

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie VIII

Kammermusik

WERKGRUPPE 20: STREICHQUARTETTE UND
QUARTETTE MIT EINEM BLASINSTRUMENT
ABTEILUNG 1: STREICHQUARTETTE · BAND 3

VORGELEGT VON LUDWIG FINSCHER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1961

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

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

UNITED STATES OF AMERICA
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Ludwig Finscher, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie VIII, Werkgruppe 20, Abt. 1, Band 3. — Zu den vier Quartetten dieses Bandes (KV 499, 575, 589, und 590) erscheinen Stimmenausgaben sowie Taschenpartituren.

Alle Rechte vorbehalten / 1961 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Erste Seite aus dem Autograph des Streichquartetts in D KV 499 .	XV
Faksimile: Erste Seite aus dem Autograph des Streichquartetts in D KV 575 .	XVI
Faksimile: Neunte Seite (Blatt 5r) aus dem Autograph des Streichquartetts in D KV 575	XVII
Faksimile: Erste Seite aus dem Autograph des Streichquartetts in F KV 590 .	XVIII
Faksimile: Autograph des Fragments eines ersten Satzes zu einem Streichquar- tett in g KV Anh. 74 (587 ^a)	XIX
Faksimile: Titelseite des Erstdrucks der Streichquartette in D, B und F KV 575, 589 und 590	XX
Quartett in D für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 499	3
Quartett in D für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 575	37
Quartett in B für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 589	65
Quartett in F für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 590	93
Anhang I	
1. Entwurf eines nicht ausgeführten Finalsatzes zum Quartett in D KV 575 .	131
2. Entwurf eines nicht ausgeführten Finalsatzes zum Quartett in B KV 589 . .	131
Anhang II	
1. Fragment einer Quartettfuge in C für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV Anh. 77 (385 ^m)	132
2. Fragment einer Quartettfuge in d für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV Anh. 76 (417 ^c)	133
3. Fragment einer Quartettfuge in g für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV ³ deest	134
4. Fragment einer Quartettfuge in c für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV ³ deest	135
5. Fragment eines ersten Satzes zu einem Quartett in e für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV Anh. 84 (417 ^d)	136
6. Fragment eines Menuetts zu einem Quartett in B für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV Anh. 75 (458 ^a)	138
7. Fragment eines letzten Satzes (Rondo) zu einem Quartett in B für zwei Viol- inen, Viola und Violoncello KV Anh. 71 (458 ^b)	138
8. Fragment eines letzten Satzes (Rondo) zu einem Quartett in A für zwei Viol- inen, Viola und Violoncello KV Anh. 72 (464 ^a)	139
9. Fragment eines ersten Satzes zu einem Quartett in g für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV Anh. 74 (587 ^a)	147
10. Fragment eines letzten Satzes (Rondo) zu einem Quartett in B für zwei Viol- inen, Viola und Violoncello KV Anh. 68 (589 ^a)	148
11. Fragment eines letzten Satzes zu einem Quartett in F für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV Anh. 73 (589 ^b)	149
Anhang III	
Skizze zu einem Quartettsatz (?) in C für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV ³ deest (Faksimile des Autographs und Übertragung)	150

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: Kirchengesamten (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblesmusik 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 beigelegt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zusätze 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 (Vorzeichen, Keile [Striche], Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen vor kleinsten Noten [Vorschlagsnoten etc.], 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 (♯, ♯) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibung (♯, ♯) 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 paargig 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.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art, die durch besondere Umstände bedingt sein können, vergleiche man jeweils das Vorwort „*Zum vorliegenden Band*“.

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Die vier letzten Streichquartette Mozarts, die im vorliegenden Band veröffentlicht werden, entstanden in den Jahren 1786, 1789 und 1790 in Wien. Nach der Veröffentlichung der sechs Haydn gewidmeten Quartette im September 1785 verging fast ein Jahr, bevor Mozart sich wiederum der Komposition eines Streichquartetts (KV 499) zuwandte; in dieser Zeit gewannen neben *Schauspieldirektor* und *Nozze di Figaro* vor allem die Klavierkonzerte KV 466, 467, 482, 488 und 491, die beiden Klavierquartette KV 478 und 493 und die Klaviertrios KV 496 und 498 Gestalt, und auch nach der Komposition des Streichquartetts KV 499 entstanden bis zum Ende des Jahres 1786 überwiegend Werke mit konzertierendem Klavier (KV 500, 501, 502, 503 und 505).

Was Mozart bewog, in dieser Zeit der großen Klavierwerke ein einzelnes Streichquartett zu komponieren und entgegen dem Brauch der Zeit als Einzelwerk veröffentlicht zu lassen, ist unbekannt. Im eigenhändigen thematischen Verzeichnis seiner Werke ist das D-dur-Quartett KV 499 „den 19:ten“ [August 1786], zwei Wochen nach dem Trio KV 498, als „Ein Quartett für 2 Violin, Viola und Violoncello“ eingetragen¹; die Erstausgabe bei F. A. Hoffmeister erschien noch im gleichen Jahr. Eine Ankündigung erfolgte offenbar nicht. 1791 erschien eine verspätete Besprechung in Bosslers *Musikalischer Korrespondenz*, in der es heißt: „Auch diese beiden Quartetten [KV 493 und 499] sind mit dem Feuer der Einbildungskraft und Korrektheit geschrieben, wodurch sich Hr. M. schon längst den Ruhm eines der besten Tonsezer in Deutschland erworben hat. Das erste [KV 499] besteht aus vier . . . Sätzen, und selbst der Menuet . . . ist mit einem Fleiß gesetzt, und mit kanonischen Nachahmungen durchwebt, die man in vielen andern solchen Kompositionen, selbst von berühmten Meistern, öfters vermißt“².

Die Legende, das D-dur-Quartett sei wie später das Requiem für den Grafen Franz von Walsegg-Stuppach geschrieben worden³, entbehrt aller Wahrscheinlichkeit;

schon Einstein⁴ hat darauf hingewiesen, daß das Werk dann schwerlich im Druck hätte erscheinen dürfen. Eher ist es möglich, daß Mozart das Quartett im Auftrag des Verlegers oder zur Einlösung einer unbekanntenen Verbindlichkeit, vielleicht auch als Ersatz für die mit Hoffmeister vereinbarte, aber nicht fertig ausgeführte Klavierquartett-Serie⁵ schrieb. Genaueres ist jedenfalls nicht zu ermitteln. 1788 erwähnt Mozart in einem Brief an seine Schwester ein Quartett, mit dem kaum ein anderes Werk als KV 499 gemeint sein kann, unter seinen „*neueren Sachen*“, aber auch hier handelt es sich nur um eine beiläufige Erwähnung⁶.

Besser unterrichtet sind wir über die sogenannten „Preussischen“ Quartette KV 575, 589 und 590. Mozart erhielt die Anregung zu ihrer Komposition bei seinem Aufenthalt in Potsdam und Berlin im Frühjahr 1789⁷ und begann offenbar sofort nach seiner Rückkehr nach Wien (4. Juni) mit der Niederschrift des ersten Quartetts, wobei er auf ältere Entwürfe zurückgriff⁸; das vollendete Werk (KV 575) wird „im Junius. in Wienn.“ als „Ein Quartett für 2 Violin, Viola et Violoncello. für Seine Mayestätt dem König / in Preußen.“ in das eigenhändige thematische Verzeichnis eingetragen⁹. Mozart wollte ursprünglich sechs Quartette für Friedrich Wilhelm II. schreiben und (zusammen mit sechs leichten Klaviersonaten für die älteste Tochter des Königs, Prinzessin Friederike Charlotte Ulrike) auf

(KV³). F. Niemetschek, *Leben des k. k. Kapellmeisters W. G. Mozart, nach Originalquellen beschrieben*, 1. Aufl. Prag 1798, S. 35–36 Anm. (in der 2. Aufl., Prag 1808 unter dem Verfasser-namen F. X. Niemetschek, S. 52–53 Anm.) spricht nur von einer Anfrage, ob Mozart „jährlich eine gewisse Anzahl Quartetten“ für den Grafen komponieren wolle. Diese Anfrage erfolgte aber erst nach dem Auftrag zur Komposition des Requiems. Vgl. auch G. de Saint-Foix, W. A. Mozart. *Sa vie musicale et son œuvre*, Bd. V, 2. Aufl., [Paris] 1946, S. 277.

⁴ A. a. O.

⁵ Vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), Serie VIII, Werkgruppe 22, Abt. 1, S. VII.

