

INHALT / CONTENTS

Joseph Haydn 1732–1809	Rondo in Es	(Hob. I:85/I)	3
	Menuetto in B	(Hob. I:85/III)	6
	Adagio in F	(Hob. XVII:9)	8
	Allegro in B	(Hob. XXVIII:8/I)	10
	Andante in A	(Hob. I:53/II)	12
	Sonate in G	(Hob. XVI:8)	14
	Menuet in A	(Hob. XVI:26/II)	17
Sonate in F	(Hob. XVI:9)	18	
Wolfgang Amadeus Mozart 1756–1791	Allegro in F	(KV 15a)	22
	Presto in B	(KV 15II)	23
	Pimpinella	(KV 33B)	24
	Thema in Es	(KV 236)	25
	Andante in G	(KV 545/II)	26
	Adagio in C	(KV 356)	30
	Trauermarsch in c	(KV 453a)	31
Domenico Cimarosa 1749–1801	Sonata in D	(C. 8)	32
	Sonata in d	(C. 9)	34
	Sonata in d	(C. 17)	35
	Sonata in A	(C. 21)	36
	Sonata in C	(C. 50)	38
	Sonata in g	(C. 33)	40
	Sonata in c	(C. 66)	41
	Sonata in Es	(C. 67)	43
	Sonata in c	(C. 68)	46
Sonata in a	(C. 2)	48	
Kommentar			49
Ziel und Zweck der <i>Urtext Primo</i> Reihe			49
Die Komponisten des Bandes – Kurzbiographien			49
Spiel- und Übetipps			51
Commentary			56
Aims and purposes of <i>Urtext Primo</i> series			56
Short biographical sketches			56
Performance and practice tips			58
Auszüge aus Mozarts Fingerübungen			63
Excerpts from Mozart's finger exercises			63
Repertoire-Tabelle / Repertoire chart			64

Allegro in B

aus / from / de Hob. XXVIII:8/I

Allegro

Jos. Haydn

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegro'. Dynamics include *(p)**, *(f)*, and *[p]*. Fingering numbers (1-5) are provided for many notes. There are also articulation marks (accents) and slurs. The score includes measure numbers 6, 11, 16, and 21. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

*) Dynamik in runden Klammern aus der Oper *La vera costanza* Hob. XXVIII:8/I / Dynamics in parentheses from the opera *La vera costanza* Hob. XXVIII:8/I / La dynamique entre parenthèses de l'opéra *La vera costanza* Hob. XXVIII:8/I / Dinámica entre paréntesis de la Opera *La vera costanza* Hob. XXVIII:8/I

Allegro in F

aus dem Londoner Skizzenbuch / from the London Sketch Book
 du Cahier d'esquisses Londonien / del Libro de esbozos londinense

KV 15a

Wolfgang Amadeus Mozart
 (1756 – 1791)

Allegro

7

14

22

30

32 *tr*

32 *tr*

*)

*) Vgl. aber T. 12 / But cf. b. 12 / Mais cf. mes. 12 / Mas compárese con c. 12

Sonata in a
C. 2

D. Cimarosa

Andantino

3 1 4 2 1 3 2

5 4

4 2 5 1 1 1

(6) 32 *tr* 1

9 3 2 1 3 4 2 1 3

3 2 4 1 2 4

12 4 4 1 3 4 2

15 4 2 3 5 2 4 1 1 1 1 3 1 1 1 1 3 5 2

3

Triller

Die in den vorliegenden Stücken durchweg mit *tr* bezeichneten Triller beginnen üblicherweise mit der oberen Nebennote, wie an exemplarischen Stellen auch durch den Fingersatz angezeigt. Sie erhalten zumeist, ganz kurze Triller ausgenommen, einen Nachschlag. Von der Hauptnote ausgehende Triller kommen nur dann vor, wenn sich beispielsweise in raschen Läufen ein flüssigerer Melodieverlauf ergibt, etwa im ersten Satz aus Haydns Sonate in F (Hob. XVI:9), Takt 12 und 14.

Haydn-Ornament

Eine Besonderheit, namentlich in der Musik Joseph Haydns, ist das sog. Haydn-Ornament (✦). Es kommt in den Stücken dieses Bandes z.B. in Haydns Allegro in B vor. Als Vorlage für diese Klavierbearbeitung diente ein Satz aus Haydns Oper *La vera costanza*. Dort kommt das Haydn-Ornament auch vor, aber Haydn schreibt es anfangs in kleinen Noten aus, bevor er bei späteren Wiederholungen das Symbol verwendet. Der Vergleich zeigt, dass das Haydn-Ornament wie ein Doppelschlag ausgeführt wird, also obere Nebennote – Hauptnote – untere Nebennote – Hauptnote. Wie Varianten in einzelnen Quellen von Haydns Sonate in G Hob. XVI:8, 1. Satz, Takt 21 und 23 belegen (vgl. die entsprechende Fußnote auf S. 14), kann dieses Ornament sogar an die Stelle eines kurzen Trillers mit Nachschlag treten.

