mit zwei Clarini berei-

chert), wird hier darüber hinaus durch das Hinzutreten von zwei Oboen, obligatem Violoncello und Pauken noch erweitert. Dieses prächtige Stück ist das letzte vor Mozarts am 28. August 1777 erfolgtem Zurücktreten vom erzbischöflichen Dienst. Erst zwei Jahre später, nach der Pariser Reise und nach Wiederaufnahme des Dienstes beim Erzbischof im Jahre 1779, diesmal als Hof- und Domorganist, schreibt wohl Mozart die prunkvolle Sonate KV 329, die neben dem üblichen Streicherensemble paarweise auftretende Oboen, Hörner, Clarini und Pauken aufweist. Dabei gibt er der Orgel, die er jetzt selbst spielte, eine durchaus gewichtige Rolle. Auch bei der nachfolgenden Sonate KV 328 von 1779 tritt die obligate Orgelpartie führend hervor und ersetzt gewissemaßen die hier fehlenden Bläser. Bei der ebenfalls bläserlosen letzten Sonate der Gattung, KV 336 von 1780, ist die Orgel im Sinne des Konzerts in feiner Ausarbeitung der melodischen Linie solistisch-virtuos hervorgehoben. Selbst eine Kadenz wird am Schluß verlangt. Hierzu sei auf folgenden, von Ernst Heß, Zürich, stammenden Kadenz-Vorschlag verwiesen:

The image shows a musical score for a cadenza, consisting of four systems of music. Each system has a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melody in the treble staff. The third system features a 'rit.' marking and a measure with a fermata. The fourth system ends with a measure marked '115'.

Diese letzten, bezeichnenderweise im feierlichen C-dur stehenden Werke großen Stils (KV 263, 278, 329, 328,

336) atmen majestätisch-erhabenen Geist. Sie lassen sich bestimmten Messenkompositionen Mozarts zuordnen. Laut Einstein gehört KV 263 zur Orgelsolo-

⁸ „*Festa pallii*“ sind die hohen Kirchenfeste, an denen der Erzbischof das Pallium, einen schmalen, mit Wolltuchstreifen versehenen liturgischen Schultererschmuck, trägt. Es wird vom Papste verliehen und nur an bestimmten Festen innerhalb der Kirche getragen. Die Feste werden in der jeweiligen Verleihungsurkunde genannt; geschieht dies nicht, so gelten die im Pontificale Romanum angeführten Feste (aufgezählt in Wetzer und Weltes Kirchenlexikon, 2. Aufl., 9. Bd., Sp. 1816). [Gütige Mitteilung von Herrn Oberarchivar Dr. Herbert Klein, Salzburg]. Vgl. a. Michael

Buchberger, *Lexikon für Theologie und Kirche*, 2. Auflage, Bd. VII, Freiburg 1935, S. 898. Nach dem von M. Seifert in D. T. B. IX, 2 S. VII veröffentlichten Salzburgerischen Kirchen- und Hofkalender für das Jahr 1777 fiel das festum pallii auf Neujahr, den 6. Januar, Gründonnerstag, Ostersonntag, Pfingstsonntag, den 27. November und den 25. Dezember. Am 21. Dezember war die Gedächtnisfeier der Consecration des Erzbischofs und „Empfahung des Pallii“. Vgl. Einstein KV³ S. 342–343.

Messe KV 259. Einstein, Haas und Schieder mair weisen KV 329 (317^a) der Krönungs-Messe KV 317 zu, Einstein und Saint-Foix KV 336 (336^d) der Missa solemnis in C KV 337, Dennerlein ordnet schließlich KV 278 als nachträgliche Einlage der bereits 1773 entstandenen Trinitatismesse zu⁹.

Mit Ausnahme von KV 67, 68, 69, 144, 145 und 329 standen für die vorliegende Ausgabe Photokopien der Mozartschen Autographe zur Verfügung. Die überaus deutlichen, sorgfältig bezeichneten Handschriften des Meisters ermöglichten eine Beschränkung der Zutaten und Ergänzungen auf ein Minimum und haben bei vorliegender Bearbeitung wesentlich dazu beigetragen, manche namentlich in bezug auf die Dynamik in die Alte Mozart-Ausgabe eingeschlichene Irrtümer zu beseitigen.