⁶ *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*. Erste kritische Gesamtausgabe von L. Schiedermair, München-Leipzig 1914, Bd. 2, Nr. 293 (S. 288, dazu S. 376), nicht datiert [Wien, 2. August 1788]: „ . . . lade ihn [Michael Haydn] zu dir hinaus, und spiele ihm von den neuern Sachen vor; das Trio und Quartett wird ihm nicht miss-fallen.“

⁷ Vgl. O. Jahn-H. Abert, W. A. Mozart, 6. Aufl., Leipzig 1924, Bd. 2, S. 628 ff.; die Dokumente bei E. Friedlaender, *Mozarts Beziehungen zu Berlin*, in: *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin*, 4. Heft, April 1897, S. 115 ff.

⁸ Einsteins Annahme, es handele sich vielleicht um Entwürfe „aus der italienischen Zeit Mozarts (um 1770!)“ (KV³, S. 725) ist jedoch schon aus paläographischen Gründen unhaltbar; vgl. den Kritischen Bericht.

⁹ Vgl. W. A. Mozart, *Verzeichniß aller meiner Werke . . .* a. a. O., Bl. 21v–22 und S. [26].

¹ Vgl. W. A. Mozart, *Verzeichniß / aller meiner Werke / vom Monath Febrario 1784 bis Monath . . .*, Faksimile-Ausgabe mit Kommentar von O. E. Deutsch, Wien-Leipzig-Zürich-London (1938), Bl. 8v–9 und S. [20].

² *Musikalische Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft*, Nr. 48, Mittwoch den 30ten Nov. 1791, Spalte 377 bis 378. — Nissen hat diese Ankündigung in seiner kompilatorischen Würdigung der Streichquartette und -Quintette Mozarts fast wörtlich übernommen (G. N. von Nissen, *Anhang zu W. A. Mozarts Biographie*, Leipzig 1828, S. 154).

³ Ohne Quellenangabe zitiert bei L. Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 3. Aufl. bearb. von A. Einstein, Leipzig 1937, S. 636

eigene Kosten bei Leopold Koželuch stechen lassen; von dem üblichen Gnadengeschenk für die Dedikation der beiden Serien versprach er sich eine Verbesserung seiner verzweifelten wirtschaftlichen Lage¹⁰. Das Beispiel Boccherinis, der seit 1787 als preußischer Hofkomponist, zumindest zeitweise in absentia, ein Jahresgehalt bezog und dafür Streichquartette und -quintette zu liefern hatte, mag überdies die Hoffnung erweckt haben, durch die Lieferung von Streichquartetten eine engere Bindung an den kunstliebenden und großzügigen preußischen Hof bewirken zu können. Die solistische Behandlung des Violoncello in den drei vollendeten Quartetten, vor allem in KV 575 zeigt, wie sehr sich Mozart bemühte, den Geschmack des königlichen Cellisten zu treffen¹¹.

Die Hoffnung auf das Honorar für „die Arbeit für den König von Preußen“ kehrt in einem Brief Mozarts an Puchberg vom 29. Dezember 1789 wieder¹². Die Arbeit soll danach bis zum Sommer 1790 fertiggestellt werden, aber schon Anfang Mai klagt Mozart über die drückende wirtschaftliche Not, die ihm alle Ruhe zum Komponieren raubt: „— leben muß ich auch bis meine Akademien in Ordnung sind und bis meine Quartetten so ich in Arbeit habe zum Stich befördert werden — folglich würde ich, wenn ich dermalen wenigstens 600 fl. in die Hände bekäme, ziemlich ruhig schreiben können — denn ach! Ruhe gehört dazu; . . .“, und einige Tage später, am 17. Mai: „— Wenn Sie wüßten was mir das alles für Kummer und Sorgen macht — es hat mich die ganze Zeit her verhindert meine Quartetten zu endigen.“¹³. Im gleichen Brief heißt es dann „allerdings, daß Mozart „Künftigen Samstag“ (22. Mai) seine Quar-

tette bei sich aufführen will, wozu er Puchberg einlädt. Wenigstens KV 589, das „im May.“ 1790 in das eigenhändige thematische Verzeichnis eingetragen wird, muß also neben KV 575 bis zu diesem Zeitpunkt vollendet gewesen sein¹⁴.

Den Plan, die Quartette dem König von Preußen zu widmen, muß Mozart schon um diese Zeit aufgegeben haben, denn am 12. Juni 1790 schreibt er, wiederum an Puchberg: „— Nun bin ich gezwungen meine Quartetten (diese mühsame Arbeit) um ein Spottgeld herzugeben, nur um in meinen Umständen Geld in die Hände zu bekommen.“¹⁵ — gleichzeitig wohl der terminus ad quem für die Vollendung des letzten der drei Werke, KV 590, das „im Junnius.“ 1790 in das eigenhändige thematische Verzeichnis eingetragen wurde¹⁶. Der Besuch in Berlin, auf den sich die Dedikation hätte beziehen müssen, lag wohl schon allzu weit zurück, und Mozart scheint keine Hoffnung gehabt zu haben, in seiner verzweifelten Lage drei weitere Quartette komponieren zu können.

Das „Spottgeld“ — der genaue Betrag ist nicht bekannt — zahlte Artaria; die Herausgabe der Quartette verzögerte sich aber aus unbekanntem Gründen noch über den Tod des Komponisten hinaus. Inzwischen versuchte Mozart, die Quartette auf anderem Wege finanziell auszuwerten; am 8. Oktober 1790 schrieb er aus Frankfurt an Constanze: „— in advent fange ich ohnehin an kleine quartett-suscriptions-Musiken zu geben, . . .“¹⁷. Der Plan ist aber offenbar nicht verwirklicht worden. Artarias Ausgabe erschien zum Jahresende 1791. In der Wiener Zeitung wurde sie am 31. Dezember wie folgt angekündigt: „Bey Artaria & Comp. Kunsthändlern am Kohlmarkt sind zu haben: Drey ganz neue konzertante Quarteten, für zwey Violinen, Viole und Violoncello vom Hrn. Kapellmeister Mozart. Op. 18. Diese Quarteten sind eines der schätzbarsten Werke des der Welt zu früh entrissenen Tonkünstlers Mozart, welche aus der Feder dieses so grossen musikalischen Genies nicht lange vor seinem Tode geflossen sind, und all

¹⁰ Brief Mozarts an Michael Puchberg, Wien, 12. Juli 1789 (Schiedermaier, a. a. O., Bd. 2, Nr. 302, S. 302 f.). Ob es sich wirklich um einen festen Kompositionsauftrag handelte, wie seit O. Jahn (W. A. Mozart, Leipzig 1859, Bd. 4, S. 91) immer wieder angenommen wird, ist nicht festzustellen, bei der weiteren Entwicklung des Vorhabens (vgl. unten) aber wenig wahrscheinlich.

¹¹ Friedrich Wilhelm II. war als Violoncellist Schüler seines Surintendanten der kgl. Kammermusik, Jean Pierre Dupont, der dem König den Weg von der in der Kronprinzenzeit gern gespielten Gambe zum Violoncello wies. Die drei Quartette Mozarts (weniger deutlich Haydns op. 50, das ebenfalls Friedrich Wilhelm II. gewidmet ist) lassen vermuten, daß der König ein überdurchschnittlicher, wenn auch nicht virtuoser Meister seines Instrumentes war, der vor allem im singenden Allegro glänzte. Vgl. MGG, Art. Dupont und Hohenzollern.

¹² Schiedermaier, a. a. O., Bd. 2, Nr. 308 (S. 308 f.). Die Arbeit an den sechs leichten Klaviersonaten war zu diesem Zeitpunkt vermutlich schon aufgegeben, so daß sich Mozarts Bemerkung auf die Quartette beziehen dürfte. KV 576 (Juli 1789) ist die einzige vollendete Klaviersonate nach der Berliner Reise; die Fragmente KV Anh. 29, 30 und 37 (590^{a-c}) sind wahrscheinlich erst Mitte 1790 entstanden (vgl. KV³ unter den genannten Nummern).

¹³ Schiedermaier, a. a. O., Bd. 2, Nr. 314 (S. 313) und 316 (S. 314).

¹⁴ Vgl. W. A. Mozart, *Verzeichniß aller meiner Werke . . .* a. a. O., Bl. 23^v–24 und S. [28]; ferner E. Schenk, W. A. Mozart, Wien 1955, S. 735.

