

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie VIII

Kammermusik

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

VORGELEGT VON KARL HEINZ FÜSSL,
WOLFGANG PLATH UND WOLFGANG REHM



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1966

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

Zuständig für

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Karl Heinz Füssl, Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie VIII, Werkgruppe 20, Abt. 1, Band 1. — Zu den 13 Quartetten dieses Bandes erscheinen Stimmengausgaben sowie Taschenpartituren.

Alle Rechte vorbehalten / 1966 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 1 ^r aus dem Autograph des Quartetts in D KV 155 (134a)	XV
Faksimile: Blatt 5 ^r aus dem Autograph des Quartetts in G KV 156 (134b)	XVI
Faksimile: Blatt 1 ^r aus dem Autograph des Quartetts in F KV 168	XVII
Faksimile: Blatt 1 ^r aus dem Autograph des letzten Satzes (erste Fassung) des Quartetts in d KV 173	XVIII
Faksimile: Blatt 3 ^v aus dem Autograph des letzten Satzes (erste Fassung) des Quartetts in d KV 173	XIX
Faksimiles: Titelblatt und Seite 9 der Violine-I-Stimme aus dem Erstdruck der sechs Quartette KV 168–173 (Livre 2)	XX

1. Quartett in G für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 80 (73f)	3
2. Quartett in D für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 155 (134a)	17
3. Quartett in G für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 156 (134b)	31
4. Quartett in C für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 157	41
5. Quartett in F für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 158	57
6. Quartett in B für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 159	69
7. Quartett in Es für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 160 (159a)	85
8. Quartett in F für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 168	99
9. Quartett in A für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 169	113
10. Quartett in C für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 170	129
11. Quartett in Es für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 171	145
12. Quartett in B für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 172	159
13. Quartett in d für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 173	175

Anhang

I: Erstfassungen

1. Erste, gestrichene Fassung des Trios aus dem Quartett in G KV 80 (73f)	195
2. Erste, gestrichene Fassung des zweiten Satzes aus dem Quartett in G KV 156 (134b)	196
3. Erste Fassung des letzten Satzes (Fuge) aus dem Quartett in d KV 173	198
II: Menuett in F für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV ⁶ 168a	202

VORWORT

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

- I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1–4)
- II: Bühnenwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: 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)





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

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

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

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

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

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

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

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Der Versuch, Mozarts Gesamtwerk nach Gattungen und Werkgruppen zu scheiden — wie es die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) anstrebt —, stößt gerade im frühen Schaffen auf mancherlei Schwierigkeiten. Vor allem im Bereich kammermusikalischer Formen gerät man oftmals in Verlegenheit, wenn es darum geht, welches von mehreren möglichen Kriterien (z. B. originale Werkbezeichnung, Besetzung, Satzfolge o. ä.) für die Einteilung maßgeblich sein soll. So steht etwa die frühe Klavier-Violinsonate in enger Berührung mit dem Klaviertrio — oder jedenfalls doch seinen Vorformen¹ —, das seinerseits ein *Divertimento à 3* (KV 254) sein kann. Ist es hier schon nicht einfach, sinnvolle Abgrenzungen ohne Willkür zu treffen, so kompliziert sich der Sachverhalt auf dem Gebiet des frühen Streichquartetts noch mehr. Wiederum steht der *Divertimento*-Begriff einer präzisen Gattungsdefinition im Wege, aber nicht allein als terminologisches Problem, sondern diesmal auch als Problem der Besetzung.

Soll also zunächst unter diesem Aspekt vom Inhalt des vorliegenden ersten Streichquartettsbandes (der in umgekehrter zeitlicher Folge als letzter Band der Werkgruppe 20, Abt. 1, *Streichquartette*, erscheint) die Rede sein, so ist als erstes auf den Fall der drei Quartett-*Divertimenti* KV 136–138 (125^{a-c}) zu verweisen. Wer diese Werke ohne weiteres in die Folge der Streichquartette Mozarts chronologisch eingereiht sehen möchte, wird in unserem Band vergeblich suchen. Denn so wenig sich zwar leugnen läßt, daß sie eine gewichtige Rolle in der Entwicklung des Mozartschen Quartettstils spielen, so wenig darf andererseits auch ihre Sonderstellung innerhalb der Gattung „Streichquartette“ übersehen werden, die nicht nur in der Bezeichnung *Divertimento*, sondern gerade auch in der (zumindest) offenstehenden Möglichkeit mehrfacher, d. h. chorischer Besetzung der einzelnen Stimmen unter eventueller Mitwirkung eines Kontrabasses zum Ausdruck kommt. Aus diesem Grunde hat sich die Editionsleitung der NMA dazu entschlossen, KV 136 bis 138 (125^{a-c}) — zusammen mit der Serenade KV 525 — im Schlußband (= Band 6) der Werkgruppe 12 (*Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester*) zu veröffentlichen². — Aber auch bei einigen der im vorliegenden Band dargebotenen Quartette muß

die Besetzungsfrage — wenigstens theoretisch — gestellt werden: 1. Ludwig Finscher bemerkt zu Recht, daß außer den genannten drei *Divertimenti* auch das 1770 in Lodi entstandene erste Quartett KV 80 (73^f) als „*Ableger der Quartett-Symphonie im Stile Sammartinis*“ zu betrachten sei³. Aus dieser Beobachtung sollte freilich kein vorschneller Schluß auf die Besetzung von KV 80 (73^f) gezogen werden: einmal gibt es, wenn man den Angaben von Wyzewa und Saint-Foix trauen darf, gerade auch schon bei Sammartini eindeutig solistische Besetzung à 4^{3a}; zum anderen trägt das Autograph von KV 80 (73^f) die Überschrift *Quarteto* [sic], und daß zumindest Leopold Mozart mit diesem Terminus die reguläre, d. h. solistische Streichquartettbesetzung verband, geht einigermaßen deutlich aus seinem Brief an J. G. I. Breitkopf vom 7. Februar 1772 hervor, der von uns weiter unten (S. Xf.) in anderem Zusammenhang zitiert wird. Es besteht somit nicht die geringste Veranlassung, sich eine Aufführung des „Lodi-Quartetts“ anders als in der üblichen Art des Streichquartetts vorzustellen. 2. In der neuesten (sechsten) Auflage des *Köchel-Verzeichnisses*⁴ sind drei Quartette aus der Serie KV 155–160, nämlich *Quartetto I* KV 155 (134^a), *IV* KV 158 und *V* KV 159, als „*Quartett [Divertimento]*“ klassifiziert: nicht etwa, weil die Werküberschriften von Mozart nachträglich geändert worden wären — sie lauten in der ganzen Reihe übereinstimmend *Quartetto I . . . bis VI* —, sondern auf Grund der allerdings eigentümlichen originalen Vorsätze zu Beginn des jeweils ersten Satzes: Außer *Violini* (zwischen den Systemen, d. h. Violino I und II zusammen bezeichnend) notiert Mozart in KV 158 *Viole und Bassi*, in KV 159 *Viola und Basso*; in KV 155 (134^a) endlich korrigiert Mozart eigenhändig *Viole* zu *Viola* und fügt über dem Wort *Basso* noch *Violoncello* hinzu. (In normaler Weise bezeichnet sind nur *Quartetto II* KV 156/134^b und *Quartetto VI* KV 160; bei *Quartetto III* KV 157 fehlt der Vorsatz.) Aus diesem Sachverhalt darf man wohl kaum folgern, daß die Quartette I, IV und V „eigentlich“ chorisch und mit zusätzlichem Kontrabaß zu besetzende *Diverti-*

³ Artikel *Streichquartett*, in: MGG Band 12, Sp. 1570.