Zu den heikelsten Deutungsproblemen dieser Ausgabe gehört die Frage der Staccatozeichen¹⁰. Im Gegensatz zu der häufig vertretenen Annahme glaube ich, daß Mozart bewußt zwischen Staccatokeil (†) bzw. -strich (ˆ) und Staccatopunkt (·) unterscheidet. Nicht selten jedoch verwandeln sich bei flüchtiger Niederschrift beide Formen zu längeren, oft schrägen, kurzen Strichen (˘) oder Häkchen (ˆ), wobei ein Interpretieren aus Zusammenhang und Begleitumständen erforderlich erscheint. Welches ist nun der Sinn dieser als Hinweis für den Geigenstrich sowie für die Phrasierung gemeinten Zeichen? Die Ausführungen Leopold Mozarts über den Keil sind eindeutig: „Manchmal setzt der Componist einige Noten, deren er jede mit ihrem eigenen Striche recht abgestoßen und eine von der anderen abgeseondert vorgetragen wissen will. In diesem Falle zeigt er seine Vortragsmeinung durch kleine Striche an, die er über oder unter die Noten setzt:

Z. E.  „11. Außer bei den Ausführungen über den Portatovortrag ()¹² ist

bei Leopold Mozart nirgends die Rede vom Staccatopunkt, den sein Sohn Wolfgang so oft mit leichter Feder hintupft. Gesetzt, daß der Staccatokeil auch beim Sohn einen kurzen, an der Saite liegenden Strich verlangt, so dürfen wir für den Staccatopunkt, gleichviel ob im *p* oder im *f*, einen mehr oder weniger federnden Springbogen annehmen, den man beim Vortrag Mozartscher Streichmusik überhaupt nicht entbehren kann.

⁹ Vgl. Dennerlein, a. O. S. 101.

¹⁰ Mit diesem Problem befaßt sich eine von Hans Albrecht herausgegebene Broschüre: *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage.* Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel/London 1957.

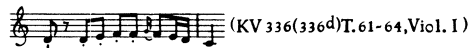
¹¹ Vgl. Violinschule I, 3 § 20.

¹² Vgl. Violinschule I, 3 § 17.

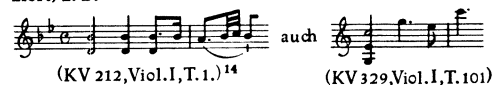
Es sei noch darauf hingewiesen, daß der Keil (oder Strich) oft Akzent-Bedeutung hat. Typisch in dieser Hinsicht ist seine Verwendung bei Stellen von scheinpolyphoner Wirkung wie etwa:



aber auch an Stellen, bei denen einzelne Töne einer melodischen Reihe hervorgehoben werden sollen, wobei oft zwischen Punkten und Keilen streng differenziert wird:



Bei Doppelgriffen verwendet Mozart in der Regel keine Staccatozeichen, auch in solchen Fällen nicht, in denen die Phrasierung offensichtlich einen kurzen Strich verlangt¹³. Dies mag wohl daran liegen, daß beim Doppelgriffspiel, welches beim Allegro einen mehr oder weniger kurzen Strich erfordert, kaum Zweifel in bezug auf die Art der Ausführung bestehen können. Ist dagegen in seltenen Fällen ein sanftes Anbrechen des Klanges beabsichtigt, wobei der obere Ton offenbar länger ausgehalten wird, notiert Mozart seine Doppelgriffe und Geigenakkorde rhythmisch entsprechend differenziert, z. B.

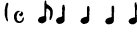


Die Stellung der dynamischen Vortragszeichen „*for*“ und „*pia*“, hier durch *f* und *p* ersetzt, ist in den Mozartschen Autographen nicht immer genau zu bestimmen. Motivische Zusammenhänge und Analogien zu parallel laufenden Stimmen sind in solchen Fällen aufschlußreich. In der Regel notiert Mozart das „*for*“ und „*pia*“, soweit es die Raumverhältnisse bei der Partituranordnung erlauben, etwas voraus — vielleicht zur rechtzeitigen Orientierung der Ausführenden, ein Umstand, der bei neueren Übertragungen zu manchen Irrtümern geführt hat. In den späteren Sonaten tauchen die schon früher wohl im Vortrag affektmäßig verwendeten dynamischen Abstufungen *fp*, *mezz:for* und *cre-scendo* auf, jetzt aber genau notiert. Das Schwellzeichen $\langle \rangle$ kommt in diesen Sonaten überhaupt nicht vor, obwohl es schon seit Vivaldis Zeit in praktischem Gebrauch war.