¹⁵ Schiedermaier, a. a. O., Bd. 2, Nr. 317 (S. 315). Bezeichnend ist auch, daß schon die Eintragung von KV 589 in das eigenhändige thematische Verzeichnis die Bestimmung für den König von Preußen nicht mehr erwähnt.

¹⁶ Vgl. W. A. Mozart, *Verzeichniß aller meiner Werke . . .* a. a. O., Bl. 23^v–24 und S. [28].

¹⁷ Schiedermaier, a. a. O., Bd. 2, Nr. 322 (S. 320 ff.). Saint-Foix (a. a. O., Bd. V, S. 277, Anm. 1) nimmt an, Mozart habe für die Subskriptionskonzerte neue Quartette komponieren wollen, und der Verleger Hoffmeister habe den Plan unterstützt. Das erstere geht aus der Briefstelle jedoch nicht hervor; das letztere ist, wie Mozarts ganze Finanztransaktion mit Hoffmeister, unklar.

jenen musikalisches Interesse von Seiten der Kunst, der Schönheit und des Geschmacks an sich haben, um nicht nur in dem Liebhaber, sondern auch in dem tiefen Kenner Vergnügen und Bewunderung zu erwecken. Man hat daher auch zugleich für die äußerliche Zierde Sorge getragen, und die Auflage dieses Meisterwerkes in einem deutlichen, reinen und korrekten Stiche auf schönen und guten Papier abgedruckt, veranstaltet. — Diese 3 Quarteten kosten 3 fl.“¹⁸.

Der Anhang des vorliegenden Bandes umfaßt in drei Abteilungen Entwürfe zu fertiggestellten Quartetten, Fragmente unvollendeter Werke und eine Skizze. Anhang I bringt zwei ältere Entwürfe zu den Finalsätzen von KV 575 und 589. Beide Fragmente folgen in der autographen Niederschrift der Quartette unmittelbar auf die Menuettsätze, sind dann aber durchgestrichen und durch die endgültigen Finalsätze ersetzt worden; Mozart hat sich also erst im letzten Augenblick für die endgültige Fassung entschieden. Das „Rondeaux“ zu KV 575 — es ist das letzte „Rondeaux“ in Mozarts Werken, drei Jahre nach dem Finale des Klarinettentrios KV 498 entstanden — ist nicht über die ersten acht Takte hinaus gediehen; vielleicht erschien Mozart der „populäre“ Rondeaux-Ton zu leicht, vielleicht störte ihn der deutliche Anklang an das Hauptthema des Finales aus Haydns G-dur-Symphonie Nr. 88 (Hoboken-Verz. I: 88).

Der Entwurf zu KV 589 umfaßt eine vollständige thematische Periode von 18 Takten, die offenbar als Hauptthema für einen Rondosatz dienen sollte. Warum Mozart das Fragment nicht weiter ausgeführt hat, läßt sich nicht einmal vermuten. Der zarte und eigenartig gedämpfte Ton des Satzes sticht auffallend von der Haltung des endgültigen Finales ab. Nimmt man das polonaisenhafte Fragment KV Anh. 68 (589^a) hinzu, das wahrscheinlich ebenfalls ein Entwurf für das Finale von KV 589 ist¹⁹, so ergibt sich ein für Mozarts Spätwerk erstaunliches Schwanken in der Wahl des „richtigen“ Finales. Vielleicht hängt damit auch zusammen, daß der endgültige Schlußsatz des Quartetts deutlich auf das Finale aus Haydns Es-dur-Streichquartett op. 33 Nr. 2 (Hoboken-Verz. III: 38) zurückgreift.

Die vier Fugenfragmente, die den Anhang II des vorliegenden Bandes eröffnen, entstammen wahrscheinlich alle den Jahren 1782–1784, in denen sich Mozart mit der Formenwelt und Satzkunst Bachs und Händels intensiv auseinandersetzte. Das C-dur-Bruchstück KV

Anh. 77 (385^m) ist für Streichquartett-Besetzung geschlüsselt, dürfte aber schon wegen der Ansätze zu kanonischer Stimmführung eher eine satztechnische Studie als ein begonnener Quartettsatz sein. Der innere Zusammenhang mit den Kontrapunktischen Skizzen KV 385^k, 385^l und den Bach-Bearbeitungen KV 404^a und 405 ist deutlich; das Thema ist offensichtlich an barocken Thementypen orientiert²⁰. Einsteins Datierung „vermutlich 1782 in Wien“, für die es keine weiteren Argumente gibt, darf als plausibel gelten²¹. Die von Saint-Foix²² geäußerte Vermutung, das Fragment stamme mit KV Anh. 76 (417^c) aus dem Umkreis des Requiems, ist wenig einleuchtend; die Annahme, beide Stücke repräsentierten „le dernier état du quatuor à cordes dans l'art mozartien“ steht nicht im Einklang mit dem Stil der letzten Instrumentalwerke Mozarts, für die eine so unverhüllt schulmäßige Fugenspolyphonie gerade nicht charakteristisch ist.

Das d-moll-Fugenfragment KV Anh. 76 (417^c) zeigt ebenfalls nur die Schlüsselkombination, nicht die Instrumenten-Bezeichnungen für einen Streichquartett-satz. Mena Blaschitz²³ räumte ein, daß es „auf den ersten Blick“ um 1782/83 geschrieben sein könnte, datierte es jedoch wegen seiner komplizierten Satzstruktur und kompositorischen Reife auf 1791 und glaubte, es sei als selbständige Quartettfuge konzipiert worden. Dagegen hielt Einstein die Verbindung des Fragments mit einem der großen Streichquartette für gegeben und vermutete zunächst, es handle sich um den später verworfenen „Beginn für das Finale des d-moll-Quartetts 417^b (421) — der Präzedenzfall des früheren d-moll-Quartetts 173 liegt zu nahe, um ihn nicht zu erwähnen“²⁴; später vorsichtiger, es sei „eher eine Studie für

²⁰ Vgl. etwa Bachs große C-dur-Orgelfuge BWV 545; auch BWV 586. Auffallend ist die Verwandtschaft der Kontrapunkt-Motive (besonders Violoncello, T. 4–7) mit den entsprechenden Motiven aus dem Gesang der geharnischten Männer im 2. Finale der *Zauberflöte*. Die Verwandtschaft zeigt, jenseits einer möglichen Bedeutung der Motive als musikalisch-rhetorischer Figuren in der Opernszene (vgl. R. Hammerstein, *Der Gesang der geharnischten Männer*, in: Archiv für Musikwissenschaft XIII, 1956, besonders S. 11 ff.), beispielhaft die eigentümliche Verschmelzung von Typik und Individualität, Konvention und Eigenart in Mozarts später Polyphonie.

²¹ KV³, S. 499. Das ebenfalls unter der KV-Nummer 385^m stehende zweite Fragment ist, wie schon aus der Schlüsselung und der Aufzeichnung auf zwei Systemen hervorgeht und wie auch Einstein vermutet, eher für Vokalquartett und sicher nicht für Streichquartett gedacht. Möglicherweise gehört es zu den Skizzen aus dem Umkreis der c-moll-Messe.

²² A. a. O., Bd. V, S. 324.

²³ Mena Blaschitz, *Die Salzburger Mozart-Fragmente*, Diss. Bonn 1926 (maschinenschr.), S. 302. Seitenzählung nach dem Exemplar der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin (z. Z. Westdeutsche Bibliothek, Marburg).

²⁴ KV³, S. 529.

¹⁸ *Wiener Zeitung* Nr. 105, Sonnabend, 31. 12. 1791, Anhang, S. 3349a. Zu den auf die Ausgabe bezüglichen Archivalien des Verlages vgl. den Kritischen Bericht.