^{3a} Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix. *Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, 1/86, S. 301 f., verweisen auf Sammartinis *Concertini a quattro istromenti solo* aus den Jahren 1766/67; doch haben sich bisher weder Drucke noch Handschriften dieses Titels konkret nachweisen lassen, so daß mit der Möglichkeit einer Fehlzitiierung gerechnet werden muß.

⁴ Bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden 1964 (= KV⁹).

¹ Vgl. dazu das Vorwort zu NMA Serie VIII / Werkgruppe 22 / Abt. 2, Seite VII ff.

² Vgl. Vorwort zu NMA IV/12/6, S. VII ff.: *Zu den Quartett-Divertimenti KV 136–138 (125^{a-c})* (Karl Heinz Füssli) und insbesondere die *Vorbemerkung der Editionsleitung*.

menti seien, im Gegensatz etwa zu den „echten“ Streichquartetten II, III und VI derselben Serie: das heiße tatsächlich die Existenz des authentischen Zyklus⁵ als solchen leugnen⁵, ganz abgesehen davon, daß gerade auch in den drei Werken mit problematischer Bezeichnung eine mehrfache Stimmenbesetzung (zuma in den langsamen Sätzen!) kaum vorstellbar ist. Wohl aber ist vielleicht ein anderer Schluß erlaubt: daß nämlich die Quartette KV 155–160 zunächst ohne jeden Gedanken an eine zyklische Zusammenfassung in lockerer Folge (die vermutlich mit der durch die jetzige Numerierung geforderten nicht identisch war) entstanden sind; daß Mozart möglicherweise anfangs wirklich eine Fortsetzung der Reihe der Quartett-Divertimenti KV 136–138 (125⁴) im Sinne gehabt hat; daß aber jedenfalls zugleich mit der Zusammenfassung der sechs Einzelwerke zum vorliegenden Zyklus auch die eventuelle Besetzungsfrage entschieden wurde. Es liegt also nahe, die Korrektur im autographen Vorsatz des Quartettes KV 155 (134⁹) im Sinne einer für den ganzen Zyklus exemplarisch geltenden Präzisierung zu verstehen: neben den beiden Violinen sollen eine Viola und ein Violoncello⁶ mitwirken⁷.

Soviel zu Quartettcharakter und Besetzung der in diesem Band veroffentlichten Frühwerke. Sie sind, soweit wir wissen und sagen können, vermutlich komplett überliefert; wenigstens lassen sich etwaige Verluste konkret nicht nachweisen – es sei denn, das heute nur noch dem Incipit nach bekannte Quartett in g KV⁶ 626^b/46⁸, das Johann Anton André offenbar zusammen mit den nachgelassenen Autographen Mozarts

erwarb, wäre tatsächlich echt, was aber nicht eben wahrscheinlich ist⁹.

Der Vollständigkeit halber müssen in diesem Zusammenhang noch einige andere Quartettkompositionen Erwähnung finden, die unter Mozarts Namen überliefert sind, ohne aber das geringste mit ihm zu tun zu haben; daß sie in der NMA keine Berücksichtigung finden, braucht nicht eigens begründet zu werden. Die folgende Aufzählung ist insofern unvollständig, als sie sich bewußt auf solche Werke beschränkt, die in der sechsten Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* (Anhang C) genannt werden¹⁰. In drei Fällen ist der wahre Autor bekannt: Das Quartett in C KV⁶ Anh. C 20.07 ist von Ignaz Pleyel (op. 42, 1)¹¹ komponiert; die *Sei Quartetti capricciosi* unter KV³ Anhang 291^a = KV⁶ Anh. C 20.06 stammen von Johann Mederitsch (Gallus)¹²; von den vier fälschlich sogenannten „Mailänder Quartetten“ KV³ Anh. 210–213 = KV⁶ Anh. C 20.01–4 konnte das zweite unlängst als ein Werk Joseph Schusters identifiziert werden¹³, auf den nach neuesten Forschungen auch zwei weitere Quartette dieser Reihe zurckgehen¹⁴. brig bleiben die sechs Quartette KV³

⁹ Das Stück (und ebenso das in Anmerkung 8 genannte zweite Incipit) fehlt bezeichnenderweise im handschriftlichen André-Verzeichnis (Original: British Museum London), das auf der Grundlage des Gleibner-Verzeichnisses zusammengestellt wurde; vermutlich hatte bereits André es als apokryph erkannt und ausgeschrieben.

¹⁰ Zu einigen weiteren unechten Quartetten, die darüber hinaus bekannt geworden sind, sei auf den Krit. Bericht verwiesen.

¹¹ Der Nachweis stammt von Herrn Dr. Ludwig Finscher, Saarbrücken, dem für seine briefliche Mitteilung an dieser Stelle herzlich gedankt sei. – In dem von Finscher genannten Druckexemplar (sterreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur M. S. 4172: Artaria & Co., Plattennummer 547 und 549) ist die Opuszahl handschriftlich eingetragen (das Exemplar trägt den jüngeren handschriftlichen Vermerk: bei Schott op. 67). Alexander Weinmann (*Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien 1952 = *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Reihe 2, Folge 2) nennt unter den erwähnten Plattennummern die Quartettserien op. 39 und 40, während op. 42 einmal unter Plattennummer 619 (Violin-Duette), dann auch unter Plattennummer 1658 (Quartette) erscheint. Es dürfen also dieselben Werke mehrmals und zum Teil in Arrangement aufgelegt worden sein.

¹² Vgl. Karl Pfannhauser, *Unechter Mozart*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Dezember 1958, S. 9 ff.

¹³ Vgl. die in KV⁶, S. 881 (*Anmerkung*), genannten Arbeiten von Richard Engländer.

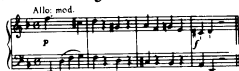
¹⁴ Auch dieser wichtige Nachweis in einer Mitteilung Dr. Finschers, der im Prager Nationalmuseum eine unvollständige Stimmenkopie des späten 18. Jahrhunderts (Signatur Ka 784–788) mit sechs Streichquartetten (Nr. 5 fehlt) Joseph Schusters ermittelt hat. Nr. 1, 2 und 4 dieser Kopie sind identisch mit den entsprechenden Nummern der „Mailänder Quartette“. – Es kann danach kaum mehr fraglich sein, wer der Autor des bislang noch nicht identifizierten dritten Quartettes ist, dem Georges de Saint-Foix (a. a. O., III/326, S. 115 ff.) eine längere Abhandlung – als einer vermeintlichen echten Komposition Mozarts – widmet.

⁵ Zur Frage der Quartett-Zyklen vgl. weiter unten S. Xf.

⁶ Das Violoncello/Basso im Vorsatz kann schwerlich ohne weiteres als Violoncello [e] Basso aufgefaßt werden, zumal Violoncello allem Anschein nach ein Nachtrag Mozarts ist. berhaupt bedeutet „Basso“ zu allererst eine Funktion, in den seltensten Fällen eine konkrete Instrumentenangabe (in Partituren gewöhnlich dafür „Contrabasso“, in Stimmen „Violone“). So empfiehlt es sich eher, den Zusatz als „Basso, d. h. Violoncello“ (also präzisierung) zu interpretieren.

⁷ Zu diesen und anderen benachbarten Fragen vgl. grundsätzlich Karl Heinz Fssl in dem oben (*Anmerkung 2*) genannten Vorwort.

⁸ Dazu der separate Kommentar Franz Gleibners (Original: André-Archiv Offenbach) zum sogenannten „Gleibner-Verzeichnis“: „146. Quartetto a due Violini, Viola, e Basso. noch eins dazu vide Nro 256“, und im Verzeichnis erscheint unter dieser Nummer mit dem Hinweis „zu 146“ folgendes Streichquartett-Incipit in d, das in KV⁶ nicht berücksichtigt ist:



Offensichtlich handelt es sich hier um zwei verschiedene Werke, die auseinandergelassen werden sollten. Auch das zweite ist verworfen. – Zum Gleibner-Verzeichnis vgl. Ernst Fritz Schmid, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1956, Salzburg 1957, S. 35 f.