Wie diese Austauschbarkeit von Verzierungen zeigt, erlaubt die Verzierungspraxis der Zeit eine Bandbreite von Varianten. Dies fordert den heutigen Spieler zwar zu Überlegungen heraus, bietet ihm zugleich aber auch verschiedene Lösungsmöglichkeiten innerhalb eines musikalischen Kontexts. Im Unterricht eröffnet dies dem Lehrer die Möglichkeit, individuelle Lösungen für jeden Schüler zu finden.

Improvisatorische Auszierungen

Improvisatorische Auszierungen sind nicht völlig beliebig, sondern müssen sich an Harmonie und Struktur des musikalischen Satzes orientieren. Ort für solche Auszierungen sind vor allem die Themenwiederholungen in langsamen Sätzen und Rondos. Vor allem Mozart, der selbst ein großer Improvisator war, hat solche Dinge kaum aufgeschrieben. Wenn Mozart jedoch Werke, etwa seine Klaviersonaten, veröffentlichten ließ, hat er nicht selten Auszierungen für den Druck ausgeschrieben, damit auch im Improvisieren wenig erfahrene Musiker die Kompositionen angemessen darbieten konnten. Ein Beispiel bietet etwa Mozarts Klaviersonate in c-Moll KV 457, aus der hier Takt 41 des 2. Satzes in der Fassung von Mozarts Autograph (a) und der Erstausgabe (b) exemplarisch gegenübergestellt sei. Eine dritte von Mozart nur handschriftlich überlieferte Variante (c) lässt die Freiheit erkennen, mit welcher der Komponist als Ausführer seinem Werk gegenüber getreten ist:

Haydn hingegen hat solche Auszierungen meist schon in seinen Manuskripten ausgeschrieben und damit seine Vorstellungen stärker festgelegt. Manchmal findet sich dies auch bei Mozart, etwa im Adagio für Glasharmonika KV 356. Der Vergleich der Takte 1/2 mit Takt 21/22 zeigt wie er das Anfangsthema bei der Wiederholung ausziert (siehe S. 30, T. 1/2 und T. 21/22).

Ähnliches ist bei den Themenwiederholungen in Haydns Rondo Hob. I:85/II zu beobachten (siehe S. 3 T. 1–4 und S. 4, T. 36–40 und 44–48).

Nach dem Studium dieser Beispiele kann man schließlich versuchen, im Andante aus Mozarts Sonate KV 545 die Wiederkehr des Themas bei den Wiederholungen selbst zu variieren. Mozart hat diese Sonate nicht mehr selbst zum Druck gebracht und damit auch keine Auszierungen für die Veröffentlichung angegeben. Die Vorschläge für die Takte 1–4 (siehe Notenbeispiel S. 62, unten) sollen dazu anregen, eigene Versionen für eine Auszierung dieses viel gespielten Stückes zu suchen. Dabei sollte man von einfachen Mustern ausgehen, die man dann zu komplizierteren Varianten erweitern kann.

Fingersatz

Eng verbunden mit Artikulation und Auszierung ist die Wahl des Fingersatzes, mithilfe dessen man die Gestaltung einer musikalischen Linie unterstützen kann. Komponisten jener Zeit haben in ihren Werken nur selten Fingersätze angegeben, in ihrer Funktion als Lehrer aber sicher eingehendere Informationen hierzu weitergegeben. Ein bedeutendes Zeugnis hierfür sind Mozarts Fingerübungen, die auf dem Alberti-Bass-Schema basieren und hier auf beide Hände angewandt werden (vgl. Notenbeispiel S. 63).

C. Ph. E. Bach¹⁸ betont, *daß der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der gantzen Spielart hat, so verlieret man bei einer unrichtigen Finger-Setzung mehr als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kann*. Ein effektiver Fingersatz soll aus Erfordernissen der Musik heraus entwickelt werden: *Man muß bey dem Spielen beständig auf die Folge sehen, indem diese oft Ursache ist, daß wir andere als die gewöhnlichen Finger nehmen müssen*. Dies entspricht dem Grundsatz, dass ein guter Fingersatz eine bestimmte Passage erleichtern soll.

¹⁸ C. Ph. E. Bach, *Versuch*, S. 16 und 20.

different on a modern instrument than on an 18th century fortepiano.