¹⁹ Vgl. unten.

ein Finale“²⁵, wobei aber die für eine solche Hypothese doch allzu genaue Datierung „im Juni 1783“ aufrechterhalten wird. Gegen Einsteins Vermutungen ist jedoch einzuwenden, daß die Beziehung des Fragments zu einem der großen Streichquartette nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann, und daß eine verhältnismäßig komplizierte Fuge im d-moll-Quartett von Anfang an als Fremdkörper gewirkt haben würde – zu dieser Erkenntnis wäre Mozart nicht erst nach der Niederschrift von elf Takten gekommen. Gerade die Kompliziertheit der Anlage im vierfachen Kontrapunkt dürfte eher darauf hindeuten, daß es sich um eine selbständige kontrapunktische Skizze handelt, und die satztechnische Verwandtschaft mit dem Fragment KV Anh. 77 (385^m) legt es nahe, auch das vorliegende Bruchstück in die Zeit und den Umkreis der Fugen- und Kontrapunktstudien um 1782–1784 zu legen. Eine schlüssige Entscheidung wird allerdings kaum möglich sein²⁶. In den Zusammenhang der Bach- und Händel-Studien Mozarts gehören vermutlich auch die beiden Fugenfragmente in g-moll und c-moll. Das g-moll-Fragment (KV³ deest) steht neben anderen Skizzen auf dem zweiten der sechs ursprünglich losen Skizzenblätter, die nach Mozarts Tod²⁷ dem Wiener Studienheft („Mozarts Unterricht in der Komposition“, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 17 559) beigegeben wurden²⁸. Mit der ungefähren Datierung

1782–1784 stimmt überein, daß die auf dem gleichen Blatt notierten kleineren Skizzen in den gleichen Zeitraum gehören²⁹. Thematisch steht das Fugenfragment Händel näher als Bach; auf Parallelthemen ist in der Literatur mehrfach hingewiesen worden³⁰.

Das c-moll-Fragment (KV³ deest) ist nur in einer Abschrift durch Aloys Fuchs erhalten, in der es als „Violinquartettfuge“ bezeichnet ist³¹. Ein „etc.“ am Ende der Abschrift läßt leider offen, ob das Autograph hier abbrach oder ob Fuchs nur den Anfang eines längeren Fragments oder vollendeten Werkes kopiert hat. Das Stück steht in der Abschrift zwischen einem kanonisch beginnenden, später freien Satz und einem vierstimmigen Kanon und ist selbst kaum mehr als eine kanonisch-imitatorische Studie, die wohl nicht als realer Streichquartettsatz gedacht war. Wie die bisher besprochenen Fragmente steht es jedoch in Streichquartett-Schlüsselung und wurde aus diesem Grunde und wegen der Fuchsschen Bezeichnung „Violinquartettfuge“ in den vorliegenden Band aufgenommen³². Die restlichen Fragmente des Anhangs II entstam-

Stadlers, die mit Mozarts Klavierschülerin Barbara (Babette) von Ployer für die J. E. Engl plädiert hatte, nicht identisch sein könne. Saint-Foix (a. a. O., Bd. V, S. 296) sprach dagegen, ohne Quellenachweis, von einer „Maximilienne Stadler“, aus der im Kommentar zu den Reisetagebüchern der Novellos (*A Mozart Pilgrimage, being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829*, transcribed and compiled by Nerina Medici di Marignano, edited by R. Hughes, London 1955, S. 154) eine „Nichte“ Stadlers namens Maximilienne wurde. Seit R. Tenschert (*Eine unbekannt Komposition Mozarts?* in: *Die Musik* XXII, 1929/30, S. 16 ff.) Stadlers Eintragung in das Stammbuch Barbara von Ployers („*Fedelissimo Cigno Maximiliano Stadler*...“) mitgeteilt hat, darf jedoch als erwiesen gelten, daß das Studienheft tatsächlich für die Tochter des Salzburger Hofagenten Franz Kajetan von Ployer bestimmt war.

²⁹ Die erste ist nicht eindeutig zu bestimmen, gehört aber offenbar, als sehr flüchtige Niederschrift einer Baßbuffo-Partie ohne Text, zur *Entführung aus dem Serail* KV 384 oder, worauf mich Herr Dr. Plath aufmerksam macht, zu den Plänen und Entwürfen für eine „*teutsche opera*“ KV 433, 435, Anh. 28 (416^{a-c}). Die zweite umfaßt die ersten acht Takte der Violine I zum letzten der sechs Menuette KV 461 (448^a), die wahrscheinlich im Januar 1784 entstanden sind. Vgl. auch den Kritischen Bericht.

³⁰ H. Dennerlein, *Der unbekannt Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Leipzig 1951, S. 156 ff.; E. Lauer, *Mozart wie ihn niemand kennt*, Frankfurt/Main (1958), S. 25 f.; K. H. Wörner, *Über einige Fugenthemen Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1954, S. 43. Enger verwandt mit dem Thema der Quartettfuge als einige der dort genannten Werke sind das Kopfhema des Finales aus Händels Orgelkonzert F-dur op. 4 Nr. 4 und die Fuge aus Mozarts eigenem „*Orgel-Stück für eine Uhr*“ KV 608.

³¹ Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (z. Z. Westdeutsche Bibliothek, Marburg), *Mus. ms. 15590*, Nr. 50.

³² Die Unterscheidung zwischen klassischer Schlüsselkombination (Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) und moderner Streichquartettsschlüsselung ist in Mozarts Skizzen und Fragmenten fast konsequent durchgeführt, allerdings nicht in dem Sinne, daß Sätze in Quartettsschlüsselung prinzipiell als Quartettsätze anzusprechen sind. Im Wiener Studienheft sind alle vierstimmigen Sätze, die

²⁵ *Mozartiana und Köcheliana*, in: *The Music Review* I, 1940, S. 336, später auch im Nachdruck der 3. Aufl. des Köchel-Verzeichnisses, Ann Arbor 1947, Supplement (KV^{3a}), S. 1010.

²⁶ Saint-Foix' oben erwähnte Datierung (a. a. O., Bd. V, S. 295, 324) wird auch durch den Hinweis auf die Verwandtschaft des Fugenthemas mit dem Thema der „*Quam olim Abraham*“-Fuge des Requiems nicht plausibel. Die gemeinsamen Elemente beider Themen gehören zur Typik eines Themenkreises, der bei Mozart seit 1782 stets mit polyphonen Satzformen assoziiert und damit für Datierungsfragen kaum ergiebig ist.

²⁷ Daß die Skizzenblätter dem Übungsheft erst nach Mozarts Tod beigegeben wurden, geht daraus hervor, daß wenigstens Bl. 19 eine mit Rötel geschriebene Nummer XXXII trägt, die der Nummer 32 des Stadlerschen Nachlaß-Verzeichnisses bei Nissen (a. a. O., S. 13) und Constanze Mozart („*Nachricht von Mozarts hinterlassenen Fragmenten, mitgeteilt von seiner Witwe*“, Brief an Breitkopf & Härtel, 1. 3. 1800, mitgeteilt bei H. Abert, *Konstanze Mozarts Briefe an Breitkopf & Härtel in Leipzig*, in: *Mozart-Jahrbuch* III, 1929, S. 193) entspricht. Ähnliche Nummern tragen mehrere lose Skizzen- und Fragment-Blätter, vor allem aus der Sammlung der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg. Die Blätter sind also bei der Ordnung und Numerierung des Nachlasses (1796–1797 durch Constanze Mozart, Maximilian Stadler und Georg Nikolaus Nissen) zunächst offenbar separat gezählt worden. Vgl. auch den Kritischen Bericht.

²⁸ Über die Schülerin, für die dieses Unterrichtsheft bestimmt war, herrscht in der Literatur noch immer Unklarheit. R. Lach (*W. A. Mozart als Theoretiker*, Kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse, Denkschriften, 61. Band, 1. Abhandlung, Wien 1918) vermutete nach kritischer Prüfung der älteren Literatur, es handele sich um eine namentlich unbekannt Kusine Maximilian

men wahrscheinlich dem Umkreis der zehn großen Streichquartette. Das e-moll-Fragment KV Anh. 84 (417^d) ist schwer zu datieren und auf Grund seiner Tonart keinem der vollendeten Quartette mit größerer Wahrscheinlichkeit zuzuordnen. Einstein³³ räumt ein, daß es nach Schriftcharakter und kompositorischer Reife in den Umkreis der drei letzten Quartette gehören könnte, ordnet es dann aber doch dem d-moll-Quartett zu, „durch das das Fragment ersetzt worden sein kann“. Die Verwandtschaft des von Einstein zitierten Überleitungsmotivs Takt 14–17 mit „*einem Motiv der Themengruppe im d-moll-Quartett und seiner Funktion*“ (1. Satz, Takt 50–52, Überleitungsmotiv) ist in der Tat groß, ebenso die Ähnlichkeit von Takt 33–38 mit der Überleitung Takt 22–23 im gleichen Satz des Quartetts. Da ähnliche motivische Zusammenhänge auch zwischen zeitlich einander benachbarten vollendeten Quartetten nachweisbar sind, dürfte Einsteins Datierung auf den Juni 1783 am ehesten gerechtfertigt sein. Sie ist jedenfalls plausibler als der Versuch Saint-Foix', das Werk wegen seines piano-unisono-Anfangs und der „*perfection d'une technique parvenue à son sommet*“ neben das Fragment KV Anh. 74 (587^a) zu stellen³⁴.