Anh. 291^a = KV⁸ Anh. C 20.05, deren Autor einstweilen noch verborgen ist¹⁵. Weder die Art der Überlieferung noch der musikalische Befund weisen auf Mozart hin.

*

Die insgesamt dreizehn Quartette des vorliegenden Bandes erscheinen in recht auffälliger Gliederung: zwei Zyklen à 6 (KV 155–160 und KV 168–173), denen das Quartett KV 80 (73^f) als Einzelgänger voranstelt. Über den jeweiligen Anlaß zur Komposition wie über sonstige Umstände ist nur wenig Erhellendes überliefert. Das sogenannte Lodi-Quartett KV 80/73^f (= Nr. 1), Mozarts erster Versuch in dieser Gattung, ist offenbar unter dem frischen Eindruck entstanden, den Mozart während des langen Aufenthaltes (23. Januar bis 15. März 1770) in Mailand von der Kammermusik Giovanni Battista Sammartinis und seines Kreises empfangen haben dürfte. Die Komposition wurde auf der Weiterreise von Mailand nach Parma und Modena zu Papier gebracht; mit ungewöhnlicher Genauigkeit hält Mozart Ort und Zeit der Niederschrift fest: rechts oberhalb der Überschrift *Quarteto di amadeo Wolfgango Mozart. ist zugefügt à lodi. 1770. le 15 di Marzo / alle 7. di sera*. Mag sein, daß er vom Vater zu solcher Pedanterie angehalten worden ist¹⁶, mag aber auch sein, daß Anlaß oder Umstände der Niederschrift besonders einprägsam waren¹⁷: Jedenfalls hat der damals 14jährige Knabe noch lange Zeit danach eine lebendige Erinnerung daran behalten. Am 24. März 1778, fast auf den Tag genau acht Jahre später, schreibt er aus Paris an den Vater: „[...] *ich hab vor meiner abreise zu Mannheim dem H: v: Gemmingen*¹⁸ *das Quartett welches ich zu Lodi abends im wirthshaus gemacht habe, und dann das Quintett [KV 174], und die Variationen*

*von fischer [KV 179 (189^a)] abscreiben lassen. [...]*¹⁹ Das sind zwar durchweg Werke nicht eben jüngsten Datums, aber das Streichquintett in B (Ende 1773 entstanden) ist immerhin das einzige der Frühzeit, und seit den Klaviervariationen über Johann Christian Fischers Menuett (Sommer 1774) hatte Mozart bis dahin kein weiteres Werk dieser Art geschrieben. Daß er zu diesen beiden nun noch gerade sein erstes Streichquartett gesellt, nicht etwa eines seiner späteren und ungleich repräsentativeren Quartette, läßt sowohl auf eine ganz besondere (subjektive) Wertschätzung dieses Erstlings als auch zugleich auf ein fast freundschaftlich vertrauensvolles Verhältnis zu Gemmingen schließen. Wie sehr man sich auch wundern mag, daß Mozart ausgerechnet das „Lodi-Quartett“ im Reisegepäck mit sich führte — es scheint, als sei noch der junge Mann stolz darauf gewesen, derlei als Knabe im ersten Wurf zustande gebracht zu haben. — Das Autograph ist — ehemals in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin befindlich — heute verschollen, und nur wenig mehr als der erste Satz ist in einem Faksimile zugänglich; es ist daher kaum möglich, die traditionelle Meinung über die weitere Werkgeschichte zu überprüfen. Danach soll eine erste Fassung des Menuett-Trios (sie ist in Kopie überliefert; vgl. Anhang I des vorliegenden Bandes, S. 195) gestrichen und von Leopold Mozart durch die endgültige, in den Violinen um eine Oktave tiefer gesetzte Gestalt ersetzt worden sein. Dieser Sachverhalt ist kaum zu bezweifeln; Vater Leopold hat in unzähligen Fällen in die „rohen“ Manuskripte des Sohnes mit gewiegener musikalischer Erfahrung redigierend und glättend eingegriffen. Weiter aber: Angeblich bestand das Quartett ursprünglich aus nur drei Sätzen; das Finalrondo, auf anderem Papier geschrieben, soll einige Jahre später nachkomponiert worden sein²⁰. Diese Meinung — auf die wir angewiesen sind, da die ent-

¹⁵ In einer peripheren Quelle werden Nummer 3–5 Joseph Haydn zugeschrieben: vgl. KV⁸, S. 884, *Abschriften* (nicht in Hobokens *Haydn-Verzeichnis*).

¹⁶ Die meisten mehr oder weniger präzisen Datierungsvermerke auf den Autographen der Vor-Wiener Zeit stammen von der Hand Leopold Mozarts.

¹⁷ Den Briefen Leopolds und Wolfgangs nach Hause ist nichts weiteres zu entnehmen.

¹⁸ Otto Freiherr von Gemmingen-Hornberg, ein Mannheimer Gönner Mozarts, ist der Verfasser des Melodrams *Semiramis*, zu dem Mozart wahrscheinlich eine (verschollene) Musik geschrieben hat (KV Anh. 11/315^e). Gemmingen übersiedelte 1782 nach Wien, wo er u. a. als Vorsteher der Loge „Zur Wohltätigkeit“ fungierte, der Mozart im Dezember 1784 beitrug. Vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, zusammengestellt und erläutert von Otto Erich Deutsch (NMA X/34), S. 204 (5. Dezember 1784).

¹⁹ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (= Bauer-Deutsch), 4 Bände, Kassel etc. 1962/63; II, Nr. 439, S. 326, Zeile 16 ff.

²⁰ Im Faktum als solchem sind sich die „klassischen“ Mozart-Autoren einig, nicht aber in der Datierung: Otto Jahn (*W. A. Mozart*, Teil I, Leipzig 1/1856, S. 589) drückt sich sehr vorsichtig und ohne Festlegung aus, Hermann Abert (Band I, Leipzig 7/1955, S. 348, Anmerkung 2) schätzt „etwa 1772 bis 1773“, Wyzewa und Saint-Foix (a. a. O., Band 2/198, S. 13 f.) fixieren mit Bestimmtheit („*mons pouvons affirmer avec certitude*“) als frühestmöglichsten Termin die Ankunft Mozarts in Wien, August, richtig: Mitte Juli 1773 (der eventuelle Zeitraum wird bis zum März 1774 ausgedehnt), und Alfred Einstein (*Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Stockholm 1947, S. 239) spricht von „*Ende 1773 oder Anfang 1774*“; KV⁸ folgt im wesentlichen der Datierung der beiden französischen Autoren.

scheidenden Partien des Autographs zur Beurteilung nicht vorliegen — hat einen zwispältigen Aspekt. Es klingt befremdlich, daß Mozart ein in jeder Beziehung veraltetes und auch in allem übrigen nicht allzu bedeutendes Werk durch einen derartigen Zusatz geraume Zeit danach (zu der oder nach der Zeit der Wiener Quartettserie KV 168–173) zur Viersätzigkeit aktualisiert haben sollte. Aber er hat das Werk immerhin hoch geschätzt, wenn nicht gar geliebt (siehe oben) — und insofern ist manches denkbar. Auch läßt sich nicht leugnen, daß 1770 im Mailänder Umkreis Sammartinis eine Viersatzfolge unerhört gewesen wäre (Dreisätzigkeit mit einem Menuett-Finale war die Regel), und daß dieses letzte Kontretanz-Rondo auffällig geschmeidiger und im Satz „gekonnter“ ist als die drei vorhergehenden Sätze. So mag es seine Richtigkeit mit der herkömmlichen Meinung haben; zur Datierung des zugefügten Rondos sei mit allem Vorbehalt auf den von Wyzewa und Saint-Foix bzw. KV⁶ gegebenen Zeitraum (vgl. Anmerkung 20) als oberes Maximum verwiesen.