Slurs not only signify legato but also have a dynamic function: The first note of the slur is 'emphasised ever so slightly'.¹² Leopold Mozart also remarks that the first note under the slur is also held somewhat longer and the following notes under the slur are connected to it in a slight decrescendo.¹³

Slurs, but also other articulation marks, are more often than not only implied in the score and are also considered valid for unmarked notes until something else is indicated or the note values change. This for instance applies for the bars 46–51 of Haydn's Rondo Hob. I:85/II. If one compares the corresponding movement of the symphony with Haydn's piano arrangement, the orchestral score has slurs throughout, first above 4 notes, and on the large intervallic leaps in bar 50 above 2 notes. In the present musical text the respective slurs were added in parentheses, based on the orchestral version. One can therefore generally assume that a score contains considerably more marked notes than actually indicated.

Just how closely articulation is linked to its musical context is revealed by another look at the orchestral version of Hob. I:85/II. The accompanying part of bars 9–14 is written an octave higher as a second violin part and is marked at the beginning with staccato strokes. This offers an indication for how to shape this line in the piano score:



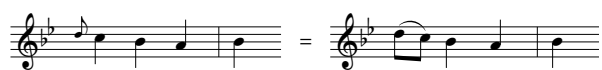
Embellishments

The discussion of embellishments (*Manieren*) occupies a central position in 18th century theoretical treatises and tutor books. C. P. E. Bach even regards ornamentation as a substantial contribution for the understanding of a musical work. C. P. E. Bach, Bach-Ricci, Türk and many other 18th century sources differentiate between essential graces (*wesentliche Manieren*) which are indicated by symbols or small notes, and extempore or arbitrary variations (*willkürliche Verzierungen*), more extensive embellishments, improvised by the performer.

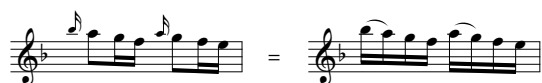
Essential graces

Grace notes

Grace notes can be played as a long appoggiatura or as a short grace note. Long appoggiaturas are suspensions, i.e. emphasised dissonances on the beat. They always take half the note value of the following principal note, for instance, Menuetto in B flat Hob. I:85/III, bar 7:



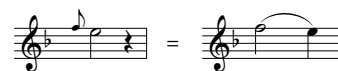
or Mozart, *Pimpinella*, bar 11:



In this context Türk adds a suggestion for articulation and dynamics:¹⁴



With dotted (triple time) main notes, the long appoggiaturas take two thirds of their value. This applies even when, instead of a dot of prolongation, the main note is followed by a rest of the same value, e. g. in the Menuet of Haydn's Sonata Hob. XVI:9, bar 14:



Short grace notes are played when they form a bigger interval in relation to the main note¹⁵, e.g. the appoggiatura in Haydn's Adagio Hob. XVII:9, bar 7, which is an octave away from the main note, or when used between repeated notes¹⁶, e.g. Cimarosa, Sonata in d (C. 9), bar 20. Short grace notes are also played before a main note which itself is already a suspension¹⁷, e.g. in Haydn's Rondo in E flat Hob. I:85/II, in the very first bar. Short grace notes are played quickly with the emphasis remaining on the principal note. Appoggiaturas consisting of multiple notes are also always played as short grace notes.

Trills

The trills indicated by *tr* in the pieces of the present selection usually begin on the upper neighbouring note, as also indicated by the fingering in exemplary passages. They generally end with a termination, except for very short trills. Trills that start on the main note occur only when this enables the flow of a melodic line to be retained, for instance, in fast runs, such as in bars 12 and 14 of the first movement of Haydn's Sonata in F (Hob. XVI:9).

Haydn ornament

Particular to Haydn's music is a form of ornamentation that has subsequently been called the Haydn ornament (+). In the present selection of music it can be found for instance in Haydn's Allegro in B flat. This work is a piano transcription of an item taken from the composer's opera *La vera costanza*. The Haydn ornament also features in the orchestral score, but Haydn wrote it out in small notes at the beginning of the piece before using the symbol in subsequent repeats. The comparison shows that the Haydn ornament is executed like a turn, i.e. upper neighbouring note – main note – lower neighbouring note – main note. At times, this ornament may even replace a short trill with termination, as alternative versions of Haydn's Sonata Hob. XVI:8 (1st movement, bars 21 and 23) illustrate (cf. footnote on p. 14).

As this interchangeability of ornaments shows, the ornamentation practice of the time allows for a certain range of variations. While this certainly requires

¹² Türk, *Klavierschule*, p. 355.

¹³ L. Mozart, *Violinschule*, S. 145.

¹⁴ Türk, *Klavierschule*, p. 227, § 21, ex. 15f/h.

¹⁵ Türk, *Klavierschule*, p. 227, § 21, ex. 17.

¹⁶ Türk, *Klavierschule*, p. 220, § 21, ex. 1.

¹⁷ L. Mozart, *Violinschule*, S. 195.