Das B-dur-Fragment eines Streichquartett-Menuetts KV Anh. 75 (458^a) stammt sehr wahrscheinlich ebenfalls aus dem Umkreis der sechs Haydn gewidmeten Quartette. Blaschitz³⁵ datiert es, wegen seiner Kürze ausschließlich mit paläographischen Indizien, auf 1786; Einstein³⁶ hält es eher für einen Entwurf zum Jagdquartett KV 458. Dessen Menuett widerspricht jedoch die Grundhaltung des Fragments wie seine beabsichtigte

über reine Akkord-Fortschreitungsübungen hinausgehen, in Quartettschlüsselung notiert, die einfachsten Satzübungen dagegen in der klassischen Schlüsselkombination. Ähnlich steht auf den angegebenen Skizzenblättern ein archaisierender Satz in Allabrevetakt und Brevisnotierung (Bl. 14) in klassischen Schlüsseln, während das g-moll-Fugenfragment und die Choralbearbeitung KV Anh. 78 (620^b) in Quartettschlüsselung notiert sind. Die Schlüsselkombination richtet sich hier also nach der Satzstruktur und gibt keine Auskunft über eine tatsächliche Bestimmung eines Fragmentes für Streichquartett-Ausführung. Quartettschlüsselung scheint für Mozarts Skizzen und Entwürfe eine Art Normal-Schlüsselung für einen ausgearbeiteten vierstimmigen Satz zu sein — die Begriffe vierstimmiger obligater Satz und Quartettsatz gehen offensichtlich ineinander über. — Für den vorliegenden Band wurden alle eindeutigen Übungsstücke in Quartettschlüsselung, wie die kontrapunktischen Versuche aus dem Wiener Studienheft und den Studienbüchern Attwoods, ausgeschieden. Sie werden in Werkgruppe 30 vorgelegt, in der auch das c-moll-Fugenfragment als ein Grenzfall zwischen Übungsstück und idealem Quartettsatz noch einmal abgedruckt wird.

³³ KV³, S. 530.

³⁴ A. a. O., Bd. V, S. 323.

³⁵ A. a. O., S. 295 f.

³⁶ KV³, S. 581.

Periodisierung in Sechstaktern so auffällig, daß Mozart von Anfang an kaum daran gedacht haben kann, das Bruchstück für dieses Quartett zu verwenden. Eher könnte man es in die Nähe des Es-dur-Quartetts KV 428 setzen. Die Ähnlichkeit mit dem Menuett aus Haydns Streichquartett g-moll op. 74 Nr. 3 (Hoboken-Verz. III:74), auf die Einstein hinweist, ist wohl doch nur äußerlich. Auffallend ist dagegen die Ähnlichkeit mit dem Fragment eines B-dur-Klarinettenquintetts KV Anh. 91 (516^c), das vermutlich im Frühjahr 1787 konzipiert wurde³⁷. Für die Datierung des vorliegenden Fragments brauchen sich aus dieser Ähnlichkeit jedoch nicht unbedingt Konsequenzen zu ergeben.

Das zweite B-dur-Fragment KV Anh. 71 (458^b) gehört vermutlich ebenfalls in die Nähe der Es-dur- und B-dur-Quartette KV 428 und 458. Seiner Themengestalt nach ist es der Entwurf zu einem Final-Rondo. Blaschitz³⁸ datiert das Fragment auf 1782; Einstein³⁹ hält es für einen Entwurf zum Jagdquartett KV 458 und datiert es dementsprechend auf November 1784. Tatsächlich ist die Ähnlichkeit des Fragments mit dem Beginn des Finales aus diesem Quartett auffallend groß.

Das umfangreiche A-dur-Fragment KV Anh. 72 (464^a) dürfte auf Grund seiner Tonart am ehesten in den Umkreis des A-dur-Quartetts KV 464 gehören. Einstein datiert es dementsprechend auf Ende 1784 oder Januar 1785; er vermutete in ihm zunächst „*den Beginn eines Quartetts, dessen weitere Ausführung dann zugunsten des Quartetts 464 verworfen wurde*“⁴⁰, später vorsichtiger den Beginn „*eines Quartetts, vielleicht auch eines Rondo-Satzes, dessen weitere Ausführung dann zugunsten eines der Ecksätze des Quartetts 464 verworfen wurde*“⁴¹. Aus formalen Gründen kann es sich jedoch nur um ein Finalrondo handeln. Saint-Foix⁴² ist ebenfalls unsicher, ob das Fragment als Bruchstück eines ersten Satzes in Sonatensatzform oder eines Finalrondos anzusehen ist, datiert es aber auf den Sommer 1787, da das Motiv Takt 88 ff. eine „*identité absolue*“ mit der Schlußgruppe der Exposition des ersten Satzes aus der A-dur-Violinsonate KV 526 (Takt 94 ff.) zeige. Auffallender als diese Verwandtschaft erscheint jedoch die thematische Nähe des ganzen Fragments zum ersten Satz des B-dur-Quartetts KV 458. Vielleicht ist Mozart durch sie bewogen worden, den Satz nicht auszuführen.

³⁷ Vgl. NMA VIII/19, Abt. 2., S. XI.

³⁸ A. a. O., S. 288.

³⁹ KV³, S. 581.

⁴⁰ KV³, S. 584.

⁴¹ *Mozartiana und Köcheliana*, a. a. O., S. 340; später auch in KV^{3a}, S. 1014.

⁴² A. a. O., Bd. IV, S. 310 f.

Die drei letzten Fragmente des Anhangs II⁴³ entstammen wahrscheinlich dem Umkreis der drei „Preussischen“ Quartette. Das g-moll-Bruchstück KV Anh. 74 (587a) ist von Blaschitz⁴⁴ wegen seiner „abgeklärten“ Mollstimmung auf 1791, von Einstein dagegen wegen der Skizzen zu *Così fan tutte*, die sich auf der Rückseite des Autographs finden, auf Ende 1789 datiert worden⁴⁵. Zweifellos ist Einsteins Argumentation schlüssiger, andererseits aber stehen die niedergeschriebenen 25 Takte mit ihren dramatischen Kontrasten und der konzertanten Behandlung der ersten Violine den drei „Preussischen“ Quartetten stilistisch so fern, daß man an ihrer Lokalisierung zwischen KV 575 und 589 zweifeln möchte. Genaueres läßt sich indessen nicht nachweisen.

Das polonaisenhafte Fragment KV Anh. 68 (589a) wird von Blaschitz⁴⁶ auf 1788 datiert; Einstein⁴⁷ vermutet in ihm einen liegengebliebenen Entwurf für das Finale von KV 589 vom Mai 1790. Daß der Satz als Finalrondo geplant war, ist nach seiner Anlage und Themengestalt sehr wahrscheinlich; Einsteins Argumentation für die Zugehörigkeit des Fragments zu KV 589 läßt sich außerdem durch den Befund des Autographs stützen⁴⁸. Danach hat es den Anschein, als habe Mozart ursprünglich diesen Satz als Finale zu KV 589 begonnen, dann ausgeschieden und an seiner Stelle den noch erhaltenen Entwurf eines Variationen- oder Rondo-Finales im 6/8-Takt angefangen⁴⁹, auch diesen aber schließlich durch das endgültige Finale ersetzt.

Das letzte Fragment KV Anh. 73 (589b) ist von Blaschitz⁵⁰ ohne genauere Begründung als Anfang zu einem „Violinquartett-Mittelsatz“, der „auch einem *Divertimento* angehören“ könnte, angesprochen, auf 1788 datiert und in innere Beziehung zur *Kleinen Nachtmusik* gesetzt worden. Um einen Mittelsatz handelt es sich sicher ebensowenig wie um den „Anfang

eines 4tett“⁵¹; die Themengestalt läßt am ehesten an einen Finalsatz denken. Einsteins Zuordnung des Fragments zum F-dur-Quartett KV 590 und die entsprechende Datierung auf Juni 1790⁵² erscheinen plausibler als die Deutung Blaschitz', sind aber ebenfalls nicht näher begründbar⁵³.