Nun zum ersten Zyklus, den Quartetten I–VI KV 155 bis 160 (= Nr. 2–7) in der konsequenten Folge des Quartenzirkels D–G–C–F–B–Es. Sie sind vollständig im Autograph erhalten (aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, zur Zeit Tübingen). Jedes Quartett beginnt mit einer neuen Papierlage; es deutet also nichts zwingend darauf hin, daß die Entstehung der einzelnen Glieder in ihrer jetzigen Anordnung gedacht werden muß — im Gegenteil, es gibt plausible Überlegungen, wonach dies wahrscheinlich nicht der Fall gewesen ist²¹. Aber auch dafür gibt es kein durchschlagendes Argument diplomatischer Art²², und so bleibt die eventuelle ursprüngliche Reihenfolge — also der Entstehung, nicht der Ordnung nach — dunkel. Alle sechs Einzelautographe sind undatiert. Wir kennen aus den Jahren 1772/73, die für die Komposition allein in Betracht kommen, überhaupt nur zwei Briefe, in denen Quartette erwähnt werden; beide stammen von der dritten italienischen Reise, und beide enthalten jeweils nur eine kurze Bemerkung, die gerade ihrer Beiläufigkeit wegen Interesse erweckt. Am 28. Oktober 1772 berichtet Leopold Mozart aus Bozen: „[...] Der Wolff: befindet sich auch wohl; er schreibt eben für die lange Weile ein quatro. Er empfiehlt sich

allen. [...]“²³, und am 6. Februar 1773 heißt es aus Mailand: „[...] der Wolff: schreibt ein Quartetto [...]“²⁴. Einstein kommentiert die beiden Stellen: „Zweifellos [!] handelt es sich um [KV] 134^a (155) und 157“²⁵. Er folgt damit im wesentlichen der Anschauung von Wyzewa und Saint-Foix, die die Entstehung der ganzen Serie, und zwar nach der Folge der jetzigen Anordnung, in die Zeit zwischen Ende Oktober 1772 und Februar–Mai 1773 verlegen²⁶. Nicht zu bezweifeln — entgegen Einstein — ist aber zunächst einzig dies, daß wir nur von zwei Quartetten sicher wissen, daß sie in jene Zeit fallen. Eine präzise Identifizierung dieser beiden in den Briefen erwähnten Werke ist ohne gewagte Hilfskonstruktion, auf die hier verzichtet sei, nicht möglich. Im übrigen aber dürfte die Pauschal датierung der ganzen Quartettserie in die Zeit der dritten Italienischen Reise richtig sein. Im Frühjahr 1772 und in den folgenden Sommermonaten war Mozart hinreichend mit übrigens sicher datierten Divertimenti und Sinfonien beschäftigt; sollte er sich danach tatsächlich schon der Quartettkomposition zugewandt haben, etwa um in Italien auch neue Kammermusik vorweisen zu können, so müßte dies im Spätsommer/Frühherbst geschehen sein. Die teilweise bereits in Salzburg (Oktober) begonnene Arbeit am *Lucio Silla* KV 135 hat bei weiterem Fortschreiten nach der Ankunft in Mailand sicherlich keine Nebenarbeiten geduldet, und so konnten weitere Quartette tatsächlich wohl frühestens Ende 1772 und später in Angriff genommen werden, womit die beiden zitierten Nachrichten Leopold Mozarts konform gehen. Daß Leopold in so beiläufigem Ton davon schreibt, könnte ein Hinweis darauf sein, daß die Mehrzahl der Quartette erst nach dem Brief vom 6. Februar 1773 komponiert wurde: Denn andernfalls hätte der Vater der Tatsache einer im Entstehen begriffenen ersten Quartettserie doch wohl mehr Aufmerksamkeit geschenkt, zumal er stets ein waches Auge für geschäftliche Möglichkeiten hatte. Zweifellos wird er sich noch seines Briefes an den Leipziger Verleger Breitkopf vom 7. Februar 1772 (bald nach der Rückkehr von der zweiten Italienreise) erinnern haben, in dem es heißt: „Wollten sie etwas von meinem Sohne zum Druck befördern, so wäre bis dahin²⁷ die beste Zeit: sie darffen nur benen-

²¹ Vgl. oben (S. VII f.) zur Frage der Besetzung und des Instrumentenvorsatzes.

²² Möglicherweise sind in den Überschriften die Ordnungsziffern I bis VI von Mozart nachträglich gesetzt. Statt I stand zuerst 1^{mo}, aber auch das könnte natürlich bereits ein Zusatz gewesen sein. Unterschiedliche Tinten, deren Beobachtung sonst manchen Hinweis geben kann, scheinen nicht verwendet worden zu sein.

²³ Bauer-Deutsch I, Nr. 264, S. 457, Zeile 27 f.

²⁴ Bauer-Deutsch I, Nr. 283, S. 480, Zeile 39 f.

²⁵ KV³, S. 198, Anmerkung zu KV 155 (134^a). Die Bemerkung ist in KV⁶ übernommen.

²⁶ Vgl. Wyzewa und Saint-Foix, a. a. O., I/151, S. 478, und II/171, S. 12.

²⁷ Nämlich bis Ende September 1772; damals sollte es „wieder und zwar zum dritten mahl nach Italien abgehen“. (Aus dem unmittelbar vorhergehenden Kontext des zitierten Briefes.)

nen, was ihnen am Anständigsten wäre. Es mögen Klaviersachen, oder Trio mit 2 Violinen und einem Violoncello, oder quartetten, das ist mit 2 Violinen, einer Viola und Violoncello²⁸, oder Sinfonien mit 2 Violinen, Viola, 2 Corni 2 Houtbois oder Zwerchflauten und Baſſo seyn. kurz, es mag seyn von einer Gattung Composition als es immer ihnen vorträglich scheint, alles wird er machen, wenn sie es nur bald melden.“²⁹ Wir wissen nicht, wie Breitkopf auf dieses für uns aufschlußreiche Angebot reagiert hat — offenbar nicht allzu enthusiastisch, denn es kam keine Geschäftsverbindung zustande; aber wir können daraus ersehen, wie sehr Leopold in jener Zeit darauf aus war, neue Sinfonien und Kammermusik des Sohnes (darunter gerade auch Streichquartette!) im Druck erscheinen zu lassen. Unter diesem Gesichtspunkt erklären sich wohl auch die in auffallend kurzer Zeit hintereinander entstandenen beiden Zyklen des vorliegenden Bandes.

Die zweite Quartettreihe KV 168–173 (= Nr. 8–13) ist, anders als die erste, vorwiegend nach aufsteigenden Terzverwandten geordnet: F – A – C – Es – B – d; es fällt auf, daß das Mollstück (das einzige überhaupt in Mozarts früher Kammermusik!) an so exponierter Stelle erscheint. Daß und wie Mozart in diesen Werken Bezug nimmt auf Joseph Haydns Quartett-Opera 9, 17 und 20, ist weitgehend bekannt und bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Erörterung³⁰. Die Autographe von KV 169, 171 und 173 (sämtliche ehemals in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin) sind heute verschollen; davon ist als Faksimile nur die erste Seite des Quartetts in d KV 173 erhalten; die restlichen Originale befinden sich teils im British Museum London (KV 172), teils in zwei Schweizer Privatsammlungen.

²⁸ Diese Erläuterung der Quartettbesetzung darf wohl ohne weiteres auf alle frühen Quartette (aber nicht ohne weiteres auf die Quartett-Divertimenti) angewandt werden; vgl. auch unsere Diskussion auf S. VII f. Wichtig ist, daß Leopold Mozart eine derartige Parenthese Breitkopf gegenüber für nötig hielt.

²⁹ Bauer-Deutsch I, Nr. 263, S. 456, Zeile 23 ff. — Vgl. auch Mozart, *Die Dokumente seines Lebens*, S. 126 (unter dem Datum des Briefes).