Diese Sonaten können zwar solistisch besetzt werden, doch sind sie ihrer Bestimmung gemäß als Orchester-

¹³ Vgl. etwa den Anfang v. KV 241.

¹⁴ Vgl. auch T. 3, 29 usw. Viol. I, II.


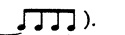
stücke konzipiert. Darauf deutet, von der rauschenden Thematik und der oft synkopiert auftretenden Begleitung (c ) abgesehen, namentlich das häufig verwendete Tremolo. Über die Stärke der Besetzung geben die autographen Partituren keine Auskunft. Anhaltspunkte darüber mögen die erhaltenen, von E. F. Schmid 1956 entdeckten originalen Notenmaterialien Mozartscher Kirchenmusik im Domarchiv Salzburg geben. Sie bieten die Violinen in der Regel mit je 2 Stimmen für Violine I und II, also je 4 Spielern für Prim- und Sekundgeige. Auch unterrichten sie uns über die praktische Ausführung der „Bassi“: die, der Salzburger Praxis gemäß („Bassi soliti“), außer durch „Violone“ und „Battuta“ (wohl vom Violoncell mitgespielt) in der Regel auch durch Fagott besetzt waren, wozu fast immer zwei bezifferte Orgelstimmen treten.

Hierher gehört die mit der Ausführung des Generalbasses verbundene Frage nach der Orgelregistrierung. Wie an verschiedenen Stellen des Kritischen Berichts erörtert wird, verlangt Mozart durchweg einen sanften Orgelklang. Bei KV 244 und 245 ist sogar ausdrücklich „Copula allein“, d. h. ein gedecktes achtfüßiges Flötenregister, vorgeschrieben; bei den übrigen Sonaten fehlen prinzipiell jegliche dynamische Angaben. Diese gedämpfte Ausführung des Basso continuo mag als Begleitung im richtigen Klangverhältnis zu den melodietragenden, zu Mozarts Amtszeiten verhältnismäßig schwach besetzten Violinen gestanden haben. Bei der solistisch gehaltenen Orgelpartie der Sonate KV 336, die ebenfalls keine Vortragszeichen aufweist, muß wohl die Registrierung aus dem Stegreif dynamisch abgestuft worden sein.

Hans Dennerlein macht auf die zunehmende Bedeutung des Orgelparts von Sonate zu Sonate aufmerksam. Ganz richtig beobachtet er eine stetige Entwicklung vom unbezifferten Grundbaß (KV 67–69) zum bezifferten Generalbaß (KV 144, 145, 212, 224, 225, 241) und weiter zum obligaten Orgelpart (KV 244, 245, 263, 328, 329) bis schließlich zum konzertierenden Stil der letzten Sonate (KV 336). Dazu sei noch bemerkt, daß Mozart bei dieser letzten Sonate neben dem „Organo solo“ auch die Mitwirkung eines „Organo ripieno“ für die Ausführung des bezifferten Basses voraussetzt, wie die autographe Notierung deutlich zeigt. Auch bei KV 328 und KV 329 besteht die Möglichkeit, daß eine zweite Orgel für den Continuo hinzugenommen wurde. Bekanntlich standen zu Mozarts Zeiten nicht weniger als sechs Orgeln im Salzburger Dom zur Verfügung. Es waren dies, so berichtet Dennerlein, in der Vierung die Evangelienorgel, Epistelorgel, Trompeterorgel und deren Gegenüber, ferner die kleine Orgel im Presbyterium

und die große Domorgel über dem Eingang¹⁵. Für die Kirchensonaten Mozarts kämen nach Dennerlein die Evangelienorgel am Standort der Violinisten oder auch die zweimanualige Epistelorgel in Frage. Für die großen, mit Bläsern besetzten Orgelsonaten dürfen wir das Hinzuziehen der großen Domorgel annehmen, die auch mit einer Kopelflöte versehen war. Von diesen Orgeln ist uns heute keine mehr erhalten¹⁶.