Der Anhang III des vorliegenden Bandes bringt eine Skizze, die keinem der vollendeten Quartette zugeordnet werden kann. Es handelt sich um zehn Takte eines vierstimmigen Instrumentalsatzes auf einem Skizzenblatt⁵⁴, das Eintragungen aus verschiedenen Zeiten trägt: auf der recto-Seite nach dem vorliegenden Instrumentalsatz eine Vokalpartitur-Skizze (Singstimme und Baß) zur *Entführung aus dem Serail* KV 384⁵⁵; auf der verso-Seite vier untextierte Skizzen in alten Schlüsseln, offenbar zu Kanons bzw. Kontrapunkt-Studien. Eine Datierung des Instrumentalsatzes nach diesen Kontrapunkt-Skizzen und nach der Skizze zur *Entführung* (1781/82) erscheint zunächst plausibel, steht aber im Widerspruch zu seiner musikalischen Faktur: es ist kaum vorzustellen, daß Mozart noch 1781 oder 1782, also unmittelbar vor der Niederschrift des ersten der sechs Haydn gewidmeten Quartette, obligat vierstimmige Sätze mit so unverhüllt generalbaßmäßiger Violoncello-Führung skizzierte. Eher wäre es möglich, daß die Skizze in die Nähe der früheren Wiener Streichquartette gehört, und tatsächlich hat sie entfernte Ähnlichkeit mit einzelnen Stellen aus KV 168 (Andante, T. 29 ff.) und KV 169 (1. Satz, zweites Thema). Schließlich ist aber auch die Möglichkeit zu erwägen, daß es sich überhaupt nicht um eine Streichquartettsskizze, sondern um eine Studie zu einer instrumentalen Überleitung innerhalb einer Messe oder eines anderen größeren Werkes handelt, in dem sich imitatorischer Oberstimmensatz und Generalbaß-Fundament traditionell verbinden könnten. Eine genauere Bestimmung erscheint vorläufig nicht möglich.

Die Neuausgabe folgt den Autographen⁵⁶ und den Erstdrucken und zieht die zahlreichen Frühdrucke, die meist auf die Erstdrucke zurückgehen, nur in Einzelfällen heran. In Zweifelsfällen wurde bis auf eine unten begründete Ausnahme stets der autographen Fassung der Vorzug gegeben, da die Erstdrucke, selbst wenn

⁴³ Das nicht aufgenommene Fragment, das Einstein als KV465a einordnete und dessen seit 1913 verschollenes Autograph in deutschem Privatbesitz aufgefunden werden konnte, gehört nach Untersuchungen von Dr. W. Plath in den Zusammenhang der *Aitwood-Studien* und wird in dem entsprechenden Band der *Neuen Mozart-Ausgabe* (Serie X, Werkgruppe 30) vorgelegt werden.

⁴⁴ A. a. O., S. 301.

⁴⁵ KV³, S. 739.

⁴⁶ A. a. O., S. 298.

⁴⁷ KV³, S. 752.

⁴⁸ Vgl. den Kritischen Bericht.

⁴⁹ Vgl. oben und den Kritischen Bericht.

⁵⁰ A. a. O., S. 298 f.

⁵¹ So die nachträglich von fremder Hand (wahrscheinlich Maximilian Stadler) hinzugefügte Überschrift im Autograph; vgl. den Kritischen Bericht.

⁵² KV³, S. 752.

⁵³ Ein weiteres Quartettfragment, KV Anh. 70, scheint verloren zu sein. Nach dem Verzeichnis Stadlers bei Constanze Mozart und bei Nissen (a. a. O., vgl. Anm. 27) handelte es sich um den „Anfang eines Adagio für ein dito [sc. Violinquartett] aus f-dur, 8 Tacte.“

⁵⁴ KV³ deest; Deutsche Staatsbibliothek Berlin. Sign. Mus. ms. Autogr. W. A. Mozart, zu KV 384, Akzessionsnummer 1889:401.

⁵⁵ Erwähnt KV³, S. 485.

⁵⁶ Zu ihrer Überlieferungsgeschichte vgl. den Kritischen Bericht.

Mozart für sie Korrektur gelesen haben sollte⁵⁷, überaus fehlerhaft und inkonsequent sind.

Alle musikalischen Berichtigungen und Ergänzungen, soweit sie nicht schon im Notentext typographisch gekennzeichnet sind (vgl. das Vorwort der Editionsleitung, S. VI), wurden im Kritischen Bericht vermerkt. Mozarts Notierung zusammentreffender Halte- und Bindebögen (♭♭♭♭ statt modern ♭♭♭♭) wurde stets, die originale Notengruppierung durch Balken und Fähnchen im allgemeinen beibehalten; Ausnahmen sind im Kritischen Bericht verzeichnet. Abbrüviaturen wurden stets ohne Kennzeichnung ausgeschrieben und durch zusammenfassende Angaben im Kritischen Bericht erwähnt. Die zweifache Behalsung von Doppelgriffen wurde dort, wo sie die Stimmführung verdeutlicht und die charakteristische „stimmige“ Konzeption solcher Stellen beleuchtet, den Autographen entsprechend beibehalten (z. B. KV 499, Adagio, Takt 101 Violine II; KV 589, Menuett, Takt 21, Viola); an den übrigen Stellen wurde sie stillschweigend durch die übliche einfache Behalsung ersetzt. Mozarts Silbentrennung bei crescendo und decrescendo wurde nach heutigem Gebrauch normalisiert, die wechselnde Verwendung von *cre-scen-do* und *cresc.* usw. dagegen beibehalten. Ebenfalls beibehalten wurde Mozarts Bezeichnung *calando* in KV 499, erster Satz, Takt 130 und 139–140; es ist darauf zu achten, daß ihre Bedeutung der des modernen *decrescendo*, nicht der des modernen *calando* entspricht⁵⁸. Die bei Mozart oft überreichliche Setzung von Vorsichts-Vorzeichen wurde nach dem heutigen Gebrauch stillschweigend reduziert; zusätzliche Vorzeichen sind dagegen im Notentext durch Kleinstich (bei Ornamenten durch eckige Klammern) gekennzeichnet. Über den Taktstrich reichende Augmentationspunkte wurden stillschweigend aufgelöst (♭♭♭♭-♭♭♭♭). Phrasierungs-Ergänzungen wurden nur sehr zurückhaltend und nur an ganz zweifelsfreien Stellen vorgenommen; um das Satzbild nicht zu überladen, wurde dabei gelegentlich die Bezeichnung *simile* eingeführt, die in den Autographen nicht erscheint. In der Praxis werden weitere vorsichtige Ergänzungen gelegentlich

notwendig sein. Der nachschöpferischen Initiative des Musikers wollte der Bandbearbeiter hier auf keinen Fall vorgeifen. Zurückhaltung wurde auch bei der Angleichung der Artikulation von Parallelstellen überall dort geübt, wo Mozarts Notierung Flüchtigkeit oder Gedächtnisfehler ausschloß und wo mit der Möglichkeit absichtlich abweichender Artikulation gerechnet werden mußte. Alle Fälle dieser Art und alle problematischen Stellen werden im Kritischen Bericht erörtert.

Die Tempobezeichnung am Anfang des letzten Satzes in KV 499 lautete im Autograph ursprünglich nur „*Allo*“; nachträglich wurde ein „*Molto*“ hinzugefügt, das in unserer Ausgabe durch Kursivdruck hervorgehoben ist. Musikalisch ist dieser Zusatz zweifellos notwendig; da er im Schrift-Charakter nur unwesentlich von der Niederschrift des Satzes abweicht und da der Satz von Mozart offenbar einer Durchsicht nach der Niederschrift unterzogen wurde⁵⁹, darf man mit ausreichender Sicherheit annehmen, daß es sich um eine von Mozart selbst niedergeschriebene Ergänzung handelt.

Der langsame Satz des F-dur-Quartetts KV 590 trägt im Autograph die Tempobezeichnung „*Andante*“ und gibt außer dem „*piano*“ Takt 1 keine dynamischen Bezeichnungen an; der Erstdruck schreibt dagegen „*Allergretto*“ vor und ergänzt die Dynamik. Unsere Ausgabe gibt in diesem Falle dem Erstdruck den Vorzug vor dem Autograph, da er der musikalischen Logik besser entspricht. Außerdem sind die Änderungen so einschneidend, daß man an eine Korrektur Mozarts im Stich-Manuskript oder beim Korrekturlesen⁶⁰ glauben möchte.