³⁰ Entgegen allgemeiner Anschauung ist es aber nicht sicher, daß Mozart die drei Serien Haydns erst in Wien 1773 kennengelernt hat. Walter Senn (*Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Neues Augsburger Mozart-Buch = Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* Band 62/63, Augsburg 1962, S. 352) weist eine Stimmenkopie von op. 17 (Dominikanerkloster Heilig Kreuz, Signatur 31) mit autographen Eintragungen Mozarts — möglicherweise beider Mozarts? — nach und nimmt an, Mozart habe das Manuskript im Herbst 1773 in Wien erworben und nach Salzburg mitgebracht. Die Kopie verwendet aber eindeutig Salzburger Papier, und der Schreiber jedenfalls der Violoncellostimme ist — entgegen Senn — bekannt (= Senns Salzburger „Kopist B“; vgl. a. a. O., S. [356]). Die Quelle ist also doch wohl in Salzburg entstanden, und ob dann wirklich erst nach der Wiener Reise, bliebe noch zu beweisen.

Auch diesmal gibt es keinen vernünftigen Zweifel an der Authentizität der zyklischen Reihung; zudem aber ist im Gegensatz zu vorhin eindeutig klar, daß die Zusammenfassung erst nachträglich vorgenommen wurde, und zwar wahrscheinlich von Leopold Mozart. Man darf als selbstverständlich annehmen, daß er im Sinne seines Sohnes handelte, oder besser: daß Wolfgang akzeptierte, was der Vater tat. Von Leopolds Hand stammt die Generalüberschrift am Kopf des Autographs von KV 168: 6 *Quartetti del Sgr: Caval: Amadeo / Wolfgango Mozart*. Daneben, aber durch einen senkrechten Strich davon getrennt und damit nur auf das Einzelwerk, nicht auf den Zyklus bezogen, ist von derselben Hand die Datierung eingetragen: *à Vieña 1773 / nel mese d'agosto*. Sie erscheint in dieser Form teils mit, teils ohne Wiederholung des Autorenvermerks bis hin zu KV 171. KV 172 ist undatiert, und KV 173 hat als Zusatz zum Autorenvermerk lediglich die Angabe *à Vieña / 1773*. Da sich die Mozarts vom 16. Juli bis etwa 24. September in Wien aufhielten, ist ohne weiteres glaubhaft, daß die beiden letzten nicht bzw. nicht präzisierten Werke gleich anschließend im September entstanden sind. (Diese an sich erstaunliche Konzentration auf eine einzige Werkgattung verrät nur zu deutlich die neue und aufs neue vergebliche Hoffnung Vater Leopolds, mit den Wiener Verlegern, insbesondere wohl mit dem Hause Artaria, in fruchtbare Verbindung zu treten. Doch dies nur nebenbei.) Die Autographe — soweit sie heute noch vorliegen — sind sauber und mit ruhiger Hand ausgeführt, auch begegnen in ihnen verhältnismäßig nur wenige Korrekturen, was angesichts der doch recht anspruchsvollen Setzweise überrascht. Aber diese Autographe repräsentieren wohl ein letztes Arbeitsstadium: Wir müssen annehmen, daß Mozart mit ausführlichen Skizzen und Konzeptblättern gearbeitet hat. Erhalten ist eine frühere Fassung der Fuge aus KV 173³¹, außerdem kennen wir neuerdings auch ein flüchtig konzipiertes Menuett in F KV⁶ 168^a³², das in ziemlich sicherem Zusammenhang mit dieser Quartettserie steht³³. — Die Autographe sind demnach alles andere denn eilig hingeworfene Erstschriften. Desto merkwürdiger berührt der Umstand, daß Mozart es vielfach nicht für nötig befunden hat, Tempobezeichnungen vorzuschreiben; sie sind gegebenenfalls von Leopold Mozart, im ersten Satz des Quartettes KV 172 gar von dritter Hand ergänzt wor-

³¹ Vgl. Anhang I/3, S. 199–201.

³² Vgl. Anhang II, S. 202.

³³ Vgl. E. F. Schmid, *Schicksale einer Mozart-Handschrift*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958, S. 43 ff. (mit Faksimile nach S. 48).

den. Dem Vater überlassen blieben auch die einzelnen Werküberschriften, die allem Anschein nach später als die erwähnten Tempozusätze eingetragen wurden; sie lauten jeweils nur *Quartette*. Von wessen Hand die — wiederum zu anderer Zeit — zumeist mit Bleistift angefügten Ordnungsziffern stammen, ist kaum zu sagen³⁴. — All diesen Einzelheiten läßt sich nur entnehmen, daß der Zyklus als solcher authentisch, die Werkfolge im einzelnen möglicherweise authentisch ist. Wie sich die Werkfolge im Zyklus zur tatsächlichen Entstehungsfolge verhält, kann nicht geklärt werden³⁵.

Weder in Familienbriefen noch in zeitgenössischen Dokumenten findet sich übrigens eine Erwähnung dieser Quartette. Zwölf Jahre später aber stehen sie — wahrscheinlich geht es dabei um KV 168—173, nicht um KV 155—160 — im Mittelpunkt einer öffentlichen Auseinandersetzung zwischen den Verlegern Artaria & Co. und Christoph Torricella in Wien³⁶. Im September 1785 erschienen bei Artaria als Mozarts op. X die berühmten sechs Quartette mit Widmung an Joseph Haydn. Etwa gleichzeitig hatte aber auch Torricella, ohne präzise Angaben zu machen, sechs andere Quartette Mozarts „um den billigsten Preis“ angekündigt. Daraufhin protestierte Artaria in Mozarts Namen: „[...] Da Hr. Kunsthändler Torricella in den letzteren Zeitungen auch 6 Quartetten vom Mozart um billigen Preis, ohne dabey anzumerken, ob solche geschrieben oder gestochen, alt oder neu, ankündigte, so hält es Hr. Mozart für Pflicht, ein schätzbares Publikum hiemit zu benachrichtigen, daß gedachte 6 Quartetten keineswegs neu, sondern ein altes Werk sey, welches er bereits vor 15 [!] Jahren geschrieben hat, damit Liebhaber, die seine neuen erwarteten, nicht die unredten erhalten.“ Torricellas wortreich sich windende Replik lautete: „[...] Da in der Anzeige des Herrn Artaria Comp. über die Ausgabe der letzten neuen Quartetten bey nahe ganz überflüssig versichert wurde, daß diese, die ich dem Publicum bekannt machte, vor 15 Jahren geschrieben, folglich das Publicum vor einer Art von zugemutheter Bevortheilung gewarnt zu werden scheint, — so seh ich mich genöthiget, hiemit zu erklären; daß das nicht anmerken ob solche gestochen oder geschrieben, alt oder neu wären, gerade für mich

den Beweis führen dürften, daß ich das Publicum nicht irre führen wollte — wenn ja nicht erprobte Rechtschaffenheit für mich das Wort reden sollte. Was also die 15jährige Quartetten belangt, so glaub ich, daß auch diese keiner andern Empfehlung, als ihres Meisters Namen bedürfen — so wie ich überzeugt bin, daß sie für so manchen Liebhaber der neuesten — wegen ihrem ganz eigenen Geschmack — auch eine Neuheit seyn dürften — folglich die Herrn Liebhaber niemals unredte erhalten werden — da auch diese gewiß Mozarts Kinder sind.“ — Da bisher kein Exemplar der Kopien (um solche muß es sich wohl handeln) Torricellas nachgewiesen werden konnte, läßt sich mehr dazu nicht sagen. Es bleibt letztlich unklar, welche der angeblich „vor 15 Jahren“ geschriebenen Quartette gemeint sind, und ebenso unklar ist, auf welche Weise Torricella der Manuskriptvorlage habhaft werden konnte. Die Angelegenheit muß gleichermaßen für Mozart wie für Artaria recht ärgerlich gewesen sein.