Bemerkungen zur Editionstechnik:

Die vorliegenden Sonaten sind chronologisch angeordnet, zwei Fragmente folgen am Ende des Bandes. Geigenakkorde, die Mozart doppelt oder mehrfach zu behalzen pflegt, wurden nach modernem Gebrauch an einen Hals gesetzt. Die durch Mozarts Notierung angedeutete polyphone Führung der Orgelpartie wurde, soweit es sich nicht um gekoppelte Terz-, Sext- oder Oktavgänge handelt, beibehalten. Dringend nötig erscheinende Vorsichtsvorzeichen, die nicht in der Vorlage stehen, wurden in Klammern zugesetzt, überflüssige dagegen weggelassen. Offensichtliche Schreibfehler wurden verbessert, ebenso ungenaue Bogensetzungen richtiggestellt, Abkürzungen aller Art, soweit sie heute im Druck nicht mehr gebräuchlich sind, ausgeschrieben, kombinierte Halte- und Bindebogen () in die heutige Schreibung übertragen ()

An dieser Stelle möchte ich dem Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, Herrn Dr. E. F. Schmid, der mir jederzeit mit Rat und Auskunft zur Seite stand und gewünschtes Material bereitwilligst zur Verfügung stellte, meinen wärmsten Dank aussprechen. Ohne seine Hilfe wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Die Aussetzung des Generalbasses übernahm dankenswerterweise Herr Dr. Werner Bittinger, Kassel. Mein aufrichtiger Dank gilt außerdem Herrn J. G. Papaioannou, Athen, der mir die Benutzung seiner Privatbibliothek gestattete, ferner Herrn Direktor W. M. Baraschenkov (Staatliche Öffentliche Bibliothek, Leningrad), Herrn Dr. R. Elvers, Berlin, Herrn Dr. H. Heckmann (Deutsches Musikgeschichtliches Archiv, Kassel), Herrn Musikdirektor E. Heß, Zürich, Frau Dr. H. Kraus (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), Herrn R. v. Reibnitz (Universitätsbibliothek Tübingen, Abteilung Berliner Handschriften), Herrn Doz. Dr. Walter Senn, Innsbruck, und Herrn Dr. H. Zimbauer (Veste Coburg) für wertvolle Auskünfte über die Mozartschen Autographe.

Athen, März 1957

Minos E. Dounias

¹⁵ Vgl. Leopold Mozart, „Nachricht von dem gegenwärtigen Stande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahre 1757“ in Marpurgs „Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik“, Berlin 1757, III.

¹⁶ Weitere Einzelheiten über die Orgelverhältnisse im Salzburger Dom und die Wiedergabe der Mozartschen Kirchensonaten finden sich bei Dennerlein a. O. S. 101–103.



Erste Seite der Sonate in F KV 244 nach dem in der Universitätsbibliothek Tübingen verwahrten Autograph (vgl. Seite 25, Takt 1–26). Siehe Nachtrag Seite 73.

No. 16. 124

Adagio in C. Sonata per piano.

Clavier

Violin

Viola

Celli

Bass

All. gr.

10

Adagio

Violoncello

Basso

Erste Seite der Sonate in C KV 278 (271^c) nach dem in der Universitätsbibliothek Tübingen verwahrten Autograph (vgl. Seite 39/40, Takt 1–12). Siehe Nachtrag Seite 73.

158.

17-

17 cat.

No. 11. 1^o 2. Sonata.

Violini

Organo

1^o Violini

2^o Violini

Violoncelli

Contrabasso

Organo

250.

Erste Seite der Sonate in C KV 328 (317^o) nach dem in den Kunstsammlungen der Veste Coburg verwahrten Autograph (vgl. Seite 60, Takt 1-11).

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript for a sonata. It consists of several staves of music. The notation includes various notes, rests, and clefs. There are numerous handwritten annotations and corrections throughout the score. At the top left, there is a date: "12.10.1781". Below it, there is a dedication: "Für den J. Baron von Hagen". Further down, there is a note: "Zu Wien auf dem Berggasse". On the right side, there is a date: "Den 12. März 1780". At the bottom right, there is a number: "252". The manuscript is written in ink on aged paper.

Erste Seite der Sonate in C KV 336 (336^b) nach dem in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin verwahrten Autograph (vgl. Seite 65/66, Takt 1–20).