Ein besonderes Problem bieten die Vorschläge im Hauptthema des ersten Satzes in KV 575 (Takt 3–4 und Parallelstellen). Mozart notiert hier im Autograph . Die Ausführung des ersten Taktes mit langem Vorschlag ( oder ) und des zweiten Taktes mit kurzen (unbetonten) Vorschlägen ist aus Gründen der musikalischen Logik kaum wahrscheinlich; die Ausführung beider Takte mit kurzen (unbetonten) Vorschlägen, wie sie Leopold Mozarts Violinschule für solche Stellen ausdrücklich fordert⁶¹, ist musikalisch ebenfalls unbefriedigend⁶². Als beste Lösung erscheint

⁵⁷ Vor allem bei den posthum erschienenen Quartetten KV 575, 589 und 590 ist das zweifelhaft, obwohl einschneidende Abweichungen im langsamen Satz von KV 590 (vgl. unten) für eine Revision der Druckvorlage oder der Korrekturabzüge durch Mozart sprechen (vgl. auch den Kritischen Bericht). In der Bewertung der Autographe und Erstdrucke folgt unsere Ausgabe der ersten kritischen Edition der Quartette durch A. Einstein (*W. A. Mozart, The Ten Celebrated String Quartets, First Authentic Edition in Score*, London o. J., Novello. *Publications of the Paul Hirsch Music Library (Cambridge)*, Vol. 12), der sie trotz mancher Korrekturen und abweichender Ergebnisse auch sonst vielfach verpflichtet ist.

⁵⁸ Vgl. E. und P. Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, (Wien 1957), S. 35, 53.

⁵⁹ Vgl. den Kritischen Bericht.

⁶⁰ Vgl. dazu auch oben, Anm. 57.

⁶¹ *Gründliche Violinschule*, 3. Aufl., Augsburg 1787, 9. Hauptstück, § 9 (S. 200 f.). Vgl. auch K. Gerhartz, *Die Violinschule von Leopold Mozart (1756)*, in *Mozart-Jahrbuch* III, 1929, bes. S. 273 und 287 f.; ferner den Kritischen Bericht.

⁶² Die Notierung in Mozarts eigenhändigem thematischem Verzeichnis () ist so fehlerhaft (Tempoangabe „*Allergro*“, Halbnote statt Ganznote im ersten der hier zitierten Takte), daß man ihr kaum den von Einstein (Novello-Ausgabe, S. XIV) vorausgesetzten Wert zubilligen kann. Offenkundige Gedächtnisfehler

die Ausführung mit langen (betonten, „*anschlagenden*“) Vorschlägen von der Dauer der notierten Vorschlagswerte, wie sie der theoretischen Forderung C. Ph. E. Bachs⁶³ entspricht und wie sie sich auch in der Praxis eingebürgert hat. Die gleiche Lösung empfiehlt sich in KV 590 bei den Vorschlägen vor den punktierten Halbnoten im Menuett.

Ein schwierigeres Problem bieten Mozarts staccato-Zeichen. Hier ist eine Unterscheidung von autographen Strichen (umgeschrieben als Keile in Tropfenform) und Punkten versucht worden, wobei von den nicht seltenen Stellen ausgegangen wurde, an denen eine solche Unterscheidung zweifelsfrei und konsequent vom Komponisten gewollt und notiert ist (z. B. KV 575, Finale, Takt 34 ff. und Parallelstelle Takt 130 ff.). Über problematische Stellen unterrichtet der Kritische Bericht. Bei der Ausführung des staccatos ist zu unterscheiden zwischen reinen staccato-Keilen, die ein deutliches, keinesfalls aber grobes staccato bezeichnen (z. B. KV 499, Adagio, Takt 99), Akzent-Keilen, die offenbar für ein schwächeres und mit staccato-Behandlung des Tones verbundenes sforzato stehen (z. B. ebenda, Takt 22), und Abphrasierungs-Keilen (z. B. KV 589, Largohetto, Takt 85 und 87, Violine II)⁶⁴. Über alle problematischen Stellen unterrichtet der Kritische Bericht⁶⁵.

Abschließend sei auch an dieser Stelle allen Persönlichkeiten und Institutionen, die mich durch Überlassung von Materialien wie durch zahlreiche Auskünfte und Hinweise bereitwillig unterstützten, aufrichtig gedankt: Dem Verlagsarchiv André/Offenbach, der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel (vor allem Herrn Dr. H. Zehntner), der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Herrn Dr. W. Bittinger/Kassel, dem Moravské Museum

(Janáček-Museum)/Brünn (vor allem Frau Dr. Th. Straková), der Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique/Brüssel, dem King's College (Rowe Music Library) und der University Library/Cambridge, der Public Library/Cardiff, Herrn Prof. O. E. Deutsch/Wien, der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek/Donaueschingen, der Landesbibliothek Fulda, Herrn K. H. Füssl/Wien, der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, der Stiftsbibliothek Göttingen, dem Gemeentemuseum 's-Gravenhage, dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Graz (vor allem Herrn Prof. Dr. H. Federhofer), Herrn Dr. h. c. Anthony van Hoboken/Ascona, dem British Museum (vor allem Mr. A. Hyatt King, Mr. Cecil B. Oldman, Dr. B. Schofield und Miss Pamela J. Willetts) und der Royal Academy of Music/London, der Stadtbibliothek Lübeck, der Westdeutschen Bibliothek Marburg, Herrn Kapellmeister V. Müller-Deck/Bilfingen, der Bayerischen Staatsbibliothek München (vor allem Herrn Dr. H. Halm), M. Marc Pincherle/Paris, der Bibliothèque du Conservatoire de Musique (vor allem Mme. S. Wallon) und der Bibliothèque Nationale (vor allem Mme. E. Lebeau)/Paris, Herrn Dr. W. Plath/Augsburg, der Universitní knihovna (Universitätsbibliothek) und dem Národní Museum (vor allem Herrn Dr. Alexandr Buchner)/Prag, Herrn Prof. Dr. E. Reeser/Bilthoven, der Bibliothek des Erzbischöflichen Ordinariats (Musikbibliothek Proseke)/Regensburg (vor allem Herrn Dr. A. Scharnagl), Herrn Dr. W. Rehm/Kassel, der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg (vor allem Herrn Prof. Dr. G. Rech), der Klosterbibliothek Scheyern, Herrn H. Schneider/Tutzing, der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin, dem St. Michael's College (vor allem Mr. H. Watkins Shaw)/Tenbury Wells, dem Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit Utrecht, der Library of Congress/Washington (vor allem Mr. Richard S. Hill), Herrn Dr. Alexander Weinmann/Wien, der Österreichischen Nationalbibliothek (vor allem Herrn Hofrat Univ.-Prof. Dr. L. Nowak), der Stadtbibliothek und der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde (vor allem Frau Dr. H. Kraus)/Wien, der Christian-Weise-Bibliothek Zittau, der Zentralbibliothek Zürich (vor allem Herrn Dr. P. Sieber) und schließlich ganz besonders dem während der Vorarbeiten zu diesem Band plötzlich verstorbenen Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Herrn Dr. Ernst Fritz Schmid.