Spezielle Bemerkungen

KV 80/73^f (= Nr. 1): Vorlage für die Edition war 1. das Teilfaksimile³⁷ des verschollenen Autographs, 2. eine im wesentlichen getreue Kopie³⁸ des Autographs, die auch die Streichungen der originalen Vorlage enthält. Trotz mancher Ungenauigkeiten im Detail bietet der Text dieser Ersatzquelle keine Schwierigkeiten.

Die Artikulationsergänzungen im *Trio* schienen nach Analogie der Andeutungen in der Erstfassung (Anhang I/1, S. 195) gerechtfertigt.

Rondeau, Takt 7. Violoncello: Das Trillerzeichen ist hier und an den entsprechenden Parallelstellen zweifelsfrei überliefert und sollte auch bei der Aufführung berücksichtigt werden, obwohl sich dadurch ein paralleler Quintentriller (Violine I) ergibt.

KV 155—160 (= Nr. 2—7): Vorlage waren die Autographe³⁹. Bemerkenswert ist, daß im ersten Satz von KV 155 (134^a) zwischen Takt 53 und 54 ein ursprünglich gesetztes Repetitionszeichen ausradiert wurde, eine Korrektur, die zweifellos authentisch ist. An entsprechender Stelle des ersten Satzes von KV 160/159^a (Takt 48/49) ist von vornherein die Setzung des Repetitionszeichens unterblieben. Ein Grund dafür, war-

³⁴ Einzig bei KV 168 könnte das nachgesetzte 1^o auf Leopold Mozart hindeuten.

³⁵ Nicht überflüssig ist hier vielleicht der Hinweis, daß noch bei den sechs Haydn gewidmeten Streichquartetten eine Divergenz zwischen zyklischer Ordnung und Entstehungsfolge vorliegt: vgl. dazu Ludwig Finscher im Vorwort zu NMA VIII/20/Abt. 1, *Streichquartette* · Band 2, S. VII f.

³⁶ Alles folgende zitiert nach: Mozart, *Die Dokumente seines Lebens*, S. 220 ff.

³⁷ *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin*, 1904 (Beilage zum 18. Heft): erster Satz vollständig, zweiter Satz T. 1—6.

³⁸ Aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Berlin-Dahlem, Signatur *Mus. Ms. 15 430*.

³⁹ Aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, z. Z. Tübingen.

um Mozart in diesen beiden Fällen auf die sonst selbstverständliche Teilrepetition verzichtet, läßt sich nicht erkennen: Es spielen weder die Anzahl der Takte eine Rolle, noch die Art der thematischen Assoziationen in der Durchführung, d. h. welche der Themen- gruppen durchgeführt werden und in welcher Reihen- folge — Umstände, die (ein jeder schon für sich allein) theoretisch genügend Ursache hätten sein können, eine Wiederholung der Exposition oder Durchführung und Reprise nicht ratsam scheinen zu lassen. (So ist in vielen Werken Beethovens die Absicht ihres Schöp- fers, die Durchführung als absolut einmaliges Ereignis darzustellen, evident.) Eine Mutmaßung, die von ähn- lichen Überlegungen ausgeht, wäre theoretisch eine fühlbar dichtere kompositorische Faktur der Sätze ohne Binnenwiederholung gegenüber den übrigen; aber auch dies trifft (zumindest für *Quartetto I*) nicht zu. So bleibt uns nichts anderes übrig, als Mozarts Willen kommentarlos zu respektieren und höchstens noch dar- auf hinzuweisen, daß es sich bei den Sätzen ohne Re- petition um das erste und um das letzte Werk im Zyklus handelt — ein Umstand, der möglicherweise auch außermusikalische Ursachen haben könnte, oder zumindest Gründe, die nicht unmittelbar aus dem mu- sikalischen Geschehen allein ableitbar sind.


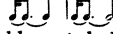
KV 168–173 (= Nr. 8–13): Vorlage für KV 168, 170 und 172 waren die Autographe (vgl. dazu oben, S. XI), für KV 169, 171 und 173 tritt anstelle der verschollenen Originale⁴⁰ der im Jahre 1801 bei Johann Anton André (Offenbach) erschienene Stimmenerstdruck mit den Plattennummern 1509/1510⁴¹, der ganz zu Recht im Titel als *Édition faite d'après la partition en manuscrit* bezeichnet wird. Soweit sich beurteilen läßt, folgt der Text dieser Ausgabe tatsächlich dem Autograph mit derartiger Genauigkeit, daß er allen übrigen Kopien und Frühdrucken unbedenklich vorzuziehen ist. Der wesentlich früher (1792) zu datierende Druck Artaria & Co. (Plattensnummer 387), der KV 173 zusammen mit den Quartetten KV 157 und 160 (159^a) enthält, kann für KV 173 nur sehr bedingt als Erstausgabe angesehen werden, denn abgesehen von zahlreichen sonstigen Eigenmächtigkeiten ersetzt er den dritten und vierten Satz des Quartetts durch das Finale aus KV 155 (134^a)⁴².

⁴⁰ Die erste Seite des ersten Satzes von KV 173 (bis T. 14) ist photographisch wiedergegeben bei Ludwig Schiedermaier, *W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen*, Leipzig 1919, Tafel 18.

⁴¹ Exemplare im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg.

⁴² Die Angabe in KV^a, S. 192 (*Ausgaben*), wonach dies auch für den genannten André-Druck gilt, ist zu berichtigen: André gibt die Originalgestalt des Quartettes wieder.

Im ersten Satz von KV 173 ergeben sich zwei auf- führungspraktische Fragen: Die Ausführung der Sech- zehntelvorschläge im Zusammenhang mit dem Terz- fall des Hauptthemas sowie die Ausführung der Tril- lerfigur (T. 17 und entsprechend).

In modernen Wiedergaben werden die Sechzehntelvor- schläge , häufig etwa  gespielt; diese Ausführung ist jedoch problematisch. Eher dürfte es sich empfehlen, den Anweisungen Leopold Mozarts für derartige Terzfallfiguren zu folgen⁴³: „Nun giebt es auch kurze Vorschläge, bey denen aber die Stärke nicht auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote fällt. Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht, als es möglich ist, und wird nicht stark, sondern ganz schwach angegriffen. Man braucht diesen kurzen Vor- schlag, wenn mehr halbe Noten nach einander kommen, deren jede mit einem Vorschlagnötchen bezeichnet ist; oder aber wenn auch manchmal nur eine halbe Note zugegen ist, die aber in einer solchen Passage steckt, welche gleich von einer zweyten Stimme in der höhern Quarte oder in der tiefern Quinte nachgeahmet wird; oder wenn man sonst vorsieht, daß durch einen langen Vorschlag die Regelmässige Harmonie und folglich auch die Ohren der Zuhörer beleidigt würden; und endlich wenn in einem Allegro, oder andern scherz- haften Tempo etwelche Noten Stufenweise, oder auch Terzweise nacheinander absteigen, deren jede einen Vorschlag vor sich hat; in welchem Falle man den Vor- schlag schnell wegspielt, um dem Stücke durch das lange Aushalten der Vorschläge die Lebhaftigkeit nicht zu benehmen. Hier folgen die Beyspiele, wo der Vor- trag mit langen Vorschlägen viel zu schläferig klingen würde.“

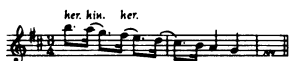


Noch deutlicher ist eine andere Stelle, in der es heißt: „[...] die durchgehenden Vorschläge. Diese Vor- schläge gehören nicht in die Zeit ihrer Hauptnote, in welche sie abfallen, sondern sie müssen in der Zeit der vorhergehenden Note gespielt werden. Man könnte freylich den Vortrag durch kleine Nötchen bestimmen; allein es würde etwas sehr neues und ungewöhntes seyn. Der es ausdrücken will, setzet es schon in rich- tigt eingetheilten Noten hin. Man pflegt diese durch- gehende Vorschläge bey einer Reihe Noten anzu- bringen, die eine Terz von einander absteigen. Z. E.



⁴³ *Violinschule*, Augsburg 3/1787, als Faksimile hrsg. von Hans Joachim Moser, Leipzig 1956, IX, § 9, S. 200 f.

So aber werden sie gespielt, und auch am gescheidesten geschrieben.



Die Sechzehnteilnote wird ganz gelind und still ergriffen, und die Stärke fällt allemal auf die Achtteilnote.⁴⁴ Eine Ausführung der Vorschläge in diesem Sinne befriedigt musikalisch am ehesten und dürfte darüber hinaus wohl auch der Auffassung des jungen Mozart entsprechen⁴⁵.

Was die erwähnte Trillerfigur anlangt, so ist sie im zuverlässigen André-Druck entweder überhaupt nicht oder nur an wenigen Stellen mit einem Bogen über Haupt- und beiden Nebennoten bezeichnet. Unsere Ausgabe folgt André (d. h. der vermutlichen Schreibweise Mozarts) und fügt Bogenergänzungen in diesem Sinne hinzu. Es muß ausdrücklich bemerkt werden, daß diese Artikulation von der Quelle her gesehen die einzig richtige ist; sie befriedigt aber weder in strichtechnischer noch in motivisch-analytischer Hinsicht: Pochende Achtel und Trillerfigur bilden zusammen ohne jeden Zweifel ein auftaktiges Motiv, so daß man aus Gründen der musikalischen Logik eher



spielen möchte⁴⁶. Die Bandbearbeiter empfehlen für die moderne Praxis die hier angedeutete Spielweise. — In diesem Zusammenhang sei noch bemerkt, daß im Normalfall jeder Triller mit der oberen Nebennote beginnen soll (nicht nur in diesem Satz!), und nichts anderes meint Mozart, wenn er gelegentlich und scheinbar inkonsequent diese Nebennote als Vorschlag ausnotiert (erster Satz, Takt 20, Violine I).

Der Schluß der Finalfuge aus KV 173 stellt insofern ein besonderes Problem dar, als Mozart im krassen Gegensatz zur Artikulation aller früheren Themeneinsätze von der Engführung (Takt 78) an gelegentliche und offenbar nicht sehr konsequente Legatobögen setzt (so übrigens andeutungsweise, wenn auch nicht thematisch bezogen, bereits im Autograph der Erstfassung⁴⁷). Der Textüberlieferung bei André zu mißtrauen, besteht um so weniger Anlaß, als schlechterdings keinem „Bearbeiter“ eine derart überraschende Wendung des Themencharakters zugetraut werden kann. Die NMA übernimmt deshalb die Legatobögen; darüber hinaus schienen einige vorsichtige Ergänzungen angebracht, um eine gewisse Konsequenz zu gewährleisten.

*

Für die Quartette Nr. 2–7 zeichnet Karl Heinz Füssl verantwortlich. Die Edition der übrigen Nummern besorgten Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm gemeinsam (Quellenkollationierung für die Nummern 8–12: Wolfgang Plath, für Nr. 1 und 13: Wolfgang Rehm).

*

Für Bereitstellung von Quellenmaterial, für Auskünfte und wertvolle Hinweise bei der Edition des vorliegenden Bandes sei an dieser Stelle neben den im Kritischen Bericht genannten Archiven und Bibliotheken aufrichtig gedankt: Mrs. Eva Alberman (London); den Herren Prof. Dr. Gerhard Croll (Salzburg), Dr. Ludwig Finscher (Saarbrücken), Dr. Franz Giegling (Zürich), Superintendent A. Hyatt King (London) und Dr. Wilhelm Virneisel (Tübingen).

Augsburg, im Sommer 1966

Im Namen der Bandbearbeiter
Wolfgang Plath

⁴⁴ A. a. O., IX, § 17, S. 207f.

⁴⁵ Der Mozart der späten Wiener Zeit ging hierin allem Anschein nach seinen eigenen Weg: Man vergleiche das nur scheinbar identische Vorschlagsproblem im ersten Satz des Streichquartetts KV 575 sowie L. Finschers kommentierende Bemerkungen im Vorwort zu NMA VIII/20/Abt. 1, *Streichquartette · Band 3*, S. 13 f. (und auch die Ergänzungen im Krit. Bericht zu diesem Band, S. c/91).

⁴⁶ In diesem Sinne interpretiert übrigens die in allen Belangen der Artikulation äußerst großzügige Artaria-Ausgabe.

⁴⁷ Vgl. Anhang I/3, S. 199–201.

Handwritten musical score for string quartet, page 17. The score is written on ten staves. The first staff is labeled "Quartett für" and "N. 170. von Mozart aus dem handschriftl. Original." The second staff is labeled "Violini". The third staff is labeled "Viola". The fourth staff is labeled "Violoncelli". The fifth staff is labeled "Bass". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pizz." and "for.". The page number "17" is written in the top right corner. The manuscript shows signs of age and wear.

Streichquartett in D KV 155 (134^a) = Nr. 2: Blatt 1^r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, z. Tübingen. Vgl. Seite 17–18, Takt 1–14.

This image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. The page is oriented vertically but contains musical staves arranged horizontally. On the left side, there are four staves, each with a different instrument's part. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, bold 'F' is written across the second and third staves. Below the first two staves, there are several lines of text, possibly lyrics or performance instructions, written in a cursive hand. The right side of the page features four more staves, continuing the musical notation. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly uneven texture.

Streichquartett in G KV 156 (134b) = Nr. 3: Blatt 5r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Tübingen. Vgl. Seite 197, Takt 20–24, und Seite 56, Takt 1–7.