Göttingen, im Juni 1960

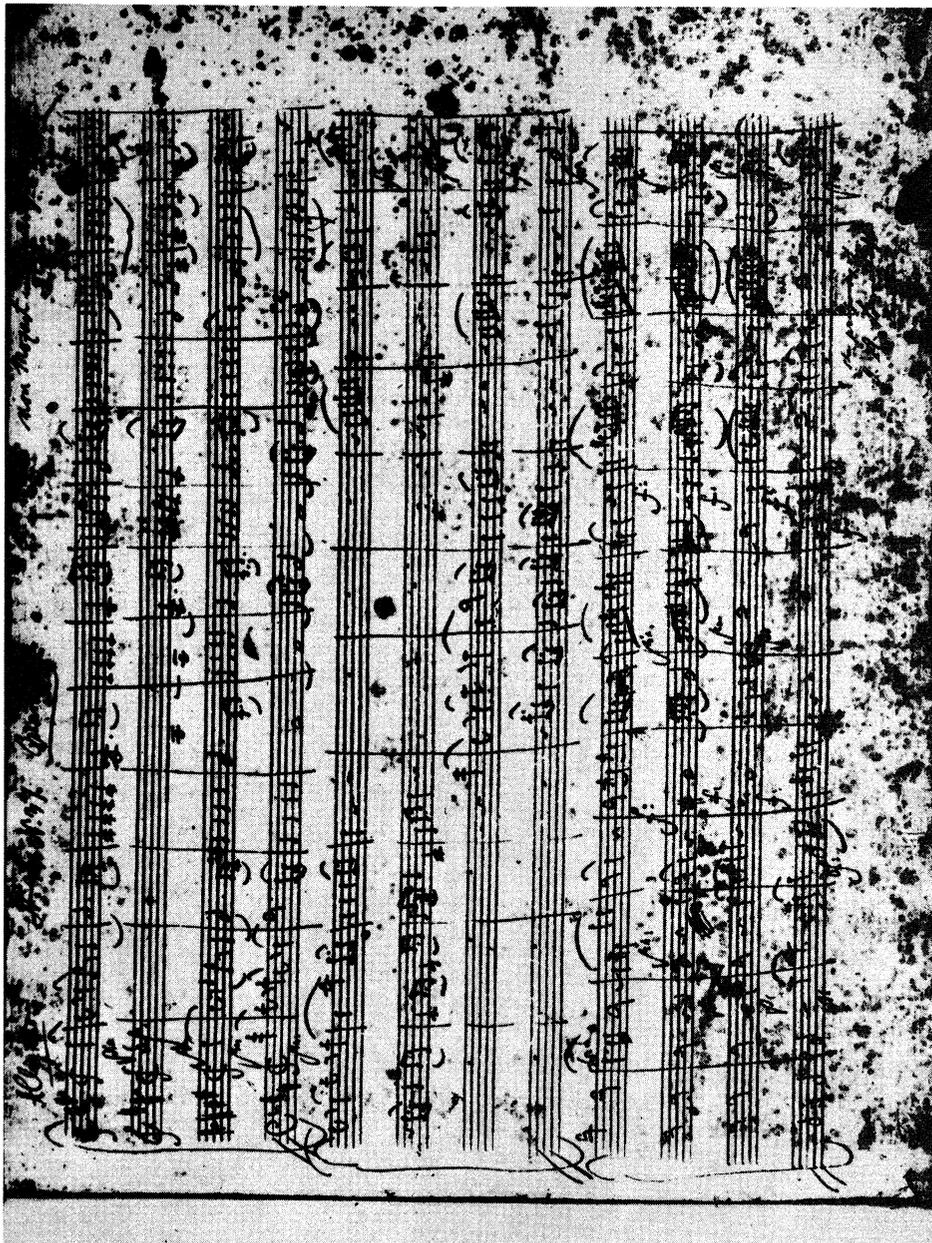
Ludwig Finscher

tauchen in Mozarts Verzeichnis auch sonst auf (vgl. NMA VIII/22/Abt. 1. S. VIII). Möglich wäre es allerdings, den ersten zitierten Takt als J J J | zu lesen (auch dies also mit Emendation!), worauf mich Herr Dr. Plath aufmerksam macht.

⁶³ *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 1. Aufl., Berlin 1753, 1. Teil, 2. Hauptstück, 2. Abteilung, § 5 (S. 63 f.).

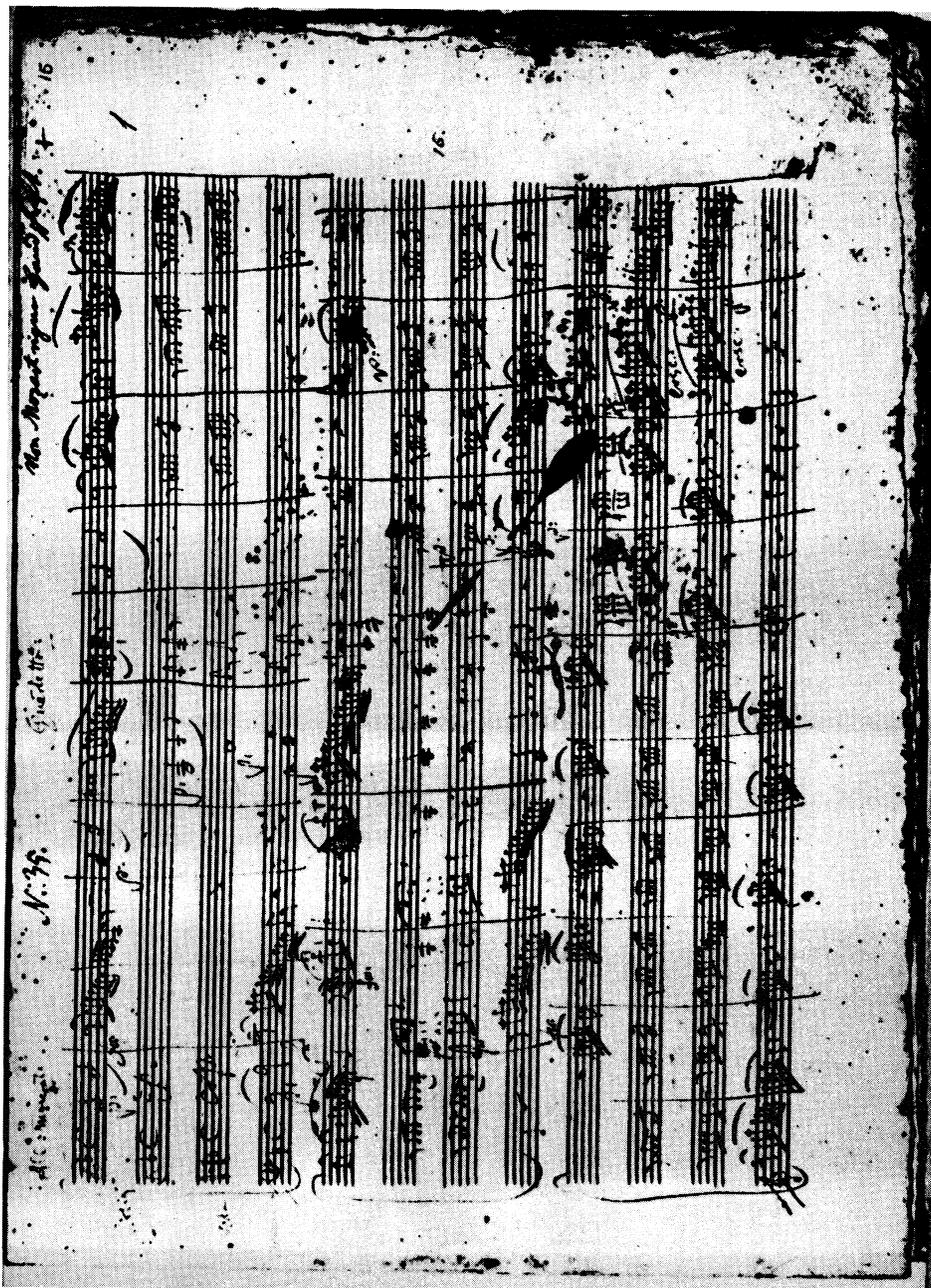
⁶⁴ Vgl. Leopold Mozart, a. a. O., 4. Hauptstück, § 24 (S. 82). Die unterschiedliche Phrasierung von Violine I/Viola einerseits und Violine II andererseits an dieser Stelle entspricht genau dem Autograph. Vgl. auch den Kritischen Bericht.

⁶⁵ Zum ganzen, noch nicht restlos geklärten Problem vgl. *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart: Fünf Lösungen einer Preisfrage*, hrsg. von H. Albrecht, Kassel-Basel-London 1957; ferner E. Zimmermann, *Das Mozart-Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung*, in: *Festschrift Joseph Schmid-Görg zum 60. Geburtstag*, Bonn 1957, S. 400 ff. und die Vorworte der bisher erschienenen Bände der NMA.



Erste Seite des Streichquartetts in D KV 499 (Anfang des ersten Satzes) nach dem im Besitz des British Museum, London, befindlichen Autograph: vgl. S. 3/4, Takt 1–35.

Neunte Seite (Blatt 5r) des Streichquartetts in D KV 575 (Anfang des zweiten Satzes) nach dem im Besitz des British Museum, London, befindlichen Autograph, vgl. S. 46, Takt 1–20.



Erste Seite des Streichquartetts in F KV 590 (Anfang des ersten Satzes) nach dem im Besitz des British Museum, London, befindlichen Autograph; vgl. S. 93/94, Takt 1–29.

Handwritten musical score for string quartet, KV Anh. 74, showing the first measures of the first movement. The score is written on ten staves, with labels for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several circular stamps and handwritten annotations, including "DONS", "MUSEUM", and "SP. 147/148". A large Roman numeral "XX" is written at the top left, and a large number "4.39" is written at the top right. The page is numbered "39" at the bottom right.

Fragment eines ersten Satzes zu einem Streichquartett in g KV Anh. 74 (587^a) nach dem im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, befindlichen Autograph; vgl. S. 147/148.