quartets i. S. quartet *Alphonse* *Stall*
Wolfgang *du* *hart*

Alphonse
Wolfgang
du
hart

292

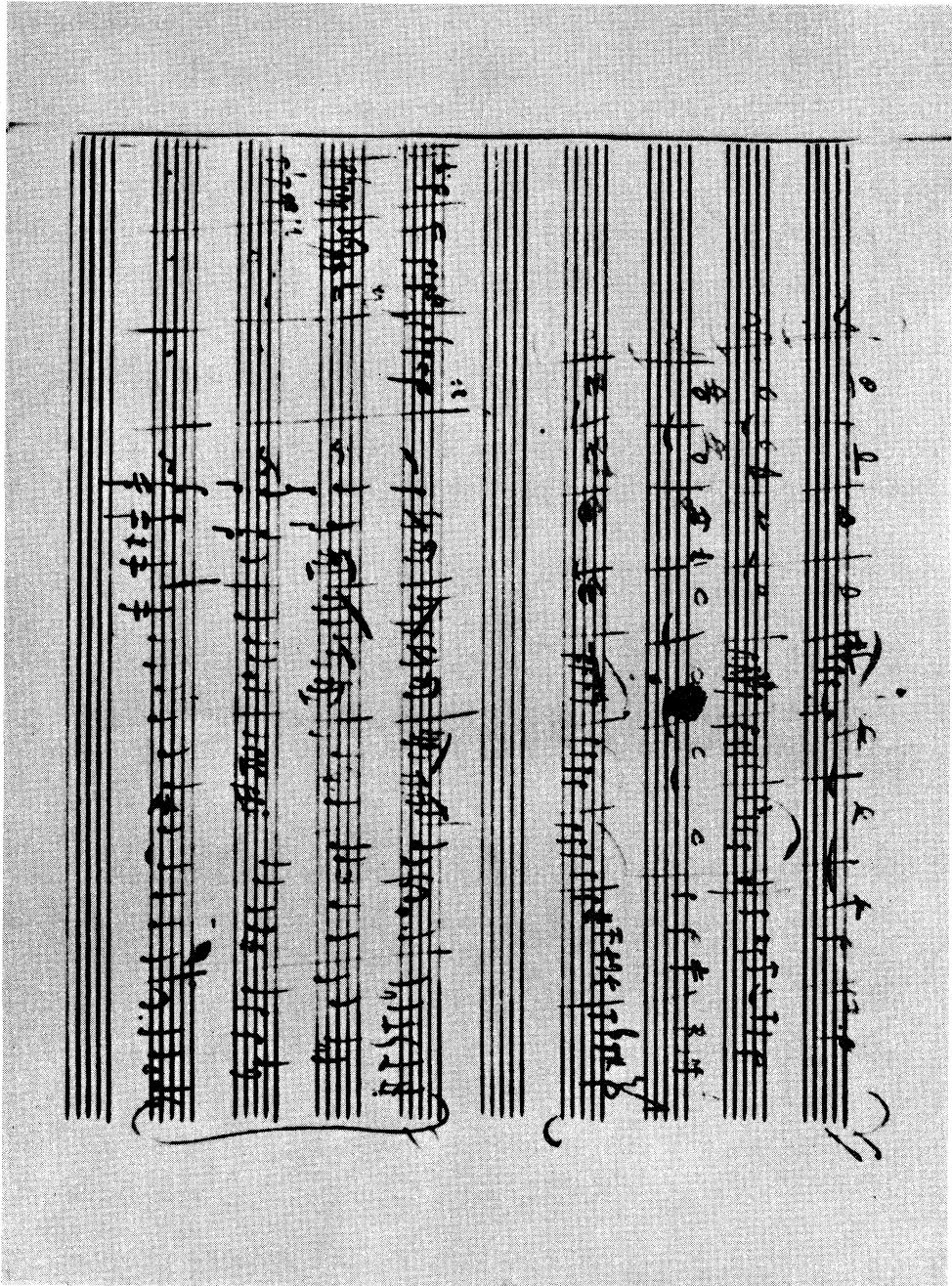
Streichquartett in F KV 168 = Nr. 8: Blatt 1r des in Schweizer Privatbesitz befindlichen Autographs. Vgl. Seite 99, Takt 1–15.

N. 457 / Suga für 2 Violini Viola e Violoncello und Contrabasso

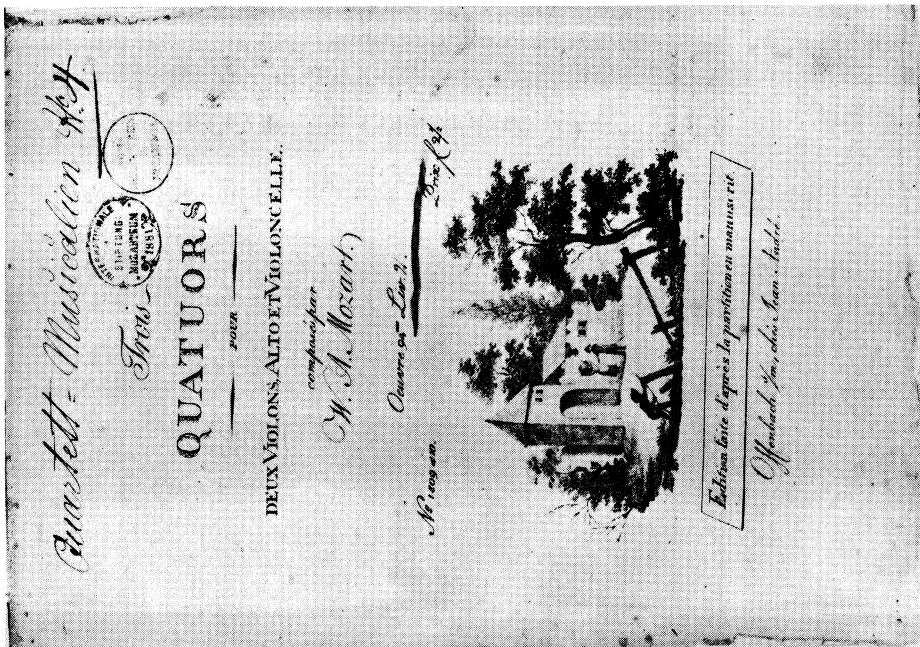
Manuscript page showing musical notation for a string quartet. The page is numbered N. 457 and titled "Suga für 2 Violini Viola e Violoncello und Contrabasso". The notation is handwritten and includes a date "1773". The manuscript is written on ten staves, with the first staff containing the title and the date. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in a cursive style typical of the late 18th century.

Manuscript details:
- Title: Suga für 2 Violini Viola e Violoncello und Contrabasso
- Date: 1773
- Instrumentation: 2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabasso
- Notation: Handwritten musical notation on ten staves, including clefs, notes, rests, and dynamic markings.

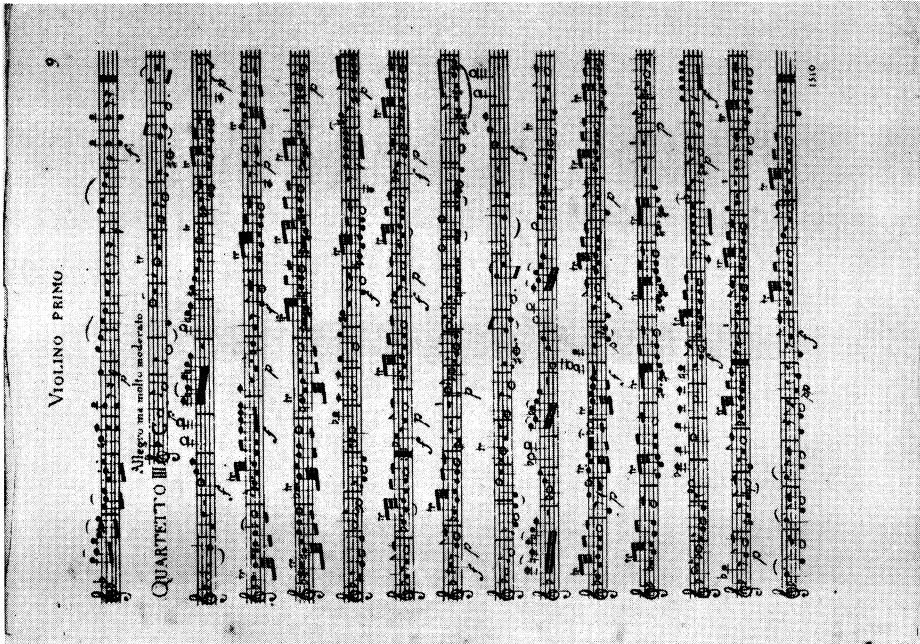
Streichquartett in d KV 173 = Nr. 13, erste Fassung des letzten Satzes = Anhang I/3: Blatt 1^r des im British Museum London befindlichen Autographs. Vgl. Seite 198, Takt 1–14.



Sreichquartett in d KV 173 = Nr. 13, erste Fassung des letzten Satzes = Anhang I/3; Blatt 3^v des im British Museum London befindlichen Autographs. Vgl. Seite 201, Takt 67–83.



Titelblatt der Violine-I-Stimme aus dem 1801 bei Johann Anton André, Offenbach, erschienenen Erstdruck der sechs Quartette KV 168–173 = Nr. 8–13, Livre 2 (Plattenummer 1510) mit den Quartetten KV 171–173 = Nr. 11–13.



Seite 9 der Violine-I-Stimme aus dem Erstdruck mit dem Schluß des letzten Satzes aus dem Streichquartett in B KV 172 = Nr. 12 und dem ersten Satz aus dem Streichquartett in d KV 173 = Nr. 13. Vgl. Seite 174, Takt 189–200, und Seite 175–180.